

## Ein Schmuckstück aus dem Jahr 1915

### Eine Skizze zum Schmuckschaffen in den Jahren 1914 bis 1918

Kurz vor Beginn des 1. Weltkrieges kam es noch einmal zu einem kurzen, nahezu unbeachteten Wiederaufleben des Symbolismus – z.B. in Stücken des jungen Karl Berthold (geb. 1889) und der Maria Schmidt-Kugel in ihrer „Werkstätte für Goldschmiedekunst“ in Darmstadt (Abb.1) oder auch in Ferdinand Hausers (1864-1919) wunderbarer „Mondsteinbrosche“ (Abb.2) Mit diesen Stücken schloss sich ein weiter Bogen, der sich über das Schmuckschaffen des Symbolismus seit 1895 bis hin zu den vielfältigen Ausformungen seiner Reaktionsstile gespannt hatte.

Das Schmuckschaffen der Jahre bis 1914 kann als wissenschaftlich weitgehend aufgearbeitet gelten. Dann aber geht die Übersicht verloren. Einem Teilgebiet des seit 1914 entstehenden Kriegsschmucks war zwar die Ausstellung „Lebenszeichen, Schmuck aus Notzeiten“ im Jahr 1994<sup>1</sup> gewidmet, doch fehlt von Seiten der Wissenschaft bisher eine umfassende Betrachtung des vom Krieg unabhängig entstehenden Juweliersschmuck der Jahre von 1914 bis 1918. Erst mit dem Jahr 1919, dem Jahr eines politischen Neubeginns, setzen in Deutschland die Forschungen Christianne Webers zum Schmuck der 20er und 30er Jahre ein<sup>2</sup>, flankiert von einer Reihe eher dekorativer Werke zum Schmuck des Art Déco.

Dieser wissenschaftliche Aussetzer ist umso erstaunlicher, als es in jeder Beziehung interessante, weil kontroverse Jahre waren, in denen sich stilistisch wie motivisch völlig neue richtungweisende Faktoren abzeichneten. In der Kürze der Jahre kam es auf dem Gebiet der Ornamentik zu stilistischen Überschneidungen, es gab Ansätze, die verkümmerten, und es gab auf dem Gebiet der Motive neue, vor allem vom Kriegsgeschehen inspirierte Entwicklungen. Es soll hier ein Versuch gemacht werden, eine kleine Übersicht zu skizzieren.

#### I. Die Situation der Schmuckindustrie

Um es vorwegzunehmen: Der Krieg war sowohl für das Schmuckhandwerk als auch für die Schmuckindustrie in jeder Beziehung ein verheerender Einbruch, obwohl man sich tapfer an den jährlichen Leipziger Kriegs-Messen beteiligte. Natürlich lag es in der Natur des Metiers Schmuck, dass sich ein Weiterleben des gehobenen Konsums, von dem gerade die kühnen Entwerfer und Schmuckkünstler profitiert hatten, von nun an verbot. Weder konnte er finanziert werden, noch regte sich das Verlangen, in Zeiten permanenter Not und Trauer einem üppigen und fröhlichen Luxus zu frönen. Dieses Einsehen dokumentierte sich in der Münchener Ausstellung „Frauenluxus von Einst“<sup>3</sup>, in der Damen der münchener Gesellschaft neben anderen Kostbarkeiten ihren wertvollen Schmuck zur Schau stellten - Rückblick, aber Ausblick vielleicht auch, Einsicht und auch Trotz! Es waren die Jahre des religiösen und auch des Trauerschmucks - davon wird noch die Rede sein. Zunächst zwangen wirtschaftliche Maßnahmen zu einem scharfen Einschnitt, weil sich mit Einsetzen des Krieges, vor allem im

---

<sup>1</sup> Hrg. von Barbara Maas und Gerhard Dietrich, Köln und Pforzheim 1994. Die Ausstellung „Münchener Schmuck 1900-1940“, Kat. Hrg. Graham Dry, München 1990-91, befasste sich mit dem Segment München.

<sup>2</sup> Christianne Weber: Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland, Stuttgart 1990

<sup>3</sup> Eva Gräfin Baudissin: Zur Ausstellung von „Frauenluxus von Einst“, in: Kunst und Handwerk, 66, 1915-16, p.203 ff.

2. Kriegsjahr 1915, enorme Absatz- und Zahlungsprobleme ergaben<sup>4</sup>. Die Maßnahmen zur Stärkung der Goldreserven der Reichsbank traf in erster Linie das Edelmetallgewerbe - einmal, weil Edelmetall für die Rüstungsindustrie gebraucht und entsprechend rationiert wurde, zum anderen, weil es den an den vaterländischen Gemeinsinn appellierenden Aufruf zur Spende allen Edelmetalls gab - „Gold gab ich für Eisen“ – ein Aufruf, der jeden Gedanken an Anschaffung von Schmuck ad absurdum führte. Man muss vermuten, dass jener Aktion, die durch faktisches und ideologisches Anknüpfen an die Edelmetallsammlung in den Freiheitskriegen 1813 eine Tradition schuf, im 1. Weltkrieg gerade jenes Kunstgewerbe zum Opfer fiel, das unmodern geworden war: Der Jugendstil. In der Sparte Schmuck erlahmte der Umsatz. Bald mussten die Juweliere ihre wenigen Edelmetallbestände strecken und sich bereit erklären, niedrigere Legierungen herzustellen. Trauringe - nur mehr in 333/000 - Gold, und goldene Ketten durften nicht mehr als 20 Gramm wiegen. 1916 wurde durch die Regierung das für Juwelenfassungen so wichtige Platin zur Gänze eingezogen, 1917 der Ankaufspreis von Gold und Silber derartig herabgesetzt, dass sich der Ankauf von privater Seite nicht mehr lohnte. Nach Verbot der Verarbeitung silberner und goldener Reichsmünzen wurde es zahlreichen Betrieben fast unmöglich, noch an Rohstoffe zu gelangen. Ein Einfuhrverbot von Edelmetallen und auch Edelsteinen im Jahr 1916, kurz darauf ein Verbot auch des Binnenhandels mit diesen Rohstoffen, belastete das Goldschmiedehandwerk bis zur Aussichtslosigkeit. Verhindert wurde durch den „Reichsverband deutscher Juweliere, Gold- und Silberschmiede“ eine von der Regierung geplante totale Beschlagnahme aller Rohstoff- und Fertigbestände. Das geschah sicherlich zum Vorteil einiger großer Goldschmiede und Juweliere – z.B. Emil Lettré und die Gebrüder Friedmann in Berlin oder Karl Rothmüller in München, die, was Abbildungen in den Fachzeitschriften vermuten lassen, über weitreichende Bestände verfügten. Das allerdings waren die Ausnahmen.

Aber es ging leider nicht nur um das Rohmaterial, sondern vor allem um die Menschen, die beruflich damit zu tun hatten. Ein großes Potential an Kräften aus dem Goldschmiedewesen stand bereits 1914 im Feld. Die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ zählt für das Ende des Jahres 1914 allein in den beiden Heften Nr. 43-44 in über 11 eng bedruckten Spalten die Namen der Eingezogenen auf. Das Bild speziell dieser Zeitschrift ist fortan geprägt von den oft über drei Seiten gehenden Listen mit den Namen der einberufenen Fachkräfte. Und schnell erfährt man von den ersten Gefallenen. Nur wenige Wochen nach Kriegsausbruch wird dem bedeutenden münchener Goldschmied Karl Johann Bauer in der Zeitschrift „Kunst und Handwerk“ eine ganzseitige Todesanzeige gewidmet. Der junge Künstler war beim Sturm auf Wytschaede in Flandern<sup>5</sup> gefallen. In den vor allem auf die Industrie bezogenen Zeitschriften wie die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ folgen beklemmende und immer umfangreichere „Ehrentafeln“, also Totengedenktafeln, in denen der gefallenen Gold- und Silberarbeiter, Entwerfer, Firmeninhaber, ihrer Nachkommen und Firmenerben gedacht wird. Im Verlauf des Krieges überwiegen die „Ehrentafeln“.

Auch innerhalb des Nebenschauplatzes Schmuck erlebt die deutsche Nation einen Aderlaß ohnegleichen, und es ist nachvollziehbar, dass eine Fachzeitschrift wie die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ gleich zu Beginn des Krieges ihr Erscheinen zunächst einzustellen plante. Daß sie davon Abstand nahm, geschah zum Nutzen der von ihr vertretenen deutschen Schmuckindustrie.

## II. „Wer Gold behält, verkennt die Stunde - Ludendorff“ „Unser Gold gehört im Krieg dem Vaterlande - von Hindenburg“<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Zahlreiche Fakten entnommen : Wilhelm Altmann: Der Verband deutscher Juweliere, Gold- und Silberschmiede“ (Kopie im Besitz der Verfasserin, vermutlich aus der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ 1920).

<sup>5</sup> In allen Zeitschriften auf dem Gebiet des Kunstgewerbes wird in den Folgejahren seiner und seiner Werkstatt immer wieder in Wort und Bild gedacht.

<sup>6</sup> Kleinanzeigen, oft in faksimilierter Handschrift, in den zeitgenössischen Zeitungen.

## 1. „Gold gab ich für Eisen“

Wenn man heute einen Menschen nach der Schmuckkunst im 1. Weltkrieg befragt, wird er mit Sicherheit als erstes von der Aktion „Gold gab ich für Eisen“ sprechen, vielleicht noch von Trauerschmuck. Tatsächlich dominierten diese sehr ernsten Schmuckgattungen zunächst in starkem Umfang über das sonstige Schmuckschaffen.

Beginnen wir in unserer Betrachtung mit dem, was in diesen Jahren wirklich neu war, einer Schmuckgattung, die in nahezu einmaliger Absurdität dadurch entstand, dass sie sich selber vernichtete. Es ist bekannt, dass die Aktion „Gold gab ich für Eisen“ keine Erfindung aus der Zeit des Weltkrieges war, sondern zurückgeht auf die gleichnamige Aktion in Preußen im Jahr 1813. Während der preußische filigrane Eisenschmuck bis zu diesem Jahr vorwiegend als Trauerschmuck Verwendung fand, kam es 1813 von Seiten des Preußischen Königshauses zur Gründung des „Frauenverein zum Wohl des Vaterlandes“, in dessen Programm zur Abgabe wertvoller Dinge, u.a. Schmuck aufgefordert wurde<sup>7</sup>. Als Dank erhielten die Spenderinnen Berliner oder Gleiwitzer Eisenguß-Broschen oder –Ringe mit der mitgegossenen Aufschrift „Gold gab ich für Eisen“<sup>8</sup>. Zur Deckung der ungeheueren Rüstungskosten im 1. Weltkrieg besann man sich auf das Vorbild aus der Zeit des Vaterländischen Krieges und vergaß schnell, dass dieser Krieg tatsächlich die letzte Möglichkeit gebildet hatte, in einem gemeinsamen Kraftakt einen Usurpator Napoleon zu vertreiben. Anders der politische Ausgangspunkt 1914, dennoch war zu diesem Zeitpunkt in vielen Kreisen der Bevölkerung die Kriegsbegeisterung von einer derartigen, heute nicht mehr nachvollziehbaren, Euphorie, dass der Rückgriff auf das genau 100 Jahre zurückliegende preußische Sammelfanal überzeugte. „Gold gab ich für Eisen“ – diese Schmuckstücke gab es nun auch im Kaiserreich. Erstaunlicherweise finden sie sich heute kaum in den Schmucksammlungen der Museen, sieht man ab vom Schmuckmuseum Pforzheim, in dessen Sammlung sich eine Schenkung der Firma Theodor Fahrner befindet. Auf ihren schlichten Stücken lesen wir Prägeschriften wie „*Mein Gold dem Vaterland*“ (Abb.3) , „*Gold gab ich für Eisen*“ u.ä. Diese Stücke wurden als Ersatz für angelieferte Kostbarkeiten ausgegeben – noch heute erinnern sich viele jenes Ersatzschmucks oder der Uhrketten, die meist mit dem zitierten Text kombiniert waren.

Häufig findet sich noch heute eine runde, gelegentlich als Brosche gefasste Medaille des Hermann Hosaeus (1875-nach 1945) mit der Verso-Aufschrift „*Gold gab ich zur Wehr – Eisen nahm ich zur Ehr*“ (Abb.4). Auf der Vorderseite reicht eine knieende, also dem Vaterland dienende Frau in antikischem Gewand ihren Schmuck, gerahmt von der Schrift „*In Eiserner Zeit 1916*“. Die geschwärzte Eisenmedaille wurde verliehen von der Deutschen Reichsbank als Dank für Goldspenden oder für die Zeichnung einer der insgesamt neun Kriegsanleihen.

## 2. Nagelschmuck

Der „Gold gab ich für Eisen“- Schmuck nahm seinen Platz im Wechselbereich zwischen Schmuck und Gesinnungsabzeichen ein. Ähnlich verhielt es sich mit einem zweiten Schmuckkomplex, der ebenfalls als Spenderlohn abgegeben wurde. Es handelt sich um Ziernägel (Abb.5) aus Eisen oder Bronze, je nach finanziellem Einsatz, versilbert oder vergoldet und als Schmuck gefaßt. Sie waren der Spenderlohn für die so genannten Nagelfiguren, die seit 1915 im öffentlichen Raum aufgestellt wurden. Gegen eine Geldspende durfte ein Nagel in die meist symbolbehaftete Holzfigur eingeschlagen werden – in Bremen stand z.B. in vier Meter Größe der Roland, in Berlin mehrfach Feldmarschall v. Hindenburg,

---

<sup>7</sup> Diese Angaben sind entnommen dem Werk von Brigitte Marquardt : Schmuck Klassizismus und Biedermeier, 1780-1850, Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1983.

<sup>8</sup> Marquardt s.Anm.7, Abb. 479,480.

in Köln der Kölsche Bauer<sup>9</sup>, in Weißenfels die Silhouette des Schlosses. Wie Gerhard Dietrich schreibt, hatte der Kölsche Bauer, der im dortigen Stadtmuseum erhalten ist, nach einem halben Jahr bereits fast drei Millionen Mark „erwirtschaftet“. Wie der „Gold gab ich für Eisen“-Schmuck gingen auch die vor allem in Mittel- und Süddeutschland beheimateten Nagelfiguren bzw. Nagelbäume auf allerdings deutlich ältere Rituale zurück. Durch das Einschlagen eines Nagels in einen Baum oder eine hölzerne Figur vollzog sich der Überlieferung folgend ein Aneignungsprozess – z.B. von Kraft und Stärke. Inhaltlich besteht eine Verbindung zu afrikanischen Nagelfetischen, von denen man durch Beschlag mit einem Nagel Hilfe erwartete. – Es überrascht nicht, dass sich im Deutschen Werkbund 1915 starke Einwände gegen künstlerische Wettbewerbe für Nagelfiguren erhoben<sup>10</sup>.

### 3. Kriegsgedenkschmuck

Anders verhielt es sich mit dem Kriegsgedenkschmuck, denn er war in seiner Art keine gehobene „Spendenquittung“ oder Träger besonderer Kräfte, sondern trug nationale Gesinnung, zugleich aber auch wirkliche Betroffenheit seines Trägers zur Schau. Zahlreiche Schmuckkünstler widmeten sich sofort nach Kriegsbeginn diesem Genre, oft gefördert durch die Industrie, für die der Kriegsschmuck eine Überlebenschance bildete.

Vielfältig waren die entsprechenden Wettbewerbe: Gleich 1914, und erneut 1915 veranstaltet die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ Preisausschreiben zum Thema „Kriegsgedenkschmuck“<sup>11</sup>. Unter den Preisträgern auch der junge Wilhelm Heiden (1887-1982), Sohn des münchener Goldschmieds Theodor Heiden, mit einem Entwurf zu einer Geschoßfassung (Abb. 6). Etwa gleichzeitig organisiert der Pforzheimer Kunstgewerbeverein den „Friedrich Wilhelm Müller –Wettbewerb“ mit dem Thema „Patriotischer Schmuck“<sup>12</sup>. Zugleich schreibt die Georg Hauber-Stiftung in Schwäbisch Gmünd einen „Wettbewerb zur Erlangung von Kriegsandenken“ aus<sup>13</sup>. Im Anschluß werden die Wettbewerbsthemen immer spezieller. 1916 werden in der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ die Ergebnisse eines „Wettbewerb für Ehrengeschenke für die aus dem Feld heimkehrenden Krieger“ vorgestellt<sup>14</sup>. Diesem erfreulichen Anlaß dienenden Wettbewerb hatte das Kunstgewerbe-Museum in Schwäbisch Gmünd ausgeschrieben. Weiterhin werden 1917 die Frauen der Krieger einbezogen in dem „3. Diebenerschen Kriegswettbewerb zur Erlangung einer Ehrenmedaille für Kriegsfrauen“<sup>15</sup>, an dem übrigens Karl Berthold einen 1. Preis erhielt. In einem Zwischenbereich steht der Wettbewerb „Vaterlandsdank“<sup>16</sup>, Schmuck für die Sammlungen für Kriegswohlfahrtszwecke.

Zum Thema „Invalidendank-Schmuck“ gab es wohl keinen Wettbewerb, doch finden sich Entwürfe für jene, denen die Anerkennung nicht durch einen Orden bestätigt wurde<sup>17</sup>.

Das Echo auf die Wettbewerbe war offensichtlich groß, betrachtet man die Zahl und Qualität der eingesandten Entwürfe. Sicherlich bildete ihr hohes Niveau eine überzeugende Grundlage für die Produktion profilierten Kriegsgedenkschmucks – ob die Entwürfe in großer Zahl umgesetzt wurden, ist nicht nachweisbar.

---

<sup>9</sup> Verschiedene Informationen zu diesem Thema sowie zum Thema Kriegsschmuck sind entnommen den Aufsätzen von Gerhard Dietrich: *Offizieller Schmuck in offiziellen Notzeiten*; Heike Kraus-Schmidt: „...ein ernstes und würdiges Erinnerungszeichen an die gegenwärtige Zeit, beide in: *Lebenszeichen*, Kat. Ausst. Köln 1994, Pforzheim 1995, p. 17 ff.

<sup>10</sup> Kurt Junghanns: *Der Deutsche Werkbund*, Berlin (Ost) 1982, p.47.

<sup>11</sup> Gewinner in der Deutschen Goldschmiedezeitung 1915 und 1916.

<sup>12</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1915, p. 25 ff.

<sup>13</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1915, Abb. der prämierten Entwürfe p. 61-64

<sup>14</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1916, Abb. p. 5 ff.

<sup>15</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1917, Abb. p. 13-16.

<sup>16</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1916, p. 61.

<sup>17</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1915, Abb. p.176.

Viele Firmen versicherten sich mit Kriegsbeginn sofort der Mitarbeit namhafter Entwerfer, von denen nur einige aufgezählt werden können. Zu ihnen zählt die Hanauer Firma Wilhelm Schwahn, die in der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ gleich zu Kriegsbeginn auf ihren Kriegsschmuck aufmerksam macht: *„Um nun ihren Kunden nicht nur für die bevorstehende Weihnachtszeit, sondern auch für später einen Artikel ersten Ranges zu bieten...“* hat die Firma Entwürfe Wilhelm Lucas von Cranachs (1861-1918) realisiert (Abb.7). In der Anzeige ist abgebildet ein Ring *„aus der Verbindung des Eisernen Kreuzes mit dem Eichenlaub. Das Kreuz ist nicht nur emailliert, sondern einer naturgetreue Nachbildung des Originals im Kleinen...“*. In dieser Art bietet die Firma Ringe, Broschen, Krawattennadeln, Schlipsringe etc an, in Silber, vergoldet, oxydiert und in Gold<sup>18</sup>. *Es wird gut tun, seinen Bedarf recht bald bei der Firma... zu bestellen“*. Mit dem Hinweis auf dauerhafte Nachfrage hatte die Anzeige leider Recht. Es ist interessant, dass Cranach, dessen Entwürfe für Schmuck und Gerät aus den Jahren des Art Nouveau zu dem Besten zählen, was in diesen Jahren in Deutschland überhaupt erdacht worden war, gleichzeitig zu seinem industriellen Kriegsgedenkschmuck bei der Firma Schwahn auch exklusiven Brillantschmuck für die Firma Gebr. Friedländer in Berlin entwarf. 1918, am Ende des Kriegs und leider auch seines Lebens, findet er mit seinem „Schlangennest-Anhänger“ für Kaiser Wilhelm II.<sup>19</sup> wieder zum Symbolismus zurück.

Mit der Industrie zusammen arbeitet auch Franz Boeres (1872-1956), dem aus überzeugenden Gründen in der Firma Theodor Fahrner produzierter, sehr sorgfältig gearbeiteter Kriegsgedenkschmuck zugeschrieben werden kann (Abb.8). Meist handelt es sich um klar umrissene Stücke, vorwiegend aus Eisen oder sulfiertem Silber. Sparsamer Steinbesatz zeichnet sie aus, wobei der symbolträchtige Hämatit, der Blutstein, überwiegt. Viele Stücke tragen die Inschrift *Weltkrieg 1914*, oder die Jahreszahlen *1914 – 1915*. Andere umspielen wie bei Cranach das Motiv des Eisernen Kreuzes, das als Orden für Tapferkeit im Feld in zwei Klassen seit 1813 und auch in den Kriegen 1870/71 und 1914-18 verliehen wurde. Unter dem Thema „Kriegsgedenkschmuck“ rangiert bei Theodor Fahrner übrigens auch die historistische Adlerbrosche (Abb.9).

Viele große Künstler beteiligen sich am Entwerfen von Kriegsschmuck. Im „2. Kriegspreis-ausschreiben“ der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ im Jahr 1915 werden Entwürfe von Josef Gangl belobigt. Im gleichen Jahrgang wird Kriegsschmuck von Otto Wünsche (1872-1920) in Hellerau abgebildet<sup>20</sup>. Wenige Seiten danach findet sich Kriegsschmuck von Ernst Riegel (1871-1939), der 1913 die Fachklasse für Silberarbeiten an der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule in Köln übernommen hatte. Auch seine Entwürfe werden industriell gefertigt – von der Goldwaren und Juwelenfabrik L.C. Koehler in Schwäbisch Gmünd (Abb.10). Kriegsschmuckentwürfe des weniger bekannten Entwerfers Ludwig Hölle in Pforzheim sind von großer Qualität<sup>21</sup>. Außergewöhnlicher Kriegsschmuck von Nikolaus Thallmayr (1875-1925) wird 1917 veröffentlicht (Abb.11).

Es ist interessant, dass die großen Fachzeitschriften für das Kunstgewerbe - nicht die speziell dem Goldschmiedehandwerk gewidmeten - von der Veröffentlichung dieser Art Kleinschmuck in der Regel Abstand nahmen, obwohl sie einen beachtlichen Hurra-Patriotismus verbreiteten. Anders verhielt es sich mit dem thematisierten, also bildhaften Kriegsschmuck, der eine andere künstlerische Auseinandersetzung voraussetzte und sowohl in „Kunst und Handwerk“, der Zeitschrift des Bayerischen Kunstgewerbevereins, als auch in „Die Kunst“ gelegentlichen Niederschlag fand. Im Jahr 1916-17 finden sich zwei Broschen Hubert Wilms (1887 - 1953) in Malerei auf Elfenbein, in Silber gefasst von dem münchener

---

<sup>18</sup> Eine Nadel sowie ein Anhänger mit Eisernem Kreuz bei: Ulrike von Hase-Schmundt, Schmuck in Deutschland und Österreich, München 1977, Abb. Nr. 92 und 93.

<sup>19</sup> Schmuckmuseum Pforzheim; v. Hase - Schmundt s. Anm. 18, Abb. Nr.68.

<sup>20</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1915, Abb.p.60.

<sup>21</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1916, Abb.p.53.

Goldschmied Adolf von Mayrhofer (1864-1929)<sup>22</sup>. Sie befassen sich mit den Themen „Kriegsgott Ares“ und „Helmzier, Schwerter und Schild“, beide nach dem Vorbild der römischen Antike (Abb. 12 und 13). Andere Künstler setzen sich dagegen ohne Illusion mit dem unheilbaren Leid auseinander. Ludwig Gies (1887-1966) in München, dessen Kriegs- und Trauerschmuck die Zeitschrift „Die Kunst“<sup>23</sup> abbildet, zeichnet ein Leben in Ruinen, den toten Krieger, die verlassene Frau und Familie.

Mit den Bildmitteln des Klassizismus arbeitet die Malerin und Entwerferin Vera Joho (1895-1987), Tochter des Schmuckfabrikanten Theodor Fahrner. Ein Anhänger von 1916 zeigt einen Krieger zu Pferd mit Lanze und Pickelhaube, in schwarz emaillierter Silhouette in ovalem, oben verzierten Rahmen – das auch von Heinrich Vogeler bevorzugte Motiv „Einsamer Reiter“ (Abb.14)<sup>24</sup>.

Der sogenannte Kriegsschmuck war zu großen Teilen also von hohem Niveau, das zeigen allein die hier gebrachten Beispiele. Bedeutende Entwerfer der Zeit, ob sie für das Atelier oder die Industrie entwarfen, setzten einen hohen Maßstab. Von der Schmuckindustrie konnte er jedoch nicht immer gehalten werden. Viel industriell gefertigter Kriegsgedenkschmuck begnügt sich mit mehr oder weniger künstlerischen Variationen zu dem Thema „Eisernes Kreuz“ in versatzteilartiger Arbeit (Abb.15). Erschütternd im Reigen der Billigwaren ist allerdings eine Totengedenkbrosche der Firma Jacob Kling in Mannheim „Ein teures Haupt gab ich fürs Vaterland 1914“ (Abb.16). Gerade ein solches Stück zeigt, wie wenig es erlaubt ist, diese Massenproduktion allein unter künstlerischen Gesichtspunkten zu betrachten. Jedes Kriegsgedenk-Schmuckstück, wie immer es aussah, beinhaltete für seinen Träger Leid oder war ein Versuch, todbringendem Geschehen mit Heldenmut zu begegnen.

In einem Bereich zwischen Industrie und individueller Anfertigung bildeten sich Sondergruppen, die sich mit der Umarbeitung von Granatenführungsringen, Geschossen, Schrapnellkugeln, Granatensplintern und ähnlichem befaßte und damit eine weltliche Form gewiß erschütterndem Devotionalienhandel betrieb. Viele dieser Stücke wurden mit den zur Verfügung stehenden Mitteln auch im Feld hergestellt. Die Kunstgewerbeschule Pforzheim veröffentlichte als Schülerarbeiten „Geschoßfassungen“ (Abb. 17). Erwähnt wurde bereits der belobigte Entwurf Wilhelm Heidens in München zu einem Anhänger mit Geschoßfassung (Abb.6). Die Gold- und Silberwarenfabrik Emil Herion in Pforzheim stellt kupferne Granatenarmbänder her (Abb.18).

Eine weitere Sondergruppe stellen die Westwallringe dar - Ringe, die von Soldaten während ihres Dienstes am Westwall gefertigt wurden und die dann in der Pforzheimer Industrie in Serie gingen. Daneben stehen im industriellen Schmuck die vielen Bekenntniszeichen wie „*Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche*“, und immerwieder das „*Gott mit uns*“<sup>25</sup>.

Fröhlicher ging es mit dem Thema „Ostern im Feld“ zu: „Osteranhänger“ gefertigt die Hofkunstprägestalt B.H. Mayer in Pforzheim in „*K. Metall versilbert*“. In einem winzigen Format werden zwei Begegnungen des Osterhasen mit den ihn fröhlich erwartenden Soldaten in der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ 1916 abgebildet.

Jedenfalls kann 1914 bereits resümiert werden: „*Der Kriegsschmuck hat Erfolg. Wie sich aus verschiedenen Kundgebungen...entnehmen ließ, hatten wir eine Belegung des Weihnachtsgeschäftes für den Goldschmied vom Kriegsschmuck erwartet.....Während im allgemeinen unsere Bijouteriefabriken leider nicht über allzustarke Beanspruchung zu klagen haben, konnten einzelne Firmen, welche sich frühzeitig auf die Herstellung von*

<sup>22</sup> Kunst und Handwerk 67, 1916-17, Abb. p. 71.

<sup>23</sup> Die Kunst 34, p.91.

<sup>24</sup> Veröffentlicht in der Deutschen Goldschmiedezeitung 20, 1917, p. 46.

<sup>25</sup> Diese Devise auch auf den Gürtelschließen der HJ im 3. Reich.

*Kriegsschmuck verlegt haben, in den letzten Tagen kaum die Aufträge bewältigen....Hoffentlich gibt es davon nach dem Fest keine Rücksendungen...*<sup>26</sup>.

#### 4. Trauerschmuck

*„Ein anderer Geschäftszweig, der zurzeit aus leider nur zu leicht erklärbarer Ursache nicht schlecht geht, ist der Trauerschmuck; es ist danach...vielfach Begehr“*<sup>27</sup>.

Die hier aufgeführten Beispiele zum Thema Kriegsgedenkschmuck sind in zahlreichen Fällen eng verbunden mit einer Schmuckgattung, deren Wiederbelebung leider sofort nach Kriegsbeginn einsetzt – der Trauerschmuck. Das Thema impliziert eine vermutlich tief in die Vergangenheit reichende Vorgeschichte, in der Neuzeit reglementiert durch eine höfische Ordnung. So schreibt z.B. die Hofdame der Amalie Königin von Griechenland, Julia von Nordenflycht, 1842: *„Da wir in den letzten Tagen in kleiner Trauer sind trug die Königin ein schwarzes Spitzenkleid mit einer Reihe Diamanten um den Hals und ebenso um die Stirn“*<sup>28</sup>. Bereits um 1780 hatte sich im Bürgertum das Genre des Trauerschmucks allerdings schon verselbstständigt und in Schmuckstücken mit Urnen, Trauerweiden, Altären, gebrochenen Säulen, Kränzen, in Haarschmuck u.a. Trauer zum sichtbaren Ausdruck gebracht<sup>29</sup>. Die biedermeierliche Formsprache rettete sich mitunter bis in das 20. Jahrhundert.

Auch zu diesem Thema berichten die Zeitschriften für das allgemeine Kunstgewerbe nur wenig, obwohl es doch alle anging. Unter den ungezählten Artikeln über Entwürfe für Kriegsgräber, für Friedhöfe und Gedenkstätten, Kriegsdarstellungen jeder Art, Artikeln wie „Die Kunst und der Tod“, „Das Kunstgewerbe und der Krieg“<sup>30</sup> etc findet sich keiner über zeitgenössischen Trauerschmuck. Möglich, dass sich nur wenige bedeutende Juweliere mit dieser Wirklichkeit auseinandersetzten und das Thema, das man bald überwunden zu haben hoffte, der schnelllebigen Industrie überließen. Die zahlreichen Wettbewerbe in der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ hatten allerdings gezeigt, dass sich gerade die Industrie sehr ernsthaft mit dem Thema auseinandersetzte.

Da das hier oft zitierte Schaffen der Firma Theodor Fahrner durch eine Ausstellung im Jahr 1990<sup>31</sup> gründlicher erforscht ist, als es bei vergleichbaren Firmen der Fall ist, soll pars pro toto auch hier wieder ihr vielseitiger Anteil zum Thema Trauerschmuck behandelt werden. Eine sehr würdige Serie entstammt der Überlieferung nach der Hand des bei Fahrner angestellten Friedrich Katz (1873-1941) (Abb.19), der auch einige Jahre Kriegsdienst absolvierte. Es ist die Serie der stabilen silbernen, von schwarzem Mattemail überzogenen und von Perlen in verschiedenen Größen besetzten Stücke – runde, ovale und Stabbroschen und Armbänder. „Perlen bedeuten Tränen“ – auch hier wieder ein Material symbolischen Inhalts.

Zum Trauerschmuck der Firma zählt auch eine eindrucksvolle Pietá - Darstellung des jungen Pforzheimer Goldschmieds und Emaillieurs Egon Riester, einem Neffen des berühmten Goldschmieds und Entwerfers Emil Riester (1855 – 1920?) (Abb.20). Gerade hatte Egon Riester seine „Werkstätte für künstlerische Edelmetall- und Emailarbeiten“ in Pforzheim begründet, als er zum Kriegsdienst einberufen wurde und Ende 1917 fiel. Verschiedene Rohlinge und Probestücke sind von seiner Hand erhalten. Zu ihnen zählt die Pietá in schwach getriebenem Kupfer und in zarten Farben emailliert. Von Egon Riester ist ein weiteres emailliertes Kupferoval mit dem klassizistischen Topos einer auf einem kannelierten

<sup>26</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1914.

<sup>27</sup> Wie Anm. zuvor.

<sup>28</sup> Julia von Nordenflycht: Briefe einer Hofdame in Athen, Leipzig 1845, p. 29.

<sup>29</sup> S. Brigitte Marquardt, Anm.7, p. 65 ff.

<sup>30</sup> Deutsche Kunst und Dekoration, 36, 1915.

<sup>31</sup> Theodor Fahrner – Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, Stuttgart 1990, Kat. Ausst. Pforzheim 1990 sowie weitere Ausstellungsorte.

Säulenstumpf stehenden Urne erhalten (Abb.21). Von dem, was bei Riester für das Symbol Hoffnung steht, wird noch zu sprechen sein.

Fahrners von Franz Boeres entworfener Kriegsgedenkschmuck (Abb.8) wird auch als Trauerschmuck angeboten.

1915 veröffentlicht die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ die Ergebnisse des „Zweiten Kriegspreisausschreiben...über Trauerschmuck in neuzeitlicher Auffassung“, an dem sich auch Josef Gang mit seiner Plakette „Ich beklage einen deutschen Helden“ beteiligt. Daneben stehen Entwürfe des renommierten Goldschmiedes Albrecht Holbein (1869-1934) in Schwäbisch Gmünd<sup>32</sup>.

## 5. Schmuck mit christlichen Motiven

Das Schmuckschaffen in den Jahren des 1. Weltkriegs wäre nicht in seiner Vielseitigkeit gewürdigt, wenn nicht auch die jetzt auffallend häufig auftauchenden Symbole der Hoffnung und des Glaubens Erwähnung fänden. Sie finden sich in der Bildwelt des Christentums mit seinen Heiligen. Auffallend ist in diesen Jahren die Verwendung des Motivs des Hl. Georg, Patron der Ritter und Krieger. Seine Vita - Sieg im Kampf gegen den Drachen, Vierteilung durch das Schwert und Wiedererweckung zum Leben durch den Hl. Michael, als dessen „profaner“ Vertreter er gilt, stand symbolhaft für den erhofften Verlauf des Kriegsgeschehens. In der Ausstellung des Bayerischen Kunstgewerbevereins 1917 war ein „Hl. Georg“ nach Entwurf von Georg Pezold zu sehen, kostbar gefasst durch Karl Rothmüller (1860-1930) (Abb.22). Wiederum von der Hand Egon Riesters sind runde emaillierte Broschen und Rohlinge erhalten mit dem Motiv des kämpfenden Heiligen (Abb.23). Mit Belobigung erscheint in der „Deutschen Goldschmiedezeitung“ 1915 ein Entwurf des Pforzheimers Kurt Schmidt zu einem von zwei Eisernen Kreuzen flankierten „Hl. Georg“ (Abb.24) mit der Aufschrift: *Weltkrieg 1914*. Zu den Hl. Georg - Darstellungen gesellt sich bei Fahrner übrigens auch in antiker Parallele Herkules im Kampf mit der vielköpfigen Hydra, erhalten als eine Gußdrahtform in Silber.

Als weitere für das Kriegsgeschehen zur Verantwortung gerufene Heilige begegnen wir auch Darstellungen der Hl. Barbara, Patronin der Artillerie, zugleich auch Nothelferin im Beistand Sterbender. Von ihr gibt es z.B. eine Plakette aus vergoldetem Blei der Firma Theodor Heiden<sup>33</sup>. Hermann Häußler gewinnt einen 3. Preis für den Entwurf einer „Schutzmantelmadonna“<sup>34</sup>. Natürlich finden sich im Schaffen sehr vieler Firmen auch Kreuzanhänger, doch soll von der Betrachtung dieses Sondergebiets hier Abstand genommen werden. Die Firma Theodor Fahrner bringt noch viele weitere christliche Motive, hauptsächlich nach Entwürfen Egon Riesters. So erscheint z.B. die Weintraube, Bote aus dem verheißenen Land, sowohl als Bildmotiv auf Broschen als auch als Gestaltung der Rückseiten (Abb.25); ein Friedensengel mit der Umschrift „PAX VOBISCUM“ in grünem und braunem Translucidemail auf einer Brosche; das Kreuz über der Weltkugel mit der Jahreszahl 1915; das Schiff mit gesetzten Segeln mit der Jahreszahl 1915; Maria als Hoffnungsträgerin in einer emaillierten vierpaßförmigen Brosche<sup>35</sup>; als Anhänger eine Heilige mit Palmzweig in einem Tabernakel, Aufschrift: 1915; eine emaillierte Brosche mit Markuslöwe; im Hochoval ein Heiliger mit Buch; die Friedenstaube. Im Teilgebiet des Trauerschmucks wurde die Egon Riesters Pietá bereits erwähnt.

Die wiederholte Angabe des bedeutungsvollen Jahres 1915 auf der Vorderseite der Stücke, verbunden mit einem christlichen Motiv rückt das beschworene Heilsgeschehen in den Bereich der Bedrohlichkeit des Krieges. Es ist jetzt stiller geworden, und auch der in der

<sup>32</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1915, Abb.p.77.

<sup>33</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1916, Abb. p.88.

<sup>34</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1916, Abb.p.16.

<sup>35</sup> Zuschreibung an Theodor Fahrner nicht gesichert.



Kunstliteratur beschworenen, nahezu aggressive Hurra-Patriotismus ist schwächer geworden. Es ist eine Serie der Besinnung und Hoffnung.

### III. Das Schmuckschaffen abseits des Kriegsgeschehens:

#### 1. Überlieferung und Wiederbelebung

##### a. Das Erbe der Neu-Traditionalisten

Die natürlich unvollständige Betrachtung der auf das Kriegsgeschehen reagierenden Schmuckfertigung sei hier abgeschlossen. Nicht alle Schmuckkünstler und Goldschmiede hatten sich mit den vielfältigen Kriegsthemen auseinandergesetzt und produziert, vor allem nicht die großen Werkstätten in Berlin, Dresden oder München. Bevor von ihnen die Rede ist, soll ein kurzer Blick geworfen werden auf künstlerische Bestrebungen, die zwischen Tradition und Moderne stehen und deren Produktion nicht unmittelbar auf das Kriegsgeschehen reagiert. Zu ihnen zählt die um 1905 erstarkte „Helm und Mithra“ - Bewegung der sogenannten Neutraditionalisten. Ihre Ziele - Wiederbelebung und Auferstehung einer großen germanischen Vergangenheit - reagieren in aller Naivität auf eine politisch nicht unbedenkliche Überheblichkeit. Auf künstlerischem Gebiet hatte sie zur Wiederbeschäftigung mit der deutschen Volkskunst geführt und sich der alten Filigrantechniken ebenso wie bronzezeitlicher Motive angenommen. Bedeutende Goldschmiede wie Karl Johann Bauer (1877-1914) in München, Alfons Ungerer in Pforzheim, Adolf von Mayrhofer (1864-1929) und Max Strobl (1861-1946) in München hatten z.B. das Spiralmotiv sowie das Fischblasenornament der Bronzezeit in ihren Schmuck übernommen und weiterverarbeitet. Bei ihnen und anderen kam es auch zur Übernahme von alemannischen Schmuckformen wie z.B. Fibeln. Auch die Beschäftigung mit Filigransmuck, der sowohl von Silberschmieden als erstaunlicherweise auch von der Industrie rezipiert wurde<sup>36</sup>, ließ nicht nach. Diese manchen Orts naive Wiederbelebung deutscher Vergangenheit war künstlerisch leider sehr viel belangloser als politisch, wo im Neu-Traditionalismus eine unheilvolle Überlegenheit des germanischen Wesens beschworen wurde. In dieser und ähnlichen Bewegungen lag der Grund für die uns nicht nachvollziehbare Akzeptanz des 1914 ausbrechenden Krieges. Erstaunlich ist, dass die künstlerischen Formen, in denen sich ungewollt eine politische Überheblichkeit gespiegelt hatte, nach 1914 kaum noch relevant sind. Die Werke des früh gefallenen Karl Johann Bauer (Abb.26) oder Adolf von Mayrhofers werden merkwürdig unschlüssig. Aus den Fachzeitschriften verschwinden allmählich die endlosen Artikel über Volks- und hauptsächlich Filigransmuck, über dessen Vorbildlichkeit man bis dahin nicht genug hatte lesen können. Doch gab es Rückgriffe auf frühmittelalterliche Motive. Nahezu kopiert, technisch auf höchstem Niveau, wurde bei Fahrner z.B. die Adlerbrosche aus dem Goldschatz der Kaiserin Gisela aus den Jahren um 1030 (Abb.9). Dieses Stück wurde bereits erwähnt im Zusammenhang mit Kriegsgedenksmuck, weil es in der Literatur ausdrücklich als solcher bezeichnet wird. Man kann es aber auch einreihen in Fahrners Serie mit merowingischen Greifen und frühmittelalterlichen Löwendarstellungen<sup>37</sup>.

Nur ein genuines Zeichen überlebt und wird – für uns Nachgeborene mit Distanz registriert – auch von Handwerk und Schmuckindustrie aufgegriffen. Es handelt sich um das Swastika-Zeichen, das ursprünglich indische Symbol des Sonnenrades, das 1910 durch die Schrift des völkischen Ideologen G. v. List: „Die Bilderschrift der Ario-Germanen“ erstmals Aufmerksamkeit fand. Der Akzent auf die arische Option in dieser Schrift wurde wohl leicht übersehen oder vor allem nicht wirklich durchdacht. Als Glücks- und Heilszeichen erscheint es jedenfalls wiederholt auch im Schmuckschaffen, z.B. in dem mit dem Spiralmotiv kombinierten Anhänger im Schaffen des Gold- und Silberschmiedes Otto Wünsche in den

<sup>36</sup> S. U. v. Hase-Schmundt, Anm. 18, p. 114 ff.

<sup>37</sup> S. diverse Stücke in Kat. Ausst. Theodor Fahrner 1990, Anm.31.

Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst (Abb.27). Auch in der Firma Theodor Fahrner entstehen vor 1918 entsprechende Emailbroschen (Abb.28).

Als „*Wahrzeichen von Zuversicht und Kraft*“ veröffentlicht die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1919 unter der Überschrift „*Eine sinnige Neuheit.....mystische Swastikakreuze...*“. Interessant ist, dass auch in Finnland das Swastikakreuz Verwendung findet: Der Maler Axeli Gallén-Kalléla (1865-1931) entwirft einen Orden „Freiheitskreuz“

1. und 2. Klasse unter Einbezug des Sonnenrades.

#### b. Noch immer Anlehnung an historische Stilarten

Die Rezeption historischer Stilarten bleibt in den Kriegsjahren unermüdlich. Gerade das Verkaufsangebot der wiederum zitierten Schmuckfirma Theodor Fahrner mit ihrem breiten Angebot zeigt, was weiterhin gefragt ist: Da gibt es die betont schlichte Serie mit antiken Motiven vornehmlich in braun- weißem oder blau-grünem Email in klassizistischer Silhouette: Antike Köpfe mit Helmzier, Biga-Gespann (Abb.29), Diana mit dem Hirschen, Antike Gottheiten.

Dieser Vorliebe der Zeit für scherenschnittartigen, also an klassizistischen Vorbildern orientiertem Schmuck kommen die Entwürfe Vera Johos entgegen. Neben dem oben erwähnten „Einsamen Reiter“ stehen weit fröhlichere Motive, etwa weibliche Figuren oder tanzende Paare (Abb.30). Diese Stücke sind mattschwarz emailliert und stehen in einem vergoldeten, meist ovalen Rahmen. 1919 bringt die „Deutsche Goldschmiedezeitung“ silhouettierte Schmuck der Johanna V. Schäfer. Ihre Entwürfe werden ausgeführt von der Pforzheimer Firma Katz & Deyhle<sup>38</sup>. Die Technik ist in diesen Jahren auch sonst allgemein beliebt und als „Schwarzkunst“ vor allem in den graphischen Künsten anzutreffen.

Dem verwandt sind verschiedene Serien im Geist des Biedermeier. Hermann Häußlers buntfarbig emaillierte Blumenstücke sind auf der Werkbund-Ausstellung 1914 ausgestellt. Unter ihnen ist ein biedermeierlicher Anhänger, dessen farbfroh emaillierte Blüten von einem textilen, für das Tragen sicher sehr unpraktischen Spitzenkranz unterlegt werden. In der Aufsicht wird dadurch ein Blumenbouquet suggeriert (Abb. 31). Diese fein gearbeiteten, thematisch unkomplizierten und Naturfreude suggerierenden Emailwerke sind seit 1910 und dann auch während des Krieges ein großer Verkaufserfolg. Verwandt sind diese Entwürfe denen Hubert Wilms.

Es überrascht zunächst, daß während des Krieges bei Theodor Fahrner auch noch Broschen im Stil des Rokoko ebenso gefertigt werden wie Anhänger, deren schreinartiges Gehäuse einen Rückgriff auf Renaissanceformen offenbaren. Aber warum auch nicht ? Der 1. Weltkrieg stellt für weite Kreise der Gesellschaft eine Endzeit dar – eine abschließende Zeit, in der wie in einem Zeitraffer die Stile des Abendlandes noch einmal aufgerufen werden. Nie wieder kam es im seriösen Schmuckschaffen zu so deutlichen Rückgriffen auf das in Jahrhunderten überlieferte Formengut.

## 2. Wege der Moderne

Es ist an der Zeit, sich von dem faszinierenden Thema des in vieler Weise durch den Krieg oder das Ende der Monarchie bedingten Schmuckschaffens zu verabschieden – ein Schmuckschaffen, das teilweise hohen Qualitätsansprüchen genügte, das aber, bei genauer Betrachtung, nur selten auch stilistisch wegweisenden Charakter hat. Aber wo ist das eigentliche Schmuckstück aus dem Jahr 1915 und wo findet wirklich eine Entwicklung statt, die schließlich zu einem völlig neuen Stil, dem Art Déco, führen konnte ? Zum drastischen Bruch mit der Konvention kommt es offensichtlich erst nach dem Krieg, abrupt und der neuen politischen, wirtschaftlichen und sozialen Situation angemessen. Aber noch befinden wir uns

---

<sup>38</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1919, Abb. p. 17.

in den Jahren 1914-18 und sehen die Versuche, die abseits der tragischen Notwendigkeit des Kriegsschmucks unternommen wurden.

a. Karl Groß: „Das Ornament“

Ein 1912 im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes erschienener Aufsatz des seit 1898 in Dresden lehrenden Goldschmiedes Karl Groß (1869-1934)<sup>39</sup> geht in wunderbar klarem Stil auf die Problematik der diffusen Situation ein. Er zieht ein Resümée zur Rolle des Ornaments und der Rolle derer, die sich seiner bedienen: Der Industrie, deren Werke er dort geißelt, wo sie nicht nur schlechtes Ornament, sondern auch schlechte Arbeit zu verkaufen sucht, und dem Kunsthandwerk, dessen intensive Suche nach einem neuen Ornament sich allerorten abzeichnet. Seine Forderungen beinhalten eine strikte Abkehr vom historisch überlieferten Ornament. Das gilt auch für die stilistischen Rückgriffe der so genannten Reaktionsstile, die dem Jugendstil folgten: Dem Schmuck der Neo-Antike oder des Neo-Biedermeier, der in den Jahren nach 1904 das Bild prägt. Zur Genesung des deutschen Stils postuliert Groß erstens das Studium der Natur – einmal, um eine Verselbstständigung gegenüber den überlieferten Motiven zu erlangen, zum anderen, um ein neues Gefühl für Form und Farbe zu entwickeln. Zweitens empfiehlt er die Beobachtung „*der dekorativen Wirkungen der Erzeugnisse aller Zeiten und Völker*“<sup>40</sup>. Das war ein Hinweis auch auf die Vorbildlichkeit des „Völkerschmuck“, zu dem 1906 das umfassende Tafelwerk von Michael Haberlandt und Martin Gerlach in Wien erschienen war und das nachweislich seine Spuren im gleichzeitigen Schmuckschaffen hinterlassen hatte. Groß' drittes Postulat betrifft „*das organische Einordnen des Ornamentes in das gegebene Formproblem*“<sup>41</sup>, d.h., er mahnt ein der jeweiligen Form angepasstes Ornament an.

Soviel zu dem bemerkenswerten Aufsatz Karl Groß', in dem die stilistischen Unsicherheiten jener Jahre treffend benannt werden. Natürlich konnte darauf nicht schlagartig ein Ende der herrschenden Ratlosigkeit eintreten, aber es wurde an prominenter Stelle gemahnt. Offensichtlich war, dass die einzige Einheitlichkeit jener Jahre in der Divergenz ihres Erscheinungsbildes lag.

b. Die Werkbundausststellung 1914

Wo eigentlich stehen die deutschen und auch österreichischen Schmuckkünstler bei Ausbruch des Krieges? Und wie sollen während der Kriegsjahre die Bedingungen für eine kontinuierliche oder gar neue Entwicklung aufrecht erhalten werden, wo doch eine Perspektive immer weniger sichtbar ist? Die Zäsur 1914 hatte nicht deutlicher sein können, betrachtet man das Geschehen um die verkürzte Dauer der mit großen finanziellen und geistigen Anstrengungen realisierten Ausstellung des „Deutschen Werkbund“ in Köln. Am 16. Mai war sie eröffnet, am 6. August unter dem Eindruck des Kriegsbeginns schnell wieder geschlossen worden. Nur wenige Wochen hatte diese bedeutende Ausstellung der Werkbund-Mitglieder ihre Besucher inspirieren können, bevor sie ihre Tore schließen musste – für alle Beteiligten eine Niederlage ohne Gleichen. Doch bleiben die in der Fachliteratur erhaltenen Spuren dieser Ausstellung auch für das Thema Schmuck von Interesse und werfen ein bedeutsames Licht auf Möglichkeiten und Ansätze jener Jahre. Bekannt ist die Liste der Mitglieder auf dem Gebiet des Schmuck- und Edelmetallschaffens<sup>42</sup>, weiterhin gibt es

<sup>39</sup> Karl Groß: Das Ornament, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912, Jena 1912, p. 60 ff.

<sup>40</sup> S. Anm. 39, p. 63.

<sup>41</sup> S. Anm. 39, p. 63.

<sup>42</sup> Im Jahrbuch des Deutschen Werkbunds 1913, Bd. I, Jena 1913, werden genannt: Friedrich Adler, Hamburg; V. Cissarz, Stuttgart; F. Delavilla, Frankfurt; W. v. Debschitz, Hannover; O. Dietrich, Wien, H. Ehrenlechner, Dresden; K. Schmoll, Stuttgart, Th.v. Gosen, Breslau; B. Habich, Stuttgart; K. Groß, Dresden; J.Hoffmann, Wien; H. Holub, Wien; A. Hystak, Berlin; E. Kleinhempel, Dresden; R. Korwarzik, Pforzheim; Kreuter & Co, Hanau; E.Lettré, Berlin;

Hinweise auf das, was in der Haupthalle und anderen Häusern, z.B. im „Haus der Frau“ gezeigt wurde. Die Abbildungen im Werkbund-Jahrbuch von 1915<sup>43</sup> umfassen Goldschmiede- und Industriearbeiten gleichermaßen, Objekte, die in der Spanne zwischen Konventionalität, provokanter Herausforderung und vorsichtiger Suche stehen: In einem Zwischenbereich steht als Vertreter der Schmuckindustrie die Firma Theodor Fahrner<sup>44</sup>: Sie zeigt die oben erwähnten biedermeierlichen Stücke Hermann Häußlers (Abb. 31).

Eine an Provokation grenzende Herausforderung verkörpert dagegen im Kölner Werkbund-Schmuckschaffen eine Brosche des Malers Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976) (Abb.32)<sup>45</sup>. Jenseits aller Konventionen und fern eines Vorbildes stellt der expressionistische Maler und Entwerfer für das Kunsthandwerk eines seiner zahlreichen in Dangast entstandenen Schmuckstücke aus den Jahren 1910-14 aus, die er in scheinbarer Zufälligkeit roh „zusammenhaut“, wie es auf den ersten Blick erscheint.

Für die Suche nach einem weiteren Weg steht in Köln eine Brosche Annie Hystaks (Abb. 33), Goldschmiedin in Berlin, deren Lebensdaten, so weit ich sehe, unbekannt sind. Ihre Werke aber werden in den Jahren von 1911 bis 1927 in der Fachliteratur<sup>46</sup> sichtlich bevorzugt abgebildet. Die aus kostbaren Materialien geformten Stücke leben aus einem verhaltenen und sehr disziplinierten Floralismus, der die weiche Geschmeidigkeit des verwendeten Goldes nachvollzieht.

Die drei durch Abbildungen nachgewiesenen Ausstellenden wurden hier herausgegriffen, weil jedes Stück für sich ein Licht auf die künstlerischen Absichten einer Generation wirft. Aber auch die Namen der weiteren Mitglieder des Werkbundes im Bereich des Schmuckhandwerks<sup>47</sup> verraten, welche stilistische Breite sich vor den Augen des Publikums auffächerte, abseits des Kriegsschmucks mit seinen Varianten. Sie hier mit noch vorhandenen Objekten vorzustellen bereitet allerdings Schwierigkeiten, denn aus Geldnot konnte von den Museen während der Kriegsjahre kaum etwas angekauft werden. Zahlreiche in diesen Jahren entstandene Stücke – wenn auch sicher nicht die prominenten - wurden in den Notzeiten der 20er Jahre auch wieder demontiert. Der Nachweis einer künstlerischen Fortentwicklung an Hand von erhaltenen Objekten ist deshalb schwierig, kann aber durch Abbildungen in der Fachliteratur erfolgen. Die Träger dieser Entwicklung finden sich allerorten, im Bereich des Goldschmiedehandwerks, der Werkstätten für das Kunsthandwerk, der Kunstgewerbeschulen, segmentartig auch der Industrie - und es sind meist die Namen, die sich auch in den Listen der Werkbund-Mitglieder finden.

Betrachten wir also, was in den Fachzeitschriften veröffentlicht wird.

## 2. Berlin, München und Dresden

### a. Berlin

---

C. Leyerer, München; B. Löffler, Wien; E. Margold, Darmstadt; A.v.Mayerhofer, München; G. v. Mendelssohn, Dresden; B. Möhring, Berlin; Moser, Wien; Th. Müller, Weimar; M.A.Nikolai, Dresden; D. Peche, Wien; G. Pezold, München; E. Pflaumer, Gablonz; O. Prutscher, Wien; E. Riegel, Köln; K. Rothmüller, München; I. Taschner, Berlin; H. van de Velde, Weimar; L. Vierthaler, Hannover; H. Vogeler, Worpswede; Wiener Werkstätte; Wimmer, Wien; F. Zwollo, Hagen.

Im offiziellen Ausstellungskatalog des Werkbundes 1914, p. 122 ff., werden weiterhin genannt: Kollektivausstellung Industrie Pforzheim; Fa. Th. Fahrner, Pforzheim; Ph. Oberle, Straßburg; P.P.Pfeiffer, Pforzheim; P.F.Bernhard Reimann, Berlin; Fa. M. Rothgießer, Pforzheim; M. Schmidt-Kugel und K. Berthold, Darmstadt; Fa. Wild & Cie, Pforzheim; Fa. F. Zerrenner, Pforzheim.

<sup>43</sup> Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, München 1915, p.104-105.

<sup>44</sup> Theodor Fahrner trat sowohl im Verband der Pforzheimer Schmuckindustrie als auch als Einzelaussteller auf.

<sup>45</sup> S. dazu auch Gerhart Wietek: Karl Schmidt - Rottluff, Plastik und Kunsthandwerk, Werkverzeichnis, München (2001).

<sup>46</sup> S. Zitate bei Ulrike von Hase, s. Anm. 18, p. 216; Christianne Weber, s. Anm. 2, p. 213. Zahlreiche Abb. in Die Kunst, Jahrgänge 1917-1919.

<sup>47</sup> S. Anm. 42.

Drei deutliche Akzente werden in der Literatur gesetzt: Auf das Schaffen der Berliner, der Dresdener und der Münchener Goldschmiede.

Berlin, Kaiserstadt, dort gibt es auch in den Kriegsjahren die renommierten Firmen, z.B. die Unter den Linden präsentierenden Gebrüder Friedländer und Otto Max Werner, Josef Wilm d. J. (1880-1924) und Ferdinand Richard Wilm (1880-1971) in der Firma Hermann Julius Wilm, Emil Lettré (1876-1954), Annie Hystak. Gestorben war 1915 der originelle, zur Zeit des Jugendstils revolutionäre Kaiserliche Hofgoldschmied Hugo Schaper (1844-18.7.1915), seine Firma wird allerdings fortgeführt. Das Schaffen dieser Goldschmiede, soweit eine Beurteilung erlaubt ist, bewegt sich in den Jahren zwischen 1914 und 1918 in einer üppigen Gediegenheit, die dennoch die Auseinandersetzung mit den künstlerischen Forderungen eines Mahners wie Karl Groß ahnen läßt. Hier muß vor allem auf das bereits im Zusammenhang mit der Werkbundausstellung 1914 erwähnte Schaffen Annie Hystaks hingewiesen werden (Abb.34). Ihre aus kostbaren Materialien geformten Stücke leben aus einem verhaltenen und sehr disziplinierten Floralismus. Sorgsam treibt sie das Gold zu zuchtvoll floralen Maserungen, in deren Zentrum edle Steine - Mondsteine, Opale, Brillanten, Perlen - stehen. Es ist denkbar, dass das Schaffen Annie Hystaks vom Geist der „Ateliers und Werkstätten für angewandte Kunst“ (W. v. Debschitz und H. Lochner)“ in München befruchtet wurde. Leider ist ihr Werdegang nicht bekannt. Aber auch das Wirken der Dresdner Goldschmiede könnte ihre Werke geprägt haben.

Auch das Schaffen Emil Lettrés, ein Juwelier von internationalem Ruf und Werkbundmitglied, wird durch Erwähnungen in den Fachzeitschriften begleitet, obwohl man nicht sicher ist, ob seine anfängliche Originalität wirklich auch in den Stücken zwischen 1914-18 weiterlebt. Es überwiegt bei ihm in diesen Jahren eine gewisse Opulenz der Materialien, gepaart mit graziösen Stilanleihen (Abb.35), z.B. mit dem beliebten Puttenmotiv der Wiener Werkstätte. Jedenfalls war er vorsichtig.

Über den Goldschmied Joseph Wilm d.J. (Abb.36) berichtet „Die Kunst“<sup>48</sup>, dass er als einer der Wenigen mit dem finanziellen Erfolg auf der Werkbund-Ausstellung 1914 zufrieden gewesen sei. Das lag vielleicht daran, dass er anders als andere berliner Kollegen im Materialverbrauch zurückhaltend blieb und auf preiswertere Edelsteine wie Türkise, Granate, Chrysoprase, Malachite und andere Halbedelsteine zurückgriff. Vielleicht standen ihm auch keine anderen Steine zur Verfügung. Den Steinen gewähren seine immer sparsam gefassten Stücke ein bedeutungsvolles Eigenleben. Dies trifft auch zu für zwei besondere, in der Literatur abgebildete Ringe (Abb. 37): Sie sind nach bisher vielleicht nicht beachteten Entwürfen des Malers und Graphikers Emil Orlik (1870-1932) gefertigt, der als Lehrer an der Berliner Kunstgewerbeschule auch als Designer tätig war. Bei den kleinen Blütchen wird mit Brillanten, Saphiren und Gold allerdings nicht gespart.

Die außergewöhnlichen Schmuckentwürfe Wilhelm Lucas von Cranachs für die Juweliere Gebrüder Friedländer wurden bereits erwähnt<sup>49</sup>. Sie sind zwar ohne Materialangaben, jedoch so vorzüglich koloriert, dass man davon ausgehen kann, dass Cranach die Verwendung kostbarer Brillanten, Edelsteine, Platin und Gold vorschlug. Wenn die Entwürfe so umgesetzt wurden, können wir annehmen, dass bei Friedländer kein Materialmangel herrschte (Abb. 38 und 39). Eher vorsichtig geht man mit dem eher konservativen Geschmack der Käufer um. Wie Annie Hystak bleibt Cranach in vielen Entwürfen einem stilisierten, zuweilen floralen Formgut treu und flicht Blattgebilde, kleine Schleifen oder Flammen ein. Einzelne Stücke nehmen schon ein strenges Ornament des Art Déco voraus, von solcher Rigorosität ist ihre verklammerte Geometrie. Die Mehrzahl seiner Entwürfe ist von einer verhaltenen organischen Flexibilität, die eine eigentliche Revolution des Stils nicht ahnen lassen. Vielleicht ist das der Grund, warum Cranach gegen Kriegsende noch einmal an seine besten

---

<sup>48</sup> Die Kunst 34, 1916, p. 135.

<sup>49</sup> Privatbesitz.

Werke anknüpfte, die er in der Zeit des Jugendstils geschaffen hatte - für Kaiser Wilhelm II. entstand das berühmte „Schlangennest“<sup>50</sup>.

#### b. München

Verhaltenheit in der stilistischen Entwicklung zeigt sich auch im münchener Schmuckschaffen. Vor allem allgemeine Zeitschriften für das Kunstgewerbe stellen während der Kriegsjahre das Werk Karl Johann Bauers, Lehrer an der Debschitz-Schule, vor. Seine zu dieser Zeit zögernden, in einem Umbruch begriffenen Entwürfe werden auch nach seinem frühen Tod in seiner von Hans Ottmann (1890-1968) weitergeleiteten Werkstatt ausgeführt. Berichtet wird in der Presse weiterhin u.a. über Adolf von Mayrhofer, Ferdinand Hauser (1864-1919), Karl Rothmüller, Alwin Schreiber (1876-1959), Elisabeth Treskow (1889-1992), Hubert Wilm.

Diese Namen stehen für ein breites stilistisches Angebot. Aus der Werkstatt des vielleicht erfolgreichsten münchener Goldschmieds, Werkbundmitglied Karl Rothmüller (1860-1930), (Abb. 40) kommt Wunderbares, jedoch nicht wirklich Neues. Durch die Kriegsjahre hindurch werden seine mit schwarzen Opalen, Barockperlen, Olivinen, Rubinen, Amethysten u. ä. besetzten Blattgespinste oder stilisierte Pflänzchen abgebildet – darunter viele Umsetzungen der Haeckelschen „Kunstformen aus der Natur“. Herrliche Werke, geboren in der Hoffnung, dass alles so bleiben möge. Der Bedeutung Rothmüllers als hervorragendem Lehrer entsprechend werden auch Arbeiten seiner Lehrlinge veröffentlicht: Unter ihnen befindet sich ein außerordentliches Frühwerk, ein Anhänger der später so erfolgreichen Elisabeth Treskow<sup>51</sup> (Entwurf Abb.41). Stilistisch korrespondiert er am ehesten mit der feinen Poesie der Werke Annie Hystaks in Berlin.

Ein anderes Bild boten die Stücke Alwin Schreibers (1876-1959) aus Unterhaching bei München (Abb.42). Seine Anhänger und Broschen sind straff auf das Eigenleben des Materials konzentriert, - seit 1910 Elfenbein, oft in Verbindung mit Halbedelsteinen. Die strengen Konturen seiner Stücke werden begleitet von einer aufgebrochenen, meist floralen Schnitzarbeit. Nicht zufällig werden diese ruhigen Arbeiten mit Erfolg bei den „Vereinigten Werkstätten“ in München und den „Deutschen Werkstätten“ in Hellerau vertrieben. Elfenbein und Bernstein, der in Ketten des münchener Drechslers Hans Strecker Verwendung findet<sup>52</sup>, waren übrigens sozusagen „deutsche“ Materialien - gewonnen in den deutschen Kolonien oder Ostpreußen. Auch das war ein Grund zur Wiederaufnahme dieser Materialien in die Produktion.

Von Hubert Wilm (1887-1953) war im Zusammenhang mit Kriegsschmuck bereits die Rede. Doch täte man ihm Unrecht, verwiese man nicht auch auf seine Elfenbeinbroschen, die, mit Email auf Elfenbein gemalt, in zarter Poesie das biedermeierliche Thema des Blumenbouquets, des Füllhorns mit Blumen oder des Gestecks umspielen<sup>53</sup> (Abb.43). Diese Stücke gibt es gefasst mit einem zurückhaltenden Silberrahmen aus der Werkstatt des Goldschmieds Adolf v. Mayrhofer. Wilm hat seine Malereien aber auch einer Schmuckfabrik, der Firma F. Weil & Co in Pforzheim anvertraut<sup>54</sup>. Das Füllhornmotiv erscheint auch in den aus Eisen und Silber gestalteten Stücken des Goldschmieds und Ziseleurs Franz Mayer (Daten unbekannt) in München, der bei Karl Johann Bauer in die Lehre gegangen war<sup>55</sup> (Abb.44).

---

<sup>50</sup> Schmuckmuseum Pforzheim.

<sup>51</sup> In: Kunst und Handwerk 65, 1914-15, p. 184 sowie 69, 1918-19, p.91. In Bd. 65, 1914-15, p. 183 werden auch Lehrlingsarbeiten der Firma Theodor Heiden veröffentlicht: Anhänger und eine Brosche von Hermann Wandinger, Franz Valentin, Renée Zimmer, J. Rettinger. Bei Otto Meese arbeitet als Lehrling Max Gaßner.

<sup>52</sup> Kunst und Handwerk 64, 1913-14, p. 232.

<sup>53</sup> Eine runde Brosche erhalten in Schwäbisch Gmünd, Museum für Natur und Stadtkultur.

<sup>54</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1918, Abb.p.21, 22.

<sup>55</sup> Das Thema wird übrigens auch in einer silbernen „Füllhorn-Brosche des Berliner P. F. Bernhard Reimann (geb. 1883), der sie 1914 in der Werkbund-Ausstellung zeigte, aufgegriffen (Abb. Jb 1915, Abb.p.104). Es überrascht nicht, es auch im gelegentlichen Schmuckschaffen der seit 1907 für die „Deutschen Werkstätten“ in

### c. Dresden

Über den dresdener Schmuck berichten die Fachzeitschriften sparsam. Gelegentlich wird das derzeitige Schaffen des Goldschmiedes Hermann Ehrenlechner (1865-1943) kommentiert<sup>56</sup>. Auf Veranlassung von Karl Groß war Ehrenlechner 1902 nach Dresden gekommen, arbeitet vereinzelt nach dessen Entwürfen, entwickelt aber einen eigenen Stil, dessen zuchtvoller Floralismus, umgesetzt in wertvolle Materialien, sich ganz dem hohen Stilempfinden der Berliner und Münchener Goldschmiede anschließt. Ansonsten stehen in Dresden Aufschwung und Abbruch nahe beieinander. 1914 wird Karl Groß (1869- 1934) Direktor der Kunstgewerbeschule, an der er seit 1898 unterrichtete. Von ihm stammt der eindringliche, 1912 im Werkbund- Jahrbuch veröffentlichte Aufsatz über die Entwicklung einer Stilkunst auf der Basis botanischer Beobachtung. Nahezu zeitgleich, 1912, geht der für das dresdener Schmuckschaffen bedeutende Entwerfer Erich Kleinhempel (1874-1947), dessen Schmuckentwürfe von Theodor Fahrner in Pforzheim, Ehrenlechner und Artur Berger (geb.1873) in Dresden ausgeführt worden waren, nach Bremen. Kleinhempels Schwester Gertrud (1875-1948), die das Dresdener Schmuckschaffen der Jahre nach 1900 mit zahlreichen Entwürfen belebt hatte, hatte Dresden bereits 1907 verlassen, um an der Kunstgewerbeschule in Bielefeld die Fachklasse für Textilbearbeitung zu übernehmen<sup>57</sup>. Wirklich interessant bleibt das Schmuckschaffen um die Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau, die teilweise auch den Vertrieb der Stücke übernahmen. Aber auch sie, wie andere Hersteller von „Luxusgütern“, werden von den wirtschaftlichen Folgen des Kriegs derart getroffen, daß nur wenige Objekte gefertigt werden und viele nur Entwurf bleiben. Seit 1910 lebte der Gold- und Silberschmied Otto Wünsche (1872-1920) in Hellerau und hatte eine „Werkstatt für handgearbeiteten Schmuck“ eröffnet. Ein zierlicher Swastika- Anhänger seiner Hand aus den Jahren 1912-15 wurde bereits oben erwähnt (Abb.27). In anderen, in Entwürfen erhaltene Werken umspielen feingliedrige Gespinste das Thema Edelstein<sup>58</sup>. Großen Erfolg hat sein etwas kräftigerer „Blättchenschmuck“, ein Dauerbrenner dieser Jahre<sup>59</sup>. Auch Curt Hensels (1881-1961) „Werkstatt für Schmuck und Uhren“ besteht seit 1910 in Hellerau, Albert Thomée (1877-1942) lebt seit 1910 in Dresden-Reick und zieht 1915 als selbstständiger Meister nach Hellerau. Von dem jungen Metallwerker Otto Franz (1893-1957), bis 1917 Lehrling bei Georg v. Mendelssohn, anschließend selbstständig als Schlosser, ist eine zwischen hartem Hammerschlag und feiner pflanzlicher Abstraktion stehende Gürtelschließe bekannt<sup>60</sup>. Kurz vor dem Krieg entsteht im Rahmen der „Werkstätten für handgearbeiteten Schmuck“ das immer feingliedrige Werk Charlotte Krauses (1879-1968), ausgeführt von ihrer Schwester, der Goldschmiedin Gertrud Krause (1877-1967)<sup>61</sup>. Die hier nur kurz erwähnten Schmuckkünstler arbeiten in einem engeren Rahmen als die großen Juweliere in Berlin und München. Stilistische Gemeinsamkeiten sind erkennbar - die gespinstartige Feingliedrigkeit, das Umspielen der mitunter einfachen Edelsteine, das zuweilen unkonventionelle Material wie z.B. Porzellan - und immer handelt es sich um eine Reduktion der Mittel. Interessant ist die Tatsache, dass nahezu alle erwähnten Künstler,

---

Dresden arbeitenden Malerin und Kunstgewerblerin Else Wenz - Vietor (1882-1973) zu finden (Klaus-Peter Arnold: Vom Sofakissen zum Städtebau, Dresden, Basel 1993, Abb.p.810 als Zuschreibung). Die Motivwelt des Biedermeier ist ungebunden an Schulen oder Orte.

<sup>56</sup> Die Kunst 32, 1915, Abb.p.32; Deutsche Goldschmiedezeitung 1919, Abb. p 9-12.

<sup>57</sup> S. Kat. Ausst. Gertrud Kleinhempel, Künstlerin zwischen Jugendstil und Moderne, Bielefeld 1998. Kat. Nr.142 eine Kette von 1914.

<sup>58</sup> Klaus-Peter Arnold: Vom Sofakissen zum Städtebau, Dresden, Basel 1993, Abb. p. 376.

<sup>59</sup> Die Goldschmiedekunst 36, 1915, Abb.p.101.

<sup>60</sup> S. Anm. 58, Abb. p. 377

<sup>61</sup> Kat. Ausst. Jugendstil in Dresden, Dresden 1999, Abb. p. 313-315.

soweit sie das Jahr 1945 erreichten, den künstlerischen Schaffensraum „ihres“ Hellerau oder Dresden nicht verließen<sup>62</sup>.

Was ist nun eigentlich das Schmuckstück aus dem Jahr 1915 ? Welches der gezeigten Stücke lässt sich wirklich mit Sicherheit auf dieses Jahr datieren und steht in einer Entwicklung, die die Revolution des Art Déco ahnen lässt ? Gibt es irgendwo Provokation ? Ja, aber bescheiden. Einer der Provokateure auf dem Gebiet des Schmuckschaffens der Vorkriegszeit – Georg von Mendelssohn - hatte 1912 in Dresden-Hellerau eine Metallwerkstatt begründet. Ob dort noch der rohe Eisenschmuck entsteht, mit dem er 1908 auf der Münchener Kunstausstellung Aufregung verursacht hatte, ist nicht belegt. Die neuen Metallwerke seiner Hand, z.B. Zierteller, werden jetzt bestimmt von ruhig addierenden, bandartigen Ornamenten<sup>63</sup>. Einem anderen prominenten Provokateur - der Maler Karl Schmidt-Rottluff - sind die Hände gebunden. Die gesamte Kriegszeit ist er im Militärdienst, obwohl ihm noch 1914 Karl Ernst Osthaus ein Angebot zur Mitarbeit in der Hagener Silberschmiede gemacht hatte. Erst nach dem Krieg kann er seine 1910 begonnene atemberaubende Schmuckproduktion aus dem Geist des Expressionismus fortsetzen (Abb.32). Mit ihr hatte er bereits auf der Werkbund-Ausstellung 1914 schockiert. Wie im frühen Werk Georg von Mendelssohns (1886-1955), der wie Schmidt-Rottluff in Dresden lebte, liegt der Akzent seiner expressionistischen Schmuckwerke auf der Wildheit des kaum „gezähmten“ Metalls, der Willkür der Bearbeitung und der Einfachheit des verarbeiteten Materials.

Gerhart Wieteck<sup>64</sup> zählt die von ihm bevorzugten Materialien und Techniken auf: u.a. gefasste und ungefasste Steine wie Kiesel und Smaragd, Bein, Horn, gerne Bernstein mit Einschlüssen, Glasperlen, Achate, Opale, Jade, Lapis, Türkise, Granate, Turmaline - sie alle in der Regel ungeschliffen und unbehauen. An Metallen verwendet der Maler alles ihm Gebotene: Silber, vergoldetes Silber, Blei, Messing und andere. Seine fast ausschließlich für den Freundeskreis und die Familie bestimmten Stücke, insgesamt um die 200 - widersprechen natürlich vehement dem Geschmack der traditionellen Käufer in Berlin, Dresden oder München. Sie sind geradezu traumatisch unkonventionell und deshalb von starker Vitalität. Ihre Durchsetzungskraft läßt Neues ahnen. Das trifft auch für den bis heute noch nicht in Gänze publizierten Schmuck eines weiteren mit Schmuck befaßten Brücke-Malers zu: Erich Heckel (1883-1970) (Abb.45). Im Gegensatz zu Schmidt-Rottluff hält sich Heckel mehr an malerische Bildvorlagen, wie eine Gürtelschließe von 1913 zeigt. Das war expressionistischer Schmuck, der jedoch im Schmuckschaffen auch in den Zwanziger Jahren außerhalb der Gesamtentwicklung rangiert. Ein Nachahmer findet sich in A. Jaumann in Berlin mit einem Stück für die Bremer Firma Brinkmann & Lange (Abb.46).

Vielleicht nicht provokant, aber richtungweisend, ist das Schmuckschaffen der 1910 begründeten „Hagener Silberschmiede“, in die, wie erwähnt, Schmidt-Rottluff hätte einziehen sollen. In Hagen entwickelt sich mit Mut eine streng geometrische Form mit scharfer, oft kantiger Umrißlinie. Sie hat nichts gemeinsam mit den zu dieser Zeit beliebten und gefälligen Ovalbroschen, die einen schönen Halbedelstein umschließen.

#### 4. Neue Ornamente.....

Es gibt demnach die Neuerungen und ihre Provokateure. Doch zeigt es sich, dass nach dem großartigen Aufschwung, den das Kunstgewerbe nach der Gründung vieler, z.T. auch fachspezifisch ausgerichteter Lehrwerkstätten genommen hatte, eine wirkliche Durchsetzungskraft für Neues nur zögerlich sichtbar wird. Die Kräfte verzehren sich in anderer Weise: Das galt für das Lehrpersonal. So z.B. war Henry van de Velde (1863-1957)

<sup>62</sup> Allerdings ist ihr Schaffen nach 1945 weitgehend unerforscht.

<sup>63</sup> Z.B. Jahrbuch des Deutschen Werkbund 1912, Abb.p.76.

<sup>64</sup> S. Gerhart Wieteck, Anm. 45.



1914, bis dahin Leiter der Kunstgewerbeschule in Weimar, auf schikanöse Weise seines Postens enthoben worden; Friedrich Adler (1878-1942), seit 1907 tätig als Lehrkraft an der Hamburger Kunstgewerbeschule, stand 1914-18 als Offiziers-Vertreter im Krieg <sup>65</sup>; Frans Zwollo (1872-1945), Leiter der Hagener Silberschmiede, wird 1915 Lehrer an der Akademie in Den Haag.

Vieles deutet darauf hin, dass während des Krieges die Frage, ob ein neuer Stil notwendig war, ob er etwa herbeigesehnt wurde - wie man es nach dem Abklingen des Jugendstils tat - gar nicht zur Diskussion steht. In den von Kriegskunst überfrachteten Fachzeitschriften finden sich keine entsprechenden Artikel. Das hier zusammengetragene, keineswegs vollständige Material zeigt vielmehr, daß man das bewahrt, was sich als das Ergebnis der wunderbaren Reformen aus dem Geist eines Henry van de Velde, Hermann Obrist (1862-1927), Wilhelm von Debschitz (1871-1948), der Brüder Fritz (1883-1963) und Karl (1879-1947) Schmoll gen. Eisenwerth, Karl Groß und anderer darstellt. Ihre Leistung ist so überzeugend, dass sie auch während des Krieges lebendig bleibt und sich vehement gegen die Last des völkischen Traditionsgedankens wehren kann. Tragisch ist, dass der Ausbruch des Krieges die kontinuierliche Entwicklung abschnitt, in der sich das Ergebnis der neueren Reformbewegung hätte weiterentwickeln können.

..... und die Rolle der „Wiener Werkstätte“

Ich versprach anfangs, den Übergang zu einer Kehrtwende des künstlerischen Schaffens nach 1919 auch im Bereich des Schmuckschaffens darzulegen. Das Verblüffende ist, dass sich dieser Übergang, wenn überhaupt, kaum im Schaffen der deutschen Goldschmiede vollzog. Es waren die „Wiener Werkstätten“, die ohne Befindlichkeiten einen Stil vorbereiteten, der im Art Déco seine Blüte fand.

Verschiedenartige Neuansätze sind nicht zu übersehen, vor allem im Bereich dessen, was einmal so harmlos begonnen hatte: Im Bereich des so genannten „Blättchenschmucks“. Die außerordentliche Beliebtheit dieses Motivs bereits in den Vorkriegsjahren macht es geradezu zu einer Schmuckgattung, so daß es nicht erstaunt, wenn die Firma Theodor Fahrner in Anzeigen mit „Blumen- und Blättchenschmuck“ wirbt. Von dem Wiener Koloman Moser (1868-1918) kurz nach 1900 eingeführt, tritt es sofort einen Siegeszug an und wird zu einem Leitmotiv des „Wiener Werkstätte“-Schaffens. Schnell erfasst es das Werk des später in Hamburg tätigen Carl Otto Czeschka (1878-1960), Franz Delavillas (geb.1884) (Abb.47), Rudolf Heidas, Josef Hoffmanns (1870-1956). Eugen Pflaumer, Goldschmiedemeister der Wiener Werkstätte, trägt das Thema nach Gablonz und nach 1916 nach Krefeld<sup>66</sup>. Früh wird es auch von der österreichischen Industrie, vor allem der Firma Oskar Dietrich, verbreitet.

Die herzförmigen Blättchen an ihren gebogenen Ranken finden ihr begeistertes Publikum schnell auch in Deutschland<sup>67</sup>. Dort wird das Motiv um 1910 aufgegriffen z.B. von der Goldschmiedin Johanna Frentzen in Karlsruhe, die die zarten Blätter in ein festes Rund, ein Quadrat oder ähnlich strenge Formen zwingt, ohne ihm die Grazie zu nehmen<sup>68</sup>. Otto Wünsche in Hellerau nimmt das Thema spätestens 1915 auf, wobei er die Blättchen in aufgeregtes Miteinander versetzt. Bei Paul Peter Pfeiffer (1879-1957) in Pforzheim erscheinen bei einem auf der Werkbund- Ausstellung 1914 gezeigten Anhänger die Blättchen auch makroskopisch (Abb.48). Das Stück ist eine industrielle Fertigung, hergestellt von der bekannten Pforzheimer Firma Hepke & Lichtenfels. Der 1911 von Ernst-Ludwig Großherzog von Hessen an die Darmstädter Künstlerkolonie berufene Wiener Emanuel Josef Margold (1888-1962) beschäftigt sich in den Jahren 1911-13 mit Schmuck und huldigt dem aus Wien

---

<sup>65</sup> Friedrich Adler wurde 1942 ermordet in Auschwitz.

<sup>66</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1916, Abb. p.69-72.

<sup>67</sup> Dazu u.a. meine Ausführungen in Kat. Ausst. Theodor Fahrner, s. Anm. 31, p. 58 f.

<sup>68</sup> Ein ausführlicher Aufsatz über die Künstlerin in : Ons Maandblatt, Ausgabe der niederländischen Großhandelsfirma Jansen, Post & Cox, 1913. Deutsche Goldschmiedezeitung 1914, Abb. p.9-16.

transferiertem Blättchenmotiv zuletzt in der großen Ausstellung der Darmstädter Künstlerkolonie von 1914. Dann wird er einberufen. Auch die deutsche Industrie versagt sich dem Thema nicht, wobei wiederum die Firma Theodor Fahrner in Pforzheim die meisten Varianten bringt. (Abb. 49). Es sieht so aus, als habe Fahrner verschiedenen Entwerfern die Aufgabe „Blättchenschmuck“ gestellt, denn er erscheint in vielen stilistischen Differenzierungen. Fahrners Stücke bleiben weitgehend unverändert ein Verkaufsschlager bis zu seinem Tod 1919.

In zeitlicher Parallele verändert sich das Blättchenmotiv innerhalb des „Wiener Werkstätte“-Schaffens. Man kann nicht einmal sagen, bei welchem der Wiener Entwerfer sich die Veränderungen zuerst zeigten, sondern nur eine allgemeine Tendenz verfolgen. Während der Kriegsjahre ist in Wien plötzlich Schluß mit der biedermeierlichen Blättchenbehaglichkeit. Das Motiv wird verschlankt, in die Vereinzelnung getrieben, aus den Ästchen werden Linien – alles treibt einer bisher unbekanntenen Abstraktion zu. So ist es bereits bei den 1915 veröffentlichten Stücken des Wiener – zu dieser Zeit bereits in Darmstadt tätigen - Ehepaars Emanuel Josef (1889-1962) und Milla Margold (geb. Weltmann, 1886-1961) zu entdecken (Abb. 50 und 51). Erstaunlich schnell greift auch die österreichische Schmuckindustrie, hier die Firma Oskar Dietrich in Wien, das Thema auf. Schließlich sind es nur noch Erinnerungen an Blätter und Blüten, die z.B. drei in Elfenbein geschnitzte Diademe Dagobert Peches (1887-1923) (Abb. 52) von 1916 darstellen. Auch seine reliefierten Elfenbeinbroschen und –anhänger (Abb. 53), aus dem gleichen Jahr, stehen in ihrer fast manierierten Gespreiztheit auf der Schwelle zur Abstraktion - einer Schwelle, die sie lange nicht überwinden. Verwandt ist eine figürliche Komposition Josef Hoffmanns (Abb. 54). Erst nach 1919 kommt es in einem neuen Anlauf zu wirklicher Abstraktion des bildhaften Motivs – im Dekor der Wiener Werkstätten, zugleich aber explosionsartig auch im Nachkriegsdeutschland.

Auch im deutschen Schmuckschaffen bewegt es sich in den Blättchen. So stehen plötzlich neben den vertrauten herzförmigen Blättchen auch solche, die sich spitzstachelig gebärden. Dann tauchen zwischen nach 1915 Stücke auf, die eindeutig dem Art Déco zugeordnet werden müssen. Es sind zwei Broschen Theodor Fahrners (Abb. 55 und 56) mit Einhorn- und Fuchsmotiv – formal hochmodern, die Gruppe stilistisch aber vielleicht abgeleitet von einem minoischen Vorbild<sup>69</sup>. Diese Brosche trägt alle Merkmale des Art Déco-Stils. Die wenigen Blätter sind hochgezackt und werden umgeben von einem zum Draht stilisierten Ästchen.

Natürlich ist dieses sicherlich nur in geringer Auflage gefertigte Stück kein Einzelfall. Auch im Bereich des Münchener Schmuckschaffens kommt es um 1918 zu einer Reduktion des Körperlichen, z.B. in den Blumenstücken des Eisen- und Silberschmieds Franz Mayer (Abb. 44). Zunächst wird ihre Kühnheit durch den mehrfach ornamentalen Rahmen gemindert. Es sind schüchterne Ansätze, die aber beweisen, dass nicht nur auf dem Gebiet des Blättchenschmucks neue Vorstellungen umgesetzt werden wollten. Dennoch ist der Weg zur Abstraktion gerade dort, wo es auf den ersten Blick am lebendigsten zugeht, nämlich bei den Blättern und Blüten des Wiener Werkstätte-Schmucks, am deutlichsten gezeichnet. Doch hatten diese seit Koloman Moser (1868-1918) regierenden Pflanzen nie etwas eigentlich Vegetables gehabt, sondern waren seit ihrer Geburt um 1903 bereits in ihrer Weise abstrahiert gewesen. Die Vorstellungen van de Velde, Hermann Obrists und vieler anderer von einer Entwicklung des Ornaments aus dem Bereich des Organischen hatte nichts gemein mit dem, was die Wiener Werkstätten postulierten. Von Anfang an umgaben ihre Werke, auch den Schmuck, eine kühle Formulierung, die trotz ihrer Gegenständlichkeit abstrakt war und nicht fassbar sein wollte. Wahrscheinlich war das der Grund, warum in Deutschland der Weg zur Abstraktion im Schmuck über das Wiener Vorbild genommen wurde.

Aber dann war der Umschwung plötzlich da, wenn zunächst auch ungern gesehen. 1920 schreibt Prof. S. (Segmüller?) etwas zweideutig in der Deutschen Goldschmiedezeitung: *Die*

---

<sup>69</sup> Ca. 1600 v. Chr., Goldblech, London, Britisches Museum.

*Neuheiten von Brinkmann & Lange in Bremen befinden sich im Fahrwasser neuzeitlicher Schmuckkunst, die besonderen Wert darauf legt, das Edelmetall als leicht hingeworfenes Dekor in eleganter Glanzlichtführung zu betrachten*<sup>70</sup>. In einem Wettbewerb der genannten Firma war die Künstlerin Schmid-Riegel in Nürnberg ausgezeichnet worden (Abb. 57 und 58).

Zugleich notiert Prof. S. einen Wettbewerb der Firma Peter Bruckmann, der ausdrücklich auch *„die geringste Anlehnung an historische Formen verbot, zeigt, wie der neue Geist künstlerischen Schaffens auch in das Kunstgewerbe eindringt*<sup>71</sup> (Abb.59). Oder, zu einem Stück Alfred Hepkes: *„...fortschrittlicher künstlerischer Auftrieb...“* (Abb. 60).

Die neuen, stilbildenden Kräfte werden nicht plötzlich relevant. Zögernd haben sie sich formiert, bis sie nach dem politischen und gesellschaftlichen Zusammenbruch Deutschlands eine neue, von zunächst unerklärlichem Optimismus gespeiste Potenz entwickelten. Sie werden sich kanalisieren in zwei Richtungen – erstens in die aus Wien kommende mit dem abstrakt aufgebrochenen Dekor und seinen explosionsartig gesprengten Versatzteilen; zweitens in die vom 1919 von Walter Gropius begründeten „Bauhaus“ bevorzugte mit dem Diktat ihrer geometrischen und kubischen Formen.

Und unser Schmuckstück aus dem Jahr 1915 ? Auch ihm steht zu dieser Zeit alles offen. (Abb. 61).

---

<sup>70</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1920, zu Abb. p. 9.

<sup>71</sup> Deutsche Goldschmiedezeitung 1920, Abb. und Text p. 13 und p.11.

1. Karl Berthold und Maria Schmidt-Kugel: Brustschmuck, Nürnberg, Gewerbemuseum der LGA im Germanischen Nationalmuseum
2. Ferdinand Hauser: Mondsteinbrosche, 1912-13, Stuttgart, Württ. Landesmuseum
3. Theodor Fahrner: Brosche mit der Inschrift „MEIN GOLD DEM VATERLAND“, Priv.Bes.
4. Hermann Hosaeus: Gedenkmünze der Deutschen Reichsbank, 1916, Umzeichnung in: „Deutsche Goldschmiede Zeitung“ 1916
5. Nagelschmuck, Abb. aus Kat. Ausst. „Lebenszeichen“ , Köln 1994, Nr. 12
6. Wilhelm Heiden: Entwurf für eine Geschoßfassung, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1915, p.3
7. Wilhelm Lucas v. Cranach: Kriegsschmuck, Nachzeichnung in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1914, p. 378
8. Entwurf Franz Boeres, Ausführung Theodor Fahrner: Kriegsschmuck, Anhänger, Schmuckmuseum Pforzheim
9. Theodor Fahrner: Adlerbrosche, Priv. Bes.
10. Entwürfe Ernst Riegel, Ausführung Koehler, Schwäbisch Gmünd: Kriegsschmuck, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“,1915, p.82
11. Nikolaus Thallmayr: Kriegsschmuck, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1917, p.63
12. Hubert Wilm: Entwurf zu einer Brosche mit Ares, Abb. in „Kunst und Handwerk“ 67,1916-17, p. 71
13. Hubert Wilm: Entwurf zu einer Brosche mit Helmzier, Abb. in „Kunst und Handwerk“ 67,1916-17, p. 71
14. Entwurf Vera Joho, Ausführung Theodor Fahrner: Anhänger „Einsamer Reiter“, Priv. Bes.
15. Industrieller Kriegsschmuck, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1914
16. Goldwarenfabrik Jacob Kling, Mannheim, Annoncenteil in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1914
17. Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule Pforzheim, Entwürfe zu Geschoßfassungen, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1916
18. Emil Herion: Granaten-Armbänder, Nachzeichnung in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1914
19. Friedrich Katz: Trauerschmuck, Brosche, Priv. Bes.
20. Egon Riester und Theodor Fahrner: Pietá, ungefaßt, Priv. Bes.
21. Theodor Fahrner: Urne auf Säulensockel, ungefaßt, Priv. Bes.
22. Georg Pezold und Karl Rothmüller, Anhänger mit Hl. Georg, Abb. in „Kunst und Handwerk“, 67,1916-17, p.98
23. Egon Riester und Theodor Fahrner: Hl. Georg, ungefaßt (Auschnitt), Priv. Bes.
24. Kurt Schmidt: Entwurf zu einem Hl. Georg, Aufschrift: Weltkrieg 1914, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1915, p. 25
25. Theodor Fahrner: Rückseite zu einer Broschenfassung, ungefaßt, Priv. Bes.
26. Karl Georg Bauer: Anhänger, Abb. in „Kunst und Handwerk“ 67, 1916-17, p. 101
27. Otto Wünsche: Anhänger mit Swastika-Motiv, Abb. in: Peter Arnold, Vom Sofakissen bis zum Städtebau, Dresden, Basel 1993, p. 376
28. Theodor Fahrner, Rohling für eine Brosche mit Swastika-Motiv, Priv. Bes.
29. Theodor Fahrner, Anhänger mit Biga, Priv. Bes.
30. Entwurf Vera Joho, Ausführung Theodor Fahrner: Anhänger mit Tanzendem Paar, Priv. Bes.

31. Entwurf Hermann Häußler, Ausführung Theodor Fahrner: Blumenanhänger mit textiler Spitze, Abb. in Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, p. 105
32. Karl Schmidt-Rottluff: Brosche, Abb. in Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, p. 104
33. Annie Hystak: Brosche, Abb. in Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, p. 105
34. Annie Hystak: Anhänger, Abb. in „Die Kunst“ 36,1917, p.200
35. Emil Lettré: Anhänger mit Putto, Abb. in „Deutsche Kunst und Dekoration“ 35, 1914 p.74
36. Hubert Wilm: Brosche, Abb. in „Die Kunst“, 34, 1916, p. 136
37. Entwurf Emil Orlik, Ausführung Josef Wilm: Ring, Abb. in „Deutsche Kunst und Dekoration“ 36,1915-16, p.351 (unscharfe Vorlage)
38. Wilhelm Lucas v. Cranach: Entwurf für einen Anhänger, Priv. Bes.
39. Wilhelm Lucas v. Cranach: Entwurf für einen Anhänger, Priv. Bes.
40. Karl Rothmüller: Schmuck, Abb. in „Kunst und Handwerk“ 64, 1913-14, T.4 nach p.302
41. Elisabeth Treskow: Entwurf zu einem Anhänger, Abb. in Kat. Ausst.: Elisabeth Treskow, Köln und Hanau 1990 p. 29; der fertige Anhänger Abb. p. 28
42. Alwin Schreiber, Anhänger, Abb. in „Die Kunst“ 40,1919, p.90
43. Hubert Wilm, Fassung von A. v. Mayrhofer : Anhänger, Abb. in „Kunst und Handwerk“67, 1916-17, p.72
44. Franz Mayer: Brosche und Anhänger, Abb. in „Kunst und Handwerk“ 69, 1918-1919, p.90
45. Erich Heckel : Brosche mit Badenden, Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe
46. A. Jaumann, Entwurf für einen Anhänger, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1920, p.9
47. Franz Delavilla: Anhänger, Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst
48. Entwurf P.P.Pfeiffer, Ausführung Hepke & Lichtenfels, Anhänger, Abb. in Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1915, p.105
49. Theodor Fahrner: Brosche, Priv. Bes.
50. Milla Margold geb. Weltmann: Anhänger, Abb. in „Deutsche Kunst und Dekoration“ 35, 1914-15, p.160
51. Milla Margold geb. Weltmann: Anhänger, Abb. in „Deutsche Kunst und Dekoration“, 35, 1914-15, p. 160
52. Dagobert Peche: Diadem, Abb. in „Deutsche Kunst und Dekoration“ 39, 1916-17, p.352
53. Dagobert Peche: Brosche, Abb. in “Deutsche Kunst und Dekoration” 39, 1916-17, p. 345
54. Josef Hoffmann: Anhänger, Abb. in „Deutsche Kunst und Dekoration“ 39, 1916-17, p. 113
55. Theodor Fahrner: Brosche mit Einhorn, Priv. Bes.
56. Theodor Fahrner: Brosche mit Fuchs, Priv. Bes.
57. Schmid-Riegel: Entwurf zu einem Anhänger mit Hirsch, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1920, p.9
58. Schmid-Riegel: Anhänger, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1920, p.9
59. Schmid-Riegel: Anhänger für den Bruckmann-Wettbewerb, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1920, p. 13
60. Alfred Hepke: Anhänger, Abb. in „Deutsche Goldschmiedezeitung“ 1920, p.11
61. Adi in Goldstickerei, 2003, Priv. Bes.





