

Idar-Obersteiner Modeschmuck und Metallwaren aus dem 19. und 20. Jahrhundert

DISSERTATION

zur Erlangung

des akademischen Grades einer Doktorin

der Philosophie (Dr. phil.)

am Fachbereich 6:

Kultur- und Sozialwissenschaften

der Universität Koblenz-Landau

Vorgelegt im Promotionsfach Kunstgeschichte

am 17.1.2007

von Anne-Barbara Knerr

geb. am 4.4.1966 in Frankenthal

Erstgutachter: Prof. Dr. Volker Herzner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Diethard Herles

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Modeschmuck – Talmi – unechte Bijouterie – Phantasieschmuck – moderner Schmuck.....	1
1 Überlegungen zum Phänomen Schmuck.....	3
1.1 Schmuck und Mode.....	3
1.2 Psychosoziale Funktionen des Schmucks	6
1.3 Gottfried Semper: Die Funktionalität des Schmucks.....	9
1.4 Symboltheorie nach Cassirer und Langer	10
1.5 Männer schmücken sich anders.....	12
1.6 Was ist Schmuck? Versuch einer Definition.....	13
1.7 Echtschmuck und Modeschmuck – Gemeinsamkeiten und Unterschiede.....	13
2 Technische Verfahren.....	14
2.1 Formgebung	15
2.2 Oberflächenbehandlung	16
2.3 Galalith oder Kunsthorn.....	18
2.4 Auswirkungen der Verfahrenstechniken auf das Erscheinungsbild des Schmucks	19
3 Industriegeschichte.....	21
4 Kunstgeschichtlicher Überblick über die Entwicklung des Idar-Obersteiner Modeschmucks.....	28
4.1 Vom 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg	28
4.1.1 Der Einfluss von Asprey auf die Obersteiner Metallwaren	31
4.1.2 Carl Fabergé und Idar-Oberstein.....	35
4.2 Art déco	38
4.2.1 Vorreiter des Art déco in Idar-Oberstein.....	38
4.2.1.1 Schottenschmuck.....	38
4.2.1.2 Der Goldschmied Julius Svensson.....	41

4.2.1.3	Der Goldschmied Jakob Weidemann und die Verflechtungen zwischen Paris und Idar-Oberstein.....	44
4.2.2	Die 1920er Jahre.....	47
4.2.3	Die 1930er Jahre.....	49
4.2.3.1	Die Union des Artistes Modernes (U.A.M.).....	49
4.2.3.2	Die Rolle Naum Slutzkys.....	52
4.2.3.3	Konstruktivistische Bildsprache.....	54
4.3	Die 1950er Jahre.....	56
4.4	Die 1960er und 70er Jahre	57
4.4.1	Einflüsse des Informel.....	58
4.4.2	Einflüsse von Zero	63
4.5	Die Stellung des Künstlers als Schmuckgestalter	67
4.5.1	Alfred Bauer – vom Mustermacher zum Schmuckgestalter	69
4.5.2	Der Schmuckgestalter Ludwig Bauer	73
5	Die bekannten erhaltenen Firmennachlässe.....	75
5.1	Jakob Bengel	75
5.1.1	Die Lohnkonten der Firma Bengel von 1957/58 – Einblicke in eine Schmuckfabrik der 1950er Jahre.....	77
5.2	Friedrich Casper	77
5.3	Walter Fischer	78
5.4	Louis Gottlieb & Söhne.....	80
5.5	Gottlieb & Wagner	81
5.6	Carl August Haupt.....	82
5.7	Karl Kaucher	83
5.8	Max Keller.....	83
5.9	Klein & Quenzer	85
5.10	Carl Maurer Sohn	86
5.10.1	Das Lohnbuch der Firma Carl Maurer Sohn: Einblicke in eine Obersteiner Schmuckfabrik um 1900	87
5.11	Christ. Melsheimer Nachf.	90
5.12	Gebrüder Schmidt	91
5.13	Gebrüder Stern	92
5.14	Ziemer & Söhne	94

5.15	Museum Idar-Oberstein unterhalb der Felsenkirche	95
------	--	----

Katalog..... 96

1 Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg... 97

1.1	Friedrich Casper	97
1.2	Louis Gottlieb & Söhne.....	99
1.3	Gottlieb & Wagner	106
1.4	Carl August Haupt.....	110
1.5	Max Keller.....	112
1.6	Carl Maurer Sohn	113
1.7	Gebrüder Stern	120
1.7.1	Von Asprey inspirierte Objekte.....	120
1.7.2	Von Fabergé inspirierte Objekte	122
1.7.3	Sonstige herausragende Entwürfe der Gebrüder Stern	126
1.8	Museum Idar-Oberstein.....	128

2 Art déco..... 132

2.1	Jakob Bengel	132
2.2	Friedrich Casper	139
2.3	Louis Gottlieb & Söhne.....	140
2.4	Carl August Haupt.....	146
2.5	Klein & Quenzer	152
2.6	Carl Maurer Sohn	156
2.7	Gebrüder Schmidt	158
2.8	Gebrüder Stern	162
2.8.1	Von Asprey inspirierte Objekte.....	162
2.8.2	Sonstige herausragende Entwürfe der Gebrüder Stern	171
2.9	Museum Idar-Oberstein.....	176

3 Die 1940er und 50er Jahre..... 179

3.1	Gegenbewegungen zum Art déco ab dem Ende der 1930er Jahre	179
3.1.1	Gebrüder Casper.....	179
3.1.2	Karl Kaucher gegr. 1917	181
3.1.3	Carl Maurer Sohn	188

3.1.4	Museum Idar-Oberstein.....	188
3.2	Die 1950er Jahre.....	189
3.2.1	Walter Fischer	189
3.2.2	Gottlieb & Wagner.....	190
3.2.3	Max Keller.....	192
3.2.4	Klein & Quenzer	203
3.2.5	Carl Maurer Sohn.....	205
3.2.6	Christ. Melsheimer Nachf.	206
3.2.7	Gebrüder Schmidt	212
3.2.8	Museum Idar-Oberstein.....	215
4	Die 1960er und 70er Jahre.....	216
4.1	Walter Fischer	216
4.2	Gottlieb & Wagner.....	227
4.3	Klein & Quenzer	228
4.3.1	Prototypen von Klein & Quenzer, die nie in Serie gingen.....	239
4.4	Christ. Melsheimer Nachf.	242
4.4.1	Sondermodelle für Messen von Christ. Melsheimer Nachf.	248
4.5	Gebrüder Schmidt	250
4.6	Museum Idar-Oberstein.....	251
5	1980er Jahre und später.....	253
5.1	Gottlieb & Wagner.....	253
5.2	Christ. Melsheimer Nachf.	254
5.3	Ziemer & Söhne	255
	Schlussbemerkung.....	260
	Literatur.....	262
	Lebenslauf.....	267

Dank

Ohne das Zusammentreffen zahlreicher günstiger Umstände und ohne die Hilfsbereitschaft vieler Menschen wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ich habe daher einigen zu danken:

An erster Stelle muss Alfred Peth, der ehemalige Leiter des Museums Idar-Oberstein und Ehrenvorsitzender des dortigen Heimatvereins, stehen. Denn ohne seine fundierten Kenntnisse der Obersteiner Verhältnisse hätte niemand gewusst, welche Schätze sich dort noch verbergen. Bereitwillig gab er sein Wissen an die Stadtverwaltung und an mich weiter und vermittelte mir viele Kontakte. Es folgen Wilhelm Lindemann, der kulturelle Leiter der Stadt Idar-Oberstein, und Dr. Christianne Weber-Stöber, Leiterin des Deutschen Goldschmiedehauses in Hanau und Geschäftsführerin der Deutschen Goldschmiedegesellschaft, die die ersten waren, die den Hinweisen Alfred Peths nachgingen. Beide erkannten die Bedeutung dessen, was sie vorfanden. Dr. Christianne Weber-Stöber setzte sich daraufhin mit meinem Doktorvater, Prof. Dr. Volker Herzner, in Verbindung, der mir das Ganze als Promotionsthema vorschlug. Sowohl er, als auch Herr Lindemann und Frau Dr. Weber-Stöber standen mir immer, wo es nötig wurde, mit Rat und Tat zur Seite, so dass ich ihnen zu großem Dank verpflichtet bin.

Mein Dank gilt allen heutigen Besitzern der von mir untersuchten Firmennachlässe: Freya Hartenberger, Christel und Karl-Dieter Braun von der Bengel-Stiftung, Jürgen Fischer von der Firma Walter Fischer, der mir auch bereitwillig Zugang zu dem in seinem Besitz befindlichen Nachlass der Firma Carl August Haupt verschaffte, Dr. Bernd Pechtl von Louis Gottlieb & Söhne, Horst Wagner von Gottlieb & Wagner, Hans Hugo und Anna Kaucher von der ehemaligen Firma Karl Kaucher, Gabriele Federlin von der ehemaligen Firma Max Keller, Peter Klein von Klein & Schütz, im Besitz des Firmennachlasses der ehemaligen Firma Klein & Quenzer, Knut Lühmann von Carl Maurer Sohn, Arno, Renate und Rolf Schwickert von der Firma Christian Melsheimer Nachf., Manuel Weiser von der Firma Gebrüder Schmidt und Klaus Lautenbach von Maurer & Klee, heute im Besitz des Firmennachlasses der ehemaligen Firma Gebrüder Stern (später Schmidt & Lautenbach).

Des weiteren möchte ich den Brüdern Alfred und Ludwig Bauer danken. Beide waren Schmuckgestalter in Oberstein und verschafften mir Einblicke in ihre Entwurfsarbeit, bei beiden durfte ich erhaltenen Modeschmuck und Dokumente fotografieren, die meine Arbeit sehr bereichert haben. Mein Dank gilt auch den Sammlern Dieter Jerusalem, Herborn, und den Dres. Heribert und Margarete Händel, Bonn. Die Dres. Händel ließen

mich bisher unveröffentlichte Bengel-Colliers und Broschen der Firma Casper fotografieren und standen mir stets für Fragen zur Verfügung. Dieter Jerusalem gewährte mir Einblick in alte Dokumente, druckte mir alle Unterlagen aus, die ich von ihm brauchte und ließ mich Schottenschmuck, Schmuck von Jakob Weidemann und der Firma Casper fotografieren. Außerdem verdanke ich ihm wertvolle Hinweise. Ich möchte auch dem Idar-Obersteiner Stadtarchivar Manfred Rauscher danken, der außerordentlich hilfsbereit war.

Der Arbeitsgruppe „Schmuck verbindet“ unter der Leitung von Dr. Gabriele Wohlauf vom Deutschen Technikmuseum Berlin verdanke ich tiefe Einblicke in traditionelle Verfahrenstechniken der Schmuckproduktion. Ich durfte die technikhistorische Rekonstruktion von Jugendstilschmuck des DTMB unter der Leitung von Dr. Gabriele Wohlauf mitverfolgen und kam dadurch in Kontakt mit einigen Pforzheimer Technikern, die mir viele Fragen beantworten konnten. Herbert Mutschelknauß führte mich in die Kettenfertigung ein, Peter Stantscheff in Gusstechniken, Oswald Dieterle und Walter Gräßle brachten mir das Stahlgraveurshandwerk, Prägen und Pressen nahe. Ohne diese Unterstützung wären mir als Kunsthistorikerin viele Zusammenhänge zwischen Verfahrenstechnik und Ästhetik verborgen geblieben, denn alle Schmuckentwürfe sind von den technischen Vervielfältigungsmethoden geprägt, die jeweils zum Einsatz kamen.

Dem Landrat Axel Redmer möchte ich für sein Engagement für diese Arbeit danken, der Dr. Kurt-Becker-Stiftung und der Kreissparkassenstiftung Umwelt und Heimat habe ich für die Förderung meiner Arbeit zu danken.

Die Bundenbacher Schmuckdesignerin Petra Meiren gab mir in einem ausführlichen Gespräch viele Einblicke in ihre Gestaltungsarbeit und in die Problematik des Begriffs „Modeschmuck“.

Herbert Stein, der Vorsitzende des Heimatvereins, verschaffte mir Zugang zu den Beständen des Museums Idar-Oberstein unterhalb der Felsenkirche. In der dortigen Bibliothek und im Magazin wurde ich von Herrn Eifler tatkräftig unterstützt.

Ganz herzlich möchte schließlich denjenigen danken, die ich womöglich hier vergessen habe, denn sie haben es sich besonders verdient.

Zur Gliederung dieser Arbeit

Im Zentrum dieser Arbeit steht die wissenschaftliche Aufarbeitung der vierzehn bisher bekannten erhaltenen Idar-Obersteiner Firmennachlässe. Jedoch wurde schnell klar, dass diese nicht einfach so für sich allein stehen können. Zunächst fehlte ein geistiger Überbau, um das Phänomen Modeschmuck wirklich verstehen und einordnen zu können. Daher steht am Anfang dieser Arbeit der Versuch, die Grundlegung einer bisher noch nicht vorhandenen Schmucktheorie mit schmuckästhetischen Überlegungen zu erarbeiten, die kunsthistorische, soziologische, psychologische und philosophische Standpunkte mit einbeziehen. Aber nicht nur ein geistiger Überbau, sondern auch ein materieller Unterbau waren nötig, um das Phänomen umfassend zu klären: In der bildenden Kunst käme niemand auf die Idee, ein Kunstwerk zu beurteilen, ohne seine Entstehungstechnik zu kennen. Ob etwas eine Ätzzradierung oder ein Ölgemälde ist, macht doch einen enormen Unterschied. Beim Schmuck wurden derartige Überlegungen bisher weitgehend ignoriert, obwohl sein äußeres Erscheinungsbild genauso stark von den Techniken, die bei seiner Fertigung zum Einsatz kommen, geprägt ist. So haben wir es beim Idar-Obersteiner Modeschmuck nicht nur mit einer Entwicklung des Geschmacks, sondern auch mit einer technologischen Entwicklung zu tun, die jeweils neue bzw. andere Formen ermöglichte. Darauf folgt ein industriegeschichtlicher Überblick über die Idar-Obersteiner Schmuck- und Metallwarenproduktion, in dem gezeigt wird, warum gerade Idar-Oberstein sich neben Pforzheim, Hanau und Schwäbisch Gmünd zu einem der vier wichtigsten deutschen Schmuckzentren entwickeln konnte. Von zentraler Bedeutung ist der nun folgende Abschnitt über die kunsthistorische Entwicklung des Idar-Obersteiner Modeschmucks. Besonders gewürdigt wird dort die Nähe der Entwürfe zur zeitgenössischen bildenden Kunst und der innovative Umgang mit einfachen Materialien, der schon früh zu Schmuckformen führte, die unabhängig vom Echtschmuck waren. Es folgt die Aufarbeitung der vierzehn erhaltenen Firmennachlässe. Im Katalog kommen außer repräsentativen Ausschnitten aus dem erhaltenen Schmuckbestand der einzelnen Firmen noch Höhepunkte der Bestände des Museums Idar-Oberstein unterhalb der Felsenkirche hinzu, die sich nicht bestimmten Firmen zuordnen lassen. Da dort mit Sicherheit einige Stücke vertreten sind, die aus Firmen stammen, über die heute nichts mehr bekannt ist, ist dies eine wichtige Ergänzung, um das Bild der Idar-Obersteiner Modeschmuck- und Metallwarenproduktion abzurunden.

Einleitung: Modeschmuck – Talmi – unechte Bijouterie – Phantasieschmuck – moderner Schmuck

Wie schwer der Gegenstand dieser Arbeit schon allein begrifflich zu fassen ist, zeigen die vielen Worte, mit denen der Idar-Obersteiner Schmuck bezeichnet wurde. Im 19. Jahrhundert wurde er als Talmi-Schmuck bezeichnet. Diesem Begriff haftet etwas Negatives in der Richtung von „mehr Schein als Sein“ an. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war Paris das Zentrum für Schmuckgestaltung. Das französische Wort für Schmuck lautet „bijou“, das Juweliergeschäft heißt „bijouterie“. Das, was wir allgemein unter Modeschmuck verstehen, wurde in Idar-Oberstein vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1950er Jahre als „unechte Bijouterie“ bezeichnet. „Unecht“, das klingt immer noch sehr abwertend. Von den Obersteiner Fabrikanten selbst wurde dieser Begriff jedoch bis zu den 1950er Jahren völlig wertneutral verwendet. Die 1950er Jahre brachten ein neues Bewusstsein. In dieser Zeit fertigte man in Oberstein Eloxalschmuck¹ in fortschrittlichem Design auf der Höhe der Zeit. Man brachte es nun nicht mehr über sich, dies als „unechte Bijouterie“ zu bezeichnen, sondern verlegte sich auf den Begriff „Phantasieschmuck“ und betonte damit die eigene, fast unerschöpfliche Kreativität. Endlich gab es einen Begriff, der nicht abwertend war. Der allgemein übliche Begriff „Modeschmuck“ passt eigentlich auch nicht wirklich auf die Obersteiner und Idarer Schöpfungen. Dort fand in vielen Fällen eine Orientierung an den jeweils aktuellen Skulpturformen statt und nicht an der Kleidermode. Man konnte ja gar nicht bis zu den großen Modeschauen warten, zu dieser Zeit musste der Schmuck schon da sein. Wirklichen Modeschmuck gab es ab den 1920er Jahren nur in den Zentren der Haute Couture, wo die Modeschöpfer selbst passenden Schmuck zu ihrer Kollektion entwerfen konnten. Petra Meiren, 1992 eine der ersten Absolventinnen der Idar-Obersteiner Fachhochschule für Edelstein- und Schmuckgestaltung, produziert heute sehr erfolgreich Designerschmuck nach eigenen



„moderner Schmuck“ von Petra Meiren

¹ Schmuck aus elektrolytisch oxidiertem Aluminium, s. 3.2.4

Entwürfen aus Materialien wie Messing, Edelstahl, Kupfer, PVC, Polyester, Acryl und Glassteinen.² Sie prägte aus den o.g. Gründen den Begriff „moderner Schmuck“. Das trägt recht weit, denn „modern“ ist viel allgemeiner als „Mode“. Doch lässt sich dieser Begriff nicht auf Schmuck anwenden, der im 19. Jahrhundert entstanden ist.

Diese Arbeit beschäftigt sich mit Schmuck und Metallwaren, die im 19. und 20. Jahrhundert in Oberstein und Idar gefertigt wurden. Die Produkte wurden aus einfachen Materialien seriell hergestellt, so dass sie für eine große Zahl von Menschen erschwinglich waren. Wenn also in dieser Arbeit von Modeschmuck die Rede ist, ist damit genau diese Kombination aus Serie, einfachen Materialien und zeitgemäßem Design gemeint.

Das Phänomen Modeschmuck im Sinne dieser Kriterien reicht weit in die Geschichte der Menschheit zurück. Die früheste bekannte Form waren altägyptische Glasperlen, die so eingefärbt waren, dass sie wie Halbedelsteine aussahen. Eine Rechnung von 1569 beweist, dass Königin Elizabeth I. 520 Perlen zum Preis von je einem Penny bestellt hat, die wahrscheinlich auf ihre Kleider genäht wurden.³ Die erste große Epoche des Modeschmucks wurde durch den aus Straßburg stammenden Pariser Juwelier Georges Frédéric Stras um 1730 ausgelöst. Er entwickelte eine Glaspaste, die hart genug war, um im Brillantschliff geschliffen zu werden. Straßschmuck eroberte Paris im Sturm, selbst die feinen Damen trugen nichts anderes mehr. Die erste industriell in Massen gefertigte Gegenbewegung zur herkömmlichen Bijouterie war das Berliner Eisen, das seinen Höhepunkt von 1810-1840 hatte. Roheisen wurde zu Schmuck verarbeitet, der Wert lag einzig und allein in seiner Feinheit und ornamentalen Phantasie der Formensprache. Paris wurde zum Umschlagplatz des aus Berlin und Gleiwitz kommenden eisernen Modeschmucks, der auch in Paris, London und New York begeisterte. Vor diesem allgemeinen Hintergrund gesehen wird klar, warum sich in den deutschen Schmuckzentren eine blühende Schmuck- und Metallwarenindustrie entwickeln konnte, denn ein weltweiter Markt für Modeschmuck war spätestens seit der Zeit des Berliner Eisens vorhanden.

² Abb. s. Witthues Kunsthandwerk, 2006, www.witthues-keitum.de/objekte.html

³ Becker, 1991, S. 14ff

1 Überlegungen zum Phänomen Schmuck

1.1 Schmuck und Mode

Schmuck im Allgemeinen und besonders der Modeschmuck sind Phänomene, die in engem Zusammenhang mit der Mode stehen. Diese wird oft als etwas Oberflächliches und Unwichtiges abgestempelt, bei näherem Hinsehen erweist sie sich jedoch als bedeutende gesellschaftliche Instanz. Um dies zu verdeutlichen, sollen aus den zahlreichen Untersuchungen, die zu diesem Thema verfügbar sind, zwei herausgegriffen werden, die für das 20. Jahrhundert grundlegende Rahmenpunkte der Diskussion darstellen. Die erste ist der Essay „Die Mode“ des Philosophen Georg Simmel, der in der Aufsatzsammlung „Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays“ 1923 erstmals erschien. Dort werden grundlegende Gedanken zur Mode formuliert, die die nachfolgenden Überlegungen zur Mode prägten. Die zweite Schrift stammt vom Soziologen René König, „Menschheit auf dem Laufsteg“ (1985 erschienen), in der er seine gesamten Forschungsergebnisse zum Thema Mode zusammentrug. Aus diesem Buch sollen wichtige Ergänzungen und Aktualisierungen zu Simmels Essay herausgegriffen werden.

Simmel sieht den Motor für die Entstehung der Mode in zwei sich widersprechenden seelischen Bedürfnissen, nämlich einerseits dem der Verschmelzung des Einzelnen mit seiner sozialen Gruppe und andererseits dem der individuellen Heraushebung aus ihr. Nachahmung gibt dem Individuum Sicherheit, hindert es aber daran, die eigenen Ziele zu verwirklichen.⁴ In diesem Spannungsfeld bietet die Mode die Möglichkeit, zugleich ein bestehendes Muster nachzuahmen und das Unterscheidungsbedürfnis zu befriedigen. Sie ist ein Erzeugnis sozialer und psychologischer Bedürfnisse, in sachlicher und ästhetischer Hinsicht waltet keine Spur von Zweckmäßigkeit in den Entscheidungen, die sie formen: Mode wirkt erst dann als Mode, wenn die Unabhängigkeit gegen jede andere Motivierung fühlbar wird. Deswegen werden oft gerade hässliche und widrige Dinge modern.⁵ Wo die beiden sozialen Tendenzen des Zusammenschlusses und der Absonderung fehlen, bilden sich keine Moden, darum sind z.B. die Moden der Naturvölker viel stabiler als unsere.⁶

Die Mode schafft es, derart widersprüchliche Tendenzen miteinander zu versöhnen, weil nur ein Teil der Gruppe sie übt, während die Gesamtheit sich erst auf dem Weg zu ihr

⁴ Simmel, 1983, S. 26ff

⁵ Simmel, 1983, S. 28f

⁶ Simmel, 1983, S. 32f

befindet. Dadurch, dass die Mode noch nicht allgemein verbreitet ist, zieht der Einzelne gleichzeitig die Befriedigung, sich von der Masse abzuheben, und fühlt sich von ihr getragen, da sie zwar noch nicht das gleiche tut, aber nach dem gleichen strebt. Sobald eine Mode völlig durchgedrungen ist, ist sie keine mehr, weil dadurch ihr Abscheidungsmoment aufgehoben wird.⁷ Mode ist also ein gesellschaftliches Regelungssystem mit dem Ziel der Innovation.⁸ Es bietet eine Möglichkeit des Sich-Abhebens und Erneuerns, das von den anderen als angemessen beurteilt wird.⁹

Jede Abweichung des Einzelnen von der neuen Modelinie führt zu einer leichten gesellschaftlichen Missbilligung. Je nachdem, wie anfällig ein Individuum für solch einen Druck ist und wie viel Druck von der Gruppe ausgeht, in der es sich bewegt, ergeben sich individuelle Reaktionsweisen. So kommt es zu einer großen Skala von Einstellungen zur Mode zwischen dem, der auf keinen Fall den Anschluss verpassen will, und dem, der von der Mode weniger berührt wird.¹⁰ Doch selbst absichtliche Unmodernheit ist keine echte Individualität, sondern Nachahmung mit negativen Vorzeichen. Es kann sogar in ganzen Kreisen modern werden, sich unmodern zu kleiden, dieses Phänomen ist dann ähnlich komplex wie es ein Verein der Vereinsgegner wäre. Auch hier kommt es nur darauf an, dasselbe zu sein und zu tun, wie die anderen und zugleich etwas anderes.¹¹

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Mode ist nach Simmel der Reiz der Grenze, ihr starker Eindruck von Neuheit und Vergänglichkeit, von Kommen und Gehen. Dadurch gibt sie uns ein so starkes Gegenwartsgefühl wie kaum ein anderes Phänomen. Den immer schnelleren Wechsel der Mode zu Beginn des 20. Jahrhunderts erklärt Simmel damit, dass die großen, dauernden und unfraglichen Überzeugungen immer mehr an Kraft verloren haben. Dieser Bruch mit der Vergangenheit spitzt das Bewusstsein mehr auf die Gegenwart zu und damit auf die flüchtigen, veränderlichen Dinge und den Wechsel.¹²

Doch laut König steuert die Mode nicht nur neue Impulse bei. Kollektive Gebilde sind oft sehr langlebig, wodurch es zu Akkumulationsprozessen kommt. In diesen müssen kulturelle Bestandteile verschiedenster historischer Momente vereinbart werden, die oft eigentlich völlig unvereinbar sind. In der Mode zeigen sich Akkumulationsprozesse im Eklektizismus, der modische Elemente aus verschiedensten Epochen, Kulturen und Orten aufgreift und zu neuartigen Kompositionen zusammenfügt. Da jedoch Neuheit die Selbst-

⁷ Simmel, 1983, S. 34ff

⁸ König, 1999, S. 41 ff

⁹ Simmel, 1983, S. 43f

¹⁰ König, 1999, S. 55f

¹¹ Simmel, 1983, S. 37ff

¹² Simmel, 1983, S. 35f

rechtfertigung der Mode ist und nichts schneller altert als die „Nouveauté“, beinhaltet diese Selbstrechtfertigung zugleich ihre Selbstvernichtung. Das Auftreten einer neuen Mode ist also gleichzeitig ein Löschungsvorgang der veralteten, endlose Akkumulation wird so vermieden.¹³

Ein weiterer Urtrieb, der zu modischem Verhalten führt, ist der Wettbewerb. In diesem Fall konsumiert man nicht, um bestimmte Bedürfnisse zu stillen, sondern in demonstrativer Weise, um die eigene herausragende soziale Stellung zu verdeutlichen.¹⁴ Dieses Verhalten spielt gerade beim Schmuck eine große Rolle.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann ein drastischer gesellschaftlicher Strukturwandel: Es stieg eine völlig neue soziale Klasse auf, die früher nicht annähernd im gleichen Maße vorhanden war, nämlich die der Angestellten. Diese trachteten danach, sich vom Arbeiter abzugrenzen und sich an den Vorgesetzten zu orientieren. Auf Kosten der Lebensmittel wurden die Ausgaben für Kleidung erhöht, um ein neues Erscheinungsbild der Dienstleistungsberufe in der modernen Gesellschaft zu schaffen. In Deutschland verschob sich in den Jahren von 1882 bis 1895 das Verhältnis von Angestellten zu Arbeitern von 1:21 auf 1:13 deutlich, aber noch nicht allzu sehr in die Augen fallend. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts betrug dieses Verhältnis 1:2,5 mit weiter steigender Tendenz; in allen anderen Industriegesellschaften lässt sich eine ähnliche Entwicklung beobachten. Dies ist ein Strukturwandel, der unseren modernen Gesellschaften ein völlig anderes Gesicht gibt, als es sich noch zu Beginn der Industrialisierung um 1850 präsentierte.¹⁵ Im 20. Jahrhundert wurde der Mittelstand zur treibenden Kraft der Mode und löste in dieser Hinsicht die oberste Wohlstandsschicht bei Hofe ab.¹⁶ Für die Idar-Obersteiner Modeschmuck- und Metallwarenproduktion war dies von großer Bedeutung, denn ihr wirtschaftlicher Aufstieg verlief genau parallel zu dieser Entwicklung. Die ab Ende des 19. Jahrhunderts neu entstehende Mittelschicht war wohlhabend genug, um eine gewisse Kultur zu pflegen, konnte sich jedoch nur wenig echten Schmuck leisten. Das Bedürfnis dieser neuen Mittelschicht nach Modeschmuck wuchs immer mehr an, und dadurch gewann er mehr und mehr an Bedeutung.

¹³ König, 1999, S. 60ff

¹⁴ König, 1999, S. 115f

¹⁵ König, 1999, S. 216ff

¹⁶ Simmel, 1983, S. 46f; König, 1985, S. 182, 216ff

1.2 Psychosoziale Funktionen des Schmucks

Weitere Gründe dafür, warum der Schmuck eine so wichtige Rolle in der menschlichen Kultur spielt, sind die psychosozialen Funktionen, die er erfüllt.

Schmuck als symbolischer Bedeutungsträger für den sozialen Rang

Die Selbstverwandlung einer Person durch Schmuck erfolgte ursprünglich ganz spontan. Der Jäger beispielsweise, der einen schönen Vogel geschossen hat, steckt sich eine Feder ins Haar, bestätigt damit vor sich selbst das Jagdglück und teilt zugleich den anderen mit, was ihm gelungen ist. Durch diese Kommunikation gewinnt er eine Auszeichnung.¹⁷ Die wesentliche Rolle des Schmucks besteht also in seiner symbolischen Bedeutung, der kommerzielle Wert kommt erst in zweiter Linie. Diese symbolischen Bedeutungen wandeln sich mit den verschiedenen Kulturen, sie vermitteln sozialen Rang.¹⁸ Da sich das Rangsystem in unserer Gesellschaft in ständiger Umformung befindet, verändern sich solche symbolischen Bedeutungen und damit das Schmuckbedürfnis immer schneller.¹⁹ Bei schnellem Wandel lohnen sich keine teuren Materialien, was wiederum die Entwicklung von Modeschmuck begünstigt.

Schmuck als religiös-magisches Objekt (Talisman, Fetisch, etc.)

Dies ist die älteste und ursprünglichste Funktion von Schmuck. Dazu gehören Trophäen, wie die erwähnte Vogelfeder, aber auch Talismane, die dazu dienen, bestimmte Fähigkeiten lebendig und kraftvoll zu erhalten. Auch aus Fetischen kann Schmuck werden. Sie sind Zaubergeräte, bei denen nicht nur das Material und seine Gestaltung wichtig sind, sondern zusätzlich bei der Herstellung ganz bestimmte sakrale Regeln eingehalten werden müssen. Hier zeigt sich wieder, dass der kommerzielle Wert des verwendeten Materials keine entscheidende Rolle spielt, sondern vor allem die soziale Bewertung.²⁰

Modische und ästhetische Aspekte

Schmuck wird zwar ganz spontan angelegt, weist aber betont dauerhafte, stilbildende Elemente auf. Das gilt ungeachtet dessen, ob die Materialien, aus denen er gefertigt ist, dauerhaft sind. Die Periodizität des Stilwandels tritt bei den ältesten Schmuckformen stark zurück. Dies ist auch auf die religiös-magische Bedeutung der Schmuckstücke zurückzuführen, Schmuck wird dadurch gelegentlich so unwandelbar wie religiöse Gebote. Erst im Lauf der Entwicklung wurde Schmuck modisch wandelbar.²¹ Dabei verschwanden die

¹⁷ König, 1999, S. 88f

¹⁸ König, 1999, S. 95

¹⁹ König, 1999, S. 96ff

²⁰ König, 1999, S. 93

²¹ König, 1999, S. 88f

alten Bedeutungszusammenhänge und wurden durch neue, die der Mode, ersetzt.²² Man kann dabei von einem regelrechten Säkularisierungsprozess sprechen. Trotzdem wandelt Modeschmuck sich langsamer als die Kleidermoden.

Das optische Gefallen als ästhetisches Moment des Schmucks wirkt auf die Distanz und steuert die Erlebnisqualität der Harmonie bei, die Konflikte und Differenzen aufheben kann.²³ Das erkannte bereits Kant 1790 in seiner „Kritik der Urteilskraft“: Er beschreibt dort den Geschmack als einen „sensus communis“, ein ästhetisches Beurteilungsvermögen, das unser Gefühl ohne sprachliche Begriffe allgemein mitteilbar macht.²⁴ In Gesellschaft kommt es darauf an, nicht nur ein Mensch, sondern auch ein feiner Mensch zu sein. Durch die allgemeine Mitteilbarkeit positiver Gefühle wird Schmuck, der für sich genommen nichts Wesentliches darstellt, in seinem Wert beinahe ins Unendliche gesteigert:²⁵ Das Wohlgefallen, das der Schmuck erregt, wird mit der Person des Trägers verknüpft.

Schmuck als Reliquie und Souvenir

Schmuck kann eine andere Person vertreten, der er früher gehört hat. Durch die Nähe zum Körper dieses anderen Menschen ist ein Schmuckstück besonders dafür geeignet, die Verbindung zu dieser vermissten Person zu symbolisieren. Bei einer räumlichen Trennung dient das Schmuckobjekt dazu, die Verbindung zum anderen symbolisch aufrecht zu erhalten. Zeitliche Trennungen sind unüberwindlich. Hier handelt es sich um Objekte der Trauer.²⁶ Beim Souvenir hingegen vertritt Schmuck eher einen ersehnten Ort als eine Person. Objekte lassen sich also hinsichtlich ihres Bezuges zu den Perspektiven der eigenen oder einer anderen Person unterscheiden. Der Selbstkommunikation dienende Objekte spiegeln die Handlungen und Eigenschaften ihres Besitzers, sie symbolisieren seine eigene Perspektive. Reliquien und Souvenirs treffen Aussagen, die von einer räumlich oder zeitlich entfernten Perspektive ausgehen und auf diese verweisen. Souvenirs verweisen sowohl auf die eigene Vergangenheit und damit auf einen selbst, als auch auf andere involvierte Orte und Personen.²⁷

Schmuck als Zahlungsmittel, Zahlungsmittel als Schmuck

Geld wird oft in Schmuck verwandelt. Man nähte Münzen auf Kleider oder benutze sie als Anhänger für Ketten. Meist werden dafür seltene oder wirklich wertvolle Münzen ver-

²² König, 1999, S. 95f

²³ Habermas, 1996, S. 383ff

²⁴ Kant, 1986, S. 213 ff

²⁵ Kant, 1986, S. 219f

²⁶ Habermas, 1996, S. 283ff

²⁷ Habermas, 1996, S. 296f

wendet, manchmal auch einfach exotische.²⁸ Schmuck und Geld können aber auch fast ununterscheidbar im sogenannten „Schmuckgeld“ ineinander fließen. Hier wird Schmuck zur Demonstration von Reichtum.²⁹ In Idar-Oberstein z.B. wurden Achatketten für Afrika gefertigt, die dort als Zahlungsmittel galten. Ein weiteres Beispiel sind die langen, großgliedrigen goldenen Hobelspanketten der Bürger in der Renaissance. Dort war der Schmuck noch vollkommen an die Demonstration wirtschaftlicher Macht gekoppelt. Auf ihren Porträts behängten sich die Bürger mit schlichten, schweren und langen Goldketten. Im Gegensatz zum Schmuck adliger Kreise war die künstlerische Qualität dabei zweitrangig. Es ging hauptsächlich um den materiellen Wert: je mehr Ketten, desto besser. Einzelne Kettenglieder konnten sogar als Zahlungsmittel dienen.³⁰

Schmuck zur Identitätsgestaltung

Psychosoziale Identität ist eine Art Gestaltungsvorgang der eigenen Person: Man entwirft sozusagen die eigene Identität und bietet sie den anderen zur Bestätigung an.³¹ Für das Selbst ist dies von eminenter Bedeutung, weil man nicht passiv von den anderen definiert wird, sondern man sich mit einer selbstgewählten Identität gegenüber den anderen ausweisen kann. Das Verstehen der für all diese Ziele eingesetzten nichtsprachlichen Zeichen und Identitätssymbole geschieht meist auf einer unreflektierten Ebene und wirkt viel subtiler als sprachliche Mitteilungen.³² Schmuck eignet sich dafür besonders, weil er am Körper getragen und dadurch Teil der eigenen Person wird, so dass andere ihn mit ihr identifizieren und auch man selbst sich mit ihm identifiziert.³³ Er ist eine Requisite, um die eigene Person in ein möglichst günstiges Licht zu rücken.³⁴ Durch die Dinge, die man konsumiert und bei sich trägt, sagt man also etwas über sich selbst und seine momentane Position aus.³⁵ Es ist daher wichtig, zwischen Gebrauchsgegenständen, die primär eine praktische Aufgabe erfüllen, und symbolischen Gegenständen, die primär dazu dienen, etwas zu bedeuten, zu differenzieren. Je nachdem, was den Träger eines Objekts dazu bewegt, es bei sich zu haben, kann z.B. ein Kugelschreiber ein Gebrauchsgegenstand oder reiner Schmuck sein.³⁶ Ob etwas Schmuck ist oder nicht, entscheidet sich also auch durch die Art und Weise, wie eine Person einen Gegenstand trägt.

²⁸ König, 1999, S. 94

²⁹ König, 1999, S. 99

³⁰ Egger, 1984, S. 11

³¹ Habermas, 1996, S. 15

³² Habermas, 1996, S. 235ff

³³ Habermas, 1996, S. 162

³⁴ Habermas, 1996, S. 6

³⁵ Habermas, 1996, S. 179ff

³⁶ Habermas, 1996, S. 179ff

Schmuck als Vermittler zwischen Person und Umwelt in der sozialen Interaktion

Je weniger miteinander interagierende Personen sich kennen, desto wichtiger ist es, durch Signalisieren von sozialen Identitäten die Interaktion vorzustrukturieren.³⁷ Kleidung und Schmuck eignen sich besonders dazu, denn sie tragen entscheidend zum ersten Eindruck einer Person bei. Je persönlicher eine solche Interaktion ist, desto unwichtiger werden solche Identitätssymbole im Vergleich zu den natürlichen Eigenschaften einer Person, je anonymere eine Gesellschaft ist, desto wichtiger werden diese äußerlichen Merkmale. Mittels Identitätsobjekten kann eine Person verschiedene Aussagen über sich selbst treffen: Sie bezieht Stellung zu ihrer natürlichen Identität wie Geschlecht, Alter, Herkunft, etc. Außerdem bringt die Person individuelle Werte und Lebensorientierungen zum Ausdruck. All das sind gerichtete und persönlich ausgelegte Äußerungen des Individuums über seine Identität.³⁸ Persönliche Objekte wie z.B. Schmuck sind als Grenzbereich zwischen Person und Umwelt zu sehen und dienen der Person dazu, zwischen beiden zu vermitteln. Schmuck kann gezielt zwischen dem Einzelnen und seinen Mitmenschen, aber auch ganz allgemein zwischen Mensch und Kultur vermitteln. Das Individuum setzt solche Dinge als Drittes zwischen die opponierenden Elemente, und Gegensätze werden in Spielräume verwandelt.³⁹

1.3 Gottfried Semper: Die Funktionalität des Schmucks

Gottfried Sempers Untersuchung „Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol“ ist die früheste Abhandlung, deren Erkenntnisse für Schmuck des 19. und 20. Jahrhunderts verwertbar sind. Es handelt sich dabei um einen Abendvortrag, den er gegen Ende seiner Londoner Zeit an der School of Design vor einem weiblichen Publikum hielt und der 1856 veröffentlicht wurde. Dies ist die einzige schmucktheoretische Schrift eines bedeutenden Gestalters, die es überhaupt gibt. Semper unterteilt den Schmuck in Behang, Ringschmuck und Richtungsschmuck. Der Behang, z.B. Ohrhänger oder Ketten, verweist auf die Beziehung des Menschen zur Schwerkraft und wird von Semper deshalb als makrokosmisch angesehen. Behangschmuck betont die Symmetrie des Körpers. Ringschmuck, wie z.B. Ringe, Armreifen und Gürtel, verweist auf die Proportionen seines Trägers, Semper bezeichnet ihn deshalb als mikrokosmisch. Richtungsschmuck ist ein flatternder Schmuck, der die Bewegungen seines Trägers be-

³⁷ Man denke an die Uniformen von Schaffnern, Polizisten, etc.

³⁸ Habermas, 1996, S. 230ff

tont. Dazu gehören wallende Gewänder, Schals, aber auch lange Haare. Richtungsschmuck betont den Willen seines Trägers, quasi sein Woher und sein Wohin. Alle drei Prinzipien müssen zusammenwirken und das Wesen der geschmückten Person vorteilhaft widerspiegeln. Mittelpunkt ist das wahre und eigentliche Wesen des Schmuckträgers. Wenn alle drei Punkte sich darum ordnen, kommt eine Inhaltsangemessenheit zustande, die sich bis zum Charakter und Ausdruck steigern kann. Das formell Schöne erscheint dann auch als moralisch gut und zweckentsprechend.⁴⁰

Wie Semper hier Schönheit mit Zweckentsprechung verbindet, ist interessant. Wenn Schmuck das Wesen seines Trägers angemessen zum Ausdruck bringt, erscheint er zugleich als schön, moralisch gut und zweckmäßig. Im Grunde genommen sieht Semper den Schmuck schon als Identitätssymbol und gesteht ihm genau darin eine Funktion zu, ganz im Gegensatz zu den späteren Gestaltern der Klassischen Moderne, die ihn als unfunktional abtaten. Der Grund dafür ist, dass deren Funktionalitätsbegriff zu eng auf einen rein materiellen Nutzen ausgelegt war, während Semper noch viel ganzheitlicher dachte und seelische Bedürfnisse mit einbezog. Schmuck und Funktionalität sind so gesehen gar kein Widerspruch in sich, wie die Klassische Moderne uns dies vermitteln wollte, es ist nur so, dass die Funktionalität des Schmucks im Bereich der Psyche liegt.

1.4 Symboltheorie nach Cassirer und Langer

Es ist viel die Rede davon, dass Schmuck etwas symbolisiert. Doch was ist eigentlich ein Symbol? Präzise Definitionen hierfür bietet Susanne K. Langer (1895-1985), eine amerikanische Philosophin aus einer deutschstämmigen Familie, die in New York lebte. Ihre Philosophie knüpft an Ernst Cassirer an, der 1874 in Breslau geboren wurde, ab 1919 eine Professur in Hamburg inne hatte, 1933 in die USA emigrieren musste und 1945 in New York starb. Er bezeichnete den Menschen erstmals als „animal symbolicum“ und schuf mit seiner Philosophie der symbolischen Formen eine neue Grundlage, um Kulturphänomene zu erklären. Nach Susanne Langer kann Schmuck in drei verschiedenen Eigenschaften angewendet werden:

1. Schmuck als Zeichen

Durch ein Zeichen wird ein Ding angezeigt. Wenn z.B. die Straße nass ist, ist das ein Zeichen dafür, dass es geregnet hat. Das Zeichen ist dabei direkt an das Erscheinen des

³⁹ Habermas, 1996, S. 442ff

⁴⁰ Semper, 1987, S. 28ff

Dings gekoppelt. Ein Orden z.B. ist ein Zeichen für die Verdienste, aufgrund derer er verliehen wurde. Bei Naturvölkern ist Schmuck oft ein Zeichen der Stammeszugehörigkeit. Zeichenhafte Schmuckformen sind wenig individuelle, einfache Abstraktionen, damit als Zeichen konkret lesbar und im jeweiligen Kulturkreis allgemein verständlich.⁴¹

2. **Schmuck als Symbol**

Es gibt Dinge, die sich nicht in Worte fassen lassen, sondern für die wir Symbole verwenden. Alle Kunstformen (auch der Schmuck) bedienen sich solcher Symbole, die oft nicht in Sprache übersetzbar, sondern höchstens interpretierbar sind.⁴² Die Unübersetzbarkeit in Sprache ist dabei keine Schwäche, sondern gerade der eigentliche Wert, da Dinge artikuliert werden können, die sich nicht in Sprache fassen lassen.⁴³ Wenn jemand ein Schmuckstück als Ausdruck der eigenen Identität trägt, so ist es ein Symbol. Im Sinne Sempers bringt es dann die Eigenschaften der Person zum Ausdruck. Seine Lesbarkeit beruht auf komplexen kulturellen Vereinbarungen, die noch dazu individuell angewendet werden. Durch das Moment der Individualität ist er im Vergleich zu zeichenhaftem Schmuck doppelt abstrahiert. Der Modeschmuck aus Oberstein und Idar wurde wohl in der Mehrzahl der Fälle in dieser Funktion getragen.

3. **Schmuck als sinnhaltige Form**

Beim Symbol ist der Schmuck immer an Eigenschaften gebunden, die er symbolisiert, er weist also eine Konnotation auf. Es gibt aber auch Symbole, bei denen diese Konnotation fehlt, ein gutes Beispiel hierfür ist die Musik, aber auch beim zeitgenössischen, handgefertigten Künstlerschmuck findet man solche Beispiele. Dieses Phänomen bezeichnet Susanne Langer als unvollendetes Symbol bzw. als sinnhaltige Form. Der Gehalt dieser Form besteht in einem nicht-sagbaren Prinzip der lebendigen Erfahrung.⁴⁴ Das künstlerische Symbol hat eine implizite Bedeutung der Form. Seine Wahrheitstreue besteht in der Übereinstimmung zu den Formen des Gefühls. Die Idee in einem Kunstwerk, wie z.B. einem Künstlerschmuck, zu verstehen, bedeutet mehr das Erleben einer neuen Erfahrung als ein logisches Verständnis.⁴⁵ Durch dieses Vermitteln der Grundzüge der menschlichen Emotionalität mit Hilfe seiner Form, seiner spe-

⁴¹ Langer, 1965, S. 37ff

⁴² Langer, 1965, S. 99ff

⁴³ Langer, 1965, S. 229

⁴⁴ Langer, 1965, S. 230 ff

⁴⁵ Langer, 1965, S. 256ff

zifischen Symbolik, wird ein Kunstwerk allgemeingültig.⁴⁶ Künstlerschmuck als sinnhaltige Form abstrahiert auch noch vom Individuum und deutet auf Grundzüge der menschlichen Emotionalität. Damit bewegt er sich auf einem Terrain, das vielfältige Deutungen zulässt und eine sehr hohe Abstraktionsfähigkeit verlangt.

1.5 Männer schmücken sich anders

Die oben dargelegte Unterscheidung in Gebrauchsgegenstände mit primär praktischer Funktion und symbolische Gegenstände, die als Bedeutungsträger verwendet werden, wirft die Frage auf, ob letzteres nicht eine typisch männliche Art des Schmückens sein könnte. Franz Kieners 1956 erschienenes Buch „Kleidung, Mode und Mensch. Versuch einer psychologischen Deutung“ knüpft hier an: Er zeigt, dass Männer sich tatsächlich anders schmücken als Frauen. Während die Frau ihre Geltung durch rein ästhetischen Schmuck heben möchte, zieht der Mann Imponierschmuck vor. Sein Zierrat muss ein Zeugnis von männlicher Kraft und Tüchtigkeit sein oder einen Rang andeuten. Diese Dinge beschäftigen die männliche Eitelkeit im gleichen Maße, wie die der Frauen durch Mode angesprochen wird.⁴⁷ Männer sind aus gesellschaftlichen Gründen der Sachlichkeit stärker verpflichtet und tragen so wenig offensichtlichen, reinen Schmuck wie möglich.⁴⁸ Sie können ihre Geltung mit rein ästhetischem Schmuck nicht heben. Das Repräsentationsbedürfnis des Mannes verschiebt sich deshalb auf die Dinge, mit denen er sich umgibt. Ihre Existenzberechtigung ziehen sie aus ihrer scheinbaren Nützlichkeit. Wenn jedoch ein Mann ein Ding benutzt, um anderen zu imponieren, und der rein funktionale Nutzen demgegenüber in den Hintergrund tritt, so ist es als Schmuck anzusehen. Dies kann für alle möglichen Dinge zutreffen: Handys, elektronische Terminplaner, Aktentaschen, Autos. In der Vergangenheit erfüllten Zigarettdosen, Feuerzeuge und alle möglichen Galanteriewaren, wie sie die Gebrüder Schmidt und Stern herstellten, solche Funktionen. Obwohl diese Gegenstände nicht unmittelbar am Körper angebracht wurden, sind sie dennoch als Schmuck anzusehen. Die Verschiebung der Repräsentationswünsche des Mannes auf das Objektive erweitert den Raum, innerhalb dessen Schmuck auftritt. Männer schmücken sich eben anders.

⁴⁶ Langer, 1965, S. 215 ff; ähnlich beschreibt es auch schon Kant 1790 in seiner „Kritik der Urteilskraft“: Ein Gegenstand gilt dann als schön, wenn seine Form an sich, ohne irgendein sonstiges Interesse an diesem Gegenstand, ein Gefühl der Lust hervorruft (Kant, 1986, S. 50).

⁴⁷ Kiener, 1956, S. 50 und 62

⁴⁸ Kiener, 1956, S. 66

1.6 Was ist Schmuck? Versuch einer Definition

Aus dem bisher Besprochenen lässt sich die Frage, was Schmuck eigentlich ist, in folgender Weise beantworten:

Als Schmuck werden persönliche Objekte bezeichnet, die Menschen entweder unmittelbar am Körper anbringen, bei sich tragen oder in ihrer Umgebung platzieren. Es handelt sich dabei nicht um Dinge, die primär eine praktische Aufgabe erfüllen, sie dienen vielmehr hauptsächlich dazu, etwas zu bedeuten. Ein Gegenstand wird dann zum Schmuckstück, wenn er in einer solchen Funktion als Zeichen, Symbol oder sinnhaltige Form eingesetzt wird.

1.7 Echtschmuck und Modeschmuck – Gemeinsamkeiten und Unterschiede

Wenn im Vorangegangenen von Schmuck die Rede war, war damit jede Art von Schmuck gemeint, ohne Rücksicht auf den Materialwert. Da diese Arbeit von Modeschmuck handelt, soll nun auf Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Echtschmuck und Modeschmuck eingegangen werden. Grundsätzlich ist klar geworden, dass die wesentliche Rolle des Schmucks in seiner kulturell bedingten symbolischen Bedeutung liegt und dass sein Materialwert erst an zweiter Stelle kommt.⁴⁹ Was die Funktionalität des Schmucks in seiner Eigenschaft als Identitätssymbol betrifft, gibt es keinen Unterschied zwischen Modeschmuck und Echtschmuck. Diese symbolische Bedeutung ist grundsätzlich jedem Schmuck eigen. Modeschmuck wandelt sich zwar schneller als Echtschmuck, doch ist auch der Echtschmuck Moden unterworfen. Echtschmuck ist zwar in der Regel wertvoller als Modeschmuck, doch kann man in jedem Kaufhaus echte Goldkettchen kaufen, die preiswerter sind als Designer-Modeschmuck; Art déco-Schmuck aus Chrom und Galalith erzielt heutzutage gar Rekordpreise, wobei hier natürlich der Sammlerwert hinzukommt. Modeschmuck ist in der Regel mutiger gestaltet als Echtschmuck, doch es gibt beim Modeschmuck sehr konventionell gestaltete Echtschmuckimitate, und beim Echtschmuck gibt es Künstlerschmuck, der absolut auf der Höhe der Zeit gestaltet ist, man denke an den Schmuck der Union des Artistes Modernes der 1920er und 30er Jahre (s.u.). Man kann zwar sagen, dass Modeschmuck sich tendenziell schneller wandelt, dass er tendenziell

⁴⁹ König, 1999, S. 95

preiswerter ist und dass er sich tendenziell eine mutigere, zeitgemäßere Gestaltung erlauben kann, aber verallgemeinern lässt sich das nicht.

Heute gibt es nur zwei Bereiche, in denen sich wirklich Unterschiede feststellen lassen: Der erste betrifft den demonstrativen Konsum, dort muss Schmuck teuer sein. Sein Materialwert steht in diesem Fall im Vordergrund, da er als Symbol des Reichtums seiner Besitzer dient. Aber selbst hier wurde und wird mit vergoldetem Schmuck und Glassteinen gemogelt, und das oft noch nicht einmal, um Reichtum vorzutäuschen. In vielen Fällen ruhen die Originale aus versicherungstechnischen Gründen im Tresor, während nur ihre unechten Kopien wirklich getragen werden. Der zweite Bereich liegt in der Mode. Wenn es darauf ankommt, sich ganz zeitgemäß zu geben, wird man zum Modeschmuck greifen, denn schon in Kürze kann etwas anderes aktuell sein, und da wären wertvolle Materialien reine Verschwendung. Diese beiden Bereiche bilden Extrempositionen: In jedem von beiden kommt es überwiegend auf einen isolierten Faktor an, beim demonstrativen Konsum fast ausschließlich auf den Materialwert, bei der Mode fast nur auf das äußere Erscheinungsbild. Wenn jemand also etwas über sich aussagen möchte, und dazu gehört, dass der/diejenige wohlhabend ist, wird er/sie zum Echtschmuck greifen. Je nachdem, wie wichtig auch noch andere Aussagen sind, wird dieser Echtschmuck zusätzlich noch anspruchsvoll gestaltet sein müssen. Steht jedoch der materielle Reichtum im Hintergrund und es sollen ganz andere Aspekte der Identität gestaltet werden, so wird sicher eher der Modeschmuck zum Tragen kommen, weil hier aufgrund des preiswerten Materials mehr Spielraum bleibt.

In soziologischer Hinsicht ist Echtschmuck ein Phänomen des Adels und des reichen Bürgertums, das man als Geldadel bezeichnen kann, Modeschmuck ein Phänomen der Mittelschicht. Mit ihrer wachsenden Bedeutung vom Ende des 19. Jahrhunderts an gewann auch der Modeschmuck immer mehr an Bedeutung, bis er schließlich durch Coco Chanel in den 1920er Jahren ganz und gar salonfähig wurde. Heute führen beide Arten von Schmuck ein gleichberechtigtes Dasein mit den oben genannten voneinander abweichenden Bedeutungsschwerpunkten.

2 Technische Verfahren

Grundsätzlich gibt es zwei Arten technischer Verfahren: Die Formgebung, die dem Metall seine eigentliche Gestalt gibt, und die Oberflächenbehandlung, die dem Schmuckstück sein endgültiges Erscheinungsbild verleiht.

2.1 Formgebung

Bei der Formgebung war in Idar-Oberstein das Pressen die am meisten angewandte Technik. Dies ist die günstigste Möglichkeit, einen Entwurf zu vervielfältigen, wenn eine große Stückzahl entstehen soll. Ein Stahlgraveur stellt einen Eindruckpfaff her, der anschließend gehärtet wird. Durch Eindrücken des Pfaffen in einen ungehärteten Stahlblock wird ein Gesenk gezogen, das schließlich auch wieder gehärtet wird. Zwischen Pfaff und Gesenk muss ein gewisser Abstand bleiben, da sonst das zu pressende Blech zerquetscht werden würde. Deshalb kann der ursprüngliche Pfaff des Stahlgraveurs nicht zum Pressen verwendet werden. Das eigentliche Pressen findet dann in verschiedenen konstruierten Pressen oder in einem Fallwerk statt, in die Pfaff und Gesenk eingespannt werden.⁵⁰ Pressungen spielten in Idar-Oberstein von Beginn an eine sehr große Rolle.⁵¹

Gussverfahren gewannen in Idar und Oberstein erst in den späten 1950er Jahren an Bedeutung. Der bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts übliche Sandguss spielte dort kaum eine Rolle. Es handelt sich dabei um ein aufwändiges Vervielfältigungsverfahren mit verlorener Form, die mühsam immer wieder hergestellt werden muss. Erst der moderne Schleuderguss, der in der Mitte des 20. Jahrhunderts aus Amerika kam, wurde in Idar-Oberstein in den 1960er Jahren angewendet. Denn ab 1960 flaute der Eloxalboom⁵² in Idar-Oberstein ab, und es fand eine Rückbesinnung auf hochwertigen Messingschmuck statt. Bei der Rückkehr zum Messing nutzte man die Gelegenheit, sich der Möglichkeiten des modernen Schleudergusses zu bedienen, insbesondere bei Schmuckentwürfen, die über Pressen und Prägen schwer oder gar nicht zu realisieren gewesen wären. Pressen und Sandguss haben nämlich eines gemeinsam - es sind keine Hinterschnitte möglich. In den 1960er Jahren kamen jedoch in Idar-Oberstein von der zeitgenössischen Skulptur beeinflusste Schmuckformen auf, die die Möglichkeit von Hinterschnitten forderten. Da Messing einen hohen Schmelzpunkt hat, und nicht direkt in die Silikonform gegossen werden kann, kommt hier der Schleuderguss in Verbindung mit dem Wachsausschmelzverfahren zum Einsatz: Von den Gussmodellen werden Silikonformen genommen, die anschließend mit Wachs ausgespritzt werden. Von diesen Wachsteilen werden so viele hergestellt, wie später Gussteile entstehen sollen. Sie werden zu einem Wachsbaum verbunden, über den nun ein Metallzylinder gestülpt wird. Das ganze wird mit einer gipsähnlichen Masse über-

⁵⁰ Rücklin, 1926, S. 10ff und persönliches Gespräch mit dem Presser Walter Gräble und dem Stahlgraveur Oswald Dieterle, beides Mitglieder der AG „Schmuck verbindet“ zur technischen Rekonstruktion von Jugendstilschmuck des Deutschen Technikmuseums Berlin

⁵¹ sehr empfehlenswert ist auch der Filmclip „Hohlprägen“ des DTMB unter:
www.dtmb.de/Rundgang/Produktion/Schmuckproduktion/body2.html

gossen, nach dem Aushärten wird das Wachs ausgeschmolzen. Die so entstandene Hohlform kann danach in die Zentrifuge einer Hochtemperatur Schleuder-Gießmaschine eingespannt werden. Das flüssige Metall wird durch die Rotation in diese Form geschleudert, die Hohlräume werden vollständig ausgefüllt. Nach dem Erkalten wird die Einbettmasse mit Wasserhochdruck entfernt. Mit Hilfe der zuvor hergestellten Gummi- oder Silikonformen können jetzt beliebig viele neue Wachsteile gespritzt werden, so dass der neue Gießvorgang, wie zuvor beschrieben, wieder beginnen kann. Damit können Gussteile in jeder gewünschten Stückzahl hergestellt werden. Dadurch, dass die Silikonform flexibel ist und die später verwendete Einbettmasse sowieso nicht erhalten bleibt, sind der Formgebung kaum technische Grenzen gesetzt.⁵³

2.2 Oberflächenbehandlung

Die Etablierung des Modeschmucks hatte nicht nur gesellschaftliche, sondern auch technische Voraussetzungen: Erst durch Techniken, mit denen erreicht wurde, dass Tombak und Messing nicht anliefen, wurde Modeschmuck salonfähig. Die Feuervergoldung ist die älteste Möglichkeit, Metall dauerhaft zu versiegeln. Bei Erlass der ersten Obersteiner Zunftordnung von 1745 war sie dort bereits üblich. Sie spielte bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Dukatengold wurde mit Quecksilber im Mörser zu Amalgam verrieben und mit einigen Tropfen Salpetersäure in einen Steintopf geschüttet. Die Dosenrahmen und andere zu vergoldende Werkstücke wurden in den Topf gelegt, der mit einem Schieferstück abgedeckt und geschüttelt wurde. Die Stücke wurden dadurch ganz mit einer Amalgamschicht überzogen. Sie wurden über dem Feuer erhitzt, so dass das Quecksilber verdampfte und eine reine Goldschicht entstand. Diese Methode brachte sehr gute Ergebnisse, war aber äußerst gesundheitsschädlich. Es war bis etwa 1870 die einzige Möglichkeit, stabile Goldschichten auf Werkstücke aufzubringen.⁵⁴

Eine frühe Art der Oberflächenbehandlung von Eisen war das „Brünieren“. Die zu behandelnden Teile wurden erhitzt und in heißes Öl gegeben, das mit einigen Chemikalien versetzt war. Das Eisen erhielt eine bräunliche Färbung, die durch die Zugabe bestimmter Salze in Richtung Anthrazit intensiviert werden konnte. Allerdings kann man dies nicht direkt auf der Haut tragen, da die Brünierung durch die im Schweiß enthaltenen Säuren

⁵² Eloxalschmuck wurde aus Aluminium hergestellt, das nur schwer gegossen werden kann (s.u.)

⁵³ Persönliche Auskunft des Gießers Peter Stantscheff, Mitglied der AG Schmuck verbindet des DTMB

⁵⁴ Lautenbach, 2004, S. 9

gelöst wird. Für Uhrketten, die nur mit Anzugstoff in Berührung kamen, war sie jedoch gut geeignet.⁵⁵

Der Begriff Zaponieren leitet sich vom Zapon-Lack her, mit dem die Metallteile überzogen wurden. Es handelt sich dabei um einen Nitro-Lack mit sehr geringem Festkörperanteil, so dass von der aufgetragenen Lackschicht nur eine kaum merkliche Schicht zurückbleibt, die aber ausreicht, um das Metall zu versiegeln. Auch diese Technik stand den Obersteinern und Idarern schon früh zur Verfügung.⁵⁶

Beim Galvanisieren handelt es sich um eine Methode, bei der ein Gegenstand auf elektrolytischem Wege mit einer Metallschicht versiegelt wird. In Oberstein gewann diese Technik erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, als man in der Lage war, ausreichend Strom herzustellen. Im Jahr 1867 entwickelte Werner von Siemens das dynamo-elektrische Prinzip, die erste brauchbare Dynamomaschine konstruierte der Berliner Theophil Gramme 1872 für die Firma Christofle in Paris. 1875 baute die Firma Siemens und Halske eine vergleichbare Maschine für die galvanoplastische Anstalt Grohe in Berlin. Erst jetzt wurde es möglich, elektrischen Strom so billig herzustellen, dass er in beliebiger Menge eingesetzt werden konnte. Vergoldungen waren mit Hilfe batterieartiger galvanischer Elemente schon ab 1835 möglich, das erste Vernickelungspatent wurde 1869 erteilt.⁵⁷ Die galvanische Verchromung war erst ab 1924 möglich. Bis dahin kamen die Waren matt aus den Bädern und mussten erst poliert werden. Chrom ist jedoch so hart, dass man es nicht im Nachhinein polieren kann. Es mussten also erst Bäder entwickelt werden, die von vorneherein glänzende Überzüge erzeugen.⁵⁸

Das ab den 1950er Jahren ausgereifte Eloxalverfahren ist die jüngste Technik der Oberflächenbehandlung. Dabei wird die natürliche Oxidschicht von Aluminium auf elektrolytischem Wege verstärkt. Diese Technik spielte in den 1950er und 60er Jahren eine große Rolle, da Aluminium zu dieser Zeit in großem Stil zu Schmuck verarbeitet wurde. Die Schichten sind porös und sehr saugfähig, lassen sich in ihrer vollen Dicke färben und bilden mit den verwendeten Farbstoffen leuchtende und sehr echte Farblacke. Die Eloxalschicht besteht aus Korund (Al_2O_3)⁵⁹ und ist deshalb genauso hart wie die Korunde Rubin, Saphir, Smaragd, Amethyst und Topas, die nur durch Spuren anderer Oxide eingefärbt sind.⁶⁰ Die Eigenschaften des Eloxals prädestinierten es geradezu für die Herstellung von

⁵⁵ mündliche Auskunft von Gabriele Federlin von der Firma Max Keller

⁵⁶ baumarkt.de-Lexikon, <http://www.baumarkt.de/lexikon/Zaponlack.htm>, 2005

⁵⁷ Krämer, 1959, S. 11ff

⁵⁸ Krämer, 1959, S. 79

⁵⁹ Krämer, 1959, S. 114f

⁶⁰ Elisabeth Christine Vaupel in: Aluminium, 1991, S. 9f

Modeschmuck: Aluminium war durch die vom Krieg stark forcierten Produktionskapazitäten außerordentlich preiswert. Die eloxierte Oberfläche ist hart, kratzfest, korrosionsbeständig und beliebig färbbar, wodurch sich unendliche Gestaltungsmöglichkeiten ergeben. Jede dieser Techniken bietet ganz eigene Möglichkeiten in der Oberflächengestaltung und prägte das äußere Erscheinungsbild des Obersteiner und Idarer Schmucks entscheidend mit.

2.3 Galalith oder Kunsthorn

Der Idar-Obersteiner Art déco-Schmuck ist von einem ganz besonderen, in Vergessenheit geratenen Material geprägt – einem frühen halbsynthetischen Kunststoff, der Kunsthorn genannt und aus mit Formaldehyd gehärtetem Kasein = Milcheiweiß hergestellt wurde und der ab um 1900 verfügbar war. Schon 1913 wurden 6% des deutschen Milchaufkommens zu Galalith verarbeitet.⁶¹ Kasein-Kunststoff ist ein harter, zäher, elastischer und schwer entflammbarer Duroplast. Duroplaste sind Kunststoffe, deren Moleküle stark miteinander vernetzt sind und deshalb stabile Strukturen bilden. Sie sind nicht aufschmelzbar. Im Gegensatz zu anderen Duroplasten ist Galalith plastisch verformbar, da es unvollkommen aushärtet. Es lässt sich bei 100-120°C biegen und eignet sich in kaltem Zustand auch als Schnitzwerkstoff. Seine Polierbarkeit ist hervorragend, es ist beständig gegen Lösungsmittel, Treibstoffe und Öle, wird aber von Laugen und Säuren angegriffen und ist feuchtigkeitsempfindlich. Es eignet sich zur Nachahmung von Bernstein, Elfenbein, Horn, Schildpatt und Perlmutter.⁶² Diese Fülle günstiger Eigenschaften wurde von anderen Kunststoffen der gleichen Zeit nicht erreicht.⁶³ Als Ausgangssubstanz diente gut entfettetes, nicht verunreinigtes, getrocknetes und zermahlendes Kasein. Dieses wurde mit Füllstoffen versetzt, die eine verschiedene schnelle Härtung mit Formaldehyd bewirkten, und mit Wasser und Farben in Spindelstrangpressen geknetet und von Luftblasen befreit. Die für Stangen bestimmten Stränge wurden so, wie sie aus den Pressen kamen, in eine fünfprozentige



Musterkarte für Galalith, 1930er Jahre

⁶¹ Krätz, 2004, S. 134

⁶² Wolters, 1992, S. 153f

Formaldehydlösung eingelegt. Für flächige Produkte presste man die Masse zwischen Pergamentpapier, Zinnfolien oder blankem Zink zu Platten, die man zur Härtung für gere Zeit, je nach Plattenstärke mehrere Wochen bis zu vielen Monaten, in Formaldehydlösung legte. Hier zeigt sich auch der große Nachteil des Galaliths – es band beträchtliches Kapital und forderte große Baulichkeiten. Die in der Formaldehydlösung liegenden te härten langsam von außen nach innen. Waren sie zu dick, so blieb ein ungehärteter Kern übrig, in dem Bakterien und Pilze sehr unangenehme Begleiterscheinungen verursachten. In den 1930er Jahren wurde in Oberstein von vielen Firmen Art déco Schmuck aus Chrom und Galalith hergestellt. Ab 1933 kam es in Deutschland zu einer gewaltigen Aufrüstung. Galalith wurde aufgrund seiner guten Isoliereigenschaften und seiner Unentflammbarkeit dafür in großen Mengen benötigt, der Verkauf für private Zwecke wurde immer stärker gebremst. Mit dem Kriegsbeginn 1939 kam es zu einem völligen Importstopp ausländischer Magermilch und dadurch zu einer weiteren Verknappung des Galaliths, das zum kriegswichtigen Material erklärt wurde. Für die Schmuckproduktion stand das Material nun nicht mehr zur Verfügung. Nach dem Zweiten Weltkrieg kamen bessere, vollsynthetische Kunststoffe auf den Markt und das Galalith geriet weitgehend in Vergessenheit.⁶⁴

2.4 Auswirkungen der Verfahrenstechniken auf das Erscheinungsbild des Schmucks

Zunächst zur Formgebung: Die älteren Techniken, Sandguss und Pressen, lassen keine Hinterschnitte zu, da sich das Modell aus der Form nehmen lassen muss, ohne selbst bzw. die Form zu zerreißen. Dies musste von gestalterischer Seite her bis in die 1950er Jahre hinein berücksichtigt werden. Erst der moderne Schleuderguss machte die Informelbeeinflussten Formen der 1960er Jahre möglich. Die Broschen Kat.-Nr. 221 oder Kat.-Nr. 200 können ihre verästelten Formen nur annehmen, wenn sie gegossen werden. Das Aufkommen solcher Formen bedeutete übrigens auch das Ende des Aluminiums, das aufgrund seiner Oxidbildung nur sehr aufwändig unter Vakuum gegossen werden kann. Diese Tatsache beschleunigte die Rückkehr zu Messing und anderen Legierungen ab den 1960er Jahren.

Bei der Oberflächenbehandlung ist folgendes zu beachten: Die Feuervergoldung bildet dicke Schichten, die sich dem äußeren Anschein nach von massivem Gold nicht unterscheiden. In gestalterischer Hinsicht bedeutet dies eine große Nähe zum echtschmuck.

⁶³ Krätz, 2004, S. 134

⁶⁴ Krätz, 2004, S. 136

Brünieren (Kat.-Nr. 96, 97) und Zaponieren erlauben das Aufkommen einer materialspezifischen Ästhetik, jedoch war die Brünierung nicht haltbar genug, um direkt auf der Haut getragen werden zu können, die Zapon-Oberfläche ist anfällig für Kratzer und lässt dort Korrosion zu, sie ist also nicht dauerhaft stabil. Erst das Galvanisieren, und damit die Möglichkeit des Vernickelns und Verchromens, brachte ein wirklich eigenständiges Aussehen des Modeschmucks mit sich, man denke an die Bengel-Colliers in Chrom und Galalith (Kat.-Nr. 55-65). Die Verchromung sollte kein Silber mehr imitieren, sondern wirklich Chrom sein und auch so aussehen. Chrom war durch das Automobil modern geworden und symbolisierte Mobilität. Das elektrolytische Oxidieren von Aluminium in den 1950er Jahren brachte schließlich eine nie gekannte Freiheit der Oberflächengestaltung, da praktisch jede Buntfarbe möglich war (s. Kat.-Nr. 239). Doch gab es in dieser Hinsicht nur wenige Experimente, meist wurde silbern oder golden eloxiert.

Der frühe Kunststoff Galalith ist ein Duroplast, d.h. er kann nicht gegossen werden. Das hat den Nachteil, dass alle Galalithteile von Hand gesägt bzw. geschnitzt werden mussten. Dadurch ergeben sich Beschränkungen im Einsatz des Galaliths, das vorwiegend in Stangen, Platten oder Kugeln verwendet wurde. Die schlichten, einfachen, von weitem gut lesbaren Formen der Art déco-Colliers, wie sie z.B. Bengel fertigte (Kat.-Nr. 55-65), sind also nicht nur von der Schmuckkunst der Union des Artistes Modernes (s.u.) beeinflusst, sondern auch die Folge technischer Beschränkungen. Da man Galalith nicht gießen konnte, mussten die Formen im Rahmen einer Massenfertigung einfach gehalten werden.

3 Industriegeschichte

Aufgrund der natürlichen Vorkommen an Achaten, Jaspis und anderen Edelsteinen entwickelten sich in Idar-Oberstein schon früh die Berufe des Achatschleifers und später auch des Achatbohrers, die dort schon seit Jahrhunderten bekannt sind. Als Folgeerscheinung der Achatschleiferei siedelten sich um 1660 Goldschmiede in der Region an, denn durch das Fassen konnten die Absatzmöglichkeiten der Achatwaren gesteigert werden. Der erste namentlich bekannte Obersteiner Goldschmied hieß Frinken. Im evangelischen Obersteiner Kirchenbuch findet sich 1715 ein Eintrag, der seinen Tod betrifft. Die Goldschmiede siedelten sich hauptsächlich in Oberstein an, da dort für die Achatschleifer schlechte Wasserverhältnisse herrschten. Die Nahe führte regelmäßig Hochwasser und hätte die Schleifmühlen überschwemmt. Für die Goldschmiede war die Nahe jedoch ideal, da sie für viele Arbeitsvorgänge Wasser brauchten. Aus dem gleichen Grund lagen auch alle älteren Fabriken direkt am Naheufer.⁶⁵ Aufgrund der starken Verbreitung des Goldschmiederberufs erließ Christian Carl Reinhard Graf zu Leiningen, der damalige Herr von Oberstein, 1745 die erste Zunftordnung für die „Gold und Silberschmiedten“. Nur Verwandte und ehelich Erzeugte wurden aufgenommen, man konnte sich aber auch in die Zunft einkaufen. Das kostete für Obersteiner zehn Gulden, für andere weit mehr. Dadurch blieb die belebende Wirkung frischer, neuer Kräfte in Oberstein aus.⁶⁶ Das von der Zunftordnung geforderte Meisterstück bestand in einer Dose aus eingefassten Achatplatten. Vergleicht man das mit Zunftordnungen anderer Städte, wo anspruchsvolle Pokale mit Deckel verlangt wurden, so heißt das, dass die Obersteiner Goldschmiede wohl einfachere, preiswerte Gebrauchsgegenstände fertigten, die sich gut absetzen ließen.⁶⁷ Um 1750 war die Tabaksdose das wichtigste Produkt, schon 1777 wurde sie in Oberstein mit rationalen Fertigungsmethoden hergestellt. Zu dieser Zeit gab es in Oberstein ca. 40 Goldschmiede. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts erschöpften sich die natürlichen Achatvorkommen der Region. In Idar arbeitete man von da an mit brasilianischem Achat,⁶⁸ in Oberstein fand eine Entwicklung zu reinen Metallwaren hin statt, und das Goldschmiedehandwerk emanzipierte sich endgültig von der Achatschleiferei. Die Unabhängigkeit von der Achatschleiferei zeigt sich auch dadurch, dass um 1825 erstmals statt Achat die damals aufkommenden böhmischen Glassteine verwendet wurden.

⁶⁵ Becker, 1961, S. 231

⁶⁶ Keuter, 1928, S. 41

⁶⁷ Lautenbach, 2004, S. 7f

⁶⁸ Münstermann, 1956, S. 52

Nachdem die französische Revolutionsarmee zwischen 1791 und 93 das gesamte linke Rheinufer besetzt hatte, wurde in Oberstein und Idar 1798 die Gewerbefreiheit eingeführt. Es siedelten sich daraufhin sehr viele Goldschmiede dort an. Nach der Niederwerfung Napoleons 1815 kam das Birkenfelder Gebiet an Preußen, 1817 fiel es durch eine kuriose Entscheidung des Wiener Kongresses an den Herzog von Oldenburg, und Oberstein wurde Sitz eines oldenburgischen Amtes.⁶⁹ Es war die Zeit des sog. Verlagssystems: Etwa ein Dutzend sehr reiche Handelsmänner hatten den gesamten Handel in ihrer Hand, die Fabrikarbeiter, Dosenfasser, Tombakschmiede, Klempner, Steinschleifer und andere Handwerker waren sozusagen ihre „Sklaven“, denen sie beliebige Stückpreise diktierten. Zudem musste jeder Goldschmied, der sie belieferte, bei der Lieferung und auch Sonntags einen Schoppen Wein bei ihnen trinken, natürlich gegen bare Bezahlung. Auch die Waren, die der reiche Händler von seinen Reisen mitbrachte, musste der Arbeiter zu übersteuerten Preisen kaufen, ob er sie brauchte oder nicht. Wenn er dem nicht nachkam, bekam er keine Aufträge mehr.⁷⁰ Der Stand der Goldschmiede hatte sich bis 1825 von einem selbstständigen Handwerk zu einer Heimarbeit innerhalb eines Verlagssystems weniger Handelsleute entwickelt. Diese abhängige Hausindustrie war wiederum eine Vorstufe zum späteren Fabrikarbeiter.⁷¹ Das darf man m.E. jedoch nicht nur als den Niedergang einer Zunft ansehen, sondern als jeweils zeitgemäße Organisationsformen ein und desselben Wirkens, das von Beginn an auf die Massenherstellung ausgelegt war.

Die Herstellung von Uhrketten wurde in Oberstein 1826 zum ersten Mal erwähnt. Zunächst handelte es sich wohl um Ketten aus Achat- und Glaskugeln, die auf Seidenschnüre gefädelt wurden,⁷² und um Haargeflecht und Seide, das von Goldschmieden gefasst wurde. Erst allmählich wurde dies von Uhrketten aus reinem Metall verdrängt,⁷³ um 1840 fertigte man sie schließlich aus Tombak, Messing und Neusilber. 1860 wurde die Rhein-Nahe-Bahn fertiggestellt, was die Absatzmärkte entscheidend näher rückte. 1877 erfolgte die Errichtung der Oberstein-Idarer Gasanstalt, die die Aufstellung von Gasmotoren und die Einführung von Gaslötlampen ermöglichte. Die Gasmotoren verschwanden jedoch bald wieder, man stellte Dampfmaschinen auf, die wiederum Dynamomaschinen antrieben. Es konnte nun auf elektrolytischem Wege viel besser vergoldet werden, als vorher mit Hilfe der galvanischen Elemente. Das war eine gute Ausgangsbasis für den internationalen Markt.

⁶⁹ Stadtinfo Idar-Oberstein, Zeittafel, 2006 unter <http://www.idar-oberstein.de/stadtinfo/zeittafel.html>

⁷⁰ Lautenbach, 2004, S. 27

⁷¹ Becker, 1961, S. 231

⁷² Fischer, 1956, S. 49

Die erste Uhrkettenfabrik „Gottlieb & Wagner“ wurde im Jahre 1866 von Louis Gottlieb und seinem Schwager Karl Wagner gegründet. Da die galvanische Vernickelung noch nicht bekannt war, fertigte man Uhrketten aus Neusilber, einer Legierung aus Kupfer, Zink und Nickel. Bis 1874 kannte man nur das Feuervergoldene, erst 1883 gingen die beiden Söhne der Firmengründer nach Providence, einem amerikanischen Schmuckzentrum, und erlernten dort die Vernickelung. Große Mengen an Maschinenketten bezog man zunächst aus Birmingham, wo seit Mitte der 1890er Jahre die ersten Kettenmaschinen in Betrieb waren. Ende der 1890er Jahre kamen die ersten Kettenmaschinen nach Idar-Oberstein. 1902 baute der Mechanikermeister Hauschild die erste deutsche Kettenmaschine in Oberstein, von Pforzheimer Maschinenbaufabriken kamen sehr schnell weitere Kettenmaschinen nach. Oberstein entwickelte sich zum weltweit führenden Hauptsitz der Uhrkettenherstellung.

Die Tatsache, dass Uhrketten ein Massenartikel waren, begünstigte die Entwicklung vom handwerksmäßigen Hausgewerbe zum mit Maschinen arbeitenden Fabrikbetrieb.⁷⁴ Die ehemals selbstständigen Goldschmiede wurden zu Fabrikarbeitern,⁷⁵ der ehemals so mächtige Handelsstand wurde von den immer größer werdenden Fabrikbetrieben zurückgedrängt, da diese leistungsfähig und kapitalstark genug wurden, um ihre Waren selbst zu vertreiben.⁷⁶ Die neuen Fabrikherren waren zum Teil aus dem Stand der Handelsleute,⁷⁷ aber auch aus den in größeren Werkstätten fabrizierenden Hausindustriellen hervorgegangen. Oft schlossen sich auch ein Techniker und ein Kaufmann zusammen, um die Verbindung von Erzeugung und Vertrieb zu optimieren.⁷⁸ Äußerlich ist dies an den häufig vorkommenden Doppelnamen der Firmen zu erkennen, beispielsweise Loch & Hartenberger, Birkenkopf & Wagner, etc.⁷⁹

1900 wurde das Elektrizitätswerk errichtet. Im Bereich des echten Schmucks führte dies zu einem Strukturwandel, da kleinere Goldschmiede unabhängig von Fabrikanlagen wurden und die Zahl selbstständiger Kleinbetriebe wieder zunahm.⁸⁰ In der Metallschmuck- und Galanteriewarenindustrie lag der Schwerpunkt jedoch weiterhin bei den größeren Betrieben, die bis zu 300 Leute beschäftigten. Aber auch hier wurden selbststän-

⁷³ Bergér, 1952, S. 51

⁷⁴ Keuter, 1928, S. 43

⁷⁵ Becker, 1961, S. 251ff

⁷⁶ Keuter, 1928, S. 43

⁷⁷ Im Grunde waren sie nichts weiter als Händler, doch der Begriff „Handelsleute“ ist im Obersteiner Sprachgebrauch üblich für diese spezielle Form des Verlagssystems.

⁷⁸ Worreschke, 1925, S. 63

⁷⁹ Roth, 1986, S. 202

⁸⁰ Becker, 1961, S. 257f

dige Spezialbetriebe gegründet, wie z.B. Werkzeugmachereien und Stahlgraveure.⁸¹ Wichtigstes Produkt als Ausgangspunkt für die Modeschmuckproduktion war das Châtelaine, ein zierender Anhänger, der zunächst an die breiten Herrenuhrkettengehänge aus großen Ringen eingehängt wurde, später allein an der Uhr getragen wurde.⁸² Außerdem wurde es als Bierzipfel in die vorderste Gürtelschlaufe eingehängt.⁸³ Châtelaines waren sehr mannigfaltig gestaltet, die schmückenden Einzelteile der konnten auch als Anhänger oder Broschen getragen und zu Sautoirs⁸⁴ und Colliers verarbeitet werden.

Durch den Beginn des Ersten Weltkrieges wurde die Obersteiner Industrie lahmgelegt, denn die besten Arbeiter wurden eingezogen, der Eisenbahnverkehr kam zum Stillstand und die Geschäftsbeziehungen zum Ausland mussten abgebrochen werden.⁸⁵

1915/16 kamen aber viele Aufträge aus zweiter und dritter Hand, so dass schließlich Granaten, Feldflaschen, Feldbecher, Kochgeschirre, explosions sichere Gefäße, Flügelminen, Hufeisen, Flugzeugketten, Fettbüchsen und Zeltbahnösen produziert werden konnten.

Nach dem Krieg waren die Verhältnisse denkbar ungünstig. Idar-Oberstein lag in der französisch besetzten Zone und war wirtschaftlich und politisch abgeschnürt.⁸⁶ Die französische Besatzung dauerte bis 1930.⁸⁷

Auf die Fabriken kam eine gewaltige Umwälzung zu, als mit dem Ersten Weltkrieg die Mode aufkam, die Uhren nicht mehr an der Kette, sondern am Armband zu tragen. Die Nachfrage nach Uhrarmbändern war zwar stabil und weniger krisenanfällig als andere Bijouteriewaren,⁸⁸ das verchromte Uhrarmband hatte jedoch immer eine Konkurrenz im Lederarmband und nahm als reiner Gebrauchsgegenstand modisch nicht den gleichen Stellenwert wie das Châtelaine ein.⁸⁹ Dadurch, dass das Geschäft mit Metalluhrarmbändern nicht so umfangreich war und zudem vorhandenes kreatives Potential nicht genutzt werden konnte, wurde das Aufkommen der Armbanduhr und die Verdrängung der Uhrkette ein wichtiger Impuls, sich mehr der Herstellung von Modeschmuck zu widmen.⁹⁰

Was die Betriebsstruktur betraf, so zeichnete sich von 1914-1922 eine Entwicklung weg vom Groß- und Kleinbetrieb hin zum Betrieb mittlerer Größe ab.⁹¹ Mitte der 1920er

⁸¹ Becker, 1961, S. 259

⁸² Fischer, 1956, S. 52f

⁸³ nach Auskunft von Horst Wagner

⁸⁴ lange Kette, die bis über die Taille hängt

⁸⁵ Keuter, 1928, S. 44f

⁸⁶ Bergér, 1952, S. 55

⁸⁷ Bergér, 1965, S. 106

⁸⁸ Gerber, 1949, S. 214f

⁸⁹ Fischer, 1956, S. 53

⁹⁰ Dies wurde mir von mehreren Personen in Idar-Oberstein berichtet, u.a. von Klaus Lautenbach.

⁹¹ Roth, 1986, S. 208f

Jahre war die Lage der Idar-Obersteiner metallverarbeitenden Industrie schlecht, 1924 gab es mit 1500 Arbeitnehmern nur noch halb so viele Erwerbstätige wie noch 1907. Ab 1927 verbesserte sich der Geschäftsgang und wurde einigermaßen befriedigend, 1928 gingen wieder zwei Drittel der Produktion ins Ausland.⁹² Doch kaum war das geschafft, folgte auch schon die Weltwirtschaftskrise, die 1929 von den USA ausging. 1933 gab es in Oberstein eine Arbeitslosigkeit von über 19%. Einen leichten Aufschwung brachte die Herstellung von Winterhilfsplaketten ab 1934. Es folgte der Zweite Weltkrieg, der die Entwicklung wieder stark beeinträchtigte. Es war im Dritten Reich unumgänglich, in die Kriegsproduktion eingeschaltet zu werden, allerdings konnten nur kleinere Zubehörteile angefertigt werden.⁹³ In der Kriegsproduktion konnten keine Lehrlinge ausgebildet werden. Deswegen richteten die Stadt, die Industrie und die Deutsche Arbeitsfront eine Gemeinschaftswerkstatt für die Metallindustrie ein. Dadurch waren auch nach dem Zweiten Weltkrieg wieder genügend Facharbeiter vorhanden.⁹⁴

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg liefen die Geschäfte gut. Ab 1945 stellte man sich weitgehend auf die Produktion von Gebrauchsgütern um, produzierte aber auch weiterhin unechten Schmuck. Ein großes Problem war jedoch der Rohstoffmangel. Viele Gebäude hatten Bombenschäden, und die Demontageschäden, die hauptsächlich die Metallwarenindustrie betrafen, beliefen sich auf über eine halbe Million DM. Nachdem praktische Dinge wie Reißverschlüsse zunächst eine große Rolle gespielt hatten, gewann schon bald die Schmuckproduktion wieder die Oberhand in den Betrieben.

Durch die Koreakrise (1950-53) fand eine plötzliche Verknappung an Buntmetallen statt, und der bisher wichtigste Rohstoff der Modeschmuckindustrie, Tombak, wurde zur Mangelware. Die Entwicklung der Metallindustrie wäre aufs schwerste gehemmt worden, wenn nicht genau in dieser Zeit ein neues Material aufgetan worden wäre, das Eloxal, farbig beschichtetes Reinaluminium. Die erste Fabrik, die sich in Idar-Oberstein der Aluminiumverarbeitung widmete, war die 1845 gegründete Firma Rudolf Fißler in Idar. Sie nahm 1902 die Aluminiumverarbeitung auf und stellte Haus- und Küchengeräte, Großkücheneinrichtungen und Fässer her. Das Verfahren, Aluminium elektrolytisch zu oxidieren oder kurz zu eloxieren, war schon um 1932 aufgekommen und fand für Ladeneinrichtungsgegenstände Verwendung. 1948 wurde in Deutschland ein Verfahren patentiert, Aluminium so zu oxidieren, dass es Hochglanz annahm und in den verschiedensten Farbtönen eingefärbt werden konnte (s.o.). Eloxal wurde bald von mehreren Firmen für die

⁹² Keuter, 1928, S. 44f

⁹³ Bergér, 1953, S. 56

Schmuckwarenherstellung verwendet, zunächst von Ziemer & Söhne, Max Keller und Christ. Melsheimer Nachf., wenige Jahre später schon von über 30 Firmen. Vorwiegend wurden Gold- und Altsilbertönungen hergestellt, es gab aber auch sehr gewagte Experimente mit kräftigen Buntfarben. Der Stadtverwaltung bereitete die rasche Verbreitung der Eloxalfertigung einige Sorgen, denn der Wasserbedarf stieg enorm an und die Aufbereitung der giftigen Abwässer und Abgase war nicht befriedigend gelöst. Dies wurde aber in Kauf genommen, da viele Arbeitsplätze geschaffen wurden.⁹⁵

Das Aluminiumzeitalter war in Idar-Oberstein ein goldenes Zeitalter. Arbeitslosigkeit gab es nicht. Idar-Oberstein bildete mit seinen damals 33.000 Einwohnern den wirtschaftlichen Schwerpunkt des Kreises.⁹⁶ Schon 1951 wurden in Idar-Oberstein Schmuck und Metallwaren im Wert von 20 Millionen DM erzeugt, von denen für rund 16 Millionen DM exportiert wurde. Die Zahl der Beschäftigten stieg ab 1953 auf über 3000 an⁹⁷ und war damit wieder genauso hoch wie zur Blütezeit um 1907. Idar-Oberstein belieferte zeitweise über hundert Länder. Zweimal pro Jahr brachten die großen Unternehmen neue Kollektionen heraus, die jeweils bis zu 2000 Muster enthalten konnten. Der Bericht des Industrieverbandes Schmuck- und Metallwaren e.V. für das Geschäftsjahr vom 1. Juli 1958 bis 30. Juni 1959 zeigte jedoch bereits eine deutliche Verschlechterung des Exportumsatzes von Eloxalschmuck. Betrug die Gesamtausfuhr 1957 noch über 22 Mio DM, brach der Umsatz 1958 um über 4 Mio DM auf 17,8 Mio DM ein. Der Hauptgrund dafür war, dass frühere Absatzländer selbst Industrien mit niedrigerem Lohnniveau und geringeren Soziallasten aufbauten und nun als Exportländer auftraten. Der Auslandsmarkt schrumpfte durch Einfuhrbeschränkungen und wachsende ausländische Konkurrenz.⁹⁸

Schon in den 1960er Jahren stellten deshalb viele Betriebe ihre Produktion auf echten Schmuck um. Diese Erzeugnisse wurden meist auf dem deutschen Markt abgesetzt, sie gingen an die Juweliere der großen Städte. Andere verlegten ihre Produktion auf verwandte Zweige, wie die Herstellung von Uhrarmbändern aus verchromtem Edelstahl. Etwa zwanzig Firmen spezialisierten sich auf Zubehör für die Lederwaren- und Schuhindustrie.⁹⁹ Dieser Weg sollte sich aber als Sackgasse erweisen, da die Fertigung von Schuhen und Handtaschen ab den 1970er Jahren ins Ausland verlagert wurde. Viele Lederwaren-

⁹⁴ Bergér, 1965, S. 180 und 187

⁹⁵ Fischer, 1956, S. 55

⁹⁶ Günther Michels in: Becker, 1961, S. 245f

⁹⁷ Fischer, 1956, S. 56

⁹⁸ Bericht des Industrieverbandes Schmuck- und Metallwaren e.V. für das Geschäftsjahr vom 1. Juli 1958 bis 30. Juni 1959, S. 11ff

⁹⁹ Günther Michels in: Becker, 1961, S. 263ff

und Schuhfabriken der Pirmasenser Region mussten schließen, und damit gingen auch ihre Zulieferer in die Insolvenz. Weitere Schwierigkeiten entstanden den Betrieben durch die immer strenger werdenden Umweltauflagen ab den 1970er Jahren. Die giftigen Abwässer der Galvaniken und Eloxalanlagen mussten immer aufwändiger aufbereitet werden, Betriebsgalvaniken wurden geschlossen, Fremdgalvanisieren war teuer und zeitaufwändig und sorgte so für weitere Wettbewerbsnachteile.¹⁰⁰ Von der einst großen Zahl der Fabriken konnten sich nur einige wenige halten.

¹⁰⁰ Simon, 1995

4 Kunstgeschichtlicher Überblick über die Entwicklung des Idar-Obersteiner Modeschmucks

Der Idar-Obersteiner Schmuck lässt sich in vier Epochen einteilen: Von um 1870 bis zum Ersten Weltkrieg mit einem kurzen und in Idar-Oberstein nicht so sehr ausgeprägten Einschub des Jugendstils, zwischen den Weltkriegen die Epoche des Art déco, die 1950er Jahre mit einer Rückkehr zur Gegenständlichkeit und zum Ornament, die sich bereits in den 1940er Jahren ankündigte, und schließlich die 1960er und 1970er Jahre mit einem starken Einfluss der zeitgenössischen bildenden Kunst, von Informel und Zero, auf die Schmuckgestaltung. Grundsätzlich kann man sagen, dass es phasenweise einen sehr großen Einfluss der zeitgenössischen bildenden Kunst auf den Obersteiner und Idarer Schmuck gegeben hat, es gab aber auch Zeiten, in denen er mehr modischen Aspekten unterlag. Die Schmuck- und Kleidermode kann sehr stark von den Strömungen der bildenden Kunst abweichen, oft haben beide auch gar nichts miteinander gemeinsam. So war z.B. Ende des 19. Jahrhunderts Schmuck in Form von Insekten sehr in Mode, während in der bildenden Kunst der Historismus vorherrschte. Ein von der bildenden Kunst beeinflusstes Schmuckstück wird dann Ornamente der klassischen Antike oder des Rokoko aufweisen, während z.B. eine Käferbroche ganz klar der Mode zuzurechnen ist.

4.1 Vom 19. Jahrhundert bis zum Ersten Weltkrieg

Die Epochengrenze für die kunstgeschichtliche Entwicklung des Idar-Obersteiner Modeschmucks lässt sich nicht exakt zur Jahrhundertwende ziehen. Erst der Erste Weltkrieg stellt einen wirklichen Bruch dar. Die einzige Ausnahme bildet der kurze und in Idar-Oberstein nicht so stark ausgeprägte Einschub des Jugendstils um die Jahrhundertwende. Das 19. Jahrhundert war von der Uhrkette geprägt. Aufgrund der Möglichkeit, Taschenuhren maschinell zu fertigen, entstand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein riesiger Markt für Uhrketten. Dies bildete den Ausgangspunkt für die spätere Schmuckproduktion, denn außer einfachen Kavalierketten und Uhrketten wurden auch Châtelaines und Bauchketten gefertigt, die aufwändig gefertigt wurden und modische Akzente setzten. Nebenbei wurde auch schon Modeschmuck für Damen hergestellt, jedoch war dies zu jener Zeit noch ein weniger wichtiger Produktionszweig. Stilistisch gesehen gab es vor dem Ersten Weltkrieg drei Strömungen: Historismus, Jugendstil und schließlich Schmuck und Metallwaren, die der Mode jener Zeit entsprachen.

Ein besonders schönes Beispiel für den Historismus ist ein Châtelaine der Firma Carl Maurer Sohn (Kat.-Nr. 29), das um 1880 entstanden ist. Der Entwurf orientiert sich stark an der klassischen Architektur. Außerdem findet sich oben eine Palmette, ein typisches Ornament der klassischen Antike. Ansonsten waren Rokokoprägungen zu dieser Zeit sehr beliebt. Bei der Firma Gebrüder Stern findet sich eine ganze Rokokoserie, die übrigens bei den Gebr. Schmidt nahezu identisch gefertigt wurde. Ein Taschenbügel in ähnlicher Machart befindet sich im Museum Idar-Oberstein.

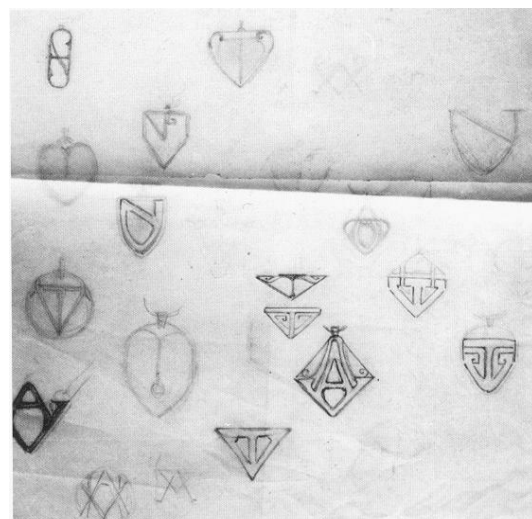
Den weitaus größten Anteil machen die Stücke aus, die sich an der damaligen Mode orientierten bzw. sie mit prägten. Besonders hervorzuheben ist hier, dass in Oberstein und Idar schon früh Entwürfe gefertigt wurden, die eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber dem Echtschmuck hatten. Nach dem Tod Prinz Alberts 1861 z.B. kam Trauerschmuck aus Jett groß in Mode, weil Königin Victoria von nun an solchen trug. Schon bald gab es Glasimitationen des teuren Jetts, die auch in Oberstein und Idar gefertigt wurden. Im Museum Idar-Oberstein hat sich ein solches Stück (Kat.-Nr.

50), das wohl um 1870 entstanden ist. Dort wurden schwarze Glasperlen, die eine Körnung aufweisen, verarbeitet. Sie verleihen dem Collier etwas Leichtes, Schwebendes. Doch aus Jett könnte man solche genoppten, gekörnten Strukturen gar nicht. Der Jett-Schmuck diente



diesem Collier zwar als Ausgangspunkt, aber das, was die Ästhetik dieses Stücks ausmacht, ist nur in Glas möglich. Die Mode des schwarzen Schmucks hatte sich verselbstständigt und war von ihrem eigentlichen Ausgangsmaterial emanzipiert. Das ist typisch für Oberstein und Idar – man dachte schon immer in den Materialien, mit denen man arbeitete. Der Modeschmuck emanzipierte sich dort schon sehr früh vom Echtschmuck.

In Oberstein haben sich einige sehr reizvolle Jugendstilschmuckstücke erhalten. Besonders reichhaltig war die Produktion von Anhängern für Châtelaines, deren Gestaltung absolut auf der Höhe der Zeit war. Dies zeigt der Vergleich mit einem Entwurfsblatt für



Entwurfzeichnungen für Schmuck von Henry van de Velde um 1900

Schmuck von Henry van de Velde.¹⁰¹ Es handelt sich hier um gegenstandslose Ornamentformen, wie sie von Henry van de Velde und auch der Industrie favorisiert wurden, in denen sich schon eine Tendenz zur späteren Sachlichkeit des Funktionalismus ankündigt. In Oberstein und Idar wurden vergleichbare Entwürfe umgesetzt, indem ein Stein in ein Gerüst aus Metall eingelegt wurde. Der Stein bildete den farbigen Hintergrund, das Metall zeichnete das Ornament. Derartige Anhänger wurden in großer Zahl gefertigt, es gab sie in echt Silber mit Buntstein, aber auch in Neusilber, Tombak und Glas, so dass sie in allen Preislagen verfügbar waren.

Bei der Firma Louis Gottlieb & Söhne haben sich Jugendstilanhänger in Email erhalten. Sie weisen eine charakteristische Farbgebung, z.T. in leuchtenden Pastelltönen, auf. Besonders hervorzuheben ist ein Anhänger, der in seiner geometrisierenden Strenge und der Aufteilung der Fläche in Quadrate und Rechtecke an Schmuck der Wiener Werkstätte



Links ein Anhänger der Firma Fahrner in echt Silber, rechts Kat.-Nr. 6 von Louis Gottlieb & Söhne

erinnert. Die Abbildung zeigt links einen Anhänger der Pforzheimer Firma Theodor Fahrner¹⁰² in echtem Silber und Email, der eine vergleichbare Komposition aus einer dreieckigen Grundfläche (bei Fahrner abgetreppt), die in eine geschwungene Umrandung gefasst ist, dadurch leicht gerundet wird und deren Fläche durch Quadrate gegliedert ist. Während bei Fahrner ein blaues, mäanderartiges Motiv im Mittelpunkt steht, ist es bei Louis Gottlieb & Söhne ein stilisiertes Blütenmotiv. Die Blütenblätter bestehen aus einem geachtelten Quadrat und gruppieren sich um einen kleinen roten Kreis in der Mitte, die Stängel werden von einem blauen U gebildet, das aus zwei Rechtecken und einem Halbkreis besteht und sich um einen roten Kreis windet. In den beiden unteren Ecken des Dreiecks finden sich noch je zwei grüne Blättchen. Die ganze Komposition lebt davon, dass sie mit geometrisierenden und vegetabilen Ornamenten spielt, sie stellt sozusagen Organisches mit geometrischen Formen dar.

Im Museum Idar-Oberstein befindet sich weiterer Jugendstilschmuck, von dem hier drei Beispiele herausgegriffen wurden. Kat.-Nr. 51 orientiert sich am Schmuck der Darmstädter Mathildenhöhe, 52 und 53 sind von Lalique und dem französischen Jugendstilschmuck geprägt. Man kann also sagen, dass sich Oberstein und Idar an deutschen,

¹⁰¹ von Hase, 1977, S. 279; ob dieses Blatt in Idar-Oberstein bekannt war, lässt sich nicht klären, es soll hier nur zu Vergleichszwecken herangezogen werden.

österreichischen, belgischen und französischen Vorgaben orientierten, diese auch sehr gut verstanden und in eigenen Entwürfen umsetzten, ein hohes Potential war also da. Der Schmuck jener Zeit ist aber eindeutig stilimitierend und nicht stilprägend. Oberstein konnte sich nicht zu einem eigenen Jugendstilzentrum entwickeln, weil in der Gewerbeschule ab 1890 zwar Goldschmiede ausgebildet wurden, aber erst 1904 ein hauptamtlicher Lehrer dort eingestellt wurde, der wirklich nur für sie zuständig war. Und erst 1912 berief man mit Julius Svensson eine echte Künstlerpersönlichkeit dorthin (s. 4.2.1.2). Das war für den Jugendstil zu spät, diese Maßnahme griff erst für den Art déco-Schmuck.

4.1.1 Der Einfluss von Asprey auf die Obersteiner Metallwaren

Die Galanteriewarenproduktion der Gebrüder Stern und der Gebrüder Schmidt war vor dem Ersten Weltkrieg stark vom Londoner Juwelier Asprey inspiriert (Kat.-Nr. 38-40), ein Einfluss, der sich auch nach dem Ersten Weltkrieg fortsetzte (Kat.-Nr. 98, 101, 104-115). Die Firma Gebrüder Stern wurde sogar mit dem erklärten Ziel gegründet, Asprey-Produkte in unecht für den kleinen Geldbeutel zu imitieren und auf dem englischen Markt abzusetzen. Um die Obersteiner Metallwarenproduktion vor dem Ersten Weltkrieg richtig einordnen zu können, soll nun die Firma Asprey, ihre Bedeutung in England und ihre Produkte vorgestellt werden:¹⁰³

Die Firma Asprey war und ist ein Familienbetrieb für Luxuswaren, die aus echten Materialien von Hand gefertigt werden.¹⁰⁴ Es handelte sich immer um hochwertige Produkte, die sich nur eine kleine Oberschicht leisten konnte. Seit der Industrialisierung war handwerkliche Fertigung nicht mehr rentabel. Wenn ein Betrieb handwerkliche Traditionen aufrecht erhalten wollte, so war das nicht anders möglich, als für eine kleine, sehr reiche Käuferschicht zu arbeiten. Gegen diese Tatsache lehnte sich zwar in England die Arts and Crafts-Bewegung mit ihren Anführern Ruskin und Morris auf, deren Projekte scheiterten jedoch spätestens, als Liberty gegen Ende des 19. Jahrhunderts im Stil der Arts and Crafts industriell fertigte und Produkte mit vergleichbarer Qualität in großer Stückzahl viel preiswerter anbieten konnte. Die Firma Asprey entschied sich in diesem Spannungsfeld von vorneherein für die Belieferung der Oberschicht.

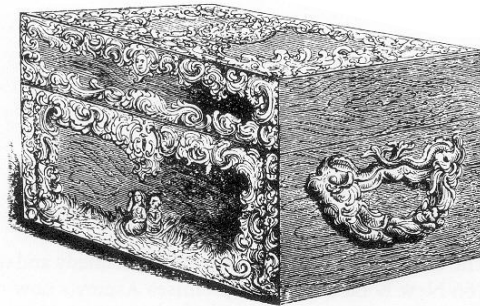
¹⁰² Schmuckmuseum Pforzheim, Fahrner, 1910-13, unbekannter Entwerfer, Inv.Nr. Sch3192/42

¹⁰³ 1981 erschien anlässlich des 200-jährigen Firmenjubiläums ein Buch über Asprey, dem die folgenden Informationen weitgehend entnommen sind. Trotz der offensichtlich großen Bedeutung der Firma für den englischen Hochadel und andere sehr reiche Kunden aus aller Welt ist dies die einzige Monographie, die es über Asprey gibt. Die zweite Quelle ist ein Artikel namens „Asprey Heritage“ der Pressestelle von Asprey, der auf Anfrage per Email zugestellt wird.

Die Ursprünge der Familie Asprey liegen in Mitcham. Im späten 16. Jahrhundert siedelten sich dort Hugenotten an und begannen, Seide und Kattun (Kaliko) zu bedrucken. Auch die Familie Asprey führte damals einen Druckereibetrieb für Seidenstoffe. Am Ende des 18. Jahrhundert war dieses Gewerbe jedoch einem unaufhaltsamen Niedergang ausgesetzt, weil im Klassizismus schlichte Stoffe modern wurden und die Nachfrage nach der bedruckten Ware ständig abnahm. Der damalige Inhaber der Firma, William Asprey, beschloss deshalb im Jahr 1781, auf Reisenecessaires (dressing cases), hölzerne Koffer, die mit allen möglichen Utensilien wie Bürsten, Kämmen, Nagelscheren, Seife, Schreibzeug, etc. ausgestattet waren, umzusteigen. Willam Aspreys Sohn und Enkel, die beide Charles hießen, wurden hingegen Eisenhändler und Schmiede, ein Gewerbe, das besser zum neuen, industriellen Mitcham passte.¹⁰⁵

Im Jahr 1841 hatte Charles Asprey d.Ä. genügend Kapital angehäuft, um den gewagten Schritt einer Partnerschaft mit einem Schreibwarenhändler der Oberklasse in London, Francis Kennedy, einzugehen. Dieses Geschäft befand sich in der New Bond Street Nr. 49. 1847 brachen die beiden Charles Aspreys mit Kennedy und zogen in die New Bond Street Nr. 167 um, die Räumlichkeiten, in denen Asprey heute noch zu finden ist. Die Bond Street war die „most fashionable street“ in ganz London, eine florierende Anhäufung von Juwelieren, Hutmacherinnen, Tuchhändlern, Buchläden und Galerien.¹⁰⁶

1851 nahm Asprey an der ersten Weltausstellung in London teil. Die Firma bekam immerhin eine „honourable mention“ für den hier abgebildeten¹⁰⁷ dressing case. Die hölzernen dressing cases waren übrigens für Reisen mit der Kutsche gedacht. Um 1850 kamen sie wegen der viel schnelleren Eisenbahn aus der Mode: Zugreisende mussten ihr Gepäck



Dressing case von 1851



Reisenecessaire mit Ledertasche

¹⁰⁴ Hillier, 1981, S. 113

¹⁰⁵ Hillier, 1981, S. 15ff

¹⁰⁶ Hillier, 1981, S. 19ff

¹⁰⁷ Hillier, 1981, S. 32

zum Bahnsteig tragen, weshalb Asprey nach und nach auf leichtere Ledertaschen mit Griff umstellte. Die Bestückung blieb jedoch gleich.¹⁰⁸ Die Abbildung¹⁰⁹ oben zeigt eine solche Ledertasche aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Ab 1859 begann eine Serie von Firmenübernahmen, deren wichtigste die der Firma Edwards war. Thomas Jeyes Edwards belieferte seit 1832 das Königshaus mit dressing cases, 1851 gewann er bei der Great Exhibition die Goldmedaille. Kurz nach diesem Erfolg bekam er eine Auszeichnung der Queen Victoria. Er war einer der ersten gewesen, die auf Leder umgestellt hatten, die Goldmedaille erhielt er für ein Übergangsstück, das zwar noch aus Holz gefertigt war, aber schon mit Leder überzogen wurde. Asprey profitierte sehr von Edwards' Erfahrung und seinen

handwerklichen Fähigkeiten: 1862 wurde auch Asprey von der Queen ausgezeichnet, die Weltausstellung brachte im gleichen Jahr eine Goldmedaille. Dies festigte den Ruf der Firma als erstklassiger Hersteller von Luxuswaren. Die Firma fertigte dressing cases für große Teile des englischen Hochadels. Edwards blieb bis 1872 in der Firma. Es gelang auch, das Ladengeschäft der Albemarle Street



Asprey um 1905

Nr. 22 zu erwerben, das mit der Rückseite genau an das Ladengeschäft der New Bond Street angrenzte. Man konnte nun von zwei Eingängen her, die in den beiden führenden Londoner Modestraßen lagen, in das Geschäft eintreten. Es folgten weitere Übernahmen, die teils zu wirklichen Bereicherungen führten, teils aber auch nur dazu dienten, Konkurrenten auszuschalten. Anfang des 20. Jahrhunderts war Asprey auf seinem Gebiet Marktführer. Schon 1889 gewann man Edward VII., damals noch Prince of Wales, als Kunden. Auch er verlieh der Firma eine Auszeichnung. Ende des 19. Jahrhunderts kauften der englische Hochadel und die Königsfamilie regelmäßig ihre Weihnachtsgeschenke bei Asprey, bis 1910 entwickelte die Firma eine derartige Popularität, dass jeder Offizier, der etwas auf sich hielt, einfach eine Zigarettendose von Asprey besitzen „musste“. Aufgrund dieser Erfolge konnte man das Ladengeschäft erweitern und u.a. 1904 das Nachbarhaus, die Nummer 165, hinzukaufen.¹¹⁰

¹⁰⁸ Hillier, 1981, S. 31ff

¹⁰⁹ Hillier, 1981, S. 34

¹¹⁰ Hillier, 1981, S. 36ff, Abb. S. 50

Während des Ersten Weltkrieges machte das Geschäft schwere Zeiten durch. Man fertigte Ausrüstung für Militärcamps. Die Luxuswaren wurden in einer behelfsmäßigen Werkstatt über einer Autogarage in kleinem Umfang weiter produziert.¹¹¹ In den 1920er Jahren waren die Hauptkunden amerikanische Millionäre und indische Maharadschas. Aspreys Zigarettendosen wurden beliebte Sammelobjekte in wohlhabenden Kreisen. Betjemann's wurde ein wichtiger Zulieferer Aspreys, er fertigte alle möglichen Dosen aus Buntstein, Silber, etc. an und wurde ein enger Freund der Familie. Ernest Betjemann war ein begeisterter Antiquitätensammler. Durch sein Interesse am 18. Jahrhundert kam er auf die Idee, die Arbeit mit Chagrinleder wiederzubeleben. Dieses Leder wird nicht, wie fälschlicherweise angenommen, aus Haifischhaut gemacht, sondern aus der Haut des japanischen Stechrochens. Das Leder wurde in verschiedenen Farben eingefärbt, grün, pink oder blau. Es wurde durch Asprey für eine zeitlang zum letzten Schrei der Mode.¹¹² Die Obersteiner Galanteriewarenfabriken ließen daraufhin das Muster des Leders auf alle möglichen Artikel drucken (s.o.).

Durch die Wirtschaftskrise von 1929 verlor Asprey einige der amerikanischen Millionäre als Kunden. Dank einer groß angelegte Werbekampagne konnten die Geschäfte wieder ins Laufen gebracht werden. Man erwarb sogar weitere Gebäude. Der Zweite Weltkrieg brachte neue Kunden wie den Kaiser von Äthiopien, König Haakon von Norwegen und seinen Sohn, den Kronprinzen Olaf. Beide kamen regelmäßig im Oktober, um ihre Weihnachtsgeschenke einzukaufen. Nach dem Krieg organisierte man Ausstellungen in Amerika und dem Mittleren Osten und kam dort gut ins Geschäft.¹¹³

Anlässlich der Krönung von Queen Elisabeth 1953 schuf Asprey ein goldenes Dessert-, Kaffee- und Likörservice, das zunächst in der Bond Street, dann in den USA ausgestellt wurde. In der Gegenwart kann Asprey seine Position als herausragendes Lifestyle-Haus festigen. Aus Leder, Silber, Porzellan und Glas gibt es hochwertige Gebrauchsgegenstände aller Art. Zum ersten Mal seit den 1920er Jahren entwickelt Asprey eine Prêt-à-Porter-Kollektion für Damen und Herren.¹¹⁴ Die Firma besteht bis heute und hat eine eigene Web-Seite.¹¹⁵

¹¹¹ Hillier, 1981, S.59ff

¹¹² Hillier, 1981, S. 65ff

¹¹³ Hillier, 1981, S. 69ff

¹¹⁴ Asprey Heritage, 2005

¹¹⁵ www.Asprey.com

4.1.2 Carl Fabergé und Idar-Oberstein

Die zweite Größe, die entscheidenden Einfluss auf die Produktgestaltung der Gebrüder Stern (s. Kat.-Nr. 41-44) hatte, war der russische Goldschmied Peter Carl Fabergé. Seine Urgroßeltern waren Hugonotten, die nach Russland emigrierten. Sein Vater war Goldschmied in St. Petersburg, der 1860 mit seiner Familie nach Dresden ging. Carl Fabergé zog in dieser Zeit als Goldschmiedelehrling durch ganz Europa und reiste auch nach Florenz und Paris. 1870 kehrte die Familie nach St. Petersburg zurück, 1872 übernahm Carl Fabergé die Firma, 1885 wurde er Hoflieferant. Seine Werkstatt vergrößerte sich immer mehr, bis zu 500 Mitarbeiter waren dort beschäftigt. Nach der bolschewistischen Revolution 1917 übernahm ein Komitee der Angestellten die Firmenleitung, 1918 wurde die Firma endgültig geschlossen. Fabergé floh über Riga und Berlin nach Wiesbaden, wo er 1920 starb.¹¹⁶ Die Produktion der Firma zeichnete sich durch höchste technische Perfektion und großen Einfallsreichtum aus. Die meisten Werkstücke waren Unikate und sehr teure Luxusartikel, nur in Ausnahmen wurde reproduziert. Fabergé nahm Einflüsse verschiedenster Art auf und benutzte sie als Ausgangspunkt, um Neues zu schaffen. Weit mehr als seine Konkurrenten öffnete er sich auch den Impulsen der Mode und produzierte auch moderne Dinge wie individuelle elektrische Klingelknöpfe. Als Höhepunkt seines Schaffens gelten jedoch die kaiserlichen Ostereier mit Überraschung.¹¹⁷

Klaus Lautenbach berichtet von engen Kontakten, die zwischen Carl Fabergé und den Familien Stern gepflegt wurden.¹¹⁸ Bekannt ist, dass Fabergé nach 1882 ein Steinschneidezentrum außerhalb Russlands suchte, um die härtesten Buntsteine für Tierfiguren zu bearbeiten. Er reiste daraufhin angeblich nach Idar-Oberstein, auf das er schon früher während seiner Studienzeit beim Juwelier Friedman in Frankfurt am Main gestoßen war, und knüpfte dort erste Kontakte. Zwei Idar-Obersteiner Firmen belieferten ihn daraufhin mit zugeschnittenen Buntsteinen: Elias Wolff und Moritz Stern.¹¹⁹ Moritz Stern war der Mitbegründer des Handelsgeschäfts „Gebrüder Stern“ in Alexandria, das von deren Söhnen, den Cousins Jakob und Oskar Stern weitergeführt wurde, die dann 1898 die Galanteriewarenfabrik in Oberstein aufbauten (s.o.).¹²⁰ Alfred Heine, Steinschneider im Atelier Moritz Stern, schnitt eine Reihe von Tieren für Fabergé, wie zwei von Heine 1913 gefertigte Hunde belegen, die wegen des Ersten Weltkrieges nicht mehr nach Russland ausge-

¹¹⁶ Fabergé, 1995, S. 8ff

¹¹⁷ Fabergé, 1986, S. 64

¹¹⁸ Lautenbach, 2003, S. 1 und 6

¹¹⁹ Solodkoff in: Fabergé, 1986, S. 72ff

¹²⁰ Lautenbach, 2003, S. 1

liefert werden konnten und deswegen in Idar-Oberstein verblieben.¹²¹ Außerdem wurde Fabergés berühmter Steinschneider Derbyshev, der später auch für Cartier arbeitete, nicht nur in Paris, sondern auch in Idar-Oberstein ausgebildet.¹²² Fabergés zahlreiche Aufträge bedeuteten für das alte Steinschneidezentrum eine neue Blüte,¹²³ er ist in Idar-Oberstein bekannt und beliebt. Noch in den 1950er Jahren wurden dort Kopien nach Fabergé-Blumen aus Farbsteinen hergestellt, die als Zeichen der Bewunderung ohne Täuschungsabsicht gemeint waren. Oft wurden diese von betrügerischen Juwelieren mit Fabergé-Stempeln versehen und zierten dann so manche Sammlung.¹²⁴ Von den Idarer Steinschneidern werden diese Stücke heute scherzhaft als „Fauxbergé“ bezeichnet.

Fabergés Stärke lag weniger beim Schmuck, da er in diesem Bereich immer starker Konkurrenz von anderen russischen Juwelieren ausgesetzt war. Später kamen noch die Pariser Juweliere Cartier und Boucheron, hinzu. Boucheron eröffnete 1899 eine Filiale in Moskau, Cartier folgte 1902 mit seiner Filiale in St. Petersburg. Im Jahr 1885 begann mit dem ersten kaiserlichen Osterei Fabergés Karriere auf dem Gebiet des Vitrinensubjektes, auf dem er schließlich mit seinem Einfallsreichtum und seiner technischen Perfektion alle Zeitgenossen übertrumpfte.¹²⁵ Seine Hauptanliegen waren Eleganz und Qualität, er wollte nicht unbedingt Edelsteine zur Schau stellen, sondern begnügte sich oft mit Buntsteincaochons. Statt der traditionellen großen Goldflächen führte er transparente Emailfarben auf guillochiertem Grund ein, eine Technik, die im 18. Jahrhundert in Frankreich entwickelt worden war.¹²⁶ In dieser Technik fertigte er auch Bilderrahmen, Uhren, Tabakdosen, Zigarettenetuis, Parfümflakons, Bonbonnieren u.v.m., also eine Produktpalette, die durchaus als Vorbild für die Galanteriewarenfabrik „Gebrüder Stern“ dienen konnte. Staatsbesuche des Zaren oder des Zarewitsch wurden stets von Geschenken in Gestalt silberner, goldener oder emaillierter Zigarettdosen aus dem Hause Fabergé begleitet. Auf diesem Wege gelangten zahlreiche Stücke von Fabergé in die Fürstenthäuser Westeuropas.¹²⁷ Wie hoch der Stellenwert des Zigarettenetuis damals war, zeigt sich auch daran, dass die Kaiserinmutter ihrem Sohn, dem Zaren, regelmäßig ein solches zu Weihnachten, zum Geburtstag und ähnlichen Anlässen schenkte. Es handelte sich dabei meist um Stücke aus Gold, die mit Email und Edelsteinen geschmückt waren und mit einer Gravur nach hand-

¹²¹ heute im Museum Idar-Oberstein

¹²² Im Museum Idar-Oberstein wird eine seiner Arbeiten ausgestellt, sein Aufenthalt dort gilt als gesichert.

¹²³ Solodkoff in: Fabergé, 1986, S. 72ff

¹²⁴ Fabergé, 1986, S. 344

¹²⁵ Fabergé, 1986, S. 335ff

¹²⁶ eine Technik, bei der Muster in Metalloberflächen geschnitten werden

¹²⁷ Fabergé, 1986, S. 41ff

schriftlicher Vorlage der Kaiserin versehen waren. Diese Etais stammten nicht unbedingt immer von Fabergé, sondern durchaus auch von seinen Konkurrenten. Er hatte also keineswegs ein Monopol als Hoflieferant.¹²⁸

Ermutigt durch Besuche von Königin Alexandra von England, der Herzogin von Marlborough (1902) und anderen hochadligen englischen Damen, eröffnete Fabergé 1903 eine Filiale in London. Dort fand 1904 ein großer Wohltätigkeitsbasar mit Werken Fabergés in der Royal Albert Hall statt, der den endgültigen Durchbruch des Hauses in London bedeutete. Als Fabergé den Auftrag erhielt, die Tiere der Königin in ihrem Zoo in Sandringham zu modellieren, brach ein Sturm der Begeisterung los, der eine Fülle von Aufträgen aus König Edwards Kreis brachte.¹²⁹ Durch die enge Verflechtung des europäischen Hochadels wurde Fabergé also in Westeuropa genauso bekannt wie Cartier und Boucheron in Russland.

¹²⁸ Fabergé, 1995, S. 16f

¹²⁹ Fabergé, 1986, S. 322

4.2 Art déco

4.2.1 Vorreiter des Art déco in Idar-Oberstein

Dass in Oberstein und Idar spätestens ab den 1930er Jahren Art déco-Schmuck von Welt-rang entstand, ist kein Zufall, denn es gab dort einige Voraussetzungen, die diese Entwick-lung begünstigten, und die im folgenden genauer untersucht werden sollen:

4.2.1.1 Schottenschmuck

Zunächst muss man dazu nochmals ins 19. Jahrhundert blicken. Schottischer Volks-schmuck war in den 1830er Jahren im Zuge des Celtic Revival in England modern gewor-den, und dies schwappte in der zweiten Jahr-hunderthälfte auch auf das europäische Fest-land über.¹³⁰ Ganz groß in Mode kam der Schottenschmuck, nachdem Queen Victoria 1847 Schloss Balmoral gekauft hatte, das bis heute als Sommerresidenz des englischen Kö-nigshofes dient. Die „Scottish pebble jewelry“ wurde zunächst tatsächlich in Schottland pro-duziert, ab 1860 kamen jedoch die dafür be-nötigten Achatsteine aus Deutschland, Indien und Afrika. Birminghamer Industrielle brach-ten ihre Silberfassungen nach Deutschland (schwerpunktmäßig nach Idar), wo Lapidäre die Steine auswählten, schliffen und polierten. Spätestens Ende des 19. Jahrhunderts war der Schottenschmuck zu einem internationalen Geschäft geworden.¹³¹ Da sich bei Sammlern und im Museum Idar-Oberstein sehr viel Schottenschmuck erhalten hat, ist anzuneh-men, dass es sich hierbei in der zweiten Hälfte



Schottenschmuck um 1850, Onyx, Malachit, Marmor, Jaspis, H 3,1, B 4 cm, Privatbesitz



Schottenschmuck aus Algenroth bei Oberstein um 1850, Farbsteine, veneziani-scher Goldfluss (= Glas), B um 4,5, H um 0,8 cm, Privatbesitz

¹³⁰ Hamann, 1998, S. 79

¹³¹ Dawes, 1991, S. 58ff

des 19. Jahrhunderts um einen bedeutenden Produktionszweig handelte und große Stückzahlen hergestellt wurden.

Zu Schottenschmuck wurden Achate in allen verfügbaren Farben verarbeitet, schottischer Granit aus Aberdeen, der eine einzigartige pink und grau melierte Farbe aufweist und der hell- bis dunkelgrüne Malachit. Da er in Schottland nicht zu finden ist, wurde er über Deutschland aus Sibirien importiert. Um noch eine größere Auswahl an Farben zu erreichen, wurden die Steine auch erhitzt und gefärbt. Das Endprodukt war ein kunstvolles Mosaik aus sorgsam gewählten und zusammengestellten Steinen.¹³²

Die schottische Tracht erfordert eine Brosche, mit der der über der Schulter drapierte Tartan festgesteckt wird. Diese Broschen dienten dem frühen Pebble-Schmuck als Vorbild.¹³³ Die Idarer Lapidäre ließen sich jedoch später, wenn sie nicht im Auftrag arbeiteten, von den Formen der Steine zu eigenständigen Entwürfen inspirieren.¹³⁴ Lokal zuordnen lassen sich die Schmuckstücke nach verschiedenen Kriterien: Idarer Schottenschmuck wurde auf Schiefer gekittet und in versilberten Tombak gefasst. Ist eine Brosche auf Gutta-percha gekittet, so handelt es sich um eine florentinische Arbeit; ist eine Brosche in echt Silber gefasst, so wurde sie in Birmingham hergestellt.¹³⁵

Auf den Idarer Schottenschmuck lassen sich viele Kriterien anwenden, die die Pariser U.A.M. erst in den späten 1920er Jahren aufgestellt hat (s.u.). Er ist weitgehend frei von



Obersteiner Schottenschmuck um 1850 mit Achaten aus Schottland (hell), Baumholder (rot) und gelbem Jaspis vom Steinkaulenberg, Tombak mit Hilfe galvanischer Elemente versilbert, Ø 5 cm, Privatbesitz



Obersteiner Schottenschmuck spätes 19. Jahrhundert, Achat, Malachit, Ø 3,5 cm, Museum Idar-Oberstein

¹³² Dawes, 1991, S. 61ff

¹³³ Dawes, 1991, S. 65f

¹³⁴ Hammann, 1998, S. 79

¹³⁵ lt. mündlicher Auskunft von Dieter Jerusalem

Ornamenten, ist klar aus geometrischen Grundformen aufgebaut und von weitem gut lesbar. Sein Materialwert ist zweitrangig, denn nicht der Preis, sondern die Farbe der Steine, ihre Anordnung und die gesamte Wirkung machen den Wert des Schmuckstücks aus. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass man in Idar und Oberstein für die Vorstellungen der Pariser Schmuckavantgarde des frühen 20. Jahrhunderts empfänglich war.

4.2.1.2 Der Goldschmied Julius Svensson

Die erste prägende gestalterische Persönlichkeit in Oberstein war der Goldschmied Julius Svensson (*1877 in Hamburg, †1952), der 1912 als hauptamtlicher Lehrer und Direktor an die Obersteiner Gewerbeschule berufen wurde. Nachdem 1880 für Lehrlinge bis zum 18. Lebensjahr die Schulpflicht eingeführt worden war, kristallisierte sich in den 1890er Jahren ein Zweig der Fortbildungsschule heraus, der nur für die im Schmuckbereich tätigen Lehrlinge zuständig war. Dieser Zweig wurde „Gewerbeschule“ genannt und einer eigenen Schulkommission unterstellt, es gab dort sogar praktischen Werkstattunterricht. 1904 wurde der erste hauptamtliche Lehrer eingestellt, der ausschließlich an der Gewerbeschule arbeitete und in Ziselieren und Metalltreiben unterrichtete. Aber erst 1912 berief man mit Julius Svensson, der zuvor schon in Krefeld lehrend tätig gewesen war, einen Goldschmied an die Schule. Er beeinflusste ganze Generationen von Goldschmieden nachhaltig. Svensson strebte für Oberstein stets den Status einer höheren Fachschule an, doch nach seiner Pensionierung im Jahr 1931 wurde dieser Gedanke fallengelassen. Die Idarer und Obersteiner Gewerbeschulen wurden zwar 1932 zur „Gewerblichen Berufs- und Fachschule“ vereinigt, diese war aber nichts weiter als eine gewöhnliche Berufsschule mit zusätzlichen Klassen für Goldschmiede.¹³⁶ Ulrike



Schmuckentwurf von Svensson 1905



Julius Svensson, Ornamentstudie „Linde“ um 1908, Gouache auf Papier

¹³⁶ Museum Idar-Oberstein, 1995, S. 13f

von Hase schreibt zurecht, dass die Qualität von Svenssons Schmuckentwürfen zeigt, dass er schon viel früher hätte berufen werden müssen. Eine wirklich bedeutende künstlerische Persönlichkeit hatte in Oberstein sehr lange gefehlt.¹³⁷

1914 organisierte Svensson die Teilnahme an der Deutschen Werkbundausstellung in Köln und stellte auch selbst dort aus. Im Bremen-Oldenburger Haus kam eine Sonderausstellung mit insgesamt 22 Idar-Obersteinern zustande. Sie wurde mit der Hilfe eines Kölner Sammlers als „Zimmer eines Kunstfreundes“ inszeniert. Für Svensson war dies eine wichtige Gelegenheit, um sich in der Öffentlichkeit zu präsentieren und die inhaltliche Orientierung einer Fachschule, für deren Bau bereits Verhandlungen geführt wurden, zur Diskussion zu stellen. Dabei beschwerte er sich öffentlich, dass nur über Äußerlichkeiten, wie den Bau, nachgedacht würde, wo doch der Werkbund eine Durchgeistigung der Arbeit und damit eine Hinwendung zu inneren



Schmuckentwurf von Svensson um 1912



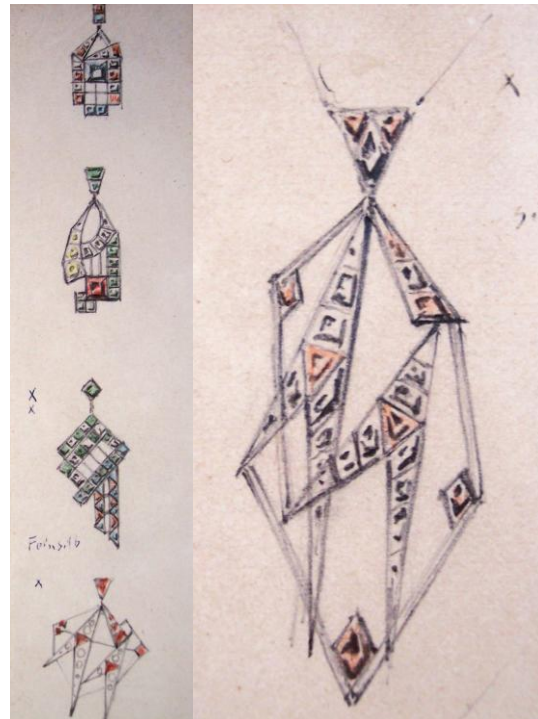
Schmuckentwurf von Svensson 1918

ten forderte. Die Ausstellung wurde übrigens von den teilnehmenden Firmen als Misserfolg empfunden, da die Lichtverhältnisse

¹³⁷ von Hase, 1977, S. 102

funden hat, lässt sich jedoch leider nicht stellen.¹³⁸ Die ganze Angelegenheit zeigt, dass Svensson sehr um die Ideale des Deutschen Werkbundes bemüht war und einen großen Einsatz dafür leistete, sie auch seinen Idar-Obersteinern näher zu bringen. Damit war er auf der Höhe der Zeit und blieb nicht im Jugendstil verhaftet, wie auch seine späteren Schmuckentwürfe zeigen.

Im Museum Idar-Oberstein haben sich zahlreiche Zeichnungen von Julius Svensson erhalten. Die Mehrzahl der Schmuckentwürfe ist dem Jugendstil verpflichtet und stammt aus seiner Krefelder Zeit, bevor er nach Oberstein kam. Es finden sich aber auch Schmuckentwürfe, die Art déco-Formen aufweisen. Sie sind zwar im Gegensatz zu den Jugendstilentwürfen leider nicht datiert, müssen aber wohl in seiner Obersteiner Zeit entstanden sein. Es gibt im Museum Idar-Oberstein auch zwei Photographien von Art déco-Anhängern, die Svensson gefertigt hat. Bemerkenswert sind weiterhin zahlreiche Ornamentstudien, die er in Gouache nach Tieren und Pflanzen anfertigte und die ebenfalls aus seiner Krefelder Zeit vor 1912 stammen. Interessant ist seine Arbeitsweise dabei: Die Natur diente ihm zwar bis ins Detail als Vorbild, er stilisierte dann aber stark bis hin zum Jugendstilornament. So sind seine Studien zwar mit Titeln wie „Linde“ versehen (Abb. S. 110), doch wenn man nicht wüsste, dass die Linde zum Vorbild gedient hat, man würde sie nicht erkennen, so exotisch wirkt das entstandene Ornament. Bei genauerem Hinsehen entdeckt man jedoch vieles, was die Linde ausmacht – ihre Blattform und ihre Blüten. Gerade diese Gouachen zeigen seinen künstlerischen Rang auf der vollen Höhe des Jugendstils. Leider war es



Konstruktivistische Schmuckentwürfe von Svensson, 1920er Jahre



Fotographien zweier Anhänger von Svensson, 1920er Jahre

¹³⁸ s. Stadtarchiv Idar-Oberstein, Abteilung 2b, Bestand I B Nr. 6

1912, als er nach Oberstein berufen wurde, zu spät für die Entfaltung eines spezifischen Obersteiner Jugendstils. Svensson muss aber als prägende künstlerische Persönlichkeit im Übergang zwischen Jugendstil und Art déco dort gesehen werden, wie sein Engagement für den Deutschen Werkbund beweist. Auch seine Art déco-Entwürfe sind sehr fortschrittlich. Sie haben eine ganz eigene Note in ihrer Feinheit und hatten mit Sicherheit eine Vorreiterfunktion für die spätere große Entfaltung des Art déco-Schmucks in Idar-Oberstein.

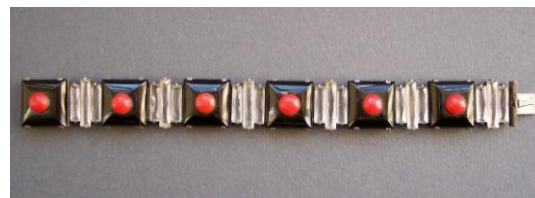
4.2.1.3 Der Goldschmied Jakob Weidemann und die Verflechtungen zwischen Paris und Idar-Oberstein

Jakob Weidemann war ein weiterer Gestalter, der die Entstehung des Art déco-Schmucks in Oberstein geprägt hat. Über ihn ist wenig bekannt, es sind nur einige Schmuckstücke überliefert. Glücklicherweise gibt es den schriftlichen Bericht des Zeitzeugen Ernst Sahn, der 1907 geboren wurde und heute 99 Jahre alt ist. Dieser Bericht soll hier ungekürzt wiedergegeben werden:

„Er kam nach dem Ersten Weltkrieg von Hanau nach Idar-Oberstein. Weidemann studierte an der Kunstakademie in Hanau und brachte somit neue Impulse nach Idar-Oberstein. Zuerst wohnte er in Oberstein in der Paulinenstraße 7, später in der Hauptstraße, ein Haus über der Firma Litzenberger. Bekannt wurde er mit seinen neuartigen Dosenfassungen, wobei er Marcassit und Achat benutzte. Seine Armbänder, Anhänger, usw. zeichneten sich durch Schlichtheit und eckige Formen aus. An Steinen benutzte er meist Bergkristalle als Hauptstein mit Besatz von Marcassiten oder bunten Achat-Cabochons. Das Metall der Fassungen ist von der Vorseite kaum zu sehen und läßt damit dem Stein die Dominanz.“



Anhänger von Weidemann für Patou, 1920er Jahre, Bergkristall, Onyx, Silber, B 2,6, L 3,8 cm, Privatbesitz



Armband von Weidemann 1920er Jahre, Onyx, Koralle, Bergkristall, L 18,5, B 1,7 cm, Privatbesitz

Die Zusammenarbeit zwischen Weidemann und dem bekannten Schalenschleifer Otto Eli in Tiefenstein hat für die damalige Zeit ganz neuartige und höherwertige Schmuckdosen hervorgebracht.

Die größte Zahl seiner Schmuckstücke verkaufte er in den 20iger [sic!] Jahren des 20sten Jahrhunderts über jüdische Firmen, wie z.B. L.S. Mayer.

Sein neuer Stil gefiel dem damaligen Modezar von Paris, Jean Patou so gut, daß er Kunde bei Weidemann wurde.

Als die wirtschaftliche Lage in Deutschland, besonders für Schmuck und Luxusgüter, schlecht wurde, verließ er Idar-Oberstein 1932 um nach Wiesbaden zu ziehen.¹³⁹

Weidemann kam von der Staatlichen Zeichenakademie in Hanau, die 1772 gegründet wurde und eine der ältesten deutschen Aus- und Weiterbildungsstätten für Gold- und Silberschmiede ist.¹⁴⁰ Von 1910-1930 wirkte dort Hugo Leven als Professor und Direktor, der auch Mitglied im Deutschen Werkbund war.¹⁴¹ Unter seiner Führung wurde die Zeichenakademie zu einer sehr fortschrittlichen Ausbildungsstätte. Da man die Schüler für eine spätere Tätigkeit in der Industrie ausbildete, wurde jetzt nicht nur gutes Zeichnen verlangt, sondern man stellte auch Ansprüche an die künstlerische Idee. So mussten sich die Schüler später z.B. auch mit der Formensprache des Bauhauses auseinandersetzen. In Karl Lang hatte die Schule von 1919-1930 sogar einen Lehrer, der bei Lalique in Paris gelernt hatte.¹⁴² Derart gut ausgebildet, verwundert es nicht, dass Weidemann als Impulsgeber und Initialzündung für die Entwicklung des Idar-Obersteiner Art déco-Schmucks fungieren konnte.



Schließe von Weidemann 1920er Jahre, grün gefärbter Achat, Onyx, Bergkristall, B 3,5, H 1,8 cm, Privatbesitz



Kleiderclip von Weidemann für Patou, 1920er Jahre, Bergkristall, Silber, B 2,6, H 3,8 cm, Privatbesitz

¹³⁹ schriftlicher Bericht von Ernst Sahn, dem Schwiegervater Dieter Jerusalems, im Besitz von Dieter Jerusalem, Herrstein

¹⁴⁰ Staatliche Zeichenakademie Hanau, 2006, www.zeichenakademie.com/flash.htm

¹⁴¹ Weber, 1990, S. 245

¹⁴² Weber, 1990, S. 39ff

Bekannt ist des weiteren, dass die Kristallringe und –scheiben, die den Pariser Art déco-Schmuck so sehr prägten, in Idar gemacht wurden und an Lalique und andere berühmte Juweliere verkauft wurden.¹⁴³ Otto Eli, der im Bericht von Ernst Sahn erwähnt wird, fertigte für den Pariser Juwelier Mauboussin hauchdünne, feine Schalen aus Stein, Jakob Weidemann verkaufte an Cartier und Patou, die seinen Schmuck dann wieder unter ihrem Namen weiter verkauften. Die Verflechtung zwischen Paris und Oberstein war also keine einseitige, man schaute nicht nur von Oberstein nach Paris. Im Bereich des echten Schmucks kaufte Paris bei den Obersteiner und Idarer Juwelieren ein und verkaufte den Schmuck dann unter eigenem Namen in Frankreich weiter. Die Obersteiner Modeschmuckindustrie schaute wiederum nach Paris und holte sich dort ihre Inspirationen für die eigene Kollektion (s. Kat.-Nr. 65). So gingen die Impulse hin und her.



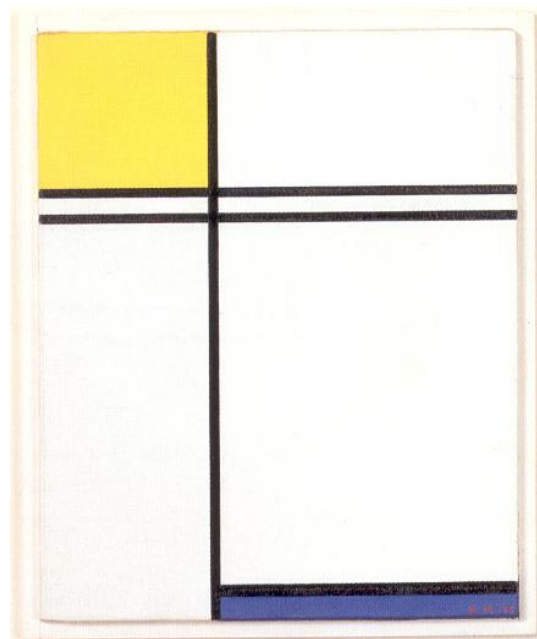
Anhänger von Weidemann für Cartier, frühe 1920er Jahre, Onyx, Bergkristall, Silber, Ø 3,4 cm, Privatbesitz

¹⁴³ Es existiert noch eine Sammlung solcher Halbfertigprodukte für die Pariser Juweliere bei Dieter Jerusalem.

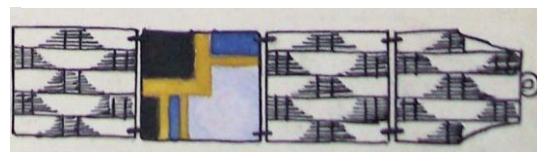
4.2.2 Die 1920er Jahre

Während des Ersten Weltkrieges kam das Uhrarmband auf, der Markt für Uhrketten schrumpfte zusehends. Die Fabriken mussten ihre Produktion umstellen, und der Modeschmuck nahm immer mehr Raum ein. Die Voraussetzungen dafür waren gegeben – viele Firmen hatten schon immer in kleinem Umfang Modeschmuck gefertigt, und die Bauketten- und Châtelaineproduktion war so aufwändig und auch in gestalterischer Hinsicht anspruchsvoll gewesen, dass die Umstellung auf Modeschmuck nicht schwer fiel. Uhrketten und Châtelaines wurden weiterhin in kleinerem Umfang gefertigt, besonders letztere wurden dabei immer zeitgemäß gestaltet.

Die Gestaltung der 1920er Jahre ist insgesamt noch feiner und detaillierter als der Schmuck der 1930er Jahre. Besonders hervorzuheben sind Einflüsse von De Stijl (Kat.-Nr. 76, 80, 118). Armbänder der Firma Haupt enthielten neben reinen Metallgliedern mit ornamentalen Pressungen eines, das mit einem Motiv lackiert wurde. Die Abbildung¹⁴⁴ rechts zeigt ein Gemälde von Piet Mondrian, der ausschließlich mit vertikalen und horizontalen Linien arbeitete. Das Armbandglied der Firma Haupt nimmt sich darunter wie eine De Stijl-Miniatur aus. Unten sehen wir ein Foto¹⁴⁵ aus dem Restaurant der Aubette in Straßburg, das Theo van Doesburg 1928 gestaltete¹⁴⁶ und eine Farbskizze¹⁴⁷ dazu von ihm aus dem gleichen Jahr, die sich heute im Museum of Modern Art in New York befindet. Das Aubette-Restaurant gilt als ein



Piet Mondrian, Komposition mit Doppelinie, Gelb und Blau, 1933



Musterzeichnung für ein Armband der Firma Carl August Haupt, 1920er Jahre, Kat.-Nr. 76

¹⁴⁴ Joosten, 1998, S. 72; dieses Gemälde entstand zwar erst 1933, vergleichbare jedoch schon früher, die aber nur in kleinen Schwarzweißabbildungen vorlagen.

¹⁴⁵ Jaffé, 1967, Abb. 32

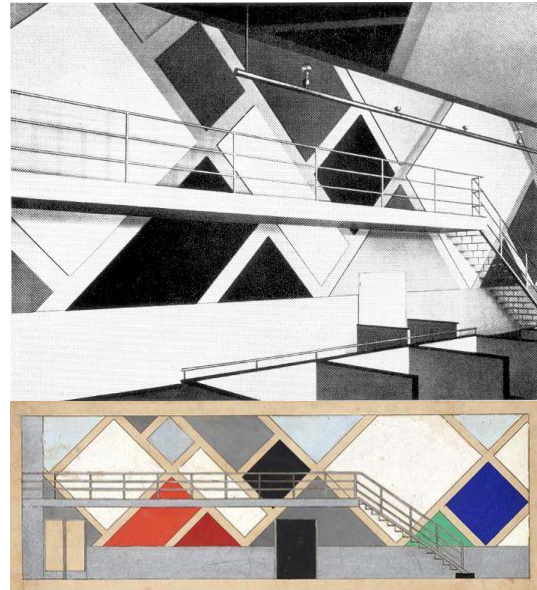
¹⁴⁶ Tanzkeller, Teesalon und Bar wurden von Sophie Täuber-Arp und Hans Arp gestaltet.

¹⁴⁷ Webseite des Victoria & Albert South Kensington Museums, 2006, www.vam.ac.uk/vastatic/microsites/1331_modernism/artist_96_352.html

Hauptwerk van Doesburgs.¹⁴⁸ Schräge Linien sind typisch für ihn, er bezeichnete sie als Contra-Kompositionen. Diese hatten einen nachhaltigen Einfluss auf Idar-Oberstein, wie die Musterzeichnungen für Armbänder der Firma Carl August Haupt zeigen. In den 1930er Jahren entstand ein Schreibblöckchen der brüder Stern (Kat.-Nr. 118), das ebenfalls eine solche Contra-Komposition aufweist.

Bei Châtelaines und Bauchketten trug man in den 1920er Jahren viel brüniertes Eisen, das zu Milanaisgeflecht oder Mauerketten verarbeitet wurde und mit vergoldeten Teilen in einen attraktiven Farbkontrast gesetzt wurde (Kat.-Nr. 67, 96 und 97). Ende der 1920er Jahre setzte sich die Mauerkettenmode auch beim Damenschmuck durch (Kat.-Nr. 78,79), dort allerdings in vernickeltem Messing, damit die Colliers auch auf der bloßen Haut getragen werden konnten. Typisch ist die farbige Lackierung der Mauerglieder, die mit silberfarbenen belassenen abwechselt.

Die Galanteriewaren zeichnen sich in den 1920er Jahren durch Lederimitatdrucke aus. Haifischhaut oder Chagrinleder ist in Wirklichkeit die Haut des japanischen Stechrochen. Echte Lederproben wurden als Druckvorlage verwendet, die Drucke mit Klarlack versiegelt (Kat.-Nr. 101, 104). Nun konnte jedermann sich „Haifischhaut“ leisten. Einem Vergleich zu echtem Leder hält der Druck jedoch nicht stand – die Oberfläche glänzt, hat kein Profil und fühlt sich kalt und glatt an. Dass die Imitationen trotz dieser Nachteile in so großer Zahl hergestellt wurden, zeigt, wie stark diese Mode damals ausgeprägt gewesen sein muss. Außer Haifischhaut wurden auch andere Drucke hergestellt, z.B. Chamäleon (Kat.-Nr. 105-107) und Schlange (Kat.-Nr. 108).



Theo van Doesburg, Restaurant Aubette, Straßburg 1928

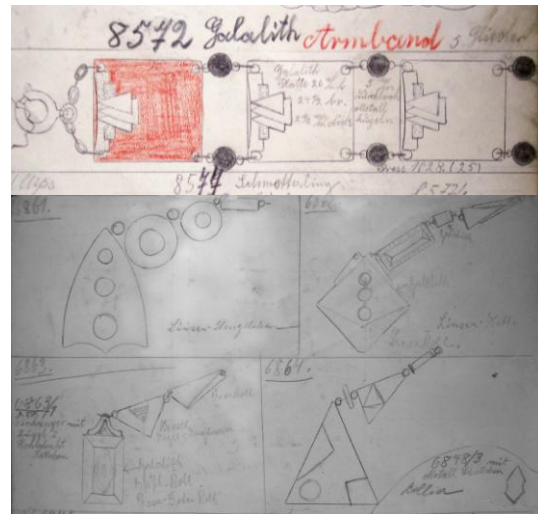


Musterzeichnungen für Armbänder der Firma Carl August Haupt, 1920er Jahre, Kat.-Nr. 76

¹⁴⁸ Die kurz nach ihrer Entstehung schon wieder umgestaltete Aubette wurde 1994 aufwändig rekonstruiert.

4.2.3 Die 1930er Jahre

Bereits in den 1920er Jahren wurde sehr guter Modeschmuck gefertigt, spätestens ab den 1930er Jahren erreichte man in Oberstein Weltniveau mit Art déco-Schmuck in Chrom und Galalith. Eine besonders umfangreiche Sammlung hat sich durch glückliche Umstände von der Firma Bengel erhalten. Aber auch viele andere Obersteiner Firmen fertigten zu dieser Zeit Schmuck auf dem gleichen höchsten gestalterischen Niveau. Nachweisbar ist dies bei Carl August Haupt, Louis Gottlieb & Söhne und Carl Friedrich Loch (Musterbücher



Musterzeichnungen der Firma Carl Friedrich Loch aus den 1930er Jahren, Museum Idar-Oberstein

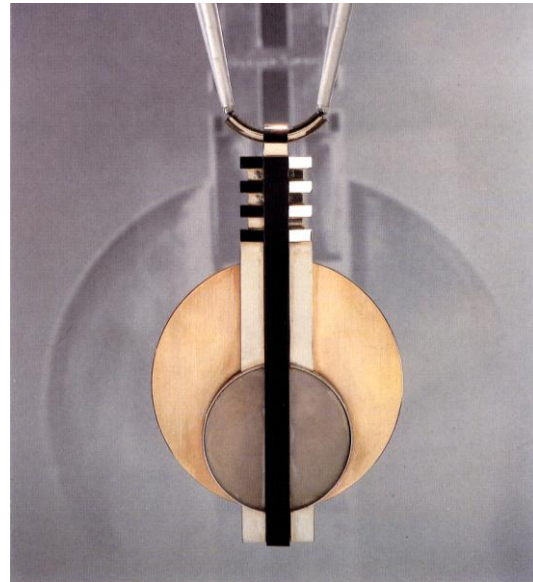
im Museum Idar-Oberstein, Beispiel daraus s. Abbildung rechts), die alle eigenständig entwarfen und fertigten. Auch die Firma Klein & Quenzer hatte eine sehr schöne Art déco-Schmuckkollektion (Kat.-Nr. 88-95, die Nr. 90 wurde sogar von Bengel kopiert), die äußerst eigenständig war, ebenso sieht es bei der Idarer Firma Casper aus. Dies lässt darauf schließen, dass es in Oberstein und Idar noch viel mehr Firmen gegeben haben muss, die in der Lage waren, solchen Schmuck zu entwerfen und zu fertigen. Nun stellt sich natürlich die Frage, wie es dazu kam. Derartiger Schmuck taucht in den 1930er Jahren scheinbar aus dem Nichts an verschiedenen Stellen gleichzeitig auf, nicht nur in Oberstein, sondern auch bei der Firma Bonaz in Oyonnax, bei Henkel & Grosse in Pforzheim, aber auch in Gablonz, wo Art déco-Schmuck sogar z.T. mit Glas statt Galalith gefertigt wurde. Was die Qualität der Entwürfe betrifft, war Oberstein jedoch zu dieser Zeit führend, sicher aufgrund der bereits geschilderten besonderen Voraussetzungen.

4.2.3.1 Die Union des Artistes Modernes (U.A.M.)

Der Funke, der so schnell übersprang und sich in kürzester Zeit über ganz Europa verbreitete, ging von Paris aus. Dort hatte 1925 die „Exposition Internationale des Arts Décoratifs“ stattgefunden, die erst in den 1960er Jahren dem Art déco seinen Namen gegeben hat. Drei der herausragendsten Künstler dieser Ausstellung, Jean Fouquet, Gérard Sandoz und Raymond Templier, verließen 1929 die „Société des Artistes Décorateurs“, die ihnen zu rückständig geworden war, und traten in die „Union des Artistes Modernes“ (UAM) ein. Dort waren berühmte Architekten und Gestalter wie Le Corbusier und seine Assistentin

Charlotte Perriand und Robert Mallet-Stevens, alles entschiedene Vertreter der zeitgenössischen Kunst und des modernen Lebens. Diese Gruppe löste sich von der traditionellen Haute Joaillerie und spielte die Hauptrolle in der ästhetischen Revolution, die sich in den 1920er Jahren vollzog. Im August 1929 erschien ein Text von Gérard Sandoz¹⁴⁹ in der Zeitschrift „Bijoux d'aujourd'hui“, der die Ziele der Vereinigung zusammenfasst:¹⁵⁰

„Der Schmuck, heute direkt von unserer zeitgenössischen Ästhetik inspiriert, muss schlicht und rein sein und ohne Verzierungen konstruiert werden. Unter der Bedingung, dass seine Technik und seine Herstellung einwandfrei sind, ist ein gut entworfenes Schmuckstück für zweihundert Francs genauso schön, wie ein ebenso gut entworfenes für Zweimillionen. Man kann mit einfachem Gold sehr schöne Schmuckstücke machen wie einen Horror aus Diamantpfützen. Man kann auch Wunderbares mit richtig aufgeteilten oder Massen von Diamanten machen, und Albernheiten in fadennudelförmigem Gold. Lassen wir uns nicht, was den Werkstoff betrifft, Partei ergreifen. Ich meinerseits bin der Ansicht, dass es zu allererst nötig ist, an die Linie und das Gesamtvolumen des zu schaffenden Schmuckstücks zu denken.“¹⁵¹



Anhänger von Sandoz ca. 1928, Weiß- und Rotgold, Onyx, Bergkristall, 14,2 x 8,4 cm

Hier bahnt sich also schon ein Weg zum Modeschmuck hin an – es ist völlig gleichgültig, aus welchem Material ein Schmuckstück gefertigt ist, solange es technisch einwandfrei ist, es kommt vielmehr auf die Gesamtkonzeption des Stückes an. Die ästhetischen Vorstellungen dieser Künstler waren von der Maschine, von der durch Schnelligkeit erzeugten Dynamik und von den neuen Architekturformen durchdrungen. Ihre Schmuckkreationen waren gleichzeitig malerische, bildhauerische und architektonische Schöpfungen. Der Materialwert bedeutete nichts, es kam allein auf die künstlerische Gestaltung an.

In einer Welt der Geschwindigkeit muss auch ein Schmuckstück schnell lesbar sein. Jean Fouquet¹⁵² schrieb dazu in der Einleitung zum Buch „Bijoux et Orfèvrerie“:

¹⁴⁹ Abbildung s. Cartlidge, 1985, S. 53

¹⁵⁰ Raulet, 1984, S. 171 ff

¹⁵¹ Raulet, 1984, S. 173, von mir ins Deutsche übersetzt

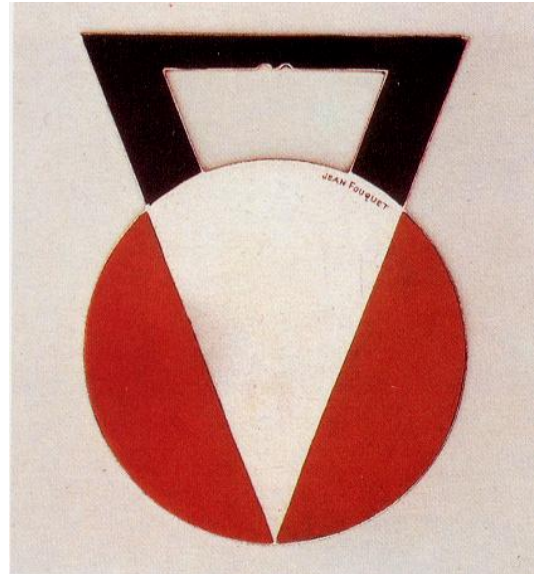
¹⁵² Abb. s. Gabardi, 1989, S. 48

„Ein Stück Juwelierskunst mag gelegentlich dazu dienen, Elemente der Kleidung zu stützen und festzuheften, aber als Juwel gesehen muss es vor allem das Kostüm schmücken. Um diese Pflicht zu erfüllen, ich werde es ohne Unterlass wiederholen, muss das Schmuckstück aus von weitem lesbaren Massen komponiert sein. Die Miniatur ist hassenswert.“¹⁵³

Dieses Zitat erklärt das zweite wichtige Element des Art déco-Schmucks, die großen Formate, bei denen auf Details verzichtet wird, wodurch die typische plakative Fernwirkung entsteht. In einer Welt der Massen und der Geschwindigkeit war es den damaligen Gestaltern wichtig, dass Schmuck auch von weitem schnell und gut lesbar ist.

Zusammenfassend kann man sagen, dass der Art déco-Schmuck, der Firmen wie Bengel in den 1930er Jahren zum Vorbild diente, in den 1920er Jahren von der Union des Artistes Modernes (U.A.M.) in Paris entwickelt wurde. Die Ästhetik dieses Schmucks leitet sich von der Maschine, von der Geschwindigkeit und von den Architekturformen der Klassischen Moderne ab. Schmuck muss in schnelllebigen Zeiten rasch aufgefasst werden können, das Detail zählt also nichts, Monumentalität ist gefragt. Der Materialwert ist untergeordnet, der Wert eines Schmuckstücks leitet sich allein von seinem künstlerischen Wert ab. Diese Auffassungen waren radikal und sie waren neu.

Bei einem Anhänger der Firma Bengel lässt sich ein unmittelbarer Einfluss der Pariser U.A.M. nachweisen: Er ist einer 1925 entstandenen Brosche von Gérard Sandoz namens „sémaphore“, Signalmast, nachempfunden. Wo Sandoz Korallen, Gagat und Weißgold¹⁵⁴ verwendete, griff Bengel auf Chrom und Galalith zurück. Wie man sieht, eignet sich Galalith sehr gut, um Korallen und Gagat nachzuahmen. Obwohl die Sandoz-Brosche mit 9 x 4,5 cm etwas größer als der Bengel-Anhänger ist, dürfte das Zentralmotiv der beiden gegeneinander verschobenen Halbkreise in etwa gleich groß sein. Sie sind bei Bengel im Vergleich zu Sandoz spiegelverkehrt und mit vertauschten Farben angeordnet. Das muss keine ästhetischen Gründe haben, sondern kann auch rechtlich begründet sein, um



Anhänger von Fouquet 1920er Jahre, Silber, roter und schwarzer Lack, S. 48

¹⁵³ Rault, 1984, S. 179, von mir ins Deutsche übersetzt

¹⁵⁴ Die UAM-Schmuckkünstler hatten nichts gegen hochwertige Materialien, wenn sie zum Entwurf passten. Jedoch hatte der Entwurf die Priorität vor dem Material.

einen evtl. vorhandenen Musterschutz zu umgehen. Die Verarbeitung bei Sandoz ist aufwändiger, die Halbkreise sind sorgfältig gemugelt, während bei Bengel nur die Kanten der flachen Galalithscheiben gerundet wurden. Bei Bengel werden die Halbkreise einfach an einer Chromstange befestigt, bei Sandoz stoßen die Halbkreise unmittelbar aneinander. Es handelt sich bei Bengel also um eine ökonomische Abwandlung des Sandoz-Motivs, die sich preiswert herstellen ließ.

Ein Grund, warum die Ideen der U.A.M. ausgerechnet im scheinbar abgelegenen Oberstein auf so fruchtbaren Boden fallen konnten, war auch, dass es schon früh eine Eisenbahnlinie gab, mit der man, ohne umzusteigen, von Oberstein nach Paris gelangen konnte. Es war also für die Obersteiner Fabrikanten kein Problem, die großen Ausstellungen dort zu besuchen. Der Nahetalbote berichtet z.B. am 5.1.1878 von einer Initiative des Obersteiner Gewerberates, der beantragt hatte, dass man zur Erleichterung des Besuchs der Weltausstellung in Paris auch am Obersteiner Bahnhof Rückfahrkarten kaufen kann. Diese konnte man normalerweise nur an größeren Bahnhöfen, wie z.B. Saarbrücken, bekommen. Dem Gesuch des Gewerberates wurde stattgegeben – man musste die Rückfahrkarten nur drei Tage vor der Abreise bestellen.¹⁵⁵ Dieses Beispiel zeigt, dass man in Oberstein schon früh nach Paris blickte, und wenn die Weltausstellung von 1878 schon so eifrig besucht wurde, wird das bei der „Exposition des Arts Décoratifs“ 1925 auch nicht anders gewesen sein. In dieser Hinsicht war man in Oberstein also völlig auf dem Laufenden, und Frankreich war auch schon zu Beginn der Uhrkettenproduktion im späten 19. Jahrhundert ein wichtiges Exportland.

4.2.3.2 Die Rolle Naum Slutzkys

In Deutschland interessierten sich die großen Gestalter der Klassischen Moderne i.d.R. nicht für Schmuck, weil dieser nicht funktional ist. Naum Slutzky war der einzige Bauhauskünstler, der sich ernsthaft mit Schmuck befasste. Seine Werkstatt für Edelmetallarbeiten stand in freier Verbindung zur Weimarer Metallwerkstatt,¹⁵⁶ dort arbeitete er von 1919 bis zu seinem Weggang 1924.¹⁵⁷ Schmuck war durch das Programm des Bauhauses einfach nicht legitimiert. Lászlo Moholy-Nagy schrieb zwar 1928:

„Mit Schmucksachen haben wir uns nur wenig befaßt, weil sie nicht zu den elementaren Bedürfnissen gerechnet werden konnten, aber niemals jemanden, der Lust hatte, Schmuck zu schaffen, irgendwie gehindert. Im Gegenteil, in der Weimarer Zeit

¹⁵⁵ Nahetalbote vom 5.1.1878, Stadtarchiv Idar-Oberstein

¹⁵⁶ Winkler, 1975, S. 308

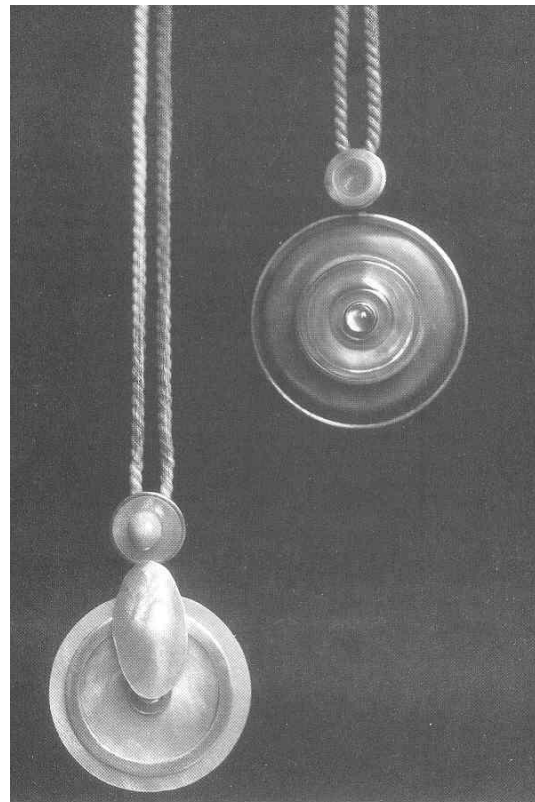
¹⁵⁷ Winkler, 1975, S. 315

entstanden – besonders aus der Arbeit von Slutzky – Schmuckstücke, die in bezug auf maschinelle Serienherstellung ganz neue Wege eröffneten.¹⁵⁸

Es kam aber nie zu einer Serienherstellung von Schmuck nach Bauhausentwürfen. Wilhelm Lotz sprach 1928 im Rahmen eines Diskussionsbeitrages in der Deutschen Goldschmiedezeitung deutliche Worte zum Thema Schmuck:

„Die Metallwerkstatt des Bauhauses befaßt sich, soweit sie mit edlem Metall arbeitet, nur mit Silber, und stellt Modelle für Serienstücke her, die dem allgemeinen Gebrauch dienen. Es liegt nicht im Sinn der Bauhausidee, etwa Schmuckstücke oder Ehrenpreise für einen besonderen Zweck herzustellen...“¹⁵⁹

Naum Slutzkys Schmuckschaffen zu seiner Bauhauszeit hat formal gesehen¹⁶⁰ nichts mit Idar-Obersteiner Art déco-Schmuck zu tun, und selbst in seiner frühen Hamburger Zeit blieb das so. Ein deutlicher Stilwandel trat bei ihm erst ein, nachdem er 1931 an der Werkbundausstellung in Paris unter der Leitung von Walter Gropius teilgenommen hatte. Wahrscheinlich reiste er bei dieser Gelegenheit dorthin und lernte den Schmuck der U.A.M. kennen.¹⁶¹ Erst ab 1931 ist Slutzkys Schmuck also mit dem Idar-Obersteiner einigermaßen vergleichbar. Das liegt aber nicht daran, dass irgendeine Berührung zwischen Slutzky und Idar-Oberstein stattgefunden hätte; Slutzky war damals über Hamburg hinaus



Naum Slutzky, zwei Anhänger, 1924

kaum bekannt und hatte selbst dort große Mühe, seinen Lebensunterhalt zu bestreiten. Der einzige Grund, warum diese stilistischen Parallelen auftraten, ist der, dass beide auf das gleiche Vorbild blickten, auf das, was zur damaligen Zeit das fortschrittlichste für den Schmuck war: Paris und die U.A.M. Die U.A.M. war die einzige Bewegung der klassischen Moderne, die dem Schmuck gegenüber aufgeschlossen war und die in Kontakt zu bedeutenden Gestaltern wie Le Corbusier und seiner Assistentin Charlotte Perriand stand. Dadurch war Paris zu dieser Zeit für Schmuck einzigartig und führend.

¹⁵⁸ zitiert nach: Die Metallwerkstatt am Bauhaus, 1992, S. 14

¹⁵⁹ zitiert nach: Wingler, 1975, S. 143

¹⁶⁰ mit Ausnahme der Rundscheibenanhänger, s.u.

Der einzige Einfluss Slutzkys, der deutlich bis zum Idar-Obersteiner Modeschmuck durchgedrungen ist, sind seine Rundscheibenanhänger,¹⁶² wie er sie schon früh am Bauhaus, aber auch später noch, in seiner Hamburger Zeit, fertigte. 1936 finden wir vergleichbare Anhänger bei der Firma Bengel,¹⁶³ 1937 bei Klein & Quenzer (Kat.-Nr. 93), beide mit gewolktem Galalith und Glasstein. Dieses Motiv hielt sich in Oberstein sogar recht hartnäckig: 1963 finden wir es bei der Firma Christ. Melsheimer wieder (Kat.-Nr. 244), diesmal in Eloxal und schwarzem Lack. Dort fand sogar eine Weiterentwicklung statt, wie die rautenförmigen Broschen der Kat.-Nr. 245 zeigen.



Rundscheibenanhänger der Firma Bengel, 1936, Ø 5,5 cm

4.2.3.3 Konstruktivistische Bildsprache

In Deutschland selbst konnte man damals nur in der zeitgenössischen Kunst, nicht wie in Frankreich unmittelbar im Schmuckbereich, Anregungen für Art déco-Schmuck finden. Kurt Schwitters z.B. fasste viele damals aktuelle Strömungen zusammen: Ursprünglich Dadaist und mit Hans Arp, Raoul Hausmann und Hannah Höch befreundet, wandte er sich ab 1922/23 dem Konstruktivismus zu und teilte im Winter desselben Jahres sogar sein Atelier mit Lászlo Moholy-Nagy. Kontakte zu Nelly und Theo van Doesburgh ließen ihn Einflüsse von de Stijl aufnehmen, er machte sogar eine Dada-Vortragsreise mit den beiden zusammen durch Holland. Es ergaben sich für ihn dann auch Kontakte zum Bauhaus, wo er 1925 einen Vortrag hielt. In der von ihm selbst verlegten Zeitschrift „Merz“¹⁶⁴ (24 Nummern von 1923-1932) gibt es Beiträge von Hans Arp, Lászlo Moholy-Nagy, Theo van Doesburgh, Man Ray, Pablo Picasso, El Lissitzky, u.a.¹⁶⁵ In den 1920er Jahren fertigte Schwitters Holzreliefs, die man praktisch nahtlos in Art déco-Schmuck transformieren könnte. Der Vergleich eines solchen Holzreliefs¹⁶⁶ mit einem Bengel-Anhänger von 1935 zeigt, wie sehr der Obersteiner Art déco-Schmuck die Formensprache von Konstruktivis-

¹⁶¹ Naum Slutzky, Ausstellungskatalog 1995, S. 17

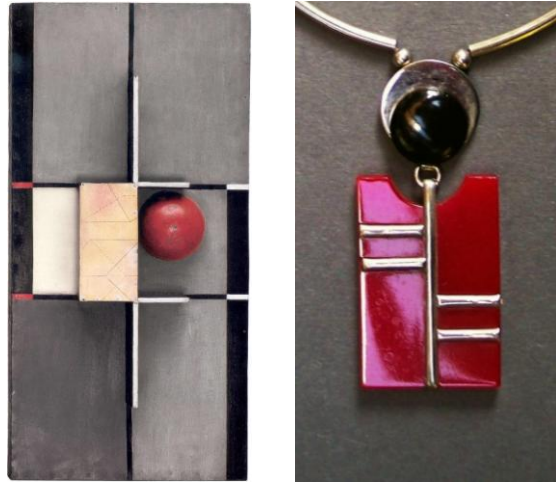
¹⁶² Abb. aus: Die Metallwerkstatt am Bauhaus, 1992, S. 265

¹⁶³ Abb. aus: Weber, 2002, S. 276

¹⁶⁴ Merz ist der Name seiner Kunst, entstanden nach einer Collage, wo er eine Werbung der Kommerzbank so verklebte, dass nur das Wort „merz“ übrig blieb, das ihm als Träger neuer Assoziationen erschien.

¹⁶⁵ Schwitters, Ausstellungskatalog 2002, S. 55ff

mus und De Stijl aufnimmt. Bei diesem Beispiel wird auf sehr ähnliche Weise mit rechteckig angeordneten Linien und einer Halbkugel gespielt. Da kaum anzunehmen ist, dass Ernst Herrmann Hartenberger, der damalige Geschäftsführer bei Jakob Bengel, Schwitters in seinem Merzhaus besucht hat, soll dieses Beispiel nur dazu dienen, zu zeigen, dass der Konstruktivismus sich, auf welchen Wegen auch immer,¹⁶⁷ seinen Weg in die Alltagskultur gebahnt hatte, und dass man in Oberstein wieder einmal voll den Geist der Zeit erfasst hatte.



Links ein Holzrelief von Kurt Schwitters (Merz 1924, 1. Relief mit Kreuz und Kugel, 69,1 x 34,4 x 9,3 cm), rechts ein Anhänger der Firma Bengel von 1935

¹⁶⁶ Schwitters, Catalogue raisonné 2003, S. 140

¹⁶⁷ Diese Wege zu ergründen wäre ein weiteres Forschungsprojekt und würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

4.3 Die 1950er Jahre

Die 1950er Jahre wurden in Oberstein vom Eloxalschmuck dominiert. Was die bildende Kunst betrifft, so herrschte aufgrund der schlechten Kommunikationsstrukturen in diesen Jahren in der breiten Öffentlichkeit eine gewisse Orientierungslosigkeit. Die zeitgenössische Kunstrichtung, das Informel, entstand zwar schon 1945 und hatte in den 1950er Jahren ihre Blütezeit, wurde jedoch erst um 1958 von der breiten Bevölkerung anerkannt und dementsprechend in den 1950er Jahren in Oberstein und Idar nicht rezipiert. Einflüsse des Informel finden wir in Idar-Oberstein deshalb erst um 1960 (s. 4.4.1). Der Schmuck der 1950er Jahre ist deshalb rein von der Kleidermode her geprägt und von der Sehnsucht danach, endlich wieder Schmuck zu tragen und viel Schmuck für wenig Geld zu erwerben.

Allgemein kann man sagen, dass es in den 1950er Jahren zu einer Abkehr vom geometrischen Stil kam und dass es wieder mehr gegenständlichen Schmuck gab, der Blüten, Tiere, u.ä. darstellte. Die Ursprünge hierfür liegen in der „Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne“, die 1937 in Paris stattfand und die innerhalb der Gruppe XI „Arts de la Parure“ auch Schmuck- und Juwelierkunst umfasste. Den Vorsitz zum Zulassungskomitee hatte kein geringerer als Georges Fouquet¹⁶⁸ inne, alle großen Juweliere stellten dort aus, Boucheron, Cartier, Fouquet, Mauboussin, Templier, Van Cleef & Arpels, etc. Dort zeichnete bereits sich eine Rückkehr zum Ornament, zu zarteren Formen und zu gegenständlichen Motiven ab, was einen Bruch mit dem Stil des Art déco bedeutete.¹⁶⁹ Dieser Bruch wurde nach dem Zweiten Weltkrieg weltweit und umfassend vollzogen, der Schmuck hatte nichts mehr mit dem zu tun, was vor dem Krieg produziert wurde.

In Oberstein finden wir diese Abkehr vom Stil des Art déco schon früh bei der Produktion der Firma Karl Kaucher Ende der 1930er Jahre, aber auch bei Carl Maurer Sohn um die gleiche Zeit. Diese Stücke belegen, dass schon Ende der 1930er Jahre viele Kundinnen ornamentierten, filigranen Schmuck bevorzugten. Endgültig vollzogen ist diese Wende dann beim frühen Eloxalschmuck, wie ihn die Firma Carl Maurer Sohn und Christ. Melsheimer Nachf. herstellten. Die Katalognummern 174, 177-180, 182-184 zeigen Motive aus der Tier- und Pflanzenwelt. Nicht in Eloxal, sondern in Messing und Tombak fertigte die Firma Max Keller Schmuck in gegenständlichen Motiven (Kat.-Nr. 150-153), wie der von Ludwig Bauer entworfene Reiher. Es herrschte auch eine gewisse

¹⁶⁸ Vater von Jean Fouquet und Sohn von Alphonse Fouquet, dem Begründer des Hauses Fouquet

¹⁶⁹ Raulet, 1987, S. 9, 21 ff, 87

Neigung zu historisierenden Motiven, so tauchen plötzlich Kettenglieder der Renaissance und Berliner Eisen in Eloxal auf, oder antike und mittelalterliche Münzen in versilbertem bzw. vergoldetem Messing bei Max Keller. Aber auch dem geometrisierenden Stil blieb man in kleinerem Umfang treu. Besonders bei der Firma Klein & Quenzer finden sich solche Modelle (Kat.-Nr. 167-169), auch Christ. Melsheimer Nachf. hatte solche strengen Entwürfe im Sortiment (Kat.-Nr. 175 und 176). Diese Modelle sind jedoch deutlich kleiner, filigraner, schlichter und weniger bunt als der frühere Art déco-Schmuck und grenzen sich so klar von der Vorkriegsproduktion ab. Eine interessante Ausnahme bildet ein Eloxalcollier im Museum Idar-Oberstein (Kat.-Nr. 191), welches eine Art déco-Gestaltung aufweist. Da die Technik, Aluminium zu verarbeiten, und auch der Kunststoff des Cabochons erst in den 1950er Jahren verfügbar waren, muss dieses Collier aus dieser Zeit stammen. Daran sieht man, dass es in Idar-Oberstein nichts gab, was es nicht auch in Eloxal gegeben hätte.

4.4 Die 1960er und 70er Jahre

Die 1960er und 70er-Jahre brachten wieder einen großen Einfluss der bildenden Kunst auf den Idar-Obersteiner Modeschmuck mit sich. Die unklaren Nachkriegsverhältnisse mit ihren schlechten Kommunikationsstrukturen waren vorbei. Um 1958 hatte sich das seit 1945 entstehende Informel als Kunstrichtung durchgesetzt und fand eine breite Anerkennung. Zu Beginn der 1960er Jahre setzte als Reaktion darauf eine Gegenbewegung ein: Die Zero-Künstler konnten sich nicht mehr mit halbautomatischen Schaffensprozessen und dem Einfluss des Unbewussten identifizieren, sie wollten eine rationale, klare und lichterfüllte Kunst. Das expressive Informel wurde als Kunst zur Bewältigung der Kriegstraumata gewertet. Damit wollte man nun abschließen und sich optimistisch besseren Zeiten zuwenden. Es gab allerdings große Überschneidungen beider Bewegungen, z.B. hatte Norbert Kricke, der bei Hans Uhlmann, einem Informelkünstler der ersten Stunde, studiert hatte, Kontakt zu Zero. Vielfach entwickelten sich auch Künstler, die zuvor im Bereich des Informel gearbeitet hatten, später in Richtung Zero.¹⁷⁰ In Idar-Oberstein wurden beide Richtungen gleichzeitig um 1960 rezipiert und in Schmuckentwürfe umgesetzt.¹⁷¹ Informel und Zero hatten während der 1960er Jahre dort einen gleichberechtigten Einfluss, in den 1970er Jahren findet man jedoch fast nur noch von Zero beeinflussten, schlichten

¹⁷⁰ z.B. Brigitte Matschinsky-Denninghoff; die Arbeiten Norbert Krickes lassen sich z.T. ohnehin in beides einordnen.

Schmuck mit glatten Oberflächen. Da eine klare Epochengrenze sich aufgrund dessen nur schwer ziehen lässt, werden die Schmuckentwürfe dieser beiden Dekaden nach stilistischen Merkmalen geordnet behandelt.

Es war jedoch nicht so, dass die 1950er Jahre in Oberstein von heute auf morgen vorbei gewesen wären. Erfolgreiche Entwürfe der 1950er Jahre wurden z.T. bis in die 1980er Jahre hinein gefertigt. Nur die neu entstehenden Entwürfe, besonders bei Walter Fischer und Klein & Quenzer, wiesen den aktuellen, von der zeitgenössischen bildenden Kunst geprägten Stil auf. Bei Melsheimer z.B. tauchen zwar ab 1960 künstlerische Entwürfe auf (Kat.-Nr. 238, 240, 243, 251), jedoch wurde in der Entwurfsarbeit genauso das weitergeführt, was man in den 1950ern begonnen hatte, also modische Broschen mit Blüten- und Tiermotiven (Kat.-Nr. 241, 242, 247, 249, 250). Es gab immer Kundschaft, die nicht so sehr an künstlerischem Schmuck interessiert war.

Obwohl im Katalog auch Schmuck der 1980er und 90er Jahre vertreten ist, muss dieser kunsthistorische Überblick mit den 1970er Jahren abschließen. Das liegt daran, dass mir aus der noch recht nahen Vergangenheit der 1980er und 90er Jahre einfach zu wenig erhaltener Schmuck zugänglich war, um einen repräsentativen Überblick zu bekommen.

4.4.1 Einflüsse des Informel

Das Informel entstand 1945 als Antithese zum Konstruktivismus, Neoplastizismus und zur konkreten Kunst. Im Mittelpunkt stand die Entwicklung einer expressiven Sprache durch einen expressiven Umgang mit dem Material. Das wahre Gesicht des gegenwärtigen menschlichen Zustandes, frei von jeglicher Utopie, sollte zum Ausdruck gebracht werden, aber auch Naturprozesse als Ausdruck von Dynamik, Geste, Energie und Kraft sollten vermittelt werden. Dabei war gegenständliche und abstrakte Kunst gleichberechtigt möglich. In seinem wichtigen theoretischen Text von 1946 schrieb Jean Dubuffet, dass die Oberfläche als lebendig anerkannt werden müsse, nicht nur der Mensch, auch die Mittel müssen sprechen. Dies führte in der Skulptur zu einer materiellen Expressivität durch Korrosion, Kratzer, Verletzungen, etc. Der schöpferische Vorgang selbst sollte thematisiert, nicht ein äußerer Plan, sondern die innere Imagination sollte verwirklicht werden.¹⁷² Hier finden sich Einflüsse des Surrealismus, wo Halbautomatismen an der Bildfindung beteiligt waren. In diesem Sinne forderte auch Willi Baumeister, ein Unbekanntes¹⁷³ zu verwirklichen, das

¹⁷¹ Beispiele s.u.

¹⁷² Europäische Plastik des Informel, 1995, S. 8ff

¹⁷³ „Das Unbekannte in der Kunst“, 1943

sich erst im Ergebnis zeigt. Das erforderte eine Spontaneität beim Arbeiten, die in der Malerei gut umgesetzt werden kann, zur Skulptur jedoch ein wenig im Widerspruch steht. Dort wählte man deshalb leicht formbare Stoffe wie Draht (Beispiele von Uhlmann und Kricke s.u.), Wachs, Gips und Ton für spätere Bronzegüsse. Das Ergebnis waren expressive, volumenreduzierte Drahtplastiken und amorphe Gebilde, die Überwindung der geschlossenen Körperform und die ablesbare Übertragung des Seelenerlebnisses auf die gestaltenden Hände.¹⁷⁴ Der Künstler Emil Cimiotti (* 1927) schreibt, dass die räumlichen Strukturen durch Abfolgen unregelmäßiger Zellen, Waben und Kavernen gebildet wurden, durch das Wachsauerschmelzverfahren waren raue Oberflächen möglich. Es konnte eine Gleichzeitigkeit von Innen und Außen erreicht werden (Beispiele von Cimiotti und Hajek s.u.). Inhalte der informellen Plastik waren Verletzungen, Schnitte, etc. Sie war eher kleinformatig, nicht nur aufgrund des Materialmangels nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern auch, weil das kleine Format spontanen Arbeitsprozessen entgegenkommt und als Antithese zur NS-Monumentalität. Bis 1958 wurde das Informel von der Gesellschaft rigoros abgelehnt, danach kritiklos anerkannt. Dies führte zu einem Heer von Epigonen, woran das Informel schließlich zugrunde ging.¹⁷⁵ Das dort schon angelegte serielle Prinzip (Waben, Kavernen, etc.) wurde im Übergang zu Zero um 1960 von vielen Künstlern systematisch gereinigt, geometrisiert und inhaltlich neu ästhetisiert. Für viele Künstler der 1950er Jahre war das Informel eine erste Werkphase, die zu Beginn der 1960er Jahre zu einer autonomen Bildgestaltung und einem seriellen Umgang mit Strukturen und Reihungen führte. Dadurch erfolgte wieder eine Annäherung an den Konstruktivismus und die De Stijl-Ästhetik (s. 4.4.2).¹⁷⁶

Durch ihre Tendenz zur Kleinformatigkeit und Transparenz konnte die Ästhetik der informellen Plastik gut auf Schmuck übertragen werden, durch das moderne Schleudergussverfahren, das um die Mitte des 20. Jahrhunderts aus den USA nach Europa kam, konnten Schmuckentwürfe mit unregelmäßigen Strukturen und Waben ohne Probleme vervielfältigt werden (s. 2.1.2). Vor dem Zweiten Weltkrieg, als es nur Pressungen oder Sandguss gab, wäre eine solche Ästhetik undenkbar gewesen. Auch hier hatten die technischen Möglichkeiten wieder einen großen Einfluss auf die Schmuckentwürfe. Von den zahlreichen vom Informel beeinflussten Idar-Obersteiner Schmuckstücken sollen im folgenden einige Beispiele herausgegriffen werden:

¹⁷⁴ Europäische Plastik des Informel, 1995, S. 8ff

¹⁷⁵ Emil Cimiotti in: Europäische Plastik des Informel, 1995, S. 41ff

¹⁷⁶ Gottlieb Leinz in: Europäische Plastik des Informel, 1995, S. 125f; Leinz verdeutlicht diesen Vorgang am Beispiel von Schoonhovens Reliefs



Hans Uhlmann, Sphärische Skulptur, 1949, 68 x 45 x 30 cm



Norbert Kricke: Skulptur „Große Mannesmann“, 1960, Düsseldorf



Christ. Melsheimer Nachf., Schalclip um 1960

Links sehen wir eine Skulptur von Hans Uhlmann (1900-1975) aus Kupferdraht von 1949.¹⁷⁷ Uhlmann begann schon in den 1930er Jahren damit, Draht für seine Skulpturen zu verwenden. In den Nachkriegsjahren, wo Material knapp war, entstanden zahlreiche derartige Skulpturen, die z.B. den Flug von Insekten nachvollzogen.¹⁷⁸ In der Mitte befindet sich die Skulptur „Große Mannesmann“, die als Hauptwerk von Norbert Kricke (1922-1984), einem Uhlmann-Schüler, gilt. Während Uhlmanns Drahtskulpturen in den 1950er Jahren sicher nur wenigen bekannt waren, eroberten sich derartige Skulpturen um 1960 den öffentlichen Raum. 1960/61 entstand dann ein Schmuckentwurf bei Christ. Melsheimer Nachf., der wohl von solchen Drahtgebilden inspiriert gewesen sein muss.

Der “Raumknoten 70” von Otto Herbert Hajek¹⁷⁹ (1927-2005) von 1958 zeigt eine räumliche Struktur, die aus unregelmäßig geformten viereckigen Waben besteht (s.u.). Die Bronze weist eine raue Oberfläche auf. Hier werden die Prinzipien des Informel besonders deutlich: Transparenz, Gleichzeitigkeit von Innen und Außen, expressive, spontan wirkende Gestaltung, Auflösung der Oberfläche, gebrochene, amorphe Strukturen. Derartige Formen müssen den Schmuckgestalter Alfred Bauer beeinflusst haben, denn viele seiner Entwürfe weisen ähnliche Strukturen auf. Doch er übernahm nur eine gewisse Formensprache, nicht die Arbeitsweise des Informel, die den Schaffensprozess zum Inhalt macht. Bauers Broschen wirken nur auf den ersten Blick spontan, in Wirklichkeit sind sie präzise durchkomponiert. Bei der Brosche links oben bilden die wie zufällig angeordneten Waben ein Viereck, und die Perle sitzt genau dort, wo die Diagonalen des Vierecks sich schnei-

¹⁷⁷ Abbildung: www.artfacts.net/artworkpics/3560b.jpg, 2006; man verzeihe mir das Internet, aber in der Literatur gibt es nur Abbildungen, die bei weitem nicht so gut die Parallelen zum Schmuck zeigen

¹⁷⁸ Europäische Plastik des Informel, 1995, S. 8ff

¹⁷⁹ Kunst des Westens, 1996, S. 113

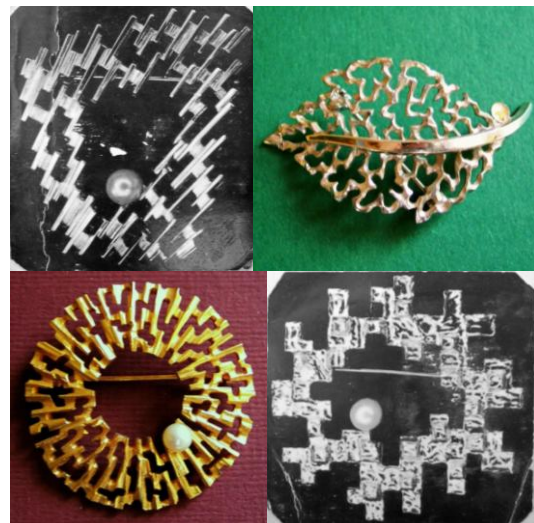
den. Bei aller formalen Ähnlichkeit zu Hajeks Raumknoten steht hier also ein völlig anderes Denken im Hintergrund, das die ästhetisch taktilen Qualitäten des Informel zwar aufnimmt, dabei aber rational und nicht expressiv agiert. Es handelt sich um ein Agieren mit Formen der 1950er, aber mit dem Denken der 1960er Jahre. Dies erklärt auch, warum die Idar-Obersteiner Schmuckgestalter offensichtlich kein Problem damit hatten, Einflüsse von Informel und Zero gleichberechtigt aufzugreifen. Denn nicht die Formen, sondern nur das Denken beider lässt sich nicht unter einen Hut bringen. Dementsprechend schrieb der Informel-Künstler Emil Cimiotti 1960:

„Meine Plastiken sind keine Kraftakte: Sie entstehen ganz spontan und in ganz geduldiger Arbeit, sie sind kühl kalkuliert und nahezu trancehaft gesetzt. Wer glaubt, eines schliesse das andere aus, irrt. Er glaubt an die Logik von Worten.“¹⁸⁰

Betrachten wir die Bauer-Brosche rechts unten, so fällt auf, dass sie aus Quadraten aufgebaut ist. In ihrer unruhigen und unregelmäßigen Struktur zeigen sie Merkmale des Informel, in ihrer horizontalen und vertikalen Ausrichtung entsprechen sie den Vorstellungen des Neoplastizismus, der von Zero wieder aufgenommen wurde. Hier liegt also eine Kombination beider Richtungen vor, und das ästhetische Ergebnis ist ausgezeichnet. Durch weitere Entwicklungsprozesse transformierten auch die bildenden Künstler der 1950er Jahre ihre vom Informel geprägte Frühphase zu Zero hin und schafften so den Sprung in die 1960er Jahre.



Otto Herbert Hajek, Raumknoten 70, 1958, Bronze, H 121 cm



Alfred Bauer, Broschen von 1967, Kat.-Nr. 217-220

¹⁸⁰ Trier, 1971, S. 27; s. auch Christoph Zuschlag in: Bergenthal (Hg.), 2005, S. 9

Es gibt in Idar-Oberstein eine Reihe von Entwürfen, die aus korallenartigem Geäst aufgebaut sind. Auch hier gibt es eine Entsprechung zum Informel im Werk Emil Cimiotti. Die Abbildung¹⁸¹ zeigt eine für ihn typische Plastik von 1958. Sie ist gegenständlich und stellt eine Gruppe von Menschen dar. Arme und Beine recken sich korallenartig in den umgebenden Raum, wodurch die Oberfläche des Gesamtkörpers aufgelöst wird. In Idar-Oberstein kamen vergleichbare Strukturen bei Walter Fischer und bei Klein & Quenzer (Entwürfe von Alfred Bauer) zum Einsatz. Das Ergebnis sind besonders malerisch wirkende Schmuckstücke, die an die Grenze des plastisch Umsetzbaren gehen.



Emil Cimiotti, Gruppe, 1958, Bronze, 32,5 x 38,5 x 20 cm, Städtische Galerie Erlangen



Schmuck aus der Idar-Obersteiner Produktion der 1960er Jahre, Kat.-Nr. 29, 141, 142

Bei der Brosche von Walter Fischer (links im Bild) findet sich wieder eine Mischung aus Informel und Zero. Von den zwei schräg gegeneinander verschobenen Hälften einer Halbkugel ist die eine mit Informelstrukturen, die andere minimalistisch nach Zero-Prinzipien gestaltet. Das dahinterstehende Denken ist, wie beim Beispiel oben, völlig rational, denn das Stück ist präzise durchkomponiert, von Spontaneität kann keine Rede sein. Hier zeigt sich also wieder der unbekümmerte Umgang mit beiden Richtungen, der einen ganz speziellen Obersteiner Stil hervorbrachte.

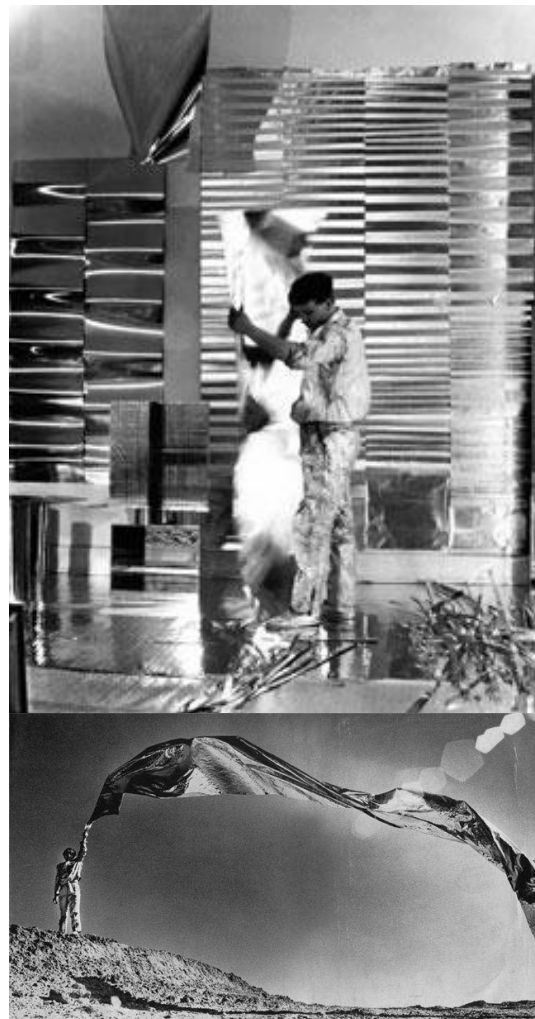
¹⁸¹ Abbildung: www.staedtische-galerie-erlangen.de/seiten/6_sammlung/bestand/bilder/600px/cimiotti.jpg, 2006; man verzeihe mir das Internet, aber in der Literatur gibt es nur Abbildungen, die bei weitem nicht so gut die Parallelen zum Schmuck zeigen

4.4.2 Einflüsse von Zero

Um 1960 kam es zu einer gesellschaftlichen und künstlerischen Umbruchsituation. Die Folgen des zweiten Weltkriegs waren zwar noch spürbar, doch richtete sich der Blick optimistisch nach vorne. Die Generation der etwa Dreißigjährigen empfand das Informel zu dieser Zeit als Kunst zur Bewältigung der Kriegereignisse und als ein leidvolles Verharren im Vergangenen. „Zero“ war der Titel dreier von Heinz Mack (*1931) und Otto Piene (* 1928) von 1958-1961 herausgegebenen Magazine. Otto Piene schrieb dazu 1973: „Wir dachten an das Count-down vor dem Raketenstart – Zero ist die unmeßbare Zone, in der ein alter Zustand in einen unbekanntem neuen übergeht.“¹⁸² Die bildnerischen Mittel wurden einer Analyse unterzogen und daraufhin in äußerster Reduktion eingesetzt: Monochromie und Serialität spielten eine wichtige Rolle.

Licht und Bewegung rückten in den Mittelpunkt des Interesses. Die Abbildung rechts

zeigt Heinz Mack mit seinen Arbeiten 1957¹⁸³ und mit seiner Fahne 1968.¹⁸⁴ Licht erreichte er durch die Verwendung hochglänzender Metallfolien, für die Bewegung wurden meist Elektromotoren (s. Beispiel von Pol Bury unten) eingesetzt, aber auch der Wüstenwind. Es erfolgte ein Rückzug der Künstlerpersönlichkeit zugunsten einer intensiveren Ausrichtung des Kunstwerks auf den Betrachter, der ganzheitlich erfasst werden sollte.¹⁸⁵ Die Übertragung von Energien auf den Betrachter sollte aber nicht psychologisch, wie das im Informel der Fall gewesen war, sondern physiologisch geschehen, da dieser Weg we-



oben: Heinz Mack in seinem Atelier 1957
unten: ders., Fahne 1968, Aluminium-
beschichtete Ultraphanfolie, etwa 1,2 x 8 m

¹⁸² Anette Kuhn in: Zero, Ausstellungskatalog 1992, S. 10

¹⁸³ Zero, Ausstellungskatalog 2006, S. 72

¹⁸⁴ Archiv zur Erforschung der Metallikonographie, Hamburg 2006,
www.uni-hamburg.de/Wiss/FB/09/KunstgeS/arch/images/aluminium.jpg

¹⁸⁵ Anette Kuhn in: Zero, Ausstellungskatalog 1992, S. 10

niger von Gedanken und Literarischem vorbelastet war.¹⁸⁶ Utopie und Optimismus spielten wieder eine Rolle, man wollte mit der Kunst in der Welt etwas verändern und erhellen. Auf dieser Grundlage entstanden überall Künstlergruppen, teils sich gegenseitig inspirierend, teils, ohne voneinander zu wissen, und Künstlerfreundschaften über alle Grenzen hinweg. So gab es in Frankreich die Nouveaux Réalistes, den Pariser Mouvement-Kreis, die Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV), in Italien die Gruppe N aus Padua und die Gruppe T aus Mailand, in den Niederlanden die Nul-Groep, in Spanien die Equipo 57, in Japan die Gutai-Gruppe, in Jugoslawien eine Künstlergruppe, die sich anlässlich der Ausstellung „Neue Tendenzen“ in Zagreb formierte, und viele andere, wie z.B. die Op-Art in den USA. All diese Gruppen arbeiteten im internationalen Kontext: Selbst wenn sich die Künstler nicht immer persönlich kannten, war ihnen ihre gemeinsame Richtung doch bewusst. Den Kern der deutschen Zero-Gruppe bildeten Heinz Mack, Otto Piene und Günther Ücker. Die Zahl der Zero-Künstler lässt sich nicht exakt bestimmen, sie trafen in fach wechselnden Konstellationen in zahlreichen Ausstellungen und Aktionen zusammen, deren Organisation meist auf Eigeninitiative zurückging.¹⁸⁷ Man wollte seine persönliche Individualität nicht aufgeben, sondern freiwillig zusammenarbeiten,¹⁸⁸ einen Raum fen, innerhalb dessen etwas Neues möglich wurde. Aus diesem Grund war die Zusammenarbeit locker und ohne feste Vorgaben. Obwohl Zero also eigentlich ein Zustand der Toleranz war, wurde es schließlich doch zum Stil, was man eigentlich hatte vermeiden wollen.¹⁸⁹ 1966 fand die letzte gemeinsame Zero-Ausstellung statt, danach löste sich die Gruppe auf.¹⁹⁰

In Idar-Oberstein gab es in den 1960er und 70er Jahren sehr viele Schmuckentwürfe, die sich an den Kriterien von Zero orientieren. Die Firma Walter Fischer fertigte eine große Zahl derartiger Entwürfe an. Vom heutigen Zustand der Stücke darf man sich dabei nicht irritieren lassen, vieles davon ist versilbert und schwarz angelaufen, nur die verchromten Stücke zeigen noch ihre lichterfüllte, hochglänzende Oberfläche. Das mittlere Beispiel lässt sich unmittelbar mit Macks „Fahne 1968“



Pol Bury, 27 Formes Courbes-Obliques sur un Plateau, ca. 1969, 35 x 50 x 50 cm, rostfreier Stahl, Elektromotor

¹⁸⁶ Otto Piene in: Zero, Ausstellungskatalog 1992, S. 9

¹⁸⁷ Anette Kuhn in: Zero, Ausstellungskatalog 1992, S. 10f, 22 und 29

¹⁸⁸ Otto Piene in: Zero, Ausstellungskatalog 1992, S. 9

¹⁸⁹ Zero, Ausstellungskatalog 2006, S. 37

und Burys „Formes Obliques“ von 1969¹⁹¹ vergleichen. Die hochglänzende, verchromte Oberfläche des Anhängers ist ein einziges Spiel mit dem Licht, die Bewegung, die bei Mack durch Wind, bei Bury durch einen Elektromotor zustande kommt, wird beim Anhänger durch die Bewegungen der Trägerin erzeugt.

Der mittlere Schmuckentwurf von Alfred Bauer bezieht die Kinetik mit ein, denn die drei Kugeln konnten wie auf Schienen hin- und herrollen. Bauers Armspange (rechts) zeigt die typische serielle Gestaltung von Zero, je drei gleiche Strukturen wurden übereinandergesetzt (Kat.-Nr. 216, 228, 232).

Walter Fischer fertigte eine Reihe von Entwürfen, die an Pol Burys (*1922) Kugel-skulpturen¹⁹² und -brunnen erinnern. Das Spiel mit dem Licht auf gebogenen, hochglänzenden Metallblechen und -kugeln korrespondiert unmittelbar mit den Vorstellungen von Zero (Kat.-Nr. 202-204).

Das letzte Beispiel zeigt einen Schmuckentwurf von Klein & Quenzer (Kat.-Nr. 227) mit dem passenden Vorbild aus der amerikanischen Op-Art,¹⁹³ die in den 1970er Jahren in Deutschland gut bekannt war, es bestanden auch Verbindungen zu Zero. René Parolas 1969 erschienenes Buch, aus dem die Abbildung stammt, war z.B. schon 1971 in der Universitätsbibliothek in Heidelberg



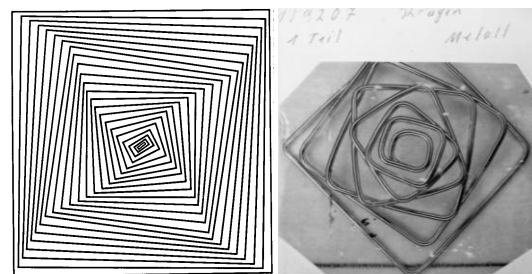
Schmuck von Walter Fischer, 1960er Jahre, Kat.-Nr. 206, 209 und 211



Schmuck von Alfred Bauer, links 1962, Mitte und rechts 1970er Jahre



Links Pol Burys „Sphère sur un cylindre No.3/8“, 1969, 52 x 20 x 20 cm, Chrom, Magnet, Elektromotor, rechts Schmuck der Firma Walter Fischer



Links Tom Baumen, 10th Grade. Ink., um 1965, rechts Anhänger von Klein & Quenzer, 1970er Jahre

¹⁹⁰ Zero, Ausstellungskatalog 2006, S. 299

¹⁹¹ www.de-vuyyst.com/Catalogus/BigPictureView.asp?T=NL&sPic=487.jpg

¹⁹² Abb. aus Zero, Ausstellungskatalog 1992, S. 52

¹⁹³ Abb. s. Parola, 1969, S. 76

verfügbar. Es ist also gut möglich, dass Schmuckgestalter in Deutschland sich aus diesem Buch Anregungen holen konnten.

Im Gegensatz zum Informel, das die Idar-Obersteiner Schmuckgestalter erst spät rezipierten und zu einem eigenen Stil transformierten, wurden die Vorstellungen von Zero früh wahrgenommen und umgesetzt. Dies zeigen Schmuckentwürfe von Klein & Quenzer, wo Alfred Bauer ab 1960 nach diesen Kriterien gestaltete (Kat.-Nr. 215, 216), aber auch die Muster von Walter Fischer, die in den 1960er Jahren entstanden sind. All diese Entwürfe sind absolut auf der Höhe der Zeit. Dieser Stil wurde in Oberstein auch nach der Auflösung von Zero 1966 noch bis in die 1970er Jahre hinein weitergeführt. Danach geriet die Schmuckindustrie immer mehr in Bedrängnis, teils wegen schärferer Umweltauflagen, teils aufgrund zunehmender Konkurrenz aus Fernost. Auch wenn es in den 1980er Jahren noch einige erfolgreiche Firmen gab, wie z.B. Ziemer & Söhne (Kat.-Nr. 260-267), so scheint diese Produktion nicht mehr an der bildenden Kunst, sondern wieder stärker an der Kleidermode orientiert gewesen zu sein, so weit sich dies bei dem wenigen Erhaltenen beurteilen lässt. So kann man die 1960er und 70er Jahre als letzte Hochblüte der Idar-Obersteiner Schmuckgestaltung bezeichnen.

4.5 Die Stellung des Künstlers als Schmuckgestalter

Der Künstler als Schmuckgestalter wurde in den Obersteiner Fabriken als „Mustermacher“ geführt und blieb in der Regel anonym. Diese Leute wurden in den Hintergrund gedrängt, denn die Firmenleitung beanspruchte das Lob für gut gestalteten Schmuck für sich. Die eigentliche Entwurfsarbeit erfolgte meist nicht als Skizze, sondern der Mustermacher stellte ein „Muster“, also einen Prototypen her, das der Musterzeichner dann abzeichnete.¹⁹⁴ Später wurden die Muster dann oft abfotografiert, weil dies Zeit sparte (s. z.B. die Musterbücher der Firma Klein & Quenzer, Kat.-Nr. 88 ff). Oft war die Geschäftsleitung selbst für die Schmuckentwürfe verantwortlich, es gab auch die intensive Zusammenarbeit des Geschäftsführers mit ein bis zwei besonders guten Goldschmieden, bei der in Teamarbeit neue Modelle erstellt wurden.¹⁹⁵ Bei der Firma Christ. Melsheimer Nachf. traten auch häufig Kunden mit bestimmten Schmuckstücken an die Geschäftsleitung heran und fragten, ob man das auch in Eloxal herstellen könne.¹⁹⁶ Bei den Firmen Jakob Bengel, Max Keller, Klein & Quenzer, Carl Maurer Sohn und Ziemer & Söhne lässt sich über Dokumente oder Zeitzeugen belegen, dass dort Mustermacher beschäftigt waren.

Heute weiß man über die Persönlichkeiten, die in Oberstein und Idar über mehr als ein Jahrhundert so herausragend guten Modeschmuck gestaltet haben, so gut wie nichts mehr. Namentlich bekannt sind nur noch ganz wenige: Die frühesten finden sich 1904 im Lohnbuch der Firma Carl Maurer Sohn (s. 5.10.1). In dieser Firma wurden in großer Zahl Goldschmiede beschäftigt, die einen Stundenlohn von um die 25 Pfennig bekamen und damit wohl um die 13 Mark pro Woche verdienten. Zwei Goldschmiedemeister jedoch waren Angestellte, die mit 24-32 Mark pro Woche ein festes Gehalt bekamen, das deutlich über dem Lohn der übrigen Goldschmiede lag. Die feste Anstellung lässt darauf schließen, dass diese Leute unabhängig von der Auftragslage immer da sein mussten, das hohe Gehalt, dass sie eine sehr qualifizierte Arbeit ausführten. Es muss sich demnach um Entwurfsarbeit gehandelt haben, denn nur die erfüllt beide Kriterien. Diese beiden Goldschmiedemeister hießen Rudolf Becker und Heinrich Haupt. Auch die Stahlgraveure Wilhelm Heiderich, Karl Knieling und Herrmann Petry können an der Entwurfsarbeit beteiligt gewesen sein.

¹⁹⁴ Man muss also genau zwischen einer Entwurfszeichnung und einer Musterzeichnung unterscheiden, die meisten in den Firmennachlässen erhaltenen Zeichnungen sind Musterzeichnungen.

¹⁹⁵ Dies ergab sich aus vielen Interviews mit Zeitzeugen, z.B. Freya Hartenberger, Jürgen Fischer, Hans Hugo Kaucher.

¹⁹⁶ lt. mündlicher Aussage von Arno Schwickert

Immer wieder stellte man sich die Frage, wer den Art déco-Schmuck der Firma Bengel entworfen hat. Da er sich zum großen Teil auf der Höhe der Zeit bewegt, vermutete man einen großen Namen. Im Stadtarchiv in Idar-Oberstein haben sich einige Arbeitsbücher der Firma Bengel aus den 1930/40er Jahren erhalten. Daraus geht hervor, dass ein Mustermacher namens Albert Roos dort angestellt war, der sich später, in den 1950er Jahren, als Goldschmied selbstständig machte.¹⁹⁷ Folgendes Indiz stärkt die Vermutung, dass Albert Roos tatsächlich maßgebend für die Schmuckgestaltung bei Bengel war: Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich in der Firmenleitung selbst nichts, nur Albert Roos hatte sich selbstständig gemacht. Seitdem wurde aber bei Bengel anscheinend kein bedeutender Schmuck mehr gestaltet.¹⁹⁸ Albert Roos ist also ein weiterer der spärlich gesäten Namen, die sich noch nennen lassen.

Ein Fall, wo die Firmenleitung selbst für die Entwürfe verantwortlich war, ist die Firma Karl Kaucher (s. 5.7). Es handelte sich hierbei um einen kleinen Familienbetrieb, der vom Vater Karl gegründet und von seinen beiden Söhnen Paul und Hans Hugo weitergeführt wurde. Laut Aussage von Hans Hugo Kaucher war sein älterer Bruder Paul schon früh für die Schmuckentwürfe zuständig. Der erhaltene Schmuck der Firma aus den 1930/40er Jahren wurde von Paul Kaucher entworfen.

Laut Aussage von Jürgen Fischer wurde der erhaltene Schmuck der Firma Walter Fischer aus den 1950/60er Jahren von seinem Vater Walter selbst entworfen. Dies erscheint jedoch angesichts der Fülle und der Vielfalt der Entwürfe unwahrscheinlich. Sicher wurden auch dort zumindest zusätzlich Mustermacher beschäftigt.

Zwei Obersteiner Schmuckgestalter leben noch, die Brüder Alfred und Ludwig Bauer. Alfred Bauer war von 1960-76 Schmuckgestalter bei Klein & Quenzer und machte sich dann selbstständig, Ludwig Bauer war von 1950-1989 bei mehreren Firmen angestellt. Um das sehr lückenhafte Bild des Künstlers als Schmuckgestalter in Oberstein etwas zu füllen, folgen nun die ausführlichen Berichte beider Brüder über ihre künstlerische Entwicklung.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Weber, 2002, S. 94

¹⁹⁸ vorausgesetzt, der dort erhaltene Eloxalschmuck stellt einen repräsentativen Ausschnitt der damaligen Produktion dar

¹⁹⁹ entstanden in persönlichen Gesprächen

4.5.1 Alfred Bauer – vom Mustermacher zum Schmuckgestalter

Die Firma Klein und Quenzer fertigte nach dem Zweiten Weltkrieg besonders spektakuläre Entwürfe, die ab den 1960ern zu einem erheblichen Teil von Alfred Bauer entworfen worden sind.²⁰⁰ Er war von 1943 bis 1976 für Klein und Quenzer tätig, und man kann ihn als den ersten „Schmuckgestalter“ Obersteins bezeichnen. Natürlich wurde in der Obersteiner Industrie von jeher guter Schmuck gestaltet, aber diejenigen, die dafür zuständig waren, wurden, wie dargelegt, „Mustermacher“ genannt. Als Alfred Bauer 1960 eine solche Stelle bei Klein und Quenzer übernahm, wollte er jedoch nicht als Mustermacher, sondern als Schmuckgestalter geführt werden und setzte diesen Wunsch mit Nachdruck bei der Geschäftsleitung durch. Er war der erste kreative Kopf in Oberstein, der ein derartiges Selbstbewusstsein an den Tag legte.

1926 in Pforzheim geboren, trat er im Alter von 13 Jahren bei Klein und Quenzer, wo sein Vater als Betriebsleiter arbeitete, eine Lehre als Goldschmied und Stahlgraveur an. 1951 legte er seine Meisterprüfung als Stahlgraveur ab. Doch dieses Handwerk allein konnte ihn nicht befriedigen, denn er hatte, begabt, wie er war, schon im Alter von zehn Jahren seinen ersten Schmuckentwurf verkauft. Er ging für ein Jahr nach Pforzheim, arbeitete tagsüber und besuchte abends die dortige Kunst- und Werkschule. 1960 kehrte er dann nach Oberstein zurück und wurde Schmuckgestalter bei Klein und Quenzer.

Eine Schlüsselrolle für seine weitere Entwicklung spielte eine Reise nach Genf, die er 1960 zusammen mit seinem Chef Rolf Robert Klein unternahm. Dort konnte er die aktuellen Schmuckentwürfe in den Auslagen der großen Juweliere studieren, was für ihn einen großen Entwicklungssprung bedeutete. Eine Studienreise der Branche führte ihn 1969 zu einer kleinen Schmuckfabrik in Italien. Sie wurde von einem Kaufmannsehepaar und von einem Künstlerehepaar geführt. Dort hingen drei Bilder: Eines zeigte die Mondlandung, eines die Studentenunruhen und eines nackte Körper als Sinnbild der sexuellen Befreiung. Das Künstlerehepaar erklärte, dies seien die drei Dinge, die die Menschen von heute interessierten, und für diese Menschen müsse man auch Schmuck von heute gestalten. Um das nie zu vergessen, habe man sich diese Bilder aufgehängt. Alfred Bauer fiel es wie Schuppen von den Augen, dass er bisher nie an der Quelle, sondern immer an nur der Mündung getrunken hatte. Auch diese Reise wurde zu einem Meilenstein seiner weiteren Entwicklung.

²⁰⁰ Alle Fotos in diesem Abschnitt wurden mir freundlicherweise von Alfred Bauer zur Verfügung gestellt. Quelle für diesen Bericht sind zwei persönliche Gespräche mit Alfred Bauer im Jahre 2006.

Sehr wichtig war für ihn auch die regelmäßige Teilnahme am Deutschen Schmuck- und Edelsteinpreis, einem Wettbewerb für Schmuckgestaltung, der sowohl für Modeschmuck als auch für Edelsteingestaltung ausgeschrieben wurde. Schon bei seiner ersten Teilnahme 1972 gewann er eine Auszeichnung. Das bedeutete für ihn, in Kontakt mit anderen Designern treten zu können. Er lernte viele Gestalter kennen, die an verschiedenen Hochschulen studiert hatten, was für ihn, dem ein Studium immer verwehrt geblieben war, von großer Bedeutung war. 1975 gewann er beim gleichen Wettbewerb einen vierten Preis, 1981 eine weitere Auszeichnung.



Parure für einen Wettbewerb

Als Stahlgraveurmeister war er 35 Jahre lang ehrenamtlich im Gesellenprüfungsausschuss des Berufsbildungswesens der Wirtschaft tätig, außerdem war er Dozent bei Seminaren zur Ausbildung der Ausbilder.

Auf der gestalterischen Ebene verstand er sich ausgezeichnet mit seinem Chef Rolf Robert Klein, sie hatten die gleichen Vorstellungen, so dass die Zusammenarbeit auf dieser Ebene geradezu ideal verlief. Die politischen Gesinnungen beider waren aber einander völlig entgegengesetzt. Alfred Bauer war Kommunist und engagierte sich stark für die Weiterführung des Betriebsrates, dessen Vorsitzender er schließlich wurde. Die menschliche Beziehung zwischen ihm und Rolf Robert Klein geriet dadurch immer mehr ins Wanken, weswegen Alfred Bauer die Firma 1976 verließ. Von da an war er als Schmuckgestalter selbstständig tätig, u.a. auch für die Firma Ziemer und Söhne, in der sein Bruder bereits seit längerem als Schmuckgestalter tätig war.



Monogrammringe

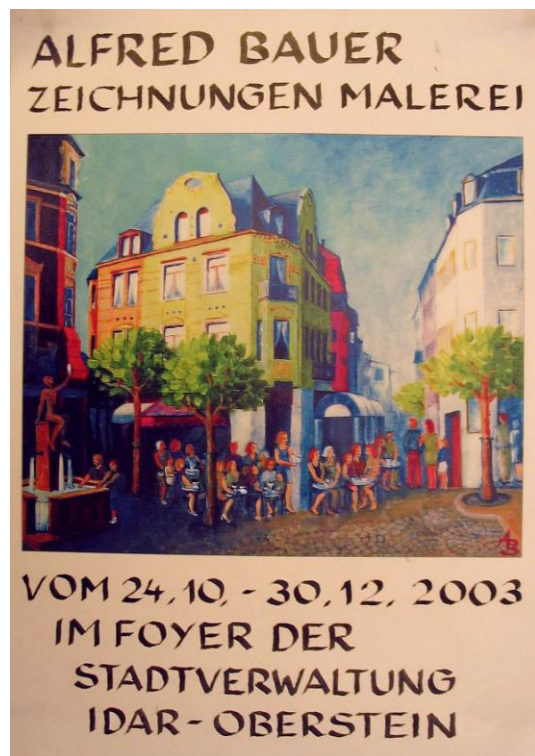
Herr Ziemer hätte Alfred Bauer auch gerne fest angestellt, wollte jedoch vermeiden, dass

der überzeugte Kommunist auch in seiner
 ma einen Betriebsrat aufbauen würde. Weitere
 Aufträge kamen von allen möglichen Firmen,
 aber auch von Juwelieren, die Kundenanfragen
 für Spezialanfertigungen hatten. Bekannt und
 beliebt wurden seine Entwürfe für Mono-
 grammringe, Unikate, bei denen die
 chenden Buchstabenkombinationen auf ganz
 spezielle Weise angeordnet wurden: Die
 nogramme sind Hauptdarstellungsgegenstand
 und werden als Ornament aufgefasst. Sie
 den Ringschiene und Ringkopf zugleich, wo-
 durch die Buchstaben sich in die dritte
 sion ausdehnen und eine Monumentalität ent-
 wickeln, wie sie in der Fläche allein niemals
 zustande käme. Des weiteren entwarf Alfred
 Bauer noch Karnevalsorden für Vereine. Der hier abgebildete befindet sich im Museum
 Idar-Oberstein und besticht durch die asymmetrische Gestaltung des nur durch Einzelteile
 angedeuteten Narrengesichts, das sich, ganz
 entsprechend der Karnevalszeit, in närrischer
 Auflösung zu befinden scheint.

Nachdem Alfred Bauer in den
 tand gegangen war, studierte er ab 1992 drei-
 zehnjahre lang Zeichnen und Malen als
 hörer an der Idar-Obersteiner Fachhochschule.
 Heute hat er ein Atelier in Oberstein und
 met sich ausschließlich der bildenden Kunst,
 denn Schmuck habe er laut eigener Aussage in
 seinem Leben genug gemacht. Er ist aber
 mer stolz darauf gewesen, Modeschmuck zu
 machen. Wenn ihn Goldschmiedekollegen
 damit zu beeindrucken suchten, sie würden nur
 Unikate herstellen, entgegnete er, er würde
 auch nur Unikate machen – nur dass seine



Karnevalsorden



Plakat für eine Ausstellung Alfred Bauers
 im Jahr 2003

Unikate zehntausendfach vervielfältigt würden! Denn der ursprüngliche Entwurf, der Prototyp, erfordert die gleiche Arbeit, das gleiche Können und vielleicht sogar noch mehr technischen Sachverstand als die Anfertigung eines Unikats.²⁰¹

Die persönliche Handschrift Alfred Bauers prägte die gesamte Schmuckproduktion der Firma Klein & Quenzer in den 1960er und 70er Jahren. Seine Formensprache war in den 1960er Jahren stark vom Informel beeinflusst (Kat.-Nr. 217-223, 230, 234, 235), doch bereits 1960 und 1962 gab es Eloxalbrochen von ihm, die eher von Zero beeinflusst sind (Kat.-Nr. 215, 216). Sein Denken war jedoch, wie bereits gezeigt wurde, das der 1960er Jahre. Selbst wenn er mit unregelmäßigen, spontan wirkenden Informelstrukturen spielt, ist der Entwurf doch meist streng durchkomponiert. Diese Grundkomposition tritt zwar meist subtil in den Hintergrund, wirkt sich aber bei genauerem Hinsehen doch beherrschend auf den Gesamteindruck aus (s.o.). Besonders hervorzuheben ist seine phantasievolle Oberflächengestaltung, die von wabenartigen Strukturen, wie wir sie bei Hajek finden (s.o.), über Cimiottis Korallengeäste bis zu ganz eigenen Formen reichen. So gibt es bei ihm aus Stäbchen (Kat.-Nr. 216) oder unregelmäßigen Quadraten zusammengesetzte Oberflächen (Kat.-Nr. 218), oder auch einen Manschettenknopf mit einer „Kraterlandschaft“ aus unregelmäßigen, kreisförmigen Kavernen (Kat.-Nr. 225). Bei zwei Broschen von 1967 löst er den sie umgebenden Raum mit Strukturen auf, die wirken, als wären sie aus flüssigem Metall gemalt (Kat.-Nr. 221). In den späten 1960er Jahren fand eine Entwicklung zur glatten Oberfläche und einer minimalistischen Formensprache statt, wie sie von Zero propagiert wurde (Kat.-Nr. 226, 228, 231, 232, 236, 237). Die wabenartigen Strukturen, wie er sie 1967 gerne verwendete (Kat.-Nr. 217, 219, 220), wandeln sich in den 1970ern zu strengen Reihungen, wie sie in seinen Armspangen zu finden sind (Kat.-Nr. 232). In den 1970ern entstanden schließlich fast nur noch Zero-beeinflusste Modelle. Das kinetische Moment wurde von ihm gerne umgesetzt, wie ein Anhänger zeigt, in dem sich Kugeln auf Metallschienen hin- und herbewegen (Kat.-Nr. 228).

²⁰¹ Quelle für diesen Bericht sind zwei persönliche Gespräche mit Alfred Bauer im Jahre 2006.

sollte sich aber bald ändern, denn 1952 wechselte er zur Firma Max Keller, wo er elf Jahre lang tätig war. Anfang der 1960er Jahre stellte diese Firma jedoch mehr und mehr auf die Produktion von Taschenbügeln um, eine Aufgabe, die ihn als Schmuckgestalter wenig reizte. Deshalb entschloss sich Ludwig Bauer zu einem weiteren Wechsel und fand 1963 eine Anstellung bei Ziemer und Söhne. Dort war er 26 Jahre lang, bis 1989, tätig. Zu nem Chef Max Ziemer hatte er ein ausgezeichnetes Verhältnis. Max Ziemer muss mit ihm sehr zufrieden gewesen sein, was durch zwei Briefe zum 25jährigen Firmenjubiläum und zum Abschied 1989 dokumentiert ist.

Paris war für Ludwig Bauer die wichtigste Inspirationsquelle. 1954 war er zum ersten Mal im Auftrag seiner damaligen Firma Max Keller dorthin gereist, viele weitere Parisaufenthalte folgten. Ludwig Bauer ließ sich bei seinen Entwürfen vor allem vom französischen Echtschmuck inspirieren. Der Modeschmuck von Ziemer und Söhne war sehr hochwertig und oft selbst von Fachleuten kaum von Echtschmuck zu unterscheiden. Die Modelle der 1980er Jahre bestanden aus einer Zink-Zinn-Legierung, die vernickelt und vergoldet wurde. Die Vergoldung wurde eigens zaponiert, um sie vor Abrieb zu schützen.

In den 1980er Jahren nahm Ludwig Bauer am Idar-Obersteiner Modeschmuckwettbewerb teil. Er gestaltete ein Collier und einen Ring in vergoldetem Messing und Galalith, inspiriert vom Art déco-Schmuck, wie ihn die Obersteiner Fabriken in den 1930er Jahren herstellte. Seine Entwürfe für Ziemer & Söhne der 1980er Jahre (Kat.-Nr. 260-267) sind zum Teil ebenfalls stark vom Art déco beeinflusst, auch wenn dort kein Galalith verwendet wurde.



Collier und Ring von Ludwig Bauer für den Idar-Obersteiner Modeschmuckwettbewerb, 1980er Jahre

de. So weisen sowohl das hier gezeigte Collier als auch die Colliers Kat.-Nr. 260 und 262 die UAM-Kriterien der guten Lesbarkeit von Weitem und des Vorrangs des Entwurfs vor dem Material auf. Man kann aber nicht von einer Maschinenästhetik sprechen, die Colliers von Ludwig Bauer sind von einer ihm eigenen Eleganz, die sich auch schon in den 1950er Jahren bei seiner Reiherbrosche für Max Keller zeigte. Der Aspekt der Maschinenästhetik des Art déco wurde hier zugunsten eines „Glamours“ vernachlässigt, der diese Schmuckentwürfe dem Zeitgeist der 1980er Jahre anpasst.

5 Die bekannten erhaltenen Firmennachlässe

Im folgenden werden alle vierzehn Firmennachlässe vorgestellt, die sich nach meiner Kenntnis erhalten haben.²⁰² In vielen Fällen haben sich Dokumente erhalten, die Aufschluss über die Firmenbiographie geben. Oft wurde die Firmengeschichte anlässlich eines Jubiläums von den Inhabern ausführlich aufgearbeitet und dokumentiert. Besonders wertvoll erwies sich die von Kurt Becker 1961 herausgegebene Geschichte Idar-Obersteins,²⁰³ denn dort finden sich eine Reihe von Firmenporträts, die hier zur Ergänzung herangezogen werden konnten. Manchmal blieb jedoch nichts außer einem persönlichen Gespräch mit den ehemaligen Inhabern. Bis auf die im Stadtarchiv Idar-Oberstein einsehbaren Dokumente handelt es sich ausschließlich um nicht öffentlich zugänglichen Privatbesitz.

5.1 Jakob Bengel

Durch glückliche Umstände wurde in den 1980er Jahren eine größere Anzahl originaler Muster aus den 1930er Jahren vor der Verschrottung gerettet. Diese befinden sich heute zum großen Teil im Besitz von Sammlern. Bengel-Schmuck erlangte große Bekanntheit durch Ausstellungen in Idar-Oberstein und Hanau 2003, München und Wien 2004 und Turnov 2006. Aus den 1950er Jahren hat sich Schmuck wie Ketten und Gürtel in Eloxal im Musterzimmer der Firma erhalten, der jedoch weit hinter die Bedeutung des Art déco-Schmucks zurückfällt.

Das Fabrikgebäude der Firma ist heute öffentlich zugänglich, denn 2001 wurde Bengel von den drei Erbinen in eine Stiftung umgewandelt und wird seither in der Art eines Industriedenkmals in Privatinitiative betrieben. Besondere Bedeutung kommt dem Anwesen zu, weil in einzigartiger Weise Fabrikgebäude, Arbeiterwohnungen und Fabrikantenvilla erhalten sind. Von den zahlreichen Schornsteinen, die früher das Obersteiner Stadtbild prägten, ist nur noch der der Firma Bengel erhalten. Unterlagen wie Lohnbücher, Auftragsbücher etc. haben sich hauptsächlich von 1950 bis in die 1980er Jahre erhalten. Von der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg existieren nur noch zwei Auftragsbücher. Da nach dem Zweiten Weltkrieg bei Bengel kein bedeutender Schmuck mehr gefertigt wurde, wurden meinerseits nur die Lohnkonten von 1957 und 58 gründlich durchgesehen, da dies von allgemeinem Interesse für die Strukturen einer Schmuckfabrik der 1950er Jahre ist.

²⁰² Das schließt nicht aus, dass es noch weitere, bisher nicht bekannte Firmennachlässe gibt.

Die Firma wurde 1873 gegründet. Zunächst produzierte sie Uhrketten, um 1900 kam die Schmuckproduktion dazu. Im Adressbuch von 1913²⁰⁴ wird dokumentiert, dass die Firma Uhrketten, Châtelaines, Halsketten, Armbänder, Colliers in jeder gewünschten Aufmachung und Ausführung, vernickelt, versilbert, vergoldet und verkupfert, herstellte, ein Briefkopf der Jahre 191.. beschreibt weiterhin Lederketten, Lederchâtelaines, Metallwaren und aller ins Fach einschlagenden Massenartikel, Rechnungen aus den Jahren 1922/23 führen auch noch Klappmedaillons und Celluloidgürtel auf.²⁰⁵ Ab 1926 wurde regelmäßig die Leipziger Messe besucht. Kunden der Firma waren u.a. Woolworth, das ab 1926 eine Niederlassung in Frankfurt besaß, und Karstadt. Eine Visitenkarte der 1930er Jahre in französischer Sprache gibt „Bracelets-Colliers en Galalith-Métal“ als Spezialität der Firma an.²⁰⁶ Das Hauptgeschäft scheint der Export nach Frankreich und in seine Kolonien gewesen zu sein. Bei der Firma Bengel haben sich zwei Auftragsbücher erhalten, die dies belegen. Kunden waren u.a. die großen Kaufhäuser in Paris, wie z.B. Lafayette und Printemps, aber auch viele Straßburger Boutiquen.²⁰⁷ Um 1935 hatte die Firma um die 60 Mitarbeiter, wie ein Foto belegt.²⁰⁸ Man kann aber davon ausgehen, dass noch mindestens dreimal so viel Heimarbeiter dazukamen.²⁰⁹ In den Jahren 1938/39 musste der Messestand wieder verkleinert werden, wahrscheinlich aufgrund der schlechteren Wirtschaftslage vor dem Krieg. 1943 lieferte die Firma noch vernickelte und verchromte Uhrarmbänder, Schlüsselketten und silberne Halsketten nach Italien.²¹⁰ Nach dem Krieg wurde die Produktion wieder voll aufgebaut. In den 1950er Jahren fertigte man schwerpunktmäßig Ketten aus Eloxal für Vorhänge und Dekorationszwecke, aber auch Modeschmuck, Meterketten in Messing, Eisen, Tombak, Silber, Gold, Taschenbügel, Zubehör für die Lederwarenindustrie und Goldschmuck. Die drei Urenkelinnen des Firmengründers führten die Firma nach dem Tode ihres Vaters 1978 bis in die 1990er Jahre weiter. Mit den wirtschaftlichen Veränderungen nach 1989 hatte die Firma drastische Auftragseinbußen zu verkraften²¹¹ und wurde von den Erbinnen in eine Stiftung umgewandelt.

²⁰³ s. Literaturverzeichnis

²⁰⁴ Stadtarchiv Idar-Oberstein

²⁰⁵ Weber, 2002, S. 87f

²⁰⁶ Weber, 2002, S. 90ff

²⁰⁷ eigene Recherchen

²⁰⁸ Weber, 2002, S. 94

²⁰⁹ lt. eigenen Recherchen, s.u.

²¹⁰ Weber, 2002, S. 90ff

²¹¹ Weber, 2002, S. 74ff

5.1.1 Die Lohnkonten der Firma Bengel von 1957/58 – Einblicke in eine Schmuckfabrik der 1950er Jahre

Leider haben sich aus den 1930er Jahren überhaupt keine Unterlagen und Dokumente erhalten, bis auf einige Arbeitsbücher von ehemaligen Mitarbeitern der Firma im Stadtarchiv. Aus der Zeit um 1905 gewährt uns aber das Lohnbuch der Firma Carl Maurer Sohn einen tiefen Einblick in die Strukturen einer Idar-Obersteiner Schmuckfabrik (s.u.). Immerhin haben sich bei Bengel zahlreiche Ordner mit Lohnkonten erhalten, die die Strukturen nach dem Zweiten Weltkrieg dokumentieren. Als Beispiel folgt eine Analyse der Lohnkonten von 1957/58.

Es wurde um die 200 Stunden pro Monat gearbeitet, das waren um die 50 Stunden pro Woche. Folgende Berufe fand man in der Fabrik vor:

eine Büroangestellte, zwei Eloxierer, einen Galvaniseur, vier Goldschmiede, eine Goldschmiedin, 20 Hilfsarbeiter, 28 Hilfsarbeiterinnen, einen Lehrling, zwei Metalldreher, einen Packer, einen Presser, drei Putzer,²¹² fünf Schlosser, einen Schreiner, einen Stahlgraveur, einen Stanzer, einen Werkzeugmacher und zwei Werkzeugmacherlehrlinge. Die Firma beschäftigte also in diesem Jahr um die 76 Mitarbeiter, d.h. man bewegte sich wieder in der gleichen Größenordnung wie vor dem Krieg. Dazu kamen Heimarbeiter, von denen in den Jahren 1957-63 343 beschäftigt wurden, viele davon sehr langfristig. Man kann davon ausgehen, dass immer um die 300 Heimarbeiter beschäftigt waren. In der Fabrik Bengel gibt es einen großen Raum, der einstmals das Heimarbeiterlager beherbergte. Dort konnten sie sich ihre Arbeit für die nächsten Tage abholen, aber auch ihre geleistete Arbeit abgeben. Wenn man sich verdeutlicht, dass es (wahrscheinlich nicht erst in den 1950er Jahren) mehr als dreimal so viel Heimarbeiter gab als Fabrikarbeiter, so verwundert es nicht, dass dieser Raum so groß angelegt ist.

5.2 Friedrich Casper

Der im Katalog gezeigte Schmuck befindet sich in Privatbesitz bei zwei verschiedenen Sammlern, weitgehend Broschen mit Glassteinen, die in Silber gefasst sind und solche, bei denen echte Steine in Tombak gefasst wurden. Alle Stücke, die mir



Friedrich Casper ■ Idar

Carneol. **Deutsch.** Gegründet 1866. **Export.**
Onyx. **Achat- und Bijouteriewaren-Fabrikation**
Moosagat. Spezialität: **Häiderartikel.**
Goldfluss. Zigarren-, Zigarettenspitzen, Feuerzeuge, Schwedenhülsen,
Tigeraug. Bonbonnieren, Taschenmesser, Zahnbürsten, Papiermesser,
Amethyst. Petschafte, Crayons, Anhänger. **Angeschiffene Steine**
für Sammlungen, Mechanik-, Ketten-, Chemisott- und
Topase. Krageknöpfe. Stein-Bijouterie in echter u. unechter Fassung.
etc. etc. **Ein- und Verkauf von Rohsteinen.**

²¹² Der Putzer war für das Polieren der Schmuckstücke zuständig

Anzeige im Export Adress-Buch von 1904

zugänglich waren, wurden in den Katalog aufgenommen. Womöglich existiert noch mehr alter Schmuck bei den Erben, die hin und wieder Schmuck an Sammler abgeben, oft aber auch Nachfragen wieder abweisen. Leider konnte ich dort keinen Zugang gewinnen.

Von den hier behandelten Firmen ist Friedrich Casper die einzige mit Sitz in Idar. Da sie auch mit Steinen handelte, stellt ihre Produktion einen Grenzbereich zwischen Echt- und Modeschmuck dar. Bis auf eine Anzeige im „Export Adress-Buch und Führer durch die Oberstein-Idarer, Gablonz und Turnauer Edel-, Halbedelstein und Glassteinschleifereien und Handlungen sowie der Bijouterie- und Kettenfabrikation in diesen Orten“²¹³ von 1904 ist über die Firma heute nichts mehr bekannt. Das einzige, was sich noch herausfinden ließ, ist, dass es sie schon vor dem in der Anzeige angegebenen Gründungsdatum von 1866 gegeben haben muss. Im Geschäftsbuch der Firma Wagner aus Kirchweiler²¹⁴ findet sich ein Eintrag von 1863, der belegt, dass Casper damals Broschen und Knöpfe dorthin geliefert hat. Laut Anzeige produzierte die Firma Stein-Bijouterie in unechter Fassung, handelte mit Steinen, produzierte aber auch alles Mögliche, wie z.B. Feuerzeuge, Bonbonnieren, Brieföffner, Petschafte, Anhänger und Stein-Bijouterie in echter und unechter Fassung. Die Spezialität der Firma waren Bäderartikel.

5.3 Walter Fischer

In einem heute nicht mehr genutzten Fabrikgebäude in der Nahestraße hat sich ein ganzer Musterschrank voll mit hochwertigem Messingschmuck von nach dem Zweiten Weltkrieg in Besitz von Jürgen Fischer erhalten. Es handelt sich nicht um Endprodukte, die Oberflächenbehandlung fehlt größtenteils. Das Messing ist oxidiert, versilberte Stücke sind inzwischen völlig schwarz angelaufen. Dennoch geben die Stücke einen Eindruck davon, wie herausragend gut dieser Schmuck gestaltet war. Oft wurden Drahtproben und Biegevorrichtungen angehängt, über die der entsprechende Draht in die richtige Form gebracht werden konnte. Außerdem hängt an jedem Muster eine Marke mit der Musternummer. Da es sich um hunderte von Stücken handelt, wird im Katalog nur eine kleine Auswahl besonders interessanter Entwürfe aufgeführt. Aufgrund fehlender Dokumente mussten alle Datierungen geschätzt werden.

²¹³ Stadtarchiv Idar-Oberstein, S. 156

²¹⁴ in Privatbesitz

Ursprünglich wurde die Firma 1914 von Arthur Fischer gegründet und produzierte echten Schmuck. 1948 wurde sie von seinem Sohn Walter übernommen, der zunächst unter dem Namen seines Vaters echten, unter seinem eigenen unechten Schmuck produzierte, der bis zu 80% des Absatzes ausmachte.²¹⁵ Die Firma spezialisierte sich auf die vollautomatische Herstellung von Schmuckketten und konnte in kurzer Zeit einen breiten Markt im In- und Ausland erobern, dazu fungierte sie noch als Zulieferer von Roh- und Halbfertigware nach Idar-Oberstein, Kaufbeuren-Neugablonz, Schwäbisch Gmünd, Karlsruhe und Pforzheim.²¹⁶ 1972 wurde die Firma vom Sohn Jürgen Fischer übernommen. Da die örtlichen Grundstücksverhältnisse in den 1950er und 60er Jahren in Oberstein sehr ungünstig waren, war man gezwungen, mehrere Gebäude an verschiedenen Orten zu errichten. So entstanden Fabrikbauten in der Nahestraße, in der Bahnhofsstraße und in der Fallbachstraße.²¹⁷ Heute ist die gesamte Produktion in der Struthstraße 39 auf 5000 m² Werksgelände zusammengefasst. Der Betrieb läuft rund um die Uhr, ohne dass Personal in den Produktionsprozess eingreifen muss. Die Produktion wird zu 70% exportiert. In den 1950er Jahren machte die Firma den Hauptumsatz mit Massenware aus Aluminium, die nach Afrika geliefert wurde. Nebenbei baute man aber eine Produktion von hochwertigem Schmuck aus Messing auf, der auf der Höhe der Zeit gestaltet war. Man wollte sich von der Eloxal-Massenware abheben. So wurden schon früh neben Aluminium und Messing auch Edelmetalle verarbeitet, eine Praxis, die bis heute aufrecht erhalten wird. Arthur und Walter Fischer entwarfen ihren Schmuck angeblich selbst, die Anregungen dafür sollen sie bei ihren zahlreichen Messebesuchen gefunden haben.²¹⁸



Musterschrank von Walter Fischer mit Messingschmuck der 1950er Jahre

²¹⁵ Redmer (Hg.), 2004, S. 57

²¹⁶ Becker, 1961, S. 312

²¹⁷ Becker, 1961, S. 312

²¹⁸ mündliche Auskunft von Jürgen Fischer

5.4 Louis Gottlieb & Söhne

Bei der Firma Lous Gottlieb & Söhne haben sich viele alte Musterkarten mit Châtelaines, Armbändern, Ohrschmuck und Anhängern aus dem 19. und 20. Jahrhundert erhalten, die eine Schmuckfertigung auf hohem gestalterischen Niveau belegen. Besonders wertvoll sind zwei Musterkarten mit Jugendstilschmuck, von dem sich in Idar-Oberstein nur wenig erhalten hat, aber auch das Art déco ist vertreten mit Ohrschmuck und Armbändern aus Chrom und Galalith. Da es sich um hunderte von Schmuckstücken handelt, kann im Katalog nur eine kleine Auswahl der interessantesten Entwürfe gezeigt werden. Aufgrund fehlender Dokumente mussten alle Datierungen geschätzt werden.

Das Unternehmen ist aus der 1866 gegründeten Firma Gottlieb & Wagner hervorgegangen. Neben den beiden Inhabern waren ihre acht Söhne im Betrieb tätig. Louis Gottlieb sen. trat schließlich mit seinen drei Söhnen aus der Firma aus und gründete 1899 eine eigene Firma. Zunächst wurden Uhrketten, Metallwaren und Bijouterieartikel hergestellt, 1906 kam die Fabrikation von Angelgerätzubehör hinzu. Im Ersten Weltkrieg fertigte die Firma Dreh- und Schraubteile für die Rüstungsindustrie. Nach dem Krieg nahm die Firma die Produktion von Uhrarmbändern auf. 1930 wurde eine moderne Galvanisieranlage errichtet. Im Zweiten Weltkrieg fertigte man Uniformknöpfe, Koppelschlösser und Maschinengewehrurte. Durch die Demontage nach dem Krieg wurde das Unternehmen empfindlich getroffen. Man beschränkte sich zunächst auf die Herstellung von Uhrarmbändern, Uhrketten und Fischereizubehör. Nach der Währungsreform konnten die verlorenen Absatzmärkte zurückgewonnen und sogar ausgeweitet werden. 1955 war wieder eine bauliche Erweiterung nötig.²¹⁹ In den 1970er und 80er Jahren wurde die Herstellung von Angelzubehör unrentabel. Man begann, Metallteile für die Firma Pelikan zu fertigen, die bald zum wichtigsten Kunden wurde. Die Galvanik wurde als Lohngalvanik für Fremdaufträge bewirtschaftet. 1990 wurde die Firma von Dr. Bernd Pechtl gekauft. Nach dem plötzlichen Verlust des Großkunden Pelikan kurze Zeit später erfolgte eine komplette Neuorientierung des Unternehmens. Es wurde ein Factory Outlet eingerichtet, wo zunächst nur selbst produzierter Schmuck verkauft wurde. 1990 war dieser noch weitgehend unecht, es erfolgte aber eine langsame Umstellung auf echten Schmuck. Die nun nicht mehr benötigte Galvanik wurde Ende 2005 geschlossen.²²⁰ Als besonderes Ereignis wurde bei der Eröffnung des Factory Outlet eine Ausstellung mit Amethystdrusen organisiert. Da der Zuspruch der Besucher so groß war, wurde diese verlängert und schließlich ganz beibehalten. Daraus

²¹⁹ Becker, 1961, S. 303ff

²²⁰ nach mündlicher Auskunft von Bernd Pechtl

erwuchs eine neue Geschäftsidee, die „Edelsteinerlebniswelt“. Ihr Ziel ist es nicht, über Edelsteine zu informieren, sondern einen emotionalen Zugang zu den Steinen zu schaffen. Zur Zeit hat die Edelsteinerlebniswelt 2000-3000 Besucher im Jahr mit steigender Tendenz und gehört zu den wichtigsten Attraktionen Idar-Obersteins.²²¹

5.5 Gottlieb & Wagner

Im Besitz von Horst Wagner, dem heutigen Inhaber der Firma, befindet sich eine große Sammlung alter Zunftketten und Schmuck. Es gibt auch alte Dokumente und Musterzeichnungen.²²² Eine kleine Auswahl davon wurde mir zugänglich gemacht und kann hier dokumentiert werden. Die hier geschilderte Firmengeschichte beruht weitgehend auf einem mündlichen Bericht Horst Wagners.

Die Firma Gottlieb & Wagner wurde 1866 mit dem Ziel gegründet, die Fabrikation von Uhrketten und Schmuck zu mechanisieren und eine eigene Verkaufsorganisation jenseits des damals üblichen Verlagssystems zu schaffen. Diese Pioniertat gab den Anstoß zur Entwicklung der gesamten Obersteiner Metallindustrie aus der handwerklichen Heimarbeit heraus zum organisierten Fabrikbetrieb.²²³ Die Firma produziert heute noch

Uhrketten, Bierzipfel und Zunftschnuck, teilweise exakt die gleichen Modelle wie vor hundert Jahren. 1883 gingen Rudolf Gottlieb und Otto Wagner nach Providence (USA), um die galvanische Vernicklung zu erlernen, und brachten diese neue Technologie dann nach Oberstein, eine weitere Pioniertat der Familien.²²⁴ 1899 trennten sie sich, wie vorhin bereits geschildert. Die Gebrüder Wagner übernahmen Gottlieb & Wagner, der Firmenname wurde beibehalten. Der Erste Weltkrieg bedeutete eine schwere Krise, da das Firmenvermögen in Kriegsanleihen gebunden war und deshalb keine Investitionen getätigt werden konnten. Nach dem Krieg stellte man auf die Herstellung von Uhrarmbändern um, 1928 wurde ein Chrombad angeschafft. Zu Beginn des Dritten Reichs ging es wirtschaftlich gesehen wieder aufwärts, doch der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs machte alle Bemühungen wieder zunichte. Bis 1943 waren Exportgeschäfte in kleinerem Umfang in



Besucherkarte um 1900 mit dem Pferd als Firmenzeichen, Privatbesitz

²²¹ nach mündlicher Auskunft von Bernd Pechtl

²²² Horst Wagner meinte sogar, es reiche für ein ganzes Museum.

²²³ Becker, 1961, S. 306

²²⁴ Becker, 1961, S. 306

die von Deutschland besetzten Gebiete, vor allem nach Tschechien, möglich, 1943/44 kam schließlich alles zum Erliegen. Die Firma stellte nun Orden her und stanzte Becher für Eierhandgranaten aus, die dann woanders mit Munition befüllt wurden. Nach dem Krieg kamen erst die Amerikaner, dann die Franzosen, unter denen es große Beschlagnahmungen gab. In der Notzeit von 1945-47 produzierte die Firma emaillierte Abzeichen für die Rheinland-Pfälzische Polizei und für fremde Truppen. Von 1947-49 war in beschränktem Umfang ein Aufbau möglich. In den 1950er Jahren begann die Firma mit der Produktion von Milanaisgeflecht. Man fertigte aus dem Geflecht Colliers, Armbänder und sogar Freundschaftsringe an. 1961 trat Horst Wagner in die Geschäftsleitung ein. Seit dem Tod seines Vater 1978 ist er der Geschäftsführer der Firma. 1966 konnte das 100jährige Firmenjubiläum in der Obersteiner Festhalle groß gefeiert werden. Ab den 1970er Jahren wurden Billigkopien des Milanaisgeflechts aus Fernost zum Problem. Man produzierte wieder vermehrt Ketten, handelte aber auch mit Ketten von Walter Fischer. In Zusammenarbeit mit Uhrenfabriken, die die Gehäuse lieferten, lötete man Metallbänder direkt an. Heute produziert die Firma Uhrketten, liturgische Geräte wie Kelche und Salbungsdosen und Zunftschmuck für die Zimmerleute. Außerdem ist der Betrieb im Besitz einer Lohn-galvanik.

5.6 Carl August Haupt

Erhalten haben sich zahlreiche Musterkarten vom Jugendstil bis zum Art déco, die heute bei Bengel ausgestellt werden und öffentlich zugänglich sind. Eine Auswahl der dort erhaltenen Schmuckstücke wird hier gezeigt. Die im Katalog präsentierten Musterzeichnungen stammen aus den neun Musterbüchern im Besitz von Jürgen Fischer (s.u.). An Schmuck haben sich nur zwei Colliers und ein Musterkoffer voller Kavaliersketten aus den 1930er Jahren erhalten, außerdem existiert noch ein Regal mit Werkzeugen.

Da niemand mehr am Leben ist, der Auskunft über diese Firma geben könnte, existieren nur noch die Informationen, die im Export Adress-Buch von 1904²²⁵ angezeigt sind. Gegründet wurde die Firma 1881 als Uhrkettenfabrik. 1904 war man auf



Anzeige im Export Adress-Buch von 1904

²²⁵ Stadtarchiv Idar-Oberstein

Panzerketten²²⁶ und Panzerfassonketten in Neusilber, Nickel, vernickelt, vergoldet und versilbert und auf Kettenfurnituren spezialisiert. Man belieferte den deutschen Markt, führte aber auch rege Exportgeschäfte. Ständige Vertreter der Firma residierten in Paris und Warschau.²²⁷ Die Familie war mit der Firma Jakob Bengel verschwägert, denn eine seiner Töchter, Ida Bengel, heiratete Carl August Haupt.²²⁸ Wie zwei weitere Musterbücher belegen, ist die Firma ab 1959 auf die Produktion echten Schmucks umgestiegen. Die Datumsstempel enden im zweiten Echtschmuckmusterbuch am 27.9.1974. Aufgrund widriger Familienumstände konnte die Firma nicht vom damaligen Inhaber weitergeführt werden. Sie wurde zunächst an Walter Fischer verkauft und von ihm geleitet, musste ihren Betrieb aber in den 1990er Jahren einstellen.²²⁹

5.7 Karl Kaucher

Alles, was über die Firma heute bekannt ist, ist das, was das Ehepaar Hans Hugo und Anna Kaucher berichten kann. Das Ehepaar Kaucher ist im Besitz eines Musterkoffers voller Schmuck aus den 1930-40er Jahren, der auf Samtetuis aufgezogen ist.

Die Firma war ein kleiner Familienbetrieb. 1917 von Karl Kaucher gegründet, arbeiteten in den 1930-50er Jahren dort außer dem Vater Karl seine beiden Söhne Paul, Hans Hugo und zwei Arbeiterinnen. Dazu kamen drei Heimarbeiter. Die Firma Kaucher fertigte fein gearbeiteten Schmuck aus Tombak, der anschließend meist vergoldet und mit Glassteinen besetzt wurde. Obwohl die Firma klein war, fertigte man die Pressungen nach eigenen Entwürfen selbst an. Auch die galvanische Vergoldung wurde im eigenen Betrieb vorgenommen. Die Werkzeuge für die Pressungen wurden jedoch von extern beauftragten Schlossern angefertigt, die benötigten Ketten wurden als Rohware zugekauft und selbst weiterverarbeitet und finiert. Die Ideen für die Schmuckgestaltung kamen vom älteren Bruder Paul Kaucher, der 1988 im Alter von 71 Jahren verstarb. Bis zu diesem Zeitpunkt fertigten Paul und sein Bruder Hans Hugo noch Schmuck, nach dem Tod des älteren Bruders wurde der Betrieb jedoch eingestellt.

5.8 Max Keller

Erhalten haben sich laut Auskunft von Alfred Peth Schmuck, Prospekte, Musterbücher und Lederwarenzubehör in Privatbesitz der Erbin, aber es gibt keinen Zugang dazu. Nur

²²⁶ Kettenart mit gedrehten Gliedern, Panzerfassonketten sind Variationen der gleichen Machart

²²⁷ Export Adress-Buch von 1904, S. 42 und Inserat auf S. V, Stadtarchiv Idar-Oberstein

²²⁸ nach Auskunft von Freya Hartenberger und Christel Braun

²²⁹ lt. mündlicher Auskunft von Jürgen Fischer

einige Uhrketten und Broschen aus der frühen Produktion wurden mir dann doch gezeigt. Glücklicherweise stellte sich heraus, dass Ludwig Bauer, der später einer der prägenden Schmuckgestalter bei Ziemer und Söhne war (s.o.), zuvor elf Jahre lang bei Max Keller gearbeitet hat, und zwar von 1952 bis 1963. Er hat viele Dinge aufbewahrt, Schmuck, Taschenbügel, Musterzeichnungen und Werbeprospekte. Da mir der Zugang zum Firmenarchiv weitgehend verweigert wurde, kann ich nicht sagen, ob noch alte Dokumente existieren. Die hier beschriebene Firmengeschichte beruht auf einem mündlichen Bericht von Gabriele Federlin, der Enkelin des Firmengründers.

Das Unternehmen wurde im Jahr 1917 von Max Keller gegründet, doch schon wenige Jahre später verstarb er an den Folgen eines Kriegsleidens. Daraufhin übernahm seine Witwe Emma Keller die Führung. Als Frau war es damals sehr schwer, als Geschäftspartnerin ernst genommen zu werden. Aus diesem Grund unterschrieb sie sämtliche geschäftliche Korrespondenz mit dem Firmennamen „Max Keller“. Das war legal, als Geschäftsführerin konnte sie das tun. Niemand kam auf die Idee, dass sich hinter dieser Signatur eine Frau verbarg. Emma Keller war dann jedoch dazu gezwungen, alle geschäftlichen Beziehungen schriftlich abzuwickeln, denn jedes persönliche Treffen hätte ihre weibliche Identität auffliegen lassen. Trotz dieser Schwierigkeiten brachte sie das Unternehmen in den 1920er Jahren zum Laufen. Später übernahm ihre Tochter die Fabrik, die heute der Enkelin Gabriele Federlin gehört. Die Firma befindet sich also schon in der dritten Generation in der Hand von Frauen.²³⁰ In den 1920er Jahren wurden hauptsächlich Uhrketten und Broschen aus unedlen Metallen produziert. Ab den 1920er Jahren verfügte der Betrieb über eine eigene Galvanik. Bei Max Keller wird besonders deutlich, wie die Obersteiner Fabriken in einem Beziehungsgeflecht miteinander verwoben waren. Jede entwickelte ihre eigene Spezialität, und jeder wusste vom anderen, was er machte und was er konnte. So kaufte Max Keller Federringe bei Wild, Panzer-, Erbs- und Schlangenkette bei Bengel, und als Besonderheit bezog man Kugelketten und Hülsen zur Fassung von Uhrketten bei Bittmann.²³¹ Die Einzelteile wurden dann zu fertigen Uhrketten montiert. Ähnlich gestaltete sich auch die Zusammenarbeit bei der Herstellung von Broschen: Pressungen und Glassteine wurden zugekauft. Den Zweiten Weltkrieg überlebte die Firma mit der Herstellung von Parteiabzeichen und ähnlichem. Nach dem Zweiten Weltkrieg verabschiedete sich Max Keller nach und nach von der Schmuckproduktion, man spezialisierte sich auf Zubehörteile für die Lederwarenindustrie. In der Übergangszeit der 1950er Jahre produ-

²³⁰ Wo nicht anders gekennzeichnet, beruht das ganze Kapitel auf einem mündlichen Bericht von Gabriele Federlin vom 5.2.2005.

zierte man noch Lederbroschen, eine Mode, die aus Paris kam und von Max Keller aufgegriffen wurde.²³² Ein weiteres Standbein war die Herstellung von Firmenzeichen wie das Aigner-A oder Delsey. Aufgrund vieler Faktoren wie steigende Löhne, Konkurrenz aus Fernost und die ab den 1970er Jahren immer weiter steigenden Umweltauflagen musste die Firma Ende der 1990er Jahre Insolvenz anmelden. Gabriele Federlin, die damalige Inhaberin, kaufte nach der Wende die Firma Preawema in Markneukirchen in Sachsen von der Treuhand.

5.9 Klein & Quenzer

Erhalten sind sieben Musterbücher (das früheste beginnt 1934), die überwiegend handkolorierte Schwarzweißfotografien enthalten, teils aber auch Zeichnungen, Blaupausen und sogar Fotokopien. Überall finden sich Datierungen, die zwar nicht konsequent vorgenommen wurden, aber doch eine einigermaßen genaue zeitliche Einordnung der Entwürfe ermöglichen. Außerdem gibt es noch ein Inventurbuch von 1939-1942 und ein Versand-



Die Firmengründer Robert Klein (links) und Alfred Quenzer (rechts)

buch von 1949-1953. Einzigartig sind drei Fotoalben, die die Firmengeschichte von der Gründung an dokumentieren, denn auch scheinbar Selbstverständliches wurde fotografiert. Alfred Bauer, der lange Zeit hindurch Schmuckgestalter bei der Firma war, ist es zu verdanken, dass sich auch originale Schmuckstücke erhalten haben. Diese wurden im Katalog weitgehend berücksichtigt. Allerdings gibt es keine Originale der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg, weswegen man hier mit den Fotos aus den Musterbüchern vorlieb nehmen muss. Auch einige besonders spektakuläre Stücke aus Alfred Bauers Zeit existieren nur noch als Fotografien, die im Katalog zur Ergänzung herangezogen werden.

Die Firma Klein & Quenzer wurde 1904 von Robert Klein und Alfred Quenzer als Handelshaus in Oberstein gegründet. Robert Klein war aus dem Handelshaus F. & A. Klein hervorgegangen, Alfred Quenzer starb kurz nach der Firmengründung. Schon wenige Jahre später begann die Schmuckproduktion in den Souterrainräumen des Stammhauses, die bald zu eng wurden. Der erforderliche Fabrikneubau wurde 1912 fertiggestellt. In den 1930er Jahren gab es eine umfangreiche Art déco-Schmuckproduktion, die Export-

²³¹ Die Firma stellt übrigens heute Systeme zur Lagereinrichtung her

²³² laut mündlicher Auskunft von Ludwig Bauer



quote betrug ca. 80%. Durch den Zweiten Weltkrieg kam der Export völlig zum Erliegen, man stellte Eisene Kreuze und Verwundetenabzeichen her. 1945 wurde das Fabrikgebäude durch den auf Idar-Oberstein erfolgten Bombenangriff schwer beschädigt. Bis 1948 war es wieder aufgebaut. Zu dieser Zeit fertigte man nur Reißverschlüsse, es gab sogar einen Reißverschlussvollautomaten. Während des Krieges hatte die Ehefrau von Robert Klein einen Großteil der Familienanteile an die Firma Kollmar & Jourdan A.G. in Pforzheim verkauft. Rolf Robert Klein, der Sohn des Firmengründers, war damals nur kaufmännischer Angestellter. In den 50er Jahren gelang es ihm, Klein und Quenzer zurückzukaufen. Zu dieser Zeit begann die Produktion von Eloxalschmuck, was eine neue Blütezeit für die Firma bedeutete. Man hatte Niederlassungen in London, Oslo, Rio de Janeiro und Havanna. Es wurden ausgezeichnete Entwürfe gefertigt, die ab den 1960er Jahren vom fest angestellten Schmuckgestalter Alfred Bauer, aber auch von Designern von außerhalb, z.B. aus Pforzheim, gemacht wurden. Schon ein Jahr vor der Insolvenz der Firma Klein & Quenzer 1977 hatte Peter Klein, der Enkel des Firmengründers, ein eigenes Großhandelsgeschäft eröffnet, das bald auch mit der Produktion von Schmuck begann. Die heutige Firma Klein & Schütz fertigt Schmuck in Morbach-Hoxel bei Birkenfeld. Dort befindet sich heute der Firmennachlass in den Händen von Peter Klein.

5.10 Carl Maurer Sohn

Es haben sich einige Bauch- und Uhrketten (um 1910) erhalten, die im Besprechungszimmer der Firma ausliegen, wovon im Katalog eine Auswahl gezeigt wird. Außerdem gibt es einen Speicher, wo noch einiges liegt. Dorthin hatte ich jedoch keinen Zugang, man stellte mir aber einige Schmuckstücke von dort zur Verfügung. Was mir zugänglich war, wird hier bis auf wenige Ausnahmen gezeigt. Außerdem haben sich zwei interessante Dokumente erhalten: Das erste ist ein Einkaufsbuch, das vom Juni 1938 bis zum Mai 1946 reicht. Man kaufte bei vielen Obersteiner und Pforzheimer Firmen, u.a. Max Keller, Maurer und Klee, Ludwig Klein, Leysser Nachf., Julius Haupt, in Hanau bei den Gebrüdern Ott, in Gablonz bei Alois Martinek und den Gebrüdern Zib. Das Einkaufsvolumen nahm während des Krieges kaum ab, was belegt, dass die Schmuckproduktion tatsächlich auch in dieser Zeit aufrecht erhalten werden konnte. Einen absoluten Glücksfall stellt jedoch das zweite erhaltene Dokument dar. Es handelt sich hierbei um ein Lohnbuch für die Zeit vom Juni 1903 bis zum März 1907, das tiefe und detaillierte Einblicke in die Struktur einer Obersteiner Bijouteriefabrik um 1900 gewährt. Da die Schlüsse, die sich daraus ziehen

lassen, recht umfangreich sind, soll diesem Dokument ein eigenes Kapitel gewidmet werden (s.u.).

Die Firma wurde im Jahr 1872 von Jacob Carl Maurer gegründet. Man begann mit der Fabrikation eines breit gefächerten Sortiments von Uhrketten und Zunftschmuck. Die Produktion ging zunächst an die ortsansässigen Handelsleute, die den weiteren Vertrieb besorgten. Mit dem Eintritt der beiden Söhne Julius Carl und Georg Maurer ins Geschäft im Jahre 1896 konnte ein eigener Vertrieb aufgebaut werden. Im Jahre 1898 entstand ein neuer Fabrikbau auf einem Gelände zwischen Waldweg und Hohem Weg. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg war die Aufnahme einer Schmuckwarenfabrikation neben der bisherigen Uhrkettenherstellung vorbereitet. Während des Krieges stellte man Zünderteile her. Nach Kriegsende wurde besonders die in den Anfängen steckende Schmuckwarenherstellung ausgebaut. Die Weltwirtschaftskrise konnte dank eiserner Sparsamkeit überstanden werden. Während des Zweiten Weltkrieges konnte die Schmuckwarenherstellung bis 1944 beibehalten werden, danach wurden Orden hergestellt. Bereits im Oktober 1945 wurde nach dem Zusammenbruch die Arbeit im Betrieb halbtätig wieder aufgenommen, nach der Währungsreform wieder voll produziert. Nach einem kurzen Zwischenspiel in Eloxalschmuck produzierte man aber 1957/58 nur noch echten Schmuck. Seit 1979 leitet Knut Lühmann das Unternehmen, der Urenkel des Gründers. Die Firma produziert heute noch mit zehn Mitarbeitern. Das lukrative Produkt der 1980er Jahre, die Goldkette, ist jedoch zur Zeit nicht mehr modern, weswegen vermehrt erschwingliche Perlencolliers kombiniert mit Stahlseil gearbeitet werden.

5.10.1 Das Lohnbuch der Firma Carl Maurer Sohn: Einblicke in eine Obersteiner Schmuckfabrik um 1900

Das erhaltene Lohnbuch reicht vom Juni 1903 bis zum März 1907, führt alle Mitarbeiter mit Namen und Geburtsdatum auf und hält fest, wie lange sie welche Arbeit für wieviel Lohn bzw. Gehalt ausgeführt haben. Allein die dort geführten Berufe liefern schon wertvolle Einblicke in die Strukturen einer Schmuckfabrik um 1900. Zudem lässt sich verfolgen, wie hoch der Frauenanteil der Belegschaft war, in welchen Berufen die Frauen arbeiteten und was sie dabei verdienen konnten.

Grundsätzlich wurden damals maximal 10 Stunden pro Tag und sechs Tage pro Woche gearbeitet. Die Arbeitszeit wurde sehr flexibel gehandhabt, man konnte auch weit weniger arbeiten. Die Männer arbeiteten tendenziell so viel wie möglich, die Frauen hingegen nutzten die flexiblen Arbeitszeiten. Jungen und alleinstehenden Frauen war es mög-

lich, ihren Lebensunterhalt selbst zu verdienen, indem sie die vollen Arbeitszeiten ausschöpften. Als Frau konnte man bei Carl Maurer Sohn im Jahr 1903 maximal 21 Pf/h verdienen, Männer, die vergleichbare Tätigkeiten ausführten, konnten bis zu 33 Pf/h bekommen. Das Lohnniveau für Frauen lag also um rund ein Drittel unter dem der Männer, die vergleichbare Tätigkeiten ausübten. Oft hatten sie keine Ausbildung, es war aber möglich, eine Lehre zu absolvieren. In den hochqualifizierten Berufen waren sie nicht anzutreffen. Dennoch waren diese Verhältnisse für die damalige Zeit fortschrittlich, denn im 19. Jahrhundert stellte es noch ein echtes Problem für alleinstehende Frauen dar, ihren Lebensunterhalt auf anständige Weise zu verdienen. Die Selbstverständlichkeit, mit der ein hoher Frauenanteil in den Obersteiner Fabriken arbeitete, lässt darauf schließen, dass Frauen dort weniger abhängig von ihren Männern waren als beispielsweise auf dem Land.

Folgende Berufe fand man 1903 in dieser Fabrik:

einen Buchhalter, einen Bürogehilfen, neun Fabrikarbeiter, 17 Gehilfinnen, einen Goldschmied (Meister), einen Goldschmiedegehilfe, drei Goldschmiedegehilfinnen, 22 Goldschmiedegesellen, einen Graveur, einen Heizer, vier jugendliche Arbeiter (14-15 Jahre alt), vier Lehrlinge, ein Lehrmädchen, einen Metalldreher, einen Presser, einen Putzer, drei Schleifer, einen Schlosser, einen Schlosserlehrling, zwei Tagelöhner und einen Werkmeister.

1903 wurden 77 Mitarbeiter beschäftigt, etwa ein Viertel davon waren weiblich. Die Verwaltung war mit einem Buchhalter und einem Bürogehilfen äußerst sparsam besetzt. Ein festes Wochengehalt bekamen nur der Buchhalter, der Bürogehilfe, der Goldschmiedemeister, die beiden Heizer, die Lehrlinge und Lehrmädchen und der Werkmeister. Dies waren die Leute, die, unabhängig von der Auftragslage, immer da sein mussten. Alle anderen hatten flexible Arbeitszeiten. Meist wurde nicht die volle Wochenarbeitszeit von 60 Stunden gearbeitet, Überstunden kamen selten vor. Es wurden, wie allgemein üblich, die jeweils abgeleisteten Stunden bezahlt, so dass die Wochenlöhne dieser Mitarbeiter Schwankungen aufwiesen.

Im zentralen Bereich der Goldschmiedearbeiten arbeiteten weit über 40 Mitarbeiter, wenn man annimmt, dass ein Teil der Gehilfinnen auch einfache Goldschmiedetätigkeiten ausführten. Der Goldschmied oder Goldschmiedegeselle hatte damals nicht den gleichen Status wie heute, er war ein einfacher Fabrikarbeiter. Das zeigt sich auch daran, dass die ungelernten Goldschmiedegehilfen auch nicht viel weniger Lohn bekamen als die gelernten. Goldschmiede wurden in den Fabriken also in großer Zahl gebraucht. Interessant ist die herausragende Stellung eines Goldschmieds, der ein Wochengehalt bekam und

keinen Stundenlohn. Es ist anzunehmen, dass dieser für die Koordination der verschiedenen Arbeitsabläufe zuständig war und außerdem in Zusammenarbeit mit der Geschäftsleitung neue Muster entwickelte. Nur dieser eine Mann hatte als Goldschmied einen höheren Status. Konnte ein Goldschmiedegeselle einen Lohn von um die 15 Mark pro Woche erreichen, verdiente dieser mit einem Gehalt von 25 Mark pro Woche deutlich mehr. Das zeigt, dass er wirklich herausragende Tätigkeiten zu erfüllen hatte.

Andere Berufe waren in den Fabriken offensichtlich nur spärlich vertreten. Gehobene Positionen hatten der Werkmeister und der Schlosser inne, die dafür sorgten, dass die Maschinen liefen. Den Goldschmiedegesellen vergleichbar waren der Graveur, der Metalldreher, der Presser, die Schleifer und der Putzer. Der Heizer war sicher dafür zuständig, den Dampfkessel zu befeuern, was mit Holz und Abfällen geschah. Sechs Lehrlinge rundeten die Belegschaft ab, davon ein Lehrling, das sogar genauso bezahlt wurde wie seine männlichen Kollegen.

1904 wurde ein zweiter Goldschmiedemeister mit festem Gehalt als Mustermacher eingestellt. Ansonsten gab es bis 1906 wenig Veränderungen, doch dann tauchten plötzlich neue Berufe auf: Ab Juli wurde ein Galvaniseur und ein Vernickler beschäftigt, der dem Stundenlohn nach zu urteilen dem Galvaniseur untergeordnet war. Während der Galvaniseur wohl für die ganze Anlage und die Pflege der Bäder zuständig war, übernahm der Vernickler nur das Vernickeln der Schmuckwaren. Auch die Einstellung eines Soders fällt in diesen Bereich: Die Schmuckwaren müssen, bevor sie ins galvanische Bad kommen, abbeizt, also „gesodet“ werden. All diese Neueinstellungen weisen darauf hin, dass 1906 eine moderne Galvanikanlage angeschafft worden war, die Elektrizität benötigte und die veralteten batterieartigen galvanischen Elemente ersetzte. Dies erforderte die Einstellung von Fachleuten, die die neue Technologie beherrschten.

Ein weiterer Neuzugang ist ein Mattmacher, der offensichtlich für die Mattierung der Schmuckwaren zuständig war. Dabei handelte es sich um spezielle Verfahren, die sich heute gar nicht so ohne weiteres rekonstruieren lassen. Ab Oktober wurde ein Musterzeichner eingestellt. Ein Schwarzmacher war womöglich für die Brünierung von Eisen zuständig. Uhrketten aus brüniertem Eisen kamen zu Beginn des 20. Jahrhunderts groß in Mode, und die Firma Carl Maurer Sohn hatte solche im Sortiment (s. Kat.-Nr. 96 und 97). Das Jahr 1906 brachte also zahlreiche mutige Neuerungen in der Oberflächenbehandlung, die neue gestalterische Möglichkeiten aufboten und die Firma konkurrenzfähig hielten. 1907 hatten sich die neuen Techniken der Oberflächenbehandlung anscheinend etabliert, denn der Galvaniseur, der Vernickler, der Soder, der Schwarzmacher und der Mattmacher

waren weiterhin beschäftigt. Die beiden angestellten Goldschmiedemeister sind nicht mehr da, während der Musterzeichner blieb.

Betrachtet man die Entwicklung der Arbeitslöhne, so kann man eine deutliche Steigerung über die Zeitspanne von vier Jahren feststellen. Betrag der Stundenlohn für einen Goldschmiedegesellen 1903 noch 20-33 Pfennig, waren es im Jahr 1907 schon 27-39 Pfennig. Das entspricht einer durchschnittlichen Lohnerhöhung von 26% in nur vier Jahren, also über 8% Punkte pro Jahr. Seit 1895 unterhielt der „Deutschen Metallarbeiterverband“ eine eigene Zahlstelle in Oberstein. 1904 gab es noch 3,2%, 1907 schon 55% organisierte Arbeiter, 1907 kam es Ende August sogar zum ersten größeren Streik.²³³ Es ist gut möglich, dass die Lohnerhöhungen bei der Firma Carl Maurer Sohn auf diese wachsende Macht der Gewerkschaften zurückzuführen ist.

5.11 Christ. Melsheimer Nachf.

Es hat sich eine ganze Schrankwand voller Muster mit Eloxalschmuck der 1950er und 60er Jahre erhalten. Es handelt sich um über 1000 Stücke, die unmöglich hier alle aufgeführt werden können. Daher wird hier eine repräsentative Auswahl gezeigt. Die stilistische Bandbreite ist groß – es finden sich neben der reinen Imitation echten Schmucks historisierende Entwürfe, regionale, von speziellen Kunden geprägte, streng nüchtern-geometrische Entwürfe, Tiermotive, etc. Es existiert ein Musterbuch, ein Auftragsbuch mit Adressteil, drei Produktlisten, ein Hochglanzprospekt mit Schwarzweißphotographien, ein Kassenbuch, ein Kontenbuch und ein Musterbuchfragment jüngerer Datums. Daten sind dort recht spärlich gesät, es reicht aber aus, um die erhaltenen Muster einigermaßen zeitlich einordnen zu können.

Schon 1869 gründete Christian Melsheimer aus Oberstein ein Handelsgeschäft in der Hauptstraße 104, dem später der Fabrikationsbetrieb „Auf der Acht“ angegliedert wurde. Man befasste sich mit dem Handel und der Fabrikation von Schmuck, Uhrketten und Gebrauchsgegenständen, Hauptabsatzgebiet waren die skandinavischen Länder. Als der Sohn des Firmengründers Hugo Melsheimer am 1. November 1934 verstarb, waren seine vorausgegangene Krankheit und die Weltwirtschaftskrise nicht ohne nachteilige Folgen für sein Geschäft geblieben. Der Goldschmied Otto Schwickert hatte sich 1932 selbstständig gemacht und u.a. auch an die Firma Melsheimer Broschen geliefert, die er damals mit Hilfe der Familie in kleinstem Rahmen fertigte. 1934 gelang es ihm, den Fab-

²³³ Becker, 1961, S. 253ff

rikationsbetrieb „Auf der Acht“ von den Erben Hugo Melsheimers zu erwerben und weiterzuführen. Bis zum Beginn des Krieges 1939 erweiterte und modernisierte man die Schmuckproduktion, während des Krieges wurden Zubehörteile für Ausrüstungsgegenstände der Wehrmacht hergestellt. Auch die Nachkriegszeit und die Demontagen konnten von der Firma einigermaßen heil überstanden werden.²³⁴ Nach dem Krieg war Messing viel zu teuer geworden, eine Umstellung auf Aluminium war nötig. 1951/52 schaffte die Firma Melsheimer dafür ein Eloxalbad an. Bis Anfang der 60er Jahre hatte die Firma ihre Hochblüte. Ab 1964/65 stellte man auf die Herstellung von Zubehör für die Schuhindustrie um. Die wichtigsten Kunden kamen aus der Südpfalz. Doch schon bald setzte das große Sterben der Schuhfabriken in und um Pirmasens ein. Heute gibt es europaweit nur noch wenige Schuhfabriken, weswegen es die Firma zur Zeit ziemlich schwer hat.²³⁵

5.12 Gebrüder Schmidt

Bei der Firma Gebrüder Schmidt gibt es einen großen Besprechungsraum voller Schränke und Vitrinen mit Galanteriewaren aus der ehemaligen Produktion. Von Maßbändern zum Aufrollen in einer kleinen Kutsche aus der Frühzeit der Produktion um 1820 bis in die 1970er Jahre hinein wird das frühere Schaffen der Firma angemessen dokumentiert. Da es sich um über tausend Stücke handelt, und die Produktpalette zum Teil der der Gebr. Stern ähnelt, werden im Katalog speziell Dinge gezeigt, die es dort nicht gab. Die Gebr. Schmidt produzierten aber zum großen Teil auch Standardwaren, wie z.B. die Rokokoserie, die auch bei den Gebr. Stern gefertigt wurde. Die Datierungen sind wegen fehlender Dokumente geschätzt. Dort gibt es auch alte Dokumente, wie die unten erwähnten Patente, außerdem Bilder davon, wie die Firma früher aussah. Alles befindet sich im Privatbesitz der Geschäftsleitung.

Die Firma wurde 1818 gegründet. Zunächst fungierte sie als Zulieferer für die Goldschmiede der Region. Erst um 1830 fand eine Umstellung auf Fertigfabrikate statt, die nicht mehr nur an Obersteiner Firmen, sondern auch an auswärtige Kunden geliefert wurden. Es handelte sich dabei um Uhrkettenanhänger, Medaillons und Tabakdosen. Um 1860 begann eine geschäftliche



Das Firmengebäude vor dem Brand

²³⁴ Becker, 1961, S. 307f

²³⁵ nach mündlicher Auskunft von Arno Schwickert

Krisenzeit, aber nach der Beendigung des Krieges 1870/71 trat wieder eine deutliche Steigerung des Geschäftsumfanges ein. Die ersten Exporte nach England und in die Niederlande fanden um 1865 statt, ab 1873 wurde auch nach Russland geliefert. Etwa um die 1870er Jahre wurde die Herstellung von Zulieferungsteilen für die Obersteiner Industrie eingestellt und mit der Produktion von Metallgalanteriewaren, Schirmgriffen, kleinen Geschenkartikeln und Toilettengarnituren begonnen. Die Galanteriewarenproduktion trat ab 1890 immer mehr in den Vordergrund. Bedeutende Handelshäuser waren die Abnehmer der Ware, die durch sie weltweit vertrieben wurde.²³⁶ Im Ersten Weltkrieg fertigte man Gulaschkanonen. Nach dem Zweiten Weltkrieg stellte man für eine große Uhrenfabrik optische Accessoires für Gehäuse und Zeiger her. Mitte der 1950er Jahre begann man mit dem Kunststoffspritzguss und gehörte damit zu den frühesten Spritzgießern in Deutschland. Nach und nach fand eine Umstellung von den reinen Metallwaren zu Kunststoffprodukten statt, da dieses Material deutlich günstiger war. Mitte der 1970er Jahre waren die Gebrüder Schmidt so stark von Raubkopien aus Fernost betroffen, dass die Galanteriewarenproduktion komplett eingestellt werden musste. Das neue Betätigungsfeld der Firma wurde der Hygienebereich, wie z.B. Reinigungswägen, Mops, Mopshalter, Seifen- und Toilettenpapierspender für gewerbliche Zwecke. Die Firma beschäftigt heute etwa 200 Mitarbeiter. Ursprünglich befand sich der Firmensitz Auf der Au in Oberstein, genau an der Stelle, wo sich heute neben dem Parkhaus ein großer Parkplatz befindet. Dort war es ziemlich eng, so dass, wenn die Firma eine Materiallieferung bekam, die Innenstadt für zwei Stunden gesperrt werden musste. Am 12. April 1995 kam es zu einer tragischen Brandstiftung durch einen psychisch kranken Mitarbeiter, und das alte Firmengebäude brannte vollständig ab.²³⁷ Die Produktion konnte fast nahtlos in einer angemieteten Halle bei Rötswelier fortgesetzt werden. Der Wiederaufbau des Werks wurde sofort auf der Michelswies bei Nahbollenbach in Angriff genommen, nur fünfzehn Monate später konnten die neuen Gebäude bezogen werden.²³⁸ Die Firma wird heute von Rüdiger Weiser geführt und soll in der Zukunft von seinem Sohn Manuel übernommen werden.

5.13 Gebrüder Stern

Erhalten haben sich Musterbücher, zahlreiche Dokumente und acht große Messekoffer von 1937/38 mit 4 m³ Inhalt an originalen Mustern, alles im Besitz von Klaus Lautenbach.

²³⁶ Becker, 1961, S. 297f

²³⁷ laut mündlicher Auskunft von Manuel Weiser

²³⁸ Redmer (Hg.), 2004, S. 114f

Die Kaufleute Jakob und Oskar Stern hatten 1898 die Idee, eine Fabrikation für Galanteriewaren aufzubauen. Um 1900 genossen die Galanteriewaren des Londoner Juweliers Asprey, aus dessen Katalogen der englische Adel seine Galanteriewaren und Toiletteartikel bezog, eine besondere Wertschätzung.²³⁹ Dort wurden diese Dinge allerdings in echten Materialien angeboten. Die Geschäftsidee der Gebrüder Stern bestand darin, solche Dinge aus preiswerten Materialien für eine breite Käuferschicht des englischen Marktes zu fertigen. Da ihnen die nötigen technischen Kenntnisse fehlten, nahmen sie den Stahlgraveur und Mustermacher Ludwig Schmidt als Teilhaber auf. Die Auswahl der Entwürfe erfolgte von allen drei Gesellschaftern gemeinsam, Ludwig Schmidt war für die Produktion zuständig. Das erste Muster war ein Taschenfeuerzeug, es folgten Zündholz- und Zigarettenetuis, Petschafte, Schreibgarnituren, Federhalter, Aschenbecher, Trumpfanzeiger für Kartenspiele, etc. Man verwendete viel Galalith in Schildpattoptik. Bis zum Ersten Weltkrieg wurden 95% der Waren nach England und zum Teil nach Frankreich exportiert. Im Ersten Weltkrieg gelang es Ludwig Schmidt, Rüstungsaufträge zu erlangen. Es wurden überwiegend Granaten gedreht und Teile für Handgranaten angefertigt. Die Werkzeuge und Maschinen überstanden den Krieg unbeschadet, auch die Stammarbeiter standen danach wieder zur Verfügung. 1919 prägte man für die Stadt Oberstein Notgeld. Da in französischen Francs und englischen Pfund fakturiert wurde, konnte die Inflation von 1922-24 der Firma nichts anhaben. Zwischen den Kriegen erweiterte sich die Kollektion immer mehr. In den 1930er Jahren hatte man eigene Ausstellungsräume in London und Paris angemietet, weitere Abnehmerländer waren Schweden, Portugal, Spanien und Italien. Messen wurden in Leipzig, Birmingham, Barcelona, Lissabon, Stockholm und sogar in Chicago besucht. 1930-35 waren die erfolgreichsten Jahre der Firma. Ab 1937 begann die Auswanderung der jüdischen Familie Stern nach England.²⁴⁰ 1938 trat Ludwig Ernst Lautenbach, der Neffe Ludwig Schmidts, als neuer Gesellschafter ein, die Sterns schieden aus der Gesellschaft aus. Richard Stern, der bis 1939 für die Firma weiterarbeitete, wurde die Prokura entzogen, weil er Jude war. Ab 1944 musste die Fabrik unter dem Namen „Schmidt und Lautenbach“ firmieren.²⁴¹ Wenigstens konnten alle Sterns rechtzeitig nach London fliehen. Dadurch, dass 1937/38 die Firmenanteile der Familie Stern ausbezahlt werden mussten und die Umsätze 1936 und 1937 niedrig waren, war es von nun an um die Firma schlecht bestellt. 1939 setzte die Herstellung von Winterhilfsplaketten ein, parallel dazu begann die Umstellung auf die Kriegsproduktion. Anfangs wurden Patronengurte für

²³⁹ Lautenbach, 2003, S. 10

²⁴⁰ Lautenbach, 2003, S. 13

Maschinengewehre und Eierhandgranaten hergestellt, später auch Zündkapseln, Zünder für Seeminen, Hauben für Flugzeuginstrumente und Gasmaskenhalter. Nebenher lief bis 1942 noch eine bescheidene Produktion von Galanteriewaren. Das Fabrikgebäude wurde 1944 und 45 schwer beschädigt. 1945 wurden alle nach 1938 gekauften Maschinen von den Franzosen demontiert und beschlagnahmt. Als zu Beginn der 50er Jahre der Eloxalboom einsetzte, entschied Ludwig Schmidt, dass man nicht ins Modeschmuckgeschäft einsteigen würde. Man stellte nur einige Modelle an Puderdosen und Zigarettenetuis in Eloxal her. Die Käufer empfanden das Aluminium jedoch als zu leicht. Zur Herstellung von Zigarettenspendern und Bürsten war Aluminium ungeeignet, da man es damals nicht löten konnte. Als Nebenverdienst begann man 1952 Lohnarbeit für andere Obersteiner Firmen auszuführen. Von Amerika kamen Filterzigaretten auf den Markt, die länger als die bisherigen Zigaretten waren. Neue Werkzeuge herzustellen war nicht sinnvoll, da Zigarettenetuis nicht mehr zeitgemäß waren. Die amerikanischen Kosmetikfirmen brachten Kompaktpuder in billigen Plastikdöschen, die einfach weggeworfen wurden, auf den Markt. Dadurch gab es immer weniger Absatzmöglichkeiten für Puderdosen.²⁴² Ein geplatzter Auftrag bereitete der Firma 1952 weitere Verluste, die 1954 durch den Verkauf eines Teils des Fabrikhofes an die Firma Leysser ausgeglichen werden mussten. Außerdem hatte die Familie Stern noch Ansprüche an die Firma. 1955 verkaufte die Witwe Richard Sterns eine Hypothek der Firma an Leysser. Im Dezember 1957 kündigte Leysser die Hypothek, woraufhin Ernst Ludwig Lautenbach gezwungen war, die Fabrik zu liquidieren und bis zum 31.12. 1958 zu räumen.

5.14 Ziemer & Söhne

Erhalten haben sich Schmuck und Hochglanzprospekte aus den 1980er Jahren, die sich in Privatbesitz von Ludwig Bauer befinden, der von 1963-89 bei der Firma Ziemer & Söhne als Mustermacher tätig war.

1904 gründeten August Ziemer, Goldschmied, und Ernst Steuer, Galvaniseur, die Firma Ziemer & Steuer als Uhrketten- und Bijouteriefabrik. Aufgrund von Reisen August Ziemers nach St. Petersburg und Warschau konnte die Firma schon bald eine Exporttätigkeit aufnehmen. Als Ernst Steuer 1923 aus der Firma ausschied, wurde sie von August Ziemer und seinen Söhnen Max und Paul unter dem Namen Ziemer & Söhne weitergeführt. Da der russische Markt nun wegfiel, konzentrierte man sich auf Spanien und spa-

²⁴¹ ebd.

²⁴² Lautenbach, 2003, S. 33

nisch sprachige Länder. Aufgrund der Verbreitung der Armbanduhr und des damit verbundenen Rückgangs des Absatzes von Uhrketten, stellte sich die Firma mehr und mehr auf Modeschmuck ein. Außer Messing und Tombak wurden nun auch Galalith und andere Kunststoffe verarbeitet, zum üblichen Vergolden und Versilbern kam die Verchromung hinzu. Ab 1933 erfolgte eine Umstellung der Produktion, da der Absatz von Schmuckwaren immer mehr erschwert wurde. Bis 1945 stellte man Artikel für die Wehrmacht her. 1940 war August Ziemer aus dem Betrieb ausgeschieden, Max Ziemer führte ihn nun allein weiter. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg wurden überwiegend Bedarfsartikel für die Möbelindustrie hergestellt, auch wenn die Schmuckproduktion nie ganz aufgegeben wurde. 1951 stellte die Firma erstmals Eloxalschmuck her, der sehr schnell die europäischen und überseeischen Märkte eroberte. 1955 kam als neuer Produktionszweig gegossener Schmuck hinzu.²⁴³ In den 1980er Jahren hatte die Firma eine weitere Blütezeit. Sechs Mustermacher waren dort beschäftigt und sorgten für eine große Vielseitigkeit in der Schmuckgestaltung. Schmuck wurde in 600er-Auflagen verkauft. Nach dem Tod von Max Ziemer jr. stellten die Erben die Fabrikation in den 1990er Jahren ein und führten die Firma als Handelsgeschäft weiter.²⁴⁴

5.15 Museum Idar-Oberstein unterhalb der Felsenkirche

Um das Bild des in Idar-Oberstein entstandenen Schmucks abzurunden, wurden im Katalog die Bestände des Museums hinzugezogen. Dort gibt es einen ganzen Raum, der dem Modeschmuck gewidmet ist. Einiges hier Abgebildete stammt aus diesen Vitrinen, die mir freundlicherweise zugänglich gemacht wurden. Aber auch im Magazin gibt es mehrere Kisten und Kartons voller Modeschmuck und Galanteriewaren, zu viel, um alles hier aufzuführen zu können, weshalb nur eine Auswahl gezeigt wird. Über die Herkunft der Stücke lässt sich nur sagen, dass sie in Oberstein oder Idar gefertigt wurden, aber von welcher Firma wurde nicht dokumentiert, es wurde auch nichts inventarisiert. Dennoch dienen die dort erhaltenen Stücke als wichtige Ergänzung zu den bekannten Firmennachlässen, da mit Sicherheit vieles von Firmen stammt, über die heute nichts mehr bekannt ist.

Außerdem verfügt das Museum über eine umfangreiche Bibliothek mit Literatur über Schmuck, alten Dokumenten und Musterbüchern. Es finden sich dort Zeichnungen und Fotografien von Schmuckstücken Julius Svenssons. Diese Unterlagen wurden als Ergänzung zu den im Stadtarchiv befindlichen Dokumenten herangezogen.

²⁴³ Becker, 1961, S. 301ff

²⁴⁴ mündliche Auskunft von Ludwig Bauer

Katalog

Die Überkapitel des Katalogs sind chronologisch geordnet, um einen Überblick über die kunsthistorische Entwicklung des Idar-Obersteiner Modeschmucks zu geben. Innerhalb dieser Überkapitel wurde jedoch nicht chronologisch, sondern nach Firmennachlässen in alphabetischer Reihenfolge geordnet. Dadurch ist gewährleistet, dass spezifische Firmenstile zu einer bestimmten Zeit sichtbar und nachvollziehbar bleiben. Zugunsten dieses Vorteils wurde auf eine strenge Chronologie verzichtet.

Eine solche wäre aber ohnehin immer fraglich geblieben, da aufgrund fehlender Dokumente viele Datierungen geschätzt werden mussten, und selbst dort, wo Dokumente vorhanden sind, in diesen Daten oft recht spärlich gesät sind, so dass nur grobe Eingrenzungen auf bestimmte Entstehungszeiträume möglich waren. Im Gegensatz dazu stehen Stücke, die aufgrund von Datumsstempeln in den Musterbüchern auf das Jahr genau festlegbar sind. Bei einem so durchwachsenen Bestand ist eine streng chronologische Anordnung kaum durchführbar und erscheint auch wenig sinnvoll.

Der Abschnitt „Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg“ ist durch diese Vorgehensweise relativ bunt gemischt, da historistische und an der Kleidermode orientierte Entwürfe durchgängig produziert wurden, der Jugendstil jedoch nur einen kurzen Einschub um die Jahrhundertwende darstellte. Ein Heraussortieren des Jugendstilschmucks hätte aber wiederum zu einem falschen Bild geführt, da er tatsächlich in der Mitte und nicht am Ende dieser Epoche steht. Da in diesem Fall also tatsächlich ein Mehr an Ordnung nicht der Wahrheitsfindung dient, wurde bewusst darauf verzichtet.

1 Von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg

1.1 Friedrich Casper

Nr. 1

Brosche um 1890, Tigerauge, Tombak, B 5, H 2,3 cm

Ende des 19. Jahrhunderts waren Insekten als Schmuck sehr gefragt. Die kleine Abbildung²⁴⁵ zeigt eine Brosche von 1869 in Form einer Motte mit Flügeln aus Glas von Elijah Atkins aus Birmingham. Tigerauge war in Idar-Oberstein erst ab 1883 verfügbar,²⁴⁶ älter kann die Bro-



sche also nicht sein. Über den Schottenschmuck (s. 4.3.1.1) hatten die Idarer Steinschleifer Geschäftsbeziehungen nach England, womöglich war auch diese Käferbrosche für den englischen Markt bestimmt. Die Kombination von unedlem Metall und echtem Stein darf einen nicht weiter verwundern, denn je nach wirtschaftlicher Lage konnten Glassteine sogar teurer als echte sein. Auch Achat wurde schließlich in Idar-Oberstein von jeher in feuervergoldeten Tombak gefasst.

²⁴⁵ Becker, 1991, S. 116

²⁴⁶ nach Auskunft von Dieter Jerusalem

Nr. 2

**Brosche vor 1900, Onyx,
Tigerauge, Tombak versilbert, B 4, H 2,7 cm**

Der plakative Farbkontrast der Steine erinnert an eine Wespe und passt zum Insektenschmuck von oben. Filigranartige Drahtvoluten werden eingesetzt, um die quer-ovale Form nach oben und unten hin zu umfassen.



Nr. 3

Brosche um 1910, Tombak versilbert, deutscher Lapislazuli, gestempelt Gebr. Casper, B 4,5, H 3,5 cm

Auch hier wurde versilbertes Metall verwendet, um einen echten Stein zu fassen. Man erkennt dies daran, dass die Versilberung an den stark strapazierten Kügelchen etwas abgegriffen ist. Die rautenförmige Grundfläche wurde raffiniert eingeschnitten, die Enden miteinander ver-



schlungen und mit Kügelchen abgeschlossen. Die sich dadurch ergebenden geschwungen Linien sind noch Elemente des Jugendstils. Rechts und links wurden zwei identische Eichenlaubpressungen, deren Stiele jeweils auf ein Ende des Metallbandes weisen, aufgelötet. Deutscher Lapislazuli war ein blau eingefärbter Jaspis. Der Name der Stempelung weicht zwar vom ursprünglichen Firmennamen ab, es handelt sich aber wohl immer noch um die gleiche Firma, die nur umbenannt wurde.

1.2 Louis Gottlieb & Söhne

Nr. 4

Zwei Anhänger, Neusilber, Email, links 1,9 cm², rechts H 2,5, B 2 cm

Trotz der starken, jugendstil-typischen Stilisierung lässt sich hier Gegenständliches erkennen: Der linke Anhänger trägt Anker und Steuer-rad, der rechte zeigt florale Motive.



Nr. 5

Zwei Anhänger um 1900, Neusilber, Email, Glas, H3, B 1,8 cm

Obwohl nicht ganz so streng gestaltet, sind auch diese Anhänger vom Design der Wiener Werkstätte geprägt. Es kommt hier weniger auf die Linie, als auf die geometrische Aufteilung der Flächen an, die durch die Farben hervorgehoben wird.



Nr. 6

**Anhänger um 1900, Neu-
silber, Email, L3,2, B 3 cm**

Dieser Anhänger erinnert in seiner geometrischen Strenge an die Entwürfe der Wiener Werkstätte, insbesondere an Josef Hoffman, der oftmals Quadrate einsetzte, um Flächen zu gliedern. Man fühlt sich aber auch an die Mosaik der Hackeschen Höfe von August Endell erinnert. Eine ausführliche Beschreibung findet sich unter 4.1.



Nr. 7

**Anhänger um 1900, Tom-
bak versilbert, Email, H 2,
B 1,8 cm**

Auch dieser winzig kleine Anhänger besticht durch seine Farbgebung in leuchtenden Pastelltönen. Besonders reizvoll ist die asymmetrisch eingefärbte Fläche in der Mitte, die rechts grün, links roséfarben emailliert wurde. Analog bricht auch das florale Motiv im Zentrum durch die Wellenlinie seines Stängels die Symmetrie.



Nr. 8

Anhänger um 1900, Neusilber, Email, H 2,5, B 2,1 cm

Wenn man bedenkt, wie klein dieser Anhänger ist, zeigt sich, wie aufwändig und mühevoll er gestaltet ist. Winzig kleine Ornamente wurden z.T. sogar zweifarbig emailliert. Zweifelsohne wirkte hier trotz der preiswerten Materialien ein ausgefeilter Gestaltungswille. Sehr schön sind die entgegengesetzten Richtungen der beiden hängenden Lilien außen zum aufrechten Zweig in der Mitte, die dem ganzen Entwurf einen dynamischen Impuls geben.



Nr. 9

Anhänger um 1900, Tombak vernickelt, Email, H 2,9, B 1,5 cm

Auf der Musterkarte finden sich auch einige Stücke mit buntem, transluzidem Email über einer aufwändig gemusterten Pressung. Die hochglänzend polierte Vernickelung lässt die transparente Emailfarbe besonders leuchtend erscheinen.



Nr. 10

Musterkarte mit Jugendstilanhängern um 1900, Neusilber, Tombak, Glas

Diese Musterkarte zeigt Anhänger, die wahrscheinlich für Châtelaines bestimmt waren. Sie sind typisch für den Obersteiner Jugendstil – ähnliche Stücke wurden auch von der Firma Carl August Haupt und Carl Maurer Sohn gefertigt. Als Vorbild können Entwurfszeichnungen von Henry van de Velde gedient haben (s. 4.1).



Nr. 11

Detail von obiger Musterkarte, Neusilber, Tombak, Glas, B um 2, H um 2,7 cm

Die drei oberen Anhänger zeigen gegenständliche Motive, eine Blume, eine Schlange, die sich in den Schwanz beißt und ein Schiff, das vor einem blau-melierten Glas seine Segel gesetzt hat. Die drei unteren hingegen sind in van de Velde'scher Manier abstrakt gestaltet.



Nr. 12

Anhänger von obiger Musterkarte, Neusilber, Glas, B 2, H 2,7 cm

Ein Dreieck mit abgeschnittenen Ecken (also ein Sechseck, das aber eher als Dreieck aufgefasst wird) dient als Grundfläche, die in drei Abschnitte gegliedert ist: Oben der mit den beiden roten Dreiecken, in der Mitte der mit grünem Glas hinterlegt und unten mit zwei querliegenden roten Ovalen und einem hochkant eingelöteten Metallring.



Nr. 13

Musterkarte mit Minikompassen um 1905, Neusilber, Tombak

Diese Minikompass dienten als Anhänger für Bauchketten und waren wohl sehr beliebt, denn auch die Firma Carl August Haupt stellte solche Anhänger her.



Nr. 14

Zwei Kompassanhänger, Detail aus obiger Muster- karte, links Ø 2,5 cm, rechts B 2, H 2,5 cm

Die Maße zeigen, wie klein diese Kompass sind. Sie waren wohl auch mehr Spielerei als wirklich zu gebrauchen, denn auf der Muster-



karte zeigen sie in alle möglichen Richtungen. Hier haben wir als Rahmen einen Rettungsring aus der Seefahrt und einen Steigbügel aus der Reiterei. Beides waren damals sehr beliebte Motive, was nicht weiter verwundert, wenn man bedenkt, dass Pferd und Schiff die wichtigsten Transportmittel waren.

Nr. 15

**Anstecknadel um 1910,
Tombak, B 5,2, H 1,2 cm**

Ab 1906 begann die Produktion von Angelzubehörteilen. Passend dazu gab es im Schmuckbereich dann auch eine Serie von Fischen. Der Fisch besteht aus fünf Gliedern und ist dadurch beweglich. Die Nadel wurde senkrecht befestigt, so dass der Fisch vertikal herabhängt.



Nr. 16

Kettenmuster um 1910, Tombak, Messing, Neusilber

Es finden sich hier besonders aufwändige Kettenmuster, die mit Sicherheit nur mit einem großen Anteil an Handarbeit gefertigt werden konnten.



1.3 Gottlieb & Wagner

Nr. 17

Zunftkette der Zimmerleute 1870-90, Neusilber, Email, L 31, H 8,3 cm

Diese Kette wird heute noch in exakt der gleichen Form gefertigt, der einzige Unterschied besteht darin, dass aus Kostengründen nicht mehr, wie früher, emailliert wird, sondern Kaltemail (Kunstharz) eingesetzt wird. Auf dem großen, ovalen Mittel-



motiv sind drei Zimmerleute in ihrer Tracht dargestellt (s. Detailbild). Bei der mittleren Figur sieht man, wie diese Kette getragen wird: als Bauchkette über der Weste unter der offenen Jacke. Solche Bauchketten gab es nicht nur bei den Zünften, sie wurde auch zur normalen Herrenkleidung als Schmuck getragen (s. auch Carl Maurer Sohn). Die Figuren links und in der Mitte halten je ein Werkzeug in der Hand, die rechte trägt Bündel und Wanderstab als Hinweis auf die Wanderjahre. Gehalten wird die Kette von einem Karabiner und einem Federring, an denen je ein ovales Emblem mit den Werkzeugen der Zimmerleute an einer kurzen Kette hängt. Diese Ovale dienen gleichzeitig als „Verteilerstelle“ für je drei Ketten, die das große Mittelstück tragen. Am Oval des Mittelmotivs hängt noch ein kleinerer Anhänger, der wieder die Werkzeuge der Zimmerleute in einer etwas anderen Anordnung zeigt. Der ausgezeichnete Erhaltungszustand dieser rund 120 Jahre alten Kette beweist ihre herausragend gute Qualität. So eine Kette war eine Anschaffung fürs Leben.



Nr. 18

**Sennerkette 1870-90, Neu-
silber, Email, L 24,5,
H 7 cm**

Auch dieser Zunftschmuck wurde als Bauchkette getragen. Die Kette gabelt sich unmittelbar nach Karabiner und Federring in zwei Ketten, in die je eine Kuh eingehängt ist. Als Zentralmotiv dient ein Steigbügel mit dem Schweizer Wappen. Daran hängt ein Hufeisen, das nochmals das Schweizer Wappen trägt. Die Abbildung unten zeigt Musterzeichnungen mit einer ähnlichen Kette. Allerdings ist die Kuh andersherum eingehängt mit nur einer Kette am Kopf, wodurch die Gabelung in



zwei Ketten entfällt. Insgesamt bietet die Ausführung durch die kleine Abwandlung, die Kühe mit dem Kopf zum Steigbügel hin und mit vier Ketten statt an drei aufzuhängen, aufgrund der ruhigeren Linienführung ein harmonischeres Bild. Die Grundelemente Kuh, Steigbügel und Hufeisen sind jedoch in beiden Fällen identisch. Beachtenswert ist wiederum der ausgezeichnete Erhaltungszustand dieser um 120 Jahre alten Kette, der die herausragende Qualität beweist.

Nr. 19

Châtelaine 1870-90, Neusilber, Glasfluss, Email, L 13,5, B 3 cm

Dieses Châtelaine wurde wohl auch in die Schweiz geliefert, wie das dreifach eingesetzte Wappen zeigt. Hinzu tritt noch das Edelweiß als Symbol für die Bergwelt. Die Ajourarbeit aus Neusilber wurde mit venezianischem Glasfluss hinterlegt, der sich damals großer Beliebtheit erfreute, in einer sehr guten Qualität hergestellt und gleichberechtigt mit echten Steinen, wie Achat, eingesetzt wurde.



Nr. 20

Zunftkette der Fleischer 1870-90, Neusilber, L 24,5, H 7,5 cm

Diese asymmetrisch gestaltete Kette weist alle Insignien der Fleischerinnung auf. Links am Federring hängt Metzgerwerkzeug. Direkt an Karabiner und Federring entspringen je zwei Ketten, die als Zentralmotiv ein Wappen mit einem dreidimensional gehaltenen Ochsenkopf tragen. In die beiden oben liegenden Ketten ist links ein



Beil integriert, rechts ein Schild, das Platz für eine Gravur lässt. Vermutlich konnte man dort seinen Namen o.ä. anbringen.

Nr. 21

Zunftkette der Rheinschiffer 1870-90, Neusilber, L 24,5, H 8 cm

Hier finden sich Anker, Ruder, ein Segelschiff mit Matrose und als Anhänger ein funktionstüchtiger Minikompass. Diese wurden in Oberstein von vielen Firmen gefertigt (s. Carl August Haupt,



Louis Gottlieb & Söhne). Hier löst sich nun das Rätsel auf, wer diese Minikompass trug.

Nr. 22

Musterzeichnung Zunftschmuck für Bergleute, 1870-90

Die Musterzeichnung zeigt fünf Vorschläge für Châtelaines und zwei Bauchketten, die nur zur Hälfte gezeichnet sind. Als Attribute wurden der gekreuzte Hammer und Schlägel, die Wetterlampe, die Grubengas anzeigte, und Lote angehängt. Es findet sich auch vielfach der Gruß der Bergleute „Glück auf“.



Nr. 23

Musterzeichnung für Châtelaines um 1900

Hier sehen wir sieben Châtelaines im Jugendstil, die nicht an Ketten, sondern an Seidenmoirébändern in Blau, Schwarz, Weiß, Braun und Grau hängen. Typische Jugendstilelemente, die hier



auftreten, sind gebogene Schwanenhälse, Frauenantlitze mit wogendem Haar und die vielen geschwungene Linien. Auch ein Hundekopf wurde jugendstilgemäß umgesetzt. Die Modelle sind auf der Höhe der Zeit, dabei jedoch so zurückhaltend, dass sie auch für Männer tragbar waren.

1.4 Carl August Haupt

Nr. 24

Kompassanhänger auf einer Musterkarte um 1890, Neusilber, Ø der Kompassse 1,5 cm



Winzig kleine Kompassse

wurden hier in stark gewundene, silberfarbene Metallornamente gefasst. Verwendung fanden solche Anhänger u.a. im Zunftschnuck für Rheinschiffer, wo sie an Bauchketten oder Châtelaines angehängt wurden (s. Gottlieb & Wagner).

Nr. 25

Jugendstilanhänger auf einer Musterkarte vor 1900, Neusilber, Farbsteine, H ca. 3 cm

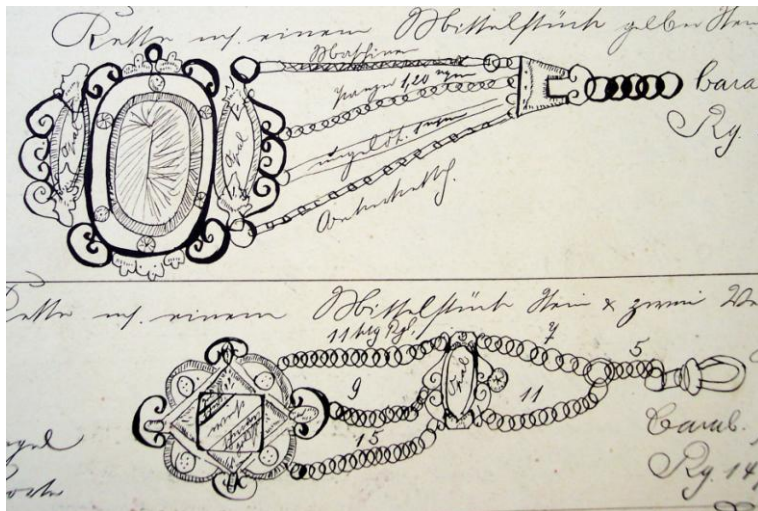
Auch diese Anhänger wurden an Châtelaines und Bauchketten montiert. Die Ajourarbeit aus Neusilber wurde mit Farbsteinen hinterlegt. Anhänger in dieser Art wurden in Oberstein viel hergestellt, z.T. auch in Tombak und Glas (s. Carl Maurer Sohn, Louis Gottlieb & Söhne).



Nr. 26

Zwei Musterzeichnungen für Colliers um 1900

Die beiden Entwürfe stammen aus dem frühesten erhaltenen Musterbuch der Firma Haupt. Ein aufwändig gearbeitetes Mittelstück wurde an mehreren Ketten befestigt und als Collier de chien getragen. Wie man an der Beschriftung der Steine erkennen kann, wurden hier Opale verarbeitet. Diese wurden mit vergoldetem Metall kombiniert, es handelt sich hier also um eine Mischform zwischen echtem und unechtem Schmuck.



Nr. 27

Anhänger auf einer Musterkarte vor 1900, Neusilber, Glas, H um 3 cm

Bei diesen etwas einfacher als die vorigen verarbeiteten Anhängern wurden die Ajourornamente mit Glas-

fluss in verschiedenen, bunten Farben hinterlegt.



1.5 Max Keller

Nr. 28

Brosche 1920er Jahre, Messing vernickelt, Glasstein, L 4 cm

Diese Brosche wurde zwar unmittelbar nach dem Ersten



Weltkrieg produziert, stilistisch gehört sie aber noch in die Vorkriegszeit. Solche Broschen wurden sehr fein gearbeitet und sollten von echtem Schmuck so wenig wie möglich unterscheidbar sein. Glassteine, Pressungen und Verschlussmechaniken wurden von außerhalb zugekauft, gelötet wurde in der Firma.

1.6 Carl Maurer Sohn

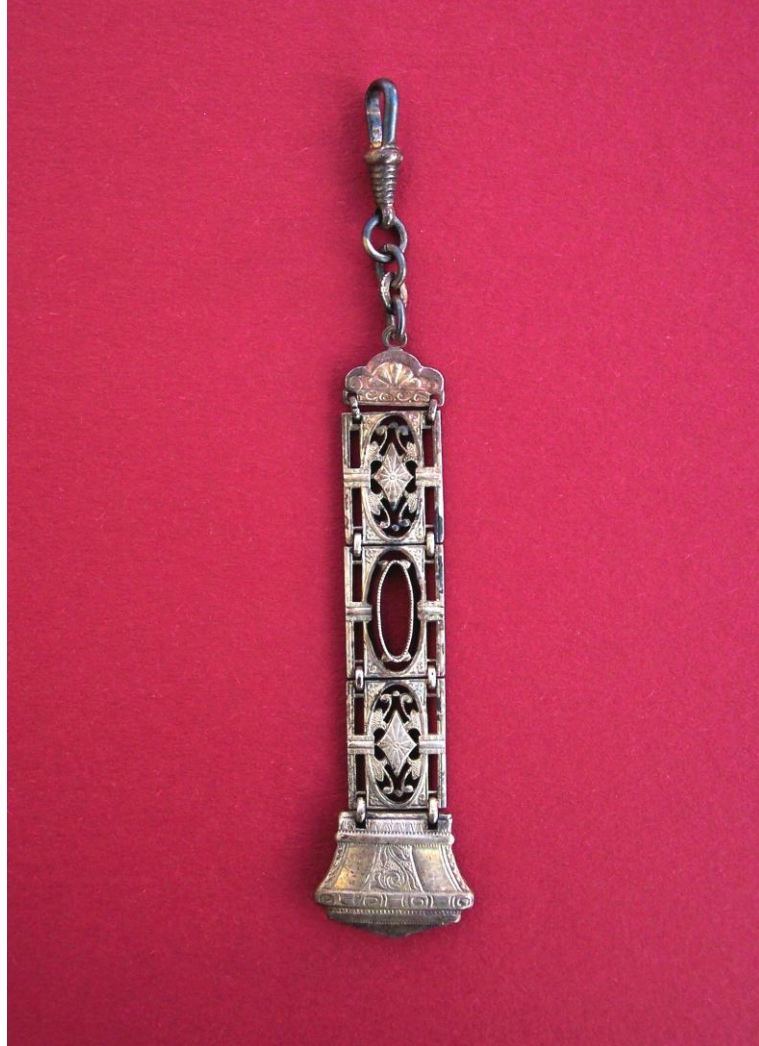
Nr. 29

**Châtelaine um 1880, Tom-
bak vernickelt, L inkl. Ka-
rabiner 12 cm**

Dieses Stück stammt aus der Frühzeit der Produktion der Firma. Die hauchdünne und teilweise durchgescheuerte Vernickelung muss ohne externe Stromversorgung mit Hilfe galvanischer Elemente aufgebracht worden sein.

Das mittlere der drei Segmentglieder trägt eine Fassung für einen ovalen Stein, die beiden anderen weisen analoge Ovale auf, die mit Ajournamenten gefüllt werden. Die gesamte Ornamentik ist in historistischer Manier antikisierend. Die

streng rechteckige Form der Segmentglieder wird nach oben und unten hin von je einem Zierglied aufgefangen und abgeschlossen. Das obere besteht aus einer Palmette, die von zwei kleinen Voluten gerahmt wird, wodurch drei Bögen als Abschlusskante entstehen. Oberhalb der Palmette befindet sich die Öse, an der der Karabiner angebracht wird. Das untere Zierglied weist eine größere Materialstärke als die anderen Teile auf und betont dadurch die Schwere des Hängens. Dieser Effekt wird durch die sich verbreiternde Form verstärkt, die dann abgetrepppt pfeilförmig nach unten abschließt. Diese Staffelung hat in ihrer Strenge und Klarheit etwas klassisch Architektonisches.



Nr. 30

Anhänger um 1900, Tombak, Glas, H 2,7, B 2 cm

Solche Anhänger wurden an Châtelaines und Bauchketten angebracht. Ein Grundgerüst aus Tombak bildet ein Ornament, das als Fassung für einen braunen und zwei blaue Glassteine dient (zweiter blauer Stein auf der gleichartig gestalteten Rückseite). Dieses Grundprinzip wurde im Jugendstil in Oberstein in unzähligen Variationen abgewandelt. Bei der



Firma Haupt wurden ähnliche Modelle mit echten Farbsteinen gefertigt, bei Carl Maurer Sohn sehen wir wie auch bei Louis Gottlieb & Söhne die unechten Varianten: Der Glasfluss imitiert auf wirkungsvolle Weise Achat. Die kleine Abbildung²⁴⁷ zeigt eine Ausschnittvergrößerung von Entwurfszeichnungen von Henry van de Velde, die belegt, dass eine solche Gestaltung damals auf der Höhe der Zeit war.



²⁴⁷ Hase, 1977, S. 279

Nr. 31

Anhänger um 1900, 2 x 2 cm

Auch hier wurde in ein geometrisches Grundgerüst aus Tombak ein brauner und zwei mit Folie hinterlegte grüne Glassteine eingefügt. Die Gestaltung der Fläche des Rhombus mit drei in der durch den ovalen Stein betonten Mitte sich treffenden Linien ist einfach, aber wirkungsvoll. Leider ließ die Verarbeitung hier wie auch beim vorigen Beispiel zu wünschen übrig – der braune Glasstein passt nicht richtig in seine Fassung. Es handelte



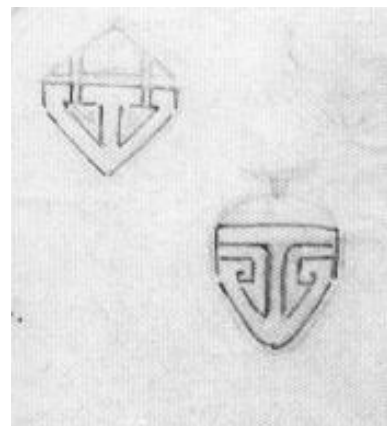
sich eben um Massenartikel, die schnell und in großer Stückzahl gefertigt wurden. Das Hauptaugenmerk wurde dabei auf eine hohe formale Qualität gelegt, an der Verarbeitung wurde gespart. Auch hier handelt es sich um einen Herrenschmuck für Châtelaines oder Bauchketten.

Nr. 32

Anhänger für ein Châtelaine um 1900, Tombak vergoldet, Glas, H 2,3, B 1,8 cm

Die Ajourarbeit aus Metall wird mit einem bunten, goldgesprenkeltem Glasfluss hinterlegt. Das Ganze wirkt fast wie ein Fenster, durch das man auf eine Landschaft blickt. Die Ausschnittvergrößerung aus van de Veldes Skizze zeigt wieder vergleichbare Formen. Hier wurde aber nicht, wie bei van de Velde, auf ein gegenständliches Motiv verzichtet, sondern eine Blumengirlande eingefügt. Weite Teile der

Bevölkerung folgten dem Jugendstil damals nicht, sondern hatten einen biedermeierlichen Geschmack. So waren auch große Teile des Industrieschmucks nicht fortschrittlich gestaltet, sondern gingen Kompromisse mit dem breiten Publikumsgeschmack ein. Bei diesem Beispiel handelt es sich in dieser Hinsicht um einen durchaus geglückten Kompromiss.



Nr. 33

Teil eines Sautoirs mit Pfauenperlen um 1900, Tombak vergoldet, Glasperlen, Pfauenperlen 15 x 18 mm

Dieses in Tombak gefertigte Sautoir lebt von den hochwertigen Pfauenperlen aus Glas (s. Detail). Auch die weißen, tropfenförmigen „Süßwasserperlen“ sind aus Glas. Das Schild gibt einen Preis von 26,- Mark an, der sicher als Dutzendpreis zu verstehen war. Derartige Sautoirs scheinen bei Carl Maurer Sohn in zahlreichen Varianten gefertigt worden zu sein, wie andere erhaltene Beispiele zeigen. Bei all diesen Modellen fällt die

Verarbeitung sehr hochwertiger und schöner Glasperlen auf. Ob diese aus Gablonz bezogen wurden, oder ob es sich sogar um Muranoglas handelt, lässt sich leider nicht zurückverfolgen, da keinerlei entsprechende Dokumente erhalten sind. In der Eloxalzeit wurden ähnliche Modelle in Aluminium mit Kunststoffperlen gefertigt. Die Datierung leitet sich von einer Jugendstilgürtelschließe im Museum Idar-Oberstein ab (s. Kat.-Nr. 65), bei der eine identische Pfauenperle verwendet wurde. Der Pfau war im Jugendstil ein sehr beliebtes Motiv.



Nr. 34

Musterteil für eine Abendtasche um 1905, Tombak vernickelt, H 12, B 13 cm

Wie eine Werbebeilage der Deutschen Goldschmiedezeitung von 1904 zeigt (s. kleine Abbildung²⁴⁸), wurden sehr ähnliche Börsen von der Pforzheimer Firma Oscar Rau aus 800/000 Silber hergestellt. Diese Tasche kostete



den Juwelier 28 Mark, der Endverbraucherpreis war wahrscheinlich noch wesentlich höher. Wenn man bedenkt, dass ein Goldschmiedearbeiter in einer Schmuckfabrik zu dieser Zeit zwischen 20 und 30 Pfennig brutto verdiente, wird deutlich, dass dies ein teures Produkt war. Carl Maurer Sohn konnte seine in Tombak gearbeiteten Stücke sicher viel günstiger anbieten. Bei dem Modell von Carl Maurer Sohn wurden zudem abwechselnd glatte und geriffelte Metallteilchen verarbeitet. Dadurch, dass die geriffelten mehr Licht reflektieren, ergibt sich ein Streifenmuster.



Ansonsten sind die verwendeten Metallteilchen, die durch Ösen miteinander zu einem Geflecht verbunden werden, von der Form her bei beiden Modellen identisch. Der ausgezeichnete Erhaltungszustand des Musters zeigt, dass die Qualität des vernickelten Tombaks sehr hoch war. Es bedeutete also keinerlei Nachteil, ein „unechtes“ Stück zu besitzen.

²⁴⁸ Deutsche Goldschmiedezeitung, Jahrgang 1904, Werbebeilage ohne Angaben der Seitenzahl oder der Ausgabe

Nr. 35

Bauchkette um 1910, Tombak vernickelt, Perlmutter, Glasfluss, L 42, H 15 cm

Hier handelt es sich um ein monumentales Stück, das allein aufgrund seiner Größe sicher nicht jeder tragen konnte. Das vernickelte Metall wurde in sehr filigranen Formen fein gearbeitet und mit Farbsteinen und Perlmutter verziert.



Interessant ist das Mittelmotiv in form einer Lyra, das auf musikalische Zusammenhänge verweist. Womöglich handelt es sich um eine Zunftkette für Musiker.

Nr. 36

Châtelaine um 1910, Tombak vernickelt, Farb- und Glassteine, L 14,5, B 5,5 cm

Das Stück weist in der Mitte einen echten Opal auf und ist mit Türkisen, roten Glassteinen und einem grünen Glasstein verziert. Vorder- und Rückseite sind gleichermaßen schön gearbeitet. Dieses und auch das vorige Beispiel zeigen eine vom volkstümlichen Schmuck beeinflusste Gestaltung, wie sie nach dem Abebben des Jugendstils in Mode kam.



Nr. 37

Bauchkette um 1910, Tombak vernickelt, Achat, Rubin?, L 43, H 6 cm

Auch diese Uhrkette ist volkstümlich gestaltet. Die Blüten und ihre Pendilien bestehen aus Achat, ihr Zentrum zieren gemugelte rote Glassteine oder Rubine. Wie bei den anderen Bauchketten aus dieser Serie wurden einfache



Materialien mit höherwertigen kombiniert. Dadurch waren die Stücke sehr gediegen, hielten sich aber preislich wahrscheinlich noch im Rahmen.

1.7 Gebrüder Stern

1.7.1 Von Asprey inspirierte Objekte

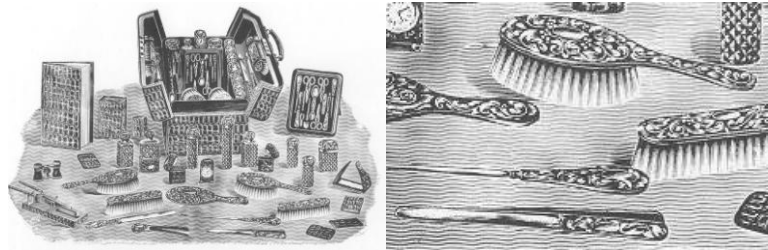
Nr. 38

Haarbürste und Handschuhweiter um 1903, Tombak vernickelt

Es gab eine große Kollektion mit Rokokoprägungen, die viele nützliche Dinge wie Käämme, Bürsten, Nagelscheren, Schuhlöffel, Gläser mit Metalldeckeln für Reiseutensilien, Flakons u.ä. umfasste. Sie wurde ab 1903 bis in die 30er Jahre hinein gefertigt. Den Handschuhweiter brauchte man, um



Lederhandschuhe, die beim Waschen eingelaufen waren, zu dehnen. Die untere Abbildung²⁴⁹ zeigt einen dressing case von Asprey aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Utensilien eine Rokokoprägung in echt Silber zierten. Die Ausschnittvergrößerung zeigt, dass die Bürste und der Handschuhweiter der Gebrüder Stern den Vorbildern der Firma Asprey sprechen. Die Rokokoserie ist ein gutes Beispiel für die Ausgangsidee der Gebr. Stern, Asprey-Produkte in Unecht zu imitieren.



Nr. 39

Schreibtischgarnitur um 1905, Galalith, Tombak

Auf eine rechteckige Galalithschale wurde ein gläsernes Tintenfass mit Galalithdeckel mit Hilfe von volumengezierten Messingwinkeln montiert. Galalith ist unter Wärmeeinwirkung gut verformbar und wurde deshalb in der frühen Produktion der



Gebrüder Stern viel verwendet, um wertvolle Materialien wie Horn zu imitieren. Die kleine Abbildung²⁵⁰ zeigt eine Schreibtischgarnitur aus der gleichen Zeit, die evtl. von Asprey, auf alle Fälle aber in England gefertigt wurde. Sie ist mit Haifischleder bezogen und weist silberne Beschläge und Deckel auf. Die Gebrüder Stern stellten solche Garnituren in zahlreichen Varianten aus unechten Materialien als Massenprodukte her.



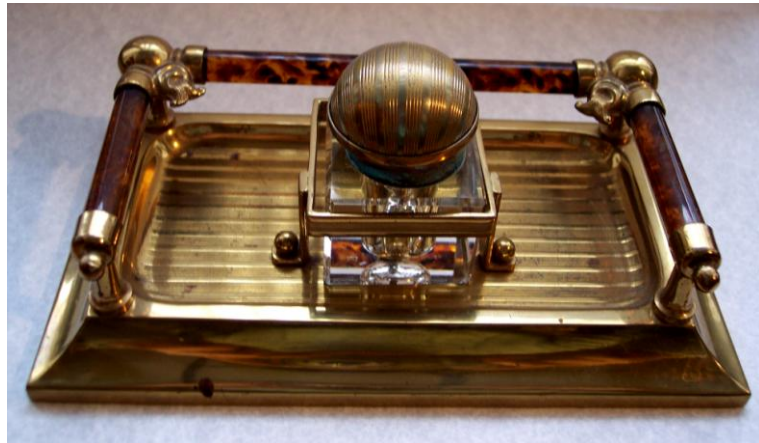
²⁴⁹ Hillier, 1981, S. 38

²⁵⁰ Gavin Douglas Antiques, www.antique-clocks.co.uk, 2005

Nr. 40

Schreibtischgarnitur nach 1905, Tombak, Galalith

Typisch für die spätere
Produktion, überwiegt
hier schon Tombak vor
Galalith, das nur noch
eine Umrandung für die
Stiftablage bildet.



1.7.2 Von Fabergé inspirierte Objekte

Nr. 41

Parfümflakon und Lippen- stifte vor 1914, Tombak, Email, v.o.n.u.:

Ø 7,5 / L 4,5 cm

Diese Arbeiten stellen Proto-
typen für die geplante Russ-
landkollektion dar, die we-
gen des Ausbruchs des Ers-
ten Weltkrieges verworfen
werden musste. Sie sind aus
Tombak, der mit einer Guil-
loché imitierenden Prägung versehen und transparent

emailliert wurde. Das Email wurde aus Wien bezogen und
weist eine herausragend gute Verarbeitung auf. Die kleine
Abbildung²⁵¹ zeigt zwei Emailflacons von Fabergé, die
um 1900 entstanden und nicht viel größer als die
stifte sind. Man sieht, dass das Email der Gebrüder Stern
qualitativ erstaunlich nah an sein Vorbild heranreicht. Die

Tombakpressungen sind natürlich lange nicht von so feiner Qualität wie die Goldorna-



²⁵¹ Fabergé, 1995, S. 87

mente und das feine Guilloché der Vorbilder. Bei Fabergé wurden zwar oftmals auch Pressungen verwendet, die aber immer von Hand nachgearbeitet wurden. Zu einer Zeit, wo das höfische Leben noch Vorbild für das ganze Land war, hätte die Kollektion der Gebrüder Stern sicher gute Marktchancen gehabt.

Nr. 42

**Spielmarkenschälchen vor
1914, Tombak,**

Email, Ø 6,5 cm

Hier eine weitere Arbeit für die geplante Russlandkollektion mit leuchtend blauem Guillochéemail: Die Abbildung unten zeigt die Rückseite, die beweist, dass es sich hier um eine Pressung handelt. Mit der für echtes Guilloché verwendeten Maschine, der „tour à guilloché“, lassen sich, ähnlich wie bei einer Drehbank, verschiedene Muster herstellen.²⁵² Diese werden jedoch nur auf die Vorderseite geschnitten, während bei einer Prägung mit einem Pfaff auch von der Rückseite gearbeitet werden muss, damit das Muster durchdringt. Bei echtem Guilloché gibt es eine größere Vielfalt an Mustern, die feiner gearbei-



²⁵² Fabergé, 1986, S. 348

tet sind und nach dem Emaillieren stärker irisieren. Für ein preiswertes Massenprodukt ist die Qualität dieses Schälchens jedoch ausgesprochen gut.

Nr. 43

Spieluhr um 1912, Tombak, Email, Galalith, Ø 8 cm

Auch diese heute noch funktionstüchtige Spieluhr ist ein Prototyp für die geplante Russlandkollektion. Die kleine Abbildung²⁵³ zeigt einen Glasflakon von Fabergé um 1900, dessen zu einer Kuppel gewölbten und mit Metallringen verzierter Deckel



(Ø ca. 3,5 cm) eine sehr ähnliche Formensprache aufweist.

Auch hier verblüfft wieder das herausragend gute Email der Gebrüder Stern, das in seiner Qualität dem Vorbild recht nahe kommt. Der Galalithknopf der Spieluhr lässt sich natürlich nicht mit dem eine Lorbeerrossette bekrönenden Mondstein des Fabergé-Objekts vergleichen, aber die Spieluhr war nun einmal für den kleineren Geldbeutel gedacht. Wichtig war den Gebrüdern Stern wohl der vom Email bestimmte Gesamteindruck, der die eigentliche Wirkung des Objekts ausmacht. An den Details konnte dann eher gespart werden. Man sieht auch, dass Tombak sich für Guillochéemail genauso gut eignet, wie echtes Gold, da es durch das Email versiegelt wird und so seinen Glanz behält. Beim „Guilloché“ handelt es sich auch hier wieder um eine Pressung.



²⁵³ Fabergé, 1995, S. 96

Nr. 44

**Zigarettenetui um 1900,
Tombak, 9 x 6 cm**

Dieses Objekt gehörte nicht zur geplanten Russland-Kollektion und weist dennoch Einflüsse Fabergés auf. Das Etui aus der Frühzeit der Gebrüder Stern ziert eine Prägung mit einem floralen Jugendstilornament. Die kleine Abbildung²⁵⁴ zeigt ein Modell Fabergés aus der gleichen Zeit. Es ist aus Silber mit einer von Hand getriebenen Blüte mit drei herzförmigen Rubincabochons gearbeitet. Ein Saphircabochon am Stiel dient als Druckknopf. Es weist die gleiche Höhe auf, wie das der Gebrüder Stern, denn Zigaretten waren überall gleich lang. In der Linienführung zeigen sich deutliche Parallelen, besonders in der Art, wie die Linien sich zu breiten Strömen verdicken und sich dann wieder verzüngen.



²⁵⁴ Fabergé, 1986, S. 116

1.7.3 Sonstige herausragende Entwürfe der Gebrüder Stern

Nr. 45

**Taschenblöckchen um
1900, Tombak, Email,
7 x 4,5 cm**

Hauptelement der Gestaltung ist das mintgrüne Email, das die beiden Flächen über und unter dem Scharnier des Deckels ausfüllt. Blank gelassenes Tombak bildet Rahmungen um die grünen Farbflächen. Reizvoll dazu wirkt der Stift, der in der gleichen Farbe lackiert wurde, eine Kappe aus blankem Tombak aufweist und in einer eben-
solchen Halterung steckt. Die Deckelfläche wird durch eine schwarze Linie, die wieder-



um von zwei Linien aus blankem Metall umschlossen ist, dreifach gerahmt. Durch das Schwarz wird die mintgrüne Farbe noch zusätzlich gehoben.

Nr. 46

**Aschenbecher vor 1914,
Tombak, Email, Ø 7,5 cm**

Der sechseckige Aschenbecher hat eine Guilloché-Prägung, die mit transluzidem rotem Email überzogen ist. Bei den beiden Ablagen für die Zigaretten und dem inneren Rand des Sechsecks wurde das Metall blank gelassen. Unter der Emailschicht wurde ein vegetabiles Ornament asymmetrisch eingearbeitet. Beeinflusst ist



dieser Entwurf von chinesischen Lackarbeiten und von Fabergés Guillochéemail. Die ruhige Strenge der Form wird durch die Guillochéprägung und das zarte Ornament behutsam aufgelockert, durch das klare Rot des Emails bilden diese Gegensätze eine Einheit.

Nr. 47

**Streichholzetuis vor 1914,
Tombak, Email, v.l.n.r.:
5,8 x 5,3 / 6 x 4,2 cm**

Die Objekte wirken durch die Klarheit ihrer Form und Farbe, schwarzem und rotem Email. Blank gelassenes Metall bildet den Rahmen, um den Gesamteindruck zu veredeln.



1.8 Museum Idar-Oberstein

Nr. 48

Uhrkette vor 1870, Neusilber und Tombak, L 30 cm

Vor 1870 war man noch nicht in der Lage, Federringe maschinell herzustellen. Da von Hand gefertigte zu teuer gewesen wären, stattete man die Uhrketten einfach mit einem Knebelverschluss aus,

der in ein Knopfloch der Weste eingehängt werden konnte.

Das Detail zeigt eines der vier aufwändig von Hand gefertigten Zierglieder. Diese mussten auch manuell eingehängt werden.

Maschinell gefertigt wurde nur die reine Ankerkette, es blieb also viel Handarbeit.



Nr. 49

Brosche um 1870, Tombak, Glasmosaik, B 4,3, H 7 cm

Solche Mosaikbroschen wurden in der Mitte des 19. Jahrhunderts an Touristen als Andenken verkauft. Ob diese Brosche in Idar-Oberstein gefertigt wurde, was ein ganz neues Licht auf solchen Schmuck werfen würde, oder ob sie auf anderen Wegen dorthin gelangte, bleibt leider unklar.



Nr. 50

Collier um 1870, Glasperlen, L ca. 52 cm

Das hier vorliegende Collier ist ein Strang aus sechs verschieden langen Ketten, bei denen auf eine große, genoppte Glasperle eine kleine runde, vier Stäbchen und wieder eine kleine runde folgen. Durch diese Anordnung scheinen die großen, gekörnten Perlen frei gestreut um den Hals zu schweben, was dem Collier einen großen Reiz verleiht.



Nr. 51

Brosche um 1900, Tombak versilbert, Amethyste, B 3,5, H 3 cm

Diese Brosche erinnert an Entwürfe der Darmstädter Mathildenhöhe. Sie zeigt, dass auch in Oberstein schöner Jugendstilschmuck entstand.



Nr. 52

Anhänger um 1900, Messing, Glassteine, echter Käfer, Lack, B 4,5, H 6,5 cm

Zwei Seepferdchen aus Messing, die teils mit einer transparenten, grünlichen Lack-schicht überzogen wurden, fassen einen echten²⁵⁵ Käfer, dessen Farbigkeit durch grünen Lack angehoben wurde. Ein türkisfarbener, querovaler Glasstein dient als Ausgangspunkt, ein eiförmiger Glasstein wurde noch an den Käfer unten angehängt. Diese Art, ein „Bestiarium“ ästhetisch aufzufassen, ist durchaus typisch für den Jugendstil.



Nr. 53

Gürtelschließe um 1900, Messing, Glasperle, B 11,5, H 7 cm

Ein Schmetterling entfaltet sich in wunderbarer Jugendstil-Linienführung zu einer Gürtelschließe. Hier wurde die gleiche Pfauenperle verarbeitet, wie bei einem Sautoir der Firma Carl Maurer Sohn (s. Katalog). Inwieweit



²⁵⁵ Es handelt sich tatsächlich um einen echten Käfer. Er ist innen hohl, doch der Chitinpanzer hält sich. Die Verwendung von Schmuckkäfern kommt aus Ägypten.

dies Rückschlüsse auf diese Firma als Hersteller zulässt, bleibt leider unklar, denn womöglich wurden die Pfauenperlen in mehreren Firmen verwendet.

Nr. 54

**Taschenbügel um 1900,
Neusilber, L 26, B 3,5 cm**

Dies ist ein Beispiel dafür, dass nicht erst seit den 1950er Jahren, wo die Firma Max Keller mit der Produktion von Taschenbügeln begann (s. Katalog), in Ober-



stein Taschenbügel gefertigt wurden. Bei diesem Beispiel wurden auf eine Fertiggalerie Rokokopressungen aufgelötet. Um diese Zeit waren solche Ornamente sehr modern, wie auch die Rokokoserie der Galanteriewaren der Gebrüder Stern zeigt.

2 Art déco

2.1 Jakob Bengel

Nr. 55

Collier von 1932, Tombak verchromt, Galalith, L 41 cm, Einzelglied 2 x 4,2 cm

Sieben identische Glieder wurden aneinandergereiht und an eine Kette montiert. Sie stellen stilisierte Blüten dar, deren drei Blütenblätter ins Metall gepresst wurden, während ihre Stempel durch rote Galalithkugeln angedeutet werden. Am Ende befindet sich je eine Dreierformation von Ringen, an denen



das Ganze zusammengeheftet wird. Durch diese Anordnung wirken die Blüten stark in die Länge gezogen, sie stehen nach außen hin ab, was durch die roten Galalithkugeln noch akzentuiert wird. Typisch für Art déco-Schmuck ist die Reihung länglicher Formen, die nach außen strahlenförmig wegstehen. Auf diesem Prinzip basieren viele Entwürfe. Es erinnert ein wenig an das Bananeröckchen, in dem Josephine Baker in den 1920er Jahren auftrat.

Nr. 56

**Collier von 1932, Tombak
verchromt, Galalith, Mit-
telmotiv: B 4,5, H 3,7 cm, L
der Dreiecke 4,7 cm**

Hier findet sich ein weiteres
typisches Gestaltungsele-
ment: die Tüte. Sie wird ein-
gesetzt, um das Collier von
der feinen Kette bis zum
Mittelmotiv hin kontinuier-
lich zu verbreitern. Hier sind
sogar die Kettenglieder
schon kegelförmig, die Gala-



lithkegel nehmen ihre Form auf und entlassen quasi das Mittelmotiv, in diesem Fall einen Galalithhalbkreis mit durchbrochener Metallaufgabe.

Nr. 57

**Collier von 1932, Tombak
verchromt, Galalith,
L 42 cm**

Die durchbrochene Chrom-
auflage gleicht dem vorigen
Beispiel, sie ist nur etwas
kleiner und das Galalith steht
nicht über. Was zuvor als
Mittelmotiv diente, wurde
hier dreifach gereiht und mit
grünem Galalith hinterlegt.
So konnte man ökonomisch
produzieren. Hier finden wir



wieder das in Kat.-Nr. 67 schon beschriebene Reihungsprinzip mit Formen, die nach außen hin wegstehen.

Nr. 58

**Collier von 1932, Tombak
verchromt, Galalith, An-
hänger: L 8, B 2,8 cm**

Besonders gewagt ist hier die Farbkombination von Hellblau und Orange. Vier orangefarbene Galalithovale sind durch Drähte fest mit einer Chromkugel verbunden, die von einem hellblauen Galalithdreieck umfasst wird. Das Orange wiederholt sich durch die in die Kette integrierten Ovale; dadurch sticht es unten nicht zu sehr heraus, sondern wird verklammert.



Nr. 59

**Collier von 1932, Tombak,
Galalith, Kreise: Ø 4 cm**

Auf drei weiße Gallithscheiben mit perlmuttartigem Schimmer wurde je ein Stück schwarzes, kaffeebohnenförmiges Stück Galalith aufgebracht. In Tombak gefasst, sind sie an eine Kette angehängt. Mit sehr einfachen Mitteln verfügt das Collier über eine große Fernwirkung, wie es die Künstler der Pariser U.A.M. gefordert hatten. Hier wurde wieder das Reihungsprinzip angewendet.



Nr. 60

**Collier von 1932, Tombak
verchromt, Galalith,
L 42 cm**

Hier wieder ein typisches Beispiel für das Tütenprinzip: Zwei dunkelblaue Galalithkegel entlassen eine Kette, deren Glieder aus vier zu Kugeln verbundenen Drähten bestehen, die ineinander greifen. Dafür gab es sicher keinen Automaten, so etwas musste handgeschmiedet werden.



Nr. 61

**Collier von 1932, Tombak
verchromt, Galalith, L 40
cm, Anhänger: L 5,
B 3,5 cm**

Das Collier besteht aus Mi-
lanaisegeflecht. Den Anhän-
ger bildet eine ovale Chrom-
scheibe, auf der ein mandel-
förmiges, schwarzes Gala-
lithstück angebracht wurde.
Durch eine größere Chrom-
perle in Verbindung mit ei-
ner kleineren, schwarzen auf
dem Milanaisegeflecht wird
der Anhänger mit dem Col-
lier verklammert.



Nr. 62

**Anhänger von 1932, Tom-
bak verchromt, Galalith,
L 5,2, B 2,5 cm**

Ein fast identisches Motiv
wurde bei Louis Gottlieb &
Söhne zu einem Ohrhänger
verarbeitet (s. kleines Bild
und Nr. 63). Anna Harten-
berger hatte 1922 Eugen
Gottlieb geheiratet. Womög-
lich wurden aufgrund dieser
Verschwägerung auch Ideen
ausgetauscht.



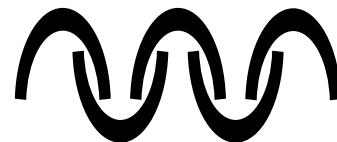
Nr. 63

**Collier von 1933, Tombak
verchromt, Galalith, An-
hänger: L 7,7, B 2,4 cm**

Der Anhänger wird von zwei
Stücken Gansgurgel gebildet,
die in den 1930er Jahren
groß in Mode kam. Sie wird
aus zwei U-Profilen herges-
tellt, die ineinander gewi-
ckelt werden. Es entsteht ein
festes, leicht dehnbares Ge-
werk, das einem Dusch-
schlauch vergleichbar ist. Je
nach der Form des Dorns,
über den die U-Profile gewi-
ckelt werden, kann die
Gansgurgel eckig (s. großes



Bild) oder rund (s. unten) sein. Die Firma Bengel stellte
die Gansgurgel z.T. selbst her, bezog sie aber auch von der
Obersteiner Firma E. A. Loch und aus Pforzheim von der
Firma Vetter. Gansgurgel wurde so populär, dass die Pari-
ser Juweliere sogar Goldschmuck daraus machten. Die
kleine Abbildung²⁵⁶ zeigt ein Gansgurgelcollier von Cartier um 1936 in echt Gold. Eine
spannende Frage ist, ob die Haute Joaillerie die
gel vom Modeschmuck übernommen hat, oder ob es
gekehrt war. Bei Bengel wurde jedenfalls schon 1929 mit
Gansgurgel gearbeitet, während sie sich im Echtschmuck-
bereich erst um die Mitte der 1930er Jahre durchgesetzt zu
haben scheint. Sollte dies zutreffen, wäre hier der Mode-
schmuck zum Vorreiter für den echten geworden.



Querschnitt durch die Hülle
eines Gansgurgelschlauchs



²⁵⁶ Schwarzweißfoto aus dem Cartier-Archiv, s. Gabardi, 1989, S. 205

Nr. 64

**Collier von 1935, Tombak
verchromt, Galalith, Reif:
H 14 cm, Anhänger: L 6,7,
B 2,8 cm**

An einer Chromscheibe, auf die eine schwarze Halbkugel versetzt aufgeklebt wurde, hängt ein rotes Rechteck, an dessen Oberseite ein Kreis-segment ausgespart wurde, so dass seine Kontur sich an die Scheibe schmiegt. Die Fläche des Rechtecks wird durch einen senkrecht und vier versetzt waagrecht angeordnete Drähte aufgeteilt. Anstelle einer Kette werden vier Chromröhren verwendet, die jeweils einem Vier-



telsegment eines Ovals entsprechen. Zwischen den Röhrrchen befindet sich je eine Chromperle, dort wo der Anhänger ansetzt, jeweils auch. Dadurch werden die harten Übergänge zwischen den Chromröhrrchen aufgelockert. Die ganze Komposition ist also durch und durch ausgefeilt, sowohl in gestalterischer als auch in funktionaler Hinsicht.

Nr. 65

Anhänger an Stäbchenkette von 1935, Tombak verchromt, Galalith, L 6, B 4,4 cm

An einem verchromten Halbzyylinder ist rechts oben ein roter, links unten ein schwarzer Halbkreis aus Galalith angebracht, so dass beide Halbkreise gegeneinander versetzt sind. Dieses Modell ist einer 1925 entstandenen Brosche von Gérard Sandoz namens „sémaphore“, Signalmast (s. kleines Bild²⁵⁷), nachempfunden.



2.2 Friedrich Casper

Nr. 66

Armband um 1925-30, Silber, Onyx, Markasite, L 18, H 1,8 cm

Fünf trapezförmig geschliffene, in Silber gefasste Onyxen werden durch ebenso viele mit Markasiten besetzte Silberglieder verbunden. Das Detail zeigt die Gestaltung der Glieder mit gegenläufigen Hufeisenformen und ebenfalls gegenläufig angeordneten markasitbesetzten Schlaufen.



²⁵⁷ Raulet, 1984, ohne Seitenzahl (Abbildungsteil zwischen S. 182 und 251)

2.3 Louis Gottlieb & Söhne

Nr. 67

Châtelaines 1930er Jahre, Tombak, z.T. vernickelt, Galalith, L um 9 cm

Typisch für das Art déco sind diese Châtelaines voluminös gehalten, und die Elementarformen Dreieck, Viereck und Kreis dominieren.



Nr. 68

Muster für Armbänder und Colliers, 1930er Jahre, Messing, z.T. verchromt, Kupfer, Galalith

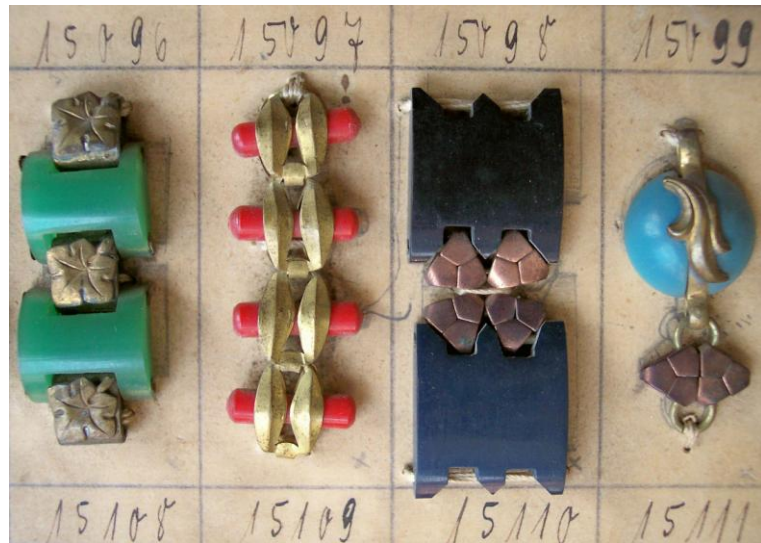
Diese Muster eignen sich für Armbänder, z.T. aber auch für Colliers. Typisch für die Firma Louis Gottlieb & Söhne ist die Verwendung von sehr buntfarbigem Galalith, das man hier in Grün, Türkis, Rot, Orange, Dunkelblau und Schwarz findet. Die Musterkarte spiegelt einen Eindruck von der Vielfalt der Produktion wider. Neben den ganz strengen Art déco-Mustern gibt es auch gefälligere Abwandlungen mit vegetabilen Ornamenten wie Weinblättern, die dem modernen Stil etwas Traditionelles verleihen.



Nr. 69

**Muster von obiger Karte,
Messing, Kupfer, Galalith,
v.l.n.r.: B 1,5/ B 1,7/ B 1,5/
Ø 1,8**

Links werden die Galalithteile durch Blätter aus Messing verbunden. Beim roten Stück sind Galalithstäbe quer in die Kette geschoben. Die dunkelblauen Galalithglieder des

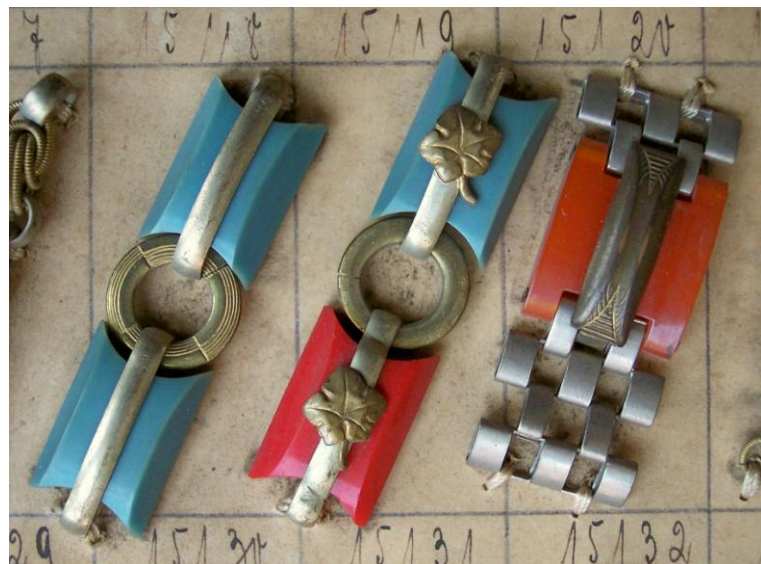


Beispiels rechts daneben werden mit kupfernen, wabenartig strukturierten Teilen verbunden. Ganz rechts wurden türkisfarbene Galalithhalbkugeln aneinandergereiht, z.T. mit Hilfe der selben wabenartig strukturierten Gebilde wie daneben. Daran sieht man, dass Teile nie nur für ein Modell verwendet wurden, sondern in immer neuen Kombinationen zu neuen Modellen zusammengestellt wurden.

Nr. 70

**Muster von obiger Karte,
Messing, z.T. verchromt,
Galalith, v.l.n.r.: B 1,7/
B 1,7/ B 1,8**

Das linke und mittlere Motiv war Anfang der 1930er Jahre groß in Mode und wurde in allen möglichen Varianten gefertigt, u.a. auch von Bengel 1932, aber auch von der Pforzheimer Firma Henkel &



Grosse. Hier sehen wir eine besonders farbenfrohe Variante, die nicht nur mit dem Galalith, sondern auch mit verschiedenen Metallfarben arbeitet. Teils wurde das Messing goldfarben belassen, teils wurde es verchromt, so dass auch hier Farbspiele entstehen.

Nr. 71

Musterkarte mit Ohrhängern 1930er Jahre, Messing, z.T. verchromt, Galalith

Hier zeigt sich, dass auch in der Firma Louis Gottlieb & Söhne Schmuck auf der Höhe der Bengel-Kollektionen gefertigt wurde. Typisch ist wieder der mutige Umgang mit Farbe, wie es in dieser Firma schon zur Jugendstilzeit war (s.o.).



Nr. 72

**Ohrhänger auf obiger
Musterkarte, Messing, z.T.
verchromt, Galalith, v.l.n.r
L 4, Ø 2,5 cm/ L 4/ L 3,5 cm**
Diese Stücke sind vom
Orphismus des Robert De-
launay und vom Tubismus
des Fernand Léger beeinflusst. Beide benutzten ähnliche Formen wie der Kubismus, setzten aber im Gegensatz dazu bunte Farben ein.



Nr. 73

**Ohrhänger auf obiger
Musterkarte, Messing
verchromt, Galalith, L 3,8,
B 1,6 cm**

Ein weißes Dreieck auf metallischem Grund schneidet einen schwarzen Kreis so, dass die Spitze den Mittelpunkt des Kreises berührt. Mit einfachen Elementarformen wurde eine starke Wirkung erreicht.



Nr. 74

**Ohrhänger auf obiger
Musterkarte, Messing ver-
chromt, Galalith, rechts
L 3,5, B 2 cm**

Hier steht wieder die Ver-
wendung kräftiger, leuchten-
der Farben im Vordergrund.
Ein fast identisches Motiv
wie beim rechten Muster
wurde 1932 bei Bengel zu
einem Anhänger verarbeitet
(s. Nr. 8). Es bestanden ver-
wandtschaftliche Beziehun-
gen zu Bengel, womöglich
fand auch ein kreativer Aus-
tausch statt.



Nr. 75

**Ohrhänger auf obiger
Musterkarte, Messing ver-
chromt, v.l.n.r.: L 3, B 1,6
cm/ L 4, B 1,5 cm/ L 2,5,
B 1,5 cm**

Auch hier werden wieder die
farblichen Möglichkeiten des
Galaliths ausgeschöpft, das
man viel bunter als Bakelit
einfärben konnte. Besonders
das Orange des rechten

Stücks wirkt fast schon wie Schmuck aus den 1970er Jahren.



2.4 Carl August Haupt

Nr. 76

Musterzeichnungen für Armbänder, Ende 1920er Jahre

Metallfarbene Glieder wurden mit buntlackierten kombiniert. Die kleine Abbildung gibt einen Eindruck, in welcher Vielfalt solche Muster entworfen wurden. Die buntlackierten Glieder zitieren Formen, wie sie die Künstlerbewegung „De Stijl“, z.B.



in abstrakten Gemälden von Piet Mondrian oder Theo van Doesburgh, entwickelte.

Nr. 77

Colliers auf einer Musterkarte späte 1920er Jahre, Tombak verchromt, L um 42 cm

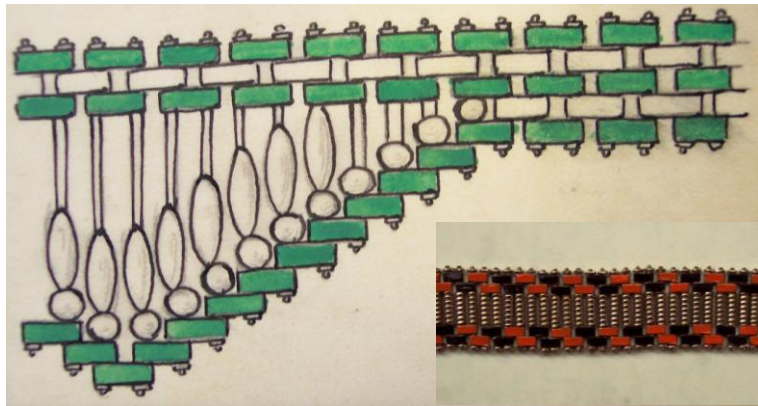
Die Mittelteile dieser Colliers bestehen aus Ziergliedern, die auf einer Länge von 13-20 cm aneinandergereiht wurden. Die Höhe der Zierglieder liegt bei 1-2,5 cm. Sie sind trotz ihrer Winzigkeit aufwändig gestaltet, geprägt, gestanzt und mit Glassteinen, Glasperlen sowie Lackierungen akzentuiert.



Nr. 78

**Musterzeichnung für ein
Mauerkettencollier,
um 1930**

Genau wie die Firma Bengel (s. Armband auf dem kleinen Bild), fertigte Haupt auch Mauerketten an, die teilweise farbig lackiert wurden. Die

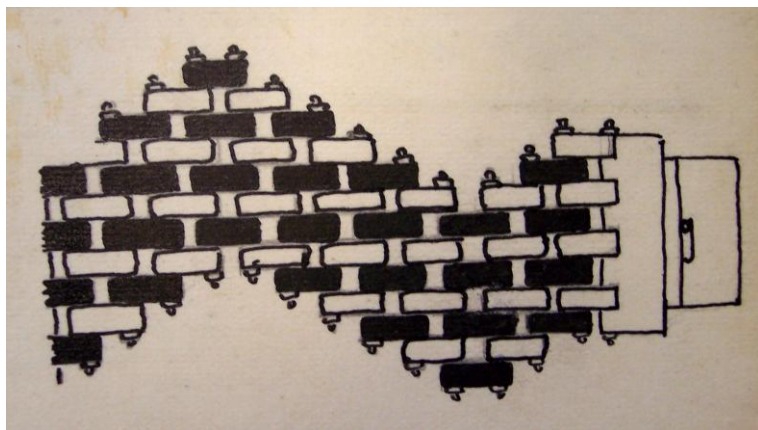


beweglichen Glieder schmiegt sich perfekt an die Körperkonturen an. Beide Firmen waren über Anna Bengel, die Carl August Haupt heiratete, miteinander verschwägert, womöglich fand hier ein Austausch von Ideen statt.

Nr. 79

**Musterzeichnung für ein
Mauerkettenarmband,
um 1930**

Dieser Entwurf ist mit seiner Zickzackform eine originelle Variante des Mauerketten-themas. Die Abwechslung schwarzer und metallfarbener Streifen belebt das Modell noch zusätzlich.



Nr. 80

**Musterzeichnung für An-
hänger, um 1930**

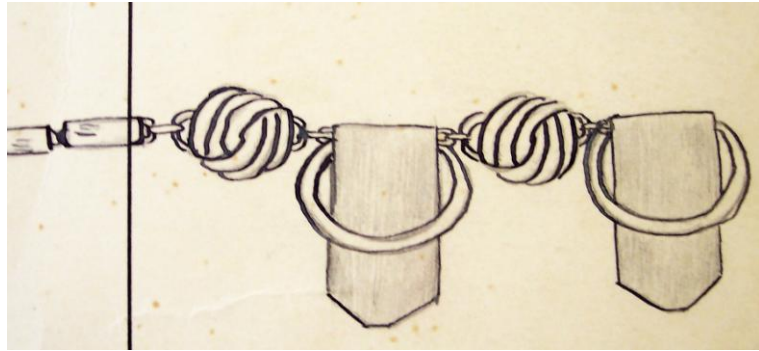
Solche farbenfrohen Anhänger wurden in zahlreichen Varianten gefertigt, hier soll ein kleiner Ausschnitt davon gezeigt werden.



Nr. 81

Musterzeichnung für ein Galalithcollier um 1933

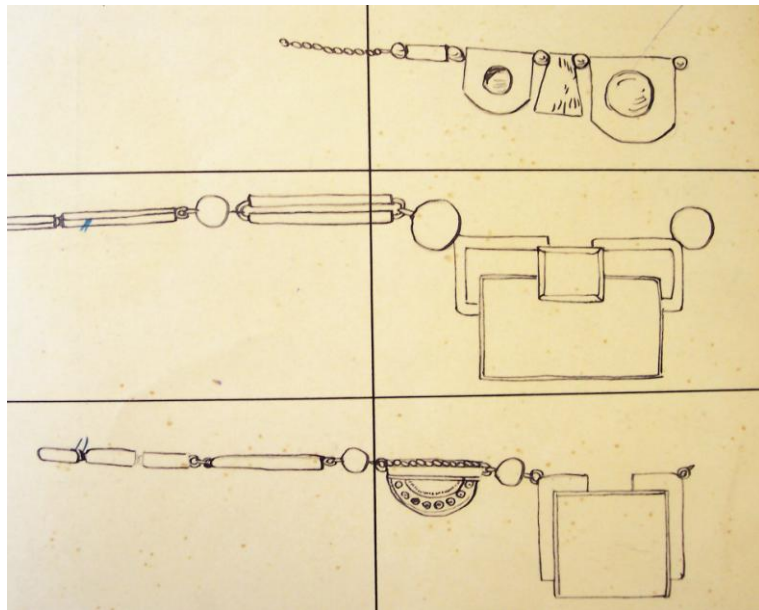
Dieser Entwurf zeigt, dass man auch bei Haupt in der Lage war, die Prinzipien der U.A.M. umzusetzen: Einfachheit und leichte Lesbarkeit ohne sich in Details zu verlieren.



Nr. 82

Musterzeichnung für Galalithcolliers um 1934

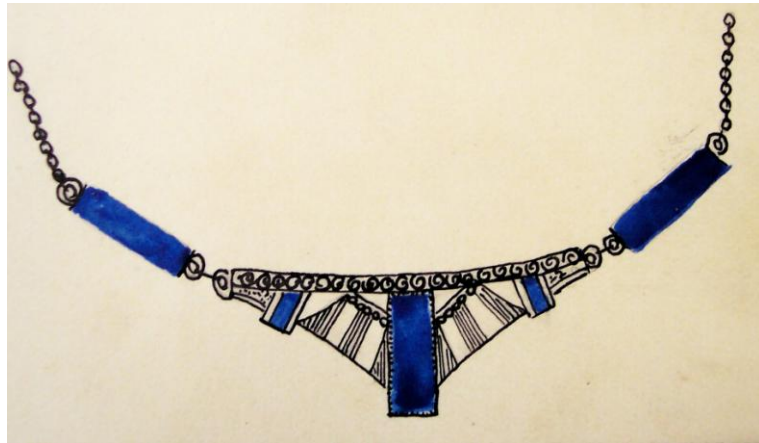
Diese Entwürfe zeigen, dass bei Haupt in den 1930er Jahren auf hohem Niveau gestaltet wurde. Die Stücke erinnern an Bengel-Schmuck, weisen aber doch eine eigene Note auf. Leider gibt uns das Musterbuch auch hier keinen Hinweis auf die farbliche Gestaltung. Die raffinierte Staffelung von viereckigen Galalithplatten bei den unteren Entwürfen lässt einen räumlichen Eindruck entstehen, wie er für das Art déco typisch ist. Diese Entwürfe zeigen, dass bei Haupt annähernd auf gleichem Niveau gestaltet wurde, wie bei Bengel. Da man mit Bengel verschwägert war und auch mit deren Schmuck handelte, kannte man die Modelle und ließ sich womöglich inspirieren. Bei Haupt war aber die Gestaltung oft nicht ganz so streng wie bei Bengel und ließ mehr Raum für das Ornament, wie der kleine Halbkreis beim untersten Entwurf zeigt.



Nr. 83

Musterzeichnung für ein Galalithcollier um 1937

Dieses Collier stammt aus einem Musterbuch, das wahrscheinlich für den deutschen Markt bestimmt war, da sich auch Hakenkreuzschmuck darin befindet. Es ist zwar streng geometrisch

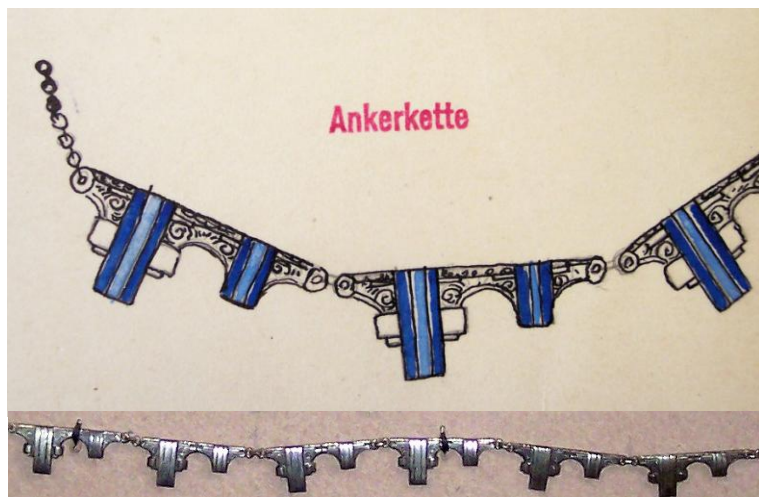


gestaltet, lässt aber Raum für das Ornament, wie die mäandernde Struktur an der Längsseite des Dreiecks zeigt, das den Anhänger des Colliers bildet. Auch die trapezförmigen Teile, die das rechteckige Galalithmittelstück flankieren, weisen eine schlichte Ornamentik auf. Es handelt sich um einen zeitgemäßen Entwurf, der aber nicht so kompromisslos alle Konventionen hinter sich lässt, wie das bei anderen der Fall ist (s.o.), die wohl eher für Frankreich bestimmt waren.

Nr. 84

Musterzeichnung für ein Collier, um 1937

Die Zeichnung aus dem Musterbuch entstand um 1937, das Collier auf der Musterkarte (unteres Bild) ist jedoch älter, es datiert noch vom Ende der 1920er Jahre. Wir wissen nichts über die

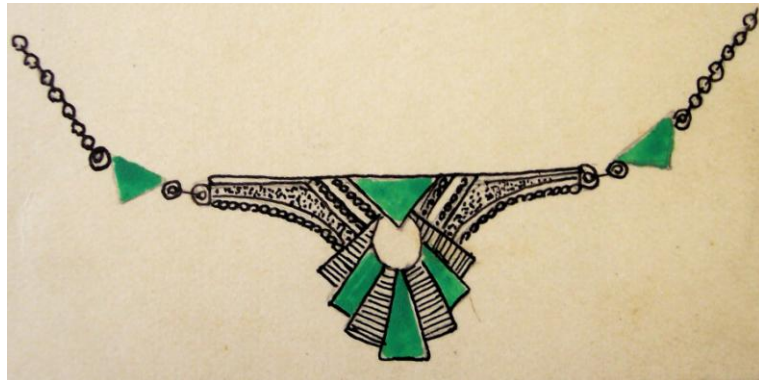


Größe. Beim Muster beträgt die Höhe der Glieder nur zwei cm, das Ganze wirkt also sehr viel weniger plakativ, als die Zeichnung im Musterbuch. Es ist jedoch durchaus möglich, dass der Entwurf Ende der 1930er Jahre größer ausgeführt wurde. Dies ist besonders dann wahrscheinlich, wenn für die farbigen Teile Galalith verwendet wurde.

Nr. 85

Musterzeichnung für ein Galalithcollier um 1937

Hier handelt es sich um einen weiteren Entwurf aus dem Musterbuch für den deutschen Markt. Die fächerförmige Staffelung der Teile des Mittelstücks ergeben



einen räumlichen Eindruck, der für das Art déco zeitgemäß ist. Das Ornament spielt eine größere Rolle als bei den Entwürfen für den Export: Die dreiecksartige Platte, auf der der Fächer aus Metall und grünem Galalith angebracht ist, wird ornamental strukturiert. Das Collier wirkt dadurch nicht so radikal modern, wie die Auslandsproduktion, sondern hat einen zeitloseren Charakter. Es widerspricht jedoch in seiner detaillierten Ausarbeitung den Prinzipien der U.A.M, die das Detail ablehnte.

Nr. 86

Collier späte 1930er Jahre, L 42 cm

Dies ist eines der wenigen erhaltenen Originale der Firma Haupt. Es kommt wieder das oben geschilderte Tütenprinzip zum Tragen: Hier wirken die Tüten fast wie Füllhörner, denen Kugeln entströmen. Genau dieser Entwurf war in den Musterbüchern nicht zu finden, aber ähnliche Kombinationen von Spiraltüten, die Galalithkugeln entlassen, sind ein großes Thema der späten 1930er Jahre.



Nr. 87

**Kavalierkette von 1938,
Tombak vergoldet, L 42 cm**

Die Firma führte schon vor dem Ersten Weltkrieg ein reichhaltiges Sortiment von Kavalierketten, die als Bauchketten getragen werden konnten, aber auch als Uhrketten dienten. Diese Variante aus vergoldetem Tombak stammt laut Musterbuch von 1938. Sie ist ein Beispiel aus einem Musterkoffer voller Ketten, der sich erhalten hat. Alle Ketten tragen ein Etikett mit der Aufschrift „Columbus Kette, 2 Jahre Garantie, C.A.H.“ und der Kanone. Die einfache



Panzerkette wird von aufwändig gestalteten Ziergliedern unterbrochen, die von Hand eingehängt werden mussten. Bei Bengel hatte man übrigens auch eine Kanone als Markenzeichen (s. kleines Bild²⁵⁸), die jedoch etwas anders aussah: Man sieht nur ein Rad und es liegen noch Kugeln dahinter.



Marque de Fabrique

Markenzeichen
der Firma Bengel

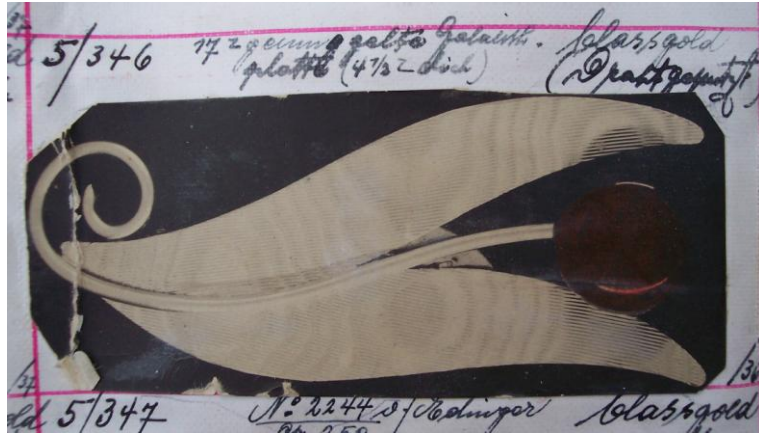
²⁵⁸ Weber-Stöber, 2002, S. 89

2.5 Klein & Quenzer

Nr. 88

Kleiderclip 1934, unedles Metall, Galalith

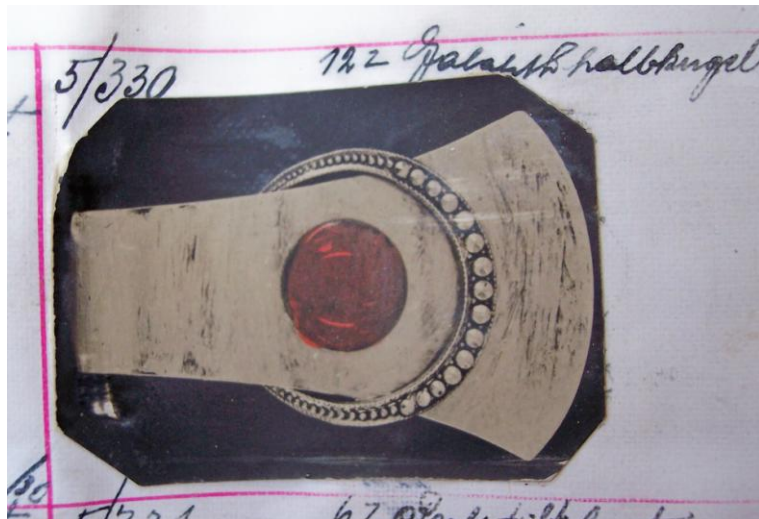
Die stilisierte Blume wird von einer Galalithhalbkugel als Blüte, zwei längs gerillten Blättern und einem Stiel aus Metall gebildet. Der Stiel läuft in einer Volute aus. Hier wirken noch Einflüsse des Jugendstils nach.



Nr. 89

Kleiderclip 1934, unedles Metall, Galalith

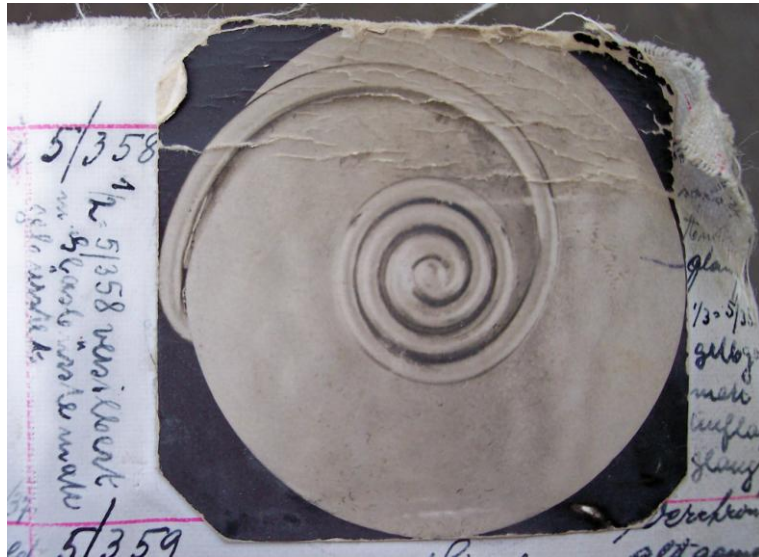
Eine mondäne Note erhält dieser Entwurf durch die rote Galalithhalbkugel, die von einem Metallring mit Marksitstruktur umfassen wird. Dadurch, dass dieser z.T. hinter die Grundfläche geführt wird, entsteht ein räumlicher Effekt.



Nr. 90

Kleiderclip 1934, Tombak versilbert

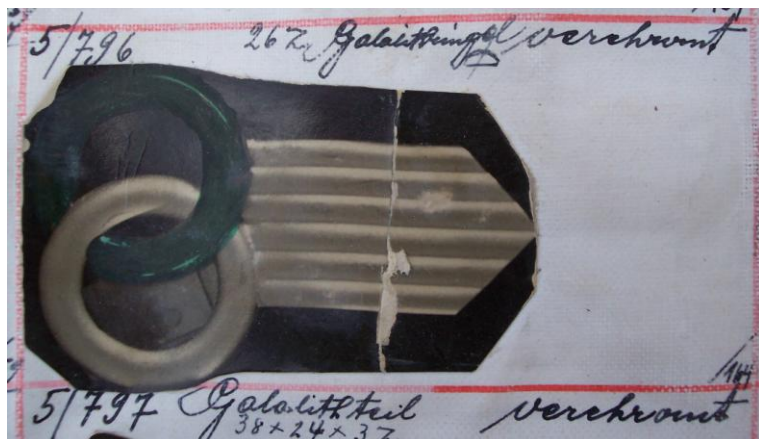
Seinen Reiz erhält dieser schlichte, aber edle Entwurf durch die sich aus der leicht konvex gewölbten Scheibe herauswindende Spirale. Der versilberte Clip wurde mit einer Glasbürste matt gebürstet. Die kleine Abbildung²⁵⁹ zeigt, dass es bei Bengel einen sehr ähnlichen Kleiderclip aus versilbertem Messing gab. Die Scheibe hat dort eine „gehämmerte“ Oberfläche, die natürlich durch eine Pressung entstanden ist. Bei Bengel wurde dieser Clip jedoch erst ab 1935 hergestellt, also wurde dieser Entwurf bei Klein & Quenzer oder einer anderen Firma abgeschaut.



Nr. 91

Kleiderclip 1935, Chrom, Galalith

Ein Ring aus verchromtem Galalith ist in einen zweiten aus grünem Galalith geschlungen. Das Ganze wurde auf einen spitz zulaufenden Metallstreifen gelötet, der eine längsgerillte Prägung aufweist.

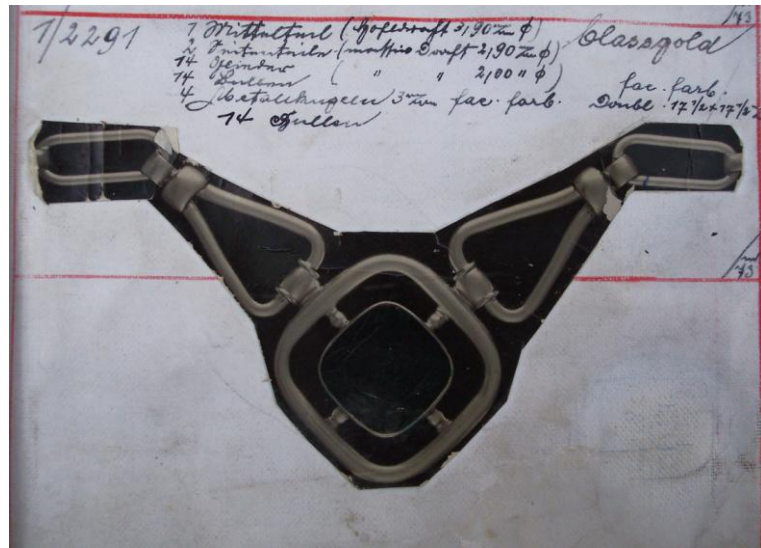


²⁵⁹ Art déco Schmuck, Ausstellungskatalog 2002, S. 272

Nr. 92

Collier von 1936, Gold-doublédraht, Glasstein

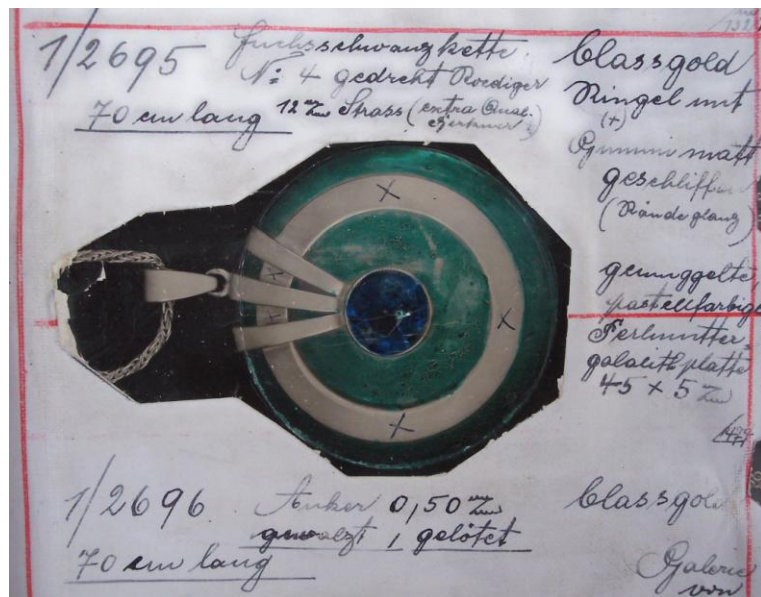
Ein rautenförmiger, grüner Glasstein wird von einem massiven, rautenförmigen Draht in blassgoldener Farbe gerahmt. Den Übergang zur Kette bilden zwei dreieckförmige Gebilde aus dem gleichen Draht, die dem Entwurf zu einer gelungenen Ecklösung verhelfen.



Nr. 93

Rundscheibenanhänger 1937, vergoldetes Metall, Galalith

Hier handelt es sich um eine Variante von Naum Slutzkys Rundscheibenanhängern,²⁶⁰ wie man sie in den Obersteiner Entwürfen immer wieder findet. Auf einer mugelten grünen Galalithplatte wurde außen ein blassgoldener Ring, im Zentrum ein blauer Glasstein angebracht. Seine Fassung wird von drei Metallbändern fächerförmig gehalten, von denen das mittlere in die Aufhängung übergeht.

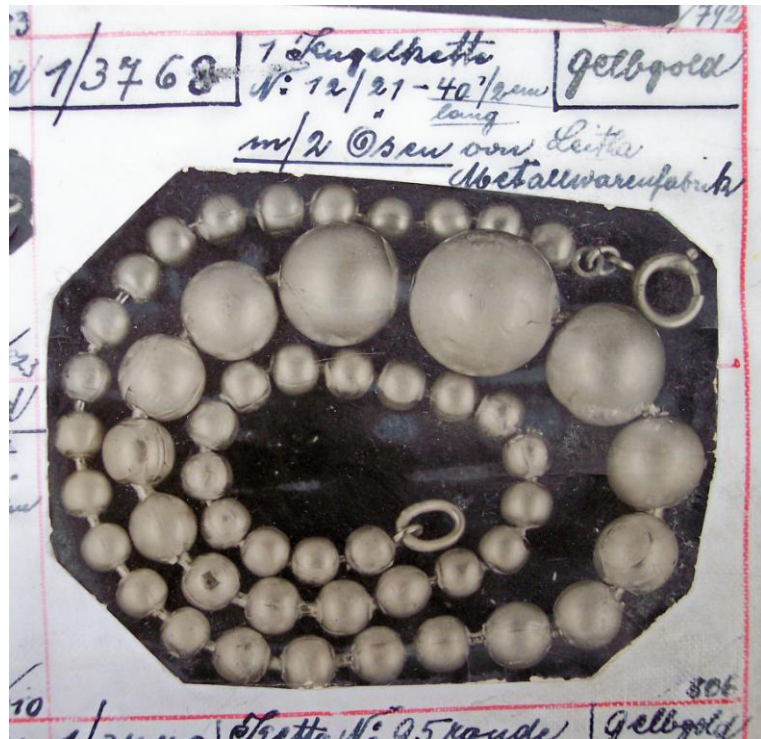


²⁶⁰ Weber, 2002, S. 47

Nr. 94

**Kugelkettencollier 1938,
vergoldetes Metall**

Kugelketten wurden von der Firma Bittmann in Idar-Oberstein bezogen, die das Patent auf diese speziellen Kettenmaschinen hatte. Das lässt sich auch dadurch belegen, dass im Inventurbuch von 1941 Verbindlichkeiten an die Firma Bittmann auftauchen. Die sehr reißfeste Kette ist von Toilettenschnüren her bekannt und wird

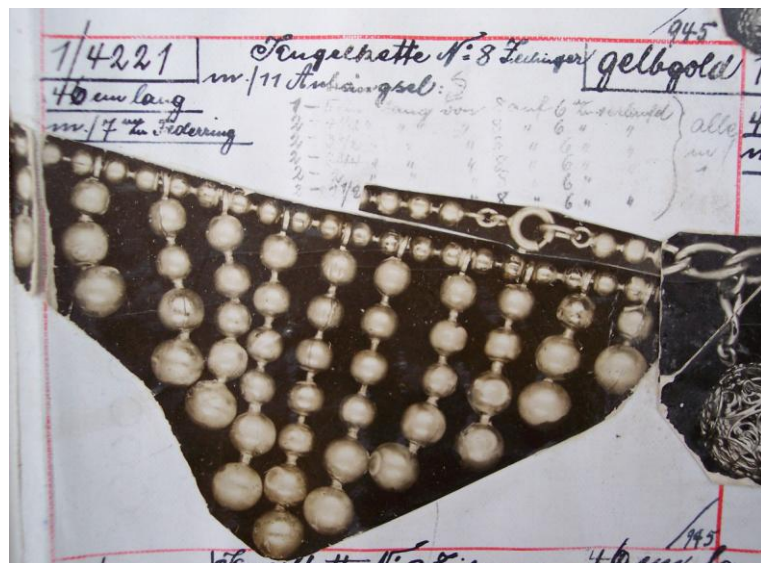


hier ästhetisch aufgefasst. Es finden sich zahlreiche originelle Entwürfe, die z.T. noch mit bunten Holzperlen kombiniert sind. Auch Ohrclips mit Kugelkettenfransen wurden angeboten. Der hier gezeigte Entwurf besteht aus einem sich vergrößernden und wieder auf die Ausgangsgröße verjüngenden Verlauf von Kugeln. In technischer Hinsicht ist dies eine große Herausforderung.

Nr. 95

**Kugelkettencollier 1940,
vergoldetes Metall**

Hier wurden an eine Kugelkette Fransen aus zur Mitte hin sich verlängernden Kugelkettenteilen angehängt. Durch die sich bewegenden angehängten Teile entsteht beim Tragen ein reizvoller, dynamischer Effekt.



2.6 Carl Maurer Sohn

Nr. 96

**Châtelaine 1920er Jahre,
brüniertes Eisen, vergolde-
ter Tombak, L 15,5 (inkl.
Karabiner)**

Die beiden verwendeten Me-
talle stehen in einem attrakti-
ven Farbkontrast. Durch das
kleine goldene Hufeisen, das
im Steigbügel eingehängt ist,
werden die beiden Farben
zusätzlich miteinander ver-
klammert. In den 1920er
Jahren kamen Uhrketten aus
brüniertem Eisen in Mode.

Die Brünierung schützt das
Eisen aber nicht ausreichend,
sie ist nicht schweißresistent.

Deshalb wurde dieses Mate-

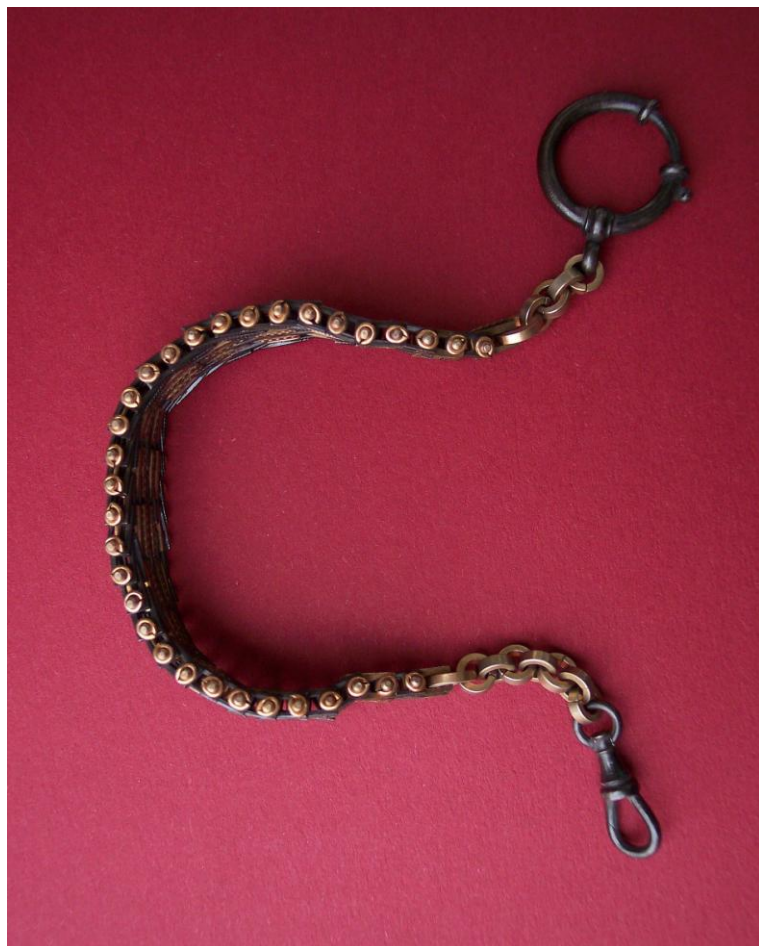
rial nur für Uhrketten und Châtelaines verwendet, die nicht unmittelbar auf der Haut, son-
dern auf Stoff getragen wurden. Eisendraht wurde hier zu einem Milanaisband verfloch-
ten.



Nr. 97

**Uhrkette 1920er Jahre,
brüniertes Eisen, Tombak,
L 23, B 1,8 cm**

Diese Uhrkette lebt vom gleichen Farbkontrast wie das vorige Beispiel. Sie wurde in Mauerkettentechnik gefertigt, d.h. ihre Glieder werden mit Metallstiften zusammengenietet, die das Ganze goldfarben umrahmen (s. untere Abbildung). Das reizvolle Muster ergibt sich durch die abwechselnde Staffelung goldfarbener und brüniertes Glieder. Die beiden mittleren goldfarbenen Reihen weisen kleine Prägungen mit Lochmuster auf. Durch eine Abtreppung verjüngt sich die Kette zu den Enden hin und endet genau mit den beiden gemusterten Reihen an den beiden Ösen, an denen Karabiner und Federring angebracht wurden. Auch dieses Modell ist also von der Gestaltung her intensiv durchdacht.

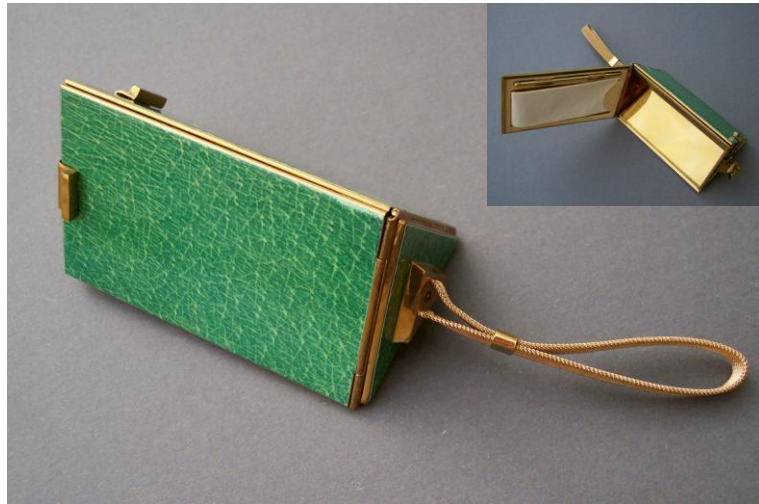


2.7 Gebrüder Schmidt

Nr. 98

**Minaudière 1920er Jahre,
Messing, Lack, 6 x 6 x 6,
H 10,4 cm**

Die Tasche konnte an allen
Seiten aufgeklappt werden
(s. kleines Bild) und enthielt
je ein Fach für Schreibblöck-
chen und Stift (s. Foto), eines
für Puder und Lippenstift
und eines für Zigaretten und



Streichhölzer. Die Dame konnte alles wichtige mit sich führen und hatte mit dem grünen Lederimitatdruck ihren perfekten Auftritt.

Nr. 99

**Dose 1920er Jahre, Mes-
sing, Email, Leder,
Ø 7 cm**

Die Dose kann in der Mitte
aufgeklappt werden, wie es
auf der kleinen Abbildung zu
sehen ist. Innen ist sie mit
Leder gefüttert. Durch die
Melierung zweier Grüntöne
wirkt sie sehr edel.



Nr. 100

Zigarettenspender 1920er Jahre, Messing, Lack, H 12/B 10/T 10 cm

Diesen Zigarettenspender zierte ein Japanmotiv in Lackarbeit, wie es sich in den 1920er Jahren großer Beliebtheit erfreute. Es handelt sich hier um einen äußerst raffinierten Mechanismus: Wenn man am Griff zieht, kommt eine Zigarette heraus und bleibt, wie auf der Abbildung zu sehen, oben auf dem Spender liegen.



Nr. 101

Handtasche 1920er Jahre, Messing, Lack, H 6,8 cm, L 9,5, B 5,5 cm

Haifischhaut bzw. Chagrinder war in den 1920er Jahren groß in Mode, aber für die Mehrzahl der Leute unbezahlbar. Die Metallwarenindustrie stellte deshalb nach Originalphotos bedruckte Gegenstände her, die zwar die begehrte Optik aufwiesen, sich aber hart und kalt anfühlten und glänzten. Dies war jedoch für die Käufer



überhaupt kein Hinderungsgrund. Ähnliche Drucke wurden auch bei den Gebrüdern Stern ausgeführt.

Nr. 102

**Drei Art déco- Kosmetikdosen im Originalset
1930er Jahre, Messing,
Lack, Glassteine, v.u.n.o.: 8
x 8/ 10,5 x 5,5/ 13 x 8,5 cm**
Die Wirkung dieser Dosen kommt ganz durch den schwarzen Lack zustande, der nur sehr sparsam mit Auflagen aus silberfarbenem Metall und Glassteinen verziert wurde. Die mittlere Dose zeigt ein typisches Art déco-Motiv, das an das 1930 fertiggestellte Chrysler-Building in New York erinnert.



Nr. 103

Rauchergarnitur mit Zigaretten-spender, sechs Aschenschalen und Feuerzeug auf passendem Tablett, 1930er Jahre

Öffnet man den Zigaretten-spender, so fächern sich die Zigaretten strahlenförmig nach außen hin auf, ein Vorgang, mit dem man seine Gäste sicher sehr beeindrucken konnte. Der Globus des Spenders und des Feuerzeugs steht für Weltoffenheit und Internationalität. Die Gestaltung beruht auf dem Kontrast zwischen matten und glänzenden Flächen, so glänzen die Kontinente der Weltku-



gel, während die Meere durch matte Flächen angedeutet werden. Das Tablett hat eine matte Grundfläche und einen glänzenden Rand, ebenso ist dies bei den Aschenschalen. Da in den 1930er Jahren noch nicht in dem Ausmaß wie heute bekannt war, wie schädlich das Rauchen ist, wurde völlig unbekümmert damit repräsentiert. Unzählige Gegenstände und Zubehör verherrlichten das Rauchen zu einer ausgesprochenen Kult- und Kulturform. Vor unserem heutigen Hintergrund ist dies nur noch schwer nachvollziehbar. Aber man kann sich dennoch darum bemühen, mit einer gewissen Distanz (und vielleicht einem Augenzwinkern) diese Gegenstände so zu verstehen, wie sie gemeint waren, um ihnen gerecht zu werden.

2.8 Gebrüder Stern

2.8.1 Von Asprey inspirierte Objekte

Nr. 104

**Notizbuch 1920er Jahre,
vernickeltes Metall, Kar-
ton, Lack, Galalith,
10 x 13 cm**

Zu dieser Zeit griff man ein weiteres Asprey-Motiv auf: die Haifischhaut. Die kleine Abbildung²⁶¹ zeigt eine englische Puderdose in echtem Chagrinleder der gleichen Zeit. Es ist zwar nicht sicher, ob sie von Asprey stammt, sie belegt aber die Mode der damaligen Zeit und verdeutlicht, wie das echte Pendant gewirkt hat. Das Foto auf dem Deckel des Notizbuchs ist auswechselbar, so dass der Besitzer sein eigenes Bild einlegen konnte.



²⁶¹ Gavin Douglas Antiques, www.antique-clocks.co.uk, 2005

Nr. 105

**Zigarettenhülle 1920er
Jahre, Tombak, Lack,
8,5 x 5,5 cm**

Man fertigte auch Druckvorlagen nach echtem Chamäleonleder an. Da es sich bei diesem Objekt um eine kleine Fläche handelt und nur der Dosendeckel bedruckt ist, der vom Korpus der Dose schwarz gerahmt wird, ergibt sich eine überzeugendere Optik als beim vorigen Beispiel. Dazu trägt auch der schwarze Galalithknopf bei, der Deckel und Korpus farblich verklammert. Man sieht also,



dass man mit dieser Methode auch schöne Dinge günstig herstellen konnte.

Nr. 106

**Trumpfanzeiger mit
Tischbürste 1920er Jahre,
Tombak, Lack, Schweins-
borsten, 6,2 x 4,2 cm**

Hier ein weiteres Beispiel für den Chamäleondruck. Mit kleinen Drehknöpfen lässt sich der Trumpf einstellen. Außerdem kann man damit noch Verunreinigungen vom Spieltisch abbürsten. Ob-



wohl der Glanz des Lacks den Eindruck von Leder trübt, gehört dieses Stück doch zu den besonders originellen Objekten der Sammlung Lautenbach.

Nr. 107

Zigarettenbox, 1920er Jahre, Tombak vernickelt, Lack, 7 x 9,5 cm

Der Chamäleondruck wird hier mit einem Art déco-Motiv kombiniert, das aus zwei schräg angebrachten, spiegelverkehrt gegeneinander versetzten schwarzen und silberfarbenen Streifen besteht. Das Ledermotiv wird dadurch zeitgemäß dynamisiert.



Nr. 108

Puderdose, 1920er Jahre, Tombak. Lack, 8 x 5,5 cm

Die dritte und letzte Variante gedruckten „Leders“ ist das Schlangenledermotiv. Auch hier stellt sich wieder das ästhetische Problem, dass die glatte Lackoberfläche der Lederoptik widerspricht. Das Motiv ist aber harmonisch



und durch die leichte Asymmetrie auch sehr natürlich auf die Dose aufgebracht, so dass durchaus nachvollziehbar ist, dass es dafür Käuferinnen gab.

Nr. 109

Aschenbecher mit Streichholzbehälter 1920er Jahre, Tombak, Email

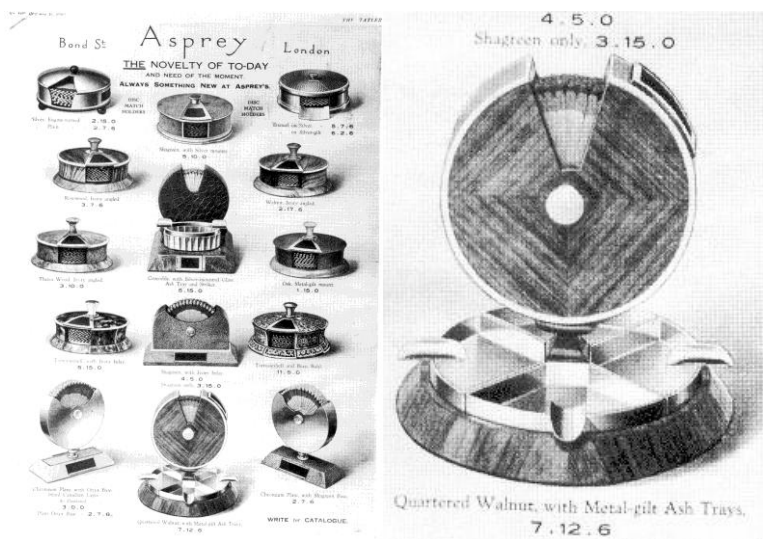
Der Korpus besteht aus Tombak, der rot und schwarz emailliert wurde. Die kleine Abbildung²⁶² zeigt eine Reihe von Streichholzbehältern von Asprey aus der gleichen Zeit. Sie unterscheiden sich zwar von dem hier behandelten insofern, als sie rund sind, haben aber z.T. auch einen aufrecht stehenden Korpus (s. Ausschnittvergrößerung).



Das Modell der Gebrüder Stern ist also von Asprey inspiriert, die Ausführung wurde jedoch variiert. Das Asprey-Modell wirkt mit seinen runden Formen eleganter, durch die Ausführung in echtem Silber und Walnussholz jedoch auch konservativer. Das Modell der Gebrüder Stern in seinem

leuchtenden Rot strahlt mehr Art déco-

Atmosphäre aus und steht modisch voll in seiner Zeit. Das ist typisch für Arbeiten aus unechten Materialien, sie müssen aufgrund ihres geringeren Wertes nicht so zeitlos ausgelegt sein und können größere gestalterische Wagnisse eingehen.

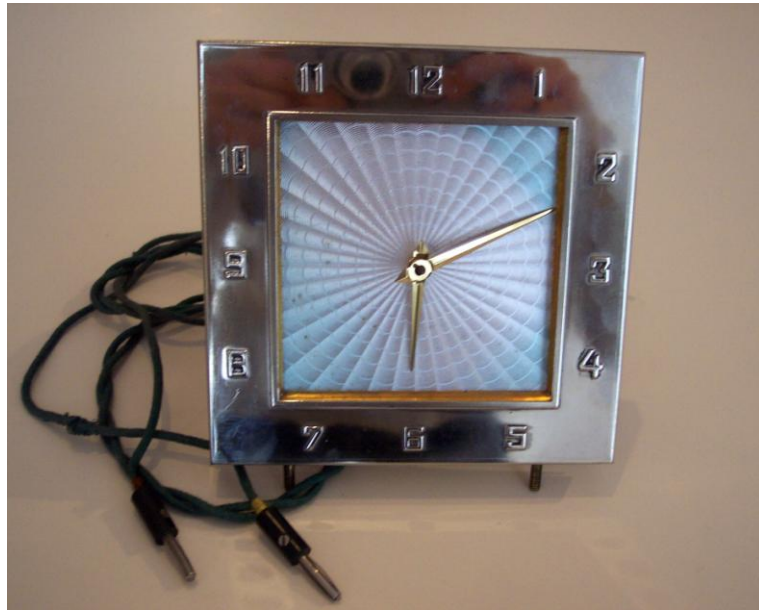


²⁶² Hillier, 1981, S. 84

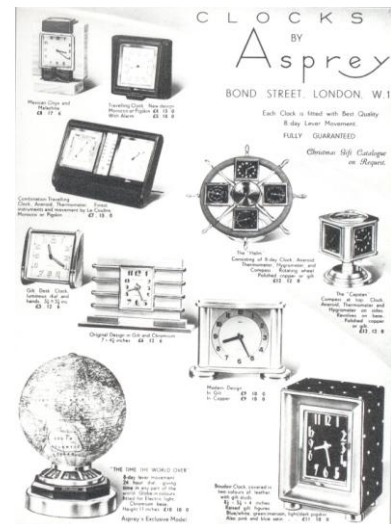
Nr. 110

Tischuhr von 1930, Tombak, z.T. vernickelt und guillochiert, 13,5 cm²

1930 meldete die Firma ein Patent für einen Ziffernblattrahmen an, der ohne an den Außenseiten sichtbare Schrauben montiert werden konnte. Das Bild zeigt den Prototyp einer Uhr mit Elektromotor, der daraufhin entwickelt wurde. Die kleine



Abbildung²⁶³ dokumentiert Asprey-Uhren aus den 1930er Jahren in schlichten, quadratischen oder rechteckigen Formen, die durchaus an das Modell der Gebrüder Stern erinnern. Innovativ bei den Gebrüder Stern ist jedoch die Anbringung der Ziffern auf dem Rahmen selbst und nicht auf dem Ziffernblatt, dessen leere Fläche nur durch ein hellblaues Guilloché-Email gestaltet wurde. Bei Asprey finden sich auch keine elektrischen Uhren. Hier war die Firma Stern in technischer und in gestalterischer Hinsicht überlegen. Es fand nur eine Übernahme der damals allgemein üblichen Formensprache für Uhren statt, die dann technisch und gestalterisch ein großes Stück weiter gedacht wurde. Dies ist wieder ein Beispiel dafür, dass in Oberstein Vorbilder nicht einfach sklavisch imitiert wurden. Man konnte die eigenen Stärken und setzte sie gegebenenfalls entsprechend ein.



²⁶³ Hillier, 1981

Nr. 111

**Minaudière 1930er Jahre,
Tombak verchromt, 9,5 x
12,5 cm**

Abendtaschen aus Metall, sogenannte Minaudières, waren ebenfalls von Asprey inspiriert. Diese buchförmige enthält zwei Fächer für Puder und Rouge, ein Fach für Zigaretten, einen Spiegel, Platz für einen Kamm und einen Lippenstift. Nur das Feuer musste man sich von einem galanten Herren noch geben lassen, der dann wohl auch die Rechnung bezahlte, denn ein Geldfach findet sich hier nicht. Es wurden viele verschiedene Varianten solcher Modelle angefertigt, so dass für jeden Geschmack etwas dabei war. Die Klappmechanismen der Fächer sind technisch genauso ausgefeilt, wie die der Zigarettendosen. Gestaltung und Funktionalität gehen Hand in Hand.



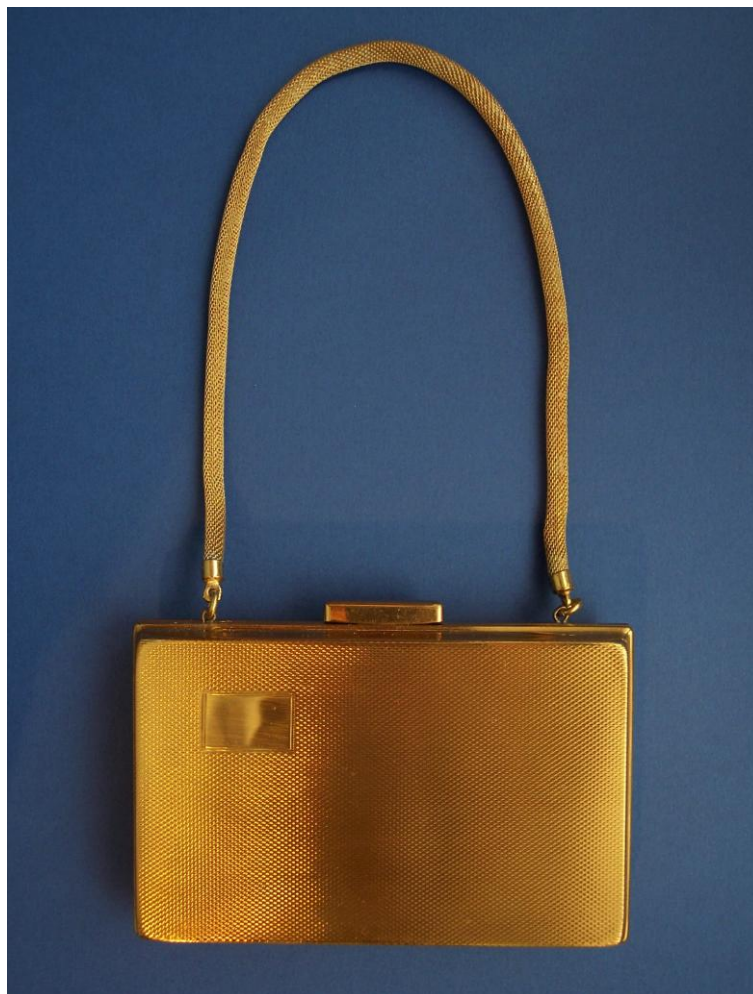
Die kleine Abbildung²⁶⁴ zeigt eine sehr teure dière aus der gleichen Zeit. Sie wurde von Van Cleef & Arpels, den berühmten Pariser Juwelieren, in Gold mit echten Steinen speziell für Asprey gefertigt. Die Innensicht zeigt eine Aufteilung in Fächer, die den Abendtaschen der Gebrüder Stern vergleichbar ist. Hier wird dokumentiert, dass solche Taschen tatsächlich groß in Mode waren und dass sich auch für solche Luxusobjekte Käuferinnen fanden.



Nr. 112

Abendtasche 1930er Jahre, Tombak, 10,5 x 7,2 cm

Die herausragende Wirkung dieser besonders eleganten Tasche kommt durch den aus schlauchförmigem Milanai-segeflecht gebildeten Henkel zustande. Eine einfache Strukturprägung reicht als Gestaltungsmittel aus, um den warmen Goldton des Metalls voll zur Geltung zu bringen. Ein kleines Feld in der linken oberen Ecke blieb glatt, dort konnte ein persönliches Monogramm eingraviert werden.

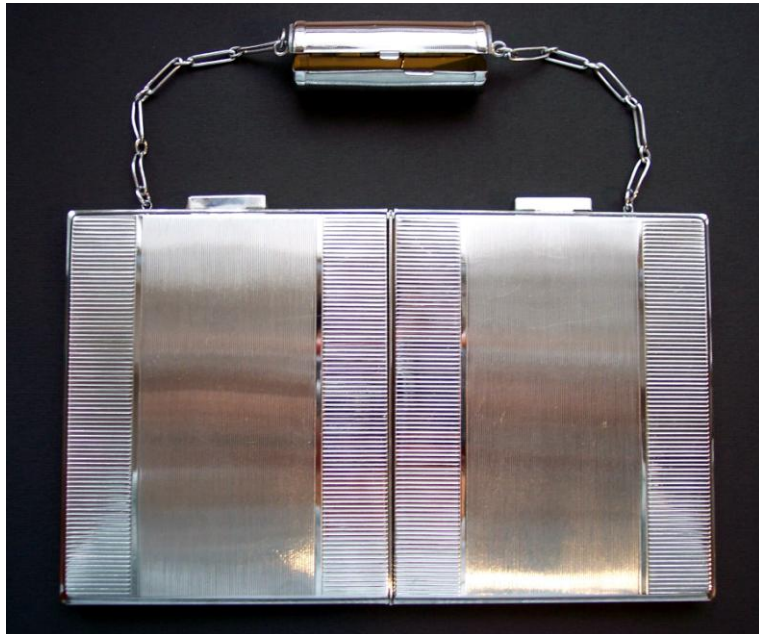


²⁶⁴ Hillier, 1981, S. 90

Nr. 113

**Abendtasche 1930er Jahre,
Tombak verchromt,
20 x 12 cm**

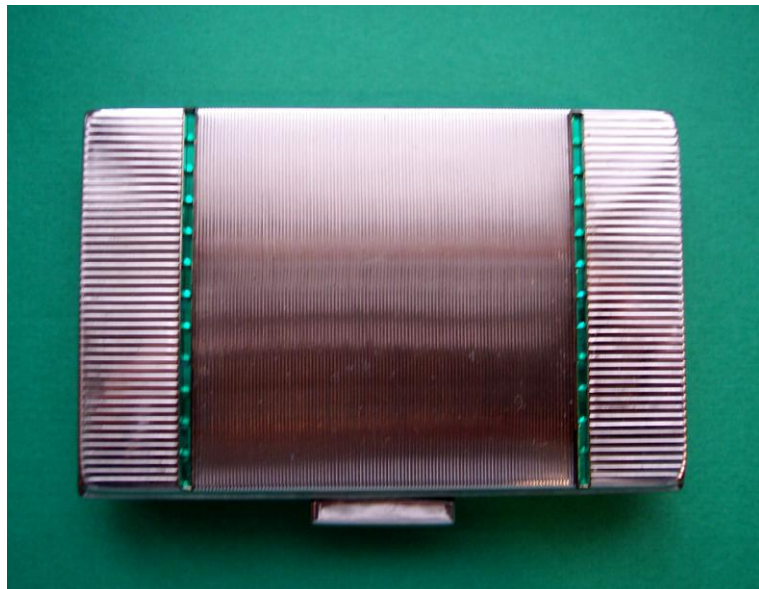
Eine besonders große Variante ist diese doppelte Abendtasche, die über ein reichhaltiges Innenleben mit Schreibgarnitur verfügt. Der Lippenstift ist in den Griff integriert, der durch zwei Ketten mit der Tasche verbunden ist.



Nr. 114

**Abendtasche 1930er Jahre,
Tombak verchromt, Glassteine,
12,5 x 9 cm**

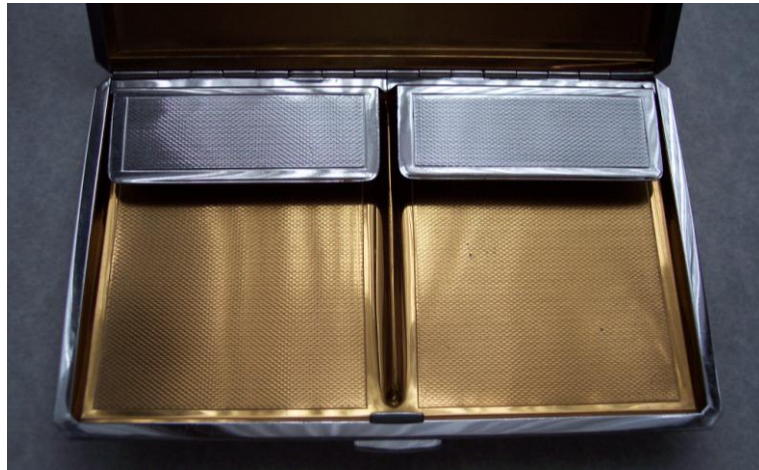
Sie besitzt ein ähnliches Innenleben wie die anderen Beispiele. Typisch Art déco ist die repräsentative Anordnung der Glassteine in zwei Streifen am rechten und linken Rand der Deckelfläche, die die quergeriffelten Randzonen von der längsgeriffelten Mittelzone absetzen. Das Modell war auch mit blauen Steinen erhältlich. Es steht in engem Zusammenhang mit dem Asprey-Vorbild von oben.



Nr. 115

**Zigarettenetui um 1938,
Messing, z.T. vernickelt,
8,8 x 14 cm**

Den Deckel ziert eine Prä-
gung, die die englischen
Kronkolonien darstellt. In
aufgeklapptem Zustand zeigt
sich ein Klappmechanismus,
der sowohl die Zigaretten
festklemmt, als auch die Do-
se offen hält. Dies wird
durch gegenläufig angeord-
nete Federn im Scharnier
möglich. Im Vergleich dazu
wirkt die Asprey-Dose von
1939 auf der kleinen Abbil-
dung²⁶⁵ mit ihrem Gummi-
band zum Fixieren der Ziga-
retten geradezu unbeholfen,
obwohl sie in echt Gold ge-
fertigt ist. Dies ist ein Be-
reich, wo maschinelle Ferti-
gung der Handarbeit überle-
gen sein kann: Dort lohnt es
sich, solche perfekten Lösungen zu entwickeln, die fab-
rikmäßig dann in großer Zahl umsetzbar sind. Bei der An-
fertigung von Einzelstücken ist dies hingegen oft nicht der
Fall.



²⁶⁵ Fairfield Auktionshaus, www.fairfielauction.com, 2005

2.8.2 Sonstige herausragende Entwürfe der Gebrüder Stern

Nr. 116

**Feuerzeug 1920er Jahre,
Tombak, Lack, Glassteine,
H 8, B 10 cm**

Die Form ist einer orientalischen Öllampe nachempfunden. Es herrscht ein Wechsel von lackierten Flächen und blankem Metall, das als rahmendes Element fungiert. Den Griff bildet eine Schlange, deren Kopf sich leicht asymmetrisch aus der Mittellinie herausdreht und deren Augen rote Glassteine bilden.



Nr. 117

**Zigarettendose mit integriertem
Streichholzbehälter, 1920er Jahre, Tombak,
Lack**

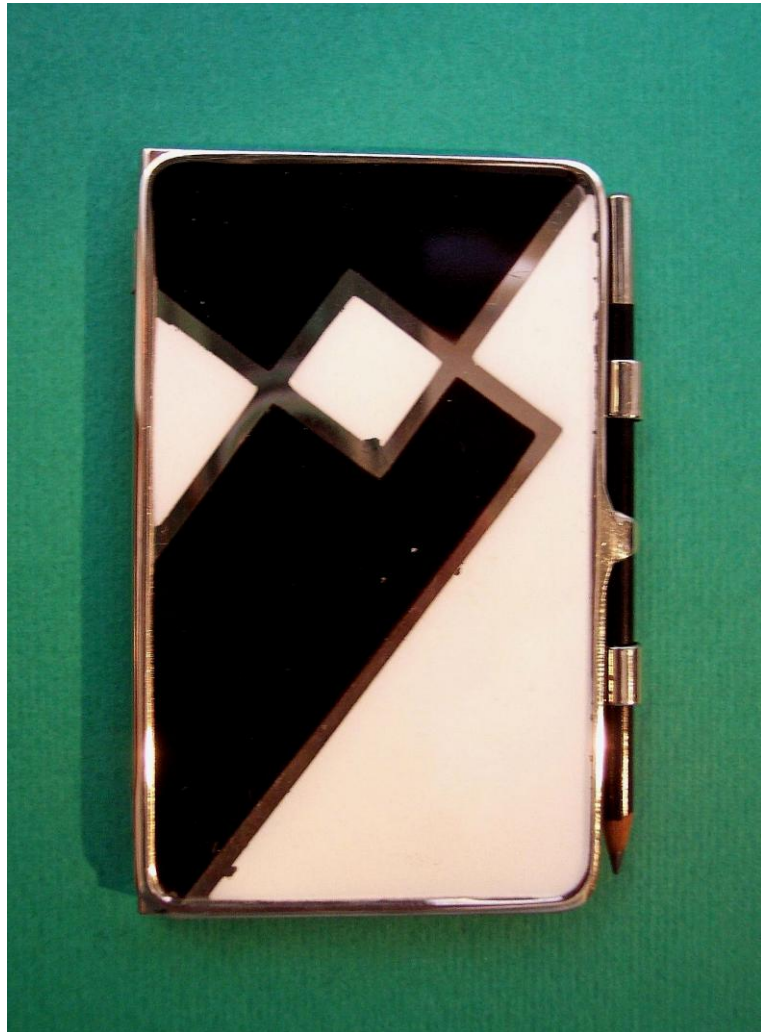
Öffnet man den Deckel der schwarz lackierten Dose, so erscheint ein Knauf, an dem man den integrierten Streichholz- und Zigarettenbehälter nach oben ziehen kann. Der Gesamteindruck wird vom Spiel mit schwarzem Lack und blank belassenen Rändern und Flächen geprägt.



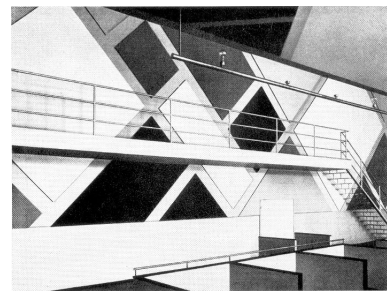
Nr. 118

**Schreibblöckchen 1930er
Jahre, Tombak verchromt,
Email, 8 x 5 cm**

Die Deckelfläche ist diagonal in einen schwarz lackierten Teil links oben und in einen weißen rechts unten geteilt. Der weiße Teil son- dert blitzartig zwei Dreiecke und eine Raute in den schwarzen ab, das Ganze ist von blank gelassenen silber- farbigen Streifen gerahmt. Der schwarze Stift verklam- mert die ganze Komposition, indem er die weiße Fläche abschließt. Aufgrund der verchromten Kappe des Stifts und seiner Halterungen



ergeben sich optische Bezüge zu den silberfarbenen Struk- turen des Deckelmotivs. Durch die sorgfältige Komposi- tion wirkt das Ganze wie die Miniatur eines abstrakten Ge- mäldes, wie es Theo van Doesburg gemalt haben könnte. Die kleine Abbildung²⁶⁶ zeigt ein Foto aus einem 1928 von ihm gestalteten Raum im Restaurant Aubette in Straß- burg. Dort herrscht im Großen die gleiche Formensprache, wie auf dem Schreibblöckchen im Kleinen.

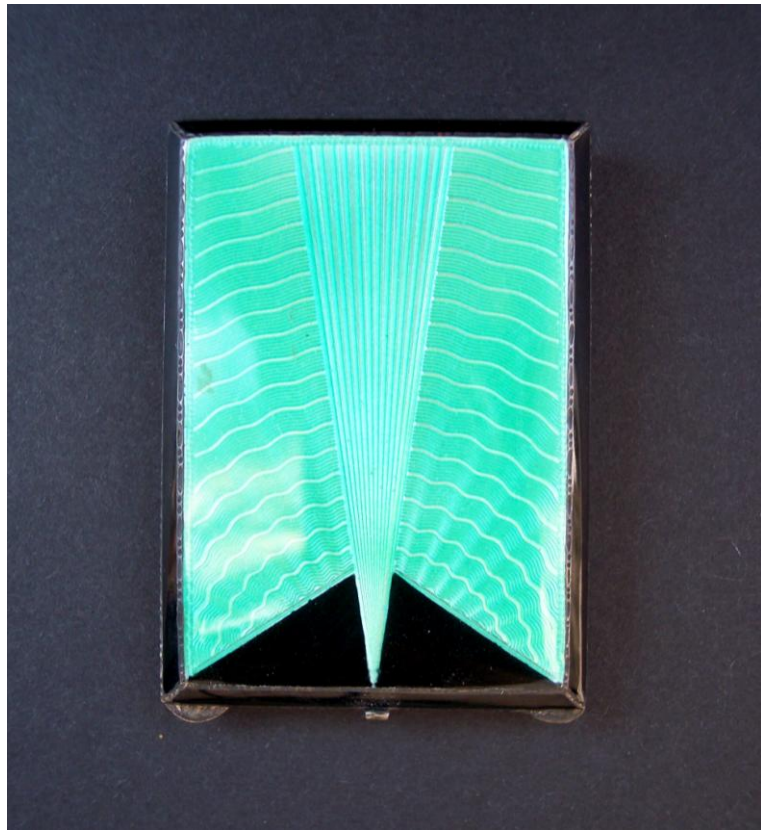


²⁶⁶ Jaffé, 1967, Abb. 32

Nr. 119

**Puderdose 1930er Jahre,
Tombak verchromt, Email,
6 x 4,3 cm**

Hier handelt es sich nicht um eine Pressung, sondern um eine echte Guillochéarbeit, die man in Pforzheim ausführen ließ. Das schwarze Dreieck am unteren Rand wird von dem mintgrünen Guillochédreieck des oberen Randes so weit durchdrungen, dass dessen Spitze den unteren Rand berührt. Ebenfalls mintgrün emaillierte Guillochéwellen bilden den Hintergrund.



Nr. 120

**Puderdose 1930er Jahre,
Tombak verchromt, Email,
6 x 7,5 cm**

Die Flächen eines Rautenmusters aus blank gelassenen, silberfarbenen Metallstreifen wurden mit schwarzem Email ausgefüllt. Durch die leichte Wölbung des Dossendeckels wird eine Dynamisierung des Musters erreicht.



Nr. 121

**Tischkalender späte 1930er
Jahre, Messing, Lack,
H 12 cm, Ø 5,3 cm**

Die Form ist einem Leuchtturm nachempfunden. Im schwarz lackierten Sockel lässt sich der Wochentag einstellen, das Datum befindet sich auf der Spirale innen, die sich durch ein Schraubchen oben drehen lässt. Welcher Freitag genau gemeint ist, muss noch mit dem kleinen roten Rahmen vorne eingestellt werden. Das FRI für friday zeigt, dass dieses Produkt für den englischen Markt bestimmt war. Es ist deswegen gut möglich, dass es von Asprey ähnliche Tischkalender gab, doch lässt sich dies momentan nicht nachweisen.



Nr. 122

**Tischkalender späte 1930er
Jahre, Tombak verchromt,
Lack, B 7, H 7,5, T 9 cm**

In dieser Tonnenform hatte die Firma einiges an Tischkalendern zu bieten, dieser hier soll als Vertreter seiner Gattung dienen. Die hellbraun und dunkelbraun melierte Lackierung täuscht den Eindruck von Holz vor und ergibt dadurch einen warmen Eindruck. Mars für März zeigt, dass diese Tischkalender nach Frankreich geliefert wurden. Als besonderer Service ist noch klein neben dem März vermerkt, dass dieser 31 Tage hat. Einen vergleichbaren Tischkalender gibt es auch noch in spanischer Sprache, was die rege Exporttätigkeit der Firma belegt.



2.9 Museum Idar-Oberstein

Nr. 123

**Handtasche 1920er Jahre,
Galalith, Metallringe,
B 17,5, H 23 cm**

An einem Taschenbügel aus Horn imitierendem Galalith hängt eine ovale Tasche, die aus durch Metallösen verbundenen Galalithplättchen besteht. In Dunkelbraun und Eierschalenfarben entsteht das zentrale Rautenmotiv. Sehr witzig sind die Galalithfransen abwechselnd in Dunkelbraun und Eierschale, die ringsherum noch angebracht wurden. Der Griff besteht aus einer Haferkornkette in Galalith, auch hier wechseln sich Braun und



Weiß ab. Diese Tasche ist ein ausgesprochen phantasievoller Entwurf. Man wundert sich, was mit Galalith alles hergestellt werden konnte, denn die dünnen Blättchen wirken auf den ersten Blick doch sehr zerbrechlich.

Nr. 124

**Collier 1930er Jahre, Tom-
bak verchromt, Ø innen ca.
12, H 3,5 cm**

Dieses Collier ist leider nicht vollständig erhalten, es fehlt das Rohr links oben. Der Entwurf ist radikal einfach und verzichtet auf buntes Galalith. Dennoch hat er eine plakative Wirkung und entspricht den Vorstellungen der Pariser Union d'Artistes Modernes.



Nr. 125

**Brosche 1930er Jahre, ver-
goldetes Metall, Lack,
Glassteine, B 3,7, H 4 cm**

Das stark stilisierte Frauenprofil wird vorwiegend aus den Elementarformen Kreis und Dreieck zusammengesetzt. Das Pink des Hutes und das Blau des Kragens bilden einen starken Kontrast, der durch die feuerroten Lippen noch akzentuiert wird, ein mutiges Stück.



Nr. 126

**Brosche 1930er Jahre,
Glassteine, unedles Metall
auf antik gemacht,
B 2,5, H 4,5 cm**

Von einem großen, rauten-
förmigen Glasstein geht eine
siebenstrahlige Kaskade
kleiner Glassteine hernieder,
die wie Fransen beweglich
sind.



3 Die 1940er und 50er Jahre

3.1 Gegenbewegungen zum Art déco ab dem Ende der 1930er Jahre

3.1.1 Gebrüder Casper

Nr. 127

**Brosche um 1940, Silber,
Glaspaste, gestempelt
Gebr. Casper, B 8,5,
H 1,1 cm**

Eine Reihung von sechs quadratischen Blütenmotiven ist schlicht von zwei mit Kügelchen besetzten Drähten gerahmt. Diese Machart steht



in der Tradition der Steinschleifer, die stets den Stein zur Geltung bringen wollten, wobei das Metall in den Hintergrund trat. Das Glas wurde hier streng als Stein aufgefasst: Grün soll Jade oder Malachit ersetzen, die traditionell in Idar häufig verarbeitet wurden.

Nr. 128

**Brosche um 1940, Silber,
Glaspaste, gestempelt
Gebr. Casper, B 6,8,
H 2,3 cm**

Zwei in einem Queroval blühende Tulpen bilden den Rahmen für den Glasfluss mit Kleemotiv, der einen Steinschnitt in Achat vortäuschen soll.



Nr. 129

**Brosche um 1940, Silber,
Glaspaste, gestempelt
Gebr. Casper, B 5,5, H 3,5**

Hier schmückt das einen
Achatschnitt imitierende
Glasornament das Zentrum
eines Schleifenmotivs, das
rechts und links mit Eichen-
laubprägungen in Doppel-
rahmen verziert ist. Raffi-
niert ist die diagonal ange-



setzte Krappenfassung, die dem Motiv des Glasflusses perfekt angepasst ist und dem Stück durch einen Hauch von Asymmetrie zusätzliche Dynamik verleiht.

Nr. 130

**Brosche um 1940, Sil-
ber, Glaspaste, ge-
stempelt Gebr. Casper,
B 8,5, H 2,2 cm**

Auch hier wurde die
Glaspaste wieder als
Stein aufgefasst. Braun
imitiert Achat, Blau
Lapislazuli, die Guss-
form täuscht einen



Steinschnitt vor. Den Rahmen für das spitz zulaufende Queroval bildet eine aufgelötete S-Panzerkette.

3.1.2 Karl Kaucher gegr. 1917

Nr. 131

**Armband 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Gala-
lith, L 18, H 1,2 cm**

Der Schmuck der Firma
Kaucher orientierte sich am
echten Schmuck. Der hier



verwendete Kunststoff dient dementsprechend zur Imitation von Korallen und spielt keine eigenständige ästhetische Rolle.

Nr. 132

**Anhänger 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glass-
teine, B um 2,5, H um
4 cm**

Derartige Anhänger, wie sie
auch bei der Firma Carl
Maurer Sohn in der gleichen
Zeit zu finden sind, wurden
in zahlreichen Varianten
gefertigt. Die Besonderheit
der Firma Kaucher ist der
Draht, der ein Spiralmuster
aufweist, das aber nicht ge-
dreht wurde, sondern in einer
speziellen Maschine aufged-
rückt wurde. Dadurch war



das Muster besonders fein und wirkte wie ein Seil. Dieser seilartige Draht wurde mit glat-
tem Draht kontrastierend eingesetzt.

Nr. 133

Ohrgehänge 1930/40er Jahre, Tombak vergoldet, rotes Galalith, Glasperlen, L 2,5, B 1,3 cm

Diese Ohrgehänge gab es in der bunten Galalithvariante oder dezenter mit Wachspärlen. Rechts sieht man, wie die Kügelchen auf Drähte gesteckt wurden, die dann zusammengebogen wurden. Das Drahtbündel wurde schließlich an einer Öse auf der Rückseite des Weinblattes befestigt. Es handelt sich also um eine aufwändige Handarbeit, die heute unbezahlbar wäre.



Nr. 134

Collier 1930/40er Jahre, Neusilber, L der Weinranke 7,5, H 1,2 cm

Das bei Kaucher beliebte Weinrankenmotiv wurde hier in Reihung zu einem zarten Collier verarbeitet. Die Plastizität der Trauben wurde durch eine Schwärzung erhöht.



Nr. 135

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glassteine, L 10,3, H 3,2 cm**

Dieser Blütenzweig aus Steinen und Blättern aus goldenem Metall ist wieder ein Beispiel für die Vorliebe der Firma Kaucher für naturalistische Motive.



Nr. 136

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Wachsperle und Glassteine, L 7,5, H 3,3 cm**

Die Blüte im Zentrum wird von einem Volutenornament umfassen, das sowohl als Träger für die Kette dient, zu der je zwei Zierglieder überleiten, als auch für die drei roten Glassteine, die den Abschluss nach unten hin bilden. Der untere Glasstein ist als Anhängeglied angebracht und schwingt frei.



Nr. 137

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glass-
teine, L 10, H 1,8 cm**

Blätter und Blümchen win-
den sich um ein abstraktes
Volutenornament, das durch
drei Glassteine nach unten
hin akzentuiert wird.



Nr. 138

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glass-
teine, L 8,3, H 3,3 cm**

Ein Ornament aus einem zu
drei Schlaufen gebogenen
Draht bildet den Mittelpunkt
und dient als Träger für eine
steinbesetzte Blüte, zwei
rechts und links davon an-
gebrachte Steine und einen
frei schwingenden tropfen-
förmigen Stein als Anhänge-
glied. Zur Kette wird mittels



je zweier Goldkugelchen und Zierglieder übergeleitet, die an Ösen am Mittelornament befestigt sind.

Nr. 139

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glass-
teine, L 8, H 1,5 cm**

Zwei Mädesüßblätter mit
ineinander verschlungenen
Stängeln rahmen drei braune
Steine. Als Übergang zur
Kette dienen zwei lange,
schmale Weidenblätter, die
mittels Ösen am Zentralmo-
tiv befestigt wurden.



Nr. 140

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glass-
teine, L 9, H 1,7 cm**

Ein Schleifenornament in der
Mitte ist mit zwei goldenen
Blüten besetzt, die Voluten
ausstrahlen. Darunter sitzt
eine mit einem roten Stein
besetzte Blüte. Den Über-
gang zur Kette bilden je ein
Mädesüßblatt mit geschwun-
genem Stängel und einem roten Stein und je ein kleines Buchenblatt.



Nr. 141

Ohrhänger 1930/40er Jahre, Tombak vergoldet, Glassteine, L 2,5, B 1,1 cm

Hier wurden orientalische Motive in Tropfenform verarbeitet. Der gute Erhaltungszustand dieses Schmucks deutet auf eine hochwertige Vergoldung. Auch hier zeigt sich wieder eine goldschmiedemäßige Verarbeitung und eine Orientierung am Echtschmuck.



Nr. 142

Collier 1930/40er Jahre, Tombak vergoldet, Glassteine, L 7, H 1,8 cm

Dies ist eines der ganz wenigen Beispiele für eine abstrakte Ornamentik bei Kaucher. Ein größeres, palmettenartiges Ornament in der Mitte ist von drei hellblauen Glassteinen umgeben. Als Überleitung zur Kette dienen je ein schmaleres palmettenartiges Ornament.



Nr. 143

**Collier 1930/40er Jahre,
Tombak vergoldet, Glas-
steine, L 7,5, H 2,2 cm**

Bei dem Blattmotiv dieses
Colliers handelt es sich um
einen Klassiker der Wiener
Werkstätte. Die kleine Ab-
bildung²⁶⁷ zeigt eine Brosche
von Josef Hoffmann, die um
1910 entstanden ist. Aber
nicht nur er, sondern auch



andere Gestalter der Wiener Werkstätte, wie beispielswei-
se Carl Otto Czeschka, machten von diesem stilisierten
Blattmotiv in zahlreichen Varianten Gebrauch. Im Jugend-
stil war die Natur ein großes Thema im Schmuck, aller-
dings ging es dort nicht um die naturalistische Darstellung,
sondern um eine symbolistische Stilisierung der Natur.



Das obige Blattmotiv wurde viel kopiert und war weit ver-
breitet. Auch Paul Kaucher hatte wohl einen Bezug zum Jugendstil. Dieser zeigt sich hier
ganz offen, doch auch bei anderen Entwürfen ist die Führung der Blattstiele in geschwun-
genen Linien dem Jugendstil verpflichtet. Dieser Einfluss bezieht sich aber ausschließlich
auf eine formal-ästhetische Linienführung, dem Zeitgeschmack entsprechend waren die
Blätter meist sehr naturnah gestaltet ohne eine dahinter liegende symbolistische Ebene.
Dieses Beispiel zeigt, dass der Jugendstil, auch wenn er offiziell schon um 1910 aus der
Mode war, formalästhetisch gesehen durchaus bis in die 1930/40er Jahre nachwirkte.

²⁶⁷ Brandstätter, 2003, S. 373

3.1.3 Carl Maurer Sohn

Nr. 144

Musterkarte mit Anhängern um 1940, Tombak vergoldet, H um 3, B um 2 cm

Wir sehen hier vergoldete Anhänger mit hochwertigen Swarovski-Kristallen. Diese Produkte dokumentieren einerseits eine Annäherung der Firma an echten



Schmuck, auf den man Ende der 1950er Jahre komplett umstellte, andererseits zeigt sich hier auch eine Gegenbewegung zum Art déco mit fein ornamentiertem Schmuck mit vielen gegenständlichen Motiven wie z.B. Blättern.

3.1.4 Museum Idar-Oberstein

Nr. 145

Collier um 1940, Messing, Glassteine, L 42, H 4 cm

Hier handelt es sich nicht um echte Filigranarbeit, sondern um Teile, die im Sandgussverfahren hergestellt wurden. Ähnliche gegossene Filigranschmuckimitationen fertigte auch die Pforzheimer Firma Fahrner zu dieser Zeit an.

Dies wird durch Schmuck im

Privatbesitz von Stefan Stantscheff bewiesen, der damals solche Stücke im Auftrag von Fahrner im Sandgussverfahren herstellte (s. kleines Bild).



3.2 Die 1950er Jahre

3.2.1 Walter Fischer

Nr. 146

**Brosche 1950er Jahre,
Messing, mit Drahtproben
und Biegevorrichtungen, B
4,5, H 2,5 cm**

Die obere Abbildung zeigt die Vorderseite der Brosche mit Marke, Drahtproben und Biegevorrichtungen, die untere zeigt die Rückseite. Die Brosche besteht aus drei Einzelteilen, die von Hand gebogen und verlötet werden mussten. Diese Handarbeit ist in Deutschland nicht mehr bezahlbar, weswegen auch diese Kollektion später nicht mehr produziert werden konnte. Die Brosche ist ein typisches Beispiel für den Schmuck der 1950er Jahre, der die klotzigen Formen des Art déco ablehnte und durch



filigrane Strukturen ersetzte. Schmuck sollte nicht mehr auf die Fernwirkung bedacht sein, wie es die U.A.M. in den 1920/30er Jahren gefordert hatte, sondern feine Akzente setzen.

3.2.2 Gottlieb & Wagner

Nr. 147

**Collier 1950/60er Jahre,
Milanaisengeflecht vergol-
det, Ø 14,5, B 0,8 cm**

Ab den 1950er Jahren be-
gann die Firma damit, Mila-
naisengeflecht herzustellen
und Schmuck daraus zu fer-
tigen. Dieses Collier stammt
aus einer Kollektion für
Griechenlandtouristen und ist
mit einer Mäanderprägung
versehen. Die Touristen aus
aller Welt, die sich so ein
Souvenir mit nach Hause



nahmen, ahnten nicht, dass sie deutsche Wertarbeit eingekauft hatten. Besonders kurios ist, dass wohl auch viele deutsche Touristen solchen Schmuck sozusagen reimportierten.

Nr. 148

**Armband 1950/60er Jahre,
Milanaisengeflecht vergol-
det, Glassteine, Ø 5,5,
B 1,8 cm**

Bei diesem Armband, das
ebenfalls aus der Griechen-
landkollektion stammt, ist
aufgrund seiner Breite die
Mäandrierung besonders gut
zu erkennen. Die Weite
konnte wie bei einer Gürtel-
schnalle verstellt werden.



Besonders effektiv ist der Farbkontrast zwischen Gold und Türkis, das normalerweise eher mit Silber kombiniert wird. Bei einem Griechenlandsouvenir ist diese Farbkombination jedoch angebracht: Man assoziiert das Gold von Mykene und den türkisblauen Himmel bzw. das Meer. Das Licht im Süden erlaubt auch stärkere Farben. Vieles, was in Idar-Oberstein z.B. für den afrikanischen Markt hergestellt wurde, wirkt in unseren Breiten zu bunt. In der afrikanischen Sonne jedoch wirkt unser Schmuck blass. Diese verschiedenen Lichtverhältnisse wurden in Idar-Oberstein schon immer berücksichtigt, da man für den Weltmarkt produzierte.

Nr. 149

Ring 1950/60er Jahre, Milanaisgeflecht vergoldet, Glassteine, B 0,8 cm

Das gleiche Milanaisgeflecht wie beim Collier wurde hier zu einem Ring verarbeitet. Sehr witzig ist das Gürtelschnallenmotiv. Der Ring ist, wie die oben gezeigten Stücke, mäandriert und stammt aus der Griechenlandkollektion. Ähnliche Ringe wurden in zahlreichen Varianten als Freundschaftsringe hergestellt und verkauften sich zu ihrer Zeit ausgezeichnet, bis die billigen Kopien aus Fernost ihnen den Markt abgruben.



3.2.3 Max Keller

Nr. 150

Werbeprospekt mit Schmuck, 1950er Jahre, DinA4

Dieses Blatt zeigt einen typischen Ausschnitt der Schmuckproduktion von Max Keller in den 1950er Jahren. Gegenständliche Sujets aus der Tier- oder Pflanzenwelt waren viel vertreten. Es gab aber auch eine Schmuckserie, die nach antiken Münzen gearbeitet wurde. Die großen Sicherheitsnadeln oben dienen zum Schließen eines Quilts, Schottenröcke waren damals modern.



Nr. 151

**Brosche von Ludwig Bauer
1950er Jahre, Tombak ver-
goldet, B 6 cm**

Die Brosche findet sich auch auf dem Werbeprospekt oben. Kopf und Körper des Reihers bilden ein leicht gebauchtes S, die Schwanzfedern und der Schopf treten dazu in Gegenbewegung.

Von den Flügeln wird die

ganze Form auch ästhetisch getragen, denn sie füllen den sie umgebenden Raum optimal: Da links weniger Platz ist, steht der linke Flügel etwas höher, der rechte hängt etwas tiefer herab. Durch den nach oben gerichteten Schnabel ergibt sich eine starke Aufwärtsdynamik. Insgesamt ergibt sich daraus eine äußerst elegante Linienführung, die unmittelbar im Zusammenhang mit der Drahtästhetik der 1950er Jahre gesehen werden kann.



Nr. 152

**Brosche von Ludwig Bauer
1950er Jahre, Messing alt-
silbern gefärbt, L 6,5 cm**

Der im Flug trompetende Engel ist ein weihnachtliches Motiv, dient aber auch zur Unterstreichung der Charaktereigenschaften seiner Trägerin (oder auch zu deren Verschleierung!).



Nr. 153

**Brosche von Ludwig Bauer
1950er Jahre, Tombak ver-
silbert, B 4, H 3,8 cm**

Dieses Schiff mit gehissten
Segeln reiht sich nahtlos in
die gegenständliche Linie
von Max Keller ein. Motive
der Seefahrt waren im
Schmuckbereich schon im-
mer sehr beliebt.



Nr. 154

**Brosche und Ohrclips von
Ludwig Bauer 1950er Jah-
re, Kunststoffcabochons,
Glassteine, unedles Metall
antik gefärbt, Ø Brosche
3,2, Clips 2 cm**

Ein einfacher, aber wir-
kungsvoller Entwurf: Um die
runden Cabochons wurden
Glassteine angeordnet, die
auf einem eigenen Ring um
die Fassung des Cabochons
fast zu schweben scheinen.



Das Ganze bekommt dadurch eine gewisse Transparenz, und die Glassteine wirken wie locker hingetupft. Ein zusätzlicher Reiz entsteht durch den Schwarzweißkontrast der Glassteine und der Cabochons.

Nr. 155

**Anhänger 1950er Jahre,
Messing altsilbern gefärbt,
B3, H 6 cm**

Ägypten war seit der Entdeckung des Grabmals von Tutenchamun 1922 ein beliebtes Reiseziel und stellte eine reichhaltige Fundgrube für Schmuckmotive dar. Hier findet sich eine Variante im Stil eines Obelisken mit Reliefs und Hieroglyphen, deren Nichtlesbarkeit immer den Reiz des Geheimnisvollen ausstrahlte.



Nr. 156

**Zwei Anhänger 1950er
Jahre, Messing altsilbern
gefärbt, Ø links 5, rechts
3 cm**

Es gab eine Schmuckserie, die nach antiken Münzen gefertigt wurde. Dafür brauchte man keinen



Schmuckgestalter, sondern der Stahlgraveur konnte die Kopien direkt nach den Originalen anfertigen. Diese Motive wurden vielseitig eingesetzt, es gab zahlreiche Anhänger, der Werbeprospekt (s. o.) zeigt aber auch eine Brosche mit angehängter „antiker“ Münze.

Nr. 157

**Zwei Glasuntersetzer
1950er Jahre, rückseitig
mit Filz beklebt, Ø 8 cm**

Hier zeigt sich, wie vielseitig einsetzbar die Münzmotive waren. In starker Vergrößerung wurden sie sogar als Glasuntersetzer mit äußerst



repräsentativer Wirkung verkauft. Es wurden übrigens Münzen quer durch die Geschichte kopiert, antike griechische, römische, aber auch wie hier Münzen jüngeren Datums. Es kam allein auf die dekorative Wirkung an.

Nr. 158

**Handschuhhalter 1950er
Jahre, unedles Metall ver-
goldet**

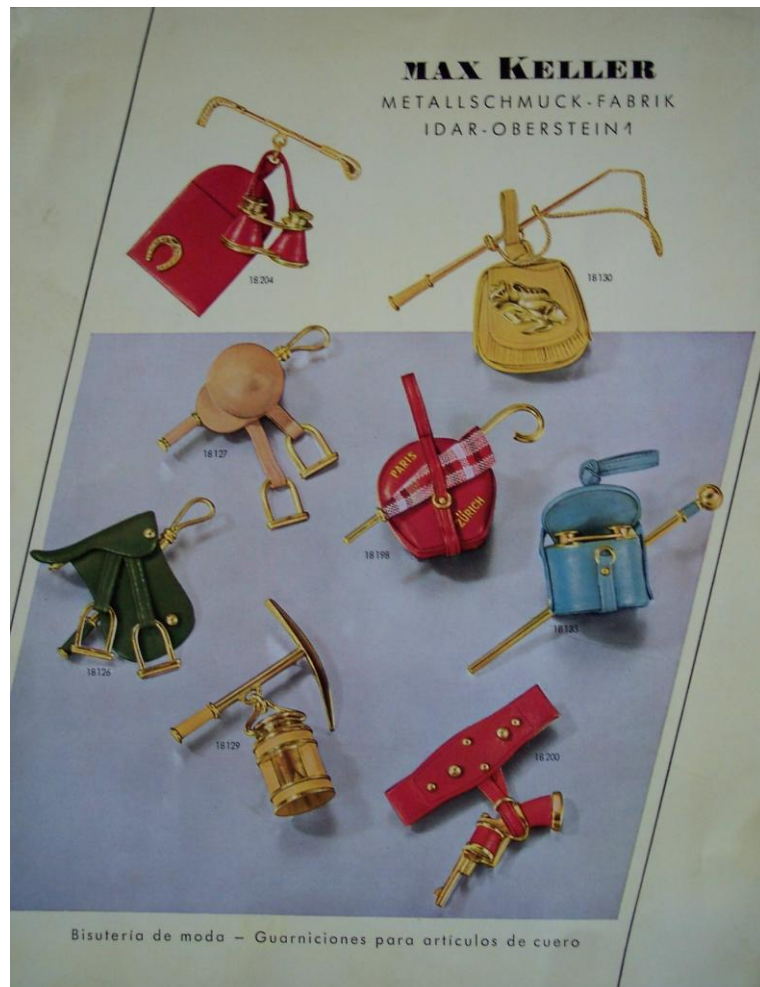
Mit der Klammer konnte man seine Handschuhe festklemmen, die kleine Kette mit Karabiner rechts diente zum Einhängen an einem Knopfloch des Mantels. Auch diese Mode kam aus Paris und wurde von Max Keller aufgegriffen.



Nr. 159

Farbprospekt mit Lederbroschen, 1950er Jahre, DinA4

Diese Lederbroschen stammen aus der Zeit, als man begann, sich auf Zubehöerteile für die Lederwarenindustrie umzustellen. Lederbroschen waren eine Mode, die aus Paris kam. Ludwig Bauer, der damals für Max Keller entwarf, reiste bereits 1954 im Auftrag der Firma zum ersten Mal nach Paris. Zu dieser Zeit sang Johannes Heesters dort mit Zylinder und weißen Handschuhen, und ein Zylinder mit Handschuhen als Lederbrosche

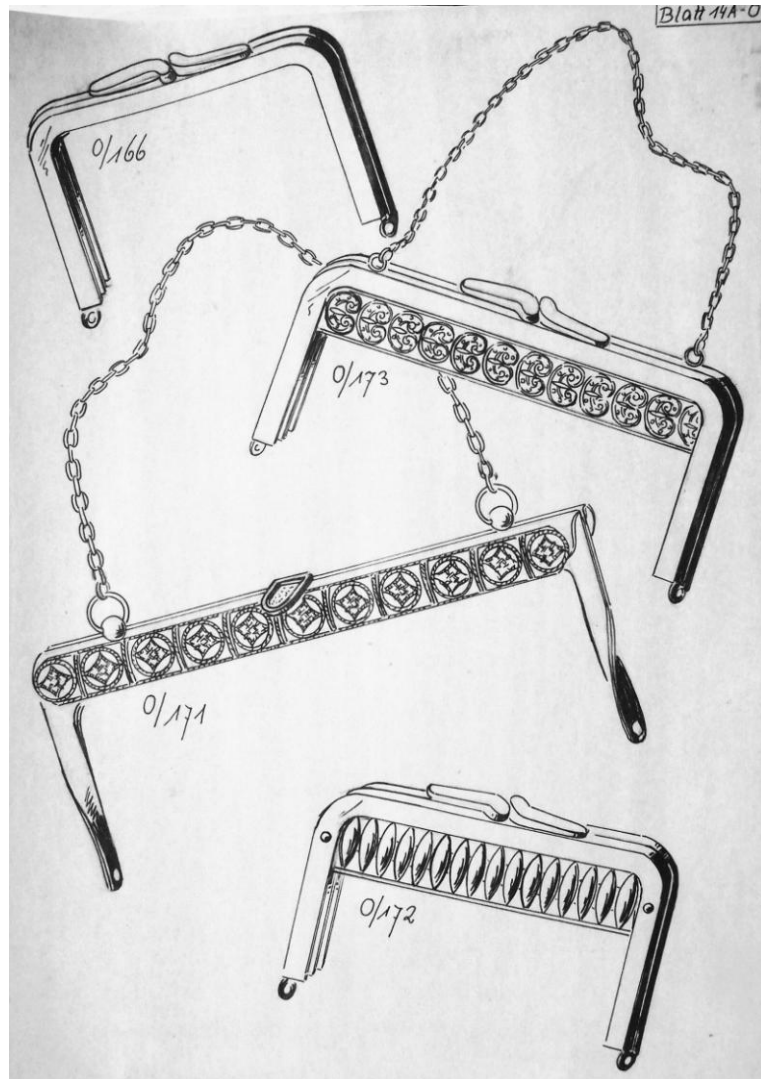


fand parallel dazu großen Anklang. Die Lederbroschen von Max Keller waren ein ideales Medium, um die eigenen Interessen zu kommunizieren. Es gab Reitermotive wie den Sattel mit Steigbügeln und Gerte, die die Liebe zum Reitsport vermitteln konnten, eine Reisetasche mit Schirm und der Aufschrift Paris Zürich für Reiselustige, einen Gürtel mit Colt für Westernfans und eine Spitzhacke mit Eimer für Bergleute oder Gartenfreunde.

Nr. 160

Musterzeichnungen für Taschenbügel von Ludwig Bauer, späte 1950er Jahre, DinA4

Ende der 1950er bis Anfang der 1960er Jahre war der Übergang endgültig vollzogen, es wurde immer weniger Schmuck gefertigt und der Schwerpunkt lag beim Zubehör für die Lederwarenindustrie. Die massenhaft hergestellten Taschenbügel wurden aus Fertiggalerien aus Messing gemacht, die Meterware waren und nur in der passenden Länge zugeschnitten werden mussten. Nur der schmückende Besatz, der nachträglich auf-



montiert wurde, wurde noch von Ludwig Bauer gestaltet. Diese Massenware stellte also nicht gerade eine Herausforderung für einen Schmuckgestalter dar. Es gab aber auch aufwändig gestaltete, hochwertige Taschen, wie sie weiter unten gezeigt werden. Man kann jedoch davon ausgehen, dass das Hauptgeschäft mit dieser Massenware gemacht wurde.

Nr. 161

Taschenbügel von Ludwig Bauer, 1950/60er Jahre, Messing vergoldet, L 18 cm

Hier findet sich eine Zierleiste, die oben in der Musterzeichnung mit der Nummer 0/172 bezeichnet wurde.

Diese einfachen Taschenbügel hatten eine strenge, schlichte Wirkung, die durchaus ihren Reiz hatte.

Für die bei der Familie Bauer erhaltenen Taschenbügel häkelte die Tochter passende Taschen. Das hat den Vor-

teil, dass man einen besseren Gesamteindruck von der Tasche hat. Man muss aber bedenken, dass die Bügel für Ledertaschen gedacht waren und in Kombination mit glattem Material eine andere Wirkung hatten.



Nr. 162

Lederhandtasche mit Messingverschluss, Glassteine, 1950er Jahre

Hier handelt es sich um ein sehr hochwertiges und exklusives Modell. Die farblich passend zum Leder abgestimmten Glassteine wurden am sehr breiten Taschenbügel in aufwändigen Kastenfassungen angebracht. Den



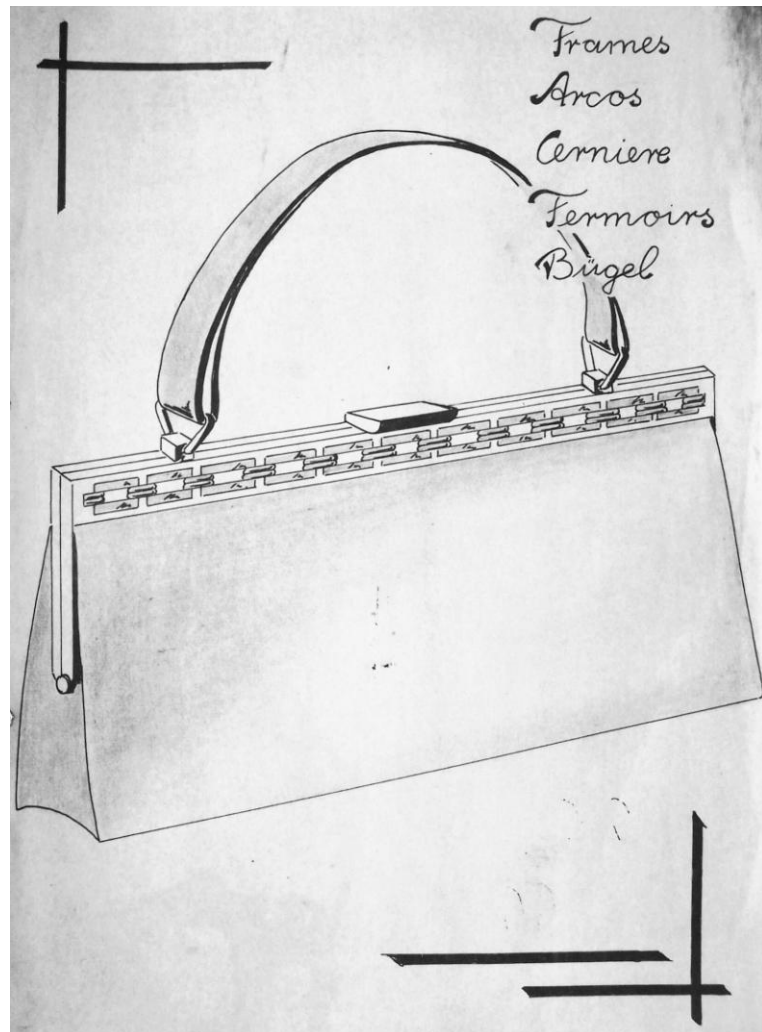
Griff bildet ein asymmetrisch angenähter Lederriemen. Durch die Kastenfassungen und

den Lederriemen bekommt das Design etwas Archaisches, die Tasche wirkt gleichzeitig modern und doch irgendwie mittelalterlich. Die Verarbeitung ist herausragend gut, wie bei einer echten Goldschmiedearbeit.

Nr. 163

Musterzeichnung von Ludwig Bauer 1950/60er Jahre, DinA4

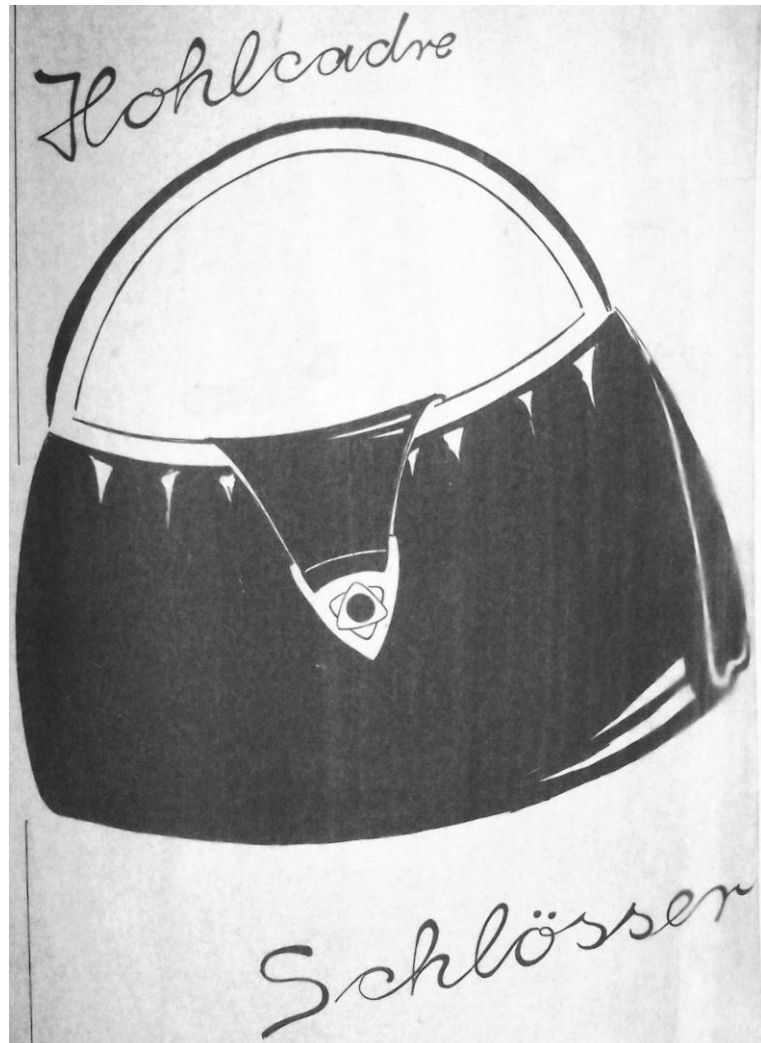
Max Keller fertigte auch exklusive bis sehr exklusive Modelle. Dieser Entwurf wirkt durch sein ausgesprochenes Querformat, wie es typisch für die 1950er Jahre ist, und die aufwändig gestaltete Zierleiste. Als Griff diente hier nicht eine einfache Kette, sondern ein Lederriemen, für den zum Modell passende Halterungen entworfen werden mussten. Auch der Verschluss wurde sorgfältig gestaltet.



Nr. 164

**Musterzeichnung von
Ludwig Bauer, 1950/60er
Jahre, DinA4**

Diese Handtasche ist nun ein Objekt, das einen Gestalter wirklich fordert. Auch hier findet sich wieder das zeittypische Querformat, aber diesmal nicht in eckig, sondern mit geschwungenen Linien. Der Griff ist aus Metall und bildet zusammen mit der daran hängenden Tasche einen einheitlichen, parabelförmigen Bogen. Die Unterkante ist nicht gerade abgeschnitten, sondern sowohl beim Bügel als auch bei der Tasche in parallelen Bögen nach unten gewölbt. Sehr raffiniert ist auch der Verschluss gestaltet. Das Dreieck des Schlosses mit nach außen gewölbten Seiten greift die Parabelform der Tasche im Kopfstand auf, die beiden aufgelöteten Dreiecke spiegeln sowohl die Parabel der Tasche, als auch den „Kopfstand“ des Verschlusses und verklammern so beide Elemente. Ein Lederriemen greift die Außenkanten des Metallschlusses auf und führt sie in einem eleganten Gegenschwung zur Rückseite der Tasche weiter. Diese Tasche ist perfekt durchgestaltet und hatte sicher auch ihren Preis.



Nr. 165

**Collier von Ludwig Bauer
um 1960, Messing vergol-
det, Glassteine, L 42 cm,
Museum Idar-Oberstein**

Goldfarbene Halbkugeln, die mit roten, gelben und grünen Glassteinen besetzt sind, wurden aneinandergereiht. Die Halbkugeln sind jedoch nicht identisch; bei jeder sind die Glassteine anders angeordnet, wie zufällig gestreut. Dadurch wirkt das Collier trotz der strengen Reihung sehr lebendig, bunt und fröhlich.



Nr. 166

**Ohrclips von Ludwig
Bauer um 1960, unedles
Metall vergoldet,
Kunststoff, Glassteine, Ø
3,5 cm, Museum Idar-
Oberstein**

Auch hier sind die Glassteine bei beiden Ohrclips verschieden gestreut, so dass sie nur auf den ersten Blick



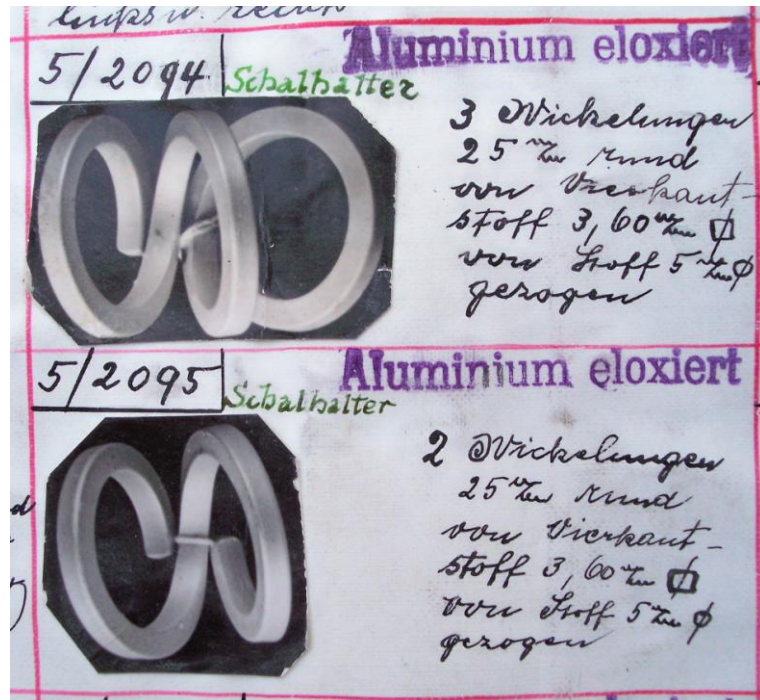
identisch wirken. Der beiden gemeinsame strenge, mäandernde Rahmen verklammert sie wiederum miteinander, so dass sie trotz ihrer Verschiedenheit eine Einheit bilden. Es findet ein lebhaftes Spiel zwischen Identität und Variation statt.

3.2.4 Klein & Quenzer

Nr. 167

Schalhalter von 1951,
Eloxal, Ø 25mm

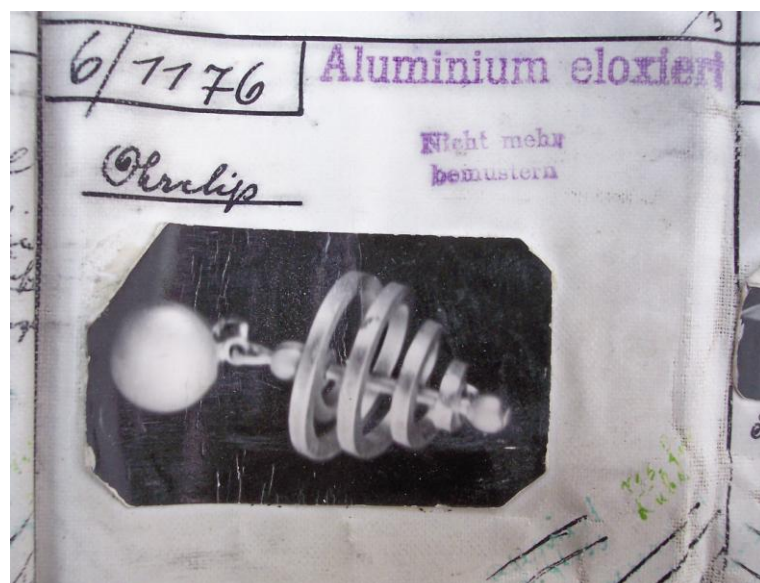
Schalhalter gehören zu den frühesten Entwürfen bei Klein & Quenzer zur Eloxalzeit. Es gab sie in verschiedenen Windungen aus Vierkant- und Runddraht. Schals und Halstücher konnten mit ihrer Hilfe auf elegante Weise drapiert werden. Als räumliche Objekte haben sie einen ganz eigenen ästhetischen Wert, der in der Schlichtheit der Schwarzweißfotografien unmittelbar zum Ausdruck kommt.



Nr. 168

Ohrclip 1954, Eloxal

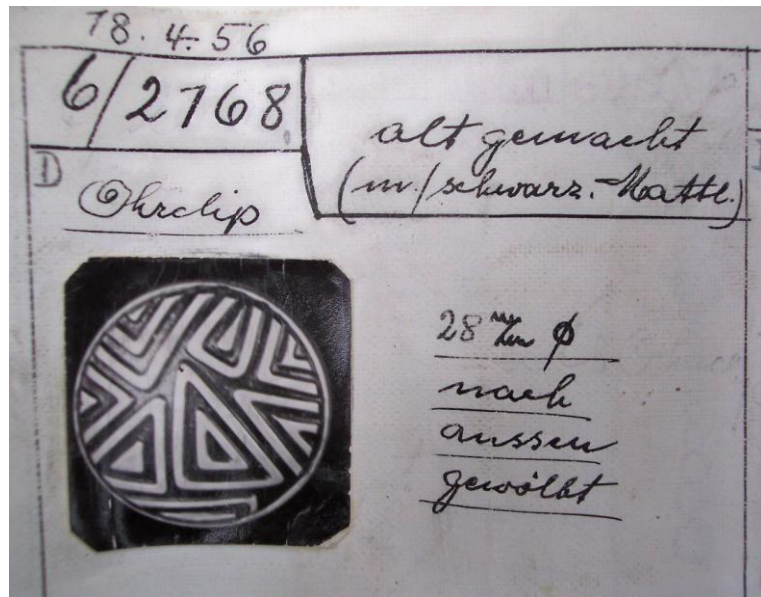
Dieser Ohrclip ist eine Weiterentwicklung der Schalhalter von oben. Eine Spirale windet sich von einer Kugel ausgehend kegelförmig um einen Metallstift, der ihren Mittelpunkt bildet, das ganze hängt an einer Rundscheibe, hinter der sich die Clipmechanik verbirgt.



Nr. 169

Ohrclip 1956, Eloxal

Die Fläche einer konvex gewölbten Rundscheibe wird vor einem durch schwarzen Mattlack verdunkeltem Hintergrund durch ineinander verschachtelte, unregelmäßige Dreiecke gegliedert. Mit einfachen Elementarformen entsteht eine interessante Optik. Mit seinem Durch-



messer von 28 mm hat das Stück eine für Ohrschmuck monumentale Größe. Das Ornament muss also an der Trägerin sehr gut zur Wirkung gekommen sein.

Nr. 170

Ohrclip 1957, Eloxal

Aluminiumschmuck konnte sehr bunt sein, da man die frische Eloxalschicht einfärben kann. Diese aus Metallschlaufen gebildete Blüte ist ein Beispiel dafür. Wahrscheinlich hatte sie eine ähnlich monumentale Größe wie der obige Ohrclip und dementsprechend auffällig muss seine Wirkung am Ohr gewesen sein. Wahre „flower power“ gab es also schon in den 1950ern.



3.2.5 Carl Maurer Sohn

Nr. 171

**Anhänger 1950er Jahre,
Eloxal, Glassteine,
L um 3cm**

Diese Anhänger fügen sich in ihrer feinen Linienführung nahtlos in die Drahtästhetik der 1950er Jahre ein. Das Eloxal wurde hier silberfarben eingesetzt, so dass gestalterisch gesehen kein Unterschied zum Echtschmuck besteht, auf den die Firma Ende der 1950er Jahre umstellte.



Nr. 172

**Zwei Armreifen in „Afri-
kagold“, 1950er Jahre**

Hier handelt es sich um Massenware, wie sie tonnenweise nach Afrika geliefert wurde. Die grellgelbe Goldfarbe erklärt sich aus den dortigen Lichtverhältnissen, in denen unser gewohntes Gold zu blass wirkt. Die Detailaufnahme zeigt die Stelle am Schlangenkopf, wo das Stück vor dem Eloxalbad in eine Drahtspirale eingeklemmt wurde, die es von der nicht leitenden Beschichtung frei hielt.

Hier hat man sich wenig Mühe gegeben, diese Stelle unauffällig zu platzieren. Mit dem Afrikagold endet die Modeschmuckproduktion der Firma Carl Maurer Sohn.



3.2.6 Christ. Melsheimer Nachf.

Nr. 173

**Armbänder von 1952,
Eloxal, L 17, H 1,8 cm**

Einfache Armbänder und Ketten bildeten die Grundlage der frühen Eloxalkollektion. Ihr Schwerpunkt lag auf der Nachahmung echten Schmucks. Besonders schön gearbeitet ist das obere mit seinen Renaissanceketten nachempfundenen Gliedern.



Nr. 174

**Brosche von 1952, Eloxal,
Lack, B 3, H 2,7 cm**

Das liebevoll gearbeitete Pferdchen ist ein Entwurf des ersten Aluminiumjahres der Firma und wohl als Kinderbrosche gedacht gewesen. Typisch ist die Markasitstruktur zur Gliederung der Oberfläche. Die harmonische



Linienführung der Körperkonturen wird durch feine Pünktchen akzentuiert. Antik gemacht wurden diese Oberflächen, indem schwarzer Lack aufgetragen wurde, der anschließend mit Verdünnung wieder abgewaschen wurde. In den Vertiefungen blieb er dann hängen.

Nr. 175

**Ohrclips von 1956, Eloxal,
Lack, Ø 2,8 cm**

Die Wirkung dieser Ohrclips, die es in verschiedenen Varianten gab, wird dadurch erzielt, dass eine größere Scheibe mit kleineren und sehr kleinen Kreisen ornamentiert wird. Links wurde weißer Lack aufgetragen



und mit Verdünnung wieder abgewaschen, so dass er nur in den Vertiefungen hängen bleibt.

Nr. 176

**Schalclip von 1956, Eloxal
Antik gemacht, Seitenlänge
3,5 cm**

Ein konvex gewölbter Dreieckschild mit gerundeten Ecken und leicht gekrümmten Seiten ist unregelmäßig mit Kreisen in drei verschiedenen Größen besetzt. Die „seifenschaumartige“ Anordnung der Tupfen



macht den optischen Reiz des Schmuckstücks aus. Antik gemacht heißt, dass die Oberfläche mit einer speziellen Mischung aus schwarzem Lack, Klarlack und Verlauf überzogen wurde. Sie bleibt in den Vertiefungen hängen, wirkt auf glatten Flächen aber transparent.

Nr. 177

**Brosche von 1957, Eloxal,
Lack, Glasperle, Ø 3,2 cm**

Ein Blätterwirbel wurde um eine ruhende Kunststoffperle angeordnet. Markasitbesatz wird hier durch preiswerte Pressungen nachgeahmt, auf die schwarzer Lack aufgetragen und mit Verdünnung wieder abgewaschen wurde, so dass nur die Vertiefungen dunkel bleiben. Auf diesem verdunkelten Hintergrund kommt die Perle besonders schön zur Geltung.



Nr. 178

**Ohrclips von 1957, Eloxal,
Glassteine, B 2,2, H 2,5 cm**

Diese Ohrclips erinnern an Sonnen. Die Komposition besteht aus drei nicht konzentrisch angeordneten Kreisen. Der äußere wird durch die Strahlen angedeutet, der mittlere ist eine feste, stabilisierende Metallscheibe, den inneren bildet die Steinfassung.



Durch die aufgeprägte Struktur wird der Eindruck erweckt, dass der Stein selbst und nicht die stabilisierende Scheibe der Ausgangspunkt für die Strahlen ist. Das ganze Gebilde wirkt dadurch noch plastischer, dass es leicht konkav angelegt ist: Die Strahlen sind zum Betrachter hin nach vorne gebogen. Die gleichen Sonnen wurden auch aneinandergereiht zu einem Collier verarbeitet.

Nr. 179

**Brosche von 1958, Eloxal,
Lack, H 5, B 4 cm**

Durch verschiedene Oberflächenbehandlungen wurden bei ein und derselben Pressung völlig unterschiedliche Wirkungen erzielt: Die linke Blüte ist silbern eloxiert und mit Lack überzogen, der



anschließend mit Verdünnung wieder abgewaschen wurde. Sie wirkt klassisch elegant. Die rechte Brosche wurde rot eloxiert und wirkt dadurch extravagant und modern.

Nr. 180

**Brosche von 1958, Eloxal,
Lack, Kunststoffcabochon,
Ø 5,5 cm**

Dieser Entwurf lebt von dem Spiel mit der Abweichung von der Symmetrie, die hier dadurch erzielt wird, dass sich die Blätter des doppelten, versetzt angeordneten Blattkranzes leicht S-förmig von Zentrum wegwinden.

Die golden eloxierten Blätter wurden bis auf die Mittelrippe weiß lackiert, in der Mitte befindet sich ein kleiner Kunststoffcabochon in Hämatitoptik.



Nr. 181

**Armbänder von 1958-1960,
Eloxal auf Antik gemacht,
H 2,6-3,5 cm**

Nichts ist unmöglich: Fer de Berlin in Eloxal. Das obere Armband imitiert Berliner Eisen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die drei unteren Markasitschmuck. Alle Armbänder sind wieder mit der speziellen Mischung aus Klarlack, schwarzem Lack und Verlauf auf Antik gemacht.



Nr. 182

**Ohrclips von 1959, Eloxal
auf Antik gemacht, B 2,5,
H 3 cm**

Die Clips bestehen aus einem in Altgold eloxiertem vegetabilen Ornament mit eleganter Linienführung. Die für Melsheimer typischen Elemente, Markasitstruktur und Oberflächenbehandlung mit



Lackmischung bestimmen auch hier wieder das Erscheinungsbild.

Nr. 183

**Ohrclips von 1959/60,
Eloxal, Lack, Ø 2,5 cm**

Es gab bei Melsheimer zahlreiche Entwürfe für Edelweißschmuck, Armbänder, Ketten und Ohrclips. Durch die starke Abstraktion wirken die Blüten sehr modern und weniger konservativ, als dies bei Trachtenschmuck



sonst üblich ist. Wahrscheinlich wurde dieser Schmuck in Ferienorten in der Schweiz und in Österreich als Souvenir angeboten.

Nr. 184

**Brosche von 1960/61, Eloxal auf Antik gemacht,
Kunststoffcabochon,
Ø 3,5 cm**

Die streng symmetrische Brosche imitiert Markasiterschmuck. Durch den irisierenden Phantsiecabochon aus Kunststoff erhält sie eine moderne Note. Diese Brosche war ein Standardmodell, das mit vielen verschiedenfarbigen Cabochons



angeboten wurde, z.B. in Rot-Weiß-, Hellblau-Weiß oder Grün-Weiß marmoriert.

Nr. 185

Brosche von 1960/61, Eloxal auf Antik gemacht, Kunststoffcabochon, Ø 3 cm

Diese Brosche täuscht echten Silberschmuck mit Markasitbesatz und einem Hämatitcabochon vor. Der irisierende Kunststoffcabochon steht im Vordergrund, das Metall bildet nur einen zierlichen Rahmen darum.



3.2.7 Gebrüder Schmidt

Nr. 186

Zwei Zigarettenetuis um 1950, Tombak, Lack, B 8,8, L 9 cm

Das linke Etui zeigt die amerikanische Besatzungszone zwischen Kassel, Stuttgart, Salzburg und Hof, das rechte die französische, in der sich auch Idar-Oberstein befand.



Solche Zigarettenetuis waren für die in den Besatzungszonen stationierten Soldaten begehrte Andenken und Mitbringsel. Bei den Gebrüdern Stern findet man derartige Zigarettendosen schon in der Vorkriegsproduktion, dort allerdings mit den englischen Kolonien oder einem Lageplan von London, da man für den englischen Markt produzierte.

Nr. 187

**Zigarettenanzünder späte
1950er Jahre, Messing ver-
silbert, Lederhalsband,
Kunststoff, Ø 10,2 cm**

Unter Strom beginnen Dräh-
te in den Augen und an den
Zähnen zu glühen. Der Hun-
dekopf konnte an die Wand
gehängt oder auf den Tisch
gestellt werden. Der tragende
Ring unten besteht aus
Kunststoff mit einem galva-
nischen Überzug. Dies konn-
te bei den Gebr. Schmidt
frühestens ab 1955 gefertigt
werden.



Nr. 188

**Telefonwählstift 1950er/
60er Jahre, Messing,
Kunststoff, L 8,7 cm,
Grundfläche 1,4 cm²**

Zu dieser Zeit waren lange,
rot lackierte Fingernägel in
Mode, die leicht abbrechen,
wenn sie in die Wählscheibe
gerieten. Dieses praktische
Werkzeug schonte die Fin-
gernägel. Außerdem konnte
eine integrierte Uhr einges-
tellt werden, die bis zu sechs



Minuten anzeigt: Der Metallnippel oben am roten Feld an der 6 konnte nach unten bis zur 1 hin gezogen werden, es erschien ein grünes Feld. Die Uhr wurde durch die Bewegung des Nippels nach unten aufgezogen und lief nun sechs Minuten lang. So war man über die Dauer des Telefonats stets im Bilde.

Nr. 189

Schlüsselanhänger mit integrierter Leuchte, 1950er Jahre, Messing, Leder, Elektronikbauteile, L 11, Ø 2 cm

In die Kugel des Schlüsselanhängers ist ein Lämpchen zum Beleuchten des Schlüssellocks integriert. Wer gedacht hat, so etwas ginge nur mit modernen Knopfzellen, wird hier eines Besseren belehrt: Mit Hilfe zweier Batterien konnte der in der Kugel integrierte Akku immer wieder aufgeladen werden. Die im Original erhaltene Gebrauchsanleitung zeigt, wie dies vonstatten ging. Zog man an der Kette des Kügelchens, so begann die kleine Lampe zu leuchten. Der Schlüsselanhänger selbst und die Kunststoffschale sind sicher von den Gebrütern Schmidt hergestellt worden, bei der Elektronik ist es jedoch wahrscheinlich, dass sie woanders eingebaut wurde.



3.2.8 Museum Idar-Oberstein

Nr. 190

**Collier 1950er Jahre,
Glassteine, unedles Metall
vergoldet, L 40, H 2,3 cm**

Dieses Collier erinnert an den Dior-Schmuck, den die Pforzheimer Firma Henkel & Grosse in den 1950er Jahren fertigte. Seine Gestaltung beruht auf einer Reihung von Blüten. Innen ist das Collier rosa, die Blütenblätter weisen eine Fliederfarbe auf,

während die Stempel dann in einem kräftigen Violett leuchten. Die Farbgebung fließt also von innen nach außen von einem zarten Rosé zu einem kräftigen Violett.



Nr. 191

**Collier um 1955, Eloxal,
Kunststoffcabochon,
L 48, H 4 cm**

Wenn der Kunststoffcabochon nicht so verräterisch schillern würde und das Stück nicht so leicht wäre, würde dieses Collier als eines aus den 1930er Jahren durchgehen. Das beliebte Kragenmotiv, das früher in Chrom und Galalith zum Einsatz kam, wurde hier aus Aludraht gewickelt.



4 Die 1960er und 70er Jahre

4.1 Walter Fischer

Nr. 192

**Brosche 1950/60er Jahre,
Messing versilbert, Ø ca. 4
cm, mit Biegevorrichtun-
gen**

Um eine zentrale Drahtspira-
le sind kleine Drähte mit
mandelförmigen Enden zu
einer Art Wirbel angeordnet.
Obwohl das Ornament völlig
abstrakt ist, erweckt es die
Assoziation von Organi-
schem wie ein Pfauenrad
oder eine Blüte.



Nr. 193

**Brosche 1950/60er Jahre,
Kupfer zaponiert, B 5,5,
H 3,3 cm**

Die dynamische Linienfüh-
rung dieser Brosche in Form
einer asymmetrischen Acht-
erfigur wird dadurch noch
unterstrichen, dass das Band,
das die Schlingungen bildet,
auf einer Seite glatt ist, auf
der anderen jedoch fein
strukturiert wurde.



Nr. 194

**Brosche 1950/60er Jahre,
Messing versilbert,
B 4,2, H 4,5 cm**

Obwohl die Form an sich abstrakt ist, finden sich doch Anklänge an Schmetterlingsflügel oder den Körper einer Biene. Die angehängte Kugel betont die Bewegungen der Trägerin.



Nr. 195

**Brosche 1950/60er Jahre,
Messing zaponiert, H 3,
B 4 cm**

Die Mittelachse wird von einem für Fischer typischem Motiv gebildet, das aus Kügelchen unterschiedlicher Größe besteht und aufgrund seiner Wirkung im folgenden „Schaumkronenmotiv“ ge-

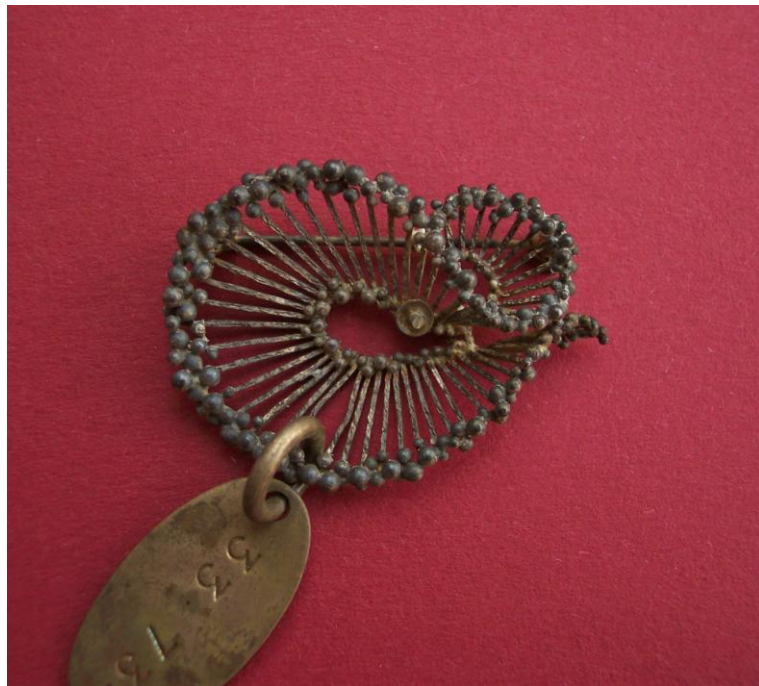


nannt werden soll. Ober- und unterhalb davon befindet sich je eine Reihe von vier kleinen Ovalen in je einem größeren. Die strenge Wirkung dieser Anordnung wird durch das Schaumkronenmotiv aufgelockert.

Nr. 196

**Brosche 1950/60er Jahre,
Messing versilbert,
H 3, B 4 cm**

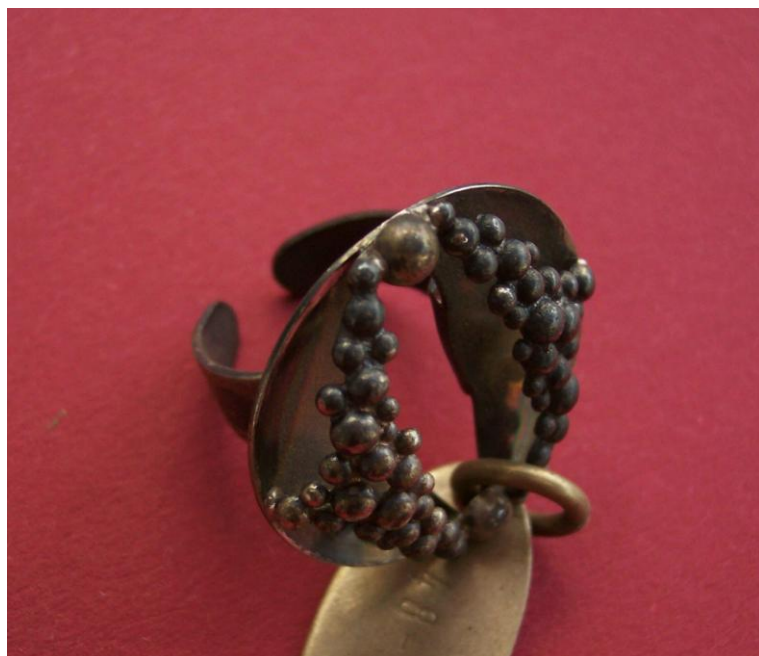
Eine achtförmige Schleife ist mit Stäbchen besetzt, deren Enden vom Schaumkronenmotiv zusammengehalten werden. Rechts von der Mitte erkennt man noch die Fassung für eine Glasperle. Der Entwurf hat einen sehr gelungenen Schwung, der dennoch in sich ruht.



Nr. 197

Ring 1950/60er Jahre, Messing versilbert, Ø des Ringkopfes 3 cm

Bei diesem Ring umrandet das Schaumkronenmotiv das ausgestanzte Oval in der Mitte eines kreisrunden Ringkopfes. An beiden Seiten laufen die Kügelchen bis zum äußeren Rand aus. Oben und unten schließt je eine größere Halbkugel das Motiv ab. Im Gegensatz zur konkav



gewölbten Trägerplatte ist die Schaumkrone konvex gewölbt und schwebt so über der ganzen Konstruktion. Sie ist tatsächlich nur an vier Punkten auf die Platte aufgelötet.

Nr. 198

**Anhänger 1950/60er Jahre,
Messing versilbert, H 4,5, B
3,5 cm**

Zwei ineinander verschränkte, sichelförmige Blätter mit „gehämmerter“ Oberfläche bilden ein Oval, dessen Öffnung von mit kleinen Kugeln besetzten Stäbchen umrandet wird. Die Öse ist an einem Viereck aufgehängt, das von ebensolchen mit zwei Kügelchen besetzten Stäbchen gebildet wird. Dies zeugt von einer durchdachten Gestaltung bis ins Detail.



Nr. 199

**Brosche 1950/60er Jahre,
Messing versilbert, H 3,2,
B 4 cm**

Ein mit Metallkugeln besetztes Gitter wird von einem doppelten, querovalen Rahmen umrandet, der mit Metallstäbchen verbunden ist. Die glatte Oberfläche der Kügelchen bildet einen Kontrast zum grob strukturierten Gitter.



Nr. 200

**Brosche 1950/60er Jahre,
Messing versilbert,
B 4,5, H 3,7 cm**

Die zwei Hälften einer Halbkugel wurden diagonal gegeneinander verschoben. Die obere Hälfte wurde glänzend poliert, die untere besteht aus einem korallenartigen Geäst.



Nr. 201

**Brosche 1960er Jahre,
Messing verchromt,
Ø ca. 5 cm**

Auf eine konkave Metallhalbkugel wurde ein Kranz aus kleinen Kugeln um eine zentrale große angeordnet. Der Kranz wirkt mit seinen verschiedenen großen Kugeln wie zufällig gestreut, es handelt sich auch hier wieder um das bei Fischer oft eingesetzte Schaumkronenmotiv. Dadurch findet ein attraktives Wechselspiel zwischen Großform und Kleinform, zwischen Fernsicht und Nahsicht, statt



Nr. 202

**Anhänger 1960er Jahre,
Messing, z.T. verchromt,
Ø ca. 4 cm**

In der Mitte einer hochglanzverchromten, zylindrisch nach innen gewölbten Scheibe wurde eine goldfarbene Kugel aufgelötet. Auf der Trägerscheibe zeigen sich verzerrte Spiegelungen dieser Kugel. Hier wurde rein mit dem Metallglanz und seiner Wirkung gespielt. Der Einsatz derart minimaler Mittel erinnert an die Künstlergruppe Zero, die in den



späten 1950er Jahren begann, eine puristische Alternative zum Informel zu suchen.

Nr. 203

**Brosche 1960er Jahre,
Messing z.T. verchromt,
B 5,5 cm**

Eine kleinere silberfarbene (Ø 1,5 cm) und eine größere goldfarbene Kugel (Ø 2 cm) wurden gegeneinander versetzt auf einem silberfarbenen Rundstab mit angeschrägten Enden gelötet. Von der Dynamik her scheinen



sie den Stab zum Kippen zu bringen, was den Reiz dieser Komposition ausmacht.

Nr. 204

Ring 1960er Jahre, Messing z.T. verchromt, Ø der Kugeln 1,5 und 1 cm

An die beiden Enden einer Ringschiene wurden eine kleinere und eine größere Kugel angelötet, so dass sie genau übereinander zu liegen kommen. Die Wirkung besteht im Kontrast der beiden Kugeln, deren statische Ruhe sich mit dem Schwung der Ringschiene reibt.



Nr. 205

Ring 1960er Jahre, Messing verchromt, Ringkopf 2,3 x 2 cm

Eine zylindrisch nach innen gewölbte Platte trägt im Zentrum eine Kugel, zwei weitere Kugeln fungieren als Pendilien. Auch hier wird wieder mit den Lichtreflexen gespielt, die durch die Wölbung der Platte zustande kommen. Ungewöhnlich für einen Ringentwurf sind die Anhängglieder, die die Handbewegungen der Trägerin betonen.



Nr. 206

**Anhänger 1960er Jahre,
Messing versilbert, H 6,5,
B 2,7 cm**

Obwohl der Anhänger rechteckig wirkt, besteht er doch nur aus runden Formen: Eine runde Metallscheibe mit einer kreisrunden Ausstanzung in der Mitte ist an den Enden so aufgebogen, dass sich in Frontalansicht ein Rechteck bildet; ein Spiel mit den Elementarformen Kreis und Viereck. Die Mittelachse bildet ein langer Stiel mit zwei aufgelöteten Kugeln.



Nr. 207

**Anhänger 1960er Jahre,
Messing versilbert, H 6,5,
B 4,2 cm**

Zwei untereinanderliegende Halbkugeln werden von je zwei Metallbögen asymmetrisch gerahmt, so dass sie gegeneinander verschoben wirken, obwohl sie das nicht sind. Derartige Effekte wurden auch in der Op Art der 1960er Jahre angestrebt.



Nr. 208

**Brosche 1960er Jahre,
Messing verchromt, H 2,8,
B 4,8 cm**

Um eine zentral angeordnete Halbkugel winden sich zwei gegeneinander versetzte Dreiecksspiralen. Die hochglänzende Verchromung verleiht dem Ganzen eine noch dynamischere Optik.



Nr. 209

**Anhänger 1960er Jahre,
Messing verchromt, L 5,2,
B 3,5 cm**

In den 1960er Jahren war der Schmuck wieder mehr auf die Fernwirkung bedacht. Das zeigt sich schon an den Maßen der Anhänger, deren Länge 5 cm wieder übersteigt und die damit an Art-déco-Maße heranreichen, aber auch an der klaren, minimalistischen Gestaltung und der Hochglanzverchromung. Hier wurden auf ein konkaves, hochglänzendes Queroval sechs Stäbe mit Strukturprägung aufgelötet.



Nr. 210

**Ohrhänger 1960er Jahre,
Messing verchromt, L 5,
B 2,5 cm**

Ein Metallband, dem der Länge nach ein Schlitz ausgestanzt wurde, wurde schleifenartig zusammengebogen. Durch seine Länge wirkt der Ohrhänger ausgesprochen plakativ. Typisch für die 1950er und 60er Jahre ist die Brisur zum Festschrauben, bei der keine durchstochenen Ohrläppchen nötig sind.



Nr. 211

**Anhänger 1960er Jahre,
Messing verchromt, L 10,
B 6 cm**

Ein Metallband mit sich verjüngenden und gerundeten Enden wurde schleifenartig zusammengebogen. Die Wirkung des Stücks kommt durch die Art, wie das Licht auf den Kurven des Metalls spielt, i.V.m. der monumentalen Größe des Stücks zustande.



Nr. 212

**Brosche 1960er Jahre,
Messing zaponiert,
H3, B4,3 cm**

Zwei große und zwei kleine Ringe wurden mit zwei großen und vier kleinen Halbkugeln in eine spannungsreiche Beziehung gesetzt. Das Ganze wirkt, wie wenn das frühere Schaumkronenmotiv in einen geometrisierenden Stil übersetzt worden wäre.



Nr. 213

Ring 1960er Jahre, Messing versilbert, gefärbter Achat, Ø des Ringkopfs 2 cm

Eine in der Mitte ausgestanzte Ringschiene trägt zwei Metallkugeln, über die ein Ring aus grün eingefärbtem Achat geschoben wurde. Die Rolle von Stein und Metall wurde hier vertauscht: Der Stein scheint das Metall zu fassen.



4.2 Gottlieb & Wagner

Nr. 214

**Uhrarmbänder 1960-70,
Messing vergoldet bzw.
vernickelt, L um 16,
B 0,7-1 cm**

In Zusammenarbeit mit einer
Uhrenfabrik, die die Gehäuse
lieferte, wurden von Gottlieb
und Wagner gefertigte Uhr-
armbänder direkt angelötet.

Die beiden unteren zeigen
die in den 1970ern so beliebten Spangenformen, die auch für Armbänder sehr beliebt waren (s. Klein & Quenzer).

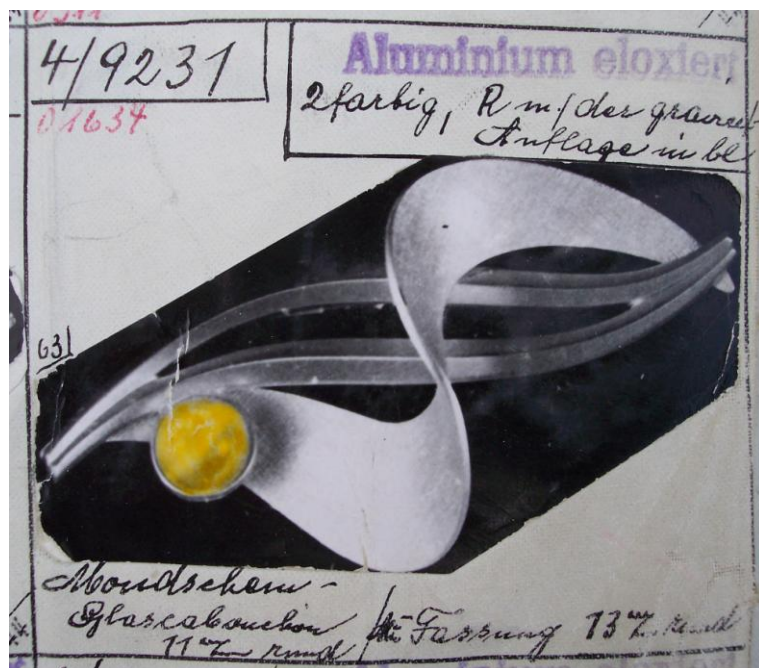


4.3 Klein & Quenzer

Nr. 215

**Brosche von Alfred Bauer
1960, Entwurfszeichnung,
Modell²⁶⁸ und Foto aus
dem Musterbuch V, L ca.
8,5 cm**

Hier lässt sich die Vorgehensweise des Schmuckgestalters nachvollziehen: Auf die Entwurfszeichnung folgte ein Modell in Kunststoff und Metall. Gefertigt wurde das Ganze schließlich in zweifarbigen Eloxal (blau und silberfarben) mit einem gelben Glascabochon. Der Entwurf basiert auf zwei Stegen, die ein stilisiertes, schmales Blatt formen, um die sich ein spiralig gewundenes Blech mit sich verjüngenden Enden schwingt. Das Blech ist mit einer feinen, schraffurartigen Struktur versehen, während die beiden als Träger dienenden Stege glänzend eloxiert wurden. Ein ähnliches Spiralmotiv findet sich auch beim um die gleiche Zeit entstandenen Schmuck der Firma Walter Fischer (s.o.).

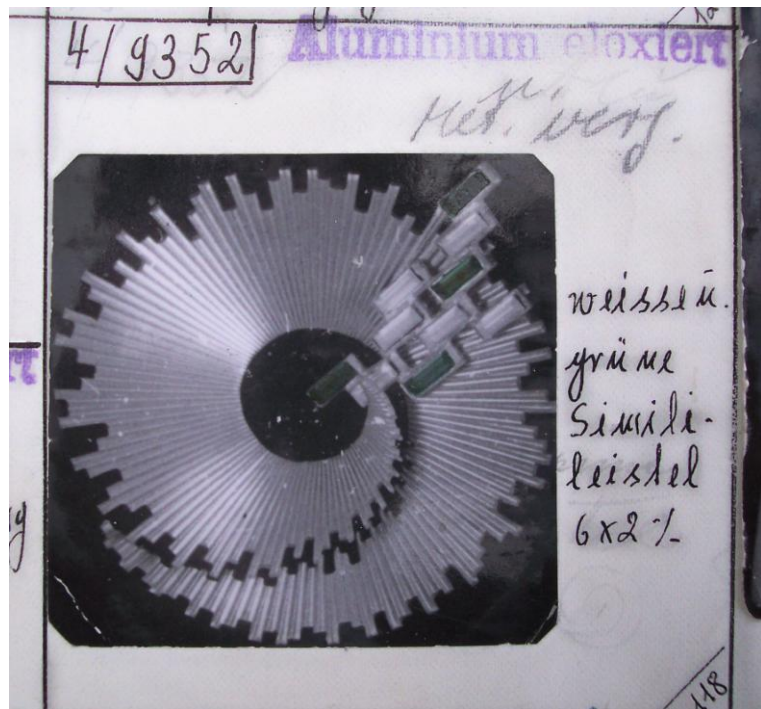


²⁶⁸ Foto: Alfred Bauer

Nr. 216

**Brosche von Alfred Bauer
1962, Eloxal oder vergolde-
tes Metall**

Eine aus querliegenden Stif-
ten unregelmäßiger Länge
gebildete Spirale wird von
einem Keil aus weißen und
grünen Glassteinen im Ba-
guetteschliff infiltriert.
Durch die ausfasernden
Strukturen wird die von der
Brosche eingenommene Flä-
che aufgelöst, die scharfe

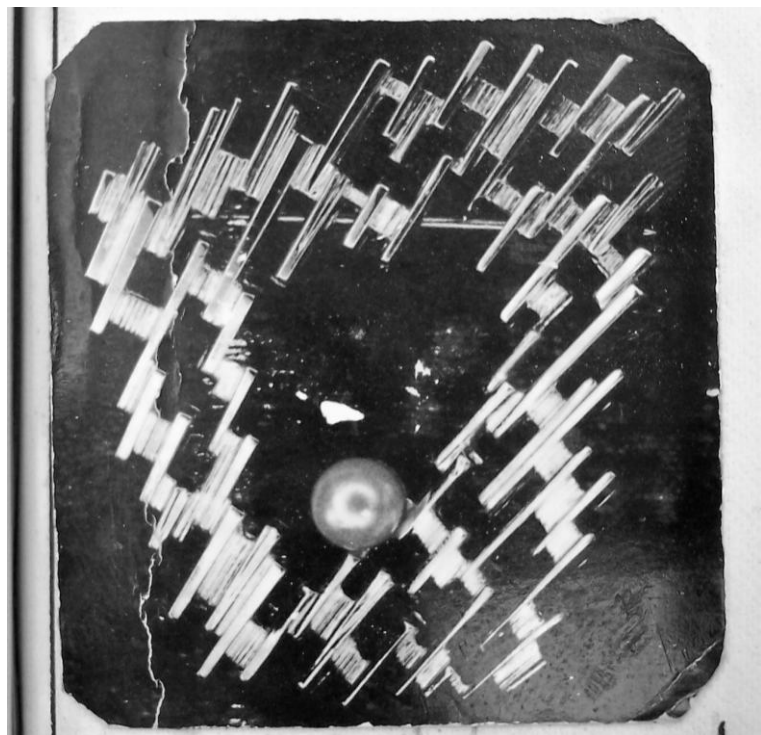


Kontur im Zentrum der Spirale gibt hingegen optischen Halt.

Nr. 217

**Brosche von Alfred Bauer
1967, Tombak vergoldet,
Zuchtperle**

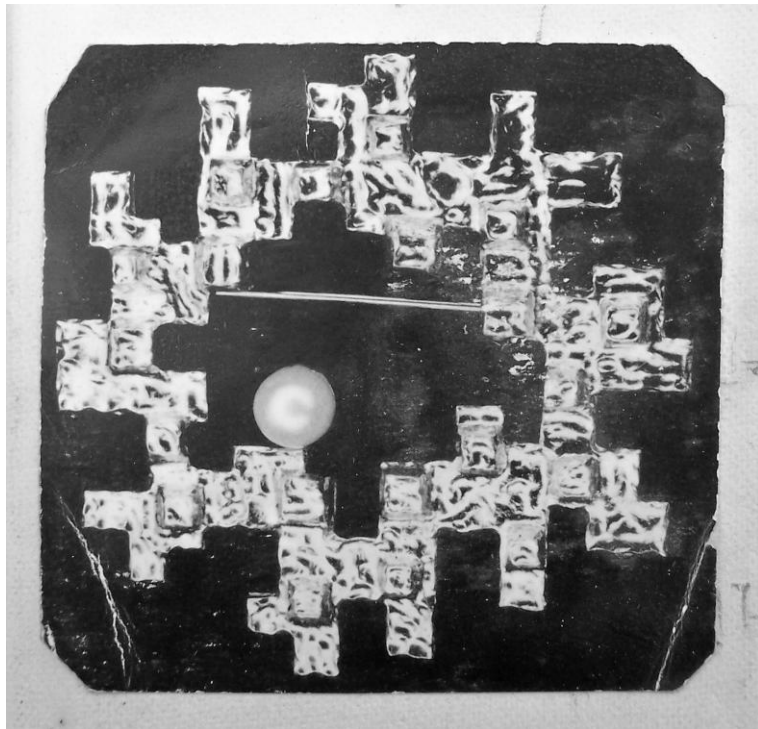
Wie zufällig miteinander
verbundene Metallstäbchen
bilden eine Vierecksstruktur
mit einer dreieckigen Aus-
sparung im Zentrum. Eine
echte Zuchtperle ist an der
längsten Seite des Dreiecks
genau an der Stelle ange-
bracht, wo sich die Diagona-
len des Vierecks schneiden
würden. Die scheinbar wie
zufällig hingestreute Komposition ist also in Wirklichkeit genau durchdacht.



Nr. 218

**Brosche von Alfred Bauer
1967, Tombak vergoldet,
Zuchtperle**

Durch die Anordnung einer Vielzahl kleiner, ineinander verschachtelter Quadrate wird eine querovale Struktur aufgebaut. Am Rand der ebenfalls querovalen Aussparung im Zentrum wurde eine Zuchtperle montiert. Der Reiz liegt im Kontrast zwischen dem Rund der Grundform und den eckigen Formen, durch die sie gebildet wird.



Nr. 219

**Brosche von Alfred Bauer
ca. 1967, Tombak vergol-
det, Zuchtperle, Ø 4 cm**

Strahlenförmige Strukturen, die alle auf ein Zentrum weisen, werden von unregelmäßigen Vielecken durchbrochen und bilden eine in der Mitte leere Kreisfläche. Die Innenseite wird von einer Zuchtperle geziert. Diese Brosche war ein echter „Renner“, sie verkaufte sich zehntausendfach.²⁶⁹

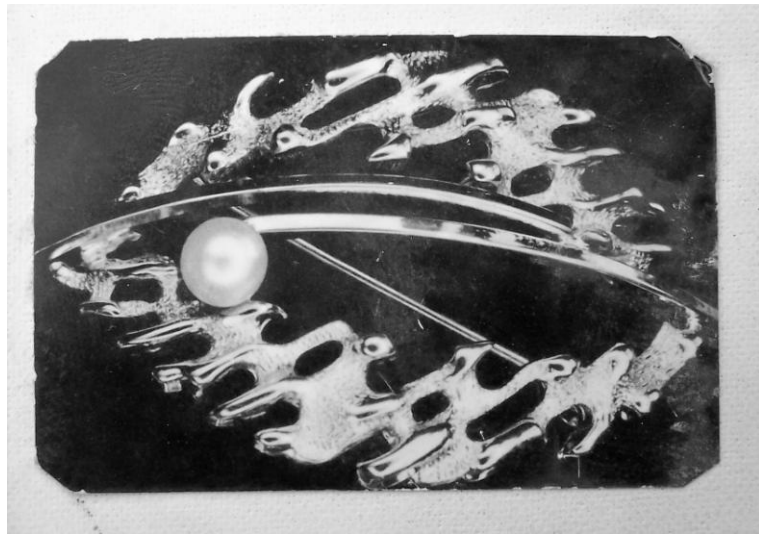


²⁶⁹ lt. mündlicher Auskunft von Alfred Bauer

Nr. 220

Drei Blattbroschen von Alfred Bauer 1967, Tombak rhodiniert, Zuchtperlen (bei den Originalen fehlend), Glassteine; Größen: Mitte H 2,2, L 6,2 cm, unten H 2,7, L 5,5 cm

Die Blätter sind stark stilisiert und werden von blattskelettartigen, unregelmäßigen Strukturen gebildet, deren Konturen den sie umgebenden Raum auflösen. Halt bekommen die Entwürfe durch den Blattstiel, der jeweils in einer klaren, geschwungenen Linie scharf geführt und auf Hochglanz poliert wurde. Die skelettartigen Strukturen sind teils mit Glassteinen besetzt, die Blattstiele wurden mit je einer Zuchtperle akzentuiert. Die Entwürfe leben vom Kontrast zwischen klaren, halt gebenden, und unklaren, auflösenden Strukturen.



Nr. 221

Zwei Broschen von Alfred Bauer 1967, Tombak vergoldet, Ø 4,5 (oben) und 5 cm (unten)

Die ausfasernden korallenartigen Äste dieser Gebilde ragen in den sie umgebenden Raum und scheinen diesen aufzulösen. Die Strukturen sind so fein gearbeitet, dass die Objekte wirken, als wären sie aus flüssigem Metall gemalt. Die Faszination der Entwürfe kommt gerade von dieser malerischen Auffassung her, die bis an die Grenzen des plastisch Umsetzbaren geht. Die untere Abbildung zeigt, dass ein vergleichbares, etwas größeres und mit Glassteinen besetztes Modell gefertigt wurde, das sich nicht im Musterbuch nachweisen lässt. Aufgrund der Ähnlichkeit wird es wohl gleichzeitig entstanden sein.



Nr. 222

Ring von Alfred Bauer, späte 1960er Jahre, Tombak vergoldet, Ø des Ringkopfs ca. 2,5 cm

Eine unregelmäßige, wabenartige Struktur bildet eine Halbkugel und dient als Ausgangspunkt für in den Raum weisende, oben gerundete, strahlenartige Stifte. Das Modell reiht sich nahtlos in die obigen Broschenentwürfe ein.



Nr. 223

Manschettenknöpfe von Alfred Bauer, späte 1960er Jahre, Messing vergoldet, Onyx, links: B 1,5 cm, H 2,1, rechts: 1,5 x 1,5 cm

Die strenge Fläche des schwarzen Steins wird durch goldene Strahlen aufgelöst, die vor dem dunklen Hintergrund besonders warm leuchten. Diese Strahlen dienen gleichzeitig als Fassung für die Steine. Bei der rechteckigen und dadurch asymmetrischen Variante links laufen die Strahlen von drei Seiten her parallel zu den Rechteckslinien über die Fläche. Sie sind geschickt gegeneinander versetzt, so dass sie die Fläche optimal aufteilen. Bei der quadratischen Variante rechts laufen die Strahlen alle auf den Mittelpunkt des Vierecks zu, wodurch die Symmetrie der Grundform betont wird.



Nr. 224

**Manschettenknopf von
Alfred Bauer, späte 1960er**

Jahre, Eloxal, 1,5 x 2,1 cm

Von einer rechteckigen Grundfläche, die goldfarben eloxiert ist und die eine grobkörnige Struktur aufweist, erheben sich drei silberfarbene, dreieckige Giebel. Diese Form wurde diamantgeschnitten.



Nr. 225

**Manschettenknopf von
Alfred Bauer, späte 1960er**

**Jahre, Tombak rhodiniert,
1,8 x 1,8 cm**

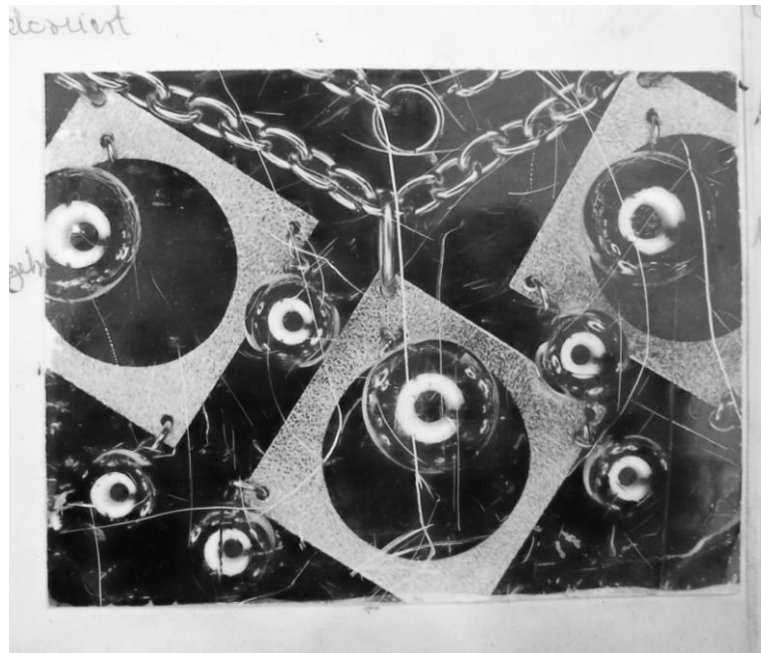
Ein Quadrat mit gerundeten Ecken wurde mit einer an Mondkrater erinnernden Oberfläche versehen. Alfred Bauer wollte Schmuck für die Menschen seiner Zeit machen, und die Mondlandung 1969 beschäftigte die Leute damals sehr. Diese Kraterlandschaft weist in ihrer Formensprache also durchaus einen Zeitbezug auf.



Nr. 226

**Collier von Alfred Bauer
um 1970, Eloxal, L 42 cm**

Aus drei Vierecken (4 x 4 cm) wurde je ein Kreis ausgestanzt, in den je eine metallisierte Plastikugel (Ø 2 cm) gehängt wurde. Die obere Ecke der rautenförmig angeordneten Quadrate diente als Aufhängung an der Halskette, die übrigen drei Ecken wurden mit je einer

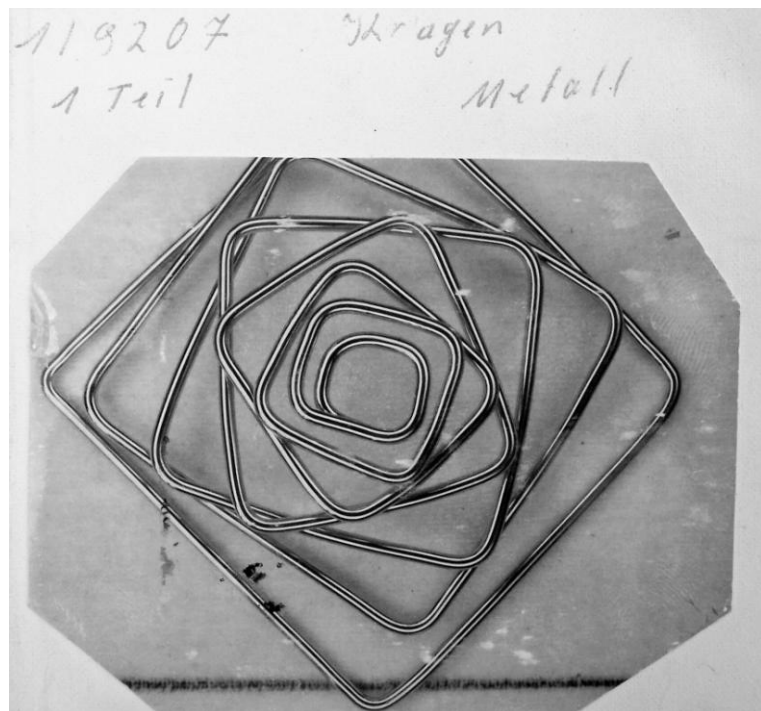


metallisierten Plastikugel (Ø 1,4 cm) behängt. Dadurch entsteht ein reizvolles Spiel zwischen Fläche und Raum sowie zwischen Kreis bzw. Kugel und Quadrat.

Nr. 227

Kragen 1970er Jahre

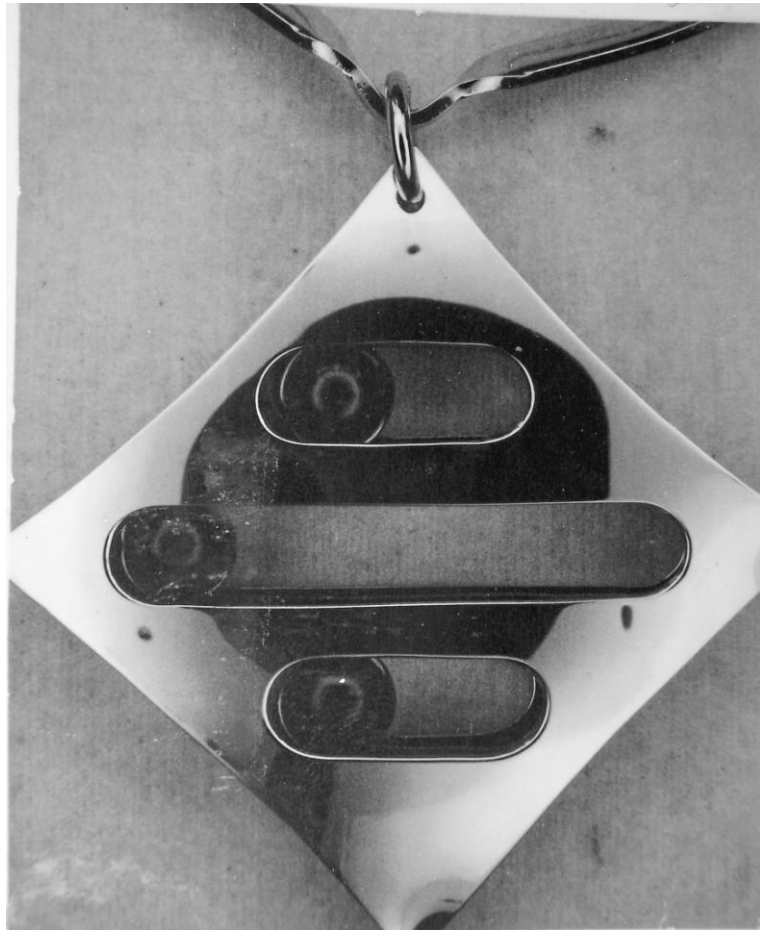
Eine Spirale wurde nicht rund, sondern eckig gebogen, so dass die Illusion sich gegeneinander verschiebender, immer kleiner werdender Quadrate entsteht. Die Spirale läuft außen tatsächlich in eine quadratische Raute aus, wodurch dieser Eindruck noch verstärkt wird.



Nr. 228

**Anhänger an einem
Metallkragen von Alfred
Bauer 1970er Jahre,
Messing rhodiniert**

In zwei aneinandergelötete,
leicht konvex gewölbte Rau-
ten mit nach innen eingezo-
genen Seiten wurden drei
Öffnungen hineingestanzt, in
denen kleine Kugeln wie auf
Schienen hin- und herrollen
können. Das kann man fast
schon als einen kinetischen
Schmuck bezeichnen, der
sich mit den Bewegungen
der Trägerin verändert.



Nr. 229

**Hot-Pants-Anhänger 1970er
Jahre**

Diese völlig unbekannte
Schmuckgattung existierte zu
der Zeit, als Hot-Pants Mode
waren und wurde mit einer
Clipmechanik an diese gehef-
tet, wahrscheinlich an den
Beinausschnitt, so dass sie auf



den Oberschenkel herabbaumelten. Die gleichen, bunt emaillierten Rundscheiben wurden
auch zu Broschen und Kettenanhängern verarbeitet, so dass ihre Existenz nicht nur von
einer sehr kurzlebigen Modeerscheinung abhing.

Nr. 230

**Manschettenknöpfe mit
passendem Feuerzeug von
Alfred Bauer,²⁷⁰ 1970er
Jahre, Tombak vergoldet**

Die technischen Möglichkeiten der Firma Klein und Quenzer wurden von Alfred Bauer von den Manschettenknöpfen auf das Feuerzeug übertragen. Man könnte diese Idee fast als eine Art „Parure für Herren“ ansehen, eine Innovation im Männerschmuck.



Nr. 231

**Armspange von Alfred
Bauer, 1970er Jahre, Tom-
bak rhodiniert, L aufgeklappt 13 cm**

Diese Armspange stellt eine perfekte Synthese von innovativer Gestaltung und Wirtschaftlichkeit dar, denn sie traf nicht nur den ästhetischen Nerv der Zeit, indem

sie sich sehr gut verkaufte,²⁷¹ sondern war auch kostengünstig in der Herstellung. Man konnte es sich damals in der Modeschmuckbranche kaum noch erlauben, mehrgliedrige Armbänder zu fertigen. Aber dadurch, dass Alfred Bauer sie auf zwei Glieder reduzierte, war es möglich, am Markt zu bestehen. Das Modell war ein großer Erfolg und wurde sogar von einem Schweizer Uhrenhersteller entdeckt: Eine Uhr wurde zwischen die beiden zackenförmigen Spitzen innen hineinmontiert.



²⁷⁰ Foto: Alfred Bauer

²⁷¹ lt. mündlicher Auskunft von Alfred Bauer

Nr. 232

**Armspange von Alfred
Bauer,²⁷² 1970er Jahre,
Tombak rhodiniert,
L aufgeklappt 13 cm**

Auch diese Armspange ist ein Beispiel für die perfekte Synthese zwischen Wirtschaftlichkeit und zeitgemäßem Design. Durch die Zweigliedrigkeit ergab sich eine innovative und günstig zu fertigende Schmuckform, die irgendwo zwischen Armband und Armreif liegt. Ein Schmuckgestalter, der nicht wirtschaftlichem Druck unterliegt, wäre niemals auf diese Lösung gekommen. Das zeigt, dass Rentabilitätsüberlegungen der Kreativität

nicht zwingend im Wege stehen, sondern sie, ganz im Gegenteil, sogar antreiben können. Industriell gefertigter Schmuck kann auf diese Weise ein sehr hohes gestalterisches Niveau erreichen, das individuell angefertigtem Künstlerschmuck in nichts nachsteht.



²⁷² oberes Foto: Alfred Bauer

4.3.1 Prototypen von Klein & Quenzer, die nie in Serie gingen

Alfred Bauer ist im Besitz einiger Prototypen, die er für die Firma Klein und Quenzer anfertigte, die aber verworfen wurden und deshalb nicht in Serie gingen. Die Auswahl der Entwürfe, die letztlich gefertigt wurden, fand im Gespräch zwischen Alfred Bauer und Rolf Robert Klein statt. Wenn Herr Klein Einspruch gegen einen Entwurf einlegte, Herr Bauer jedoch fest von diesem überzeugt war, ging er in Serie. Das Vertrauen Herrn Kleins in Herrn Bauer muss also in dieser Hinsicht sehr groß gewesen sein. Oft äußerte Herr Klein aber Bedenken bei Entwürfen, über die auch Herr Bauer sich unsicher war. Diese wurden dann zurückgezogen. Es konnte aber auch vorkommen, dass ein Prototyp aus Kostengründen nicht umsetzbar war, weil er zu aufwändig war. All diese Prototypen bieten einen nicht alltäglichen Einblick in die Entwurfspraxis. Leider fehlen genaue Datierungen, sie sind aber sicher zwischen 1960 und 1976 entstanden, die Zeit, in der Alfred Bauer Schmuckgestalter bei der Firma war.

Nr. 233

**Collier von Alfred Bauer,
1950er Jahre, Eloxal,
Kunststoffperlen, L 36 cm**

Dieses Collier stellt einen Rückgriff auf die Bittmann-Kugelmantelvariationen dar, wie sie bei Klein und Quenzer vor dem Zweiten Weltkrieg gefertigt wurden (s.o.). Dieses Collier konnte jedoch nicht in Serie gehen, weil es



zu aufwändig war und deshalb zu teuer geworden wäre. Es zeigt, dass in Eloxal grundsätzlich alles möglich war, was vorher gemacht wurde, dass aber dennoch die Entwicklung einer neuen Formensprache nötig war. Denn die sich verändernde wirtschaftliche Lage erlaubte es auch in einfachstem Material nicht mehr, handwerklich allzu aufwändige Dinge zu fertigen.

Nr. 234

**Brosche von Alfred Bauer,
späte 1960er Jahre, Tom-
bak vergoldet, Zuchtperle,
H 3,5, B 4 cm**

Seifenblasenartig angeordne-
te, verschieden große Kreise
bilden ein leichtes Queroval,
den inneren Rand ziert eine
Perle. Der Prototyp reiht sich
nahtlos in die Entwürfe Alf-
red Bauers von 1967 ein,



daher die geschätzte Datierung. An sich ist auch dies ein guter Entwurf, doch hat er nicht die Fernwirkung, die die anderen Broschen aus dieser Zeit aufweisen. Dies liegt daran, dass die anderen Entwürfe stärker strukturiert und durchbrochen sind, so dass der Untergrund durchscheint, während dieser Prototyp von weitem etwas flächig wirken mag.

Nr. 235

**Brosche von Alfred Bauer
um 1967, Tobak vergoldet,
Perle, 3,5 cm²**

Wabenartig miteinander ver-
bundene Stäbe, die alle auf
einen gemeinsamen Mittel-
punkt weisen, bilden eine
Raute mit nach außen gebo-
genen Seiten. In der Mitte
bleibt ein kreisförmiger Frei-
raum. Dort ist eine Perle an-
gebracht, die, auf die Raute
bezogen, genau in der Mitte



der einen Seite liegt. Eine sehr ähnliche Brosche in rund war ein sehr gefragtes Modell, das sich zehntausendfach verkaufte (s. Kat.-Nr. 139).

Nr. 236

**Brosche von Alfred Bauer,
1970er Jahre, Tombak
rhodiniert, Ø 3 cm**

Aus einer runden Scheibe mit rauer Struktur wurde eine stark stilisierte, asymmetrische Blume herausgesägt. In diese Aussparung wurde eine dreidimensional gestaltete, etwas kleinere Figur in der gleichen



Form eingelötet, die auf Hochglanz poliert wurde. Die Symmetrie des Kreises kontrastiert mit der asymmetrischen Form der Blume, wodurch der Kontrast zwischen Glanz und Matt weiter betont wird.

Nr. 237

**Brosche von Alfred Bauer,
1970er Jahre, Tombak
rhodiniert, Glassteine, Ø 5
cm**

Aus einer konvex gewölbten, kreisrunden Scheibe wurde ein Ornament herausgesägt, bei dem drei kleinere Bögen rechts in zwei größere Bögen links hineingreifen. Die sich daraus ergebenden drei Spitzen wurden mit je einem



Glasstein besetzt. Im Grunde ist das die passende Brosche zu den Armbändern und Armspangen, die in den 1970er Jahren entstanden sind, womöglich fehlte es ihr jedoch an Fernwirkung.

4.4 Christ. Melsheimer Nachf.

Nr. 238

Schalclip von 1960/61, Eloxal, Glasperle, H 4,5, B 4,5 cm

Ein Draht, der von einer Kunststoffperle ausgehend zu einer räumlichen S-Windung gebogen wurde, dient als Träger für kontinuierlich sich verkürzende Schlaufen, die senkrecht zur komplizierten Windung des Drahtes stehen und diese dadurch noch betonen. Der Entwurf



ist transparent und gleichzeitig raumgreifend. Der Clip wurde auch in silberfarben angeboten. Es gibt diesen Entwurf nur als Schalclip, weil bei einer Brosche die Anstecknadel durchscheinen würde, während ein durchgezogenes Tuch die Clipmechanik verdeckt.

Nr. 239

Ketten von 1963, Eloxal, H 1,3, L 40 cm

Durch die Einfärbung der frischen Oxidschicht lassen sich bei Aluminium sehr bunte Farben erzielen, die wohl dem Lebensgefühl der „Swinging Sixties“ entsprechen. Diese farbenfrohen Ketten wurden ausschließlich nach England exportiert.



Nr. 240

**Anhänger von 1963/64,
Eloxal, Kunststoffcabochon,
Ø 4 cm**

Bei diesem Anhänger wirbeln zwei gegeneinander versetzte Strahlenkränze schräg um ein Zentrum, das von einem roten, schillernden Phantasiecabochon aus Kunststoff gebildet wird. Je zwei Strahlen werden durch je zwei kleine, geriffelte Drähte verbunden, die optisch eine Gegenbewegung zu den großen Strahlenwirbeln bilden. Durch die An-



ordnung der beiden Strahlenkränze auf Lücke ergeben sich weitere optische Effekte.

Nr. 241

**Brosche von 1964,
Eloxal auf Antik gemacht,
Kunststoffcabochon, Ø ca.
4 cm**

Dies ist ein Entwurf, den es in verschiedenen Farbvarianten, mit und ohne Stein und als Brosche, Schalclip und Ohrclips gab. Das stark stilisierte Blütenmotiv wirkt ausgesprochen modern. Die Oberfläche hat wieder die typische Markasitstruktur, die auf Antik gemacht wurde.



Nr. 242

**Brosche von 1964, Eloxal,
Lack, Glassteine und –per-
le, Ø 4 cm**

Der Entwurf überzeugt durch seine vollkommene ornamentale Durchbildung zweier Blattkränze. Der innere bildet durch seine verzweigten Blattstiele zwei versetzte, aus Löchern gebildete Ringe, von denen die äußeren leer bleiben, während die inneren mit Glassteinen besetzt werden.



Das Modell wurde auch mit blauen Steinen angeboten und mit einer Filigranarbeit an Stelle der Glassteine im Zentrum.

Nr. 243

**Zwei Broschen von 1964,
Eloxal auf Antik gemacht,
v.r.n.l.: B 5,5, H 4 cm /
Ø 4 cm**

Diese beiden im Musterbuch genau aufeinander folgen-



den Broschenentwürfe bestehen aus je zwei Bündeln von markasitartig ornamentierten Metallstreifen, die sich ineinander verschlingen. Links geschieht dies in sehr aufwändiger Weise, rechts bilden die beiden Bündel einfach einen Kreis. In beiden Fällen handelt es sich um je zwei Teile, die zwar seitengleich sind, aber spiegelbildlich montiert wurden. Der Reiz besteht auch hier wieder in einem gekonnten Spiel mit der Symmetrie und deren Brechung.

Nr. 244

**Anhänger von 1963/64,
Eloxal, Lack, Glassteine,
Kunststoffcabochon,
Ø 5 cm**

An Arbeiten von Naum Slutzky, der am Bauhaus um 1920 Rundscheibenanhänger aus konzentrisch angeordneten Scheiben in verschiedenen Materialien fertigte, erinnern diese Anhänger. Die Firma Bengel stellte 1936



ähnliche, von Slutzky inspirierte, Rundscheiben her,²⁷³ ebenso die Firma Klein & Quenzer 1937 (Kat.-Nr. 93). Hier nun die Neuauflage in Alu und Lack aus den 60ern: Drei konkav gewölbte, konzentrisch angeordnete Scheiben, deren Mittelpunkt mit einem Glasstein bzw. einem Kunststoffcabochon betont wird. Die Ränder heben sich dadurch voneinander ab, dass ihre Kanten blank gelassen wurden.

Nr. 245

**Zwei Broschen von
1963/64, Eloxal, Lack,
Glassteine, 3,5 x 3,5 cm**

Dieser in verschiedenen Varianten gefertigte Schalclip ist die rautenförmige Abwandlung des Rundscheibenthemas von oben. Auch die Rauten sind konkav gewölbt, wodurch Lichtreflexe entstehen, die die Diagonalen betonen. Hier zeigt sich, dass Ideen nicht nur übernommen wurden, sondern auch weitergedacht worden sind.



²⁷³ Weber, 2002, S. 47

Nr. 246

**Ohrclips von 1964, Eloxal,
Lack, Ø 4,5, 17,3 cm**

Die Ringe sind nicht konzentrisch angeordnet, sondern von einem Band zusammengefasst. Auch hier finden sich die für Melsheimer typischen Marksitstrukturen, die mit buntem Lack überzogen wurden, der anschließend mit Verdünnung wieder abgewaschen wurde. Wie die untere Abbildung zeigt, gab es die farbenfrohen Ohrclips in zahlreichen Varianten. Die Entwürfe verweisen in ihrer Farbigkeit schon auf die 1970er Jahre.



Nr. 247

Brosche von 1964, Eloxal, Glassteine, Lack, L 8,2, H 2,5 cm

Von den zahlreichen Eidechsenentwürfen der Firma ist dies der späteste und beste. Hier wurde die Antikmischung aus Lack, Klarlack



und Verlauf mit grünem, statt mit schwarzem, Lack aufgetragen. In Verbindung mit den Markasitstrukturen wird die Eidechsenhaut dadurch sehr naturalistisch nachempfunden, was den großen Reiz dieser Brosche ausmacht. Die Augen werden von zwei grünen Glassteinen gebildet.

Nr. 248

Manschettenknöpfe von 1964, Eloxal, Kunststoffcabochons, v.o.n.u.: B 2,5, H 1,8 cm / B 2,3, H 1,9 cm

Die Produktion von Manschettenknöpfen begann bereits Ende der 1950er Jahre. Mitte der Sechziger wurden zahlreiche Muster dafür angeboten. Verschiedenfarbig gestreifte Kunststoffcabochons wurden in eine Manschettenknopfhalterung aus Aluminium gefasst, es gab aber auch in den Kunststoff



hineingeschnittene Motive ganz in der Tradition der Achatkunst. Beim Manschettenknopf handelt es sich um einen typischen Männerschmuck, da er an eine Funktion gebunden ist und dadurch als Schmuck legitimiert wird. Männer tragen nur selten funktionstunabhängig-

gen Schmuck, da dies ihrer gesellschaftlichen Rolle nicht entspricht. Manschettenknöpfe waren bis in die 1970er Jahre hinein große Mode, es gab fast keine Hemden mit Knöpfen am Ärmel zu kaufen. Der Manschettenknopf war zu dieser Zeit ein unentbehrliches Accessoire, ohne das man Hemden nicht tragen konnte. Für besondere Gelegenheiten hatten viele Männer ein oder auch mehrere Paare in echt, für den Alltag benutzte man jedoch eher unechte, die man in größerer Zahl anschaffen und jeweils passend zur Krawatte kombinieren konnte.

4.4.1 Sondermodelle für Messen von Christ. Melsheimer Nachf.

Die folgenden Modelle haben keine reguläre Musternummer, da sie Sonderanfertigungen für Messen waren. Sie sind außergewöhnlich gut gearbeitet, wirken wie echter, handgefügter Goldschmuck und sind sorgfältig gestaltet. Man kann sie nur schätzungsweise auf um 1960 datieren.

Nr. 249

**Brosche um 1960, Eloxal,
Glasstein, B 5,2, H 5 cm**

Das asymmetrische Blütenmotiv erinnert an Seesterne oder Seeanemonen, die im Wasser wogen. Die Oberfläche der einzelnen Blütenblätter ist mit feinen, wie handgestochen wirkenden Linien strukturiert, wodurch eine besonders edle, handwerksmäßige Verarbeitung suggeriert wird.



Im Zentrum befindet sich ein roter Glasstein, der als Ruhepunkt für die wogenden Arme fungiert. Besonders beachtenswert ist die lebendige Linienführung.

Nr. 250

**Brosche um 1960, Eloxal,
Glassteine, B 6, H 4,1 cm**

Die Form dieser Blüte ist vom Edelweiß abgeleitet. Melsheimer fertigte zur gleichen Zeit auch einfachen Edelweißschmuck als Massenware, der wahrscheinlich als Touristenandenken exportiert wurde. Hier liegt nun eine anspruchsvolle



Ausarbeitung dieses Motivs vor. Die Oberfläche ist leicht wie gehämmert strukturiert und matt eloxiert, wodurch die Brosche einen edlen Schimmer erhält.

Nr. 251

**Brosche um 1960, Eloxal
auf Antik gemacht, Glassteine, B 4,5, H 4 cm**

Das asymmetrische Blütenmotiv weist sechs verschiedene, deformierte Blütenblätter auf und wirkt wie ein zeitgenössischer Künstlerentwurf: In der Plastik des Informel war nach dem Zweiten Weltkrieg die Deformation ein wichtiges Thema. Die gehämmerte



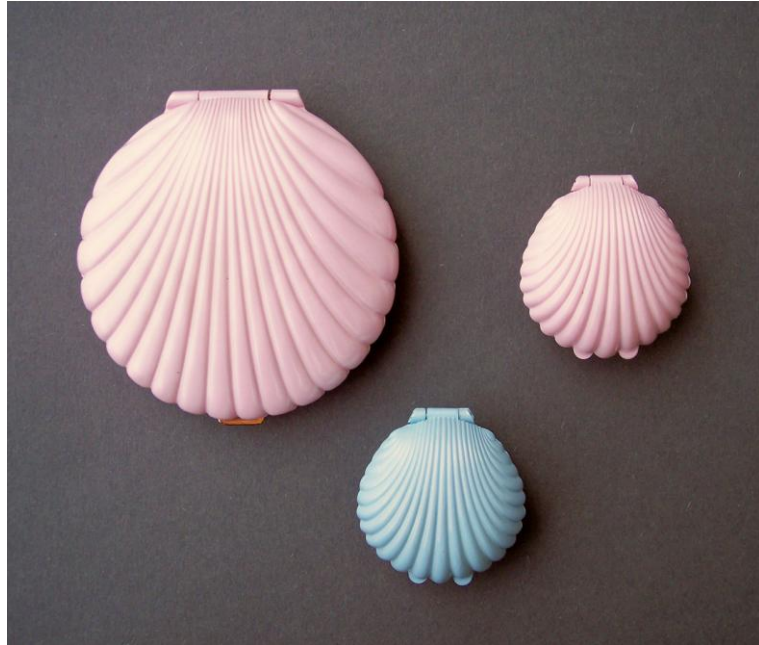
Oberfläche lässt das Stück als handwerklich gefertigt erscheinen, es wirkt wie ein Einzelstück. Die Schwärzung der Metalloberfläche unterstreicht die Deformiertheit der Blätter. Im Zentrum befinden sich vier roséfarbige Glassteine, die die gleiche Fassung aufweisen, wie die vorhergehende Brosche.

4.5 Gebrüder Schmidt

Nr. 252

Muscheldosen 1970er Jahre, Kunststoff, Metall, Ø 8 und 4,5 cm

Diese Muscheldosen gab es auch in groß, z.B. mit integriertem Maniküreset für das Badezimmer, die ganz kleinen dienten als Pillendöschen. Besonders die größeren Dosen wurden oft mit einer integrierten Metallplatte schwerer gemacht, als sie waren, um so eine höhere Wertigkeit vorzutäuschen.



Nr. 253

Tischkalender 1970er Jahre, Kunststoff z.T. mit galvanischer Oberfläche, B 14, H 9 cm

Hier haben wir das Ende der Galanteriewarenproduktion der Gebrüder Schmidt erreicht. Diese Produkte wurden in Fernost kopiert und zu Dumpingpreisen auf den Markt geworfen, so dass die Firma gezwungen war, sich



umzuorientieren. Dieses Stück ist im schönsten 70er-Jahre-Stil gehalten: Auf der nierenförmigen Grundfläche steht der halbkugelförmige Tischkalender in fröhlichem Orange mit breitem, silbernem Rand. Durch Druck auf den Knopf lässt sich jeweils der nächste Tag

einstellen. Daneben findet sich noch Platz für einen Stifthalter aus Kunststoff mit galvanischer, silberfarbener Oberfläche. Er ist mit einem Gelenk an der Grundfläche verbunden, so dass er sich in beliebige Richtungen drehen lässt.

4.6 Museum Idar-Oberstein

Nr. 254

**Brosche 1960er Jahre,
unedles Metall vergoldet,
Email, Metallspäne, Glas-
stein, B 4,5, H 2,8 cm**

Bunt verlaufenes Email wurde mit Metallspänen bestreut. Der Glasstein imitiert täuschend echt ein Stück Amethystdruse. Weitere erhaltene Broschen mit exakt dem gleichen Stein beweisen jedoch, dass es sich tatsächlich um einen Glasfluss handelt.



Nr. 255

**Garnitur 1960er Jahre,
unedles Metall vernickelt,
Glasperlen, Collier L 40,
Ohrclips 2,6 x 2,6 cm**

In die Vertiefung eines rautenförmigen, eingedrückten Blechs wurde eine große Glasperle gesetzt. Eine Reihung sieben solcher Objekte an einer Kette bildet das Collier, die Ohrclips bestehen

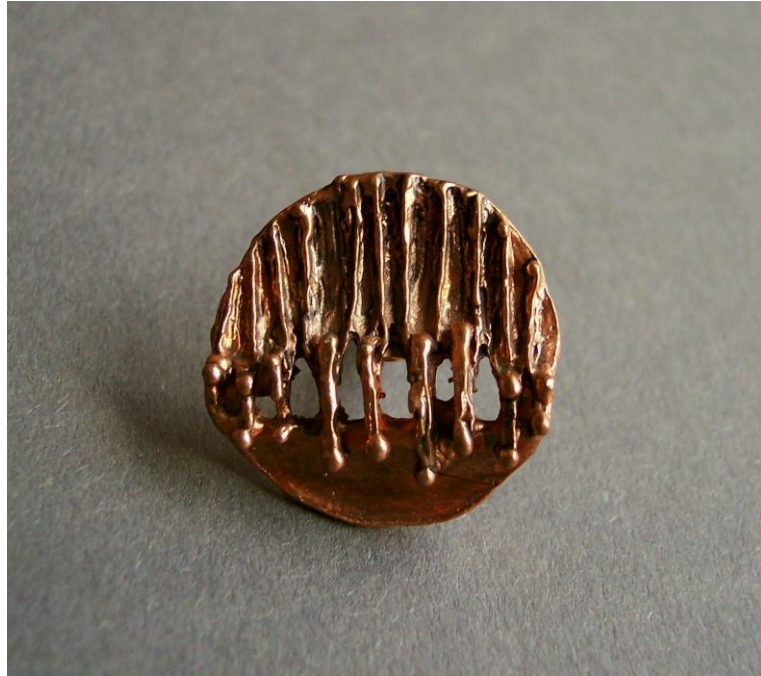


aus zwei einzelnen, gleichartigen Teilen.

Nr. 256

**Manschettenknopf späte
1960er Jahre, Kupfer za-
poniert und teilweise ge-
schwärzt, Ø 2,5 cm**

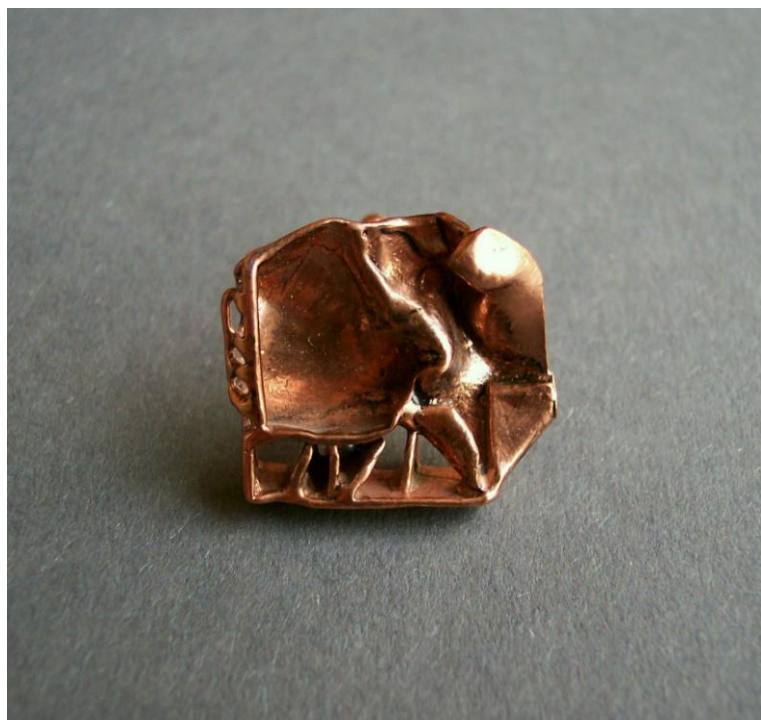
Hier handelt es sich schon fast nicht mehr um ein Schmuckstück, sondern um eine künstlerisch gestaltete Kleinplastik. Der obere, geriffelte Teil der Scheibe scheint sich aufzulösen und über den unteren, glatten Teil herabzutropfen.



Nr. 257

**Manschettenknopf späte
1960er Jahre, Kupfer za-
poniert, B 2,5, H 2 cm**

Dieses Stück stammt wohl von demselben Entwerfer, wie das vorige, und ist ebenso als Kleinplastik aufzufassen. Ein Viereck löst sich an allen Ecken und Enden auf, wellt und verbiegt sich und zerfällt in das Grundgerüst seiner Einzelteile.



5 1980er Jahre und später

5.1 Gottlieb & Wagner

Nr. 258

Schmuck aus den 1990er Jahren, Messing vergoldet, Glassteine, Kaltemail, Collier L 42 cm, Ohrclips H 3, B 1,7 cm, Armband L 18 cm

In den letzten zehn Jahren fertigte Gottlieb & Wagner neben Zunftschmuck für Zimmerleute auch hochwertigen, vergoldeten Damenschmuck mit Glassteinen und Kaltemail, der eher konventionell gestaltet ist. Der hochwertigen Verarbeitung ist man über die ganze Firmengeschichte hin bis heute stets treu geblieben.



5.2 Christ. Melsheimer Nachf.

Nr. 259

**Schuh- und Lederwaren-
schmuck der 1980er Jahre
bis 2006, Eloxal, Lack,
große Schnalle links: B 6,6,
H 4,9 cm, Salamander in
der Mitte: Ø 0,9 cm**

Ab 1964/65 produzierte die
Firma Christ. Melsheimer
keinen Modeschmuck mehr,
sondern stellte auf Zubehör



für die Schuh- und Lederwarenindustrie um. Diese Produktion konnte in kleinem Umfang als Familienbetrieb bis heute aufrecht erhalten werden. Die Abbildung zeigt eine Auswahl dieses Sortiments: Die große Schuhschnalle ist für Trachtenschuhe gedacht. Der kleine Salamander in der Mitte wurde für die Schuhe der gleichnamigen Marke bis zu deren Insolvenz gefertigt. Das Emblem mit dem M rechts wird in Geldbörsen eingearbeitet. Ein Rechteck wird aus dem Leder ausgestanzt, das Mittelmotiv mit dem M hindurchgeschoben. Das schwarze Oval außen herum verhindert ein Herausrutschen des Rechtecks. Genauso funktioniert der kleine Elch links daneben.

5.3 Ziemer & Söhne

Nr. 260

Collier von Ludwig Bauer, 1980er Jahre, Zink-Zinn-Legierung vergoldet, Glassteine, Kordel, L 38 cm

In den 1980er Jahren war wieder Monumentalität gefragt. Über die wuchtige Kordel wurde ein Metall-dreieck gehängt, das mit Glassteinen besetzt ist. Die Verschlusskappen greifen mit ihrer Pressung die gedrehte Struktur der Kordel auf.



Nr. 261

Brosche von Ludwig Bauer, 1980er Jahre, Zink-Zinn-Legierung vergoldet, B 9, H 6,5 cm

An einem Stück versteifter Panzerkette, deren mittlere Glieder mit Glassteinen besetzt wurden, hängen zwei S-Panzerketten (spiralige Kettenglieder). Das Zentrum bildet eine tropfenförmige Glasperle.



Nr. 262

**Collier von Ludwig Bauer,
1980er Jahre, Messing ver-
goldet, L 38 cm**

Dieses Collier war ein „Renner“, der sich sehr gut verkaufte. Rechteckige Metallplättchen wurden auf ein Metallband gereiht, ihre Enden stehen nach außen weg. Die Entwürfe von Ludwig Bauer haben oft etwas von einem Art déco-Revival, ähnliche Formen waren in den 1920/30er Jahren auch sehr beliebt.



Nr. 263

**Ohrclip von Ludwig Bauer,
1980er Jahre, Zink-Zinn-
Legierung vergoldet, Kalt-
email, B 2,7, H 2,7 cm**

Drei tropfenförmige Objekte wurden an ihren Enden zusammengefasst. Die Innenflächen sind mit transluzidem Kaltemail ausgefüllt, so dass die Struktur darunter durchscheint. Da Emaillieren in den 1980er Jahren in Deutschland längst unbe-



zahlbar geworden war, wurde stattdessen ein Gießharz aus zwei Komponenten, das sog. Kaltemail, verwendet.

Nr. 264

Brosche von Ludwig Bauer, 1980er Jahre, Zink-Zinn-Legierung vergoldet, Glassteine, B 1,2, H 2,5 cm (ohne Schwanz)

Eine Katzenbrosche hatte Ludwig Bauer schon um 1950 für Theodor Schmidt entworfen (s. Kapitel über Ludwig Bauer). Damals musste er mit ganz einfachen Mitteln auskommen, hier nun eine aufwändigere Version.



Nr. 265

Anhänger von Ludwig Bauer, 1980er Jahre, Zink-Zinn-Legierung teils vergoldet, teils rhodiniert, H 4, B 1,8 cm

Es handelt sich auch hier wieder um ein aufwändig verarbeitetes, sehr qualitätsvolles Stück: Die Vergoldung wurde sandgestrahlt, um den matten Effekt zu erreichen, die Rhodinierung



wurde nachträglich mit einem speziellen Stift von Hand aufgetragen.

Nr. 266

**Werbephoto aus den
1980er Jahren mit Entwür-
fen von Ludwig Bauer**

Auf dem Photo findet sich eine Auswahl von Schmuck der Firma Ziemer & Söhne, die von Ludwig Bauer entworfen wurden. Das um den Apfel gewundene Collier links oben im Bild wurde übrigens in den 1980er Jahren sogar von der Dreiwettertaft-Dame im Fernsehwerbespot getragen,²⁷⁴ es war also sehr populär.



Nr. 267

**Werbephoto um 1990,
Entwurf von Ludwig Bauer**

Bei diesem Photo aus dem Schweizer Uhren und Schmuck Journal handelt es sich um den letzten Entwurf, den Ludwig Bauer für Ziemer & Söhne machte, bevor er in Rente ging: Ein Collier mit einem Herzen als Zentralmotiv, an das seitlich die Ketten angelötet wurden.



²⁷⁴ lt. mündlicher Auskunft von Ludwig Bauer

Schlussbemerkung

Der Idar-Obersteiner Modeschmuck ist ein Phänomen der Moderne. In geistiger Hinsicht gibt es viele Voraussetzungen, die zu seiner Entwicklung führten: Die soziologischen Ursachen liegen im Aufkommen der Mittelschicht der Angestellten, die sich ab dem Ende des 19. Jahrhunderts vollzog und die für sich ein völlig neues Erscheinungsbild anstrebte. Dazu gehörte in jedem Fall Schmuck, sehr teuer durfte dieser aber nicht sein. Kulturphilosophisch gesehen, wird Schmuck in unserer modernen Gesellschaft äußerst vielfältig eingesetzt. Längst ist er nicht mehr nur Demonstration von Macht und Reichtum, er dient dem symbolischen Ausdruck der eigenen Person und strukturiert damit soziale Interaktionen vor. Dieser Aspekt wird in einer anonymen Massengesellschaft immer wichtiger, und dazu braucht es keine wertvollen Materialien, sondern eher eine ausgefeilte Gestaltung, damit das, was gesagt werden soll, auch wirklich zum Ausdruck kommen kann. Es zeigte sich außerdem, dass weit mehr Dinge Schmuck sein können, als die, die man am Körper trägt. Dinge mit scheinbarem Nutzwert können in unauffälliger Weise wie Schmuck verwendet werden, was besonders vom männlichen Geschlecht gerne getan wird. Damit erscheint das große Feld der Galanteriewaren gar nicht mehr so weit weg vom Modeschmuck im engeren Sinne, sie können bedenkenlos als Schmuck angesehen werden.

Die serielle Produktion von Modeschmuck in großen Fabriken hat überhaupt nichts mehr mit den traditionellen Goldschmiedetechniken zu tun. In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass man die historischen Verfahrenstechniken der jeweiligen Zeit kennen und berücksichtigen muss, wenn man die Gestaltung eines so gefertigten Schmuckstücks beurteilen will. Ich hoffe, diese Erkenntnis wird sich in Zukunft durchsetzen und weitere Früchte bringen.

Die von mir in Idar-Oberstein vorgefundenen Schmuckstücke und Galanteriewaren sind anspruchsvoll gestaltet und hervorragend verarbeitet. Oft haben die Entwürfe einen unmittelbaren Bezug zur zeitgenössischen Kunst. Sie sprengen damit alle Vorurteile gegenüber dem Wort „Massenproduktion“. Die Stadt Idar-Oberstein kann stolz darauf sein, neben Pforzheim, Hanau und Schwäbisch Gmünd eines der vier wichtigsten Schmuckzentren Deutschlands gewesen zu sein. Das zu bewahren, was davon noch erhalten ist, ist eine verantwortungsvolle und lohnende Aufgabe, denn Idar-Oberstein hatte einen ganz eigenen Stil, der sich weder mit anderen europäischen Zentren noch mit amerikanischem Modeschmuck vergleichen lässt. Erstaunlich ist, dass es über Schwäbisch Gmünd und Pforzheim zwar Literatur zu verschiedenen Einzelaspekten gibt, jedoch keinen Gesamt-

überblick unter Einbeziehung der kunsthistorischen Entwicklung. Was Hanau betrifft, fehlt bisher jede wissenschaftliche Aufarbeitung. Hier wäre also auch noch einiges zu tun.

Obwohl von meiner Seite her weder Mühen noch Aufwand gescheut wurden, kann diese Arbeit doch nicht mehr als eine erste Bestandsaufnahme sein und gewisse Schlaglichter werfen, um ein Bewusstsein dafür zu schaffen, was sich in Idar-Oberstein erhalten hat. Allein das von mir photographierte Bildmaterial an Schmuck ist etwa doppelt so umfangreich wie das, was im Katalog letztlich dokumentiert werden kann. Um das Erbe der Idar-Obersteiner Schmuck- und Metallwarenproduktion zu retten und zu sichern, werden noch sehr viel mehr Anstrengungen nötig sein. Keiner der Firmennachlässe ist in irgendeiner Form inventarisiert, das gilt sogar für die Firma Bengel, die als Industriedenkmal öffentlich zugänglich ist. Bei keinem der Firmennachlässe ist sicher, ob, und wenn ja, wo er in Zukunft existieren wird. So ist das Idar-Obersteiner Erbe ein vielversprechendes, doch sehr fragiles Objekt, für das noch die richtige Organisationsform gefunden werden muss. Ich kann nur hoffen, dass dies gelingen wird.

Literatur

- Adressbuch der Regierung Birkenfeld, Stadtarchiv Idar-Oberstein, Jahr unbekannt,
geschätzt zwischen 1915 und 1925
- Alles Schmuck, Ausstellungskatalog Zürich 2000
- Aluminium. Das Metall der Moderne. Gestalt. Gebrauch. Geschichte, Ausstellungskatalog Köln 1991
- Art déco Schmuck. Jakob Bengel Idar-Oberstein, Ausstellungskatalog Idar-Oberstein
2002
- Barten, Sigrid: René Lalique. Schmuck und Objets d'art 1890-1910. Monographie und
Werkkatalog, München 1977
- Becker, Kurt (Hg.): Idar-Oberstein im Landkreis Birkenfeld, Köln 1961
- Becker, Vivienne: Modeschmuck im Wandel der Zeit. Strass, Phantasieschmuck und
Imitationen, München 1991
- Behrmann, Inge (Hg.): Volkstümlicher Schmuck (=Kataloge des Museums für Kunst und
Gewerbe Hamburg VII), Hamburg 1985
- Bergenthal, Theo und Stracke, Joachim (Hg.): Emil Cimiotti, Heidelberg 2005
- Bergér, Ludwig: Idar-Oberstein und seine Industrie, Darmstadt 1952
- Bergér, Ludwig: Die Schmuck- und Metallwarenindustrie Idar-Obersteins in: Idar-
Oberstein und seine Industrie (Europäische Wirtschaft in Einzeldarstellungen),
Darmstadt 1953, S. 48-66
- Bergér, Ludwig: Idar-Oberstein in schwerer Zeit (=Idar-Oberstein. Stadtgeschichtliche
Schriftenreihe Band 3), Idar-Oberstein 1965
- Bericht des Industrieverbandes Schmuck- und Metallwaren e.V. für das Geschäftsjahr
vom 1. Juli 1958 bis 30. Juni 1959, Bibliothek des Museums unter der Felsenkir-
che Idar-Oberstein
- Brandstätter, Christian, Design der Wiener Werkstätte 1903-1932, Wien 2003
- Brepohl, Erhard: Theophilus Presbyter und die mittelalterliche Goldschmiedekunst,
Leipzig 1987
- Burkard, Franz-Peter (Hg.): Kulturphilosophie (= Alber-Texte Philosophie Bd. 10),
Freiburg, München 2000
- Cartlidge, Barbara, Twentieth-Century Jewellery, New York 1985
- Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen, Darmstadt 1994
- Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur,
Hamburg 1996

- Cellini, Benvenuto: Abhandlungen über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei,
Basel 1974
- Chadour, Anna Beatriz und Joppien, Rüdiger: Schmuck I. Hals-, Ohr-, Arm- und
Gewandschmuck (=Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln Bd. X), Köln 1985
- Chadour, Anna Beatriz und Jopien, Rüdiger: Schmuck II. Fingerringe (=Kataloge des
Kunstgewerbemuseums Köln Bd. X), Köln 1985
- Clifford, Anne: Cut-Steel an Berlin Iron Jewellery, Bath 1971
- Cut Steel. Ein Jahrhundert Schmuck und Accessoires aus Stahlbrillanten 1770-1870, Aus-
stellungskatalog Hanau 2001
- Dawes, Ginny R.: Victorian Jewelry, New York, London, Paris 1991
- Deutsche Goldschmiede-Zeitung (der Autor wollte nicht genannt werden): Art. Die
Obersteiner Uhrketten- und Metallwarenindustrie unter den Einwirkungen des
Krieges, 24. August 1918, S. 178-180
- Egger, Gerhart, Bürgerlicher Schmuck: 15. Bis 20. Jahrhundert, München, 1984
- Fabergé. Hofjuwelier des Zaren, Ausstellungskatalog München 1986
- Fabergé. Juwelier des Zarenhofes, Ausstellungskatalog Hamburg 1995
- Fachgruppe Schmuck- und Metallwaren Idar-Oberstein, Art. Jahresbericht 1948 in: Die
Aufgabe, Januar 1949, S. 35
- Falk, Fritz: Schmuckmuseum Pforzheim: Europäischer Schmuck, Königsbach-Stein 1985
- Falk, Fritz: Schmuckkunst im Jugendstil, Schmuckmuseum Pforzheim 1999
- Falk, Fritz und Holzach, Cornelia: Schmuck der Moderne. Bestandskatalog Schmuckmu-
seum Pforzheim, Stuttgart 1999
- Fischer, Walther, Art. Vom „Schorschtegold“ zum Eloxal in: Heimatkalender des
Landkreises Birkenfeld, 1956, S. 46-56
- Fischer, Walther: Art. Berufs- und Fachschuleinrichtungen für die Schmuckgewerbe in
Idar-Oberstein in: Deutsche Goldschmiedezeitung, 48. Jahrgang 1950, Nr. 5, S.
112-115
- Forrer, Robert: Geschichte des Gold- und Silberschmuckes nach Originalen der Strassbur-
ger historischen Schmuck-Ausstellung von 1904, Strassburg 1905
- Fuhrer, Urs und Josephs, Ingrid E. (Hg.): Persönliche Objekte, Identität und Entwicklung,
Göttingen 1999
- Gabardi, Melissa: Art Deco Jewellery. 1920-1949, Suffolk 1989
- Gabardi, Melissa: Les Bijoux de l'Art Déco aux Années 40, Paris 1986
- Gerber, Otto, Art. Metall-Uhrarmbänder in: Die Aufgabe, September 1949, S. 214f

- Gijs Bakker and Jewelry, Ausstellungskatalog Hertogenbosch 2005
- Glanzstücke. Modeschmuck vom Jugendstil bis zur Gegenwart, Ausstellungskatalog Zürich 1991
- Gold gab ich für Eisen, Ausstellungskatalog Dortmund 1994
- Habermas, Tilmann: Geliebte Objekte. Symbole und Instrumente der Identitätsbildung, Berlin, New York 1996
- Hamann, Saskia: Idar-Obersteiner Schmuck im 19. Jahrhundert, Magisterarbeit Gießen 1998
- Hammer, Rudolph: Der Standort der deutschen Bijouterie-Industrie (= Ueber den Standort der Industrien Heft 7), Tübingen, 1922
- Hase, Ulrike von, Schmuck in Deutschland und Österreich 1895-1914. Symbolismus. Jugendstil. Neohistorismus (=Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 24), München 1977
- Hillier, Bevis: Asprey of Bond Street. 1781-1981, London, Melbourne, New York 1981
- Hisserich, L. Th.: Hausindustrie im Gebiete der Schmuck- und Ziersteinverarbeitung, die Idar-Obersteiner Industrie, Oberstein, 1890
- Hugo Leven, Ausstellungskatalog Hanau 2001
- Jaffé, Hans L.C.: Mondrian und De Stijl, Köln 1967
- Jaffé, Hans L.C.: Piet Mondrian, Köln 1990
- Joosten, Jopp M.: Piet Mondrian. Catalogue Raisonné of the Work of 1911-1944, Leiden und Toronto 1998
- Joppien, Rüdiger: Schmuck (=Bildführer kunsthandwerklicher Techniken, Heft 2), Köln 1981
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft, Ditzingen 1986
- Keuter, P., Art. Die Entwicklungsgeschichten der Obersteiner Industrie in: Festschrift der 27. Tagung des Reichsverbandes deutscher Juweliere, Gold- und Silberschmiede in Oberstein vom 17.-20. September 1928, Idar 1928, S. 39-45
- Kiener, Franz: Kleidung, Mode und Mensch: Versuch einer psychologischen Deutung, München 1956
- Konersmann, Ralf (Hg.): Kulturphilosophie, Leipzig 1996
- König, René: Menschheit auf dem Laufsteg (= König, René, Schriften: Ausgabe letzter Hand, Bd. 6), Opladen 1999
- Krämer, Oskar u.a.: Die Geschichte der Galvanotechnik (= Schriftenreihe Galvanotechnik Bd. 1), Saulgau, 1959

- Krätz, Otto: Art. Stein aus Milch. Aufstieg und Niedergang des Galaliths in: Chemie in unserer Zeit, Jahrgang 38, Weinheim 2004, S. 133-137
- Kraus, Karl, Art. Ernste Gefahren! in: Die Aufgabe, März 1949, S. 67-68
- Kuntzsch, Ingrid: Glanz und Zauber des Schmucks. Eine Kultur-Geschichte, Leipzig 1978
- Kurz, Sabine und Packer, Mary Sue: Strass. Internationaler Modeschmuck von den Anfängen bis heute, München 1997
- Ländlicher Schmuck aus Deutschland, Österreich und der Schweiz, Ausstellungskatalog Nürnberg 1987
- Langer, Susanne K.: Philosophie auf neuen Wegen. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst, Berlin 1965
- Lattermann, Günter: Art. Bauhaus ohne Kunststoffe? – Kunststoffe ohne Bauhaus? in: Form und Zweck, 35. Jg. 2008, S. 111-127
- Lautenbach, Klaus: Auf dem Wasem. Eine Obersteiner Industriegeschichte, Stadtarchiv Idar-Oberstein 2003
- Lautenbach, Klaus: Die Anfänge der Idar-Obersteiner Schmuck- und Metallwarenindustrie, Stadtarchiv Idar-Oberstein 2004
- Lochmüller, Walter: 100 Jahre Schmuckdesign, Pforzheim 1973
- Marquardt, Brigitte: Schmuck des Klassizismus und Biedermeier 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1983
- Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellung im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin, Ausstellungskatalog Berlin 1992
- Manske, Beate (Hg.): Wilhelm Wagenfeld. Schmuck, Bremen 2001
- Möller, Renate (Hg.): Modeschmuck aus drei Jahrhunderten, München, Berlin 1996
- Möller, Renate: Schmuck, München, Berlin 2004
- Moro, Ginger: European Designer Jewellery, Atglen 1995
- Münstermann, Hans: Wirtschaftsstruktur der Räume Worms, Pirmasens, Idar-Oberstein, Ludwigshafen am Rhein und Möglichkeiten ihrer wirtschaftlichen Auflockerung, Mainz 1956
- Neumeier, Eva: Schmuck und Weiblichkeit in der Kaiserzeit, Berlin 2000
- Nur für ihre Frauen. Schmuck von Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Erich Heckel und Ernst Ludwig Kirchner, Ausstellungskatalog Halle 2004
- O.F., Art. Die wirtschaftliche Entwicklung der Obersteiner Industrie in: Deutsche Goldschmiede-Zeitung Nr. 37, 1928, S. 387f

- Parola, René: Optical Art. Theory and Practice, New York 1969
- Raulet, Sylvie, Bijoux Art déco, Paris 1984
- Raulet, Sylvie: Schmuck der 40er & 50er Jahre, München 1987
- Redmer, Axel und Schultheiß, Karsten (Hg.): Made in BIR. Qualität hat einen Standort, Idar-Oberstein 2004
- Roth, Ulrike: Die Entwicklung des Achat- und Edelsteinschleifgewerbes und der Schmuck- und Metallwarenindustrie Idar-Obersteins vom ausgehenden Mittelalter bis zum Zweiten Weltkrieg, Idar-Oberstein 1986, Stadtarchiv Idar-Oberstein
- Rücklin, Rudolf: Die Kunst des Stahlgravierens, Leipzig 1926
- Schmalfuß, Jörg (Hg.): Aus einem Guß. Eisenguß in Kunst und Technik (= Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur; 9), Berlin 1988
- Kurt Schwitters, Ausstellungskatalog Wien 2002
- Kurt Schwitters, Catalogue raisonné, Hannover 2003
- Semper, Gottfried: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühles, Braunschweig 1852
- Semper, Gottfried: Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol. 1856, Berlin 1987
- Semper, Gottfried: Der Stil, Bd. 1, Frankfurt 1860
- Semper, Gottfried: Der Stil, Bd. 2, München 1863
- Simmel, Georg: Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays, Berlin 1983
- Simon, Susanne: Auswirkungen der Umweltpolitik auf die Galvano-Branche in Baden-Württemberg, Mannheim 1995
- Naum Slutzky. Ein Bauhauskünstler in Hamburg, Ausstellungskatalog Hamburg 1995
- Somers Cocks, Anna: Antiker Schmuck (=Victoria & Albert Museum, London), Bern und Stuttgart 1982
- Trier, Eduard: Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1971
- Verband kunststofferzeugende Industrie und verwandte Gebiete e.V. (Hg.): Galalith. Die Geschichte eines Kunststoffes. 1904-1954, (Ort unbekannt) 1954
- Weber, Christianne: Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland, Stuttgart, 1990
- Weber, Christianne: Art déco Schmuck. Die internationale Schmuckszene der 20er und 30er Jahre, München 2000
- Weber-Stöber, Christianne: Schnellkurs Schmuck, Köln 2004

- Weber, Christianne und Möller, Renate: Mode und Modeschmuck 1920-1970 in Deutschland, Stuttgart (ohne Jahr)
- Weltsprache Schmuck. Dialog am Horn von Afrika. Martina Dempf, Ausstellungskatalog Hanau 2003
- Wingler, Hans M.: Das Bauhaus, Bramsche, 1975
- Wolters, Jochem, Der Gold- und Silberschmied. Band 1. Werkstoffe und Materialien, Stuttgart 1992
- Worreschke, Hans: Die Metall verarbeitende Industrie in Oberstein, Frankfurt, 1925
- Zero, Ausstellungskatalog Essen 1992
- Zero, Ausstellungskatalog Düsseldorf 2006
- Zitte, Rudolf: Die Geschichte der Gablonzer Schmuckindustrie, Kaufbeuren-Neugablonz 1958

Lebenslauf

Zur Person

geboren am 4.4.1966 in Frankenthal

Prof.-Krämer-Str. 5a, 68799 Reilingen, ab.knerr@t-online.de

Familienstand: verwitwet, keine Kinder

Staatsangehörigkeit: deutsch

Berufserfahrung

seit September 2007 Aufbau und wissenschaftliche Aufarbeitung des Victor Mayer
Archivs in Pforzheim

seit August 2007 Freiberufliche Tätigkeit als Kunsthistorikerin; Übernahme von For-
schungsaufträgen verschiedener Auftraggeber

seit November 2005 Mitglied der Arbeitsgruppe „Schmuck verbindet“ unter der Leitung
von Dr. Gabriele Wohlauf vom Deutschen Technikmuseum Berlin,
Übernahme der kunsthistorischen Betreuung der Schmuckrekon-
struktion nach historischen Verfahrenstechniken; Mitarbeit an der
Konzeption der Ausstellung im Bröhan Museum, Berlin

Studium

Juli 2007 Promotion in Kunstwissenschaft
Abschlussnote „magna cum laude“

seit Januar 2005 Arbeit an der Dissertation in Kunstwissenschaft
Betreuer: Prof. Dr. phil. Volker Herzner, Universität Landau

Dezember 2004 Magistra artium an der Universität Koblenz-Landau, Abteilung
Landau, Note 1,1
Thema der Magisterarbeit:

„Die großen gestalterischen Reformbewegungen anlässlich der Industrialisierung in England, Deutschland und Frankreich“ (Designgeschichte)

Betreuer: Prof. Dr. phil. Volker Herzner

Prof. Dr. phil. Diethard Herles

WS 2002/03-
SS2004 Studium als Zweithörerin an der Universität des Saarlandes in Saarbrücken (Kunstgeschichte und Musikwissenschaft)

WS 2000 Beginn des Studiums der Kunstgeschichte und Musikwissenschaft an der Universität Landau

Berufliche Tätigkeit

1991-2007 Freiberufliche Tätigkeit als Gesangslehrerin, Chorleiterin, Sängerin und Klavierlehrerin, seit Beginn des Studiums nebenberuflich

Ausbildung

November 1988-
Januar 1991 Besuch der Heilpraktikerschule Mannheim

Erststudium

April 1986-
August 1988 Vordiplom Betriebswirtschaftslehre, Universität Mannheim

Auslandsaufenthalt

Januar 1986 „Session intérim“, Université Sorbonne, Paris

Praktika

Februar 1986-
März 1986 Ferrero Deutschland, Frankfurt/Main, Marketingabteilung;
Durchlauf durch alle Produktteams, dort u.a. Teilnahme an den Meetings zur Entwicklung von Werbestrategien

Oktober 1985 Werbeagentur Struwe & Partner, Düsseldorf; Einblick in die Entwicklung der Werbestrategie für Lekkerland Deutschland

August-Dezember 1985 Lekkerland Rhein-Neckar, Bobenheim-Roxheim; Durchlauf durch alle Abteilungen, danach Tätigkeit in der EDV und im Verkauf

Schule

1976-1985 Schulabschluss: Abitur
Albert-Einstein-Gymnasium, Frankenthal

Sprachkenntnisse

Englisch gut
Französisch gut
Latein Latinum
Italienisch Grundkenntnisse

EDV-Kenntnisse

MS Word
MS Power Point
Digitale Photographie
Bildbearbeitung
Augias Archiv
Sibelius Notenverarbeitung

Private Interessen

Gesang
Klavier und Ukulele spielen
Klassische Musik
Komposition
Tanzen
Inline Skating
Radfahren