



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Moderner Schmuck – zwischen Kunst und Massenware. Ein Versuch der Analyse der modernen europäischen Goldschmiedekunst unter besonderer Berücksichtigung des Geschehens in der zweiten Hälfte des 20. und am Anfang des 21. Jahrhunderts“

verfasst von

Mag.phil. Edward Ossadtchuk

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 092 315

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt: Doktoratstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Dr. Martina Pippal

Meiner lieben Mutter mit großem Dank
für ihre Geduld und Unterstützung

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	6
1. Teil. EIN BLICK ZURÜCK. Historische Grundlage	
1.1 Die Urzeit und frühe Hochkulturen	
Absatz 1.1.1.	10
1.1.2.	12
1.2 Griechenland	
Absatz 1.2.1.	15
1.2.2.	17
1.2.3.	20
1.3 Römisches Reich, Byzanz und Völkerwanderungszeit	
Absatz 1.3.1.	22
1.3.2.	25
1.3.3.	27
1.3.4.	29
1.4 Das Mittelalter	
Absatz 1.4.1.	31
1.4.2.	32
1.5. Renaissance, Barock, Rokoko ...	
Absatz 1.5.1.	33
1.5.2.	35

2. Teil. DAS MATERIAL. Unvergängliche Werte	38
2.1. Metalle	
Absatz 2.1.1.	38
2.1.2.	40
2.1.3.	42
2.2. Edelsteine	
Absatz 2.2.1.	44
2.2.1.1. Diamanten	46
2.2.1.2. Farbedelsteine	49
2.2.3.	50
2.3. Perlen	51
2.4. Zum Schluss	53
3. Teil. DAS HANDWERK. Kleine Einführung	
Absatz 3.1.	55
3.2.	56
3.3.	59
4. Teil. ZWISCHEN KUNST UND MASSENWARE	
Vorwort	61
4.1 Schmuckanfertigung oder Schmuckproduktion? Die Kunstgewerbetradition im Licht der neuen Realität	
Absatz 4.1.1.	63
4.1.2.	65

Absatz 4.1.3.	68
4.1.4.	71
4.2 Zum Wesen der Sache	
Absatz 4.2.1.	75
4.2.2.	77
4.2.3.	79
4.2.4.	82
4.2.5.	83
4.2.6.	85
4.3 Das Publikum. Im Mittelpunkt des Interesses	
Absatz 4.3.1.	87
4.3.2.	89
4.3.3.	91
4.3.4.	92
4.3.5.	94
4.3.6.	96
4.3.7.	98
4.3.8.	99
4.3.9.	101
4.3.10.	103
4.4. Unfreies Schaffen: Fluch oder Segen der Kommerzialisierung?	
Absatz 4.4.1.	107
4.4.2.	111
4.4.3.	114
4.5. Schmuck – Mode – Modeschmuck	
Absatz 4.5.1.	117
4.5.2.	119

Absatz 4.5.3.	120
4.5.4.	124
NACHWORT	125
Literaturverzeichnis	129
Abbildungsnachweis	131
Anlagen	160
Abstract (Deutsch)	179
Abstract (English)	181
Lebenslauf	183
Curriculum vitae	184
Abbildungen	185
CD-Rom mit Abbildungen (zusätzlich zur Druckversion)	

EINLEITUNG

Ehrlich gesagt, war es für mich am Anfang schwer vorstellbar, wie kompliziert das Thema sein wird, mit dem zu befassen ich mich entschieden habe. Das bedeutet aber nicht, dass ich es mir anders überlegt hätte, wenn ich mir dessen von vornherein bewusst gewesen wäre. Ausschlaggebend für diese Auswahl war doch nicht der entsprechende Schwierigkeitsgrad, der bloß falsch eingeschätzt wurde, sondern das Geschehen in der modernen Schmuckbranche. Gut beleuchtete und den Blick anziehende Schaufenster der Fachgeschäfte, zahlreiche Modemagazine mit glänzenden Abbildungen und der anhaltende, nahezu ungesunde Gold- und Diamantenrausch, der von den Massenmedien absichtlich hochgetrieben wird, haben mich mehr und mehr zur Überzeugung gebracht, dass irgendeine Analyse durchgeführt werden muss. Es muss eine Systematik der Entwicklung auf diesem Gebiet bestimmt und verstanden werden. Aber in erster Linie muss wahrscheinlich das Wort „Kunst“ verstanden werden, das ganz selbstverständlich benutzt wird, wenn man vom Schmuck redet. Was verbirgt sich dahinter und welche Bedeutung wird ihm da tatsächlich zugemessen? Ausgehend von den Beobachtungen, die mich zur Auseinandersetzung mit dem Thema brachten war es für mich außerdem wichtig, zu verstehen, wo die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst liegt. Kann man sie antasten, wenn sie mit bloßem Auge nicht zu erkennen ist? Und existiert solche Grenze überhaupt?

Sie werden mir wahrscheinlich zustimmen, dass es auf der Grundlage unseres modernen Verständnisses von Kunst äußerst schwierig ist – wenn überhaupt möglich –, Antworten auf solche Fragen zu geben. Das betrifft sowohl angewandte Gattungen als auch Malerei, Skulptur und Architektur. Heute kann man im Prinzip alles als Kunstwerk definieren – sogar präparierte Tierleichen oder konservierte Exkremente. Hauptsache, der Name des „Künstlers“ ist gut vermarktet und seine oder ihre Werke sind dem Publikum richtig präsentiert. Wenn wir uns aber wieder dem Schmuck zuwenden, so erweist sich die Aufgabe umso schwieriger, weil wir es hier mit einer sehr konzentrierten Mischung von geistigen, materiellen, rein individuellen und historischen Aspekten zu tun haben. Selbstverständlich kann die Rolle der Kunst aus diesem Grund nicht ohne ihren Zusammenhang mit den Faktoren betrachtet werden, die direkt oder indirekt die Form und Auswahl von passenden Stoffen beeinflussen. Aber diese Rolle muss meiner Meinung nach vorerst bestimmt werden. Zumindest aus Liebe zur Kunst.

Ebenso kompliziert wie die Suche nach den Grenzen zwischen Kunst und Nichtkunst ist übrigens die Frage nach der richtigen Verteilung der Zeichen „+“ und „-“ zwischen beiden Gruppen – einzelnen Kunststücken und Massenerzeugnissen. So handelt es sich bei den Werken, die in kleineren Geschäften oder Galerien ausgestellt sind, meistens um Einzelanfertigungen oder um solche, die nur in wenigen Exemplaren erhältlich sind. Außerdem sind da nicht immer die edlen Ausgangsstoffe zu finden, und ist daher man da meistens mit viel freundlicheren Preisen konfrontiert. In solchen Fällen scheinen somit alle Voraussetzungen erfüllt zu sein, und es steht nichts im Wege, diese Warenart als ausgesprochen positiv zu beurteilen. Immerhin besteht das Problem darin, dass solche Stücke auf einen potenziellen und dennoch uneingeweihten Kunde einen deprimierenden Eindruck machen können – zumindest einen schlechteren im Vergleich zu dem, was er oder sie in der benachbarten Fußgängerzone gerade gesehen hat. In erster Linie betrifft das die verwendeten Materialien, aber auch meistens die unverständlichen, unlogischen Formen: Holz, verrostetes Eisen, verschiedene Bruchstücke, eingesteckte bunte Lappen und vieles mehr. Wie weit ist das alles vom Begriff „Schmuck“ entfernt, von der Vorstellung von ästhetischer Vollkommenheit also, die sich in unsern Bewusstsein im Laufe der Geschichte und unter dem Einfluss verschiedener Faktoren herauskristallisieren. Oder? Je nachdem. Über den Geschmack lässt sich bekanntlich nicht streiten. Eins steht jedenfalls fest: Die Funktionalität des Schmuckes ist oft der Grund dafür, dass eigentliche gestalterische Nuancen außer Acht gelassen werden. Solche Sachen müssen vor allem dem Erscheinungsbild des Besitzers entsprechen, oder sogar ihm oder ihr dabei helfen, dieses Bild zu kreieren. Und aus diesem Winkel betrachtet ist es an sich ganz selbstverständlich, dass Begriffe wie z.B. „Ästhetik“ und „Schönheit“ mit trockener „Funktionalität“ gleichgesetzt werden. Klar, man muss immer im Kopf behalten, dass das Adjektiv „schön“, das man immer wieder bei der Betrachtung verschiedener Schmuckstücke verwenden will, aus kunsthistorischer Sicht ziemlich relativ und unzulässig ist. Das wissen wir ja. Im Vergleich zu anderen Kunstgattungen – Malerei, Architektur und Skulptur – spielt es jedoch im vorliegenden Zusammenhang eine unvergleichbar wichtigere Rolle, obwohl auch eine rein subjektive. Ist aber das Wesen des Schmucks nicht individuell und subjektiv? Kaum ein Gegenstand – vielleicht mit Ausnahme eines Kleidungsstücks – ist für Mensch persönlicher. Und im Gegensatz zur Kleidung wird Schmuck viel längere Zeit getragen. In diesem Sinne ist übrigens eine weitere Frage interessant: Kommt ein Schmuckstück auch dann seiner Funktion nach, wenn man es zerbricht? Die Antwort ist eindeutig. Während Skulpturen, Bilder und manche Bauwerke auch im beschädigten Zustand als solche wahrgenommen werden, verlieren Schmuckstücke ihre primäre Funktion, sobald sie zum Tragen ungeeignet werden.

Von der anderen Seite her gesehen, müssen Gegenstände, die man anhängt, ansteckt oder was auch immer man mit ihnen macht, nicht unbedingt dem Schmücken dienen. Einmal konnte man in einem Auslandsreport im deutschen Fernsehen einen afrikanischen Ureinwohner sehen. In sein Ohrläppchen hatte er ein weißes Plastikfläschchen eingesteckt, wahrscheinlich von Nasen- oder Augentropfen. Als er etwas Außergewöhnliches gefunden hat, hat er das aus seiner Sicht auch richtig weiterverwendet. So könnte man zumindest vermuten. Waren für ihn dabei die Schönheit oder künstlerische Vollkommenheit von dem Stück wichtig? Ungewiss. Dieses Beispiel deckt aber ziemlich deutlich eine feste Verbindung auf, die zwischen dem Bedürfnis der Menschen, sich zu schmücken, und dem Drang, sich aus der Masse der Mitmenschen herauszuheben, existiert. Als Besitzer von etwas Neuem, Seltenem oder Außergewöhnlichem genießt der Mensch sein Ansehen in der Gesellschaft. Letztendlich können solche Stücke auch praktische Zwecke erfüllen: man kann sie in der Notsituation gegen etwas Wichtigeres für das Überleben tauschen. Und es werden sich sicherlich viele Interessenten dafür melden, wobei kriminelle Wege überhaupt nicht ausgeschlossen sind. Es handelt sich übrigens wieder um ein anderes Thema. Aber das Bedürfnis, die Individualität zu unterstreichen ...

Was diese Frage angeht, so wäre es angemessen, sich an dieser Stelle an das Phänomen „Mode“ zu erinnern. In unserer modernen Welt hat Mode einen allumfassenden Charakter, sogar einen Kultstatus erhalten. Mit Vergnügen widmen sich Presse, Fernsehen, Filmindustrie der Propaganda, der Weiterentwicklung und der Analyse von allem, was mit ihr in Verbindung steht. Und demzufolge haben sie sehr großen Einfluss auf die potenzielle Kundschaft, die sie übrigens mit eigenen Händen schaffen – auf uns. Ihrerseits führt solche Entwicklung zu dem Ergebnis, dass all das, was wir z.B. anziehen, nicht den praktischen notwendigen Zwecken dient, sich zu bedecken. Ganz zu schweigen von Farben und Fassons. Kleidung, Schuhe, Haarschnitt, Autos, elektronische Geräte usw. – alle diese Bestandteile der Mode sind lediglich Schmuckstücke und zugleich Mittel der Selbstpräsentation. "Der Mensch schafft sich, nicht aus Schamgefühl, sein besonderes Kleid und damit seine Persönlichkeit. [...] Niemals verhält sich jemand modisch nur für sich selbst, stets ist die Kleidung seine Antwort auf eine Herausforderung – gegeben in einer bestimmten Bewusstseinslage, aus einem bestimmten Rollenverständnis."¹

Aus diesem Blickwinkel betrachtet, scheint das im Titel formulierte Thema umso interessanter zu sein. Ich halte allerdings für sinnvoll, zuerst einmal doch bei der allgemein üblichen Deutung des Wortes „Schmuck“ zu bleiben, zumal auch sie genügend Stoff fürs Nachdenken bietet. Es ist ja praktisch unmöglich, heute jemanden zu finden, der keinen Schmuckgegenstand in seinem Besitz hätte. Einen

¹ Hans Ferdinand Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt. Kleidung, Mode, Schmuck, München 1972, S.9.

Ring, einen Anhänger, eine Kette, eine Uhr, einen Schlüsselanhänger usw. Wir haben solche Dinge als Geschenk bekommen oder gekauft; sie sind schön oder nicht besonders, nützlich oder nicht... Man kann sie unterschiedlich charakterisieren, sie haben aber etwas Gemeinsames – in den meisten Fällen handelt es sich um industrielle Erzeugnisse, um Massenprodukte oder, einfacher ausgedrückt, um Massenware. Im Prinzip kann man alles, was in Fachgeschäften oder speziellen Abteilungen in großen Kaufhäusern angeboten wird, so bezeichnen. Und es wird eigentlich schon von dem Wort selber abgeleitet, dass diese Produkte an Massenverbraucher orientiert sind. Das Problem besteht allerdings darin, dass nicht alle statistisch gesehen zu dieser Kategorie gehörenden Menschen mit der Kunst und ihren Nuancen gut vertraut sind. Schmuck ist für sie aus einer ganz anderen Sicht interessant. Laut der Formel „Angebot schafft Nachfrage“ setzen die Hersteller mehr auf Verwendung der kostbaren, edlen Materialien. Gold, Platin und Edelsteine sind hier die Hauptfiguranten. Ihnen folgen Silber, Legierungen mit kleinerem Feingehalt und günstigere Schmucksteine. Eine rein kommerzielle, praktische Zugangsweise, die aber ihre Gründe hat. Und der erste von ihnen ist: Das gefällt den Menschen; sie mögen es, etwas Teueres und Funkelndes zu tragen oder zumindest ein Imitat. Zweifellos spielen materielle Werte und der Name des Herstellers – darauf wird später noch näher eingegangen – auch auf diesem Gebiet eine sehr große Rolle. Ist das aber richtig und angemessen, die Sachen so vereinfacht zu betrachten? Heißt das etwa, dass Massenerzeugnisse absolut unbedeutend und uninteressant im künstlerischen Sinne sind?

1. Teil
EIN BLICK ZURÜCK
Historische Grundlage

1.1 Die Urzeit und frühe Hochkulturen.

1.1.1 Es lohnt sich deswegen, bereits zum Anfang das Thema „Mode“ zu berühren, weil die Entwicklung des Schmuckes Hand in Hand mit der Entwicklung des Kleides, sogar in unmittelbarer Abhängigkeit von ihr geht. Das ist doch bekannt, und wenn man die enge Zusammengehörigkeit beider Komponenten von vornherein nicht berücksichtigt, ist es dann praktisch unmöglich, auch die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung der Schmuckkunst und zum Teil der Goldschmiedekunst zu begreifen. Diese Abhängigkeit gab es allerdings nicht immer. Man muss schon den Umstand im Kopf behalten, dass Schmuck im Vergleich zur Kleidung auf eine viel längere Geschichte zurückblicken kann. „Als die Menschen noch um das nackte Überleben kämpfen mussten, kannten sie bereits das Bedürfnis, schmückendes Beiwerk aus einfachsten Materialien herzustellen – das Schaffen und Tragen von Schmuck ist demnach ein Urbedürfnis der Menschheit.“² Übrigens, in dieser Periode – zwischen 40000 und 10000 v. Chr. – wurde unter dem Schmuck etwas ganz anderes verstanden. Wertvoll waren vor allem die sogenannten „persönlichen Kunstwerke“, weil sie angeblich magische Kraft besaßen. Angefertigt mithilfe primitiver Technologien und aus einfachen, von der Natur zur Verfügung gestellten Materialien, sollten sie Jagdglück bringen und von dunklen Mächten schützen. Entsprechend der Aufgabe handelte es sich meistens um Jagdtrophäen, also um Zeugnisse der Geschicklichkeit und Kraft des Besitzers, die seinen gesellschaftlichen Status erhöhten; oder auch um Narben und Tätowierungen, die wiederum magische und rituelle Zwecke erfüllten. Für Menschen damals, in ihrem alltäglichen Leben oder, korrekter ausgedrückt, im Überlebenskampf, war alles das verständlicherweise sehr wichtig.³

Was nun rein dekorative Aufgabe betrifft, so tauchen dafür bestimmte Sachen angeblich erst bei unseren unmittelbaren Vorfahren, den Cro-Magon-Menschen auf, die vor etwa 35000 bis 10000 Jahren im europäischen Raum lebten. Das waren Muschelketten, „besondere“ Steine und Grabbeilagen, die verraten, „dass ein ausgeprägtes Schönheitsbedürfnis am Werke gewesen ist“⁴. Zugleich wird jedoch bemerkt, dass solche Muschelketten auch einen Wert dargestellt haben mögen, weil sie eben gefragt

² Christiane Weber-Stöber, Schmuck. Schnellkurs, Köln 2004, S. 10f.

³ Ebenda, S. 11f.

⁴ Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt (zit. Anm. 1), S. 330.

waren⁵. Und wenn es tatsächlich so ist, dann können wir davon ausgehen, dass es auch zu diesem früheren Zeitpunkt ganz ohne pragmatisches Denken nicht ging. Es erscheint somit kaum als verwunderlich, dass das „Urbedürfnis“ mit der Entdeckung von seltenen, wertvollen Grundstoffen – zuerst Kupfer, und später auch Gold – nur noch zugenommen hat. Außerdem lässt derartige Zweckgebundenheit daran zweifeln, dass es Schmuck ohne jeglichen Bedeutungshintergrund überhaupt jemals gab.

Wie es auch sein mag, von dem Problem wird noch in den nächsten Kapiteln die Rede sein. Was wir allerdings jetzt schon auf keinen Fall verachten dürfen, ist der Umstand, dass das Schmuckhandwerk zu den ältesten künstlerischen Berufen überhaupt zählt. „Zu einer Zeit, da Musik und Literatur – und zum Teil auch die Malerei – noch in ihren Anfängen steckten, brachte die Goldschmiedekunst kleine Wunderwerke erlesenen Geschmacks und höchster technischer Vollendung hervor.“⁶ Wenn man die Bedeutung dieser Tätigkeit zu analysieren versucht, dann klingt dieser Schluss nicht wirklich überraschend. Wie sonst, wenn nicht vorher auf diese Weise präpariert, können kostbare Funde, Trophäen oder Bodenschätze mitgetragen und effektiv demonstriert werden? In der Form, wie z.B. Gold oder Silber in der Natur vorkommen – als Sand, als sog. Goldflitter, als kleine Einschlüsse im Gestein oder als Feinkristalle – scheint es unmöglich zu sein (Folie 1). Mit ihnen muss etwas gemacht werden. Dasselbe betrifft auch Steine. Dort muss man zumindest ein Loch durchbohren können, um sie aufzufädeln (Folie 2). Nebenbei bemerkt, mit der Verwendung von Steinen, aber auch von Perlen und Korallen, ist etwas früher begonnen worden – noch in der jüngeren Steinzeit, um ca. 7000 v. Chr. Damals wurde auch eine der ältesten Bearbeitungsmethoden erfunden – mugeliger Schliff oder Cabochonschliff genannt⁷ (Folie 3). Die ersten, vollkommen oder nur zum Teil aus Gold gefertigten Werke tauchen erst gegen 4400 v. Chr. auf. Entdeckungen, die während der Ausgrabungen in einem kupferzeitlichen Grabfeld bei Warna an der bulgarischen Schwarzmeerküste gemacht wurden, geben uns darüber eine Auskunft⁸ (Folie 4).

Das soll übrigens keinesfalls so verstanden werden, dass der Ort der ältesten Funde automatisch als Heimat der Goldschmiedekunst in Betracht kommen muss. Angeblich befindet sich diese etwas abgelegen, zwischen Tigris und Euphrat (Folie 5). Für diese These spricht einerseits die Menge an dort

⁵ Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt (zit. Anm. 1), S. 330.

⁶ Renate Scholz/Harald von Roques, Schmuck aus fünf Jahrtausenden. Eine Kulturgeschichte des Schmucks, Hamburg 1960, S. 6.

⁷ Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt (zit. Anm. 1), S. 340f.

⁸ Hans-Gert Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte. München 2006, S. 35.

gefundene Artefakten, andererseits aber die grundsätzliche Einstellung den Ausgangsstoffen gegenüber: Die aus unserer modernen Sicht eigentlich selbstverständliche Zusammengehörigkeit der beiden Hauptkomponenten eines Schmuckes – Steine und edle Metalle – wurde in den frühen orientalischen Kulturen interessanterweise nicht als solche wahrgenommen. Gold und Steine wurden, mit wenigen Ausnahmen (Folie 6), getrennt verarbeitet, wobei sich das Gold sich über die Vorrangstellung erfreute. Steine waren dagegen dem einfachen Publikum vorbehalten.⁹ Es überrascht deswegen nicht, dass ausgerechnet hier, auf diesem fruchtbaren Boden, bereits im dritten Jahrtausend v. Chr. die bedeutendsten und grundlegenden Goldschmiedetechniken entwickelt worden sind, unter anderen Goldblechanfertigung, Treiben, Gravieren und Ziselieren. Die Virtuosität, mit der sie angewendet wurden, illustrieren eindrucksvoll einige der erhaltenen Schätze. Zu denen gehören Kopfschmuck der sumerischen Königin Pu-Abi aus Königsgräbern von Ur in Chaldäa und der Goldhelm aus dem Königsfriedhof in Ur, die um 2500 v. Chr. gefertigt worden sind (Folien 7 und 8). Beide Beispiele zeigen deutlich, wie präzise einzelne Elemente verarbeitet und wie harmonisch sie miteinander kombiniert sind. In Zusammenhang mit unserer Thematik verdient dieses Moment besondere Aufmerksamkeit.

Erwähnt werden sollen außerdem Garnitur aus Anatolien (Folie 9), eine zwischen 26. und 24. Jh. v. Chr. gefertigte Halskette aus der Nekropole von Ur (Folie 10), oder auch die Darstellung eines Hundes, die gleich oder erst später zum Anhänger umgearbeitet wurde, und die als einer der ältesten Goldfunde aus Mesopotamien gilt (Folie 11). Sehr wahrscheinlich handelte es sich bei den meisten solcher Objekte nicht um Schmuck im eigentlichen Sinne, sondern eher um Grabattribute. Der Wert der vollbrachten technischen und gestalterischen Leistungen wird dadurch dennoch nicht gemindert.

1.1.2 Ein weiteres wichtiges Moment, das bei der Auseinandersetzung mit dem Thema unbedingt beachtet werden soll, ist die Frage der Zugänglichkeit. Wir müssen uns nämlich immer des Umstandes bewusst sein, dass bis zu dem bestimmten Zeitpunkt, von dem später noch die Rede sein wird, nur wenigen Auserwählten das Privileg vorbehalten war, mit „göttlichem“ Metall in Berührung zu kommen – gemeint ist natürlich wiederum das Gold, als Hauptelement schlechthin. Mit dem wurde äußerst vorsichtig umgegangen, und da liegt wahrscheinlich der Grund dafür, dass daraus gefertigte Werke auch Tausende von Jahren später als Zeugnisse des menschlichen Könnens auf Begeisterung stoßen – vorausgesetzt, sie wurden aus demselben Grund nicht umgeschmolzen und auf diese Weise für etwas anderes weiterverwendet. Das betrifft nicht nur die sogar für heutige Verhältnisse brillante technische Ausführung,

⁹ Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt (zit. Anm. 1), S. 341.

sondern auch die Art und Weise, auf die manche Objekte sowohl mit dem menschlichen Körper als auch mit übrigen Teilen des Outfits in harmonische Verbindung gebracht werden konnten. Und auch wenn im Fall der gerade gezeigten Funde aus dem Zweistromland es immerhin schwer fällt, solche Parallelen zu verfolgen, so ist die Kunst der Alten Ägypten, besonders die der Perioden der Mittleren (2040 – 1650 v. Chr.) und Neuen (1551 – 1070 v. Chr.) Reiche, in diesem Sinne ziemlich informativ und liefert uns genügend Beispiele einer derartigen Kooperation. Dank der anschaulichen Schriften und bildlichen Darstellungen treten diverse Stirnreifen (Folie 12), Pektoralen, Armbänder (Folie 13) und in ihrer Struktur an Vogelgefieder erinnernde Halskragen, die ebenso Vertreter führender Klasse getragen haben (Folie 14), nicht nur als selbstständige Meisterstücke auf, sondern es werden uns auch Hinweise gegeben, wie sie getragen wurden und was ihre Formen beeinflussen könnte.

Ob alle solche Abgrenzungen und Reglementierungen mehr Positives oder Negatives in sich hatten, darüber kann man diskutieren. Die Tatsache bleibt aber, dass sich die Lage im Laufe der folgenden vorchristlichen Jahrhunderte nur langsam änderte. Als mehr oder weniger deutliche Zeichen der Bewegung in die „richtige“ Richtung können einige Hinterlassenschaften der Geschehnisse in anderer kultureller Landschaft dienen. Zwar war von der Zugänglichkeit für breite Bevölkerungsmassen auf dieser frühen Stufe noch gar keine Rede, die im östlichen Teil der Insel Kreta gemachten Entdeckungen geben jedoch eine Auskunft darüber, dass der Verbreitung und dem Tragen von Luxusgegenständen in Minoischer Kultur (2600 – 1100 v. Chr.) nicht nur religiöse Motive zugrunde lagen oder solche, die im Verbindung mit dem Totenkult stehen. Diesen Schluss lässt der ausgesprochen profane Charakter der Diademe, Armbänder, Anhänger, Haar- und Gewandschmuckstücke ziehen (Folie 15). Beliebt waren außerdem Gewandnadeln, Ohrringe und goldene Ringe, insbesondere Siegelringe, die hier übrigens zum ersten Mal auftauchen und denen zunehmende Bedeutung zukam, weil sie allem Anschein nach als Mittel der Selbstdarstellung galten (Folie 16).

Dasselbe trifft auf die praktisch parallel sich entwickelnde und kretische lediglich zwei Jahrhunderte überdauernde Mykenische Kultur zu. Auf dem griechischen Festland ist sogar eine viel größere Menge an Schätzen gefunden worden. Während der Ausgrabungen in Argolis (Landschaft im Nordosten der Peloponnes) und unmittelbar in der Stadt Mykene an ihrem Nordostrand sind Kronen, Haarnadeln, Ohrringe, Halsketten, goldene Waffengriffe und mit Einlegearbeiten verzierte Dolchklingen entdeckt worden (Folie 17). Für sich spricht allein die Tatsache, dass der Archäologe Heinrich Schliemann seinerzeit in den 17 Schachtgräbern von Mykene Goldartefakte mit einem Gesamtgewicht von 13,5

Kilogramm gefunden hat.¹⁰ Neben dem Umfang und Charakter dieser Funde fasziniert auch meisterhafte Verwendung verschiedener Techniken, beiderseits. In Anspruch wurden Granulation, Zellenschmelz (email cloisonné), Draht- und Kettenarbeiten, Filigran, Treibarbeit und Gravierung genommen, die zuerst auf Kreta Verbreitung fanden und danach den Mykenen vererbt wurden, wodurch übrigens die Einheitlichkeit der Schmuckstile in beiden Kulturen um 1500 v. Chr. erklärt wird.¹¹ Diese Vielfalt weist außerdem darauf hin, dass es enge Beziehungen mit benachbarten Regionen gab, vor allem mit Ägypten und dem Nahen Osten, von denen sie teilweise übernommen und während der Periode der Blütezeit, zwischen 2600 und 1425 v. Chr., weiterentwickelt worden sind.

Die Frage, ob man über ebenso enge und fruchtbare Beziehungen der minoisch-mykenischen Welt zu der Kultur der anderen benachbarten Regionen sprechen darf, kann man nicht eindeutig beantworten. Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass ein mehr oder weniger intensiver Austausch stattfand. Fest steht allerdings, dass unter dem griechischen Einfluss – zumindest zum Teil – eine weitere unikale Erscheinung in der Kunstgeschichte stand, die hier eine unbedingte Erwähnung verdient, die etruskische Kunst. Besonders im Hinblick auf das in diesem Absatz berührte Thema darf sie auf keinen Fall übersehen werden. Die rätselhafte Völkerschaft, die die Region des heutigen Mittelitaliens seit dem 10. Jahrhundert bis zu ihrer Vertreibung durch Römer um 300 v. Chr. bewohnte, hat uns ebenso unikale Zeugnisse der handwerklichen Kunstfertigkeit hinterlassen. Der Großteil von ihnen ist während der kulturellen Hochblüte – zwischen etwa 700 und 400 v. Chr. – entstanden, wobei interessant ist, dass sich ab der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts unter diesen Funden keine in unmittelbarer Verbindung mit dem Totenkult stehenden Gegenstände befinden (Folien 18-22). Das spricht für ernsthafte Veränderungen in der gesellschaftlichen Entwicklung dieser Zeit. Zumindest für Etrusker war das, was mit der Freude des irdischen Daseins zu tun hat, unvergleichbar wichtiger als Probleme des jenseitigen Lebens. Sie liebten Theater, Musik, Tanzen, gut ausgestattete Atriumhäuser und sich selbst.¹² Es kann sein, dass nicht zuletzt deswegen Zeugnisse der etruskischen Kunst und Kultur immer noch, viele Jahrhunderte später, auf großes Interesse stoßen. In besonderem Maße betrifft das ausgerechnet die Errungenschaften auf dem Gebiet der Goldschmiedekunst, wobei sich da auch rein technische Momente massiv einmischen. Ausgrabungen des 19. Jahrhunderts und in deren Folge ans Licht gebrachte Schmuckstücke – z.B. die Ausgrabung des großen Regulini-Galassi-Grabes bei Cerveteri in den 1830er

¹⁰ Weber-Stöber, Schmuck (zit. Anm. 2), S. 21f.

¹¹ Ebenda.

¹² Bachmann, Mythos Gold (zit. Anm. 8), S. 109, 114.

Jahren, „in dem der größte, jemals gefundene Schatz an etruskischem Schmuck zutage kam“¹³ – haben Goldschmiede in Verlegenheit gebracht und selbstverständlich eine Welle von Nachahmungen hervorgerufen. Als erster hat der Italiener Fortunato Pia Castellani (1794-1865) sie in eigenen Werken neu interpretiert, wodurch er den Geschmack des europäischen Publikums stark beeinflusst hat.¹⁴ Künstler der Neuzeit hat vor allem die Virtuosität gewundert, mit der die eigentlich schon um 2560 v. Chr. im Vorderen Orient erfundene Technik der Granulation verwendet wurde und zur welchen höchsten Vollendung sie von etruskischen Meistern gebracht wurde. Das verwundert übrigens auch heute noch, und darin besteht eigentlich das Phänomen. Besonders in Verbindung mit noch einem wichtigen Bestandteil ihrer Goldwerke – mit Filigran¹⁵ – kommt die Granulation zur Geltung. Die Lösung dieses Geheimnisses stellte sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts als besonders schwierige und zugleich reizvolle Aufgabe heraus. Erst im 20. Jahrhundert konnte diese Technik neu entdeckt und auf gleiche glanzvolle Weise verwendet werden – zuerst hat Marc Rosenberg in seinem im Jahr 1918 veröffentlichten Buch unter dem Titel „Geschichte der Goldschmiedekunst“ theoretische Grundlagen der Herstellung dargelegt, und danach, in den 1920-er und 1930-er Jahren, haben Goldschmiede sich diese Verzierungsart zu eigen gemacht. Unter den Meistern, deren Anstrengungen letztendlich von großem Erfolg gekrönt waren, sind unbedingt Johann Michael Wilm (1885-1963) und Elisabeth Treskow (1898-1992) zu nennen (Folien 23, 24).

1.2 Griechenland

1.2.1 Selbstverständlich waren beide zuletzt erwähnten Techniken auch griechischen Goldschmieden bekannt – eigentlich noch bevor sie die Apenninenhalbinsel erreichten. Aber wenn man von ihrem Ursprung im Vorderen Orient ausgeht, ist das überhaupt nicht verwunderlich (Folie 25). Außerdem, zusammen mit dem Umstand, dass Beziehungen zwischen beiden Völkern – vor allem Handelsbeziehungen – schon ab der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. nachvollziehbar sind, passt dieses Moment sehr gut in das Gesamtbild und unterstützt seinerseits die These, dass ausgerechnet Griechen diejenigen waren, die der etruskischen Kunst entscheidende Impulse gegeben

¹³ Brigitte Marquardt, Schmuck. Realismus und Historismus (1850-1895). Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1998, S. 22

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Unter „Filigranarbeit“ oder „Filigran“ versteht man ornamentale Drahtbiegetechnik aus meistens sehr dünnen geflochtenen Drähten. Das Wort selber bedeutet übrigens „gekörnter Draht“, was die genannte Verbindung mit der Granulation bezeichnet.

haben. Der Gerechtigkeit halber sollte man übrigens unbedingt darauf hinweisen, dass sich die griechische Kunst selbst – unter anderem natürlich auch ihre angewandten Bestandteile – nicht ganz ohne fremde Beteiligung entwickelten. Das lassen bereits ihre kretisch-mykenischen Wurzeln ahnen. Nicht zu verachten wäre in dem Sinne wiederum die wichtige Rolle des Handels, aber auch der politisch bedingten Faktoren, die seit dem sogenannten „Dunklen Zeitalter“ in der Geschichte Griechenlands (1200 – 750 v. Chr.) diese Region erschütterten und sich entsprechend auf das kulturelle Leben der Bevölkerung auswirkten. Aufgrund des mangelnden Bestandes an Artefakten und des Fehlens von Schriftquellen ist von Geschehnissen in dieser frühen Periode selber allerdings wenig bekannt. Lediglich seit der Mitte des 8. Jahrhunderts v. Chr., also seit Beginn der sog. „Großen Kolonisation“, in deren Zuge Küstengebiete Kleinasiens, Südrusslands, des Kaukasus, der südlichen Apenninenhalbinsel und heutigen Spaniens allmählich besiedelt wurden, kann man über die Intensivierung des Austauschprozesses sprechen. Dabei ist das Anfangsstadium dieses kolossalen Unterfangens durch die Passivität gegenüber den Einflüssen von außen, in erster Linie seitens des Orients und seiner viel älteren Kultur- und Kunsttraditionen, gekennzeichnet. In dem Sinne als ebenso fruchtbar könnte man parallel dazu gepflegte Kontakte mit den Phöniziern charakterisieren, die als ausgezeichnete Seefahrer und Händler in Fragen der Entdeckung und Einschließung der neuen Gebiete in ihre Geschäftsrouten bereits seit dem ausgehenden 2. Jahrtausend v. Chr. sehr aktiv waren und aus dem Grund als ideale Vermittler der Strömungen praktisch aus allen Regionen des Mittelmeerraumes agierten (Folie 26). Erst im 6. Jahrhundert v. Chr., zum Zeitalter der Archaik (ca. 750 – 500 v. Chr.), als die Poliswelt endlich ihre größte Ausdehnung erreichte (Folie 27), kommt die Eigenständigkeit der griechischen Kunst deutlich zum Vorschein. Von der Dominanz der alt-orientalischen Tradition geprägte geometrische Muster und charakteristisches Liniendekor werden allmählich von adaptierten Tier- und Pflanzenornamenten, aber auch von Elementen und Motiven aus eigener Epik und eigenem Mythos abgelöst. Neben den Greifen- und Pegasusdarstellungen kommen eigentlich schon ab dem 7. Jahrhundert v. Chr. auch Menschendarstellungen vor (Folie 28). In den nachfolgenden Perioden agierten bereits griechische Handwerker als Vermittler der eigenen Ästhetik, wie dieses gerade gezeigte Beispiel von Etruskern anschaulich gemacht hat. Übrigens nicht nur dies: Auf der Suche nach besseren Absatzmärkten für ihre Ware, günstigem Rohstoff, und wiederum infolge der politischen Situation sind kreative Kräfte gezwungen worden, tiefer in die Peripherie, zum „Barbaren“, einzudringen. Davon, dass es sich da um fruchtbaren Boden für Ausübung ihrer Tätigkeit und Führung der Geschäfte handelte, zeugen Erzeugnisse, die

überwiegend in Thrakien (Schwarzmeerküste des heutigen Bulgariens), auf Zypern oder in den Siedlungsgebieten von Skythen in Südrussland am Schwarzen Meer gefunden werden.

1.2.2 Im Hinblick auf die vorliegende Problematik wäre es allerdings viel interessanter das Thema zu berühren, das nicht technische Nuancen des Fortschrittes, sondern die von diesen Nuancen bedingte, ernsthafte Umwälzung im Verhältnis zu Luxusobjekten – in erster Linie zum edlen Schmuck – betrifft, die sich um die Mitte des ersten vorchristlichen Jahrtausends ankündigt.

Anders als bei den Etruskern ist in Griechenland zu der Zeit weder der Totenkult aufgehoben worden, noch hat das Gold an seiner sakralen Bedeutung verloren. Es wurde immer noch in großem Maße für Götter im heiligen Delphi geopfert. Mit Gold, kombiniert mit Elfenbein (chryselephantine Technik), wurden auch Skulpturen überzogen. Das wahrscheinlich prominenteste Beispiel dafür ist die zwölf Meter hohe Sitzstatue des Zeus in Olympia – das letzte Werk Phidias in seiner Hauptschaffensperiode zwischen 460 und 430 v. Chr., das leider nur aus zeitgleichen Darstellungen bekannt ist (Folie 29). Zusammen mit solchen Praktiken wurde jedoch das edle Metall nicht nur für Vertreter der oberen Schichten zugänglich: Schon am Anfang des 6. Jahrhunderts v. Chr., während der Regierungszeit des lydischen Königs Krösus (590-541 v. Chr.), taucht hier, an der Westküste Kleinasiens, ein neues Zahlungsmittel auf. Die ersten Prototypen von Goldmünzen wurden geschlagen (Folie 30). Man kann nur ahnen, welche Wirkung dieser Umstand auf die Gemüter ausgeübt hat, denn es handelte sich um eine wahre Revolution – unter anderem in zwischenmenschlichen Verhältnissen. Zum ersten Mal in der Geschichte ist es nämlich auch für einfache Menschen – in erster Linie für Geschäftsleute – möglich geworden, auf legale Weise sakrales Gold, obwohl zum großen Teil in Form seiner natürlichen Legierung mit Silber (Elektron), zu erwerben.¹⁶ In diesem Sinne als ebenso schicksalhaft könnte die um 594 v. Chr., also zur selben Zeit und unter Mitwirkung anderer großen Persönlichkeit, des Solon (um 640-560 v. Chr.) – des griechischen Lyrikers, athenischen Staatsmannes, Gesetzgebers und eines der sieben Weisen Griechenlands –, erteilte Erlaubnis gedeutet werden, den Goldschmuck zu besitzen. Im Prinzip galt das Recht für alle freien Bürger – ausgenommen Spartaner – und, ähnlich der Einteilung der Bürgerschaft in der Hauptstadt der Poliswelt, in Athen, ausschlaggebend war dafür lediglich ausreichendes Einkommen.¹⁷ Das hieß, dass somit zum ersten Mal einige Vorurteile überwunden und Klassengrenzen überschritten worden sind; dass zum ersten Mal Schmuck aus wertvollem Material seinen Weg außerhalb des engen Kreises

¹⁶ Bachmann, *Mythos Gold* (zit. Anm. 8), S. 79f.

¹⁷ Gisela Zahlhaas, *Vom Fürstengold zum Alltagsschmuck*, in: Ludwig Wamser/Rupert Gebhard (Hg.), *Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt*, Stuttgart 2001, S. 64-70, hier 66.

gefunden hat. Ich denke, es ist sehr wichtig, dieses Moment des Aufkeimens im Auge zu behalten. Und man muss vielleicht versuchen, es als gewisses Elementarteilchen zu fixieren, das der weiteren Evolution des Schmuckes, und des Massenschmuckes insbesondere, zugrunde liegt.

Auf was ich im besprochenen Zusammenhang die Aufmerksamkeit noch richten würde und was im Hinblick auf weitere Geschichte der Schmuckbranche von ebenso großer Bedeutung ist, ist die Tatsache, dass in der hellenistischen Periode (330-27 v. Chr.) Goldschmiede zunehmend als Künstler anerkannt und namentlich bekannt werden¹⁸. Zwar haben sie noch in der mykenischen Periode hohes Ansehen genossen, wie es Tontafeln von Pylos mit Linear B-Schrift schließen lassen,¹⁹ damals waren sie allerdings anonym ausschließlich für mykenische Aristokratie tätig und der Grossteil der edlen Preziosen wurde hinter den hohen Mauern in den Palast-Werkstätten gefertigt. Bisher passte diese Unterordnung sehr gut in das Gesamtbild, aber, wie gerade angedeutet wurde, es hat sich inzwischen etwas geändert.

An der Stelle sollte man sich eigentlich doch an politische bzw. „technische“ Nuancen erinnern, da ohne Anknüpfung an diese bekanntlich keine mehr oder weniger bedeutenden Geschehnisse betrachtet werden können, auch wenn sie einen eher lokalen, rein spezifischen Charakter tragen. Der Fall des gezeigten sowohl den Schmuck als auch die Rolle des Goldschmieds und selbstverständlich das edle Metall selbst betreffenden Umdenkens bildet dabei keine Ausnahme und steht in fester Verbindung mit dem Übergang zum nächsten wichtigeren und interessanten Abschnitt in der Geschichte Griechenlands. Dabei lassen bereits reiche Grabsausstattungen, die seit dem letzten Jahrzehnt der 4. Jahrhunderts v. Chr., besonders in der sog. Großgriechenland und im ionischen Gebiet verbreitet waren und in Fülle Goldschmuck enthielten, die Hintergründe der Wandlung verstehen. Diese weisen nämlich unzweideutig auf die deutliche Verbesserung der Goldversorgung hin. Und darum geht es.

Man geht davon aus, dass der Sieg Makedoniens unter der Führung von Philipp II. (382-336 v. Chr.) (Folie 31) – König aus der Argeaden-Dynastie – im Vierten Heiligen Krieg (340-338 v. Chr.) eine gute Voraussetzung für dieses allgemeinen Wohl schaffte.²⁰ Das soll auf keinen Fall so gedeutet werden, dass es vor diesem Ereignis in Makedonien selber an edlem Metall mangelte: Noch im Jahr 357 v. Chr. brachte Philipp mit der Eroberung von Amphipolis (Hafenstadt im Norden Ägäis) reiche Gold- und Silber-Bergwerke des Pangaion – des Gebirgszuges im Norden Griechenlands (damals in Tharkien) (Folie 32) – unter seine Herrschaft. Diese Vorkommen, die sich bis dato – seit 463 v. Chr. – unter Kontrolle Athens

¹⁸ Zahlhaas, Vom Fürstengold zum Alltagsschmuck (zit. Anm. 17), S. 68.

¹⁹ Ebenda, S. 66.

²⁰ Bachmann, Mythos Gold (zit. Anm. 8), S. 82.

befanden, lieferten ihm immerhin rund 26 Tonnen Gold jährlich, mit denen er innerhalb der Grenzen seines kleinen Königreiches völlig zufrieden sein konnte. Eine wichtige Rolle dieses neuen Sieges über das alliierte griechische Heer Thebens, Athens und anderen Stadtstaaten im Jahr 338 v. Chr. bestand vielmehr in seinem allumfassenden politischen Charakter. Damit wurde nämlich das Ende der traditionellen, seit dem 11. Jahrhundert v. Chr. bestehenden und infolge des Peloponnesischen Krieges (431-404 v. Chr.) demoralisierten und destabilisierten Poliswelt unter der Kontrolle Athens bereitet. Schon im nächsten Jahr ist der Korinthische Bund gegründet worden, dem alle griechischen Stadtstaaten, allerdings wiederum mit Ausnahme von Sparta, angehörten. Philipp wurde zu dessen Hegemon und Stratege und kontrollierte somit den Bund, unter anderem auch Schätze der heiligen Delphi. Ständige Kriege innerhalb Griechenlands wurden beendet und Kräfte – auch finanzielle – wurden nun auf ein gemeinsames Ziel gerichtet – den Feldzug gegen das Perserreich, dessen Verwirklichung der Sohn Philips, Alexander der Große (356-323 v. Chr.), übernehmen sollte. Wenn wir Einzelheiten dieses großen Unternehmens weglassen, so sei es wenigstens zu bemerken, dass in seiner Folge der Goldbestand der makedonischen Könige etwa um 20000 Tonnen (750000 Talente)²¹ schwerer wurde.

So wie es aussieht, tendierten lokale Machtinhaber innerhalb des demokratischen Konglomerats der Stadtstaaten eigentlich seit langem zum autoritären Führungsmodell. Ein Wunsch also, der nach der Eroberung der riesigen Territorien samt ihren Schätzen nur noch evidenter wurde (Folie 33). Der Geist, die Kultur und die für achämenidische Herrscher typische Lebensweise, deren Paläste vom Überfluss an kostbaren Gegenständen platzten, haben etwas Neues zur psychologischen Einstellung beigetragen. Das Streben, sich mit denen gleichzusetzen, hat das Verhalten und den Lebensstil der heimischen politischen Elite sichtbar geprägt, die ihr eigenes Wohl auf dieselbe Weise demonstrieren wollten. Und, auch wenn es etwas grausam klingt, hat sich dieser Umstand letztendlich positiv ausgewirkt, zumindest auf die Entwicklung der Kunst. In unserem konkreten Zusammenhang ist es deswegen interessant, weil dadurch die Zuwendung zur egoistischen menschlichen Natur endlich legitimiert wurde. Das ließ sich auch in den monumentalen, zumindest den bis heute erhaltenen Werken der Periode spüren. Charakteristisch war für sie vor allem der Verzicht auf Idealisierung, auf die heldenhafte Gestalt eines Bürgers. Realismus, Anschaulichkeit, übertriebene Pathetik und nicht zuletzt aufmerksame Wiedergabe der porträtischen Züge – all das ist nun zur obersten Maximen geworden. Und es ist kaum erklärungsbedürftig, dass die Goldschmiedekunst vor diesem Hintergrund nur profitiert hat. An Stelle der

²¹ Bachmann, Mythos Gold (zit. Anm. 8), S. 82.

für die klassische Periode charakteristischen Zurückhaltung kam nun die Prachtentfaltung der Formen, emotionaler und expressiver Stil. Schmuckobjekte sind farbiger geworden, häufiger hat man Edel- und Halbedelsteine verwendet, oder auch farbige Glaspaste für preiswertere Werke. Und sicherlich handelt es sich um keinen Zufall, dass ausgerechnet jetzt der Goldschmiede-Handwerker zum Künstler gekürt wird. Der zu dieser Zeit an die Aktualität gewonnene Begriff „Prestige“ hat wohlhabende Leute – Vertreter der hellenistischen Fürstenhöfe in Diadochenreichen, den Adel, Kaufleute in den oligarchisch regierten Stadtstaaten und Satrapen – dazu bewegt, ihren Reichtum nicht nur mittels Sich-Schmückens und bei Begräbniszeremonien zur Schau zu stellen, sondern auch durch Sammeln von besonderen Schmuckstücken, die zum ersten Mal in größerem Umfang als Kunstwerke in Auftrag gegeben wurden. Es handelte sich dabei um Aufträge, wo kein Machtsymbol oder Amulett angefertigt werden musste und die deswegen keines speziellen Wissens oder Könnens bedurften. Handwerker bzw. Künstler waren nun frei bei ihrer Suche nach passenden Formen. Gefragt waren in erster Linie ihre ästhetischen Vorstellungen und ihr Geschmack. Das ist die bedeutende Änderung im Verständnis von Schmuck im Allgemeinen und von Goldschmuck insbesondere.²² Und darin besteht die große Rolle des hellenistischen Zeitalters (Folien 34 und 35).

1.2.3 Bedauerlicherweise bildet das uns zur Verfügung gestellte Material nur einen Bruchteil vom Geschaffenen. Aus dem Grund wird nicht allzu viel Platz für Aufbau der endgültigen Versionen bezüglich des Ursprungs und der Weiterentwicklung bestimmter kompositioneller Lösungen geboten. Aber immerhin, anhand der Abbildungen ist es leicht zu merken, dass sich einige Elemente im griechischen Schmuck der hellenistischen Periode oft wiederholen. Zu denen gehören kleine Anhänger in Form von Amphoren oder Pfeilspitzen, Blumenrosetten und Palmetten, getriebene Frauenköpfe und geflügelte Gottheiten, Löwen-, Greifen- und Stierköpfe, aber auch massive komplizierte Ketten (Folien 36-41). Eines der weiteren bekanntesten Motive war der so genannte „Heraklesknoten“, den man sowohl im Hals- als auch im Kopfschmuck trifft; man trug ihn außerdem um Schenkel und Hüften (Folie 42). Offensichtlich erfreuten sie sich alle zum dem Zeitpunkt besondere Beliebtheit, wobei es anzunehmen ist, dass da eine bestimmte heimische Tradition eine wesentliche Rolle spielen könnte. So beispielsweise überfüllen ähnliche Rosetten und Blumen zusammen mit den „Amphoren“ ein etwas älteres, ins 10. Jahrhundert v. Chr. datiertes Halsband (Folie 43). Ebenfalls mit Blüten und Menschengesichtern – mehrmals wiederholte Gorgonenköpfchen – war ein Begräbnisgewand verziert, zu dem auch ein Totenkranz und Ohrringe

²² Zahlhaas, Vom Fürstengold zum Alltagsschmuck (zit. Anm. 17), S. 68.

gehörten (Folie 44). Und beim „Heraklesknoten“ handelte es sich um das Attribut einer der Hauptfiguren des griechischen Mythos. Von der anderen Seite kann das bedeuten, dass wir da mit einer neuen Tendenz zu tun haben, die eigentlich bestens zur besprochenen egoistischen Stimmung der Zeit passte. Ein Kunstwerk sollte ja laut herrschender Logik nicht unbedingt dem Ausdruck bestimmter Ideen helfen, sondern vor allem schön, dekorativ und effektiv wirken. Dasselbe galt allem Anschein nach auch für das Schmuckstück, und es handelte sich somit bei den Elementen und Formen um die bewusste Auswahl, die man nicht anders als „modischen Trend“ bezeichnen kann. Zur Illustrierung könnte an der Stelle folgender Auszug aus einer Katalogbeschreibung dienen: „Diese Art von geflochtenen Halsbändern gibt es mit unterschiedlich reich gestaltetem Behang. Die Mode der Speerspitzenanhänger beginnt um die Mitte des 4. Jahrhundert v. Chr. und war bis in die frühhellenistische Zeit sehr beliebt. Schon in der Antike wurden diese Anhänger λόγχια (Speerspitzen) genannt, wie ein Inventar des Apollontempels in Delos (279 v. Chr.) belegt. Eine solche Halskette wird dort als Geschenk der Hetäre Simiche aus Mykonos erwähnt. Die Verbreitung dieses Typus erstreckt sich über Griechenland, Makedonien, das Pontius-Gebiet, Kleinasien bis nach Großgriechenland. Die Goldschmiede setzen die unterschiedliche optische Wirkung des in verschiedenen Techniken verarbeiteten Materials Gold und den dadurch erreichten andersartigen Glanz gezielt ein: Das Flechtband bildet eine geschlossene Form, die Rosetten weisen eine einheitlich ruhige, sehr kleinteilige Musterung auf, während sich der bewegliche Behang mit seinem fließenden Licht- und Schattenspiel wirkungsvoll davon absetzt.“²³ (Folie 45)

Und tatsächlich war gerade zu der Periode, als die meisten dieser Werke entstanden, zum ersten Mal von der Mode die Rede, die bald alle Bereiche des menschlichen Alltags umfasste. Modisch wurden goldverzierte Waffen, Möbel, Geschirr, Kleider, Stoffe und natürlich Schmuck, der mittlerweile ebenso zum gewissen Gut des täglichen Gebrauchs geworden ist.²⁴ Zwar ist es kaum denkbar, dass es sich damals um Modeschmuck in moderner Auffassung des Wortes handelte, berücksichtigt man den allgemeinen technischen Stand und die Kommunikationsmöglichkeiten, können wir jedenfalls über das vergleichbare Ausmaß sprechen. Dank der politischen Situation und dem gut entwickelten Handel finden sich Absatzmärkte im gesamten Mittelmeerraum. Erzeugnisse der griechischen Kunstgewerbe verbreiteten sich sogar in Nordafrika und auf der Iberischen Halbinsel und beeinflussten ihrerseits die heimische Produktion. Dementsprechend wuchs auch der Kreis der potentiellen Verbraucher innerhalb der hellenistischen Welt ständig.

²³ Katalog, IX, Schmuck, in: Wamser/Gebhard, Gold. Magie Mythos Macht (zit. Anm. 17), S.257-272, hier 264.

²⁴ Bachmann, Mythos Gold (zit. Anm. 8), S. 82ff.

Ich möchte an der Stelle kurz zu der in der Einleitung gemachten Bemerkung zurückkehren und noch mal darauf hinweisen, dass der Begriff „Mode“ heutzutage etwas verbraucht zu sein scheint und öfters im negativen Kontext benutzt wird. Ob man im Alten Griechenland ebenso dachte, ist ungewiss. Eines steht immerhin fest: Eine der großen Errungenschaften der griechischen Kultur besteht darin, dass nicht zuletzt dank dem Phänomen „Mode“ der Goldschmuck – und nicht nur er – sich allmählich vom konkreten Träger löste und zur Ware wurde. Ob es sich dabei um ein unbedingt positives Moment handelt und was mit seinem künstlerischen Wert passiert auf dem Weg dem breiten Publikum entgegen, sind wiederum ganz andere Fragen, die uns später noch beschäftigen werden.

1.3 Römisches Reich, Byzanz und Völkerwanderungszeit.

1.3.1 Vom Ausmaß des von Griechen veranlassten unternehmerischen Geschehens der zuletzt besprochenen Periode zeugt bereits die Tatsache, dass die im Jahr 706 v. Chr. von Sparta im Süden der Apenninenhalbinsel, im heutigen Apulien, gegründete Stadt Tarent ab dem 4. Jahrhundert v. Chr. zum Zentrum des Handwerks und Handels wurde. Tarent zählte zu den größten, mächtigen, reichen und dicht bevölkerten Polis und war zugleich ein Ort des letzten Leuchtens der hellenistischen Kunst in Süditalien²⁵ (Folie 46, 47). In gewissem Sinne markiert dieses Moment den Übergang zur nächsten großen Etappe.

Römische Kunst als Thema an sich ist umfangreich, literarisch ist es aber relativ gut beleuchtet. Aus dem Grund halte ich für nicht unbedingt notwendig, es im vorliegenden Werk gründlich zu analysieren. Angegangen werden sollen lediglich einzelne Aspekte, die im engen Zusammenhang mit weiterer Geschichte des Schmucks stehen. Und da verdient die Frage der Beziehung zu materiellen Werten, die in Rom ebenso wie in der griechischen Kultur ziemlich kompliziert war, die besondere Aufmerksamkeit. Finanzielle Möglichkeiten, die sich mit der Vergrößerung des Eroberungsgebiets allmählich verbesserten, vereinbarten sich anfangs schwer mit den Moralvorstellungen, mit Tugenden der Frömmigkeit, der Rechtschaffenheit und der Einfachheit, die zur Zeit der Republik (470 – 27 v. Chr.) oberste Priorität hatten. Bis zum 3. Jahrhundert v. Chr., bis zum Zeitpunkt also, als mit der Eroberung der Iberischen Halbinsel reiche Vorkommen in römischen Besitz gelangten, erlaubten bescheidene Goldreserven nicht, auf großem Fuß zu leben. Das war der Grund dafür, dass man damals mit dem edlen Metall äußerst sparsam umgegangen ist. Für sich spricht bereits der Umstand, dass schon ab dem 5. Jahrhundert v.

²⁵ Gianni Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 112.

Chr. zu diesem Zweck sogar die sogenannten Anti-Luxus-Gesetze verabschiedet wurden. Von der anderen Seite belegen alle solche Beschränkungen abermals, dass das menschliche Streben sich zu schmücken, gesellschaftliche Stellung und Reichtum vor Augen der anderen zu führen, sich aus der Masse herauszuheben, immer schwerer zu stoppen war. Goldschmuck, der in der Republik hauptsächlich in Form von mit eingesetzten Schmucksteinen und heraldischen Symbolen gestalteten Fingerringen existierte und den ausschließlich Angehörige der oberen gesellschaftlichen Schicht als Standesabzeichen in ihrem Besitz haben durften, hat infolge der sich verbessernden politischen und wirtschaftlichen Situation logischerweise auch bei den anderen mehr oder weniger vermögenden Bürgern immer größeres Interesse erweckt. Das bedeutet, dass der Mechanismus im Grunde genommen gleich geblieben ist – trotz der Ort- und Zeitwechsel. Verändert haben sich dagegen das Publikum und der Geschmack, wovon erhaltene römische Werke zeugen.

Übrigens an der Stelle, im Vorfeld der weiteren Auseinandersetzung mit dem Thema muss etwas Wesentliches bemerkt werden: Der Begriff „römisch“ klingt nämlich zu allgemein. Das Imperium existierte zwar ziemlich lange Zeit – von der sagenumwobenen Gründung Roms im Jahre 753 v. Chr. an bis zur Teilung des Reiches im Jahre 395 n. Chr. mit weiterer Zunahme an Bedeutung im Osten und dem langsamen Zerfall des Westreiches –, umfasste aber in einigen Perioden seiner Geschichte Territorien von gewaltiger Größe mit bunt gemischter ethnischer Zusammensetzung. Ebenso unterschiedlich waren kulturelle Traditionen, die in Werken der lokalen Künstler und Handwerker zweifellos ihren Niederschlag fanden. Nicht unbedingt aber stießen solche spezifischen, volkstümlichen Trends auf Begeisterung außerhalb der bestimmten Region. Einzelne gefundene Artefakte können daher keine erschöpfende Auskunft über ästhetische Vorlieben in übrigen Teilen des riesigen Imperiums geben. Die Gegend um den Vesuv (Folie 48), die 79 n. Chr. infolge des Vulkanausbruches unter Lava und Asche versank, ist ein gutes Beispiel dafür. Es handelt sich wahrscheinlich um den einzigen Ort, wo Zeugnisse des römischen Alltags – unter anderem natürlich Schmucksachen – zahlreich erhalten geblieben sind. Allerdings gehörten verschüttete Städte, wie Herculaneum, Pompeji, Stabiae, Oplontis, zur Provinz und es ist deswegen durchaus denkbar, dass sich dort herrschende geschmackliche bzw. ästhetische Präferenzen von denen in der Hauptstadt unterschieden, auch wenn diese vergleichsweise nicht allzu weit entfernt war. Man muss außerdem den Umstand berücksichtigen, dass ebenso untypisch für das gesamte Reich politische, soziale und wirtschaftliche Krisen waren, die im südlichen Teil der Halbinsel durch ständige Erdbeben der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts ausgelöst wurden und die selbstverständlich nicht ohne

Folge in der Kultur der Region bleiben konnten.²⁶ Die Frage nach Unterschieden zwischen Provinz und Zentrum scheint auch deswegen kompliziert zu sein, weil während der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. sich die soziale und wirtschaftliche Lage des Großteils der Bevölkerung gerade in der Provinz verbesserte und weil die Kunst zu dieser Zeit eine wesentliche Rolle im täglichen Leben spielte.²⁷

Die Medaille hat allerdings auch eine zweite Seite, und die gerade erwähnte territoriale Vergrößerung stellt in unserem spezifischen Zusammenhang deswegen ein besonderes Interesse dar, weil parallel dazu auch die Vergrößerung des Kundschaftskreises und, als ihre logische Folge, die Popularisierung bestimmter Warenkategorien stattfand. Dieser Umstand wird zur eigentlichen Triebkraft der weiteren Entwicklung des Schmuckhandwerks. Für uns heute äußert sie sich allerdings nicht in der Zahl der Werke – viel ist doch verloren gegangen, wurde umgeschmolzen oder bleibt noch unter Tage – sondern in bisher noch nie gesehener Verbreitung dieser Werke und Stile. Der Prozess hat in der Folge solche Dimensionen erreicht, dass es heute aufgrund stilistischer und archäologisch-kunsthistorischer Gesichtspunkte unmöglich erscheint, antike Schmuckstücke zu lokalisieren.²⁸ „Die alte Welt war mit der Ausbreitung der römischen Herrschaft multikulturell geworden. Politik und Handel trieben die Menschen in einem – damals wie heute – als riesig zu bezeichnenden Raum um, und mit den Menschen waren die Dinge, die kulturellen Sachgüter, in Bewegung. Handwerker verpflanzten ihre gelernte Technik, ihren Geschmack und ihr Können von ihrer Heimat in neue Wirkungsgebiete, die sie sich vielleicht am ganz anderen Ende des Reiches ausgesucht hatten. Soldaten, hohe wie niedere, brachten Beutegut aus fremden Landesteilen mit, Händler kauften in weit entfernten Kunstzentren ein und suchten ihren Profit beim Verkauf an anderen Stellen. Die Mitbringsel, das Hergeschaffte, die verbrachten Schmuckstücke blieben nicht die Einzelobjekte in neuer Umgebung, sondern sie beeinflussten das einheimische, ansässige Gewerbe. Und so kam schon damals, zwischen dem 1. Vorchristlichen bis zum 4. Nachchristlichen Jahrhundert ein weitgehend internationaler Schmuckstil, der römische Stil, zustande.“²⁹

Aus diesem Winkel betrachtet verdient also vor allem die Kaiserzeit (27 v. Chr.- 476 n. Chr.) die Aufmerksamkeit. Erstens, weil das Imperium gerade während dieser Periode seine größte Ausdehnung erreicht hatte (Folie 49), und zweitens, weil hier die Aufeinanderfolge von beiden großen Kulturen – der griechischen, sprich hellenistischen, und der frühen römischen – besonders spürbar ist. Dadurch wird

²⁶ Guadalupi, Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt (zit. Anm. 25), S. 160ff.

²⁷ Hans-Ulrich Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.35.

²⁸ Ebenda, S. 32.

²⁹ Ebenda.

übrigens die Frage der Stilistik erleuchtet – zumindest zum Teil. Man darf nämlich keineswegs den Umstand verachten, dass erste römische Handwerker, die sich im Imperium mit der Schmuckerzeugung beschäftigten, eigentlich Griechen – *graeculi* – aus den befriedeten Gebieten waren. Ganz zu schweigen von denen, die in der kürzlich erwähnten Stadt Tarent gearbeitet haben. Das alles stellte natürlich eine ideale Basis für den Austausch dar, und das ist das Entscheidende an der Sache. Bei der Behandlung des Problems muss man, denke ich, davon ausgehen, dass sich römischer Geschmack, zumindest im Anfangsstadium, unter dem griechischen „wachsamen Auge“ entwickelte. Errungenschaften beider Kulturen auf diesem Gebiet stellen somit Glieder einer Kette dar, trotz gewisser Schlichtheit, die Präziosen des „römischen“ Ursprungs von griechischen unterscheidet.³⁰

1.3.2 Die Machtausdehnung an sich, und die von Rom unternommene insbesondere würde ich als eine der wichtigsten Stützen bezeichnen, auf denen die Idee der universellen Kunst beruht. Der Kunst also, die bei den breiten Bevölkerungsmassen, ungeachtet der geographischen Grenzen auf Verständnis stößt und rezipiert wird. Bei der anderen Stütze, die eigentlich nicht so weit steht, handelt es sich um natürlichen menschlichen Egoismus und Ehrgeiz, ohne die die Unterdrückung der riesigen Gebiete samt allen Begleiterscheinungen antihumanistischer Art einfach unvorstellbar gewesen wäre. Und obwohl diese Praktik die ganze bisherige Geschichte auszeichnet und unter anderem wieder an hellenistisches Griechenland denken lässt, wird in Rom im Gegensatz zum früheren Geschehen die auf ehrgeizigen Absichten der einzelnen führenden Persönlichkeiten und auf nüchternem Pragmatismus basierte Eroberungssystematik wesentlich spürbarer.

Aber es geht nun nicht ausschließlich um solche globale Unternehmen, und dieses Charakteristikum zeichnet nicht nur die Spitze des politischen Establishments aus. Die Rede ist vielmehr vom Ehrgefühl, das langsam zum untrennbaren Teil des römischen Bewusstseins wurde, was seinerseits nicht ohne Folgen auf der gesamten kulturellen Ebene bleiben könnte. Da mischt sich nämlich ein ganz natürliches Phänomen ein – das Streben der Massen, sich mit Machthabern bzw. mit Vertretern der oberen gesellschaftlichen Schicht gleichzusetzen, in dem sich eigentlich derselbe Egoismus und derselbe Ehrgeiz äußern. Kein Wunder ist also, dass ausgerechnet die Porträtkunst hier noch größere Popularität erlangte. Dermaßen größere, dass in ihrem Wunsch, die Bedeutung eigener Persönlichkeit zu veranschaulichen, einige wohlhabende Zeitgenossen – Beamte, verdiente Privatpersonen und

³⁰ Es wäre wahrscheinlich überflüssig gewesen, an der Stelle darauf hinzuweisen, dass auch reiche und lange künstlerische Tradition der Etrusker in dieser Auseinandersetzung eine wesentliche Rolle spielte und dass ausgerechnet sie zusammen mit griechischer eine Art Plattform für Aufbau und weitere Entwicklung der römischen Kunst bildete.

selbstverständlich Mitglieder der Kaiserfamilie – ihre Darstellungen in Form von Büsten und Statuen ausgerechnet aus Gold fertigen ließen. Welche Botschaft damit an die Öffentlichkeit gesendet wurde, wird erst dann klar, wenn man sich bloß daran erinnert, dass dieses Material in praktisch allen frühen Kulturen als „göttliche Substanz“ oder als „Sonnenmetall“ verehrt wurde und demzufolge den meisten Gebrauch bei der Kultausübung fand. Aber in Rom haben wir mit einem ganz anderen Bild zu tun. Götter traten da ganz offensichtlich in den Hintergrund und wurden nun aus Stein gemeißelt oder aus Bronze gegossen (Folien 50-53).

Andererseits stellt die regelrechte Schmucksucht, die sich im römischen Imperium der Kaiserzeit ausbreitete und der sich außer einfachen Leuten sogar Sklaven angeschlossen haben, ebenso eines der Zeugnisse dafür dar, wie wirkungsvoll dieses rein psychologische Instrument tatsächlich sein kann. Mehrere Ringe an einem Finger, Arm- und Fußbänder, die paarweise getragen wurden, mehrmals um den Hals gewundene oder über der Brust und an den Seiten verkreuzte Ketten, die eine Länge bis 200cm hatten, Haarnadeln, Schopfnetze aus Goldfäden usw. Es sieht so aus, als ob vor allem die Menge wichtig war – zumindest für diejenigen, die es sich leisten konnten. Für Befriedigung der weniger betuchten Klientel kamen Imitationstechniken aller Art zu Hilfe. Der nötige Effekt wurde mittels der Vergoldungen, Verwendung von Draht oder auch verschiedene Formen von Treibarbeit, unter anderem die sogenannten „geblasenen“ Formen erreicht, die eigentlich eine ziemlich lange Tradition haben (Folien 54-62). Fehlendes Ornament wird später nicht durch Zugabe, sondern durch Abnahme der Masse ersetzt: römische Handwerker der Spätantike haben die eigentlich vorher schon mehr oder weniger bekannte Durchbruch- oder Spartechnik – *opus interrasile* –, die visuell der Spitzenarbeit ähnelt, zur eigen gemacht und auf eigene Weise perfektioniert. (Folien 63 und 64)

Anhand des erhaltenen Materials ist außerdem gut erkennbar, wie sich unter diesem Einfluss neben ästhetischen Prioritäten auch Formen verändert haben. Glatte Oberfläche, reiner Glanz, Perlen, große Edel- und Schmucksteine sprechen eindeutig dafür, dass der Hauptwert ausschließlich auf äußeren Effekt gelegt wurde. Die Stücke haben keinen Bedeutungshintergrund und sind ganz offensichtlich nur dafür gedacht, als Teil des Outfits genutzt zu werden. Durchaus denkbar, dass in erster Linie deswegen Ohrringe, Anhänger, Colliers, Armreife und Ringe nicht so schwergewichtig, nicht ornamental überladen sind, was für hellenistischen und später auch für byzantinischen Schmuck typisch war, sondern sie sind leicht, elegant und funktional. Und das ist das wesentlichste Moment, das diese Sachen noch von den Vorgängern unterscheidet. Somit kommen wir da wahrscheinlich zum ersten Mal tatsächlich mit klassischer und im erwähnten Sinne „universeller“ Erscheinung namens „Modeschmuck“ in Berührung.

Also nicht nur mit zugänglicher und entpersönlichter Massenware. In dieser Hinsicht kann die Bedeutung dieses evolutionären Abschnitts nicht hoch genug eingeschätzt werden. Vergleichbar ist sie wahrscheinlich mit Ereignissen der jüngeren Geschichte – Folgen des am Ende des 18. Jahrhunderts gegebenen Anstoßes, von denen noch die Rede sein wird.

1.3.3 Ein weiteres wesentliches Moment in der Geschichte des römischen Schmuckes ist die immer stärker werdende Rolle des Christentums und der Kirche. Das konnte man zwar weniger im westlichen Teil des Imperiums spüren, weil aufgrund des Gleichgewichtes zwischen Anhänger des paganen Glaubens und Christen, das hier bis zum frühen Mittelalter anhalten sollte, Schmuckgegenstände über rein weltlichen Charakter verfügten, dafür aber immer deutlicher im Osten. Ganz gemäß dem deklarierten Status Byzanz als Nachfolger des griechisch-hellenistischen Erbes und parallel zur Stärkung des religiösen Bewusstseins, was nach der Machtübernahme von Konstantin I. (reg. 306 – 336) und dem Erlass der Mailänder Toleranzedikte im Jahre 313 geschah, gewann das eigentliche Grundmaterial wieder an sakraler Bedeutung. Es wurde der Kirche geopfert, wo unter anderem mit Goldmosaik Wände verziert wurden, und, als etwas Unvergängliches und Zeitloses, fand es natürlich bei der Gestaltung der anderen Formen von religiösen Darstellungen breite Verwendung (Folie 65). Strenge Verordnungen galten auch dem Tragen von Goldschmuck, den man als eine Art Rangabzeichen nur mit der Zustimmung von höchster Stelle besitzen durfte. Neben dem Purpur und den Edelsteinen war dieses Recht eigentlich ausschließlich dem Kaiser und seinen Höflinge vorbehalten, den anderen war das sogar bei Todesstrafe verboten. Das soll allerdings nicht so verstanden werden, dass solche Maßnahmen den einfachen Menschen die Freude am Schmücken entzogen haben. Es gab doch Waren von anderen Preis- und Statuskategorie. Die von Barbara Deppert-Lippitz, der führenden Spezialistin auf dem Gebiet der antiken Goldschmiedekunst und Mitglied des Deutschen archäologischen Instituts, gegebene Auskunft könnte bei der Frage aufschlussreich sein:

“Were those workshops (Werkstätte byzantinischer Handwerker in Syrien – E.O.) customizing bespoke pieces or mass-marketing their designs?”

We know from literary sources that customers who commissioned a goldsmith gave him the necessary amount of gold. We can only assume that the customer knew what she or he wanted, or that they followed the craftsman’s suggestions and advice. Sample books for jewelry might have existed. Silver-plate plaster models have been found. Mass production was restricted to simple objects in base

metal.

Were marriage rings, depicting the profiles of couples, a Byzantine fashion?

Trend and fashions changed in antiquity, but more gradually than they do today. The marriage rings illustrate the subtle changes that affected even such a traditional shape. [...] Detailed scholarly research about Byzantine jewelry is still at an initial stage. Chronological details are difficult to establish, and different workshops are hard to identify. Most Byzantine jewelry is interregional, as the same styles, shapes, types, and decorative motifs occur in all parts of the Byzantine Empire. Similar or even near-identical pieces were made everywhere or were carried freely through the empire.

Who wore silver jewelry and who wore gold jewelry?

Whoever could afford it wore gold jewelry, preferably heavily encrusted with colored stones and pearls. Those who did not have financial means for gold would wear silver or even bronze jewelry. Personal ornaments like diadems, earrings, necklaces, bracelets, and decorative finger rings were worn by women. Gold signet rings, belt buckles and ornaments, and fibula were made for men. [...] Strictly speaking, neither a gold fibula nor gold belt fittings were personal ornaments, but rather status symbols indicating the social position of the owner. Another aspect of Byzantine gold work was fine amulets worn as pendants. Such ornaments played quite an important role during a period that was as superstitious as it was religious.”³¹

Wie es mit den Vorschriften und Ordnungen auch sein mag, wesentlich ist, dass das herrschende ideologische Dogma auch in dem Bereich nicht ohne Folgen blieb und sich deutlich in der intensiven Nutzung von entsprechender Symbolik spüren lässt: Pfau, Baum des Lebens, Christusmonogramm agierten nicht selten als zentrale Kompositionselemente. Außerdem „als Zugeständnis an die neue Religion versah man viele der Objekte mit einem Kreuz, das jedoch mehr war als allgemeine Zierde – es galt schlechthin als Wahrzeichen für die Zugehörigkeit zu dem neuen christlichen Glauben in der ost-römischen Welt.“³² Zusammen mit traditioneller, von der reichen Kultur der östlichen Mittelmeerregion bedingter Farbfreudigkeit der bunten Steinen und Emails und mit ebenfalls traditioneller Verwendung von Ornamenten und alten Techniken – Filigran und Granulation – bildeten auf diese Weise gestaltete Werke eine sehr interessantes Phänomen in der Geschichte des Handwerks (Folien 66-72). An dieser Stelle muss jedoch auch darauf hingewiesen werden, dass solche Einzigartigkeit nicht nur im Zusammenfluss von Alt und Neu bestand. Neben dem Christentum ist auch die Rolle der Ästhetik nicht zu unterschätzen,

³¹ Judith Price (Hg.), *Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization*, Philadelphia 2008, S. 86f.

³² Bachmann, *Mythos Gold* (zit. Anm. 8), S. 130.

die zugewanderte Völker mit sich brachten und die sich ihrerseits, im Zuge der langen Wanderung von Ost nach West, als ein Konglomerat von verschiedenen Einflüssen herauskristallisiert hat, auch wenn in Byzanz selber, im Vergleich zum westlichen Teil, dieser Druck deutlich weniger zu spüren gewesen war.

1.3.4 Wenn man nun das Thema Völkerwanderung berührt, dann wäre es vor allem wichtig gewesen, sich auf den immer deutlicher werdenden Verlust des scheinbar erst vor kurzem erworbenen Massencharakters des römischen edlen Schmucks aufmerksam zu machen. Nach der Blütezeit wird sein Tragen allmählich wieder zum Privileg der Auserwählten – Stammführer, Fürsten und Aristokraten. Wie gerade erwähnt, in Byzanz wurde solche Regulierung schon praktiziert, was für orientalischere Verhältnisse eigentlich kein Novum war, aber für die auf etwas anderen Prinzipien basierte westliche Tradition handelte es sich sicherlich um eine Umbruchsituation. Bedauerlich ist außerdem, dass parallel dazu auch die Qualität leiden musste. Nicht der Erhaltungszustand, sondern ausgerechnet die allgemeine Herstellungsqualität. Den Eindruck, dass diese ausgerechnet während der Periode der massiven geopolitischen Veränderungen wirklich nachgelassen hat, bekommt man sogar bei den anspruchsvollen Werken, wobei aus erwähnten Gründen es vollkommen falsch wäre, zu behaupten dass miserable Qualität bei allen Objekten zu verzeichnen ist. Es gibt Exemplare, die das Gegenteil beweisen (Folien 73-81).

Ja, grundsätzlich stimmt es, dass wir es bei den neuerlich aufgetretenen Problemen mit Auswirkungen der fremden Beteiligung bzw. der Erscheinung von neuen ethnischen Gruppen auf der Karte Europas zu tun haben, aber die Rede ist nicht ausschließlich von dem von ihnen mitgebrachten sofort und aggressiv wirkenden Geschmack, wie man vielleicht vermuten könnte. Wenn man davon ausgeht, dass seit dem 4. Jahrhundert das künstlerische Niveau des eigentlichen römischen Schmuckes sichtbar gesunken ist, wie es einige bereits erwähnte Artefakte feststellen lassen, dann ist das ein deutlicher Hinweis darauf, dass die Gründe für den Niedergang doch etwas tiefer zu suchen sind. Man muss bloß in erster Linie daran denken, dass die Völkerwanderung und als Folge die Eroberung des römischen Gebietes nicht innerhalb eines Tages und sogar nicht innerhalb eines Jahrzehntes passierte. Bekanntlich sah der Prozess viel komplizierter aus. Zuerst waren es Markomannen, die um 160 n. Chr. die römische Verteidigungslinie an der Donau durchbrochen haben, danach kamen Alemannen und Franken, die das rechte Rheinufer im Visier hatten. Der Druck wuchs also ständig, und Rom war einfach gezwungen, der Massenansiedlung auf eigenem Territorium zuzustimmen (Folien 82-84). Vollkommen klar ist, dass parallel dazu der Prozess des kulturellen Austausches in Gang gesetzt wurde, der logischerweise ausgerechnet in Kolonien

beiderseits der Grenze besonders intensiv ablief und der am Ende zur sogenannten Barbarisierung der römischen Provinzen führte. Einen eigenen Beitrag haben sicherlich auch als Sklaven oder als billige Arbeitskraft eingedrungene Zuwanderer geleistet und nicht zuletzt der Umstand, dass der Großteil der eigentlichen Urbevölkerung Westeuropas aus romanisierten Völkerschaften bestand – z. B. Kelten (später auch Gallo-Romanen) und Belger –, deren Ästhetik und Wertesystem sich ebenso durchzusetzen versuchten.

Der Gerechtigkeit halber darf man jedoch bei der Geschichte nicht alles aufs Konto der fremden Beteiligung gehen lassen. Die entstandene Situation hat ja ebenso viel mit Hinterlassenschaften der römischen Wirtschaft zu tun. Von unserer Seite her gesehen wäre es beispielsweise wichtig, den steigenden Bedarf an Gold für Staatsausgaben zu verzeichnen, was neben der Qualität direkt oder indirekt die erwähnte Leichtigkeit und Eleganz des römischen Schmucks bewirken könnte und vermehrt günstigere Materiale – Silber, Bronze und Kupfer – samt Imitationstechniken, wie Vergoldung und Versilberung, in Anspruch nehmen ließ (Folien 85 und 86). Das Militär, fällige Tribute, Feiern, administrative Organe, Bauunternehmungen, Importe und vieles andere, ganz zu schweigen vom kaiserlichen Hof mit allen seinen Bedürfnissen, müssen auf irgendwelche Weise finanziert werden. Es ist nur schwer vorstellbar, mit welchen Kosten man damals rechnen musste, wenn allein der Unterhalt der Streitkräfte während der Kaiserzeit jährlich 13 bis 17 Tonnen Gold verlangte. Selbstverständlich können in dem Zusammenhang auch erzwungene Auszahlungen an Reiternomaden, wie Hunnen, Skythen, Awaren, Sarmaten und Alanen, keinesfalls verachtet werden, „... denn gerade sie waren es, die aus den von ihnen geschlagenen, beherrschten, bedrängten Völkern und vor allem aus Ostrom Tribute von Gold und Goldschätzen herauspressten. Goldgierig und eitel sind sie alle gewesen, Männer und Frauen, auch wenn sie von wilder Gesichtung und manchmal schmutzig waren“³³. Wesentliches Moment ist, dass sich das alles vor dem Hintergrund der kontinuierlich sinkenden Förderungen und dem geringen Rücklauf von Altmetall abspielte. Alte Vorkommen waren praktisch ausgebeutet, für systematischen Abbau der neuen fehlte die nötige Organisation. Verwendet wurde somit Material aus kleineren Lagerstätten, aus Flüssen und selbstverständlich umgeschmolzenes Bruchgold. Kein Wunder ist also, dass dieses wachsende Defizit eigene Bedingungen diktierte, was der Überwindung des allgemeinen kulturellen Verfalls wenig half.

³³ Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden (zit. Anm. 27), S. 65.

1.4 Das Mittelalter.

1.4.1 Die Völkerwanderung, die um 375 mit dem Hunneneinfall nach Ostmitteleuropa begann und im Jahr 568, als Langobarden ins Territorium des heutigen Norditaliens eingebrochen sind, beendet wurde, hat also wenig Erfreuliches mit sich gebracht. Im weiteren Verlauf hat sich die Lage nicht bedeutend verbessert. Sogar der Abschnitt zwischen 500 und 1050, das Frühmittelalter, lässt sich – generell gesehen – nicht als Periode der künstlerischen und auch handwerklichen Blüte bezeichnen. Dafür wird aber die Rolle der Kirche deutlich spürbarer. Askese, Enthaltsamkeit und Verzicht auf die Freude des irdischen Daseins werden weiterhin als Haupttugenden favorisiert. Für den Großteil der sowieso an der Existenzgrenze lebenden europäischen Bevölkerung war das natürlich eine willkommene Einstellung, zumal sich der Verfall des Staatswesens, Völkerwanderungen und damit verbundene innere Fehde, Landesteilungen und Teilungen der Einflussgebiete, Plünderungen und Blutvergießen keinesfalls positiv auf die Lebensqualität und den Wohlstand auswirkten. So ein erbärmliches Leben führten übrigens nicht nur von Feudalen unterdrückte einfache Menschen, sondern auch der niedere Adel. Und überhaupt sieht es so aus, als ob zu der Periode außer Verschlechterung der Lebensverhältnisse eine Gegenentwicklung zu dem stattfand, was von europäischer Zivilisation im Laufe von mehreren Jahrhunderten zuvor erreicht worden war: Der Naturaltausch hat das Geldwesen verdrängt, Städte haben ihre wirtschaftliche und kulturelle Bedeutung verloren und haben sich in vor Überfällen geschützte Festungen umgewandelt. Für den Mauerbau waren dabei nicht einmal Zeugnisse des Glanzes vorheriger Zeiten – unter Anderem Theaterbauten – zu schade. Die einzige Zuflucht stellte die Kirche dar, die solch eine historische Chance geschickt zu ihren Gunsten genutzt hat. Dem muss man Recht geben. Gegen das Versprechen, die Seele von Sünden zu lösen, mithilfe der Drohungen und Schilderungen der Qualen im Jenseits, ließ sie die Schätze in ihre Depots fließen, wo sie unter anderem zur Herstellung der liturgischen Geräte in Klosterwerkstätten genutzt wurden (Folie 87). Der Prozess wurde übrigens noch vor dem endgültigen Zerfall des Reiches in Gang gesetzt. Um keine unnötigen Abgaben an den Staat zu leisten, haben wohlhabende Bürger ihre Ersparnisse gern gespendet. Natürlich nicht umsonst: Als eine Art Gegenleistung erhielten sie das Recht, über diese lebenslang zu verfügen.

Verständlicherweise stand die Frage der Befriedigung der persönlichen ästhetischen Bedürfnisse bei solchen äußeren Bedingungen nicht ganz oben in der Tagesordnung. Das religiöse Dogma hat sogar Geschmeide aus Silber oder Messing als etwas Überflüssiges betrachtet, was die weitere Entwicklung

der Schmuckkunst deutlich gedämpft hat. Verbreitet waren lediglich sogenannte Steigbügelringe, die aus zahlreichen Funden in England, Deutschland, Polen und dem Balkan bekannt sind (Folie 88). Großer Beliebtheit erfreuten sich auch runde und querrrechteckige Fibeln aus einfachen Legierungen, die im Süden und Norden Deutschlands entdeckt wurden (Folie 89), und Ringbroschen aus Silber, Bronze und Messing (Folie 90). Dabei kamen solche Broschen weniger als selbstständige Schmuckstücke in Betracht, als dass sie dem praktischen Zweck dienten: als Mantel- oder Gewandschließen. Das erklärt übrigens ihre großen Verbreitung und Stückzahl. Besonders zahlreich sind unter den Funden Ringbroschen erhalten, die zudem breite Vielfalt der Formen aufweisen. Zusammen mit anderen Schmuckformen werden sie allerdings erst später, im 13. Jahrhundert, in größerem Umfang angefertigt, wie es ihre Datierungen schließen lassen.³⁴

1.4.2 Anzeichen für Verbesserung gab es übrigens schon ab dem 11. Jahrhundert. Überfälle von Normannen, Sarazenen und Magyaren – die sogenannten Ungarneinfälle – hören auf, die Bevölkerungszahl beginnt zu wachsen, langsam beleben sich Handwerk und Warenaustausch, Handelsbeziehungen zwischen benachbarten Gebieten und Ländern werden wieder aufgenommen, Städte blühen auf, und es werden auch neue gegründet. Alles das hat sich selbstverständlich positiv auf die Schmuckherstellung ausgewirkt, obwohl von der Zugänglichkeit speziell der edlen Erzeugnisse für die breite Kundschaft noch keine Rede war. Erst zum Beginn des 12. Jahrhunderts und während des Spätmittelalters kommt die Schmuckkunst allmählich aus der Krise heraus, wobei als besonders wichtige in diesem Sinne sich die Periode zwischen 1250 und 1350 erweist.

Angeführt wurde die Bewegung zum besseren Leben von Norditalien, Flandern und England, in denen Schafzucht, Wollspinnerei, Wolltuchgewebe und Tuchhandel eine immer bedeutendere Rolle zu spielen begann, was wiederum die Beziehungen zwischen den Völkern stärkte und kulturellen Austausch förderte. Außerdem ließ das wachsende Angebot die Menschen mehr Wert auf die Kleidung legen; mehr Verbreitung finden logischerweise auch Geschmeide, deren Tragen nun nicht ausschließlich hochrangigen Personen vorbehalten war, wie man es anhand der größeren Zahl von überwiegend englischen Stücken schließen kann (Folie 91). Dabei haben gerade Ringbroschen, die, wie bereits bemerkt, dank ihrer Funktionalität als besonders verbreiteter Schmucktyp galten, alle gesellschaftlichen Klassen vereinigt. Ihre manchmal ausgefallenen Formen und edlen Materialien machten es zugleich anschaulich, wem was gestattet wurde. Außerdem lassen stilistische Ähnlichkeiten der einzelnen Stücke,

³⁴ Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden (zit. Anm. 27), S. 126ff.

die sogar Gruppen bilden, daran denken, dass sehr wahrscheinlich die Frage des modischen Bewusstseins nicht mehr die letzte gewesen war (Folien 92-94). Das bedeutet allerdings nicht, dass Goldschmiede zu der Zeit Hand in Hand mit der Kleidermode gingen. Ausgangsstoffe waren zu selten und zu teuer, um damit experimentieren zu können. Mit Gold und edlen Steinen ist man eher sparsam umgegangen. Nicht verwunderlich ist es deswegen, dass aus kunsthistorischer Sicht interessantere Beispiele aus Silber, Bronze, Glas oder Schmucksteinen gefertigt wurden (Folien 95 und 96). Verhindert war der Prozess außerdem von den traditionell starken gesellschaftlichen Regelungen, wie man es sich anhand des folgenden Zitats vorstellen kann: „1363 verfügte Eduard III. in dem Statut de victu et vestitu, dass Handwerker und Gesellen sowie deren Frauen und Kinder weder Gürtel aus Gold noch aus Silber tragen dürften. Einfachen Rittern war es nicht erlaubt, Ringe oder Broschen aus Gold mit Edelsteinen zu tragen. Nur Adeligen mit Landbesitz oder Einkommen über 200 Mark im Jahr und Kaufleuten und ihren Familien mit Waren und Besitz über 500 Pfund war Schmuck unter mäßiger Verwendung von Silber gestattet, der Kopfschmuck der Frauen durfte mit Edelsteinen besetzt sein.“³⁵ Und als ebenso bedeutenden Faktor dürfen wir keinesfalls Unordnungen in wirtschaftlichen, sozialen und geistlichen Sphären verachten, die von der Pestheimsuchung und dem Aussterben von fast einem Viertel der europäischen Bevölkerung zwischen 1347 und 1350 ausgelöst wurden.

1.5. Renaissance, Barock, Rokoko ...

1.5.1 Man kommt also immer wieder zu demselben Schluss, dass es falsch und überhaupt kaum möglich ist, einzelne Kunstgattungen ohne ihre Zusammenhänge mit anderen Arten der kreativen Tätigkeit, aber auch ohne die die bestimmte historische Periode auszeichnenden politischen und sozial-ökonomischen Aspekte zu betrachten, denn ausgerechnet sie – ob wir es wollen oder nicht – bestimmten den Ablauf des kulturellen Lebens entweder direkt oder indirekt maßgeblich mit. Keine Ausnahme bildet in diesem Sinne der Abschnitt zwischen dem 15. und dem 17. Jahrhundert, der mit geistlichem Wiederaufbau in Europa assoziiert wird. Die wahrscheinlich wichtigsten Momente, die da zumindest erwähnt werden müssen, sind die Invasion Karls VIII. in Nord- und Mittelitalien bis Neapel, die unter anderem Unruhen in Florenz, Verbannung und Rückkehr der Angehörigen des Medici-Klans aufgerufen hat; die Wahl Karls V. im Jahre 1519 zum deutsch-römischen König und seine Krönung zum Kaiser, die

³⁵ Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden (zit. Anm. 27), S. 128.

von der Rivalität mit Franz I. und von langjährigen Kriegen zwischen 1521 und 1544 in der Folgezeit begleitet wurde. Dazu kam noch die Entdeckung des neuen Kontinents im Jahre 1492, die Kolonisierung und dadurch bedingte Zufuhr von Schätzen, insbesondere von Gold, was seinen Wert bedeutend gesenkt hat und logischerweise zum allgemeinen Preisanstieg führte. Schließlich hat die Konfrontation zwischen Katholiken und Protestanten zum Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) geführt, der fast ganze Europa berührte, das Sterben von gewaltigen Menschenmengen mit sich brachte und als Folge eine neue Machtverteilung veranlasste (Folie 97). Dadurch wurden im Zuge der Reformation auch kirchliche Landesbesitze in Objekte der Begierde und des guten Geschäftes umgewandelt. Ihre Teilungen stellten zudem nicht selten Anlässe für Konflikte dar. Und überhaupt hat der Handel zu dieser Zeit ein noch nie gesehenes Ausmaß erreicht. Das Kapital konzentrierte sich nun in Händen von Menschen von nicht unbedingt adeliger Abstammung. Im alltäglichen Leben, aber auch in der (Welt-) Politik, spielte dieser Umstand eine entscheidende Rolle: Bekanntlich haben ausgerechnet die von solchen unternehmensfreudigen Personen im 15. und 16. Jahrhundert gegründeten Handelshäuser und Banken gewisse Summen an Monarchen und Päpste geliehen und auch Kriege finanziert.³⁶

Trotz der zumeist schwierigen Lage begann eigentlich schon seit dem späten Mittelalter höfische Kunst aufzublühen, was sich vor allem wieder in der Kleidermode äußerte. Schmuckstücke werden kleiner, intimer und erhalten nun eher einen Andenken- oder Amulettcharakter. Für sich spricht zum Beispiel die Tatsache, dass das Tragen von einst angesagten auffallenden Broschen und Schnallen immer mehr an Aktualität verlor. Diese Merkmale sind auch für Schmuck der Renaissance bezeichnend, obwohl von solchem erst ab Mitte des 16. Jahrhunderts die Rede sein kann.

Zusammen mit der Wiederbelebung des antiken Erbes und der Eleganz der Formen trat das Interesse der Menschen an sich selber in den Vordergrund. Nun wurde Wert darauf gelegt, etwas Persönliches zu besitzen bzw. unter Zuhilfenahme entsprechender Mittel eigene Individualität zu unterstreichen. Deswegen erfreuten sich ausgerechnet Anhänger entweder mit rein profanem Charakter oder mit christlicher Symbolik, Ketten und Fingerringe besonderer Beliebtheit, die eigentlich bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts andauern sollte. „Der Schmuck der Renaissance ist stets ein Kleinod, sozusagen eine Individualität aus Gold und Edelstein, es kommt nicht mehr auf die Masse oder auf den Prunk, sondern auf das schöpferische, geistvolle Element, das sich in einem solchen Schmuckstück verkörpert. Der Goldschmied ist deshalb nicht mehr bloß ein einfallsreicher Handwerker, sondern man schätzt ihn als

³⁶ Die Geschichte der Familie Fugger könnte hier wohl als gutes Beispiel derart fruchtbarer Kooperation dienen.

Künstler.“³⁷ Diese Worte lassen übrigens sofort an die hellenistische Periode der griechischen Geschichte denken (s. Abs. 1.2.2).

Bemerkenswert in diesem Sinne ist, wie sich die scheinbare Schwere und Üppigkeit, andererseits aber Luftigkeit, Farbigkeit, gewisse Räumlichkeit und fantasievolle Gestaltung von herrschenden Stilen der vorangegangenen Epochen unterscheiden (Folien 98-100). Wie man an den gezeigten Beispielen sieht, hat außerdem die Verwendung von Steinen im Laufe der Zeit sichtlich zugenommen, zumal die Entdeckung Amerikas mit seinen reichen Vorkommen es möglich gemacht hat, mit diesem teuren Material freizügiger umzugehen und anständig zu bearbeiten. In das Gesamtbild passt dabei die größere Beachtung, die man nun ihrer magischen Kraft zu verleihen begann. Wichtig wäre allerdings, sich darauf aufmerksam zu machen, dass sie da keinesfalls als selbstgenügsames Ausdrucksmittel agieren. Sie stellten lediglich Teile der gesamten Komposition dar, in der Perlen, Email, verschiedene Metallbearbeitungstechniken und das Sujet an sich gleichberechtigt sind (Folien 101 und 102).

1.5.2 Das Gestaltungskonzept der Werke ist also von Außenfaktoren entsprechend beeinflusst worden, die Gesamtsituation hat sich jedoch kaum verändert: Wie auch Jahrhunderte zuvor galt der Besitz von verschwenderischen Preziosen als ein äußerst teures Vergnügen und war dazu noch streng reglementiert. Lediglich wenigen Auserwählten war dieses Recht vorbehalten, und die haben diese Möglichkeit in vollem Maße genutzt (Folie 103). Einfache Leute konnten sich dagegen mit einfachem Schmuck aus Silber, Kupfer, Messing und Zinn zufriedengeben. Verbreitung fanden außerdem ebenso preislich zugängliche Pilgerzeichen, die in großen Mengen an Wallfahrtsorten hergestellt und verkauft wurden (Folie 104). Im Übrigen ließen die immer noch bescheidenen Lebensverhältnisse den Grossteil der Bevölkerung nicht auf breitem Fuß leben.

Es gab dennoch auch positive Momente, die dazu führten, dass in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein neues Zeitalter in der Geschichte des Schmucks begonnen hat. Das kann zwar keinesfalls mit damaligen Schwierigkeiten in Verbindung gebracht werden, dafür aber mit einem entscheidenden Umstand, der sich parallel zur neuen Ordnung in Europa entwickelte und der diese Ordnung eigentlich bewirkt hat. Gemeint ist die gerade erwähnte wachsende Rolle des privaten Vermögens und der hemmungslosen Gier als seiner Begleiterscheinung. Menschen strebten bekanntlich immer nach Reichtum und der Erwerb seiner materiellen Äußerungen galt als Signal für die wenig

³⁷ Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt (zit. Anm. 1), S. 350.

Erfolgreichen, die somit zum entsprechenden Verhalten verpflichtet wurden. Es stimmt, es liegt in der Natur, und diese Feststellung zieht sich eigentlich wie ein roter Faden durch bisher Vorgelegtes hindurch. Aber man darf keineswegs nur von der negativen Seite der Sache ausgehen. Nicht zuletzt dank dieses Strebens und der damit zusammenhängenden Stimulierung des technischen Fortschrittes, dem wirtschaftlichen Schwung und schließlich den politischen Bewegungen hat beispielsweise die Verbreitung neuen Wissens im Vergleich zu früheren Zeiten ein wesentlich größeres Ausmaß erreicht. Selbstverständlich waren hier auch das europäische Kunstgeschehen und speziell die Goldschmiedekunst involviert. Und es scheint somit ganz logisch zu sein, dass ausgerechnet zu dem Zeitpunkt neben dem rein physischen, auf dem Prinzip der Nachahmung konkreter Werke oder des Schaffens des vor Ort tätigen Meisters basierenden und deswegen einen gewissen Hauch von Zufälligkeit besitzenden Prozess eine weitere Form des Austausches an Popularität gewann. Es handelt sich um die von vornherein auf weite Verbreitung zugeschnittene und eigentlich schon seit der Renaissance bekannte Methode der Ideenvermittlung mithilfe eines Buches, und zwar des so genannten Musterbuches – einer Art sorgfältig systematisierten Sammlung von einzelnen Elementen, Ornamenten und Entwürfen von Werken, die dank der mittlerweile gut entwickelten Drucktechnik in mehreren Exemplaren aufgelegt und dementsprechend von mehreren Meistern gleichzeitig benutzt werden könnte.

Bereits im Jahr 1561 hat beispielsweise Pierre Woeiriot (1532-1599) sein Buch unter dem Titel „Livre d`Aneaux d`Orfèvrerie“ veröffentlicht, das eine Reihe von Kupferstichen mit Entwürfen von Ringen enthält. (Folie 105) René Boyvin (1525-1580) hat das „Livre de Bijouterie“ ebenfalls mit Darstellungen von Schmuckgegenständen verfasst. (Folie 106) Im 17. Jahrhundert hat Gille Legaré – bedeutendster Entwerfer seiner Zeit und seit 1663 Hofgoldschmied Ludwigs XIV. – seine zwei Werken unter den Titeln „Livre des ouvrage d`orfèvrerie“ aus dem Jahre 1663 (Folie 107) und „Nouveau Livre des ornements“ herausgebracht. Neben den unmittelbaren Schmuckdarstellungen sorgten auch Darstellungen von exotischen Pflanzen für Anregungen. Dazu gehörten Kupferstichwerke von François Lefebvre „Livre des Fleurs“ oder „Livre des fleurs propres pour orfèvres et graveurs“, von Jean Vauqueurs.

Die auf solche Weise verbreiteten Formen und Motive wurden natürlich nicht hundertprozentig kopiert, aber es scheint so zu sein, dass sie maßgeblich Entwicklungsrichtungen bestimmten. Als gutes Beispiel dafür, wie die Theorie in die Tat umgesetzt wurde, könnten die sog. „Giardinetto-Ringe“ („Gärtlein“) dienen, derer Hauptmotiv Verfechtungen von Stielen, Blüten und Blättern bildeten, die unvermeidlich mit bunten Edelsteinen bereichert wurden. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts – also zur Zeit des Rokoko – waren sie sehr beliebt und ihre Züge waren den Werken aus verschiedenen Ländern gemeinsam.

(Folie 108) Es handelt sich zwar nur um eine kleine Episode, aber hier könnte man schon von gesamteuropäischer Schmuckkunst und Schmuckkultur sprechen. Bemerkenswert ist zudem, dass die leichte, spielerische und fantasievolle Gestaltung dieser Werke vollkommen die Stimmung der Epoche widerspiegelte, der allerdings bald das Ende gesetzt werden sollte (Folie 109). Ebenso umfassend wie die „Modetrends“ war nämlich negative Stimmung der Bevölkerungsmassen, die zu der Grenze und somit zum bedeutenden politischen Ereignis geführt hat, mit dessen Nachwirkungen – sowohl im guten als auch im schlechten Sinne – wir immer noch konfrontiert werden. Zu bemerken wäre, dass hier technischer Fortschritt und nicht zuletzt die Entwicklung der Massenmedien als seine Begleiterscheinung ebenso ihre Rolle gespielt haben.

2. Teil

DAS MATERIAL

Unvergängliche Werte

Es kann sicherlich etwas seltsam erscheinen, dass die Rede in dem bisher Dargelegten hauptsächlich von Gold und Edelsteinen war. Außer Acht sind andere beliebte Materialien gelassen worden, die traditionell bei der Schmuckherstellung Verwendung fanden und es immer noch tun. Ich stimme zu, dass solches Vorgehen der Arbeit einen einseitigen, eingeschränkten Charakter verleiht. Berücksichtigt werden muss allerdings folgender Umstand: Wie bereits angedeutet, können wir hier nicht nur an Schmuck im engeren Sinne denken, sondern auch an die wichtige Rolle der edlen Stoffen in unserem Leben. Man muss also das allgemein bekannte Faktum in Betracht ziehen, dass im Laufe der Geschichte gerade diesen Materialien eine Bedeutung zukam, die sie praktisch zu Universalmitteln beim so selbstverständlichen Streben der Menschen nach der persönlichen Unabhängigkeit gemacht hat. In diesem Kapitel möchte ich die Gründe dafür etwas näher betrachten, obgleich es ohnehin auf der Hand zu liegen scheint, was sich dahinter verbirgt. Es sieht sogar so aus, als ob es nicht nötig gewesen wäre, ein eigenes Kapitel dafür anzufangen, und man könnte sich lediglich auf ein paar Zeilen beschränken. Ich möchte mich aber nicht beeilen. Insbesondere deswegen nicht, weil hier – ebenso wie bei den geschichtlichen Prozessen – Wechselbeziehungen zwischen Groß und Klein wichtig sind. In dem Fall also zwischen bestimmten Eigenschaften einiger Rohstoffe und dem, wie sie die Psychologie der Menschen beeinflussen, die diese Stoffe in der einen oder der anderen Form zu eigenen Zwecken nutzen. Selbstverständlich macht es keinen wirklichen Sinn, sich nun der detaillierten Erforschung der Entstehung und der chemischen Zusammensetzung der besonders wertvollen Bestandteile der Erdkruste zu widmen. Es handelte sich allerdings um ein offensichtliches Versäumnis, wenn dieser Aspekt hier vollkommen ignoriert würde.

2.1 Metalle

2.1.1 Ich möchte deswegen mit diesem Element beginnen, weil es dank seiner physikalischen Eigenschaften die eigentliche Basis für einen Großteil der Schmuckwerke bildet. Fast alle Metallen und

Legierungen eignen sich zu diesem Zweck. Ausnahmen bilden lediglich diejenigen, die entweder giftig (z.B. Quecksilber, Uran usw.) oder die aufgrund ihrer Struktur zu weich oder, umgekehrt, zu brüchig sind. Doch an dieser Stelle muss daran erinnert werden, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts für Schmuckherstellung eigentlich fern dieser Kunstgattung stehendes, schweres und brüchiges Gusseisen verwendet wurde. Aber es handelt sich eher um einen Ausnahmefall (Folie 110).

Im Übrigen sind alle Metalle schmiedbar und dehnbar. Außerdem erlaubt ein relativ niedriger Schmelzpunkt der meisten edlen Familienmitglieder ihre Verarbeitung im flüssigen Zustand – Gießen, Legieren, Löten usw. –, ohne Einsatz von schweren und komplizierten Geräte, also praktisch zu Hause. Das alles bedeutet aber überhaupt nicht, dass jedes Metall seinen festen und unbestrittenen Platz in der Schmuckkunst gefunden hat. Ausschlaggebend für solche Klubmitgliedschaft ist außer erwähnten Grundeigenschaften auch eine Reihe weiterer besonderer Merkmale. Dazu gehören erstens die Seltenheit und zweitens die Beständigkeit gegenüber äußeren natürlichen und chemischen Einflüssen. Und auch wenn als selten relativ viele von ihnen bezeichnet werden können, so heißt es wiederum nicht, dass sie alle ihr ursprüngliches oder im Zuge der Bearbeitung erhaltenes Aussehen lange Zeit behalten können. Aber darum handelt es sich letztendlich, und unter langer Zeit werden nicht ein paar, sondern Hunderte und Tausende von Jahren verstanden. Die meisten Metalle rosten, oxidieren, zerfallen und verdunsten unter Einflüssen der Natur innerhalb viel kürzerer Periode. Edle Metalle bleiben diesen Prozessen weitgehend fern, sie sind praktisch ewig. Wenn eine gewisse Menge von ihnen einmal schon gefördert wurde, verschwindet sie nicht von alleine, was man relativ deutlich an gezeigten Beispielen sehen könnte. Solche Charakteristik entspricht vor allem dem Gold, aber auch den viel selteneren Platinmetallen – Platin, Palladium, Osmium, Rhodium, Iridium und Ruthenium. Die letzten drei sind übrigens besonders kostbar und zählen zu seltensten nicht radioaktiven Metallen überhaupt. Aber nicht von ihnen ist die Rede.

Die Rede ist in erster Linie von dem Metall, das sich in unserem Bewusstsein als Verkörperung des höchsten materiellen Wertes und zugleich als Maß für alles Materielle – und leider auch für Geistiges – herauskristallisiert hat. Oben wurde bereits bemerkt, dass das Gold die Menschheit schon sehr lange Zeit begleitet. Außerdem bildet es oft den einzigen Sinn des Lebens mancher Persönlichkeiten und stellt nicht selten auch die Ursache für ihren Tod dar. „Le veau d’or est toujours debout“, singt Mephistopheles in seinem „Rondo vom goldenen Kalb“ in „Faust“ von Charles François Gounod. Vollkommen richtig! Gold ist immer wert und deswegen starb man und stirbt man immer noch dafür – wenn nicht unbedingt im

direkten physischen, so zumindest im moralischen Sinne. Warum? Weil es einzigartig ist. Nichts (außer Edelsteinen) verzaubert menschliche Augen mit seinem unvergänglichen gelblichen Glanz so sehr. Eigentlich gleicht es der Sonne. Der Unterschied zwischen den beiden besteht nur darin, dass man die Sonne nicht haben kann, sie ist unerreichbar, gehört niemandem und allen zugleich. Das Gold ist zwar keine primäre Wärme- und Lichtquelle, spiegelt aber Sonnenstrahlen ausgezeichnet wider. Das muss man ihm lassen (Folie 111). Außerdem hat es einen entscheidenden Vorteil: Es kann berührt, angeeignet und versteckt werden. Menschen haben es gelernt, aus diesem Umstand ihren Nutzen zu ziehen. Das Objekt ihrer Begierde aus den Tiefen der Erde mit allen Mitteln und unter Einsatz ungeheurer Kräfte herauskratzen ist ihnen möglich geworden, eine der Sonne ähnliche Ausnahmeposition in den Augen der weniger Erfolgreichen, weniger Klugen und Starken zu erreichen. Dementsprechend ist ihnen auch möglich geworden, die Letzteren zu unterdrücken. Mit anderen Worten: In ihre Hände geriet damit die Macht bzw. das unverzichtbare Instrument der natürlichen Selektion.

Übrigens, der Erwerb dieses Instrumentes verlangt wirklich viel Kraft – vorausgesetzt, es handelt sich nicht um einen gewöhnlichen Raub. Wie schwer das wirklich ist, erklärt allein die Tatsache, dass in der gesamten Geschichte bis zu unserer Zeit schätzungsweise lediglich rund um 170000 Tonnen gefördert wurden und dass jährlich, nur dank dem Einsatz der modernen Technologie, noch bis zu 2500 Tonnen hinzukommen (Folien 112 und 113). Und das ist durchaus erklärbar, denn um z.B. eine Unze „Sonnenmetall“ zu gewinnen, muss man laut unterschiedlichen Angaben zwei bis drei Tonnen hartes Gestein verarbeiten. Im Schnitt enthält aber eine Tonne des Gesteins lediglich 5 mg der gesuchten Substanz.³⁸ Und 0,5 g pro Tonne Flusssand wird heutzutage als abbauwürdige Menge betrachtet!³⁹ Bemerkenswert ist weiter, dass dieses Metall eines der wenigen Elemente ist, das in reiner Form, als sogenanntes gediegenes Gold, sowohl in primären (Gestein) als auch in sekundären (Flüsse) Lagerstätten vorkommt (Folie 1). Außer mit Silber und seltener mit Kupfer und Quecksilber bildet es keine chemischen Verbindungen. Dabei beträgt sein Anteil da über 85 Gewichtsprozent. Im Mineral Elektrum – in natürlicher Gold-Silber-Legierung – sind 15 bis 50 Gewichtsprozent dem Silber vorbehalten.⁴⁰

2.1.2 Berücksichtigt man den Umstand, dass das im Periodensystem unter der Bezeichnung „Au“ bekannte Element im Grunde genommen weit verbreitet ist (1/500.000.000) und überall in der Natur vorkommt, könnte man eigentlich schon damit zufrieden sein, dass trotz aller bei der Förderung zurzeit

³⁸ Gerhard Lehrberger, Das Gold in der Natur: seine Lagerstätten und Minerale in Mitteleuropa, in: Wamser/ Gebhard (Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. (zit. Anm. 17), S. 28-39, hier 28.

³⁹ Bachmann, Mythos Gold (zit. Anm. 8), S. 19.

⁴⁰ Lehrberger, Das Gold in der Natur (zit. Anm. 38), S. 28.

verursachten Schäden als abbauwürdig nicht etwa Flora und Fauna in Betracht kommen – zumindest noch nicht. Das bedeutet aber nicht, dass dabei Menschen selber als solche Beschaffungsquelle verachtet werden. Metall als solches – und insbesondere so ein wertvolles – kann ja mehrmals genützt werden. Aus diesem Grund wird dem Recycling eine wichtige Rolle überlassen. So gesehen, können ziemlich oft gezeigte und Herzen höher schlagen lassende, schön gestapelte Goldbarren Partikel enthalten, die sich schon seit Hunderten und Tausenden von Jahren im Umlauf befinden. Und wer weiß, wie viele unschätzbare Kunstwerke, echte Meisterstücke oder einfache Erzeugnisse Teil dieser homogenen, gesichtslosen und trotzdem so anziehend wirkenden Masse geworden sind? Ich will mich dabei nicht an die noch nicht allzu lange zurückliegende historische Periode erinnern, die unter Anderem durch schreckliche Bilder mit Haufen konfiszierter Schätze gekennzeichnet ist.

Solche gut versteckte Vorräte, die in erster Linie wirtschaftliche Stabilität eines bestimmten Staates garantieren, ist nur ein Bereich, in dem das Metall genutzt oder, besser gesagt, nicht genutzt wird. Viel interessanter ist der andere, die Industrie, wo jährlich tausende Tonnen verarbeitet werden. Dabei ist einer der wichtigsten Rohstoffabnehmer ohne Zweifel die Luxusbranche. Mehr als die Hälfte, das heißt ca. 75% der gesamten Masse, geforderten Goldes wird da zu Schmück- und Kunstgegenstände verarbeitet. Das erklärt, warum solche beliebten Worte wie „Luxus“ und „Glamour“, die aus unserem modernen Wortschatz nicht mehr wegzudenken sind, ohne dieses Element kaum existieren könnten. Das Gold ist überall zu finden: Intensiv glänzen sowohl Schaufenster vorstädtischer Schmuckläden als auch Preziosen des europäischen Hochadels; Zahnfüllungen, prachtvolle Armbanduhren und Handys; liturgische Geräte und Details der Inneneinrichtung bekannter Hotels, wodurch unter anderem ihre enormen Übernachtungspreise gerechtfertigt werden. Man muss allerdings eine klare Vorstellung davon haben, dass, wenn man all das betrachtet, man selten pures Gold sieht. Ausnahmen bilden lediglich zahnmedizinische Materialien und alle möglichen Blattgoldverzierungen. Für Schmuckanfertigung oder ähnliche Zwecke verwendet man Legierungen mit einem Feingehalt zwischen 75% und 37,5%, die dafür besonders geeignet sind. Wenn man Markierungen des meist verbreiteten Karatsystems nutzt, entsprechen diese Prozentwerte den 18K bzw. 9K. 24K steht da logischerweise für 100% (oder 99,9%). Aber es gibt auch eine Reihe weiterer Varianten, wie man es anhand der unten beigefügten Tabelle⁴¹ sehen kann.

⁴¹Antoinette L. Matlins/Antonio C. Bonanno, Jewelry & Gems. The Buying Guide. How to Buy Diamonds, Colored Gemstones, Pearls, Gold & Jewelry with Confidence and Knowledge, Vermont 2001

Feingehalt (Karat)	Feingehalt (%)	Handelsbezeichnung	Bemerkungen
24 K	100%	999 (1000)	
22 K	91.6%	916	
20 K	83.3%	833	
19 K	79.2%	792	bes. in Portugal
18 K	75%	750	
15 K	62.5%	625	bes. in Antikschmuck
14 K	58.3%	585	
12 K	50%	500	
10 K	41.7%	417	
9 K	37.5%	375	
8 K	33.3%	333	

In der Regel sind Legierungen härter im Vergleich zum Ausgangsmaterial. Das ist auch einer der Hauptgründe dafür, dass sie am besten für Herstellung der Gebrauchsgegenstände geeignet sind. Nicht zu verachten sind übrigens die selbstverständlichen ökonomischen, aber auch ästhetischen Gesichtspunkte: Unterschiedliche Kombinationen von Zusatzstoffen können nämlich auch Farben beeinflussen. Gold kann somit rote, gelbe, sogar grüne Schattierungen bekommen oder einfach weiß gemacht werden. Allerdings nicht alle Erzeugnisse aus minderwertigen Legierungen werden überall für Goldwaren gehalten. In einigen Ländern existieren dafür eigene Bestimmungen. So ist beispielsweise in den USA eine Legierung erst ab 10K aufwärts als Schmuckgold zulässig; in Kanada und England sind dafür schon 9K genügend; in Frankreich und Italien werden dagegen 18K für das Minimum gehalten.⁴²

2.1.3 Aus all dem kann man also die Schlussfolgerung ziehen, dass eine von der Industrie jährlich gebrauchte Menge an Metall, einschließlich aller Zusätze, etwa doppelt so groß ist. Als Zusätze stehen dabei Silber und Kupfer im Vordergrund, verwendet werden außerdem Nickel, Zink, Cadmium, Platin, Palladium und sogar Eisen. Etwas exotisch wirkt die Beimischung von Titan, die solcher Legierung eine gelblich-graue Farbe verleiht. Vorteil dieser Kombination besteht darin, dass dadurch ermöglicht wird, parallel zum Erreichen der nötigen Härte den Anteil des Feingoldes bis zu 99% zu erhöhen.

⁴² Matlins/Bonanno, Jewelry & Gems. The Buying Guide (zit. Anm. 41), S. 246f.

Wer aber – wenn man nun ernsthaft darüber nachdenkt – ist daran interessiert, die entsprechend markierte Rückseite eines Schmuckstückes zu schauen, wenn es beispielsweise von einer gut bekleideten und imposanten Dame getragen wird? Man kann nur ahnen, wie hoch sein Preis und Feingehalt sind, wobei in einem solchen Fall das eigentlich nicht so wichtig ist. Hauptsache ist doch, dass dieses Element mit dem gesamten Outfit bestens kombiniert ist. Alle übrigen Fragen werden in den Hintergrund gedrängt. So möchte man denken. In der Wirklichkeit ist jedoch das Phänomen der Rückseite sehr präsent und die kann leider – oder doch zum Glück – sehr wichtig für allgemeines Wohlbefinden vor allem der Trägerin bzw. des Trägers selber sein. Zu dem Thema komme ich später noch, möchte allerdings bereits im Vorfeld eine Bemerkung machen: Vollkommen klar ist, dass im Gegensatz zu billigen und vergänglichen Nachahmungen der Wert der echten Schätze erst mit der Zeit bewiesen wird. Nach Jahren und Jahrzehnten bringen sie immer noch ihrem Besitzer Freude, und lassen die Anderen neidisch sein. Bedauerlich an der Sache ist, dass gerade diese merkantilen Überlegungen das Gespür für wahre Ästhetik aus den meisten Köpfen vertreiben. In erster Linie will man heutzutage bei den Anderen unbedingt den Eindruck erwecken, als ob man etwas in der Tasche hätte bzw. sich auch etwas Anspruchvolles leisten könnte, um Teil eines bestimmten Kreises zu werden. Und dafür sind anscheinend alle Mittel recht, auch wenn sie bescheiden sind und nur für mit glänzender Goldfarbe beschichtete Plastikbijouterie reichen.

Im Zusammenhang mit dem Thema muss man sich übrigens auch darüber im Klaren sein, dass dieses Verdienst in Form der unvergänglichen Freude auf keinen Fall ausschließlich dem Gold oder zumindest seiner Farbe und seinem Glanz zugeschrieben ist, zumal diese sekundären Merkmale mittlerweile gut imitiert werden können. Und überhaupt, wenn man von edlen Preziosen spricht, handelt es sich nicht nur um Metalle. Diese spielen lediglich eine zweitwichtige Rolle, auch wenn gerade sie die eigentliche Basis für Schmuck bilden und obwohl sie, von rein künstlerischer Seite her gesehen, dank ihrer Plastizität dem Meister unzählige Möglichkeiten bieten, sich äußern zu können. Aber nein: Wie es sich eigentlich schon seit langem herausgestellt hat, nicht Metalle, Edelmetalle und ihre Legierungen, nicht ihre Farben, ihre Seltenheit und andere Eigenschaften werden von Verbrauchern am meisten geschätzt. Zumindest nicht nur sie. Das klingt komisch und sogar unangenehm, aber das ist die Wahrheit und um diese zu begreifen, muss man folgenden wesentlichen Umstand berücksichtigen: Jedem Metall – Edelmetalle sind nicht ausgeschlossen – fehlt eine entscheidende Qualität. Und zwar der unverwechselbare Charakter eines konkreten Stücks. Bei ihm handelt es sich um eine von der Natur her homogene Masse. Man kann sie beliebig teilen und wieder zusammenschmelzen. Ebenso wie z.B. Sauerstoff bildet diese Masse trotz aller

Manipulationen ein Ganzes und wir werden ihrer Bedeutung erst dann bewusst, wenn sie knapp wird. Das hat natürlich seine Auswirkungen auf unsere Einstellung zum Schmuck generell. Wahrscheinlich schon auf unterbewusstem Niveau ist uns gut verständlich, dass, obwohl der künstlerische Wert eines Schmuckstücks das Ergebnis einer kreativen Tätigkeit ist, dieser Wert vergänglich ist, ebenso übrigens wie alles, was von Menschhand jemals geschaffen wurde. Er kann jederzeit vernichtet werden, wenn jemand aufgrund mangelnden Verstandes, aus Unkenntnis oder aus rein praktischen Überlegungen in einem Kunstwerk lediglich eine bestimmte Menge vom immer gefragten und teuren Rohstoff sehen will. Unter besseren Umständen könnte solcher Stuck dann in gute Hände weiterverkauft werden, andernfalls gelingt er in den Schmelztiegel. Und was bleibt danach? Nichts anderes als Ausgangsmaterial, das zu einem weiteren Meisterwerk umgearbeitet werden kann.

2.2 Edelsteine

2.2.1 Also nicht das Metall allein, seine Menge und sein Feingehalt bereiten dem Besitzer eines echten Schmucks richtige Freude, sondern Steine, und zwar die Edelsteine, sprich echte unvergängliche Schätze (Folie 114). Bedeutet es, dass alle übrige unabdingbare Komponente eines Werkes, wie z.B. Formen, Abstimmung verschiedener Details und Farben, Zweifeln und Bezweifelungen des Künstlers, seine schwere physische Arbeit, lediglich dazu gehören und dass sie unter Umständen **auch** berücksichtigt werden sollen? Ja, allem Anschein nach ist es so, weil – wie gerade bemerkt – bei aller Liebe zur Kunst unsere merkantilen Interessen letztendlich doch den Vorrang haben. Aussagekräftig könnte in dem Zusammenhang folgende Beschreibung des rein unternehmerischen Geschehens in Schmuckauktionen sein, wo man daran gewöhnt ist, Sachen nüchtern zu betrachten. „...antiker Schmuck ist das große Geschäft internationaler Juwelenauktionen. Wer hier kauft, muss allerdings nicht nur einen überdurchschnittlichen Sachverstand besitzen, sondern auch Fachmann für Edelsteine sein. Denn die Fassungen, und mögen sie augenscheinlich noch so kostbar sein, spielen unter rein kommerziellem Aspekt wertmäßig eine untergeordnete Rolle, wenn es sich nicht um klassifizierte Schöpfungen großer Meister oder um museale Stücke handelt. Was zählt, sind die Steine...“. Und weiter: „Gesteigerte Juwelen ohne musealen Wert werden meist ausgebrochen, das Edelmetall eingeschmolzen und die Steine umgeschliffen. Allein deren Erlös ist maßgebend, und eben deshalb könnte es für Zufallssteigerer

eine unangenehme Enttäuschung geben, sollten sie in Unkenntnis der Gebräuche ohne genügenden Sachverstand ihr Glück riskieren.“⁴³ So ist das also!

Dort, wo Preis bzw. Seltenheit der Ausgangsmaterialien von vornherein nicht das Konzept des Werkes bestimmen oder, umgekehrt, vom Meister gezielt nicht akzentuiert werden, wird die Aufmerksamkeit der Betrachter nicht vom Wesentlichsten abgelenkt. Sie ist ausschließlich auf das Dargestellte, auf Formen, Proportionen, inneres und äußeres Erscheinungsbild, auf Harmonie und Gefühle gerichtet. Reine physische und chemische Zusammensetzungen der bestimmten Holzarten, Steinen oder Farbpigmente – egal, ob es sich um Gemälde, Skulptur oder Bauten handelt – interessieren im Grunde genommen kaum jemanden. Außer ihren rein visuellen Eigenschaften haben sie keinen entscheidenden Einfluss auf Beurteilung und Bedeutung solcher Werke.⁴⁴ Beispielsweise kann wirklich interessante graphische Arbeit mit Bleistift oder mit Kohle auf einem Stück Verpackungspapier gemacht werden. Da hängt alles ausschließlich vom Können des Zeichners ab. Ja, es stimmt, der Marktpreis eines Kunstwerkes (eigentlich ein unfassbarer Begriff) kann manchmal „sehr hilfreich“ bei seiner Wahrnehmung sein. Und es ist eigentlich kein Geheimnis, dass einige private Interessenten oder Firmen, die es sich leisten können, Kunstwerke jeder Art mit dem einzigen Ziel erwerben, ihr Vermögen möglichst vorteilhaft anzulegen. Diejenigen, die es sich nicht leisten können, besuchen Museen, Privatsammlungen und Ausstellungen – auch diese, die von Auktionshäusern veranstaltet werden. Durch Säle flanierend und Schöpfungen menschlichen Könnens begeistert betrachtend vergessen sie allerdings nicht, darunter angebrachte Schilder, beschriftet mit dem Namen des Künstlers und dem Preis anzuschauen. Bemerkenswert ist dabei, dass je bekannter der vorkommende Name ist, desto höher ist daneben stehende Preis, desto mehr Aufmerksamkeit zieht das bestimmte Werk auf sich. Jedoch handelt es sich auch in solchen Fällen nicht um die Substanz!

Erzeugnisse der Goldschmiede- bzw. Schmuckkunst werden im Grunde genommen aus anderer Perspektive betrachtet, wobei meistens ausgerechnet die Substanz in den Mittelpunkt gestellt wird. Und es ist irgendwie üblich geworden, dass größte Beachtung vor allem Steinen zukommt, die nahezu als wahre Kunstwerke zelebriert werden. Warum aber? Was sind die Edelsteine? Wenn man sie als Naturerscheinung betrachtet, dann müssen sie wahrscheinlich als Minerale definieren werden, die infolge physischer und chemischer Prozesse gebildet worden sind und ihrerseits Teile des Gesteins und damit

⁴³ Oswald A. Morenz, Edelsteine, Gold und Schmuck als Geldanlage, München 1979, S. 107ff.

⁴⁴ Selbstverständlich werden hier bestimmte Gattungen der angewandten Kunst nicht berücksichtigt.

der Erdkruste darstellen. Sie werden nach ihrer Kristallstruktur und Zusammensetzung klassifiziert und demzufolge als hoch- oder minderwertige eingestuft – in unserem Fall also als Hochedelsteine oder als Schmucksteine, die man auch unter der Bezeichnung „Halbedelsteine“ kennt. Nicht weniger bedeutend sind in diesem Sinne auch ihre physischen und optischen Eigenschaften, zu denen Kristallhabitus, Dichte, Härte, Farbe, Glanz, Sprödigkeit, Spaltbarkeit, Transparenz, Refraktion (Lichtbrechung), Dispersion (Zerlegen des Lichtes in sein Farbspektrum) und Fluoreszenz gehören. Sie bestimmen die Herkunft eines Minerals und können außerdem helfen, herauszufinden, ob das eine oder das andere Exemplar auf natürliche Weise entstanden ist oder künstlich hergestellt wurde.

Zur Fortsetzung des angefangenen Themas wäre auch folgendes Moment nicht zu verachten: Im Gegensatz zur homogenen Metallmasse ist jeder Stein einzigartig, auch wenn er mit einer Menge anderen in dieselbe Gruppe eingeordnet wird. Sie können nicht miteinander geschmolzen oder auf andere Weise vergrößert werden. Jeder einmal entstandene Kristall existiert unabhängig von anderen und hat, abgesehen von typischen, der Gruppe gemeinsamen Eigenschaften, auch eine Reihe unverwechselbarer „persönlicher“ Merkmale, die seinen Charakter bilden. Einige besonders prächtige und kostbare Exemplare erhalten sogar eigene Namen, was sie praktisch in eine Reihe mit Lebewesen stellt. Der wahrscheinlich einzige Unterschied besteht darin, dass Steine – ob wir es wollen oder nicht – doch Gegenstände der unbelebten Natur sind. Natürlich ist dies nicht ernst gemeint, dennoch nehmen manche Zeitgenossen den Vergleich nicht mit dem dazugehörigen Humor auf und finden in ihren Schätzen tatsächlich gute Gesprächspartner. Aus dem Grund soll der berühmte Slogan „Diamonds are the girls best friends“ nicht so leichtsinnig gesehen werden. Seine gesundheitsschädliche Rolle ist nicht zu unterschätzen, wobei Phänomene solcher Art eher für Spezialisten im entsprechenden Fachgebiet interessant sein können. Ich meinerseits würde mich lieber unmittelbar dem Material zuwenden.

2.2.1.1 Diamanten

Im Sinne des bisher Dargelegten verdienen nun vor allem Diamanten die eingehende Betrachtung (Folie 115). Ebenso wie Gold unter Metallen, nehmen sie unter Edel- und unter Hochedelsteinen eine besondere Stellung ein. Beide werden nämlich als Symbole der Macht und des Reichtums wahrgenommen. Und das ungeachtet der Tatsache, dass der Diamant die einfachste chemische Zusammensetzung hat. Außerdem ist er von der Natur nicht besonders attraktiv gestaltet – seine Farben sind mit wenigen Ausnahmen eher als Abtönungen zu bezeichnen.

Der Diamant ist eine der natürlichen Erscheinungsformen des Kohlenstoffs mit chemischer Formel „C“. Im Prinzip handelt es sich um dieselbe Materie wie bei Ruß oder Graphit. Ihre Struktur wurde bloß unter bestimmten Bedingungen – in einer Tiefe von etwa 150 Kilometern, unter Temperaturen von über 1000° und hohem Druck – entscheidend verändert. Dabei ist der Kohlenstoff eines der lebenswichtigen Elemente der Natur. Als ihre eigentliche Basis kommt er überall vor, sowohl im Erdmantel als auch in der Luft, in Pflanzen und lebenden Organismen. Etwa 21% des menschlichen Körpers besteht aus Kohlenstoff. Erdöl und Erdgas, Kohle und berühmte Treibhausgase, die bei der Verbrennung fossiler Kohlenstoffvorräte entstehen, und vieles andere sind entweder reiner Kohlenstoff, seine Erscheinungsformen oder chemische Verbindungen. Es ist wohl zu vermuten, dass vielleicht deswegen Diamanten solche starke, unwiderstehliche, sogar magische Wirkung auf uns ausüben. Ihre nächste Verwandtschaft wärmt doch unser Dasein, sie selber wärmen unsere Seele. Angebracht im Zusammenhang mit dem Thema wäre außerdem die Definition des Kohlenstoffs als eines Elements, das infolge von Photosynthese in biologische Nahrungsketten gelangt, in denen Lebewesen einander fressen, um Kohlenstoff für Aufbau des eigenen Körpers zu beschaffen. Eine gewisse Parallele kann einem dabei durch den Kopf gehen. Und noch etwas: Man muss, denke ich, sich der Tatsache bewusst sein, dass Diamanten im Grunde genommen Zerfallsprodukte sind, was ebenso philosophisch gedeutet werden kann.

Der Wert dieser Steine liegt aber nicht in ihrer Zusammensetzung oder Farbe. Dank seiner Kristallstruktur ist Diamant vor allem das härteste Material überhaupt. Das zeigt deutlich die im Jahr 1811 von Carl Friedrich Christian Mohs entwickelte und heute noch verwendete Härteskala, auch „Mohs-Skala“ genannt (s. unten). Ausgerechnet diese Eigenschaft hat ihn so berühmt gemacht. Darauf deutet auch das Wort „almas“ hin, das in einigen Sprachen als Bezeichnung für unbearbeitetes Mineral benutzt wird, ist aus den griechischen Wörtern „adamas“ (der Unbezwingbare) oder „adamantos“ (der Unbezwingliche) entstanden. Davon ist auch das spätlateinische „diamas“ abgeleitet.

Im Altertum hat man Diamanten magische Kräfte nachgesagt. Und um diese nicht zu gefährden, lehnte man sogar die geringste Bearbeitung der Kristalle ab. Übrigens wäre sie zu diesen Zeiten auch kaum möglich gewesen, rein technisch gesehen. Erst im 14. Jahrhundert beginnt man, Steine zur Erhöhung des optischen Effektes unter Beibehaltung ihrer natürlichen Form durch Polieren zu bearbeiten. Somit entsteht der erste Schliff, der so genannte „Spitzstein“. In dieser Form wurden sie auch in Schmuck gefasst. Ab Ende des 15. Jahrhunderts kommt es zu einer weiteren Entwicklung der Technik und damit zu

neuen Möglichkeiten, dank denen allmählich weitere Formen zustande kamen. (Folie 116) Um 1910 wurde dann der berühmte Brillantschliff mit seinen insgesamt 58 Facetten entwickelt. Er hat sich als optimal für Eigenschaften des Minerals bewiesen – man berücksichtigt dabei seinen sehr hohen Lichtbrechungsindex (2,42) und die Dispersion (0,063), d.h. Zerlegung des Lichtes in sein farbiges Spektrum. Somit wurde nämlich das maximale „Feuer“ herausgeholt (Folie 117).

Mineral	Mohs-Härte	Bemerkungen
Talk	1	mit Fingernagel schabbar
Gips od. Halit	2	mit Fingernagel ritzbar
Calcit	3	mit Kupfermünze ritzbar
Fluorit	4	mit Messer gut ritzbar
Apatit od. Mangan	5	mit Messer noch ritzbar
Orthoklas	6	mit Stahlfeile ritzbar
Quarz	7	ritzt Fensterglas
Topas	8	ritzt Quarz
Korund	9	ritzt Topas
Diamant	10	härtestes natürlich vorkommendes Mineral, ritz Korund

Diamant ist ein seltenes Mineral, kommt aber fast überall auf der Erde vor, mit Ausnahme der Antarktis (Folie 118). Trotzdem war Indien bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts das einzige Land, wo Diamanten gefördert bzw. produziert wurden. Die ältesten Funde kennt man hier eigentlich schon seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. Zurzeit gehören Russland, Botsuana, Australien, Kongo und Südafrika zu den größten Lieferanten. Und obwohl die Förderung an sich – ebenso wie die Förderung von Edelmetallen – mit großem physischem und finanziellem Aufwand verbunden ist, ist es den Menschen im Laufe der Geschichte gelungen, insgesamt schätzungsweise über 3,4 Milliarden Karat („ct“⁴⁵) aus der Erde zu holen. Das entspricht etwa 680 Tonnen (1ct = 200 mg). Es ist nur schwer vorstellbar, welche gewaltige

⁴⁵ Das „metrische Karat“ ist in Deutschland eine gesetzliche Einheit für das Gewicht von Edelsteinen. Es wird in der DIN-Norm 1301-1 beschrieben. Das metrische Karat hat kein gesetzliches Einheitenzeichen; üblich ist das Zeichen „Kt“. In der Schweiz und in Österreich ist „ct“ als Einheitenzeichen festgelegt. „K“ wird dagegen zur Bezeichnung der Messeinheit im für Klassifizierung der edlen Metalllegierungen geltenden Karatsystem genutzt.

Menge Gestein dafür umgearbeitet werden musste, wenn 10 bis 60 Tonnen davon lediglich 1-2 Karat ergeben, also nur 400mg! Einen Eindruck über das Ausmaß der dabei durchgeführten Arbeit könnte die Abbildung eines der sog. Kimberlitschlöte vermitteln (Folien 119 und 120). Solche Schlöte, auch „Pipes“ genannt, entstehen bei vulkanischen Eruptionen und können einen Durchmesser bis zu einem Kilometer haben. Seit Ende des 19. Jahrhunderts gelten sie als primäre Fundstätte für Rohdiamanten. Der erste von ihnen ist 1871 im südafrikanischen Kimberly entdeckt worden. Daher kommt der Name. Bis dato wurden vom Muttergestein, vom sogenannten Kimberlit, abgelöste Kristalle ausschließlich im Tagebau gefördert. Vom Gestein also, das infolge der Erosion über Bäche und Flüsse zu neuen Lagerstätten gelangte (Folie 121). Seit den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts werden allerdings solche Fundstätten als sekundäre betrachtet. Sie liefern heute etwa 20% der Gesamtmasse von rund 120 Mio. Karat, die jährlich gewonnen werden. Dabei im Vergleich zu den 70er haben sich die Volumen sogar verdoppelt.

2.2.1.2 Farbedelsteine

Für jeden Edelstein – ob es sich nun dabei um einen wertvollen oder einen nicht besonders wertvollen handelt – existiert eine Reihe spezifischer Kriterien, die bei der Bestimmung ihres Wertes benutzt werden. Da Diamanten eine Sonderstellung vorbehalten ist, haben sie ein eigenes Bewertungssystem erhalten, das alle möglichen Varianten bzw. Abweichungen vom Ideal berücksichtigt und eine Menge Tabellen beinhaltet. Kurz wird es als Methode „4C“ bezeichnet und bezieht sich auf vier Anfangsbuchstaben der wichtigsten Wörter: Colour (Farbe), Clarity (Reinheit), Cut (Schliff) und Carat (Gewicht). Als ideale Farbe wird dabei vollkommene Farblosigkeit geschätzt, die in der Fachsprache als Hochfeines „Weiß+“ (River) oder „D“ bezeichnet wird. Farbige Diamanten (Fancy Diamonds od. Fancys) werden allerdings von der Methode nicht berücksichtigt. Diese sind so unikal (ca. 1:100000), dass hier verständlicherweise eigene Gesetze der Preisentwicklung herrschen.

Im Gegensatz dazu wird das Hauptaugenmerk bei der Bewertung der eigentlichen Farbedelsteine nicht auf Tabellen, sondern auf Vergleichsanalyse gelegt, wo als Maßstäbe besonders prachtvolle Exemplare eines bestimmten Minerals fungieren. Entsprechende Erfahrung des Experten spielt hier deswegen eine sehr wichtige Rolle. Und überhaupt ist eine solche Bewertung eher als eine subjektive Sache zu bezeichnen. Die Qualität eines farbigen Steines bestimmt in erster Linie seine Farbe, die, im Idealfall, mit hohem Reinheitsgrad und ausreichender Größe des Steines selber verbunden sein soll. Kristalle, die alle diese Kriterien erfüllen, kommen jedoch äußerst selten vor und werden deswegen sehr hoch geschätzt. Aber auch wenn es sich nicht um ein makellooses Exemplar handelt und wenn dieses nicht besonders

geschickt geschliffen wurde, entscheidend bleibt trotzdem seine Farbe, wobei der Gerechtigkeit halber bemerkt werden muss, dass richtiger Schliff die Farbintensität entscheidend beeinflussen kann. All das gilt vor allem für Hochedelsteine – Rubine, Saphire und Smaragde, aber auch für einige Schmucksteine, die ebenfalls sehr gefragt sind. Dazu gehören Topase, Aquamarine, Spinelle, Turmaline, Opale und andere, wobei für Opale mittlerweile wiederum ein eigenes Bewertungssystem entwickelt worden ist.

Jede von solchen Gruppen hat also ihre besonderen Kriterien für Preiskalkulation. Gemeinsam ist ihnen jedoch folgende Regel: Je größer ein Stein ist, desto teurer ist jeder Karat. Wenn man nun vom spezifischen Grundpreis nicht eines konkreten Exemplars, sondern eines Minerals spricht, so wird er vor allem von der Nachfrage gesteuert. Diese ist ihrerseits von dem Verhältnis der Anzahl qualitätsvoller Kristalle zum Fördervolumen abhängig. Dabei wäre es an der Stelle wahrscheinlich nicht unbedingt nötig gewesen, auf den allgemein bekannten Faktor hinzuweisen, dass ebenso wie im Fall der Diamanten, es sich bei den Farbedelsteinen um ein sehr kostspieliges Vergnügen handelt. So z.B. kann der Karatpreis für ein besonders schönen und sehr seltenen Rubin aus Myanmar in Burma, der eine blutrote Farbe mit bläulicher Tönung besitzt, etwa 100.000\$ erreichen (Folie 122). Dabei gibt es kaum Rubine dieser Klasse, die mehr als ein Karat wiegen, ganz zu schweigen von idealer Reinheit.

2.2.3 Zum Thema der Reinheit der Edelsteine im Allgemeinen gibt es eine Reihe von Untersuchungen, so dass es meinerseits unangebracht wäre, hier ihre Inhalte mit eigenen Worten wiederzugeben. Zu bemerken ist lediglich, dass verschiedene Einschlüsse, Beimengungen von anderen Mineralien, mit Flüssigkeit gefüllte mikroskopische Höhle und Risse praktisch in jedem von ihnen zu finden sind – sowohl in Hoch- als auch in Schmuckedelsteinen. Der Smaragd ist z.B. dadurch bezeichnet, dass seine Kristalle in der Regel eine Fülle von Rissen verschiedener Größe aufweisen. Manchmal scheint so ein Kristall sogar undurchsichtig zu sein. Allerdings können solche Risse dem Stein auch einen gewissen Zauber verleihen – ihre besonders glückliche Anordnung, die durch saftige Farbe und hohen Reinheitsgrad unterstützt wird, bildet in seinem Inneren einen sogenannten „Garten“, von dem man den Blick einfach nicht abwenden kann (Folie 123). Ebenso beeindruckend wirkt der Asterismus-Effekt, bei dem es sich um Bildung vier-, sechs- oder zwölfstrahliger Sterne auf der Steinoberfläche handelt. Verursacht wird er wiederum durch Defekte – kleine Einschlüsse in Form von feinen Kristallnadeln (Folie 124).

Wenn man nun unter diesem Aspekt die Frage der Preisentwicklung betrachtet, so ist eine gewisse Zweideutigkeit nicht zu übersehen: Einerseits können Defekte und Verunreinigungen jeder Art den Preis verständlicherweise herunterschrauben, andererseits erweisen sie sich aber als sehr hilfreich bei der

Herkunfts- und Echtheitsbestimmung. Und das ist eigentlich ein wesentliches Moment, das in erster Linie mit dem aktuellen und zugleich sehr problematischen Thema der Herstellung der künstlichen Minerale in Verbindung gebracht werden kann. Zwar entspricht die Auseinandersetzung mit dem Thema nicht unbedingt dem Ziel dieses Kapitels, man sollte dennoch unbedingt das sehr hohe Niveau erwähnen, das auf diesem Gebiet inzwischen erreicht wurde. Man würde sogar sagen, es handelt sich um eine Kunst für sich, die außer viel Kraft die Inanspruchnahme neuester Technologien und wissenschaftlicher Entdeckungen vorsieht. Heutzutage ist es sogar möglich geworden, nahezu natürliche Bedingungen für die Kristallzucht zu imitieren. Auf solche Weise produzierte Materie kann deswegen sowohl auf den ersten als auch auf den zweiten Blick nur schwer vom Original unterschieden werden. Der Vorteil der Methode besteht darin, dass dadurch ermöglicht wird, preiswerten Schmuck auf demselben qualitativen Niveau wie echte Preziosen zu produzieren, wobei der Gerechtigkeit halber bemerkt werden muss, dass der Preisunterschied am Ende nicht immer überzeugend wirkt. Andererseits widerspricht diese Zielsetzung der These nicht, dass diese Tätigkeit als vor allem auf die Befriedigung der menschlichen Sucht nach echten seltenen Bodenschätzen gerichtet zu verstehen ist. Deswegen wundert es nicht, dass solche Errungenschaften von einigen pffrigen Geschäftemachern gern benutzt werden.

Bei der verblüffenden Ähnlichkeit solcher Produkte handelt es sich allerdings nur um äußere Erscheinung. Ein deutlicher Unterschied befindet sich im Inneren und besteht darin, dass die synthetische Materie gewissermaßen gesichtslos ist. Die hat keinerlei Spuren vom Muttergestein, die bei den natürlichen Mineralien den Entstehungsort zu bestimmen erlauben; sie hat auch keine spezifischen Merkmale, die den Tausenden und Millionen von Jahren dauernden Wachstumsprozess charakterisieren. Bei genauerer Betrachtung sehen künstliche Kristalle zu makellos aus, um bei den Kennern den „richtigen“ Eindruck zu erwecken und sie an eine natürliche Entstehung glauben zu lassen. Sie alle sind zu schön und zu makellos dafür, und deswegen könnte es sich auf keinen Fall um Unikate handeln. Man muss nur daran denken, dass es praktisch unmöglich ist, gleich mehrere Farbedelsteine gleicher Qualität und gleicher Farbtönung in der Natur zu finden.

2.3 Perlen

Eine solche eher negative Einstellung zu den künstlichen Mineralien ist schwer – wenn überhaupt möglich – auf folgenden sehr beliebten Bestandteil der Goldschmiedewerke zu übertragen, die hier

zumindest eine kurze Erwähnung verdient. Erklärt wird das durch die Tatsache, dass die Züchtung die einzige Möglichkeit ist, die immer wachsende Nachfrage nach Perlen zu befriedigen. Dabei handelt es sich auf keinen Fall um betrügerische Machenschaften, denn Perlen werden bei diesem Verfahren trotz menschlicher Hilfe auf natürliche Weise gebildet. Die Züchtung hat außerdem eine sehr lange Geschichte und ist ein sehr schwieriges Unternehmen. Übrigens für Schmuckherstellung verwendet man heute fast ausschließlich Zuchtperlen.

Ohne Perlen sähe unsere (Schmuck-)Welt viel bescheidener aus. Perlen sind überall zu sehen – sowohl in Schaufenstern der größten Schmuckfirmen als auch in kleinen Schmuckläden. Eine Perlenkette auf dem Hals oder Perlen eingesteckt in Ohrklappchen passen für die Dame in jedem Alter und für jede Angelegenheit. Perlen passen zu jedem Kleid, verleihen Würde und zeugen von gutem Geschmack. Sie sind immer im Trend und werden schon Jahrtausende lang für Schmuck benutzt. In dem Sinne blicken sie also auf eine viel längere Geschichte zurück. Bemerkenswert ist dabei, dass Perlen im Grunde genommen auch Steine sind, obwohl sie von einigen Lebewesen – von Meeres- und Süßwassermuscheln, selten auch von Meeresschnecken – gebildet werden. Ebenso wie Steine haben sie auch eine Kristallstruktur, die allerdings etwas anders aussieht: kleine Kristalle von Calciumcarbonat (CaCO_3), aus dem Perlen zu 90% bestehen, wachsen in Form von Plättchen und sind schichtweise geordnet (Folie 125). Diese Struktur ist auch für die einzigartige Farbe verantwortlich, die durch die spezifische Lichtreflexion und Lichtbrechung an den Kristallgrenzen entsteht. Dabei wird der sog. „Lüster“ erzeugt, das heißt eine Art inneres Leuchten verstärkt, durch Spektralfarben und den Glanz der Oberfläche (Folie 126). Dieser Effekt ist auch eines der Kriterien, die bei der Qualitätsbestimmung wesentliche eine Rolle spielen. Bei den natürlich entstandenen, nicht gezüchteten Perlen – den sogenannten „Orient-Perlen“ – sind Kristallschichten in der Regel zahlreicher und dünner und erzeugen deswegen einen viel schöneren, feineren Lüster.

Wenn man Perlen nun weiter mit Edelsteinen vergleicht, ist es wichtig, folgenden Unterschied zu bemerken: Auch wenn die Bildung einer Perle ziemlich lange dauert, handelt es sich trotzdem nicht um Tausende von Jahren, die für die Entstehung eines Erdmantelgebildes nötig sind. Um eine bestimmte Größe zu erreichen, braucht eine Perle einige Jahre, manchmal auch Jahrzehnte. Bei einigen Flussmuscheln dauert der Vorgang allerdings 40 bis 50 Jahre, dabei entsteht eine Kugel, die etwa 6-7 mm Durchmesser hat. Trotz dieser ziemlich kurzen Fristen wird die Suche nach natürlich entstandenen einwandfreien Perlen nicht weniger problematisch als die Suche nach einwandfreien Hochedelsteinen. Außerdem werden solche Funde sehr hoch geschätzt und dementsprechend hoch sind ihre Preise. Unter

Zuchtperlen sind im Japanischen Meer gewachsene sog. „Akoya-Perlen“ besonders kostbar, besonders wenn sie eine makellose runde Form und einen starken Glanz haben. In der Regel werden sie nicht größer als 10mm im Durchmesser, größere Exemplare sind einfach unschätzbar.⁴⁶ Ebenso wertvoll sind auf natürliche Weise entstandene Süßwasserperlen.

Um das Thema zu beenden, muss auch auf weitere Qualitätskriterien hingewiesen werden. Zusammen mit Glanz und Kristallschicht sind für eine Perle auch ihre Form, die Reinheit der Oberfläche und ihre Farbe wichtig. Als äußerst wertvoll gelten weiße Perlen mit einer rosa Abschattierung, allerdings unter dem Vorbehalt, dass sowohl diese Farbe als auch die Perle selbst natürlich entstanden sind. Sehr selten und sehr teuer sind außerdem schwarze, rosa, orange Perlen und Perlen weiterer natürlicher Farben (Folie 127).

2.4 Zum Schluss

Wahrscheinlich wäre es nicht unbedingt notwendig gewesen, hier solche nahezu enzyklopädischen Auskünfte zu geben. Ich denke jedoch, dass im Zusammenhang mit den im nächsten Kapitel folgenden Analysen auch diese Details nützlich erscheinen können. Mit ihrer Hilfe wird nämlich der Kern des Problems besser verstanden – man möchte zumindest daran glauben. Außerdem denke ich, dass eine weitere detaillierte Auseinandersetzung mit Materialien aller Art dem Kapitel einen unerwünschten und eher informativen Charakter verleihen würde. Die angeführten Beispiele mancher besonders markanter Vertreter ihrer Kategorien ermöglichen es ohnehin, jetzt schon einige Gesetzmäßigkeiten zu verstehen, die der Natur unserer Beziehung zu edlen Ausgangsstoffen als einem festen Bestandteil der Schmuckkunst zugrunde liegen.

Wenn wir über edle Materialien sprechen, dann wird die Rede automatisch auf Preise gebracht. Ob es richtig ist oder nicht, darüber könnte man viel philosophieren. Die Tatsache ist, dass Goldschmiedewerke, erlesene Schmuckstücke – wie übrigens Kunstgegenstände im Allgemeinen – vom betuchten Publikum in erster Linie als Anlageobjekte betrachtet werden. Übrigens, wie man anhand des vorigen Kapitels schließen könnte, charakteristisch ist diese praktische Einstellung nicht nur für die Neuzeit. Wenn man sich aber der rein ästhetischen Seite dieser Kunstgattung zuwendet und dem Wort „Kunst“ dabei mehr

⁴⁶ Natürliche Perlen werden in Grain gewogen (1 Grain = 0,06478 Gramm). Das Gewicht von Zuchtperlen wird dagegen in Karat oder Momme (1 Momme = 3,75 Gramm) angegeben.

Aufmerksamkeit schenkt, so wäre richtig zu denken, dass nicht hohe Preise der Rohstoffe für ein gelungenes Werk ausschlaggebend sind. In Anbetracht ihrer schmückenden Funktion sollen sie dagegen doch mehr als Mittel behandelt werden. Von der Art der Beleuchtung, von einem gelungenen Schliff und der Farbe der Steine beeinflusste Nuancen der Komposition, ihr Wechselspiel mit richtig platzierten Perlen und dem Glanz des Metalls lassen doch Goldschmiedewerke lebhaft aussehen. Und darum geht es letztendlich, wenn ich mich nicht täusche. Bei dieser Feststellung möchte ich auch bleiben.

3. Teil

DAS HANDWERK

Kleine Einführung

3.1 Nachdem wir uns mit der Geschichte des Schmucks ein wenig konfrontiert haben und in der Folge noch einen Überblick über materielle Bestandteile dieser Kunstgattung geschafft haben, wäre es angemessen – um diese Vorbereitungsformalität logisch abzuschließen –, sich mit dem Handwerk selber und vielleicht auch mit den in engem Zusammenhang mit dem Prozess der Schmuckherstellung stehenden Schwierigkeiten vertraut zu machen. Das könnte meines Erachtens bei der Behandlung des zentralen Themas eine kleine zusätzliche Hilfe leisten.

Es ist zwar ohnehin bekannt und wird zudem von kaum jemandem bezweifelt, aber man muss sich trotzdem von Anfang an der Tatsache bewusst sein, dass Schmuckherstellung eine sehr komplizierte Sache ist. Eine Vorstellung davon könnte man sich schon anhand der tadellos aussehenden Gegenstände sowohl im Schaufenster eines noblen Fachgeschäftes als auch in der Vitrine eines Kunstgewerbe-Museums machen. Immerhin handelt es sich dabei lediglich um eine Vorstellung. Meistens scheint es unmöglich, auf solche Weise das zu erkennen, was sich hinter dem Glanz der fein polierten Oberflächen genau verbirgt. Im Prinzip darf das auch nicht gesehen werden, denn das Hauptziel des Meisters besteht darin, dem Betrachter oder dem Käufer bestimmte Emotionen oder Eindrücke zu vermitteln; den Gegenstand entsprechend dem Verwendungszweck zu fertigen. Gestalterische Anstrengungen und zeitlicher Aufwand müssen hinter den Kulissen bleiben. Man geht ja sowieso davon aus, dass im Großteil der Fälle es unmöglich zu sein scheint, ohne Anstrengungen etwas Anständiges zum Vorschein zu bringen. Aber außer Zeit und Geduld setzt Schmuckherstellung selbstverständlich auch eine Reihe spezieller Kenntnisse voraus – sowohl technischer als auch kreativer Art. Und wenn uns die künstlerische Seite des Prozesses später noch beschäftigen wird, rein technische Fragen möchte ich jetzt schon ein wenig beleuchten.

Wie Sie wahrscheinlich wissen oder zumindest ahnen, stellt ein Schmuckstück eine Konstruktion dar, deren Komplexität meistens kaum solcher von einem Bauwerk nachsteht kann. Das betrifft auch die Arbeit selber, die nicht nur das eigentliche Zusammenfügen von einzelnen Bauteilen, sondern auch die Anfertigung dieser Teile unter sich versteht. Selbstverständlich sehe ich keinen wirklichen Sinn darin, hier

alle möglichen Arbeitsgänge detailliert zu betrachten. Dafür gibt es reichlich Fachliteratur, auch im freien Verkauf, mit der man sich versorgen kann, um sich ins Thema zu vertiefen. Es wird sich da auch nicht um bunte Zierelemente handeln, von denen im vorigen Kapitel bereits die Rede war. Nein, ich möchte mich auf wesentliche Momente beschränken und dabei das Augenmerk in erster Linie auf die Verarbeitung des traurigen Helden der glorreichen Geschichte legen – auf das Metall.

Wie vor Kurzem berichtet wurde, kommt ihm doch bei der Schmuckherstellung eine führende Rolle zu, und dies wird nicht nur von seinen ästhetischen Eigenschaften bedingt. Der Grund liegt vielmehr in seiner Verformbarkeit, die dem Künstler erlaubt, es für tragende Elemente der Konstruktionen und natürlich als selbstständiges Ausdrucksmittel zu verwenden. Aber Metall in seiner natürlichen Form ist für sofortige Nutzung kaum geeignet. Es muss vorerst gereinigt und dann dem Wunsch entsprechend legiert werden. Davon war übrigens ebenso die Rede, und ich werde mich weiteren Einzelheiten dieser Vorbereitungen nicht zuwenden, zumal sie lediglich einen kleinen Teil des großen Ganzen bilden. Viel wichtiger wäre dagegen, sich ein Bild davon zu machen, was nach der Beschaffung des Ausgangsstoffes kommt.

3.2 Nachdem man also über die Farbe und den Feingehalt der Legierung entschieden und diese auch gemacht hat, wird das flüssige Metall aus dem Schmelztiegel zu einer Barre oder Stange gegossen, die in der Folge erster Bearbeitung unterzogen wird. Dafür wird sie zuerst mehrmals zwischen Walzen gerollt, wodurch sie meistens ein entweder rechteckiges oder halbrundes Profil erhält, wenn sie nicht im gleichen Verfahren zur einen Platte geformt wird (Folie 128). Das rechteckige Werkstück wird während des nächsten Arbeitsschritts durch die wiederum unterschiedlich profilierten Öffnungen im sog. Zieheisen gezogen (Folien 129 und 130) und auf diese Weise in Draht verwandelt. Wenn man durch immer kleinere Öffnungen des Zieheisens nicht ein rundes oder rechteckiges Stück, sondern einen dünnen Metallstreifen bestimmter Breite zieht, bekommt man anschließend ein Röhrchen. Alle diese Drahte, Rohre und Platten werden dann zur Herstellung einzelner Details verbraucht, wofür sie mithilfe verschiedener Werkzeuge – unter anderem mit elektrisch getriebenen – geschnitten, gesägt, gebogen, gebohrt und gehämmert werden. Natürlich fordert diese Arbeit viel Können und Geschick, schließlich hängt auch davon das Endergebnis ab.

Wenn wir aber vom eigentlichen Hauptwerkzeug des Gold- und Silberschmieds sprechen, dann kommt das Feuer an erster Stelle. Ohne dieses geht es bei dieser Arbeit überhaupt nicht. Es ist der unsichtbare Teil jedes fertigen Schmuckstücks. Wie wir bereits gesehen haben, braucht man es schon am

Anfangsstadium – bei der Materialbeschaffung. Dementsprechend zählt die Beherrschung dieses Naturwunders zu den Grundkenntnissen in diesem Beruf. Man muss also nicht nur schmelzen und legieren, sondern auch löten können. Gewiss, es existiert eine Reihe von Möglichkeiten, einzelne Teile eines Schmucks oder anderes Luxusgerätes miteinander zu verbinden. Sie können entweder genietet, geschraubt, oder auch beweglich mittels eines Scharniers zusammengefügt werden, was nicht zuletzt von der Rolle des konkreten Details abhängt. Dennoch, wenn es sich um eine feste Verbindung handelt, kommt das Löten mit offener Flamme an erster Stelle (Folie 131). Dabei kann dieser Arbeitsgang als Kunst für sich betrachtet werden, denn es ist eine sehr sensible Sache, die wirklich viel Können verlangt. Da tauchen beispielsweise ganz von alleine die von Etruskern hinterlassenen wunderbaren und noch bis vor kurzem technisch nicht übertroffenen Meisterwerke in der Erinnerung auf, die uns einiges vor Augen führen.

Klar, die Technik hat sich seit den Urzeiten weiterentwickelt, dafür sind aber auch die Ansprüche an die Qualität höher geworden. Längst genügt das einfache „Zusammenkleben“ nicht mehr: Unsichtbarkeit und Ästhetik sind gefragt. Wichtig bei der Arbeit ist also, richtige Lote – spezielle Legierungen – auszuwählen, die einerseits mit den Details farblich übereinstimmen, andererseits im Vergleich zu denen eine niedrigere Schmelztemperatur haben oder diese zumindest nicht überschreiten; wichtig ist auch, das Lot richtig auf der Oberfläche zu platzieren und während des Vorgangs sein Verhalten unter Kontrolle zu halten, damit es beim Schmelzen genau in die Fuge kommt. Details dürfen dabei nicht überhitzt und von der Flamme beschädigt werden. Da das Stück, abhängig von seiner Komplexität, im Laufe der Arbeit mehrmals dem gleichen Prozedere unterzogen werden kann, ist besondere Vorsicht geboten. Eine falsche Bewegung kann alles bisher Geschaffte zunichte machen. Feines Gefühl, aber auch feste Hände, scharfe Augen und große Erfahrung erweisen sich also als unabdingbare Voraussetzungen.

Nach dem Löten ist die Arbeit übrigens noch lange nicht beendet. Das Stück und vor allem gerade behandelte Stellen müssen gereinigt und gefeilt werden, da ihr Aussehen nach mehrmaligem Erhitzen eher als unansehnlich bezeichnet werden könnte. Erst danach wird die Oberfläche geschliffen und mithilfe verschiedener Techniken – z.B. Gravieren, Ziselieren usw. – verziert, wofür man wiederum eine Menge Spezialwerkzeug und handwerkliches Geschick braucht. Nicht zu vergessen sind auch die anschließende Befestigung der Steine und wahrscheinlich der schönste Arbeitsabschnitt: Nachdem alle Teile des künftigen Schmuckes getrieben, gebogen, gelötet und verziert sind, werden sie poliert – anfangs einzeln und dann zusammengebaut in dem fertigen Stück. Wenn es nicht anders geplant ist,

bekommt somit die Metalloberfläche den Glanz, der seit Jahrtausenden so anziehend auf menschliche Augen wirkt und nach dem ebenso lange gierig verlangt wird.

Die Oberfläche kann übrigens auch anders verziert werden und, wenn man dem Stück einen farblichen Akzent verleihen möchte, kommt dann entweder Niello oder Email, auch „Schmelzwerk“ genannt, in Frage (Folien 132 und 133). Beide sind nach nahezu gleichem Prinzip gebaut. In beiden Fällen handelt es sich um eine spezielle Form der thermischen Behandlung, und aus dem Grund werden Teile entsprechender Bearbeitung unterzogen, noch bevor man sie mit Steinen, Perlen und übrigen sensiblen Elementen versieht und fein poliert. Unterscheiden sich die Farben und Zusammensetzungen – beim Niello handelt es sich um Verzierung mit dem schwarzen bis dunkelblauen metallischen Muster, das infolge des Schmelzens der in eingravierten Vertiefungen platzierten Mischung aus Metallsulfiden entsteht, beim Emaillieren dagegen um das Auftragen einer klaren oder undurchsichtigen glasartigen Masse mit verschiedenen Farbtönen auf Metall, die anschließend im speziellen Ofen zum Schmelzen gebracht wird. Der Umgang mit diesen Techniken ist übrigens ein selbständiges großes Thema und das Format der vorliegenden Forschung ist ohne Zweifel zu klein, um sich damit zumindest flüchtig auseinandersetzen zu können. An der Stelle soll lediglich bemerkt werden, dass wir es da mit nichts anderem als wieder mit regelrechten Kunstgattungen zu tun haben und dass nicht jeder Gold- oder Silberschmied entsprechend ausgebildet ist, um das praktisch ausüben zu können – vorausgesetzt er hat überhaupt davon eine Ahnung. Viele Nuancen sind da verborgen. Zur gleichen Zeit werden dem Künstler somit unglaublich viele Möglichkeiten geboten, sein Werk als einzigartiges zu gestalten. Darüber, wie man beide Techniken im Laufe der Geschichte benutzt und weiterentwickelt hat, können wir heute noch anhand der erhaltenen Werke aus verschiedenen Perioden staunen. Wir können uns beispielsweise an Artefakte aus Byzanz erinnern, oder an die fabelhaften, subtilen und wahrscheinlich bekanntesten Kreationen von René Lalique oder von Fabergé aus dem ausgehenden 19. und dem frühen 20. Jahrhundert (Folie 134 und 135).

Etwas anders sieht der Herstellungsprozess aus, wenn das Stück – aus welchem Grund auch immer – entweder zur Gänze oder zum Teil gegossen werden muss. In einem solchen Fall steht an erster Stelle die Anfertigung eines Modells, dem die Rolle einer Schablone für die entsprechende Gießform zugeteilt wird. Und da gibt es grundsätzlich zwei Möglichkeiten: Ein Modell kann entweder gleich aus irgendeinem Metall auf oben beschriebene Weise gefertigt werden und somit ein an sich brauchbares Schmuckstück darstellen, oder dieses wird aus Wachs geformt. Obwohl sie so unterschiedlich sind, sind beide Varianten

im Endeffekt auf dasselbe Ziel gerichtet, denn bei beiden handelt es sich um erste Arbeitsstadien des sogenannten Ausschmelzverfahrens.

Unmittelbar aus dem Metall können Modelle – Teile oder ganze Stücke – gefertigt werden, die äußerst fein erdacht und demzufolge kaum für Herausarbeitung aus ziemlich brüchigem Wachs geeignet sind. Aber allgemein gesehen kommt diese erste Variante vor allem dann in Frage, wenn man vom vornherein die Vervielfältigung bestimmter Idee, also serielle Produktion plant. Dies lässt bereits die Anfertigung einer Gummiform ahnen, die den eigentlichen Kern des Prozesses darstellt. Dafür werden die zum Kopieren bestimmten Modelle in Kautschuk oder Silikon gepresst. Unter Temperatureinwirkung verwandelt sich das Material in einen Gummiblock, der dann, nach vorsichtiger Entfernung des originalen Positivs mittels eines Skalpells, sich in eine dreidimensionale Negativform verwandelt. Und diese wird auf folgende Weise genutzt: In den entstandenen Hohlraum wird unter Druck heißes flüssiges Wachs gespritzt, das nach dem Abkühlen als genaue Kopie des Ausgangsmodells herausgenommen und dann gemäß dem Ausschmelzverfahren weiter für die Fertigung der eigentlichen Gießform aus Gips gebraucht wird. Wiederholen kann man der Vorgang praktisch unzählige Male, da so eine Gummiform sehr viele, ja sogar Hunderte Anwendungen aushält (Folie 136).

Wenn dagegen komplizierte vollplastische Formen in Betracht kommen, die eher den Charakter einer Skulptur besitzen und somit bestimmte Schwierigkeiten bei der Metallarbeit bereiten, dann erweist sich die Fertigung eines Wachsmodells als optimal. Das heißt übrigens nicht, dass ganz einfache Formen einer derartigen Methode nicht gewachsen sind. Auch wenn eine gewisse Brüchigkeit des Formwachses einige Grenzen setzt – nicht zu vergleichen mit dem Kerzenwachs, das zu diesem Zweck kaum geeignet ist –, wird es trotzdem erlaubt, ein kleines subtiles Modell detailreich zu gestalten. Der Nachteil besteht darin, dass der mühsam gefertigte Stuck nur einmal benutzt werden kann. Im Laufe der Vorbereitung einer Gipsform für Metallguss wird nämlich das Wachs anschließend im Ofen ausgeschmolzen. Darum nennt man die Methode auch „Verfahren mit verlorenem Modell“. Umso größer ist also die Verantwortung, die auf dem diese Arbeit ausführenden Meister liegt.

3.3 Ich stimme zu, mittels einer bloßen Aufzählung der wichtigsten Arbeitsschritte kann kein wirkliches Wissen über das uns beschäftigende Handwerk vermittelt werden. Aus dem Grund möchte ich mich an der Stelle wiederholen und auf entsprechende Fachliteratur hinweisen, die sehr hilfreich sein könnte, um sich mit dem Thema, mit den Technologien und mit der Geschichte dieser Kunstgattung vertraut zu machen. Wie bereits berichtet, heute ist sie jedem zugänglich, der daran Interesse hat. In diesem

Zusammenhang muss man allerdings bemerken, dass, obwohl solche Literatur hilfreich sein kann, sie nicht alle Fragen beantworten kann. Ich möchte Sie in dem Zusammenhang unbedingt auf noch einen Umstand aufmerksam machen, ohne den die gezeigte Reihe von einzelnen Arbeitsgängen einfach nicht vollständig wäre und sehr wahrscheinlich sogar ihren Sinn verlöre. Um ein wirklich künstlerisches Werk zu schaffen, reichen nämlich allein ausgezeichnete technische Kenntnisse und Können nicht aus. Man muss schon eine gewisse künstlerische Begabung besitzen, um das künftige Werk zuerst ausdenken und zugleich – noch bevor man mit der Arbeit beginnt – von allen Seiten mithilfe der Vorstellungskraft sehen zu können. Das Urmodell entsteht und entwickelt sich somit im Kopf des Künstlers und nicht auf dem Reißbrett. Selbstverständlich wird auf diese Weise blitzschnell ein Ideal mit fast allen seiner Details vorgeführt. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, das Moment festzuhalten und es irgendwie zu speichern versuchen – wahrscheinlich zuerst in Form eines Zeichens – natürlich nur, wenn er sich nicht entscheidet, gleich mit der Arbeit zu beginnen. Um diesem nahezu tastbaren Ideal möglichst näher zu rücken, kann er seine Kenntnisse und sein Können, aber auch viel Geduld und Fassung gut gebrauchen. Selbstverständlich klappt das nicht immer, um nicht „äußerst selten“ zu sagen. Entweder fehlt ihm die nötige Erfahrung, oder es gibt Probleme bei der Materialbeschaffung. Oft wird im Laufe der Arbeit einiges etwas anders überlegt und man kommt zu einem ganz anderen Ergebnis. Alles das und vieles mehr sind die eigentlichen Gründe für Unzufriedenheit und Skepsis, die im Leben praktisch jedes großen Meisters viel Platz einnehmen; dadurch wird auch die Tragik in seinem Augen erklärt, die wahrscheinlich mit solcher eines Bergsteigers, der sein Ziel nicht erreicht hat, vergleichbar ist. Beide haben dennoch etwas Gemeinsames: Sowohl Künstler als auch Bergsteiger bleiben meistens trotz der Niederlage voller Hoffnung, das nächste Mal die Spitze doch zu bezwingen.

4. Teil

ZWISCHEN KUNST UND MASSENWARE

Vorwort

„Die Pforzheimer Schmuckindustrie hat infolge der umfänglichen Verwendung von Maschinen den Ruf, in erster Linie Massenindustrie zu sein. Das ist ein Wort, das in Bezug auf kunstgewerbliche und Geschmacksbeurteilung keinen guten Klang hat, und wo sich eine abfällige Kritik in dieser Beziehung an Pforzheimer Erzeugnisse knüpft, da wird meistens der Begriff der Massenherstellung als schuldige Ursache mit herangezogen. [...] (Es wäre) ungerecht, die Begriffe Massenware und Geschmacklosigkeit miteinander zu identifizieren.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass der Begriff „Massenware“ nichts anders bedeutet als die mehr oder weniger mechanische Vervielfältigung eines bestehenden Urmodells, das nur künstlerisch zu sein braucht, um auch künstlerisch-geschmackvolle Vervielfältigungen nach sich zu ziehen. Und je raffinierter die modernen Vervielfältigungsapparate der Schmuckindustrie, die Prägewerke, Pressen, Aushauer, Fallwerke usw. ausgebildet werden, und je genauer sie arbeiten, desto sicherer werden die Geschmackswerte des Urmodells auf seine Vervielfältigungen, d.h. auf die Massenware, übertragen werden. Es wäre durchaus irrig, zu glauben, dass der Entwurf und das Modell für billige Massenware mit weniger Sorgfalt oder weniger fähigen Kräften hergestellt würden als bei feiner Ware, oder daß man weniger Zeit und Mittel darauf verwendete: im Gegenteil, je häufiger ein Stück hergestellt wird, desto weniger braucht gerade daran gespart zu werden. Der Grund, dass man an der billigen Massenbijouterie mehr Geschmacklosigkeiten sieht oder zu sehen glaubt, liegt anderswo. Einmal gibt es wenig Leute, welche sich bei kostbarem, feinem Gold- und Juwelenschmuck nicht von der Kostbarkeit des Materials blenden lassen und über Geschmacklosigkeiten in Entwurf und Ausführung wegsehen. Und zweitens ist die billige Ware mehr oder weniger auch für weniger gebildete Käuferkreise bestimmt und hat auf deren Geschmack, ob sie will oder nicht, Rücksicht zu nehmen. Es ist aber ein sozialer Vorzug dieser billigen Vervielfältigungsproduktion, dass sie in Bevölkerungskreise dringt, die in früheren Zeiten, deren Produktion die Handarbeit herrschte, auf den Besitz von kunstvollem Edelmetallschmuck überhaupt verzichten mussten. Das beste Mittel zur Geschmacksbildung ist aber der Besitz von Werken der Kunst oder der Kunstindustrie, – ob es sich um Werke der Vervielfältigung oder der Originalarbeit handelt, ist eine Frage des Geldbeutels. [...] Je höher die künstlerische Kultur einer Zeit steht, desto mehr wird auch das Verständnis und die Freude an künstlerischer Originalarbeit im Schmuck nach Befriedigung

verlangen; desto mehr wird auch Wert darauf gelegt werden, eine Ausführung zu besitzen, welche unmittelbar gar nicht wiederholt werden kann.“⁴⁷

Das war eine Meinung, vertreten durch Prof. Rudolf Rücklin (Folie 137), dem ehemaligen Rektor der Goldschmiedeschule im Pforzheim, und ist seinem Werk „Die Pforzheimer Schmuckindustrie“ vom Jahre 1911 entnommen. Ich habe den Ausschnitt deswegen ausgewählt, weil er die Frage der mehr oder weniger deutlichen Abgrenzung zwischen den Begriffen „Kunstwerk“ und „Massenware“, die uns heute beschäftigt, treffend formuliert und außerdem eindeutig zeigt, dass diese auch zum Anfang des vorigen Jahrhunderts durchaus aktuell war. Es scheint sogar, diese Zeilen – unter anderem die, von mir unterstrichenen – würden erst vor kurzem und nicht vor genau hundert Jahren verfasst sein: So präzise spiegeln sie die heutige Einstellung sowohl zum genannten Problem wider, als auch zum Gegenstand der Auseinandersetzung als solche.

Ich gehe davon aus, dass das Thema vom Autor nicht umsonst berührt wurde. Aber auch wenn seine Überlegungen logisch und begründet sind, scheint mir doch einer der hier verfolgbaren Gedanken strittig zu sein. Nämlich solche über an und für sich vornehmste Aufgabe, guten Geschmack bei den breiten Bevölkerungsschichten zu bilden und immer mehr die wachsenden ästhetischen Ansprüche von einst unterdrückten Klassen zu befriedigen. Zwar ist es wohl möglich, dass bei der Aussage nicht das Ziel verfolgt wurde, irgendwelche humanistischen Ideale zu entdecken, die der Industrialisierung und der Versorgung des Publikums mit erschwinglicher Ware zugrunde liegen, aber die Formulierung – oder eher die daraus zu ziehenden Schlussfolgerungen – machen den Eindruck, als ob es tatsächlich so wäre.

Übrigens, wie es auch sein mag, eine richtige Leseart ist in dem Fall nicht so wichtig. Viel wichtiger wäre meines Erachtens dagegen, sich darüber klar zu werden und davon auszugehen, dass eine bildende Funktion der genannten Prozesse – vielleicht auch eine indirekte – wirklich existiert. Und ausgerechnet dieser Punkt stellt uns vor eine ganze Reihe von brennenden Fragen, die ich im Folgenden zu beantworten versuchen werde.

⁴⁷ Rudolf Rücklin, Die Pforzheimer Schmuckindustrie, in: Deutsche Arbeit, Bd. II, Stuttgart 1911, S. 34

4.1 Schmuckanfertigung oder Schmuckproduktion? Die Kunstgewerbetradition im Licht der neuen Realität.

4.1.1 Bevor ich mich unmittelbar dem Schmuck zuwende, wäre noch etwas zu klären. Am Ende des dem historischen Überblick gewidmeten zweiten Kapitels bin ich zu einem Wendepunkt gekommen, dessen Bedeutung für die darauf folgende Entwicklung in vieler Hinsicht kaum zu unterschätzen ist. Was ich aber im Zusammenhang mit unserem Thema unterstreichen möchte, sind wesentliche gesellschaftliche Veränderungen, die durch die während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vorerst bekanntlich in Frankreich, sich abspielenden Ereignisse initiiert wurden. Und als wohl wichtigstes darunter – wiederum von unserer Seite her gesehen – erweist sich die tatsächliche Abschaffung des bisher in Europa herrschenden Ständesystems bzw. der Ständeordnung. Bemerkenswert in der Geschichte ist, dass im Zuge der Zerstörung des sog. Ancien Régime Stände als solche nicht spurlos verschwunden waren. Um 1800 verloren lediglich undurchlässige Schranken zwischen ihnen zunehmend an Bedeutung. Und wenn eine von der Formationen, nämlich der Klerus, diesen Umwälzungen weitgehend fernblieb, begannen Adel und freie Bürger, langsam aber sicher sich an neue harte Bedingungen zu gewöhnen und sich in eine einheitliche Bevölkerungsmasse umzuwandeln.

Man kann wohl vermuten, dass nicht allen Beteiligten am Prozess diese Situation eine richtige Freude bereitet hat. Und das ist eigentlich gut verständlich: Rein formal gesehen, war ja von nun an nicht mehr die bei der Geburt erworbene Zugehörigkeit ausschlaggebend für die Überlegenheit der Vertreter eines Standes über die eines anderen. Anders ausgedrückt: Allein die „richtige“ Zugehörigkeit war nicht mehr ausreichend, um eine dem Wunsch entsprechende gesellschaftliche Position zu erlangen. Der alten Ordnung gegenüber verdiente nun nach und nach das Kapital, als eine viel effektivere Methode der gesellschaftlichen Regulierung, den Vorzug. Was, durch dieses Prisma betrachtet, die bisher nur für Auserwählte geltenden Privilegien im weitesten Sinne des Wortes betrifft, so sind diese im Zusammenhang mit der wachsenden Rolle der Zahlungsmittel – vor allem die der goldenen Münzen – bloß zum käuflich erwerbbaaren Gut geworden, wodurch alte Bestimmungen, alle mögliche Vorschriften und Kleiderordnungen ihre ursprüngliche Bedeutung zunehmend verloren.

Ich denke, in Anbetracht der noch hinzukommenden Überlegungen muss man diese Verschiebung des Schwerpunktes noch eine Weile im Auge behalten. Ebenso übrigens wie entsprechende Vorstufen bzw. Grundlagen des Prozesses, die lange Zeit vor der am Ende des 18. Jahrhunderts stattgefundenen

Kulmination geschaffen worden sind. Unter anderen darf man auch das Moment nicht außer Acht lassen, dass bereits im Laufe der 15. und 16. Jahrhunderte unternehmungslustige und wohlhabende Persönlichkeiten zunehmend in den Vordergrund rückten. Dank der in ihren Händen konzentrierten finanziellen Mittel begannen sie, neben den Monarchen, dem Adel und der Geistlichkeit den Ablauf des politischen Lebens sowohl in Europa als auch in den übrigen Teilen der damaligen Welt zu bestimmen. Was nun den bedeutsamen Beitrag der Französischen Revolution und deren Folgen angeht, so bestand er nicht zuletzt darin, dass sich dadurch der Kreis der Menschen weitete, die mithilfe ihrer Begabungen und fleißiger Arbeit an einer Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse teilnehmen und zu vergleichbarem Einfluss gelangen konnten. Grob gesehen, war dies ab jetzt nicht mehr eine Art Monopol der Großunternehmer und Grundbesitzer adeliger Abstammung. Auch Kleinbürger – z.B. Ärzte, Anwälte, Händler und Handwerker – haben die Möglichkeit, sogar das Recht ergriffen, sich in eine Reihe mit Mächtigen dieser Welt stellen zu können.

Was haben diese Nuancen mit dem Thema „Schmuck“ zu tun? Die Antwort liegt auf der Hand: Auch so ein allgemeiner und an sich flüchtiger Überblick zeigt nämlich wieder den engen Zusammenhang zwischen den der Größe nach unterschiedlichen Dingen, und rein konkret die Abhängigkeit verschiedener Arten menschlicher Tätigkeit vom Politik- und Wirtschaftsgeschehen. Infolge der erwähnten Umwälzungen haben sich ja im Grunde genommen zwei Gegengewichte herausgebildet. Ihrerseits wurde die Aufgabe, zwischen diesen das Gleichgewicht zu finden und zu halten, allmählich zur treibenden Kraft zum Beispiel des Prozesses der Sozialisierung von Luxuswaren. Als diese Gegengewichte stellten sich zwei großen Gruppen heraus, in die sich die Gesellschaft in ihrer Gesamtheit nach und nach geteilt hat – die der Produzenten bzw. Verkäufer und die der Konsumenten. Selbstverständlich ist diese Aufteilung nicht so eindeutig, wie man es sich wünschen würde, und man geht davon aus, dass jede der Gruppen gleichermaßen strukturiert wird, aber so tief möchten wir doch nicht eintauchen. Wichtig ist vielmehr den Aufbau und die Funktion dieses Mechanismus zu verstehen; außerdem ist die Rolle der Wechselwirkung seiner Einzelteile in unserem Leben nicht zu unterschätzen.

Zu erwähnen wäre hier noch ein wichtiges Moment, ohne das einwandfreies Funktionieren dieses Mechanismus unmöglich erscheint – ebenso übrigens wie Funktionieren eines Motors ohne übliche Brennstoffe. Die Rede ist von Wechselbeziehung zwischen Angebot und Nachfrage. Diese Begriffe sind uns ebenso längst bekannt, ihre Bedeutungen haben sich allerdings im Laufe der Zeit so miteinander verflochten, dass die Frage, was von beiden wichtiger ist und was zuerst entstand, ebenso schwer zu

beantworten ist, wie die Frage nach der Priorität von Huhn und Ei: Nachfrage fördert das Angebot, und ebenso stimuliert das Angebot die Nachfrage. Ausgehend davon, wie diese Beziehung im 20. und im 21. Jahrhundert abläuft, riskiere ich zu vermuten, dass das Angebot doch eine dominante Stellung einnimmt. Das erscheint offensichtlich und durchaus logisch, wenn man daran denkt, dass sich neben der inzwischen unverhältnismäßig groß gewordenen Industriemaschine in Händen der das Angebot schaffenden Seite wichtige Hebel befinden, die sehr behilflich bei der Nachfragesteuerung und Absatzsuche sein können. Außer traditionellen Verkaufsstellen sind das vor allem Medien jeder Art, wo Hersteller bzw. Verkäufer direkte Kontakte mit einer gewaltigen Masse potenzieller Kundschaft suchen und aufnehmen. „Absatz“ oder „Vertrieb“, als Komplex von Maßnahmen, ist wohl das wichtigste Wort, das schon in Phase der Produktenentwicklung in Betracht kommt. Denn nur das Angebot, das den Erwartungen, augenblicklichen und wechselhaften Wünschen von möglichst breitem Publikum entspricht und dementsprechend gewisse Gewinne mit sich bringt – ganz zu schweigen von der Deckung der vorangegangenen Kosten –, gibt dem großen und kleinen Hersteller die Möglichkeit, sich nicht nur über Wasser zu halten, sondern auch kommerziellen Positionen zu stärken. Ganz selbstverständlich kommt es bei diesem Schema zum Überfluss an Waren auf dem Markt, aber das ist schon eine andere komplexe Frage, zu der ich noch kommen werde.

4.1.2 Im einen oder anderen Kontext sind hier die Begriffe „Ware“, „Produktion“ und „Hersteller“ schon mehrmals aufgetaucht. Und wenn wir schon über Hintergründe des im Titel angemeldeten Problems reden, müsste man wahrscheinlich auch diesen ein wenig Aufmerksamkeit schenken. Das ist übrigens umso sinnvoller, weil ohne das Verständnis des direkten Bezuges aufeinander von zwei Hälften eines Ganzen auch die Suche nach Antworten auf die im Zuge der Auseinandersetzung mit dem Thema entstehenden Fragen sich von vornherein als vergeblich erweisen könnte. Wir sprechen über den Handel, der Gewinne fördern will und zugleich die Befriedigung der Kundenwünsche anstrebt, aber dabei dürfen wir nicht außer Acht lassen, dass Handel wesentlich zur Produktionsentwicklung beiträgt. Dadurch werden schließlich die Waren erzeugt, mit denen dann gehandelt wird.

Die Entstehung und Entwicklung der Produktion an sich ist ein sehr wichtiges Kapitel in der Geschichte der Menschheit – ganz zu schweigen von einzelnen Handwerken. Selbstverständlich ist diese Forschung nicht dem Ziel gewidmet, diese in ihren Einzelheiten zu betrachten, und ich werde es auch nicht tun. Was allerdings an dieser Stelle sinnvoll und angemessen wäre, ist, sich daran zu erinnern, dass seit dem

16. Jahrhundert dieser Frage eine besondere Bedeutung zukam und dass zu dieser Zeit in manchen europäischen Länder eine langsame, aber tief gehende Reformierung des Produktionsprozesses in vielen Bereichen begonnen hat, in deren Laufe die Gewerbefreiheit erreicht und dementsprechend die für das Zunftwesen der mittelalterlichen Stadtkommunen charakteristischen Beschränkungen überwunden worden sind. Aber nicht nur das. Wahrscheinlich das Wichtigste, was im Zuge dieser Reformierung geschah, war die Ausbreitung von universalem Werkzeug der frühen Industrialisierung – der Manufaktur. Aufgrund der wachsenden Rolle des Handels ging es ja lange nicht mehr nur um Umfang, sondern auch um Qualität der erzeugten Ware, und Prinzipien des Aufbaus dieser eigentlich schon seit dem 14. Jahrhundert bekannten rationellen Form des Arbeitsablaufs entsprachen ganz und gar diesem proklamierten Ziel und natürlich nicht zuletzt den merkantilen und pragmatischen Ansichten der Zeit zwischen 16. und 18. Jahrhundert. Neben der Vereinigung verschiedener Zünftler unter einem Dach zur Herstellung einer gebrauchsfertigen Warenart, war es vor allem die Arbeitsteilung, die diese Produktionsmethode von den früheren grundlegend unterschied, bei denen die praktische Tätigkeit eines Meisters mehrere oder sogar alle notwendigen Arbeitsschritte in sich beinhaltet hat. In Manufakturen wurden diese einzeln den Händen der ausschließlich darauf spezialisierten Arbeiter anvertraut, die es verstehen mussten, ihre Aufgaben schnell und gut zu machen – nicht mehr und nicht weniger. Wenn man sich nun der rein materiellen Seite zuwendet – abgesehen von der Spezialisierung und von der konkreten historischen Periode –, werden Vorteile dieser Methode noch deutlicher: Außer der Produktivitätssteigerung ist hier auch die Senkung der Selbstkosten nicht zu übersehen, was der Ware letztendlich eine gute Ausgangsposition auf dem Markt sichert.

Gleich im Vorfeld muss darauf hingewiesen werden, dass die auf dieselbe Weise modern strukturierte Schmuckherstellung selbstverständlich keine Ausnahme bildete und mit anderen traditionellen Handwerken – z.B. Kleidung, Schuhe, Geschirr etc. – zweifellos Schritt halten konnte. Dabei dürfen wir wiederum den Umstand nicht außer Acht lassen, dass – wie es aus dem bereits Gezeigten logisch folgt – die Zweckmäßigkeit des Prozesses letztendlich durch ständige Erweiterung des Verbraucherkreises erklärt wurde. Anfangs, seit dem 17. Jahrhundert, hat diese Erweiterung das immer stärker werdende Interesse am Auslandshandel gefördert – als Paradebeispiel könnte hier europäische merkantile Politik der Periode dienen –, dennoch als viel bedeutender stellte sich ausgerechnet der Beitrag von den uns schon bekannten Ereignisse des ausgehenden 18. Jahrhunderts heraus, bezeichnet durch Betreten der Szene von einst unterdrückten Bevölkerungsschichten, deren Vertreter in Fragen der Mode, der

Selbstpräsentation und überhaupt der Lebensqualität, mit all dem, was dazu gehört, den anderen nicht mehr nachstehen wollten. Das bedeutet nichts anderes, als dass in weiterer Folge der Reformierung, schon zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Goldschmiede bzw. Schmuckhersteller auf ein weites Beschäftigungsfeld stießen. Dabei hat ihr ganz verständlicher Wunsch, den Geschmack des möglichst größeren Teils von diesem bunt gemischten Publikum zu treffen und demzufolge das Geschäft gewinnbringend zu orientieren, sie dazu bewegt, eine eigene Marktnische zu suchen. Für manche hieß es zugleich, in den immer heftiger werdenden Überlebenskampf einzusteigen, sich anzupassen und demzufolge seine Erzeugnisse nun gemäß den finanziellen Möglichkeiten des einen oder des anderen Verbraucherkreises zu entwickeln und herzustellen. „Perlen und Brillanten, bis 1789 fast ausschließlich vom Adel getragen, konnte im 19. Jahrhundert auch das vermögende Bürgertum erwerben. Damit dokumentierte es seine neue Position und seine finanzielle Macht. Die Frau aus dem Mittelstand besaß zwar keine Orientperlen und Brillanten, aber für sie waren Amethyste, Türkise, Opale und Flussperlen erschwinglich und gaben ihr die Möglichkeit, auf ihre Art den Glanz und Prunk von Adel und arriviertem Bürgertum zu imitieren. Bald wünschten sich auch die Frauen aus dem Kleinbürgertum, später sogar zunehmend Arbeiterfrauen, Schmuck; denn Anhänger oder Brosche, Armband und Ring waren für die modisch interessierte Frau im 19. Jahrhundert unerlässlich.“⁴⁸

Allerdings, auch wenn all das so schön klingt, stoßen wir da auf eines der markantesten Probleme, die diese Erneuerung und damit zusammenhängendes Profitstreben mit sich gebracht haben. Und die Rede ist jetzt keineswegs von Anpassung an Geschmack und Zahlungskraft von breiten Massen. Dazu komme ich später. In erster Linie macht sich immer noch die rücksichtslose Favorisierung der Arbeitsteilung bemerkbar. Obgleich sie für Modernisierung im Allgemeinen ganz natürlich und irgendwie unerlässlich ist, stellt sie sich in manchem Sinne als nicht eindeutig positiv definierbar heraus. Sie führte nämlich dazu, dass Menschen als solche langsam in eine Reihe mit technischen Mitteln, mit Instrumenten gestellt wurden. Das Walzen, Schmelzen, Stanzen, Löten, Ziehen und alle andere technische Arbeitsgänge, aber auch die für ein Unternehmen unabdingbaren Arbeitsgänge, wie Buchhaltung, Überwachung, Vertrieb usw. werden während des stattfindenden Überganges zu dieser und weiteren Entwicklungsstufen – zur Fabrik – in selbstständige spezifische Berufe verwandelt. Es handelte sich also um Menschen, deren Aufgabe lediglich darin bestand, Tag für Tag monotone Arbeit zu erledigen: entweder ausgeklügelte Mechanismen zu betätigen oder auch den Papierkram zu bewältigen. Dabei ist es vorsichtig zu vermuten,

⁴⁸ Brigitte Marquardt, Schmuck. Klassizismus und Biedermeier. 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz. München 1983, S. 16.

dass nicht jeder solcher Arbeiter und Angestellten eine künstlerische Begabung, vollwertige Bildung oder gar einen Kunstverstand besitzen musste (Folie 138).

Als klassisches Beispiel könnte hier wohl wiederum die Pforzheimer Schmuckindustrie dienen, in deren Entstehungsphase an erster Stelle ebenso die Berechnung stand. Auch wenn die ersten Werkstätten in engem Zusammenhang mit romantischen und von Aufklärung geprägten Ansichten des badischen Markgrafen Karl Friedrich entstanden sind, waren dabei die der Zeit um die Mitte des 18. Jahrhunderts entsprechenden Gedanken nicht außer Acht gelassen. Darauf deutet unter anderem die Tatsache, dass als Basis für diese neue Gründung ausgerechnet Waisen- und Siechenhaus diente, dessen Insassen – Geistesranke, Elternlose, Behinderte und Straftäter – dem Unternehmen billige Arbeitskräfte sicherten⁴⁹ (Folie 139).

Ebenso als zweifelhaft wäre dann übrigens im selben Sinne die Rolle des Bedürfnisses zu bezeichnen, den Produktionsprozess mithilfe der neuen Technologien, neuen Werkzeuge und Geräte zu optimieren. Keine Frage – nun generell gesehen –, dass derartige vom Fortschritt und selbstverständlich vom Markt diktierten Maßnahmen eine weitere Senkung der Kosten beeinflussen und das Produkt noch attraktiver gegenüber den konkurrierenden Angebote aussehen lassen. Außerdem liegen einige rein technische Vorteile auf der Hand, denn es ist offensichtlich, dass eine dem modernen Stand entsprechende Vorrichtung oder gar eine Maschine ihre Aufgabe deutlich schneller und präziser macht, im Vergleich zur launenhaften und dazu noch teuren menschlichen Kraft. Aber abgesehen davon, dass somit Menschen immer mehr vom Produktionsprozess verdrängt werden und bestimmte jahrhundertealte handwerkliche Traditionen verloren gehen, üben diese Faktoren anscheinend einen bedeutenden Einfluss auf das Aussehen der auf diese vorwiegend maschinelle Weise erzeugten Ware.

4.1.3 Ja, anscheinend üben alle genannten Faktoren einen Einfluss auf das Aussehen und auf den Wert der erzeugten Waren aus. Dennoch, ich würde da nicht voreilig ungeheuer kritische Schlussfolgerungen ziehen. Bevor man das tut – wenn überhaupt –, sollte man doch einiges beachten und etwas verstehen.

Im dritten Kapitel haben wir die technische Seite des Schmuckhandwerks etwas näher angeschaut, obwohl ich nicht ausschließe, dass anhand des unternommenen Versuches eine Idealvorstellung zustande kommen könnte – wahrscheinlich eine vergleichbare mit der im Kopf eines Künstlers auftauchenden Idee. Wie wir wissen, sieht die Wirklichkeit meistens viel prosaischer aus. Immerhin, es

⁴⁹ Fritz Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 14.

bedeutet nicht automatisch, dass dem gezeigten Herstellungsprozess jede idealistisch-künstlerische Grundlage fehlt. Nein, so ist es nicht. Wie gerade bemerkt wurde, muss man sich bloß des Umstandes bewusst sein, dass er – ebenso wie Tätigkeiten jeder Art – für ständige Rationalisierung anfällig ist. Diese macht den Weg zum ausgedachten Ideal zwar einfacher, fördert aber zugleich manche Opfer. Eigentlich ist das ganz normal. Bedenklich ist hingegen die Situation, wo die Rede von der Verwirklichung einer künstlerischen Idee in mehreren und Tausenden Exemplare geht und wo sich die Verwendung entsprechender rationaler Methoden als Grundvoraussetzung der Existenz schlechthin herausstellt. Und gerade dieser Umstand bringt uns logisch zu dem Punkt, wo ganz speziell die Rolle der unmittelbar Beteiligten an dieser kreativen Handlung der neuen Formation in den Mittelpunkt des Interesses dringt, übrigens zusammen mit dem zuletzt ausgesprochenen Zweifel bezüglich ihrer künstlerischen Fachkompetenz. Das heißt, das Thema der Spezialausbildung soll etwas näher angeschaut werden.

Auch wenn Angestellte bzw. Arbeiter in einer Manufaktur oder Fabrik von der zauberhaften Welt des Kreativen anscheinend ziemlich weit entfernt sind, ist ihre Rolle im uns interessierenden Bereich nicht umso bescheidener. Ganz im Gegenteil. Wie wichtig sie für Organisation und richtiges Funktionieren gerade der künstlerisch ausgerichteten Massenproduktion war und ist, könnte man zum Beispiel anhand der Erinnerungen von Franz-Peter Birbaum (1872-1947) – einem der leitenden Meister der zum Anfang des 20. Jahrhunderts weltberühmt gewordenen Firma „Carl Fabergé“ – sehen (Folien 140 und 141). Da beklagt er sich nämlich darüber, dass seine russischen Mitarbeiter fachlich nicht gut genug vorbereitet waren, wodurch der gesamte Arbeitsprozess gelitten habe.⁵⁰ Beim Nachdenken über seine Tätigkeit und über die Tätigkeit der Firma als solche weist also Herr Birbaum auf praktisch fehlende Personalpolitik im Bereich des Kunstgewerbes im damaligen Russland hin. Ihre Kenntnisse bekämen Handwerker fernab von jeglichem System, um nicht „durch Zufall“ zu sagen. Daraus folgten Unverantwortlichkeit, mäßige Ausdauer und mäßiger Fleiß bei der Arbeit sowie die Nachlässigkeit auch bei den hochbegabten Kollegen. Hier lag außerdem der Grund für fehlendes Interesse an der Arbeit auch bei den nächsten Generationen, für zugrundegehende Traditionen und für eine durchaus selbstverständliche Senkung des qualitativen Niveaus der Erzeugnisse. Im Gegensatz zu diesem Sachverhalt führt er das Beispiel eines europäischen Handwerkers an, der planmäßig arbeitet, der dank seiner Ausbildung viele unerwartete Komplikationen meidet, der Zeit spart und die Produktivität steigert. Birbaum unterstreicht in dem Sinne

⁵⁰ An der Stelle wäre hinzuweisen, dass sich Werkstätte des Unternehmens sowohl in Sankt Petersburg als auch in Moskau befanden. Dabei wurden teure Preziosen fast ausschließlich in Sankt Petersburg gefertigt, während in Moskau beschäftigte man sich vor allem mit der Herstellung von Silberartikel.

das Verdienst von zahlreichen Fachschulen in Europa, das breite Angebot an künstlerisch-technischer Literatur und an periodisch erscheinenden Schriften.⁵¹

Und das war wirklich so gewesen: Schon 1877 wurden beispielsweise im bereits erwähnten Pforzheim eine Kunstgewerbeschule und ein Kunstgewerbeverein gegründet „... mit der bewussten Absicht, die Pforzheimer Schmuckindustrie, die technisch und kaufmännisch ihre Leistungsfähigkeit erwiesen hatte, nunmehr auch künstlerisch auf eigene Füße zu stellen, nachdem sie bis dahin in dieser Beziehung fast ganz von Paris abhängig gewesen war“⁵². Diese Tradition wird immer noch gepflegt. Das entsprechende Lehrangebot lässt uns selber ein Bild davon machen, wie die professionelle Ausbildung heute aussieht (Anlagen 1, 2, 3). Außerdem werden etwa die gleichen Unterrichtsprogramme von Goldschmiedeschulen und -kursen praktisch weltweit angeboten. Das sind zum Beispiel „Wiener Goldschmiede Akademie“ (Anlage 4) oder „Le arti Orafe - Jewellery School & Academy“ in Florenz (Anlage 5) und viele anderen. Dabei ist zu bemerken, dass eine derartige Ausbildung zudem relativ vielseitig ist und einen weiten Überblick über Theorie und Praxis verschafft, aber auch kreatives Denken stimuliert. Somit werden also von vornherein keine festen Grenzen gesetzt und Absolventen können sich mit ihrem Diplom um eine Stelle sowohl in einer kleinen Werkstatt als auch in einem großen Betrieb bewerben.

Noch etwas vertieftes Programm wird von einer der ältesten Lehranstalten in Europa, der im 1772 gegründeten Staatlichen Zeichenakademie in Hanau, angeboten: „Gestaltungslehrer betreuen die Entwürfe der Schüler von der Themenidee über die Gestaltungskonzeption bis zum fertigen Produkt. In Projektarbeit vermitteln die Lehrer Methoden, gestaltungsspezifisches Vokabular und Sprache. Sie geben Raum eigene gestalterische Interessen zu entdecken und zu entwickeln. Berufsbedingt ist das Fach Entwurf als spezielle Gestaltungslehre bei der Realisierung der Gestaltungsprojekte sehr eng an die Werkstattarbeit gekoppelt. Auch die Vermittlung von handwerklichen Techniken steht im Vordergrund der gestalterischen Ausbildung. Im Unterricht werden die Sinne für die Eigenheiten und Vorteile von Techniken und für deren gezielten Einsatz und Anwendung in der Gestaltung und Umsetzung von Schmuckstücken und Gerät geschult. Im Laufe von 7 Semestern entsteht aus dieser intensiven Auseinandersetzung ein hohes, allumfassendes Berufswissen. Während der 3,5 jährigen Ausbildung können die Schüler auf alle Spezialtechniken, wie Edelsteinfassen, Gravieren, Emaillieren, Metallbildnern, Silberschmieden zurückgreifen (im Turnusunterricht) und die außerordentliche Ausstattung mit modernen Produktionshilfen wie Laserschweißgeräte, CAD-Labore, 3D-Plotter

⁵¹ Татьяна Фаберже/Валентин Скурлов, Фаберже - «министр ювелирного искусства», Москва 2006, S. 59ff.

⁵² Rücklin, Die Pforzheimer Schmuckindustrie (zit. Anm. 47), S. 10f.

Kunststoff, 3D-Plotter Wachs, 3D-Scanner, etc. intensiv nutzen.“⁵³ Und jetzt noch das, was die unmittelbare Ausbildung zum Goldschmied betrifft: „Die Ausbildung zum Goldschmied/in befähigt zur Anfertigung von Schmuck. Im Werkstattbereich werden entsprechende Metallbearbeitungstechniken (Sägen, Feilen, Löten, Planieren, Gießen, Aufziehen, Treiben...) und spezifische technische Lösungen (z.B. Verschlusstechniken) vermittelt. Die interdisziplinäre Verknüpfung der Berufsfachschulbereiche ermöglicht allen Schülern einen Einblick in die artverwandten Berufe bzw. deren Techniken wie Ziselieren, Gravieren, Fassen, Silberschmieden und Emaillieren. Die Ausbildungsdauer beträgt 3,5 Jahre und endet mit der Abschlussprüfung zum staatlich geprüften Goldschmied/in.“⁵⁴

Man möchte hoffen, dass dieser Einblick nicht überflüssig war. Ich würde es sogar behaupten, weil diese Information einige Schlüsse über die tatsächliche Kompetenz des modernen Handwerkers ziehen lässt. Wenn wir jedoch von diesen oben angeführten Details abschweifen und die Situation in ihrer Gesamtheit betrachten, so können wir an einem eigentlich bekannten Phänomen nicht vorbeiblicken. Es äußert sich in einer gewissen Diskrepanz zwischen dem Enderzeugnis und den dafür in Anspruch genommenen Mitteln. Und zwar kann der eher abwertend klingende und dennoch als Bezeichnung einen großen Teil der Produkte auf dem Markt angebrachte Begriff „Massenware“ kaum mit der manche dieser Produkte charakterisierenden Feinheit und ästhetischen Vollkommenheit in Verbindung gebracht werden. Darüber staunend möchte man sich sogar fragen, ob es sich bei diesen funkelnden Dingen vielleicht doch um wahre Kunstwerke handelt.

Ich stimme zu, dass eine solche Überlegung als durchaus emotional empfunden werden kann, aber welche Argumente könnte man ihr denn entgegensetzen? Wir stehen doch immer noch vor der ungelösten Frage, ob das Prinzip der Fließbandfertigung, das hier als zentrales Thema behandelt wird, die Rede von dessen künstlerischem Hintergrund überhaupt zulässt. Oder haben wir es in einem solchen Fall mit einem kollektiven Schaffensprozess zu tun – man berücksichtige dabei selbstverständlich gerade das erwähnte vielseitige Ausbildungsprogramm für das Personal –?

4.1.4 Bereits in der Einleitung wurde bemerkt, dass es praktisch unmöglich zu sein scheint, diese und ähnliche Fragen eindeutig zu beantworten. Dessen ungeachtet soll zumindest ein Versuch dazu unternommen werden. Und dafür muss man, meiner Meinung nach, von Anfang an etwas tiefer greifen. Wenn wir uns nun wieder dem historischen Hintergrund zuwenden, so darf man in dem Zusammenhang

⁵³ Internetseite der Staatlichen Zeichenakademie Hanau, URL: <http://www.zeichenakademie.de/77.0.html>

⁵⁴ Ebenda, URL: <http://www.zeichenakademie.de/59.0.html>

keineswegs den wesentlichen Umstand außer Acht lassen, dass die Grundsteine der Spezialisierung als solche weder im 20. noch im 19. Jahrhundert gelegt worden sind – das geschah etwas früher, noch bevor der Begriff „Industrie“ in Vokabular überhaupt auftauchte. Um etwas genauer zu sein, seinen klar erkennbaren Anfang nimmt der Vorgang zur Zeit der Renaissance, als dem Künstler ein ganz anderer gesellschaftlicher Status zugeteilt wurde, wobei das rechtzeitige Aufkommen der Drucktechnik ihm eine Plattform für Ideenvermittlung in unvergleichbar größerem Umfang geschaffen hat. Im weiteren Laufe der vorindustriellen Periode nahm diese Entwicklung immer mehr an Bedeutung zu, und Goldschmiede ihrerseits waren ständig unter denjenigen gewesen, die den breiten Interessentenkreis für neue Strömungen bildeten.⁵⁵ Davon war übrigens schon die Rede (s. Abs. 1.5.2).

Man muss auch daran erinnert werden, dass es sich zu der Periode um keine wirkliche Systematik handelte und die zur Verbreitung bestimmten Muster(-bücher) einen eher informativen Charakter trugen. Aus diesem Grund – wenn wir uns nun wieder der Gegenwart zuwenden – wäre es kaum möglich, von einer direkten Parallele zur modernen Arbeitsweise zu sprechen. Immerhin liegt die Vermutung nahe, dass diese erste mehr oder weniger deutliche Aufgabenteilung zwischen ideenbringendem Künstler und ausführendem Handwerker für zukünftige Entwicklung eine wesentliche Rolle gespielt hat. Durchaus aufschlussreich kann in diesem Sinne folgende Illustration sein: „Neu entwickelte sich im 19. Jahrhundert die Stellung des Dessinateurs. Hatte in früheren Zeiten der erfahrene Meister mit Hilfe von Ornamentstichen ein Schmuckwerk entworfen, das anschließend in seiner Werkstatt von ihm und seinen Gesellen ausgeführt wurde, so übernahmen nun bei der fabrikmäßigen Fertigung fest angestellte oder auch selbständige Dessinateure diese Aufgabe. Häufig waren sie nicht mehr handwerklich in der Werkstatt geschult, sondern hatten ihre Ausbildung auf Zeichenschulen wie beispielsweise auf der Zeichenakademie in Hanau erhalten. Ihre Schmuckformen entstanden also auf dem Reißbrett und nicht mehr im geduldigen Umgang mit dem Material. Spezielle Zeitschriften sowie regelmäßige Veröffentlichungen von Schmuckzeichnungen in den Kunstgewerbezeitzungen sorgten für weitere Anregungen. Dadurch, dass nun nicht mehr der Meister mit seinem geschulten Geschmack die Formen bestimmte, sondern der Dessinateur, der auf Akzeptanz einer anonymen Käuferschaft Rücksicht nehmen musste, ging allerdings auch häufig der Sinn für gute Form verloren. Das betraf jedoch nicht die Arbeiten der großen, bekannten Goldschmiede, die ihre Aufträge vom Adel und von der Geldaristokratie erhielten.

⁵⁵ Weber-Stöber, Schmuck (zit. Anm. 2), S. 36, 46.

Sie fertigten weiterhin weitgehend handwerklich Schmuckstücke nach eigenen Entwürfen und in bester Qualität an.“⁵⁶

Das Maß für Gutes oder Schlechtes, das diese von der Ratio bestimmte Methode in sich beinhaltet, steht zur Diskussion frei. Fest steht dagegen, dass heutige Verhältnisse, bei denen – wie bereits gezeigt wurde – großer Wert auf Berechnung und Planung gelegt wird und bei denen Künstler und Handwerker lediglich als Teile eines gut funktionierten Mechanismus agieren, stellen also wenig – um nicht zu sagen „keinen“ – Platz für rücksichtslosen Risiken, fürs Experimentieren und für Selbstäußerungen zur Verfügung. Das heißt selbstverständlich nicht, dass alles das nicht existiert. Nein. Es wird nun bloß bewusst kontrolliert eingesetzt, denn vor allem Präfix „Selbst-“ kann sich bei seinem nicht fachgerechten Gebrauch sowohl für den Handwerker als auch für den Künstler und natürlich für den Arbeitsgeber der beiden als ein sehr teures Vergnügen herausstellen. Die Begriffe „Selbstständigkeit“ und „Unabhängigkeit“ scheinen ja im Bereich der Massenfabrikation unkompatibel mit dem Begriff „Erfolg“ zu sein. Im Folgenden möchte ich mich diesem Problem noch einmal zuwenden, aber auch ohne eingehende Untersuchung lassen Forderungen, die an ein „schöpferisches Element“ gestellt werden, schon einiges vermuten. „Erfolg- und ideenreiche Zeichner, deren Muster „gehen“, erhalten Gehälter, die weit über denen des Durchschnittskontorpersonals stehen. Technische Erfahrung und Gewandtheit sowie ein Verständnis für Preiskalkulation sind Grundbedingung für die erfolgreiche Tätigkeit eines Zeichners.“⁵⁷ Was nun den Goldschmied angeht, so wäre seine hierarchische Stellung als sehr bescheiden zu bezeichnen: „Der Zahl nach die größte Kategorie ist die des Goldschmiedes, der in sich wieder die Spezialgruppen [...] begreift; er hat aus dem Material – Blech und Draht – die Form zu bilden, die ihm der gegebene Entwurf, das Muster, vorschreibt.“⁵⁸ Es sieht so aus, dass seit dem Zeitpunkt, als diese Zeilen verfasst worden sind, sich die Situation kaum grundlegend geändert hat.

Man muss sich also von vornherein darüber im Klaren sein, dass viele den Prozess der fabrikmäßigen Schmuckherstellung unterstützende technische Berufe einen wesentlichen Beitrag zur Verwirklichung der ausgerechnet kreativen Ideen leisten, obwohl sie von dem Ausübenden nicht unbedingt kreative Fähigkeiten benötigen. Was sind das aber für Ideen?

⁵⁶ Marquardt, Schmuck. Realismus und Historismus (zit. Anm. 13), S. 14.

⁵⁷ Rücklin, Die Pforzheimer Schmuckindustrie (zit. Anm. 47), S. 19.

⁵⁸ Ebenda, S. 18.

Wie wir bereits anhand der gezeigten Beispiele gesehen haben, wird in entsprechenden Bildungszentren zusammen mit der Vermittlung rein technischer Kenntnisse viel Aufmerksamkeit der Unterstützung des kreativen Denkens gewidmet. Bezug auf das Thema und auf die von ihm gestellte Problematik nehmend, lässt gerade dieser wichtige Teil des Programms darüber nachdenken, was dem Studierenden damit beigebracht wird. Hier könnte uns wieder das Lehrangebot der Staatlichen Zeichenakademie in Hanau behilflich sein. „Die Fachschule zielt als zweijährige Vollzeitschule im Rahmen der beruflichen Weiterbildung auf eine Erweiterung der technischen, gestalterischen wie auch theoretischen Grundlagen. [...] Über eine breit angelegte gestalterische Ausbildung im ersten Studienjahr (Gestalterische Grundlagen, Plastisches Gestalten, Gegenständliches Zeichnen) werden Methoden entwickelt, neue Wege in der Gestaltung zu finden. Experimente mit neuen Materialien, neue Techniken sowie eine Erweiterung des Funktionsbegriffes von Schmuck stehen im Entwurf und in der Realisierungsphase im Vordergrund. Unterschiedliche Gestaltungsansätze ermöglichen es den Studierenden ein individuelles, an den eigenen Interessen ausgerichtetes Arbeiten mit der Intention, eigenständige Zielsetzungen zu entwickeln und zu realisieren und die eigene Urteilsfähigkeit zu schulen. Die moderne Vermittlung der technischen und gestalterischen Lerninhalte ist perfekt auf die hohen beruflichen Anforderungen an die Absolventen abgestimmt. Die Absolventen der Zeichenakademie profitieren von der Erfahrung und dem Know-how eines staatlich anerkannten Kompetenzzentrums für das Edelmetallgestaltende Gewerbe. Die umfassende Betreuung führt die Studierenden zum Abschluss „Staatlich geprüfter Designer, Schwerpunkt Schmuck und Gerät/Accessoire“ und parallel zur „Meisterprüfung“ im Gold- und Silberschmiedehandwerk. Mit Abschluss ihrer Weiterbildung an der Staatlichen Zeichenakademie sind die Staatlich geprüften Designer und Meister in der Lage Führungsaufgaben und leitende Design Tätigkeiten in Goldschmiede-Betrieben zu übernehmen sowie einen Betrieb selbstständig zu führen.“⁵⁹

Man sieht es also deutlich, dass eine derartige Ausbildung den Absolventen eine solide Basis für erfolgreiche Tätigkeit verschafft. Im Zusammenhang mit der anfangs gestellten Frage wäre es allerdings zu bezweifeln, dass eine solche „Last“ des erhaltenen Wissens mit dem Ideal freien Schaffens kompatibel ist und sich positiv auf Herauskristallisierung der ausgesprochen irrationalen, sprich künstlerischen Ideen auswirkt. Man darf ja eine wichtige Kleinigkeit nicht übersehen: Das gerade gezeigte oder ein anderes ähnlich strukturiertes Studium schafft nicht Künstler, sondern Designer. Die Zielsetzung äußert sich demzufolge im großen Ganzen wiederum in Vorbereitung des hoch qualifizierten Industriepersonals,

⁵⁹ Internetseite der Staatlichen Zeichenakademie Hanau, URL: <http://www.zeichenakademie.de/52.0.html>

auch wenn von Anfang an keine festen Grenzen bei der späteren Wahl einer Arbeitsstelle gesetzt werden. Somit konfrontieren wir wieder mit demselben seit der Renaissance bekannten und immerhin aufgrund seines Ausmaßes und der Planmäßigkeit diesem Ursprung längst fern stehenden „Bruch zwischen Kopf und Hand“⁶⁰.

4.2 Zum Wesen der Sache.

4.2.1 Es sieht also so aus, als ob den vom Fachmann gebrachten Ideen im Prinzip eine untergeordnete Rolle zugeteilt wird und dass sie neben den Handwerkern, Designern und allen möglichen Werkzeugen lediglich Teile des großen und komplizierten Mechanismus darstellen. Demzufolge wäre der Versuch, moderne Preziosen ausnahmslos als Kunstwerke in dem vom Museumswesen geprägten Sinne zu definieren, durchaus fraglich gewesen.

Anhand solcher Schlussfolgerung könnte die oben geäußerte Begeisterung deutlich gedämpft werden. Und so passiert es in der Tat. Generell werden moderne Werke im Vergleich zu manchen bis in unsere Tage erhaltenen Exemplaren aus früheren Jahrhunderten anders wahrgenommen. Selbstverständlich mischen sich da solche Faktoren wie z.B. Zahl und Vielfalt ein, und auch von rein antiquarischer Betrachtungsweise her ist dieser Sachverhalt gut erklärbar. Gewisses Unrecht lässt sich dennoch feststellen: Man darf ja nicht die Tatsache übersehen, dass einige der musealen Exponate ihrem Wesen nach ebenfalls Designerwerke sind, die auf dieselbe Weise, d.h. infolge der gut abgestimmten Zusammenarbeit von mehreren Köpfen und Händen, entstanden sind. Werden sie deswegen automatisch aus der Liste der geschätzten und geschützten Denkmale gestrichen?

Wie dem auch sei, wir sind somit zu einem äußerst sensiblen und an sich widersprüchlichen Thema gekommen, dessen Behandlung sich außerdem als eine undankbare Aufgabe erweist. Die Gedankenkette verlangt nämlich jetzt schon nach einer mehr oder weniger deutlichen Antwort auf die Frage, was könnte in unserem konkreten Fall als Kunst bezeichnet werden?

Eigentlich war sie schon beantwortet. Wenn Sie sich erinnern, am Anfang war bereits die Rede davon, dass das künstlerische Ziel des Schmucks und des Schmückens überhaupt in der Vervollständigung der menschlichen Anatomie besteht, aber auch in dem Versuch, mithilfe derartiger Instrumente die innere

⁶⁰ Karl Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, S. 1f.

und äußere Individualität der Tragenden zu gestalten. Und damit könnte man sich vollkommen zufrieden geben, wenn da nicht ein wesentlicher Punkt zu beachten wäre: Wahrscheinlich das Wichtigste, auf was in Anbetracht dieser Unterordnung hingewiesen werden soll, ist die erzieherische Funktion, die auf keinen Fall in Frage gestellt werden oder gar verloren gehen darf. Die ist immer da, auch wenn kaum jemand von denjenigen, die künftige glänzende Anschaffung erstmals in der Vitrine bestaunt oder von solchen Preziosen beschenkt wird, sie wahrnimmt oder überhaupt darüber Gedanken macht. In ihrem Mittelpunkt steht nichts anderes als das Problem, wie man bei der Suche nach erwähnter Individualität unter Zuhilfenahme solcher „Details“ ein perfektes Aussehen erreicht. Nicht nur modisches oder „geiles“, sondern ausgerechnet perfektes, d.h. bezogen auf natürliche Besonderheiten des eigenen Körpers. Mit anderen Worten könnte man diese Funktion bzw. Aufgabe als „Bildung des guten Geschmacks“ bezeichnen.

Ebenso muss die Art der zu dem Zweck bestimmten Sachen klar definiert werden. Schmücken muss im Prinzip ein Schmuckstück und kein Edelstein-Depot, kein tragbares Kunstobjekt, kein Glücksbringer oder religiöses Symbol, obwohl man zugeben muss, dass mittlerweile der Unterschied zwischen den Begriffen fast restlos verschwunden ist. (Folie 142) Unserer modernen, rein praktischen Sicht zufolge, bei der gängige Schmucksachen und Accessoires lediglich als Bestandteilen des Outfits wahrgenommen werden, sollen sie TrägerInnen nicht unbedingt nachdenklich machen. Dazu mischt sich übrigens „glücklicherweise“ der Umstand ein, dass ein kleines Objekt mit vorgegebener Form – Fingerring, Armring, Halskette usw. – sowieso kaum für Gedankenvermittlung geeignet ist. Ausnahmen bilden in dem Sinne lediglich nicht mit Gegebenheiten der Körperteile verbundene, frei hängende oder beliebig zu befestigende Gegenstände, wie Brosche, Anhänger oder Käämme. Aber der Gerechtigkeit halber muss man bemerken, dass auch diese begrenzten Möglichkeiten, die von dem Medium angeboten werden, heutzutage auf eher mäßiges Interesse seitens des breiten Publikums stoßen. Man kann mit Sicherheit sagen, dass seine glanzvolle Zeit längst vergangen ist. In Vordergrund stehen nun rein ästhetische Gesichtspunkten, die ihrerseits individuelle Vorlieben und Ansichten eines bestimmten Verbrauchertyps widerspiegeln, und ausgerechnet diese Einstellung sollte man als Ausgangspunkt bei der weiteren Behandlung des Themas nutzen. Nebenbei bemerkt, an Popularität gewann sie zur Zeit der Hochblüte des so genannten „Schmuckdesign der Moderne“ in 60er bis 70er Jahren des 20.Jahrhunderts. Davon wird aber noch die Rede sein.

4.2.2 Somit schließt sich der Kreis logisch: Den künstlerischen Wert des Schmucks könnte man dann also als ein Zusammenwirken von Kunde und Goldschmied definieren, wobei dem Letzteren im Endeffekt nichts anderes übrig bleibt, als den „Genregesetzen“ zu folgen und dabei andere Wege für Selbstäußerung zu suchen. Das heißt sein Augenmerk muss vor allem der richtigen Kombination der Einzelteile, der ausgewogenen Komposition, der harmonischen Farbenwirkung und Linienführung gelten. Selbstverständlich muss auch die Qualität der Ausführung stimmen. Mit anderen Worten, wird ihm Freiheit bei der Suche nach Vollkommenheit innerhalb des streng definierten Rahmens überlassen. Aber was versteht ein Künstler unter so gemeinter Vollkommenheit, und ist er überhaupt in der Lage, ehrlich und aufrichtig in seinem Streben sein, seine Ideale um jeden Preis zu verwirklichen? Dient ihm ein solcher unhaltbarer Wunsch als Anstoß bzw. als Impuls zum Beginn der Arbeit, ohne den eine wirklich künstlerische Tat unvorstellbar ist?

Diese Frage bringt uns zum vorher schon aufgetauchten Thema zurück, das die Stellung des „schöpferischen Elements“ in seinem Verhältnis zum Beruf „Designer“ betrifft. Sie werden mir wahrscheinlich zustimmen, dass selbst das Wort „Beruf“ in seinem Zusammenhang mit Beschreibung künstlerischer Tätigkeit irgendwie komisch, unnatürlich, sogar widersprüchlich klingt. Unter der Ausübung eines Berufes versteht man einen Prozess, in dessen Verlauf etwas hauptsächlich gegen Belohnung geleistet oder gefertigt wird und eher in Verbindung mit monotoner alltäglicher Arbeit eines Büroangestellten oder eines Kfz-Mechanikers gebracht werden kann. Aber ein Künstler ist kein Berufstätiger an sich – Kunst hat doch etwas mit Seele zu tun. Woher die Inspiration, der erste Anstoß zum Schaffen kommt, ist eine ganz andere Frage, aber wenn wir über die reine Form des Phänomens sprechen, kann es sich keinesfalls um eine Berechnung handeln, sondern ausschließlich um einen inneren Zustand und den davon erregten Wunsch der Selbstäußerung oder der Selbstbefriedigung – wenn Sie es so wollen. Dabei beeinflussen und stimulieren sich Wünsche, bestimmte Fähigkeiten und Kenntnisse gegenseitig und nur auf diese Weise kann etwas bisher nicht Gesehenes und Einzigartiges zum Vorschein kommen. Eine derartige Tätigkeit ist außerdem kaum mit geregelter Arbeitsablauf kompatibel. Es ist ja schwer vorstellbar, dass ein Maler oder Komponist sich ausschließlich von Montag bis Freitag zwischen 8:00 und 16:00 der Kreativitätsausübung widmet. Das ist doch völlig absurd! Dem Prozess widmet man die ganze Zeit und meistens das ganze Leben.

Es ist durchaus vorstellbar, dass auch das Gedankenbrodeln im Kopf eines „Staatlich geprüften Designers“ zum Beginn des Feierabends nicht aufhört. Der Unterschied zum gleichen Prozess bei einem

freischaffenden Künstler besteht jedoch darin, dass hinter dem Designer sein Arbeitsgeber steht, in deren klar definierten Interessen er handelt. Was damit gemeint ist und wie diese Art Beziehung funktioniert, könnte man sich schon anhand dessen vorstellen, wie Begriffe „Designer“ und „Design“ in einem der meistgebrauchten Wörterbücher gedeutet werden: „Design ist formgerechte und funktionale Gestaltgebung und die so erzielte Form eines Gebrauchsgegenstandes“⁶¹ und „Designer ist jemand, der das Design von Gebrauchs- und Verbrauchsgütern entwirft“⁶². Und da wir infolge der letzten anderthalb oder zwei Jahrhunderte daran gewöhnt sind, dass es sich bei Gebrauchsgegenständen, zwar mit wenigen positiven Ausnahmen, aber in ihrer Gesamtheit um gesichtslose Industrieerzeugnisse handelt, die die Regale der Warenhäuser weltweit füllen, werden ihre Schöpfer entsprechend wahrgenommen: ihrem Wesen nach sind sie meistens unbekannte Industriezeichner. Wenn wir nun zu dem konkreten Thema „Schmuck“ zurückkehren, so wäre es ein Versäumnis gewesen, an der folgenden, meiner Meinung nach sehr treffenden Definition von Karl Schollmayer vorbeizuschauen: „Schmuck-Designer ist derjenige Schmuck-Schaffende, der nach seiner Formvorstellung den Prototyp eines Schmuckstücks schafft, der dann unbeschadet seiner Loslösung vom Autor in Serie gefertigt werden kann.“⁶³

Anders ausgedrückt, Designer – auch in der Luxuswaren-Industrie – ist ein zweifellos begabter und entsprechend gebildeter Mensch, dessen Tätigkeit allerdings aus ganz anderer, in erster Linie praktischer Perspektive betrachtet wird, wo Tauglichkeit des von ihm zu entwickelnden Gegenstandes für späteres Kopieren ganz offensichtlich den Vorrang hat. Bestimmtes mathematisches Können für richtige Kostenberechnung kann ihm somit auch nicht schaden. Man möchte sich nur in dem Zusammenhang fragen, ob diese vorgegebenen Bedingungen Künstler-Designer bei ihrer Suche nach Richtigem und Vollkommenem nicht einschränken? Denn es ist doch zu vermuten, dass er oder sie im Laufe der Arbeit bewusst – oder auch unbewusst – auf einige Ideen verzichten müssen, deren Verwirklichung zwar das bevor stehende ästhetische Ziel am besten erfüllen könnte, aber im strikten Gegensatz zu Forderungen des Produktionsprozesses und der Marketingstrategie des Betriebs steht. Übrigens, die Antwort auf diese Frage liegt sowieso auf der Hand, auch ohne langes Formulieren.

In dem zuletzt genannten Sinne wird dann wiederum von einer anderen Perspektive aus auch die zum Anfang des vierten Teils erwähnte These gesehen, laut der die künstlerisch-geschmackvollen

⁶¹ Duden. Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage, Mannheim 2003

⁶² Ebenda.

⁶³ Schollmayer, Neuer Schmuck (zit. Anm. 60), S. 11.

Vervielfältigungen eigentlich das zugänglichste und deswegen gern in Anspruch genommene „Mittel zur Geschmacksbildung“ in breiten Publikumskreisen sind.

Bemerkenswert ist, dass sich über dieselbe Rolle auf dieser Weise entstandener Werke praktisch zur gleichen Zeit der uns schon bekannte Franz-Peter Birbaum geäußert hat. Er vertrat nämlich die Meinung, dass als Erzeugnisse der Kunstgewerbeindustrie in erster Linie Gebrauchsgegenstände agieren sollen und dass Kunst Elemente der Schönheit in die Gegenstände bringen muss, mit denen man täglich umgeht.⁶⁴ Zugleich sah er aber ganz deutlich die Gefahr, die sich hinter der fabrikmäßigen Herstellung bei solcher Verwandlung der Luxuswaren in Gebrauchsgegenständen verbirgt. Diese bestünde in immer größer werdender Entfernung des Autors von seiner Schöpfung, wodurch die für ein Kunstwerk so wichtige Individualität verloren geht. Die Lösung des Problems, die er bei der Erkenntnis zugleich auf den Tisch bringt, besteht in der Versorgung der Fabriken mit Mustern, die von erstklassigen Meistern verarbeitet sind und die mithilfe moderner Technik maximal genau reproduziert werden könnten.⁶⁵

Der Gedanke von Professor Rücklin wird also wieder fast wörtlich wiederholt. Immerhin, in Anbetracht der rein praktischen Vorgehensweise des „künstlerischen Elementes“ in seinem Dienst der marktorientierten Überlegungen bleiben solche humanistische Ideale die Antwort schuldig, ob bei ihrer Umsetzung in die Praxis die erwarteten Erfolge überhaupt erzielt werden können. Und mehr noch: Ob es tatsächlich als möglich erscheint, auf diese Weise die Kluft zwischen Kunstwerk und Massenware wenn nicht zur Gänze zu überbrücken, so sie wenigstens zu mindern. Antworten darauf können kaum ausdrucksvoller sein, als wenn sie von der Produktion selber gegeben werden.

4.2.3 Interessant wäre, sich an dieser Stelle auch daran zu erinnern, dass noch bevor zum Anfang des 20. Jahrhunderts solche Idealvorstellungen über ein glückliches Zusammensein von Kunst und Industrie an Popularität gewannen, ganz deutlich andere, antiindustrielle Töne zu hören waren. Die lautesten von ihnen gingen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von der sogenannten „Art and Crafts Movement“ aus, einer Gegenbewegung der britischen und nordamerikanischen Kunstszene, die um 1860 als Reaktion auf Vergöttlichung der Maschine und unaufhaltsame Verbreitung der von ihr erzeugten Waren entstanden ist. Da waren Ideale der Handarbeit, des einfachen und ehrlichen Umgangs mit dem Material vertreten. Im Laufe der Zeit – bis zum ersten Jahrzehnten des folgenden Jahrhunderts – haben diese Ansichten großen Einfluss in praktisch allen Bereichen der angewandten Kunst sowohl in Europa als auch in der USA ausgeübt, wobei das Goldschmiedehandwerk selbstverständlich keine Ausnahme

⁶⁴ Фаберже/Скурлов, Фаберже - «министр ювелирного искусства» (zit. Anm. 51), S. 166.

⁶⁵ Ebenda, S. 166f.

bildete. Vor allem wurde hier ebenso die Zweckmäßigkeit der Mechanisierung in Frage gestellt und als eigentlicher Mittelpunkt der Ideologie die vorherrschende Rolle des künstlerischen Wertes jeden Erzeugnisses über seinen genau kalkulierten Verkaufspreis gesehen. Aus diesem Grund bevorzugt wurden nicht teure sondern in erster Linie visuell ausdrucksvolle Materialien – Silber, Kupfer, Schmucksteine, Perlmutter und Email – und das Hauptanliegen der Bewegungsanhänger bestand im Streben, die teilweise bereits zugrunde gegangene Tradition der Handarbeit zu pflegen und wiederzubeleben. Damit hängt auch der Wunsch zusammen, sich von typischen Begleiterscheinungen der massenhaften Fabrikation, wie Arbeitsteilung und Spezialisierung, zu befreien.

Man muss übrigens zugestehen, dass dieses Streben nicht nur Gutes in sich beinhaltete. Allmählich wurde es nämlich zur nicht weniger effektiven Bremse, die eine weitere Entwicklung der deklarierten Ideen verlangsamte, denn weder Umfang noch Qualität der auf diese puristische Weise geleisteten Arbeit befriedigten die modernen Marktansprüche. Den sich damit beschäftigenden Künstlern fehlte es schlicht an rein praktischen Fertigkeiten, an Erfahrung und an der erforderlichen vielseitigen technischen Ausbildung. Außerdem – und das ist wahrscheinlich das bedeutendste Moment – waren ihre Werke zu teuer für einfache Leute, das heißt für das eigentliche Zielpublikum dieser ihrem Wesen nach sozial orientierten Bewegung.

Der endgültige Abschied von der Industrie stellte sich also als unmöglich heraus, was übrigens gar nicht bedeutete, dass revolutionäre grundlegende Ideen unbrauchbar geworden und restlos verschwunden sind. Nein, sie sind nicht verschwunden, aber entgegen der ursprünglichen Vorstellungen und einst von „Art and Crafts“ vertretenen Prinzipien, haben sie ganz überraschend und ungewollt ausgerechnet der Industrie eine große Hilfe geleistet – das moderne Industriedesign ist entstanden, unter dessen Einwirkung sich in der Folge das Erscheinungsbild der Massenproduktion wesentlich verändert hat. Gerade in der Tatsache liegt eine wirklich historische – obwohl eher eine indirekte – Bedeutung der antiindustriellen Bewegung, auch wenn es etwas komisch und paradox erscheint.

In seinem Streben, sich von der der viktorianischen Epoche eigenen Dominanz historischer Stille zu befreien, hat einer der Gründer und Ideologe der Bewegung, John Ruskin (1819-1900), auf „Vorbildlichkeit der Naturformen“ aufmerksam gemacht.⁶⁶ Im Laufe der folgenden Jahrzehnte – in den 1850er- und 60er-Jahren – wurde die Idee von seinen Anhängern begeistert aufgenommen, unterstützt und weiterentwickelt. Auch einige Theoriarbeiten zum Thema sind zu dieser Zeit zustandegekommen,

⁶⁶ Ulrike von Hase, *Schmuck in Deutschland und Österreich, 1895-1914. Symbolismus. Jugendstil. Neohistorismus*, München 1977, S. 17.

unter denen „Grammar of Ornament“ (1856) von Owen Jones (1809-1894) und „Unity in Variety“ (1859) von Christopher Dresser (1834-1904) zu nennen sind. Der Schüler von Ruskin, William Morris (1834-1896), ging noch weiter und hat sein Augenmerk nicht nur auf die eigentlichen pflanzlichen Linien gelegt, sondern hat sich zur Aufgabe gemacht, nach Möglichkeiten der Stilisierung und organischer Ornamentalisierung dieser Linien zu suchen. Diese seine theoretische, aber auch praktische Tätigkeit – im Jahr 1861 wurde von ihm die Firma „Morris, Marshall, Faulkner & Co“ gegründet – hat letztendlich reiche Früchte getragen, denn somit wurde die solide Basis für die Entstehung des phänomenalen Jugendstils geschaffen, und Morris selber ist als Urvater dieser Entwicklung in die Geschichte eingegangen.⁶⁷

Zugleich darf aber die Tatsache nicht vergessen werden, dass Ideen und Reformen der „Art and Crafts“ und ihrer Nachfolger – etwa der um 1888 von Charles Robert Ashbee (1863-1842) gegründeten „School of Glasgow“ – auch an der Entstehung der „Wiener Secession“ (1897), der „Wiener Werkstätten“ (1903), des „Deutschen Werkbundes“ (1907) und „Bauhauses“ (1919) einen maßgeblichen Anteil gehabt haben.⁶⁸ In unserem Fall ist dieses Moment besonders bezeichnend, weil wir so zum Kern der Sache kommen: Zum ersten Mal stoßen wir nämlich auf bewusstes gegenseitiges Interesse und die darauf folgende Dauerbeziehung zwischen Kunsthandwerk und Maschine. Auf dieser Anfangsstufe wurden sie vor allem von den beiden zuletzt genannten Formationen favorisiert, was sich sowohl anhand der Ästhetik und der konstruktiven Lösungen ihrer Erzeugnisse als auch anhand der ihren Programmen zugrunde liegenden philosophischen Überlegungen bemerkbar macht (Folien 143-145).

Dabei wäre doch die unmittelbare Beteiligung der Art Nouveau bzw. des Jugendstils selber an der Entstehung dieses Interesse ebenfalls nicht zu übersehen. Allerdings ist seine Rolle in dieser Geschichte eher als eine negative Voraussetzung zu bezeichnen: Die dem Hochblute dieses Stils folgende Entwicklung, die zum für das zweite Jahrzehnt typischen Vormarsch der primitiven und geometrischen Formen mit ihrem Einfluss auf massenhaft produzierte Gebrauchs- und Luxusgegenstände und letztendlich zur Herausbildung des Begriffes „Industriedesign“ führte, war nichts anderes als die Reaktion auf seine übermäßige Popularität und auf seine Überladung mit Symbolismus gewesen. Aber der Grund dieses wachsenden Widerstandes lag selbstverständlich nicht nur in der Unzugänglichkeit der Ikonographie, sondern auch in dem Umstand, dass derart komplex aufgebaute Werke in ihrer

⁶⁷ In dem Zusammenhang nicht zu unterschätzen wäre auch die bedeutende Rolle der japanischen Kunst.

⁶⁸ Bevis Hillier, *The style of the century*. Second edition, London 1998, hier in Übersetzung: Бивис Хиллер, *Стиль XX века*, Москва 2004, S. 62

ursprünglichen Pracht rein technisch kaum für massenhaftes Kopieren geeignet waren. Die meisten Versuche, mit industriellen Mitteln an die Leichtigkeit, an die Zartheit und an die Ausgewogenheit der Komposition etwa französischer Beispiele heranzukommen, nahmen die Form grober Parodien an.

Selbstverständlich bezieht sich dasselbe Problem in vollem Maße auch auf die Schmuckbranche in ihrer Gesamtheit, was übrigens die zahlreichen Fabriken in Europa gar nicht hinderte, mehr oder weniger in stilistische Rahmen passende Anhänger, Broschen, Stecknadeln usw. kistenweise auszuwerfen (Folien 146 und 147). Bemerkenswert dabei ist, dass solche Sachen auch gefragt waren. Und wenn wir nach einer Erklärung dafür suchen, so wird diese ganz schnell gefunden: Dem nicht allzu kenntnisreichen Publikum war nicht das qualitative Niveau wichtig, sondern vor allem die Befriedigung des Wunsches, „an der exotischen Exzentrik einer Welt des Luxus teilzunehmen.“⁶⁹

4.2.4 Es ist vollkommen klar, dass der Anstoß für die gezeigten Prozesse etwas früher gegeben wurde und dass die nahezu kämpferische Ablehnung des Jugendstils lediglich die abschließende und zugleich entscheidende Phase dieses langen Weges zur Vorherrschaft der Ästhetik ganz anderer Art gewesen war. In diesem Zusammenhang muss allerdings bemerkt werden, dass das Schicksal des Jugendstils keinesfalls unikal war. Wir dürfen ja nicht vergessen, dass auch andere große Stile der seit bestimmtem Zeitpunkt immer ungeheuer werdenden Käufergunst zum Opfer gefallen sind. Ihrerseits agierte die von dieser Nachfrage gelenkte Industrie als sehr effektive Waffe, mit deren Hilfe die Aufrichtigkeit der wirklich künstlerischen Ideen planmäßig vernichtet wurde. Gerade die Industrie und die Inanspruchnahme ihrer Möglichkeiten der Marktideologie zuliebe haben dazu beigetragen, dass die Läden immer mehr mit „wunderbaren“ Mischlingen gefüllt wurden – mit wuchtigen barocken Armbändern und Broschen aus sog. Schaumgold, mit Diamant-Colliers aus Glas, mit Kameen aus Porzellan und mit vielem mehr (Folien 148-150). Und all das, wohlgemerkt, ungeachtet der anvertrauten „erzieherischen“ Funktion.

Zweifellos handelte es sich bei Werken dieser Art nicht nur um billige Nachahmungen im negativen Sinne – darunter könnte man auf durchaus gelungene Kombinationen stoßen –, aber gerade die Überschwemmung des Marktes mit der mittelmäßigen und nicht unbedingt geschmackvollen Massenproduktion hat die Notwendigkeit offenbart, Kunst, Möglichkeiten der Industrie und wirtschaftliche Überlegungen auf viel organischere Weise miteinander zu verbinden. Erstens mussten Formen endlich mit dem verwendeten Material in Einklang gebracht werden. Zweitens förderte die Technik der Materialbearbeitung als eigentliches Ausdrucksmittel mehr Aufmerksamkeit. Und schließlich drittens sollte

⁶⁹ von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich (zit. Anm. 66), S. 95.

jeder den Verstand belastende Symbolismus beiseitegeschoben werden. Das waren also die wichtigsten Stützpunkte der herangereiften Reformierung, die auch dem am Anfang des Jahrhunderts herausgebildeten Schmuckdesign zugrundegelegt worden sind. „Eine neue Epoche wurde für Schmuckschaffen eingeleitet. Ihre Leitfäden waren Material – und Zweckmäßigkeit – auch für die Industrie, sowie die Ablehnung der luxuriösen Phantastereien des Symbolismus. An ihre Stelle trat das vorwiegend assoziationslose Ornament, verkleidet auch in manchem historischen Gewand und immer ein Ausgangspunkt zu in diesen Jahren neuartigen Techniken. Es waren scheinbar schlichtere Techniken. Ihr gemeinsames Merkmal war das „Bewußt-Einfache“, das sich eigentlich bis zum Uneleganten steigerte. Vor allem waren es Techniken, die nicht von der Kategorie des Malerischen beherrscht wurden.“⁷⁰

4.2.5 Die Logik des Geschehens hat also abermals bestätigt, dass es grundsätzlich zwei Gegensätze gibt, mit denen man ständig konfrontieren muss. Von der einen Seite handelt es sich um rein praktische Interessen, von der anderen um künstlerische. Versuche, die Frage zu beantworten, ob es möglich wäre, diese Interessen zu vereinen und in eine Richtung zu steuern, wurden sehr wahrscheinlich seit der Entstehung des Problems, sprich seit den Urzeiten unternommen. Aber so tief möchten wir doch nicht schauen – wie gerade gezeigt wurde, von der behandelten Periode des frühen 20. Jahrhunderts wird ohnehin viel Stoff zum Nachdenken geliefert. Insbesondere sind in diesem Sinne die Zwischenkriegsjahre interessant, im deren Verlauf solche Versuche in konkrete, praktische, aber auch durchaus erfolbringende Handlungen übergingen.

Den Erfolg der allmählichen Reformierung der Schmuckfabrikation versprochen Maßnahmen, die einerseits etwas ungewöhnlich für ihre Zeit, andererseits aber vollkommen logisch und verständlich waren. Für die Entwicklung derartiger Massenware wurden nämlich bildende Künstler engagiert, und zwar die namhaftesten Vertreter der modernen Strömungen. Selbstverständlich waren daran in erster Linie die Fabrikanten interessiert, die somit das Niveau ihrer Produktion steigern und sich als trendbewusst bei der Kundschaft etablieren wollten. Aber auch Künstler selber waren offensichtlich nicht dagegen, der Industrie eine Hilfe zu leisten, zumal solche Zusammenarbeit eine gute Gelegenheit bot, ihr Schaffen in den Dienst von sozialem Nutzen zu stellen. Außerdem wurde ihnen eine Bühne zur Verfügung gestellt, von der aus sie ein viel breiteres Publikum ansprechen konnten, um eigene Ansichten und Ästhetik zu vermitteln, was zweifellos viel wirksamer im Vergleich zur musealen Betrachtungsstatik war.⁷¹

⁷⁰ von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich (zit. Anm. 66), S. 106.

⁷¹ Вадим М.Полевой, Малая история искусств. Искусство XX века. 1901-1945, Москва 1991, S. 175.

Der Pforzheimer Unternehmer Theodor Fahrner jr. (1859-1919) hat auf besonders anschauliche Weise gezeigt, wie kalte Berechnung und kreatives Denken zusammengefügt werden konnten. Dank seinem feinen Gespür und konsequenter Arbeit gelang es ihm, die um 1883 übernommene väterliche Bijouteriefabrik in eines der fortschrittlichsten und erfolgreichsten Unternehmen seiner Zeit nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa umzuwandeln. Seine Erzeugnisse wurden praktisch zur Ikone des modernen erschwinglichen Schmucks und das Aufkommen solcher Begriffe wie „Fahrner-Schmuck“ und „Fahrner-Stil“ sagt einiges über den Maß der geleisteten Arbeit und über ihren bedeutungsvollen Platz in der Geschichte des Kunsthandwerks.

Während der vor kurzem erwähnten Periode, als Art Nouveau an Aktualität zu verlieren begann und als seine aus dem Kontext herausgerissenen Elemente zum Gegenstand des unverschämten Kopierens wurden, hat er mit seiner Entscheidung, dem Erneuerungsgeist zu folgen, genau die richtigen Töne getroffen. Das „Bewusst-Einfache“ und die Sachlichkeit, durch welche sich die sogenannten Reaktionsstile auszeichneten, hat Fahrner sich zu Nutzen gemacht und hat die Künstler für die Zusammenarbeit umworben, deren Tätigkeit unzweideutige Anhänglichkeit an diese progressiven Ideen bewies. Zu nennen sind da unter anderen Max J. Grandl sowie Joseph Maria Olbrich (1869-1908) und Patriz Huber (1878-1902) – beide Mitglieder der „Darmstädter Künstlerkolonie“ – und auch Georg Kleemann, der bereits im Jahr 1900 sein die Geometrisierung und Sachlichkeit rühmendes Werk „Entwürfe“ veröffentlicht hat.

Aber nicht nur die Fähigkeit, künstlerische Perspektiven zu erkennen und neue Talente auszusuchen, hat Fahrners unternehmerischen Weitblick offenbart. Seinen Erfolg erlangte er, indem er rechtzeitig begriffen hat, dass neue Stile wie keine anderen für massenhafte Reproduktion geeignet waren.⁷² Die Schlichtheit der von ihnen favorisierten Formen widersprach den Methoden der fabrikmäßigen Herstellung nicht, was dazu beitrug, dass solche Stücke nicht mehr wie billige Nachahmung einer erlesenen Handarbeit aussahen (Folien 151-155). Das bedeutet übrigens nicht, dass Handarbeit als solche keinerlei Anwendung bei der Produktion fand. Ganz im Gegenteil, zwecks Erhaltung des qualitativen Niveaus wurde ihr eine Schlüsselrolle zugeteilt, während technische Mittel lediglich für die Durchführung der ersten Arbeitsschritte eingesetzt wurden.

Was nun die eingewickelten Künstler angeht, so fühlten sie sich offensichtlich weder von Fahrner noch von angebotenen Bedingungen unterdrückt. Schöpferischer und auch technischer Freiraum waren ja das

⁷² von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich (zit. Anm. 66), S. 107.

grundlegende Prinzip dieses Zusammenwirkens.⁷³ Die Bedingungen wurden eher von den Künstlern selber gestellt, die manchmal keine Rücksicht auf die von der Technik gesetzten Rahmen einer Serienproduktion nahmen. „Wiederholt wird betont, dass Fahrner auch in diesen technischen Fragen große Erneuerungskraft bewies, indem er beharrlich auf der Umsetzung auch technisch schwer realisierbarer Stücke bestand. Nur mit Ausschöpfung aller seiner technischen Kenntnisse war es ihm möglich, das gewagte Experiment – die Einbeziehung freier Künstler in die Schmuckbranche – zu bestehen.“⁷⁴

Dieses „gewagte Experiment“ war selbstverständlich kein Einzelfall. Ähnliche Versuche wurden später und werden heute noch unternommen. So z.B. konnten in Deutschland Firmen wie „M.H. Wilckens & Söhne“, die mit Peter Behrens (1868-1940) eng zusammengearbeitet hat, oder „Viktor Meyer“ gewisse Erfolge auf dem Gebiet bezeichnen (Folien 156 und 157). Aber auch Unternehmen in anderen Ländern haben wohl eine gute Erfahrung damit gemacht. Zu ihnen zählen englische „Liberty & Co.“ (Folien 158 und 159) und das nicht weniger bekannte „Tiffany“. In dem Zusammenhang wäre auch an das Atelier „Fouquet“ in Paris zu erinnern, mit dem zu verschiedenen Zeiten wirkliche Größen der Weltkunst zusammengearbeitet haben – Charles Desrosiers (Folien 160 und 161), Alfons Maria Mucha (1860-1939), der zudem um 1900 auch das Geschäft der Firma in 6 Rue Royal gestaltet hat (Folien 161 und 162), Salvador Dali (1904-1989), George Braque (1882-1963) und Max Ernst (1891-1976). Søren Georg Jensen (1918-1981), Geschäftsführer der dänischen Firma „Georg Jensen“ und Sohn ihres Gründers, hat nach der Zweiten Weltkrieg sich zur Aufgabe gemacht, das Gesamtbild und den Charakter der Produktion unter der Anteilnahme namhafter skandinavischer Designer zu bestimmen, und hat damit offenbar die richtige Wahl getroffen. Dasselbe Schema wurde Mitte der 70er Jahre vom deutschen Unternehmen „Niessing“ verwendet, das auf diesem Wege zu äußerst interessanten Ergebnissen gekommen ist.⁷⁵

4.2.6 Es macht übrigens keinen wirklichen Sinn, nun alle solche Beispiele aufzuzählen. Das Funktionsprinzip des Mechanismus ist ohnehin schon klar geworden, ebenso wie Ziele, die durch seine Betätigung verfolgt werden. Auf was man sich dagegen unbedingt aufmerksam machen muss, ist

⁷³ Brigitte Leonhardt/Dieter Zühlsdorff (Hg.), Theodor Fahrner. Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, Stuttgart 2005, S. 29,36.

⁷⁴ Ebenda, S. 29.

⁷⁵ Nebenbei wäre zu bemerken, dass die Rede in beiden zuletzt genannten Fällen bereits von Designer und nicht von Künstler ist. Diese Begriffe sollen meiner Meinung nach von einander unterscheidet werden.

gewisse gegenseitige Abhängigkeit, die infolge solcher fruchtbaren Zusammenarbeit der Hersteller mit den professionellen künstlerischen Kräften nach und nach entsteht. Die ist zwar vollkommen logisch und verständlich, vor allem wenn man von dieser Entwicklung zugrunde liegenden gerade besprochenen praktischen Einstellungen ausgeht, zugleich aber wird man von ihr unausweichlich auf ein weiteres Problem gestoßen: Von dem Blickwinkel aus betrachtet, wird es immer schwieriger, rücksichtslos zu verneinen, dass wir es in manchen Fällen in Form von Industriewaren mit Kunstwerken zu tun haben. Sowohl die Technik hat ein entsprechendes Niveau erreicht, als auch die Künstler – ganz zu schweigen von firmeneigenen Designern – haben mittlerweile den Sinn der Sache begriffen. Aber, wenn wir zu dem am Anfang des Kapitels definierten Ziel des Schmückens zurückkommen, lässt uns dennoch die Frage nicht los, womit haben wir es bei den an jeder Ecke angebotenen Werken wirklich zu tun? Ob ihrem Design zugrundeliegende Ideen Menschen dazu aufrufen, sich geschmackvoll nach außen zu präsentieren und sich entsprechend zu kleiden, oder müssen alle oder fast alle von Herstellern in ihrer engen Zusammenarbeit mit Künstlern und Modemachern unternommenen Schritte lediglich als Bausteine der richtigen Absatzpolitik betrachtet werden, bei der nicht ästhetische sondern symbolische oder semantische Werte aufgedrängt werden und somit krankhafte Kaufsucht gefördert wird?

Das Eine schließt bekanntlich das Andere nicht aus, einiges spricht jedoch eindeutig dafür, dass ausgerechnet der zweite Teil dieser Frage sich am ehesten zur Beschreibung des tatsächlichen Standes der Dinge passt. Auf dieses Thema komme ich noch extra zurück, aber bereits im Vorfeld kann man mit Sicherheit behaupten, dass im Endeffekt ausgerechnet der Markt und seine Technologien das Sagen haben. Ja, kreative Kräfte haben den Sinn der Sache begriffen. Es ist wohl wahr. Aber was bedeutet das? Wir kennen es ja aus unserer eigenen Erfahrung, wir sind sogar daran gewöhnt, dass ein Großteil von dem, was von bereits anerkannten Künstlern – aber auch von „Promis“ jeder Art – zustande gebracht wird, vom Publikum, sprich von uns selber automatisch begeistert aufgenommen wird, obwohl sich hinter den zu sogenannten Markenzeichen gewordenen lauten Namen und Gesichtern, aber auch hinter dem Charisma einzelner Persönlichkeiten meistens kaum etwas verbirgt. Das muss man mit Bedauern feststellen. Übrigens ebenso anschaulich und im besprochenen Sinne kaum als unbestritten stellt sich die moderne Tendenz heraus, den Schmuckerzeugnissen den Charakter der tragbaren gemmologischen Garnituren zu verleihen, oder auch der Wunsch, unbedingt den eigenen Markennamen zu akzentuieren, wobei dieser in Form leicht erkennbarer Logos, der Beschriftung oder anderer typischer Merkmale als zentrales Element der Komposition eingesetzt wird (Folien 163 und 164). Dementsprechend wird auch die Suche nach irgendwelchen außerordentlichen Leistungen immer problematischer. Bei mir persönlich

erweckt diese Situation den Eindruck, als ob manche der modernen Designer und als solche tätige Künstler absichtlich ihre Phantasie in Grenzen halten, um einerseits auf diese Weise eine entsprechende Qualität der Werke zu sichern und andererseits um nicht in dieselbe Falle zu geraten, wie es zu ihrer Zeit Vertreter der „Art & Crafts“ getan haben. Denn – Sie stimmen mir wahrscheinlich zu – die Vervielfältigung einer kreativen Idee kann nur dann nicht als gemein beurteilt werden, wenn diese Idee und die von ihr bedingten Formen im gewissen Sinne primitiv sind, wenn sie keine weitere Deutungen und dementsprechend keine oder nur minimale Schlamperei bei der Ausführung zulassen (Folien 165 und 166). Außerdem spart solche Vorgehensweise viel Zeit – ein Faktor, der für moderne Verhältnisse von ebenso großer Bedeutung ist. Am besten passt zu diesem Schema die intensive Nützung von geraden Linien, geometrischen und im Übrigen nicht besonders ausgeklügelten Figuren. Man denkt automatisch an die zeitgenössische Architektur, die so planmäßig und effektiv für die Vernichtung der historischen Anblicke unserer Städte eingesetzt wird – eine solche Parallele ist hier wohl erlaubt. Die vor kurzem benutzte Aussage über das „Bewußt-Einfache“ wäre also auch an dieser Stelle angebracht. Nur, sie würde hier etwas anders verstanden.

4.3 Das Publikum. Im Mittelpunkt des Interesses.

4.3.1 Der Verbraucherkreis der Schmuckwaren erweitert sich ständig, und dieser Umstand fordert bestimmte Maßnahmen, die auf die Befriedigung dieser wachsenden Nachfrage gerichtet sind. Das haben wir doch längst verstanden. Ebenso klar ist, dass Inanspruchnahme der industriellen Formgebung-Prinzipien an und für sich wohl das beste Mittel ist, um diese Maßnahmen zu optimieren und das Produkt für Verbraucher attraktiver zu machen. Die Beteiligung am Prozess namentlich bekannter Autoren bildet dafür eine ideale Voraussetzung – dem muss man Recht geben. Was dagegen nicht ganz klar ist, ist die Rolle, die den somit erreichten Ergebnissen heutzutage zugeteilt wird: Obwohl sie angesichts ihrer künstlerischen Qualitäten in der Masse von der übrigen gängigen Produktion kaum unterscheidbar sind, wird der sogenannte „Künstler- oder Designerschmuck“ dem Publikum trotzdem als etwas nicht für jedermann Ausgedachtes dargeboten – wenn nicht im preislichen, so zumindest im intellektuellen Sinne.

Gerade da, im intellektuellen Bereich liegt meiner Meinung nach der Haken. Das ist eigentlich ein logischer Schluss, den die Situation im Allgemeinen ziehen lässt – man soll doch dafür den Blick nicht nur

auf das genannte „exklusive“ Phänomen konzentrieren. Und mehr noch: Wenn man die Gesamtheit der „heiß begehrten“ Sachen – sei es Autoren-, Marken- oder auch „No-Name“-Schmuck – als Spiegelung inneren Wertskala des Publikums betrachtet, stößt man unausweichlich auf ein weiteres Problemfeld. In Frage kommt nämlich das intellektuelle Niveau der Massenverbraucher.

Übrigens, die dem Verhältnis zwischen Publikum und Schmuck gewidmete Fragestellung ist an sich nicht neu. Damit hat man sich früher schon beschäftigt, und da muss ich mich nun wieder an Professor Rudolf Rücklin erinnern. Neben den bereits erwähnten Gedanken machte er auch auf die Dominanz des Publikumsfaktors gegenüber rein technischen Aspekten aufmerksam. Interessant ist diesbezüglich die von ihm unternommene Klassifizierung der Verbraucher nach ihren geschmacklichen Präferenzen. Demzufolge klar definierbar sind drei Kreise bzw. Schichten: Zum ersten, besonders zahlreichen gehören diejenige Käufer, die nicht allzu teure, aber modische Massenproduktion bevorzugen; der zweite Kreis vereint gebildete, wohlhabende und zugleich konservative Leute, die allerdings – aus welchen Gründen auch immer – sich nicht trauen, modernen Strömungen rücksichtslos zu folgen; schließlich der letzte und kleinste von allen ist der Kreis von echten Kunstliebhabern.⁷⁶

Allerdings, wie man schon ahnen kann, wichtig ist natürlich nicht die Klassifizierung an sich, wichtig ist vor allem das, was sich hinter ihrer Bildung verbirgt. Und hier darf man nicht an einer weiteren Schlussfolgerung des Autors vorbeischaun, wo er klare Parallelen zwischen drei grundlegenden Punkten führt: Es sind die den Endpreis bestimmenden Materialkosten, das, was aus diesem Material gefertigt wird, und das, was sich Vertreter verschiedener Käuferkreise von dem Gefertigten gönnen können. „Die verschiedene Metalle und Materialien [...] prägen sich [...] im Stil, in der Formgebung der daraus gefertigten Stücke aus. [...] Doch schärfer aber wird dieser Unterschied dadurch zur Ausprägung gebracht, dass das verwendete Material natürlich die Preislage stark beeinflusst, was wiederum zur Folge hat, dass der Gold-, Silber-, Dublee- und der unechte Schmuck, eben der verschiedener Preislage wegen, auch der Hauptsache nach für verschiedene soziale Käuferschichten in Frage kommt. Der Silberschmuck, von dem wir schon gehört haben, dass er den modernen Kunstströmungen sich am ehesten zugänglich zeigt, hat die größte Verbreitung in den gebildeten Mittelschichten, kunstfreundlichen Beamtenkreisen u. dgl. [...] Der gute Goldschmuck, mit höherer Preislage und konservativer Formgebung, wendet sich an vermittelte und in ihren Kunstanschauungen konservative Käuferkreise: abgesehen von den oberen Schichten der Gesellschaft auch an wohlhabende Handwerker- und Geschäftsleute, reiche Bauernfamilien. [...] Im übrigen ist der Goldschmuck ja durch seine

⁷⁶ Leonhardt/Zühlsdorff, Theodor Fahrner (zit. Anm. 73), S. 24.

Anpassungsfähigkeit an verschiedene Preislagen und Geschmacksrichtungen für weite soziale Schichten passend, welche ein echtes Material wünschen und bevorzugen, ohne gerade besondere künstlerische Ambitionen zu haben. – Am vorsichtigsten und konservativsten pflegt die Geschmacksrichtung derjenigen Käuferkreise zu sein, welche für Juwelenschmuck in Frage kommen. [...] Man will wohl neue Muster, aber keinen neuen Stil. Man legt große Summen an, will aber dann auch unabhängig von kurzen Modeschwankungen und vorübergehenden Kunstströmungen sein.“⁷⁷

Das Thema stellt sich also als etwas komplexer heraus, als man anfangs denken würde, und das wundert eigentlich nicht. Man muss sich doch klar darüber sein, dass die Struktur des genannten Verhältnisses an sich feiner Natur ist und aus diesem Grund nicht als bloße Gegenüberstellung von zwei Polen – dem Menschen und dem fertigen Gebrauchsgegenstand – behandelt werden darf. Somit scheint mir die Einbeziehung ihrer weiteren Bestandteile ins Blickfeld gerechtfertigt zu sein.

4.3.2 Zweifellos angemessener wäre an dieser Stelle, gleich über den Einfluss zu sprechen, der auf intellektuelles Niveau seitens momentan herrschender Konjunktur ausgeübt wird, aber dazu werde ich im nächsten Kapitel kommen. Viel wichtiger erscheint mir dagegen, sich zuerst der direkten Bezug auf das Thema nehmenden Frage des Produktionsaufbaus zuzuwenden. Wie bedeutend seine Rolle ist, lässt übrigens die gerade gezeigte, zwar etwas ältere, aber dennoch an Aktualität fast nicht verlorene Illustration ahnen. Selbstverständlich möchte ich da nicht die gesamte Produktionskette behandeln, zumal die Rede davon bereits in vorigen Kapiteln war. Mich interessiert in dem Zusammenhang nur ein an und für sich charakteristisches Moment, und zwar die eigentlich allgemein bekannte Formel, laut der allein die auf hohe künstlerische Ziele gerichtete Tätigkeit sich im Grunde genommen als unprofitabel erweist, und dass bestimmte Erfolge auf dem Gebiet nur mithilfe sicherer Finanzierungsquellen erzielt werden können. Warum es so ist, wird zum Teil wiederum im gezeigten Auszug beantwortet, und unter anderem daraus – nun abgesehen vom früher bereits Besprochenen – könnte man schließen, dass die Rolle solcher Quellen die an besonders zahlreichen Verbrauchergruppen orientierte Massenproduktion übernimmt, auch wenn es etwas paradox klingt.

Im Hinblick auf die angedeutete Problematik der intellektuellen Seite stellt sich diese Schlussfolgerung als noch ein Stück interessanter heraus und bringt uns außerdem wieder zu den im vorigen Kapitel aufgetauchten Fragen zurück. Man denkt nämlich sofort an die Thesen, die die den Waren solcher

⁷⁷ Rücklin, Die Pforzheimer Schmuckindustrie (zit. Anm. 47), S. 49f.

Kategorie zugeteilte vorbildliche Funktion favorisieren. Wäre diese nun nicht zu bezweifeln? Wir dürfen nämlich nicht den Umstand außer Acht lassen, dass gängige Massenproduktion vor allem Passivität gegenüber den zum jeweiligen Zeitpunkt herrschenden Trends auszeichnet (vgl. Abs. 4.2.2. und 4.2.4.). Die Frage, ob dies unbedingt als eine negative Gegebenheit bewertet werden soll, muss jeder von uns selber beantworten. Immerhin, bevor man eine Entscheidung pro oder kontra trifft, soll auch darauf hingewiesen werden, dass Trends an sich ihrem Wesen nach nichts anderes sind als eine effektive Methode, auf die Publikumswünsche zu zugehen. Die Systematik dieses Nachgehens wird auf eigentlich sehr einfachem Prinzip aufgebaut: Je breiter der Kreis der potenziellen Kunden ist, je unübersichtlicher die Zahl der einzelnen Stimmen bzw. der einzelnen Geschmackspräferenzen ist, desto leichter ist die Aufgabe, diese gleichzeitig zu befriedigen. Übrigens auch ein paradox klingender Gedanke, aber so scheint es in der Wirklichkeit zu sein: Man genügt dem kauffreudigen Publikum lediglich mit dem, was von dessen Mehrheit ohne Weiteres verstanden und eindeutig für gut gehalten wird.

Es wäre wahrscheinlich nicht mehr nötig gewesen, an der Stelle noch einmal zu wiederholen, welche enorme Anziehungskraft seltene und wertvolle Materialien auf Menschen seit den Urzeiten ausüben. Aber das bekräftigt abermals die Theorie und gibt uns die Antwort darauf, was im gerade besprochenen Sinne verständlich und gut ist. Außerdem wird dadurch erklärt, warum es eigentlich nicht verwunderlich ist, dass die mehrmals erwähnte und ebenfalls als Problem anmutende Primitivität der Formen in Wirklichkeit eine eher untergeordnete Rolle im Verbraucherverstand spielt. Ausgehend von Grundeinstellungen der menschlichen Psychologie den obersten Platz in der Prioritätenliste nehmen doch die Geschmeide, die nicht durch ihre Gestalt, sondern durch maximale Anwesenheit der edlen Stoffe bezeichnet sind. Unter denen erfreuen sich wiederum seit bestimmter Periode die so genannten Weißjuwelen, bestehend ausschließlich aus Diamanten und Platin, einer besonderen Stellung.

Selbstverständlich werden diese von der Natur selber gestellten Bedingungen auch von der Industrie akzeptiert, die dafür sorgt, dass die Unzugänglichkeit solch kostspieliger Exklusivitäten vom Massenverbraucher nicht so dramatisch wahrgenommen wird (s. Abs. 4.1.2). Allerdings, wenn man sich doch dem Problem der Formgebung als der Spiegelung des Publikumsintellektes zuwendet und dabei von der besprochenen Passivität ausgeht, wäre es dann wahrscheinlich falsch gewesen, allein industrielle Mechanismen für derartiges Abrutschen in Richtung prähistorischen nüchternen Pragmatismus verantwortlich zu machen. Man muss vielmehr daran denken, wovon, von wem oder wofür diese Mechanismen betätigt werden.

4.3.3 Somit komme ich wieder zur Dominanz der Nebenfunktion des teuren Glanzes. In Anbetracht des Bemerkten zum Thema Passivität der Massenware gegenüber den Wünschen von Massenverbrauchern scheint mir ihre Rolle beim Prozess der Gestaltung dieser Ware besonders interessant zu sein: Ich gehe doch davon aus – und das zeigt uns eigentlich die Geschichte selber –, dass der Großteil von Publikumswünschen lediglich auf das banale Illustrieren des Wohlstandes und der Stellung innerhalb der gesellschaftlichen Hierarchie hinausläuft. Ganz klar, es liegt in der Natur der Sache; allerdings die Bedeutung der Frage, ob derart zweifelhafte Prioritäten unbedingt für wertvolle ethische Orientierungspunkte gehalten werden dürfen, wird aus diesem Grund nicht gemindert. Welche Ästhetik wird mit dessen Hilfe uns selber und den nächsten Generationen vermittelt?

Der Gerechtigkeit halber wäre es übrigens ebenso wichtig, auch den Beitrag nicht zu unterschätzen, der zur Geschmackbildung bzw. zur Wunscherregung von einer Reihe externer, objektiver Faktoren geleistet wird. Wie bereits in der Einleitung bemerkt wurde, Schmuck als Phänomen existiert nicht losgelöst von der Wirklichkeit samt all den politischen und wirtschaftlichen Ereignissen, die sie auszeichnen. Es wäre demzufolge ein Versäumnis gewesen, bei der Verurteilung primitiver Ansichten, Vorlieben und entsprechender ästhetischer Präferenzen, diese zu verachten und allein von den genannten psychologischen Grundeinstellungen auszugehen. Gegebenheiten der bestimmten historischen Periode können ebenso maßgeblich am Prozess beteiligt sein, wobei man da wiederum von einem mittlerweile zustande gekommenen System sprechen könnte. Wie es funktioniert, kennen wir ja alle, mehr oder weniger. „In Notzeiten will jeder verkaufen. Die Riesenmenge des Angebots drückt dann ohnehin auf die Preise. Wenn man also unter diesem Bezug nach Sachanlagen sucht, aus denen man in Notzeiten das Beste machen kann, stößt man ganz von selbst auf Edelsteine, Edelmetalle, Schmuck und Münzen oder auch auf so „kostbare Nebensachen“ wie die vom zaristischen Hofjuwelier Fabergé hergestellten.“⁷⁸

Ich denke, man muss nicht weiter erklären, warum das Aussehen des für Sicherung des eigenen Kapitals besonders optimal geeigneten Juwelenschmucks damit eng zusammen hängt. Stattdessen könnte man sich einfach des Beispiels des klassischen exklusiven Schmucks, die sog. Haute Joaillerie, der 1930-er und auch 1940-er Jahre bedienen. Abgesehen davon, dass ihn ganz offensichtlich die Bewegung weg von inhaltlicher Ästhetik der glorreichen vorangegangenen Jahrzehnte auszeichnet und

⁷⁸ Morenz, Edelsteine, Gold und Schmuck als Geldanlage (zit. Anm. 43), S. 14f.

dass Preziosen von Markenherstellern auf diesem Weg noch üppiger geworden sind, interessant in unserem Zusammenhang ist vor allem folgendes Moment: Alles das geschah vor dem Hintergrund des Börsenabsturzes vom 24. Oktober 1929 – auch „Black Thursday“ oder „Schwarzer Donnerstag“ genannt – und der daraus resultierenden „Great Depression“ in den USA samt der dauerhaften Wirtschaftskrise weltweit. Gemäß den im zuletzt angeführten Zitat beschriebenen Grundsätzen waren z.B. neben anderen Hochedelsteinen Diamanten noch mehr gefragt. Die pflasterten nun restlos die Metalloberfläche der massiven Armbreifen, und die Ohrläppchen der noblen Damen waren fast vollständig hinter dem Glitzern versteckt. Charakteristisch für die erste Hälfte des vierten Jahrzehnts war außerdem die Neigung zur Verwendung der Weißmetalle wie Platin und Gold, was mit dem ohnehin bezaubernden visuellen Eindruck noch etwas steigerte (Folien 167). Und es handelt sich wohl um keinen Zufall, dass gerade während der 30er Jahre der sich entwickelnde Luxuswahn zur gewissen Apotheose geführt hat – zur Erfindung der „Pavéfassung“ – auch „serti mystérieux“ genannt – durch Spezialisten aus dem Haus „Van Cleef & Arpels“. Ihre Besonderheit bestand darin, dass das Metall nun praktisch vollständig aus dem visuellen Bereich ausgeschieden war (Folie 168).

Nebenbei bemerkt: Die Periode der 30er, 40er und danach der 50er Jahren ist von noch einer anderen Seite interessant. Wenn man vom wesentlichen Einfluss externer Faktoren spricht, so darf man auch nicht wegschauen, dass die Folgen der sich damals abspielenden Prozesse, hervorgerufen durch politische und wirtschaftliche Veränderungen, für das Verbraucherbewusstsein und dementsprechend für die Evolution der Massenproduktion eine nachhaltige, sogar heute noch spürbare Wirkung hatten. Nicht zuletzt geschah das dank der während dieser relativ kurzen Periode stattgefundenen Verschiebung des Epizentrums der Weltkultur in Richtung der gegenüberliegenden Küste des Atlantiks. Im gerade besprochenen Sinne hat dieses Faktum speziell für die Schmuckbranche eine große Bedeutung gehabt.

4.3.4 Wie dem auch sei, wenn wir von der Natur der Sache sprechen – nun abgesehen von gezeigten unzweideutigen Zusammenhängen –, stoßen wir – ob wir es wollen oder nicht – auf ein viel globaleres Problem und gehen somit weit über die Grenze des hier behandelten spezifischen Bereiches hinaus. Wir stoßen nämlich auf das Phänomen „Konsumgesellschaft“, das heißt auf die eigentlichen Folge eines übertriebenen, leidenschaftlichen Eingehens auf die Verbraucherinteressen und -wünsche. Die Frage, warum das unbedingt als Problem gesehen werden muss, beantwortet die unmittelbare gegenseitige Abhängigkeit zwischen Bildung der Konsumgesellschaft und dem übertriebenen und leidenschaftlichen Konsum, der bekanntlich zur Entwicklung der (massenhaften) Kaufsucht – auch Oniomanie genannt –

führt. Dabei handelt es sich schon um eine psychische Störung. Klingt doch schrecklich, nicht wahr? Aber so ist die Realität, und auch wenn es nicht gerade angenehm ist, muss man dennoch gestehen, dass wir alle zusammen den untrennbaren Teil dieser Realität darstellen und damit auch zu ihren Schöpfern gehören.

An dieser Stelle wäre es allerdings angemessen, zu fragen, was hat das alles mit der zuletzt gemachten Bemerkung über Verschiebung des Weltkultur-Epizentrums zu tun? Heißt das etwa, dass Amerika und der „American Way of Life“ die Schuld an einer derart traurigen Entwicklung tragen? Natürlich nicht. Es ist ja bekannt, dass das Herauskristallisieren der dem Problem zugrunde liegenden Ware-Geld-Beziehungen viel früher begonnen hat, noch bevor dieses Land auf der Weltkarte überhaupt auftauchte. Dessen ungeachtet kann hier immerhin die Tatsache nicht verschwiegen werden, dass ausgerechnet die von Übersee gekommene Hilfe einen soliden Beitrag dazu geleistet hat, dass die zum Teil vor, während und auch nach dem Zweiten Weltkrieg gestoppten Prozesse nun ins Leben zurückgerufen und sogar beschleunigt wurden. Das geschah bekanntlich nicht zuletzt dank des vom Kongress der Vereinigten Staaten im Jahre 1948 verabschiedeten „European Recovery Program“ (dem sog. „Marschallplan“) und natürlich nicht ohne eigenes Interesse der US-Wirtschaft: Das zertrümmerte und hungrige Europa stellte doch einen riesigen Absatzmarkt dar. Selbstverständlich, wenn man von der Nachkriegszeit spricht, darf der Gerechtigkeit halber auch der Beitrag von eigenen inneneuropäischen Reformen sowohl zur Wiederbelebung des Käuferinteresses als auch zur Stärkung der Wirtschaft als solcher nicht vergessen werden. Es liegt dennoch auf der Hand, dass ausgerechnet die ausgeprägt pragmatische, verbraucherorientierte Einstellung der westlichen Denkweise in der Verbindung mit in manchem Sinne besseren Ausgangspositionen sich als viel effektiveres Mittel bei der Lösung dieser Aufgaben gezeigt hat.

Durch dieses Prisma betrachtet, kommt man zum Schluss, dass in Sachen der freundlichen Unterstützung nicht alles so ausgesprochen positiv zu beurteilen ist und dass in dem konkreten Fall wir es mit „humanitärer Hilfe“ der etwas anderen Art zu tun haben. Wie schon angedeutet, parallel zum intensiver werdenden Warenfluss seitens des Westens fand nämlich die Expansion der die berüchtigte Konsumleidenschaft favorisierenden Kultur statt. Schön verpackt und verzehrfertig bereitet ist sie zweifellos auf fruchtbaren Boden gefallen. Das muss eingeräumt werden. Anders könnte es übrigens kaum sein, denn für die in dürftigen Verhältnisse lebenden Menschen boten die ebenso als Waren gehandelten Hollywood-Produktionen, schicken Autos, die stillvolle Kleidung, die Musik und die bunte

Presse etwas mehr als nur eine Abwechslung vom wenig erfreulichen Alltag – sie boten Hoffnung. Natürlich war die Nachfrage nach diesem „Gut des täglichen Bedarfs“ anfangs enorm groß gewesen. Aber nicht nur das. Ebenso klar ist, dass sich mit der Zeit, im weiteren Verlauf, eine gewisse Abhängigkeit von dem immer anwesenden und gezielt unterstützten Wunsch nach einem besserem Leben entwickelt hat. An sich ist das vollkommen verständlich. Bedenklich ist allerdings, dass mithilfe solch anspruchsvoller und zugleich geistig zugänglicher künstlerischer Mitteln die Vorstellung von dem besseren Leben weiterhin hauptsächlich auf rein physischem Niveau gehalten wurde und wird, wobei als primäre Merkmale des genannten illusorischen Ziels bekanntlich Artikel des gehobenen Bedarfs agieren. Durchaus logisch wäre also anzunehmen, dass damit auch Ziele zusammenhängen, die Künstler und Designer vor sich stellen, oder – im Gegenteil – vor die sie gestellt werden.

Ich muss übrigens vorausschicken, dass ich auf keinen Fall andere Ansichten verurteilen und überhaupt mich negativ gegenüber den fremden Kulturen und Sitten positionieren möchte. Dieser Weg führt eindeutig in die Sackgasse. Aber, wenn man Hintergründe bestimmter Probleme zu begreifen sucht, dürfen einige objektive Bewertungen verständlicherweise nicht fehlen. Das gilt auch für diese Situation. Im Zusammenhang mit der aufgetauchten Frage der globalen Problematik wirklich zu schaffen macht die unwiderlegbare Tatsache, dass zum Opfer der für die erwähnte Denkweise charakteristischen totalen Kommerzialisierung auch die eigentlich aus keiner Gesellschaft wegzudenkenden Begriffe „Kunst“ und „Kultur“ gefallen sind. Die wurden eindeutig und endgültig zur Ware bzw. zum Mittel der Nachfragebefriedigung verwandelt und wurden somit in die Bildung der berüchtigten „Konsumgesellschaft“ eingewickelt. Diese Rolle spielen sie immer noch und das ist meiner Meinung nach das Wichtigste, was im Kontext der bisherigen und weiteren Überlegungen begriffen werden muss.

4.3.5 Wie aus dem Dargelegten folgt, spielen generell neben den Besonderheiten der menschlichen Psychologie Geschehnisse der bestimmten historischen Periode ihre bedeutende Rolle bei der „Vergöttlichung“ der materiellen Werte, und die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts bildet dabei keine Ausnahme. Die Tatsache, dass edle Schmucksachen zu dieser Zeit immer mehr als Mittel für eine Kapitalanlage in Betracht kamen, scheint somit ganz selbstverständlich zu sein. Nicht ganz so selbstverständlich ist hingegen die Situation, bei der dieselbe von gewissen Urängsten abhängige praktische Einstellung zu Zeiten des dauerhaften Friedens und des immer zunehmenden Wohlstands

weiterhin genutzt wird.⁷⁹ Das macht natürlich einen etwas trüben Eindruck und lässt vermuten, dass da bereits nicht das Publikumsinteresse, sondern eher private kommerzielle Interessen von Anbietern im weitesten Sinne des Wortes ins Spiel kommen, die dann dem Publikum bloß aufgedrängt werden. Zu diesem bereits am Ende des Absatzes 4.3.2. angemeldeten Thema möchte ich später im eigens dafür gedachten Kapitel kommen. Aber schon im Vorfeld wäre zu konstatieren, dass auch diese Erscheinung nicht einer gewissen Logik entbehrt.

Das Anfangsstadium der wirtschaftlichen Erholung mit typischer Sehnsucht nach fast vergessenem Luxus, der ganz einfache und verständliche Wunsch, den verlorenen Lebensgenuss wiederzuerlangen, haben nämlich für manche Große der Schmuckbranche eine willkommene Möglichkeit geboten, eigene treue Kundschaft zu gewinnen. An sich wäre das nicht so schlimm gewesen und damit könnte man noch leben, wenn da, bei der Nutzung der Chance, nicht eine meiner Meinung nach negative und bis zu unseren Tagen andauernde Dynamik zu verzeichnen wäre. Diese besteht darin, dass dem Verlangen nach dem Glänzenden, Hochprozentigen und deswegen Teueren immer noch ein zentraler Platz eingeräumt wird und dass künstliche Förderung dieser Nachfrage die Basis der zukunftsorientierten Unternehmensstrategie bildet. Der seit den 1940er Jahren bekannte und seine Aktualität nicht verloren habende Werbeslogan vom „DeBeers“ – einem der größten Diamantproduzenten – „A Diamond is forever“, illustriert es wohl auf ausdrucksvollste Weise. Ebenso übrigens, wie die vom selben Unternehmen seit 1954 veranstalteten prestigeträchtigen Ausschreibungen „Diamonds International Awards“⁸⁰.

Was nun theoretisch, abgesehen von der Problematik, einer kritischen Betrachtung unterzogen werden könnte, sind immer noch rein künstlerische bzw. ästhetische Werte, die von angeblich hochgeschätzten Meinungen und Wünschen des Publikums gewissermaßen an die Seite geschoben werden. Allerdings die Gefahr, mit der man da immer rechnen muss, besteht darin, dass eine objektive Analyse der einzelnen Werke oder der gesamten Produktionspalette bestimmter Hersteller, die man sich wünschen würde, im Prinzip nicht möglich erscheint. Da mischt sich doch ein sehr persönlicher Faktor ein, über den sich bekanntlich nicht streiten lässt – der Geschmack. Außerdem, wenn man kritisieren will, muss man den Umstand im Auge behalten, dass Schmuck grundsätzlich nicht als selbstständige Kunstgattung, losgelöst von seiner Zweckmäßigkeit betrachtet werden kann, und davon war ebenso bereits die Rede (s. Abs. 4.2.1). Mit relativer Gewissheit könnte man also lediglich behaupten, dass die so angestrebte Masse an

⁷⁹ David Bennett/Daniela Mascetti, *Understandig Jewellery*, Woodbridge 2003, hier in Übersetzung: Беннетт/Даниэла Маскетти, *Ювелирное искусство*, Москва 2007, S. 358f.

⁸⁰ Weber-Stöber, *Schmuck* (zit. Anm. 2), S. 121.

Pracht nicht unbedingt ein wohltuender Faktor ist. An Beweismaterial für die These mangelt es nicht, und für dessen ungestörten Nachschub wird weiterhin ständig gesorgt, wobei nicht nur Schmucksachen in Frage kommen.

4.3.6 Das Publikum steht im Mittelpunkt des Interesses, und bei der Behauptung handelt es sich keineswegs nur um passendes Wortzusammenspiel für die Bezeichnung eines der Kapitel. Es besteht ja kein Zweifel, dass eine enge gegenseitige Beziehung zwischen beiden Kontrahenten – dem Hersteller und dem Endverbraucher – als eigentliche Grundvoraussetzung der Existenz der angewandten Kunst überhaupt verstanden werden muss. Immerhin, bei all der Begeisterung, die solche Erkenntnis uns bringt, dürfen wir Eines nicht vergessen, und zwar die unwiderlegbare Tatsache, dass „Publikum“ letztendlich aus einzelnen Menschen gebildet wird. Und auch wenn für die besprochene Dominanz der merkantilen Logik dieser Umstand scheinbar von geringer Bedeutung ist, heißt es nicht, dass er völlig ignoriert werden darf und dass ihm niemals die gebührende Aufmerksamkeit zugewendet wurde. Da erinnert man sich sofort an die 60-er und 70-er Jahre des 20. Jahrhunderts, an die Zeit also, als solche Zuwendung in der neusten Geschichte – wenn nicht überhaupt – auf wohl markanteste Weise zum Vorschein gekommen ist.

Bekanntlich zeichnet sich diese Periode durch in manchem Sinne revolutionsartiges gesellschaftliches Brodeln mit allen dazu gehörenden Begleiterscheinungen aus. Im Hinblick auf die vorliegende Thematik besteht die zweifellos bedeutendste Errungenschaft dieser Zeit jedoch darin, dass soziale Unruhen, Versuche, mit traditionellen bürgerlichen Traditionen zu brechen, und antikapitalistische Aufrufe ausgerechnet einzelne Persönlichkeiten ins Rampenlicht gerückt haben. Zugleich wäre es falsch zu denken, dass die Rede da nur von den Schmucktragenden geht. Gemäß den Maßstäben der entstandenen Ausnahmesituation – wenn man sie so bezeichnen kann – soll der Begriff „Mensch“ bzw. „Persönlichkeit“ in seiner Gesamtheit gesehen werden und unter anderem Vertreter der Kategorie umfassen, die in den Wirren der Kriegsjahre und beim darauf folgenden Wiederaufbau ebenso in den Hintergrund geraten sind. Gemeint sind natürlich die Künstler.

Alles das heißt übrigens nicht, dass Anzeichen solcher grundlegenden, vor allem mentalen Erneuerung erst zu diesem Zeitpunkt und nur auf dem spezifischen Gebiet zum Vorschein gekommen sind. Die auf der Basis des gegenseitigen Interesses herauskristallisierte neue Auffassung vom Schmuck als

körperbezogenen Gegenstand und nicht als Repräsentationsmittel⁸¹ muss vielmehr als Glied einer etwas längeren Kette von Geschehnissen im gesamten kulturellen Leben Europas gesehen werden. In dem Zusammenhang dürfen wir doch nicht verachten, dass bereits im vorigen Jahrzehnt sich das Ausklingen der Epoche des fremden Einflusses angekündigt hat und die rücksichtslose Begeisterung für überseeischen Trends endlich auf ihre Grenzen gestoßen ist. Der auf viel älteren Traditionen basierte Wunsch, die eigene nationale Identität zu behaupten, macht gegen Ende der 1950-er auf sich bemerkbar. Das schöpferische Potential der italienischen, französischen, englischen, deutschen und skandinavischen Künstler und Designer bringt exklusive Gegenstände der inneren Einrichtung, Filme mit heimischen „Stars“, modische Kleidung und natürlich den Schmuck zur Welt⁸². Sehr passend zu dem Gesamtbild begann parallel dazu die zwar dem Alltag der Menschen zugewendete und dennoch im Grunde genommen als Massenkunst angesehene „Pop Art“ langsam ihre Positionen zu verlieren; die vom Zeitgeist inspirierte Ästhetik des Verbrauchs, die den Menschen an sich nicht als Persönlichkeit, sondern eher als statistische Einheit wahrgenommen hat, machte den bisher weniger populären, nicht an Standards gebundenen Ansichten Platz.

Gewiss, die Rede ist da nicht von den wiederaufgetauchten Idealen der extremen Selbstäußerung, des wilden Provozierens bzw. des Tabubrechens, die von ihren Anhänger durch die darauf folgenden 60er und 70er Jahre bis zur Gegenwart mitgeschleppt wurden und die sich mittlerweile als selbständiges kulturelles Phänomen herausgebildet haben. (Man erinnert sich z.B. an den Wiener Aktionismus und an Mitglieder des von Otto Muehl (1925-2013) und Günter Brus (*1938) gegründeten sog. „Wiener Instituts für direkte Kunst“.) Letztendlich ist dies nicht das Thema. Immerhin, ganz wichtig ist es da, die Bedeutung zu begreifen, welche dieses Fortgehen in Richtung des von jeglichen gesellschaftlichen Klischees freien Schaffens sowohl fürs Publikum, als auch für die Künstler gehabt hat.

Es liegt somit auf der Hand, dass für Goldschmiedekünstler günstige Bedingungen gemacht wurden, um ihre Ideen den breiten Massen vorstellen zu können. Was nun die Frage der neuen Auffassung, sogar in gewissem Sinne der Revolution und der von ihr in der Geschichte des Schmucks hinterlassenen Spuren betrifft, so könnte diese am besten von denjenigen erleuchtet werden, die da unmittelbar mitgewirkt haben.

⁸¹ Reinhold Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 25

⁸² Hillier, The style of the century (zit. Anm. 68), S. 140ff.

Einer der Pioniere der neuen Bewegung, Mario Pinton (1919-2008), hat sich folgendermaßen ausgedrückt: „In der Beziehung zwischen dem Künstler und dem Schmuckträger muss die jeweilige Bestimmung des Schmuckstücks berücksichtigt werden: Der Schmuck soll der Persönlichkeit des Trägers entsprechen. Oft muss er sich auch seiner psychologischen Form anpassen. Damit meine ich z.B. gewisse Halsketten, die nach den gegebenen anatomischen Maßen der Auftraggeber geformt werden. So entsteht dann ein ganz persönlicher Schmuck. Aber man kann sich auch einen Typ von nicht-anatomischem Schmuck vorstellen, der sich trotzdem Körperbau und Persönlichkeit einer Trägerin anpaßt. Dann ist es die Trägerin selbst, die einem solchen Schmuck durch ihr eigenes Fluidum jene persönliche Note gibt.“⁸³ (Folie 169)

Ein weiterer bedeutender Künstler, Reinhold Reiling (1922-1983), hat etwa die gleiche Meinung vertreten. Seine Stücke hat er allerdings nicht für konkrete Personen konzipiert. Sie wurden hingegen von einer potenziellen Trägerin gesucht. Darin bestand sein Arbeits- bzw. Kommunikationsprinzip. Sein Schmuck sollte nämlich nur dann erworben werden, wenn die Käuferin sich damit auf bestimmte Weise identifizierte. Wobei es nicht heißt, dass der Künstler sich am Geschmack der Massenverbraucher orientierte. Er arbeitete nach eigenen Vorstellungen und sah dabei den höchsten Wert seiner Arbeiten nicht im Materiellen, sondern im Intellektuellen⁸⁴ (Folie 170).

Folgende Worte von Klaus Ullrich (1927-1988) dürfen hier auch nicht fehlen: „Ich mache Schmuck, der tragbar ist, für den es eine Trägerin gibt. Ich versuche die passende Trägerin zu finden, die Trägerin das passende Kleid ... Ich habe fast keine Auftraggeber, sondern Schmuckinteressenten, die wählen. Die wählerischen sind mir am liebsten.“⁸⁵ „Mein Schmuck soll eine Synthese sein aus zeitgemäßer Gestaltung und Tragbarkeit; er bedarf des Verständnisses der Trägerin, ohne welches er sie provozieren könnte.“⁸⁶ (Folie 171)

4.3.7 Die Tatsache ist also, dass im Laufe der späten Nachkriegsperiode die Bühne immer mehr von unabhängigen, freischaffenden Künstler betreten wird. Der Gerechtigkeit halber muss man jedoch einräumen, dass es sich dabei zweifellos um eine ganz logische Weiterentwicklung der noch am Anfang des Jahrhunderts angefangenen Prozesse handelt. Selbstverständlich könnte man noch tiefer, bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts schauen und sich in dem Zusammenhang sogar an die sowohl für ihre Zeit als auch für gesamte Geschichte der angewandten Kunst richtungsweisende „Art and Crafts -

⁸³ Schollmayer, Neuer Schmuck (zit. Anm. 60), S. 36.

⁸⁴ Ebenda, S. 43.

⁸⁵ Ebenda, S. 77.

⁸⁶ Ebenda, S. 80.

Bewegung“ erinnern. Doch als unmittelbare Vorstufen der jüngeren Ereignisse in der Schmuckgeschichte in Frage kommen vor allem die reaktionären Strömungen der 1900-1910er, geprägt durch ungewöhnliche Gestaltungskonzepte, eigenartige lineare und ästhetische Vorzüge (Folien 151-157), ebenso übrigens wie etwas spätere Versuche von progressiv orientierten Künstlern, die frei von jeglichen Verpflichtungen gegenüber irgendeinem Unternehmen und dessen strategischen Interessen waren, das traditionelle Wertesystem zu brechen.

Da muss die „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“, die 1925 in Paris stattgefunden hat, unbedingt in Betracht gezogen werden. Bedeutend war diese Veranstaltung unter anderem deswegen, weil hier anhand der von Anhängern der beiden Ansichten vorgestellten Werke die steigende Spannung zwischen ihren Lagern ein Stück deutlicher gemacht wurde: Während sich die so genannten Traditionalisten, zu denen solche namhaften Firmen wie „Boucheron“, „Chaumet“, „Van Cleef & Arpels“, „Cartier“, „Dusausoy“, „Mauboussin“ gehörten, zum seit den viel früheren Zeiten üblichen Hervorheben des Dekorativen und Teueren in ihren Werken neigten, wurden von Seite der Avantgardisten ganz andere Akzente gesetzt. Auch wenn Letzteren auf edle Materialien nicht verzichten wollten, Prioritäten bei deren Nutzung unterschieden sich grundsätzlich. In ihrem Schaffen haben sie nämlich versucht, den Schmuck von der überflüssigen Dekoration zu befreien, seine klare Konzeption zu erarbeiten, richtige Proportionen und wiederum die farbliche Palette harmonisch abzustimmen. Schließlich war es für sie in erster Linie wichtig, Stücke für Tragenden verständlicher zu machen.⁸⁷

Unter den ersten bedeutenden Vertreter der modernen Richtung zu nennen wären Jean Fouquet (1899-1994) – merkwürdigerweise Sohn des namhaften Pariser Juweliers George Fouquet (1862-1957), des Leiters der genannten Ausstellung –, Gerard Sandoz (1902-1995), Jean Després (1889-1980) und Raymond Templier (1891-1968) (Folie 172).

4.3.8 Bei all dem zweifellos positiven Einfluss, den diese durch den an sich ganz natürlichen Kampf zwischen Alt und Neu bzw. zwischen Konservativem und Progressivem bezeichnete Vorgeschichte auf die nächste Generationen ausgeübt hat, darf jedoch keinesfalls auch das ziemlich spezifische, obwohl ebenfalls durchaus logische und wahrscheinlich vorhersehbare Problem verschwiegen werden, das in diesem günstigen Boden tief verwurzelt ist. Beachtung verdient es vor allem wegen des in der Folge zustande gekommenen Paradoxons: Den von den edelmütigen ersten Modernisten und ihren

⁸⁷ Weber-Stöber, Schmuck (zit. Anm. 2), S. 100f.

Nachfolgern vertretenen Ansichten musste im weiteren Verlauf ausgerechnet die so angestrebte Verständlichkeit zum Geopferten werden.

Generell gesehen, ist der Weg der (konkreten) Person, der Persönlichkeit entgegen deswegen gefährlich, weil dieser Weg ganz leicht an dem Ziel vorbeiführen kann. In angewandten Bereichen kommt es verständlicherweise besonders deutlich zum Vorschein. Vollkommen klar ist auch, dass die Schmuckkunst in dem Sinne keine Ausnahme bildet. Anzeichen des angedeuteten Problems machen auf sich hier bereits in den 60er Jahren aufmerksam, als nach den ersten Jahren der Euphorie, des freien Laufs weg von der überdrüssig gewordenen Verknöcherung der Konsumgesellschaft, den Ansätzen vom jedem Mensch eigenen Individualismus zuliebe, sich die gestalterischen Experimente lediglich als Akte der puren Selbstbefriedigung erwiesen haben. Der Weg ließ also manche Künstler nicht irgendeiner, sondern in erster Linie ihrer eigenen Person entgegen gehen. So scheint es zumindest. Die Loslösung des sogenannten „Unikat-Schmucks“ von jeglicher Tektonik des menschlichen Körpers und – als Folge – von der Zweckgebundenheit hat somit selbst den Terminus „Schmuck“ samt den unabdingbaren „Tragbarkeit“ und „Angemessenheit“ gewissermaßen in Frage gestellt und die schreiend konzipierten „Objekte“ eher in Hilfsmittel der rebellischen Selbstpositionierung, sogar des vor kurzem erwähnten Aktionismus für diejenige verwandelt, die danach ein Verlangen haben. Die Situation ist an und für sich typisch, auch für unsere Tage, wobei man wiederum klar sehen muss – und damit komme ich zurück zum Ursprung des Problems –, dass sich derart eigenständige, selbstbewusste Positionen – ob gewollt oder nicht – in eine noch viel früher, zu Zeiten der beginnenden Erneuerung entwickelte theoretische Basis münden. So sah z.B. einer der bedeutendsten Reformatoren Henry van de Velde (1863-1957) in Funktionalität eines Schmucks den Widerspruch in sich⁸⁸ (Folien 173-175).

Um zu verdeutlichen, wovon da die Rede eigentlich ist, könnte, meiner Meinung nach, folgende Aussage von Hubertus von Skal (*1942), der an im Jahr 1971 in Nürnberg stattgefundener Ausstellung „Gold + Silber Schmuck + Gerät, von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart“ teilnahm, behilflich sein. Außerdem vermittelt diese einen Eindruck über die in der Szene der Periode herrschenden Stimmungen: „Mache ich Schmuck? Ich will Zeichen, Signaturen, Merkpunkte für die Augen. Ich möchte meinen Objekten eher Totem – als nur ornamentalen Charakter geben. Konventioneller Schmuck ist für mich bedeutungslos. [...] Ganz gewiss sehe ich meine Aufgabe nicht daran, Schmuckstücke als

⁸⁸ von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich (zit. Anm. 66), S. 59ff.

Statussymbole zu konzipieren. Wozu also Schmuck? Die mühsam geformten Tongefäße früher Kulturen waren reich an Ornamenten. Solcher Schmuck entsprach nicht etwa einem geschmäckerischen Kunstsinn, seine Aufgabe war nicht, schöner zu machen, sondern deutlicher; so wurde das Gefäß unverwechselbar, wurde Zeichen, Signatur, Merkchiffre. Als ein so verstandenes Ornament lasse ich Schmuck gelten. Das bedeutet aber, dass Schmuck antitraditionalistisch sein muss – nicht um eines modischen Prinzips willen, sondern, weil signativer Schmuck einen gewissen Grad an Einmaligkeit besitzen muss, wenn er charakteristisches Zeichen sein will, wenn er im Zeitalter des Klischees überhaupt gesehen werden will. So verstandener Schmuck stellt an den Goldschmied die Anforderung zu origineller Gestaltung. Ich sehe meine Aufgabe im optischen Experiment; es gilt, Neues zu erfinden, neue Materialien, neue Inhalte, neue Formen, neue Bezüge herzustellen.“⁸⁹ Viel einfacher hat ihre Ansichten zur etwa gleichen Zeit eine andere deutsche Künstlerin, Gisela Seibert-Philippen (*1939), zum Ausdruck gebracht: „Die Bedeutung des Trägers ist im neuen Schmuckschaffen sekundär.“⁹⁰ Und Franz Bette (*1941), der seinerzeit bei einem der großen Künstler der Nachkriegsgeneration, Friedrich Becker (1922-1997), studiert hat, meint: „Mein Schmuck soll nicht nur schmücken, er soll auch für sich stehen können.“⁹¹ (Folie 176)

4.3.9 Es wäre übrigens absolut falsch zu meinen, dass weniger selbstbewusste Gesichtspunkte zur Zeit der scheinbar totalen Selbstgenügsamkeit in den Hintergrund geraten sind. Als ich mich im vorletzten Absatz an einige Große der 50er und 60er Jahre erinnert habe, habe ich noch eine dieser Reihe angehörende Persönlichkeit absichtlich verschwiegen. Die Rede ist vom schwedischen Künstler und Designer Sigurd Persson (1914-2003). Die Frage, warum sein Name hier, ausgerechnet im Zusammenhang mit dem gerade berührten sensiblen Thema des künstlerischen Individualismus auf keinen Fall fehlen dürfte, könnte wohl am besten mithilfe seiner eigenen Aussage beantwortet werden. „Erst in unserem Jahrhundert sind die psychologischen Aspekte des Schmückens entdeckt worden. [...] Für mich ist es heute einigermaßen klar, dass diese Kenntnisse Anregungen bieten zu einem Schmuckschaffen, das nicht bei ererbten Formen und Typen von Schmuck halt macht. Man entdeckt die Freiheit und dass eigentlich alles möglich ist. Mit einer Ausnahme: Schmuck als Hilfsmittel, um das zu unterstreichen, was wir Schönheit nennen oder auch um eine Individualität hervorzuheben, führt zu

⁸⁹ Curt Heigl (Hg.), Gold + Silber Schmuck + Gerät. Von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart, München 1971, S. 18.

⁹⁰ Schollmayer, Neuer Schmuck (zit. Anm. 60), S. 144.

⁹¹ Angelika Burkhardt, Vom Ornament befreit - Schmuck von Franz Bette, in: Schmuck Magazin, 3, 2007, S. 78-81, hier 81.

bestimmten Begrenzungen. Die Hauptsache ist nämlich, dass der Schmuckkünstler sich demjenigen, der geschmückt werden soll oder geschmückt werden will, unterordnet.“⁹² Seiner Meinung nach „man schießt daneben“, wenn man Schmuckstücke als selbständige, „laut schreiende“ Kunstwerke konzipiert, die einfach zum Tragen geeignet sind. „Diese Tendenz verbreitet sich. Meines Erachtens muss man es bedauern. Eine Blume hinter dem Ohr schmückt bedeutend besser als ein so intrikat gestaltetes Bild! Wir haben es ja mit dem Maßstab des menschlichen Körpers zu tun und mit den Abständen, die überbrückt werden sollen – rein konkret und auch geschlechtlich. Wenn der Schmuck nicht dazu beiträgt, die körperlichen Vorzüge zu unterscheiden, nicht behilflich ist, schöner zu machen, dann ist er nur ein Ding – egal was, ein Miniaturgemälde, eine Miniaturplastik.“⁹³

Perssons Meinung steht also im ganz offensichtlichen Gegensatz zu solchen, die die meisten seiner Kollegen zu damaliger Zeit und auch später vertreten haben. Auch wenn seine Ansichten über das Wesen des Schmucks ebenso nicht an Standards gebunden waren, gegenüber den proklamierten Werten des freien Schaffens verhielt er sich eher zurückhaltend und bewegte sich etwas abseits der eingeschlagenen intellektuellen Richtung. Allerdings darf es keinesfalls so verstanden werden, als ob es sich da um absichtliche Dämpfung der eigenen gestalterischen Kraft handelte. Anhand der Abbildungen können wir uns davon überzeugen (Folien 177-179). Persson hat einfach die Sache mehr von der praktischen Seite her betrachtet, wobei Fragen des Überlebens für ihn, als für einen Schöpfer von Gebrauchsgegenständen, offensichtlich ebenso nicht auf dem letzten Platz standen. Sehr wahrscheinlich – und das geht bereits aus den angeführten Aussagen hervor – hat für ihn gerade deswegen die Aufgabe, die der Schmuckkunst zugrunde liegende Zweckmäßigkeit wieder in Mittelpunkt zu rücken, die oberste Priorität gehabt. Ein neues Verständnis von Schmuck sollte also zustande gebracht und dem Publikum vermittelt werden, wobei auch eine entsprechend organisierte Produktion nicht fehlen dürfte. Dass diese Aufgabe durchaus lösbar war, hat Persson übrigens an seinem eigenen Beispiel gezeigt, als er eine extra dafür kreierte Kollektion im Warenhaus ausgestellt hat⁹⁴.

Der schwedische Visionär hat richtig getroffen. Wir müssen doch davon ausgehen, dass sich der Schmuck – ungeachtet der Unterschiede zwischen den zum jeweiligen Zeitpunkt dominierenden Ansichten – immer weiter entwickelt, und dass sich nicht nur Künstler, sondern auch namhafte und wenig bekannte Hersteller am Prozess beteiligen, eigene Ziele setzen und eigene Perspektive sehen.

⁹² Schollmayer, Neuer Schmuck (zit. Anm. 60), S. 28.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Ebenda, S. 32.

Selbstverständlich ist das Gesamtbild dieser Evolution viel komplexer, als es auf den ersten Blick erscheinen kann, und deswegen kann der Übergang von einer ihrer Etappe zur anderen nicht punktgenau mit dem Jahrzehntwechsel in Verbindung gebracht werden. Schließlich, wenn ein Künstler, Designer oder Hersteller seine nächsten Schritte überlegt, vereinbart er diese in erster Linie mit eigenen schöpferischen oder pragmatischen Interessen. Jeder von ihnen bewegt sich innerhalb des eigenen Koordinatensystems, hat eine eigene Zeitmessung, eine eigene Zyklizität der Fortbewegung, wobei sich ebenso die Geschwindigkeit und die Richtungen unterscheiden. Verständlicherweise erweist es sich deswegen als unmöglich, im Rahmen der vorliegenden Forschung den Weg von jedem Einzelnen von ihnen zu verfolgen und zu analysieren. Aber im Zusammenhang mit dem Thema ist es auch nicht nötig. Wir sprechen doch von der generellen Linie, die man wahrscheinlich auch als „Zeitgeist“ bezeichnen kann, und diese zeigt uns ganz deutlich, dass sich im bestimmten Abschnitt ein Wandel – auch wenn nicht sofort sichtbarer – vollzogen hat und dass dahinter ausgerechnet praktische Überlegungen standen, die solchen ähneln, die Sigurd Persson seinerzeit so treffend formuliert hat.

4.3.10 Die von dem Wandel bedingte Hauptschwierigkeit bestand für Schmuckschöpfer darin, dass sie nun gezwungen wurden, zu versuchen, ihre eigene Rolle neu zu definieren, sich auf irgendwelcher Weise dem Publikum näher zu kommen (oder vielleicht doch zu ihm zurückzukehren?). Aufgrund bestimmter Umstände wurde das Interesse seitens der potenziellen Käufer für sie immer wichtiger – man würde sogar sagen lebenswichtiger –, zumal auch die Konkurrenz in den eigenen Reihen mittlerweile größer geworden war: Im Laufe der 60er und besonders der 70er Jahren wurde die Bühne von zahlreichen gut ausgebildeten Nachfolgern der ersten Nachkriegsgeneration – den „Klassikern“ – betreten, wozu übrigens die Letzteren, unter anderem als Lehrer an Kunstakademien, wesentlich beigetragen haben. Ja, es ist durchaus klar, dass es vielen aus der Masse von frischgebackenen Goldschmieden und Designern nicht gelungen ist, während ihres Studiums oder im Anschluss daran eine eigene Nische in diesem sehr spezifischen Bereich zu entdecken und sie zu besetzen, um sich dann den von den Pionieren geerbten Idealen der freien Kunst ungestört und restlos widmen zu können. Umso größer war aber ihr Wunsch, sich trotzdem durchzusetzen. Somit wurden für freischaffenden Schmuckkünstler insgesamt ziemlich harte Bedingungen gestellt. Auch wenn sie nicht unbedingt dabei gefördert wurden, ihr eigenes Schaffen sozusagen in richtige Bahn zu lenken, sprich die Erzeugnisse intellektuell zugänglicher und tragbarer zu gestalten, so mussten sie zumindest gewisse (organisatorische) Schritte unternehmen, um diese besser an den Mann bzw. an die Frau bringen zu können. Auch das Publikum seinerseits hatte das Verlangen

nach einem derartigen Dialog: Zu Idealen der frühen 60er Jahre gewordene Begriffe „Persönlichkeit“, „Einzigartigkeit“, „Unabhängigkeit“, „eigene Identität“ usw. haben auch ein gutes Jahrzehnt später weder an Aktualität noch an inhaltlichem Wert verloren. Das war eine zweifellos wichtige Voraussetzung für eine intensive Verbreitung der Galerien, die sich ausschließlich mit dem Thema Avantgarde-Schmuck befassten. In den 1970er und 80er Jahren wurden sie in europäischen Metropolen in Mengen eröffnet. Zum Bestaunen und zum Kauf wurden hier ganz andere, unkonventionelle Sachen angeboten, die in Vitrinen der traditionellen Fachgeschäfte und Warenhäuser nicht zu finden waren. Unbedingte Erwähnung verdient hier übrigens auch das Phänomen Atelier. Solche Werkstätten verfolgten etwa die gleichen Ziele und bildeten nicht selten mit einer dazu gehörenden Galerie ein Ganzes. Außerdem stellten diese eine Art Plattform für Ideenaustausch dar, da hier gleich mehrere eigenständige Künstler tätig sein konnten.

Die Rolle derart unternehmerischer Aktivitäten für die Geschichte der Schmuckkunst, vor allem für die Popularisierung der progressiven Ansichten, ist also kaum zu unterschätzen. Und das ist ein zweifellos positives Moment, das die entstandene Situation in sich gehabt hat. Einerseits. Andererseits aber hat diese Entwicklungslinie unausweichlich zu einem weiteren Problem geführt, wobei da ausgerechnet dem zuletzt gebrauchten Wort „Popularisierung“ eine besondere Bedeutung zukommt.

Generell gesehen kommt Avantgarde-Schmuck keinesfalls als Objekt der Begierde in Betracht, zumindest nicht im rein materiellen Sinne. Solche meistens extraordinären Stücke sind eher für Liebhaber bestimmt, für diejenigen also, die hinter dem Glanz und Funkeln – wenn das überhaupt der Fall ist – etwas mehr sehen und sich mit diesem Etwas identifizieren. Sicherlich war es auch zu der erwähnten Zeit so gewesen und Kostbarkeiten derartiger Kategorie gingen in Galerien nicht wie heiße Brötchen vom Ladentisch weg. Aber die Gründe des genannten Problems liegen nicht im Umfang des Verkauften, sondern vielmehr in der Tatsache, dass ein gewisses System zustande gekommen ist, mit dessen Hilfe sich die als Einzelstücke oder in wenigen Exemplaren hergestellten Unikate langsam den Charakter der Handelswaren annahmen.

Bedauerlich ist außerdem, dass parallel dazu – oder sogar in fester Verbindung mit der Erscheinung – zur Handelsware selbst die Aufrufe an das Publikum zur individuellen Selbstgestaltung verwandelt worden sind. Die ihrem Wesen nach ehrliche Idee der persönlichen inneren Freiheit ist also langsam zum gewissen Trend geworden, den auch Fabrikanten sich zu eigen gemacht haben. Es wundert deswegen nicht, dass Auswirkungen dieser praktischen Zugangsweise nicht allzu lange auf sich warten ließen. So

sind z.B. von den Galerien bis zu unserer Zeit, das heißt bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts, paradoxerweise nur wenige erhalten geblieben, im Gegensatz zu Ateliers, wohlgemerkt. Zwar handelt es sich lediglich um eine Begleiterscheinung, aber diese zeigt mehr oder weniger deutlich, dass Prioritäten und Ansichten – beiderseits – sich inzwischen geändert haben, und dass sich mittlerweile ein weiterer Etappenwechsel vollzogen hat. Interessant ist zudem, dass das, was unter „Unikat-Schmuck“ vor 30-40 Jahren verstanden wurde, heutzutage auf mäßiges Interesse stößt. Von dem Begriff werden nun ganz andere Assoziationen erzeugt. Zu dem Thema möchte ich noch im nächsten Kapitel kommen, allerdings kann man jetzt schon behaupten, dass die Grundsteine zur Basis dieser zwar wenig erfreulichen, aber durchaus logischen Entwicklung gerade vor etwa 40 Jahren gelegt wurden, in den 1970er Jahren also. Nein, gemeint ist nicht der Einfluss, der von Herstellern der Haute Joaillerie auf den Prozess ausgeübt wurde, genauer gesagt, nicht nur der. Mit ihm müssen wir doch immer rechnen, denn trotz manchmal relativ ernsthaften Problemen – z.B. solchen, die von den Ölkrisen 1973 und 1979 verursacht worden sind – gehen diese Traditionsunternehmen ihren Weg dem zahlungsfähigen Kunden entgegen sehr konsequent weiter. Viel wichtiger wäre hingegen, doch auf die Rolle der planmäßigen Kommerzialisierung der unabhängigen künstlerischen Initiative aufmerksam zu machen.

Die Suche nach Möglichkeiten, das eigene Talent richtig anzuwenden, um davon leben zu können, ist nicht etwas ausschließlich für die Neuzeit Typisches. Außerdem soll diese nicht unbedingt nur von ihrer negativen Seite betrachtet werden. Zusätzlich zum Verdienst trägt doch der Handel mit selbst gemachten Werken – zumindest in seiner reinen Form – zur Verbreitung neuer Ästhetik und zu Bildung des Kunstverständs wesentlich bei, womit Kunst in den Dienst von Menschen gestellt wird. Die Rede ist allerdings nicht von den Tugenden. Die Rede ist vielmehr von Opfern, mit denen der Künstler bei dieser seiner Suche rechnen muss. Von den dafür in Anspruch genommenen Mitteln wird nämlich die Ehrlichkeit seines Schaffens in Frage gestellt. Sie wird immer mehr durch nüchterne Berechnung ersetzt, auch wenn es nicht sofort erkennbar ist.

Keine Frage, die Anfertigung einzelner unikatler Exemplare und der Versuch, daraufhin eine ihrem künstlerischen Wert entsprechende Summe zu erlösen, ist ein Weg, der – mit wenigen Ausnahmen – schlechte Aussichten auf Erfolg hat, vor allem in finanzieller Hinsicht. Zusätzlich zum künstlerischen Talent ist da auch unternehmerisches Geschick gefragt. Die allgemein bekannte und im Absatz 4.3.2. erwähnte These, dass „die auf hohe künstlerische Ziele gerichtete Tätigkeit sich im Grunde genommen als unprofitabel erweist und dass bestimmte Erfolge auf dem Gebiet nur mithilfe sicherer

Finanzierungsquelle erzielt werden können“, bleibt somit – ungeachtet aller idealistischen Umdenkungsprozesse der Jahrhundertmitte – unwiderlegbar. Außerdem wird dadurch erklärt, warum von modernen selbstständigen Goldschmieden so großer Wert ausgerechnet auf serielle Anfertigung gelegt wird. Einer der erwähnten „Klassiker“, Friedrich Becker, war sich übrigens ebenfalls des Problems bewusst. Davon zeugt seine folgende Aussage: „Den meisten Schmuckgestaltern fehlen Kontaktmöglichkeiten und Geld, um arbeiten zu können. Es dauert im Schnitt fünf Jahre, bis ein junger selbstständiger Schmuckgestalter auf ein Monatseinkommen von ca. DM1000,- kommt. Dafür muß er fast auf jede Freizeit verzichten. DM 1000,- netto erfordern einen Jahresumsatz von wenigstens DM 60000,-. Wenn die durchschnittliche Preislage seiner Aufträge schon bei DM 500,- liegt, heißt das immerhin, dass er im Jahr 120 Stücke entwerfen und fertigen muß. Dieser Anstrengung kann er nur begegnen, wenn er Aufträge in einer höheren Preislage bekommt. Stücke von 100,- bis 200,- DM müssen, wenn die Werkstatt funktionieren soll, immer mitgemacht werden. Das bedeutet, dass auch Preislagen von 2000,- bis 3000,- da sein müssen. Diese sind im Anfang schwer zu bekommen. Der junge Gestalter hat kein Geld für eine gute Geschäftslage, sein Atelier ist deshalb meist schwer vom entsprechenden Publikum zu finden. Der wohlhabende Kunde geht zum Juwelier. Viele Anfänger können außerdem nicht mit wertintensiven Steinen umgehen, es fehlt nicht nur an Geld, auch an der nötigen Erfahrung und Praxis. [...] Geld verdient der Juwelier in guter Lage; und viele kopieren ohne Hemmungen die Arbeiten der Jungen, sobald sie ein Geschäft darin sehen.“⁹⁵

Selbstverständlich mindert diese ihrem Wesen nach industrielle Produktionsmethode der Serienanfertigung die dadurch zu erzielenden Erfolge nicht. Allerdings Liebhaber der im künstlerischen Sinne exklusiven Sachen sollen sich davon nicht beirren lassen, denn mit Kunst in ihrer ursprünglichen, reinen Form hat alles das ganz offensichtlich wenig zu tun. Bei der praktischen Zugangsweise handelt es sich dagegen in erster Linie um Anpassung an die von außen vorgeschlagenen Bedingungen. Und ausgerechnet diese Anpassung wird gemeint, wenn man von Opfern spricht, mit denen der Künstler – oder doch eher der Designer – rechnen muss. Statt Eigenartigkeit wird Kundenfreundlichkeit als Hauptziel gesetzt. Erwartungen der Klientel dürfen nämlich nicht enttäuscht werden. Offen bleibt nur die Frage, wodurch oder von wem diese Erwartungen erzeugt und gesteuert werden?

⁹⁵ Schollmayer, Neuer Schmuck (zit. Anm. 60), S. 53.

4.4. Unfreies Schaffen: Fluch oder Segen der Kommerzialisierung?

4.4.1 „Der kreative Prozess beginnt mit Trendforschung und Brainstorming. Im anschließenden Marketing-Briefing geben die Designer eigene Vorschläge zur Realisierung. Der nächste Schritt ist die Produktentwicklung, die Feinabstimmung und die finale Auswahl.“⁹⁶ So hat Dr. Guido Damiani, Präsident der seinen Namen tragenden italienischen Firma, den Entstehungsprozess seiner Produkte vorgestellt, und ich denke, man könnte kaum einen besseren Anfang für das vorliegende Kapitel ausdenken, denn diese Aussage deckt auf einmal fast alle Probleme auf, mit denen man bei der Erforschung des modernen Schmuckgewerbes konfrontiert wird.

Wie vor kurzem bemerkt, Schmuck entwickelt sich immer weiter, und am Prozess beteiligen sich nicht ausschließlich freischaffende Künstler. Auch Traditionsunternehmen, zu denen unter anderen gerade erwähntes zählt, lassen sich von geistig unabhängigen Kollegen nicht über die Schulter sehen. Dabei kommt hier – im Gegensatz zu Letzteren – praktische, verbraucherorientierte Denkweise keineswegs als Folge qualvoller Überlegungen und des Handelns gegen eigenes Gewissen in Betracht. Ganz im Gegenteil: Kundeninteressen – sei es solche von Scheichs, Oligarchen, Öl- und Gasmagnaten, von sonstigen Bürgern mit überdurchschnittlichem Einkommen oder auch von Vertretern des Mittelstandes, kurzum von denen, die kauflustig und zahlungsfähig sind – haben die oberste Priorität. Und das ist ein zweifellos positives Moment, denn damit wird Angehörigen jeder dieser Verbraucherkategorie die Möglichkeit geboten, für sich etwas Passendes zu finden. Letztendlich geht es in erster Linie darum.

Vollkommen klar ist außerdem, dass diese Politik der Kundenfreudigkeit nicht ohne eigennützige Absichten zielstrebig verfolgt wird und dass uns bereits bekannte „Berechnung“, „Anfrage“, „Angebot“, „Absatz“ etc., deren Wichtigkeit sich als roter Faden durch die ganze Forschung hindurchzieht, von Hersteller und Verkäufer – selbstverständlich nicht nur in der Schmuckbranche – keineswegs als abstrakt wahrgenommen werden. Vereinigt unter dem durchaus wissenschaftlich klingenden Namen „Marketing“ sind die Begriffe während der letzten 50-60 Jahre mit dem sich vollziehenden markttechnologischen Fortschritt zum universellen, effektiven und deswegen unverzichtbaren Instrument geworden, denn ohne richtiges, fachgerechtes Umgehen damit erscheint das Fortgehen in Richtung wirtschaftlicher Blüte und besserer Zukunft als kaum möglich. Und das ist wohl wahr! Anhand der von Dr. Manfred Bruhn, Professor

⁹⁶ Was ist „Typisch Italienisch“?, in: Schmuck Magazin, 3, 2007, S. 30-35, hier S. 30.

des Marketings und der Unternehmensführung an der Universität Basel, unternommenen Aufteilung der einzelnen Stufen dieses planmäßigen Prozesses wird es gut illustriert:

1. Produktorientierung in den 1950ern (reine Produktion; aufgrund enormer Nachfrage in der Nachkriegszeit)
2. Verkaufsorientierung in den 1960ern (von der Produktion zum Vertrieb)
3. Marktorientierung in den 1970ern (Marktsegmentierung; Spezialisierung auf einzelne Bedürfnisse)
4. Wettbewerbsorientierung in den 1980ern (Betonung von Alleinstellungsmerkmalen)
5. Umfeldorientierung in den 1990ern (Reaktion auf ökologische, politische, technologische oder gesellschaftliche Veränderungen)
6. Dialogorientierung ab 2000 (interaktive Ausrichtung der Kommunikation durch Internet, E-Mails)
7. Netzwerkorientierung ab 2010 (Web 2.0, soziale Netzwerke, Word-of-Mouth)⁹⁷

Ich habe das zwar schon mehrmals unterstrichen, möchte mich dennoch wiederholen, dass unsere Beziehung zur Kunst im Allgemeinen und zu der angewandten Kunst insbesondere nicht rein platonischer Natur ist. Das kennen wir und hinter der Erkenntnis steckt eigentlich nichts Neues, zumal die Frage „warum?“ bereits in vorigen Kapiteln zum Teil beantwortet wurde. Aber abgesehen von dem bisher Besprochenen stellt sich noch die Frage, inwieweit ausgerechnet das zuletzt aufgetauchte Zauberwort „Marketing“ diese pragmatische Einstellung – sowohl seitens der „Kunstfreunde“ als auch seitens der „Künstler“ – beeinflusst hat.

Um zu versuchen eine Antwort darauf zu geben, muss man sich als Erstes unbedingt an Richard Hamilton (1922-2011) erinnern, den britischen Künstler, eines der Mitglieder der Vereinigung „Independent Group“ (1952-1956) am Institute of Contemporary Arts in London, den wir als eigentlichen Vater der Pop Art – sprich der marktorientierten Kunst- und Kulturströmung als solcher – kennen. (Folie 180) Trotz dieser ihm zuerkannten Rolle hat er sich eher kritisch gegenüber dem neuen unternehmerischen Diktat auf die Kunst im täglichen Leben gestellt – ebenso übrigens, wie manche seiner Kollegen. Beachtung verdient vor allem das von ihm erkannte Problem der Unterordnung des modernen Designs unter die Forderungen des Marktes. Er hat also die Ehrlichkeit des Designs in Frage gestellt, das heißt das richtige Verhältnis von Form, dem verwendeten Material und der praktischen Bestimmung eines Gebrauchsgegenstandes.⁹⁸ Dabei mündet diese seine Kritik logischerweise in die These, dass moderne Massenkunst im Grunde genommen mit Massen, also mit Menschen in ihrer

⁹⁷ Manfred Bruhn, Integrierte Unternehmens- und Markenkommunikation. Strategische Planung und operative Umsetzung, Stuttgart 2005, S. 5ff.

⁹⁸ Hillier, The style of the century (zit. Anm. 68), S. 150.

Gesamtheit als dem schöpferischen Element wenig zu tun habe. Der Impuls gehe nicht von unten nach oben, gemäß dem ursprünglichen, von der Natur bestimmten Schema, sondern umgekehrt, und darin besteht der prinzipielle Unterschied.⁹⁹

Zwar hat Hamilton bei seiner Aussage die Pop Art gemeint, ich denke aber, dass dieses Detail in unserem Zusammenhang irrelevant ist. Es geht ja in erster Linie um das Funktionsprinzip und dieses lässt sich ganz offensichtlich auf die Situation im Allgemeinen projizieren. Wir leben doch in dem Zeitalter, wo die Aufgabe, den Stil bzw. die von Menschen gefragte Ästhetik zu erarbeiten, den Profis anvertraut wird, die parallel zu Marketing-Forschern und im Einklang mit ihren Studien in Interessen der anbietenden Seite handeln; wo unser Verlangen nach kreativer Selbstäußerung von den Letzteren bloß auf das Niveau des Konsumwahns hingelenkt wird. Logisch wäre anzunehmen, dass bei den Bedingungen eine vollkommene Harmonie, sprich das von Interessenten so angestrebte Gleichgewicht zwischen Angebot und Nachfrage, erst dann erreicht werden könnte, wenn Verbraucher zusammen mit den für sie bestimmten Waren auf demselben Reißbreit projiziert würden. Dieser scheinbar absurde, aber dennoch richtige Gedanke stammt übrigens wieder von Richard Hamilton¹⁰⁰.

Ebenso wie andere Industriezweige, die sich auf die Herstellung von Verbraucherartikeln spezialisieren, blieb also das Schmuckgewerbe von der Notwendigkeit nicht verschont, den harten Regeln des Marktes folgen zu müssen. Unter Beweis wurde dies abermals erst vor kurzem gestellt, als die durch die letzte ein paar Jahre prägende Finanz- und Wirtschaftskrise bedingte Verschlechterung der Marktsituation im Luxussegment Schmuckhändler und selbstverständlich Schmuckproduzenten bestimmte Konsequenzen ziehen ließ. Einen kleinen Überblick zum Thema gibt der auf der Internetseite der „Goldschmiede Zeitung“ veröffentlichte Aufsatz „Dunkle Schatten über Pforzheim“, den ich Ihnen empfehlen würde. (Anlage 6) Besonders bezeichnend scheint mir da die Aussage vom stellvertretenden Vorstandsvorsitzenden der Sparkasse Pforzheim-Calw, Stephan Scholl, zu sein. Er unterstrich nämlich, dass vor diesem Hintergrund „Managementfehler deutlich schneller und massiver durchschlagen“ und dass dies in besonderem Maße das für exportlastige Unternehmen gelte, und er bemerkte weiter: „Wir begleiten unsere Kunden in diesen Zeiten noch enger und intensiver. In erster Linie überprüfen wir die Finanzierungsstrukturen. Es gilt, die Liquidität sicherzustellen und gegebenenfalls auch Fördermittel der Landesbank oder der KfW zu integrieren. Unternehmensseitig empfehlen wir eine Überprüfung der Kostenstrukturen. [...] Wichtig erscheint uns, dass die Marke etabliert ist, die Zielgruppen sauber definiert

⁹⁹ Hillier, The style of the century (zit. Anm. 68), S. 151.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 150.

sind und das Marketing stimmt. Die Hersteller müssen sich Alleinstellungsmerkmale erarbeiten und sich von der Konkurrenz abheben. Dann ist auch in Deutschland eine wettbewerbsfähige Produktion möglich.“¹⁰¹

Dass hier nicht ein privater Standpunkt vertreten wird, ist ja klar. Da spricht das System. Dabei besteht wahrscheinlich die größte Gefahr ausgerechnet in dem von den Schmuckherstellern ausgehenden Wunsch, sogar in der Notwendigkeit, den von diesem System gestellten Anforderungen gerecht zu werden. Um die eigene Existenz zu sichern, werden sie praktisch gezwungen, den Anweisungen und der Laune derjenigen zu folgen, die ihre grandiosen Pläne finanzieren können und die letztendlich das Sagen, sprich den indirekten oder sogar direkten Einfluss auf die Produktentwicklung haben. Der Umstand, dass es sich bei den „Wohltätern“ in erster Linie um pragmatisch denkende Manager, d.h. um unmittelbar Beteiligte am Kampf um das Überleben handelt, die – mit wenigen Ausnahmen – in der kreativen Selbstäußerung ihrer Schützlinge nicht das Ziel, sondern lediglich ein strategisches Mittel sehen, macht den Eindruck noch ein Stück deprimierender. Wie tief solches wirtschaftliche Pflichtbewusstsein im Wesen des modernen kreativen Prozesses verwurzelt ist, kann man auf zugängliche Weise anhand der folgenden, meiner Meinung nach sehr gelungen von Alfred J. Römer zusammengestellten Tabelle erkennen (Anlage 7). Im Hinblick auf die anfangs gestellte Frage über die Rolle des Marketings Aufmerksamkeit verdienen hier vor allem die Begriffe „strategisches Management“ und „Unique Selling Proposition (USP)“ („Alleinstellungsmerkmal“), die ziemlich deutlich die zentrale Aufgabe formulieren: Die Ware muss gute Chancen auf dem Markt haben und muss dafür von vornherein entsprechend konzipiert werden. Ihre spezifischen Merkmale – sei es ein unverkennbarer Stil, das Markenschild, die Grundform, das Material, der Preis oder was auch immer – sollten dabei als gewisse Orientierungspunkte agieren, damit Käufer – auch Vertreter der meistens ebenso bereits im Vorfeld definierten Zielgruppe – sie in der Fülle der anderen Angebote problemlos unterscheiden können. Das stimmt eigentlich mit dem überein, was Herr Dr. Damiani gesagt hat. Ohne Einsatz von allen von ihm erwähnten „Monstren“, die sich im wirtschaftlichen Sinne als sehr effektiv ausweisen, ist dieser ständig geführte erbitternde Kampf einfach unvorstellbar. Ein ganz anderer Aspekt ist, dass Monstren dafür ihr Tribut fordern. Sie sind nämlich sehr gefräßig und ernähren sich ausschließlich von der Freiheit des unter ihre Macht geratenen Geistes. Das klingt natürlich etwas grausam, aber das ist die Realität.

¹⁰¹ Axel Henselder, Dunkle Schatten über Pforzheim, in: Goldschmiede Zeitung. Das Magazin für Schmuck und Uhren, (1.09.2013), URL: http://www.gz-online.de/cgi-bin/adframe/brennpunkt/article.html?ADFRAME_MCMS_ID=286&id=137804170689161442179181

4.4.2 Übrigens, da wäre noch ein wesentliches Moment nicht zu verpassen. Wir müssen nämlich darauf achten, dass das gezeigte Gesamtkonzept und speziell die USP-Idee in ihrer unaufhaltbaren Expansion weltweit ganz planmäßig zur allumfassenden geschmacklichen Standardisierung führen. An sich entbehrt die Bewegung in diese Richtung nicht einer gewissen Logik. Das muss der Gerechtigkeit halber unbedingt bemerkt werden. Generell gesehen ist es ja so, dass mühevoll erarbeitete Design- und übrige Vermarktungstricks nicht dauerhaft wirken können. Die Hersteller – große und kleine Unternehmer – können also ihre Positionen mithilfe immer derselben Produkte bei immer demselben begeisterten Publikum nicht ungestört stärken. Irgendwann stoßen sie unausweichlich auf Gegenmaßnahmen in Form von für Verbraucher noch attraktiveren Angeboten seitens der Konkurrenz. Da stellt sich die Suche nach neuen Wegen, die Entdeckung neuer Gebiete – sowohl im intellektuellen als auch im geographischen Sinne – und somit der neuen Märkte zusammen mit dem Ausbau der bereits funktionierenden Produktionsbasis als einziger Ausweg aus der möglichen Krise heraus. Ob das gut oder nicht besonders ist, darüber kann man streiten. Zumindest im Hinblick auf die parallel dazu geschehene globale zwischenmenschliche Kommunikation wäre ich vorsichtiger bei der Beurteilung. Allerdings macht die gewisse negative Energie, die von dem Wort „Standardisierung“ ausgestrahlt wird, die Suche nach dem ausgesprochen positiven Kern dieser Sache unsicher. Dazu kommt noch der Umstand, dass wiederum im Interesse der Absatzsteigerung kultivierter und in kulturellen Böden verschiedener Zusammensetzungen verpflanzbarer Geschmack das Potential zeigt, die natürliche Entwicklung der heimischen „Flora“ – wenn hier ein solcher Terminus erlaubt ist – zu unterdrücken und auf diese Weise eine dominante Position zu ergattern. Jahrhunderte- und sogar jahrtausendealte örtliche Traditionen haben solcher perfekt organisierten und durchaus aggressiven Invasion meistens kaum etwas entgegenzusetzen.

Wenn wir uns nun wieder dem etwas in den Hintergrund geratenen Thema Schmuck zuwenden, so können wir ganz leicht darauf kommen, dass leider auch in dem Bereich sich das Problem deutlich spüren lässt. Dabei ist dieses schon seit Langem bekannt. Einiges dazu wurde im ersten Teil berichtet. Was sich allerdings mit der Zeit geändert hat, sind die Maßstäbe und die Geschwindigkeit, mit denen derartiger Austausch abläuft. Vom industriellen Fortschritt der letzten zwei Jahrhunderte angefeuert haben sie in dieser relativ kurzen Periode ein prinzipiell neues Niveau erreicht. Bereits Professor Rücklin musste 1911 konstatieren, dass in kulturellen „Rasseneigentümlichkeiten“ und in der Kunst- bzw. Geschmacksgeschichte verwurzelte nationale Geschmacksvielfalt „vielfach bis zur

Unkenntlichkeit von fremden und von modischen Einflüssen durchsetzt und verdeckt“¹⁰² worden seien. „Tatsächlich ist es nun aber unmöglich, noch von einer eigentlichen nationalen Geschmacksrichtung für den Schmuck eines einzelnen Landes zu sprechen. Dazu ist, in unserem Zeitalter des Verkehrs, alles viel zu sehr in Gärung und im gegenseitigen Austausch begriffen.“¹⁰³ Er hat auch das Funktionsprinzip dieser Prozesse glänzend erklärt: „An dem Rückgang all dieser einst selbständigen Produktionsgebiete [vom Autor werden dabei die Gebiete gemeint, in denen die Herstellung des national-ausgeprägten Volksschmuckes noch lebendig waren. Das sind Bayern, Holland, Norwegen, Spanien, Italien, orientalische Mittelmeerländern, Donauländer, Türkei und Indien – E.O.] hat die Pforzheimer Fabrikation einen nicht unwesentlichen Anteil: seine Erzeugnisse passten sich stets zunächst der lokalen Geschmacksrichtung an, waren raffinierter hergestellt, glänzender im Aussehen, auch wohl billiger, und haben so nach und nach überall die einheimische Produktion aus den Städten verdrängt, so dass sie sich jetzt aufs Land zurückgezogen hat, wo sie nach und nach verkommt. In sehr vielen Fällen wollen gerade die Einheimischen den nationalen Schmuck gar nicht mehr. Dann findet er seinen Abfall an Fremde, an das Reisepublikum, das ihn als Andenken kauft. Auch da hat die Industrie eingegriffen, indem sie „nationalen Volksschmuck“ in jedem nationalen Stil in billiger Massenware auf den Markt von Orten wirft, welche viel von Reisenden besucht werden.“¹⁰⁴ Ungeachtet der Tatsache, dass es sich da um die Darstellung der etwas früher erzielten „Erfolge“ handelte, scheint mir diese Illustration auch heute noch aktuell zu sein. Die damals verwendete Technik wird ja immer noch effektiv eingesetzt. Das können wir bezeugen.

Übrigens, wenn es um den vorhersehbaren Profit geht, dann können nicht nur Traditionen vom marktwirtschaftlichen Wahn noch ungestörter Gebiete der Aggressivität der fremden weichen. Ebenso anfällig bzw. steuerbar sind die ästhetischen Gewohnheiten der Vertreter einiger hoch entwickelter Kulturen. In den 1970er Jahren wurde das sehr gut demonstriert, als infolge der bekannten Krise raffinierte europäische Verbraucher der Luxusproduktion sich auf untypische farbliche Kombinationen der Edelsteine, Blütenmotive und unter anderem auch auf in Gelbgold gefasste Brillanten umstellen mussten – kurzum auf all das, was eher der Vorstellungen der wohlhabenden und daher von Herstellern begehrten Kundschaft aus dem erdölreichen Orient entsprach (Folien 181 und 182). In dem Zusammenhang wäre interessant gewesen, Standpunkte zu erfahren, die von überzeugten Anhängern dieser Politik vertreten

¹⁰² Rücklin, Die Pforzheimer Schmuckindustrie (zit. Anm. 47), S. 50.

¹⁰³ Ebenda, S. 50 ff.

¹⁰⁴ Ebenda, S. 52.

werden. Folgendermaßen hat sich beispielsweise Bernard Fornas, Präsident und Chief Executive Officer (CEO) von Cartier S.A., geäußert: „Cartier is doing very well on almost all the markets worldwide, including Europe, and with a special impetus in the Middle East. In my eyes this proves that a good product is good everywhere. If a product sells less well in certain markets the problem lies almost always in the product and not in the respective market.“¹⁰⁵ Und so hat in seinem Interview dem Online Magazin der Credit Suisse ein anderer Großer der Branche, CEO von der nicht weniger bekannten Luxusmarke „Chopard“, Karl-Friedrich Scheufele, die Frage nach den derzeitigen Hauptabnehmern seiner Produktion so beantwortet: „Unsere wichtigsten Märkte sind heute Europa, einschließlich Osteuropa, China, Hongkong und natürlich Asien insgesamt. Selbst die USA sind noch immer ein sehr wichtiger Absatzmarkt, auch wenn wir letztes Jahr dort weniger verkauft haben. Nicht zu vergessen natürlich auch der Nahe Osten.“ Und seine weiteren Worte betreffen das Thema der zukünftigen Märkte: „Der chinesische Markt wächst sicherlich rasant. Auch in Indien konnten wir unseren Absatz steigern. Europa wird ebenfalls weiterhin ein wichtiger Abnehmer bleiben. Wir liefern in etwa 130 Länder weltweit. Daher gibt es so gut wie kein Land, in dem Chopard nicht vertreten ist. Aber in den genannten Regionen wachsen wir überdurchschnittlich. Dazu gehören auch einige südamerikanische Länder.“¹⁰⁶

Ebenso aufschlussreich könnte noch ein Ausschnitt sein. Es handelt sich darum, wie der weltweit bekannte Hersteller der Wohn- und Schmuckaccessoires aus Dänemark „Georg Jensen“ sein Geschäftsmodell definiert: „Design und Produktentwicklung in unserem Geschäftsbereich Silber erfolgen in der Hauptsache ausgehend von den Schätzen in unseren Archiven und in enger Zusammenarbeit mit unseren privaten Verbrauchern. In den Bereichen Schmuck, Uhren und Wohnen wird das Design hauptsächlich durch unser eigenes Designteam zusammen mit internationalen oder skandinavischen Designern entwickelt. Unsere Produktlinie Feiertage wird im eigenen Haus oder in Zusammenarbeit mit skandinavischen Designern entwickelt. (...) Unser Schmuck entsteht in unserer Schmuckwerkstatt in Thailand, die Uhren sind an Uhrenhersteller in der Schweiz ausgelagert und die Erzeugnisse aus dem Bereich Feiertage werden in unserer Werkstatt in Hjørring in Dänemark hergestellt. Alle Silberartikel werden in unserer Silberschmiede am Firmensitz in Kopenhagen durch hochqualifizierte und geschulte Silberschmiede von Hand gefertigt. Einige Silberbestecke entstehen in unserer hauseigenen Werkstatt in Thailand. Den größten Teil unserer Produkte aus dem Geschäftsbereich Wohnen haben wir an Partner in

¹⁰⁵ Peter Braun, Victory Tale. Interview with Cartier's Bernard Fornas, in: JF-W Magazine, 02 MMV II, S. 52.

¹⁰⁶ Joy Bolli, Zeitlos: Chopard misst seit 150 Jahren die Zeit. Interview mit Karl-Friedrich Scheufele, CEO von Chopard, in: Online Magazin der Credit Suisse, (9.05.2013), URL: www.credit-suisse.com

China ausgelagert, die durch unser eigenes Beschaffungsbüro vor Ort sorgfältig ausgewählt werden.“¹⁰⁷
Weitere Kommentare dazu wären überflüssig.

4.4.3 Zweifellos, bei der Standardisierung handelt es sich um eine ganz natürliche Erscheinung, aber auch um den komplexen Prozess, der zum großen Teil von den unternehmerischen Aktivitäten und ihnen zugrunde liegenden privaten Interessen angetrieben wird. Parallel zur Verfeinerung der Produktionsmethoden und der Vermarktungstechnologien wird dieses letzte Moment immer deutlicher zum Ausdruck gebracht. Wirklich begeisternd wirkt das, ehrlich gesagt, nicht, dennoch verständlich und akzeptabel ist das schon. Ebenso verständlich ist übrigens die mittlerweile üblich gewordene Praktik, bei der in die Produktenentwicklung neben den vom System erzogenen, auch freischaffende Künstler einbezogen werden. Ob das aber akzeptabel ist, ist eine andere Frage. Diese ist deswegen schwierig zu beantworten, weil man bei solchen Kooperationen unter anderem auch mit dem Phänomen konfrontieren muss, dass die von diesen Künstlern vertretenen Ideale, als Instrumente im Dienste des privaten Kapitals, langsam aber sicher sich selbst zu verfeinern und zu standardisieren beginnen.

Wie die Initiativen dieser Art am Anfang des vorigen Jahrhunderts zeigten, ist ein harmonisches Zusammensein zwischen Kunst und Industrie durchaus möglich, und die damals bei der Verbreitung der innovativen Ästhetik erzielten Erfolge können keinesfalls vertuscht werden. Solche Versuche wurden übrigens auch in darauf folgenden Jahrzehnten, insbesondere während der 60er und 70er Jahre, regelmäßig unternommen und auch sie haben anfangs dasselbe bestätigt. An einige gelungene Beispiele habe ich mich bereits im Absatz 4.2.5. erinnert. Um ein paar weitere Highlights zu nennen, sind das die finnische Marke „Lapponia“, die heute noch als angesagt gilt (Folien 183 und 184); das vom deutschen Unternehmen „Höfflin + Lüth GmbH“ in enger Zusammenarbeit mit Reinhold Reiling, Günter Krauss, Heinz Stalder, Carl Elsener und Sigurd Persson im Jahr 1970 zustande gebrachte Projekt „art-design“, das allerdings nur zehn Jahre existieren dürfte (Folien 185), und ziemlich kühle Experimente mit schlichten Formen, durchgeführt von der bereits erwähnten Firma „Niessing“ aus Vreden (Folie 186).

Ebenso wie in diesen früheren Phasen der Fall war, wird bekanntlich auch heute oft auf die Strategie zugegriffen, bei der eingeladene oder angestellte Künstler und Designer dem Verbraucher als Schlüsselfiguren, als Denker vorgestellt werden, deren Autorität auch in Vermarktungsfragen immer noch aktiv ins Spiel gebracht wird. Bilderreihen mit ihren Gesichtern und ihren verwirklichten Ideen stellen

¹⁰⁷ Internetseite der Firma „Georg Jensen“, URL: www.georgjensen.com/de/

einen unabdingbaren Teil der Werbekampagnen dar, und nicht selten stößt man da auf solche eigentlich typischen Begleittexte, wie „Hinter jedem Schmuck stecken Menschen und viel Menschliches. Am Anfang steht natürlich immer eine Idee, ein Gedanke, ein emotionales Bedürfnis.“¹⁰⁸ Diese Tricks animieren zwar die Käufer, eigenen unverwechselbaren Stil zu finden bzw. ihn zu unterstreichen, und machen wohl einen guten Eindruck auf die Zielgruppe insgesamt, das heißt auf bekennende Individualisten und Intellektuelle, wirklich sensationell und vor allem ehrlich wirken sie dennoch nicht. Zumindest im Vergleich zu den Zeiten, als das Hervorheben der eigenen Persönlichkeit eher als eine Art Protestbewegung wahrgenommen wurde. Projiziert auf moderne Verhältnisse, wo selbstbewusstes und sogar provoziertes Verhalten mittlerweile zur Norm geworden ist, scheint es sich bei den Formulierungen und dementsprechend bei der angebotenen Ware um nichts anderes als in gewissem Sinne um Attrappen zu handeln. Ich gebe zu, es ist ein subjektiver Gesichtspunkt, aber immerhin ... Die Zeiten ändern sich und zusammen mit ihnen ändern sich Ansichten und Prioritäten. Wenn wir genau schauen, wie unabhängige Ansichten und philosophische Überlegungen der Schöpfer in die Tat umgesetzt werden, spricht sich in den Endprodukten erkennen lassen, stößt man auf nichts anderes als lediglich auf für Massenfabrikation technisch adaptierte „Lösungen“, die dank ihrer Schlichtheit praktisch alle ästhetischen Ansprüche befriedigen – ob solche von einem Intellektuellen oder nicht (Folien 164-166, 187-189). Man fragt sich also, ob solche Hilfsmittel überhaupt imstande sind, die ihnen anvertraute Aufgabe zu bewältigen, oder handelt es sich doch um die eine globale Geschmackbildung fördernde mittelmäßige Bijouterie?

Die Antwort darauf liegt eigentlich seit Langem auf der Hand. Wie schon angedeutet wurde, bei allen offensichtlichen Errungenschaften der revolutionären modernen Gestaltungsweise ist ebenso offensichtlich, dass den darauf setzenden unternehmerischen Initiativen durchaus der verständliche zugrunde Wunsch liegt, eigene, möglichst treue Kundschaft zu gewinnen. Auch wenn diese nicht enorm zahlreich sein soll, ist ihr Vorhandensein immerhin ein sicheres Zeichen dafür, dass man den richtigen Kurs verfolgt. Marke muss auf dem Markt etabliert werden. Letztendlich darum geht es in erster Linie und davon reden die Experten, wie wir es vor Kurzem gesehen haben. Mit dem Erreichen des Ziels wird ja die Existenz des Unternehmens samt allen Beschäftigten gesichert – zumindest für die absehbare Zukunft. Wie es sich aber herausstellt, wurzelt ausgerechnet in dem praktischen Denken das unser postindustrielles Zeitalter auszeichnende Problem.

¹⁰⁸ Internetseite der Firma „Niessing“, URL: de.niessing.com

Die Hand muss immer am Puls gehalten werden und dem launenhaften Publikum muss man regelmäßig etwas Neues anbieten. Das ist schon klar. Aber es muss außerdem ebenso klar sein, dass dieses Neue a priori nicht nur im Herkunftsland als solches wahrgenommen wird. Es liegt bekanntlich in der Natur der Sache. Wenn man dazu noch mit Geschick handelt und menschliche Psychologie richtig präpariert, wird solche Ware fast überall positive Emotionen und sogar Begeisterung hervorrufen. Von unternehmerischer Seite her betrachtet, ist es hervorragend. Man muss allerdings darauf achten, dass dieser Knäuel von gegenseitigen Interessen nach und nach zu einem immer größeren Schneeball wächst, der ungeachtet aller Prinzipien und Ideale immer schneller rollt und dabei diese Suche nach Neuem, Ungewöhnlichem und vielleicht auch nach Intellektuellem in reine Spekulation umwandelt. Sich selbst standardisierend, verwandelt sich somit der freie künstlerische Gedanke in einen handwerklichen und dementsprechend vermischen sich die daraus resultierenden Produkte mit der Masse der übrigen und nicht so anspruchsvollen. Obwohl unter delikater Soße serviert, wirken sie trotzdem eintönig und kaum aufregend.

All das bringt uns also wieder zum Anfang des vorigen Kapitels. Und zwar zu der Beobachtung, dass obwohl angesichts ihrer künstlerischen Qualitäten fabrikmäßig angefertigter Künstlerschmuck von der Masse der gängigen Produktion kaum unterscheidbar ist, wird er dem Publikum trotzdem als etwas nicht für jedermann Ausgedachtes vorgestellt, vor allem von der intellektuellen Seite her gesehen (s. Abs. 4.3.1). Anschaulich in dem Sinne könnte wohl der Bestand solcher großen internationalen Ausstellungen wie „Inhorgenta“ oder „Baselworld“ sein. Jährlich bieten diese Attraktionen sowohl den Fachbesucher als auch den Laien – zumindest in der medialen Form – gute Möglichkeiten, Fontänen der neuen Design-Ideen zu bestaunen, deren Spritzer später dann hinter den Schaufenstern von Juwelierläden weltweit landen.

Es macht nun wirklich keinen Sinn, sich weiter in das Thema zu vertiefen, zumal die wichtigsten Punkte schon berührt wurden. Stattdessen möchte ich Ihnen bloß empfehlen, sich mit dem Meinungsaustausch vertraut zu machen, der im Jahr 1989 anlässlich der ersten internationalen Schmuckausstellung „Ornamenta“ in Pforzheim stattgefunden hat. Anhand dieser Illustration wird es noch ein Stück deutlicher zum Ausdruck gebracht, wie uneindeutig Veranstaltungen solchen internationalen Formats bewertet werden. Im Zusammenhang mit dem zuletzt Besprochenen könnte es durchaus interessant und aufschlussreich sein (Anlage 8).

4.5. Schmuck – Mode – Modeschmuck

4.5.1 Es wäre meinerseits immerhin falsch und unverantwortlich gewesen, nun alle seriell angefertigten Stücke, ungeachtet der Originalität der ursprünglichen Idee, automatisch aus der Liste der im künstlerischen Sinn bemerkenswerten Objekte zu löschen und diese unbedenklich als bedeutungslosen Kram abzustempeln. Ja, grundsätzlich stimmt es, dass praktisch alles, was massenweise produziert wird, entsprechend bezeichnet und wahrgenommen wird. Allerdings soll der Gerechtigkeit halber an erste Stelle unter Beschuss der Kritik nicht das Endprodukt und die Anzahl des Tragenden geschoben werden, sondern die „originellen Ideen“ selber, die trotz aller Versuche, später im Zuge der Werbekampagnen das Gegenteil zu behaupten, von ihren Autoren bereits in der Entstehungsphase an serielle Anfertigung und an internationale Trends angepasst werden. Dramatisch ist also der Umstand, dass unter dem Begriff „wahre Werte“ uns manchmal das angeboten und sogar aufgedrängt wird, was seinem Wesen nach mit solchen Werten überhaupt nichts zu tun hat.

Dieses akute Problem der mangelnden Subjektivität des modernen Schmucks und auch des Schmückens – wenn man sich so ausdrücken kann – möchte ich nun allerdings von einem weiteren Blickwinkel her ansehen, wobei die zur Bezeichnung des vorliegenden Kapitels benutzte Begriffskette bereits ahnen lässt, was da gemeint wird. Um es dennoch etwas zu verdeutlichen, muss ich mich an erster Stelle wieder der Tabelle zuwenden, die uns vor kurzem die komplizierte Zusammensetzung des zeitgenössischen Schmuckhandwerks so anschaulich gemacht hat (Anlage 7). Und zwar halte ich es für unbedingt notwendig, die Aufmerksamkeit auf den Teil der gezeigten Struktur zu richten, der vom bisher Dargelegten irgendwie an die Seite gedrängt wurde, nämlich auf „Interessen, Vorlieben und Moden des Zielpublikums“. Ausgehend von dem Gezeigten in vorigen Kapiteln wird es nicht allzu sensationell klingen, wenn ich bemerke, dass diese drei Dinge vom unternehmerischen Rummel am meisten bedroht sind – nun, abgesehen vom Kampf um schöpferische Freiheit. Als eigentliche Fundamentsteine der Konstruktion tragen sie die ganze Last einer zwar gegenseitigen – wenn auch indirekten –, aber scheinbar zugunsten des berüchtigten Pragmatismus der wohlhabenden „Wohltäter“ ausgerichteten Abhängigkeit. Ich beziehe mich somit auf die im Absatz 4.3.2. bzw. 4.3.10. gestellte Frage: Als die Rede von der seit Mitte des vorigen Jahrhunderts deutlich zugenommenen Rolle der Verbraucher ging, wurde nämlich auf den Zweifel hingewiesen, ob ihre Interessen und Vorlieben nicht doch extern gesteuert werden.

Gewiss, ausgeprägter Individualismus, wachsender Wohlstand, Verbilligung des Produktionsprozesses und die daraus resultierende Überflutung des Marktes haben unter anderem auch Schmuckliebhaber generell äußerst wählerisch gemacht, und umso schwieriger ist dementsprechend für Hersteller jeder Art und Weise die Aufgabe geworden, deren Sympathie für ihre eigenen Produkte zu gewinnen. Darin besteht bekanntlich auch das Paradoxon der Moderne: Immer stärker werdender Kult des Individualismus trifft auf wachsende Abhängigkeit der breiten Massen von Möglichkeiten der Industrie, deren Produktionsnuancen allerdings mit der Einzigartigkeit jedes einzelnen Menschen auf keinerlei Weise kompatibel sind. Allerdings ausgerechnet in dem Konflikt wurzelt der Kern dieses äußerst spannenden Themas! Denn da kommen wir wiederum zu der Erkenntnis, dass bei den Bedingungen autoritäre Vorgehensweise, indem Sympathien der Verbraucher unter Zuhilfenahme markttechnologischer Mitteln manipuliert und schließlich in die eigene gewünschte Bahn gelenkt werden können, sich letztendlich als effektivste Methode der Geschäftsführung erweist. Statt jedem Einzelnen der Individuen nachlaufen zu müssen, wird ihnen die Vorstellung von dem, was wirklich gut ist, massenhaft auf zugängliche Weise vermittelt. Selbstverständlich hat da jeder seine eigenen Tricks, aber im großen Ganzen – wie im Absatz 4.3.2. ebenso bereits bemerkt wurde – versorgt man das kauffreudige Publikum lediglich mit dem, was von dessen Mehrheit ohne weiteres verstanden wird. Da keimen die Trends und ausgerechnet darauf wird die ganze Systematik gebaut. Offen bleibt nur die Frage, was für ein Instrument – oder gar ein Mechanismus – für diese Zwecke auf effektivste Weise eingesetzt wird.

Nach der Antwort muss man übrigens nicht lange suchen. Diese ist eindeutig und lautet „Mode“. Ausgerechnet der Mode wird die Aufgabe anvertraut, ein Bindeglied zwischen der Industriemaschine und dem Publikum zu sein. Ganz gemäß ihrer Deutung als „Gemessenes“ oder „Erfasstes“ stellt sie sich als eine Art Hebel heraus, mit dessen Hilfe Verbraucherinteresse nicht nur gesteuert, sondern auch auf unterbewusstem Niveau erzeugt werden. Dabei muss man sich klar vorstellen, dass unter dem Begriff etwas mehr als nur aktuelle Schnittmuster oder Frisur verstanden wird. In Frage kommen vielmehr sowohl die Nutzung des endlosen Spektrums von Gebrauchsgegenständen – zu denen übrigens auch Lebensmittel zählen – als auch die Art und Weise, wie sie genutzt bzw. verzehrt werden. Außerdem, wie gerade angedeutet ist, handelt es sich zugleich um den ganzen Komplex der Fragen und Maßnahmen, die mit Entwicklung dieser Gegenstände, mit Produktionsprozess und Vertrieb in enger Verbindung stehen.

4.5.2 Wenn Sie sich erinnern, „niemals verhält sich jemand modisch nur für sich selbst“. (s. Einleitung) Kleidung, Schuhe und Kopfbedeckung – wenn wir uns auf das menschliche Äußere beschränken – müssen vor allem funktionell und bequem sein. Man fragt sich aber logischerweise, wodurch wird dann die Effektivität des genannten Instrumentes erklärt? Zum Teil wird die Antwort in der angeführten Phrase bereits vorgegeben. Der Vorrang wird da eindeutig den primitiven zwischenmenschlichen Verhältnissen gewährt, die uns dazu treiben, sich nach außen entsprechend zu präsentieren, um sich z.B. bei der Partnersuche gegen die Konkurrenz durchzusetzen oder den beruflichen Erfolg zu erlangen. Eine ganz andere Sache ist, dass neben solchem praktischen Sinn unserer Psychologie auch das Verlangen nach ästhetischer Abwechslung eigen ist und dass diese natürliche Schwäche, trotz ihrer scheinbaren Unschuldigkeit, im Kontext des irgendwann aufgetauchten und im Laufe der Zeit sich verschärfenden Problems letztendlich zur Achillesferse geworden ist. Sie hat sich als ein Risikofaktor für die mentale Unterdrückung erwiesen und wurde somit ungewollt in eine Reihe mit den ebenso natürlichen Neid, Gier, Eitelkeit und Völlerei gestellt.

Selbstverständlich reicht allein diese Konstatierung kaum. Das ist ja klar. Um das Funktionsprinzip der Mode begreifen zu können, muss man etwas tiefer graben, wofür ich das Augenmerk auf die Natur des genannten Verlangens und vor allem auf das ihr zugrunde liegende Phänomen des Eindrucks richten würde. Warum? Weil wir uns in erster Linie dessen bewusst werden müssen, dass die unmittelbare Aktion, sprich die Beschaffung eines modischen Kleidungsstücks oder eines Accessoires, lediglich das letzte Glied der ziemlich langen Kette darstellt. Losgelöst von den anderen, gibt es uns aber wenig Auskunft darüber, was uns tatsächlich zum Kauf treibt. Welches Interesse steht dahinter und warum wird aus dem unübersichtlichen Angebot ausgerechnet dieses konkrete und nicht ein anderes, daneben liegendes Stück ausgewählt? Ist dies nur mit Verlangen nach ästhetischer Abwechslung zu erklären, oder müssen als Glieder dieser Kette doch einige weitere Faktoren in Betracht genommen werden?

Bestimmt! Und natürlich bei der Antwort darauf fallen Preis, Bequemlichkeit und Angemessenheit, mit denen wir ständig konfrontiert werden und die bei der berühmt-berüchtigten Qual der Wahl eine zweifellos wesentliche Rolle spielen, als erste ein. Selbstverständlich dürfen sie deshalb auf keinen Fall verachtet werden. Allerdings nicht davon ist die Rede. Im vorliegenden Zusammenhang würde ich sie als zweitwichtige und äußere Faktoren einstufen. Was dagegen entscheidend ist, sind tief in unserem Bewusstsein verwurzelte persönliche ästhetische Vorstellungen bzw. Vorlieben. Die müssen also in den Vordergrund gerückt werden. Wobei wiederum eine weitere Frage entsteht: Was verbirgt sich dahinter? Ob wir nicht gerade den Eindrücken, die im Laufe des Lebens von jedem einzelnen von uns gespeichert

werden und allmählich zu einzigartigen Formationen zusammenwachsen, verdanken, dass wir überhaupt dazu fähig sind, ein eigenes „unverwechselbares“ Außenbild zu gestalten und dabei Passendes vom Unpassenden zu unterscheiden? Es scheint tatsächlich so zu sein. Man geht doch von der eigentlich typischen für uns historisch-assoziativen Denkweise aus und von dem, wie Gelesenes, Gesehenes, Gehörtes und auf anderem Wege Erlebtes nicht nur den Geschmack als solchen erarbeiten, sondern vielmehr die Ansichten in ihrem großen Ganzen und für entsprechende Gesellschaft angemessenes Verhalten prägen können.

Bei den Eindrücken handelt es sich also um eine Art Einrichtungsgegenstände, deren Verteilung im „Haus“ und die Weise, auf die sie genutzt werden, viel über den Charakter des Hausherrn sagen können. Zugleich beweist die Praktik – und das ist eigentlich das Wesentlichste an der Sache –, dass diese Verteilung nicht nur vom Hausherrn selber unternommen werden kann, sondern sehr wohl auch von außen steuerbar ist. Das liegt übrigens in der menschlichen Natur, und zwar in ihrer spezifischen Eigenschaft, nicht nur das, was man wirklich braucht, sondern alles wahllos „nach Hause“ mitzuschleppen und dazu noch alle hineinzulassen. Das kann natürlich sehr schnell zum Verhängnis werden. Wir wissen doch, dass vor allem bei den Vermarktungsspezialisten und speziell bei denjenigen, die die Mode „machen“, solche unbegrenzten Möglichkeiten großes Interesse erwecken. Die Erschaffung des „richtigen“ Eindrucks auf dieser tiefsten Ebene wird von diesen als taktisch wichtigste Maßnahme ergriffen, um ein bestimmtes Produkt beliebt zu machen und dementsprechend die Verkaufszahl zu steigern. Kino, Fernsehen und natürlich das Internet, als Hauptquellen der wiederum „richtigen“ Information, werden in Anspruch genommen und tun hier bekanntlich ihr Bestes, ebenso übrigens wie regulär erscheinende Magazine, unzählige Modeschauen, Präsentationen, Filmfestivals und übrige „Leckerbissen“. Der Umstand, dass unter Zuhilfenahme solcher Technologien als Nebenwirkung die bereits erwähnte Standardisierung sich durchschlägt und die „Ästhetik der SB-Möbel“ sehr schnell die Oberhand gewinnt, interessiert offenbar niemanden – merkwürdigerweise auch die Opfer nicht. Übrigens den letzteren wird nicht allzu viel Mitsprache gewährt. So betrachtet, müssen sie sich lediglich mit der Rolle eines ausgeweideten Tieres zufrieden geben, das im Kampf der Medien- und Mode-Giganten miteinander von diesen zugleich gnadenlos zerrissen wird.

4.5.3 All das steht eindeutig im Einklang mit Ansichten von Richard Hamilton, der seinerzeit von Verbraucherprojektierung redete (s. Abs. 4.4.1), wobei die Tatsache, dass diese seine These an

Aktualität immer nur zunimmt und in Anbetracht des immer stärker werdenden Diktats des pragmatischen Denkens kaum verwundert. Und sie darf selbstverständlich auch bei der Behandlung unseren spezifischen Themas auf keinen Fall verachtet werden, zumal der Grund dafür schon längst mehr oder weniger klar definiert worden ist: Im Absatz 4.2.1. ging doch die Rede bereits davon, dass die eigentliche Aufgabe der Schmucksachen und aller möglichen Accessoires nicht darin besteht, die Trägerin oder den Träger nachdenklich zu machen. Ihrer modernen Auffassung zufolge, werden sie lediglich als Bestandteile des Outfits wahrgenommen, bei dessen Kreierung im Vordergrund ausgerechnet ästhetische Gesichtspunkte stehen, die ihrerseits individuelle Vorlieben und Ansichten widerspiegeln. Das könnte wohl so interpretiert werden, dass es sich bei den von vornherein für freien Erwerb konzipierten spezifischen Produkten – sei es exquisite, verschwenderische Preziosen oder ihre nächste und weite Verwandtschaft aus Nickel, Stahl, aus vergoldeten und versilberten billigen Legierungen, aus Glas oder gar aus Plastik, auch ungeachtet ihrer Preise – ausschließlich um Modeschmuck handelt. Und so ist das letztendlich, vorausgesetzt man folgt der geschilderten Logik. Auf einen Punkt würde ich mich trotzdem aufmerksam machen. Nicht zu verachten wäre nämlich gewisse negative Energie, die vom Präfix „Mode-“ ausgestrahlt wird. Dieser Begriff lässt ja automatisch an etwas Unbeständigen, Flüchtigen, Wechselhaften denken, und ausgerechnet dieses Moment scheint mir im vorliegenden Zusammenhang sehr interessant zu sein. Von dem Winkel her betrachtet, stößt man auf ein weiteres, meiner Meinung nach nicht weniger akutes Problem: Mit immer wachsender Rolle des Begriffes „Mode“ in unserem täglichen Leben wird zwischen den limitierten Realisierungen im gestalterischen Sinne wirklich interessanter Ideen und all dem Guten und Schlechten, was von Industrie-Klassikern kistenweise auf den Ladentisch gebracht wird – unter anderem in Form der sogenannten „Schmucksysteme“ –, im großen Ganzen nahezu keine mentale Abgrenzung mehr gemacht. Alles wird zu einer Masse (Folien 190-192).

Ich unterstreiche, bei der Behauptung handelt es sich lediglich um ein subjektives Urteil. Mit absoluter Sicherheit kann man und darf man so etwas nicht behaupten. Man kann allerdings einige Faktoren nicht wegstreichen, die zu derartigen Überlegungen treiben. Einerseits ist das die die Geld-Ware-Beziehung prägende Praktik, bei der sowohl Einzel- als auch Massenware – nicht nur Schmuck – aufgrund ihres gleichberechtigten Miteinanders in einem (Medien-)Raum sich als von jedem gleichermaßen erwerbbares Gut positionieren; andererseits kommt natürlich das gute, schwer erkämpfte Recht der Konsumenten in Frage, selbst Entscheidungen zu treffen, selbst aus unübersichtlichem Angebot für sich „etwas Passendes“ auszuwählen und somit selbst „gut“ und „schlecht“ von einander zu trennen. Nun, abgesehen von finanziellen Möglichkeiten, die da eine zweifellos wesentliche Rolle spielen, wichtig ist, dass sie sich

dabei hauptsächlich auf den eigenen Geschmack verlassen. Und darum geht es! Wenn man sich die Bedeutung bewusst macht, welche dem Faktor zugemessen wird, und vor allem wenn man berücksichtigt, dass er von der Natur her wechselbar und dementsprechend steuerbar ist, wird dann ohne weiteres klar, warum man im Hinblick darauf sich wieder dem Thema „Projektierung“ bzw. „planmäßige Standardisierung“ zuwenden muss.

Es stimmt, zum Teil wird somit der in den vorigen Absätzen des Kapitels angefangene Gedanke weitergeführt, allerdings das Hauptinteresse erweckt bei mir da ein anderer Aspekt. Und zwar die ziemlich katastrophale Lage, zu der die etwa letzte anderthalb Jahrhunderte dauernde Geschichte der industriellen Massenproduktion samt der des Marketings geführt haben und die sich in praktischer Degradierung des der Geschmacksbildung zugrunde liegenden Gefühls bzw. des Verständnisses für Feines, Angemessenes und Anständiges äußert. Ob das nach einer Sensation riecht? Ich denke kaum. Es handelt es sich doch wiederum um einen natürlichen Prozess. Man muss sich bloß umwenden und den Blick darauf richten, wie ungeniert, nachdrücklich – obwohl auch meistens indirekt – das bekanntlich zu den Grundprinzipien, zum Wesen der Mode gehörende Ideal der kurzen Gültigkeitsdauer propagiert wird und welche Auswirkungen dieser Umstand auf den Verbraucherverstand und dementsprechend auf das Verbraucherverhalten hat. Es geht also auch darum, dass charakteristische, auf die primitive Konkurrenz zwischen Herstellern und zwischen Händler zurückgehende ständige Abwechslung irgendwann satt macht und die Emotionen abstumpft; sie lässt uns „Armen“ einfach keine Zeit, gemäß der gebrachten kreativen Leistung und dem Aufwand adäquat zu reagieren, und setzt letztendlich das geistig-kulturelle Niveau bis zum tiefsten Punkt herab.

Geschmackspositionen, ebenso wie Positionen des gesunden Menschenverstandes, werden also von der Massenkultur ständig und durchaus erfolgreich gestört. Wie bereits gezeigt wurde: An die erste Stelle rückt richtige Infopolitik, mit deren Hilfe erwähnter Mangel an Persönlichem, an Subjektivem sehr geschickt vertuscht bzw. ersetzt wird. Man verliert in dem Kampf, weil man sich trotz der riesigen Auswahl ausgerechnet an die von „Gegnern“ künstlich geschaffenen und so anziehend wirkenden Standards und Ideale bindet, obwohl man ganz genau weiß, dass dieses Maß mit der Realität wenig zu tun hat. Das führt dazu, dass manche „Fashion Victims“ in ihrer unaufhaltbaren täglichen Rennerei den schönen und immer neuen Bildern hinterher sehr lächerlich aussehen können. Aufgrund des Fehlens des standhaften Verständnisses dafür, was für sie tatsächlich gut oder schlecht ist, gehen sie zielstrebig diesen falschen Weg entlang und nehmen dabei das Orientierungssystem in Anspruch, das von anbietender Seite erstellt

wird – unter anderem auch die sehr effektiv wirkende Symbolsprache, bei der bekanntlich als einzig entscheidendes Argument der visuelle Kontakt mit gut erkennbarem Logo, Form, Farbe, Glanz, Preis, oder was auch immer bleibt. Meistens ist dieser Kontakt ausreichend, um eine Reaktion auslösen, die vergleichbar mit solcher von einem Pawlowschen Hund ist und die letztendlich beide Opponenten einigt. Nebenbei bemerkt, es ist eine Falle, in die sich namhafte Hersteller selbst drängen. Hier wurzelt nämlich das ernsthafte Problem des blühenden Contrafakten-Marktes.

Die Gefahr, die dieser Weg bereitet, besteht übrigens auch darin, dass sich eine ganze Reihe von durchaus berechtigten und wichtigen Fragen plötzlich als überflüssig erweist. Rationale Antworten interessieren da niemanden, weil sie ja sowieso nichts bringen. So z.B. – um den Rahmen unseres Themas nicht zu überschreiten – macht es keinen Sinn, die Nutzung von seltenen und teuren Rohstoffe zur Herstellung der „leichtverderblichen“ modischen Waren zu bezweifeln, weil diese als gewisse Symbole auch weiterhin benutzt oder zumindest imitiert werden, ungeachtet dessen, ob das rational oder irrational ist. Ebenso naiv wäre, die Zweckmäßigkeit des Verschmelzens bzw. der gegenseitigen Austauschbarkeit der Begriffe „Künstler-“ oder „Designerschmuck“, „echter Juwelenschmuck“ und „gängige Bijouterie“ in Frage zu stellen, weil – wie gerade bemerkt – aufgrund ihrer visuellen und käuflichen Zugänglichkeit alle diese Sachen gleich, das heißt als Konsumgut behandelt werden. Ihrerseits erweisen sich auf der Basis konzipierte Produkte als Aushängeschilder und verwandeln somit Tragende bloß in Teile der Werbekampagne – eine Tatsache, die eigentlich ebenfalls kaum ernsthaft kritisiert wird. Ganz im Gegenteil: Der Trick funktioniert, obwohl aus dieser versteckten Absicht kein Geheimnis gemacht wird. Das Publikum ist bereit, an dem Spiel teilzunehmen, und die Freude an der Mission ist umso größer, wenn da bekannte Persönlichkeiten – die so genannten Botschafter – als Lockvögel agieren. Wie der Mechanismus betätigt wird, könnte übrigens folgende kleine Illustration etwas anschaulicher machen:

„Chopard“-Chef, Karl-Friedrich Scheufele, hat in seinem vor kurzem erwähnten Interview unter anderem Folgendes gesagt:

„CreditSuisse: Chopard ist wichtiger Förderer von bekannten Filmfestivals und kreiert Schmuck für die schönsten Frauen. Welche Auswirkungen hat dies auf Ihre Geschäfte?“

K-F.Scheufele: Chopard als Marke verführt zum Träumen, auch aufgrund des Marktsegments, in dem wir agieren. Viele Menschen sind fasziniert von einem Anlass wie dem Filmfestival in Cannes. Schauspielerinnen und Weltstars tragen dort unsere Schmuckkreationen, und das wirkt sich natürlich

schon positiv auf unseren Umsatz aus. Es ist aber auch eine harmonische Partnerschaft, die bereits zehn Jahre anhält.

CreditSuisse: Erhalten Sie denn zum Beispiel mehr Bestellungen nach dem Festival in Cannes?

K-F.Scheufele: Dass kann man so nicht sagen. Aber wir laden immer VIP-Kunden nach Cannes ein, die dann manchmal im Lauf des Festivals Lust bekommen, eines unserer Produkte zu kaufen.¹⁰⁹

4.5.4 Stimmt das, was wir tragen oder auf andere Weise nutzen, tatsächlich mit unserem Geschmack, mit unseren ästhetischen Vorstellungen überein oder nicht? Man kann eigentlich unendlich lang darüber diskutieren. Letztendlich beantwortet jeder diese Frage für sich selbst. Lass uns aber ehrlich sein und eines feststellen: Wer von denjenigen, die uns so freundlich eigene Ware anbietet, denkt ernsthaft darüber nach und macht sich zur Aufgabe, auf unseres Äußeres aufzupassen? Ja, man kann sich an der Stelle an wirklich große Namen erinnern, die längst in goldenes Buch der Weltkulturgeschichte eingetragen sind. Gabrielle Bonheur (Coco) Chanel (1883-1971), Elsa Schiaparelli (1890-1973), Christian Dior (1905-1957), Yves Saint Laurent (1936-2008), wie die ebenso legendären Pierre Cardin und Karl Lagerfeld, aber auch eine Reihe anderer Künstler, haben allesamt viel getan, um neue Konzeptionen zu erarbeiten. Jeder von ihnen hat auf eigene Weise die Bekleidungskultur revolutioniert. Es handelt es sich im Grunde genommen um eine andere Philosophie, die hinter dem Schaffen solcher Titanen stand und steht und in deren Zentrum die Vorstellung vom menschlichen Körper, von der menschlichen Gestalt mitsamt all ihren Bestandteilen – einschließlich der Accessoires – als einem Gesamtkunstwerk steht (Folien 193-195). Diese Erkenntnis führt uns aber wieder zum selben Problem der künstlichen Ideale. Wie aus dem bisher Gezeigten folgt, die von Vervielfältigungsmechanismen beherrschte Wirklichkeit sieht anders aus. Außer Wanderung der drei-, vier- oder fünfstelligen Summen von den einen Brieftaschen in die anderen werden da anscheinend keine weitere Ziele verfolgt. Und es wäre unsererseits leichtsinnig gewesen, Anderes zu erwarten. Ja, man kann sich wohl auch daran erinnern, dass Trends ihrem Wesen nach nichts anderes als eine Form absichtlichen Publikumswünschen Folgens sind (s. Abs. 4.3.2). Aber wiederum, auch wenn es rein formal stimmt, soll dennoch „Publikum“ nicht mit „Mensch“ verwechselt werden, ebenso übrigens wie „Zahlungskraft“ mit „kritischer Selbstbetrachtung“. Diese Begriffe haben wenig miteinander zu tun. So sehe ich es zumindest.

¹⁰⁹ Bolli, Zeitlos: Chopard misst seit 150 Jahren die Zeit. Interview mit Karl-Friedrich Scheufele. (zit. Anm. 106)

NACHWORT

Ich komme somit zum Schluss. An der Stelle wäre es sinnvoll, wieder auf die in der Einleitung besprochene Problematik hinzuweisen. Und wenn man auch darüber noch diskutieren kann, ob im Zuge der Auseinandersetzung mit ihr die dort formulierten Fragen erschöpfend beantwortet wurden, fest steht, dass dies zumindest den Versuch wert war. Dabei habe ich wahrscheinlich in Manchem zu viel Kritik ausgeübt, so dass das komplexe Thema „Moderner Schmuck“ bei Ihnen einen etwas deprimierenden Eindruck erwecken könnte. Aus dem Dargelegten folgt doch, dass alles rund herum schlecht ist: Industrielle Produktion, riesige Auswahl und das Recht frei auszuwählen, ebenso wie Diktatur seitens der Hersteller, professionellen Stilisten, Designer usw. Logisch wäre also zu fragen, ob es in der ganzen Geschichte überhaupt etwas Positives gibt, und ob das Tragen vom Schmuck und seine Existenz an sich eine gute Sache ist?

Bestimmt! Das Tragen von Schmuck und seine Existenz – beides zusammen ist eine gute Sache! Lasst uns die Welt ohne Schmuck vorstellen. Wie arm, wie unfreudig wäre sie dann gewesen. Dabei war die Konstatierung dieser Wahrheit keineswegs das Einzige, worauf ich Sie aufmerksam machen wollte. Für mich war es in erster Linie wichtig, einige unmittelbar mit der Entwicklung des Schmucks und des Schmückens in Verbindung stehende Dinge einfach beim Namen zu nennen. Zugleich hieß das überhaupt nicht – und das muss ich unbedingt einräumen –, dass ich das klar definierte Ziel vor Augen hatte, etwas oder jemanden unbedingt in den schwärzesten Farben zu malen, und ich bedauere es sehr, wenn es Ihrerseits so verstanden wurde. Sowohl die Inanspruchnahme der neuen, progressiven Produktionsmethoden und die dadurch verursachte Überflutung des Marktes mit Waren von unterschiedlichen Preis- und Qualitätskategorien, als auch die Stärkung der Positionen und des Einflusses von Industriellen samt solchen von den Bankiers mit allem, was dazu gehört, – alle diese Prozesse und ihre Folgen sind ja bekannt, sie sind außerdem historisch bedingt und erstellen alle zusammen das moderne Bild der Branche. Zu schaffen machte mir bloß die Korrelation zwischen Positivem und Negativem in dem Ganzen, deren Optimierung – vor allem im Hinblick auf die kulturelle und die erzieherische Bedeutung des Konsums – immer öfter durchaus ernsthafte Fragen stellt.

Ich werde sicherlich kein Geheimnis lüften, wenn ich bemerke, dass als besonders problematisch in diesem Sinne sich der weitere Ausbau des auf „richtigen“, durchdachten markttechnologischen

Manipulationen basierten Wertesystems erweist, bei dem kreative Leistungen an sich weiterhin nivelliert werden und der Begriff „Kunst“ somit der Transformierung unterzogen wird. Mit anderen Worten: Die Ausübung einer kreativen bzw. künstlerischen Tätigkeit wird zu einer gewissen unternehmerischen Aktivität gemacht. Zweifellos stellte sich vor dem Hintergrund die eigentliche Hauptaufgabe, das subtile Thema der Abgrenzung zwischen Kunstwerken und Werken, die mit der Kunst scheinbar wenig oder gar nichts zu tun haben, auf dem sehr spezifischen Gebiet zu berühren, als umso schwieriger heraus. Ganz zu schweigen von der Erarbeitung einer universellen Systematik dazu. Außerdem, als größtes Hindernis bleibt da eine verknöcherte, um nicht zu sagen „spießige“, auf Stückzahl, Preis und Markennamen bezogene Betrachtungsweise vom Großteil des Publikums. Vollkommen klar, sowohl „Trend“, als auch „Prestige“ und vor allem „Berechnung“ sind mittlerweile zu Schlüsselwörtern unseres Alltags geworden – ob wir es wollen oder nicht. Diese kann man beliebig umstellen, aber sie werden in jedem Fall eine logische Abfolge bilden, weil sie fest miteinander verbunden sind und weil sie zusammen mit „Absatz“, „Umsatz“, „Verbrauch“ usw. das Wesen der modernen Geschäftigkeit darstellen, die ihrerseits gewaltige Menschenmassen in eigene Bahnen lenkt. Zusammen mit dieser Feststellung darf jedoch unserem Augenmerk die Frage nicht entkommen, was diesen Massen im Endeffekt von dieser Logik bleibt. Ja, es stimmt, die Umstände der Entstehung der hinter dem dicken Schaufensterglas der noblen Geschäfte untergebrachten Exemplaren, der meistens unedlen, modischen Bijouteriesachen und schließlich der manchmal komisch aussehenden Künstlerarbeiten unterscheiden sich grundsätzlich und selbstverständlich unterscheiden sich auch Materialien und Formen, aber wir reden vom Endziel, das sie alle einigt – vom Schmücken. Und hier wäre wahrscheinlich doch wichtiger, sich einmal zu stoppen und, statt auf die genannten Faktoren, sich auf die Frage zu konzentrieren, was man eigentlich unter „Schmücken“ versteht?

An der Stelle möchte ich abermals darauf hinweisen, dass Schmuckkunst – nicht die Goldschmiedekunst in ihrer Gesamtheit, sondern nur das hier behandelte spezifische Gebiet der Schmuckanfertigung – eine Kunst etwas anderer Art ist und dass solcher Weg der rücksichtslosen und auf Klischees oder auf Materiellem beruhenden Sortierung da sehr gefährlich und irreführend sein kann. Was wird uns angeboten? Zusammen mit ihrer wichtigen Rolle als Glücksbringer oder Ähnliches sind Schmuckstücke Teile sowohl des Äußeren als auch – was ebenso wesentlich ist – des Inneren der Menschen. Das hat man anscheinend schon zu älteren Zeiten verstanden: Wie man anhand der erwähnten Artefakte sehen kann, galt das Augenmerk unter anderem auch den Formen und ihrem Verhältnis zur menschlichen Anatomie und der Bekleidung, also nicht nur passenden materiellen

Komponenten. Vervollständigen, vervollkommen das, was eigentlich an sich schon vollkommen ist. Solche Aufgabe stand den Künstlern bevor. Dabei gehe ich davon aus, dass sich die Prioritäten mit der Zeit kaum verändert haben. Zumindest seitens derjenigen, die sich gern schmücken, ist das Verlangen an derartigem Zusammenwirken groß. Das kann man schon anhand des mehr als aktiven Modegeschehens und der steigenden Nachfrage nach jeweiligen Produkten feststellen. Der Durst nach neuen Ideen wurde also nicht ausgelöscht und das ist zweifellos ein gutes Zeichen. In unserem Inneren möchten wir doch auf bestimmter kultureller Ebene bleiben und würden sich selbst sicherlich nicht ähnlich einem Weihnachtsbaum gestalten, um sich danach noch über Berichte der folgenden Art zu freuen: „...in Indien und China wächst das Interesse an Schmuck mit Diamanten und Edelsteinen derzeit genauso rasant wie die Wirtschaft dort. Damen der Hongkonger High Society behängen sich bei Events mit Juwelen in Mengen und Dimensionen, wie man sie sonst nur von Königshäusern kennt. [...] Der neue Reichtum in Fernost scheint derzeit die Rohstoff märkte regelrecht leer zu saugen.“¹¹⁰ (s. auch Anlage 9)

Stimmt! Jeder möchte gut aussehen, das Problem besteht nur darin, welche Orientiere man auswählt und was in diesem Sinne für „gut“ bzw. „richtig“ gehalten wird. Was uns bei dieser Selbstbestimmung am meisten stört, ist, dass die Gier vor dem Hintergrund des frei kaufbaren Zugangs zu edlen Stoffen nur noch größer und kräftiger wird. Seit der Auflösung des Standessystems, das zumindest für Vertreter der untergeordneten Klassen Regeln und Richtungen klar definierte, wird die Entscheidung im großen Ganzen jedem Individuum selbst überlassen. Traurig ist, dass nicht selten manche von ihnen bei der Suche nach Vorbildern in einen gewissen Teufelkreis geraten. Ganz selbstverständlich orientieren sie sich zwar immer noch an der Lebensführung der sogenannten „High Society“, verachten aber den Umstand, dass diese „Society“ mittlerweile auf ganz anderer Grundlage gebildet wird. Lediglich das Kapital spielt da eine entscheidende Rolle. Aber das Kapital allein macht wenig Sinn, und das sieht man am Beispiel der geschmacklichen Präferenzen derjenigen Zeitgenossen, die sich den vornehmsten Schichten der Gesellschaft zuordnen. (s. das letzte Zitat) In ihren Ansichten rutschen sie nämlich immer tiefer ab. Als logische Folge weitet sich in den Massen die Identitätskrise aus. Es mangelt bloß an moralischen Idealen. Alles wird zur Ware, alles wird verkäuflich, und deswegen ist das einzige Ziel, das man vor sich sieht, das Geld, viel Geld und außerdem die Möglichkeiten, den Wohlstand zu demonstrieren. Und was passiert dann? Genau das, was wir haben.

¹¹⁰ Axel Henselder, Edelsteine, in: Goldschmiede Zeitung. Das Magazin für Schmuck und Uhren, (1.09.2013), URL: http://www.gz-online.de/cgi-bin/adframe/brennpunkt/article.html?ADFRAME_MCMS_ID=3129&id=137804170689161442179181

Beste Möglichkeit, dem Ruf der unwissenden und gierigen Neureichen zu entkommen und dementsprechend das das moderne Zeitalter bezeichnende Problem zu überwinden, ist die Bildung. Kunst als Teil des menschlichen Daseins und der Kultur in einem unterzieht sich natürlich derselben Forderung. Demzufolge soll die Frage der richtigen Kriterien bei der Verteilung der Zeichen „+“ oder „-“ bzw. beim Unterscheiden zwischen Kunst und Nicht-Kunst nur aufgrund des umfangreichen Wissens und der auf diesem Wege erworbenen Objektivität der kritischen Betrachtung beantwortet werden. Und was rein konkret den Schmuck bzw. die persönlichen Luxusgegenstände als eigentlichen Spiegel des allgemeinen geistigen Niveaus betrifft, so sollte man zusätzlich zu den genannten Forderungen bei deren Nutzung doch etwas mehr auf das eigene Erscheinungsbild aufpassen. Eine gesunde Portion der Selbstkritik, bei der es sich wiederum um Zeichen der guten Bildung handelt, würde hier sicherlich nicht schaden. Meinungen von Medien-Profis oder von anderen, die in die Herstellung oder den Verkauf verwickelt sind und deswegen unter keinen Umständen objektiv sein können, können da wenig helfen. Ebenso fraglich ist übrigens, ob die auf (maschinelle) Massenanfertigung bezogene Ideologie des rücksichtslosen Verbrauchens und die ihr anvertraute bildende Funktion dieser Aufgabe überhaupt gewachsen ist.

Literaturverzeichnis

- Ute Ackermann, Ulrike Bestgen (Hg.), Das Bauhaus kommt aus Weimar, München 2009
- Hans-Gert Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006
- Barry Bergdoll, Leah Dickerman, Bauhaus. Workshops for modernity, New York 2009
- David Bennet, Daniela Mascetti, Understanding jewellery, Woodbridge 2003
- Erhard Brepohl, Werkstattbuch Emaillieren: Technik, künstlerische Gestaltung, Anwendung, Augsburg 1992
- Ulrich Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Basel 1981
- Hans Ferdinand Döbler, Kultur- und Sittengeschichte der Welt. Kleidung, Mode, Schmuck, München 1972
- Татьяна Фаберже, Валентин Скурлов, Фаберже – „министр ювелирного искусства“, Москва 2006
(Tatiana Fabergé, Valentin Skurlov, Fabergé – „ein Minister der Goldschmiedekunst“, Moskau 2006)
- Fritz Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008
- Jeannine Fiedler, Peter Feierabend (Hg.), Bauhaus, Köln 1999
- Gianni Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008
- Hans-Ulrich Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000
- Ulrike von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich. 1895-1914. Symbolismus, Jugendstil, Neohistorismus, München 1977
- Curt Heigl (Hg.), Gold + Silber, Schmuck + Gerät. Von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart, München 1971
- Bevis Hillier, The style of the century. Second edition, London 1998
- Brigitte Leonhardt, Dieter Zühlsdorff (Hg.), Theodor Fahrner. Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, Stuttgart 2005
- Reinhold Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008
- Brigitte Marquardt, Schmuck. Realismus und Historismus. 1850-1895. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1998
- Brigitte Marquardt, Schmuck. Klassizismus und Biedermeier. 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1983
- Antoinette L. Matlins, Antonio C. Bonanno, Jewelry & Gems. The Buying Guide. How to Buy Diamonds, Colored Gemstones, Pearls, Gold & Jewelry with Confidence and Knowledge, Vermont 2001
- Judith Miller, Modeschmuck. Über 400 originelle Modelle, München 2007
- Oswald A. Morenz, Edelsteine, Gold und Schmuck als Geldanlage, München 1979
- Judith Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008
- Вадим М. Полевой, Малая история искусства, Москва 1991 (Vadim M. Polevoi, Kleine Geschichte der Kunst, Moskau 1991)
- Rudolf Rücklin, Die Pforzheimer Schmuckindustrie, in: Deutsche Arbeit, Band II, Stuttgart 1911

Karl Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974

Renate Scholz, Harald von Roques, Schmuck aus fünf Jahrtausenden. Eine Kulturgeschichte des Schmucks, Hamburg 1960

Hans Schullin, Der Fachhandel in der Uhren- und Schmuckwirtschaft. Dissertation an der Hochschule für Welthandel in Wien, Wien 1968

Ludwig Wamser, Rupert Gebhard (Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001

Christiane Weber-Stöber, Schmuck. Schnellkurs, Köln 2004

Hans M. Wingler, Das Bauhaus. 1919-1933 Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937, Bramsche 1975

Роберт Ю. Виппер, История средних веков, Киев 1996 (Robert J. Wipper, Geschichte des Mittelalters, Kiew 1996)

Zeitschriften:

Goldschmiede und Uhrmacher Zeitung, 12/1989

GZ Live, 01/2011

Jewels. Fashion. Watches, 02/2007

Jewels. Fashion. Watches, 04/2007

Schmuck Magazin, 1/2006

Schmuck Magazin, 1/2007

Schmuck Magazin, 2/2007

Schmuck Magazin, 3/2007

Schmuck Magazin, 4/2007

Schmuck Magazin, Edition 2007/2008

Schmuck Magazin, 1/2008

Schmuck Magazin, 2/2011

Vogue gioiello, 03/2011

Sonstiges:

Industriekultur Schmuck. Zeugnisse der manufaktuellen Schmuckproduktion in Pforzheim, Stiftung „Deutsches Technikmuseum Berlin“, SMIDAK Filmproduktion, Berlin 2010

Goldschmiede Zeitung. Das Magazin für Schmuck und Uhren, URL: <http://www.gz-online.de>

Abbildungsnachweis

Folie 1.

Abb. 1., Quarzgeröll mit einem Goldgang, Rumänien, Brad, Goldmuseum

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 21, Abb. 18.

Abb. 2., Blechförmige Goldkristalle auf Quarz, Rumänien, Brad, Goldmuseum

Quelle: Ebenda, Abb. 19.

Abb. 3., Feingoldkristalle

Quelle: Ebenda, S. 24, Abb. 22.

Folie 2.

Abb. 4., Steinzeitlicher Stein- und Muschelschmuck, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

Quelle: Weber-Stöber, Schmuck. Schnellkurs, Köln 2004, S. 10.

Folie 3.

Abb. 5., Smaragd

Urheber: ©RenéSim, Quelle: RenéSim GmbH,

URL: <http://www.renesim.com/smaragd-edelstein-cabochoenschliff-14-90-ct.html> (12.12.2013)

Abb. 6., Saphir

Urheber: Mitchell Gore, Quelle: Wikimedia Commons, URL:

<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Star-Sapphire.jpg> (12.12.2013)

Abb. 7., Rubin

Urheber: ©DiamantShop.biz, Quelle: DiamantShop.biz,

URL: <http://diamantshop.biz/images/rubin%20oval%20cab%20melee.jpg> (12.12.2013)

Folie 4.

Abb. 8., Goldene Perlen, um 4400 v. Chr., Archäologisches Museum, Warna

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 35, Abb. 33.

Folie 5.

Abb. 9., Bedeutendste Hochkulturen der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr., Karte

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 59, Abb. 59.

Folie 6.

Abb. 10., Anhänger, 2900 – 2500 v. Chr., Mesopotamien, The Israel Museum, Jerusalem

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 30.

Folie 7.

Abb. 11., Kopfschmuck der Königin Pu-Abi, 2650 - 2550 v. Chr., Mesopotamien, The University of Pennsylvania Museum

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 129.

Folie 8.

Abb. 12., Goldhelm, Ende 27.Jh. v. Chr., Mesopotamien, Irak Museum, Bagdad

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 58, Abb. 58.

Folie 9.

Abb. 13., Kolloid, Kette, Diadem, Idole mit Ruder 3. Viertel des 3. Jahrtausends v. Chr., Anatolien, Archäologische Staatssammlung, München

Quelle: Wamser/Gebhard (Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 258, Abb. 87.

Folie 10.

Abb. 14., Halskette, 26.- 24. Jh. v. Chr., Mesopotamien, Irak Museum, Bagdad

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 61, Abb. 61.

Folie 11.

Abb. 15., Goldanhänger, 3300-3100 v. Chr., Mesopotamien, Musée du Louvre, Paris
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 60, Abb. 60.

Folie 12.

Abb. 16., Diadem der Sit-Hathor-Junet, 1842 - 1779 v. Chr., Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 46, Abb. 45.

Folie 13.

Abb. 17., Pectorale des Königs Sesotris II., 1842-1779 v. Chr., Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 48, Abb. 47.
Abb. 18., Pectorale, 1334-1325 v. Chr., Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Ebenda, S. 49, Abb. 48.
Abb. 19., „Skarabäen-Armband“, Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Weber-Stöber, Schmuck. Schnellkurs, Köln 2004, S. 19.
Abb. 20., „Mond-Pectorale“, Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Ebenda.

Folie 14.

Abb. 21., Goldmaske des Tutanchamun, 1334 – 1325 v. Chr., Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 44, Abb. 43.
Abb. 22., Tutanchamun mit Harpune (Fragment), 1334 – 1325 v. Chr., Ägyptisches Museum, Kairo
Quelle: Ebenda, S. 50, Abb. 49.

Folie 15.

Abb. 23., Nadelkopf, Minoisch, Archäologisches Nationalmuseum, Athen
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 64.
Abb. 24., Anhänger, um 1700 v. Chr., Minoisch, Nationalmuseum Heraklion, Kreta
Quelle: Weber-Stöber, Schmuck. Schnellkurs, Köln 2004, S. 21.

Folie 16.

Abb. 25., Kopf eines Siegelringes, 15. Jh. v. Chr., Minoisch, Archäologisches Museum, Athen
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 69.
Abb. 26., Kopf eines Siegelringes, 15. Jh. v. Chr., Minoisch, Archäologisches Museum, Heraklion
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 71, Abb. 74.

Folie 17.

Zwei Dolchklinge mit Einlegearbeit, 16.-15. Jh. v. Chr., Mykenisch, Archäologisches Nationalmuseum, Athen
Abb. 27., Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 74, Abb. 77.
Abb. 28., Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 62.

Folie 18.

Abb. 29., Scheibenfibel, 3. Jh. v. Chr., Etruskisch, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 108, Abb. 120.

Folie 19.

Abb. 30., Goldener Beschlag, Ende des 5. Jh. v. Chr., Etruskisch, Archäologisches Museum, Ferrara
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 156.
Abb. 31., Ohrschmuck, 300 – 400 v. Chr., Etruskisch, British Museum, London
Urheber: Jastrow, Quelle: Wikimedia Commons,
URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Earring_Etruscan_BM_2256.jpg (12.12.2013)

Folie 20.

Abb. 32., Gewandschmuck, 5. Jh. v. Chr., Etruskisch, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 148.
Abb. 33., Scheibenohrring, 6. Jh. v. Chr., Etruskisch, Staatliche Museen zu Berlin
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 111, Abb. 123.
Abb. 34., Drachenfibel, 1. Hälfte des 7. Jh. v. Chr., Etruskisch, British Museum, London
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 138-139.

Folie 21.

Abb. 35., Nadelkopf, Mitte des 7. Jh. v. Chr., Etruskisch, Archäologisches Museum, Florenz
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 141.

Abb. 36., Zopfspangen, Etruskisch, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom

Quelle: Ebenda, S. 144.

Abb. 37., Ohrringe, 2. Hälfte des 6. Jh. v. Chr., Etruskisch, Staatliche Museen zu Berlin

Quelle: Ebenda, S. 147.

Folie 22.

Abb. 38., Kette mit Anhänger, 3. Jh. v. Chr., Etruskisch, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 109, Abb. 121.

Abb. 39., Halskette, um 500 v. Chr., Etruskisch, Staatliche Antikensammlungen, München

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 264, Abb. 99.

Folie 23.

Abb. 40., Johann Michael Wilm, Fingerring, ca. 1935, Schmuckmuseum, Pforzheim

Urheber: ©Schmuckmuseum Pforzheim/Foto Rüdiger Flöter, Quelle: World's Luxury Guide,

URL:http://luxus.welt.de/sites/default/files/styles/gallery-real/public/img/11_168_smp_hl_inv_nr.1992-4_fingerring_johann_michael_wilm_munchen_ca.1935_foto_rudiger_floter.jpg?itok=IKMNS5Uz
(12.12.2013)

Abb. 41., Johann Michael Wilm, Brosche, um 1938, Privatbesitz

Urheber: ©Wolfgang Gützlaß, Quelle: Wolfgang Gützlaß,

URL: http://www.jugendstil-in-berlin.de/images/big_schmuck_6898.jpg (12.12.2013)

Folie 24.

Abb. 42., Elisabeth Treskov, Zwei Blattbroschen, um 1943, Privatbesitz

Quelle: Weber-Stöber, Schmuck. Schnellkurs, Köln 2004, S. 119.

Abb. 43., Elisabeth Treskov, Traubenbrosche, um 1941, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 255, Abb. 284.

Folie 25.

Abb. 44., Ausbreitung der Granulationstechnik, Karte

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 110, Abb. 122.

Folie 26.

Abb. 45., Handelsrouten der Phönizier, Karte

Urheber: DooFi, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PhoenicianTrade_DE.svg (12.12.2013)

Folie 27.

Abb. 46., Griechische Kolonisation im 8. bis 6. Jh. v. Chr., Karte

Urheber: Gepgegep, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported Lizenz,

URL:http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Griechischen_und_ph%C3%B6nizischen_Kolonien.jpg
(12.12.2013)

Folie 28.

Abb. 47., Zwei Anhänger, 7. Jh. v. Chr., Griechisch, Archaisch, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 101.

Abb. 48., Möbelbeschlag, Mitte des 6. Jh. v. Chr., Griechisch, Archaisch, Museum von Delphi

Quelle: Ebenda.

Folie 29.

Abb. 49., Abbildung der Zeusstatue auf einer Münze aus Elis

Urheber: Thomas Ihle, Quelle: Wikimedia Commons,

URL:<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zeus.in.Olympia.representation.on.coin.drawing.jpg>
(12.12.2013)

Folie 30.

Abb. 50., Phanes-Stater, um 630 v. Chr., Geldmuseum, Frankfurt am Main

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 82, Abb. 64 a, b.

Folie 31.

Abb. 51., Goldstater Philipps II., Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001,, S. 82, Abb. 64 e, f.

Abb. 52., Makedonien zum Zeitpunkt des Philipps Tod, Karte

Urheber: Marsyas, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported Lizenz, URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karte_Makedonien_336_vC-de.svg (12.12.2013)

Folie 32.

Abb. 53., Pangaion - Gebirgszug

Urheber: Stagidis, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pangaion-Hills.jpg> (12.12.2013)

Folie 33.

Abb. 54., Das Weltreich Alexanders, 334 – 323 v. Chr., Karte

Urheber: Generic Mapping Tools, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation, URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:MakedonischesReich.jpg> (12.12.2013)

Folie 34.

Abb. 55., Armreif, 1. Hälfte des 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Soprintendenza Archeologica, Salerno

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 78, Abb. 79.

Abb. 56., Ohrringe, Ende des 3. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Privatsammlung

Quelle: Ebenda, S. 85, Abb. 88.

Folie 35.

Abb. 57., Kette mit Medaillons, 2. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Archäologische Staatssammlung, München

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 67, Abb. 54.

Folie 36.

Abb. 58., Ohrgehänge, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Historisches Museum von Vraca, Bulgarien

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 105.

Abb. 59., Ohrringe, Hellenistisch, British Museum, London

Quelle: Ebenda, S. 107.

Folie 37.

Abb. 60., Kette mit Anhängern (Fragment), Mitte des 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Staatliches Archäologisches Institut, Salerno

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 106.

Abb. 61., Ohrringe, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, British Museum, London

Quelle: Ebenda, S. 111.

Abb. 62., Armband, um 300 v. Chr., Hellenistisch, British Museum, London

Quelle: Ebenda, S. 108.

Folie 38.

Abb. 63., Ohrgehänge, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, British Museum, London

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 111.

Abb. 64., Ohrringe, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Archäologisches Museum, Tarent

Quelle: Ebenda, S. 109

Abb. 65., Ohrringe, 3. Jh./ 1.Hälfte des 2. Jh. v. Chr., Archäologische Staatssammlung, München

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 265, Abb. 102.

Folie 39.

Abb. 66., Halskette, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln
Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.30, Abb. 30.

Abb. 67., Kette (Fragment) mit Tierkopfverschlüssen, 2. Jh. v. Chr., Hellenistisch,
Archäologische Staatssammlung, München
Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 265, Abb. 101.

Folie 40.

Abb. 68., Kranz, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Staatliche Antikensammlungen, München
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 83, Abb. 86.

Folie 41.

Abb. 69., Diadem, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Archäologisches Museum, Thessaloniki
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 117.

Folie 42.

Abb. 70., Diadem (Fragment), 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Archäologisches Museum, Tarent
Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 84, Abb. 87.
Abb. 71., Kette mit Anhänger, 3.-1. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Indiana University Art Museum, Bloomington
Quelle: Ebenda, S. 80, Abb. 83.

Folie 43.

Abb. 72., Halsband (Fragment), um 300 v. Chr., Hellenistisch, British Museum, London
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 108.
Abb. 73., Halsband (Fragment), 10. Jh. v. Chr., Griechisch, Archaisch, Museum von Volos, Griechenland
Quelle: Ebenda, S. 105.

Folie 44.

Abb. 74., Ohringe und Gewandschmuck, 6. Jh. v. Chr., Griechisch, Klassisch,
Archäologische Staatssammlung, München
Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 262, Abb. 96.

Folie 45.

Abb. 75., Halskette mit Speerspitzenanhänger, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch,
Staatliche Antikensammlungen, München
Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 263, Abb. 98.

Folie 46.

Abb. 76., Ohringe, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch, Museo Guarnacci, Volterra
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 151.

Folie 47.

Abb. 77., Ohrgehänge, letztes Drittel des 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch,
Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom
Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 153.

Folie 48.

Abb. 78., Pompeji und der Vesuv
Urheber: Photoglob AG, Zürich, Switzerland or Detroit Publishing Company, Detroit, Michigan
Quelle: Wikimedia Commons,
URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pompeji_um_1900_ueberblick.jpg?uselang=de (12.12.2013)
Abb. 79., Vesuv, Eruption im Jahr 79, Karte
Urheber: MapMaster, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation,
URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mt_Vesuvius_79_AD_eruption_3.svg (12.12.2013)

Folie 49.

Abb. 80., Goldvorkommen im Römischen Reich, Karte

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 120, Abb. 130.

Folie 50.

Drei Fingerringe, Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Abb. 81, 82., Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 165.

Abb. 83., Quelle: Ebenda, S. 164.

Abb. 84., Fingerring, Ende des 2. Jh., Römisch, Provinciaal Gallo-Romeins Museum, Tongeren

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 125, Abb. 135.

Folie 51.

Abb. 85., Anhänger, 2. Jh., Römisch, Museum von Sofia

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 158.

Abb. 86., Fingerring, 2.-1. Jh. v. Chr., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Quelle: Ebenda, S. 159.

Folie 52.

Abb. 87., Goldbüste des Marc Aurel, 2. Hälfte des 2. Jh., Site et Musée Romains, Avenches, Schweiz

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 118, Abb. 129.

Abb. 88., Kaiserbüste, spätes 3. / Anfang des 4. Jh., Privatbesitz

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 294, Abb. 198.

Folie 53.

Abb. 89., Aureus, M.Junius Brutus, um 43/42 v. Chr., British Museum, London

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 127, Abb. 138.

Abb. 90., Hektrolitron, Arthemis-Arethusa - Herakles, um 413-406 v. Chr., Staatliche Museen zu Berlin

Quelle: Ebenda, S. 86, Abb. 89/90.

Abb. 91., Aureus, Marcus Antonius - Octavia, um 40 v. Chr., Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 127, Abb. 139/140.

Abb. 92., Aureus, Hadrian – Trajan und Plotina, um 134/138, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 129, Abb. 142/143

Folie 54.

Vier Ohrringpaare, 1. Jh., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Abb. 93, 96., Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 160.

Abb. 94., Quelle: Ebenda, S. 165.

Abb. 95., Quelle: Ebenda, S. 162.

Folie 55.

Abb. 97., Ohrringe, 1. Jh., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 166.

Abb. 98., Ohrringe, 2.-3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.44, Abb. 51.

Abb. 99., Ohrringe, 3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 45, Abb. 52.

Folie 56.

Abb. 100., Halskette mit Schmuckplatte, 3. Jh., Römisch, Privatbesitz

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 268, Abb. 112.

Abb. 101., Anhänger, 1. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.52, Abb. 64.

Folie 57.

Abb. 102., Zwei Colliers, 1. Jh., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 161.

Folie 58.

Abb. 103., Armreif, 2.-3. Jh., Römisch, Kunsthistorisches Museum, Wien

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 122, Abb. 132.

Abb. 104., Armreif, 1. Jh., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S. 163.

Abb. 105., Zwei Armbänder, 1. Jh., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Quelle: Ebenda, S. 164.

Folie 59.

Drei Fingerringe, 1. Jh., Römisch, Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Abb. 106., Quelle: Guadalupi (Hg.), Goldene Schätze. Schmiedekunst aus aller Welt, Wiesbaden 2008, S.162

Abb. 107., Quelle: Ebenda, S. 167.

Abb. 108., Fingerring, 1.-2. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.33, Abb. 31.

Abb. 109., Fingerring, 3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 39, Abb. 42.

Abb. 110., Fingerring, 3.-4. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 36, Abb. 36.

Folie 60.

Abb. 111., Fingerring, 5.-6. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.38, Abb. 40.

Abb. 112., Fingerring, 5. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 40, Abb. 45.

Folie 61.

Abb. 113., Fingerring, 2. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.34, Abb. 32.

Abb. 114., Fingerring, 3.-4. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 37, Abb. 38.

Abb. 115., Armbrustfibel, 3.-4. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 47, Abb. 55.

Folie 62.

Abb. 116., Zwei goldene Perlen, um 2500 v. Chr., Mesopotamien, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 26.

Folie 63.

Abb. 117., Armreif, 5. Jh., Römisch, British Museum

Urheber: Fæ, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported Lizenz, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Hoxne_Hoard_Juliane_bracelet.JPG (12.12.2013)

Abb. 118., Collier, Ende des 3. Jh., Römisch, The Field Museum of Natural History, Chicago

Urheber: The Field Museum of Natural History, Chicago: A. Yeroulanou 1999, p. 82, fig. 136, Quelle: Università Cattolica del Sacro Cuore, URL: http://monetaoro.unicatt.it/images_monete/gioielli-09.jpg (12.12.2013)

Folie 64.

Abb. 119., Aureus, Septimius Severus, in der Fassung, um 202-210, Römisch, Staatliche Museen zu Berlin

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 124, Abb. 134.

Folie 65.

Abb. 120., Maria mit Kind und Kaiser Johannes II. Komnenos mit seiner Gemahlin Eirene, 1118 – 1122, Goldmosaik, Hagia Sophia, Istanbul

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 206, Abb. 230.

Folie 66.

Abb. 121., Fingerring, 4.-6. Jh., Oströmisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.42, Abb. 48.

Abb. 122., Doppelring, 3.-4. Jh., Oströmisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 41, Abb. 46.

Folie 67.

Abb. 123., Gürtelschnalle, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 85.

Abb. 124., Ohrringe, 7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 90.

Folie 68.

Abb. 125., Armreif, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 96.

Abb. 126., Fingerring, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 84.

Abb. 127., Fingerring, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 89.

Folie 69.

Abb. 128., Fingerring, 6. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 94.

Abb. 129., Anhänger, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda.

Abb. 130., Trauring, 6. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 89

Abb. 131., Anhänger, um 600, Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 95.

Folie 70.

Abb. 132., Collier mit Anhänger, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 92.

Folie 71.

Abb. 133., Ohrringe, 6. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Price, Masterpieces of ancient jewelry. Exquisite Objects from the Cradle of Civilization, Philadelphia 2008, S. 1.

Abb. 134., Ohrringe, 7. Jh., Byzantinisch, Archäologische Staatssammlung, München

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 272, Abb. 125.

Abb. 135., Ohrringe, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 257.

Folie 72.

Abb. 136., Ohrringe, 5.-7. Jh., Byzantinisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.46, Abb. 54.

Abb. 137., Gürtelschnalle, 7. Jh., Byzantinisch, Privatbesitz

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 269, Abb. 117.

Abb. 138., Gürtelschnalle, um 600, Byzantinisch, Archäologische Staatssammlung, München

Quelle: Ebenda, Abb. 116.

Folie 73.

Abb. 139., Bügelfibel, 5. Jh., Ostgermanisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.60, Abb. 73.

Abb. 140., Scheibenfibeln, 2. Hälfte des 6. Jh., Rheinland, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 64, Abb. 79.

Abb. 141., Bügelfibel, 6. Jh., Fränkisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 61, Abb. 75.

Folie 74.

Abb. 142., Fingerring, 7. Jh., Alemannisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.79, Abb. 106.

Abb. 143., Gürtelbeschläg, 1. Hälfte des 7. Jh., Wisigotisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 71, Abb. 91.

Folie 75.

Abb. 144., Ziernadel, 8. Jh., Angelsächsisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.84, Abb. 113.

Abb. 145., S-Fibeln, 6. Jh., Alemannisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 70, Abb. 87.

Abb. 146., Gewand- od. Haarnadel, 5.-6. Jh., Thüringisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 88.

Abb. 147., Fingerring, 7. Jh., Merowingisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 80, Abb. 108.

Folie 76.

Abb. 148., Fibeln, 6. Jh., Wisigotisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.62, Abb. 76.

Folie 77.

Abb. 149., Gürtelbeschläg, letztes Drittel des 6. Jh., Schmuck der fränkischen Königin Arnegunde, Merowingisch, Musée du Louvre, Paris

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 188, Abb. 212.

Folie 78.

Abb. 150., Fingerring, 4.-5. Jh., Oströmisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.41, Abb. 47.

Abb. 151., Fingerring, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 81, Abb. 109.

Abb. 152., Fingerring, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 110.

Abb. 153., Fingerring, 6.-7. Jh., Byzantinisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 82, Abb. 111.

Folie 79.

Abb. 154., Scheibenfibeln, 7. Jh., Alemannisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.67, Abb. 84.

Abb. 155., Scheibenfibeln, um 600, Alemannisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 68, Abb. 85.

Abb. 156., Scheibenfibeln, 7. Jh., Fränkisch-mittelrheinisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 66, Abb. 83.

Folie 80.

Abb. 157., Fingerring, 4. Jh., Pontisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.78, Abb. 103.

Folie 80. (Fortsetzung)

Abb. 158., Fingerring, 5.-7. Jh., Merowingisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 104.

Abb. 159., Fingerring, 5.-6. Jh., Merowingisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 56, Abb. 71.

Abb. 160., Fingerring, 4.-5. Jh., Pontisch-ostgermanisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 77, Abb. 102.

Folie 81.

Abb. 161., Fingerring, 6. Jh., Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.55, Abb. 68.

Abb. 162., Fingerring, 4.-5. Jh., Spättrömisch/Fränkisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 54, Abb. 67.

Abb. 163., Fingerring, 3. Jh., Römisch, Privatbesitz

Quelle: Wamser/Gebhard(Hg.), Gold. Magie Mythos Macht. Gold der Alten und Neuen Welt, Stuttgart 2001, S. 267, Abb. 109.

Folie 82.

Abb. 164., Schematische Darstellung der Völkerwanderungen, Karte

Urheber: Vorlage Demis, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Voelkerwanderungskarte.png> (12.12.2013)

Folie 83.

Abb. 165., Schematische Darstellung der Völkerwanderungen, Karte

Urheber: Sansculotte, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karte_v%C3%B6lkerwanderung.jpg (12.12.2013)

Folie 84.

Abb. 166., Germanische Stämme zw. 50 und 100 n. Chr., Karte

Urheber: Ziegelbrenner, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation, URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:GermanenAD50.png> (12.12.2013)

Folie 85.

Abb. 167., Anhänger, 1.-3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.52, Abb. 63.

Abb. 168., Anhänger, 3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 53, Abb. 66.

Abb. 169., Fibel, 1.-2. Jh., Römisch-pannonisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 49, Abb. 57.

Abb. 170., Fingerring, 3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 37, Abb. 39.

Folie 86.

Abb. 171., Fibeln, 1.-3. Jh., Römisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.48, Abb. 56.

Folie 87.

Abb. 172., Himmelsleiterikone, 12. Jh., Katharinenkloster, Sinai-Halbinsel

Quelle: Bachmann, Mythos Gold. 6000 Jahre Kulturgeschichte, München 2006, S. 198, Abb. 222.

Abb. 173., Tod der Jungfrau Maria, Pala d'oro (Fragment), 10. Jh., Basilica di San Marco, Venedig

Quelle: Ebenda, S. 203, Abb. 227.

Folie 88.

Abb. 174., Steigbügelringe, 12.-13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.91, Abb. 122.

Folie 88. (Fortsetzung)

Abb. 175., Steigbügelring, 11. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 123.

Abb. 176., Steigbügelringe, 12.-14. Jh., England und Deutschland,

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 92, Abb. 124.

Folie 89.

Abb. 177., Rundfibel, 7.-8. Jh., Merowingisch – karolingisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.125, Abb. 174a.

Abb. 178., Rundfibel, 2. Hälfte des 10.-11. Jh., Deutschland, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 174c.

Abb. 179., Fibel, um 850-950, Karolingisch, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 174b.

Folie 90.

Abb. 180., Ringbroschen, 12.-13. Jh., Deutschland, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.131, Abb. 177.

Abb. 181., Rundbrosche, 12. Jh., Deutschland, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.129, Abb. 175.

Abb. 182., Ringbroschen, 12.-13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.130, Abb. 176.

Folie 91.

Abb. 183., Fingerring, 2. Hälfte des 13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.112, Abb. 155.

Abb. 184., Fingerring, 2. Hälfte des 13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.113, Abb. 157.

Abb. 185., Fingerring, Ende des 13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.112, Abb. 156.

Abb. 186., Fingerringe, 13.-14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.120, Abb. 167.

Folie 92.

Abb. 187., Ringkragenbroschen, 13. Jh., Westeuropa England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.135, Abb. 181.

Abb. 188., Ringbroschen, 2. Hälfte des 13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.141, Abb. 188.

Folie 93.

Broschen, um 1300, England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Abb. 189., Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.142, Abb. 189.

Abb. 190., Quelle: Ebenda, S.145, Abb. 192.

Folie 94.

Abb. 191., Broschen, 13.-14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.153, Abb. 200.

Abb. 192., Broschen, Mitte des 13. - Mitte des 14. Jh., England, Frankreich,

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.146, Abb. 193.

Folie 95.

Abb. 193., Fingerring, 1. Hälfte des 14. Jh., Frankreich, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.120, Abb. 168.

Folie 95. (Fortsetzung)

Abb. 194., Brosche, 13.-14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.169, Abb. 224.

Abb. 195., Broschen, 13.-14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.170, Abb. 225.

Folie 96.

Abb. 196., Ringbrosche, 14.-15. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.172, Abb. 227a.

Abb. 197., Ringbrosche, 14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 227b.

Abb. 198., Ringbrosche, um 1200, England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 227c.

Abb. 199., Ringbrosche, 13. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 227d.

Folie 97.

Abb. 200., Konfessionen in Zentraleuropa um 1618, Karte

Urheber: Ziegelbrenner, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation, URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:HolyRomanEmpire_1618.png (12.12.2013)

Folie 98.

Abb. 201., Anhänger, 14.-15. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.180, Abb. 238.

Abb. 202., Gewandschließen, Anfang des 15. Jh., Deutschland, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.182, Abb. 241.

Abb. 203., Fingerring, 2. Hälfte des 14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.191, Abb. 256.

Folie 99.

Zwei Fingerringe, 15. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Abb. 204., Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.184, Abb. 244.

Abb. 205., Quelle: Ebenda, Abb. 245.

Abb. 206., Fingerring, 15. Jh., Frankreich, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.186, Abb. 248.

Abb. 207., Fede - Ring, 15. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 247.

Abb. 208., Fingerring, 15. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.187, Abb. 250.

Folie 100.

Abb. 209., Brosche mit Liebespaar, 1430 – 1440, Burgund, Kaiserliche Schatzkammer, Wien

Urheber: ©Kunsthistorisches Museum Wien, Quelle: Kaiserliche Schatzkammer,

URL: http://bilddatenbank.khm.at/images/500/KK_130_3.jpg (12.12.2013)

Abb. 210., Fingerring, um 1420 – 1450, Niederlande, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.194, Abb. 263.

Abb. 211., Anhänger, 14. Jh., England, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.179, Abb. 237.

Abb. 212., Fingerring, Mitte des 15. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S.195, Abb. 265.

Folie 101.

Abb. 213., Anhänger, 1570 – 1580, Deutschland (?), Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano

Urheber: ©Collection Thyssen-Bornemisza Lugano and Edizioni Electa, S.p.a., Milano,

Quelle: Katalog zur Ausstellung „Сокровища из золота и серебра коллекции

Тиссен-Борнемиса“ („Schätze aus Gold und Silber aus der Kollektion von Thyssen-Bornemisza“) im Puschkin-Museum in Moskau und in Eremitage in Leningrad, ehem. UdSSR/Russland, 1986, S. 52, Abb. 47.

Folie 101. (Fortsetzung)

Abb. 214., Anhänger, Mitte des 16. Jh., Westeuropa, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano
Quelle: Ebenda, S. 50, Abb. 44.

Abb. 215., Anhänger, 2. Hälfte des 16. Jh., Deutschland (?), Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano
Quelle: Ebenda, S. 51, Abb. 46.

Abb. 216., Anhänger, 2. Hälfte des 16. Jh., Spanien, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano
Quelle: Ebenda, S. 55, Abb. 51.

Abb. 217., Flakon, um 1570 – 1580, Frankreich, Sammlung Thyssen-Bornemisza, Lugano
Quelle: Ebenda, Abb. 52.

Folie 102.

Abb. 218., Aufhängeschmuck, 1580 – 1600, Wien od. Prag, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln
Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.236, Abb. 304.

Abb. 219., Anhänger, 2. Drittel des 16. Jh., Wien od. Prag, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln
Quelle: Ebenda, S. 212, Abb. 282.

Abb. 220., Kettenglied, 1580 – 1600, Wien od. Prag, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln
Quelle: Ebenda, S. 230, Abb. 298b.

Abb. 221., Fingerring, Mitte des 16. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln
Quelle: Ebenda, S. 200, Abb. 267.

Abb. 222., Fingerring, um 1560 – 1580, Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln
Quelle: Ebenda, S. 202, Abb. 270.

Abb. 223., Fingerring, 2. Hälfte des 16. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln
Quelle: Ebenda, S. 203, Abb. 271.

Folie 103.

Abb. 224., Barthel Bruyn d. Ältere, 1493-1555, Bildnis einer Dame mit Tochter, Eremitage, St.-Petersburg
Quelle: Nikolai Nikulin, Boris Asvarishch, German and Austrian Painting in the Hermitage Leningrad, Leningrad 1986, Tafel 36

Abb. 225., Lucas Cranach d. Jüngere, 1515 -1586, Bildnis einer vornehmen Dame, um 1540 od. 1564, Kunsthistorisches Museum, Wien

Urheber: The Yorck Project: 10.000 Meisterwerke der Malerei. Directmedia Publishing GmbH,
Quelle: Wikimedia Commons,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucas_Cranach_d._J._005.jpg (12.12.2013)

Folie 104.

Abb. 226., Anhänger, Mitte des 17. Jh., Köln, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.223, Abb. 292.

Folie 105.

Abb. 227., Pierre Woeiriot (1532-1599), Selbstporträt, 1556

Quelle: Wikimedia Commons, URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pierre_Woeiriot03a.jpg (12.12.2013)

Abb. 228., Pierre Woeiriot, Ring, Entwurf, 1561

Quelle: Intellego, URL: <http://static.intellego.fr/uploads/1/6/161641/media/renaissance/woeiriot-1561-3.jpg> (12.12.2013)

Abb. 229., Pierre Woeiriot, Ring, Entwurf

Urheber: Patrick Guenette, Quelle: 123RF GmbH,

URL:<http://us.cdn3.123rf.com/168nwm/morphart/morphart1205/morphart120501157/13767057-alt-eingraviert-darstellung-der-ohrring-und-den-ring-des-sechzehnten-jahrhunderts-aus-der-sammlung-v.jpg> (12.12.2013)

Folie 106.

Entwürfe von René Boyvin (1525-1580)

Abb. 230 – 234, Urheber: Bibliothèque nationale de France, Quelle: Gallica Bibliothèque Numérique, URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f18.image.langEN> (12.12.2013):

Abb. 230., URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f33.highres>

Abb. 231., URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f29.highres>

Abb. 232., URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f21.highres>

Abb. 233., URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f20.highres>

Abb. 234., URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1080372/f37.highres>

Folie 107.

Abb. 235 – 240., Entwürfe von Gille Legaré

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bilderrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Folie 108.

Abb. 241., Giardinetto - Ring, 2. Hälfte des 18. Jh., Italien, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Haedecke, Schmuck aus drei Jahrtausenden. Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln 2000, S.281, Abb. 355a.

Abb. 242., Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 355b.

Abb. 243., Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 282, Abb. 356a.

Abb. 244., Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh., Westeuropa, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, Abb. 356c.

Abb. 245., Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh., Frankreich, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 283, Abb. 357.

Abb. 246., Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh., Spanien, Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Quelle: Ebenda, S. 284, Abb. 359a.

Folie 109.

Abb. 247., Jean-Honoré Fragonard, 1732 -1806, Die Schaukel, 1767/68, Wallace Collection, London

Urheber: wartburg.edu, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fragonard,_The_Swing.jpg (12.12.2013)

Folie 110.

Eisenschmuck, sog. "Berliner Eisen", 1.Hälfte des 19. Jh.

Abb. 248., Urhener: Birmingham Museum of Art, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons Attribution 3.0 Unported Lizenz,

URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cast_iron_necklace.jpg (12.12.2013)

Abb. 249., Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 65, Abb.18.

Folie 111.

Abb. 250., Gold

Urheber: Ebertlang Distribution GmbH, Quelle: Ebertlang,

URL: http://blog.ebertlang.com/wp-content/uploads/2012/10/Gold_Barren_Muenzen.jpg (12.12.2013)

Folie 112.

Abb. 251., „Carlin-Typ“ Goldlagerstätte in Nevada, USA

Urheber: Geomartin, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Twincreeksblast.jpg> (12.12.2013)

Folie 113.

Abb. 252., Weltweite Goldförderungen ab 1900, Tabelle

Urheber: Realterm, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Goldfoerderung.png> (12.12.2013)

Folie 114.

Abb. 253., Farbedelsteine

Urheber: ©Wiener Edelstein Zentrum, Quelle: Wiener Edelstein Zentrum,

URL: <http://www.edelsteine.at/Image/artikel/2007/pakistan/pakistan.jpg> (12.12.2013)

Folie 115.

Abb. 254., Diamanten

Urheber: Swamibu, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons-Lizenz Namensnennung 2.0 US-amerikanisch,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diamonds.jpg?uselang=de> (12.12.2013)

Folie 116.

Abb. 255., Historische Schliffformen

Urheber: Jürgen Schoner, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Diamond_cut_history.png?uselang=de (12.12.2013)

Folie 117.

Abb. 256., Diamanten

Urheber: Mario Sarto, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brillanten.jpg?uselang=de> (12.12.2013)

Abb. 257., Brillantschliff, Schema

Urheber: Jürgen Schoner, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation, URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eppler-Brillant.png?uselang=de> (12.12.2013)

Folie 118.

Abb. 258., Diamantenvorkommen, Karte

Urheber: ©ARTE G.E.I.E, Quelle: ARTE Archiv,

URL: http://archives.arte.tv/static/c4/20020301b_diamant/20020301b_welt_diam_de.jpg (12.12.2013)

Folie 119.

Abb. 259., „Udatschnaja“-Tagebau in Sibirien, Russland

Urheber: Stepanovas (Stapanov Alexander), Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation, URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Udachnaya_pipe.JPG (12.12.2013)

Folie 120.

Abb. 260., Struktur eines Kimberlitschlotes, Schema

Urheber: Asbestos, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons-Lizenz Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0 Unported,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:VolcanicPipe.jpg?uselang=de> (12.12.2013)

Folie 121.

Abb. 261., Diamant im Muttergestein

Urheber: USGS "Minerals in Your World" website, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rough_diamond.jpg?uselang=de (12.12.2013)

Folie 122.

Abb. 262., Rubin

Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 16, Abb. 9.

Folie 123.

Abb. 263., Smaragd

Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 27, Abb. 36.

Folie 124.

Sternsaphir

Abb. 264., Quelle: s. Abb. 6.

Abb. 265., Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 22, Abb. 26.

Folie 125.

Struktur einer Perle

Abb. 266., Urheber: ©Max-Planck-Institut für Kolloid- und Grenzflächenforschung, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter „CC-by-sa 2.0/de“ – Lizenz,

URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Perlmutter_1.jpg&filetimestamp=20051112090029& (12.12.2013)

Abb. 267., Urheber: Rsbj66, Quelle: Wikimedia Commons,

URL: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:PEARL-SECTION.jpg?uselang=de> (12.12.2013)

Folie 126.

Abb. 268., Perlenkette

Urheber: tanakawho, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter Creative Commons Attribution 2.0 Generic Lizenz, URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:White_pearl_necklace.jpg (12.12.2013)

Folie 127.

Natürliche farbige Perlen

Abb. 269., Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 39, Abb. 54.

Abb. 270., Quelle: Ebenda, Abb. 53.

Abb. 271., Quelle: Ebenda, Abb. 55.

Folie 128.

Abb. 272., Arbeit mit Walzen

Urheber: ©Tina Christensen, Quelle: Tina Christensen, URL: <http://tina-christensen.de/walzen.jpg>

Konstruktion und Funktionsprinzip der Walzen

Abb. 273., Quelle: Владимир Марченков, Ювелирное дело, Москва 1992 (Vladimir Marchenkov, Das Goldschmiedehandwerk, Moskau 1992), S. 88, Abb. 21.

Abb. 274., Quelle: Ebenda, Abb. 22, 23.

Abb. 275., Quelle: Ebenda, S. 89, Abb. 25.

Folie 129.

Unterschiedlich kalibrierte Zieheisen

Abb. 276., Urheber: ©Paul Peter Schula GmbH, Quelle: Paul Peter Schula GmbH,

URL: http://shop.schula.de/popup_image.php/plID/8691 (12.12.2013)

Abb. 277., Urheber: ©Dan Weichert, Quelle: schmuckwerkzeug_de,

URL: <http://schmuckwerkzeug.de/Zieheisen-Sonderform-Profil-5-GROss-Franz-Heugel-85-5mm> (12.12.2013)

Abb. 278., Urheber: ©Paul Peter Schula GmbH, Quelle: Paul Peter Schula GmbH,

URL: http://shop.schula.de/popup_image.php/plID/8697 (12.12.2013)

Folie 130.

Abb. 279., Arbeit mit dem Zieheisen

Urheber: ©Gabriela Angehrn, Quelle: Goldschmiede Gabriela Angehrn,

URL: <http://www.goldketteli.ch/blog/wp-content/uploads/2009/07/DSC03921.jpg> (12.12.2013)

Abb. 280., Zieheisen im Querschnitt

Quelle: Владимир Марченков, Ювелирное дело, Москва 1992 (Vladimir Marchenkov, Das Goldschmiedehandwerk, Moskau 1992), S. 91, Abb. 26.

Folie 131.

Arbeit mit dem Schweißbrenner

Abb. 281., Urheber: ©Goettgen Media, Quelle: Das Grosse Schmuck & Uhren Portal,

URL: <http://www.goettgen.de/artikel/goldschmied-teil-1-die-ausbildung-und-was-einen-erwartet-1147039200> (12.12.2013)

Abb. 282., Urheber: ©Jens Schierenbeck, Quelle: Focus Online,

URL: http://www.focus.de/fotos/feilen-biegen-loeten-bis-ein-ring-so-rund-und-glaenzend-ist-brauchen_mid_1256042.html (12.12.2013)

Folie 132.

Beispiele der Verzierung mit der Niello-Technik

Abb. 283., Urheber: ©Dorotheum GmbH & Co KG, Quelle: Dorotheum,

URL: http://www.dorotheum.com/fileadmin/user_upload/bilder/Presse/Gallery_of_Highlights_10/niellohumpen.jpg (12.12.2013)

Abb. 284., Quelle: ebay.co.uk,

URL: http://www.ebay.co.uk/itm/VINTAGE-MOERIS-IMPERIAL-RUSSIAN-NIELLO-POCKET-WATCH-STERLING-SILVER-84-/370776236714?pt=Pocket_Watches&hash=item5653fc62aa (12.12.2013)

Abb. 285., Urheber: ©Culture in Vologda Region, Quelle: Culture in Vologda Region,

URL: <http://cultinfo.ru/decor/material/chern/img/012.jpg> (12.12.2013)

Folie 133.

Email im Schmuck

Abb. 286., Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 238, Abb. 344.

Abb. 287., Quelle: Ebenda, S. 182, Abb. 234.

Abb. 288., Quelle: Ebenda, S. 125, Abb. 130.

Folie 134.

Abb. 289., René Lalique, Pektorale, 1898-1899, Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon

Urheber: ©2008 Fundação Calouste Gulbenkian, Quelle: flickr.com,

URL: http://farm6.static.flickr.com/5128/5258677378_f872b017a1.jpg (12.12.2013)

Abb. 290., René Lalique, Halsbanddetail, um 1900

Urheber : ©Antiquities, Quelle: Antiquities,

URL: http://www.antiquitiesweb.com/blog/wp-content/uploads/2013/08/ReneLalique_cuff.jpg (12.12.2013)

Abb. 291., René Lalique, Anhänger, 1899-1890, The Laliqué Museum, Hakone, Japan

Urheber : ©Colchester Decorative And Fine Arts Society, Quelle: Colchester Decorative And Fine Arts Society, URL: <http://www.colchesterdfas.org.uk/images/lecture45a.jpg> (12.12.2013)

Folie 135.

Carl Fabergé, div. Anhänger, um 1900,

Abb. 292., Urheber: ©1980 Harry N. Abrams, Inc., Quelle: Fabergé Eggs. Imperial Russian Fantasies, New York 1990, S. 45.

Abb. 293., Urheber: ©1980 Harry N. Abrams, Inc., Quelle: Ebenda, S. 41.

Abb. 294., Carl Fabergé, Maiglöckchen-Ei, 1898, Sammlung Wiktor Wechselberg

Urheber: ©1980 Harry N. Abrams, Inc., Quelle: Ebenda, S. 55.

Folie 136.

Funktionsprinzip einer Gummiform bei dem Ausschmelzverfahren

Abb. 295., Urheber: ©Kalman Hafner GmbH, Quelle: Kalman Hafner GmbH,

URL: <http://www.hafner-guss.de/> (12.12.2013)

Abb. 296., Urheber: ©Kalman Hafner GmbH, Quelle: Ebenda, URL: <http://www.hafner-guss.de/> (12.12.2013)

Folie 137.

Abb. 297., Prof. Rudolf Rücklin. Der Gründungsdirektor der Schule

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 69.

Abb. 298., Die Goldschmiedeschule, Pforzheim

Quelle: Ebenda.

Folie 138.

Arbeit in pforzheimer Bijouteriefabrik, Ende des 19. Jh.

Abb. 299., Quelle: Marquardt, Schmuck. Klassizismus und Biedermeier. 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1983, S. 28, Abb. 7.

Abb. 300., Quelle: Ebenda, Abb. 8.

Folie 139.

Abb. 301., Markgraf Karl Friedrich von Baden, Gründer der Pforzheimer Schmuck- und Uhrenindustrie

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 15.

Abb. 302., Das Waisen- und Siechenhaus, Pforzheim, um 1850

Quelle: Ebenda.

Folie 140.

Abb. 303., Franz-Peter Birbaum, Einer der leitenden Meister der Firma „Fabergé“

Quelle: Фаберже, Скурлов, Фаберже – „министр ювелирного искусства“, Москва 2006 (Fabergé, Skurlov, Fabergé – „ein Minister der Goldschmiedekunst“, Moskau 2006), S. 24.

Abb. 304., Peter Carl Fabergé

Quelle: Ebenda, S. 190.

Abb. 305., Ehemaliger Sitz der Firma „Fabergé“ in St.Petersburg, Russland

Urheber: sailko, Quelle: Wikimedia Commons, veröffentlicht unter GNU-Lizenz für freie Dokumentation,

URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sede_faberg%C3%A9.JPG (12.12.2013)

Folie 141.

Arbeiter an der Firma „Fabergé“

Abb. 306., Quelle: Фаберже, Скурлов, Фаберже – „министр ювелирного искусства“, Москва 2006 (Fabergé, Skurlov, Fabergé – „ein Minister der Goldschmiedekunst“, Moskau 2006), S. 62.

Abb. 307., Quelle: Ebenda, S. 11.

Abb. 308., Quelle: Ebenda, S. 62.

Folie 142.

Abb. 309., Urheber: ©Stefan Gergely, Quelle: Schmuck Magazin, 2/2011, S. 38.

Abb. 310., Urheber: ©Julia Blank, Quelle: Schmuck Magazin, 2/2007, S. 40.

Abb. 311., Urheber: ©Leo Wittwer, Quelle: Schmuck Magazin, 2/2011, S. 15.

Folie 143.

Abb. 312., Charles Robert Ashbee, ca. 1900, Gürtelschließe, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Urheber: ©Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Quelle: Virginia Museum of Fine Arts,

URL:http://www.vmfa.state.va.us/Collections/Art_Deco__amp;__Art_Nouveau/Ashbee_85_223_Buckle_or_Cloak_Clap.aspx (12.12.2013)

Abb. 313., Otto Baker, für „Liberty & Co.“, 1908, Gürtelschließe, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 12.

Abb. 314., Charles Robert Ashbee, ca. 1900, Gürtelschließe, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda.

Folie 144.

Abb. 315., Carl Otto Czeschka, Wiener Werkstätte, um 1905, Brosche, Museum für angewandte Kunst, Wien

Quelle: von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich. 1895-1914. Symbolismus, Jugendstil, Neohistorismus, München 1977, S. 51, Abb. 25.

Abb. 316., Koloman Moser, Wiener Werkstätte, 1904, Anhänger, Museum für angewandte Kunst, Wien

Quelle: Ebenda, S. 48, Abb. 18.

Abb. 317., Josef Hoffmann, Wiener Werkstätte, um 1910, Manschetten- und Frackknöpfe, Museum für angewandte Kunst, Wien

Quelle: Ebenda, S. 47, Abb. 14.

Folie 145.

Abb. 318., Naum Slutzky, ca. 1930, Halsschmuck, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 18.

Abb. 319., Naum Slutzky, 1924-1926, Anhänger und Brosche, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda.

Folie 146.

Abb. 320., Brosche, um 1900, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Quelle: von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich. 1895-1914. Symbolismus, Jugendstil, Neohistorismus, München 1977, S. 42, Abb. 5.

Abb. 321., Firma „Wild & Cie“, um 1890, Brosche, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 315, Abb. W 3.

Abb. 322., Firma „Meyle & Mayer“, um 1890, Anhänger, Van Den Bosch, London

Quelle: Ebenda, S. 262, Abb. MM 5.

Folie 147.

Abb. 323., Firma „Meyle & Mayer“, um 1890, Brosche, Tadmora Gallery, London

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 263, Abb. MM 15.

Abb. 324., Firma „Gebrüder Falk“, um 1900, Anhänger, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda, S. 230, Abb. LB 65.

Abb. 325., Firma „Levinger & Bissinger“, um 1900, Halsschmuckschließe, Tadmora Gallery, London

Quelle: Ebenda, S. 172, Abb. GF 1.

Folie 148.

Abb. 326., Brosche, 1846, Deutschland, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Marquardt, Schmuck. Klassizismus und Biedermeier. 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1983, S. 247, Kat. Nr. 370.

Abb. 327., Ohrgehänge, um 1845, Deutschland, Städtisches Museum, Schwäbisch-Gmünd

Quelle: Ebenda, S. 228, Kat. Nr. 278.

Folie 148. (Fortsetzung)

Abb. 328., Brosche, um 1845, Deutschland, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 216, Kat. Nr. 216.

Abb. 329., Gürtelschließe, um 1835, Deutschland, Städtisches Museum, Schwäbisch-Gmund

Quelle: Ebenda, S. 267, Kat. Nr. 468.

Folie 149.

Abb. 330., Schmuckgarnitur, um 1830

Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 82, Abb. 53.

Abb. 331., div. Broschen, Ende des 19. Jh

Quelle: Ebenda, S. 243, Abb. 367.

Folie 150.

Abb. 332., Armband, um 1835-1840

Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 94, Abb. 86.

Abb. 333., Armband, um 1850, Österreich, Museum für angewandte Kunst, Wien

Quelle: Marquardt, Schmuck. Klassizismus und Biedermeier. 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1983, S. 211, Kat. Nr. 197.

Abb. 334., Zwei Armbänder, um 1850, Wien, Historisches Museum, Wien

Quelle: Ebenda, Kat. Nr. 196.

Folie 151.

Abb. 335., Theodor Fahrner

Quelle: Leonhardt/Zühlsdorff (Hg.), Theodor Fahrner. Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, Stuttgart 2005, S. 40, Abb. 23.

Abb. 336., Max Joseph Grandl, Firma „Theodor Fahrner“, um 1900, Brosche, Tadmara Gallery, London

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 159, Abb. F 15.

Abb. 337., Firma „Theodor Fahrner“, um 1900, Armbänder (Details), Tadmara Gallery, London

Quelle: Ebenda, S. 171, Abb. F 65, F 66.

Folie 152.

Abb. 338., Christian Ferdinand Morawe, Firma „Theodor Fahrner“, um 1900, Brosche, Tadmara Gallery, London

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 162, Abb. F 31.

Abb. 339., Max Joseph Grandl, Firma „Theodor Fahrner“, um 1900, Hutnadel, Gützlaf-Antiquitäten, Berlin

Quelle: Ebenda, S. 156, Abb. F 3.

Abb. 340., Patriz Huber, Firma „Theodor Fahrner“, um 1900, Entwurf und Brosche, Institut

Mathildenhöhe, Darmstadt Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda, S. 157, Abb. F 6, F 7.

Folie 153.

Abb. 341., Franz Boeres, Firma „Theodor Fahrner“, 1904-1905, Anhänger mit Kette, Galerie Torsten Bröhan, Düsseldorf

Quelle: Leonhardt/Zühlsdorff (Hg.), Theodor Fahrner. Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, Stuttgart 2005, S. 86, Abb. 1.12.

Abb. 342., Joseph Maria Olbrich, Firma „Theodor Fahrner“, um 1902, Anhänger mit Kette, Privatbesitz

Quelle: Ebenda, S. 123, Abb. 1.92.

Folie 154.

Abb. 343., Julius Müller-Salem, Firma „Theodor Fahrner“, 1901-1902, Gürtelschließe, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Leonhardt/Zühlsdorff (Hg.), Theodor Fahrner. Schmuck zwischen Avantgarde und Tradition, Stuttgart 2005, S. 121, Abb. 1.91.

Abb. 344., Georg Kleemann, Firma „Theodor Fahrner“, 1902, Brosche, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda, S. 109, Abb. 1.73.

Abb. 345., Patriz Huber, Firma „Theodor Fahrner“, 1901, Gürtelschließe, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda, S. 101, Abb. 1.49.

Folie 155.

Abb. 346., Christian Ferdinand Morawe, Firma Theodor Fahrner, um 1904, Anhänger, Tadema Gallery, London

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 168, Abb. F 56.

Abb. 347., Alfred Max Bernheim, Firma „Theodor Fahrner“, um 1905, Brosche, Tadema Gallery, London

Quelle: Ebenda, S. 170, Abb. F 61.

Folie 156.

Abb. 348., Peter Behrens, Firma „M.H. Wilckens & Söhne“, um 1902, Gürtelschließen

Quelle: von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich. 1895-1914. Symbolismus, Jugendstil, Neohistorismus, München 1977, S. 170. Abb. 24, 25.

Abb. 349., Georg Kleemann, Firma „Victor Mayer“, um 1902, Anhänger, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 248, Abb. VM 1.

Folie 157.

Abb. 350., Georg Kleemann, Firma „Rodi & Wienenberger“, um 1900, Halsschmuck, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Falk, Jugendstil-Schmuck aus Pforzheim, Stuttgart 2008, S. 288, Abb. RW 1.

Abb. 351., Georg Kleemann, Firma „C.W. Müller“, um 1900, Entwurf und Anhänger, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ebenda, S. 274, Abb. CM 3, CM 2.

Folie 158.

Abb. 352., Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“, 1906, Gürtelschließe, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Urheber: ©Virginia Museum of Fine Arts, Quelle: Virginia Museum of Fine Arts,

URL: http://www.vmfa.state.va.us/Collections/Art_Deco__amp;__Art_Nouveau/Knox_2002_42_Buckle,_The_Planta.aspx (12.12.2013)

Abb. 353., Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“, ca. 1900, Anhänger, Tadema Gallery, London

Urheber: ©David Newell-Smith, Quelle: Tadema Gallery London,

URL: <http://www.tademagallery.com/database/images/7547.jpg> (12.12.2013)

Abb. 354., Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“, ca. 1900, Brosche, Tadema Gallery, London

Urheber: ©David Newell-Smith, Quelle: Tadema Gallery London,

URL: <http://www.tademagallery.com/database/images/8062.jpg> (12.12.2013)

Abb. 355., Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“, um 1905, Anhänger, Delaware Art Museum, Wilmington

Urheber: © 2007 Delaware Art Museum, Quelle: Delaware Art Museum

URL: <http://www.preraph.org/images/artwork/small/1976-31.jpg> (12.12.2013)

Folie 159.

Abb. 356., Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“, ca. 1900, Diadem, Tadema Gallery, London

Urheber: ©David Newell-Smith, Quelle: Tadema Gallery London,

URL: <http://www.tademagallery.com/database/images/6893.jpg> (12.12.2013)

Abb. 357., Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“, ca. 1904, Collier, Tadema Gallery, London

Urheber: ©David Newell-Smith, Quelle: Tadema Gallery London,

URL: <http://www.tademagallery.com/database/images/4682.jpg> (12.12.2013)

Folie 160.

Abb. 358., Charles Desrosiers, Atelier „Fouquet“, ca. 1900, Brosche

Urheber: ©ADAGP, Paris and DACS, London 2005, Quelle: Sainsbury Centre for Visual Arts

URL: http://www.scva.ac.uk/collections/images/collection_object/29_lg.jpg (12.12.2013)

Abb. 359., Charles Desrosiers, Atelier „Fouquet“, 1905, Collier

Urheber: ©FX Bonnefous, Quelle: Pêcheur de Perles

URL: <http://perles.effisk.net/blog/images/misc/petit-palais/7.jpg> (12.12.2013)

Folie 161.

Abb. 360., Charles Desrosiers, Atelier „Fouquet“, 1901, Brosche, Victoria & Albert Museum, London

Urheber: ©Victoria and Albert Museum, Quelle: Victoria and Albert Museum,

URL: http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/957-1901_1000px.jpg (12.12.2013)

Folie 161. (Fortsetzung)

Abb. 361., Alfons Mucha, Atelier „Fouquet“, ca. 1900, Korsettschmuck, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Urheber: Urheber: ©Virginia Museum of Fine Arts, Quelle: Virginia Museum of Fine Arts, URL: http://www.vmfa.state.va.us/Collections/Art_Deco__amp;__Art_Nouveau/MUCHA_85_253.aspx (12.12.2013)

Abb. 362., Alfons Mucha, Atelier „Fouquet“, ca. 1900, Brosche, The Metropolitan Museum of Art, New York

Urheber: ©The Metropolitan Museum of Art, Quelle: The Metropolitan Museum of Art, URL: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_2003.560.jpg (12.12.2013)

Folie 162.

Abb. 363., Alfons Mucha, Atelier „Fouquet“, um 1900, Anhänger, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt

Quelle: von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich. 1895-1914. Symbolismus, Jugendstil, Neohistorismus, München 1977, S. 54, Abb. 30.

Alfons Mucha, Fouquet Boutique, ca. 1900, 6 Rue Royal, Paris

Abb. 364., Urheber: ©Carnavalet Museum, Quelle: Musée Carnavalet - Histoire de Paris, URL: http://www.carnavalet.paris.fr/sites/default/files/styles/oeuvre_zoom/public/anne_c_024.jpg (12.12.2013)

Abb. 365., Urheber: ©Carnavalet Museum, Quelle: Musée Carnavalet - Histoire de Paris, URL: http://www.carnavalet.paris.fr/sites/default/files/styles/oeuvre_zoom/public/02fouquet_vuegenerale_chennequinbd.jpg (12.12.2013)

Folie 163.

Abb. 366., Firma „Van Cleef & Arpels“, Brosche

Urheber: ©Van Cleef & Arpels, Quelle: frbiz.com, URL: http://img.frbiz.com/news/181516_s/Van_Cleef_Arpels_Papillons_Butterfly_Baby_Blue_Diamond.jpg (12.12.2013)

Abb. 367., Ringe

Urheber: ©Michael Baumgartner, Quelle: Vogue Gioiello. Edizioni Condé Nast. Marzo 2011

Abb. 368., Firma „Bulgari“, Collier

Urheber: ©Bulgari, Quelle: Blog at WordPress.com, URL: <http://fashfanatic.files.wordpress.com/2012/06/biennale-bulgari-necklace.jpg> (12.12.2013)

Abb. 369., Firma „Chaumet“, Ring „Bee-My-Love“

Urheber: ©Chaumet, Quelle: Agência de Modelos Mailan Marchiori, URL: http://2.bp.blogspot.com/-FZ1_5fz1nNI/Tgjnnd0StwI/AAAAAAAAABdM/M7QbNVGhLgk/s1600/bee-my-love-ring-chaumet.jpg (12.12.2013)

Abb. 370., Firma „Tiffany & Co.“, „Green Diamond Ring“

Urheber: ©Tiffany & Co., Quelle: The Gem Standard, URL: <http://thegemstandard.files.wordpress.com/2013/04/tiffany-2013-blue-book-green-diamond-ring.jpg> (12.12.2013)

Abb. 371., Firma „Al Coro“, Ringe

Urheber: ©Al Coro, Quelle: Schmuck Magazin, 1/2008, S. 21.

Folie 164.

Abb., 372., Firma „Tiffany & Co.“, Anhänger

Urheber: ©Tiffany & Co., Quelle: Blog-Magazin mydailyglamour.de, URL: <http://www.mydailyglamour.de/wp-content/uploads/2013/11/tiffany-blue-box.jpg> (12.12.2013)

Abb. 373., Firma „Cartier“, Armband „Love“

Urheber: ©Cartier, Quelle: The Concrete Runway, URL: <http://4.bp.blogspot.com/-0qhjF5pk-xg/UME8I41fSvI/AAAAAAAAALM/nGVNHAcMVAU/s1600/cartier-love-myspace.jpg> (12.12.2013)

Abb. 374., Firma „Wellendorff“, Ringe

Urheber: ©2013 TrustedWatch GmbH, Quelle: AURICUM. - das internationale Schmuckportal und Schmuckforum, URL: <http://www.auricum.de/cms/images/content/business/s/wellendorff.jpg> (12.12.2013)

Abb. 375., Firma „Louis Vuitton“, Taschenanhänger

Urheber: ©Louis Vuitton, Quelle: edelight GmbH, URL: <http://images.blog.edelight.de/schmuck/untitled.bmp> (12.12.2013)

Folie 164. (Fortsetzung)

Abb. 376., Firma "Bulgari", Ringe und Kette

Urheber: ©Evolve Media, LLC.Company, Quelle: TheFashionSpot.com,

URL: http://www.thefashionspot.com/images/stories/thefashionspot.com/article_imgs/image/bulgariburberry/1.jpg (12.12.2013)

Abb. 377., Firma "Chopard", Ringe

Urheber: ©Chopard, Quelle: F. & E. Kempkens GmbH & Co. KG,

URL: http://www.kempkens-juweliere.de/images/events/chopard-event-2009/Chop_Ringe_Set.jpg (12.12.2013)

Folie 165.

Abb. 378., Firma „Boucheron“, Ring

Urheber: ©Boucheron, Quelle: Boucheron,

URL: http://medias.boucheron.com/media/catalog/category/quatre-large-diamond-ring-JRG00623-fade_2.png (12.12.2013)

Abb. 379., Firma „Ernst Stein“, Ringe

Urheber: ©Ernst Stein, Quelle: Goldschmiede Zeitung,

URL: http://www.gz-online.de/cms/schmuck/notices/img/MCMS_IMG_1_1__5274.jpg (12.12.2013)

Abb. 380., Firma „Niessing“, Collier „Y-Schnur“

Urheber: ©Niessing, Quelle: Niessing,

URL: <http://de.niessing.com/schmuck/halsschmuck/niessing-y-schnur-n253112-st> (12.12.2013)

Abb. 381., Firma „Niessing“, Armschmuck „Colette“

Urheber: ©Niessing, Quelle: Niessing,

URL: <http://de.niessing.com/schmuck/armschmuck/niessing-colette-n273101-ku> (12.12.2013)

Abb. 382., Firma „Meister“, Ringe und Anhänger „Girello“

Urheber: ©Meister, Quelle: Bijouterie Maegli,

URL: http://www.bijouterie-maegli.ch/images/schmuck/meister/m1/m1-3_detail.jpg (12.12.2013)

Folie 166.

Abb. 383., Firma „Ernstes Design“, Ohrstecker und Collier mit Brillanten

Urheber: ©Ernstes Design, Quelle: Ernstes Design,

URL: http://www.ernstes-design.de/wp-content/uploads/38_AN282_E272_AN287_PRODUKT.jpg (12.12.2013)

Abb. 384., Firma „Schmuckwerk“, Ringe und Anhänger „Glasklar“

Urheber: ©Schmuckwerk, Quelle: Schmuckwerk,

URL: <http://www.schmuckwerk.de/index02.swf> (12.12.2013)

Abb. 385., Firma „Piaget“, Anhänger „Rose“

Urheber: ©Piaget, Quelle: Piaget,

URL: http://www.piaget.de/pub/media/cache/img_piaget/photoRect/19577/900/1x1/v11.jpg (12.12.2013)

Abb. 386., Firma „Mauboussin“, Ring, Ohrstecker und Anhänger „Chance Of Love“

Urheber: ©Mauboussin, Quelle: La-bague.com,

URL: <http://www.la-bague.com/wp-content/gallery/mauboussin-chance-of-love/bague-pendentif-boucles-oreilles-mauboussin-chanceoflove.jpg> (12.12.2013)

Abb. 387., Firma „Cédé“, Halsschmuck, Armbänder, Ringe und Ohrstecker „Milanaise“

Urheber: ©Cédé GmbH, Quelle: Goldschmiede Zeitung,

URL: http://www.gz-online.de/cms/schmuck/notices/img/MCMS_IMG_1_1__4944.jpg (12.12.2013)

Abb. 388., Firma „Cartier“, Ringe „Juste un Clou“

Urheber: ©Cartier, Quelle: Modepilot GmbH,

URL: <http://www.modepilot.de/wp-content/uploads/2012/03/Cartier-juste-un-clou-Modepilot1.jpg> (12.12.2013)

Abb. 389., Sonja Martin Design, „Streifenringe“

Urheber: ©Sonja Martin Design, Quelle: Sonja Martin Design,

URL: <http://www.sonjamartindesign.com/bilder/ringe/ringloch58.jpg> (12.12.2013)

Abb. 390., Firma „Chaumet“, Anhänger „Anneau“

Urheber: ©Chaumet, Quelle: Chaumet, URL: <http://www.chaumet.com/jewellery-anneau-pendant-080104> (12.12.2013)

Abb. 391., Firma „Henrich & Denzel“, Halsschmuck „Cascadem“

Urheber: ©Henrich & Denzel GmbH, Quelle: Artareta.de,

URL: http://www.artareta.de/system/jewelries/69/original/Henrich-und-Denzel_Cascadem.png?1323967557 (12.12.2013)

Folie 167.

Abb. 392., Firma „Van Cleef & Arpels“, um 1930, Brosche, Victoria & Albert Museum, London
Urheber: ©Victoria and Albert Museum, Quelle: Victoria and Albert Museum,
URL: http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/album_images/47452-large.jpg (12.12.2013)
Abb. 393., Firma „Cartier“, um 1930, Brosche, Victoria & Albert Museum, London
Urheber: ©Victoria and Albert Museum, Quelle: Victoria and Albert Museum,
URL: http://www.vam.ac.uk/users/sites/default/files/album_images/47439-large.jpg (12.12.2013)
Abb. 394., Firma „Cartier“, 1925-1930, Brosche
Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 327, Abb. 587.
Abb. 395., Brosche-Ohrklips, um 1930
Quelle: Ebenda, Abb. 588.
Abb. 396., Firma „Mauboussin“, 1925, Brosche
Quelle: Ebenda, S. 321, Abb. 563.

Folie 168.

Abb. 397., Firma „Van Cleef & Arpels“, 1937, Brosche „Pivoine“, Van Cleef & Arpels` Sammlung
Urheber: ©Patrick Gries/Van Cleef & Arpels, Quelle: World`s Luxury Guide,
URL: http://luxus.welt.de/sites/default/files/styles/gallery-real/public/img/03a_van-cleef_clip-pivoine-paris-1937--or-platine-serti-mysterieux-rubis-et-rubis-ronds-facettes-diamants-tailles-brillant-et-baguette-collection-van-cleef--arpels.-c-patrick-gries--van-cleef--arpels_0.jpg?itok=IAilmrDq (12.12.2013)

Folie 169.

Abb. 398., Mario Pinton, 1982, Ring, Danner Stiftung, München
Urheber: ©George Meister/Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,
URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/de_1987_pinton_p01.htm (12.12.2013)
Abb. 399., Mario Pinton, 1978, Armreif, Danner Stiftung, München
Urheber: ©George Meister/Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,
URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/de_1978_pinton_p01.htm (12.12.2013)
Abb. 400., Mario Pinton, ca. 1962, Brosche
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 30.

Folie 170.

Abb. 401., Reinhold Reiling, ca. 1970, Ring, Danner Stiftung, München
Urheber: ©Danner Stiftung, Quelle: Danner Stiftung,
URL: http://www.danner-stiftung.de/_Images/sammlung/erwerbungen_2010/reiling_reinhold_01_600.jpg (12.12.2013)
Abb. 402., Reinhold Reiling, 1969, Brosche, Danner Stiftung, München
Urheber: ©Danner Stiftung, Quelle: Danner Stiftung,
URL: http://www.danner-stiftung.de/_Images/sammlung/erwerbungen_2001-2005/reiling_reinhold_0502.jpg (12.12.2013)
Abb. 403., Reinhold Reiling, 1969, Armreif, Danner Stiftung, München
Urheber: ©Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,
URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/1969_reiling_p01.jpg (12.12.2013)
Abb. 404., Reinhold Reiling, 1967, Brosche, Schmuckmuseum, Pforzheim
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 34.

Folie 171.

Abb. 405., Klaus Ullrich, 1963, Halsschmuck, Schmuckmuseum, Pforzheim
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 35.
Abb. 406., Klaus Ullrich, um 1970, Brosche
Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, Farbtafel XIII, Abb. 194.
Abb. 407., Klaus Ullrich, um 1970, Anhänger
Quelle: Ebenda, Abb. 195.

Folie 172.

Abb. 408., Jean Després, 1932, Anhänger-Brosche

Urheber: The Swelle Life, Quelle: The Swelle Life,

URL: <http://www.theswellelife.com/.a/6a00e54ef168098833011570b8ed00970b-pi> (12.12.2013)

Abb. 409., Raymond Templier, um 1930, Brosche

Urheber: ©Sotheby's, Quelle: Jewels du Jour,

URL: <http://www.jewelsdujour.com/wp-content/uploads/2013/05/PLATINUM-AND-DIAMOND-CLIP-RAYMOND-TEMPLIER-CIRCA-1930-Sothebys.jpg> (12.12.2013)

Abb. 410., Jean Fouquet, 1925, Brosche

Urheber: The Swelle Life, Quelle: The Swelle Life,

URL: <http://www.theswellelife.com/.a/6a00e54ef168098833011570b8ebaf970b-pi> (12.12.2013)

Abb. 411., Raymond Templier, um 1925, Armband und Brosche, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Urheber: ©Virginia Museum of Fine Arts, Quelle: Virginia Museum of Fine Arts,

URL: http://www.vmfa.state.va.us/Collections/Art_Deco__amp;__Art_Nouveau/Templier_85_257_Bracel-et_with_Brooch.aspx (12.12.2013)

Abb. 412., Jean Fouquet, um 1925, Armband, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Urheber: ©Virginia Museum of Fine Arts, Quelle: Virginia Museum of Fine Arts,

URL:

http://www.vmfa.state.va.us/Collections/Art_Deco__amp;__Art_Nouveau/FOUQUET_85_237.aspx (12.12.2013)

Folie 173.

Abb. 413., Henry van de Velde, ca. 1898, Brosche, Tadema Gallery, London

Urheber: ©David Newell-Smith, Quelle: Tadema Gallery London,

URL: <http://www.tademagallery.com/database/images/3798.jpg> (12.12.2013)

Abb. 414., Henry van de Velde, 1898, Gürtelschließe, Karl - Ernst - Osthaus - Museum, Hagen

Quelle: Curt Heigl (Hg.), Gold + Silber, Schmuck + Gerät. Von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart, München 1971, „Historischer Schmuck“, Abb. 4.

Abb. 415., Henry van de Velde, ca. 1900, Halsschmuck

Urheber: George de Courtenay, Quelle: decourtenay.blogspot.com,

URL: http://4.bp.blogspot.com/_NRQLwmCEeHQ/TEDPPO7Up5I/AAAAAAAAAh7w/H7u4iHilm6s/s1600/van+der+Velde.JPG (12.12.2013)

Folie 174.

Abb. 416., Anton Cepka, 1969, Brosche, Danner Stiftung, München

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, Farbtafel XXII, Abb. 311.

Abb. 417., Gisela Seibert-Philippen, 1971, Ansteckschmuck

Quelle: Ebenda, Farbtafel XXVI, Abb. 318.

Abb. 418., Helga Zahn, 1968, Brosche, Danner Stiftung, München

Urheber: ©Danner Stiftung, Quelle: Danner Stiftung,

URL: http://www.danner-stiftung.de/_Images/sammlung/erwerbungen_2010/zahn_helga_01_140x197.jpg (12.12.2013)

Abb. 419., Hermann Jünger, 1970, Halsschmuck

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, Farbtafel XV, Abb. 199.

Folie 175.

Abb. 420., Ramón Puig Cuyás, 1984, Brosche, Die Neue Sammlung, München

Urheber: ©Die Neue Sammlung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,

URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/1984_cuyas_p03.jpg (12.12.2013)

Abb. 421., Junwon Jung, 2008, Brosche, Danner Stiftung, München

Urheber: ©Danner Stiftung, Quelle: Danner Stiftung,

URL: http://www.danner-stiftung.de/_Images/sammlung/erwerbungen_2010/jung_junwon_01_140x197.jpg (12.12.2013)

Abb. 422., Daniel Kruger, 1981, Halsschmuck, Danner Stiftung, München

Urheber: ©Danner Stiftung, Quelle: Danner Stiftung,

URL: http://www.danner-stiftung.de/_Images/sammlung/erwerbungen_2001-2005/kruger_daniel_0501_140.jpg (12.12.2013)

Folie 175. (Fortsetzung)

Abb. 423., Hubertus von Skal, 1966, Brosche, Danner Stiftung, München

Urheber: ©George Meister/Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,

URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/1967_skal_p01.jpg
(12.12.2013)

Abb. 424., Dorothea Prühl, 1999, Halsschmuck, Danner Stiftung, München

Urheber: ©Helga Schulze-Brinkop/Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,

URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/1999_pruehl_p01.jpg
(12.12.2013)

Folie 176.

Abb. 425., Friedrich Becker, 1969, Kinetischer Armschmuck, Danner Stiftung, München

Urheber: ©George Meister/Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,

URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/1969_becker_p01.jpg
(12.12.2013)

Abb. 426., Friedrich Becker, 1962, Variabler Ansteckschmuck, Danner Stiftung, München

Urheber: ©George Meister/Danner Stiftung, Quelle: Die Neue Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München,

URL: http://www.die-neue-sammlung.de/z/muenchen/schmuck/arbeiten/1962_becker_p01.jpg
(12.12.2013)

Abb. 427., Friedrich Becker, 1969, Kinetische Brosche

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, Farbtafel IX, Abb. 183.

Abb. 428., Franz Bette, 1988, Handschmuck

Urheber: ©Franz Bette, Quelle: Schmuck Magazin, 3/2007, S. 80.

Abb. 429., Franz Bette, 2002, zwei Fingerringe

Urheber: ©Franz Bette, Quelle: Ebenda.

Folie 177.

Abb. 430., Sigurd Persson

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, S. 27.

Abb. 431., Sigurd Persson, 1965, Armschmuck, Tillhör Nationalmuseum, Stockholm

Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 28.

Abb. 432., Sigurd Persson, 1965, Halsschmuck

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, Farbtafel V, Abb. 79.

Folie 178.

Abb. 433., Sigurd Persson, 1964, Ohrschmuck

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, S. 32, Abb. 49.

Abb. 434., Sigurd Persson, 1964, Armreif

Quelle: Ebenda, S. 30, Abb. 45.

Abb. 435., Sigurd Persson, ca. 1962, Fingerringe

Quelle: Ebenda, Abb. 46.

Folie 179.

Abb. 436., Sigurd Persson, 1963, Armreif, Schmuckmuseum, Pforzheim

Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 28.

Abb. 437., Sigurd Persson, 1966, Beinreif

Quelle: Schollmayer, Neuer Schmuck. Ornamentum humanum, Tübingen 1974, S. 34, Abb. 53.

Abb. 438., Sigurd Persson, 1965, Halsschmuck

Quelle: Curt Heigl (Hg.), Gold + Silber, Schmuck + Gerät. Von Albrecht Dürer bis zur Gegenwart, München 1971, Sigurd Persson, Schweden, Abb. 2.

Folie 180.

Abb. 439., Richard Hamilton

Urheber: ©Art Directory GmbH, Quelle: Art Directory - das Informationsportal für Kunst und Kultur,

URL: <http://www.richard-hamilton.de/images/artist/3463.jpg> (12.12.2013)

Folie 180. (Fortsetzung)

Abb. 440., Richard Hamilton, 1922 -2011,

„Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?“, 1956, Kunsthalle Tübingen

Urheber: ©2010 VG Bild-Kunst, Bonn, Quelle: Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel,

URL: [http://www.kunsthalle-](http://www.kunsthalle-tuebingen.de/images/stories/ausstellung/hamilton_justwhatisit_1956_zundel.png)

[tuebingen.de/images/stories/ausstellung/hamilton_justwhatisit_1956_zundel.png](http://www.kunsthalle-tuebingen.de/images/stories/ausstellung/hamilton_justwhatisit_1956_zundel.png) (12.12.2013)

Folie 181.

Abb. 441., Firma „Mauboussin“, 1967, Collier (Ausschnitt)

Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 423, Abb. 795.

Abb. 442., Firma „Van Cleef & Arpels“, um 1970, Ohrklips

Quelle: Ebenda, S. 421, Abb. 789.

Abb. 443., Firma „Van Cleef & Arpels“, um 1970, Schmuckgarnitur (Ausschnitt)

Quelle: Ebenda, S. 424, Abb. 796.

Abb. 444., Firma „Van Cleef & Arpels“, 1970, Ohrgehänge

Quelle: Ebenda, S. 421, Abb. 792.

Folie 182.

Abb. 445., Firma „Boucheron“, um 1974, Sautoire (Ausschnitt)

Quelle: Bennet/Mascetti, Understanding Jewellery, Woodbridge 2003, S. 427, Abb. 800.

Abb. 446., Firma „Mauboussin“, um 1970, Schmuckgarnitur (Ausschnitt)

Quelle: Ebenda, S. 415, Abb. 775.

Abb. 447., Firma „Bulgari“, um 1995, Armband

Quelle: Ebenda, S. 480, Abb. 902.

Folie 183.

Abb. 448., Björn Weckström, Firma „Lapponia“, 1970, Ring „Turmalinsteg“

Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 239.

Abb. 449., Björn Weckström, Firma „Lapponia“, 1969, Ring „Dance in the galaxy“

Quelle: Ebenda, S. 238.

Abb. 450., Chao-Hsien Kuo, Firma „Lapponia“, 2008, Halsschmuck „Summer Romance Duo“

Quelle: Ebenda, S. 241.

Folie 184.

Abb. 451., Björn Weckström, Firma „Lapponia“, Anhänger „Raumapfel“

Urheber: ©Kalevala Jewelry, Quelle: Lapponia,

URL: <http://www.lapponia.com/instancedata/kalevalakoru/productimages/lapponia/1000px/660033g.jpg> (12.12.2013)

Abb. 452., Björn Weckström, Firma „Lapponia“, Brosche „On The Surface“

Urheber: ©Kalevala Jewelry, Quelle: Lapponia,

URL: <http://www.lapponia.com/instancedata/kalevalakoru/productimages/lapponia/456px/665001.jpg> (12.12.2013)

Abb. 453., Björn Weckström, Firma „Lapponia“, Anhänger

Urheber: ©Kalevala Jewelry, Quelle: Lapponia,

Abb. 454., Björn Weckström, Firma „Lapponia“, Ring „The Man in Cosmos“

Urheber: ©Kalevala Jewelry, Quelle: Lapponia,

URL: <http://www.lapponia.com/instancedata/kalevalakoru/productimages/lapponia/456px/650022b.jpg> (12.12.2013)

Abb. 455., Chao-Hsien Kuo, Firma „Lapponia“, Ohrschmuck „My Sunshine“

Urheber: ©Kalevala Jewelry, Quelle: Lapponia,

URL: <http://www.lapponia.com/instancedata/kalevalakoru/productimages/lapponia/456px/232877.jpg> (12.12.2013)

Folie 185.

Abb. 456., Günter Krauss, Firma „art-design“, 1974, Halsschmuck

Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 250.

Abb. 457., Günter Krauss, Firma „art-design“, 1973, Armband

Quelle: Ebenda, S. 253.

Abb. 458., Günter Krauss, Firma „art-design“, 1974, Armreif und Ring

Quelle: Ebenda, S. 254.

Folie 185. (Fortsetzung)

Abb. 459., Hans Stalder, Firma „art-design“, 1974, Brosche
Quelle: Ebenda, S. 255.

Folie 186.

Abb. 460., Walter Wittek, Firma „Niessing“, 1979, Spannring rund
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 271.
Abb. 461., Simon Peter Eiber, Firma „Niessing“, 1993, Halsschmuck „Blütenscheiben“
Quelle: Ebenda, S. 275.
Abb. 462., Bettina Geistlich, Firma „Niessing“, 2007, Ringe „Circulus“
Quelle: Ebenda, S. 280.

Folie 187.

Abb. 463., Monika Seitter, 2008, Ringe „Solitaire“
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 195.
Abb. 464., Firma „IsabelleFa“, 1988, Schmuckgarnitur
Quelle: Ebenda, S. 171.
Abb. 465., Heiko Schrem, 2006, Ringe „Helios“
Quelle: Ebenda, S. 113.
Abb. 466., Georg Spreng, 2005, Halsschmuck „Farbreigen“
Quelle: Ebenda, S. 92.

Folie 188.

Abb. 467., Firma „Biegel“, 2006, Schmuckgarnitur „Stars“
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 111.
Abb. 468., Christiane Iken, 2006, Brosche „Koralle“
Quelle: Ebenda, S. 57.
Abb. 469., Monika Glöss, 2005, Ringe „Cube“
Quelle: Ebenda, S. 71.
Abb. 470., Monika Seitter, 2008, Ringe „Arthene“
Quelle: Ebenda, S. 110.
Abb. 471., Firma „Ehinger-Schwarz“, 2008, Anhänger „Charlotte 21“
Quelle: Ebenda, S. 154.

Folie 189.

Abb. 472., Carl Dau, 2004, Ohrschmuck „Monochrom“
Quelle: Ludwig, Schmuck-Design der Moderne. Geschichte und Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 47.
Abb. 473., Ulla + Martin Kaufmann, 2007, Armreif „Band“
Quelle: Ebenda, S. 60.
Abb. 474., Carl Dau, 2006, Ringe
Quelle: Ebenda, S. 44.
Abb. 475., Jörg Heinz, 2008, Halsschmuck
Quelle: Ebenda, S. 150.

Folie 190.

Abb. 476., Firma „Carl Engelkemper“, Ringe
Urheber: ©Carl Engelkemper GmbH & Co. KG, Quelle: Carl Engelkemper GmbH & Co. KG,
URL: http://www.engelkemper.de/images/header/produkte_schmuck_starlight.jpg (12.12.2013)
Abb. 477., Firma „Carl Engelkemper“, Anhänger, Ringe, Armschmuck
Urheber: ©Carl Engelkemper GmbH & Co. KG, Quelle: Carl Engelkemper GmbH & Co. KG,
Abb. 478., Firma „Carl Engelkemper“, Armschmuck
Urheber: ©Carl Engelkemper GmbH & Co. KG, Quelle: Carl Engelkemper GmbH & Co. KG,
URL: http://www.engelkemper.de/images/header/produkte_schmuck_leathercharms.jpg (12.12.2013)

Folie 191.

Abb. 479., Firma „Pomellato“, Ringe „Veleno“
Urheber: ©Pomellato S.P.A., Quelle: Pomellato,
URL: <http://www.pomellato.com/images/new-2013/veleno/zoom/veleno01.jpg> (12.12.2013)
Abb. 480., Firma „Pomellato“, div. Schmuckstücke
Urheber: ©The Sub-Studio Design Blog, Quelle: The Sub-Studio Design Blog
URL: <http://blog.sub-studio.com/images/2007/1113pomellato.jpg> (12.12.2013)

Folie 191. (Fortsetzung)

Abb. 481., Firma „Chopard“, div. Schmuckstücke der Serie „Happy Diamonds“

Urheber: ©allbutik.ru, Quelle: allbutik.ru

URL: <http://www.allbutik.ru/chopard/chopard-jewelry-3.jpg> (12.12.2013)

Abb. 482., Firma „Breguet“, div. Schmuckstücke der Serie „La Rose de la Reine“

Urheber: ©Montres Breguet SA, Quelle: Schweizer Online-Magazin für Luxus & Lifestyle PROUD,

URL: http://www.proudmag.com/wp-content/uploads/2011/10/jewelry_schmuck_trend_luxus_breguet_02.jpg (12.12.2013)

Abb. 483., Firma „Montblanc“, div. Schmuckstücke

Urheber: ©Montblanc, Quelle: Montblanc,

URL: http://www.montblanccorporategift.de/assets/mb_images/107628/ID03_4_index_DE.jpg (12.12.2013)

Folie 192.

Abb. 484., Firma „Quinn“, Ringe „C.C.C.“

Urheber: ©Quinn, Quelle: Fashion Insider Mode Magazin,

URL: <http://www.fashion-insider.de/wp-content/uploads/2012/12/CCC-Quinn-Berries-Ringe1.jpg> (12.12.2013)

Abb. 485., Firma „Gemtrade“, Ringschmucksystem

Urheber: ©Gemtrade Edelsteine & Schmuckdesign, Quelle: Gemtrade Edelsteine & Schmuckdesign,

URL: <http://www.gemtrade.de/contents/media/ring-schmuck-system-b.jpg> (12.12.2013)

Abb. 486., Firma „Rico Design“, Schmucksysteme

Urheber: ©idee. Der Creativmarkt, Quelle: „idee. Der Creativmarkt“- Flyer, August 2010

Abb. 487., Firma „Pandora“, Armband mit sog. „Charms“

Urheber: ©pandorapowerseller, Quelle: Langens Schöne Welten e.K,

URL: <http://www.mardonjewelers.com/images/pandora-moments.jpg> (12.12.2013)

Abb. 488., Firma „Trollbeads“, sog. „Beads“

Urheber: ©Trollbeads, Quelle: Juwelier Lehmkuhler,

URL: http://juwelier-lehmkuehler.de/wp-content/uploads/2013/09/trollbeads_180903_header.jpg (12.12.2013)

Folie 193.

Abb. 489., Gabrielle Bonheur Chanel

Urheber: ©Creative Commons, Quelle: Banana Magazine,

URL: <http://www.bananamagazine.de/wp-content/uploads/2013/02/coco-chanel.jpg> (12.12.2013)

Abb. 490., Les chaînes de Chanel

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201310/chanel_102788064_north_545x.jpg (12.12.2013)

Abb. 491., Les perles oversized de Chanel

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201242/00200h_891572247_north_545x.jpg (12.12.2013)

Abb. 492., Le sautoir Seventies de Saint Laurent

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201242/00110h_475154950_north_545x.jpg (12.12.2013)

Folie 194.

Abb. 493., Les bijoux punk de Jean Paul Gaultier

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201310/jpg_165460474_north_545x.jpg (12.12.2013)

Abb. 494., Les broches d'Emanuel Ungaro

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201310/saint_laurent_785894453_north_545x.jpg (12.12.2013)

Abb. 495., Les sautoirs turquoises d'Oscar de la Renta

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201310/oscar_de_la_renta_296354232_north_545x.jpg (12.12.2013)

Folie 194. (Fortsetzung)

Abb. 496., Les bracelets grunge de Saint Laurent

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201310/saint_laurent_785894453_north_545x.jpg
(12.12.2013)

Folie 195.

Abb. 497., Le plastron graphique de Lanvin

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201242/00150h_113787107_north_545x.jpg
(12.12.2013)

Abb. 498., Les bracelets fruités de Chloé

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201242/chloe_104341590_north_545x.jpg
(12.12.2013)

Abb. 499., Le plastron baroque de Dior

Urheber: ©Conde Nast Digital, Quelle: Vogue,

URL: http://www.vogue.fr/uploads/images/thumbs/201242/00410h_339752329_north_545x.jpg
(12.12.2013)

Ich bin stets bemüht fremde Copyrights zu nennen. Sollte ich in irgendeiner Weise ein fremdes Copyright verletzt haben, dann bitte ich um Meldung bei mir.

ANLAGEN

Berufsfachschule für Goldschmiede

Ausbildungsziel:

Die Ausbildung an der zweijährigen Berufsfachschule für Goldschmiede ist ein von den Kammern voll anerkannter Teil der dreieinhalbjährigen Ausbildung zum Gold- und Silberschmied. Nach der zweijährigen schulischen Ausbildung, in der sowohl vielseitige handwerkliche als auch gründliche fachtheoretische Kenntnisse vermittelt werden, schließt sich eine eineinhalbjährige betriebliche Ausbildung an, an deren Ende die Gesellenprüfung im Gold- und Silberschmiedehandwerk steht. Das Angebot an entsprechenden Stellen für die sogenannte Anschlusslehre ist gut. Die Berufsschulpflicht sowie der theoretische Teil der Gesellenprüfung sind durch die zweijährige Schulzeit abgegolten.

Während der schulischen Ausbildungszeit gilt die allgemeine Schul- und Ferienordnung des Landes Baden - Württemberg.

Unterrichtsangebot:

Das Unterrichtsangebot gliedert sich in Pflichtfächer, Wahlfächer und Arbeitsgemeinschaften.

Pflichtfächer des allgemeinen Bereiches sind Deutsch, Gemeinschaftskunde, Wirtschaftskunde und Religionslehre. Im berufsbezogenen Bereich umfasst das Bildungsangebot fachtheoretische, gestalterische und fachpraktische Pflichtfächer.

Fachtheorie wird in den Fächern Mathematik, Technologie und Edelsteinkunde gelehrt.

Gestalterische Bildungsinhalte werden durch die Fächer Gestaltungslehre, Entwurf und Darstellung, Computerdesign, Naturzeichnen sowie Räumliches Gestalten vermittelt und durch Kunst- und Stilgeschichte ergänzt.

Der fachpraktische Unterricht umfasst die Fächer Goldschmieden und spezielle Techniken wie Silberschmieden, Gravieren, Edelsteinfassen, Edelsteinschleifen und Emaillieren und wird durch weitere fachpraktische Unterrichtsangebote in den Arbeitsgemeinschaften ergänzt.

Die Teilnahme an allen angebotenen Unterrichtsfächern ist Pflicht.

Probezeit:

Das erste Schulhalbjahr gilt als Probezeit. Wer die Probezeit nicht besteht, muss die Schule verlassen.

Schulabschlussprüfung und Anschlusslehre in Handwerk oder Industrie :

An den erfolgreichen Abschluss der 2-jährigen Berufsfachschule schließt sich eine eineinhalbjährige betriebliche Ausbildung in Handwerk oder Industrie an. Erst nach Abschluss dieser Anschlusslehre kann die Gesellenprüfung als Gold- und Silberschmied/in vor den entsprechenden Kammern des Handwerks bzw. der Industrie abgelegt werden.

Bitte wenden!

Kosten des Schulbesuchs:

Der Besuch der Schule ist schulgeldfrei. Kosten in Höhe von zur Zeit etwa 1400.- Euro entstehen für die Beschaffung von Arbeitskleidung und eigener Werkzeuge. Davon werden 800.- Euro in den ersten 14 Tagen nach Ausbildungsbeginn fällig.

Auswärtige Schüler wohnen im Allgemeinen privat. Die Schule besitzt kein Internat.

Weiterbildung:

Begabte Absolventinnen und Absolventen der 2-jährigen Berufsfachschule für Goldschmiede können an einer Fachhochschule für Gestaltung (z.B. in Pforzheim) ein Studium aufnehmen, wenn sie die Fachhochschulreife oder das Abitur besitzen und die dortigen allgemeinen Aufnahmebedingungen erfüllen.

Nach einer dreijährigen Berufspraxis als Goldschmiedin bzw. Goldschmied kann die Meisterprüfung im Goldschmiedeberuf abgelegt werden. Auf diese Prüfung kann man sich vorbereiten:

- an der einjährigen Fachschule* (Meisterschule)
- an der zweijährigen Fachschule für Schmuck und Gerät*
- in einem zweijährigen Abendkurs

Alle drei vorgenannten Fortbildungsmaßnahmen werden an der Goldschmiedeschule mit Uhrmacherschule Pforzheim angeboten.

*Anm.: Der Fachschulbesuch wird mit einem Jahr auf die grundsätzlich geforderte 3-jährige Berufspraxis angerechnet.

Aufnahmevoraussetzungen und Anmeldung:

In die Berufsfachschule für Goldschmiede kann aufgenommen werden, wer das Abschlusszeugnis der Hauptschule oder den Nachweis eines gleichwertigen Bildungsstandes erbringt und eine Aufnahmeprüfung besteht.

In der Aufnahmeprüfung soll die Bewerberin / der Bewerber, ihre / seine besonderen Fähigkeiten und Begabungen im kreativ - gestalterischen Bereich sowie manuelles Geschick nachweisen.

Bei ausländischen Bewerberinnen und Bewerbern sind ausreichende deutsche Sprachkenntnisse erforderlich. Diese müssen in einem offiziellen Zeugnis bestätigt sein. Die Schule behält sich daneben einen zusätzlichen Sprachtest vor.

Neben diesem Informationsblatt erhalten Sie zu Ihrer Anmeldung ein besonderes **Formblatt**. Zusammen mit diesem Formblatt reichen Sie bitte folgende Unterlagen ein:

- Lebenslauf und beglaubigte Zeugnisabschriften (oder beglaubigte Kopien),
- zwei neuere Passfotos,

Anmeldeschluss ist jeweils der **1. März** (Posteingang in unserem Haus) des Jahres, in dem Ihr 1. Schuljahr beginnen würde.

Bitte keine Mappen für Bewerbungsunterlagen verwenden!

Eventuell gewünschte Rücksendungen der Anmeldeunterlagen nur gegen ausreichend frankierten Rückumschlag!

Weitere Informationen erhalten Sie bei folgender Anschrift und im Internet:

Goldschmiedeschule mit Uhrmacherschule Pforzheim
St. Georgen-Steige 65
75175 Pforzheim

Telefon: 07231 / 392532 oder 391687
Fax: 07231 / 392121
Internet: www.goldschmiedeschule.de
E-Mail: sekretariat@goldschmiedeschule.de

AUFNAHMEBEDINGUNGEN

Mittlere Reife oder gleichwertiger Bildungsstand. Wichtig sind uns technische und gestalterische Fähigkeiten. Die gestalterischen Fähigkeiten müssen durch eine Mappe mit mindestens zehn eigenen grafischen Arbeiten im Format DIN A3 dokumentiert werden.
Da die Zahl der Bewerber/innen die vorhandenen Plätze bei weitem übersteigt, entscheidet ein Eignungstest mit anschließendem Gespräch über die Aufnahme.

TERMS OF ADMISSION

British GCSE / US high school diploma or equivalent.
Acceptance test to show abilities in design and technical skills. Collection of own drawings in German DIN A3 size. Registration deadline is 1 March for the following school year. As the number of applicants is far higher than the number of places available, a test with an interview later on will be decisive.

GOLDSCHMIEDESCHULE MIT UHRMACHERSCHULE

St. Georgen-Steige 65 | 75175 Pforzheim
Tel | 0 72 31 39 25 32
0 72 31 39 16 87
Fax | 0 72 31 39 21 21
Email | sekretariat@goldschmiedeschule.de
www.goldschmiedeschule.de

BERUFSSKOLLEG FÜR DESIGN, SCHMUCK UND GERÄT PFORZHEIM



BERUFSSKOLLEG FÜR DESIGN, SCHMUCK UND GERÄT

Das Berufskolleg für Design, Schmuck und Gerät ist eine dreijährige Vollzeitausbildung zum „staatlich geprüften Designer für Schmuck und Gerät“.

Vorrangiges Ausbildungsziel ist es, Gestaltung und Technik im Schmuck miteinander zu verbinden. Kernfach ist daher das Fach Entwurf und Realisation. In diesem Fach entwirft jeder Schüler zu einem gestellten Thema Schmuck oder Gerät. Die Entwürfe werden dann nach einer Modellphase in der (Goldschmiede)werkstatt ausgeführt.

Dafür bilden technische Übungen in den klassischen Goldschmiedetechniken die Grundlagen. Mit den Arbeiten die im Fach Entwurf und Realisation entstehen, nehmen die Schüler auch an Wettbewerben, Ausstellungen und Messen teil. Im zweiten Jahr konzipieren und organisieren die Schüler die Galerie der Goldschmiedeschule.

Der theoretische Unterricht ist vielfältig und bezieht alle Inhaltsbereiche der Schmuck- und Gerätherstellung ein.

Abschluss: Staatlich geprüfter Designer für Schmuck und Gerät.

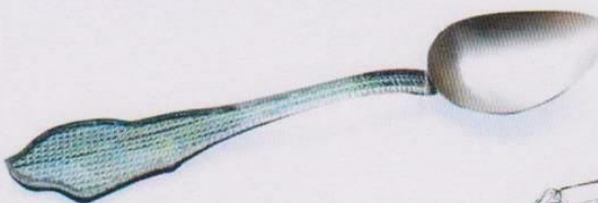
Die umfassende gestalterische, technische und theoretische Ausbildung im Berufskolleg ermöglicht anschließend eine flexible, berufliche Orientierung in den unterschiedlichen Bereichen der Schmuck- und Gerätherstellung.

Die für ein Studium notwendige Fachhochschulreife kann durch Zusatzunterricht erworben werden. Die Absolventen des Berufskollegs werden an den Hochschulen bevorzugt aufgenommen.

Nach einer betrieblichen eineinhalbjährigen Anschlusslehre ist es auch noch möglich, die Gesellenprüfung im Gold- und Silberschmiedehandwerk abzulegen.

Qualification : State certified Designer (Jewellery and Objects).

Additional classes in maths and English which qualify to enter a German university for applied sciences are optional. After an additional 1 - 1.5 years of practical training with an employer the examination for "Gesellenbrief / State certified Goldsmith or Silversmith" can be taken. All classes and practical training are in German.



VOCATIONAL COLLEGE OF DESIGN, JEWELLERY AND OBJECTS

Three years of full-time training lead to a final exam. This college combines design as well as practising conventional and classical techniques of goldsmithing. The combination of both ways of training qualifies for work in the fields of design and making jewellery or objects. Graduates of the Vocational College are very well accepted at German universities.



Schularten im vergleich

Zweijährige Berufsfachschule für Goldschmiede

Welche Arbeitsweisen stehen in der Fachpraxis im Vordergrund ?

Technikbezogene Übungen nach Vorlage
Planen und Ausführen eines kompletten Schmuckstückes nach Vorgabe
oder eigenem Entwurf

Was muss ich als Bewerber/in an Voraussetzungen, Kompetenzen und Interessen mitbringen?

Handwerkliche Fähigkeiten, Interesse im kreativ-gestalterischen Bereich

Welche Aufnahmebedingungen bestehen ?

Abschlusszeugnis der Hauptschule oder
Nachweis eines gleichwertigen Bildungsstandes. Aufnahmeprüfung im kreativ-gestalterischen und handwerklichen Bereich.
Ausreichende deutsche Sprachkenntnisse sind erforderlich

Wie und wann kann man sich anmelden ?

Formblatt zum Aufnahmeantrag(als PDF für beide Schulformeneinfügen) Anmelde-schluss ist jeweils der **1. März** (Posteingang in unserem Haus) des Jahres, in dem Ihr 1.Schuljahr beginnt

Kosten des Schulbesuchs?

Schulgeldfreiheit Ca. 1000.- Euro,
Beschaffungskosten für eigene Werkzeuge und Arbeitsmaterialien. Davon werden 800.- Euro gleich zu Ausbildungsbeginn fällig Auswärtige Schüler wohnen im Allgemeinen privat.
Die Schule besitzt kein Internat

**Dreijähriges Berufskolleg
für Design, Schmuck und Gerät**

Welche Arbeitsweisen stehen in der Fachpraxis im Vordergrund ?

Projektbezogenes Arbeiten an gestalterische Aufgabe und ihre handwerkliche Umsetzung.
Ca. 3-wöchiges Projekte mit
folgenden Einzelschritten:
Entwicklung der Idee zum Thema, zeichnerische Umsetzung, Modellbau und Zeitrahmen für
die Umsetzung planen,
Handwerkliche Umsetzung sowie Aus-führung und Präsentation der Ergebnisse,
Technische Übungen nach Vorlage

**Was muss ich als Bewerber/in an Voraus-setzungen, Kompetenzen und Interessen
mitbringen?**

Besonderen Fähigkeiten, Begabungen im kreativ -gestalterischen Bereich , Interesse am
Design und Kunst-geschichte, handwerkliches Geschick Ausgeprägte zeichnerische
Fähigkeiten

**Welche Aufnahmebedingungen
bestehen ?**

Mittlere Reife oder gleichwertiger Bildungsstand. Nachweis gestalterischer Fähigkeiten durch
eine Mappe mit eigenen zeichnerischen Arbeiten(mindestens 10 zeichnerische Arbeiten DIN
A 3) Eignungstest, bei dem technische und gestalterische Fähigkeiten gefragt sind.
Aufnahme-gespräch.Ausreichende deutsche Sprachkenntnisse sind erforderlich

Wie und wann kann man sich anmelden?

Formblatt zum Aufnahmeantrag (alsPDF für beide Schulformen einfügen)Anmeldeschluss ist
jeweils der **1. März** (Posteingang in unserem Haus)des Jahres, in dem Ihr 1. Schuljahrbeginnt

Kosten des Schulbesuchs?

Schulgeldfreiheit Ca. 1000.- Euro,
Beschaffungskosten für eigene Werkzeuge und Arbeitsmaterialien.
Davon werden 800.- Euro gleich zu Ausbildungsbeginn fällig. Es entfallen zusätzliche
Kosten für Studienfahrten, [einen Katalog](#) und der Beschaffung zusätzlicher Werkzeuge.
Auswärtige Schüler wohnen im Allgemeinen privat.
Die Schule besitzt kein Internat



Leitbild des Wiener Goldschmiede-Lehrgangs

Wir verstehen uns als das österreichische Kompetenz-Zentrum im Bereich der Edelmetall-Verarbeitung und als professionellen Netzwerk-Knotenpunkt im Schmuckbereich.

Wir sehen es als unsere Aufgabe an, das traditionelle Wissen und die klassischen Fertigungstechniken des Gold- & Silberschmiedes in das 21. Jahrhundert zu tragen, um zeitgemäße Umsetzungen im Schmuckbereich zu ermöglichen.

Tätigkeitsbereich

Wir richten uns an Ausbildungssuchende im Schmuckbereich um sie zu handwerklich qualifizierten, professionellen GoldschmiedInnen auszubilden. Dabei legen wir großen Wert auf eine fundierte Ausbildung in Schmuckdesign.

Als Motivation und zur Förderung der Designkompetenz veranstalten wir alljährlich einen österreichweit ausgeschriebenen Schmuckdesign Nachwuchs-Wettbewerb (JuvenArta), der in enger Zusammenarbeit mit Schulen und Wirtschaft umgesetzt wird.

Wir forcieren eine moderne und spezialisierte Weiterbildung für professionell arbeitende Schmuckschaffende.

Wir machen durch gezielte Veranstaltungen aus interessierten Laien kompetente Kunden.

Unsere Grundsätze

Die Ausbildung erfolgt in kleinen Gruppen und mit individueller Betreuung. Wir arbeiten projektorientiert und bilden personenbezogen aus.

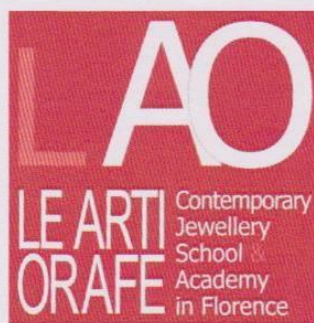
Wir sind davon überzeugt, dass nur eine enge Zusammenarbeit zwischen Ausbildungsinstitut und Wirtschaftsbetrieben jene Kompetenz und Praxisorientiertheit vermitteln kann, die ein zeitgenössisches Arbeiten erfordert. Dazu pflegen wir enge Kontakte zur Wirtschaft. Wir ermöglichen unseren StudentInnen über Praktika, Exkursionen und Informationsveranstaltungen Einblicke in die Praxis der Schmuckerzeugung.

Wir sind den berufs-ethischen Grundsätzen verpflichtet und vermitteln diese Werte unseren StudentInnen. Der respektvolle Umgang mit den Materialien, die Standesethik der Goldschmiede und die Einhaltung bestehender Gesetze stehen dabei im Mittelpunkt.

Wir fördern und ermutigen unsere StudentInnen, AssistentInnen und TrainerInnen bei der Umsetzung ihrer eigenen beruflichen Ziele auch über ihre Aktivitäten in des Wiener Goldschmiedelehrgangs hinaus. Sie bleiben damit Teil des Netzwerkes und erhöhen die Qualität der gesamten Branche.

Wir stehen auch für interessierte Laien (Kunden) offen für fachliche Information und Auskünfte über Spezialisten, da nur ein informierter Kunde eine anspruchsvolle Arbeit schätzen kann.

„Tradition ist nicht die Anbetung der Asche, sondern die Weitergabe des Feuers“
Gustav Mahler



CALENDARS 2012-2013

JEWELLERY MAKING COURSES			
COURSE AND DURATION	MAIN COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
ORF Three Year	FULL COURSE 2550 HOURS Jewellery making, hard wax modelling, technical design, CAD, gemmology, history of the jewellery, contemporary history, jewellery experience, technology, individual experimentation.	28.000	High School Diploma
ORB Two Year	BASIC/INTERMEDIATE COURSE 1850 HOURS Jewellery making workshop, hard wax modelling, technical design, gemmology, history of the jewellery, contemporary history, jewellery experience and technology	22.000	
OR1 One Year	FIRST YEAR BASIC COURSE 920 HOURS Jewellery making workshop, hard wax modeling, technical design, gemmology, history of the jewellery and technology	13.000	
OR2 One Year	SECOND YEAR INTERMEDIATE COURSE 930 HOURS Jewellery making workshop, hard wax modelling, technical design, gemmology, history of the jewellery, contemporary history, jewellery experience and technology	13.000	Certificate of attendance to OR1 course or equivalent
OR3 One Year	THIRD YEAR ADVANCED COURSE 700 HOURS Jewellery making workshop and individual experimentation, design, CAD, gemmology	9.000	Certificate of attendance to OR2 course or equivalent
OR1S Six month	Jewellery making workshop, hard wax modeling, technical design, gemmology, history of the jewellery and technology From October to March or from January to June. 550 hours	8.200	High School Diploma
PRACTICAL COURSES			
OR1P One Year	Jewellery making workshop and hard wax modelling From October to June. 650 hours	8.450	High School Diploma
ORTP Three month	Jewellery making workshop and hard wax modelling From October to December or from January to March. 160 hours	2.500	

JEWELLERY DESIGN COURSES			
COURSE AND DURATION	MAIN COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
DIA One Year	Technical design, rendering, history of the jewellery, trend design, CAD and Rhinoceros, 700 hours	8.000	High School Diploma
PRACTICAL COURSES			
DISP Six month	Technical design, rendering, history of the jewellery, trend design, CAD and Rhinoceros From October to March or from January to June. 450 hours	6.000	High School Diploma
DIS3 Three month	Technical design and rendering From October to December or from January to March. 180 hours	3.000	
DI.I Intensive course	Technical design and rendering In July, 90 hours	1.080	

CAD COURSES			
COURSE AND DURATION	MAIN COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
CAD1 Two month	Rhinoceros, Flamingo and JCAD February and May. 50 hours	800	High School Diploma
CAD2 One month	Rhinoceros April, 30 hours	480	
CAD.I Intensive course	Rhino, Flamingo and JCAD. In September, 50 hours	600	



Anlage 5

CALENDARS 2012-2013

STONE SETTING COURSES			
COURSE AND DURATION	MAIN COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
INCF One Year	Stone setting workshop and gemmology, 700 hours	8.000	High School Diploma
INCS Six month	Stone setting workshop and gemmology, From October to March or from January to June. 400 hour	6.300	
PRACTICAL COURSES			
INCAP One Year	Stone setting workshop, 610 hours	7.200	High School Diploma
INC3P Three month	Stone setting workshop From October to December or from January to March. 180 hours	3.000	
IN.I Intensive course	INTENSIVE COURSE Stone setting workshop. In September, 100 hours	1.800	
HAND – ENGRAVING COURSES			
COURSE AND DURATION	PRACTICAL COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
EN Six month	Hand-engraving workshop From January to June. 300 hours	4.200	High School Diploma
EN3 Three month	Hand-engraving workshop From January to March or from April to June. 150 hours	2.250	
EN.I Intensive course	Hand-engraving workshop. In September, 100 hours	1.200	
ACADEMIC COURSES			
COURSE AND DURATION	MAIN COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
CA3 Three Year	TOTAL HOURS: 2700 INCLUDES: Jewellery making (ORB course, 1850 hours), Jewellery design and CAD (DISP course, 450 hours), Stone Setting (INCS course, 400 hours)	33.000	High School Diploma
CA1-DIA One year	TOTAL HOURS: : 1100 INCLUDES: Jewellery Design (DIA course, 700 hours) Jewellery making workshop and hard wax modeling (400 hours)	13.800	
CA1-INCF One year	TOTAL HOURS: 1100 INCLUDES: Stone setting (INCF course, 700 ore) Jewellery making workshop and hard wax modeling (400 hours)	13.800	
PRACTICAL COURSES			
CA1-EN One year	TOTAL HOURS: 700 INCLUDES: Jewellery making workshop, hard wax modeling (400 hours), Hand-engraving workshop (EN course, 300 hours)	9.900	High School Diploma
CA2 Two Year	TOTAL HOURS: 1650 INCLUDES: Jewellery making workshop, hard wax modeling (800 hours), Jewellery design course (DISP course, 450 hours), Stone Setting workshop (INCS course, 400 hours)	21.000	
CA1-DIS3 Three month	TOTAL HOURS: 300 INCLUDES: Jewellery Making workshop, hard wax modeling and Jewellery Design (Technical design and rendering). From October to December or from January to March	4.800	
CA1-INC3P Three month	TOTAL HOURS: 300 INCLUDES: Jewellery Making workshop, hard wax modeling and Stone Setting From October to December or from January to March	4.800	
CA1-EN3 Three month	TOTAL HOURS: 300 INCLUDES: Jewellery Making workshop, hard wax modeling and Hand-Engraving workshop . From January to March	4.800	



Anlage 5

CALENDARS 2012-2013

RECOGNIZED COURSES FROM PROVINCE OF FLORENCE – FINAL PROFESSIONAL QUALIFICATION Contents and programs of these courses are held by Tuscany Region Database for professional education. According to Tuscany Region disposals, these courses can begin whit at least 10 participants			
COURSE AND DURATION	MAIN COURSES	FEES EURO	PREREQUISITES
INC.R Stone Setting	Professional profile definition: "Technician in precious jewellery procedures (stone-setting, engraving, chasing)" Stone setting lab, 212 hours; gemology, 36 hours; design 30 hours; hand engraving, 42 hours; chasing, 36 hours; technology, 20 hours; communication skills, 6 hour; history, 8 hours; vocational guidance, 30 hours; practical activities 180 hours. Total amount of hours: 600	8.000	High School Diploma
DIA.R Jewellery Design	Professional profile definition: "Technician in the conception, design, modeling and prototyping of articles of jewellery" Project design, 70 hours; drawing, 109 hours; CAD, 98 hours; Prototyping, 73 hours; history, 26 hours; technology, 20 hours; communication skills, 6 hour; history, 8 hours; vocational guidance, 30 hours; practical activities 180 hours. Total amount of hours: 600	7.800	

All the prices includes VAT

Calendar

Every **scholastic year** begins the month of October and ends the month of July the following year.

Six month courses: January to July, except for the specified courses.

Intensive Courses: on July and September. Please look at the school's web pages or ask to the secretary for the precise schedule.

Language

Lessons are held in Italian language. Foreign students are required to have a basic knowledge of this language.

The school has good conventions for excellent Italian language schools in Florence.

Fees and Enrolment

Students must fill out the enrolment form on-line, or request the enrolment form to segreteria@artiorafe.it, then send it by fax or e-mail to the school a copy of "proof of first partial payment" made to guarantee enrolment in the course. Payments may also be done by credit card, with PayPal system, through our web pages www.artiorafe.it

Enrolment fees (first payment): For three-six month and one year course: 1,200.00 Euro.

Two-three years courses: 2.000,00 Euro.

For shorter courses and workshops: 50% of full amount. Enrolment is complete only after proof of first payment is received.

Diplomas and Certificates

Courses recognized by the Province of Florence

The certificates of qualification shall be issued by the Competent Authority after passing the exams, which is accessed by a vote of at least 60/100esimi admission, and frequency of at least 90% of lessons in all subjects.

For all other courses

The school issues a **School Diploma** for **practical-theoretical courses**, based on the overall evaluation obtained in different subjects (at least 60/100) and at a frequency of at least 90% of lessons in all subjects. For students who do not meet the standards the school will issue a **School certificate** showing the overall evaluation and the hours they actually attended.

For **practical courses** the school will issue a **school certificate** with overall evaluation and the hours of lessons the student attended.

Cancellation Policy: In order to receive the 50% reimbursement, a registered letter must be received by this office 30 days prior to the beginning of the course. Bank or postal fees not included in reimbursement. No refunds will be given without 30 days notice.

Updates information: www.artiorafe.it



Le Arti Orafe
Jewellery School & Academy

Via dei Serragli 104/124 – 50124 Firenze – Italy
+39 055 2280131 - Fax. +39 055 2280163 - www.artiorafe.it - artiorafe@artiorafe.it

TRAINING CENTRE CREDITATED BY THE EDUCATIONAL AUTHORITY N. FI0318

Pag. 3

[HOME](#) > [BRENNPUNKT](#) > [THEMEN](#) > Dunkle Schatten über Pforzheim



Dunkle Schatten über Pforzheim

Die Finanz- und Wirtschaftskrise fordert ihren Tribut

Seit über 240 Jahren ist die Goldstadt das Zentrum der deutschen Schmuckindustrie. In der weltweiten Krise der Luxusbranche wird der Glanz des Standorts stumpf, aus der Boomtown ein Problemfall. Über 100 Unternehmen in Pforzheim haben Kurzarbeit angemeldet. Die Branche leidet unter einem Auftragseinbruch von bis zu 30 Prozent.

inen Arbeitsmarktbericht der Bundesagentur für Arbeit nahmen US-Zeitungen zum Anlass, ein düsteres Bild vom Niedergang zu zeichnen: mit Pforzheim als Sinnbild der Wirtschaftskrise. Während sich die „New York Times“ mit einem Artikel im hinteren Teil des Blatts begnügte, brachte die „International Herald Tribune“ das Thema im Mai gross auf die Titelseite. Tatsächlich wird die 120 000-Einwohner-Stadt Pforzheim ganz besonders gebeutelt. Die Arbeitslosenquote stieg vom März 2008 bis März 2009 von 7,1 auf 9,8 Prozent, mittlerweile liegt sie bei 10,4 Prozent. Die Stadt hält damit die Rote Laterne in Baden-Württemberg. Die Verantwortlichen der Goldstadt aus Industrie- und Politik sahen sich durch den Bericht düpiert, wurden doch hier die positiven Aspekte des Wirtschaftsstandorts Pforzheim in keiner Weise erwähnt, obwohl sie im Gespräch mit den amerikanischen Journalisten ausführlich zur Sprache gekommen waren.

Der Absturz kam plötzlich

Die Finanz- und Wirtschaftskrise fordert von Pforzheimer Unternehmen der Schmuck- und Uhrenindustrie unzweifelhaft ihren Tribut. Vor allem beeindruckt die Geschwindigkeit, mit der die Geschäfte im dritten Quartal einbrachen. Noch im Frühjahr kamen die meisten Firmen von den internationalen Messen mit vollen Auftragsbüchern zurück, Luxus lief bestens. Deutsche Wertarbeit war weltweit gefragt. Im Sommer 2008 wurden Sieben-Tage-Wochen gefahren, um die Orders abzuarbeiten. Im dritten Quartal 2008 kam dann der Absturz. Das erste grosse Opfer 2009 war die Birkenfelder Firma Zettl, die Ende Februar endgültig dichtmachte. 161 Mitarbeiter an den Standorten Pforzheim und Idar-Oberstein verloren ihren Job. Erst 2006 war die indische Unternehmerfamilie Metha als Investor in das zuvor insolvent gegangene

Unternehmen eingestiegen. Jedoch schaffte man nicht den Turnaround in die Gewinnzone, die Wirtschaftskrise gab dem Betrieb den Rest.

Zwei-Tage-Woche

Mittlerweile öffnen viele Unternehmen in diesem Sommer nur noch an zwei bis drei Tagen pro Woche ihre Werkstore. Über 100 Unternehmen in Pforzheim haben Kurzarbeit angemeldet. Die Branche leidet unter einem Auftragsseinbruch von bis zu 30 Prozent. Vor allem das Geschäft mit den USA und Japan kam zum Erliegen. Auch aus aufstrebenden Absatzmärkten wie Russland gab es nur noch Stornos. Seit diesem Frühjahr häufen sich die Hiobsbotschaften: Aufgrund des radikalen Rückgangs seines Exportgeschäfts musste die Pforzheimer Schmuckkettenmanufaktur Eugen Schofer mit dem Tochterunternehmen Herbstrith Mitte Mai Insolvenz anmelden. Ihr Auftragsvolumen ist um bis zu 80 Prozent zurückgegangen. 88 Jobs sind von der Insolvenz bedroht. Vorläufiger Insolvenzverwalter wurde Wolfgang Bilgery, Stuttgart. Er gilt als Branchenexperte und verfügt über enge Verbindungen zu potenziellen Geldgebern. Darauf setzt auch die Unternehmerfamilie Kohlhammer und hofft, dass der am Weltmarkt bekannten Marke Schofer durch einen potenten Investor aus dem Engpass geholfen wird. Erste Interessenten haben sich bereits gemeldet. Nach dem Schock vermuteten zu Recht Branchenexperten in der Goldstadt, dass Schofer nicht das letzte Opfer der Strukturkrise bleiben werde. Knapp zehn Tage später wurde dies auf fatale Weise bestätigt. Die renommierte noble Schmuckmanufaktur Bunz meldete Insolvenz an. Auch Georg Bunz und seine 30 Mitarbeiter hoffen auf einen Investor. Nicht betroffen vom Insolvenzantrag ist die Firma Deco Art, die von Bunz' Sohn geführt wird.

Die Gründe für die Schieflage sind nach Auskunft von Georg Bunz die ständig steigenden Edelmetallpreise, insbesondere bei Platin, die nicht an die Kunden weitergegeben werden konnten. Die Finanzierungskosten für das Metall seien ständig gewachsen, und so sei es trotz gestiegenen Umsatzes und guter Geschäfte (im ersten Quartal gab es ein Umsatzplus von sechs Prozent, und vergangenes Jahr erreichte der Umsatz rund fünf Millionen Euro) nicht mehr möglich gewesen, einen profitablen Geschäftsbetrieb aufrecht zu erhalten. Noch im Jahr 2004 „Manufacturer of the year“, gab sich der 71-jährige Georg Bunz trotz der schwierigen Lage optimistisch. Die Marke Bunz ist eingeführt und hat einen hervorragenden nationalen wie inter-nationalen Ruf.



Kreisende Pleitegeier: Wer ist das nächste Opfer der Krise?

Für ein weiteres Urgestein aus Pforzheim fand sich kein Retter: Aufgrund von Zahlungsunfähigkeit und Überschuldung wird der Betrieb der Firma Josef Eberle Ende Juli komplett eingestellt. Laut Ado Nika, Rechtsanwalt aus Heilbronn und Insolvenzverwalter bei Eberle, gab es kein tragfähiges Fortführungskonzept und keinen Interessenten, der einsteigen

wollte. Daran ändert auch die Tatsache nichts, dass kürzlich ein neu entwickelter patentierter Schliessmechanismus für Perlohrstecker beim Spezialisten für filigrane Verschlüsse entwickelt worden war. Allen 27 Mitarbeitern der Firma ist inzwischen gekündigt worden. Gerüchte über weitere mögliche Pleitekandidaten machen die Runde und verunsichern Banken und Zulieferer.

Export leidet

Die Krise trifft die Gold- und Schmuckstadt Pforzheim mit voller Wucht. In der 120 000-Einwohner-Stadt am Nordrand des Schwarzwalds hängen noch etwa 10 000 Arbeitsplätze direkt oder indirekt von der Schmuck- und Edelmetallbranche ab. Vor wenigen Jahren waren es noch 1000 mehr. Rund 300 der insgesamt 390 Betriebe der deutschen Schmuck- und Silberwarenindustrie beherbergt Pforzheim. Rund 70 Prozent des in Deutschland hergestellten Schmucks kommen aus der Goldstadt. Es sind vor allem die exportlastigen Unternehmen, die besonders leiden. Allerdings schlagen laut Stephan Scholl, stellvertretender Vorstandsvorsitzender der Sparkasse Pforzheim-Calw, vor allem „Managementfehler in schlechten Zeiten deutlich schneller und massiver durch“. Er sieht keine Kreditklemme für die Branche. Traditionell ist die Sparkasse mit der Schlüsselindustrie Pforzheims eng verbunden. „Wir begleiten unsere Kunden in diesen Zeiten noch enger und intensiver. In erster Linie überprüfen wir die Finanzierungsstrukturen. Es gilt die Liquidität sicherzustellen und gegebenenfalls auch Fördermittel der Landesbank oder der KfW zu integrieren. Unternehmensseitig empfehlen wir eine Überprüfung der Kostenstrukturen“, führt Scholl weiter aus. Als Überlebensstrategie am Standort empfiehlt der Banker: „Wichtig erscheint uns, dass die Marke etabliert ist, die Zielgruppen sauber definiert sind und das Marketing stimmt. Die Hersteller müssen sich Alleinstellungsmerkmale erarbeiten und sich von der Konkurrenz abheben. Dann ist auch in Deutschland eine wettbewerbsfähige Produktion möglich. Fast unmöglich scheint dies im Billigsegment mit Massenware. Hier wird fast nur in Asien produziert. Künftig wird es noch wichtiger sein, sich durch Qualität, Service und Dienstleistungsorientierung von der Konkurrenz zu unterscheiden. Das wird eher in Nischensegmenten möglich sein, weniger im Massengeschäft.“

Licht und Schatten

Nicht alle Pforzheimer Firmen klagen: Von einem Rekordjahr 2008 spricht zum Beispiel Christoph Wellendorff, Geschäftsführer der Manufaktur gleichen Namens. Für ihn ist die Welt in Ordnung: „Die Juweliere ordern gut, 2008 war das erfolgreichste Jahr der mehr als 100-jährigen Firmengeschichte. Und in diesem Jahr setzt sich das fort.“ Den Grund sieht der Schmuckmacher in der Flucht der Menschen in Sachwerte, wobei der Schmuck den Vorteil biete, Wertanlage zu sein und gleichzeitig Freude zu bereiten. Ein Schulterschluss muss nach Meinung von Maurice-Lacroix-Geschäftsführer Markus Wojna zwischen den Produzenten im Schmuckzentrum angestrebt werden. Keine leichte Aufgabe sei das, meint Jörg Gellner, Chef des Perlenspezialisten Gellner. Was Pforzheim verschlafen habe, sei, „made in Germany“ wirkungsvoll herauszustellen, lautet seine Kritik. Die Bedeutung der Produkte werde nicht mehr ausreichend vermittelt. Viele Firmen seien dafür einfach zu klein; mit einem Marketingbudget von 200 000 bis 300 000 Euro im Jahr komme man hier nicht weit. Wichtig sei daher ein ganzheitliches Konzept für Pforzheim. Davon ist man auch in der Nobelmanufaktur Wellendorff überzeugt: „Einzelprojekte zu starten ist fast unmöglich, weil manchen ohnehin schon das Wasser bis zum Hals steht.“

Keimzelle für Neues

Doch die Krise ist für Pforzheim nichts Neues: Bereits in Folge des grossen Bankenkrachs in New York im Jahre 1907 wurde im folgenden Jahr in Pforzheim die Drei-Tage-Woche eingeführt. Wenig später, im Jahr 1913, erlebte die Goldstadt mit 520 Branchenbetrieben und 37 500 Beschäftigten einen wirtschaftlichen Höhenflug. Während des Ersten Weltkriegs ging es wieder steil bergab, dann folgte eine Phase des erneuten Wiederaufbaus. Im Zuge der grossen Depression verloren bis 1932 über 8000 der insgesamt 30 000 Mitarbeiter ihren Arbeitsplatz. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte der Wiederaufstieg der Industrie.

Pforzheim, so könnte man in Abwandlung eines bekannten Ausspruchs sagen, ist nicht nur eine Stadt, sondern ein Zustand. Der Rhythmus, der hier das Geschehen bestimmt, ist die ständige Veränderung auf der einen und das Festhalten an traditionellen Werten auf der anderen Seite. Mit seiner breit gefächerten Zulieferindustrie, seiner Dienstleistungslandschaft, den Fachhochschulen und hochkarätigen Forschungseinrichtungen sind hier die Voraussetzungen so gut wie nirgendwo sonst. Die Veränderung ist die Keimzelle für Neues. Strukturwandel im Umbruch ist nicht der Anfang vom Ende. Es ist vielmehr Ende und Anfang zugleich.

Illustration: Neil Shrubbs

von Axel Henselder



Das Drei-Säulen-Modell des Goldschmiedes moderner Prägung

Grundsätzlich ist der zeitgenössische Schmuckmacher Teil seiner gesellschaftlichen & kulturellen Umwelt und gleichberechtigter Partner seiner Kunden.

Er wird diese nur erreichen können, wenn er die Interessen, Vorlieben und Moden seines Zielpublikums in authentischer Weise kennt und teilt.

Darüber hinaus ist er zuständig für die spezialisierte Schmuck-Kompetenz dieser jeweiligen Lebenswelt und verantwortlich für die qualitätsvolle und adäquate Ausformulierung in diesem - seinem - Gesellschaftsbereich und in diesen hinein.

Fachkompetenz über Kunstgeschichte & zeitgenössische Strömungen	die Kernkompetenz der edelmetall-handwerklichen Fähigkeiten	Marketing- & Vertriebskompetenz
Kunstgeschichte Überdurchschnittliche Kenntnisse der allgemeinen Kunstgeschichte spez. Schmuckgeschichte Fachkompetenz auf dem Gebiet der Schmuckgeschichte Fachliteratur ständig aktualisierte Kompetenz der zeitgenössischen Schmuck- & Modestile und Kenntnisse der Innovationen, um in der Kundenbetreuung auf dem neuesten Stand zu bleiben	Praxis Ausbildung in den grundlegenden Goldschmiedischen Techniken Materialkunde & Technologie Ausbildung auf dem Gebiet der Schmuck- & Hilfsmaterialien (Edelsteine, Synthesen, Nicht-Edel-Metalle, allgemeine Fertigungstechniken) Physik & Chemie Überdurchschnittliche Kenntnisse physikalisch-chemischer Grundlagen Spezialisierung individuelle Spezialisierung in der Schmuckproduktion in Hinblick auf die Entwicklung einer USP³	Unternehmensführung Kenntnisse der allgemeinen Betriebsführung, insbesondere der Buchführung & Kalkulation Informationstechnologie Kompetenz auf den Gebieten der Informationsverarbeitung (insbesondere allgemeine Kenntnisse am PC, Mailing, Internet, Layout & Präsentationstechniken) strategisches Management Planungskompetenz (langfristige Konzepte für Ausstellungen, Kollektionen, Unternehmensstrategien) Networking Arbeiten im Netzwerk (um einerseits die eigene Spezialisierung nach außen zu tragen und andererseits auf andere Spezialisten zugreifen zu können)

Jede einschlägige und professionelle Ausbildung zum Edelmetall-Schmuckmacher hat auf diese erweiterte Kompetenzanforderung einzugehen. Nur so lässt sich sicherstellen, dass ein zeitgenössischer Goldschmied in Bezug auf die Qualität der Arbeit, den Service und das Image innerhalb seiner Zielgruppe besteht und bezüglich seiner Wertschöpfung nicht an den Rand gedrängt wird.

³ Unique Selling Proposition (Terminus der Ökonomie) – ein einzigartiges/spezialisiertes Verkaufsangebot; jener Wettbewerbsvorteil, der die Identität der Geschäftsidee symbolisiert und zum Synonym eines Unternehmens werden kann; Jene Spezialisierung für die man bekannt ist.



Die Ornamenta
im Widerstreit der Meinungen

Über allen (Kunst) Wipfeln ist keine Ruh ...

Da hat es eine Kommune, die sich mit einigem Recht Schmuckstadt nennt, doch tatsächlich gewagt, eine internationale Bilanz des Schmuckschaffens zu versuchen, um so den Preziosen im Kunstgetriebe der Republik und darüber hinaus mehr Beachtung zu verschaffen. Und dann wird das Unternehmen auch noch in Anlehnung an die Dokumenta in Kassel »Ornamenta« genannt. Eine Provinzposse, tönt es aus der Schmuckszene. Von Schmuckmachern, deren Meinung Gewicht hat. Ein peinlicher Begriff, er biedert sich an, hinkt hinterher, meint Ernst Jünger. Verzicht auf Eigenständigkeit, Seriosität und Glaubhaftigkeit macht Jünger der Pforzheimer Veranstaltung zum Vorwurf.

Viele falsche Töne in der Werbetrömmel für die Ornamenta hat auch Otto Künzli geortet. »Ornamenta – die Weltausstellung des Schmucks – eine wirklich exemplarische Dokumentation der zeitgenössischen Schmuckkunst ...«, »Ornamenta« ein Zauberwort, in dem sich substantielle Bedürfnisse des Menschen artikulieren ...«. Warum, so fragt Künzli, muß die Sprache der Reklamiker, der Produktsouffleure, der Marketingmakler, der Art-Direktoren und Creativ-Gesamtverantwortler, der Zeitgeist-Surfer und der rasenden Konsumismuspeople benutzt werden? Daß Künstlern wie Hermann Jünger, Manfred Bischoff, Gerd Rothmann und ihm selbst, deren Arbeiten im »Rückblick auf die Moderne« seit 1969 aus Beständen des Schmuckmuseums auf der Ornamenta zu sehen waren, unterstellt wird, sie hätten ihre Teilnahme zugesagt, empfindet Künzli nicht nur als ungenau und irreführend, sondern auch als unfair, unwahr und etwas hinterlistig.

Das peinliche, anbiedernde und penetrante Schielen nach den großen Kunstereignissen in Kassel und anderswo hätte aber sein Gutes haben können, so schreibt Künzli, wenn dabei zur Kenntnis genommen worden wäre, daß mehr und mehr Maler und Bildhauer usw. sich gegen solche Großveranstaltungen wenden und dies auch deutlich manifestieren, weil sie sich gegen Versuche wehren, die Kunst in großen Strukturen zu integrieren.

Als Beleg dient Künzli die Auseinandersetzung um die Ausstellung »Bil-

derstreit« in Köln. Außerdem gebe es keine 200 hochrangigen Schmuckkünstler und einige von ihnen werde man ohnehin nicht in dieser Ausstellung finden, reklamiert Künzli. Kritik von anderer Seite kommt hinzu. Zu wenig Edelmetalle und dafür zu viele andere Materialien wie Papier, Kunststoff etc. hört man von denen, die eine mehr konservative und materialgebundene Vorstellung von Schmuck haben.

Ist das Unternehmen »Ornamenta« tatsächlich ganz und gar unmöglich oder gar undurchführbar? Immerhin muß die Frage erlaubt sein, so argumentieren die Befürworter, warum die Schmuckstadt Pforzheim nicht das tun darf oder soll, was in anderen Orten wie London, Paris, Tokio, Barcelona, Linz oder Darmstadt ohne Skrupel gemacht wird. Was doch dafür spricht, daß ein massives Informationsbedürfnis vorhanden ist. Zugegeben, der Anspruch, die Schmuckschau der Welt zu werden, ist hoch gesteckt. Aber was spricht gegen ehrgeizige Ziele, auch wenn man sie im ersten Anlauf nicht gleich in jeder Beziehung erreicht. Daß hier immerhin über 1 000 Schmuckstücke von 222 namhaften Schmuckkünstlern aus 23 Ländern gleichzeitig zu sehen sind, ist schon eine sensationelle Leistung der Veranstalter und ihrer künstlerischen Berater aus 11 Ländern, die die Ornamenta gestaltet haben. Und daß nach 50 Tagen tatsächlich die erwarteten 50 000 Menschen die Schmuckschau besucht haben, kann als Bilanz Schmuck wie Schmuckstadt nur guttun. Und was ist wirklich so Verwerfliches daran, mit geschickter Öffentlichkeitsarbeit ins Gerede zu kommen. Schmuckkunst lebt davon, daß man sich mit ihr beschäftigt, daß sie herausgetragen wird aus den Elfenbeintürmchen der Kunst. Keine Frage, einiges an der Ornamenta läßt sich sicherlich besser oder anders machen. Aber das sollte nicht dazu führen, daß man das ganze Projekt infrage stellt. Bei einem breiten Publikum mehr Sinn für Kreativität und fortschrittliches Design zu wecken, daran muß jeder Schmuckkünstler interessiert sein. Das spontane Lob einer Galeristin aus den USA, am Eröffnungswochenende der »Ornamenta«: »Ich war bei solchen Schmuckschauern schon in Tokio, Paris und Barcelona gewesen, was hier in Pforzheim die »Ornamenta« bietet, hat es noch nie gegeben«, zeigt, welche Chancen existieren, Pforzheim zum Treffpunkt der Galeristen, Schmuckkünstler und Sammler zu machen.

Die Ornamenta ist ins Gerede gekommen, positiv wie negativ. Aber

konstruktiv aufgenommen, wird selbst harsche Kritik das ehrgeizige Unterfangen nur weiterbringen. Die Goldstadt kann den Glanz gut brauchen und die Schmuckkunst sollte das öffentliche Interesse nutzen und sei es dazu, kontroverse Standpunkte deutlich zu machen. Das Bild der Ornamenta schwankt bei allen Parteien zwischen Gunst und Ablehnung hin und her. Im Grund kein schlechtes Zeichen. Viel beunruhigter müßte man sein, wenn's nicht so wäre, oder?

Offener Brief

An die Verantwortlichen der Ornamenta 1

»Ornamenta – die Weltausstellung des Schmucks – eine wirklich exemplarische Dokumentation der zeitgenössischen Schmuckkunst ...«, »Ornamenta, ein Zauberwort, in dem sich substantielle Bedürfnisse des Menschen artikulieren ...«, »Steffi Graf und Katarina Witt kommen zur Ornamenta«, »Schatzhügel für die Lieblingsstücke prominenter Zeitgenossen ...«, »Was für Kassel die Dokumenta ist, wird für Pforzheim die Ornamenta.«

Die Aufzählung reißerischer Parolen, die in Publikationen der Ornamenta zu finden sind und als Folge der Ornamenta Pressemitteilungen durch die Tageszeitungen geistern, ließe sich beliebig fortführen. Sie sind geschmacklos, anmaßend und von kaum zu übertreffender Provinzialität.

Ist denn die Ware so schlecht, die Ihr anzubieten habt, daß Ihr Euch der Sprache der Reklamiker, der Produktsouffleure und Marketingmakler, der Art Directors und Creativegesamtvantworter, der Zeitgeistsurfer und rasenden Konsumismuspeople bedienen müßt?

Und noch so ein falscher Ton aus Eurer Werbetrömmel:

»214 Künstler aus 23 Ländern haben ihre Teilnahme an der Ornamenta 1 zugesagt.« Dies ist objektiv unwahr. Wahr ist vielmehr, daß mehrere Künstler die Teilnahme niemals zugesagt, sondern ausdrücklich abgelehnt haben. So z. B. Hermann Jünger, Manfred Bischoff, Gerd Rothmann und ich selbst. Arbeiten von uns – und wohl auch der meisten anderen Künstler – die im »Rückblick auf die Moderne 1969« gezeigt werden, befinden sich im Besitz des Schmuckmuseums Pforzheim und entziehen sich unserer Verfü-

ORNAMENTA

gung. Daraus aber nun zu folgern, wie es jetzt geschrieben steht, daß die rund 60 Künstler, die in diesem Bereich vorgestellt werden, allesamt ihre Teilnahme an der Ornamenta zugesagt hätten, ist nicht nur ungenau und irreführend, es ist auch unfair, unwahr und wohl auch etwas hinterlistig.

Der Vollständigkeit halber sei daran erinnert, daß auch Robert Smit, Peter Skubic, Manfred Nisselmüller und Bernhard Schobinger ihre Teilnahme an der Ornamenta abgesagt haben. Weshalb sie nicht trotzdem im »Rückblick auf die Moderne« durch die Sammlung des Museums präsent sind ist unverständlich, denn wenn sie nicht schon längst in ebendieser Sammlung vertreten sein sollten, so ist es höchste Zeit, dies nachzuholen, da ihre Arbeiten schon seit Jahrzehnten zum Besten und Feinsten in der Schmuckwelt gehören.

»214 Teilnehmer ...« bedeutet aber auch nach grober Schätzung, daß die Ornamenta 1 aus ca. 1000 einzelnen Exponaten besteht. Solche Massenveranstaltungen sind aber nichts Neues und für mich einfach entsetzlich und deprimierend. Solche Menge kann nicht verstanden und verarbeitet werden. Es gibt keine 200 hochrangige Schmuckkünstler und einige von ihnen wird man ohnehin nicht in dieser Ausstellung finden ...

Das peinliche, anbiedernde und penetrante Schielen nach den großen Kunstereignissen in Kassel und anderswo hätte aber auch sein Gutes haben können, wenn dabei zur Kenntnis genommen worden wäre, daß mehr und mehr Maler, Bildhauer usw. sich gegen solche Großveranstaltungen wenden und dies auch deutlich manifestieren. Ein kurzer Textausschnitt soll hier genügen, wobei ausnahmsweise das Wort »Kunst« uneingeschränkt durch Schmuck – »Bilderstreit« aber auch durch »Ornamenta« – ersetzt werden darf: »Die Großausstellungen sind Versuche, die Kunst in die großen Strukturen zu integrieren. »Bilderstreit« ist nichts anderes als die Institutionalisierung von Kunst als Großbetrieb. Kunst ist ziemlich klein. »Klein ist schön.« »Small is beautiful.« Die großen Ausstellungen und Sammlungen sind Versuche, zu zeigen, daß man am Ende Kunst doch institutionalisieren kann, daß Kunst O.K. ist, daß Kunst nicht subversiv ist.... Und dann, was könnte besseres geschehen, als daß die Kunstmessen, die Großausstellungen und die großen Sammlungen schließlich tatsächlich die Kunst verändern? Und wo sind wir dann? Eine neue, »neo«, reaktionäre Kunst für die

Massen nutzt niemandem. Aber offensichtlich wird solche Kunst zur Zeit gemacht.« »Um die finanziellen Mittel für eine Großausstellung aufzubringen, ... muß man an das Wohl der Allgemeinheit appellieren, und das bedeutet, man beschwört Kitsch und den guten Kunstgeschmack. Und der gute Geschmack ist immer falscher Schein. Man lehrt der Öffentlichkeit den Kunstverstand der Organisatoren, und der bemüht sich immer um Modisches, um den Trend – wie im Bilderstreit. Die besten Arbeiten einer Zeit kann man niemals in einer Ausstellung zeigen. Die Organisatoren propagieren Arbeiten, für die sie eine Vorliebe haben; für sie ist Kunst eine »Szene«, ein Feld beliebiger Ereignisse. ... Wie kann das der Bildung ästhetischer Urteilkraft dienlich sein? Es ist schon allein sehr unangenehm, sich in solch überfüllten Räumen aufzuhalten, wo keine Unterschiede gemacht werden. Die Werke sind immer zusammengepfercht. Das Publikum lehrt man das genaue Gegenteil von dem, wie Kunst eigentlich gesehen werden sollte.« (Donald Judd, »Ausstellungsleiter-

streit«, Kunstforum Bd. 100, S. 492 ff)

Aber auch die Ausstellung »Schmuck – Zeichen am Körper« in Linz hätte eine Warnung sein müssen. Denn schon dort hielten die wohlklingenden Namen illustrer Designer, Architekten und anderer Künstler nicht, was sie versprochen. Oder soll dem Publikum ernsthaft weiß gemacht werden, daß beispielsweise Holleins langweilige Juweliersklunker etwas mit gutem Schmuck oder gar mit Kunst zu tun haben?

Und der Gipfel der Geschmacklosigkeit noch dieser unaussprechliche Schatzhügel mit dem Prominentenkrampf.

Im Katalog wird behauptet, daß damit der Mensch in seiner Einzigartigkeit in den Mittelpunkt gerückt würde. Ich halte dagegen, daß damit nichts, aber auch gar nichts anderes außer Mediengeilheit, Scheinhaftigkeit und pure Eitelkeit in den Mittelpunkt der Ornamenta 1 gestellt wurde.

Mit freundlichen Grüßen
Otto Künzli
München, 4.10.89

26 ist in keiner abrichtichen
9 Nähe zur DOKUMENTA
89 ein persönlicher Begriff
Er bietet sich an, hinter
hinterher.
Dann der Schatzhügel für die
LIEBLINGSSTÜCKE der PROMI-
NENTEN.
Er stimmt mich fröhlich.
»Der Zweck heiligt die Mittel.«
sagt man.
Preis: Alles hat seinen
z.B. den Verzicht auf einen
ständigkeit, Seriosität, Glaub-
haftigkeit.

Deshalb habe ich meine Teil-
nahme an der Ornamenta niemals
angesagt (wie ich geschrieben steht).
Dies gilt nach wie vor.
Arbeiten von mir, die im Rückblick
auf die Moderne gezeigt werden
sind im Besitz des Museums, also
meiner Verfügung entzogen.
Heumann Jünger

PROFESSOR
HERMANN
JÜNGER
8011 PÖRNING
ZORNEDING

* z.B. JOURNAL. SEITE 42

Offener Brief
von Prof. Her-
mann Jünger zu
der Konzeption
der Ornamenta

BAIN & COMPANY

Luxus boomt - Bain & Company rechnet 2011 mit anhaltendem Wachstum für die Luxusgüterbranche

15.06.2011 - München/Zürich. Der weltweite Markt für Luxusprodukte wächst stetig. Bain & Company erwartet für 2011 ein Wachstum von insgesamt acht Prozent auf 185 Milliarden Euro in der internationalen Luxusgüterindustrie. Bis 2014 ist in der Branche mit einem jährlichen Umsatzanstieg von fünf bis sechs Prozent auf rund 220 Milliarden Euro zu rechnen. Das ist das Ergebnis der Studie „Luxury Goods Worldwide Market, 2011“ der Unternehmensberatung Bain & Company und Fondazione Altgamma, dem führenden italienischen Verband der Luxusgüterhersteller.

- ✳ Erwarteter Gesamtumsatz der Luxusbranche liegt 2011 bei 185 Milliarden Euro, besonders gefragt sind Schmuck, Uhren, Lederwaren und Accessoires
- ✳ Starkes Jahr 2010 schließt mit Gesamtumsatz von 172 Milliarden Euro ab
- ✳ China bleibt am schnellsten wachsender Markt für Luxusgüter
- ✳ Umsätze in Japan sinken nach Erdbebenkatastrophe
- ✳ Luxusindustrie muss sich stärker auf Emerging Markets, anspruchsvollere Kunden und die Verzahnung von Offline- und Onlineverkauf konzentrieren

Beflügelt durch ein starkes erstes Quartal in den USA und Europa sowie anhaltendes Wachstum in China und anderen schnell wachsenden Luxusgütermärkten wie Russland, Brasilien und dem Nahen Osten werden die Umsätze im internationalen Luxuswarenssegment 2011 voraussichtlich auf 185 Milliarden Euro steigen. Gegenüber dem Vorjahr ist das ein Plus von acht Prozent. Nach rückläufigen Umsätzen in den Krisenjahren 2008 und 2009 schloss das starke Jahr 2010 mit einem Plus von 14 Prozent besser ab als erwartet. Insgesamt übertraf der Gesamtumsatz der Luxusbranche mit 172 Milliarden Euro 2010 sogar das historische Hoch von 170 Milliarden Euro aus dem Jahr 2007.

Im Vergleich zum Vorjahr meldet die Bain-Studie für die Monate Februar und März zweistellige Zuwächse für Kaufhäuser und herstellereigene Luxusfilialen; der Großteil der Frühjahrs- und Sommerkollektionen 2011 ist bereits verkauft. Darüber hinaus haben die Läden umfassende Bestellungen für die kommende Herbst/Winter-Saison geordert und insbesondere bei Accessoires, Lederwaren sowie Uhren und Schmuck ihre ausverkauften Bestände aufgestockt. Die von Bain & Company im Rahmen der Studie befragten Einzelhändler äußerten sich zuversichtlich, dass die Kunden mit der gleichen Dynamik einkaufen werden wie vor der Wirtschaftskrise.

„Luxusartikel haben ein brillantes Comeback gezeigt, müssen sich aber jetzt den neuen Realitäten und veränderten Kundenbedürfnissen anpassen“, sagt Dr. Rudolf Pritzi, Partner und Konsumgüterexperte bei Bain & Company. „Anspruchsvollere Kunden, neue Spielregeln bei der Kundenloyalität, eine zunehmende Verzahnung des Online- und Offlinegeschäfts sowie das anhaltende Wachstum in den Schwellenländern verändern die Luxusgüterindustrie“, erklärt Bain-Partner Pritzi.

In den USA ist 2011 mit einem Umsatzanstieg von acht Prozent auf 52 Milliarden Euro zu rechnen – damit bleibt das Land auch weiterhin der weltgrößte Luxusgütermarkt. In Europa erwartet Bain & Company in diesem Jahr ein Umsatzwachstum von sieben Prozent, China wird voraussichtlich um 25 Prozent auf 11,5

[← zurück](#)



"Luxus boomt - Bain & Company rechnet 2011 mit anhaltendem Wachstum für die Luxusgüterbranche" als PDF

Grafiken zur Studie:



110615_Grafiken_Luxusstudie.pdf
52 kB

Ihre Ansprechpartnerin:

Lella Kunstmann-Seik
Tel.: +49 (0)89 5123 1246
E-Mail

Über die Studie:

Seit dem Jahr 2000 untersucht Bain & Company in Zusammenarbeit mit Fondazione Altgamma – dem führenden italienischen Verband der Luxusgüterhersteller – den Markt und die Ertragslage von 230 weltweit führenden Luxusgüterherstellern und -marken. Der Unternehmensdatenbestand, der unter der Bezeichnung „Luxury Goods Worldwide Market Observatory“ bekannt ist und jährlich als Studie veröffentlicht wird, hat sich zu einer führenden und weltweit beachteten Informationsquelle für die internationale Luxusgüterindustrie entwickelt.

[Hier können Sie die Studie downloaden](#)

Milliarden Euro zulegen. Vor allem der wachsende Wohlstand in China wird die Umsätze anheben und zu Neueröffnungen von Markenstores führen. Erstmals könnten die Umsätze der Region Greater China, wozu Hongkong, Macao und Taiwan zählen, das Umsatzvolumen Japans übertreffen. Aufgrund des strukturellen Rückgangs und der Folgen der jüngsten Erdbebenkatastrophe sinken in Japan die Umsätze voraussichtlich um fünf Prozent auf 17 Milliarden Euro. Im dritten Quartal rechnet Bain & Company mit einer Umsatzstabilisierung der japanischen Luxusgüterindustrie, bedingt durch die sich erholende Nachfrage und positive Effekte des Wiederaufbaus auf das BIP-Wachstum. Tatsächlich erlebten die Luxusgeschäfte in Tokio nach ihrer Wiedereröffnung in den ersten Wochen nach dem Erdbeben eine schnelle Rückkehr auf das erwartete Umsatzniveau; in südlicheren Städten wie Osaka waren nur geringe Auswirkungen der Katastrophe zu spüren.

Die boomenden Volkswirtschaften Brasiliens, Chinas und Russlands bleiben in den nächsten zwei bis drei Jahren die Kernmärkte der Luxusgüterhersteller. In Russland rechnet Bain & Company mit jährlichen Zuwachsraten von fünf bis zehn Prozent. Im Nahen Osten wird das Wachstum durch die Eröffnung neuer Luxusgeschäfte beflügelt; Bain prognostiziert in dieser Region Zuwachsraten von zehn bis zwölf Prozent jährlich, während in Brasilien umfassende Investitionen von internationalen Marken zu einem Plus von zehn bis 15 Prozent führen werden. „Die aufstrebenden Märkte bewirken mehr als reine Umsatzsteigerungen“, sagt Bain-Konsumgüterexperte Pritzi. „Die neuen und zunehmend vielschichtigen Kunden zwingen die Luxusmarken dazu, wesentlich flexibler in der Auswahl der Sortimente und der Gestaltung des Kundenerlebnisses zu sein.“

Bain & Company erwartet, dass der Luxusgütermarkt bis 2014 ein Volumen von rund 220 Milliarden Euro erreichen wird. Entscheidend für den zukünftigen Erfolg der Branche sind drei Faktoren: der Schwerpunkt auf die neuen Märkte, die Anpassung an den Generationswechsel von Baby-Boomer zur gut vernetzten Generation Z und eine nachhaltige Verbesserung des Kundenerlebnisses. „Um in den nächsten 15 Jahren erfolgreich zu sein, müssen die Luxusartikelhersteller strikt serviceorientiert arbeiten, um die Markenloyalität der Luxus Käufer in den aufstrebenden Ländern zu steigern“, sagt Bain-Partner Pritzi. „Die heutigen Luxuskunden in China sind 20 bis 25 Jahre jünger als die westliche Klientel. Das bedeutet ein Umdenken für die Luxusgüterunternehmen.“



ABSTRACT

Wie der Titel der Arbeit schließen lässt, wurde von mir als Hauptziel die Erforschung des Wesens des modernen Schmucks, aber auch der modernen, das heißt der gegenwärtigen Schmuckkultur gesetzt. Das Thema schien mir von Anfang an als umfangreich, um bei der Auseinandersetzung mit dem ausschließlich auf kunstgeschichtliche Ebene zu bleiben. Es versteht sich demzufolge von selbst, dass der Versuch, zumindest die wichtigsten damit verbundenen Fragen zu beantworten, keineswegs ohne die Einbeziehung einiger eigentlich ganz unterschiedlichen Gesichtspunkten passieren konnte. Was bedeutet der Schmuck heute und worauf achten die Menschen bei dem Kauf? Wie reagieren große Hersteller, aber auch einzelne Künstler, auf den Geschmack der Klientel? Oder beeinflussen sie diesen Geschmack selber? Wer diktiert also in diesem Zwischenverhältnis die Bedingungen und wer passt sich diesen an? Welche Rolle wird dabei den bekannten Markennamen, dem edlen Material und der damit verbundenen Prestige zugeordnet? Was berichten uns die Formen dieser kleinen und scheinbar unseriösen Dinge, die dennoch als untrennbare Teile eines Ganzen zu verstehen sind, über die Ästhetik unseres Zeitalters? Und, letztendlich, was hat das alles mit der Kunst zu tun?

Fragen über Fragen. Bevor ich mich aber damit zu befassen begonnen habe, hielt ich für wichtig, die historische Grundlage des Geschehens auf dem Gebiet des Schmucks als einer eigenständiger Kunstgattung bis zum Beginn der neuen durch Übergang zur industriellen massenhaften Fertigungsmethoden bezeichneten Ära der Entwicklung zu analysieren und zumindest in Form eines relativ kurzen Überblicks im ersten Teil der Arbeit darzulegen. Dabei bin ich von der dem Thema bereits gewidmeten umfangreichen Fachliteratur ausgegangen, und habe außerdem versucht, einige bis zu unseren Tagen erhaltene, in Museen aufbewahrte Zeugnisse des menschlichen Könnens durch Prisma der zur Behandlung stehenden Problematik anzuschauen.

Als ebenso notwendige Vorstufe wollte ich dem Leser auch eine Vorstellung von dem vermitteln, wie die Schmuckherstellung überhaupt aussieht, welche Technologien da in Anspruch genommen werden und welche Materialien hauptsächlich in Frage kommen. Es ist ja bekannt, dass einige physische Eigenschaften der edlen Metalle und Steine, die sich sowohl bei den Handwerkern als auch bei den Träger und Trägerinnen großer Beliebtheit erfreuen, seit Jahrtausenden in Mittelpunkt gestellt werden und somit maßgeblich den Gestalt der Preziosen beeinflussen. Eine Tatsache also, die im Zusammenhang mit den anfangs gestellten Fragen von übergroßer Bedeutung ist.

Der vierte und größte Teil der Arbeit ist dann vollkommen der im Zuge der wirtschaftlichen, politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen der zweiten Hälfte des 19., des 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts zustande gekommenen Situation gewidmet. Die Branche hat sich verändert. Vor allem die auf die Absatzsteigerung orientierte Politik der Großunternehmer, der Luxuskonzerne, aber auch die Vorgehensweise der einzelnen Künstler, die – wie es zumindest aussieht – allesamt den die Tendenz zur Globalisierung habenden Marktregeln unterzogen werden, haben die ästhetische Wahrnehmung bemerkbar korrigiert. Ob das gut oder nicht ist, ist eine weitere Frage. Was aber im Zusammenhang mit derart Veränderungen als zweifellos bedenklich erscheint, ist die Tatsache, dass der Mensch, langsam aber sicher zum wichtigsten Bestandteil dieser Maschine geworden ist. Gegen eigenen Willen begann er nun als bloße Verbraucher zu fungieren, als statistische Einheit, deren Verhalten von hoch entwickelten Steuerhebeln kontrolliert wird, zu denen unter anderem die Mode und sämtliche Maßmedien zählen. Um die Systematik dieses Prozesses zu verfolgen, wurde von mir eine andere Methode verwendet. Ich habe mich da nämlich weniger auf schriftliche Quellen konzentriert, sondern fand als mehr aufschlussreich direkte Beobachtung des Geschehens. Zur Verfügung standen mir also Modezeitschriften, Fernsehen, Internet und selbstverständlich der riesige Warenangebot der (noblen) Fachgeschäfte. Das alles hat mir sehr geholfen, einige wichtige Schlüsse zu ziehen und die gestellten Fragen zu beantworten. Das Dargelegte wird mit zahlreichen Abbildungen begleitet, die alle auf der beigelegten CD-Rom gespeichert sind.

ABSTRACT

As the title of the work implies, I had as my main objective researching the nature of modern jewellery and also the modern, i.e. the contemporary jewellery culture. From the outset the subject seemed to me to be too comprehensive to be confined to a discussion of it exclusively at the art history level. Thus it is self-evident that, at the least, the attempt to answer the most important related questions was in no way possible without bringing in a number of points of view that were actually quite different. What does jewellery mean today and what do people look for when buying it? How do large manufacturers and also individual artists respond to the taste of their clientele? Or do they influence their taste themselves? In other words, who dictates the conditions in this interrelationship and who comes to terms with them? What role is given to the well-known brand names, the luxury material and the associated prestige? What do the forms of these small and seemingly frivolous things, which even so are to be understood as inseparable parts of a whole, tell us about the aesthetics of our age? And, ultimately, what has all this got to do with art?

One question after another. Before I started to look into them, I considered it important to analyse the historical basis of events in the area of jewellery as an independent art genre until the beginning of the new era of development, characterised by the transition to industrial mass-production methods and to present it in the first part of the work, at least, in the form of a relatively brief overview. In doing so, I took the extensive specialist literature already devoted to this subject as my starting point and also tried to see some of the evidence of human skill preserved to the present time and kept in museums through the prism of the set of problems to be dealt with.

As an equally necessary preliminary step I wanted also to give the reader an idea of what making jewellery looks like, what technologies are used and what materials can be used mainly. After all, it is a known fact that some physical properties of precious metals and stones, which are very popular with both craftsmen and wearers of jewellery, have been made the focus for thousands of years and thus decisively influence the design of jewellery. In other words, a fact that is of inordinate significance in connection with the questions posed at the beginning.

The fourth and largest part of the work is entirely devoted to the situation that came about in the second half of the 19th, the 20th and the beginning of the 21st centuries in the course of the economic, political and social upheavals. The industry has changed. Above all, the policies of the large companies, the

luxury groups geared towards increasing sales but also the approach of individual artists who – at least it looks this way – all are governed by the tendency towards the market rules of globalisation, have perceptibly altered aesthetic perceptions. Whether that is good thing or not is another question. However, what is undoubtedly questionable in connection with such changes is the fact that the individual has slowly but surely become the most important part of this machine. Against his own will, he began to act as no more than a consumer, as a statistical unit whose behaviour is controlled by highly developed controlling mechanisms, which among others include fashion and all mass media. In order to follow the systematics of this process, I used another method. I concentrated less on the written sources and found direct observation of what is happening more than informative. I had fashion magazines, television, the internet and of course the huge range of products of (luxury) specialist stores at my disposal. All this helped greatly to draw a few important conclusions and answer the questions asked. What is presented is accompanied by numerous illustrations, all of which are on the accompanying CD-ROM.

Lebenslauf

Angaben zur Person:

Name: Edward Ossadtchuk
akademischer Grad: Magister der Philosophie

Berufsausbildung:

1991 bis 1992 Ausbildung in der Berufsbildenden Schule für Schmucktechnologie, Moskau, Russland
1992 bis 1993 Private Ausbildung und Arbeit in einer Künstlerwerkstatt, Tel-Aviv, Israel
1993 bis 1994 Ausbildung im Israelischen Zentrum für Schmucktechnologie, Tel-Aviv, Israel

Hochschulbildung:

Aug. 2000 bis Jan. 2001 außerordentlicher Student an der Universität Wien
Feb. 2001 bis Sep. 2005 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
2003 Aufnahmearbeit mit dem Titel „Herbersteinpokal“, zum Thema der Lokalisierung und Datierung der spätmittelalterlichen Gold- und Silberschmiedewerke.
2005 Diplomarbeit mit dem Titel „Steinfassungen in frühmittelalterlichen Goldschmiedewerken“. Die Systematisierung der Steinfassungen und die Erstellung der digitalen Datenbank.
2005 Diplomprüfung
Themen:
„Goldschmiedekunst von der ottonischen bis in die staufische Zeit“
„Spätgotische Architektur in Mitteleuropa (1350 – 1530)“
seit 2006 Doktoratstudium der Philosophie an der Universität Wien
(Dissertationsgebiet: Kunstgeschichte)
Schwerpunkt: moderne Goldschmiedekunst

Sonstiges:

seit 2004 Mitglied der Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs (Sektion: Angewandte Kunst)

Curriculum vitae

Personal information:

Name: Edward Ossadtchuk
academic degree: Master of Philosophy

Vocational training:

1991 – 1992 study at the vocational School for Jewelry Technology, Moscow, Russia
1992 – 1993 private education and work in an artist`s workshop, Tel-Aviv, Israel
1993 – 1994 study at the Israel Center for Jewelry Technology, Tel-Aviv, Israel

Higher education:

Aug. 2000 – Jan. 2001 exceptional student at the University of Vienna
Feb. 2001 – Sep. 2005 study of art history at the University of Vienna
2003 Recording work entitled “The Herberstein Cup” („Herbersteinpokal“), on the localization and dating of the late medieval gold- and silversmith works.
2005 Diplom work entitled „The Stone Settings in Early Medieval Goldsmith Works“ („Steinfassungen in frühmittelalterlichen Goldschmiedewerken“). The systematization of stone settings and the creation of digital database.
2005 Diploma
Topics:
„Goldsmithing from the Ottonian to the Hohenstaufen Period („Goldschmiedekunst von der ottonischen bis in die staufische Zeit“)
„Late Gothic Architecture in Central Europe (1350 – 1530)“ („Spätgotische Architektur in Mitteleuropa (1350 – 1530)“)
since 2006
Vienna Doktral Study in Philosophy at the University of
(Dissertation area: art history)
Main focus: modern jewelry

Others:

since 2004 Member of the Professional Association of Austrian Artists (Department: Applied Arts)

ABBILDUNGEN

Folie 1

1. Teil



Folie 2



4. Steinzeitlicher Stein- und Muschelschmuck
Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

Folie 3



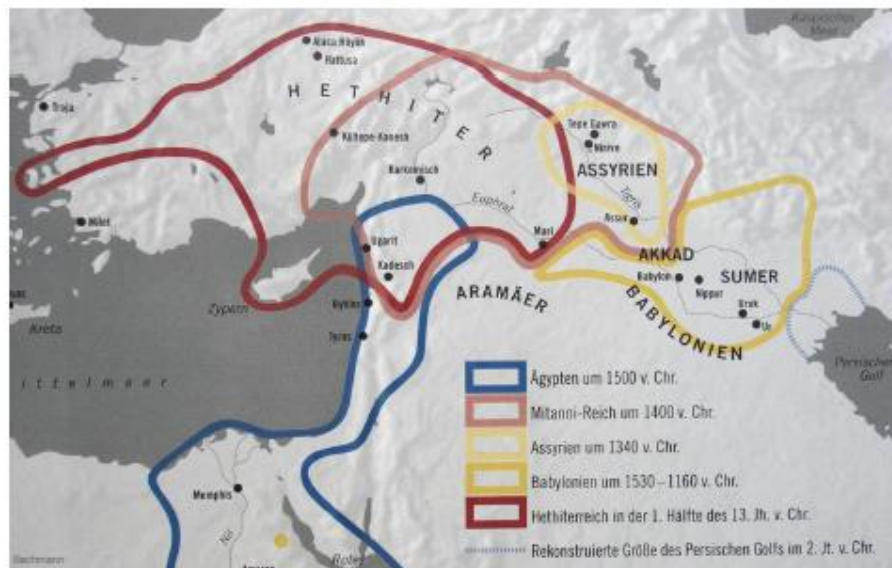
Cabochonschliff od. mugeliger Schliff

Folie 4



8. Goldene Perlen, um 4400 v. Chr.
Archäologisches Museum, Warna

Folie 5



9. Bedeutendste Hochkulturen der 2. Hälfte des 2. Jahrtausends v. Chr.

Folie 6



10. Anhänger, 2900 – 2500 v. Chr.
Mesopotamien
The Israel Museum, Jerusalem

Folie 7



11. Kopfschmuck der Königin Pu-Abi, 2650 - 2550 v. Chr.
Mesopotamien
The University of Pennsylvania Museum

Folie 8



12. Goldhelm, Ende 27. Jh. v. Chr.
Mesopotamien
Irak Museum, Bagdad

Folie 9



13. Kollier, Kette, Diadem, Idole mit Ruder
3. Viertel des 3. Jahrtausends v. Chr.
Anatolien
Archäologische Staatssammlung, München

Folie 10



14. Halskette, 26. - 24. Jh. v. Chr.
Mesopotamien
Irak Museum, Bagdad

Folie 11



15. Goldanhänger, 3300-3100 v. Chr.
Mesopotamien
Musée du Louvre, Paris

Folie 12



16. Diadem der Sit-Hathor-Junet, 1842 - 1779 v. Chr.
Ägyptisches Museum, Kairo

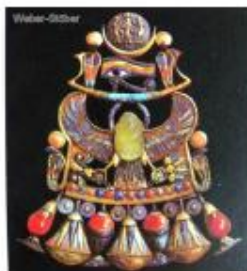
Folie 13



17. Pectorale des Königs Sesotris II., 1842-1779 v. Chr.
Ägyptisches Museum, Kairo



18. Pectorale, 1334-1325 v. Chr.
Ägyptisches Museum, Kairo



19. „Skarabäen-Armband“
Ägyptisches Museum, Kairo



20. „Mond-Pectorale“
Ägyptisches Museum, Kairo

Folie 14



21. Goldmaske des Tutanchamun, 1334 – 1325 v. Chr.
Ägyptisches Museum, Kairo



22. Tutanchamun mit Harpune (Fragment), 1334 – 1325 v. Chr.
Ägyptisches Museum, Kairo

Folie 15



23. Nadelkopf
Minoisch
Archäologisches Nationalmuseum, Athen



24. Anhänger, um 1700 v. Chr.
Minoisch
Nationalmuseum Heraklion, Kreta

Folie 16



Guadalupe

25. Kopf eines Siegelringes, 15. Jh. v. Chr.
Minoisch
Archäologisches Museum, Athen



Bachmann

26. Kopf eines Siegelringes, 15. Jh. v. Chr.
Minoisch
Archäologisches Museum, Heraklion

Folie 17



27.

Bachmann

Zwei Dolchklänge mit Einlegearbeit, 16.-15. Jh. v. Chr.

Mykenisch

Archäologisches Nationalmuseum, Athen



28.

Guedes

Folie 18



Bachmann

29. Scheibenfibel, 3. Jh. v. Chr.

Etruskisch

Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom



Folie 19



Guadalupe

30. Goldener Beschlag, Ende des 5. Jh. v. Chr.
Etruskisch
Archäologisches Museum, Ferrara



Wittke

31. Ohrschmuck, 300 – 400 v. Chr.
Etruskisch
British Museum, London

Folie 20



Guadalupe

32. Gewandschmuck, 5. Jh. v. Chr.
Etruskisch
Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom



Bachmann

33. Scheibenohrring, 6. Jh. v. Chr.
Etruskisch
Staatliche Museen zu Berlin



Guadalupe

34. Drachenfibel, 1. Hälfte des 7. Jh. v. Chr.
Etruskisch
British Museum, London

Folie 21



35. Nadelkopf, Mitte des 7. Jh. v. Chr.
Etruskisch
Archäologisches Museum, Florenz



36. Zopfspangen, Etruskisch
Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom



37. Ohringe, 2. Hälfte des 6. Jh. v. Chr.
Etruskisch
Staatliche Museen zu Berlin

Folie 22

38. Kette mit Anhänger, 3. Jh. v. Chr.
Etruskisch
Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom



39. Halskette, um 500 v. Chr.
Etruskisch
Staatliche Antikensammlungen, München



Folie 23



40. Johann Michael Wilm
Fingerring aus Gold, Diamanten, Sternrubin, Chalzedon,
Smaragd, Rubin und Perlen, ca. 1935
Schmuckmuseum, Pforzheim



41. Johann Michael Wilm
Brosche, um 1938
Privatbesitz

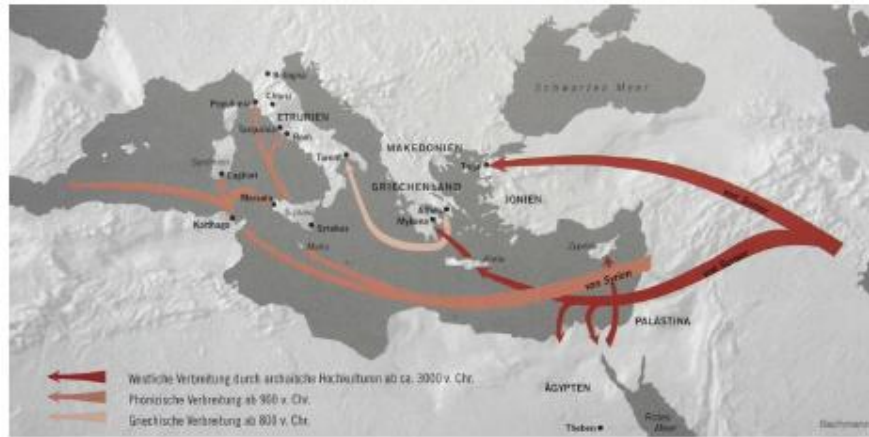
Folie 24



42. Elisabeth Treskov
Zwei Blattbroschen, um 1943
Privatbesitz



43. Elisabeth Treskov
Traubenbrosche, um 1941
Schmuckmuseum, Pforzheim



44. Ausbreitung der Granulationstechnik



45.



46. Griechische Kolonisation im 8. bis 6. Jh. v. Chr.



47. Zwei Anhänger, 7. Jh. v. Chr.

Griechisch, Archaisch

Musée du Louvre, Paris



48. Möbelbeschlag, Mitte des 6. Jh. v. Chr.

Griechisch, Archaisch

Museum von Delphi



49. Abbildung der Zeusstatue auf einer Münze aus Elis



50. Phanes-Stater, um 630 v. Chr.
Geldmuseum, Frankfurt am Main

Folie 31



51. Goldstater Philipps II.
Badisches Landesmuseum,
Karlsruhe

52. Makedonien zum Zeitpunkt des Philipps Tod



Folie 32



53. Pangaion - Gebirgszug





54. Das Weltreich Alexanders, 334 – 323 v. Chr.



55. Armreif, 1. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Soprintendenza Archeologica, Salerno



56. Ohrringe, Ende des 3. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Privatsammlung

Folie 35



57. Kette mit Medaillons, 2. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Archäologische Staatssammlung, München

Folie 36



58. Ohrgehänge, 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Historisches Museum von Vraca, Bulgarien



59. Ohrringe
Hellenistisch
British Museum, London

Folie 37



60. Kette mit Anhängern (Fragment), Mitte des 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Staatliches Archäologisches Institut, Salerno

61. Ohrhinge, 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
British Museum, London



62. Armband, um 300 v. Chr.
Hellenistisch
British Museum, London

Folie 38



63. Ohrgehänge, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch
British Museum, London



64. Ohrhinge, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch
Archäologisches Museum, Tarent



65. Ohrhinge, 3. Jh./ 1. Hälfte des 2. Jh. v. Chr.
Archäologische Staatssammlung, München



66. Halskette, 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

67. Kette (Fragment) mit Tierkopfverschlüssen, 2. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Archäologische Staatssammlung, München



68. Kranz, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch
Staatliche Antikensammlungen, München

Folie 41



69. Diadem, 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Archäologisches Museum, Thessaloniki

Folie 42

70. Diadem (Fragment), 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Archäologisches Museum, Tarent



71. Kette mit Anhänger, 3.-1. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Indiana University Art Museum, Bloomington



Folie 43



72. Halsband (Fragment), um 300 v. Chr.

73. Halsband (Fragment), 10. Jh. v. Chr.

Griechisch, Archaisch

Museum von Volos, Griechenland

Hellenistisch

British Museum, London



Folie 44



74. Ohrringe und Gewandschmuck, 6. Jh. v. Chr.

Griechisch, Klassisch

Archäologische Staatssammlung, München



75. Halskette mit Speerspitzenanhänger, 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.

Hellenistisch

Staatliche Antikensammlungen, München



76. Ohrringe, 4. Jh. v. Chr., Hellenistisch

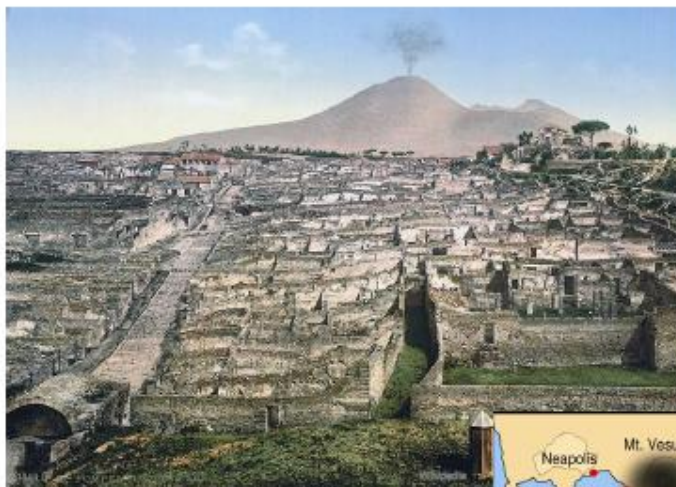
Museo Guarnacci, Volterra

Folie 47



77. Ohrgehänge, letztes Drittel des 4. Jh. v. Chr.
Hellenistisch
Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom

Folie 48



78. Pompeji und der Vesuv





80. Goldvorkommen im Römischen Reich



Fingerringe
Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

84. Fingerring, Ende des 2. Jh.
Römisch
Provinciaal Gallo-Romeins Museum, Tongeren



Folie 51



85. Anhängen, 2. Jh.
Römisch
Museum von Sofia



86. Fingerring, 2.-1. Jh. v. Chr.
Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Folie 52



87. Goldbüste des Marc Aurel, 2. Hälfte des 2. Jh.
Site et Musée Romains, Avenches, Schweiz



88. Kaiserbüste, spätes 3. / Anfang des 4. Jh.
Privatbesitz

Folie 53



Bachmann

89. Aureus, M. Junius Brutus, um 43/42 v. Chr.
British Museum, London

vs.



Bachmann

90. Hektrolitron, Artemis-Arethusa - Herakles, um 413-406 v. Chr.
Staatliche Museen zu Berlin



Bachmann

91. Aureus, Marcus Antonius - Octavia, um 40 v. Chr.
Privatbesitz



Bachmann

92. Aureus, Hadrian - Trajan und Plotina, um 134/138
Privatbesitz

Folie 54



93.

Guadalupe



94.

Guadalupe



95.

Guadalupe



Guadalupe

96.

Vier Ohrringpaare, 1. Jh.
Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel

Folie 55



97. Ohrringe, 1. Jh., Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



98. Ohrringe, 2.-3. Jh.
Römisch
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



99. Ohrringe, 3. Jh.
Römisch
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 56



100. Halskette mit Schmuckplatte, 3. Jh.
Römisch
Privatbesitz



101. Anhänger, 1. Jh.
Römisch
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



102. Zwei Colliers, 1. Jh.
Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



104.



103. Armreif, 2.-3. Jh.
Römisch
Kunsthistorisches Museum, Wien

Armreif und zwei Armbänder, 1. Jh.
Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



105.

Folie 59



Fingerringe, 1. Jh.
Römisch
Archäologisches Nationalmuseum, Neapel



108. Fingerring, 1.-2. Jh.
Römisch



109. Fingerring, 3. Jh.
Römisch



110. Fingerring, 3.-4. Jh.
Römisch

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 60



111. Fingerring, 5.-6. Jh.
Römisch



112. Fingerring, 5. Jh.
Römisch

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 61



113. Fingerring, 2. Jh.
Römisch



114. Fingerring, 3.-4. Jh.
Römisch



115. Armbrustfibel, 3.-4. Jh.
Römisch
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 62



116. Zwei goldene Perlen, um 2500 v. Chr.
Mesopotamien
Musée du Louvre, Paris

Folie 63



117. Armreif, 5. Jh.
Inchrift: „UTERE FELIX DOMINA IULIANE“
Römisch
British Museum



118. Collier, Ende des 3. Jh.
Römisch
The Field Museum of Natural History, Chicago

Folie 64



119. Aureus, Septimius Severus, in der Fassung, um 202-210
Römisch
Staatliche Museen zu Berlin



120. Maria mit Kind und Kaiser Johannes II. Komnenos mit seiner Gemahlin Eirene, 1118 - 1122
Goldmosaik
Hagia Sophia, Istanbul



121. Fingerring, 4.-6. Jh.
Oströmisch



122. Doppelring, 3.-4. Jh.
Oströmisch

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 67



123. Gürtelschnalle, 6.-7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz



124. Ohrringe, 7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz

Folie 68



125. Armreif, 6.-7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz



126. Fingerring, 6.-7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz



127. Fingerring, 6.-7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz

Folie 69

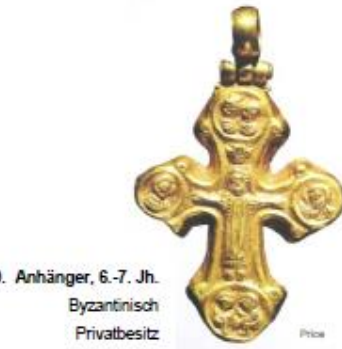


128. Fingerring, 6. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz



130. Trauring, 6. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz

131. Anhänger, um 600
Byzantinisch
Privatbesitz



129. Anhänger, 6.-7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz



Folie 70



132. Collier mit Anhänger, 6.-7. Jh., Byzantinisch
Privatbesitz

Folie 71



133. Ohrringe, 6. Jh., Byzantinisch
Privatbesitz



134. Ohrringe, 7. Jh., Byzantinisch
Archäologische Staatssammlung, München



135. Ohrringe, 6.-7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz

Folie 72



136. Ohrringe, 5.-7. Jh.
Byzantinisch
Sammlung Hanns-Ulrich Haedecke, Köln



137. Gürtelschnalle, 7. Jh.
Byzantinisch
Privatbesitz



138. Gürtelschnalle, um 600
Byzantinisch
Archäologische Staatssammlung, München

Folie 73



139. Bügelfibel, 5. Jh.
Ostgermanisch
Silber vergoldet



140. Scheibenfibel, 2. Hälfte des 6. Jh.
Rheinland
Silber, Almandine, Glas
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



141. Bügelfibel, 6. Jh.
Fränkisch
Bronze versilbert

Folie 74



142. Fingerring, 7. Jh.
Alemannisch
Silber, Glasstein



143. Gürtelbeschlag, 1. Hälfte des 7. Jh., Wisigotisch
Bronze
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 75



145. S-Fibeln, 6. Jh.
Alemannisch
Silber vergoldet, Almandine

144. Ziernadel, 8. Jh.
Angelsächsisch
Bronze vergoldet



146. Gewand- od. Haarmadel, 5.-6. Jh.
Thüringisch
Silber vergoldet, Almandin

147. Fingerring, 7. Jh.
Merowingisch
Silber mit Gold plattiert, Glas



Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 76



148. Fibeln, 6. Jh.
Wisigotisch
Bronze versilbert
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



149. Gürtelbeschlag, letztes Drittel des 6. Jh.
Schmuck der fränkischen Königin Arnegunde
Merowingisch
Gold, Silber, Granate
Musée du Louvre, Paris



150. Fingerring, 4.-5. Jh.
Oströmisch



151. Fingerring, 6.-7. Jh.
Byzantinisch



152. Fingerring, 6.-7. Jh.
Byzantinisch



153. Fingerring, 6.-7. Jh.
Byzantinisch

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



154. Scheibenfibel, 7. Jh.
Alemannisch



155. Scheibenfibel, um 600
Alemannisch



156. Scheibenfibel, 7. Jh.
Fränkisch-mittelrheinisch

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



157. Fingerring, 4. Jh.
Pontisch



158. Fingerring, 5.-7. Jh.
Merowingisch



160. Fingerring, 4.-5. Jh.
Pontisch-ostgermanisch



159. Fingerring, 5.-6. Jh.
Merowingisch

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 81



161. Fingerring, 6. Jh.



162. Fingerring, 4.-5. Jh.

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Spätromisch/Fränkisch

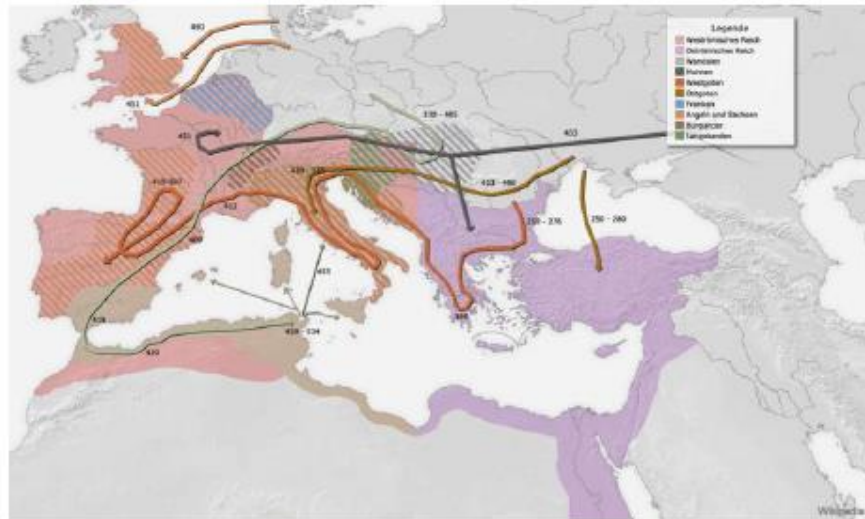


163. Fingerring, 3. Jh.

Römisch

Privatbesitz

Folie 82



164. Schematische Darstellung der Völkerwanderungen

Folie 85



168. Anhängers, 3. Jh.
Römisch
Silber

167. Anhängers, 1.-3.
Jh.
Römisch
Silber



169. Fibel, 1.-2. Jh., Römisch-pannonisch
Eisen, Silber
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



170. Fingerring, 3. Jh.
Römisch
Silber

Folie 86



171. Fibern, 1.-3. Jh., Römisch
Silber, Bronze
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



172. Himmelsleiterikone, 12. Jh.
Katharinenkloster, Sinai-Halbinsel



173. Tod der Jungfrau Maria, Pala d'oro (Fragment), 10. Jh.
Basilica di San Marco, Venedig



174. Steigbügelringe, 12.-13. Jh.
England



175. Steigbügelring, 11. Jh.
England
Bronze, Glasstein



176. Steigbügelringe, 12.-14. Jh.
England und Deutschland
Bronze vergoldet, Glassteine
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 89



177. Rundfibel, 7.-8. Jh.
Merowingisch - karolingisch
Bronze, Almandin



178. Rundfibel, 2. Hälfte des 10.-11. Jh.
Deutschland
Kupfer, Email



179. Fibel, um 850-950
Karolingisch
Bronze, Email

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 90

180. Ringbroschen, 12.-13. Jh.
Deutschland
Silber,
Bronze



181. Rundbrosche, 12. Jh.
Deutschland
Bronze



182. Ringbroschen, 12.-13. Jh.
England
Silber, Bronze, Zinn

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



Folie 91



183. Fingerring, 2. Hälfte des 13. Jh.
England



184. Fingerring, 2. Hälfte des 13. Jh.
England



185. Fingerring, Ende des 13. Jh.
England
Silber vergoldet, Tumulal



186. Fingerringe, 13.-14. Jh., England
Bronze, Silber, Gold, Glassteine

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 92

187. Ringkragenbroschen, 13. Jh.
Westeuropa England
Gold, Silber



188. Ringbroschen, 2. Hälfte des 13. Jh.
England
Bronze

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 93



189. Broschen, um 1300
England
Silber vergoldet

190. Broschen, um 1300
England
Silber, Bronze



Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 94

191. Broschen, 13.-14. Jh.
England
Bronze, Glasstein



192. Broschen, Mitte des 13. - Mitte des 14. Jh.
England, Frankreich
Silber, Bronze
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 95



193. Fingerring, 1. Hälfte des 14. Jh.
Frankreich
Silber, Smaragd



194. Brosche, 13.-14. Jh.
England
Bronze, glasartige Substanz



195. Broschen, 13.-14. Jh.
England
Bronze, Glassteine, Almandine, weißliche Substanz

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 96



196. Ringbrosche, 14.-15. Jh.
England
Bronze, Glassteine



197. Ringbrosche, 14. Jh.
England
Silber vergoldet



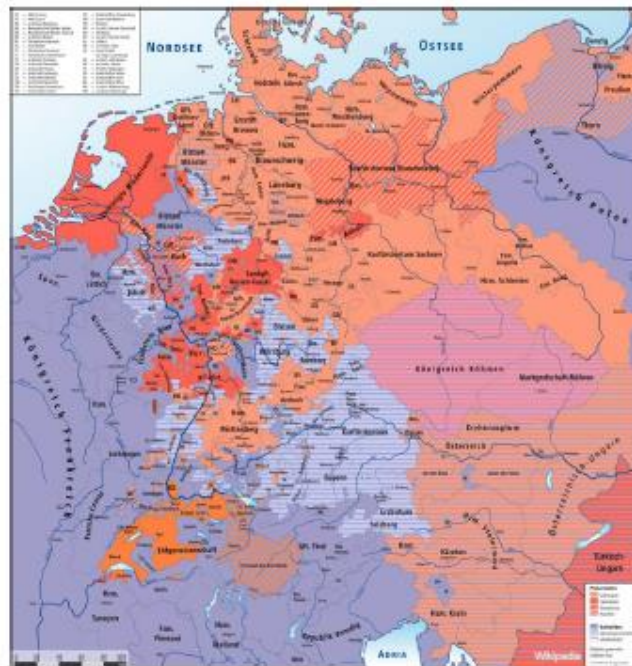
198. Ringbrosche, um 1200
England
Silber vergoldet



199. Ringbrosche, 13. Jh.
England
Silber vergoldet

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 97



200. Konfessionen in Zentraleuropa um 1618

Folie 98



201. Anhänger, 14.-15. Jh.
Westeuropa



202. Gewandschließen, Anfang des 15. Jh.
Deutschland



203. Fingerring, 2. Hälfte des 14. Jh.
England

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 99



204.

Zwei Fingerringe, 15. Jh.
England



205.



206. Fingerring, 15. Jh.
Frankreich
Inchrift: "sans de partir"



207. Fede - Ring, 15. Jh.
Westeuropa



208. Fingerring, 15. Jh.
England
Inchrift: "write + ande al is for .. love"

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln

Folie 100



209. Brosche mit Liebespaar,
sog. "Wiener Heftlein", 1430 - 1440
Burgund
Kaiserliche Schatzkammer, Wien



210. Fingerring, um 1420 - 1450
Niederlande



211. Anhänger, 14. Jh.
England
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



212. Fingerring, Mitte des 15. Jh.
Westeuropa

Folie 101



213. Anhänger, 1570 - 1580
Deutschland (?)



214. Anhänger, Mitte des 16. Jh.
Westeuropa



215. Anhänger, 2. Hälfte des 16. Jh.
Deutschland (?)



216. Anhänger, 2. Hälfte des 16. Jh.
Spanien

217. Flakon, um 1570 - 1580
Frankreich



Sammlung Thyssen-Bornemisza

Folie 102



218. Aufhängeschmuck, 1580 - 1600
Wien od. Prag



219. Anhänger, 2. Drittel des 16. Jh.
Wien od. Prag



220. Kettenglied, 1580 - 1600
Wien od. Prag



221. Fingerring, Mitte des 16. Jh.
Westeuropa



222. Fingerring, um 1560 - 1580
Westeuropa

Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



223. Fingerring, 2. Hälfte des 16. Jh.
Westeuropa

Folie 103



224. Barthel Bruyn d. Ältere, 1493-1555
Bildnis einer Dame mit Tochter
Ermitage, St.-Petersburg



225. Lucas Cranach d. Jüngere, 1515-1586
Bildnis einer vornehmen Dame, um 1540 od. 1564
Kunsthistorisches Museum, Wien

Folie 104



226. Anhänger, Mitte des 17. Jh.
Köln
Silber
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



227. Pierre Woeiriot (1532-1599), Selbstporträt, 1556



228. Pierre Woeiriot, Ring, Entwurf, 1561



die 123rf.com

229. Pierre Woeiriot, Ohring und Ring, Entwurf



230.



232.



231.



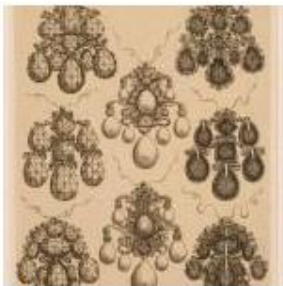
233.



234.

Entwürfe von René Boyvin (1525-1580)

Folie 107



235.



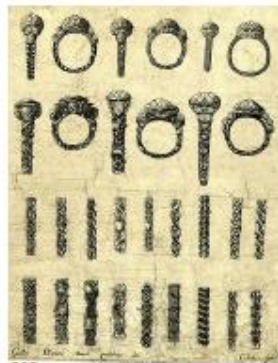
236.



237.



239.



238.

Entwürfe von Gilles Legaré, um 1663



240.

Folie 108



241. Giardinetto - Ring, 2. Hälfte des 18. Jh.
Italien



242. Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh.
Westeuropa



243. Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh.
Westeuropa



244. Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh.
Westeuropa



245. Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh.
Frankreich
Sammlung Hanns-Ulrich Haedeke, Köln



246. Giardinetto - Ring, Mitte des 18. Jh.
Spanien



247. Jean-Honoré Fragonard, 1732-1806
Die Schaukel, 1767/68
Wallace Collection, London



248.



249.

Eisenschmuck, sog. "Berliner Eisen", 1. Hälfte des 19. Jh.



250.



251. „Carlin-Typ“ Goldlagerstätte in Nevada, USA



252.

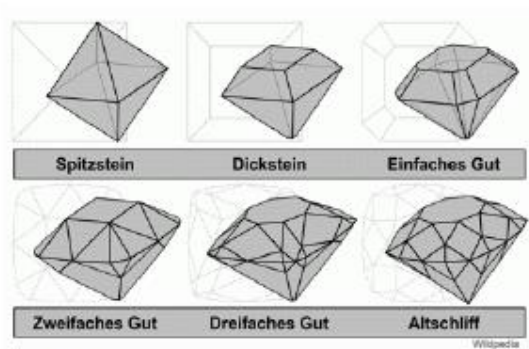


253. Farbedelsteine

www.unipedia.de



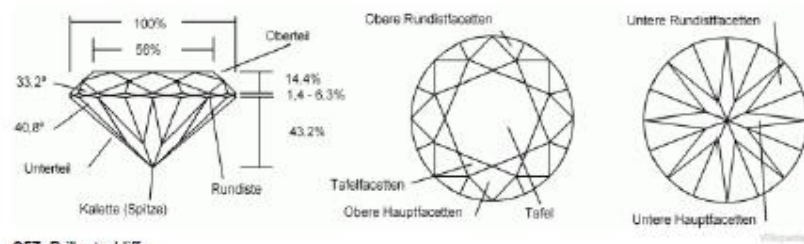
254. Diamanten



255. Historische Schliffformen



256.



257. Brillantschliff



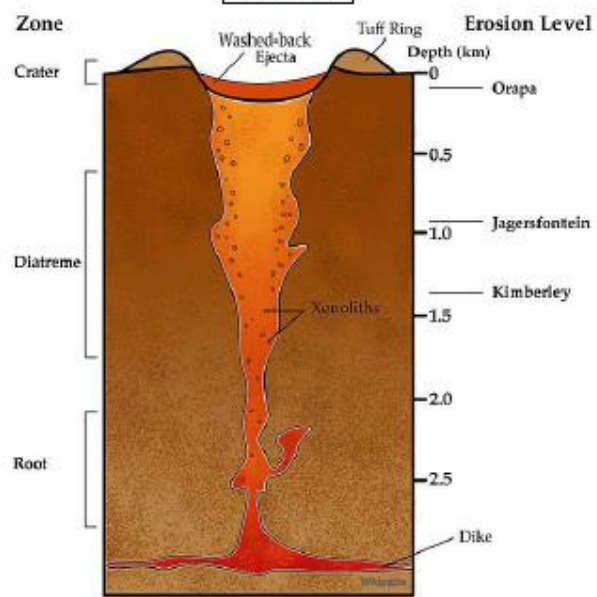
258. Diamantenvorkommen

Folie 119



259. „Udachnaja“-Tagebau in Sibirien, Russland

Folie 120



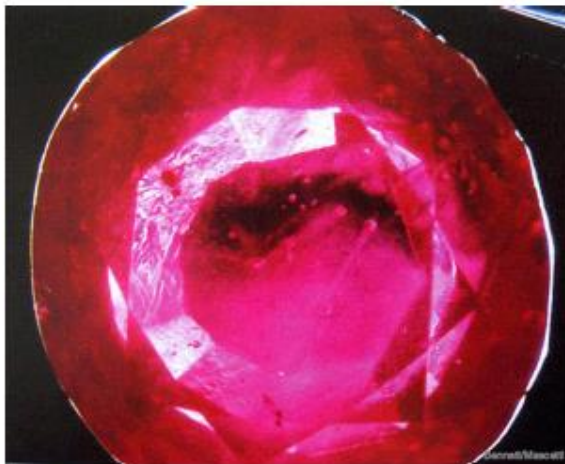
260. Struktur eines Kimberlitschlotes

Folie 121



261. Diamant im Muttergestein

Folie 122



262. Rubin

Folie 123



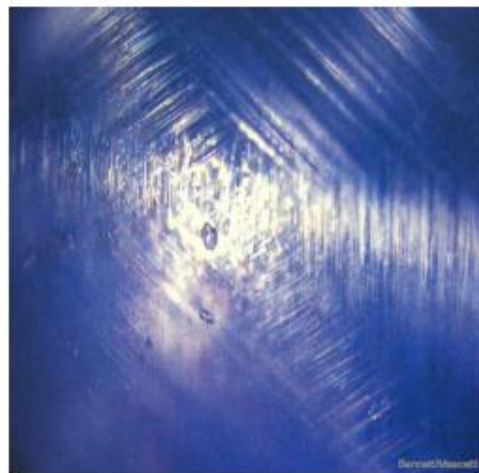
263. Smaragd

Folie 124

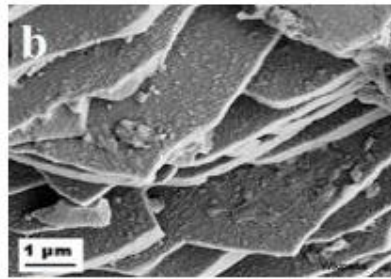


264.

Sternsaphir

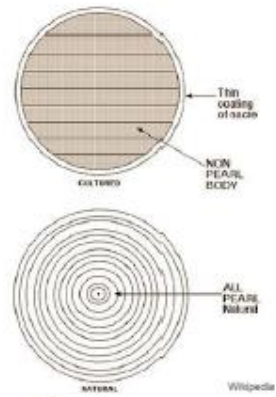


265.



266.

Struktur einer Perle



267.



268.

Folie 127



269.



270.



271.

Natürliche farbige Perlen

Folie 128

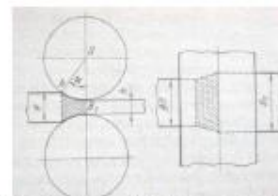
3. Teil



273.



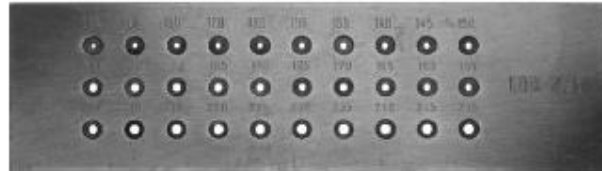
274.



275. Konstruktion und Funktionsprinzip der Walzen

272. Arbeit mit Walzen

Folie 129



276.



277.



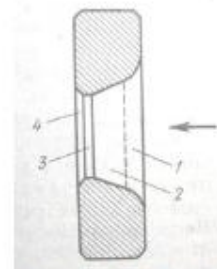
278.

Unterschiedlich kalibrierte Ziehseisen

Folie 130



279. Arbeit mit dem Ziehseisen



280. Ziehseisen im Querschnitt



281.

Arbeit mit dem Schweißbrenner



282.



283.

Beispiele der Verzierung mit der Niello-Technik



284.



285.

Folie 133



286.



287.



288.

Email im Schmuck

Folie 134



289. René Lalique
Pektorale, 1898-1899
Gold, Email
Museu Calouste Gulbenkian, Lissabon



290. René Lalique
Halsbanddetail, um 1900
Gold, Email, Brillanten



291. René Lalique
Anhänger, 1899-1890
Gold, Email, Perle
The Lalique Museum, Hakone, Japan

Folie 135



Carl Fabergé
div. Anhänger, um 1900
Gold, Silber, Email

292.

294. Carl Fabergé
Maiglöckchen-Ei, 1898
Gold, Silber, Email, Brillanten,
Perlen
Sammlung W. Wechselberg



293.

Folie 136



295.

Funktionsprinzip einer Gummiform
bei dem Ausschmelzverfahren



296.



297. Prof. Rudolf Rücklin
Der Gründungsdirektor der Schule



298. Die Goldschmiedeschule, Pforzheim



299.



Arbeit in pforzheimer Bijouteriefabrik, Ende des 19. Jh.

300.

Folie 139

301. Markgraf Karl Friedrich von Baden
Gründer der Pforzheimer Schmuck- und
Uhrenindustrie



302. Das Waisen- und Siechenhaus, Pforzheim, um 1850



Folie 140

303. Franz-Peter Birbaum
Einer der leitenden Meister der Firma „Fabergé“



304. Peter Carl Fabergé



305. ehem. Sitz der Firma „Fabergé“ in St.Petersburg, Russland

Folie 141



306.



308.



307.

Arbeiter an der Firma „Fabergé“

Folie 142



309.



310.



311.

Folie 143



312. Charles Robert Ashbee, ca. 1900
Gürtelschließe
Silber, Email, Amethyst
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

313. Otto Baker, für „Liberty & Co.“, 1908
Gürtelschließe
Silber, Opale
Schmuckmuseum, Pforzheim



314. Charles Robert Ashbee, ca. 1900
Gürtelschließe
Kupfer, Silber, Citrine, Email
Schmuckmuseum, Pforzheim

Folie 144

315. Carl Otto Czeschka
Wiener Werkstätte, um 1905
Brosche
Gold, Opale
Museum für angewandte Kunst,
Wien



317. Josef Hoffmann
Wiener Werkstätte, um 1910
Manschetten- und Frackknöpfe
Gold, Opale, Chrysoprase, Kameole,
Türkise
Museum für angewandte Kunst, Wien

316. Koloman Moser, Wiener Werkstätte, 1904
Anhänger
Silber, Opal
Museum für angewandte Kunst, Wien

Folie 145



318. Naum Slutzky, ca. 1930
Halsschmuck
Metall
Schmuckmuseum, Pforzheim

319. Naum Slutzky, 1924-1926
Anhänger und Brosche
Silber, Opal, Horn, Perlmutter, Bernstein



Folie 146



320. Brosche, um 1900
Gold, Brillant, Perle, Email
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



322. Firma „Meyle & Mayer“, um 1890
Anhänger
Silber, Fensteremail
Van Den Bosch, London



321. Firma „Wild & Cie“, um 1890
Brosche
Gold, Glasstein, Email
Schmuckmuseum, Pforzheim

Folie 147



323. Firma „Meyle & Mayer“, um 1890
Brosche
Silber, Fensteremail
Tadema Gallery, London



324. Firma „Gebrüder Falk“, um 1900
Anhänger
Silber vergoldet
Schmuckmuseum, Pforzheim



325. Firma „Levinger & Bissinger“, um 1900
Halsschmuckschließe
Silber, Perlen, Email
Tadema Gallery, London

Folie 148



326. Brosche, 1846
Deutschland
Gold, Email
Schmuckmuseum,
Pforzheim



327. Ohrgehänge, um 1845
Deutschland
Gold
Städtisches Museum,
Schwäbisch-Gmünd



329. Gürtelschließe, um 1835
Deutschland
Semilor od. Mannheimer Gold
Städtisches Museum,
Schwäbisch-Gmünd



328. Brosche, um 1845
Deutschland
Gold, Almandin
Privatbesitz

Folie 149



331. div. Broschen, Ende des 19. Jh
Gold, Schmucksteine

330. Schmuckgarnitur, um 1830
Gold, Rubine, Brillanten

Folie 150



332. Armband, um 1835-1840
Gold, Olivine



333. Armband, um 1850
Österreich
Silber vergoldet, Email, Amethyst, Perlen
Museum für angewandte Kunst, Wien



334. Zwei Armbänder, um 1850
Wien
Messing vergoldet, Email
Historisches Museum, Wien

Folie 151



336. Max Joseph Grandl
Firma „Theodor Fahrner“, um 1900
Brosche
Silber, Türkis, Email
Tadema Gallery, London



335. Theodor Fahrner



337. Firma „Theodor Fahrner“, um 1900
Armbänder (Details)
Silber, Email
Tadema Gallery, London

Folie 152



338. Christian Ferdinand Morawe
Firma „Theodor Fahrner“, um 1900
Brosche
Silber, Amethyste
Tadema Gallery, London



339. Max Joseph Grandl
Firma „Theodor Fahrner“, um 1900
Hutnadel
Silber, Amethyst
Götzlaf-Antiquitäten, Berlin

340. Patriz Huber
Firma „Theodor Fahrner“, um 1900
Entwurf und Brosche
Silber, Achat, Email
Institut Mathildenhöhe, Darmstadt
Schmuckmuseum, Pforzheim



Folie 153



341. Franz Boeres
Firma „Theodor Fahrner“, 1904-1905
Anhänger mit Kette
Silber, Perlen, Email
Galerie Torsten Bröhan, Düsseldorf



342. Joseph Maria Olbrich
Firma „Theodor Fahrner“, um 1902
Anhänger mit Kette
Silber vergoldet, Achte
Privatbesitz

Folie 154



343. Julius Müller-Salem
Firma „Theodor Fahrner“, 1901-1902
Gürtelschließe
Silber, Lapislazuli, Türkis, Perlschalen
Schmuckmuseum, Pforzheim

344. Georg Kleemann
Firma „Theodor Fahrner“, 1902
Brosche
Gold, Türkis, Smaragde, Perlschalen,
Email
Schmuckmuseum, Pforzheim



345. Patriz Huber
Firma „Theodor Fahrner“, 1901
Gürtelschließe
Silber, Achte
Schmuckmuseum, Pforzheim



Folie 155



346. Christian Ferdinand Morawe
Firma Theodor Fahrner, um 1904
Anhänger
Silber, Türkise
Tadema Gallery, London



347. Alfred Max Bernheim
Firma „Theodor Fahrner“, um 1905
Brosche
Silber, Granate
Tadema Gallery, London

Folie 156



348. Peter Behrens
Firma „M.H. Wilckens & Söhne“, um 1902
Gürtelschließen
Silber

349. Georg Kleemann
Firma „Victor Mayer“, um 1902
Anhänger
Silber vergoldet, Email
Schmuckmuseum, Pforzheim



Folie 157



350. Georg Kleemann
Firma „Rodi & Wienberger“, um 1900
Halsschmuck
Doublé, Opale, Rubine, Perlen
Schmuckmuseum, Pforzheim



351. Georg Kleemann
Firma „C.W. Müller“, um 1900
Entwurf und Anhänger
Gold, Saphir, Glassteine, Perlen, Email
Schmuckmuseum, Pforzheim



Folie 158



352. Archibald Knox
Firma „Liberty & Co.“, 1906
Gürtelschließe
Silber, Email
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond



355. Archibald Knox
Firma „Liberty & Co.“, um 1905
Anhänger
Gold, Email, Perlen
Delaware Art Museum, Wilmington

353. Archibald Knox
Firma „Liberty & Co.“, ca. 1900
Anhänger
Gold, Türkise, Email
Tadema Gallery, London



354. Archibald Knox
Firma „Liberty & Co.“, ca. 1900
Brosche
Gold, Opal
Tadema Gallery, London



Folie 159



356. Archibald Knox
Firma „Liberty & Co.“, ca. 1900
Diadem
Metall vergoldet, Email, Opalscheibe
Tadema Gallery, London



357. Archibald Knox, Firma „Liberty & Co.“,
ca. 1904
Collier
Gold, Perlmutter (Abalone), Perlen
Tadema Gallery, London

Folie 160



358. Charles Desrosiers, Atelier „Fouquet“, ca. 1900
Brosche
Gold, Perlen, Perlmutter, Email



359. Charles Desrosiers, Atelier „Fouquet“, 1905
Collier
Gold, Opalscheiben, Brillanten, Perlen, Email

Folie 161

360. Charles Desrosiers
Atelier „Fouquet“, 1901
Brosche
Gold, Perlen, Perlmutter, Email
Victoria & Albert Museum, London



361. Alfons Mucha
Atelier „Fouquet“, ca. 1900
Korsettschmuck
Gold, Email, Smaragd, Perle, Perlmutter
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond



362. Alfons Mucha
Atelier „Fouquet“, ca. 1900
Brosche
Gold, Email, Smaragd, Opal, Perlmutter
The Metropolitan Museum of Art, New York

Folie 162



363. Alfons Mucha
Atelier „Fouquet“, um 1900
Anhänger
Gold, Brillanten, Smaragde, Perle, Email
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt



364.

Alfons Mucha
Fouquet Boutique, ca. 1900
6 Rue Royal, Paris



365.

Folie 163



366.

367.



368.



369.



370.



371.

Folie 164



372.



374.



376.



373.



375.



377.

Folie 165



378.

Black & Rose



381.



379.

Black & Silver



380.

Flamingo



382.

Folie 166



383.

Black & Silver



386.

Black & Silver



387.

Black & Silver



389.

Black & Silver



390.

Black & Silver



384.

Black & Silver



385.

Black & Silver



388.

Black & Silver



391.

Black & Silver

Folie 167



392. Firma „Van Cleef & Arpels“, um 1930
Brosche
Gold, Brillanten, Saphire, Smaragde, Rubine
Victoria & Albert Museum, London



393. Firma „Cartier“, um 1930
Brosche
Platin, Brillanten, Saphire, Smaragde, Rubine



395. Brosche-Ohrklips, um 1930
Platin, Brillanten

396. Firma „Mauboussin“, 1925
Brosche



394. Firma „Cartier“, 1925-1930
Brosche
Platin, Brillanten, Saphir, Bergkristall



Folie 168



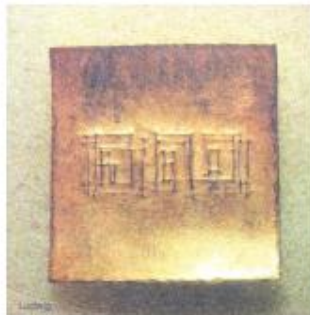
397. Firma „Van Cleef & Arpels“, 1937
Brosche „Pivoine“
Gold, Brillanten, Rubine
Van Cleef & Arpels' Sammlung

Folie 169



398. Mario Pinton, 1987
Ring
Gold, Rubine
Danner Stiftung, München

399. Mario Pinton, 1978
Armreif
Gold, Rubine
Danner Stiftung, München



400. Mario Pinton, ca. 1962
Brosche
Gold

Folie 170



401. Reinhold Reiling, ca. 1970
Ring
Gold, Diamanten
Danner Stiftung, München

402. Reinhold Reiling, 1969
Brosche
Gold, Diamanten
Danner Stiftung, München

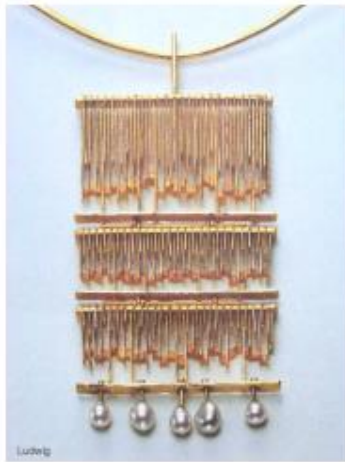


403. Reinhold Reiling, 1969
Armreif
Gold, Smaragd, Diamanten
Danner Stiftung, München



404. Reinhold Reiling, 1967
Brosche
Gold
Schmuckmuseum, Pforzheim

Folie 171



405. Klaus Ullrich, 1963
Halsschmuck
Gold, Perlen
Schmuckmuseum, Pforzheim



407. Klaus Ullrich, um 1970
Anhänger
Gold, Elfenbein, Schmucksteine



406. Klaus Ullrich, um 1970
Brosche
Gold, Stahl, Lapislazuli

Folie 172



408. Jean Després, 1932
Anhänger-Brosche
Silber, Email



409. Raymond Templier, um 1930
Brosche
Platin, Brillanten
Privatbesitz



410. Jean Fouquet, 1925
Brosche
Gold, Email, Brillanten



411. Raymond Templier, um 1925
Armband und Brosche
Silber, Gold, Platin, Onyx, Brillanten
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond



412. Jean Fouquet, um 1925
Armband
Gold, Platin, Email, Brillanten, Jade
Virginia Museum of Fine Arts, Richmond

Folie 173



413. Henry van de Velde, ca. 1898
Brosche
Gold, Rubine, Brillanten
Tadema Gallery, London

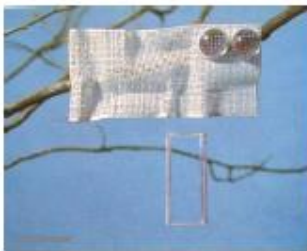


415. Henry van de Velde, ca. 1900
Halsschmuck
Gold, Saphire, Smaragd



414. Henry van de Velde, 1898
Gürtelschließe
Silber, Amethyst
Karl - Ernst - Osthaus - Museum, Hagen

Folie 174



416. Anton Cepka, 1969
Brosche
Silber, Bergkristalle
Danner Stiftung, München

417.
Gisela Seibert-Philippen, 1971
Ansteckschmuck
Silber, Acrylglas



419. Hermann Jünger, 1970
Halsschmuck
Edelstahl, Weißgold, Mondsteine,
Blutsteine, Achat



418. Helga Zahn, 1968
Brosche
Silber, Glas, Email
Danner Stiftung, München



Folie 175



420. Ramón Puig Cuyás, 1984
Brosche
Verschiedene Metalle, Kunststoff, Farbe
Die Neue Sammlung, München



421. Junwon Jung, 2008
Brosche
Titan, Stahldraht
Danner Stiftung, München



423. Hubertus von Skal, 1966
Brosche
Gold, Stahl, Eisen
Danner Stiftung, München



422. Daniel Kruger, 1981
Halsschmuck
Silber, Holz, Metall Stein Glas
Danner Stiftung, München



424. Dorothea Prühl, 1999
Halsschmuck
Danner Stiftung, München

Folie 176



425. Friedrich Becker, 1969
Kinetischer Armschmuck
Weißgold, Blutsteine, Chrysoprase
Danner Stiftung, München



426. Friedrich Becker, 1962
Variabler Ansteckschmuck
Gold, Rubine
Danner Stiftung, München



427. Friedrich Becker, 1969
Kinetische Brosche
Weißgold, Rubine, Brillanten

428. Franz Bette, 1988
Handschnuck
Stahl, Palladium



429. Franz Bette, 2002
zwei Fingerringe
Gold

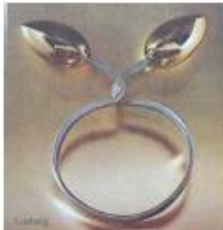


Folie 177



430. Sigurd Persson

431. Sigurd Persson, 1965
Armschmuck
Gold, Silber
Tillhör Nationalmuseum,
Stockholm



432. Sigurd Persson, 1965
Halsschmuck
Gold, Schmucksteine

Folie 178



433. Sigurd Persson, 1964
Ohrschmuck
Silber

434. Sigurd Persson, 1964
Armreif
Gold, Brillanten



435.
Sigurd Persson, ca. 1962
Fingerringe
Silber

Folie 179



436. Sigurd Persson, 1963
Armreif
Gold, Rauchquarz
Schmuckmuseum, Pforzheim



438. Sigurd Persson, 1965
Halsschmuck
Silber



437. Sigurd Persson, 1966
Beinreif
Silber, Gold

Folie 180



439. Richard Hamilton



440. Richard Hamilton, 1922-2011
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956
Kunsthalle Tübingen

Folie 181



441. Firma „Mauboussin“, 1967
Collier (Ausschnitt)
Gold, Smaragde, Rubine, Saphire, Brillanten



442. Firma „Van Cleef & Arpels“, um 1970
Ohrklips
Gold, Smaragde, Rubine Brillanten

443. Firma „Van Cleef & Arpels“, um 1970
Schmuckgarnitur (Ausschnitt)
Gold, Smaragde, Rubine, Brillanten



444.
Firma „Van Cleef & Arpels“, 1970
Ohrgehänge
Gold, Smaragde, Rubine Brillanten



Folie 182

445. Firma „Boucheron“, um 1974
Sautoire (Ausschnitt)
Gold, Koralle, Brillanten



446. Firma „Mauboussin“, um 1970
Schmuckgarnitur (Ausschnitt)
Gold, Türkise, Rubine, Brillanten



447. Firma „Bulgari“, um 1995
Armband
Gold, Saphire, Olivine, Perlen, Brillanten



Folie 183

448. Björn Weckström
Firma „Lapponia“, 1970
Ring „Turmalinsteg“
Gold, Turmalin



449. Björn Weckström
Firma „Lapponia“, 1969
Ring „Dance in the galaxy“
Silber



450. Chao-Hsien Kuo
Firma „Lapponia“, 2008
Halsschmuck „Summer Romance Duo“
Gold, Turmalin

Folie 184



451.



453.



454.



452.



455.

Folie 185



456. Günter Krauss
Firma „art-design“, 1974
Halsschmuck



457. Günter Krauss
Firma „art-design“, 1973
Armband
Gold, Jade



458. Günter Krauss
Firma „art-design“, 1974
Armreif und Ring
Gold, Brillanten, Achat

459. Hans Stalder
Firma „art-design“, 1974
Brosche
Gold, Email, Brillanten



460. Walter Wittek
Firma „Niessing“, 1979
Spannring rund
Platin, Brillant

Folie 186



461. Simon Peter Eiber
Firma „Niessing“, 1993
Halsschmuck „Blütenscheiben“
Gold, Platin

462. Bettina Geistlich
Firma „Niessing“, 2007
Ringe „Circulus“
Gold, Platin, Brillanten



Folie 187



463. Monika Seitter, 2008
Ringe „Solitair“
Gold, Kunststoff, Brillanten



464. Firma „IsabelleFa“, 1988
Schmuckgarnitur
Gold



465. Heiko Schrem, 2006
Ringe „Helios“
Gold, Topas, Citrin



466. Georg Spreng, 2005
Halsschmuck „Farbreigen“
Platin, Edelsteine

Folie 188



467. Firma „Biegel“, 2006
Schmuckgarnitur „Stars“
Platin, Gold, Aquamarine



468. Christiane Iken, 2006
Brosche „Koralle“
Gold, Koralle

469. Monika Glöss, 2005
Ringe „Cube“
Gold, Silber



471. Firma „Ehinger-Schwarz“, 2008
Anhänger „Charlotte 21“
Edelstahl, Brillanten, Turmalin



470. Monika Seitter, 2008
Ringe „Arthema“
Gold, Kunststoff, Edelsteine



Folie 189



472. Carl Dau, 2004
Ohrschmuck „Monochrom“
Gold, Lack, Diamanten



474. Carl Dau, 2006
Ringe
Edelstahl

475. Jörg Heinz, 2008
Halsschmuck
Gold, Citrin, Peridot, Topas



Folie 190



476.



477.



478.

Folie 191



Folie 192



Folie 193

489. Gabrielle Bonheur Chanel



490.



Chanel



Yves Saint Laurent

492.

491.

Folie 194



Vogue/Mano Paul Gaultier

493.



495.



Yves Saint Laurent

494.



Vogue/Yves Saint Laurent

496.

Folie 195



497.



498.



499.