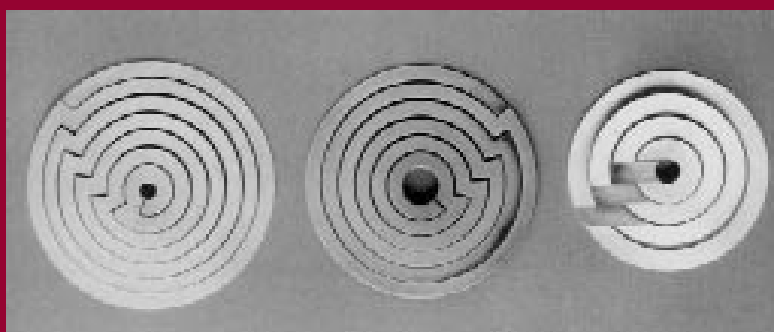


Ursula Keltz

SCHMUCKGESTALTUNG
an der Akademie
der Bildenden Künste
München



1946 – 1991



V&G

Ursula Keltz

SCHMUCKGESTALTUNG
an der Akademie
der Bildenden Künste München

Ursula Keltz

SCHMUCKGESTALTUNG
an der Akademie
der Bildenden Künste
München

Die Klasse für Goldschmiedekunst

1946–1991



VDG

Weimar 1999

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Keltz, Ursula:

Schmuckgestaltung an der Akademie der Bildenden Künste München :
die Klasse für Goldschmiedekunst 1946 - 1991 / Ursula Keltz. - Weimar :

VDG, Verl. und Datenbank für Geisteswiss., 1999

Zugl.: Bonn, Univ., Diss.

E-Book ISBN: 978-3-95899-080-7

© VDG • Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften • Weimar 1999

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form
(Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren)
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Verlag und Autorin haben sich nach besten Kräften bemüht,
die erforderlichen Reproduktionsrechte für alle Abbildungen einzuholen.
Für den Fall, daß wir etwas übersehen haben, sind wir für Hinweise der Leser dankbar.

Layout: Katharina Hertel

INHALTSVERZEICHNIS

TEIL I

Vorwort	9
Einleitung	11
I. Zur Schmuckentwicklung in Westdeutschland nach 1945 – Ein Überblick	13
II. Die Klasse für Goldschmiedekunst an der Akademie der Bildenden Künste München	28
II.1 Die Goldschmiedeklasse unter der Leitung Franz Rickerts 1946 bis 1972	35
II.1.1 Franz Rickert als Lehrer	35
II.1.1.1 Grundlagen des Lehrkonzepts	35
II.1.1.2 Unterrichtspraxis	45
II.1.2. Zum Schmuckschaffen Franz Rickerts	55
II.1.3 Schmuckgestaltung in der Goldschmiedeklasse 1946 bis 1972	75
II.2 Die Goldschmiedeklasse unter der Leitung Hermann Jüngers 1972 bis 1991	113
II.2.1 Hermann Jünger als Lehrer	113
II.2.1.1 Grundlagen des Lehrkonzepts	113
II.2.1.2 Unterrichtspraxis	118
II.2.2. Schmuck von Hermann Jünger	132
II.2.3 Schmuckgestaltung in der Goldschmiedeklasse 1972 bis 1991	169
III. Zusammenfassung	227

TEIL II

Katalog

Vorbemerkung	231
Biographien und Werke	232
Abbildungen	307
Liste der Studenten 1946–1991	389
Literatur	395

Teil I

VORWORT

Die vorliegende Untersuchung wurde 1993 als Dissertation an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn eingereicht. Sie entstand unter der Betreuung meines verehrten Lehrers, Prof. Dr. Tilmann Buddensieg, dessen Begeisterungsfähigkeit und Aufgeschlossenheit für ein breites Themenspektrum mich ermutigten, ein zeitgenössisches Thema aus einem wissenschaftlich kaum erforschten Gebiet zu wählen. Dem Koreferenten, Prof. Dr. Heijo Klein, sei gedankt für sein Interesse an meiner Arbeit.

Aktualität der Fragestellung und mangelhafte schriftliche Quellenlage bedingten, daß ein wesentlicher Teil der Studie auf Interviews beruht. Mein Dank gilt daher in erster Linie den vielen Goldschmieden, die mich bereitwillig mit Auskünften und Material unterstützten und ohne deren großes Entgegenkommen die Arbeit nicht hätte zustandekommen können. Insbesondere danke ich dem 1991 verstorbenen Professor Franz Rickert, den ich in seinen letzten Lebensjahren noch kennenlernen durfte, und Professor Hermann Jünger. Beide gingen mit unermüdlicher Geduld auf meine Fragen ein. Wesentliche Hinweise zu Leben und Werk Franz Rickerts erhielt ich von seiner Tochter, Frau Renate Recht, und seiner Enkelin, Frau Katharina Kerscher.

Dankend erwähnen möchte ich auch Frau Herta Grill vom Sekretariat der Akademie der Bildenden Künste München, die mir bei der Einsichtnahme und Auswertung von Akten über die Goldschmiedeklasse behilflich war.

Im Laufe der Recherchen trug ein großer Personenkreis zur Konkretisierung und Erarbeitung des Themas bei. Allen Beteiligten sei an dieser Stelle vielmals gedankt. Die wichtige Arbeit des Korrekturlesens übernahmen Frau Dr. Margret Ribbert, Basel und Herr Dirk Scholz, München, deren Einsatzbereitschaft und konstruktive Kritik mir eine wertvolle Hilfe waren.

Für die Unterstützung zur Drucklegung der Dissertation bin ich Herrn Prof. Dr. Florian Hufnagl, München, der sich mit außerordentlichem Engagement für meine Belange einsetzte, zu besonderem Dank verpflichtet, ebenso der Danner-Stiftung, München, und ihrem Vorsitzenden, Herrn Dr. Herbert Rüh. Die großzügige finanzielle Förderung der Stiftung ermöglichte es, der Untersuchung durch einen umfangreichen Bildteil Anschaulichkeit zu verleihen.

EINLEITUNG

München gilt gegenwärtig international als eines der wichtigsten Zentren zeitgenössischer Schmuckkunst. Diesen Ruf verdankt es maßgeblich der Existenz der Goldschmiedeklasse an der Akademie der Bildenden Künste, deren liberale, dem Akademiestatus gemäßen Studienbedingungen zu einer freien Arbeitsweise prädestinieren und dazu beitrugen, daß aus dieser Klasse viele Goldschmiede mit einer ausgeprägten individuellen Formensprache hervorgingen.

Berufsauffassung und Arbeitsweise dieser Goldschmiede wurden durch zwei starke Lehrerpersönlichkeiten geprägt. Franz Rickert, der seine Lehrtätigkeit bereits 1935 an der damaligen Staatsschule für angewandte Kunst aufgenommen hatte, behielt sein Amt nach dem Krieg bei und leitete die Klasse von 1946 bis 1972. Rickerts Nachfolger wurde sein ehemaliger Schüler Hermann Jünger, der seine Professur 1991 niederlegte. Der nur einmalige Lehrerwechsel während eines Zeitraums von 45 Jahren sowie das Lehrer-Schüler-Verhältnis der beiden aufeinanderfolgenden Professoren gewährleisteten ein hohes Maß an Kontinuität in der Ausbildung, das München eine Sonderstellung unter den entsprechenden Fachklassen an anderen Ausbildungsstätten wie zum Beispiel den Fachhochschulen in Düsseldorf, Köln oder Pforzheim einräumt.

Inhalt der folgenden Darstellung ist der Versuch, zum einen die Schmuckentwicklung innerhalb der Goldschmiedeklasse nachzuzeichnen und die spezifischen Merkmale des ›Münchener Stils‹ herauszuarbeiten, zum anderen Parallelen zu den allgemeinen Tendenzen auf dem Gebiet der künstlerischen Schmuckgestaltung zu ziehen.

Von den insgesamt 272 Studenten, die zwischen 1946 und 1991 das Studium in der Goldschmiedeklasse aufnahmen, sind dabei nur diejenigen 171 in die Untersuchung einbezogen, die mindestens drei Semester studierten, die Probezeit bestanden und bis zum Ende der Amtszeit Jüngers ihr Studium abgeschlossen hatten. Als Sondergruppe sind die ehemaligen Lehrlinge Franz Rickerts berücksichtigt, die dieser während der ersten Nachkriegsjahre mangels Studenten ausbildete.

Die Beschränkung des Themas auf die Studienzeit der Goldschmiede hat zur Folge, daß die im Text erwähnten Arbeiten weder stilistisch noch dem Umfang nach unbedingt als repräsentativ für das weitere Schaffen gelten können. Mehrfach sind die Studienarbeiten gerade im Fall der Akademieschüler, die ihren Beruf nicht oder nur in geringem Umfang ausübten, fast vollständig erhalten, während Goldschmiede mit einem umfangreicheren Werk auf eine Dokumentation der Studienphase verzichteten. Insgesamt lassen sich bis etwa zum Ende der sechziger Jahre wesentlich weniger Schmuckarbeiten aus der Studienzeit nachweisen als für den anschließenden Zeitabschnitt bis 1991 – ein Sachverhalt, der nicht zuletzt auf die vermehrten Ausstellungsbeteiligungen der Studenten, die Zunahme gut bebildeter Kataloge und vor allem die eindeutige Verlagerung des Unterrichtschwerpunkts auf Schmuck anstelle von Gerätgestaltung seit Jüngers Amtsübernahme zurückzuführen ist.

Trotz des Mangels an schriftlichen Quellen, insbesondere für die ersten zwanzig Jahre des Untersuchungszeitraums, ermöglichten es die mündlichen Auskünfte der betroffenen Goldschmiede sowie ihre großzügige Bereitstellung von Material, die für eine umfassendere Darstellung notwendigen Unterlagen zusammenzutragen.

Aus der Aufeinanderfolge der beiden Professoren Franz Rickert und Hermann Jünger, die beide mehrere Generationen von Schülern prägten, ergibt sich ein zweiteiliger Aufbau der vorliegenden Arbeit. Nach einem knappen Überblick über die Schmuckgeschichte in Westdeutschland nach dem Zweiten Weltkrieg wird zunächst einleitend der historische und inhaltliche Rahmen der Ausbildung in der Münchener Goldschmiedeklasse abgesteckt, während die anschließenden, parallel aufgebauten Kapitel dem Wirken Rickerts und Jüngers als Lehrer, ihrem eigenen Schmuckschaffen sowie der Schmuckgestaltung in der Klasse im jeweiligen Zeitraum gewidmet sind.

Der Katalogteil enthält neben Kurzbiographien und Literaturhinweisen zu den einzelnen Goldschmieden Abbildungen der während der Münchener Studienzeit angefertigten Arbeiten. In Ausnahmefällen sind zu Vergleichszwecken auch früher oder später geschaffene Stücke dokumentiert, sofern sie nicht anderweitig veröffentlicht sind.

I.

ZUR SCHMUCKENTWICKLUNG IN WESTDEUTSCHLAND NACH 1945 – EIN ÜBERBLICK

Neben Industrie-, Mode- und konventionellem Juwelierschmuck hat der Schmuck, in dem sich eine künstlerische Handschrift manifestiert, zahlenmäßig nur einen geringen, jedoch wichtigen Anteil an der gesamten Schmuckherstellung, da er häufig eine Avantgardefunktion übernimmt. Während in den erstgenannten Bereichen kostengünstige Produktion, Publikumsgeschmack und im Juwelierschmuck vor allem der materielle Wert die ausschlaggebenden Faktoren sind, spiegelt der im folgenden behandelte individuell gestaltete Schmuck eine geistige und formale Auseinandersetzung, die allein auf den künstlerischen Wert hin ausgerichtet ist. In der Regel handelt es sich dabei um handwerklich gefertigte Unikate, jedoch können auch Entwürfe für die Serienproduktion dazuzählen, sofern sie den genannten gestalterischen Grundsätzen folgen.

Die Herausbildung des ›künstlerischen Schmucks‹ als eigenständiger Bereich ist ein Phänomen des 20. Jahrhunderts, dessen Wurzeln in der Gegenreaktion auf die Entwicklung der Schmuckindustrie im 19. Jahrhundert liegen. Prinzipien der Schmuckavantgarde nach dem Zweiten Weltkrieg wie die Hervorhebung des künstlerischen Aspekts gegenüber dem materiellen Wert eines Stückes, die Forderung nach ›zeitgemäßer‹ Gestaltung und nach Abschaffung der Rangordnung zwischen angewandter und freier Kunst sind ausgehend von der Arts- und Crafts-Bewegung bereits im Jugendstil vorformuliert. Die Tatsache indes, daß es bis heute keine eindeutige Bezeichnung für den nach künstlerischen Gesichtspunkten gestalteten Schmuck gibt, weist darauf hin, daß die Abgrenzung gegenüber den anderen, ebenfalls nicht streng definierten Schmucksparten sowie auch zur freien Kunst fließend ist. Der Begriff ›Künstlerschmuck‹ ist in der Regel den Schmuckentwürfen von Malern, Bildhauern und Architekten vorbehalten, die mit ihrem unvoreingenommenen, freien Zugang durchaus anregend auf die Goldschmiedekunst wirken. Auch vom Modeschmuck, sofern er nicht lediglich ›echten‹ Schmuck imitiert, gingen und gehen wichtige Impulse aus. Viele für den Modeschmuck typische Elemente wie die Verwendung preisgünstiger Materialien, oft verbunden mit starker Farbigkeit, der Mut zu extravaganteren Kreationen und die im Verhältnis zu ›wertvollem‹ Schmuck ungewöhnlich großen Dimensionen wurden in den siebziger und achtziger Jahren von Avantgarde-Goldschmieden aufgegriffen, so daß nach heutigen Kriterien manch früher Modeschmuckentwurf als künstlerisch gestalteter Schmuck eingestuft wird¹.

Gemeinsamer Nenner des unkonventionellen künstlerischen Schmucks, der auch häufig wenig aussagekräftig als ›moderner‹, ›zeitgenössischer‹ oder ›neuer‹ Schmuck bezeichnet wird, ist die Ablehnung industrieller Massenware sowie bloßer Stil- oder Materialimitation. Diese Ablehnung manifestiert sich in zwei unterschiedlichen Ansätzen: der eine, zu dem zum Beispiel die ›Münchener Schule‹ tendiert, umfaßt Schmuck, dessen gestalterische und handwerkliche Qualität durch

maschinelle Fertigung nicht erreichbar ist; kennzeichnend für den anderen ist hingegen – in Fortsetzung des Werkbund- oder Bauhausgedankens – das Bestreben, für die Serienproduktion geeignete Stücke zu schaffen. So galten vor allem in den fünfziger und sechziger Jahren Entwürfe für skandinavischen Serienschmuck in der Bundesrepublik als vorbildlich².

Für die Entwicklung individuellen und innovativen Schmucks bieten insbesondere die entsprechenden Fachklassen an weiterführenden Schulen den nötigen Freiraum. Neben den Ausbildungsstätten in den traditionellen Schmuckzentren Hanau, Pforzheim und Schwäbisch Gmünd existieren bzw. existierten in einer Reihe weiterer Städte der Bundesrepublik Metall- oder Goldschmiedeklassen an Fachschulen, Fachhochschulen und Akademien. Ob Metallplastik, Design, Gerät- oder Schmuckgestaltung dominiert, hängt häufig vom persönlichen Interesse und Durchsetzungsvermögen der jeweiligen Professoren und Dozenten ab. Durch die Aufeinanderfolge dreier Silberschmiede als Klassenleiter – Andreas Moritz (1952–1969), Erhard Höhle (1969–1992), Ulla Mayer (seit 1992) – liegt der Akzent an der Akademie der Bildenden Künste Nürnberg beispielsweise auf der handwerklichen Fertigung von Gerät, während in der Klasse an der Münchener Kunstakademie seit der Übernahme durch Hermann Jünger, 1972, die Schmuckgestaltung eindeutig Vorrang hat.

An der Hochschule der Künste Berlin sowie der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg spielt Schmuckgestaltung seit der Umstrukturierung und Neuorientierung auf Industrie- bzw. Produktdesign Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre nur noch eine marginale Rolle. Zuvor dagegen hatte sie, vertreten durch Hans Markl (1951–1971) und Franz Ehrat (1945–1971) an den beiden Berliner Vorgängerinstitutionen, der Staatlichen Akademie für Werkkunst und Mode und der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste, und durch Wolfgang Tümpel (1951–1968) in Hamburg, einen recht bedeutenden Stellenwert.

Durch die Auflösung der ehemaligen Werkkunstschulen und ihre Eingliederung in Fachhochschulen entfielen auch dort in mehreren Fällen die Klassen für Gold- und Silberschmiedekunst zugunsten des Industrie- oder Objektdesigns, so z. B. 1970 in Münster und Wuppertal. Auch an den ehemaligen Kölner Werkschulen war nach der Pensionierung Elisabeth Treskows, die dort von 1948 bis 1964 lehrte, der Bereich Goldschmiedekunst durch eine längere Phase der Interimslösungen und Vakanzten sowie der organisatorischen Zuordnung zur Fachhochschule Köln von einem ähnlichen Schicksal bedroht, bis er 1979 durch die Berufung des Österreichers Peter Skubic wieder an Bedeutung gewann.

Richtungsweisend für den Schmuck der Nachkriegszeit und international bekannt wurden vor allem Absolventen der Fachhochschulen Düsseldorf, Pforzheim und in neuerer Zeit Köln (bzw. deren Vorgängerinstitutionen) sowie der Münchener Akademie. Im Gegensatz zu anderen Ländern, in denen oft eine Schule mit einer bestimmten Schmuckauffassung tonangebend wurde, so zum Beispiel die Gerrit Rietveld Academie Amsterdam für die Niederlande oder das Istituto d'Arte Pietro Selvatico Padua für Italien, entwickelten sich in Westdeutschland unter dem Einfluß einiger bedeutender Lehrer unterschiedliche Richtungen. Die am deutlichsten zu unterscheidenden, geradezu konträren ›Schulstile‹ prägten sich unter Friedrich Becker in Düsseldorf und stärker noch unter Hermann Jünger in München und Peter Skubic in Köln heraus.

Typisch für die Düsseldorfer Richtung sind kühle, technoiden, perfekt durchkonstruierte, oft in Weißgold oder Edelstahl ausgeführte Stücke, für den Münchener Stil dagegen eher eine spontane, malerische Gestaltungsweise mit Akzent auf der Oberflächengestaltung. Unter Skubic' Leitung entstanden häufig gitterartig aufgebaute, räumliche Objekte, die an architektonische Stahlkonstruktionen oder industrielle Fertigteile erinnern.

Während Friedrich Becker seine Lehrtätigkeit in Düsseldorf bereits 1952 als Fachlehrer aufnahm und sie bis 1982 ununterbrochen ausübte (seit 1956 als Leiter des Bereichs Schmuck, von 1973 bis 1982 als Professor), trat Jünger erst zwanzig Jahre später, 1972, die Nachfolge Franz Rickerts an der Münchener Akademie an, als er bereits zu den international renommiertesten Goldschmieden zählte. Sein Nachfolger wurde 1991 der Schweizer Otto Künzli, ehemaliger Schüler Jüngers, dessen konsequent verfolgter konzeptueller Ansatz ebenfalls einen starken, wenn auch anders ausgerichteten Einfluß erwarten läßt. Peter Skubic unterrichtete von 1979 bis 1992 an der Fachhochschule Köln.

In Pforzheim wurden mehrere Schülergenerationen von Reinhold Reiling (Lehrtätigkeit 1953–1983, seit 1954 Klassenleitung, 1969 Professur) und Klaus Ullrich (seit 1957, Professur 1969) sowie in jüngerer Zeit von Reilings Schüler und Nachfolger Jens-Rüdiger Lorenzen (seit 1984) geprägt, der zuvor bereits zehn Jahre lang an der Staatlichen Zeichenakademie Hanau unterrichtet hatte.

Sowohl Friedrich Becker als auch Klaus Ullrich waren Anfang der fünfziger Jahre Schüler Karl Schollmayers (geb. 1908) an der Werkkunstschule (seit 1971 Fachhochschule) Düsseldorf. Schollmayer wurde 1956 als Direktor an die damalige Vereinigte Goldschmiede-, Kunst- und Werkschule Pforzheim berufen³. Er selbst war hauptsächlich als Metallplastiker tätig, brachte der Schmuckgestaltung jedoch besonderes Interesse entgegen. Sein Engagement trug wesentlich dazu bei, daß der Bereich Schmuck über alle organisatorischen Neuordnungen der Pforzheimer Schule hinweg seine bedeutende Position behaupten konnte⁴.

Unter den heute noch existierenden Fachklassen, in denen Schmuckgestaltung gelehrt wird, nimmt die Münchener insofern eine besondere Stellung ein, als sie die freieste Art der Ausbildung gewährt. Anders als bei Fachschulen oder Fachhochschulen müssen weder ein Pflichtprogramm im Bereich des Goldschmiedens noch ein obligatorisches Begleitstudium absolviert werden.

Unmittelbar nach dem drastischen Einschnitt durch den Zweiten Weltkrieg, als die Schulen erst allmählich ihren Betrieb wiederaufnahmen, gab es in Deutschland nur eine geringe Zahl unkonventionell arbeitender Goldschmiede, die größtenteils unabhängig voneinander in ihren über das Land verstreuten Werkstätten tätig waren. Zu diesen ›Klassikern‹, die sich ihre eigenwillige Gestaltungsweise über die Kriegszeit hinweg bewahrt haben, zählen u. a. Eva Mascher-Elsässer (geb. 1908), Hildegard Risch (geb. 1903) und Gemma Wolters-Thiersch (geb. 1907) – alle in den zwanziger Jahren an der Burg Giebichenstein in Halle ausgebildet –, weiterhin Wolfgang Tümpel (1903–1978), Erna Zarges-Dürr (geb. 1907) und Herbert Zeitner (1900–1988)⁵. Traditionsgebundener dagegen sind die Arbeiten Elisabeth Treskows (geb. 1898) und Johann Michael Wilms (1885–1963), zweier der bekanntesten deutschen Goldschmiede dieses Jahrhunderts, deren internationaler Ruf nicht zuletzt auf die unabhängig voneinander erfolgte Wiederbelebung von Granulationstechniken um die Mitte der zwanziger Jahre zurückgeht. Der Beitrag des von 1919

bis 1924 am Bauhaus tätigen Naum Slutzky (1894–1965) zum Schmuckschaffen, der bereits vor seiner Emigration nach England, 1933, aber auch danach außergewöhnlich phantasievolle, neuartige Stücke kreierte, hat in der Nachkriegszeit relativ wenig Beachtung gefunden⁶.

Als Wegbereiter einer neuen Schmuckauffassung, die sich im zunehmend freien Umgang mit Formen und Materialien manifestierte, gelten insbesondere Herbert Zeitner, Hildegard Risch und auch Eva Mascher-Elsässer⁷. Zeitner lehrte bis 1939 an der damaligen Preußischen Akademie der Künste in Berlin und arbeitete seit 1946 in eigener Werkstatt in Lüneburg. Sein expressiver Schmuck mit asymmetrischen Umrissen und durchbrochenen Oberflächen ist häufig durch große Steine in Cabochonschliff akzentuiert. Stilisierte figürliche Motive, seien es menschliche Körper, Profile oder Tierfiguren, bilden, teils frei plastisch, teils flächig ausgestaltet, ein zentrales Thema.

Ihre ursprüngliche Ausbildung als Gürtlerin führte dazu, daß sich Hildegard Risch auch als Goldschmiedin die Freiheit von handwerklichen Konventionen bewahrte. In ihrem organisch geformten Schmuck bringt sie die Schönheit von Materialien ungeachtet ihres materiellen Wertes zur Geltung; so kombinierte sie z. B. von Beginn an mit Vorliebe Eisen und Gold. Diese Materialkombination sowie die gleiche Schlichtheit des Stils sind auch im Werk Eva Mascher-Elsässers zu finden, die insbesondere die Geschmeidigkeit des zumeist verwendeten Gold 900 durch weiche, oft vegetabile, geschmiedete und getriebene Formen hervorhebt. Beide Goldschmiedinnen verbindet seit ihrer Studienzeit bei Karl Müller an der Burg Giebichenstein eine enge Freundschaft. Von 1927 bis zur Heirat Eva Elsässers 1935 arbeiteten sie in einer gemeinsamen Werkstatt. Während letztere 1946 mit ihrer Familie nach Westdeutschland übersiedelte – seit 1978 lebt sie in Berg/Pfalz – kam Hildegard Risch erst nach ihrer Pensionierung, 1963, von Halle nach Köln und ließ sich etwas später in Wesseling bei Köln nieder.

In der nachfolgenden Generation, deren künstlerisches Schaffen erst nach dem Krieg beginnt, gibt es eine Reihe von Goldschmiedinnen und Goldschmieden, die durch interessante Beiträge bereits die erste Phase individueller Schmuckgestaltung der Nachkriegszeit mitbestimmen, deren Bekanntheitsgrad jedoch regional begrenzt blieb. Genannt seien stellvertretend Gisela Nünninghoff (geb. 1917), die schon früh zu ihrem strengen, reduzierten Stil fand, und Vera-Marie von Claer-Crodel (geb. 1922), deren freie Schmuckauffassung ebenso wie die Mascher-Elsässers und Rischs durch die Ausbildung an der Burg Giebichenstein geprägt wurde.

International bekannt wurde in den fünfziger Jahren zum Beispiel die auch als Bildhauerin tätige E. R. Nele⁸ (geb. 1932) mit ihrem üppigen, stark plastischen Schmuck, vor allem aber Ebbe Weiss-Weingart (geb. 1923) und etwas später Friedrich Becker (geb. 1922).

Ebbe Weiss-Weingart, die nie eine Lehrtätigkeit aufnahm, sondern 1946 ein Atelier am Bodensee eröffnete und heute noch in eigener Werkstatt in Salem arbeitet, schuf zunächst Schmuck mit glatten Metallflächen und sehr großen mugeligen Farbsteinen, bis sie sich 1956 in einer radikalen Stiländerung der Strukturierung von Goldoberflächen zuwandte. Mit unterschiedlichen Methoden wie dem Gußverfahren, dem mechanischen Zusammendrücken von Feingold, durch Erhitzen oder auf chemischem Weg erzielte sie dabei immer neue Effekte. Uneinigkeit besteht bis heute darüber, ob die Technik des sogenannten ›Schmorens‹ oder ›Schwei-

ßens, die in den sechziger Jahren geradezu zu einer Mode wurde und auch heute noch eingesetzt wird, auf sie oder auf den in Pforzheim lehrenden Klaus Ullrich (geb. 1927) zurückführt. Offenbar wurde sie unabhängig voneinander von beiden ungefähr zur gleichen Zeit entwickelt. Der zuvor als Unfall beim Lötvorgang eingestufte beginnende Schmelzprozeß des Metalls wird dabei bewußt als Stilmittel eingesetzt.

Ganz anders ist Friedrich Beckers Schmuckauffassung. In seinem Werk hat der Zufall, auch wenn er gesteuert ist, keinen Raum, wohl aber die Veränderbarkeit. Schon in den fünfziger Jahren gestaltete er Anhänger und Ringe mit auswechselbaren Steinen, und seit 1965 entwarf er kinetischen Schmuck, mit dem sein Name heute in erster Linie verbunden wird. Die zum Funktionieren der Mechanik erforderliche höchste Präzision in der Ausführung wie auch Beckers strenger, technoider Stil an sich mögen ihren Hintergrund in seiner ursprünglichen Ausbildung in Maschinenbau und Luftfahrttechnik haben.

Die amorphen Formen und strukturierten Oberflächen Ebbe Weiss-Weingarts einerseits und das ornamentlose, funktionale Design Friedrich Beckers andererseits kündigen zwei grundsätzliche Tendenzen der weiteren Schmuckentwicklung in Westdeutschland an, die sich gegen Ende der fünfziger Jahre zwischen allen individuellen Handschriften herauszukristallisieren beginnen und in ihren Grundzügen bis heute zu verfolgen sind⁹.

1958, anlässlich einer Ausstellung zur Wiedereröffnung des Deutschen Goldschmiedehauses in Hanau, konstatiert Reinhold Reiling (1922–1983): »Es wird ... offenkundig, dass die Goldschmiedekunst gegenüber anderen Sparten noch sehr im argen liegt und dringend der Persönlichkeiten bedarf, die die Problematik unserer Zeit erfassen und sie zu einer künstlerischen Ausdrucksform bringen ... An handwerklichem Können mangelt es nicht; was fehlt, sind die überzeugenden Lösungen von der Formgebung her.«¹⁰

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich bereits eine kleine Gruppe von Goldschmieden gebildet, deren Anliegen es war, den erstarrten Formenkanon aufzubrechen und dem Materialwert eines Stückes einen künstlerischen Wert entgegenzusetzen. Neben Reiling zählten dazu u. a. die bereits erwähnten Goldschmiede Friedrich Becker, Hermann Jünger (geb. 1928) und Klaus Ullrich (geb. 1927). Als markanteste Exponenten dieser Gruppe gelten bis heute Becker und Jünger, in deren Werk sich die beiden oben genannten Entwicklungsstränge – strenge, technoide Formen gegenüber amorphem Kontur mit strukturierten Oberflächen – am deutlichsten manifestieren.

Die eine Richtung, mit Becker als Hauptvertreter, greift formale Ergebnisse der dreißiger Jahre auf, wie sie z. B. Arbeiten Fritz Schwerdts (1901–1970) und Otto Stübers (1885–1973) zeigen, die in ihrer Klarheit und Prägnanz heute nichts von ihrer Aktualität verloren haben. Die enge geistige Verwandtschaft Friedrich Beckers mit Fritz Schwerdt, den Becker als eines seiner Vorbilder bezeichnet¹¹, wird im Vergleich ihrer Ringentwürfe deutlich¹².

Während sich in dieser Gestaltungsweise die Nüchternheit des Industriezeitalters spiegelt, versuchten Goldschmiede wie Jünger, der zunehmenden Technisierung die spielerische Kraft der Phantasie entgegenzusetzen, sich durch ein radikales Aufbrechen der Formen von verkrusteten handwerklichen Konventionen zu befreien und die mit Magie und Mythos verbundene Ausstrahlung der Materia-

lien selbst – vor allem des Goldes – wieder ins Blickfeld zu rücken. Mit diesem Zugang zum Schmuck, der einem assoziativen Spiel mit Formen und Farben gleicht, hatte sich Jünger formal eindeutig von seinem Lehrer Franz Rickert (1904–1991) entfernt, für dessen Schmuckverständnis tradierte handwerkliche Techniken und maßvolle Formen mit den Mitteln der Symmetrie oder regelmäßigen Reihung maßgebend blieben. Ihre Übereinstimmung in einem wesentlichen Punkt wird jedoch im Vergleich zu Goldschmieden wie Becker deutlich; sowohl Rickert als auch Jünger bevorzugten die Lebendigkeit der Gestaltung gegenüber dem kühlen Design.

Insgesamt dominieren im Schmuckschaffen der fünfziger Jahre klare Formen, glatte Metalloberflächen und serielle Ornamentik, die nicht zuletzt, wie der gesamte Designbereich, den Einfluß Skandinaviens zeigen (vgl. z.B. Kat. Nr. 52-54, 61-66, 107, 150-156, 368, 574-578, 582-587). In den sechziger Jahren dagegen werden amorphe Konturen, strukturierte Oberflächen, gitterartig durchbrochene oder aus vielen unterschiedlich großen Einzelteilen zusammengesetzte Kompositionen populär (vgl. z.B. Kat. Nr. 168-172, 343, 371, 527, 552).

Diese allgemeine Entwicklung ist im Werk Reinhold Reilings oder auch Klaus Ullrichs nachzuvollziehen. Glattes Metall und klar abgegrenzte Formen weichen der starken Oberflächenstrukturierung und einer eher malerischen Gesamtwirkung. Dabei kam Reiling zeitweilig der Gestaltungsweise Jüngers recht nahe, fand aber seit Ende der sechziger Jahre zu festgefügteren Formen zurück. Die für ihn typische graphische Belebung der Oberfläche trennte ihn jedoch weiterhin von einem technoiden Ansatz.

Anders als Reiling fünf Jahre zuvor, konnte Ulla Stöver, damalige Leiterin der Gesellschaft für Goldschmiedekunst, im Vorwort zur Ausstellung »neue deutsche goldschmiedekunst« 1963 bezüglich der »heutigen Goldschmiede« bereits feststellen: »Sie wagen das Experiment auf der Suche nach Neuland. Sie entdecken ungeahnte Werte in der Oberflächenstruktur und der scheinbaren Auflösung der Form. Sie kosten intensiv wie keine Generation vor ihnen den Reiz ihrer Werkstoffe aus ... Erstmals stellen jüngere deutsche Goldschmiede Arbeiten in ausschließlich unkonventioneller Gestaltung aus.«¹³

1963 begann die Gesellschaft für Goldschmiedekunst in Zusammenarbeit mit dem Kunstkreis Hameln eine Serie von damals seltenen Überblicksausstellungen, die die Entwicklung auf dem Gebiet des individuellen Schmucks in der Bundesrepublik für die sechziger Jahre dokumentieren. Ausgestellt waren auch Silberschmiedearbeiten, die jedoch einen wesentlich geringeren Anteil ausmachten. 1963 belief sich die Zahl der Teilnehmer auf 35, während sie 1969, bei der vierten Ausstellung – die anderen fanden 1964 und 1966 statt –, bereits auf 68 angewachsen war. Neben jüngeren Goldschmieden waren immer auch die eingangs genannten »Klassiker« vertreten.

Über diese institutionell organisierten Ausstellungen hinaus bildeten sich Privatinitiativen. So fanden seit 1963 kleine Wanderausstellungen, hauptsächlich von jungen Absolventen der Pforzheimer Fachhochschule, statt, die in den über die Bundesrepublik verstreuten Privatateliers der Beteiligten gezeigt wurden¹⁴. 1966 waren zu dem sich jährlich erweiternden und verändernden Teilnehmerkreis z.B. auch Hermann Jünger sowie Marie (geb. 1933) und Peter Hassenpflug (geb. 1932) hinzugekommen. Der Name letzterer ist vor allem mit der Galerie Orfèvre in Düsseldorf verknüpft, deren Gründung, 1969, auf eine ähnliche Initiative wie die Wanderaus-

stellungen zurückgeht. Orfèvre ist die erste bekannte Schmuckgalerie in der Bundesrepublik, die sich ausschließlich auf zeitgenössischen, individuell gestalteten Schmuck des In- und Auslandes spezialisierte und regelmäßig Ausstellungen veranstaltete¹⁵.

Ein Rückblick auf den Schmuck der sechziger Jahre zeigt, daß neben der weitverbreiteten Auflösung der Formen auch die strengere Linie weiter verfolgt wurde, so z. B. bis heute sehr konsequent von Ilse (geb. 1930) und Thomas Dawo (geb. 1933) oder von Hadfried Rinke (geb. 1933). Ähnlich freie malerische Kompositionen wie Hermann Jünger schuf dagegen Klaus Neubauer (1935–1985).

Die sich um 1960 formierende Avantgardebewegung war keineswegs auf die Bundesrepublik begrenzt. Auf internationaler Ebene fanden sich Gleichgesinnte, denen die nun wieder verbesserten Reisebedingungen sowie die vermehrten Ausstellungsaktivitäten Gelegenheit zu Kontakten boten¹⁶.

Zu einem zentralen Forum der nationalen und internationalen Begegnung wurde die von Herbert Hofmann, dem damaligen Leiter der Handwerkspflege in Bayern, 1959 initiierte Schmuckschau auf der Internationalen Handwerksmesse in München¹⁷. Im Tätigkeitsbericht der Jahre 1956 bis 1966 stellt Hofmann fest: »... dass hier, ganz besonders beim Schmuck, durch intensivste Erfassung der Spitzenleistungen in der ganzen Welt eine zumindest in Europa einmalige Demonstration und Information geboten werden konnte.«¹⁸ Mit Ausnahme des Jahres 1969 fand die Schmuckschau unter verschiedenen Bezeichnungen und in unterschiedlichem organisatorischen Rahmen bis heute jährlich statt, hat jedoch im Laufe der Zeit durch die Vielzahl anderer Ausstellungsmöglichkeiten und die stetige Zunahme künstlerisch arbeitender Goldschmiede die herausragende Bedeutung der Anfangsphase eingebüßt.

Von Beginn an bildete sich ein relativ fester internationaler Kreis von Goldschmieden heraus, die regelmäßig oder wiederholt an dieser Ausstellung teilnahmen. Dazu gehörten einige schon in den fünfziger Jahren bekannte skandinavische Künstler wie Sigurd Persson (geb. 1914), der 1937 bis 1939 in München bei Franz Rickert und Julius Schneider studiert hatte, Nanna Ditzel (geb. 1923), die für die bekannte Werkstatt Georg Jensens in Kopenhagen entwarf oder Torun Bülow Hübe (geb. 1927); weiterhin der Italiener Mario Pinton (geb. 1919), aus dessen Klasse am Istituto d'Arte Pietro Selvatico in Padua so namhafte Goldschmiede wie Francesco Pavan (geb. 1937) und Giampaolo Babetto (geb. 1947) hervorgingen. Auch Anton Fröhlich (geb. 1914) und Bruno Martinazzi (geb. 1923) aus Italien, die Schweizer Max Fröhlich (geb. 1908) und Othmar Zschaler (geb. 1930), der Österreicher Sepp Schmölzer (geb. 1919), der in der Tschechoslowakei geborene, seit 1968 in Wien lebende Josef Symon (geb. 1932), die Tschechen Anton Cepka (geb. 1936) und Jaroslav Kodejs (geb. 1938) sowie das polnische Ehepaar Jadwiga (geb. 1914) und Jerzy (1919–1986) Zaremscy gehörten früh zu diesem Kreis. Japanische Goldschmiede, unter ihnen der in Deutschland wohl bekannteste, Yasuki Hiramatsu (geb. 1926), nahmen seit 1965 an der Schmuckschau teil¹⁹. Andere Länder wie die USA, England und die Niederlande waren ebenfalls mit bekannten Künstlern vertreten, jedoch intensivierte sich der geistige Austausch gerade mit den beiden letztgenannten Ländern erst gegen Ende der sechziger Jahre unter den jüngeren Goldschmieden.

Der für den deutschen Schmuck beschriebene Gegensatz zwischen glatten Metallflächen und meist festem Kontur einerseits und den reliefartig strukturierten unregelmäßigen bis freien Formen andererseits läßt sich in den sechziger Jahren

international feststellen. Das »Anschmören« oder »Schweißen« des Metalls mit den dadurch entstehenden organischen Verformungen wird beispielsweise in Sepp Schmölzers Schmuck dieser Zeit zum zentralen Gestaltungselement²⁰. Ein Anhänger Björn Weckströms (geb. 1935), Designer für Lapponia, Helsinki, von 1965, mit naturhaft unebener Oberfläche und zerklüfteter Form zeigt, daß auch in Skandinavien das klare, strenge Design nicht mehr ausschließlich verfolgt wurde²¹. Die Kombination von glattem und strukturiertem Metall, von planen und aufgerissenen Formen ist in einigen Schmuckentwürfen der Brüder Arnaldo (geb. 1926) und Gio (geb. 1930) Pomodoro zu finden, so z. B. in dem berühmten zylindrischen Anhänger Arnaldo Pomodoros (1966/68)²², dessen technoider Charakter durch texturierte Abschnitte und architekturhafte Ornamentik des Mittelteils einen Gegenpol erhält, in dem aber insgesamt eine deutliche Straffung gegenüber den früheren organischen Arbeiten stattgefunden hat. Die Brüder Pomodoro, beide als Bildhauer ausgebildet und tätig, waren schon in den fünfziger Jahren mit ungewöhnlichem innovativen Schmuck hervorgetreten.

Ein weitbeachtetes Ausstellungsereignis war die 1961 in der Goldsmiths' Hall, London präsentierte »international exhibition of modern jewellery 1890–1961«, die neben Juwelierschmuck und Schmuck von Malern und Bildhauern auch den individuell gestalteten Schmuck zeitgenössischer Goldschmiede umfaßte. Mit diesem großangelegten Projekt, wohl dem bis dahin umfangreichsten dieser Art nach dem Krieg, wurde das Thema Schmuck sehr viel stärker ins Blickfeld einer breiteren Öffentlichkeit gerückt, als es vereinzelte kleinere Ausstellungen zu erreichen vermochten. Zwar erschien zur Ausstellung selbst nur ein kleiner zweiteiliger Katalog²³; der Ausstellungsorganisator Graham Hughes ließ ihr jedoch 1963 ein Buch folgen, in dem durch zahlreiche Abbildungen erstmalig in dieser Ausführlichkeit auch die Schmuckentwicklung nach 1945 mit Schwerpunkt auf dem freien Design dargelegt ist²⁴.

Ebenfalls in das Jahr 1961 fiel die Eröffnung des Schmuckmuseums in Pforzheim, dessen Vorläufer nur kurz von 1938 bis 1941 bestanden hatte. Damit war eine Institution begründet, in der »dem Aufbau einer Kollektion zeitgenössisch-individuellen Schmuckes eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet«²⁵ wird. Die »Tendenzen«-Ausstellungen des Schmuckmuseums, die seit 1967 in unregelmäßiger Folge und mit unterschiedlichen Konzeptionen stattfanden und denen 1989 die umfangreiche und spektakuläre »Ornamenta I« folgte, boten der internationalen Avantgarde eine weitere Präsentationsmöglichkeit.

Abgesehen vom Schmuckmuseum und dem Deutschen Goldschmiedehaus in Hanau wurde in Westdeutschland die neue Entwicklung im Schmuck seitens der Museen kaum wahrgenommen. Besondere Erwähnung verdient daher die bereits 1964 von Gerhard Bott konzipierte internationale Ausstellung »Schmuck Jewellery Bijoux« im Hessischen Landesmuseum Darmstadt²⁶. Botts Interesse an moderner Schmuckgestaltung zeigt sich in den folgenden Jahren in der Übernahme einer im Museum of Modern Art, New York, zusammengestellten Wanderausstellung über Schmuck von Malern und Bildhauern, 1967²⁷, sowie in dem 1971 gemeinsam mit Reinhold Reiling veröffentlichten Buch »Schmuck als künstlerische Aussage unserer Zeit« – dem ersten dieser Art in der Bundesrepublik –, in dem eine internationale Auswahl zeitgenössischer künstlerisch arbeitender Goldschmiede vorgestellt wird²⁸. Neben schon genannten Repräsentanten der ersten Avantgardebewegung

sind hier bereits Goldschmiede einer jüngeren Generation aufgenommen, unter anderen der jetzt nur noch als Bildhauer tätige Claus Bury (geb. 1946) und Hubertus von Skal (geb. 1942) (vgl. Kat. Nr. 509-520), die seit Ende der sechziger Jahre mit ausgefallenen Arbeiten hervortraten.

Um 1970 – rund eine Dekade nach dem ersten Ansatz zu »zeitgemäßer Schmuckgestaltung« – zeichnet sich eine erneute und weiterführende Ablösung von Schmucktraditionen ab. Der radikalste Bruch mit herkömmlichen Vorstellungen wird in Holland vollzogen. Als Vorreiter gelten Emmy van Leersum (1930–1984) und Gijs Bakker (geb. 1942). Seit Mitte der sechziger Jahre entwarfen sie skulpturale Armreife und große Halskragen aus Aluminium sowie experimentelle Kleidung aus elastischem Nylon mit metallischen Versteifungsteilen, die in ihrer Wirkung einerseits an utopische Raumfahrtkostüme, andererseits an Oskar Schlemmers Figuren erinnern²⁹. Diese revolutionären Arbeiten wurden in den Niederlanden ausgesprochen positiv aufgenommen und fanden durch eine Serie rasch aufeinanderfolgender Ausstellungen auch international in kurzer Zeit Beachtung³⁰.

In Westdeutschland kam dieser stark intellektuelle, den gesamten Körper einbeziehende Zugang zur Schmuckgestaltung allerdings erst in der zweiten Hälfte der siebziger, vor allem Anfang der achtziger Jahre zum Tragen (vgl. Kat. Nr. 72, 73, 101, 124, 296, 324).

Die Tendenz zu alternativen Materialien, sicher nicht zuletzt von der 68er Jugendrevolte ausgelöst, sowie die Emanzipation des Schmuckstücks vom Accessoire zum eigenständigen Objekt waren jedoch auch hier zu verzeichnen (vgl. z. B. Kat. Nr. 14, 47, 88, 347, 489, 516-519). So trifft Gerhard Bott in der Einleitung zu seiner oben genannten Publikation die Feststellung: »Schmuckstücke, die hier vorgeführt werden, sind bewußt und absichtsvoll als Schmuck gestaltete Objekte«³¹. Statt des potentiellen Trägers tritt zunehmend die Person des Entwerfers in den Mittelpunkt. Anders als in den Arbeiten der Holländer, die bei aller Radikalität stark körperbezogen sind, wird für viele andere Goldschmiede die Funktion des Tragens an sich sekundär.

Curt Heigl, Organisator der im Dürerjahr 1971 in der Norishalle, Nürnberg ausgerichteten Ausstellung »Gold + Silber – Schmuck + Gerät«, trägt dieser Entwicklung Rechnung, indem er Kleinplastik als »Erweiterung« des »gewohnten Bereichs« in die Konzeption einbezieht³². Nach der Darmstädter Ausstellung von 1964 stellt diese großangelegte internationale Ausstellung, in der nach Heigl das Hauptgewicht von Anfang an auf der Gegenwart lag³³, wiederum ein Ereignis dar, das dem Schmuckbereich über »Insider-Kreise« hinaus öffentliche Resonanz verschafft. Der umfassende Katalog, in dem auch der Textteil erstmalig größeren Raum einnimmt, enthält u. a. eine kurze Stellungnahme des Münchener Goldschmieds Hubertus von Skal zu seinem Schmuckschaffen, die beispielhaft das neue Selbstverständnis der Goldschmiede wiedergibt: »Mache ich Schmuck? Ich will Zeichen, Signaturen, Merkpunkte für die Augen ... Ich sehe meine Aufgabe im optischen Experiment; es gilt, Neues zu erfinden, neue Materialien, neue Inhalte, neue Formen, neue Bezüge herzustellen. Diese Aufgaben sind dieselben, wie in dem gegenwärtigen experimentellen Stadium der Kunst ... Deshalb sehe ich keinen Grund, warum meine Objekte unbedingt und um jeden Preis als Nasen-, Ohr-, oder Fingerring tragbar sein müssen.«³⁴ Ähnlich äußert sich 1974 Claus Bury, der mit seinen höchst komplizierten Objekten aus Acrylglas in der ersten und seinen Experimenten mit farb-

lich subtil abgestuften Metallegierungen in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ungemein anregend gewirkt hat: »To me jewelry is first and foremost an intellectual confrontation with the environment ... It remains jewelry (adornment) even if a direct relationship to the wearer is missing and use as such never takes place.«³⁵

Die Auffassung des Schmucks als künstlerisches Objekt spiegelt sich in vielen Ausstellungstiteln dieser Zeit, angefangen von »Objects to Wear«, Eindhoven 1969, über »Schmuck – Objekte. Goldschmiede finden neue Formen«, Zürich 1971 zu »Objekt – Objektschmuck – Schmuckobjekt«, Hamburg 1974, um nur einige zu nennen³⁶. Auch die vor allem zu Anfang der siebziger Jahre aufkommenden verschiedenen Ideen, den ungetragenen Schmuck nicht in Schachteln verschwinden zu lassen, sondern ihn unabhängig von einem Träger zur Geltung zu bringen, sind hier einzuordnen. So gestalteten u. a. Klaus Neubauer, Claus Bury, Gerd Rothmann (geb. 1941) und der Österreicher Fritz Maierhofer (geb. 1941) Rahmen, z. B. in Form von Wandbildern oder Broschen, in die ein oder mehrere herausnehmbare Schmuckstücke integriert sind, und die Engländerin Wendy Ramshaw (geb. 1939) wurde mit ihren auf Acrylglas- oder Metallständern angeordneten Ringsets bekannt³⁷.

Als alternative Materialien wurden in dieser Zeit Stahl, vor allem aber Acrylglas von einem internationalen Kreis meist jüngerer Goldschmiede verwendet³⁸. Besonders populär wurde Acrylglas um 1970 durch die Arbeiten von Bury, Maierhofer und Rothmann, die es am konsequentesten nutzten, häufig in Kombination mit Gold. Als Bury und Rothmann seit Mitte der siebziger Jahre wieder vorwiegend mit Metall arbeiteten, trat auch Acryl als Schmuckmaterial in Westdeutschland eine Zeitlang in den Hintergrund, bis es seit Beginn der achtziger Jahre wieder vermehrt aufgegriffen wurde und nicht zuletzt im Modeschmuck weite Verbreitung fand.

Experimentierfreudigkeit und die damit verbundene Ausweitung von Schmuckformen und -materialien erreichten im Laufe der siebziger und ersten Hälfte der achtziger Jahre ihren Höhepunkt. Die Verfechter eines ›zeitgemäßen‹ individuell-künstlerisch gestalteten Schmucks hatten ein gewisses Terrain erobert; die Zahl der Ausstellungen und der Galerien, die diese Art von Schmuck zeigten, nahm ständig zu. Nicht von ungefähr fallen auch die meisten Buchpublikationen zum Thema in diesen Zeitraum³⁹. Als bislang einzige umfassende Darstellung, die sich speziell mit der Entwicklung künstlerischer Schmuckgestaltung nach dem Zweiten Weltkrieg befaßt, in der Hintergründe dargelegt und Zusammenhänge analysiert werden, verdient Ralph Turners »Contemporary Jewelry. A Critical Assessment 1945–75« besondere Erwähnung.

Während sich die Ablösung von Schmucktraditionen zuvor – abgesehen von den nicht tragbaren Objekten – innerhalb der klassischen Schmuckgattungen abgespielt hatte, begann man in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre, das Verhältnis von Schmuck und Körper neu zu überdenken und nach alternativen Möglichkeiten des Schmückens zu suchen; ein verstärkt intellektueller Zugang, zu dem die Holländer Bakker und Leersum den Grundstein gelegt hatten.

Otto Künzlis sehr strenger, auf stereometrische Formen reduzierter Schmuck, zunächst vor allem Broschen, basierte beispielsweise auf einer 1976 begonnenen Serie von Automatenfotos, anhand derer er mittels Schablonen oder einem vor den Oberkörper gehaltenen Gummifaden die Wirkung solcher ›Zeichen‹ am Kör-

per untersuchte (vgl. Kat. Nr. 296). Gabi Dziuba (geb. 1951) schuf 1979 einen aus insgesamt 17 Rundstäben und 18 Plättchen bestehenden Ansteckschmuck, der dem Träger viele Variationsmöglichkeiten bietet (vgl. Kat. Nr. 73).

Die Ausstellung »Körperkultur«, 1982 in Wien und Oldenburg zu sehen, dokumentierte Otto Künzlis und Gerd Rothmanns intensive Beschäftigung mit neuen Schmuckformen⁴⁰. Trotz verwandten Ansatzes kommen sie zu ganz unterschiedlichen Resultaten. Die minimalistischen, abstrakten Arbeiten Künzlis wie z.B. Rundstäbe oder Dreieckselemente aus Edelstahl, die einfach zwischen die Finger geklemmt oder mit Gummiringen an der Hand befestigt werden können, bilden einen krassen Gegensatz zu den im höchsten Maße individuellen Stücken Rothmanns, der präzise Körperteile wie Handfläche, Kniescheibe, Ohr abformte und in Metall umsetzte. Mit seinen inzwischen legendären Körperabformungen, ein Thema, das er bis heute verfolgt, begann Rothmann 1977.

Als allgemein verwendeter Sammelbegriff für alle Arten von Schmuck, die die traditionellen Kategorien sprengen, bildete sich die Bezeichnung »Körperschmuck« heraus. Anfang der achtziger Jahre nahmen die Beispiele solchen Körperschmucks in der Bundesrepublik zu. Von 1982 stammen ein »Schmuck für Stirn und Nase« aus Aluminium, Blei und Stahlfäden von Ursula Haupenthal (geb. 1955) sowie ein als Schulter Schmuck zu tragender Würfel aus Stahldraht von Georg Dobler (geb. 1952). Der in München lebende Holländer Jan Wehrens (geb. 1945) kommt mit seinem konstruktiven Körperschmuck aus Stahl, z.B. dem weit über den Körper hinausragenden Schulter Schmuck von 1983 oder den in der Hand zu tragenden beziehungsweise den Körper umfassenden Objekten von 1984, den Ideen seiner Landsleute nahe⁴¹.

Das Hinterfragen des konventionellen Schmuckbegriffs äußerte sich auch in Arbeiten, die sprachliche Wendungen als Ausgangspunkt nehmen. So ließ sich Peter Skubic unter dem Motto »Schmuck, der unter die Haut geht« 1975 eine kleine Edelstahlplatte in den Unterarm implantieren, die 1982 entfernt und in einen Ring integriert wurde; Otto Künzli entwarf 1980/82 eine Brosche mit doppelseitiger Broschierung für zwei Personen mit dem Titel »Ich steck Dich an – Du steckst mich an« und Gerd Rothmann stattete 1984 einen Geschäftsmann mit einer »Goldenen Nase« aus⁴².

In Westdeutschland haben insbesondere Peter Skubic mit seinen provokanten Arbeiten und Otto Künzli mit dem konsequent verfolgten konzeptuellen Ansatz zur intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Phänomen Schmuck angeregt.

In seiner Eigenschaft als Lehrer prägte Skubic nicht nur inhaltlich sondern auch formal Anfang der achtziger Jahre eine neue Generation von Studenten. Sein Schmuck, überwiegend Edelstahlbroschen, ist keinesfalls anschiemig oder im gängigen Sinne dekorativ. Häufig sind die Broschen oder Objekte mit einer komplizierten Mechanik aus Zug- und Druckfedern, Magneten, Hebeln oder kleinen Flaschenzügen versehen.

Die Arbeiten der »Kölner Schule« reflektieren deutlich die technisierte Umwelt, jedoch in ganz anderer Weise als das elegante Design beispielsweise Friedrich Beckers. Im Gegensatz zu Beckers klaren, einheitlichen, oft auf stereometrischen Grundformen basierenden Schmuckstücken, handelt es sich bei den Kölner Arbeiten um meist als Ansteckschmuck tragbare Objekte, die unter Verwendung von Draht aus vielen in Spannung zueinander stehenden Einzelteilen zusammengesetzt sind und jegliche haptische Gefälligkeit vermissen lassen; fragile Drahtgebilde

zum Beispiel bei Ulrike Mundinger-Koch (geb. 1957), an technische Stahlkonstruktionen erinnernd bei Andreas Treykorn (geb. 1960), an Rasterbau bei Anna Fraling (geb. 1955) oder an industrielle Versatzstücke bei Klaus Arck (geb. 1956)⁴³.

Entgegen dieser Richtung läßt sich seit der zweiten Hälfte der siebziger Jahre auch ein verstärkter Anklang an Schmuck von Naturvölkern erkennen (vgl. z. B. Kat. Nr. 217-224, 249-252, 535), so z. B. vor allem in früheren Arbeiten des in München lebenden Südafrikaners Daniel Kruger (geb. 1951), der auf naiv-spielerische Weise alle möglichen Materialien, seien es Metalle, Textilfäden, Glasscherben, Plastikgabeln oder sonstige Fundstücke in Schmuckformen umzusetzen versteht (vgl. Kat. Nr. 279-291). Einen ironischen Beigeschmack dagegen hat das Titelbild des Katalogs zur Ausstellung »Ready Made« in der Galerie Mattar, Köln 1981, das einen Farbigen mit einem Kugelschreiber als Nasenpflock zeigt. Ähnlich provokativ greift Wilhelm Mattar (geb. 1946) selbst 1982 in seinem kegelförmigen, extrem spitz zulaufenden oder dem als Waffe mit scharfer Klinge gestalteten Ohrpflock »primitive« Schmuckformen auf, während die Arbeiten Martina Dempfs (geb. 1955) sowie einige Stücke von Tabea Wimmer (geb. 1950) in direkter Anlehnung an den Schmuck afrikanischer Stämme entstanden⁴⁴.

Analog zum Aufkommen der Punkszene findet sich im Schmuck der achtziger Jahren häufiger ein aggressives Moment wie im genannten Ohrschmuck Mattars oder in einer Serie von Arbeiten Therese Hilberts (geb. 1948)⁴⁵.

Die Ausweitung der Materialien, um die Wende zu den siebziger Jahren durch die Verwendung von Stahl und Acrylglas eingeleitet, ging eine Dekade später so weit, daß potentiell jedes beliebige Material in die Schmuckgestaltung einbezogen werden konnte. Neben jeglicher Art von Metallen und Kunststoffen erfreuten sich Naturmaterialien wie einfache Steine, Federn, Fell oder auch Papier und Textil, oft Seide, großer Beliebtheit (vgl. z. B. Kat. Nr. 1, 101, 252, 280, 287, 452, 465, 596). Nicht nur in der Wahl ungewöhnlicher Materialien an sich, sondern ebenso durch die Kombination wertvoller mit billigen Materialien, z. B. Gummi mit Gold oder Diamanten, setzte man sich auf mehr oder weniger provokante Weise über Traditionen hinweg. Darüber hinaus verlor mit der Verwendung leicht vergänglichen Materials auch der klassische Wert der Beständigkeit von Schmuck an Bedeutung.

Die Auffassung vom Schmuck als Kommunikationsmittel und deutliches Zeichen am Körper hatte zu einer erheblichen Vergrößerung der Stücke geführt, deren Tragbarkeit teilweise nur durch leichte Materialien wie Kunststoff oder Papier gewährleistet war.

Die zahlreichen Ausstellungskataloge sowie die Buchpublikationen seit Mitte der siebziger Jahre dokumentieren, daß sich die beschriebenen Tendenzen auch in anderen Ländern mit jeweils nationalen Ausprägungen abzeichneten. In der Beschäftigung mit experimentellem Körperschmuck und der Anwendung unedler Materialien traten vor allem Engländer und Holländer hervor. Parallelbeispiele lassen sich aber auch in Österreich und der Schweiz sowie teilweise in den USA und Australien finden. In den USA ist jedoch im Verhältnis zu Europa durchgängig eine stärkere Neigung zu figürlicher und insgesamt üppigerer Gestaltung zu beobachten. Während Frankreich, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen, in der Schmuckavantgarde seit dem Zweiten Weltkrieg keine Rolle spielt, kommt Italien durchaus eine bedeutende Stellung zu, obwohl dort nie ein radikaler Bruch

mit der Tradition stattgefunden hat – weder formal noch hinsichtlich der Materialien; die Edelmetalle Gold und Silber sowie ein dekoratives Element blieben grundsätzlich bestimmend. In den Niederlanden und Großbritannien wurde dagegen die Ablehnung konventioneller Schmuckmaterialien fast zu einem Dogma erhoben. Entsprechend fand im British Crafts Centre, London, unter dem Titel »Jewellery Redefined«, 1982 eine ausschließlich Schmuck aus unedlen Materialien gewidmete internationale Ausstellung statt, auf der neben Briten hauptsächlich Deutsche, Holländer und Schweizer vertreten waren, jedoch kein Italiener. Westdeutschland nimmt in der Frage der Materialwahl eine Mittelstellung ein; auch unter den experimentell arbeitenden, zur internationalen Avantgarde zählenden Goldschmieden behaupteten konventionelle Schmuckmaterialien stets ihren Platz. So verwenden Gerd Rothmann, abgesehen von seinem Acrylschmuck um 1970, und Daniel Kruger fast durchweg Edelmetalle, Ulrike Bahrs (geb. 1944) kombiniert sehr häufig viele, in Art und Wert höchst unterschiedliche Materialien, und auch diejenigen, die sich Anfang der achtziger Jahre verstärkt unedler Materialien bedienten wie Manfred Bischoff (geb. 1947), Dobler, Dziuba, Hilbert, Künzli oder Mattar taten dies nicht beziehungsweise nur für kurze Zeit ausschließlich. Einzig Edelstahl hat sich als nicht-traditionelles Schmuckmaterial konsequent durchgesetzt.

In den letzten Jahren ist in Westdeutschland insgesamt wieder ein Trend zu geringeren Dimensionen und konventionelleren Materialien zu verzeichnen, ohne daß jedoch der gewonnene Freiraum prinzipiell aufgegeben wird.

Als neuere Stilrichtungen lassen sich ein Hang zu barocker Prächtigkeit mit verschwenderischem Einsatz von Farben, Ornamenten, Steinen beobachten, wie zum Beispiel bei Sabine Klarner (geb. 1957), sowie eine verstärkte Aufnahme figürlicher Motive beispielsweise in den Arbeiten Gabriele Dziubas, Ulo Floracks (geb. 1957) (vgl. Kat. Nr. 92, 93), Uli Teiges (geb. 1959) und Irmgard Zeitlers (geb. 1957). Wolfgang Lieglein (geb. 1957) und Patrick Muff (geb. 1962) kombinieren beide Aspekte und versehen die bewußte Anlehnung an Kitsch mit ironischem Unterton⁴⁶.

Ebenso wie die Verwendung barocker Elemente läßt sich auch die verstärkte Übernahme architektonisch-plastischer Formen in die Schmuckgestaltung als Auseinandersetzung mit postmodernen Ideen interpretieren. Sie manifestiert sich seit Ende der achtziger Jahre beispielsweise im Werk von Johan van Aswegen (geb. 1958) (vgl. Kat. Nr. 4, 5), Melanie Kölsch (geb. 1956) (vgl. Kat. Nr. 269-272) oder Johannes Oppermann (geb. 1960)⁴⁷.

Mit diesem kurzen Überblick über Tendenzen der Schmuckentwicklung seit dem Zweiten Weltkrieg wurden in erster Linie die Ideen der jeweiligen Avantgarde erfaßt. Es liegt auf der Hand und wird in der folgenden Untersuchung deutlich, daß sich auch im Bereich der freien, kreativen Schmuckgestaltung klassischere Arbeiten neben den extremen Schmuckformen behaupteten.

1 Der großdimensionierte Aluminiumschmuck des italienischen Künstlers Getulio Alviani wurde beispielsweise sowohl in der Wiener Ausstellung »Schmuck international 1900–1980« unter der Rubrik »Neue Schmuckszene« gezeigt als auch in der Modeschmuckausstellung »Glanzstücke« 1991/93 (vgl. Kat. Wien 1980, S. 43, 199 und Kat. Zürich 1991, S. 273, Abb. 449).

2 Vgl. Chadour/Freisfeld 1991, S. 109 über die fünfziger Jahre: »In diesen Jahren strahlt bekanntlich das Formempfinden der skandinavischen Länder wie ein »Leuchtturm« in das Kunsthandwerk aus. Und die große Tradition des nordischen Designs erblüht zweifellos auch auf dem Schmucksektor ...« (vgl. z. B. Abb. in GS 9. Jg., 1956, H. 3, S. 10 f. oder Kat. London 1961, Bd. 2

- illustrations, Abb. 53 und 54). Der Einfluß läßt sich z.B. im Schmuck für die industrielle Produktion von Reinhold Reiling und seiner Pforzheimer Klasse erkennen (GS 10. Jg., 1957, H. 3, S. 14 f und H. 4, S. 15-17). Zwei Kettenentwürfe Kurt Baers für die Serienproduktion aus schlichten gereihten Silbergliedern (Weber 1990, S. 125, Abb. 13 und S. 126, Abb. 14) zeigen den gleichen formalen Ansatz schon für die 30er Jahre.
- 3 1952 war die Goldschmiedeschule mit der Meisterschule für das Edelmetallgewerbe zu der o. g. Institution vereinigt worden. 1966 erfolgte eine erneute Trennung in Goldschmiedeschule und Kunst- und Werkschule. Schollmayer leitete bis 1970 die Kunst- und Werkschule, deren Umwandlung in eine Fachhochschule, 1971, er maßgeblich mit vorbereitete.
 - 4 Vgl. auch Falk 1987, S. 20,21.
 - 5 Zum Vorkriegswerk dieser Goldschmiede vgl. Weber 1990; zu den Arbeiten nach dem Krieg z.B. Kat. Köln 1965; Kat. Hamburg 1978; Kat. Hanau 1984 (1) und (2); Kat. München 1984 (4).
 - 6 Vgl. Rudolph 1990. Mit der Monographie von Monika Rudolph ist diese Dokumentationslücke geschlossen worden.
 - 7 Vgl. z.B. Schollmayer 1974, S. 1ff, 11ff, 23ff; Kat. Köln 1983, o. S., Vorwort von R. Joppien; Falk 1989 (1), S. 19.
 - 8 Die Künstlerin verwendet bewußt die Initialen. Der vollständige Name ist in keiner mir bekannten Publikation aufgeführt.
 - 9 Vgl. auch Eickhoff 1988, S. 128.
 - 10 R. Reiling in: GS 11. Jg., Juni 1958, S. 18.
 - 11 Gespräch mit F. Becker, Sommer 1987. Vgl. auch Turner 1976, S. 38.
 - 12 Vgl. z.B. einen Ring Schwerdts um 1930, Silber, Hämatit, Abb. in: Weber 1990, S. 309, Abb. 659 mit einem Ring Beckers von 1958, Gelbgold mit Quarz-Topas, Abb. in: Kat. Düsseldorf 1984 (1), o. S.
 - 13 Kat. Hameln 1963, o. S.
 - 14 Zu dieser Initiative erschienen unter dem Patronat der Gesellschaft für Goldschmiedekunst einige Kataloge (Kat. Hamburg 1964; Kat. Hamburg 1965; Kat. Hamburg 1966), die als seltene schriftliche und bildliche Dokumente der Zeit aufschlußreich sind.
 - 15 Vgl. dazu Hassenpflug 1979, o. S.
 - 16 Zum folgenden Text dieses Kapitels vgl. auch Rüdiger Joppiens Aufsatz: »Deutsche und europäische Schmuckkunst im Überblick 1959–1989. Versuch einer Bestimmung anhand von Ausstellungen und Publikationen« (Joppien 1993).
 - 17 Zur Geschichte der Schmuckschau siehe Nickl 1993.
Leider ist die Schmuckschau vor 1982 bildlich nicht dokumentiert. Vorhandenes Fotomaterial in der Handwerkskammer Oberbayern ist häufig weder namentlich gekennzeichnet noch datiert. Von 1982 existiert ein ausführlicherer Prospekt, ab 1983 erschienen Kataloge.
 - 18 Handwerkskammer Oberbayern, München. Tätigkeitsbericht der Handwerkspflege in Bayern aus der Zeit von Januar 1956 bis Sept. 1959. Gez.: Dr. Herbert Hofmann, S. 5.
 - 19 Die 1964 gegründete Japan Jewellery Designers Association veranstaltete ihrerseits seit 1970 in drei- bis vierjährigem Turnus internationale Schmuckausstellungen, zu denen auch jeweils eine größere Anzahl deutscher Goldschmiede eingeladen wurde. Hermann Jünger nahm z.B. seit 1970 regelmäßig teil.
 - 20 Vgl. z.B. Kat. Hanau 1976.
 - 21 Abb.: Cartlidge 1985, Abb. 118, S. 93. Vgl. auch Stöver 1971, S. 9.
 - 22 Die Datierung schwankt zwischen 1966 und 1968. Turner 1976, S. 53 und Falk 1989 (1), S. 29 datieren auf 1966, Cartlidge 1985, S. 99 auf 1966/68, Falk 1981, o. S., Abb. 353 auf 1968.
 - 23 Siehe Kat. London 1961, Teil 1: catalogue; Teil 2: illustrations.
 - 24 Siehe Hughes 1968. Die Publikation erschien 1964 in einer zweiten und 1968 in einer stark erweiterten dritten Auflage.
 - 25 Kat. Pforzheim 1981, o. S. In der Bundesrepublik sammelt allein das Schmuckmuseum gezielt zeitgenössischen Schmuck. Die Bestände neueren Schmucks in anderen Museen, z. B. im Kunstgewerbemuseum Berlin, im Museum für Kunsthandwerk Frankfurt, im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, im Museum für Angewandte Kunst Köln oder im Stadtmuseum München sind recht gering und meist zufällig zustande gekommen.
 - 26 Im Katalog zur Retrospektivausstellung Hermann Jüngers, 1988, ruft Bott selbst diese Ausstellung noch einmal in Erinnerung, datiert sie aber irrtümlich auf 1965. Vgl. Kat. Nürnberg 1988, S. 10.
 - 27 Siehe Kat. Darmstadt 1967.
 - 28 Siehe Bott, G. 1971.

- 29 Der Bezug zu Schlemmer wird auch u. a. in Kat. London 1983 (1), S. 10; Kat. Amsterdam 1986, S. 22 sowie bei Eickhoff 1988, S. 129 hergestellt.
- 30 Erste Ausstellung der Arbeiten: Galerie Swart, Amsterdam 1966; weitere wichtige Ausstellungen u. a.: Stedelijk Museum, Amsterdam 1967, übernommen von Ralph Turner für die Ewan Phillips Gallery, London 1967; Van Abbe Museum, Eindhoven 1969 »Objects to Wear«, Gemeinschaftsausstellung mit drei weiteren holländischen Goldschmieden, als Wanderausstellung in den USA gezeigt. Vgl. z. B. Turner 1976, S. 56-59 und Kat. Amsterdam 1986, S. 21-23.
- 31 Bott, G. 1971, S. 7.
- 32 Vgl. Curt Heigl: Konzeption und Gestaltung der Ausstellung »Gold + Silber – Schmuck + Gerät«. In: Kat. Nürnberg 1971, o. S.
- 33 Vgl. ebd.
- 34 Skal 1971, o. S.
- 35 Zitiert in Turner 1976, S. 138.
- 36 Siehe Kat. Eindhoven 1969; Kat. Zürich 1971; Kat. Hamburg 1974.
- 37 Vgl. z. B. Kat. Hamburg 1972, o. S.; Kat. Pforzheim 1974, o. S.; Turner 1976, S. 91, 109, 111, 120-123; Kat. Wien 1982 (4), S. 29.
- 38 Vgl. dazu z. B. Turner 1976, S. 76,77 und Abb. von U. Bahrs, O. Boekhoudt, C. Bury, A. Cepka, R. Lorenzen, F. Maierhofer, R. Morris, N. Mürrle, H. von Skal, R. Smit, G. Treen, D. Watkins.
- 39 Nach dem Buch von Gerhard Bott (vgl. Anm. 28) erschienen mit Karl Schollmayers »Neuer Schmuck – ornamentum humanum«, Tübingen 1974, und »Goldschmiedekunst« von Reinhold Reiling, Königsbach/Pforzheim 1978, in der Bundesrepublik zwei weitere, nach ähnlichem Schema aufgebaute Veröffentlichungen. Alle drei stellen eine Reihe nach subjektiven Kriterien ausgewählter richtungsweisender in- und ausländischer Goldschmiede mit Abbildungen und kurzen Angaben zu Leben und Werk vor.
Eingebettet in einen historischen Abriss über Schmuck mit Akzent auf der zeitgenössischen nord-amerikanischen Situation zeichnet der amerikanische Goldschmied Philip Morton in seinem stark handwerklich ausgerichteten Buch »Contemporary Jewelry«, New York 1970, auch in knapper Form die Entwicklung freier Schmuckgestaltung in Europa seit 1945 nach. – Die drei wichtigsten Publikationen zum Thema stammen von britischen Autoren. Seinem »Standardwerk« von 1976 »Contemporary Jewelry« läßt Ralph Turner gemeinsam mit Peter Dormer 1985 eine weitere Veröffentlichung über die Tendenzen der vorangegangenen Dekade folgen »The New Jewelry. Trends + Traditions«. Diese beiden speziell auf die Nachkriegszeit bezogenen Werke werden durch Barbara Cartlidge im gleichen Jahr erschienenenes »Twentieth-Century Jewelry« ergänzt.
Ralph Turner und Barbara Cartlidge sind wichtige Förderer zeitgenössischer unkonventioneller Schmuckgestaltung. Turner, gegenwärtig Ausstellungsleiter des Crafts Council in London, gründete 1971 gemeinsam mit Cartlidge die bekannte Electrum Gallery in London, die letztere seit 1974 allein weitergeführt hat.
- 40 Siehe Kat. Wien 1982 (2).
- 41 Zu Hauptenthal siehe Kat. Pforzheim 1982 (2), o. S. (Abb.); zu Dobler Kat. London 1983 (1), S. 19 (Abb.); zu Wehrens Kat. München 1992, S. 40, 41, 42 (Abb.).
- 42 Zu Skubic vgl. AA, 1986, H. 1, S. 29; zu Künzli siehe z. B. Kat. Wien 1982 (2), o. S. (Abb.); zu Rothmann: Rothmann 1987, S. 39.
- 43 Vgl. z. B. Kat. Köln 1983 (3) und AA, 1986, H. 3, S. 24-50.
- 44 Zum Aufgreifen »primitiver« Schmuckformen generell siehe u. a. Kat. München 1979, Abb. von Jünger, Kruger, Wimmer; zu Mattar siehe Dormer/Turner 1985, o. S., Abb. 192, 194.
- 45 Zu Hilbert siehe u. a. Kat. München 1985 (2).
- 46 Zu Florack, Klarner, Lieglein, Teige vgl. z. B. Kat. Frankfurt 1990, S. 121,139,143,197; zu Muff Kat. Pforzheim 1989, S. 163; zu Dziuba und Zeitler Kat. München 1993 (3), S. 177,265.
- 47 zu Oppermann vgl. z. B. Kat. Frankfurt 1990, S. 161.

II.

DIE KLASSE FÜR GOLDSCHMIEDEKUNST AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN

Die Münchener Klasse für Goldschmiedekunst, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg der seit 1808 bestehenden Akademie der Bildenden¹ Künste zugeordnet wurde, blickt auf eine längere Tradition zurück. 1868 war an der neugegründeten Königlichen Kunstgewerbeschule eine Fachklasse für Metallarbeiten eingerichtet worden, in der »Treiben, Ciseliren und Emailliren«² gelehrt wurden. Erster Leiter dieser Klasse war Fritz von Miller (1840–1921), der in seiner langjährigen Lehrtätigkeit – bis 1912 – die Entwicklung der handwerklichen Goldschmiedekunst in München entscheidend prägte. Der Maßgabe, »dass Lehrgang und Form des Unterrichtes in steter Fühlung mit den Wünschen und Forderungen der Industrie bleiben«³ sollten, kam von Miller offenbar nicht nach. Er gilt als Begründer einer blühenden Werkstättentradition⁴.

Während sich in den Goldschmiedestädten Hanau, Pforzheim und Schäßbach im Laufe des 19. Jahrhunderts eine bedeutende Schmuckindustrie entwickelt hatte, lag der Schwerpunkt in München auf der Gestaltung künstlerisch und handwerklich anspruchsvoller Unikate. Anders als in den Zentren der Schmuckindustrie wurde in den Werkstätten nach eigenen Entwürfen, nicht nach denen berufsmäßiger Zeichner gearbeitet.

Die durch Fritz von Miller eingeleitete handwerkliche Orientierung wurde von seinen Nachfolgern Fritz Schmidt (1876–1935) und Franz Rickert (1904–1991), der nach Schmidts Tod 1935 die Leitung der Metallklasse übernahm, weitergeführt.

Das zunehmende Aufblühen der Kunstgewerbeschule und vor allem die Reformideen Richard Riemerschmids, der 1913 zu ihrem Direktor berufen worden war, brachten eine jahrzehntelange Rivalität zwischen Kunstgewerbeschule und Akademie der Bildenden Künste mit sich⁵. Unter Riemerschmids Leitung hatten sowohl der künstlerische als auch der praktische Aspekt der Ausbildung stark an Gewicht gewonnen. Sein Ziel war die Schaffung einer alle Kunstbereiche umfassenden Staatsschule durch die Vereinigung von Akademie und Kunstgewerbeschule⁶. Damit stieß er sowohl seitens der Akademie, die ihre Führungsposition in der »hohen« Kunst gefährdet sah, als auch seitens des Handwerks auf Widerstand. Ausschlaggebend für seinen Rücktritt, 1924, waren schließlich die einschneidenden staatlichen Sparmaßnahmen im Zuge der Inflation, die eine Ausdünnung und Degradierung der Kunstgewerbeschule zur Folge hatten und damit Riemerschmids Pläne endgültig zunichte machten⁷. Um eine deutlichere Abgrenzung zwischen Kunstgewerbeschule und Akademie zu erreichen, wurden die Klassen für dekorative Malerei und Architekturplastik der Akademie zugeordnet. Der Unterricht an der Kunstgewerbeschule sollte lediglich die Gebiete der »Gebrauchskunst« umfassen; die angewandte »höhere Kunst« dagegen sollte an der Akademie gelehrt werden⁸.

Mit weniger ehrgeizigen Ansprüchen wurden auch nach Riemerschmids Ausscheiden von der Kunstgewerbeschule sowie vom Staatsministerium für Unterricht und Kultus mehrere Versuche unternommen, eine Vereinigung der Kunstgewerbeschule mit der Akademie der Bildenden Künste zu erreichen⁹. Alle Vorstöße scheiterten jedoch an der starren Haltung der Akademie, die weiterhin daran festhielt, nur einige Fachbereiche zu übernehmen, die Kunstgewerbeschule insgesamt aber zu einer reinen Gewerbeschule »in Abhängigkeit vom akademischen Kollegium« zu degradieren¹⁰. 1931 schließlich wurde der Gedanke an eine Verschmelzung fallengelassen und die Selbständigkeit beider Institutionen festgelegt. Der Oberstufe der ehemaligen Kunstgewerbeschule, die seit 1928 den Namen »Staatschule für angewandte Kunst« trug, wurde Hochschuleigenschaft zuerkannt¹¹. Mit der Erhebung der Staatsschule zur »Akademie für angewandte Kunst«, 1937, wurde sie der »Akademie der bildenden Künste« im Rang gleichgestellt¹². Dieser Aufwertung lagen wohl weniger die ehemaligen Bestrebungen Riemerschmids und ihm gewogener Kreise zugrunde als die guten Beziehungen zwischen Hitler und dem damaligen Direktor, Richard Klein, sowie die allgemeine Einbeziehung des Kunsthandwerks in die nationalsozialistische Ideologie¹³.

1939, vor Ausbruch des Krieges, wurde die Akademie für angewandte Kunst im Zusammenhang mit der Mobilmachung für kurze Zeit geschlossen, zum Wintersemester 1939/40 jedoch wiedereröffnet. Mit Kriegsbeginn war allerdings die Zahl der Studenten rapide gesunken. In der Goldschmiedeklasse hielt Franz Rickert den Unterricht bis zu seinem endgültigen Gestellungsbefehl, 1943, mit zwei bis drei Studenten, zuletzt mit nur einer Studentin aufrecht. Im Oktober 1944 wurde offiziell die Schließung sämtlicher Kunst- und Musikhochschulen verfügt¹⁴.

Nach Kriegsende kam die Wiederaufnahme des Lehrbetriebs an den beiden Münchener Kunstakademien nur langsam in Gang. Obwohl bereits Ende 1945 aus organisatorischen und finanziellen Gründen die Zusammenlegung der Institutionen ins Auge gefaßt worden war, fand die feierliche Wiedereröffnung im August 1946 noch unter ihren bisherigen Bezeichnungen, »Akademie für angewandte Kunst« und »Akademie der bildenden Künste«, statt. Aber schon wenige Monate später, mit Wirkung vom 4. November 1946, wurden die beiden eigenständigen Akademien gemäß einer Verordnung vom 20. März des Jahres aufgelöst und in eine »Hochschule der bildenden Künste« überführt¹⁵. Rickert wurde mit einer Reihe weiterer Lehrkräfte in seinem Amt bestätigt und als Professor an die neugegründete Hochschule übernommen. Als Sitz der Hochschule war das Gebäude der ehemaligen »Akademie der bildenden Künste« vorgesehen, das jedoch starke Kriegsschäden erlitten hatte. Der Wiederaufbau sowie der durch die räumliche Integration der »angewandten« Bereiche notwendige Ausbau zogen sich über mehrere Jahre hin. Erst im Laufe des Jahres 1949 konnten die ausgelagerten Klassen schrittweise die neuen Räumlichkeiten beziehen. Bis zum Umzug in das Akademiegebäude hatte Rickert die Werkstatt in seinem Privathaus für den Unterricht zur Verfügung gestellt. Die Goldschmiedeklasse wurde im Ostflügel des Gebäudes in einem neu eingezogenen Zwischentrakt untergebracht, der sie bis heute beherbergt.

Mit der aus finanziellen Gründen verfügten Vereinigung der angewandten und der freien Kunstbereiche in eine Institution war nun formell der Schritt vollzogen, für den bereits Riemerschmid und nach ihm andere Professoren der Akademie für