



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Werkstatt Dietrich von 1848 - 1931,
ihre Kooperation mit der Kunstgewerbeschule Wien
im Kontext der Wiener Schmuckentwicklung

Verfasser

Philipp Virag

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, Mai 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

Danke

Allen voran möchte ich meinen Eltern, Monika und Stefan Virag, meine tiefste Dankbarkeit aussprechen, mich bei all meinen Entscheidungen unterstützt und gefördert zu haben. Meiner Schwester Laura Virag sowie meinen Freunden Alexander Krampe und Christoph Tauber, soll hier für den großartigen Beistand, insbesondere während der Abschlussphase dieser Arbeit, mein tiefster Dank ausgesprochen werden.

Meiner Betreuerin Frau Ao. Univ. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel danke ich für die Vermittlung eines klaren und direkten Zugangs zu Kunstwerken wie auch die Ermutigung, mit dieser Herangehensweise sich in bisher wenig erforschte Teilgebiete der Kunstgeschichte vorzuwagen. Diese Vorgehensweise gab mir Sicherheit bei der Strukturierung wie auch der Verfassung dieser Diplomarbeit.

Frau Mag. Kathrin Pokorny-Nagel, Leiterin der Bibliothek und Kunstblättersammlung des MAK ist für die Anregung, wie auch für die Ermöglichung der Erforschung des Nachlasses von Oscar Dietrich ein großer Dank auszusprechen. Ebenso den Mitarbeitern der Bibliothek, Herr Mag. Julian Möhwald und Herr Peter Klinger, die mir während meiner Arbeit im MAK immer unterstützend zur Seite standen. Eine große Hilfe war Herr Mag. Manuel Swatek vom Wiener Stadt- und Landesarchiv, der mich bei meinen ersten Schritten im Archiv begleitete und mir wertvolle Hinweise gab.

Abschließend möchte ich den Nachkommen von Oscar Dietrich, Frau Ulrike Burgholzer und Frau Johanna Ilosvay, meinen Dank für ihre Mithilfe aussprechen. Diese konnten mir in Gesprächen einen sehr persönlichen Eindruck von Oscar Dietrich vermitteln, wie auch durch Dokumente und Unterlagen einen wichtigen Beitrag zur Verifizierung der bisherigen Forschungen liefern.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	1
2	Aufbau der Arbeit.....	2
3	Forschungsstand	3
4	Kunstgewerbe	5
5	Theorien und Umbrüche zur Zeit des Historismus	7
5.1	Gesellschaftliche Umbrüche zur Zeit des Historismus	8
5.2	Die Weltausstellungen.....	10
5.3	Gründung der ersten Museen und Schule für Kunstgewerbe.....	10
5.4	Die Kunstgewerbeschule Wien	11
5.4.1	Reformen unter Myrbach	12
5.4.2	Die Werkstattlösung	13
5.4.3	Öffnung der Kunstgewerbeschule	15
6	Schmuckentwicklung in Wien von 1848–1931	16
6.1	Schmuck des Historismus	17
6.2	Schmuckkunst der traditionellen Juweliere in Wien.....	18
6.3	Einflüsse aus Großbritannien	19
6.3.1	Ideologische Vorbildwirkung.....	20
6.3.2	Strukturelle Vorbildwirkung	21
6.3.3	Stilistische Vorbildwirkung.....	21
6.4	Schmuck der Secession	22
6.5	Die Wiener Werkstätte	24
6.5.1	Josef Hoffmann	25
6.5.1.1	Die frühen Entwürfe.....	26
6.5.1.2	Der „typische“ Hoffmann – Stil	26
6.5.1.3	Neue Motive tauchen auf	27
6.5.1.4	Zusammenfassung: Hoffmanns Stilentwicklung	29
6.5.2	Koloman Moser und die Einführung des Herzblattmotivs.....	30
6.5.3	Carl Otto Czeschka.....	33
7	Die Werkstatt Dietrich (1848–1931).....	36
7.1	Julius Dietrich und sein Patent für Niello–Metall.....	36
7.2	Oscar Dietrich	39
7.2.1	Rekonstruktion seines Schaffens.....	39
7.2.2	Kooperation mit der Kunstgewerbeschule	41
7.2.3	Die Kriegsjahre	45
7.2.4	Erholung der Werkstatt nach dem Krieg.....	46

8	Der Nachlass Dietrich	48
8.1	Dagobert Peche (1887–1923).....	48
8.2	Peches Entwürfe für Oscar Dietrich.....	49
8.2.1	Die frühen Entwürfe.....	50
8.2.2	Neue Motive in den Entwürfen	52
8.2.3	Die späten Entwürfe	53
8.2.4	Schmuckstücke für die Werkschau 1920	55
8.2.5	Die Bedeutung und Wirkung der Entwürfe Peches	56
8.3	Emanuel Margold (1875–1940)	59
8.4	Margold im Nachlass Dietrich	60
8.4.1	Die frühen Entwürfe von 1911–1914.....	60
8.4.2	Die späten Entwürfe für Oscar Dietrich 1920–1924.....	62
8.5	Vergleich Peche - Margold	65
8.5.1	Motivische Übereinstimmung im Frühwerk	66
8.5.2	Stilistische Differenz im Spätwerk.....	67
9	Resümee	69
10	Literaturverzeichnis.....	72
11	Abbildungen	80
12	Werkkatalog	102
12.1	Hans Bolek	102
12.2	Franz Karl Delavilla	108
12.3	Oscar Dietrich	111
12.4	Leopold Drexler	111
12.5	Adolf Holub.....	112
12.6	Gustav Kalhammer.....	113
12.7	Emanuel Margold.....	114
12.8	Dagobert Peche	122
12.9	Josef von Storck	129
12.10	Milla Weltmann.....	129
13	Abbildungsnachweis	131
14	Curriculum Vitae	133
15	Abstract.....	134

1 Einleitung

„Die Augen des Goldschmieds sehen anders als die des Künstlers und diese wiederum anders als die der Frau. Der Goldschmied misst die Schönheit der Arbeit an den Gestaltungsmöglichkeiten, die er in dem Metall verborgen weiß und an den Geheimnissen der Perlen und Edelsteine, die ihm geläufig sind [...] Er schätzt den Wert des Materials und den der Technik; ihre Multiplikation ergibt für ihn den Wert des Stückes.

[...] Dem Künstler gilt die minutiöse Arbeit an sich und die Kostbarkeit des Steines verhältnismäßig wenig. Beide sind ihm Mittel zum Zweck. Er verlangt den Zauber der Farben, das Spiel der Lichter, das organische Leben und Ineinanderweben von Linien und Formen [...] Für ihn ist das Schmuckstück eine Verkörperung von seiner Phantasie vorschwebenden dekorativen Wirkungen: Soweit Material und Technik ihnen dienen schätzt er sie; selbstständige Wertfaktoren sind sie nicht für ihn.

[...] Das Ideal wäre wohl, wenn der Goldschmied seine Kenntnisse und sein Können in den Dienst des Künstlers stellte und dieser seinerseits das mit Phantasie und Geschmack gestaltete [...] Solch ein glückliches Zusammenarbeiten ist allerdings selten und in völliger Verschmelzung fast nur dann denkbar, wenn der Goldschmied zum Künstler oder der Künstler zum Goldschmied wird, also beide in einer Person vereinigt sind“.¹

Eine seltene Ausnahme die dieses geforderte Ideal darstellt, ist in der Person des Wiener Goldschmieds Oscar Dietrich zu finden, der zeitlebens enge Kooperationen mit Absolventen und Professoren der Wiener Kunstgewerbeschule führte. Von dieser fruchtbaren Zusammenarbeit zeugt heute noch der Nachlass von Dietrich, der über 650 Schmuckentwürfe von fast 30 Künstlern umfasst und sich im Museum für Angewandte Kunst befindet. Eine Grundlage für dieses Zusammenwirken bildeten Reformen an der Kunstgewerbeschule Wien, die eine Überbrückung der beschriebenen Differenzen zwischen dem Entwerfer und Ausführenden anstrebten. Dabei wurde das Ziel verfolgt *„Zweckmäßigkeit, Qualität und künstlerische Gestaltung“²* im Kunstgewerbe zu fördern. Besonders Letzteres war eine große Herausforderung, da gerade in der Periode um 1900 in Wien divergierende Ideologien und Kunstauffassungen aneinanderprallten.

¹ o.A. 1903, S. 174 –176.

² Siehe Winkelmann 1914/1915, S. 160 –166.

2 Aufbau der Arbeit

Das Ziel dieser Arbeit ist es, ein möglichst vollständiges Bild der Werkstatt Dietrich zu schaffen. Dies soll durch Sichtung der bisherigen Forschung, Analyse von Quellenmaterial, Erstellung eines Werkkatalogs sowie durch Schaffung von Querverbindungen zu kunsttheoretischen Schriften und stilistischen Tendenzen erreicht werden. Damit soll der Blick der bisherigen Erforschung der Wiener Schmuckproduktion „um 1900“ erweitert werden, um zu zeigen, dass es neben den traditionellen Goldschmieden und der Wiener Werkstätte auch andere Unternehmen gab, welche die Entwicklung in diesem Bereich maßgeblich mitprägten.

Da sich alle Theorien, welche auf Schmuck anwendbar sind, aus dem Bereich des Kunstgewerbes ableiten lassen, möchte ich im ersten Schritt den Ursprung und das Ziel der theoretischen Beschäftigung in diesem Bereich analysieren um darauf aufbauend die stilistischen Strömungen zu erklären, die ein kunstgewerbliches Produkt prägen. In der Epoche des Historismus kam es aufgrund wirtschaftlicher Entwicklungen zu gesellschaftlichen Umbrüchen, welche einerseits zum Siegeszug des Kunstgewerbes in dieser Epoche beitrugen, andererseits auch Tendenzen hervorriefen, die bereits um 1900 von vielen Künstlern kritisiert wurden. Damit setzt eine Gegenbewegung ein, welche sich zum Ziel setzte, das Kunstgewerbe zu reformieren. Dies sollte durch veränderte Ausbildung und individuelle Gestaltung erreicht werden.

Die Werkstatt Dietrich wurde 1848 gegründet und entwickelte sich innerhalb des oben aufgezeichneten Spannungsfelds. Dieses zu verstehen ist eine Grundlage für die Rezeption sowie auch die mögliche Rekonstruktion des Schaffens. Ebenso für den Nachlass Dietrich sind diese Veränderung eine essentielle Basis zur Klärung ihrer Entstehung, wie auch ihrer stilistischen Entwicklung. Denn die veränderten Strukturen in der Ausbildung sind der Ausgangspunkt dieser Entwürfe, wie auch ihre Gestaltung als Reaktion auf die vorhergehenden Kunstströmungen zu sehen ist. Diese war aber keine lineare Gegenbewegung, sondern ein Prozess indem sich durch Vor- und Rückgriffe eine neue Formensprache definiert hat.

Dieser Wandel soll im Rahmen der Besprechung der Entwürfe von Dagobert Peche und Josef Emanuel Margold geklärt werden. Durch diese Betrachtung wird die Bedeutung dieser Blätter gezeigt werden, welche in der Kooperation mit Dietrich einen wichtigen Beitrag zur Wiener Schmuckentwicklung darstellen.

3 Forschungsstand

Trotz des regen Interesses an der Epoche „Wien um 1900“ wurde der Werkstatt Dietrich von der Forschung bisher nur wenig Aufmerksamkeit entgegengebracht. Wenn auf diese Bezug genommen wurde, geschah das meist nur in untergeordneter Rolle im Vergleich zur Wiener Werkstätte oder anderen zeitgenössischen Kunstströmungen und Künstlern.

Der erste und einzige eigenständige Bericht über die Werkstatt und insbesondere über das Schaffen Oscar Dietrichs stammt von Waltraud Neuwirth.³ Dieser Artikel berichtet über die wichtigsten Stadien der Werkstatt, jedoch enthält er dem Leser die Quellen zu den persönlichen Daten aus dem Leben der Goldschmiede Dietrich vor. Durch Recherchen im Stadt- und Landesarchiv Wien konnten diese Angaben größtenteils verifiziert werden, genauso wie durch die großartige Unterstützung der Nachkommen von Oscar Dietrich, die mir viele Informationen und Unterlagen zu dem Leben und der Werkstatt geben konnten. Darunter befinden sich Urkunden, Verdienstzeichen, Ausstellungsmedaillen, sowie persönliche Briefe. Bei diesen Unterlagen befindet sich auch eine begonnene Autobiographie, die leider nicht datiert ist, aber nach Angaben der Familie gegen Ende seines Lebens verfasst wurde. Diese berichtet in einer sehr poetischen und detailreichen Erzählung über viele Ereignisse aus seinem frühen Leben bevor ihm die Leitung der familieneigenen Werkstätte übertragen wurde, jedoch nimmt sie nur wenig Stellung zu Geschehnissen innerhalb der Werkstatt oder zu seinem Schaffen.

Von Waltraud Neuwirth stammt auch die erste Veröffentlichung des Nachlasses der Werkstatt Dietrich im Rahmen ihrer Publikation „Lexikon Wiener Gold- und Silberschmiede und ihre Punzen 1867–1922“⁴. Hier findet sich eine Vielzahl an Abzeichnungen von Entwurfsskizzen aus dem Nachlass Dietrich. Es werden aber nur die grundlegenden Informationen zu der Werkstatt Dietrich gegeben, ohne einer Gliederung oder Kommentierung der Entwürfe. Trotzdem bildet dieses Werk sicher eine wichtige Stütze bei der Zuschreibung von Schmuckstücken.

³ Siehe Neuwirth 1976a.

⁴ Siehe Neuwirth 1976b.

Die umfangreichsten Informationen zu dem Werk von Oscar Dietrich erhält man durch Artikel aus zeitgenössischen Zeitschriften wie „Deutsche Kunst und Dekoration“, „Dekorative Kunst“ sowie „Kunst und Kunsthandwerk“. In diesen Berichten wird über aktuelle Ausstellungen, an denen Dietrich teilnahm sowie über die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern geschrieben, meist auch mit Abbildungen von seinen Werken. Ebenso geben Ausstellungskataloge Aufschluss über die quantitative Anzahl der eingelieferten Stücke und somit auch über seine Stellung innerhalb der jeweiligen Ausstellung, jedoch ist aufgrund fehlender Abbildungen und unzureichender Beschreibung die Aussagekraft dieser Kataloge sehr begrenzt.

Die letzte Ausstellung in der Oscar Dietrich eine prominente Rolle zugesprochen bekam, war bei der Schau „Glanz einer Epoche“.⁵ Hier wurden im Spannungsfeld zwischen Erzeugnissen der traditionellen Goldschmiede Wiens und der Wiener Werkstätte auch einige Schmuckstücke von Oscar Dietrich präsentiert. Diese stammen hauptsächlich aus dem Besitz des MAK Wien. Der Großteil dieser Stücke entstand vor 1914 und zeigt eine weitere Problematik bei der Erforschung des Schaffens von Dietrich wie auch seines Nachlasses. Denn es sind nur wenige Schmuckstücke bekannt, die nach dem ersten Weltkrieg entstanden sind. Insbesondere bei institutionellen Seiten, wie zum Beispiel dem Museum für Kunst und Industrie, wurde das Ankaufsbudget nach dem Krieg drastisch zurückgefahren. So sind die einzigen Erzeugnisse mit späterem Entstehungsdatum Stücke, die für die Kunstschau 1920 entstanden sind. Auch die Problematik mit Schmuck in Privatbesitz ist nicht außer Acht zu lassen, denn gerade zu Notzeiten war es nicht unüblich Schmuckstücke zu veräußern, besonders, wenn diese nicht dem Geschmack der Zeit entsprachen, fanden sie oft ein unwürdiges Ende im Schmelztiegel. So tauchen zwar immer wieder Schmuckstücke im Kunsthandel aus Privatbesitz auf, doch interessanterweise sind auch diese meist vor 1914 entstanden.

⁵Siehe Kat. Ausst. Leopold Museum/Schmuckmuseum Pforzheim 2011.

4 Kunstgewerbe

Im 19. Jahrhundert tauchte in verschiedensten Fachpublikationen der Begriff „Kunstgewerbe“ auf. Unter diesem wurden alle Gegenstände des täglichen Lebens vereinigt, die nicht nur einen funktionalen Nutzen erbrachten, sondern darüber hinaus auch einem ästhetischen Anspruch entgegenkamen. Im Laufe der Zeit ist dieser Begriff sehr inflationär angewendet worden, wodurch er seine wahre Bestimmung im heutigen Sprachgebrauch verloren hat. Heute wird als Synonym für Kunstgewerbe meist von „angewandter Kunst“ bzw. von „Design“ gesprochen.⁶

Historisch gesehen steht der Begriff für eine Gegenbewegung zu der aus Großbritannien ausgehenden Industrialisierung. Mit der Änderung der Produktionsweise, die vom Menschen zu den Maschinen wanderte, kam es durch die Massenproduktion zu einer Entindividualisierung der Güter. Es wurden Produkte hergestellt ohne Leben oder persönlichen Bezug zum Produzenten. Aufgrund dieser Entwicklung wurde es zunehmend wichtiger eine Unterscheidung zwischen der „seelenlosen Massenware“ und den traditionellen, handgefertigten Erzeugnissen herzustellen. So formierten sich parallel zur fortschreitenden Technisierung, die viele Bereiche des alltäglichen Lebens beeinflusste, die ersten Kritiker, welche eine Wiederbelebung der handwerklichen Produktion mithilfe von künstlerischem Gehalt forderten. Dieser Anspruch war schon immer existent, jedoch wurde es gerade zu diesem Zeitpunkt wichtig eine Möglichkeit zu finden, die den Unterschied zwischen Industrieware und handwerklichen Erzeugnissen verdeutlichte. Auch diese Bestrebung ging wie die Industrialisierung von Großbritannien aus und formierte sich im Anschluss an großer Kritik über die Weltausstellung 1851 in London unter dem Begriff des „Aesthetic Movement“.⁷

Im deutschsprachigen Raum war vor allem Semper verantwortlich für die Etablierung und Akzeptanz des Kunstgewerbes als eigene Sparte neben traditionellen Kunstbereichen, wie Architektur, Malerei und Bildhauerei. Ihm ging es weniger um die Idealisierung des Handwerks an sich, sondern darum, aus kunstgewerblichen Produkten einfache Grundsätze abzuleiten, die auf die Architektur übertragbar sind. Für Semper begann jede Stilentwicklung

⁶ Mundt 1996, S. 187.

⁷ Mundt 1996, S. 187.

im Kunsthandwerk und daraus entwickelte sich jede andere Form, wie er in einem Vortrag über das Verhältnis der dekorativen Künste zur Architektur erklärte:

*„Umwälzung in den Architekturstilen waren also immer vorbereitet durch Neuerungen, welche vorher in einer Art der Ausübung des Kunsthandwerks eingeführt worden waren; und die Architektur wird bald ihre Herrschaft über die anderen Künste verlieren, wenn sie wie gegenwärtig sich von denselben isoliert [...] Sie (die Architektur) wird nur dann wieder aufleben, wenn durch moderne Architekten dem Zustand unserer Kunstindustrie mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird. Der Impuls zu einer glücklichen Änderung wird wiederum vom Kunsthandwerk kommen.“*⁸

Sempers Ansichten wurden auch von zeitgenössischen Kunsthistorikern wie Heinrich Wölfflin geteilt. Dieser argumentierte ähnlich:

*„Den Pulsschlag des Volksgemütes muss man anderswo beobachten: nicht in den großen, schwerbeweglichen Formen der Baukunst, sondern in den kleinen dekorativen Künsten...von hier aus findet die Erneuerung statt. Die Geburtsstätte eines neuen Stils liegt stets in der Dekoration“*⁹

Die Appelle zur Förderung des Kunstgewerbes wurden zuerst zögerlich aufgefasst, aber es entwickelten sich Gremien, Organisationen, deren Bestrebung es war, die Ansprüche und Aufgaben des Kunstgewerbes zu definieren. Schließlich erreichten diese Strömungen sogar die Politik, die dieser öffentliche Förderungen zukommen ließ und offizielle Vereine, Museen und Akademien gründete, die sich ganz dem Kunstgewerbe verschrieben hatten.¹⁰

Die stärkste Kraft hinter dem Siegeszug des Kunstgewerbes ist zu einem großen Teil im neu aufstrebendem Bürgertum zu finden, welches nun erstmals in der finanziellen Lage war, auf breitem Niveau Gegenstände zu sammeln, die ihr Eigenheim verschönerten und nicht nur dem reinen Zweck dienten. Diese Möglichkeit war in den Jahrhunderten davor nur dem Adel und Klerus vorbehalten, deren Wichtigkeit in dieser Sparte nach wie vor gegeben war, aber nun mit dem Bürgertum eine weitere Käuferschicht dazu gewann.¹¹

⁸ Semper, 1884, S. 350.

⁹ Wölfflin, 1880, S. 64.

¹⁰ Mundt 1996, S. 187.

¹¹ Mundt 1996, S. 188.

5 Theorien und Umbrüche zur Zeit des Historismus

Der Begriff Historismus fasst im Allgemeinen grob die Kunst zwischen Klassizismus und Jugendstil zusammen. Diese war gekennzeichnet durch eine immer schnellere bzw. sogar eine parallele Rezeption verschiedener historischer Epochen. Zwar war auch schon der Klassizismus durch die Orientierung an die Antike vergangenheitsorientiert, in seiner Gesamtheit jedoch noch eine einheitliche Stilform. Diese Einheit ist im Historismus einem Stilpluralismus gewichen.

Die Theorien des Historismus, die das Kunstgewerbe prägten, lassen sich meist aus Schriften nach 1850 ableiten. Bis dahin ging es meist mehr um eine romantische Idealisierung und Verklärung der Vergangenheit, angetrieben durch einen neuen Nationalstolz, der durch die Napoleonischen Kriege erwachte. Dies zeigte sich im deutschsprachigen Raum besonders durch den Ausbau von mittelalterlichen Burgruinen oder den Bau neugotischer Anlagen welche meist von kunst- und geschichtsinteressierten Aristokraten gefördert wurde. Die weitere Stilrezeption wurde primär von Architekten getragen, die in der Vergangenheit Lösungen für aktuelle Bau- und Stilfragen suchten.

Gottfried Semper manifestierte die grundlegenden und wegweisenden Ideen des Historismus in seiner Schrift *„Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde“*¹². Er fordert darin, dass Zweck, Material und Technik durch Kunstformen bekleidet werden müssten, wobei die Kunstform aber Symbol der Konstruktion zu sein habe. Grundlegend und sehr vereinfacht gesagt, ging es ihm darum, die technischen Erfordernisse der Architektur in einen kausalen Zusammenhang mit der verwendeten Schmuckform zu setzen.¹³ Er beschränkt die Vorbildhaftigkeit von historischen Vorbildern auf gewisse „Urtypen“. Die Gesetzmäßigkeiten dieser Typen wurden von der ursprünglichen Entstehung und Bedeutung abgeleitet und sollten eine Hilfestellung bieten, an welcher man sich in der Lösung von modernen Bauaufgaben orientieren sollte. Die schmückenden Elemente sollten im inneren Zusammenhang mit der Periode stehen, aus denen diese Gesetze abgeleitet worden sind und als Symbol für diese zu sehen sind.¹⁴

¹² Siehe Gottfried Semper 1860.

¹³ Da Semper die Architektur und das Kunstgewerbe nicht nur als gleichbedeutend ansah, sondern das Kunstgewerbe gar als überlegen, kann man seine Theorien der Architektur auch auf das Kunstgewerbe ausdehnen. Siehe Kowalski 1951, S.8.

¹⁴ Mundt 1996, S. 189.

*„Das Neue wird an das Alte geknüpft ohne Kopie zu sein und von Abhängigkeit leerer Modeeinflüsse befreit“.*¹⁵

Dieser Theorie Sempers folgend, wurden aus vergangenen Epochen zahlreiche „Urtypen“ abgeleitet, die meist mit guter Begründung anerkannt wurden. Das Problem bei diesem Findungsprozess war, dass sich einmal gefundene Formlösungen etablierten und weitertradiert wurden und schließlich als „Gesetze“ erstarrten.¹⁶ Semper warnte zwar vor „leeren Modeeinflüssen“, die auf der Suche nach neuen Formen ein Innovationshemmnis darstellen, trotzdem wird der Epoche des Historismus letztlich genau dies vorgeworfen.

Ein Grund für diese Verfestigung der Formensprache - besonders im Kunstgewerbe - waren Gewerbeförderungsinstitute, die Vorbildbücher für Handwerker herausgaben mit der Empfehlung, sich daran zu orientieren, um möglichst „abgeschmackte“ Resultate zu vermeiden.¹⁷ Grundsätzlich gab es schon immer Vorlagen in Form von Stichwerken, die in ganz Europa verbreitet werden konnten, jedoch änderte sich in dieser Zeit der Umgang mit den Vorlagen. Diese Vorbilder wurden oft nicht mehr als Inspirationsquellen genutzt, um darauf aufbauend neue Lösungen zu entwickeln, sondern sie wurden bereits als vollkommen angesehen und unreflektiert übernommen. Die Empfehlungen der Gewerbeinstitute wurden zu Herzen genommen und man bediente sich, je nach ideologischer Verbundenheit und länderspezifischen Charakteristika, an den verschiedenen historischen Stilen.

5.1 Gesellschaftliche Umbrüche zur Zeit des Historismus

Nicht nur Kunsttheoretiker und Künstler haben das Interesse an diesen Formenrezeptionen begründet, sondern auch das Publikum, das als Rezipient maßgeblich an der Kunstproduktion teilnimmt und dadurch diese Entwicklung förderte oder sogar forderte. Der Grund hierfür lag in gesellschaftlichen Umbrüchen, die die bisherigen Standesstrukturen zunehmend verschoben. Auf der einen Seite waren es technische Innovationen, welche die wirtschaftliche Situation vieler Bevölkerungsschichten veränderten, die sich schließlich auch auf die politische Struktur auswirkten.

Auf technischer Seite war es die Industrialisierung, welche durch die allgemeine Produktivitätssteigerung zu einem höherem Volkseinkommen führte. Auch wenn dieses neue Vermögen nicht gleichmäßig verteilt war, förderte es das Bürgertum im Gegensatz zum Adel, der nach wie vor hauptsächlich von seinen landwirtschaftlichen Erträgen lebte. Der Verlierer

¹⁵ Semper 1852, S. 35.

¹⁶ Kowalski 1951, S. 7.

¹⁷ Mundt 1996, S. 188.

dieser Entwicklung war das Heer der Fabrikarbeiter, die unter menschenunwürdigen Bedingungen ihren Lebensunterhalt verdienen mussten.

Diese Entwicklung trug zu Aufständen in dem politisch brisanten Jahr 1848 bei, aus der das Bürgertum gestärkt hervorging, wenn in Österreich nicht verfassungsrechtlich, wie das in anderen Staaten zum Teil der Fall war. Der Adel blieb hier nach wie vor die führende Gesellschaftsschicht, jedoch konnte man sich unter der Voraussetzung des nötigen Kleingelds ohne Probleme jeglichen Titel käuflich erwerben. Aber auch Bürgern, deren Mittel nicht ausreichten, um sich in die Elite einzukaufen, wollten an deren traditionsreichem Lebensstil partizipieren oder dieses Zugehörigkeitsgefühl zumindest durch Repräsentationsgegenstände dieser Klasse erhalten.¹⁸

Insbesondere durch den Bau der Ringstraße und der Stadterweiterung in Wien, die unter Kaiser Franz Josef durchgeführt wurden, erlebte das Kunstgewerbe einen unaufhaltsamen Aufschwung, der erst durch den Ausbruch des 1. Weltkriegs beendet wurde.¹⁹ Der Stil der hier gewünschten Gegenstände orientierte sich nicht zwangsweise am Stil des Hauses und dem Wunsch nach einem einheitlichen Erscheinungsbild - dies war vor 1850 noch der Fall - sondern die Konzentration lag auf der Schaffung einheitlicher Raumensembles. Dabei richtete man sich nach erfolgreichen Publikationen, welche „Musterzimmer“ für verschiedene Wohnräume und den zu verwendenden Stil vorgaben.²⁰ Es war ausdrücklich erwünscht, dass jedes Zimmer jeweils einem anderen bzw. „geeigneten“ Stil folgte. So sollte sich das Herrenzimmer am besten am Stil der nordischen Renaissance orientieren, das Damenzimmer hingegen am Neurokoko und das Schlafzimmer im herrschaftlichen Stile à la „Louis- seize“ eingerichtet sein.²¹

So äußerte sich ein französischer Kunstkritiker folgendermaßen über die Ausstattungsgewohnheiten seiner Zeitgenossen: *„Die Wohnungen der Reichen sind Kuriositäten – Kabinette: Antike, Gotik, der Geschmack der Renaissance, derjenige Ludwigs XIII., alles ist hier durcheinander. Wir haben alle Jahrhunderte, außer dem unsrigen, ein Zustand, den keine andere Epoche kennt. Der Eklektismus ist unser Geschmack [...];“*²²

¹⁸ Mundt 1996, S. 188.

¹⁹ Schedl 1997, S. 78.

²⁰ Das erfolgreichste Buch in diesem Genre war „die Kunst im Hause – geschichtliche und kritisch – ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung“ des Wiener Museumsdirektors Jakob von Falke, das von 1882–1897 insgesamt sechsmal Mal aufgelegt wurde.

²¹ Mundt 1996, S. 198.

²² Musset 1865, S. 38.

5.2 Die Weltausstellungen

Dieser Reigen der verschiedenen Stile wurde durch die Etablierung der Weltausstellungen weiter gefördert. Die britische Regierung lud 1851 alle Länder dieser Erde zu einer noch nie dagewesenen Leistungsschau, auf der jedes Land seine zahlreichen Produkte und Erzeugnisse präsentieren konnte. Diese erste Weltausstellung wurde von über 6 Millionen Menschen besucht, bis zur Weltausstellung 1900 in Paris stieg die Besucheranzahl auf 50 Millionen und verdeutlicht somit die öffentliche Anziehungskraft dieser Ereignisse.²³

Die Aussteller konnten ausgehend vom regen Interesse der Presse nicht nur im Heimatland profitieren, sondern auch durch das internationale Publikum auf neue Exportmärkte hoffen. Besonders begehrt waren die Ausstellungsmedaillen, die auch im Firmenschild geführt werden konnten und somit zu einer deutlichen Steigerung des Ansehens des Betriebes beitrugen. Für dieses große Ereignis wurden meist aufsehenerregende Werke geschaffen, welche die Aufmerksamkeit der Besucher sicherstellen sollten, genauso wie den möglichen Gewinn von Preisen. Diese Werke waren aber oft in einer derartigen Überschwänglichkeit geschaffen worden, dass sie aufgrund des hohen Verkaufspreises meist unverkäuflich waren und letztlich als Ausstattung der Firmenräumlichkeiten dienten oder in Lagern ihr weiteres Dasein fristeten.²⁴

5.3 Gründung der ersten Museen und Schulen für Kunstgewerbe

Ein Nebeneffekt dieser großen Ausstellung in London war eine rege Diskussion über die richtige Gestaltung von Kunstgewerbe. So kam von mehreren Seiten der Vorschlag, Muster und Vorbilder bereitzustellen, an denen sich dann die zeitgenössischen Kunstschaffenden orientieren könnten und sollten. Dieser Diskurs führte schließlich zu der englischen Kunstgewerbereform im Jahre 1852, sowie zur Gründung eines Gewerbeschulsystems, dem „Department of Practical Art“ inklusive einer Mustersammlung in dem South Kensington Museum.²⁵ Diesem Vorbild folgte auch die k.u.k. Monarchie mit der Gründung des Museums für Kunst und Industrie 1864. Die Aufgabe dieser Institution beschreibt die Direktion in einem Ausstellungskatalog folgendermaßen: *„[...] durch Herbeischaffung und Bereitstellung der Hilfsmittel, welche Kunst und Wissenschaft bieten, die Leistungsfähigkeit des Kunstgewerbes zu heben und den Produzenten und Konsumenten Wege zu zeigen, auf denen*

²³ Mundt 1996, S. 194.

²⁴ Mundt 1996, S. 194.

²⁵ Mundt 1996, S. 194.

sie durch eigene Kraft und Bildung zu einer künstlerischen Gestaltung des Lebens gelangen können.“²⁶ Ein Jahr nach der Gründung des Museums beantragte die Niederösterreichische Handels- und Gewerbekammer beim Staatsministerium die Gründung einer Kunstgewerbeschule.²⁷ Das anfänglich formulierte Ziel dieser Schule sollte darin liegen, Zeichner und Entwerfer für die Kunstindustrie auszubilden, wie auch Lehrer, die in den vielen neugegründeten oder noch zu gründenden Fachschulen in den Provinzen der Monarchie unterrichten sollten.²⁸

5.4 Die Kunstgewerbeschule Wien

Auf diese Bestrebungen wurde schließlich im Jahre 1867 die „Kunstgewerbeschule des k.u.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie“ gegründet. Im Jahr 1877 wurde im Neubau von Heinrich von Ferstel am Stubenring die Schule räumlich mit dem Museum für Kunst und Industrie verbunden. Die Schule wurde nach Empfehlung von Eduard van der Nüll in 4 Fachschulen gegliedert und sollte alle späteren Aufgabengebiete der Schüler umfassen.²⁹ Auch wenn in der Theorie das Schaffen nach dem Vorbild der Natur und die Förderung des eigenen Schöpfungsgeistes groß geschrieben wurde, fand diese Forderung im täglichen Unterrichtswesen nur wenig Platz. Der erste Direktor der Schule, Josef von Storck, der durch seinen Lehrer Eduard van der Nüll geprägt war, richtete nach Beschreibungen von Zeitgenossen in der Ausbildung seiner Schüler das Hauptaugenmerk auf das Kopieren alter Stile.

In Auszügen aus seinem Lehrplan erkennt man, dass die Ausrichtung dieser Schule sich komplett auf die Gestaltung von Innenräumen konzentrierte. So auch die Fachschule für Architektur, die von Josef von Storck geleitet wurde: *„Totalanordnung profaner und kirchlicher Innenräume, das gesamte Mobiliar und Gerät, das Gebiet der textilen Kunstindustrie.“*³⁰ Als er sich im Jahre 1899 in den Ruhestand begab, wurde dieser Schritt von vielen Seiten begrüßt, hauptsächlich aufgrund seiner Lehrmethoden, die nicht mehr als zeitgemäß angesehen wurden.³¹

²⁶ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1914, S. 3.

²⁷ Koller 1983, S. 5.

²⁸ Koller 1983, S. 1.

²⁹ Die Fachschulen waren folgendermaßen gegliedert: 1. Architektur, 2. Bildhauerei, 3. Zeichnen und Malen figuraler Gegenstände, 4. Zeichnen und Malen ornamentaler Gegenstände.

³⁰ Für den gesamten Auszug des Lehrplans von 1895 siehe Koller 1983, S. 8–9.

³¹ Koller 1983, S. 10.

5.4.1 Reformen unter Myrbach

Als Nachfolger wurde Felicien Freiherr von Myrbach berufen, der nicht nur für die weitere Entwicklung der Wiener Kunstgewerbeschule prägend war, sondern auch für die Kunstentwicklung, die sich durch viele Reformen von nun an freier entfalten konnte. Durch seine engen Kontakte mit dem „Arts and Crafts Movement“, deren Vertretern er auch einen Besuch abstattete, hatte er bereits Vorbilder, deren Ideen und Reformen nicht nur den Historismus überwunden haben, sondern auch eine bessere bzw. zeitgemäße Ausbildung der Schüler sicherstellten. Wichtige Schritte waren dabei, die Praxis des Kopierens zu stoppen, den Theorieunterricht auf ein Minimum zu verkürzen und die gewonnene Zeit in den neu errichteten Lehrwerkstätten zu verbringen. Das Ziel dieses neuen Werkstättenunterrichts lag darin, den Schülern die Problematik der jeweiligen Sparte näherzubringen, sei es die Bearbeitung von Holz oder Metall, damit diese während der Entwurfsphase darauf Rücksicht nehmen konnten. Das pädagogische Ziel, das hierbei verfolgt wurde, war die Schüler für die Einheit von Zweck, Form und Material zu sensibilisieren.³²

Diese Reformprozesse waren nicht unumstritten, besonders bei dem Direktor des Museums für Kunst und Industrie, Arthur von Scala, jedoch gelang es Myrbach nach längerem Machtkampf innerhalb der Institutionen, durch einen Erlass des Ministeriums sich von dem Museum zu lösen. Mit diesem Erlass vom 12.3.1900 wurde die Kunstgewerbeschule eine eigenständige Institution und Myrbach genoss ein weites Handlungsspielfeld, das er auch zu nutzen wusste.³³

Gestärkt durch diesen Erlass setzte er nun unter Beratung von Otto Wagner neues Lehrpersonal ein, welches sich ausschließlich aus Künstlern der Sezession zusammensetzte. In den Sitzungsprotokollen der Schule sind zwar keine Namen der zu berufenden Professoren verzeichnet, Koller ist sich aber aufgrund ergänzender Literatur relativ sicher, dass es sich bei diesen neuen Besetzungen um Hoffman, Olbrich und Moser handeln musste. Hoffmann wird noch im Jahre 1899 die Leitung der Fachklasse für Architektur übernehmen, Olbrich geht zwar nach Darmstadt, aber auch Moser ist bereits im Jahre 1900 als Lehrer gelistet.³⁴ Arthur von Scala zeigt sich aufgrund der divergierenden Kunstauffassungen zwischen ihm und den Neuzugängen an der Schule nicht gerade erfreut und warnt vor „Pseudokünstlern“, welche unter dem Begriff der Moderne ihre eigene Mittelmäßigkeit zu propagieren versuchen.³⁵

³² Schmuttermeier 2011, S. 28.

³³ Koller 1983, S. 35.

³⁴ Koller 1983, S. 11.

³⁵ Koller 1983, S. 14.

Trotzdem ließen sich die neuen Lehrer in ihrem Reformdrang nicht stoppen und so zeigt eine Beschreibung von Hoffmann die Neuausrichtung der Schule und der Ausbildung:

*„Das Programm der Schule umfasst die Ausstattung eines Hauses mit allen Gebrauchs – und Ziergegenständen, welche, gestimmt auf den jetzigen Bedarf, den Menschen umgeben. Quelle der Motive ist der reine Zweck,...Da die technische und handwerkliche Vorbildung Bedingung ist, genügt es, Arbeiten unter eigener Leitung und nach eigenen Entwürfen ausführen zu lassen. Das Hauptgewicht liegt also im Entwurfe. Jedoch ist hier die Regel, dass alle Details, die eine Gefühlsbeanspruchung verlangen, von den Schülern selbst modelliert oder in irgendeinem Materiale eigenhändig durchgeführt werden. Der Lehrgang ist also Vorbereitung und Fühlungsnahme mit den einzelnen Kunstzweigen, Atelier- und endlich Werkstättenarbeit“.*³⁶ Hier wurden also in der Ausbildung der Künstler die Grundlagen geschaffen, die später auch zur Zusammenarbeit mit Oscar Dietrich führten.

Im Gegensatz zu Stork, der das Studium von Vorlagen als Grundlage jeder künstlerischer Schöpfung sah, legt Hoffmann nun den Schwerpunkt auf die eigene Imagination und dessen Abbildung in Form eines Entwurfs. Die Künstler sollten lernen, mit den einzelnen Materialien umzugehen, zu experimentieren und die jeweilige Eigenheit kennenzulernen unter der Prämisse, dass man qualitative Höchstleistungen nur erreichen kann, wenn man sich über die Eigenschaften des jeweiligen Werkstoffs im Klaren ist.³⁷ Das übergeordnete Ziel dieser neuen Form von Ausbildung war ein Kunstverständnis, das dem Gesamtkunstwerk verpflichtet war.

5.4.2 Die Werkstattlösung

Mit dem Wunsch nach der Einrichtung von Werkstätten innerhalb der Schule folgte Myrbach der Forderung zeitgenössischer Künstler, die in der Ausbildung eine Auseinandersetzung mit dem Werkmaterial als essentiell ansahen. Wie bei der Gründung der Kunstgewerbeschulen gingen auch diese Forderungen von Großbritannien aus. Die prägende Person war dabei William Morris, der mit seinem gegründeten Arts and Crafts Movement die Grundlage dafür schuf. Diese Bewegung propagierte eine Förderung der Individualität des Schaffenden, den methodischen Unterricht, Berufung von Künstlerpersönlichkeiten als Lehrer, sowie die Weiterbildung von Gewerbetreibenden.³⁸ Die Basisforderungen hatte Myrbach in seinen bisherigen Reformen schon untergebracht, nun sollten die Werkstätten folgen.

Das direkte Vorbild für die Umsetzung der Werkstätten fand Myrbach bei Charles Robert Ashbee, der 1888 auf den Ideen von Morris aufbauend „The Guild and School of Handicraft“

³⁶ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1901, S. 21.

³⁷ Reiter 1987, S. 19.

³⁸ Koller 1983, S. 52.

gründete. Der Bestand der Schulen von Ashbee war zwar aufgrund wirtschaftlicher Schwierigkeiten nicht von Dauer, jedoch war die Werkstattführung in einer derart vorbildlichen Weise, dass sich Josef Hoffmann auch bei der Gründung der Wiener Werkstätten daran orientierte.³⁹

Myrbach sah in seinem Statutenentwurf für die Kunstgewerbeschule die Errichtung von 11 Werkstätten vor, darunter auch ein Goldschmiedatelier in Kombination mit einer Emailklasse.⁴⁰ Für die Leitung dieser Werkstätten sollten Werkmeister engagiert werden, die für die handwerkliche Ausbildung der Schüler verantwortlich waren. Sie sollten ferner über gute Kontakte zur Industrie verfügen, um Aufträge für die Schüler zu lukrieren. Die Arbeiten der Schüler sollten nach Myrbach jedoch keine Konkurrenz für die traditionellen Werkstätten darstellen, da die Schüler nach seiner Vermutung viel zu langsam arbeiteten. Den Studenten sollte neben dem Werkstattleiter auch ein Fachprofessor zugeteilt werden, der für die künstlerischen Aspekte verantwortlich war.⁴¹ Es war aber nicht das Ziel, perfekt ausgebildete Handwerker auszubilden, sondern ihnen die wichtigsten Kenntnisse des jeweiligen Handwerks und Materials beizubringen um ein gutes Entwerfen zu ermöglichen.⁴²

Ein großes Problem beim Ausbau der Werkstätten war der Platzmangel an der Kunstgewerbeschule. Diesem Problem konnte Myrbach zwar durch die Auflösung einiger Zeichensäle entgegenwirken, aber nicht in einem derart umfassenden Ausmaß, wie es für die Verwirklichung all seiner Ideen nötig gewesen wäre. Auch die hohen Anschaffungskosten für Werkzeuge und Material, die aufgrund der knappen finanziellen Ressourcen nicht möglich waren, verhinderten die Einführung der Goldschmiedewerkstatt, für die besonders hohe Investitionskosten angefallen wären. So beschränkten sich die Änderungen im Metallbereich nur auf Reformen innerhalb der bereits bestehenden Emailklasse unter der Leitung von Adele von Stark. Die Amtszeit von Myrbach endete überraschend, aufgrund eines internen Skandals⁴³ im Jahre 1905, weshalb er seine Reformziele an der Kunstgewerbeschule nicht mehr weiterverfolgen konnte. Somit war die Einführung der Goldschmiedewerkstatt unter seiner Leitung nicht mehr möglich.

Erst im Juni 1907 kam es unter Leitung des neuen Direktors Oskar Beyer neuerlich zu Vorbereitungen für die Einführung einer Goldschmiedklasse ab dem Schuljahr 1907/1908. Diese sollten in Form von Abend- und Sonntagskursen stattfinden, da sie sich in erster Linie

³⁹ Koller 1983, S. 52.

⁴⁰ Andere Werkstätten sollten sich der Kunstweberei, Keramik, Kunstverglasung, Buchbinderei, Tischlerei widmen.

⁴¹ Koller 1983, S. 56.

⁴² Koller 1983, S. 67.

⁴³ Myrbach wurde während einer Amerikareise der Veruntreuung beschuldigt und abgesetzt.

nicht an Studenten der Kunstgewerbeschule richtete, wie dies Myrbach vorsah, sondern an gewerbetreibende Goldschmiede, die sich im Bereich der künstlerischen Gestaltung weiterbilden wollten. Ziel dieser neuen Klassen war die Verbesserung der Qualität des Kunstgewerbes, wie dies in den Statuten festgeschrieben worden war. Diese Form der Spezialkurse wurde vom Ministerium für Kultus und Unterreicht genehmigt, womit diese auch wie geplant in dem neuen Schuljahr eingeführt werden konnten. Die Leitung der Goldschmiedeklasse wurde Professor Schwarz erteilt.⁴⁴ Aus dem Schlussbericht der Meister und Gehilfenkurse aus dem Jahre 1910 erfährt man, dass sich die Kurse leider nicht der erwarteten und erhofften Beliebtheit erfreuten. Es wird über stark rückläufige Anwesenheit berichtet – Kurse des Prof. Schwarz ausgenommen – weshalb das Ministerium schon zur Auflösung dieser Kurse drängte, was schließlich im darauffolgenden Jahr erfolgte.⁴⁵ Somit konnte die Vermutung, dass Oscar Dietrich direkt an der Kunstgewerbeschule als Goldschmiedlehrer angestellt war anhand des Archivmaterials leider nicht bestätigt werden.

5.4.3 Öffnung der Kunstgewerbeschule

Felicien von Myrbach hatte Kontakte mit Industrie und Werkstätten geknüpft, um den Studenten die praktische Zusammenarbeit mit Auftraggebern zu ermöglichen.⁴⁶ Die Möglichkeit dieser Kooperationen erfolgte im Rahmen von Wettbewerbsausschreibungen, von Firmen, Behörden oder Stiftungen. Von diesen ist aber in den Jahresberichten meist nur summarisch die Rede, weshalb auch hier keine Rückschlüsse auf einzelne Firmen gezogen werden können.⁴⁷ Somit lässt sich leider auch nicht sagen, ob die Werkstatt Dietrich Wettbewerbe ausgeschrieben hat.

Neben diesen Wettbewerben waren auch Ausstellungen eine gute Möglichkeit, um auf die Werke der Schüler aufmerksam zu machen. So organisierte auch das Museum für Kunst und Industrie auf Bestreben des Museumsdirektors Arthur von Scala alljährlich Ausstellungen, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Bei diesen Ausstellungen beteiligten sich Professoren und Schüler meist als Entwerfer für Firmen.⁴⁸ Durch die konservative Haltung des Museumsleiters spielten modern arbeitende Künstler, wenn überhaupt, immer nur eine untergeordnete Rolle. Der größte Teil der Ausstellungen orientierte sich nach wie vor an einer historisierenden Gestaltungsweise.⁴⁹

⁴⁴ Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien: Akt 192- 07.

⁴⁵ Archiv der Universität für angewandte Kunst Wien: Akt 159 – 10.

⁴⁶ Fliedl 1986, S. 186.

⁴⁷ Koller 1983, S. 87.

⁴⁸ Koller 1983, S. 95.

⁴⁹ Koller 1983, S. 98.

6 Schmuckentwicklung in Wien von 1848–1931

Der Wunsch, sich zu schmücken, besteht schon seit Anfang der Menschheitsgeschichte. Anfänglich wurde dies mit Jagdtrophäen erreicht, später mit den kostbaren Materialien, die in präziser Goldschmiedearbeit zu Meisterwerken verarbeitet wurden. Der Unterschied zwischen diesen Ausprägungen ist groß, das Bedürfnis nach Tragen von Schmuck ist aber das Selbe geblieben. Diese Schmuckstücke stehen im engsten Verhältnis zu seinem Träger und repräsentieren und betonen seine Einstellungen, Selbstbild und Rolle innerhalb einer Gesellschaft und legen gleichzeitig in verdichteter Form ein Zeugnis über die jeweilige Zeit ab. Durch die Beschäftigung mit dem Thema Schmuck erhält man zahlreiche Hinweise zu Theorien und Ideologien, die in anderen Sparten der Kunst aufgrund funktionaler, wirtschaftlicher oder technischer Ansprüche oft nicht in dieser Reinheit und Klarheit zum Ausdruck kommen. Man denke hierbei nur an die Schmuckentwürfe zahlreicher Architekten des Historismus oder Jugendstils. Man erkennt bei diesen meist durch ein einziges Schmuckstück in ganz konzentrierter Fassung die Ideen des jeweiligen Architekten, die in seinen Bauwerken in einem viel größeren Maßstab verwirklicht wurden.

Bevor man sich aber weiter in das Thema Schmuck vertieft, sollte man sich der verschiedenen Arten von Schmuck bewusst werden. Ich folge in dieser Gliederung Gerhart Egger⁵⁰, der eine passende Gliederung gibt, welche auch auf die Produktion der Werkstatt Dietrich anwendbar ist:

1. Primärschmuck:

Dieser umfasst jene Stücke, die in vollem Eigentum des Trägers stehen, von ihm ausgewählt, geschenkt oder vererbt wurden. Die traditionelle Rolle ist hier, die standesspezifische Stellung innerhalb der Gesellschaft zu definieren. Diese Gruppe lässt sich weiter unterteilen in Körper- und Gewandschmuck. Bei ersterem handelt es sich um Schmuck, der direkt am Körper getragen wird und auch dessen Erscheinung unterstreichen soll. Dies kann durch Reifen, Diademe, Schmuck der Haartracht, Ringe, Ohrgehänge und Colliers erreicht werden. Demgegenüber soll Gewandschmuck in erster Linie die Wirkung des Gewandes unterstützen, seien es Bänder, Ketten, Spangen, Gürtelschließen oder Broschen.

⁵⁰ Egger 1984, S. 7.

2. Sekundärschmuck:

Hier werden Gebrauchsgegenstände vereint, welche nicht im direkten Zusammenhang mit dem Körper des Trägers stehen, trotzdem aber sein Erscheinungsbild bzw. Auftreten beeinflussen wie zum Beispiel Flakons, Dosen, Schlüssel, Degengriffe, Spazierstöcke oder Lorgnons.

6.1 Schmuck des Historismus

Ausgehend vom Klassizismus, dessen Schmuck sich am Formengut und Materialien wie Gold, Türkisen oder Perlen an der schlichten Eleganz der Antike orientierte, gerieten diese Ideale im Historismus schnell in Vergessenheit. Durch den raschen Aufstieg von Industriellenfamilien in den Adelsstand inklusive standesgemäßer Palais an der Ringstraße, war die vornehme Zurückhaltung der Antike nicht mehr gefragt. Anfänglich zeigte sich dieser neue Reichtum noch nicht in einer geänderten Schmuckproduktion, sondern eher in einer stärkeren Nutzung des Schmucks. So wurden anstatt einer zarten Kette oder einem Armreifen, einfach mehrere übereinander getragen.⁵¹ Auch bei der Verwendung der Steine findet ein Umdenken statt. So werden bevorzugt Almandine und Amethyste verarbeitet, wobei sich insbesondere Granat einer großen Popularität erfreute.⁵²

Doch es dauerte nicht lange, bis der Wunsch nach Demonstration des neuen Status sich auch in der Schmuckproduktion niederschlug. Dies zeigte sich durch immer überschwänglichere Formenrezeption historischer Epochen. Das hinderte aber nicht daran, Schmuckstücke unterschiedlicher stilistischer Phasen gleichzeitig zu tragen. Auch wurde nicht mehr auf einen Zusammenhang mit der Mode geachtet, der im Klassizismus noch aufeinander abgestimmt wurde. Es kam zum Einsatz, was man hatte, ohne ideologische Verbundenheit.

Auch die Zeit der Schmucksteine war abgelaufen, es wurde nur das Teuerste und Wertvollste verarbeitet, das auf dem Markt erhältlich war. So stieg die Verwendung von Diamanten, Saphiren, Smaragden und Rubinen. Die Vorbilder für diese Stücke lagen in der Kunst der Joaillerie aus Frankreich. Hier liegt bei der Entwicklung der Schmuckstücke das Hauptaugenmerk hauptsächlich auf dem Versuch, den hohen Wert und die aufsehererregende Wirkung der Steine hervorzuheben. Grundsätzlich ging es jedoch zu dieser Zeit primär um die Zurschaustellung des eigenen Reichtums. Wenn ein historischer Stil dieser Bestrebung entgegenkam, wurde er dafür auch genutzt, war aber in keiner Weise verbindlich.⁵³

⁵¹ Egger 1984, S. 17.

⁵² Egger 1984, S. 19.

⁵³ Egger 1984, S. 19.

Ein unumstritten positiver Effekt dieses Interesses an vergangenen Stilepochen war die Wiederbelebung alter und vergessener Techniken der Goldschmiedekunst. Durch die Vorbildwirkung der Renaissance wurde wieder verstärkt die Emailtechnik angewendet, um ein stärkeres Kolorit der Schmuckstücke zu erreichen.⁵⁴

Der italienische Goldschmied Pio Castellani entdeckte die Technik der Granulation⁵⁵ wieder, um seinen Schmuckentwürfen ein authentisch antikes Aussehen zu geben. Auch die Filigrantechnik⁵⁶ erfuhr durch die Zuwendung Castellanis zum Volkschmuck eine Wiederauferstehung. Durch die Ruhe, die diesen von der Antike inspirierten Schmuckstücken des italienischen Goldschmieds innewohnt, unterschieden sie sich deutlich von den überschwänglichen Objekten, die sich an anderen europäischen Stilphasen orientierten. Die Präsentation dieser Entwürfe anlässlich der Wiener Weltausstellung 1873 fand bei der internationalen Presse großen Anklang, da sie „neues“ Formengut in die Schmuckwelt brachten. Jedoch fanden sie nur wenige Nachahmer in Wien, wo die Schmuckstücke Castellanis zu internationalem Ruhm gelangten. Hier orientierte man sich eher an der Renaissance sowie dem Rokoko und folgte damit französischen Vorbildern.⁵⁷

6.2 Schmuckkunst der traditionellen Juweliere in Wien

Als Hauptvertreter der Juwelierskunst in Wien um 1900 galt der Hoflieferant Köchert. Seine Erzeugnisse stehen genau dafür, wogegen sich die Wiener Werkstätte später auflehnte. Seine Schmuckstücke repräsentieren zwar den höchsten Anspruch qualitativer Handwerkskunst, aber durch ihre Materialwahl stehen sie für Klassen- und Statusdenken. Bei den Schmuckstücken steht in erster Linie der Wert im Vordergrund, der Entwurf und damit die Idee des Künstlers hat nur eine untergeordnete Rolle. Als Beispiel dafür kann eine Brosche in Schmetterlingsform (Abb. 1) für Erzherzogin Marie Valerie, der Tochter Kaiser Franz Josephs gelten. Sie ist wunderschön gearbeitet, liegt auch einem guten Entwurf zugrunde, aber das war hier wohl nicht das Hauptinteresse. Die Verbindung mit Frankreich wird durch

⁵⁴ Schmuttermeier 1996, S. 239.

⁵⁵ Unter Granulation versteht man eine Technik bei der kleine Goldkugeln zu einem Ornament oder zu einer Fläche gelegt und dann auf einem Goldgrund so geschweißt werden, dass sie nur an ihren Berührungspunkten miteinander verbunden sind. Castellani verwendete bei seinen Arbeiten ein pulverisiertes Lot, mit dem er die sandartigen Kügelchen auf dem Untergrund befestigte. Durch die Kapillarkwirkung wurde das flüssige Lot in die Fugen zwischen den Kugeln und dem Boden gezogen und wurden so befestigt. Für eine ausführliche Erklärung siehe Brepohl 2008, S. 358- 360.

⁵⁶ Die Filigrantechnik ist seit etwa 2000 v. Chr. aus Troja bekannt. Dabei werden Drähte aus Gold oder Silber in Ziermustern auf einen Grund des gleichen Materials gelötet. Die Materialstärke der Drähte beträgt bis zu 0,01 mm. Die mit Hilfe von Streulot an die Unterlage gelötet werden. In Europa fand diese Technik oft im Volksschmuck Anwendung, aber auch in den orientalischen Ländern sehr beliebt ist. Für eine detaillierte Erklärung siehe Brepohl 2008, S. 270 – 272.

⁵⁷ Schmuttermeier 1996, S. 241.

eine Schmetterlingsbrosche von Frédéric Boucheron (Abb. 2) deutlich, die nicht nur das gleiche Motiv des Schmetterlings trägt, sondern auch in der Ausführung sehr ähnlich ist.

Ein weiterer wichtiger k.u.k. Hoflieferant entwarf nach französischen Vorbildern. Dies war Franz Ignatz Fischmeister, dessen Sohn an die École des Arts Decoratifs geschickt wurde und als Schüler und Mitarbeiter in der Werkstatt von René Lalique weiterlernen durfte.⁵⁸ Lalique steht wie kein anderer Künstler für den französischen Jugendstilsschmuck, der im Gegensatz zu den Juwelieren versucht, mit Fensteremail in schwachen Farbabstufungen, Schmucksteinen und innovativen Entwürfen aufsehenerregende Stücke zu entwickeln. Ein Beispiel für die Orientierung Fischmeisters an dieser französischen Idee stellt der Brautschmuck (Abb. 3) für seine Frau Berta aus dem Jahre 1910 dar. Auch hier wurde als Grundmotiv wieder der Schmetterling verwendet, doch wurde die Farbigkeit nicht durch Steine erreicht, sondern durch feine Abstufung verschiedener Emailflächen. Hier werden Diamanten nur vereinzelt als Kontrastpunkte eingesetzt, sie überziehen aber nicht die gesamte Oberfläche wie bei Köchert. Die Ähnlichkeit zu Lalique ist offensichtlich, wie eine Brosche mit zwei Pfauen zeigt (Abb. 4), die sich heute im Metropolitan Museum befindet.

In Wien war die Orientierung an der französischen Schmuckkunst eine besonders stark ausgeprägte Tendenz. Ein Zeugnis darüber legt ein Artikel von Hevesi in „Kunst und Kunsthandwerk“ ab, in dem er über die aktuelle Ausstellungsbeteiligung von Goldschmieden und Juwelieren an der Winterausstellung 1903 berichtet: *„Bei all dem ist freilich die Pariser Anregung die Hauptsache und selbst die Pariser Herkunft nicht zu verleugnen.“*⁵⁹ Dabei ist aber zu beachten, dass bei den beiden vorgestellten Hoflieferanten der jeweilige französische Einfluss sicherlich am stärksten ausgeprägt war. Bei vielen anderen Goldschmieden wird es sich nur um abgeschwächte Formen gehandelt haben.

6.3 Einflüsse aus Großbritannien

England war mit seiner Kunstgewerbereform - wie schon erwähnt - Vorbild für die Gründung des Museums für Kunst und Industrie und der angeschlossenen Kunstgewerbeschule, aber auch für Reformen unter Felicien von Myrbach, die aktuelle Kritiken am Ausbildungssystem für zukünftige Künstler mit der Einführung von Werkstätten Rechnung trug. Diese Idee der praxisbezogenen Ausbildung für Entwerfer basierte auf Forderungen von dem 1883 gegründeten Arts and Crafts Movement, dem William Morris vorstand. Auf dieser Basis

⁵⁸ Spiegelfeld 2011, S 39.

⁵⁹ Schmiedkunz 1903, S. 303.

aufbauend gründete Charles Robert Ashbee „The Guild and School of Handicraft“, sowie Charles Rennie Mackintosh die „Glasgow School“.

Während sich die Vorbilder der französischen Schmuckkunst in Österreich schnell etablierten und von einer Vielzahl von Goldschmieden angenommen wurden, hatten es die neuen Schmuckideen aus England umso schwerer. Das Wiener Publikum kam das erste Mal bei der VIII. Secessionsausstellung von 1900 in direkten Kontakt mit diesen Künstlern, nachdem sich schon Zeitschriften wie „The Studio“, „Dekorative Kunst“ wie auch „Ver Sacrum“ mit dieser Kunstrichtung befasst hatten. Josef Hoffmann war es mit Unterstützung von Felicien von Myrbach gelungen, die Briten zu einer Ausstellung in Wien zu bewegen. Aufgrund von gegenseitiger Wertschätzung luden die Briten die Künstler der Secession nach Großbritannien ein. So besuchten Josef Hoffmann und Fritz Wärndorfer unabhängig voneinander, kurze Zeit vor der Gründung der Wiener Werkstätte Großbritannien.⁶⁰

Der Einfluss ging aber über die Vorbildwirkung des organisatorischen Aufbaus von Kunstgewerbeschulen hinaus und zeigt sich auch auf stilistischer Ebene im Werk von zeitgenössischen Wiener Künstlerbewegungen wie der Secession oder der Wiener Werkstätte. Es kam aber nicht zu einer weitläufigen Rezeption von Gewerbetreibenden und Kunstschaffenden, wie das bei den französischen Vorbildern der Fall war.

Trotzdem oder gerade deswegen war der Einfluss der Engländer für die Wiener Moderne essentiell und ist auf drei Ebenen zu finden: Erstens auf der ideologischen, zweitens auf der strukturellen und drittens auf der stilistischen.

6.3.1 Ideologische Vorbildwirkung

Die ideologische Verbindung basierte auf Forderungen nach einem Bruch mit dem Historismus und der Propagierung der eigenen Schöpfungskraft, die sich aus den Gesetzen der Natur ableiten sollte. Beide Bewegungen verscrieben sich dem Gesamtkunstwerk, insbesondere dem Ziel der Gestaltung von Innenräumen, die nach einem einheitlichen modernen Stil eingerichtet werden sollten. Dabei kam dem kunstgewerblichen Produkt ein hoher Stellenwert zu, dem auch zunehmender erzieherischer Charakter, vor allem im Bereich des Stilempfindens zugesprochen wurde. Von diesem forderten sie Materialgerechtigkeit, sowie eine Produktion in Form der traditionellen Handwerkskunst und lehnten maschinell gefertigte Waren grundsätzlich ab.

⁶⁰ Fahr-Becker 2008, S. 14.

6.3.2 Strukturelle Vorbildwirkung

Die Engländer förderten und forderten den Zusammenschluss von Handwerken in Form von Gilden oder Werkstattgemeinschaften. Sie verherrlichten die Selbstorganisation der Handwerker im Mittelalter, welches in ihren Augen die noch intakte Welt des Handwerks darstellte.⁶¹ Diese Organisationsform diente wie schon erwähnt für die Neuausrichtung der Ausbildung an der Kunstgewerbeschule, aber auch als Vorbild für die Gründung der Wiener Werkstätte, welche noch ausführlicher besprochen wird.

6.3.3 Stilistische Vorbildwirkung

Die stilistische Vorbildwirkung lässt sich besonders gut im Schmuckbereich zeigen, die ebenfalls als Symbolisierung ihrer Ideologie zu verstehen ist, weshalb beide Komponenten sehr eng miteinander verknüpft sind. Die für Schmuckentwürfe verantwortlichen Künstler der Secession und der Wiener Werkstätte übernahmen die Ansicht der Engländer, dass die einzelnen Schmuckstücke nicht den Wohlstand oder die Stellung der Trägerin betonen sollten, sondern dazu dienen sollte, ihre Individualität zu unterstreichen und hervorzuheben. Die wichtigsten Elemente waren bei den Wienern das Design und das Statement, das durch das Tragen dieses Schmucks gesetzt wurde.⁶² Somit wurden anfänglich weder Brillanten, noch Gold in den Entwürfen der Secession oder der Wiener Werkstätte verarbeitet, sondern hauptsächlich Silber und Halbedelsteine in den unterschiedlichsten Formen. Denn diese Steine sind frei von jeglicher Statuswirkung und können sich entfalten, während Brillanten in jeder Hinsicht klassifiziert werden, sei es Farbe, Schliff oder Gewicht. Für die Entwerfer war die Individualität und der ästhetische Anspruch wichtig, nicht die Erwartungen der breiten Masse an den Schmuck.⁶³

Es ging bei diesem Schmuck darum, die Statussymbole der höchsten Stände, welche über Jahrhunderte hinweg tradiert worden waren, zu brechen und in einem weiteren Schritt zu überwinden. Es muss angemerkt werden, dass die Erzeugnisse der Briten, wie auch der Wiener Werkstätte, dennoch Kostbarkeiten darstellten, die sich nur eine Minderheit leisten konnte. Aber es kam eindeutig zu einer Verschiebung des Maßstabs, nach dem die Wertigkeit des Schmuckstücks gemessen wurde.

⁶¹ Dabei muss aber angemerkt werden, dass diese Bewegung ebenfalls in einer romantisierender Idealisierung der Vergangenheit schwelgt und sich somit in die Tradition des Historismus einreicht, aber durch ihr neues Formengut trotzdem eine Innovation darstellt.

⁶² Staggs 2008, S. 19

⁶³ Glüber 2011, S. 13.

Hinsichtlich der Formensprache ist die Verbindung als Ausgangspunkt in diesem Bereich offensichtlich, obwohl diese von den Wienern schnell hinter sich gelassen wurde. Charles Robert Ashbee präsentierte bereits im Jahre 1890 seine ersten Schmuckentwürfe, die einige Neuerungen des Secessionsschmucks vorwegnehmen: Seine Stücke sind stark an Naturformen orientiert, jedoch weit vereinfacht und abstrahiert (Abb. 5). Mit der Hilfe von starken Umrisslinien werden die vegetabilen Formen zusammengehalten. Es wurden Edelsteincabochons, Perlen und Perlmuttscheiben verwendet, die meist in Silber gefasst wurden. Auch Gold kam selten, aber durchaus zum Einsatz. Email wurde ebenso als gestalterisches Element eingesetzt, jedoch in einer sehr freien Gestaltung und meist in Blau-, Grün- oder Türkis – Tönen, die miteinander verschwammen. Ashbee versucht nicht die Nachahmung der Natur, sondern ihre Abstraktion in der Fläche und damit der Schaffung ornamentaler Motive. Durch ihre Ruhe und Einfachheit stellen die Schmuckstücke einen Gegenpol zu der floralen, wuchernden Schmuckkunst Frankreichs dar.⁶⁴

In stilistischer Hinsicht für die Wiener Werkstätte von größerer Bedeutung ist das Schaffen der „Glasgow Four“⁶⁵, die in ihrer Abstraktion noch einen Schritt weiter gehen (Abb. 6). Es sind von dieser Bewegung keine guten Abbildungen von originalen Schmuckstücken zu finden, jedoch zeigt sich auch in ihrer Innenraumgestaltung diese Übereinstimmung. Hier ist schon die strenge geometrische Formensprache zu finden, welche auch für die Wiener Werkstätte charakteristisch ist.

6.4 Schmuck der Secession

Otto Wagner war nicht nur an den großen Reformen der Kunstgewerbeschule beteiligt, sondern insbesondere auch für einen Bruch mit den bisher tradierten Ideologien des Historismus verantwortlich. Mit seiner Schrift „Moderne Architektur“ forderte er einen Stil, welcher der modernen und fortschrittlichen Epoche, in der man lebte, auch entspreche und nicht nur überlieferte Formen rezipiere.⁶⁶

Damit sollte es auch bei der Entwicklung neuer Architektur in erster Linie zu einer Besinnung auf den ursprünglichen Zweck des jeweiligen Objekts kommen, nach welchem dann die Form entwickelt wird und nicht umgekehrt. Somit stellt sich Wagner gegen die bis dahin vorherrschende Meinung von Semper: „*Semper hat sich mit einer Symbolik der Konstruktion*

⁶⁴ Glüber 2011, S. 22.

⁶⁵ Damit bezeichnete man die Protagonisten der schottischen Kunstbewegung: Charles Rennie Mackintosh, Margaret Macdonald Mackintosh, Frances MacNair und James Herbert MacNair.

⁶⁶ Siehe Wagner 1898.

beholfen, statt die Konstruktion selbst als die Urzelle der Baukunst zu bezeichnen. Immer geht die Konstruktion voran, denn ohne sie kann keine Kunst entstehen“⁶⁷.

Wagner forderte des Weiteren „Wahrheit“ vom Objekt. Dies ging einerseits in die Richtung der Materialgerechtigkeit, aber auch in Hinsicht auf den verwendeten Schmuck. Dieser sollte sich von der Statur des Gebäudes oder des Objekts ableiten und nicht blind appliziert werden. Die Wahrheit war aber auch vom Stil selbst gefordert, in dem Sinne, dass der Schmuck nicht den Zusammenhang mit einer vergangenen Epoche vortäuschen solle.

Um diesen Forderungen gerecht zu werden, musste aber nun erst eine eigene künstlerische Sprache gefunden werden, die das bisher Überlieferte kritisch infrage stellte, jedoch auch nicht alles blind ablehnte. Auf diesen grundlegenden Forderungen wurde die Wiener Secession gegründet⁶⁸, welche einen Bruch zum Historismus darstellte und als Überleitung zur Wiener Moderne gilt. Wagner ist aber nicht der radikale Erneuerer, sondern ein Vermittler zwischen diesen beiden Polen, dies insbesondere auch durch seine Tätigkeit als Professor.⁶⁹ Hierbei war er für die Ausbildung der folgenden Künstlergeneration um Josef Hoffmann verantwortlich.⁷⁰

Diese Künstlerbewegung stellt den Anschluss an den in weiten Teilen Europas schon verbreiteten Jugendstil dar, war aber in Österreich trotzdem noch revolutionär. Die Verbindung der Secession zum restlichen Europa ist in der frühen Phase von 1897–1900 deutlich zu erkennen, welche sich durch starke Verwendung vegetabiler Muster auszeichnet. In der darauffolgenden Phase kommt es zu einer Beruhigung in der Gestaltung und der Verwendung von abstrakteren Formen. Diese tritt in der VIII. Secessionsausstellung im November 1900 zu Tage, nicht nur bei den hier vertretenen Briten, sondern auch bei Wiener Künstlern wie Josef Hoffmann. Mit der Einführung der Geometrie in den ornamentalen Schmuck wird die Grundlage geschaffen, auf der die Wiener Werkstätte später aufbaut.⁷¹

Diese Kunstbewegung sah sich dem Gesamtkunstwerk verpflichtet und betätigte sich nicht nur im Bereich der Malerei und der Architektur, sondern auch im Bereich des Kunstgewerbes. Hier wurden auch einzelne Entwürfe für Schmuck ausgeführt, diese Sparte hatte aber im Vergleich zu anderen Schaffensbereichen eine untergeordnete Rolle.⁷² Diese sind meist durch die Zeitschrift „Ver Sacrum“ dokumentiert, denn nur wenige Stücke sind erhalten. Die

⁶⁷ Wagner 1914, S. 61.

⁶⁸ Die Wiener Secession wurde am 3. April 1897 gegründet. Die wichtigsten Gründungsmitglieder waren Gustav Klimt, Koloman Moser, Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich.

⁶⁹ Wagner wurde 1894 an die Akademie der bildenden Künste berufen.

⁷⁰ Kowalski 1951, S. 54.

⁷¹ Wuerger 1997, S. 28.

⁷² Es sind Schmuckentwürfe von den Künstlern Josef Hoffmann, Alfred Roller, Josef Maria Auchentaller, Gustav Gurschner und Josef Maria Olbrich bekannt.

Entwürfe von Hoffmann (Abb. 7) geben ein grundsätzliches Vorstellungsbild, wie Schmuck dieser Vereinigung ausgesehen hat, jedoch wird darauf in dem Kapitel, das Hoffmann gewidmet ist, noch genauer eingegangen. In ihrer Motivik folgen die Schmuckstücke dem ornamentalen Muster der Architektur, die aus ihrer Bindung gelöst werden und so das reine Ornament als eigenständiges Objekt schaffen. Somit kann man in dem Schmuck der Secession die konzentrierte Kraft ihrer Ideale der Flächengestaltung ablesen, auch wenn diesem Bereich innerhalb der Kunstbewegung nicht die größte Bedeutung beigemessen wurde. Durch die Betätigung der Künstler auf diesem Gebiet wird eine Einfachheit und Klarheit eingeführt, die bisher in Wien nicht existierte. Auch ihre Materialwahl war neu, unedle Metalle und Halbedelsteine wurden verarbeitet. In der historisierenden Schmuckgestaltung Wiens, die auf Pracht und Prunk ausgelegt war, ein absolutes Novum.

6.5 Die Wiener Werkstätte

Durch den Austritt einiger wichtiger Gründungsmitglieder verliert die Secession ihre innovative Rolle im Laufe der ersten Dekade des neuen Jahrhunderts.⁷³ Mit der Gründung der Wiener Werkstätte im Jahre 1903 durch die Künstler Josef Hoffmann, Koloman Moser und den Financier Fritz Wärndorfer entsteht eine Verbindung, die sich zum Ziel gesetzt hatte, aufbauend auf den Erneuerungen der Secession das Kunstgewerbe zu reformieren. In der Organisation der Werkstätte, wie auch der Forcierung des Handwerks folgten sie den bereits etablierten Philosophien zeitgenössischer britischer Kunstbewegungen.

Die Wiener Werkstätte baut somit in vielen Bereichen auf schon Vorhandenem auf, ihre wahre Revolution und der Grund, warum sie innerhalb dieser Arbeit behandelt werden muss, liegt in der Gestaltung ihrer Werke, insbesondere der Schmuckkunst. Die britischen Schmuckstücke bringen zwar ein neues Formgefühl in die Gestaltung von Schmuck, jedoch muss hier angemerkt werden, dass sich dieses nicht unerheblich an keltischen Vorbildern orientiert. Somit sind auch diese Bewegungen zumindest noch ansatzweise in der nationalen Traditionssuche des Historismus verankert, wohingegen die Schmuckstücke der Wiener Werkstätte frei von jeglicher historischer Konnotation sind, auch wenn sie Tendenzen der Briten ganz klar aufgreifen. Durch die starke und strenge geometrische Gestaltung stellen die Stücke von Hoffmann von 1903 – 1908 einen radikalen Wendepunkt in der Gestaltung von Schmuck dar. Sie sind mit keiner historischen Epoche verwandt und brechen nun endlich aus

⁷³ Am 14. Juni 1905 trat Gustav Klimt, Koloman Moser wie auch einige andere Künstler aus der Secession aus, aufgrund unterschiedlicher Kunstauffassungen.

dem immer wiederholenden Zyklus der Formenrezension aus, die die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts geprägt hat.⁷⁴

Bis zum Jahre 1905 waren Josef Hoffmann und Koloman Moser die Künstler, die sich für die Änderungen in der Gestaltung von Schmuck verantwortlich zeigten und eine einheitlich strenge Linie verfolgten. Diese wird aber schon bald von Koloman Moser durchbrochen, indem er zunehmend das geometrische Ornament mit dekorativen Elementen wie Herzblatt und trichterförmigen Blüten bereichert. Diese Richtung verstärkt sich mit dem Eintritt von Carl Otto Czeschka und besonders Dagobert Peche, unter dem der geometrisch- flächige Stil der Wiener Werkstätte endgültig zurückgelassen wird. Mit der Künstlerpersönlichkeit Dagobert Peche verbindet sich auch die Schmuckproduktion der Wiener Werkstätte mit der von Oscar Dietrich, da der Goldschmied die frühesten Schmuckentwürfe von Peche ausführte. Da Peche erst in der „zweiten Phase“⁷⁵ der Wiener Werkstätte Bedeutung erlangt, wird zu einem späteren Zeitpunkt in einem eigenen Kapitel auf sein Schaffen im Schmuckbereich genauer eingegangen, sowie auf seinen Einfluss auf die generelle Gestaltung der Wiener Schmuckszene. In dieser kurzen Phase zeigt sich innerhalb der Wiener Werkstätte eine Wellenlinie in der Stilentwicklung von Schmuck, die sich als Gegenbewegung zum Historismus entwickelt und mit Hoffmann zu strengen, geschlossenen und geometrischen Formen übergeht. Im weiteren Verlauf setzt eine Auflösung der geschlossenen Form ein, die durch stereotype, vegetabile Elemente geprägt ist und unter Peche mit Neorokoko - Elementen ihren Höhepunkt erfährt.

6.5.1 Josef Hoffmann

Josef Hoffmann steht wie kein anderer Wiener Künstler für die Revolution im Schmuckbereich um 1903. Er übertrug seine strenge Gestaltungsweise, die er schon in der Architektur und Innendekoration angewandt hatte, auch auf Schmuck. Trotz großer Innovationen im Schmuckbereich ist sein Schaffen nicht als singuläre Erscheinung anzusehen sondern weist anfänglich auch deutliche Verbindungen zu anderen Künstlern und Künstlergruppen auf. Da sein Werk essentiell für das Verständnis der Entwicklung der Wiener Schmuckgestaltung ist, soll hier ein kurzer und vereinfachter Abriss über seinen stilistischen Wandel in diesem Metier gegeben werden.

⁷⁴ Gleichzeitig stellen seine Formen die Grundlage dar, auf der die Kunst des Art Déco in den 1920 Jahren aufbaut.

⁷⁵ Die „erste Phase“ der Wiener Werkstätte wird grundsätzlich mit der streng geometrischen Formensprache gleichgesetzt, die je nach Betrachtung von 1903 - 1908 bzw. 1910 andauerte. An diese Periode schließt die „zweite Phase“ der Wiener Werkstätte an, deren Werke mit ihrer dekorativen Gestaltung eindeutig eine andere Richtung verfolgen. Diese Änderungen werden hauptsächlich auf Dagobert Peche zurückgeführt.

6.5.1.1 Die frühen Entwürfe

Die ersten Entwürfe für Schmuck stammen noch aus der Zeit der Secession und sind in der Zeitschrift „Ver Sacrum“ 1900 abgebildet worden (Abb. 7). Sie weisen einen engen formalen Zusammenhang mit keltischen Mustern auf, die durch starke Konzentration auf fließende Linien sowie organischer Formen geprägt sind, jedoch ohne die geometrische Strenge, die gleichzeitig in seinen Interieurs zu dieser Zeit auftritt. Ebenso fehlt eine klare Rahmung der Schmuckstücke, die später als charakteristisches Merkmal für seine Schmuckentwürfe gesehen wird (Abb. 8). Diese Schmuckstücke erinnern durch die Verwendung geschwungener Drähte und vereinzelt gesetzter Steincabochons an Schmuckentwürfe von Charles Robert Ashbee. Zunehmend verfestigt sich Hoffmanns Formengut zu klaren geometrische Strukturen, deren Netzmuster dem Design von Mackintosh nicht unähnlich sind (Abb. 9). Hier beginnt die Entwicklung, in der sich die Gestaltung langsam von der Linie in Richtung Fläche zu wandeln beginnt.

Die stilistische Abhängigkeit ist in seinen frühen Entwürfen im Schmuckbereich vorhanden, jedoch findet Hoffmann mit steigender Betätigung auch in diesem Bereich seine persönliche Sprache, vergleichbar mit anderen Sparten seines Schaffens. Von nun an kann man parallele Tendenzen bei der Gestaltung von Innenräumen und den Entwürfen für Schmuck feststellen.

6.5.1.2 Der „typische“ Hoffmann – Stil

Im Jahre 1905 wurde der leichte und schwingende Eindruck in seinem Schmuck endgültig verbannt zugunsten von einheitlichen Flächenformen, die durch parallele Linien verbunden werden (Abb. 10). Das dadurch geschaffene ornamentale Muster, das einen strengen geometrischen Eindruck erweckt und durch eine quadratische Rahmung begrenzt wird, kann als eigenständiger Stil Hoffmanns gedeutet werden. Es besteht keine offensichtliche Verbindung zu anderen Kunstbewegungen, sondern ist als eine vollkommen neue Strömung zu betrachten, die es in dieser Form in der Schmuckkunst noch nicht gegeben hat. Dieser Stil bestimmt das Schmuckbild der Wiener Werkstätte bis in das Jahr 1908.

Dieser Stil erfährt eine weitere Steigerung durch die komplette Konzentration auf die Fläche und der Kontrastierung dieser Flächen gegeneinander. Diese Entwicklung fördert auch den steigenden Einsatz von Halbedelsteinen. Diese werden anfänglich innerhalb eines Rahmens nach geometrischen Aspekten und sehr klarer Komposition angeordnet (Abb. 11), jedoch löst

Hoffmann ab 1907 die Steine aus ihrem strikten Konzept und stellt diese auch ohne klar erkennbare symmetrische Gesetzmäßigkeiten zusammen (Abb.12).

6.5.1.3 Neue Motive tauchen auf

Ab dem Jahre 1908 erscheinen erstmals für das strenge Formenvokabular untypische Elemente in Hoffmanns Schmuckstücken, deren Ursprung sich nicht aus seinen architektonischen Ideen und Forderungen nach klaren Strukturen ableiten lassen. Es handelt sich hierbei um Elemente der Natur, die mit Hilfe von Stilisierung und Abstraktion in die Schmuckentwürfe eingearbeitet wurden, zum Beispiel Blüten oder Blätter (Abb. 13). Diese Formen breiten sich zunehmend innerhalb der Schmuckfläche aus und nehmen letztlich die gesamte Schmuckoberfläche ein und verdrängen somit die für Hoffmann charakteristische geometrische Gliederung. Diese Elemente sind aber keineswegs mit den schwingenden leichten Motiven des floralen Jugendstils zu vergleichen, sondern sind klare Formen, die sich zu ornamentalen Flächen zusammenschließen, aber dennoch ihre Anlehnung an die Natur nicht verleugnen.

Die Konzentration auf die Naturformen verstärkt sich weiterhin und so finden sich bald auch komplett ausgeformte Blüten, inklusive Blütenstempel und Blätter in Herzform, die als Motive in Broschen Verwendung fanden (Abb. 14). Hier wird auch die symmetrische Anordnung der Elemente zugunsten einer naturalistischen Gesamtwirkung aufgebrochen. Diese Entwicklung setzt sich fort, bis diese einzelnen Blüten und Blätter nur mehr ein Netz bilden, das jede Gesetzmäßigkeit verloren hat. Gegen 1909/1910 lockert Hoffmann auch die klare Rahmung mit der Verwendung des Perlstabs auf. Dadurch wird die Strenge der Entwürfe komplett zurückgedrängt und geht von nun an eindeutig in eine dekorative Richtung.⁷⁶

Neben der Flora und Fauna tritt ab 1914 erstmals der Mensch, insbesondere der weibliche Körper als Motiv in Hoffmanns Schmuck auf (Abb. 15). Dieser zeigt sich in einem goldenen Armband aus mehreren Gliedern, das für Mäda Primavesi gefertigt wurde. Der quadratische Mittelteil wird nach wie vor durch eine Rahmung gebildet, dessen Fläche von einem feinen Netz aus Blüten und Blattranken überzogen wird. In dieses Netz wurde ein weich geformter Frauenkörper aus Elfenbein gesetzt, der die elegante und feine Wirkung des Schmuckstücks auf eine bisher für Hoffmann unbekannte Weise steigert. Verstärkt wird dieser Eindruck durch den Einsatz eines Diamanten, den die Frau in ihrer Hand zu halten scheint. Dieses

⁷⁶ Einzig in Schmuckentwürfen die von der Firma Souval ausgeführt wurden und deren Oberfläche durch kompletten Emailüberzug bestimmt wird, erhält sich die strenge geometrische Form.

Schmuckstück zeichnet sich durch starke innere Ruhe und Leichtigkeit aus, es hat jegliche Härte und strenge Gesetzmäßigkeit verloren und ist einzig der feinen, erhabenen Wirkung verpflichtet. Diese weichere Wirkung wird auch durch die Verwendung neuer Materialien wie Perlmutt, Koralle und dem Verzicht auf starke Kontraste erreicht, der durch den Einsatz der vielen Farbensteine entstanden war.

Ab 1916 breiten sich in den Entwürfen immer mehr Leerflächen aus die mit feinen organischen Gewächsen gefüllt werden, welche nach wie vor durch eine fixe Rahmung begrenzt werden, aber nicht mehr quadratisch sein muss. Die eingesetzten Blatt- und Blütenformen werden länger, schmaler und insgesamt zarter (Abb. 16). Diese Gestaltungsweise der Schmuckstücke wie auch die einzelnen Formen sind sehr stark mit dem Schaffen von Dagobert Peche verbunden, auch wenn dessen Entwürfe noch überschwänglicher sind. Mit dem Eintritt Peches in die Wiener Werkstätte nimmt die Anzahl der Schmuckentwürfe von Hoffmann stetig ab und er überließ diesem letztlich das Feld. Er entwickelte zwar weiterhin Metallarbeiten, aber hauptsächlich Gebrauchsgegenstände.⁷⁷

Somit zeichnet sich ab 1908 schleichend eine Entwicklung ab, in der Hoffmann nicht mehr als richtungsweisender Schmuckentwerfer innerhalb der Wiener Werkstätte zu sehen ist, da er zusehends von seinen Prinzipien und Gestaltungsweisen abweicht. Fortan finden sich Motive, die nicht mehr in innerem Zusammenhang mit seinem restlichen Oeuvre zu sehen sind. So werden neue Mitglieder der Werkstätte prägend für die Schmuckproduktion dieser Vereinigung und haben auch einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Formensprache Hoffmanns im Schmuckbereich.

Ein Künstler, dessen Formengut sich am frühesten in den Entwürfen Hoffmanns widerspiegelt, ist Koloman Moser. Dieser führte um 1907 das Herzblattmotiv ein (Abb. 17), welches von Hoffmann interessanterweise erst nach dem Austritt von Moser aus der Wiener Werkstätte übernommen wird. Dieses Motiv, so unspektakulär es auch erscheinen mag, ist aber ein Zeichen für einen eindeutigen Ideologiewandel in der Schmuckgestaltung. Es trägt nicht nur den Wünschen der Kundschaft Rechnung, die einen dekorativeren Eindruck der Schmuckstücke verlangen, sondern auch eine Änderung in der Produktionsweise. Das Herzblattmotiv wird durch Stanzen erzeugt und ist somit eigentlich ein Verstoß gegen das geforderte Ideal der Individualität jedes Schmuckstücks, das durch die Handwerkskraft geschützt werden sollte.

⁷⁷ Wuerger 1997, S. 68.

Ein weiterer Künstler, der die dekorative Wirkung im Schmuckbereich innerhalb der Wiener Werkstätte fördert ist Czeschka, auf dessen Schaffen im nächsten Kapitel noch genauer eingegangen wird. In einem Collier Hoffmanns (Abb. 18) wird die Auseinandersetzung mit diesem Künstler offensichtlich. Die großen, flachen, getriebenen Formen mit weichen, organischen Umrisslinien, sowie auch die Montierung an mehreren Ketten sind eher für das Schaffen von Czeschka bekannt als für das von Hoffmann. Trotz der neuen Formsprache bleibt den Entwürfen aber die symmetrische Anordnung der Schmuckelemente fürs erste noch erhalten.

6.5.1.4 Zusammenfassung: Hoffmanns Stilentwicklung

Die Entwicklung für Hoffmanns Schmuckentwürfe unterliegt Schwankungen, ausgehend von Vorbildern englischer Kunstbewegungen findet er seinen charakteristisch tektonischen, geometrischen Stil ab dem Jahre 1903. Dieser wird um 1908 durch neue vegetabile Formen aufgelockert, die Motive von Koloman Moser rezipieren, aber auch Anlehnungen an das Formengut von Czeschka sind nicht zu übersehen. Mit dem Eintritt Dagobert Peches in die Wiener Werkstätte erfahren die Schmuckstücke Hoffmanns eine weitere Lockerung und Auflösung der Fläche. Die geometrische Gliederung wird verbannt, wie auch die wohlgeformten Blätter und Blüten zugunsten von dünnen, spitzen vegetabilen Motiven. Zusätzlich tauchen neue Elemente auf, wie menschliche Figuren oder Tiergestalten. Josef Hoffmann verliert durch diese Entwicklung ab 1908 die innovative Führerschaft im Schmuckbereich innerhalb der Wiener Werkstätte. Trotzdem bildet sein klar strukturiertes Formengut der Periode 1903- 1908 einen klaren Wendepunkt in der Wiener Schmuckgestaltung, denn dieses bedeutet die Überwindung des bis dahin vorherrschenden Historismus. Dieser moderne Stil wirkte nicht unmittelbar auf die nachfolgende Künstlergeneration bzw. seine Schüler, auch vom Publikum konnte dieser nicht sofort aufgenommen werden, doch hat er den Weg für eine neue Schmuckgestaltung geebnet. Erst die Künstler der 20er Jahren konnten mit dem Stil des „Art Déco“⁷⁸ auf der Grundlage, die von Hoffmann geschaffen wurde, aufbauen.

⁷⁸ Unter dem Begriff Art Déco wird eine Kunstrichtung bezeichnet, deren Beginn nach dem ersten Weltkrieg einsetzt und wie auch die vorhergehende Epoche des Jugendstils in ganz Europa Eingang findet. Die Bezeichnung wird hauptsächlich auf Architektur und Kunstgewerbe angewendet, hat aber eine Verbindung zu Kunstströmungen wie dem Kubismus und Futurismus. Doch auch Verbindungen zu der Wiener Werkstätte und englischen Kunstbewegungen sind nicht zu verleugnen. Besonders die Architektur Hoffmanns galt als großes Vorbild, wie das Sanatorium Purkersdorf wie auch das Palais Stoclet in Brüssel, die in den 20er Jahren als Architekturikonen gefeiert wurden. Siehe auch Christianne Weber, Art Déco Schmuck, Die internationale Schmuckszene der 20er und 30er Jahre, München 2000.

6.5.2 Koloman Moser und die Einführung des Herzblattmotivs

Auch wenn Koloman Moser lediglich von 1903 – 1907 Mitglied der Wiener Werkstätte war, prägen seine Entwürfe bis heute ganz deutlich das Vorstellungsbild dieser Vereinigung. Der ausgebildete Maler und Graphiker verfolgte aber nicht die strikte Geometrie wie Hoffmann, auch wenn er sich mit dieser Gestaltungsweise auseinandersetzte. In einem Artikel in „Deutsche Kunst Dekoration“ wird das befruchtende Spannungsverhältnis folgendermaßen beschreiben: *„Kolo Moser besitzt Hoffmanns Strenge mit einem leichten Zug ins Bizarre, der indes niemals unangenehm wirkt. Selbst nicht Architekt, empfindet er nicht so tektonisch wie jener (Hoffmann) [...] Moser ist, unbeschadet seiner Verwandtschaft mit Hoffmann, reicher und lebhafter, zumal im Ornament, das er frei handhabt“.*⁷⁹

Die Entwicklung seines Stils im Schmuck verläuft aber zu keinem Zeitpunkt so geradlinig wie die von Hoffmann, bei der man im Großen und Ganzen mit wenigen Ausnahmen einen „roten Faden“ sehen kann. Dies zeigt sich schon in den frühen Entwürfen Mosers, bei denen er von vielen Seiten Anlehnungen holt, um daraus später seine eigene Sprache zu entwickeln, die sich als sehr facettenreich herausstellen wird.

Moser geht in der Auseinandersetzung mit Schmuckschaffen von zeitgenössischen Kunstströmungen weiter als Hoffmann, in dessen frühen Entwürfen eigentlich nur Verbindungen zu Ashbee und Mackintosh bestehen. Bei Moser läuft einerseits die Motivik der Secession weiter wie bei einem Collier (Abb. 19), aber auch ganz klare Vorbilder des Jugendstils Frankreichs oder Belgiens werden verarbeitet (Abb. 20). Auch der Einfluss von Künstlern der VIII. Secessionsausstellung sind spürbar. So verfolgt Moser die dekorative Linie von dem Ausstellungsteilnehmer Henry van de Velde, wie eine Gürtelschließe zeigt (Abb. 21). Aber auch die reduzierte Form der Briten kommt zum Vorschein, wie bei Anhängern, die sehr an Ashbee erinnern (Abb. 22). Diese verschiedenen Einflussrichtungen finden im Schmuckbild Mosers Eingang, auch wenn sie mit steigender Beschäftigung in diesem Feld immer mehr in den Hintergrund treten. Gleichzeitig lässt sich dadurch auch die Inhomogenität von Mosers Schmuck erklären, die im Vergleich mit Künstlern wie Czeschka und Hoffmann doch sehr auffällig ist.

Trotz dieser vielfältigen Stileinflüsse, welche wir bei Moser finden, kommt es zu einer Beruhigung in seiner Formensprache. Worauf diese zurückzuführen ist, kann nicht klar gesagt werden. Die Zusammenarbeit mit Josef Hoffmann wird darauf einen nicht unerheblichen

⁷⁹ Baum 1906/1907, S. 456.

Einfluss gehabt haben, aber auch die Beschäftigung Mosers mit der Kunst aus Japan hat dazu beigetragen.⁸⁰ So schlägt Schmuttermeyer japanische Familienwappen sowie Katagamis⁸¹ nicht nur für die Wahl der Motive in Mosers Schmuckentwürfen vor, sondern auch für die Beruhigung der Linien.⁸² Am prägnantesten kommt dies bei Entwürfen von einigen Broschen zum Vorschein (Abb. 23). Er setzt von nun an stärker auf die Fläche und vermeidet ein unkontrolliertes Ausschwingen von Linien und kommt dadurch zu einer Formsprache, mit der Moser heute in Verbindung gebracht wird.

Diese Gestaltung tritt in einer Brosche zu Tage (Abb. 24), in der sich die strenge, flächige geometrische Gliederung zeigt, für welche die Wiener Werkstätte auch noch heute bekannt ist. Einerseits existiert hier die klare quadratische Rahmung, wie auch die schachbrettartige Musterung des Rahmens. In dieser quadratischen Fläche wächst ein korallenartiges Gewächs empor, dessen vegetabler Ursprung nicht negiert wird, jedoch aufgrund der starken Abstrahierung ist das Gewächs schon weit von der weichen Gestaltung des floralen Jugendstils entfernt. Durch Stilisierung, aber auch durch die bewusst genutzten Freiflächen zwischen Rahmen und Binnenschmuck, gelingt ihm eine Beruhigung des Gesamteindrucks. Diese Kontrastierung der Flächen mit Leerstellen geht sicherlich im Ursprung auf die japanischen Wappen zurück.

Die weitere Entwicklung Mosers geht in zwei unterschiedliche Richtungen. Einerseits wird die strenge Gestaltung vergleichbar mit den Broschen (Abb. 23), die auf japanisches Formengut zurückzuführen sind weitergeführt und verstärkt. So entwirft Moser um 1905 Broschen, bei denen jede geschwungene Linie verbannt wurde und sich stereometrische Muster über die gesamte Oberfläche spannen (Abb. 25).

Die andere Linie von Moser geht vom Binnenteil der vorgestellten Brosche aus und entwickelt die Stilisierung von Naturformen weiter. Dies zeigt sich in Ketten, die von Moser als Kinderschmuck intendiert waren, bei welchen wir auf Umrisslinien reduzierte Tiere erkennen (Abb. 26). Koloman Mosers Schmuckschaffen bewegt sich immer zwischen diesen beiden gegensätzlichen Polen - dem Geometrischen gegenüber dem dekorativ stilisierten Element - und zeigt, wie schwer Mosers Schaffen im Schmuckbereich tatsächlich zu fassen ist. Trotzdem hatte Moser großen Einfluss auf die weitere Entwicklung der Schmuckgestaltung in Wien.

⁸⁰ Koloman Moser gestaltete 1900 eine Ausstellung in der Secession die Japan gewidmet war.

⁸¹ Katagamis sind Färbeschablonen zum Gestalten von Kimonos. Als Motive dienen dabei Tiere, Blumen, Pflanzen, heraldische oder abstrakt geometrische Muster. Die Hochblüte erlebten die Katagamis während der Edo-Zeit (1603–1867).

⁸² Schmuttermeyer 2011, S. 29.

Einen Beitrag Mosers, der sich in weiterer Folge in der Wiener Schmucklandschaft ausbreitet und auch in Deutschland⁸³ aufgenommen wird, ist das Blatt in Herzform. Es taucht bei Moser im Jahr 1905 auf. Ein Beispiel dafür ist eine Brosche (Abb. 17), bei der diese gestanzten Blätter an Drahtranken festgemacht werden, die sich innerhalb der Begrenzungslinie um zwei Spatzen winden. Dieses Herzblattmotiv kommt in unterschiedlichen Größen zur Anwendung. Den Höhepunkt in Wien erfährt dieses Motiv eindeutig um 1911, beispielsweise in Entwürfen von Franz Karl Delavilla (Abb. 27)⁸⁴, Hans Bolek (Abb. 28)⁸⁵ sowie Oscar Dietrichs (Abb. 29)⁸⁶. Bei diesen Stücken schließen sich die Blättchen zu einem ornamentalen Muster zusammen, welches sich über die gesamte Schmuckoberfläche ausbreitet.

Oft wird das Einsetzen dieser lieblichen, verspielten Motive wie Blätter oder Vögel - welche in starkem Kontrast zu dem „Quadratstil“ stehen - unter der Strömung des Neobiedermeier zusammengefasst. Dieser Eindruck der Biedermeierlichkeit kommt auch in weiteren Schmuckstücken von Moser zu tragen, wie zum Beispiel bei Anhängern mit Motiven von Fruchtkörben (Abb. 30). Diese Gegenständlichkeit und dekorative Wirkung der Schmuckstücke passt aber gar nicht mit dem weitläufigen Vorstellungsbild über das Schmuckschaffen der Wiener Werkstätte zusammen.

So stellt sich die Frage, warum sich Moser diesem Formengut zuwendet, da sich dies auch nicht mit seinen identifizierbaren Einflussquellen erklären lässt. Auch in anderen Bereichen seines Schaffens ist es nicht zu finden, während sich bei Emanuel Margold das Herzblattmotiv in seinem gesamten Oeuvre wiederfindet. War dies eine Verneigung vor den Wünschen der Kundschaft? Tatsache ist, dass die Wiener Werkstätte des Öfteren mit finanziellen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte und deswegen auch gezwungen war, sich stärker an den etablierten Vorlieben ihrer Kunden zu orientieren. Doch stellt sich dann wieder die Frage, warum diese Änderungen nur bei Moser auftreten und nicht auch zeitgleich bei Hoffmann oder Czeschka. Moser ist letztlich 1907 aus der Wiener Werkstätte ausgetreten,

⁸³ Insbesondere Entwerfer der Schmuckfirma von Theodor Fahrner verbreitete dieses Motiv in Deutschland und erfreute sich bis 1919 an großer Beliebtheit. Somit wurde dieses Motiv in Deutschland länger weitergetragen als in Österreich, wo bereits um 1914/1915 die Schmuckgestaltung änderte. Für weitere Nutzer des Blättchen Motivs siehe Schmud 2005, S. 17.

⁸⁴ Dieses Stück ist im Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1912a unter der Nummer 168 verzeichnet.

⁸⁵ Die Ausführung dieses Entwurfs nach Bolek wurde in Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1911 unter der Katalognummer 117 verzeichnet, sowie bei Rössler 1911/12 S. 409 abgebildet.

⁸⁶ Dieses ausgeführte Stück ist im Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1912a unter der Nummer 171 unter den Entwürfen von Oscar Dietrich verzeichnet, doch sieht es von der Gestaltung dem Entwurf von Abb. 28. sehr ähnlich, nur die verarbeitete Steinsorte wurde geändert. Da keine Abbildung zu dem Stück mit der Katalognummer 171 existiert, ist meiner Meinung die Zuschreibung des Entwurfs an Dietrich, den Neuwirth vorschlägt, nicht mit Sicherheit zu bestätigen.

aufgrund des Vorwurfs, die Werkstätte würde sich zu sehr nach kommerziellen Aspekten richten, was ihm als Verrat an der ursprünglichen Ideologie erschien.

Es ist nicht eindeutig festzustellen, woher die Inspiration zu diesen neuen Schmuckmotiven kam, jedoch erfreute sich diese neue Motivik wie schon erwähnt in Künstlerkreisen, aber auch bei der Kundschaft großer Beliebtheit. Durch den direkten Anschluss anderer Künstler an sein Werk, dürfte Moser genau den Nerv der Zeit getroffen haben, auch wenn er selbst nicht mehr an der Verbreitung dieses Motivs teilnimmt⁸⁷. Somit zeigt sich, dass die Wirkung von Moser im Schmuckbereich, viel direkter war als die von Hoffmann - wenn auch nicht revolutionär. Denn das Formengut Hoffmanns kam erst in den 20er Jahren im Art Déco zu wirklicher Entfaltung und einer breiten Aufnahme durch Künstler und Publikum.

6.5.3 Carl Otto Czeschka

Nach dem Abschluss an der Akademie der Bildenden Künste wurde Carl Otto Czeschka 1900 Mitglied der Sezession und ab 1902 Hilfslehrer für den Zeichenunterricht an der Kunstgewerbeschule. Ironischerweise konnte er nach dem Abgang von Myrbach – der für die Reformen an der Kunstgewerbeschule verantwortlich war, welche die Einstellung Czeschkas erst möglich gemacht hatten – dessen Fachschule für Zeichnen und Malen übernehmen.⁸⁸ Im Jahre 1904 wird er als erster Entwerfer neben den Gründungsmitgliedern Hoffmann und Moser in die Wiener Werkstätte aufgenommen und ab dem Jahre 1905 werden auch Schmuckentwürfe von ihm ausgeführt.⁸⁹ Bereits im Jahre 1907 zieht es ihn an die Kunstgewerbeschule Hamburg, doch bleibt er weiterhin für die Werkstätte tätig, indem er Entwürfe zusandte.⁹⁰

Im Gegensatz zu den strengen Gestaltungsprinzipien von Hoffmann sind die Entwürfe von Czeschka aufgrund seiner Ausbildung als Zeichner und Maler viel freier und bewegter. Anders als bei den Schmuckentwürfen von Kolo Moser, sieht man auch nur wenige Auseinandersetzungen mit dem Werk von Hoffmann. Der große Unterschied in den Entwürfen liegt darin, dass der Ursprung der Entwürfe von Czeschka aus der Natur abgeleitet wird und nicht aus der Geometrie.

Diese Gestaltungsweise ist gut erkennbar in einem Tafelaufsatz aus dem Jahre 1906 (Abb. 31). Es handelt sich dabei um eine runde Schale mit Glaseinsatz, welche auf drei Beinen ruht.

⁸⁷ Nach Mosers Austritt aus der Wiener Werkstätte 1907 sind keine Schmuckentwürfe von ihm bekannt.

⁸⁸ Siller 1998, S. 17.

⁸⁹ Schmuttermeyer 2007, S. 228, Anm. 5.

⁹⁰ Kat Ausst. Hamburg 2011, S. 66.

Die Umfassung dieser Glasschale wird durch ein fließendes Netz aus Ranken und nicht klar identifizierbaren Blattformen gebildet. Die Motive sind zwar sehr stark abstrahiert, jedoch haftet ihnen etwas Gegenständliches an, sodass sie sich klar von den zeitgleichen Entwürfen Hoffmanns unterscheiden. Auch durch die Vergoldung des Aufsatzes hat das Stück eine viel reichere Wirkung als Werke anderer Künstler der Wiener Werkstätte. Erst Jahre später geht Hoffmann dazu über, seine Erzeugnisse zu vergolden oder Naturformen einzuarbeiten.

Die Verwendung dieser Formen war nicht nur auf Entwürfe in Metall beschränkt, sondern findet sich auch in allen anderen Bereichen seines Schaffens. Ein schönes Beispiel dafür ist der Paravent für das Jagdhaus Hochreith von Karl Wittgenstein, dessen Entwurf aus dem selben Jahr stammt. Somit sieht man einen kohärenten Zusammenhang zwischen den verschiedenen Betätigungsfeldern von Czeschka, die somit seine persönliche Linie bestätigt, die ihm innerhalb der Wiener Werkstätte zugesprochen werden kann (Abb. 32).

Zu seinen bekanntesten Schmuckentwürfen zählt ein aufwändiges, goldenes Collier mit Edelopalcabochons, welches um 1910 entstanden sein dürfte (Abb. 33). Das Collier wird durch ein feines System aus Carrée – Ketten gebildet, an denen vier hängende, hochovale Glieder angebracht sind. Diese Ovale werden durch einen feinen Rahmen geschaffen, in dessen Fläche sich dann ein Ornament aus getriebenen Blättern und Vögeln bildet, die durch zarte Ranken verbunden werden. Die Wirkung ist zu dem Tafelaufsatz aus dem Jahre 1906 (Abb. 31) nicht unähnlich, doch sind hier die einzelnen Bestandteile des Ornaments stärker ausgebildet, bzw. weniger abstrakt, wodurch eine klare Zuordnung zu Flora und Fauna möglich ist.

Die Abstraktion lässt in den kommenden Jahren noch weiter nach, wie eine Brosche aus dem Jahr 1913 zeigt (Abb. 34).⁹¹ Die grundlegende Gestaltung der Umfassung durch einen feinen Golddraht bleibt gleich, auch die Form des Ornaments, Blüten und Blätter, verbunden durch zarte Ranken, aber der Detailreichtum dieser einzelnen Elemente steigt ständig. So werden nun einzelne Blüten klar differenziert und charakterisiert.

An den wenigen vorgestellten Beispielen ist es möglich, die Charakteristik von Czeschkas Entwürfen abzulesen, die sich eindeutig dem bisherigen Wunsch der Wiener Werkstätte nach strikter Geometrisierung widersetzen. Auch in der Materialwahl stehen sie der Forderung nach Materialgerechtigkeit durch ihre Vergoldung der Philosophie der Wiener Werkstätte entgegen. Trotzdem scheint sein Schaffen nicht ohne Wirkung geblieben zu sein, insbesondere innerhalb der Wiener Werkstätte. Denn während Czeschka bei der Gestaltung

⁹¹ Zur umstrittenen Datierungsfrage siehe Wuerger 1997, S. 71.

seiner Schmuckentwürfe nur die Abstraktion der einzelnen Elemente über die erste Dekade des 19. Jahrhunderts abschwächte, kam es bei Hoffmann zu einem eindeutigen Stilwandel. Seine klar strukturierte und symmetrische Gliederung wird immer mehr zurückgedrängt. Blätter und Blüten, wenn auch in viel feingliedriger Ausführung als bei Czeschka, beginnen plötzlich zu sprießen und fordern immer mehr Platz in den Entwürfen Hoffmanns.

Der Bemerkung von Sylvia Wuerger, Czeschka sei der geringste Individualist in der Künstlerbewegung, welcher „*am wenigsten Neues und Andersartiges in die Wiener Werkstätte eingebracht hat*“⁹² muss widersprochen werden, denn Czeschka war es, der das vegetabile Formengut eingebracht hat, welches sich auch nach 1910 durch Hoffmann, Eduard Josef Wimmer⁹³ und Peche weiterentwickeln konnte. Sein Schaffen stellt sicher nicht den klaren Bruch mit dem Wiener Schmuckdesign dar, wie dies bei den Entwürfen von Hoffmann von 1903-1908 der Fall war, jedoch ist die Umorientierung Hoffmanns und die Abkehr von seinem persönlichen Stil zugunsten einer dekorativen Gesamtwirkung ein Zeugnis dafür, dass Czeschkas Schaffen und Einfluss auf die Wiener Werkstätte nicht unterschätzt werden sollte.

⁹² Wuerger 1997, S. 73.

⁹³ Auf Eduard Josef Wimmer-Wisgrill wird in dieser Arbeit nicht einzeln eingegangen, seine Entwürfe bewegen sich stilistisch anfänglich an denen von Czeschka, später Hoffmann und Peche. Für genaue Beschreibungen seines Schaffens im Schmuckbereich siehe Wuerger 1997, S. 76, sowie Schaukal 1976, S. 93.

7 Die Werkstatt Dietrich (1848–1931)

Im folgendem Kapitel möchte ich die Entwicklung der Werkstatt Dietrich skizzieren, die von dem deutschen Zuwanderer Julius Dietrich im politisch brisanten Jahr 1848 gegründet wurde und bis zur Übergabe an seine Söhne bereits zu einem stattlichen Betrieb ausgebaut wurde. Durch die Teilnahme an zahlreichen Ausstellungen und Wettbewerben gelangte sie zu nationaler und internationaler Bekanntheit. Sein Sohn Oscar Dietrich führte die bereits etablierte Werkstatt in das neue Jahrhundert und schuf in enger Zusammenarbeit mit Künstlern Schmuckstücke, die eine neue Richtung im Schmuckdesign verfolgten und von Zeitgenossen hoch geschätzt wurden. Ebenso erweiterte er seine Produktpalette durch zahlreiche kunstgewerbliche Gegenstände, die er sogar bis über die Grenzen Europas exportieren konnte.

7.1 Julius Dietrich und sein Patent für Niello-Metall

Aus dem Leben Julius Wilhelm Dietrichs sind nur wenige Daten bekannt. Laut Urkunden wurde er am 15.9.1820 in Altenburg, (Sachsen) geboren und verstarb am 13.9.1890 in Wien.⁹⁴ Des Weiteren ist das Gründungsdatum der Gold- und Silberschmiede Firma Dietrich im Jahre 1848 bekannt. Als erster Sitz wurde Mariahilferstraße 13 angegeben. Der Grund oder die Motive für den Umzug nach Wien lassen sich nicht klar identifizieren, es ist aber wahrscheinlich, dass er die Stadt im Zuge seiner Walz kennenlernte, die ihn sogar bis nach Jerusalem führte. Davon zeugt ein Reisepass, wie auch ein Perlmutterstich mit eingravierter Jahreszahl, der in eine Dose eingearbeitet wurde.⁹⁵ Der Entschluss, sich in der Kaiserstadt dauerhaft niederzulassen, fiel wahrscheinlich aufgrund der zahlreichen Möglichkeiten, die ihm diese Stadt bot.

Seine Entscheidung wurde von Erfolg gekrönt und die Werkstatt konnte bereits an den Weltausstellungen 1873 in Wien, sowie 1878 in Paris, im Rahmen der österreichischen Abteilung teilnehmen.⁹⁶ Sowohl in Wien vor dem nationalen Entscheidungskomitee –welches über die Teilnahme an der Weltausstellung entschied– als auch auf der Weltausstellung selbst, bei welcher er mit Auszeichnungen um seine Verdienste geehrt wurde, hatte er sich gegen zahlreiche Bewerber durchgesetzt. Posthum wurde sein Werk auf der Ausstellung „Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie 1850–1914“ gewürdigt, in dessen Katalog auf einige

⁹⁴ Wiener Stadt- und Landes Archiv, Bezirksgericht Neubau: A 451/1885.

⁹⁵ Der Pokal und der Reisepass befinden sich heute im Besitz der Nachkommen von Oscar Dietrich.

⁹⁶ Von diesen Beteiligten existieren noch Ausstellungsurkunden im Besitz der Familie.

Ringentwürfe aus der Zeit von 1848–1868 verwiesen wird.⁹⁷ Leider sind hier keine Abbildungen vorhanden, die uns eine Vorstellung seines Schaffens geben würden. Neben seinen Goldschmiedearbeiten hat er auch für die Medaillenprägestalt August Kleeberg Aufträge ausgeführt.⁹⁸

Ganz im Trend der damaligen Zeit des Historismus wendet sich Julius Dietrich der Vergangenheit zu und versuchte nicht nur alte Goldschmiedetechniken wieder zu beleben, sondern diese auch weiter zu entwickeln. Eine davon war die Niello- bzw. auch Tula Technik,⁹⁹ die schon von Plinius dem Älteren in dessen „Historia Naturalis“ Erwähnung findet und auch von Cellini als eine Verzierungs-technik beschrieben wird.

Im Jahre 1878 ließ Julius Dietrich eine Technik patentieren, die die bisherige Flächenverzierungs- methode des Niello von nun an auch in plastischer Form ermöglichte.¹⁰⁰

Diese Formen konnten entweder durch Gießen, Drehen oder Feilen erreicht werden. Die Stücke konnten auch massiv oder hohl erstellt werden, letzteres war insbesondere bei größeren Stücken anzuraten, da diese Objekte aufgrund des hohen Bleigehalts sehr schwer sind. Nach der Verarbeitung konnten diese Niello–Metallelemente unpoliert eingesetzt werden, wodurch eine Oberflächenerscheinung vergleichbar mit Ebenholz erreicht wird. Werden die Elemente jedoch poliert, verleiht es dem Material einen kühlen, metallischen Eindruck und erinnert an Hämatit.

In Privatbesitz befinden sich noch einige Stücke, die auf der Technik des Patents beruhen. In einer Sammlung sind Figuren zu finden, wie Putten oder Köpfe von Mohren, Hunden und Pferden, alle unpoliert, jedoch teilweise mit Augen verziert, wodurch sie ein sehr lebendiges Erscheinungsbild erhalten (Abb. 35). Diese Stücke konnten entweder eigenständig als Anhänger oder Anstecknadel verwendet oder mit Silber oder Gold zu einem aufwendigeren Schmuckstück weiterentwickelt werden. Neben diesen figurativen Schmuckelementen aus Niello gab es auch einfache Module, wie Kugeln in verschiedenen Größen, die zur Verzierung und Gestaltung von Schmuckstücken eingesetzt wurden.

⁹⁷ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1914, S. 41, Katalognummer 235.

⁹⁸ Schedl 1997, S. 81.

⁹⁹ Tula ist eine Stadt 180 km südlich von Moskau: Im weiteren Verlauf der Arbeit wird diese Technik ausschließlich als Niello – Technik bezeichnet. Die Technik des Niellierens besteht darin, eine Mischung aus Silber (1 Teil),– Kupfer (2 Teile) und Blei (3 Teile) herzustellen und diese in eine Vertiefung des Grundmetalls einzuschmelzen. Am leichtesten lässt sich diese Legierung auf Silber aufschmelzen, aber auch Gold ist möglich. Das Endresultat ist eine schwarze, glasartige Einlage, die in ihrer Wirkung sehr an Email erinnert, jedoch widerstandsfähiger im Umgang ist. Für eine detaillierte Beschreibung dieser Technik siehe Brepohl 2008, S. 419–421.

¹⁰⁰ Österreichisches Patentamt: Privilegium 28/000217 bewilligt am 9.3.1878.

Diese Technik wurde unter der Leitung von Oscar Dietrich weitergeführt und bildete eine solide und außergewöhnliche Grundlage, die von keiner anderen Werkstatt dieser Zeit übernommen werden konnte. Aufgrund der leichten Identifizierbarkeit trug diese Technik auch zur Steigerung der Bekanntheit der Werkstätte bei.

Die Möglichkeiten der Verwendung dieser Niello-Elemente zeigt uns eine Brosche von Oscar Dietrich in Hufeisenform (Abb. 36), die von einer Reitgerte, deren Ende in einem Pferdefuß mündet, überschritten wird. Das Hufeisen wird nur durch Umrisslinien dargestellt, die mit einem Vierkant-Silberdraht gebildet werden. Diese Umrisslinien sind durch Querstege verbunden, auf denen Stifte angebracht wurden, auf welche die Niello-Kugeln geschraubt werden konnten. Die Kugeln sind auf der Brosche in Richtung Scheitelpunkt des Hufeisens in verlaufender Größe in polierter Fassung angebracht worden.

Warum die von Julius Dietrich entwickelte Technik, aus Niello plastische Elemente zu entwickeln, zunehmend in Vergessenheit geriet, lässt sich nicht eruieren. Wahrscheinlich ist dies auf Entwicklungen während des 1. Weltkriegs zurückzuführen lässt. Hier wurden die Möglichkeiten der Goldverarbeitung aufgrund verschiedener politischer und monetärer Interessen extrem eingeschränkt. Durch weitere staatliche Aktionen wie „Gold gab ich zur Wehr – Eisen nahm ich zur Ehr“ wurden Frauen dazu aufgerufen, ihren persönlichen Schmuck gegen Eisenschmuck einzutauschen.¹⁰¹ Zwar gab es bereits seit dem Biedermeier verschiedene Arten von Eisenschmuck, insbesondere in der Form des Trauerschmucks, jedoch war die Konnotation mit Krieg, Verzicht und Verlust sicher nicht die beste Voraussetzung für eine Weiterführung der Niello-Technik nach dem ersten Weltkrieg, da die Materialität und Erscheinung doch sehr eng mit dem Eisenschmuck verbunden ist. So gesehen hatten die Damen nach dem Krieg, unter der Voraussetzung der finanziellen Möglichkeit, eher den Wunsch nach Goldschmuck oder anderer edler Metalle, die als Symbol für die Überwindung der schweren Kriegsjahre und der damit verbundenen Knappheit an Ressourcen galt und nicht wieder an diese erinnerte.

¹⁰¹ Von Hase– Schmoldt 2005, S. 3 – 6.

7.2 Oscar Dietrich

Wie damals üblich, wurden die Söhne von Julius Wilhelm Dietrich, Julius Theodor Dietrich (28.5.1851 – 9.5.1882)¹⁰² und Oscar Dietrich (5.10.1853 - 28.7.1940)¹⁰³ in der familieneigenen Werkstatt ausgebildet. Oscar Dietrich wurde nach Angaben in seiner Autobiographie für ein weiteres Jahr zur Ausbildung nach Rom geschickt. Ab dem Jahre 1881 sind die beiden Söhne Julius Theodor Dietrich und Oscar Dietrich in der „Fachzeitschrift der Wiener Gold und Silberschmiede“ als Mitglieder und Meister eingetragen. Zu dieser Zeit übernahmen die beiden Brüder auch die Leitung der Firma, welche von nun an unter dem Namen „Julius Dietrich Söhne“ geführt wurde. Am 9. Mai 1882 verstirbt Julius Theodor Dietrich, daher leitet Oscar Dietrich von nun an das Geschäft alleine. Bis zu der Übergabe der Firma an die Söhne wurden die Stücke der Werkstatt mit der Punze JD bezeichnet. Oscar Dietrich kennzeichnete seine Stücke grundsätzlich mit seiner OD Punze, größere Stücke wie zum Beispiel Pokale auch mit einer vollen Namensgravur.

7.2.1 Rekonstruktion seines Schaffens

Aufgrund des steigenden Erfolgs und der guten Auftragslage war man gezwungen, sich eine größere Werkstätte zu suchen, um dem gesteigerten Raumerfordernis gerecht zu werden. 1887 entschied sich Oscar Dietrich das „Stockknopf- und Prägegeschäft“ von Josef Schloßko in der Burggasse 33 zu kaufen. Dadurch besaß er nicht nur eine größere Werkstatt, sondern auch die Möglichkeit, seine Produktpalette um Stockwaren und Knöpfe zu erweitern. Ab dem Jahre 1888 ist die Firma Dietrich ebenfalls an dieser Adresse gemeldet.

Für diese Expansion waren aber nicht nur wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend, sondern auch ein persönliches Interesse von Oscar Dietrich an diesen Objekten. Dies beweist ein im Jahre 1891 eingebrachtes Patent, das die Idee beinhaltet, einem Stock oder Peitschenknopf ein Vergrößerungsglas einzubauen.¹⁰⁴ Dieses Glas sollte mit Fassung und Scharnier am Knopf befestigt werden und konnte bei Bedarf schnell herausgezogen werden. Eine detailreiche Zeichnung, die dem Ansuchen um Privilegienerteilung beigelegt wurde, gibt Aufschluss über die genaue Konstruktion dieser Erfindung (Abb. 37). Leider ist keine ausgeführte Variante bekannt oder erhalten, es ist jedoch davon auszugehen, dass diese Erfindung tatsächlich zur Produktion kam, denn sonst hätte man sich nicht den Aufwand der Patenterteilung zugemutet.

¹⁰² Wiener Stadt- und Landes Archiv, Bezirksgericht Margareten: A 1819/1890.

¹⁰³ Wiener Stadt- und Landes Archiv, Bezirksgericht Innere Stadt: 12A 1038/1940.

¹⁰⁴ Österreichisches Patentamt: Privilegium 41/1841.

In Privatbesitz befindet sich außerdem eine weitere interessante Variante eines Spazierstocks. Dabei handelt es um einen Stock, in dessen Griff eine „Öllampe“ eingebaut ist. Entfernt man den Griff, entdeckt man eine Vorrichtung für einen Docht, der bei Bedarf angezündet werden kann. Nach der Verwendung steckt man einfach wieder den Griff an und hat einen ganz „normalen“ Spazierstock.¹⁰⁵

Aber nicht nur Oscar Dietrich selbst, sondern auch Künstler, die für ihn Schmuckentwürfe lieferten, brachten sich in diesem Gebiet ein. Davon zeugen einige Blätter im Nachlass von Dietrich. Die meiste Betätigung in diesem Feld zeigte Hans Bolek, der großformatige Vorlagen für Brieföffner und Stockbeschläge mit genauen Anweisungen ablieferte. (Abb. 38, Abb. 39) Aus diesen lässt sich schließen, dass nur die wertvollsten Materialien verarbeitet wurden, wie Edelmetalle und Edelsteine, die auf Ebenholz appliziert werden sollten. Bolek lieferte aber auch für andere Bereiche Vorlagen wie zum Beispiel Lorgnons (Abb. 40) Petschaften (Abb. 41) und Zierdosen (Abb. 42). Die frühesten dokumentierten Einblicke in das Schaffen von Oscar Dietrich als Goldschmied bzw. als Leiter einer großen Werkstatt erhalten wir durch die Wochenschrift des Niederösterreichischen Gewerbevereins. Hier wird anlässlich einer Jubiläumsausstellung desselben Vereins im Jahre 1888 sehr positiv über das Schaffen von Oscar Dietrich berichtet. Das gewährt uns Einblicke in das Werk, obwohl leider keine Abbildungen erhalten sind: *„Oscar Dietrichs Gold-, Silber- und Stockwaren-Fabrik, bestehend seit dem Jahre 1848, ist bekannt durch ihre massiven Niello-Schmuckgegenstände. Dieses Haus debutirt mit einem schönen Sortiment von Spezialitäten in maurischen Genre und japanischer Technik, ferner Filigranarbeiten nach eigenen Mustern. Die von derselben Firma ausgestellten Cigaretten Dosen, Flacons etc., theils getrieben, theils gelöthet, sind durchaus sehr sorgfältig gearbeitet, ebenso sind auch die ausgestellten Stockwaren und Peitschen wegen ihrer sehr exacten Durchführung und stilgerechten Auffassung einer ganz besonderen Beachtung werth und begründen den guten Ruf dieser Firma sowohl im In- als auch im Auslande“.*¹⁰⁶

Durch diesen Eintrag wird eindeutig klar, dass Oscar Dietrich zu diesem Zeitpunkt noch ganz im Sinne des Historismus arbeitet. Hierbei orientiert er sich aber nicht mehr unbedingt an Inspirationsquellen des europäischen Stilkanons, wie das für die frühen Phasen dieser Epoche üblich war, sondern an Stilen und Techniken, die außerhalb des Bekannten und Gewohnten lagen. Es wird hier auch schon auf die große Bekanntheit über die Grenzen Österreichs hinaus hingewiesen. Die Teilnahme an den Weltausstellungen legte sicherlich einen Grundstein dafür, jedoch wurde dieser gute Ruf durch die starke Reisetätigkeit von Oscar Dietrich in die

¹⁰⁵ Schedl, 1997, S. 81.

¹⁰⁶ von Pichler 1888, S. 378, Katalognummer 933.

angrenzenden Länder aktiv gefördert und ausgebaut.¹⁰⁷ Der österreichische Industrie Compaß 1908 gibt Aufschluss über die starke Exportorientierung des Betriebs, als Ziele seiner Erzeugnisse werden hier nicht nur Deutschland, Frankreich und Italien genannt, sondern auch entfernte Märkte wie Russland, die Vereinigten Staaten oder Rumänien.¹⁰⁸ Hilfreich bei diesen Reisen waren ihm sicherlich auch seine umfangreichen Sprachkenntnisse in Italienisch und Ungarisch. Während seiner Abwesenheit war sein Werkstattleiter Franz Gattringer für die Leitung und Führung der Geschäfte in Wien zuständig.¹⁰⁹

Im Jahre 1897 entschied sich die Familie Dietrich zu einem weiteren Umzug in die Bernardgasse 20, wo die Werkstatträume hofseitig vergrößert wurden. Dieser Anbau ist noch bis heute erhalten geblieben. Diese Gasse war, wie auch die frühere Adresse in der Burggasse, ein bedeutendes Zentrum der Gold- und Silberschmiede, Ziseleure und Bronzearbeiter in Wien.¹¹⁰

7.2.2 Kooperation mit der Kunstgewerbeschule

Die Zusammenarbeit mit der Kunstgewerbeschule Wien und deren Absolventen ist einer der zentralen Punkte im Leben von Oscar Dietrich gewesen und ist heute auch der Teil seines Schaffens, der sich dank Ausstellungen und Zeitschriftenartikeln am besten rekonstruieren lässt. Trotzdem ist heute nicht mehr zu eruieren, wie es zu dem Kontakt mit den Entwerfern kam. Es ist aber wahrscheinlich, dass sich im Zuge der Vorbereitung einer Gewerbeausstellung im In- oder Ausland die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme ergeben haben muss.

Spätestens im Jahr 1897 muss dieser Kontakt bereits bestanden haben, denn in diesem Jahr wurde für das damaligen Museum für Kunst und Industrie ein vierteiliges Kaffeeservice angekauft (Abb. 43), das nach Plänen von Josef von Stork gefertigt wurde, dem amtierenden Direktor der Kunstgewerbeschule. Dieses Set stellt aber nicht nur das früheste Zeugnis einer Zusammenarbeit mit der Kunstgewerbe Schule dar, sondern auch generell das früheste Werk, das von Oscar Dietrich überliefert ist.¹¹¹

Das Service besteht aus einer Anbietplatte, Kaffee- und Milchkanne sowie einem Zuckerbehälter. Die Gestaltung, die hier nicht Oscar Dietrich oblag, ist schon von dem floralen Jugendstil geprägt, jedoch folgt diese noch den strengen Gesetzen des Historismus,

¹⁰⁷ Davon zeugt heute noch eine große Anzahl an Postkarten, welche er seiner Familie aus den verschiedensten Gebieten Europas schickte.

¹⁰⁸ Neuwirth 1976a, S. 57.

¹⁰⁹ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1910, S. 49.

¹¹⁰ Schedl, 1997 S. 80.

¹¹¹ Dieses Service wurde am 4.2.1897 aus den Mitteln des Hoftiteltaxfonds gekauft, siehe Neuwirth 1976a, S. 56.

die von Semper manifestiert wurden. Die Grundformen der Kannen mit ihren rundlichen aber gestreckten Bäuchen und schmalen Hälsen folgen der Urform solcher Gefäße, der griechischen Hydra. Der Schmuck ist streng symmetrisch angeordnet und leitet sich aus den funktionalen Elementen der Objekte ab, ohne sie zu stören. Es ist aber noch nicht jene Freiheit oder Leichtigkeit zu spüren, welche für Entwürfe des Jugendstils charakteristisch ist. Nur das Blattwerk, das sich über das gesamte Service spannt, deutet in Richtung Jugendstil, auch wenn eine ganz andere Stimmung erzeugt wird.

Jedenfalls fand die Arbeit und das Schaffen Oscar Dietrichs großen Anklang, sowohl bei der Kunstgewerbeschule, als auch bei der Kommission, die drei Jahre nach der Fertigung des Kaffeeservices über die teilnehmenden Künstler aus Österreich an der Weltausstellung im Jahre 1900 entschied. So konnte Oscar Dietrich in Paris vor den Augen der Weltöffentlichkeit ein Sortiment präsentieren, das weit über die eines einfachen Goldschmieds hinausging und dem universellen Anspruch an das Kunstgewerbe entsprach, das gesamte Leben und den Lebensraum der Menschen schöner zu gestalten. So erfahren wir im Katalog der Weltausstellung über die Vielzahl der ausgestellten Gegenstände: *„Kunstgewerbliche Gegenstände in Gold und Silber, Pokale, Becher, montirte Glaswaren, Gürtelschnallen, Griffe für Stöcke, Schirme, Reitstöcke und Reitgeräten etc., Silberbeschläge“*¹¹².

Bestärkt durch diese internationalen Erfolge intensivierte sich die Kooperation mit der Kunstgewerbeschule. Insbesondere die jährliche Teilnahme an Ausstellungen der Kunstgewerbeschule von 1908–1912 zeigt die zunehmende Bedeutung und den steigenden Stellenwert Oscar Dietrichs im Wiener Kunstgeschehen. Jahr für Jahr steigt auch die Anzahl der Studenten, Absolventen und Lehrenden nach deren Entwürfen er Stücke ausgeführt hat. So finden sich in seinem Nachlass Entwurfsskizzen von fast 30 Künstlern, die aus diesem Kreis stammen.¹¹³ Einige dieser Entwerfer werden im Rahmen der Ausstellungstätigkeit von Oscar Dietrich noch besprochen, andere werden gezielt im nächsten Kapitel behandelt, welches sich ausführlicher mit dem Nachlass von Dietrich beschäftigt.

Es ist aber auch hier sehr schwierig festzustellen, wie diese Zusammenarbeit genau ausgesehen hat. Zu dieser Zeit wurde verstärkt versucht, die Schüler mit den Gewerbetreibenden in Kontakt zu bringen und in verschiedenen Sparten des Handwerks zu

¹¹² Kat. Ausst. Oesterreichischen Abtheilungen 1900, S.194.

¹¹³ Mea Angerer, Arthur Berger, Erna Böhrer, Hans Bolek, Helene Bernatzik, Karl Bräuer; Lotte Calm, Hans Bolek, Franz Karl Delavilla, Leopold Drexler, Josef Gabriel, Franz Gattringer, Carl Hagenauer, Gerta Hammerschmid, Adolf Holub, Stephanie Hunfalvy, Gustav Kahlhammer, Karl Klaus, Emanuel Margold, Eugen Meyer, Wenzel Oswald, Dagobert Peche, Alois Resch, Richard Teschner, Mizzi Vogel, Alice Wanke, Milla Weltmann, Emmy Zweybrück.

unterrichten. Eine Vermutung meinerseits, dass Oscar Dietrich auch als Lehrender an der Kunstgewerbeschule tätig war und es so zu einem direkten Kontakt mit den Schülern kam, konnte sich leider in den Archivalien der Kunstgewerbeschule nicht bestätigen. Hier findet sich keine Auflistung der Werkmeister, welche diese neuen Fachklassen unterrichteten, sondern nur die Namen der Lehrer sowie der Studenten der jeweiligen Jahrgänge. Somit kann man die Möglichkeit, dass Dietrich hier unterrichtet hat, zwar nicht ganz ausschließen, aber auch nicht bestätigen.

Unter dem neuen Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Dr. Eduard Leisching, wurde das Ziel des Museums, das österreichische Kunstgewerbe aktiv zu fördern, engagiert vorangetrieben. So veranstaltete er 1910 eine Ausstellung mit Hilfe des künstlerischen Beirates von Otto Prutscher, Professor der Kunstgewerbeschule, die das Ziel verfolgte *„alles gesunde ehrliche Streben nach Vervollkommnung künstlerischer Arbeit zu fördern, ohne die lebendige Entwicklung in Fesseln zu schlagen“*¹¹⁴. Diese Ausstellung konnte ein großes Interesse auf sich ziehen und lockte über 100.000 Besucher in das Museum, was für die damalige Zeit einer absoluten Rekordzahl entsprach.¹¹⁵ Bei dieser Schau wurden auch über 30 Stücke von Oscar Dietrich gezeigt, sowohl nach eigenen Entwürfen als auch nach Vorlagen von Franz Gattringer und Franz Delavilla sowie den Architekten Leopold Drexler und Hans Bolek.¹¹⁶ Ein Stück, das im Anschluss an die Ausstellung vom Museum für Kunst und Industrie am 21.2.1911 für 50 Kronen angekauft wurde, ist ein Anhänger nach einem Entwurf von Delavilla (Abb. 27).¹¹⁷ Bei diesem quadratischen Anhänger zeigt sich, zu welchem Ausmaß das Herzblattmotiv seit der Einführung durch Moser seine Rolle geändert hat. Vom bloßen Beiwerk ist es nun zum bestimmenden Element ausgewachsen. Es zieht sich in einem Netz über die gesamte Oberfläche des Anhängers mit vereinzelt eingesetzten Steinen. Dieses Werk stellt sicherlich einen Höhepunkt in der Verwendung des Herzblattmotivs dar, denn von nun an gesellen sich auch weitere stilisierte pflanzliche Motive hinzu, welche die Formensprache bereichern.

Durch den Besuchererfolg bestätigt, wurden diese Ausstellungen in den nächsten Jahren wiederholt, wo auch Oscar Dietrich seine Präsenz weiter ausbauen konnte. Inzwischen hat sich der Kontakt mit den Schülern, Absolventen und Professoren der Kunstgewerbeschule

¹¹⁴ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1910. S. 5.

¹¹⁵ Arthur Rössler 1910/11 S. 355.

¹¹⁶ Siehe Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1910.

¹¹⁷ Siehe Neuwirth 1976a, S. 56. Der Anhänger befindet sich heute noch im Besitz des MAK und ist mit der Inventarnummer W.I. 932 versehen.

weiter verdichtet, so kamen bereits bei der Ausstellung 1911 weitere Entwerfer hinzu, wie Mizzi Vogel und Gustav Kalhammer. In den Zeitschriften „Deutsche Kunst und Dekoration“¹¹⁸ sowie „Kunst und Kunsthandwerk“¹¹⁹ sind äußerst positive Kritiken zu dem Schaffen von Oscar Dietrich zu finden und es wird besonders auf die feine und kunstfertige Ausarbeitung und das bunte Farbenspiel der verarbeiteten Steine hingewiesen.

Zwei Werke dieser Ausstellung, welche in „Deutsche Kunst und Dekoration“ abgebildet sind, untermauern diese Aussage.¹²⁰ Das erste ist nach einem Entwurf von Franz Delavilla geschaffen worden (Abb. 44, Abb. 45), der sich auch im Nachlass von Oscar Dietrich befindet. Bei diesem vergoldeten Anhänger mit Amethyst und Onyx winden sich vom Scheitelpunkt des Ovals Blätter und Ranken hinab, zwischen denen vereinzelt runde Onyxsteine gesetzt wurden. Den unteren Abschluss bildet ein tulpenförmiger Amethyst. Bei dem Entwurf des Architekten Leopold Drexler (Abb. 46, Abb. 47) werden die einzelnen Blätter kleinteiliger, wachsen an ihren Spitzen aus und bilden somit fast ein ornamentales Netz, bei dem die Anlehnung an die Natur trotzdem erkennbar bleibt. Dieser Anhänger wirkt wie ein rundes, verzweigtes Korallengewächs in dessen Fängen sich Türkise verfangen haben. In diesen Stücken erkennt man nicht nur eine Gegenbewegung zur strengen Sprache, die Hoffmann in den Jahren 1903–1908 verfolgt hat, sondern auch eine langsame Rücknahme der Stilisierung der einzelnen Motive, wie es bei Arbeiten von Kolo Moser der Fall war. In diesen Schmuckstücken zeigt sich eine Gestaltungsweise, die sich bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs immer weiter ausbreitet. Schließlich werden sich in den Entwürfen der Künstler Blumen und Blätter ranken, wie Abbilder der Natur.

Auch in den folgenden Jahren¹²¹ war Oscar Dietrich ein Aussteller mit über 50 Stücken und konnte dazu weitere Entwerfer gewinnen, wie zum Beispiel Dagobert Peche, auf dessen Schaffen später noch eingegangen wird.

Das Ziel dieser Ausstellungen, modernes österreichisches Kunsthandwerk zu fördern, in qualitativer Hinsicht wie auch im Bereich der Akzeptanz der Bürger, hat sicherlich gewirkt. Anlässlich der letzten großen Ausstellung dieser Art vor dem Ersten Weltkrieg wird berichtet, dass die Vorliebe und der Wunsch von Damen nach zeitgenössischem Schmuck deutlich gestiegen ist.¹²²

¹¹⁸ Rössler 1911/12, S.397.

¹¹⁹ Fischel 1910, S. 649.

¹²⁰ Im Katalog der Ausstellung des österreichischen Kunstgewerbes 1910/1911 sind diese Schmuckstücke unter der Katalognummern 31 und 32 zu finden.

¹²¹ Siehe Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1913 sowie Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1912b.

¹²² Fischel 1913, S. 639.

Die letzte große Ausstellung, an der Oscar Dietrich vor Ausbruch des Krieges teilnahm, war die des Deutschen Werkbundes in Köln, die aufgrund des Kriegsbeginns vorzeitig beendet werden musste. Hier war Dietrich noch mit einer stattlichen Zahl an Ausstellungsstücken vertreten, unter anderem nach Entwürfen von Delavilla, Holub, Margold und Peche.¹²³

7.2.3 Die Kriegsjahre

Der Ausbruch des Ersten Weltkrieges führt zu einer starken Zäsur in der Informationslage zu der Werkstatt Dietrich. Die Zeitschriften, die bisher über ihn berichteten, wurden zwar weiterhin publiziert, jedoch fehlte der Rahmen, in dem bisher über ihn berichtet wurde. Die großen Ausstellungen im Kunstgewerbemuseum Wien fanden nicht mehr in diesem Ausmaß statt. Auch die Anzahl der Entwürfe der Künstler in seinem Nachlass nahmen in diesen Jahren stark ab. Viele wurden zum Kriegsdienst eingezogen, wie zum Beispiel Peche und Margold oder hatten verständlicherweise andere Prioritäten. Ebenso hat die prekäre wirtschaftliche Lage, die in Wien herrschte, das Interesse an Schmuck generell gedämpft.

Es ist aber augenmerklich, dass sich in diesen Kriegsjahren ein starker Wandel in der Schmuckgestaltung vollzogen hat. Dies macht sich in den spärlichen Entwürfen aus der Periode 1914 – 1918 bemerkbar.

Zu dieser Zeit kommt insbesondere den Entwürfen von Frauen große Bedeutung zu, da diese zwar auch in ihrer Quantität sinken aber nicht so abrupt abbrechen wie die der Männer. Milla Weltmann¹²⁴ war die wichtigste Entwerferin für Dietrich und nach den Modellnummern auf den Entwürfen zu schließen führte er auch bis auf wenige Ausnahmen alle ihre Entwürfe aus. In einem Vergleich von Entwürfen, die von ihr auf 1914 (Abb. 48) und 1915 (Abb. 49) datiert wurden, ist die Wandlung innerhalb nur eines Jahres offensichtlich. Der erste Entwurf für einen Anhänger hat eine überschwängliche, fast dekadente Note: Aus einer Hydra, die durch eine länglich ovale Perlschale gebildet wird und mit einem korbartigen Aufsatz versehen wurde, wuchern Blätter, Ranken und Trauben. Dieses Gefäß wurde am Scheitelpunkt an einer zierlichen Kette angebracht. Von dieser Kette gehen abermals zwei Ketten aus, die das Gefäß in der Mitte stabilisieren. Der Gesamteindruck des Schmuckstückes ist ein weicher, fließender, verspielter. Dieser Entwurf wurde mit der Modellnummer¹²⁵ 260 verzeichnet und ist somit wahrscheinlich auch ausgeführt worden.

¹²³ Schmud 2005 S. 11

¹²⁴ Milla Weltmann war die Frau von Emanuel Margold.

¹²⁵ Diese Nummer ist bei fast allen Entwürfen zu finden, von deren Ausführung eine Abbildungen zeugt bzw. noch heute ein Schmuckstück existiert. Deswegen gehe ich davon aus, dass Entwürfe die mit dieser Nummer gekennzeichnet wurden, auch tatsächlich zur Ausführung kamen, auch wenn dies nicht durch Dokumente belegt werden kann.

Der Entwurf von 1915 (Abb. 49) weist bereits eine komplett andere Formensprache auf. Zwar ist der Anhänger ebenfalls mit vegetabilen Motiven geschmückt, diese sind aber hart, spitz und zackig. Die einzelnen Elemente werden additiv aneinandergereiht, ohne eine wirkliche Systematik erkennen zu lassen, bzw. ein größeres Ziel verfolgend, wie das bei dem „Früchtekorb“ aus 1914 noch der Fall war. Dieser kantige und spitze Charakter wird auch durch die Befestigung des Anhängers verstärkt. Genau wie bei dem ersten Entwurf wird der Anhänger über drei Punkte an die Kette gebunden, jedoch besteht nun die Kette aus festen länglichen Gliedern, die den harten Eindruck verstärken.

Dieser Vergleich soll die Tendenz zeigen, in welche die Schmuckgestaltung geht, um trotz der äußerst schwachen Quellenlage ein Vorstellungsbild der Produktion von Oscar Dietrich zu geben. Ulrike von Hase-Schmundt beschreibt diese Entwicklung sehr treffend: *„Während der Kriegsjahre ist in Wien plötzlich Schluss mit der biedermeierlichen Blättchenbehaglichkeit. Das Motiv wird verschlankt, in die Vereinzelung getrieben, aus den Ästchen werden Linien – alles treibt einer bisher unbekannten Abstraktion zu....Schließlich sind es nur noch Erinnerungen an Blätter und Blüten, [...]“*¹²⁶. Doch auch Ulrike von Hase-Schmundt kann keine genaue Quelle für diese Wandlung im Stil erkennen, bzw. worauf diese zurückzuführen ist. Tatsache ist aber, dass dies nicht nur eine vorübergehende Laune ist, die sich hier zeigt, sondern für mehrere Jahre anhält.

7.2.4 Erholung der Werkstatt nach dem Krieg

Den ersten festen Anhaltspunkt des Schaffens von Oscar Dietrich nach dem Krieg erhalten wir erst wieder 1920 durch die Werkschau der Kunstgewerbeschule mit Stücken nach Entwürfen von Dagobert Peche.¹²⁷ Abbildungen von diesen Werken sind in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ abgebildet und zeigen eine Fortsetzung der Tendenz, die wir bereits bei Milla Weltmann beobachten konnten.¹²⁸

Ab 1920 steigen wieder die Anzahl der Entwürfe im Nachlass, sowie auch die Ausstellungstätigkeit von Oscar Dietrich. So nimmt er 1924 an der Jubiläumsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins sowie an der Pariser Weltausstellung 1925 teil, mit Schmuckstücken nach Vorlagen von Hans Bolek, Eugen Mayer und Dagobert Peche.¹²⁹ Trotzdem haben sich von diesen Ausstellungen keine Abbildungen erhalten. Somit sind

¹²⁶ Von Hase - Schmoldt 2005, S. 18.

¹²⁷ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1920. S 16.

¹²⁸ Steinmetz 1920, S.194. Eine genaue stilistische Betrachtung dieser Stücke findet sich in dem Kapitel 8.2.

¹²⁹ Neuwirth 1976a, S. 57.

Rückschlüsse auf die Produktion dieser Zeit ausschließlich durch Entwürfe zu gewinnen, welche mit Modellnummern gekennzeichnet sind. Von diesen gibt es eine Vielzahl im Nachlass des Goldschmieds, die meisten von Bolek, aber auch von Margold, Peche und Weltmann. Da aber über die Ausführung so gut wie keine gesicherten Informationen existieren muss sich die Betrachtung auf stilistische Analysen beschränken, welche im nächsten Kapitel genauer behandelt werden.

Im Jahre 1931 erhält der bereits fast 80 jährige Goldschmied Oscar Dietrich die Silberne Ehrenmedaille der Kammer Handel, Gewerbe und Industrie und verkauft im selben Jahr die Werkstatt an den Konkurrenten Karl Carius, der seinen Sitz in der Neubaugasse hatte.¹³⁰ Die Söhne von Dietrich hatten sich schon in ihrer Jugend entschlossen, eine akademische Laufbahn einzuschlagen, weswegen eine Übernahme durch die Familie nicht mehr in Betracht gezogen wurde.

¹³⁰ Neuwirth 1976a, S. 57.

8 Der Nachlass Dietrich

Der Nachlass von Oscar Dietrich befindet sich heute im Museum für Angewandte Kunst in Wien. Er umfasst insgesamt über 650 Blätter mit Entwürfen von fast 30 Künstlern.¹³¹ Die frühesten Entwürfe sind in das Jahr 1910 datiert, die letzten stammen aus dem Jahre 1926. Trotz der Vielzahl an Entwerfern und der langen Zeitspanne, in der die Entwürfe entstanden sind, finden sich doch viele Gemeinsamkeiten, besonders in stilistischer Hinsicht. Am besten zeigen sich diese Stiltendenzen in den Entwürfen von Dagobert Peche und Emanuel Margold. Diese umfassen so gut wie die gesamte Dauer dieser Zusammenarbeit, zeigen aber ab den 20er Jahren divergierende Stilauffassungen, die einerseits auf die jeweilige Künstlerpersönlichkeit, aber auch auf generelle Kunstströmungen dieser Zeit zurückzuführen sind.

8.1 Dagobert Peche (1887–1923)

Peche konnte seinen ursprünglichen Wunsch, sich seinen Lebensunterhalt als Maler zu verdienen, nicht verfolgen, da diesen bereits sein Bruder gewählt hatte. So entschied er sich für das Fach Architektur und inskribierte 1906 an der Technischen Universität Wien. Hier legte er 1908 sein erstes Staatsexamen ab und schrieb sich danach zusätzlich auch an der Akademie der bildenden Künste bei Professor Friedrich Ohmann ein. Im Jahre 1911 kam es zur ersten Begegnung mit Josef Hoffmann, sowie zu der ersten Zusammenarbeit mit der Wiener Werkstätte. Im selben Jahr gewann er auch den österreichischen Staatspreis, der ihm einen halbjährigen Aufenthalt in Paris ermöglichte. Während der Rückkehr von dieser Reise machte Peche in Darmstadt Bekanntschaft mit Alexander Koch, dem Herausgeber der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“.¹³² Aus dem Jahre 1912 stammen die ersten Entwürfe im Nachlass von Oscar Dietrich. Ab dem Frühjahr 1915 war Dagobert Peche Mitglied der Wiener Werkstätte und wurde mit der Aufsicht der Künstlerwerkstätten bedacht, musste jedoch bereits im selben Jahr zum Kriegsdienst einrücken. Dank eines Enthebungsverfahrens, das auf Bestreben der Wiener Werkstätte eingeleitet wurde, konnte er ab 1917 die Leitung der Wiener Werkstätte Filiale in Zürich übernehmen. Aufgrund seines schlechten Gesundheitszustandes verstarb Peche 1923 mit 36 Jahren in Wien.

¹³¹ Die Liste der Künstler siehe Anm.113.

¹³² Reiter, 1986, S. 8.

8.2 Peches Entwürfe für Oscar Dietrich

Zahlreiche Entwürfe von Dagobert Peche zeugen von einem großen Interesse an der Gestaltung von Schmuck. In erster Linie wird sein Schaffen im Metallbereich mit Stücken für die Wiener Werkstätte gleichgesetzt, jedoch hat die Firma Dietrich schon einige Jahre zuvor Entwürfe von Peche ausgeführt, in der sich seine grundlegenden Ideen im Schmuckbereich festmachen lassen. 45 Entwürfe, die sich heute noch im Nachlass Dietrich im MAK befinden, geben Aufschluss über diese Zusammenarbeit. Diese Entwürfe reichen von detaillierten, kolorierten Zeichnungen auf A4 Papier bis zu einfachen Bleistift- oder Tuscheskizzen auf schräg abgeschnittenen Pergamentstreifen. Die frühesten Entwürfe von Peche für Oscar Dietrich lassen sich in das Jahr 1912 datieren.

Alle Entwürfe sind, unabhängig von ihrer detailreichen Gestaltung, durch eine sehr starke Verwendung von vegetabilem Dekor geprägt. Es finden sich Knospen, Blumen, Blätter und Beeren, die durch feine Stängel zusammengehalten werden. Diese Motive werden meist in ovalen Rahmen zusammengefasst. Man findet keine geraden Linien oder geometrische Gliederung, auch die Verbindlichkeit der quadratischen Rahmung ist nicht mehr zu finden, welche noch bei den Schmuckstücken der Wiener Werkstätte in der vorherigen Dekade üblich war. Die Verwendung von Edelsteinen ist ebenfalls stark reduziert, diese sind nicht mehr bestimmende Elemente, sondern ordnen sich durch Farbe und Form dem Gesamtentwurf unter. Aus den teilweise mit Deck- bzw. Wasserfarben gestalteten Entwürfen kann man auch eindeutig feststellen, dass Peche wieder auf das edelste aller Schmuckmetalle Gold zurück greift und nicht auf Silber, wie dies Hoffmann und Moser taten und damit eine Revolution im österreichischen Schmuckdesign auslösten. In den Beschriftungen der Entwürfe wird ersichtlich, dass Peche gerne organische Materialien, wie Koralle, Elfenbein oder Ebenholz wählte. Diese Materialien haben insgesamt einen viel weicheren, wärmeren, ja harmonischen Effekt, insbesondere in Kombination mit Gold, als die stark gegeneinander kontrastierenden Edelsteine in verschiedensten Farben der Entwürfe Hoffmanns.

Der Bestand an Pechezeichnungen im Nachlass Dietrich lassen sich grob in drei Gruppen gliedern: In seinen frühen Entwürfen sind sehr naturalistische, organische Formen zu finden, die insgesamt gut proportioniert sind (Abb. 50). Auf der anderen Seite stehen Entwürfe um die 1920, deren Motive sich noch immer an der Fauna orientieren, jedoch durch die gestiegene Abstraktion zunehmend filigran und zerbrechlich wirken (Abb. 51). Zwischen diesen beiden von der Fauna inspirierten Ausprägungen, lässt sich eine dritte Gruppe mit

wenigen Beispielen erkennen. Zu den Phantasiegewächsen gesellen sich zunehmend auch Tiere und Menschengesichter (Abb. 52).

Die stilistische Entwicklung der Entwürfe sowie die Arbeitsweise von Peche soll anhand ausgewählter Blätter besprochen werden, mit dem Ziel, eine Trendlinie zu skizzieren. Dabei soll ein roter Faden durch sein Werk gespannt werden, der trotz geringer Abweichungen eindeutig besteht. Dieses Konstrukt ermöglicht in einem weiteren Schritt nicht nur undatierte Entwürfe einzuordnen, sondern auch stilistische Verbindungen zu anderen Bereichen des Kunstgewerbes, in denen Peche tätig war, besser zu verstehen. Damit soll dem universellen Anspruch Peches nach der Schaffung eines Gesamtkunstwerks Rechnung getragen werden.

8.2.1 Die frühen Entwürfe

Aus der häufigen und verspielten Verwendung des Herzblattmotivs um 1912 (Abb. 53) entwickelt Peche eine freiere und lockere Verwendung von naturalistischen Formen in den kommenden Jahren. Die Blätter verlieren zusehends ihre Herzform und gehen in ovale oder spitze Formen über, die mit dünnen Ästen zusammengehalten werden. Innerhalb der Entwürfe gewinnen dabei Blüten, oft in Glocken oder Tulpenform, immer mehr Platz (Abb. 54). Dieses Formengut finden wir auch schon in den Entwürfen für Dietrich (Abb. 50). Es ist dabei eine geringe Abstrahierung der Motive festzustellen und noch wenige Züge, die für Peche als charakteristisch zu bezeichnen sind.

Diese persönliche Note kommt erst in den Schmuckentwürfen gegen Ende des Jahres 1913 zum Vorschein. Dies zeigt sich in einem Blatt (Abb. 55), an dessen Beispiel nicht nur die Stilentwicklung Peches zu illustrieren ist, sondern auch seine Arbeitsweise, die aufgrund ihrer Vielzahl an Zeichnungen den kreativen Prozess nachvollziehen lässt, den Peche bei dem Entwurf durchlief. Über das gesamte karierte DIN A4 Blatt sind Figuren und Linien verteilt, die ohne einen Zusammenhang dort verteilt wurden. Neben einigen Detailskizzen ist über dem Falz des DIN A4 Papiers der genaue und explizite Entwurf angesiedelt, der zur Ausführung gedacht war. Dabei handelt es sich laut Beschriftung von Peche um ein Armband. Dieses Schmuckstück wird durch ein Band gebildet, auf welchem einzelne rechteckige Glieder in gleichmäßigen Abständen befestigt werden sollten. Diese Rechtecke sind abwechselnd mit einem zentralen vierzackigen Stern¹³³ oder einer Blüte geschmückt. Das Zentrum wird durch ein großes ovales Mittelstück gebildet. Dieses Armband ist koloriert und mit genauen Beschriftungen versehen, welche Materialien verwendet werden sollten.

¹³³ Peche verwendete dieses Symbol auch zur Signatur seiner Werke und wird deshalb auch als Pechestern bezeichnet. Für weitere Motive die Peche als Signatur nutzte, siehe Reiter 1986, S. 17.

Die Neuerung für das Schmuckdesign zeigt sich in der Gestaltung dieses Mittelteils. Peche setzte an den unteren Rand des Ovals eine Blume, die aber nicht einmal das erste Drittel der Ovalfläche erreicht und somit einen untergeordneten Charakter erhält. Aus deren Blüte wachsen zwei überdimensionale Blütenstempel, die sich wieder halbieren und sich dann mit einem schönen Schwung über die ganze Fläche des Ovals spannen. Das Hauptaugenmerk dieses Schmuckstücks liegt in der Kontrastierung von Flächen und Linien. Die so erzielte Spannung wird aber nicht durch eine strenge Geometrie erzeugt wie bei Hoffmann, sondern durch den Schwung der Linien. Er fällt damit aber auch nicht in eine dekorative, liebliche Gestaltung des floralen Jugendstils, sondern geht einen Mittelweg. Er drängt die Blüte nur an den Rand, ohne sie komplett zu negieren, gibt dem verspielten Linienspiel der Stempel den gewonnenen Platz, allerdings ohne zu dominieren.

Auch die Verwendung von Steinen ändert sich bei Peche. Die Komposition aus Blüte und Ranke sollte sich wie ein Netz aus Gold über einen oval eingefassten Stein ziehen. Peche sah für diesen Zweck den Heliotrop vor, der durch seine grüne Farbe mit den roten Sprenkeln eine interessante Wirkung hat. Er verzichtet auf das Einsetzen unterschiedlicher kontrastierender Farbsteine, sondern überließ es einem einzigen Stein, diese Wirkung zu erzeugen. Bemerkenswert dabei ist die Umkehrung der Farbigkeit innerhalb des Schmückstückes, welcher durch die Steinwahl vollzogen wird. Ging es früher darum, mit Steinen die Farbigkeit der Natur nachzuahmen oder Akzente innerhalb eines Ornaments zu setzen, die an Natur erinnern, ist es bei diesem Schmuckstück genau umgekehrt. Während Blüte und Stempel durch das Gold die naturalistische Erscheinung genommen wird, ergibt sich diese durch den Hintergrund, der bisher nur als Folie verwendet wurde, um das tatsächlich schmückende Element im Vordergrund zu stärken.

Peche schafft durch diese Wandlungen und Umkehrungen im Bereich der Form und dem Materialeinsatz ein sehr harmonisches Schmuckstück, das sich auch von zeitgleichen Werken der Schmuckproduktion abhebt. Gleichzeitig bildet es auch innerhalb seines Schaffens ein Beispiel größter Ausgeglichenheit, die nach 1915 immer mehr verschwindet.

Die Ausführung von Oscar Dietrich war spätestens im Jahre 1914 vollendet, da in diesem Jahr bereits eine Abbildung in der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Kunsthandwerk“ zu finden ist (Abb. 56). Somit entstand der Entwurf höchstwahrscheinlich bereits im Jahre 1913. Die schwache Verwendung von ausgeprägten, naturalistischen Elementen macht eine frühere Datierung unrealistisch. Bei dem abgebildeten Schmuckstück handelt es sich jedoch um einen Anhänger und nicht um ein Armband, wie im Entwurf vorgesehen. Dietrich verwendete das Mittelstück des Armbands, setzte zwei Ösen daran und funktionierte es so zu einem Anhänger

um. Dietrich fertigte nach diesem Entwurf weitere Stücke an, aber in anderen Materialvariationen. Dies beweist uns ein Exemplar, welches bei einer Versteigerung der Kunst Auktionen GmbH im Palais Kinsky auftauchte. (Abb. 57).¹³⁴ Dieses Schmuckstück ist komplett aus Silber und wirkt nicht so zart und fein, wie das abgebildete Stück in der Zeitschrift. Die Blätter sind nicht so schön ausgefeilt, der Draht ist stärker und es ist nur eine Öse für den Durchzug der Kette vorgesehen. Genauso wenig ist ein Stein in dieses Schmuckstück eingearbeitet worden. Dies zeigt, dass die Werkstatt Dietrich von ein und demselben Entwurf mehrere Ausführungen in verschiedenen Materialkombinationen sowie Feinheitsgraden ausführte, um unterschiedliche Preisklassen zu bedienen. Diese Vorgehensweise ist auch von der Wiener Werkstätte bekannt.

8.2.2 Neue Motive in den Entwürfen

Neben diesem, aus der Fauna inspiriertem Schaffen, welches die Entwurfstätigkeit von Peche sicher am stärksten prägte, finden bei Schmuckstücken auch menschliche Figuren Eingang. Diese haben bisher in der Gestaltung von seinen kunstgewerblichen Gegenständen keinen Platz gehabt und werden über Ableitungen von Modezeichnungen und Gebrauchsgraphik in den Schmuckbereich eingeführt.

Das früheste Beispiel dieser Ausprägung finden wir auf einem in etwa quadratisch zugeschnittene Blatt (Abb. 52). Dieses zeigt einige Vorstudien, Skizzen sowie einen fertigen, kolorierten Entwurf für einen Anhänger inklusive Beschriftungen und Materialangaben. Wie schon beim zentralen Mittelstück des Armbands verwendet Peche auch hier die Ovalform als Begrenzung und setzt als Hauptmotiv ein Damengesicht in das linke untere Viertel. Ihr Gesicht wird durch schwarze, lockige Haare gerahmt. In dieser Haarpracht sind am Scheitelpunkt Blumen angebracht, aus denen wiederum eine Blumenranke herauswächst, die zum Mittelpunkt des Ovals hinaufwächst und in ihrer Formsprache an die Blumenranke des zuvor besprochenen Armbandes erinnert. Der Hals der Dame wird durch angedeutete Stoffdraperien herausgearbeitet. Aus diesem Stoff wachsen in linker Richtung zunehmend kleine Blätter sowie Blüten, aus denen wieder Blütenranken sprießen. Somit sind zwei Drittel der gesamten Ovalfläche durch die Figur und den Blumenschmuck eingenommen, während hingegen das obere Drittel dieser Fläche weitgehend frei ist.

Die Dame erhält durch ihre charakteristischen Mandelaugen, die schwarzen Haare sowie den exotisch wirkenden Blumenschmuck einen eindeutig asiatischen Einschlag. Peche gab bei

¹³⁴ Kunst Auktionen GmbH, 85. Auktion im Palais Kinsky, Lot 531, 21.06.2011.

diesem Stück nur wenige Anweisungen zur Ausführung, nur soviel, dass der Grund aus Elfenbein, die Früchte und Blätter aus Gold sowie die Haare aus schwarzem Material sein sollten. Dietrich hielt sich größtenteils an diese Vorgaben, der Vergleich mit der ausgeführten Version, die bereits 1914 in „Deutsche Kunst und Dekoration“ veröffentlicht wurde, zeigt nur eine Änderung im Blumenschmuck, der durch Zweige mit Blättern ersetzt wurde (Abb. 58). Dieses Motiv des geneigten Damenkopfes ist auch in anderen Bereichen des Kunstschaffens von Peché bekannt. Einige Modeentwürfe dieser Zeit (Abb. 59), zeigen eine idente Gestaltung der Köpfe, leicht geneigt, mit vereinfachten Zügen, jedoch ohne asiatischen Einfluss. Peché verwendete diese „Gesichtsformel“ als Grundlage, die sich je nach Zweck oder Gebrauch weiter ausbauen lässt. So erkennen wir auch in sogenannten „Dekorativen Paneelen“ (Abb. 60) diese Formel wieder, jedoch in einer viel überschwänglicheren Montur. Wie bei dem Anhänger, füllen die Gesichter nur das untere Drittel der Bildfläche aus, der Rest wird durch turmhohe Frisuren und Hutkonstruktionen bedeckt. Durch ihre Mimik, starke Schminke und leicht vulgäre Aufmachung haftet diesen Damen im Gegensatz zum Anhängermotiv etwas Lasterhaftes an. Man sieht bei diesem Beispiel, wie verzahnt die verschiedenen Sparten des Kunstschaffens bei Peché waren und wie er Elemente der einen Gattung auf die andere übertrug.

8.2.3 Die späten Entwürfe

Nach seinem Einsatz im ersten Weltkrieg macht sich eine zunehmende Unruhe in seinen Entwürfen bemerkbar, die sich somit klar von den frühen Entwürfen für die Firma Dietrich unterscheiden. Der Ursprung für diesen Eindruck liegt in der Veränderung der Motive, die Blätter gehen von folkloristischen Herzformen zu spitzen, dünnen, zerbrechlichen Gebilden über. Diese werden zwar noch oft symmetrisch angeordnet, doch ist keine Ausgeglichenheit in ihnen zu finden. Ein Zeitgenosse bezeichnete dieses Charakteristikum seines Stils sehr treffend als „*inneres aggressives Wesen*“.¹³⁵ Man kann es nicht wirklich fassen, jedoch hat es sich unübersehbar in Pechés Werk eingeschlichen ohne einen theoretischen oder stilistischen Ursprung zu haben.

Ein Großteil der Entwürfe Pechés im Nachlass Dietrichs sind aufgrund dieser stilistischen Merkmale auf die Zeit nach seinem Wehrdienst im Ersten Weltkrieg zu datieren. Sie sind sich aber nicht nur in der Gestaltung sehr ähnlich, sondern gleichen sich auch in der Ausführung. Während die frühen Entwürfe auf gerade geschnittenen, dicken Papieren, größtenteils auf DIN A4 Format gefertigt wurden, sind die stilistisch späteren meist nur auf dünnem

¹³⁵ Frank, 1919/20, S.79.

Pergament oder Seidenpapieren ausgeführt. Diese sind oft nur handgroß oder mit der Schere so zugeschnitten, dass sie nur den endgültigen Entwurf zeigen. Es sind nicht mehr undefinierbare Linienspuren oder Detailskizzen von diesen Entwürfen vorhanden, bzw. es ist wahrscheinlich, dass Peche diese gar nicht mehr gemacht hat. Die Skizzen sind auch nur mehr in Bleistift oder in wenigen Fällen in Tusche ausgeführt und nicht mehr koloriert. Es fehlen auch jegliche Hinweise zu Material oder andere Wünsche, die Peche früher zu seinen Entwürfen geschrieben hat. Insgesamt haben diese Entwürfe einen skizzenhaften Eindruck. Diese Entwicklung zeigt sich auch bei Entwürfen für die Wiener Werkstätte und ist somit als grundlegende Änderung in seiner Entwurfstätigkeit zu deuten.

Durch die Reduzierung der Detailverliebtheit verlieren die Entwürfe aber keinesfalls an Aussagekraft oder Informationsgehalt, sondern sie gewinnen zum Teil sogar an Ausdruck. Denn dadurch dringt der Blick ungehindert auf die eigentliche Idee, die hinter jedem Stück steht. Gleichzeitig kommt auch dem ausführenden Künstler eine höhere Autonomie zu, denn nun liegt es an ihm, wie der Entwurf genau umgesetzt und welches Material verwendet wird, bzw. ist die Vertrauensbasis soweit gewachsen, dass Peche von einer zufriedenstellenden Ausführung durch Dietrich ausgeht. Man kann mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass viele dieser Entwürfe auch zur Ausführung kamen. Dies lässt sich aufgrund der Modellnummern ableiten, die bei einer Vielzahl der Entwürfe zu finden sind.¹³⁶ Von einem Entwurf (Abb. 51) aus dieser Zeit haben sich zwei Ausführungen erhalten, in unterschiedlicher Variation (Abb. 61, Abb. 62). Dem Anhänger, liegt wie auch schon bei früheren Entwürfen für Dietrich, eine ovale Form zugrunde. Aus dessen Scheitelpunkt wächst ein dünner Stamm, welche sich im Zentrum des Ovals in zwei dünne Äste aufteilt. Diese winden sich in Richtung der oberen, ovalen Seitenwände in Form von zwei nach unten geöffneten Halbkreisen. Jeweils vom äußeren Halbkreis entspringen nach oben gegen die Rahmung Blütenknospen, während sich nach unten parallel angeordnete blitzförmige Blätter ausformen. Der Eindruck ist durch parallele Anordnung der Motive, aber auch durch die spitzen Formen insgesamt streng und hart. Dadurch unterscheidet sie dieses Blatt eindeutig von Entwürfen, die vor 1915 entstanden sind. In den ausgeführten Versionen kommt es zu keiner Abänderung des Entwurfs, lediglich das eingesetzte Material wird variiert. In der ersten Version (Abb. 61) wird für die Rahmung Silber und für den Hintergrund Elfenbein gewählt. Durch die schwachen farblichen Kontraste, die innerhalb dieses Schmuckstücks bestehen, ergibt sich insgesamt eine sehr dezente, zurückhaltende Wirkung, wobei einzig

¹³⁶ Bei folgenden Entwürfen ist eine Modellnummer zu finden: KI 14682-20 mit Modellnummer 336; KI 14682-21 mit Mn° 338; KI 14681- 5 mit der Mn° 339; KI 14682-23 mit der Mn° 340; KI 14682-7 Mn°. 352; KI 14682-3 mit Mn° 353; KI 14682-8 mit Mn° 355.

durch das pflanzlichen Motiv ein dekorativer Eindruck entsteht. Ganz anders sieht dies bei der zweiten Version aus (Abb. 62). Diese ist durch die Ausführung in Gold, sowie dem stark kontrastierendem Hintergrund aus Türkis wahrlich spektakulär. Jedoch tritt durch die starke Ausprägung der Türkis-Matrix¹³⁷ Peches Pflanze optisch in den Hintergrund.

Der Entwurf wie auch die Ausführung sind wahrscheinlich in das Jahr 1919/1920 zu datieren. In diesen Jahren setzt Peche erstmals dieses prägnante spitze Blattmotiv in den verschiedensten Sparten des Kunstgewerbes ein. Es taucht fast gleichzeitig im Metallbereich bei ausgefallenen Schmuckkassetten (Abb. 63), oder als ornamentales Muster im Bereich der Stoffdesigns auf. (Abb. 64). Somit zeigt sich auch bei diesem Schmuckstück der starke Zusammenhang der Entwurfstätigkeit Peches mit allen Bereichen seines Schaffens.

8.2.4 Schmuckstücke für die Werkschau 1920

Neben den Vorlagen von Peche, die im Nachlass der Werkstatt zu finden sind, schuf Oscar Dietrich auch Schmuckstücke nach Entwürfen, die sich heute im Wiener Werkstättenarchiv befinden. Diese wurden für die Kunstschau 1920 geschaffen und sind in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ abgebildet (Abb. 66).¹³⁸ Sie wurden aber im Gegensatz zu früheren Ausführungen nur mit der WW Punze gekennzeichnet und nicht mit der Meisterpunze von Dietrich. Es lässt sich heute nicht mehr genau sagen, warum es zu dieser neuen Konstellation der Zusammenarbeit in Verbindung mit der Wiener Werkstätte kam, Schmuttermeier vermutet, es könnte mit gewissen Engpässen bei der Vorbereitung der Kunstschau zu tun gehabt haben.¹³⁹ Sicher ist aber auch, dass Peche die Werkstatt Dietrich sehr schätzte. In einem Brief an Philipp Häusler des Jahres 1921 schreibt er, dass sie für ihn das Ideal einer „Gold- und Silberschmiede im Sinne der Blütezeit“ darstellt und sie deswegen bei der Neuausrichtung der Werkstätten der Wiener Werkstätte als Vorbild dienen könnte bzw. diese auch für die Wiener Werkstätte zu übernehmen sei.¹⁴⁰

Im Vergleich zu den Entwürfen für die Werkstatt Dietrich, die in einem ähnlichen Zeitrahmen entstanden sein müssen, erkennt man jedoch zu den Stücken der Werkschau 1920 einen deutlichen Unterschied. Ein sehr skizzenhaftes Blatt im Nachlass Dietrich, welches von Peche auf 1920 datiert wurde (Abb. 65) soll pars pro toto diesen Umstand belegen. Hier ist ein

¹³⁷ Die Türkis-Matrix bezeichnet die grauen, braunen oder schwarzen Punkte, Adern und Schattierungen, welche sich oft an der Oberfläche des Türkis zeigen. Diese Andersfarbigkeit entsteht durch Materialien wie Pyrit oder Limonit. Siehe dazu Schumann 1989, S. 186.

¹³⁸ Steinmetz 1920, S.194.

¹³⁹ Schmuttermeier 1998, S. 98.

¹⁴⁰ Schmuttermeier 1998, S. 104, Anm. 13.

Anhänger mit einer verwackelten Umrisslinie skizziert worden, in Form eines Ovals, wie bei den meisten Entwürfen für Dietrich. Innerhalb dieses Ovals wächst aus dem unteren Scheitelpunkt eine Pflanze mit spitzen, zackigen Blättern und kleinen Blüten, auch diese Formensprache ist für Peche zu dieser Zeit nicht ungewöhnlich. So dient dieses Motiv auch als Grundlage für die Gestaltung eines Anhängers der Werkschau 1920 (Abb. 66). Kombiniert mit zusätzlichen spitzen, lanzettförmigen Blättern und kleinen Blüten entsteht hier aber ein üppiger Busch. Dieser erhebt sich aber nicht mehr in einem Oval, sondern in einem vierpassförmigen Rahmen.

Insgesamt zeigt dieses Stück, wie auch andere in der Kunstschau gezeigte Objekte von Dietrich nach Entwürfen von Peche, dass eine viel stärkere Auflösung der Form verfolgt wird. Am offensichtlichsten tritt dies in der Rahmung der Schmuckstücke zu Tage, die nun teilweise komplett verschwunden ist oder sich zu einem dünnen Drahtgestell zurückgezogen hat, welches nun auch mit dem inneren Motiv mitschwingt. Der filigrane Eindruck wird durch den Verzicht auf einen zusammenfassenden Hintergrund weiter verstärkt. Sicher ist aber, dass die Stücke auf der Werkschau einen viel Aufsehen erregenden Charakter haben, wenngleich die Tragbarkeit darunter leidet. Dies mag auch der Ursprung der unterschiedlichen Gestaltung sein. Waren die Objekte für Dietrich in erster Linie dazu gedacht, dem Kundenbedürfnis nach Schmuck in einer tragbaren Form mit moderner Gestaltung nachzukommen, verfolgte Peche auf der Kunstschau möglicherweise ein anderes Ziel. Hier ging es darum durch seine Werke möglichst viel Aufmerksamkeit zu erregen, um sich von Zeitgenossen abzuheben und von Kritikern wahrgenommen zu werden. Der Umstand, dass insgesamt 5 Schmuckstücke der Kooperation Dietrich–Peche in der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ abgebildet sind zeigt, dass die Strategie, die hier verfolgt wurde, aufgegangen ist.

8.2.5 Die Bedeutung und Wirkung der Entwürfe Peches

Die Entwürfe im Nachlass der Werkstatt Dietrichs haben eine große Bedeutung für die Betrachtung der Künstlerpersönlichkeit Peche, da sie seine frühesten Schmuckentwürfe darstellen, aber auch Zeugnis seiner stilistische Wandlung ablegen, die in diesem Bereich wie auch seinem restlichen Oeuvre stattgefunden hat. Zusätzlich zeigt es auch die Weitsicht von Oscar Dietrich, noch nicht etablierte Künstler wie Peche im Rahmen seiner Möglichkeiten aktiv zu fördern.¹⁴¹

¹⁴¹ Auch wenn Peche damals schon ein bekannter Künstler an der Kunstgewerbeschule war, hatte er Schwierigkeiten seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Dagobert Peche wird die Einführung einer neuen Lebendigkeit in das Kunsthandwerk zugeschrieben, das in der radikalen Gestaltung am Beginn der Wiener Werkstätte keinen Platz hatte. Die Zeitung „der Tag“ fasst am 29. Oktober 1923 diese Tendenzen in seinem Oeuvre sehr gut zusammen: *„Alles wird fröhlich, sonderbar, luxuriös und im doppelten Sinne des Wortes ungebräuchlich. Eigentlich nicht mehr für den Alltag bestimmt“*.¹⁴² Dies ist genau die Tendenz, die wir auch bei der Entwicklung seines Schmuckes feststellen können. Er bricht am Anfang mit dem streng geometrischen Formengut Hoffmanns und entwickelt die weichen Formen Czeschkas mit der Einbeziehung volkstümlicher Motive weiter. Schließlich gelangt er zu den schroffen und eigenwilligen Formen der Kunstschau von 1920. Diese Objekte verstießen aber letztlich gegen das Primat der Nutzenstiftung und den Vorsatz, gutes und einfaches Kunsthandwerk zu schaffen. Dagobert Peche ist zwar nicht eindeutig der Initiator einer Entwicklung, welche den dekorativen Reichtum wieder in den Schmuck bringt, aber sicher deren Höhepunkt:

„Peche scheint sich bewusst von der Phase des geometrischen Purismus in der Wiener Werkstätte abzusetzen. Man kann hierhin wirklich die Rache des Ornaments erblicken, als Reaktion auf die alles unter einem Gesichtspunkt zusammenfassende Konzeption Hoffmanns und Mosers, bei denen Ornament nur abgeleitet von der Form ist“.¹⁴³

Peche findet auch in den 20er Jahren nicht zu dieser strengen Formensprache zurück, als sich viele andere Künstler dem Art Déco zuwandten, das mit seinem strengen Charakter an den Schmuck von Hoffmann anschließt. Er geht den Weg in die andere Richtung und besinnt sich auf historische Stile wie Barock und Rokoko oder Chinoiserie, die europäische Nachbildungen des Rokoko von chinesischer Kunst. Er baut in seine Formensprache diese Vorbilder ein und schafft dadurch einen eigenen Stil. Dies verleiht seiner Kunst diese einzigartige Wirkung, die schon von vielen Zeitgenossen geschätzt wurde.

Einer von Peches Bewunderern und sicherlich größter Förderer war Josef Hoffmann. Dieser schätzte den jungen Künstler und berichtet in seiner Autobiographie über das Schaffen Peches: *„[...] Wir befanden jede seiner Arbeiten als etwas Köstliches, Beschwingtes, Wunderbares und konnten es kaum erwarten bis er mit neuen Ideen hervortrat.“*¹⁴⁴ Gerade wegen ihrer stilistisch gegensätzlichen Ausgangspositionen waren beide Künstler gleichbedeutend für die Umbrüche in der Formensprache der Wiener Schmuckproduktion. Die Zusammenarbeit war für beide Künstler sehr befruchtend, auch wenn die Entwicklung am Ende eindeutig zu Gunsten Peches ausging, da sich sein Formengut schließlich auch bei

¹⁴² Reiter 1986, S. 108, Anm. 5.

¹⁴³ Bouillon 1989, S. 107.

¹⁴⁴ Hoffmann 1972, S. 120.

Hoffmann findet. Max Eisler beschreibt diese Entwicklung „*gegen die Bauform des Handwerks schien hier die Zierform zu stehen, hervorgebracht aus dem alles erfassenden, alles aufsaugenden, ornamentalen Trieb*“.¹⁴⁵ Diesem Trieb ist auch Josef Hoffman verfallen und es zeigt sich in all seinen Betätigungsfeldern. So findet man ornamentale Elemente aus den Schmuckentwürfen Peches fast unverändert in Möbelstücken Hoffmanns wieder wie zum Beispiel bei dem Damenschreibtisch des Hauses Skywa–Primavesi (Abb 67). Der darin integrierte ornamentale Schmuck ist dem Schmuckstück Peches (Abb. 55), bei welchem die Blumeranke zentral als schmückendes Element eingesetzt wurde, sehr ähnlich. Bezeichnend bei diesem Vergleich ist aber nicht in erster Linie die Übernahme des Schmuckmotivs, sondern die Abkehr von Hoffmanns strenger Formensprache, welche, wie hier augenscheinlich, sehr stark von Peche mitgetragen wurde.

Am stärksten treten die Übernahmen Hoffmanns im Schmuckbereich zutage. Ging er bei der Entwicklung seines Schmuckes von seiner strengen Architektur aus, setzte Peche direkt beim dekorativen Ornament an. Da dies dem Schmuckverständnis dieser Zeit viel näher ist, setzte er sich mit seinem Design innerhalb der Wiener Werkstätte durch bzw. überließ ihm Hoffmann das Feld der Schmuckproduktion. Für das Verständnis von Hoffmanns Werk in der Phase 1915–1925 ist das Schaffen Peches von essentieller Grundlage. Berta Zuckermandl schreibt in ihrem Aufsatz über die Beziehung von Peche und Hoffmann: „*Es schien ihm (Josef Hoffmann) wertvoll, die barocke Note einer leidenschaftlichen bewegten Phantasie seiner eigenen monumentalen Art entgegenzustellen, um dadurch Spannung der Polarität zu gewinnen*“.¹⁴⁶

¹⁴⁵Eisler 1925, S. 24 .

¹⁴⁶Zuckermandl 1916/17, S. 343.

8.3 Emanuel Margold (1875–1940)

*„Begabt mit einer besonderen Art intellektueller Phantasie, die dem ästhetischen Puritanismus abhold ist, gefiel es ihm, mustergültige Interieurs für Gegenwartsmenschen zu bauen [...] Gewiß ist es schon heute, dass Emanuel Margold mehr beseelende Schönheit in unser Alltagsleben trägt, als so mancher, der sich mit der „hohen Kunst“ brüstet und protzt“.*¹⁴⁷

Nachdem Emanuel Margold in der böhmischen Provinz das Schreinerhandwerk erlernt und die konservativ geprägte staatliche Kunst- und Gewerbeschule in Mainz besuchte hat, übersiedelte er 1906 nach Wien und wurde hier in die Architekturklasse von Josef Hoffmann an der k.u.k. Kunstgewerbeschule aufgenommen.¹⁴⁸ Neben seinem Hauptstudium belegte er auch Spezialkurse in verschiedensten Bereichen, die von einem besonderen Interesse an graphischer Gestaltung von Flächendekoration im Bereich der Interieur- Textil- und Buchgestaltung zeugen.¹⁴⁹ Schon während seiner Studienzeit war es ihm möglich, an vielen Wettbewerben teilzunehmen und oft als Gewinner aus diesen hervorzugehen. Des weiteren erschienen in mehreren Magazinen Artikel und Beiträge zu seinem Schaffen. Federführend war dabei die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“, die vom Mitbegründer der Darmstädter Künstlerkolonie Alexander Koch herausgegeben wurde. Diesen folgten österreichische Zeitschriften wie „Kunst und Kunsthandwerk“, „Interieur“ oder „Architekt“.¹⁵⁰

Trotz dieser vielen Tätigkeiten war Margold während seines Studiums auch als Assistent bei Josef Hoffmann an der Kunstgewerbeschule sowie in seinem persönlichen Atelier tätig. Dadurch ergab sich die Möglichkeit, auch an Entwürfen für die Wiener Werkstätte mitzuarbeiten. Ein überliefertes Ergebnis dieser Kooperation ist ein Porzellanservice aus dem Jahre 1910, dessen Gestaltung Margold übernahm (Abb. 68).¹⁵¹ Im Gegensatz zu seinen Entwürfen der nächsten Jahre zeichnen sich diese durch strenge, geometrische Formen aus, bei denen man den Einfluss Hoffmanns spüren kann.

Emanuel Margold schaffte es aber sehr schnell, sich von der Formensprache seines Lehrers zu emanzipieren und vollzog einen Übergang zu einem von der Natur inspirierten Ornament.

¹⁴⁷ Roessler, 1911, S. 54.

¹⁴⁸ Ulmer 2003, S. 14.

¹⁴⁹ Margold belegte Kurse in Buchkunst, Gebrauchsgraphik, Teppich und Goblinrestaurierung, Schrift und Heraldik. Siehe Ulmer 2003, S. 17.

¹⁵⁰ Ulmer 2003, S. 19.

¹⁵¹ Ulmer 2003, S. 23

Er baut hierbei auf Grundelementen auf, die von Moser bekannt sind, entwickelt diese aber weiter und formt die naturalistischen Motive komplett aus.

Dieser Befreiungsschritt aus dem traditionellen Hoffmannstil wurde sicher durch seine Berufung an die Künstlerkolonie Darmstadt im Frühjahr 1911 begünstigt, wo er als Architekt und Entwerfer tätig war. Im Jahre 1912 kam es dann auch zum Umzug nach Darmstadt.¹⁵² Von hier aus übermittelte er weiterhin seine Schmuckentwürfe an die Firma Dietrich.

8.4 Margold im Nachlass Dietrich

Im Nachlass von Dietrich befinden sich insgesamt 40 Entwürfe von Margold. Seine Entwürfe zeichnet eine große Detailgenauigkeit aus, wie auch die feine Kolorierung. Der Großteil der Entwürfe wurde zentral auf DIN A4 Papier angeordnet und zeigt nur vereinzelt vorhergehende Ideenskizzen, wie sie bei Peches Blättern zu finden sind. Somit kann man davon ausgehen, dass diese Entwürfe die Reinfassung darstellen, oder Margold den Entwurf so klar vor Augen hatte, dass er eine vorgehende Visualisierung nicht benötigte.

Alle seine Werke und Blätter sind signiert oder mit einem Monogramm versehen, der Großteil davon ist auch datiert. Wenn Margold die volle Signatur wählte, setzte er unter seinen Namen immer den Zusatz „Architekt“. Dies zeigt das Selbstbild des Künstlers, dass er sich trotz seiner Tätigkeit als Entwerfer für kunstgewerbliche Gegenstände nach wie vor als Architekt sieht. Ab 1913 wird seine Signatur durch einen Stempel ersetzt, mit dem Wortlaut *„Emanuel Josef Margold Architekt. Künstlerkolonie Darmstadt“*.

8.4.1 Die frühen Entwürfe von 1911–1914

Ab dem Jahre 1910 sind Stücke von Oscar Dietrich nach den Entwürfen von Emanuel Margold in den Ausstellungskatalogen des Museums für Kunst und Industrie verzeichnet, jedoch stammen die frühesten Blätter im Nachlass erst aus dem Jahre 1911.¹⁵³ Diese zeigen schon deutlich weniger Strenge in der Gestaltung der Ornamentik als das Porzellanservice von 1910 (Abb. 68), jedoch sind auch diese noch weit von der Überschwänglichkeit des Formenguts entfernt, welches im Jahr 1914 eindeutig ihren Höhepunkt erfährt.

Bei diesen frühen Entwürfen beschränken sich die strengen geometrischen Formen – wenn überhaupt vorhanden – auf die Rahmungen der Schmuckstücke. Das eigentlich schmückende Element in Margolds Entwürfen, das Ornament, wird ganz alleine durch die Abfolge von

¹⁵² Ulmer 2003, S. 24.

¹⁵³ Siehe Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1910

ausschließlich vegetabilen Mustern gebildet. Diese Ornamente stellen meist eine Abfolge von gewissen Blatt- oder Blütenformen dar, die bisweilen mit schwingenden Linien verbunden werden. Ein Beispiel aus dieser Periode gibt uns ein Entwurf eines Hals- oder Armbandes von 1911 (Abb. 69). Die einzelnen Hauptglieder bestehen jeweils aus drei Blättern, die sich jedoch in Form und Ausrichtung unterscheiden. Während das größte Blatt in die Mitte gesetzt wurde, sind die zwei weiteren Blätter dazu schräg diagonal angeordnet. Diese drei Blätter werden spielerisch durch kleine Ranken verbunden, die aus dem Schaft des Mittelblattes wachsen. Über dem linken Blatt sowie im rechten Eck wurden kleine Lapislazuli Kugeln angebracht, die die Anordnung weiter dynamisieren. Diese ganze Komposition wird durch einen streng vertikalen Seitenabschluss sowie einen leicht konvex ausschwingenden horizontalen Abschluss gerahmt. An den seitlichen Abschluss folgt jeweils ein schmales, vertikales Lapislazuli- Glied. Insgesamt entsteht dadurch eine sehr einfache, lockere und schwingende Komposition, die durch zwei Linien getragen wird: erstens durch die äußere Rahmung und zweitens durch den inneren Schwung der Hauptglieder.

Ausgeführt wurde dieses Stück in Silber und anschließend vergoldet (Abb. 70). Jedoch wurde aus dem Entwurf nicht ein Armband, sondern ein Collier, wie die Abbildung in „Deutscher Kunst und Dekoration“ zeigt.¹⁵⁴ Ansonsten ist Dietrich dem Entwurf treu geblieben, nur das mittlere Blatt wurde etwas verkleinert und nach oben verschoben, wodurch die unteren Ranken besser zur Geltung kommen.

Betrachtet man die Blätter im Hauptglied genauer, wird man entdecken, dass es sich dabei nicht um tatsächliche Blätter handelt, sondern dies nur Formen sind, die an Blätter erinnern. Anfänglich ist die Tendenz der Abstraktion der Naturformen noch stärker ausgeprägt, später immer weniger und seine Entwürfe gleichen oft einem Meer aus Blüten und Blättern. Ein Ziel bleibt aber immer erhalten, insgesamt zu einem geschlossenen Ornament zu gelangen, bei welchem es weder Anfang noch Ende gibt. Trotzdem die Formen ihren Ursprung in der Natur haben, unterliegen sie einer strengen Gesetzmäßigkeit. Dieser Moment der Strenge ist sicherlich ein Erbe der Schule Hoffmanns, welches Margold hier in sich trägt, doch er verbindet es mit seinem persönlichen Formenverständnis und erweckt es somit zu neuem Leben. Hier tritt ganz deutlich die Fähigkeit Margolds zu Tage, in der Fläche zu denken und Zusammenhänge zu schaffen.

Max Glass beschreibt die Gestaltungsweise von Margold sehr treffend: *„Niemals verliert er sich in krausen Details und geschnörkelten Verzierungen, sondern seine Ornamentik ist großzügig und trägt eine unaufdringliche Gesetzmäßigkeit in sich, die erkennen lässt, dass er*

¹⁵⁴ Utitz, 1912/1913, S. 419.

*sich viel mit dem Dekor seines Lehrers beschäftigt hat und nun ähnliche Prinzipien auf das Blattornament überträgt. Diese glückliche Verschmelzung gibt seiner Ornamentik den Reiz und die Kraft“.*¹⁵⁵

Dieses Können setzt er in vielen Bereichen seiner kunstgewerblichen Betätigung ein, wie zum Beispiel bei einem Porzellanservice (Abb. 71). Hier zeigt er im Ornament, wie auch in der Blattform und deren Anordnung eine sehr ähnliche Gestaltung, wie bei dem von ihm entworfenen Armband. Dieses Service zeigt aber darüber hinaus auch die enge Zusammenarbeit der Künstler, denn von Hoffmann stammt der Formentwurf und von Margold das Dekor.

Doch diese Gesetzmäßigkeit und der Wunsch nach ornamentaler Gestaltung schwächt sich in den nächsten zwei Jahren stark ab. Die Natur tritt immer offensichtlicher und nur wenig stilisiert hervor. Den Höhepunkt der floralen Gestaltung erfahren seine Entwürfe im Jahre 1913, wie ein Anhänger zeigt (Abb. 72). Hier werden ganz klar Formen aus der Natur übernommen, ohne sie einer weiteren Stilisierung zu unterziehen. Auch die Anordnung der einzelnen Elemente zielt nicht mehr darauf ab, ein ornamentales Muster zu bilden. Hier wird eher der naturalistische Eindruck angestrebt, da durch die Blatt- und Blütenordnung der erste Eindruck von einer nachgebildeten Pflanze entsteht.

Somit ist innerhalb nur weniger Jahre die strenge Gestaltung in seinem Werk verschwunden, ebenso die gesetzmäßige Unterordnung der Motive zur Schaffung von Ornamenten. Es hat sich eine „liebliche Note“ eingespielt. Das Schaffen von Margold wird jedoch bereits im nächsten Jahr mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs unterbrochen.

8.4.2 Die späten Entwürfe für Oscar Dietrich 1920–1924

Erst ab dem Jahre 1919 sind wieder künstlerische Betätigungen nachweisbar.¹⁵⁶ Die ersten Entwürfe nach dem Krieg im Nachlass von Dietrich setzten erst im Jahre 1920 ein. Diese unterscheiden sich völlig von der bisher bekannten Formensprache von Margold. Es sind spitze und eckige Formen und Gewächse, die hier in einer strengen Rahmung ineinander wachsen. Jegliche runden, geschwungen Linien, sowie die lieblichen Motive, die er in seinem Ornament um 1913 verarbeitete, sind verschwunden.

¹⁵⁵ Glass, 1910, S. 46.

¹⁵⁶ Ulmer 2003, S. 11.

Er kehrt bei diesen Entwürfen noch nicht zum geometrischen Ornament von Hoffmann zurück, sondern schließt bei der Formensprache an, die bei den Entwürfen seiner Frau von 1915 erstmals zu erkennen waren. Aus dem Jahr 1920 sind Blätter mit Broschen, Anhängern und Manschettenknöpfen erhalten, wahrscheinlich ist jedoch nur eine einzige Brosche davon ausgeführt worden (Abb. 73). Dieses Blatt ist das einzige, welches mit einer Modellnummer verzeichnet wurde, leider ist von der ausgeführten Version keine Abbildung vorhanden.

Bei dem Entwurf handelt es sich um eine trapezförmige Brosche, die sich nach oben hin in drei Zacken öffnet. Die sich dadurch eröffnende Fläche sollte mit rotem Email gefüllt werden. Vom Boden aus wächst, nicht untypisch für Margold, eine Pflanze empor, welche die gesamte Trapezfläche bedeckt und im mittleren Spitz ihren Abschluss findet. Die Blattspitzen schneiden in die äußere dicke Goldrahmung. Prinzipiell ist die Motivwahl hier nicht neu, jedoch hat sich die Gestaltung des Motivs komplett geändert. So erwecken die Gestaltung der Brosche, wie auch ihre Motivwahl einen sehr harten Eindruck, besonders im Vergleich zu seinen frühen Entwürfen.

Margold engagiert sich zunehmend kulturpolitisch, wie etwa als Vorstand des hessischen Künstlerkartells und beschäftigt sich vermehrt mit architektonischen Projekten und gründet sein eigenes „Bauatelier“.¹⁵⁷ So findet seine Betätigung im Kunstgewerbe langsam ihr Ende, damit auch die Entwürfe für Oscar Dietrich. Daraus die letzte Gruppe stammt aus dem Jahre 1924 und führt die strenge Linie weiter, nun aber ohne naturalistische Motive. Emanuel Margold verwendet keine strengen ornamentalen Muster vergleichbar mit Hoffmanns Manier, sondern einzelne geometrische Flächen, die zueinander geordnet werden.

Aus diesem Jahr existieren lediglich zwei Blätter mit insgesamt 3 Entwürfen. Diese sind auch nummeriert mit 1, 2, 4. Somit fehlt ein Blatt mit Entwurf Nummer 3. Der erste Entwurf (Abb. 74) ist eine quadratische Goldbrosche, deren Binnenraum in Flächen mit farbigem, Email gegliedert werden sollte. Diese grundlegende geometrische Gliederung erhält in dem Anhänger von Entwurf Nummer 4 (Abb. 75) eine Stärkung, indem nun verschiedene geometrische Grundflächen, wie Quadrat, Dreieck und Kreis additiv zueinander geordnet werden. Diese Flächen sind nun nicht mehr wie bei Hoffmann durch eine gemeinsame Rahmung begrenzt, sondern wirken, als wären sie ineinander geschoben. Die gesamte Fläche ist wieder in geometrische Felder unterteilt, die mit unterschiedlichem Farbemail gefüllt wurden.

¹⁵⁷ Ulmer 2003, S. 11.

Diese Zeichnungen setzten den Schlusspunkt in der Entwurfstätigkeit für Oscar Dietrich und schließen damit einen Kreis, der mit der Auseinandersetzung mit dem streng geometrischen Ornament Hoffmanns begonnen hat. Margold befreite sich von dem Formengut seines Lehrers, indem er sich der stilisierten, flächigen, floralen Motivik zuwendet und diese im Bereich der Schmuckkunst und insbesondere auch in der Innenraumgestaltung zu einem neuen Höhepunkt führt.

Durch die Erlebnisse des Krieges wie auch durch die verstärkte Zuwendung zur Architektur kommt es zu einer Klärung seiner künstlerischen Sprache, welche die überschwängliche Nutzung des floralen Ornaments zurückdrängt und schließlich ganz verbannt. Die klare Gliederung und die stereometrischen Formen, wie sie schon um 1910 bei Margold zu finden waren, tauchen wieder auf. Dies ist einerseits eine Rückbesinnung auf Hoffmann, andererseits aber auch ein Anschluss an die Kunstrichtung des Art Déco. Trotz der Rückgriffe bzw. Parallelen mit der Wiener Kunstströmung um 1900, stellen sie nun im Jahre 1924 eine Besonderheit dar. Denn bei keinem anderen Künstler im Nachlass ist diese strenge Sprache zu finden. Die meisten zeigen Ähnlichkeiten mit der Formensprache von Peché und verfolgen einen lieblichen, dekorativeren Eindruck, in dem nach wie vor florale Elemente einen hohen Stellenwert genießen, wie dies auch bei Hans Bolek der Fall ist (Abb. 76). Somit zeigt sich in Wien wieder die Vorliebe zu Dekorativem, Überschwänglichem, während im restlichen Europa in der Schmuckgestaltung schon die klare Linie des Art Decó verfolgt wurde. Margolds späte Entwürfe verdeutlichen diese stilistische Differenz und machen sie besonders interessant, da er nur 15 Jahre zuvor mit eben jenen Künstlern zusammengearbeitet hat, welche sich damals noch sehr nahestanden.

Margolds Entwürfen liegt aber immer – unabhängig der von ihnen verfolgten Motivik – eine ganz klare Idee zu Grunde. Diese Sicherheit in seinen Gedanken und seinem Kunstwollen zeigt sich besonders in der Ausführung: *„Er (Margold) will nicht verblüffen, sondern Vertrauen einflößen und dazu besitzt er den nötigen Ernst. Darum tragen seine Werke nicht den lächerlichen äußerlichen Stempel gesuchten Wollens, sondern die sichere Festigkeit eines ehrlichen Könnens in sich.“*¹⁵⁸ Es entsteht nie der sprunghafte Eindruck, der den Blättern Pechés innewohnt, sondern es ist immer eine ganz klar gesetzte Linie, deren Schwung schon vor dem Ansetzen von Margold geplant war. Diese unterschiedliche Herangehensweisen, die rational durchdachte Margolds gegenüber der emotional verspielten Pechés, charakterisieren

¹⁵⁸ Glass, 1910, S. 50.

die Arbeiten der beiden Künstler. Dieser Unterschied, welcher bei einer kurzen Betrachtung nicht gleich erkennbar ist aufgrund einer ähnlichen Motivik, macht eine Gegenüberstellung der Arbeiten dieser Künstler besonders interessant.

8.5 Vergleich Peche - Margold

Die frühen Schmuckentwürfe der Künstlerpersönlichkeiten Margold und Peche wirken auf den ersten Blick sehr ähnlich, da sie beide stark durch florale Motive geprägt sind, jedoch setzen sie diese in einer unterschiedlichen Weise um. So ist nicht nur die Stilisierung der Naturformen bei beiden Künstlern sehr verschieden, sondern auch die Einbindung dieser Formen in ein ornamentales Muster.

Diese motivische Übereinstimmung in ihren Entwürfen verschwindet nach dem Ersten Weltkrieg, zu dem beide Künstler eingezogen werden. Ihre Schmuckentwürfe entwickeln sich von diesem Zeitpunkt an in zwei konträre Richtungen. Während sich Peche in einer figurativen Gestaltung auslebt, wird diese bei Margold komplett verbannt. Das Interessante an diesem Vergleich ist, dass bei genauer Betrachtung, unterschwellig immer die prägende Herkunft der Lehrer erkennbar bleibt und insbesondere in den 20er Jahren wieder offen zu Tage tritt. Dies bezieht sich nicht auf direkte stilistische Übernahmen, sondern insbesondere auf die grundsätzliche Auffassung von Fläche und Ornament und das dadurch entstehende Spannungsfeld. Hier verfolgten die Lehrer der Künstler unterschiedliche Ansatzweisen, die sie offensichtlich auch an ihre Schüler weiter gaben.

Margold lernte und arbeitete in seiner Wiener Zeit bei Hoffmann und übernahm dessen Wunsch nach klaren Gesetzmäßigkeiten und Strukturen. Der Einsatz von Ornament dient bei Hoffmann zur Verdeutlichung der Fläche, nicht ihrer Negierung. Bei Friedrich Ohmann, dem Lehrer Peches war dies umgekehrt. Er selbst war Schüler von Heinrich von Ferstel und von den Ideologien des Historismus geprägt. Seine Aufmerksamkeit galt der Architektur und dem Kunstgewerbe des Barock und Rokoko.¹⁵⁹ Hierbei nutzte er Dekorationselemente dieser Epochen um Flächen zu verschleiern sowie zeitgenössischer Kunstproduktion ein authentisches Aussehen von „damals“ zu verleihen. Diese Suche nach einzelnen Motiven und Details sowie deren Einsatz spiegelt sich auch im Werk Peches genauso wie die Zuwendung zu ebendiesen historischen Stilen.

¹⁵⁹ Davon zeugen zwei seiner bedeutendsten Publikationen, siehe dazu Ohmann 1896 sowie Ohmann 1897.

8.5.1 Motivische Übereinstimmung im Frühwerk

Bei der Betrachtung von Margolds Schmuckentwürfen und anderen kunstgewerblichen Produkten um 1910 sticht als erstes die starke Verwendung von ornamentalen Mustern ins Auge. Doch obwohl diese Orientierung an dekorativen Elementen eigentlich gegen Hoffmann spricht, erkennt man in diesen Mustern mit ihren strengen Gesetzmäßigkeiten die Reminiszenz des Lehrers.

Im Bereich der Gebrauchsgraphik treten die Charakteristika von Margolds Ornament in ihrer reinsten Form zu Tage, wie zum Beispiel bei Pannauentwürfen (Abb. 77). Die dabei gewählten Motive entstammen der Flora und reihen sich ohne erkennbaren Anfang oder Ende aneinander, aber mit einem ganz klaren, fortschreitenden Rhythmus. Margold baut das Ornament durch Abstraktion auf und schafft damit eine Gesetzmäßigkeit, welche die Vorbilder ganz klar an die zweidimensionale Fläche bindet. Dadurch entweicht der naturalistische Ursprung dieser Formen, denn sie müssen sich dem Gesamtentwurf des Ornaments unterordnen. Dieses Denken in der Fläche sowie auch die strenge Verpflichtung zu einheitlichen Mustern zur Betonung von Flächen, geht eindeutig auf Hoffmann zurück.

Diese ornamentale Gestaltungsweise zeigt sich in Margolds Entwürfen für Oscar Dietrich. Jedoch bleibt in der kleinen Anwendungsfläche der Anhänger oder Ringe oft die strenge Gesetzmäßigkeit seines ornamentalen Könnens verborgen (Abb. 78). Erst bei mehrgliedrigen Armbändern kommt die Kontinuität des Ornaments klar zum Vorschein (Abb. 69). Durch Materialgegebenheiten sind in diesem Metier aber immer Grenzen gesetzt, mit denen Margold im Bereich der Druckgraphik nicht konfrontiert war. Somit lassen die Schmuckentwürfe trotz ihrer wunderbaren Ausführung immer nur einen Teil der wahren Idee erkennen, die hinter der Gestaltung steht.

Peche hingegen baut sein Ornament stärker von einzelnen Zierformen auf, die erst anschließend in der Fläche zu einem Ganzen zusammengefügt werden. Er geht in der Stilisierung und Abstraktion der Formen nicht so weit wie Margold, bleibt mehr dem Vorbild der Natur verhaftet. So kommt es nicht zu einem weichen Überfließen einzelner Motive. Es bleibt immer jedes einzelne Motiv erkennbar und könnte auch ohne Probleme aus dem Rhythmus herausgelöst werden und als eigenständiges Element bestehen (Abb. 79). So fehlt bei Peche, im Gegensatz zu Margold, die Geschlossenheit des Ornaments. Peche verwendete sehr oft einzelne Schmuckelemente ohne überhaupt den Zusammenhang im Ornament zu

suchen. Diese werden dann in regelmäßigen Abständen über Flächen gezogen, wie bei Tapeten oder Möbeln (Abb. 80, 81). Diese Denkweise ist nicht unähnlich zu der von Ohmann, der auch Flächen mit der Applizierung einzelner Schmuckelemente gliederte.

Die Gestaltung von Flächen durch einzelne Elemente und nicht durch zusammenhängende Ornamente erleichtert die Übertragung auf Schmuck, da diese sich auch im begrenzten Raum der Schmuckstücke entfalten können, ohne an Gehalt zu verlieren. Dies bedeutet aber keinesfalls, dass die Schmuckentwürfe Peches denen Margolds überlegen sind, doch soll mit dem Vergleich auf die verschiedenen Ausgangspositionen ihrer Entwurfsentwicklung hingewiesen werden, die aufgrund ihrer ähnlichen Motivwahl bei alleiniger Betrachtung ihrer Schmuckentwürfe nicht auffällt.

8.5.2 Stilistische Differenz im Spätwerk

Die Prägung ihrer Lehrer wird in den Entwürfen im Verlaufe der Zeit immer offensichtlicher. Wirklich bemerkenswert werden diese Änderungen ab 1920. Bei Margold verfestigen sich die naturalistischen Motive zu starken, scharfen Formen, deren strenger Eindruck durch eine dicke Rahmung betont wird (Abb. 73). Während sich die Motive bei Peche zwar auch verschmälern und zuspitzen, entsteht bei ihnen ein verspielter, unruhiger Charakter (Abb. 82). Die unterschiedliche Wirkung ihrer Entwürfe wird besonders durch die Verwendung desselben Motivs eines emporwachsenden Busches mit sprießenden Blättern deutlich.

In den Entwürfen von 1924 verbannt Margold letztlich jegliches naturalistische Formengut (Abb. 74, Abb. 75), und verfolgt nun eine geometrische Strenge, wie sie zuletzt bei den Schmuckentwürfen von Hoffmann um 1903–1908 bekannt war. Margold geht aber einen Schritt weiter als Hoffmann, indem er die zusammenfassende, quadratische Rahmung sprengt. Er konstruiert die Fläche durch das Ineinanderwachsen geometrischer Formen und der Betonung dieser schroffen Struktur durch farbliche Kontraste mit Email oder geschliffenen Steinen. Es scheint fast, als hätte Margold durch die verstärkte Zuwendung zur Architektur wieder zu den klaren Linien gefunden, die er während der Konzentration auf das kunstgewerbliche Produkt verloren hatte. Es ist schwer zu sagen, inwieweit die Beschäftigung mit der Architektur tatsächlich zu der Abwendung vom vegetabilen Ornament bei Margold beigetragen hat. Da aber auch Hoffmann seine charakteristische Formensprache aus der Architektur ableitete, ist dies auch für Margold nicht unwahrscheinlich.

Bei Peche findet ebenfalls diese Rückbesinnung auf die Formensprache seines Lehrers statt, doch geht das Resultat in die entgegengesetzte Richtung von Margold. Der dekorative Eindruck erfährt eine immer stärkere Steigerung, Peche stellt das Ornament „auf den höchsten

*Thron, und zwar mit einer Ausschließlichkeit, die den Führungsanspruch noch übertraf, den man dem dekorativen Prinzip während der Blütezeit des Jugendstils eingeräumt hatte*¹⁶⁰. Aus seinen Entwürfen verschwindet jeder rationale Gestaltungswille, er folgt seiner Leidenschaft ohne sich an konstruktiven Prinzipien des Objekts zu stoßen. Sein Schaffen orientiert sich nicht an dem Zweck, an konstruktiven Prinzipien, sondern rein an seinem Gestaltungswillen. In einem 1922 von ihm verfassten Manuskript stellt Peche klar, dass es das Ornament sei, welches die Architektur schaffe, und nicht umgekehrt.¹⁶¹ Damit schießt Peche sogar über die Forderungen Sempers hinaus, welcher noch einen Zusammenhang zwischen der Konstruktion und dem vorgeblendeten Schmuck verlangte. Diese Tendenz, alle konstruktiven Elemente zurückzudrängen, zeigt sich bei den Schmuckstücken für die Kunstschau 1920. Hier versuchte Peche, die Rahmung der Anhänger komplett aufzulösen und nur noch den zierenden, verspielten Elementen Platz zu geben.

So zeigt sich bei Margold und Peche in ihrer späten Schmuckgestaltung durch die Übersteigerung der Forderungen und Ideologien ihrer Lehrer das Spannungsverhältnis, in welchem die Schmuckentwürfe und ausgeführten Stücke der Werkstatt Dietrich entstanden sind.

¹⁶⁰ Schaffer 1998, S 129.

¹⁶¹ Schaffer 1998 S. 133

9 Resümee

Die Schmuckproduktion zur Zeit des Bestehens der Goldschmiedewerkstatt Dietrich in Wien (1848–1931) steht im Spannungsfeld von Historismus, dessen Überwindung sowie dem Aufkommen der Wiener Moderne–besonders geprägt von den Erzeugnissen der Wiener Werkstätte. Die Grundlage für diese Änderungen der Gestaltungsweisen lassen sich auf Schriften von Architekten dieser Zeit zurückführen, die das prinzipielle Verhältnis von Kunstgewerbe und Architektur, die Funktion des jeweiligen Bereichs sowie die Stellung von dekorativen Elementen dazu regelten. Parallel zu diesen Überlegungen kam es auch zu Kritik am aktuellen Ausbildungssystem der Künstler, woraufhin Reformen angestrebt wurden, welche für die kommende Generation prägend waren.

So gilt vor allem Gottfried Semper mit seinen Traktaten als Protagonist bei der Etablierung der Theorien des Historismus wie auch der Aufwertung von kunstgewerblichen Produkten allgemein. Semper forderte einen Zusammenhang zwischen der Funktion der Architektur und den gewählten Schmuckformen und bildete somit einen Übergang vom romantisch, verklärten Historismus zum Funktionshistorismus, dessen Ziel es war, die Aufgabe eines Gebäudes mit dem Stil zu verknüpfen, aus welchem die Gebäudegattung ursprünglich stammt. Damit sollte der innere Zusammenhang zwischen Funktion und Schmuck von Architektur gewährleistet sein. Im kunstgewerblichen Produkt war für Semper diese Verbindung noch viel enger als in der Architektur, weswegen er jungen Architekten riet, sich in dieser Sparte zu bilden. Diese Überlegungen zur Bedeutung von Kunstgewerbe, aber auch die Kritik an der aktuellen Entwicklung dieser Gattung, welche aufgrund von geänderten wirtschaftlichen und sozialen Rahmenbedingungen im 19. Jahrhundert einen wahren Höhenflug erlebte, trug zur Gründung der ersten Kunstgewerbeschule in London 1852 bei. Diesem Beispiel folgte Österreich mit der Gründung des k. u. k. Museums für Kunst und Industrie 1864, sowie einer dazugehörigen Schule drei Jahre später.

Dem Ziel, die Qualität von kunstgewerblichen Produkten zu heben, haben diese Schulen in den Augen einiger Künstler nicht entsprochen, worauf sich wieder von England ausgehend Vereinigungen bildeten, die Unterrichtsmethoden zu reformieren. Dabei wurde ein großer Wert auf die eigenständige Entwicklung von Entwürfen gelegt, jedoch ohne Abhängigkeit historischer Vorbilder. Den Schülern sollten ebenfalls die handwerklichen Grundlagen der jeweiligen Sparten sowie die Anforderungen der Materialien vermittelt werden, um so gute Entwürfe abliefern zu können. An der Wiener Kunstgewerbeschule leitete Felicien von Myrbach diese Reformen ein und förderte die Kooperation mit Handwerksbetrieben im

Rahmen von Wettbewerben und Ausstellungen. Zur Unterstützung dieses Prozesses berief er nach Beratung mit Otto Wagner die Architekten Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich, sowie den Graphiker Koloman Moser als neue Professoren an die Schule. Das Ziel Myrbachs, eine Goldschmiedewerkstatt einzurichten, konnte erst sein Nachfolger, Oskar Beyer, verwirklichen. Meine Vermutung, Oscar Dietrich könnte im Rahmen eines Lehrauftrages innerhalb dieser Werkstatt hier den Kontakt zu den Künstlern hergestellt haben, die ihm später Entwürfe lieferten, konnte sich nicht bestätigen. Trotzdem bilden diese Änderungen von Myrbach die Grundlage für die Entstehung der Zeichnungen im Nachlass von Dietrich, auch wenn der erste direkte Kontakt von Dietrich mit der Schule schon unter dem Vorgänger Myrbachs, Josef von Storck, bestanden hat, wie eine Auftragsarbeit aus dem Jahre 1897 belegt.

Der Nachlass von Dietrich, der sich heute im MAK befindet, besteht aus über 650 Entwürfen von fast 30 Künstlern, welche in der Zeit von 1908–1927 entstanden sind. Die Ausführungen auf Basis dieser Blätter fanden von Zeitgenossen große Anerkennung und wurden auf nationalen und internationalen Ausstellungen gezeigt, sowie vielfach in bedeutenden Zeitschriften publiziert. Stilistisch bewegen sich diese Werkstücke zwischen den beiden Polen der historistischen Gestaltungsweise und dem radikalen Formen der Wiener Werkstätte. Sie verfallen damit aber nicht der Gefahr der Beliebigkeit, sondern entwickeln eine eigenständige Formensprache, die nicht nur vom Publikum Anerkennung erhielt, sondern auch in einem internationalen Schmuckzentrum wie Pforzheim Eingang fand.

In der vorliegenden Arbeit wurde die Konzentration auf die Blätter von Dagobert Peche sowie Emanuel Josef Margold gelegt. Bei diesen lässt sich die stilistische Entwicklung besonders gut zeigen. Bei beiden Künstlern besteht enger Zusammenhang in der Formensprache der Schmuckentwürfe im Vergleich zu anderen Bereichen ihrer kunstgewerblichen Betätigung.

Peches Entwürfe sind durch eine starke Verwendung von vegetabilem Dekor geprägt, in Form von Knospen, Blüten und Blättern, jedoch ändert sich die Ausformung dieser Elemente in der Betrachtungsperiode stark. In seinen frühesten Blättern, die mit dem Jahr 1912 datiert sind, gestaltet er diese Motive in einer sehr naturalistischen Weise. Bei den Entwürfen welche nach seinem Einsatz im Ersten Weltkrieg entstanden sind, werden dieselben Motive durch Abstraktion immer dünner und spitzer. Durch das Einsetzen von Neorokokoformen entsteht ein verspielter Charakter, welcher sich auch bei anderen Künstlern im Nachlass Dietrich zeigt. Margolds Entwürfe setzen schon früher an, um 1911. Bei ihm sind ebenso wie bei Peche florale Motive vorherrschend, jedoch in einer strengen Stilisierung, deren Herkunft an die ornamentale Flächengestaltung des Künstlers erinnert. Diese Bindung an Gesetzmäßigkeiten

der Flächengestaltung treten zunehmend zurück und bis 1914 kommt es in seinen Schmuckentwürfen zu einem Wuchern und Blühen unterschiedlichster Pflanzen. Nach einer Zäsur durch den Kriegsdienst setzen sich auch bei Margold spitze Formen durch, die aber zu keinem Zeitpunkt so filigran wirken wie die Peches, sondern stets in der Fläche gebunden sind. Diese Tendenz setzt sich in den 20er Jahren fort, wo nun die Gestaltung der Schmuckstücke rein durch geometrische Flächen erfolgt.

Beide Künstler gehen in ihrer Entwurfstätigkeit von einer ähnlichen Ausgangsposition aus, entwickeln sich aber im Laufe der Zeit in konträre Richtungen. Dies zeigt die Vielfalt, spiegelt aber auch das Spannungsfeld wieder in welchem die Erzeugnisse der Werkstatt Dietrich entstanden sind. Somit geben diese Entwürfe Aufschluss darüber, welche Ausprägungen Schmuckgestaltung in Wien um 1900 annehmen konnte, neben den Protagonisten die bisher von der Forschung beachtet wurden.

10 Literaturverzeichnis

Verwendete Abkürzungen:

DK: Dekorative Kunst

DKD: Deutsche Kunst und Dekoration

KKH: Kunst und Kunsthandwerk

MAK: Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst Wien

WW: Wiener Werkstätte

Asenbaum 1969

Inge Asenbaum, Jugendstil, 20er Jahre , Wien 1969.

Bangert 1981

Albrecht Bangert, Schmuck und Metallarbeiten, München 1981

Baum 1906/1907

Julius Baum, Wiener Werkstätte Neustiftgasse 32, in: DKD XIX 1906/07 S. 456.

Boullion 1989

Jean Paul Boullion, Art Decó in Wort und Bild, Genf/Stuttgart, 1989.

Bott 1965 a

Gerhard Bott – Jugendstil – vom Beitrag Darmstadts zur internationalen Kunstbewegung um 1900, Darmstadt 1965.

Bott 1965 b

Gerhard Bott, Kunsthandwerk um 1900, Darmstadt 1965.

Brephol 2008

Erhard Brepohl, Theorie und Praxis des Goldschmieds, München 2008.

Brandstätter 2003

Christian Brandstätter (Hg.), Design der Wiener Werkstätte 1903 – 1932, Architektur, Möbel, Gebrauchsgraphik , Postkarten, Plakate, Buchkunst, Glas, Keramik, Metall..., München 2003.

Brepohl 1962

Erhard Brepohl, Theorie und Praxis des Goldschmieds, Leipzig 1962.

Dankl 1986

Günther Dankl, Die "Moderne" in Österreich : zur Genese und Bestimmung eines Begriffes in der österreichischen Kunst um 1900, Wien 1986.

Egger 1984

Gerhart Egger, Bürgerlicher Schmuck, 15. -20 Jahrhundert, München 1984.

Eisler 1925

Max Eisler, Dagobert Peche, Wien 1925.

Feuchtmüller 1964

Rupert Feuchtmüller, Kunst in Österreich: 1860 – 1918, Wien 1964.

Fliedl 1986

Gottfried Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne, die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 – 1918, Wien 1986.

Fischel 1910

Hartwig Fischel, Die Ausstellung des österreichischer Kunstgewerbe im Oesterreichischen Museum 1910/1911, in: KKH, 1910, S. 663-703.

Fischel 1912

Hartwig Fischel, Die Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe und der k.k. Kunstgewerbeschule im Oesterreichischen Museum, in KKH 1912, S. 329–336.

Fischel 1913

Hartwig Fischel, Die Ausstellung des österreichischer Kunstgewerbe 1913–1914 im Oesterreichischen Museum, in: KKH 1913, S. 613-643.

Frank 1919/20

Willy Frank, Neue Arbeiten von Dagobert Peche in: DKD, LXV, 1919/20, S.76–82.

Frodl 1987

Gerbert Frodl, Kunst in Wien um 1900, Die andere Seite, Eisenstadt 1987.

Glass 1910

Max Glass, Emanuel Joseph Margold in: DKD, XXVI, 1910, S 46.

Glüber 2011

Wolfgang Glüber, Die Sammlung von Jugendstilschmuck im hessischen Landesmuseum Darmstadt, in: Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa, Wien 2011.

Gombrich 1982

Ernst H. Gombrich, Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982.

Groß 1912

Karl Groß: Das Ornament, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1912, Jena 1912, S. 60–68.

Von Hase 1977

Ulrike von Hase, Schmuck in Deutschland und Österreich 1898–1914. Symbolismus. Jugendstil. Neohistorismus, Passau 1977.

Von Hase 1998

Ulrike von Hase, Jugendstilschmuck. Die europäischen Zentren von 1895–1915, München 1998.

Von Hase–Schmundt 2005

Ulrike von Hase - Schmoldt: Ein Schmuckstück aus dem Jahr 1915. Eine Skizze zum Schmuckschaffen in den Jahren 1914 bis 1918 in : Festschrift für J.A. Schmoll gen.

Eisenwerth, (14.4.2012)

http://www.kunstlexikon Saar.de/fileadmin/ifak_kunst/images/kunstwissenschaft/schmoll/21_hase-schmoldt.pdf

Häusler 2010

Nina Häusler, Diamant–Kieselsteine–Asphalt, zum „upgrading“ des Modeschmucks im 20. Jahrhundert, phil. Dipl. (ms.), Graz 2010.

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi, Altkunst Neukunst, Wien 1894 – 1908, Wien 1909.

Hoffmann 1972

Josef Hoffmann: „Selbstbiographie“, in: Otto Breicher (Hg.) VER SACRUM Neue Hefte für Kunst und Literatur, Wiener Secession, München 1972, S. 104–123.

Kat. Ausst. Oesterreichischen Abtheilungen 1900

K.u.K. General-Commissariat, Officieller Führer durch die oesterreichischen Abtheilungen der Weltausstellung Paris 1900, Wien, 1900.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1901

Ausstellung von Schülerarbeiten der Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, (Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1901) Wien, 1901.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1910

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe, 1909- 1910(Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1910) Wien, 1910.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1911

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe, 1910- 1911(Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1911) Wien, 1911.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1912a

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe, 1911- 1912(Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1912) Wien, 1912.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1912b

Frühjahrsausstellung österreichischer Kunstgewerbe verbunden mit einer Ausstellung der k.k. Kunstgewerbeschule Wien, 1912(Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1912b) Wien, 1912.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1913

Ausstellung österreichischer Kunstgewerbe, 1912- 1913(Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1913) Wien, 1913.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1914

Ausstellung von Arbeiten der österreichischen Kunstindustrie von 1850 – 1914 (Kat. Ausst., Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1914), Wien 1914.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Industrie 1920

Kunstschau 1920 (Kat. Ausst., Museum für Kunst und Industrie, Wien 1920), Wien 1920.

Kat Ausst. Neue Galerie 2001

Renée Price (Hg.). Neue Welten, Deutsche und österreichischen Kunst 1890–1940 (Kat Ausst. Neue Galerie 2001/2002), Köln 2001.

Kat Ausst. Wien Museum/ Schmuckmuseum Pforzheim 2008

Paul Asenbaum (Hg), Glanzstücke, Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte, (Kat Ausst. Wien Museum 2008/2009, Schmuckmuseum Pforzheim 2009), Stuttgart 2008.

Kat Ausst. Leopold Museum/ Schmuckmuseum Pforzheim 2011

Patricia Spiegelfeld (Hg), Glanz einer Epoche : Jugendstil–Schmuck aus Europa, (Kat Ausst. Leopold Museum 2011, Schmuckmuseum Pforzheim 2011), Wien 2011.

Kat. Ausst. Handelskammer Hamburg 2011

Heinz Spielmann (Hg.), Carl Otto Czeschka, ein Wiener Künstler und die Hamburger Wirtschaft, (Kat. Ausst Handelskammer Hamburg 2011), Hamburg 2011.

Koch 1906

Alexander Koch (Hg.), Schmuck und Edelmetallarbeiten, Darmstadt 1906.

Koller 1983

Gabriele Koller, Die Kunstgewerbeschule des K. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien 1899–1905., Phil. Diss. (ms.), Wien 1983.

Kowalski 1951

Helene Kowalski, Die Stellung der Wiener Werkstätte in der Entwicklung des Kunstgewerbes seit 1900, Phil. Diss. (ms.), Wien 1951.

Leisching 1920

Eduard Leisching, Die wirtschaftliche Stellung des österreichischen Kunsthandwerks, in: KKH 1920, S. 162- 188.

Lux 1909

Joseph August Lux., Kunstschau–Wien 1908, in: DKD XXIII, 1909, S. 33-61.

Marquardt 1993

Brigitte Marquardt, Schmuck. Klassizismus und Biedermeier 1780-1850. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 1993.

Meier–Graefe 1900

Julius Meier–Graefe, die Weltausstellung in Paris 1900, Paris 1900.

Mundt 1996

Barabara Mundt, Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert in: Hermann Fillitz (Hg.) Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa, Wien 1996, S. 187–204.

Musset 1865

Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris 1865.

Muthesius 1907

Hermann Muthesius, Die Bedeutung des Kunstgewerbes: Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelsschule in Berlin, in: DK XV, 1907, S. 177–192.

Neuwirth 1976a

Waltraud Neuwirth, Oscar Dietrich—ein Wiener Gold und Silberschmied der Jahrhundertwende, in: *Alte und moderne Kunst* 1976, S. 56–57.

Neuwirth 1976b

Waltraud Neuwirth, Lexikon der Wiener Gold- und Silberschmiede und ihre Punzen 1867–1922, Wien 1976.

Neuwirth 1989

Waltraud Neuwirth, *Wiener Werkstätte : Avantgarde, Art Déco, Industrial Design*, Wien 1989.

o. A 1903

o. A. *Moderner Schmuck* in: *Dekorative Kunst*, XI, 1903 S. 174–176.

Ohmann 1896

Friedrich Ohmann (Hg.): *Architektur u. Kunstgewerbe der Barockzeit, des Roccoco und Empires*, Wien 1896.

Ohmann 1897

Friedrich Ohmann, *Barock. Eine Sammlung von Plafonds, Cartouchen, Consolen, Gittern, Möbeln, Vasen, Öfen, Ornamenten Interieurs etc.*, Wien 1897.

Pfabigan 1985

Alfred Pfabigan (Hg.) *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Wien 1985.

Von Pichler 1888

Moritz Ritter von Pichler, Die Gold- und Silberwaren, sowie Juwelierarbeiten auf der niederösterreichischen Jubiläums – Gewerbe- Ausstellung, in: *Wochenschrift des niederösterreichischen Gewerbevereins* 1888, S. 378–379.

Pevsner 1996

Nikolaus Pevsner, *Wegbereiter moderner Formgebung—von Morris bis Gropius*, Köln 1996.

Reiter 1986

Cornelia Reiter, Dagobert Peche und seine Bedeutung für die Wiener Werkstätte, phil. Dipl. (ms.), Innsbruck 1986.

Rössler 1910/11

Arthur Roessler, Ausstellung oesterreichischer Kunstgewerbe 1909–1910: im k. k. Museum für Kunst und Industrie in Wien, in: *DKD XXV* 1910/11, S. 348–356.

Rössler 1911

Arthur Roessler, Emanuel Margold Architekt Wien, in: DKD XXVIII, 1911, S. 51–55.

Rössler 1911/12

Arthur Roessler, Ausstellung oesterreichischer Kunstgewerbe 1911-12: Im Museum für Kunst und Industrie in Wien, in: DKD XXIX, 1911/12, S. 396-411.

Schaffer 1998

Nikolaus Schaffer, die Romantisierung der Geometrien: die Überwindung der Utlität, Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte, in: Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utlität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, S. 129–140.

Schaukal 1976

Barbara Schaukal, Beiträge zur Wiener Schmuckkunst um 1900 unter besonderer Berücksichtigung der Wiener Werkstätte, Phil. Diss. (ms.), Graz 1976.

Schedl 1997

Barbara Schedl, Ciseleur Atelier oder Goldarbeiter & Ringfabrikant, zur Geschichte kunstgewerblicher Metallverarbeitung in Wien Neubau, In: Günther Buchinger, Carl Auböck; Maler und Designer, 1900–1957 S 78–87.

Schmidt 1914

Paul Schmidt, Die III: Ausstellung der Darmstädter Künstler – Kolonie, in: DK 1911, S. 489–501.

Schmiedkunz 1903

Hans Schmiedkunz, Akzente im Kunstgewerbe, in: KKH, 1903, 290–316.

Schmuttermeier 1986

Elisabeth Schmuttermeier, Schmuck von 1900–1925, im Besitz des Österreichischen Museums für angewandte Kunst, Wien, 1986.

Schmuttermeier 1988

Elisebeth Schmuttermeier, „Wiener Silber und Schmuck des Biedermeier“ in Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermaier und Vormärz in Wien 1815–1848, (Kat. Ausst. Historisches Museum der Stadt Wien 1988), Wien 1988, S. 228–234.

Schmuttermeier 1996

Elisabeth Schmuttermeier, Europäischer Schmuck im Zeitalter des Historismus, In: Hermann Fillitz (Hg.)Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa, Wien, 1996, S. 239–244.

Schmuttermeier 1998

Elisabeth Schmuttermeier, vom Herzblatt zum Fruchtzweig, in: Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utlität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, S. 97–105.

Schmuttermeier 2007

Elisabeth Schmuttermeier, Die unendliche Vielfalt. Kolo Mosers Schmuckentwürfe für die Wiener Werkstätte, in: Rudolf Leopold (Hg.), Koloman Moser: 1868–1918 (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 1997) Wien 1997, S. 222–231.

Schmuttermeier 2011

Elisabeth Schmuttermeier, Jugendstilschmuck aus Österreich in: Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa (Kat. Ausst. Leopold Museum Wien 2011), Wien 2011, S. 27–32.

Schumann 1989

Walter Schumann: Edelsteine und Schmucksteine: Alle Edel- und Schmucksteine der Welt, München 1989.

Schweige 1982

Werner Schweiger, Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk 1903–1932, Wien 1982.

Semper 1852

Gottfried Semper, Wissenschaft, Industrie und Kunst und andere Schriften über Architektur, Kunsthandwerk und Kunstunterricht, Braunschweig 1852 (Nachdruck Mainz 1966).

Semper 1844

Gottfried Semper, Kleine Schriften, 1884 (Nachdruck München, 1979).

Semper 1860

Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, 1860 (Nachdruck München 2002).

Siller 1998

Senta Siller, COC – Zur Designgeschichte des 20 Jahrhunderts, Berlin 1998.

Spiegelfeld 2011

Patricia Spiegelfeld, Das Wiener Schmuckunternehmen Rozet & Fischmeister: Gold Brillanten, Rubine, Email, in: Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa (Kat. Ausst. Leopold Museum Wien 2011), Wien 2011.

Staggs 2008

Janis Staggs, Der Schmuck der Wiener Werkstätte, Inspiration und Leitideen, in: Paul Asenbaum (Hg.) Glanzstücke: Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte, Stuttgart 2008, S. 18- 34.

Steinmetz 1920

Ludwig Steinmetz, Kunstschau 1920, in: Kunst und Kunsthandwerk 1920, S. 189-205.

Telesko 2010

Werner Telesko, Das 19. Jahrhundert, Eine Epoche und ihre Medien, Wien 2010.

Ulmer 2003

Renate Ulmer, Emanuel Josef Margold, Stuttgart 2003.

Utitz 1912/13

Emil Utitz, Kunst und Kunstwissenschaft, in: DKD, XXXI, 1912/1913, S. 419.

Wagner 1898

Otto Wagner, Moderne Architektur, seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1898.

Wagner 1914

Otto Wagner, Die Baukunst unserer Zeit; dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien, 1914.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Weber 2000

Christianne Weber, Art Déco Schmuck, Die internationale Schmuckszene der 20er und 30er Jahre, München 2000.

Weibl 1987

Peter Weibel, Der Logo-Adel als die neue Schmuck-Aristokratie, in: Gsöllpointer, Helmuth, Schmuck–Zeichen am Körper, Linz 1987, S. 67–70.

Winkelmann 1914/1915

Winkelmann „Zweckmäßigkeit, Qualität und künstlerische Gestaltung“, in: DKD XXXV, 914/1915, S. 160–166.

Wölfflin 1880

Heinrich Wölfflin; Renaissance und Barock, München, 1880.

Wuerger 1997

Sylvia Wuerger, Schmuck der Wiener Werkstätte von 1903–1932, Eine stilgeschichtliche Untersuchung des Schmuckdesigns, phil. Dipl. (ms.), Graz 1997.

Zuckermandl 1916/17

Berta Zuckermandl, Dagobert Peche–Wien, in: DKD, XXXIX, 1916/17, S. 342–344.

11 Abbildungen



Abbildung 1
Entwurf und Ausführung: A. E. Köchert, Brosche für Erzherzogin Marie Valerie, Gold, Diamanten, Smaragde, Rubin, um 1900, Privatbesitz.



Abbildung 2
Frédéric Boucheron, Endymion Brosche, Gold, Rubine, Saphire, ca. 1894.



Abbildung 3
Entwurf: Gustav Fischmeister, Ausführung: Fa. Rozet & Fischmeister, Schmetterlingsbroschen, Gelbgold, Fensteremailtechnik, Diamanten und Rubine, um 1910 Privatbesitz.



Abbildung 4
René-Jules Lalique, Anhänger, Gold, Email, Opal; Perle, Diamanten, 1901, Metropolitan Museum, New York.



Abbildung 5
Charles Robert Ashbee, Pfauenbrosche,
Silber, Gold, Opal, Peridot, ca. 1900.

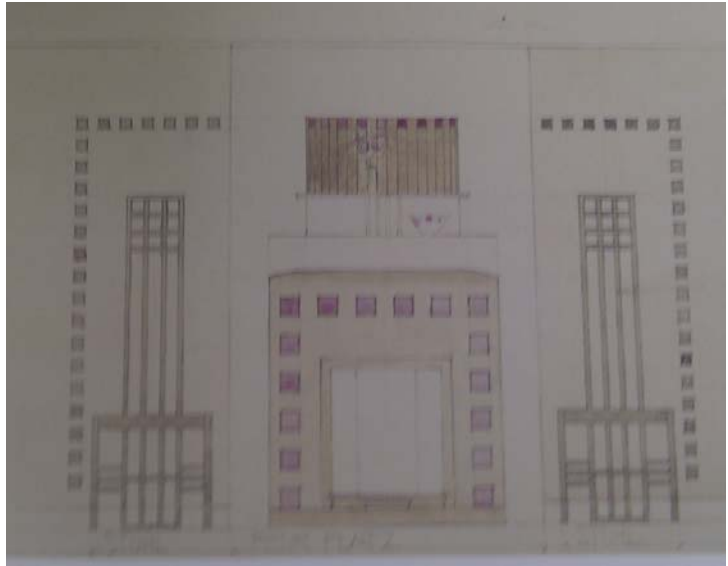


Abbildung 6
Charles Rennie Mackintosh, Entwurfszeichnung für den
Kamin in einem Schlafzimmer, um 1900.

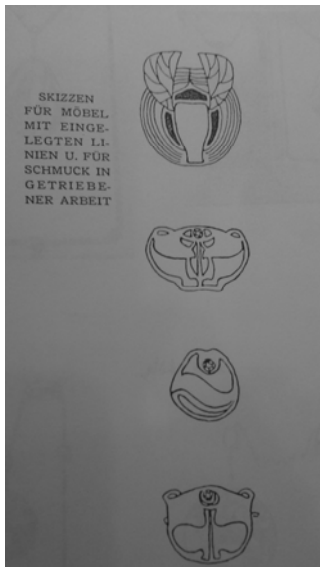


Abbildung 7
Josef Hoffmann, Entwürfe zu
„Schmuck in getriebener Arbeit“



Abbildung 8
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW, Anhänger aus
Silber mit Steincabochons, um 1903.

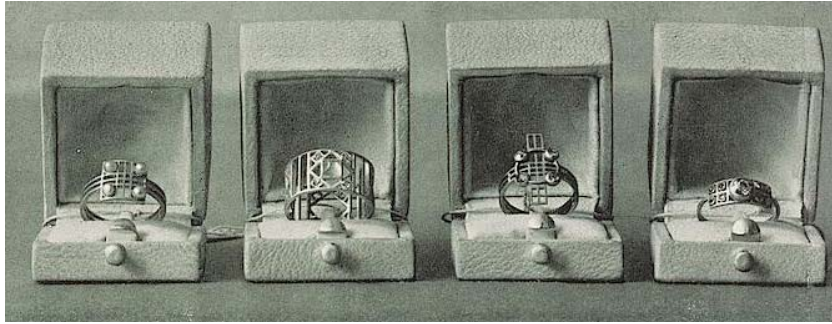


Abbildung 9
Entwurf Josef Hoffmann, Ausführung WW, Josef Hoffmann, Ringe aus Gold, mit Perlen und Steincabochons, um 1903.



Abbildung 10
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: Karl Ponocny für WW, Brosche, Silber, Gold, 5 x 5cm, 1905, Privatbesitz.



Abbildung 11
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW Brosche von Emilie Flöge, Silber, Gold, Lapislazuli, Karneol, Koralle, Mondstein, 5,1 x 5,1 cm. 1905, Neue Galerie, New York.

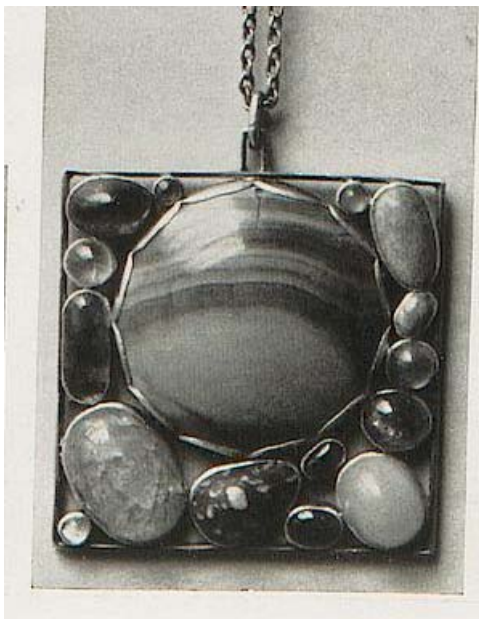


Abbildung 12
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW, Anhänger in Silber, mit Aventurin, Chrysopras, Malachit, Mondstein, Opal, Turmalin, Türkis, 1907.



Abbildung 13
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW, Anhänger, Silber, teilweise vergoldet, Malachit, Lapislazuli, Opal, Perle, Koralle, Amethyst, 1907.



Abbildung 14
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW,
Brosche, Silber, Malachit, 5,1 x 5,1 cm, 1912,
Privatbesitz.



Abbildung 15
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW, Armband aus Gold, Diamanten, und Elfenbein,
20,9 x 4,7 cm, 1914.

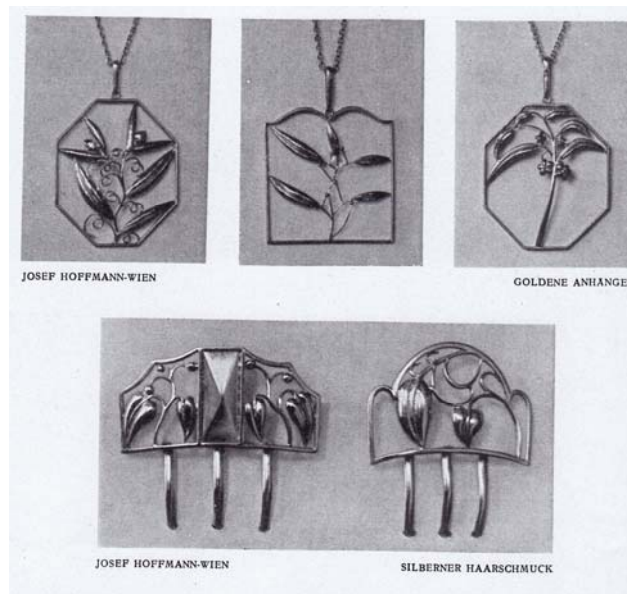


Abbildung 16
Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW,
Anhänger, Haarschmuck, Gold, 1917.



Abbildung 17

Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: WW, Brosche aus Gold, Silber und Opalen, Entwurf um 1907.



Abbildung 18

Entwurf: Josef Hoffmann, Ausführung: WW, Halsschmuck, Gold und Perlschale und Brillanten, um 1907.

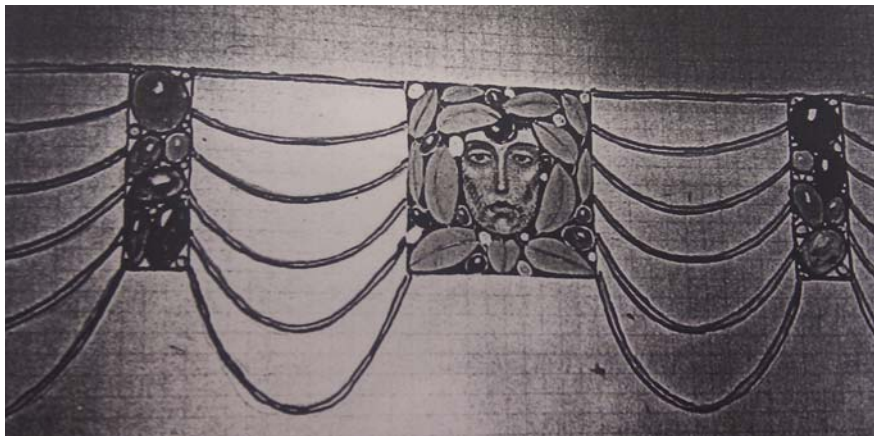


Abbildung 19

Koloman Moser, Entwurf zu einem Collier, schwarze Tusche über Bleistift, Farbige Aquarell auf weißem, kariertem Papier, 1900–1903, MAK, Wien.



Abbildung 20
Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: Fa. G. A. Scheidt Wien, Dose, um 1900, Silber, emailliert, 6 x 5,5 x 1,7 cm, Privatbesitz.



Abbildung 21
Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: Fa. G. A. Scheidt Wien, Silber, vergoldet mit blauer und grüner Emailierung, Lapislazuli, 6,5 x 5,5 cm, um 1900.



Abbildung 22
Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: WW, Anhänger in Silber und Steine in Cabochon, um 1903.



Abbildung 23
Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: WW, Broschen aus Silber, 1904.

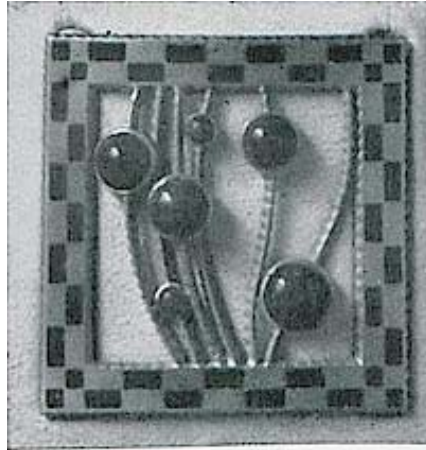


Abbildung 24
Entwurf: Koloman Moser,
Ausführung: WW, Brosche, Silber,
Niello, Bernstein, 1904.

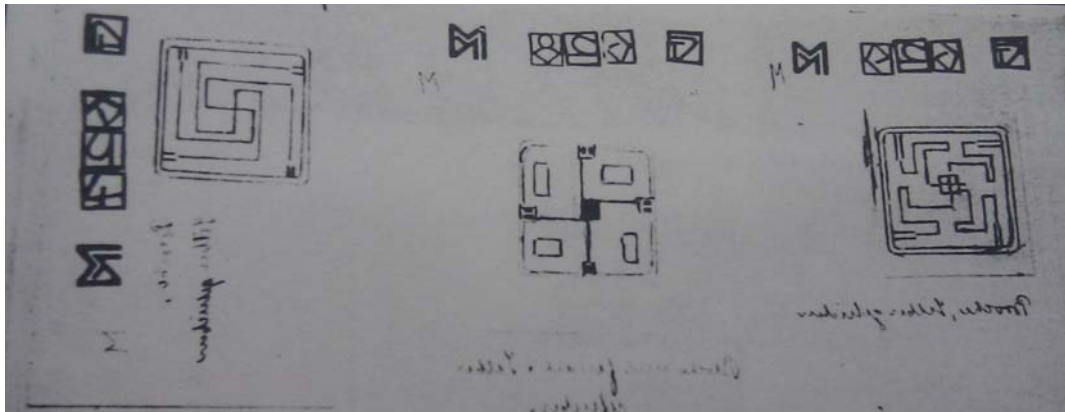


Abbildung 25
Koloman Moser, Entwürfe zu Broschen, Tusche, Bleistift auf kariertem Papier, MAK, Wien.

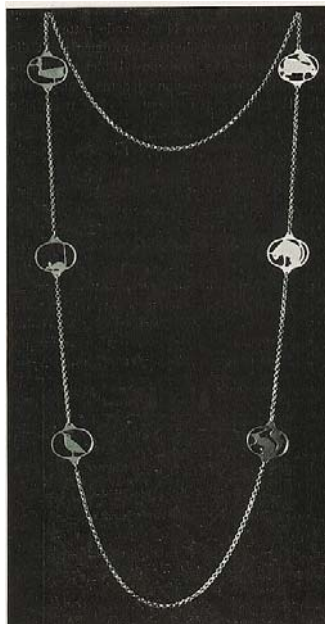


Abbildung 26
Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: WW
„Halskette für Mädchen“ aus Silber, 1904.



Abbildung 27
Entwurf: Franz Karl Delavilla, Ausführung:
Oscar Dietrich, Anhänger, Silber vergoldet,
Opale, Smaragde, 4,4 x 4cm, MAK, Wien.

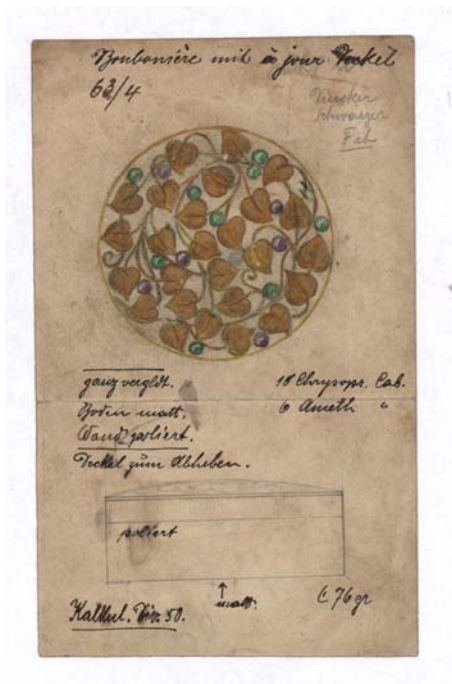


Abbildung 28
Hans Bolek, Entwurf für eine Bonbonniere mit a jour Deckel mit 10 Chrysoprasen und 6 Amethysten, Bleistift, Deckfarbe und Aquarell auf glattem Papier, 17,2 x 10,4 cm, MAK, Wien.



Abbildung 29
Entwurf Hans Bolek, Ausführung Oscar Dietrich, Bonbonniere mit a jour Deckel; und 9 Türkisen, Silber vergoldet, mit Türkis, D 6,7 cm, MAK, Wien.

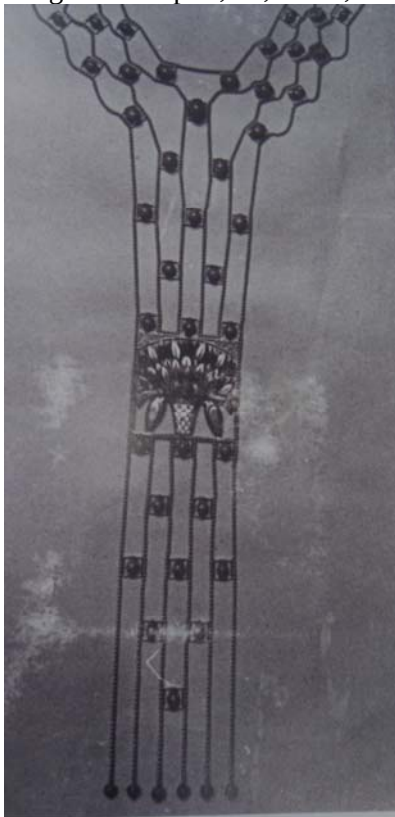


Abbildung 30
Entwurf: Koloman Moser, Ausführung: WW, Halsschmuck, Silber, Gold Korallen, 1905.



Abbildung 31
Carl Otto Czeschka, Tafelaufsatz, 1906, Silber, Mondstein, Glaseinsatz, MAK, Wien.

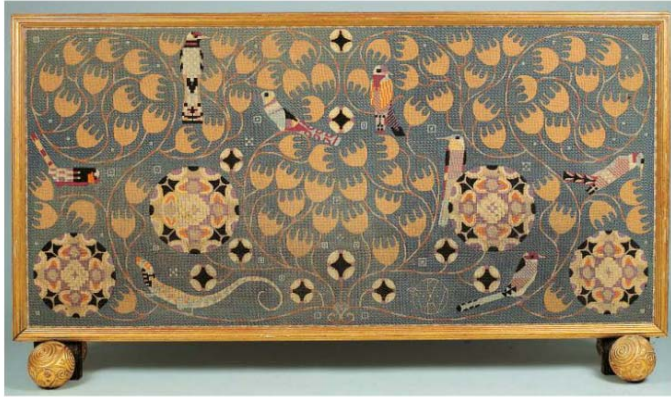


Abbildung 32
Carl Otto Czeschka, Paravent für das Palais Karl
Wittgenstein, 1906, MAK, Wien.



Abbildung 33
Carl Otto Czeschka, Collier mit
vegetabilem Dekor, Gold, Opale, 1910.



Abbildung 34
Carl Otto Czeschka, Brosche mit floralem Dekor, Gold,
Opale, 1913.



Abbildung 35
Werkstatt Dietrich, Schmuckelemente
aus Niello-Metall, Mohrenkopf, Wolf,
Totenkopf, Putto, Privatbesitz.



Abbildung 36
Oscar Dietrich, Brosche, Silber, Niellokugeln,
Privatbesitz.

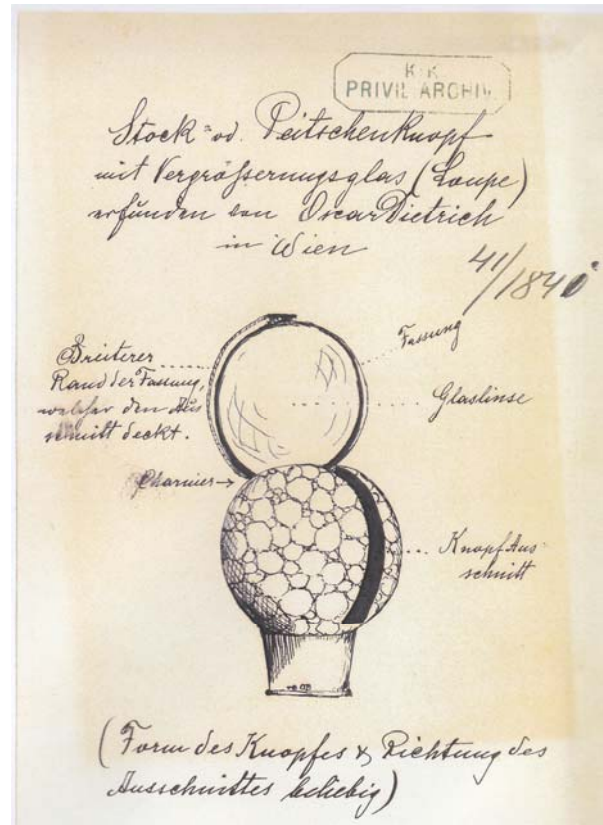


Abbildung 37
Oscar Dietrich, Entwurf für Stock- oder
Peitschenknopf mit Vergrößerungsglas, Tusche,
Bleistift auf Karton, 19 x 13 cm, Österreichisches
Patentamt.

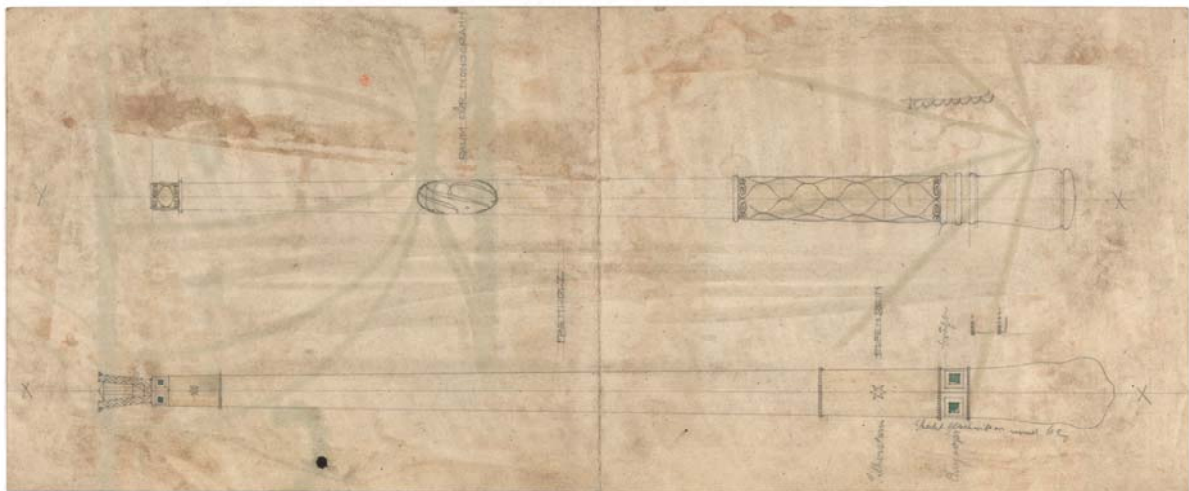


Abbildung 38
Hans Bolek, Entwurf für 2 Brieföffner, Ebenholz, Elfenbein, Chrysopras, Bleistift, Aquarellfarben auf
Karton, 43 x 17,8 cm, MAK, Wien.

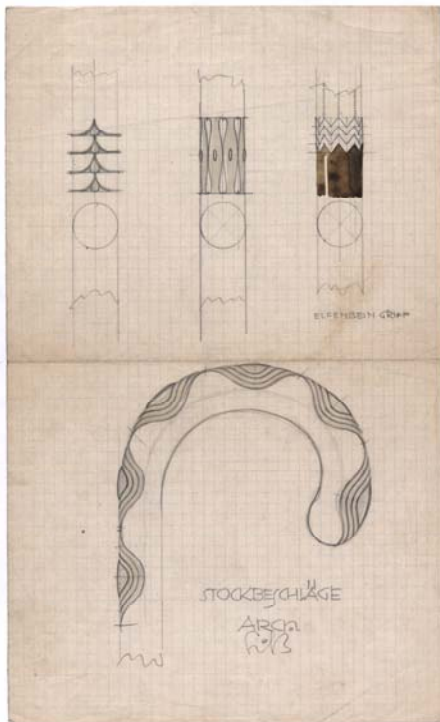


Abbildung 39
Hans Bolek, 4 Entwürfe für Stockbeschläge,
Bleistift, Aquarellfarbe auf kariertem Papier,
33,5 x 20,5 cm, MAK, Wien.

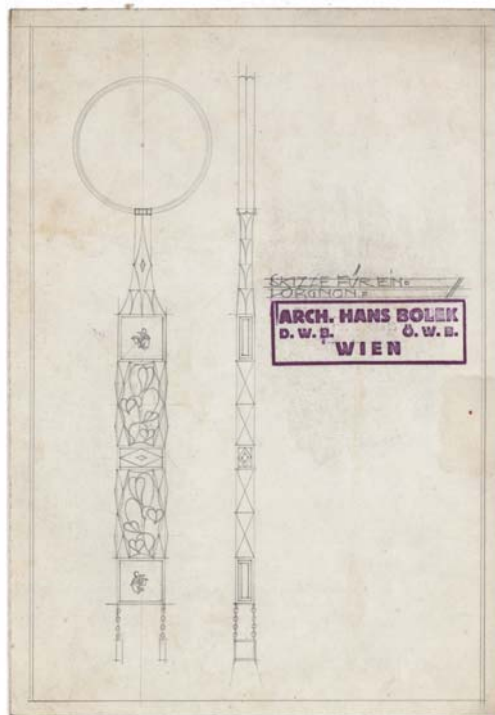


Abbildung 40
Hans Bolek, Entwurf für ein für ein Lorgon,
Vorder- und Seitenansicht, Bleistift auf Karton,
21,3 x 14,7 cm, MAK, Wien.



Abbildung 41
KI 14674-4
Hans Bolek, 3 Petschaftskizzen , bleistift,
Aquarellfarbe, deckfarbe auf glattem Papier,
14,3 x 16 cm, MAK, Wien.



Abbildung 42
KI 14674-49 Ausschnitt
Hans Bolek, Grund und Aufriss einer Zierdose in
Silber, Perlmutter und Lapis, Bleistift,
Aquarellfarbe und Buntstift auf Karton,
22,3 x 10,8 cm, MAK, Wien.



Abbildung 43
Entwurf Josef von Storck, Ausführung Oscar Dietrich, Zuckerdose, Silber
getrieben, 1897, MAK, Wien.



Abbildung 44
Entwurf Franz Dellavilla, Ausführung Oscar
Dietrich, Anhänger in Silber getrieben, mit
Amethyst, Quarz und Onyx, 1911.

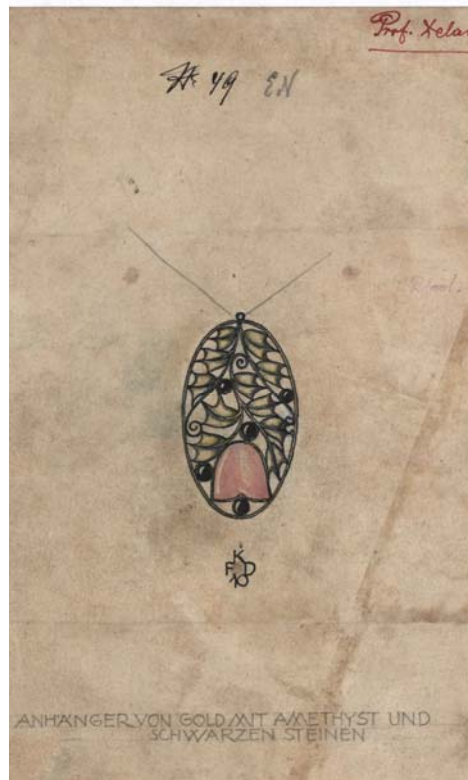


Abbildung 45
Franz Karl Dellavilla, Entwurf für einen
Anhänger in Gold mit Amethyst und schwarzen
Steinen, 1910, Bleistift, Tusche Deckfarbe,
Aquarellfarbe auf Karton 21 x 16,3 cm, MAK,
Wien.



Abbildung 46
Entwurf Leopold Drexler, Ausführung Oscar Dietrich, Anhänger in Silber mit Türkisen, 1911.



Abbildung 47
Leopold Drexler, Entwurf für einen Anhänger mit Opalen, Mondsteinen oder Amethysten, Bleistift, (Detail), Tusche Aquarellfarbe auf Karton, 14,2 x 9,4 cm, MAK, Wien.

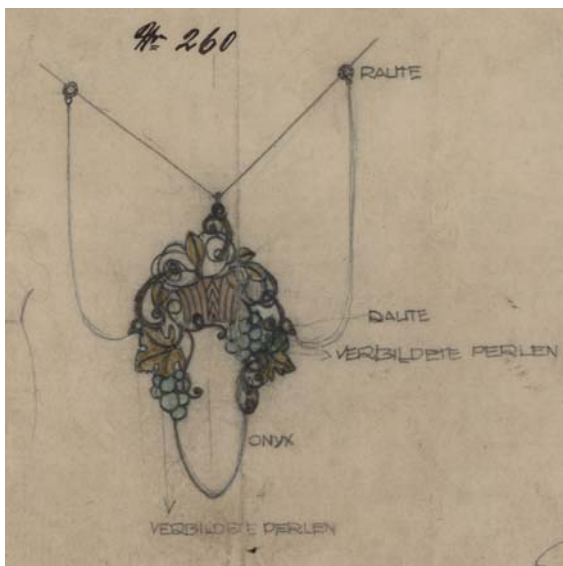


Abbildung 48
Milla Weltmann, Entwurf für einen Anhänger (Detail), Silber vergoldet auf Onyx mit Perlschalen und Rauten, 1914, Bleistift und Aquarellfarben auf kariertem Papier, 28,8 x 22,8, MAK, Wien.



Abbildung 49
Milla Weltmann, Entwurf für einen Goldanhänger mit Chrysopras und Perlen (Detail), 1915, Bleistift und Aquarellfarben auf kariertem Papier, 28,8 x 23 cm, MAK, Wien



Abbildung 50
Dagobert Peche, Entwürfe für 2 Anhänger, 3 Anstecknadeln, sowie Skizzen für 4 Petschaften, Bleistift Wasserfarbe auf kariertem Papier, 28 x 23 cm, MAK, Wien



Abbildung 51
Dagobert Peche, Entwürfe für einen Anhänger (Detail), Bleistift und Tusche auf Pergamin, 6,5 x 4,2 cm, MAK, Wien.



Abbildung 52
Dagobert Peche, Entwurf für einen Anhänger mit Damenkopf, Bleistift, Aquarellfarbe, auf kariertem Papier, 20, 6 x 21,5 cm, MAK, Wien.



Abbildung 53
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Wiener Keramik, Tafelaufsatz, H: 19cm; D 21cm, um 1912, Privatbesitz.



Abbildung 54
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Pfeiffert und Löwenstein, Schlackenwerth, Teller, 20cm, 1913/14, Privatbesitz.

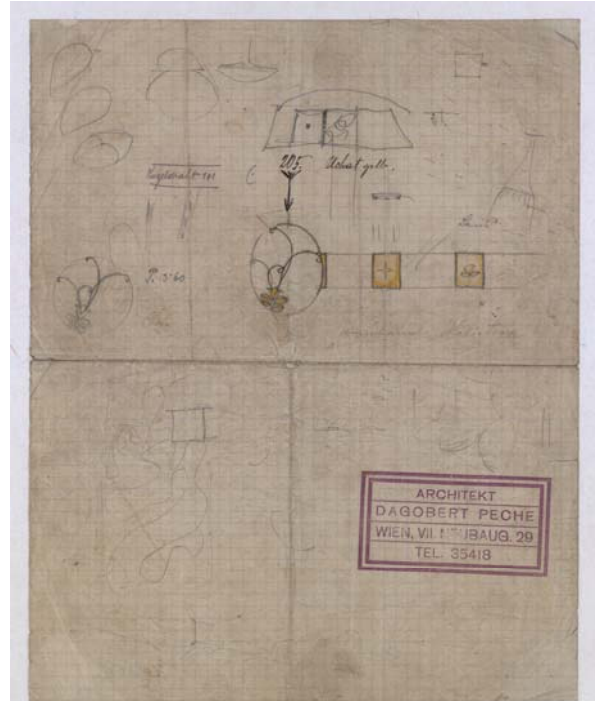


Abbildung 55
Dagobert Peche, Entwurf für ein Armband, Bleistift, Aquarellfarbe, auf kariertem Papier 29 x 23 cm, MAK, Wien.



Abbildung 56
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Oscar Dietrich, Anhänger in Gold, mit eingefasstem Stein.



Abbildung 57
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Werkstatt Dietrich, Anhänger in Silber, 1913, 3,2 x 2,6 cm, Privatbesitz.



Abbildung 58
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Oscar Dietrich,
Anhänger in Gold mit Elfenbein und Ebenholz, um
1913.



Abbildung 59
Dagobert Peche, Entwurf für eine
Abendrobe, Bleistift, Aquarellfarben,
28,3 x 22,5cm, Privatbesitz.



Abbildung 60
Dagobert Peche, Dekorative Paneelen, 1912.



Abbildung 61
Entwurf Dagobert Peche, Ausführung
Oscar Dietrich, 1919/1920, Anhänger in
Silber, Elfenbein, 4,3 x 2,9 cm,
Privatbesitz.



Abbildung 62
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Oscar Dietrich, 1919/1920, Anhänger in Gold mit Türkis, Privatbesitz.



Abbildung 63
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: WW, Schmuckkassette, 1920, Silber vergoldet, Korallen, 38,4 x 12,7 x 19,7cm, Metropolitan Museum, New York.



Abbildung 64
Dagobert Peche, Schaukasten für die Kunstschau 1920 (Detail), Ausführung WW, 225,5 x 247, 5 x 60,5 cm, MAK, Wien.



Abbildung. 65
Dagobert Peche, Entwurf für 2 Ringe und einen Anhänger, 1920, Tusche, Bleistift auf glattem Papier, 28,2 x 22 cm, MAK, Wien.



Abbildung 66
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Oscar Dietrich, Anhänger in Gold mit Perlen, 1920, 6,3, x 3,8, Privatbesitz.



Abbildung 67
Josef Hoffmann, Damenschreibtisch des Hauses Skywa – Primavesi, 1915.

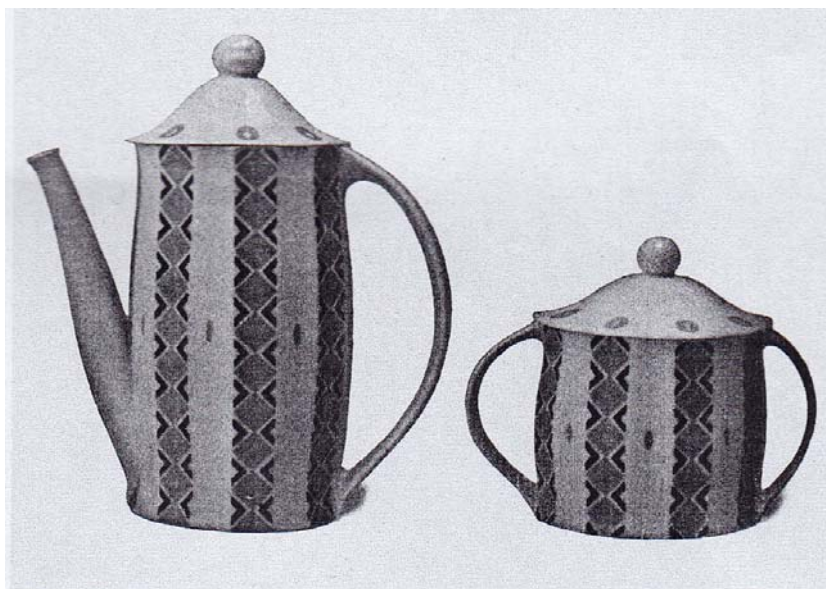


Abbildung 68
Entwurf der Form: Josef Hoffmann, Entwurf des Dekors: Emanuel Margold, Ausführung: Porzellanfabrik Josef Böck, 1910.

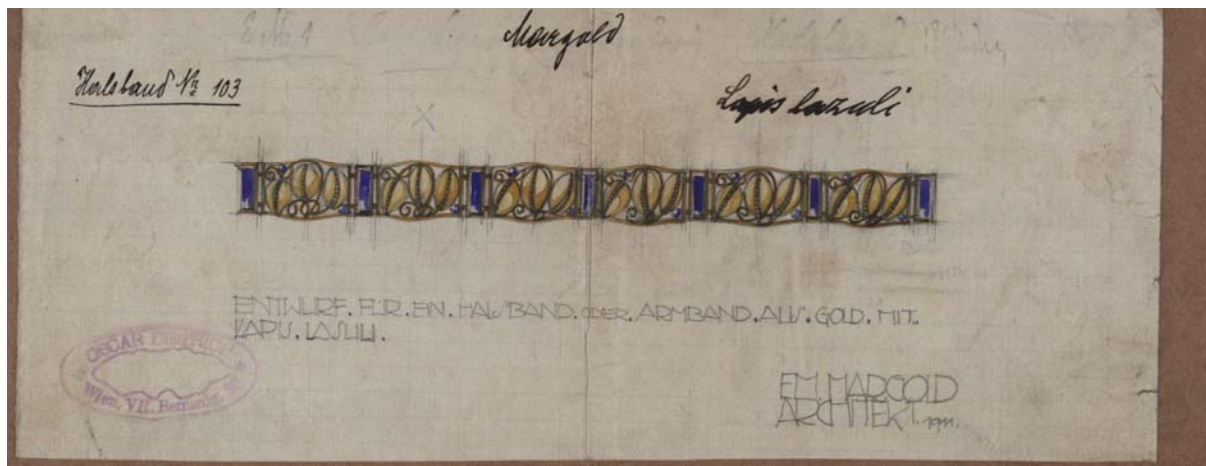


Abbildung 69

Emanuel Margold, Entwurf für eine Halsband oder Armband aus Gold mit Lapis Lazuli, 1911, Bleistift, Deckfarben und Aquarell auf kariertem Papier, 9,3 x 23cm, MAK, Wien.



Abbildung 70

Entwurf: Emanuel Margold, Ausführung: Oscar Dietrich, Collier, Silber, vergoldet, Lapis Lazuli, 1911.



Abbildung 71

Entwurf der Form: Josef Hoffmann, Entwurf des Dekors: Emanuel Margold, Ausführung: Porzellanfabrik Josef Böck, 1910.

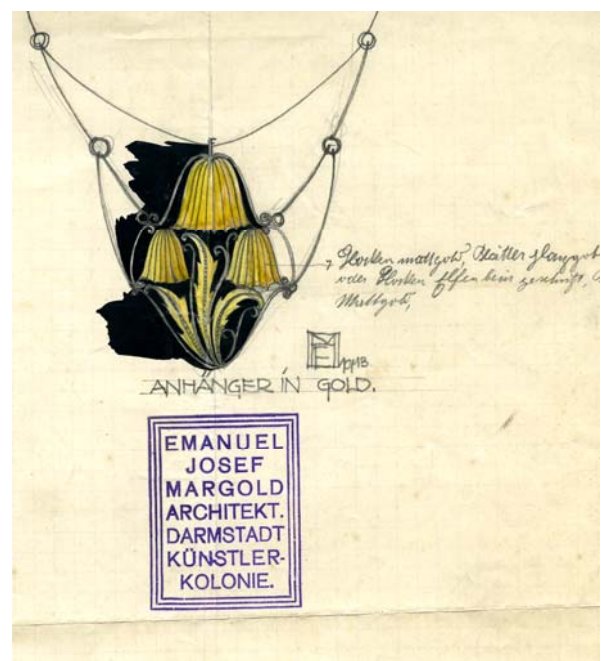


Abbildung 72

Emanuel Margold, Anhänger in Gold, Glocken mattgold, Blätter glanzgold, oder Glocken Elfenbein geschnitten, Blätter Mattgold, 1913, Bleistift, Deckfarbe, Aquarell auf kariertem Papier, 28,5 x 22,5 cm, MAK, Wien.



Abbildung 73
Emanuel Margold, Entwurf Brosche auf zinnoberrotem Email, 1920, Bleistift und Deckfarbe auf glattem Papier, 16,8 x 14,9 cm, MAK, Wien.

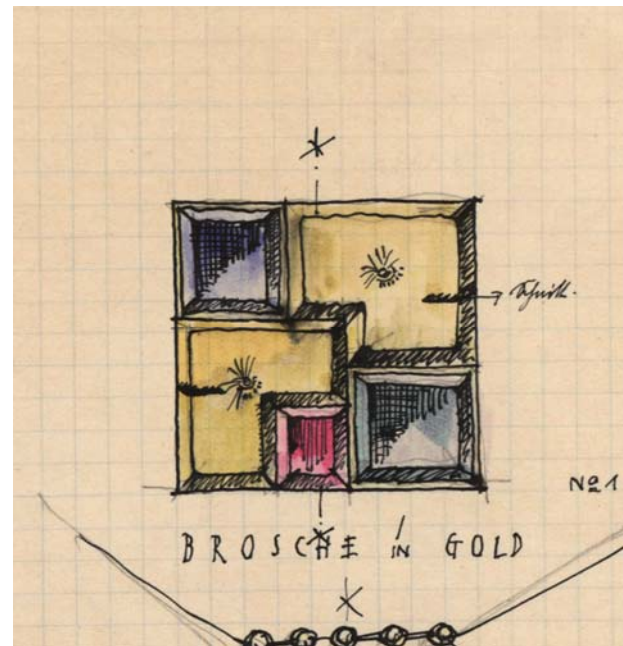


Abbildung 74
Emanuel Margold, Entwurf für Brosche in Gold, (Detail), 1924, Bleistift, Deckfarben und Aquarell auf kariertem Papier, 29,1 x 20,8 cm, MAK, Wien.

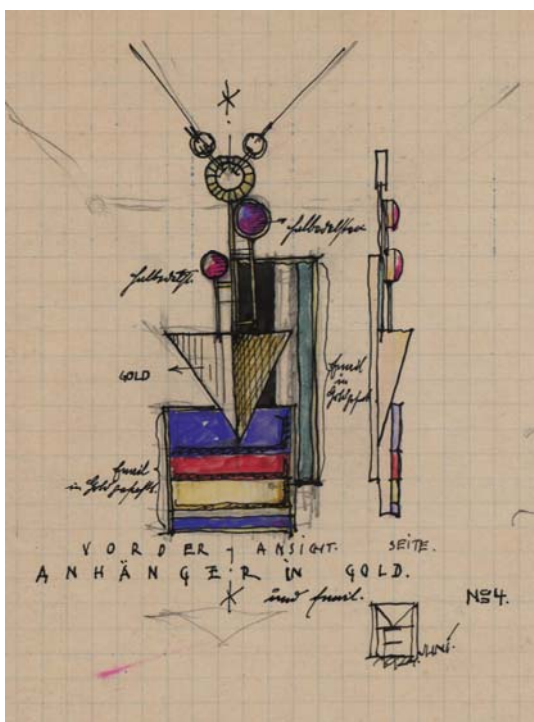


Abbildung 75
Emanuel Margold, Entwurf und Schnitt für Anhänger in Gold, (Detail), 1924, Bleistift, Deckfarben und Aquarell auf kariertem Papier, 28,5 x 20,8 cm, MAK, Wien.

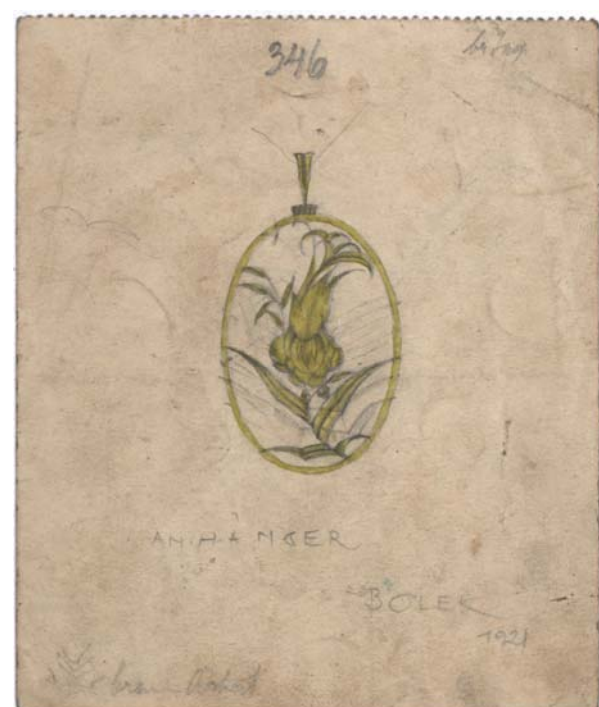


Abbildung 76
Hans Bolek, Entwurf für einen Anhänger, 1921, Bleistift und Aquarellfarbe auf glattem Papier, 11,7 x 9,8 cm, MAK, Wien.



Abbildung 77
Emanuel Margold, Panneau
Entwurf, 1910.



Abbildung 78
Emanuel Margold, Entwurf für einen Anhänger
aus Gold mit Türkisen an zweireihiger Kette,
1912, Bleistift und Aquarellfarbe auf kariertem
Papier, montiert auf Karton, 20,2 x 10,2 cm,
MAK Wien.

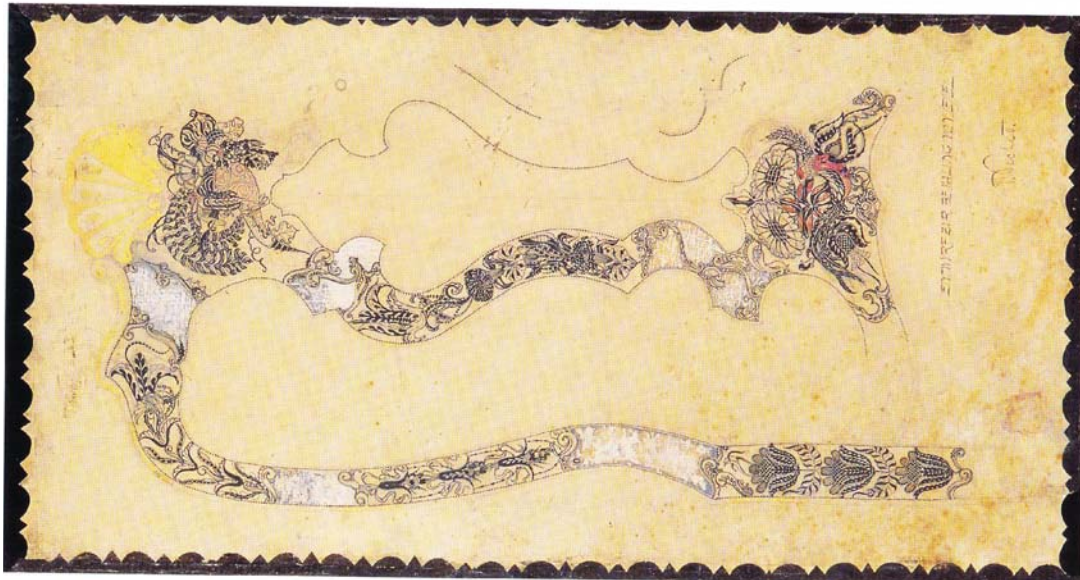


Abbildung 79
Dagobert Peche, Entwurf zur Bemalung von Sessel, 1911, Bleistift, Tusche, Deck- und Goldfarbe,
75,7 x 40,4 cm, Privatbesitz.



Abbildung 80
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung:
Thausig&Co, Tapete Blumenhorn, vor 1913,
MAK, Wien.



Abbildung 81
Entwurf: Dagobert Peche, Ausführung: Jakob
Soulek, Freistehender Schrank für einen
Empfangsalon auf der XLV Ausstellung der
Secession, Wien 1913, 148,5 x 156 x 61,5 cm,
MAK, Wien.



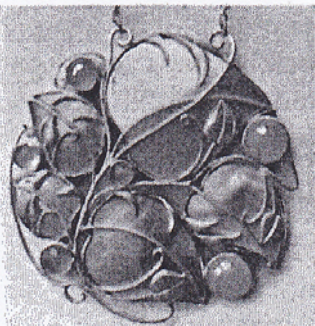
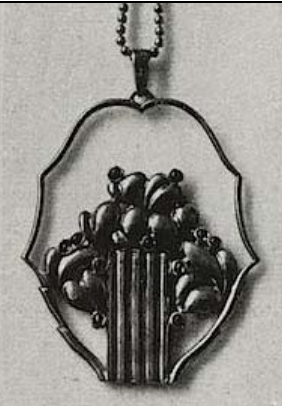
Abbildung 82
Dagobert Peche, Entwurf für eine Brosche,
Tusche auf glattem Papier, 9 x 6,1cm, MAK,
Wien.

12 Werkkatalog

Dieser Werkkatalog umfasst alle Abbildungen von Werkstücken der Gold- und Silberschmiede Dietrich, die in Zeitschriften publiziert wurden oder am Kunstmarkt aufgetaucht sind. Diese stellen nur einen Bruchteil der tatsächlichen Erzeugnisse dar, doch geben uns diese Preziosen zumindest einen Einblick in das umfangreiche Angebot der Werkstatt. Der Großteil der gezeigten Stücke stammt aus der Kooperation Dietrichs mit der Kunstgewerbeschule Wien. Dementsprechend ist auch der Katalog nach entwerfenden Künstlern geordnet. Die Untergliederung erfolgt nach MAK-Inventarnummern (z. B: KI 14674-3) sofern Entwürfe zu den Schmuckstücken vorliegen. Ist kein entsprechender Entwurf vorhanden, erfolgte die Zuschreibung nach Beschriftung der Zeitschrift, in welcher das Stück gezeigt wurde. Diese Zuschreibung lässt sich in der Spalte der Abbildungshinweise nachvollziehen. Dieser Spalte folgen die Beschreibungen der Schmuckstücke. Falls eine Modellnummer, oder eine Datierung auf dem Entwurf verzeichnet wurde, ist diese ebenfalls in den entsprechenden Spalten angegeben. Es wurden von mir keine Datierungen vorgenommen. Aufgrund von datierten Stücken, die auch publiziert wurden, ist von einer geringen Zeitspanne (1-2 Jahre) zwischen Entstehung des Entwurfs und dessen Veröffentlichung in Zeitschriften auszugehen.

Inventar- nummer	Abbildungshinweis	Beschreibung	Modell- nummer	Abbildung	Datierung
12.1 Hans Bolek					
KI 14674-3	DKD XXXV, 1914/15, S. 161	Mit Perlstabdraht wird eine ellipsenförmige Perlschale gefasst. Über diese windet sich ausgehend vom Collon eine Ranke mit zarten Dornen. Die linke Hälfte wird von einem großen Herzblatt bedeckt. Der Goldanhänger ist an beiden Seiten mit Ketten verbunden sowie über ein Collon im Zentrum. Diese laufen in Richtung Hals zusammen.			
KI 14674-12	Kat Ausst. Leopold Museum 2011, S. 28. MAK Wien, Inv. Nr: W.I:1234	Der Hintergrund des Silber vergoldeten Anhängers besteht aus einem runden Karneol. (3cm) Auf diesem wurde eine getriebene Pflanze montiert, die aus einem Blumentopf mit zackigen Konturen wächst. Diese zeichnet sich durch ausgeprägte Blattrippen und spitze Blütenränder aus.			

KI 14674-15	DKD XXVI, 1911 S. 339.	Dieser Anhänger in Gold besteht aus drei länglichen, halbrund geschwungenen Tropfen, die sich nach unten verjüngen. Am Kopf dieser Tropfen ist jeweils ein ovaler Topascabochon gesetzt, der in der Mitte von einem Draht überspannt wird. Eine Kette verläuft vom unteren Scheitelpunkt auf der Rückseite des Anhängers zu zwei Topascabochons. Von hier wird die Kette einerseits in Form eines „V“ zurück zu dem Anhänger geführt, andererseits um den Hals der Trägerin.	66		1910
KI 14674-16	DK XVIII, 1909, S. 284.	Dieses Collier setzt sich aus drei Kreisen zusammen, wobei zwei nebeneinander angeordnet und durch ein Cabochon verbunden sind. Dieser Stein bildet auch einen Steg zum darunter liegenden Kreis. Die Binnenflächen der durchbrochenen Kreise sind jeweils mit zwei Ranken gefüllt, die in Herzblätter münden, welche wiederum zwei Cabochons fassen. Zwischen diesen Blättern ist eine glockenförmige Blüte angebracht. Von den seitlichen Außenpunkten sowie dem unteren Scheitelpunkt hängt an einer Carreékette jeweils ein ovaler Steintropfen.			

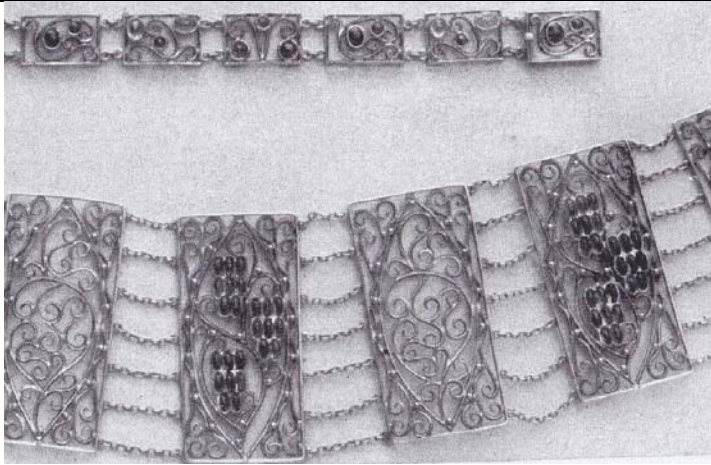
KI 14674-18	DKD XXIX, 1911/12, S.409.	Diese Bonbonniere besteht aus einer glatt polierten Rahmung mit abnehmbarem Deckel. Innerhalb des Deckels wird ein Netz aus sich eindrehenden Ranken und spitzen Herzblättern gespannt. Im Zentrum dieses ornamentalen Musters sitzt ein runder Stein.			
KI 14674-30 KI 14675-14	KKH 1912, S. 344.	Bei diesem Anhänger in Silber sind Perlschalen so angeordnet, dass sie sich in ihrer Gesamtheit einer Kreisform annähern. Über diese Perlschalen ziehen sich Drähte, welche die Rippen von Blättern imitieren. Zwischen diesen Elementen wuchern Herzblätter, Ranken sowie blaue Achatcabochons.	140		
KI 14674-32	DKD XXXV, 1914/15, S. 161.	In dem mehrfach spitz ausschwingenden Goldrahmen ist auf der Unterkante ein parallel gestufter, hochrechteckiger Malachit eingefasst. Aus diesem wuchern seitlich sowie nach oben Herzblätter. Zwischen diese wurden kleine Steincabochons gefasst. Der Anhänger wird über ein Collon an der oberen Kante mit einer Kette verbunden.			

KI 14674-34	Neuwirth 1976b, Tafel XIX. MAK Wien, Inv. Nr: W.I. 1011.	Diese Zierschale baut sich über einem flachen, vergoldeten Kreis aus Silber auf. Darüber erheben sich sechs zarte, leicht geschwungene Elfenbeinfüße. In regelmäßigen Abständen wurden in diese Füße tropfenförmige Chrysoprase eingelassen. Auf gleicher Höhe wie die Steine, wurden feine Voluten geschnitzt. Die Ränder dieser Füße sind durch gezackte Einkerbungen gerahmt. Auf diesen ruht eine vergoldete Schale.			
KI 14674-50	DK XVIII, 1909, S. 284.	In einer glockenförmigen Umrahmung sind in unterschiedlichen Größen und Formen Opale gefasst. Um diese winden sich Ranken. Der Anhänger ist einmal am oberen Scheitelpunkt sowie bei den seitlichen Ausbuchtungen der Glocke, die durch zwei tropfenförmige Steine betont wird, mit einer Kette verbunden.	26		
KI 14674-53	Dorotheum, Auktion Kunst des 20. Jahrhunderts, 31.5. 2006, Lot 343.	Der Anhänger wird durch eine quadratische Rahmung begrenzt. Von der unteren Kante wächst eine Pflanze empor, die nach links unten sowie nach rechts oben zwei gezackte Blätter ausbildet. Jeweils gegenüber dazu ist eine ovale Perlschale angeordnet, die durch die Fassung sowie den gezackten Blütenschaft gehalten wird.	185		

KI 14674-58	DK XX, 1912, S. 262.	Das Collier wird durch ein System mehrerer Carreékettchen gebildet. Das Zentrum bildet ein durchbrochener Kreis, der aus einem Netz zarter Ranken besteht. In dieses sind nierenförmige Steine eingelassen. Nach demselben Muster wurden zwei kleine Kreise links und rechts versetzt an die Kette gelötet.			
KI 14674-63; KI 14675-24	KKH 1913, S 642.	Ein quadratisch gerahmter Anhänger aus Silber vergoldet. In der Binnenfläche wächst aus der unteren Rahmung eine Pflanze mit getriebenen Herzblättern und zarten Ranken. Dazu gesellen sich Blüten mit Stempeln aus Lapis sowie Blütenblätter aus Türkis.	511		1913 -14
KI 14675-15	DKD XXIX, 1911/12, S.409. Neuwirth 1976b, S. 336. MAK Wien, Inv. Nr: W.I. 1012.	Eine Bonbonniere aus Silber vergoldet. Der abnehmbare Deckel besteht aus einer glatt polierten Umfassung. Innerhalb dessen wird ein Netz aus Ranken mit Herzblättern gespannt. In diesem sitzen in der ausgeführten Version neun Türkiscabochons.	63/4		

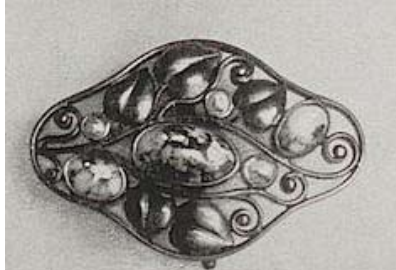
Ohne Entwurf- skizze, Bolek zugeschrieben	Dorotheum, Auktion Jugendstil und Kunsthand werk des 20. Jahrhunderts, 26.11.2009, Lot Nr. 277.	Der Silber vergoldete Anhänger hat die Grundform eines länglichen Hexagons. (2,4 x 1,8 cm). An der unteren Kante ist ein getriebenes Blatt angebracht. Aus diesem wächst eine Pflanze, die sich in der Mitte teilt und zwei Traubendolden bildet. Von der linken Dolde zur oberen Kante führen vier dünne Äste.			
Ohne Entwurf- skizze	DKD XXXV, 1914/15, S. 161. Dorotheum, Auktion Jugendstil und Kunst- handwerk des 20. Jahrhunderts, 23.11.2011, Lot Nr. 1092.	Der goldene Anhänger in passiger Ovalform,(2,6x4cm) wird aus- gehend von der unteren Kante mit einer Ranke durchwachsen. Aus dieser sprießen weitere Ranken sowie spitze Blätter. Dazwischen sind runde Schmucksteine in unterschiedlichen Farben angebracht. Der Anhänger ist jeweils an beiden oberen Seiten mit einer Kette verbunden, an welchen ein Schuber mit gefasstem Stein angebracht ist. Bei den abge- bildeten Stücken ist der Schuber unterschiedlich ausgeführt worden			
14693-12	DK XVIII, 1909, S. 284 Kunst Auktionen GmbH., 57. Auktion, 23/11/2005 Lotnummer 0433.	Dieser Anhänger in Silber besitzt eine runde Form mit durchbrochen gearbeitetem Dekor. Dieses besteht aus Ranken und Herzblättern, welche die gesamte Oberfläche des Anhängers überspannen. (4,4 x 4,5 cm) In der unteren Hälfte wurde ein ovaler Mondstein eingelegt.	34		

Franz Karl Delavilla					
KI 14676-1	KKH 1913, S 642 .	Anhänger aus Silber in abgerundeter Quadratform, die durch Halbovale an den Ecken erreicht wird. Von unten nach oben Richtung Collon wächst eine Ranke, die sich zu Herzblättern und runden Kringeln auswächst. Dazwischen wurden länglich ovale Lapislazuli-Steine gesetzt.	177		1913
KI 14676-8	Dorotheum, Auktion Jugendstil und angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts, 21.05.2012, Lot Nr. 674.	Der Silber vergoldete Anhänger wird durch eine quadratische Drahtrahmung begrenzt (4,5x4,5cm). Innerhalb dieser Fläche ist links oben eine große ovale Perlschale eingesetzt sowie rechts drei kleine. Über diese wachsen Ranken sowie zwischen ihnen getriebene Blätter.	126		1912
KI 14676-10	KKH 1910 /11, S. 694. DKD, XXVI, 1911 S. 339.	Bei diesem ovalen Anhänger aus Gold wächst eine Pflanze vom Collon ausgehend in die Fläche des Anhängers. Die Pflanze bildet mehrere Äste aus, an welchen spitze Blätter ansetzen. Den Abschluss bildet eine Blüte in Glockenform. Zwischen die Blätter wurden runde Onyxcabochons gesetzt.	49		1910

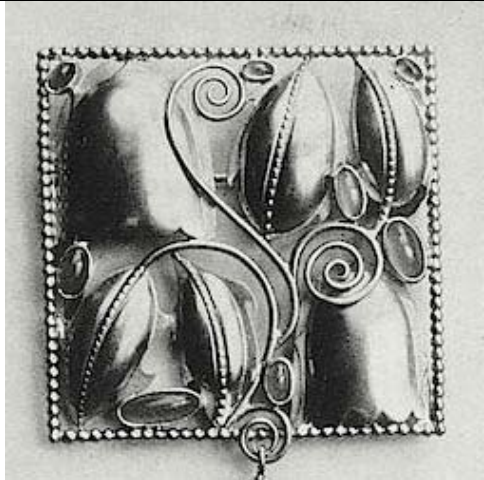
KI 14676-24	DKD XXXV, 1914/15, S. 160	In einem querrrechteckigen Rahmen ist getriebener Dekor zentral angeordnet. Von diesem gehen in alle Richtungen Herzblätter aus. Am unteren Rand ist über drei Ringe eine Perle angebracht. Dieses Element ist auf ein schwarzes Samtband gezogen, welches gleichzeitig den Hintergrund für den Dekor bildet.	251		1913
KI 14676-28	DK XVIII, 1909, S. 284.	Diese Garnitur besteht aus einem Armband und Halsband in Silber. Das Halsband besteht aus hochrechteckigen, durchbrochenen Gliedern in zwei Variationen. Die erste Variante besteht nur aus zarten Ranken, bei der zweiten wurden abschnittsweise Amethystkugeln montiert. Über 7 kurze Carreéketten sind diese beiden Gliedersorten miteinander verbunden. Das Armband besteht aus querrrechteckigen Gliedern, die mit zwei Ketten verbunden sind.			
KI 14676-32	DK XX , 1912, S. 262.	Ein abgerundetes Quadrat bildet die Begrenzung des Silber vergoldeten Anhängers. Innerhalb dieser durchbrochenen Fläche sprießen vom unteren Rand zwei Ranken, von welchen stark gewundene Äste ausgehen. Zwischen diesen sind Blumen in Trichterform gesetzt, die jeweils mit einer Reihe von Smaragdcabochons bekrönt werden.			

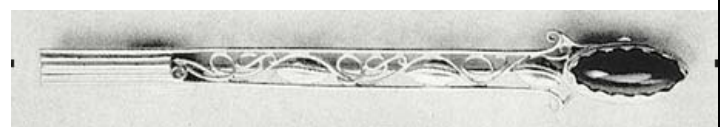
Ohne Entwurf- skizze	DKD XXVIII S. 339. MAK Wien, Inv. Nr:W. I. 929	Dieser Silberne Deckelpokal sitzt auf einem ebenen Boden, über dem sich ein durchbrochener Sockel erhebt. Dieser ist mit spitzen Blättern geschmückt sowie mit einem springenden Hirschen. Auf diesem ist ein glatt polierter Becher gelötet. Dieser ist durch einen flachen, kegelförmigen Deckel bekrönt. Als Griff dient ein Malachitstab im Zentrum des Deckels.			
Ohne Entwurf	Neuwirth 1976b, S. 22. MAK Wien, Inv. Nr: W. I. 932.	Der Silber vergoldete Anhänger ist durch eine dünne rechteckige Rahmung gefasst (4,5x4cm). Innerhalb der durchbrochenen Fläche zieht sich ein Netz von Ranken und Herzblättern. Zwischen diese wurden kleine Cabochons aus Smaragd und Opal gesetzt.			

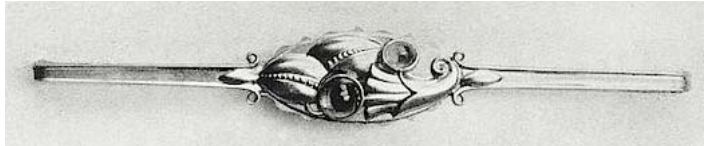
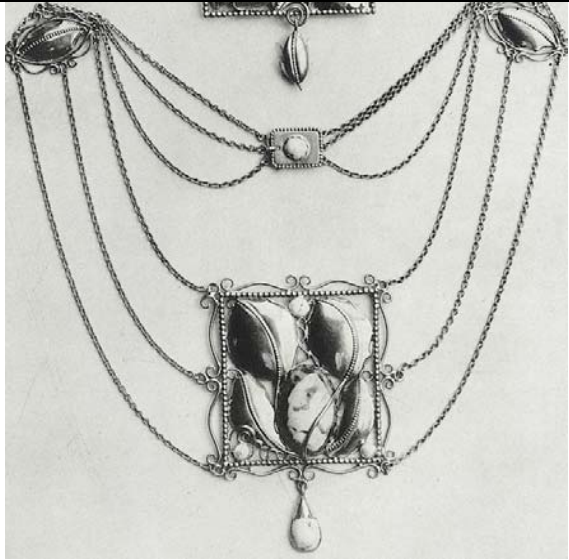
12.2 Oscar Dietrich					
Ohne Entwurf	Foto: Philipp Virag	Eine Brosche in Hufeisenform, die von einer Reitgerte, deren Ende in einen Pferdefuß mündet, überschritten wird. Das Hufeisen wird nur durch Umrisslinien dargestellt, die mit einem Vierkant-Silberdraht gebildet werden und durch Querstege verbunden sind. Auf diesen Stegen sind Stifte angebracht, welche die Niello-Kugeln halten.			
Ohne Entwurf	Dorotheum, Auktion Jugendstil und angewandte Kunst des 20. Jahrhunderts, 21.05.2012, Lot Nr. 675.	Zigarrendose in rechteckiger Form (19,7 x 11,3 x 3,8 cm.)Außen mit Palisanderbedeckung sowie Achat in Silberfassung an den beiden Enden. Die Schließe besteht aus einem länglichen Achatstück. Innen ist die Dose mit Mahagoni verkleidet.			
12.3 Leopold Drexler					
KI 14693-11	DKD XXVI, 1911 S. 339.	Anhänger aus Silber in runder Form. Ausgehend vom unteren Scheitelpunkt wachsen Ranken innerhalb einer Kreisform, an denen kleine Blätter angebracht sind, die sich zu drei Zacken auswachsen. Zwischen diese Blätter wurden runde und ovale Türkiscabochons gesetzt.			

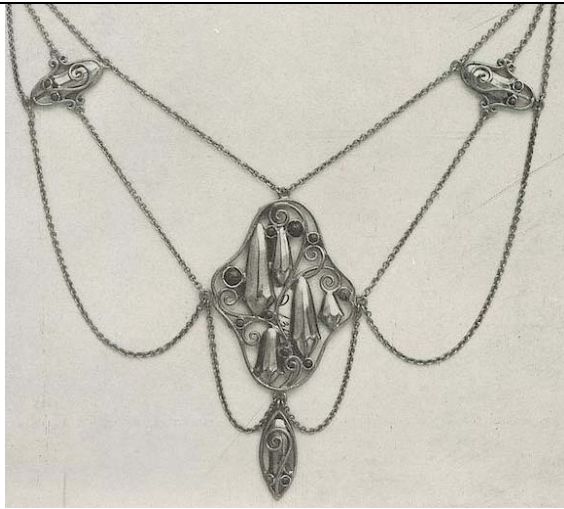
12.4 Adolf Holub					
KI 14685-3	DKD XXX, 1912, S. 76.	Diese Goldbrosche geht von einem trichterförmigen Behälter aus, über dem ohne bestimmbare Systematik, Saphire, Opale, Drahtkringel und getriebene Goldelemente angeordnet sind. Die Gesamtkomposition wird von einem wellenförmigen Draht unterfangen und zusammengehalten.	113		
Ohne Entwurf	DKD XXX, 1912, S. 76.	Die Goldbrosche besitzt eine spitz-ovale Perlstabrahmung, in die wiederum ein Drahtkreis eingeschrieben ist. Über symmetrisch verlaufende Kringel werden diese beiden Rahmen an den spitzen Enden der äußeren Rahmung verbunden. Im Inneren des Kreises sind gefasste Steincabochons mit weiteren Drahtformen angeordnet.			
Ohne Entwurf	DKD XXX, 1912, S. 76.	Die Rahmung der Brosche besitzt eine abgerundete, ausschwingende Rautenform. In dieser wachsen von links nach rechts zwei Ranken, von denen Herzblätter sprießen. Zwischen die Ranken und Blätter wurden ovale und runde Türkiscabochons gesetzt.			

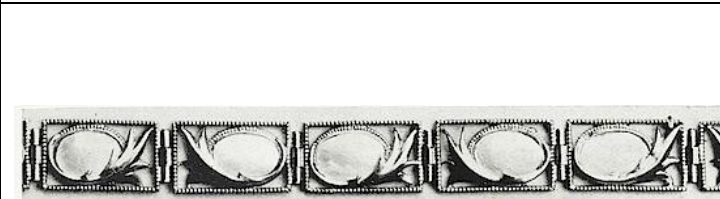
Ohne Entwurf	DKD XXX, 1912, S. 76.	Ein durch Wellenlinien gebildetes Oval stellt das Zentrum des Colliers dar. In diesem wachsen vier längliche Blätter mit ausgeprägten Blattrippen. Um dieses sind Herzblätter sowie runde Cabochons gesetzt. An der Oberkante des Ovals setzen zwei Carreéketten an, die mit einem horizontalen Querstück verbunden sind. Dieses fasst einen spitzovalen Stein, bevor sich die Ketten zum Hals öffnen.		
12.5 Gustav Kalhammer				
Ohne Entwurf	Neuwirth 1976b, S. 26. MAK, Wien, Inv. Nr. W. I 930.	Das zentrale Element der Kette wird durch 4 zueinander angeordneten Glocken gebildet, auf der jeweils ein ovaler Almandin sitzt. Zwischen diesen Glocken sitzt jeweils ein Türkis. Dieses Stück ist über drei parallele Ketten mit einem Gliederhalsband verbunden. Jedes dieser durchbrochenen Glieder besitzt eine kreisrunde Form. In diese ist jeweils eine S-förmige Ranke sowie zu beiden Seiten ein Chrysopras angeordnet.		

12.6 Emanuel Margold					
KI 14673-3	Ulmer 2003, S. 98. Nordböhmisches Museum, Liberec, Inv. Nr: 566.	Der Anhänger aus Gold geht von dem Collon ausgehend in eine Glockenform über, an die ein Oval anschließt. In dem glockenförmigen Aufsatz sind seitlich zwei längliche, spitz gezackte Blätter angeordnet, die einen großen Karneol umschließen. In dem Oval wachsen vom oberen Scheitelpunkt vier Blätter der gleichen Sorte und umschließen jeweils am rechten und linken Rand ein großes, ovales Karneolcabochon sowie in der Mitte zwei kleinere Cabochons.			1913
KI 14673-5	DKD XXXI, 1912/13, S. 417	Eine quadratische Brosche aus Gold, die durch Perlstabdraht eingefasst wird. In der sich bildenden Binnenfläche sind links oben sowie rechts unten Blüten in Glockenform angeordnet. Diesen gegenüberliegend befinden sich stilisierte Blattformen. Die Komposition wird durch Ranken verbunden. Zwischen den einzelnen Elementen wurden ovale Steincabochons eingesetzt, deren Sorte sich aufgrund fehlender Informationen nicht bestimmen lässt.	116		1911

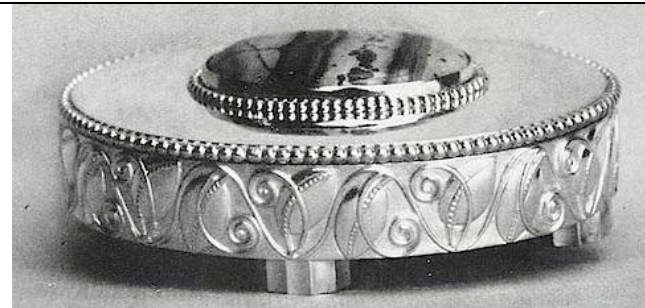
KI 14673-6	DKD XXXI, 1912/13, S. 418	Eine oktagonale Brosche deren Umfassung durch einen Perlstabdraht gebildet wird und an dessen Binnengrenze wiederum ein Perlstabdraht angebracht ist. Am rechten Seitenrand anschließend ist ein rechteckig facettierter Stein in Perlstabdraht eingefasst. Aus der Mitte der unteren Begrenzungslinie wächst ein Ast, der sich halbkreisförmig über die gesamte Fläche zieht. Aus diesem Ast wachsen vier stechlaubförmige Blätter, welche die restliche Fläche bedecken.	100		1911
KI 14673-7	DKD XXXI, 1912/13, S. 418.	Eine Vorstecknadel aus Silber, vergoldet. Diese wird durch eine ovale Grundform gebildet, die sich an den Seiten verjüngt. Die Binnenfläche wird durch ein Netz aus wellenförmigen Drähten überzogen. Im Zentrum dieser Nadel ist ein ovaler Chrysopras angebracht. Um diesen Stein sind ovale, knospenförmige Elemente angeordnet.	118;119;123		
KI 14673-7KI 14673-8	DKD XXXI, 1912/13, S. 418	Die vergoldete Vorstecknadel aus Silber wächst aus einem massiven Schaft zu einem Mittelteil, welcher nur durch Drähte gebildet wird. In diesem spannen sich wellenförmige Ranken, aus welchen drei stilisierte Blätter wachsen. Den Abschluss bildet ein Chrysoprascabochon.	123		1911

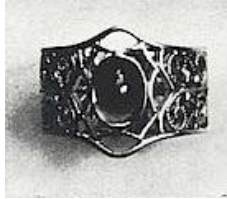
KI 14673-12	DKD XXXI, 1912/13, S. 418.	Eine Blusennadel welche aus einem massiven Stab besteht, in deren Zentrum ein Oval positioniert ist. Aus der rechten Ovalseite wächst eine trichterförmige Blüte Richtung Zentrum, welcher von der Gegenseite zwei Blätter entgegengestellt werden. Zwischen diese Elemente wurden zwei Saphircabochons gesetzt.	119		1911
KI 14673-13	DKD XXXI, 1912/13, S. 417.	Ein Collier aus Gold sowie Türkisen. Der zentrale Mittelteil wird durch ein Perlstabdrahtquadrat gebildet. Aus der Mitte der unteren Seite des Quadrats sprießen 4 Ranken, die sich zu Blättern auswachsen. In der Mitte von diesen Blättern ist ein ovaler Türkis. In dem linken und rechten unteren Eck sowie an der oberen Kante in der Mitte ist jeweils ein Türkiscabochon angeordnet. An diesem Mittelteil sind rechts und links jeweils drei Carreéketten angebracht, welche zu einem ovalen Seitenstück führen. Von diesem führen wiederum drei Carreéketten zur rechteckigen Schließe mit einem zentralen Türkis.	121		1911

KI 14673-14	DKD, XXXIII 1913/14, S.467.	Das zentrale, durchbrochene Mittelstück dieses Anhängers folgt einer abgerundeten Rautenform. In dieser winden sich Ranken, von denen wieder fünf schmale, getriebene Glockenblumen wachsen. Zwischen diese wurden kleine Steincabochons gesetzt. An dem unteren Scheitelpunkt der Raute hängt ein kleiner spitzovaler Anhänger. An den vier Ecken der Raute schließt ein komplexes System von Carreéketten an, die das Mittelstück mit zwei ovalen Seitenelementen verbinden.	130		1912
KI 14673-15	DKD, XXXIII 1913/14, S.467.	Ein ovaler Anhänger aus Gold, dessen Rand durch konvexe Ausbuchtungen geformt wird. Die Innenfläche ist durch eine gezackte Ranke geteilt, welche in der Mitte verläuft. Von dieser ausgehend wachsen mehrgliedrige Blätter und Ranken in Richtung des Außenrands. In der Mitte leicht versetzt sind zwei Halbovale, in welche wieder jeweils ein Halboval eingeschrieben ist. Zwischen diesen Elementen sind vereinzelt ovale Türkiscabochons eingesetzt. Befestigt wurde der Anhänger mit Carreéketten an drei Stellen, auf beiden Seiten in der Mitte sowie am oberen Scheitelpunkt.	129		1912

KI 14673-16	DKD, XXXIII 1913/14, S.467. Ulmer 2003, S. 98. MAK Wien, Inv. W. I. 1085	Anhänger, Silber vergoldet, mit Korallen und Elfenbein (5,7 x 4,4 cm). Im ovalen Binnenfeld des Anhängers wächst aus dem unteren Scheitelpunkt eine Ranke, welche sich wellenförmig durch das Oval nach oben schlängelt. Von dieser Ranke ausgehend wachsen 5 Elfenbeinblüten, zwischen deren dreizackigen Enden sich jeweils zwei Korallencabochons festgesetzt haben. Weitere Cabochons wurden zwischen die Blüten und Ranken gesetzt. Durch ein Collon wird der Anhänger auf die Kette gezogen.	131		1912
KI 14673-17	DKD XXXI, 1912/13, S. 418 Ulmer 2003, S. 98.	Die quadratische Brosche ist mit Perlstabdraht eingefasst. Aus dem unteren Rand sprießen zwei schwungvoll gewundene Blätter empor, wobei das rechte nur bis zur Mitte der Quadratfläche reicht. Darüber ist ein ovaler Chrysoprascabochon gesetzt. Neben den beiden Blättern sitzen verschieden große Steincabochons.	96		1911
KI 14673-19	DKD XXXI, 1912/13, S. 419	Gliederhalskette aus Gold mit verbildeten Perlen. Jedes Glied dieser Kette besitzt einen rechteckigen Aufbau und wird jeweils durch ein Scharnier zusammengehalten. Das zentrale Element dieser Glieder ist eine Perlschale, aus deren Fassung jeweils ein spitzzackiges Blatt Richtung Scharnier entwächst.	101		1911

		Diese einzelnen Glieder sind immer spiegelverkehrt zueinander angeordnet.			
KI 14673-20	DKD XXXI, 1912/13, S. 419	Gliederhalskette aus Silber mit Amethysten. Diese Kette besteht aus zwei Gliedersorten. Bei der ersten handelt es sich um quadratisch facettierte und gefasste Amethyste, bei der zweiten um rechteckige Glieder, wobei die horizontalen Linien konvex ausschwingen. In dessen Binnenfläche ist zentral ein Herzblatt angeordnet, um welches sich Ranken winden.	102		1911
KI 14673-21	DKD XXXI, 1912/13, S. 419.	Gliederhalskette aus Gold mit Lapislazuli. Die erste Gliedersorte dieser Kette ist hochrechteckig und wird durch gefasste Lapislazuli Steine gebildet. Die zweite Sorte ist querrrechteckig, wobei die horizontalen Linien konvex ausschwingen. Darin sind jeweils drei spitzovale Blätter angeordnet und mit Ranken verbunden.	103		1911
KI 14673-23	Ulmer S. 99 Ulmer 2003, S. 98. MAK, Wien, Inv. Nr. W.I 1087	Dieses Armband ist aus Silber vergoldet und setzt sich aus durchbrochenen quadratischen Elementen zusammen, in welche jeweils drei Blätter mit gekerbten Rippen wachsen, sowie zwei Saphiercabochons. Alternierend zwischen diesen Elementen wird jeweils ein Glied mit einem hochrechteckigem Malachit gesetzt.	136		1912

KI 14673-29	DKD XXXI, 1912/13 S. 416.	Diese ovale Dose steht auf vier kannelierten Füßen. Die Seitenwand der Dose ist durch ein ornamentales Band aus spitzovalen Blättern sowie Ranken geschmückt. Der Deckel wird durch einen Perlstabdraht abgeschlossen. In dessen Zentrum ist ein ovaler Malachit mit Perlstabdraht eingefasst.			1911
KI 14673-30	DKD XXXI, 1912/13 S. 416.	Dieser ovale Anhänger in Gold fasst eine vergilbte Perle. Gleichzeitig wächst über diese Perle, ausgehend vom Scheitelpunkt des Ovals, eine Pflanze empor. Im Zentrum des Anhängers teilt sich diese Pflanze und windet sich auf beide Seiten. Diese Bewegung wird durch die zentrale Perlstablinie der Pflanze verdeutlicht. Aus dem Teilungspunkt der Pflanze wächst eine Ranke, ebenso zwei aus dem Stamm.			1912
KI 14673-32	DKD XXXI, 1912/13, S. 419.	Das zentrale Element dieses goldenen Colliers ist ein horizontal ausgerichtetes, durchbrochenes Oval. In diesem wuchern längsovale Blätter sowie runde Türkiscabochons. Dieses Oval ist an beiden Seiten durch zwei- sowie in der Mitte durch eine Carreékette mit dem Halsband verbunden. Dieses besteht aus quadratischen Gliedern mit einem zentralen Türkiscabochon, sowie 4 längsovalen Blättern in jeder Ecke.	104		1911

KI 14673-40	DKD XXXI, 1912/13, S. 435.	Die Vorderseite des Ringes wird durch ein Rechteck gebildet. Von dessen unterer Leiste wachsen zwei Äste, die sich durch das Quadrat schlängeln, aus welchen wieder Blätter und Ranken sprießen. Diese fassen wieder ein Rechteck, in dem 3 Perlen angeordnet sind. Die Ringschiene verjüngt sich stetig vom Rechteck ausgehend.	158		
Ohne Entwurf	DKD XXXI, 1912/13, S. 418	Die Ringschiene wird durch ein feines Netz aus Ranken gebildet. Sie verläuft in gleichmäßiger Breite, nur um die Fassung des ovalen Steincabochons springt sie konvex aus.			
Ohne Entwurf	DKD XXXI, 1912/13, S. 418	Die Ringschiene hat eine wellenförmige Kontur, die auch durch das innere Muster mitgetragen wird. Darin zieht sich eine Ranke, von der kleine Blätter und Äste wachsen.			

Dagobert Peché

KI 14681- 13	http://www.beletag.de.com/de/Ausstellung/Paris_08_Beiheft.pdf (30.5.2012)	Dieser Goldring wird durch eine massive Ringschiene gebildet, auf der ein oktogonales Mittelstück sitzt. Dieses wird in drei Flächen unterteilt, wobei die mittlere mit weißem Achat hinterlegt ist und die beiden seitlichen mit schwarzem. Aus den Schnittpunkten der äußeren Flächen zur Mitte sprießt jeweils ein Gewächs, welches sich über die schwarze Fläche zu einem Herzblatt auswächst.	247		
KI 14681- 17	DKD XXXIV; 1914, S. 217; Kunst Auktionen GmbH., 85. Auktion im Kinsky, Lot 531, 21. 06. 2011.	Diese beiden Anhänger gehen auf den selben Entwurf zurück, wurden aber unterschiedlich ausgeführt. Der linke in Gold, mit dünner Perlstabrahmung und fein gearbeiteter Blume und Blütenranken, welche sich über einen Stein spannen. Der Anhänger ist über zwei Ösen direkt mit einer Carreékette verbunden. Der rechte ist aus Silber, mit dicker Drahtrahmung. Die Pflanze und die Ranken sind ebenfalls in einer größeren Weise ausgeführt.	205		

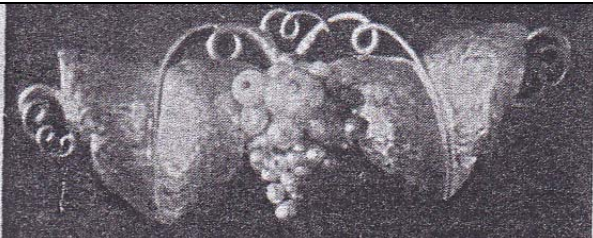
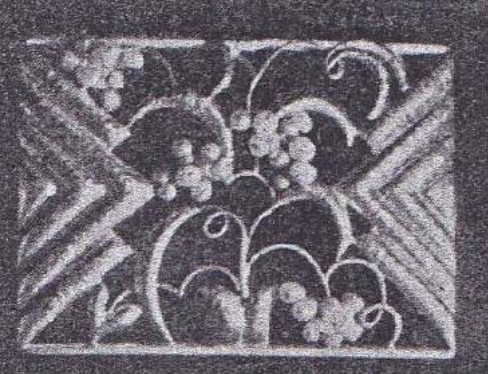
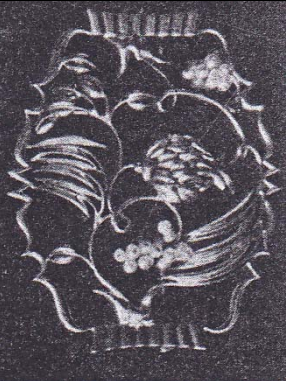
KI 14681- 18	DKD XXXIV, 1914, S. 381.	Das ovale Frontstück des Ringes wird durch die Einfassung einer Perlschale gebildet. Von dem unteren Scheitelpunkt des Ovals wächst ein Pflänzchen in einer Wellenlinie empor, von der auf jeder Seite Herzblätter sprießen. Dieses Mittelstück ist auf einer klassischen Ringschiene befestigt.			1913
KI 14681- 19	DKD XXXIV, 1914, S. 217	Diese Brosche wird durch ein horizontal liegendes Oval gebildet, welches einen Stein einfasst. Über diesen Stein wächst von links nach rechts eine diagonal verlaufende Ranke. Auf die linke Seite wachsen eine glockenförmige Blüte, sowie ein Ast mit Blattbesatz. Auf der rechten Seite sind ebenso zwei Laubäste und Ranken angebracht. Die Blätter und Blüten wurden durch Treibarbeit hergestellt.	223		
KI 14682-13	DKD XXXIV, 1914, S. 381.	Der Kopf der Anstecknadel ist ovalförmig und bildet die Fassung für einen Stein. Über diesen zieht sich eine zarte Pflanze mit dünnen, spitzen Blättern. Dieser Vorderteil ist auf eine Nadel aufgelötet.	224		

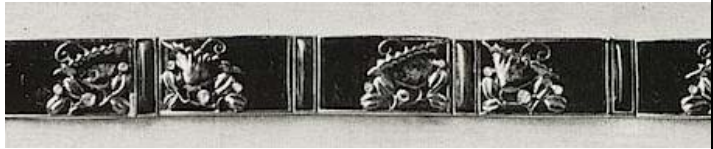
KI 14682-13	DKD XXXIV, 1914, S. 381.	Ein runder Elfenbeinkreis bildet den Kopf der Anstecknadel. Dieser wird durch eine dicke Fassung gerahmt. Von der unteren Rahmung ausgehend wächst eine Pflanze über das gesamte Elfenbeinfeld und teilt sich in der Mitte in zwei Äste, die in zwei Herzblätter münden.	245		
KI 14682-26	DKD XXXIV, 1914, S. 381.	Die Fläche des Anhängers wird durch eine ovale Rahmung geschaffen. In diesem ist im unteren linken Eck ein Frauengesicht aus Elfenbein, mit einer Haarpracht aus Ebenholz angeordnet. Die Dame wird durch Haarschmuck und seitlich angeordneter Blüten geziert, welche aus Goldblech getrieben wurden. Der Anhänger ist auf beiden Seiten, sowie oben mit einer Carreékette verbunden. Durch diese Befestigung bildet die Kette optisch zwei Dreiecke.	237		
KI 14693-12	http://www.beletag.de/Ausstellung/Paris_08_Beiheft.pdf (30.5.2012) Schweiger, Wiener Werkstätte: Kunst und Handwerk 1903–1932, Wien 1982 S. 219.	Diese Anhänger gehen auf den gleichen Entwurf zurück, wurden aber in unterschiedlichen Materialien ausgeführt. Der linke in Silber und Elfenbein, der rechte in Gold und Türkis. Der Aufbau der beiden Stücke ist sehr ähnlich. Aus dem unteren Scheitelpunkt der ovalen Rahmung wächst ein Stamm empor, der sich zur Mitte hin verjüngt und sich dort schließlich teilt. Auf diesen geschwungen Ästen sitzen nach oben Früchte und	320		

		nach unten bilden sich spitze, pfeilartige Blätter aus. Über ein Collon wurden die Anhänger mit der Kette verbunden.			
KI 14693-13	DKD XXXIV, 1914, S. 381	Ein ovaler Karneol bildet den Hintergrund dieses Anhängers. Er ist durch eine zarte Fassung eingerahmt. Von diesem bildet sich ein Netz von Ranken über den Stein, die aus darüber gesäten Blüten wachsen. Der Großteil dieser ist nur zum Teil auf der Ovalfläche zu sehen, da die Blüten meist durch den Rand abgeschnitten sind.	232		
KI 14675-29	DKD XXXIV, 1914, S. 381	Ein Draht, wie auch ein Perlstabdraht bilden die Rahmung dieses ovalen Anhängers. Aus einem Stamm wächst ein fragiles Bäumchen, dessen Äste sich über die gesamte Binnenfläche des Anhängers spannen. In der Abbildung scheint es aufgrund der Spiegelung, als wäre über diesem Gewächs ein Glasschutz gefasst worden. Auf diesen wird aber weder im Entwurf noch in der Zeitschrift der Abbildung (DKD XXXIV) hingewiesen.	242		
Ohne Entwurf	DKD XXXIV, 1914, S. 381	Der Mittelteil des Ringes wird durch einen Stein gebildet, der mit Perlstabdraht eingefasst ist. Über den Stein wächst eine spitz austreibende Pflanze.			

Ohne Entwurf	DKD XXXIV, 1914, S. 381	Auf eine massive Ringschiene wurde ein Rechteck aus Perlstabdraht gesetzt, in dessen Zentrum ein ovaler Opalcabochon gefasst ist. Um diesen zentralen Stein wachsen Blätterranken.			
Ohne Entwurf	DKD XXXIV, 1914, S. 381	Ein rechteckiges Quadrat aus Perlstabdraht bildet die Frontseite des Ringes. Aus der Mitte der unteren Kante wachsen zwei Blätterranken spiegelbildlich zueinander in Richtung der oberen Quadratecken. Zwischen den beiden Ranken sitzt ein oval facettierter Stein.			
Ohne Entwurf	DKD XXXIV, 1914, S. 381	An der Vorderseite des Ringes ist eine Kamee angebracht. Diese zeigt ähnliche Blattformen und Ranken wie sie auch in anderen Entwürfen Peches zu finden sind.			
Ohne Entwurf	DKD XXXIV, 1914, S. 217	Auf einer massiven Ringschiene sitzt ein ovaler Steincabochon. Vom unteren Rand des Steins sprießt ein Ast, der über die ganze Fläche zarte Ranken ausbreitet und damit ein Netz über den Stein zieht.			

	KKH 1920, S. 194.	Dieser goldene Anhänger besteht aus einem filigranen Drahtgestell. Ausgehend von einer Gruppierung von Perlen an welche ein Collon angebracht ist, wachsen symmetrisch nach links und rechts fein geschwungene Äste, an die jeweils nach unten ein blitzförmiges Blatt, eine Raute und abermals eine Gruppe von Perlen anschließt. Diese beiden Äste winden sich in einer Drehung zur Mitte und münden in eine kleine Raute. Von dieser Raute sprießen abermals drei Äste die parallel nach oben zum Collon wachsen.				
	KKH 1920, S. 194. Noever 1998, Abb. 75.	Die Grundform dieses goldenen Anhängers lässt sich auf einen Vierpass zurückführen, an dessen Kehlung zwei, oder dreizackige Elemente eingesetzt wurden. In dem Vierpass wächst ein Bäumchen mit spitzen, länglichen Blättern und Traubendolden. Der Anhänger wird mit der Kette über ein Collon verbunden, welches aus einer Pflanze aus der oberen Kehlung des Vierpasses wächst.				

	KKH 1920, S. 194.	Im Zentrum der goldenen Brosche ist eine Traubendolde aus Perlen angebracht. Von dieser wächst symmetrisch über geschwungene Ranken auf beiden Seiten ein dreieckförmiges Blatt.			
	KKH 1920, S. 194.	Der Brosche liegt eine quadratische Rahmung zugrunde in dessen Binnenfeld jeweils von links und rechts ein dreizackiges Blech wächst, in welche dreieckförmige Einkerbungen getrieben wurden. Von der Mitte des unteren Randes ausgehend wächst über die restliche Binnenfläche eine Ranke mit herz- und sichelförmigen Blättern sowie Traubendolden aus Perlen.			
	KKH 1920, S. 194.	Das Schmuckstück wird seitlich durch eine ausschwingende Rahmung begrenzt sowie oben und unten durch ein massives Element, mit parallel vertikalen Einkerbungen. Innerhalb dieser Begrenzung wächst ein filigranes Pflänzchen, das sichel- und spitzovale Blätter und Traubendolden aus Perlen ausbildet.			

12.8 Josef von Storck					
Ohne Entwurf	Neuwirth 1976b, S. 336. MAK Wien Inv. Nr: Go 1015.	Kaffeeservice aus Silber getrieben, bestehend aus Anbietplatte, Kaffee- und Milchkanne sowie einem Zuckerbecher. Die Stücke sind mattiert, und mit floralem Dekor überzogen.			1897
12.9 Milla Weltmann					
KI 14686-5	DKD XXXV, 1914/15, S. 161	Das Goldarmband besteht aus zwei Gliedersorten. Die erste ist aus gefasstem hochrechteckigen Malachit, die zweite besteht aus einem Querrechteck mit Onyxgrund. In diesen ist immer spiegelbildlich zueinander eine Glockenblume angebracht.			1914

KI 14686-6	DKD XXXV, 1914/15, S. 160	„Blumentopfbrosche“ Über einem schwarz emaillierten Sockel mit weißen Rauten sind wie Blüten darüber gefasste Korallen-, Malachit-, und Elfenbeincabochons angeordnet. Dazwischen wachsen Ranken mit Herzblättern. Diese Formation wird durch einen Draht, der in halbkreisförmigen Sprüngen über die Brosche gezogen ist, zusammengefasst.			1913
KI 14686-7	DKD XXXV, 1914/15, S. 160	Goldanhänger in Form einer Blumenvase. Ein mit Zacken getriebenes, seitlich konkav einschwingendes Rechteck bildet die Vase. Darüber ist ein ovaler Onyx, mit einem eingelassenen Blütenstempel, Chrysopras- und Opalcabochons, sowie Herzblättern. Dieser Blumenstrauß wird durch einen gewellten Draht umfassen.			1913
KI 14686-17	DKD XXXV, 1914/15, S. 160	Das Medaillon besitzt einen schwarzen Onyxdeckel, auf dem eine in Goldblech getriebene Blumenvase montiert ist. Über ein Verbindungsstück mit schmalen Rippen und einer Blüte ist das Medaillon an einem Samtband angebracht. Dieses Band öffnet sich in einem 90° Winkel, bevor es über rechtwinkelige Spangen mit einem horizontalen Halsband zusammengebracht wird.	239		1914

13 Abbildungsnachweis

1. Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa, Wien 2011, S. 37.
2. http://www.artfixdaily.com/news_feed/2011/07/27/7705-jeweler-ralph-esmerian-gets-6-year-prison-sentence (15.4.2012)
3. Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa, Wien 2011, S. 38.
4. http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1991.164_auch_1901 (15.4.2012)
5. Geoffrey Munn, Pre-Raphaelite to arts and crafts jewellery, Woodbrige 1989, S. 186.
6. Andrew McLaren, Charles Rennie Mackintosh, (1868-1928) ; architecture, design and painting ; Edinburgh Festival 1968, Edingburgh, S.123.
7. Ver Sacrum, Jg. 3, 1900, Heft 5, S. 79.
8. DKD XV, 1904/05, S. 44.
9. DKD XV, 1904/05, S. 42.
10. Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa, Wien 2011, S. 61.
11. Janis Staggs, Wiener Werkstätte Jewelry, Osterfildern 2008, S. 80.
12. DKD XXII, 1908, S. 103.
13. Werner Schweiger, Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk 1903- 1932, Wien 1982, S. 219.
14. Janis Staggs, Wiener Werkstätte Jewelry, Osterfildern 2008, S. 103.
15. Janis Staggs, Wiener Werkstätte Jewelry, Osterfildern 2008, S. 107.
16. Die Kunst, Bd. 38, 1918, S. 163.
17. DKD XVII, 1909/1910, S. 95.
18. DKD XXIII, 1908/09.
19. Ulrike von Hase, Passau 1977, S. 319.
20. Waltraud Neuwirth, Lexikon Wiener Gold- und Silberschmiede und ihre Punzen 186 –1922, Wien 1976, S. 22.
21. Karl Kreuzer, Gürtelschliessen des Jugendstils, München 1990, S. 86.
22. DKD XV, Jg. 8, 1904/05, S. 46.
23. DKD XVII Jg. 9, 1905/06, S. 188, 189.
24. DKD XVII, Jg. 1905/06, S. 184.
25. MAK, Inv. Nr: 575/12574/10,11,14.
26. DKD XV; Jg. 8, 1904/05, S. 42.
27. Patricia Spiegelfeld (Hg.), Glanz einer Epoche : Jugendstil-Schmuck aus Europa, Wien 2011. S.68.
28. MAK, Inv. Nr: KI 14675-15.
29. Waltraud Neuwirth, Lexikon Wiener Gold- und Silberschmiede und ihre Punzen 1867 – 1922, Wien 1976, S. 22.
30. Koloman Moser : 1868 - 1918 (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 1997) Wien 1997, S. 229.
31. Werner Schweiger, Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk 1903- 1932, Wien 1982, S. 48.
32. http://www.austrialexikon.at/ebook/wbin/ambrosius.html#pagenum=162&book=Sachbuch/Design_der_Wiener_Werkstaette&thumbview=2p&layer=default1&pageid=00000161, (30.5.2012)
33. Werner Schweiger, Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk 1903- 1932, Wien 1982, S. 212.
34. Werner Schweiger, Wiener Werkstätte, Kunst und Handwerk 1903- 1932, Wien 1982, S. 212.
35. Philipp Virag
36. Philipp Virag
37. Österreichisches Patentamt, Privilegium 41/1841
38. MAK, Inv. Nr: KI 14675-1 .
39. MAK, Inv. Nr: KI 14674-26.

40. MAK, Inv. Nr: KI 14674-38.
41. MAK, Inv. Nr: KI 14674-4.
42. MAK, Inv. Nr: KI 14674-4.9
43. Waltraud Neuwirth, Oscar Dietrich- ein Wiener Gold und Silberschmied der Jahrhundertwende, in: Alte und moderne Kunst, 1976, S. 56.
44. DKD, Band XXVI, 1911 S. 339.
45. MAK, Inv. Nr: KI 14676-10.
46. DKD, Band XXVI, 1911 S. 339.
47. MAK, Inv. Nr: KI 14693-11.
48. MAK, Inv. Nr: KI 14686-2.
49. MAK, Inv. Nr: KI 14686-3.
50. MAK, Inv. Nr: KI 14584.
51. MAK, Inv. Nr: KI 14682-7.
52. MAK, Inv. Nr: KI 14682-26.
53. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb. 122.
54. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb. 118.
55. MAK, Inv. Nr: KI 14681- 17.
56. DKD , XXXIV 1914 S. 217.
57. 85. Auktion im Kinsky Kunst Auktionen, Lot 531, 21. 06. 2011.
58. DKD, XXXIV 1914, S 381
59. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998. Abb. 337.
60. DKD 1913, XXXII S. 370.
61. http://www.beletage.com/de/Ausstellung/Paris_08_Beiheft.pdf (30.5.2012).
62. Schweiger , Wiener Werkstätte : Kunst und Handwerk 1903 – 1932, Wien 1982 S. 219.
63. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb. 48.
64. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998. Abb. 17.
65. MAK, Inv. Nr: KI 14682-10.
66. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb. 75.
67. Eduard Seckler, Josef Hoffmann. Das Architektonische Werk, Wien 1982, S. 166.
68. KKH Bd. 13, 1910 S 680.
69. MAK, Inv. Nr: KI 14673-21.
70. DKD XXXI 1912/1913 S. 419.
71. DKD XXVIII 1911, S. 63.
72. MAK, Inv. Nr: KI 14673-2.
73. MAK, Inv. Nr: KI 14673-38.
74. MAK, Inv. Nr: KI 14673-26.
75. MAK, Inv. Nr: KI 14673-25 .
76. MAK, Inv. Nr: KI 14674-81.
77. DKD XXVIII , 1911, S.53.
78. MAK, Inv. Nr: KI 14673-15.
79. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb. 282.
80. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb. 208.
81. Peter Noever (Hg.), Die Überwindung der Utilität : Dagobert Peche und die Wiener Werkstätte (Kat Ausst. MAK, Wien 1998), Wien 1998, Abb.11.
82. MAK, Inv. Nr: KI 14682-20.

14 Curriculum Vitae

Philipp Virag

Geboren am: 21. 07. 1988

Email: philipp@virag.cc

Beruflicher Werdegang

Voluntariat: Museum für Angewandte Kunst Seit April 2011, Wien

Bibliothek und Kunstblättersammlung

Katalogisierung, Digitalisierung sowie wissenschaftliche

Erforschung des Nachlass Dietrich im Rahmen meiner

Diplomarbeit.

Praktikum: Austrian Cultural Forum New York August - Oktober 2010

PR- und Visual Arts Department

Kuratorische Unterstützung bei folgenden Ausstellungen,

inklusive Pressebetreuung: 1984, Serbia F.A.Q, Beauty

Contest.

New York

Kundenbetreuung: Auktionshaus Dorotheum

Juwelen und Schmuck Abteilung

Auftragsannahme, Beratung und Kundenakquisition,

Mitwirkung an internationalen Auktionen

August 2008 -

August 2009, Wien

Praktikum: Michael Eipeldauer –

Schmuckunitakte

Goldschmiedearbeiten und Designentwicklung

Juli 2004, Wien

Studien

Universität Wien

Diplomstudium Kunstgeschichte

Oktober 2007 –

Juni 2012

Wirtschaftsuniversität Wien

Bachelorstudium BWL

Spezialisierung: Marketing, Public & Non Profit

Management, Medienökonomik

Oktober 2007 –

Juni 2012

Ausbildung

Evangelisches Gymnasium und Werkschulheim 2002 – 2007

mit Goldschmiedausbildung

Goldschmiedegesellenprüfung

Matura mit gutem Erfolg

2006

2007

Rudolf Steiner Schule Wien West

1994 – 2002

15 Abstract

Unter Oscar Dietrich entwickelte sich die Werkstatt Dietrich von einer traditionellen Goldschmiede zu einem umfassenden Erzeuger von kunstgewerblichen Gegenständen. Trotz dieser Erweiterung des Sortiments konnte Oscar Dietrich durch eine enge Kooperation mit Absolventen und Professoren immer den Anspruch nach künstlerischer Gestaltung wahren. Die Werke der Firma Dietrich, die auf Grundlage der Entwürfe hergestellt wurden, welche sich heute im Nachlass befinden, stellen zu keinem Zeitpunkt einen radikalen Wendepunkt in der stilistischen Entwicklung von Schmuck dar, wie dies bei der Wiener Werkstätte um 1903 der Fall war. Doch gerade aufgrund der graduellen Stilentwicklung war dies ein nachhaltiger Wandel, der sich insbesondere bei den Künstlern wie Dagobert Peche und Josef Emanuel Margold bis in die 1920er Jahre nachvollziehen lässt. Dieser Prozess konnte auch vom Publikum verstanden und mitgetragen werden, da diese Schmuckstücke nicht dessen Stilverständnis grundsätzlich in Frage stellten, sondern durch schrittweise Erneuerungen, wie auch Rückgriffe, eine neue „moderne“ Gestaltung von Schmuck etablieren konnte. Diese Richtung ist aber nicht automatisch als Verneigung vor der Kundschaft zu deuten, denn die Entwürfe der Künstler stehen stilistisch immer im engsten Zusammenhang mit ihrem restlichen Oeuvre und Kunstschaffen, auch wenn dieser in den Schmuckentwürfen zeitweise nicht in vollständiger Ausprägung zu Tage tritt.

Oscar Dietrich kann somit eine Vermittlungsposition zwischen den „radikalen“ Erneuerungen der Wiener Werkstätte und dem traditionellen Stilgefühl der Wiener Goldschmiede zugewiesen werden. Durch seine Weitsicht mit aufstrebenden Künstlerpersönlichkeiten zusammenzuarbeiten, konnte er sich innerhalb dieser divergierenden Kunstauffassungen als Goldschmied eine Position erarbeiten, die auch außerhalb der Grenzen Österreichs Anerkennung fand. So waren es die Erzeugnisse der Firma Dietrich, die nach den Schmuckstücken der Wiener Werkstätte die meiste Aufmerksamkeit in nationalen und internationalen Fachzeitschriften bekamen. Bei diesen Erfolgen muss zusätzlich im Auge behalten werden, dass es sich bei dieser Werkstatt um einen Handwerksbetrieb im traditionellen Sinne handelte, der nicht auf die großzügige Unterstützung einiger Mäzene zurückgreifen konnte, sondern sich alleine aus dem Verkauf seiner Werkstücke finanziert hat.