

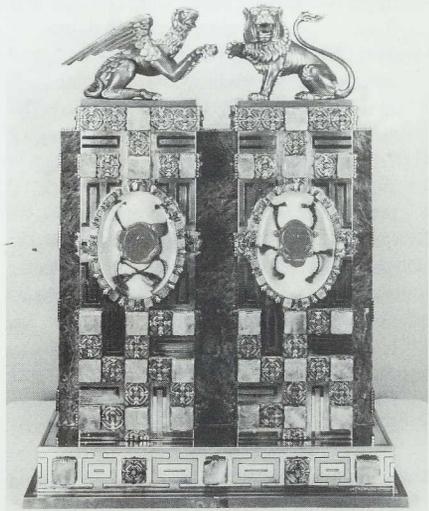
Wolfgang Metzger

Ein Goldschmied auf der Suche nach dem »Großdeutschen Stil«

Karl B. Berthold und der Nationalsozialismus

I

Im obersten Stockwerk des Braunschweigischen Landesmuseums, unter den Exponaten des Dritten Reiches, sticht der Inhalt einer Vitrine ganz besonders ins Auge. Die dort gezeigten Stücke frappieren nicht nur durch ihre äußere Erscheinung; vor allem durch Inhalt und Verwendungszweck wirken sie heute geradezu bizarr. Es handelt sich um die aufwendigen Schauffassungen für Haarlocken des hochmittelalterlichen Sachsenherzogs Heinrich des Löwen und seiner Frau Mathilde. Diese sterblichen Reste, hier wie Reliquien behandelt, hatte 1935 eine Öffnung der Bestattungen unter dem Grabdenkmal des Herzogspaares im Braunschweiger Dom zutage gebracht.¹ Im Mittelpunkt steht ein monumentaler Schrein aus feuervergoldetem Silber und Bronze, verziert mit schlesischem Nephrit, Rosenquarzen, Korallen und Bergkristall (Abb. 1).² Die bekrönenden Tierfiguren aus teilvergoldetem (tauschier-tem) Bronze-Hohlguß stellen links den Greifen aus der Sage von Heinrich dem Löwen dar,³ der Löwe rechts ist ein Sinnbild des Herzogs. Der Kopf des Tieres mit aufgerissenem Rachen und betonter Kinnlinie nimmt formal auf das Braunschweiger Löwenstandbild Heinrichs Bezug. Die Schmuckbänder aus wuchtigen Rosenquarzen und stilisierten Zikaden (als Symbole der Unsterblichkeit⁴) bilden im unteren Bereich jeweils ein Hakenkreuz. Der bronzene Sockel weist ein mit Stoff ausgeschlagenes Fach für ein – heute verlorenes – Dokument auf, das über die Bedeutung des Stückes Auskunft gab. Die Haare waren unter den beiden Bergkristallfenstern auf grauem Pergament befestigt⁵, wo sich heute zwei rote Lacksiegel befinden. Dieser Schrein war eines der Schaustücke für die neue »Weihestätte« – den profanierten und zum politischen Denkmal des Naziregimes umgebauten Braunschweiger Dom.⁶ Er stand in einer Art Vorhalle der neuen Gruftanlage für Heinrich den Löwen und Herzogin Mathilde, präsentiert in einer verglasten, von innen beleuchteten Nische an der Ostwand, gegenüber dem Abstieg in die halbdunkle, als Kultraum inszenierte Gruft.⁷ Die beiden anderen Exponate der Vitrine stehen in unmittelbarem, auch formalem, Zusammenhang mit der großen Schauffassung: eine Art Kassette mit zwei runden Fen-



1 Schrein Heinrichs des Löwen, 1938, Braunschweigisches Landesmuseum

stern auf der Oberseite enthält heute noch zwei Strähnen menschlicher Haare, die von Heinrich dem Löwen und seiner Frau Mathilde stammen sollen. Diese kleine Schaufassung war nicht zur öffentlichen Präsentation, sondern wohl für einen privaten Rahmen gedacht. Schließlich enthält eine kleine, weniger aufwendig gearbeitete Kasette die Nachbildung eines Schmuckbandes aus der Graböffnung, auch sie wurde in der Nische im Dom ausgestellt.⁸ Obwohl die Bezugnahme auf die Tradition mittelalterlicher Reliquiare offensichtlich ist, wurden dort keine direkten formalen Anleihen gemacht – auch nur die Andeutung christlicher Motive wurde sorgfältig vermieden. Die Schaufassungen waren wesentliche Elemente der Inszenierung zur Verherrlichung Heinrichs des Löwen, der als »Ostkolonisateur« zum historischen Ahnherren der nationalsozialistischen Expansionspolitik stilisiert wurde. Es handelt sich offenbar um Goldschmiedewerke, die als Mittel staatlicher Propaganda geschaffen und eingesetzt wurden.

II

Wenn von Künstlern im Dienste politisch-ideologischer Repräsentation und staatlicher Propaganda die Rede ist, so denkt man in erster Linie an Architekten, Bildhauer, Maler und Grafiker, auch an Fotografen und Regisseure. Repräsentative Bauten, Denkmäler, und szenische Bilder (im weitesten Sinn), die unmittelbar geeignet erscheinen, Botschaften im Sinne politischer Propaganda zu übermitteln, sind die am häufigsten eingesetzten Mittel staatlicher Selbstdarstellung im Bereich der bildenden Künste. Propaganda und »Kunstpolitik« des »Dritten Reiches« bemächtigten sich jedoch auch der übrigen Bereiche der Gestaltung. Gerade das Kunsthandwerk wurde ganz bewußt und gezielt aufgewertet, erkennbar etwa daran, daß es in der jährlichen »Großen Deutschen Kunstausstellung« im Münchner Glaspalast nahezu gleichberechtigt neben Malerei und Skulptur präsentiert wurde. Ein auffallendes Indiz ist auch ein Wandel in der Begrifflichkeit. War in den 20er Jahren überwiegend von »Kunstgewerbe« die Rede, so setzte sich um 1933 recht schnell die Bezeichnung »Kunsthandwerk« durch.⁹ Während »Gewerbe« ein ideologisch negativ besetzter Begriff wurde, der für bloßes Profitstreben stand, erlebte der Begriff »Handwerk« eine beträchtliche ideologische Aufladung und Aufwertung.¹⁰ Letztlich sollten alle Bereiche des Lebens ideologisiert werden, besonderes Interesse galt der kulturellen »Volksbildung«, besonders auf dem Feld der bildenden Künste. Der Geschmacksbildung, ja »Gemütspflege« sollte eine wesentliche Rolle zukommen.¹¹

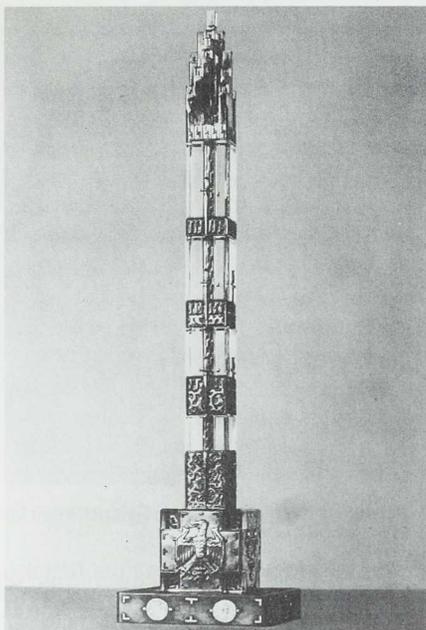
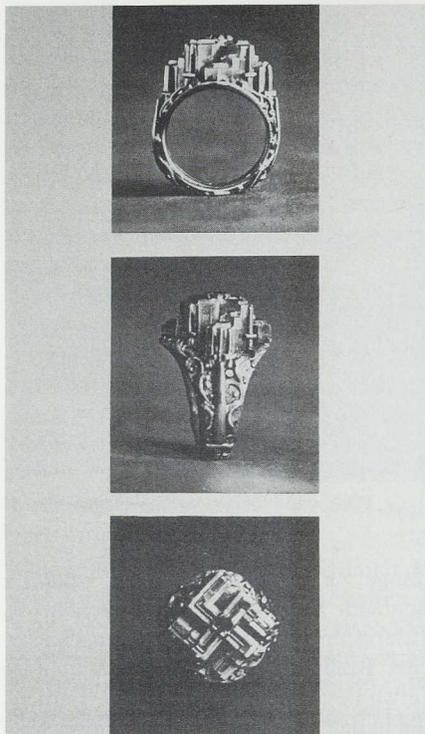
Die Kunstpolitik des Dritten Reiches hat Goldschmiedearbeiten von öffentlich-repräsentativem Charakter gefördert und ihnen erhebliche Aufmerksamkeit entgegengebracht, sie wurden dabei als geeignete Elemente der staatlichen Repräsentation und Propaganda verstanden. So wurde 1936 anlässlich der Olympiade von der Reichskammer für Bildende Künste eine Wanderausstellung »Siegerpreise und Ehrengaben« durchgeführt.¹² Derartige Präsentationen sollten auch in diesem Bereich die Entwicklung eines neuen, der herrschenden Ideologie entsprechenden, Stils anregen. Die Veranstaltung von »geschmacksbildenden« Ausstellungen war im übrigen nicht neu, auch die Ausstellungen des Werkbundes hatten prinzipiell die Intention, geschmacksbildend zu wirken, allerdings ohne einen derart dezidiert ideologischen Überbau.¹³ Der Versuch, einen eigenen »nationalsozialistischen Stil« zu be-

gründen, zeitigte jedoch in der Regel recht unbefriedigende Ergebnisse, in vielen Fällen kam es nur zum massiven Einsatz einschlägiger Symbole (Hakenkreuze, Reichsadler und dgl.).¹⁴ Die Suche nach einem »nationalen« Stil, gerade auch im Kunstgewerbe, hatte im übrigen schon in den zwanziger Jahren eingesetzt und brachte eine Abkehr von den im Ausland, wichtig war hier vor allem Frankreich, wirksamen Tendenzen und die Hinwendung zu »germanischen Traditionen«.¹⁵ Die Braunschweiger »Schaufassungen« und ihr Schöpfer, der Goldschmied Karl Borromäus Berthold (1889-1975), erweisen sich in diesem Kontext der ideologischen Einbindung des Kunsthandwerks und der Suche nach einem adäquaten, mit der NS-Ideologie in Übereinstimmung stehenden Stil als bezeichnendes Fallbeispiel.

III

Der Schrein für die »Halle Heinrichs des Löwen«, wie der zum politischen Denkmal gewordene Braunschweiger Dom auch genannt wurde, bildet zwar einen Kulminationspunkt im Schaffen Bertholds während des Dritten Reiches, steht jedoch in seinem Werk keineswegs isoliert. Schon der 1940 von dem Kunsthistoriker Adolf Feulner publizierte Katalog von Arbeiten zeigt eine ganze Reihe von Werken der dreißiger Jahre, die für Funktionsträger des Nationalsozialistischen Staates, Städte und die Reichsregierung entstanden.¹⁶ Ein kurzer Überblick kann Form und Intention dieser Stücke verdeutlichen.

Am Anfang steht ein um 1930 entstandener goldener Hakenkreuz-Ring mit Rubinen in kubischen Formen, der Hitler 1932 durch den »Kampfbund für deutsche Kultur« zum Geburtstag überreicht wurde (Abb. 2).¹⁷ Schon rein formal hebt er sich von den früheren Ringen Bertholds ab. Die prismaartigen, kristallinen Formen erweisen sich als typisches Element dieser Schaffensphase.¹⁸ Ob die Erwerbung durch Alfred Rosenbergs »Kampfbund« als Geschenk für Hitler auf eine Verbindung Bertholds zu dieser Organisation hinweist, war bisher nicht zu ermitteln,¹⁹ auf jeden Fall aber hatte das Schmuckstück im Brennpunkt nationalsozialistischer »Kulturpolitik« dieser Jahre Zustimmung und Aufmerksamkeit gefunden. Ein recht monumentales, symbolträchtiges Stück ging 1934 als »Ehrengeschenk« der Stadt Wiesbaden an Hitler. Das turmartige, silbergefaßte Kristallprisma (Abb. 3) war als »Symbol des Kampfes und Sieges der NS-Bewegung« gedacht.²⁰ Hans Würker schrieb zur Symbolik des Stückes: »Daß die zu jeder Phase des dargestellten Kampfes gehörenden Schwerter aufwärts von Stufe zu Stufe mehr in das volle Licht der Kristalle treten, ist ebenso feine Sinndeutung wie künstlerische Absicht, die Masse des Lichtes nach oben hin zu vermehren, über dem nun das abschließende Hakenkreuz wie eine schimmernde Krönung strahlt.«²¹ Die in den Sockel eingelassenen römischen Münzen (Wiesbadener Funde) und die Inschrift verwiesen nicht nur auf die antiken Wurzeln der Stadt, sondern stellen auch die Verbindung zwischen römischem Reich und NS-Staat her. Formal vergleichbar, wenn auch weniger aufwendig ist das »Ehrengeschenk« im Besitz Robert Leys von 1937.²² Ein weiteres »Ehrengeschenk« wurde von der »Wirtschaft des Gaues Köln-Aachen« dem Gauleiter Josef Grohé überreicht. Es stellt eine sich aus einem Stahlblock entwickelnde Schwertspitze dar, die mit einer gravierten und goldtauschierten symbolischen Darstellung versehen wurde.²³



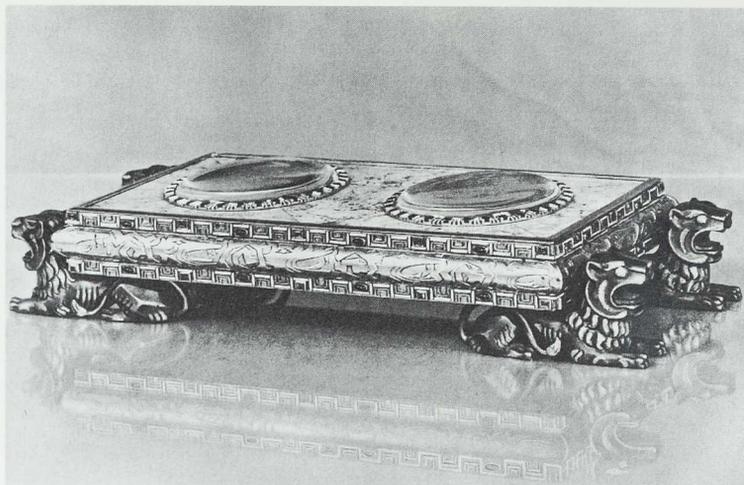
3 »Ehrengeschenk« der Stadt Wiesbaden, 1934

2 Hakenkreuz-Ring, um 1930

1940 befanden sich mindestens vier repräsentative Werke Bertholds im Besitz Hermann Görings, darunter eine Art Zeremonialschwert mit edelsteinbesetztem Griff und goldtauschierter Klinge von 1933,²⁴ eine silberne Kassette mit Nephriteinlagen von 1937/38²⁵ und eine weitere kleine Schaufassung für Haare Heinrichs des Löwen.²⁶

Berthold bekam auch staatliche Aufträge für Preise, so entstand der »Filmwanderpreis der Reichsregierung«²⁷ von 1934/35 und der »Pokal des Führers zum Preis der Nationen« (Aachen) von 1938, ein in der Form konventioneller Pokal (Höhe 70 cm!) mit Bertholds charakteristischer geometrischer Ornamentik und Nephriteilen.²⁸

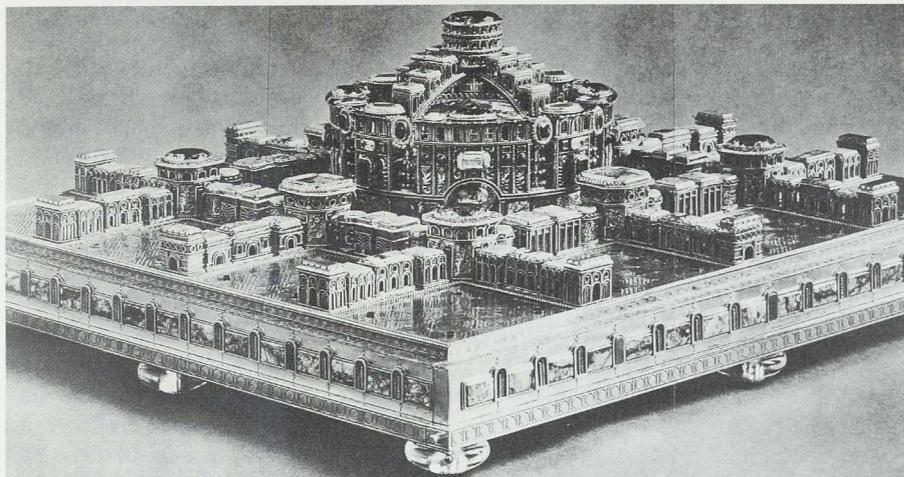
Das zentrale Stück dieser Jahre ist der »Schrein Heinrichs des Löwen«, Ende 1936 vom Ministerpräsidenten des Freistaates Braunschweig, Dietrich Klagges, in Auftrag gegeben.²⁹ Neben dem großen Schaustück für die romanische Stiftskirche St. Blasii (Braunschweiger Dom) und die bereits erwähnte kleine Schaufassung des Landesmuseums entstanden mindestens zwei weitere Fassungen in Form flacher Kassetten mit Bergkristallfenstern. Die aufwendigsten mit Feueropaln und synthetischen Smaragden (»Igmerald« – ein neues Paradeprodukt der IG-Farben) besetzten Ausführungen gingen als Geschenke des Ministerpräsidenten an Hitler (Abb. 4)³⁰ und an Göring.³¹ Da er hoffte, weitere ehrgeizige Projekte an die Braunschweiger Aufträge anschließen zu können, schrieb Berthold im Mai 1939 an den persönlichen



4 Schaufassung für Haarlocken Heinrichs des Löwen, 1937

Referenten Hitlers: »Es schwebt mir schon lange vor, etwas zu gestalten, wodurch das grandiose Werk des Führers ›Großdeutschland‹ zum Ausdruck gebracht wird, und das sich würdig anreihen soll an die künstlerische Tradition des Welfenschatzes und der Reichsinsignien.«³² Signifikant an der Braunschweiger großen Schaufassung ist auch die Wahl der Materialien wie etwa des »Nephrit«. Nach der Entdeckung eines großen Nephrit-Lagers in Schlesien in den 30er Jahren wurde dieses Material von offizieller Seite als Schmuckstein propagiert, so wurde 1936 ein Wettbewerb »Schmuck mit Nephrit« ausgeschrieben.³³ Vergleichbar ist etwa die Kampagne zur Verwendung ausschließlich deutscher Hölzer für die Möbelgestaltung. Dies war nicht nur als ideologische Aufwertung des *deutschen* Materials gedacht, sondern sollte, angesichts des Devisenmangels, auch teure Importe einsparen.³⁴ Welche Bedeutung Berthold dem Braunschweiger Auftrag beimaß, zeigt sich auch daran, daß ein Detail der »Schaufassung« als Umschlagbild auf der Monographie Feulners von 1940 verwendet wurde, einer Publikation, die in enger Zusammenarbeit mit dem Goldschmied selbst entstand.

Ein weiteres aufwendiges Schaustück entstand 1939 als »Ehregabe der Hansestadt Köln« zum 50. Geburtstag Hitlers (Abb. 5). Auf einer ca. 50 x 50 cm großen, flachen Kasette mit Bergkristallfüßen erhob sich eine sonderbare Phantasiearchitektur um ein rundes Mittelgebäude, das als »Stadtkrone« deutliche Anklänge an eine hochmittelalterliche Bügelkrone zeigt und somit auf Köln als die Krone aller Städte verweist.³⁵ Weitere Historismen, die auf mittelalterliche Formen – vor allem aus der Epoche der Romanik – Bezug nehmen, sind die aufgesetzten rundgeschliffenen Steine (Cabochon) wie auch die Füße aus Bergkristall. Die Formen der umgebenden »Architektur« dagegen wirken antikisch und orientieren sich offenbar am reduzierten Neoklassizismus zeitgenössischer Repräsentationsbauten. Dagegen führen Details der Oberflächengestaltung den Ornamentstil der Schmuckstücke Bertholds aus den zwanziger Jahren weiter. Auch hier kam reichlich schlesischer Nephrit wie auch Igmerald zum Einsatz. Insgesamt eine eher heterogene Mischung, manifestiert

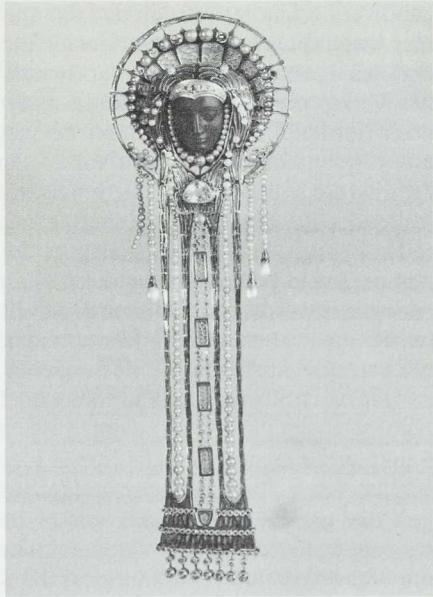


5 »Ehrengabe der Hansestadt Köln«, 1939

sich in ihr doch das Bemühen, durch den Rückgriff auf verschiedene, positiv bewertete, Stilelemente Formen zu schaffen, die Anspruch darauf erheben konnten, die geforderte »völkische« und historische Verwurzelung aufzuweisen, ohne sich als Ganzes dem Vorwurf des Historismus auszusetzen. Das Geschenk der Stadt Köln an Hitler diene zunächst als Behälter für »Pläne der historischen und zukünftigen städtebaulichen Entwicklung« Kölns.³⁶ Die Stadt präsentierte sich somit mit ihrer Geschichte und gleichzeitig mit dem deutlichen Signal ihrer Bereitschaft zur Umgestaltung im Sinne der Naziarchitektur. Vermutlich war auch mit diesem Geschenk die Hoffnung verbunden, die Aufmerksamkeit und Förderung Hitlers zu gewinnen, dessen Neigung zu Architektur und Stadtplanung allgemein bekannt war. Köln sollte 1940/41 ebenfalls auf der Liste der »Neugestaltungsstädte« erscheinen.³⁷

Gemeinsame Merkmale dieser Stücke sind auf formaler Ebene zunächst die meist karge Strenge der Formen, die geometrische Flächenornamentik in Gold auf Silber oder in glänzender und matter Vergoldung abgesetzt, eine Vorliebe für Bergkristall, mehrfach in Form großer senkrechter Prismen³⁸ eingesetzt, in mittelalterlicher Manier rundgeschliffene (»gemugelte«) Steine sowie die häufige, geradezu demonstrative, Verwendung von schlesischem Nephrit und synthetischen Smaragden, als betont deutsche Materialien. Ein Großteil diene als Geschenk bzw. »Ehrengabe« und war zugleich für die sichtbare Aufstellung konzipiert,³⁹ ausgesprochene »Kabinettsstücke« für die individuelle, private Betrachtung, wie sie Berthold in früheren Jahren verschiedentlich geschaffen hatte, finden sich nicht darunter. Bei einem Stück wie der »Ehrengabe der Stadt Wiesbaden« war offenbar intendiert, daß es in der persönlichen Umgebung Hitlers aufgestellt wurde und so ständig auf den Schenker verwies. Entsprechend ist wohl die Zweckbestimmung im Falle der kleinen Schaufassungen für Haare Heinrichs des Löwen und der Kölner Stadtkrone zu bestimmen. Sowohl bei den Geschenken, als auch bei den beiden offiziellen Auszeichnungen dürfte ebenso eine wesentliche Rolle gespielt haben, daß sie als beispielhaft für die erhoffte stilbildende Kraft des NS-Staates angesehen wurden (s.u.).

Die repräsentativen Aufträge von höchsten Stellen kamen nicht von ungefähr, Berthold war 1930 in seinem Fach durchaus kein Unbekannter mehr. Er war alls Schmuckgestalter sowie durch kirchliche Aufträge hervorgetreten und hatte sich einen Ruf als hervorragender Techniker und solider Gestalter erworben. 1889 als Sohn eines Goldschmiedes in Rosenheim geboren, besuchte er nach einer ersten Ausbildung in der väterlichen Werkstatt und einer Graveurlehre ab 1907 die Zeichenakademie in Hanau. Einen dort entstandenen Entwurf für ein Phantasieschmuckstück in den Formen des Jugendstil konnte er um 1912 realisieren (Abb. 6). Der Ankauf der gemäßigten modernen Arbeit durch das Nürnberger Landesgewerbemuseum⁴⁰ war ein erster Erfolg. Weitere Schmuckstücke der Zeit vor dem ersten Weltkrieg entfernten sich vom Jugendstil und lassen sich den konservativen, historisierenden Strömungen der Zeit zurechnen. Ungewöhnlich waren zuweilen Materialkombinationen und technische Details. 1913 siedelte Berthold nach Darmstadt um, wo er bis 1919 mit Maria Schmidt-Kugel zusammenarbeitete, die 1915 seine Frau wurde. In diese Zeit fallen auch erste kirchliche Aufträge.⁴¹ Die große Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln zeigte eine Werkschau Bertholds; sie mußte wegen des Kriegsausbruches jedoch vorzeitig abgebrochen werden. 1918 wurde er Lehrer an der Hanauer Zeichenakademie. Berthold bewegte sich in diesen Jahren weiterhin in einem stilistischen Umfeld, das der Orientierung an künstlerischen Avantgarden abhold war. Der Großteil seiner Arbeiten der früheren zwanziger Jahre läßt sich dem in der Schmuckgestaltung wie auch in der konservativen Architektur der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts noch verbreiteten Neobarock zuordnen.⁴² Die Ausstellung seiner Arbeiten bei der Münchner Gewerbeschau von 1922 brachte Berthold etliche Aufträge ein. 1924 zog er nach Frankfurt und wurde in der Folgezeit einer der renommiertesten Goldschmiede seiner Zeit. Ein wichtiger Auftrag war die Restaurierung des Marburger Elisabeth-Schreines.⁴³ Werke Bertholds aus den 20er Jahren finden sich recht zahlreich in den Kirchen von Frankfurt und seinem Umland, zum Beispiel im Frankfurter Dom (s.u.) aber auch im Dom von Limburg.⁴⁴ Ende der 20er Jahre vollzog auch Berthold die Hinwendung zu strengeren geometrischen Formen, gleichzeitig erfolgte wohl seine politische Hinwendung zur extremen Rechten – nach 1933 wies er gerne darauf hin, daß er sich frühzeitig den Nationalsozialisten angeschlossen hatte. Aus dem handwerklich geschickten Goldschmied für den eher konservativen Geschmack wurde ein eifriger Verfechter völkisch-ideologisch verstandener »Handwerkskunst«. Sofort nach der Machtübernahme von 1933 publizierte er die ideologisch-programmatische Abhandlung »Kunst – Handwerk – Volk« (s.u.), die er Hitler persönlich überreichen durfte. Die Parteinahme für den Nationalsozialismus sollte sich auszahlen, im selben Jahr noch wurde Berthold zum Professor und Direktor der Kölner Werkkunstschule berufen, die er zur »Meisterschule des Deutschen Handwerks« umstrukturierte.⁴⁵ Nun häuften sich Aufträge für offizielle Repräsentationsstücke wie auch Privataufträge für verschiedene Nazi-Größen, vor allem für Hermann Göring.⁴⁶ Die Schöpfungen dieser Zeit sollten Größe und Monumentalität vermitteln und gleichzeitig den »geistigen Anschluß an die heimische Tradition« herstellen. Der Sprung von harmlos-verspielten bis dezent historistischen Werken für ein konservatives Publikum zu streng geometrischen Formen und schließlich zu angestrengt monumentalischen Nazi-Repräsentationsstücken erfolgte



6 Brustschmuck, um 1912, Germanisches
Nationalmuseum Nürnberg

recht abrupt und wohl bewußt. Berthold hatte damit offenbar den Geschmack seiner Auftraggeber getroffen, Pokale, »Ehrengeschenke« und andere Preise wurden bei ihm bestellt.⁴⁷ Dies alles kulminierte in den »Schauefäßen« für die körperlichen Überreste Heinrichs des Löwen und seiner Frau Mathilde.

V

Daß Bertholds Stilwende nicht nur als formales Einschwenken in eine Zeitströmung verstanden werden kann, sondern vor allem im Zusammenhang mit weitgehenden ideologischen Überlegungen zur Aufgabe des Kunsthandwerks im neuen NS-Staat, zeigt die im Juni 1933 publizierte Schrift »Kunst-Handwerk-Volk,« verfaßt, wie er im Vorwort betonte, um »höchstes Volksgut zu verteidigen«. Ermutigt durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten, legte er darin auch einen ideologisch untermauerten Vorschlag zur Reform der Ausbildung von Künstlern und Kunsthandwerkern vor. Seinen eigenen Worten zufolge ging es dabei um nichts Geringeres als »die endliche Formung des deutschen Volkstums«. ⁴⁸ So wird zunächst die Bindung des künstlerischen Ausdrucks, ja jeglicher schöpferischer Tätigkeit, an die Zugehörigkeit zu einem »Volk« ⁴⁹ betont und jede Übernahme von künstlerischen Formen anderer Nationen kategorisch abgelehnt. Von dieser völkisch-rassistisch angelegten Basis aus definierte Berthold nun Bedeutung und Aufgabe der »Handwerkskunst«. Künstlerische Schöpfungen werden dabei als Ausdruck völkischer Prägungen interpretiert, die ihrerseits wieder auf das »völkische Bewußtsein« zurückwirken und dazu beitragen sollen, dieses zu stärken und auszuformen. Das »Wesen des eigenen Volkstums« soll durch die ästhetische Erziehung mit Hilfe von Kunst und Kunst-

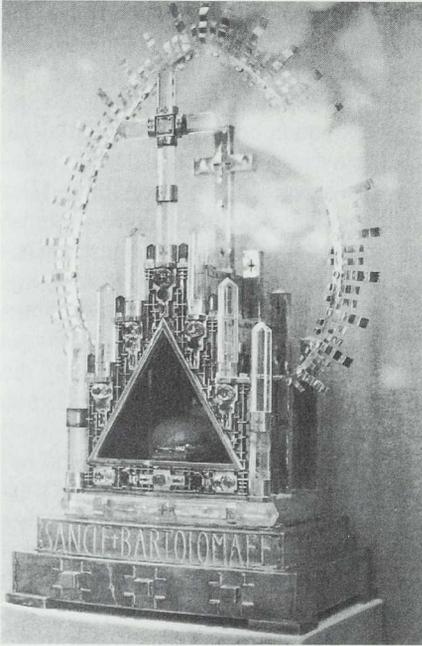
handwerk erfahrbar werden und das spezifisch deutsche Volkstum sich dadurch immer wesentlicher realisieren. Gerade diese bewußtseinsbildende Funktion der Kunst und des »gestaltenden Handwerks« soll nun in den Dienst der kulturellen Formung des Volkes im Sinne der völkisch-nationalsozialistischen Ideologie treten. Da dies, nach Berthold, der *einzig mögliche* Weg zur Verwirklichung und Identitätsstiftung eines einheitlichen deutschen Volkes sein soll, gewinnen Kunst und Kunsthandwerk zentrale Bedeutung für den nationalsozialistischen Staat.⁵⁰ Die Aufwertung des »gestaltenden Handwerks«, wie sie Berthold hier anstrebte, hätte kaum ehrgeiziger ausfallen können. Schließlich schlägt er den Bogen zu seinen unmittelbaren, konkreten Anliegen: die Wahrnehmung der Gestalt, d.h. der Formensprache, der Werke müsse entwickelt werden. Der Sinn aber für die »Gestalt« könne sich nur an den elementaren Formen schulen, diese jedoch »schafft für das Gebiet der bildenden Künste [...] das gestaltende Handwerk.«⁵¹ Somit hat Berthold dem »gestaltenden Handwerk« eine zentrale Rolle nicht nur für die künstlerische Kultur, sondern weit darüber hinaus für das sogenannte »Volkwerden der Deutschen« zugewiesen – einem zentralen Punkt in der nationalsozialistischen Ideologie und Propaganda dieser Jahre. Die anschließenden Überlegungen zu einer Handwerksreform wenden sich zum einen gegen die maschinelle Produktion in Industrie und Handwerk⁵² sowie gegen die Kunstgewerbeschulen als »Tummelplatz für jeden Kunstsnobismus«. Ihnen wirft er vor allem vor, ihre Ausbildung an die Stelle der Handwerkslehre zu setzen, anstatt eine solche als obligatorische Grundlage vorauszusetzen. Für Berthold gewährleistet nur die Meisterlehre solide technische Fähigkeiten sowie die angemessene Entwicklung des handwerklichen Formgefühls, d.h. eine Erziehung zu angemessener Gestaltung. Er reduziert schließlich jegliche künstlerische Gestaltung auf handwerkliche Fähigkeiten; Kunstakademien möchte er rundweg abschaffen und ebenso durch die handwerklich geprägte Meisterlehre ersetzen.⁵³ Schließlich sollen gesetzliche Eingriffe in die Produktion die industrielle Fertigung von gestalterisch relevanten Produkten völlig unterbinden. Berthold, dessen persönliche Stärke eindeutig im handwerklichen Können lag, forderte so zum einen die radikale Aufwertung seines eigenen Tuns, zum anderen aber auch einfach die Beseitigung unliebsamer Konkurrenz.

Wie er sich jedoch eine angemessene Formgebung für das Kunsthandwerk des »Dritten Reiches« vorstellte, erfährt man nicht ausdrücklich in seiner Schrift. Sie impliziert lediglich, daß die Form zum einen aus der nationalen (eventuell regionalen) Handwerkstradition, zum anderen aus dem »werkgerechten« Einsatz der Materialien und Techniken entspringen soll. Darüber hinaus soll das, auf Basis der Form-erfahrung an elementaren, handwerklichen Produkten erworbene, Verständnis der Formen zu einer angemessenen Bedeutung der Gestalt führen. Verwurzelung in der Handwerkstradition, Werkgerechtigkeit und Beherrschung der Formensprache sollen somit eine Formgebung ermöglichen, die der Entwicklung des »deutschen Volkstums« und seiner Bewußtseinsfindung dient. Obgleich Berthold hier nicht auf konkrete Stilmerkmale oder Werke verweist, liegt es nahe, seine – bei der »Machtergreifung« offenbar schon bereitliegenden – theoretisch-ideologischen Ausführungen mit dem Stilwandel seiner Werke in Beziehung zu setzen, der sich ab 1928/29 deutlich abzeichnete.

Die frühesten Werke, an denen sich der neue Stil zeigte, entstanden als kirchliche Aufträge. Neben kleineren Stücken⁵⁴ waren dies etwa eine Monstranz für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt-Bockenheim von 1928 und der Reliquienschrein

für den Dom St. Bartholomäus in Frankfurt am Main (Abb. 7) von 1929. Die Monstranz zeigt in der Kombination der strengeren Formelemente noch eine gewisse Unsicherheit: eng gedrängte Kleinformen am Gehäuse und ein Strahlenkranz, der beinahe wie provisorisch darübergehängt wirkt.⁵⁵ Am Bartholomäusschrein konnte sich der neue Stil Bertholds erstmals an einem Werk von hohem Anspruch entfalten. Der gut 70 cm hohe Schrein aus vergoldetem Silber birgt eine Schädelreliquie des heiligen Bartholomäus; in Auftrag gegeben wurde er von Stadtpfarrer Jakob Herr (1919-1950). Die Reliquie, eine an den Rändern gefaßte Schädelkalotte, liegt im Zentrum des Schreines, gut sichtbar hinter einem großen dreieckigen Fenster. Dieses fügt sich in eine Art Stufengiebel, der von Bergkristallprismen und einem Bergkristallkreuz im Scheitel bekrönt wird. Der in der Grundform an ein Haus erinnernde Schrein schließt unten mit einer schmalen bergkristallverblendeten Basis ab und ruht auf einem massiven zweistufigen Metallsockel. Sichtfenster, Hausform und die reichliche Verwendung von Bergkristall können als Parallelen zu mittelalterlichen Reliquienschreinen und Schaugefäßen aufgefaßt werden, der »Stufengiebel« spielt auf gotische Architekturformen an, der goldene Strahlenkranz läßt vor allem an barocke Monstranzen denken. Die meisten Detailformen wie auch der Gesamtentwurf weichen dennoch dezidiert von historischen Vorbildern ab. Ein zeitgenössischer Kommentator hob diese Abkehr von Historismen ausdrücklich hervor, lobte den neuen Stil wie auch die neue Stilentwicklung Bertholds insgesamt als zeitgemäß mit Anspruch auf Dauer und sah in dem besprochenen Werk vor allem den »Ausdruck einer Gesinnung«.⁵⁶ Der Tenor der Ausführungen legt nahe, daß dabei wohl nicht Bertholds politische Gesinnung gemeint war, sondern der ernsthafte Wille zu einer Stilfindung von bleibender Gültigkeit. Formale Parallelen zu Bertholds neuem Stil finden sich wenig später auch in den Werken des Schweizer Goldschmieds Meinrad Burch-Korrodi.⁵⁷ Weniger konservativ als Berthold und vor allem unbelastet von unmittelbaren ideologischen Vorgaben sollte der acht Jahre Jüngere jedoch in der Folgezeit zu konsequenteren und letztlich wesentlich überzeugenderen Formen finden.

Das Jahr 1935 brachte wiederum einen kirchlichen Auftrag, die Umgestaltung des neuromanischen Hochaltars von Hubert Stier im Limburger Dom.⁵⁸ Dabei wurden die historistischen Aufbauten entfernt, die sechs Altarleuchter durch Neuschöpfungen ersetzt, ebenfalls der Tabernakel, der an Stelle des hochragenden Ziboriums mit Kreuz nun nur noch ein Kruzifix trägt.⁵⁹ Lediglich die Leuchter aus hohen Bergkristallprismen zeigen hier deutlich Bertholds Repräsentationsstil der dreißiger Jahre, formal vergleichbar mit der »Ehrengabe der Stadt Wiesbaden« an Hitler von 1934.⁶⁰ Um 1930 waren so die wesentlichen Merkmale von Bertholds Stil der nächsten Jahre vorhanden. Entwickelt wurde dieser an öffentlich-repräsentativen, kirchlichen Werken, d.h. an Werken, die öffentliche Wirksamkeit mit der Vermittlung abstrakter, ideeller Inhalte verbanden. Der Schritt vom Frankfurter Bartholomäusschrein zur Braunschweiger Schaufassung, Artefakte der Verehrung historischer Personen anhand körperlicher Überreste in beiden Fällen, bedeutete lediglich eine Verschiebung vom religiösen in den politisch-ideologischen Kontext. Eine Rochade, die Berthold mit verblüffender Nonchalance vollzog und die wohl – so darf man vermuten – seinen persönlichen Präferenzen entsprach.



7 Bartholomäus-Reliquiar, Domschatzkammer
Frankfurt/ M.

VI

Aufschlußreich für das Selbstverständnis Bertholds wie vor allem für die zeitgenössische Einschätzung seiner Errungenschaften ist die Einleitung zum Katalog der geplanten (wegen des Kriegsausbruchs jedoch nicht mehr realisierten) Ausstellung seiner Werke im Kölner Kunstgewerbe-Museum von Adolf Feulner. Zu dem augenscheinlichen Umschwung in Bertholds Stil äußert Feulner sich dort nur indirekt, abstrakt bleibend, wenn er hinsichtlich der allgemeinen Entwicklung der 20er Jahren feststellt, »daß [...] in der Kunst und im Kunstgewerbe der gleiche Wandel reifte, der in der Politik die Trennung der Geister herbeigeführt hat.«⁶¹ Feulner bezog sich hier offenbar auf die gerade im Bereich von Produktgestaltung und Kunsthandwerk feststellbaren Formtendenzen, die auch mit dem Notnamen »Form um 1930« bezeichnet wurden,⁶² und parallelisierte sie mit der politischen Entwicklung im Deutschland der dreißiger Jahre. Die allgemeine Stilentwicklung wird nachträglich politisch gedeutet, so daß Berthold als Paradigma des Neuen fungieren kann. Seine persönliche Entwicklung wird dabei als völlig geradlinig und bruchlos vorgeführt, um noch besser in das Bild eines sich organisch, geradezu aus innerer Notwendigkeit formierenden »Nationalsozialistischen Stils« zu passen. Das Ergebnis der Entwicklung, wie sie sich in Werken wie dem Braunschweiger »Reliquiar« und der Kölner »Stadtkrone« zeigt, kommentiert Feulner eindeutig: »Durch diese Arbeiten ist auch in der Goldschmiedekunst der Stil des Großdeutschen Reiches geschaffen.«⁶³ Vieles spricht dafür, daß genau dieses das Ziel der theoretischen wie praktischen Bemühungen Bertholds seit den

ausgehenden zwanziger Jahren war. Wir hätten es so mit dem Versuch einer bewußten, ideologisch motivierten Stilschöpfung zu tun, wie sie in diesem Bereich wohl als singular gelten kann. Die Eigenschaften, die Feulner diesem Stil beimaß, sind jedoch durchaus repräsentativ für die Zielsetzung der nationalsozialistischen »Kunstpolitik« insgesamt: Größe und Einfachheit, Monumentalität, geistiger Anschluß an die heimische Tradition, Eigenständigkeit, inhaltliche Bedeutung. Die Betonung der Eigenständigkeit trotz »Wurzelverbindung mit der mittelalterlichen Goldschmiedekunst« weist den Verdacht des (verpönten) Historismus zurück. Feulner charakterisiert schließlich den Anspruch der »repräsentativen« Werke Bertholds: Nur wenigen sei »der Aufstieg zum Letzten gegönnt, das ihre Kunst bieten kann, zum repräsentativen Werk, gefertigt im Auftrag der Öffentlichkeit, zum Schaustück mit Anspruch auf *Ewigkeitswert*, ausgeführt im Auftrag des Staates und der führenden Männer des Reiches.«⁶⁴ Auch hier wird der Anspruch auf »Ewigkeitswert« erhoben – geradezu ein Schlüsselbegriff für die kulturellen Bemühungen des Nationalsozialismus.⁶⁵ Bertholds repräsentative Werke aus der Zeit des Dritten Reiches stellen sicher keinen Höhepunkt der künstlerischen Gestaltung dar, heute wirken sie eher als Kuriosa. Als Beispiele von außerordentlicher Plastizität für die mannigfachen Versuche, die nationalsozialistische Ideologie als stilschöpferisch zu erweisen, d.h. sie unmittelbar in konkrete Formschöpfungen umzumünzen, sind sie dennoch bemerkenswert.

VII

Der Untergang des Dritten Reiches beendete Bertholds ehrgeizige Karriere vorläufig. Nachdem die Kölner Werkkunstschule, ebenso wie seine Wohnung, 1944 ausgebombt worden war, lebte er in Oberaudorf am Inn. Wegen eines schweren Nierenleidens – so die Auskunft von Angehörigen – wurde er vorzeitig pensioniert.⁶⁶ Nach der Genesung war er in bescheidenem Umfang in eigener Werkstatt tätig, zunächst im Karmeliterkloster Raisach, dann ab 1951 in Oberaudorf, wo er am 26. 9. 1975 verstarb.⁶⁷

In der Literatur zur Goldschmiedekunst des 20. Jahrhunderts fand Berthold immer wieder Beachtung. Während in den frühen Publikationen häufig technische Aspekte der Arbeiten im Vordergrund stehen,⁶⁸ war für Feulner vor allem der nationalsozialistische Kunsthandwerker und Stilbegründer von Interesse. Auffällig ist jedoch, daß in den neuesten Publikationen zwar die 20er und 30er Jahre hinsichtlich der Schmuckgestaltung Beachtung fanden, auch gelegentlich die Werke aus Bertholds letzten beiden Lebensjahrzehnten genannt wurden, seine politische Parteinahme und seine damit in Zusammenhang stehenden repräsentativen Werke der Jahre zwischen 1933 und 1945 jedoch ausgespart blieben. Dem gleichzeitig als Nachruf gefaßten Beitrag Ulla Stövers von 1977 mag man das als Pietät nachsehen. Wozu aber Christianne Weber in ihrem grundlegenden Übersichtswerk zum Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland die entsprechenden Informationen glaubt beiseite lassen zu müssen, bleibt unverständlich. Alle Abbildungen von Schmuckstücken wurden der Publikation Feulnerns entnommen, sogar ein längeres Zitat aus »Kunst-Handwerk-Volk« findet Verwendung, trotzdem fällt kein Wort zum ideologischen Hintergrund dieser Publikationen. Dies mag daran liegen, daß Bertholds ideologisch geprägte Werke als nicht relevant für seine Schmuckgestaltung angesehen wurden,

allerdings: eine »bewußte Ablehnung geometrischer und abstrakter Formen«⁶⁹ bei Berthold zu konstatieren, geht ganz offensichtlich an den zentralen Werke der 30er und 40er Jahre vorbei.⁷⁰ Bedenklicher jedoch ist die Tatsache, daß der Artikel im Allgemeinen Künstlerlexikon von Dankmar Trier von 1995 ebenfalls jegliche Information über Berthold und seine Werke im Nationalsozialismus unterschlägt.⁷¹ Der Sinn eines solchen Beitrages wird durch das Aussparen wesentlicher Informationen zu Person und Werk in Frage gestellt. Eine solche Schamhaftigkeit im Umgang mit historischen Fakten ist ebenso ärgerlich wie überflüssig.

Anmerkungen

- 1 Zur Graböffnung: Friedrich Bock: Um das Grab Heinrichs des Löwen in St. Blasien zu Braunschweig. In: Niedersächsisches Jahrbuch für Landesgeschichte 31 (1959), S. 271-307; Tilmann Schmidt: Die Grablege Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig. In: Braunschweigisches Jahrbuch 55 (1974), S. 9-45; Ulrike Strauß: Neues zu Grabungen in der Gruft Heinrichs des Löwen im Dom zu Braunschweig. In: Braunschweigisches Jahrbuch 74 (1993), S. 147-164.
- 2 Inventarnummer LMB 27629. Der Stempel »MKB« für Maria und Karl Berthold findet sich abgebildet bei: Christianne Weber: Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland. Stuttgart 1990, S. 368 (Nr. 10b). Das Mineral Nephrit, häufig unter dem Oberbegriff »Jade« geführt, wurde vor allem im Harz und in Schlesien abgebaut (s.u.).
- 3 Vgl. Wolfgang Metzger: Greifen, Drachen, Schnabelmenschen. Heinrich der Löwe in erzählenden Darstellungen des Spätmittelalters. In: Heinrich der Löwe und seine Zeit. Herrschaft und Repräsentation der Welfen. Bd. 3: Nachleben, Ausst. Kat. Braunschweig 1995, S. 15-25.
- 4 So der Schöpfer des Stückes Karl B. Berthold, siehe: Karl Arndt: Mißbrauchte Geschichte: der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45). In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 21 (1982), S. 189-223, S. 217 (nach: Niedersächsisches Staatsarchiv Wolfenbüttel, 12 A Neu Fb 13, 37875).
- 5 Siehe die Abbildung in: Heinrich der Löwe (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 93, Abb. 75; Karl Arndt: Die Zeit des Dritten Reiches. In: Peter Königsfeld/ Reinhard Roseneck: Burg Dankwarderode. Ein Denkmal Heinrichs des Löwen. Bremen 1995, S. 51-55, hier S. 55.
- 6 Hierzu wie zur politischen Vereinnahmung Heinrichs des Löwen im Dritten Reich v.a.: Karl Arndt: Mißbrauchte Geschichte: der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45). In: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 20 (1981), S. 213-244 und Arndt (wie Anm. 4); ders. (wie Anm. 5); ders.: Mißbrauchte Geschichte: der Braunschweiger Dom als politisches Denkmal (1935/45). In: Heinrich der Löwe (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 88-95; Wolfgang Metzger: zu den Katalognummern H 113-123, ebd. S. 231-242; Thomas Scheck: Denkmalpflege und Diktatur. Die Erhaltung von Bau- und Kunstdenkmalen in Schleswig-Holstein und im Deutschen Reich zur Zeit des Nationalsozialismus. Berlin 1996, S. 175-180.
- 7 Die Nische konnte mit zwei bronzenen, ebenfalls von Berthold gestalteten, Türflügeln verschlossen werden. Bei Umbauten im Jahre 1966 wurde sie beseitigt, ihr Inhalt war wohl schon 1945 entfernt worden.
- 8 Laut Inschrift auf der Rückseite soll das Original darin »unsichtbar verborgen« sein, die eingehende Untersuchung des Stückes im Frühjahr 1995 läßt jedoch daran zweifeln, vgl. Wolfgang Metzger: Kat. Nr. H 119. In: Heinrich der Löwe (wie Anm. 3), Bd. 3, S. 237.
- 9 vgl. etwa die Titel der weiterhin unter »Kunstgewerbe« geführten Publikationen in: Bibliographie der deutschen Zeitschriften-Literatur (»Dietrich«) Bd. 71 (1932) und folgende Jahrgänge.

- 10 Hierzu auch die programmatische Schrift von 1933: dem nur gewinnorientiert »produzierenden« Gewerbe wird dort das kreative, »gestaltende« Handwerk entgegengesetzt, Karl B. Berthold: *Kunst Handwerk Volk*. Leipzig 1933, S. 19f. Einen weiteren Schritt in diese Richtung bedeutet schließlich der Begriff »Werkkunst« (»Kunst« als sinntragender Hauptbestandteil), vgl. Walter Passarge: *Deutsche Werkkunst der Gegenwart*. Grundlegende Gedanken zum Aufbau einer Abteilung in der Städtischen Kunsthalle zu Mannheim. Mainz 1940.
- 11 Vgl. Gabriele Huber: *Die Porzellan-Manufaktur Allach-München GmbH. Ein »Wirtschaftsunternehmen« der SS zum Schutz der »deutschen Seele«*. Marburg 1992.
- 12 Allerdings wurden dabei auch Materialien wie Eisen, Leder und Holz als besonders geeignet betrachtet den »Geist des neuen Deutschland« zu evozieren (Hamburger Anzeiger vom 21.11.1936). Zur Bedeutung von Materialien als ideologisierte Bedeutungsträger siehe auch: Angela Schönberger: *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer*. Zum Zusammenhang von nationalsozialistischer Ideologie und Architektur. Berlin 1981, u.a. S. 130.
- 13 Zur Ausstellungstätigkeit in dieser Zeit vgl. etwa Eva von Seckendorff/ Martin Sonnabend: *Das Museum für Kunst und Gewerbe 1933-1945*. In: *Verfolgt und Verführt. Kunst unterm Hakenkreuz in Hamburg 1933-1945*, Ausst. Kat. Hamburg 1983, S. 77-85, S. 80-83.
- 14 Seckendorff/ Sonnabend (wie Anm. 13), S. 82, Abb. 9 ein in dieser Hinsicht typisches Beispiel aus der erwähnten Ausstellung »Siegerpreise und Ehrengaben«, publiziert im »Hamburger Tageblatt« vom 21. 2. 1936.
- 15 Weber (wie Anm. 2), S. 17.
- 16 Adolf Feulner: Karl Berthold. Ein deutscher Goldschmied. Leipzig 1940. Adolf Feulner (1884-1945) war ab 1930 Direktor des Kunstgewerbemuseums und des historischen Museums Frankfurt/ M., 1938 wurde er Generaldirektor der Kunstgewerblichen Sammlungen Köln. Er lehrte ab 1940 an der Universität Köln (Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. von Walther Killy, Bd. 3, München 1996). Sein Bekenntnis zum NS-Staat und seiner Kunstpolitik schlug sich auch in seiner Publikation »Kunst und Geschichte, eine Anleitung zum kunstgeschichtlichen Denken« nieder (Leipzig 1942, aufschlußreich sind hier das Vorwort und S. 1-14: »Das Erlebnis der Gegenwart«).
- 17 Feulner (wie Anm. 16), Abb. 91-93; Hans Würker. Ringe von Karl B. Berthold – Frankfurt a.M.. In: *Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst* 68 (1933), S.272 (mit Abbildung); zu Würker vgl. auch Anm. 47.
- 18 Von einer »bewußten Ablehnung geometrischer und abstrakter Formen« (Weber (wie Anm. 2), S. 34) kann ab den 30er Jahren keine Rede sein (s.u.).
- 19 Dietrich Klagges, Auftraggeber der Braunschweiger Schaufassungen Bertholds, stand Alfred Rosenberg nahe, vgl. Reinhard Bollmus: *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*. Stuttgart 1970 (Studien zur Zeitgeschichte), S. 197.
- 20 Feulner (wie Anm. 16), S. 89.
- 21 Hans Würker: Professor Karl B. Berthold auf neuen Wegen. In: *Die Kunst* 38 (1937), S. 184.
- 22 Feulner (wie Anm. 16), S. 68f., Nr.100.
- 23 Höhe 53 cm, siehe Feulner (wie Anm. 16), S. 70, Nr. 101; Würker (wie Anm. 21), S. 183f.
- 24 Feulner (wie Anm. 16), S. 66, Nr. 97.
- 25 Feulner (wie Anm. 16), S. 68, Nr. 99.
- 26 Feulner (wie Anm. 16), S. 80, Nr. 111. Dazu kommt noch eine eiserne Schmuckkassette von 1923 (ebd., S. 47, Nr. 56).
- 27 Feulner (wie Anm. 16), S. 64f., Nr. 95, 96.
- 28 Feulner (wie Anm. 16), S. 71, Nr. 102.
- 29 Klagges (1891-1971) verfolgte mit der Umgestaltung des Domes und dem dort aufzustellenden »Schrein Heinrichs des Löwen« wohl nicht nur ideologisch-propagandistische, sondern auch persönliche Ziele. Das Amt eines Braunschweigerischen Ministerpräsidenten bot keine gesicherte Zukunft, daher versuchte Klagges Braunschweig als Zentrum eines künftigen Gaus Ostfalen durchzusetzen und selbst zum Gauleiter aufzusteigen. Der erhoffte Zuwachs an Prestige und Aufmerksamkeit durch die neue »Weihestätte« sollte zur Verwirklichung dieser Pläne beitragen Arndt (wie Anm. 5), S. 51-54, S. 54; vgl. auch: Christian Zent-

- ner/Friedemann Bedürftig: Das große Lexikon des Dritten Reiches. München 1985, S. 314.
- 30 Die Geburtstagsgabe der Braunschweigischen Staatsregierung an den Führer (20. April 1937). In: Braunschweiger Kalender 1938, S. 34 (mit Abbildung, vgl. auch die Abbildung bei Feulner (wie Anm. 16), S. 79, Nr. 110). Dort wird auf den angeblich erstmals für ein Schmuckstück verwendeten »Igmerald« hingewiesen (in den Handel kamen schmucktaugliche Steine erst ab 1942). Feulner verzeichnete jedoch schon für 1935 einen Ring mit Igmerald für die IG-Farben (ebd. S. 61, Nr. 87).
- 31 Feulner (wie Anm. 16), S. 80, Nr. 111.
- 32 Arndt (wie Anm. 4), S. 218.
- 33 Rüdiger Jopien: Kölner Kunsthandwerk der 20er und 30er Jahre – am Beispiel des Goldschmiedes Hermann Schmidhuber. In: Museen der Stadt Köln – Bulletin (1986) H. 4, S. 51-54, S. 52.
- 34 Vgl. Schönberger (wie Anm. 12), S. 132-134.
- 35 So in der Koelhoffschon Chronik: »van ir wirt gesaget der loveliche Spruch: Coellen ein Kroin boven allen Steden schoin«, siehe: Die cronica van der hiliger Stat van Coellen 1499, hrsg. von H. Cardauns, Leipzig 1876 (Die Chroniken der deutschen Städte Bd. 13), S. 288.
- 36 Feulner (wie Anm. 16), S. 90.
- 37 Albert Speer: Erinnerungen, Frankfurt/Berlin 1969, S. 191, 540.
- 38 Die aufragenden Kristallprismen sollen Lichtstrahlen verkörpern, Würker (wie Anm. 21), S. 184 – ein wiederholt bemühtes Symbol des NS-Staates, man denke etwa an Speers »Lichtdom« über dem Nürnberger Pateitag von 1934, vgl. a.: Speer (wie Anm. 37), S. 71.
- 39 Weniger zur quasi-öffentlichen Aufstellung geeignet war wohl die Dokumentenkapsel als »Ehrengabe der Stadt Frankfurt a. M. an den Führer und Reichskanzler« von 1934, Karl B. Berthold: Goldschmiedekunst. In: Die Kunstkammer 2 (1936), H. 3, S. 18 (mit Abb.)
- 40 Heute im Gewerbemuseum der Landesgewerbeanstalt im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, Inv. Nr. 9228.
- 41 Z.B. die Krümme für den Abt des Klosters Schweikelberg in Niederbayern von 1914, Feulner (wie Anm. 16), S. 21, Nr. 9.
- 42 Vgl. W. K. Zülch: Der Goldschmied Karl Berthold – Hanau. In: Die Kunst. Monatshefte für freie und angewandte Kunst 46 (1922), S. 148-152. Die konservativeren Architekturstömungen des ersten Jahrhundertdrittels, neben einem gemäßigten Neobarock auch die Ausrichtung an der Architektur »um 1800«, oder der Traditionalismus eines Tessenow bis hin zu den Repräsentationsbauten des Kaiserreichs prägten das zeitgenössische Bild weit stärker, als es die auf die Avantgarden konzentrierten Architekturgeschichten unserer Tage vermuten lassen. Zur Schmuckgestaltung siehe Weber (wie Anm. 2), v.a. S. 40, 72f.
- 43 Vgl. Hans Friedrich Schmidt: Wiederherstellung des Elisabeth-Schreines in Marburg durch den Frankfurter Goldschmied Karl B. Berthold. In: Die christliche Kunst 28 (1931/32), S. 157.
- 44 Weitere Stücke finden sich in St. Bonifatius in Frankfurt-Sachsenhausen, St. Bonifatius in Frankfurt-Bonames, in der Heiliggeist-Kirche in Frankfurt-Riederwald und in der Frauenfriedens-Kirche in Frankfurt-Bockenheim, vgl. Albert Richard Mohr: Christliche Kunst in Frankfurt am Main, Bilder aus zwölf Jahrhunderten. Frankfurt 1983, S. 253, 258f., 267, 302, 308f. sowie Hans-Jürgen Kotzur: Die Innenausstattung im Wandel der Zeit. In: Wolfram Nicol (Hg.): Der Dom zu Limburg. Mainz 1985, S. 265-380, S. 338f, 380.
- 45 1933 verließ mit Alois Riegel ein bedeutender Goldschmied die Institution. Die Akten der Kölner Werkschule (Köln: Historisches Archiv, Bestand 600) konnten leider noch nicht genutzt werden.
- 46 Görings Vorliebe für Prunk und Kostbarkeiten war weithin bekannt, in Geschmacksfragen pflegte er sich Hitler anzupassen, vgl. Speer (wie Anm. 37), S. 49-51.
- 47 Vgl. Die Kunst im Dritten Reich 2 (1938), S. 113.
- 48 Berthold (wie Anm. 10), Vorwort (ohne Paginierung, unterzeichnet: Frankfurt am Main im Juni 1933). Als Mitarbeiter an der Schrift nennt Berthold Hans Würker, der in der Folgezeit mehrfach Beiträge zu Werken Bertholds publizierte (vgl. Anm. 17, 21, 23, 37, 66). Im folgenden soll lediglich die gedankliche Basis für Bertholds Arbeiten an-

- hand seiner Ausführungen dargelegt werden. Eine Analyse seiner Quellen ist hier weder beabsichtigt, noch würde sie die verfolgte Fragestellung wesentlich erhellen. Die Frage nach dem Verhältnis von Handwerk und Kunst wurde spätestens seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlich diskutiert (z.B. von John Ruskin und William Morris), in der unmittelbar vorausgehenden Zeit ist hier für Deutschland vor allem der Deutsche Werkbund zu nennen, dem Berthold zeitweilig nahestand.
- 49 Der Volksbegriff – obgleich zentral – bleibt auch hier, wie überhaupt im Dritten Reich, bemerkenswert unbestimmt, vgl. Reinhart Kosellek: Art. Volk, Nation, Masse. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland Bd. 7. Stuttgart 1992, S. 141-421, hier S. 412. Zugrunde liegt ihm die Vorstellung einer klar abgrenzbaren genetischen Einheit, die jedoch, so auch Berthold, der bewußten kulturellen »Formung« bedürfe, Berthold (wie Anm. 10), S. 3.
- 50 Berthold (wie Anm. 10), S. 16, entsprechend formuliert wenig später eine offizielle Publikation zur Rolle der Kunst im NS-Staat, »[...] daß [...] die Wesensgestaltung des Volkes [...] für die Fundierung des nationalsozialistischen Staates von großer Bedeutung ist und daher keinen Aufschub duldet [...]«, Karl-Friedrich Schrieber: Die Reichskulturkammer. Organisation und Ziele der deutschen Kulturpolitik. Berlin 1934, S. 17, (Hervorhebung durch W.M).
- 51 Berthold (wie Anm. 10), S. 19.
- 52 Die einseitige Hinwendung zur Gestaltung industriell produzierter Güter warf Berthold auch dem Werkbund vor.
- 53 Berthold (wie Anm. 10), S. 39, vgl. hierzu die Äußerungen Hitlers von 1942, er wolle die Akademien durch Meisterschulen ersetzen vgl. Henry Picker: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier. Augsburg 1981, S. 148f.
- 54 Ein Kelch und ein Ziborium, abgebildet bei Feulner (wie Anm. 16), Nr. 62 und 63 (S. 52f.) sowie ein Weihrauchschiffchen für die Heiliggeistkirche Frankfurt Riederwald, siehe: Mohr (wie Anm. 43), S. 308f.
- 55 Die wenig früher (1927) entstandene Monstranz für St. Bonifatius in Frankfurt Sachsenhausen (abgebildet bei: Mohr (wie Anm. 43), S. 253) ist traditioneller gestaltet und zeigt Bertholds typische Ornamentik der früheren 20er Jahre. Obwohl sicher nicht zu seinen stärksten Werken zählend, wirkt sie insgesamt doch harmonischer. Vgl. Richard Hoffmann: Kirchliche Gefäße und Geräte. In: Die christliche Kunst 29 (1927), S. 97-119, S. 109, weitere Werke Bertholds dort S. 110-113.
- 56 Oskar Gehrig: Der St. Bartholomäus-Schrein im Dom zu Frankfurt a.M.. In: Die christliche Kunst 27 (1930), S. 8-12 (Seiten- und Schrägansichten des Schreines S. 11). Eine Beschreibung des Schreines bietet: Hans-Jürgen Kotzur und Hildegard Lütkenhaus: Der Frankfurter Domschatz. Bd. 2. Frankfurt/M. 1994 (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission XVI, 2), S. 152-154.
- 57 Karl Iten: Aufbruch zur neuen Form. Der Goldschmied Meinrad Burch-Korrodi 1897-1978 und seine Werkstatt. Altdorf 1997, vgl. vor allem die Abbildungen S. 12 und 68f.
- 58 Aufgestellt kurz nach 1875, vgl. Kotzur (wie Anm. 44), S. 327f.
- 59 Kotzur (wie Anm. 58), Abb. S. 380. Leuchter Altarkreuz und Tabernakel befinden sich heute im Diözesanmagazin (ebd. S. 338f).
- 60 Feulner (wie Anm. 16), Nr. 94, S. 63. Zur Lichtsymbolik der häufig verwendeten Kristallprismen siehe Anm. 37.
- 61 Feulner (wie Anm. 16), S. 12.
- 62 Vgl. Gert Selle: Geschichte des Design in Deutschland. Frankfurt/ New York 1994, S. 226-242.
- 63 Feulner (wie Anm. 16), S. 13.
- 64 Ebd., S. 7.
- 65 Vgl. Sabine Weißler: Worum es geht. In: dies. (Hg.): Design in Deutschland 1933-45. Ästhetik und Organisation des Deutschen Werkbundes im »Dritten Reich«. Giessen 1990 (Werkbund Archiv 20), S. 8f. (»zeitlos« als Schlüsselbegriff der Produktgestaltung).
- 66 Sein NS-Engagement dürfte jedoch eine wesentliche Rolle gespielt haben.
- 67 Erhalten hat sich aus dieser Zeit ein miniaturnhaftes getriebenes Goldrelief in der Städtischen Galerie in Rosenheim (Unikum neuer Goldschmiedekunst. In: Weltkunst 21 (1951, Nr. 20), S. 9). Sein letztes größeres Werk, das St. Georgs-Kreuz für die

Pfarrkirche St. Georg in Ruhpolding entstand 1970, vgl. Ulla Stöver: In honorem Sancti Georgii. Zum Werk des Goldschmieds Professor Karl B. Berthold +, Oberaudorf. In: Das Münster 30 (1977), S. 184-186. Es nimmt deutlich auf hochmittelalterliche Vortragekreuze Bezug, weist jedoch auch Gestaltungselemente auf, die sich schon beim »Heinrichs-Reliquiar« von 1938 finden, wie etwa die geometrische Flächenornamentik in glänzender und matter Vergoldung.

- 68 So bei Zülch (wie Anm. 42). In diesem Sinne äußerte sich noch 1965 Heinz Leitermann (Gemmen und Kameen, Kostbarkeiten aus Perlmutter von Karl B. Berthold. In: Weltkunst 35 (1965), S. 633f.).
- 69 Weber (wie Anm. 15), S. 134.
- 70 Feulner (wie Anm. 16), Nr. 91-93, S. 62 sowie Würker (wie Anm. 17), Abb. 5.
- 71 Dankmar Trier: Art. Berthold, Karl (Borromäus). In: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Bd. 10 München/ Leipzig 1995, S. 71. Die politische Parteinahme Bertholds, die sich, wie ich hoffe, gezeigt zu haben, durchaus in seinen Werken spiegelt, verschweigt Trier sorgfältig. Zwar erscheint die Monographie Feulner (vgl. Anm. 16) in der Literaturliste, nicht jedoch die Beiträge in »Die Kunst im Dritten/ Deutschen Reich«.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Braunschweigisches Landesmuseum/ Ilona Döring
- Abb. 2-5: Adolf Feulner: Karl Berthold. Ein deutscher Goldschmied. Leipzig 1940, S. 62, 63, 79, 83
- Abb. 6: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg
- Abb. 7: Hans-Jürgen Kotzur und Hildegard Lütkenhaus: Der Frankfurter Domschatz. Bd. 2. Frankfurt/ M. 1994 (Veröffentlichungen der Frankfurter Historischen Kommission XVI, 2), S. 153.