

Annika Schindelarz

Die Furcht vor der Freiheit. Slutzky und das Schmuckdesign am Bauhaus

Das Bauhaus als Ort der Schaffung vom „Kunstgewerbe der Zukunft“ und somit der Erfindung des Designs – dieser Mythos gilt auch für den am Bauhaus geschaffenen Schmuck.¹ Auch für diese Gattung wurde der Widerspruch diskutiert, der bereits den Werkbundstreit 1914 ausgelöst hatte: Typisierung oder handwerklich anspruchsvoll gestaltetes Einzelstück? Mit dem Aufkommen der Industrialisierung entwickelte sich ebenfalls die serielle Fertigung in der Schmuckherstellung, wovon die Manufakturen und Fabriken, beispielsweise in Hanau und Pforzheim, zeugen. Parallel dazu wurde in den Werkstätten der Goldschmiede weiterhin das Unikat von Hand hergestellt. Es hat den Anschein, als ob der Werkbundstreit, dem auch Goldschmiede angehörten, keinen Einfluss auf die reale Produktion von Schmuck hatte. So stand auch der Schmuck, der am Bauhaus gefertigt wurde, zwischen diesen beiden Gegensätzen. Im Folgenden soll die Anbindung im Bauhaus selbst nur kurz umrissen werden. Wichtiger erscheint die Frage, welchen Einfluss das Bauhaus auf die Schmuckschaffenden hatte, und wie sich die Arbeitsbedingungen am Bauhaus auf die Gestaltung des Schmucks auswirkten. Hinzu kommt das Spannungsverhältnis der Moderne selbst, die Unterwerfung der Produktion unter die kapitalistischen Verhältnisse sowie eine sich verändernde Gesellschaft, was am Bauhaus forciert werden sollte. Letztlich aber steht der Schmuck diesem diametral entgegen, da er mit seiner Trägerin oder seinem Träger eine individuelle Beziehung eingeht und zugleich einen symbolischen Wert innehat.

In der angewandten Kunst nimmt Schmuck insofern eine Sonderrolle ein, als dass er keine zweckmäßigen Aufgaben zu erfüllen hat, außer dem Schmücken einer Person. Scheint dieses auch dem Menschen ein Bedürfnis, so ist Schmuck doch weniger funktional zu betrachten als Alltagsgegenstände im herkömmlichen Sinn.² Hinzu kommt, dass sich am Bauhaus der Schmuck nicht in den großen Kanon aller Werkstätten

– mit ihrer Orientierung an den Bau – einfügte. Wohl auch deshalb spielte die Schmuckgestaltung am Bauhaus eher eine Nebenrolle.

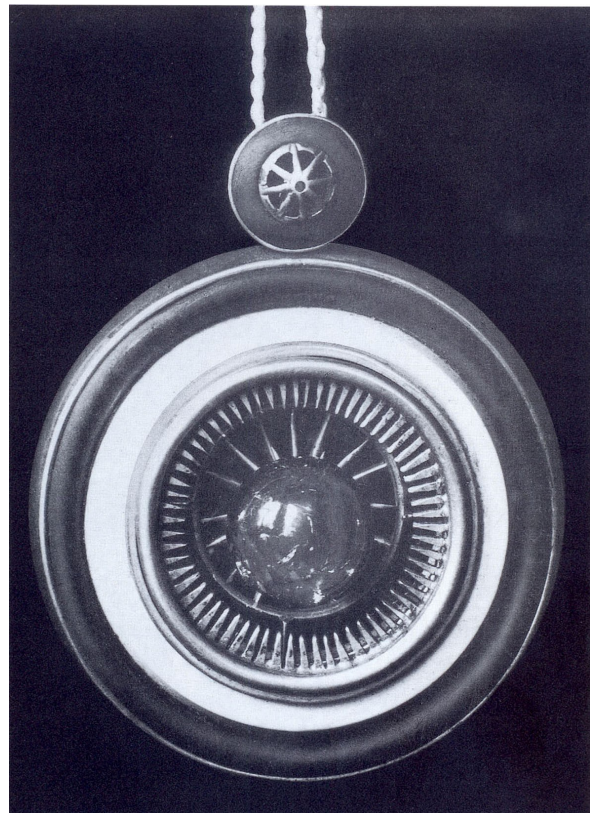


Abb. 1: Naum Slutzky: Zweiteiliger Anhänger (Silber, Holz, Elfenbein, Quarz), 1923

Er war jedoch in den Weimarer Jahren sowohl durch die Einrichtung einer Werkstatt, als auch durch die Nennung im Bauhausprogramm 1919 institutionalisiert: Schmiede, „Emallöre“ und „Ziselöre“ sollten ausgebildet werden.³ Der Lehrplan für die Werkstatt V im Jahr 1922 hielt sogar ausdrücklich die handwerkliche Ausbildung der Gold-, Silber- und Kupferschmiede fest. Das Ende dieser Werkstatt lag spätestens zeitgleich mit dem Umzug des Bauhauses nach Dessau 1925. Allerdings verließ der „Hilfsmeister“ und Lehrer dieser Werkstatt, Naum Slutzky, das Bauhaus

bereits am 1.1.1924.⁴ Welche Folgen sein Weggang für die Werkstatt hatte, ist unbekannt.

Diese Beobachtungen verdeutlichen das Alleinstellungsmerkmal des Schmucks am Bauhaus, was zudem in der Rezeption eng mit dem Schaffen Slutzkys verbunden werden sollte. Slutzky galt als die treibende Kraft und wurde wiederum stark beeinflusst von Johannes Itten, bei dem er in Wien Unterricht genommen hatte. Slutzky kam kurze Zeit später als Itten nach Weimar. Zum 1. Dezember 1919 trat er seine Stelle als „Hilfsmeister der Metallabteilung“ an. Lange hielt er diese nicht, denn schon am 1. Juli 1920 wurde Wilhelm Schabbon neuer Werkmeister. Joppien hält es für möglich, dass diese Abgabe von Verantwortung für Slutzky eine stärkere Teilhabe an Ittens Vorkurs ermöglichte.⁵ Beispiele für den direkten Einfluss von Itten zu dieser Zeit sind nach Joppien das Meisterstück von Slutzky, eine runde Dose sowie eine Würfelkonstruktion, beide von 1920. Im Februar 1921 wurde zwischen Walter Gropius und Slutzky ein neuer Vertrag geschlossen, in dem er die provisorische Leitung der „Goldschmiedelehrwerkstatt“ übernahm.⁶ Da Slutzky im März 1921 vorübergehend aus dem Bauhaus ausschied, wurde Alfred Kopka am 1.4.1921 neuer Werkmeister der Metallwerkstatt. Slutzky aber kehrte zum Wintersemester 1921/22 zurück, und wurde „mit gleichen Rechten“ wie die Gesellen als Jungmeister eingestellt. In diesem Vertrag wurde er verpflichtet, „sich jeden Einflusses auf die Metallwerkstatt zu enthalten, damit keine Unstimmigkeiten mit dem neu zu berufenden Meister entstehen können“.⁷ Dieser Passus des Vertrags ist deshalb bezeichnend, weil hier erstmals der Sonderstatus der Goldschmiedewerkstatt verschriftlicht worden ist. Slutzky war damit nicht länger für alle Metallarbeiten verantwortlich, er sollte sich im Gegenteil von allem fernhalten, was nicht mit Schmuck in Verbindung stand. Des Weiteren weist diese Notiz auf Schwierigkeiten im Vorfeld hin, die zum Festhalten von klaren Regeln im Arbeitsvertrag geführt haben. Da Slutzky im April 1922 seine Meisterprüfung ablegte, wurde sein Arbeitsvertrag am 12.7.1922 erneut verändert. Als Meister stand ihm nun vermutlich ein höheres Gehalt zu. Durch diesen Vertrag änderte sich wohl auch das Aufgabenspektrum Slutzkys. So sollte er Aufträge ausführen, die ihm das Bauhaus zuwies, und konnte außerdem freie Arbeiten

erledigen, die über das Sekretariat abgewickelt wurden.⁸ Dieser neue Vertrag erscheint insofern ungewöhnlich, als dass die Goldschmiedewerkstatt meist mit einer Sonderstellung innerhalb des Bauhauses verstanden und auch als Privatbetrieb Slutzkys angesehen wird.⁹ Diesbezüglich stellt sich hier die Frage nach dem Grund der Gehaltszahlung für ihn. Anzunehmen ist, dass er sehr wohl eine Lehrtätigkeit ausübte. Zudem werden als SchülerInnen von ihm Wolfgang Tümpel, Erich Walter Heller, Walter Holzhausen, Richard Winkelmayr und Else Mögelin genannt.¹⁰ Unklar ist jedoch, wie der Unterricht dieser Werkstatt konzipiert war, und wann unterrichtet wurde. Während sich von Heller und Mögelin anscheinend keine Werkstücke erhalten haben, sind Werkstücke von Erika Hackmack, Otto Rittweger, Gyula Pap und Hans Przyrembel nachgewiesen; diese werden aber nicht als SchülerInnen aufgeführt.

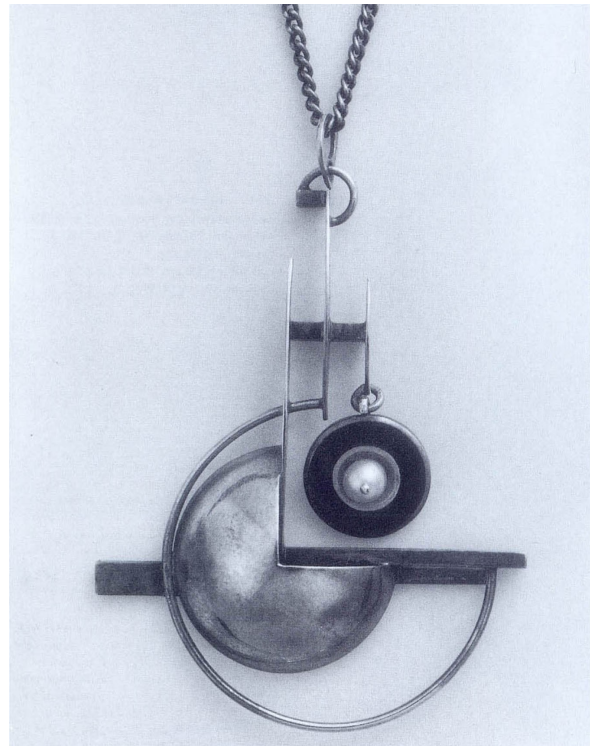


Abb. 2: Richard Winkelmayr: Anhänger (Gold, Silber, Email, Perle), 1923

Von Slutzky selbst haben sich aus der Weimarer Zeit nur wenige Werkstücke erhalten. In einem Brief von Gropius vom 13.3.1923 wird ein Auftrag von zwölf Schmuckanhängern erwähnt, den Slutzky wiederholt nicht über das Bauhaus abgerechnet habe.¹¹ Auch wenn die Abrechnung nicht ordnungsgemäß vonstat-

ten ging, hat Slutzky diesen Auftrag sicher ausgeführt. Aus diesem Brief kann gefolgert werden, dass Slutzky mehrere Male private Aufträge ausgeführt hat. Zudem fertigte er Arbeiten für FreundInnen und Bekannte an, mit denen er über das Bauhaus verbunden war. Nachweisbar ist dies für die Assistentin von Gropius, für das Ehepaar Muche sowie für Paul Klee.¹²

Der bereits erwähnte Einfluss Ittens auf die Werkstücke von Slutzky zeigt sich nicht nur bei den oben genannten Stücken, sondern erklärt darüber hinaus auch andere Entwicklungen. So zeigen eine Skulptur und mehrere Holzkästchen den freien Umgang mit verschiedenen, dem Schmuck nicht genuin zugehörigen Materialien, den Einfluss des freien Arbeitens und des Experimentierens. Zudem verließ Slutzky hier erstmals sein handwerkliches Metier des Goldschmiedens, denn diese Arbeiten gehören eher in den Kontext der Innenarchitektur beziehungsweise des Skulpturalen. Durch den Wechsel der Gattung kommen auch neue Techniken hinzu, die durch die Verwendung anderer Materialien benötigt werden.

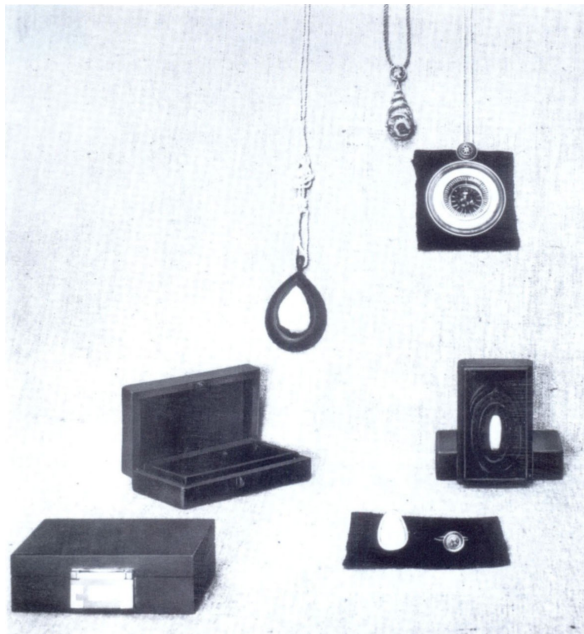


Abb. 3: Naum Slutzky: Vier Anhänger, zwei Ringe, drei Kästchen, um 1920-1922

Diese Arbeiten ermöglichten es Slutzky, den engen Kanon des „Edlen“ der Schmuckmaterialien aufzubrechen: Erstmals wurden in der Weimarer Zeit die Materialien Holz, Perlmutter, Kordel (Textil), Muscheln und ungeschliffene Steine von ihm verwendet. Somit wird die Präferenz klar auf die Gestaltung gelegt: weg vom

Materialwert, hin zu formalen und ästhetischen Kriterien. Dadurch wird deutlich, dass die Moderne auch in der Schmuckgestaltung eine Rolle zu spielen begann, die über die reinen Produktionsbedingungen hinausging. Damit einher geht auch eine Umwertung des Schmuckbegriffs. Edle Materialien verdeutlichen die Kostbarkeit und erheben den Schmuck zu einem Symbol für Prestige und soziale Stellung. Gold und Edelsteine dienen dabei zugleich als Wertanlage und Statussymbol. Werden hingegen preiswertere Werkstoffe verwendet, fallen diese symbolischen Eigenschaften weg; der Wert des Stückes wird nun durch die Gestaltung desselben ausgemacht. Dies unterscheidet den am Bauhaus entstandenen Schmuck dabei auch elementar vom etwa zeitgleich entstehenden Stil des Art Déco. Trotz formaler Ähnlichkeiten wurden bei diesem hauptsächlich Edelmetalle und hochwertige Steine verwendet und somit weiterhin nur die kleine Zielgruppe der Oberschicht angesprochen. Am Bauhaus jedoch wurde der Weg zu einem anderen Schmuck versucht, der eher am Modeschmuck orientiert ist. Modeschmuck zeichnet sich durch seine geringe Kostbarkeit aus, die durch den Materialwert definiert ist. Hier wurde seit dem Aufkommen neuer Materialien, wie Bakelit, Galalith und ähnlicher Kunststoffe, Ende des 19. Jahrhunderts mit diesen experimentiert.¹³ Der Bauhaus-Schmuck hingegen sticht durch die Natürlichkeit aller verwendeten Werkstoffe heraus. Dies wiederum könnte am Einfluss des Vorkurses von Itten gelegen haben, wo ebenfalls keine Kunststoffe verwendet wurden. Somit konnte der Schmuck in den Kontext der Bauhauserzeugnisse der Metallwerkstatt und darüber hinaus eingebunden werden, auch wenn er in seiner Herstellung dem Kunstgewerbe verhaftet blieb. Die handwerkliche Produktionsweise aber war typisch für die ersten Jahre des Bauhauses im Allgemeinen. Das galt beispielsweise auch für die Weberei, die bis zum Ende auf Handwebstühlen fertigte. Interessant scheint die Weberei jedoch nicht nur aufgrund ihrer Produktionsbedingungen. Vielmehr zeigt sich, dass sich hier ebenfalls, genau wie an der Bühne und der Goldschmiedewerkstatt, anfangs intensiv mit dem menschlichen Körper beschäftigt wurde. Als Ergebnis dieser Arbeit ist auf die Bekleidung hinzuweisen, die zu Beginn auch am Bauhaus gefertigt wurde.

Da Schmuck und Bekleidung den gleichen Wurzeln entstammen und im Idealfall eine Einheit bilden,¹⁴ soll hier dieser Zusammenhang angerissen werden. Darüber hinaus verdeutlicht der Bereich der Bekleidung den explizit weiblich konnotierten Stellenwert des Schmucks, was auch am Bauhaus so gesehen wurde. In einem Inventarverzeichnis der Textilwerkstatt aus dem Jahr 1925 sind unter anderem mehrere Kleider für Erwachsene und Kinder sowie Schals und Gürtel aufgelistet.¹⁵ Aufschlussreich ist vor allem die Erwähnung der Gürtel, denn in der Metallwerkstatt wurden von Erika Hackmack um 1922 als auch von Marianne Brandt um 1928 mindestens zwei Gürtelschließen gefertigt. Eine Zusammenarbeit der beiden Werkstätten ist somit gut vorstellbar und wird bei der geringen Zahl der Werkstätten möglich gewesen sein.

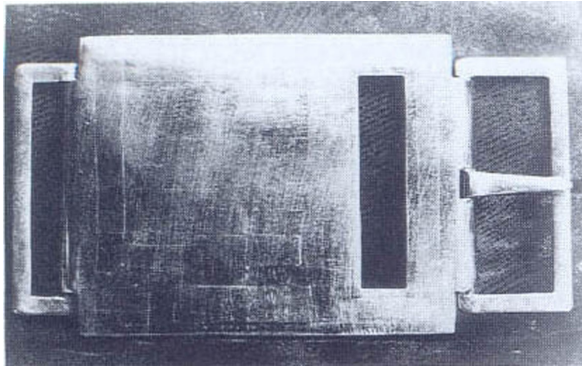


Abb. 4: Erika Hackmack: Gürtelschnalle, um 1922

Schmuck ist einerseits eng mit dem Komplex Mode und Bekleidung verbunden und dient darüber hinaus als ein Symbol, als Zeichen der eigenen Einstellung, der Zugehörigkeit. In diesem Sinne kann eine in der Literatur noch unpublizierte Anstecknadel aus den Anfangsjahren des Bauhauses von Otto Rittweger gesehen werden.¹⁶ Diese Nadel besteht aus einem Kreis von ca. 10mm Durchmesser, auf den ein kleineres Quadrat aufgesetzt ist. Dieses markiert dabei den Kreismittelpunkt, da eine Ecke genau dort aufsitzt. Die Nadel benötigt aufgrund ihrer Fertigung kein Gegenstück zur Befestigung in der Kleidung, sondern hält durch eine leichte Krümmung von selbst im Stoff. „Jedes Ornament wird vermieden, denn Ornament bedeutet Arbeitsverlängerung, und einem Menschen überflüssige Arbeit aufzuladen, wäre Krebsgang.“¹⁷ So schilderte Rittweger seine Ansichten über die Metallgestaltung einige Jahre später und griff dabei auf seine eigenen Gestaltungsansätze zurück, die in der An-

stecknadel bereits formuliert sind. Zudem reduziert die Nadel die verwendeten Materialien auf Silber und erscheint somit aus einem Guss, trotz der montierten Herstellungsweise. Ganz den Ansprüchen des Bauhauses entsprechend, ist sie der Materialgerechtigkeit verpflichtet und reduziert auf das Wesentliche. Kreis und Quadrat als Symbole des Bauhauses können an verschiedenen Stellen des Körpers getragen werden und dienen somit als Statement der Zugehörigkeit, sowohl für Frauen als auch für Männer, denn eine Nadel ist, im Gegensatz zu vielen anderen Schmuckgattungen, nicht explizit nur für Frauen gefertigt. Dies aber gilt, abgesehen von den erwähnten Gürtelschnallen, für alle anderen nachweisbaren Schmuckstücke. Damit blieb auch der Schmuck am Bauhaus der traditionellen Polarität der Geschlechter verhaftet. „Das Bauhaus, als Herz der künstlerisch-handwerklichen Moderne, spiegelte seine Zeit auch in dieser Hinsicht symptomatisch wieder. Aber es stand nicht darüber, wie man heute fälschlicherweise manchmal annimmt. Die Bauhaus-Moderne war vielmehr eine Brücke vom ausgehenden 19. ins 20. Jahrhundert. Es verband Alt und Neu, führte mutig in das Neue hinein, und wies somit Ablagerungen des Vergangenen auf [...]“¹⁸ Bezeichnend passt diese Beschreibung sowohl zum Bauhaus insgesamt als auch zum dort verhafteten Frauenbild. Die Frauen wurden in die Weberei gedrängt, darüber hinaus wurde ihnen kaum ein anderes Betätigungsfeld zugestanden. Wie sehr diese Einstellung auch Auswirkungen auf die persönliche Arbeit hatte, kann beispielsweise am Schmuckschaffen des Bauhauses verdeutlicht werden. Gefertigt wurden Schmuckstücke für Frauen, jedoch wurden diese nicht von Frauen gefertigt. Der Schmuck am Bauhaus wirkt, nicht nur bei Slutzky, kaum individuell, auch wenn er behauptete, die Stücke jeweils für eine bestimmte Person anzufertigen,¹⁹ was die Problematik der Individualität des Schmucks verdeutlicht. Hinzu kommt, dass auf Fotos von Bauhausschülerinnen der dort getragene Schmuck sehr konventionell ist.²⁰ Ein gesteigertes Interesse an neuen Formen, Tragmöglichkeiten oder Ähnlichem ist nicht zu erkennen. Es ist erstaunlich, dass in den Anfangsjahren des Bauhauses, als die Frauen einen Großteil der Studierenden stellten,²¹ sie nicht auch in der Goldschmiedewerkstatt arbeiteten. Die eigene Wahrnehmung der weibli-

chen Fertigkeiten beschrieb eine Bauhausschülerin der Weberei 1926: „Die bildnerisch arbeitende Frau wendet sich meistens und am erfolgreichsten der Fläche zu. [...] Dazu kommt, daß das Sehen der Frau gewissermaßen ein kindliches ist, denn gleich dem Kinde sieht sie das Einzelne und nicht das Allgemeine. [...] Der Mangel an Intellekt [der Frau, A.S.] findet seinen Grund in einer größeren Ursprünglichkeit und Harmlosigkeit, die dem Leben selber am nächsten ist. [...] Die Fähigkeiten der Frau sich in das Einzelne zu vertiefen, ihre Spiellust an der Oberfläche ist prädestiniert für diese Arbeit, wie auch ihr Farbgefühl hier seinen Ausdruck im Nuancenreichtum findet.“²² Davon abgesehen, wie diese Haltung heute beurteilt werden würde, scheinen Frauen in dieser Argumentation der Schülerin nahezu prädestiniert für die Schmuckgestaltung zu sein: Die Oberflächengestaltung, das Vertiefen ins Einzelne und ein gesteigertes Farbgefühl sind elementare Bestandteile der Schmuckgestaltung. In der Metallwerkstatt konnten sich aber wohl nur Marianne Brandt und Erika Hackmack gegen die männliche Konkurrenz durchsetzen. Bezeichnender Weise sind ihre Werkstücke die genannten Gürtelschnallen, also eine Schmuckgattung, die ebenfalls unisex ist und das Rollenklischee aufzulösen vermag. Hinzu kommt von Brandt ihre Verkleidung zum *Metallischen Fest* (1929), also einige Jahre nach der Abschaffung der Goldschmiedewerkstatt am Bauhaus. Zudem wird deutlich, dass zum Schmuckschaffen nicht elementar eine Werkstatt vorhanden sein muss. Dienten diese Stücke auch mehr dem Spaß zu einer Feier, anstatt sie als ernsthafte Beschäftigung mit der Gattung Schmuck anzusehen, so weisen sie doch weit über den Schmuck ihrer Zeit hinaus. Ein Ohranhänger aus transparenter Zellophanscheibe mit industriell gefertigtem Glöckchen und zwei Zahnrädern, eine „Schüssel“ auf dem Kopf und ein Halsband mit daran befestigter Kugel sprengen alle Vorstellungen der Verschönerung des Körpers zu dieser Zeit und damit einer der Grundintentionen von Schmuck. Damit erinnert diese Arbeit mehr an die Metallfigurinen von Schlemmers *Triadischem Ballett* denn an traditionelle Schmuckstücke. Trotzdem wird hier deutlich, welche Möglichkeiten das „Schmücken“ beinhaltet und wie somit ein „neuer Mensch“ als Utopie, der bereits dem Bauhaus-Gründungsmanifest intendiert ist, geformt bzw. ge-

schmückt hätte werden können. Dass diese Wunschvorstellung einer anderen sozialen Realität bzw. eines neuen Verhältnisses von Mensch und Kunst am Bauhaus schnell aufgegeben wurde zugunsten einer Beschränkung auf den Bau sowie der Entwicklung von Typen für die Massenproduktion, war sicher auch ein Grund für das Absehen von der Beschäftigung mit Schmuck und seiner besonderen Rolle für den Menschen.



Abb. 5: Marianne Brandt: Selbstporträt mit Schmuck, 1929

Brandt fertigte in den 1950er Jahren noch einmal Schmuck an und stand damit in einer Linie von Bauhaus-KünstlerInnen, die sich in höherem Alter erneut mit der Gattung Schmuck beschäftigten. Dazu gehören auch Tümpel, Przyrembel, Slutzky und Wagenfeld. Exemplarisch dazu zeigen Entwürfe von Wagenfeld um 1930, dass eine Zusammenarbeit mit der Industrie für ehemalige BauhäuslerInnen auch im Bereich des Schmucks möglich war. Wagenfeld hatte bereits um 1920 an der Zeichenakademie Hanau Schmuck entworfen und kehrte nun einige Jahre nach dem Verlassen des Bauhauses zu seinen Anfängen zurück. Wie sehr dabei die Prinzipien des Bauhauses sein Schaffen beeinflussten, zeigt neben der reduzierten Formensprache der Ringe, Anhänger, Ohrgehänge und

Broschen auch die industrielle Fertigung seiner Werke.²³

Im Gegensatz zu Wilhelm Wagenfeld verließ Slutzky einige Jahre nach seinem Ausscheiden aus dem Bauhaus das Gebiet des Schmucks und wandte sich vornehmlich der Lichtgestaltung zu. Im Exil in England arbeitete er als Gestaltungslehrer und beschäftigte sich erst Anfang der 1960er Jahre erneut mit Schmuck. Von Tümpel und Przyrembel hingegen ist bekannt, dass sie eigene Schmuckwerkstätten hatten, obwohl sie nicht als Schüler der Goldschmiedewerkstatt des Bauhauses nachgewiesen werden konnten. Tümpel ging noch einen Schritt weiter und versuchte, Schmuck zu systematisieren. Dabei teilte er ihn in Gebrauchsschmuck wie Manschettenknöpfe, symbolischen Schmuck wie Orden und reinen Schmuck wie Ketten. Diese theoretische Beschäftigung mit dem Genre führte er selbst auf seine Zeit am Bauhaus zurück. Der Einfluss ist dabei auch in der Gestaltung seiner Werkstücke ablesbar, die ähnlich technoid wirken wie die Arbeiten Slutzkys, dabei aber eigenständige formale Lösungen zeigen.²⁴

Alle vier soeben kurz skizzierten Lebensentwürfe verdeutlichen, dass durch die Zeit am Bauhaus die Beschäftigung mit verschiedenen Bereichen der Gestaltung für die genannten Personen möglich war. Durch die freie Ausbildung, die nicht mehr allein im Kontext des Handwerklichen steht, wurde den Mitgliedern des Bauhauses die universale Bedeutung des Gestalterisch-Formalen für alle Bereiche des Designs verdeutlicht. Dies wurde möglich durch das Ziel des Bauhauses, Gegenstände zu entwerfen, die den Ansprüchen der industriellen Fertigung genügen. Auch dazu wurde in der Goldschmiedewerkstatt experimentiert. „Mit Schmucksachen haben wir uns nur wenig befaßt, weil sie nicht zu den elementaren Bedürfnissen gerechnet werden konnten, aber niemals jemanden, der Lust hatte, Schmuck zu schaffen, irgendwie gehindert. Im Gegenteil, in der Weimarer Zeit entstanden – besonders aus der Arbeit von Slutzky – Schmuckstücke, die in Bezug auf maschinelle Serienherstellung ganz neue Wege eröffneten.“²⁵ Dieser Ausspruch von Moholy-Nagy verdeutlicht einerseits die Abwertung des Stellenwerts von Schmuck bei der Erschaffung einer neuen Gesellschaft, andererseits verweist er auf Slutzkys Entwürfe für Ringe, die aus Einzelteilen zusammenge-

setzt werden konnten. Diese Teile wiederum konnten in Serie gefertigt werden und erlaubten es, die verwendeten Steine auf neue Weise zu fassen. Sie wurden eingeklemmt, die manuelle, aufwändige Arbeit des Edelsteinfassers wurde überflüssig. Somit suchte Slutzky bereits beim Entwurf nach Wegen, auch in der Fertigung dem Schmuck einen neuen Stellenwert zu schaffen, indem die Produktionskosten gesenkt werden konnten. Serielle Fertigung ist kostengünstiger und ermöglicht damit das Tragen von gut gestaltetem Schmuck für größere Gesellschaftsgruppen.

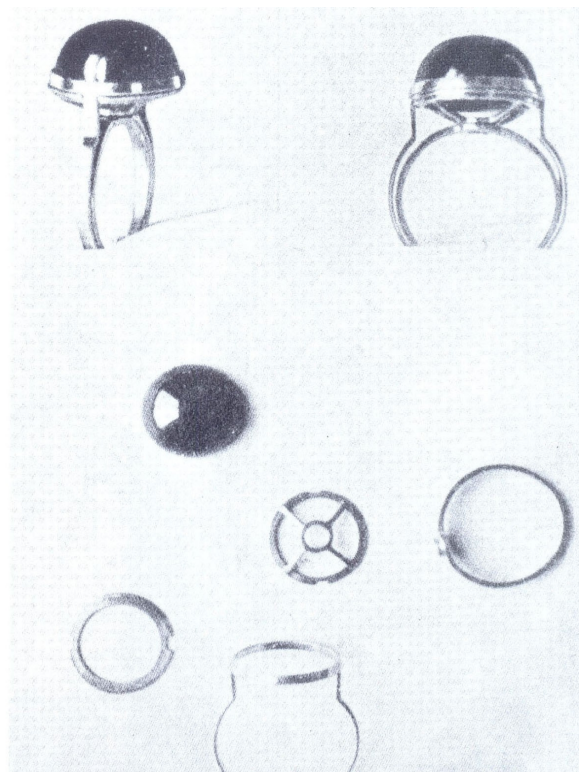


Abb. 6: Naum Slutzky: Ring mit auswechselbarem Stein, um 1924

Obwohl Schmuck dem Anspruch von Individualität verhaftet ist und vielleicht eine größere persönliche Verbindung zur Dinglichkeit haben muss als Bekleidung, scheint die industrielle Herstellung hier neue Wege aufgezeigt zu haben. Dass Schmuckstücke dabei dem Menschen ein Bedürfnis sind und KünstlerInnen zur Gestaltung angeregt haben, zeigt der heute verwendete Begriff des „Künstlerschmucks“.²⁶ Schmuck zu gestalten, reizte schon die Mitglieder der expressionistischen Brücke oder Picasso und setzt sich bis heute fort. Bei diesen Beispielen stehen persönliche Beziehungen im Mittelpunkt, der Schmuck wird für FreundInnen oder Bekannte entworfen und

meist von GoldschmiedInnen umgesetzt. Dabei zeigen die Stücke meist starke formale Ähnlichkeiten zum Stil der KünstlerInnen auf, häufig wirkt der Schmuck wie eine Miniaturausgabe der anderen Arbeiten. Genau hier liegt der Unterschied zum Schmuckdesign, das am Bauhaus erprobt wurde. Ob die dort entstandenen Stücke manuell gefertigt wurden oder für die Serienherstellung entworfen wurden, ist letztlich nebensächlich. Grundlegend ist die Ausrichtung an den Maximen des Bauhauses, die Möglichkeit der Universalität, die Reduzierung auf das Wesentliche sowie die maschinelle Fertigung.

Die Experimente in der Goldschmiedewerkstatt lassen sich als Versuch wahrnehmen, Schmuck in einen neuen Kontext zu stellen und ihm seinen Mythos zu nehmen. Zugleich aber blieb das Bauhaus auf halber Strecke stehen. Neben den Versuchen zur kostengünstigen Produktion wurden Unikate gefertigt, die eine hohe soziale Bindung sowohl zwischen Schmuckstück und TrägerIn als auch zwischen ProduzentIn und AbnehmerIn aufweisen. Somit erweist sich der Wunsch eines Schmuckdesigns für alle als unreal, die Freiheit des Experiments mit neuen Gattungen oder Materialien wurde nicht wahrgenommen.

Endnoten

1. Dr. F.K.F.: Rezension neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. In: Kunst und Kunstgewerbe. Blätter zur Förderung deutscher Wertarbeit. Hrsg. von Theodor Wieseler und Mathias Kammerbauer. Nürnberg 6.1926, Nr. 7, S. 143. Zitiert nach: Droste 2002, S. 190.
2. Schmuck wurde bereits seit prähistorischer Zeit vom Menschen getragen, bevor sich die Kleidung entwickelte.
3. Abdruck des Programms beispielsweise in: Bothe 1994, S. 10f.
4. Rudolph 1990, S. 83. Hier auch weitere Angaben zur Biographie Slutzkys.
5. Joppien 1995, S. 8.
6. Dieses und die folgenden Quellenzitate in: Joppien 1995, S. 8f.
7. Ebd., S. 8f.
8. Joppien 1995, S. 9.
9. Diese Bezeichnung wird gewählt in Weber-Stöber 1990, S. 62. Auf den besonderen Status der Werkstatt aufmerksam macht auch Rudolph 1990, S. 31.
10. Weber 2005, S. 13. Else Mögeln nach Joppien in: Droste, Magdalena: Gunta Stözl. Weberei am Bauhaus und aus eigener Werkstatt. Berlin 1987, S. 159.
11. Joppien 1995, S. 9.
12. Joppien 1995, S. 9.
13. Beispiele für frühen Schmuck, wie Haarkämme und Broschen, aus synthetischen Materialien finden sich in: Kölsch 1986.
14. Möller 1999, S. 7.
15. Siebenbrodt 1998, S. 27-29.
16. Aufbewahrt im Bauhausarchiv Berlin, Inv.-Nr. 2004154.
17. Rittweger 1926, S. 293f.
18. Baumhoff 1998, S. 58.
19. Rudolph 1990, S. 78.
20. Vgl. etwa die Portraits, in: Droste 1998, S. 20-23.
21. Baumhoff 1998, S. 53.
22. Schmidt-Nonné 1998, S. 161.
23. Für die Schmuckfabrik Ottmar Zieher in Schwäbisch Gmünd. Der damalige Katalog wurde ebenfalls von Wagenfeld gestaltet und wurde neu aufgelegt als Beigabe, in: Manske 2001.
24. Schneider 2005, S. 71.

25. Lazlo Mohly-Nagy, 1928. Zitiert nach: Weber 2005, S. 14.
26. Weiterführend: Küppers 2009.

Bibliographie

- Baumhoff, Anja: Weberei intern. Autorität und Geschlecht am Bauhaus. In: Droste, Magdalena (Hg.): Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus; ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin. Katalog; Bauhaus-Archiv Berlin. (Jahresausstellung des Arbeitskreises Selbständiger Kultur-Institute, AsKI, 1998). Berlin 1998, S. 53-58
- Bothe, Rolf (Hg.): Das frühe Bauhaus und Johannes Itten. Katalogbuch anlässlich des 75. Gründungsjubiläums des Staatlichen Bauhauses in Weimar; Hg. anlässlich der Ausstellung Das Frühe Bauhaus und Johannes Itten, Kunstsammlungen zu Weimar. Ostfildern-Ruit 1994
- Joppien, Rüdiger: Naum Slutzky – ein Bauhauskünstler in Hamburg. Herausgegeben vom Museum für Kunst und Gewerbe. Hamburg 1995
- Kölsch, Melanie (Mitarbeit): Dekorative Polymere: Schmuck aus Kunststoff 1860-1960; Sammlung Kölsch; 9. April-19. Mai 1986; Stadtmuseum Düsseldorf. Düsseldorf 1986
- Küppers, Diana: Künstlerschmuck. Objekt d'art: [Anlässlich der] Ausstellung Von Picasso bis Warhol, Künstlerschmuck der Avantgarde, Museum für Angewandte Kunst Köln. München 2009
- Manske, Beate (Hg.): Wilhelm Wagenfeld. Schmuck. Bremen 2001
- Möller, Renate; Weber, Christianne: Mode und Modeschmuck 1920-1970 in Deutschland. Stuttgart 1990
- Rittweger, Otto: Die Metallwerkstatt. In: Vivos voco: Zeitschrift für neues Deutschland, Jg. 5, 1926, S. 293-94.
- Rudolph, Monika (Hg.): Naum Slutzky. Meister am Bauhaus, Goldschmied und Designer. Stuttgart 1990
- Schlemmer, Oskar: Der Mensch: Unterricht am Bauhaus. Nachgelassene Aufzeichnungen / Oskar Schlemmer. Red., eingele. u. kommentiert von Heimo Kuchling. Mainz 1969
- Schmidt-Nonné, Helene: Das Gebiet der Frau am Bauhaus. In: Droste, Magdalena (Hg.): Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus; ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin. Katalog; Bauhaus-Archiv Berlin. (Jahresausstellung des Arbeitskreises Selbständiger Kultur-Institute, AsKI, 1998). Berlin 1998, S. 160-61
- Schneider, Katja: "Die Gestaltung beginnt da, wo die Technik aufhört". Der Silberschmied und Industriedesigner Wolfgang Tümpel. In: Weber, Klaus (Hg.): Die Metallwerkstatt am Bauhaus. Ausstellung im Bauhaus-Archiv Museum für Gestaltung Berlin 9. Februar-20. April 1992. 3. unveränderte Auflage. Berlin 2005, S. 66-78
- Siebenbrodt, Michael: Die Textilkollektion des frühen Bauhauses an den Kunstsammlungen zu Weimar. In: Droste, Magdalena (Hg.): Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus; ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin; Katalog; Bauhaus-Archiv Berlin. (Jahresausstellung des Arbeitskreises Selbständiger Kultur-Institute, AsKI, 1998). Berlin 1998, S. 25-30
- Weber-Stöber, Christianne: Schmuck der 20er und 30er Jahre in Deutschland. Stuttgart 1990

Abbildungen

- Abb. 1: Naum Slutzky: Zweiteiliger Anhänger (Silber, Holz, Elfenbein, Quarz), 1923. Originalfotografie im Besitz der Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar. Unbekannter Fotograf, Aufnahme um 1923.
- Abb. 2: Richard Winkelmayer: Anhänger (Gold, Silber, Email, Perle), 1923.
- Abb. 3: Naum Slutzky: Vier Anhänger, zwei Ringe, drei Kästchen, um 1920-1922. Unbekannter Fotograf, Aufnahme um 1922.
- Abb. 4: Erika Hackmack: Gürtelschnalle, um 1922. Originalfotografie im Besitz der Hochschule für Architektur und Bauwesen, Weimar. Unbekannter Fotograf, Aufnahme um 1922.
- Abb. 5: Marianne Brandt, 1929. Selbstportrait mit Schmuck für das Metallische Fest im Bauhaus Dessau am 9.2.1929. Originalfotografie im Bauhausarchiv, Inv.-Nr. 5298.
- Abb. 6: Unbekannter Fotograf: Naum Slutzky: Ring mit auswechselbarem Stein, um 1924.

Zusammenfassung

Der Textbeitrag stellt die Goldschmiedewerkstatt der Anfangsjahre des Bauhauses in den Mittelpunkt. Davon ausgehend wird die Diskrepanz vom handwerklich gearbeiteten Unikat zur seriellen Produktion diskutiert, die im Schmuckbereich eine besondere Rolle einnimmt. Daran schließt sich die Frage an, wie der Schmuck, der weder Alltagsgegenstand noch direkt der Mode zugehörig ist, im großen Kontext Bauhaus verhandelt wurde. Zeigt sich in diesem Bereich ein Zeichen der Moderne? Oder bleibt hier das Bauhaus dem Alten verhaftet? Und wie wirkte sich die Zeit am Bauhaus auf einzelne AkteurInnen aus?

Autorin

Ausbildung zur Goldschmiedin an der Staatlichen Zeichenakademie Hanau. Anschließend Studium der Kunstgeschichte, Historischen Hilfswissenschaften sowie Kommunikations- und Medienwissenschaft an der Universität Leipzig; arbeitet momentan an ihrer Magisterarbeit „Schmuckdesign am Bauhaus“ bei Prof. Dr. Marek.

Titel

Annika Schindelarz: Die Furcht vor der Freiheit. Slutzky und das Schmuckdesign am Bauhaus; in: kunsttexte.de, Themenheft 1: Kunst und Design, G. Jain (Hg.), 2010 (8 Seiten), www.kunsttexte.de.