

ERSTE REIFE

Nachdem aus solchen Entwicklungen der Jugend, im Kampf gegen zwei Fronten — gegen den Illustrator und den Architekten —, der Kunsthandwerker schon klar hervorgegangen, konnten die kleinen Bitterkeiten und die ernsteren Hindernisse, die ihm bevorstanden, den Weg nicht mehr umrichten, der nun einmal der Weg seines Schicksals geworden war. Aber bei einem derart gefühlsmäßig schaffenden Künstler, der Stimmungen leicht unterworfen blieb, mußten die Eingriffe des Lebens doch Gestalt gewinnen und die jeweiligen Haltungen seines Werkes auf der Strecke der Reife grundlegend voneinander abscheiden.

So werden in den kaum zehn Jahren, die er noch vor sich hatte, zwei Kapitel seines Lebens zu zwei Charakteren seines Werkes. Die Anstellung bei der »Wiener Werkstätte« und der Ausbruch des Krieges, die plötzliche Verwirklichung des Arbeitstraumes und das jähe Erwachen im Soldatenrock, umschreiben nur einen Zeitraum der Vorbereitung, eines unsteten, nach allen Seiten tastenden Versuchens; er schlägt sich zu dem Aufenthalt in Zürich, der den Menschen auf eine ruhige, glückliche Höhe, den Künstler zu ersten Erfüllungen führt. Ihm steht der Rest entgegen. Tragisch beschattet durch das Wohnelend in Ober-St.-Veit und die böse, schleichende Krankheit, bringt er aus Unbehagen, Schaffensgier und Todesahnung die neuen, größeren Verheißungen.

1914—1919.

Seit Juli 1914 war Peché, trotz des außerordentlichen Erfolges der Werkbundaustellung in Köln, wieder einmal mehr als ein halbes Jahr ohne jede Arbeit. Da traf im Frühling 1915 den fast schon Verzweifelnden die Einladung der »Wiener Werkstätte«, an ihrer künstlerischen Leitung teilzunehmen. Der Ruf kam von Josef Hoffmann. Und das Vertrauen, das der Meister dem noch immer Unfertigen entgegenbrachte, die noble Auffassung, die er von gemeinschaftlicher Arbeit hatte, ließen die anfangs untergeordnete Stellung Pechés sehr bald eine gleiche werden. Namentlich bei der Einrichtung und Führung der »Künstlerwerkstätte«, welche begabten Anfängern die Möglichkeit zum Experimentieren, zur unmittelbaren Übung der Hand am verschiedensten Werke bieten sollte, hatte Peché freies Spiel. Mit dem tiefen, freudevollen Sinn für alles eigentümliche Werden sah Hoffmann es mit an, wenn in dieser lebendigen Probierschule, die Peché auch für sich noch gut brauchen konnte, etwas gelang, und wurde nicht gar zu böse, wenn einer daneben hieb. Die Nähe des gereiften Künstlers hat auf den jüngeren maßgebend eingewirkt, Hoffmannsche Motive melden sich in seiner Arbeit, nicht nur — was näher lag — beim Formen, sondern auch beim Schmücken, ein Wink, ein Wort von oben genügte, um ihn auf die bessere eigene Spur zu führen. Aber auch in der neuen, betriebsamen Umgebung wurde er nicht ganz froh. Sie brachte unerwartete Pflichten, denen sein Naturell widerstrebte. Und seit dem Ausbruch des Krieges war er zwischen Hangen und Bangen. Endlich erreichte auch ihn das allgemeine Geschick. Nachdem er im Winter 1915 die Modeausstellung im Wiener Museum — eine Welle von Farbe und Duft — eifertig hervorgezaubert, mußte auch er in die harte Wirklichkeit der Montur. Seine militärische Karriere begann zu Ostern 1916 in einer Brünner Kaserne, ging dann durch ein Spital und endete, wieder zu Ostern, 1917 unrühmlich in einem Baubureau bei Bruck an der Leitha. Ein ganzes junges Künstlerjahr war verloren. Und der Druck dauerte noch weiter an, ein ganzes Jahr hindurch, als Peché jetzt wieder in der Werkstätte tätig sein durfte. Denn er war nun einmal nicht der Mann, der sich mit einem Leben im »Hinterland« abfinden konnte.

Da hebt ihn das Glück empor. Plötzlich heißt es: Du darfst hinaus und wirst dein eigener Herr! Hals über Kopf geht die Reise, mit Frau und Kind, in die freie Schweiz, nach Zürich, die Stadt am weiten, bergumfangenen See. Es gab keinen seligeren, dankbareren Menschen. Ein köstliches Geschenk — zwei Jahre eines leicht erhobenen Lebens — war ihm in den Schoß gefallen. Er hat es reichlich zurückgegeben. Mit Eifer und Sorgfalt ohnegleichen wird der neue Wirkungskreis abgesteckt, die Filiale der »Wiener Werkstätte«, die ihm überantwortet worden, ausgestattet, eine Edelschmiede eingerichtet, gelegentlich auch ein Unternehmen größeren Stils, etwa das Kostüm für eine Wiener Operntournee, auf eigene Faust und mit solchem Elan durchgeführt, daß er nur mit knapper Not einem Orden entgeht. Wie Frühlingsfülle bricht jetzt sein Werk auf, nicht mehr ruhelos und unfertig, sondern in schön geschlossener Entfaltung.

Unter diesen günstigen Umständen kommt neben dem Künstler auch der Mann zu seiner ersten Reife. In der Atmosphäre der Freiheit, die er über alles liebt und jetzt mit vollen Zügen atmet, erstarken die sonnigen Eigenschaften seines Temperaments, bildet der Dreißigjährige auch seinen geistigen Horizont. Nach wie vor sucht er die Landschaft, die in der Umgebung der Stadt dem Spaziergänger Erquickungen ohne Zahl darbot. Aber er ist auch auf einmal wieder gesellig. In früherer Zeit hatte sich seine gesunde Frohnatur nur den Nächsten aufgeschlossen, am meisten dem häuslichen Kreise und einigen ungleichen Kameraden. Und das blieb auch späterhin so. Die Kinder durften bei der Arbeit zu seinen Füßen spielen, sie konnten diesen reizbaren und leicht überreizten Nervenmenschen nicht stören, sie konnten ihm nur ein unsagbares Wohlgefühl bereiten. Namentlich die jüngere der beiden Töchter ist ihm eine einzige Lust geworden. Es ist schon erzählt: Als sie zur Welt kam, dachte er eine Weile daran, sie Daphne zu nennen. Denn Daphne — die Verschwisterung von Mädchen und Pflanze — schien ihm der schönste Märchensinn, war seines eigenen Wesens tiefste Sehnsucht, sein Werk folgte immer dieser Spur. Dann gab er den Vorsatz auf, aber nur weil er fürchtete, durch die holde Wirklichkeit des Kindes den Traum zu verlieren. So zart schied sein Gefühl. Das leibhaftige Leben wollte er anders genießen. Ein Photo zeigt, wie er es tat: er hockt im Garten, hält mit der Linken den splitternackten Strampelwicht weit von sich und schlürft nun mit wahrhaft kannibalischem Behagen das Schauspiel des knospenden Körperchens. Zwei andere Photos zeigen ihn unter Kameraden: das eine zwischen Hans Böhler und Michael Powolny, die sich umsonst bemühen, den Wildfang im Grase zu zähmen, das zweite mit Böhler im Bade, eine regelrechte Bubenbalgerei mit derben Gebärden und lachenden Grimassen, die den Fratzenspuk eines Messerschmidt und Böcklin noch übertrumpfen. So ausgelassen konnte er sein. In Zürich aber gewinnt seine Geselligkeit den geistigen Zug, ohne darum ihre Herzensfrische zu verlieren. Und diese Mischung, die fortan zu seinem Charakter gehört, schafft ihm hier viele Freunde. Ohne es zu wollen, wird er zum Mittelpunkt eines Zirkels ästhetischer Kultur. Doch bleibt es ein freier Umgang, der zu nichts verpflichtet. Man kann sich zurückziehen, um gelegentlich wieder allein und trotzdem auf seine Art unter Menschen zu sein. Auch diese Passion hat Pech fast zu einer Kunst entwickelt. Es kam öfters vor, daß er seine Frau in vorgerückter Stunde, etwa um Mitternacht, mit dem Einfall überraschte: So, jetzt ziehen wir uns einmal ordentlich an und gehen irgendwohin in ein feines Lokal. Dann saßen sie beisammen, zwei elegante Menschen unter vielen anderen, in einem blanken, noblen Lichterraum, und er sah in das bewegte Ungefähr guter Moden und Manieren. Dieses Anschauen des Gepflegten, Graziösen war ihm Genuß und Bedürfnis geworden. Was sonst als unvereinbarer Gegensatz erscheint, die Landschaft und der Luxus, also Natürlichkeit und Raffinement, das wurde hier mit gleicher Teilnahme empfangen. In seinem

Werk kam es dann zusammen. Und vielleicht erklärt die Übereinkunft dieses Gegensätzlichen, wenigstens zum Teil, den seltsamen Reiz seines nunmehrigen Schaffens.

Der ersten, in sich geschlossenen Reife des Künstlers geben die Innenräume, nach der Modeausstellung im Österreichischen Museum der Züricher Kaufladen der »Wiener Werkstätte«, die sinnvoll umfassende Einleitung.

Über Nacht entworfen und dann im Handumdrehen durchgeführt, zeigte die Modeschau den Achtundzwanzigjährigen, der zum erstenmal eine solche Inszene ganz aus eigenem besorgen durfte, schon als Meister der Improvisation, der er zeitlebens geblieben ist. Wie im Spiele wird alles genommen und wirkt dann so — unwirklich und vergänglich. Und daß diese sorglos heitere Paraphrase über das Thema der eleganten Dame im Winter 1915, im zweiten Winter des Weltkrieges, dargeboten wurde, beweist nur noch mehr, wie sehr hier eine Phantasie die Triebkraft des Geschehens war, die keine Gewalt von ihren Flügen abzuhalten, ans Wirkliche zu fesseln vermochte. Die allgemeine Not traf nur den Menschen, nicht auch den Künstler. Der war nun einmal unsozial. Aber es wäre ein arger Irrtum, diese Veranlagung als einen Charaktermangel seiner Kunst anzukreiden. Denn es war nur eine Form ihrer Unabhängigkeit.

Die Aufgabe der Ausstellung erwies sich nicht leicht. Die Säulenhalle des Museums mit dem düstern Umgang im Parterre und dem kahlen Viereck der Galerie ist ein frostiges, raumleeres Produkt der Ringstraßenzeit. Sie verschwand spurlos unter Peches Händen. Und nur durch die Kunst der Verkleidung. Mit ein paar Brettern, Papieren und Gazen, lauter wohlfeilem, windigem Zeug, wurde ein lebhafter Wechsel neuer Niveaus und Dimensionen erzeugt, aus engen, schwarz bespannten Schächten, durchbrochen von künstlich beleuchteten Schaufenstern, trat man mit plötzlich befreitem Atem in die Helle des geräumigen Mittelsaales. Das von Mattglas zerstäubte Licht, die dünnen Gardinen und die rosafarbenen Wände ließen ihn gelöst, wie Raumduft erscheinen, so recht als einen Ort für die Bühne, auf der das Spiel der Moden vor sich gehen sollte.

Eine Ecke. Weiße Vorhänge aus Tüll, breit gesäumt und tief unten gerafft, bilden die Winkel des schlanken Gevierts. An der Wand steht ein Zierschrank. Sein Gerippe ist nur aus Holzstäben, mit schwarz=weißen, einfach gestreiften oder groß geblumten Tapeten beklebt, nichts weiter. Über dem niedrigen Gestell auf Dreieckfüßen schnell der Bogen, hinauf, auch die Rechtecke seiner Fächer sind aufrecht. Darinnen allerhand Kleinwerk für das Boudoir der Dame, daneben ein Stuhl mit dem Wurf eines bunten Tuches. Dieser Schrank in seinem Raum sagt mehr als alles andere. Sein eifertiges Ungefähr, der Geschmack, der hier gewählt, gerückt und fast nur aus diesem Wählen und Rücken auch gestaltet hat, endlich die besondere Gabe der Entmaterialisierung, die jedem Stoff seine Schwere und dürftige Wirklichkeit genommen, um nur seinen feineren Schein auswirken zu lassen — das gehört zum Wesen des Künstlers, kennzeichnet seine Gegenwart und verweist auch schon auf einige grundlegende Eigenschaften seines künftigen Werkes.

Der Regisseur des Augenblicks, der sich hier hervorgetan, bleibt Peché auch in Zürich. Seine Hand — diese wunderbare Hand, die im Raffén und Knüpfen schon bildet — hat hier den Komödianten der Wiener Operntruppe das Kostüm geradewegs an den Leib genestelt. Sie zeigte ihr bewegliches Geschick bei der Herstellung und Einrichtung des Ladens der »Wiener Werkstätte«, bei dem Arrangement der Schaufenster und Vitrinen, bei den selbstgewundenen Fruchtschnüren, die er an die Decke hängte, ja selbst bei dem bemalten Gebälk, womit er das übernommene Verkaufslokal kubisch durchbaut und gliedert hat. Denn auch dieser Raum, der eine fremde Festlichkeit, gemischt aus exklusiver Eleganz und ländlichem Frohsinn, also die Ingredienzien der damaligen Künstlerstimmung, in ein

Schweizer Stadtgeschäft getragen hat, wirkt trotz des solideren Baustoffes doch unfest, wie zum Abbruch bereit, um einem neuen Einfall den Platz zu lassen. Unter Peches Hand wird jetzt auch ein Raum von dauernder Bestimmung zur Gelegenheitssache. Man kann sich nicht mehr gut denken, daß er etwas sozusagen für die Ewigkeit gebaut hätte. Und wird diese flüchtige Natur seiner jetzigen Interieurs im Auge behalten müssen, um sie gegebenenorts in seinem Kunsthandwerk wieder zu finden. Denn auch die Einzeldinge sollten, freilich auf ihre besondere Weise, teilnehmen an dem Glück der Improvisation, das sich in der Züricher Zeit künstlerisch vollendet.

Aber auch sonst bieten die Modeausstellung von 1915 und der Kaufladen von 1917 für lange die letzten Arbeiten des Innenarchitekten, Brücken genug zum besseren Verständnis des nunmehr vollgültigen Kunsthandwerkers. Man hat schon bemerken können, daß die räumliche Gestaltung allmählich zurücktrat gegen die Kunst der Ausstattung. Das heißt mit anderen Worten: den Baumeister verdrängt der Kunsthandwerker. Dieser aber erweist sich schon jetzt beinahe allseitig. Mit den Führern der Wiener Schule teilt er die Aversion gegen das Spezialistentum, den natürlichen Willen des Architekten, nicht nur das Haus, sondern auch den Hausrat aus Eigenem beizusteuern. Allerdings entzieht dann der Mangel an Bauaufgaben seine Arbeiten diesem größeren und ernsteren räumlichen Zusammenhang. Und da er jetzt nur äußerst selten zum Möbel kommt, verliert sich auch das Zweckmäßige fast ganz aus seinem Werke. Es gerät durch äußere Bestimmung, der sich die innere angleicht, aufs Schmücken. Aber indem der Künstler mehr als irgendein anderer in die von ihm geschmückte Wohnung auch den geschmückten Menschen — genauer: die Dame — miteinbezieht, wird doch wieder ein lebendiger Zusammenhang, ein Ausschnitt der modernen Gesellschaft, zum Zielkreis seiner Kunst. Und auch das scheidet die Jugend von der jetzt hervorbrechenden Reife: nicht mehr der Raum, wohl aber der Mensch — eine kultivierte Spielart der Gattung — wird Maß und Mittelpunkt all ihrer Dinge.

Das Arbeitsfeld des Handwerkers umfaßt die verschiedensten Gegenstände der Keramik, der Metalle und Textilien, Tapeten und Papeterien, ferner geschnitztes Holz und Elfenbein, bemaltes Email, gepreßtes Leder, Intarsien und Tonbüsten, endlich allerhand phantastisches Gebilde aus jedem Material. Einem solchen Vielerlei mußte er sich mit geteilten Kräften hingeben. Die Geschmeidigkeit der Hand, die erstaunliche Kraft ihrer Einfühlung in jede Technik ermöglichten ihm den fortwährenden Arbeitswechsel. Aber ein gemeinsamer Geist verband das Entlegenste — auf den ersten Blick war es als sein Eigentum zu erkennen.

Was war das für ein Geist?

Wenn bei Josef Hoffmann, in dessen Werkstatt er jetzt wirkte, die architektonische Anschauung auch noch das beiläufigste Einzelstück formenvoll durchdrang, so schien hier die Kette des künstlerischen Geschehens von einem andern, gerade entgegengesetzten Sinn geordnet. Gegen die Bauform des Handwerks schien hier die Zierform zu stehen, hervorgebracht aus dem alles erfassenden, alles aufsaugenden ornamentalen Trieb. Aber diese Erkenntnis ist nur eine des Anfangs, zu allgemein und oberflächlich, um genauer gelten zu können. Mit dem Schlagwort »Zierkünstler« ist Peché so wenig abgetan wie sein Werk — dieses einhellig rhythmische Werk — mit dem einer Laune. Man wird den geistigen Zusammenhalt seiner Erzeugnisse doch erst am einzelnen absuchen müssen, um für den Kern seiner Kunst die stichhaltige Kennzeichnung zu finden.

Es ist schon gesagt worden, daß unser Künstler in des Wortes reichster Bedeutung ein Zeichner gewesen ist. Demgemäß mußte jeder seiner Zeiträume von einer neuen, entwickelteren Form der Zeichnung charakterisiert werden. Als reine Flächenkunst, vom Blatt auf das Ding willkürlich übertragen, hatte sie Zürich erreicht, als unmittelbare Gestaltung

hat sie die Stadt verlassen. Eine solche sensationelle Wendung vom anmutigen Ungefähr zu bildender Kraft verdankte sie vor allem dem intimen Umgang mit den Arbeitsstoffen und ihren Behandlungen, der auch sonst die glücklichsten Folgen zeitigen sollte: Das Papierornament wird zum Werkornament. Aber damit nicht genug. Denn im selben Zuge haben sich die Improvisationen des Architekten Schritt für Schritt zu den rhythmischen Unverrückbarkeiten des Handwerkers verfestigt.

Drei Arbeitsfelder zeigen den Stufengang dieser Entwicklung.

In den Zustand vor Zürich gewähren die Keramiken aus dem Betriebe von Schleiß in Gmunden den besten Einblick. Hier ist Pede noch in jenem frühen, papiernen Sinne Zeichner, der Wurf seiner Gefäße — mehr Elan als Kühnheit — bleibt gefällig, alles spielt noch an der Oberfläche, und eben deshalb fesseln ihn der Reiz der Glasuren und die Umkleidung mit dichten schwarz=weißen Laubmustern am meisten. Ihrer Zeit entsprechend stehen die hohen Tulpen, Becher und was sonst hierher gehört, nicht nur gegenseitig, sondern auch mit dem Raum, für den sie gedacht sind, in einiger Verbindung. Aber dieser Raum ist noch immer ein Salon.

Den nächsten Fortschritt bekunden dann die Züricher Gewebe. Sie bieten den natürlichsten Übergang vom Bisherigen zum Neuen. Denn auch sie sind Flächenstücke und die Leichtigkeit ihrer Stoffe ermöglicht noch weiterhin jenes improvisatorische Verfahren, das diese Züricher Textilien am wesentlichsten von den Spät=Wiernern unterscheiden sollte. Aber umgeben von seinen geschulten und gehorsamen Helferinnen, ist hier der Künstler nicht nur Urheber des Entwurfs, sondern auch schon Mitarbeiter am Erzeugnis. Die Spanne zwischen dem Zeichner und Handwerker verliert sich, das Ding wird meist geradewegs aus seinem Stoffe hergestellt, und auch wo eine Skizze noch nötig erscheint, ist sie jetzt nicht mehr als eine aufklärende Notiz für ihre angemessene Verwirklichung.

Schon bei den vielen mit Seide und Perlen bestickten Beuteln, die im lebhaften Wechsel Ranken, Häuser, Köpfe und geometrische Felder zur Schau tragen, geschieht es einmal, daß der Künstler die Zeichnung seines Kindes — einen Springbrunnen vor gedrängten Spitzgiebeln — aufnimmt, um sie »stilgerecht« weiterzuführen. Und die gleiche Bereitschaft für jedwede Anregung, die dem flüchtigen Wesen der Dinge so sehr entspricht, die unerschöpfliche Mannigfalt der Einfälle, die jedes Stück vom nächsten als Einmaliges und doch wieder Entsprössenes abhebt, begleitet auch die andere, ernstere Gruppe dieser seiner empfindlichsten Werke. Es sind Decken, Vorhänge und freie Kompositionen. Ihr Untergrund immer das dünne Tüllnetz, ihre Technik eine Verbindung von Stickerei und Applikation. Mit dem vollkommensten Sinn für die Flächenrhythmik bringt der Künstler, behutsam und zärtlich, in das umsäumte Viereck sein Motiv, etwa den dick ansetzenden, breit geblättern Stengel, der sich oben schnell zum durchsichtigen Keldh und zu langen Fäden verfeinert — Fäden wie Fühler, welche die durchgehende Schwingung und zugleich das Nervenspiel der Hand zu Ende führen. Aber das und ähnliches genügt jetzt nicht mehr seinem entfesselten, entfalten Temperament. Er wagt das Äußerste: mit der Nadel das Gemälde, selbstredend nicht eine billige Imitation, sondern ein durchwegs textiles Gebilde. Die frischen rundlichen Mädchenköpfe ohne Schädel, nur im Gesichtsschnitt angedeutet, aber mit reichem Laubgehänge am Ohr, die bizarren Frauenbüsten mit aufgenähten Maschen im Haar und Schleifen, die über das seichte Modell des Ellbogens greifbar niederhängen, sind nur die Vorbereitung. Doch zeigen sie schon, wohin es geht: Malerillusion und Dinghaftes, Fläche und Relief, lebendig verknüpft, streben zum impressionistischen Nadelbild. In den beiden Stilleben am Fenster und in der großen, gerahmten Badeszene ist es fertig — die Kunst des Gewebes um ein wertvolles, nicht bloß technisches Stilprodukt bereichert.

Aber Zürich bringt den Zeichner noch auf eine dritte Stufe. Der Fortschritt ereignet sich auf dem weitgezogenen Felde des Gold- und Silberschmucks. Seine Voraussetzungen sind die Edelschmiede, die der Künstler hier zur Hand hatte, und die Eigenschaften des Materials, das zu seiner gerechten — gepreßten, getriebenen, gehämmerten — Form kommen will. Im unmittelbaren Umgang mit dem Metall verliert das Handwerk Peches zum erstenmal das Improvisatorische, gewinnt auch sein Ornament, bevor noch Stift und Feder dieser Entwicklung nachkommen können, den strengeren, werkgebundenen Zug.

Es geht noch immer um Flächen, die jetzt nur stärker nivelliert werden. Denn auch bei den Diademen aus Elfenbein, die den metallenen Zierat begleiten, sind die Ausschnitte der flachen Wölbungen gleichermaßen erwogen und wirksam wie der Traubenkorb und die Blätterkrone. Sie sind spürbar in die Luft geschnitten. Und diese luftigen Zwischengründe spielen dann ebenso mit wie die reinen Flächen, die sich den Dingen bei ihrem Gebrauche unterschieben — bei den Agraffen das Haar, bei den Ringen und Hängern die Haut, bei den durchbrochenen Mustern der Etais die glatten, dunklen Deckel. Die Stücke dieser Reihe sind ganz durchwirkt von einem vervielfachten, gesteigerten Flächegefühl.

Hier quillt nun auch, begünstigt von den Züricher Umständen, die ihn inspirierten, der ornamentale Schatz des Künstlers ungemessen hervor. Man kann seine Fülle — neben den herben, jetzt auch männlichen Köpfen, den ausgespannten, vergitterten Figuren, den genrehaft naiven Baulichkeiten und den seltenen Tierformen, vor allem Blätter und Blumen — nicht fassen. Aber man kann den Weg und die Weisen dieses Zierats doch annähernd bestimmen, am besten an dem pflanzlichen Teil, der ja alles übrige beherrscht und so den Vorgang der Stilisierung grundsätzlich erkennen läßt. Seine beiden Pole sind das schmale Blatt der Bachweide und das aufgerollte des wilden Weines. Auch was dazwischen liegt, wird über das natürliche Maß verlängert und zugescharft, wie Lanzen, Pfeile, Hacken und spitze Schaufeln erscheinen die Blätter. Die breiteren bieten ungleiche Hälften. Aber auch sonst widerstrebt der ordnende Sinn des Künstlers der Symmetrie. Die allseitigen Sträube mit Blüten und Trauben zwischen dem Blätterwerk kommen bei den Broschen, Hängern und Ringen nur am Beginne vor. Das Spätere ist einseitig gebogen oder jäh abgespreizt, nicht mehr vom Blatt, sondern von den dünnegezogenen Stengeln geleitet. An die Stelle der Sträube treten, mit kleinsten Perlen versetzt, geneigte Dolden, an die Stelle der dichten Verzweigungen sparsame, weit ausgesparte Gebilde, die von einem Punkt an der Peripherie energisch wegstrahlen. Und zuletzt lenkt ein noch strengerer Trieb die Hand. Denn jetzt gesellt sich der Pflanze die reguläre Form, das Zierwerk gerät unter die Hut der Geometrie. Die Stücke, die den Rhombus aufrecht oder quer durch alle Viertel des Feldes führen, kennzeichnen die Vollendung des Züricher Schmuckes. Von einem Leitmotiv zusammengehalten, das durch soundsoviele Beispiele — nicht mehr leichte Varianten, sondern neue, das Ganze umrichtende Balancen — hindurchgeht, zeigen sie nach der sprießenden eine besonnene, planmäßige Verknüpfung des Künstlerornaments, die, vom Spiel der Laune weit entfernt, schon männlichen Ernst und Charakter gewonnen hat.

Auf dieser Höhe einer fast architektonischen Flächenkunst, die der Kleinzierat Peches nicht mehr überschritten hat, begegnet er den primitiven und archaischen Tendenzen der Metalllosen, deren kraftvollstes Stück über dem jetzt breiteren Oval mit einem pausbäckigen Bacchuskopf und zwei anstoßenden Dreiecken einen Greif und einen Köcher, darunter ein Dolchmesser und ein Blatt mit gestelztem, bekugeltem Stengel zeigt. Diese Dosen verweisen schon auf neue, spätere Entwicklungen des Künstlers. Und das gilt auch für die gleichzeitigen Metallgefäße.

Denn noch bevor Pede Zürich verläßt, wendet er sich von der subtilen und beweglichen Zier, die ihn hier im überreichen, wunderbar ergiebigen Maße beschäftigt hatte, den großen, ruhigen Formen zu. Man wird das bei einem, dessen Schaffen so sehr vom Tastsinn beherrscht war, nur natürlich finden können. Nachdem die Finger an dem gegliederten Kleinwerk genug feinnervige Lust gehabt, verlangt es die Hand nach vollerm Wohlgefühl. Sie greift zu Hammer und Messing. Überraschend wuchtige, nur wenig eingezogene Körper, wahre Hohlräume kommen hervor, die offenen mit überhängenden Lappen, aber sonst glatt, fast schmucklos. Diese Materialformen der Töpfe, Kessel und Urnen kündigen am sinnfälligsten den neuen Zeitraum an. Freilich mußten auch sie erst den Züricher Rest, der ihnen noch anhaftet, die gewinnende Eleganz, das noch immer Kultivierte, entschlossen über Bord werfen, um als reine Gestaltungen völlig in ihm aufzugehen.