



Abb. 2013-2/09-04

Teller und Fruchtschale aus dem „**Kaiserservice**“ (Dessertservice Nr. 132, ab 1870/71); **Weltausstellung Wien 1873**
 Reproduktion aus: Lützw 1875, S. 21, 25 (WZ VI, S. 12-18: „Dessert-Service No 132. Im Allerhöchsten Auftrage S^r Majestät des Kaisers angefertigt, / theils nach den Bergkrystallgefäßen in der kaiserl. Schatzkammer. - / Aus Krystallglas mit polirter Gravirung, mit vergoldetem u. emailirten Silber gefaßt. / Nach Zeichnungen des Rgrth. J. Storck 1870/71.“) Zuckerschale (WZ VI, Blatt D. S. 15): Champagnerglas (WZ II, Blatt B. S. 53), Senfbecher (WZ VI, Blatt D, S. 15). Teller und Fruchtschale (WZ VI, Blatt G. S. 18) aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkrystall, Wien 1999, S. 290/291, Abb. 656

Jakob von Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873 Die Länder, Gerold, Wien 1873 (Auszug)

DIE KUNSTINDUSTRIE
 AUF DER WIENER WELTAUSSTELLUNG 1873.

VON JACOB FALKE.

ERSTE ABTHEILUNG. DIE LÄNDER.

WIEN.

DRUCK UND VERLAG VON CARL GEROLD'S
 SOHN. 1873.

SEINER KAISERLICHEN HOHEIT
 DEM DURCHLAUCHTIGSTEN HERRN
 ERZHERZOG
 RAINER,
 PROTECTOR DES K. K. OESTERREICH.
 MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE etc. etc.
 EHRFURCHTSVOLLST ZUGEEIGNET.

Digitalisiert von EOD Bayer. Staatsbibliothek München
 BIBLIOTHECA REGIA MONACENSIS
 Bayer. Staatsbibliothek München

S. 207, Inhalt. Erste Abtheilung. Die Länder.

	Seite
I. Einleitung. - Die Reform der modernen Kunstindustrie in ihrer äusseren Geschichte.	1
II. Einleitung. - Aesthetischer Charakter der bisherigen, besonders der französischen Kunstindustrie.	10
III. Einleitung. - Aesthetischer Charakter der modernen Reformbestrebungen.	19
IV. Die Schweiz	27
V. Holland und seine Colonien.	36
VI. Belgien - Dänemark	45
VII. Portugal.	56
VIII. Spanien.	64
IX. Ungarn. - Rumänien. - Griechenland.	72
X. Russland.	84
XI. Schweden und Norwegen.	96
XI. Nordamerika. - Brasilien.	106
XIII. Italien.	113
XIV. Das deutsche Reich.	124
XV. England	135
XVI. Frankreich	145
XVII. Oesterreich.	155
XVIII. Die Kunst des Orients	165
XIX. Die Türkei. - Aegypten. - Tunis und Marokko.	174
XX. Persien und Indien.	185
XXI. China und Japan.	198

S. 1 ff.

I. Abtheilung. Die Länder.

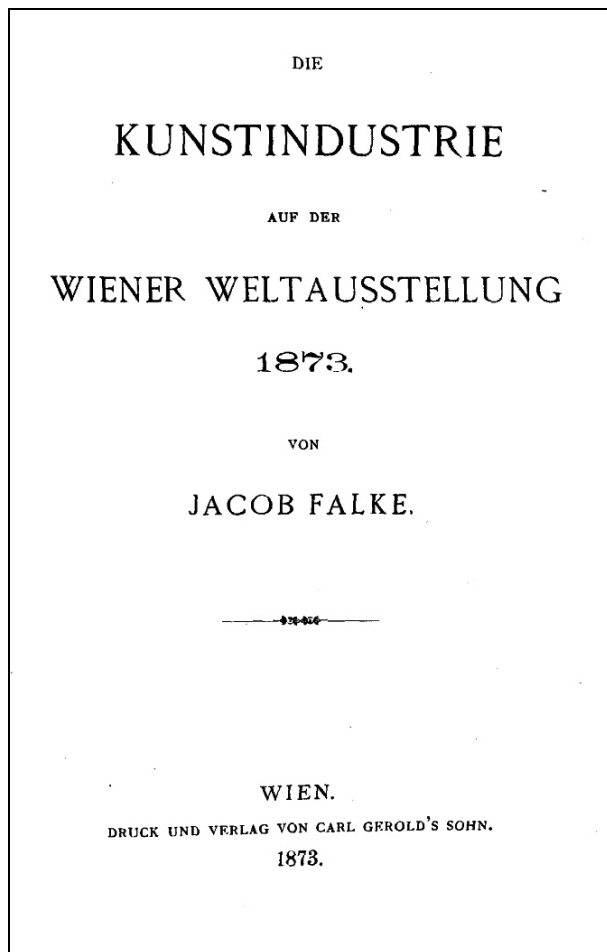
I. Einleitung.

Die Reform der modernen Kunstindustrie in ihrer äusseren Geschichte.

Grosse Ereignisse werfen ihre Schatten voraus, die mitunter recht deutlich und greifbar sind. Die Ereignisse entstehen ja nicht plötzlich oder aus dem Nichts; sie haben ihre Vorbedingungen, ihre Vorgeschichte, aus denen sie uns erst verständlich werden.

Abb. 2013-2/09-01

Jakob von Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Die Industriezweige, XXII. & XXIII. Glas Gerold, Wien 1873, Titelblatt



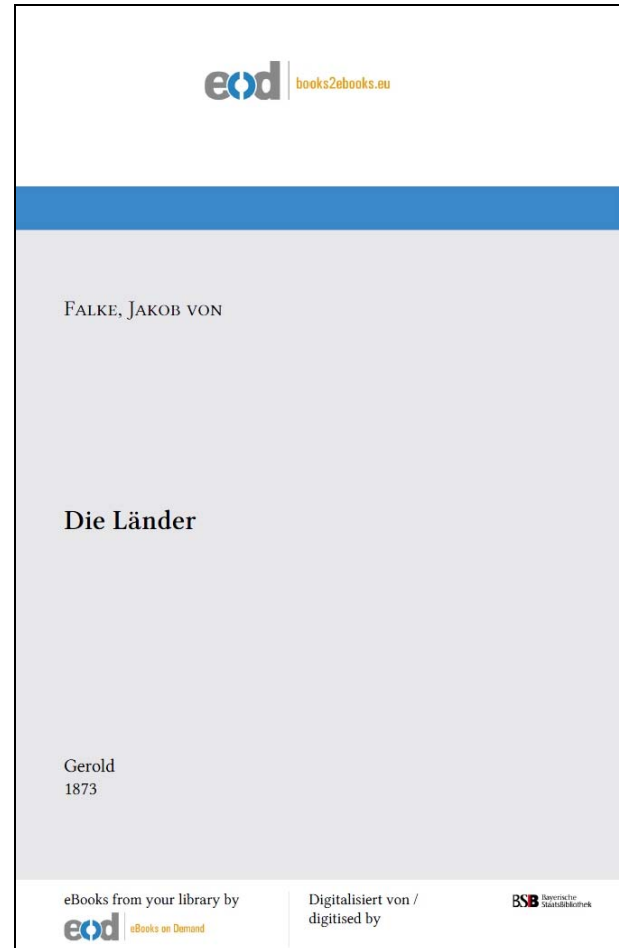
So ist es auch bei dieser Weltausstellung und so bei dem, was sie uns vor Augen führt. Sie ist nichts Neues, nichts Unerhörtes, nicht über Nacht aus dem Boden gewachsen, nicht fertig dem einen Kopfe entsprungen. Die fünfte oder sechste in der Reihe gleichartiger Unternehmungen ruht auf den Erfahrungen ihrer Vorgänger, und sie speciell hat noch ihre Vorgeschichte, die in eine gute Anzahl von Jahren zurückreicht.

Ohne Frage bringt sie uns viel Neues, aber dieses ist nicht in dem Sinne neu, als ob es unvermittelt, ohne Verbindung mit der Vergangenheit entstanden sei. Was dem **profanum vulgus** als überraschend, als unerhört und ungesehen erscheinen mag, das ist dem Kenner nur die neue Frucht an einem wohlbekanntem Baume, das

jüngste Glied an einer langen Kette der Entwicklung, die er übersieht und verfolgen kann. Er dämpft daher sein Erstaunen mit der Weisheit des **nil admirari**.

Abb. 2013-2/09-02

Jakob von Falke, Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873, Die Länder, I. Einleitung ... Gerold, Wien 1873, EOD Bayer. Staatsbibliothek 2013



Dieser enge und causale Zusammenhang der Dinge, die wir auf unserer Weltausstellung sehen, mit der Vergangenheit veranlasst uns, unseren kritischen Berichten über die Kunstindustrie zur Einleitung einige Bemerkungen vorauszuschicken. Wir thun das um so lieber, als wir unsere Leser in den Stand setzen möchten, die Dinge, die hier in Rede stehen, nicht bloß auf dem Isolirschemel der Aesthetik, sondern von einem **allgemeineren Standpunkte** aus im Zusammenhange mit der ganzen **Strömung der Zeit** zu betrachten, ein Gesichtspunkt, den wir in den nachfolgenden Schilderungen vorzugsweise einzuhalten gedenken. Wir werden uns zugleich, wenn wir in kurzen Zügen die jüngste Entwicklung einmal nach ihrer äusseren Geschichte und sodann nach ihrer ästhetischen Seite auf dem Gebiete der Kunstindustrie verfolgen, für später die Wiederholung mancher rückschauenden Bemerkungen ersparen.

Es ist wohl allgemein bekannt, dass **seit zehn Jahren** etwa - die ersten Anregungen sind schon ein Decennium älter - ein **totaler Umschwung auf dem ganzen Gebiete des Geschmackes**, d.h. bei allen den Gegenständen, wo die Kunst, die Schönheitsfrage an die Industrie herantritt, sich vollzogen hat oder wenigstens auf dem

besten Wege ist, sich zu vollziehen. Der **erste Anstoss** dazu ist ohne alle Frage von **England** ausgegangen, und datirt bereits seit der ersten **Londoner Weltausstellung im Jahre 1851**. Damals lag es klar vor aller Augen, die künstlerisch sehen konnten, dass der **ästhetische Zustand der Kunstindustrie in ganz Europa ein beklagenswerther** sei, und vor Allem mussten sich die einsichtsvollen Engländer sagen, dass, so hoch entwickelt und vorragend ihre Industrie auch sonst sei, sie doch in dieser Beziehung unter den Staaten Europa's mit am tiefsten stände. **Frankreich** allein trug einen Sieg davon und vergrösserte seinen ein paar Jahrhunderte alten Nimbus. In der That überragte es auch von Seite des Geschmacks - den **Orient** ausgenommen - alle übrigen Staaten so sehr, dass sie nur wie seine Nachahmer erschienen; was sie Eigenes boten, war plump, schwerfällig oder geistlos und widersinnig.

Und dennoch war der **Sieg Frankreichs** fast wie der **Anfang einer Niederlage**, denn er klärte die Augen auf und rief den Kampf hervor statt der Nachfolge. Einsichtsvolle Kunstfreunde und Kunstkenner, die sich in ihrer Vorliebe für die Schöpfungen vergangener Zeiten den Blick unverdorben erhalten hatten vor dem Modegeschmack, erkannten es schon damals, wenn sie es auch nicht mit solcher Entschiedenheit auszusprechen wagten, wie es **1867** geschah, dass der **französische Geschmack in der Industrie**, vom Standpunkt eines reinen Kunstverständnisses aus betrachtet, eigentlich ein **durch und durch verkehrter** sei. Es ergab sich demnach die Aufgabe, wollte man wirklich aus dem Zustande der Entartung sich erheben und nicht bloss käufliche und nach dem Modegeschmack gefällige, sondern in der That künstlerisch gute Gegenstände schaffen, dass man es nicht bloss den Franzosen an Geschicklichkeit gleichzuthun habe, sondern dass man es **auch ganz anders machen müsse**.

Es ist möglich, dass das nicht sogleich mit voller Klarheit erkannt wurde, aber sowie man mit den neuen Bestrebungen begann, stellte sich die Sachlage alsbald heraus.

Die Aufgabe schien und war in der That eine äusserst schwierige. Frankreich beherrschte seit zwei Jahrhunderten mit seinem Geschmack die Welt; es herrschte mit der allverbreiteten Meinung, dass **nur geschmackvoll sei und alles geschmackvoll sei, was von Paris** käme. Durch die lange Uebung hatte sich der französische Geist eine Beweglichkeit, Findigkeit und Erfindungsgabe in diesen Dingen angeeignet, die ein unbestreitbarer Vorzug waren und auch noch heute sind; Frankreich hatte sich durch die ununterbrochene Arbeit von Generation zu Generation nicht bloss eine **mannigfache traditionelle Technik** erworben, sondern auch eine **zahlreiche und geübte Schaar von Künstlern und Handwerksgenossen** gebildet, welche den andern Ländern abging.

Für die **Reform**, von wo immer ausserhalb Frankreichs sie ausging, fehlte also alles: die gewandten, erfindungsreichen Köpfe, die geschickten Hände, die traditionelle Technik, und zu dem allen sollte der französische Nimbus gebrochen, ein neuer Kunststil geschaffen und für denselben das **Publicum gebildet und gewonnen** wer-

den. Ohne diesen letzten Punkt, die Theilnahme des Publicums, das konnte und musste man sich voraussagen, blieben alle Bestrebungen erfolglos und konnten nur den Geschäftsmann ins Verderben führen. Erwies sich diese ästhetische Speculation finanziell misslungen, so war sie überhaupt misslungen.

Trotz dieser verzweifelten Sachlage begannen die englischen Führer, man kann genauer sagen, die **englischen Kunstfreunde**, den Kampf mit Muth und Energie und alsbald auch mit grossartigen Mitteln. Dies ist das Resultat der **Londoner Weltausstellung**, von welcher demnach ein heute bereits zum grossen Theil vollzogener Umschwung der modernen Kunstindustrie datirt.

Die englischen Bestrebungen begannen nicht ohne Irrthümer, wie man z.B. darin irrte, dass man in einer **Chamber of horrors** die **crassesten Missgeburten** des modernen Geschmacks sammelte und dem Publicum vor Augen stellte. **Gerade diese wurden mit Vorliebe aufgesucht und nachgeahmt**. Man musste vielmehr durch den Anblick des Edlen und Schönen das Auge zu bilden trachten, sowohl das Auge des Künstlers und des Arbeiters, wie das des Publicums. Dieser Gedanke ist es, welcher die **Kunstindustrie-Museen** geschaffen, welcher zunächst zur Gründung des **South-Kensington-Museums** geführt hat, das seit dieser Zeit der Mittelpunkt, die **Seele aller englischen Bestrebungen zur Reform des Geschmacks** wurde, das der Vorführung guter Muster eine literarische Agitation hinzugesellte und endlich - und das ist der dritte Hauptpunkt - eine **Bildungsanstalt** schuf für erfindende Künstler, die allen ästhetischen Aufgaben der Industrie gerecht waren. Auch diese Schule war bald, wie das Museum selbst, nur Mittelpunkt und Vorbild ähnlicher Anstalten und nach wenigen Jahren schon war England mit einem Netz von **Zeichenschulen** und verschiedenen Anstalten zur Hebung der Kunstindustrie überzogen. In erstaunlich kurzer Zeit war und ist der Erfolg mit Händen zu greifen. Dies ist die Thatsache und dies angeregt und mit Energie erstrebt zu haben, ist das Verdienst des **Kensington-Museums**. Ob es sich heute noch auf dieser Höhe behauptet, ob es nicht in Unklarheit seiner Ziele Weg und Führung verloren hat, das wollen wir hier nicht weiter besprechen.

Schon die **zweite Londoner Weltausstellung**, die eilf Jahre nach der ersten, **1862**, stattfand, legte durch das, was England zeigte, vollgültiges Zeugnis ab, dass der eingeschlagene Weg zum Ziele führe. Schon damals schüttelten einsichtsvolle **Franzosen** den Kopf und erkannten, dass ihrer Kunstindustrie, ihrer Alleinherrschaft im Geschmack von einem Lande aus, wo sie es am wenigsten erwartet hatten, eine Gefahr, ja selbst der **Todesstoss** drohe. Ihre Angstrufe führten zur vorübergehenden Erscheinung des **Musee retrospectif** so wie zur **l'Union des beaux arts appliques à l'industrie**, die aber sich keines Erfolges rühmen konnte, einerseits weil mit unzulänglichen Mitteln unternommen, und andererseits weil die neue Art des reformirten Geschmacks der französischen Industrie noch gar zu fremd war.

Verliefen diese **französischen Bemühungen so ziemlich im Sande**, so wurde die englische Reform mit dauerndem Bemühen von anderer Seite aufgenommen,

und das geschah hier bei uns durch die Gründung des »**österreichischen Museums für Kunst und Industrie**«, das im Frühjahr **1864** eröffnet wurde. Sie war die **erste Anstalt des Continents**, welche, mit dem Beispiel des **South-Kensington-Museums** als Vorbild, die **Hebung des Geschmacks** und die **Unterstützung der Kunstindustrie** des Landes zum ausgesprochenen und alleinigen Zwecke hatte. Sie war sich vom Anfang an ihres Weges und ihrer Ziele klar bewusst und richtete vor Allem von vornherein, was von ihren **Nachfolgern zum Theil vernachlässigt** wurde, ihr Bewusstsein eben so wohl auf das **Publicum** wie auf die **Industrie**. Sie hat die eingeschlagenen Wege unverrückt eingehalten und erweiterte sie nur, als ihr einige Jahre später eine **Kunstschule für die Zwecke und Aufgaben der Industrie** angefügt wurde.

Das Beispiel des österreichischen Museums, dessen frühe Erfolge man bereits an der guten Haltung zu erkennen glaubte, welche die **österreichische Kunstindustrie 1867 auf der Pariser Ausstellung** einnahm, ermunterte vielfach zur Nachfolge, erst in **Deutschland**, dann auch in andern Ländern, wie **Russland**, später **Schweden** und **Italien**. In **Deutschland** rührte es sich

seit dem Jahre **1864** und dann namentlich nach dem Kriege von **1866** vieler Orten, zunächst in **Berlin**, dann in **Köln**, **Dresden**, **München**, **Nürnberg**, **Hamburg**, **Offenbach**, **Hanau**, **Pforzheim**, **Stuttgart**, **Karlsruhe** und anderswo; überall aber schien irgend eine Ursache zu sein, dass die **Bestrebungen nicht zu frischer Blüthe** kommen konnten oder ganz und gar umsonst waren. Das **österreichische Museum** hatte vor den andern als eine **Staatsanstalt** den Vorzug einer gesicherten Stellung und daneben einer einheitlichen Leitung; die übrigen Anstalten kämpften, als **Privatunternehmungen** von der Opferwilligkeit abhängig, mit der Unzulänglichkeit der Mittel oder konnten bei der Vielköpfigkeit der Comites, deren Mitglieder nur zum geringen Theile sachverständig waren und mit ihren Ansichten auseinander gingen, den rechten Weg nicht finden. Sie **schwankten z.B. unaufhörlich in ihrer Neigung zur reinen Industrie oder zur Kunstindustrie**, zur gewerblich-technischen oder ästhetischen Seite, obwohl sie schon durch die Beschränktheit ihrer Mittel gezwungen gewesen wären, nur die eine oder die andere Seite zu verfolgen.

Abb. 2013-2/09-05

J. & L. Lobmeyr auf der Weltausstellung Paris 1867; Ausschnitt aus einer zeitgenössische Photographie aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 222, Abb. 551



Neuerdings gestaltet sich die Sache **mannigfach günstiger**. In **München** wächst die Thätigkeit und scheint sich einheitlicher anzulassen; bis dahin, und es ist wohl noch der Fall, krankten dort die Bestrebungen an zu vielen Vereinen. In **Berlin** ist das deutsche **Gewerbemuseum** zum Theil in die Hände des Staates überge-

gangen und bedeutende Sammlungen sind für dasselbe erworben; es ist aber abzuwarten, ob diese Doppelstellung einer Staats- und Privatanstalt, welche wiederum der Einheit ermangelt, sich bewähren wird. In jedem Falle sind die Mittel dieses Museums bedeutend gewachsen. Zu schönen Hoffnungen berechtigt das

»bairische Gewerbemuseum« in **Nürnberg**, das nach langen schwankenden Verhandlungen seit Jahresfrist feste Existenz unter einsichtsvoller Leitung gewonnen hat. Gleichzeitig sind auch in anderen Ländern dieselben Bestrebungen mehrfach zur That geworden.

In **Russland** sind bereits seit mehreren Jahren die Museen in **Moskau** und **Petersburg** mit ihren Schulen thätig; in **Stockholm** ist mit geringen Mitteln der Anfang eines Museums von Vorbildern für die Kunstindustrie muthig gemacht worden; in **Italien** trägt man sich trotz aller vorhandenen Kunstschatze nunmehr ernstlich mit der Gründung eines grossen Kunstindustrie-Museums zu **Rom** und selbst in **Nord-America** tritt das Bedürfniss und das Bestreben um Museen und ihre Schulen an mehreren Orten gleichzeitig mit grosser Lebhaftigkeit hervor.

So ist die Reform des Geschmacks und der Kunstindustrie auf dem Wege der Lehre und des Unterrichts eine **Culturfrage unserer Zeit** geworden, ja sie ist schon über den Standpunkt der Frage hinaus, denn sie ist lebendige Thatsache. Der **Geschmack ist heute in voller Wandlung** begriffen und kein Zweig der Industrie, kein Land, selbst Frankreich nicht - ja dieses heute am allerwenigsten - kann sich der Wandlung entziehen. In welcher Weise aber diese Reform sich von ästhetischer Seite vollzieht, welches ihre künstlerischen Merkmale sind, im Gegensatz gegen die frühere Weise und den bis dahin herrschenden französischen Geschmack, das werden wir in den beiden nächsten Kapiteln erörtern.

II. Einleitung.

Aesthetischer Charakter der bisherigen, besonders der französischen Kunstindustrie.

Um die Reform des modernen Geschmacks künstlerisch in ihren charakteristischen Erscheinungen kennen zu lernen, ist es nöthig, vorher von dem Zustande einen **Begriff** zu haben, in welchem sich der **moderne Geschmack während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts** befand, insbesondere aber muss man sich klar sein über Art und Werth der specifisch **französischen Arbeiten**, welche bis auf die letzten Jahre die Welt beherrscht haben. Der **Gegensatz zu diesem Geschmack** ist es ja, die zur Ueberzeugung gewordene Einsicht von seiner **Verkehrtheit und Verwerflichkeit**, welche eben unsere Reformbestrebungen veranlasst haben.

Obwohl man heute auch an der Kunst des **achtzehnten Jahrhunderts**, an **Rococo** und **Zopf** ihr Gutes oder vielmehr ihre Reize verstehen gelernt hat, so dürfen wir doch wohl als Thatsache annehmen, dass die Kunstindustrie, sogar technisch wie ästhetisch, **seit dem sechzehnten Jahrhundert fortwährend im Niedergange** begriffen war. An der idealistischen Erhebung der **Malerei** und **Sculptur** am Ende des achtzehnten Jahrhunderts nahm die **Kunstindustrie** keinen Theil. Der Geschmack an der **Antike** während der Zeit der **französischen Revolution** und des **ersten Kaiserreichs** war schon an sich in der Art der Nachahmung keine glückliche Erscheinung und blieb zudem eine Episode, die mit der **Restauration** wieder verschwand. Mit der Restaura-

tion kam das **Rococo** wieder zurück, d.h. dieser Zopf form- und sinnloser Schnörkel, geschweiffter und abgebrochener Linien und unregelmässiger Bildungen, aber ohne den Reiz geistreicher Einfälle, ohne die zarte, wenn auch gezierte Anmuth und Feinheit, welche immer noch beim **echten Rococo** des achtzehnten Jahrhunderts eine gefällige und anziehende Seite bieten. Das Rococo des neunzehnten Jahrhunderts ist eine unverstandene Uebertragung ausgestorbener und unbegriffener Elemente und Motive. Und damit begnügte sich unsere vornehme und elegante Welt am **Schmuck ihrer Salons**, an ihrem Mobiliar, an ihrem Tafelgeräth ein halbes Jahrhundert hindurch in der gerühmten Civilisation des neunzehnten Säculums, und unser bürgerliches Haus hatte auch nur den verdünnten Abguss davon, wenn nicht etwa von »**Urväter Hausrath**« noch ein gesundes Stück sich erhalten hatte.

Es kam noch dazu, dass **mit den Formen auch die Farben ausgestorben** waren. Alle guten Kunststile haben die Farbe geliebt und jeder unverdorrene Geschmack hat noch heute seine Freude an coloristischen Effecten, nur die modernste Civilisation des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts hat ihn zu Grunde gerichtet. Unter **Ludwig XIV.** in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts liebte man noch kräftige Färbung, obwohl einerseits härtere Gegensätze an die Stelle feinerer Harmonien traten, andererseits die Farben erkälten. Mit dem **Rococo** aber im achtzehnten Jahrhundert verblassten sie und erstarben in das **Ueberzarte** und **Schwächliche**, womit in guter Verbindung sich immerhin noch Reize erzielen liessen, wenn auch nur von bestimmter Art. Dann kamen gegen das Ende des Jahrhunderts die sogenannten **Schmutzfarben** in meist widerwärtigen Tönen, welche noch den antikisirenden Geschmack des **Empire** mit verderben halfen. Darüber hatte man denn, als das **Rococo zurückkehrte**, selbst Sinn und Gefühl für seine zarten, in ihrer Duftigkeit zuweilen noch sehr reizenden Farbenharmonien verloren. Man nahm das **Blasse, Farblose** wohl auf, aber alles aus dem **Grau** gehalten. Der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts galt nur für fein und elegant, was grau war. Ich erinnere an unsere **Tapeten**, wie sie bis vor zehn Jahren noch allein gültig waren, ich erinnere an unsere **Modestoffe**, ich erinnere an die allgemeine **Angst vor der Farbe**, die zum grossen Theile noch heute herrscht und namentlich alle diejenigen beherrscht, die, ohne ihrer Sache sicher zu sein, um Gottes Willen nicht im Punkte der Vornehmheit sich blamiren möchten. Selbst die moderne Malerei, zum Beispiel ein paar Jahrzehnte lang die **Düsseldorfer** Landschaft, war von diesem Geschmack angekränkt, wenn nicht daran erkrankt. Und seltsamer Weise, dieser durchaus allgemeinen Vorliebe für das Grau gegenüber herrschte in einem Punkte der crasseste Gegensatz.

In Allem, was **Blumenmalerei** heisst, und wir werden alsbald sehen, eine wie grosse Rolle dieses Ornament im modernen Geschmack spielte - konnte die Farbe nicht kräftig, grell, bunt und naturalistisch genug sein, sei es auf **Teppichen**, sei es auf **Möbelstoffen** oder **Porzellan**. Der bunteste, farbenschreiendste Blumen-teppich gesellte sich zur weissgrauen Wand - gewiss ein

Zeichen, wie wenig eigentlicher Farbensinn überhaupt vorhanden war.

Von der Nothwendigkeit, aus diesem Zustande der Abgestorbenheit herauszukommen, dämmerte wenigstens die Ahnung in mannigfachen, meist sehr bescheidenen Versuchen. Davon zeugt der vieler Orten sich erhebende **Nothschrei** um einen eigenen modernen oder wohl gar nationalen Kunststil, davon die Bemühungen der **Romantiker** und der **Freunde des Mittelalters** um den vermeintlich deutschen Stil, die **Gothik**, oder gelehrter Archäologen um den **romanischen Stil**, während in **Berlin** unter **Schinkel's Einfluss die antike Ornamentation**, freilich ganz mit dem modernen grauen Farbengeschmack, begünstigt wurde. Die meiste Stetigkeit des Erfolges hatten vielleicht auf dem Gebiete der **kirchlichen Kunstindustrie** die Neuerungen in mittelalterlicher Richtung, weil sie zugleich dahin gingen, alte, gesunde Technik zu beleben und auch der nachfolgenden Strömung der Reform am nächsten kamen.

Unter solchen schwankenden Verhältnissen brachte der **französische Geschmack die Blume** als das eigentliche Ornament der modernen Kunstindustrie in Mode, aber die Blume nicht in künstlerischer Umbildung und Unterordnung unter die Bedingungen des Gegenstandes, den sie verzieren sollte, sondern in **ganz naturalistischer Weise**. Je natürlicher die Blume gemalt oder dargestellt war, um so schöner und werthvoller sollte der Gegenstand sein, an dem sie irgend wo oder irgend wie angebracht war. Sie wurde somit der eigentliche Zweck, nicht das Gefäss oder Geräth, zu dem sie ja nur als Zierath nebensächlich hinzutrat. Selbstverständlich hörte man nun auf, irgend Werth auf Contour und formelle Durchbildung des Geräthes zu legen, und das Auge verlernte vollständig das Gefühl dafür, wie es schon das für eine feinere und gesündere Harmonie in der Farbe verloren hatte.

Einmal dahin gekommen, ging man leicht weiter. Die gröbere Technik der Teppichweberei zwang dazu, die **Blumen**, sollten sie einigermassen noch natürlich und nicht wie confuse Farbenflecke aussehen, **unnatürlich gross** zu halten und die **Rosen** z.B. zu **Kohlköpfen** anwachsen zu lassen, wodurch der Farbeneffect nur noch greller, bunter und roher wurde. Hatte man sich so den Sinn zerstört, so konnte man statt der Blumen, Bouquets, Blätter oder Pflanzen ja auch gleich ganze Vordergrundpartien, Wiesen und Gärten mit ihren Sträuchern und Bäumen und den Früchten und Vögeln darin darstellen. Das ist die Consequenz, zu welcher der von Frankreich eingeführte Blumennaturalismus vorzugsweise in der englischen Teppichweberei geführt hat, während man in Frankreich, im Ganzen massvoller handelnd, zu dem naturalistischen Blumenschmuck auch den Bilderschmuck in ganz ähnlicher Tendenz einfuhrte: d.h. die möglichst bildmässige und selbstständige Vollendung des figürlichen gemalten Schmuckes bestimmte den Werth des Gegenstandes, nicht seine Gesamterscheinung, sein Bau, seine Form, seine Gliederung. Diese Richtung gelangte zum höchsten Ausdruck in den **Gobelins der kaiserlichen Fabrik**, die es nur darauf abgesehen hatten, ihre Originale als Oel- oder Frescogemälde möglichst zu erreichen. Wo und

wie dann solcher figürlicher Schmuck angebracht wurde, war gleichgültig, ob er um die Biegung der Gefässe sich zog, dass man hier einen Schenkel, dort nur einen Kopf sah, oder **ob man sich darauf setzte und legte**, oder ob man ihn mit Suppen und Saucen verdeckte.

Entartete so unter dem Einfluss des Blumennaturalismus der malerische Schmuck oder fand er wenigstens schiefe Anwendung, so erging es der Form, der **plastischen Gestaltung** nicht besser. Ich habe schon gesagt, dass die Form nothwendig in Misscredit fallen musste, da aller, ja der **einzige Werth auf das Beiwerk** gelegt wurde. Aber der Einfluss der Blume äusserte sich noch ganz anders. Die **Blume selbst, als hohles Gefäss** gedacht, trat an die Stelle der Gefässformen, die doch durch ihre Geschichte, durch ihr Material und ihren Zweck ihre vollberechtigte Existenz hatten. **Tassen, Schalen, Dosen, Töpfe, Kannen, Krüge u. s. w. nahmen, nun die Gestalt von Blumen an** oder wurden aus **Blättern** in möglichst natürlicher Form und Färbung gebildet, obwohl doch einerseits der Natur, andererseits dem Gefäss oder sagen wir der Kunst kein grösserer Zwang geschehen konnte. Es lag in dieser **Natürlichkeit die höchste Unnatur**, das **Ende jeder wahren Kunst, das Gegenbild des guten Geschmacks**.

Aber warum sollte die Blume oder die Pflanze allein das Recht haben, die Gefässformen zu ersetzen? War einmal die berechtigte Form escamotirt, so konnte man ja auch jeden anderen Gegenstand nehmen, der sich wohl oder übel zu einem Gefäss oder Geräth herrichten liess. So konnte die **Tonne als Trinkglas** dienen, das **Pulverhorn als Tintenflasche**, das **Hundehaus als Cigarrenbehälter**, das Hufeisen als Uhrgestell, der Fuchskopf als Senfdose, die Eule als Salzfass, die Hutschachtel als Theetasse oder was dergleichen **Dummheiten** mehr sind. Ebenso **vertauschte man nach Belieben die Materialien**, dem **Porzellan gab man den Anschein des Holzes**, das Holz liess man mit Nähten wie Leder erscheinen und das Leder gestaltete man zu Holzrahmen um zerbrechliche Gegenstände; aus **Metall machte man Tischfüsse**, die wie Riemen aussahen und mit Leder gefasste Porzellanplatten trugen.

Zu dieser absoluten **künstlerischen Begriffsverwirrung** gesellte sich nun als Folge eine andere höchst gefährliche Erscheinung. Da solche Gegenstände in sich **keinen künstlerischen Werth** mehr hatten, so mussten sie einen **anderen Reiz suchen**, und so trat **an die Stelle der Schönheit der Reiz der Neuheit und der Mode**. Das Gewerbe konnte dem kaufenden Publicum nichts Gefälliges mehr bieten und **musste daher mit jeder Saison gerade wie die Mode wechseln, Neues vorführen**. Das schien eine Weile zu gehen, aber binnen wenigen Jahren zeigte sich die abgequälte Phantasie vollkommen witzlos und leer und selbst die Dummheiten gingen aus und wurden langweilig.

Von solchen **Auswüchsen des modernen Geschmacks hat sich freilich die französische Kunstindustrie selber meistens fern gehalten**, aber sie kommen dennoch auf ihre Rechnung, denn sie sind die Consequenzen der französischen Art und Weise. Die Nachahmer wussten nicht Mass zu halten wie die Franzosen selber. Diese haben eingeführt, was die Anderen übertrieben

haben. Die Franzosen sind im Grunde derselben Confusion verfallen, sie sind eben so rücksichtslos in Bezug auf die Wahl der Mittel, sie verbinden ungescheut das entferntest Liegende nach Kunststil wie nach Bedeutung an einem und demselben Gegenstande, sie trachten beständig nach der Neuheit und wissen stets Neues, obwohl es nur eine Veränderung des schon Dagewesenen ist, auf den Markt zu werfen. Was sie aber vor den Nachahmern auszeichnet, das ist einerseits eine gewisse Masshaltigkeit in ihrem willkürlichen Verfahren, ander-

erseits eine durch Jahrhunderte alte Uebung erworbene Gabe, den Dingen einen gewissen **Schein von Grazie, Feinheit, Effect und Vollendung** zu geben, der auf den ersten Blick nach etwas aussieht, bei näherer Betrachtung sich eben als äusserlicher, leerer Schein erweist. So musste die moderne Reform, die vielleicht zuerst durch englische und deutsche Uebertreibungen wachgerufen war, sich schliesslich gegen den ganzen französischen Geschmack in ihrer Kunstindustrie wenden.

Abb. 2013-2/09-06

J. & L. Lobmeyr auf der Weltausstellung Paris 1867; Ausschnitt aus einer zeitgenössische Photographie aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 222, Abb. 553



III. Einleitung. Aesthetischer Charakter der modernen Reformbestrebungen.

Wir haben als das **Charakteristische des modernen Geschmacks**, wie er vor dem Beginn der **Reform** die gesammte Kunstindustrie unter französischer **Fahne** beherrschte, die folgenden Eigenschaften erkannt:

1. die **naturalistische Gestaltung** und Behandlung des Ornaments mit allen ihren Consequenzen;
2. die Verwirrung und Verwechslung in Bezug auf das, was **Hauptsache** und was **Nebensache** ist, in Beziehung auf die Grundgestalt und die **Verzierung**;

3. die **Vernachlässigung der Form** und Bildung der Gefässe und Geräthe bei gänzlichem Mangel an Gefühl und Verständniss für schöne Contouren;

4. die **Vernachlässigung des Stoffes**, aus welchem der Gegenstand gebildet wird, und seiner Bedingungen und Erfordernisse, endlich

5. **Mangel an Farbensinn**, der sich einerseits in der Vorliebe für Grau und Weiss, andererseits in bunten, harten Contrasten ausspricht.

Wir sehen nun leicht, welchen Weg die Reform einzuschlagen, wogegen sie zu opponiren hatte. Sie musste das **Gefühl für Schönheit, für schöne Form** zumal wieder zurückbringen, sie musste das **Ornament** wieder künstlerisch gestalten, der **Form** und dem **Stoffe** zu ihrem Rechte verhelfen und den **Sinn für Farbe** wieder

erwecken. Selbstverständlich hat das Streben nicht gleich mit so vollem Bewusstsein über die Sachlage begonnen, aber, ob mehr oder weniger bewusst, die Reform verfolgte überall dieses Ziel und diese Wege, und das Resultat, so weit wir es heute sehen, liegt ganz und gar in dieser Richtung. Es ist eben die Strömung der Zeit geworden.

Es standen **zwei Wege** offen, wie man verfahren konnte. Erstens konnte man **einen der grossen historischen Kunststile als unser Vorbild** aufstellen. Dieser Weg aber hatte sich schon gerichtet. Er war bereits eingeschlagen und hatte nur zu dem Resultat geführt, dass entweder der Versuch misslungen war oder die **Freunde der verschiedenen Stile in unversöhnlichem Haider** lagen. Dann musste man sich sagen, dass doch jeder der historischen Stile mit der Eigenart des Volkes und der Zeit, welchen er angehörte, in engstem Charakterzusammenhang stand und dass wir eben heutzutage doch auch unser Eigenes haben, das künstlerisch zum Ausdruck kommen soll. Der **fremde Stil**, je treuer er copirt wird - und dahin gehen ja unsere archäologischen Studien - wird uns immer ein **Prokrustes-Bett** sein.

So war man auf den **zweiten, allein richtigen Weg** angewiesen, und dieser ging dahin, den **Dingen selber, ihrer Art und ihrem Stoffe gerecht zu werden** und zu suchen, sie so zu sagen aus sich selber heraus nach ihrer Natur, nach ihren Bedingungen schön zu gestalten. Das klingt sehr theoretisch und ist doch sehr praktisch, wenn wir die Sache näher betrachten.

Die **Gegenstände der Kunstindustrie** sind nicht reine Geschöpfe der Phantasie oder einer willkürlichen Laune, sie haben einen **Zweck zu erfüllen** und sollen diesen **gut erfüllen**. Der Zweck, die Bestimmung setzen gewisse Grundformen voraus: **Gefässe**, die bestimmt sind flüssigen oder giessbaren Inhalt aufzunehmen, sind auf die **runde Form** hingewiesen und sind verfehlt, wenn sie eckig gestaltet sind. Man kann ein Glasgefäss von aussen facettiren, um die Spiegelung und Brechung des Lichts, also die Schönheit des Materials möglichst zu heben, ein viereckiges Trinkglas aber wäre ein Unding vom praktischen wie künstlerischen Gesichtspunkt aus.

Wie durch den Zweck, so sind die Gegenstände der Kunstindustrie auch **an gewisse Materialien gebunden**, aus denen allein sie gemacht werden können, und diese Stoffe schreiben nicht bloss eine bestimmte **technische Behandlung** vor, sondern sie sind **massgebend** - sollen es wenigstens sein nach der Natur und Wahrheit der Dinge - für gewisse **formelle Seiten** so wie für die künstlerische Behandlung des **Ornaments**. Es ist ein Anderes, ob der Künstler es mit Holz, mit gebrannten Erden, mit Metallen, mit Leder, Wolle oder Seide zu thun hat. Hieraus, aus Zweck und Stoff, gehen Bedingungen hervor, die allerdings - und zwar glücklicher Weise! - Beschränkungen sind, die der Phantasie des Künstlers Grenzen setzen, die aber auch geeignet sind, ihn mit Sicherheit auf den richtigen Weg zu leiten. Eine Menge Verkehrtheiten fallen schon mit der Beobachtung dieser in Wirklichkeit von der Natur der Dinge gegebenen Verhältnisse hinweg.

Fernere Bedingungen ergeben sich aus der **Form und der Gliederung des Gegenstandes in ihren Beziehungen zum Ornament**. Das **Ornament ist das Nebensächliche, der Gegenstand die Hauptsache**. Es ist Aufgabe des Ornaments, den Gegenstand zu verzieren, seinen Bau, seine Gliederung, seine Gestalt zu heben, nicht aber sie zu vernichten, überwuchernd sie zu verdecken oder gar an ihre Stelle zu treten. Es muss sich daher anschliessen und unterordnen, und ist für sich allein nie geeignet, den Gegenstand künstlerisch zu etwas zu machen. In Folge der richtigeren Einsicht in dieses Verhältniss legt die Reform einerseits grösseren Werth auf den Bau und die Durchbildung der Form, andererseits sucht sie das Ornament mehr anzupassen und unterzuordnen.

Schon aus diesem Grunde muss sie sich dem **wilden Naturalismus**, wie er bisher in Blume und Pflanze geherrscht hat, aufs **entschiedenste entgegenstellen**. Das naturalistische Ornament hat das Hauptziel, die Natur mit allen ihren Zufälligkeiten getreu zu copiren, ist also durch einen fremden Zweck gehindert an der Unterordnung unter die Form des Gegenstandes.

Der Künstler muss Herr sein über das Ornament; es muss frei in seiner Hand liegen, dasselbe nach seinem Willen zuzurichten, theils mit Rücksicht auf die Verwendung, theils nach seinem Schönheitssinn. Es muss ebenso die Wahl der **Farbe**, da er sie der Harmonie einordnen muss, ihm freistehen. All dem legt der Naturalismus aber Schwierigkeiten in den Weg, Schwierigkeiten, die mit ihm untrennbar verbunden sind.

Die moderne Reform schlägt daher den entgegengesetzten Weg ein, indem sie einerseits in der **regelmässigen Bildung von Blume und Pflanze**, andererseits in der **freien Veränderung** nach künstlerischen Absichten das Wesen des der Natur entlehnten Ornamentes sieht. In jener Eigenschaft, in der **Regelmässigkeit**, befindet sie sich gerade im Einklänge mit dem Verfahren der Natur, welche Alles auf Regelmässigkeit angelegt hat und auch regelmässig bildet, wo sie ungestört ist. Man nennt diese Art des **Ornaments stilisirt** und versteht unter der Stilisirung eben die künstlerische Abänderung der Motive in regelmässiger Weise. Man kann sich mit dieser Abänderung den Naturformen ganz nahe halten oder sich von denselben bis aufs Unkennbare entfernen, das macht in der Sache keinen Unterschied. **Alle Kunstweisen früherer Zeit haben ihr Ornament stilisirt**, die einen mit grösserer, die andern mit geringerer Entfernung von der Natur und so kehrt auch die moderne Reform zum stilisirten Ornament wieder zurück. **Kein Copist der Natur, will sie aber auch kein Copist der Vergangenheit sein**. Die Natur ist reich genug, um solchem künstlerischen Verfahren immer neue Motive zu leihen.

Freilich ist noch Eines nothwendig, ohne welches die angegebenen Bedingungen oder Directiven eben nur negativ sein und bleiben würden. Es muss die **Phantasie, die Erfindungsgabe und der Schönheitssinn des Künstlers** hinzutreten, und dies gilt sowohl für die **Form** wie in Bezug auf das **Ornament**. Das Gefühl für edle und schöne Form wird aber nicht mit der Muttermilch eingesogen, noch lässt sich ein schönes Gefäss oder Geräth so ohne weiteres aus der Tiefe des Gemüths

construieren. Dies Gefühl will geschaffen werden, wo es nicht vorhanden ist, und ausgebildet sein, wo es natürliche Anlage ist. Und zu diesem Zweck ist es, dass die **moderne Geschmacksreform überall auf die Kunstwerke der Vergangenheit hinweist**, sie für Künstler wie für das Publicum in **Museen** sammelt, sie dem Studium und der Nachahmung, für den Anfang selbst, bis selbstständige Kräfte gewachsen sind, zur Copirung empfiehlt.

Die **Reform** tritt mit dieser Empfehlung in keinen Widerspruch zu sich selber, zu ihrem Streben, den Dingen in ihrer Eigenthümlichkeit und nach unseren Bedürfnissen gerecht zu werden, noch hat sie es damit auf einen **Eklekticismus** abgesehen oder ist zu befürchten, dass dieser auch wider ihren Willen das Resultat sein werde. Allerdings bleibt der Reform heute nichts übrig, als

Auge, Kopf und Hand an den Dingen der Vergangenheit bilden zu lassen und unser heutiges kunstindustrielles Schaffen mit ihrer Hülfe zu verbessern. Doch geschieht dies nicht ohne Wahl, obwohl sie **keinen bestimmten Stil als den einzig richtigen** empfiehlt. Vielmehr steht die Sache so, dass in der **Kunstarbeit verschiedener Epochen und Völker** hier das eine Genre von Gegenständen, dort das andere mit grösserer Vollkommenheit und grösserer Annäherung an jenes Ideal, wo Zweck und Form sich decken, herausgearbeitet worden ist, wie z.B. im **Alterthum und im 16. Jahrhundert bei Thon- und Glasgefässen**, im 16. und 17. Jahrhundert bei den **Möbeln**, wie z.B. bei den orientalischen Völkerschaften die farbigen **Flächenornamente**. Indem diese Dinge sich selber entsprechen, ihrem Zweck, ihrem Material, und mit ihrer Bestimmung in Harmonie sind, werden sie es auch wohl unter einander sein.

Abb. 2013-2/09-07

Ovaler Teller; farbloses Glas mit Schnitt: vor 1875; Maße: 27,3 x 20,9 cm (PSK 110): „Ovale Teller aus Krystallglas. Ornamente gezeichnet v. Regr. Prof. Storck. Figur nach Modell v. A. Kühne.“ (WZ VIII, S. 31) aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 255, Abb. 604



So ist es vorzugsweise der **Orient**, welcher zur **Heilung** für den heute verkommenen **Farbensinn** aufgerufen worden ist. Der Orient kennt in seiner Kunst fast nur das Flächenornament und die Farbe, hat beides aber in so vollkommener mustergiltiger Weise durchgebildet, dass wir in dieser Beziehung keinen besseren Lehrer finden können. Es ist daher auch der **Orient von jeder Weltausstellung zur andern in der Schätzung gestiegen**,

und während man ihn auf der ersten nur als **Curiosität** anstaunte, ist er heute drauf und dran, das ganze Gebiet der Teppiche, Decken, Vorhänge und ihresgleichen künstlerisch umzuschaffen und unsern Farbensinn zu reformieren. Es vollzieht sich auch in dieser Beziehung heute ein Umwandlungsprocess, gerade wie in Bezug auf die Form und das Ornament. Wir kehren von der grauen Negation der Farben einerseits und den

grellen, bunten und harten Gegensätzen andererseits zu gesunderen coloristischen Principien zurück. Wir wollen wieder die Farben, aber zusammengestimmt zu angenehmen, wohlthuenden, reizend stimmungsvollen Harmonien.

So ist **heute überall der Wandel und Wechsel im besten Gange**. Wie weit aber das einzelne Land den Neuerungen gefolgt und auf den Geist der Reform eingegangen ist, wie weit oder in welcher Art der einzelne Industriezweig davon ergriffen scheint, das werden wir im **Folgenden** erklären, indem wir auf unsere Weltausstellung selbst übergehen. Wir werden dabei den Gang innehalten, dass wir erst die einzelnen Länder in ihrer modernen Bedeutung, in ihrer Freiheit oder Abhängigkeit vom Modegeschmack schildern, wie in ihren etwa vorhandenen nationalen Eigenthümlichkeiten, und sodann jeden einzelnen Industriezweig in seinem ästhetischen Werthe auf dem heutigen Standpunkt erörtern und kritisiren. Wir werden dabei die Meister wie die Sachen kennen lernen und werden Gelegenheit haben, Rückblicke auf die Vergangenheit und Blicke in die Zukunft zu werfen.

[...]

S. 72 ff.

IX. Ungarn. - Rumänien. - Griechenland.

Ungarn, Griechenland, Rumänien - vielleicht ist es nicht angenehm, dass wir diese Zusammenstellung machen, aber in Bezug auf die Gegenstände, die wir hier zu besprechen haben, bieten die drei Länder viele Vergleichungspunkte. Wie bei **Russland**, so spielt: auch bei ihnen die **nationale Industrie** eine grosse Rolle, zum Theil selbst mit denselben **künstlerischen Motiven** und demselben **Kunststil**. Aber wie verschieden stellt sich doch die gegenwärtige Lage und Bedeutung! In Russland sind, wie wir gesehen haben, moderne Industrie und nationale Art bereits vielfach durch einandergemischt, in Ungarn stehen sie völlig getrennt und unvermittelt neben einander. Noch keiner der ungarischen Kunstfreunde hat es versucht, wie jene in Russland, die **modernen Gegenstände durch nationale Elemente auch national und eigentümlich zu gestalten** oder umgekehrt die nationale Kunst durch höhere Technik und feinere Vollendung zu veredeln - gelegentlich auch zu verderben. Aber während in **Griechenland** und **Rumänien** die **Hausindustrie** noch fast alles ist und die moderne Arbeit dagegen verschwindet, ist die letztere in der ungarischen Ausstellung im Hauptgebäude so überwiegend, dass das Nationale ganz in den Hintergrund tritt. **Ungarn erscheint so modern**, dass ein ungarisches Costüm - von der Bauerntracht abgesehen - dabei eine Anomalie ist. Es ist durchaus die Industrie des Frackes, der Welt in Frack und Cylinder, welche wir hier vor uns sehen.

Damit soll natürlich **kein Vorwurf** gemeint sein; im Gegentheil, die Commission scheint bemüht gewesen zu sein, das Land von Seite der **Cultur auf das beste und vortheilhafteste zu repräsentiren. Die Absicht ist nicht schlecht gelungen**. Eine im Ganzen verständige, angemessene, zum Theil elegante Aufstellung, wie sie

in der ungarischen Abtheilung des Industriepalastes herrscht, kommt ebenfalls mit auf ihre Rechnung.

Soweit sie modern ist, würde die **ungarische Kunstindustrie**, da sie eben der Strömung folgt und sie nicht leitet, kein besonderes Interesse gewähren, wenn ihr nicht einige **Specialitäten** zu Hülfe kämen. In dieser Beziehung steht die weltbekannte **Porzellanfabrik von Moriz Fischer in Herend**, welche diesmal nach Umfang und Werth so **grossartig** ausgestellt hat wie niemals zuvor, obenan. Ihre Eigenthümlichkeit ist freilich keine ungarische, keine nationale, sondern ist im guten Sinne modern und gehört ihr allein. Wir werden sie darum dort ausführlicher besprechen, wo wir vom **Porzellan** insbesondere zu reden haben, und erwähnen ihrer nur hier als der glänzendsten Erscheinung in der ungarischen Ausstellung. Ihr zur Seite, im kleinen Massstab freilich, steht eine andere Specialität, die Ausstellung der **Opale** aus **Eperies** von **L. Goldschmidt**. Von diesem reizenden, in mannigfachen Farben so lieblich und milde spielenden Stein scheint uns die Anwendung, die hier gemacht ist, viel glücklicher zu sein als diejenige, welche die **Russen** von ihrem **Malachit** machen. Die Halsbänder, der Stirnschmuck, die Brochen, die Ohrgehänge sind meist gelungen erdacht und mit entsprechend zierlicher Fassung versehen; besonders reizend sind auch die Ringe. Auch die Verbindung mit **Perlen**, z.B. abwechselnd bei einem Diadem, ist sehr gut, da der Opal selbst etwas Perlartiges hat. Einiges ist verfehlt, so die cameenartigen Portraits. Die Transparenz des Steines und der Wechsel der Farben unter dem Wechsel des Lichtes macht die plastische Wirkung unmöglich und die grosse Mühe solcher Arbeit umsonst. Die zahlreichen Brustnadeln in Hufeisenform verdanken wir wohl der heutigen Blüthe des Sports oder der besonderen Passion der Magyaronen. Eine dritte Specialität bildet die Wiederaufnahme des **alten ungarischen Schmuckes** durch die **Gebrüder Egger**. Das Eigenthümliche desselben ist einerseits die farbige Erscheinung dieser Arbeiten mit Edelsteinen, insbesondere **Türkisen**, so wie mit Email, andererseits die Tradition guter Renaissanceformen. In beiden Beziehungen ist die Wiederaufnahme und Erweiterung zu modernem Schmuck nur wünschenswerth und die Art, wie es hier geschehen, in den meisten Fällen anzuerkennen. Einige kleinere Renaissancegefässe sind sehr hübsch.

Nicht als eine Specialität, sondern als ein ziemlich ausgedehnter Industriezweig erscheint die **Möbelfabrication**, welche sich mit verschiedenen Ausstellern nicht unvortheilhaft präsentirt. Der Charakter ist durchweg der der **Renaissance**, wenn auch im Bau und ornamentalen Detail sehr viel Willkür herrscht; das Holz ist dunkel, meist Nussholz oder Eichen. Man erkennt, dass die Pester Kunstschreinerei für eine vornehme und kunstgebildete Aristokratie arbeitet, die in der Ausstattung ihrer Paläste und Schlösser über den bisherigen französischen Geschmack bereits hinaus ist und einer kunstgerechten Decoration der Wohnung zustrebt. Das ist jedenfalls eine erfreuliche Erscheinung, so viele Irrthümer wir auch an den Gegenständen auf der Ausstellung wahrnehmen mögen.

Auch sonst sehen wir wohl einen guten Geist in den ungarischen Arbeiten sich regen, so zum Beispiel in den **kirchlichen Stoffen** und **gestickten Gewändern**, die, wie es scheint, unter archäologisch-künstlerischem Einfluss stehend, durchweg in der Art jener Geschmacksreform gehalten ist, die vom Rheine ausgegangen ist, und der sich jetzt trotz alledem die Franzosen selbst haben unterwerfen müssen. Die **Lederarbeiten**, wobei wir vorzugsweise an kostbare Bucheinbände und Aelinliches denken, haben sich diesmal freier gehalten von jenen potenzierten Ueberladungen der Wiener Ledergalanterie, die man sonst sah; doch ist auch wenig zu sehen, was vortheilhaft in die Augen fällt.

Hier wie anderswo, so namentlich auch bei den ausgestellten **Glasarbeiten**, die **ganz auf dem veralteten und verwerflichen böhmischen Standpunkt** stehen, lassen sich gute Vorbilder vermissen. Das Luxusbedürfniss der reichen und vornehmen Classen des Landes, ihr Vergnügen am schönen Schein, ihre etwas orientalische Prunklust, das rührige Treiben einer grossen Stadt wie Pest, die zahlreichen Schlösser Ungarns und ihr decorativer Bedarf lassen es wohl gerechtfertigt erscheinen, **wenn von Staatswegen durch Gründung von Museen und Schulen für die Zwecke der Industrie etwas Rechtes geschähe**. So wie sie ist, reicht die Kunstindustrie Ungarns für das vorhandene Bedürfniss nicht aus und muss sich wohl zuweilen etwas mehr als Rath und Vorbild aus der Fremde holen.

Im Bemühen, sich als modernen Culturstaat zu zeigen, hat Ungarn seine **nationalen Arbeiten** etwas stiefmütterlich behandelt; es hat den gebürsteten Sonntagsrock angezogen und die Werktagskleider in den Winkel gehängt. Und doch bieten gerade die Werke seiner Bauern und Bäuerinnen bei der **Mannigfaltigkeit der Völkerschaften**, welche sich in den Ländern der Krone Ungarns zusammenfinden, ein besonderes und reiches Interesse. Allerdings gibt es auch in der Hauptabtheilung der ungarischen Ausstellung zwei elegante Vitrienen mit nationalen Costümstücken, allein gerade diese machen, wenn wir uns nicht irren, keinen besonders echten Eindruck, sondern haben mit modernen Farben und einer gewissen Art in der Zeichnung der Stickerei etwas Verdächtiges, das sie eher aus der Hand des städtischen Schneiders oder des Kleiderfabrikanten, als der Bäuerin hervorgegangen erscheinen lässt. Sie erinnern uns an ein ehemals - wir wissen nicht, ob noch - existirendes Modejournal für ungarische Nationalcostüme.

Dagegen finden wir in einem keineswegs eleganten, abseits im Hof gelegenen Pavillon, zu welchem uns ein halb offener Gang hinführt, eine **höchst reiche Sammlung wirklich echter Costümstücke und nationaler Gewebe**, welche dem **Pester Museum** gehört. Bald wird die Zeit kommen, wenn die Welt, welche sie repräsentirt, untergegangen ist, wo man diese Sammlung zu schätzen wissen wird. Bisher pflegte sie nur von dem Ethnographen beachtet zu werden, der in ihnen die Besonderheiten der verschiedenen Nationalitäten, der **Slovaken, Magyaren, Wallachen, Siebenbürger-Sachsen** u.s.w. erkennt und unterscheidet. Aber schon heute erfreuen sie mit ihren reizenden **Farbeneffekten** und der unerschöpflichen Fülle ihrer einfachen und

doch immer neu combinirten **Ornamente** das Auge des Kunstfreundes, und wer für die moderne Reformation des Geschmackes Interesse hat, der fühlt, dass hier eine **Fundgrube noch unbenützter Motive** vorhanden ist. Wer aber die Kunst mit culturgeschichtlichem Auge betrachtet, der wird wieder frappirt sein zu sehen, wie hier das **Ornament gleichsam eine gemeinsame Ursprache** spricht, die wir aus zahllosen Stickereien des 16. Jahrhunderts, aus einer ganzen Reihe von Stickmusterbüchern kennen und die heute nahe dem Nordpol bei den Frauenarbeiten der **Lappen**, wie in **Russland**, wie auf der andern Seite der Erdkugel in **Indien** und im **indischen Archipel** zu Hause ist.

Ein zweites, wenn auch minder bedeutendes Interesse erwecken unter den nationalen Arbeiten die Erzeugnisse der **ländlichen Topfereien**, die in Ungarn sehr mannigfacher Art sind und mit ihren Formen und Ornamenten Erinnerungen wachrufen, die in die antiken Zeiten zurückgehen. Auch diese Gegenstände sind in der Ausstellung nicht vergessen; die interessanteren, namentlich schwarzen Gefässe und andere mit einer reizenden blaugrauen Glasur finden wir im Hauptgebäude, die übrigen im Pavillon, theils in der **ungarischen**, theils in der **croatisch-slavonischen** Abtheilung. Die letzteren sind zum Theil schon mit ordinärem städtischen Töpfergeschirr durchsetzt, das die ländliche Originalität verdirbt, wie es die Arbeiten städtischer Damen und Frauen oder die Fabriksindustrie mit den Stickereien machen. Man sieht, dem ganzen Genre ist nur kurze Frist gegeben und doppelt nöthig erscheint daher die Sammlung desselben im Museum.

Hat **Ungarn** vorzugsweise seine moderne Seite herausgekehrt und die nationale ein wenig ins Dunkle gerückt, so hat es **Rumänien** eher umgekehrt gemacht. Was wir auf dem Gebiete, das wir besprechen, vor uns sehen, ist **fast nur national** und diese Seite ist so **reich und glänzend** vertreten, dass sie den Charakter der rumänischen Ausstellung beherrscht. Damit reiht sich Rumänien allerdings mehr der **orientalischen** Welt an, aber es gewinnt ein Interesse, das ihm sonst völlig abginge; denn das Wenige, was es an modernen Arbeiten ausgestellt hat, ist unbedeutend und nicht der Rede werth und hebt vielmehr, wie die Stickereien moderner Damen, nur um so glänzender den Werth der nationalen Arbeiten heraus. Das entspricht auch völlig dem wirklichen Stand der Dinge, denn es ist ja wohlbekannt, wie diese östlichen Donauländer für die Bedürfnisse ihrer Cultur von Wien aus versorgt werden.

Bildet **Rumänien** jetzt ein Hinterland der Wiener Kunstindustrie, so war das doch nicht immer der Fall. Würde uns nicht schon die Geschichte lehren, dass diese Länder nach einander durch den **römischen, byzantinischen, türkischen und russischen Cultureinfluss** hindurchgegangen sind, so könnten wir es auch deutlich an den älteren Kunsterzeugnissen lernen, welche Rumänien, die Ausstellung der Kunstamateurs mit seinen übrigen Producten vermischend, in seiner Abtheilung ausgestellt hat. In Paris war das Alte und das Neue hübsch ordentlich geschieden, in Wien liebt man - aus Rücksicht auf freundliche Abwechslung - das Durcheinander. Hier z.B. stehen mitten unter den heutigen natio-

nalen Arbeiten ältere **Silberarbeiten**, die zum Theil tief ins Mittelalter zurückgehen, Reliquiarien und Buchdeckel und Kreuze, kirchliche und weltliche Stickereien, ältere Bojarengewänder mit reicher Stickerei, ältere Waffen und **antike Glasgefässe**.

In allen diesen **Silberarbeiten** zumal sehen wir den verschiedenen Cultureinfluss, zuweilen auch den etlichen und den westlichen im Kampfe mit einander. Einzelne Silberbecher - es ist gerade nichts von erstem Range darunter - mahnen an Augsburger Arbeit, wenn sie es nicht wirklich sind. Die **kirchlichen Gegenstände** von Silber sind um so mehr **byzantinisch**, je älter sie sind, z.B. ein Buchdeckel in Relief mit der Höllenfahrt Christi, vielleicht dem 12. oder 13. Jahrhundert angehörig; die späteren nehmen mehr und mehr den **specifisch russisch - kirchlichen** Charakter an, in welchem der Byzantinismus unter national-russischem oder asiatischem Einfluss erstarrte.

Daher stimmten die Formen und Ornamente der Silberkreuze auch ganz gut zu den bekannten feinen hölzernen Reliefs in ihrer Mitte, die mit ihrer schematischen Verknöcherung zu den am meisten charakteristischen Gegenständen der kirchlichen Kunst in Russland gehören. Im Gegensatz zu diesen Arbeiten tragen die **älteren Waffen**, deren getriebene Silberarbeit zum Theil sehr schön ist, wieder türkischen oder specifisch orientalischen Charakter; manche der ausgestellten Waffenstücke sind auch ganz bestimmt indischer und persischer Herkunft. Auf die **antiken Glasgefässe**, deren eines von besonderer Grösse und Erhaltung ist, machen wir die Freunde des classischen Alterthums aufmerksam. Rumänien vertritt mit diesen Gegenständen »die Ausstellung der Amateurs und der Museen«.

Für uns, von unserem modernen Standpunkt, concentrirt sich das Interesse auf die Arbeiten der **nationalen Hausindustrie**, d.h. insbesondere alles, was an Geweben und Stickereien zum Costüm gehört, so wie an Teppichen, Decken und dergleichen. Die Poterien erscheinen minder bedeutend. Eine Garnitur von Sesseln fesselt insofern unseren Blick, als sie mit denselben Borten, welche die Gürtel der Frauen bilden, im Flechtwerk verziert sind. In der Ornamentation aller der feineren und gröberen Gewänder, der Hemden und Schürzen, der musselinartigen Stoffe, der Schleier und Röcke, der männlichen Tracht wie der weiblichen, herrscht im Allgemeinen derselbe Charakter wie in **Ungarn** und **Slavonien**; das Kennerauge findet alsbald die Varianten, die ganz bestimmt vorhanden sind, heraus. Man wird auch fremden Einfluss entdecken, so vielfach den **türkischen**, und wird zuweilen durch zufällige Aehnlichkeit mit spanischen und spanisch-amerikanischen Costümen frappirt sein. Lässt man sich auf nähere Betrachtung ein, so wird man einerseits wieder die **Manigfaltigkeit der Ornamente**, die sich nie wiederholen, bei so einfachen Motiven, andererseits die durchgängig gute coloristische Haltung anerkennen müssen. Hie und da sehen wir auch schon den Einfluss der **modernen Damenarbeiten** verderblich eindringen; wir erkennen ihn sowohl in der Wahl schlechterer, modischer und unharmonischer Farben wie in der Einführung **naturalistischer Blumen**. Das Umgekehrte wäre uns lieber.

Wie wäre es, wenn wir slavonische, wallachische, rumänische Bäuerinnen als Lehrerinnen der Stickerie für unsere Mädchenschulen beriefen?

Auch bei **Griechenland** ist das Beste, was es heute leistet, seine **nationale Arbeit** oder vielmehr sein Costüm und was dazu gehört. Aber im Gegensatz zu Rumänien zeigt seine Ausstellung dennoch eine zweite Seite, zahlreiche **Gipsabgüsse seiner antiken Kunstwerke**. Stellt es uns dieselben als moderne Industrieerzeugnisse vor Augen, d.h. als gelungene Beispiele seiner Gipsformatoren? Allerdings, »wo die Könige bauen, haben die Kärner zu thun«, und so mag die Gipsgießerei, noch heute von den unsterblichen Werken der grossen griechischen Bildhauer lebend, vielleicht ein blühender Industriezweig im heutigen Griechenland sein, vielleicht der einzige moderne? Oder soll diese Ausstellung an die alte Kunstblüthe erinnern und uns die grosse Zeit der antiken Welt vor die Seele führen?

Ach, die Erinnerung ist grausam für die Gegenwart. Nicht eine Spur verbindet sie in Wirklichkeit mit der Vergangenheit, jedes Band ist abgeschnitten, jedes Glied der Kette zerbrochen: der **Gegensatz zwischen der Kunstindustrie des alten Griechenland und des heutigen kann nicht grösser** sein. Selbst in den **Donauländern** finden wir in den Formen der **bäurischen Thongefässe noch die alte Tradition aus den Zeiten der römischen Provinz und der griechisch-römischen Cultur**; an den heutigen griechischen aber, deren eine grössere Anzahl bäurischen Ursprungs ausgestellt ist, finden wir weder historisch, noch künstlerisch etwas zu bemerken. Was an alte Formen zu erinnern scheint, macht mehr den Eindruck einer neuen, gänzlich rohen Wiederaufnahme.

Das Einzige, was uns von kunstindustrieller Arbeit in der griechischen Ausstellung wirklich Freude macht, sind die **gestickten Kleidungsstücke**. Die Arbeit daran ist einfach. Es ist eigentlich nur ein Besatz von Goldfäden auf weissem oder rothem Grunde, zuweilen auch, mit Hinzufügung anderer Farben, aber diese zarten Goldfäden sind in ihren gewundenen Linien mit solcher Genauigkeit gezogen und diese Linien bilden so zierliche, hübsche Ornamente, die wieder so angemessen auf ihrem Platze sind, dass der Anblick sowohl im Einzelnen wie in der Gesamterscheinung ein höchst reizender ist. Moderne Arbeiten griechischer Damen, die dazwischen ausgestellt sind, namentlich auch in den heute so beliebten Blumen aus farbigem Tuch - eine rohe Imitation der Natur, beiläufig gesagt - fallen entsetzlich dagegen ab. Nur hier und da zeigen die Schulen gute Wege. Erwähnen wir dann noch die gestreiften seidenen, musselinartigen Stoffe, die ebenfalls zum Costüm gehören und zuweilen sehr schön sind, die Waffen mit Filigranverzierungen, unter denen sich nichts von feinerer Art befindet, einige Schnitzereien und schliesslich noch die Teppiche, die ähnlichen Charakters sind wie die slavonischen und rumänischen, aber reicher in den ornamentalen Motiven, so ist ziemlich Alles erschöpft, was uns für unseren Gesichtspunkt an der griechischen Ausstellung interessirt.



S. 84 ff.

X. Russland.

Rußland ist das Land der Imitation; seine Arbeiter sind geschickt im Nachmachen, aber sie können nicht erfinden und seine Leistungen **ermangeln daher der Originalität**. Das ist der Ruf, den sich die russische Industrie in künstlerischer Beziehung seit der **ersten grossen Weltausstellung** zugezogen hat, und heute möchte man **fast das Gegentheil** behaupten. Wer sich die Augen an den Erzeugnissen des europäischen Modegeschmacks müde und satt gesehen hat, der mag sie in der russischen Abtheilung an dem Anblick so mancher wirklich originaler oder durch den **Gegensatz original erscheinenden Arbeiten** wieder erfrischen.

Es ist auch kaum anders möglich, als dass Russland, wenn es richtig und umfassend ausstellt, diesen Eindruck macht. Russland hat seinen **eigenen religiösen Cultus** und dafür seinen **eigenen Kunststil**, der in einer **fernen Vergangenheit** wurzelt. Das weite Land beherbergt so **verschiedene Völkerschaften**, denen »Europens übertünchte Höflichkeit« noch unbekannt ist; die **Verbindung mit Asien** erhält manche **alte Kunsttechnik** lebendig, die anderswo längst zu Grunde gegangen; der **Norden** einerseits, der **Süden** andererseits, sie setzen Bedingungen des Geschmacks und der Kunstübung, die durch ihren Gegensatz den Eindruck der Mannigfaltigkeit und des Reichthums erhöhen. Wenn Russland auf früheren Ausstellungen nicht in diesem Charakter erschienen ist, so kam das daher, dass man damals, vor zehn und zwanzig Jahren, eben nur zu schätzen wusste, was der Mode angehörte, und in dieser Beziehung konnte Russland freilich nur als Nachahmer erscheinen.

Seitdem hat man mehr und mehr gewürdigt, was das Land in **nationaler Tradition** Eigentümliches bewahrt, und hat dies nicht bloss mit zur Ausstellung gebracht, sondern man hat die **Motive**, die es bietet, auch **vielfach in die moderne Industrie aufgenommen** und dieser selbst dadurch einen dem Lande eigentümlichen Anstrich gegeben. Andererseits aber spürt man auch den Einfluss des Modernen in solchen Arbeiten, welche man als nationale bezeichnen muss.

Von diesem Gesichtspunkte aus lassen sich auf der gegenwärtigen Ausstellung Russlands viererlei Arten von Arbeiten der Kunstindustrie unterscheiden:

1. solche, die rein der europäischen oder, wenn man lieber will, der französischen Mode folgen;
2. solche, welche, obwohl für den modernen Gebrauch bestimmt, nationale oder alterthümliche Motive in sich aufgenommen haben;
3. nationale Arbeiten, welche bereits modernisirt sind, und endlich
4. nationale Arbeiten in all Ihrer Ursprünglichkeit und Eigentümlichkeit.

Dieser gemischte Charakter der russischen Kunstarbeit tritt mitunter höchst auffällig zu Tage, mitunter vermischen wir ihn auch gerade da, wo wir ihn erwarten möchten. Letzteres ist z.B. bei den berühmten **Malachit-Arbeiten** der Fall, gewiss insofern einem specifisch

russischen Product, als Russland eben die Heimat dieses buntgrünen Steines ist. In der ganzen Verwerthung aber liegt keine Spur von nationaler Eigentümlichkeit. Der Malachit wird zu allen möglichen Luxus- und Galanteriearbeiten verwendet, aber Formen und Ornamente sind genau die modischen, wie sie unsere Luxusindustrie in Bronze, Holz, Leder u.s.w. beherrschen.

Das Interesse, welches künstlerischerseits sich an diesen Industriezweig knüpft, ist daher kein sehr grosses, zumal der Anblick dieses geflammten Steines mit seiner zuweilen scharfen und stechend grünen Farbe namentlich auf grösserer Fläche keineswegs ein angenehmer ist. Und die Russen sorgen dafür, ihn gehörig auszubreiten, indem sie gewaltige Vasen und grosse Tische ganz damit überdecken oder, richtiger gesagt, fourniren, denn es sind dünne, kleinere oder grössere Plättchen, mit denen sie den Gegenstand belegen.

Ueberraschend dagegen ist der gemischte Charakter bei den **Seidenstoffen**. Im Allgemeinen kann man sagen, ist die textile Kunst Russlands, wie sie uns auf der Ausstellung entgegentritt, eine Industrie etwa wie die der Schweiz, das heisst: sie sorgt fabrikmässig für den Bedarf der modischen Welt, der bürgerlichen und der niederen Classe und treibt den Export bis tief nach Asien hinein, daher wir auch eben so wohl den indischbunten Geweben begegnen wie gewöhnlichen modischen Tischdecken und Möbelstoffen, wie auch den schweren Seidenstoffen und Gold- und Silberbrocaten in aller ihrer schillernden Pracht.

Ihre **Teppiche** zeigen selbst den nunmehr veralteten Blumennaturalismus noch in einer Weise, wie auf der Ausstellung wenigstens kein anderer Staat mehr. Dagegen finden sich unter den vorhandenen modernen Seiden- und Goldbrocatstoffen solche (**A. und W. Sapounikoff in Petersburg und Moskau**), die zum Theil sehr schön in einer Farbe, zum Theil aber auch in Zeichnung und Colorit gänzlich roh und ordinär sind; mitten unter ihnen findet sich eine Anzahl Seidenstoffe schwerster Art von grosser, ja auffallender Schönheit und Originalität. Das Vorzüglichste von ihnen ist ein mattgoldiger Grund mit leichtem Ornament in Roth und hier und da mit Thierbildern ebenfalls in Roth und Blau contourirt, in beiden, Ornament und Thieren, sehr streng stilisirt und daher vielleicht »**Caviar für's Volk**«, aber von **so schöner Harmonie und so reizendem Effecte**, dass dieser Stoff unter dem Vorzüglichsten, was die textile Kunst auf der Ausstellung bietet, mit in erster Linie steht.

Der Archäologe findet bald heraus, woher die **Originalität dieser Seidengewebe** stammt. In ihren stilisirten Thierfiguren von Pfauen, Greifen, Löwen u.s.w. und in dem verschlungenen Ornamente liegen nicht sowohl eigenthümliche russische und nationale Motive, als vielmehr allgemein mittelalterliche Vorbilder **sarazenischer oder asiatischer Herkunft**, wie wir sie z.B. noch von den deutschen Kaisergewändern aus der Fabrik des Hotel Tiraz in Palermo kennen. Sie sind also in Folge archäologisch-künstlerischer Bestrebungen in die Industrie eingeführt und wohl zu **kirchlichem Gebrauche**- (doch nicht ausschliesslich) bestimmt, ihre Aufnahme ist aber von um so grösserem Verdienst, als sich

neben ihnen andere Kirchenstoffe befinden, ganz von Gold und Silber oder mit bunten Blumen dazwischen, die an gemeiner Wirkung und gewöhnlichster Zeichnung nichts zu wünschen übrig lassen.

Es ist dies aber nicht der einzige Fall, wo der moderne Charakter der textilen Arbeiten Russlands durchbrochen ist, auch in der **Leinwand** beginnt eine Neuerung, diesmal aber mit wirklich **nationalen oder volksmässigen Motiven**. Es hat sich vielfach in der **russischen Volkstracht** wie auch in anderen, meist slavischen Ländern vom Norden Scandinaviens herab bis an die Donau und in den Balkan hinein eine eigenthümliche **Stickerei** auf der Leinwand erhalten, die meist in Roth, sodann auch in Blau und Schwarz ausgeführt wird. Es sind Linienornamente, in Linien stilisirte Blumen, Blätter, seltener mit Thier- und Menschenfiguren dazwischen, die auffallend an zahlreiche ähnliche Arbeiten der Renaissance sowie an die bei Sibmacher und in anderen Stickmusterbüchern mitgetheilten Muster erinnern, so dass wir fast auf einen Zusammenhang schliessen dürfen.

Die Muster, so einfach wie sie scheinen, variiren zu tausenden und sind last immer von reizendem, oft überraschend glücklichem Effect und vollkommen stilgerecht. Das hat denn auch die Leiter der **Geschmacksreform in Russland, die dort so gut im Gange ist wie bei uns** und in **England**, bewogen, einen grossen Theil derselben in einem eigenen Werke («Ornament national Russe»; **St. Petersbourg 1871**) herauszugeben und sich um ihre Wiedereinführung in moderne Gebrauchsgegenstände zu bemühen. Das Werk, das für unsere heutige Stramin- und Perlstickerei, für welche es die correctesten Muster gibt, ausserordentlich zu empfehlen wäre, ist in der russischen Abtheilung ausgestellt, sowie eine grossere Anzahl älterer Originalarbeiten dieser Art. Dass auch die Bemühungen um praktische Verwerthung nicht ohne Erfolg geblieben sind, sehen wir an dem, was das Haus **Grisenko in Petersburg** an ähnlich verzierten Tischdecken, Hemden, Handtüchern und sonstiger Wäsche ausgestellt hat. Wir begrüssen hierin mit Vergnügen einen weiteren Schritt zur farbigen Verzierung der Leinwand, auf die wir später zurückkommen werden.

Kein Zweig der russischen Kunstindustrie zeigt aber mehr den Charakter der oben angedeuteten Vermischung verschiedenartiger Elemente so wie des Uebergangs und der Versuche, wie die **Goldschmiedekunst**. Diese Gruppe ist sehr bedeutend und reich vertreten, reich in der Quantität und reich in Beziehung auf den Anblick des Einzelnen. Wir können daher wohl annehmen, dass ihre Ausstellung den wirklichen Zustand dieses Industriezweiges in Russland repräsentirt. Ein oberflächlicher Ueberblick lehrt uns, dass wir eigentlich alles beisammen haben, was die moderne Goldschmiedekunst kennt und was das Land noch an Eigentümlichkeiten dazu zu bieten vermag. Ein zweiter Charakterzug ist der, dass, im Gegensatz zu anderen Expositionen, wo das **polirte, matte, oxydirte und ciselirte Silber** vorherrscht, der Anblick der russischen **Gold- und Silberarbeiten durchweg ein farbiger** ist, verursacht durch **Email, Niello, Vergoldung und Edelsteine**.

Was den ersten Punkt, die Vermischung, betrifft, so sehen wir in einem und demselben Kasten (z.B. von

Sasikoff in der Rotunde) **völlig naturalistische Leuchter**, die aus ästereichen Baumen gebildet sind, um deren Stamm Kinder einen Tanz aufführen, und zugleich edelgeformte **Renaissancepocale** von absolutem Werth und wiederum ein ganzes **Theegeschirr** in den Formen und nach den Bildern **antiker Thongefässe**, der Grund oxydirt, die Figuren vergoldet.

Dazu treten dann andere Formen mit **meist geraden oder plumpen Contouren**, für welche es **gar keinen anderen Ursprung gibt als das Holzgeschirr russischer Bauern**, und insofern mag man diese Formen nationale nennen. Die tonnenartig und böttchermässig aus Brettchen zusammengesetzte und mit Reifen umwundene Trinkkanne, deren Henkel, im Original aus einem Stück Holz geschnitten, von plumpster Form ist, herrscht als das Hauptmotiv vor und findet sich bei Thee- und Wasserkannen, Samovars, Trinkgefässen u. s. w. so zahlreich wiederholt, dass hier von einem **blossen Versuch oder einer Absonderlichkeit** nicht mehr die Rede sein kann. Offenbar ist **diese Aufnahme nationaler Kunstmotive in den modernen Gebrauch eine ganz verkehrte**, denn in der Vermischung zweier so verschiedenen Materialien werden hier die plumperen, steiferen und roheren Formen des einen auf das andere übertragen, welche die allerfeinste Gliederung und Durchführung des Profils zulässt und unter Umständen natürlich auch erfordert. Die Sache ist um so verkehrter, wenn die russischen Formen, wie wir es häufig sehen, sich mit dem **Naturalismus vermischen**. So befindet sich in der reichen Ausstellung von **Owtschinnikoff** in **Moskau** eine derartige streng russisch geformte Schale, getragen von einem naturalistisch geformten Eichbaum, um welchen Knaben in freien, runden Figuren herumspielen, und dieser Eichbaum ruht wieder auf einem conventioneil russisch geformten Fuss.

Das **Holz, der nationale Stoff der russischen Bauernkunst**, hat aber noch in anderer Weise der modern nationalen Goldschmiedekunst helfen müssen: es hat ihr auch sein Ornament gegeben. Die **russische Holzarchitektur** *) [Man vergleiche das russische Bauernhaus auf der Ausstellung, sowie das Haus, in welchem sich die russische Restauration befindet. Gerold'scher Plan, Zone I. 31.] ist rings mit einem aus Brettern ausgesägten, meist in geraden Linien gitterartig gehaltenen Ornament umgeben, das entweder durchbrochen oder farblich gehalten ist. Sein Charakter ist nicht ohne Eigentümlichkeit und unterscheidet sich leicht von der sonst ähnlichen Verzierung der Schweizerhäuser. Dieses Ornament ist nun in ausserordentlich reicher Anwendung **auf Gold und Silber, auf Gefässe und Geräte wie Schmuckarbeiten, übertragen** und hier entweder in Gravirung oder durchschnitten, besonders aber in buntfarbigem Email und Niello ausgeführt; selbst die ganze Facade eines Hauses mit dem reichgeschmückten Giebel dient als Spiegelrahmen in Metall.

Dieses Ornament ist es auch, welches den russischen Goldschmied- und Juwelierarbeiten ihren buntfarbigen und eigenthümlichen Eindruck in erster Linie verleiht. Betrachten wir es auf seinen ästhetischen Werth, so verhält es sich zu dem feinen, geschwungenen, reichen und lebensvollen Renaissanceornament eben wie die

Formen jener Holzgefässe zu ihresgleichen im sechs-zehnten Jahrhundert.

Dieses Ornament ist auch in jene reizenden Silberniellen eingedrungen, die unter der Bezeichnung **Tula-Arbeiten** weltbekannt sind, und hat hier die **uralt asiatischen Arabesken** so gut wie völlig verdrängt. Die Ausstellung dieser Arbeiten ist in Wien reicher, als sie in Paris war, aber leider ist das **Verderben**, welches wir schon damals durch das Hereindringen moderner Motive ahnten und voraussagten, **völlig eingetreten**. Die reizende Wirkung, welche in der Verbindung des Silbers mit der Schwärze liegt, ist durch die Hinzufügung eines vergoldeten prundes gänzlich verdorben; statt der anmuthigen orientalischen Arabesken, welche das Silber und das Niello so glücklich mischten, bedecken allerlei unklare Städtebilder und andere Veduten oder das plumpere Holzornament die Flächen. Selbst die Formen haben verloren und ahmen z.B. lederne Geldtaschen nach. Es ist höchste Zeit, dass hier die russischen Kunstfreunde warnend und rathend mit ihrem Einfluss einschreiten, sonst geht einer der reizvollsten Kunstzweige, der sich noch aus alter Zeit in unsere Gegenwart hereingerettet hat, gänzlich zu Grunde.

Wir sehen, die russische Goldschmiedekunst bietet mannigfaches Interesse in guter wie in schlimmer Art. - Das Interesse ist mit dem Gesagten aber nicht erschöpft, wenn wir nicht noch besonders der **Juwelier- und Schmuckarbeiten** gedenken. Auch sie haben ihre **arge Seite**, und das ist die Vermischung des Guten mit dem Schlechten. Die gewöhnlichsten Gegenstände vom verkehrten modernen Geschmack, z.B. Armbänder in Manchettenform, bei denen Edelsteine als Knöpfe fungiren, sind nicht selten und auch hier ist dem verschlungenen und gitterartigen Holzornament zu viel Spielraum gelassen. Aber sie haben gemeinsam das Gute, dass der Anblick ein durchweg farbiger ist. Schwerlich hat die Goldschmiedekunst eines anderen Landes so reiche Anwendung von Email und sicherlich keine vom Niello gemacht. Manches ist auch ausserordentlich gelungen und reizend, wie z.B. eine Anzahl Halsbänder und Diademe von **Tschitscheleff** in Moskau, die eben so zierlich in der feinen, aber regelmässigen Zeichnung sind wie reizvoll in dem farbigen und farbig spielenden Effect, der durch Email, Perlen, Edelsteine, besonders Diamanten auf zitternden Blumen hervorgerufen ist. Wir können hier auch der **Hauben und Kopfbedeckungen russischer Frauen** gedenken, die, von rothem oder blauem Sammt über der Stirn diademartig geformt und regelmässig mit Sternen von Gold und Perlen verziert, alle moderne Frauenkopfracht in Schatten stellen. Unsere Mode entnimmt heute so manches Motiv der Volkstracht, hier fände sie ein neues, das sie mit grösstem Vortheil adoptiren könnte.

Minderes Interesse als die Goldschmiedekunst bieten die übrigen Zweige der Kunstindustrie; sie sind aber auch keineswegs in entsprechender Art auf der Ausstellung erschienen. Die **Thonwaaren** scheinen so gut wie gar nicht vorhanden zu sein, nur waren wir überrascht, hier als **polnisches Fabricat** eine Anzahl brauner Gefässe zu finden, die noch vor dreissig bis vierzig Jahren als **Bunzlauer Geschirr** im Norden Deutschlands in

äusserst zahlreichem Gebrauch standen; heute muss man sie schon suchen. **Nicht viel besser ist es mit dem Glas**. Die Arbeiten der **Glasfabrik Czechy (Gebrüder Hordliczka)** zeigen sich mit **plumpen Formen und Krystallschliff ganz auf veraltetem böhmischen Standpunkt**; eine andere Glasexposition in der Rotunde, die der **kaiserlichen Fabrik**, welche zum Theil orientalische Vorbilder imitirend, Emailfarben auf Glas wieder einführt, ist schon interessanter, um so mehr, als diese Fabrication seit der Pariser Ausstellung erweitert zu sein scheint. Wir werden in der Besprechung des Glases dieser Arbeiten wieder zu gedenken haben.

Auch die **Möbel** sind schwach vertreten; einzelne unter ihnen geben aber zu erkennen, dass die den Holzbauten entlehnte Ornamentation auch bei ihnen bereits Anwendung findet. Die Tapeten (von **Rieks in Helsingfors**) zeigen all das **Gemisch verschiedenen Geschmacks**, das heute auf diesem Gebiete herrscht, ohne dass ein einziges Stück durch Schönheit oder Originalität den Blick fesselt.

Im musivischen, bunten **Pelzwerk** haben wir Gutes zu finden erwartet, was aber ausgestellt ist, dient **wohl vortrefflich gegen die Kälte, auch wohl der Eleganz, aber nicht dem ästhetischen Bedürfniss**. Eine Ausstellung von **Bronzearbeiten** (von Chopin) zeigt sich vom französischen Geschmack abhängig und lässt russischen Ursprung nur in den Gegenständen erkennen. Die kleinen Szenen und Gruppen **russischen Volkslebens** sind mit grosser Lebendigkeit und Charakteristik gemacht, als wären sie nach Horschelt'schen Zeichnungen ausgeführt.

Allerdings bietet die russische Ausstellung noch eine Seite von grossem Interesse, die ihren Platz am äussersten Ende erhalten hat. Es ist das die Darstellung der **asiatischen Völkerschaften** in ihren **Figuren** und ihren **Erzeugnissen**. Da diese aber alle **streng orientalischen** Charakters sind, so wollen wir sie uns bis dahin aufsparen, wo wir uns mit der Kunst des Orients eingehend beschäftigen werden. Wir schliessen mit der Bemerkung, dass die russische Kunstindustrie, so gemischt ihr Charakter ist, so sehr sich das Schlechte neben das Gute stellt, doch ein grosses Interesse bietet und ein Zeugnis von Lebendigkeit und Rührigkeit ablegt; auch zeigt sie das Bestreben, von der französischen Mode, vom modernen Geschmack sich zu befreien und einen eigenen Stil aus nationalen Elementen sich zu schaffen.

S. 113 ff.

XIII. Italien.

Italien hat wie eine **Grossmacht in der Kunstindustrie** ausgestellt, so reich, so bedeutend und so mannigfach sind seine Leistungen. Leider ist die »Installation«, um in der Weltausstellungssprache bureaumässig zu reden, **herzlich schlecht ausgefallen**. Gerade in der Galerie, wo seine schönsten Arbeiten sich befinden, ist das Arrangement vielleicht das schlimmste in der ganzen Ausstellung, die Rotunde natürlich ausgenommen. Allerdings kommt die Schuld nicht ganz auf Rechnung Italiens oder seiner Commission. Der Raum, der diesem Lande zugewiesen worden, steht in gar keinem Verhältniss zu

der **Menge und Vortrefflichkeit der ausgestellten Gegenstände, die sich massenhaft** zusammendrängen. War nicht mehr Raum zu erlangen, so hätte Italien, um sich seiner Industrie würdig zu repräsentieren, gleich anderen Ländern einen Annex so bauen müssen, und war das nicht zu erreichen - nun, so musste mit ordentlichem Kunstsinn, der das Gleiche zusammenstellt und von Fremdartigem sondert, ein möglichst günstiger Eindruck geschaffen werden. So wie es ist, **mischt sich fast alles bunt durcheinander, Glas, geschnittene Möbel, Majoliken, Marmor, Mosaiken** u.s.w. Keine Fabrik als solche kommt zur Wirkung; sie muss mit der Schönheit und der Mannigfaltigkeit des Einzelnen einholen, was sie an Wirkung im Grossen durch das unvollkommene Arrangement verliert. Und das geschieht denn auch. Trotz alledem bildet die **Industrie Italiens einen der anziehendsten Punkte der Ausstellung**, und wer sie studirt und ihre Fortschritte in den letzten Jahren zu beurtheilen weiss, der wird ihre **Bedeutung nicht unterschätzen**.

Die italienische Kunstindustrie zeigt freilich ein **Janus-Gesicht**: mit dem einen Antlitz zieht sie die Menge an, mit dem andern die Kenner und die Feinfühligten. Zum Theil ergeht es ihr auch wie mit dem Magneten; womit sie die Einen reizt, stösst sie die Anderen zurück. Dies gilt z.B. von den zahlreichen **Marmorarbeiten**, die, eben zur **Wohnungsdecoration** und in den Decorateuren ihr Publicum von Käufern findend, mehr der Kunstindustrie als der Kunst angehören. Die **zopfigsten und gewöhnlichsten Gegenstände**, welche von der heutigen Genremalerei verschmäht werden und kaum noch für Bilderbögen gut genug sind, sieht man hier in feinstem Marmor mit wunderbarer Geschicklichkeit dargestellt. Der Kunstfreund, der noch eine Ahnung von den Aufgaben der Plastik hat, geht lachend oder ärgerlich über den verschrobenen Geschmack an diesen »Marmorbildern« (buchstäblich zu nehmen) vorüber, während die banausische Menge sie umsteht und hier die geschickte Darstellung des Stofflichen, der Seide oder der Wolle, oder den **fleischgewordenen Marmor** bewundert, dort den Ausdruck im Gesichte des weinenden Kindes, dort den sentimentalischen Gedanken eines Herzens zusammenschnürenden Amor oder den zierlichen Fuss eines zweiseitigen Dämchens, der im allermodernsten Schuh mit hohen, doppelten Absätzen steckt. **«Michel Angelo als Jüngling, der den Faun meisselt»**, ein Gegenstand der freien Sculptur von **Egidio Poggi**, und zwar im Augenblick, wo »drohend Zweifel und Muthlosigkeit ihn schwankend machen« - welch eine wunderliche plastische Idee! Da wird nun ein späterer Bildhauer kommen und wird diesen grossen Egidio Poggi in Marmor meisseln, wie er den Jüngling Michel Angelo meisselt, der den Faun meisselt - und so Grazie ins Unendliche. Diese italienische Plastik hat nicht »einen Schritt ins Malerische« gethan, sie ist schon mit einem Schritt über das Gebiet der Malerei hinaus.

Die **zwei verschiedenen Seiten der italienischen Kunstindustrie** richten sich, die eine auf die **moderne Gegenwart**, die andere auf Italiens **grosse Vergangenheit**. In jener Richtung ist sie unbedeutend, gewöhnlich, selbst geschmacklos, in dieser ist sie kühn, umfassend, bahnbrechend und leistet selbst das Höchste.

Ganz auf modernem, französischem Standpunkt steht z.B. die Ornamentation der **Seidenfabricate**. Gewiss gibt es auch Gemüther, die, wie vor jenen Marmorfiguren, so auch vor den glänzenden Seidenausstellungen von Levera oder Bernardo Solei in Entzücken verfallen - ist ja doch ein glänzender, schön gefärbter Seidenstoff schon für sich allein ein Vergnügen zum Ansehen - aber die Verzierung zeigt in keiner Weise eine Neigung, auf die wahrhaft prachtvollen Seiden- und Sammtstoffe der Genueser und Venezianer aus dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert zurückzugehen, während doch die gleichzeitigen **Möbel** so überaus zahlreich und auch glücklich nachgeahmt werden. Statt dessen sehen wir überall moderne Blumen oder die Ornamentation des achtzehnten Jahrhunderts, wie sie unter dem zweiten Kaiserreich in Frankreich Mode geworden. Und **wie weit stehen sie hinter den genuesischen und venezianischen Fabricaten zurück!** Ebenso tragen die **Posamentierarbeiten** von Schnüren, Besatz und Quasten und was sonst zur Vervollständigung jener Seidengewebe gehört, den unnatürlichen, überkünstlichen, oft ganz architektonischen Charakter, wie er heute Mode ist. Noch schlimmer steht es mit den **kirchlichen Gewändern** nach Stoff und Stickerei, die unverändert jene ordinäre, unter der Herrschaft des **Jesuitenstils** entstandene Verzierungsweise zeigen, die sich aus wilden Ornamenten von Gold und Silber mit naturalistischen Blumen dazwischen zusammensetzt.

Was von **Kirchenstoffen** ausgestellt ist, zeigt **keine Spur von jener edlen Reform**, die jetzt fast überall auf diesem Gebiete eingetreten ist, und lässt somit auch gar keine Fortschritte seit der Ausstellung von **1867** erkennen. Auch hier brauchte Italien nur auf seine noch vielfach erhaltenen Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert zurückzugehen. Am auffallendsten vielleicht erscheint dieser doppelte Charakter der italienischen Kunstindustrie in der Ausstellung der alten **Thonwarenfabrik von Ginori in Doccia bei Florenz**, welche eine der **grossartigsten und glänzendsten** der ganzen italienischen Abtheilung ist. Diese Fabrik arbeitet in **Faience** und **Porzellan** zugleich und hat beides neben einander ausgestellt. So sehr wir aber jenen Zweig, der auf der Nachahmung der **Majoliken** beruht, zu bewundern alle Ursache haben, so sehr bleiben uns die Porzellane interesselos. Während in **Frankreich** und **England** sich das Porzellan gerade unter dem Einfluss der neuen Majoliken und Faiencen ganz geändert hat, zeigt es bei Ginori fast völlig sein altes Gesicht, ausgenommen jene Arbeiten, welche Copien der alten königlichen Fabrik von **Capo di Monte** sind.

Wie anders erscheint dagegen Italien, wo es sich seiner Vergangenheit zuwendet! Freilich muss man sagen, steht diese Seite seiner Kunstindustrie, Hie von Jahr zu Jahr sich ausdehnt, vielfach noch auf dem Boden der **blöhen Nachahmung, selbst der Copirung**. Die manuelle Geschicklichkeit des italienischen Kunstarbeiters, mit der die Erfindung noch keineswegs gleichen Schritt hält, begünstigt diesen Standpunkt. Ausserdem bringt die Nachahmung den Nachtheil mit sich, dass wir in den verschiedenen Zweigen verschiedene Zeiten und Stile repräsentirt finden und so der Gesamtcharakter der

italienischen Kunstindustrie mehr bunter als ein harmonischer ist.

Allein vorderhand kann das nicht anders sein. Wir leben eben in einer **Uebergangsperiode**, wo das Gute noch im Werden ist, und wir müssen zufrieden sein, wenn die Industrie die Muster der Vergangenheit mit Energie und Verständniss ergreift. Aus der Uebung wird die Selbstständigkeit hervorgehen. Der moderne Geist drängt nach Neuem und die Erfindung auf Grundlage des Alten, die freie Umbildung und Erweiterung nach modernen Bedürfnissen werden nicht ausbleiben. So hat die italienische Kunstindustrie mit der **Nachahmung des Alten** aus antiquarischer Liebhaberei, selbst auch wohl zu **Zwecken der Täuschung** begonnen; sie hat diesen Standpunkt weit überholt und befindet sich in den meisten Fällen auf dem einer **virtuosen Erneuerung**; sie hat auch diesen zum Theil schon überwunden und sucht die Tradition selbstständig zu erweitern.

Dies gilt besonders von der **Venezianer** oder **Muraneser Glasfabrication**, die sich, wie wir später ausführlicher sehen werden, in wenigen Jahren ein Feld nach dem andern erobert hat. Bei alledem ist sie venezianisch geblieben und hat sich **nicht auf die eigenthümlichen Weisen des englischen oder böhmischen Glases eingelassen**. Was sie aber treibt, das ist schon völlig wieder ihr Eigen geworden. Den Eindruck wird man leicht empfangen, wenn man ein wenig die grosse, leider zu gedrängte Exposition **Salviati's** und der anderen **Muraner** studirt. Das **venezianische Glas hat wieder seine alte Stellung** eingenommen und ist ein Factor in der Kunstindustrie der Welt; so jung wie es ist, so wird es doch bereits wieder in andern Ländern imitirt.

Fast gleich dem Glase erscheint bereits die moderne **Majolikenfabrication** Italiens, wenigstens nach der Ausstellung zu schliessen, die zahlreiche Theilnehmer aufweist. Und doch ist ein grosser Unterschied. Das **venezianische Glas ist längst in den vollen Gebrauch des Hauses eingedrungen**, während alles, was jene **Faienceindustrie** schafft, mehr oder weniger noch immer als **Luxusgeräth** erscheint, wenn auch in sehr ausgedehnter Weise. So lange das aber der Fall, ist diese Kunst auch von der Mode abhängig, welche sie heute von dem Throne stürzen kann, den sie erst gestern bestiegen. In der Hauptsache ist auch die moderne Majolica noch immer **Nachahmung**, wenigstens bei den Italienern, wenn auch einzelne Fabrikanten, wie **Ginori in Doccia**, namentlich in der Bemalung, neben den Copien selbstständig vorzugehen trachten. Andere dagegen, wie z.B. **Castellani**, haben es nur auf möglichst täuschende Wiedergabe der alten und berühmten Muster abgesehen und es hat darin fast jeder seine eigene Weise, seine alte Lieblingsfabrik, die er imitirt. Nur **Ginori** ist allseitig: von der **Mezzanajolica** an und den metallglänzenden Arbeiten **Giorgio's** von **Gubbio** bis zu den riesenhaften Vasen der Fabrik von **Urbino** und den Meisterwerken eines **Horazio Fontana** sehen wir fast jedes Genre vertreten, mitunter vortrefflich gelungen. Doch scheint er sich auf die eigentliche Majolica zu beschränken und die späteren **weissglasernten Faiencen** vom siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert, die jetzt in Frankreich eine so grosse Rolle spielen, ausser Acht zu lassen. Wir

haben sie nur bei einer einzigen anderen Fabrik vertreten gefunden. Dagegen hat **Ginori**, als Erbe der ehemals berühmten **Porzellanfabrik von Capo die Monte**, deren Arbeiten mit leichten und bemalten figürlichen Reliefs aufgenommen und führt uns eine grosse Auswahl solcher Nachahmungen vor Augen.

Neben die Majolikenfabrication stellt sich als dritter grosser Kunstzweig auf Grundlage der italienischen Renaissance die **Möbelfabrication**.

Auch hier haben wir es zunächst mit **Luxusgeräth** zu thun, das aber doch directer dem Gebrauche und der kunstgerechteren Ausstattung eines vornehmen Hauses dient. Die Arbeiten sind eben so zahlreich wie umfassend und mannigfach in Stil und Art. Verschiedene Städte nehmen daran Theil: **Siena, Florenz, Turin, Venedig, Mailand** u.a. und jedes Genre der **Renaissance** ist vertreten, von der zarteren Frührenaissance bis zu den derbkräftigen, oft stark naturalistischen Arbeiten, die man als die Weise **Brustolone's** zu bezeichnen pflegt. Bettgestelle, Camine, Kasten, Credenzen, Sessel, insbesondere auch **Spiegel- und Bilderrahmen**, die oftmals mustergültig und bewunderungswürdig sind, kurzum **Hausgeräth aller Art** wird uns vorgeführt. Neben die in Holz geschnittenen Arbeiten treten die sogenannten Cabinette, die Kasten und Kästchen in **Ebenholz** mit eingelegtem und gravirtem **Elfenbein**, so wie diejenigen, welche sich in reicher Zeichnung mit **vergoldeter Bronze** und **bunten Steinen** schmücken.

Diese bunten **Marmorarten** im Gemisch mit **Jaspis, Lapislazuli, Agaten** und durchschnittenen **Perlen** werden bekanntlich noch anders, in dunkle Platten eingelegt, als sogenannte **Florentiner Mosaik** von der italienischen Kunstindustrie verwerthet. Wir sehen eine besonders grosse und reiche Ausstellung, meistens grössere **Tischplatten**, die sich fast unverändert nach herkömmlicher Weise mit Blumenbouquets und Kränzen schmücken, diesmal aber daneben auch stillebenartige Verzierungen zeigen. In kleinerem Massstabe dienen sie zu zahlreichen Schmuckarbeiten, wofür **Florenz** und **Rom** die Hauptorte sind. Neben sie treten die Schmuckarbeiten in der sogenannten römischen Mosaik, welche das Bild aus unregelmässigen, sehr kleinen Steinchen zusammensetzt.

Hiemit sind wir auf ein anderes, in mancher Beziehung fast classisch zu nennendes Gebiet der italienischen Kunstindustrie gerathen, seine **Schmuckarbeiten in Gold**. Wir brauchen nur an den heute weltbekannten Namen **Castellani** zu erinnern, dem aber bereits erfreulicher Weise eine Reihe anderer Namen zur Seite tritt. Hier ist es aber nicht die Renaissance, welche die Vorbilder geliefert hat, so viel auch noch der zierlichen, mit Figürchen und Email reich geschmückten Musterarbeiten von der Art und Zeit **Benvenuto Cellini's** in den Cabinetten und Schatzkammern vorhanden ist, sondern es ist das **griechische und etruskische Alterthum**. Seinen wunderbaren Schmuck, eben so unvergleichlich in Feinheit der Arbeit wie in der Schönheit und Angemessenheit der Zeichnung, sehen wir hier bewundernswürdig wieder erstanden. Diese Vorzüge haben eine **Revolution in dem modernen Schmuck** her vorgerufen, die noch nicht zu Ende ist. Neben ihnen aber wollen

wir der **goldenen und silbernen Filigranarbeiten** von **Genua** und **Turin** nicht vergessen, die ebenfalls in besonders reicher Ausstellung erscheinen. Wir müssen sie, vom ästhetischen Werthe ganz abgesehen, um so mehr schätzen, als mit ihnen eine ehemals bedeutende, nur traditionell im **Volksschmuck** erhaltene Kunstweise wieder in die moderne Industrie eingetreten ist.

Neben den Arbeiten in edlen Metallen sind auch Kunstarbeiten in **Bronze und Eisen** in Angriff genommen. Jene stehen allerdings (**Michieli in Venedig**) fast ausschliesslich auf dem Standpunkte der **Imitation**, geben aber grossere und kleinere Bronzen der Renaissance mit täuschender Fertigkeit wieder; Thore und Gitter in geschmiedetem Eisen von **Pasquale Franci in Siena** so wie die Nachahmungen der alten eisernen Fackelhalter und ähnliche Arbeiten zeigen, dass die heutigen italienischen Handwerker, was die Virtuosität der Hand betrifft, auch hierin ihrer Vorfahren würdig sind.

Noch verschiedene andere Arbeiten hätten wir zu nennen, welche mehr oder minder bedeutend die genannten Hauptzweige umspielen, die decorativen Arbeiten in **Marmor**, den **Korallenschmuck**, die **Lackarbeiten** von **Catalano in Palermo**, wollten wir die volle Bedeutung der italienischen Kunstindustrie erschöpfend darstellen. Es kam uns hier aber nur auf den allgemeinen Charakter an, da wir ohnehin dasjenige, was davon der Weltindustrie angehört und mit den Schöpfungen anderer Länder in Concurrenz tritt, wie die Möbel, die Glas- und Schmuckarbeiten, an anderer Stelle genauer kennen lernen werden. Die allgemeine Schilderung ergibt uns aber das lehrreiche Resultat, dass **Italien gross dasteht**, wo es es sich an seine grosse künstlerische Vergangenheit anschliesst, **klein, wo es modern verfährt**. Leider scheint es diese Lehre auf dem Gebiete der reinen Kunst gänzlich vergessen zu haben.

S. 124 ff.

XIV. Das deutsche Reich.

Ohne Frage ist die **deutsche Ausstellung eine grossartige und imponirende**. Man empfängt den Eindruck, als ob es recht darauf abgesehen gewesen, das deutsche Reich auch auf dem Wahlplatz der Arbeit diesmal in seiner ganzen Grösse erscheinen zu lassen. Die Massen drängen sich und wenn man die Industrie nach ihren verschiedenen Zweigen durchgeht, so ist es, als ob keiner fehle, als ob alle in reichlicher Masse vertreten seien. Das **Reich erscheint wie ein eminent industrielles Land** und seine **Industrie wie eine allumfassende**, die allseitig für den Bedarf des Bürgers und des Staates sorgt, aber auch die höchsten Aufgaben der Kunstindustrie zu lösen hat. Nur Eines schädigt den Eindruck - die **Grazien sind ausgeblieben**.

Dieses Urtheil werden wir allerdings in vielen einzelnen Leistungen zu beschränken haben, wir werden manche gute und gelungene Versuche und Bestrebungen auch in ästhetischer Beziehung anerkennen müssen, wir werden, was auf der Pariser Ausstellung noch nicht der Fall war, den guten Willen, auch diesen berechtigten Forderungen der Industrie Genüge zu thun, vieler Orten zum Durchbruch kommen sehen - das alles aber kann uns nicht

hindern, den Gesamteindruck, den wir von der Ausstellung der deutschen Kunstindustrie erhalten haben, in jenes Urtheil zusammenzufassen.

Schon die **ästhetische Seite des Arrangements ist eine unglückliche** und merkwürdiger Weise gerade dort am günstigsten, wo die Schönheit gar nicht in Frage kommt, z.B. in der **chemischen Abtheilung** oder bei den **Krupp'schen Kanonen**. Man kann fast sagen: um so mehr es auf schönen Eindruck bei der Aufstellung abgesehen war, um so mehr ist er misslungen. Mit einem Hochroth, das gerade am Hauptplatz, wo man aus der Rotunde in den Transept tritt, an allen Wänden und Gestellen dominirt, hat man es besonders gut zu machen geglaubt, und siehe da, das Roth scheint so grell in die Augen, dass man die Gegenstände davor nicht ansehen mag. Auf diese Weise ist auch die Ausstellung der **Schwarzwälder Uhren** verdorben worden. Wo man ein dunkleres Roth zur Bekleidung der Wände gewählt hat, da hat man oben zur Abgrenzung wieder eine hochrothe Draperie hinzugefügt, recht um die gute Absicht wieder zu Grunde zu richten. Dieses schädigt z.B. den Effect einiger sonst anerkannter **Zimmerausstattungen**, wie sie die Galerie zur Rechten (von der Rotunde aus) einnehmen.

Ueberhaupt - und das lastet wie ein Fatum auf der deutschen Ausstellung - kommt man höchst selten zu einem reinen ästhetischen Genuss: immer ist etwas Störendes dabei, sei es in den Dingen selber, sei es im Arrangement, sei es durch die Nachbarschaft. So z.B. gibt es in dem Umgang der Rotunde ein reizendes getäfeltes **Renaissancezimmer** von **Joseph Steinmetz in München** mit imitirten Gobelins in den Füllungen, das harmonisch warm, behaglich und echt künstlerisch gedacht ist; in dieses Zimmer aber hat man von der **Schmid'schen Hoffabrik** einen **blauen Ofen** mit so reich versilberten Ornamenten gestellt, dass er wie das Nebelhorn alles todtschreit. Es ist unbegreiflich, dass man den Missgriff nicht sah, den man hier machte.

Dazu kam nun die **Ueberfülle der Gegenstände** und die Zerrissenheit des Raumes. Die selbstständigen Nebengebäude Deutschlands sind zwar ausserordentlich reichlich, wenn auch unruhig beleuchtet, aber die Gegenstände drängen sich in solchen Massen, dass sie sich gegenseitig stören und für die Betrachtung kein Raum bleibt. Gute Gegenstände wollen auch gut und wenn möglich schön aufgestellt sein. Ein leichter, gefälliger Kasten, breites Glas, ein richtiger Hintergrund, eine gewisse Isolirung der Gegenstände durch den Hintergrund, das sind Dinge, die bei der Ausstellung, zumal wenn es sich um Kunstindustrie handelt, gar sehr in Frage kommen. In der deutschen Abtheilung, die ohnehin vielleicht am meisten durch den verkehrten Grundplan der Ausstellung zu leiden hatte, sind sie vielfach vernachlässigt.

Wenden wir uns nun den **einzelnen Zweigen der Kunstindustrie** zu, die wir an dieser Stelle nur ganz im Allgemeinen charakterisiren können - wir werden alle Spitzen und bedeutenden Erscheinungen später näher kennen lernen - so wird man **fast überall das Streben zum Besseren** finden und anerkennen müssen, zugleich aber auch das Suchen und die **Unsicherheit**, auf wel-

chen Wegen aus den alten Bahnen herauszukommen und das Ziel der modernen Geschmacksreform so wie Selbstständigkeit zu erreichen sei. Mussten wir die deutsche Kunstindustrie auf der **Pariser Ausstellung** als **uninteressant** bezeichnen, so wäre es ungerecht, dasselbe Urtheil jetzt wiederholen zu wollen. Gerade das Ringen und die verschiedenen Versuche sind lehrreich und interessant. Was zu fehlen scheint, das sind leitende Gesichtspunkte und die Macht der Autorität. Es arbeitet ein Jeder oder wenigstens jeder Ort auf eigene Hand, wenn er nicht der Mode und der hergebrachten Schablone folgt.

Dies gilt z.B. gleich von dem edelsten Kunstindustrieweige, der **Goldschmiedekunst**, in welcher sich sehr verschiedene locale Richtungen geltend machen und die bedeutendsten davon mit ausgesprochener selbstständiger und künstlerischer Tendenz. Die deutsche Goldschmiedekunst umfasst die höchsten Aufgaben und zugleich alles, was dem Schmuckbedarf der Menge gehört, und sie würde mit diesem Umfange einen höchst bedeutenden Eindruck von ihren Leistungen machen, wenn die Aufstellung nicht so zerstreut wäre.

Jene Richtungen, welche wir als local und selbstständig bezeichnen müssen, sind die von Berlin, von **München** und von **Nürnberg**. Wollten wir mit einem Worte, das aber nur cum grano salis zu verstehen ist, ihre Unterschiede bezeichnen, so würde die **Berliner** durch ihren vorwiegend plastischen Charakter bestimmt, die **Münchener** durch einen architektonischen, die **Nürnberger** durch einen malerischen. Die Berliner Goldschmiedekunst ist immer noch vorwiegend antikisirend und sucht ihre grossen Aufgaben denkmalartig zu lösen; die **Münchener** trägt den altbekanntesten, wie es scheint, ziemlich festgestellten Charakter der Zeitschrift des dortigen **Gewerbevereines**, während die **Nürnberger** unter **Kreling's** Einfluss sich, allerdings mit grosser Freiheit, an die Augsburger und Nürnberger Vorbilder des sechszehnten Jahrhunderts hält. Auf die einzelnen, zum Theil sehr bedeutenden Leistungen kommen wir später zu sprechen.

Eine vierte, ebenfalls selbstständig? Richtung ist die **kirchliche Goldschmiedekunst** in **Westphalen** und am **Rhein**, die nach und nach ganz mittelalterlich geworden ist. Eine fünfte, wenn nicht selbstständige und eigentümliche, doch eigene Stellung behaupten die **schwäbischen Schmuckarbeiten** von **Pforzheim** und **Gmünd** und die von **Hanau**, die in einer hübschen Collectivausstellung beisammen stehen. Sie zeigen im Vergleich zu **1867** manche Neuerungen; der Fortschritt auf diesem Gebiete ist auch an ihnen nicht vorübergegangen; die **Willkür und Sinnlosigkeit der Formen** ist zwar geblieben, aber das Genre im Ganzen verfeinert. Was sonst von deutschen Arbeiten in Silber oder Silberimitationen auf der Ausstellung erschienen ist, das folgt der hergebrachten französischen Schablone oder hängt (wie z.B. **Koch** und **Bergfeld in Bremen**) noch gänzlich am Naturalismus.

Ist der Eindruck der Arbeiten in edlem Metall bei näherer Untersuchung wohl ein gemischter, doch ein keineswegs ungünstiger, so kann man das von den übrigen **Metallarbeiten** - von denen wir natürlich ausschliessen,

was der reinen Kunst wie der reinen Industrie angehört - kaum sagen. Bei der Zerstreung der Gegenstände ist freilich hier die Uebersicht und damit ein sicheres Urtheil schwer zu gewinnen. Technisch vollendete Arbeiten - das ist ja der grosse Vorzug der ausgedehnten deutschen Metallfabrikation, aber Vieles ist auch nur Technik oder Handwerk, was wie Kunst erscheint. Die **Ilsenburger Eisengüsse** z.B., obwohl sie sehr nützlich sind, weil sie die Kunst populär machen, sind und bleiben nur technische Copien und als solche Handwerk. Die **kleinen Bronze-, Blei- und Zinn-güsse**, Gegenstände des verschiedensten Gebrauchs für den Schreibtisch oder sonst für die kleinen Bedürfnisse des Lebens, erheben sich nicht über das gewöhnliche Genre, mit Ausnahme der emaillirten Gegenstände von **Sussmann** und **Ravené**, welche sich das Ziel gesetzt haben, das gewöhnliche Luxusgeräth dieser Art in einer edleren und künstlerischen Manier zu ersetzen; sie erfüllen auch diesen Zweck bis zu einem gewissen Grade, um aber das Ziel völlig zu erreichen, müssten sie ihre etwas trockene, ich möchte sagen spitze, überzierliche Verzierungsweise um ein Guttheil ins Kräftigere und Einfachere übersetzen.

Einen äusserlich bedeutenden Eindruck machen die zahlreichen metallenen **Beleuchtungsgegenstände**, insbesondere die **Kronleuchter**, die uns in gedrängten Massen etwas bedrohlich dicht über dem Kopfe hängen. Es ist manches anständige Fabricat darunter, das wir uns wohl gefallen lassen, in Wirklichkeit aber nicht. Eines, das uns mit aufrichtiger Freude, mit Entzücken erfüllt hätte, dasselbe gilt von den **Lampen**.

Von sehr wenig Bedeutung aus künstlerischem Gesichtspunkte erscheint die deutsche **Glasindustrie**. **Nur die gräflich Schaaffgotschische Fabrik zu Königshütte in Schlesien** tritt mit gefälligen Neuerungen auf, indem sie (wohl nach **englischen Mustern**) im hellsten **Krystallglas venezianische Formen** imitirt, zuweilen auch in Verbindung mit **geschliffenen oder geätzten Ornamenten**. Die Gegenstände haben Reiz und Delicatesse, aber gegen die Vermischung so verschiedenartiger Weisen liesse sich Einiges einwenden. Ihre übrigen Arbeiten setzen die hergebrachten, **zum Theil verkehrten Weisen des bunten Glases** nur verfeinert fort. Andere Fabriken sind mit Formen und Ornamenten ebenfalls auf englischer Fährte, während **Steigerwald's Neffe** unter Münchener Einfluss steht und das Wesen im malerischen Beiwerk und nicht in den Eigenschaften des Glases sucht.

Im **Porzellan** hat Deutschland das Glück gehabt, seine beiden königlichen Fabriken zu **Berlin** und zu **Meissen** erhalten zu sehen, nur finden wir leider die Fabriken nicht, denen sie leuchtende Vorbilder sind. Beider Ausstellung ist **gross und imponirend** und, was nicht die Kunst, aber die Künste betrifft, die hier an das Porzellan gewendet sind (d.h., um nicht missverstanden zu werden, die Malerei und die Plastik), wohl **rühmenswerth**. Und doch kann man von einer jeden sagen - beide haben ihren eigentümlichen Charakter bewahrt -: sie ist gross im Kleinen und klein im Grossen, das will sagen, ihre kleinen Arbeiten sind ihren grossen bei weitem vorzuziehen. Das liegt aber mit in der Sache: das Porzellan

verträgt eben eine gewisse Grösse nicht mehr, und um so weniger, wenn die Formen nach allen Regeln moderner Kunst ausgeführt sind. Sie sind steif, geschnürt und ungefällig. In **Faiencen, Steingut und Fliesen** ist die **Mettlacher** Fabrik von **Villeroy und Boch** rührig, strebsam und neuerungssüchtig; nur entdecken wir über all den Versuchen nicht den Punkt, der ihren Kern und Charakter ausmacht. Bei **Fleischmann in Nürnberg** sind wir darüber nicht im Unklaren, sein Standpunkt ist der einer antiquarischen Imitation, und von diesem Standpunkt aus sind die Leistungen gut, doch ist der Standpunkt nicht hoch. Ebenso erscheinen treffliche blaue **Steinkrüge** einer rheinischen Fabrik (**Merkelbach**) auch nur wie Versuche neben dem gewöhnlichen Geschirr.

Vielleicht den einheitlichsten Eindruck macht die Ausstellung der deutschen **Möbel** mit den dazu gehörigen **Zimmerdecorationen**. Nur hat das Arrangement mit seinen Draperien, mit der Unruhe der hereinhängenden Kronleuchter wieder Manches verdorben. Wir sehen mit Vergnügen und nicht ohne Ueberraschung, wie überall von Berlin bis Mainz und Karlsruhe in der reicheren Hausausstattung die **Renaissance** durchgedrungen ist, als wäre vom Zopf und moderner französischer Art nichts mehr zu spüren. Auch die schönen stilvollen **Tapetenmuster**, zum Theil von **Fischbach** gezeichnet, die wir in den gleichen Räumen treffen, passen sehr gut dazu. Mag es in Wirklichkeit zum grossen Theil anders sein, so bedeutet doch dieses geschlossene Auftreten in der Ausstellung den Sieg für die Zukunft. Mustert man die einzelnen Zimmer und Gegenstände, so wird man manche gute und gelungene Arbeit finden, nur Eines fehlt - und das führen wir wieder auf den Mangel an Gefühl für Harmonie zurück, der die deutsche Ausstellung charakterisirt: es heimelt uns nicht an in diesen Räumen, es fehlt die Poesie des Hauses.

Auch das grosse und vielseitige Gebiet der deutschen **Weberei** zeigt überall gute Anfänge und gute Intentionen, manches auch von altbewährtem Ruf, wie die **kirchlichen Brocatstoffe** von **Casaretto in Crefeld**. Aber auch hier das alte Lied, dieselbe Klage. Die Spitzen der deutschen Weberei, die kostbaren **Sammt- und Seidenstoffe** insbesondere des **Rheinlandes** haben ihre Aufstellung recht im Mittelpunkt erhalten, im geräumigen Ausgang aus der Rotunde nach rückwärts. Aber ihre Kasten sind nicht Vitrinen, sondern Gebäude, in denen die Gegenstände dem Auge fernab liegen; die Mitte nimmt ein palastartiger Bau ein mit Marmorsockel - auf Säulen ruht sein Dach - alles verdunkelnd, sich selbst, seine Gegenstände und seine Nachbarn. In der Meinung, es recht, recht gut zu machen, hat man es eben ganz verfehlt, wie es dem Ungeschmack zu ergehen pflegt. Dagegen bietet der Inhalt wieder viel Erfreuliches, z.B. schöne stilisirte **Möbelstoffe in Wolle und Seide** aus **Sachsen** wie vom **Rhein**. Die kirchlichen Prachtstoffe mit mittelalterlich stilisirten Mustern, bisher fast nur am Rheine gepflegt, beginnen endlich herrschend zu werden; wir bemerken mit Vergnügen die von **Gerdeissen und Ebner in München**. Wir betrachten es ebenso als eine erfreuliche Erscheinung, die nicht ohne Folge bleiben wird, dass zwei **Elberfelder** Fabriken (**Meckel und Gebhard**) die **indischen Brocatstoffe**, auf deren deco-

orative Bedeutung wir zum öfteren aufmerksam gemacht haben, imitiren. Auch die **Leinendamastweberei** strebt vorwärts und sucht die bisherige ordinäre Art ihrer Verzierungen durch schöne, stilvolle Muster zu ersetzen. Es gehen in dieser Beziehung die **sächsischen** Fabriken von **Prölss und Söhne** und **Joseph Meyer in Gross-Schönau** voran; die letztere zeigt auch gelungene Versuche mit blauen Bordüren. Wenn man aber, wie es von Prölss geschieht, auf diesen einfachen, mittellosen Damastdecken figurenreiche mythologische Scenen zur Darstellung bringt, so geht man wohl zu weit; darüber werden wir später zu reden haben.

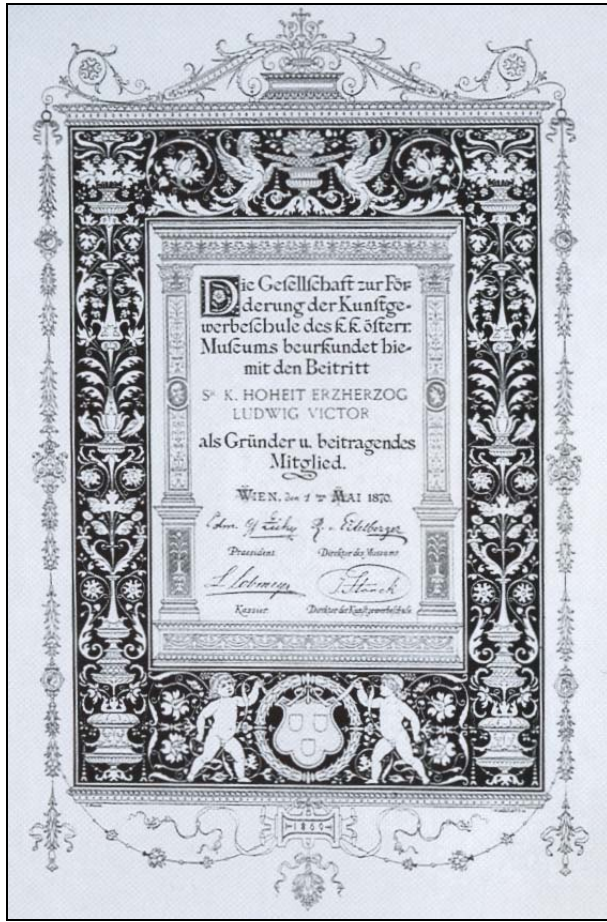
Auch die populäre **kirchliche Kunst in Altären, Reliefs, Kirchengewänden**, die, insbesondere von **München** aus reichlich beschickt, in einem eigenen Annex Aufstellung gefunden hat, zeigt das Bestreben nach Veredlung, das in Wahrheit nöthig war. Die Veredlung bezieht sich aber mehr auf die Sculptur; die farbige Gesamterscheinung mit vielem blanken Gold, Blau und Roth ist bunt und profan. Dagegen wüssten wir von der Verzierungen der **Schwarzwälder Uhren**, um die man sich viele Mühe gibt, gar nichts Gutes zu sagen: diese Bestrebungen sind **ganz und gar auf falscher Fährte**.

So hat man überall in der deutschen Ausstellung den **gemischten Eindruck aus Gutem und Schlechtem**: den ernstesten, vortrefflichsten, auf Reform des Geschmacks abzielenden Bestrebungen folgt die Unsicherheit der Versuche, und das Veraltete, von der modernsten Zeitströmung gänzlich Unberührte steht ihnen zur Seite; zu gelungenen, ja mitunter vortrefflichen Arbeiten, - wir werden sie zum Theil noch kennen lernen -, die den **Hautgout künstlerischer Feinschmecker befriedigen, gesellen sich massenhaft die verkehrtesten und vulgärsten Dinge**, die wie z.B. die **Muster der Stöckfabriken**, nur zeigen, dass es **vorzugsweise die deutsche Industrie ist, welche für den Ungeschmack der Menge und das ästhetische Verderben des Hauses sorgt**; und endlich zeigt die sonst so imponirende Schulausstellung, dass die Wege zu helfen weit aus einandergehen und Schule und Industrie oftmals gar keine Beziehung mit einander haben. Unter diesen Umständen **wäre wohl ein grosses Kunstinstitut segensreich**, das, mit der Sicherheit einer Autorität ausgerüstet, all den zerstreuten Bestrebungen ein festes Centrum böte und nach allen Richtungen hin über seine Mauern hinaus, insbesondere auch dort, wo man in Abgelegenheit sich nicht selber helfen kann eine agitatorische Thätigkeit eröffnete und energisch unterhielte.



Abb. 2013-2/09-08

Urkunde (1. Mai 1870) der „Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule des k. k. österr. Museums“ für Erzherzog Ludwig Victor (als Gründer und beitragendes Mitglied) mit der Unterschrift von Ludwig Lobmeyr als Kassier (Edmund Graf Zichy als Präsident, Rudolph von Eitelberger als Direktor des Museums, Joseph Storck als Direktor der Kunstgewerbeschule) aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 222, Abb. 587



S. 155 ff.

XVII. Oesterreich.

Wenn ein Land die Welt für eine Universalausstellung zu Gaste ladet, so ist die moderne Sitte umgekehrt, wie es sonst wohl im Codex der Gastlichkeit lautet: der Wirth nimmt sich den besseren und den grösseren Raum, sein ist der Löwenantheil, und der Gast muss sich beschränken und begnügen. Das war so auf allen Weltausstellungen, und es ist natürlich auch mit Oesterreich nicht anders auf der seinigen.

Diese Sitte hat ihre angenehme, sie hat auch ihre gefährliche Seite. Ein Land kann sich würdig auf kleinem Räume repräsentiren, aber seine Kräfte reichen für den grossen nicht aus; man wird in der Breite und in der Wiederholung des Unbedeutenden die Schwächen erkennen und das Resultat ist eine Niederlage statt des gehofften Sieges.

Für **Oesterreich** war diese bevorzugte Stellung **doppelt gefährlich**, wenigstens auf dem grossen und weiten Gebiete, das hier in Rede steht. Der **Ruf seiner Kunstindustrie ist von sehr jungem Datum**, und er konnte eben so wohl gänzlich wieder zerstört werden als wach-

sen und sich vermehren. Dazu kam, dass die letzten Jahre hindurch alle Kräfte durch die unerhört anwachsenden Forderungen des Tages vollständig absorbiert waren, so dass besondere Anstrengungen für die Ausstellung selbst, wie man sie sonst zu machen pflegt, vielfach ausser dem Bereich der Möglichkeit lagen.

Hat Oesterreich diese Prüfung bestanden oder nicht? Hat es den grossen, den grössten Raum, den es sich selber zuwies, würdig ausgefüllt?

So sehr wir zweifeln, dass vor zehn oder weniger Jahren noch irgend eine Möglichkeit gewesen wäre, diese Frage mit Ja zu beantworten, so müssen wir doch jetzt in aufrichtiger Ueberzeugung zugeben, ohne uns selbst des Chauvinismus anklagen zu müssen, dass **Oesterreich diese Prüfung bestanden** hat. Damit soll aber durchaus nicht gesagt sein, dass Oesterreich, weil es den ersten, den grössten Raum anständig oder würdig ausfüllt, nun auch der erste Staat der Welt in der Kunstindustrie wäre, noch auch, dass alles gut und würdig ist, was uns vor Augen steht: Unser Ausspruch gilt nur dem **Gesamteindruck**, und ist dieser entschieden ein günstiger, so werden wir das Urtheil im Einzelnen vielfach wieder zu beschränken haben, wie wir umgekehrt bei **Deutschland ein hartes Urtheil über das Ganze durch die Werthschätzung vieler einzelner Leistungen wieder zu mildern** hatten.

Die Kunstindustrie Oesterreichs ist eine junge. Dieser Umstand ist wohl zu beherzigen, wenn man sie richtig würdigen will. Sie ist eine aufstrebende, bei der gute Intentionen auf richtigem Wege schon von grosser Bedeutung sind.

Die Österreichische Kunstindustrie ist nicht insofern eine junge, als ob ihre Existenz erst von neulich datirte. Der **Luxus hat immer eine Stätte in Wien** und im österreichischen Adel gehabt und die Industrie des Landes hat ihn zu befriedigen getrachtet. Aber sie war **künstlerisch ohne Bedeutung**: sie folgte eben dem Modegeschmack ohne eigene Wahl, ohne Schöpferkraft und stand somit in der Hinterhand. Erst mit der **grossartigen architektonischen Entwicklung von Neu-Wien** ist dieser Mangel fühlbar geworden, und mit dem gesteigerten Bedürfniss hat sich der Drang nach Selbstständigkeit geltend gemacht. Wie es aber nicht anders sein kann, so lange die Sache in der Hand der **Architekten** allein lag, deren Thätigkeit nur gewisse beschränkte Kreise des Gewerbes zu erreichen und nur gewisse, an Zahl geringe, wenn auch im Wesen meist bedeutende Aufgaben zu lösen vermag, so lange war die Bewegung in der **Industrie** nur eine sehr partielle und noch dazu waren die eingeschlagenen Wege ganz verschiedene und entgegengesetzte, je nach den Stilweisen der Architekten. Fehlten ja doch den Architekten selbst die Vorbilder, daher denn auch alles, was vor etwa zehn Jahren noch als **gothisch** oder **griechisch** im Gewerbe entstand, mehr aus nüchterner Abstraction mit oft sehr falscher Anwendung der Formen geschaffen war, als dass es wirklich der Weise des Mittelalters oder des Griechenthums entsprochen hätte.



Abb. 2013-2/09-09
 Urkunde der Ausstellungskommission von der Wiener Weltausstellung 1873 für Ludwig Lobmeyr als Jurymitglied aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 314, Abb. 687



Erst mit der **Eröffnung des österreichischen Museums** im Jahre **1864**, das mit Wort und Gegenstand für Aufklärung sorgte, die Begriffe richtig zu stellen und die theoretischen Fragen zu lösen trachtete, ist Einheit in die Bewegung gekommen und die Bewegung eine allgemeine geworden. Erst als mit dem Museum und seiner Schule sich **Künstler ersten Ranges** ganz und gar der Industrie und mit Passion hingaben und ihre künstlerische Hebung zur Lebensaufgabe machten, erst als dann die Spitzen unserer Industrie, eine nach der andern, sich der Bewegung anschlossen und in rascher That den Ideen die Ausführung liehen oder selber die richtigen Aufgaben stellten, erst von dieser Zeit an datirt der **wirkliche Aufschwung unserer Kunstindustrie**. Seit jenem Beginn sind **nur ein paar Jahre** verflossen und wir danken dieser Bewegung bereits die **höchst ehrenvolle Stellung, welche Oesterreich mit seiner Kunstindustrie auf der Weltausstellung** einnimmt. Denn das ist nicht schwer zu sehen - und wir würden uns als Berichterstatter einfach einer schiefen Darstellung schuldig machen, wenn wir das verschweigen wollten, - was wirklich ästhetisch gut ist in der österreichischen Abtheilung, das liegt alles in dieser neuen Richtung und ist in den meisten Fällen direct von der Schule des Museums ausgegangen oder lässt sich auf indirecte Anregung des Museums selbst zurückführen. Und weil es alles aus einem Geiste geschaffen ist, so beherrscht es auch den Eindruck, obwohl die Gesamtwirkung durch die zerrissene Aufstellung an

verschiedenen Orten (z.B. bei den Goldschmied- und Juwelierarbeiten) ganz empfindlich gelitten hat. Wir sagen, es beherrscht den Eindruck, wie ein höherer Geist die Menge, denn die **Masse, obwohl vielfach schon vom Verkehrten gereinigt, ist verhältnissmäßig wenig von der neuen Richtung ergriffen**. Wie das wohl natürlich ist, der Stein, der den Anstoss gegeben, ist in der Hauptstadt in das Wasser gefallen und nach den Provinzen zu schlagen die Ringwellen schwächer und schwächer. Aber daran wird auch bereits vielfach gedacht, kleinere Kreise und Mittelpunkte der Bewegung in den abgelegeneren Bezirken der Industrie zu schaffen und so auch diese an der Reform Theil nehmen zu lassen.

Dieser **Unterschied zwischen Provinz und Hauptstadt**, der allerdings - dahin geht die Tendenz - mehr und mehr verwischt werden soll, gibt sich in höchst auffallender Weise in der Ausstellung unserer **Glasin- dustrie** zu erkennen, die in ihrer **Gesamtheit einen imponirenden Eindruck** macht. Was unter dem Einfluss der Bewegungen und Ideen in der Hauptstadt steht, das beginnt mit dem grossen Transept und fernab in die Galerie ziehen sich die entlegeneren Fabriken oder diejenigen, die keine unmittelbare Berührung mit der Hauptstadt haben. Hier im Transept und in der Nähe desselben überwiegt weitaus das Vortreffliche, ja wir sehen Leistungen, vor denen wir bewundernd still stehen. Weiter und weiter aber erscheint das Gute vereinzelt, die **veraltete böhmische Art**, die **bunten Gläser**, die **Porzellan-Imitationen** drängen sich breiter vor und **geschmacklose Seltsamkeiten**, wie z.B. antike Thongefässe in Glas imitirt, fallen nur zu häufig in die Augen.

Man wird diese Bemerkung verschiedentlich machen können, nur dass sie sich bei anderen Industriezweigen, wo die Gegenstände nicht so bei einander stehen, nicht so schnell und auffallend ins Auge drängt. Wer trotzdem zu vergleichen trachtet, der findet bald, wo das Neue und Bessere sich eingebürgert hat, wo das Alte von der Reform noch unberührt geblieben oder wo gar ganze Lücken vorhanden sind. Würde man die **Thon- waaren**, welche man in der Rotunde unter Zwirn und Kerzen, Kanonen und Blasinstrumenten, Bleistiften und Eisengeräth aufsuchen muss, beisammen sehen, so würde wohl der erste Eindruck der sein, dass das ganze Genre der **Kunstfaïencen**, das sich in **England, Frankreich und Italien** binnen wenigen Jahren so grossartig entwickelt hat, so gut wie ganz und gar fehlt und dass Oesterreich hierin selbst hinter Schweden, Portugal und Belgien zurücksteht. Was die **Znaimer Fabriken** und **de Cente** versucht haben, das sind die **allerbescheidensten Anfänge**; so rühmenswerth sie immerhin sind, so verschwinden sie vor der Production der genannten Staaten, welche eine grosse Anzahl eminenter Künstler beschäftigt.

Die künstlerischen Arbeiten in gebranntem Thon sind bei uns in Oesterreich vorwiegend **Porzellane**, und da ist es auch nur eine Fabrik, welche mit Entschiedenheit den neuen Weg zu betreten scheint, das ist die **Schlaggenwalder** von **Haas und Gzizek**. Andere beginnen wenigstens mit einzelnen richtigen Arbeiten, während die **Pirkenhammer** von **Fischer und Mieg** ganz fran-

zösisch erscheint, d.h. wie eine französische Fabrik etwa vor zehn Jahren ausgestellt hätte, nicht wie wir sie heute auf unserer Ausstellung sehen. Ihre Formen sind unschön und bedeutungslos und ihre hübsch ausgeführten Decorationen in Blumen und kleinen Genrebildchen stehen nicht über dem Standpunkte der Bonbonnièren-Bilder.

Aehnlich steht es mit den **Ledarbeiten** und was sich an »**Wiener Artikeln**« in **Stoffen** verschiedener Art damit verbindet. Die Anzahl der Aussteller ist Legion und viele sind darunter, denen die neue Zeit und der neue Geschmack noch nicht aufgegangen ist. Das ganze Genre leidet an überflüssigen Ideen, die zuweilen mehr Schaden als Gutes stiften, aber man muss gestehen, überfliegt man die ganze Masse, dass auch bereits sehr gute Ideen darunter sind, die sich lebendig und fruchtbar erweisen. Noch vor wenigen Jahren wurde hier jede wirkliche Kunst, jeder wirkliche Geschmack perhorrescirt, heute erkennt man den Einfluss oder die Arbeiten von **Storck** und **Laufberger** in hundert Gegenständen. Noch vorteilhafter erscheinen die eigentlichen **Bronzarbeiten** höherer Kunstordnung, bei denen wir für jetzt, wo es sich uns um die allgemeine Charakterisirung der österreichischen Kunstindustrie handelt, nur auf ihre grosse stilistische Verschiedenheit von der französischen aufmerksam machen wollen. Es ist ein ganz anderer Geist, aus dem sie geschaffen sind, und was gut ist bei ihnen, das ist österreichisch, frei und unabhängig von jeder modernen Nachahmung. Die **Franzosen** haben vor uns in den Bronzen noch Vieles voraus und wir können noch Manches von ihnen lernen; unser Genre ist beschränkter, aber es ist keine Nachahmung und es ist in seinen besseren Sachen edler im Stil. Dasselbe wollen wir auch in Bezug auf viele der bedeutenderen **Silberarbeiten**, in denen der Einfluss Professor **König's** Boden gewinnt, gesagt haben.

Am auffallendsten und durchgreifendsten erscheint wohl die Veränderung in den **Möbeln** und überhaupt in den **Tischler- und Tapezier-Arbeiten**, soweit sie zur Ausstattung und Decoration der Wohnung gehören. Das Anstreben eines edleren und besseren Geschmacks, mit Anlehnung an die Grundformen der **Renaissance** oder mit **stilisirter Decoration**, hat uns in dieser Allgemeinheit selbst überrascht. **Zopf** und **Rococo** und was wir noch vor wenigen Jahren »das Neueste« und das „Modernste« nannten, das ist fast verschwunden und erinnert nur noch an die Vergangenheit. Selbst die Tapezierer, die niemals eigenen Geschmack zeigten, sondern immer der Mode folgten, bringen diesmal vortreffliche Sachen. Natürlich fällt uns damit nicht ein, alles gut zu finden, was wir sehen; an misslungenen Gegenständen und barocken, queren Einfällen fehlt es nicht, aber die ganze Richtung, die mit Entschiedenheit vordrängt, ist eine gesunde und viele Gegenstände sind wirklich vortrefflich. Dies macht sich schon im Arrangement der österreichischen Ausstellung geltend, das in vielen einzelnen Fällen, vor allem aber bei den Collectivausstellungen sehr anerkennenswerth ist. Die meist renaissanceartig gebauten, angemessen verzierten schwarzen Kasten mit wenig Holz und vielem Glas erfüllen ihren Zweck in einfach würdiger Weise; gut an sich, drängen sie sich nicht vor, lassen ihren Inhalt zur Geltung kommen und

gewähren Uebersicht und Gesamtanblick. Daneben spielen freilich auch in manchen Arrangements Reclame, Bizarrerie, man möchte sagen Widersinn und Abergwitz ihre Rolle mit, so z.B. in den Kerzenausstellungen, die bald plastische, bald architektonische Monumente darstellen und in jedem Falle immer »pyramidal« sind, oder in dem tempelartigen Gebäude einer Fabrik von Baumwollstoffen, aus dessen Seiten die Gewebe wie Gewässer sich heraus ergiessen, so dass man dieses Phantasiegebäude als einen »monumentalen hölzernen Tempelbrunnen mit fließenden Kattunen« bezeichnen müsste.

Zeichnen sich die **Tischler- und Tapezierarbeiten** durch die allgemeine gute Richtung aus, so sind es auf dem Gebiete der Teppiche und der decorativen Luxusgewebe mehr einzelne Namen und Fabriken, welche durch ihre glänzende Erscheinung und ihre vorragende Bedeutung für den ganzen Fabricationszweig ein günstiges Vorurtheil erzwingen. Man übersieht ihretwillen das Verkehrte und Misslungene. Wie uns die Fabrik von **Philipp Haas und Söhne** auf der Ausstellung entgegentritt mit ihren **Teppichen**, ihren Geweben in Gold und Silber, Seide und Wolle, so kann sich keine andere des Continents mehr mit ihr messen, so viel Gutes und Vortreffliches wir auch im Einzelnen in der französischen und englischen Abtheilung sehen, weder an Umfang, Verschiedenheit und Grossartigkeit der Leistungen, noch an Schönheit und Vielseitigkeit der Decorationen, noch an energischem, bewusstem Fortschreiten auf der richtigen künstlerischen Bahn. Und sie steht keineswegs allein. Eine gute Zahl der besten Namen, deren Streben und Verdienste wir später in der Besprechung der einzelnen Industriezweige mit wahrer Befriedigung und mit derselben Aufrichtigkeit, mit der wir stets das Verkehrte zu rügen versucht haben, anerkennen werden, sie treten ihr zu Seite. Andere, die noch schwankend sind, werden folgen, ja sie müssen folgen, wenn die Zeichen der Zeit nicht trügen. Die **Österreichische Kunstindustrie ist in Schwung gekommen** und die Bewegung so weit gediehen, dass sich niemand mehr ihr wird entziehen können, weder die Arbeit des Industriellen, noch der Geschmack des Publicums.

Anmerkung SG:

Wikipedia DE: **Jacob von Falke**, 1825-1897, deutscher Kultur- und Kunsthistoriker.

Jacob Falke, studierte in Erlangen Klassische Philologie, ging nach drei Semestern nach Göttingen, wo er zusätzlich moderne Philosophie und Geschichte studierte und die Lehramtsprüfung ablegte. Anschließend wurde er bis **1853** Erzieher im fürstlichen Haus Solms-Braunfels, dann eines Bankiers in Wien.

1855 wurde er Konservator am **Germanischen Museum in Nürnberg**, **1858** vom Fürsten **Liechtenstein** als Bibliothekar und Direktor seiner **Gemäldegalerie** nach **Wien** berufen, wo er **1864** zugleich die Stelle eines Kustos und Direktorstellvertreters am **k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie** (heute Museum für angewandte Kunst) erhielt, und wurde **1871** zum Regierungsrat und **1885** zum **Direktor des Museums** an **Rudolf Eitelbergers** Stelle ernannt. **1873** erhielt er

den Orden der Eisernen Krone und wurde in den **Adelsstand** erhoben (Jacob Ritter von Falke).

Falke ist vielfach als Schriftsteller des kulturgeschichtlichen und kunstgewerblichen Faches mit großem Erfolg tätig gewesen, wobei ihm insbesondere eine seltene Gabe, die **Resultate der wissenschaftlichen Forschung durch gediegene populäre Darstellung** zum Gemeingut aller zu machen, Anerkennung erwarb. [...]

Abb. 2013-2/09-10

Waltraud Neuwirth, Schöner als Bergkristall - Ludwig Lobmeyr - Glas als Legende, Wien 1999, Einband



[http://de.wikisource.org/wiki/ADB:Falke,_Jakob_von Auszug aus „**Falke, Jakob von**“ von Josef Folnesics in: Allgemeine Deutsche Biographie, herausgegeben von der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Band 55 (1910), S. 753-756]

[...] Von entscheidender Bedeutung für die weitere Zukunft Falke's war seine Bekanntschaft mit **Rudolf von Eitelberger**, dem **Gründer des Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie**. Sie wurde dadurch herbeigeführt, daß F. von Eitelberger zur Mitarbeiterschaft an der „**Wiener Zeitung**“ aufgefordert wurde, eine Aufforderung, der er mit Freuden nachkam, und die später dahin führte, daß F. bis an sein Lebensende als **Kunstfeuilletonist** der Wiener Zeitung thätig war und unzählige Aufsätze in diesem Blatte veröffentlichte. Im weiteren führte Falke's Verbindung mit Eitelberger dahin, daß er zu den Vorarbeiten zur **Gründung des Oesterreichischen Museums** herangezogen wurde und am 30. März 1864, gleichzeitig mit der Ernennung **Eitelberger's zum Director**, zum ersten **Custos** und Director-Stellvertreter des Museums ernannt wurde. Seine Stellung im fürstl. **Lichtenstein'schen** Hause

behielt er auch ferner bei. Falke's Thätigkeit am Oesterreichischen Museum bezog sich hauptsächlich auf die Organisation, Aufstellung, Vermehrung und Katalogisierung der Sammlungen sowie auf die Durchführung **historischer und moderner kunstgewerblicher Ausstellungen**.

In engstem Zusammenhange damit stand seine rege **litterarische Thätigkeit** und die Abhaltung zahlreicher **Vorträge**. F. war es, der in Wort und Schrift das Interesse der gebildeten Kreise Wiens für die Aufgaben des Museums weckte. Seine Thätigkeit in diesem Sinne war unermüdlich und hatte weit ausgreifende Erfolge. Seine „**Geschichte des modernen Geschmacks**“ (1866) und namentlich seine „**Kunst im Hause**“ (1871) fanden außerordentlichen Anklang. „Die Kunst im Hause“ erlebte fünf Auflagen, darunter eine illustrierte, wurde in mehrere Sprachen übersetzt und trug mehr wie jedes andere derartige Buch zur Klärung der Anschauungen auf kunstgewerblichem Gebiete bei. Andere kleine Abhandlungen bezogen sich auf die Ausstellung zu Dublin (1865), auf die **Kunstindustrie der Gegenwart**, anschließend an die **Pariser Weltausstellung vom Jahre 1867**, auf die **Geschichte der kaiserl. Porzellanmanufactur in Wien** (1867), die später (1887) im Katalog der Sammlung dieser Arbeiten im Oesterreichischen Museum eine Wiederholung und Erweiterung erfuhr, und auf den geschichtlichen Gang der Stickerei (1869). Im J. 1870 wurde F. von König Karl XV. nach **Stockholm** berufen, um einen Katalog von dessen **Kunstsammlungen** anzulegen. Als Frucht dieser Arbeit erschien 1871 die Publication: „Die Kunstsammlungen des Königs Karl XV. von Schweden und Norwegen“. Eine erhöhte Thätigkeit erforderten nach seiner Rückkehr aus Schweden die **Vorbereitungsarbeiten zur Wiener Weltausstellung vom Jahre 1873**. Seine Beteiligung daran war eine sehr vielseitige und fand in der Verleihung des **Ordens** der Eisernen Krone und der Erhebung in den **Adelsstand** ihre Anerkennung. Ein **zusammenfassender Bericht in Buchform behandelte die Kunstindustrie** auf dieser Ausstellung.

So war F. bei jedem Anlasse ein beredter **Lehrer** und **Mahner**, der leidenschaftslos aber eindringlich und mit nie erlahmender Ausdauer das **ästhetische Gewissen** seiner Zeitgenossen aufzurütteln suchte. Sich selbst zu geben in seinen Schriften, sein Denken, seine Erfahrung, sein Urtheil in abgerundeter, formvollendeter Darstellung seinen Lesern zu übermitteln, das war ihm dabei das wichtigste. Mochten andere es besser wissen, mochten sie gründlicher, erschöpfender, exacter arbeiten, es störte ihn nicht. Ihm war der harmonische Ausbau seiner Gedanken, die natürliche Schönheit der Sprache, der nachhaltige Gesamteindruck wichtiger als umfassende Gelehrsamkeit und tiefgründige Forschung. Er wußte, daß er Nützliches schaffe und einen Leserkreis besitze, der seine Gaben dankbar entgegennahm. Seine Eigenart ungestört zu erhalten und auszubilden, machte den Grundzug seines Wesens aus, er war eine zufriedene, zu frohem Genießen geneigte, innerlich reiche Natur. Mit Bücherstudien, Vorbereitungen und Detailforschungen wollte er möglichst wenig Zeit verlieren, dies alles hätte ihn aus der Stimmung gebracht, die das Beste an ihm war, die Voraussetzung seiner

schriftstellerischen Tätigkeit. Der einzige Fall, wo er dieser Neigung nicht nachgeben konnte, war die Abfassung der **Geschichte des Hauses Liechtenstein**, und diese Arbeit gehörte auch zu den wenigst erquicklichen Aufgaben, die er sich gestellt hatte. Im J. **1880** faßte er seine Forschungen auf dem Gebiete der Trachten in

einer „**Kostümggeschichte der Culturvölker**“ zusammen, **1883** erschien seine „**Aesthetik des Kunstgewerbes**“, im nächsten Jahre „**Der Garten und seine Kunst**“, durchwegs Studien, die auf unmittelbarer Anschauung und Beobachtung beruhen.

Abb. 2013-2/09-11

Trink- und Dessertservice Nr. 141, um 1872. zeitgenössische Photographie (bez. „T. & D. S. 141. Krist. mit brillant. Bande.“); WZ VI, S. 28: „Dessert-Service No 141.1 Krystallglas stark, mit brillantirten Bändern u. Hohlkehlen. / Nach eigenen Zeichnungen 1872. / (Die übrigen Formen wie D.S. N° 142)“; (WZ III, S. 10, 11: Trink- und Dessertservice N°. 141, von Krystallglas mit einem Brillantbande u. Hohlkehlen, nach eigener Zeichnung.)
aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 249, Abb. 596/597 (Ausschnitt)



Abb. 2013-2/09-12

Trink- und Dessertservice Nr. 142, um 1872; zeitgenössische Photographie (bez.: „D. S. 142. kristall mit brillantirt. Schildern“):

„Trink-Service Nro. 142, von Krystallglas mit brillantirten Feldern; n. e. Z.“ (WZ III, S. 12, 13);

„Dessert-Service No. 142, Krystallglas / mit brillantirten Feldern u. Hohlkehlen. nach eigenen Zeichnungen 1872.“ (WZ VI, S. 29-32)
aus Neuwirth, Lobmeyr - Schöner als Bergkristall, Wien 1999, S. 251, Abb. 598/599 (Ausschnitt)



Siehe unter anderem auch:

- PK 1999-1 [Rath, Glashandlung J. & L. Lobmeyr, Wien; Auszug aus "J. & L. Lobmeyr. 150 Jahre"](#)
- PK 1999-1 [Schmidt, J. & L. Lobmeyr, Marienthal, Slavonien; Auszug aus Schmidt, "100 Jahre österreichische Glaskunst. Lobmeyr 1823-1923"](#)
- PK 1999-1 [SG, Glashütten in Slawonien und der Glasexport in das Osmanische Reich](#)
- PK 1999-5 [Spillman, Amerikanisches Pressglas in Wien; Abdruck aus Glass Club Bulletin 183 s.a. zur Geschichte des Fabriksprodukten-Kabinetts](#)
- PK 1999-5 [Riedel Chronik, Riedel Glas-Dynastie, Josef Riedel d. Ä. - „Glaskönig des Isergebirges“; Glashütten um Jablonec, darunter die Riedel'schen Glashütten](#)
- PK 1999-5 [SG, Zauberhafte Farben - Rezepte aus der Hexen-Küche; Auszug aus Neuwirth, Farbenglas, Band 1 u. 2](#)
- PK 2000-2 [SG, Anna-Gelb und Eleonoren-Grün, Uran-gefärbtes Pressglas](#)
- PK 2000-2 [SG, Zur Übernahme böhmischer Glasfarben in Frankreich \(siehe auch PK 2005-2\)](#)
- PK 2000-5 [SG, Form-geblasenes Glas \(auch Steiermark\)](#)
- PK 2000-5 [SG, Beispiele für form-geblasenes Glas aus Katalogen und Büchern](#)
- PK 2001-3 [SG, Gepresstes Glas aus Georgenthal im Bezirk Grazten](#)
- PK 2002-2 [Mrazek, Auszug aus Mrazek 1963: Das Glas \(Biedermeier in Österreich\)](#)
- PK 2002-2 [Maja Juras, Auszug aus Juras 1997: Biedermeier-Glas in Kroatien \(und Slawonien\) \[Bidermajersko Staklo u Hrvatskoj\]](#)
- PK 2002-2 [SG, Wo lagen die ungarischen \(und steierischen\) Glaswerke? \(mit Karte\)](#)
- PK 2002-4 [SG, Nové Hradý \[Grazten\], die Grafen von Buquoy und gepresste Gläser \(Zeittafel\)](#)
- PK 2002-4 [Klofác, SG, Pressglas der Glashütte Georgenthal der Grafen von Buquoy bzw. Stölzle](#)
- PK 2002-4 [SG, Pressgläser aus Böhmen - von Stölzle in Georgenthal, von Rindskopf oder Inwald in Teplitz oder von Reich oder Schreiber in Mähren?](#)
- PK 2002-2 [SG, Die "k. k. priv. Langerswalder Glasfabrik in Steyermarkt" von Benedikt Vivat](#)
- PK 2002-4 [Adlerová, SG, Ausstellung tschechisches Pressglas "Ceské lisované sklo", Gottwaldov 1972 - Mit Abbildungen und Beispielen ergänztes Katalog-Verzeichnis Historisches gepresstes Glas \(1810-1950\)](#)
- PK 2002-4 [Klofác, SG, Pressglas der Glashütte Georgenthal der Grafen von Buquoy bzw. Stölzle](#)
- PK 2002-4 [SG, Die Glashütten der Grafen von Buquoy um Nové Hradý \[Grazten\]](#)
- PK 2002-4 [SG, Zeittafel Herrschaft und Glashütten der Grafen von Buquoy, Nové Hradý, und Glasmacher Meyr](#)
- PK 2002-4 [SG, Glashütten und Glaswerke in der Slowakei, ehemals „Oberungarn“ \(Schreiber, Kuchinka, Kossuch, Zahn ...\)](#)
- PK 2002-4 [SG, Gläser aus der Glashütte Zvečevo von Joseph Lobmeyr und Dragutin Sigmund Hondl in Slawonien sowie aus den Glashütten Ivanovo Polje und Osredok bei Samobor](#)
- PK 2002-4 [Stopfer, Glas vom Pohorje-Gebirge in der Handwerks- und Gewerbesammlung des Regionalmuseum Maribor, Kulturhistorische Abteilung, Slowenien](#)
- PK 2002-5 [Stopfer, Form-geblasenes Glas aus dem „Herzogthum Steyermark“](#)
- PK 2002-5 [SG, Karte Pohorje \[Bacherngebirge\] Nordslowenien / Südösterreich / Steiermark Abb. 2002-5/107](#)
- PK 2002-5 [Varga, Régi Magyar úveg \[Geschichte des ungarischen Glases\]](#)
- PK 2003-1 [Neuwirth, SG, Glashütten Marienthal und Zvečevo in Slawonien von Joseph Lobmeyr; Auszug aus Neuwirth, Schöner als Bergkristall - Ludwig Lobmeyr, Wien 1999](#)
- PK 2003-1 [Neuwirth, SG, Gläser von Leó Valentin Pántocsek \(1812 - 1893\), Chemiker in der Glasfabrik Joseph G. Zahn, Sladno / Zlatno bei Losoncz, Ungarn](#)
- PK 2003-1 [Lněničková, Glas aus Eleonorenhain \(Johann Meyr\) Ausstellung im Waldmuseum Zwiesel 15.12.2002 - 31.10.2003](#)
- PK 2004-1 [SG, Zeittafel Glaswerk Zlatno von Johann Georg Zahn, bei Lučenec, Slowakei](#)
- PK 2004-1 [Anhang 20, Reich, Die Hohl- und Tafelglas-Industrie Oesterreichs, Wien 1898](#)
- PK 2004-1 [Roth, Die Glaserzeugung in der Steiermark von den Anfängen bis 1913. Modell der Geschichte eines Industriezweiges \(Auszug\)](#)
- PK 2004-1 [Anhang 19, Roth, Die Glaserzeugung in der Steiermark von den Anfängen bis 1913. Modell der Geschichte eines Industriezweiges \(Auszug\), Graz 1976](#)
- PK 2004-2 [Lněničková, Glasunternehmen der Familie Riedel im Isergebirge \(1752-1914\)](#)
- PK 2004-2 [Roth, Kinderarbeit in den steirischen Glashütten \(Auszug aus\) Die Glaserzeugung in der Steiermark von den Anfängen bis 1913. Modell der Geschichte eines Industriezweiges](#)
- PK 2004-4 [SG, Zeittafel Glashüttenwerke vormals J. Schreiber & Neffen, Wien, und Geschichte der Glashütten im Grenzgebiet Mähren - Slowakei \(ergänzt 2004-10\)](#)



- PK 2004-4 SG, Glasunternehmen Slovglass AG, Glaswerke in Poltár, Zlatno / Zahn, Katarinska Huta, Slowakei
- PK 2004-4 Anhang-04, Gratzl, 150 Jahre Stölzle-Glas. Das Stölzle-Glasimperium
- PK 2004-4 Anhang-05, Gratzl, 150 Jahre Stölzle-Glas. Die Geschichte der Stölzle-Glashütten
- PK 2004-4 Anhang-06, Gratzl, 150 Jahre Stölzle-Glas. Technologische Entwicklung der Glasindustrie im Niederösterreichisch-Böhmischen Grenzgebiet sowie in Köflach und Graz
- PK 2004-4 Anhang 07, Schreiber & Neffen, Jubiläumsschrift Slowakische Glashüttenwerke, vormals J. Schreiber & Neffen Aktiengesellschaft, Lednické Rovne, Slowakei, 1892-1942; Lednické 1942-1942, Zum 50 jährigen Bestand unseres Betriebes
- PK 2005-2 Parlow, SG, Zur Geschichte der Glasmacherfamilien Gamilschek, Parlow, Hart & Vivat in der Südsteiermark [heute Österreich und Slowenien] Gläser von Vivat
- PK 2005-2 Anhang 08, Guss, Parlow, SG, Zur Geschichte der Glasmacherfamilien Gamilschegg, Parlow, Hart und Vivat im 19. Jhdt. im Herzogthum Steyermark [heute Österreich und Slowenien], Hinweise / Karten zu Glashütten und Glaswerken in Slowenien und Kroatien
- PK 2005-3 Parlow, SG, Wertvolle Gläser einer Glashütte von Benedikt Vivat im Familienbesitz Parlow
- PK 2005-4 Parlow, SG, Weitere wertvolle Gläser einer Glashütte von Benedikt Vivat im Familienbesitz Parlow
- PK 2006-1 **Dubbi, Frisch Gepresstes - Frühes Pressglas, 1830 - 1860, aus der Glassammlung des Technischen Museums Wien (TMW)**
- PK 2006-2 Borsos, Die Glaskunst im alten Ungarn
- PK 2006-3 SG, Ein wichtiges neues Buch: Ernst Lasnik, Glas - funkelnd wie Kristall Zur Geschichte des steirischen Glases, Graz 2005
- PK 2006-3 Vogt, SG, Bisher das einzige Pressglas von Lobmeyr: Fußbecher mit Blätterkranz und Goldrand, Blätter goldgelb lasiert, wohl Joseph Lobmeyr, Marienthal in Slavonien, 1837 - 1849
- PK 2007-1 SG, Technisches Museum Wien, Virtuelle Ausstellung Pressgläser“, 2006 / 2007
- PK 2007-1 Vogt, SG, Zur „Virtuellen Ausstellung Pressgläser“, Technisches Museum Wien, 2007
- PK 2007-1 Tronnerová / Vejrostová, SG, Glasindustrie in Mähren - Die Produktion der Firma J. Schreiber & Neffen in der Sammlung der Moravská galerie v Brně [Mährische Galerie Brunn]
- PK 2007-1 Rataj, Die Glasproduktion in der Kozjansko- und Celje-Region [in Slowenien]
- PK 2007-1 Varl, Die Hütten in der ehemaligen „Untersteiermark“ - Glas vom Pohorje / Bacherengebirge [in Slowenien]
- PK 2007-3 Adler, SG, Ars vitraria 1989-09, Die Glashütte in Jiříkovo Údolí [Georgenthal] von Georg F. A. Graf von Buquoy und Carl Stölzle und Carl Stölzle's Söhne
- PK 2007-3 SG, Blauer Teller Ranken & Stern: Carl Stölzle, Glashütte Georgenthal, 1851-1892
- PK 2007-3 SG, Grüner Teller Ranken & Stern: Carl Stölzle, Glashütte Georgenthal, 1851-1892
- PK 2007-4 SG, Form-geblasener Fakon mit Perlen, Blätter- und Schuppen-Muster, Gelbbeize - wohl Carl Stölzle, Glashütte Georgenthal, 1851-1892
- PK 2008-2 SG, Archiv Rona Crystal, Kaiserl. königl. privilegierte Glasfabriken J. Schreiber & Neffen, Wien, Weltausstellung Wien 1873, Pavillon und Theke mit Vasen und Lampen etc.
- PK 2008-4 Dobeš, Zur Geschichte der Firma Samuel Reich a spol. 1813 - 1934 Auszüge aus František Dobeš, Krásno 1962, Chronik der Glasfabrik Krásno (Kronika Krásenských skláren)
- PK 2010-1 Kasperek u.a., 160 Jahre Glastradition in Rapotín [Reitendorf, Mähren] 1829 - 1989 Staatsunternehmen Osvětlovací sklo, státní podnik, Valašské Meziříčí / Krásno
- PK 2010-1 Spiegl, Zur frühen Geschichte der Harrach'schen Glashütte in Neuwelt Auszug aus Die Herkunft der Zwischengoldgläser und Verbindungen zu Johann Joseph Mildner; <http://www.glas-forschung.info/pageone/pdf/zwigo.pdf>, 2002
- PK 2010-1 Jargstorf, Die Vasen von Maltsov - Missing Link in der Geschichte der Wiederbelebung der Millefiori im 19. Jhdt. - Glasstäbe für Millefiori aus dem Riesengebirge
- PK 2010-1 SG, Pay, Glasfabrik Blumenbach, Strání / Strany, Květná u Uherského, gegründet 1794; Zahn & Göpfert 1850 / 1894-1945, Moravské sklárny Květná 1945-2010
- PK 2010-1 SG, Biedermeier-Steingläser von Carl Stölzle, Joachimsthal, um 1835-1840
- PK 2010-1 Spiegl, Lithyalin- und Edelsteingläser, ... Steingläser von Zich und Stölzle ...
- PK 2010-1 Anhang 11, Keeß, Darstellung des Fabriks- und Gewerbswesens in seinem gegenwärtigen Zustande, Wien 1824 (Auszug Die Glasfabrication im Inlande)
- PK 2010-1 Anhang 11, Elvert, Zur Cultur-Geschichte Mährens und Oest. Schlesiens Brunn 1866 (Auszug Die Glas-Erzeugung in Mähren und Oesterr. Schlesien)



- PK 2010-2** Skarlantová, Neue Glasrevue 1992-05, Glas mit der Grafenkrone - 280 Jahre Glashütte in Harrachov (1712 - 1992)
- PK 2010-2** Neumann, SG, Rechnung von Jos. Riedel, Polaun. (Perlen-Abtheilung), Unterpolaun 1912
- PK 2010-2** Moniteur, Die Glasindustrie in Mähren 1881 [L'Industrie Verrerie en Moravie]
- PK 2010-2** Moniteur, Die Glasindustrie in Serbien 1883 [L'Industrie Verrerie en Serbie]
- PK 2010-3** Anhang 02, Schmitz, Bericht der allerhöchst angeordneten Königlich-Bayerischen Ministerial-Commission über die im Jahre 1834 aus den 8 Kreisen des Königreichs Bayern in München stattgehabte Industrie-Ausstellung (Auszug)
Schmitz, Bemerkungen über die Glasfabrikation in Bayern, in besonderer Beziehung auf die Münchener Industrie-Ausstellung 1834 ... München 1835
Literaturangaben / Hinweise auf verwandte Artikel der PK
Dinglers Journal 1834, Ueber die 1834 zu München gehaltene Industrieausstellung
Dinglers Journal 1834, Ansichten verschiedener französischer Fabrikanten über den gegenwärtigen Zustand ihres Industriezweiges in Frankreich ... 1834
Kunst- und Gewerbe-Blatt 1835, Ueber die Krystallglas-Fabrikation in Frankreich 1834
Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation in Bayern 1836 (Auszug)
Kreutzberg, Bericht der delegierten Commission über die Industrie-Ausstellung zu Paris im Jahre 1849 - Die Glasfabrication in Frankreich
NN., Die Glas-Industrie in Belgien, England, Frankreich und Böhmen im Jahre 1851
- PK 2010-3** Vejrostová (Tronnerová), Ausstellung „Luxusglas und dekoratives Glas“ (Kunst oder Gewerbe? Glaswesen in Mähren 1850 - 1918)
Die Produktion von S. Reich & Co. und J. Schreiber & Neffen 1850 - 1918
Ausstellung in der Mährischen Galerie in Brünn vom 9. Dezember 2010 bis 13. März 2011
- PK 2011-2** Vejrostova, Die Geschichte der Glasherstellung in Mähren bis zum Jahr 1850 sowie in den Jahren 1850-1918; Die Produktion von S. Reich & Co. und J. Schreiber & Neffen; Die Produktion von Luxus- und dekorativem Glas ...
Das Ende (u.a. Weltausstellung Wien 1873)
- PK 2011-2** SG, Luxus- & Dekoratives Glas von Reich und Schreiber 1850-1918
Mährische Galerie in Brünn 2010-2011, Ausst.katalog (Vejrostová / Tronnerová)
Angaben für PK-Artikel zu:
S. Reich & Co., J. Schreiber & Neffen, Zahn & Göpfert / Květná u Uherského
- PK 2011-4** Amtliche Einladung zur zweyten allgemeinen Gewerbs=Producten=Ausstellung Wien 1839 (Auszug)
- PK 2011-4** SG, Bericht über die zweite allgemeine oesterreichische Gewerbs=Producten=Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840 (Auszug)
Beilage zur Abtheilung Nr. I., Die Aussteller der allgemeinen Gewerbsproducten-Ausstellung für das Jahr 1845 (Abteilung Glaswaren)
- PK 2011-4** Demarteau, Industrielles Album ... Gewerbs-Producten-Ausstellung Wien 1845 (Auszug)
- PK 2011-4** Mattes, Es begann vor 160 Jahren: Briefbeschwerer mit Millefiori von Pietro Bigaglia; Dritte Österreichische Gewerbeausstellung Wien 1845
- PK 2011-4** Föhl, Im Schatten der Malakowtürme
Das industrie-historische Erbe der Gründerzeit
- PK 2011-4** Koschnick, Die Initiatoren des Deutschen Gewerbe-Museums in Berlin
Kronprinzessin Victoria und der Berliner Handwerker-Verein
- PK 2011-4** Koschnick, Die »vaterländische« Gewerbe-Ausstellung (Berlin 1844)
- PK 2011-4** Laufer, Ottomeyer, Gründerzeit. 1848 - 1871. Zur Einführung
- PK 2011-4** Ottomeyer, Rückbezug und Fortschritt. Wege des Historismus 1848 - 1880
- PK 2011-4** SG, Amtliche Einladung zur zweyten allgemeinen Gewerbs=Producten=Ausstellung Wien 1839 (Auszug)
- PK 2011-4** SG, Bericht über die zweite allgemeine oesterreichische Gewerbs=Producten=Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840 (Auszug)
Beilage zur Abtheilung Nr. I., Die Aussteller der allgemeinen Gewerbsproducten-Ausstellung für das Jahr 1845 (Abteilung Glaswaren)
- PK 2011-4** SG, Bericht über die zweite allgemeine oesterreichische Gewerbs=Producten=Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840
(Abt. Glaswaren ...: Buquoy, Harrach, Lobmeyr, Meyr, Vivat)
- PK 2011-4** Demarteau, Industrielles Album ... Gewerbs-Producten-Ausstellung Wien 1845 (Auszug)
- PK 2011-4** SG, Kurt Bauer, Epochenschwelle Makart-Zeit
(u.a. zu Gründerzeit & Gründerkrise 1873-1895)
- PK 2012-1** SG, Amtlicher Bericht über die Industrie- und Kunst-Ausstellung zu London 1862 der Kommission der Deutschen Zollvereins-Regierungen; 34. Klasse: Glaswaaren



Siehe unter anderem auch:

WEB PK - in allen Web-Artikeln gibt es umfangreiche Hinweise auf weitere Artikel zum Thema:
suchen auf www.pressglas-korrespondenz.de mit GOOGLE Lokal →

www.pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2003-2w-03-mb-reich-1873.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2004-1w-20-reich-glasindustrie-1898.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2005-3w-christoph-louis-1872.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2006-4w-sg-reich-marienhuetten.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-2w-sg-paperweights-brakel.pdf
(Wien 1873)
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-4w-sg-medaille-kaiser-1873.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2007-3w-gaebel-schreiber.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-2w-mattes-siegwart-paperweights-wien-paris.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-2w-sg-schreiber-wien-1873.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-2w-sg-schreiber-wien-1902.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2009-1w-sg-flasche-rotunde-1873.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2010-1w-11-keess-maehren-glasfabrikation-1824.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-bericht-glasfabriken-wien-1845.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-sg-siegwart-pw-oper-wien-1873.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-4w-rigler-inwald-wien-teplitz.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-1w-11-evert-maehren-glasfabrikation-1866.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-1w-11-keess-maehren-glasfabrikation-1824.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-bericht-glasfabriken-wien-1845.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-sg-wognomiestez.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-brozova-hochland.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-vejrostova-reich-schreiber.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-vejrostova-reich-schreiber-ak.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-3w-falke-kristallglas-geschmack.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-4w-bauer-gruenderzeit.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-4w-ottomeyer-gruenderzeit.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-4w-sg-ak-gruenderzeit.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-4w-sg-gewerbe-wien-1845.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2012-1w-london-1862-industrie-ausstellung-at.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2012-2w-medailen-meis-reich-stoelzle-1900.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2012-2w-varga-ungarn-glas-2003.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2013-2-01w-fahdt-adressbuch-1886-glasindustrie.pdf (Siegwart Wien 1873)

www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-bericht-bayern-glasindustrie-1834.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-bemerkungen-bayern-glasindustrie-1834.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-thonwaaren-bayern-glasindustrie-1834.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-bayern-zoelle-poschinger-1828.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-dingler-bayern-glasindustrie-1834.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-belgien-glasindustrie-1851.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-frankreich-glasindustrie-1834.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-frankreich-glasindustrie-1849.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-belgien-glasindustrie-1851.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-4w-sg-glashuetten-maehr-hoehe.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-boehmen-1829.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-bayern-1835.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-kreuzberg-boehmen-1836.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-frankreich-glasindustrie-1844.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-turgan-raabe-rive-de-gier.pdf (1870)

www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2013-2w-falke-wa-wien-1873-glas.pdf
www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2013-2w-falke-wa-wien-1873-laender.pdf

www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2013-2w-eod-bayer-staatsbibliothek-2013-05.pdf

