

# KUNST UND INDUSTRIE.

VON

BRUNO BUCHER,

K. K. HOFRATH, DIRECTOR DES OESTERR. MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE I. R.

---

WEST LINDSAY



## KUNST UND INDUSTRIE.



«Kunstindustrie» war um die Mitte unseres Jahrhunderts auch in Oesterreich ein ungebräuchliches Wort, ein fast unbekannter Begriff. Als nach den Revolutionskriegen und den nachgefolgten napoleonischen der Wohlstand sich wieder zu heben begann, die Arbeit wieder lohnend wurde, hatten Thatkraft und Unternehmungsgeist sich naturgemäss vor Allem der Technik im engeren Sinne zugewandt, der Gewinnung und Bereitung der Rohstoffe und dem Maschinenwesen, die in England während der Continentsperre zu so bedeutender Entwicklung gekommen waren. Einheimische und fremde Kräfte — letztere namentlich, dem altgeschichtlichen Zuge nach der Reichshauptstadt folgend, aus Westdeutschland und den oberitalienischen Provinzen — bestrebten sich, das unter dem Drucke der politischen Verhältnisse Versäumte nachzuholen, wurden darin von der Regierung des Kaisers Franz angeeifert und unterstützt und erfreuten sich rühmlicher Erfolge, besonders in der Metall- und der Textilindustrie. Aber diese so nothwendige Bewegung, dieser Aufschwung des Fabriksbetriebes kam der Handarbeit nur wenig zugute, und künstlerische Traditionen erhielten sich fast nur auf dem Lande, innerhalb örtlicher oder nationaler Abgeschlossenheit, während die vornehme und wohlhabende Welt der französischen Mode folgte, d. h. dem sogenannten Empirestil, dessen antikisirende Formen immer phantasieloser wurden. Förderlich konnte auch das seit der französischen Julirevolution alle gebildeten Kreise beherrschende politische Interesse um so weniger werden, als die auf Einengung liberaler Bestrebungen berechneten Maassnahmen auch in die Freiheit der gewerblichen Production vielfach hindernd eingriffen.

Unter solchen Umständen gewährte Oesterreich begreiflicherweise auf der industriellen Heerschau in London 1851 kein glänzenderes Bild als die anderen europäischen Länder. Das glänzende Fest brachte allerdings der Welt nicht das erwartete Zeitalter des Friedens, allgemeiner Versöhnung und ungestörten Schaffens, dafür aber die beinahe vergessene Erkenntnis, dass die öffentliche Kunstpflege sich nicht auf Wand- und Tafelmalerei, grosse Plastik und Prachtarchitektur beschränken dürfe, sondern auch dahin trachten müsse, den Sinn für Veredlung der Erzeugnisse des Gewerbes wieder zu beleben. Die in London aus-

gestellten Webereien und Stickereien der nicht von der unstillen und gedankenlosen europäischen Mode beherrschten Völker des Orients öffneten zuerst die Augen für zugleich kräftige und harmonische Farbenwirkungen, die seit einem halben Jahrhundert im Abendlande von der Decoration der Innenräume als unfein, als bäurisch so gut wie ausgeschlossen waren. In des Oesterreichers Natur lag die Farbenscheu gewiss nicht, aber sie war auch ihm von der zur Mode gewordenen Doctrin aufgenöthigt worden. Denn der Classicismus erkannte, getreu dem Beispiele des römischen Stils der französischen Republik und des Kaiserreiches, neben dem Weiss des Marmors nur Gold und pompejanisches Roth als zulässig an, auch wenn es sich um minder pomphaft-einrichtungen handelte. Zwar hatte Gottfried Semper, der grosse Künstler und Gelehrte, der so vielfach Bahnbrecher geworden ist, schon 1834 an griechischen Bauwerken nachgewiesen, dass dort die Färbung des Marmors keineswegs grundsätzlich verschmätzt worden, sondern die Farblosigkeit eine Folge der Verwitterung der aufgetragenen Erdfarben sei. Allein bei Gelehrten und Künstlern war die Ansicht festgewurzelt, eine auch nur theilweise Bemalung des herrlichen, glänzenden Materials dürfe als Barbarei dem kunstsinnigen Griechenvolke gar nicht zugetraut werden; und die Gypsabgüsse, die uns mit antiken Gestalten bekannt machen, hatten es im gebildeten Publicum vollends zum Glaubenssatze gemacht, dass sich mit der Plastik nur das reine Weiss vertrage. Von dem Marmor und der Plastik hatte sich die Vorherrschaft der weissen Farbe auf die lackirten Mobilien ausgedehnt, es konnte durch Gold und Roth (letzteres für Polster, Thürvorhänge u. dgl.) gehoben werden, und wenn schon dem natürlichen Verlangen nach Farbe, z. B. in der Frauenkleidung, etwas nachgegeben werden musste, so behalf man sich mit den schüchternsten zarten Nuancen. Alles Mehr wäre unfein gewesen. Nun aber lehrten in London vornehmlich indische Textilarbeiten (Ostasien war noch schwach vertreten), dass entschiedene Färbung durchaus nicht unkünstlerisch wirken müsse, dass bei Nebeneinanderstellung verschiedener Farbentöne deren Werth und Charakter zu erwägen sei, dass vielfarbige Flächen, die in der Nähe gesehen völlig bunt erscheinen, in gewisser Entfernung einen einheitlichen, hier warm, behaglich, dort frisch und heiter gestimmten Eindruck machen können. Das war eine sehr wichtige, folgenreiche Entdeckung, und ähnlicher Entdeckungen sollte die erste «Weltausstellung», von der die meisten Besucher zunächst neue Erfindungen, Wunder der Mechanik und der Naturforschung erhofft hatten, noch manche bringen.

Für das Kunstgewerbe war nebst der Einsicht in das Wesen der Farbenharmonie vor Allem die Erkenntnis überraschend, dass ferne Völker sich während vieler Jahrhunderte natürliches Kunstgefühl, nationale Kunstformen und hiermit besondere Arten der Kunsttechnik bewahrt hatten, die uns verloren gegangen waren. Und liessen sich nicht auch in Europa Entdeckungen ähnlicher Art machen, alte Kunstweisen wiederfinden, die, von dem Modegeschmack verachtet, in der Stille fortgelebt hatten? Empfahl es sich nicht, von noch anderen Perioden als dem griechischen und römischen Alterthum zu lernen?

Die Empfindung, dass die damalige Gegenwart sich verirrt habe und schauend und lernend wieder auf den rechten Weg zu kommen suchen müsse, wurde gleich lebendig in allen Ländern. Geregt hatte sie sich allerdings schon lange, die Sehnsucht, von den engen Fesseln des erstarrten Classicismus befreit zu werden. Deutsche Maler hatten sich, wie ein halbes Jahrhundert später britische, in das 15. Jahrhundert, zu Fiesole u. s. w. geflüchtet, die literarische Schule der Romantiker hatte sich das unsterbliche Verdienst erworben, der alten deutschen Kunst wieder zur Anerkennung zu verhelfen, und damit kam der Glaube an die Gothik als die wahre und einzige germanische Kunst auf, während auf anderen Seiten will-

kürlich in den Vorrath von Ornamentbruchstücken gegriffen wurde, die aus der Erinnerung an formen- und farbenfrohere Perioden haften geblieben waren. Die Ueberzeugung von dem natürlichen Zusammenhange zwischen Construction und Zierat war eben verschwunden, und so konnte die sogenannte Heideloff'sche Gothik Boden gewinnen, die das Wesen des Stils in den Zierformen suchte, so wie die aus der Kopenhagener Schule hervorgegangenen Künstler immer wieder auf das Empire zurückführten. Stilllosigkeit und Stilgemenge blieben das Charakteristische der Zeit. Wohl lebte in den jüngeren Wiener Architekten der Drang, aus dem Zustande der Verflachung und des Durcheinanders sich herauszuarbeiten. So erhielt unter lebhafter Zustimmung der fachmännischen Jugend der Schweizer Joh. Georg Müller den Preis für den romanischen Entwurf der Altlerchenfelder Kirche, und für die Votivkirche war ein gothischer Bau als selbstverständlich angenommen. Aber dem künstlerischen Empfinden Wiens lag die Renaissance viel näher, an deren einstige Herrlichkeit noch so edle Schöpfungen freudig erinnerten, wie beispielsweise das Portal der Salvatorkapelle.

Hier setzten Eduard van der Nüll und seine besten Schüler, wie Heinrich Ferstel ein, und ihnen dankt das Wiener Kunstgewerbe die erste und zugleich kräftigste Anregung zu stilgerechtem Schaffen. Ueberblicken wir die Reihe der österreichischen Aussteller in London 1851, so begegnen wir übrigens schon der Mehrzahl der Namen, die sich in den folgenden Jahrzehnten Weltruf erwerben sollten.

So werden in damaligen Berichten im Textilfache besonders hervorgehoben die den englischen und französischen Waaren zum Verwechseln gleichartigen und gleichwerthigen Seidengewebe, Samme, Möbel- und Paramentstoffe von Bujatti, Decorationsstoffe von Bossi, Wollsamme und Teppiche, damals noch im französischen naturalistischen Geschmacke, von Philipp Haas (geb. 1791); Wiener Shawls (Hlawatsch & Isbary) etc. concurrirten mit den französischen; gemusterte Leinen der gräflich Harrach'schen Fabrik in Jannowitz in Mähren und von Alois Regenhart (geb. 1815), farbige und bedruckte Kattune von Franz Leitenberger in Kosmanos (1801—1854), ferner Papiertapeten mit der Neuerung des Druckes mit Temperafarben von Spörlin & Zimmermann verdienten sich das Lob, durch Geschmack und zugleich Wohlfeilheit den Vorrang anzustreben. Handspitzen erlagen noch der Concurrnz der englischen Maschinenspitzen.

Der Möbeltischlerei konnte nachgerühmt werden, dass sie im Gegensatze zu der deutschen ernstlich bemüht war, den «Sieg über die Fremdländerer» dadurch zu erringen, dass sie sich «die eigene Vergangenheit und Kunstgeschichte wieder ins Bewusstsein rief». An der Spitze der Möbelindustrie stand damals Leistler in Wien, der die grössten Anstrengungen gemacht hatte, durch luxuriöse, solid gearbeitete Möbel aus kostbaren Hölzern sich hervorzuthun, aber das richtige Verhältnis zwischen Zweckmässigkeit und Reichthum der Erscheinung noch nicht gefunden hatte. In seinem Geschäfte thätig war der Holzbildhauer Franz Schönthaler, der von dem Besuche der Ausstellung die fruchtbarsten Eindrücke mitnahm und sie dann trefflich zu verwerthen wusste. Von Wien aus brachte auch bald Michael Thonet aus Boppard am Rhein seine wichtige Erfindung, hartes Holz durch Pressung in Metallformen zu biegen, auf den Weltmarkt und veranlasste einen völligen Umschwung in der Bildung einfacher Sitzmöbel.

Edelmetallarbeiten kamen nicht in einer dem Zweige entsprechenden Bedeutung zur Anschauung. Goldketten in Venezianerart von Bolzani & Füssl fanden Anerkennung, ein silberner Toilettespiegel von J. Ratzersdorfer wurde prämiirt, aber plattirte oder galvanisch versilberte Waare (in erster Linie Alpaccasilber der 1843 gegründeten Fabrik A. Schoeller

& Comp. in Berndorf) herrschte vor, und von Schmucksachen erregten durch ihre Fremdartigkeit ungarische mit Filigranemail, sowie Wiener Nielloarbeiten, die damals «Tula» genannt und vielfach für wirklich russisch gehalten wurden, und böhmischer Granatschmuck die Aufmerksamkeit. Eisenguss von Kitschelt und aus der fürstlich Salm'schen Giesserei kam eben damals in Aufschwung.

Wenn wir endlich einen Blick auf die Keramik werfen, begegnen wir dem letzten Erfolge der Wiener ärarischen Porzellanfabrik mit Gemälden von Nigg, daneben den aufstrebenden Privatanstalten zu Pirkenhammer, Schlaggenwald, Elbogen und den Steingutwaaren von Altrohlau und von Hardtmuth in Budweis. Glas war vornehmlich durch die Harrach'schen Hütten und Meyr's Neffen in Winterberg vertreten, anerkannterwerth in der Masse, aber noch befangen in der Vorliebe der damaligen Zeit für bunten Ueberfang.

Schliesslich darf nicht unerwähnt bleiben, dass die einzige höchste Auszeichnung der k. k. Hof- und Staatsdruckerei zufiel, deren orientalische Lettern als die vorzüglichsten ihrer Art gepriesen wurden.

Volle Befriedigung empfanden, wie schon angedeutet worden ist, die Aussteller selbst nicht. Sie erkannten rückhaltslos an, dass sie lernen und vorwärtsstreben müssten, verlangten aber auch kräftigere Förderung durch den Staat, namentlich Erleichterung der Creditbeschaffung, da die Mehrzahl der Gewerbsleute nicht über genügende eigene Capitalien zu verfügen hatten. Man war daher im Durchschnitte geneigt, auf die Nachahmung der neuen wirtschaftlichen Schöpfungen und Experimente in Frankreich übertriebene Hoffnungen zu setzen. Aber es sollte sich bewähren, dass die beste Unterstützung des Gewerbes in der Schaffung von Arbeitsgelegenheiten besteht. Solche Gelegenheit boten der Bau des Arsenal's in Wien, an dem eine Gruppe von Architekten, Ludwig Förster, van der Nüll, Theophil Hansen und Rösner betheilt waren, der Bau der Heilandskirche und des Bankgebäudes auf der Freieung durch Heinrich Ferstel, und namentlich dem Letztgenannten wussten es tüchtige Industrielle Dank, dass er ihnen die Möglichkeit bot, ihr Können bei der Lösung höherer Aufgaben zu bewähren. So wurde das Bankgebäude eine treffliche Schule für Anton Detoma, der dann fast in ganz Europa Paläste mit stucco-lustro ausstatten musste, und für den Kunstschlosser Ludw. Wilhelm, der freilich zu Anfang noch die Unterweisung von Goldschmieden zu benutzen hatte, weil künstlerische Schmiedearbeit so lange Zeit nicht mehr gepflegt worden war. Erwähnen wir noch den Nordbahnhof von Ehrenhaus, die evangelische Kirche in Gumpendorf und die Leopoldstädter Synagoge von L. Förster, das Carltheater von van der Nüll und Siccardsburg, so dürfte die Zahl der Monumentalbauten aus dem ersten Jahrzehnt des hier zu behandelnden Zeitraumes erschöpft sein.

Die bürgerliche Baukunst ruhte beinahe vollständig. Dass die Stadt Wien längst nicht mehr für die stetig zunehmende Bewohnerzahl genügte, war allgemein anerkannt und wurde viel beklagt. Wohl waren an der Peripherie Baugründe genug zur Verfügung, aber ihrer Ausnutzung stand die örtliche Gewohnheit hindernd im Wege. Unter «Wien» dachte man sich noch immer ausschliesslich die Innere Stadt, die einer Ausdehnung nicht fähig war, und als Erzherzog Carl Ludwig seinen Wohnsitz auf der Wieden nahm, begriffen nur Wenige, weshalb der Fürst «so weit hinausziehen» wolle. (Eigene Erzählung Seiner kaiserlichen Hoheit.) Vollends was jenseits der alten Vorstädte lag, galt als «Land». Im Sommer 1857 besprach endlich ein hervorragender Publicist, Bernhard Friedmann († 1880), die Frage der «Wohnungsnoth in Wien» gründlich im Zusammenhange mit den socialen, sanitären und

wirtschaftlichen Bedürfnissen einer grossen Stadt. Seine Darstellung des Niederganges der Baugewerbe führte eine überzeugende Sprache, und ebenso leuchtete es ein, dass die Kunstindustrie bei der Beschränktheit der bürgerlichen Wohnungen sich nicht zu allgemeiner Blüthe emporringen konnte. War es doch nichts Ungewöhnliches, dass wohlhabende Bürger ihre Gäste in Zimmern empfingen, deren eigentliche Bestimmung durch Rahmen über den Bettstellen kaum maskirt wurde.

Was in der genannten Schrift vorgebracht wurde, schien zu den frommen Wünschen zu gehören. Allein noch in demselben Jahre wurden durch das kaiserliche Machtwort die Fesseln Wiens gesprengt. Die Befestigungswerke sollten beseitigt werden, damit die Stadt sich erweitern könne. Das Wort wirkte mit Zaubergewalt. Was man kaum zu träumen gewagt hatte, war plötzlich Wahrheit geworden, und man konnte nicht erwarten, die Basteien fallen, die Gräben ausgefüllt zu sehen. Diese Ungeduld trug wohl das Ihrige dazu bei, dass Ueberhastung die ausserordentliche, nie wiederkehrende Gelegenheit nicht im vollen Umfang ausnützen liess. Vor Allem stiess der mit besonderem Nachdrucke von R. v. Eitelberger und H. Ferstel in einer gemeinschaftlichen Schrift geltend gemachte Wunsch, auf der breiten Glacisfläche bürgerliche Wohnhäuser mit Vorgärten wie in so mancher grossen Stadt erstehen zu lassen, auf unüberwindliche Hindernisse.

Dafür leitete der sofort mit Energie in Angriff genommene Bau eines neuen Opernhauses die neue Periode des Wiener Kunstgewerbes ein. Die Künstlernatur van der Nüll's und die Bestimmung des Gebäudes trafen auf das Glückliche zusammen, um hier einen herrlichen Wahlplatz für alle decorativen Künste zu schaffen. Und in der That wird dieses Gebäude auch darin stets bemerkenswerth bleiben, dass zu seiner Ausschmückung die ersten Kräfte der Zeit berufen worden waren, neben Schwind, Rahl und mehreren seiner besten Schüler, wie Aug. Eisenmenger und Christ. Griepenkerl, auch Eduard Engerth, Ferdinand Laufberger, Friedrich Sturm, Josef Storck, dem sein Lehrer van der Nüll die Leitung der inneren Ausstattung anvertraute. Die Namen Storck, Laufberger, Sturm standen denn auch in erster Reihe, wenn in der Folge das Bedürfnis nach decorativem Schmuck höherer Ordnung sich äusserte, wie bei Gelegenheit der Prachtbauten von Drasche (Heinrichshof), Todesco u. s. w.

In England war man unmittelbar nach der grossen Ausstellung entschlossen an die praktische Ausnützung der von ihr ertheilten Lehren geschritten. Noch im October 1851 erstattete Semper dem Prinzen Albert den verlangten Bericht in der Schrift «Wissenschaft, Kunst und Industrie» und verfasste bald darauf in englischer Sprache den umständlichen Organisationsplan für ein Museum der technischen Künste, denen bis dahin in Museen niemals neben Malerei und Plastik eigene Räume gegönnt worden waren. Die Einrichtung der Anstalt, die unter dem Namen «South Kensington Museum» weltberühmt und Vorbild zunächst für ganz Europa geworden ist, beanspruchte natürlich längere Vorbereitungen, doch schon im Frühsommer veröffentlichte das Science and Art Department den Plan für ein ganz England überspannendes Netz von populären Zeichenschulen. Die Kunde von diesen Bestrebungen drang auch zu uns, doch liess sich nicht so bald erkennen, wie und mit welchem Erfolge die Reformarbeit in Angriff genommen werde, da die zweite «Weltausstellung», Paris 1855, leider viel zu früh kam — zu früh für diesen besonderen Zweck und verhängnisvoll für die Weiterentwicklung des Ausstellungswesens und der Industrie, die nach diesem Beispiele nicht mehr die Musse für die Verdauung des neuen Stoffes, für ruhiges Studiren und Probiren behielt, sondern Jahrzehnte hindurch zu rastlosem Produciren angetrieben wurde. Wohl war

auch in Wien das Gefühl allgemein, dass etwas geschehen müsse, um den gewerblichen Kreisen höhere Bildung zuzuführen, ihren Geschmack zu verbessern, wie man damals sagte. Allein über die Mittel dazu bestand keine Klarheit, die einzelnen Anstrengungen entbehrten eines gemeinsamen Mittelpunktes und mussten deshalb unwirksam bleiben, wie die Versuche des Niederösterreichischen Gewerbevereines und des Oesterreichischen Kunstvereines, die Schaffenden anzuregen und die Besitzenden für die Sache zu erwärmen. Veranstaltungen im Sperlsaale erhoben sich vollends nicht über das Niveau von Bazaren. Die Arbeit der «Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale» aber, des Alterthumsvereines, die Herausgabe von Aufnahmen österreichischer Kunstwerke, die gleichzeitig von Eitelberger, Heider und Hieser einerseits, von dem Architekten Springer anderseits unternommen wurden, blieben den eigentlich gewerblichen Kreisen ziemlich fremd, weil bei allen solchen Studien die Archäologie im Vordergrunde stand.

Den Anstoss zum Wandel in diesen Dingen sollte das Jahr 1862 bringen. Die damalige zweite grosse Ausstellung in London liess so deutlich erkennen, was in dem elfjährigen Zeitraume von der englischen Industrie gewonnen worden war, dass kein aufmerksamer Beschauer sich dem Eindrücke zu entziehen vermochte. Minister-Präsident Erzherzog Rainer liess sich Vortrag darüber erstatten, wie das englische Beispiel für Oesterreich gewinnbringend zu benützen sei, und Eitelberger, von van der Nüll berathen, konnte nicht umhin, die Errichtung einer dem Kensington Museum entsprechenden Anstalt zu empfehlen, die werden sollte, was bis dahin gefehlt hatte, Mittelpunkt für die Reformarbeit auf dem Gesamtgebiete des Kunstgewerbes in Oesterreich.

Das in Folge der Vorschläge Eitelberger's erflossene Allerhöchste Handschreiben an den Erzherzog Rainer vom 7. März 1863 ist ein geschichtliches Denkmal von hoher Bedeutung. In festen Zügen wird der Zweck der neuen Schöpfung ausgedrückt, «den vaterländischen Industriellen die Benützung der Hilfsmittel zu erleichtern, welche Kunst und Wissenschaft für die Förderung der gewerblichen Thätigkeit und insbesondere für die Hebung des Geschmackes in so reichem Maasse bieten». Zunächst wird die leihweise Ueberlassung von Kunstwerken und Büchern aus den Sammlungen des Hofes und des Staates und anderen öffentlichen Anstalten zugesichert und zugleich die Erwartung ausgesprochen, dass die Gemeinden, der Adel und das übrige besitzende Publicum im Reiche, diesem hohen Beispiele folgend, ihre wissenschaftlichen und Kunstschatze dem neuen Museum in gleicher Weise zur Verfügung stellen würden. Ebenso hatte das Kensington Museum mit einem sogenannten Loan Museum begonnen, so dass der Anstalt Zeit blieb, die eigene Erwerbung von geeigneten Gegenständen zu betreiben, und inzwischen dem Publicum Werke zur Anschauung gebracht wurden, die sonst gar nicht oder doch nur ausnahmsweise zugänglich waren. Ein Comité, bestehend aus dem Sectionschef v. Lewinsky, dem Schatzmeister Joh. Gabr. Seidl, dem Kunstreferenten im Staatsministerium, Ministerialsecretär Gustav Heider und dem Universitätsprofessor Rudolf v. Eitelberger, erhielt den Auftrag, das Statut für das Museum auszuarbeiten, und diese bewährten Fachmänner förderten ihre Arbeit so, dass schon unter dem 31. März das Statut die Allerhöchste Genehmigung empfangen konnte.

Gleichzeitig wurde Seine k. u. k. Hoheit Erzherzog Rainer zum Protector der Anstalt ernannt. Wenn das Oesterreichische Museum durch mehr als drei Jahrzehnte gedeihlich zu wirken vermochte, so hat es dies in allererster Linie dem erlauchten Protector zu danken. Das ist allbekannt. Allein die Pflicht gebietet, auch hier zu betonen, dass der



hohe Herr mit nie ermüdender Fürsorge bemüht war, das Museum auf der rechten Bahn zu erhalten, es mit Rath und That in seinen Bestrebungen zu fördern, ihm Schwierigkeiten aus dem Wege zu räumen. Denn an Schwierigkeiten gebrach es nicht. Um eben jene Zeit setzte die wirthschaftliche Doctrin, die jede unmittelbare Thätigkeit der Staaten auf dem Boden des Gewerbes für Schädigung der freien Production erklärte, im Reichsrathe die Auflösung der ärarischen Porzellanfabrik durch und richtete eben dadurch einen nicht wieder gutzumachenden Schaden an. Denn war auch damals die einst so berühmte Fabrik, deren Erzeugnisse in ganz Europa gesucht wurden und noch gesucht werden, von ihrer Höhe gesunken, so hätte sie von einsichtiger Leitung regenerirt werden können, da noch Kräfte und Einrichtungen aus der guten Zeit vorhanden waren. Aber man sprach ohne Gnade das Todesurtheil aus, verschleuderte die Vorräthe und liess es zu, dass die mit der weltbekannten Marke, dem österreichischen Bindenschild (im Handel missbräuchlich «Bienenkorb» genannt) bezeichneten weissen Geschirre von Fälschern bemalt und als echtes «Alt-wien» auf den Markt gebracht werden konnten. Die Verfechter einer solchen Gewerbspolitik waren auch der neuen Schöpfung wenig geneigt und hätten am liebsten gar keine Mittel dafür bewilligt. In anderen, günstiger gestimmten Kreisen war man sich wenigstens nicht immer klar über die Hauptaufgabe des Museums; die Einen suchten es rein archäologischen Zwecken dienstbar zu machen, Andere hätten es gern zu einer Pepinière für «Amateurs» oder doch zu einem Unterhaltungsorte für die elegante Welt gestaltet, während mancher tüchtige Geschäftsmann erklärte, er lasse sich nicht vorschreiben, was er machen solle. In allen solchen und anderen Schwierigkeiten war der Schutz eines ebenso kunstverständigen wie kunstsinnigen Führers von unschätzbarem Werthe. Allerdings musste das Museum darnach trachten, die weitesten Kreise in sein Interesse zu ziehen, insbesondere die besitzenden Classen, von denen sich erwarten liess, dass sie die Arbeit der Industrie der Gegenwart durch Käufe und Aufträge unterstützen würden; aber die erste und vornehmste Sorge blieb doch, unsere Gewerbsleute durch Erweiterung der Anschauungen, Vermehrung der Kenntnisse, Anregung zum selbstständigen Schaffen für den begonnenen Wettkampf aller Nationen auszurüsten.

Rudolf von Eitelberger, dessen Berufung zur Leitung des Instituts ziemlich selbstverständlich war, übernahm mit Begeisterung, mit dem ihm eigenen Feuereifer die patriotische Aufgabe, und wohl kein Anderer würde es so bald zu schönen Erfolgen gebracht haben. Aber als Professor der Kunstgeschichte hatte er gleich seinen Fachcollegen im Allgemeinen dem Wesen der technischen Künste weniger nahegestanden, die nun wieder in grössere Uebung gebracht, zum Theil geradezu neu entdeckt werden mussten. Es war daher ein günstiger Umstand, dass der Fürst Liechtenstein den Culturhistoriker Jakob Falke als Bibliothekar nach Wien berufen hatte. In seiner Stellung am Germanischen Museum in Nürnberg hatte Falke die trefflichste Gelegenheit gehabt, sich mit den Arbeiten und Arbeitsarten der Kleinkünste im Mittelalter und in der deutschen Renaissance vertraut zu machen und sich in die Museumstechnik einzuarbeiten. Ueberhaupt bewährte sich von Anfang an der glückliche Blick Eitelberger's bei der Wahl seiner Hilfskräfte: Franz Schestak, der leider früh starb, schuf die Fachbibliothek und die Sammlung von graphischen Vorlageblättern, Dr. Georg Thaa organisirte die Administration, und nach kurzer Zeit trat auch Friedrich Lippmann, ein gründlicher Kenner all' der Dinge, die von den Franzosen «Objets d'art» genannt werden, in die Verwaltung der Sammlungen ein.

Mit diesem kleinen Stabe wurde in den bescheidenen Räumen des ehemaligen Ballhauses, das früher schon gelegentlich zu Kunstausstellungen benutzt worden war, das «Oester-

reichische Museum für Kunst und Industrie» eingerichtet und 1864 dem Publicum geöffnet. Der Ausdruck «Kunstindustrie» wäre bezeichnender gewesen. Allein es bestand damals die Absicht, die neue Anstalt später zu einem Industriemuseum im weiteren Sinne auszugestalten, während dem Director unverkennbar die Erweiterung des Gebietes auch nach der Seite der hohen Kunst vorschwebte. Vorläufig musste die engere Begrenzung aufrecht erhalten werden, da die zur Schau gestellte Sammlung in Leihgaben aus öffentlichem und Privatbesitz bestand, zum Theil höchst ausgezeichneten Arbeiten des Kunstgewerbes vergangener Zeit. Dem grösseren Publicum waren nicht nur die Gegenstände selbst fremd, sondern auch die Arten der Herstellung, ja vielfach sogar der praktische Zweck. Kataloge, Aufsätze, Vorlesungen mussten deshalb populären Unterricht über Capitel aus der Kunst- und Culturgeschichte, der Aesthetik und der Technologie ertheilen. Suchte man auf solche Art Liebhaber und Producenten in Wien mit dem Museum zu verbinden, so wurden gleichzeitig in den Kronländern Ausstellungen veranstaltet, die zuvörderst dazu dienten, den Besitzstand an Kunstwerken aufzunehmen und Antheil an der Reformbewegung zu wecken, und die allmählig in demselben Maasse an Bedeutung einbüßen mussten, wie ihre Wirkung in provinziellen und localen Schöpfungen zum Ausdrucke kam. Auf die Weise waren ebenso die photographischen Vervielfältigungen und die Gypsabgüsse nach Objecten der hohen und der gewerblichen Kunst berechnet, beide zugleich wichtige Behelfe für einen verbesserten Zeichen- und Anschauungsunterricht. Wer zurückblickt auf alles das von einem kleinen Kreise bei kargen Mitteln und in engen Verhältnissen Geleistete, kann nur mit höchster Anerkennung der unermüdlichen, zielbewussten Thätigkeit Eitelberger's und der Seinen gedenken, die auch das Glück hatten, in den Mitgliedern des Curatoriums stets bereite Helfer zu finden, voran dem Grafen Edmund Zichy, der mit seiner ganzen Persönlichkeit für die Sache eintrat (und dessen würdiger Nachfolger im Präsidium Graf Hugo Traun wurde), dem Verfasser der grundlegenden Physiologie der Farben, Professor Ernst Brücke, dem Architekten Heinrich Ferstel, dem Präsidenten der Wiener Handels- und Gewerbekammer Reckenschuss, dem Gemeinderath Melingo und Anderen.

Dass das Museum eines eigenen geräumigen Gebäudes und einer eigenen Schule für die kunstgewerbliche Jugend benöthige, wenn es sich weiter entwickeln solle, war allen Sachverständigen klar. Institute solcher Art wachsen, wenn sie lebensfähig sind und bleiben sollen, naturgemäss wie Bäume und brauchen daher Luft und Licht; und wenn auch die Fertigkeiten im Kunstgewerbe auf denselben Grundlagen ruhen wie die praktischen Behelfe der drei Fächer der hohen Kunst, so konnten sie doch nicht an Akademien so eingehend gelehrt und geübt werden, wie die schaffende Industrie dies erforderte, weil die Werkstatt ihren Charakter als Schule vielfach verloren hatte. Beide Bedürfnisse wurden vom Unterrichtsministerium in vollem Umfange gewürdigt, und schon hatte das Museum sich in der Bevölkerung so viel Ansehen erworben, dass die Bewilligung der nöthigen Mittel nicht auf sonderliche Schwierigkeiten stiess.

Für die «Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums» wurde vorerhand ein Theil der ehemaligen Gewehrfabrik in der Währingerstrasse eingeräumt, und mit dem Wintersemester 1868/69 konnte sie eröffnet werden. Wie früher erwähnt wurde, war es die Schule des Opernbaues, welche die geeignetsten Lehrkräfte stellte: Storck für den architektonischen Theil, Laufberger und Michael Rieser für figürliche Malerei, Friedrich Sturm für Blumen-, Thier- und Ornamentmalerei; zu ihnen traten der aus Rom berufene Bildhauer Otto König für kleine Plastik, die Architekten Valentin Teirich und Alois

Hauser für technisches Zeichnen (Projectionslehre und Perspective) und Stillehre. Man kann sagen, dass eine Elite von Schülern bereits an der Thür gewartet hatte, junge Künstler und Handwerker, die sich längst nach einem solchen Unterrichte gesehnt hatten, und aus deren Kreise ausgezeichnete Kräfte theils für das Lehrfach, theils für die Praxis hervorgegangen sind (es braucht nur an Männer wie die Professoren Oskar Beyer und Hans Macht, den Kunsttischler Franz Michel, den Maler Georg Sturm in Amsterdam etc. erinnert zu werden).

Indessen erwies sich bald, dass vielfach selbst in gewerblichen Kreisen das richtige Verständniss für den Zweck der neuen Schule noch mangelte. Zumal aus den Kronländern meldeten sich zahlreiche junge Leute, die es im Zeichnen noch nicht zu einem Grade der Fertigkeit gebracht hatten, um zu Naturaufnahmen, geschweige zum eigenen Componiren zugelassen werden zu können. Für solche musste die Vorbereitungsschule eingerichtet werden, in die der Elementarunterricht verlegt und in der erprobt werden konnte, ob Talent oder nur Lust vorhanden sei. Eltern und Lehrer überschätzen so leicht die ersten Bethätigungen des Kunsttriebes bei den ihrer Obhut Anvertrauten und können oder wollen nicht feststellen, ob die Neigung zum Zeichnen oder Bosseln standhält, wenn vom Spiel zu ernster Arbeit übergegangen werden soll. Es gäbe nicht so viele unglückliche Maler, wenn Talentproben stets mit gewissenhafter Strenge vorgenommen würden, und vollends bei der Vorbereitung für den kunstgewerblichen Beruf hat Oberflächlichkeit in diesem Punkte oft die Folge, dass die Schüler zu Pfüschern, zu unnützen Menschen werden. Ohnehin musste mit Nachdruck der irrigen Meinung entgegengetreten werden, dass in der Kunstgewerbeschule eine populäre, wohlfeile Kunstakademie geschaffen worden sei. Und diese Meinung verbreitete sich namentlich, als die Schulleitung verständigerweise auch Schülerinnen zum Unterrichte zuliess; konnten solche doch als Musterzeichnerinnen, Miniatur- und Emailmalerinnen, durch Decoriren von Porzellan und in anderen Zweigen mehr sehr wohl ihr Brot finden. Allein nur zu Viele gebrauchten dies lediglich als Vorwand, um sich eigentlich für das Porträtmalen, für die «hohe Kunst» auszubilden. Dem liess sich oft schwer steuern, obwohl wiederholt Schranken gezogen wurden, damit nicht ein weibliches Dilettantenthum wuchere zum Nachtheile Derer, die wirklich einem kunstgewerblichen Berufe mit Ernst nachstrebten.

Zudem hatten oft die begabtesten Schüler nicht die Mittel, um sich völlig ihrem Studium widmen zu können. Desswegen bildete sich die «Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule», und sie, anfangs vom Grafen Zichy, später von L. Lobmeyr geleitet, hat seit drei Jahrzehnten durch Stipendien verschiedener Art, sowie durch die Ermöglichung von Studienreisen unter der Führung von Professoren höchst erspriesslich gewirkt. So ist ihr die Aufnahme der herrlichen Innenausstattung des Schlosses Velthurns in Tirol, einstigen Besitzthums der Fürstbischöfe von Brixen (jetzt Eigenthum des regierenden Fürsten von Liechtenstein, des bewährten Gönners des Oesterreichischen Museums) zu danken. Der Staat, Landes- und städtische Behörden, Corporationen und Privatpersonen schlossen sich diesen Bestrebungen durch Stiftungen an und halfen so mit, so vielen unbemittelten Talenten die Wege zur künstlerischen und wissenschaftlichen Ausbildung zu ebneten.

Die Ausgestaltung der Schule wurde stets im Auge behalten. Der letzte Chemiker der ärarischen Porzellanfabrik, Franz Kosch, erhielt hier ein Laboratorium und damit einen seinen Kenntnissen angemesseneren Wirkungskreis als den, der ihm nach Auflösung der Fabrik von der Tabaksregie zugewiesen worden war; damit wurde zugleich einem dringenden Bedürfnisse vieler Industriezweige abgeholfen, die in der gewerblichen Chemie praktisch erfah-

rene Mitarbeiter brauchten. Lehrstühle wurden eingerichtet für Anatomie, für Kunstgeschichte und Geschichte der Kunsttechnik, für Holzbildhauerei, für das Treiben und Ciseliren der Metalle, für keramische und Emailmalerei, für Ornamentation der Textilstoffe; der Central-Spitzenkurs und die Kunststickereischule wurden unter die Oberleitung der Schuldirektion gestellt. War somit für die höhere theoretische und praktische Ausbildung in den verschiedensten Fächern vorgesorgt, so erhielt der Unterrichtsplan in der nunmehr «Allgemeine Abtheilung» benannten Vorbereitungsschule eine derartige Ergänzung, dass absolvirte Schüler, die nicht in eine der Fachschulen übertreten wollten, als Werkführer etc. Verwendung finden konnten. In den Sechziger- und Siebzigerjahren ging das k. k. Handelsministerium mit der Gründung von sogenannten Fachschulen in den Kronländern vor; ihnen war ebenfalls das doppelte Ziel zugedacht: Vorbereitung für den Eintritt in die Kunstgewerbeschule oder unmittelbar in die gewerbliche Thätigkeit. Der Gedanke fand überall viel Anklang, erregte in manchen Gegenden förmliche Begeisterung, und bereitwillig kamen Regierung und Volksvertretung den von allen Seiten lautwerdenden Wünschen nach Fachschulen oder Lehrwerkstätten entgegen, von denen man vorerst Beseitigung aller Unzukömmlichkeiten des Lehrlingswesens erwartete. Mit der Zeit hat eine nüchternere Auffassung Boden gewonnen. Man würdigt den Nutzen der neuen Einrichtung, erkennt aber auch die Gefahr, dass Unterrichtsanstalten zu einer Art von Staatswerkstätten werden könnten, und glaubt nicht mehr, einen idealen Ersatz für alle Werkstattlehre gewonnen zu haben oder gar durch Fachschulen Industrien ins Leben rufen zu können.

Wir haben der Entwicklung der Dinge, was das Schulwesen betrifft, ein wenig vorgegriffen und kehren zur Geschichte des Oesterreichischen Museums zurück, mit dem die Geschicke der Kunstgewerbeschule aufs Innigste verwachsen blieben.

Der Bau eines eigenen Museumshauses, für welches der Kaiser einen Platz an der Ringstrasse, zwischen dem früheren Stubenthor und dem Wienflusse, bewilligte, ging zufolge der Kompetenz städtischer Behörden nicht ohne Schwierigkeiten von Statten, wurde jedoch im Laufe des Jahres 1871 glücklich beendigt. Das Gebäude Ferstel's erfreute sich bei der feierlichen Eröffnung durch Seine Majestät am 4. November ungetheilten, wohlverdienten Beifalls. Der in den Verhältnissen schlichte Rohbau führte an den Aussenseiten zwei prächtige, aber beinahe vergessene Arten der architektonischen Decoration wieder ein: das Sgraffito, das später an den Hofmuseen in grösserem Umfange zur Anwendung kommen sollte, und emailirte Terracotten in Robbia's Manier, — beide Zierden nicht nur technisch, sondern auch in den Darstellungen beziehungsweise für den Zweck des Hauses. In seiner inneren Eintheilung ist dieses Museumsgebäude für viele verwandte zum Vorbilde geworden. An Florentiner Palastbauten erinnernd, umfasst es einen lichten Säulenhof, um den sich auf beiden Seiten je vier Sammlungssäle gruppieren, während gegenüber dem Eingange eine breite vornehme Stiege zu dem Obergeschoss führt, in dem damals die Schule untergebracht wurde. Auch im Innern fehlt es nicht an malerischem Schmucke (figürlichem von Laufberger und Eisenmenger, ornamentalem von P. Isella), und immer wieder ist dieser Innenraum als einer der schönsten Wiens anerkannt worden.

Für die Eröffnung war die Jahre vorher eine Ausstellung der österreichischen Kunstgewerbe vorbereitet worden. Das Band zwischen dem Museum und der schaffenden Industrie konnte nicht glücklicher veranschaulicht werden. Die Elitetruppen der letzteren waren vollzählig auf dem Platze erschienen und legten weithin wirkendes Zeugnis für ihr Wollen und Können ab. Den Namen, die bereits bewährten Klang im In- und Auslande besaßen, schlossen sich zahlreiche jüngere und solche an, die noch nicht Gelegenheit gefunden hatten,

auf einer grösseren Ausstellung in Mitbewerb zu treten, wie unter Anderen Fabriken und gewerbliche Betriebe in den Kronländern. Eine besondere Auszeichnung und zugleich eine Bürgschaft für das Gelingen hatte das Unternehmen durch den Beschluss Seiner Majestät des Kaisers vom 7. Juni 1869 erhalten, den Betrag von 50.000 fl. zur Anschaffung von einigen für den Gebrauch des Hofes bestimmten kunstgewerblichen Gegenständen zu widmen, die zuerst der Ausstellung einzuverleiben wären. Die Durchführung des Auftrages hatte Director v. Eitelberger zu leiten, Kunstgewerbeschüler sollten dabei beschäftigt werden. Wie alle diese Bestimmungen höchst ehrenvoll für das Museum und für die Wiener Kunstindustrie waren, so musste es namentlich als hochehrwürdig angesehen werden, dass eine Anzahl hervorragender Geschäfte berufen wurden, ihre besten Kräfte nicht an sogenannte Ausstellungsstücke, sondern an bestimmte praktische Aufgaben zu setzen. Denn obgleich die schlimmsten Erfahrungen im Ausstellungswesen damals noch nicht gemacht worden waren, sah man bereits ein, dass die Production weder ideell noch materiell rechten Gewinn davon haben kann, wenn man bestrebt sein muss, Sachen herzustellen, die vielleicht auf Ausstellungen auffallen werden, aber nicht bestimmten Bedürfnissen genügen. In der That wurden durch den Allerhöchsten Auftrag Werke der Decorationskunst ins Leben gerufen, die als vollendete Leistungen unseres Kunstgewerbes nicht nur bei diesem Anlass allgemeine Bewunderung erregten. Alle Umstände, die hierbei in Betracht kommen, rechtfertigen an dieser Stelle eine etwas umständlichere Besprechung der Arbeiten, die als Ganzes einen Markstein in der Geschichte der österreichischen Kunstindustrie bilden.

Zur Anfertigung bestimmt waren, wie gesagt, nur Gegenstände, die für den Gebrauch im kaiserlichen Haushalte geeignet waren, die Ausführung lag in den berufensten Händen, und sinngemäss war man bemüht, so weit als möglich alle Arten der Kunsttechnik heranzuziehen, in denen unsere Kunstgewerbsleute sich von jeher oder neuerdings als Meister fühlen durften. Die Gegenstände waren die folgenden: Ein Tafelaufsatz, entworfen von Professor Josef Storck im architektonischen und ornamentalen, von Professor Otto König im figuralen Theile. Als Spender der Genüsse für die Tafel sind Land- und Gartenbau, Jagd und Fischerei allegorisch dargestellt, zwei Schalen für Blumenschmuck bestimmt; Putten versinnlichen den Frohsinn, Musik und Gesang; endlich repräsentiren zwei kleinere Aufsätze das Wasser und den Wein. Das Ganze wurde von Alois Hanusch in versilbertem und vergoldetem Bronzeguss hergestellt, von Josef Chadt, dem einzigen Emailmaler jener Tage, verziert, Bildhauer Schindler war bei den Modellen, mehrere Zöglinge der Kunstgewerbeschule bei der Ciselirung thätig.

Ein Trink- und Dessertservice, von L. Lobmeyr nach Storck's Entwurf in Krystallglas ausgeführt und von O. Eisert gravirt, reiht sich im klaren Stoffe und der gediegenen Gravirung dem Vorzüglichsten an, was seit den Tagen Kaiser Rudolfs II. an böhmischem Glas im Stile der Krystallschleiferei gemacht worden ist; auch Gefässformen und Ornamente sind angemessenerweise jenen Vorbildern angepasst.

Zu dieser ersten Gruppe von Gegenständen ist ferner zu zählen ein Damasttafeltuch mit reicher rother Bordure als erster Versuch, das eintönige Weiss der Tischgedecke wieder farbig zu beleben. Auch für dieses Stück hatte Professor Storck die Zeichnung gemacht, die Ausführung aber war von Aug. Kufferle übernommen und vortrefflich gelungen.

Eine zweite Gruppe bilden Möbel, und zwar ein Schmuckschrank und eine Eisen-cassette. Das erstere Stück, eine reizend zu nennende Arbeit, war durch das Zusammenwirken verschiedener Kräfte ersten Ranges und die sinnige Anwendung verschiedener Arten

der Kunsttechnik entstanden und entspricht in jedem einzelnen Zuge dem Zwecke, das Boudoir einer vornehmen Dame zu zieren. Der Gesamtcomposition, abermals von Storck, fügen sich Figurenbilder von Laufberger, die durchaus musterhafte Tischlerarbeit von Franz Michel und Johann Eder, die Elfenbein- und Holzintarsia der Graveure Schwerdtner und Panigl und des Holzschneiders F. W. Bader harmonisch ein. Die von Valentin Teirich gezeichnete, von Wertheim gebaute Cassette ist mit Silber-  
tauschirung von Ratzersdorfer decorirt und von einem geschnitzten Holzschranke umkleidet.

Schliesslich war auch der Stickkunst eine würdige Aufgabe gestellt, in einer Hinterwand für einen Thronsessel, gezeichnet von F. Prikosowitsch: der Reichsadler in Schwarz auf goldgelbem Grunde mit schwarzer Einfassung von geschorenem Sammt, ausgeführt von Carl Giani.

Alles Treffliche aufzuzählen, was sich den genannten Gegenständen würdig an die Seite stellte, verbietet sich von selbst. Obgleich das Museum pflicht- und sachgemäss der Aufnahmejury Strenge vorgeschrieben hatte und manche Ausstellungslustige, namentlich in den Kronländern, ihre Unzulänglichkeit erkennend, ihre Anmeldungen wieder zurückgezogen hatten, war doch in allen kunstgewerblichen Kreisen ein schöner Ehrgeiz so mächtig gewesen, dass das ganze Unternehmen bei jedem Sachkundigen und Unbefangenen grosse Befriedigung hervorrief, ganz besonders auch bei den vielen Fachmännern, die aus den Nachbarländern herbeikamen. Niemand konnte verkennen, dass die österreichische Kunstindustrie nach langer Stagnation sich in entschiedener Bewegung vorwärts und aufwärts befand. Die Aussteller fühlten Muth und Selbstvertrauen gestärkt und sprachen in einer Adresse an den Director Eitelberger die Ueberzeugung aus, dass an dem «Ehrentage der österreichischen Kunstindustrie» dem Oesterreichischen Museum der grösste Antheil zukomme. Wir dürfen uns darauf beschränken, charakteristische Einzelheiten hervorzuheben, insbesondere wenn sie Gelegenheit bieten, neue Namen zu nennen.

Grosse Anziehungskraft übten ganze Zimmereinrichtungen aus, zu denen sich meistens mehrere Aussteller vereinigt hatten. So waren von der Firma Phil. Haas & Söhne mehrere Zimmer hergestellt in Verbindung mit Lobmeyr, Hanusch, dem Posamentir Drächler, dem Tapezier Schuh, dem Marmorarbeiter Francini, Tischler Michel u. A., Alles unter Leitung des Professor Storck. Hier war auch die prächtige Copie eines gold-durchwirkten altpersischen Teppichs im Besitze des Allerhöchsten Hofes angebracht. Franz Schönthaler hatte im Vereine mit C. Giani, dem Ofenfabrikanten B. Erndt u. A. ein «wohlfeiles Zimmer», von F. Schmidt & Sugg war ein Zimmer im Geschmack der deutschen Renaissance eingerichtet.

Wie sehr die Metallindustrie sich ausgebreitet und künstlerisch gehoben hatte, bewiesen die Bronzerausstellungen von Brix & Anders, Grüllemayer, Carl Haas, Hollenbach's Erben (Richter), Aug. Klein, dem Kunstverein für Böhmen, G. Lerl & Söhnen, Turbain, dem Maler Wachsmann in Prag, der den in Norddeutschland so beliebten Zinkguss pflegte. Kirchliche Gegenstände, figürliche Plastik, Beleuchtungsobjecte, Galanterie- und Bijouteriearbeiten zeigten durchwegs das Bestreben, es den französischen Erzeugnissen in Sorgfalt des Gusses und der Ciselirung gleichzuthun, und in allen Verschönerungsarten legten Schüler der Kunstgewerbeschule Zeugnis für den Einfluss dieses Instituts ab; so im Ciseliren neben C. Waschmann, St. Schwartz und Mayer, in der Emailmalerei Hans Macht, im Patiniren u. s. w.

In Eisenarbeiten hatten Hervorragendes beigetragen: Gschmeidler, Kitschelt's Erben, Scheler, Wolf & Comp., Salm'sche Giesserei in Blansko; in Alpaccasilber Schoeller & Comp. in Berndorf; in Gefässen, Geräthen und Schmuck aus Edelmetallen Klin-kosch, Biedermann, Hueber & Söhne, Ratzersdorfer, Reitsamer in Salzburg.

Mit Cameen erwarb sich Fr. Dörflinger Anerkennung, mit Arbeiten in Marmor etc. Baldi in Salzburg, Löwenstein'sche Fabrik in Oberalm, Ohrfandl in Klagenfurt, Pilz in Kaltenbach. Dem Laaser Marmor die verdiente Beachtung zu verschaffen, war dem Oesterreichischen Museum damals noch nicht gelungen.

Die Graveurakademie in Wien veranschaulichte in Arbeiten von Ant. Scharff, Josef Tautenhayn u. A. den Process der Medaillen- und Münzenerzeugung, Professor Rad-nitzky hatte Medaillen ausgestellt.

Künstlerische Leder- und Buchbinderarbeiten von L. Groner, A. Klein, Fr. Hollen-steiner, Mössl in Innsbruck, P. Pollak trugen wesentlich dazu bei, den Ruf der öster-reichischen Industrie auf diesem Gebiete zu befestigen.

Das weite Gebiet der Thonarbeit war in verschiedenen Richtungen sehr gut vertreten, auch Terracotten von De Cente in Wiener-Neustadt, die Wienerberger Fabrik, Hardt-muth in Budweis; Porzellan von Fischer in Herend, Fischer & Mieg, Haas & Czjzek, Wahliss; Porzellanmalerei von F. Jäckel und J. Zasche; Steingut von Klammerth und Slowak in Znaim, Schleiss in Gmunden.

Die böhmischen Glasfabriken und Glasraffinerien waren, theilweise unter der Führung der Firma J. & L. Lobmeyr in Wien, ziemlich vollzählig erschienen, und ihr Krystall- und Farbenglas und bemalte Waare bekundeten erfolgreiches Studium älterer Arbeiten. So sind zu nennen: A. Egermann in Haida, P. Eisert, Meyr's Neffe in Adorf, Hegenbarth in Haida, Kriesche in Steinschönau, Moser in Karlsbad, Rasch in Ulrichsthal, S. Reich & Comp., Schreiber's Neffen, H. Ullrich. Dazu kommen Glasmalereien von Geyling in Wien und Neuhauser in Innsbruck.

Gross war die Zahl der Möbeltischler, Rahmenfabrikanten, Vergolder, Bildschnitzer und Modelleure, von denen zu den früher erwähnten noch angeführt werden mögen Kleyhonz (Boulearbeiten), B. Ludwig, Rudrich, Trinkl, Bühlmayer, Machatzka, Oppelt, Pichler, Unters-berger in Gmunden, Josef und Minna Weitmann etc.

Ebenfalls sehr zahlreich waren die graphischen Künste repräsentirt durch die k. k. Hof- und Staatsdruckerei, die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, die Firmen Bader, Gerold, Waldheim, Reiffenstein und Rösch, Hölzel, Theyer & Hardtmuth und vor Allem durch Photographen.

Sehr befriedigend war es auch, dass zahlreiche Künstler, die nicht wie Storck, Teirich, Hauser u. s. w. sich berufsmässig mit dem Kunstgewerbe befassten, sich an der Ausstellung betheilig hatten, z. B. die Bildhauer Joh. Benk, Kundtmann, Mailler, Melnitzky, Pendl, Rössner, viele Maler, Zeichner, Kupferstecher. Vor Allem wurde offenbar, welche Ausdehnung das Feld der kunstgewerblichen Production in den zwei Jahrzehnten seit der ersten Londoner Ausstellung gewonnen hatte, und wie rüstig und verständig der Boden be-stellt worden war.

Zum Schlusse dürfen nicht übergangen werden Tapetendruck von Knepper & Schmidt und Berkan, Textilarbeiten mannigfaltigster Art von Blazincic, Bollarth, Giani, Isbary, Leitenberger, Metzner, Mirani, Schwestern vom armen Kinde Jesu, Thieben, Uffenheimer in Innsbruck.

Nach dem Schlusse der Ausstellung siedelte das Oesterreichische Museum mit seinen Sammlungen in das neue Gebäude über, in dem sich die Schule bereits eingerichtet hatte. Die Sammlungen konnten nun systematisch aufgestellt und katalogisirt werden: gruppirt nach Stoff und Technik und innerhalb einer jeden Gruppe wieder Ordnung nach Zeitalter und Stilen. Denn erster Grundsatz blieb, dass die Sammlungen für die Schaffenden, Lernlustigen, Bildungsbedürftigen vorhanden seien, dass die Künstler und Handwerker, Meister wie Lehrling, wissen können, wo das Gesuchte zu finden sei, dass ihnen womöglich vollständige Entwicklungsreihen zum Studium vorgeführt werden. Belehrung und Anregung, vorzugsweise durch Anschauung, sollte allen strebsamen Gewerbetreibenden geboten werden, ohne Einschränkung der Freiheit, ohne doctrinäre oder bureaukratische Bevormundung. Zum Stil mussten sie erzogen werden, zur Gesetzmässigkeit, aber nicht für einen Stil abgerichtet, neben dem sie kein Auge und Verständniss für das Charakteristische anderer Stilarten behalten würden. Das Programm war in seinen allgemeinen Zügen gleichlautend für das Museum und die Schule, und schöne Erfolge verschafften diesem Programme zahlreiche Anhänger auch im Auslande.

Die Kunstindustrie war in jenen Jahren vollauf beschäftigt. Sie zog Vortheil von der äusserst regen Baulust, von dem scheinbaren Geldüberflusse, von der gleichsam mühelosen Ansammlung neuer Reichthümer und dem Bestreben der Millionäre von gestern, es dem ererbten Besitze äusserlich gleichzuthun. Dazu kam noch, dass man sich in manchen Kreisen der Bevölkerung die übertriebensten, ausschweifendsten Vorstellungen von dem Segen machte, den die geplante grosse Ausstellung im Jahre 1873 über Wien und das ganze Land ausschütten werde. Natürlich war es Pflicht und Schuldigkeit der Kunstindustrie, der bei allgemeinen Ausstellungen jederzeit die Repräsentation zugebracht wird, sich zum Empfange der ganzen Welt glänzend zu rüsten! Um so schmerzlicher hatte sie es zu empfinden, als die Goldküste, die man schon so nahe vor sich gesehen hatte, wie ein Hauch verschwand, als ein Trugbild der Fee Morgana erkannt werden musste. Nicht nur imaginäre Millionen der Speculation, auch mühsam ersparte Tausende zerrannen an einem Maitage, Einschränkung wurde allgemeines Losungswort, und von ihr getroffen wurden in erster Reihe die Erzeuger schöner, nützlicher, aber nicht unentbehrlicher Dinge, eben diejenigen, denen die Hoffnung auf Lohn für ihre der Ausstellung gebrachten Opfer ohnehin zerstört worden war!

Die Enttäuschung war bitter. Vor wenigen Jahren hatte man noch mit einer gewissen Berechtigung hoffen können, die Erbschaft des zu Boden geworfenen Frankreich anzutreten, und nun hatte die Ausstellung französische Niederlagen nach Wien gezogen, um die ohnehin so gesunkene Kauflust nach Paris zurückzulenken. Um der Entmuthigung einigermaßen entgegenzutreten, rief Eitelberger 1873 die Weihnachtsausstellungen ins Leben, die zu einer stehenden Einrichtung wurden und Nutzen brachten. Die verheerenden Wirkungen des «Krachs» von 1873 konnten sie freilich nicht ungeschehen machen, — um so weniger, als sie sich weit über Wien und Oesterreich hinaus erstreckten. Werkstätten und Magazine waren überfüllt, und wie Jahre lang Verschwendung in der Mode gewesen war, so war es nun Einschränkung, auch wo sie nicht vonnöthen gewesen wäre; wie früher den Luxus, meinte man jetzt übertriebene Sparsamkeit seinem guten Rufe, seinem Geschäftscredit schuldig zu sein. Woher sollte die Hilfe kommen?

Man wandte wohl einen beliebten Vergleich auch auf diesen Fall an: die Wunden, die eine misslungene Ausstellung geschlagen, werde eine gelungene wieder heilen. Doch diese Lehre fand zunächst keinen Glauben. War doch die Ausstellung nicht die Ursache des Unheils gewesen, sie hatte nur den Ausbruch der finanziellen Krisis beschleunigt. Immerhin hatte



man dabei auch die Schattenseiten der grossen Ausstellungen kennen gelernt, dachte über deren wirtschaftliche Bedeutung anders als früher. Sie waren oft friedliche Schlachten genannt und mehr Aehnlichkeiten dafür entdeckt worden, als wirklich vorhanden sind. Denn da gibt es keine Heeresleitung, die an letzter Stelle verantwortlich gemacht werden könnte. Man glaubt wohl die Streitkräfte der Gegner zu kennen, allein ihre Vorbereitungen zum Wettkampfe können leichter geheimgelassen werden als die Rüstungen für einen wirklichen Krieg, so dass der Aufmarsch die grössten Ueberraschungen bringen kann. Es werden nicht grosse Schlachten der modernen Zeit geschlagen, sondern Einzelkämpfe wie in alten Zeiten, jeder Industriezweig hat mit zahllosen Kämpfern zu ringen, und der Sieg hängt zu oft nicht von Tüchtigkeit und Tapferkeit, sondern von unberechenbaren Nebenumständen ab. Rüsten muss sich daher jeder Aussteller aufs Aeusserste, grosse Kosten aufwenden, für die ihm ausreichende Entschädigung auch bei glänzendem Ausfall des ganzen Unternehmens keineswegs gewährleistet ist. Mit Recht wurde gefragt, ob es billig sei, die Aussteller auch noch durch Beisteuern zu dem Betriebsfonde des Ausstellungsunternehmens zu belasten, und forderte, dass im Falle eines Ueberschusses zuerst die sogenannten Platzzinse an die Aussteller zurückzuzahlen seien, — ein Anspruch, der lange Zeit mit Zähigkeit bekämpft, aber endlich doch als berechtigt anerkannt worden ist. Das Wort «Ausstellungsmüdigkeit» kam auf und sie trat zurück nur zu Gunsten von Unternehmungen, die bei bescheidenerem Umfange auch geringeren Aufwand und gleichzeitig leichteres Beachtetwerden zu verheissen schienen. Aber auch in kleinen Verhältnissen musste die Unternehmungslust eingedämmt werden, da allerorten der Versuch gemacht wurde, Jahrmärkte, Kirchtage und andere Volksfeste mit Hilfe staatlicher Unterstützung zu Industrie-Ausstellungen aufzuputzen.

Das erste Unternehmen, dem die österreichische Kunstindustrie, wiewohl zögernd, wieder Interesse zuwandte, war die deutsch-österreichische Kunst- und Kunstgewerbe-Ausstellung in München im Jahre 1876. Und sie hatte das nicht zu bereuen. Die freundschaftlichen Beziehungen zu Bayern hatten durch politische Ereignisse keine Einbusse erlitten, München besitzt einen sehr schätzbaren Vorzug in dem aus dem Jahre 1854 stammenden Glaspalaste, und die Vereinigung von hoher und decorativer Kunst bildete eine neue Anziehungskraft. Oesterreich stellte sich denn auch in München und 1877 in Amsterdam, wo ein internationaler Wettstreit um die Lösung bestimmter Aufgaben veranstaltet wurde, so vortheilhaft dar, dass von Fremden das Wort «an Siegen und an Ehren reich» neidlos auf unser Kunstgewerbe angewendet wurde. An beiden Plätzen hatten das Oesterreichische Museum mit der Kunstgewerbeschule die Führung, das Hauptverdienst um die Vorbereitung und Durchführung des Feldzuges — um auch einmal jenes Bild anzuwenden! — erwarb sich in beiden Fällen wieder Josef Storck, und neben der alten Garde der Industriellen verdienten sich mehrere Jüngere die Sporen, z. B. der Fayencefabrikant Schütz in Cilli und der Goldschmied Lustig mit seinen Nielloarbeiten.

Solche Erfolge der österreichischen Kunstgewerbe trugen viel dazu bei, den Wettstreit überall wieder anzufachen. Schneller, als wünschenswerth gewesen wäre, folgten einander, sich zwischen die grossen Unternehmungen zu Paris (1867, 1878, 1889) einschubend, allgemeinere und Specialausstellungen, und wenn auch bei letzteren der eigentliche Zweck davon weitab lag, wusste man meistens einen Vorwand zur Einbeziehung der Kunstindustrie zu finden, die nun einmal für Ausstellungsbesucher den grössten Reiz zu entfalten pflegt. Der Niederösterreichische Gewerbeverein machte zuerst 1880 den Versuch, aus dem Mittelgebäude der Weltausstellung von 1873, der sogenannten Rotunde, durch eine Gewerbe-

ausstellung die trüben Reminiscenzen zu verbannen, wiederholte das Unternehmen 1888 und trifft die Vorbereitungen zu einer Jubiläumsausstellung für 1898. In Berlin wurde 1886 der Kunstindustrie Oesterreichs eine besondere Vertretung neben der hohen Kunst gewährt, und auch dort behauptete sich unser Kunstgewerbe mit vollen Ehren. Bedeutungsvoll sollte es werden, dass in Berlin zum ersten Male die Schoeller'sche Metallwaarenfabrik in Berndorf mit figuralen Erzgüssen auftrat. Als zehn Jahre später eine Neugestaltung der einst durch den Bildhauer Anton Fernkorn eingerichteten Kunst-Erziesserei in Wien sich als nothwendig erwies, stimmten alle Sachverständigen für die Uebertragung der Leitung an Arthur Krupp, den jetzigen Besitzer der Berndorfer Fabrik, der ihr die höhere Richtung gegeben hatte.

Von grosser Wichtigkeit für alle neueren Erfolge der Kunstindustrie wurde aber die vom Obersthofmeister Prinzen Constantin Hohenlohe eingeführte Neuerung, dass die bei Verleihung von Hoftiteln zu entrichtenden Taxen in einen eigenen Fonds fliessen, aus dem die Mittel für Herstellung kunstgewerblicher Arbeiten in Oesterreich und Ungarn bewilligt werden können. Die Direction des Oesterreichischen Museums ist darnach befugt, Vorschläge zu machen und nach erlangter Bewilligung des genannten Hofamtes die Ausführung zu überwachen. Dadurch ist es möglich geworden, bewährte Kunstindustrielle zur Herstellung bedeutenderer Werke zu bestimmen, ohne dass sie genöthigt wären, den gesammten Aufwand für Zeichnungen, Modelle u. s. w. gleich auf den Preis eines, des ersten Exemplars zu schlagen; und diesseits und jenseits des Weltmeeres haben solche Werke stets neue Bewunderung erregt. Fürst Hohenlohe bewahrte dieser Institution bis zuletzt das regste Interesse.

Ebenso hat die im Jahre 1884 von dem Verfasser dieses Berichtes angeregte Gründung des «Wiener Kunstgewerbevereines» die daran geknüpften Erwartungen gerechtfertigt. Es kam darauf an, die Verbindung zwischen den beiden unter dem Namen «Oesterreichisches Museum» vereinigten Bildungsanstalten und der vaterländischen Kunstindustrie in eine feste Form zu bringen, damit das Zusammenwirken auch in Zukunft gegen Störungen durch wechselnde Stimmungen oder Strömungen auf der einen oder anderen Seite sichergestellt bleibe. Der Kern der Wiener Industriekreise war sofort für den Gedanken gewonnen, der durchlauchtigste Protector Erzherzog Rainer genehmigte den Plan und hatte die Gnade, auch das Protectorat über den Verein zu übernehmen. Nun war eine Stätte geschaffen, an der alle gemeinsamen Interessen erörtert und berathen werden konnten, eine Vertretung des österreichischen Kunstgewerbes, die als solche auch von dem k. k. Handelsministerium, der Handels- und Gewerbekammer für Niederösterreich und anderen Behörden und Corporationen anerkannt wurde. Die vornehmste Aufgabe des Vereines ist, zu allen Ausstellungsfragen Stellung zu nehmen und in Fällen der Betheiligung geschlossen aufzutreten, und dieses System hat insbesondere dem Auslande gegenüber (z. B. in Antwerpen, Brüssel etc.) den besten Erfolg gehabt. Die permanente Ausstellung in einigen Sälen des Museums und die eigene Vereinszeitschrift «Blätter für Kunstgewerbe» vermitteln ununterbrochen den Verkehr mit dem Publicum. Sind wir berechtigt, auf den dauernden förderlichen Einfluss des Vereines zu hoffen, dem voraussichtlich auch die von Seiner Majestät allergnädigst bewilligte Ueberlassung eines Theiles der durch Umlegung des Wienflusses gewonnenen Baufläche für Zwecke des Museums zugute kommen wird, so ist es nur Pflicht, der hingebungsvollen Thätigkeit der beiden ersten Vereinspräsidenten Rudolf v. Waldheim und Alois Hanusch dankbar zu gedenken.

Die Geschicke des Kunstgewerbes werden von verschiedenen Umständen mitbeeinflusst. Doch lässt die Erstarbung und Erhöhung des gesammten Gewerbfleisses Oesterreichs im Verlaufe von fünfzig Jahren mit Zuversicht ein gleichmässiges Fortschreiten erwarten. Wir haben die Freude, fort und fort in erster Reihe Namen zu begegnen, die bereits vor dem gedachten Zeitraume guten Klang hatten. Der arme Webergeselle Philipp Haas in Wien legte 1810 mit einem Capitale von 60 fl., die er als Preis in der Manufacturzeichenschule erworben hatte, den Grund zu dem von seinem Sohne Eduard zur höchsten Blüthe gebrachten Welt-hause; Ludwig Lobmeyr erhob das väterliche Geschäft zu dem ohne Nebenbuhler dastehenden im Fache der Glasfabrication; David Hollenbach († 1871) und Alois Hanusch entwickelten die Wiener Gürtlerei zu der überall hochangesehenen Bronzekunstindustrie; die Firmen Leitenberger, Regenhart und noch manche unserer angesehensten reichen bis in das 18. Jahrhundert zurück. Heute sind die künstlerischen Ueberzeugungen, auf Grund deren jene Führer gross wurden, in weiten Kreisen befestigt. Und so werden dem bewussten begeisterten Streben in unserem Bürgerthum, das der Allerhöchsten Huld und des einsichtigen Schutzes der Regierung sicher ist, die kunstfreundlichen besitzenden Classen auch fernerhin die Treue bewahren zur Ehre der Heimat und zu eigener Befriedigung.

Wien, im Herbst 1897.

