

Energien, in jungen Jahren der Reihe nach Löwenjäger und Nordpolfahrer, zeit-  
 lebens aber einer der verlässlichsten Freunde von Kunst, Wissenschaft und Litteratur.  
 Der starke Förderer Makarts und Canons, wie Payers und Weyprechts, dazu  
 einer der kundigsten Sammler mittelalterlicher, namentlich gotischer Kunst. Aus  
 dieser Sphäre heraus unternahm er die (schon kurz erwähnte) Wiederherstellung  
 seiner Burg Kreuzenstein bei Wien, an der er viele Jahre als „Selbstarchitekt“  
 fortarbeitete, mit Karl Gangolf Kayser als rechter Hand für die technischen Be-  
 dürfnisse. Anfangs war es bloß auf eine Familiengruft abgesehen, nach und nach  
 aber wurde die Burg eine Art Wohnmuseum, ja ein modern-altertümliches Ritter-  
 gedicht, in das der Bauherr zahlreiche alte Kunstdenkmäler seines Besitzes sinnig  
 mit verbaut hat. So lebt der alte Geist in eigentümlicher Echtheit darin fort,  
 obgleich doch ein Werk unserer feinschmeckerischen Neuzeit entstanden ist. Ein  
 Hochmoderner wie der Pariser Eugène Grasset, der seinen „quatre fils Aymon“  
 krause gotische Burgen mit der spitzen, dünnen Zeichenfeder in die Luft baut,  
 müßte auch an einem Werke von der Greifbarkeit der Burg Kreuzenstein seine  
 helle Freude haben.

### 5. Das Kunstgewerbe.

Die große Sparzeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts brachte es mit  
 sich, daß vom Kunsthandwerk nachgerade nur noch das Handwerk übrig blieb.  
 Auch dieses in seinen einfachsten Zweckformen, allerdings von „altwienerischer“  
 Unverwüstlichkeit. Wie sich daraus doch ein gesunder Stil, der „Biedermaier“, ent-  
 wickelte, ist schon ausführlich dargelegt worden. Selten aber ergab sich Anlaß zu  
 besonderer Anstrengung. So als Fürst Liechtenstein in den Jahren 1836—1846 sein  
 Palais in der Bankgasse, Schloß und Kirche in Eisgrub neu einrichten ließ. Der schon  
 erwähnte Tischlermeister Leistler, damals der erste in seinem Fache, besorgte dies  
 für Wien in einer Art neuem Rokoko, für Eisgrub in der damals beliebten englischen  
 Gotik, mit großer Gediegenheit des Wiener Handwerks. Der Fürst ließ aber auch  
 schon Londoner Arbeiter kommen. Auf der ersten Londoner Ausstellung (1851) fiel  
 Leistler durch Mahagonimöbel in überreichem Rokoko auf, die aber selbstverständlich  
 keine Nachahmung fanden. Die Paläste und Schlösser, die damals restauriert  
 wurden, waren voll „unkünstlerischer“ Pracht. Jakob v. Falke, der gleich Eitelberger  
 diese „Verkommenheit“ als „warnendes Exempel“ aufzustellen pflegt, erzählt, wie man  
 im Palais Fries, jetzt Pallavicini, am Josefsplatz Zauners Reliefs herunterzuschlug,  
 um die Wände mit buntgeblumten Pariser Seidentapeten zu bespannen. Die  
 grellen, naturalistischen Blumen trat man damals sogar mit Füßen, denn auch für  
 Teppiche wußte man nichts Besseres. Polstermöbel von orangegelbem Atlas stellte  
 man an blau bespannte Wände, rote Möbel und Vorhänge waren bei weißen  
 Wänden obligat, und schwere Vergoldung that das Uebrige. Selbst der Münchener  
 Thronsaal weiß ja nichts Schöneres als diesen derben Dreiklang. Die einst so  
 blühende kaiserliche Porzellanfabrik stand nicht mehr unter künstlerischer, sondern  
 unter chemischer Leitung und arbeitete nur für den gewöhnlichsten Bedarf, bis sie

1864 an Alterschwäche verschied. Porzellan und Glas lieferte dann Böhmen. Silberzeug wurde bloß nach dem Gewicht geschätzt, die Formen wurden einfach schabloniert und gestanzt. Wenn einmal ein Wettrennpreis zu machen war, gab der „sinnlose Naturalismus“ silberne Palmenbäume mit lagernden Karawanen u. dgl. ein. Auch bei Schmuck galten nur noch Goldwert und Edelsteine. Bloß die Wiener Galanteriewaren, die man dann seit 1867 articles de Vienne nannte, erhielten sich eine gewisse Feschheit und auch technischen Reiz. Um die Erfindung stand es schlimmer, insbesondere wandte man die Formen sinnwidrig an; man erinnere sich nur an die Jockeymütze und das Hufeisen, die als Tintenfässer, Broschen, Appliken, Griffe u. s. w. allgegenwärtig waren. In der Ledergalanterie bahnte dann Girardet die Besserung an, für den auch Van der Nüll arbeitete. Er ist der früheste große Kunstindustrielle Neu-Wiens und prägte einer Epoche, die man die Albumzeit nennen könnte, seinen Stempel auf. Was das Publikum anbelangt, war ihm selbst der Begriff, was Kunstgewerbe ist, so völlig abhanden gekommen, daß noch die Jury der Wiener Weltausstellung Mühe hatte, sich „Kunstwerke“ vom Leibe zu halten, wie jenen Tannenbaum, den eine Dame aus unzähligen echten Nähnadeln zusammengesetzt hatte. Sie setzte Himmel und Hölle in Bewegung, um die Aufnahme dieses Nadelbaumes zu erzwingen.

Dann kamen nach und nach Symptome der Besserung. Ein bei Leistler beschäftigter Bildhauer, Franz Schönthaler, bahnte die Gesundung des Möbels an. Er hatte 1851 die Palais Koburg und Harrach, 1880 das Palais Stamež-Mayer einzurichten. Dies führte er, wenn auch nach den herrschenden Pariser Mustern, sehr tüchtig durch. Dann kamen die tonangebenden Architekten auch über die Tischlerei und drängten ihr jeder seinen Stil auf. Der Dombaumeister Ernst machte alle Möbel gotisch, aber nicht holzgotisch, sondern steingotisch, mit einer Formempfindung wie für eine Kirche aus Sandstein. Die gotische Einrichtung des Albrecht Dürer-Vereins, dieses Künstlerhauses des damaligen Wien, blieb ein Denkmal dieser Schreckenszeit. Ernst redigierte auch den ersten Jahrgang der vom neuen Gewerbeverein herausgegebenen illustrierten Zeitschrift, die den Handwerkern lauter gotische Musterblätter brachte. Sie ging natürlich daran zu Grunde. Um sie zu retten, übertrug man die Redaktion des zweiten Bandes Theophil Hansen, der wieder das ganze Kunsthandwerk hellenisieren wollte. Auch damit drang man nicht durch und die Zeitschrift ging ein. Mehr Glück hatte Van der Nüll, dessen eklektischer, aber doch selbstschaffender Geist sich im Ornamentalen mit besonderer Lust erging. Von seinen Gehilfen (Storck, Gugitz u. a.) unterstützt, machte er das neue Opernhaus zu einer praktischen Akademie des Kunstgewerbes. Zu einer gewissen Zeit waren da über hundert Kunsthandwerker thätig. Auch Ferstels Geschmack erwies sich fruchtbar. Die Art, wie er am neuen Bankgebäude romanisierende Formen frei verwendete, fand Anklang. Auch hatte er anbahnenden Mut, wie denn das Eisengitter dieses Gebäudes gegen die Freilung hin seit unvordenklicher Zeit wieder das erste geschmiedete Eisenwerk in Wien war. Er übertrug es dem Schlossermeister Berndt, der aber, da die Kunst des Eisenschmiedens völlig verloren gegangen war, dieses Eisen durch Silberarbeiter schmieden lassen mußte. Dann kam Hilfe von Seite der Theorie. Schon 1856 wurde unter dem Freiherrn

von Czoernig die „k. k. Central-Kommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale“ gegründet, die gleichfalls „Mitteilungen“ herausgab. Diesem gelehrten Kreise gehörten damals G. Heider, Camesina, Eitelberger, Essenwein und Karl Weiß an, später kam noch Friedrich Schmidt dazu. Der Blick, der sich ihnen in das Kunstgewerbe des Mittelalters öffnete, zeigte unsere Zurückgebliebenheit. Von so manchen Techniken, wie Email, Niello, war jede Spur erstorben. Der Gedanke lag nahe, hier erweckend zu wirken, und zwar mit Hilfe des hohen Klerus. Der spätere Graner Primatialarchitekt Eippert entwarf Goldschmiedearbeiten für den Erzbischof von Olmütz, Landgrafen zu Fürstenberg. Die Firma Brig und Anders schlug diesen Weg ein. Karl Giani nahm, während die Damen noch Genrebilder und Blumensträuße in Kreuzstich stückten, für seine gestickten Paramente die Muster und Techniken des Mittelalters wieder auf, die nur noch in Döbling bei den Schwestern vom armen Kinde Jesu, Zöglingen der Nachener Schule, heimisch waren. Die Buchbinderei erwies sich dem mittelalterlichen Einfluß weniger hold. Im Sommer 1860 endlich schrieb Falke, auf Eitelbergers Wunsch, in der „Wiener Zeitung“ eine Artikelreihe, der er dann eine im „Wanderer“ folgen ließ. Damit begann die journalistische Erziehung des Publikums zum Verständnis eines besseren Kunstgewerbes und auch die Sammlung alter Muster wurde angeregt. Als dann die Stadterweiterung begann, folgte ein praktischer Aufschwung. Hansen richtete seine Bauten auch ein und war gewissenhaft genug, bis zur letzten Borte herab alle Details der Einrichtung selbst zu zeichnen, ja zu modellieren. Er warf den landläufigen französischen Kram über Bord, wofür er freilich den immer bereiten Jorn der Tapezierer im Duzendstil erntete. In welchem Maßstabe sein Einrichtungsstil schuf, sei durch eine Ziffer gekennzeichnet; im Palais Epstein kostete die Dübellsche Tischlerarbeit allein über 100 000 Gulden. Hansen hielt es aber nicht unter seiner Würde, auch das Café Hembisch am Schottenthor einzurichten und Gläser für Lohmeyr zu erfinden. Uehnlich dachten Ferstel und Schmidt.

Der 12. Mai 1864 ist ein wichtiger Tag in der Entwicklung unseres Kunstgewerbes. An diesem Tage wurde das k. k. Oesterreichische Museum für Kunst und Industrie eröffnet, vorläufig im Ballhause, mit 2000 entlehnten Gegenständen. Den schöpferischen Gedanken dazu faßte Erzherzog Rainer auf der Londoner Weltausstellung von 1862, bei der Beobachtung der Fortschritte, die das englische Kunstgewerbe seit der ersten Londoner Weltausstellung von 1851 gemacht hatte. Dieser Erfolg war durch die Errichtung des South Kensington-Museums erzielt worden, und zur Errichtung einer solchen Anstalt in Wien regte nun der Erzherzog noch in London den damaligen Professor der Kunstgeschichte, Rudolf von Eitelberger, an. Dieser ging mit aller Thatkraft ans Werk, und ein kaiserliches Handbillet vom 7. März 1863 befahl bereits die Gründung des Museums. Erzherzog Rainer übernahm das Protektorat, Eitelberger (Ritter von Edelberg, geb. Olmütz 1817, gest. 1885) wurde der erste Direktor, unter dem das Museum einen großen Aufschwung nahm, ja zu internationaler Wichtigkeit als Musteranstalt und Pflanzstätte gelangte. Unter den Personen, die sich für das Unternehmen besonders einsetzten, ist Graf Edmund Zichy, Vorsitzender des Kuratoriums, hervorzuheben. Er hatte schon früher aus eigenem Antrieb bahnbrechende Versuche gemacht, z. B.

den Kunstguß zu beleben; doch mußte er die phantasievollen allegorischen Darstellungen in Silber, die er als Montierung eines ungarischen Prachtfabels bestellte, noch in Florenz gießen lassen. Das Museum gab „Mitteilungen“ heraus, veranstaltete Vorlesungen und legte eine eigne Sammlung an. Das Publikum fühlte sich angezogen, und einige Größen des Kunstgewerbes, welche die Bedeutung des Museums rasch erkannten, schlossen sich innig an; voran der Seidenfabrikant Karl Giani, dann Ludwig Lohmeyr, Eduard v. Haas u. a. Um unmittelbar ins praktische Leben eingreifen zu können, eröffnete das Museum 1867 in der „Gewehrfabrik“ seine Kunstgewerbeschule, deren Direktor Josef Storck (1830—1902) wurde. Am 4. November 1871 legte der Kaiser den Schlüsselstein des ferstelschen Musealbaues und eröffnete darin eine Ausstellung, die den Stand des ganzen österreichischen Kunstgewerbes vorführen sollte. Im rastlosen Weiterarbeiten entstanden zahlreiche Fachschulen, sowohl in Wien, als auch in der Provinz. Ein Kurs für Zeichenlehrer, unter Laufberger, eine Gipsgießerei wurden eingerichtet, zahlreiche illustrierte Druckwerke herausgegeben.

Schon auf der Pariser Weltausstellung von 1867 sah man die ersten Regungen des neuen Geistes. Auf jener Eröffnungsausstellung des Museums, 1871, stellte man unter anderem zum erstenmale jene „Interieurs“ zusammen, die seither überall nachgeahmt werden. Es waren dies ein kostbar in Seide ausgestattetes Damenzimmer und ein grünes, im Holz schwarzes Herrenzimmer von Philipp Haas und Söhnen, dann ein altdeutsches Zimmer in Eichen von J. O. Schmidt. Auf dieser Ausstellung trat auch die Silberfirma Klinkosch zum erstenmale in den Vordergrund. Auf der Wiener Weltausstellung 1873 feierte das Oesterreichische Museum den ersten öffentlichen Triumph seiner Lehren. Die Geschmacksreform war zum Durchbruch gekommen, in der Hauptsache natürlich an der Hand der italienischen Renaissance, aber doch mit gewissen neuwienerischen Eigenschaften, da die Einrichtungskünste sich notwendig dem herrschenden Baugeschmack anschließen mußten.

Die Textilkunst hatte durch die ziel- und stilbewußte Energie eines Eduard v. Haas den Umschwung vom unverblühten Naturblumengeschmack zur orientalischen Teppichkunst vollendet. Seine Fabriken in Gumpendorf und Ebergassing wurden dafür maßgebend. Er brachte bereits geknüpft Smyrnateppiche von kolossaler Größe zu stande. Die besten Muster des Museums dienten ihm dazu, aber er selbst legte bald eine eigene kostbare Sammlung von Originalen an. Ein Prachtstück seines talentvollen Orientalisierens war die golddurchwirkte Sammtdecke, nach einem persischen Original in München, die der Kaiser von der Ausstellung weg dem König Viktor Emanuel verehrte. Auch von mittelalterlichen und anderen Anregungen ließ Haas sich befruchten, seine damaligen Interieurs waren schöne Ergebnisse davon. Merkwürdigerweise hatte Karl Giani mit seinem mittelalterlichen Stilisieren der kirchlichen Prachtstoffe fast gar keinen Erfolg. Desgleichen mußte die ansehnliche Shawlweberei (Hlawatsch und Isbary), die sich selbst in England und später in Amerika Absatz verschafft hatte, dem Wechsel der Mode unterliegen. Dagegen entwickelte sich die Kunststickerei, dank der vom Handelsministerium errichteten Fachschule unter Emilie Bach, so reich, daß sie nach und nach von der Weißstickerei bis zur Nadelmalerei alle Techniken umfaßte. Die

Renaissance, der Orient und die nationalen Hauskünste boten die Muster, letztere namentlich auch für die farbige Schmückung des Leinenzeugs, die vom Museum aus trotz alles anfänglichen Nasenrumpfens das gesamte deutsche Haus eroberte. Der Spitzenkurs, der die älteren Manieren systematisch pflegte und dazu namentlich Mädchen aus dem Erzgebirge heranzog, fand bald Ableger in allen Kronländern, so daß die österreichische Spitze kampffähig wurde. Die private Keramik begann, nachdem die Wiener „Aerarial-Porzellan-Manufaktur“ 1864 eingegangen war, zunächst deren Produkte nachzuahmen und ihr falsches Alt-Wien, sogar mit dem blauen Bindenschild des Erzherzogtums markiert, ging flott bis nach Amerika. Die Wiener Porzellanmalerei (Stadler, Kadlec u. a.) machte dabei einen neuen Vorstoß. Die Thätigkeit Fischers in Herend und Isolnays in Fünfkirchen machte sich auch auf dem Wiener Markte fühlbar; vom Museum aus befruchteten sich die Porzellanfabrik Haas und Czizek in Schlaggenwald und die Fayencenfabrik Ditmar in Znaim. Von Deutschland her, wo die deutsche Renaissance die Oberhand gewonnen hatte, drang im Gefolge derselben der grün, braun oder bunt glasierte Kachelofen ein und verdrängte den bisher souveränen weißen Ofen. Für das Glas war der gesunde Kunststimm Ludwig Lobmeyrs maßgebend. Er wurde der Reformator des böhmischen Krystallglases, indem er die im Museum ausgestellten englischen Krystallgläser von James Green durch reine und logische Form und eine dem Bergkrystall der Renaissance abgelernte Gravierung vollendetster Art zu übertreffen suchte. In dieser Richtung wurde Lobmeyr weltberühmt und beherrschte bald das ganze Glaswesen. Farbige Glas wurde außer ihm auch von der gräflich Harrach'schen Fabrik in Neuwelt in großer Mannigfaltigkeit erzeugt, ohne jedoch Venedig den Rang abzulaufen. Dagegen ist es der Tiroler Glasmalereianstalt und der Seylingschen in Wien gelungen, sich bei dem allgemeinen Farbigwerden des Lebens auch das bürgerliche Haus zu erobern.

Die Metallgewerbe blieben hinter dieser Entwicklung nicht zurück. Wenn man die Namen Albert Milde, Ludwig Wilhelm, V. Gillar, Gridl, Biro nennt, steigt im Geiste sofort das Bild einer formenreichen und handfertigen Schmiedeeisenkunst auf. Die Mode der deutschen Renaissance ließ sie selbst in die Gemächer eindringen und sich des verschiedensten Hausgeräts bemächtigen. Das Wiener Schmiedeeisen wurde so anerkannt, daß Milde selbst in London eine Niederlage hielt. Unter dieser Richtung litt natürlich die Bronze, die aber trotzdem eine förmliche Blüte erlebte. Die Wiener Bronze hatte übrigens einen langen und schweren Leidensgang hinter sich, der hier kurz skizziert sei. Nach dem Gusse des Kaiser Josef-Denkmal's, der noch im k. k. Artillerie-Gußhause stattfand, war man mit den Brunnenfiguren Jos. Martin Fischers wieder zum Blei der Barockzeit zurückgekehrt. Den Bronzebedarf Wiens deckte vierzig Jahre lang, bis etwa 1835, Josef Georg Danninger, der Allgewaltige der Stuhuhren, der Kron- und Wandleuchter u. s. f. Ueber solche Gebrauchsgegenstände kam er bei der Enge der damaligen Kunstanschauung und Lebensgewohnheit nicht hinaus. Er hatte sich dazu eine bequeme Art von Empire- oder Canovastil zurechtgelegt. Josef Glanz aus Preußen gründete 1831 eine Eisengießerei und richtete sich 1838 für Bronze-guß ein. Er bestand bis nach 1850; Turbain war Gehilfe bei ihm. Dann errichtete

John Morton seine große Fabrik, die eine neue Bronzevergoldung in Schwung brachte; sie wurde später durch die galvanische Vergoldung verdrängt. Auf ihre Vergoldung war die Wiener Bronze damals stolz, auf ihre Formen durfte sie das nicht sein. Ein naturalistisch verballhorntes Rokoko herrschte vor; figürliche Bronzen tauchten selten auf, und dann waren es meist Statuetten, die ein Aristokrat bei Alexy, Kumpelmayer oder Preleuthner bestellte. Zu Ende der vierziger Jahre, als Haas und August Klein ihre Fabriken gründeten, kam auch für die Bronze eine frischere Zeit. Der Ansbacher David Hollenbach setzte sich 1840 für Jahrzehnte fest; er begriff die Zeit und ihr Wollen, so daß er Hansen und seine Plejade trefflich versorgen konnte. Er starb 1871. Mit ihm wetteiferte die 1847 gegründete Fabrik von Dziedzinski und Hanusch. Sie führte unter anderem den vom Kaiser bestellten großen Tafelaufsatz aus, der die Wiener Weltausstellung schmückte und in Silber ein prächtiges Gegenstück an Klinkoschs Tafelaufsatz für den Grafen Edmund Zichy hatte. Die ferstelschen Kandelaber in der Votivkirche, der Schmidtsche Riesenluster im Sitzungssaal des Rathhauses, der Osterkandelaber, den der Kaiser für die Kirche della Anima in Rom arbeiten ließ, die Bronzeverzierungen am Denkmal Maria Theresias sind ihr Werk. Eine Zeitlang drängte der Kunsteisenguß die Bronze zurück. Der geniale Baron Karl Reichenbach, Entdecker des Kreosots, Paraffins u. dgl. m., aber auch der mystischen Naturkraft des „Od“, goß in Blansko Eisen. Aus der dortigen fürstlich Salmischen Gießerei stammen auch die beiden gußeisernen Hunde, die er am Eingange zu seinem Schloß am Fuße des Cobenzl aufstellte. Von Blansko aus griff das Gußeisen um sich. Als die jungen Architekten sich in Altlerchenfeld und am Opernring zu rühren begannen, riefen sie auch nach Bronze. Da wurde auf den Rat der Grafen Leo und Franz Thun das k. k. Artillerie-Gießhaus wieder in eine k. k. Kunst-Erzgießerei, nach Münchener Muster, umgewandelt. Man mußte dies schon der großen Denkmäler wegen thun, die fernkorn zu gießen hatte. In Turbain erstand ihr ein kräftiger Mitbewerber. In der Zeit vor dem Krach wurde Wiener Bronze schon in 233 Fabriken gearbeitet, deren Jahresproduktion einen Wert von 1<sup>1</sup>/<sub>2</sub> Millionen Gulden ausmachte und die selbst über den Ozean ging. An technischen Verbesserungen fehlte es nicht. So wurde durch Seidan und Chadt das Email wieder eingeführt, das im Lehr- und Versuchsatelier des Professors Hans Nacht eine vielfarbige Ausbildung erfuhr. Auch das italienische Niello wurde wieder lebendig und durch Karl Lustig zu einer „Goldniellomosaik“ erweitert, die das sogenannte „Tula“ mit eingelegtem Gold höhete. Alle diese Techniken, zu deren Förderung mancher Betrag aus dem „Hofstiftelstiftungs“ verwendet wurde, bewährten sich auch bei den Juwelieren, unter denen der vielseitige Raxersdorfer eine bunte Spezialität ausbildete und Biederermann, wie Castellani in Rom, wieder zu antiken Formen griff. Durch die Errichtung der Eiselierschule unter Professor Stefan Schwarz und der chemisch-technischen Versuchsanstalt unter Kosch trug das Oesterreichische Museum wesentlich zum Fortschritt der Metalltechnik bei. Dadurch wurde unter anderem ein Hauptfehler der Wiener Bronze, die mangelhafte Behandlung der Oberfläche, beseitigt. Der vollkommene Rohguß galt bei vielen Künstlern als das Ideal; noch das Beethoven-Denkmal ist fast gar nicht über-

arbeitet. Die mancherlei reizvollen Tönungen, welche die Pariser und Japaner durch künstliche Patinierung ihrer Bronzen hervorbrachten, waren in Wien, wie eine eigene Bronze-Enquête noch 1873 feststellte, völlig unbekannt. Die Hollenbachsche Fabrik ließ sich zuerst darauf ein. Doch war das Verständnis in dieser



Abb. 221. Kästchen in Ebenholz, vergoldeter Bronze und Email von Razersdorfer in Wien.

Hinsicht auch viel später noch selbst in sogenannten Fachkreisen vielfach sehr schwankend und lückenhaft. Ein drastisches Exempel dafür lieferte noch 1882 der tragikomische „Patinakrieg“ um die angeblich reinigungsbedürftigen Erzfiguren des Kaiser Max-Grabmals in der Innsbrucker Hofkirche, wo nur mit Mühe eine große Kommissionsblamage vermieden wurde.

Die Wiener Ledergalanterie hat sich während dieser ganzen Entwicklung ihre frische, um Einfälle nie verlegene Weise bewahrt. Die Werkstätten von Anton Groner, August Klein und Weidmann sorgten dafür. Auffallend war übrigens, daß dabei das Leder selbst immer mehr von anderweitigen Schmuckelementen überwuchert wurde. Durch das Lederrelief von Paul Pollak und Friedrich gelangte es wieder zu seinem Rechte, und die Handpressung mit Gold und Farbe war namentlich für die Bucheinbände eine Wohlthat. Eine der mancherlei Spezialausstellungen des Museums, die für Bucheinbände, hatte diesen Weg zum Heil gewiesen.

Die Wiener Holzmöbel machten selbstverständlich die ganze Renaissancebewegung am pünktlichsten mit. Da sie sich der Architektur am engsten anschließen, warfen sich die Architekten besonders gern auf diesen Gewerbebezweig. Die Wiener Tischler (Jrmeler, Franz Michel, Bernhard Ludwig, Klöpfer, Ungethüm u. a.) arbeiteten sich völlig in diesen Stil ein, der selbstverständlich auch im Kunstgewerbeverein den Ton angab. Die Naturfarbe des Holzes und die Schnitzerei herrschten dabei durchaus vor und der Gebäudestil an den Möbeln, mit Säulen, bedeutenden Profilen und schweren Verkröpfungen, machte die Wohnräume unpraktikabel. Es war ein Fehler, daß die Entwürfe mehr architektonisch als tischlerisch, mehr stilgerecht als zweckmäßig aussehen wollten. Gewisse Musealtypen wurden selbst für die gewöhnliche Fabrikation maßgebend und die bescheidensten Haushalte möblierten sich mit Formen, die von Prachtmöbeln alter Fürsten- und Stadtpaläste abgeleitet waren. In diesem Widersinn mußte schließlich der Stil scheitern, der auf der „Jubiläums-Gewerbeausstellung“ in der Rotunde (1888) den Höhepunkt seiner Geltung erreicht und in einzelnen Prunkgebilden, wie dem Storckschen Bilderschrank für die Hochzeit des Kronprinzen, sich gleichsam dauernde Denkmäler gesetzt hatte. In Wien verfiel die italienische Neurenaissance demselben Geschick, wie in München die deutsche. Von England her drang ein vorwiegend praktischer Geschmack, ein wahrer Tischlerstil, über den Kontinent vor. Was die englischen Tischlergenies des achtzehnten Jahrhunderts, Chippendale und Sheraton, und ihre im praktischen Erfinden modernen Hausrats so gewandten Nachfolger Hepplewhite und Shearer geleistet, das wurde wieder lebendig und, zum Teil unter japanischem Einfluß, mannigfach weiter entwickelt. Im Gefolge des Sports und der Fashion drang diese englische Moderne in die internationale elegante Welt ein. Sie eroberte sogar Paris, wo der Londoner Fabrikant Maple sich seine eigene Möbelniederlage einrichten konnte. Sie regte die Belgier, Münchner und Berliner zum Mitstreben an, wobei eine gewisse national-lokale Färbung, also Selbständigkeit, nicht ausblieb. Am Oesterreichischen Museum hatten die Nachfolger Eitelbergers, Jakob von Falke (gest. 1897) und Bruno Bucher (gest. 1899), die neue Woge wohl herankommen sehen und einzelnes davon sogar zur Anschauung gebracht, allein es ist begreiflich, daß sie ihren systematisch durchgeführten Renaissancebau, der ein Menschenalter hindurch der Welt als Muster gedient, nicht niederreißen wollten. Aber die neue Zeit kam und ihr überall siegreicher Geschmack ließ sich auch von Wien nicht abhalten. Der Anstoß ging vom Handelsmuseum aus, das gleich nach der Weltausstellung und zum Teil aus deren Material zunächst als „Orientalisches Museum“ gegründet worden war.



Sein energischer Direktor, Arthur von Scala (geb. 1844, erst im Handelsministerium, dann in Ostasien u. s. w. thätig), brachte sowohl orientalisches Kunstgewerbe (Sammlung des kunstgelehrten Grafen Karl Cancoronski, eine Teppichausstellung u. s. f.), als auch englische Möbel (Chippendale, Sheraton u. s. f.) wiederholt vor das Publikum. Der Erfolg war überraschend. Als Scala dann (1897) Buchers Nachfolger am Oesterreichischen Museum wurde, machte er dieses zum Schauplatz seiner Bestrebungen. Unverweilt öffnete er das Haus der modernen Strömung und seine erste Winterausstellung von meist englischen Möbeln und Geräten wurde das künstlerische Ereignis der Saison. Ein modernes Damengemach mit vollständiger Einrichtung, von Architekt Josef Urban und Maler Heinrich Leffler, fand besonderen Beifall, obgleich es nur ein Versuch sein sollte, unserem Publikum neues Kunstgewerbe in praktischem Zusammenhange vorzuführen. Es war eben ein Umschwung, der längst in der Luft lag und alles mitnahm. Schon der große Verkaufserfolg bewies, wie das Publikum nach Neuem lechzte und der seit Jahrzehnten allein herrschenden Schablone satt war. Es erfolgte ein erbitterter Parteikrieg zwischen alter und neuer Richtung, wobei die Kunstgewerbeschule unter Storck's Leitung und der Kunstgewerbeverein der neuen Leitung des Oesterreichischen Museums gegenüberstanden; Bucher war Wortführer des Alten. Praktisch endete der Kampf mit der Pensionierung Storck's, Direktors der Kunstgewerbeschule des Oesterreichischen Museums (1899). Diese wichtige Anstalt erhielt zum Direktor einen völlig modernen Künstler, den Maler Felician Freiherrn v. Myrbach, und als Lehrer wurden ebenso moderne Talente (Architekt Josef Hoffmann, die Maler Alfred Roller und Koloman Moser, Bildhauer Arthur Strasser u. a.) berufen. Dabei sei anerkannt, daß die moderne Wiedergeburt des Kunstgewerbes, wie sie das Museum jetzt im Auge hat, bei der Regierung von Anfang an Verständnis und Förderung in wünschenswertem Maße fand. Insbesondere hat sich unter den Schwierigkeiten des Anfangs Sektionschef (später Minister) Graf Vincenz Latour als erleuchteter Kunst- und Fortschrittsfreund bewährt. Die Minister Freiherr von Gautsch, Graf Bylandt und Ritter von Hartel haben alle die größten Verdienste um die Anbahnung und Durchführung des Neuen, das auch der Allgemeinheit gegenüber energisch vertreten werden mußte. Unter ihren Mitarbeitern haben sich besonders Sektionschef Friedrich Stadler von Wolffersgrün, Ministerialrat Karl von Wiener und als Referent für gewerbliches Bildungswesen Sektionsrat Adolf Müller, von Seite des Oberstkämmereramtes Hofrat Wilh. Freiherr von Weckbecker (Verfasser des „Handbuchs der Kunstpflege in Oesterreich“ 3. Auflage, Wien 1902) um den Fortschritt verdient gemacht. So kämpfte denn das Museum seinen Verjüngungskampf. In der Zeitschrift „Kunst und Kunsthandwerk“ (Verlag von Artaria) hat Scala dem Museum auch ein neues Organ gegeben, das zugleich als modernes Druck- und Illustrationswerk von musterhafter Gediegenheit anzuerkennen ist. Das darin dargelegte Programm geht über die historischen Stile, die ihre Aufgabe als Schule der Wiedererweckung erfüllt haben, hinaus und will nunmehr kraft der errungenen Technik moderne Aufgaben modern zu lösen trachten. Materialmäßig, zweckmäßig und individuell: in diesen drei Worten liegen die Bürgschaften des Erfolges. Ob daraus ein neuer Stil werden

wird? Hoffentlich nicht. Wenigstens nicht in dem bisherigen Sinne, in dem eines neuen, so und so vielen Rezepts, das die schaffende Kraft wieder in Bande schlagen soll. Die Zeit Van der Wüls verschwendete sich an die Erfindung eines neuen Stils, wie schon früher die Ludwigs I. in München. Sie wollte ihn aus den alten Elementen aufbauen, statt unmittelbar aus dem Leben, aus dem augenblicklichen Bedürfnis zu schöpfen, wie die Japaner und Engländer. Diesmal soll der Fehler vermieden werden. Daß die Eigentümlichkeit des österreichischen Volkstums sich gerade bei solcher Freiheit doch ihre eigene Ausdrucksweise schaffen wird, liegt auf der Hand. Sie will sich nicht mehr italienisch ausdrücken, aber auch das Englische wird nicht ihre Muttersprache werden\*).

## 6. Die Neuzeit.

Etwas früher als das Kunstgewerbe hat die Kunst in Wien ihren Umschwung angebahnt. Am 3. April 1897 machte eine Gruppe von neunzehn jüngeren Künstlern, die aus der Künstlergenossenschaft ausgeschieden war, ihre „Secession“ unter dem Titel: „Vereinigung bildender Künstler Oesterreichs“. Rudolf v. Alt hatte den Ehrenvorsitz angenommen, Gustav Klimt wurde Obmann. Die Zahl der ordentlichen Mitglieder wuchs mit der Zeit auf 67, die 74 auswärtigen sind lauter berühmte Moderne. Ihr Zweck war, dem akademischen und dem geschäftlichen Element gegenüber, die im alten, von mancherlei Rücksichten beengten Verbände herrschend geworden waren, wieder freie, persönliche, künstlerische Kunst zu treiben. Krieg der Rückständigkeit, eine Gasse dem Fortschritt! Urge Stürme umtobten die Wiege des Vereins, der aber mutig an die Arbeit ging. Er gründete vor allem eine Zeitschrift: „Der Sacrum“, die nicht geringes Aufsehen erregte. Dann eröffnete er (25. März 1898) im Gebäude der Gartenbaugesellschaft seine erste Ausstellung, die auf das Wiener Publikum großen Eindruck machte. Sie war in der That unwägend für das Wiener Ausstellungswesen, indem sie das Niveau bedeutend hob und die Anordnung künstlerisch adelte. Sie bot aber auch zum erstenmale einen ziemlich vollständigen Ueberblick des Besten, was die neue Kunst des Auslandes geleistet. In der That lernten die meisten Wiener da eine neue Kunstgeschichte kennen, denn Namen wie Rodin, Meunier, Alexander, Charpentier, Khnopff waren ihnen bisher ganz fremd geblieben. Und gerade die Neuheit dieser Neuen mußte den Veranstaltern selbst erst in so altgewöhnten Augen die Berechtigung geben, aus sich und der Schablone herauszugehen. Und schon am 28. April legte die Secession den Grundstein zu ihrem eigenen Hause an der neuen Wienzeile, dessen Eröffnung am 15. November erfolgte. Die Pläne hatte das Mitglied Jos. M. Olbrich (geb. Troppau 1867) in seinem neuen Geschmack entworfen. Der Mittelbau hat ein Portal, das reich mit Kupferornament beschlagen ist und zwischen vier Pylonen eine Kuppel, die sich aus einem kolossalen, naturalistisch behandelten Lorbeerbaum in vergoldetem Schmiedeeisen entwickelt. Das Außere ist schlecht und recht in Puß durchgeführt, ohne alle Scheinbarkeit von kostbarem Stoff,

\*) Diese Sätze wurden 1898 geschrieben. Seither hat es an Verschiebungen der inneren und äußeren Verhältnisse nicht gefehlt. Die Dinge sind eben im Fluß, wie alles Lebendige.