



Geschichte des deutschen Kunstgewerbes

Falke, Jakob von

Berlin, [1888]

Dritter Abschnitt.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-95816](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-95816)

Dritter Abschnitt.

Das 18. Jahrhundert und seine Folgen.

Keine Epoche der Kulturgeschichte hat so viel Geist aufgewendet wie das achtzehnte Jahrhundert, und in keiner vielleicht ist davon so wenig der Kunst zu gute gekommen. Die Großthaten der Heroen des Geistes liegen auf anderem Gebiete, sie haben der Kunst nur das Kleine übrig gelassen.

In diesem Kleinen — und das trifft speziell das Kunstgewerbe — herrscht wohl ein gewisses Leben, aber der geistige Inhalt desselben äußert sich als Esprit, d. h. in Witz, in überraschenden Einfällen, in Seltsamkeiten, in anmutigen Kleinigkeiten. Und diese Anmut wieder hat ihren eigenen Charakter. Die Franzosen sind mit ihrer Litteratur, ihrer Kunst unter Ludwig XIV. pompös, hochtrabend geworden; unter seinem Nachfolger sinken sie herab in das kleine Spiel geistreicher Launen und Einfälle. In beidem aber stehen sie der Natur gleich fern, die gewissermaßen in der Mitte liegt. So sind es nicht die ewigen Gesetze der Schönheit, welche ihre Kunst leiten und regieren; es sind Schönheit und Anmut, wie die Franzosen jener Zeit, die Franzosen des achtzehnten Jahrhunderts, die Zeitgenossen der Pompadour und Dubarry, sie auffassen. Es ist Feinheit und Zartheit, Geist und Witz, aber alles geht wider die Natur, wider die Natur der Dinge. Es muß immer anders sein, als die Bestimmung der Gegenstände es verlangt und erwarten läßt. Das ist wenigstens der Charakter des Rokoko, das zwar nur eine Episode im achtzehnten Jahrhundert bildet, aber doch die Eigentümlichkeit desselben am deutlichsten ausgeprägt hat.

Für Frankreich war dieser Stil gewissermaßen Natur, d. h. dem damaligen Frankreich vollkommen angemessen. Was dieses Land oder vielmehr Paris auf dem Gebiete des Geschmacks, des Kunstgewerbes schuf, war seine eigene Erfindung, sein originales Erzeugnis. Anders aber in Deutschland. Schon in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts dem französischen Geschmack hingegeben, stand Deutschland im achtzehnten vollkommen unter der Herrschaft desselben. Was von Frankreich kam, war gut und konnte höchstens nachgeahmt werden. Wie aber alle Nachahmung, war auch diese in jeglichem Charakterzug schwächer, minder geistvoll, minder original, wie geschieht auch immer in der Technik.

So gebunden folgte das deutsche Kunstgewerbe der Bewegung des Geschmacks, wie sie in Frankreich im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts vor sich ging. Nach der schweren Pracht und der Überladung unter Ludwig XIV. entstand unter der Regierung

des Regenten das eigentliche Rokoko, um bis zur Mitte des Jahrhunderts anzudauern, ein Stil, dessen Wesenheit darin besteht, alle natürlichen Formen durch widernatürliche zu ersetzen. Wo gerade Linien, gerade Flächen aus der Konstruktion der Gegenstände sich ergeben, treten krumme an ihre Stelle; wo mit voller Notwendigkeit Symmetrie verlangt wird, ist diese mit Absicht vermieden; das Rechts muß immer anders sein als das Links, das Unten anders als das Oben; das Zentrum liegt nicht mehr in der Mitte; Gleichgewicht, Regelmäßigkeit, Wiederkehr, das giebt es nicht. Für diesen Geschmack bildet die Muschel mit ihren Zacken und Spizen das Ideal des Ornaments; sie wird daher auch am häufigsten angewendet und führt sogar zu einem eigenen Ornamentstil, in welchem das Vorbild nur noch in seinen Eigenschaften nachwirkt. Um das Muschelwerk gruppiert sich ein regelloser Wust aller möglichen Dinge, die zum Ornament herbeigezogen werden, ein Wust sinnloser Schnörkel, von denen man nicht weiß, woher sie kommen und was sie bedeuten.

Wie die Lust an allem Bizarren, Exzentrischen und Sinnlosen sich rasch verliert, so hatte auch das Rokoko in wenigen Jahrzehnten ausgeblüht, und es folgte, fast ein Gegensatz, der eigentliche Stil Louis XV. Die Vernunft kehrte zurück, Konstruktion und gerade Linie wurden wieder in ihr Recht eingesetzt, zierliche Laubgehänge, Kränze, Blumen traten an die Stelle des Muschelwerks, doch die Amoretten, die Schäfer- und Schäferinnen, und was ihrer Art ist, blieben unter dem Regimente der Pompadour und der Dubarry. Die Formen der Gefäße und Geräte, eben noch jeder Symmetrie spottend, wurden nunmehr gerade, steif, überzierlich, als ob z. B. bei dem Möbel die dünnen Stützen der Sophas, der Kommoden, der Fauteuils, die Last darüber nicht zu tragen vermöchten. Zu diesem Geschmack traten nun nach der Aufdeckung von Pompeji und Herculaneum die Formen und Ornamente der antiken Kunst, die bereits im Stil Louis XVI. nach der Herrschaft trachteten und im Empirestil dieselbe völlig gewannen.

Diesen Wechsel des Geschmacks, der sich auf französischem Boden im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts vollzog, machte das deutsche Kunstgewerbe vollständig mit. Es schwelgte im Rokoko und endete starr und steif im antikisierten Stil des Kaiserreichs. Die Zeitumstände waren in der ersten Hälfte des Jahrhunderts keineswegs ungünstig. Die ersten Jahre hatten den deutschen Waffen die großen Siege im spanischen Erfolgskriege gebracht, dann folgte eine lange Zeit des Friedens, von den lokalisierten schlesischen Kriegen kaum unterbrochen, bis erst der siebenjährige Krieg das ganze Deutschland aufregte, ohne übrigens nur annähernd so verderbliche Wirkungen zu äußern wie der dreißigjährige.

In dieser Friedenszeit der ersten Hälfte des Jahrhunderts gab es für das Kunstgewerbe Arbeit in Fülle. Es war die Zeit, da Fürsten und Herren, dem Beispiel Ludwigs XIV. folgend, Schlösser und Paläste umbauten und die Prachtgemächer mit reichstem Mobiliar ausstatteten. Mit den weltlichen Fürsten wetteiferten die Bischöfe und Prälaten, ihre Residenzen gleicherweise zu Sizen der Pracht und des Luxus zu machen. Es sei nur an das preußische Königschloß erinnert, an die bayerische Amalienburg, an die Schlösser Bruchsal und Brühl, an die Residenz in Würzburg, die, neben vielen anderen, heute noch fast in voller Originalität ihrer beweglichen und unbeweglichen Ausstattung prangen. Stuckateure, Holzschnitzer, Marqueteriearbeiter, Bergolber, Tischler, Eisen Schmiede, Steinmetzen, Weber und Tapezierer, auch Krystall-

und Glashschneider, sie fanden die dankenswertesten Aufgaben in reichem Maße nach dem Geschmack der Zeit. Und vor allem waren es die beiden Kunststädte von alters her, welche auch noch in diesem Jahrhundert auf dem Gebiete des Kunstgewerbes den ersten Rang behaupteten. Freilich auch nur noch in diesem Jahrhundert, denn wie der Luxus nachließ, der Geschmack selbst kleinlicher wurde, so wurde auch ihre Kunst kleiner, unbedeutender, um schließlich in Augsburg fast ganz aufzuhören und in Nürnberg bei Spielereien und Kindereien anzukommen. Kinderspielzeug und Knopfmacherei waren das Ende der alten und großen kunstgewerblichen Blüte.

Und hierzu trug nicht allein das materielle Sinken der alten Reichstädte bei, sondern auch der Umschwung des Geschmacks vom Rokoko zu dem nach Ludwig dem fünfzehnten und dem sechzehnten benannten. Der Geschmack in Frankreich ging nun in das Überfeine und Zierliche. Schon dort sparsam, mager, immer aber noch mit Geist ausgestattet, wurde er in Deutschland geizig, nüchtern, bürgerlich, philisterhaft bescheiden und furchtsam. Welcher Mangel an Erfindung, an frischer Ornamentik, an lustiger Farbe! welche Furchtsamkeit, mit den Profilen

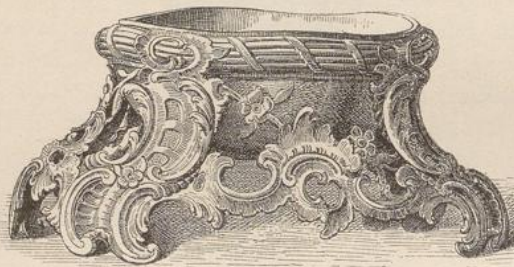
herauszurücken! welche Öde im Palaste, welche Leere im Bürgerhause! In das Rokoko war man noch frisch und kühn hineingegangen, wie die genannten Schlösser beweisen, noch mit einer gewissen Erfindungsgabe und Phantasie, wie die vielen Zeichnungen z. B. von Fr. X. Habermann zu erkennen geben. In den nachfolgenden Stilarten spricht sich in Deutschland nur der sparsamste Bürgerfimmel aus.

Da noch ein gut Teil alter Technik zur Zeit des Rokoko übrig geblieben war, so giebt es aus dieser Epoche auch noch mannigfach ausgezeichnete Arbeiten. Ein Beispiel ist der abgebildete Kelch (Abb. 85), den man um seiner weltlichen Formen willen angreifen mag, der aber unter allen Umständen eine schöne Arbeit bleibt. Übrigens



85. Silberkelch, 1761.
Wien, Genossenschaft der Goldschmiede.

gewährt die kirchliche Kunst nicht viele solcher Beispiele. Auch sie bekundet das Sinken des Geschmacks, insbesondere auch dadurch, daß sie ihre Prachtgefäße wieder mit allen möglichen Edelsteinen überdeckt und so den materiellen Wert an die Stelle des Kunstwertes setzt. Im Gegensatz sinkt der materielle Wert der Gegenstände für Haus und Palast. Wenige Jahrzehnte vorher hatte man selbst Mobiliar aus Silber gemacht, und deutsche Fürsten waren darin dem Beispiel Ludwigs XIV. gefolgt. Jetzt ersetzt man eher das Silber durch Bronze und Kupfer und versilbert und vergoldet. Selbst das Tafelgerät leidet in dieser Beziehung, und zwar nicht sowohl durch den mangelnden Reichtum, als durch den bürgerlichen Sinn und vor allem durch das neue Porzellan, obwohl das allgemeine Sinken der deutschen Reichsstädte gewiß auch darauf von Einfluß gewesen. Tafelaufsätze in Form von Kokovasen, Armleuchter, Kandelaber vertreten in erster Linie das größere Silbergeschirr, aber auch bei ihnen muß



86. Salzfäßchen.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

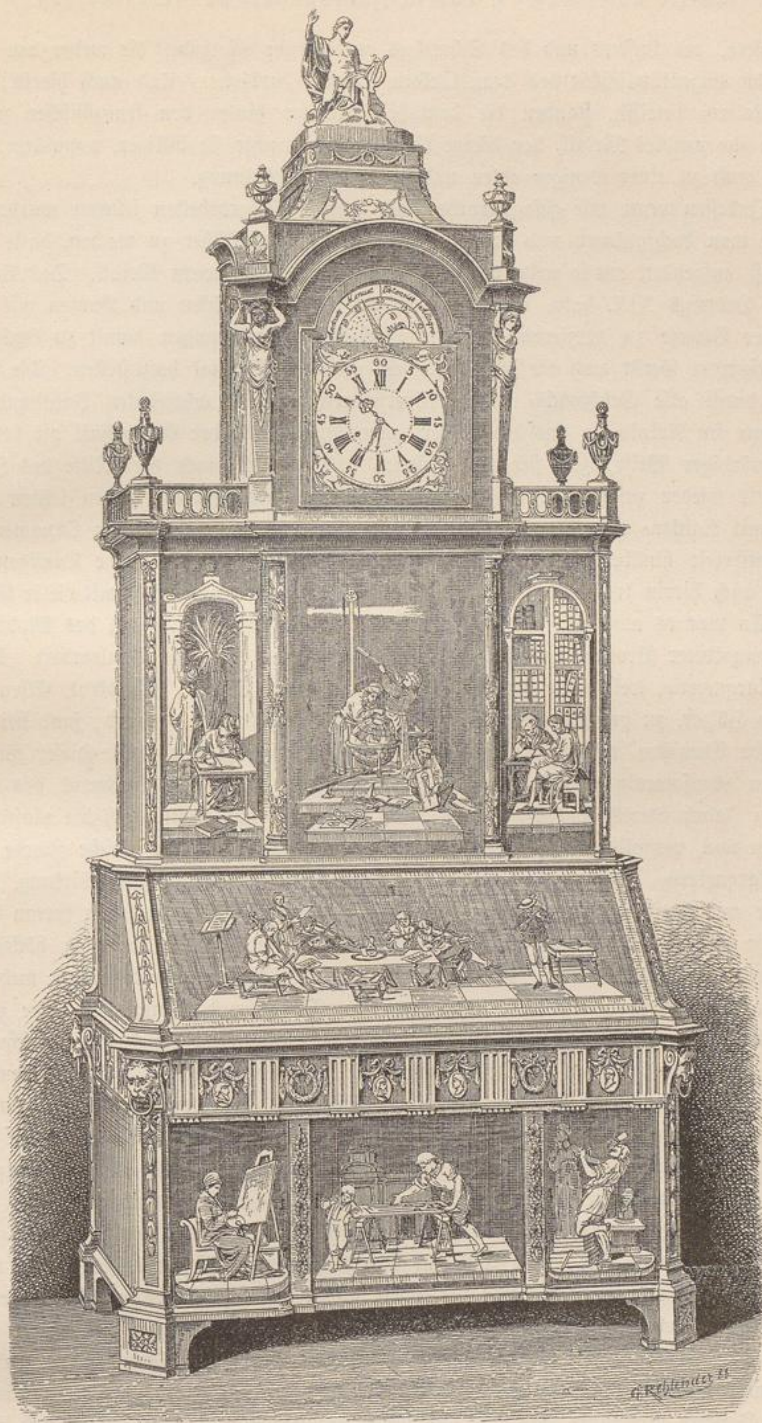
zum öfteren versilbertes Kupfer das edlere Metall ersetzen. Als der Geschmack vom Kokoko zu seinen nächsten Nachfolgern übergeht, werden auch die Formen steifer und magerer, weniger Metall erfordern, das ändert aber nichts am Lauf der Dinge.

Es ist gewöhnlich auch nicht allzu viel Kunst dabei.

Figürliche Treibarbeit hört

auf, der Guß tritt an die Stelle. Nur bei den kleineren Gegenständen zeigt die Goldschmiedekunst noch, was sie an feiner Arbeit leisten kann. Uhrendeckel, Dosen, Etuis für Messer und Scheren kleinster Art, Nadelbüchsen, Puderschachteln, Dosen für Schönheitspflästerchen, in allen solchen Dingen, welche den Toilette- oder Arbeitstisch der Damen zu zieren oder ihre Tasche auszustatten haben, zeigt sich noch bemerkenswert feine und geschickte Arbeit, figürliche Miniaturreliefs im Geschmack der Zeit mit Amoretten, Schäfern, Schäferinnen, Allegorien und landschaftlichen Szenen. Es sind Bagatellen, aber immerhin noch Leistungen, welche der Zeit zur Ehre gereichen. Mode und Liebhaberei gehen allerdings von Frankreich aus; die deutsche Arbeit folgt und gerade nicht auf gleichem Fuße mit Paris. (Abb. 86.)

Insbesondere ist dies der Fall mit dem Email, dem „Uhren- und Dosenemail“, wie man es nach seiner bevorzugten Anwendung in dieser Epoche benennen kann. Die Dinglinger in Dresden waren noch große Meister im transluciden Email auf solidem Goldgrund gewesen und die französischen Goldschmiede und Juweliere behaupteten diesen Standpunkt in einer ausgezeichneten Weise bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Die emaillierten goldenen Dosen aus der Zeit Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. sind wahre Kunstwerke im kleinen, ebensowohl vom Standpunkt der Emailarbeit wie der Miniaturmalerei. In Deutschland aber, in Augsburg, Nürnberg, auch in Wien pflegte man mehr die Emailmalerei mit weißem Grund auf Kupfer, eine

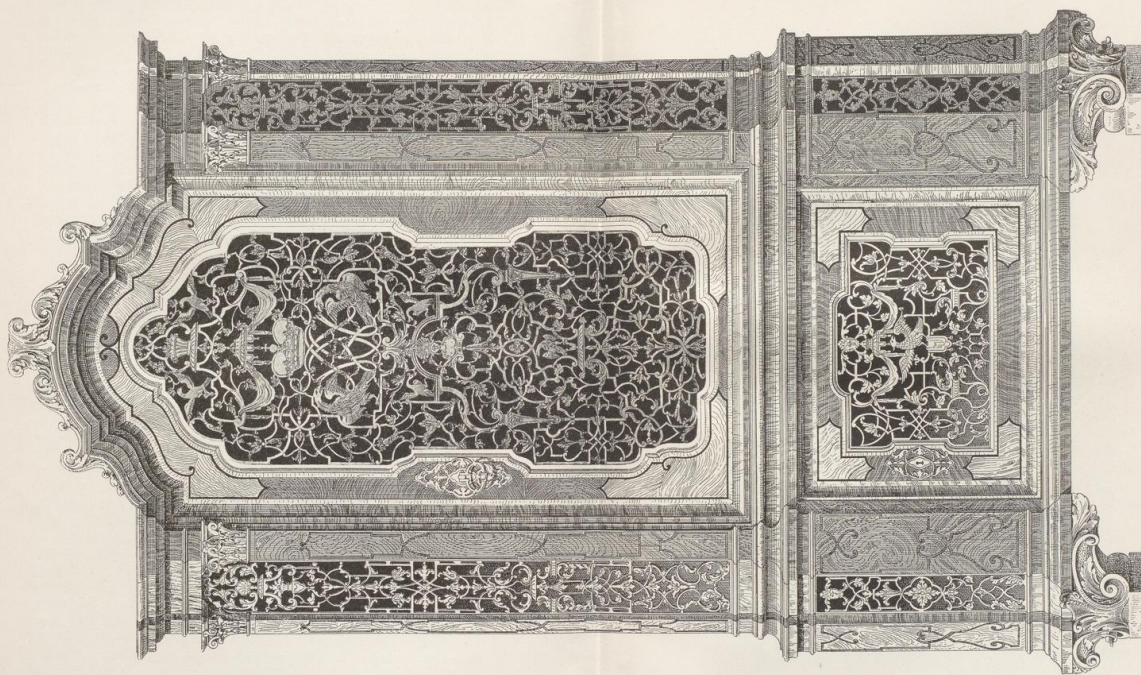


87. Schreibkasten von David Röntgen. Wien, Oesterreich. Museum.

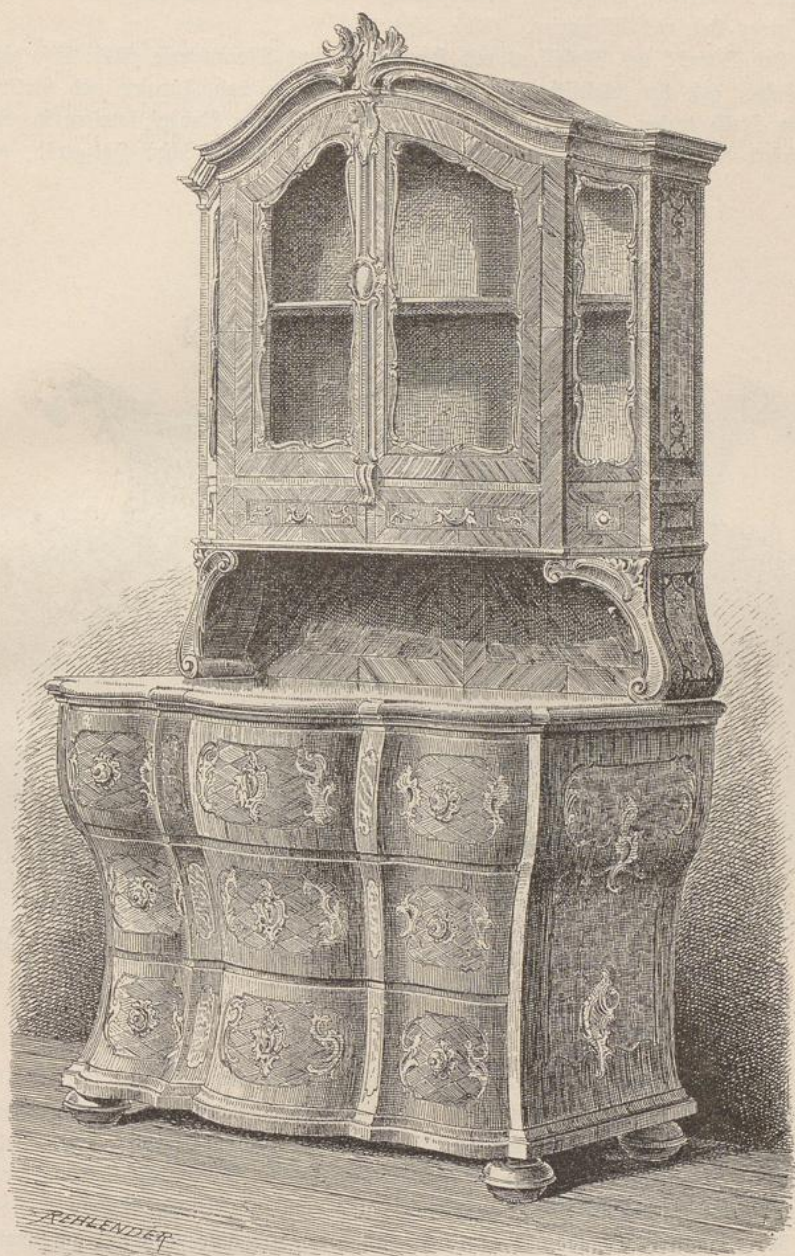
stumpfere, des Lustres und des Schmelzes entbehrende Methode, die weder den Reiz noch die Eigentümlichkeit des transluciden Emails darbietet. Und auch hierin, was die Malerei betrifft, standen die deutschen Arbeiter hinter den französischen zurück. Schon ihr unedles Metall, der dünne Kupfergrund machte sie billiger, populärer, und daher auch zu einer weniger edlen und kostbaren Erscheinung.

Indessen wenn, wie gesagt worden, die großen Silberarbeiten seltener wurden, so wollte man doch glänzen und prunken. Möbelstücke aus Silber zu machen, hatte man baldigst aufgehört, um so mehr verzierte man sie mit vergoldetem Metall. Das Prunkmöbel Ludwigs XIV. hatte begonnen mit der Sitte, die Ecken und Kanten mit vergoldeter Bronze zu verzieren und den Lauf der Umrahmungen damit zu begleiten, bei kleinerem Gerät auch die Füße aus dem gleichen Material herzustellen. Die Sitte blieb durch alle Geschmacks- und Stilveränderungen des achtzehnten Jahrhunderts, schwelgte im Rokoko in ausschweifender, vom Standpunkt der Gußtechnik oft bewundernswürdiger Weise, zog sich eng, schmal und zierlich nach der Mitte des Jahrhunderts wieder zusammen, umhing die Möbel aus der Zeit der beiden letzten Ludwige mit Ranken- und Blumengehängen und ging noch mit griechischem Ornament in die Kaiserzeit hinüber. Es war echt französische Mode; das deutsche Kunstgewerbe folgte auch hierin treu und folgsam ohne Originalität, wenn auch oft mit vieler Kunst.

So war es auch mit jener Kunsttechnik, welche diese Verzierung des Mobiliars mit vergoldeter Bronze eigentlich hervorgerufen hatte, mit der Boullearbeit. Diese Art Marqueterie, welche die verschiedensten Materialien, Metall, Schildkrot, Elfenbein, farbige Hölzer, zu gemeinsamem glänzenden Effect miteinander verband, fand bei den deutschen Ebenisten reichliche Nachahmung. Der deutsche Palast wollte dieser Prunkarbeiten ebensowenig entbehren wie der französische. Aber dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts sagten sie doch nicht lange zu, und wenn auch die plastischen Zierden von vergoldeter Bronze blieben, so verschwand doch die gleiche Zierde aus der Marqueterie. Man hielt diese fortan bescheidener in der farbigen Wirkung, setzte sie nur aus verschieden abgetönten Holzarten zusammen, zu denen man fortan viele tropische Hölzer benutzte und namentlich auch Mahagoni in Mode brachte; höchstens, daß man die Hölzer leicht färbte oder beizte. So bestand die Wirkung mehr in leichten Abschattierungen als in kontrastierenden Farben und Materialien, wie z. B. Schildkrot und blankes Metall gewesen waren. Dafür aber wurde die Zeichnung feiner und komplizierter; sie stellte nicht nur schöne Gehänge und Blumenbouffette dar, sondern auch figürliche Gegenstände, Schäferzenen, Chineserien, wie sie um die Mitte des Jahrhunderts beliebt wurden, Allegorien, Genrebilder, selbst historische Ereignisse. In diesen Arbeiten gab es einen deutschen Künstler, der es den Franzosen völlig gleich that, ja in Paris selber, in England und an den deutschen Höfen hoch geschätzt war, einen Künstler des Namens David Röntgen, der um das Jahr 1770 in Neuwied am Rhein lebte, zum Teil für die Fürsten von Wied arbeitete, aber auch seine Werke zu den fremden Höfen versendete und teuer bezahlt bekam. Einige seiner bedeutendsten Arbeiten, zwei Wandtafeln, ein Schreibkasten und zwei Spieltische, sind gegenwärtig Eigentum des Österreichischen Museums in Wien. Jene beiden Tafeln, dem Umfange nach wohl die großartigsten Arbeiten in Holzmosaik, stellen in lebensgroßen Figuren Ereignisse aus der Geschichte des Coriolanus dar, groß und flott



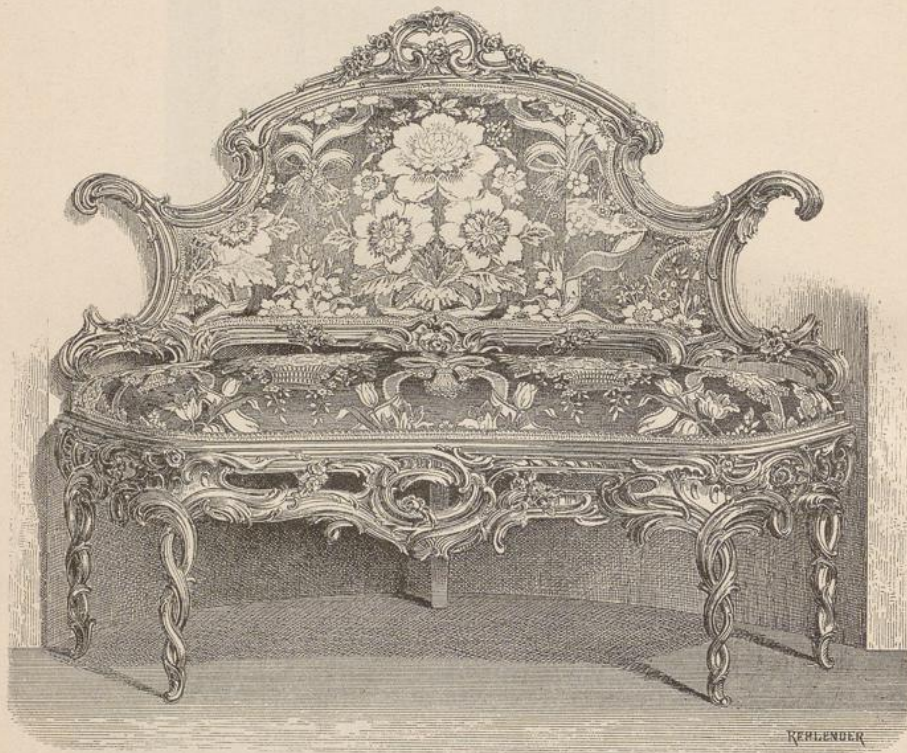
Schrank aus Steinmetzwerk mit durchgehenden Verzierungen in Bronze.
Nette, Hauptgeschloßraum.



88. Rokokokasten mit Marqueterie. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

gezeichnet, aber nur wenig abgeschattiert in den Tönen der Hölzer; die beiden Tische sind mit Chineserien geschmückt, der Schreibkasten, ein großes und kunstvolles Meisterstück seiner Art, mit Allegorien. (Abb. 87.)

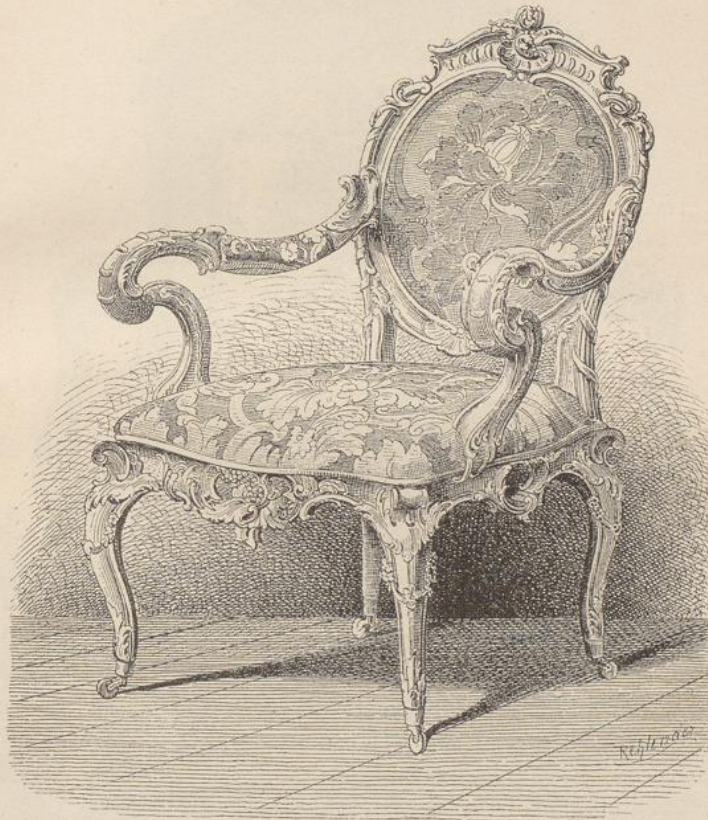
Der Schmuck des Mobiliars mit Boulearbeit und Marqueterie (Abb. 88) hatte zur Folge, daß der plastische Schmuck abgelehnt wurde und Furnier und Politur an die Stelle traten. Freilich nur Luxusgegenstände ersten Ranges konnten so reich geschmückt werden, wie es David Röntgen that, dem gewöhnlichen Holzgerät, den



89. Rokoko sofa.
Schloß in Würzburg.

Schränken und Kasten des besseren Bürgerhauses genügte die Bedeckung mit Furnierhölzern in einfacher Zeichnung und in sehr wenigen, einander nahestehenden Tönen. Die glänzende Politur, welche die natürliche Patina des alten Eichen- und Nußholzes ersetzte, machte dann dem Auge der Zeitgenossen das Möbel gefällig. Einmal aber die natürliche Farbe des Holzes aufgebend, ging man weiter: man überzog es ganz mit Farbe, lackierte es glänzend, rot, grün, insbesondere aber weiß mit aufgemalten goldenen Ornamenten. In dieser Zeit, unter diesem Geschmack entstand auch die Sitte, die Thüren und das sonstige Holzwerk der Zimmer weiß anzustreichen, als wären sie von Marmor.

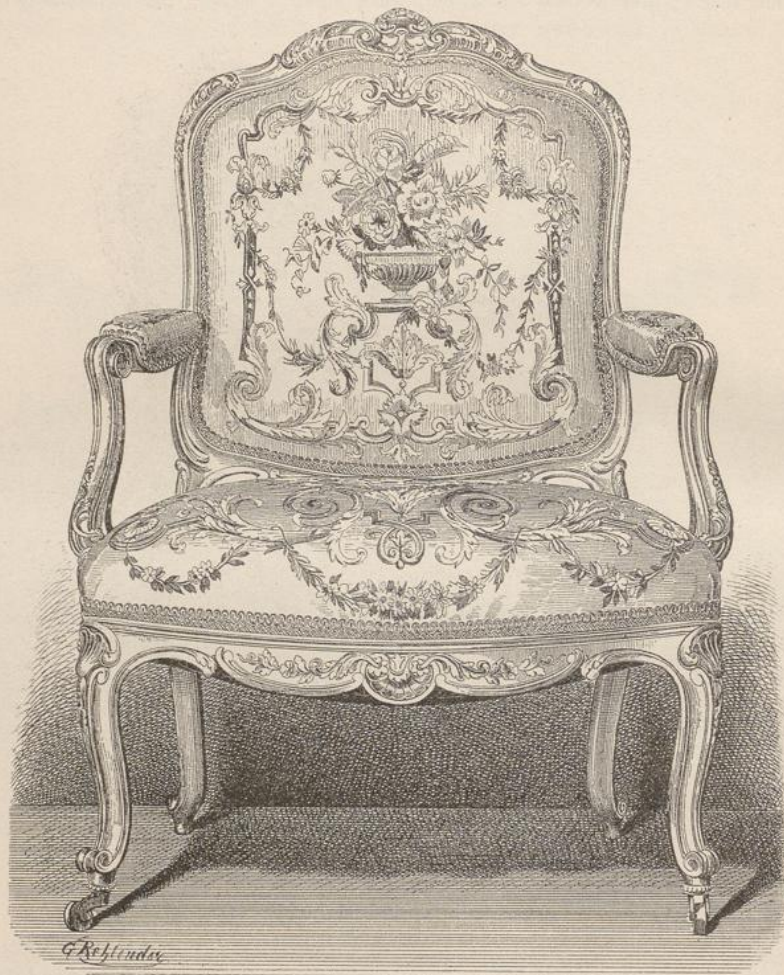
Vor diesem neuen Geschmack wanderten die alten geschnitzten, gerade konstruierten Möbel in die Vorzimmer oder in die Kumpelkammern. Sie erschienen zu schwer, zu plump, zu steif, obwohl sie nur das waren, was sie sein sollten und vorstellten. Man wollte das Möbel erst geschweift in allen Linien, dann leicht, zierlich, grazios, wie man die Grazie damals verstand. Zu denjenigen Gegenständen, welche ganz außer Gebrauch kamen, gehörte auch die Truhe, jenes niedrige Gerät, das ebensowohl als



90. Fauteuil. 18. Jahrhundert, Mitte.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

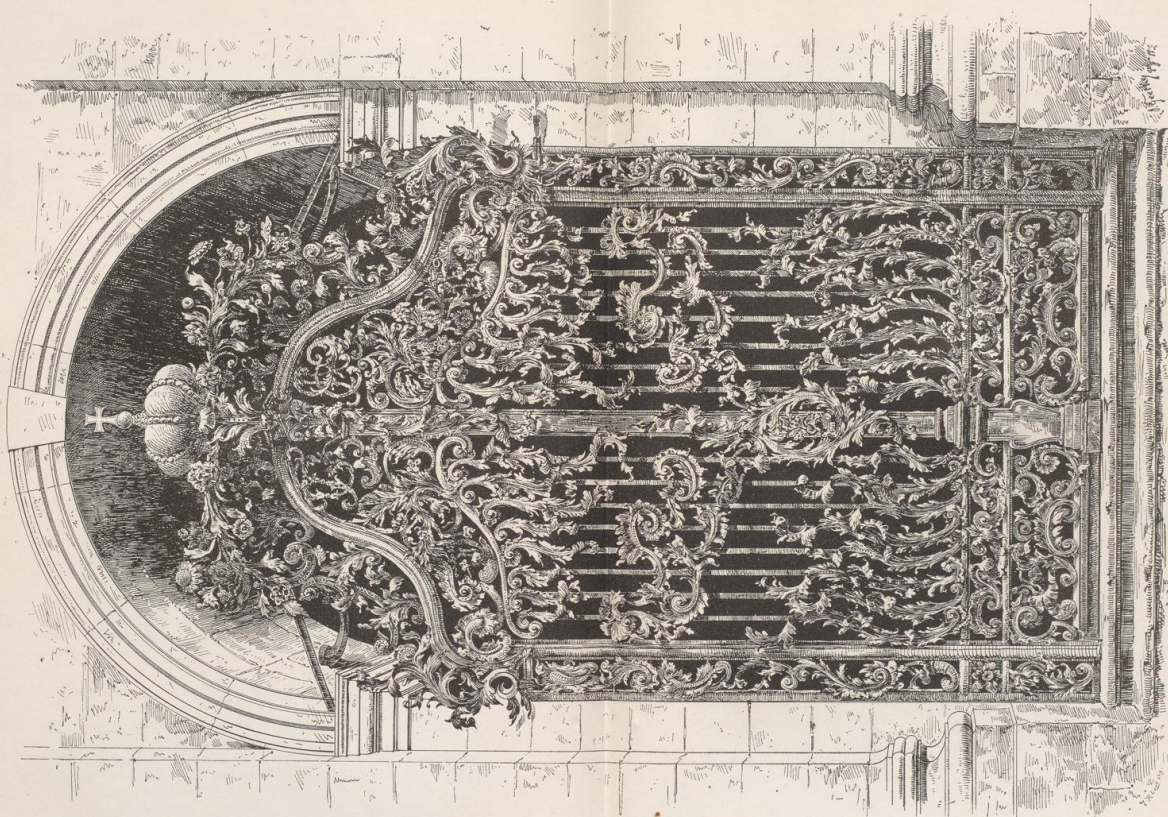
Kasten wie als Sitz gedient hatte. Als Kasten wurde es durch die neu aufgekommene Kommode ersetzt, ein Gerät mit Schiebladen auf dünnen gestelzten Beinen, nicht sonderlich proportioniert, als Sitz durch das Sofa oder Kanapee für zwei oder drei Personen, das neben dem Fauteuil das Lieblingsgerät des Salons und des Boudoirs wurde. (Abb. 89.) Unter dem Rokoko nahm es seltsame Formen an, die Lehne an der einen Seite hochgeschweift, an der anderen klein und niedrig, ebenso der Sitz unsymmetrisch gebogen; nach der Mitte des Jahrhunderts kehrte es freilich zu ruhigeren, aber kaum erfreulicheren Formen zurück, indem es nun nach der Anzahl der Personen

abgeteilt wurde. In seiner textilen Bedeckung erhielt es eine neue Zierde, indem es mit Gobelins überzogen wurde, auf welchen nicht bloß Ornamente, Blumen und dergleichen dargestellt waren, sondern alle figürlichen Szenen nach dem Geschmack der Zeit von den Amoretten bis zu den historischen Persönlichkeiten; auch Landschaften



91. Fauteuil. 18. Jahrhundert, Mitte.

fehlten nicht. Das war französischer Geschmack, auch französische Arbeit. (Abb. 90, 91.) Das Leder war aus der Mode verbannt; man hatte es noch gefärbt, vergolDET, reich ornamentiert, dann machte es auf den Sitzmöbeln der Seide Platz, auf den Wänden aber den im siebzehnten Jahrhundert entstandenen, im achtzehnten erblühenden Papiertapeten. Eine Zeitlang hatte noch J. Peter Ebner in Augsburg Ledertapeten



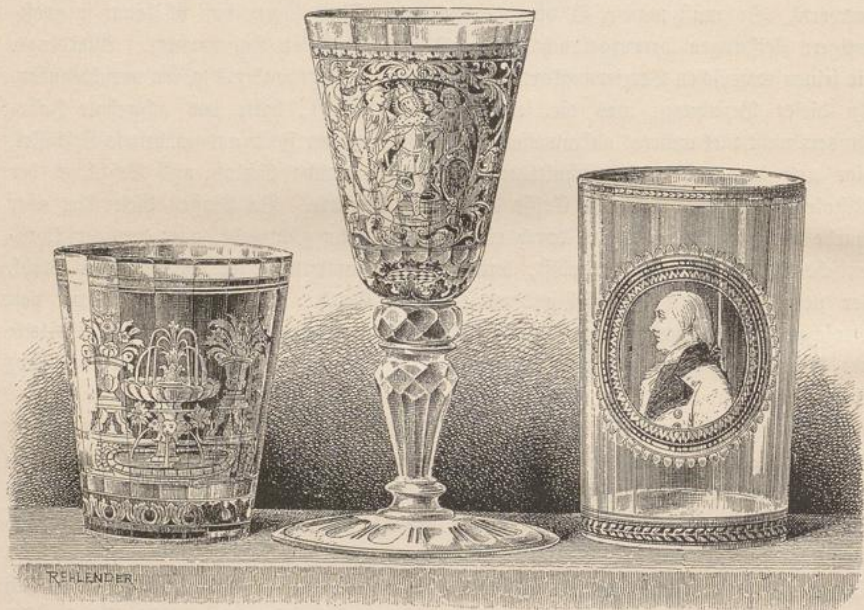
Eiserne Thür der Jüdischen Kirche in Mannheim.

verfertigt, verziert in bunten Mustern, mit Farben und Gold, sowohl für die Wände, wie für den Überzug der Tische und Sessel. Sie konnten sich aber nur bis gegen den Ausgang des Jahrhunderts behaupten, während die Tapeten immer allgemeiner und zugleich vollendeter in ihrer künstlerischen Ausstattung wurden, zumal als man lernte, sie mit Gold und Silber zu verzieren, ihnen samtartiges Aussehen zu geben, sie zu bedrucken und zu marmorieren, letzteres eine Erfindung des Leipzigers Gottlieb Immanuel Breitkopf.

In diesem Übergang vom soliden Leder zur papiernen Verzierung der Wände ist ein gewisser Verfall des Kunstgewerbes deutlich genug ausgesprochen, wie wir denselben auch in der Goldschmiedekunst gefunden haben. Nicht überall aber war es so, nicht in allen Zweigen der Kunstindustrie, wenigstens nicht bis zum Ende des Jahrhunderts. So muß man z. B. vom geschmiedeten Eisen sagen, daß es kaum je großartigere Leistungen hervorgebracht hat, als im achtzehnten Jahrhundert. Allerdings, die feinen technischen Verzierungsarten des sechzehnten Jahrhunderts waren verschwunden. In dieser Beziehung, was die feinere Arbeit betrifft, hatte das achtzehnte Jahrhundert nicht viel anderes aufzuweisen, als zierlich mit der Feile ausgearbeitete Schlüssel, hier und da auch noch geschnittene Eisenarbeit, welche Schloß und Beschläge der Pistolen, auch wohl noch die Griffe der Degen verzierte. Bei Waffen dieser Art aber wurde die geschnittene Arbeit durch eine andere, mehr glänzende, aber weniger künstlerische Verzierungsweise abgelöst, durch den diamantierten oder brillantierten Stahl, der von den Degen auf viel anderes zierliches Gerät, auch auf den Schmuck von Broschen und insbesondere von Schuhschnallen überging, welche zur unerläßlichen Toilette des Mannes gehörten. Diese Verzierungsart war dem achtzehnten Jahrhundert ganz eigentümlich.

Die Hauptleistung der Eisenarbeit in dieser Epoche bestand aber nicht in solchen kleinen Arbeiten, sondern in den geschmiedeten Thoren, Thüren, Gittern, Treppengeländern und dergleichen Arbeiten. Die großartigen Palast- und Schloßbauten, welche Ludwig XIV. in ganz Europa in Mode gebracht hatte, bedurften ihrer zur künstlerischen Ausstattung, und als das Rokoko kam, verlangte es ein freies, exzentrisches Ornament, für welches das zähe Eisen kaum passend schien. Und doch zeigte es sich den übertriebensten Anforderungen gewachsen, gerade als ob es dazu geschaffen sei, sich wie natürliches Laub und Geranke oder wie das wilde Muschelwerk unter dem Hammer zu schmiegen und zu biegen. Es folgt nachgiebig und geschmeidig und doch von höchster Solidität jeder willkürlichen Laune des Künstlers. Niemals vorher ist dem Eisen so viel zugemutet worden, und niemals hat es auch in den Dimensionen großartigere Leistungen vollführt, wie sie zahlreiche Schlösser aufzuweisen haben. Es seien beispielsweise in Wien nur die Thore des Belvedere, die Thore von Schönbrunn oder von Schloßhof am Ausfluß der March erwähnt. Wenn man diesen Arbeiten etwas vorwerfen kann, so ist es ihre übergroße Schwere, die übermäßige und unnötige Massenhaftigkeit des verwendeten Eisens. Dieser Fehler verlor sich freilich mit dem Wechsel des Geschmacks gegen das Ende des Jahrhunderts, aber es verlor sich auch alsbald das geschmiedete Eisen als Kunst überhaupt, indem das Gußeisen an die Stelle trat. So ist auch hier wieder mit dem neunzehnten Jahrhundert nicht bloß ein Verfall, sondern der Untergang eines eben noch blühenden Kunstzweiges zu konstatieren.

Auch die Glasarbeiten gehören zu jenen Zweigen des Kunstgewerbes, welche mit dem Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts den entschiedensten Verfall erkennen lassen. Bis gegen den Schluß hin blühte noch die Glasschneiderei oder Gravierung, welche das Krystallglas mit zierlichen Ornamenten umgab; dann hörte sie fast gänzlich auf, wie das schon im vorigen Abschnitt dargestellt worden. Allerlei andere Verzierungsweisen hatten sich bereits daneben gezeigt, das Milchglas mit bunter Bemalung, welches, seine Eigenart verleugnend, bemüht war, das Porzellan nachzuahmen, das in der Masse gefärbte, zum Teil überfangene und im Überfang wieder ausgekliffene Glas, welches im neunzehnten Jahrhundert zu großer, aber ordinärer Bedeutung gelangte, die Verzierung mit vergoldeten Ornamenten, mit gemalten Porträts und sonstigen Figuren.



92. Doppelgläser von Mildner.
Wien, Österreich. Museum.

Unter diesen letzteren, den goldverzierten Gläsern, giebt es allerdings noch aus dem Ende des Jahrhunderts eine ganz interessante Erscheinung, die eine lokale Spezialität war und auch geblieben ist. Es sind Trinkgläser in Pokal-, Becher- und Spitzglasform, auch wohl Flakons, welche mit feinen Goldornamenten, mit bildlichen Szenen in Gold, auch wohl mit gemalten Porträts verziert sind. Betrachtet man sie näher, so sieht man, daß die Verzierung sich zwischen zwei Glasschichten befindet, zwischen zwei gleichgeformten Gläsern, deren eines in das andere geschoben, und am Rande festgeleimt ist. Auch einzelne Teile, z. B. die Scheiben des Bodens oder Medaillons, sind in dieser Weise doppelt. Wann sie gemacht sind und woher sie stammen, darüber geben sie selber Auskunft, denn mehrere dieser gerade nicht seltenen Gläser sind mit Inschriften versehen, auch mit solchen, welche sie als Besitz von

Geistlichen anzeigen. Ein Becher in London trägt die Inschrift: „Fürnbergisches Schwemhaus Stift. Verfertigt von Mildner 1788.“ Ein anderer im Österreichischen Museum giebt noch nähere Kunde; seine Inschrift lautet: „Verfertigt zu Gutenbrunn im Fürnbergischen großen Weinspergwald. Im Jahre 1789 den 28. August. Von Mildner.“ Dieses Gutenbrunn samt dem Weinspergischen Forste liegt in Niederösterreich, in der Nähe des Stiftes Zwettl, und dies erklärt auch den Besitz der Geistlichen. Wir kennen also Ort und Verfertiger. Wahrscheinlich hat die Fabrikation nur wenige Jahre gedauert. (Abb. 92.)

Das Beste und Folgenreichste, was das deutsche Kunstgewerbe im achtzehnten Jahrhundert erlebte, war die Erfindung des europäischen Porzellans, seine Ausbildung und Ausbreitung. Man hat sie vergebens Deutschland streitig machen wollen. Was von Versuchen dieser Art früher stattgefunden, so z. B. in Italien, ist nie völlig zum Ziel gekommen und ist stets wieder, ohne jegliche Folge, der Vergessenheit anheim gefallen. Von der Erfindung Böttchers allein datiert die Geschichte des europäischen Porzellans.

Das siebzehnte Jahrhundert hatte auf dem Gebiete der Töpferei in Deutschland nicht viel Gutes hervorgebracht; die rheinischen Steinzeugfabriken sanken, die Krüge von Kreußen bedeuteten wenig vom Standpunkt der Kunst; was sonst entstand an glasiertem Thongeschirr sowie auch an Öfen, konnte sich mit den Arbeiten des sechzehnten Jahrhunderts nicht messen. Erst gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts erhob sich in den weißgründierten Fayencen eine neue Art und Richtung, angeregt durch die bereits ausgebreitete und berühmt gewordene Fayenceindustrie von Delft, welche im Suchen nach dem Porzellan zu einem ganz neuen Zweige des Kunstgewerbes und speziell der Töpferei geführt hatte. Nun erhoben sich, dem Beispiele von Delft folgend, Fabriken ähnlicher Art in Frankreich, so in Rouen, Moustiers, Marseille, alsdann in Italien, wo die alten Majoliken von den weißen Fayencen aus dem Felde geschlagen wurden, in Schweden, in England, und ebenso auch in Deutschland an vielen Orten von Kiel angefangen bis zur Schweiz, vom Rheine bis zur ungarischen Grenze. Es seien aus der Menge nur Baireuth und Ansbach, Frankenthal, Göggingen bei Augsburg, Arnstadt in Thüringen, Stralsund, Ludwigsburg, Memmingen, dann Znaim und Hollitsch in Mähren, Salzburg und vor allem auch Nürnberg genannt, wo unter anderen die Familie Marx im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine blühende Fabrik hatte.

Sämtliche Fabriken zeigen in ihrer Kunst wenig Unterschiede. Sie stehen einmal unter dem Einfluß von Delft, dessen weißes mit Blau verziertes Geschirr sie nachahmen; am originellsten vielleicht ist Hollitsch mit seinem blaßgelben Geschirr. (Abb. 93.) Dann, im achtzehnten Jahrhundert, geraten sie unter den Einfluß des selbstständig sich entwickelnden Porzellans und bemühen sich auch in den Farben es demselben gleichzutun, obwohl ihnen nicht die gleiche Palette zu Gebote steht. So werden sie mit gemalten Blumen, mit figürlichen Szenen, mit Landschaften verziert, sind aber durchgängig roher in der Ausführung. Am weitesten in dieser Richtung gehen die gewaltigen, weißgründierten Rachelöfen der Schweiz, die sich mit ganzen Cyklen von religiösen Bildern schmücken. Die Formen der Gefäße sind meist einfach, cylindrische Krüge, flaschenförmige Henkelkannen, ausgebauchte Krüge, schlichte Teller und Schüsseln,

bis das Rokoko kommt, die Konturen schweift, die Ränder zack und die Henkel und sonstigen Handhaben aus Blumen und Früchten bildet. Das war schon ein Wettkampf mit dem Porzellan, in dem freilich die Fayencen erliegen mußten, nachdem jenes



93. Fayencen von Hollitsch.
Wien, Österr. Museum.

seine schweren Kinderzeiten überstanden hatte. Allzu leicht war ihm seine erste Entwicklung nicht geworden.

Johann Friedrich Böttcher gilt mit vollem Recht als der Erfinder oder Entdecker des europäischen Porzellans. Er suchte es und fand es, als er zum erstenmal

kaolinhaltige Erde bei seinen Versuchen verwendete. Geboren 1682 in Schleiz, war er frühzeitig in eine Apotheke nach Berlin gekommen; als Adept und Goldmacher entfloß er dem Kurfürsten von Brandenburg, nachherigem König Friedrich I., und fand in Dresden (1698) bei dem Kurfürsten August dem Starken und seinem Chemiker Tschirnhaus Aufnahme. Dieser verwendete ihn bei seinen keramischen Versuchen. Aus diesen Versuchen ging das rote und braune sogenannte Böttchersche Versuchsporzellan hervor, eine harte Masse, die aber der weißen Farbe ermangelte. (Abb. 94.) Es war im Jahre 1708, als diese Gefäße auf der Leipziger Messe erschienen und großen Beifall fanden. Aber es war kein Porzellan. Erst als der Zufall Böttcher auf die sogenannte Schnorrische, bei Aue im Erzgebirge gefundene weiße Erde lenkte, welche als Puder verwendet wurde, da hatte er das richtige Material, denn diese Erde war das notwendige Kaolin. Damals war Tschirnhaus bereits tot; derselbe hat somit keinen Anteil an dieser Entdeckung. Er starb 1708, und die Entdeckung fällt in das Jahr 1709.

Sofort 1710 wurde die erste Fabrik auf der Albrechtsburg in Meissen gegründet und Böttcher, der sein Geheimnis bewahrte, dafür aber militärisch bewacht wurde, zum ersten technischen Direktor gemacht. Die Sache, als Geheimnis betrieben, mißtrauisch behandelt, ging aber langsam vorwärts. Als Böttcher starb (1719), zählte die Fabrik nur achtundzwanzig Arbeiter. Erst zwanzig Jahre später unter dem Maler Herold und dem Bildhauer Kändler, sowie unter der Oberleitung des Grafen Brühl begann ihre große, ihre Blütezeit.

Mittlerweile hatte sie aber schon Konkurrenz erhalten. Bereits im Jahre 1718 war die Wiener Fabrik als eine private Anstalt durch einen in Österreich ansässigen Holländer des Namens Claudius du Paquier mit Hilfe eines Meißner Arkanisten Stenzel gegründet worden. Allein auch diese Fabrik kämpfte mit Schwierigkeiten, mit Geldmangel und mit Unvollkommenheit der Technik, bis Maria Theresia sie im Jahre 1744 als Staatsmanufaktur übernahm. Von dem an war sie in fast beständigem Fortschreiten begriffen; nur in den siebziger Jahren unter Leitung Kesslers begegnete sie erneuten Schwierigkeiten. Kaiser Joseph wollte sie verkaufen, doch gelang der Verkauf nicht. Da übernahm Sorgenthal 1784 die oberste Leitung, und mit ihm trat die Fabrik erst in ihre eigentliche Glanzperiode, während die anderen Fabriken mehr oder weniger alle bereits im Sinken waren. Sie zählte in dieser Epoche über fünfhundert Arbeiter und gründete eine Filiale in Engelshardzell bei Passau, von wo sie ihre Kaolinerde bezog.

Der Wiener Fabrik folgten andere, so daß die Gründung von Porzellanfabriken wie eine fürstliche Modeliehaberei wurde. Zu einer solchen Gründung war aber allemal ein sogenannter Arkanist notwendig, wie diejenigen genannt wurden, welche in das Geheimnis des Verfahrens eingeweiht waren und dasselbe leiteten. Ein solcher



94. Kanne in Böttchers Versuchsporzellan.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Arkanist der Wiener Fabrik war Ringler, der im Verein mit einem Laboranten Bengraf (1740) im kurmainzischen Gebiet zu Höchst eine Porzellanfabrik gründete, welche sich bald durch ihre hübschen kleinen Statuetten und Gruppen auszeichnete. Auch sie wurde Staatsanstalt und blühte bis zur Zeit der französischen Revolution.

Von Höchst gingen indirekt wieder andere Fabriken aus. Derselbe Bengraf wurde im Jahre 1750 vom Herzog von Braunschweig berufen und richtete die Porzellanfabrik zu Fürstenberg ein. In demselben Jahre begann ein Berliner Kaufmann Wegely mit Hilfe von Höchstler Arbeitern die Porzellanfabrikation in Berlin. Auch sie kämpfte mit Schwierigkeiten, bis Friedrich der Große sie nach dem Ende des siebenjährigen Krieges als Staatsanstalt übernahm und mit Meißner Künstlern und Arbeitern ausstattete. Höchstler Arbeiter errichteten 1753 auch die markgräfliche Fabrik in Baden. Ringler, mit Höchst unzufrieden, wandelte auch die Fayencefabrik des Kaufmanns Hanung in Frankenthal in eine Porzellanfabrik um. Im Jahre 1761 kaufte sie Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz. Wieder war es Ringler, der 1758 die kurfürstliche, dann königliche Fabrik in Nymphenburg bei München einrichtete. Gleichzeitig entstanden auch in Thüringen eine ganze Reihe von Porzellanfabriken, in Gotha, Gera, Rudolstadt u. a., nicht zu gedenken der fremdländischen in Kopenhagen, in Petersburg, welche doch alle indirekt ihren Ausgang von der Meißner Fabrik genommen hatten. Sie alle arbeiteten in echtem, hartem Porzellan, während die seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts unter königlichem Schutz und mit königlichen Mitteln erblühende französische Fabrik in Sevres bis zum Anfang des neuen Jahrhunderts die weiche, gläserne, nicht echte Masse (*pâte tendre*) beibehielt.

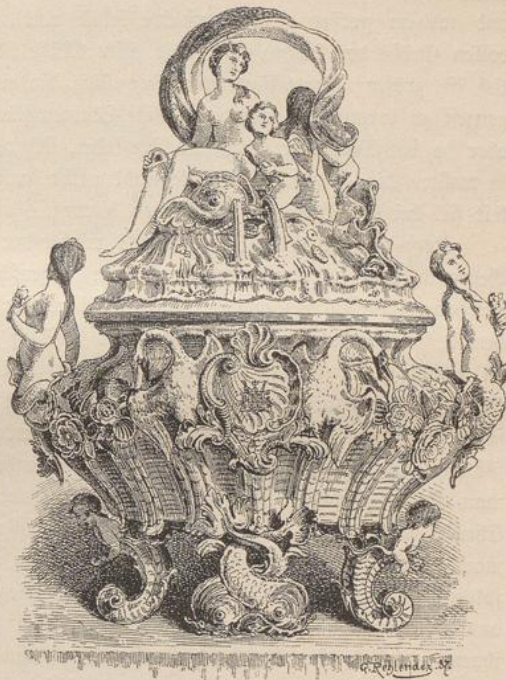
Mehr oder weniger folgten alle Porzellanfabriken durch das ganze achtzehnte Jahrhundert dem gleichen Geschmaç. Sie standen alle unter dem Einfluß des Jahrhunderts und folgten der Führung, die erst von Meissen, dann von Sevres ausging. Der einen Fabrik rühmt man diese, einer anderen jene Eigenschaften nach, Höchst z. B. seine Figürchen, Fürstenberg seine Vergoldung, München und Berlin die Malerei. Die Unterschiede lagen mehr in der größeren oder geringeren Vollkommenheit als in kennzeichnenden Eigenschaften.

Das europäische Porzellan begann als eine Nachahmung oder eine Neuentdeckung des chinesischen Porzellans. Es war daher natürlich, daß sein erster Kunststil ein chinesischer war, Nachahmung der chinesischen Formen und Dekorationen. In dieser Art hat Meissen schon in den ersten beiden Jahrzehnten vortreffliche Arbeiten geliefert, so z. B. in dem für König August bestimmten Service in der ausgezeichneten blütenreichen Manier, die nach der Provinz Hizen benannt wird. Daneben machte Meissen und nach ihm die anderen Fabriken viel Glück mit der blauweißen Dekoration. Aber schon in den dreißiger Jahren änderte sich dieser Geschmaç. Die eigentlichen Leiter, der Maler Herold und der Bildhauer oder Modelleur Kändler, schlugen ganz eigene Wege ein und wurden dadurch die Begründer des Rokoporzellans. Nur die Formen blieben zum Teil, die runden, gedrunenen Theetöpfe mit den dazu gehörigen Tassen und Unterschalen als chinesischen Ursprungs, und die gehöhten Kaffeekannen türkischen Ursprungs. Das Speisegeschirr dagegen, die Schüsseln, Terrinen, Teller, die ohnehin schon europäisch gewesen waren, fügten sich dem wechselnden Geschmaç; nicht daß sie gerade ihre von der Zweckmäßigkeit gebotene Grundform verloren hätten, aber sie

mußten doch an sich umändern und umbilden lassen, soviel nur der praktische Gebrauch gestattete. Die Ränder wurden gezackt, die Konturen der Schüsseln und Vasen geschweift mit willkürlichem und unregelmäßigem Kontur, wie es die Art des Rokoko war, bis wiederum gegen Ende des Jahrhunderts der antikisierende Stil des Empire Ordnung und Gesetz, aber auch eine große Steifheit in die Gefäßformen brachte.

Bedeutungsvoller aber noch sind die Veränderungen, welche mit der malerischen und der plastischen Verzierung vor sich gingen. In der Regel wurde der weiße Grund beibehalten, zuweilen aber auch ganz mit Farbe bedeckt, mit Gelb, Grün oder Blau, und nur Raum für bildlichen Schmuck medaillonartig übrig gelassen. Dieser bestand nun ganz in Gegenständen europäischer Art, in landschaftlichen und figürlichen Szenen, mit Ornamenten umrahmt, die zum Teil in Gold ausgeführt wurden. Diese Umrahmung wurde auch hinweggelassen und das Bild wie freischwebend auf den weißen Grund gemalt, sei es in bunten Farben, sei es in einer Farbe, z. B. in einem schönen Purpurrot. Die zierlichst ausgeführten Bildchen gehören gegenständlich ganz dem Zeitalter des Rokoko an: Liebesgötter schweben auf den Wolken, streuen Blumen, halten Kränze; Hirten und Hirtinnen sind anmutig mit ihren Tieren gelagert, an verliebten Menschenkindern ist kein Mangel. Alles ist zart, duftig ausgeführt, ganz entsprechend der glatten Oberfläche des eleganten Materials. Man kann sagen, es bildet sich in Meissen ein eigentlicher Porzellanstil der Kunst.

Dies gilt auch von der Plastik. Das Porzellan erwies sich als ein vortreffliches bildnerisches Material, geschickt zu feinsten Ausführung und solide, wenn im Brande erhärtet. (Abb. 95.) So führte Kändler in Statuetten, in Einzelfiguren wie in Gruppen aus, was Herold und seine Maler mit dem Pinsel darstellten. Aber auch er entsagte der Farbe nicht, vielmehr wurde in der Regel alles nach der natürlichen Erscheinung bemalt, und die Farben eingebrannt, daß sie Glanz und Schmelz bekamen. Die Feinheit der Modellierung, die Frische und Originalität der Erfindung, die Anmut der Komposition, die Natürlichkeit und der Schmelz des Kolorits gaben diesen Kändlerischen Figürchen einen Reiz, den sie noch heute für unser Auge



95. Porzellan von Meissen. Aus dem Brühl'schen Service.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

keineswegs verloren haben. Götter und Göttinnen, Schäfer und Schäferinnen und die Menschenkinder dazu, die allegorischen wie die im Zeitkostüm, sie sehen aus, als müßten sie so sein. Nur die landschaftlichen Gründe und etwa Baum und Strauch in plastischer und bemalter Ausführung zeigen die Unzulänglichkeit, die Grenzen des Materials und seiner Kunst.

Auch in anderer Weise machte Kändler die Erfahrung, daß er über gewisse Grenzen nicht hinausgehen könne. Kühn geworden durch den Erfolg, wollte er sein Material auch zur Plastik im großen verwenden. Er machte verschiedene Tiere aus Porzellan in Lebensgröße, aber was im kleinen sich lebendig zeigte, wurde starr, steif und tot im großen. Er versuchte selbst eine Reiterstatue des Kurfürsten in der vollen Größe der Natur, aber trotz aller Mühe scheiterte er kläglich. Da es unmöglich ist, größere Gegenstände von Porzellan, die ein bestimmtes Maß überschreiten, im ganzen zu brennen, so mußte er seine Statuen stückweise, gleichsam in Biegeln brennen, aber da das Porzellan im Brand schwindet, sich verkleinert mit kleinen Ungleichheiten, so wollten die gebrannten Stücke nicht mehr aufeinander passen. Solche Schwierigkeit fiel bei den kleinen Gegenständen hinweg.

Nach der Mitte des Jahrhunderts machte der Zeitgeschmack noch in anderer Weise Gebrauch von der eminenten plastischen Eigenschaft des Porzellans. Es kam die Liebhaberei an Blumenschmuck. Alles Geschirr für Tisch und Tafel wurde mit Blumen bemalt, sei es, daß sie wie zerstreut und zufällig über die Fläche ausgebreitet waren, sei es in absichtsvoll geordneten Bouquets. Diese Liebhaberei ging dann in das Plastische über; in der weichen und doch so hart erstarrenden Porzellanmasse, die so schön die Farben annahm, ließen sich die Blumen mit vollkommener Natürlichkeit ausführen und zugleich aufs beste dem zu schmückenden Gegenstande anfügen. So festigte man sie an Gefäße, legte sie auf die Deckel, verwendete sie als Henkel und Griffe. Ebenso machte man es statt der Blumen mit Früchten. Einmal so weit gekommen, machte man ganze Bouquets, die man in Vasen stellte, belegte Porzellanrahmen mit solchen Blumen und Früchten, insbesondere Spiegelrahmen, stellte Leuchter und Lüster aus ihnen zusammen und verband alsdann auch Figürchen und sonstigen Schmuck mit ihnen — alles eine Kunst, die man bis dahin nicht gekannt hatte, die, durch das Porzellan entstanden, demselben eigentümlich war und blieb. Die Meißner Fabrik erwies sich in dieser Kunst als wahrhaft schöpferisch.

Aber diese schöne Blütezeit der Meißner Fabrik war nicht von langer Dauer. Schon der siebenjährige Krieg brachte Stürme über sie, welche freilich Marcolinis Leitung wieder überwand. Als aber gegen das Ende des Jahrhunderts der antikisierende Geschmack kam, der volle Gegensatz ihrer bisherigen Art, da mußte sie die Führung abgeben. Diese übernahm für eine kurze Epoche die Wiener Fabrik, welche damals unter der Direktion des bereits erwähnten Sorgenthal sich äußerlich wie innerlich eines außerordentlich blühenden Zustandes erfreute. Sorgenthal ging darauf aus, aus der Fabrik eine Kunstanstalt zu machen. Er berief geschickte Maler und Modelleure, gründete eine förmliche Kunstschule an der Fabrik, welche Ornamentisten, Blumenmaler, Figurenmaler, Landschaftler, Modelleure für kleine und große Arbeit ausbildete. Kein Stück sollte unverziert die Fabrik verlassen, und den Künstlern wurden die höchsten Aufgaben gestellt, welche das Porzellan zuließ.

Dem Geschmack der Zeit gemäß war es der antikisierende Stil, welcher diese Epoche der Sörgenthalschen Direktion beherrscht. Die neu entdeckten Verzierungen von Pompeji und Herkulanum bestimmten den Stil der Ornamentik; mit diesen also arbeitete die Wiener Fabrik, und zwar in so ausgezeichnete und zugleich freier Weise, daß man dieselben hätte für original halten können, wenn man den Ursprung nicht gewußt hätte. Und wie die Ornamentik, so liebte sie auch in der figürlichen Malerei die Gegenstände, wie sie damals Mode waren, gränzierende Figuren und Kostüme, sentimentale Liebeszenen, Allegorien und mythologische Motive. Nach Thunlichkeit



96. Gemalter Teller. Wiener Porzellan, 1790—1800.
Wien, Oesterreich. Museum.

wurden alle Gegenstände vollständig bemalt und gefärbt, die Gefäße ringsum, die Teller auf der ganzen Fläche. (Abb. 96.)

Indem so der Nachdruck auf die Malerei gelegt wurde, litten darunter die Formen der Gefäße. Um sie der Bemalung zu bequemen, wurden sie geradlinig gemacht, dadurch versteift und unschön. Der reiche farbige Schmuck mußte Ersatz bieten. Griechische Gefäßformen fanden allerdings auch Anwendung, aber nur für Luxusgegenstände. Wo sie dem Gebrauche dienen sollten, z. B. Amphoren als Kaffeetassen, da mißlang die Anwendung. Es war auch mehr ein französischer Vorgang, der in Wien kaum Nachahmung fand.

Einen tiefgehenden Einfluß übte die Umwandlung auch auf die Porzellanplastik.

Nicht nur verschwanden mit dem gräzifizierenden Stil die bunten Kokosfigürchen, auch das Material mußte sich in seiner Erscheinung verändern. Griechische Statuen in farblosem Marmor waren die Ideale der Plastik; der glänzende Schein der Porzellan-glasur galt für eine Verirrung des Geschmacks, die Porzellanstatuetten mußten demnach die Glasur verlieren. Und so entstanden die Biskuitstatuetten. Selbstverständlich wurde auch der Stil ein anderer: statt der pikanten Lebendigkeit kam Ruhe, Maß, Einfachheit in Linien, Falten und Komposition. Wien hatte für diese Arbeiten einen ganz vortrefflichen Künstler, den Bildhauer Grassi, der auch im großen zu arbeiten verstand und vortreffliche Porzellanbüsten in Lebensgröße lieferte.

Man mag an dem Stil, in welchem die Wiener Porzellanfabrik in dieser Epoche arbeitete, nicht Gefallen finden, wie ja der Geschmack des Empire seine schwachen Seiten hat, man muß aber zugeben, daß sie sich in demselben mit großer Freiheit, Schönheit und Erfindung bewegte. Was sie in diesem Zeitgeschmack, aus dem sie nicht heraustreten konnte, Treffliches leistete, das verdient die höchste Anerkennung.

Aber diese glückliche Epoche war von sehr kurzer Dauer, noch kürzerer, als die Blütezeit von Meissen gewesen war. Kaum ein Vierteljahrhundert, von der Mitte der achtziger Jahre bis zum Jahre 1810 ist ihr zuzurechnen. Die Fabrik hatte die schweren Kriege glücklich überstanden und stand äußerlich, was die Zahl der Arbeiter und den Absatz betrifft, zur Zeit des Friedensschlusses 1815 noch auf voller Höhe. Aber von dem an ging es reißend abwärts; schlechte Konjunkturen, Konkurrenzen mit billiger Ware trugen gleichzeitig dazu bei, mehr aber noch der Verfall ihrer Kunst und der Verfall des Geschmacks und des Kunstgewerbes überhaupt.

Schon das achtzehnte Jahrhundert hatte die Kunst im Gewerbe fast in allen Zweigen absterben sehen, das neunzehnte sah kaum noch Überreste. Das achtzehnte Jahrhundert hatte wenigstens noch überall seinen eigenen Geschmack gehabt, wenn er auch kein deutscher, sondern ein französischer war; das neunzehnte hatte auch den nicht, denn was Frankreich, das immer noch, und mehr als je, die Führung im Geschmack hatte, in kunstgewerblichen Dingen schuf, das zeigte wohl Geschicklichkeit und auch einiges Leben, oder vielmehr Veränderlichkeit, aber es bewegte sich ohne Originalität nur in den traditionellen Stilen seiner Vergangenheit. Und darin folgte Deutschland erst in weitem Abstände. Jedes eigentliche Stilgefühl war ausgestorben; man suchte wohl, unter dem Vorgange der Architektur, nach einem Stil, brachte es aber nur zur falschverstandenen Anwendung bald des einen, bald des anderen. Und auch das geschah nur in sehr beschränktem Maße. Aus Mangel an Stil wendete sich das Kunstgewerbe der Natur zu und kopierte ihre Gebilde in sklavischem Naturalismus oder in unverständiger Anwendung. Teppiche, Tapeten, Porzellan, Glas, alles überwucherte die Blume. In der Goldschmiedekunst galt nur das Material, in dem Schmuck der Stein oder das Gold; an edler Kunst, an schöner zierlicher Arbeit hatte niemand mehr Gefallen; man verlernte sie zu schätzen und zu beurteilen. Das geschmiedete Eisen hatte der leichteren Gußarbeit weichen müssen, die Schnitzerei der Politur, die gegossene und ziselirte Bronze dem in Formen gedruckten Blech. Das Glas wurde wie Porzellan bemalt, das Porzellan wieder wie Holz, das Holz auf seiner Oberfläche dem Leder gleich gemacht. Es war eine völlige Verwirrung und Vermischung der verschiedenen Zweige des Kunstgewerbes untereinander.

Bei dieser Sachlage blühte die Kunstindustrie ganz gerechterweise alles Interesse bei dem Publikum ein. Das Interesse wendete sich der Maschine zu und den großen physikalischen Erfindungen der Neuzeit. Die Maschine sollte in der Kunstindustrie auch das leisten, was bisher die Hand geschaffen hatte. Damit verschwand nicht bloß die Kunst, sondern auch der Künstler. Um die Mitte des Jahrhunderts gab es in Deutschland, wenn man die Sache vom richtigen Standpunkt betrachtet, in der Industrie weder eine Kunst noch einen Künstler. Wurden einmal außerordentliche Aufgaben gestellt, so fielen sie dem Architekten zu und wurden architektonisch gelöst.

Aber das Bedürfnis nach Schönheit läßt sich im Menschen nicht töten; es kann eine Weile zurückgedrängt werden, wird aber immer wieder siegreich hervorbrechen. Und so ist es in der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts geschehen. Der Rückschlag gegen den Ungeschmack der Zeit und gegen die Allmacht der Maschine ist erfolgt und hat eine Bewegung hervorgerufen, welche bereits die ganze zivilisierte Welt ergriffen hat und als ein bedeutungsvolles Ereignis der Kulturgeschichte zu betrachten ist. Die Bewegung ist aber noch nicht abgeschlossen, wir stehen noch mitten darin und können nicht voraussehen und voraussagen, wohin sie führen wird. Ihre außerordentliche Bedeutsamkeit ist klar, weniger aber ihr Ziel.
