

Bernward Deneke

Der Frage nach dem Aufkommen des Begriffs Biedermeier zur Bezeichnung des Zeitabschnitts von etwa 1815-1848 ist in den Jahren nach 1930 Aufmerksamkeit zugewandt worden. Zuvor, 1922, vertrat Paul Ferdinand Schmidt in seiner Monographie über die Biedermeiermalerei die Ansicht, Richard Hamann habe in seiner bahnbrechenden Publikation über die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert die Bezeichnung 1914 zuerst gebracht und exemplifiziert¹. Bei einer Lektüre des Werkes von Hamann ergibt sich allerdings, daß sie bei ihm selbstverständlich, ohne nähere Einführung und Erläuterung, auftritt². Vor allem die Germanistik hat im Zusammenhang mit Versuchen, Biedermeier als Epochenbezeichnung für die Nachromantik zu nehmen, der Provenienz nachgespürt. Dabei ist auf Ludwig Eichrodt (1827-92) und den Mediziner Adolf Kußmaul (1822 bis 1902) verwiesen worden. In Analogie zu einer von Friedrich Theodor Vischer gewählten Benennung wurde Biedermeier als Name für einen Dorfschulmeister erdacht, der den dichtenden Lehrer Samuel Friedrich Sauter aus Flehingen und Zaisenhausen vertritt und persifliert. Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermaier und seines Freundes Horatius Treuherz erschienen seit 1855 in den „Fliegenden Blättern“; diese poetischen Erzeugnisse faßte 1869 „Biedermaiers Liederlust“ zusammen³. Während die ältere Forschung den Anteil Ludwig Eichrodts an der Schöpfung des Namens unterstreicht, wird neuerlich Adolf Kußmaul als Erfinder der Figur herausgestellt⁴. Der spätere Bedeutungswandel des Wortes ist im einzelnen bisher nicht untersucht.

Georg Hermann gibt 1913 in seiner Veröffentlichung von Quellenzeugnissen — Briefen, Tagebüchern, Memoiren, Volksszenen und ähnlichen Dokumenten — an, noch vor einem Jahrzehnt habe niemand an die Bezeichnung gedacht für eine Zeit, die damals Vormärz hieß⁵. Immerhin hat Meyers Konversations-Lexikon das Stichwort bereits 1903 — nicht wie gesagt worden ist 1905⁶ — als „neuerdings aufgekommene Bezeichnung für die Epoche der deutschen Geschichte vom Ende der Napoleonischen Feldzüge bis etwa 1850“. Damals wäre unter dem Druck der Reaktion die Anteilnahme am öffentlichen Leben erloschen, Verarmung hätte die künstlerischen Bedürfnisse auf das äußerste beschränkt. Daraus — die Aneinanderreihung der Aussagen ist wenig präzise gefaßt — habe sich ein eigener Stil entwickelt, den man nun Biedermeierstil nenne⁷.

Hermann begründet das Interesse am Biedermeier mit literarischen Strömungen, die eine neue „Vorliebe für Romane, in denen die Wurzeln der Gegenwart aufgedeckt werden“, brachten, mit natürlicher Reaktion gegen das beschleunigte Lebenstempo der Gegenwart, vor allem aber mit der Bewegung des modernen Kunstgewerbes, die immer wieder auf das bürgerlich-selbständige, zweckdienliche und bequeme Biedermeier hinwies⁸.

Auch nach neuerer Auffassung wurde „Biedermeier“ vom Kunstgewerbe und der bildenden Kunst aus zum Begriff für die Zeit der Restauration. Karl Simon präzisiert 1935: Nachdem das Wort im allgemeinen Sprachgebrauch zuerst üblich wurde für das Kunstgewerbe, speziell für Möbel, ein Vorgang, der kaum vor 1900 anzusetzen sei, habe es dann Hamann vielleicht zuerst, jedenfalls aber zuerst weithin sichtbar, in die allgemeine Kunstgeschichte hinübergenommen⁹. Harald Seiler scheidet im Stichwort des Reallexikons zur deutschen Kunstgeschichte zwischen der Stilbezeichnung Biedermeier, die gegen 1900 aufkommt, und dem kunst- und kulturhistorischen Begriff seit 1911, als Max von Boehns „Biedermeier. Deutschland von 1815-1847“ erschien¹⁰. Nach Berthold Emrichs Artikel im Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte vollzog sich die entscheidende Umwertung der Zeit vor 1848 unter dem Eindruck, daß mit dem politischen und wirtschaftlichen Aufschwung nach 1870 ein Verlust an Kultur verbunden war. Offensichtlich unabhängig von diesem Wandel in der Beurteilung setzt sich, nach dem Artikel,

Biedermeier als Epochenbezeichnung erst seit der Jahrhundertwende durch, als das Kunstgewerbe aus der Verschrobenheit des *Fin de siècle* zurückstrebte zu den zweckdienlichen Formen der guten alten Zeit, auf deren Kleidermoden man damals gleichfalls zurückgriff¹¹. Der Ausgabe von 1930 von Kluges Etymologischem Wörterbuch dürfte die nicht näher belegte Annahme entnommen sein, Komposita wie Biedermeierkostüm, -poesie, -stil, -zeit hätten sich nicht vor 1880 herausgebildet¹². Dort ist diese Fixierung allerdings in späteren Auflagen aufgegeben worden, denn in der Ausgabe von 1957 wird die Zeit nach 1900 als Ausgang für den neueren Gebrauch genannt¹³. Ernst Scheyers „Schlesische Malerei der Biedermeierzeit“ polemisiert noch 1965 gegen den früheren Text des Wörterbuchs und betont, daß die Jahre zwischen 1890 und 1900 eher als Ausgangspunkt für die genannten Zusammensetzungen in Frage kämen¹⁴. Jost Hermand glaubt, in seiner Untersuchung der literarischen Formenwelt des Biedermeier, nach 1900 Ansätze für die Beschäftigung mit der Epoche registrieren zu können, wesentliche Stadien auf dem Wege zu einer genaueren Würdigung sind ihm, abgesehen vom Handwerklichen, die Jahrhundertausstellung der deutschen Malerei in Berlin 1906 und die genannten Publikationen von Hermann und Hamann¹⁵. Ganz vereinzelt, und wiederum ohne durch Angabe von Quellen verifiziert zu sein, steht die Ansicht, Biedermeier sei im Unterricht um 1885 ein völlig klarer Begriff gewesen, was Möbel, Raumdekoration und Kostüm anbetrifft¹⁶. Die Unsicherheit über den Ursprung neueren Gebrauchs zeigt schließlich auch die Ansicht von Maximilian Müller-Jabusch, die Münchner „Jugend“ habe nicht allein dem Jugendstil den Namen gegeben, sondern, seit 1898 durch zeitkritische Gedichte Fritz von Ostinis, auch dem Biedermeier¹⁷.

Als Quelle zur genaueren Kenntnis über das Aufkommen von Biedermeier als Bezeichnung eines Abschnittes in der Geschichte des Kunsthandwerks bieten sich eine Reihe von Zeitschriften an, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von Jahr zu Jahr ihre Leser über neue Tendenzen informierten. Dabei dürfte die Frage, ob es sich bei den Benutzern dieser und anderer Veröffentlichungen zum Thema nur um fachlich Interessierte oder um eine breitere Schicht von Konsumenten handelte, zugunsten der letzteren zu entscheiden sein. Auf eine verstärkte Aufmerksamkeit vor allem in den neunziger Jahren weisen Neugründungen und Änderungen in bestehenden Zeitschriften; damals wurde Kunstgewerbe zunehmend auch in periodischen Publikationen berücksichtigt, deren Beiträge sonst anderen Gegenständen gewidmet waren. Hermann Muthesius weist nach 1900 darauf hin, daß um die Mitte der neunziger Jahre „deutsche Geistesrichtung“ der Kunst sich zuwandte, und spezifiziert, damals habe die Reform des Kunstgewerbes und dessen, was man dekorative Kunst nannte, vor aller Augen gestanden¹⁸.

In einer Zeit, die Anschluß an ältere Epochen des Kunsthandwerks suchte, registrieren Zeitschriften und Veröffentlichungen mannigfach, an welche historischen „Stile“ Anlehnung deutlich wird. Die Kategorisierung ist recht grob, Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und Empire werden nur spärlich als komplexe, zu differenzierende Zeiträume aufgefaßt, allenfalls wird gelegentlich noch eine nationale Komponente zur näheren Erläuterung eingeführt. Unter welchen Voraussetzungen zwischen 1870 und 1900 der eine oder andere dieser Stile stärker hervortritt, ist noch kaum untersucht. Einige der zitierten Beiträge äußern die nicht näher begründete Ansicht, Bewertung und Benennung der Zeit von um 1815-1848 wären voneinander abhängig.

Die Beschäftigung mit dieser Epoche ist seit den sechziger Jahren durch Autoren, die sich mit dem Kunstgewerbe befassen, nicht abgerissen, galt es doch sichtbar zu machen, von welchen Gegebenheiten sich neu aufkommende Bestrebungen abhoben. Für die Entwicklung des Kunstgewerbes stellt aus der Perspektive der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Jahr 1851 insofern einen Einschnitt dar, als damals auf der Londoner Weltausstellung Mängel zutage getreten sein sollen und im Anschluß an Gottfried Semper's Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ eine Reformbewegung entstand, die auf eine Hebung des Handwerks zielte. Solche Auffassung findet sich etwa 1886 in der zusammenfassenden Studie von J. F. Ahrens über diese Bemühungen¹⁹ und begegnet ähnlich auch in einzelnen Arbeiten Jakob von Falkes²⁰. Vergleichen wir, was beide

Autoren über die Zustände vor der Jahrhundertmitte zu sagen haben, so werden fast nur Unzulänglichkeiten unterstrichen. Ahrens hebt zwar Namen wie Schinkel und Semper rühmend hervor, doch sei deren positiver Einfluß allzu sporadisch und lokal begrenzt gewesen. Um 1850 wäre Errungenes fast bis auf die letzten Spuren verschwunden, das Kunstgefühl in Werkstatt und Volk erloschen, der Geschmack verwirrt und verwildert. Tisch wäre Tisch, wenn man nur eine Schüssel darauf stellen, Stuhl Stuhl, wenn man nur darauf sitzen könnte. Schöne Formen und Farben, gefällige Gliederung, anmutige Profile fehlten völlig und dort, wo man besonders anspruchsvoll wäre, träte der Zopfstil mit geschweiften und verschnörkelten Elementen hervor²¹. Nach Falke war eine erschreckende Nüchternheit und Reizlosigkeit den Wohnungen eigen, in denen die Vätergeneration und zum Teil die eigene aufwuchs. Er wundert sich, daß trotz solcher Jugendreminiszenzen sich Empfänglichkeit für Harmonie, Farbe und Stimmung habe herausbilden können. Als er diese Eindrücke zu Anfang der neunziger Jahre niederschrieb, sind in seiner Erinnerung die angeprangerten Interieurs vom Empire, von gräzifizierenden Möbeln geprägt²². Früher waren für ihn, den unermüdlichen Propagandisten einer Reform, andere Faktoren für eine Bewertung des Kunstgewerbes nach 1815 entscheidend gewesen: der antikisierende Geschmack, der ohnehin dem Volk aufgedrängt war, ohne diesem zu entsprechen, verschwand mit dem Sturz Napoleons, mit der Restauration gewann das Rokoko erneut an Bedeutung; geblieben waren entseelte Formen, die sich der Hantierung anboten; Blumen in grobem Naturalismus breiteten sich allenthalben aus, der Sinn für Farbe war verloren; Wirkungen Schinkels und Klenzes reichten kaum über die Architektur hinaus. Nach Falke ist durch die Ergebnisse der neueren archäologischen Forschung das Aufgreifen der Gotik im frühen 19. Jahrhundert dem Vorbild unangemessen. Bei der Londoner Ausstellung habe sich das Ausmaß des Niedergangs gezeigt: „da lag das Elend in seiner vollen Größe vor eines jeden Augen, der sehen wollte und sehen konnte. Man erkannte nicht bloß den Mangel an Einheit und Originalität, die charakterlose Mannigfaltigkeit der Imitationen, die Verwirrung und Vermischung der Stile, sondern man sah auch, daß in aller industriellen Thätigkeit das Kunstgefühl überhaupt zu Grunde gegangen sei, daß man die Gesetze der Farben verkenne, daß man vom Relief kein Verständniß so wenig wie Gefühl für die Linie habe, daß man überhaupt gar nicht mehr wisse, was schön sei, ja was nur Wirkung mache“²³.

In einem Bericht über die Wiener Weltausstellung von 1873 äußert Falke programmatisch, was eine Reform zu berücksichtigen habe. Unter anderem polemisiert er gegen die Vernachlässigung der Zweckbestimmung des jeweiligen Gegenstandes und der Art der benutzten Materialien. Es sind dies Aspekte, die um die Jahrhundertwende aus anderer Sicht wiederum dargeboten werden, zum Teil mit dem Hinweis, daß sie in der Zeit, die Falke kritisiert, besser verwirklicht wären, als in den siebziger und achtziger Jahren. Falke, der das „Streben, den Dingen in ihrer Eigenthümlichkeit und nach unseren Bedürfnissen gerecht zu werden,“ hervorhebt, sieht keinen anderen Weg als eine Schulung des Künstlers an der Vergangenheit; er verweist darauf, daß einzelne Gegenstände zu unterschiedlichen Zeiten die seiner Vorstellung über Form und Zweck entsprechende Realisierung gefunden hätten: Gefäße aus Glas und Ton etwa im Altertum und im 16., Mobiliar im 16. und 17. Jahrhundert²⁴. Möbel der Renaissance könnten insofern vorbildlich sein, als sie Qualitäten hätten, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fehlten: konstruktiv-architektonische Gestaltung, Berücksichtigung von Rahmen und Füllung, geschnitztes Relief als Ornament stellt er dünnem Fournier, fehlender Gliederung der Fassaden, plattem, flachem, im spiegelnden Glanz der Politur strahlendem Äußeren entgegen²⁵.

Die Entwicklung führte über die in den Anfängen der Reform häufiger, später nicht ausschließlich aus Motiven der Gestaltung empfohlene Renaissance heraus. Nach 1890 konnte festgestellt werden, daß im Empire mit der nackten, kahlen Nachahmung der Antike zwar ein Kreislauf geschlossen war, der Zirkel jedoch alsbald ein zweites Mal durchmessen wurde, ohne zu dem als erstrebenswert angesehenen Resultat, aus den alten historischen Stilen einen neuen zu gestalten, zu führen²⁶. Auf diese Repetition der Stile

in ihrer geschichtlichen Abfolge ist mehrmals gewiesen worden, Wilhelm von Bode etwa schreibt 1893, daß Empire als Nachahmung der Antike den Reigen der Anlehnungen eröffne und die Nachahmung des Empire das Fin de siècle charakterisiere. Dazwischen hätten Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und der Zopf nacheinander der modernen Kunst als Vorbilder gedient²⁷. Schon 1890 stellte sich das Problem, was nun, nachdem mit dem Empire der letzte Stil verwendet würde, zu beginnen sei²⁸. Rückblickend fragte man, ob es Schmiegsamkeit des deutschen Wesens, Lust an künstlerischen Entdeckungen oder nervöse Unstetigkeit wäre, die einzelne Vorkämpfer der sich eben etablierenden Renaissance zum Barock hinführte²⁹, oder stellte fest, daß keiner dieser Stile mit den modernen Lebensbedingungen habe verwachsen können³⁰. Andererseits fand die Vielfalt des Adaptierten wiederum ihre Rechtfertigung mit dem Argument, Mannigfaltigkeit sei einem Zeitalter, das ein vielseitiges historisches Interesse entwickelt habe, durchaus angemessen³¹.

Der Empirestil wurde keineswegs ohne Kritik aufgenommen; nach Justus Brinckmann wäre es vorzuziehen, wenn unmittelbar beim klassischen Altertum Rat geholt würde³². Von Fritz Minkus erfährt man, daß 1895 Antiquitäten aus der Zeit des Empire starken Absatz fanden, doch tadelt er, daß seitens der Händler die Grenzen recht weit gezogen würden: so gäbe man nach Umarbeitung einen höchst gewöhnlichen nußbaumfurnierten Schreibtisch der dreißiger Jahre als „allerbestes“ Empire aus, und selbst die scheußlichen Porzellane nach 1840, die bekannten hohen, kelchförmigen Kaffeeschalen mit ihrem Glanzgold und den schlecht gemalten Stadtansichten, fänden unter den neuen Auspizien Absatz. In diesem Zusammenhang bezeichnet er als Tochter des Empire die „Bieder männerzeit“³³. Schon vorher hatte er beide gemeinsam genannt und die gespreizte Langweiligkeit der Einrichtung kritisiert. Nur der Umstand, daß beide der „guten alten Zeit“ unserer Urgroßväter und Großväter entstammten, würde grenzenlose Öde übersehen lassen, den Eindruck von Behaglichkeit verleihen und Sympathie erwecken³⁴. Gemäß der verbreiteten These, daß die Stile des Mittelalters und der Neuzeit in ihrem Ablauf rezipiert würden, erwägt Minkus die Möglichkeit, dem Empire könne sich die „Bieder männerzeit“ als Vorbild anschließen. Geradezu als Unglück sieht er es an, wenn eine Entwicklung, die mit der deutschen Renaissance begann, so enden solle: „der jämmerliche ‚Stil‘ — wenn man von einem Stil der Stillosigkeit sprechen kann — unendlichster Trockenheit und heillosester Geschmacklosigkeit, über den wir uns so lange erhaben gefühlt und lustig gemacht haben — soll der unser neues Evangelium werden?“³⁵. Auch Falke warnt, als er erwähnt, daß das Empire in den Vordergrund rücke: die Ausstattungsstücke müßten mit einer gewissen Zierlichkeit behandelt werden, weil sonst die Steifheit oder eine plumpe Schwere, die der Geschmack in der Restaurationsepoche erhielt, einer Wiederaufnahme hinderlich wären³⁶.

Im vorausgehenden Jahr 1894 hatte die seit 1890 erscheinende „Zeitschrift für Innendekoration“ die Bezeichnung Biedermeier bereits verwendet, als sie auf Schwulst und steife Pedanterie als Merkmale der Ornamentik jener Zeit hinwies³⁷; damit tritt dieses Wort dort zum erstenmal auf, auch in anderen periodischen Veröffentlichungen, die sich mit dem Kunstgewerbe beschäftigen, ließ sich kein früherer Beleg ausmachen. Dagegen findet sich ein solcher um die Mitte der achtziger Jahre, in der auch bei Minkus gebräuchlichen Form, in dem Standardwerk über die Geschichte der Zimmereinrichtung von Georg Hirth, der die Jahrzehnte um und nach 1800 in „Empire-Zopf und Bieder männerei“ gliedert: „Mit dem Sturze des großen Korsen war nämlich auch die freudlose Antike auf Einmal abgethan, fast verfehmt, und es begann jenes ‚gemüthliche‘, sinnlose Durcheinander, der ‚Bieder männer-‘, in Wirklichkeit ein Verlegenheits-Stil, ein Stil, dessen Anspruchslosigkeit seinem Mangel an wirklicher Kunst entsprach und der uns darum . . . noch genießbarer erscheint als sein hochmüthiger Vorgänger.“³⁸. 1891 gebraucht Wilhelm Heinrich Riehl den Begriff Biedermeier in der Publikation „Kulturgeschichtliche Charakterköpfe“, die auf eine differenzierende Sichtung der Epoche zielt. Die bei Künstlern übliche Bezeichnung Biedermeier für die zwanziger und dreißiger Jahre wäre ungerecht, man könne schließlich nicht die Schöpfungen der großen Komponisten wie Beethoven und Weber, Heine und die romantische Poesie, Werke von Cornelius, Schinkel und Klenze

darunter zusammenfassen. Doch seien die bürgerlichen Wohnhäuser mit ihren Einrichtungen wie auch die Kleidung „biedermeierisch“, das deutsche Kunstgewerbe gehöre zu den verlorenen Künsten³⁹.

Hirth hat seine früheren Ansichten gegen Ausgang des Jahrhunderts wohl unter dem Einfluß neuerer Entwicklung erheblich modifiziert, es ist ihm nicht mehr darum zu tun, einen einmal adaptierten als „schön“ empfundenen Stil zu fixieren, möglich wäre, das Heim zu einem „Stelldichein der Grazien aller Jahrhunderte“ zu machen⁴⁰. Biedermeier ist aber hier noch weit davon entfernt, vorbildlich sein zu können. Karl Rosner, der die Publikation Hirths um eine Behandlung des Zimmers des 19. Jahrhunderts erweitert, weiß wenig Positives hervorzuheben, er wiederholt — ohne seine Quelle anzugeben — Thesen, die Cornelius Gurlitt bereits ein Jahrzehnt früher über mangelndes Interesse in Fragen der Einrichtung vertreten hatte⁴¹. An bereits zitierte Veröffentlichungen erinnert seine Annahme, daß sich eine Trennung von Kunst und Handwerk vollziehe⁴². Immerhin gewinnt bei Rosner das Interieur der Zeit nach 1815 gegenüber Falke und Ahrens konkretere und eher den Gegebenheiten Rechnung tragende Gestalt, besonders in seinem kleineren Werk, das 1898 über dekorative Kunst zwischen 1800 und 1900 retrospektiv informieren sollte. Biedermeier erscheint hier als Epigone des Empire, mit geometrisch kalten, phantasiearmen Formen, Ausdruck des bescheidenen Geschmacks einer nüchternen, zurückgezogenen, hausbacken-strengen Zeit; Architektur und Interieur sind primitiv, es dominieren gerade Linien, geometrische Körper wie Würfel, Platte, Pyramide, Kugel und Zylinder, die Ornamentik ist bis auf gelegentliche Variationen antiker Motive erloschen⁴³. Diese Charakterisierung stammt allerdings nicht von Rosner, er verdankt sie der verbreiteten Stillehre des Kunstmalers und Bildhauers Hans Sebastian Schmid⁴⁴. Das in der gleichen Reihe wie Rosners veröffentlichte Bändchen des Kulturhistorikers Georg Steinhausen über häusliches und gesellschaftliches Leben im 19. Jahrhundert trägt die Meinung vor, daß der Einrichtung vor 1850 zwar ein gewisser Grad an Solidität zukam, jedoch könne von einem Stil, wie man ihn gegenwärtig schätzen würde, nicht die Rede sein⁴⁵.

Daß Biedermeier kurz nach 1890 als Bezeichnung für den Vormärz noch nicht allgemein verbreitet war, bezeugen Klassifikationen in der Mode, in der sich bereits damals, anderen Gegenständen vorausgehend, eine Orientierung an der Kleidung der Zeit um 1830 vollzogen hatte. Auch in den Berichten der Modezeitschriften war es üblich geworden, mehr oder weniger ausführlich Anlehnungen an die Vergangenheit zu registrieren. Für den Beobachter ist selten eine Epoche allein für das jeweils Aktuelle bestimmend, so begegnen in einer Vorschau auf die Saison 1893/94 unter den „styles“, die als vorbildlich genannt werden, die Zeitalter Ludwigs XIII. und XIV. mit den Tabliers aus venezianischer Spitze und ebensolchen Taillen, die Ausstattungsstücke der Pompadour sowie Kleider der Renaissance⁴⁶. Wenige Wochen später werden die Moden des Louis XV und des Empire als wichtig erwähnt⁴⁷. Allgemein stellt man fest, daß auch die Mode der Vorwurf treffe, sie lehne sich stets an die Vergangenheit an, es sei fast unmöglich, neue Kleiderformen zu erfinden⁴⁸. Bisher wurde die Frage einer Konkordanz mit dem Ablauf der Nachahmung von Stilen der Vergangenheit in anderen Bereichen nicht angeschnitten.

Zu den wesentlichen Merkmalen der Mode um 1890/95 gehören die weiten Ärmel⁴⁹ und bald auch der glockenförmige Rock, der den zunächst üblichen Futteralrock ablöst. 1892 beginnt sich der Eindruck durchzusetzen, einzelne Details wären Reprisen der Kleidung des Biedermeier; die „Illustrierte Frauen-Zeitung“ schreibt in der in Blättern dieser Art anschaulichen Sprache, nachdem man kaum begonnen habe, sich an die Wiederkehr von Directoire und Empire — dessen Rezeption also etwa parallel zur Entwicklung der Interieurkunst verläuft — zu gewöhnen, „im großen Kaleidoskop der Mode ein neues Bild mit der Unterschrift 1830“ erscheint; als charakteristische Gemeinsamkeiten werden der faltenreiche Rock, die von den Schultern fallenden mächtigen Keulenärmel und der breitrempige Hut auf zierlichen Scheitelpuffen erwähnt⁵⁰. Die Zeitschriften stellen den Sachverhalt so dar, als handele es sich um eine bewußte Zuwendung zu dieser Garderobe; doch ist zu berücksichtigen, daß die weiten Ärmel schon vorher ge-



1 Ballkleider 1830, nach: „Der Bazar“ 1893

tragen wurden, ohne daß man zunächst den an sich naheliegenden Vergleich mit dem Biedermeier zog. Um 1890 kündigt sich eine Affinität zu dieser Zeit schon darin an, daß unter den Maskenkostümen, die in der Epoche des Historismus vielfach Anlehnungen anzeigen, eine Toilette von 1830 begegnet⁵¹. Allgemein bezeichnet man 1893 die neu adaptierten Moden des Biedermeier als Genre 1830, Moden von 1830 oder ähnlich⁵², ganz vereinzelt findet sich in der „Illustrierten Frauen-Zeitung“: „Biedermeierzeit“⁵³. Für eine derartige Benennung boten die damals gängigen kostümgeschichtlichen Werke keine Hilfe. „Der Bazar“ versäumt nicht, Kleider des Biedermeier mit denjenigen von 1893 zu konfrontieren. Zwar sagt man, daß nicht sklavisch kopiert werde, doch scheinen, um die Verwandtschaft stärker hervorzuheben, die Biedermeiergewänder für die Leser umstilisiert zu sein⁵⁴. Bei Prüfung der Zusammenstellung zweier Balltoiletten fällt auf, daß das Kleid von 1830 länger ist, als es seinerzeit war, auch hat der Rock nicht die Weite, die er um 1830 erhielt, sondern entspricht viel eher dem, was die Modekupfer um die Mitte des vorausgehenden Jahrzehnts boten (Abb. 1). Keine Berücksichtigung findet die um 1830 als Ideal angesehene stark abfallende Schulterlinie (Abb. 2), dagegen harmoniert die Garnitur, der die Schultern überschneidende Kragen wie auch die Bauschen bildenden Stoffstreifen des Rocks, dem damals Gängigen. Ähnliche Beobachtungen lassen sich im Hinblick auf die beiden Visitenkleider machen. Auch hier ist der Umriß verändert; auffällt, daß der Autor, um zu dem im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts



2 Ballkleid und Kleid 1832, nach: „Journal des dames et des modes“ 1832

unentbehrlichen Stehkragen zu kommen, die bei Biedermeiertoiletten übliche Halskrause in ihren Dimensionen reduziert (Abb. 3, 4). Die Freiheit in der Verwendung der Motive zeigt sich besonders bei Kleidern, die ohne die Absicht einer Gegenüberstellung als Genre 1830 vorgestellt werden. Ein Kleid dieses Charakters aus der „Allgemeinen Moden-Zeitung“ 1894 (Abb. 5) hat etwa das Prinzip der den weiten Ärmel deckenden Volant-ausstattung übernommen, doch war diese früher nicht, wie 1894, auf die Ärmel direkt aufgenäht, sondern Ergänzung des über dem Miederteil getragenen Kragens⁵⁵. Der Rock ist weiter geworden, jedoch nicht der Mode um 1830 in der Länge angeglichen. Eigentümlichkeiten der neunziger Jahre sind, neben den regelmäßig verlaufenden röhrenartigen Falten, die Draperie am Miederteil wie auch die Schleife am Stehbund.

Eine Bewertung greift das gängige Verdikt auf, daß man schließlich nach Renaissance, Rokoko und Empire bei der sogenannten stillosen Zeit der dreißiger und vierziger Jahre angelangt sei⁵⁶; eine andere Stimme betont jedoch, die Tracht der damaligen Zeit wäre ungemein reizvoll gewesen⁵⁷.

1896 zeigte das Österreichische Museum für Kunst und Industrie in einer umfangreichen, mit vielen Leihgaben ausgestatteten Ausstellung die Zeit des Wiener Kongresses von 1814/15. Das Unternehmen, dessen Erfolg von keinem der zahlreichen bisherigen des Instituts erreicht worden war, ist noch von Falke inauguriert worden⁵⁸. Zeitgenössischen Berichten zufolge bot sich den Besuchern die Möglichkeit, das Empire näher ken-



3 Visitenkleid 1830, nach: „Der Bazar“ 1893



4 Visitenkleid 1893, nach: „Der Bazar“ 1893

nenzulernen. Weil die Einrichtung der Zeit des Kongresses mit der modernen Entwicklung des Interieurs korrespondiere, habe der Veranstaltung das Ungewöhnliche anderer historischer Ausstellungen gefehlt⁵⁹. Unter dem Aspekt des Nutzens für die zeitgenössische Kunstindustrie beschäftigten sich die von dem Professor an der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums Josef von Storck redigierten „Blätter für Kunstgewerbe“ mit den Gegenständen vom allgemeineren Standpunkt. Für den anonymen Autor des Beitrages, der sich auf den gemeinen Sprachgebrauch beruft, fallen Directorium, Kaiserzeit und Restauration in dem Begriff Empire zusammen. Die Ausstellung möge eine Befreiung von dem Zwang, alte Stile zu kopieren, anregen; speziell zum Empire ist vermerkt, daß nicht Zweckgebundenheit den Gestaltungen von Haus und Möbeln zugrunde lag, sondern die äußere Erscheinung⁶⁰. Carl von Lützwow, der zunächst auf die kulturgeschichtliche Komponente hinweist, übergeht gleichfalls nicht, daß moderner Geschmack das lange als kalt und steif gemiedene Empire, das die Wiener Ausstellung mit dem folgenden Jahrzehnt besonders intensiv veranschaulichte, erneut entdeckte und daß die Expositionen schon von ihrer Qualität her dieser Entwicklung sicherlich Auftrieb geben würden. In der künstlerischen Ausdrucksweise habe man „einen wirklichen Stil von allgemeiner Bedeutung und völlig abgeklärter Form“ vor sich, einen Stil, in dem „niemand sich als Meister geriren konnte, der seine Gedanken nicht in tadelloser Technik vorzutragen verstand“⁶¹. Minkus, als Gegner des Biedermeier bekannt, hebt die Räume Metternichs und Schwarzenbergs hervor; die Einrichtung des ersteren, eines Mannes von Geschmack, habe sich Beziehung zum Rokoko erhalten und hebe sich durch den Charakter des Üppigen und Behaglichen positiv von dem Arbeitszimmer Franz' I. ab, wo für den Besucher der „Geist des Empire, schon stark mit biederemännischen Zügen untermischt“ in der ganzen nüchternen Reizlosigkeit sichtbar wäre. Das Publikum soll sich gewundert haben, daß sich der Herrscher in dem bescheidenen dürftigen Raum wohl-



5 Kleid *Genre* 1830, nach: „Allgemeine Moden-Zeitung“ 1894

gefühlt habe. Minkus erinnert an die permanenten Sammlungen des ausstellenden Instituts mit dem prächtigen Hausrat des Mittelalters, der Renaissance, des Barock und Rokoko: hier wäre der Weg vorgezeichnet, den die Entwicklung des Kunstgewerbes zu beschreiten habe und der es davon abhalten sollte, auf die drohende Wiedergeburt der „Biedermännerzeit“ loszusteuern⁶². Das Arbeitszimmer Franz' I. hat Ludwig Hevesi angeregt, zu allgemeineren Kriterien über das Mobiliar zu gelangen; treffend findet er die Charakteristik als „Bureaustil“ beziehungsweise „Kanzleistil“⁶³. Nachhinein wandeln sich dann die Perspektiven, rückblickend wird gesagt, bei der Kongreßausstellung seien den Wienern ein Licht aufgegangen, daß ihr Biedermeier „eine famose, bodenständige und lebensfähige Sache war“⁶⁴. Von einer Umwertung im Jahr 1896 ist auch in Hevesis „Geschichte der modernen Kunst in Österreich“ die Rede⁶⁵. Es wird zu zeigen sein, wie einzelne Berichte über die Entwicklung des Kunstgewerbes in Wien um 1900 auf die Kongreßausstellung Bezug nehmen.

Nach 1890 verdichten sich die Bedenken gegen das zeitgenössische Kunstgewerbe. Tendenzen, die auf eine Veränderung zielen, finden eine Stütze im Hinweis auf die neuere Malerei. Der Vorwurf mangelnder Originalität gegenüber einem falschen Traditionalismus, ungenügender Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der Konsumenten wird erhoben. Kritik an der Herrschaft der Kunstgewerbemuseen gesellt sich zu der an der Ausbildung in den kunstgewerblichen Schulen. Das Postulat von der Zweckgebundenheit der Objekte wird erneuert und wiederum mit der Zurückweisung übertriebener Dekoration verbunden. Opposition beginnt „gegen den kategorischen Imperativ, der mit dem falsch interpretierten Wort ‚Stil‘ aufgestellt wurde“. Das Augenmerk richtet sich nach England⁶⁶.

Kennzeichnend für die englischen Möbelformen, deren Einfluß 1896 deutlich ist, wären gesunder und konstruktiver Aufbau, der aus dem Objekt heraus entwickelt ist.

Über solchen Möbeln gälte es, die deutsche Vorliebe für das architektonische Beiwerk, Säulen mit verkröpftem Gebälk, Konsolen mit stark auslaufenden Gesimsen — ein Erbe der deutschen Renaissance —, gründlich zu vergessen⁶⁷. Peter Jessen, den Gurlitt in seinem retrospektiven Werk über die Kunst des 19. Jahrhunderts als Vorkämpfer für die englische Geschmacksrichtung bezeichnet, zeigt 1892/93 in einer Übersicht, daß in England die klassizistischen Formen des 18. Jahrhunderts maßgebend seien; er hebt die Arbeiten des Thomas Sheraton hervor, für die unter anderem Vorherrschaft der geraden Linie, spärlicher Gebrauch des Ornaments in Anlehnung an die Antike, häufigere Verwendung feiner Hölzer, Helligkeit des Tons, große blanke Flächen, Zurückhaltung in Hinblick auf Beschlag und gelegentliches Anbringen von Einlagen charakteristisch seien. Jessen sagt, daß diese Möbel Vorläufer der schlichten Mahagonimöbel vom Anfang des 19. Jahrhunderts wären⁶⁸. Damit werden von ihm in der Optik des späten 19. Jahrhunderts Beziehungen zwischen dem als vorbildlich propagierten englischen Hausrat, von dem zur gleichen Zeit Proben im Hohenzollernkaufhaus in Berlin ausgestellt waren, und einer Kultur hergestellt, die noch außerhalb der näheren Betrachtung lag. Diese Relation ist später auch in anderem Zusammenhang anzutreffen. In Wien wurden englische Einflüsse besonders gefördert durch Arthur von Scala, der 1897 die Direktion des Museums für Kunst und Industrie übernahm. Er hatte bereits als Leiter des Handelsmuseums englische Originale und Kopien von solchen ausgestellt⁶⁹. Die Absicht, einer modernen Richtung in Österreich zum Durchbruch zu verhelfen, stieß auf mannigfachen Widerstand bei Künstlern und Produzenten; doch soll bei den führenden Gesellschaftskreisen in Wien eine Affinität zu englischer Einrichtung dadurch gegeben gewesen sein, daß diese den hier häufig anzutreffenden Möbeln aus der Kongreß- und Biedermeierzeit in gewisser Weise korrespondierte⁷⁰. Zu gleichen Resultaten gelangten auch andere Autoren; für Alfred Lichtwark machen Hamburger Möbel der Zeit von 1790-1830 in der Einfachheit, Zweckdienlichkeit, in der Schönheit der Linien, Silhouetten und Verhältnisse den Eindruck, als seien sie modern und englischer Herkunft; hätte man diese Dinge früher berücksichtigt, wäre es nicht nötig gewesen, Vorbilder aus England zu holen⁷¹.

In den Jahren nach 1900 werden in ersten Versuchen einer historischen Ableitung des Biedermeier Beziehungen zu England als die entscheidende Komponente genannt. Die Abgrenzung gegenüber dem Empire gilt nun als augenfällig; Biedermeier stellt sich diesem gegenüber als „innerlich Fremdes“ dar: Wohnbarkeit und die Möglichkeit, die Einrichtungsgegenstände ihrem Zweck entsprechend zu gebrauchen, sind wesentliche Faktoren, die der vorausliegenden Zeit abgingen. Auf anderer Ebene wird wieder Sheraton als Anreger hervorgehoben, das Einwirken Englands auf Deutschland untersucht, die Rolle von Bertuchs „Journal des Luxus und der Moden“ als Vermittler betont. Vergleiche versuchen zu erhärten, daß mit dem Zurücktreten des Empire der neue, den praktischen Bedürfnissen des Menschen angemessene Stil des Biedermeier seinen zweckgebundenen Charakter als „Nutzstil“ aus der Verbindung mit englischem Kunstgewerbe vom Ausgang des 18. Jahrhunderts erhielt⁷². Ähnlich wie hier August Schestag argumentiert auch Josef Folnesics, der 1903 ein Werk herausgab und kommentierte, das mit sechzig Lichtdrucktafeln von Innenräumen und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit in der Tradition älterer Veröffentlichungen zur Innenarchitektur steht. Empire ist für ihn Abkehr von der in England aufgekommenen bürgerlichen Richtung und ein Wiederaufleben aristokratischer und höfischer Ausdrucksformen, Biedermeier hingegen nicht, wie man verbreitet meinte, Verflachung des Empire, sondern erneutes Wirksamwerden des am Ende des 18. Jahrhunderts in Europa verbreiteten Anglizismus. Als Unterstrom sei diese Tendenz während der Herrschaft des Empire stets vorhanden gewesen⁷³.

Kurz vor der Jahrhundertwende erlangt im Spiegel zeitgenössischer Quellen das Biedermeier Bedeutung für das Kunstgewerbe. Es erscheint eingereiht unter die Stile der Vergangenheit, die sich der Aufnahme anboten, so schon 1896 bei Richard Streiter. Dieser stellt in Analogie zu dem, was 1890 über die Rezeption des Empire gesagt wurde, die Frage, was nun, „nachdem wir in hastigem Lauf durch die Stilwandlungen des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bei der Biedermeierzeit angelangt sind“, folgen solle⁷⁴; ähnlich

erstrecken sich in einem Beitrag des Jahres 1900 die „Stilmoden“ der verflochtenen dreißig Jahre von der Gotik bis zum Biedermeier⁷⁵. 1896 weist ein Bericht über eine kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden mit Erzeugnissen des sächsischen Handwerks auf Impulse, die von der Wiener Kongreßausstellung ausgingen; für den Autor wurde das Empire gefördert, ein Zimmer im „bürgerlichen Empirestil“ soll in seiner Schlichtheit anheimelnd gewirkt haben⁷⁶. Bei der Berliner Gewerbeausstellung des gleichen Jahres wird als ein Positivum des Biedermeierstils angegeben, daß er größere Ruhe in den Formen gebracht habe⁷⁷. 1897 glaubt man im Zusammenhang mit einer neuen Richtung, die das Logisch-Struktive in den Vordergrund stelle, zunehmende Orientierung am Biedermeier registrieren zu können. Älteres Vorurteil blieb jedoch auch bei solchen Feststellungen erhalten: Biedermeier, das wäre fortschreitende Versimpelung und Verödung der Formen⁷⁸. Es gilt noch als viel zu dürftig, als daß seine Erschließung für das Kunstgewerbe über den Tag hinaus dauern könne⁷⁹. Ebenso fand eine Biedermeiereinrichtung, die von den Architekten Helbig und Haiger für die Kunstausstellung im Münchner Glaspalast 1898 entworfen worden war, nicht ungeteilten Beifall. Unter den Ausstattungsstücken des Raumes, über den Abbildungen in kunstgewerblichen Zeitschriften informieren⁸⁰, wird ein Pianino mit einem figürlichen Fries genannt, betitelt „Als der Großvater die Großmutter nahm“, das also durch diese bildliche Darstellung das Verhaftetsein an den Vormärz zu bekräftigen versuchte. Nach den Besprechungen machte das Interieur augenfällig, wie sehr die Biedermeierzeit bereits eine historische geworden wäre⁸¹. Kritisiert wird, daß es sich nicht um ein wohnliches Gemach handele; in einer Zeit, die erstmals die Forderung erhob, einer minderbemittelten Bevölkerung angemessenes Mobiliar zu schaffen, richtete sich der Tadel gegen die Kostbarkeit der Details⁸². Fraglich erschienen auch die ästhetischen Qualitäten: „Der Biedermeierstil — sonst ‚Empirestil‘ genannt — vertritt eben den Niedergang des Kunstgeschmackes und der Kunsttechnik; ein Arbeiten in diesem, zur Zeit allerdings von gewissen Seiten als besonders modern angepriesenen ‚Stil‘ ist darum gleichbedeutend mit dem freiwilligen Verzicht auf das Kunstkönnen unserer Zeit“⁸³. Das durch den Formenreichtum der Renaissance abgestumpfte Auge suche Beruhigung durch den Kontrast mit nüchternen, phantasielosen einfachen Gegenständen⁸⁴.

Im gleichen Jahr, als Helbig und Haiger ihr Biedermeierzimmer zeigten, stellte Julius Lessing, der zwei Jahrzehnte früher zu den Befürwortern einer Anlehnung an die Renaissance gehörte⁸⁵, fest, daß wieder an die Zeit um 1830 angeknüpft würde, die der vorhergehenden Generation die allerverrufenste war. Lessing sieht unseres Wissens als erster die parallele Entwicklung auf dem Sektor der Mode und des Einrichtungswesens und versäumt nicht zu erwähnen, daß man die Werke von Krüger, Meyerheim, Blechen und Magnus wieder zu würdigen beginne. Der geschmähete glatte Mahagonistuhl, der schlichte Schreibtisch und Bücherschrank jener Zeit erscheinen mit einem Male viel gesünder, zweckmäßiger und anmutiger konstruiert als die Prachtmöbel der Epochen von der Renaissance bis zum Louis XV⁸⁶.

1900 hat Otto Eckmann versucht, den geistigen Bankrott in Architektur und Kunstgewerbe der vergangenen dreißig Jahre sichtbar zu machen. Der Blick geht darüber hinaus zurück. Neben den Wohnungseinrichtungen findet auch der von Falke verachtete Naturalismus bei Eckmann neue Beachtung. Der hervorragende Vertreter moderner Pflanzenornamentik rühmt Bucheinbände, Buchschmuck, Stickereien, Silberarbeiten und dekorative Füllungen, in denen Überkommenes negiert ist und aus dem Schatz einheimischer Flora Motive gewählt werden⁸⁷.

In Wien wird um die Jahrhundertwende ein Argument erneuert, daß im 19. Jahrhundert in der Beurteilung von Architektur und Kunsthandwerk ständig mit mehr oder weniger großer Intensität gegenwärtig ist, das Nationale. Damals verlagerte sich häufiger der Akzent auf den Moment des Heimatlichen⁸⁸. Eine Besprechung der Winterausstellung 1898 des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie hebt das Anknüpfen an die ältere Wiener Art hervor; Beispiele sind einige Objekte aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, die von der Direktion zum Kopieren gegeben wurden⁸⁹. Biedermeier

sei echter Wiener Stil, der einzige, den die Stadt je hervorgebracht habe. Diese besitze eine gesunde Tradition und wenn man sich des Altwiener Zimmers auf der Kongreßausstellung erinnere, wisse man, wo diese zu suchen sei⁹⁰. Der Österreicher, dessen Land lange unter dem Einfluß fremder Formen gestanden habe, sei zum Fremdling in seinem Heim geworden. Erst die neuere Kunst habe den Weg zu Natur und Heimat gesucht und den Genius loci eingefangen. Paradigma für solche Wendung ist Joseph Hoffmann, dessen Interieurs die Stimmung der Biedermeiterräume besitzen. Altwiener Gegenstände fügen sich harmonisch in die Ensembles von Hoffmann ein, die dieser in seine Gestaltungen aufnimmt⁹¹. Mit solchen Feststellungen wollte die Würdigung der Architekten aber keine direkten Abhängigkeiten aufzeigen; in einer Zeit, in der viele Kräfte darauf zielten, den Historismus zu überwinden, war — wie gleich ein weiterer Fall zeigt — Distanz geboten. Es ging lediglich darum, „Familienähnlichkeit“ zu registrieren. Über die Entwicklung Hoffmanns wird um dieselbe Zeit gesagt, er habe seine Räume von Jahr zu Jahr wohnlicher gestaltet, neben der Benutzung englischer und amerikanischer Vorbilder sei von ihm das Studium des Wiener Biedermeier gepflegt worden⁹². Ohne alle Künstler, die mit dem Biedermeier in Verbindung gebracht werden, zu nennen, ist schon 1900 bei einem Zimmer Schönthalers vermerkt worden, dieses sei modern, wenn man von „kleinen Anlehnungen an den gemüthlichen Biedermännerstil absieht, der ja seit kurzem in die Reihe der ‚offiziell anerkannten‘ Stile vorgerückt“ sei⁹³.

Während die eine Richtung das Biedermeier mehr oder weniger für Wien in Anspruch nimmt, tritt durch Lichtwarks Veröffentlichung die Bedeutung Hamburgs hervor. Eckmann versucht den „Großväterhausrat“ in den Hansestädten, in Niederdeutschland und Dänemark zu lokalisieren⁹⁴. Wenige Jahre später stellt sich das Biedermeier als eine fast einheitliche Kultur Europas dar, die letzte überhaupt, die es gab⁹⁵.

1905 verwahrt sich Paul Schultze-Naumburg gegen den Vorwurf, auf den Biedermeierstil festgelegt zu werden. Noch hier wirkt die ursprünglich negative Bedeutung der Bezeichnung nach. Das Wort ist unglücklich gewählt, weil es für eine ernsthafte Sache einen „komischen“ Begriff braucht. An Wilhelm Heinrich Riehl erinnert der Hinweis, es sei nicht möglich alle Äußerungen damaligen Geisteslebens unter diese halb lächerliche, halb verächtliche Benennung zu subsummieren. Was Schultze-Naumburg als vorbildlich empfindet, sind die trotz großer Beschränkung anmutigen freundlichen Wohnstätten. Er exemplifiziert durch Vergleiche älterer Bauten mit eigenen Entwürfen, daß im Einzelfall die Provenienz nicht zu verleugnen sei; jedoch könne man nicht von Kopien sprechen, weil im Innern allen modernen Anforderungen Rechnung getragen werde. Angestrebt ist der einfache Grundriß gegenüber reicher Gliederung, die oft in keinem Verhältnis zum vorhandenen Baugrund steht; Erker und Giebel sind als unbenutzbare Schmuckattrappen aufgegeben. Die Bezeichnung „Biedermännerhäuser“ möchte Schultze-Naumburg abgelöst sehen durch den Begriff „Grundformen des deutschen bürgerlichen Wohnhauses“⁹⁶. Schon früher hatte der Architekt auf Einrichtungen des frühen 19. Jahrhunderts hingewiesen. Bis zu den Ausklängen des Empire, der Biedermeierzeit, sei alles im folgerichtigen, normalen Gang gesunder Entwicklung verlaufen; es liege nahe, daß modernes Handwerk da anknüpfe, wo diese abbricht⁹⁷. In solchen Texten vollzieht sich gegenüber Falke und Ahrens eine Umkehrung in der Beurteilung der Epochen. Die unmittelbar vorausgehende Zeit erscheint als „bewußte historische Stilhetze“; traurige Denkmäler des Interregnums der Stillosigkeit würden noch lange als Dokumente des Jahrhunderts der großen Erfindungen dastehen.

Die Ansicht, modernes Kunstgewerbe schließe sich an das Biedermeier an, ist in der allgemeinen Form, in der Lessing sie 1898 bietet, 1906 von Heinrich Pudor wiederholt worden. Er vermerkt, daß Tendenzen in der damaligen Möbelindustrie sich mit dem Biedermeierstil nahezu decken. Diese Affinität erscheine als Reaktion gegen den modernen Rokoko- oder Secessionsstil, in dessen Aufbau und Ornamentik die geschwungene Linie herrsche. Seine Ausführungen zeigen, wie sich in den Augen des zeitgenössischen Beobachters die Entwicklungsgänge verzerren⁹⁸. Im gleichen Jahr trägt Fritz Schumacher ästhetische Prinzipien zur Raumgestaltung vor. Er geht von der Flächenornamentik aus

und gelangt zum Raum, für den das rhythmische Abwägen von aneinander gegliederten kubischen Massen wesentlich ist. Die Elemente — die Möbel — können der Form entbehren, weil die Massenwirkung und ihr Licht- und Schatteneffekt höchstens geringfügiger Betonung — Flächenbelebung durch Intarsien oder Flachschnitzerei — bedarf. Von ähnlichen Voraussetzungen sei man schon zu Anfang des 19. Jahrhunderts zu ähnlichen Lösungen gekommen; deshalb würden es sich viele Künstler der Gegenwart leicht machen und Produkte dieser Zeit einfach nachahmen. Dadurch aber werde dem Publikum gegenüber das Wesentliche verwischt, denn dieses würde schließen, wenn jetzt Biedermeier aktuell sei, warum nicht morgen Rokoko⁹⁹. Auch dies ein Zeugnis für das Bemühen, von der Imitierung historischer Stile abzurücken.

Gluckhohn hat seinen Ausführungen über Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung den Satz vorangestellt: „Biedermeier ist die bürgerlich gewordene deutsche Bewegung“¹⁰⁰. Was die soziologische Seite dieser Aussage — das Bürgertum als Träger der Biedermeierkultur — anbetrifft, folgt er, wohl ohne sich darüber Rechenschaft zu geben, Charakterisierungen, die das Biedermeierinterieur seit den neunziger Jahren vielfach erfahren hat. Schon der Beitrag über Mobiliar in Bruno Buchers „Geschichte der technischen Künste“ führte 1893 aus, daß dieses in der Restaurationsepoche mehr und mehr bürgerliches Aussehen erhalten habe¹⁰¹. Ähnliche Ansichten begegnen nicht nur in den angeführten Beiträgen zur Provenienz des Biedermeierstils, sondern ebenso wenn der Architekt Fischel schreibt, damals sei eine bürgerliche Kunst im Entstehen begriffen gewesen, eine Entwicklung, die dann später abbrach¹⁰². Bürgertum „will nicht glänzen, nicht repräsentieren, sondern bequem und behaglich leben. Es erfüllt seine Forderungen mit strenger Sachlichkeit und zugleich mit einem Erfindungsreichtum, der erstaunlich ist“¹⁰³. Lichtwark zufolge ist in einer Zeit, in der jedermann arbeite und sich dem angemessen kleide, eine Wiederbelebung des fürstlichen Rokoko Unsinn. Jedoch habe der Bürger des 19. Jahrhunderts — was lange übersehen wäre — seinen Stil bereits geschaffen; aus den ersten drei Jahrzehnten seien Grundlagen vorhanden, auf denen bürgerliches Mobiliar ausgebildet werden könne¹⁰⁴. Wahrscheinlich haben auch die Hinweise auf das bürgerliche Element im Biedermeier zu dessen Berücksichtigung beigetragen, denn in den neunziger Jahren war es, vor allem bei Autoren um den „Kunstwart“ des Ferdinand Avenarius, üblich geworden, die einfacheren Verhältnissen angemessene Einrichtung herauszustellen. Schon 1891 fordert Avenarius eine Volkskunst, die „ohne Nachahmung kostbaren Materials, den Reichtumsbedürfnissen entlehnter Formen, den Prachtstücken entnommener Verzierungsweisen“ an die einfachen Aufgaben einfacher Lebensbedürfnisse voraussetzungslos und frei herantritt. Entsprechungen von Zweck und Material sind auch hier Kriterien, nicht würdelose Nachäfferei fremder Pracht, sondern guter „Bürgerstolz“ von jemand, der sich gibt, wie er ist, werden als entscheidend genannt¹⁰⁵.

Es ist ein vom Irrationalen des Sentiments geprägtes Verhältnis, das man um 1900 zum Biedermeier fand, Worte wie Behaglichkeit und Gemütlichkeit kehren häufig wieder. Künstler entdeckten zuerst die „Poesie“ des Wiener Interieurs, das in innerer Gesundheit Makart- und Reformzeit überdauerte¹⁰⁶. Die zur Legende gewordene Wiener Kultur ergriff in ihrer Stimmung den Nachgeborenen wie „ein altes, halb vergessenes Wiegenlied“¹⁰⁷. Solche Aussagen verdeutlichen, daß Hermanns These, Vorliebe für das Biedermeier sei aus einem Hang zur Flucht aus der Gegenwart erwachsen, begründet ist. Als Ganzes wird die Kultur freilich in den Veröffentlichungen, die sich des Kunstgewerbes annehmen, zunächst nicht greifbar. An Literarischem werden Adalbert Stifters „Feldblumen“ gelegentlich zitiert, um das Ideal des Wohnens zu veranschaulichen¹⁰⁸. Goethes Äußerungen zur Einrichtung wie auch die von ihm bewohnten Räumlichkeiten werden gewürdigt¹⁰⁹. Dann allerdings verdichtet sich für Joseph August Lux 1906 in der Bezeichnung „Biedermeier“ die Vorstellung einer vollständig durchgebildeten bodenständigen Kultur, die in ungebrochener Linie von den gewöhnlichen Tageserscheinungen bis zu den Gipfelpunkten — Grillparzer, Schubert, Schwind — emporsteige¹¹⁰.

Es läßt sich mit Hilfe der ausgebreiteten Quellen feststellen, daß das Kennwort Biedermeier um 1895 für die Epoche des Vormärz allgemein wird. In der Perspektive

einzelner Autoren wird Biedermeier sichtbar aus differenzierter Betrachtung dessen, was unter Empire zusammengefaßt worden war. Ein wesentlicher Anlaß für solche Scheidung dürfte gewesen sein, daß das Empire um 1890 Bedeutung für das Kunstgewerbe erlangte. Als Vorbild wird Biedermeier zuerst für die Mode aktuell, was 1892 von Beobachtern registriert wird. Die Einwirkung auf das Kunstgewerbe ist 1896 für verschiedene Autoren manifest. Der Begriff des Stils, der vielfach ein Qualitätsurteil enthielt, wird alsbald auch auf die handwerkliche Hinterlassenschaft des Vormärz angewandt, der zuvor als stilllose Zeit charakterisiert worden war. Für die Umorientierung kommt — wohl nicht nur auf lokaler Ebene — der Wiener Kongreß-Ausstellung Bedeutung zu. Wichtiger ist, daß sich aus der Sicht der Zeitgenossen Beziehungen zwischen dem Mobiliar des Biedermeier und englischen Einrichtungsgegenständen knüpften, zuerst wohl bei Jessen 1892/93. Möglicher Interferenz der einzelnen angeführten Erscheinungen untereinander ist Rechnung zu tragen. Ludwig Grote nennt für die Abkehr vom Jugendstil das Jahr 1902 und weist darauf hin, daß damals Schinkel und seine Nachfolge im Biedermeier erneuert beziehungsweise an Traditionen Anschluß gesucht wurde, die man vom Biedermeier her wirken sah¹¹. Fritz Schmalenbach nennt gleichfalls als Stichjahr 1902, in dem das Wort Sachlichkeit plötzlich allgemeiner vorkommt¹². Lichtwark wie Hermann Muthesius werden als literarische Wegbereiter solcher Sachlichkeit auch von Nikolaus Pevsner¹³ gewürdigt. Sich gängigen Vokabulars bedienend, hat Muthesius Unaffektiertheit und Wahrheitsliebe des Hausgeräts der Großväter- und Urgroßväterzeit der talmi-aristokratischen Vornehmheit der Gegenwart gegenübergestellt¹⁴. Die in die Zeit des Historismus zurückreichende Revision des Biedermeier, die zum Teil dem durch den Jugendstil charakterisierten Abschnitt parallel läuft, hat erreicht, daß es nach 1902 als Vorbild anerkannt war.

ANMERKUNGEN

- 1 Paul Ferdinand Schmidt: Biedermeier-Malerei. Zur Geschichte und Geistigkeit der deutschen Malerei in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. München 1922, S. 7.
- 2 Richard Hamann: Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Aus Natur und Geisteswelt 448-51. Leipzig-Berlin 1914.
- 3 Paul Kluckhohn: Biedermeier als literarische Epochenbezeichnung. In: Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 13, 1935, S. 3/4 unter Bezugnahme auf die ausführlichere Darstellung von Rudolf Majut: Das literarische Biedermeier. Aufriß und Probleme. In: German.-Roman. Monatsschr. 20, 1932, S. 401-24.
- 4 Charles A. Williams: Notes on the origin and history of the earlier „Biedermaier“. In: The Journal of English and Germanic Philology 57, 1958, S. 403-15.
- 5 Georg Hermann: Das Biedermeier im Spiegel seiner Zeit. Briefe, Tagebücher, Memoiren, Volksszenen und ähnliche Dokumente. Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart 1913, S. 6.
- 6 R. Majut (Anm. 3), S. 405.
- 7 Biedermeier. In: Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6. Aufl. 2. 1903, S. 832.
- 8 G. Hermann (Anm. 5), S. 7.
- 9 Karl Simon: Biedermeier in der bildenden Kunst. In: Dt. Vierteljahrsschr. f. Literaturwiss. u. Geistesgesch. 13, 1935, S. 60.
- 10 Harald Seiler: Biedermeier. In: RDK 2, 1948, Sp. 542-45. Max von Boehn spricht im Vorwort der mir vorliegenden Ausgabe (Berlin o. J.) davon, Biedermeier sei schon lange die Mode des Tages.
- 11 Berthold Emrich: Biedermeier, literarisches. In: Reallexikon d. dt. Literaturgesch. 1, 1958, S. 168-73.
- 12 Vgl. R. Majut (Anm. 3), S. 404/05.
- 13 Friedrich Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 17. Aufl. bearb. v. Walther Mitzka. Berlin 1957, S. 74.
- 14 Ernst Scheyer: Schlesische Malerei der Biedermeierzeit. Bau- und Kunstdenkmäler des deutschen Ostens. Hrsg. v. Günther Grundmann. Reihe C Schlesien 2. Frankfurt a. M. 1965, S. 31, Anm. 11.
- 15 Jost Hermand: Die literarische Formenwelt des Biedermeiers. Beiträge zur deutschen Philologie 27. Gießen 1958, S. 2.
- 16 Adolf von Grolman: „Biedermeier“-Forschung. In: Dichtung u. Volkstum. Z. f. Literaturgesch. 36, 1935, S. 315.
- 17 Vgl. E. Scheyer (Anm. 14), S. 15.
- 18 Hermann Muthesius: Kultur und Kunst. Gesammelte Aufsätze über künstlerische Fragen der Gegenwart. Jena-Leipzig 1904, S. 1.

- 19 J. F. Ahrens: Die Reform des Kunstgewerbes in ihrem geschichtlichen Entwicklungsgange. Berlin 1886.
- 20 Jakob von Falke, 1825-1897. Kustos am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien seit 1864, Direktor seit 1885 (Allg. Dt. Biographie 55, 1910, S. 753-56).
- 21 J. F. Ahrens (Anm. 19), S. 19/20.
- 22 J. v. Falke: Unsere Wohnung von Einst und Jetzt. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 2, 1891, S. 133/34.
- 23 Ders.: *Geschichte des Modernen Geschmacks*. Leipzig 1866, S. 363-81.
- 24 Ders.: Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. Wien 1873, S. 19-25.
- 25 Ders.: *Aesthetik des Kunstgewerbes*. Ein Handbuch für Haus, Schule und Werkstatt. Stuttgart (1883), S. 406.
- 26 Alois Riegl: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Berlin 1894, S. 55/56.
- 27 Wilhelm Bode: Von der Weltausstellung in Chicago (1893). In: Ders.: *Kunst und Kunstgewerbe am Ende des neunzehnten Jahrhunderts*. Neue Ausg. Berlin o. J., S. 4/5.
- 28 Georg Bötticher: Was nun? Eine Plauderei über den Zukunftsstil. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 1, 1890, S. 115.
- 29 Peter Jessen: Wohin treiben wir? In: *Z. d. Bayer. Kunstgewerbe-Vereins in München* 1896, S. 3.
- 30 Richard Streiter: Das deutsche Kunstgewerbe und die englisch-amerikanische Bewegung. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 7, 1896, S. 106; wiederholt in: Ders.: *Ausgewählte Schriften zur Aesthetik und Kunst-Geschichte*. München 1913, S. 2.
- 31 Theodor Volbehr: Die Ankläger des modernen Kunstgewerbes. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 6, 1895, S. 178.
- 32 Justus Brinckmann: Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes 2. Hamburg 1894, S. 598.
- 33 Fritz Minkus: Unter dem Zeichen des Empire. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 6, 1895, S. 155.
- 34 F. Minkus (Anm. 33), S. 9.
- 35 F. Minkus (Anm. 33), S. 158.
- 36 J. v. Falke: Die moderne Möbelindustrie nach ihren nationalen Unterschieden. Ebda 3, 1892, S. 42/43.
- 37 Georg Bötticher: Die Zukunft des Ornaments unter besonderer Berücksichtigung der Tapete. Ebda 5, 1894, S. 94.
- 38 Georg Hirth: *Das deutsche Zimmer der Gothik und Renaissance, des Barock-, Rococo- und Zopfstils*. 3. Aufl. München-Leipzig 1886, S. 46.
- 39 Wilhelm Heinrich Riehl: *Kulturgeschichtliche Charakterköpfe*. 3. Aufl. Stuttgart 1899, S. 126/27. (1. Aufl. 1891).
- 40 Karl Rosner: *Das deutsche Zimmer im neunzehnten Jahrhundert. Eine Darstellung desselben im Zeitalter des Klassicismus, der Biedermeierzeit, der rückblickenden Bestrebungen und der neuen Kunst*. G. Hirth: *Das deutsche Zimmer vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. 4. bis zur Gegenwart erweit. Aufl. 2. München-Leipzig (1898); Nachw. v. Hirth, S. 256/59.
- 41 Vgl. K. Rosner (Anm. 40), S. 55/56 mit Cornelius Gurlitt: *Im Bürgerhause. Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungs-Ausstattung*. Dresden 1888, S. 17/18.
- 42 K. Rosner (Anm. 40), S. 63.
- 43 Ders.: *Die dekorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Ein Stück Kunstgeschichte. Am Ende des Jahrhunderts. Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwicklung* 6. Hrsg. v. Paul Bornstein. Berlin 1898, S. 38/39.
- 44 Hans Sebastian Schmid: *Kunst-Stil-Unterscheidung. Aufschluß über Baukunst, Ornamentik, Bildhauerei, Kunstgewerbe etc. in 20 Stilarten mit 200 Illustrationen*. 2. Aufl. München 1896, S. 36/37.
- 45 Georg Steinhausen: *Häusliches und gesellschaftliches Leben im neunzehnten Jahrhundert. Am Ende des Jahrhunderts. Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwicklung* 4. Hrsg. v. Paul Bornstein. Berlin 1898, S. 23.
- 46 *Allgemeine Moden-Zeitung* v. 27. 11. 1893, S. 764.
- 47 *Allgemeine Moden-Zeitung* v. 25. 12. 1893, S. 828.
- 48 *Illustr. Frauen-Zeitung* v. 15. 5. 1892; Beiblatt, unpag.
- 49 *Z. B. Allgemeine Moden-Zeitung* v. 24. 2. 1890, S. 139.
- 50 *Illustr. Frauen-Zeitung* v. 1. 11. 1892; Beiblatt, unpag. Vgl. *Allgemeine Moden-Zeitung* v. 17. 10. 1892, S. 668: „Wir waren glücklich bei den Moden des ersten Kaiserreiches angelangt... da — plötzlich befinden wir uns im Jahre 1830 mit seinen riesigen herabhängenden Keulenärmeln, den weiten Röcken, und all den ruhigen spießbürgerlichen Moden jener Zeit...“
- 51 *Allgemeine Moden-Zeitung* v. 26. 1. 1891, Modenblatt 5, Fig. 2. — Vgl. *Illustr. Frauen-Zeitung* v. 1. 2. 1892, S. 20: Mädchen als Balldame 1832.
- 52 *Der Bazar* v. 24. 4. 1893, Unterhaltungsblatt zu Nr. 17, S. 174 (nachdem eine Reihe von Epochen mit einer Bezeichnung aufgeführt sind: Moden von 1830); v. 9. 4. 1894, S. 159 (Genre der dreißiger Jahre) — *Allgemeine Moden-Zeitung* v. 12. 6. 1893, S. 380 (Mode von 1830); v. 9. 10. 1893, S. 653 (bei Kleidbeschreibung: Genre 1830); v. 5. 2. 1894, S. 92 (Kostüme à la 1830).
- 53 E. G.: Puffärmel und Glockenrock. Eine Mode-Plauderei. In: *Illustr. Frauen-Zeitung* v. 1. 3. 1893, S. 40.
- 54 Georg Buss: Die Moden von 1830 und 1893. In: *Der Bazar* v. 14. 8. 1893, S. 323; dabei auch die Illustrationen.
- 55 *Allgemeine Moden-Zeitung* v. 8. 10. 1894, Modenblatt Nr. 41. Nach der Beschreibung aus hellbeigefarbenem Amazonentuch, lila und hellblau pekiniertem Seidenstoff.
- 56 *Illustr. Frauen-Zeitung* v. 1. 1. 1893, S. 1.

- 57 G. Buss (Anm. 54), S. 323.
- 58 Eduard Leisching: Geschichtlicher Überblick. In: Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie 1864-1914. Wien 1914, S. 33.
- 59 F. Minkus: Innen-Dekoration auf der Wiener Kongreß-Ausstellung. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 7, 1896, S. 67.
- 60 Empirestil. In: *Bl. f. Kunstgewerbe* 25, 1896, S. 13/14, 17/18.
- 61 Carl von Lütow: Die Wiener Kongreß-Ausstellung. In: *Kunstchronik* NF 7, 1895/96, Sp. 298-301, 529-31.
- 62 F. Minkus (Anm. 59).
- 63 Ludwig Hevesi: Die Wiener Kongreß-Ausstellung. *Ber. v. 22. 3. 1896*. In: *Ders.: Altkunst-Neukunst*. Wien 1894-1908. Wien 1909, S. 41.
- 64 *Ders.*: Biedermeier und Komp. *Ber. v. 29. 11. 1901*. Ebda, S. 189.
- 65 *Ders.*: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert 1. *Geschichte der modernen Kunst* 2. Leipzig 1903, S. 105/06.
- 66 G. Buss: Unser Kunstgewerbe. In: *Neue Dt. Rundschau* 5, 1894, S. 729-38.
- 67 Ferdinand Luthmer: Neue Richtungen in der Innen-Dekoration. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 7, 1896, S. 63. — Vgl. auch schon *ders.*: *Abwege der modernen Möbel-Industrie*. Ebda 4, 1893, S. 52.
- 68 Peter Jessen: Der kunstgewerbliche Geschmack in England 3. In: *Kunstgewerbebl.* NF 4, 1893, S. 67. Hinweis auf Jessen als Vorkämpfer englischen Geschmacks bei Cornelius Gurlitt: *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten. Das Neunzehnte Jahrhundert in Deutschlands Entwicklung* 2. Hrsg. v. Paul Schlenther, Berlin 1899, S. 660.
- 69 Artur von Scala, 1845-1909. Seit 1897 Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, vorher des dortigen Handelsmuseums. Über die Ausstellung von Originalen und Imitationen englischer Möbel im Handelsmuseum, die eine neue Richtung im Wiener Kunstgewerbe herbeiführte, vgl. die Würdigung von Josef Folnesics in: *Biograph. Jb. u. dt. Nekrolog* 14, 1912, S. 336/37. — Aus zeitgenössischer Perspektive etwa F. Minkus: *Zum Directionswechsel im k. k. österreichischen Museum für Kunst und Industrie*. In: *Kunst u. Handwerk* 47, 1897/98, S. 59-61 — Adolf Loos: *Ins Leere gesprochen 1897-1900*. In: *Sämtliche Schriften* 1. Hrsg. v. Franz Glück, Wien-München 1962, S. 37/38.
- 70 F. Minkus: Österreich. In: *Die Krisis im Kunstgewerbe. Studien über die Wege und Ziele der modernen Richtung*. Hrsg. v. Richard Graul. Leipzig 1901, S. 54/55.
- 71 Alfred Lichtwark: *Palastfenster und Flügeltür*. 3. Aufl. Berlin 1905, S. 143/44.
- 72 August Schestag: Zur Entstehung des Biedermeierstiles. In: *Kunst u. Kunsthandwerk* 6, 1903, S. 263-90.
- 73 Josef Folnesics: *Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn*. Wien 1903, S. 24.
- 74 R. Streiter (Anm. 30), S. 106 bzw. S. 2.
- 75 A. Gräväll: Die Grundlagen der künftigen Entwicklung des Stils in der dekorativen Kunst. In: *Innen-Dekoration* 11, 1900, S. 110.
- 76 Paul Schumann: Die kunstgewerbliche Ausstellung in Dresden 1896. In: *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 7, 1896, S. 180.
- 77 Hans Schliepmann: Von der Berliner Gewerbe-Ausstellung. Ebda, S. 220.
- 78 *Ders.*: Fortschritte in der Möbelgestaltung. Ebda 8, 1897, S. 151.
- 79 Wilhelm Rolfs: *Alte Geleise — neue Pfade*. In: *Kunst u. Handwerk* 47, 1897/98, S. 6.
- 80 *Abb. in: Kunstgewerbebl.* NF 10, 1899, S. 53, 55; *Illustr. kunstgew. Z. f. Innen-Dekoration* 9, 1898, nach S. 172.
- 81 Albert Hofmann: *Das Kunstgewerbe auf der Berliner und auf der Münchener Kunstausstellung 1898*. In: *Kunstgewerbebl.* NF 10, 1899, S. 52.
- 82 Georg Fuchs: *Angewandte Kunst im Glaspalast 1898*. In: *Dt. Kunst u. Dekoration* 3, 1898/99, S. 46/47.
- 83 Leopold Gmelin: *Das Kunsthandwerk im Münchener Glaspalast*. In: *Kunst u. Handwerk* 47, 1897/98, S. 429.
- 84 Artur Weese: *Neue Wege im Münchner Kunstgewerbe*. In: *Kunst u. Kunsthandwerk* 1, 1898, S. 374.
- 85 Julius Lessing: *Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. Vortrag im Wissenschaftlichen Verein in der Kgl. Singakademie*. Berlin 1877.
- 86 *Ders.*: *Das Moderne in der Kunst. Vortrag in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin*. Berlin 1898, S. 22.
- 87 Otto Eckmann: *Strömungen in Kunst und Handwerk*. In: *Neue Dt. Rundschau* 11, 1900, S. 775.
- 88 B. Deneke: *Die Entdeckung der Volkskunst für das Kunstgewerbe*. In: *Z. f. Volkskunde* 60, 1964, S. 188-90.
- 89 L. Hevesi: *Die Winterausstellung im Österreichischen Museum*. In: *Kunst u. Kunsthandwerk* 2, 1899, S. 2.
- 90 *Ders.*: *Die Winterausstellung im Österreichischen Museum*. Ebda 3, 1900, S. 7-9.
- 91 Joseph August Lux: *Innen-Kunst von Prof. Joseph Hoffmann-Wien*. In: *Innen-Dekoration* 13, 1902, S. 129-32.
- 92 Ludwig Abels: *Vom Wiener Kunstgewerbe 1901-1902*. In: *Kunstgewerbebl.* NF 13, 1902, S. 206/07.
- 93 F. Minkus: *K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Wien. Die dritte Winterausstellung und die Konkurrenz aus dem Hoftiteltaxfond*. In: *Kunstgewerbebl.* NF 11, 1900, S. 124.
- 94 O. Eckmann (Anm. 87), S. 774/75.
- 95 R. Graul: *Das 18. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar*. Berlin 1905, S. 168.
- 96 Paul Schultze-Naumburg: *Biedermeierstil?* In: *D. Kunstwart* 19, 1905/06, S. 130-37. Daß durch Schultze-

- Naumburg Biedermeier lebendig wurde, hebt hervor etwa Otto Schulze: Wohnungs-Kunst. In: Innen-De-
koration 17, 1906, S. 166. Vgl. J. A. Lux: Das neue Kunstgewerbe in Deutschland. Leipzig 1908, S. 180/81.
- 97 P. Schultze-Naumburg: Häusliche Kunstpflege. 2. Aufl. Leipzig 1900, S. 3. Zuerst in: D. Kunstwart 11,
1897/98, S. 227.
- 98 Heinrich Pudor: Erziehung zum Kunstgewerbe. Beiträge zu einer geschichtlichen, ästhetischen und tech-
nischen Betrachtung des neuzeitlichen Kunstgewerbes. Berlin 1906, S. 17.
- 99 Fritz Schumacher: Streifzüge eines Architekten. Jena 1907, S. 64/65. Der zitierte Beitrag datiert 1906.
- 100 P. Kluckhohn (Anm. 3), S. 9.
- 101 J. Stockbauer: Das Möbel. In: Geschichte der technischen Künste 3. Hrsg. v. Bruno Bucher. Stuttgart-Ber-
lin-Leipzig 1893, S. 253.
- 102 Hartwig Fischel: Biedermeier als Vorbild. In: D. Interieur 2, 1901, S. 65.
- 103 J. A. Lux: Von der Empire- zur Biedermeierzeit. Eine Sammlung charakteristischer Möbel und Innenräume
auf 54 Tafeln. 3. Aufl. Stuttgart o. J. S. IV. (1. Aufl. 1906).
- 104 A. Lichtwark (Anm. 71), S. 142/43.
- 105 Ferdinand Avenarius: Die Forderung nach einer Volkskunst. In: D. Kunstwart 4, 1890/91, S. 217.
- 106 J. Folnesics: Das Wiener Interieur. In: D. Interieur 1, 1900, S. 5.
- 107 J. A. Lux (Anm. 91), S. 129/30.
- 108 H. Fischel: Das Wiener Interieur von Einst und Jetzt. In: D. Interieur 1, 1900, S. 97-100.
- 109 W. Fred: Die Wohnung und ihre Ausstattung. Sammlung Illustrierter Monographien 11. Hrsg. v. Hanns
von Zobeltitz. Bielefeld-Leipzig 1903, S. 48-50, 52-56.
- 110 J. A. Lux (Anm. 103), S. III.
- 111 Ludwig Grote: Funktionalismus und Stil. In: Historismus und bildende Kunst. München 1965, S. 62. Fried-
rich Ahlers-Hestermann (Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900. 2. Aufl. Berlin 1956, S. 87) spricht für
die Jahre nach 1902 von drei Richtungen: Fortleben des Historismus, selbständige Aufnahme und Weiter-
führung der Tradition von 1830 und die entschieden Neuformung suchenden Kräfte.
- 112 Fritz Schmalenbach: Jugendstil. Ein Beitrag zu Theorie und Geschichte der Flächenkunst. Würzburg 1935,
S. 74-77.
- 113 Nikolaus Pevsner: Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius. Hamburg 1957, S. 25/26.
- 114 H. Muthesius (Anm. 18), S. 34.