



Abb. 2003-2/051 (Ausschnitt)  
 MB S. Reich & Co. 1. Jänner 1876, Musterbuch über Beleuchtungs-Gegenstände, Einband / Titel, Medaille Weltausstellung Wien 1873  
 Sammlung Museum Valašské Meziříčí Inv.Nr. 39/03

Hans Ottomeyer

2008

## Rückbezug und Fortschritt. Wege des Historismus 1848 - 1880

Auszug aus **Ausstellungskatalog Gründerzeit 1848 - 1871.**

**Industrie & Lebensträume zwischen Vormärz und Kaiserreich, Berlin 2008**

**III.4. Vom Kunstgewerbe zur Kunstindustrie, S. 319-327**

SG: Mit seinen **Preismedaillen** und dem Wappen des **k. k. Hofflieferanten** schmückte das Glasunternehmen **S. Reich & Co.** in Nordostmähren spätestens ab **1873** seine Musterbücher. Das war einerseits Reklame, andererseits musste S. Reich & Co. dafür aber auch **preiswürdige Produkte** herstellen und auf den Ausstellungen präsentieren. Das bedeutet, dass Glasmanufakturen und Glasfabriken sich den jeweils herrschenden Vorstellungen anpassen mussten, wenn sie nicht sogar versuchten, selbst „Trends zu setzen“. Das galt selbstverständlich für alle Glasunternehmen, die nach den 1830-er Jahren in Österreich-Böhmen-Ungarn gegründet und aufgebaut wurden, wie z.B. Josef Inwald, Josef Schreiber & Neffen, Carl Stölzle's Söhne, Zahn & Göpfert ... Dabei ging es aber nicht nur um die äußere Form und Dekoration, sondern auch darum, die zunehmende Technisierung und Standardisierung der Produktion mit zumachen und weiter zu treiben. Dazu kam die Reaktion auf Veränderungen des Geschmacks und die Verbreiterung der Käuferschichten von „reichen“ Bürgern zu ärmeren, aber halbwegs zahlungskräftigen Unterschichten. Die Ausstellung „**Luxus- und dekoratives Glas**“ in der **Mährischen Galerie in Brno** [Brünn] **2010-2011** (s. **PK 2011-2**) zeigt vor allem an Reich & Schreiber diese Beteiligung am „Fortschritt“ und Markéta Tronnerová (Vejrostová) beschreibt ihn ausführlich im Ausstellungskatalog. Da Österreich-Ungarn sich 1834 nicht dem Zollverein anschließen konnte, waren Reich, Schreiber ... auf die weniger zahlungskräftigen Bevölkerungen der Monarchie eingegrenzt.

Gerade der Aufstieg der böhmischen und mährischen Glasmanufakturen und Glasfabriken entwickelte sich mit der Gründerzeit bis zur **Wiener Weltausstellung 1873** und im Historismus.

Der Bericht von Ottomeyer ist für mich die bisher interessanteste und komprimierte Zusammenfassung vom Zusammenhang zwischen Gründerzeit und Historismus.

[SG: Fußnoten & Anmerkungen sowie Hinweise auf Abbildungen wurden weggelassen, bei Zitaten wurde die altertümliche Schreibweise beibehalten]

Der **Historismus**, dem in den letzten Jahrzehnten das Augenmerk der Kunstgeschichtsschreibung galt, ist noch weit davon entfernt, seine gültige Definition gefunden zu haben. Gegenüber der oft vertretenen Auffassung, in dieser Kunstrichtung ein normales Nebeneinander von verschiedenen auf die Geschichte bezogenen Stilen zu sehen, scheint es fruchtbarer und wirklichkeitsnaher zu sein, den Begriff so zu verwenden, wie ihn der Historiker Friedrich Meinecke 1936 in seinem Buch „Die Entstehung des Historismus“ ursprünglich gebrauchte. Er sieht darin eine Geisteshaltung, die im **Einklang mit der Aufklärung, aber im Gegensatz zum Idealismus** nicht ein absolutes System von dem schaffen will, was sein soll, sondern die Verhältnisse und Dinge als historisch geworden aufschlüsselt und begreift.

Versteht man nun den Historismus als Methode und nicht als bloßes Phänomen eines pluralistisch bestimmten Zustandes, können Geschichte, Geistesgeschichte und Kunstgeschichte sich so ergänzen, dass es zu fassbaren Ergebnissen kommt. Denn was das geschichtliche Denken will, ist immer wieder das Hervorheben eines älteren, ursprünglicheren und besseren Zustandes, um sich und den eigenen sozialen Status gegenüber einer widerspruchsvollen Gegenwart zu legitimieren und aus der Geschichte die erwünschten Ansprüche abzuleiten. **Die Bestätigung aus der Vergangenheit ist das wich-**

**tigste Anliegen des Historismus.** Eine bloß formal-ästhetisch bestimmte Beschreibung der verschiedenen Stile macht diese **Epoche stärkster sozialer Machtkämpfe** nicht verständlich. Nur die **Flucht in die Historie erschien damals als ein möglicher Ausweg:** »Seit einiger Zeit erheben sich bei den Völkern, welche an der Spitze der modernen Cultur stehen, heftige Anklagen gegen unsere gesellschaftlichen Verhältnisse, welche sogar die rein politischen Leidenschaften in den Hintergrund drängen. [...] Das Mittelalter kannte unsere Leiden nicht, weil seine Lebensordnung auf eine andere Weltanschauung gegründet war«, heißt es im **Brockhaus** von **1847** unter dem Stichwort »**Socialismus**«. Dieses Sich-in-der-eigenen-Haut-unwohl-fühlen - und damit die Sehnsucht nach einer eindeutigen und stilvollen Vergangenheit - hat sich bis in unsere Tage fortgesetzt.

Das **Durcheinander verschiedener Stilarten** mit deutlich gegensätzlichen Absichten und Ausformungen gilt für **ganz Europa:** Es gibt die Formwelten eines archäologisch begründeten griechischen oder römischen **Klassizismus** (Abb. 1), aber auch die **Romanik** und **Gotik** des Mittelalters mit dem Heraufbeschwören feudaler Vergangenheit oder nationaler Urkraft, dann den Traum vom Ancien Régime, der sich seit **1822** in einem Wiederaufleben des in Süddeutschland kaum vergessenen »**Rokoko-Stils**« manifestiert, und schließlich den Maskenreigen der von Fernweh geprägten Stile wie den »**à la chinois**« oder »**à la turque**« - Welten, in denen Kaiser, Mandarin, Pascha, Sultan und überhaupt der Mann noch etwas galten.

Den Zeitgenossen war dieses **Nebeneinander heterogener Stile aus der Vergangenheit** durchaus bewusst: »[...] unsere Hauptstädte«, so **Gottfried Semper 1834**, »blühen als wahre extraits de mille fleurs, als Quintessenzen aller Länder und Jahrhunderte empor, so daß wir, in angenehmer Täuschung, am Ende selbst vergessen, welchem Jahrhunderte wir angehören«. In der Leipziger Illustrierten Zeitung wurde der **Stilpluralismus 1856**, im Zeitalter einer wachsenden Besinnung auf die nationale Vergangenheit, **als kosmopolitisches Phänomen geschmäht**, demgegenüber sich das »**Deutsche**« zu behaupten habe: »Möge ein günstiger Stern uns aufgehen, damit diejenigen, deren eifrigstes Bestreben es ist, das Recht des deutschen Geistes an seinen Schöpfungen auf dem Gebiete der Formen und Muster herzustellen, die Oberhand behalten gegen die Verfechter der geistigen Freibeuterei, diese weltbürgerlichen Paradiesvögel ohne Füße und ohne Vaterland, deren Heimath überall in den Wolken ist und deren Wahl-spruch lautet: Ubi bene ibi patria.«

### Krieg der Stile

In der Kunstgeschichte wird aus didaktischen Gründen zumeist eine lineare Abfolge der Stile konstruiert: Nach dem Stil **Empire**, der bis **1815** dauert, kommt das **Biedermeier**, das nach **1835** vom **Spätempire** begleitet wird; dann erscheinen nacheinander **Neogotik**, **Neorenaissance**, **Neobarock** und **Neorokoko**, die am Ende des Jahrhunderts zunehmend parallel verlaufen, bevor sie vom **Jugendstil** oder »Modern Style« abgelöst werden, der in das 20. Jahrhundert überleitet. Diese Abfol-

ge, verknüpft mit der ausschließlichen Vorstellung eines zeitlichen Nacheinanders der Stile, geht von der Idee eines »führenden Stils« aus, also des Stils, der jeweils eine Epoche dominiert, die Nebenstile zurückdrängt und der vollkommene Ausdruck seiner Zeit ist.

Das mag auf andere Jahrhunderte zutreffen, aber bereits die erste ebenso wie auch die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wird in gleichem Maße vom **Nebeneinander der Stile** und der **Stilmischungen** geprägt. Die **Architekturakademien** sorgten für Kontinuität innerhalb dieses Jahrhunderts, die **Schriftsteller** und **Tapezierer** für die wechselnden **Moden**. Den Widerstreit der romantisch geprägten Stile hat man in **England** früh als »**battle of styles**« bezeichnet und so die grundlegend anderen Absichten und die **starken Antipathien zwischen Klassizisten, Gotikern und anderen Romantikern** beschrieben.

Der **Klassizismus** blieb für die Selbstdarstellung der konstitutionellen Monarchien und Regierungen Europas verbindlich und bildete als **Staatsarchitektur** den äußeren Rahmen aller offiziellen Repräsentation. Dazu entwickelte die **Neogotik** im Aufgreifen von historischen Motiven, dekorativen Anregungen und schließlich auch archäologisch exakten Vorlagen aus Ritterzeit und Mittelalter ihre Gegenwart. Im 17. und 18. Jahrhundert lassen sich neogotische Bauten und Dekorationen zuerst in **England**, dann in **Frankreich** belegen. Von **1815** an - mit dem **Wiener Kongress** und im Zeichen der **Heiligen Allianz** - ist eine Rückwendung zu feudalen Vorstellungen und eine Wiedererstarkung des alten Adels zu beobachten. Der dynastisch geprägte Stil der **Burgenromantik** blieb nicht auf die Herrscherhäuser beschränkt, sondern wurde auch von den Adelsgeschlechtern, vom neuen **Geldadel** und von den Finanziers, die sich nun ihre Burg kauften, kultiviert.

Neben der feudalen **Neogotik** und der dekorativen Künstlerneogotik gab es noch einen auf das Deutsche Reich hin orientierten **altdeutschen Stil**, der mit der Vorstellung von nationaler Einheit einherging und sein verlorenes Paradies im Mittelalter sah. Diese Variante der Neogotik wurde vom liberal gesinnten städtischen **Bürgertum** getragen, das die Gotik als nationale Kunst empfand und besonderes Gewicht auf die Umsetzt heimischer Motive, Materialien und Verarbeitungstechniken legte.

**Paris** und **Wien** begeisterten sich schon gegen **1830** für einen neuen Stil, der Abwechslung gegenüber dem offiziellen Klassizismus und dem düsteren »**Style troubadour**« brachte. Die Anregungen gingen von den **Tapezieren** und Geschäften für **Damenmode** aus, deren ephemere textile Produkte neuerdings à la Pompadour waren. **1835** bemerkten Autoren in Wien und München, dass der **Neorokokostil** »einheimisch« geworden sei.

Die Rückwendung zur **Renaissance** machte sich erstmals in **Frankreich** bemerkbar. Als **Heinrich Heine 1836** das neu erbaute **Palais Rothschild** in Paris beschrieb, sah er dort reinste Renaissance: »Die Renaissance, wie man das Zeitalter Franz I. benannt, ist jetzt Mode in Paris. Alles meublirt und kostumirt man jetzt

im Geschmacke dieser Zeit; ja, manche treiben dieses bis zur Wuth. [...] Was jenen Palast mit seinen Dekorationen betrifft, so ist hier Alles vereinigt, was nur der **Geist des 16ten Jahrhunderts ersinnen und das Geld des 19ten Jahrhunderts bezahlen** konnte; hier wetteiferte der Genius der bildenden Kunst mit dem Genius von Rothschild. Seit zwey Jahren ward an diesem Palast und seiner Dekoration beständig gearbeitet, und die Summen, die daran verwendet worden, sollen ungeheuer seyn. Hr. v. Rothschild lächelt, wenn man ihn darüber befragt. Es ist das **Versailles der absoluten Herrschaft**«.

Später, **1841** in Lutetia, überlegte **Heinrich Heine** hell-sichtig: »Woher die Vorliebe für diese Zeit der Renaissance, der Wiedergeburt oder vielmehr der Auferstehung, wo die antike Welt gleichsam aus dem Grabe stieg, um dem sterbenden Mittelalter seine letzten Stunden zu verschönern? Empfindet unsre Jetztzeit eine Wahlverwandschaft mit jener Periode, die, ebenso wie wir, in der Vergangenheit eine verjüngende Quelle suchte, lechzend nach frischem Lebenstrank? [...] Doch wie wir heute die Politik den Kannegießern von Profession überlassen, so überlassen wir den patentierten Historikern die genauere Nachforschung, in welchem Grad unsere Zeit mit der Zeit der Renaissance verwandt ist [...]«

Die deutsche **Neorenaissance** oder der »**altdeutsche Stil**« des Patriziats war mit dem Künstlerfest der Allotria im Münchner Konzertsaal Odem im Februar **1876** in den Mittelpunkt des Interesses gerückt und im Juni desselben Jahres in der ersten »**Allgemeinen deutschen Kunst- und Kunstindustrierausstellung**« im **Münchner Glaspalast** unter dem Titel »**Unserer Väter Werke**« festgeschrieben worden. Diese Hauptbewegung künstlerischen Schaffens in Deutschland orientierte sich an der **handwerklich hochstehenden Kunstproduktion der deutschen Reichsstädte Nürnberg und Augsburg** im 16. Jahrhundert. Die Renaissance der Renaissance wurde vor allem von **Lorenz Gedon** (1844-1883) propagiert und formuliert (Abb. 4). Er gestaltete den »Festzug Kaiser Karls V.«, die Münchner Ausstellung und den deutschen Beitrag zur **Weltausstellung in Paris 1878** - zwei Säle im Neorenaissance-Stil, die alle ausgestellten Kunstwerke integrierten.

Diese **Neorenaissance** mit ihren architektonischen, massiven Formen war dominierend, raumgreifend und mit Wand- und Deckenvertäfelungen aus dunklem Holz, Wandbespannungen aus geprägtem Leder und schweren Samtportieren verbunden. Gerät und Schaugefäße aus Messing und Zinn brachten Glanzlichter in das Dunkel der tief verhängten Räume. Tageslicht blieb darin weitgehend ausgeschlossen oder wurde durch mit Glasgemälden versetzte Fenster farbig verändert. Es ist heute kaum vorstellbar, welches Dunkel herrschte und was für eine herab gedämpfte Stimmung die Farbkombinationen Schwarz-Braun, Schwarz-Braun-Rot oder Schwarz-Braun-Grün erzeugten.

Trotz aller Kritik, die schon im späten 19. Jahrhundert am »**altdeutschen Stil**« aufkam, war es eine äußere Lebensform, die auf lange Zeit den praktischen und gesellschaftlichen Bedürfnissen entgegenkam und bis

heute als **Trivialstil** fortexistiert. Eine Akzeptanz auf der Ebene des Behaglichen wurde schon früh konstatiert. Doch die **Kunstgewerbeausstellung 1888** setzte neue Zeichen und versuchte, einen anderen Stil durchzusetzen. Das **Neorokoko** war bis zum **Tode König Ludwigs II. (1886)**, der einem privaten Kult des Ancien Regime huldigte, auf seine bayerischen Königsschlösser **Linderhof** und **Herrenchiemsee** beschränkt geblieben. Jetzt wurde es als Alternative zur Neorenaissance auch einer **bürgerlichen Klientel** schmackhaft gemacht. Der große Aufwand für den kunsthandwerklich aufwendigen Stil beschränkte von vornherein seine Verbreitung. Neogotische Einrichtungen waren nach 1880 selten und blieben auf Schlossbau, Burgen oder Rathausausstattungen beschränkt. Bisweilen richteten sich Künstler noch in neogotischer Manier ein, aber inzwischen galten Ausstattungen im mittelalterlichen Stil als altmodisch und archaisierend.

Der durch den Wiener Maler **Hans Makart** (1840 - 1884) vorgegebene, in den 1880-er Jahren in Mode gekommene **Atelierstil** beeinflusste das bürgerliche Interieur in kaum mehr vorstellbarer Weise. Der Stil, eng mit dem Antiquitätenmarkt verbunden, von wo die ingeniös dekorierten Staffagestücke kamen und wohin sie wieder wanderten, fand begeistert Aufnahme, da er mit seiner **malerischen Wirkung** einen **künstlerischen Anspruch** hatte und **preiswert** war, denn es konnte improvisiert werden. Atelierrmäßig ließen sich Räume ausgestalten, die mehrere Wohnfunktionen vereinigten. Die ichbezogene und malerische Dekorationsweise vermochte heterogenste Elemente der Möbel und des Gebrauchsgeräts zu verbinden. Man lebte-und lebt heute noch - mit Antiquitäten wie nie zuvor.

Die Familie **Rothschild** scheint dabei eine führende Rolle gespielt zu haben. Am besten hat Philippe Jullian diesen spezifischen Stil der Rothschilds geschildert: »Wie die Römer ihre Hauptstadt mit den Beutestücken aus Griechenland und Ägypten zierten, so schmückte sich nach dem Sturz Napoleons eine neue Macht mit Ausstattungen, welche die verfallenden Mächte aufzugeben gezwungen waren. **Deutsche Fürsten und italienische Kirchen verpfändeten oder verkauften einen Teil ihrer Schätze** an die Sieben Brüder von Frankfurt, deren Nachkommen Sammlungen besitzen, wie man sie seit den Tagen der Medici nicht mehr gesehen hat. Das **Zweite Kaiserreich** begründete einen Dekorationsstypus für die Häuser, welche die Rothschilds und ihre Nachahmer in ganz Europa errichten ließen; bestes Beispiel ist die Ausstattung [von Schloss] **Ferrières** durch Eugène Lami. Es ist die Pracht Veroneses, übertragen auf ein **Grand Hotel**. Unzählige Greuzes, Rembrandts und Gainsboroughs bedecken Kilometer von Damast und Genueser Samt. Auf Tischen von Riesener und in Schränken von Boule häufen sich Sammlungen von Emaillearbeiten, Goldlosen, Miniaturen und Uhren. In ihren Salons, die einander völlig gleichen, ob am Picadilly oder im Faubourg Saint Honoré, haben die Rothschilds den Traum Balzacs in eine Treibhausatmosphäre übersetzt. Es gibt einen hellen Rothschildstil: lichte Boiserien und vergoldete Bronzen, Savonnerie-Teppiche und Fragonards; und es gibt überdies einen dunklen Rothschildstil: Gobelins und



Schränke, Rembrandts und Cellini-Bronzen. Die beste Vorstellung bekommt man von beiden Stilen in den Sälen des **Museums Jacquemart-André**. Diese Leidenschaft für Objekte, deren geschichtlicher Ursprung ebenso bemerkenswert sein musste, wie ihre künstlerischen Qualitäten, unterscheidet die Rothschilds von ihren großen Zeitgenossen. [...] In der Innendekoration sind die Moden Nostalgien. Es gibt neben der Nostalgie des Luxus im 19. Jahrhundert die des Glücks im 18. Jahrhundert. **Texanische Millionäre** jagen nach Objekten aus Rothschild-Besitz, Symbole eines altehrwürdigen Kapitalismus, so wie die Rothschilds einst nach Dingen suchten, die Marie-Antoinette gehörten.«

Die Suche nach dem Stil und die Liebe zu den Versatzstücken der Geschichte erzeugten die **hoffnungsloseste Stillosigkeit**. Mit der wachsenden **Desorientierung in der Gegenwart** kam auch das verstärkte Interesse an den Überbleibseln der Vergangenheit auf. So sammelte der gebildete und wohlhabende Kunstliebhaber über die Malerei hinaus auch Objekte des Kunsthandwerks und der Kleinkunst aus den neu entdeckten Stilepochen, die in Repräsentations- und Wohnräume integriert wurden, denn die Aura des Echten übertraf die Wirkung jeder Stilkopie. Zeitgenössische Innenraumquartelle überliefern das **Tohuwabohu der Antiquitäten**, »der **schönen alten Stücke**«, Familienandenken, Reisemitbringsel, Pflanzen und heterogenen Einzelmöbel in unglaublicher Präzision und räumen mit unserer Vorstellung von einer geordneten Stilentwicklung auf. Da die Souvenirs der Vergangenheit in aller Regel nicht in Serie und Paaren anzukaufen waren, sprengten die **Einzelstücke** bei ihrer Aufstellung die bis dahin gewohnte Symmetrie und Einheit der Innendekoration und verschoben zusammen mit dem wachsenden Wunsch nach individueller Bequemlichkeit jeden architektonischen Bezug in den Wohnräumen.

Was an Prinzipien der Innenarchitektur zerstört wurde, verdeckte die Kunst des **Tapezierers** mit üppigen Vorhängen, Schabracken, Decken und Behängen. Bereits im Jahr **1836** beschrieb **Alfred de Musset** (1810-1857) Interieurs, die sich wenig von den Innendekorationen unserer Zeit unterscheiden: Die »Wohnungen der Reichen« könne man »mit Fug und Recht als Raritätenkabinette bezeichnen [...]. **Eklektizismus** heißt unsere Devise; wir nehmen alles, was wir finden, das eine weil es schön, und das andere, weil es bequem ist, dies wegen seines Alters und ein anderes schließlich wegen seiner Hässlichkeit. Und so leben wir von Überresten, wie wenn das Ende der Welt nahe wäre.«

### Die geschlechtsspezifische Gestaltung von Wohnräumen

Um **1840** vollzog sich im Zeichen des Stilpluralismus ein **dramatischer Wechsel der Innenraumgestaltung**, der die Gesellschaft in zwei Lager spaltete. Männer begannen zu rauchen, erst Pfeifen, dann Zigarillos, Zigarren und Zigaretten. Dies schloss sie von weiblicher Gesellschaft aus und zwang sie in ein eigenes **Rauchoder Herrenzimmer**, in dem Rauchutensilien und Alkoholika bereitgehalten wurden und welches dem älteren Typus des **Bibliothekszimmers** nachempfunden war. Eine eigene Ausgestaltung erfolgte in türkischem

Stil mit Diwan, Ottomane, Sofas, Puff, Orientteppichen und orientalischen Accessoires, welche die exotische Scheinwelt markieren, die mit Tabakgenuss und Träumereien von Macht und Abenteuer verbunden ist. Hier sei angemerkt, dass **Sigmund Freuds Wiener Arbeitszimmer** ein voll ausgeprägtes Herrenkabinett war und zu dem orientalischen Stil der Einrichtung ein teppichbedeckter Diwan gehörte, der in einer Freudschen Fehlleistung von den deutschen Biografen »die Couch« genannt wird, um den Lesern allzu peinliche Assoziationen zu ersparen, gilt doch der Diwan als Sitz der Macht und Stätte der Lust. Zum Rauchen trugen die Herren eine eigene Rauchkleidung mit glatten seidenen Kragen, um die Aschepartikel abschlagen zu können, nämlich den **Smoking**. In Herrenclubs setzte sich die aus dem Orient übernommene, bequeme niedrige Sitzhöhe ebenfalls durch und wurde in neuen Polstermöbeln, den »Clubgarnituren« und »**Clubsesseln**«, angewendet. Bis heute bestimmt dies die Sitzhöhe der Polstergarnituren in unseren Wohnzimmern.

Anders die Damen: Das Schlafzimmer war nach **1830** gesellschaftlich tabu, das **Boudoir** behielt einen zweifelhaften Ruf, also galt es, etwas Neues zu erfinden. Dies war der **Damensalon**, ein kleiner Salon, der von der Dame des Hauses genutzt wurde, um Freunde zu empfangen, kleine Gesellschaften zu geben und sich darin alleine zu beschäftigen. Die umfangreichen Korrespondenzen wurden auf dem Damenschreibtisch erledigt, ein Nähtisch barg am Fenster die entsprechenden Utensilien, Vitrinen und Vertikos enthielten Andenken und Souvenirs, eine kleine Salongarnitur mit einem Ziertisch versammelte den Freundeskreis, und ein Ruhebett oder eine »**Chaiselongue**« vervollständigte die Einrichtung. Der Raumtypus, der sich im späten **Biedermeier** herausbildete und in der **Gründerzeit** verbreitete, wurde durch eine **üppige textile Ausstattung** bestimmt, mit der man den femininen Charakter des Raums betonte. Das Verhüllen und Überdecken wurde zu einem Leitmotiv des **viktorianischen Raumideals**.

Der **Historismus** verwendete für jeden Raumtyp jeweils den Stil, der mit seinem Ursprung verbunden war. Für den Salon war es das spielerische **Rokoko** in hellen, lichten Farben, für das Herrenzimmer, das Studier- und Rauchzimmer meist die **Renaissance** in dunkler Atmosphäre und gradlinigen, patrizischen Formen. Die wachsende Diskrepanz beider Lebenswelten entspricht der Mode mit den **barockisierenden, farbigen und üppigen Kleidern der Frauen** und dem **farblosen Habit der Männer**, das »zeitlos« alle Moden überdauerte. Diese beiden privaten Räume, Herrenzimmer und Damensalon, wurden umso wichtiger, als es sonst keine anderen Räume mehr gab, welche Privatheit garantierten und ausdrückten. Die separaten Schlafzimmer von ehemals wichen dem **gemeinsamen ehelichen Schlafzimmer**, das sich in der guten Gesellschaft um **1835** durchsetzte. Der Salon und das Speisezimmer wurden von der ganzen Familie genutzt, demzufolge entstand der Wunsch nach einem persönlichen Raum, dem Herrenkabinett, das entsprechend eigener Vorstellungen gestaltet wurde.

Das **Herrenzimmer** erfuhr dabei durch die **Angebote konfektionierter, fertiger Möbeldarmaturen** eine weitgehende Standardisierung in Art und Zusammensetzung. Grundsätzlich wählten der anbietende Fabrikant und der Kunde dunkle Holzarten wie Eiche, Nussbaum, Ebenholz, die durch Beizen weiter geschwärzt wurden. Der Stil war repräsentativ und zugleich betont solide gehalten. Ein großer Schreibtisch über Schubladenkästen, ein Schreibtischstuhl, ein dreiteiliger, verglaster Bücherschrank über geschlossenem Sockel bildeten eine Arbeitsinsel im Raum. Dazu gehörten obligatorisch der Rauchtisch, ein Vertiko und zwei oder drei kleine Sessel. Solche Räume erfuhren dann ihre Gestaltung durch eine individuelle Dekoration mit Gegenständen aus der Familie, den Liebhabereien und dem Gebrauch des Hausherrn, der das Herrenzimmer so zum Sammlerkabinett, zum Jagdzimmer oder zum Familienmuseum umwidmen konnte.

### Produktionsbedingungen

Ebenfalls in den **1840-er** Jahren zeichnen sich bei den Ausstattungsstücken Tendenzen des Stilpluralismus ab, die sich im Zuge der großen **Industrierausstellungen**, die nun in den Hauptstädten der Königreiche abgehalten wurden, noch verstärkten. Hier wurden die Landesprodukte der jeweiligen Staaten ausgestellt, wobei versucht wurde, in kompetitiven und komparativen Verfahren zur Verbesserung der ökonomischen Situation beizutragen. Die erste nationale Ausstellung war bezeichnenderweise die »**Erste Deutsche Industrierausstellung**« in **Mainz 1842**.

Nebeneinander findet man zu diesem Zeitpunkt Arbeiten im **barocken** Stil, im **Rokoko**-Geschmack oder in **gotischen** Formen. Wenn nicht diese Stilzuordnungen im Zentrum stehen, so sind es sehr häufig die **ungewöhnlichen Techniken**, die in den Katalogen herausgestellt werden, wie Messingeinlagen, Schildpatt, Neusilber, Perlmutter und ungewöhnliche Materialien wie Zitronenholz, Amaranth und Palisander. Die nächste **Ausstellung** war dann die im **Berliner Zeughaus 1844**, die Produkte aus allen deutschen Staaten zusammenbrachte. Kritiker monierten die zu beobachtende Tendenz, dass sich die Einrichtungen **zunehmend von ihrer Nutzbarkeit entfernten** und stattdessen **Mode und Luxus** ins Zentrum der Marktstrategien rückten. Die Arbeiten wurden nicht mehr nach Aspekten wie Gebrauchstüchtigkeit und Haltbarkeit beurteilt, sondern nach ästhetischen Kategorien. **Wien**, das sich Zollverein nicht angeschlossen hatte, hielt ein Jahr später, **1845**, seine eigene **Industrierausstellung** ab und zeigte dort Produkte und kunsthandwerkliche Arbeiten des Österreichischen Kaiserreiches. Mit dieser Ausstellung lassen sich gleichen Tendenzen des Stilpluralismus zusammen mit einem ausgesprochenen **Luxusgebaren** konstatieren.

Der nächste Schritt war der hin zu den **Weltausstellungen** - die erste fand **1851** in **London** statt. Dies führte zu einem weiteren **Anwachsen der pluralistischen historischen Stile**, der seltenen Materialien und einer auf das **Äußerste gesteigerten Handwerkskunst**, die sich zu einer gemeinsamen Sprache, einer stolzen Repräsentation des Könnens und des Vermögens zusammenschlossen.

Die **neue Ästhetik** basierte nicht zuletzt auf **veränderten Rahmenbedingungen im Produktionsprozess**, die ihren Ausgang wiederum in spezifischen geschichtlichen Konstellationen am Ende des 18. Jahrhunderts genommen hatten. Eine herausragende Rolle im europäischen Kontext spielten dabei die **Fabrikanten aus Deutschland**. Anfang des 19. Jahrhunderts **exportierte der Deutsche Bund seine hoch spezialisierten Handwerker** und stellte sie dem europäischen Markt zur Verfügung. Aus den großen deutschen Städten strömten die im alten **Zunftsystem hervorragend Ausgebildeten** in die großen Metropolen wie **London**, vor allem **Paris**, später auch **New York**, um ihre in Deutschland nicht gefragten Dienste auf den Markt zu bringen. Ein Export oder Import großer Arbeiten oder zahlreicher Produkte war nicht möglich, denn die **Frachtraten** über Land waren zu teuer und die vielen Zollstationen taten zusammen mit den **Luxuszöllen** ihr Übriges, im den freien Austausch derartiger Waren zu verhindern. Einige wenige hervorragende Stücke gelangten vor allem als fürstliche Geschenke von einer Residenzstadt in die andere und kündeten vom Geschick der industriellen Produktion in dem einen oder dem anderen Zentrum.

Europa und vor allem Deutschland war damals ein **Kontinent der Zollhäuser**, Zollerklärungen und Durchsuchungen, um Steuern auf den Austausch der Waren für den Staat einzunehmen. Deshalb mussten die **Kunsthändler** dorthin gehen, wo sie die meisten Kunden fanden, wo der größte Markt bestand und wo sowohl die kostbaren Materialien für die Produktion wie für die Veredelungstechniken zur Verfügung standen. Seit **1750** war ein großer Strom von deutschen Kunsthandwerkern nach **Paris** gegangen, von denen sich die meisten dort niedergelassen hatten. Deutschlands Beitrag zum Ruhm der französischen Luxusprodukte fand seine Fortsetzung im frühen 19. Jahrhundert, und auch in den Jahren von **1840** auf **1860** ist die Zuwanderung in die bedeutenden Ateliers in Paris erheblich. Vielen gelang es in der ersten und in der zweiten Generation, eigene Werkstätten aufzubauen und auf eigenes Risiko und persönlichen Gewinn hin zu arbeiten. Im jährlich in Paris herausgegebenen **Almanach de Commerce** werden sämtliche Werkstätten und Ateliers zusammen mit den Händlern für kunstindustrielle Produkte aufgeführt, und für das Jahr **1880** ist festzustellen, dass **zwei Drittel der erwähnten Kunsthandwerker deutsche Namen** tragen. Entweder waren es zugewanderte Elsässer oder Lothringer oder eben Handwerker aus dem Bereich des Deutschen Bundes. Dies lässt sich in Einzelfällen jeweils überprüfen. Manche Gewerke, so das **Kunstschlösserhandwerk**, waren weitgehend deutsche Berufe. Das Lexikon von Denise Ledoux-Lebard legt mit seinen biografischen Einzeleinträgen beredtes Zeugnis über die Zusammensetzung und das Herkommen dieses für Frankreich wichtigen Marktfaktors ab.

Eine der ersten Städte in Deutschland, die **Gewerbefreiheit** erfuhr und in der die zünftischen Regulatorien abgeschafft wurden, war die Stadt **Mainz**. Sie wurde von **1792** bis **1813** von **Frankreich** regiert, weshalb hier als Gesetzbuch der **Code Civil** galt. **Mainz** entwickelte sich folglich zu **einer der fortschrittlichsten Städte für die Kunstindustrie**, weil auf der einen Seite

die Freiheiten der Gewerbe zur Geltung kamen und auf der anderen Seite der billige Transport über Wasser auf dem Rhein und auf dem Main der Stadt eine zentrale Stellung für den Import von Rohwaren und den Export von fertigen Produkten ermöglichte. **Berlin, München und Stuttgart** konnten mit neuen Zunftfreiheiten bald ebenfalls unter günstigen Rahmenbedingungen produzieren und von **1810** an profitierten sie von zunehmend liberaleren Konditionen für das Gewerbe.

Zwischen **1828** und **1842** stimmten die verschiedenen deutschen Staaten mehr und mehr darin überein, neue wirtschaftliche Rahmenbedingungen zu schaffen und ihre Grenzen für den freien Warenaustausch zu öffnen. Mit der Erweiterung des **Zollvereins 1834** wurden aus den regionalen Märkten nationale Märkte in den Grenzen des Deutschen Bundes. Die **Werkstätten vergrößerten sich kontinuierlich**, und da, wo vorher 5 Handwerker in einer Werkstatt gearbeitet hatten, fanden sich nun 20, 80 und in einigen Fällen über 100 **spezialisierte Handwerker**, die ihre fachmännischen Fähigkeiten an einem Produkt in einer einzigen **Fabrik** umzusetzen im Stande waren. Bisher streng separierte Zünfte, die sich untereinander jede Form der Kooperation verboten, waren von **1820** an in **gemeinsamen Werkstätten unter der Führung eines Unternehmers** [SG: Manufakturen] verbunden und arbeiteten erstmals **arbeitsteilig** und in der Verbindung der **verschiedensten Techniken**. So stand der Tischler neben dem Intarsienspezialisten, der Bildhauer und der Dreher trugen mit ihren Fähigkeiten zu einer neuen Entwicklung des Ornaments bei. Gürtler und Schlosser schufen komplizierte Mechanismen für ein und dasselbe Stück. Dies war bisher nur in den **Hofwerkstätten** möglich gewesen, die von den Zunftzwängen befreit waren, jetzt aber standen diese neuen Verfahren dem allgemeinen Markt zur Verfügung.

Besonders einträglich war es, die **Endveredelung** zu übernehmen und in den **Möbelmanufakturen** beispielsweise auch noch das gewinnbringende Aufpolstern der Sitzmöbel in denselben Werkstattprozess mit einzugliedern. Damit waren die größten Profite möglich. Neu sind in dieser Epoche die elektrischen oder elektrolytischen Verfahren der **Galvanoplastik** zur Veredelung von Metallen. Auch wurden neue Materialien und Techniken im Bereich des **Zinkgusses** und der **Keramik** entwickelt. Mit Hilfe dieser Verfahren wurden von der Kunstindustrie in wachsendem Maße **billige Substitute** produziert, die den Bedarf an **Massenwaren** für breite Bevölkerungskreise decken konnten.

Die Ausdifferenzierung der einzelnen Kunsthandwerke in den großen Betrieben machte es zudem sinnvoll und möglich, **hoch spezialisierte neue Maschinen** einzusetzen, die, von **Wasserkraft** und später von **Dampfkraft** getrieben, die **Arbeitsprozesse mechanisieren** und **größere Produktionszahlen** erreichen konnten. Spezialisten übernahmen allerorten die Führung. Die Verbindung unterschiedlichster Techniken an einem Stück ist das charakteristischste Gestaltungsmerkmal der 1840-er und 1850-er Jahre. Die **Qualität der Produkte ist unglaublich hoch**, weil die Kunsthandwerker ihre **Ausbildung** in der Regel noch im alten **Zunftsystem** erfahren hatten, wo sie sich unter den kritischen

Augen der Zunftmeister hatten bewähren müssen. Sie waren in kleinen Werkstätten ausgebildet worden, doch sie besaßen jetzt zusätzlich die Möglichkeit, sich all der Mittel und Maschinen zu bedienen, über die bislang nur größere Fabriken verfügten. Die **Produzenten** wie auch die **Konsumenten** waren von den hervorragenden Resultaten dieses neuen Systems überzeugt und arbeiteten an dessen weiterer Entwicklung. Die Vorzüge dieses Verfahrens waren Invention, Neuheit, Perfektion und vor allen Schwierigkeit der technischen Ausführungen, die zu einem Charakteristikum der weiteren Entwicklung wurden. So wie man verschiedene **Arbeitsprozesse** miteinander verband, so **kombinierte man auch diverse Techniken und Stile oft am selben Stück**, als ob der Schwierigkeitsgrad der Ausführung ein Teil der Schönheit wäre. Meist wurde die Grundstruktur aus der klassizistischen Tradition übernommen, während man beim Ornament mehrere miteinander konkurrierende Stile zur Anwendung brachte. Neben Friesen von griechischen Vasen oder barocken Akanthusvoluten verwendete man zugleich gotisches Maßwerk oder Elemente der Renaissance. Der Erfolg lag nicht in der Einheitlichkeit des Entwurfs, sondern im **Reichtum der Details**, in sichtlich kostbaren Materialien und im Schwierigkeitsgrad der Handwerkskunst.

#### Neue Entwürfe und wachsende Märkte

Die großen Firmen begannen Kataloge zu produzieren, um nach den lithografierten oder gestochenen Modellzeichnungen dann entsprechend die Produkte aussuchen und bestellen zu können. Diese **Bestellkataloge** nahmen ihren Anfang bei der Firma **Bestelmeier in Nürnberg**, setzten sich fort über die Kataloge der **Möbelmanufakturen Knussmann 1830, Kimbel 1839 bis 1843 und Bembé 1836 in Mainz**. In **Wien** waren es die Kataloge des Fabrikanten Joseph Ulrich **Danhauser** (1780-1829), die zu einer Verbreitung neuer Modelle und Ideen für ungewöhnliche Typen und Gestaltungen beitrugen.

**Für wen aber wurden diese Arbeiten entworfen und produziert?** Wie wurden sie angeboten und verkauft? Recht präzise Angaben finden sich in den Abrechnungsbüchern der Mainzer Firmen Kimbel, Knussmann und Bembé, die den deutschen Markt um **1845** dominierten. Das gilt auch für **Pallenberg in Köln** und **Pösenbacher in München**. Es ist offensichtlich, dass die **Einrichtungsgegenstände und die Ausstattungen der neuen Stadtpaläste vor allem Aufträge der alten Aristokraten, der Industriellen und Finanzleute** waren. **Nur sehr selten kamen Aufträge aus der Schicht des mittelständischen städtischen Bürgertums.**

Die **Fabrikanten der Manufakturen** investierten all ihre Energie in ein **neues charakteristisches System der Qualifikation und der Werbung**. Der erste Schritt war, auf den Industrieausstellungen durch eine Jury mit einer goldenen, silbernen oder bronzenen **Medaille** prämiert zu werden und sich damit in die erste Linie der Aufmerksamkeit zu stellen. Häufig gelang es auch, den jeweiligen **Monarchen**, der die Ausstellung besuchte, durch solch einen ersten Preis aufmerksam zu machen, ihm ein Stück aus der eigenen Produktion zu verkaufen oder es ihm als letzten Weg zu schenken. Dies stets in



der Hoffnung, dass sich daran ein größerer Auftrag anschloss, der in Aussicht stellte, in den Rang eines **Hoflieferanten** aufzurücken. Der Titel wurde offiziell verliehen, konnte am Ladengeschäft selbst als Wappenzeichen angebracht werden und wurde fortan in der gesamten gedruckten Werbung entsprechend verwendet.

Die Abbildungen des **Wappens des Hoflieferanten** zusammen mit den auf den Industrieausstellungen erlangenen **Goldmedaillen** ist **eine der ältesten Strategien der Markenwerbung**, die sich **1840** bis in die **1870**-er Jahre hinein entwickelt und verfestigt hat. Dieses System ist heute noch im Königreich England und in den skandinavischen Monarchien üblich und wird auch sonst bei einer Reihe von traditionellen Produkten gebraucht, so vor allem in der Zigaretten-, Zigarren- und Spirituosenproduktion.

In **Deutschland** war es möglich, **mehrere Hoflieferantentitel** zu erringen. Der Industrielle **Bembé** beispielsweise besaß Hoflieferantentitel für die Fürstenhöfe in Weimar, Nassau, Württemberg und Hessen-Darmstadt. Die Kunstindustrieausstellungen hatten eine solch prägende Macht, dass **viele Kunsthandwerker überwiegend für die zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen produzierten**, um sich damit spezielle Folgeaufträge von vermögenden Kunden zu sichern. Das allgemeine Publikum hatte dabei teilweise das Nachsehen und war oftmals sogar nur auf die Auftragsreste angewiesen.

## Historismus und keine Ende

Der **Historismus**, der um **1840** begann und bis heute nicht aufgehört hat zu existieren, hat noch jeden Reformversuch überlebt. Er prägt die Mentalitäten und Lebensstile bis in die Gegenwart. Inneneinrichtungen im Stil der Deutschen Renaissance, dem so genannten **altdeutschen Stil**, haben zusammen mit dem **Rustikalstil** einen hohen Marktanteil bei deutschen Einrichtungen. Der dunkle altdeutsche Stil wird nach wie vor für maskuline Räume wie Arbeitszimmer, Herrenzimmer oder Weinstuben bevorzugt, während der helle Rokostil in weiblichen Refugien wie Schlafzimmern, Salons oder Konditoreien verbreitet ist.

Ausstattungsstile stellen in gleichem Maße wie Kleidungsstile eine nichtverbale Kommunikation dar. Jeder liest sie, jeder versteht sie, doch man scheut sich, sie in Worten auszulegen. Architektur und Innenausstattung sind über ihren funktionalen Grundtypus hinaus **gesellschaftliche Bekenntnisse, die besagen, welcher sozialen Schicht man zugerechnet** werden möchte. Die lockere Distanz oder die ängstliche Genauigkeit, mit der ein Stil umgesetzt wird, verrät viel darüber, wie klein oder wie groß die Distanz zum Gruppenideal sein soll. So betrachtet, folgten die Menschen des 19. Jahrhunderts Idealen aus der Kulturgeschichte, fanden Leitbilder gesellschaftlicher Ansprüche und entwickelten ein Nebeneinander unterschiedlicher Stilarten, um damit auszudrücken, um was es ihnen ging. Die **Stile** demonstrierten keine ästhetischen Absichten, sondern dienten der **gesellschaftlichen Selbstdarstellung**.

## Siehe unter anderem auch:

- PK 2008-1 **SG, Der Polytechnische Verein für das Königreich Bayern, Die wirtschaftliche Lage**
- PK 2008-1 **SG, Der Polytechnische Verein für das Königreich Bayern, gegründet 1815**
- PK 2010-3 **Dinglers Journal 1834, Ueber die im November 1834 zu München gehaltene Industrieausstellung.**
- PK 2010-3 **Dinglers Journal 1834, Ansichten verschiedener französischer Fabrikanten über den gegenwärtigen Zustand ihres Industriezweiges in Frankreich und über die Folgen der Aufhebung des Prohibitivsystemes für ihre Fabriken 1834**
- PK 2010-3 **Anhang 02, [Schmitz] Bericht der allerhöchst angeordneten Königlich-Bayerischen Ministerial-Commission über die im Jahre 1834 aus den Kreisen des Königreichs Bayern in München stattgehabte Industrie-Ausstellung, München 1836 (Auszug)**  
**Schmitz, Bemerkungen über die Glasfabrikation in Bayern, in besonderer Beziehung auf die Münchener Industrie-Ausstellung 1834, mit Rücksicht auf den Zustand dieser Industrie in Frankreich und Oesterreich, München 1835**  
**Schmitz, Thonwaaren- und Glasfabrikation in Bayern 1836 (Auszug)**
- PK 2011-1 **Dinglers Journal 1821, Ueber die Stiftung eines Vereines zur Beförderung des Gewerbfließes in Preußen.**
- PK 2011-1 **Dinglers Journal 1829, Die Ausstellung böhmischer Gewerbs-Producte im Juni 1829**
- PK 2011-1 **Mattes, Dr. W. E. Fuss, Chemiker und Wiederentdecker alter Glastechniken (Verein zur Beförderung des Gewerbfließes in Preußen)**

---

- PK 2011-4 **Föhl, Im Schatten der Malakowtürme**  
**Das industrie-historische Erbe der Gründerzeit**
- PK 2011-4 **Koschnick, Die Initiatoren des Deutschen Gewerbe-Museums in Berlin**  
**Kronprinzessin Victoria und der Berliner Handwerker-Verein**
- PK 2011-4 **Koschnick, Die »vaterländische« Gewerbe-Ausstellung (Berlin 1844)**
- PK 2011-4 **Lauffer, Ottomeyer, Gründerzeit. 1848 - 1871. Zur Einführung**
- PK 2011-4 **Ottomeyer, Rückbezug und Fortschritt. Wege des Historismus 1848 - 1880**
- PK 2011-4 **SG, Amtliche Einladung zur zweyten allgemeinen Gewerbs=Producten=Ausstellung Wien 1839 (Auszug)**

- PK 2011-4 SG, Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs=Producten=Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840 (Auszug) Beilage zur Abtheilung Nr. I., Die Aussteller der allgemeinen Gewerbsprodukten-Ausstellung für das Jahr 1845 (Abteilung Glaswaren)**
- PK 2011-4 Bericht über die zweite allgemeine österreichische Gewerbs=Producten=Ausstellung im Jahre 1839, Wien 1840 (Abt. Glaswaren ...: Buquoy, Harrach, Lobmeyr, Meyr, Vivat)**
- PK 2011-4 Demarteau, Industrielles Album ... Gewerbs-Produkten-Ausstellung Wien 1845 (Auszug)**
- PK 2011-4 SG, Kurt Bauer, Epochenschwelle Makart-Zeit (u.a. zu Gründerzeit & Gründerkrise 1873-1895)**

Abb. 2011-4/172

Ausstellungskatalog Gründerzeit 1848 - 1871, Berlin 2008, II. Arbeit, Kapital & Wissen, S. 228

Kat.Nr. II.163, Stand der Firma Villeroy & Boch, Mettlach, auf der Weltausstellung Wien 1873, Fotografie, Keramikmuseum Mettlach





Siehe unter anderem auch:

WEB PK - in allen Web-Artikeln gibt es umfangreiche Hinweise auf weitere Artikel zum Thema:  
suchen auf [www.pressglas-korrespondenz.de](http://www.pressglas-korrespondenz.de) mit GOOGLE Lokal:

[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2004-2w-geisel-weinroemer.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2004-2w-geisel-weinroemer.pdf) (Schinkel)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2004-3w-schaudig-buse-sg-weinroemer.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2004-3w-schaudig-buse-sg-weinroemer.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2007-2w-buse-theresienthal-roemer.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2007-2w-buse-theresienthal-roemer.pdf) (Schinkel)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2007-3w-sg-hoflieferanten.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2007-3w-sg-hoflieferanten.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-4w-sg-medaille-kaiser-1873.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2008-4w-sg-medaille-kaiser-1873.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-sg-sieglwart-pw-oper-wien-1873.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-sg-sieglwart-pw-oper-wien-1873.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2010-1w-11-evert-maehren-glasfabrikation-1866.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2010-1w-11-evert-maehren-glasfabrikation-1866.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2010-1w-11-keess-maehren-glasfabrikation-1824.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/archiv/pdf/pk-2010-1w-11-keess-maehren-glasfabrikation-1824.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-1w-20-reich-glasindustrie-1898.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-1w-20-reich-glasindustrie-1898.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-bericht-glasfabriken-wien-1845.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-2w-bericht-glasfabriken-wien-1845.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-bericht-bayern-glasindustrie-1834.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-bericht-bayern-glasindustrie-1834.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-bemerkungen-bayern-glasindustrie-1834.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-bemerkungen-bayern-glasindustrie-1834.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-thonwaaren-bayern-glasindustrie-1834.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-schmitz-thonwaaren-bayern-glasindustrie-1834.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-dingler-bayern-glasindustrie-1834.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-dingler-bayern-glasindustrie-1834.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-belgien-glasindustrie-1851.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-belgien-glasindustrie-1851.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-frankreich-glasindustrie-1834.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-frankreich-glasindustrie-1834.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-frankreich-glasindustrie-1849.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-frankreich-glasindustrie-1849.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-belgien-glasindustrie-1851.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-3w-02-belgien-glasindustrie-1851.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-4w-sg-glashuetten-maehr-hoehe.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2010-4w-sg-glashuetten-maehr-hoehe.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-boehmen-1829.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-boehmen-1829.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-bayern-1835.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-bayern-1835.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-gewerbeverein.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-gewerbeverein.pdf) (Berlin)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-gewerbeschule.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-gewerbeschule.pdf) (Berlin)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-kreuzberg-boehmen-1836.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-dingler-kreuzberg-boehmen-1836.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-frankreich-glasindustrie-1844.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-frankreich-glasindustrie-1844.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-turgan-raabe-rive-de-gier.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-1w-turgan-raabe-rive-de-gier.pdf) (FR 1870)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-brozova-hochland.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-brozova-hochland.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-vejrostova-reich-schreiber.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-vejrostova-reich-schreiber.pdf)  
[www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-vejrostova-reich-schreiber-ak.pdf](http://www.pressglas-korrespondenz.de/aktuelles/pdf/pk-2011-2w-vejrostova-reich-schreiber-ak.pdf)