Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 37 (1986)

Heft: 1

Artikel: "Unserer Väter Werke" : zu Kopie und Nachahmung im Kunstgewerbe des Historismus

Autor: Lösel, Eva-Maria

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393616

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

EVA-MARIA LÖSEL

«Unserer Väter Werke»

Zu Kopie und Nachahmung im Kunstgewerbe des Historismus

Aus der Zeit des Historismus ist uns eine Fülle kunsthandwerklicher Objekte der verschiedensten Gattungen erhalten, die stilistisch wie handwerklich in engster Anlehnung bis freiester Nachahmung historischer Vorbilder entstanden sind. Sie sind Ausdruck jener Epoche der Industriegesellschaft, die sich auf der Suche nach dem ihr gemässen Stil mit Formen der Vergangenheit identifizierte. Die Erwartung der Zeit ging dahin, durch exaktes Kopieren über freies Nachahmen zu einem eigenständigen, zeitgemässen Stil zu gelangen. Es ist Aufgabe der heutigen Kunstgeschichte, die historistischen Objekte als solche zu erkennen und sie aus dem Selbstverständnis ihrer Entstehungszeit zu bewerten.

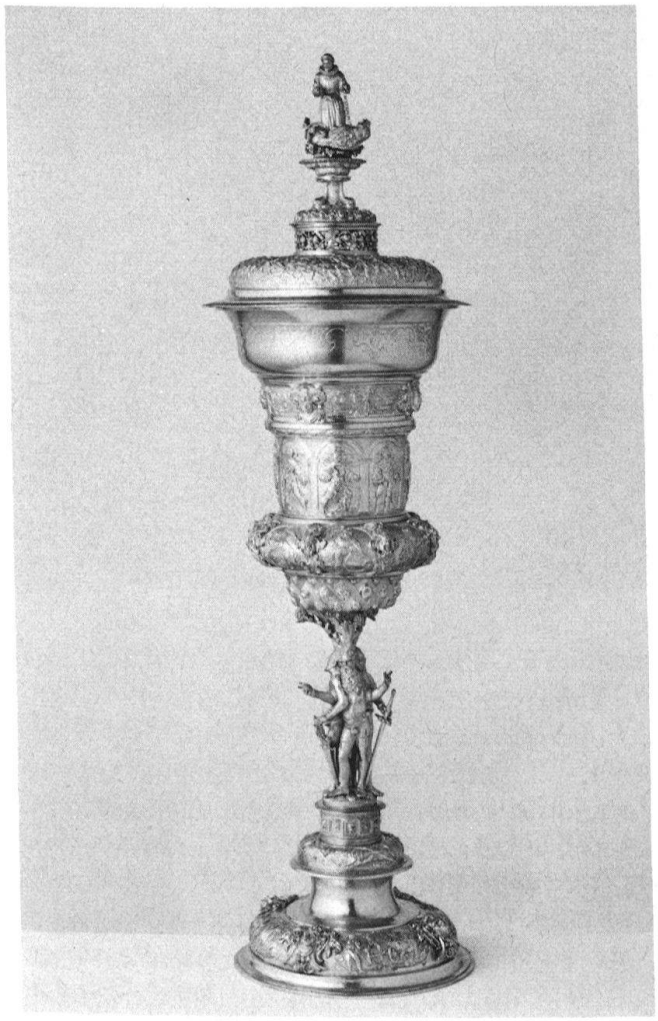
Theorie

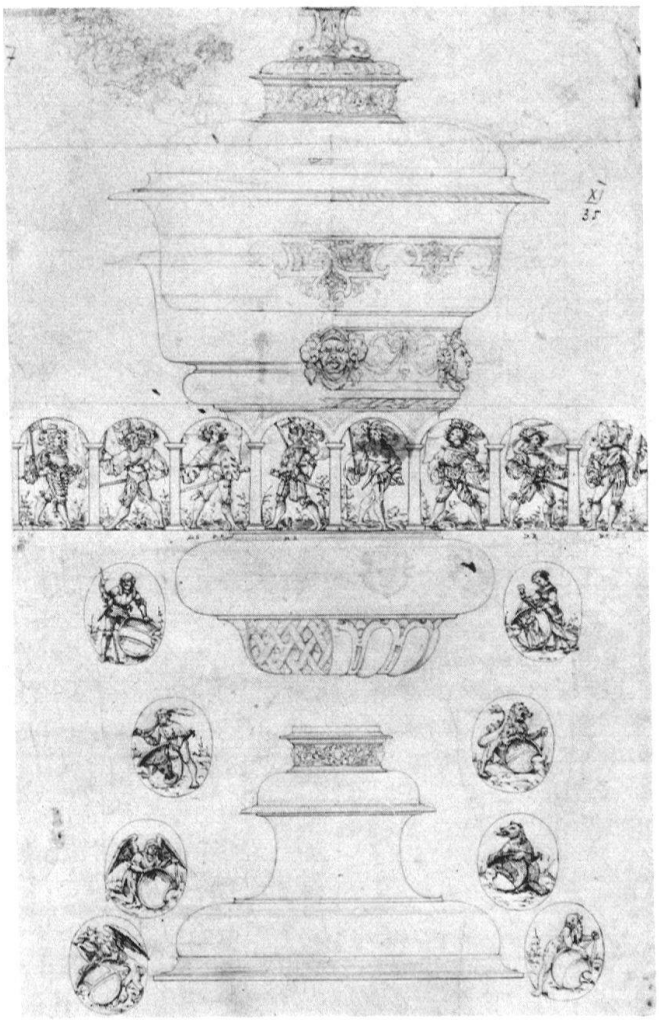
Die Situation des Kunsthandwerks veränderte sich während des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu den vorhergehenden Zeiten auf grundlegende Weise. Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren seine Erzeugnisse einer Schicht Privilegierter vorbehalten, für welche sie von zünftisch organisierten Handwerkern in traditionellen Handwerkstechniken angefertigt wurden. Die Industrialisierung sowie die grossen wirtschaftlichen und sozialen Umwälzungen ermöglichten im Laufe des Jahrhunderts immer breiteren Schichten den Erwerb kunsthandwerklicher Gegenstände. In der Zeit zwischen Biedermeier und Jugendstil, für die sich heute die Bezeichnung «Historismus» durchgesetzt hat, rückte das Kunstgewerbe geradezu in den Mittelpunkt des kulturellen Interesses der bürgerlichen Welt. Es ist bezeichnend, dass die Vokabeln Kunstgewerbe, Kunsthandwerk und Kunstindustrie erst in den 1860er Jahren entstanden und während der 1870er Jahre Eingang in die Alltagssprache fanden[1]. Doch die Möglichkeiten der maschinellen Produktion erwiesen sich vorerst als Unsegen und brachten das Kunsthandwerk zu einem unübersehbaren geschmacklichen Tiefstand, dessen man anlässlich der ersten Weltausstellung 1851 in London gewahr wurde. Er war Ausdruck der Ratlosigkeit gegenüber den neuen Möglichkeiten der Maschine sowie der eigenen, von grundlegenden Umwälzungen betroffenen Zeit, die sich auf der Suche nach dem ihr gemässen Stil befand.

Die nun einsetzende Reformbewegung im Kunstgewerbe hatte neben ästhetischen Bestrebungen letztlich volkswirtschaftliche Triebfedern, ging es doch um die Eroberung der Weltmärkte. Deshalb erfuhr sie auch in allen Ländern von staatlicher Seite starke Förderung. Ziel der Kunstgewerbereform war, durch Kopieren alter Vorbilder die Prinzipien materialgerechten, funktionsgebundenen und harmonischen Gestaltens wieder zu erlernen und zu einem zeit-

gemässen, wesenseigenen Stil zu finden. Das Ringen um den eigenen Stil und der Rückgriff auf Vergangenheit und nationale Tradition sind Grundzüge des gesamten bildenden Schaffens des Jahrhunderts. Im Kunstgewerbe traten dazu noch die durch die Mechanisierung entstandenen technischen und gestalterischen Probleme. So sah es sich einerseits zeitbedingt, andererseits durch seine spezifischen Notwendigkeiten veranlasst, den Weg der Kopie einzuschlagen. Er führte notwendigerweise zur Wiederbelebung bzw. Wiederfindung alter, im Strudel der Mechanisierung untergegangener Handwerkstechniken und -rezepte. Zur Schulung von Künstlern, Handwerkern und Fabrikanten erfolgten nun Gründungen von Kunstschulen mit angegliederten Vorbildersammlungen alten Kunsthandwerks aller Epochen, wobei aus letzteren unsere Kunstgewerbemuseen hervorgingen. Neben den Originalen vermittelten Gipsabgüsse, galvanoplastische Nachbildungen und eine Flut gedruckter Vorbilderwerke genaueste Kenntnisse über Formen und Ornamentik einzelner Stile. Wie wörtlich sich damals die Kunstgewerbemuseen als Gewerbeförderungsanstalten und Mustersammlungen zum Kopieren verstanden, kann ein Auszug aus den allgemeinen Bestimmungen des «Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums» Berlin zeigen: «Das Zeichnen nach den ausgestellten älteren Stücken ist ohne weitere Anfrage gestattet ... Kleinere Gegenstände können zu eingehendem Studium zeitweilig in das Kopierzimmer überführt werden ... Abformungen behufs mechanischer Vervielfältigung werden nicht gestattet»[2]. Das Verbot ruft der Vermutung, dass Abformungen für nichtindustrielle Zwecke, dem Gebrauch in einer kunsthandwerklichen Werkstätte etwa, erlaubt waren. Den Welt- wie den Landesausstellungen gliederte man zur Schulung des Geschmacks bei Herstellern wie Publikum Abteilungen mit altem Kunstgewerbe an, die stets grosse Aufmerksamkeit fanden. Bahnbrechend für die Neorenaissance-Bewegung im Kunstgewerbe, die als Kontrahentin der Neogotik besonders in den 1870er Jahren in Deutschland, Österreich und der Schweiz verstärkt Terrain gewann, wirkte die «Deutsche Ausstellung» 1876 in München, deren gefeierter Mittelpunkt die «Unserer Väter Werke» genannte Abteilung mit altem Kunstgewerbe bildete. Als ihr Wegbereiter hatte vor allem Gottfried Semper gewirkt, gefolgt von engagierten Reformtheoretikern wie Jacob Falke und Julius Lessing.

Bei unseren Überlegungen, denen es um generelle Einsichten für die Sachgüterkunde geht, lassen wir die geistigen Beweggründe, die zur zeitweiligen Favorisierung einer Stilrichtung führten, beiseite. Was uns hier beschäftigt, ist das Verhältnis der Zeit zu Kopie und Nachahmung. Wobei wir unter *Kopie* die wörtliche Nachbildung eines Gegenstandes verstehen im Gegensatz zur *freien Nachahmung*, die zwar einer bestimmten Stilrichtung verpflichtet, jedoch das geistige Geschöpf ihres Urhebers ist und irgendwo auch dessen Züge tragen wird. Julius Lessing, einer der engagiertesten Kunstgewerbereformer und erster Direktor des Deutschen Gewerbe-Museums zu Berlin, beschreibt Weg und Ziel der Reform folgendermassen: «...Wenn das Verlorene wieder eingebracht werden soll, so ist der

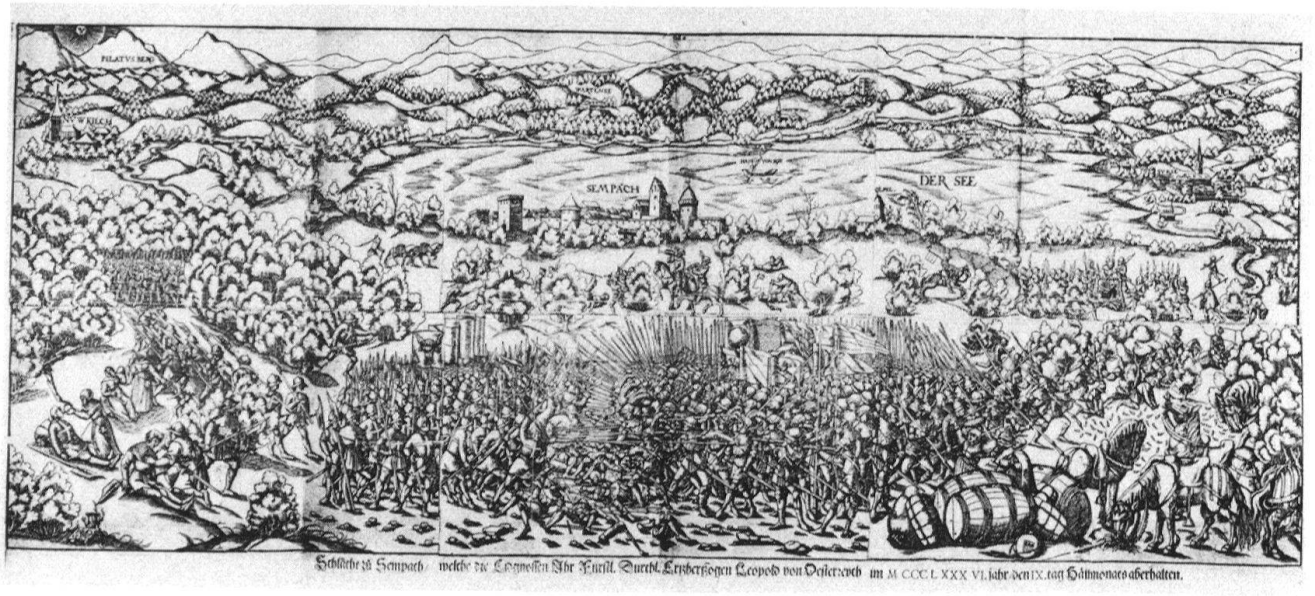




nächste und natürlichste Weg der, daß man sich an die alten Vorbilder hält. Zuerst tritt dieses Bestreben in der Form reiner Nachbildung auf.» Jedoch durch die Erfordernisse der eigenen Zeit veranlasst, «benützt [der Handwerker] die Formen, welche ihm am handlichsten sind, und bildet so allmälig eine neue Mischung heraus, deren einzelne Produkte wir augenblicklich als stilwidrig bezeichnen, indem sie den Originalen, von denen sie ausgegangen sind, nicht mehr entsprechen, welche aber schließlich das enthalten, was man als den Stil unserer Zeit bezeichnen wird»[3]. Die hier formulierte Theorie könnte man schematisierend ein Dreistufenprogramm nennen, das von der reinen Kopie zu Übung von Technik und Gestaltungsprinzipien über die freie Nachahmung unter Einbeziehung der Zeitbedürfnisse zum gesuchten zeitgemässen Stil der eigenen Epoche führen sollte. Diese Erwartungen glaubte man aus vielerlei Gründen besonders in den Formen der Renaissance verwirklichen zu können, waren diese doch selbst durch Übernahme und Umwandlung antiken Erbes entstanden[4]. Unzählige Kunsthandwerker aller Sparten setzten diese Vorstellungen nach bestem Vermögen in Werke um. Die Wiederbelebung nationaler Handwerkstradition und eine neue Blüte des Kunsthandwerks sind typische Reaktionen aller Industrienationen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Für die Gestaltung der Industrieprodukte ergaben sich aus diesem Prozess

1 Deckelpokal. Atelier Bossard, Luzern, datiert 1893. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 3467. Höhe 72 cm.

2 Entwurf zu dem Deckelpokal (Werkstattzeichnung), Bleistift und Tusche. Atelier Bossard, Luzern.



3 Schlacht zu Sempach. Holzschnitt des Rudolf Manuel Deutsch, Bern 1551.

sehr positive Rückwirkungen. Es können hier nur einige der Anstrengungen und erstaunlichen Resultate in der Wiederfindung und Belebung alter Techniken und Formen erwähnt werden[5], etwa die seit ca. 1865 ausgeführten Venezianerglas-Kopien der Società Salviati e Compagni in Murano oder die grossartigen Nachahmungen von Renaissance-Keramik im Palissy- bzw. Henri-II-Stil von Charles Avisseau, Théodore Deck und George Pull in Frankreich bzw. Minton & Co. in Stoke-on-Trent. C. W. Fleischmanns «Plastische Kunst-Anstalt» zu Nürnberg lieferte seit den 1860er Jahren «Originalkopien» altdeutscher Keramikkrüge, Schüsseln und Kachelöfen, die ihren Vorbildern aus der Renaissance teilweise sehr nahekommen. Die Goldschmiedewerkstätten Hanaus glänzten seit den 1860er Jahren mit handgetriebenen und ziselierten Nachbildungen von Tafel- und Schausilber des 16. bis 18. Jahrhunderts. Charles Duron in Paris brachten seine perfekten Kopien der goldemailgefassten Edelsteingefässe des 16. und 17. Jahrhunderts der Galérie d'Apollon des Louvre grossen Ruhm, desgleichen dem in ähnlichem Genre, jedoch nach Vorbildern des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und Stücken aus der Schatzkammer des Kaiserhauses arbeitenden Wiener Juwelier Hermann Ratzersdorfer, dessen Arbeiten Ferdinand Luthmers Anerkennung traf: «... daß sie ihre Vorbilder in einer selbst das geübte Auge zuweilen irreführenden Vollendung zu erreichen wissen»[6]. Er nennt damit den äussersten Pol, den das Kunstgewerbe des Historismus erreichen konnte. Doch auch die perfekteste Kopie und die gelungenste Nachahmung finden in dem oben umrissenen Entwicklungsgang eindeutig ihre Plätze als Höhepunkte jener Entwicklungsstufen, in denen es um die Wiederverfügbarmachung der handwerklichen und gestalterischen Mittel bzw. um schöpferische Umgestaltung ging. Die immer wieder auftauchenden und Verunsicherung auslösenden Doppelgänger berühmter und eben deshalb jener Zeit vorbildlichen Stücke gehören oft in diesen Zusammenhang. Unangemessen ist solchen Werken der Vorwurf der Fälschung, es sei denn, der Tatbestand der bewussten Täuschung durch

4 Detail vom Deckel des Pokales mit der Szene von Winkelrieds Tod, nach dem Holzschnitt von Rudolf Manuel Deutsch.

Hersteller oder Auftraggeber sei erwiesen. Romantisch-antiquarisches Interesse und beginnende Sammlertätigkeit jener Tage förderten ihrerseits eben auch den Missbrauch der wieder erlangten Fähigkeiten. Naturgemäss ist die Unsicherheit bei portablen Kleinobjekten am grössten, während es wohl niemanden in den Sinn käme, eine historistische Architektur der Fälschung zu bezichtigen. Auf dem Gebiet der Skulptur beispielsweise konstatiert Peter Bloch ähnliche Erscheinungen in der Kleinplastik des Kölner Bildhauers Nikolaus Elscheidt (gest. 1874) und gelangt zu der Beurteilung: «Wenn etwa Nikolaus Elscheidts gotisierende Buchsbaumstatuetten im Stile des 14. Jahrhunderts, die er teilweise sogar signiert haben soll, von späteren Generationen für bares Mittelalter genommen wurden, so ist dies keine Fälschung, sondern ein Irrtum. Und selbst wenn ein Händler später ein solches Werk wider besseres Wissen als alt ausgab und auf diese Weise subjektiv verfälschte, so bleibt es in seinem Ursprung ein legitimes Zeugnis der späten Romantik.»[7] Wobei notabene diese subjektive Verfälschung auch durch einen Sammler oder dessen unwissende Erben geschehen konnte. Hier wird eine Problematik angesprochen, die sich bei vielen Kopien und Nachahmungen des Historismus stellt. Sie avancierten mit der Zeit aus Unkenntnis, Missverständnis oder in nachträglicher Täuschungsabsicht zu «Originalen». Diese Fehlbeurteilung hat jedoch mit der ursprünglichen Bestimmung der Objekte und ihrem Stellenwert innerhalb der Kunstgeschichte nichts zu tun.

Der neue Stil, der sich um die Jahrhundertwende im «art nouveau» und «Jugendstil» manifestierte, wuchs auf anderen Wegen als der Kopie heran. Für die Kunstgeschichte bleibt jedoch festzuhalten, dass uns aus der Zeit des Historismus eine Fülle von Objekten überkommen ist, die in stilistischer wie handwerklicher Hinsicht in engster Anlehnung bis freiester Nachahmung älterer Vorbilder geschaffen wurden. Sie sind legitime Zeugnisse einer Epoche, die sich auf einem Abschnitt ihres Weges zu eigenem Ausdruck mit Formen der Vergangenheit identifizierte. An uns ist es, sie als solche zu erken-

nen und sie objektiv aus dem Selbstverständnis ihrer Entstehungszeit und nicht aus unserem heutigen, zweifellos anderen Blickwinkel heraus zu beurteilen. Unterlassen wir dies, werden sie unser Bild der Originalepochen gefährlich verfälschen und zu irrigen Beurteilungen führen. Doch bemerkte schon Julius Lessing 1874: «Der Mensch kann nicht nachahmen, ohne Eigenartiges hinzuzuthun. Nur wir, die wir mit denselben Augen sehen als der Verfertiger, merken zur Zeit die Unterschiede zwischen Vorbild und Nachahmung nicht.»[8] Diese aus dem Abstand eines Jahrhunderts zu sehen, ist die heutige Chance und Aufgabe.

Praxis

Am Beispiel einer Goldschmiedearbeit sollen die Gestaltungsprinzipien des Historismus in seiner fortgeschrittenen Entwicklungsphase verdeutlicht werden. Namens-, Firmen-, Stadt- und Jahrzahlstempel
Abb. 1 1893 weisen den stattlichen 72 cm hohen Deckelpokal als eine Arbeit des bekannten *Ateliers Bossard* in Luzern aus, eine der glänzendsten Goldschmiedewerkstätten des Historismus schlechthin[9]. Der Pokal nimmt mit der in der Mitte durch einen Bildstreifen eingeschnürten Cuppa eine charakteristische Form deutscher Spätrenaissancepokale auf. Das Bildprogramm beschwört vom Deckel bis zum Fuss Ereignisse der Historie und der Gründungslegende der Eidgenossenschaft. Den Deckel schmückt umlaufend die ziselierte Darstellung der Schlacht bei Sempach, in welcher sich die damals Achtörtige Eidgenossenschaft erfolgreich gegen den österreichischen Angriff unter Erzherzog Leopold verteidigte. Die Cuppa ist von den Figuren der Acht Alten Orte umgeben, deren Wappen und Schildhalter den darunterliegenden Wulst bedecken. Den Schaft bilden die vollplastischen Figuren der Drei Eidgenossen, die Rücken an Rücken stehend und die Arme untereinander verschränkt, die Hände zum Bundesschwur erheben. Am Fuss vier bekannte Szenen aus der Gründungslegende, nämlich «Der junge Melchthal spannt dem Vogt die Ochsen aus», «Eindringen der als Handwerker verkleideten Eidgenossen in die Rotzburg», «Der Vogt Wolfenschiessen wird im Bad erschlagen»
Abb. 2 und «Der Apfelschuss». Eine Werkstattzeichnung, die leider nur noch als Fragment erhalten und oben und unten beschnitten ist, gibt einige der figürlichen Details deutlich an, während andere, wie die Cuppaform und der Dekor ihres unteren Teiles, noch vorschlagsweise in Varianten gezeichnet sind.

Den Darstellungen liegen teilweise Renaissanceoriginale, teilweise eigene Kompositionen zugrunde. Die Schlacht bei Sempach
Abb. 3 auf dem Deckel geht auf einen Holzschnitt des Berners Rudolf Manuel Deutsch aus dem Jahre 1551 zurück, aus dessen breit aufgerollter Schilderung allerdings nur Hauptszenen, darunter Winkelrieds
Abb. 4 Tod, auf dem Rund des Deckels Platz fanden[10]. Den Pannerträgern diente die Holzschnittserie des Solothurners Urs Graf von 1521 als Vorlage. Ziemlich wörtlich übersetzt – als Beispiel der Pannerträger
Abb. 5 und 6 des Standes Unterwalden – wurden die Figuren auf der Goldschmie-

5 Pannerträger des Standes Unterwalden. Holzschnitt von Urs Graf, 1521.

6 Detail von der Wandung des Pokales mit der Darstellung des Pannerträgers des Standes Unterwalden, nach dem Holzschnitt von Urs Graf.

dearbeit jedoch unter Arkaden angeordnet, um die friesartige Wirkung zu erhöhen [11]. In ähnlicher Art setzte der Zürcher Renaissancegoldschmied Hans Jacob I Stampfer die Plaketten Peter Flötners mit den Musen ein [12]. Die Kantonswappen auf den Fahnen der Pannerträger von Urs Graf erhielten auf dem Pokal eigene, frei erfundene Darstellungen auf dem Wulst unterhalb des Figurenfrieses (vgl. die Medaillons auf Abb. 2). Die als Schaft komponierten Figuren der Drei Eidgenossen erweisen sich als plastisch umgesetzte Übernahmen aus der grossen Radierung von 1580 mit der Gründungslegende der Eidgenossenschaft des Zürcher Malers und Stechers Christoph Murer, welcher ebenfalls die Szene mit dem Apfelschuss entnommen ist [13]. Auch bei der Gestaltung der Reliefteile lässt sich ein ähnliches Zurückgreifen auf originale Vorbilder feststellen. Einige Gussteile hängen direkt von Bleimodellen des 16. Jahrhunderts im Amerbach-Kabinett im Historischen Museum zu Basel ab; gleichwertig zur Seite stehen ihnen eigene Kompositionen. Bleipatronen wurden als Gussmodelle für Goldschmiede hergestellt und vervielfältigt, seit der Renaissance aber auch von Kunstliebhabern gesammelt. Eines der bekanntesten erhaltenen Ensembles dieser Art trug der Basler Jurist und Sammler Basilius Amerbach (1533–1591) zusammen, das mit seinen anderen Kunstschätzen bereits seit 1662 der Öffentlichkeit zugänglich war. In engster Anlehnung an ein Bleimodell des Amerbach-Kabinetts, jedoch nicht als direkter Abguss, entstand der weibliche Kopf der alternierend mit einer aus ähnlichem Geiste kreierten Eigenschöpfung den Girlandenfries der Cuppa unterbricht. Der sich am Fuss vierfach wiederholende Narrenkopf hingegen erweist sich als ein Abguss eines der Basler Modelle, der in ein Rahmenwerk eigener Schöpfung appliziert wurde. Auch das Mäanderband mit ein-

Abb. 7 und 8

Abb. 9

Abb. 10 und 11

Abb. 12 und 13

7 Bleimodell mit weiblichem Kopf, 16. Jahrhundert. Aus dem Amerbach-Kabinett. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1904-1355.

8 Detail von der Cuppa des Pokales mit weiblichem Kopf.

9 Detail von der Cuppa des Pokales mit männlichem Kopf.

gestellten Löwenköpfen und tafelförmigen Anhängern, ein Modell aus der Werkstatt des berühmten Wenzel Jamnitzer[14], geht auf eine Bleipatrone in Basel zurück, wandelt jedoch deren klassische Strenge im Sinne zeitgemässer bzw. eigener Stilauffassung dekorativ bereichernd ab. Abgesehen von der in Drücktechnik hergestellten Grundform der Cuppa und der galvanischer Vergoldung, wo man sich moderne Technik zunutze machte, ist der Pokal sonst gänzlich in den hervorragend ausgeführten traditionellen Goldschmiedetechniken des Treibens, Ziselierens, Ätzens, des Sandgusses und des Wachsausschmelzeverfahrens ausgeführt.

Über die Bestimmung des Pokales ist nichts Genaues bekannt. Da er weder Widmung noch Wappen aufweist, auch nicht in den Bestellbüchern der Firma Bossard figuriert, scheint er keine Auftragsarbeit, sondern ein auf Lager angefertigtes Werk zu sein. Deshalb ist die bisher ungedeutete Deckelfigur der Löwenbändigerin wohl allegorisch und nicht als Wappenemblem zu interpretieren. Die Thematik – Schlacht bei Sempach, Pannerträger der Acht Alten Orte, Bundesschwur und Gründungslegende ist ganz Ausdruck jener gewaltigen Welle vaterländischer Begeisterung und romantischen Geschichtsverständnisses, welche das 19. Jahrhundert und im besonderen des-

10 Bleimodell mit Narrenkopf, 16. Jahrhundert. Aus dem Amerbach-Kabinett. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1904–1271.

11 Detail vom Fuss des Pokals mit Narrenkopf.

12 Detail von der Schaftbasis des Pokals mit Mäanderband.

13 Bleimodell mit Mäanderband. Nürnberg, drittes Viertel 16. Jahrhundert, Werkstatt des Wenzel Jamnitzer. Aus dem Amerbach-Kabinett. Historisches Museum Basel, Inv.-Nr. 1904-1469.

sen zweite Hälfte prägte. Das erwachte historische Interesse weiter Kreise äusserte sich unter anderem in einer Vorliebe für historische Feiern mit Festumzügen in historischen Kostümen. Am 15. Juli 1886 beging Sempach mit grossen Feierlichkeiten und selbstverständlich mit einem historischen Festumzug die 500-Jahr-Feier der Schlacht. Der Historiker Theodor von Liebenau verfasste das umfangreiche Gedenkbuch, dem der Holzschnitt, dessen sich der Goldschmied bediente, beigeheftet ist[15]. In diesem Zusammenhang betrachtet, erscheint das ikonographische Programm des Pokales wie der Bilderbogen eines solchen Festumzuges. Die bei diesen Anlässen angestrebte «Originaltreue», die sich etwa in der Ausstattung der Kriegerfiguren mit nach historischen Vorlagen geschmiedeten Waffen äussert[16], findet ihre Parallele in den oben dargestellten Vorgehen des Goldschmieds, unter Einbeziehung originaler Vorlagen in traditioneller Technik zu arbeiten. Der 1893 geschaffene Prunkpokal spiegelt die romantisch-historische Geisteshaltung seiner Zeit auf einzigartige Weise und in handwerklich unerreichter Qualität wider. Darin liegt der grandiose Erfolg des Hauses auf den Landesausstellungen[17] sowie auf vielen internationalen Ausstellungen und die überragende Bedeutung des Ateliers Bossard für die Goldschmiedekunst des Historismus.

Résumé

L'historicisme nous a légué une multitude d'objets artisanaux de tout genre et reproduits avec une plus ou moins grande liberté selon des modèles historiques. Ils reflètent une époque à laquelle la société in-

dustrielle recherchait un mode d'expression adéquat et finit par s'identifier aux formes du passé. Elle aspirait à un style autonome, moderne par l'intermédiaire de la copie fidèle ou de la libre adaptation. L'histoire de l'art actuelle a pour tâche de reconnaître les objets historiques en tant que tels et de les évaluer par rapport à leur contexte d'origine.

Riassunto

Dall'epoca dello storicismo è giunto a noi un gran numero di oggetti artigianali che riproducono alla perfezione o imitano liberamente modelli storici. Essi sono l'espressione di quell'epoca della società industriale che si identificava nelle forme del passato, alla ricerca di un'arte propria. Si cercava di trovare uno stile sia attraverso la copia pedissequa che attraverso la libera imitazione dell'oggetto antico. E' compito della storia dell'arte odierna cercare di identificare gli oggetti storicistici come tali, e valutarli al di fuori dello spirito tipico dell'epoca in cui sono stati creati.

Anmerkungen

[1] MUNDT, BARBARA. Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München 1974. (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Band 22), S. 15.

[2] Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums. 9. Aufl., Berlin 1891, unpaginiert.

[3] LESSING, JULIUS. Das Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Berlin 1874, S. 11.

[4] SEMPER, GOTTFRIED. Der Stil, Bd. I, 2. Aufl. 1878, S. XVIII. – LESSING, JULIUS. Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe. Berlin 1877, S. 28. – HIRTH, GEORG. Das deutsche Zimmer der Gotik und Renaissance, des Barock, Rokoko- und Zopfstils. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege. 3. stark vermehrte Aufl., München/Leipzig 1886, S. 49 ff.

[5] Vgl. MUNDT, BARBARA. Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen. (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, Bd. VII), Berlin 1973.

[6] LUTHMER, FERDINAND. Das Email. Leipzig 1892, S. 204.

[7] BLOCH, PETER. Skulpturen des 19. Jahrhunderts im Rheinland. Düsseldorf 1975, S. 11.

[8] Wie Anmerkung 3, S. 7.

[9] Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 3467. – RITTMEYER, DORA FANNY. Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. (Luzern Geschichte und Kultur. III, Bd. 4). Luzern 1941, S. 307, Tf. 200. – Jahresbericht Schweizerisches Landesmuseum 1975, S. 26.

[10] LIEBENAU, THEODOR, VON. Die Schlacht bei Sempach. Gedenkbuch zur fünften Säcularfeier. Luzern 1886. – Falttafel.

[11] LÜTHI, WALTER. Urs Graf und die Kunst der Alten Schweizer. Zürich und Leipzig 1928. (Die Pannerträger der 13 Orte und 3 Zugewandten, 1521. His 284–299.).

[12] LÖSEL, EVA-MARIA. Zürcher Goldschmiedekunst. Zürich 1983, S. 357, Abb. 34–34c.

[13] Für die freundliche Hilfe beim Auffinden der graphischen Vorlagen danke ich Herrn Dr. Lucas Wüthrich, Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

[14] Das Motiv findet sich auf der Standplatte der Schreibzeugkassette des Wenzel Jamnitzer im Grünen Gewölbe, Dresden, Inv. Nr. V 599. Vgl. Wenzel Jamnitzer und die Nürnberger Goldschmiedekunst 1500–1700. [Ausstellungskatalog] Nürnberg 1985, S. 225 f., Kat.-Nr. 20.

[15] Siehe Anm. 10.

[16] Freundliche Mitteilung von Herrn Jürg A. Meier, Bauma-Altlandenberg, der über Zweihänder und Halbarten der Festumzüge des Historismus in der Schweiz eine Publikation vorbereitet.

[17] NICERAY, DE. L'Orfevrerie en Suisse. L'Etablissement de M. J. Bossard, à Lucerne. [Encyclopedie Contemporaine Illustree. Revue Hebdomaire Universelle des Sciences, des Arts et de l'Industrie. Paris, Jg. 1896], S. 163.

Abbildungsnachweis

1: Schweiz. Landesmuseum Zürich. – 2, 3, 5: Peter Schälchli, Zürich. – 4, 6–13: Autorin.

Adresse der Autorin

Dr. Eva-Maria Lösel, Kunsthistorikerin, Klosbachstrasse 80, 8032 Zürich