



# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kunstgewerbliches Spielzeug.  
Ausgewählte Erzeugnisse aus Wien und Budapest  
um 1900“

Verfasserin

Ágnes Óri

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt.  
Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt.  
Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Monika Dachs-Nickel

*„Das Spielzeug ist die erste Einweihung in die Kunst, oder vielmehr das erste, worin Kunst sich für das Kind verwirklicht, und die vollendeten Werke, denen es als reifer Mann begegnen wird, werden in seinem Geist weder das gleiche Feuer, noch die gleiche Begeisterung oder den gleichen Glauben wecken.“*

*Charles Baudelaire*



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. Das „Goldene Zeitalter“ des künstlerischen Spielzeugs .....</b>	<b>5</b>
1.1. Die Neuerungen um 1900.....	5
1.2. Die künstlerischen Erneuerungen in Wien zur Jahrhundertwende .....	8
1.3. Die Entdeckung der „Welt des Kindes“ .....	13
1.4. Die Anforderungen an gutes Spielzeug zur Jahrhundertwende .....	20
<b>2. Die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule als „Experimentierfelder“ künstlerischen Spielzeugs .....</b>	<b>26</b>
2.1. Vorläufer, Vorbilder.....	26
2.2. Die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule.....	29
2.3. Wie die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule sich den neuen Bedarf an gutem Spielzeug zu Nutze machten .....	33
2.3.1. Spielzeug von Kunstgewerblerinnen in Verbindung mit der Wiener Werkstätte..	40
2.4. Raum 29 auf der Wiener Kunstschau von 1908: Kunst für das Kind .....	44
<b>3. Künstlerisch ausgeführtes Spielzeug in Ungarn um 1900 .....</b>	<b>49</b>
3.1. Der Kunstgewerbe-Verein / Iparművészeti Társulat.....	49
3.1.1. Vilmos Wessely.....	52
3.2. Die Künstlerkolonie in Gödöllő / Gödöllői Művésztelep (1901-1920) .....	54
3.2.1. Mariska Undi.....	55
3.3. Der KÉVE Künstlerverein (1907-1947).....	57
3.4. Die Budapester Werkstatt / Budapesti Műhely .....	58
3.5. Vergleich der Verbreitungsversuche von künstlerischem Spielzeug zwischen Österreich und Ungarn .....	59
<b>4. Katalog .....</b>	<b>62</b>
<b>4.1. Baukästen.....</b>	<b>62</b>
4.1.1. Kolo Moser, Baukasten von 1905 .....	62
4.1.2. Kolo Moser, Spielzeugstadt von 1905 .....	66
4.1.3. Kolo Moser, Spielzeugstadt von 1909 .....	67
4.1.4. Kolo Moser, Baukasten von 1914 .....	69
4.1.5. Josef Hoffmann, Baukasten von 1920, „Fabrik“.....	70
4.1.6. Resümee zum Typus Baukasten.....	71
<b>4.2. Puppenhäuser .....</b>	<b>72</b>
4.2.1. Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus von 1908.....	73

4.2.2. Vilmos Wessely, Puppenküche von 1905 .....	79
4.2.3. Resümee zum Typus des Puppenhauses .....	81
<b>4.3. Holzfiguren .....</b>	<b>82</b>
4.3.1. Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren von 1907 .....	83
4.3.2. Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren von 1912 / 1914.....	86
4.3.3. Vilmos Wessely, Spielzeugritterburg von 1904.....	87
4.3.4. Marie von Uchatius, Arche Noah von 1906.....	89
4.3.5. Kolo Moser, Holzfiguren von 1905 .....	90
4.3.6. Holzfiguren von Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska zwischen 1905 und 1910.....	91
4.3.7. Mariska Undi, Kutsche von Prinz Peter, um 1904.....	93
4.3.8. Vilmos Wessely, Schaukelpferd.....	94
4.3.9. Resümee zum Typus Holzfiguren .....	95
<b>5. Resümee.....</b>	<b>96</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>98</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>100</b>
<b>Abbildungsnachweis.....</b>	<b>120</b>
<b>Abbildungen.....</b>	<b>133</b>

## 1. Das „Goldene Zeitalter“ des künstlerischen Spielzeugs

### 1.1. Die Neuerungen um 1900

Die Zeit der Jahrhundertwende ist in Wien nicht nur durch einen allgemeinen, künstlerischen Umbruch gekennzeichnet. Sie gilt auch als Wendepunkt in Bezug auf die Stellung des Kindes in Familie und Gesellschaft, sowie auf seine Bedürfnisse. Folglich erhält auch das Spielzeug in dieser Zeit einen neuen Stellenwert. Die intensive Beschäftigung mit der jüngsten Generation wurzelt in der Zeit des Biedermeier und entwickelte sich während des 19. Jahrhunderts weiter, bis es zu jenem tiefgreifenden Wandel zur Jahrhundertwende kam. Die Veränderungen lassen sich am besten mit Hilfe von historischen Zeugnissen aus dem Biedermeier beziehungsweise der Zeit der Jahrhundertwende veranschaulichen. Als Beispiele besonders aufschlussreich sind das Gemälde *Das Kind und seine Welt* von Josef Danhauser<sup>1</sup> aus dem Jahr 1842 (Abb. 1) sowie Mela Köhlers<sup>2</sup> Druckgraphik *Klein Friedels Tag*, entstanden um 1920 (Abb. 2). Zwar stammt Köhlers Werk aus einer etwas späteren Zeit - dennoch veranschaulicht es überzeugend die Veränderungen in der Denkweise über das Kind, Kindheit und Spielzeug, und ist dazu geeignet, nicht nur die inhaltlichen, sondern auch die formalen Unterschiede zwischen der Auffassung der Kinderwelt des Biedermeier und der Jahrhundertwende zu illustrieren.

Beide Beispiele stellen ein spielendes Kind dar. Bei Danhauser sehen wir einen Knaben, bei Köhler ein Mädchen. Das Geschlecht wird später beim Vergleich eine wichtige Rolle spielen. Der Knabe liegt auf einem Sessel, kokettiert mit dem Betrachter und wendet sich diesem zu. Die Wiedergabe einer solchen flüchtigen Szene des täglichen Lebens ist charakteristisch für die Genrebilder des Biedermeier.<sup>3</sup> Der Knabe stützt seine Beine auf ein Buch und eine Holzkiste. Unter ihm schläft ein Hund. Links im Vordergrund liegt eine Spielzeugschachtel.<sup>4</sup> Im Hintergrund befinden sich weitere, kaum erkennbare Spielsachen, wie zum Beispiel links eine Pferdekutsche, daneben diverse Bäume und Menschengestalten. Versatzstücke aus der Welt der Erwachsenen - der Sessel, das Buch und die Holzkiste - dominieren auf dem Gemälde. Das Spielzeug als unerlässlicher Teil der Welt des Kindes wird in den Hintergrund

---

<sup>1</sup> Josef Danhauser (1805-1845), österr. Maler, Graphiker, Zeichner.

<sup>2</sup> Mela Köhler-Broman (1885-1960), 1905-1910 Schüler bei Koloman Moser an der Kunstgewerbeschule in Wien. Sie war für die Wiener Werkstätte im Bereich der Graphik tätig. Vgl. Fahr-Becker 2003, S. 225.

<sup>3</sup> Vgl. Feuchtmüller 1973, S. 165f.

<sup>4</sup> Sie trägt die Monogrammmierung J. D. und die Datierung (1)842.

gerückt und ist nur schwer erkennbar dargestellt, wodurch einer wichtigen Beschäftigung des Kindes, nämlich dem Spielen, wenig Aufmerksamkeit geschenkt wird.

Das Mädchen in Köhlers Graphik kniet auf einem Teppich in der Mitte des Bildes und zeigt stolz dem Betrachter ihre Spielsachen, die um sie herum gut erkennbar abgebildet sind. Die Tierfiguren im Vordergrund und der Zug mit Soldatenfiguren im Hintergrund nehmen auf dem Bild zudem viel Platz ein, was ihre Dominanz nochmals verstärkt.

Der erste wichtige inhaltliche Unterschied zwischen den Darstellungen Danhausers und Köhlers ist demzufolge die Dominanz der Requisiten der Welt der Erwachsenen im früheren Werk und die Dominanz des Spielzeugs - und dadurch des Spielens - im späteren.

Ein weiterer Unterschied betrifft das Spielzeug selbst. Bei Danhauser sehen wir links eine Pferdekutsche, daneben diverse Bäume und Menschengestalten, die laut Hans Bisanz „naturalistisch“<sup>5</sup> angeordnet sind. Sie könnten sogar eine echte Straßenszene aus der Welt der Erwachsenen darstellen, denn man hat den Eindruck, die Spielsachen würden diese Welt in verkleinerter Form wiedergeben. Auf Köhlers Graphik sehen wir hingegen im Vordergrund stilisierte Tierfiguren auf Rädern, also keine naturgetreue Wiedergabe der Tiere. Die Anordnung der Figuren zueinander kann auch nicht als naturalistisch bezeichnet werden, da die Tiere ohne szenischen Zusammenhang nebeneinander, zum Mädchen hin gerichtet, angeordnet sind. Die Druckgraphik veranschaulicht die Anforderungen von gutem Spielzeug, wie es seit der Jahrhundertwende produziert wurde. Hinter den Tierfiguren sieht man einen Zug mit Soldatenfiguren, die jetzt sogar einem Mädchen als Spielzeug dienen können, womit ein weiterer Unterschied zum Biedermeier ausgesprochen wird. Damals war es üblich, mit geschlechtsspezifisch streng getrenntem Spielzeug die Kinder auf ihre spätere Rolle als Familienoberhaupt beziehungsweise Hausfrau vorzubereiten, und Pferdegespanne und Soldatenrüstung galten als Spielzeug für Knaben.<sup>6</sup> So wird auf Danhausers Gemälde links auch eine Pferdekutsche dargestellt, die dieses Phänomen belegt. Wie schon zuvor erwähnt, sind die Spielsachen auf dieser Darstellung schwer erkennbar. Meines Erachtens hat Danhauser sie in den Hintergrund gerückt, da sie ihm für die Komposition nicht wichtig waren. Dies kann auch damit im Zusammenhang stehen, dass es in Wien in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf diesem Gebiet des Kunsthandwerks keine dominierenden Entwerferpersönlichkeiten gab.<sup>7</sup> Diese Lage änderte sich vollkommen mit der Gründung der Wiener Secession im Jahr 1897.

---

<sup>5</sup> Vgl. Bisanz 1988, S. 181.

<sup>6</sup> Vgl. Langer-Ostrawsky 1988, S. 568.

<sup>7</sup> Vgl. Ottillinger 2002, S. 542.

Die inhaltlichen Unterschiede zwischen den zwei genannten Kinderdarstellungen werden durch formale Beobachtungen noch deutlicher. Die realistische, genrehafte Darstellung Danhausers steht in krassem Gegensatz zur stilisierten, flächigen Abbildung Köhlers. Die revolutionären Wiener Künstler um 1900 wollten sich von allen Formen des früheren Realismus abwenden, was sich auch in Köhlers Kinderdarstellung widerspiegelt. Selbst das gewählte Medium der Druckgraphik ist ein Zeichen für die neue Epoche. Zur Jahrhundertwende wird die Graphik in Wien zum tragenden Medium neuer Ideen, zum Manifest der neuen Ideologie rund um das Gesamtkunstwerk.<sup>8</sup> Neben der "flächigen Akzentuierung"<sup>9</sup> wird das Bild dominiert von der Form eines Quadrats, des Teppichs. Der perspektivisch verkürzte quadratische Teppich, der die Szene rahmt, steht den geometrischen Mustern nahe, die auch für die neuen Stilrichtungen kennzeichnend sind. Die Spielsachen können auf dieser Darstellung als Ornament, als schmückendes Element gelten. Sie sind im Vordergrund wie auch im Hintergrund rhythmisch und symmetrisch angeordnet. Wie schon oben erwähnt, hat das Spielzeug in dieser Darstellung eine starke Dominanz. Selbst Details der Figuren sind wiedergegeben, die auf ihre genaue Verwendung hinweisen, wie etwa die Räder an der Unterseite der Tiere, durch die sie leicht zu bewegen sind. All diese inhaltlichen und formalen Unterschiede ergeben sich aus den historischen, wirtschaftlichen und sozialen Umständen der Zeit. Wie beschrieben, wurzeln die Anfänge der Kinderdarstellungen und der gezielten Beschäftigung mit Kindern in der Zeit des Biedermeier. In dieser Epoche war nicht nur das alltägliche Leben, sondern auch die Familie und damit auch die Kinder wichtig und erlangten damit auch in der Gesellschaft zu einer neuen, aufgewerteten Stellung. Gertrude Langer-Ostrawsky nennt als wichtige Faktoren für die Bereicherung der Kinderwelt des Biedermeier die Anfänge der kindgerechten Mode, des Kinderzimmers, des kindgerechten Spielzeugs und der Kinderbücher.<sup>10</sup> Sie können in Wahrheit nur als Versuche für die Erneuerung der Welt des Kindes bezeichnet werden und erreichten ausschließlich die Kinder der höheren Gesellschaftsschichten, wie es auch mit Hilfe Danhausers Knabe veranschaulicht wird.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Anfänge der Beschäftigung mit dem Kind und die Bemühungen der Zeit des Biedermeier, die Welt des Kindes zu bereichern, als Vorstufe für die tiefgreifenden Änderungen um 1900 gelten können. Die Kinder im Biedermeier dienten nur als Modell und Inspiration in der Kunst, und sind genauso auch

---

<sup>8</sup> Vgl. Bisanz-Prakken 2002, S. 412.

<sup>9</sup> Bisanz-Prakken 2002, S. 410.

<sup>10</sup> Vgl. Langer-Ostrawsky 1988, S. 568f.

„nur“ als neues Bildthema anzusehen wie die Wiedergabe von Handwerkern, Soldaten, Bauern etc. Auf den Kinderdarstellungen dieser Zeit dominieren zwar die Kinder selbst; oft sind sie aber mit Versatzstücken aus der Welt der Erwachsenen wiedergegeben. Falls Spielzeug abgebildet wird, hat es oft bloß symbolischen Charakter<sup>11</sup> oder dient als Requisit des Kinderporträts.<sup>12</sup> Diese Darstellungstradition hat sich zur Jahrhundertwende tiefgreifend geändert, wie es mit Hilfe von Köhlers Abbildung belegt werden konnte. Neben dem Kind dominiert nun auch das Spielen als der wichtigsten Beschäftigung des Kindes, wie auch das Spielzeug, da es als Quelle der Inspiration, als Schauplatz neuer Ideen sowie der Verwirklichung der Reformen der Kinderwelt um 1900 dient.

## **1.2. Die künstlerischen Erneuerungen in Wien zur Jahrhundertwende**

Die vorhin behandelten inhaltlichen und formalen Unterschiede zwischen den beiden Kinderdarstellungen veranschaulichten die historischen, künstlerischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen, welche sich zur Jahrhundertwende in Wien vollzogen, als laut Hilde Spiel „so gut wie jede neue und folgenreiche Theorie im Bereich der Kunst und Wissenschaft begründet oder entscheidend weiterentwickelt“<sup>13</sup> wurde. Da die Erforschung der Geschichte des Spiels einen interdisziplinären Bereich der Wissenschaft darstellt, bildet nicht zuletzt auch die Betrachtung der Voraussetzungen der künstlerischen Revolution der Jahrhundertwende einen unerlässlichen Teil dieser Diplomarbeit, um die Beweggründe des Spielzeugdesigns um 1900 zu verstehen. Diese Betrachtung wird allerdings auf Wien – laut Wieland Schmied das „Zentrum eines Vielvölkerstaates“<sup>14</sup> – beschränkt sein.

Die Anfänge der Industrialisierung und des wirtschaftlichen Aufschwunges liegen in der Zeit nach dem Wiener Kongress im Jahr 1814/1815, als Wien machtpolitisch nicht mehr im Mittelpunkt der europäischen Ereignisse stand. Auf die Epoche des Biedermeier, der Freuden der Natur und der Familie, folgten das Wachstum der Industrie, ein rascher Anstieg der

---

<sup>11</sup> Als Beispiel siehe Reiters Gemälde, in denen seine Sympathie für die 48er-Revolution durch das Spielzeug angedeutet wurde. Vgl. Frodl 2002, S. 350.

<sup>12</sup> Vgl. Ignaz (oder Anton?) Rungaldier, Emma Gräfin Fries (geb. 1837), um 1840, Aquarell, 23,7 x 19,3 cm, Signiert rechts unten: Rungaldier, Historisches Museum, Inv. Nr. 56. 318, Vgl. Ausst. Kat. Bürgersinn und Aufbegehren 1988, S. 202, Kat. Nr. 5/2/29.

<sup>13</sup> Spiel 1988, S. 126.

<sup>14</sup> Schmied 2002, S. 19.

Bevölkerung, sowie die Ausdehnung des Stadtgebietes.<sup>15</sup> Mit Hilfe der Wiener Weltausstellung des Jahres 1873 ließ sich dieser Aufschwung auch gut demonstrieren.<sup>16</sup>

Wie bei Eva B. Ottillinger zu lesen, wurde Wien in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts durch den Bau der Ringstraße, die Donauregulierung und die Stadtbahnlinie zu einer modernen Großstadt.<sup>17</sup>

Das aufstrebende Bürgertum, bestehend aus Bankiers, Unternehmern und Beamten, war in der Zeit der Jahrhundertwende wirtschaftlich sehr erfolgreich. Vor allem das großbürgerliche Judentum hatte bedeutende Mäzene hervorgebracht.<sup>18</sup> Der allgemeine Aufschwung hatte aber auch seine Kehrseiten. Laut Schmied befand sich Wien um 1900 in einer zwiespältigen, zweigesichtigen und ambivalenten Zeit.<sup>19</sup> Die wirtschaftlichen und industriellen Entwicklungen hatten zahlreiche Nachteile. Wie auch Ernst Bruckmüller schrieb, entstanden durch die Umstellung von der Produktion in Handwerksbetrieben zur Fabrikproduktion neue, verarmte Unterschichten.<sup>20</sup> Diese ambivalente Lage kann mit den Worten Spiels gut veranschaulicht werden, dass „solange das Reich nach außen hin intakt schien, solange der Wohlstand stabil blieb, solange es den Sozialisten gelang, das Los der Arbeiterschaft zu verbessern, waren die Bedingungen für einen gewaltigen Ausbruch lange angestauten Talentes gegeben. Und so kam es, daß in einer Atmosphäre trügerischer Ruhe der ‚Heilige Frühling‘ seinen Anfang nahm.“<sup>21</sup>

Die Geburt des „Heiligen Frühlings“ steht in engem Zusammenhang mit den ästhetisierenden Bestrebungen<sup>22</sup> um die Jahrhundertwende. Schmied zufolge war das Streben nach einer umfassenden Ästhetisierung um 1900 ein allgemein europäisches Phänomen.<sup>23</sup> Laut Carl E.

---

<sup>15</sup> Vgl. Spiel 1988, S. 51.

<sup>16</sup> Die Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 war die fünfte in der Reihe der Weltausstellungen und die einzige im deutschsprachigen Raum. Sie trug den Titel: „Internationale Ausstellung für die Ereignisse der Industrie, Landwirtschaft und der bildenden Künste.“ Laut Pensee wurde im Rahmen dieser Weltausstellung ein Schwerpunkt auf Kultur und Bildung, auf Erziehungs-, Unterrichts- und Bildungswesen gelegt, letzteres eine Novität im Rahmen einer Weltausstellung. Es wurde auch den Kindern ein eigener Pavillon gewidmet, der sogenannte *Pavillon des kleinen Kindes*, Vgl. Pensee 1985, S. 66.

<sup>17</sup> Vgl. Ottillinger 2002, S. 549.

<sup>18</sup> Vgl. Waissenberger 1985, S. 27.

<sup>19</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 17.

<sup>20</sup> Vgl. Bruckmüller 1985, S. 231.

<sup>21</sup> Spiel 1988, S. 50.

<sup>22</sup> Gabriele Koller zufolge wurde die praktische Ästhetik des 19. Jahrhunderts von Gottfried Semper in „Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten“, „Die textile Kunst“ und „Die Keramik“ begründet. Vgl. Koller 1985, S. 477.

<sup>23</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 20.

Schorske suchte man in der ästhetischen Kultur Zuflucht vor einer unerfreulichen, sozialen Realität.<sup>24</sup>

Schorske zufolge pflegte das gebildete österreichische Bürgertum um 1900 eine Kultur, für die „das Ästhetische in einem Maße bestimmend war, wie nirgends sonst in Europa“<sup>25</sup>. Nach Schmied steht der Begriff des Secessionismus, des Secessionstils, auch für diese Ästhetisierung und die Idee des Gesamtkunstwerkes.<sup>26</sup> Die Folge der ästhetisierenden Bestrebungen war die Gründung der Wiener Secession im Jahr 1897, welche von Waissenberger als das wesentlichste und einschneidendste Ereignis der bildenden Kunst in Wien zur Jahrhundertwende bezeichnet wurde.<sup>27</sup> Ihm zufolge beschäftigte die wohlhabende, großbürgerliche und modernen Bestrebungen gegenüber aufgeschlossene Schicht der Bevölkerung<sup>28</sup> die Künstler der Secession,<sup>29</sup> deren Neuerungen auch auf das zeitgenössische Spielzeug übergriffen. Das Ziel der Künstler dieser neuen Ära war der Bruch mit dem Alten und vor allem die Abwendung vom Historismus, der Schmied zufolge ab der Mitte des 19. Jahrhunderts in der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn besonders propagiert und zur Blüte gebracht wurde.<sup>30</sup> Die nachfolgende Abkehr vom Historismus war eine europaweite Erscheinung der Jahrhundertwende.<sup>31</sup> Elisabeth Schmuttermeier zufolge wurde der Jugendstil - auch als *art nouveau* oder Secessionismus bezeichnet - als Überwinder der verschiedenen historischen Spielarten angesehen. Der neue Stil, als bewusster Gegensatz zum Historismus, wollte der formale Ausdruck seiner Zeit sein und keine Kopien vergangener Stilphasen herstellen.<sup>32</sup> Nach Schmied wurde durch den neuen Stil versucht, das zeitgenössische Leben neu zu interpretieren. Der neue Stil basierte einerseits auf stilisierten Ornamenten, welche von Naturvorbildern entlehnt wurden. Andererseits trug die Besinnung auf handwerkliche Traditionen zu den Neuerungen bei.<sup>33</sup> Die Künstler der Wiener Secession wollten durch die radikale Ablehnung der historischen Stile, der Tradition des Realismus und der konservativen Institutionen, ein Gegenpol zur herrschenden Schicht der Konservativen und damit Erneuerer

---

<sup>24</sup> Vgl. Schorske 1985, S. 16. Die Kinderdarstellungen der Zeit des Biedermeier „in den immer schwieriger werdenden vormärzlichen Gegebenheiten des täglichen Lebens“ dienten auch als Refugium für den Betrachter. Vgl. Birke 1983, S. 102

<sup>25</sup> Vgl. Schorske 1985, S. 12.

<sup>26</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 20.

<sup>27</sup> Vgl. Waissenberger 1985, S. 464.

<sup>28</sup> Etwa Gustav Mahler, Richard Beer-Hofmann, Karl und Ludwig Wittgenstein, um nur einige zu erwähnen. Vgl. Marchetti 1985, S. XIV.

<sup>29</sup> Vgl. Waissenberger 1985, S. 469.

<sup>30</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 21.

<sup>31</sup> Nach Schmied war der Wiener Secessionismus eine österreichische Ausprägung einer internationalen Bewegung, welche auch in Paris, Brüssel, Barcelona und Prag zu Hause war. Vgl. Schmied 2002, S. 35.

<sup>32</sup> Vgl. Schmuttermeier 1985, S. 337.

<sup>33</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 21.



innerhalb einer bestehenden Ordnung sein.<sup>34</sup> Marian Bisanz-Prakken zufolge wollten die Anhänger der Reformen durch die Zeitschrift der Secession, *Ver Sacrum*, und durch ihre Ausstellungen das Wiener Publikum zu besserem Geschmack und zu einem Bewusstsein über die Zusammenhänge zwischen den Kunstgattungen erziehen.<sup>35</sup> Mehrere Ausstellungen hatten einen Bezug zum Kunsthandwerk. Mit der Gründung der Wiener Werkstätte im Jahr 1903 wollte man die Wichtigkeit des Kunsthandwerks stärker betonen.<sup>36</sup> Bereits in der Zeit ihrer Gründung war das Umfeld dieser Künstlergruppierung auch ein idealer Ort für Experimente bezüglich der neuartigen Auffassung von Kinderspielzeug.<sup>37</sup> Ein weiteres wichtiges Anliegen der durch die Secession gestalteten Ausstellungen war es, dem interessierten Wiener die internationale Kunst nahezubringen.<sup>38</sup> Die Wiener Künstler wurden besonders stark von ihren britischen Kollegen beeinflusst. Diese trugen auch bedeutend zur Neugeburt des Wiener Kunsthandwerks bei.<sup>39</sup> Diese Erneuerung beeinflusste unter den diversen Einrichtungen des menschlichen Lebens auch die Herausbildung künstlerisch angefertigter Reformspielzeugs. Die Wurzeln dieser Neuerungen liegen im 19. Jahrhundert. Kunsthandwerkliche Erzeugung wurde in der zweiten Jahrhunderthälfte immer stärker von einer fabrikmäßigen verdrängt.<sup>40</sup> Laut Ottlinger zeigten sich die durch Stilrezeption und Massenproduktion bedingten herstellungstechnischen und gestalterischen Mängel des europäischen Kunstgewerbes auf der ersten, im Jahr 1851 im Londoner Kristallpalast veranstalteten Weltausstellung. Diese Ausstellung bot die Gelegenheit, die Produktion von Gebrauchsgegenständen weltweit zu vergleichen. „Stilpluralismus, widersinniger naturalistischer Dekor und die Verwendung von minderwertigen Surrogaten“<sup>41</sup> lösten kritische Stellungnahmen zahlreicher Theoretiker aus und es wurden neue Initiativen hervorgebracht, für die Großbritannien einen fruchtbaren Boden bot. Als erster Schritt galt die Gründung des Londoner Museum of Manufactures im Jahre 1852. Das ab 1857 in South Kensington etablierte Museum<sup>42</sup> gilt als Vorläufer des im Jahre 1864 gegründeten Österreichischen Museums für Kunst und Industrie,<sup>43</sup> welches für die

---

<sup>34</sup> Vgl. Feuchtmüller 1973, S. 223f.

<sup>35</sup> Vgl. Bisanz-Prakken 2002, S. 409.

<sup>36</sup> Vgl. Waissenberger 1985, S. 471.

<sup>37</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 366.

<sup>38</sup> Vgl. Frodl 2002, S. 329f.

<sup>39</sup> Vgl. Spiel 1988, S. 63.

<sup>40</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 337.

<sup>41</sup> Vgl. Ottlinger 2002, S. 546.

<sup>42</sup> Ab 1853: Museum of Ornamental Art, ab 1857 Anschluss an die School of Design, ab 1899: Victoria and Albert Museum, Vgl. Ottlinger S. 546.

<sup>43</sup> Vgl. Marchetti 1985, S. XII.

Erneuerung des Kunstgewerbes in Österreich von Bedeutung war. Die Kunstgewerbeschule wurde im Jahr 1868 mit diesem Museum zusammengeführt.<sup>44</sup>

Die britischen Vertreter der neuen Reformen, John Ruskin und William Morris, waren maßgebend für die modernen Wiener Künstler. Gemäß ihren Prinzipien soll die Arbeit des Kunsthandwerkers mit demselben Maß gemessen werden, wie jene des Malers und des Bildhauers.<sup>45</sup> Das Kunsthandwerk sollte das Fundament aller bildenden Kunst sein. Kunstgewerbeschulen, in welchen Schüler für den wirklichen Bedarf des Lebens herangebildet werden sollten, wurden für wichtig gehalten.<sup>46</sup> Ein bedeutender Teil des erhalten gebliebenen Spielzeugs der Wiener Jahrhundertwende stammt von Künstlern und Künstlerinnen der Kunstgewerbeschule.

Durch das Aufleben des Kunsthandwerkes entstand um die Jahrhundertwende ein neues Gesamtkunstwerk, welches das künstlerisch ausgeführte Spielzeug mit einbezog. Der signifikante Begriff des Gesamtkunstwerks existierte bereits im 19. Jahrhundert und war nicht nur auf Österreich beschränkt.<sup>47</sup> Der Ausdruck an sich stammt von Richard Wagner und stellte ein typisches Phänomen der Ästhetik des 19. Jahrhunderts dar.<sup>48</sup>

Im Katalog der Beethoven-Ausstellung der Wiener Secession aus dem Jahre 1902 wurde die Idee eines „neuen Gesamtkunstwerks“ von Ernst Stöhr auf folgende Weise formuliert: „im eigenen Haus das zu wagen, was unsere Zeit dem Schaffensdrang der Künstler vorenthält: die zielbewusste Ausgestaltung eines Innenraumes.“<sup>49</sup> Nach Feuchtmüller wurde diese - hohen Idealen zustrebende - Ausstellung der Wiener Secession auf diese Weise zu einem Modell, das in sehr realen, auch alltäglichen Bereichen verwirklicht werden sollte. Entsprechend der Absicht der Künstler sollten alle vom Menschen geschaffenen und verwendeten Dinge in künstlerischer Hinsicht erneuert werden, alle Bereiche des menschlichen Lebens von Kunst durchdrungen sein und dadurch eine neue Einheit der Künste sichtbar gemacht werden.<sup>50</sup>

Dies führt zu folgenden Überlegungen und Fragestellungen: Aus welchem Grund haben sich die Künstler der neuen Ära mit Spielzeug auseinandergesetzt? War das Spielzeug als Teil des täglichen Lebens auch ein erneuerungsbedürftiger Bereich eines neuen Gesamtkunstwerks? Hatten die Künstler - etwa bei den vorher erwähnten Ausstellungen - pädagogische Absichten, um das Publikum von Kindesalter an zu besserem Geschmack zu erziehen?

---

<sup>44</sup> Vgl. Frodl 2002, S. 12.

<sup>45</sup> Schmuttermeyer 1985, S. 336.

<sup>46</sup> Vgl. Feuchtmüller 1973, S. 225.

<sup>47</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 33.

<sup>48</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 33.

<sup>49</sup> Stöhr 1902, S. 10.

<sup>50</sup> Vgl. Feuchtmüller 1973, S. 224.

Erhalten geblieben sind vor allem Spielsachen von Künstlern der Wiener Werkstätte, welche die neue Gesamtkunstwerk-Ideologie vielseitig verwirklichten; solche ihrer Schüler aus der Kunstgewerbeschule, in der die künstlerischen Reformen auch in der Praxis umgesetzt wurde; weiters aber auch Spielzeug von Künstlern der Secession. In einer Epoche, die „ihre Ideale im Gesamtkunstwerk sieht und sich mit ihm identifiziert“<sup>51</sup> galt die Welt des Kindes als ein Bereich für die Verwirklichung der neuen Ideen.

### 1.3. Die Entdeckung der „Welt des Kindes“

Die Frage, wer und ab wann man sich zuerst mit der Welt des Kindes auseinandersetzte, ist schwer zu beantworten. In der Neuzeit gilt Jean-Jacques Rousseau<sup>52</sup> als der erste große Denker, der sich auch mit diesem Thema beschäftigte.<sup>53</sup> Zahlreiche Philosophen und Pädagogen folgten ihm in den folgenden Jahrhunderten, unter denen vor allem Johann Heinrich Pestalozzi<sup>54</sup> nennenswert ist. Michael Krapf zufolge zeigte sein Werk *Wie Gertrud ihre Kinder lehrt, ein Versuch, den Müttern Anleitung zu geben, ihre Kinder selbst zu unterrichten* unmittelbare Auswirkung nicht nur in den zeitgenössischen Bilderbögen, sondern auch in den Bildern Waldmüllers und vor allem Fendis.<sup>55</sup>

Ein weiterer bedeutender Pädagoge war Friedrich Fröbel,<sup>56</sup> der vor allem die Wichtigkeit des Spielens, welches früher als nutzloser Zeitvertrieb betrachtet wurde, wie auch der vorschulischen Erziehung in der Entwicklung des Kindes betonte. Laut seiner Betrachtung ist die maßgebendste Beschäftigung des Kindes das Spielen, welches auch in seiner Entwicklung eine wichtige Rolle spielt. Entsprechend diesen Theorien entwickelte er - wie auch bei Erika Hoffmann zu lesen - das erzieherische Spielzeug.<sup>57</sup> Um 1900 wurde auch die Ansicht, nach der Kinder in Wirklichkeit geistig und körperlich arbeiten, wenn sie spielen, stark propagiert.<sup>58</sup> Auch der im Laufe des 19. Jahrhunderts gegründete Kindergarten steht mit Fröbels Prinzipien in Zusammenhang. Hinsichtlich des Spielzeugdesigns ist die Gründung dieser Institution zur Kinderbetreuung von großer Bedeutung. Die gesellschaftlichen Veränderungen, die sich im Laufe des 19. und 20. Jahrhunderts vollzogen, forderten von

---

<sup>51</sup> Marchetti 1985, S. XV

<sup>52</sup> Rousseau (1712-1778)

<sup>53</sup> Ein Beispiel für die intensive Auseinandersetzung mit der Erziehung des Kindes ist sein Werk *Emil oder über die Erziehung* aus dem Jahre 1762.

<sup>54</sup> Pestalozzi (1746-1827)

<sup>55</sup> Vgl. Krapf 1988, S. 151.

<sup>56</sup> Fröbel (1782-1852)

<sup>57</sup> Vgl. Hoffmann 1982, S. 9f.

<sup>58</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905b, S. 21.

immer mehr Frauen, arbeiten zu gehen, anstatt sich rund um die Uhr um ihre Kinder zu kümmern. Um die Schwierigkeiten in Konsequenz der stetig wachsenden Zahl an arbeitenden Frauen zu lösen, wurden verschiedene staatliche Einrichtungen geschaffen, durch welche die Aufsicht der Kinder gesichert wurde.<sup>59</sup> Zu Beginn der Gründung solcher Einrichtungen musste festgestellt werden, dass man die Bedürfnisse der Kinder besser kennenlernen sollte. Man untersuchte, was sie brauchten - und das war vor allem Spielzeug. Pavel Jirásek zufolge konnte dank der industriellen Revolution, welche einen starken Anstieg in der Massenherstellung von Kinderspielzeug ermöglichte, der Nachfrage nach Spielzeug leicht entgegengekommen werden.<sup>60</sup> In einem Artikel der zeitgenössischen Zeitschrift *Kind und Kunst* aus dem Jahr 1905, wird berichtet, dass die Spielwarenindustrie sehr ausgedehnt und die Menge der Produktion bedeutend war.<sup>61</sup> Wie weit das industriell hergestellte Spielzeug den neuen Anforderungen des guten Spielzeugs zur Jahrhundertwende entsprach, kann man aus den Beiträgen zeitgenössischer Zeitschriften ersehen. In *Kind und Kunst* aus dem Jahr 1905 ist zu lesen, dass die Erkennung der Bedeutung der Kunst im Leben des Kindes eine Umwälzung in der Spielzeugproduktion verursachte,<sup>62</sup> und dass es „eine ständig wachsende Zahl wirklich guter Exemplare“<sup>63</sup> gab.

Ab den 1880er Jahren kann man die Vermehrung der Artikel über die neue Betrachtung des Kindes, der Kindheit<sup>64</sup> und des Spielens<sup>65</sup> in verschiedenen Sprachen verfolgen. Über die Thematik der Kindheit, der Kunst und des Spielzeugs erschienen immer mehr Artikel in fachspezifischen Zeitschriften für angewandte Kunst, welche auch das künstlerisch ausgeführte Spielzeug mit einbezogen. Diese Artikel dienen als wichtige Quellen für die vorliegende Arbeit und zeigen, wie stark das Kunstgewerbe von den zeitgenössischen pädagogischen Reformbewegungen geprägt wurde. Im deutschsprachigen Raum erschienen derartige Publikationen in den einflussreichsten Zeitschriften des deutschen Kunstgewerbes, in den Fachzeitschriften *Deutsche Kunst und Dekoration*,<sup>66</sup> *Dekorative Kunst*,<sup>67</sup> *Kunst und*

---

<sup>59</sup> Vgl. Langer-Ostrawsky 1988, S. 568.

<sup>60</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 364.

<sup>61</sup> Vgl. A. J. 1905, S. 104.

<sup>62</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 19.

<sup>63</sup> A. J. 1905, S. 105.

<sup>64</sup> In Ellen Keys Buch, *Das Jahrhundert des Kindes*, befindet sich im Anhang eine detaillierte Auflistung der Werke in englischer, französischer, italienischer und deutscher Sprache, welche sich mit diesem Thema auseinandersetzen, Vgl. Key 1992, S. 247-251.

<sup>65</sup> Vgl. Laut Karl Bühler war Karl Gross der erste, der sich um eine umfassende Darstellung des Kinderspieles in seinem Werk *Die Spiele der Menschen* aus dem Jahre 1899 bemühte. Vgl. Bühler 1930, S. 467.

<sup>66</sup> *Deutsche Kunst und Dekoration*. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, herausgegeben von Alexander Koch, Darmstadt, 1.1897/98, Okt.- 72.1932/33.

<sup>67</sup> *Dekorative Kunst*. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, München, 1.1897/98, Okt. - 32.1928/29, Sept.

*Kunsthandwerk*<sup>68</sup> und *Innen-Dekoration*.<sup>69</sup> Eine bedeutende Zeitschrift zum Thema Spielzeug war *Kind und Kunst*,<sup>70</sup> die von Alexander Koch herausgegeben wurde. Im englischen Sprachraum war die in London gegründete Zeitschrift *The Studio*<sup>71</sup> von Bedeutung. Dank dieser Zeitschrift konnten die Wiener Künstler die ausländischen Reformbewegungen kennenlernen,<sup>72</sup> zudem wurde in ihren Ausgaben auch Abbildungen von Spielzeug von Wiener Künstler veröffentlicht.

In den 1880er Jahren erschien auch das Werk *Also sprach Zarathustra* von Friedrich Nietzsche, der neben Richard Wagner in Wien um 1900 einer der wichtigsten Denker war.<sup>73</sup> Ulrich Herrmann,<sup>74</sup> deutscher Pädagoge und Historiker, verwies 1992 auf den Mythos „Jugend“ im „Zarathustra“<sup>75</sup>, aus welchem der deutsche Philosoph und Pädagoge, Friedrich Paulsen<sup>76</sup> schon früher einen anderen Mythos der Epoche, nämlich „Kind“ beziehungsweise „Kindheit“ ableitete.<sup>77</sup> Die Tendenz zur „Vergötterung“ des Kindes und der Kindheit ist bezeichnend für die Jahrhundertwende. Sie ist auch tonangebend im Werk der schwedischen Pädagogin Ellen Key,<sup>78</sup> *Das Jahrhundert des Kindes* aus dem Jahre 1900,<sup>79</sup> welches hinsichtlich des Kindes und seiner Welt für eine ganze Epoche europäischer Reformpädagogik wegweisend war. Ihr Sammelband enthält die maßgebenden Punkte der neuen Reformen. Key hob die Kinder in den Rang der Erwachsenen und schrieb: „Das Kind wirklich wie seinesgleichen zu behandeln, d.h. dieselbe Zurückhaltung, dasselbe Feingefühl und Vertrauen zu zeigen, das man einem Erwachsenen zeigt“<sup>80</sup>. Sie schildert es als pädagogisches Verbrechen, dass der gesunde Instinkt des Kindes abgestumpft und das eigene Wesen des Kindes unterdrückt wird. Dagegen forderte sie die Erziehung zu individuellen Menschen.<sup>81</sup>

---

<sup>68</sup> *Kunst und Kunsthandwerk*. Monatsschrift, herausgegeben vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien, 1.1898 - 24.1921.

<sup>69</sup> *Innen-Dekoration*. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Darmstadt, 1.1890 - 10.1899.

<sup>70</sup> *Kind und Kunst*. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, herausgegeben von Alexander Koch, Darmstadt, Leipzig, 1. 1904/1905 – 4. 1905.

<sup>71</sup> *The Studio*. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, London, 1.1893 - 167.1964.

<sup>72</sup> Vgl. Frodl 2002, S. 331.

<sup>73</sup> Vgl. Marchetti 1985, S. XIII.

<sup>74</sup> Ulrich Herrmann (geb. 1939), deutscher Pädagoge und Historiker, Herausgeber von Ellen Keys Werk *Das Jahrhundert des Kindes* im Jahr 1992. Das Nachwort des Buches stammt von ihm und enthält wichtige Informationen über dieses Thema. Vgl. Herrmann 1992, S. 253-264.

<sup>75</sup> Vgl. Herrmann 1992, S. 255.

<sup>76</sup> Paulsen (1846-1908)

<sup>77</sup> Vgl. Herrmann 1992, S. 255.

<sup>78</sup> Ellen Key (1849-1926), schwedische Reformpädagogin, Schriftstellerin und Frauenrechtlerin, Lehrerin in Stockholm und Volksbildnerin in Kursen für Arbeiterinnen.

<sup>79</sup> Zum ersten Mal erschienen 1900, deutsche Übersetzung im Jahre 1902.

<sup>80</sup> Key 1992, S. 78.

<sup>81</sup> Vgl. Key 1992, S. 78f.

Die neuen Reformbewegungen wurden heftig kritisiert. Der schon erwähnte Friedrich Paulsen vermisste die Wichtigkeit des Respekts, beziehungsweise missbilligte die starke Mystifizierung des Kindes.<sup>82</sup> Diese „Vergötterung“ kann auch mit folgenden Zitaten aus der zeitgenössischen Zeitschrift *Kind und Kunst* veranschaulicht werden: „Der Hauptteil unserer gesamten Lebens-Arbeit, unseres Lebens-Zieles, gehört nicht uns selbst, nicht der gewordenen, der schaffenden Generation, sondern der werdenden, der zu schützenden, zu pflegenden und zu erziehenden Generation: Dem Kinde, dem größten und Heiligsten, was uns im Leben wird, der Wiedergeburt und Fortdauer, dem Weiterleben unseres Eigensten!“<sup>83</sup>

Zur Nobilisierung der Kindheit um 1900 trug auch das Schaffen des Begründers der technischen und praktischen Psychoanalyse,<sup>84</sup> Sigmund Freud, bei. Zwar schrieb er kein Buch über Kinderpsychologie oder Erziehung, forderte aber trotzdem die Liberalisierung der Erziehung.<sup>85</sup> Man kann seine Gedanken zu diesem Thema aus mehreren seiner Schriften herauslesen, was auch Nelly Wolffheim und Gerd Biermann, beide Pioniere der psychoanalytischen Kinderpsychotherapie, dazu anregte, den Sammelband *Freud zur Kinderpsychologie* herauszugeben. Im anschließenden Abschnitt werden ihre Interpretationen der Schriften Freuds wiedergeben.

Freuds Forschungen leiteten „Das Jahrhundert des Kindes“ ein. Bereits früher wurde auf die Bedeutung der frühen Kindheit hingewiesen, doch wurde eine wissenschaftliche Erklärung dafür erst durch Freuds Tiefenpsychologie geboten,<sup>86</sup> wie auch bei Key zu lesen: „das für unsere Zeit absolut Neue ist [hingegen] das Studium der Kinderpsychologie und die sich daraus entwickelnde Erziehungslehre“<sup>87</sup>. Freud interessierte sich für das Phänomen Kindheit und ihre Auswirkungen im Erwachsenenalter. Er machte sein Publikum auf die schädlichen Folgen einer schlechten und allzu strengen Erziehung und Unterdrückung aufmerksam und mahnte, mit den Kindern vorsichtig umzugehen. Seiner Meinung nach sollten sich die Erwachsenen dem Kind anpassen, statt eine Anpassung des Kindes zu verlangen.<sup>88</sup> Diese Sichtweise erhöht zwangsläufig die Stellung des Kindes in der Gesellschaft. Diese Überlegungen finden sich auch in einem Zitat aus der kunstgewerblichen Zeitschrift *Innen-Dekoration* wieder: „Diese neue, an sich von alters her durch die Natur der Dinge festgelegte Stellung des Kindes in unserm Leben resp. zu unsern Lebensaufgaben hat im öffentlichen

---

<sup>82</sup> Vgl. Hermann 1992, S. 255.

<sup>83</sup> Koch 1904, S. I-IV.

<sup>84</sup> Vgl. Leopold-Löwenthal 1985, S. 241.

<sup>85</sup> Vgl. Dvorak 1985, S. 429.

<sup>86</sup> Vgl. Wolffheim & Biermann 1977, S. 1f.

<sup>87</sup> Key 1992, S. 130.

<sup>88</sup> Vgl. Wolffheim & Biermann 1977, S. 4.

Erziehungsleben wie im Schosse der Familie Wandlungen gezeigt, aus denen keine anderen Schlüsse mehr zu ziehen sind, als dass wir in erster Linie den Kindern gehören und in zweiter Linie diese dann uns“<sup>89</sup>.

Freud betonte ebenfalls die Wichtigkeit des Spielens, der liebsten und intensivsten Beschäftigung des Kindes.<sup>90</sup> Wie vorhin erwähnt, fordert Ellen Key die Erhöhung des Kindes in den Rang der Erwachsenen; demgegenüber meint Freud, dass sie psychologisch andere Wesen wären als die Erwachsenen.<sup>91</sup> Dies ist ein gutes Beispiel für die Ambivalenz der damals zirkulierenden Theorien, welche auch in dem gerade erwähnten Artikel der *Innen-Dekoration* zu lesen ist: „Es ist ja gerade heutzutage außergewöhnlich schwer, sich mit den tausend an uns herantretenden Erziehungsvorschlägen vertraut zu machen, und die für die jeweiligen Lebensverhältnisse passendsten herauszufinden“<sup>92</sup>.

Der Bereich der Kinderpsychologie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts durch Freuds Tochter, Anna Freud, und durch seine Schülerin Melanie Klein weiterentwickelt.<sup>93</sup> Bei Freud findet sich die Aussage: „[...] es hat sich vom selbst ergeben, daß die Kinderanalyse die Domäne weiblicher Analytiker geworden ist, und dabei wird es wohl bleiben“<sup>94</sup>. Mit dieser Ansicht findet man auch Parallelen bezüglich der Kunstgewerblerinnen in Wien um 1900, über welche geschrieben wurde, dass sie für die Kinder besseres Spielzeug entwerfen könnten als ihre männlichen Kollegen, was später in der vorliegenden Arbeit ausführlicher erörtert wird.

Karl Bühler,<sup>95</sup> Leiter des Psychologischen Instituts an der Universität Wien, leistete mit seiner Frau Charlotte Bühler<sup>96</sup> zu Anfang des 20. Jahrhunderts auch einen wesentlichen Beitrag zum Fortschritt der Kinderpsychologie. Bühlers Werk *Die geistige Entwicklung des Kindes* enthält unter anderem auch Aufsätze über das Spielen und das spielende Kind.

Bezüglich der Wiener Reformen der künstlerischen Erziehung, war der Wiener Kunstpädagoge Franz Cizek<sup>97</sup> zudem von Bedeutung. Er forderte die Erneuerung der Kunsterziehung und die Entwicklung alternativer Methoden.<sup>98</sup> Dem Reformgeist um die

---

<sup>89</sup> K. H. O. 1904, S. 227.

<sup>90</sup> Vgl. Wolffheim & Biermann 1977, S. 7f.

<sup>91</sup> Vgl. Wolffheim & Biermann 1977, S. 5.

<sup>92</sup> K. H. O. 1904, S. 233.

<sup>93</sup> Vgl. Spiel 1988, S. 132.

<sup>94</sup> Freud 1940, S. 159.

<sup>95</sup> Karl Bühler (1879-1963)

<sup>96</sup> Charlotte Bühler (1893-1974)

<sup>97</sup> Franz Cizek (1865-1946)

<sup>98</sup> Dass Cizek seine Methoden nicht in einem erläuternden, von ihm selbst verfassten Handbuch zusammengefasst hatte, hat später auch dazu beigetragen, dass sein Name nach dem Zweiten Weltkrieg fast in Vergessenheit geriet. Vgl. Bubriski 1984, S. 166.

Jahrhundertwende entsprechend strebte er - ebenso wie die Künstler der Wiener Secession - nach der „Befreiung von beengenden, traditionellen Methoden der Vorgänger“<sup>99</sup>. Der frühere Zeichenunterricht bestand aus der Übung des exakten Kopierens. Cizek wollte mit dieser Methode brechen. Er betonte „das Vorhandensein grundsätzlicher künstlerischer Fähigkeiten im Kindesalter“<sup>100</sup> und behauptete, „daß die schöpferischen Kräfte kleinen Kindern angeboren sind – als eine Art Formwille, parallel zu jenem in der primitiven Kunst“<sup>101</sup>. Das Interesse an der „primitiven“ volkstümlichen Kunst als Gegenpol zum „kosmopolitisch orientierten, aristokratischen Lebensmodell“<sup>102</sup> und somit an volkstümlichem Kinderspielzeug, erhöhte sich auch zur Jahrhundertwende.<sup>103</sup> Angela Völker zufolge wurde das Interesse an der Volkskunst um 1908 zu einer Modewelle.<sup>104</sup>

Durch die neuartige, künstlerische Erziehung, die unter anderem eben von Cizek betont wurde, kann man auch das Publikum von Ausstellungen verändern. Wie Alfred Lichtwark,<sup>105</sup> der bedeutende deutsche Kunstpädagoge 1902 schrieb: „Wenn jeder, der seit seinem siebten Jahr täglich eine Stunde musiziert, dieselbe Zeit auf seine Ausbildung im Aquarellmalen oder im Modellieren verwendete: Was für ein ganz anderes Publikum würde unsere Ausstellungen besuchen! Es herrscht ein ungeheurer Abstand zwischen den Konzert- und den Ausstellungsbesuchern. Im Konzert lauter Verstehende mit umfassender dilettantischer Fachbildung, kräftig, dem Flug des Genius bis in die höchsten Regionen zu folgen, bereit zu unbefangener, andächtiger Hingabe und zu jauchzender Begeisterung entzündbar; in der Ausstellung lauter halbblinde kleinliche Nörgler mit ungeheuren Ansprüchen, vollkommen unfähig, sich hinzugeben und immer zuallererst zur Kritik aufgelegt“<sup>106</sup>. Unter dem Begriff der künstlerischen Erziehung wurde nicht die Erziehung zu dieser oder jener Kunstrichtung verstanden, sondern die Beschäftigung mit Kunst im Allgemeinen als einem Erziehungs- und Lebensprinzip.<sup>107</sup>

Zu Beginn der Jahrhundertwende wurden auch die europaweit bekannten pädagogischen Reformbewegungen, wie zum Beispiel die Montessoripädagogik von Maria Montessori<sup>108</sup> oder die Waldorfpädagogik von Rudolf Steiner<sup>109</sup> entwickelt. Hier muss erwähnt werden, dass

---

<sup>99</sup> Bubriski 1984, S. 161.

<sup>100</sup> Bubriski 1984, S. 161.

<sup>101</sup> Bubriski 1984, S. 164.

<sup>102</sup> Jirásek 2008, S. 364.

<sup>103</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 364.

<sup>104</sup> Vgl. Völker 2002, S. 492.

<sup>105</sup> Alfred Lichtwark (1852-1914)

<sup>106</sup> Lichtwark 1902, S. 39f.

<sup>107</sup> Vgl. Lange 1904, S. 4.

<sup>108</sup> Maria Montessori (1870-1952)

<sup>109</sup> Rudolf Steiner (1861-1925)



auch die musikalische Erziehung des Kindes als Teil seiner künstlerischen Erziehung auch gefördert und propagiert wurde.<sup>110</sup>

Die beträchtliche Zahl an Pädagogen, Philosophen und Ästhetikern, welche im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht ausführlicher behandelt werden können, demonstrieren die Wichtigkeit der Welt des Kindes zur Jahrhundertwende. Dies geht auch aus dem folgenden Zitat aus der *Innen-Dekoration* hervor: „Das begonnene Jahrhundert ist mit Recht durch Ellen Keys bedeutendem Buch ‚Das Jahrhundert des Kindes‘ dem Kinde zugewiesen worden. Keine Zeit vor ihm hat das Kind, also die jüngste Generation, so in den Mittelpunkt, in den Brennpunkt des Lebens gestellt, als unsrige“<sup>111</sup>.

Als Beleg für die Erkennung der Wichtigkeit der Kunst bezüglich der neuen Betrachtung des Kindes gilt ein Zitat aus *Kind und Kunst* von 1904/05: „Über die Bedeutung der Kunst in der Erziehung ist in den letzten Jahren außerordentlich viel geschrieben und gesprochen“<sup>112</sup> worden.

Hinsichtlich der vorliegenden Arbeit ist die Erneuerung des Spielzeugs von Wichtigkeit.

Zur Jahrhundertwende wuchs das kulturelle Interesse für künstlerisch ausgeführtes Spielzeug maßgebend an. Ein guter Beweis dafür ist, dass die kunstgewerblichen Museen begannen, künstlerisch ausgeführtes Spielzeug auszustellen. Dem Thema wurde eine Ausstellung mit dem Titel *Kunst im Kreis des Kindes* im Gebäude der Berliner Sezession im Jahr 1901 gewidmet.<sup>113</sup> Im Jahr 1903 fand eine Spielzeugausstellung im Bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg statt, bei der altes und neues Spielzeug nebeneinander ausgestellt wurde.<sup>114</sup> Es gab auch verschiedene Wettbewerbe für Spielzeugdesign, welche die Entwicklung des Spielzeugs förderten.<sup>115</sup> Als Beispiel gilt ein Wettbewerb des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg um das Jahr 1903, über dessen Verlauf auch die zeitgenössische Zeitschrift *Dekorative Kunst* berichtete und die Initiative durchwegs positiv bewertete.<sup>116</sup> Eine andere Initiative kam auch aus Nürnberg: Die Schule für Angewandte Kunst in Nürnberg veranstaltete 1905 ein Preissauschreiben für eine moderne Arche Noah, den die Wiener Künstlerin und Kunstgewerblerin, Marie von Uchatius gewann. Das eigentliche Ziel des

---

<sup>110</sup> Zum Beispiel maß auch Franz Cizek der Wichtigkeit der Musik in der künstlerischen Erziehung große Bedeutung bei. Vgl. Bubriski 1984, S. 164f.

<sup>111</sup> K.H.O 1904, S. 227.

<sup>112</sup> Kind und Kunst 1904/1905, S. 18.

<sup>113</sup> Vgl. Magyar Iparművészeti 1901, S. 126-127.

<sup>114</sup> Vgl. Dekorative Kunst 1903, S. 454-455.

<sup>115</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 365.

<sup>116</sup> Vgl. Bredt 1903, S. 454f.

Preisausschreibens, den Entwurf in großer Serie billiger herzustellen, um dadurch einem breiteren Publikum qualitätsvolles Spielzeug zu bieten, wurde leider verfehlt.<sup>117</sup>

Die Entdeckung der Welt des Kindes zur Jahrhundertwende trug dazu bei, dass eine neuartige Auffassung des Spielzeugs zustande gekommen war. Durch die Reformen veränderten sich die Anforderungen an gutes Spielzeug vollkommen.

#### **1.4. Die Anforderungen an gutes Spielzeug zur Jahrhundertwende**

Als erstes Kriterium kann die Einfachheit genannt werden. Damaligen Theoretikern zufolge findet man bei Spielzeugdesign die gleiche Tendenz zur Einfachheit, wie im neuen Kunstgewerbe um 1900.<sup>118</sup> Der Jugendstil, der „alles in weichliche Schnörkel auflöst,“<sup>119</sup> wurde für die Bereicherung der Welt des Kindes nicht als vorbildlich angesehen, da dies die kindliche Phantasie „überhitzen und schließlich abstumpfen“<sup>120</sup> könnte.

Laut Zeitgenossen sind die genauen und minutiösen Nachahmungen der Realität - der „Welt der Erwachsenen“ - nicht als Kinderspielzeug geeignet. So steht etwa bei Ellen Key zu lesen: „Am schlechtesten sind die Spielsachen, die den Luxus der Erwachsenen nachahmen. Durch solche Gegenstände wird nur der gierige Drang des Kindes, zu bekommen, genährt, aber seine eigene Erfindung und Phantasie gehemmt [...]“<sup>121</sup>. Je einfacher ein Spielzeug ist, desto mehr Raum soll für die Phantasie des Kindes bleiben. Sie sollten die „allereinfachsten“<sup>122</sup> Spielsachen erhalten, die „der Spiellust und der Illusionsfähigkeit, das heißt dem Innenleben des Kindes entsprechen“<sup>123</sup>. Pavel Jirásek zufolge war das Spielzeug vor der Jahrhundertwende „umso mehr geschätzt und bewundert, je mehr es ein detailgetreues und nachvollziehbares Abbild der Erwachsenenwelt darstellt“<sup>124</sup>. Wie „altes Spielzeug“ und „neues Spielzeug“ um 1900 betrachtet wurde, kann mit dem folgenden Zitat aus der Zeitschrift *Dekorative Kunst*, anlässlich der Spielzeugausstellung des Bayerischen Gewerbemuseum im Jahre 1903 illustriert werden: „[...] so traten alle pädagogischen Fehler des bisher üblichen Spielzeugs abstoßend oder lächerlich ins Auge. Fast, als ob der Lieferant auf möglichst rasche Abnutzung spekuliere, ist das alte Spielzeug, was natürlich auch gern dem „modernen Stile“ etwas abguckt, so zerbrechlich, so kompliziert und naturalistisch

---

<sup>117</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 14.

<sup>118</sup> Vgl. A. J. 1905, S. 105.

<sup>119</sup> Kind und Kunst 1905b, S. 23.

<sup>120</sup> Kind und Kunst 1905b, S. 23.

<sup>121</sup> Key 1992, S. 112.

<sup>122</sup> Key 1992, S. 112.

<sup>123</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905b, S. 19.

<sup>124</sup> Jirásek 2008, S. 364.

hergestellt wie möglich. [...] In den meisten Fällen handelt es sich beim alten Spielzeug um nichts weiter als um sehr verkleinerte Modelle von möglichst gedankenlos und schlecht beobachteten oder geist- und geschmacklos zusammengestellten Dingen, Tieren, Menschen, Häusern oder Geräten. [...] Aber was für Vorzügliches und Erfreuliches haben dagegen jetzt junge Künstler den Kindern geboten!“<sup>125</sup> Es wurde die Meinung vertreten, dass die früheren Spielsachen eher zum Besitzen und zum Anschauen bestimmt waren und weniger zum Spielen anregten. Demgegenüber wurden die neuen Spielsachen, die trotz aller Einfachheit „voll sprühenden Lebens und voller Humor“<sup>126</sup> seien, in mehreren Artikeln der Zeitschrift *Kind und Kunst* begrüßt und gelobt.<sup>127</sup>

Bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts findet man Beispiele für das Streben nach Einfachheit. Der französische Schriftsteller Charles Baudelaire setzte sich auch mit der Moral des Spielzeugs auseinander und schrieb: „[...] Glaubt ihr wohl, diese einfachen Gebilde schüfen im Gemüt des Kindes eine mindere Wirklichkeit als jene aufwendigen Neujahrsgeschenke, die eher eine Huldigung kriecherischer Schmarotzer an den Reichtum der Eltern darstellen, als ein Geschenk für die kindliche Poesie?“<sup>128</sup>

Laut Sigmund Freud ist die Nachahmung der Erwachsenen für ein Kind „das treibende Motiv der meisten seiner Spiele“<sup>129</sup>. Karl Bühler wies auch darauf hin, dass das Spielen eine Reproduktionstätigkeit ist.<sup>130</sup> Den pädagogischen Anforderungen der Jahrhundertwende zufolge sollte diese Nachahmung sich nicht mit Hilfe minutiöser Kopien der Erwachsenenwelt entfalten. Als Maßstab für das neue Spielzeug wurde „stilisiertes, dekoratives und polychrom gearbeitetes Spielzeug“<sup>131</sup> genannt, welches laut der zeitgenössischen Zeitschrift *Kind und Kunst* „der Illusionsfähigkeit, das heißt dem Innenleben des Kindes“<sup>132</sup> entspreche. Die Unterschiede zwischen altem und neuem Spielzeug können anhand folgender Beispiele veranschaulicht werden. Die bayerischen Soldatenfiguren von 1845 (Abb. 3) sind exakte Reproduktionen des zeitgenössischen Militärs. Demgegenüber sind die Ritterfiguren von Carl Otto Czeschka (Abb. 4) stark stilisiert und stellen keine genaue Wiedergabe der Realität dar. Das Puppenhaus von Magda Mautner von Markhof von 1908 (Abb. 5) steht mit ihrer einfachen und stilisierten Ausstattung auch im krassen Gegensatz zu

---

<sup>125</sup> *Dekorative Kunst* 1903, S. 454-455.

<sup>126</sup> A. J. 1905, S. 105f.

<sup>127</sup> Zum Beispiel in dem Artikel *Neue Erzgebirgische Spiel- und Gebrauchs-Sachen* in: *Kind und Kunst*, illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I., Darmstadt 1904/1905, S. 121.

<sup>128</sup> Baudelaire 1983, S. 199-200.

<sup>129</sup> Freud 1940, S. 258-259.

<sup>130</sup> Vgl. Bühler 1930, S. 473f.

<sup>131</sup> Jirásek 2008, S. 365.

<sup>132</sup> *Kind und Kunst* 1905b, S. 19.

früheren Puppenhäusern (Abb. 6), welche die Welt der Erwachsenen bis hin zum kleinsten Teelöffel widerspiegelten.

Die Kunstgewerbler hatten diese theoretischen Anforderungen vor Augen, was später in dieser Diplomarbeit anhand von Beispielen veranschaulicht werden soll. Auch Architekten wollten den neuen Erwartungen bezüglich der Welt des Kindes entsprechen. Es sind Parallelen zwischen den Entwürfen der Spielzeugdesigner und der zeitgenössischen Architekten nachweisbar: „Eine primitive, rein praktische Einrichtung gibt der kindlichen Phantasie mehr Anregung als eine luxuriös überladene“<sup>133</sup>.

Unter Einfachheit wurde unter anderem eine einfache Linienführung und die Verwendung von einfachen geometrischen Formen und Hauptfarben verstanden, wie auch in einem Artikel der Zeitschrift *Kind und Kunst* zu lesen ist, dessen unbekannter Verfasser diese Anforderungen mit dem Schauen des Kindes begründet.<sup>134</sup>

Mit dem unvollkommenen Sehen des Kindes wurden auch Anforderungen an die Form des neuen Spielzeugs begründet. Wie in einem Artikel aus *Kind und Kunst* zu lesen, würden kleine Kinder noch kein Gefühl für Dreidimensionalität haben und lediglich Bilder und Silhouetten wahrnehmen. Entsprechend diesen Voraussetzungen wurden flache, brettartige und durch derbe, farbige Kontrastwirkung belebte Figuren begrüßt.<sup>135</sup> Rundfiguren sollten ebenfalls „der kindlichen Auffassung und damit der Erfüllung kindlichen Begehrens“<sup>136</sup> entsprechen, da laut Zeitgenossen die kindliche Phantasie Figuren und Objekte gemäß der einfacheren Funktion des kindlichen Gehirns verarbeite, das am Anfang nur geschlossene Körpererscheinungen und keine einzelnen Gliedmassen sehen könne.<sup>137</sup> Beispiele für beide Formen finden sich in der vorliegenden Arbeit, wie etwa die brettartigen Figuren von Marie von Uchatius (Abb. 7), oder jene ihrer Künstlerkolleginnen Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska, die runde Formen bevorzugten (Abb. 8).

Jirásek zufolge wurde die Form des neuen Spielzeugs durch volkstümliche Kunst und volkstümliches Spielzeug reformiert. Seiner Meinung nach wurden alte Motive und Techniken der Volkskunde und des Brauchtums neu entdeckt und für die Herstellung der

---

<sup>133</sup> D. R. 1906, S. 201.

<sup>134</sup> Seine Begründung: „Die in sein eng begrenztes Gesichtsfeld eintretenden lebenden Wesen und toten Gegenstände sind ihm nichts anderes als Grundbilder der Erscheinungen, und erst mit seiner fortschreitenden Unterscheidungsfähigkeit und mit Häufung und Wiederholung der Erfahrungsfälle klären und verdichten sich die von ihm selbst gleichsam stilisierten Persönlichkeiten zu ganz bestimmten Individualitäten. Es ist daher nicht nur zwecklos und verlorene Liebesmüh, ihm im frühen Lebensalter den Naturvorbildern täuschend nachgeahmtes Spielzeug in die Hand zu geben [...]“ *Kind und Kunst* 1904/1905, S. 31.

<sup>135</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 19.

<sup>136</sup> *Kind und Kunst* 1905b, S. 19.

<sup>137</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 19.

Spielsachen adaptiert. Die Künstler ließen sich von den funktionellen Formen und dem Dekor des volkstümlichen Spielzeugs inspirieren.<sup>138</sup> Im Fall der Holzfiguren von Fanny Zakucka-Harlfinger (Abb. 9) findet man eindeutige Anleihen an volkstümlichen Puppenfiguren (Abb. 10). Damaligen Theoretikern zufolge hatten die volkstümlichen Figuren zudem den pädagogischen Vorteil, Kinder mit Volkstrachten bekannt zu machen.<sup>139</sup>

Als weiteres Kriterium wurde der niedrige Preis hervorgehoben. In den Augen der Kritiker war ein hoher Preis keine Garantie für die Qualität und den pädagogischen Wert von Spielzeug.<sup>140</sup> Eine einfache, massenweise Herstellung wurde bevorzugt. Das Ziel, von Kunstgewerblern entworfenes Spielzeug verhältnismäßig billig herzustellen, um einem breiteren Publikum qualitätsvolle Spielsachen zu bieten, ist allerdings laut *Kind und Kunst* oft fehlgeschlagen.<sup>141</sup>

Einen wichtigen Aspekt stellt das Material dar. Holz konnte als billiges Material fungieren und senkte die Produktionskosten. Da das Holz mehr Raum zum Experimentieren bot, zählen Holzfiguren zu den Klassikern des Spielzeugs. Weitere Vorteile von Holz bestanden darin, dass es als Material leicht bearbeitet werden konnte und in seiner abwechslungsreichen Oberfläche, die angenehm anzugreifen und zu betasten ist. Weiters verliert es mit der Zeit nur kaum an Qualität und kann durch Alterung sogar noch schöner werden. Gut erhaltenes Holzspielzeug (Abb. 11) wirkt ästhetischer als alte Spielsachen aus Blech oder Textilien (Abb. 12).

Die Beschäftigung mit „gutem Spielzeug“ um 1900 wirft einige Fragen auf. Einerseits war es das Ziel des neuen Spielzeugs als „Erziehungsmittel“<sup>142</sup> zu fungieren. Andererseits wurde das erzieherische Spielzeug, welches „den harmlosen Zeitvertrieb mit wissenschaftlicher Aufklärung garniert“<sup>143</sup> seit Fröbel immer wieder kritisiert, und es wurde gemeint, dass Spielzeug nur in zweiter Hinsicht als Hilfsmittel der Erziehung gelten und vor allem der Unterhaltung des Kindes dienen sollte.<sup>144</sup> Bei Karl Bühler sind etwa die folgenden Zeilen zu lesen: „Vor einem soll sich die Erziehung hüten, nämlich vor dem törichten Versuch, in die

---

<sup>138</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 368.

<sup>139</sup> Vgl. A. J. 1905, S. 107.

<sup>140</sup> Vgl. Czako 1904, S. 125-129.

<sup>141</sup> „Verschiedene hervorragende Künstler sind bemüht, in dieser ungekünstelten Richtung zu schaffen und den Kindern ein einfaches, allen künstlerischen Anforderungen entsprechendes Spielzeug zu bieten, das nur den einzigen Fehler hat, dass es ein wenig teuer ist, was der massenhaften Verbreitung desselben, die sehr zu wünschen wäre, noch etwas hindernd im Wege steht.“ Vgl. *Kind und Kunst* 1904/1905, S. 102.

<sup>142</sup> A. J. 1905, S. 102.

<sup>143</sup> A. J. 1905, S. 102.

<sup>144</sup> Vgl. Czako 1904, S. 125-129.

Spiele des Kindes früh schon kleinliche Lehrzwecke einschmuggeln zu wollen“<sup>145</sup>. Meines Erachtens nach wurde diese Problematik bis heute nicht gelöst.

Eine weitere Schwierigkeit betrifft die Eingrenzung des Begriffes des Spielzeugs zur Jahrhundertwende. Bei der Betrachtung der behandelten Objekte ist es unerlässlich, die Frage zu stellen, ob es sich bei ihnen um Spielzeug oder um Kleinplastiken handelt.

Weiters fragten sich bereits Zeitgenossen, ob Kinder solche künstlerischen, den pädagogischen Forderungen entsprechenden Spielsachen wirklich brauchten, da „die kindliche Phantasie selbst aus den rohesten, plumpsten Dingen, die durch keines Erfinders Hand und Kopf gegangen, Nahrung in Überfülle ziehen kann“<sup>146</sup>. Es wurde auch behauptet, dass die besten Spielsachen diejenige wären, die das Kind selbst herstellt<sup>147</sup> und mit denen es spielen, also arbeiten kann.<sup>148</sup>

Die Frage, ob dem Kind das Künstlerische in seinen Spielsachen überhaupt zu Bewusstsein kommen würde und ob die neuen Reformen mit den Wünschen der Jugend übereinstimmten, wurde ebenfalls behandelt.<sup>149</sup> Bereits die Zeitgenossen erkannten, dass die vielseitigen Reformbewegungen vielleicht von der Zielgruppe selbst, den Kindern, überhaupt nicht zur Kenntnis genommen werden würde.<sup>150</sup>

Wie genau das gute Spielzeug definiert werden kann und wann genau es zustande gekommen ist, ist umstritten. Forscher in diesem Bereich sind geteilter Meinungen darüber; einige halten die Zeit des Biedermeier für die Blütezeit des Spielzeugs, andere sehen die Spielsachen um 1900 als die eigentlichen Meisterleistungen. Diese Divergenz kann am besten mit Hilfe von Zitaten illustriert werden. Bei Hubert Kaut kann man die folgenden Zeilen lesen: [...] Den absoluten Höhepunkt [...] bildete die Wiener Spielkultur des Biedermeier, die an Vielfalt, Einfallsreichtum, Sorgfalt, Geschmack und künstlerischer Qualität der Ausführung nie mehr erreicht wurde.“<sup>151</sup> Ihm zufolge scheint eine Epoche der historischen Entwicklung des Wiener Spielzeugs im 20. Jahrhundert vorläufig zu einem Abschluss gekommen zu sein.<sup>152</sup> Ob es wirklich einen Niedergang des Spielzeugdesigns im 20. Jahrhundert gab, ist fragwürdig. Der Theorie von Kaut steht die Bezeichnung des 20. Jahrhunderts als „Das goldene Zeitalter des künstlerischen Spielzeugs“ gegenüber. Dieser Ausdruck stammt von Pavel Jirásek und umfasst die Zeit zwischen Ende des 19. Jahrhunderts und den 30er-Jahren des 20.

---

<sup>145</sup> Bühler 1930, S. 476.

<sup>146</sup> A. J. 1905, S. 104.

<sup>147</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905b, S. 19.

<sup>148</sup> Vgl. Looschen 1904/1905, S. 166.

<sup>149</sup> Vgl. A. J. 1905, S. 106.

<sup>150</sup> Vgl. A. J. 1905, S. 106.

<sup>151</sup> Kaut 1961, S. 6.

<sup>152</sup> Kaut 1961, S. 126.

Jahrhunderts.<sup>153</sup> Im anschließenden Teil wird anhand der Analyse der Werke österreichischer und ungarischer Künstler versucht, die Bezeichnung des 20. Jahrhunderts als „Das Goldene Zeitalter des künstlerischen Spielzeugs“ zu rechtfertigen.

---

<sup>153</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 364.

## 2. Die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule als „Experimentierfelder“ künstlerischen Spielzeugs

### 2.1. Vorläufer, Vorbilder

Über die Wiener Werkstätte vermehren sich ständig die Schriften. Für dieses Kapitel wurden hauptsächlich die Werke Ludwig Hevesis, *Acht Jahre Secession, Altkunst – Neukunst* und die Forschungen Elisabeth Schmuttermeyers und Werner J. Schweigers als Grundlage herangezogen, welche unter anderem auf der Kunstkritik in den Feuilletons der Wiener Tageszeitungen um 1900<sup>154</sup> und auf Artikeln der zeitgenössischen kunstgewerblichen Zeitschriften<sup>155</sup> aufbauen.

Die Gründung der Wiener Werkstätte ist eine Folge konsequenter Absichten eines Teiles der Wiener Künstler und ihrer Wortführer um die Jahrhundertwende. Eine kurze Vorstellung ihrer Vorläufer und Vorbilder ist wichtig, um diese Künstlergruppierung in der Wiener Kunst um 1900 situieren zu können.

Der „Zeit des Aufbruchs“<sup>156</sup> war die Gründung des Österreichischen Museum für Kunst und Industrie<sup>157</sup> im Jahr 1864 und die Zusammenfügung mit der Kunstgewerbeschule im Jahr 1868 vorausgegangen.<sup>158</sup> Laut Wilhelm Mrazek ermöglichte erst das Zusammenspiel dieser Institutionen die Hochblüte der österreichischen modernen Kunst vor dem Ersten Weltkrieg. Das weite Interesse und der Erfolg der neuen Stilrichtungen war nur möglich, da das Österreichische Museum für Kunst und Industrie und seine Kunstgewerbeschule in einer mehr als 30jährigen Ausstellungs- und Erziehertätigkeit den Boden für die Moderne bei ausübenden Künstlern und beim Publikum aufbereitet hatten.<sup>159</sup>

---

<sup>154</sup> Zu den wichtigen Wiener Tageszeitungen um 1900 gehören die *Wiener Allgemeine Zeitung* unter der Leitung Berta Zuckerkandls, das *Neue Wiener Tageblatt* und die *Österreichische Volkszeitung* unter der Leitung Hermann Bahrs beziehungsweise das *Fremden-Blatt* unter der Leitung Ludwig Hevesis.

<sup>155</sup> Vor allem die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* verfolgte die Tätigkeit der Wiener Werkstätte mit großer Aufmerksamkeit und dokumentierte sie reichlich durch Artikel und Photoserien, und dient dadurch als eine der Hauptquellen dieser Diplomarbeit. Dank der *Deutschen Kunst und Dekoration* stieg die Popularität der WW auch im Ausland. In den anderen deutschsprachigen Kunstzeitschriften findet man keine Abbildungen von Werken der WW. Dies kann damit erklärt werden, dass es einen Exklusivvertrag zwischen der WW und der Verlagsanstalt Alexander Koch gab, welcher nach Schweigers Forschungen der *Deutsche Kunst und Dekoration* das ausschließliche Reproduktionsrecht an den Arbeiten der WW sicherte. Vgl. Schweiger 1982, S. 249.

<sup>156</sup> Vgl. Seipel 2003.

<sup>157</sup> Nach englischem Vorbild, dem Londoner Museum of Manufactures, gegründet 1852, siehe Kapitel 1.2.

<sup>158</sup> Beide wurden in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts reformiert. Vgl. Mrazek 1985, S. 195f.

<sup>159</sup> Arthur von Scala, ab dem Gründungsjahr der Wiener Secession 1897 neuer Direktor des Museums, trug auch zur Erneuerung des österreichischen Kunstgewerbes bei. Einerseits zeigte er das zeitgenössische moderne österreichische Kunstgewerbe, andererseits stellte er die englischen Erzeugnisse dieses Bereiches aus und reformierte dadurch das bisherige Ausstellungswesen. Vgl. Mrazek 1985, S. 195f. In Bezug auf die Wiener



Einer der wichtigste Vorläufer der Wiener Werkstätte war die im Jahr 1897 gegründete Secession. Ihre Erneuerungen wurden in dem vorigen Kapitel beschrieben, zwei Aspekte, welche auch die Wiener Werkstätte beeinflussten, sind aber hier noch kurz zu wiederholen. Erstens maßen die Secessionisten in ihren Ausstellungen von Anfang an den kunstgewerblichen Arbeiten große Wichtigkeit bei.<sup>160</sup> Dies steht auch damit im Zusammenhang, dass Gustav Klimt, Josef Hoffmann und Kolo Moser als Mitglieder der Secession enge Beziehungen zur Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie hatten.<sup>161</sup>

Eine weitere wichtige Tätigkeit der Wiener Secession war es, ihre Pforten der internationalen Kunst zu öffnen. Besonders die 8. Secessionsausstellung im Jahre 1900 ist von Bedeutung, in dessen Verlauf unter anderen auch Werke des Glasgower Ehepaares Charles Rennie Mackintosh und Margaret Macdonald<sup>162</sup> ausgestellt wurden.<sup>163</sup>

Weitere Künstler der britischen Insel, wie John Ruskin und William Morris sowie das *Arts and Crafts Movement* waren für die Künstler der Wiener Werkstätte maßgebend. Als direktes Vorbild kann Charles Robert Ashbees *Guild of Handicraft* angesehen werden.<sup>164</sup> Die Wiener Künstlergruppe hatte ähnliche Prinzipien wie ihre englischen Vorbilder, sie wollten unter anderem auch die alten Handwerkstechniken neu beleben.<sup>165</sup> Die englischen und schottischen Erzeugnisse des Kunstgewerbes wurden durch die Zeitschrift *The Studio*<sup>166</sup> verbreitet, die durch seine umfangreichen Mitteilungen auch zur Popularisierung der europäischen Kunstszene ganz wesentlich beitrug.<sup>167</sup> Schweigers Erkenntnis nach kam der entscheidende und letzte, der auslösende Anstoß zur Gründung der Wiener Werkstätte vom österreichischen Unterrichtsministerium, welches Felician von Myrbach<sup>168</sup> und Josef Hoffmann auf eine

---

Werkstätte ist eine interessante Tatsache, dass Scala - laut Schweiger - die Wiener Werkstätte und alles was damit zusammenhing, negierte, und weder ausstellte noch ankaufte. Vgl. Schweiger 1982, S. 88.

<sup>160</sup> Vgl. Mrazek 1985, S. 195.

<sup>161</sup> Gustav Klimt war Schüler an der Kunstgewerbeschule zwischen 1876 und 1883, Josef Hoffmann und Kolo Moser Lehrer ab 1899. Vgl. Mrazek 1985, S. 195f.

<sup>162</sup> Nach Schmuttermeier standen ihre Arbeiten im krassen Gegensatz zu den zoomorphen und floralen Schöpfungen ihrer belgischen, französischen und deutschen Zeitgenossen. Vgl. Schmuttermeier 1985, S. 338.

<sup>163</sup> Vgl. Schmuttermeier 1985, S. 191, außerdem kam noch die von Julius Meier-Graefe gegründete *Maison Moderne* aus Paris, Henry van de Velde aus Belgien, Charles R. Ashbee und seine *Guild of Handicraft* aus London, sowie auch McNair aus Schottland. Vgl. Schweiger 1982, S. 16

<sup>164</sup> Ashbee kannte die Schriften und Ideen Ruskins und Morris' und gründete im Jahr 1888 eine Werkstättengemeinschaft, an die später auch eine Schule mit dem Name *Guild & School of Handicraft* angeschlossen wurde, in denen der Wert der Handarbeit gelehrt und die Wiedererweckung traditioneller Techniken gepflegt wurde. Vgl. Schweiger 1982, S. 17.

<sup>165</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 32, Hoffmann und Moser versuchten schon innerhalb der Secessionsbewegung das heimische Kunsthandwerk und seine Techniken wieder zu beleben und es nach den gleichen Ideen der neuen Kunstkriterien zu reformieren, wie es Ashbee in London gelungen war. Vgl. Schmuttermeier 1985, S. 337.

<sup>166</sup> *The Studio*. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, London, 1.1893 - 167.1964.

<sup>167</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 36.

<sup>168</sup> Felician von Myrbach (1853-1940), 1899-1905 Direktor und Reorganisator der Wiener Kunstgewerbeschule.

Studienreise nach England und Schottland schickte.<sup>169</sup> Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass die Wiener Werkstätte ein neues Betätigungsfeld außerhalb der Secession darstellte, die von den secessionistischen Ideen und den „Werkstättenprinzipen“ englischer Vorbilder stark beeinflusst worden war.<sup>170</sup>

Obwohl die Engländer als Vorbilder sehr stark präsent waren, dürfen die französischen beziehungsweise japanischen Einflüsse nicht unerwähnt bleiben. Die Begegnung Carl Molls, Kolo Mosers und Josef Hoffmanns mit Julius Meier-Graefe, dem Gründer der *Maison Moderne*, während der Weltausstellung von 1900 in Paris, scheint auch von großer Bedeutung gewesen zu sein. Laut Kolo Moser soll es diese Begegnung gewesen sein, die zur Gründung einer Werkstätte angeregt hat.<sup>171</sup>

Der Anspruch von Zweckmäßigkeit, Brauchbarkeit und Materialgerechtigkeit wurde nicht nur bei den Engländern sondern auch bei den Japanern verwirklicht. Auch Ludwig Hevesi wies in seinem Werk *Acht Jahre Secession* darauf hin, dass neben der europäisch-amerikanischen Massenproduktion fast nur in Japan das „ehrliche Gepräge“ der Kunstgewerbe zu finden war.<sup>172</sup> Hoffmann und Moser wurden unter anderen auch von der japanischen Flächenkunst beeinflusst.<sup>173</sup> Der japanische Einfluss kann auch mit dem Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte belegt werden: „Was wir wollen, ist das, was der Japaner immer getan hat. Wer würde sich irgendein Werk japanischen Kunstgewerbes maschinell hergestellt vorstellen können?“<sup>174</sup> Die von der Wiener Werkstätte angefertigten Werke wurden mit dem Monogramm des Anfertigers versehen, was bekanntermaßen aus der japanischen Handwerkproduktion stammt.<sup>175</sup>

Zwei wichtige, heimische Vorläufer der Werkstätte bleiben oft unerwähnt. Erstens wurde die Biedermeierzeit nach Schmuttermeyer im Auge der Zeitgenossen wegen ihrer Forderung nach Zweckmäßigkeit, Brauchbarkeit und Materialgerechtigkeit als Vorläufer der Moderne angesehen.<sup>176</sup> Zweitens gilt die 1901 gegründete, aus Absolventen der reorganisierten Kunstgewerbeschule bestehende Gruppe *Wiener Kunst im Hause*<sup>177</sup> als unmittelbares Vorbild.

---

<sup>169</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 22.

<sup>170</sup> Vgl. Mrazek 1985, S. 196.

<sup>171</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 15. Selbst die zoomorphen und floralen Formen des französischen, belgischen und deutschen Jugendstils beeinflusste um 1900 die zwei Hauptvertreter der Wiener Werkstätte, Hoffmann und Moser nur für kurze Zeit. Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 338.

<sup>172</sup> Vgl. Hevesi 1984, S. 483.

<sup>173</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 338.

<sup>174</sup> Zitiert nach der Wiener Allgemeine Zeitung in Schweiger 1982, S. 41f.

<sup>175</sup> Muthesius 1908, S. 26f.

<sup>176</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 338.

<sup>177</sup> Schüler Hoffmanns und Mosers: Gisela Falke von Lilienstein, Emil Holzinger, Franz Messner, Marietta Peyfuß, Jutta Sika, Karl Sumetsberger, Wilhelm Schmidt, Therese Trethan, Else Unger und Hans Vollmer,

Sie stellte in Rahmen der Weihnachtsausstellung des Wiener Kunstgewerbevereins des Jahres 1901 ihre Interieurs aus und verwirklichte dadurch laut Schweiger die Idee des „Gesamtkunstwerkes in kleinem Rahmen“<sup>178</sup>.

## 2.2. Die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule

Die Wiener Werkstätte wurde unter dem Namen *Wiener Werkstätte. Productivgenossenschaft von Kunsthandwerkern in Wien registrierte Genossenschaft mit unbeschränkter Haftung* am 19. Mai 1903 mit der Nummer Reg. Genossenschaften VIII, 124 ins Wiener Handelsregister eingetragen.<sup>179</sup> Laut Handelsregister war der Zweck der Genossenschaft „die Förderung der wirtschaftlichen Interessen ihrer Mitglieder durch Schulung und Heranbildung derselben für das Kunstgewerbe, durch Anfertigung von Gegenständen aller Gattungen des Kunsthandwerkes nach künstlerischen, von Genossenschaftsmitgliedern hergestellten Entwürfen, durch die Errichtung von Werkstätten und durch den Verkauf der erzeugten Waren“<sup>180</sup>. In einer späteren Eintragung wurden Josef Hoffmann, Kolo Moser, beide Professoren der Kunstgewerbeschule, und der Wiener Fabrikant Fritz Waerndorfer als Vorstände der Genossenschaft genannt.<sup>181</sup>

Die erste Niederlassung befand sich im 4. Bezirk in der Heumühlgasse Nr. 6, später, im Oktober 1903, konnte das Unternehmen in den 7. Bezirk, in die Neustiftgasse 32-42 übersiedeln,<sup>182</sup> wo Gold- und Silberwerkstätte, Metallwerkstätte, Buchbinderei, Lederwerkstätte, Lackiererei und ein Baubüro - alle in verschiedenen Farben gehalten - eingerichtet wurden.<sup>183</sup> Die Schaffung von guten und gesunden Arbeitsplätzen bildete einen wichtigen Teil der Tätigkeit der Wiener Werkstätte. Dadurch wollte man das Selbstwertgefühl der Mitarbeiter stärken und die Arbeitsfreude heben. Zudem gab es noch weitere Maßnahmen, um die Qualität des Arbeitsplatzes zu steigern.<sup>184</sup>

---

später auch Elena Luksch-Makovsky und Rosalia Rothnasl. Leopold Forstner und Michael Powolny stellten auch im Rahmen der Ausstellungen der *Wiener Kunst im Hause* erstmals aus. Forstner, Luksch-Makowsky, Sika und Trethan werden auch Mitglieder der Wiener Werkstätte. Vgl. Schweiger 1982, S. 21f.

<sup>178</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 20f.

<sup>179</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 26.

<sup>180</sup> Schmuttermeier 1985, S. 336.

<sup>181</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 26.

<sup>182</sup> Vgl. Schmuttermeier 1985, S. 336.

<sup>183</sup> Metallwerkstätte rot, Tischlerei blau, Buchbinderei grau, Silberwerkstätte violett, Elektrik grün, Anstreicherei gelb - laut Hevesi Bericht hatten die den einzelnen Abteilungen zugehörenden Drucksorten, Eintragungsbücher, Bestell- und Lieferscheine dieselbe Farbe, was die Handhabung vereinfachte Vgl. Hevesi 1984, S. 485.

<sup>184</sup> So sollte zum Beispiel der Gebrauch von Schimpfwörtern vermieden werden. Vgl. Schweiger 1982, S. 32f.

Im Rahmen der *Wiener Kunstwanderungen*<sup>185</sup> im Jahre 1905 erschien das Arbeitsprogramm der Wiener Werkstätte in einer kleinen Broschüre. Ein Teil des Programms wurde auch in der *Wiener Allgemeinen Zeitung*<sup>186</sup> publiziert. Aus diesem Arbeitsprogramm erfahren wir unter anderem, dass nach Erkenntnis der Wiener Werkstätte die Kunst - nach englischem Vorbild - jedermann zugänglich sein sollte und der Handwerker nicht nur als anonyme Verfertigungsmaschine betrachtet werden sollte, sondern mit dem Entwerfer gleichberechtigt und mit dem Käufer in Kontakt treten müsse.<sup>187</sup> Diese Gleichberechtigung wurde dadurch unterstützt, dass jedes Endprodukt neben dem Monogramm des Entwerfers auch das Monogramm des ausführenden Handwerkers trug, eine Sitte, die laut Hermann Muthesius in der japanischen Handwerksproduktion wurzelt.<sup>188</sup> Diese Idee wurde in der Praxis allerdings nicht sehr lange verwirklicht.<sup>189</sup>

Neben der gesteigerten Wertschätzung der ausführenden Handwerker wurde auch die Wichtigkeit der Maschinen erkannt; die Betreiber der Wiener Werkstätte waren sich bewusst, „daß unter gewissen Umständen mit Hilfe von Maschinen ein erträglicher Massenartikel geschaffen werden kann“<sup>190</sup>. Manche Werke wurden auch bei Firmen wie Johann Lötzwitwe und J. & L. Lobmeyr (Glas), Max Schmidt (Tapeten) oder Josef Böck (Porzellan) in Auftrag gegeben.<sup>191</sup> Diesbezüglich äußerte Josef Hoffmann in seiner Autobiographie folgende Kritik: „Der Versuch, unsere Ideen von den bestehenden Firmen verwirklichen zu lassen, mußte am Mangel an mitfühlenden Arbeitskräften scheitern“<sup>192</sup>.

Die einfacheren, billigeren Materialien wurden laut Arbeitsprogramm nicht missachtet sondern verwendet, und es war vor allem der Wert der künstlerischen Arbeit und die Idee, die geschätzt wurden.<sup>193</sup> Dies trug auch dazu bei, dass oft Holz als Material für kleinere kunstgewerbliche Gegenständen herangezogen wurde, und unter anderem Spielsachen daraus gefertigt wurden.

---

<sup>185</sup> Unter dem Namen *Wiener Kunstwanderungen* verstand man eine Veranstaltungsserie, die seit 1902 von einem Wohltätigkeitskomitee unter dem Vorsitz des Fürsten Franz von Liechtenstein veranstaltet wurde. Ihre Absicht war, private Sammlungen und Interieurs - besonders jene aus dem 18. und 19. Jahrhundert - einer interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Staatliche Sammlungen, wie das Hofmobiliendepot und die Moderne Galerie standen auch auf dem Programm. Am 16. März 1905 wurde im Rahmen dieser Veranstaltungsserie auch die Wiener Werkstätte besichtigt. Vgl. Schweiger 1982, S. 40. An diesem Tag schrieb auch Hevesi einen kurzen Bericht über die Wiener Werkstätte und beschrieb präzise ihre Gestaltungsweise. Vgl. Hevesi 1984, S. 483-486.

<sup>186</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 41f.

<sup>187</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 336.

<sup>188</sup> Vgl. Muthesius 1908, S. 26f.

<sup>189</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 336.

<sup>190</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 43.

<sup>191</sup> Vgl. Völker 2002, S. 490.

<sup>192</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 20.

<sup>193</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 339.

Ein weiteres, wichtiges Anliegen der Wiener Werkstätte, welches Parallelen zu Otto Wagners Leitspruch<sup>194</sup> zeigt, kann aus den folgenden Zeilen herausgelesen werden: „Solange nicht unsere Städte, unsere Häuser, unsere Räume, unsere Schränke, unsere Geräte, unsere Kleider und unser Schmuck, solange nicht unsere Sprache und unsere Gefühle in schlichter, einfacher und schöner Art den Geist unserer eigenen Zeit versinnbildlichen, sind wir unendlich weit gegen unsere Vorfahren zurück und keine Lüge kann uns über alle diese Schwäche täuschen“<sup>195</sup>.

Die Wiener Werkstätte hatte während ihres 30-jährigen Bestehens mehrere Stilphasen.<sup>196</sup> Im Folgenden werden nur diejenigen kurz erwähnt, die für die vorliegende Arbeit relevant sind, da ihr Einfluss auf die behandelten Spielsachen zu erkennen ist. Die Frühzeit des Werkstattbetriebes ist von einfachen geometrischen Formen wie Kugel, Quader, Kubus und Zylinder gekennzeichnet.<sup>197</sup> Ab 1905, nach dem Eintritt Carl Otto Czeschkas, erschienen nach und nach neue Formen - besonders Naturformen und Volkskunst<sup>198</sup> - gegenüber dieser strengen Geometrie. 1907 entstand nach dem Ausscheiden Kolo Mosers<sup>199</sup> eine maßgebende stilistische Änderung in den Arbeiten der Gemeinschaft. Strenger Geometrie und ornamentaler Sachlichkeit wurde weniger Aufmerksamkeit geschenkt, es wurden eher schwingende, mit Schmuck überzogene Formen bevorzugt. Dieser Umwandlungsprozess erreichte seinen Höhepunkt ab 1915 unter Dagobert Peche.<sup>200</sup> Ein weiteres wichtiges Datum in der Geschichte der Wiener Werkstätte war das Jahr 1913, als die Künstlerwerkstätten gegründet wurden. Diese Institution ermöglichte es jenen Künstlern, die keine eigenen Werkstätten hatten oder denen die Produktionsmittel fehlten, ohne eigenes Material und ohne Kosten zu experimentieren.<sup>201</sup> Obwohl konkrete Beispiele fehlen, kann angenommen werden, dass in diesen Werkstätten unter anderem auch mit der Anfertigung künstlerischen Spielzeugs experimentiert wurde.

---

<sup>194</sup> „Alle modernen Formen müssen dem neuen Material, den neuen Anforderungen unserer Zeit entsprechen, wenn sie zur modernen Menschheit passen sollen, sie müssen unser eigenes besseres, demokratisches, selbstbewusstes, ideales Wesen veranschaulichen und den kolossalen, technischen und wissenschaftlichen Erfolgen sowie dem durchgehenden, praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen – das ist doch selbstverständlich!“ Wagner 1896, S. 37.

<sup>195</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 43.

<sup>196</sup> Schweiger meint, dass die Wiener Werkstätte von einer Art Kollektivstil mit persönlicher Ausprägung geprägt wurde. Vgl. Schweiger 1982, S. 104.

<sup>197</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 338.

<sup>198</sup> Vgl. Völker 2002, S. 492, im Jahr 1906 berichtete Hevesi enthusiastisch über die Volkskunstaussstellung im Österreichischem Museum. Vgl. Hevesi 1986, S. 400. Diese Ausstellung trug höchstwahrscheinlich dazu bei, dass die Wiener Künstler von Volkskunst beeinflusst wurden.

<sup>199</sup> Eine der Gründe seines Austrittes war die übertriebene Nachgiebigkeit gegenüber dem Geschmack und den Wünschen des Publikums. Vgl. Marchetti 1985, S. XVI.

<sup>200</sup> Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 339.

<sup>201</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 97.

Wer nun hat diese Experimente angekauft? Die Kunden der Wiener Werkstätte stammten aus jenem Kulturkreis, für den Gustav Klimt seine Porträts malte, etwa Gustav Mahler, Richard Beer-Hofman oder Karl und Ludwig Wittgenstein.<sup>202</sup> Von Viktor Zuckerkandl<sup>203</sup> stammt der Auftrag für die Anfertigung des Sanatoriums Purkersdorf,<sup>204</sup> wo zwischen 1904 und 1905 im Rahmen kubischer Raumgestaltung mit geometrischer Verzierung ein von der Werkstätte propagiertes Gesamtkunstwerk verwirklicht werden konnte. Das im Jahr 1905 begonnene Palais Stoclet<sup>205</sup> in Brüssel verkörperte eine weitere Manifestation eines Gesamtkunstwerks. Hier wurde von Ludwig Heinrich Jungnickel ein Kinderzimmer mit einem Tierfries eingerichtet, welches zeigt, welche Maßnahmen von der Wiener Werkstätte getroffen wurden, um die Welt des Kindes künstlerisch zu bereichern.

Im Laufe der Ausstattung des Palais Stoclet arbeitete die Wiener Werkstätte mit Studenten der Wiener Kunstgewerbeschule zusammen, an der Hoffmann und Moser seit 1899 Professoren waren. Diese Zusammenarbeit entwickelte sich weiter und die Studenten nahmen im Jahr 1907 an der beginnenden Postkartenproduktion der Wiener Werkstätte beziehungsweise an der Ausstattung des Cabarets Fledermaus teil.<sup>206</sup> Die Kunstgewerbeschule, deren Studenten sich aus allen Ländern der Monarchie rekrutierten, spielte eine wichtige Rolle als Ausbildungsort für die zukünftigen Kunstgewerber und Kunstgewerberinnen.<sup>207</sup> Aus der engen Zusammenarbeit der Wiener Werkstätte und der Kunstgewerbeschule entstanden auch diverse Spielsachen.

---

<sup>202</sup> Vgl. Marchetti 1985, S. XIV.

<sup>203</sup> Schwager Berta Zuckerkandls

<sup>204</sup> Nach Pläne Josef Hoffmanns

<sup>205</sup> Vgl. Marchetti 1985, S. XIV. Gebaut nach Plänen Hoffmanns, Ausstattung von Gustav Klimt, der Wiener Werkstätte und Studenten der Kunstgewerbeschule. Der Auftraggeber, Adolphe Stoclet stellte unbeschränkte Geldmittel zur Verfügung. Vgl. Schweiger 1982, S. 160.

<sup>206</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 73.

<sup>207</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 98.

### 2.3. Wie die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule sich den neuen Bedarf an gutem Spielzeug zu Nutze machten

Die Künstler der Wiener Werkstätte, der Kunstgewerbeschule und die mit ihnen in Beziehung stehenden Institutionen erkannten um 1900, dass in die künstlerischen Reformen auch die jüngere Generation mit einbezogen werden sollte, und propagierten, die Kinder schon von jüngsten Jahren an mit den neuen Kunsttendenzen bekannt zu machen. Aus diesem Grund entwarfen sie zahlreiche Objekte, die auch einen Teil des von ihnen angestrebten Gesamtkunstwerkes bildeten, um die Welt des Kindes zu bereichern.<sup>208</sup>

Zwar vermehrt sich heute die Zahl der Monographien über die Wiener Kunst um 1900 dauernd, trotzdem findet man nur selten Hinweise auf die damals entstandenen Spielsachen. Einige von ihnen sind in der Zeitschrift *Kind und Kunst, Deutsche Kunst und Dekoration* beziehungsweise *The Studio* behandelt und abgebildet. Die Zeitschrift *Kind und Kunst*, die fortlaufend über Neuigkeiten bezüglich künstlerischen Spielzeugs, Erziehung und Spielzeugausstellungen berichtete, widmete im Jahr 1905 ein ganzes Kapitel<sup>209</sup> dem Wiener Spielzeug und den Kinderzimmereinrichtungen, und stellt eine wichtige Quelle für die vorliegende Arbeit dar. Aus diesem Kapitel erfahren wir unter anderem, welche Kindermöbel von Josef Hoffmann<sup>210</sup> angefertigt wurden. Um 1900 war das Kinderzimmer ein wichtiger Bereich der Auseinandersetzung mit der Welt des Kindes, welches auch die zeitgenössischen Architekten zu neuen Ideen anregte. Laut Ellen Key, der bedeutenden Reformpädagogin der Jahrhundertwende, soll die volle Bewegungsfreiheit des Kindes „das Wichtigste vor allem“<sup>211</sup> sein, weswegen „ein großes, farbenfrohes, mit schönen Lithographien, Holzschnitten u. dergl. geschmücktes Kinderzimmer mit einfachen Geräten“<sup>212</sup> die ideale Lösung wäre. Auch Hoffmann und seine Zeitgenossen<sup>213</sup> propagierten diese Anforderungen. Hoffmanns Möbel,

---

<sup>208</sup> Nach Schweiger wurden schon in der Frühzeit der Wiener Werkstätte Kinderbücher, Bilderbögen, Kinderschmuck und ähnliches entworfen und hergestellt. Vgl. Schweiger 1990, S. 74.

<sup>209</sup> *Kind und Kunst*, Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III., Darmstadt 1905, S. 125-158.

<sup>210</sup> Josef Hoffmann (1870 Pirnitz, Mähren – 1956 Wien), 1892-1895 Besuch der Akademie, Schüler und Atelierr Mitarbeiter Otto Wagners. Ab 1898 Lehrer an der Kunstgewerbeschule, 1903-1931 künstlerische Leitung der WW, Entwürfe für alle Zweige des Kunstgewerbes. Vgl. Schweiger 1982, S. 262.

<sup>211</sup> Key 1992, S. 88.

<sup>212</sup> Key 1992, S. 88.

<sup>213</sup> In der Zeitschrift *Kind und Kunst* aus dem Jahr 1905 sind diverse Entwürfe für Kinderschlafzimmer von Georg Winkler und Richard Müller, beide aus Wien, abgebildet. Vgl. *Kind und Kunst* 1905a, S. 273. Hevesi erwähnte und beschrieb in seinem Werk *Acht Jahre Secession* ein „originelles“ Kinderzimmer von Franz Meßner, welches im Lauf der Ausstellung der Wiener Kunstgewerbeschule im Österreichischen Museum im Jahr 1901 „viel Beifall“ erntete. Vgl. Hevesi 1984, S. 336. Laut dem Ausstellungskatalog *Die Kinderwelt* in St. Petersburg 1903/1904 wurden von den folgenden Persönlichkeiten und Firmen Kinderzimmer ausgestellt:

die im oben erwähnten Kapitel der Zeitschrift *Kind und Kunst* abgebildet wurden, sind einfach gehalten (Abb. 13-16) Die Vorliebe für die geometrischen Formen aus der Frühphase der Wiener Werkstätte kommt in Hoffmanns Einrichtungen gut zum Vorschein. Sie sind in der Zeitschrift *Kind und Kunst* in Verwendung präsentiert, wie es auch im Fall anderer Erzeugnisse der Wiener Werkstätte üblich war.<sup>214</sup> Hoffmann entwarf neben den Kinderzimmereinrichtungen diverse spielerische Christbaumständer (Abb. 17-18) und Weihnachtsdekorationen (Abb. 19), Ostereier (Abb. 20-21) beziehungsweise gemeinsam mit Kolo Moser Kinderschmuck aus Silber mit Halbedelsteinen (Abb. 22). Mit Moser nahm Hoffmann auch an der Ausstellung *Die Kinderwelt* in Petersburg 1903/1904 teil.<sup>215</sup> In den 20er Jahren fertigte Hoffmann eine Spielzeugfabrik aus Holz<sup>216</sup> (Abb. 23) an. Dies liegt zwar hinsichtlich der vorliegenden Arbeit außerhalb des zu untersuchenden zeitlichen Rahmens, soll aber trotzdem behandelt werden, da im Laufe meiner Forschungen kein früheres erhalten gebliebenes Spielzeug von Hoffmann ausfindig gemacht werden konnte.

Koloman Moser<sup>217</sup> entwarf laut Artikel der Zeitschrift *Kind und Kunst* um 1905 ebenfalls diverse Kinderzimmereinrichtungen. Seine Briefpapierkassette für Kinder (Abb. 24) und seine Kinderbibliothek (Abb. 25) sind auch schlicht gestaltet und bestehen aus geometrischen Formen. Ein Baukasten<sup>218</sup> (Abb. 26), eine Spielzeugstadt<sup>219</sup> (Abb. 27-28), eine Rodel (Abb. 29), Kinderanhänger (Abb. 22, 30, 31), Ostereier (Abb. 32-35), eine Tanzordnung (Abb. 36), ein Kinderkotillon-Orden (Abb. 37-38) und diverse Holzfiguren<sup>220</sup> (Abb. 39) sind gleichfalls abgebildet. Die Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* bildete im Jahr 1909 eine

---

Sándor Járny, Wien; L. Bösendorfer, Wien; J. Ginzkey, Maffersdorf (Böhmen); Karl Seifert, Wien; J. & L. Lobmeyr, Wien; E. Bakalowits' Söhne, Wien, Vgl. Ausst. Kat. Die Kinderwelt 1903/1904, S. 211.

<sup>214</sup> Die Wiener Werkstätte wurde schon in ihrer Frühphase wegen des nichtfunktionellen Charakters ihrer Arbeit von manchen Zeitgenossen kritisiert. Aus diesem Grund versuchten sie, auf Fotografien ihre Werke immer in Verwendung zu zeigen. Vgl. Schmuttermeyer 1985, S. 338.

<sup>215</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 262. Internationale wissenschaftliche und gewerbliche Ausstellung, *Die Kinderwelt*, in St. Petersburg im Taurischen Palast unter dem Allerhöchsten Protektorate Ihrer Majestät der Kaiserin-Witwe Maria Feodorowna, 1903-1904. Von Hoffman wurden im Rahmen der Ausstellung folgende Objekte ausgestellt: Zwei Silberbecher ausgeführt von Würbel & Czokally, Wien; Kinderbesteck mit Kaffeelöffel, Obstbesteck, Eierbecher, Eierlöffel, Körbchen, alle in Silber ausgeführt von Strum, Wien. Vgl. Ausst. Kat. Die Kinderwelt 1903/1904.

<sup>216</sup> Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.1.5. Josef Hoffmann, Baukasten von 1920, „Fabrik“.

<sup>217</sup> Koloman Moser (1868 Wien – 1918 Wien) 1888-1892 Besuch der Akademie, 1893-1895 Besuch der Kunstgewebeschnule. Mitbegründer der Wiener Secession und der Wiener Werkstätte. 1908 verlässt er die WW. Arbeiten für die WW: Möbel, Metall- und Silberarbeiten, Schmuck, Stoffe, Lederarbeiten, Bucheinbände, Papeterien, Graphik und Gebrauchsgraphik, Plakate, Illustration zum WW Almanach 1911, Ausstattung und Kostüme für das Cabaret Fledermaus. Vgl. Schweiger 1982, S. 265.

<sup>218</sup> Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.1.1. Kolo Moser, Baukasten von 1905.

<sup>219</sup> Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.1.2. Kolo Moser, Spielzeugstadt von 1905.

<sup>220</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 135. Ausführlicheres über diese Objekte siehe Kapitel: 4.3.5. Kolo Moser, Holzfiguren von 1905.



Spielzeugstadt nach Mosers Entwurf ab (Abb. 40).<sup>221</sup> Diese Spielzeugstadt ist jener von 1905 (Abb. 27-28) ähnlich und wurde vermutlich in der Wiener Kunstschau von 1908 ausgestellt.<sup>222</sup> Hevesi erwähnt in seinem Bericht über die Wiener Werkstätte im Rahmen der *Wiener Kunstwanderungen* 1905 diverse Grotteskenfiguren von Moser, welche „eigentlich als Bonbonnieren gedacht, ihrer Unterhaltlichkeit nach aber richtiges Spielzeug, das in jeder Kinderstube willkommen sein wird“ waren. Moser hat daher als „Meister solcher Dinge“ zu gelten. Weiters wird angemerkt, dass er auch figural bemalte Holzdosen im „ulkigen Stil“ entwarf.<sup>223</sup> Hevesi meint damit wahrscheinlich diejenigen rundförmigen Holzdosen (Abb. 41), die auch in Gerd Pichlers Artikel über Mosers Spielsachen abgebildet sind. In Pichlers Artikel finden sich weiters von ihm entworfene Wippfiguren aus dem Jahr 1905 (Abb. 42-43) und ein Baukasten für seinen Sohn Karl von 1914 (Abb. 44).<sup>224</sup> Die Bemalung der Figuren stammt von der Moser-Schülerin Therese Trethan.<sup>225</sup> Ivan Steiger weist darauf hin, dass einige dieser Figuren erhalten geblieben sind (Abb. 45). Ob sie wirklich von Moser stammen, ist allerdings fragwürdig. Pichler zufolge sind neben den Spielsachen weiters zwei Bilderbücher von Moser bekannt.<sup>226</sup> Nach Schweigers Erkenntnis entwarf Moser auch diverse Aufstellspiele.<sup>227</sup> Neben Mosers Teilnahme an der Ausstellung *Die Kinderwelt* in St. Petersburg 1903/1904,<sup>228</sup> berichtete die österreichische Zeitschrift für angewandte Kunst, *Kunst und Kunsthandwerk*, 1907 über eine Spielzeugausstellung in der Rotunde in Wien, in deren Rahmen ein Dorf nach seinem Entwurf ausgestellt wurde. Anhand des Berichtes der Zeitschrift<sup>229</sup> ist zu vermuten, dass es sich bei diesem Dorf um das gleiche Spielzeug handelte, welches zwei Jahre früher in der Zeitschrift *Kind und Kunst* abgebildet wurde (Abb. 27-28.). Bezüglich der künstlerischen Leistung Kolo Moser ist außerdem die Spielzeugausstellung unter der Leitung Julius Lessings

---

<sup>221</sup> Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 1909, S. 211. Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.1.3. Kolo Moser, Spielzeugstadt von 1909.

<sup>222</sup> „Im offenen Regal des Kinderzimmers sind 16 Spielzeug-Häuser sowie Behältnisse dafür zu erkennen.“ Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 411.

<sup>223</sup> Zu beiden Zitaten: Vgl. Hevesi 1984, S. 485.

<sup>224</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 232-235. Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.1.4. Kolo Moser, Baukasten von 1914.

<sup>225</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905b, S. 135. Therese Trethan entwarf auch selbst Objekte der Welt des Kindes, von denen einige in der Ausstellung *Die Kinderwelt* in St. Petersburg 1903/1904 zu sehen waren: Zikade aus Keramik; Teeservice ausgeführt von Jos. Böck, Wien; Toilettegarnitur ausgeführt von E. Bakalowits' Söhne, Wien. Vgl. Ausst. Kat. Die Kinderwelt 1903/1904, S. 27.

<sup>226</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 232.

<sup>227</sup> Vgl. Schweiger 1990, S. 74.

<sup>228</sup> Von Moser wurden die folgenden Objekte ausgestellt: Krug mit Pentagrammschliff, dazu zwei Wassergläser, Plateau, zwei Vasen, Zebra, Tintenzug, Markenbefeuchter, Vasen alle ausgeführt von E. Bakalowits' Söhne, Wien. Vgl. Ausst. Kat. Die Kinderwelt 1903/1904.

<sup>229</sup> „Sehr putzig ist auch das von Kolo Moser ausgestellte Dorf. Lauter einzelne Häuser in allen Farben, ganz simpel im Blockstil gebildet und zu einer Gasse zusammengestellt, die auf einen Markt mit zweitürmiger romanischer Dorfkirche, Gemeindehaus und allem sonstigen Zubehör führt.“ Vgl. Kunst und Kunsthandwerk 1907, S. 400.

im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn<sup>230</sup> um 1904/1905 von Bedeutung. Anlässlich dieser Ausstellung erschien ein Artikel in der Zeitschrift *Kind und Kunst*, welcher darüber berichtete, dass ein wichtiger Bestandteil von Mosers Tätigkeit für die Kinderwelt darin bestand, dass er seine Schüler - darunter besonders seine Schülerinnen<sup>231</sup> - in der Kunstgewerbeschule motivierte, sich mit der neuartigen Auffassung künstlerisch angefertigten Spielzeugs zu beschäftigen. Traude Hansen und Pavel Jirásek, die sich mit diesem Thema in den letzten Jahrzehnten auseinandersetzten, weisen darauf hin, dass neben Moser auch Hoffmann seine Schüler und Schülerinnen an der Kunstgewerbeschule zu einem erhöhten Interesse bezüglich dieses Bereiches des täglichen Lebens anregte.<sup>232</sup> Diese Behauptung von Hansen und Jirásek ist schwer zu überprüfen, da die konkrete Tätigkeit vieler Schülerinnen und Schüler Hoffmanns und Mosers nicht mehr eruierbar ist. Allerdings lässt sich nach Schweigers Künstlerverzeichnis<sup>233</sup> feststellen, dass diejenigen Künstler, die nach der Kunstgewerbeschule im Laufe ihrer Tätigkeit in der Wiener Werkstätte Spielzeug anfertigten, größtenteils Schüler Hoffmanns gewesen waren. Dennoch bleiben einige Unklarheiten bestehen. Die genannten Schüler und Schülerinnen von Hoffmann waren: Leopold Blonder,<sup>234</sup> Hilda Jesser-Schmidt,<sup>235</sup> Fritzi (Friederike) Löw (-Lazar),<sup>236</sup> Elli (Gabriele) Stoi (-Folk)<sup>237</sup> und Vally Wieselthier.<sup>238</sup> Weitere Künstler mit Bezug zur Wiener Werkstätte, die zwar an der Kunstgewerbeschule nicht nachweisbar von Hoffmann unterrichtet wurden, sich aber dennoch in der Wiener Werkstätte mit dem künstlerisch

---

<sup>230</sup> Erste Beteiligung der Wiener Werkstätte an einer Museumsausstellung fand auch in diesem Museum mit dem Titel *Der gedeckte Tisch* im Jahre 1905 statt. Vgl. Schweiger 1982, S. 44.

<sup>231</sup> In dem Artikel werden Johanna Hollmann und Rosa Wachsmann erwähnt. Im Laufe der Ausstellung wurden auch Spielsachen der Künstler des Wiener Hagenbundes ausgestellt. Heinrich Lefler stellte seine Prinzessinnen aus, L. F. Graf Altwienerinnen aus der Kongresszeit; weiters nahmen K. Hassmann und R. Germela an der Ausstellung teil. Ruppert Edlingers Kroatenpaar und Andris Ungar und Slowake waren auch zu sehen. Vgl. Leisching 1905a, S. 226.

<sup>232</sup> Jirásek 2008, S. 365 bzw. Hansen 1987, S. 10.

<sup>233</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 259-269.

<sup>234</sup> Leopold Blonder (geb. 1893 in Wien), ab 1911 Besuch der Kunstgewerbeschule. Vgl. Schweiger 1982, S. 259.

<sup>235</sup> Hilda Jesser-Schmidt (geb. 1894 in Marburg an der Drau), Besuch der Kunstschule für Frauen und Mädchen und der Kunstgewerbeschule 1912-1917. Vgl. Schweiger 1982, S. 262. Sie entwarf ein mit Farblithographien beklebtes Kubusspiel. Vgl. Schweiger 1990, S. 74.

<sup>236</sup> Fritzi (Friederike) Löw (-Lazar) (1891-1975), 1907-1910 Kunstschule für Frauen und Mädchen (A. Böhm) 1910-1918 Besuch der Kunstgewerbeschule. Vgl. Schweiger 1982, S. 264.

<sup>237</sup> Elli (Gabriele) Stoi (-Folk) (geb. 1902 Wien) 1920-1924 Besuch der Kunstgewerbeschule, 1978 richtete sie das Spielzeugmuseum, Sammlung Folk im Bürgerspital in Salzburg ein. Vgl. Schweiger 1982, S. 268.

<sup>238</sup> Wally Wieselthier (1895 Wien – 1945 New York) 2 Jahre in der Kunstschule für Frauen und Mädchen, 1914-1920 Besuch der Kunstgewerbeschule. Vgl. Schweiger 1982, S. 268.

angefertigten Spielzeug beschäftigten, waren: Maria Vera Brunner,<sup>239</sup> Emilie Simandl-Schleiss<sup>240</sup> und der Moser Schüler Julius Zimpel.<sup>241</sup>

Im Laufe meiner Forschungen, in denen ich mich auf den Zeitraum von 1900 bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs konzentrierte, fand ich keine Spielsachen der oben genannten Künstlern und Künstlerinnen. Meiner Vermutung nach sind sie erst nach dem Ersten Weltkrieg entstanden, ausgenommen jene Spielsachen von Löw und Brunner, welche im Laufe der Wiener Kunstschau von 1908 ausgestellt wurden.<sup>242</sup> Laut Schweigers lenkte als Folge des Krieges der Mangel an teuren Materialien die Produktion der Wiener Werkstätte in andere Bahnen als zuvor, wodurch unter anderem auch verstärkt Spielsachen angefertigt wurden.<sup>243</sup> Nachweisbar wurden Spielzeug und Holzarbeiten von Maria Vera Brunner und Julius Zimpel während der Kunstschau von 1920 ausgestellt, was für die vorliegende Themenstellung allerdings bereits zu spät ist.<sup>244</sup>

Außer Hoffmann, Moser und den Schülern und Schülerinnen der beiden, war Carl Otto Czeschka<sup>245</sup> ab 1905 eines jener Mitglieder der Wiener Werkstätte, das mit seinen Ritterfiguren<sup>246</sup> zur Entwicklung des künstlerisch angefertigten Spielzeugs beitrug. Diese Figuren sind unterschiedlich datiert. Meiner Erkenntnis nach wurden einige von ihnen (Abb. 46-47) im Jahr 1907 in der schon erwähnten Spielzeugausstellung in der Rotunde in Wien ausgestellt. Der genaue Bericht der Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* über diese

---

<sup>239</sup> Maria Vera Brunner (1885 Neuhäusl, Ungarn – 1965 Wien) Vgl. Schweiger 1982, S. 259. Teilnahme an der Wiener Kunstschau 1908, ausgestellt im Raum *Kunst für das Kind*, Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 372.

<sup>240</sup> Emilie Simandl (-Schleiss), (1880 Rothenburg, Mähren – 1962 Gmunden) 1904-1909 Besuch der Kunstgewerbeschule. Vgl. Schweiger 1982, S. 268.

<sup>241</sup> Julius Zimpel (1896 Wien – 1925 Wien) 1911-1916 Besuch der Kunstgewerbeschule. Vgl. Schweiger 1982, S. 269. Einige seiner Holzfiguren sind im Mathilde Flögls Werk über die Wiener Werkstätte abgebildet. Vgl. Flögl 1929. Weiters befinden sich ein Pfau aus Holz und ein Wagen mit Figuren in den Publikationen Claudia Klein-Primavesi (vgl. Klein-Primavesi 2006, S. 140-141) und Traude Hansens (vgl. Hansen 1987, S. 37 sowie 56-57).

<sup>242</sup> Im Ausstellungskatalog Gustav Klimt und die Kunstschau von 1908 befindet sich eine ausführliche Liste über die ausgestellten Objekte; dort wird eine Künstlerin namens Frieda Löw genannt. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 373. Nach meiner Erkenntnis ist sie mit Friederike Löw identisch. Dies kann auch dadurch unterstützt werden, dass sie Adolf Böhms Schülerin an der Kunstschule für Frauen und Mädchen war.

<sup>243</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 104.

<sup>244</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 109.

<sup>245</sup> Carl Otto Czeschka (1878 Wien – 1960 Hamburg), 1894-1899 Besuch der Akademie der bildenden Künste, 1902-1907 Lehrer an der Kunstgewerbeschule, wo Oskar Kokoschka sein Schüler war. 1907-1943 Professor an der Hamburger Kunstgewerbeschule. Ab Herbst 1905 Mitarbeiter der Wiener Werkstätte. Er blieb in seiner Hamburger Zeit mit der WW verbunden und lieferte Entwürfe. Arbeiten für die WW: Schmuck, Graphik, Postkarten, Holzspielzeug, Holzbilder, Lackbilder, Schnitzereien, Stoffe, Möbel, alle Arten von Metallarbeiten, Fächer. Mitarbeit an Jagdhaus Hochreith, Cabaret Fledermaus, Palais Stoclet, Wohnung Paul Wittgenstein. Vgl. Schweiger 1982, S. 259f.

<sup>246</sup> Ausführlicheres über diese Objekte siehe Kapitel: 4.3.1. Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren von 1907 und 4.3.2. Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren von 1912/1914.

Ausstellung<sup>247</sup> belegt die Datierung. Vermutlich die gleichen Figuren wurden 1908 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* publiziert (Abb. 48-51), sowie in der Wiener Kunstschau von 1908 im Raum 47 ausgestellt.<sup>248</sup> Jirásek zufolge fertigte Czeschka weitere Ritterfiguren (Abb. 52-53) im Jahr 1908 an.<sup>249</sup> Diese Figuren befinden sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und sind im Katalog des Museums um 1912/14 datiert.<sup>250</sup> Zu welchem Zeitpunkt genau welche Figuren entstanden sind, ist schwer eruierbar. Czeschka griff in seinem Œuvre wiederholt das Thema der Nibelungen auf.

Zwar war Dagobert Peche<sup>251</sup> erst ab 1915 in der Wiener Werkstätte tätig, doch ist er eine so wichtige Persönlichkeit innerhalb der Künstlergruppe, dass die von ihm angefertigten Spielsachen kurz erwähnt werden müssen. Im Jahr 1918 entwarf Peche eine Spielzeugstadt (Abb. 54-55) und diverse Schäferspiele (Abb. 56-58). Laut Schweiger stammen von ihm auch diverse Aufstellspiele.<sup>252</sup> Weiters experimentierte er mit Stofftieren (Abb. 59-60), die aber meines Erachtens nach nicht als Spielzeug angesehen werden können. Sie sind mit kleinen, dekorierenden Elementen, Steinen und Perlen geschmückt. Ein auf diese Weise verziertes Spielzeug kann für Kinderhände nicht angenehm zu berühren sein. Außerdem sind die kleinen Teile leicht verschluckbar. Diese Stofftiere können eher als ein Teil von Peches Arbeit in der Stoffabteilung der Wiener Werkstätte gelten. Die Grenze zwischen Spielzeug und kunstgewerblichem Objekt auszuloten war eines der Anliegen der vorliegenden Arbeit. Die Fragestellung taucht außer bei Peche vor allem bei Erzeugnisse von Ferdinand Andri<sup>253</sup> und

---

<sup>247</sup> „Im Vordergrund steht C. O. Czeschka, der in einer großen Vitrine eine ganze Schlacht ausgestellt hat, zwischen Rittern hoch zu Ross und Fußvolk, alles bis an die Zähne geharnischt. Die Figuren sind in der lebensgefährlichen Handmenge begriffen. Lanzen von allen Farben kreuzen sich, Schilder mit allerlei bunter Heraldik stemmen sich entgegen, Schwerter sind gezückt, Rosse überkugeln sich, Gefallene versuchen zu sterben. Und dabei sind es lauter einzelne Figuren, in der primitivsten Weise gestaltet und bemalt. Der Rumpf ist immer gedreht und sieht arg einem Kegel ähnlich, die Gliedmaßen und Waffen sind angeleimt. Und trotzdem ist eine eigene Art von Leben in den Figuren, wie ja in den Puppen des Puppenspiels auch, und ein naives Publikum kommt alsbald hinter die Güte dieses Ulks.“ Vgl. Kunst und Kunsthandwerk 1907, S. 400.

<sup>248</sup> „Im Wandschrank des Kinderzimmers sind einzelne, der etwa 60 handbemalten Holzfiguren umfassende Serie von berittenen Soldaten und Fußvolk zu erkennen.“ Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 411.

<sup>249</sup> Vgl. Jirásek 2008, S. 368.

<sup>250</sup> Vgl. Spielmann 1979, S. 258.

<sup>251</sup> Dagobert Peche (1887 St. Michael im Lungau, Salzburg – 1923 Mödling bei Wien) 1908-1911 Besuch der Akademie, 1915 Eintritt in die Wiener Werkstätte, 1917-1918 Leiter der Züricher WW Filiale. Arbeiten für die WW: Möbel, Metall-, Blech- und Silberarbeiten, Schmuck, Email, Schildpatt, Elfenbein, Glas, Keramik, Papeterien, Bucheinbände, Lederarbeiten, Graphik – und Gebrauchsgraphik, Postkarten, Stoffe, Mode, Tüll- und Spitzenarbeiten, Tapeten, Perlarbeiten, Spielzeug, Schablonen für Wandmalerei, Christbaumschmuck, bemalte Ostereier, Vorhänge, Decken, Polster. Ehrengeschenk zu Josef Hoffmann 50. Geburtstag. Mitarbeit an dem Mappenwerk *Die Mode* 1914/1915. Vgl. Schweiger 1982, S. 266.

<sup>252</sup> Vgl. Schweiger 1990, S. 74.

<sup>253</sup> Ferdinand Andri (1871 Waidhofen/Ybbs-1956 Wien), Maler, Zeichner, Graphiker, Bildhauer und Kunstgewerbler in Wien, 1899 Mitglied der Wiener Secession. Seit 1902 beschäftigte er sich auch mit einfachem Kinderspielzeug. In den 20er Jahren versuchte er, in Waidhofen eine Heimindustrie für Holzspielzeug zu

Franz Barwig<sup>254</sup> auf. Beide waren zwar keine Mitglieder der Wiener Werkstätte, stehen aber mit den kunstgewerblichen Reformen in Wien in Beziehung.

Der Maler, Graphiker und Bildhauer Ferdinand Andri wird in den zeitgenössischen Zeitschriften gleichrangig mit Kolo Moser als Entwerfer von Spielzeug genannt. Er entwarf am Beginn des 20. Jahrhunderts eine Reihe skurriler, kegelförmiger Figuren, die in mehreren kunstgewerblichen Zeitschriften abgebildet sind. Im Laufe der ersten Ausstellung der Wiener Werkstätte im Berliner Hohenzollern Kunstgewerbehaus im Jahre 1904, wurden neben den Arbeiten der Werkstätten einige von diesen Schnitzereien von Ferdinand Andri (Abb. 61-62) ausgestellt.<sup>255</sup> Seine Figuren, Slowake und Ungar (Abb. 63), waren auch im Laufe der Spielzeugausstellung unter der Leitung Julius Lessings im Mährischen Gewerbe-Museum in Brünn um 1904/1905 zu sehen.<sup>256</sup> Andris Figuren werden in den Quellen oft als Spielzeug bezeichnet,<sup>257</sup> ob dies angebracht ist, bleibt fraglich. Die Holzfiguren sollen 27 cm groß gewesen sein,<sup>258</sup> was für Kinderhände viel zu groß wäre. Sie sind zwar stilisiert entworfen - die Ausarbeitung ihrer Oberfläche ist aber im Vergleich zu zeitgenössischen Spielsachen wesentlich minutiöser und von ihrem Gesamteindruck entsprechen sie daher nicht den Anforderungen des „guten Spielzeugs“ zur Jahrhundertwende. Einige der Figuren tragen groteske Gesichtszüge, welche auf Kinder erschreckend wirken können. Auch werden sie in der Fachzeitschrift für Kinderspielzeug, *Kind und Kunst* 1905 nicht als Spielzeug sondern als Holzschnitzerei bezeichnet.<sup>259</sup> Andris Holzfiguren fungierten vermutlich als Sammelobjekte. Dies kann auch dadurch belegt werden, dass einige von ihnen auf einer Abbildung aus *Deutsche Kunst und Dekoration* von 1905 als Sammelobjekte in einem von Kolo Moser entworfenen Bücher- und Sammelkasten präsentiert werden.<sup>260</sup> Die Zeitschrift *The Studio* publizierte im Jahr 1906 auch einige von Andris Erzeugnissen (Abb. 64-66), welche mit Recht als Spielzeug bezeichnet werden können. Die Ausarbeitung der Oberfläche dieser Spielsachen und ihre Bemalung sind einfach und „kindgerecht“. Andris Holzspielsachen, die in den 20er Jahren entstanden sind, tauchen auch auf dem österreichischen Kunstmarkt immer wieder auf (Abb. 67-69). In manchen Fällen ist es fragwürdig, ob die Objekte wirklich von

---

begründen, welche nach einem Anfangserfolg scheiterte. Überdauert hat nur der Familienbetrieb seines Schülers Karl Wilhelm. Vgl. Saur, Ferdinand Andri.

<sup>254</sup> Franz Barwig (1868 Schönau, Mähren – 1931 Wien), Bildhauer, 1909-1922 Professor für Bildhauerei an der Wiener Kunstgewerbeschule. Vgl. Fliedl 1986, S. 393. Langjährige Tierstudien und -skizzen, kunstgewerbliche Arbeiten und figürliche Werke in Holz und Stein. Vgl. Saur, Franz Barwig.

<sup>255</sup> Vgl. *Dekorative Kunst* 1904, S. 32-35.

<sup>256</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905a, S. 227.

<sup>257</sup> Vgl. Levetus 1906, S. 214 und 218 beziehungsweise *Dekorative Kunst* 1904, S. 32.

<sup>258</sup> Vgl. Im Kinsky Kunstauktionen GmbH, 82. Kunstauktion am 01.12.2010, Kat. Nr. 408

<sup>259</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905a, S. 233.

<sup>260</sup> Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 1906, S. 156.

Andri stammen (Abb. 70-74), weil sie in ihrer Gestaltung und Bemalung nur geringe Ähnlichkeit mit Andris anderen Spielsachen aufweisen. Sie sind vermutlich in Anlehnung an Andri entworfen worden. Der Künstler setzte sich in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts auch intensiv mit künstlerisch ausgeführtem Spielzeug auseinander. Er schuf in dieser Zeit Entwürfe für Holzspielsachen; die Zeichnungen dazu sollen zum Teil im Besitz eines seiner Schüler, Prof. Karl Wilhelm, sein.<sup>261</sup> Aus dieser Zeit sind einige Beispiele (Abb. 75-76) beziehungsweise einige Erzeugnisse nach Andris Entwürfe (Abb. 77-78) erhalten geblieben. Über Franz Barwigs Schnitzereien berichtete die Zeitschrift *The Studio* in den Jahren 1910 und 1911 und veröffentlichte einige Arbeiten - diverse geschnitzte Menschen und Tierfiguren (Abb. 79-85).<sup>262</sup> Obwohl die Verfasser der Artikel Barwigs Werke als Spielzeug bezeichneten, vertrete ich - ähnlich wie bei Dagobert Peches Stofftieren und Ferdinand Andris Holzfiguren - die Meinung, dass diese Figuren nicht als Spielsachen, sondern eher als Holzskulpturen fungieren. Sie sind minutiös und naturalistisch herausgearbeitet und gelten eher als naturtreue Kopien der Welt der Erwachsenen denn als Reformspielzeug. Wenn man die zeitgenössischen Anforderungen an gutes Spielzeug betrachtet, wo Einfachheit und Stilisierung eine wichtige Rolle spielen, lässt sich feststellen, dass Barwigs Figuren diesen Kriterien nicht entsprechen. Eventuell kann sein Schäferspiel als Spielzeug angesehen werden. (Abb. 79).

### **2.3.1. Spielzeug von Kunstgewerblerinnen in Verbindung mit der Wiener Werkstätte**

Aus einem Bericht von 1906 der Wiener Korrespondentin der Zeitschrift *The Studio*, Amelia S. Levetus, erfahren wir, dass in Wien unter anderem die Schülerinnen der Kunstgewerbeschule und der Kunstschule für Frauen und Mädchen<sup>263</sup> ihre Aufmerksamkeit auf künstlerisch angefertigte Spielsachen richteten. Die Verfasserin vertrat die Meinung, dass Künstlerinnen besser in der Lage seien, Kindersachen zu entwerfen, da sie die Seele des Kindes besser verstehen könnten als ihre männliche Kollegen. Levetus berichtete enthusiastisch über die Wiener Erzeugnisse der Kunstgewerblerinnen und beschrieb sie mit großer Genauigkeit.<sup>264</sup> Von ihr erfährt man unter anderem auch, dass die Spielsachen von den Künstlerinnen selbst ausgeführt wurden. Meines Erachtens gilt diese Tatsache als ein Zeichen der Emanzipation der Kunstgewerblerinnen. Sie eigneten sich die diversen

---

<sup>261</sup> Vgl. Hansen 1987, S. 16.

<sup>262</sup> Vgl. Levetus 1910, S. 324 bzw. J. T. 1911, S. 147-148.

<sup>263</sup> Für eine ausführliche Betrachtung der Kunstschule für Frauen und Mädchen siehe Kapitel 2.4.

<sup>264</sup> Vgl. Levetus 1906, S. 214.

Holzbearbeitungstechniken des Kunstgewerbes an, welches „wenigen Frauen leicht zugängliche Ausdrucksmöglichkeit bot“<sup>265</sup> und zeigten dadurch, dass sie über die gleichen Fähigkeiten verfügten wie ihre männlichen Kollegen, obwohl dies oft nicht anerkannt wurde. Die Aspekte der Bewertung der Kunstgewerblerinnen der Jahrhundertwende ist überhaupt ein komplizierter Bereich, dessen Analyse den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.<sup>266</sup>

Nach Levetus Bericht aus 1906 entwarf eine Schülerin der Kunstgewerbeschule, Mitzi von Uchatius<sup>267</sup> eine Arche Noah<sup>268</sup> (Abb. 86-87) für einen von der Schule für Angewandte Kunst in Nürnberg veranstalteten Spielzeugwettbewerb und gewann diesen. Nach einem Bericht der Zeitschrift *Dekorative Kunst* von 1903, gab es ein Spielzeugpreisausschreiben des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg, für welches Uchatius Entwürfe und einige Modelle für eine Arche Noah einsandte.<sup>269</sup> Vermutlich handelt es sich hier um das gleiche Spielzeug. Nach Levetus führte Uchatius das mehrteilige Spielzeug und eine Replik selbst aus. Der Mangel an industrieller Herstellung erschwerte die weite Verbreitung dieses Spielzeugs. Levetus bedauert, dass die Verbreitung an künstlerisch angefertigtem Spielzeug in Österreich um 1906 scheiterte.<sup>270</sup> Von Uchatius schuf im Jahre 1906 weiters eine Pferdekutsche (Abb. 88), eine Spielzeugstadt (Abb. 89-90) und einen Zirkus (Abb. 91-92), die höchstwahrscheinlich alle 1907 in der Spielzeugausstellung in der Rotunde in Wien neben Mosers Dorf und Czeschkas Ritterfiguren ausgestellt wurden.<sup>271</sup> Weiters nahm sie schon im Jahre 1901 an der Ausstellung der Kunstgewerbeschule im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie<sup>272</sup> und neben Moser und Hoffman an der Ausstellung *Die Kinderwelt* 1903/1904 in Petersburg teil.<sup>273</sup>

---

<sup>265</sup> Vgl. Michitsch 1993, S. 123.

<sup>266</sup> Weiterführende Literatur: Elisabeth Michitsch, *Frauen-Kunst-Kunsth Handwerk, Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte*, Wien 1993.

<sup>267</sup> Mitzi (Marie) von Uchatius (1882 Wien – 1958 Innsbruck), Graphikerin, Kunstgewerblerin, Malerin, Professorin. Sie absolvierte die Zeichenschule des Wiener Frauenerwerbsvereines. 1900-1906 war sie Studentin der Kunstgewerbeschule Wien bei Carl Otto Czeschka und Felician Myrbach. Ihre frühesten Illustrationen wurden 1904 in der Zeitschrift *Der liebe Augustin* publiziert. Ab 1908 unterrichtete sie an der Fachschule für Bildschnitzerei in St. Ulrich-Wolkenstein in Südtirol. 1910-1934 war sie Lehrerin in Malen und Zeichnen an der Staatsgewerbeschule Innsbruck. Bekannt wurde sie durch ihre Tiere, Stilleben und figürliche Kompositionen in den Techniken des Holz- und Farbholzschnitts. Im Laufe der Wiener Kunstschau 1908 stellte sie im Raum 2, 10, 21 aus. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 551. Nach Pichler beschäftigte sich Uchatius außerhalb der Wiener Werkstätte mit künstlerisch angefertigtem Spielzeug. Er erwähnt noch Hans Offner und Ferdinand Andri die sich ebenfalls außerhalb der Werkstätten mit diesem Thema auseinandersetzten. Vgl. Pichler 2007, S. 232.

<sup>268</sup> Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.3.4. Marie von Uchatius, Arche Noah von 1906.

<sup>269</sup> Vgl. Bredt 1903, S. 459.

<sup>270</sup> Vgl. Levetus 1906, S. 213.

<sup>271</sup> Vgl. Kunst und Kunsthandwerk 1907, S. 399f.

<sup>272</sup> Vgl. Ausst. Kat. Kaiserliche-Königliches Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1901, S. 47.

<sup>273</sup> Laut dem Ausstellungskatalog *Die Kinderwelt* in St. Petersburg 1903/1904 wurden folgende Werke von ihr ausgestellt: Salamander und Schnecke aus Keramik. Vgl. Ausst. Kat. Die Kinderwelt 1903/1904, S. 27.

Levetus betonte in ihrem Studio-Bericht von 1906 die Wichtigkeit Mosers als Lehrer für die Entwicklung künstlerisch ausgeführten Spielzeugs und erwähnte Friedrich König und Ferdinand Andri als weitere wichtige Persönlichkeiten in diesem Bereich. Abbildungen von Andris Figuren sind ihrem Artikel beigelegt.

Die Korrespondentin behandelte neben den genannten Künstlern auch die Arbeiten von Rosa Wachsmann,<sup>274</sup> einer Schülerin Kolo Mosers an der Kunstgewerbeschule, und dabei vor allem ihre mechanischen Spielzeuge. Nach einem Bericht der Zeitschrift *Kind und Kunst* nahmen die zwei Moser-Schülerinnen Rosa Wachsmann und Johanna Hollmann<sup>275</sup> auch schon an der Spielzeugausstellung des Mährischen Gewerbemuseums in Brünn um 1904/1905 teil.<sup>276</sup> Hollmanns Figuren wurden mehrmals in der Zeitschrift *Kind und Kunst* abgebildet (Abb. 93), Wachsmanns Spielsachen sind schwer auffindbar.

Levetus erwähnt weiters zwei Schülerinnen Adolf Böhm<sup>277</sup> an der Kunstschule für Frauen und Mädchen, Fanny Zakucka-Harlfinger<sup>278</sup> und Minka Podhajska,<sup>279</sup> von denen diverse

---

<sup>274</sup> Rosa Wachsmann, Teilnahme an der Wiener Kunstschau von 1908. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 375.

<sup>275</sup> Johanna Hollmann (1883 Wien – 1960 Liezen/ Steiermark), Kunstgewerblerin. Fünf Jahre lang studierte sie an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Moser und Rudolf von Larisch, Emailmalerei bei Adele von Stark. Sie gestaltete in Zusammenarbeit mit der Gruppe *Wiener Kunst im Hause* und ihrem Ehemann, dem Buchbinder Karl Poller, Bucheinbände, Lederkassetten, kleine Objekte in Holz und Metall sowie Porzellanmalereien, denen sie später ihr Hauptaugenmerk schenkte. Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 535. Teilnahme an der Wiener Kunstschau von 1908. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 375.

<sup>276</sup> Vgl. Leischnig 1905a, S. 226.

<sup>277</sup> Adolf Böhm (1861 Wien – 1927 Klosterneuburg), Kunstgewerbler, Maler, Professor. Gründungsmitglied der Wiener Secession, der er bis 1905 angehörte. Ab 1900 unterrichtete er an der Kunstschule für Frauen und Mädchen, zwischen 1910-1925 an der Wiener Kunstgewerbeschule in den Bereichen dekorative und angewandte Kunst. Mitglied des Ausstellungskomitees der Kunstschau Wien von 1908. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 529.

<sup>278</sup> Fanny Zakucka-Harlfinger (1873 Mank/Niederösterreich – 1954 Wien) Graphikerin, Kunstgewerblerin, Malerin. Schülerin an der Kunstschule für Frauen und Mädchen bei Adolf Böhm, später an der Wiener Kunstgewerbeschule und Mitglied der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs. Sie erstellte Innendekorationen, Holzschnitte, Graphiken in *Ver Sacrum*, Farbholzschnitte, das Kinderbuch Taferlklasse und Illustrationen in den Zeitschriften *Der liebe Augustin* 1904 und *Die Fläche* 1909. 1926 gründete sie die Künstlerinnen-Vereinigung Wiener Frauenkunst, deren Vorstand sie bis 1938 war. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 534.

<sup>279</sup> Minka Podhajska (1881 Wien – 1963 Prag) Malerin, Graphikerin, Kunstgewerblerin. Sie besuchte 1901-1905 die Kunstschule für Frauen und Mädchen bei Ludwig Michalek und Adolf Böhm. In *Ver Sacrum*, *Die Fläche*, und *Der liebe Augustin* wurden ihre frühesten Arbeiten publiziert. Sie war Mitglied der Wiener Kunst im Hause, des Radierclubs Wiener Künstlerinnen, der Neukunstgruppe, der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs und der Wiener Frauenkunst. 1908 war sie Gründungsmitglied der tschechischen Künstlergenossenschaft Artěl 1919 erfolgte der Umzug nach Prag, wo sie sich der Kunst für Kinder zuwandte. 1922-1939 unterrichtete sie an der staatlichen Gewerbeschule für Hausindustrie in Prag. Sie gestaltete Stoffe, Exlibris, Plakate und Gebrauchsgraphiken, bekannt wurde sie für ihre Entwürfe für Spielzeug. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 545. Laut Pichler stehen die Kunstgewerblerinnen Zakucka-Harlfinger und Podhajska mit der Wiener Werkstätte dadurch in Zusammenhang, dass ihre Spielsachen - wie auch jene von Bruno Emmel - von den Werkstätten verkauft wurden. Vgl. Pichler 2007, S. 232.



Holzfiguren<sup>280</sup> (Abb. 94-97) abgebildet sind. Nach Levetus kaufte die Salzburger Landesbehörde einige von Zakucka-Harlfingers Figuren auf. Laut einem Mitarbeiter des Salzburg Museums waren die Arbeiten dort aber nicht auffindbar. Einige von den im Studio-Artikel abgebildeten Figuren Podhajskas sind erhalten geblieben und befinden sich heute im Museum für Angewandte Kunst in Prag. (Abb. 98)

Zakucka-Harlfinger und Podhajska traten als bedeutende Spielzeugentwerferinnen auch in anderen kunstgewerblichen Zeitschriften auf. Mädchenfiguren mit Hut beziehungsweise ein nobles Paar sind von Zakucka in der *Deutschen Kunst und Dekoration* 1905/1906 abgebildet,<sup>281</sup> die gleichen, wie in der Zeitschrift *Kind und Kunst*.<sup>282</sup> Weiters sind im Kapitel über die Wiener Spielsachen in der Zeitschrift *Kind und Kunst* 1905 Zakuckas Holzfiguren (Abb. 99-101) neben dem Spielzeug aus der Wiener Werkstätte abgebildet.<sup>283</sup> Hier befinden sich auch Podhajskas Figuren (Abb. 102-103). Dies zeigt uns, welche enge Beziehung die zwei Künstlerinnen zum Wiener Reformspielzeug und zur Wiener Werkstätte hatten. Die „Slavonian ladies“<sup>284</sup> nahmen mit ihren Spielsachen im Jahr 1906 als Gäste an der Wiener-Werkstätte-Ausstellung der Galerie Miethke teil, worüber ein unbekannter Verfasser der Zeitschrift *The Studio* im Rahmen der kurzen Nachrichten, *Studio-Talk*, über Wien berichtete.<sup>285</sup> Im darauf folgenden Jahr wurden ihre Werke neben jenen Mosers, Czesckas und Uchatius' in der Rotunde in Wien ausgestellt.<sup>286</sup>

*The Studio* informierte laufend über die neuen Entwicklungen der künstlerisch angefertigten Spielsachen aus Wien. Im Jahr 1910 berichtete Levetus dort über die Tätigkeit Franz Barwigs, Viktor Schufinskys,<sup>287</sup> Fanny Zakucka-Harlfingers und Minka Podhajskas. Der Bericht war zwar kurz, lieferte aber Abbildungen der Figuren Barwigs, Podhajskas, Schufinskys und Zakuckas (Abb. 104). Zakuckas Figuren sind heutzutage schwer auffindbar, es gibt einige Zuschreibungsversuche (Abb. 105-106), die allerdings anzuzweifeln sind, da sie keinerlei Ähnlichkeiten mit den anderen Arbeiten der Künstlerin aufweisen.

---

<sup>280</sup> Ausführlicheres über diese Objekte siehe Kapitel: 4.3.6. Holzfiguren von Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska zwischen 1905 und 1910.

<sup>281</sup> Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 1905-1906, S. 280.

<sup>282</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 130.

<sup>283</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 130f.

<sup>284</sup> Gemeint sind Zakucka-Harlfinger und Podhajska, Vgl. C.A.S. 1906, S. 169.

<sup>285</sup> Vgl. *The Studio* 1906, S. 169.

<sup>286</sup> Vgl. *Kunst und Kunsthandwerk* 1907, S. 400.

<sup>287</sup> Viktor Schufinsky, Graphiker, Kunsterzieher, Maler, Kunstgewerbler. Bis 1901 studierte er an der Wiener Kunstgewerbeschule. 1919-1934 Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule. Er war Mitglied des Österreichischen Werkbundes, kreierte Entwürfe für Keramiken, Porzellan, Plakate, Briefmarken, Postkarten, Illustrationen und Buchschmuck. Vgl. *Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008*, S. 548. Diversen Keramiken und Holzfiguren von ihm wurden auch im Laufe der Wiener Kunstschau von 1908 ausgestellt. Vgl. *Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008*, S. 374-375.

Im darauf folgenden Jahr erschien in der Zeitschrift *The Studio* ebenfalls ein kurzer Artikel über die Spielsachen von Barwig, Schufinsky, Zakucka-Harlfinger, Podhajska und J. Kyselo, die vor Weihnachten in der Baillie Gallery in London zu sehen waren.<sup>288</sup>

Magda Mautner von Markhof<sup>289</sup> und ihre Tätigkeit im Bereich des künstlerischen Spielzeugs bleibt in den kunstgewerblichen Zeitschriften unerwähnt, obwohl eines der bedeutendsten Werke an Wiener Spielsachen, nämlich ein Puppenhaus<sup>290</sup> (Abb. 107-109), von ihr stammt.

Die Bedeutung dieses Puppenhauses ist auch dadurch belegt, dass es im Mittelpunkt des Raumes 29 auf der Wiener Kunstschau von 1908 ausgestellt wurde. Ob die Künstlerin auch weitere Spielsachen geschaffen hat, konnte nicht eruiert werden.

#### **2.4. Raum 29 auf der Wiener Kunstschau von 1908: Kunst für das Kind**

Die Wiener Erzeugnisse der Welt des Kindes waren schon vor 1908 vereinzelt ausgestellt worden, etwa um 1904/1905 im Mährischen Gewerbemuseum in Brünn, in der Galerie Miethke in Wien um 1906 oder in der Rotunde in Wien im Jahre 1907. Bei der Wiener Kunstschau von 1908 konnten die neuen Erzeugnisse dieses Bereiches in ihrer Ganzheit präsentiert werden. Adolf Böhm und seine Schüler und Schülerinnen der Kunstschule für Frauen und Mädchen füllten den Raum 29, „Kunst für das Kind“, mit diversen Kindereinrichtungen und Spielsachen.<sup>291</sup>

Die Kunstschule für Frauen und Mädchen fungierte ab 1897 als eine Art Privatinstitut, als Alternative zur mangelhaften staatlichen Kunstausbildung und auch als Vorbereitungsschule der Kunstgewerbeschule für Mädchen, die mindestens 16 Jahre alt sein mussten.<sup>292</sup> Viele

---

<sup>288</sup> J. T. 1911, S. 146-148.

<sup>289</sup> Magda Mautner von Markhof (1881 Wien – 1944 Salzburg), stammte aus einer bekannten Großindustriellen-Familie und war die Schwester von Dita Moser. Ihre Ausbildung erhielt sie ab 1901 an der Wiener Kunstgewerbeschule (Alfred Roller), später bei Cuno Amiet in Oschwand/Schweiz und bei Maurice Denis in Paris. Erstmals wurden ihre Werke in der Zeitschrift *Die Fläche* veröffentlicht. Gemeinsam mit Maria Cyrenius reiste sie 1910 nach Paris, wo sie sich an der Academie Ranson einschrieb. Sie war Mitglied des Österreichischen Werkbundes und betätigte sich vor allem auf dem Gebiet der Graphik und Mode. Seit ihrer Heirat 1913 lebte sie in Salzburg und zog sich aus dem künstlerischen Bereich zurück, wirkte aber noch als Mäzenin. Ihre Villa auf dem Salzburger Mönchsberg wurde zu einem bekannten Künstlerpunkt. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 542.

<sup>290</sup> Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.2.1. Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus von 1908.

<sup>291</sup> Für eine detaillierte Liste über die ausstellenden Künstler und Künstlerinnen beziehungsweise die ausgestellten Objekte siehe Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 372-375. Ebenda befinden sich Biographien der ausstellenden Künstler und ausführenden Professionisten. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und Kunstschau 1908 2008, S. 527-554.

<sup>292</sup> Vgl. Michitsch 1993, S. 27.

Künstlerinnen der Kunstgewerbeschule und der Wiener Werkstätte waren Absolventinnen dieses Institutes.<sup>293</sup>

Zwar stammten die in diesem Raum ausgestellten Werke nicht von Künstlern der Wiener Werkstätte, doch spürt man auch hier die Einflüsse dieser bedeutenden Künstlergruppe auf alle Bereiche der angewandte Kunst in Wien zur Jahrhundertwende. So schrieb Hermann Muthesius dazu: „Der Geist der Wiener Werkstätten wiederholt sich im großen in der ‚Wiener Kunstschau.‘ Es ist dasselbe Formempfinden, dieselbe Eleganz, die uns dort entgegentreten. Auf den ersten Blick sollte man meinen, daß die ganze Ausstellung von Hoffmann und Moser gemacht sei. Es stellt sich aber heraus, daß beide Künstler sehr viel dazu beigetragen haben, daß aber den großen Anteil an der Ausstellung ein Heer jüngerer Kräfte hat, die aus der Hoffmannschen Schule hervorgegangen sind“<sup>294</sup>.

Auf den Raum 29 wurden auch die zeitgenössischen Fachzeitschriften aufmerksam. Man findet in den damals wichtigsten kunstgewerblichen Zeitschriften sowohl positive als auch negative Reaktionen in Artikeln beziehungsweise auch Abbildungen dieses Raumes (Abb. 110).<sup>295</sup>

Der Verfasser eines Artikels in *The Studio* berichtete im Jahr 1908 über die Wiener Kunstschau und lobte die ausgestellten Objekten von Fanny Zakucka-Harlfinger, Minka Podhajska (Abb. 111), Marianne Roller, Johanna Hollmann, Therese Trethan, Luise Horovitz, Magda Mautner von Marfkhof, Marianne Adler und Marianne Weiser: „Delightful toys [...] in fact, everything to give delight to a child and arouse his aesthetic sense was shown here“<sup>296</sup>. Josef August Lux lobte ebenfalls den Raum 29 in seinem Artikel über die Wiener Kunstschau von 1908 in der *Deutschen Kunst und Dekoration*. Nach ihm ist es ein Raum, „der von lauter Glückseligkeit strahlt, von naiver Freude an schöpferischer Arbeit, an Formen und Bildern nach Kraft und Lust des Herzens“<sup>297</sup>. Er bezeichnete demgegenüber die Schülerinnen der Kunstschule für Frauen und Mädchen als Amateure: „Aber arbeitende Amateure möchte ich diese kunstverständigen Mädchen nennen, die es in einem gleichgearteten, wenn auch höher

---

<sup>293</sup> Heddi Hirsch (-Landesmann), Hilde Jesser (-Schmid), Erna Kopriva, Eva Kowarcz, Maria Likarz (-Strauss), Fritzi Löw (-Lazar), Ella Max, Gabriele Möschl (-Lagus), Marianne Perlmutter, Mitzi Friedmann-Otten, Angela Piotrovska, Maria Pranke (-Deabis), Gertrude Weinberger, Valerie Wieselthier ebenso Gertrude Schütz, Selma Singer (-Schinnerl) und Marianne Zels. Vgl. Michitsch 1993, S. 27.

<sup>294</sup> Muthesius 1908.

<sup>295</sup> Der Raum 29 wurde im Jahr 1908 in den Zeitschriften *Hohe Warte*, *Moderne Bauformen*, *Die Kunst* und *The Studio* abgebildet. Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, 375-377.

<sup>296</sup> V. H. 1908, S. 312-314.

<sup>297</sup> Vgl. Lux 1909, S. 53f.

entwickelten Stadium sind, wie das Kind, dessen ursprüngliche Kunstbefähigung von Czischek so außerordentlich überzeugend und umfassend aufgezeigt wird“<sup>298</sup>.

Laut Elisabeth J. Michitsch war die Kunstschule für Frauen und Mädchen zwar eines der angesehensten unter jenen privaten Instituten, die Frauen eine künstlerische Ausbildung ermöglichten, doch waren die Arbeiten ihrer Schülerinnen oft nur gering geschätzt.<sup>299</sup> Die zeitgenössischen Kritiken, wie auch die folgende von Lux belegen dies: „Zu den liebenswertesten Erscheinungen gehört der Saal des Malers Adolf Böhm, der die Arbeiten seiner Schülerinnen an der Kunstschule für Frauen und Mädchen zeigt. Wie Böhm es versteht, auch das bescheidenste Talent zu einem künstlerischen Ertrag zu steigern, ist bewundernswert. Das schöne Experiment ist ihm gelungen, bei seinen Schülerinnen ein nützliches Können ohne Prätension zu entwickeln. Ihnen bedeutet die Kunst nicht den Zweck, sondern bloss die Verschönerung des Lebens. Aber dabei verfällt sie nicht in dem Zwecklosen, sondern schließt sich eng an die praktischen Aufgaben des häuslichen Alltags an“<sup>300</sup>. Eine weitere Kritik an dem Raum stammt von Franz Servaes<sup>301</sup> und ist in der Zeitschrift *Kind und Kunst* aus dem Jahre 1908 zu finden: „Professor Böhm hat hiermit einen recht aner kennenswerten Scharfblick bewiesen. Da es leider einmal nicht zu umgehen ist, dass an allen derartigen Kunstschulen überwiegend Dilettanten gezüchtet werden. So ist es ein zweifelloser Verdienst, diesen Halbkünstlern und Halbtalenten solche Aufgaben gestellt zu haben, die sie mit ihren Mitteln bei einsichtiger Anleitung zu lösen verstehen. Statt seine Damen also Akte, Porträts, Landschaften und Genreszenen malen zu lassen, und so die Welt schädlicher Überflüssigkeiten noch um ein paar Schock entbehrlicher Bilder zu vermehren, hat Böhm es vorgezogen, den Hinweis auf die Kinderkunst zu geben“<sup>302</sup>.

Ludwig Hevesi schrieb die folgenden Zeilen, wo er neben der beißenden Kritik auch eine genaue Beschreibung der ausgestellten Werke lieferte: „Dann kommt man in den ganz kinderlustigen Saal („Kunst für das Kind“), wo Adolf Böhm wie ein Rübezahl herumwirtschaftet. Und die wackeren Gnomen der Böhm-Schule, meist weiblichen Geschlechts, um ihn her. Inwiefern sie noch „Schule“ sind, weiß ich zwar nicht, denn einige haben schon sehr selbständige Namen in der Kunstwelt; so die Damen Zakucka und

---

<sup>298</sup> Lux 1909, S. 56.

<sup>299</sup> Die Kunstgewerbeschule wurde trotz des hochqualifizierten Lehrpersonals und der für die akademischen Klassen relativ strengen Aufnahmebedingungen nie eine wirkliche Alternative zur Ausbildung an der Akademie. Vgl. Michitsch 1993, S. 28.

<sup>300</sup> Lux, zitiert wortwörtlich nach Michitsch 1993, S. 28.

<sup>301</sup> Der Berliner Servaes war als „Freund der Moderne“ der neue Leiter der konservativen Zeitung *Neue Freie Presse*, deren Leserkreis Schweiger zufolge hauptsächlich aus dem Adel und dem gehobenen Bürgerstand bestand. Vgl. Schweiger 1982, S. 9.

<sup>302</sup> Servaes 1908, S. 53f.

Podhajska, die selbst im „Studio“ eine Rolle spielen. Diese beiden sind ja auch die hervorragenden Figuralistinnen; ihre gedrechselten Ulkfiguren sind auch in England ein begehrtes Spielzeug. Nun denn, in diesem Saale ist das Hauptstück ein umlaufender Fries von märchen- und spaßhaften Figuren, Tieren, Ungetümen, wie sie der liebe Gott nie riskiert hat. Das ist alles von den Damen (und Herrn Brunner) mit der Laubsäge aus Holz ausgesägt und schon ganz überlustig koloriert. Und dieser Fries ist die Arbeit von bloß vier Tagen! Tischlein deck dich- Fries streck dich! Dieser Fries wird ganz gewiss einen Liebhaber finden. Und das übrige etwa nicht? Alle diese Gärten, Dörfer, Häuser, Puppenstuben mit allen Einrichtungen, bald aus dem Dreieck, bald aus dem Viereck oder Kreis entwickelt. Fräulein v. Mauthner hat so ein ganzes Haus samt Garten aufgebaut, das ist innen bis auf das letzte Möbelchen fix und fertig eingerichtet. Eine modern gesinnte und wohlhabende Puppe, die sich zeitgemäß verheiratet hat, kann sich gar kein bequemeres und intelligenteres Heim wünschen. Sofort zu beziehen; ich glaube nur die Bett-Tischwäsche braucht noch gestickt zu werden. Und die Puppen von heute sind sehr anspruchsvoll, es gibt hier sogar Puppenzimmer mit elektrischer Beleuchtung; Auer ist ihnen schon zu altmodisch. Auch der stilisierte Garten von Fräulein Westhaus ist eine nachahmenswerte Anlage. Fräulein Barthel (Moserschülerin) hat ein Zimmer, dessen Elemente alle aus dem Würfel gehen; das lässt sich ins Unendliche transponieren. Ein dottergelber Kinderkasten mit Intarsia und entsprechende Armsessel dazu sind auch sehr preiswürdig. Ich war schließlich unentschlossen, ob ich mir für meinen Privatgebrauch einen Zaubergarten oder ein Ringelspiel mitnehmen sollte; vielleicht bescheide ich mich mit der grün toilettierte Puppe von Baroness Wieser<sup>303</sup>.

Lux, Servaes und Hevesi bewerteten als bedeutende Kunstkritiker der Jahrhundertwende den Raum 29 negativ. Ihre Kritiken beachteten das künstlerisch ausgeführte Spielzeug nicht als Teil eines neuen Gesamtkunstwerkes und ließen auch außer Acht, welche Wichtigkeit dem Reformspielzeug der Jahrhundertwende beigemessen wurde und klassifizierten es stattdessen als Dekorationen ohne Zweck. Mit ihren Aussagen wurden unter anderem nicht nur die ausgestellten Spielsachen, die als Höhepunkt des künstlerisch angefertigten Wiener Reformspielzeugs der Jahrhundertwende galten, sondern auch die Künstlerinnen der Kunstschule für Frauen und Mädchen und dadurch die ganze Institution selbst kritisiert. Es ist hier anzumerken, dass die Spielzeuganfertigung durch Damen in mehreren Artikeln der damaligen kunstgewerblichen Zeitschriften begrüßt wurde, wie auch in dem schon erwähnten Studio-Artikel von Levetus zu lesen: „It is indeed, essentially suited to women, for they better

---

<sup>303</sup> Hevesi 1909, S. 314-315.

understand child nature than men; they are nearer to them in thought, and sympathise with them in a way that men rarely do”<sup>304</sup>. oder in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*: ”Denn wenn es irgend ein Mittel gibt, den Geschmack, die Fantasie, Erfindungs-Gabe und das ästhetische Empfinden des Kindes gewissermaßen vom ersten Tag an zu beeinflussen, so ist es, neben der Kleidung und dem Kinder-Zimmer, das Spielzeug. [...] Hier öffnet sich ein weites Gebiet der Betätigung für künstlerisch und pädagogisch gleich beanlagte Damen. Und dieses Gebiet ist geradezu unbegrenzt und erfordert täglich Neues. Hoffen wir, dass diese poesievollen Schöpfungen dazu beitragen werden, so manchen törichten Flitter und geschmackswidrigen Tand aus unseren Kinder-Stuben zu verdrängen und an die Stelle verzuckerten Giftes, gesunde Kost zu setzen!”<sup>305</sup>

Es ist bemerkenswert, dass zwar Lux, Servaes und Hevesi die Wiener Erneuerungen des Kunstgewerbes immer wieder begrüßten, die Spielzeugreformen und die damit Hand in Hand gehende Beschäftigung der Kunstgewerblerinnen aber nicht positiv betrachteten. Wie es auch in einem Artikel der Zeitschrift *Kind und Kunst* steht, wurden die Spielsachen selbst von zahlreichen Künstlern der Jahrhundertwende nicht für wichtig gehalten: „Die Künstler überlegten es sich lange, ehe sie von ihren olympischen Höhen zu den Kleinen in die Spielstube hinabsteigen“<sup>306</sup>.

Die beachtliche Zahl von Wiener Künstlern bestätigt trotzdem, dass das Spielzeug als edukatives Medium und als künstlerisches Metier zur Jahrhundertwende von Bedeutung war. Sie erkannten und propagierten, dass das Spielzeug als Teil des neuen Gesamtkunstwerkes dem Kind schon im frühen Alter ein Gefühl für gute Materialien und künstlerischen Ausdruck geben sollte. Im Katalogteil der vorliegenden Arbeit wird ein Teil der oben erwähnten Spielsachen genauer behandelt.

---

<sup>304</sup> Levetus 1906, S. 214.

<sup>305</sup> *Deutsche Kunst und Dekoration* 1903-1904, S. 151-152.

<sup>306</sup> Leisching 1905, S. 225.

### 3. Künstlerisch ausgeführtes Spielzeug in Ungarn um 1900

Künstlerische Reformen zu Beginn der Jahrhundertwende gab es auch in Ungarn.<sup>307</sup> Die internationalen Bewegungen für die neue Betrachtung des Kindes waren auch bekannt, genauso wie die damit im Zusammenhang stehende neuartige Auffassung von Spielzeug.

In Wien dienten die Wiener Werkstätte und die damit in Verbindung stehende Kunstgewerbeschule als fruchtbares Experimentierfeld der Auseinandersetzung mit dem künstlerisch angefertigten Reformspielzeug. Im Vergleich zu den österreichischen Institutionen gab es in Ungarn folgende ähnliche Einrichtungen: den Kunstgewerbe-Verein (*Iparművészeti Társulat*), die Künstlerkolonie in Gödöllő (*Gödöllői Művésztelep*), den KÉVE Kunstverein (*KÉVE Művész Társulat*) und die Budapester Werkstatt (*Budapesti Műhely*). In wie weit sich die Mitglieder dieser Vereine mit der neuartigen Auffassung der Welt des Kindes auseinandersetzten, und ob sie Reformspielzeug entwarfen, sind die zentralen Forschungsfragen dieses Kapitels.

#### 3.1. Der Kunstgewerbe-Verein / Iparművészeti Társulat

Der im Jahr 1885 gegründete Kunstgewerbe-Verein war eines der wichtigsten Foren für neue Gedanken über angewandte Kunst in Ungarn. In der ab 1897 herausgegebenen kunstgewerblichen Zeitschrift *Magyar Iparművészet*<sup>308</sup> (Ungarisches Kunstgewerbe), wurden laufend die Entwicklungen des internationalen Kunstgewerbes und dadurch auch die Reformen in der Welt des Kindes veröffentlicht. Daher gilt die Zeitschrift als wichtige Quelle der vorliegenden Arbeit. Dort erfährt man, über welche internationalen Ereignisse die Ungarn Bescheid wussten und welche Errungenschaften sie selbst hervorbrachten, besonders auch auf dem Gebiet des Reformspielzeugs.

In einem Artikel der *Magyar Iparművészet* aus dem Jahre 1901 wurde die verspätete Rezeption der neuen Ideen im Bezug auf die neuartige Auffassung der Welt des Kindes seitens Ungarns behandelt. Anhand dieses Artikels von 1901 über die Ausstellung der Berliner Sezession, *Kunst im Kreis des Kindes* erfährt man, wie groß das Interesse für die Kinder und ihre Vorlieben im Westen war, und in welchem Ausmaß man sich verstärkt bemühte, die Kinder und ihre Welt zu untersuchen. Der unbekannte Verfasser dieses Artikels

---

<sup>307</sup> weiterführende Literatur: Vgl. Csorba 2011 bzw. Vgl. Seipel 2003.

<sup>308</sup> Herausgegeben von Kamill Fittler und Kálmán Györgyi ab 1897 in Budapest.

bedauerte, dass man keine Spuren dieser neuen Reformen in Ungarn bemerken konnte. Des Weiteren erwähnte er auch, dass dieses Thema für die Zukunft der ungarischen angewandten Kunst sehr wichtig sein könnte.<sup>309</sup> Im Jahr 1902 liest man erneut in einem Artikel der *Magyar Iparművészet*, dass man, abgesehen von einigen wenigen Versuchen, fast nichts in Richtung künstlerischer Erziehung getan hatte.<sup>310</sup> Die ungarischen Künstler hielten theoretisch Schritt mit den internationalen Strömungen. Sie erkannten ebenfalls die Wichtigkeit des Spielzeugs in der Persönlichkeitsentwicklung und wussten über die neuen Kriterien des Spielzeugs Bescheid, sodass sie in diesen Punkten mit den internationalen Strömungen übereinstimmten. Dementsprechend sollte aber das neue Spielzeug nicht nur die Aktivität des Kindes wecken, sondern auch den nationalen Aspekten entsprechen. Elemér Czakó meinte hierzu, dass das Spielzeug der erste Soldat der nationalen Kultur sein soll.<sup>311</sup> Die Gedanken bezüglich des Reformspielzeugs konnten aber in der Praxis nicht realisiert werden. In Ungarn gab es damals keine stabile, finanzielle Grundlage für die Umsetzung der Theorien.

1904 gilt als Wendepunkt in dieser Entwicklung. Als der Fabrikant Hugó Werther in diesem Jahr in Békéscsaba eine neue Spielzeugfabrik gründen wollte, war es, so Tészabó, seine Absicht, sie an der Reform orientiert zu konzipieren, weshalb er sich an den Kunstgewerbe-Verein wendete. Er wollte die Spielsachen, welche durch die Kunstgewerber entworfen wurden, fabrikmäßig herstellen.<sup>312</sup>

Czakó berichtete in diesem Jahr in der *Magyar Iparművészet* über die Förderung des Handelsministers, welche zum Teil für die Herstellung von neuartigem, ungarischem Spielzeug zur Verfügung stand.<sup>313</sup> Czakó meinte wahrscheinlich die Initiative von Handelsminister Sándor Hegedüs, der schon im Jahr 1901 dem Kunstgewerbe-Verein vorschlug, seine Erzeugnisse durch die fabrikmäßige Herstellung zu verbreiten. Hegedüs' Absicht war, ungarische Charaktereigenschaften in die Kunstindustrie einzuführen und dadurch die ungarische Kunstindustrie in eine nationale Richtung zu führen,<sup>314</sup> welche in den Spielsachen zum Ausdruck kommen sollte.

Nach meiner Vermutung schrieb der Kunstgewerbe-Verein als Folge dieser Ereignisse 1904 einen Wettbewerb für Reformspielzeug aus. Die Kriterien waren folgende: man wollte Spielzeugentwürfe, in denen ungarische Charaktereigenschaften dominierten, und die sich

---

<sup>309</sup> Vgl. *Magyar Iparművészet* 1901, S. 126-127.

<sup>310</sup> Vgl. *Magyar Iparművészet* 1902, S. 76.

<sup>311</sup> Vgl. Czakó 1904, S. 125f.

<sup>312</sup> Vgl. Tészabó 2003, S. 90.

<sup>313</sup> Vgl. Czakó 1904, S. 125.

<sup>314</sup> Datiert um: 1901. Jan 15. Nummer: 90.419/IX. ex



durch guten Geschmack und Phantasie ausgezeichneten - jedoch preiswert waren.<sup>315</sup> In diesem Wettbewerb gewann Mariska Undi den zweiten Preis. Neben ihr nahm Vilmos Wessely,<sup>316</sup> der für die Nachwelt durch die *Magyar Iparművészet* und diverse internationale kunstgewerbliche Zeitschriften<sup>317</sup> am besten dokumentierte ungarische Spielzeugsentwerfer der Jahrhundertwende, an dem Wettbewerb teil. Sein Studienkollege, Vilmos Sommer (Szász)<sup>318</sup> fertigte ebenfalls Entwürfe für diesen Wettbewerb an.<sup>319</sup> Die von ihm stammenden Spielsachen sind allerdings weder dokumentiert noch waren sie auffindbar.

Im Jahr 1906 wurde in der *Magyar Iparművészet* berichtet, dass die Entwicklung der neuartigen Auffassung der Welt des Kindes in Ungarn durchaus fortgeschritten war. Für 1907 wurde eine internationale Ausstellung der Kunst des Kindes geplant. Auf dieser Ausstellung wollte man neben Kinderzeichnungen und Bilderbüchern auch Spielzeug ausstellen.<sup>320</sup> Wie weit diese Ausstellung verwirklicht wurde ist schwer eruierbar, sie wurde später in der *Magyar Iparművészet* nicht mehr erwähnt.

Ein bedeutender Schritt in dieser Entwicklung war die im Jahre 1914 veranstaltete Ausstellung für das Kind, über die Pál Nádai, Verfechter der Reformen der Welt des Kindes,<sup>321</sup> in der *Magyar Iparművészet* einen informativen Artikel schrieb. Für diese Ausstellung entwarfen demnach die damals bedeutendsten ungarischen Architekten, unter anderen Lajos Kozma, Miklós Menyhért, Antal Megyer, Béla Vass und Artúr Lakatos diverse Interieurs für Kinder. Auch Spielzeug der ungarischen Entwerfer Irén Zadubánszky, Árpád Juhász, Gitta W. Gyenes, sowie Gányi und Vilmos Wessely wurde ausgestellt.<sup>322</sup> Im Laufe meiner Forschungsarbeit fand ich außer von Juhász und Wessely kein erhalten gebliebenes Spielzeug der oben genannten Künstler. Die Kinder selbst spielten eine wichtige Rolle während dieser Ausstellung, da auch ihre Zeichnungen dem Publikum zugänglich gemacht wurden. Die ungarische Ausstellung für das Kind im Jahr 1914 zeigt Ähnlichkeiten mit der Wiener Kunstschau von 1908, in deren Verlauf neben den neuen Errungenschaften für die Welt des Kindes auch Kinderzeichnungen ausgestellt gewesen waren. Nádai erwähnte in

---

<sup>315</sup> Vgl. Czakó 1904, S. 125. Als parallele Erscheinung kann der Wettbewerb des Kunstgewerbemuseums in Prag im Jahre 1907 betrachtet werden. Dieser Wettbewerb hatte das Ziel tschechische künstlerische Spielsachen „einfach und billig [zu] vermehren“. Vgl. Koenigsmarková 2011, S. 128.

<sup>316</sup> Vilmos Wessely, Studium an der Kunstgewerbeschule in Ungarn im Jahr 1902 als Dekorateur, Vgl. Jahrbuch der ORSZ. MAGY. KIR. IPARM. ISK. 1880-1930, S. 90

<sup>317</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905a, S. 287f. und S. 364-365, beziehungsweise The Studio 1906, S. 308..

<sup>318</sup> Vilmos Sommer (Szász), Studium an der Kunstgewerbeschule in Ungarn im Jahr 1904 als Bildhauer, Vgl. Jahrbuch der ORSZ. MAGY. KIR. IPARM. ISK. 1880-1930, S. 90.

<sup>319</sup> Vgl. Magyar Iparművészet 1904, S. 100 und S. 194.

<sup>320</sup> Vgl. Magyar Iparművészet 1906, S. 99.

<sup>321</sup> Im Jahr 1911 verfasste Nádai eine Studie mit dem Titel *Buch über das Kind / Könyv a gyermekről*.

<sup>322</sup> Vgl. Nádai 1914, S. 239.

seinem Artikel die „österreichischen Künstlerinnen“<sup>323</sup>, deren Erzeugnisse seines Wissens nach, auf dem österreichischen und deutschen Markt gut verbreitet waren. Er fügte unzufrieden hinzu, dass die ungarische Industrie während dieser Zeit keine solchen Erfolge mit künstlerisch ausgeführtem Spielzeug erzielt hatte, und kommt zu der Schlussfolgerung, dass Ungarn bezüglich der Erneuerung der Welt des Kindes in der Entwicklung hinterher hinke.<sup>324</sup> Meiner Meinung nach erscheint es fragwürdig, ob in Ungarn auf diesem Gebiet von einer Verspätung die Rede sein kann. Ohne Zweifel wurden die Wiener Erzeugnisse im deutschsprachigen Raum in größerer Menge präsentiert und sind besser dokumentiert. Es ist aber bemerkenswert, dass ungarisches Spielzeug gleichzeitig mit den Wiener Erzeugnissen im Jahre 1905 in der Zeitschrift *Kind und Kunst* beziehungsweise 1906 in *The Studio* präsentiert wurde.

### 3.1.1. Vilmos Wessely

Als Absolvent der Kunstgewerbeschule in Ungarn nahm Vilmos Wessely an dem Wettbewerb des Kunstgewerbe-Vereins 1904 teil und wurde auf diese Weise durch seine Spielsachen bekannt. Die *Magyar Iparművészet* berichtete mit lobenden Worten von Wesselys Erzeugnissen, welche vor allem in der Weihnachtsausstellung des Budapester Kunstgewerbemuseums<sup>325</sup> ausgestellt wurden. Der Berichterstatter der Weihnachtsausstellung von 1904, László Éber, übte in der *Magyar Iparművészet* positive Kritik gegenüber Wesselys einfachen Holzfiguren<sup>326</sup> (Abb. 112-122), welche in der staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna (heute Štiavnické Bane, Slowakei) angefertigt worden waren. In diesem Artikel wurde zudem Spielzeug von Vilmos Sommer (Szász) beziehungsweise Elza Ürmössy-Benczur kurz erwähnt, aber negativ beurteilt.<sup>327</sup>

Wesselys Figuren<sup>328</sup> (Abb. 123-125) wurden auch bei der kunstgewerblichen Ausstellung 1905 in Arad positiv aufgenommen.<sup>329</sup> 1905 zeigte er seine Figuren (Abb. 126-127) wieder an der Weihnachtsausstellung. Ebenfalls 1905 publizierte die Zeitschrift *Kind und Kunst* einige

---

<sup>323</sup> Höchstwahrscheinlich meinte Nádai damit Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska deren Figuren die Zeitschrift schmücken. Vgl. *Magyar Iparművészet* 1914, S. 242f.

<sup>324</sup> Vgl. Nádai 1914, S. 240.

<sup>325</sup> Diese Weihnachtsausstellungen boten einen vollständigen Überblick über das ungarische Kunstgewerbe. Sie wurden von dem Kunstgewerbe-Verein und von dem Kunstgewerbemuseum veranstaltet. Vgl. Horváth 2003, S. 123.

<sup>326</sup> Ausführlicheres über die Spielzeugritterburg siehe Kapitel: 4.3.3. Vilmos Wessely, Spielzeugritterburg von 1904.

<sup>327</sup> Vgl. Éber 1905, S. 22f.

<sup>328</sup> Ausführlicheres über die Puppenküche siehe Kapitel: 4.2.2. Vilmos Wessely, Puppenküche von 1905, über das Schaukelpferd siehe Kapitel: 4.3.8. Vilmos Wessely, Schaukelpferd.

<sup>329</sup> Vgl. Czako 1905, S. 211.

seiner Spielsachen beziehungsweise Kinderzimmereinrichtungen (Abb. 116, 117, 121, 128) und den Entwurf für einen Kinderfries (Abb. 129-130), auf welchem Wesselys Spielsachen wieder erkennbar sind.<sup>330</sup>

1906 wurden Wesselys Werke (Abb. 131-134) im ungarischen Pavillon der Mailänder Weltausstellung gezeigt, wo neben der *Magyar Iparművészet* auch Alfredo Melani, Korrespondent der Zeitschrift *The Studio*, auf sie aufmerksam wurde und seinem kurzen Bericht, in welchem die „Royal Hungarian Governmental School of Toymaking at Hegybánya-Szélakna“ Erwähnung fand, auch eine Abbildung der Arbeiten Wesselys (Abb. 124) beifügte.<sup>331</sup> Im Laufe der Weltausstellung wurde Wesselys Kinderzimmer (Abb. 131), ausgeführt von der Staatlichen Fachschule für Holz und Metallindustrie in Klausenburg, ebenfalls dem Publikum präsentiert.<sup>332</sup> Wesselys Erfolg bei der Mailänder Weltausstellung 1906 endete tragisch, als der ungarische Pavillon abbrannte (Abb. 135).<sup>333</sup> Höchstwahrscheinlich wurden in diesem Feuer auch seine Erzeugnisse zerstört, welche heutzutage nicht mehr auffindbar sind. Nur einige wenige publizierte Abbildungen (Abb. 131-134) in der *Magyar Iparművészet* von 1906 sind der Nachwelt erhalten geblieben. Ein Teil seiner Kindermöbelstücke sollen vom Berner Museum gekauft worden sein.<sup>334</sup> Da bei der Recherche keines der Berner Museen über diese Kindermöbelstücke Bescheid weiss, ist ihr heutiger Verwahrungsort unbekannt.

Ab 1904 war Wessely als aktiver Spielzeugentwerfer tätig, dessen Erzeugnisse jedes Jahr in der *Magyar Iparművészet* gezeigt und auch seitens des Publikums begrüßt wurden. Im Jahre 1907 erschien in der genannten Zeitschrift allerdings eine negative Kritik bezüglich seiner neuesten Figuren (Abb. 136), welche „auf Grund ihrer Kompliziertheit“ nicht mehr den Anforderungen des guten Spielzeugs entsprechen würden.<sup>335</sup> 1908 war trotzdem ein Erfolgjahr für den Künstler. In der Weihnachtsausstellung 1908 wurden weitere Figuren von ihm gezeigt.<sup>336</sup> In der Ausgabe 1912 der Zeitschrift *Ház* (Haus) erschien ein weiterer lobender Artikel über Wesselys Spielzeug.<sup>337</sup>

---

<sup>330</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905a, S. 287f. und S. 364-365

<sup>331</sup> „Some of these latter, particularly those of G. Wessely (sic!), are modelled in strict Hungarian fashion. It may not perhaps be known, à propos of children's toys, that there exists a Royal Hungarian Governmental School of Toymaking at Hegybánya-Szélakna. Seeing the work done by this most praiseworthy institution, the development of good taste in this departement is not surprising.” Melani 1906, S. 308f.

<sup>332</sup> Eine Liste der ausgestellten Objekte von Wessely befindet sich im Katalog des ungarischen Pavillons. Vgl. Exposition Internationale de Milan de 1906, S. 20f.

<sup>333</sup> Vgl. Horváth 2003, S. 124.

<sup>334</sup> Vgl. Györgyi 1906, S. 167.

<sup>335</sup> Vgl. *Magyar Iparművészet* 1907, S. 122.

<sup>336</sup> Vgl. *Magyar Iparművészet* 1908, S. 341.

<sup>337</sup> Vgl. Lázár 1912, S. 8.

Alle diese Informationen belegen, mit welcher starker Anteilnahme Wesselys Tätigkeit und dadurch die gesamte Erneuerung künstlerisch ausgeführten Spielzeugs zur Jahrhundertwende in Ungarn nachvollzogen wurde. Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass seine Spielsachen großteils den allgemeinen Anforderungen des neuen Reformspielzeugs entsprachen. Sie waren einfach gestaltet, brettartig oder rund und aus Holz angefertigt. Ihre besondere Beliebtheit verdanken sie ihren ungarisch anmutenden Charaktereigenschaften, welche zu dieser Zeit ein Kriterium des ungarischen guten Spielzeugs waren, was besonders an der Bemalung mit aus der ungarischen Volkskunst bekannten Blumenmotiven beziehungsweise Motiven aus dem ungarischen Volksleben und Volksmärchen erkennbar war.

### 3.2. Die Künstlerkolonie in Gödöllő / Gödöllői Művésztelep (1901-1920)

Als Ort der Verwirklichung des Gesamtkunstwerkes, des „Reformlebens“<sup>338</sup> und der damit im Zusammenhang stehenden künstlerischen Erziehung<sup>339</sup> bot die Künstlerkolonie aus Gödöllő zur Jahrhundertwende ideale Voraussetzungen für die Welt des Kindes. Die Kolonie entstand beinahe gleichzeitig mit der Wiener Werkstätte, und hatte dieselben englischen Vorbilder: William Morris und das *Arts and Crafts Movement*. Einflüsse der Wiener Secession erreichten - nach Katalin Gellérs Kenntnisstand - die Kolonie erst 1908. Ihren Ausführungen zufolge findet man erst nach diesem Zeitpunkt Werke, in denen die Verwendung geometrischer Formen stark dominiert.<sup>340</sup>

Bereits in der Gründungszeit der Kolonie war die ungarische Volkskunst von großer Bedeutung. Die Mitglieder organisierten diverse Expeditionen und untersuchten intensiv das Leben der volkstümlichen Bevölkerung.<sup>341</sup> Einer von ihnen, Árpád Juhász beobachtete mit großer Genauigkeit die „Matyó“<sup>342</sup>, eine Volkstracht (Abb. 137), welche auf seinen aus Holz angefertigten Figuren<sup>343</sup> (Abb. 138) beziehungsweise auf seinen Entwürfen (Abb. 139) zum

---

<sup>338</sup> Weiterführende Literatur: Vgl. Szabó 2003, S. 41-50.

<sup>339</sup> Die künstlerische Erziehung in der Künstlerkolonie beruhte auf zeitgenössischen ästhetischen, philosophischen, naturwissenschaftlichen und pädagogischen Theorien; weiterführende Literatur: Vgl. Révész 2003, S. 161-171. Katalin Gellér fand Parallelen zwischen den Theorien von Franz Cizek und einem der wichtigsten Vertreter der Künstlerkolonie, Sándor Nagy, bezüglich der neuartigen Betrachtung der Kinderzeichnungen zur Jahrhundertwende. Vgl. Gellér 1994, S. 31f.

<sup>340</sup> Vgl. Gellér 2003, S. 6.

<sup>341</sup> Vgl. Gellér 2003, S. 5f.

<sup>342</sup> Matyó: Name der Bewohner von Mezökövesd und Umgebung.

<sup>343</sup> Sie wurden mit Hilfe von László Inotay und seiner Frau ausgeführt. Vgl. Sáfrány 2003, S. 152.

Vorschein kommt.<sup>344</sup> Durch diese Figuren lernten Kinder die Volkstrachten kennen. Diese Bestrebung wurde in der Zeitschrift *Kind und Kunst* 1905 allgemein begrüßt.<sup>345</sup> Juhász Spielzeug wurde unter anderem in der Ausstellung des Kunstgewerbe-Vereins 1913 dem Publikum präsentiert und - abgesehen von seinem hohen Preis - von den Kritikern gepriesen.<sup>346</sup>

Unter den Mitgliedern der Künstlerkolonie in Gödöllő waren weiters Mariska Undi, Ede Toroczkai Wigand, Sándor Nagy und seine Frau Laura Nagy-Kriesch, die sich alle intensiv mit der Erneuerung der Welt des Kindes auseinandersetzten. Einige ihrer Erzeugnisse waren auch im deutschsprachigen Raum bekannt. Ein „ungarisches Kinder-zimmer“ des Architekten Ede Toroczkai Wigand (Abb. 140) beziehungsweise Kissen mit farblichen Applikationen (Abb. 141) von Mariska Undi wurden 1905 in der Zeitschrift *Kind und Kunst* abgebildet.<sup>347</sup>

### 3.2.1. Mariska Undi

Als Zeichenlehrerin in der Künstlerkolonie in Gödöllő setzte sich Mariska Undi mit den Reformen bezüglich der Welt des Kindes intensiv auseinander. Neben Árpád Juhász beschäftigte auch sie sich besonders mit der Erforschung der Volkskunst,<sup>348</sup> welche auch bei ihren kinderspezifischen Werken Verwendung fand. Sie sammelte nicht nur Spielzeug,<sup>349</sup> sondern entwarf es auch selbst.<sup>350</sup> Wie bereits zuvor erwähnt, nahm Undi neben Wessely am Wettbewerb des Kunstgewerbe-Vereins im Jahre 1904 mit einer Kutsche aus Holz *Péterke királyfi szekere*<sup>351</sup> (Abb. 142) teil, und gewann den zweiten Preis.<sup>352</sup> Leider ist nicht die komplette Kutsche erhalten geblieben, sie wurde aber in der Zeitschrift *Kind und Kunst* des

---

<sup>344</sup> Die Figuren befinden sich heute in der Sammlung des Ethnographischen Museums / Néprajzi Múzeum in Budapest. Vgl. Sáfrány 2003, S. 152.

<sup>345</sup> Vgl. A. J. 1905, S. 107.

<sup>346</sup> Vgl. Bálint 1913, S. 17.

<sup>347</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905a, S. 288.

<sup>348</sup> Vgl. Gellér 2003, S. 5.

<sup>349</sup> Ihre bedeutende Spielzeugsammlung enthält diverse alte Spielzeugtypen aus dem Erzgebirge, aus den Alpen, aus Oberammergau, Berchtesgaden, Gröden, sowie tschechische, slowakische und ungarische Holzfiguren. Undi sammelte auch Spielzeug ihrer zeitgenössischen Kunstgewerbekollegen Árpád Juhász und Elza Ürmösy-Benczúr. Vgl. Kalmár 2006, S. 102 bzw. vgl. Sediánszky 2002, S. 31. Darüber hinaus hatte Undi auch eine Sammlung von Spielzeug internationaler Kunstgewerber. Auf einer Aufnahme aus 1911 ist sie mit einer Spielzeugfigur von Franz Ringer dargestellt. Vgl. Gellér 2003, S. 37. Auf einem Gemälde, das ihr Atelier darstellt, sind ebenfalls diverse Spielsachen aus ihrer Sammlung abgebildet. Vgl. Gellér 2003, S. 273. Undis Sammlung, die aus 150 Stück bestand, wurde 1957 vom Ungarischen Nationalmuseum / Magyar Nemzeti Múzeum angekauft. Vgl. Haider 1996, S. 27.

<sup>350</sup> Zahlreiche Spielzeugentwürfe von ihr befinden sich im Szórákaténusz Spielzeugmuseum und Werkstatt / Szórákaténusz Játékmúzeum és Műhely in Kecskemét. Vgl. Kalmár 2006, S. 100f.

<sup>351</sup> Ausführlicheres über dieses Objekt siehe Kapitel: 4.3.7. Mariska Undi, Kutsche von Prinz Peter, um 1904.

<sup>352</sup> Eine Besonderheit dieses Wettbewerbs war, dass kein Preis für den ersten Platz vergeben wurde. Vgl. Magyar Iparművészet 1904, S. 194.

Jahres 1904/1905 abgebildet.<sup>353</sup> Eine bemalte, sitzende Figur dieses Ensembles wird im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrt. Entwürfe für Spielzeug (Abb. 143) sind ebenfalls erhalten geblieben.

Außer Spielzeug entwarf Mariska Undi zahlreiche weitere Gegenstände, um die Welt des Kindes zu bereichern.<sup>354</sup> Eine von der Volkskunst geprägte Kinderzimmereinrichtung wurde von ihr auf der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbemuseums in Budapest im Jahre 1903 ausgestellt und empfing positives Echo.<sup>355</sup> Bei der Weltausstellung in St. Louis 1904 wurde ebenfalls eines ihrer Kinderzimmer ausgestellt.<sup>356</sup> Des Weiteren schuf sie zahlreiche Bücherillustrationen.<sup>357</sup> Im Jahr 1914 nahm sie mit diversen grafischen Werken an der Ausstellung für das Kind in Budapest teil.<sup>358</sup>

Katalin Gellér meint, dass Undis Erzeugnisse, genauso wie jene ihrer ungarischen Zeitgenossen, als typische Beispiele der ungarischen Kulturpolitik dieser Epoche angesehen werden können. Diese Kulturpolitik ist ihrer Meinung nach durch den Versuch gekennzeichnet, die ästhetische Erziehung mit dem Gedanken der nationalen Kunst zu verbinden. Ein wichtiges Anliegen der Zeitgenossen war die schon erwähnte Erforschung der Volkskunst und die Anwendung ihrer Motive auf zahlreichen künstlerischen Werken, um sie dadurch gleichsam zu nobilitieren. Man erhoffte sich, dadurch die ungarische Kunst erneuern zu können.<sup>359</sup> Die Verwendung von Volkskunstmotiven auf ungarischem Spielzeug der Zeit kommt daher oft und deutlich zum Ausdruck. Meiner Meinung nach gibt es ähnliche Tendenzen auch im Werk des Wiener Künstlers Ferdinand Andri, beziehungsweise bei Figuren von Fanny Zakucka-Harfinger und Minka Podhajska.

---

<sup>353</sup> Kind und Kunst 1904/1905, S. 156.

<sup>354</sup> Vgl. Gellér 1994, S. 186f.

<sup>355</sup> Károly Lyka hob in seinem Artikel über die Weihnachtsausstellung Undis Kinderzimmer hervor und lobte es für seinen Ideenreichtum und ungarischen Charaktereigenschaften. Vgl. Lyka 1904, S. 3. Das Kinderzimmer wurde sogar vom Kunstgewerbemuseum angekauft. Vgl. Horváth 2003, S. 124.

<sup>356</sup> Vgl. Magyar Iparművészet 1904, S. 215.

<sup>357</sup> Vgl. Gellér 1996, S. 7.

<sup>358</sup> Vgl. Magyar Iparművészet 1914, S. 240.

<sup>359</sup> Vgl. Gellér 1996, S. 8.

### 3.3. Der KÉVE Künstlerverein (1907-1947)

Der im Jahr 1907 gegründete KÉVE Kunstverein formte sich laut Edit Plesznivy nach dem Vorbild österreichischer Organisationen, darunter der Wiener Secession,<sup>360</sup> und versuchte die Grundidee des Gesamtkunstwerkes in Ungarn zu verwirklichen. Die Wiener Einflüsse waren vor allem in den Ausstellungen des KÉVE sichtbar. Diese Ausstellungen lösten sich, so Plesznivy, von der konservativen Ausstellungsplanung, da die Künstler ihre Werke in Interieurs ausstellten.<sup>361</sup> Plesznivy meint auch, dass sich in diesen Ausstellungen volkstümliche mit geometrisierend-sezessionistischen Motive vermischt, was ebenfalls auf einen Einfluss aus Wien hindeute.<sup>362</sup> Aus den Ausstellungskatalogen des KÉVE erfährt man, dass sich seine Mitglieder<sup>363</sup> auch mit der neuartigen Auffassung der Welt des Kindes auseinandersetzten. Im Kalender des KÉVE von 1911 findet man diverse Kinderdarstellungen von Ernesztin Lohwag und Elza Kövesházi Kalmár, die auch dekorative Fliesen für ein Kinderzimmer entwarf.<sup>364</sup> Die Mitglieder der Vereinigung waren überzeugt, dass die illustrierten, künstlerischen Bücher eine wichtige Rolle in der visuellen Erziehung von kommenden Generationen spielen würden und fertigten daher Kinderbücher an.<sup>365</sup> Über Spielsachen, die von den Mitgliedern des Kunstvereines entworfen worden waren, ist in der bisherigen ungarischen Forschung nichts bekannt. Auch im Zuge der Recherchen zur vorliegenden Arbeit war solches Spielzeug nicht auffindbar.

Plesznivy wies auf zahlreiche Verknüpfungen zwischen der Künstlerkolonie in Gödöllő und dem KÉVE Kunstverein hin. Einige Künstler waren in beiden Künstlergruppen tätig.<sup>366</sup> Aus dem künstlerischen Umfeld des KÉVE, der mit der Wiener Secession<sup>367</sup> vergleichbar ist, stammte Lajos Kozma, Begründer der Budapester Werkstatt, welche als Parallelerscheinung der Wiener Werkstätte betrachtet werden kann.

---

<sup>360</sup> Vgl. Plesznivy 2004, S. 433.

<sup>361</sup> Vgl. Plesznivy 2003, S. 184. In einem Artikel der *Magyar Iparművészet* im Jahre 1901 berichtete Elemér Czákó begeistert über die neuartigen Wiener Ausstellungskonzepte. Dies dient als Beleg dafür, dass die ungarischen Künstler diese Ausstellungsprinzipien kannten. Vgl. Czákó 1901, S. 40.

<sup>362</sup> Vgl. Plesznivy 2004, S. 433, ein weiterer Beleg für die Auseinandersetzung mit der Wiener Kunst ist die Tatsache, dass der KÉVE in 1910 im Künstlerbund Hagen seine Werke ausstellte. Vgl. Plesznivy 2003, S. 182.

<sup>363</sup> Mitglieder des KÉVE, welche sich in einer sezessionistischen, dekorativen Richtung betätigten, waren: Lajos Kozma, Jenő Remsey, Gyula Tichy, Imre Simay, Ödön Moiret, Rezső Mihály, Elza Kövesházi-Kalmár und Ernesztin Lohwag. Vgl. Plesznivy 2004, S. 436.

<sup>364</sup> Vgl. KÉVE Kalendárium III, Budapest 1911.

<sup>365</sup> Vgl. Plesznivy 2003, S. 181.

<sup>366</sup> Rezső Mihály, Ödön Moiret, Jenő Remsey, Zoltán Remsey, Viktor Erdei. Vgl. Plesznivy 2003, S. 180. Vgl. Plesznivy 2003, S. 180f.

<sup>367</sup> Der KÉVE Kunstverein wurde genau 10 Jahre nach der Gründung der Wiener Secession (1897) gegründet.

### 3.4. Die Budapester Werkstatt / Budapesti Műhely

Ein wichtiges Anliegen von Lajos Kozma war die Weiterentwicklung des ungarischen Kunstgewerbes. Die Budapester Werkstatt gründete er im Jahr 1913. Judith Koós hebt hervor, dass die Zielsetzung der Budapester Werkstatt unter anderem die Schaffung von künstlerischen und geschmackvollen Gegenständen war, welche für alle gesellschaftlichen Schichten erreichbar sein sollten. Darüber hinaus verweist die Autorin auf die leitende Stellung der Wiener Werkstätte als Wegweiser und Erneuerer.<sup>368</sup>

Nach Ottó Mezei waren die Umstände, mit denen die Budapester Werkstatt konfrontiert war, weit weniger günstig als bei ihrem Wiener Gegenstück. Die industriellen, wirtschaftlichen, kaufmännischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen waren in Österreich weiter entwickelt als in Ungarn. Natürlich bedingten die in den beiden Ländern stark voneinander abweichenden historischen Voraussetzungen und wirtschaftlichen Gegebenheiten zugleich auch die grundlegenden Unterschiede in der Entstehung und Entwicklung der beiden Werkstätten.<sup>369</sup>

Im Laufe meiner Forschungsarbeit stieß ich auf keinerlei Spielzeug der Mitglieder<sup>370</sup> der Budapester Werkstatt. In der Zeitschrift *Innen-Dekoration* aus dem Jahr 1921 wird darauf verwiesen, dass Lajos Kozma im Rahmen seiner vielseitigen Tätigkeit auch Spielzeug entwarf,<sup>371</sup> welches allerdings nicht mehr auffindbar ist. In anderen schriftlichen Quellen gibt es keine weiteren Informationen über diese Spielsachen. In der ungarischen Zeitschrift *Ház*,<sup>372</sup> welche mit dem Künstlerverein in Beziehung stand und laufend die Arbeiten seiner Mitglieder veröffentlichte, ist ebenfalls nichts überliefert. Auch die in diesem Bereich tätigen Mitarbeiter des Museums für angewandte Kunst in Budapest und weitere ungarische Wissenschaftler haben keine Kenntnis von Kozmas Spielzeug. Seine Tätigkeit im Bezug auf

---

<sup>368</sup> Vgl. Koós 1965, S. 80.

<sup>369</sup> Vgl. Mezei 1974, S. 19-20.

<sup>370</sup> Artúr Lakatos, Klára Goldzieher-Roman, István Örkényi, Arnold Gara, Miklós Menyhárt. Vgl. Horváth 2004, S. 198.

<sup>371</sup> „[...] Doch gerade der Umstand, dass er allein und natürlich mit gleicher Liebe und Vertiefung sich allen Gegenständen widmete - seien es Möbel, Tapeten, Lampen, *Spielsachen* oder Papiervitrinen, - und da er ferner die künstlerische Idee auf ihrem ganzen Werdegang - von der geistigen Empfängnis bis zu der in der Werkstatt erfolgten Schöpfung - zu Ende geleitete, - all dies lässt es natürlich erscheinen, dass die Werkstätte, trotz der außerordentlichen Fruchtbarkeit des Entwerfers, die fertigen Gegenstände nicht massenhaft erzeugte.“ *Innen-Dekoration* 1921, S. 32.

<sup>372</sup> *Ház* (1908-1911), editiert unter anderem von den Mitgliedern des KÉVE. Nach der Einstellung der Zeitschrift 1911 wurde von den Mitglieder der *Kéve könyve* (1911-1916 beziehungsweise 1928-1929) herausgegeben (Bücher über die Aktivität des Kéve) mit dem Ziel, das Programm des Vereines zu verbreiten. Vgl. Plesznivy 2003, S. 181f.



die neue Welt des Kindes der Jahrhundertwende wurde allerdings 1914 in der Zeitschrift *Magyar Iparművészet* erwähnt.<sup>373</sup>

### **3.5. Vergleich der Verbreitungsversuche von künstlerischem Spielzeug zwischen Österreich und Ungarn**

Die Korrespondentin der Zeitschrift *The Studio*, A. S. Levetus, berichtete laufend über die Entwicklungen auf dem Gebiet des Wiener Spielzeugs. Wenn man ihrem Artikel aus dem Jahre 1906 Glauben schenken kann, fanden die österreichischen Spielzeugentwerfer oft keine ausführende Fabrik oder Manufaktur für ihre Spielsachen. Levetus forderte dringend die Unterstützung für die Kunstgewerbler, damit sie ihre Entwürfe nicht selbst verwirklichen mussten, sondern durch Fachleute, die schnellere und billigere Herstellungsverfahren in größeren Massen ermöglichen konnten, unterstützt würden. Levetus fügte hinzu, dass diese Unterstützung von Seiten des Staates kommen sollte, ansonsten blieben die enthusiastischen Versuche wirklich nur Versuche und würden nicht umgesetzt.<sup>374</sup>

Wie schon erwähnt gab es in Ungarn im Jahr 1904 die Initiative eines Fabrikantes, Hugó Werther, künstlerisch ausgeführtes Spielzeug industriell herzustellen. Seine Fabrik in Békéscsaba produzierte mehrere Spielsachen des bedeutenden Entwerfers Vilmos Wessely.<sup>375</sup> Außerdem berichtete Alfredo Melani in derselben Ausgabe von *The Studio*, in der Levetus über die ungünstige Lage der Wiener Spielzeugentwerfer geschrieben hatte, über die „Royal Hungarian Governmental School of Toymaking at Hegybánya-Szélakna“<sup>376</sup>, die unter anderem Entwürfe von Wessely realisierte. Als weitere wichtige Institutionen, die künstlerisch angefertigtes Spielzeug herstellten, wurden in der *Magyar Iparművészet* sowohl die Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba als auch die Spielzeugfabrik von Róza Maugsch und ihrem Sohn in Bártfa in einem Bericht über die Weihnachtsausstellung des Jahres 1906 vorgestellt.<sup>377</sup>

Nach meiner Erkenntnis und durch die erwähnten Tatsachen belegt, lässt sich bezüglich des Verbreitungsversuches von künstlerisch ausgeführtem Reformspielzeug keine erhebliche Verspätung von Ungarn gegenüber Wien feststellen. Dank der Initiative des ungarischen

---

<sup>373</sup> Kozma entwarf für diese Ausstellung das Interieur für ein Mädchenzimmer, ein Schrank von ihm mit märchenhaften Motiven ist in dem Artikel abgebildet. Weiters entwarf er eine Blumenleiter für Kinder, welche nach Nádai vom Publikum als Teil einer sogenannten Luxuskunst kritisiert wurde. Vgl. Nádai 1914

<sup>374</sup> Vgl. Levetus 1906, S. 213-214.

<sup>375</sup> Vgl. *Magyar Iparművészet* 1906, S. 14f.

<sup>376</sup> Vgl. Melani 1906, S. 309.

<sup>377</sup> Vgl. *Magyar Iparművészet* 1906, S. 14f.

Fabrikanten Werther, der Unterstützung des Handelsministers Sándor Hegedüs und des Wettbewerbes des Kunstgewerbe-Vereins im Jahr 1904, vermehrten sich die Entwürfe für Reformspielzeug. Ihre Herstellung nahm schwunghaft zu, sodass Ungarn mit den internationalen Bewegungen Schritt halten konnte. Nach Meinung Tészabós, stand die ungarische Spielzeugindustrie in enger Beziehung mit den Bewegungen der Verfechter der heimischen Industrie. Ihre Gründe sind nachvollziehbar: in Ungarn gab es genügend Rohstoffe für Holzspielzeug, auch waren die einfachen Formen des Reformspielzeugs leicht auszuführen. Statt Spielzeug zu importieren wurden bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Schulen für Handwerker,<sup>378</sup> beziehungsweise Fabriken<sup>379</sup> gegründet, in denen Spielsachen hergestellt werden sollten.<sup>380</sup> Besonders aktiv wurden diese Schulen und Fabriken nach 1904.

Demgegenüber gab Levetus erst im Jahr 1910 in der Zeitschrift *The Studio* Auskunft darüber, dass in „Horizt“ in Böhmen (Hořice, Hořické hračkářské družstvo)<sup>381</sup> Spielzeug von Wiener Kunstgewerblern hergestellt wurde.<sup>382</sup> Die 1908 gegründete Spielzeugmachergenossenschaft im Umfeld des Gewerbemuseums in Hořice/Horschitz<sup>383</sup> stand unter der Leitung von Jan Kyselo und produzierte Spielsachen vor allem für die tschechische künstlerische Genossenschaft Artěl, in deren Gründungsphase das Spielzeug schon den Grundstock des Sortiments bildete, und von dessen Mitgliedern zahlreiche Spielsachen erhalten geblieben sind (größtenteils im Museum für Angewandte Kunst in Prag).<sup>384</sup> Mehrere Verkaufsartikel in einem Angebotskatalog der Spielzeugmachergenossenschaft in Hořice belegen, dass Spielzeug von Minka Podhajská und Fanny Zakucka-Harlfinger,<sup>385</sup> die auch in Wien tätig waren, dort ab dem Jahre 1909 hergestellt wurde.<sup>386</sup> Die im Jahre 1911 in der Zeitschrift *The*

---

<sup>378</sup> Die Staatliche Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna beziehungsweise die Staatlichen Fachschule für Holz und Metallindustrie in Klausenburg.

<sup>379</sup> Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba beziehungsweise von Róza Maugsch und ihrem Sohn in Bártfa.

<sup>380</sup> Vgl. Tészabó 2003, S. 101.

<sup>381</sup> Vgl. Koenigsmarková 2011, S. 127.

<sup>382</sup> Von Levetus „als Spielzeug“ gekennzeichnete Figuren von Franz Barwig wurden in Hořice produziert. Vgl. Levetus 1910, S. 324-326.

<sup>383</sup> Von Pavel Jirásek als Horschitz erwähnt, Jan Kyselo als Jan Kysel benannt. Vgl. Jirásek 2008, S. 370.

<sup>384</sup> Weiterführende Literatur: Vgl. Fronek 2011 bzw. Jirásek 2008.

<sup>385</sup> In der tschechischen Literatur als Minka Podhajská und Fanny Harlfingerová-Zákucká erwähnt. Minka Podhajská unterbrach ihren Aufenthalt in Wien und Dresden und kehrte nach 1918 nach Prag zurück, wo sie bezüglich der Erneuerung des Kunstgewerbe (Artěl) aktiv tätig war. Der Großteil Podjaska's und Zakucka-Harlfinger's Spielsachen befinden sich heute im Museum für Angewandte Kunst in Prag beziehungsweise in der Privatsammlung von Ivan Steiger Prag/München. Vgl. Koenigsmarková 2011, S. 128f.

<sup>386</sup> Vgl. Koenigsmarková 2011, S. 128.

*Studio* publizierten Wiener Spielsachen wurden auch von der „Genossenschaft der Spielwarenerzeuger, Horizt, Bohemia“ produziert.<sup>387</sup>

Die Beziehungen zwischen österreichischem und ungarischem Spielzeug zu rekonstruieren war ein weiteres Anliegen der vorliegenden Arbeit. Wie weit die Künstler der zwei großen Städte der Monarchie, Wien und Budapest, einander beeinflussten, ist schwer einzuschätzen. In einer Ausgabe der *Magyar Iparművészet* von 1904, erschien ein Artikel über gutes Kinderspielzeug von Elemér Czakó<sup>388</sup> mit Abbildungen von Ferdinand Andris Holzfiguren, welche meiner Meinung nach als Spielsachen nicht besonders tauglich sind. Zehn Jahre später berichtet dieselbe Zeitschrift darüber, dass im Rahmen der Ausstellung für das Kind in Budapest, Bauernpuppen österreichischer Künstler ausgestellt wurden. Die Ausgabe ist mit Abbildungen von Fanny Zakucka-Harlfingers Puppen aus dem Jahr 1906 und Minka Podhajskas Figuren von 1908 bereichert.<sup>389</sup> Meines Erachtens verdanken die Spielsachen der genannten österreichischen Künstler und Künstlerinnen ihre Beliebtheit in Ungarn ihren volkstümlichen Zügen. Auf jeden Fall kann anhand der Berichte der *Magyar Iparművészet* festgestellt werden, dass die Künstler des ungarischen Kunstgewerbes die Spielsachen von Andri, Zakucka-Harlfinger und Podhajska kannten. Es kann sein, dass eine gegenseitige Beeinflussung von weiteren ungarischen und österreichischen Künstlern stattfand, jedoch ließen sich bisher keine weiteren Fakten auffinden die dies bestätigen könnten.

---

<sup>387</sup> Figuren von Podhajka, Zakucka-Harlfinger, Kyselo und Barwig. Vgl. *The Studio* 1911, S. 148.

<sup>388</sup> Vgl. Czakó 1904, S. 125-129.

<sup>389</sup> Vgl. Nádai 1914, S. 242-243.

## **4. Katalog**

### **4.1. Baukästen**

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Baukästen zu einem der wichtigsten Kinderspielzeuge. Zwar existierte dieses Spielzeug laut Tészabó bereits im 18. Jahrhundert, erlebte aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts, vor allem dank Friedrich Fröbel, einen erheblichen Aufschwung. Baukästen ermöglichten die Befriedigung des Bauinstinktes des Kindes und das Üben des Zusammenbauens diverser Formen und Elemente. Sie sollten auch dabei helfen, das Rechnen, Proportionen, geometrische Formen, bestimmte Eigenschaften wie „ähnlich-unterschiedlich“ sowie natürliche Materialien kennen und erkennen zu lernen. Die berühmtesten Baukästen sind die Anker-Steinbaukästen (Abb. 144), welche auch als Lehrmittel fungierten.<sup>390</sup> Ihr Konzept wurde von Gustav und Otto Lilienthal entwickelt und später von Adolf Richter unter dem Namen „Anker-Steinbaukasten“ patentiert. Aus diesen Baukästen konnte man, einer Bauanleitung folgend, diverse Bauten errichten. Unterschiedliche Bauwerke standen zur Auswahl, wie zum Beispiel die Bauanleitungen für einen gotischen und einen romanischen Bau, wodurch der Jugend nicht nur Baupläne näher gebracht wurden, sondern auch Fachtermini sowie ein Einblick in kunstgeschichtliche Epochen vermittelt wurden. Aus sogenannten Themenbaukästen konnte man jene Städte, deren Namen der Baukasten trug, aufbauen.<sup>391</sup>

#### **4.1.1. Kolo Moser, Baukasten von 1905**

Bemaltes Weichholz

Privatbesitz

Literatur: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 368; Kind und Kunst 1905. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 129.

---

<sup>390</sup> Vgl. Tészabó 2003, S. 44.

<sup>391</sup> Vgl. Steiger 2004, S. 181.

Der Bausatz (Abb. 146) besteht aus eckigen Baublöcken mit unterschiedlichen Maßen, aus bereits fertig zusammengesetzten Treppen, einem mit Fenstern und Schornstein versehenem Haus sowie kegelartigen und runden Objekten, die wohl Bäume und Sträucher darstellen sollen. Obwohl sich dies anhand der erhalten gebliebenen schwarz-weiß Aufnahme aus der Zeitschrift *Kind und Kunst* von 1905 nur noch vermuten lässt, waren letztere vermutlich grün oder grünlich gefasst und konnten dadurch als Pflanzen identifiziert werden. Ähnliche kugelartige Büsche finden sich in der zeitgenössischen Architektur wieder, zum Beispiel zu beiden Seiten der Eingangstüre von Josef Maria Olbrichs Secessionsgebäude von 1898 (Abb. 147) oder auch bei Josef Hoffmanns Sanatorium Purkersdorf von 1904/1905 (Abb. 148).

Mosers Bäume und Büsche sind keine realistische Wiedergabe der Natur, sondern stark stilisiert. In Ausgaben der Zeitschrift *Kind und Kunst* der Jahre 1904 und 1905 findet man zahlreiche Spielzeuggelbäume und Büsche, die anderen Spielsachen als ergänzende Facetten beigelegt wurden. Im Gegensatz zu Mosers Bäumen, die vollständig aus Holz gefertigt sind, bestand bei vielen zeitgenössischen Beispielen das Laub aus anderem Material als Holz. Bei der Figurengruppe „Schneewittchen“ von Gertrud Kleinhempel (Abb. 149) etwa, ausgeführt von den Werkstätten für Deutschen Hausrat um 1905, finden sich Bäumen, deren Laubkrone vermutlich aus Draht, Borsten oder Schwamm bestand.<sup>392</sup> Dadurch, dass sich Moser für die ausschließliche Verwendung von Holz entschied, kam die Reduzierung seiner Bäume und Büsche auf stereometrische Formen noch deutlicher zum Ausdruck. Spielzeuggelbäume mit Laub aus kleinteiligen Strukturen, aus Draht, Borsten oder Schwamm, stehen der Realität zwar näher – ihre Form ist jedoch weniger klar auf das Wesentliche reduziert.

Obwohl man die farblichen Fassungen anhand der erhalten gebliebenen schwarz-weiß Aufnahme aus der Zeitschrift *Kind und Kunst* von 1905 nur noch schwer beurteilen kann, waren die glatten Oberfläche der Baublöcke vermutlich monochrom in einem hellen Ton bemalt, die Bäume und pflanzlichen Formen wahrscheinlich in einem kräftigen grün und das Dach des Hauses aufgrund der dunkleren Schattierung in der schwarz-weiß Abbildung möglicherweise tiefrot. Die farbliche Fassung von Mosers Spielsachen wurde oft von seiner Schülerin Therese Trethan durchgeführt, die von 1905 bis 1910 als Malerin der Wiener Werkstätte tätig war.<sup>393</sup> Ob auch die in diesem Kapitel behandelten Baukästen beziehungsweise Spielzeugstädte Mosers von ihr bemalt wurden, konnte nicht eruiert werden. Die Anker-Steinbaukästen (Abb. 150) fungierten ab dem 19. Jahrhundert als klassisches Baukastenspiel. Aus diesem Grund ist es angebracht, Mosers Spielzeug mit ihnen zu

---

<sup>392</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905b, S. 102.

<sup>393</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 232.

vergleichen. Ein Unterschied betrifft das verwendete Material der beiden Baukastensysteme. Während die Elemente des Anker-*Stein*baukastens (ihrem Namen entsprechend) aus einem Sand- und Kalkgemisch bestehen,<sup>394</sup> wurden Mosers Blöcke – den pädagogischen Anforderungen zur Jahrhundertwende entsprechend<sup>395</sup> – aus Holz angefertigt. Sie sind angenehmer anzugreifen und zu betasten, und liegen leichter in der Hand. Unterschiede bestehen nicht nur im Material, sondern auch in der Ausführung der Einzelteile des Anker-Baukastens und nach dem Design Mosers. Die Oberfläche von Mosers Blöcken ist glatt und ohne jegliche Dekoration. Demgegenüber sind die Elemente des Anker-Spielzeugs wesentlich kleinteiliger verziert, und etwa mit Ritzen versehen, die im Fall eines zusammengesetzten Bogens, dessen einzelne Elemente andeuten sollen. Die Anker-Steine sind polychrom, rot, gelb und blau, während Mosers Blöcke vermutlich monochrom gehalten sind. Sowohl Mosers Baukasten als auch das Anker-Spielzeug enthalten nicht nur einzelne Blöcke, sondern auch bereits fertig zusammengesetzte Teile. Aus der Summe dieser Teile kann jeweils ein Architekturmodell aufgebaut werden. Mit Hilfe der Bauanleitung der Anker-Steine war es möglich, Bauten einer historischen Epoche zu errichten und ihre Gestaltungsweise kennen zu lernen. Dieser Ansatz repräsentiert das europaweite Phänomen des Historismus im 19. Jahrhundert. Die Oberfläche der Bauten des Historismus wurde oft mit dreidimensionalen, plastischen Elementen geschmückt. Demgegenüber verzichtet Mosers Baukasten auf jene „herausragende Plastizität“<sup>396</sup>, und macht die spielenden Kindern mit der Architektur einer neuen Epoche, der beginnenden Moderne zur Jahrhundertwende, bekannt.

Eine Abbildung (Abb. 146) aus der Zeitschrift *Kind und Kunst* aus dem Jahr 1905 präsentiert eine mögliche Variante, welche aus Mosers Baukasten gebaut werden kann. Ähnliche Prinzipien zu dieser fotografischen Inszenierung findet man bei Joseph Maria Olbrichs Secessionsgebäude von 1898 (Abb. 147). Sowohl Olbrichs Gebäude als auch Mosers Miniatur-Aufstellungsvariante aus seinen Baukästen in *Kind und Kunst* besitzen eine klare geometrische Struktur. Beide bestehen aus einfachen kubischen Formen, kombiniert mit Kugeln. Die Bekrönung von Olbrichs Gebäude besteht aus einer großen, goldenen Kugel, flankiert von vier rechteckigen Pfeilern. In der Mitte von Mosers Baukastenaufstellung dominieren gleichfalls im Höhepunkt vier rechteckige Pfeiler. Von diesem Mittelpunkt aus wird die Gesamthöhe von Mosers Architekturmodell vorne und seitlich treppenartig niedriger, genauso wie bei Olbrichs Gebäude, wo von der Bekrönung in der Mitte eine treppenartige

---

<sup>394</sup> Vgl. Steiger 2004, S. 181.

<sup>395</sup> Für eine ausführliche Auseinandersetzung mit den pädagogischen Anforderungen an gutes Spielzeug zur Jahrhundertwende: siehe Kapitel 1.4. der vorliegenden Arbeit.

<sup>396</sup> Bisanz 1985, S. 132.

Abstufung der Gesamthöhe zu beobachten ist. Die Treppen bei dem Eingang des Secessionsgebäudes von Olbrich sind von kubischen Formen flankiert. In der Inszenierung von Mosers Baukasten aus 1905 findet man ähnlich Treppen, welche seitlich ebenfalls stereometrische Blöcke besitzen. Durch die Erhöhung des Baues und durch die Treppen erhalten meines Erachtens sowohl Olbrichs Gebäude als auch die Inszenierung von Mosers Baukasten einen sakralen, tempelartigen Charakter.

Die Fassaden von Olbrichs Gebäude sind glatt und mit vereinfachten ornamentalen Formen geschmückt. Die Oberfläche von Mosers Baukastenelementen ist ebenfalls glatt gehalten und dadurch dominieren die geometrischen Formen. Der Baukasten von Moser entstand im Jahr 1905, in der Frühzeit der Wiener Werkstätte, welche von einfachen geometrischen Formen wie Kugel, Quader, Kubus und Zylinder gekennzeichnet ist.<sup>397</sup> Die Inszenierung des Baukastens in der Zeitschrift *Kind und Kunst* entspricht den zeitgenössischen Architekturtendenzen der beginnenden Moderne zur Jahrhundertwende. Die Aufstellung wurde mit einem Spiegel ergänzt, welcher wahrscheinlich keine Komponente des Baukastens ist. Der Spiegel gilt eher als Ergänzung für die fotografische Abbildung, und verkörpert vermutlich Wasser.

Die Auseinandersetzung mit einem Baukastenprinzip, welches auf strenger Geometrie beruht, kommt in Mosers Œuvre deutlich zum Ausdruck. Zahlreiche von ihm entworfene Möbel können als kombinierte Baukastenelemente betrachtet werden. Als Beispiele können folgende Einrichtungsgegenstände dienen, die Moser gleichzeitig mit den ersten Baukästen entwarf, wie etwa der Schreibrank mit einschiebbarem Stuhl aus der Wohnungseinrichtung „für ein junges Paar“ um 1903, (Abb. 151), ein Kästchen (um 1905, Abb. 152) oder ein Schreibtisch aus der Zeit um 1904/1905 (Abb. 153).<sup>398</sup> All diese Möbelstücke bestehen aus einer Kombination größerer und kleinerer, geometrischer Einheiten wie Kugel, Quader und Kubus, die zum Teil beweglich sind. Ihre Oberfläche ist glatt gehalten, ohne jegliche dreidimensionale Dekorationselemente. Gleich wie im Fall des Baukastens, beschränkt sich Moser bei der Fassung dieser Möbelstücke ebenfalls auf wenige Farben. Mosers Spielzeug weist dadurch nicht nur mit der zeitgenössischen Architektur Ähnlichkeiten auf, sondern auch mit Gebrauchsgegenständen aus der Frühphase der Wiener Werkstätte.

---

<sup>397</sup> Vgl. Schmuttermeier 1985, S. 338.

<sup>398</sup> Diese Auflistung ist nicht vollständig, in Mosers Œuvre befinden sich noch zahlreiche weitere Beispiele. Vgl. Pichler 2007, Rennhofer 2002, Fenz 1984, Fenz 1976 usw.

#### 4.1.2. Kolo Moser, Spielzeugstadt von 1905

Bemaltes Holz

Literatur: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 235; Kind und Kunst 1905. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 130.

Ausstellung: Spielzeugausstellung in der Rotunde in Wien 1907

Mosers um 1905 entstandene Spielzeugstadt (Abb. 154, 155) besteht aus bereits gefertigten Häusern, einer zweitürmigen Kirche im Hintergrund, diversen Pflanzen und menschlichen Figuren. Die Häuser sind mit Mansardfenstern und Schornsteinen als plastischen Dekorationen versehen. Ihre Bemalung an der Seite deutet auf weitere Fenster hin. Sie besitzen dunkelfarbige (also vermutlich rot gefasste) Dächer. Kein Haus gleicht dem anderen und sie sind wahrscheinlich auch in unterschiedlichen Farben bemalt. In Mosers Spielzeugstadt unterscheidet sich besonders ein Haus, jenes mit gitterartiger Bemalung, deutlich von den anderen. Die Ausstattung des kleinen Gebäudes erinnert an ein Fachwerkhaus, wodurch es Parallelen zu gleichzeitig in Deutschland entstandenen Spielsachen aufweist. In der Zeitschrift *Kind und Kunst* 1904/1905 sind erzgebirgische Dörfer nach Entwürfen der Architekten Schmidt, Seyfert und Tscharmann (Abb. 156) beziehungsweise vom Architekten Ernst Kühn abgebildet.<sup>399</sup> Die Häuser dieser Spielzeugdörfer sind ähnlich wie bei Mosers Stadt einfach gestaltet, ihre Oberflächen sind glatt, sie bestehen aus stereometrischen Formen und sie sind nur mit einem Schornstein und bemalten Fenstern versehen. Mosers Miniatur-Fachwerkhaus zeigt aber nicht nur Parallelen zu deutschem Spielzeug. Seine Formen erinnern auch an Mosers Haus auf der Hohen Warte, erbaut von Josef Hoffmann im Jahre 1901 (Abb. 157). Hoffmann verwendete hier das blau gestrichene Holzfachwerk<sup>400</sup> als Dekorationselement der Fassade des Hauses, was auch als Vorbild für Mosers Miniatur-Fachwerkhaus gedient haben könnte.

Mosers Miniatur-Häuser sind von stilisierten Bäumen und Büschen umgeben. Die kegelbeziehungsweise kugelförmigen Pflanzen sind bereits aus Mosers zuvor beschriebenem

---

<sup>399</sup> Vgl. *Kind und Kunst*, 1904-1905, S. 171.

<sup>400</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 152.



Baukasten von 1905 bekannt. Weiters taucht hier eine neue, pilzartige Bauform auf, deren Form an den Deckel eines um 1904 entworfenen Parfümfläschchens von Moser (Abb. 158) erinnert. Die Verwendung dieser stilisierten Bau- oder Pilzform weist auch Parallelen zu den zeitgenössischen künstlerischen Bestrebungen der Secession auf. So propagierte man dort die Abwendung vom Historismus und bemühte sich, eine neue Formensprache zu entwickeln, ein Stil der vielfach auf stilisierten Ornamenten, welche von Naturvorbildern entlehnt wurden, basierte.<sup>401</sup> Moser verwendete das stilisierte Naturvorbild eines Baumes oder eines Pilzes nicht nur als „Spielzeugbaum“ sondern auch als Parfümstöpsel. Die Parfümflasche selbst hat die Form eines Kubus und zeigt eine stilistische Nähe zu Werken aus Mosers Frühphase.

Die menschlichen Figuren in Mosers Spielzeugstadt sind auf den erhalten gebliebenen Abbildungen kaum erkennbar, wodurch schwer festzustellen ist, ob sie große Ähnlichkeiten mit Mosers Holzfiguren von 1905 (Abb. 39, 41) aufweisen oder gar ident sind.

Alle Elemente aus Mosers Spielzeugstadt konnten beliebig kombiniert werden. Auch mit den klassischen Anker-Steinbaukästen konnte man diverse Städte aufbauen und sie mit Pflanzen, beziehungsweise menschlichen Figuren ergänzen, die man aus Papier ausschneiden konnte. Diese Papiergestalten (Abb. 159) standen durch ihre minutiöse Bemalung der Realität viel näher, als Mosers stilisierte Baum- und Menschenfiguren.

#### **4.1.3. Kolo Moser, Spielzeugstadt von 1909**

Bemaltes Holz

Literatur: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 411; Deutsche Kunst und Dekoration, Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXIII, Darmstadt 1909, S. 211.

Ausstellung: Wiener Kunstschau von 1908

Die Spielzeugstadt von 1909 (Abb. 160) besteht aus buntbemalten, bereits gefertigten Häusern, welche ebenfalls mit Fenstern und Schornstein versehen sind, sowie aus diversen Baumformen, Baukastenelementen. Aus diesen Elementen, aus Türmen in Kombination mit einem Haus, kann man, wie es auch auf der Abbildung aus der Zeitschrift *Deutsche Kunst und*

---

<sup>401</sup> Vgl. Schmied 2002, S. 21.

*Dekoration* aus dem Jahr 1909 im Hintergrund sichtbar ist, eine Kirche aufbauen. Solche Türme werden auch als Burgwachturm beziehungsweise als Uhr-oder Feuerwachturm inszeniert. Die Aufstellung der Spielzeugstadt, unter anderem die Zusammenstellung der Kirche, folgt vermutlich Mosers Vorstellungen. Obwohl diese Kirche im Hintergrund mit Ausnahme ihrer zwei Türme wenig Ähnlichkeit mit der Heilig-Geist-Kirche in Düsseldorf aufweist, ist nicht ausgeschlossen, dass diese dennoch als Inspiration diente. 1907 bewarb sich Moser nämlich beim Wettbewerb des Kunstvereins der Rheinlande und Westfalens um die Ausmalung der besagten Kirche und gewann mit seinen Wandmalereientwürfen den ersten Preis.<sup>402</sup>

Die Formen der zweitürmigen Kirche, der Häuser und Bäume zeigen Ähnlichkeiten zu Mosers um 1905 entstandener Spielzeugstadt (Abb. 154, 155). Auf den ersten Blick sind sie leicht zu verwechseln. Die Häuser des späteren Beispiels sind noch schematischer gestaltet als die früheren. Innerhalb einer Häuserreihe der Stadt von 1909 sind die Gebäude gleich groß und besitzen fast identisch gemalte Fenster. Anhand der unterschiedlichen Bemalung der Häuser von 1905 und von 1909 ist es nicht auszuschließen, dass jene schematischere Bemalung der Gebäude des späteren Beispiels von Mosers Schülerin Therese Trethan stammt. Die Bäume der späteren Stadt sind im Unterschied zur früheren jeweils mit einem Sockel ergänzt. Auf der Abbildung der Stadt von 1909 findet man zudem auch keine menschlichen Figuren.

Die Spielzeugstadt von 1909 enthält weiters auch Baukastenelemente. Man findet links in der Mitte ein von der Inszenierung des Baukastens von 1905 (Abb. 146) bekanntes Motiv – die Kombination eines eckigen Objektes mit einem Kugelobjekt wieder. Manche Häuser aus dem Baukasten 1909 stehen auf einem Sockel, welcher als umfunktionierter Baukastenklötz, genauso wie bei dem Baukasten von 1905, dient. Aus diesen Klötzen kann man laut der fotografischen Inszenierung aus der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* 1909 unter anderem ein großes Tor oder eine Anhöhe aufbauen. Aus diesem Grund kann Mosers Spielzeugstadt von 1909 als eine Mischung seines Baukastens von ca. 1905 und seiner Spielzeugstadt von 1905 gesehen werden. Sie zeigt, wie intensiv sich Moser mit dem Typus des Baukastens als Spielzeug auseinandersetzt und bis 1909 zu seiner Stadt weiterentwickelt hat.

Die Maße von Mosers Spielzeugstadt sind unklar, jedoch kann man sich anhand einer Aufnahme der Wiener Kunstschau von 1908, wo sie vermutlich ausgestellt wurde, eine

---

<sup>402</sup> Vgl. Schneider 2007, S. 266.

ungefähre Vorstellung davon machen. Das Foto (Abb. 161) zeigt ein Kinderzimmer von Josef Hoffmann, der darin befindliche Schrank soll mit Spielsachen von Czeska und Moser gefüllt gewesen sein.<sup>403</sup> Dort sieht man, dass die Häuser wohl ungefähr 20 cm lang, 10 cm breit und etwa 10 cm hoch waren.

Mosers Spielzeug von 1909 steht im krassen Gegensatz zu Dagobert Peches Stadt aus dem Jahre 1918 (Abb. 162). Das Spielzeug von Peche ist aus buntem Papier hergestellt. Peches Häuser sind minutiös, mit diversen Öffnungen und schmückenden Elementen bemalt. Statt der strengen Geometrie und Sachlichkeit der Architektur dominieren bei Peches Werk schwingende Linien und mit Schmuck überzogenen Formen. Mosers Stadt von 1909 und Peches Stadt von 1918 demonstrieren zwei unterschiedliche Stilphasen und die Veränderung des Stils der Wiener Werkstätte von ihrer Frühzeit bis zur Zeit nach dem Ersten Weltkrieg.

#### **4.1.4. Kolo Moser, Baukasten von 1914**

Bemalte Baukastenelemente samt Kiste aus Holz

36,6 x 31 x 9 cm

Privatsammlung, Wien

Literatur: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, (anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien), Wien 2007, S. 235.

In der erhalten gebliebenen Kiste dieses Baukastens von 1914 (Abb. 163) findet man die Grundelemente eines klassischen Baukastenspiels, wie diverse stereometrische Baublöcke, Gewölbe, Säulen, Pfeiler etc. Aus diesen Teilen lassen sich beliebig diverse Gebäude errichten. Dieses Spielzeug steht im Ansatz den klassischen Anker-Steinbaukästen nahe, obwohl ihm wahrscheinlich keine Bauanleitung beigelegt war und die einzelnen Elemente an Stelle eines Sand- und Kalkgemischs, aus Holz hergestellt waren. Vermutlich stammt nur die Bemalung dieses Spielzeugs samt Kiste von Moser. Der Deckel des Behälters ist mit einem gelb-rot Raster geschmückt. Diese einfache, dekorative Bemalung des Deckels zeigt Mosers Vorliebe für geometrische Formen als schmückendes Element. Der Deckel trägt auch die Aufschrift „Karolus Moser 1914“, durch die vermutet werden kann, dass dieses Spielzeug für

---

<sup>403</sup> Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 / 2008, S. 411, Abbildung S. 422.

Mosers Sohn Karl angefertigt wurde, der im Jahr 1909 zur Welt gekommen war.<sup>404</sup> Im Unterschied zu den bisher behandelten Spielzeugen zeigt dieses Exemplar wesentliche Be- und Abnutzungsspuren auf – ein Zeichen dafür, dass mit diesem Baukasten wahrscheinlich wirklich gespielt wurde.

#### **4.1.5. Josef Hoffmann, Baukasten von 1920, „Fabrik“**

Bemaltes Holz

Literatur: Jane Kallir, *Viennese Design and the Wiener Werkstätte*, New York 1986, S. 111.

Neben Kolo Moser war es vor allem Josef Hoffman, der im künstlerischen Umfeld der Wiener Werkstätte Bauelemente für Kinder entwarf. Zwar erst 1920 entstanden, gehört seine Spielzeugfabrik aus Holz (Abb. 164) in jedem Fall zur hier zu behandelnden Gruppe an Spielsachen.

Der Fabrikskomplex besteht aus sieben unterschiedlich hohen Baublöcken mit Flachdächern, welche mit acht Arkadenreihen beziehungsweise vier freistehenden Arkaden unterschiedlicher Länge und Breite kombiniert werden können. Das Spielzeug ist durch die zwei freistehenden, monumentalen Schornsteine als Fabrik gekennzeichnet. Die Baublöcke sind dicht mit aufgemalten, schematischen Fenstern versehen. Die Gestaltung dieser Blöcke erinnert an die Architekturtendenzen der zwanziger Jahre und manifestiert zugleich Hoffmanns Reaktion auf internationale Tendenzen des modernen Bauens. Aus dem Wiener künstlerischen Umfeld war vor allem Adolf Loos derjenige Architekt, der neue Impulse aus den Vereinigten Staaten nach Wien brachte. Loos lernte während seines dreijährigen Aufenthalts auf dem amerikanischen Kontinent, den er 1893 als Dreiundzwanzigjähriger antrat, vor allem die funktionalistische Bauweise von Louis Sullivan kennen.<sup>405</sup> Danach begann Loos mit seinem Wirken in Wien,<sup>406</sup> welches wiederum auch Hoffmanns Kunst beeinflusste und seine „Wandlungsfähigkeit und Assimilierungsbereitschaft im Wechsel der Stil- und Geschmackstendenzen“<sup>407</sup> zeigte. Auch in Hoffmanns sonstigem Œuvre findet man Parallelen zu seiner Spielzeugfabrik von 1920. Der Entwurf für ein Fabriksgebäude für die Firma Günther Wagner aus den Jahren 1913-1914 und sein Fassadenentwurf für die „Graphische Industrie“ (Abb. 165), entstanden um 1914, weisen durch ihre strenge,

---

<sup>404</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 404.

<sup>405</sup> Vgl. Münz 1964, S. 41.

<sup>406</sup> Vgl. Münz 1964, S. 12.

<sup>407</sup> Gorsen 1985, S. 70.

symmetrische Gliederung mit den stark betonten Vertikalen und Horizontalen, Ähnlichkeiten zur Spielzeugfabrik auf. Besonders die Ausstattung der Gebäude mit dicht gesetzten, gleichförmigen Fensterreihen lässt sich sowohl bei den früheren Entwürfen als auch bei der Spielzeugfabrik von 1920 feststellen.

Die strenge und klare Geometrie von Hoffmanns Spielzeugfabrik wurde durch die Bemalung der Bauten mit vegetabilen ornamentalen Formen gemildert. Eines der frühesten Beispiele für die Kombination von radikal vereinfachtem Baustil mit gleichzeitigem Aufbrechen der Strenge durch zweidimensionale Formen des Jugendstils, findet man in Otto Wagners Majolikahaus auf der Linken Wienzeile von 1898/99.<sup>408</sup> Weiters gibt es – einige Jahre später – eine ähnliche Lösung auch bei Hoffmann beim Fassadenprojekt für die Österreichische Central Credit Bank von 1924 (Abb. 166), bei dem die dekorative Behandlung laut Eduard F. Sekler unter anderem aus floralen Motiven als Flächenfüllung besteht.<sup>409</sup> Dieser Entwurf zeigt gleich der Spielzeugfabrik eine Kombination geometrischer Baublöcke mit streng gesetzten, schematischen Fensterreihen und auflockernden, floralen Motiven.

In der zeitgenössischen Spielzeuglandschaft findet man neben Hoffmanns Spielzeugfabrik auch weitere Spielsachen, die auf Tendenzen in der zeitgenössischen Architektur Rücksicht nehmen. Ein Beispiel etwa sind die Ingenius-Baukästen, „Die neue Stadt“ (Abb. 167), die in den zwanziger Jahren in Wien erzeugt wurden. Ihre Bauelemente wurden nach mathematischen Grundsätzen von Wilhelm Kreis von der Akademie für Bildende Künste Düsseldorf entwickelt, aus Rotbuche angefertigt und mit Nut und Feder verbunden, verzapft oder verkragt.<sup>410</sup> Sie stehen der Architektur der Modernen stilistisch sehr nahe, bestehen aus geometrisch-schlichten Kuben mit Flachdach und weisen dicht gesetzte, schematische Fensterreihen auf.

#### **4.1.6. Resümee zum Typus Baukasten**

Die oben genannten Spielsachen von Kolo Moser tragen die wesentlichen Züge jenes Stils, der für die Frühzeit der Wiener Werkstätte charakteristisch ist. Statt Ornamenten eines floralen Jugendstils dominieren bei ihnen einfache geometrische Formen. Die Holzspielzeugobjekte sind auf das Wesentliche reduziert und stehen in klarem Gegensatz zu den „klassischen“, sich am Historismus orientierenden Anker-Steinbaukästen. Mosers Baukästen und Spielzeugstädte weisen durch ihren Aufbau aus einfachen stereometrischen

---

<sup>408</sup> Vgl. Schorske 1985, S. 50.

<sup>409</sup> Vgl. Sekler 1982, S. 397.

<sup>410</sup> Vgl. Leinweber 1999, S. 266.

Formen und durch ihre glatten und oft monochrom gehaltenen Oberflächen Parallelen zu zeitgenössischen, sachlichen Wiener Bauten auf, und zeigen, welche Auswirkungen diese revolutionären Gebäude auf das Wiener Spielzeugdesign um 1900 hatten. Josef Hoffmanns Spielzeugfabrik von 1920 folgt ebenfalls den Architekturtendenzen ihrer Zeit. Die Suche nach einer neuen Architektursprache, sei es um 1900 oder in den zwanziger Jahren, spiegelt sich im Erscheinungsbild aller hier behandelten Baukastensätze wieder.

## 4.2. Puppenhäuser

Puppenhäuser stellen eine wichtige kulturhistorische Quelle dar. Dank ihrer minutiösen Ausführung können sie als zuverlässige Repräsentanten von Wohnkultur der wohlhabenden Gesellschaftsschichten vergangener Zeiten betrachtet werden. Laut Edit Matúz dienten die kleinen Möbelstücke vieler Puppenhäuser ursprünglich als Modelle für Handwerker und wurden erst später als Spielzeug verwendet.<sup>411</sup>

Das früheste Beispiel eines Dockenhauses<sup>412</sup> soll von Herzog Albrecht V. von Bayern 1558 für seine Tochter in Auftrag gegeben worden sein.<sup>413</sup> Aus einem Holzschnitt wissen wir von einem weiteren frühen Puppenhaus von Anna Köferlin aus Nürnberg, entstanden um 1631. Anna Köferlin bezweckte mit ihrem Puppenhaus erzieherische Absichten. Laut Köferlins Auffassung sollte ein Kind bereits im frühen Alter erlernen, was in einem Haus „ordentlich und nach der Gebühr“<sup>414</sup> wohin gehört.

In Spielzeugmuseen weltweit werden etliche, großteils vollkommen erhalten gebliebene Puppenhäuser aufbewahrt, die heute als Modelle der Wohnhäuser vergangener Jahrhunderte dienen. Besonders schöne und nahezu unversehrt erhalten gebliebene alte Puppenhäuser befinden sich im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg. Das Puppenhaus von 1639 (Abb. 168) dieses Museums ist mit minutiös bearbeiteten, zeitgetreuen Möbeln und Gebrauchsgegenständen gefüllt. Die kleinen Objekte sind aus diversen Materialien hergestellt, die Miniaturmöbel sind aus mit Stoff überzogenem Holz gestaltet, der Miniatur-Teppich ist gewebt, die Miniatur-Teller sind vermutlich aus Blech hergestellt. Damit steht dieses Puppenhaus der Realität sehr nahe. Wie auch der unbekanntes Verfasser der Zeitschrift *Kind und Kunst* 1904/1905 vermerkte, verursachte die Herstellung solcher Puppenhäuser hohe

---

<sup>411</sup> Vgl. Sediánszky 2002, S. 32.

<sup>412</sup> Dockenhaus, von Docke: ursprünglich als Bezeichnung für Spielzeug im Allgemeinen, später ausschließlich für Puppen gebraucht.

<sup>413</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905, S. 257.

<sup>414</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905, S. 258.

Kosten, sodass Kinder sie nur selten und kaum ohne die Beaufsichtigung eines Erwachsenen benützen durften.<sup>415</sup> Eine naturgetreue Wiedergabe der Realität ist für die Puppenhäuser bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts charakteristisch. Mit dieser Tradition brachen die Künstler der beginnenden Moderne um 1900 und entwarfen vollkommen neuartige Puppenhäuser.

#### **4.2.1. Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus von 1908**

Puppenhaus mit Garten und Möbel aus Holz

Gesamtmaße: H.: 128 cm, L.: 151,5 cm, B.: 90 cm

Badisches Landesmuseum, Karlsruhe

Literatur: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 380; Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil in Wien um 1900, Wien 1987, S. 38-39; Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985, S. 389; Traude Hansen, Puppenhaus, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder, Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 34f.; Ludwig Hevesi, Altkunst – Neukunst, Wien 1894 – 1908, Wien 1909, S. 314f.; Moderne Bauformen, Jg. 7, Stuttgart 1908, S. 384; Die Kunst, Jg. 9, München 1908, S. 549; The Studio, Volume 44, London 1908, S. 311.

Ausstellungen: Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere, Wien 2008; Wiener Kunstschau von 1908

Das Puppenhaus (Abb. 169) befindet sich heute im Badischen Landesmuseum Karlsruhe. Die detaillierte Beschreibung von Traude Hansen gibt Auskunft darüber, dass Markhofs Werk samt Fundament und Gartenanlage auf einem weiß gestrichenen Weichholztisch positioniert ist, der dem Puppenhaus als Sockel dient. Die Fassade des Hauses ist weiß, das Dach ziegelrot, die Fensterrahmen und beweglichen Läden sind dunkelblau gefasst.<sup>416</sup> Das Hauptportal besitzt einen kleinen Portikus mit Flachdach. Die Miniatur-Einganstür und die Fenster imitieren reale verglaste Türen und Fenster. Das Haus ist auf einem Podium

---

<sup>415</sup> Vgl. Kind und Kunst 1904/1905, S. 66.

<sup>416</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 34.

positioniert, Treppen führen von der Eingangstür nach unten in den Garten. Die Erhöhung des Puppenhauses dient höchstwahrscheinlich praktischen Zwecken, da wegen der nahe am Haus „gepflanzten“ Miniatur-Bäumen des Puppenhausgartens, das Puppenhaus selbst nur schwer zu erreichen wäre.

Im Garten stehen stilisierte, blühende Kastanienbäume sowie bemalte Holzkugeln, die vermutlich Rosenbüsche darstellen sollen. Weiters befinden sich im Garten Rasenflächen und mittig ein von Kieswegen umgebenes Brunnenbecken.<sup>417</sup>

Das Puppenhaus samt Garten ist der zeitgenössischen Wiener Villenarchitektur nachempfunden. Seine äußere Erscheinung erinnert an das im Jahr 1908 in der Zeitschrift *Der Architekt* präsentierte Wohnhaus Thonet auf der Hohen Warte in Wien, das von Architekt Josef Hackhofer erbaut wurde (Abb. 170). Der Baukörper besteht jeweils aus einfachen, kubische Formen, die von glatten Flächen begrenzt sind. Das Mansarddach des Wohnhauses auf der Hohen Warte scheint ebenfalls das Vorbild für das Dach des Puppenhauses gewesen zu sein. Auch die Fassade des Wohnhauses wurde im Erdgeschoss mit Bogenfenstern geschmückt, welche auch im Dachgeschoss der Fassade des Puppenhauses vorkommen. Weiters sind bei beiden Gebäuden die Fenster von einem Raster umgeben, wodurch ihr „geometrisch-schlichter“<sup>418</sup> Charakter noch stärker betont wird. Genau wie für Hackhofers Gebäude, ist für Mautner von Markhofs Puppenhaus der Verzicht auf „eindringliche Dreidimensionalität - auf Gebäudeschmuck mit wuchtigen Atlanten, Karyatiden, Gesimsen und Erkern“<sup>419</sup> typisch. Das Puppenhaus weist auch mit einem Bau Josef Hoffmanns Ähnlichkeiten auf – dem Doppelhaus Moser-Moll auf der Hohen Warte aus dem Jahre 1901 (Abb. 157). Laut Gerd Pichler erhält „Hoffmanns vom modernen englischen Landhaus inspirierte Architektur [...] ihre Fassadengliederung durch blau gestrichenes Holzfachwerk in den Obergeschossen, das ebenso wie blauer Fliesendekor und die blau lackierten Eisenkonsolen der Dachrinne die weißen Grobputzflächen der Fassade kontrastierte.“<sup>420</sup> Pichler erwähnt ebenfalls die Buntheit der roten Ziegeldächer von Hoffmanns Häusern auf der Hohen Warte, welche auch von der damaligen Architekturkritik besonders hervorgehoben wurde.<sup>421</sup> Diese Bauten können als direktes Vorbild für die Farbigkeit von Mautner von Markhofs Puppenhaus dienen, dessen Dach ziegelrot, und dessen Fensterrahmen und die beweglichen Läden dunkelblau gefasst sind.

---

<sup>417</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 34.

<sup>418</sup> Vgl. Reiterer 2002, S. 420.

<sup>419</sup> Vgl. Bisanz 1985, S. 131.

<sup>420</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 152.

<sup>421</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 152.



Weiters findet man Parallelen in der pflanzlichen Gestaltung des Miniatur-Gartens zu Mosers oben erwähntem Baukasten (Abb. 146) und der Spielzeugstadt (Abb. 154, 155), beide von 1905. Dort findet man ähnliche, runde Büsche aus Holz wieder. Dank der farblichen Aufnahmen des Puppenhauses kann man feststellen, dass die Büsche mit diversen Blumenmotiven bemalt sind und vermutlich Rosenbüsche in stilisierter Form wiedergeben. In ihrer Bemalung stehen sie im Gegensatz zu den Büschen der Baukästen Mosers, die in schlichter Weise einfarbig gefasst sind. Die blühenden Kastanienbäume im Garten des Puppenhauses sind außergewöhnlich schöne Beispiele für stilisierte Spielzeuggäbe. In den zeitgenössischen kunstgewerblichen Zeitschriften, wie *Kind und Kunst* oder *Deutsche Kunst und Dekoration*, welche als wichtige Quellen der vorliegenden Arbeit herangezogen wurden, finden sich keine Beispiele, die das Niveau von Mautner von Markhofs Spielzeuggäben und Büschen erreichen würden. Im Allgemeinen wurde den Pflanzen als „Beiwerk“ für Spielzeug anderer Kunstgewerber oft wenig Aufmerksamkeit geschenkt, was sich auch in ihrer Ausführung niederschlug. Sie bestehen meistens aus einem Element aus Holz als Stamm und einem Schwamm oder Draht als Laub, wie zum Beispiel im Fall von „Schneewittchen“ der Künstlerin Gertrud Kleinhempel (Abb. 149). Kleinhempels Spielzeuggäbe erscheinen weniger stilisiert und naturalistischer als jene von Mautner von Markhof.

Zu den Innenräumen des Puppenhauses gelangt man – nach Hansens Beschreibung – durch Abheben des Daches und Entfernung der Außenwände, welche als Schieber gearbeitet sind. Das Haus soll sieben Räume im Erdgeschoss, wie auch im ersten Stock sowie zwei Hallen und ein Stiegenhaus, das bis zum Dachboden führt, enthalten. Es sind keine zeitgenössischen Aufnahmen der Innenräume des Puppenhauses erhalten geblieben, wodurch die heutige Zuordnung der Möbel laut Heidrun Jecht, einer Mitarbeiterin des Badischen Landesmuseums Karlsruhe, nicht verbindlich ist. Das Puppenhaus wurde 1984 in der „Galerie bei der Albertina Zetter“ zum Verkauf angeboten. Ob die Aufnahmen aus dem Verkaufskatalog (Abb. 171) hinsichtlich der Anordnung der Einrichtungsgegenstände korrekt sind, ist also ebenso fraglich. Da eine genaue Reihenfolge der Räumlichkeiten des Puppenhauses der Verfasserin der vorliegenden Arbeit unbekannt geblieben ist, wurde eine willkürliche Nummerierung in Analogie zur heutigen Aufstellung gewählt.

Beinahe alle Räumlichkeiten des Puppenhauses sind mit einem Fries aus schwarz-weißen Quadraten geschmückt. Ähnliche Friesverzierungen kommen bei Raumausstattungen der Wiener Werkstätte oftmals vor. So war bei Mosers Ausstattung des Empfangsraumes eines

Damen-Kleidersalons von 1905,<sup>422</sup> oder auch des Klimt-Saales und des Malerei-Saales auf der Kunstschau Wien von 1908<sup>423</sup> der einfach gestaltete, schmale Fries, der um die Wände herum sowie als Krönung der Öffnungen verlief, als einzige Dekoration vorgesehen. Auch die Seiten zeitgenössischer Publikationen, bei denen in den Zeitschriften über die Wiener Werkstätte berichtet wurde, wurden oft auch mit einem einfachen Fries aus schwarz-weißen Quadraten, welche die Texte umfassten, geschmückt – als Beispiel können etwa die Berichte in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* herangezogen werden. Diese Friesdekoration kann somit auch als Markenzeichen der Wiener Werkstätte betrachtet werden. Die Innenwände des Puppenhauses wurden neben dem Fries auch mit diversen Tapeten ausgestattet. Als Tapeten dienten vermutlich Vorsatzpapiere der Wiener Werkstätte, welche wahrscheinlich in der Buchbinderei der Werkstätte nach Entwürfen von Moser, Hoffmann und anderen hergestellt wurden. So kommt etwa die bekannte, blumenförmige registrierte Schutzmarke der Werkstätten auf einem Vorsatzpapier von 1903 nach Entwürfen Kolo Mosers oder Josef Hoffmanns vor.<sup>424</sup> Vermutlich wurden die Räume 1 und 2 (Abb. 172, 173) des Puppenhauses mit einem solchen Vorsatzpapier tapeziert. Der genaue Ursprung der Wanddekoration weiterer Räumlichkeiten konnte nicht eruiert werden.

Das Puppenhaus ist mit bunt bemalten, einfach gestalteten, quadratischen Möbeln aus Holz ausgestattet. Durch die schlichte Klarheit ihrer Form steht eine größere Oberfläche für flächige Dekoration zur Verfügung. Dadurch und durch die bewusste Einfachheit des Materials der Möbelchen kommt die Bemalung als einziges schmückendes Element dieser Miniatureinrichtungen noch stärker zu Geltung. Die Miniaturmöbel sind mit Blumen- und Tiermotiven, beziehungsweise mit geometrischen Formen geschmückt. Bei ihrer Bemalung soll Mautner von Markhofs Schwager, Kolo Moser, mitgeholfen haben.<sup>425</sup> Somit erschien es für die vorliegende Arbeit relevant, Parallelen zwischen den Puppenhausmöbelchen und Mosers „echten Möbeln“ zu untersuchen. 1904 erschien in der Juni-Ausgabe der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*, publiziert von Berta Zuckerkandl, eine komplette Ausstattung „für ein junges Paar“ von Kolo Moser,<sup>426</sup> welche meiner Meinung nach als ein Vorbild des Puppenhauses von 1908 betrachtet werden kann. Diese Wohnung kann als erste Wirkungsstätte der Wiener Werkstätte angesehen werden.<sup>427</sup>

---

<sup>422</sup> Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 1905, S. 524f.

<sup>423</sup> Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 1909, S. 44 und S. 48.

<sup>424</sup> Das Vorsatzpapier ist abgebildet in: Telkamp 2001, Abb. 153.

<sup>425</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 34.

<sup>426</sup> Vgl. Zuckerkandl 1904, S. 329-354.

<sup>427</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 187.

Laut Werner Fenz herrschen bei der Einrichtung „für ein junges Paar“ im Möbelaufbau einfache, stereometrische Grundformen vor, deren Strenge durch die Dekoration gemildert wird. Fenz zufolge gewinnt der Möbelschmuck über seine Rolle als Hülle einer zweckbestimmten Kernform hinaus an Bedeutung und wird mitbestimmend für das Wesen dieser Möbel selbst. So soll die Rückseite eines Stuhles aus dem Frühstückszimmer nicht anders wirken, als die Vorderseite des Schrankes aus demselben Raum, beide sollen sich als ornamental gegliederte Flächen zeigen.<sup>428</sup> Nach Gerd Pichler vereinheitlicht „der aus Tujen- und Zitronenholz Furnieren zusammengesetzte Oberflächendekor dieser Möbel aus quadratischen und kelchförmigen Ornamenten [...] nicht nur die gesamte Möblierung des Zimmers, sondern ebendiese Motive finden sich auch, den ganzheitlichen Grundsätzen des Gesamtkunstwerk folgend, in der gesamten übrigen Zimmerausstattung“<sup>429</sup>.

Ein ähnliches Grundprinzip findet man bei den Räumlichkeiten des Puppenhauses Mautner von Markhofs. Die Möbelchen sind einfach gestaltet, bestehen aus stereometrischen Grundformen und sind innerhalb eines Raumes nach einem einheitlichen Muster bemalt. Ob ihr Oberflächendekor mit der weiteren Zimmerausstattung im Einklang steht, ist in der heutigen Aufstellung – die allerdings, wie oben erwähnt, nicht als verbindlich angesehen werden kann – fragwürdig.

Pichler kennzeichnet Mosers Kelchform als Leitmotiv der Wohnung „für ein junges Paar“ und ihm zufolge findet hier „die einheitliche Stilisierung der gesamten Wohnungseinrichtung mit durchgängigen Motiven“ statt. Ob man im Falle des Puppenhauses von einem solchen Leitmotiv sprechen kann, ist fragwürdig. Eventuell kann die aus schwarz-weißen Quadraten bestehende Friesdekoration der Räumlichkeiten als durchgängiges Motiv angesehen werden.

Dank der erhalten gebliebenen Möbel aus der „Wohnung für ein junges Paar“ ist es möglich, konkrete Parallelen zwischen Mosers Möbeln und den Möbelchen des Puppenhauses zu ziehen. Das schwarze Ensemble mit Sessel und Tisch des dritten Raumes des Puppenhauses (Abb. 174) erinnert an Mosers Speisezimmer „für ein junges Paar“ (Abb. 175). Ähnlichkeiten bestehen im blockhaften Aufbau der Möbel sowie in ihrem mit hellen Elementen durchsetzten dunklen Grundton. Die kubische Sesselform des Speisezimmers findet man in den weiteren Räumen des Puppenhauses wieder. Weiters erinnert die architektonische Gestaltung des Miniaturspeisezimmers an die Fensterausstattung des Büros der Wiener Werkstätte von Josef

---

<sup>428</sup> Vgl. Fenz 1976, S. 101.

<sup>429</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 184.

Hoffmann. In beiden Fällen sieht man eine helle Tür mit quadratischem Fenster bekrönt, wobei diese Fenster rechts von einer Reihe gleicher Fenster gefolgt werden.<sup>430</sup>

Die Form des blockartigen, einschiebbaren Stuhles aus dem Frühstückszimmer der Ausstattung „für ein junges Paar“ von Moser (Abb. 176) wiederholt sich auch im Puppenhaus – im vierten Raum (Abb. 177) befinden sich zwei ähnliche blockartige Sessel. Auch das in diesem Raum befindliche Bettchen weist Ähnlichkeiten mit dem Ehebett (Abb. 178) des Schlafzimmers des „jungen Paares“ auf und auch in diesem Fall gilt, dass die geometrische Strenge der Form durch die Bemalung der Oberfläche gemildert wurde. Die Oberfläche des Bettes von 1903 ist mit geometrischen Mustern und mit stilisierten Taubenmotiven verziert, so wie auch die Möbelchen des Puppenhauses mit geometrischen Mustern, Tiermotiven, aber auch mit Blumenmotiven bemalt sind.

Die Möbelstücke des Raumes 1 und 2 (Abb. 172, 173) sind weiß bemalt und mit Tiermotiven verziert. Die Wohnungseinrichtungen „für ein junges Paar“ sind ebenfalls mit „markantem, stilisiertem Tierdekor“<sup>431</sup> verziert. In Mosers Flächendekor in dieser Wohnung findet man einen immer wiederkehrenden „abstrahierend reduzierten“<sup>432</sup> Delphin und eine Taube, welche nach Pichler auf das Adelsprädikat des Hausherrn anspielte.<sup>433</sup> Ob die Hasenfigur auf den Möbelchen des Puppenhauses die gleiche Funktion hatte, ist nicht bekannt. Die Hasengestalt erinnert auch an Mosers Flächenmuster und Buntpapiere, welche oft durch die Kombination diverser stilisierter Tiergestalten zustande kamen. Solche Verschmelzungen findet man in Mosers Mappenwerk „Die Quelle“ von 1901, beziehungsweise in seinen Arbeiten als Entwerfer für die Firma Backhausen.<sup>434</sup> Eine Verwendung der besagten Hasengestalt in Mosers anderen Werken ist der Verfasserin der vorliegenden Arbeit unbekannt.

Dass das Puppenhaus mit weiteren Accessoires – wie den verschiedenen kleinen Objekten früherer Puppenhäuser (Teller, Tassen, Bücher, Blumenvasen etc.) (Abb. 168)– ergänzt worden wäre, ist unwahrscheinlich. In der Zeitschrift *Kind und Kunst* aus 1905 ist ein modernes Puppenhaus eines Zeitgenossen der Künstlerin, Hellmut Eichrodts, (ausgeführt von den Dresdener Werkstätten für Handwerkskunst) abgebildet (Abb. 188).<sup>435</sup> Dieses Puppenhaus hat ebenfalls eine rechteckige Form. Seine Fassade ist einfach gestaltet und nur mit flächigen geometrischen Dekorationselementen verziert. Die Fenster unten sind – wie auch jene am Puppenhaus von Mautner von Markhof – von einem geometrischen Raster

---

<sup>430</sup> Büro der Wiener Werkstätte abgebildet in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 1905, S. 6.

<sup>431</sup> Pichler 2007, S. 174.

<sup>432</sup> Pichler 2007, S. 187.

<sup>433</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 175.

<sup>434</sup> Vgl. Franz 2007, S. 142f., Moser 1998, S. 25, 37, 48 beziehungsweise Oberhuber & Hummel 1979, S. 217.

<sup>435</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1905, Band III, S. 74.

umgeben. Das Puppenhaus Eichrodts wird, nach den Bildern zu urteilen, vermutlich durch das Hochklappen des Daches und der anschließenden Entfernung der Fassade geöffnet. Einige der Räume scheinen mit kleinen Glasfenstern im Stile Tiffanys ausgestattet gewesen zu sein, die dem zeitgenössischen Geschmack entsprechend mit sezessionistischen, stilisierten Blumenmotiven verziert waren. Diese stehen im klaren Gegensatz zu Mautner von Markhofs Fenstern, die eine klare geometrische Struktur ohne jegliche Blumendekoration aufweisen. Eichrodts Puppenhaus von 1905 ist – nach den fotografischen Aufnahmen zu urteilen – nur sporadisch mit Möbeln eingerichtet. Anhand der erhalten gebliebenen schwarz-weiß Aufnahmen aus der Zeitschrift *Kind und Kunst* lassen sich im Erdgeschoss und ersten Stock Kamine erkennen, weiters können, ebenfalls im ersten Stock, zwei Bänke identifiziert werden. Die genaue Ausgestaltung dieser Einrichtungsgegenstände und ihrer Oberflächen durch Verzierungen und ähnliches bleibt aufgrund der Qualität des vorhandenen Bildmaterials jedoch unbekannt. In Eichrodts Puppenhaus findet man – wie auch in jenem von Mautner von Markhof – keine weiteren, kleinteiligen Puppenhausaccessoires. Um 1900 wurden vermutlich nur einzelne Puppenstuben mit solchen Accessoires versorgt, wie zum Beispiel diejenigen von Gustav Schaale oder von Wilhelm Thiele – beide erschienen in der Zeitschrift *Kind und Kunst* in den Jahren 1904/1905.<sup>436</sup>

#### **4.2.2. Vilmos Wessely, Puppenküche von 1905**

Literatur: Magyar Iparművészeti, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.

Ausstellung: Kunstgewerbliche Ausstellung in Arad 1905

In der Puppenküche von Wessely (Abb. 189) findet man – von links nach rechts aufgezählt – einen einfach geschnitzten, rechteckigen Tisch, über dem ein Regal mit rundem Abschluss montiert ist, daneben steht ein mit vielen Details versehener, geschnitzter Küchenschrank mit beweglichen Türen und einem pfauenrad- oder fächerförmigen Abschluss. Der Schrank ist mit Blumenmotiven bemalt. Weiter rechts hängt eine Wanduhr mit Pendel und Gewichten, daneben befindet sich ein gemauerter Ofen mit zwei Gefäßen. Rechts steht eine einfach geschnitzte Bank, darüber hängt eine Leiste mit Ziertellern, die seitlich jeweils mit geschnitzten Vögelformen geschmückt ist. Alle Gegenstände dieser Puppenküche sind

---

<sup>436</sup> Puppenstube von Gustav Schaale Vgl. *Kind und Kunst* 1904/1905, S. 86., Puppenstube von Wilhelm Thiele ebenda S. 206.

vermutlich aus Holz gefertigt. Durch das Rastermotiv des Bodens ist er als Fliesenboden markiert. Die Wände sind monochrom bemalt und mit einem aufwendigen Fries verziert.

Von den aufgezählten Objekten sind besonders der Küchenschrank sowie der Fries hervorzuheben. Die Verzierung des Schrankes mit stilisierten Blumenmotiven erinnert an die Errungenschaften der Kunst in Ungarn um 1900. Der berühmte ungarische Architekt Ödön Lechner verwendete ebenfalls stilisierte Blumenmotive als Dekorationselemente seiner Bauten. Lechner gilt als „Erfinder“ des sogenannten magyarischen Stils und Wegweiser der Erneuerung der ungarischen Kunst ab den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts. Nach Ilona Sármany-Parsons trennten sich zu dieser Zeit die Stilsprachen der experimentierenden Wiener und ungarischen Architekturwerkstätten. Der Autorin zufolge wollten beide Lager unbedingt modern und zeitgemäß sein, doch waren sie gleichzeitig auch darauf ausgerichtet, eine auf lokale Traditionen zurückgreifende Ornamentik und Formensprache zu entwickeln. Sowohl in der ungarischen Architektur als auch im ungarischen Kunstgewerbe gab es ähnliche Tendenzen. Nach Sármany-Parsons wollte man in Ungarn in beiden Kunstgattungen einen modernen ungarischen Stil erschaffen, um sich von Wien unabhängig zu machen, und eine grundlegend abweichende Formenwelt entwickeln, welche auf lokalen kulturellen Traditionen basierte. Ihr zufolge griffen die ungarischen Künstler bei der Gestaltung einer speziell ungarischen Moderne auf die vermutete älteste Kulturschicht, auf die Volkskunst, zurück.<sup>437</sup>

In diesem Sinne entwarf Wessely seine Puppenstube im Jahr 1905. Wesselys Mobiliar steht hinsichtlich seiner Form im klaren Gegensatz zu jenem von Mautner von Markhof. Die Puppenhauseinrichtung der Wiener Künstlerin hat – mit Ausnahme der kegelförmigen Kamine – streng geometrische Formen mit geraden Abschlüssen an allen Seiten, während bei Wessely etwa Schrank und Wandregal einen geradezu unruhigen Abschluss besitzen. In der Bemalung dieser Miniatur-Möbel findet man Ähnlichkeiten zwischen den Wiener und Budapester Beispielen. Einige von Mautner von Markhofs Miniaturmöbelstücken sind ebenfalls mit Blumenmotiven verziert, deren Ursprung vermutlich ebenso in der Volkskunst zu suchen ist. Der volkstümliche Charakter dominiert bei Wessely aber weitaus stärker. Statt einem dem Stil der Wiener Werkstätten ähnelnden Fries aus schwarz-weißen Quadraten, wurde die ungarische Stube mit einem Fries mit Szenen aus dem ungarischen Volksleben geschmückt. Links und rechts ist die Schäferei als wichtige Beschäftigung der Ungaren wiedergegeben. Links lässt sich eine männliche Gestalt mit Peitsche, rechts eine weibliche mit Peitsche und Gänsen erkennen. Links an der Rückwand ist ein Ziehbrunnen mittig

---

<sup>437</sup> Vgl. Sármany-Parsons 2011, S. 79f.

abgebildet. Die Form dieser Ziehbrunnen ist in Ungarn, besonders in der ungarischen Tiefebene, weit verbreitet und fungiert als charakteristisches ungarisches Erkennungszeichen und Motiv. Wesselys Verwendung dieser Gestalt, des Ziehbrunnens, ist somit kein Zufall. Dem zeitgenössischen, ungarischen Geschmack entsprechend, versuchte er seine Werke mit charakteristischen ungarischen Zügen zu versehen. Ein Ziehbrunnen taucht ebenfalls zwischen den Figuren von Wesselys Spielzeug von 1904 auf (Abb. 116) und zeigt die Beliebtheit dieses Motivs als Element der lokalen ungarischen Tradition um 1900.

#### **4.2.3. Resümee zum Typus des Puppenhauses**

Das Puppenhaus von Magda Mautner von Markhof beweist in seiner äußeren Erscheinung die Einflüsse der Wiener Architekturlandschaft um 1900, während es in seiner Innenausstattung die aktuellen Tendenzen in der angewandten Kunst widerspiegelt. Für das Äußere kommen ähnliche Überlegungen zum Tragen, wie sie zuvor bereits bei den Baukästen behandelt wurden.<sup>438</sup>

Die Innenräume wiederum sind mit ihrer modernen Ausstattung nach den Grundsätzen des secessionistischen Gesamtkunstwerks<sup>439</sup> gestaltet. Genauso wie bei den zeitgenössischen Interieurs für die Wohnungen von Erwachsenen, so zeigt sich auch bei diesem Puppenhaus die Abkehr vom sogenannten „Makart-Interieur“ durch eine Reduktion in der Fülle von Möbeln, Teppichen und Vorhängen.<sup>440</sup>

Schon in der Frühphase der Secession lässt sich eine vereinfachende Tendenz feststellen, welche die Formensprache dieser Bewegung von den detailbewussten Formen von Historismus und Art Nouveau unterschied. Ein moderner österreichischer Stil war im Begriff zu entstehen, mit Wien als seinem Zentrum.<sup>441</sup> Dieser neuen „österreichischen“ Formensprache, die stark von der Verwendung stereometrischer und vereinfachter geometrischer Formen geprägt war, stand ab den 1890er Jahren ein ungarischer Stil gegenüber – ein Phänomen, das anhand des oben behandelten Puppenhauses von Mautner von Markhof sowie der Puppenstube von Vilmos Wessely veranschaulicht werden konnte. Ähnlich wie viele andere ungarische Künstler, griff auch Wessely auf die ungarische Volkskunst als Hauptquelle einer neuen ungarischen Formenwelt um 1900 zurück, und

---

<sup>438</sup> siehe Kapitel: 4.1.6. Resümee zum Typus Baukasten.

<sup>439</sup> Vgl. Pichler 2007, S. 175.

<sup>440</sup> Vgl. Bisanz 1985, S. 131.

<sup>441</sup> Vgl. Shedel 1985, S. 104.

versucht sein Spielzeug im Sinne der zeitgenössischen ungarischen Entwicklungen zu gestalten.

Sowohl für die ungarische Stube als auch für das Wiener Puppenhaus ist es aber kennzeichnend, dass sie im krassen Gegensatz zu den früheren Puppenhäusern stehen, und beide die Traditionen und Vorgaben aus der Zeit des Historismus ablehnen.

### **4.3. Holzfiguren**

Holzfiguren gehören zu den Klassikern unter den Spielzeugen. Ihre Anfänge sind oft mit lokaler Tradition und Produktion verbunden. Die Anfertigung von Holzspielzeug verlief oft parallel zur örtlichen Holzschnitzerei und diente für den Hersteller als Lebensunterhalt. In waldreichen Gegenden wurden im Winter oftmals Spielsachen hergestellt, welche später von durchreisenden Kaufleuten angekauft und anschließend weiterverkauft wurden. Ivan Steigers Untersuchungen zufolge organisierten die Nürnberger Unternehmer ab der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Hilfe von Vertretungen ihr Geschäft so gut, dass ihr Spielzeug in unglaublichen Mengen verbreitet wurde. Außer Nürnberg erwähnt Steiger als große Zentren der Holzspielzeugproduktion noch Berchtesgaden, den Oberammergau, Gröden und das Erzgebirge.<sup>442</sup> Holzfiguren aus diesen Gegenden haben sehr unterschiedliche Erscheinungsbilder. Auch innerhalb eines begrenzten Erzeugungsgebietes ließen sich keine einheitlichen Merkmale im Aussehen der Figuren feststellen, wohl aber zeigen sich gewisse Tendenzen. Die Spielfiguren aus Berchtesgaden sind großteils grob geschnitzt, während jene aus dem Oberammergau meistens sehr naturalistisch ausgeführt sind. Für Grödener Spielzeug ist charakteristisch, dass die Figuren lange Zeit hin roh und unbemalt blieben, da die Grödener die schon elaborierten Färbetechniken anderer Spielzeugzentren wie dem Oberammergau oder Berchtesgaden nicht beherrschten.<sup>443</sup> Holzfiguren aus dem Erzgebirge (Abb. 190) stehen dem Reformspielzeug um 1900 hinsichtlich ihrer Form und ihres Erscheinungsbildes am nächsten. Die vorwiegend vollplastischen, bemalten Holzfiguren bestehen meistens aus einfachen stereometrischen Formen, ihr Erscheinungsbild ist auf das Wesentliche reduziert.

Nach Anna Ridovics ist für alle oben erwähnten Holzspielzeugtypen eine heitere Farbigkeit, sowie die intelligente – man könnte vielfach sagen witzig-geistvolle – wenn auch einfache technische Ausführung charakteristisch. Ihre Grundformen zeigen nach Ridovics „die naive

---

<sup>442</sup> Vgl. Steiger 2004, 22f.

<sup>443</sup> Vgl. Steiger 2004, 36f.



Frische“ der Volkskunst und dienten als Vorbild für diejenigen unter den Kunstgewerblern, die auch Spielzeug entwarfen.<sup>444</sup>

Julia Roh zufolge wurde im Laufe des 18. Jahrhunderts durch die Entdeckung neuer Materialien wie Blech, Spielzeug aus Holz sukzessive verdrängt.<sup>445</sup> Kunstgewerber um 1900 entdeckten Holz als ideales Material für Spielzeug wiederum „neu“ und produzierten zahlreiche Figuren aus diesem Material.

#### **4.3.1. Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren von 1907**

Ritterfiguren aus Buchenholz

H.: 17 cm

Literatur: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder, Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 30f; Deutsche Kunst und Dekoration 1908. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXII, Darmstadt 1908, S. 82-83.; Kunst und Kunsthandwerk, Jahrgang X, Wien 1907, S. 400.

Ausstellungen: Wiener Kunstschau von 1908; Ausstellung in der Rotunde in Wien 1907

Bereits im Jahre 1907 wurde anlässlich der Ausstellung in der Rotunde in Wien in der Zeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk* über Carl Otto Czeschkas neuartige Ritterfiguren berichtet.<sup>446</sup> Um welche Figuren es sich in diesem Artikel handelt, ist umstritten – wahrscheinlich handelte es sich aber um die gleichen oder sehr ähnliche Figuren, die 1908 in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* publiziert wurden (Abb. 191) beziehungsweise im Jahre 1984 in der „Galerie bei der Albertina Zetter“ zum Verkauf angeboten wurden (Abb. 192).<sup>447</sup>

Die Einzelfiguren aus Buchenholz sind auf einen runden Bleisockel montiert, der wohl aus statischen Gründen notwendig ist, damit sie nicht umfallen. Die Arme der Ritter sind beweglich und haben jeweils in einer Hand ein Schwert und in der anderen einen Schild.<sup>448</sup> In der Variante der auf Pferden reitenden Figuren, tragen die Ritter in ihrer rechten Hand statt

---

<sup>444</sup> Vgl. Ridovics 2002, S. 598.

<sup>445</sup> Vgl. Roh 1958, S.

<sup>446</sup> Vgl. Kunst und Kunsthandwerk 1907, S. 400.

<sup>447</sup> Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 1908, S. 82-83 bzw. Zetter 1984, S. 30f.

<sup>448</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 30.

des Schwertes eine Lanze. Ob die reitenden Figuren fix mit dem Pferd verbunden waren, oder herabgenommen werden konnten, ist fraglich - aufgrund der Konzeption ihrer Beine, die vermutlich nicht beweglich waren, weshalb sie ohne Pferd umfallen würden, würde ich dies aber eher ausschließen. Wahrscheinlich konnten sich alle Pferdefiguren auf ihren massiven Schweif stützen und sich auf diese Weise „aufbäumen“, ohne umzufallen. Die einzelnen Gliedmaßen der Pferde waren vermutlich angeleimt und nicht beweglich.

Die farbliche Fassung der Figuren ist vielfältig und facettenreich, wodurch der Eindruck entsteht, sie würden unterschiedliche Bekleidung und Bewaffnung tragen. Keine der Figuren ist der anderen gleich. Dadurch, dass die Figuren unterschiedlich bemalt sind, stehen sie im krassen Gegensatz zu den Spielzeugsoldatenfiguren des 19. Jahrhunderts, welche oft exakte Reproduktionen des zeitgenössischen Militärs waren.<sup>449</sup> Die silbrige Farbe auf Czeschkas Ritterfiguren soll Metall und damit die Rüstung imitieren. Die Schilder sind mit unterschiedlichen Mustern verziert. Obwohl man auf der Abbildung aus *Deutsche Kunst und Dekoration* einen Schild mit rundem Muster findet (Abb. 51),<sup>450</sup> kann festgestellt werden, dass bei der Bemalung der Schilder geometrische Formen dominieren. Dies ist bemerkenswert, da Czeschka in der Fachliteratur als Befürworter neuer Formen beschrieben wird, die von Naturmotiven und der Volkskunst inspiriert sein und einer strengen Geometrie absagen sollen.<sup>451</sup>

Die Ritterfiguren Czeschkas wurden auch oft mit dem Nibelungenlied in Verbindung gebracht. Hans Bisanz zufolge gab es in der Kunst der Wiener Jahrhundertwende eine verstärkte Auseinandersetzung mit mythologischen Themen von der Antike über die Artussage bis hin zu den Märchen und Sagen illustrierter Jugend- und Kinderbücher.<sup>452</sup> In diesem künstlerischen Umfeld setzte sich auch Czeschka öfters mit den deutschen Nationalmythen auseinander, wie anhand der folgenden Beispiele belegt werden kann. Von Czeschka stammt etwa ein Plakat mit mittelalterlicher Ritterfigur aus dem Jahre 1904.<sup>453</sup> Zur Eröffnung des Wiener Raimundtheaters nach der Übernahme der Direktion durch Sigmund Lautenburg aus Berlin, war eine Inszenierung der Nibelungen durch Friedrich Hebbel mit einer Ausstattung von Carl Otto Czeschka geplant. Die Entwürfe Czeschkas existieren aber nur auf dem Papier und wurden nicht realisiert.<sup>454</sup> Nach Werner Schweigers Erkenntnissen „verdankt“ man diesen Umstand Czeschkas Buchillustrationen zu dem 1908 erschienen Werk

---

<sup>449</sup> siehe Kapitel: 1.4. Die Anforderungen an gutes Spielzeug zur Jahrhundertwende.

<sup>450</sup> Abbildung x im Hintergrund, links von der Tischecke.

<sup>451</sup> Vgl. Völker 2002, S. 492.

<sup>452</sup> Vgl. Bisanz 1985, S. 133f.

<sup>453</sup> abgebildet in: Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008, S. 135.

<sup>454</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 241.

„Die Nibelungen dem deutschen Volke wiedererzählt“ von Franz Keim.<sup>455</sup> Die grafischen Ritterfiguren (Abb. 193) weisen diverse Ähnlichkeiten mit den Holzfiguren auf, sind ebenfalls schmal proportioniert und besitzen rundliche Helme, welche in Gold gefasst sind. Die Ritter sitzen auch hier auf sich aufbäumenden Pferden und tragen Lanzen, die mit kleinen, unterschiedlich gestalteten Fähnchen versehen sind. Ihre Schilde sind ebenfalls unterschiedlich bemalt; gegenüber den geometrischen Formen der Holzfiguren kommt hier eine schnörkelhafte Linienführung stärker zur Geltung. Die Bekleidung der Ritter, ihre Ausrüstung und die Pferde sind mit einem kleinteiligen, minutiösen Muster geschmückt und scheinen komplizierter zusammengesetzt zu sein als die „in der primitivsten Weise gestaltete[n] und bemalte[n]“<sup>456</sup> Holzfiguren.

Im Rahmen der Kunstschau von 1908 wurden im Raum 18 für „Theater-Kunst“ Kostümentwürfe von Czeschka für Wagners „Tristan und Isolde“ und „Die Walküre“ ausgestellt (Abb. 194). Die Figuren von Tristan und Wotan tragen ebenfalls runde, kegelartige Helme, Schwerter und Lanzen. Die Bemalung ihrer Rüstungen zeigt eine eindeutige Verwandtschaft mit den Rittern der Nibelungenillustrationen. Im Laufe der Kunstschau von 1908 wurden vermutlich auch einige von Czeschkas Ritterfiguren ausgestellt und fotografiert. Eine Aufnahme (Abb. 161) zeigt ein Kinderzimmer von Josef Hoffmann, dessen Schrank mit Spielsachen von Czeschka und Moser gefüllt war.<sup>457</sup> Hier lässt sich erkennen, dass die Ritterfiguren ungefähr 20 cm hoch waren.

Die hier angeführten Umstände belegen Czeschkas Verbindung mit dem Sagenkreis der Nibelungen und erklären das Umfeld der Entstehung seiner Ritterfiguren. Eine solche mittelalterliche Themenwahl für Spielzeug kann aber auch mit anderen Aspekten zusammenhängen. So wollten die Entwerfer des Reformspielzeugs um 1900 mit einer Tradition des 19. Jahrhunderts brechen,<sup>458</sup> jener Zeit, die laut Juliane Roh die hohe Zeit der Soldatenspiele war.<sup>459</sup> Besonders für die Soldatenfiguren des 19. Jahrhunderts (Abb. 194) gilt die Aussage eines Berichterstatters der Zeitschrift *Kind und Kunst* aus dem Jahre 1905, wonach die zeitgeschichtlichen Ereignisse auch in den Spielsachen ein Echo fänden: „die Nationalitäten, welche auf dem Schlachtfeld miteinander kämpfen tauchen dann mit großer

---

<sup>455</sup> Vgl. Schweiger 1982, S. 241.

<sup>456</sup> Vgl. Kunst und Kunsthandwerk 1907, S. 400.

<sup>457</sup> Vgl. Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 / 2008, S. 411, Abbildung S. 422.

<sup>458</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905, Band 3, S. 99.

<sup>459</sup> Vgl. Roh 1958, S. 47.

Regelmäßigkeiten in den Zinnsoldaten auf<sup>460</sup>. Dem wollte man – nicht zuletzt auch mit der Wahl von Kriegern längst vergangener Zeiten – entgegenwirken.

#### **4.3.2. Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren von 1912/1914**

Ritterfiguren aus Buchenholz

Höhe (ohne Lanzen) 15,7 bis 16,6 cm

Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg

Literatur: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 368 und S. 411; Heinz Spielmann, Die Jugendstilsammlung, I. Katalog, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1979, S. 258.

Czeschka griff in seinem Œuvre wiederholt das Thema der Nibelungensage auf. Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe werden siebzehn seiner Ritterfiguren aufbewahrt (Abb. 195).<sup>461</sup> Ihre Datierung ist umstritten. Laut Pavel Jirásek stammen sie aus dem Jahre 1908, während Heinz Spielmann die Figuren um 1912/1914 datiert.<sup>462</sup> Die Buchenholzfiguren aus Hamburg besitzen ebenfalls bewegliche Arme und halten je eine Lanze und einen Schild.<sup>463</sup> Anders als die Figuren, die um 1907 entstanden sind, benötigen sie keinen Sockel. Alle Figuren tragen einen silbernen Helm, wobei hier zwischen jenen mit stilisiertem Eisenhut und solchen mit einer Art stilisierter Beckenhaube unterschieden werden muss. An ihren Gürteln tragen sie jeweils ein Schwert mit rot oder blau gefasster Schwertscheide. Sie sind schematischer bemalt als ihre Vorgänger von ca. 1907 und stehen Czeschkas Kostümentwürfen und Buchillustrationen stilistisch nicht sehr nah. Aus diesem Grund könnte es zutreffen, dass sie später entstanden sind, wonach die Datierung von 1912/14 überzeugender erscheint, als jene Pavel Jiráseks, der als Entstehungsjahr 1908 vorschlägt.

Mittelalterliche Ritterfiguren waren auch bei anderen Künstlern beliebt. Der Wiener Bildhauer Franz Barwig fertigte ebenfalls einige Holzfiguren dieser Art an (Abb. 196, 197), welche aber nur schwer als Spielzeug bezeichnet werden können. Im Gegensatz zu Czeschkas

---

<sup>460</sup> Vgl. Kind und Kunst 1905, Band 3, S. 99.

<sup>461</sup> Im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe befinden sich weiters Entwürfe von Czeschka für einen Baukasten und für Spielzeug-Statuetten. Vgl. Spielmann 1979, S. 214.

<sup>462</sup> Ausführlicheres über die Datierung siehe Kapitel: 2.3. Wie die Wiener Werkstätte und die Kunstgewerbeschule sich den neuen Bedarf an gutem Spielzeug zu Nutze machten.

<sup>463</sup> Vgl. Spielmann 1979, S. 258.

Figuren fungieren Barwigs Ritter wohl eher als Holzskulpturen. Sie sind minutiös und naturalistisch herausgearbeitet und stellen eher naturtreue Kopien für Erwachsene dar, denn Reformspielzeug. Wenn man die zeitgenössischen Anforderungen an gutes Spielzeug betrachtet, wo die Einfachheit eine wichtige Rolle spielt, lässt sich feststellen, dass Barwigs Figuren diesen Kriterien nicht entsprechen. Sie zeigen jedoch die Beliebtheit des mittelalterlichen Sujets um 1900. Als weiteres Beispiel für die intensivierte Auseinandersetzung mit dem Thema der Nibelungensage im Wiener künstlerischen Umfeld, kann der Nibelungenbrunnen für die Stadt Wien aus Marmor und Bronze von Franz Metzner gelten.<sup>464</sup> Auch auf einem selbst entworfenen Exlibris von Editha Mautner Markhof ist eine Ritterfigur dargestellt.<sup>465</sup>

#### **4.3.3. Vilmos Wessely, Spielzeugritterburg von 1904**

Ritterburg mit Rittern aus Holz

Literatur: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 48.

Ausstellung: Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904

Vom ungarischen Kunstgewerbler Vilmos Wessely stammt eine Spielzeugritterburg, komplett mit Rittern aus der Schwarzen Armee des Königs Matthias Corvinus (Abb. 198). Wesselys Figuren sind auf einem Sockel befestigt und bestehen aus einem vollplastischen Leib und brettartigen Gliedmaßen. Verglichen mit den Wiener Spielsachen wirkt diese Kombination ungewöhnlich. Bei den Wiener Spielsachen bestehen die Figuren – wie diejenigen von Czeschka – aus vollplastischen Formen oder – wie im Fall der Wiener Künstlerin Marie von Uchatius, die später noch behandelt werden soll – zur Gänze aus Holzbrettern, nie aber einer ähnlichen Mischform wie bei Wessely. Die Arme der Ritter scheinen beweglich zu sein, in ihren Händen halten sie Lanzen. Anhand der erhalten gebliebenen Aufnahme aus der Zeitschrift *Magyar Iparművészet* kann festgestellt werden, dass die einzelnen Ritter einander sehr ähnlich sind und schematisch ausgeführt wurden. Die Spielzeugburg ist einfach gestaltet und besteht aus einem Kubus mit Zinnen und vier Türmen. Die Gestaltung der Oberflächen soll die Materialien Holz, Hau- oder Bruchstein und Ziegel imitieren und andeuten.

---

<sup>464</sup> abgebildet in: Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 1904, S. 106f.

<sup>465</sup> abgebildet in: Rennhofer 2002, S. 112.

Den zeitgenössischen ungarischen Tendenzen entsprechend, sollte Spielzeug der „erste Soldat der nationalen Kunst“;<sup>466</sup> daher versuchte Wessely ständig, seine Spielsachen mit vermeintlichen ungarischen Charaktereigenschaften auszustatten. Seine Spielzeugritterburg weist eher auf der inhaltlichen, denn auf der formalen Ebene ungarische Züge auf. Insbesondere mit der Wahl des Titels nimmt Wesselys Spielzeug direkten Bezug auf die ungarische Geschichte. König Matthias Corvinus belagerte mit seiner Schwarzen Armee im Jahre 1477 Wien. Nach Ilona Sármany-Parsons waren die politischen und emotionalen Beziehungen zwischen den beiden Reichshälften der Monarchie besonders in der Zeit zwischen Mitte der 1890er Jahren und bis 1907/1908 nicht ungetrübt.<sup>467</sup> Aus diesem Grund ist es durchaus möglich, dass Wessely gezielt ein solch „Wien-feindliches“ Thema gewählt hat. Feindliche Äußerungen gegen Wien findet man auch in der ab 1897 erscheinenden ungarischen Zeitschrift für angewandte Kunst *Magyar Iparművészet*, deren Aussagen größtenteils geprägt waren vom Drang, die eigene, nationale Kunstindustrie gegen die österreichische und tschechische industrielle Dominanz zu verteidigen. Erst in den Jahren unmittelbar vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges soll es im Bereich der Kunst zu Annäherungen und freundschaftlicher Gesten zwischen Wien und Budapest gekommen sein.<sup>468</sup>

Legenden und Volksmärchen über Matthias Corvinus sind noch heutzutage sehr beliebt in Ungarn. Der Volksmund spricht von ihm oft als Matthias dem Gerechten. Wessely nimmt auch mit seinem anderen Spielzeug aus dem Jahre 1904 (Abb. 199) Bezug auf die Legenden und Erzählungen rund um König Matthias Corvinus. Das Märchen „Es gab nur einmal Hundemarkt in Ofen / Buda“ erzählt ebenfalls von der Gerechtigkeitsliebe des König Matthias Corvinus. Seine Popularität kann dadurch als weiter bestätigt angesehen werden, da alleine der Titel dieses Märchens „Es gab nur einmal Hundemarkt in Ofen / Buda“ im Ungarischen zu einer Redewendung avancierte.

Mit dem Spielzeug „Ritterturnier“ von 1905 (Abb. 200) verweist Wessely ebenfalls auf die ungarische Geschichte. Zwischen den zwei kämpfenden Rittern sitzt in der Mitte eine

---

<sup>466</sup> Vgl. Czako 1904, S. 125f.

<sup>467</sup> Nach der Wahl des vehement ungarischfeindlichen Karl Lueger zum Bürgermeister im Jahr 1897 erschienen in der Wiener Presse zunehmend schärfere Angriffe auf die Ungarn, und ab dem Frühjahr 1903 wurde der negative Ton beherrschend. Im April 1903 ist der Konflikt zwischen dem ungarischen Parlament und dem Kaiser in Fragen der gemeinsamen Wehrkraft ausgebrochen. Ab diesem Zeitpunkt schrieben die Ungarn auch in zunehmend feindseligerem Ton über die Ereignisse jenseits der Leitha. Die künstlerische Annäherung nach 1907 kann damit erklärt werden, dass in dieser Zeit die Problematik des Nationalen oder Lokalen überholt war und als eine provinzielle, unzeitgemäße Kraft erschien. Die beiden Hauptstädte, Wien und Budapest, öffneten sich um 1907 noch mehr dem Ausland gegenüber, womit auch das Interesse an den Nachbarn innerhalb der Monarchie anwuchs. Vgl. Sármany-Parsons 2011, S. 79f.

<sup>468</sup> Vgl. Sármany-Parsons 2011, S. 81.

Königsfigur aus der Zeit des Mittelalters. Ob ein bestimmter König gemeint sein könnte, lässt sich nur schwerlich feststellen. Über ihm hängt ein quer gestreiftes Wappen, das vermutlich in rot und weiß gehalten war. Die „Árpáden-Dynastie“, die erste ungarische königliche Dynastie, die von 972 bis 1301 in Ungarn herrschte, besaß ein solches Wappen mit roten und weißen Streifen.

Die Wiederbelebung von Persönlichkeiten und Ereignissen aus der ungarischen Geschichte wurzelt in der Zeit des Historismus. Es gibt zahlreiche Beispiele aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, bei denen ungarische Helden und ihre Taten glorifiziert wurden, etwa in der Malerei von Bertalan Székely, Viktor Madarász oder Gyula Benczúr. Wesselys Spielsachen folgen der Ikonographie dieser Zeit, negieren aber in der Art ihrer Ausführung die Formenwelt des Historismus.

#### **4.3.4. Marie von Uchatius, Arche Noah von 1906**

Arche mit 36 Tier- und Menschenfiguren aus Holz

H.: 27 cm, L.: 89 cm, B.: 41,5 cm

Literatur: Traude Hansen, Arche Noah, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 14; A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38, London 1906, S. 214f.; Dekorative Kunst 1903. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XI, München 1903, S. 459.

Spielzeug mit Tierfiguren bietet viele Variationsmöglichkeiten beim Spielen und war aus diesem Grund zu allen Zeiten beliebt. Zu den Klassikern zählen Spielsachen wie „Die Arche Noah“, „Die Zirkuswelt“ und „Der Bauernhof.“ Die Arche Noah bot nicht nur die Möglichkeit, diverse Tierarten kennenzulernen, sondern machte die Kinder auch mit der biblischen Geschichte bekannt. Nach Ivan Steiger fungierte die „Arche Noah“ etliche Jahrhunderte lang als beliebtes Spiel in Europa.<sup>469</sup>

Neben anderen Künstlern<sup>470</sup> entwarf auch die Wiener Kunstgewerblerin Marie von Uchatius im Jahre 1903 eine moderne Arche Noah, welche sie vermutlich 1906 selbst ausführte (Abb.

---

<sup>469</sup> Vgl. Steiger 2004, S. 40.

<sup>470</sup> In *Kind und Kunst* sind Figuren zur Arche Noah von Hellmut Eichrodt abgebildet, Vgl. *Kind und Kunst* 1904/05, S. 26. Weiters gibt es Entwürfe für eine Arche Noah von Bernhard Halbreiter. Vgl. *Dekorative Kunst* 1903, (Band XI), S. 458., von H. Urban. Vgl. *Deutsche Kunst und Dekoration* 1903, S. 428f.

201). Die Figuren bestehen aus drei zusammengeklebten „Weichholzbrettchen verschiedener Kontur“<sup>471</sup>, zwei auf den Seiten und eines in der Mitte. Dadurch scheinen die Figuren lebendig und in Bewegung zu sein. Nach Traude Hansens Erkenntnis sind die Tiere trotz der vergleichsweise einfachen technischen Ausführung mit ihren typischen Eigenschaften meisterlich und liebenswert ausgeführt.<sup>472</sup> Hansen führt dies auf die Tierliebe von Uchatius zurück sowie auf ihre Eifrigkeit, Tiere möglichst genau zu beobachten und zu studieren.<sup>473</sup> Das Spielzeug wurde 1906 auch von A. S. Levetus in *The Studio* ausführlich behandelt.<sup>474</sup> Außer den Tierfiguren besteht es auch aus zwei menschlichen Gestalten, Noah und seiner Frau, sowie einer Arche. Ihre Form erinnert an ein Floß und ist mit geraden Linien bemalt. Ihre Erscheinung wirkt streng geometrisch, was auf Einflüsse aus der frühen Periode der Wiener Werkstätte zurückzuführen sein könnte.

Alle anderen Spielfiguren von Uchatius sind flach, nicht vollplastisch gestaltet und bestehen aus Holzbrettern.<sup>475</sup> Diese Form stammt vermutlich ursprünglich von Holzfiguren aus dem Erzgebirge. Nach Ivan Steiger ist im Erzgebirge die „Reifendreherei“ eine Besonderheit, bei der aus nassem Fichtenholz Reifen gedreht werden, deren Profil jeweils den Umriss eines bestimmten Tieres zeigt (Abb. 202). Dieses Verfahren, mit dem man zweidimensionale Holzfiguren mit Hilfe einer Säge anfertigen konnte, stieß in Ungarn ebenfalls auf nachhaltiges Echo. Árpád Juhász entwarf im Jahr 1913 flache Figuren, welche dem deutschen Typus entsprachen (Abb. 203)<sup>476</sup>. Die Figuren sind mit Motiven aus der ungarischen Volkskunst bemalt und machen das spielende Kind mit ungarischen Volkstrachten bekannt.

#### 4.3.5. Kolo Moser, Holzfiguren von 1905

Figuren aus Holz mit unterschiedlicher Bemalung

Literatur: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 232f.; Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik - Polemik – Chronik, Klagenfurt 1984, S. 485, Kind und Kunst 1905.

---

<sup>471</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 14.

<sup>472</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 14.

<sup>473</sup> Vgl. Hansen 1984, S. 14.

<sup>474</sup> Vgl. Levetus 1906, S. 214f.

<sup>475</sup> Für weitere Spielsachen von Uchatius, siehe Kapitel: 2.3.1. Spielzeug von Kunstgewerblerinnen in Verbindung mit der Wiener Werkstätte.

<sup>476</sup> Vgl. Ridovics 2002, S. 598.



Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 135.

Auf Mosers vollplastische Figuren (Abb. 204, 205) wurde auch Ludwig Hevesi im Rahmen der Wiener Kunstwanderung des Jahres 1905 aufmerksam und meinte, dass sie „eigentlich als Bonbonnieren gedacht“ waren. Zwar kann dies ohne Maßangaben und anhand der erhalten gebliebenen Aufnahmen dieser Figuren nur schwer überprüft werden – doch ist es nicht ausgeschlossen, dass man sie irgendwo aufmachen und mit Bonbons füllen konnte. Sogenannte Matrjoschka Puppen, welche beliebig geöffnet und geschlossen werden können, sind aus der russischen Volkskunst bekannt und wurden um 1900 auch von Entwerfern des Reformspielzeugs als Inspirationsquelle entdeckt. Zahlreiche bemalte, hölzerne und ineinander schiebbare Puppen von Alexander Salmanns wurden in der Zeitschrift *Kind und Kunst* von 1904/1905 abgebildet,<sup>477</sup> welche die eindruckliche Wirkung der Matrjoschka Puppen auf die Spielzeuglandschaft um 1900 belegen. Solche Matrjoschka Puppen könnten ebenfalls als Inspiration für Mosers Figuren gedient haben. Auch seine eiförmigen Wippfiguren (Abb. 206) konnten höchstwahrscheinlich in der Mitte geöffnet werden.

Betrachtet man die Spielzeuglandschaft um 1900, so kann festgestellt werden, dass zahlreiche sich öffnende und wieder verschließbare Figuren<sup>478</sup> bzw. mit Bonbondosen kombinierte Spielsachen<sup>479</sup> entworfen wurden. Um 1900 wurden auch von den Künstlern der Genossenschaft Artěl Spielsachen entworfen, welche als Bonbondosen dienten. Laut Helena Koenigsmarková hatten die einfachen, eiförmig gedrechselten, hohlen Figuren, die mit Kopf und Händen versehen waren, unten einen Aufsatzsockel, der als Verschluss der Dose diente.<sup>480</sup> Mosers Figuren funktionierten eventuell auf ähnliche Weise.

#### **4.3.6. Holzfiguren von Fanny Zakucka-Harfinger und Minka Podhajska zwischen 1905 und 1910**

Literatur: Helena Koenigsmarková, Spielsachen, in: Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011, 125-168; A. S. Levetus, Studio-Talk, Vienna, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art , Volume 48,

---

<sup>477</sup> Vgl. *Kind und Kunst* 1904/05, S. 87.

<sup>478</sup> Runde Figuren von Stefánia Murai. Vgl. *Magyar Iparművészet* 1907, S. 32. bzw. von Franz Ringer vgl. *Kind und Kunst* 1904/05, S. 155.

<sup>479</sup> Farbige Holzpuppen auf Schachtelfüßen von Franz Ringer: Vgl. *Kind und Kunst* 1904/05, S. 154f.

<sup>480</sup> Vgl. Koenigsmarková 2011, S. 132.

London 1910, S. 326; A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 38, London 1906, S. 215f.; *Deutsche Kunst und Dekoration 1905-1906. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten*, Band XVII, Darmstadt Oktober 1905 – März 1906, S. 280; *Kind und Kunst 1905. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes*, Band III, Darmstadt 1905, S. 132f.

Ausstellung: Wiener Kunstschau von 1908

Vollplastische Holzfiguren kennen wir auch von den Wiener Kunstgewerblerinnen Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska, die oft gemeinsam Spielzeug entwarfen. Ihre Figuren besitzen, wie auch jene von Moser, einen zylinderförmigen Körper und einen kugelförmigen Kopf. Die Figuren von Zakucka-Harlfinger und Podhajska wurden oft mit – vermutlich wohl auch beweglichen – Gliedmaßen bestückt. Laut Anna Ridovics stammt diese vollplastische Holzpuppenform aus Südtirol, aus dem Grödnertal, und verbreitete sich ab dem 19. Jahrhundert. Der gleiche Typus wurde laut Ridovics auch von tschechischen Handwerkern übernommen.<sup>481</sup> Für jene Figuren der Künstlerinnen Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska, die 1906 in der Zeitschrift *The Studio* als „Slavonian ladies“ erwähnt wurden,<sup>482</sup> diente dieses böhmische Holzspielzeug höchstwahrscheinlich als direktes Vorbild. Eine Holzpuppe (Abb. 207) von Zakucka-Harlfinger aus dem Jahr 1906 sieht etwa einem volkstümlichen, böhmischen Spielzeug aus Krouná (Abb. 208) sehr ähnlich. Beide vollplastischen Figuren bestehen aus einem Zylinder als Torso, haben einen kugelförmigen Kopf und halten in ihren Händen ein Wickelkind. Die Proportionen von Zakuckas Holzpuppe wirken harmonischer als jene des volkstümlichen, böhmischen Spielzeuges. Dieser Typus kommt auch bei Zakuckas weiteren Figuren zu tragen. Eine elegante Dame (Abb. 209), entworfen von ihr und Podhajska im Jahre 1905 trägt ihren Muff auf ähnliche Weise, wie die anderen Figuren das Wickelkind. Zakucka kombinierte die Grundformen dieses Holzspielzeugs phantasievoll mit unterschiedlich geschnitzten Gliedmaßen, wie etwa bei den Figuren aus dem Jahre 1910 (Abb. 210). Die Bemalung ihrer Figuren ist facettenreich, ihre Erscheinung ist lustig. Podhajskas in Volkstracht gekleidete, vollplastische Holzfiguren aus dem „Südböhmischen Gut“ (Abb. 211) sind einem ähnlichen Prinzip folgend konzipiert. Diese Holzpuppen stehen im krassen Gegensatz zu ihren Vorläufern, deren Köpfe aus Wachs oder Porzellan gefertigt waren, die eine Bekleidung aus unterschiedlichen Stoffen besaßen und in

---

<sup>481</sup> Vgl. Ridovics 2002, S. 600.

<sup>482</sup> Vgl. C.A.S. 1906, S. 169.

Summe den Eindruck von naturalistischen, menschlichen Gestalten in verkleinerter Form erweckten. Die neuartigen Holzpuppen um 1900 waren im Kreis der Reformspielzeugentwerfer sehr beliebt. In der Zeitschrift *Kind und Kunst*, welche dauernd über die neuesten Errungenschaften auf diesem Gebiet berichtete, findet man zahlreiche vollplastische Holzfiguren, die jenen Figuren von Zakucka und Podhajska stark ähneln, und deren Form ursprünglich auf Holzspielzeug aus dem Grödnertal oder aus dem Erzgebirge zurückzuführen ist.

#### **4.3.7. Mariska Undi, Kutsche von Prinz Peter, um 1904**

Kutsche, von Hirschen gezogen, mit menschlichen Gestalten aus Holz

Literatur: Magyar Iparművészet, VII. Évfolyam Budapest 1904, S. 236, Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt, 1904/1905. S. 156.

Bewegliche Holzfiguren lassen viel Raum für die Phantasie des Kindes und regen sie auch zu körperlichen Aktivitäten an. Kinder erlernen dadurch, dass die von ihnen stammende Bewegung weitere Bewegungen verursacht. Die Vorteile dieses Spielzeugtyps in pädagogischer Hinsicht wurden auch von den Kunstgewerblern um 1900 entdeckt.

Die kompliziert zusammengesetzte und detailreich ausgeführte Kutsche von Mariska Undi wird von Hirschen gezogen (Abb. 212), welche auf einem Holzbrett stehen, das mit Rädern versehen ist. Mit Hilfe einer am Wagen befestigten Schnur kann das Spielzeug in Bewegung gesetzt werden und etwa von einem Kind hinterhergezogen werden. Die Kutsche besteht aus buntbemalten Holzteilen und transportiert die Königsfamilie, deren Mitglieder ähnlich wie die zuvor beschriebenen Figuren aus einem zylinderförmigen Körper mit dünn geschnitzten Gliedmaßen bestehen. Ihre Form erinnert vor allem an die oben behandelten Ritter von Wesselys Spielzeugritterburg. Gesichter und Bekleidung von Undis Puppen sind aufgemalt. Auf den flach gestalteten, beinahe brettartig wirkenden Hirschen sitzen ebenfalls Holzfiguren. Vom gesamten Ensemble ist nur eine einzige Figur erhalten geblieben (Abb. 213), die im Ungarischen Nationalmuseum aufbewahrt wird. Hier handelt es sich um einen der beiden Figuren, die auf den Hirschen reiten.

Bewegliche, brettartige Kutschen waren ein sehr beliebtes Reformspielzeug in Ungarn um 1900. Von Vilmos Wessely sind zahlreiche Variationen dieses Spielzeugtypus in der *Magyar Iparművészet* abgebildet worden (Abb. 214) Wesselys Kutschen werden großteils von Pferden

gezogen. Undis Spielzeug mit seinen Hirschen stellt im Vergleich dazu ein besonders phantasievolles Beispiel dieses Spielzeugtypus dar.

#### **4.3.8. Vilmos Wessely, Schaukelpferd**

Holz

Literatur: Tészabó Júlia, A gyermekjáték a 19-20. század fordulóján, Budapest 2003 S. 6; Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.

Ausstellung: Kunstgewerbliche Ausstellung in Arad 1905

Ab der Jahrhundertwende wurden Schaukelpferde, die zuvor meist mit echtem Tierfell überzogen und mit Mähne und Schweif aus Tierhaar ausgestattet waren, durch aus Holz gefertigte und stilisiert bemalte Pferde oder andere Tiere ersetzt.<sup>483</sup>

Von Wessely stammt ein solches neuartiges Schaukelpferd aus dem Jahre 1905 (Abb. 215). Das Pferd besteht aus einem halbkreisförmigen, helleren unteren Teil ohne ausgeformte Tierbeine und einem kompliziert zusammengesetzten, verschiedenfarbig gefassten oberen Teil. Diese Neuauflage eines Spielzeugklassikers ist mit einem Sattel versehen, mit dessen Hilfe man bequem reiten kann, ohne im Zuge der Bewegung Gefahr zu laufen, nach hinten zu rutschen. Am Kopf des Pferdes gibt es zudem Griffe, an denen sich das Kind festhalten kann. Besonders in der Bemalung unterscheidet sich Wesselys Spielzeug von seinen ausländischen Zeitgenossen. Die Oberfläche des Pferdes ist mit stilisierten Blumenmotiven aus der ungarischen Volkskunst bemalt. Solche Blumenmotive findet man auch auf ungarischen Stickerarbeiten, welche bis zum heutigen Tag weiter produziert werden. Wesselys Schaukelpferd spiegelt dadurch die ungarischen Stiltendenzen ab der Mitte der 1890er Jahren wider, welche die Volkskunst als wichtigste Inspirationsquelle und Orientierungspunkt für das moderne ungarische Kunsthandwerk übernommen hatten.

---

<sup>483</sup> Die Schaukelziege von Richard Kuöhl ist ein besonders kreatives Beispiel. Kind und Kunst 1905, (Band III), S. 20. Weiters existiert ein Entwurf für ein neuartiges Schaukelpferd von Paul Maienfisch mit stilisierter Bemalung. Vgl. Dekorative Kunst 1903, Band XI, S. 458., von R. Riemerschmid Vgl. Deutsche Kunst und Dekoration 1903, S. 428.

#### **4.3.9. Resümee zum Typus Holzfiguren**

Nachdem die neuartigen Baukästen um 1900 mit den wichtigsten Bauten aus der Zeit der Secession und Puppenhäuser mitsamt ihren Ausstattungen mit gleichzeitigen Interieurs und den mit ihnen verbundenen Grundsätzen des secessionistischen Gesamtkunstwerks verglichen wurden, wäre es naheliegend, auch im Fall der Reformholzfiguren Parallelen zur zeitgenössischen Skulptur und Plastik zu ziehen. Ähnlichkeiten zwischen der Wiener Skulptur zur Jahrhundertwende und zeitgenössischen Holzfiguren zu finden, scheint aber eine unmögliche Aufgabe zu sein. Die großteils naturalistischen Werke der Bildhauer dieser Zeit entsprachen eher aufgrund ihres symbolistischen Gehalts denn wegen ihres Stils den Vorstellungen der Secessionisten. So ist es leichter, in der Wiener Bauplastik um 1900 Beispiele stilisierter Figuren zu finden, wie etwa die Attikafiguren an Otto Wagners Postsparkasse von Othmar Schimkowitz um 1903-06 oder Ferdinand Andris Heiligen Michael von 1903-05, angebracht am Zacherlhaus von Jože Plečnik und ausgestellt bei der XXX. Ausstellung der Wiener Secession im Jahre 1908. Diese Figuren sind aber noch immer weit entfernt von der vereinfachten Ausführung der Holzspielzeugfiguren um 1900.

Es kann festgestellt werden, dass zur Jahrhundertwende sowohl in Wien als auch in Budapest die Spielzeugentwerfer auf frühere Figurentypen aus Berchtesgaden, dem Oberammergau, Gröden und dem Erzgebirge zurückgriffen und anhand dieser Vorbilder ihre Figuren gestalteten. Der Unterschied zwischen den Kunsttendenzen dieser zwei Großstädte der Monarchie kommt hier deutlich zum Ausdruck und es zeigte sich, dass die ungarischen Kunstgewerber sich über und durch ihre Spielsachen nicht nur formal sondern auch inhaltlich von den Wiener Zeitgenossen zu distanzieren suchten.

## 5. Resümee

Die Kunst um 1900 ist sowohl in Wien als auch in Budapest vom Bruch mit dem Alten, von der Abwendung vom Historismus gekennzeichnet. Als Folge dieses Aufbruchs in die Moderne wurde auch das Kunsthandwerk wiederbelebt und ermöglichte zur Jahrhundertwende ein neues Gesamtkunstwerk. Das Spielzeug, als Teil des täglichen Lebens, war ein erneuerungsbedürftiger Bereich dieses Gesamtkunstwerkes, und wurde durch die künstlerischen Reformen um 1900 sowohl in Wien als auch in Budapest erneuert.

Parallel zu diesen künstlerischen Erneuerungen entstanden um die Jahrhundertwende dank des beträchtlichen Engagements von Pädagogen, Philosophen, Psychologen und Ästhetikern europaweite Reformbewegungen, um die Kinderwelt neu zu gestalten. In der Folge veränderten sich die Anforderungen an das gute Spielzeug. Wiener und Budapester Kunstgewerber hatten diese neuen Richtlinien vor Augen und entwarfen ihre Spielsachen dementsprechend.

Die vorliegende Arbeit verweist auf Unterschiede zwischen Österreich und Ungarn im Bereich des Reformspielzeugs um 1900. Die Arbeiten der Wiener Künstler auf diesem Gebiet wurden damals besser veröffentlicht, als jene der ungarischen. Die größeren zeitgenössischen Zeitschriften zur europäischen angewandten Kunst, wie *Deutsche Kunst und Dekoration* oder *The Studio* publizierten mehrmals Kunstwerke der Wiener, jedoch wurden die Budapester kaum erwähnt. Ungarische Erzeugnisse – hauptsächlich nur von zwei ungarischen Kunstgewerblern – wurden in der ungarischen Zeitschrift *Magyar Iparművészet* dokumentiert. Anhand der erhaltenen Quellen kann festgestellt werden, dass sich in Wien eine größere Zahl an Künstlern mit dem Reformspielzeug auseinandergesetzt hatte, als in Ungarn. Ein weiterer Unterschied betrifft die Versuche zur Verbreitung von künstlerischem Spielzeug zwischen Österreich und Ungarn. Wenn man den zeitgenössischen Quellen Glauben schenken kann, konnte man in Ungarn künstlerisch angefertigtes Spielzeug früher industriell herstellen, was viel zu seiner Verbreitung beigetragen hat.

Ein weiteres Anliegen dieser Arbeit war es, die Beziehungen zwischen österreichischem und ungarischem Spielzeug zu rekonstruieren. Das ungarische Publikum hatte nachweisbar durch die Zeitschrift *Magyar Iparművészet* die Möglichkeit, die Wiener Erzeugnisse kennenzulernen. Als Beispiel für die Auseinandersetzung gilt weiters eine Ausstellung für das Kind im Jahr 1914 in Budapest, in deren Verlauf ungarische Künstler weitere österreichische

Spielsachen kennenlernen konnten. Ein solches Interesse seitens der österreichischen Künstler für ungarisches Spielzeug ist nicht belegt.

Spielzeug um 1900 von österreichischen und ungarischen Künstlern entsprach den zeitgenössischen Anforderungen an gutes Spielzeug. Ihr Aussehen war einfach, stilisiert, polychrom und aus Holz. Schon in der Frühphase der Wiener Secession lässt sich eine vereinfachende Tendenz feststellen, welche die Formensprache dieser Bewegung von den detailbewussten Formen von Historismus und Art Nouveau unterschied. Spielsachen von Wiener Künstlern tragen nicht nur die Merkmale dieser zeitgenössischen Wiener Tendenzen, sondern weisen auch Ähnlichkeiten mit zeitgenössischen Erzeugnissen des deutschen Sprachraumes auf.

Der neuen „österreichischen“ Formensprache, die stark von der Verwendung stereometrischer und vereinfachter geometrischer Formen geprägt war, stand ab den 1890er Jahren ein ungarischer Stil gegenüber. Die ungarischen Künstler griffen auf die ungarische Volkskunst als Hauptquelle einer neuen ungarischen Formenwelt um 1900 zurück, und versuchten ihre Spielsachen im Sinne der zeitgenössischen, ungarischen Entwicklungen zu gestalten. Die ungarischen Spielsachen sollten der damaligen ungarischen Kulturpolitik entsprechen, „die ersten Soldaten der nationalen Kunst sein“<sup>484</sup> und ungarische Charaktereigenschaften aufweisen. Die ungarischen Kunstgewerbler suchten sich über und durch ihre Spielsachen nicht nur formal sondern auch inhaltlich von den Wiener Zeitgenossen zu distanzieren und gestalteten Spielsachen mit Themen aus der ungarischen Geschichte und Volksmärchen.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass österreichische und ungarische Künstler zwar bezüglich der Theorien zur Erneuerung der Kinderwelt Übereinstimmungen aufwiesen – das von ihnen entworfene Spielzeug stand im krassen Gegensatz zu den früheren Spielsachen und lehnte die Traditionen und Vorgaben aus der Zeit des Historismus ab – doch verfolgten sie in der Praxis unterschiedliche Wege.

---

<sup>484</sup> Vgl. Czako 1904, S. 125f.

## **Abstract**

Das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung des österreichischen und ungarischen Spielzeugs um 1900. Man findet nur vereinzelt in diversen Publikationen Informationen über Spielzeug in der Donaumonarchie zur Jahrhundertwende. Die kleineren Kunstwerke wurden oft nur kurz erwähnt und nicht näher beleuchtet. In dieser Arbeit werden Informationen und Quellen gesammelt, um ein komplexes Bild schaffen zu können und danach einen gattungs- und themenbezogenen Katalog aufzustellen. In diesem Katalog können mangels Quellen nicht alle Künstler und Spielsachen behandelt werden.

Nach dem ersten großen Teil, der sich der Erfassung der vorhandenen Werke widmet, folgt eine Auseinandersetzung mit dieser Sammlung. Wo es nicht möglich ist, innerhalb des künstlerischen Gesamtwerks eines Künstlers zwischen Spielzeug und seinen anderen Werken Parallelen zu ziehen, wird versucht, Vergleichsbeispiele aus der Spielzeuglandschaft um 1900 anzuführen.

Meine Recherchen basieren hauptsächlich auf den damaligen kunstgewerblichen Fachzeitschriften, Katalogen und Künstlermonografien. Daneben konnte ich mit diversen Museen, Galerien, Kunsthändlern und Sammlern in Kontakt treten, die es mir ermöglichten, einige Werke im Original zu sehen. Auch Versteigerungen in Auktionshäusern wurde Aufmerksamkeit geschenkt, bei denen immer wieder Spielsachen der Zeit um 1900 auftauchen. Diese Arbeit verfügt über einen hauptsächlich kunsthistorischen Schwerpunkt, aber auch historische, soziologische und pädagogische Aspekte bleiben nicht unbeachtet.

The main objective of this thesis is the analysis of Austrian and Hungarian toys around 1900. Informations about toys of the Danube Monarchy, produced around the turn of the century, are scarcely available and can be found only in some publications. Small works of art were often merely mentioned and not analysed thoroughly. In this thesis, information and sources were collected, to create a complex image, and subsequently, to establish a genre and topic related catalogue. On account of the scarce sources, it is not possible to cover all artists and toys in this catalogue.

The first ample part dedicates itself to the gathering of the available arts of work. Thereafter, the second part investigates the gathered collection. If within the complete artistic works of an artist, it is not possible to draw parallels between a toy and his other works of art, in this case examples are provided of other toys produced around 1900.



My research is based mainly on former arts and crafts professional magazines, catalogues and artists monographs. Moreover, I was able to contact various museums, galleries, arts dealers and art collectors, who provided the possibility to see some of the original arts of work. Furthermore, auctions and auction houses were examined as well, since toys of the time around 1900 are constantly reappearing at these places. This thesis is focused mainly on the history of art, however, historic, sociologic and educational aspects were not disregarded.

## **Bibliographie**

### **Bálint 1913**

Lajos Bálint, Az iparművészeti társulat kettős kiállítása, in: Magyar Iparművészet, XVI. Évfolyam, Budapest 1913, S. 7-8.

### **Baudelaire 1983**

Charles Baudelaire, Die Moral des Spielzeugs, in: Friedhelm Kemp und Claude Pichois [Hrsg.], Charles Baudelaire. Sämtliche Werke. Briefe in acht Bänden, Band 2, München [u.a.] 1983, S. 196-203.

### **Birke 1983**

Veronika Birke, Josef Danhauser (1805 - 1845). Gemälde und Zeichnungen, Graphische Sammlung Albertina, 9. März - 8. Mai 1983, Wien 1983.

### **Bisanz 1985**

Hans Bisanz, Ornament und Askese. Wiener Stilkunst. Schiele. Kokoschka, in: Alfred Pfabigan [Hrsg.], Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 130-141.

### **Bisanz 1988**

Hans Bisanz, Josef Danhauser. Das Kind und seine Welt, in: Tino Erben [Hrsg.], Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, im Künstlerhaus, Karlsplatz 5, 17. Dez. 1987 bis 12. Juni 1988], Wien [u.a.] 1988, S. 181, Kat. Nr. 5/1/10.

### **Bisanz-Prakken 2002**

Marian Bisanz-Prakken, Wien um 1900. Zeichnung und Druckgrafik, in: Gerbert Frodl [Hrsg.], Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, München [u.a.] 2002, S. 406 – 431.

**Bredt 1903**

E. W. Bredt, Künstlerische Holzspielsachen, Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XI, München 1903, S. 454-460.

**Bruckmüller 1985**

Ernst Bruckmüller, Sozialgeschichte Österreichs, Wien 1985.

**Bubriski 1984**

Wanda A. Bubriski, Franz Cizek. Ein Pionier der Kunsterziehung, in: Robert Waissenberger [Hrsg.], Wien 1870 – 1930. Traum und Wirklichkeit, Wien [u. a.] 1984, S. 161-167.

**Bühler 1930**

Karl Bühler, Die geistige Entwicklung des Kindes, Jena 1930.

**Dvorak 1985**

Josef Dvorak, Die Revolution auf der Couch. Psychoanalyse und Jugendstil, in: Maria Marchetti [Hrsg.], Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985, S. 427-435.

**Csorba 2011**

Csilla E. Csorba [Hrsg.], Wien - Mantel der Träume. Ungarische Schriftsteller erleben Wien. 1873 – 1936, Budapest, Literaturmuseum Petőfi, 18. Oktober 2010 - 10. Februar 2011; Wien, Österreichisches Theatermuseum, 2. März 2011 - 2. Mai 2011; Budapest, Literaturmuseum Petőfi, 2011.

**Czakó 1901**

Elemér Czakó, A bécsi Szecesszió kiállítása, in: Magyar Iparművészet, IV. Évfolyam, Budapest 1901, S.40-41.

**Czakó 1904**

Elemér Czakó, A gyermekjátékokról, in: Magyar Iparművészet, VII. Évfolyam, Budapest 1904. S. 125-129.

**Czakó 1905**

Elemér Czakó, Iparművészeti kiállítás Aradon, in: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 209-221.

**Éber 1905**

László Éber, A karácsonyi kiállítás, in: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905. S. 1-24.

**Fahr-Becker 2003**

Gabriele Fahr-Becker, Wiener Werkstätte 1903-1932, Köln [u. a.] 2003.

**Fenz 1976**

Werner Fenz, Kolo Moser. Internationaler Jugendstil und Wiener Secession, Salzburg 1976.

**Fenz 1984**

Werner Fenz, Koloman Moser. Graphik, Kunstgewerbe, Malerei, Salzburg [u. a.] 1984.

**Feuchtmüller 1973**

Rupert Feuchtmüller, Kunst in Österreich. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Wien [u.a.] 1973.

**Fliedl 1986**

Gottfried Fliedl, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule. 1867 – 1918, Salzburg [u. a.] 1986.

**Flögl 1929**

Mathilde Flögl, Die Wiener Werkstätte 1903-1928. Modernes Kunstgewerbe und sein Weg, Wien 1929.

**Franz 2007**

Rainald Franz, Flächenmuster Kolo Mosers am Beispiel des Mappenwerks „Die Quelle“ und seiner Arbeiten als Entwerfer für die Firma Backhausen, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 142-152.

**Freud 1940**

Sigmund Freud, Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, in: Anna Freud [u. a. Hrsg.], Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Chronologisch geordnet, Band VI, London 1940.

**Freud 1940**

Sigmund Freud, Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, in: Anna Freud [u. a. Hrsg.], Sigmund Freud, Gesammelte Werke, Band XV, London 1940.

**Frodl 2002**

Gerbert Frodl, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, in: Gerbert Frodl [Hrsg.], Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, München [u.a.] 2002, S. 13-20.

**Frodl 2002**

Gerbert Frodl, Biedermeier, in: Gerbert Frodl [Hrsg.], Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, München [u.a.] 2002, S. 272 – 295.

**Frodl 2002**

Gerbert Frodl, Das Ende des Historismus und die Gründung der Secession, in: Gerbert Frodl [Hrsg.], Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, München [u.a.] 2002, S. 325-331.

**Fronek 2011**

Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011.

**Gellér 1994**

Katalin Gellér, Katalin Keserü [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep, Budapest 1994.

**Gellér 1996**

Katalin Gellér, Undi Mariska, in: Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], Undi Mariska gyűjteményes kiállítása a Gödöllői Városi Múzeumban, Gödöllő 1996, S. 3-18.

**Gellér 2003**

Katalin Gellér, Újítás és tradícióvállalás, in: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 5-26.

**Grosen 1985**

Peter Grosen, Josef Hoffmann. Zur Modernität eines konservativen Baumeisters, in: Alfred Pfabigan [Hrsg.], Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 69-93.

**Györgyi 1906**

Kálmán Györgyi, Az iparművészet a milánói világkiállításon, in: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 163-219.

**Haider 1996**

Edit Haider, Játékgyűjtemény. A Magyar Nemzeti Múzeum anyagából, in: Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], Undi Mariska gyűjteményes kiállítása a Gödöllői Városi Múzeumban, Gödöllő 1996, S. 27-29.

**Hansen 1984**

Traude Hansen, Arche Noah; Die Nibelungen; Puppenhaus; Spielzeug, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 13-49.

**Hansen 1987**

Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987.

**Hevesi 1909**

Ludwig Hevesi, Altkunst – Neukunst, Wien 1894 – 1908, Wien 1909.

**Hevesi 1984**

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 - Juni 1905). Kritik - Polemik – Chronik, Klagenfurt 1984.

**Herrmann 1992**

Ulrich Herrmann, Die „Majestät des Kindes“ - Ellen Keys polemische Provokation, in: Ellen Key, Das Jahrhundert des Kindes. Studien, Weinheim [u.a.] 1992, S. 253-264.

**Hillers 1993**

Ayla Hillers, Koloman Moser. "Wohnungseinrichtung für ein junges Paar" 1904 (Wohnung Dr. Hötzl), Salzburg 1993.

**Hoffmann 1982**

Erika Hoffmann [Hrsg.], Friedrich Fröbel. Ausgewählte Schriften, Band IV, Die Spielgaben, Stuttgart 1982.

**Horváth 2003**

Hilda Horváth, A karácsonyi kiállításoktól a Kohner-kollekcióig. A gödöllőiek műveinek bekerülése az Iparművészeti Múzeumba, in: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Óri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003. S. 123-128.

**Horváth 2004**

Hilda Horváth, Kapcsolódás Bécshez, a Wiener Werkstättehez a XX. század elején a magyar művészetben, in: Sándor Bodó [Hrsg.], Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873-1920). Klimt, Schiele, Kokoschka és a dualizmus művészete című kiállítás tanulmánykötete, Budapest 2004, S. 193 - 202.

**Jirásek 2008**

Pavel Jirásek, Künstlerisches Spielzeug, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, 364-371.

**Kallir 1986**

Jane Kallir, Viennese design and the Wiener Werkstätte, New York 1986.

**Kalmár 2006**

Ágnes Kalmár, Játéktervezés és népművészet a 20. század első évtizedeiben, in: Cecília Óri-Nagy [Hrsg.], A népművészet a 19-20. század fordulójának művészetében és a Gödöllői Művésztelepen. Tudományos konferencia a Gödöllői Városi Múzeumban 2004. június 10-11, Gödöllő 2006, S. 96-110.

**Kaut 1961**

Hubert Kaut, Alt-Wiener Spielzeugschachtel. Wiener Kinderspielzeug aus drei Jahrhunderten, Wien 1961.

**Key 1992**

Ellen Key, Das Jahrhundert des Kindes. Studien, Weinheim [u.a.] 1992.

**Klein-Primavesi 2006**

Claudia Klein-Primavesi, Die Familie Primavesi. Kunst und Mode. Der Wiener Werkstätte, Wien 2006.

**Koch 1904-1905**

Alexander Koch, Die Kunst im Leben des Kindes. Ein Aufruf an Eltern, Erzieher und Kunstfreude, in: Kind und Kunst. Illustrierte Monatschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt, Oktober 1904 - September 1905, S. I-IV.



**Koenigsmarková 2011**

Helena Koenigsmarková, Spielsachen, in: Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011, S. 125-168.

**Koller 1985**

Gabriele Koller, Das Elend und der Schein. Wiener Gesellschaft um 1900, in: Maria Marchetti [Hrsg.], Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985, S. 477-484.

**Koós 1965**

Judith Koós, Parallelerscheinungen in der Tätigkeit der Wiener Werkstätte und der Budapester Werkstatt (Budapesti Műhely), in: Iparművészeti Múzeum Évkönyvei, VII, Budapest 1965, S. 59-82.

**Krapf 1988**

Michael Krapf, Das moralisierende Element im Wiener Sittenbild, in: Tino Erben [Hrsg.], Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, im Künstlerhaus, Karlsplatz 5, 17. Dez. 1987 bis 12. Juni 1988], Wien 1988 S. 148-156.

**Lange 1904-1905**

Konrad Lange, Kunst und Spiel in ihrer erzieherischen Bedeutung, in: Kind und Kunst, illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt 1904-1905, S. 1-11.

**Langer-Ostrawsky 1988**

Gertude Langer-Ostrawsky, Erziehung und Schule. (Biedermeier und Vormärz), in: Tino Erben [Hrsg.], Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, im Künstlerhaus, Karlsplatz 5, 17. Dez. 1987 bis 12. Juni 1988], Wien [u.a.] 1988, S. 568-572.

**Lázár 1912**

Béla Lázár, A művészi játékszer, in : A Lakás. Interieur művészeti képes folyóirat, II. Évfolyam, 3. szám, Budapest 1912, március-április, S. 6-8.

**Leinweber 1999**

Ulf Leinweber, Baukästen! Technisches Spielzeug vom Biedermeier bis zur Jahrtausendwende, Kassel 1999.

**Leisching 1905**

Julius Leisching, Künstlerisches Spielzeug, in: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905, S. 225-229.

**Leopold-Löwenthal 1985**

Harald Leopold Löwenthal, Die Traumdeutung. Wien 1900, in: Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985, S. 242-247.

**Levetus 1906**

A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38, London 1906, S. 213-219.

**Levetus 1910**

A. S. Levetus, Studio-Talk, Vienna, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 48, London 1910, S. 324-329.

**Lichtwark 1902**

Alfred Lichtwark, Drei Programme, Berlin 1902.

**Looschen 1904-1905**

Hans Looschen, Primitive Kunst aus der Kindheit der Völker, in: Kind und Kunst, illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt 1904-1905, S. 166-168.

**Lux 1909**

Joseph Aug. Lux., Kunstschau – Wien 1908, in: Alexander Koch [Hrsg.], Deutsche Kunst und Dekoration, Band XXIII, Darmstadt 1909, S. 33-61.

**Lyka 1904**

Károly Lyka, A karácsonyi kiállítás, in: Magyar Iparművészet, VII. Évfolyam, Budapest 1904, S.1 -24.

**Marchetti 1985**

Maria Marchetti, Das Kunsthandwerk in der Ära des Gesamtkunstwerkes, in: Maria Marchetti [Hrsg.], Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985, S. XII.-XVII.

**Melani 1906**

Alfredo Melani, Hungarian Art at the Milan Exhibition, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38, London 1906, S. 300-309.

**Mezei 1974**

Ottó Mezei, „Magyar Werkbund” – vagy „Budapesti Műhely”, in: Ipari Művészet 74/4, Budapest 1974, S. 19-20.

**Michitsch 1993**

Elisabeth J. Michitsch. Frauen - Kunst – Kunsthandwerk. Künstlerinnen in der Wiener Werkstätte, Wien 1993.

**Moser 1998**

Koloman Moser, Turn-of-the-century Viennese patterns and designs, Mineola, N. Y. 1998.

**Mrazek 1985**

Wilhelm Mrazek, Die Zentren des Jugendstils in Wien um 1900: Secession, Klimt-Gruppe und Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Maria Marchetti [Hrsg.], Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985, S. 195-198.

**Muthesius 1908**

Hermann Muthesius, Kunst und Kultur. Hermann Muthesius über Wiener Kunst, in: Wiener Allgemeine Zeitung, Wien 19. 09. 1908.

**Münz 1964**

Ludwig Münz. Der Architekt Adolf Loos. Darstellung seines Schaffens nach Werkgruppen, Wien [u.a.] 1964.

**Nádai 1914**

Pál Nádai, Gyermekművészet, in: Kamill Fittler [Hrsg.], Magyar Iparművészet, XVII. Évfolyam, Budapest 1914, S. 237-240.

**Oberhuber & Hummel 1979**

Oswald Oberhuber, Julius Hummel, Koloman Moser. 1868 – 1918, Wien 1979.

**Ottillinger 2002**

Eva B. Ottillinger, Das österreichische Kunstgewerbe – Entwicklungstendenzen und Rahmenbedingungen, in: Gerbert Frodl [Hrsg.], Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, München [u.a.] 2002, S. 542 – 549.

**Pensee 1985**

Jutta Pensee, Die Wiener Weltausstellung von 1873, in: Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985. S. 62-67.

**Pichler 2007**

Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 232-239.

**Plesznivy 2003**

Edit Plesznivy, A KÉVE művésztársulat és a Gödöllői Művészetelep kapcsolata, in: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művészetelep 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 180-186.

**Plesznivy 2004**

Edit Plesznivy, Bécsi kapcsolatok egy magyar művésztársulatnál. A KÉVE, in: Sándor Bodó [Hrsg.], Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873-1920). Klimt, Schiele, Kokoschka és a dualizmus művészete című kiállítás tanulmánykötete, Budapest 2004, S. 433- 443.

**Reiterer 2002**

Gabriele Reiterer, Architektur. Von 1890 bis zum Ende des Ersten Weltkriegs, in: Wieland Schmied [Hrsg.], Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, München [u. a.] 2002, S. 417-427.

**Rennhofer 2002**

Maria Rennhofer, Koloman Moser. Leben und Werk. 1868 – 1918, Wien 2002.

**Révész 2003**

Emese Révész, Művészeti nevelés a Gödöllői Művésztelep mestereinek elméletben és gyakorlatában, in: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 161-171.

**Ridovics 2002**

Anna Ridovics, A Játékgyűjtemény, in: János Pintér [Hrsg.], A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei, Budapest 2002.

**Roessler 1946**

Arthur Roessler, Josef Danhauser [Gedenkausgabe zur 100. Wiederkehr des Todestages], Wien 1946.

**Roh 1958**

Juliane Roh, Altes Spielzeug auf das Schönste gemacht, München 1958.

**Sáfrány 2003**

Zsuzsa Sáfrány, „A matyóviselet dekoratív szépségéről“. Juhász Árpád rajzai és festményei a Néprajzi Múzeumban, in: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 150-153.

### **Sármány-Parsons 2011**

Iлона Sármány-Parsons, Symbiose und Distanz. Beziehungen zwischen Ungarn und Österreich in der bildenden Kunst zur Zeit des Dualismus, in: Csilla E. Csorba [Hrsg.], Wien - Mantel der Träume. Ungarische Schriftsteller erleben Wien. 1873 – 1936, Budapest, Literaturmuseum Petőfi, 18. Oktober 2010 - 10. Februar 2011; Wien, Österreichisches Theatermuseum, 2. März 2011 - 2. Mai 2011; Budapest, Literaturmuseum Petőfi, 2011, S. 75-94.

### **Schmied 2002**

Wieland Schmied, Einleitung, in: Wieland Schmied [Hrsg.], Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, München [u. a.] 2002, S. 17-37.

### **Schmuttermeier 1985**

Elisabeth Schmuttermeier, Die Wiener Werkstätte, in: Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985, S. 336-340.

### **Schneider 2007**

Dunja Schneider, Kolo Mosers Entwürfe für die Heilig-Geist-Kirche in Düsseldorf, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 266-273.

### **Schorske 1985**

Carl E. Schorske, Österreichs ästhetische Kultur 1870-1914. Betrachtung eines Historikers, in: Tino Erben [Hrsg.], Ausstellung Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985. S. 12-25.

### **Schweiger 1982**

Werner J. Schweiger, Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk 1903-1932, Wien 1982.

**Schweiger 1990**

Werner J. Schweiger, Meisterwerke der Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk, Wien 1990.

**Sediánszky 2002**

János Sediánszky, A fajátékok története. Beszélgetés Matúz Edittel, a kiállítás rendezőjével, in: Magyar Iparművészet, Budapest 2002, S. 31-33.

**Seipel 2003**

Wilfried Seipel [Hrsg.], Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Collegium Hungaricum, Kunsthistorisches Museum, 10. Februar bis 22. April 2003, Wien, Kunsthistorisches Museum [u.a.], 2003.

**Sekler 1982**

Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann, Das architektonische Werk, Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg [u. a. ] 1982.

**Servaes 1908**

Franz Servaes, Die Kunst für das Kind auf der Wiener Kunstschau, in: Kind und Kunst, Jahrgang III, Heft 2, Darmstadt 1908.

**Shedel 1985**

James Shedel, Variationen zum Thema Ornament. Kunst und das Problem des Wandels im Österreich der Jahrhundertwende, in: Alfred Pfabigan [Hrsg.], Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende, Wien 1985, S. 93-109.

**Spiel 1988**

Hilde Spiel, Glanz und Untergang. Wien 1866-1938, Wien 1988.

**Spielmann 1979**

Heinz Spielmann, Die Jugendstilsammlung, I. Katalog, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1979.

**Steiger 2004**

Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004.

**Stöhr 1902**

Ernst Stöhr, Unsere XIV. Ausstellung, in: Vereinigung Bildender Künstler, Wiener Secession. Klinger – Beethoven. XIV. Ausstellung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs, Secession Wien, April - Juni 1902, Wien 1902.

**Szabó 2003**

Krisztina Anna Szabó, „Az egészsélet szigete.“ Életmód és mentalitás a Gödöllői Művésztelepen, in: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Őri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 41-50.

**Telkamp 2001**

Maike Telkamp, Japonismus im Werk Koloman Mosers, Wien 2001.

**Tészabó 2003**

Júlia Tészabó, A gyermekjáték a 19-20. század fordulóján, Budapest 2003.

**Völker 2002**

Angela Völker, Kunsthandwerk und Design. Von der Wiener Werkstätte bis heute, in: Wieland Schmied [Hrsg.], Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, München [u. a.] 2002, S. 489-528.

**Wagner 1896**

Otto Wagner, Moderne Architektur. Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete, Wien 1896.

**Waissenberger 1985**

Robert Waissenberger, Zwischen Traum und Wirklichkeit, in: Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985. S. 26-35.



### **Waissenberger 1985**

Robert Waissenberger, Die „Heroischen Jahren“ der Secession, in: Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985. S. 464-471.

### **Wolffheim & Biermann 1977**

Nelly Wolffheim [Hrsg.], Freud zur Kinderpsychologie. Aus dem Schrifttum von Sigmund Freud, München [u. a.] 1977.

### **Zetter**

Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984.

### **Zuckermandl 1904**

Berta Zuckermandl, Kolo Moser, in: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XII, München 1904, S. 329-354.

### **Monogrammisten**

#### **A. J. 1905**

A. J., Neue Spielsachen, in: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 99-107.

#### **C.A.S. 1906**

C.A.S., Studio-Talk, Vienne, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 37, London 1906, S. 153-179.

#### **D.R. 1906**

D.R., Etwas über Kinder-Zimmer, in: Innen- Dekoration. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Darmstadt 1906, S. 200-203.

**J.T. 1911**

J.T., in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 51, London 1911, S. 142-152.

**K.H.O. 1904**

K.H.O., Unser Wettbewerb um „Entwürfe zu einem Kinder-Schlafzimmer“, in: Innendekoration. Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Darmstadt 1904, S. 227-235.

**V.H. 1908**

V.H., Studio-Talk. Vienna, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art. Volume 44, London 1908, S. 283-316.

**Ausstellungskataloge****Ausst. Kat. Kaiserlich-königliches Österreichisches Museum für Kunst und Industrie 1901**

Kaiserlich-königliches Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Führer durch die Ausstellung der Arbeiten der Wiener Kunstgewerbeschule, Wien 1901.

**Ausst. Kat. Die Kinderwelt 1904**

Internationale wissenschaftliche und gewerbliche Ausstellung "Die Kinderwelt", St. Petersburg 1903-1904, Spezialkatalog der österreichischen Abteilung Wien 1904.

**Ausst. Kat. Exposition Internationale de Milan de 1906**

Exposition Internationale de Milan de 1906, Hongrie, Ministère royal hongrois du Commerce, Exposition des écoles nationales d'enseignement industriel, Budapest 1906.

**Ausst. Kat. Traum und Wirklichkeit 1985**

Tino Erben [Hrsg.], Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz im Künstlerhaus, 28. März bis 6. Oktober 1985], Wien 1985.

**Ausst. Kat. Bürgersinn und Aufbegehren 1988**

Tino Erben [Hrsg.], Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, im Künstlerhaus, Karlsplatz 5, 17. Dez. 1987 bis 12. Juni 1988], Wien [u.a.] 1988.

**Ausst. Kat. Zeit des Aufbruchs 2003**

Wilfried Seipel [Hrsg.], Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien in Zusammenarbeit mit dem Collegium Hungaricum, Kunsthistorisches Museum, 10. Februar bis 22. April 2003, Wien, Kunsthistorisches Museum [u.a.], 2003.

**Ausst. Kat. Az áttörés kora 2004**

Bodó Sándor [Hrsg.], Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873-1920). Klimt, Schiele, Kokoschka és a dualizmus művészete című kiállítás tanulmánykötete, Budapest 2004.

**Ausst. Kat. Koloman Moser 2007**

Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007.

**Ausst. Kat. Gustav Klimt und die Kunstschau 1908 2008**

Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008.

**Ausst. Kat. Wien - Mantel der Träume 2011**

Csilla E. Csorba [Hrsg.], Wien - Mantel der Träume. Ungarische Schriftsteller erleben Wien. 1873 – 1936, Budapest, Literaturmuseum Petőfi, 18. Oktober 2010 - 10. Februar 2011; Wien, Österreichisches Theatermuseum, 2. März 2011 - 2. Mai 2011; Budapest, Literaturmuseum Petőfi, 2011.

## Zeitschriften

### **Dekorative Kunst 1903**

Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XI, München 1903.

### **Dekorative Kunst 1904**

Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XII, München 1904.

### **Deutsche Kunst und Dekoration 1903-1904**

Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XIII, Darmstadt, Oktober 1903-März 1904.

### **Deutsche Kunst und Dekoration 1905-1906**

Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XVII, Darmstadt Oktober 1905 – März 1906.

### **Deutsche Kunst und Dekoration 1909**

Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXIII, Darmstadt 1909.

### **Innen-Dekoration 1921**

Illustrierte kunstgewerbliche Zeitschrift für Innendekoration, Darmstadt 1921.

### **KÉVE Kalendárium III 1911**

KÉVE Kalendárium III, Budapest 1911.

### **Kind und Kunst 1904-1905**

Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt 1904-1905.

### **Kind und Kunst 1905a**

Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905.

**Kind und Kunst 1905b**

Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905.

**Kunst und Kunsthandwerk 1907**

Kunst und Kunsthandwerk, Jahrgang X, Wien 1907.

**Magyar Iparművészet 1901**

Magyar Iparművészet, IV. Évfolyam, Budapest 1901,.

**Magyar Iparművészet 1902**

Magyar Iparművészet, V. Évfolyam, Budapest 1902.

**Magyar Iparművészet 1904**

Magyar Iparművészet, VII. Évfolyam Budapest 1904.

**Magyar Iparművészet 1905**

Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905.

**Magyar Iparművészet 1906**

Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906.

**Magyar Iparművészet 1907**

Magyar Iparművészet, X. Évfolyam, Budapest 1907.

**Magyar Iparművészet 1908**

Magyar Iparművészet, XI. Évfolyam, Budapest 1908.

**Magyar Iparművészet 1914**

Magyar Iparművészet, XVII. Évfolyam, Budapest 1914.

**The Studio 1911**

The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 49, London 1911.

## Abbildungsnachweis

Abb. 1: Tino Erben [Hrsg.], Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien, 1815 – 1848, [Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Karlsplatz, im Künstlerhaus, Karlsplatz 5, 17. Dez. 1987 bis 12. Juni 1988], Wien [u.a.] 1988, S. 182, Kat. Nr. 5/1/10.

Abb. 2: Jane Kallir, Viennese design and the Wiener Werkstätte, New York 1986, S. 111.

Abb. 3: Juliane Roh, Altes Spielzeug auf das Schönste gemacht, München 1958, S. 46.

Abb. 4: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 44.

Abb. 5: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 38.

Abb. 6: Juliane Roh, Altes Spielzeug auf das Schönste gemacht, München 1958, S. 17.

Abb. 7: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 33.

Abb. 8: A. S. Levetus, Studio-Talk, Vienna, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 48, London 1910, S. 326.

Abb. 9: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38, London 1906, S. 217.

Abb. 10: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 50.

Abb. 11: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38, London 1906, S. 214.

Abb. 12: Juliane Roh, Altes Spielzeug auf das Schönste gemacht, München 1958, S. 66.

Abb. 13: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 136.

Abb. 14: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 137.

Abb. 15: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 138.

Abb. 16: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 139.

Abb. 17: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 128.

Abb. 18: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 128.

Abb. 19: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 127.

Abb. 20: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S.140.

Abb. 21: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S.141.

Abb. 22: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 148.

Abb. 23: Jane Kallir, Viennese design and the Wiener Werkstätte, New York 1986, S. 111.

Abb. 24: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 147.

Abb. 25: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 147.

Abb. 26: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 129.

Abb. 27: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 130.

Abb. 28: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 131.

Abb. 29: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 148.

Abb. 30: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 142.

Abb. 31: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 142.

Abb. 32: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 140.

Abb. 33: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 140.

Abb. 34: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 141.

Abb. 35: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 141.

Abb. 36: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 149.

Abb. 37: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 149.

Abb. 38: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 149.

Abb. 39: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 135.

Abb. 40: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXIII, Darmstadt 1909, S. 211.

Abb. 41: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 233.

Abb. 42: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 234.

Abb. 43: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 234.

Abb. 44: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 235.

Abb. 45: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 159.

Abb. 46: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 44.

Abb. 47: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 45.

Abb. 48: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXII, Darmstadt 1908, S. 82.



Abb. 49: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXII, Darmstadt 1908, S. 82.

Abb. 50: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXII, Darmstadt 1908, S. 83.

Abb. 51: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXII, Darmstadt 1908, S. 83.

Abb. 52: Pavel Jirásek, Künstlerisches Spielzeug, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 368.

Abb. 53: Heinz Spielmann, Die Jugendstillsammlung, I. Katalog, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1979, S. 258.

Abb. 54: Gerhard Tötschinger, Altes Spielzeug. Klassiker aus Kindheitstagen, Wien [u.a.] 1998, S. 17.

Abb. 55: Werner J. Schweiger, Meisterwerke der Wiener Werkstätte. Kunst und Handwerk, Wien 1990, S. 74.

Abb. 56: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 54.

Abb. 57: Im Kinsky Kunstauktionen GmbH, 71. Kunstauktion am 03. 12. 2008, Kat. Nr. 539.

Abb. 58: Max Eisler, Dagobert Peche, Wien 1925, S. 79.

Abb. 59: Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910 – 1932, Wien 2004, Abb. 274.

Abb. 60: Angela Völker, Die Stoffe der Wiener Werkstätte 1910 – 1932, Wien 2004, Abb. 275.

Abb. 61: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XII, München 1904, S. 32.

Abb. 62: Dekorative Kunst. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XII, München 1904, S. 32.

Abb. 63: Im Kinsky Kunstauktionen GmbH, 82. Kunstauktion am 01. 12. 2010, Kat. Nr. 408.

Abb. 64: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 214.

- Abb. 65: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 38 London 1906, S. 215.
- Abb. 66: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 38 London 1906, S. 218.
- Abb. 67: Im Kinsky Kunstauktionen GmbH, 71. Kunstauktion am 03.12.2008, Kat. Nr. 535.
- Abb. 68: Traude Hansen, Ferdinand Andri, in: Christa Zetter [Hrsg.], *Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900*, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 45.
- Abb. 69: Gerhard Tötschinger, *Altes Spielzeug. Klassiker aus Kindheitstagen*, Wien [u.a.] 1998, S. 50.
- Abb. 70: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], *Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden*, München [u. a.] 2004, S. 158.
- Abb. 71: Gerhard Tötschinger, *Altes Spielzeug. Klassiker aus Kindheitstagen*, Wien [u.a.] 1998, S. 50.
- Abb. 72: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 67.
- Abb. 73: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 66.
- Abb. 74: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 36.
- Abb. 75: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 35.
- Abb. 76: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 53.
- Abb. 77: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 34.
- Abb. 78: Traude Hansen, *Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900*. Wien 1987, S. 70.
- Abb. 79: A. S. Levetus, *Studio-Talk, Vienna*, in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 48, London 1910, S. 324.
- Abb. 80: A. S. Levetus, *Studio-Talk, Vienna*, in: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 48 London 1910, S. 324.
- Abb. 81: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 49, London 1911, S. 147.
- Abb. 82: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 49 London 1911, S. 147.
- Abb. 83: *The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art*, Volume 49 London 1911, S. 148.

Abb. 84: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 370.

Abb. 85: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 49 London 1911, S. 147.

Abb. 86: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 33.

Abb. 87: Traude Hansen, Arche Noah, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 17.

Abb. 88: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 214.

Abb. 89: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 216.

Abb. 90: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 216.

Abb. 91: Dekorative Kunst 1904. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XIV, München 1906, S. 135.

Abb. 92: Dekorative Kunst 1904. Illustrierte Zeitschrift für angewandte Kunst, Band XIV, München 1906, S. 135.

Abb. 93: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Oktober 1904-September 1905, S. 230.

Abb. 94: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated magazine of fine and applied art, Volume 38 London 1906, S. 217.

Abb. 95: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 218.

Abb. 96: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 215.

Abb. 97: A. S. Levetus, Modern Viennese Toys, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38 London 1906, S. 217.

Abb. 98: Helena Koenigsmarková, Spielsachen, in: Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011, S. 144 bzw. 143.

Abb. 99: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 130 bzw. 131.

- Abb. 100: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S.132 bzw. 133.
- Abb. 101: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 132.
- Abb. 102: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 134.
- Abb. 103: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S.133 bzw. Helena Koenigsmarková, Spielsachen, in: Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011, S. 138.
- Abb. 104: A. S. Levetus, Studio-Talk, Vienna, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 48 London 1910, S. 326.
- Abb. 105: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 161.
- Abb. 106: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 162.
- Abb. 107: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 39.
- Abb. 108: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 38.
- Abb. 109: Traude Hansen, Puppenhaus, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 38.
- Abb. 110: Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur und Raumkunst, Jahrgang 7, Volume 9, Stuttgart 1908, S. 384.
- Abb. 111: Abb. 98: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 46, London 1908, S. 312 bzw. Helena Koenigsmarková, Spielsachen, in: Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011, S. 138.
- Abb. 112: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 23.
- Abb. 113: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 24.
- Abb. 114: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 48.
- Abb. 115: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 48.
- Abb. 116: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 49.
- Abb. 117: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 49.
- Abb. 118: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 50.
- Abb. 119: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 50.

- Abb. 120: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 50.
- Abb. 121: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 51.
- Abb. 122: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 68.
- Abb. 123: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.
- Abb. 124: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.
- Abb. 125: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.
- Abb. 126: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 9.
- Abb. 127: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 9.
- Abb. 128: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905, S. 289.
- Abb. 129: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905, S. 364.
- Abb. 130: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905, S. 365.
- Abb. 131: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 199.
- Abb. 132: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 200.
- Abb. 133: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 208.
- Abb. 134: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 208.
- Abb. 135: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 211.
- Abb. 136: Magyar Iparművészet, X. Évfolyam, Budapest 1907, S. 32.
- Abb. 137: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Óri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 150.
- Abb. 138: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Óri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 360.
- Abb. 139: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Óri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 361.
- Abb. 140: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905, S. 286.
- Abb. 141: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band II, Darmstadt 1905, S. 288.
- Abb. 142: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt, 1904/1905. S. 156.
- Abb. 143: Katalin Gellér, Katalin Keserü [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep, Budapest 1994, S. 186.

Abb. 144: Gerhart Bruckmann, 125 Jahre Anker-Steinbaukasten, Sonderausstellung im Stadtmuseum Traiskirchen, [ab März 2006] Traiskirchen 2006, o. S.

Abb. 145: <http://de.wikipedia.org/wiki/F%C3%BCnfhaus> (Zugriff 23.09.2011)

Abb 146: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 129.

Abb. 147: Wieland Schmied [Hrsg.], Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, München [u. a.] 2002, S. 19.

Abb. 148: Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann, Das architektonische Werk, Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg [u. a. ] 1982, S. 67.

Abb. 149: Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 102.

Abb. 150: Annette Noschka, Günter Knerr, Bauklötze staunen. Zweihundert Jahre Geschichte der Baukästen, [Ausstellung], Deutsches Museum, München 1986, Tafel 12.

Abb. 151: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 179.

Abb. 152: Maria Rennhofer, Koloman Moser. Leben und Werk. 1868 – 1918, Wien 2002, S. 168.

Abb. 153: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 215.

Abb. 154: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 130.

Abb. 155: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 131.

Abb. 156: Kind und Kunst 1904-1905. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt 1904-1905, S. 171.

Abb.157:

[http://dip.mak.at/detail\\_product.php?search=%2Fsearchresult\\_product.php%3Fmenu\\_mode%3Dsimple%26amp%3Bstyle%3Dimage%26amp%3Bpage\\_nr%3D471&object\\_id=7942&style=image](http://dip.mak.at/detail_product.php?search=%2Fsearchresult_product.php%3Fmenu_mode%3Dsimple%26amp%3Bstyle%3Dimage%26amp%3Bpage_nr%3D471&object_id=7942&style=image) (Zugriff 23.09.2011)

Abb. 158: Werner Fenz, Kolo Moser. Internationaler Jugendstil und Wiener Secession, Salzburg 1976, S. 97.

Abb. 159: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 181.

Abb. 160: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXIII, Darmstadt 1909, S. 211.

Abb. 161: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 422.

Abb. 162: Gerhard Tötschinger, Altes Spielzeug. Klassiker aus Kindheitstagen, Wien [u.a.] 1998, S. 17.

Abb. 163: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 235.

Abb. 164: Jane Kallir, Viennese design and the Wiener Werkstätte, New York 1986, S. 111.

Abb. 165: Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann, Das architektonische Werk, Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg [u. a. ] 1982, S. 356.

Abb. 166: Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann, Das architektonische Werk, Monographie und Werkverzeichnis, Salzburg [u. a. ] 1982, S. 398.

Abb. 167: Ulf Leinweber, Baukästen! Technisches Spielzeug vom Biedermeier bis zur Jahrtausendwende, Kassel 1999, S. 24.

Abb. 168: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 110.

Abb. 169: Traude Hansen, Arche Noah; Die Nibelungen; Puppenhaus; Spielzeug, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 37.

Abb. 170:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?apm=0&aid=arc&datum=19080005&zoom=2&seite=00000002&ues=on&x=9&y=9>

(Zugriff 23.09.2011)

Abb. 171: Traude Hansen, Arche Noah; Die Nibelungen; Puppenhaus; Spielzeug, in: Christa Zetter [Hrsg.], Traum der Kinder. Kinder der Träume. Wien um 1900, [Verkaufsausstellung, Galerie bei der Albertina Zetter, 12. Oktober – 3. November 1984], Wien 1984, S. 38.

Abb. 172: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 173: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 174: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 38.

Abb. 175: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 185.

Abb. 176: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 179.

Abb. 177: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 178: Ayla Hillers, Koloman Moser. "Wohnungseinrichtung für ein junges Paar" 1904 (Wohnung Dr. Hötzl), Salzburg 1993, Abb. 35b.

Abb. 179: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 180: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 181: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 182: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 183: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 184: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 185: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 186: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 187: Copyright Heidrun Jecht M.A. (Badisches Landesmuseum Karlsruhe)

Abb. 188: Kind und Kunst 1905. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 74.

Abb. 189: Magyar Iparművészeti, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.

Abb. 190: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 40.

Abb. 191: Deutsche Kunst und Dekoration 1909. Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerische Frauenarbeiten, Band XXII, Darmstadt 1908, S. 82.

Abb. 192: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 44.

Abb. 193: Franz Keim, Die Nibelungen. Dem deutschen Volke wiedererzählt, Photolithogr. nach d. Erstaug. [von 1909], Wien [u.a.] 1971, S. 22.



Abb. 194: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 244 bzw. S. 245.

Abb. 195: Juliane Roh, Altes Spielzeug auf das Schönste gemacht, München 1958, S. 46.

Abb. 196: Pavel Jirásek, Künstlerisches Spielzeug, in: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 368.

Abb. 197: Agnes Husslein-Arco und Alfred Weidinger [Hrsg.], Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, [dieses Buch erschien anlässlich der Ausstellung Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Unteres Belvedere Wien, 1. Oktober 2008 - 18. Jänner 2009], Wien 2008, S. 370.

Abb. 198: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 49, London 1911, S. 147.

Abb. 199: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 48.

Abb. 200: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 50.

Abb. 201: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 68.

Abb. 202: Traude Hansen, Kinderspiel und Jugendstil. In Wien um 1900. Wien 1987, S. 33.

Abb. 203: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 41.

Abb. 204: Katalin Gellér, Mária G. Merva, Cecília Óri-Nagy [Hrsg.], A Gödöllői Művésztelep. 1901-1920, Gödöllő 2003, S. 360.

Abb. 205: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 135.

Abb. 206: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 233.

Abb. 207: Gerd Pichler, Kinderspielzeug von Kolo Moser, in: Rudolf Leopold und Gerd Pichler [Hrsg.], Koloman Moser 1868-1918, [anlässlich der vom 25. Mai 2007 bis 10. September 2007 stattfindenden Ausstellung Koloman Moser 1868 - 1918 im Leopold Museum, Wien], Wien 2007, S. 234.

Abb. 208: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 38, London 1906, S. 217.

Abb. 209: Eva und Ivan Steiger [Hrsg.], Kinderträume. Spielzeug aus zwei Jahrtausenden, München [u. a.] 2004, S. 50.

Abb. 210: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band III, Darmstadt 1905, S. 134.

Abb. 211: A. S. Levetus, Studio-Talk, Vienna, in: The Studio. An Illustrated Magazine of Fine and Applied Art, Volume 48, London 1910, S. 326.

Abb. 212: Helena Koenigsmarková, Spielsachen, in: Jiří Fronek [Hrsg.], Artěl 1908-1935. Tschechischer Kubismus im Alltag, Leipzig und Prag 2011, S. 138.

Abb. 213: Kind und Kunst. Illustrierte Monatsschrift für die Pflege der Kunst im Leben des Kindes, Band I, Darmstadt, 1904/1905. S. 156.

Abb. 214: János Pintér [Hrsg.], A 200 éves Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményei, Budapest 2002, S. 599.

Abb. 215: Magyar Iparművészet, IX. Évfolyam, Budapest 1906, S. 208.

Abb. 216: Magyar Iparművészet, VIII. Évfolyam, Budapest 1905, S. 208.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

## Abbildungen

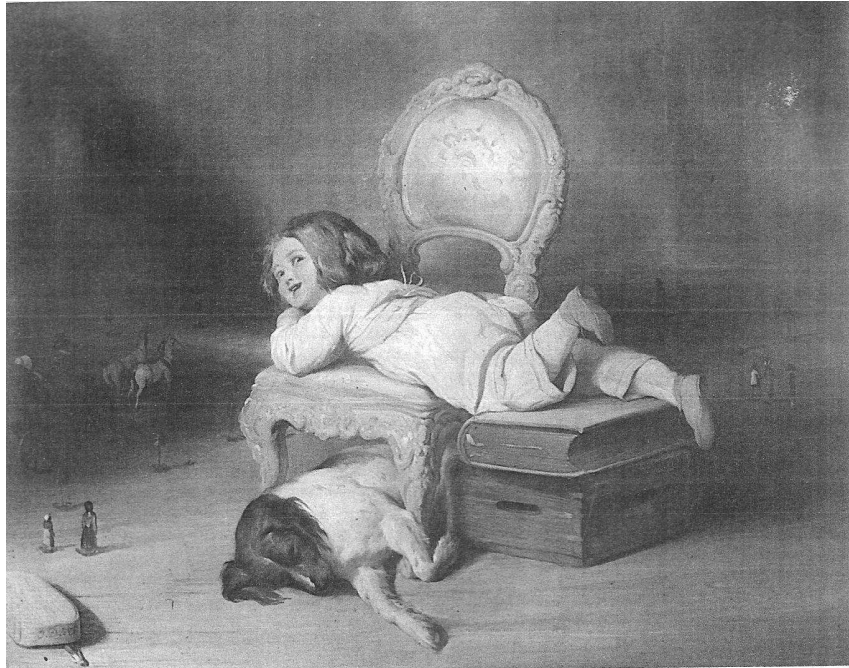


Abb. 1: Josef Danhauser, *Das Kind und seine Welt*, um 1842, Öl auf Holz, 22,6 x 29 cm, Historisches Museum der Stadt Wien (Inv. Nr. 16.640)



Abb. 2: Mela Köhler, Illustration aus dem Kinderbuch *Klein Friedels Tag*, um 1920, Druckgrafik





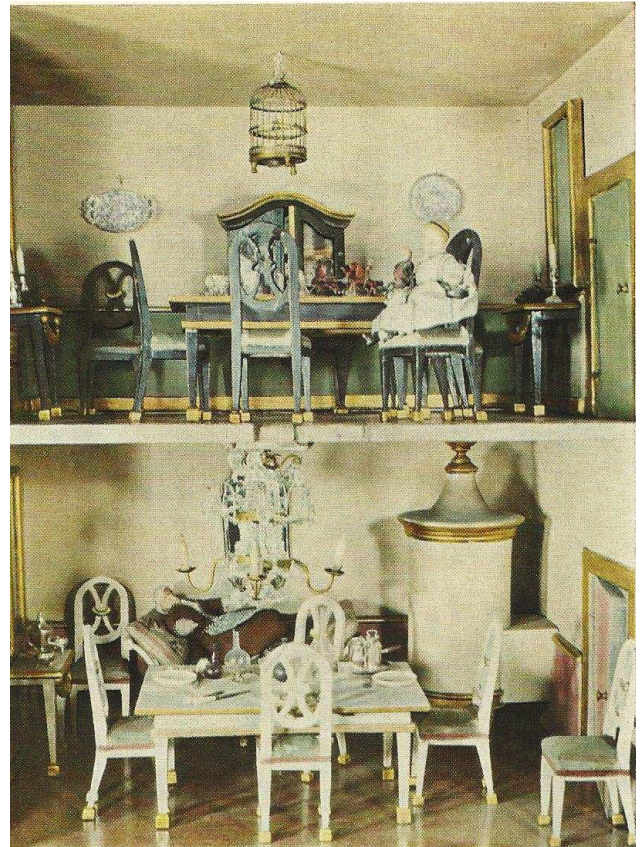
**Abb. 3: Unterleutnant Hartmann,  
Bayerische Soldaten, um 1845, Holz,  
Münchener Stadtmuseum**



**Abb. 4: Carl Otto Czeschka,  
Ritterfiguren, um 1907, Holz,  
Höhe 17 cm**



**Abb. 5: Magda Mautner von Markhof,  
Puppenhaus, Interieur eines Raumes,  
um 1908, Holz, Badisches  
Landesmuseum, Karlsruhe**



**Abb. 6: Puppenstube, um 1810,  
hergestellt in Nürnberg, Germanisches  
Nationalmuseum, Nürnberg**





**Abb. 7: Marie von Uchatius, Arche Noah, um 1906, Holz, H.: 27 cm, L.: 89 cm, B.: 41,5 cm**



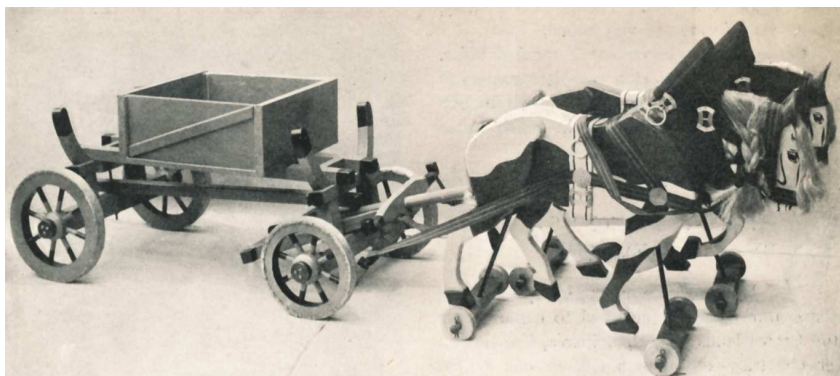
**Abb. 8: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1910**



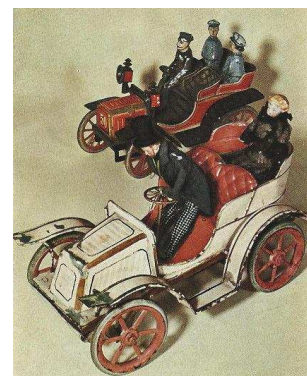
**Abb. 9: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1906**



**Abb. 10: Böhmisches Volkspielzeug aus Krouná, undatiert, Holz**



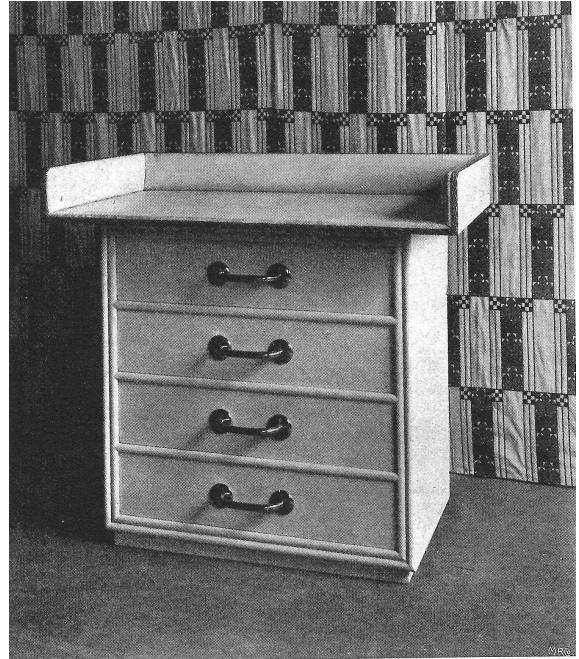
**Abb. 11: Marie von Uchatius, Pferdewagen, um 1906, Holz**



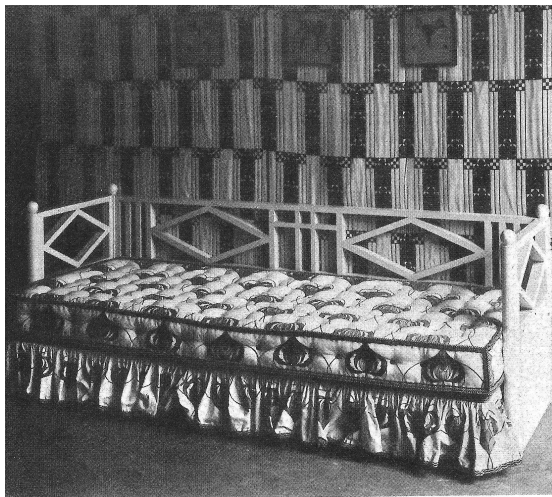
**Abb. 12: Blechautos um 1898 und 1910, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg**



**Abb. 13: Josef Hoffmann, Kinderbett,  
um 1905**



**Abb. 14: Josef Hoffmann, Fatschkasten,  
um 1905**

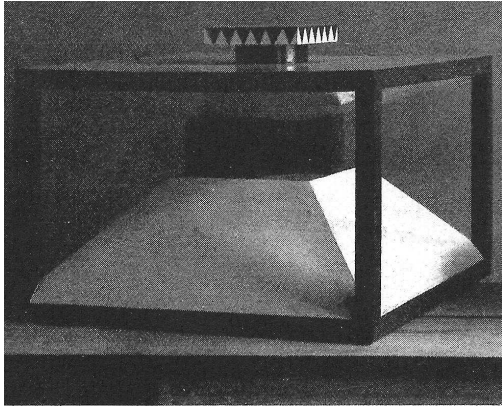


**Abb. 15: Josef Hoffmann, Schlafsofa im  
Kinderzimmer, um 1905**

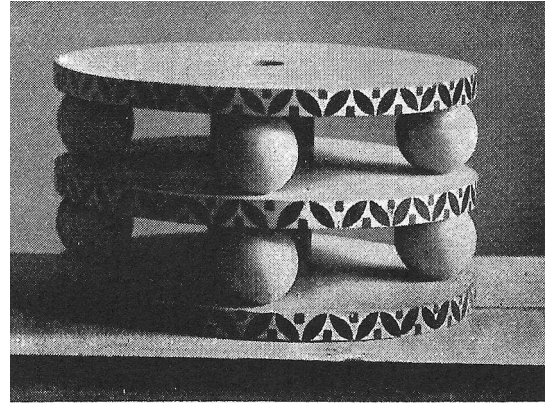


**Abb. 16: Josef Hoffmann,  
Kinderzimmer, um 1905**

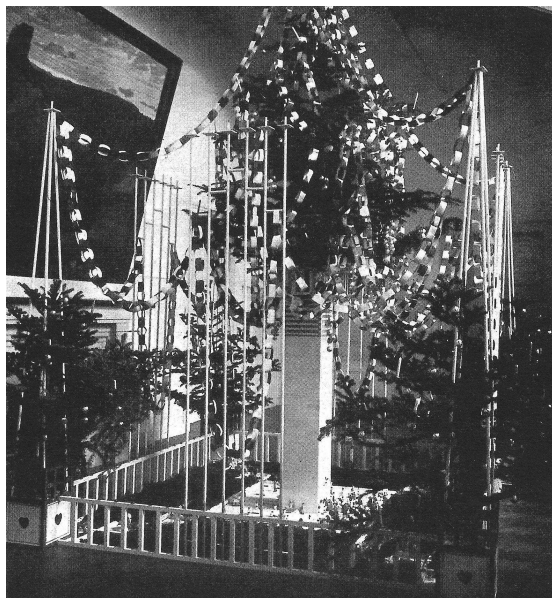




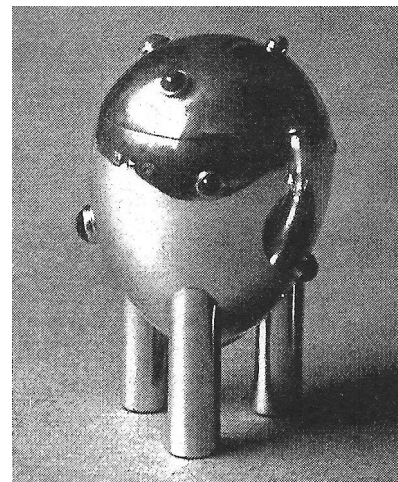
**Abb. 17: Josef Hoffmann,  
Christbaumständer, um 1905, Holz**



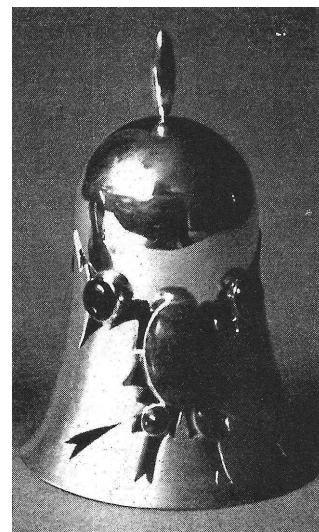
**Abb. 18: Josef Hoffmann,  
Christbaumständer, um 1905, Holz**



**Abb. 19: Josef Hoffmann,  
Weihnachtsdekoration bei Baronin Ed.  
von Mautner-Markhof, um 1905, Wien**

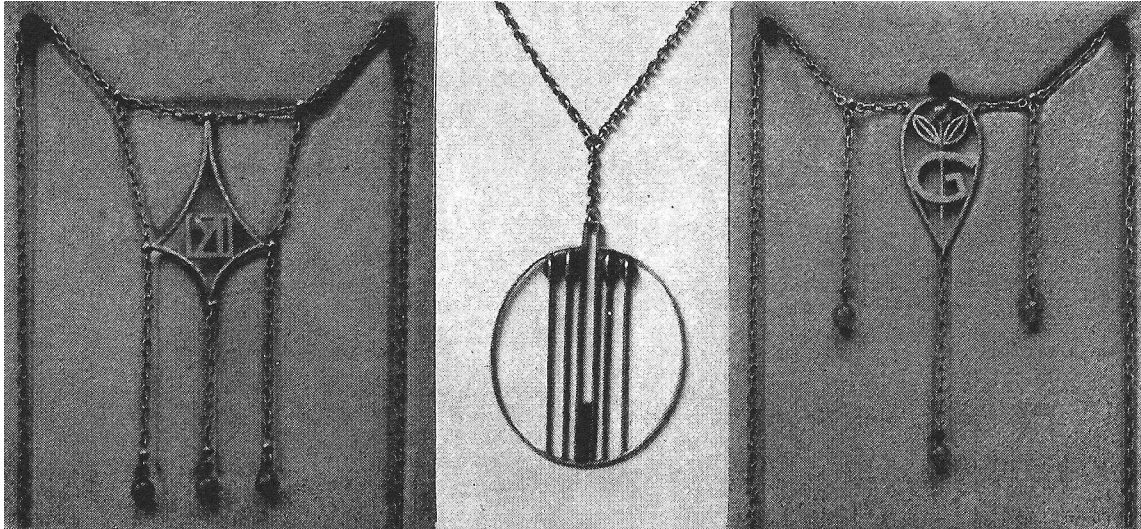


**Abb. 20: Josef Hoffmann, Osterei, um  
1905, Silber mit Halbedelsteinen**

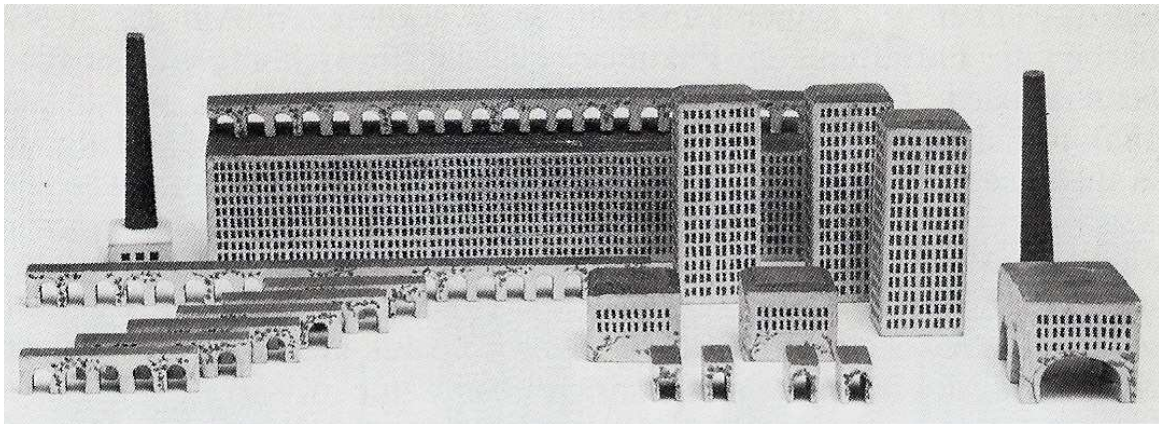


**Abb. 21: Josef Hoffmann, Osterei (?),  
um 1905, Silber mit Halbedelsteinen**

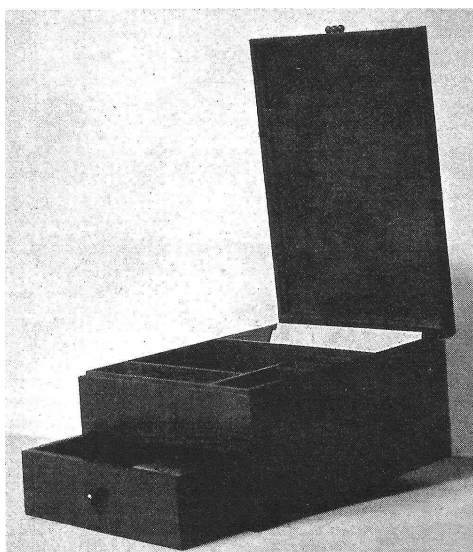




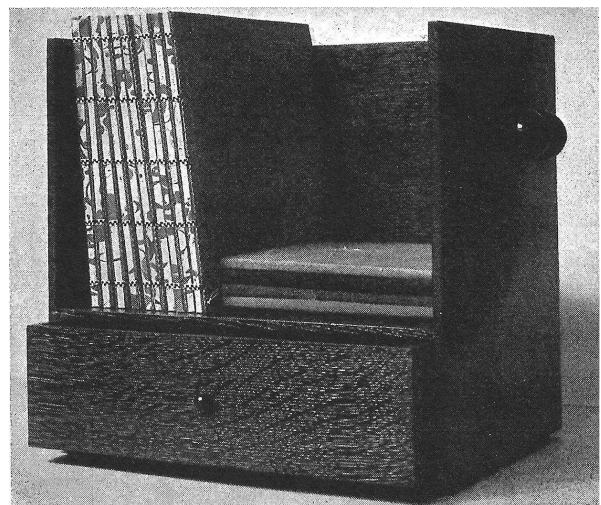
**Abb. 22: Josef Hoffmann und Koloman Moser, Kinderschmuck, um 1905**



**Abb. 23: Josef Hoffmann, Spielzeugfabrik, um 1920, Holz**

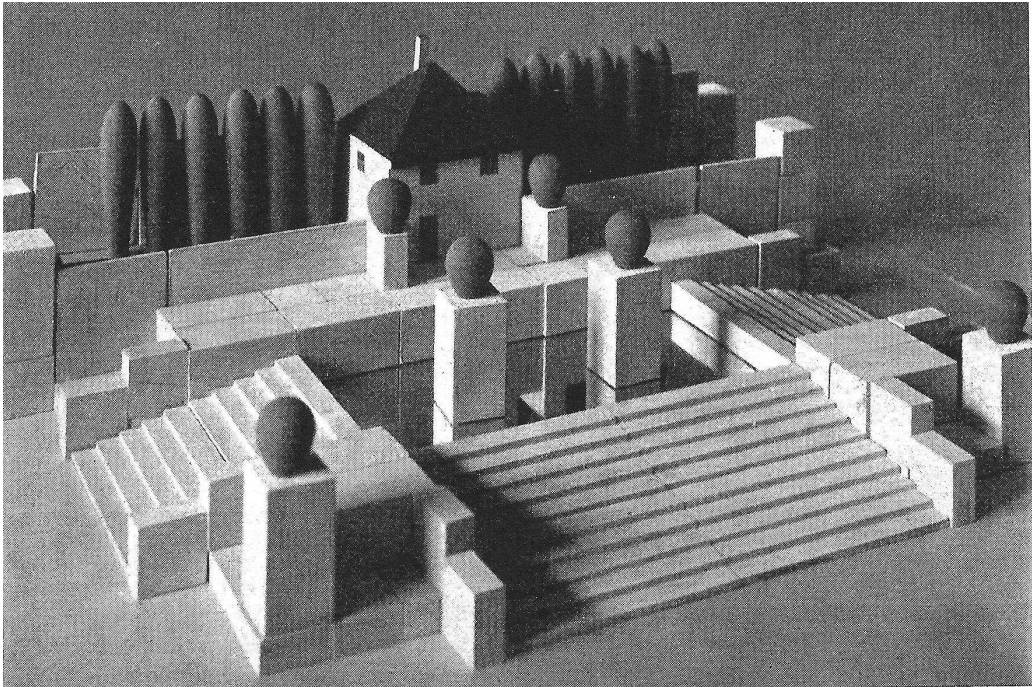


**Abb. 24: Koloman Moser, Briefpapierkassette für Kinder, um 1905**

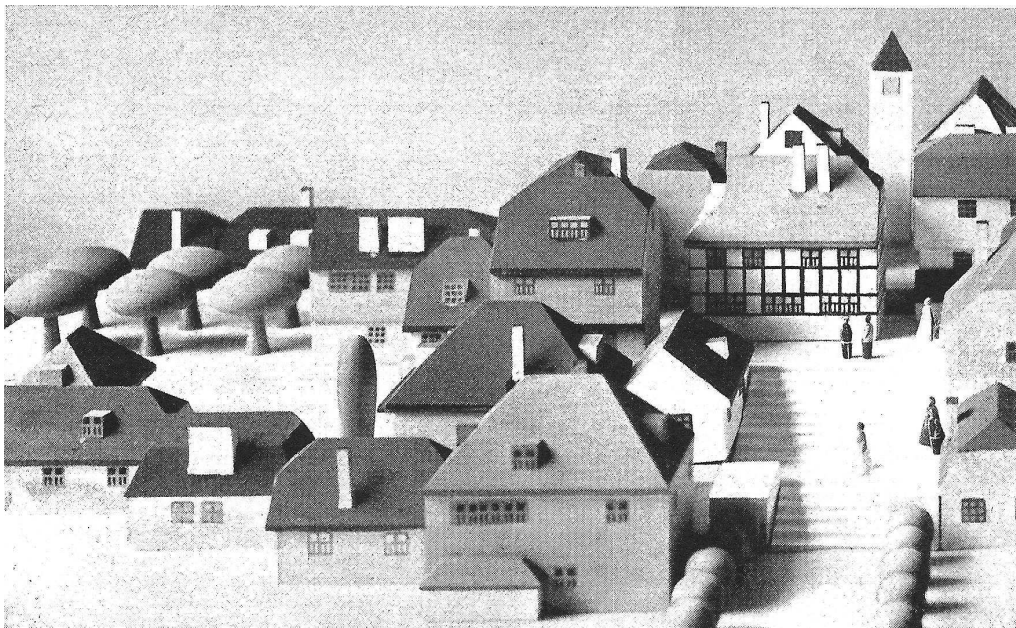


**Abb. 25: Koloman Moser, Kinderbibliothek, um 1905**

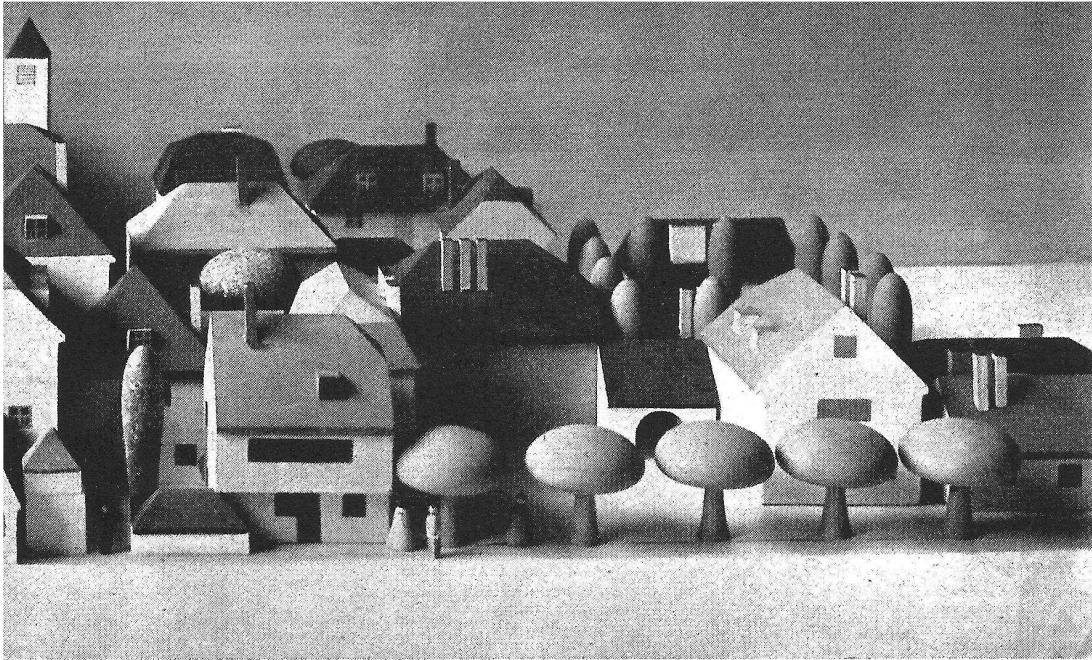




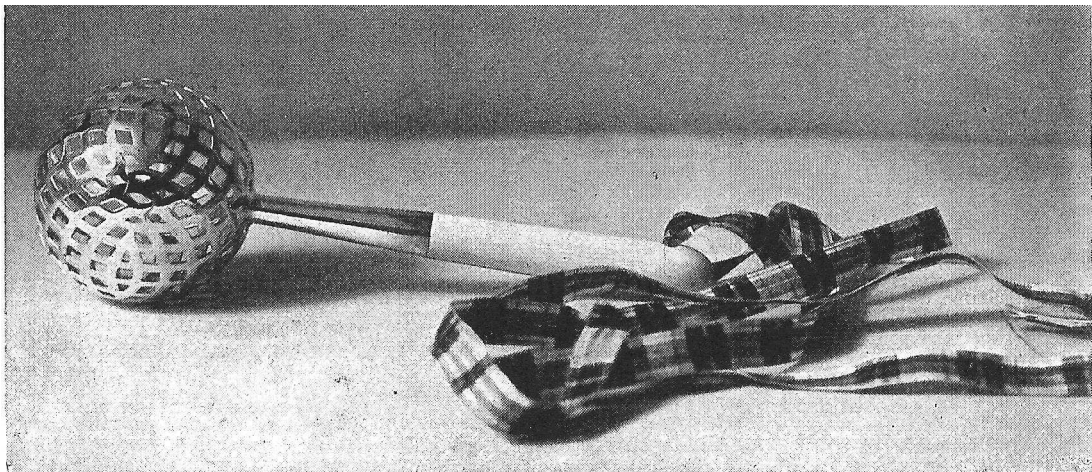
**Abb. 26: Koloman Moser, Baukasten, um 1905, Holz, Privatbesitz**



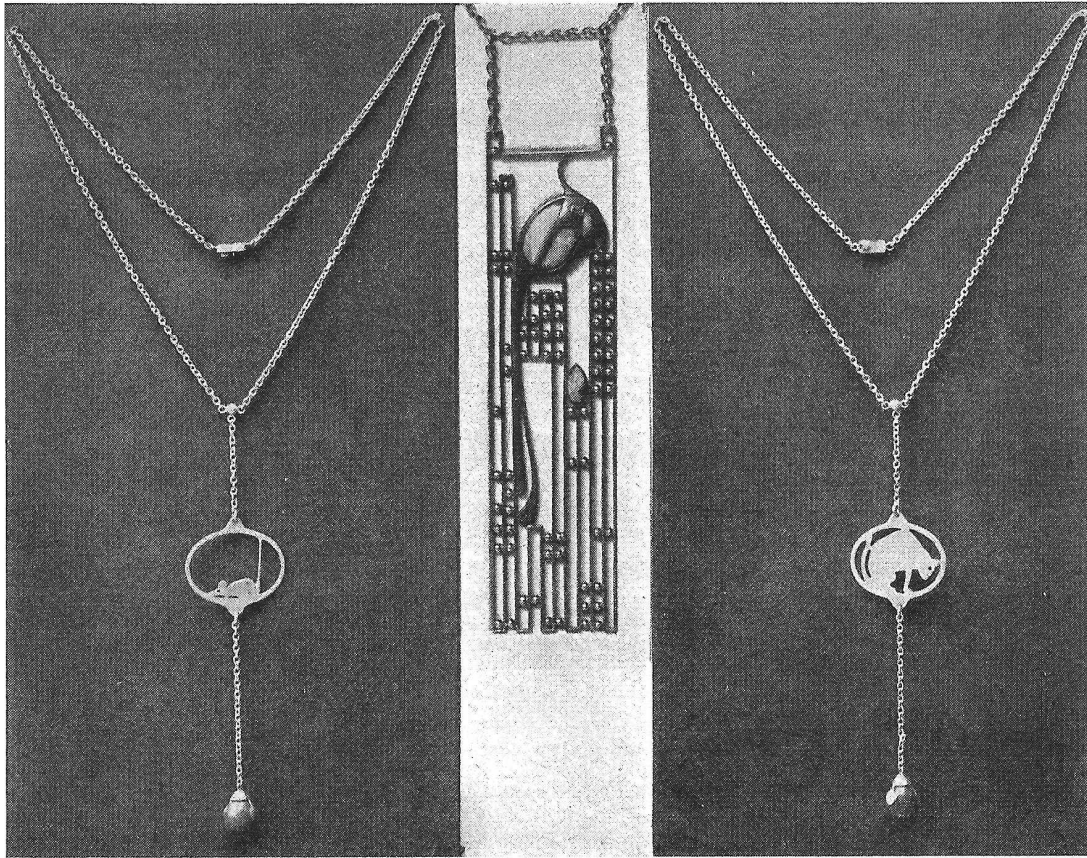
**Abb. 27: Koloman Moser, Spielzeugstadt, um 1905, Holz, Ausf.: Wiener Werkstätte**



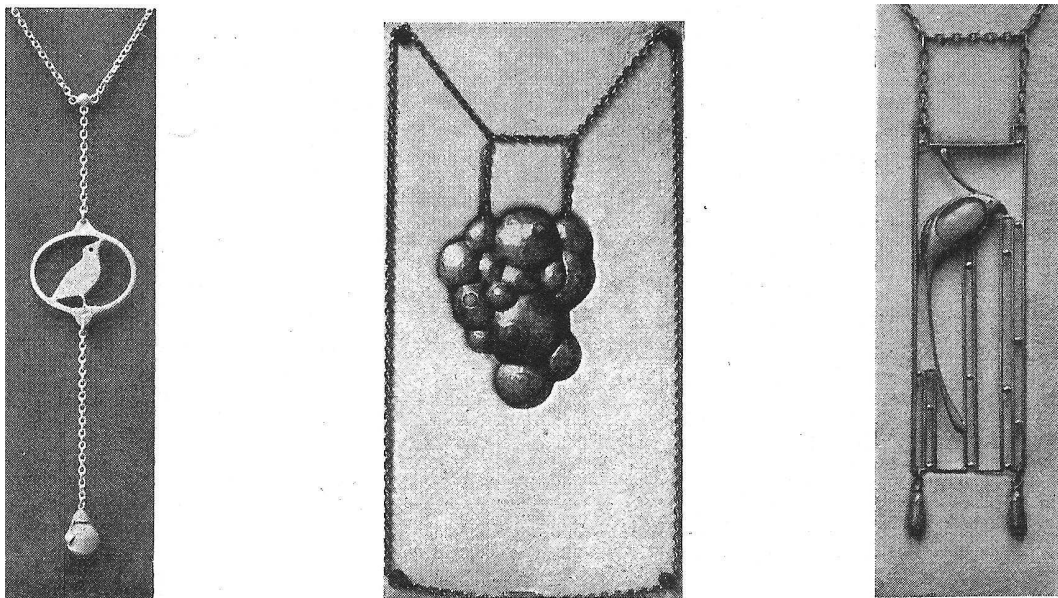
**Abb. 28: Koloman Moser, Spielzeugstadt, um 1905, Holz, Ausf.: Wiener Werkstätte**



**Abb. 29: Koloman Moser, Rassel, um 1905, Silber**

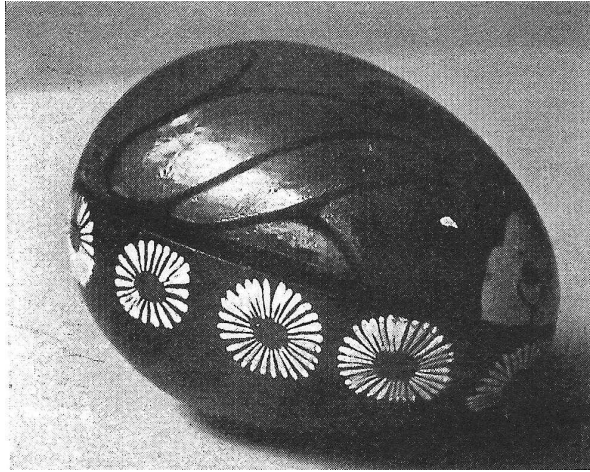


**Abb. 30: Koloman Moser, Kinderschmuck, um 1905, Silber mit Halbedelsteinen**



**Abb. 31: Koloman Moser, Kinderschmuck, um 1905, Silber mit Halbedelsteinen**

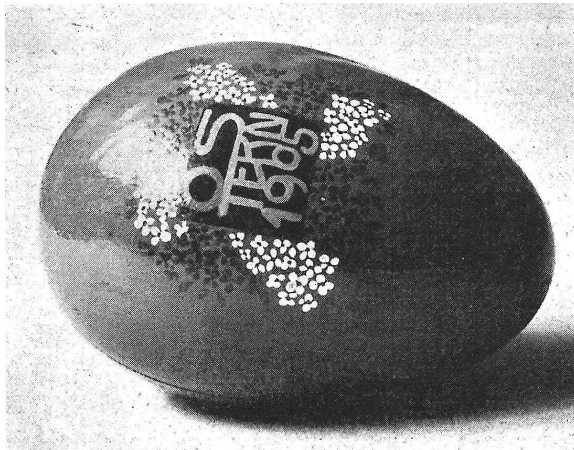




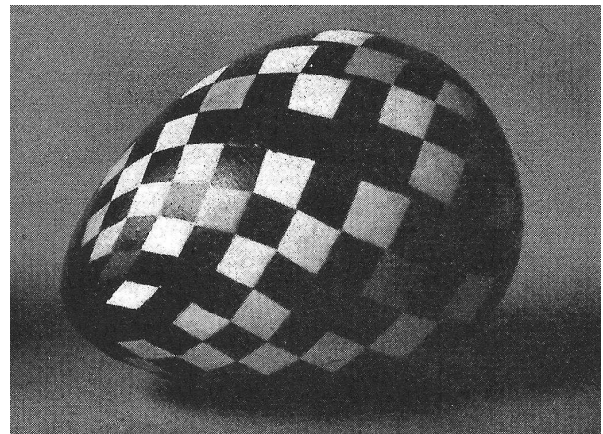
**Abb. 32: Koloman Moser, Osterei, um 1905, Holz, bemalt**



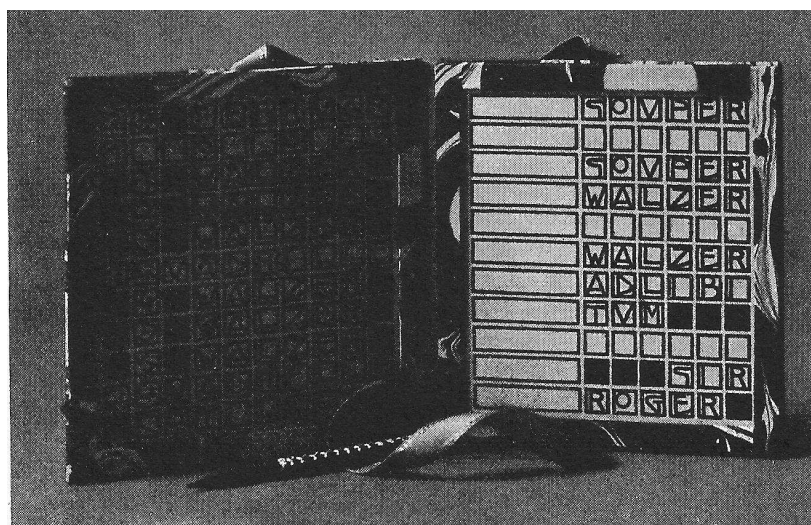
**Abb. 33: Koloman Moser, Osterei, um 1905, Holz, bemalt**



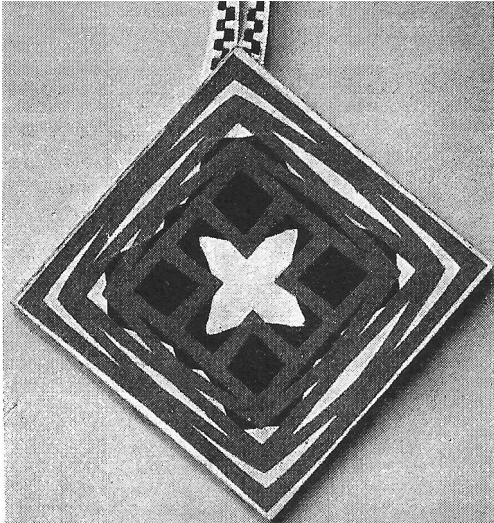
**Abb. 34: Koloman Moser, Osterei, um 1905, Holz, bemalt**



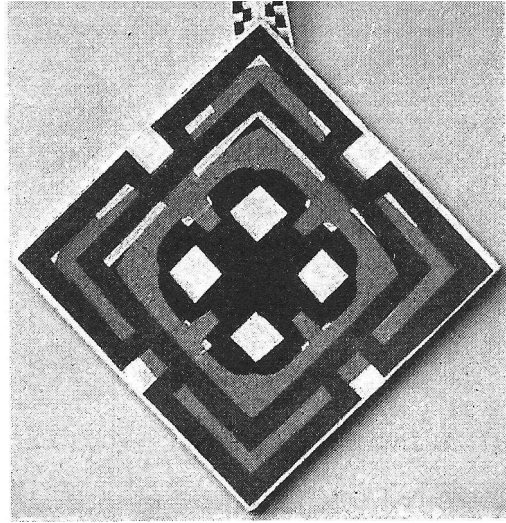
**Abb. 35: Koloman Moser, Osterei, um 1905, Holz, bemalt**



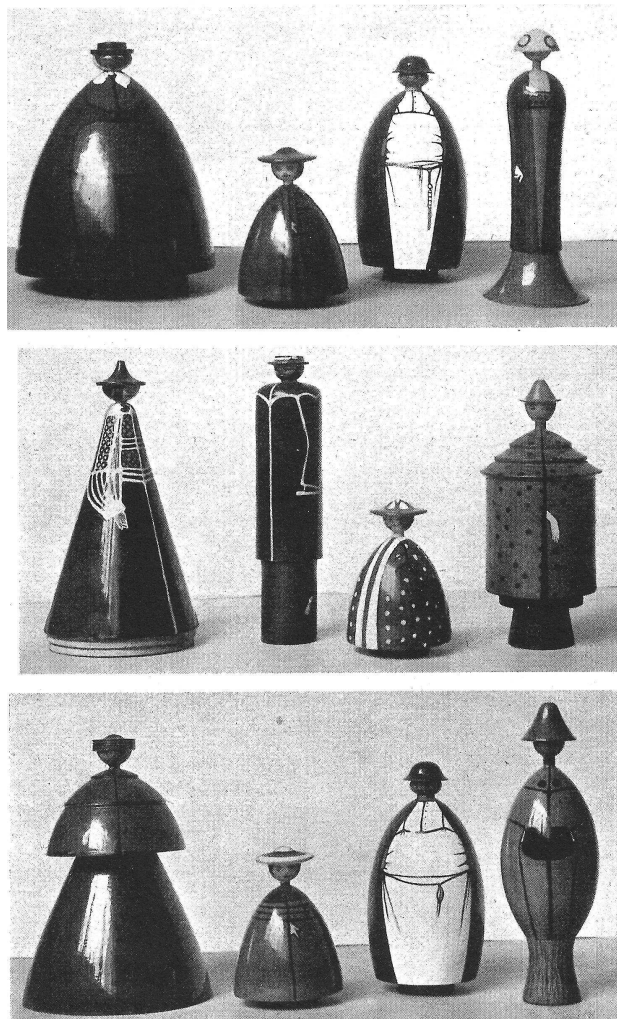
**Abb. 36: Koloman Moser, Tanzordnung um 1905**



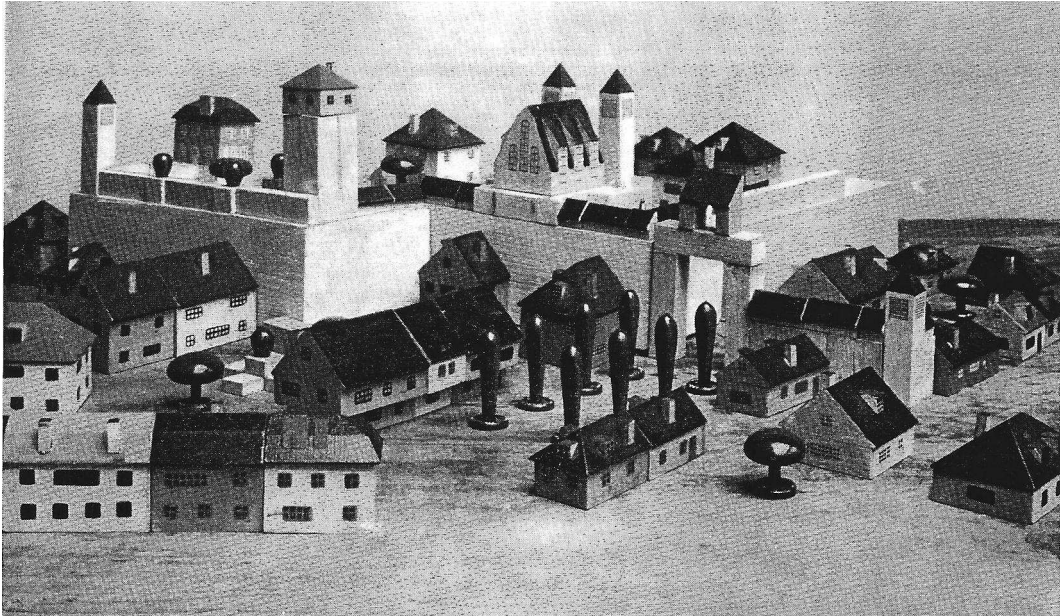
**Abb. 37: Koloman Moser,  
Kinderkotillonorden, um 1905**



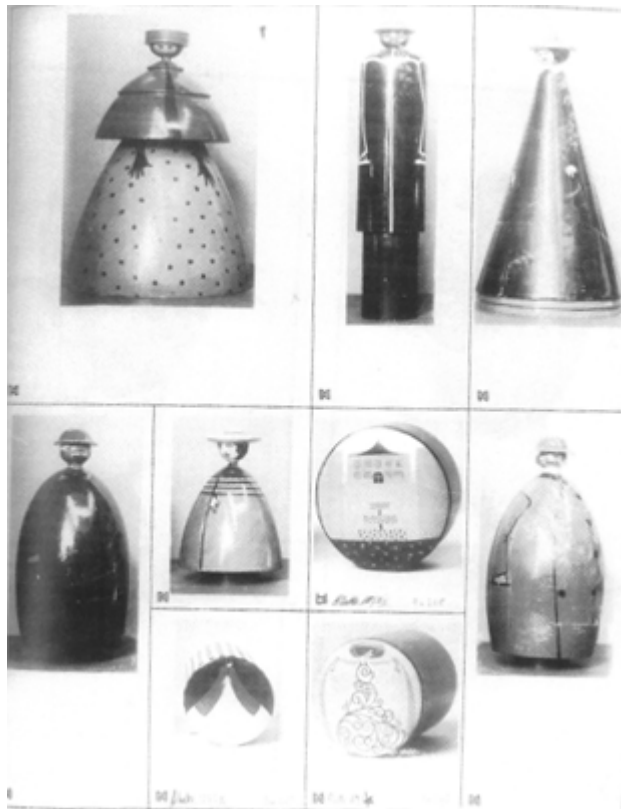
**Abb. 38: Koloman Moser,  
Kinderkotillonorden, um 1905**



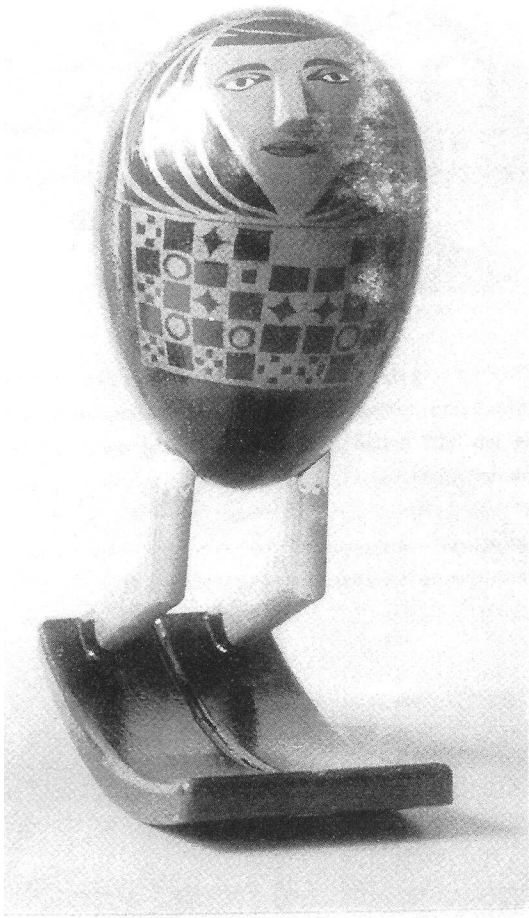
**Abb. 39: Koloman Moser, Holzfiguren, um 1905, bemalt von Therese Trethan**



**Abb. 40: Koloman Moser, Spielzeugstadt, um 1909, Holz**

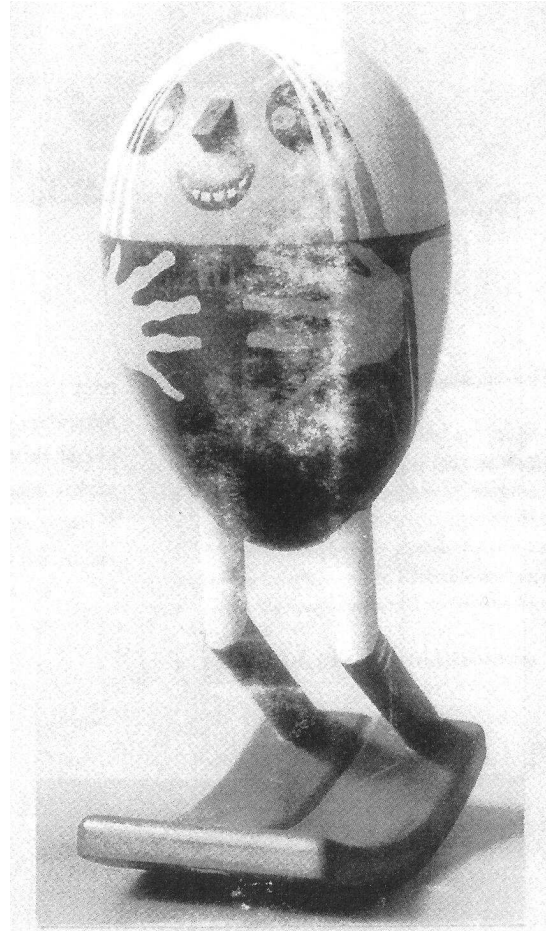


**Abb. 41: Koloman Moser, Holzdosen und Holzfiguren, um 1905, Ausf.: Wiener Werkstätte**



M (BPM) BL 395

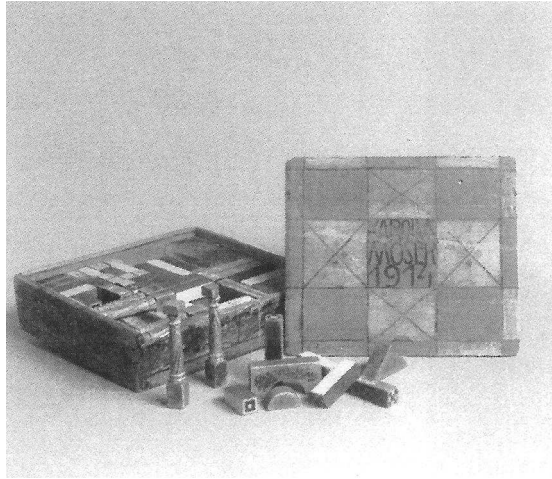
Abb. 42: Koloman Moser, Wippfiguren, um 1905, Holz, Ausf.: Wiener Werkstätte



\*  
X  
(BPM)  
Platte 660/III. BL 395

Abb. 43: Koloman Moser, Wippfiguren, um 1905, Holz, Ausf.: Wiener Werkstätte





**Abb. 44: Koloman Moser, Baukasten, um 1914, Holz, B.: 36,6 cm, T.: 31 cm, H.: 9 cm, Privatsammlung, Wien**



**Abb. 45: Koloman Moser (?), Holzfiguren, um 1905**

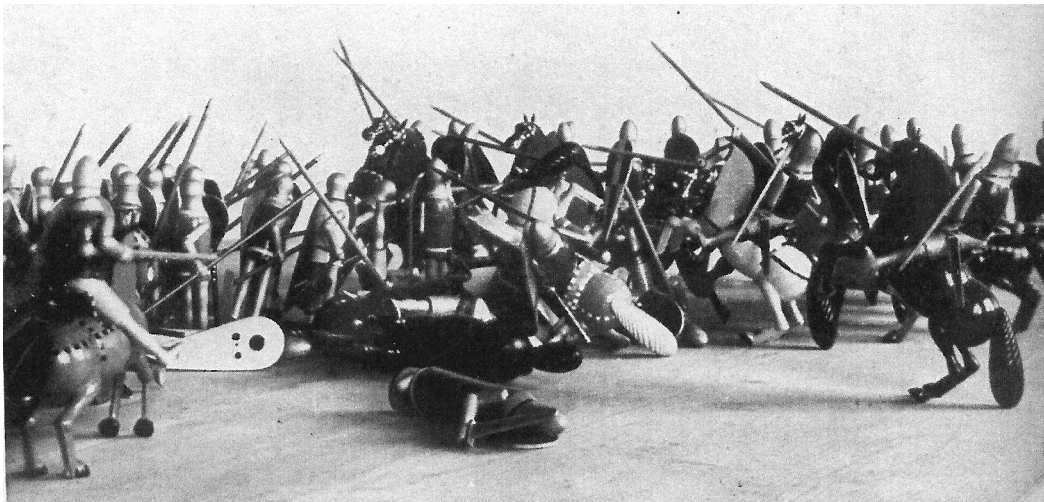


**Abb. 46: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1907, Holz, H.: 17 cm**





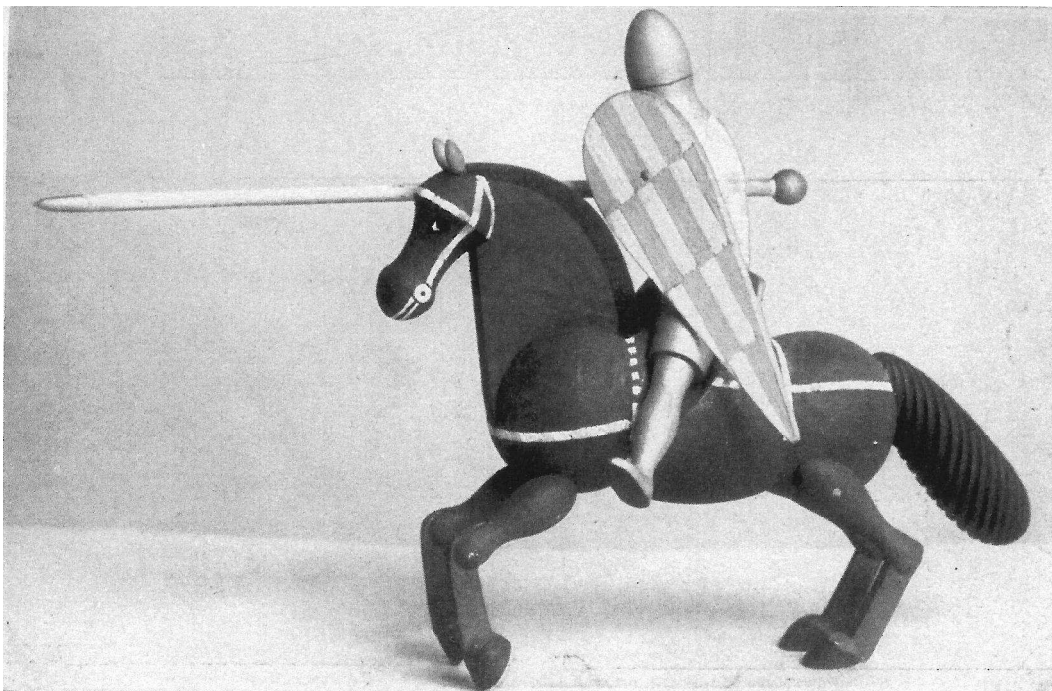
**Abb. 47: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1907, Holz, H.: 17 cm**



**Abb. 48: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1907, Holz**

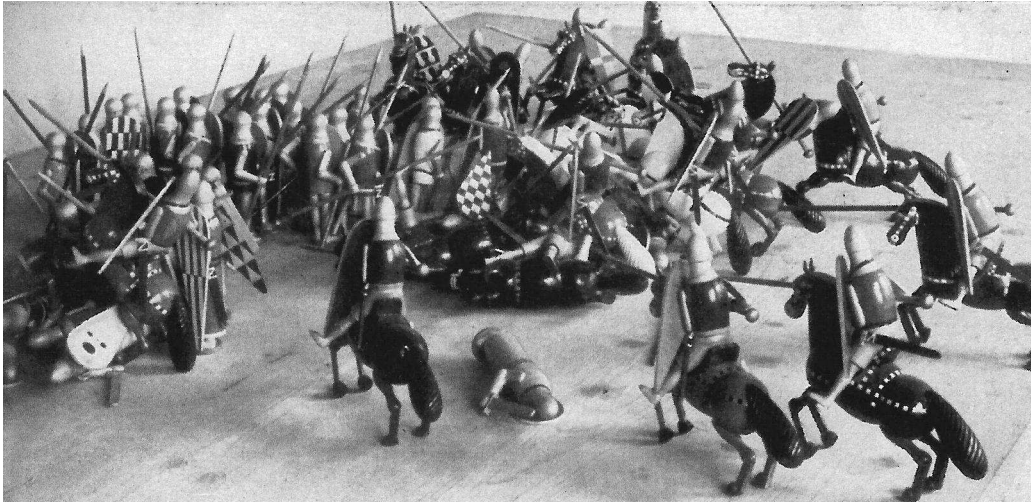


**Abb. 49: Carl Otto Czeschka, Ritterfigur, um 1907, Holz**



**Abb. 50: Carl Otto Czeschka, Ritterfigur, um 1907, Holz**

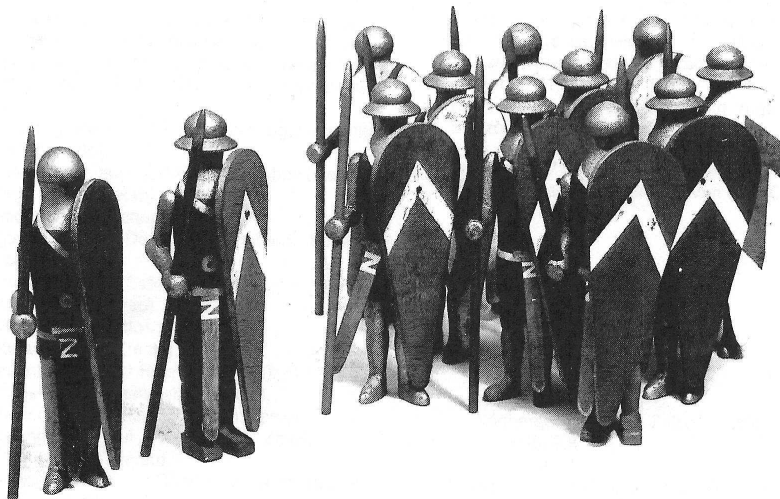




**Abb. 51: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1907, Holz**



**Abb. 52: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1908 (?), Holz, Höhe (ohne Lanzen) 15,7 bis 16,6 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg**

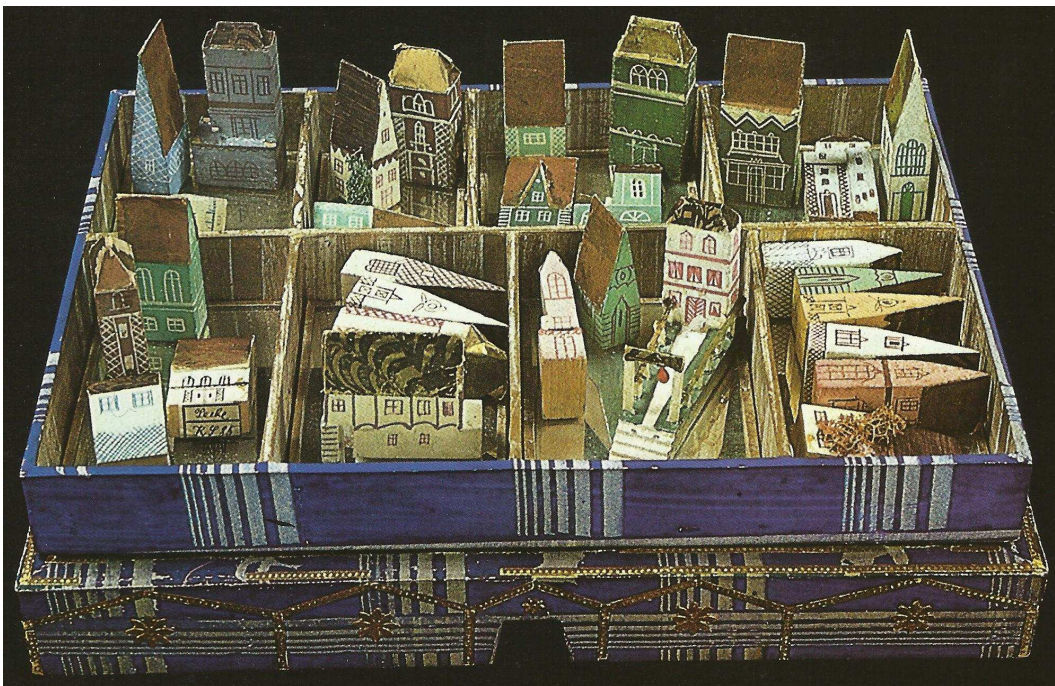


**Abb. 53: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1912-14(?), Holz, Höhe (ohne Lanzen) 15,7 bis 16,6 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg**





**Abb. 54: Dagobert Peche, Spielzeugstadt, um 1918, Papier**



**Abb. 55: Dagobert Peche, Spielzeugstadt, um 1918, Papier**





**Abb. 56: Dagobert Peche, Schäferspiel, um 1918**



**Abb. 57: Dagobert Peche, Schäferspiel, um 1918**



**Abb. 58: Dagobert Peche, Schäferspiel, um 1918**





**Abb. 59: Dagobert Peche, Stoffelefant, undatiert**



**Abb. 60: Dagobert Peche, Stoffkatze, undatiert**



**Abb. 61: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1904**

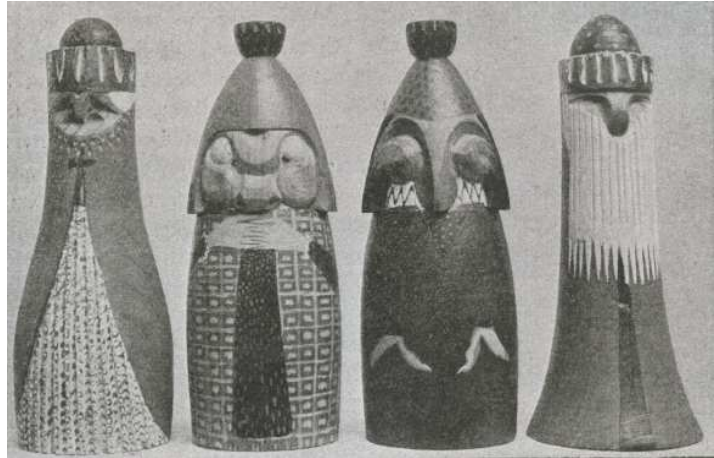


**Abb. 62: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1904**





**Abb. 63: Ferdinand Andri, Holzfiguren, Slowake und Ungar, um 1904, H.: 27 cm, Privatbesitz**



**Abb. 64: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1904**



**Abb. 65: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1906**



**Abb. 66: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1904**





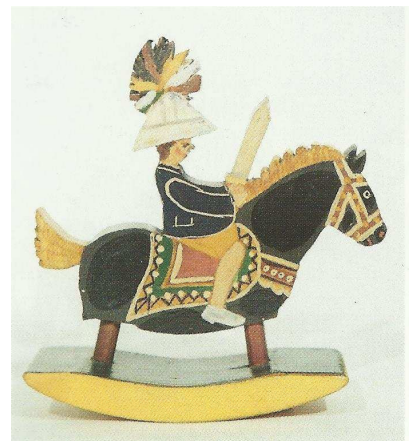
**Abb. 67: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1920**



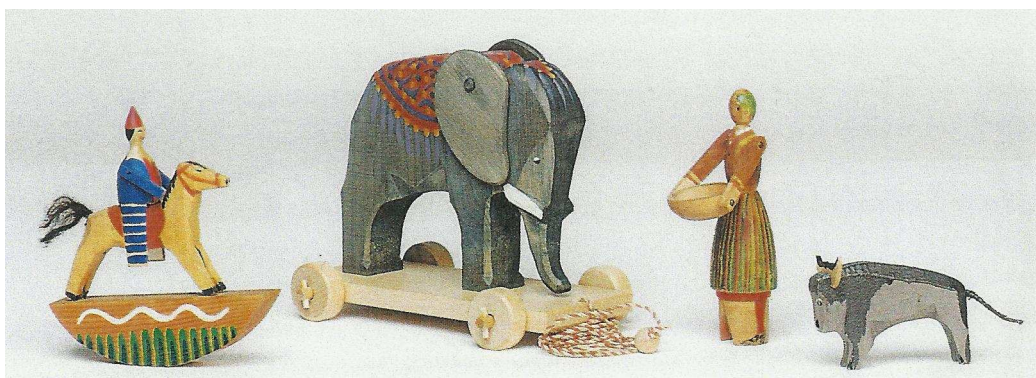
**Abb. 68: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1922**



**Abb. 69: Ferdinand Andri, Holzfiguren, undatiert**

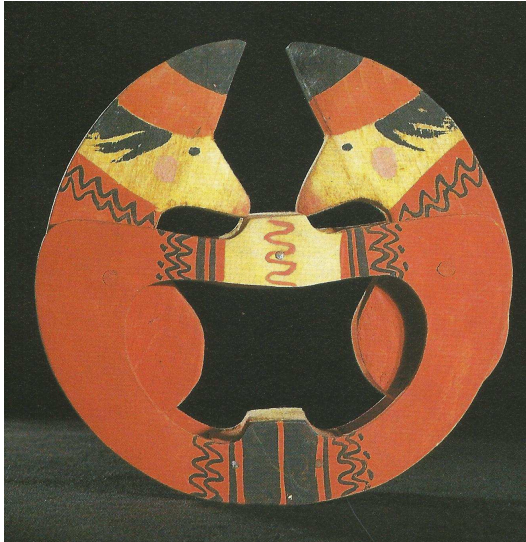


**Abb. 70: Ferdinand Andri (?), Holzfigur, undatiert**



**Abb. 71: Ferdinand Andri (?), Reiter und Frau, Tiere nach Andris Entwürfen, undatiert**

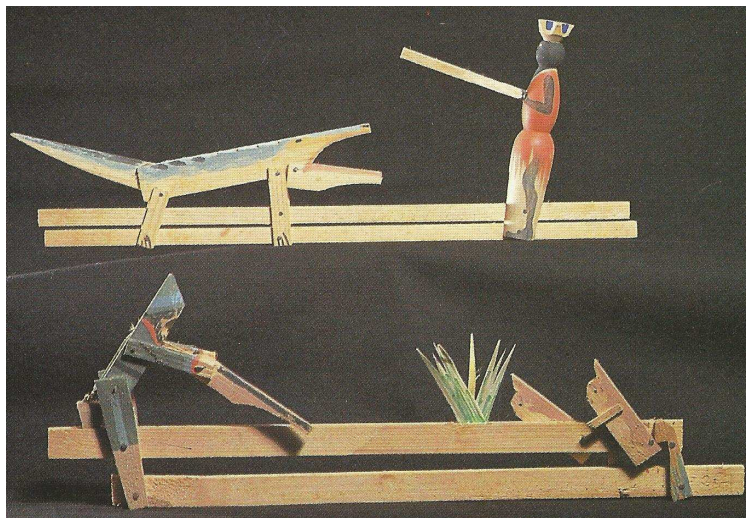




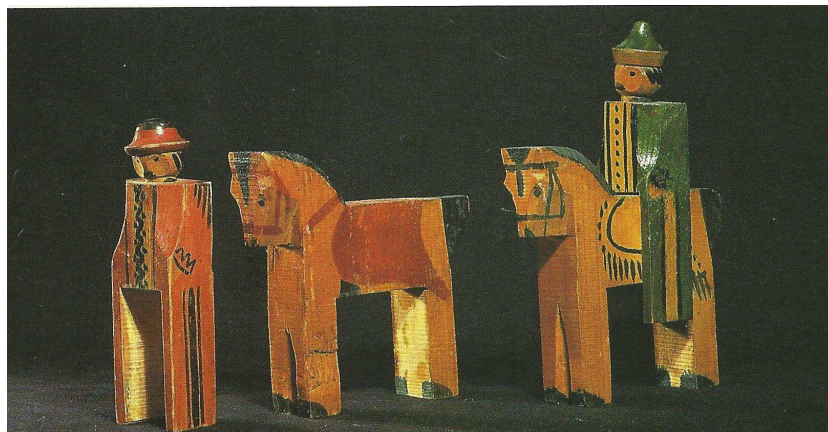
**Abb. 72: Ferdinand Andri (?),  
Kasperlroller aus Holz, undatiert**



**Abb. 73: Ferdinand Andri (?),  
Holzfiguren, undatiert**

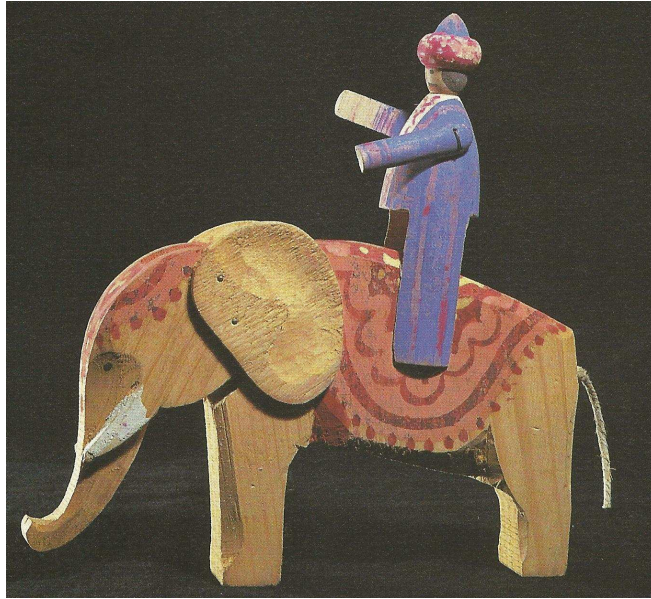


**Abb. 74: Ferdinand Andri (?), Holzfiguren, um 1920**



**Abb. 75: Ferdinand Andri, Holzfiguren, um 1922**

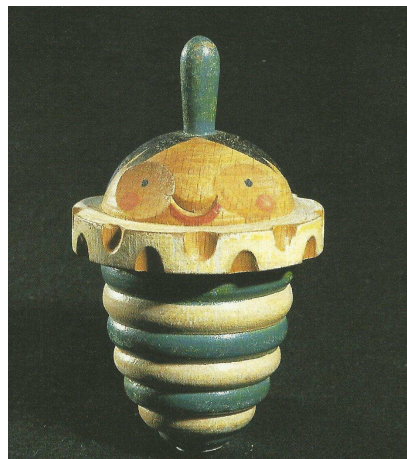




**Abb. 76: Ferdinand Andri, Holzfigur, zwischen 1918-1925**



**Abb. 77: Holzfiguren nach Ferdinand Andri, undatiert**



**Abb. 78: Holzfigur nach Ferdinand Andri, undatiert**



**Abb. 79: Franz Barwig, Holzfiguren, um 1910**



**Abb. 80: Franz Barwig, Holzfiguren, um 1910**



**Abb. 81: Franz Barwig, Holzfiguren, um 1911**



**Abb. 82: Franz Barwig, Holzfiguren, um 1911**

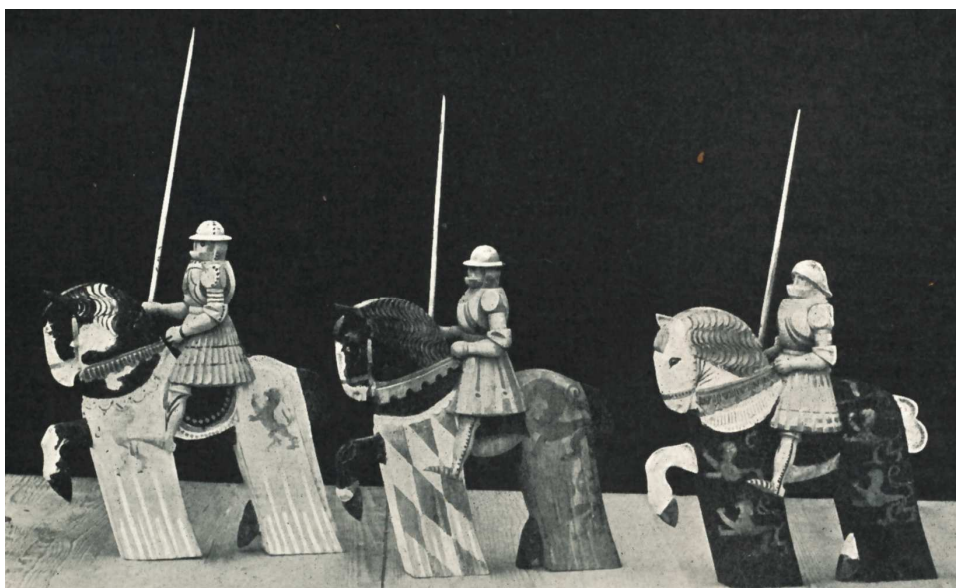




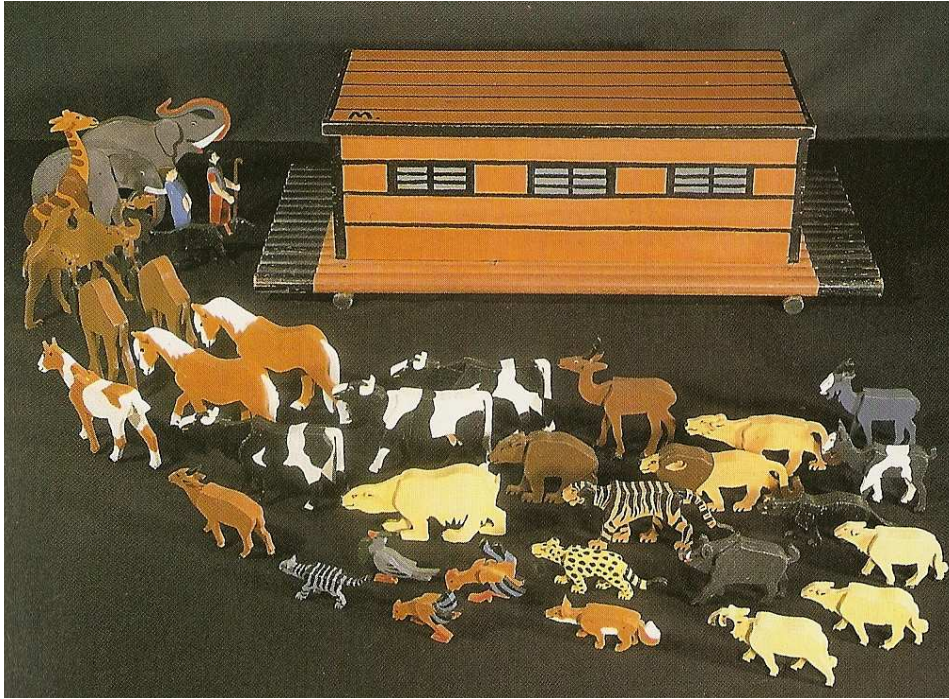
**Abb. 83: Franz Barwig, Holzfiguren, um 1911**



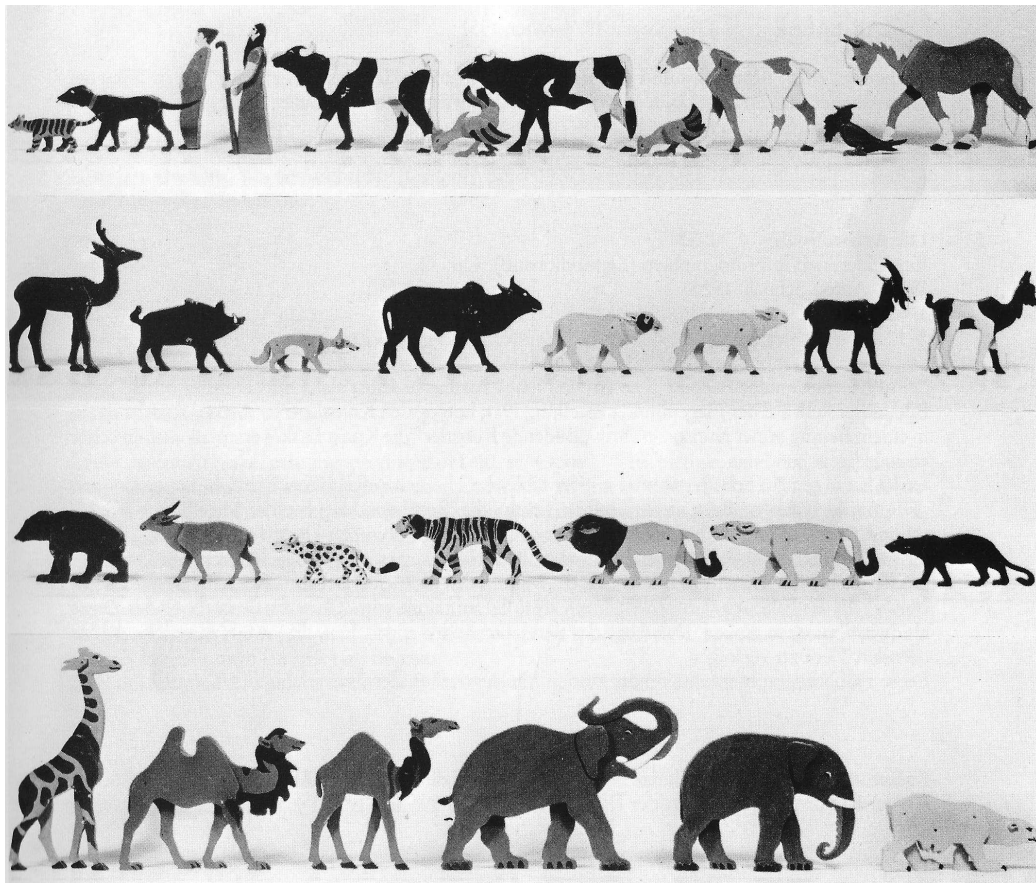
**Abb. 84: Franz Barwig, Ritterfigur, um 1909, Holz, H.: 33,5 cm**



**Abb. 85: Franz Barwig, Ritterfiguren, um 1911, Holz**

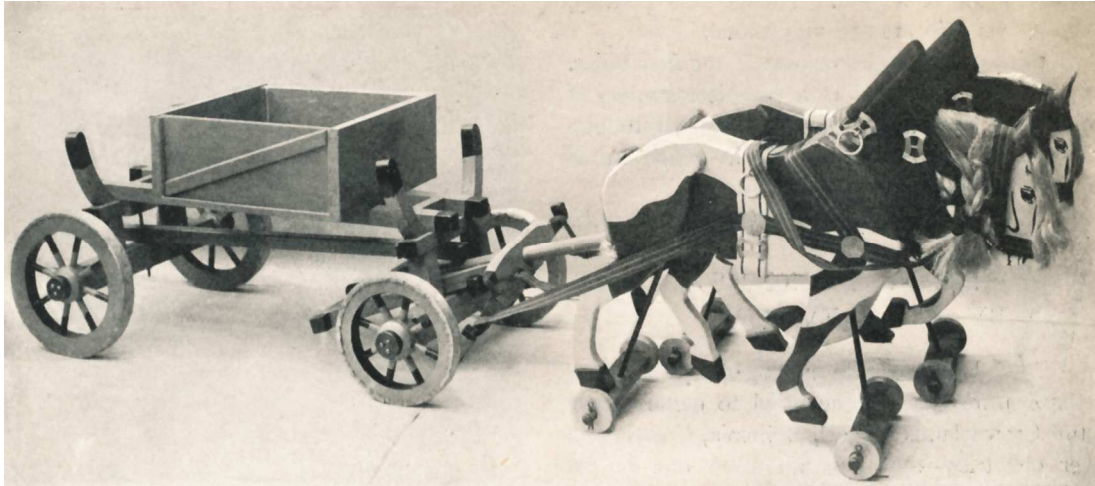


**Abb. 86: Marie von Uchatius, Arche Noah, um 1906, Holz,  
H.: 27 cm, L.: 89 cm, B.: 41,5 cm**

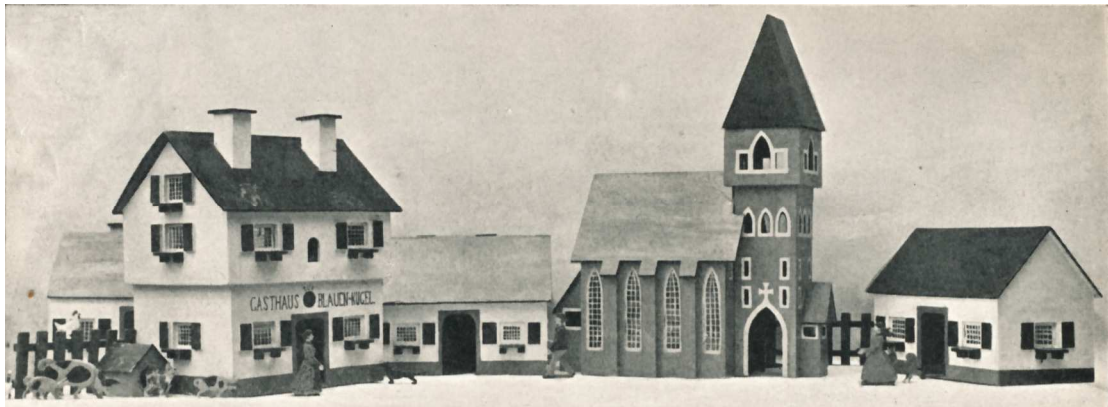


**Abb. 87: Marie von Uchatius, Arche Noah, um 1906, Holz**





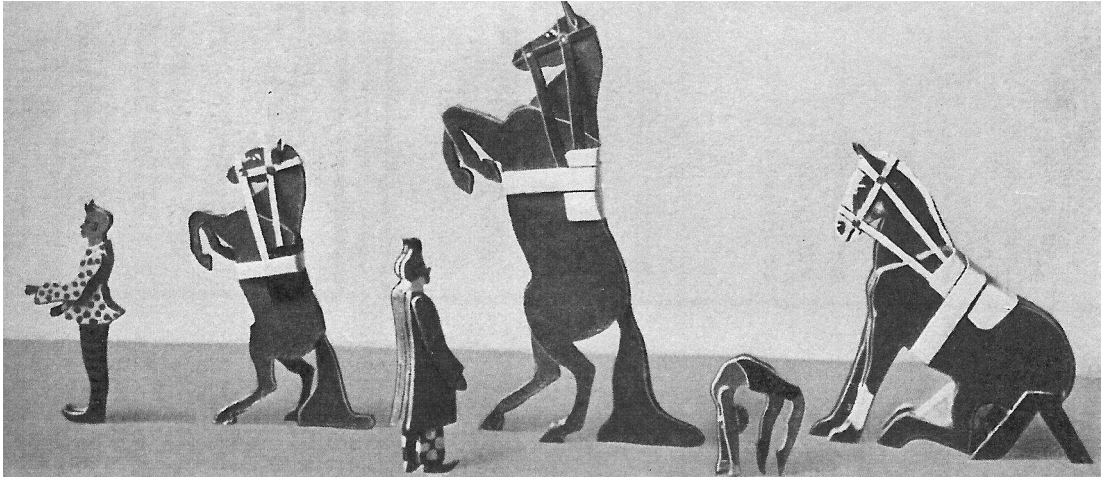
**Abb. 88: Marie von Uchatius, Pferdekutsche, um 1906, Holz**



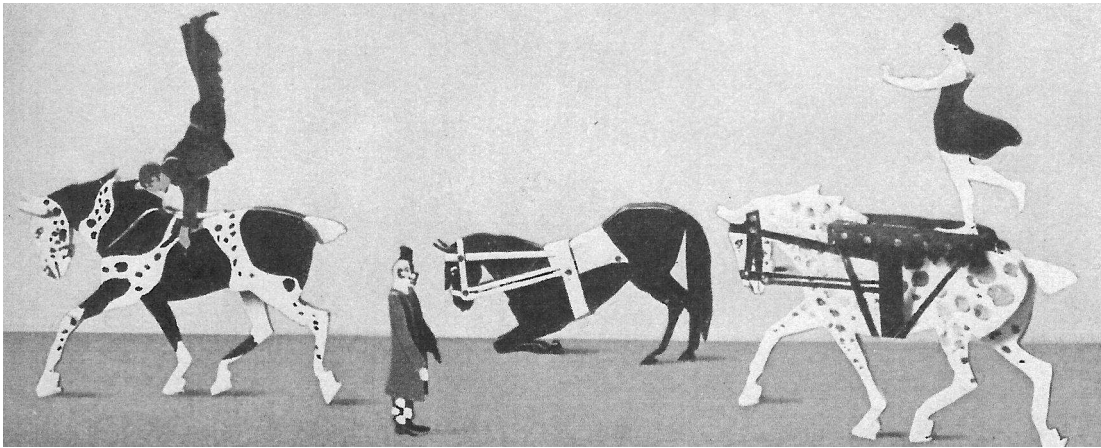
**Abb. 89: Marie von Uchatius, Spielzeugstadt, um 1906, Holz**



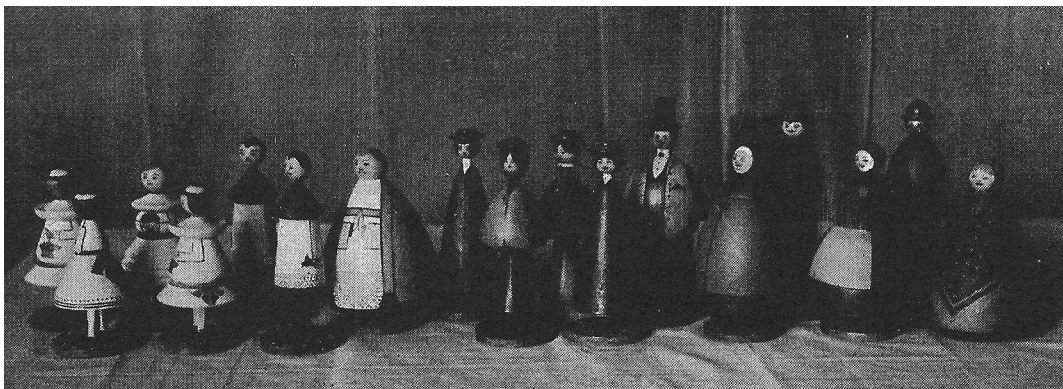
**Abb. 90: Marie von Uchatius, Spielzeugstadt, um 1906, Holz**



**Abb. 91: Marie von Uchatius, Zirkus, um 1906, Holz**

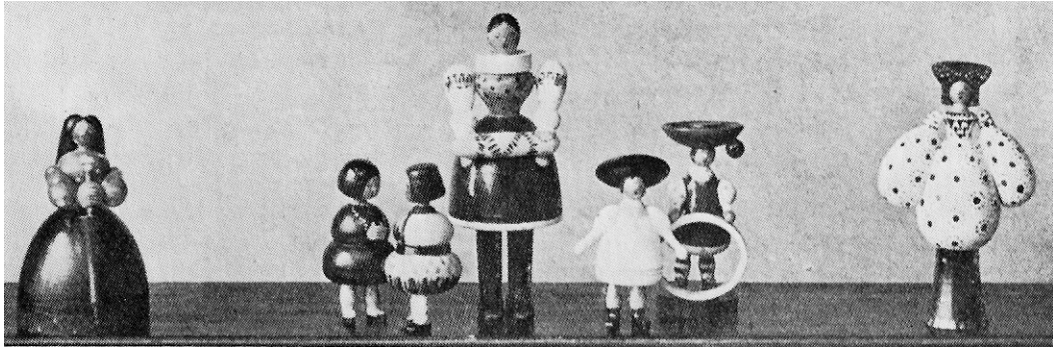


**Abb. 92: Marie von Uchatius, Zirkus, um 1906, Holz**



**Abb. 93: Johanna Hollmann, Prozession, um 1905, Holz**

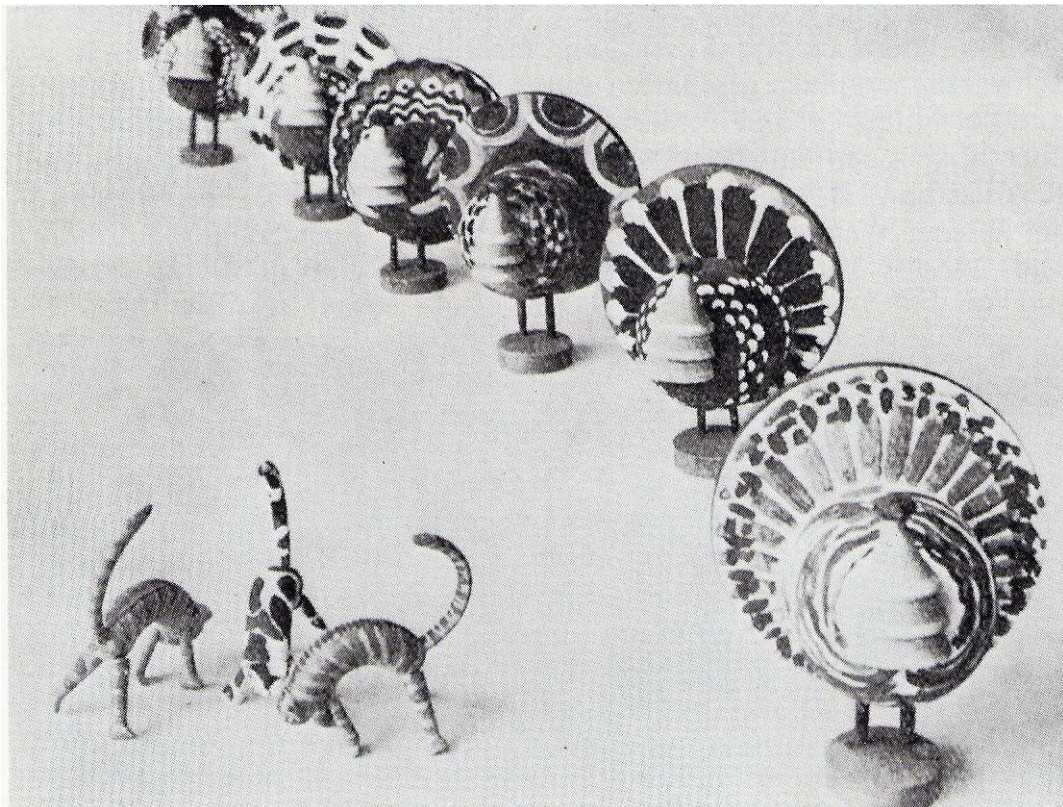




**Abb. 94: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1906**

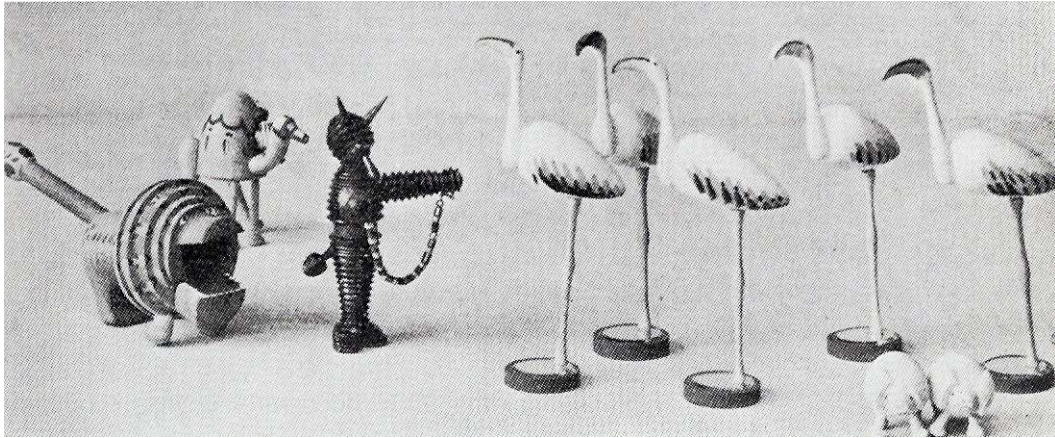


**Abb. 95: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1906**

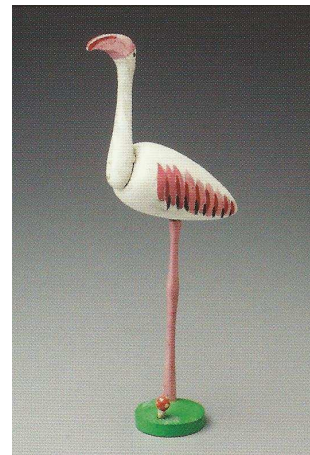


**Abb. 96: Minka Podhajska, Katzen und Putenfiguren, um 1906, Holz**

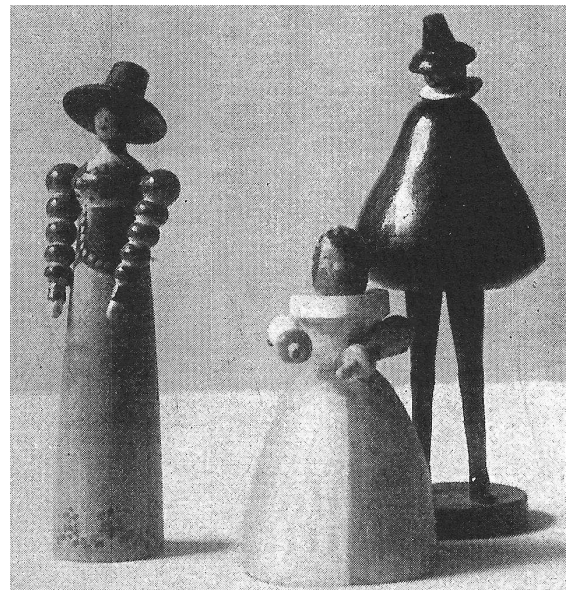




**Abb. 97: Minka Podhajska, Holzfiguren, um 1906**



**Abb. 98: Minka Podhajska, Holzfiguren, um 1906**



**Abb. 99: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1905**

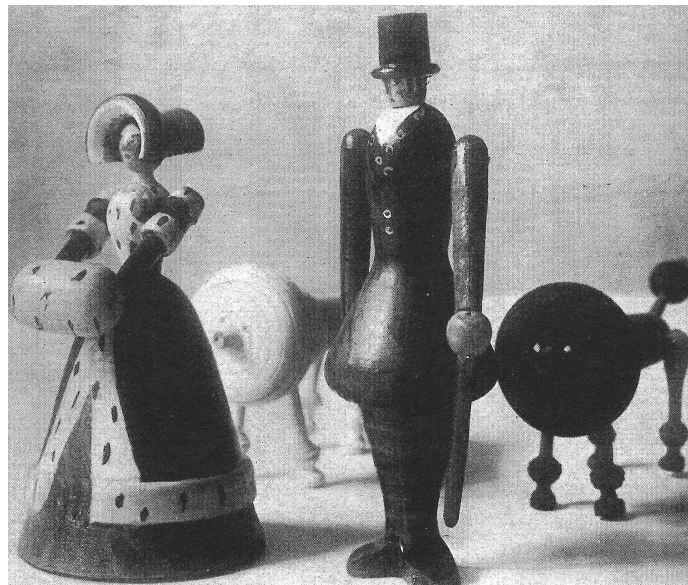




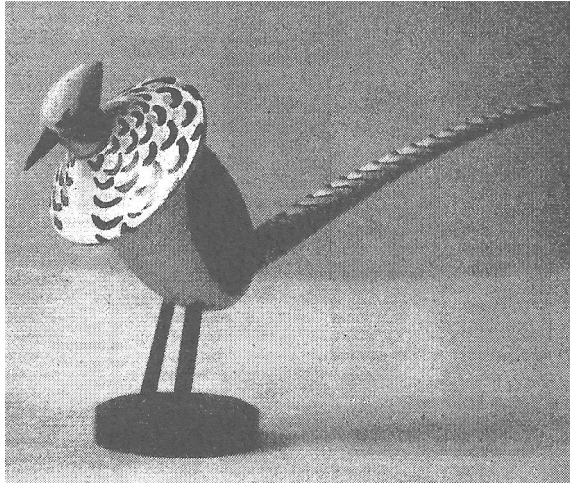
**Abb. 100: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1905**



**Abb. 101: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1905**



**Abb. 102: Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska, Holzfiguren, um 1905**



**Abb. 103: Minka Podhajska, Holzfiguren, um 1905**



**Abb. 104: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1910**



**Abb. 105: Fanny Zakucka-Harlfinger (?), Holzfiguren, undatiert**



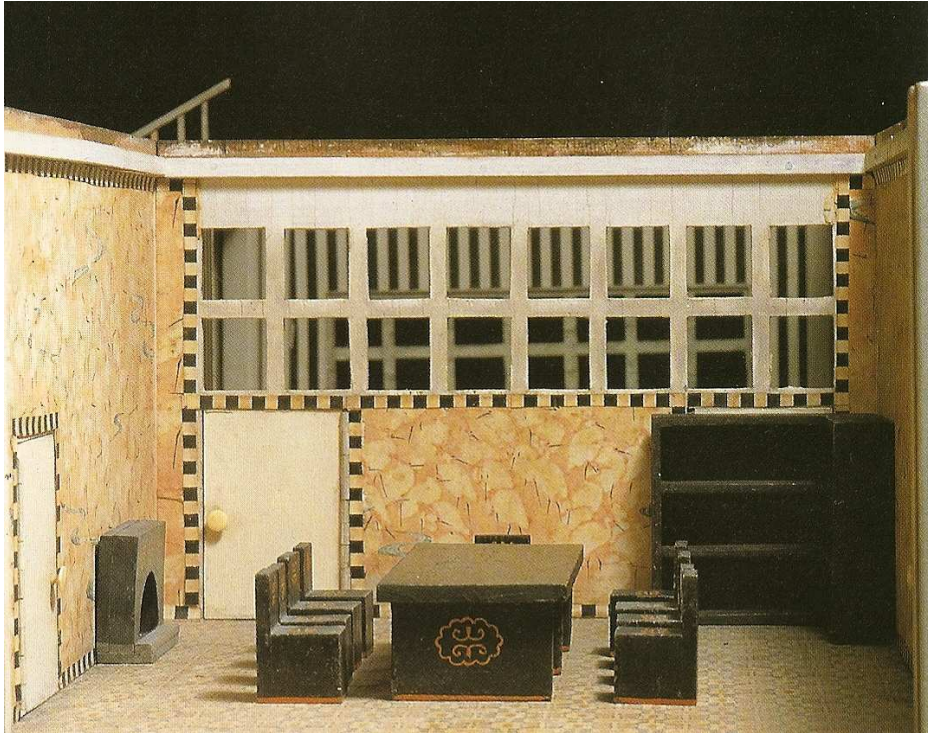


**Abb. 106: Fanny Zakucka-Harlfinger (?), Holzfiguren, undatiert**



**Abb. 107: Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus, um 1908, Holz,  
Gesamtmaße: H.: 128 cm, L.: 151,5 cm, B.: 90 cm, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe**





**Abb. 108: Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus, Interieur eines Raumes, um 1908, Holz**



**Abb. 109: Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus, Interieur, um 1908, Holz**





**Abb. 110: Raum 29 auf der Wiener Kunstschau 1908**



**Abb. 111: Minka Podhajska, Südböhmisches Gut, um 1908, Holz**

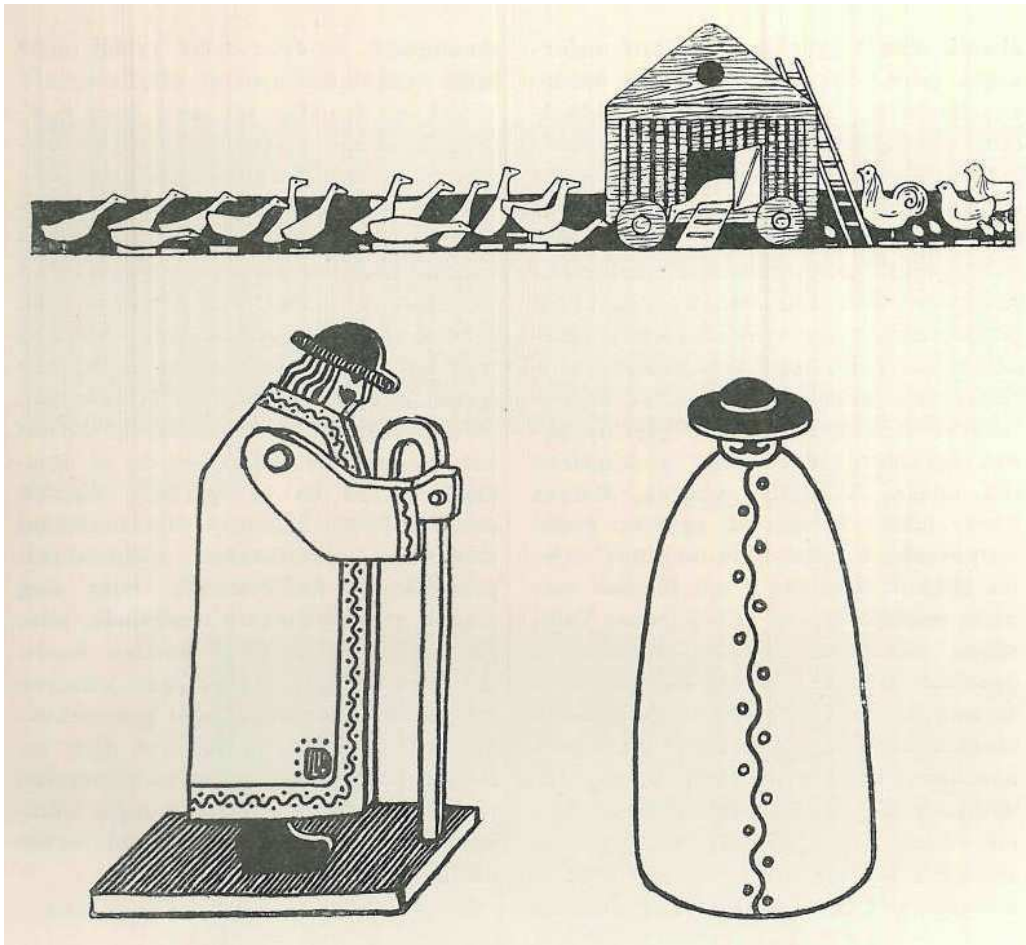


Abb. 112: Vilmos Wessely, Spielzeugentwurf, um 1904

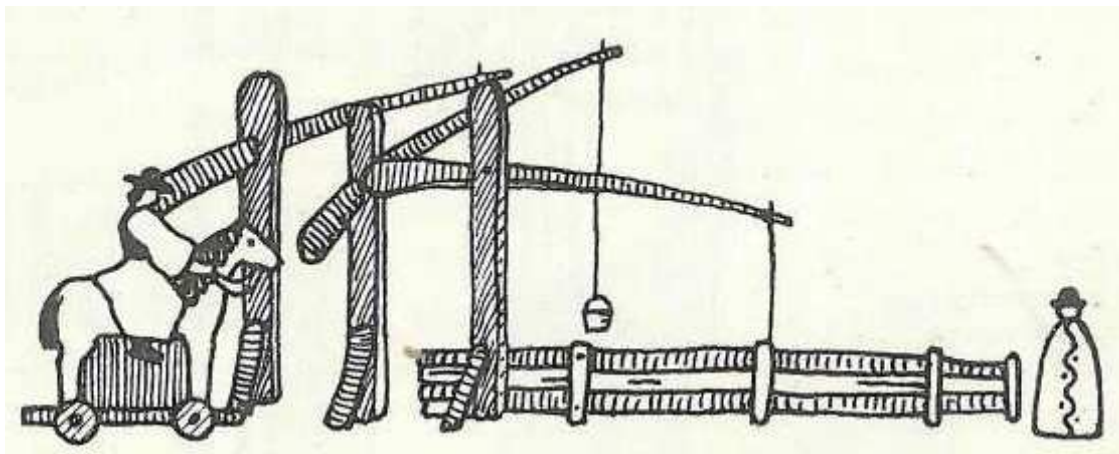
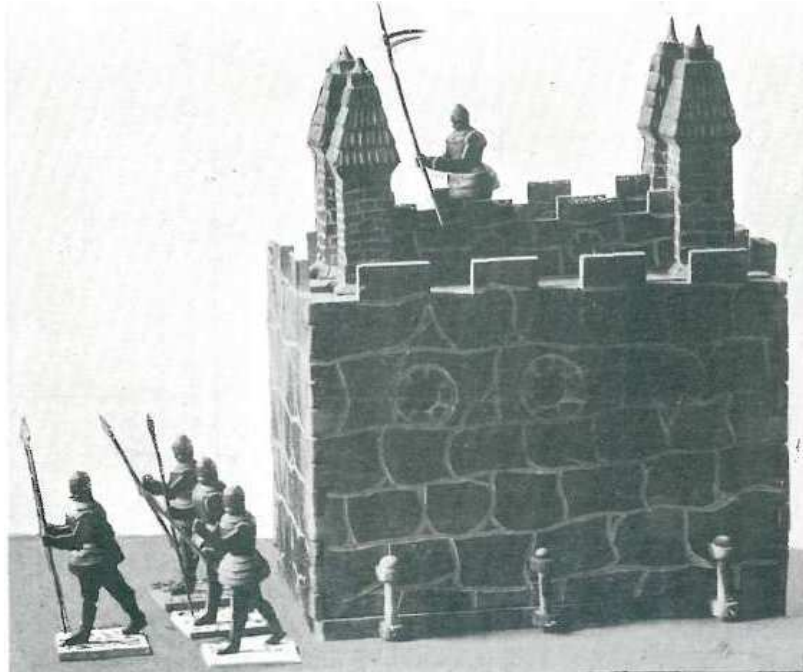
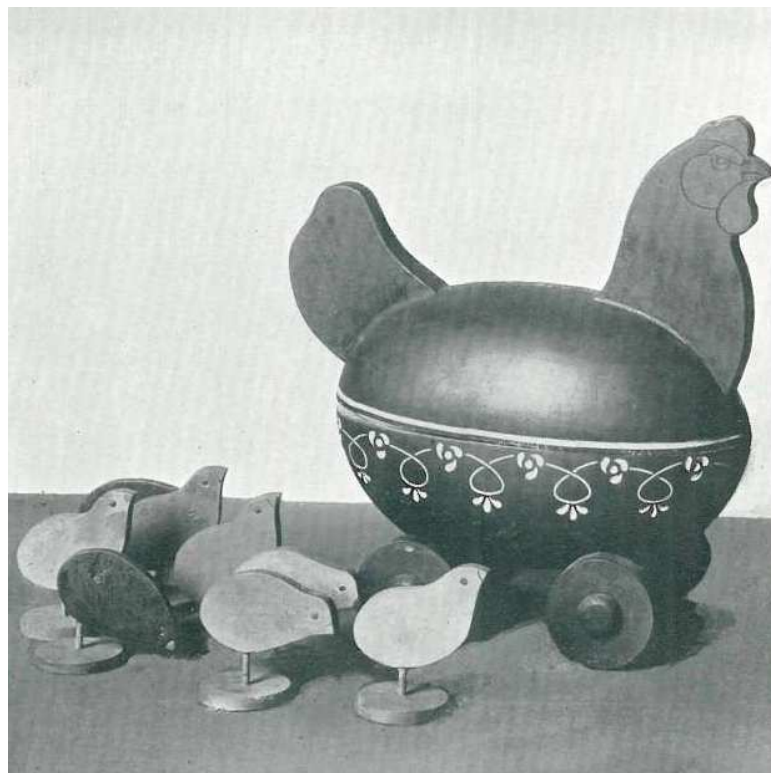


Abb. 113: Vilmos Wessely, Spielzeugentwurf, um 1904

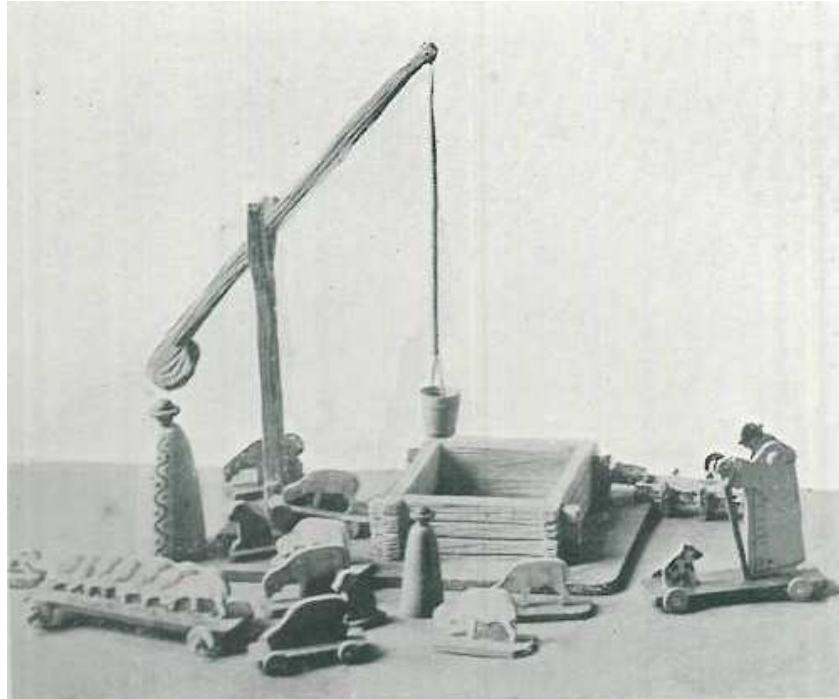




**Abb. 114: Vilmos Wessely, Ritterburgspiel mit Soldaten aus der schwarzen Armee des Königs Matthias Corvinus, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**



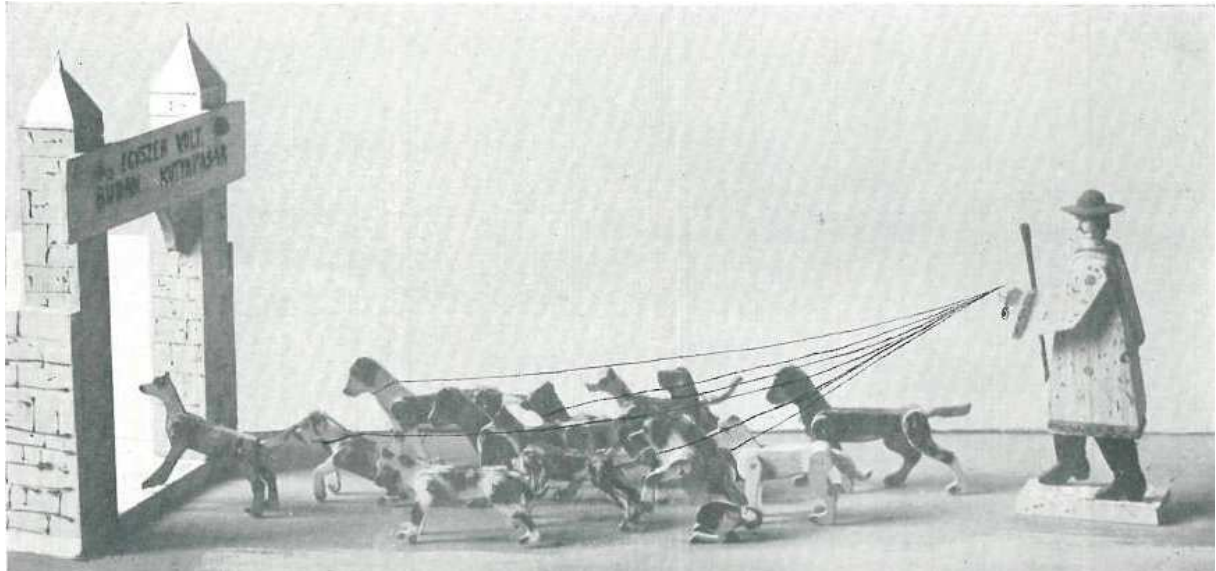
**Abb. 115: Vilmos Wessely, Henne mit Küken, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**



**Abb. 116: Vilmos Wessely, Schafherde mit Ziehbrunnen, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**



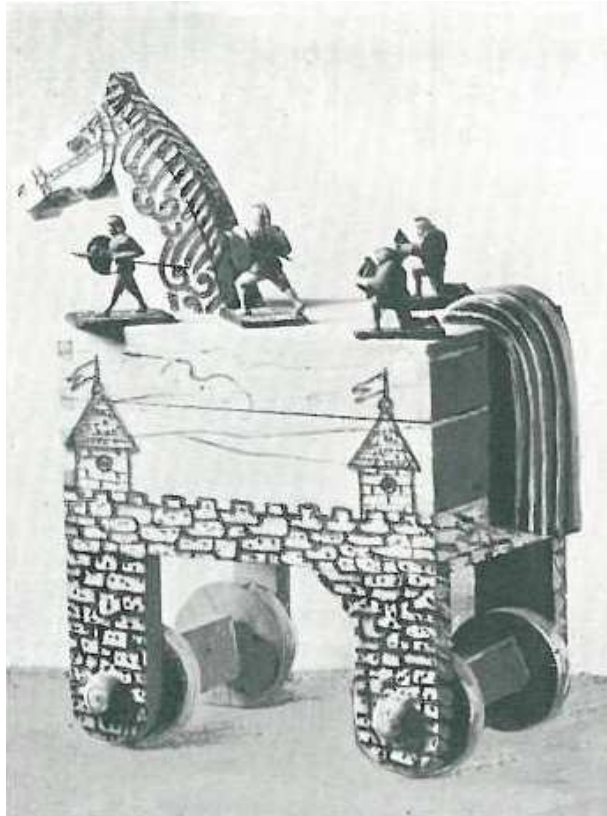
**Abb. 117: Vilmos Wessely, Korb mit Gänsen, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**



**Abb. 118: Vilmos Wessely, Szene aus dem ungarischen Volksmärchen über König Matthias Corvinus „Es gab nur einmal Hundemarkt in Ofen/Buda“ um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**



**Abb. 119: Vilmos Wessely, Wildente, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

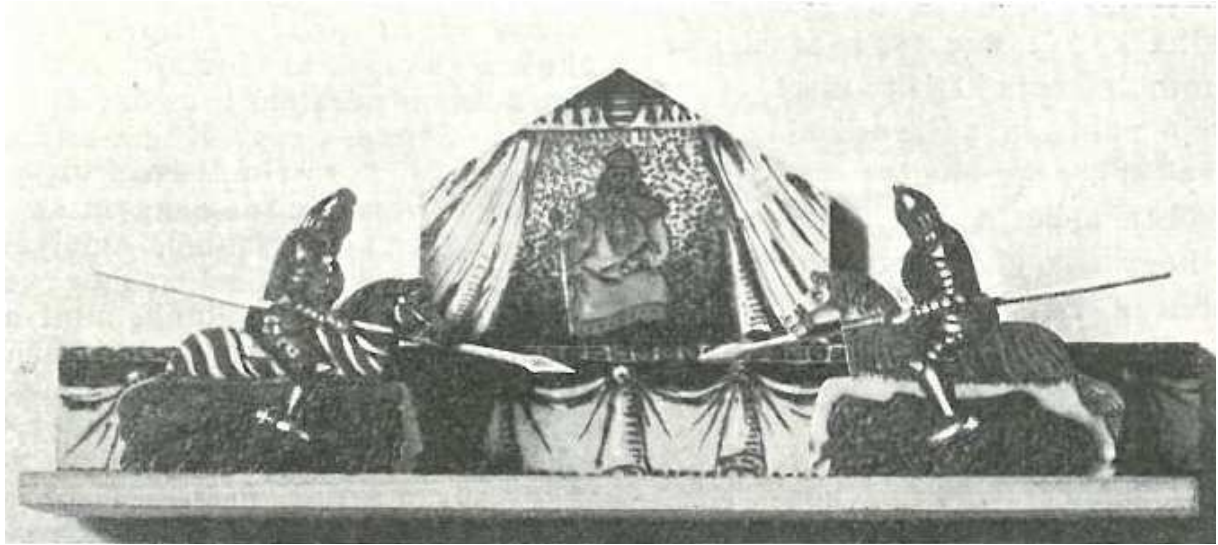


**Abb. 120: Vilmos Wessely, Trojanisches Pferd, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

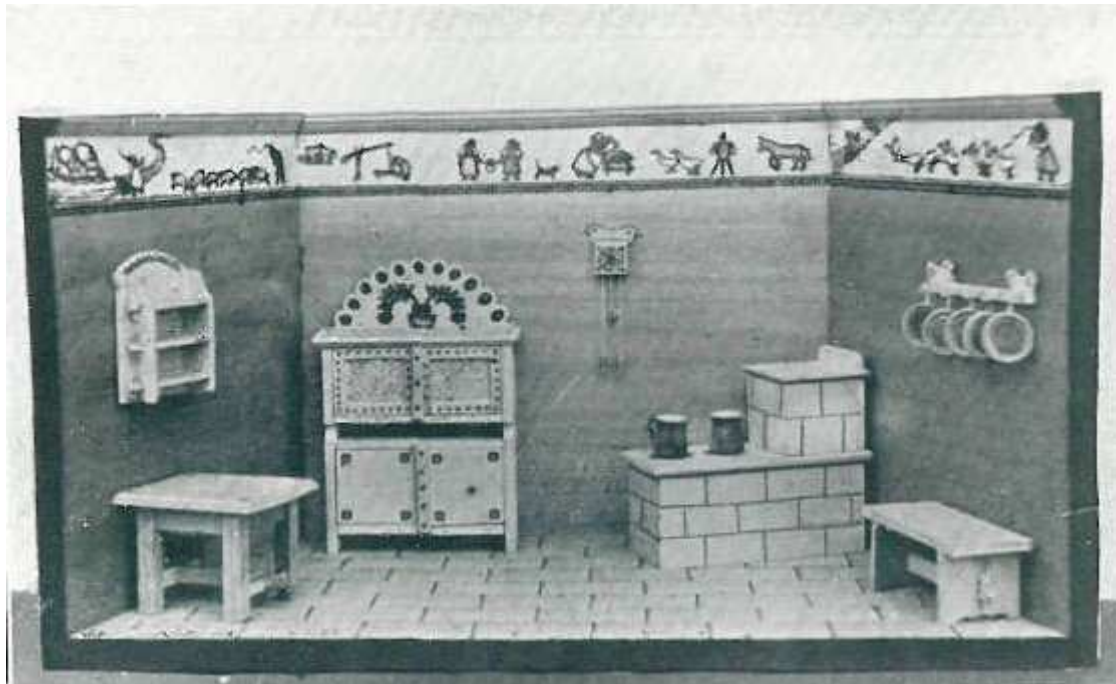


**Abb. 121: Vilmos Wessely, Kinderbank mit Truhe, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

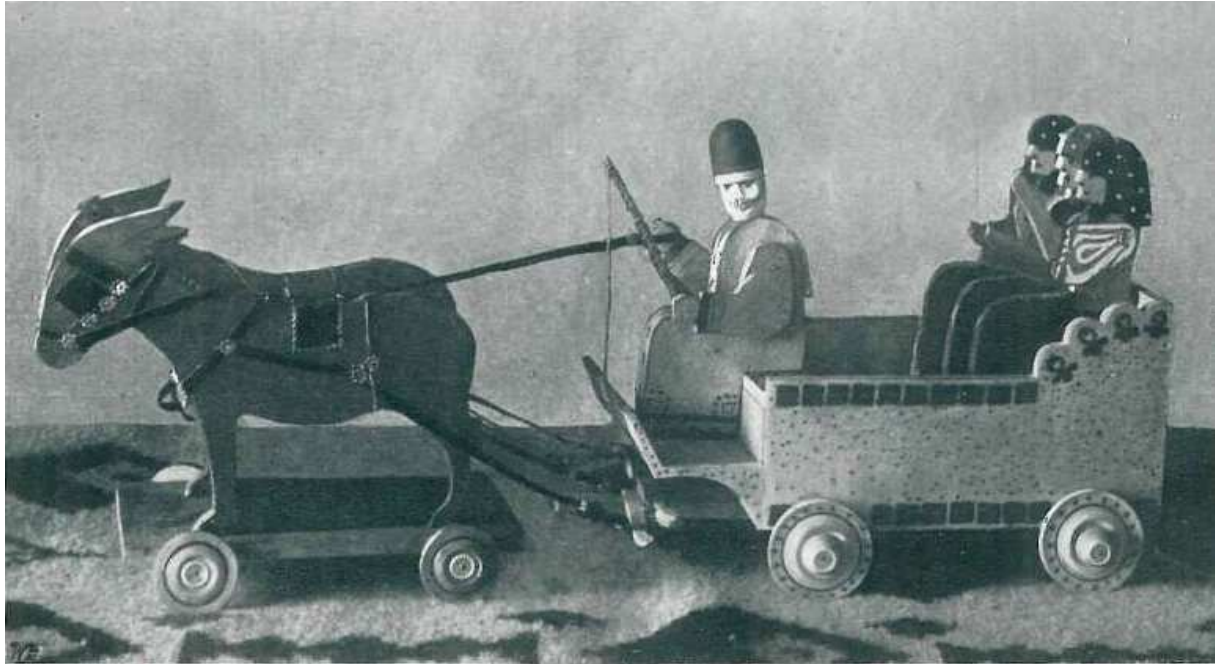




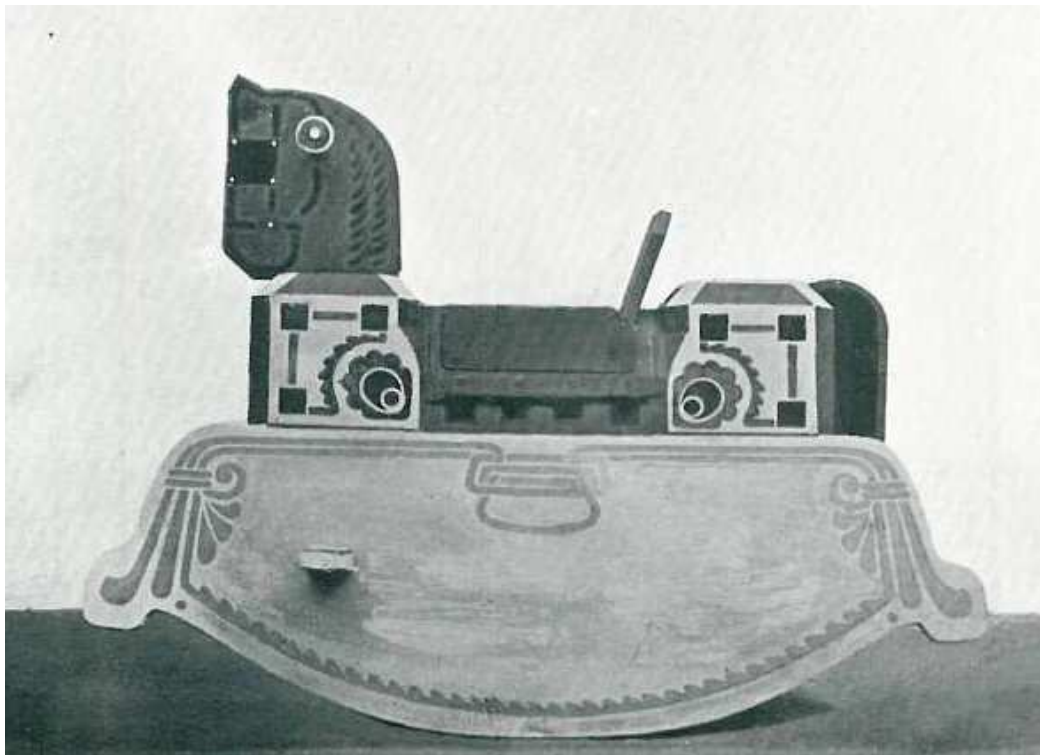
**Abb. 122: Vilmos Wessely, Ritterturnier, um 1905, Holz**



**Abb. 123: Vilmos Wessely, Puppenküche, um 1905, Holz, ausgestellt in der kunstgewerblichen Ausstellung in Arad 1905, hergestellt von Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba**

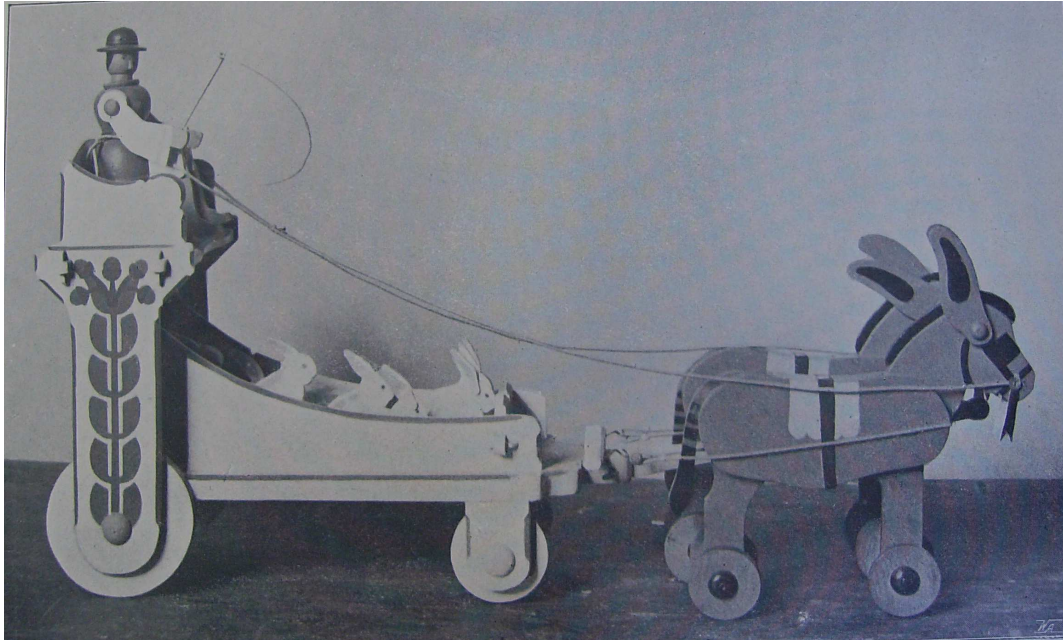


**Abb. 124: Vilmos Wessely, Pferdekutsche um 1905, Holz, ausgestellt in der kunstgewerblichen Ausstellung in Arad 1905, hergestellt von Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba**

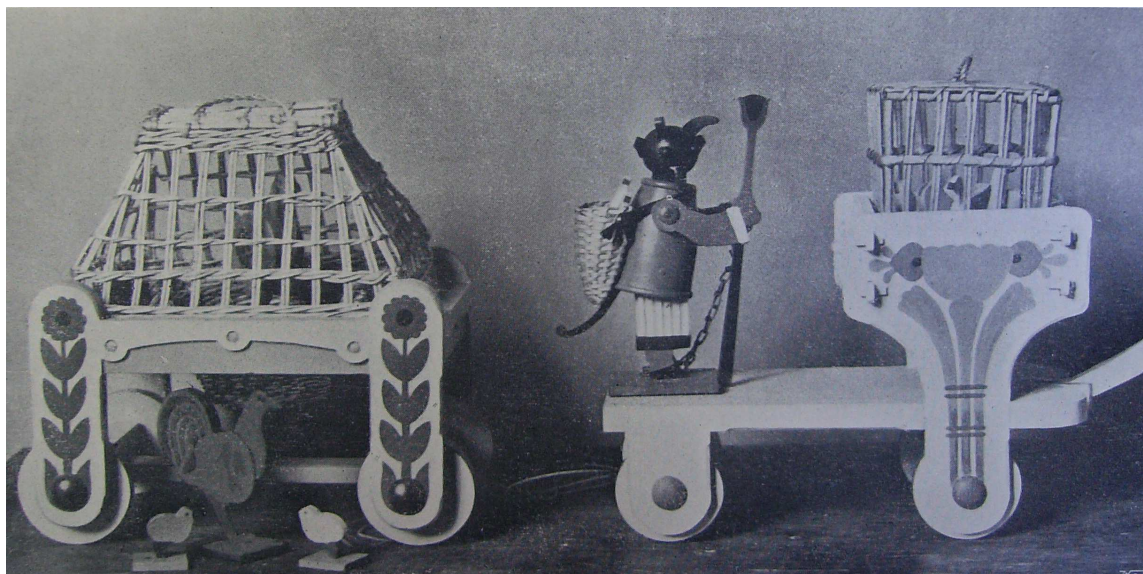


**Abb. 125 : Vilmos Wessely, Schaukelpferd um 1905, Holz, ausgestellt in der kunstgewerblichen Ausstellung in Arad 1905, hergestellt von Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba**



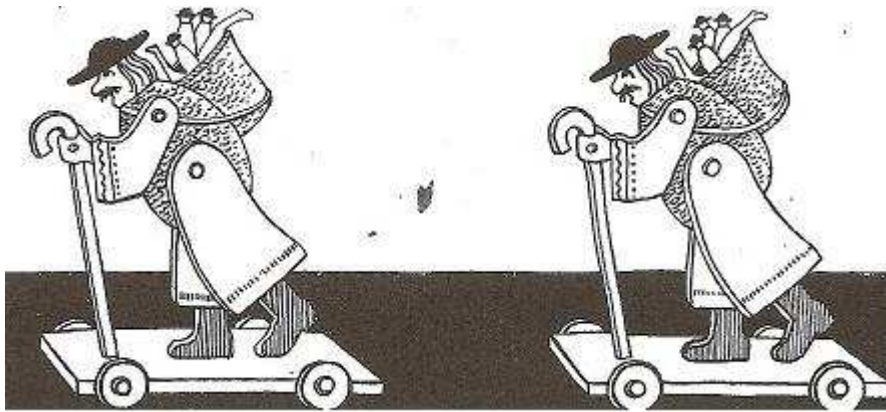


**Abb. 126: Vilmos Wessely, Spielzeug, um 1905, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1905, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

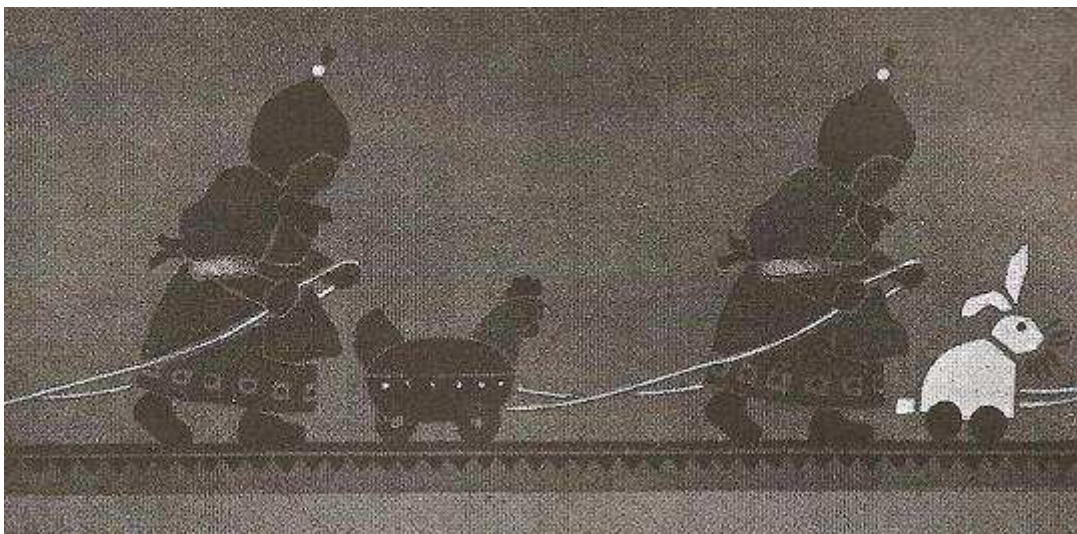


**Abb. 127: Vilmos Wessely, Spielzeug, um 1905, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1905, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

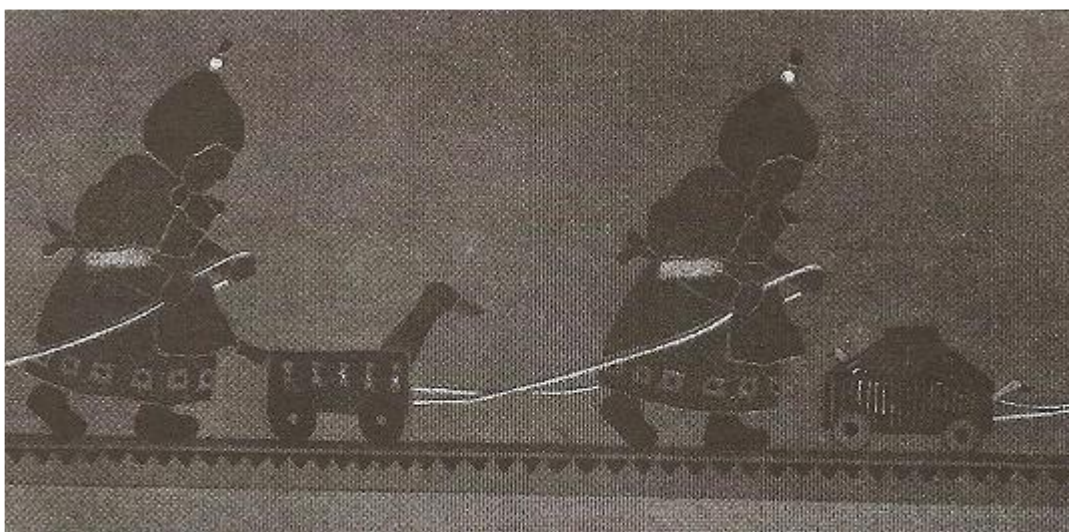




**Abb. 128: Vilmos Wessely, Spielzeugentwurf, um 1905**



**Abb. 129: Vilmos Wessely, Kinderfries, um 1905**



**Abb. 130: Vilmos Wessely, Kinderfries, um 1905**





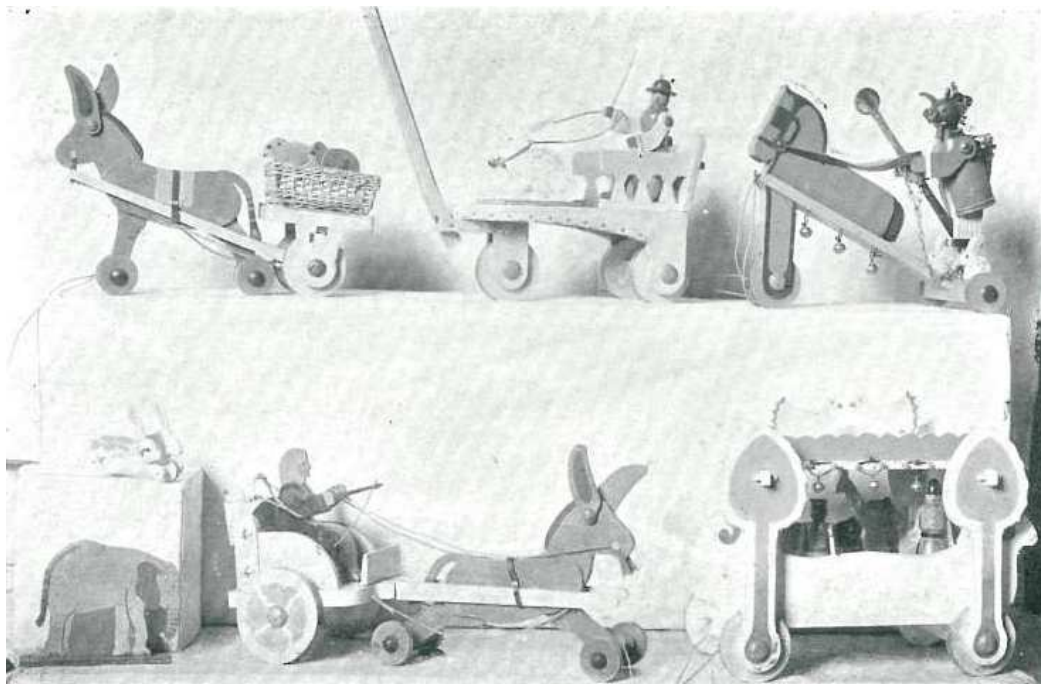
**Abb. 131: Vilmos Wessely, Kinderzimmer mit Spielzeug, um 1906, Holz, ausgestellt im ungarischen Pavillon der Mailänder Weltausstellung 1906, hergestellt von der Staatlichen Fachschule für Holz und Metallindustrie in Klausenburg**



**Abb. 132: Vilmos Wessely, Kinderschrank, um 1906, Holz, ausgestellt im ungarischen Pavillon der Mailänder Weltausstellung 1906, hergestellt von der Staatlichen Fachschule für Holz und Metallindustrie in Klausenburg**



**Abb. 133: Vilmos Wessely, Spielzeug, um 1906, Holz, ausgestellt im ungarischen Pavillon der Mailänder Weltausstellung 1906, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

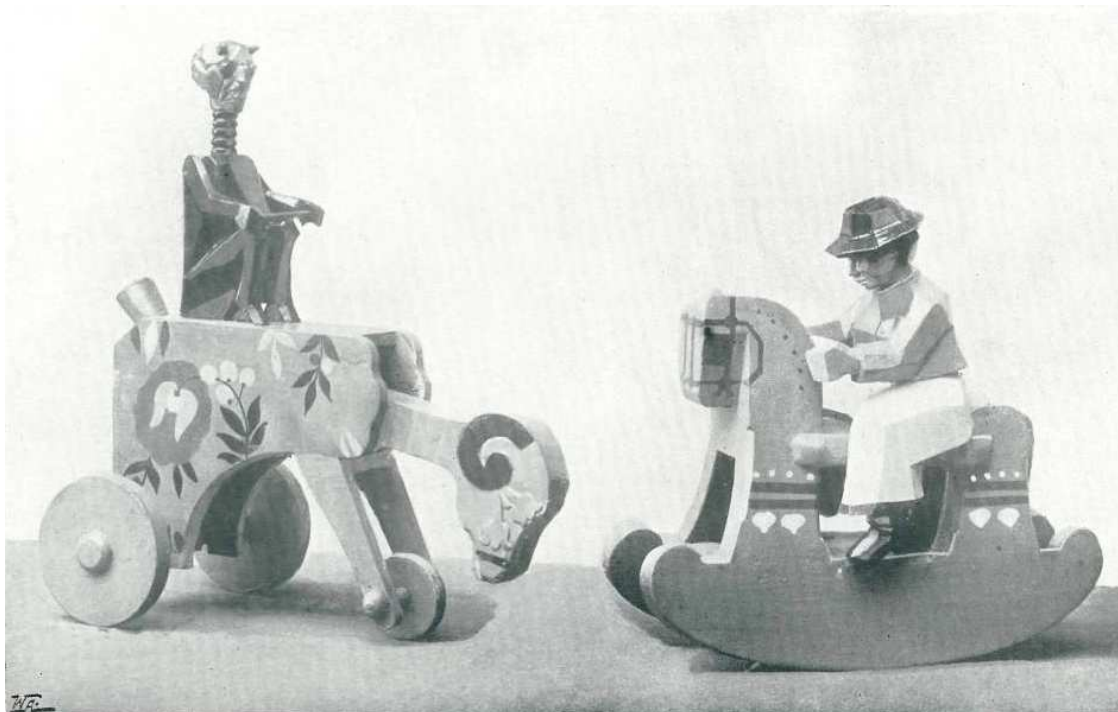


**Abb. 134: Vilmos Wessely, Spielzeug, um 1906, Holz, ausgestellt im ungarischen Pavillon der Mailänder Weltausstellung 1906**





**Abb. 135: Abgebrannter ungarischer Pavillon der Mailänder Weltausstellung 1906**



**Abb. 136: Vilmos Wessely, Spielzeug, um 1907, Holz**



Abb. 137: Árpád Juhász, „Matyó” Volkstracht, um 1910



Abb. 138: Árpád Juhász, László Inotay, Holzfiguren in Volkstracht, um 1913, Gödöllői Városi Múzeum

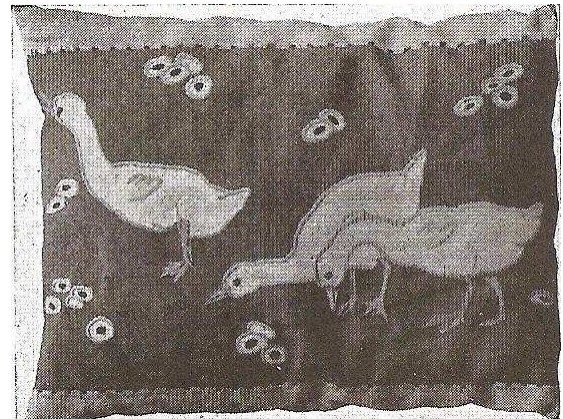


Abb. 139: Árpád Juhász, Entwürfe für Figuren in Volkstracht, Gödöllői Városi Múzeum





**Abb. 140: Ede Toroczkai Wigand, Ungarisches Kinderzimmer, um 1903**



**Abb. 141: Mariska Undi, Polster mit farblichen Applikationen, um 1905**



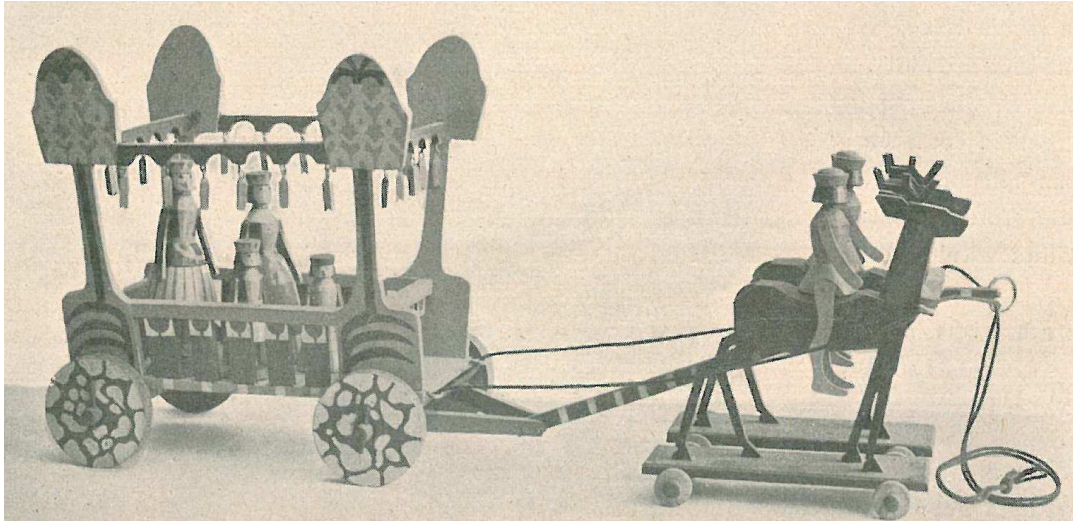
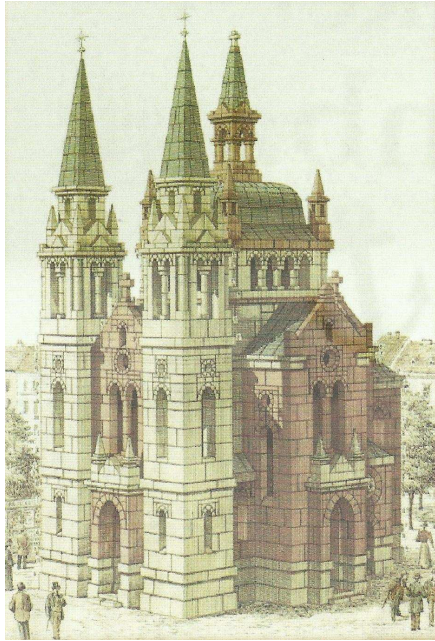


Abb. 142: Mariska Undi, Kutsche von *Prinz Peter*, um 1904, Holz



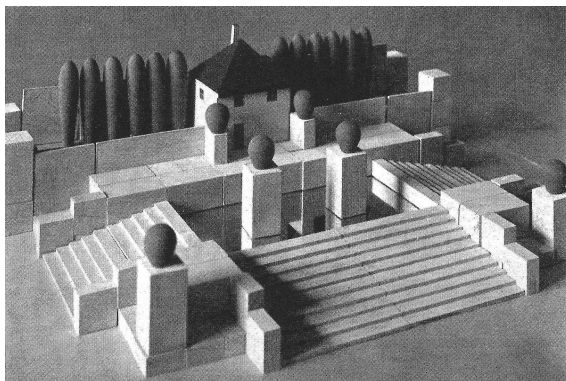
Abb. 143: Mariska Undi, Spielzeugfiguren in Volkstracht von Mezőkövesd



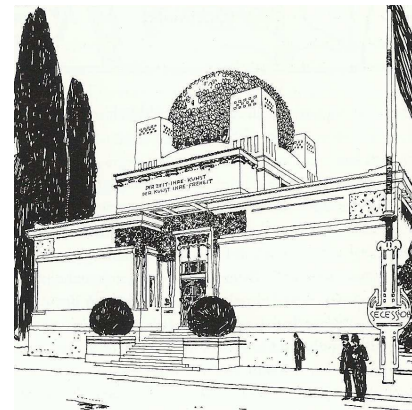
**Abb. 144: Anker-Steinbaukasten, Kirche aus dem GK-NF-Kasten Nr. 34, Kopie der Fünfhauser Pfarrkirche "Maria vom Siege" in Wien**



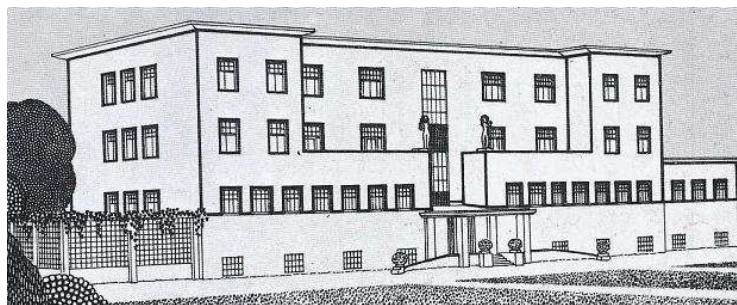
**Abb. 145: Friedrich Schmidt, Fünfhauser Pfarrkirche "Maria vom Siege", Wien 1868-1875**



**Abb. 146: Koloman Moser, Baukasten, um 1905, Holz, Privatbesitz**



**Abb. 147: Joseph Maria Olbrich, Haupteingang der Wiener Secession, um 1899**



**Abb. 148: Josef Hoffmann, Sanatorium Purkersdorf, Entwurfsperspektive, um 1904/1905, Tusche mit Graphitspuren**





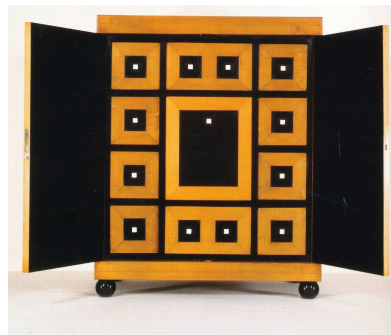
**Abb. 149: Gertrud Kleinhempel,  
„Schneewittchen“, um 1905**



**Abb. 150: Anker Steinbaukasten**



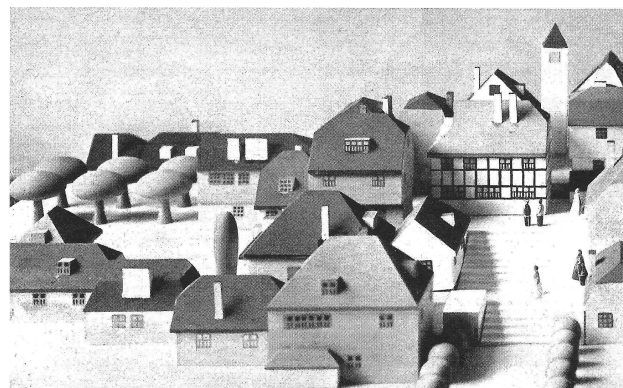
**Abb. 151: Koloman Moser,  
Frühstückzimmer der  
Wohnung „für ein  
junges Paar“, um 1903**



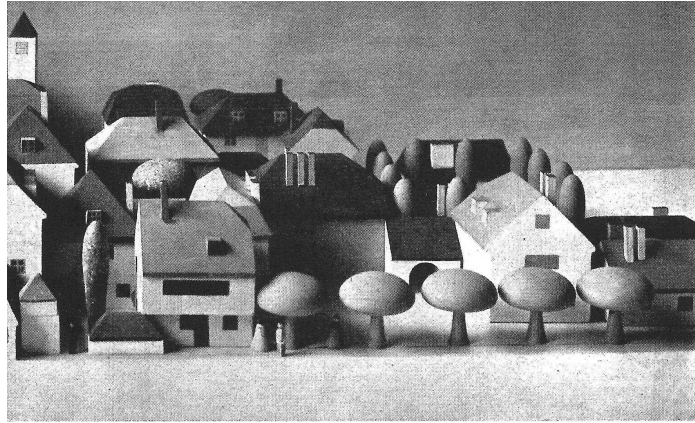
**Abb. 152: Koloman Moser,  
Kätschen, um 1905**



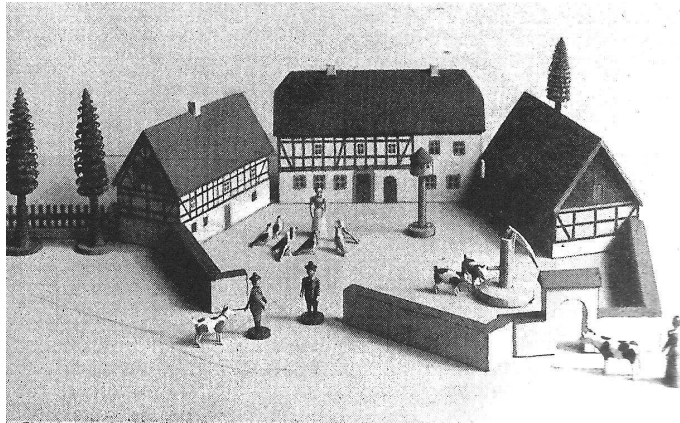
**Abb. 153: Koloman Moser,  
Schreibtisch für  
das Sanatorium  
Purkersdorf, um  
1904/1905**



**Abb. 154: Koloman Moser, Spielzeugstadt, um 1905, Holz,  
Ausf.: Wiener Werkstätte**



**Abb. 155: Koloman Moser, Spielzeugstadt, um 1905, Holz, Ausf.: Wiener Werkstätte**



**Abb. 156: Schmidt, Seyfert und Tscharmann, Erzgebirgisches Dorf, um 1904/1905**



**Abb. 157: Josef Hoffmann, Doppelhaus Moser-Moll auf der Hohen Warte, um 1901**

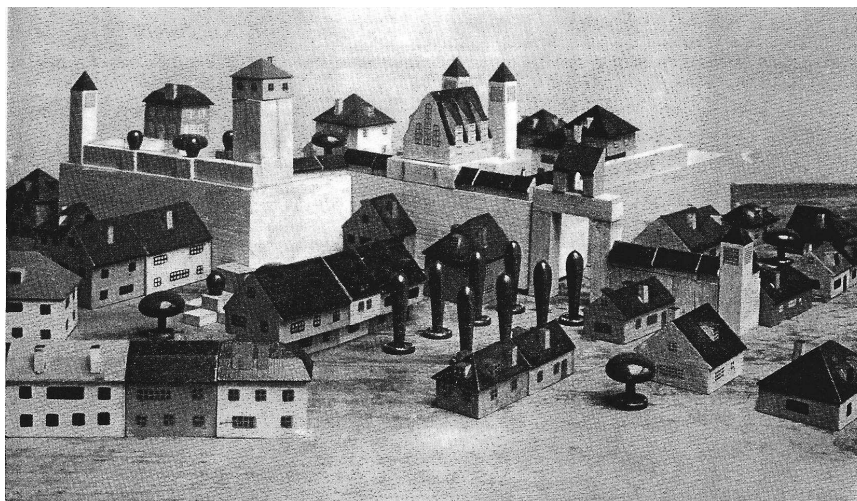




**Abb. 158: Koloman Moser, Parfumfläschchen, um 1904**

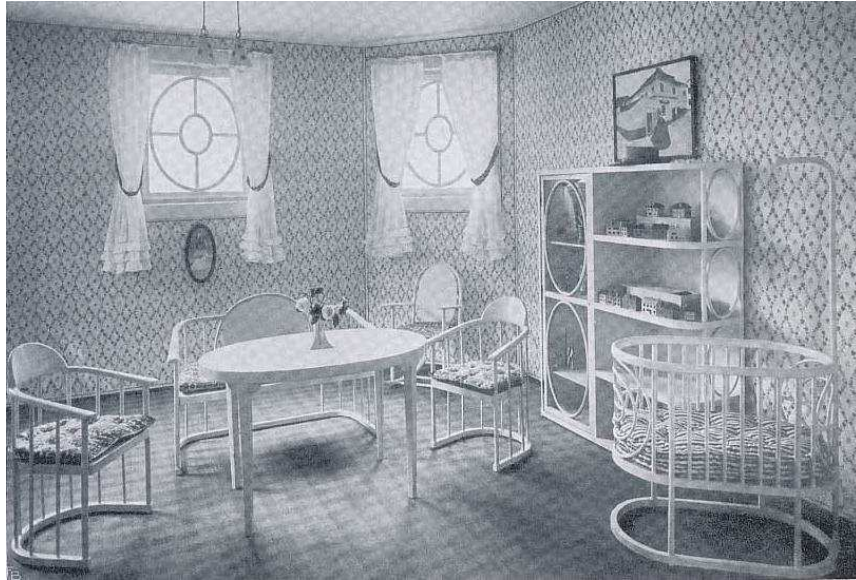


**Abb. 159: Anker-Steinbauskasten-Bilder, Ausschneidebögen des Verlegers Dr. Oskar Schneider, Leipzig**



**Abb. 160: Koloman Moser, Spielzeugstadt, um 1909, Holz**





**Abb. 161: Kinderzimmer von Josef Hoffmann, Spielzeug von Koloman Moser und Carl Otto Czeschka, Wiener Kunstschau von 1908**

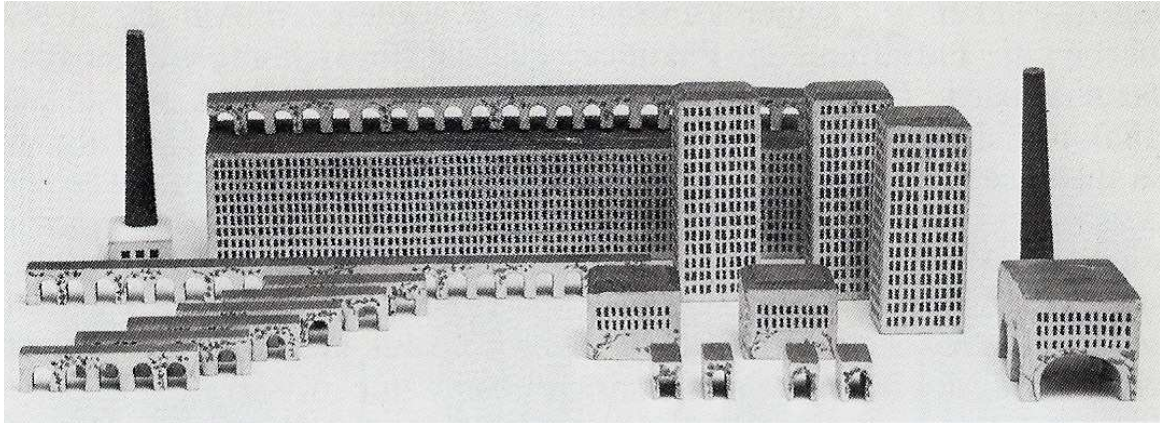


**Abb. 162: Dagobert Peche, Spielzeugstadt, um 1918, Papier**



**Abb. 163: Koloman Moser, Baukasten, um 1914, Holz, B.: 36,6 cm, T.: 31 cm, H.: 9 cm, Privatsammlung, Wien**



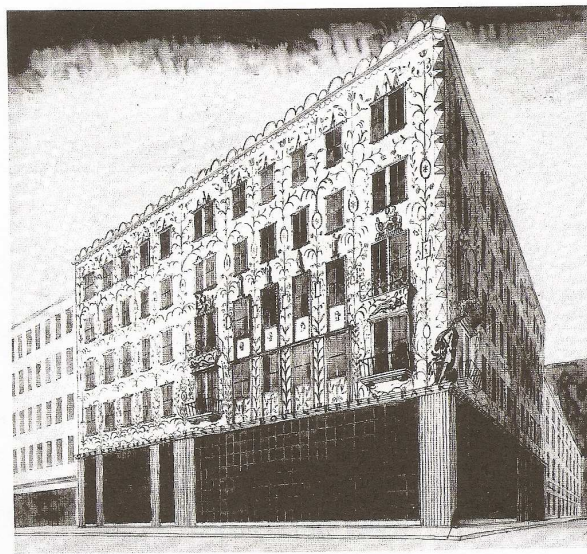


**Abb. 164: Josef Hoffmann, Spielzeugfabrik, um 1920, Holz**

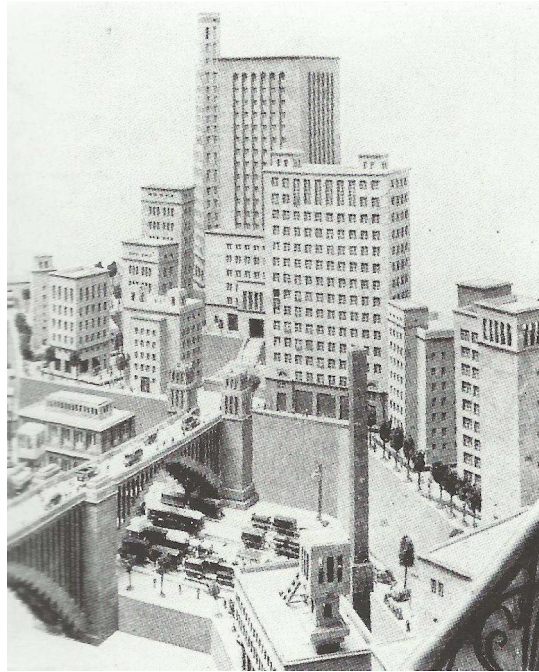
GRAPHISCHE INDUSTRIE WIEN



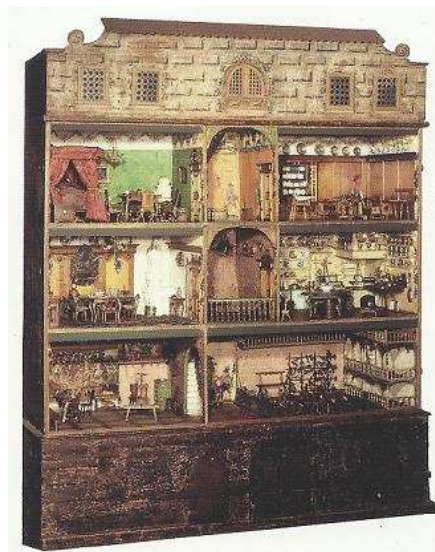
**Abb. 165: Fassadenentwurf für die Graphische Industrie, um 1914**



**Abb. 166: Fassadenprojekt für die Österreichische Central Credit Bank, um 1924**



**Abb. 167: Ingenius-Baukasten, Die neue Stadt, um 1924-29**



**Abb. 168: Puppenhaus, um 1639, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg**





**Abb. 169: Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus, um 1908, Holz, Gesamtmaße: H.: 128 cm, L.: 151,5 cm, B.: 90 cm, Badisches Landesmuseum, Karlsruhe**



**Abb. 170: Josef Hackhofer, Wohnhaus Thonet auf der Hohen Warte, um 1908**

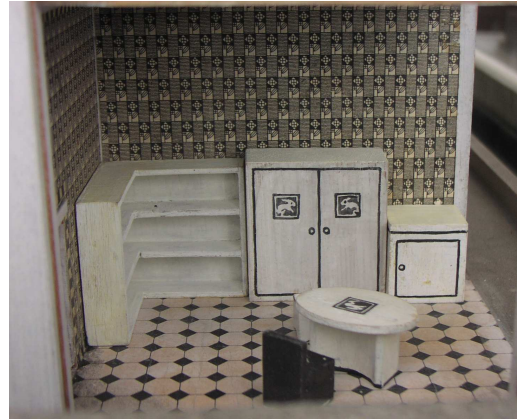


**Abb. 171: Magda Mautner von Markhof, Puppenhaus, Interieur, um 1908, Holz**





**Abb. 172: Raum 1, siehe Abb. 169**



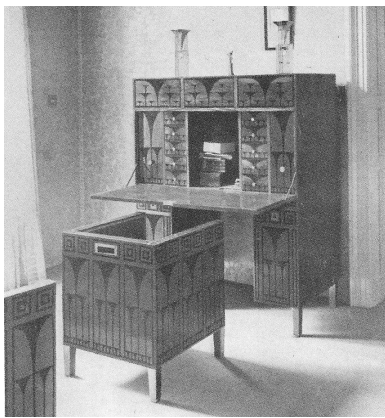
**Abb. 173: Raum 2, siehe Abb. 169**



**Abb. 174: Raum 3, Speisezimmer, siehe Abb. 169**



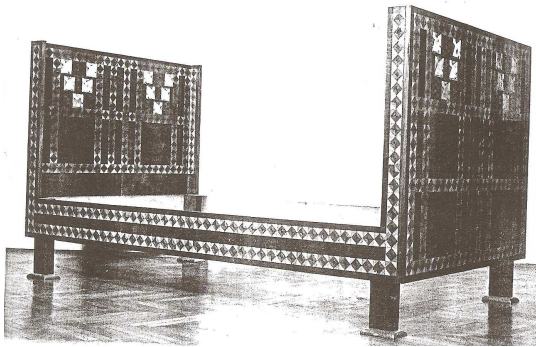
**Abb. 175: Kolo Moser, Speisezimmer „für ein junges Paar“, um 1903**



**Abb. 176: K. Moser, Frühstückzimmer „für ein junges Paar“, um 1903**



**Abb. 177: Raum 4, siehe Abb. 169**



**Abb. 178: Kolo Moser, Ehebett „für ein junges Paar“, um 1903**



**Abb. 179: Raum 5, siehe Abb. 169**



**Abb. 180: Raum 6, siehe Abb. 169**



**Abb. 181: Raum 7, siehe Abb. 169**



**Abb. 182: Raum 8, siehe Abb. 169**



**Abb. 183: Raum 9, siehe Abb. 169**





**Abb. 184: Raum 10, siehe Abb. 169**



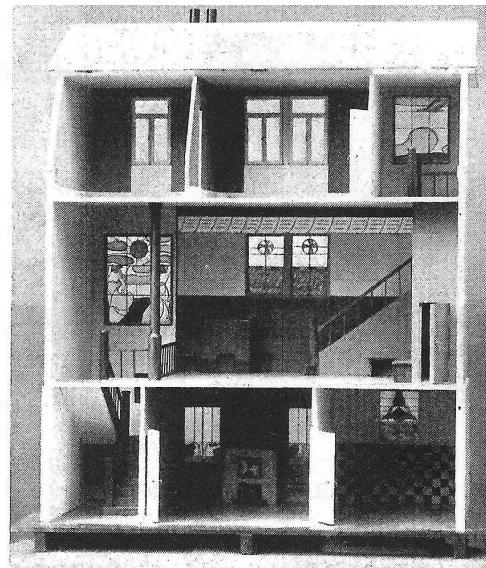
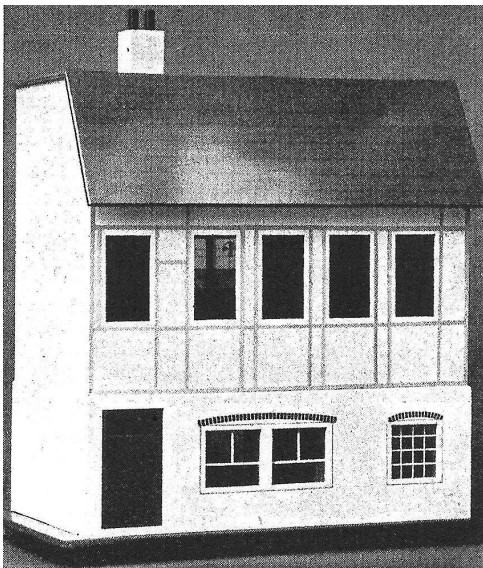
**Abb. 185: Raum 11, siehe Abb. 169**



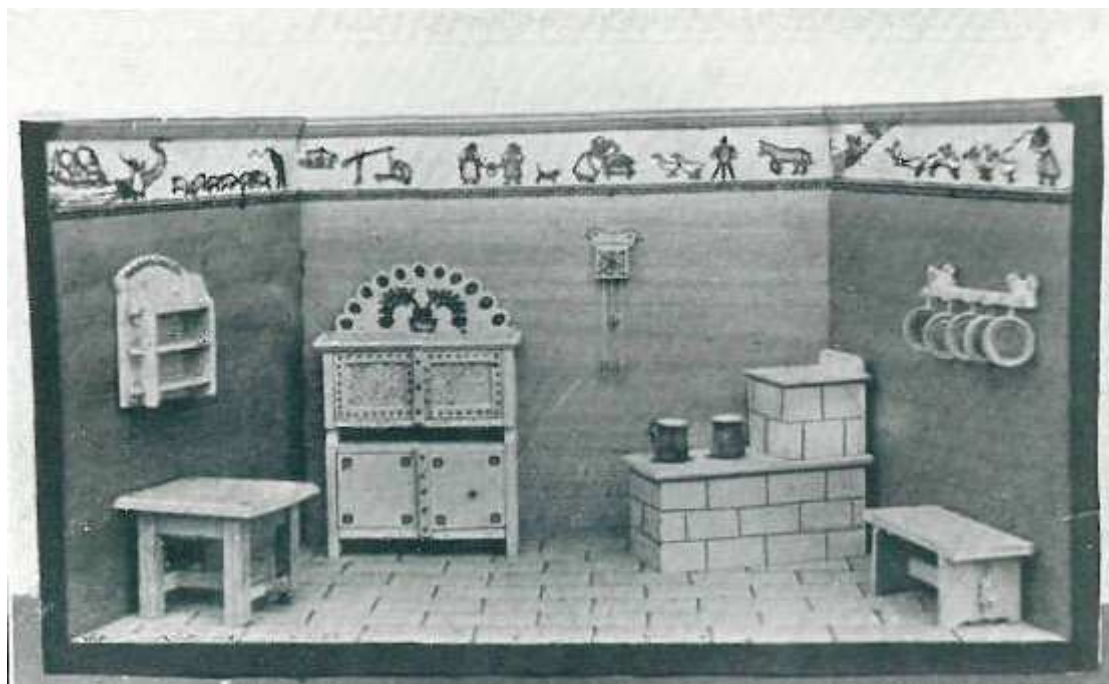
**Abb. 186: Raum 12, siehe Abb. 169**



**Abb. 187: Raum 13, siehe Abb. 169**



**Abb. 188: Hellmut Eichrodt, „Modernes Puppenhaus“, um 1905, Holz**

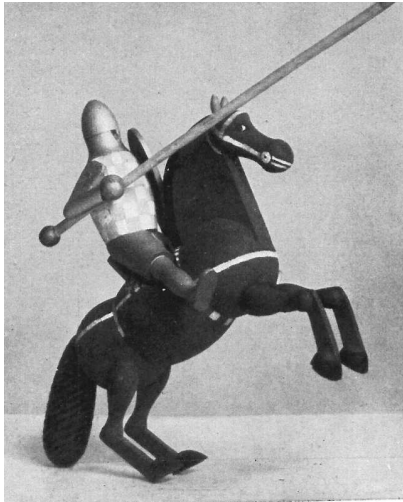


**Abb. 189: Vilmos Wessely, Puppenküche, um 1905, Holz, ausgestellt in der kunstgewerblichen Ausstellung in Arad 1905, hergestellt von Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba.**





**Abb. 190: Arche Noah aus dem Erzgebirge, um 1900, Holz**



**Abb. 191: Carl Otto Czeschka, Ritterfigur, um 1907, Holz**



**Abb. 192: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1907, Holz, H.: 17 cm**



**Abb. 193: Carl Otto Czeschka, Buchillustration zu „Die Nibelungen – Dem deutschen Volke wiedererzählt von Franz Keim“, um 1909**



**Abb. 194: Carl Otto Czeschka, Tristan und Wotan, Kostümentwürfe, Tempera auf Papier, auf Leinwand, 200 x 89 cm, Museum für angewandte Kunst, Wien**





**Abb. 195: Unterleutnant Hartmann, Bayerische Soldaten, um 1845, Holz, Münchener Stadtmuseum.**



**Abb. 196: Carl Otto Czeschka, Ritterfiguren, um 1908(?), Holz, Höhe (ohne Lanzen) 15,7 bis 16,6 cm, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg**



**Abb. 191: Carl Otto Czeschka, Ritterfigur, um 1907, Holz**



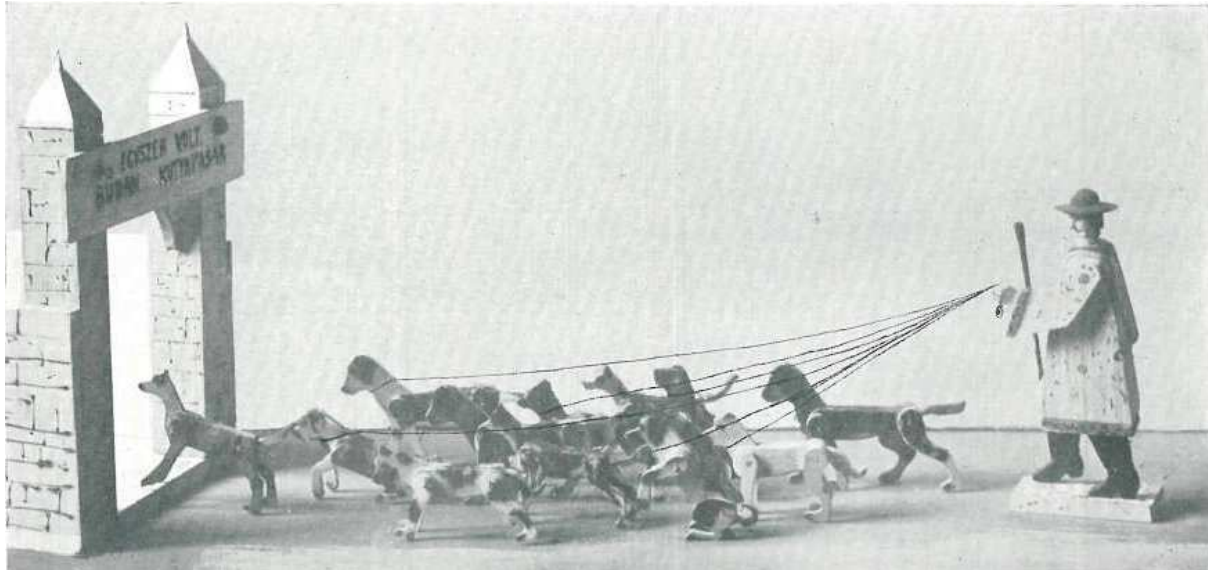
**Abb. 197: Franz Barwig, Ritterfigur, um 1909, Holz, H.: 33,5 cm**



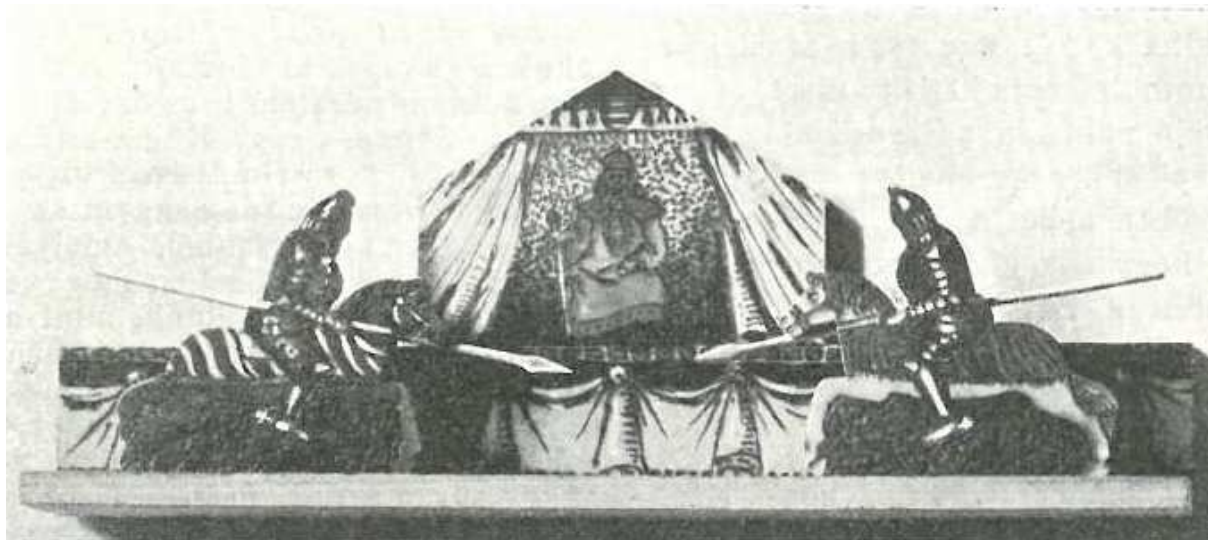
**Abb. 198: Franz Barwig, Ritterfiguren, um 1911, Holz**



**Abb. 199: Vilmos Wessely, Ritterburgspiel mit Soldaten aus der schwarzen Armee des Königs Matthias, um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**



**Abb. 200: Vilmos Wessely, Szene aus dem ungarischen Voklsmärchen über König Matthias Corvinus „Es gab nur einmal Hundemarkt in Ofen/Buda“ um 1904, Holz, ausgestellt in der Weihnachtsausstellung des Kunstgewerbevereins 1904, hergestellt von der Staatlichen Lehrwerkstätte für Spielwaren in Hegybánya-Szélakna**

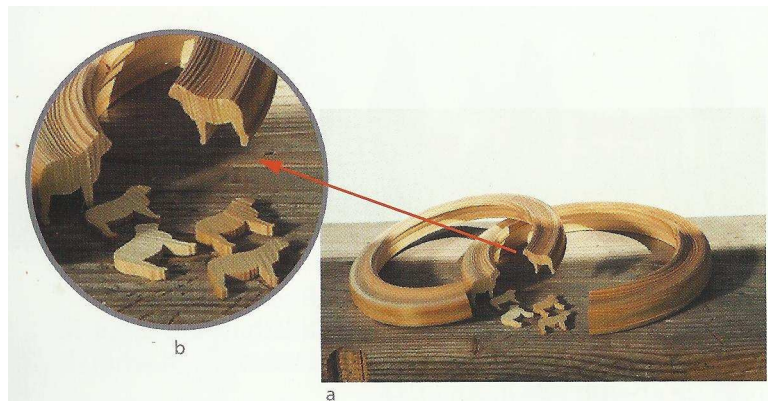


**Abb. 201: Vilmos Wessely, Ritterturnier, um 1905, Holz**





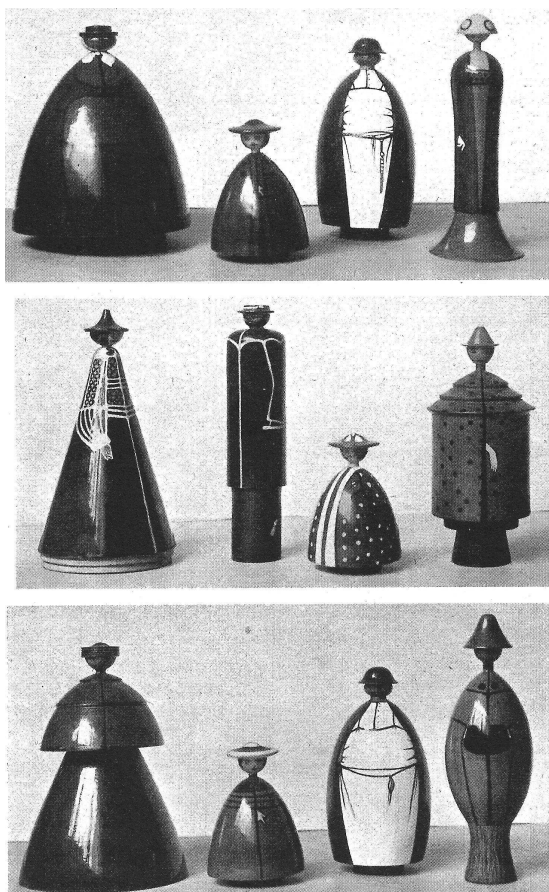
**Abb. 202: Marie von Uchatius, Arche Noah, um 1906, Holz  
H.: 27 cm, L.: 89 cm, B.: 41,5 cm**



**Abb. 203: „Reifendreherei“**



**Abb. 204: Árpád Juhász, László Inotay, Holzpuppen in Volkstracht, um 1913,  
Gödöllői Városi Múzeum**



**Abb. 205: Koloman Moser, Holzfiguren, um 1905, bemalt von Therese Trethan**



**Abb. 206: Koloman Moser, Holzdosen und Holzfiguren, um 1905, Ausf.: Wiener Werkstätte**



**Abb. 207: Koloman Moser, Wippfigur, um 1905, Holz, Ausf.: Wiener Werkstätte**

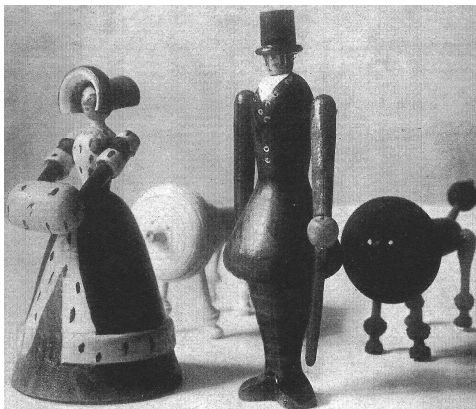




**Abb. 208: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1906**



**Abb. 209: Böhmisches Volkspielzeug aus Krouná, undatiert, Holz**



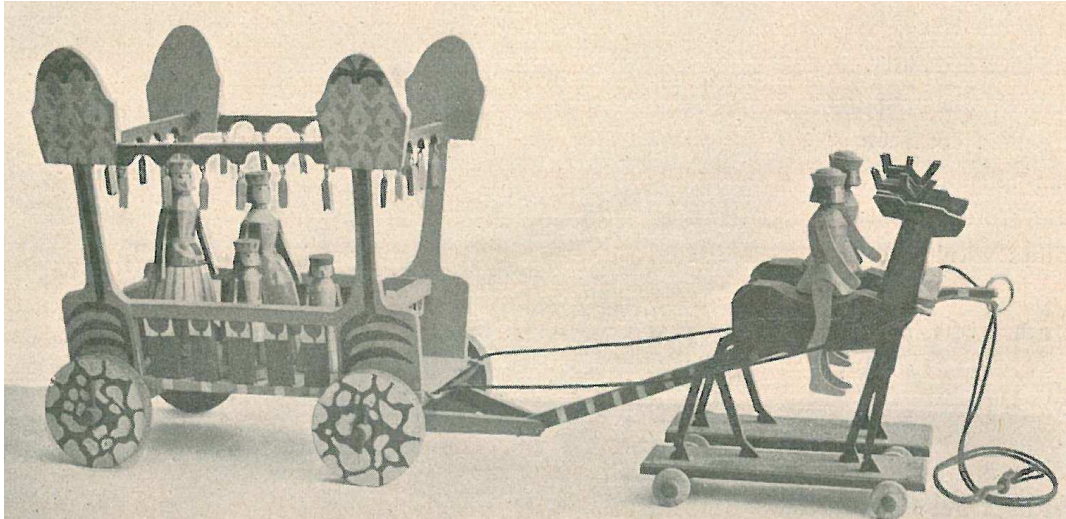
**Abb. 210: Fanny Zakucka-Harlfinger und Minka Podhajska, Holzfiguren, um 1905**



**Abb. 211: Fanny Zakucka-Harlfinger, Holzfiguren, um 1910**



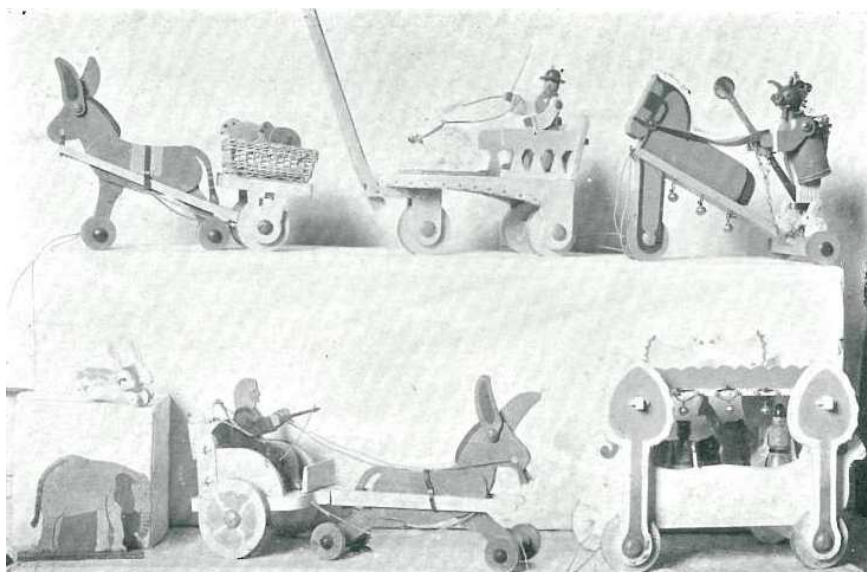
**Abb. 212: Minka Podhajska, Südböhmisches Gut, um 1908, Holz**



**Abb. 213: Mariska Undi, Kutsche von *Prinz Peter*, um 1904, Holz**



**Abb. 214: Mariska Undi, Holzfigur aus der Kutsche von *Prinz Peter*, um 1904, Holz, Höhe: 12,5 cm, Ungarisches Nationalmuseum, Budapest**



**Abb. 215: Vilmos Wessely, Spielzeug, um 1906, Holz, ausgestellt im ungarischen Pavillon der Mailänder Weltausstellung 1906**



**Abb. 216: Vilmos Wessely, Schaukelpferd, um 1905, Holz, ausgestellt in der kunstgewerblichen Ausstellung in Arad 1905, hergestellt von Spielzeugfabrik von Hugó Werther in Békéscsaba**

## **Lebenslauf**

Ágnes Óri

Geburtsdatum: 12. Dezember 1986

Geburtsort: Budapest

Staatsbürgerschaft: Ungarisch

Familienstand: ledig

E-Mail: agnesori@gmail.com

## **Ausbildung**

**1997 – 2005** Heiliger Norbert der Prämonstratenser Gymnasium, Gödöllő, Ungarn

**Seit 2005** Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

**Seit 2006** Lehramtstudium der Unterrichtsfächer Deutsch und Französisch  
(zusätzlich zu Kunstgeschichte) an der Universität Wien

## **Berufserfahrung**

**Seit 2011 Mai** Albertina Kunstvermittlung

**Winter 2010/2011** Organisatorische Mitarbeit für das Konzert „Franz Liszt, Christus Oratorium“ im Stephansdom am 22. Jänner 2011 in Kooperation mit dem Balassi Institut – Collegium Hungaricum Wien anlässlich der ungarischen EU-Ratspräsidentschaft 2011

**2009 Februar** Praktikum bei Giese & Schweiger Kunsthandel Wien  
(A – 1010 Wien, Akademiestraße 1)

**Sommer 2009** Sprachaufenthalt in Frankreich

**2007-2008** Schaustellungsbetreuung, -aufsicht im Kinsky Kunstauktionen GmbH  
(A - 1010 Wien, Freyung 4)

## **Sprachkenntnisse**

Ungarisch (Muttersprache)

Deutsch (fließend in Wort und Schrift)

Französisch (fließend in Wort und Schrift)

Englisch