



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Deutsche Möbel der Vergangenheit

Luthmer, Ferdinand

Leipzig, [o.A.]

IV. Die Barockzeit und das Rokoko

urn:nbn:de:hbz:466:1-43567

IV. Die Barockzeit und das Rokoko.

Die Barockperiode des deutschen Möbels stellt weniger einen scharf abgegrenzten Stilabschnitt dar, als dass sie gewisse ins Reiche und Bunte gehende Neigungen der Spätrenaissance weiter ausbildet und in dem mit immer gesteigerter Vorliebe angewandten Intarsiaschmuck die Ornamentmotive des französischen Barocks benutzt, die in den Stichen Le Pautres, Marots, Berains und anderer in Menge zur Hand waren. Daneben nimmt das plastische Zierwerk einen der Renaissance noch unbekanntem Zug ins Verwaschen-Kapriziöse an. Der in Holland erfundene „Ohrmuschelstil“ findet in dieser Periode in Deutschland einen begeisterten Vertreter in dem Frankfurter Stadtschreiner Friedr. Unteutsch. Das von ihm um 1659 herausgegebene Heft mit Vorlagen zu geschnitzten Füllungen, Rahmen, Tischen, Stühlen, Kabinetten, ja selbst zu Altären und Aehnlichem spricht eine phliströse Bizarrerie aus.

Dem Zug ins Schwere, Pomphafte, das den Barockstil überhaupt kennzeichnet, folgen in sichtbarster Weise die Schränke. Im Norden, im Bereich der Hansastädte, entwickelt sich eine charakteristische Schrankform, die von dem Leipziger Ratschreiber und Tischler Joh. Christ. Senck-eisen ausführlich behandelt und als „Hamburger Schrank“ bezeichnet wird. Doch findet sich diese Form mit unwesentlichen Abweichungen auch in Mitteldeutschland, namentlich in Frankfurt und Mainz. Ihr Kennzeichen ist die besonders für Nord-

deutschland, sonst die Heimat des massiven Eichenmöbels, bemerkenswerte Anwendung des Fourniers. Mit Ausnahme der geschnitzten Kapitäle und etwaiger Zieraten am Fries oder in den Ecken der Schrankthüren ist alles, selbst die Gesimsprofile, mit Fournier überzogen. Bei den eigentümlich geschwungenen und vielfach verkröpften Spiegeln der Schrankthüren, die meist mit einem kräftigen Wulstprofil vor die Fläche der Rahmen vortreten, bedeutet dies eine erstaunliche Leistung der Technik.

Das Gesamtbild dieser Schränke ist schwer und lastend durch das übertrieben hohe Kranzgesims, welches der streng eingehaltenen architektonischen Ordnung der Schrankfassade entspricht. Das Gesamtverhältnis des letzteren pflegt mit Ausschluss der Kugelfüße, welche das Möbel tragen, genau quadratisch zu sein. Von den drei Säulen oder Pilastern, welche die Fläche in zwei Felder teilen, bildet die mittlere die Schlagleiste. Ueber den Kapitälern findet keine Verkröpfung der Hauptgesimsglieder statt; dafür wird meist die Mitte durch einen breiten Kropf hervorgehoben, dem man im Osten, in Danzig, einen kleinen Giebel aufzusetzen liebt. In der vorkommenden Schnitzerei spielt die Akanthus-Ranke die Hauptrolle; dieselbe ist wie auf den Silberarbeiten dieser Zeit (dem sog. Genre *chicoré*) bei ausdruckslosem Relief ins Krautige, Blattreiche, ausgeartet. In dem Rahmenwerk der Füllungen wird bald die Flammleiste beliebt, deren



Abb. 129.

Norddeutscher Barockschrank, Ludwigslust.

mechanische Herstellung von Hans Schwanhart († 1621) erfunden worden war. Die Füllungen pflegen im Norden mit schön gemasertem Wurzelholz glatt furniert zu sein; in Mitteldeutschland liebt man ornamentale und figürliche Einlagen in Zinn, Elfenbein, Schildkrot und Aehnlichem, ein blasser Reflex der Arbeiten des Franzosen Boulle.

Bei den Stühlen bemerkt man unter den oben beschriebenen Formen kleine

Varianten. So kommt aus Holland der Gebrauch, nicht nur den Sitz und die Rücklehne, sondern auch die Ständer mit Tuch zu überziehen, welches durch dicke Metallnägeln und kurze Fransen geziert wird. Bei andern Stühlen wird die Rücklehne, die ebenso wie der Sitz mit durchbrochenem Rohrgeflecht ausgefüllt wird, hochgeführt und ebenso wie das Querbrett zwischen den Vorderbeinen mit reichem Schnitzwerk versehen. Gegen

Schluss des Jahrhunderts beginnt schon eine merkbare Gegenwirkung gegen die unbequeme Steifheit der Sitzmöbel, die sich in der Schweifung der Beine ausspricht und bald die Gesamtkonturen der Möbel beherrschen sollte.

Es ist bekannt, dass das Gesamtbild der deutschen Kunst, — Architektur, Dekoration, Skulptur und Malerei — im 18. Jahrhundert eine grosse Abhängigkeit von Frankreich zeigt. Im Rahmen dieser Arbeit findet sich nicht der Raum, auf die Gründe dieser Thatsache einzugehen. Für diese selbst sei nur auf die bekanntesten Namen der für deutsche Fürsten — weltliche und geistliche — im 18. Jahrhundert beschäftigten französischen Künstler hingewiesen. Robert de Cotte (1656—1735) arbeitet für den Kölner Kurfürsten; Auberat, der de Cottes Projekte zum Teil ausführte, ist ausserdem für den Kurfürsten von der Pfalz und den Fürsten Thurn und Taxis beschäftigt. Auch für den Kurfürsten von Bayern sehen wir de Cotte neben Boffrand thätig; letzteren auch für den Herzog von Lothringen und den Kurfürsten von Mainz. Von besonderem Einfluss auf die Einführung der französischen Kunstweise des 18. Jahrhunderts in Deutschland waren Nicolas de Pigage († 1796) und François Cuvilliers († in München 1768), denen für die dekorativen Aufgaben ihrer Bauten Charles-Claude Dubut zur Seite stand.

Diese Kunstweise, der Rokoko- oder wie er in Frankreich genannt wird, Rocaillestil traf bei den deutschen Fürsten auf eine so ausgesprochene Vorliebe dass man ihn in den Schlössern von Potsdam, Schleissheim, Bruchsal, Würzburg, Brühl, um nur die bedeutendsten zu nennen, fast erfolgreicher studieren kann, als in Frankreich selbst. Allerdings zeigt er auf deutschem Boden einen in vieler Beziehung von seinem Ge-

burtsland abweichenden Charakter. Besonders ist es die Neigung zur Unsymmetrie der Ornamente, welche in Deutschland zur Regel erhoben wurde, nachdem sie in Frankreich, wahrscheinlich unter dem Einfluss der ostasiatischen Kunst die strengere, aus der Régencezeit überkommene symmetrische Ornamentierung verdrängt hatte.

Die Innendekoration dieses Stils bildet für sich ein so umfassendes Kapitel der Kunstgeschichte, dass es unmöglich — und bei der Reichhaltigkeit der sie behandelnden Litteratur auch erlässlich erscheint, sie hier in Betracht zu ziehen. Es sei daher nur ganz kurz darauf hingewiesen, dass sie von der architektonischen Gliederung der Innenwände durch Säulen oder Pilaster fast völlig Abstand nimmt und ihre Wirkung in einer Auflösung der Flächen in Rahmen und Füllungen sucht, bei denen der ornamentalen Ausbildung des Rahmens der Hauptanteil zufällt. Auch im Ornament der Füllungen macht sich noch die Vorliebe für Einrahmungen geltend. An dieser Stelle wird jenes bunte Spiel gebogener Linien bevorzugt, dem der Reiz einer graziösen, durch die starke Empfindung für Raumverteilung geregelten Phantasie inne-wohnt.



Abb. 130. Kommode im Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

Die Freude an der gebogenen Linie ist es denn auch, die in diesem Stil den Bau des Möbels beherrscht. Schon in der späteren Barockzeit findet man eine Schweifung des vertikalen Konturs, namentlich bei den auf Ständern stehenden Möbeln, wie die bekannte astronomische Uhr in Versailles und vielen Stuhl- und Sesselformen. Bald greift diese Schweifung aber auch auf die Horizontale über: zunächst auf das Kranzgesims der Schränke, das sich nicht mehr in gebrochener Giebelform, sondern in einer kontinuierlichen Wellenlinie von den Kanten aus über die Mitte erhebt; bald folgen derselben die Linien der Schrankthüren, und ihre letzte Konsequenz zieht diese Beweglichkeit des Konturs in der Schweifung der Grundrisslinien. Hiermit wird dann erreicht, dass das Möbel in der perspektivischen Verschiebung, in der es sich dem Auge zeigt, nach allen Seiten von geschwungenen Linien begrenzt wird, auch da, wo, wie bei der Tisch- und Kommodenplatte, eine horizontale Fläche den Abschluss bildet.

Dieser eine vollkommene Neuerung im Möbelbau darstellende Zug hat grosse Schwierigkeiten in der Konstruktion zur Folge. Die Verbindung der einzelnen Teile kann unter Wahrung der nötigen Festigkeit nicht mehr so einfach erfolgen, wie bei dem aus graden Stücken zusammengefügteten Möbel. Die Holzfasern werden bei der Schweifung in einer Weise durchschnitten, dass sie sich dem Auge nicht mehr in der angenehmen Erscheinung darbieten, wie beim graden Schnitt oder der glatten Hobelung. Die natürliche Folge hiervon ist, dass man das Holz nicht mehr in seiner natürlichen Textur zeigt, wie beim Möbel der Gotik oder Frührenaissance, dass man es vielmehr mit einem Kleide bedeckt, das dem Auge die oben erwähnten Unzuträglichkeiten entzieht. So erklärt sich die im 18. Jahrhundert ganz allgemeine Sitte, die Möbel zu furnieren, mit Lackfarbe oder Vergoldung zu bekleiden. Die Fournierung hat dann eine besondere Ausbildung der In-

tarsia im Gefolge, die, dem Geschmack der Zeit entsprechend, in Rocaille-Rahmenwerk und in naturalistischen Blumenstücken besteht. Die schwierige Kunst, gebogene Flächen und selbst Gesimse mit Fournier zu bekleiden, feiert dann bei diesen Möbeln — auch bei solchen für den bürgerlichen Gebrauch — wahre Triumphe.

Ausser diesen einschneidenden stilistischen Neuerungen bringt dann das Rokoko auch einige neue Möbelformen, unter denen die Kommode obenansteht. Es lohnt, der Entstehung dieses Möbels, dessen Name um 1700 auftaucht, etwas näher nachzugehen. Die erste Erscheinung des bekannten, heute wieder ausser Gebrauch gekommenen Möbels ist hochbeinig: entweder ist es ein mit einer Tischplatte versehenes Schreibkabinett, dem ja die Schubladen eigentümlich sind, oder eine Truhe, die man, um beim Gebrauch sich nicht bücken zu müssen, auf Füsse stellte; da jetzt der Deckel für eine bequeme Benutzung zu hoch gekommen wäre, so wurde der Innenraum von der Vorderfront aus durch Schubladen zugänglich gemacht. Jedenfalls sind die letzteren für die Kommode das unterscheidende Merkmal; im Laufe des Jahrhunderts wird der Raum bis zu den immer niedriger werdenden Füßen mehr und mehr ausgenutzt, bis die Kommode zu einem völlig geschlossenen Kasten wird. Am Körper desselben können wir nun die oben erwähnten Schweifungen verfolgen, ebenso wie die Kunststücke der Intarsiaturs. Daneben tritt eine reiche Verwendung von Bronzebeschlägen auf; die Griffe der Schubladen, die Schuhe der Füße, die Bekleidung der Ecken, die oft zu höchst reizvollen Hermengestalten ausgebildet sind, werden ein wichtiger Bestandteil der Möbel-Dekoration. Auch sie sind in letzter Linie eine Konsequenz der Fournierung. Die kostbaren ausländischen Hölzer, die zur letzteren benutzt wurden, waren nicht in hinreichend starken Werkstücken zur Hand, um aus ihnen Schnitzereien zu machen. Um also die Plastik beim Schmuck des Möbels nicht ganz zu

entbehren, griff man zu dem Ausweg der vergoldeten Bronze.

Gegenüber den weltberühmten Namen, welche die französische Möbelkunst des Rokoko aufzuweisen hat — den Boulle, Oppenord, de Cotte, Cressent, Caffieri, Meissonier — muss es bedauert werden, dass die Namen der Meister, welche die deutschen Schlösser dieses Stils ausgestattet haben, fast ganz der Vergessenheit

Königl. Schlössern zu Berlin und Potsdam. Berlin, Wasmuth 1886) „bietet nicht so sehr raffinierteste Entwicklung der technischen Kunstfertigkeiten im einzelnen, als Werke von besonders hohem dekorativen Reiz, von seltener Originalität und unübertroffenem Reichtum der Motive.“ Durch denselben Autor lernen wir als Meister mehrerer der schönsten Kommoden aus den Potsdamer Schlössern die dortigen



Abb. 131. Kommode von Kambly, im Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

anheimgefallen sind. Die naheliegende Annahme, dass mit den französischen Architekten auch die Ebenisten oder wenigstens deren Werke aus Paris verschrieben worden seien, trifft doch nur für eine beschränkte Zahl derselben zu. Schon der Vergleich lehrt, dass die in sächsischen, preussischen, bayrischen Schlössern vorhandenen Möbel bei einer viel einfacheren technischen Durchbildung gegenüber den französischen Arbeiten oft eine überraschende Frische und Selbständigkeit aufweisen. „Was hier geschaffen“, sagt Dohme (Möbel aus den

Kunstschreiner Michael Kambly und Spindler jun. kennen, die unter den Gebrüdern Hoppenhaupt, den Dekorateuren Friedrichs des Grossen und bekannten Kupferstechern von Ornamentstichen gearbeitet haben.

Gleichzeitig mit der Kommode tritt das Bureau als echtes Erzeugnis des Rokoko in die Erscheinung. Ursprünglich ist es ein Schreibtisch mit Schubladen, auf dessen Platte — soweit zurückgeschoben, dass Raum zum Schreiben bleibt, sich ein Kabinett aufbaut. Diese Verbindung, die in Frankreich an einigen für

den Hof gearbeiteten Prachtmöbeln in ziemlich reiner Form auftritt, führt in Deutschland, namentlich im bürgerlichen Mobiliar, zu sehr mannigfachen Varianten. Am beliebtesten ist die Schreibkommode. Auf einer ihrer ganzen Höhe nach mit Schubladen (oft 2—3 in einer Reihe) ausgestatteten Kommode erhebt sich ein schrankartiger Aufbau, der häufig neben seinen Thüren noch zwei die ganze Höhe einnehmende Reihen kleiner Schubladen hat. Zwischen Kommode und Aufsatz ist ein Zwischenteil eingefügt, vorn mit einer schrägen (oder geschweiften) Klappe verschlossen, die, herabgeschlagen, zum Schreiben dient. In dem sich dahinter öffnenden Raume sind, meist um eine

mittlere Nische gruppiert, zahlreiche kleine Schubfächer für Tintenzug, Papier, Dokumente etc. angeordnet.

Diese für das Bürgerhaus bestimmten Möbel, die in Sammlungen und selbst in altem Familienbesitz noch vielfach vorkommen, zeigen die kapriziösen Schweifungen in allen Flächen und Linien sehr ausgebildet. Ihr Fournier ist aus kleinen Stücken zusammengesetzt, bei einfacheren Beispielen in parkettartigen Mustern, häufiger in intarsiertem Ornament, bei welchem das Motiv der verschlungenen Bänder noch lange in Anwendung bleibt, ein im deutschen Barock besonders beliebtes Zierwerk, welches Paul Decker nach Bérain eingeführt hatte. Daneben kommen

Blumenmuster und auch das im Deutschen besonders kapriziöse Muschelwerk des Rokoko vor, mit Schattierungen, die durch Anbrennen der Hölzer erzielt sind. Da bei diesen Möbeln selten ausländische Hölzer, meist Nussbaumholz verwendet wird, so liegt kein Grund vor, plastische Ornamente zu vermeiden. Man findet denn auch an den geschweiften Kranzgesimsen und an den die Kanten begleitenden Lisenen plastisches Muschelwerk in oft virtuoser Schnitzerei. Besonders Mainz scheint für diese Möbelgattung ein Hauptort gewesen zu sein, auf dessen Bedeutung noch zurückzukommen sein wird.

Ausser den bis jetzt betrachteten Kastenmöbeln bringt der Luxus, welcher das Kennzeichen des höfischen Lebens im 18. Jahrhundert ist, noch eine Anzahl anderer, bis dahin nicht verwendeter Möbelformen. Ein rein dekoratives Möbel ist der Konsoltisch, der als Teil der festen Wanddekoration den Untersatz feststehender Spiegel bildet, welche

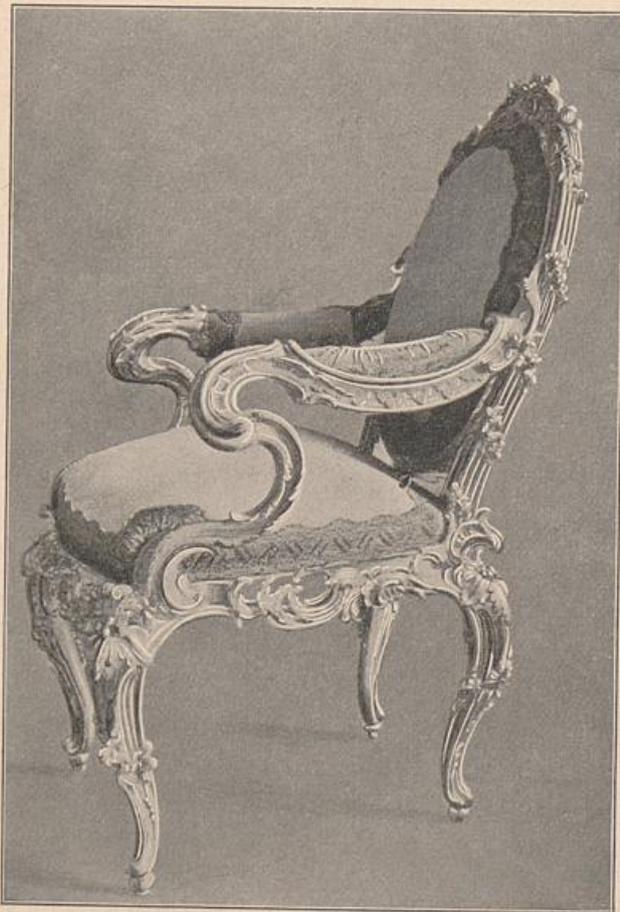


Abb. 132. Sessel im Stadtschloss Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

jetzt ein wesentlicher Teil der letzteren werden. Die geschweifte Tischplatte, meist aus Marmor, pflegt auf einer in reichbewegter Linie geschnitzten Zarge zu ruhen, welche von zwei diagonal gestellten und nach innen geschweiften Füßen unterstützt wird. Eine letzte Erinnerung an die Möbelfüße der antiken Kunst lebt hier in den Halbfiguren, welche häufig den oberen Teil der Füße bilden, während an Stelle der Tierklauen meist eine mehrfach gebogene Volute in Rocailleformen tritt. Als sehr reiches Dekorationsstück mit einer durch eine Vase oder Figur betonten Mitte pflegt die Verbindungszarge der Füße behandelt zu sein.

Auch die Stand- oder Stockuhr ist ein neues Dekorations-Möbel, welches in Frankreich der Barockstil geschaffen hatte, das aber in Deutschland erst in der Zeit des Rokokostils eine vielseitige Ausbildung erfährt. Man findet es in Fürstenschlössern, wie im Hause des Bürgers, wo es, namentlich in Norddeutschland, den Schmuck der Diele ausmacht. Kommt bei den letzteren Uhren ein einheimisches Holz und damit reiche Schnitzerei zur Anwendung, so wetteifern die in den Schlössern erhaltenen Standuhren an Reichtum der Ausstattung edler Fourniere, Intarsien und namentlich im Schmuck vergoldeter Bronze mit den Prunkstücken der französischen Ebenisten, ohne doch, wie bei den Kommoden, die bis ins letzte getriebene kunstvolle Vollendung zu erreichen. Auch die auf einer Konsole stehende Wanduhr, die durch Federn bewegt wird und deshalb den durch die Gewichte bedingten hohen Aufbau entbehren kann, wird nach den aus Frankreich eingeführten Vorbildern, unter denen die Meisterwerke Boulles vertreten sind, in Deutschland angefertigt. Auch hier fällt der Hauptanteil dem Bronzegießer zu; die wenigen Flächen sind mit Ebenholz oder Schildkrot mit Metalleinlagen bekleidet.

Einen völligen Wechsel und grosse Bereicherung der Formen erfahren die Sitzmöbel. Das Bequemlichkeits-Bedürfnis, welches mit dem luxuriösen Charakter

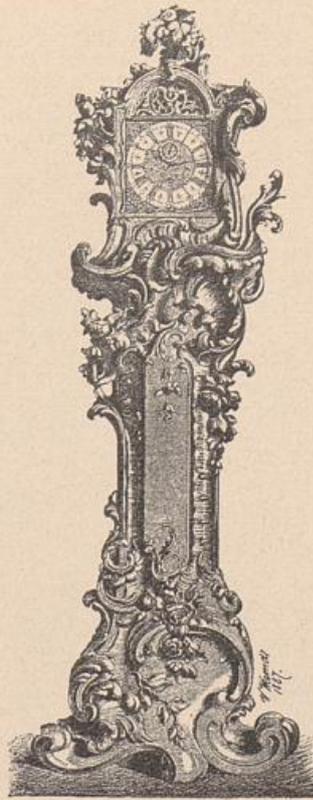


Abb. 133. Norddeutsche Standuhr im Hamburger Museum.

der Zeit Hand in Hand geht, spricht sich hier auf das deutlichste aus. Zunächst war die allgemeine Einführung der Polsterung ein grosser Fortschritt nach dieser Richtung. Waren auch schon im 17. Jahrhundert Sitze und Rücklehnen mit Leder oder Tuch überzogen worden, welches als unmittelbaren Schutz gegen die Härte des Sitzbrettes eine Unterlage von Haaren oder Werg erhielt, so erfindet das achtzehnte die Polsterung auf Gurten, welche in den offenen Stuhlrahmen eingespannt werden. Freilich genügte dieser Grad von Weichheit des Sitzes, dem noch die Metallfedern fehlten, verwöhnten Ansprüchen nicht; so wird dann auf den Polstersitz noch ein mit dem gleichen Stoff überzogenes, genau passendes Daunenkissen lose aufgelegt.

Aber auch die Gesamtform der Sitzmöbel wird bequem. Hier ist es, wo die

Schweifung aller Linien ihre praktische Berechtigung zeigt. Die Rücken- und Armlehnen, die sich dem Körper anschmiegen, die Beine, die in gefälliger Schweifung zurückweichen, so dass sie den Füßen des Sitzenden möglichst wenig im Wege sind: dies alles trägt schon in seiner Gesamterscheinung den Charakter des Einladenden, Bequemen. Die künstlerische Ausgestaltung der einzelnen Teile überrascht immer wieder durch ihre Selbstverständlichkeit, die das Sitzmöbel des Rokoko fast als etwas Gewachsenes, wie ein Naturprodukt erscheinen lässt. Allerdings ist auch hier die weiche, anschmiegsame Ranke dieses Stils, die keine architektonische Motivierung verlangt, das denkbar glücklichste Element.

Stühle und Sessel, die in den Jahrhunderten der Renaissance als Einzelstücke, höchstens paarweise als Ehestühle auftraten, erscheinen jetzt in dem uns geläufigen Sinne in grossen Mengen gleicher Einzelformen. In dieser Art gehören sie zu der Möblierung der Fürstenschlösser, wo sie in den langen Galerien und Empfangssälen an den Wänden aufgereiht, wesentliche Stücke der mobilen Dekoration bilden. Aber auch im „Salon“ und „Boudoir“, Raumgattungen, die in dieser Zeit eine feste Gestalt annehmen, gruppieren sich Stühle und Sessel gleicher Art zu einem „Etablissement“, zu dem nicht unbedingt ein Tisch gehört. Ist er vorhanden, so erscheint er oft als ein kleiner Phantasietisch, rund auf einem Beine (guéridon) oder von jener auf 3 oder 4 Füßen stehenden Art, die statt der Platte einen mit Glas verschlossenen Schaukasten für Sammlungs- und Luxusobjekte tragen.

Neben dem Stuhl wird der Lehnstuhl ein Möbel der häuslichen Bequemlichkeit und verliert den an den „Thron“ erinnernden feierlichen Charakter, den er noch im Barockstil bewahrt hatte. Dies spricht sich vor allem in der niedrigeren Rücklehne aus, die selten über Schulterhöhe reicht. Man findet das Polster derselben wohl in einen runden

geschnitzten Rahmen eingefasst, dem dann das Muster des Bezugs entspricht. Letzterer besteht entweder aus den kostbaren Seidenstoffen, die Frankreich jetzt erzeugt, aus Gold- und Silbergewebe, oder auch aus Gobelins, die in abgepassten Stücken für Sitz-, Arm- und Rückenpolster angefertigt wurden. Berühmt für diese Möbelbezüge war die Manufaktur von Aubusson. Dem bei aller Bequemlichkeit leichten und koketten Charakter, den man den Sesseln zu geben liebt, entspricht auch das Zurücktreten der Armlehne, die meist nur bis zur halben Breite des Sitzes reicht.

Neue Sitzmöbelformen, welche an Stelle der Bank treten, sind die Chaise longue und das Sofa. Beide entstehen in Frankreich schon zur Zeit Ludwig XIV., finden aber in Deutschland erst in den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts allgemeinen Eingang. Die früheste Form der Chaise longue ist die zweier mit dem Sitz gegeneinander gestellter Stühle ohne Armlehne, zwischen welchen ein längerer Teil eingeschoben ist, so dass die Rücklehne fehlt. Dies unterscheidet sie vom Sofa. Sehr bald gewinnt dies etwas steife und unbehülfliche Möbel aber weiche und schmiegsame Formen. Die Lehne zur Stütze des Rückens zieht sich weich um die eine Kopfseite herum, eine kürzere Armlehne geht von ihr nach der Vorderkante und eine langgezogene an der Rückseite aus; die Lehne der Gegenseite wird ganz niedrig, fast nur angedeutet, oder fällt ganz fort.

Auch das Sofa verleugnet in seiner frühesten Form die Entstehung aus einer Mehrheit von Sesseln nicht, indem anfangs der Armsessel in grösserer Breite, für zwei Personen Raum gewährend, gebaut wurde. Für drei Personen eingerichtet, wird daraus das Sofa, bei dem sowohl in der Dreiteilung der Rücklehne (durch Schweifung des oberen Abschlusses oder durch die Polsterung markiert) sowie durch die entsprechende Anzahl der Füße diese Ableitung zum deutlichen Ausdruck kommt. Später wird

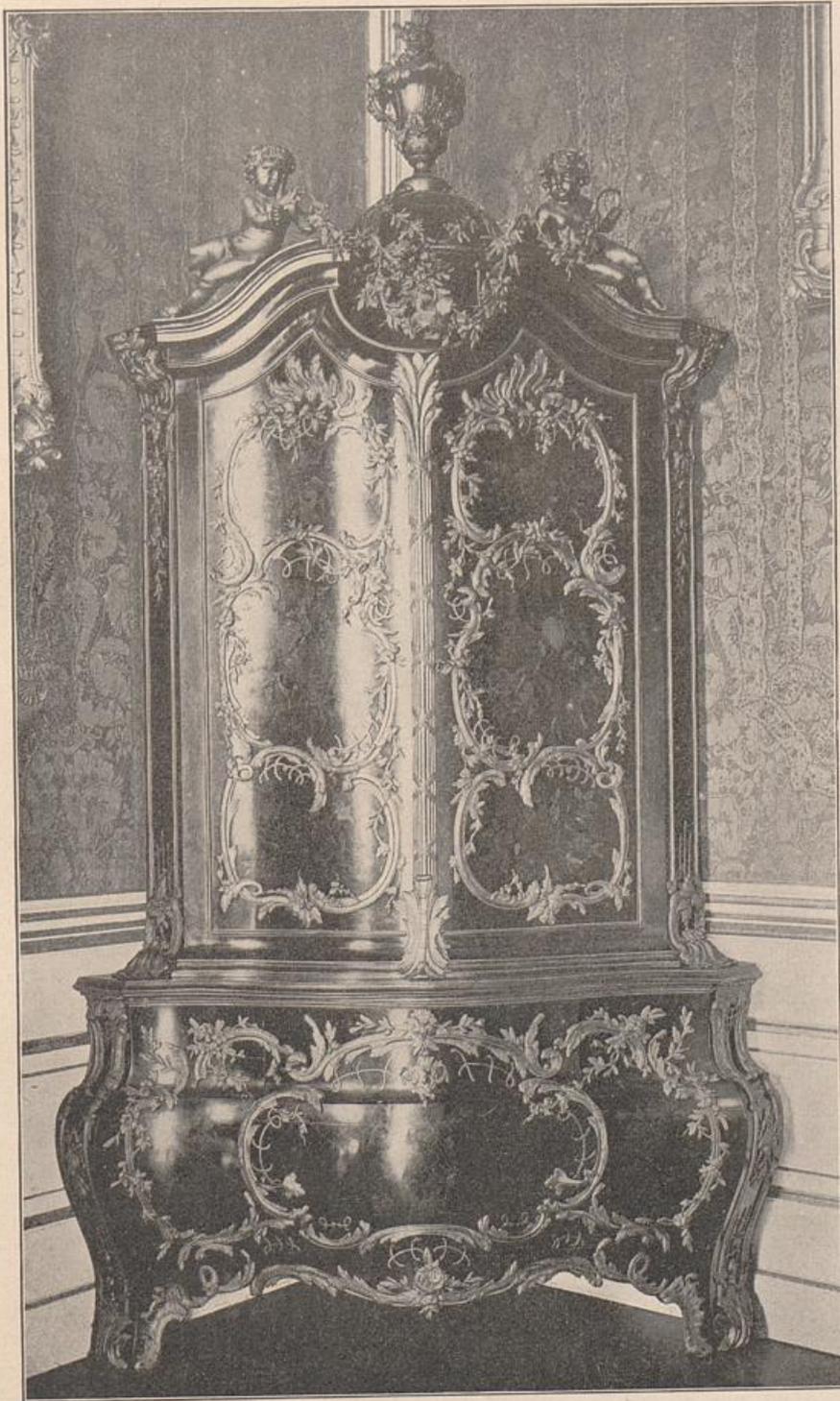


Abb. 134. Eckschrank aus dem Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

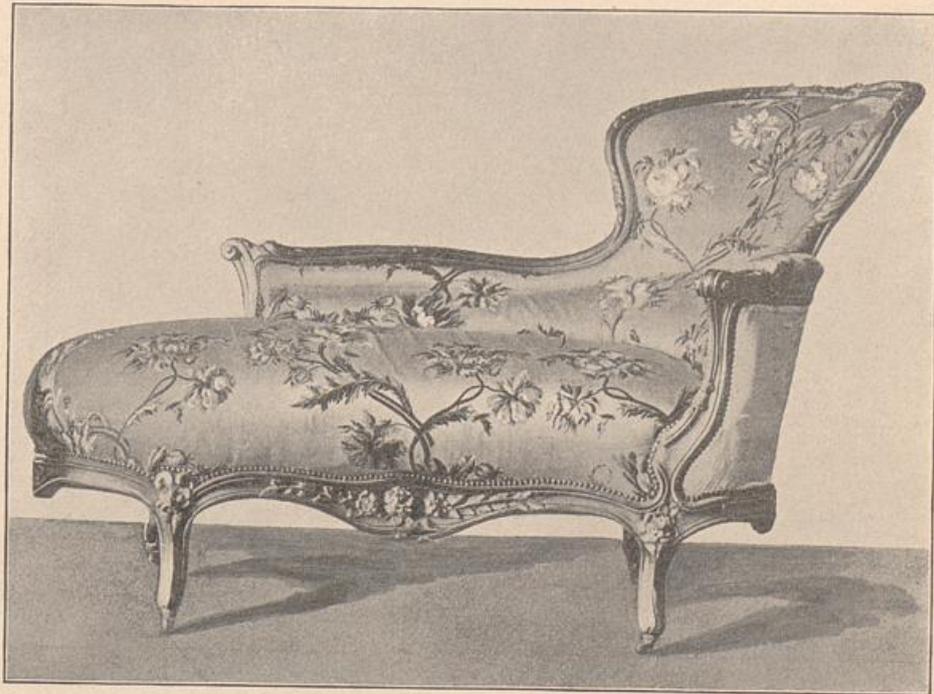


Abb. 135. Chaise longue im Stadtschloss zu Potsdam.
(Nach Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern u. s. w.)

dann die Lehne in eins zusammengezogen, und die Armlehne an den im Grundriss einen Halbkreis bildenden Schmalseiten bis zur Vorderseite herumgeführt.

Auf manche kleinere Phantasiemöbel, welche das Luxusbedürfnis des 18. Jahrhunderts auch für die Wohnung des Privatmannes erfand, kann hier nicht näher eingegangen werden; nur über die Beleuchtungskörper sei noch ein Wort eingeschoben. Auch sie nehmen an dem ausserordentlichen Aufblühen der Bronze-technik während des Rokoko teil. Tischleuchter, meist niedriger Form, mit einer oder zwei Kerzentüllen und Wandarme sind in Sammlungen noch jetzt zahlreich vertreten und zeigen in ihrem selbstverständlichen Aufbau die guten Seiten der Rokoko-Ranke, die schon oben bei den Stuhlformen gewürdigt wurden. Kronleuchter dieser Art sind seltener; dafür findet für dieses Gerät das Porzellan häufigere Verwendung, das, ein echtes Kind des

Rokoko, von seinem Erfindungsort Meissen aus in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sich in zahlreichen Manufakturen über Deutschland verbreitete.

Man darf das Mobiliar des Rokoko-stils nicht verlassen, ohne es, wenigstens flüchtig, auch da aufgesucht zu haben, wo reichlich fließende Mittel den Kunstschreiner zu ungewöhnlichen Leistungen aufriefen: in den Kloster-, Wallfahrts- und Pfarrkirchen, die zu dieser Zeit entweder neu gebaut oder doch mit Beichtstühlen, Chorgherrnsitzen, Altären, Kanzeln etc. neu ausgestattet wurden. Allerdings müssen wir uns hier, wo es weniger auf Gebrauchsmöbel als auf höchste Entfaltung kirchlichen Prunks abgesehen war, auf die „wüsten Wucherungen des Muschelmotivs“ gefasst machen, die Brinckmann dem deutschen Rokoko zum Vorwurf macht. Aber Bewunderung wird diese zielbewusste Pracht, von einer unerreichten Bravour in der Holztechnik getragen, immer beanspruchen dürfen.

Ganz kurz sei hier nur an die Innenausstattungen der Klosterkirchen zu St. Gallen, zu Ottoheuren erinnert, wo uns ein Villingener Meister Martin Hörmann als Verfertiger überliefert ist. Ferner Diessen und Fürstenfeld in Bayern, letztere Kirche 1729 durch einen Schreiner Friedrich Schwerdtführ ausgestattet; Amorbach, dessen prachtvolles Gestühl 1744 durch den Bildhauer Georg Adam Gutbrunner und den Schreiner Kilian Koch angefertigt wurde; endlich der Mainzer Dom, dessen westliches Chorgestühl das Werk des Schreiners Ludwig Hermann ist. Es steht ausser Frage, dass eine genauere Durchforschung unserer Archive, die für die Geschichte des Kunstgewerbes noch kaum nutzbar gemacht sind, noch manchen tüchtigen deutschen Kunstschreiner mit Namen vorführen würde. Speziell für Mainz liegt ein Dokument vor, welches die Blüte des Schreinerhandwerks im 18. Jahrhundert und die an dieser beteiligten Meister uns zur Kenntnis bringt. Es ist ein im Besitz des Berliner Kunstgewerbe-Museums befindlicher Sammelband mit Zeichnungen von Meister- und Gesellenstücken der Mainzer Schreinerzunft. Eine wissenschaftliche Bearbeitung dieses Materials wäre dringend zu wünschen. Aber noch eine andere Gruppe hervorragender, vorübergehend in Mainz beschäftigter Kunstschreiner hat die Forschung des Herrn Prälaten Dr. Fr. Schneider daselbst ans Licht gebracht¹⁾. Der Raum verbietet, auf die

interessante kleine Schrift näher einzugehen; es sei nur erwähnt, dass dieselbe das prachtvolle Chorgestühl der 1781 aufgehobenen Karthäuserkirche in Mainz zum Gegenstand hat. Der Karthäuserprior Welken hatte zur Anfertigung dieses Gestühls, dessen Reste sich jetzt im Trierer Dom befinden, einen „Meistergesellen“ Joh. Justus Schacht aus Hamburg kommen lassen, der dieses Werk bis 1726 unter der Mithilfe von 21 „ehrsamen und wohlverfahrenen Schreiner- und Gesellen“ vollendet. Interessant ist es besonders, bei Aufzählung der letzteren zu sehen, wie verbreitet die kunstvolle

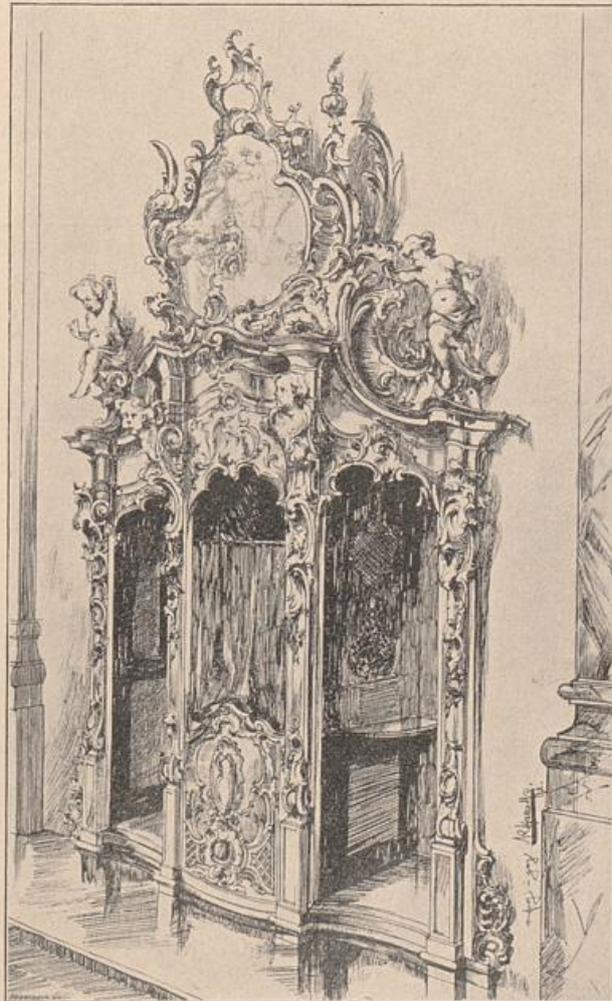


Abb. 136. Beichtstuhl aus der Stiftskirche in St. Gallen.
(Aus: Zeitschrift des Bayr. Kunstgewerbe-Vereins.)

¹⁾ Eine Künstlerkolonie des 18. Jahrhunderts in der Karthause zu Mainz nach urkundlichen Quellen von Dr. Fr. Schneider, Mainz 1902.



Abb. 137. Lehnstuhl Louis-seize.
(Nach: Vorbilderhefte des Kgl. Kunstgewerbe-Museums
zu Berlin.)

Schreinerei um diese Zeit im deutschen Sprachgebiet war. Aus Schlesien, Franken, Wien, Mähren, Mecklenburg, Bremen, dem Rheingau und dem Schwarzwald hatte er seine Gehülfen geworben, welche das Stuhlwerk vollendeten, das mit seinen Schnitzereien und seinen Einlagen von vielfarbigen Hölzern, von Elfenbein, Perlmutter und Zinn noch mehrere Generationen hindurch Staunen und Bewunderung erweckte. Die kunstreichen Verfertiger zogen nach Vollendung des Werkes mit Empfehlungen des Erzbischofs Lothar Franz nach Wien. Nur einer, Joh. Heinrich Dietler, blieb in Mainz ansässig und hat

zahlreiche schöne Möbel für dortige Familien verfertigt.

Hatte der Rokokostil in der deutschen Dekorationskunst, wie wir gesehen haben, tiefe Wurzeln geschlagen, ja sogar auf dem Lande, weit bis ins 19. Jahrhundert hinein, Blüten getrieben, so trug er in Frankreich mehr den Charakter einer Mode-laune, deren Dauer auf wenig mehr als ein halbes Menschenalter beschränkt war. Auf die Gründe, die um die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts den Geschmack von den krausen Rocaille-Motiven ab und den ernster gehaltenen Formen des Klassizismus zuwandten — die Auffindung von Pompeji und Herculenum war einer der wichtigsten — kann hier nicht näher eingegangen werden. So schnell und entschieden aber der Louis-seize-Stil sich zu dem beherrschenden in Frankreich aufschwang, so langsam gewann er auf die deutsche Dekoration Einfluss. Das krause Schnörkelwerk des Muschelstils, der das Auge durch so viele überraschende Details beschäftigte, entsprach vielleicht dem nach buntem Inhalt verlangenden Bedürfnis der Deutschen — jedenfalls behielt er bei uns seine Herrschaft fast bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, besonders in der bürgerlichen Innendekoration. Dann war auch die wirtschaftliche und politische Lage Deutschlands in den letzten Jahrzehnten desselben dem Eindringen eines neuen höfischen Stils nicht günstig; die Heimsuchungen des spanischen Erbfolgekrieges und der Revolutionskriege schoben in dieser Zeit jeder Entfaltung der Luxuskünste auf deutschem Boden einen mächtigen Riegel vor.

Interessant ist es, zu beobachten, wie durch dieses verminderte Luxusbedürfnis die ausgezeichnet geschulten Arbeitskräfte Deutschlands dahin abgezogen wurden, wo sie sicher waren, Verwendung zu finden. Zu keiner Zeit ist die Zahl der deutschen Namen unter den berühmten französischen Ebenisten so gross gewesen, wie gerade um die Wende des 19. Jahrhunderts. Schlichtig war der bevorzugte Ebenist der Mad. du Barry; Bennemann, dessen Hauptblüte um die Mitte der achtziger Jahre liegt, erzielte für seine Werke, die er mit den Bronzen des berühmten Thomire schmückte, die höchsten Liebhaberpreise. Weniger bekannt in Deutschland sind Birkle, Carl Richter, Joh. Phil. Feuerstein, Peter Schmitz, Caspar Schneider, Joh. Gottl. Frost, Joh. Friedr. Bergemann, Pet. Aug. Blucheidner — von ihrer Wertschätzung in der vornehmen französischen Welt spricht die Thatsache, dass sie alle ihre Werke zu signieren pflegten. Zu den bekanntesten gehört auch Joh. Friedr. Schwerdtfeger, ein Rheinländer, und Adam Weisweiler, der uns zu einem Mittelpunkt der deutschen Kunstschreinerei, nach Neuwied, zurückführt.

Hier hatte ein aus einer pfälzischen, um 1684 an den Niederrhein ausgewanderten Familie stammender Kunstschler, Abraham Roentgen (1711–1792), welcher der Herrnhuter Religionsgesellschaft angehörte, sich angesiedelt, nachdem er sein Gewerbe früher in der vom Grafen Zinzendorf gegründeten Kolonie Herrenberg bei Büdingen ausgeübt hatte, wo ihm am 11. August 1743 sein berühmter Sohn David Roentgen geboren war. Letzterer wurde in der im schlesischen Kreise Rothenburg begründeten Herrnhuter Ansiedlung Niesky erzogen und vereinigte sich 1753 wieder mit

seiner Familie in Neuwied, wo er das väterliche Handwerk erlernte. Er gab der schon bedeutenden Kunstschreinerei seines Vaters, die er, 29 Jahre alt, übernahm, einen solchen Aufschwung, dass er bald hundert Hobelbänke stehen hatte und je zehn eigene Bronzearbeiter, Schlosser und Mechaniker beschäftigte. Längere Zeit hindurch besass er in dem Uhrmacher Rinzing (1745 bis 1816) einen sehr geschickten Mitarbeiter, der seine Möbel mit Uhren, Glockenspielen, astronomischen Werken und auch mit raffinierten mechanischen Spielereien ausstattete, die denselben vielleicht noch mehr Kuriositätswert bei den Zeitgenossen verliehen, als ihre künstlerischen Vorzüge. Dass aber auch letztere volle Anerkennung fanden, beweist die Thatsache, dass David Roentgen 1780 unter die Meister der Kunstschreiner-Gilde in Paris aufgenommen wurde. Man sieht, dass Roentgen dem Zuge seiner Zeit folgte, wenn er mit seinen Werken da auftrat, wo dieselben am ersten Würdigung und Liebhaber fanden. So erscheint er 1784 und 1787 wieder in Paris und muss sich

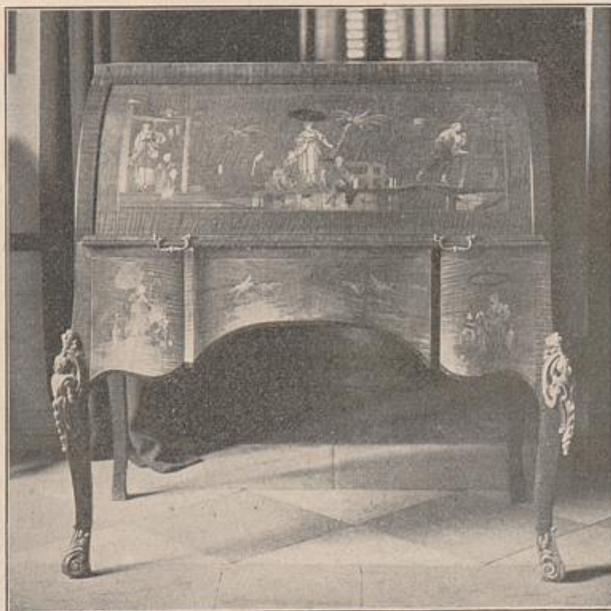


Abb. 138. Schreibtisch mit Einlagen (Roentgen?)
(Besitzer Graf zu Eltz, Eltville.)

einer reichen Kundschaft erfreut haben. Der bekannte Baron Grimm schreibt, dass ihm vom Revolutionstribunal unter anderm seine ganze kostbare Mobiliar-Einrichtung aus Acajou, „grösstenteils

Jahre 1783 findet man den thätigen Künstler mit einer Ausstellung seiner Arbeiten in St. Petersburg. Durch die hofmännische Art, in der er eine seiner mechanischen Spielereien auf das Datum des in jenen Tagen erfochtenen russischen Sieges über die Türken bei Tschesme einzustellen wusste, gewann er derart die Gunst Katharinas, dass sie ihm sämtliche Werke abkaufte und zu dem geforderten Preise von 20000 Rubel noch 5000 und eine goldene Tabatiere hinzufügte. Diese Zeit der höchsten Blüte der Roentgenschen Produktion, die auch 1791 in seiner Ernennung zum Hofebenisten des preussischen Königs Friedrich Wilhelm II. Ausdruck fand, wurde leider bald durch die Unruhen der französischen Revolutionskriege beendet, deren Schauplatz der Niederrhein war. 1795 löste Roentgen seine Werkstätten auf und zog sich zuerst nach Berlin, dann nach dem Herrnhutersitz Neudietendorf bei Gotha zurück, um endlich seine letzten Lebensjahre bis zu seinem Tode am 12. Februar 1807 wieder in Neuwied zu verbringen.

Das Lebenswerk dieses bedeutenden deutschen Kunstschreiners ist noch zu schreiben; ausser den vorstehenden dürftigen Notizen, um deren Zusammentragung, vielfach

nach den Aufzeichnungen des in Paris lebenden rheinhessischen Graveurs Wille, namentlich Champeaux sich Verdienste erworben hat, ist noch wenig bekannt; namentlich fehlt eine Uebersicht über seine Werke, die so ziemlich an allen Höfen seiner Zeit verstreut waren. Die bedeutendsten Stücke müssen in der Eremitage in St. Petersburg vorhanden sein. Wien besitzt ausser dem oben erwähnten

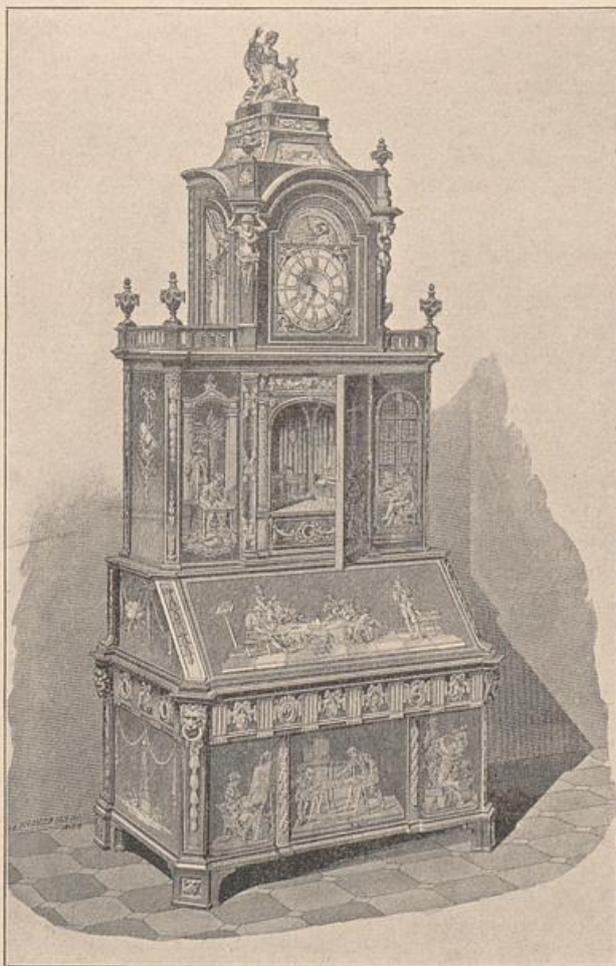


Abb. 139. Schreibtisch von D. Roentgen in Wien.
(Nach: Kunstgewerbeblatt.)

aus der berühmten Neuwieder Fabrik bezogen“, beschlagnahmt worden sei. Das wichtigste für Roentgen war aber, dass er zum „Ebéniste-mechanicien de la Reine“ ernannt wurde, und dass ihm der König einen grossen Schreibsekretär um 80000 livres abkaufte. Leider ist dieser selbst verloren gegangen, aber es scheinen sich in Wien und Berlin zwei ziemlich getreue Wiederholungen erhalten zu haben. Im

Schreibschrank zwei grosse eingelegte Platten; Berlin die erwähnte Wiederholung des ersteren. Im Palais von Versailles wird ihm ein Tischchen zugeschrieben. England, wo zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt wurde (allerdings unter dem ganz apokryphen Namen „David von Luneville“), hat mehreres im Privatbesitz und drei Tischchen im Kensington-Museum. Manches ist sicher noch in Deutschland verstreut in den Schlössern von Aschaffenburg und Mannheim; in der Sammlung des Grafen Eltz in Eltville gelten eine Standuhr, ein Schreibtisch und ein Spieltisch als Roentgen-Arbeiten. Grössere Sicherheit hierüber würde sich wahrscheinlich erst aus einer genaueren Kenntnis seines Stils ergeben, der sich wiederum die Schwierigkeit entgegenstellt, dass der Meister die Wandlungen des Geschmackes von den letzten Ausläufern des Rokoko durch den Louisseize-Stil hindurch bis zu dem antikisierenden Geschmack der Revolutionszeit mitgemacht zu haben scheint.

Will man nach den wenigen sicher datierten Stücken eine Charakteristik seiner Art versuchen, so muss man hinsichtlich der im Vergleich mit französischen Ebenisterien etwas armen und nüchternen Behandlung der Bronze darauf hinweisen, dass¹⁾ „der Meister hierin nur dem allgemeinen Zuge der Zeit folgte, ja demselben voraneilt: das französische Empire in seiner kahlen Nachahmung der Antike hat sich auch mit den wenigen architektonischen Ziergliedern (Triglyphenfriesen, à la grecque-Borten etc.) begnügt. Will man der künstlerischen Bedeutung Roentgens gerecht werden, so muss man seine Leistungen von jener Seite betrachten, nach welcher seine Ueberlegenheit über alle Rivalen — Riesener nicht ausge-

¹⁾ Dr. A. Riegl „Zur Geschichte des Möbels im 18. Jahrhundert“ in Mitteilungen des k. k. österreich. Museums f. K. u. I. Neue Folge I. (1887), S. 467 ff.

schlossen — auch von der französischen Kritik anerkannt wird — der Marqueterie. Seinen künstlerischen Beruf erwies Roentgen eben damit, dass er nicht bei dekorativen Füllungen stehen blieb, wofür ihm der Graecismus nicht genug bieten konnte, sondern sich an grosse figurale Kompositionen heranwagte, in denen er mit den Historienmalern seiner Zeit in Wettkampf trat.“ So schildern die beiden grossen Tafeln im Oesterr. Museum Ereignisse aus dem Leben des Coriolan; es ist nicht unmöglich, dass J. Zick, der in den Kurfürstentümern Mainz und Trier thätig war und als künstlerischer Mitarbeiter unseres Meisters genannt wird, dieselben entworfen hat. Im Gegensatz zu den Intarsien der Franzosen, die mit gelben und roten Tönen überseeischer Farbhölzer operierten und durch Anbrennen und Gravierung die Schattierung erzielten, brauchte der Neuwieder Meister für seine figuralen Tafeln eine Skala heller und dunkler Tinten in Camaieu, die er durch Beizung zu erreichen suchte.

Von dem mehrerwähnten grossen Schreibschrank giebt die beigefügte Abbildung eine hinlänglich klare Vorstellung; vor allem tritt der Reichtum an figürlichen Intarsien hervor. Auf den drei Feldern des Unterteils ist Malerei, Architektur und Skulptur versinnbildlicht, die Schreibklappe trägt in einem, um einen Tisch gruppierten Geigenquartett die Darstellung der Musik. Die entsprechende Dreiteilung des Aufsatzes zeigt links den Handel, in der Mitte die Astronomie und rechts die Wissenschaft im allgemeinen, verkörpert durch zwei in einer Bibliothek beschäftigte Gelehrte, deren Folianten als Philosophie und Geographie bezeichnet sind. Der Bronzebeschlag, in ausgesprochen klassizistischem Stile aus Triglyphen und Metopen, Löwenköpfen mit Guirlandengehängen, oben aus tragenden Hermen bestehend, lässt sich als reich und wohlverteilt erkennen.