

LUDWIG BARON DÖRY

Ein Kabinettschrank mit Elfenbeinkruzifixus
im Rheinischen Landesmuseum

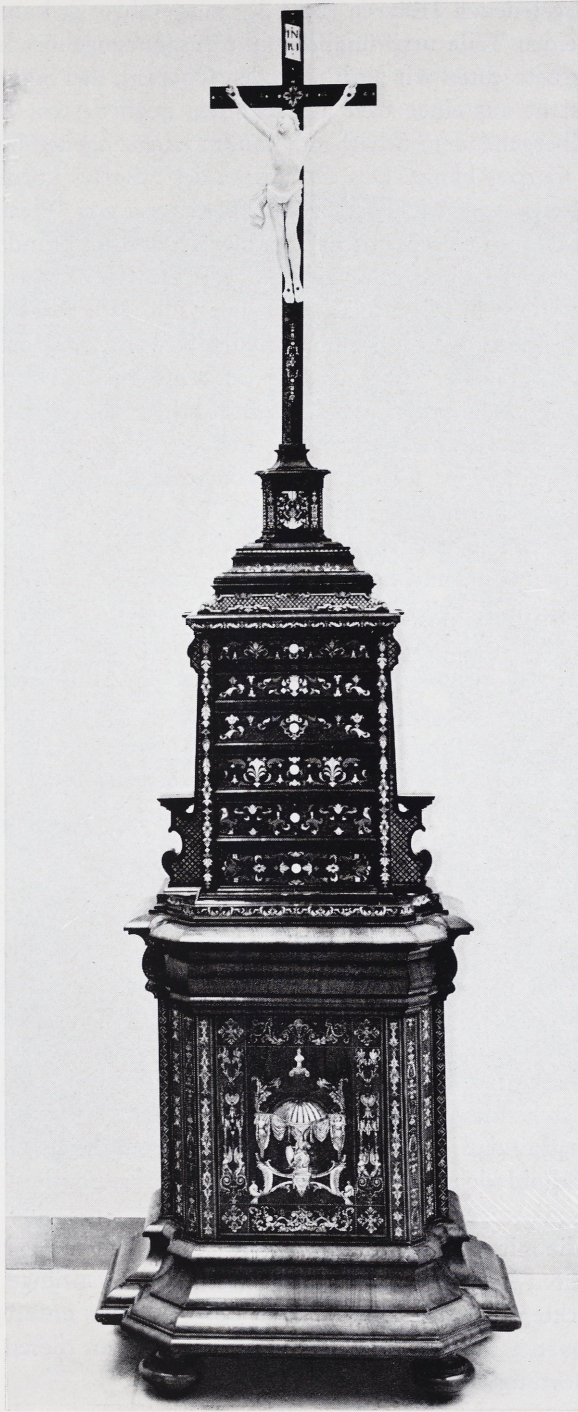
Vor kurzem erwarb das Rheinische Landesmuseum Bonn ein schönes, überaus reich ausgestattetes Schränkchen, das von einem elfenbeinernen Kruzifixus bekrönt wird (Bild 1–5)¹. Man könnte es auch als einen Sockel zu diesem Kruzifixus ansprechen, denn das Möbel verjüngt sich sukzessive von unten nach oben so, als ob es unmittelbar für die Figur des Erlösers geschaffen worden wäre. Indem der Blick mit Gefallen von den schweren Gliederungen unten zu den zierlichen Teilen oben gleitet, empfindet der Betrachter das Bezogensein aller Teile auf das Kruzifix, er sieht die Einheit. Da er aber aus Erfahrung weiß, daß es ungewöhnlich sei, einen Kruzifixus dieser Größe (Höhe des Corpus 33 cm) auf einen so hohen, turmartigen Sockel zu stellen, fühlt er sich veranlaßt, das Möbel näher in Augenschein zu nehmen.

Untersucht er, ob zu der Entstehungszeit des Möbels, nämlich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, solche Typen geläufig waren, dann gelangt er zu einem negativen Ergebnis. Unter Ausklammerung der Frage, wann denn solche turmartigen Sockel modisch gewesen waren, soll vorerst das Schränkchen näher betrachtet werden, um den vermutlichen Unstimmigkeiten auf die Spur zu kommen. Wichtig ist dabei die primäre Feststellung, daß das Möbel aus drei Stockwerken besteht: aus dem mit einer Tür versehenen Unterteil, aus dem darauf gestellten Schubladenschränkchen und dem auf dieses Schränkchen placierten kleineren Sockel mit Kreuz und Kruzifixus. Fortan werden wir das schubladenbesetzte Schränkchen als Mittelteil bezeichnen, denn der Oberteil kann und muß abgenommen werden, um zum versteckten Schloß des Mittelteils zu gelangen.

Bei genauerem Hinsehen merkt man bald, daß der Unterteil andere Proportionen hat als der Mittelteil. Vor allem die massigen Gesimse folgen einem anderen Kanon als die zierlichen Leisten des Mittelteils. Aber auch die Ornamentik ist verschieden: unten ein streng geführtes, stacheliges, sprödes Bandlwerk in zum Teil grün gefärbtem Elfenbein (Bild 3–4)², in der Mitte gleichfalls Bandlwerk, hier aber aus dem unmittelbaren Impuls heraus lebendig gestaltet und nicht nur in zum Teil grün gefärbtem Elfenbein,

¹ H. 232 cm; Br. 73 cm; T. 40 cm. – Fritz Goldkuhle, Rheinisches Landesmuseum Bonn, Möbel des 16.–18. Jahrhunderts. In: Bonner Jahrb. 164, 1964, 457–459 Nr. 6. – Ludwig Baron Döry, Zum Werk Ferdinand Plitzners und seines Kreises. In: Anz. d. Germ. Nationalmus. 1965, 137. – Wegen ihrer Hilfe bei der technischen Untersuchung des Bonner Möbels bin ich meinem Kollegen Josef M. Greber und den Restauratoren Paul Groß und Hubert Burger zu Dank verpflichtet.

² Lediglich das Gitterwerk über dem Baldachin samt den rahmenden Voluten ist in Holz, wohl Ahorn, eingelegt.



1 Kabinettschrank mit Elfenbeinkruzifixus, Bonn, Rheinisches Landesmuseum.

sondern auch in verschiedenen Hölzern (Bild 2)³ ausgeführt. Es kann kein Zweifel bestehen, daß diese beiden Teile ursprünglich nicht zusammengehört haben.

Mit kritischem Blick betrachten wir auch noch den Oberteil, den Sockel im engeren Sinn (Bild 5). Dieser besteht aus einer weit ausladenden, gegliederten 'Platte', einem nach vorne ins Achteck übergehendem Schaft mit konkav eingezogener Bedachung und dem Kreuz, an dem der Corpus hängt. Das Ornament des Schaftes korrespondiert mit den Einlagen des Mittelteils, während das spröde Bandwerk von 'Platte' und Kreuz den Schmuckformen des Unterteils entspricht! So bleibt uns nichts anderes übrig, als das Möbel auseinanderzunehmen und alle Teile zu untersuchen.

Offensichtlich haben wir vom Mittelteil auszugehen (Bild 2)⁴. Dieser stellt ein Schränkchen für sich mit sechs nach oben hin immer niedriger werdenden Schubladen dar. Den Seitenwänden sind in 'Pilaster' übergehende Sockel vorgelagert, deren Seitenflächen buchstäblich zwischen die Seitenwände des Schränkchens eingekleimt sind. Sowohl die Sockelleiste als auch das Gesims verkröpfen sich um diese merkwürdigen 'Pilaster'. Bedingt durch den eigenartigen Grundriß hat auch die Plinthe, auf der das Schränkchen steht, eine analoge Form, nur sind hier die Ecken abgeschrägt, wodurch ein geschmeidiger, barocker Umriss entsteht. Die abgeschrägte Ecke der Plinthe schmückt im Winkel zwischen Seitenwand und Sockel ein Schmetterling. Obwohl der 'Pilaster' sich auch am Gesims verkröpft, zeigt der Aufsatz des Mittelteils rechteckigen Grundriß. Die Seiten des Aufsatzes gliedert eine verhältnismäßig große Kehle, dagegen ist seine Vorderseite fassadenartig ausgebildet. Im Aufsatz ist ein Schloß eingelassen, das eine Spindel, die in vertikaler Richtung durch alle Schubladen geht, sperrt. Es ist nur von oben her zu erreichen. Vorzüglich ist das eingelegte Ornament, bei dem die groß gesehenen Formen der Schubladenstirnwände und der Seitenwände zu den kleinteiligen Friesen von Plinthe und Gesims, sowie zu den zierlichen Rosettengittern der seitlichen Sockel-'Pilaster' und der Aufsatzfassade kontrastieren.

Zu den Ornamenten des Mittelteils passen lediglich die Schmuckformen des Schaftes am Oberteil (Bild 5). Dieser Schaft dürfte ursprünglich zum Kästchen gehört haben. Wie er allerdings das Kästchen ehemals so nach oben hin abgeschlossen hat, daß der Eigentümer bequem an das Schloß herankommen konnte, wissen wir nicht, weil das jetzige Verbindungsstück – die 'Platte' des Oberteils – ursprünglich nicht dazugehört hat. Aus den mit Dübellöchern versehenen seitlichen Sockeln des Mittelteils kann man folgern, daß der Schaft des Oberteils eine Figur (Kruzifixus ?) getragen haben dürfte, der zwei niedriger stehende Gestalten zugeordnet waren. – Nicht übersehen werden darf ferner die Tatsache, daß sowohl die Sockelleiste als auch das Gesims des Schränkchens über die aus Schubladen und deren vertikalen Einfassungsleisten gebildete Front des Schränkchens hervorragen. Sicherlich hat das Möbel einst eine Tür gehabt! Dies beweisen nicht nur die mit Furnierplättchen zugemachten Rillen der ehemaligen Metallschienen an den rechten Enden der unteren und oberen Vorsprünge, sondern auch die unorganisch eingeflickten Ornamente sowohl in der Mitte des unteren Vorsprunges als auch in der benachbarten Mitte der Plinthe. Vielleicht hat an diesen Stellen ursprünglich die Schließvorrichtung für die Tür gelegen.

³ Nach der Bestimmung von Josef M. Greber handelt es sich um Ahorn und verschiedene Obsthölzer, deren genaue Bestimmung in Anbetracht der oft winzigen Teile auf Schwierigkeiten stößt.

⁴ H. 56 cm; Br. 50 cm; T. 29 cm. Über Fichtenholz in Nuß furniert. Die schwarzen Leisten aus gefärbtem Birnbaumholz. Die Einlagen in z. T. grün gefärbtem Elfenbein und Hölzern, siehe Anm. 3.



2 Mittelteil des Kabinettschranks.

Auch ohne die Nachricht des Vorbesitzers, wonach das Möbel seit fast zweihundert Jahren Eigentum seiner aus Mainz stammenden Familie war⁵, würde man den Entstehungsort des Kunstwerks in Mainz bzw. in Franken suchen. Gleich vorweg sei gesagt, daß gerade zur Zeit der Regierung von Kurfürst Lothar Franz Graf von Schönborn (1655–1729), der sowohl in Mainz als auch in Bamberg Landesherr war, enge Beziehungen zwischen den Ebenisten beider Gebiete bestanden haben. Da die fränkische Werkstatt des Ferdinand Piltzner (1678–1724) zweifellos auf die Mainzer Kunst eingewirkt hat⁶, brauchen nicht alle 'fränkische' Merkmale des Bonner Möbels auch für seine Entstehung in Franken zu plädieren.

Die bunten Einlagen der Schubladen und der Seitenfelder des Bonner Schrankmittels nehmen eine Mittelstellung zwischen den Ornamenten eines Schränkchens in Schloß Sighartstein bei Salzburg (Bild 7)⁷ und des Schreibschrankes der ehemaligen Sammlung Buchner in Bamberg (Bild 8)⁸ ein. In der flächenfüllenden Dichte des Bonner Ornaments erblicken wir einen Zug, der eher nach Sighartstein hinweist, während das trotz der Fülle gut erkennbare Bändergerüst in Bonn mehr mit dem Schreibschrank der Sammlung Buchner verwandt zu sein scheint. Von den Einzelheiten verweisen die Schmetterlinge auf beide Vergleichsstücke; dagegen kommen Vögel in Sighartstein nicht vor.

Im Sighartsteiner Schränkchen, das für den Mainzer Domdekan Karl Emmerich Franz Freiherr von Breidbach-Bürresheim (1679–1743) geschaffen wurde, erblicken wir das Werk eines ehemaligen Mitarbeiters von Ferdinand Piltzner, der sich eng an den Stil seines Meisters anlehnte. Ob dieser ehemalige Mitarbeiter sich in Mainz niedergelassen hatte, ist nicht bekannt. Sicher in Mainz entstanden ist jedoch der Schreibschrank der Sammlung Buchner, ihn hat laut Signatur der Mainzer Hofschreiner Heinrich Ludwig Rohde († 1755) 1725–26 in Mainz angefertigt⁹.

Gleichfalls im Umkreis von Piltzner und Rohde sind die Rosettengitter der seitlichen Sockel-'Pilaster' und der Stirnwand des Aufsatzes am Bonner Möbel wiederzufinden. Bei Piltzner begegnen Rosettengitter wiederholt, so am Pommersfeldener Prunkkabinett (Bild 9), an einigen Konsoltischplatten des Spiegelkabinetts ebendort¹⁰, an einigen Pommersfeldener Fußböden¹¹, an der Deckplatte der Nürnberger Kommode¹² und schließlich am ehemaligen Hausaltar des Museums für Kunsthandwerk in Frankfurt am

⁵ Nach Angabe des Vorbesitzers, August Kuhn-Foelix vom 9. Febr. 1964 haben folgende Personen den Schrank besessen: 1. Kilian Lennig, * Uttingen 1711, † Mainz 1778. (Nach Feststellungen des Verfassers wurde Lennig bei seiner Trauung in Mainz am 1. Juli 1748 als Kämmerer des Herrn von Fechenbach bezeichnet). – 2. Johann Adam Lennig, Sohn zu 1, * Mainz 1766, † Mainz 1830. Ledergrößhändler und Handelsgerichtspräsident. – 3. Salome Lennig, Tochter zu 2, * Mainz 1795, † Mainz 1831. Heiratet Aloys Nell, * Coblenz 1795, † Mainz 1854. Oberpostsekretär und Postkommissionär der Thurn- und Taxis'schen Post. – 4. Ottilie Nell, Tochter zu 3, * Mainz 1819, † Mainz 1855. Heiratet Stephan Lambert, * Mainz 1817, † Darmstadt 1890. Eisenwarengroßhändler. – 5. Antonie Lambert, Tochter zu 4, * Mainz 1846, † Mainz 1920. Heiratet Heinrich Foelix, * Odernheim 1837, † Mainz 1884. Zuerst Apotheker in Mount-City, USA, später Weingutsbesitzer und Weingroßhändler. – 6. Maria Foelix, Tochter zu 5, * Mainz 1867, † Heiligenstadt im Eichsfeld 1949. Heiratet Josef Kuhn, * Landau 1856, † Berlin 1918. Justizrat. – 7. August Kuhn-Foelix, Sohn zu 6, * Mainz 1893. Schriftsteller.

⁶ Döry, Piltzner 137.

⁷ Döry, Piltzner 135–137.

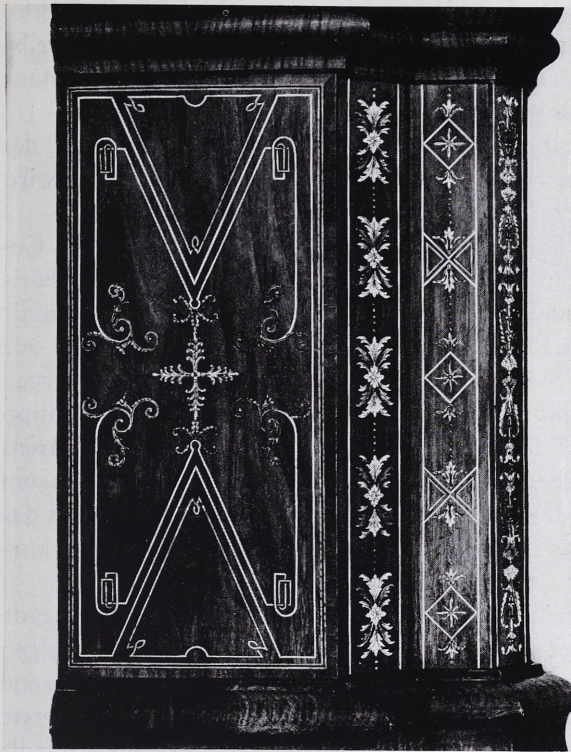
⁸ H. E. von Berlepsch-Fr. Weysser, Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg (Bamberg 1891) Nr. 1, Abb. S. 3 f. – Fritz Arens, Meisterrisse und Möbel der Mainzer Schreiner (Mainz 1955) Nr. 150 f. Taf. 150 f. – Döry, Piltzner 137.

⁹ Über den Besteller des Schreibschrankes, den Kurmainzer Kabinettssekretär und Kammerdiener Johann Georg Nitschke siehe Fritz Arens, Der Wambolter Hof in Mainz. In: Mainzer Zeitschr. 50, 1955, 41 f.

¹⁰ Döry, Piltzner 133.

¹¹ Döry, Piltzner 134.

¹² Heinrich Kreisler, Eine Kommode von Ferdinand Piltzner im Germanischen Nationalmuseum. In: Anz. d. Germ. Nationalmus. 1963, 154–159 Abb. 2.



3 Unterteil des Kabinettschranks, Seite.



4 Unterteil des Kabinettschranks, Tür.

Main (Bild 10)¹³. Geradezu kennzeichnend scheinen solche Gitterfelder für die Werke Rohdes zu sein, ausgiebig hat er von ihnen sowohl an Front und Platte des Schreibschranks der ehemaligen Sammlung Buchner als auch an der Platte des 1743 entstandenen Spieltisches in Berlin¹⁴ Gebrauch gemacht.

Wir sehen, die auf Franken und zugleich Kurmainz hinweisenden Einzelheiten des Bonner Schränkchens halten einander etwa die Waage. Das bisher gewonnene Bild wird durch nachfolgende Beobachtungen kaum beeinträchtigt.

Mehr von Plitzner ableiten möchte man die Friesornamente der Plinthe und des Gesimses am Bonner Möbel. Das aus akanthusbesetzten C-Schwüngen und kurzen horizontalen Geraden bestehende Friesornament der Plinthe kommt in fast gleicher Gestalt auf den beiden Statuettensockeln von Plitzners Pommersfeldener Schreibschrank vor (Bild 11)¹⁵. Dagegen muß man sowohl wegen der Bandlwerkornamentik als auch wegen der Gitterfelder die Schreibkommode mit dem Wappen des Mainzer Kurfürsten Philipp Karl Graf von Eltz (regierte 1732–1743) in Schloß Rheinstein¹⁶ heranziehen. Arens hält die Zuschreibung dieses Möbels an Rohde für ziemlich sicher, wogegen man kaum Einwände geltend machen kann. Aber auch hier, bei einem gewiß Mainzer Stück, ist das Erbe Plitzners lebendig, man betrachte nur den Lambrequinsockel, auf dem das kurfürstliche Wappen ruht!

Schließlich soll noch der in mancher Beziehung als formales Sammelbecken anzusehende Frankfurter Hausaltar näher betrachtet werden (Bild 10). Wie wir feststellten, zeigen dessen unteren Teile am wenigsten plitznersche Formen. Gerade hier in der Sockelzone sind aus dünnen Stäben gebildete schmucklose Gitterfelder, wie sie die drittoberste Bonner Schublade zeigt, zu finden, und das 'Tabernakel'-Feld wird von einer Bandlwerkleiste gerahmt, deren Brechungen mit jenen der Rahmenleiste auf der Stirnseite des Bonner Aufsatzes übereinstimmen. Beachtenswert ist der Frankfurter Altar auch wegen der Möglichkeit, die Abwandlung der plitznerschen 'Handschrift' am selben Gegenstand verfolgen zu können. Vorausgesetzt, das schaftartige, durch ein Rosettengitter besetzte Stück zwischen Kruzifixsockel und Kreuz sei noch von Plitzners Hand, so scheint in der Art der Wiederaufnahme des bewegten Umrisses dieses Schaftstückes an beiden Flanken der Sockelzone desselben Möbels – hier tragen die Voluten Vasen – eine gewisse Vergrößerung eingetreten zu sein. Das Frankfurter Schaftstück ist zudem deshalb wichtig, weil die seitlichen Sockel in Bonn daran anzuknüpfen scheinen; hiermit wird wiederum auf den oberen Teil des Hausaltars verwiesen, dessen Formen ausgeprägt plitznersche Eigenart zeigen.

Mangels weiterer Vergleichsstücke wird sich das verworrene Bild von der Entwicklung der Tischlerkunst in der Rhein-Maingegend zwischen 1700–1750 nicht leicht entzerren lassen. Der plötzliche Tod Plitzners im März 1724 scheint zur Zerstreuung seiner zweifellos großen Werkstatt geführt zu haben¹⁷. Welchen Weg die Gesellen eingeschlagen haben mögen, erfahren wir nicht¹⁸. Elemente seiner Kunst finden sich nicht nur im

¹³ Döry, Plitzner 132–134.

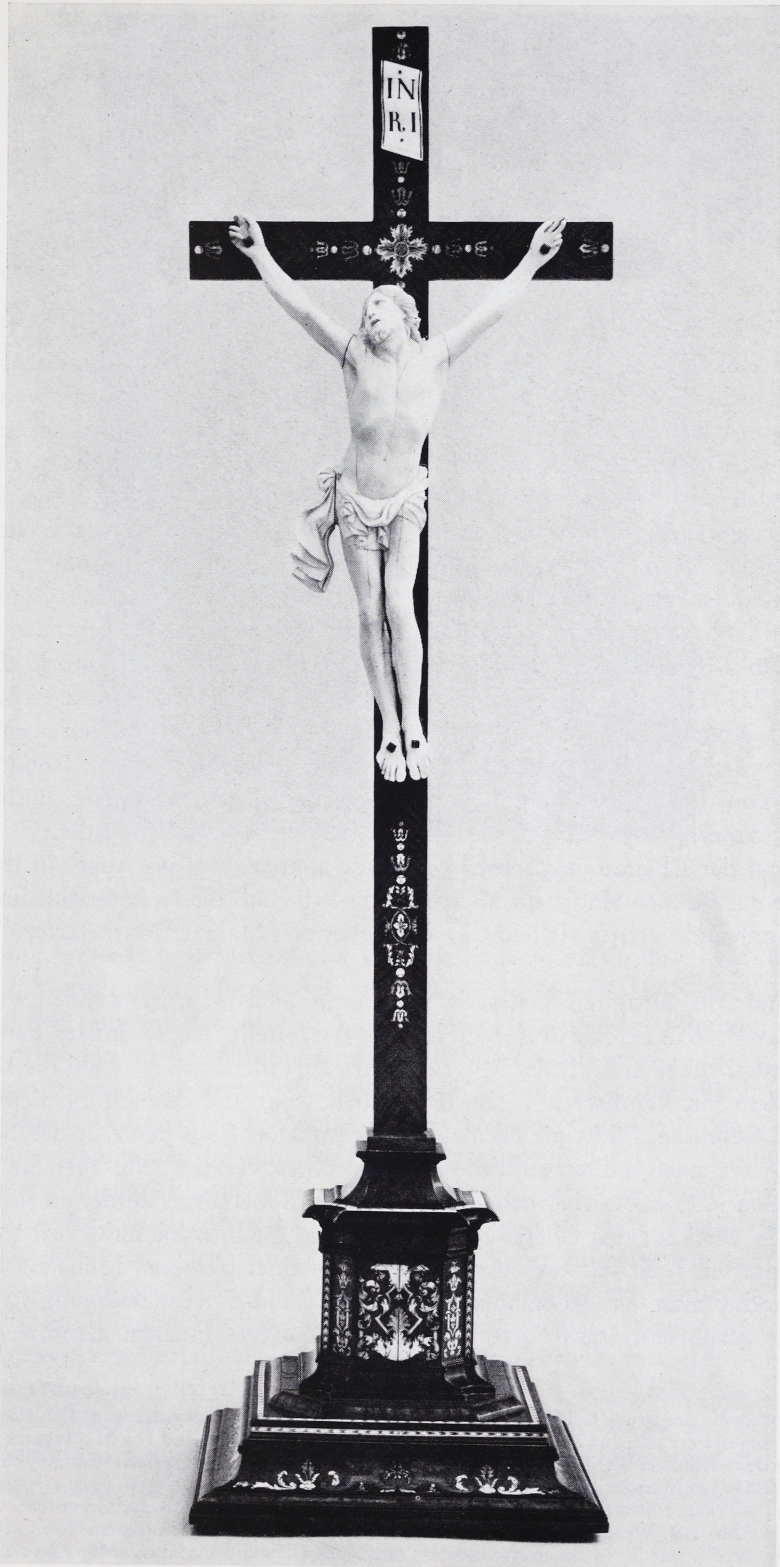
¹⁴ Arens, Meisterrisse Nr. 152 Taf. 152.

¹⁵ Döry, Plitzner 129–132.

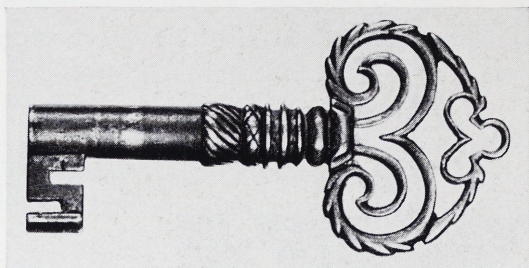
¹⁶ Arens, Meisterrisse Nr. 154 Taf. 154.

¹⁷ Den von Plitzner unfertig zurückgelassenen Schreibschrank vollendete der Ansbacher Hofebener Johann Matouche; siehe Döry, Plitzner 129.

¹⁸ Für das Fluktuieren der Schreiner Gesellen mag die Liste der Beteiligten am Chorgestühl der Mainzer Kartause vom Jahre 1726 zeugen (Friedrich Schneider, Eine Künstlerkolonie des 18. Jahrhunderts in der Kartause zu Mainz [Mainz 1902]. – Arens, Meisterrisse Nr. 120 f. Taf. 120 f. – Fritz Arens, Bau und Ausstattung der Mainzer Kartause [Mainz 1959] 41–44).



5 Oberteil des Kabinettschranks.



6 Schlüssel
zum Unterteil
des Kabinettschranks.

Oeuvre Rohdes in den Jahren nach Pletzners Tod, sondern auch noch in der Rheinsteiner Schreibkommode, die nach Ausweis der Rocaillen der geschnitzten Teile vor 1737–1740 nicht begonnen worden sein kann¹⁹. Wie genau Pletzners Stil weitergepflegt wurde, beweist das Sighartsteiner Schränkchen, das man, ohne die zwingenden ikonographischen Gründe – es kann nämlich vor dem 9. Oktober 1724 nicht in Auftrag gegeben worden sein – gewiß dem fränkischen Meister zugeschrieben hätte. Schließlich zeigt der Frankfurter Hausaltar, über dessen Fertigstellung Pletzner verstorben sein mag, in welcher Weise die Gesellen seinen Stil abzuwandeln begannen.

Auch das Bonner Schränkchen gehört zu den Nachfolgearbeiten Pletzners, und zwar zu der schwer faßbaren Mainzer Gruppe um Rohde. In manchen Zügen entfernt es sich von der fränkischen Quelle, erreicht aber nicht den Reichtum, ja eigentlich schon Überfülle des 1723–1726 entstandenen Chorgestühls der Mainzer Kartause¹⁸. Bis zu welchem Grade Rohdes Werke den Mainzer Kolorit vertreten, kann vorerst noch nicht entschieden werden. Jedenfalls steht in der Zucht der Flächenaufteilung Rohdes Berliner Spieltisch von 1743 dem Schreibschrank der ehemaligen Sammlung Buchner nahe; gegenüber dieser, auch von Pletzner kaum gekannten Diszipliniertheit²⁰, sticht der horror vacui der Rheinsteiner Schreibkommode unangenehm ins Auge. In jeder Beziehung stellt das Bonner Möbel ein Mittelding zwischen all diesen unterschiedlichen Möglichkeiten dar und vertritt vielleicht so am besten den Mainzer Marketeriestil von etwa 1725–30.

Nachdem nun der Mittelteil untersucht und bestimmt worden ist, wenden wir uns dem Unterteil zu²¹. Wie bereits in der Einleitung festgestellt, hat er andere Proportionen, Gesimse und Ornamentik als der Mittelteil. Am auffallendsten ist wohl die Diskrepanz zwischen dem mit Bandwerk verzierten Möbelkörper und den nur furnierten Sockelteilen und Gesimsen. Nicht als ob man bei einem Möbel aus der Zeit der Bandwerkornamentik erwarten müßte, auch die Profile müßten verziert sein, aber die genannten Teile stehen wie Fremdkörper nebeneinander: der Möbelkörper bildet an sich eine Einheit, aber er wird auf den Übergang in Sockel- und Gesimszone nicht vorbereitet. Dem ganzen Unterteil fehlt das organisch Gewachsene eines barocken Möbels. Fast 'klassizistisch' möchte man den Möbelkörper nennen! Zu dieser Kennzeichnung paßt die Art des streng geführten, stacheligen, spröden, ja mißverstandenen Bandwerks ausgezeichnet.

¹⁹ Zur Chronologie der neuen Rokokoformen in Mainz siehe unsere Untersuchungen: Die Mainzer Stuckateure der Bandwerkzeit. In: Mainzer Zeitschr. 48/49, 1953/54, 139 f., und Die Stuckaturen der Mainzer Deutschordens-Kommende. Fragen der kunstgeschichtlichen Erforschung von Raumdekorationen der Zeit um 1735. In: Mainzer Zeitschr. 56/57, 1961/62, 85.

²⁰ Von allen Werken Pletzners ist wohl die Nürnberger Kommode am diszipliniertesten; siehe Kreisel, Kommode Abb. 1–2. Wenn irgendwo, so kommen Pletzner und Rohde in diesem Werk einander nahe.

²¹ H. 77 cm; Br. 72 cm; T. 40 cm. Eiche furniert mit Nuß. Über die Einlagen siehe Anm. 2.



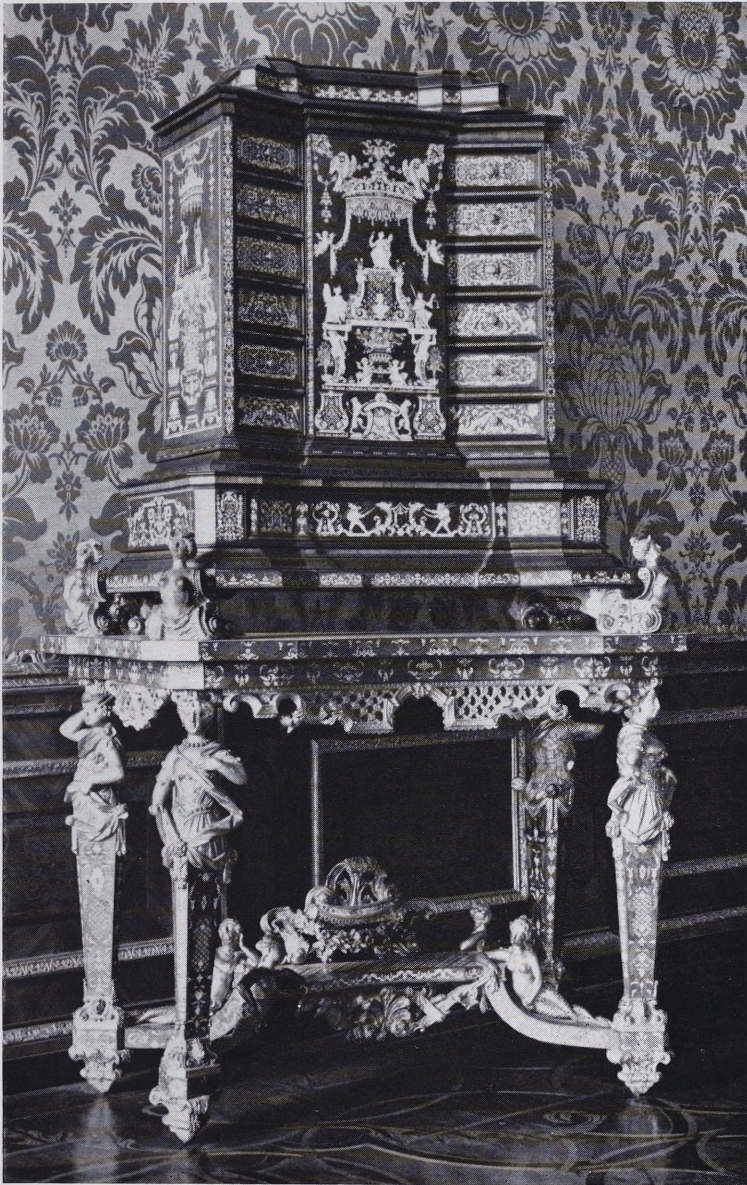
7 Schränkchen, Schloß Sighartstein bei Neumarkt (Salzburg).

In der Weise, wie das dem Mittelmotiv der Tür (Bild 4) zu Grunde liegende Vorbild, nämlich ein hochformatiger Ornamentstich von Daniel Marot (1661–1752) (Bild 12)²² seiner barocken Fülle entkleidet wird, gibt sich die 'klassizistische' Schulung des Anfertigers kund. Nichts dürfte charakteristischer für seine Auffassung sein, als daß er die beabsichtigte, allerdings begrenzte Raumtiefe bei Marot nun in die Fläche projizierte. Gewiß ist das Bandwerk ein flächenbetonendes Ornament, das von den Zeitgenossen als eine Zurückdämmung der italianisierenden Tendenzen des 17. Jahrhunderts empfunden wurde, aber man darf den konstituierenden Grottesken-Anteil am Bandwerk nicht aus den Augen verlieren: gerade diese Komponente war dem 'klassizistischen' Meister fremd! – Abgesehen von der Weglassung vieler Einzelheiten und des oberen Abschlusses des Stiches – diese Änderungen mögen durch die Umsetzung in einen anderen Werkstoff und durch das andere Format bedingt sein – zeigen die Bonner Einlagen gegenüber dem Vorbild beträchtliche Vergrößerungen. Da man dem Ausführenden mangelnde technische Fertigkeiten nicht nachsagen kann, muß sein Versagen als ein Nicht-anders-können gedeutet werden, d. h. er konnte sich in die Formenwelt einer ihm fremden Zeitepoche nicht mehr versetzen. Das Schließen der Halbkuppel, der von dieser herunterhängenden Vorhänge und des Grundes zwischen den Vorhangsenden und dem

²² Peter Jessen, *Das Ornamentwerk des Daniel Marot* (Berlin 1892) Taf. 82.



8 Schreibschrank, ehem. Sammlung Buchner, Bamberg.



9 Prunkkabinet, Schloß Pommersfelden bei Bamberg.

Körper der beiden seitlichen Karyatiden verweisen auch in diese Richtung. Gewiß hätte ein Zeitgenosse Marots bei der Übertragung in die Marketerie auch vor der Aufgabe gestanden, die Vorlage umdeuten zu müssen, aber er hätte die Umformung gewiß genau im Sinne Marots vollzogen. Es kann nunmehr kein Zweifel bestehen, der Unterteil ist im 19. Jahrhundert entstanden.

Außer Marot hat sich unser Meister noch bei einem zweiten Künstler Rat geholt, nämlich beim Schöpfer des Bandlwerks, Jean Berain (1644–1711). Den beiden Hochfeldern beiderseits des Mittelfeldes der Tür legte er den rechten Streifen des Berain-Stiches Weigert²³ Nr. 64 zu Grunde (Bild 13). Beide Sphingen, welche Artisten gleich, hohe Konsolen auf ihren Köpfen balancieren, ferner die auf den Konsolen sitzenden Eichhörnchen mit ihren merkwürdigen schlangenumwundenen Stäben sind hier wie dort vorhanden. Nur sitzen die Sphingen in Bonn unmittelbar auf den Bandlwerkspiralen, der sie ursprünglich tragende Stab mit Lambrequin ist weggefallen. Es fehlen ferner in Bonn die Festons, die bei Berain von den Konsolen der Eichhörnchen herunterhängen, und der ganze obere Teil des Stiches. Unorganisch, wenn nicht sogar ungeschickt ist der untere Ansatz: die federnde Eleganz der Vorlage wich zugunsten einer unbefriedigenden Lösung. Nicht nur, daß die Fortsetzung der Bandlwerkspiralen eine linkische Schleife macht, auch das Kelchblatt, das die nach unten verlaufende Spitze hält, ist einfach verschnitten! Nach oben hin schloß der Meister des 19. Jahrhunderts sein Feld mit einem Palmettengebilde ab, aus dem zwei symmetrisch angeordnete Akanthusranken mit Vögeln emporwachsen. Er scheint diesen stacheligen, dünnen Akanthus besonders geliebt zu haben, denn selbst den Sphingen hängte er Akanthusschürzen an, und im Mittelfeld griff er auch nach ihnen als es galt, den Tempel nach oben hin abzuschließen. Vielleicht verrät seine Schulung am deutlichsten das Palmettengebilde über den Eichhörnchen: gerade dieses Motiv setzt die Kenntnis des klassizistischen Ornamentschatzes voraus.

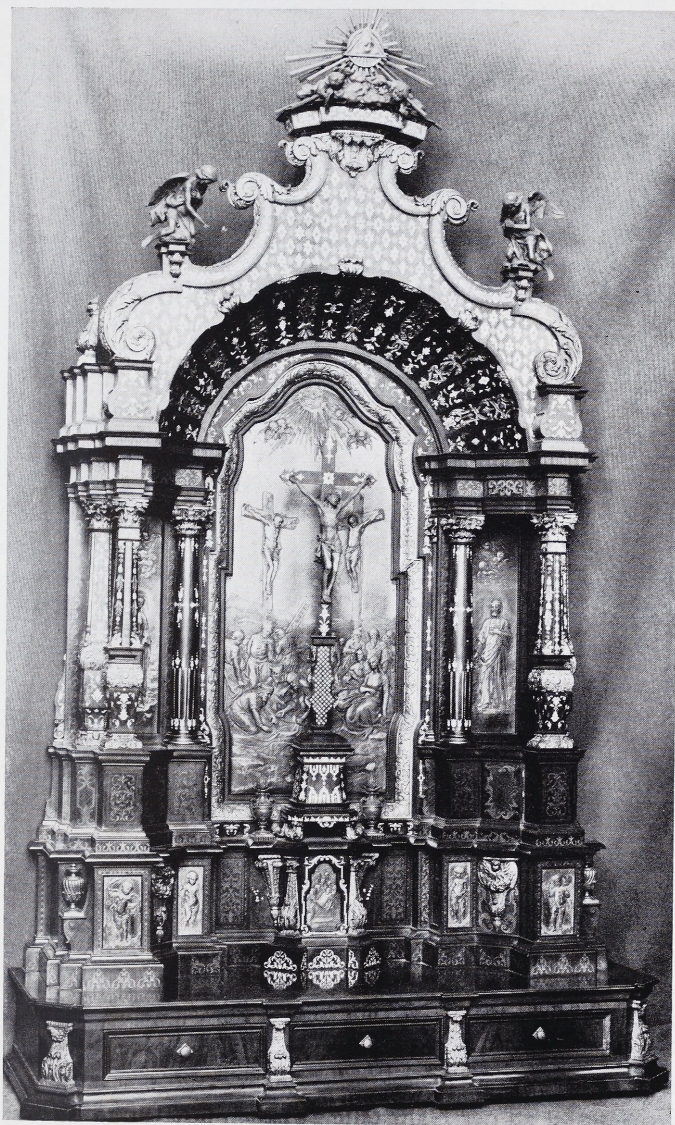
So kann es niemanden verwundern, daß unser Meister dort, wo er frei erfinden mußte, mehr oder weniger versagte. Schier undefinierbar ist der Charakter der Breitfelder unter- und oberhalb des Türmittelfeldes, und in den endlos erscheinenden Friesen der vertikalen Leisten zwischen Tür und Seiten erstarrt alles zu Gebilden, deren zeichnerische Art sich weit von der saftigen, organischen Auffassung des frühen 18. Jahrhunderts entfernt. Schließlich verraten die Schrankseiten (Bild 3) völlige Ratlosigkeit, denn das hier verwandte mehr als dürre Lineament vermag die großen Flächen kaum zu gliedern. Man kann dem Meister nicht einmal zu gute halten, es handele sich um Seitenfelder, deren Schmuck anspruchsloser sein durfte.

Wichtig ist ferner für die Frage der Entstehungszeit die Beurteilung der Rückseite: diese ist als ein regelrechter Rahmen mit zwei Füllungsbrettern in Nuten ausgebildet. Der Rahmen selber wird dann noch von den, mit diesem fluchtenden Brettanten der Seiten, der Deckplatte und des Bodens eingefast; erst an diese schließen sich die aufgeleimten Gesimse an. Gewiß ist die Ausbildung der Rückseite als Rahmen mit Füllung im Verbreitungsgebiet der Eiche als Möbelwerkstoff, nämlich am Niederrhein seit dem 15. Jahrhundert selbst für kleinere Objekte gebräuchlich²⁴, aber hier sind Rahmen und Bretter im Gegensatz zum allgemein üblichen Verfahren des 18. Jahrhunderts glatt, nicht einmal die füllenden Bretter wurden mit dem Schrubbhobel bearbeitet²⁵. – Nicht

²³ Roger Armand Weigert, Jean I. Berain (Paris 1937) Bd. II, mit Werksverzeichnis.

²⁴ Erich Klatt, Die Konstruktion alter Möbel (Stuttgart 1961) 8 und 24 f.

²⁵ Klatt, Konstruktion 30.



10 Hausaltar, ehem. Museum für Kunsthandwerk,
Frankfurt am Main.



11 Statuettensockel,
Schloß Pommersfelden bei Bamberg.

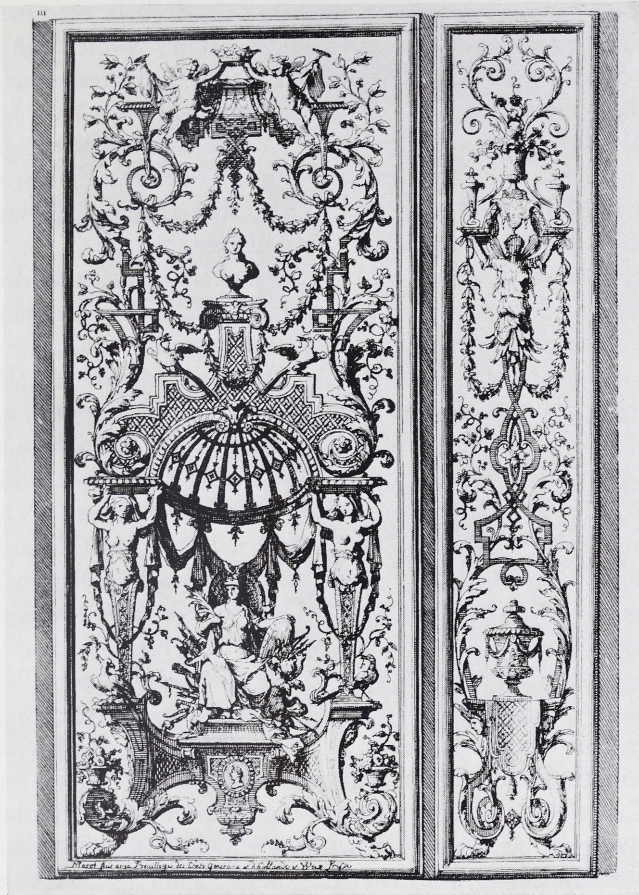
zuletzt dürfen auch die Pfannenfüße als Kriterium herangezogen werden, denn die hier vorliegende Form wurde m. W. im 18. Jahrhundert nirgends verwendet.

Eine Reihe von Beobachtungen schließt die Entstehung des Unterteils vor 1800 aus. Die Entscheidung über das absolute Entstehungsdatum möchten wir erst am Schluß unserer Untersuchung wagen. Dazu wird auch die Kenntnis des Oberteils (Bild 5) gefordert, weshalb wir uns jetzt diesem dritten Teil des Bonner Möbels zuwenden²⁶.

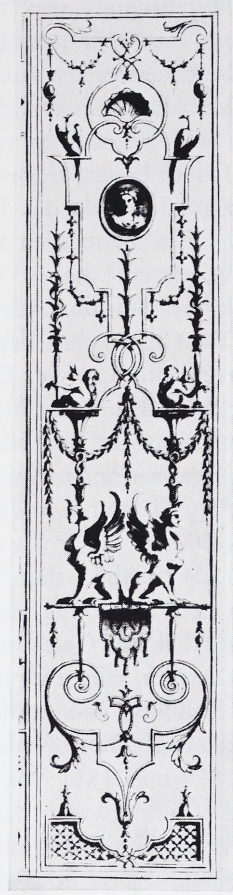
Wir wissen bereits, das Ornament des Schaftes korrespondiert mit den Einlagen des Mittelteils, während das spröde Bandwerk von 'Platte' und Kreuz den Schmuckformen des Unterteils entspricht. Nachdem nun feststeht, daß der Unterteil erst im 19. Jahrhundert entstanden ist, überrascht uns die geschilderte Diskrepanz am Oberteil nicht mehr. Nach Abnahme des Oberteils läßt sich im Inneren folgendes feststellen: die 'Platte' besteht aus einem 3,7 cm hohen Eichenholzrahmen, auf den ein Eichenholzbrett aufgeleimt ist²⁷, so daß man die Anschlußstelle zum Schaft nicht sehen kann. Das Verwackeln der 'Platte' am Deckel des Mittelteils wird durch vier Dübel verhindert, die lose in vier Dübellöcher versenkbar sind; so kann man den Oberteil leicht herunterheben, um zum Schloß, das die Schubladen des Mittelteils blockiert, zu gelangen. Offensichtlich ist diese 'Platte' gleichfalls im 19. Jahrhundert entstanden mit der Absicht, einen gefälligen Übergang von der Mitte nach oben zu schaffen, was m. E. ausgezeichnet gelungen ist. Folgerichtig unterscheiden sich die Proportionen der 'Platte' von jenen des Schaftes von etwa 1725–1730, gleichen aber dafür den Maßen des Kreuzes. Besonders auffallend ist der Wechsel an der Nahtstelle zwischen Schaft und Kreuz, die nur rechte Winkel aufweisende Plinthe des Kreuzes reimt sich gar nicht mit den zierlichen, barocken Profilen des Schaftes. In welcher Relation einst der Schaft zu dem Mittelteil gestanden hat, können wir nicht mehr ermitteln. Da – wie bereits festgestellt – die seitlichen Sockel des Mittelteils Dübellöcher in ihrer Deckplatte haben, möchte man an dieser Stelle ehemals etwa zwanzig Zentimeter hohe Figuren postulieren, die u. U. mit der Bekrönung des Schaftes am Oberteil im Zusammenhang gesehen wurden. Ob man

²⁶ H. 99 cm, davon entfallen auf 'Platte' und Schaft 23,4 cm, auf das Kreuz 75,6 cm.

²⁷ Die Höhe des inneren Hohlraumes beträgt 4,2 cm.



12 Daniel Marot, Ornamentstich (Jessen Nr. 82).

13 Jean I. Berain,
Ornamentstich
(Weigert Nr. 64).

hierbei an eine Kreuzigung denken darf, bleibt ungewiß²⁸. Jedenfalls ist der vorhandene Elfenbeinkruzifixus von etwa 1700–1725 für den Schaft – und auch für den Mittelteil – viel zu groß, er paßt jedoch vorzüglich zur Gesamtanlage in ihrer jetzigen Form²⁹.

Schwer zu klären ist die ursprüngliche Bestimmung des Mittelteils (Bild 2). Worauf hat dieser gestanden? Wie war sein oberer Abschluß? Wie erfolgte die Sperrung der Tür? Jedenfalls waren zu der Zeit, als man das Schränkchen zu dem jetzigen Möbel ergänzte, noch weitere Originalteile dazu vorhanden, denn die unterhalb der untersten Schublade unorganisch eingesetzten Ornamente (vgl. S. 456) dürften von jenen stammen. Keineswegs leichter fällt die Beantwortung der Frage, warum denn nun das jetzige Gebilde entstanden sei. Daß der Unterteil für den Mittelteil entworfen wurde, und daß dies vor 1800 nicht erfolgt sein kann, steht außer jedem Zweifel. Ebenso gewiß ist die

²⁸ Wohl zur Aufbewahrung einer Reliquie und deren Beglaubigung diente ehemals eine 2,2 cm hohe und 3,1 cm breite Öffnung auf der Rückseite des Schaftes, die mit einem Brettstück verschlossen wird.

²⁹ Die Datierung des Elfenbeincorpus verdanke ich dem freundlichen Brief von Christian Theuerkauff vom 14. Dezember 1965.

Hinzufügung von 'Platte' und Kreuz am Oberteil zur gleichen Zeit, denn es entstand ein Ensemble gemäß einer bestimmten Vorstellung. Ein andersgeartetes Wollen fand beachtenswerten Ausdruck: ahistorisch in der Schaffung eines bis dahin nie dagewesenen Möbeltyps, historisch im Bestreben, die neuen Teile den alten anzugleichen.

Die Verwendung von Eiche bei den späteren Teilen verweist auf den Niederrhein. Jedoch liefert dieser Hinweis kaum neue Anhaltspunkte, weil das Möbel bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts in Mainz aufbewahrt worden zu sein scheint, d. h. wir kennen niemanden aus der Familie, der am Niederrhein gewohnt hätte³⁰.

Wiederholt haben wir die Bezeichnung 'klassizistisch' benützt. An einer Stelle des Möbels soll nun erörtert werden, was wir darunter verstehen. Im Aufteilungssystem der Tür (Bild 4) mit den vier, gespannten Fäden ähnlichen dünnen Leisten, die vier Längsrechtecke und vier Eckquadrate absondern, erkennen wir wiederum die 'klassizistische' Schulung unseres Meisters. Es sei erlaubt, Vergleiche aus einer anderen Kunstgattung, nämlich der Buchkunst heranzuziehen, weil sich hier die Konturen einer Chronologie gut abzeichnen. Am schönsten zeigen diese Aufteilungsart die Einbände des Almanachs fürs Theater von 1809 (Bild 14) und 1811³¹. Noch im Sinne des späten Louis XVI. gestaltet finden wir dieses System als Buchschmuck 1793³², 1795³³, 1798³⁴, 1803³⁵ und 1804³⁶. Aber schon 'wie mit einem Lineal gezogen' wirken die fast an den Einbandstil von 1910 erinnernden Linien eines Taschenbuches von 1800³⁷. An Schärfe und Präzision steht dieser Gestaltung das Taschenbuch für Kunst und Laune von 1801 kaum nach³⁸. Deutlich vom Empire beeinflusst sind die Penelope von 1811³⁹ und Waiblingers Taschenbuch von Italien und Griechenland von 1829⁴⁰. Die für unsere Fragestellung relevante Form haben wir jedoch in den beiden eingangs zitierten Almanachen von 1809 und 1811 vor uns. Als Holzschnitt mit Empirepalmetten ausgebildet hat diesen Aufteilungstypus der Verleger Cotta 1805–1817 verwendet⁴¹, aber auch die Hahn'sche Verlagsbuchhandlung in Hannover griff bei ihrem Taschenbuch von 1825 und 1826 zu einem Holzstock, allerdings in einem etwas größeren Maßstab⁴². Zum Prägen von Pappeneinbänden gebrauchten die Verleger Perthes und Hinrichs wiederholt unser Auf-

³⁰ Es sei denn, Aloys Nell (vgl. Anm. 5 Nr. 3) habe Beziehungen über Koblenz zum Niederrhein gehabt.

³¹ Almanach fürs Theater 1809 (1811) von Aug. Wilh. Jffland, Berlin bei Friedr. Braunes (L. Salfeld). Einbände.

³² *Etrennes pour la Jeunesse*. Taschenbuch für die Jugend für das Jahr 1793 von Hr. Pr. Muechler, Berlin bey Fr. Barbiez. Titelblatt (Maria Gräfin Lanckorónska – Arthur Rümman, Geschichte der deutschen Taschenbücher und Almanache [München 1954] Taf. 133).

³³ *Revolutions-Almanach* 1795, Einband von E. L. Riepenhausen (Lanckorónska-Rümman, Geschichte Taf. 15 links).

³⁴ Taschenbuch auf das Jahr 1798 für Damen. Hrsg. von Huber, Lafontaine, Pfeffel, Sulzer. Tübingen in der J. G. Cotta'schen Buchhandlung. Einband.

³⁵ Gothaischer Hofkalender 1803. Einband (Lanckorónska-Rümman, Geschichte Taf. 6).

³⁶ *Helvetischer Almanach* für das Jahr 1804, Zürich bey Orell Füssli. Titelblatt.

³⁷ Taschenbuch für Frauenzimmer von Bildung auf das Jahr 1800. Hrsg. von C. L. Neuffer. Stuttgart, bey J. F. Steinkopf. Einband.

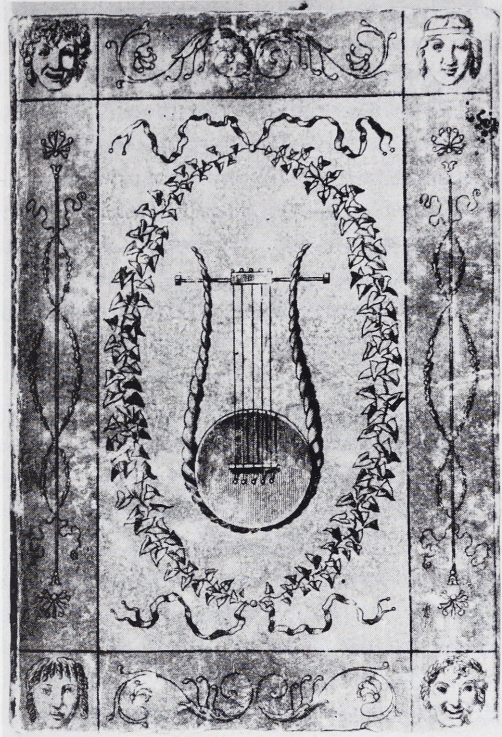
³⁸ Taschenbuch für Kunst und Laune (Köln 1801). Einband (Lanckorónska-Rümman, Geschichte Taf. 147).

³⁹ *Penelope*, 1811. Einband von M. Thonert (Lanckorónska-Rümman, Geschichte Taf. 68).

⁴⁰ *Waiblingers Taschenbuch von Italien und Griechenland*, 1829. Einband (Lanckorónska-Rümman, Geschichte Taf. 123).

⁴¹ *Almanach Des Dames pour l'an XIII = 1805*, A Tubingue Chez F. G. Cotta. Einband. Von 1805 verwendet bis 1817: *Almanach des Dames pour l'an 1817*. A Tubingue, Chez J. G. Cotta ... A Paris, Chez Treuttel & Wurtz.

⁴² Taschenbuch dramatischer Blüten für das Jahr 1825 (1826) von Georg Harrys. Hannover in der Hahn'schen Hofbuchhandlung. Einband.



14 Almanach fürs Theater, 1809, Einband.

teilungssystem, und zwar in den Jahren 1831–1841⁴³ bzw. 1831–1845⁴⁴. Schließlich hat sich auch der neugotische Geschmack dieses Systems bedient⁴⁵. Kurzum, der Meister des Bonner Unterteils stand in der Tradition der klassizistisch-romantischen dekorativen Kunst. Diese war ihm in sein Blut übergegangen, wogegen ihm die barocke Formenwelt fremd war. Dort, wo er auf eigene Faust umformen oder sogar Neues erfinden mußte, verrät er sich als ein Mann, der das Zeichnerische am besten repräsentiert. Gerade diese besondere Beziehung zum Linearen kennzeichnet aber die Kunst vor der Jahrhundertmitte⁴⁶.

Ziehen wir auch noch den Schlüssel des Unterteils heran (Bild 6), dann erhalten wir eine weitere Hilfe zur Datierung. Er ist akkurat, durchaus handwerklich gearbeitet, nicht etwa wie Massenartikel aus dem späten 19. Jahrhundert. Rohr, Gesenke und Bart entsprechen Schlüsseln der Biedermeierzeit. Einfallsreich wurde die Raute gestaltet: zwei Volutengebilde tragen einen Dreipaß, wobei die Einfassung durch Einschnitte vegeta-

⁴³ Gothaischer genealogischer Hof-Kalender auf das (schalt-) Jahr 1831 (bis 1840). Gotha, bei Justus Perthes. Einband. – Almanach De Gotha Pour L'année 1840 (1841). Gotha, Chez Justus Perthes. Einband.

⁴⁴ Penelope. Taschenbuch für das Jahr 1831 (bis 1834 und 1841 bis 1845). Hrsg. von Theodor Hell. Leipzig, Verlag der J. C. Hinrichsschen Buchhandlung. Einbände.

⁴⁵ Frauentaschenbuch für das Jahr 1816 (1824) (von de la Motte Fouqué). Nürnberg bei Joh. Leonh. Schrag. Titelblatt. – Alpenrosen, Ein Schweizer-Taschenbuch Auf Das Jahr 1828. Hrsg. von Kuhn, Wyss, u. a. Bern, bey J. J. Burgdorfer; Leipzig, bey C. G. Schmid. Einband.

⁴⁶ Nach freundlicher Mitteilung von Johannes Graf Moy, Anif bei Salzburg, bevorzugte man um die Mitte des 19. Jahrh. mit Elfenbein eingelegte Möbel. In der Ambiente neugotischer Räume wurden sie als passend empfunden.

bilen Charakter erhält. Während die Voluten noch den klassizistischen Geschmack vertragen, verweist der Dreipaß auf die neugotische Mode der Romantik.

In den vorangehenden Abschnitten haben wir nach der formalen Begabung des Meisters gefragt, jetzt soll sein Grad an historischem Bewußtsein als Kriterium untersucht werden. Offensichtlich hat er den Auftrag erhalten, aus dem Mittelteil, den Resten eines Oberteils und aus dem gleichaltrigen, aber vielleicht ursprünglich nicht einmal zugehörendem Kruzifixus ein neues Ganzes zu bauen. Weil es diesen neugeschaffenen Möbeltypus an und für sich nicht gibt und das 19. Jahrhundert viele ungewöhnliche Kompilationen schuf, hilft uns die Dreiteiligkeit des Aufbaues nicht weiter. Dafür muß die gleichzeitige Verwendung von Stichen Marots und Bérains in die Waagschale geworfen werden. Entscheidend sind die Fragen nach dem wann und nach dem wie des Arbeitsprozesses.

Hält man an der präsumptiven Datierung 'um 1840' fest, dann gilt es als erstes zu klären, ob damals die bewußte Verwendung der Stiche von Marot und Bérain möglich war. Der Meister hat nämlich logischerweise Stiche herangezogen, die seiner – wie wir wissen richtigen – Datierung der ihm anvertrauten älteren Teile zeitlich entsprachen. Er vermochte also die älteren Teile zu datieren und die dazu passenden Ornamentstiche herauszusuchen. War das vor der Jahrhundertmitte schon möglich? Wir antworten bedenkenlos: ja. Denn seit etwa 1835 setzt sich das zweite Rokoko in der Möbelkunst durch⁴⁷, nicht ohne auf die Wiederaufnahme des Bandlwerks einzuwirken; es sei nur an die Möbelimitationen in der für das Louis XIV. typischen Boulle-Technik erinnert. Man kannte also den Stil der Zeit um 1700 recht gut. Léon de Laborde geißelt um die Jahrhundertmitte die sklavishe Anlehnung an historische Vorbilder, wobei er die Benützung der alten Stiche herausstellt: 'Le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque impériale fournit des créations nouvelles, j'entends des vieilleries oubliées, à tout un monde d'artistes employés par l'industrie...'⁴⁸. Einen weiteren Anhaltspunkt ergibt der älteste systematische Ornamentstichkatalog der Welt, nämlich der des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Wien von 1871. Dieser enthält nämlich neben den Werken Bérains eine ganze Reihe von Ornamentstichen des frühen 18. Jahrhunderts, die wegen ihrer Menge sogar nach Ländern gegliedert werden⁴⁹. Den Grundstock des Wiener Bestandes bildet die W. Drugulin'sche Sammlung 'von älteren Ornamentstichen aller Kunstschulen, Schreib- und Zeichenbüchern', die 1863 angekauft worden ist⁵⁰. Bereits Drugulin hatte zu seiner Sammlung einen Katalog verfaßt, woraus man schließen kann, um die Mitte des 19. Jahrhunderts habe man mancherorts schon systematisch gesammelt. Dem von den Kategorien der Naturwissenschaften bestimmten Denken der damaligen Sammler entsprach es durchaus, nach Vollständigkeit zu trachten. Dem Meister des Bonner Möbels bereitete es gewiß keine Schwierigkeit, sich das richtige Ornamentstichmaterial zu besorgen.

Bei der Adaptierung der Stiche jedoch ist er ganz und gar nicht historisch getreu vorgegangen. Unser Meister hat keine Kopien geschaffen, sondern er gestattete sich Freiheiten, die man sich um 1900 nicht mehr erlaubt hätte. Er deformierte manche Einzelheiten

⁴⁷ Marianne Zweig, *Zweites Rokoko. Innenräume und Hausrat in Wien um 1830–1860* (Wien 1924) 8 ff. – Um 1845 hat man in England auch Barockmöbel nachgeahmt; siehe Elisabeth Aslin, *Nineteenth Century English Furniture* (London 1962) Taf. 17.

⁴⁸ Zitiert nach Raymond Isay, *Panorama des expositions universelles* (Paris 1937) 52.

⁴⁹ *Illustrierter Katalog der Ornamentstichsammlung des K. K. Österr. Museums für Kunst und Industrie* (Wien 1871) 17 ff. 27 ff.

⁵⁰ Ebenda VII.

gemäß seiner 'klassizistischen' Schulung, eben diese naive Kraft weist ihn als einen Menschen aus, der einerseits historisch getreu seine Vorbilder aussuchte, diese aber noch nicht historisch getreu zu verwenden imstande war. Im Einzelnen wie im Ganzen haftet seinem Werk noch durchaus die biedermeierliche Unbefangenheit an. Fein kennzeichnet ein namhafter Kenner, Rudolph Eitelberger von Edelberg, die spezielle Situation jener Zeit des Vormärz: 'Man kann sich auf dem Wege gelehrter Studien in den Besitz des äußerlichen nachahmbaren Theiles einer Kunst setzen, man kann dann im chinesischen Style ebenso bauen wie im romanischen, germanischen u. s. f., aber in den Besitz der Kunstempfindung kann man sich nicht setzen, die nicht bloß mit dem Menschen, sondern auch mit der Zeit auf unwiederbringliche Weise verloren ist'⁵¹.

Abschließend soll noch geklärt werden, ob die Ergänzung eines Schränkchens aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts um die Mitte des 19. Jahrhunderts ein vereinzelt Phänomen war? Stellt man Ergänzung und liebevolle Konservierung gleich, dann sicherlich nicht. Es sei bloß an die Ausstattung des kaiserlichen Schlosses Laxenburg bei Wien erinnert, der u. a. ein reich dekoriertes Clavicitherium aus dem Besitz Kaiser Leopolds I. von etwa 1700 einverleibt wurde⁵². Im Musiksaal von Brighton befanden sich 1826 u. a. zwei Schreibtische aus der Zeit um 1700, zweifellos ordneten sie sich der phantastischen Dekoration des Raumes gut unter⁵³. Wir brauchen aber gar nicht so weit zu schweifen, in der Rheingegend selber liefert der Ausbau zweier Burgruinen gute Beispiele für die Integrierung von Kunstwerken der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in romantische Interieurs. In Stolzenfels wäre der Antwerpener Prachtschrank des Trierer Kurfürsten Hugo von Orsbeck vom Jahre 1700 zu nennen⁵⁴, in der von Johann Claudius von Lassaulx (1781–1848) ausgebauten Burg Rheinstein die bereits erwähnte Schreibkommode des Mainzer Kurfürsten Philipp Karl Graf von Eltz.

⁵¹ R. v. Eitelberger, Zur Orientierung im modernen Kunstverhältnisse. In: Österr. Bl. f. Literatur und Kunst, hrsg. von A. A. Schmidl (Wien 1845) 1028.

⁵² Kunsthistorisches Museum Wien Inv. 8801. Ehem. Inventar der Laxenburg 1918, S. 79, lfd. Nr. 438/205, abgegeben 1923. – Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, Wien 1892: Fachkatalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Österreich-Ungarn (Wien 1892) 3. – Franz Josef Hirt, Meisterwerke des Klavierbaues (Olten 1955) 16 mit Abb. – Donald Boalch, Makers of the harpsichord and clavichord 1440 to 1840 (London 1956) 57. – Über die ehemalige Placierung in der Laxenburg siehe den Ausstellungskatalog: Romantische Glasmalerei in Laxenburg, Mai–August 1962, Nr. 30–31, Abb. 2–3.

⁵³ Mario Praz, Die Inneneinrichtung von der Antike bis zum Jugendstil (München 1965) 240 Abb.

⁵⁴ Hans Huth, Möbel aus preußischen Schlössern in der Ausstellung der Akademie. In: Der Cicerone 22, 1930, 537–542 Abb. S. 539. – Hans Huth, Zwei Möbelwerkstätten des 17. Jahrhunderts. In: Pantheon 5, 1930, 29 Abb. S. 27 und 29. – Die Kunstdenkmäler des Landkreises Koblenz (Düsseldorf 1944) 178. – Es ist bekannt, daß der Erbauer der heutigen Burg Stolzenfels, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen, sich auch für barocke Kunstwerke zu begeistern vermochte (Ludwig Dehio, Friedrich Wilhelm IV. von Preußen. Ein Baukünstler der Romantik [Berlin-München 1961] 18). Einen sichtbaren Niederschlag dieser Einstellung des Königs finden wir in der Ausstattung der 1851–60 erbauten Orangerie zu Potsdam, wo nicht nur nachgebildete Rokoko- und Boulemöbel stehen, sondern wo Neurokokomöbel mit alten Rokokomöbeln gemischt vorkommen (Georg Poensgen, Die Bauten Friedrich Wilhelms IV. in Potsdam [Berlin 1930] 17, 24–26). Auch die 1841–42 errichteten Flügelbauten des Schlosses Sanssouci wurden mit Neurokokomöbeln eingerichtet (Poensgen, Bauten 27).