

Vorlage. Schon ein flüchtiger Vergleich beider Ätzmalerien widerlegt Schüttes Meinung, sie seien von »einheitliche[m] Stil«. Da Nürnberger Goldschmiede Ätzdekors von Ätzmälern ausführen lassen mußten, bleibt zu ermitteln, ob sie in nur einer Ätzmalerwerkstatt von zwei verschiedenen Ätzern oder von zwei Werkstätten, denen jeweils identische graphische Blätter vorgelegen hatten, ausgeführt wurden. Bereits diese Beobachtung unterschiedlicher Hände würde eine Ausführung der Ätzdekors in der Werkstatt des Goldschmieds fraglich erscheinen lassen. Nun erklärt sich auch das Phänomen der zahlreichen punzierten Dekors auf Nürnberger Goldschmiedewerken: Diese Dekorationstechnik durfte von den Goldschmiedselbst oder in der eigenen Werkstatt ausgeführt werden.

Ein Desiderat im Buch Schüttes ist nach Meinung des Rez. ein kurzes Kapitel über den Stellenwert der Kunstbestrebungen des Hauses Hessen in der frühen Neuzeit im Vergleich mit anderen Fürstenhöfen einschließlich eines Verweises auf die Ende des 17. Jh.s erfolgte Gründung einer Edelsteinschleifmühle (Francesco Mugnai, Christoph Labhard), in der auch Perlmutter, Korallen, Meerschnecken etc. be- und verarbeitet wurden.

Rudolf-Alexander Schütte hat das Ergebnis seiner Arbeit als opulent ausgestattetes Buch, zu dem Thomas Richter mit 12 Katalognummern beitrug, nicht mehr in Händen halten können; er starb im Frühjahr 2003.

Günter Irmscher

ALEXANDRE PRADÈRE

## Charles Cressent, sculpteur, ébéniste du Régent

*Dijon, Editions Faton 2003. 362 S., zahl. Abb. ISBN 2-87844-061-7*

Nach dem 1989 erschienenen Überblickswerk über die französischen Ebenisten des 18. Jh.s (dt. 1990) legte Alexandre Pradère mit der Monographie über Charles Cressent (1685-1768) ein weiteres opulentes Werk vor. Neben jener über Jean-François Oeben (Stratmann-Döhler 2002) ist sie die bisher einzige monographische Darstellung in Buchform aus der großen Zeit der französischen Ebenisterie im 18. Jh. Prägende Meister wie André-Charles Boulle, Bernard Vanrisamburgh oder Henri Riesener warten noch darauf. Die zahlreichen, im letzten Jahrzehnt nach dem Beispiel von Waddesdon Manor (Bellaigue 1974) erschienenen Bestandskataloge der großen Sammlungen französischer Luxusmöbel haben eine gute Basis zur monographischen Bearbeitung geschaffen. Genannt seien hier in Bezug auf

die großen Werkkomplexe Cressents die Kataloge des Louvre (Alcouffe/Dion-Tenenbaum/Lefébure 1993), der Residenz München (Langer 1995), der Wallace Collection (Hughes 1996) und des Getty Museum (u. a. Wilson 2001). Die über zwanzigjährige Tätigkeit des Autors als Sachverständiger für französische Möbel von Sotheby's Paris brachte ihm die notwendige Kenntnis und Übersicht über die Werke im Kunsthandel und in Privatbesitz. Entstanden ist ein umfassendes Buch, das in reichem farbigen Abbildungsmaterial und grundlegenden Quellenausügen das Werk eines der bedeutendsten Ebenisten des 18. Jh.s kenntnisreich und anschaulich darlegt. Mit zahlreichen Zuschreibungen bisher nur vage diskutierter Werke und umfassenden Neudatierungen wirft es jedoch auch Fragen auf und wird die Diskussion anregen.



Abb. 1 Charles Cressent, Nymphenkommode. München, Residenz (Pradère, S. 9)

Das Buch gliedert sich in vier Hauptteile – Biographie, Kundschaft und geschäftliches Umfeld, Werkanalyse und Werkkatalog. Ein Anhang versammelt die bekannten Quellen, die Nachlaßinventare Cressents (1768) und seines Lehrers Joseph Poitou (1719), die Auszüge mit den Beschreibungen der Werke Cressents aus den Katalogen der drei Atelierauktionen des Meisters 1749, 1757 und 1765 – Grundlagen der Werkanalyse Pradères. Der Abdruck der ebenso wichtigen Prozeßakten zu den Auseinandersetzungen Cressents mit den Korporationen der Bronzegießer und Vergolder 1723, 1733 und 1743 beschränkt sich, da sie bereits Ballot in ihrer grundlegenden Arbeit über Cressent 1918 publizierte, leider auf die Wiedergabe der für das Frühwerk wichtigen Auszüge von 1723. Als Ebenist, der seine Kar-

riere mit einer Ausbildung als Bildhauer begann, genoß Cressent vermutlich gerade deshalb bereits zu Lebzeiten einen herausragenden Ruf, vergleichbar nur dem André-Charles Boulles. So sind die häufig nahezu skulpturalen Bronzedeckungen das eigentliche Kennzeichen seiner Möbel und verleihen seinem Werk eine unverwechselbare Gestalt. Die Biographie stellt überwiegend Bekanntes zusammen. Besonders anregend ist die Schilderung seines frühen Werdegangs in Amiens, wenn auch der erstaunliche Wechsel des etwa Dreißigjährigen vom Bildhauer (Meisterrecht in Amiens 1708; bestätigt 1714 in Paris) zum Ebenisten (1723 erstmals als solcher genannt) durch keine neuen Quellenfunde erhellt werden kann. Überzeugend ist auch die Hypothese, daß das Bindeglied zwischen Amiens und Paris Gilles-Marie Oppenord, tätig in Amiens und als 1. Architekt des Duc d'Orléans, Régent de France, am Palais Royal in Paris, gewesen sein könnte; aufschlußreich die Schilderung von Cressents Lebens- und Arbeitswelt in den zunehmend ausgebauten Pariser Geschäftsräumen mit Werkstattbereich im Erdgeschoß, eleganten Ausstellungsräumen im ersten Obergeschoß und Wohnräumen im obersten Stock.

Zum Kundenkreis Cressents gehörten neben dem Régent und seinen Nachkommen (ohne daß jedoch ein konkretes Werk identifiziert werden kann) zwei ausländische regierende Fürsten. Kurfürst Karl Albrecht von Bayern (reg. 1726-45) ist mit seinen Erwerbungen von acht Möbeln – darunter Cressents Hauptwerk, die Kommode mit Nymphen (Abb. 1) –, zwei Uhren und zwei Appliken für die Residenz München Urheber des umfangreichsten, bis heute am authentischen Ort erhaltenen und nach Pradère »schönsten Ensembles« des Meisters (ursprünglich gehörte dazu noch ein Postament, das später veräußert wurde). Die Ankäufe von König Juan V von Portugal um 1733, darunter eine Cartel-Uhr, wie sie auch Karl Albrecht erwarb, sind dagegen heute nicht mehr nachweisbar. Eine anschauliche, in



Abb. 2 Charles Cressent,  
Münzschränke. Lissabon,  
Museu Gulbenkian  
(Pradère, S. 106)

der Fülle der Zitate aus Nachlaß- und Inventarverzeichnissen aber auch etwas ermüdende Schilderung der Lebenswelten der weiteren Kunden Cressents, die überwiegend zur Pariser Finanzwelt gehörten, folgt, ohne daß jedoch konkrete Stücke identifiziert werden können.

Der Werkkatalog ist nach Möbelgattungen – Schränke (i. w. Bibliotheks- und Münzschränke; Abb. 2), Schreibtische (Bureaux plats; Abb. 3) und Cartoniers, Kommoden, Eckschränke – sowie nachfolgend Uhren (Abb. 4) und Bronzen (Kaminböcke, Appliken, Büsten) geordnet. Insgesamt hat Pradère 292 Werke Cressents zusammengebracht, ergänzt um 14 Möbel aus den Anfängen im Atelier seines Lehrers Joseph Poitou und eine Liste der Werke, deren Zuschreibung unsicher

oder zurückzuweisen ist. Rund 100 Werken Cressents in öffentlichen Sammlungen stehen etwa 46 in Privatbesitz und mehr als 145 im Kunsthandel gegenüber, wobei unter letzterer Gruppe an die 60 Werke schon lange nicht mehr aufschienen und im Werkverzeichnis oftmals auch nur rudimentär und ohne Abbildung behandelt werden können. Die großen musealen Werkkomplexe der Residenz München (12 Werke), des Louvre (10), des Museu Gulbenkian in Lissabon (9), des Getty Museum in Los Angeles (7), der Londoner Wallace Collection (5), von Waddesdon Manor (5), Versailles (4) und des Metropolitan Museum of Art in New York (4) müssen also im Zentrum einer nachvollziehbaren Analyse stehen.



Abb. 3 Charles Cressent, Bureau plat, Paris, Louvre (Pradère, S. 128)

Die Katalognummern sind knapp gehalten. Auf Standort (bei einer öffentlichen Sammlung) oder den Namen des bedeutendsten Vorbesitzers als griffige Bezeichnung, wenn sich das Objekt in Privatbesitz befindet oder nur in Auktionskatalogen nachzuweisen ist, folgen knappe Angaben zu Typus, Konstruktions- und Furnierhölzern, die Benennung der figürlichen Bronzen, Maßangaben sowie Marken (C couronné). Aufschlußreich und ein wesentlich neuer Beitrag sind die Angaben zur Provenienz, insbesondere die Rückverfolgung der Besitzerwechsel bis zur Erstnennung in Cressents eigenen Auktionen. Nach ausgewählten Literaturangaben folgt – nicht immer – ein kurzer Kommentar, der Querverweise herstellt oder späteren Veränderungen des Möbels gilt, insgesamt aber besser hätte genutzt werden

können. Der überwiegende Teil der Katalognummern ist mit einer kleinen s/w-Abbildung versehen.

Die Analyse des Gesamtwerks, das umfangreichste und zentrale Kapitel, folgt der Ordnung des Werkkatalogs nach Gattungen. Innerhalb der einzelnen Gattungen stellt Pradère, bemüht um chronologische Ordnung, Werkgruppen zusammen, die er vergleichend aus dem Motivrepertoire der Bronzen konstruiert. Der mit Hilfe der Quellen zusammengestellte Kern gesicherter Werke bildet die Basis weiterer stilkritischer Zuschreibungen. Pradère beginnt mit der Folge der 40 großen Schrankmöbel, darunter allerdings viele nur mehr fotografisch nachzuweisen oder in Privatbesitz. Die unbestrittenen Hauptwerke, überwiegend Solitäre, sind die Bibliotheks-

schränke der Sammlung Gulbenkian (Abb. 2), die Schrankpaare mit Putten mit Attributen der Wissenschaften und Künste im Louvre und im Getty Museum sowie der Münzschränk der Bibliothèque Nationale in Paris.

Die Schreibtische im Typus des Bureau plat sind nach Pradère die in den Museen meistvertretene Gattung. Zahlenmäßig stehen im Gesamtwerk 29 Bureaux plats 89 Kommoden gegenüber. Hier lassen sich nun aufgrund wiederkehrender Motive Werkgruppen bilden. Auf den ältesten Typus »à têtes de chinoises« gegen 1720-25 läßt Pradère drei Gruppen von Schreibtischen mit Espagnolettes an den Tischecken folgen: »à espagnolettes corsetées«, die er um 1725-35 datiert, »à espagnolettes avec aigrettes«, um 1725-30, und »à espagnolettes bouclées«, um 1738-45. Die späteste Gruppe bilden die Bureaux »à têtes de guerriers antiques« um 1740-45.

Bei den ersten beiden zur Klassifizierung herangezogenen Typen (chinoise; corsetée) handelt es sich eigentlich um Frauenköpfe auf Konsolen, erstere mit Muschelbegrünung (deshalb die wenig passende Bezeichnung chinoise), repräsentiert im Bureau des Getty Museum, dessen Zuschreibung an Cressent bisher nur vorsichtig diskutiert wurde. Für den zweiten Typus nimmt Pradère u. a. die beiden Schreibtische in Waddesdon Manor in Anspruch, von Geoffrey de Bellaigue nicht Cressent zugeordnet, sowie das Bureau plat der Wallace Collection, von Peter Hughes nach dem Stempel dem Meister F.L. zugeschrieben, alle drei bisher um 1720 datiert. Somit wird das Werk Cressents nun um eine gewichtige Gruppe prominenter Museumsstücke bereichert. Die spätere Datierung Pradères um 1730 mutet eigenartig an, vergleicht man die streng hieratische Auffassung der Bronzomotive mit dem asymmetrischen, lebhaft bewegten Typus der dekolletierten Frauenbüste mit Federbusch (avec aigrettes), der schon um 1725-30 angesetzt wird. Beides verbindet die noch strenge Tischform. Zu Recht als Prototyp des gekurvten Bureau Louis XV bezeichnet wird der nachfolgende Typus mit

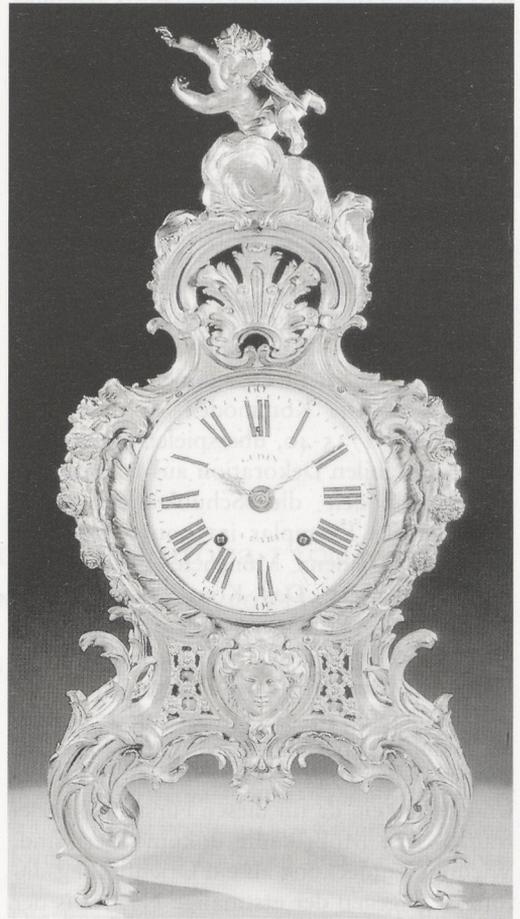


Abb. 4 Charles Cressent, Uhr. Ehem. Slg. Rossi (Pradère, S. 181)

den schlankeren Beinen, der bewegten Konturlinie der Zarge, dem kontrastreichen Furnier (im Gegensatz zur Einfarbigkeit der früheren Tische) und den asymmetrischen, rankenförmigen Handgriffen, an dem der Espagnolette-Typus mit gelocktem Haar (bouclée) erscheint. Prominente Beispiele finden sich im Louvre (Abb. 3) und der Residenz München, in deren Bestandskatalogen sie allerdings früher, um 1730-35, datiert sind. Die vorgeschlagenen Eckdaten für diesen Typus 1738-45 erscheinen nicht zwingend.

Den Hauptteil der Produktion Cressents nehmen Kommoden ein, mit rund 90 Stück fast die Hälfte der Möbel. Dies entspricht der Bedeutung dieses Möbeltypus als »Leitmöbel« der Epoche. Typisch für Cressent ist die zweischübige Kommode (à la Régence). Als seine Erfindung scheinen die in der Trapezform untergebrachten Seitentüren gelten zu können. Die früheste Gruppe »à espagnolettes et cadres«, gegen 1725-35, hat als eigentliches Kennzeichen die durch Bronzerahmungen streng betonten Schubladenfronten, häufig kombiniert mit dem Espagnolette-Typus mit Federbusch. Die Kommoden »à palmes et fleurs«, um 1735-40, überspielen dagegen in ihrer vegetabilen Dekoration aus Palmen und Blumengirlanden die Schubladentrennung, darunter das Exemplar im Louvre und das Paar der Residenz München, beide bisher 1730-35 datiert. Das Kommodenpaar der Residenz weist Pradère an anderer Stelle durch die falsche Angabe der Bauzeit des Appartements, in dem es erstmals dokumentiert ist (bei Pradère 1740-44 statt richtig 1746-48), als mögliche Bestellung Kurfürst Max III. Josephs (reg. 1745-77) aus – eine ärgerliche Ungenauigkeit, da für diesen Fürsten keinerlei französische Möbelkäufe dokumentiert sind. Wichtige Entdeckung als ein Orientierungsdatum ist dagegen der erstmalige Nachweis der Lieferung einer Kommode dieses Typs 1738 an das Gardemeuble royal für das Château de la Muette (Kat. 100).

In der Chronologie Pradères folgen die berühmten Kommoden mit figürlichen Motiven, datiert gegen 1735-40 – das Kommodenpaar mit musizierenden Putten und die Nymphenkommode der Residenz München (bisher mit gutem Grund datiert 1730-35, das Mittelmotiv der Nymphenkommode weist Pradère selbst auf einem Stich von Mariette um 1730 auf einem Cressentmöbel nach), die Kommode mit Putten als Vogelfänger in Waddesdon Manor, von Bellaigue ebenfalls früher, um 1730, datiert. Eine fortgeschrittenere Stilstufe vertreten die Kommoden mit Palmen und Sin-

geries, datiert gegen 1745-50, und die Serie der Kommoden mit Putten, die einen Affen schaukeln, gegen 1749-55, vertreten im Louvre (dort 1745), im Metropolitan Museum of Art, in der Sammlung Gulbenkian und in Waddesdon Manor. Stilistisch vergleichbar schließt sich die übersichtliche Gruppe von 22 Eckschränken an.

Die Uhren strukturieren sich sehr klar in die große Gruppe von Carteluhren in symmetrischen Gehäusen mit Boullemarketerie zumeist über separater bronzenener Wandkonsole (24 Stück), die nachfolgend in der charakteristischen Louis-XV-Carteluhr mit asymmetrischem Dekor zu einem Stück verschmelzen (Abb. 4). Mehr dem Möbel gehören die großen, mit Edelhölzern furnierten Standuhren an. Erstaunlich gering ist der Nachweis selbständiger Bronzarbeiten, insgesamt nur 18 Paare von Kaminböcken und Wandappliken.

Die anschließenden Kapitel beleuchten Einzelaspekte des Werks. Selten und deshalb besonders willkommen ist die Würdigung der Marmorplatten. Cressent bevorzugte die gesuchten Sorten Sarrancolin und Rouge griotte, die in ihren Rottönen mit den Farben der Möbelhölzer hervorragend harmonierten. Weniger verwendete er dagegen – glaubt man den Quellen – die heute im Handel so präsenle buntfarbige Sorte Brèche d'Alep. Die Analyse der Konstruktion der Möbel Cressents bestätigt die Beobachtungen, die man am Einzelstück machen kann. Die relativ rüde Machart, die für die Möbelfertigung zu Beginn des 18. Jh.s charakteristisch ist, bleibt für Cressent während seiner ganzen Karriere bestimmend. Die überwiegende Verwendung von Nadelholz als Konstruktionsholz und der zurückhaltende Einsatz von Eiche für die tragenden Teile sowie die einfache Stollenkonstruktion stehen ab von den aufwendig konstruierten Möbeln seiner Zeitgenossen. Als Furnierhölzer bevorzugte er für die Füllungen in geometrischen Mustern wie Diamantschliff oder Kreuzfuge das helle Satinholz (satiné), das mit

den Reserven und Bändern aus Amarant wirkungsvoll kontrastiert, dessen Einsatz als dunkle Folie für die glänzenden Bronzebeschläge Pradère als Erfindung Cressents hervorhebt. Konservativ seiner Formensprache verhaftet, verwendete er niemals Blumenmarketerie, selbst am Ende seiner Laufbahn nicht, als diese die Möbelkunst beherrschte.

Der große Gewinn des umfassenden, trotz seiner Opulenz zuweilen etwas flüchtig redigierten Werkes liegt in der umfangreichen, üppig bebilderten Werkzusammenstellung und der insgesamt überzeugenden und treffenden Stilanalyse. Daß viele etablierte, häufig wohlbe-

gründete Datierungen ohne ausreichende Diskussion umgeworfen werden, bereitet dagegen ein gewisses Unbehagen, zumal immer wieder Ungenauigkeiten aufscheinen. So wird z. B. der Bestand der Residenz München – immerhin das umfangreichste Ensemble und das einzige mit gesicherter Provenienz – an verschiedenen Stellen zumindest dreimal unterschiedlich angesetzt. Mehr Sorgfalt in solchen Details und eine prononciertere Diskussion der Forschungsergebnisse anderer hätten hier ohne Zweifel die Argumentation plausibler gemacht.

Brigitte Langer

## Die öffentliche Tafel: Tafelzeremoniell in Europa 1300 – 1900

*Ausstellungskatalog, Deutsches Historisches Museum, hrsg. von HANS OTTOMEYER und MICHAELA VÖLKEL. Wolfratshausen: Edition Minerva, 2002. 275 S., zahlr. Abb., ISBN 3-86102-124-2 – ISBN 3-932353-68-4*

Die von November 2002 bis März 2003 im Interimsquartier Kronprinzenpalais gezeigte Ausstellung des Berliner Historischen Museums zur »Öffentlichen Tafel« hatte sich das Tafelzeremoniell in Europa von 1300 bis 1900 und damit die Rekonstruktion einer wichtigen Form nonverbaler Kommunikation der vormodernen Gesellschaft zum Thema gestellt. Bewußt wollte man sich einerseits einreihen in den Reigen ähnlicher Ausstellungen des vorherigen Dezenniums, ob in Wien, Kassel oder München, Frankfurt, Paris oder Versailles. Andererseits war aber keine reine Objektschau geplant; vielmehr erhob man den Anspruch, sich mit dieser Ausstellung zu einer der sinnlichsten und sinnfälligsten Ausprägungen des europäischen Hofzeremoniells an der Zeremonialforschung zu beteiligen. Die Aktualität dieser Thematik liege, so das Konzept, dabei auf der Hand, sei man doch gegenwärtig durch den vermehrten Einsatz visueller Medien erneut mit einer Vielzahl optischer

Zeichen konfrontiert, weshalb die historischen und anthropologischen Wissenschaften ihre Aufmerksamkeit seit geraumer Zeit verstärkt auf die symbolischen Kommunikationsformen anderer Kulturen und Zeiten richteten.

Die Entschlüsselung verborgener Strukturen des täglichen Miteinanders bei Hofe, geregelt durch zeremonielle Handlungen, durch Etikette und allgemeine Regeln der »Höflichkeit« sowie das Zeremoniell als Gradmesser der persönlichen Stellung innerhalb der Hofgesellschaft, ausgedrückt durch Nähe oder Ferne zum Herrscher, beschäftigt die Forschung seit der Neuauflage von Norbert Elias' *Höfischer Gesellschaft* Ende der 1960er Jahre, verstärkt auch die Kunstwissenschaften in den letzten 15 Jahren. Es war gerade die Kritik an Elias' Thesen, die zu einem vermehrten Interesse für die Höfe des Alten Reiches geführt hat, stellte sich doch die Übertragung der Verhältnisse des französischen Hofes unter Ludwig XIV. auf