

große Verwandtschaft der beiden Büsten bestätigen, ja vielleicht sogar einen Meister annehmen. Ob es sich bei diesem jedoch tatsächlich um Desiderio handelt, muß nach derzeitiger Forschungslage offen bleiben. Zum Vergleich hätte man sich auf der Ausstellung noch die Büste des Niccolò da Uzzano gewünscht, um so mehr, als Artur Rosenauer sie auf dem Convegno mit nur schwer zu widerlegenden Argumenten Donatello ab- und Desiderio zuschrieb. Anita Moskowitz referierte über die in den Portraits des Giovanni Bastianini »auferstandene Seele Desiderios« und rehabilitierte wieder einmal erfolgreich Bastianini.

Was fehlte auf der Ausstellung? Leider einige Beispiele jener überlieferten und mehrfach erhaltenen, von Neri di Bicci farbig gefaßten Abdrücke oder Abgüsse von Desiderios Madonnenreliefs. Vielleicht hätte man im

Katalog der gleichzeitigen Malerei etwas mehr Raum geben können. Äußerst bedauerlich aber ist, daß man es verabsäumte, die Reliefs mit Darstellungen der Königin Olympia in La Granja de San Ildefonso (*Abb. 6*), der sog. hl. Helena oder hl. Cäcilie in Toledo/Ohio und einer jungen Dame in Detroit auszuleihen: jene problematischen, von Francesco Caglioti neuerlich entschieden Desiderio zugeschriebenen Stücke, die sich im Katalog nur in kleinformatigen Fotos abgebildet finden. Denn nur im direkten Vergleich mit gesicherten Werken wäre vielleicht endlich eine Entscheidung, für oder gegen Desiderio und seine Werkstatt, ja sogar für oder gegen das 14., oder 18. oder sogar 19. Jh. möglich geworden. So ist absehbar, daß die Tradierung der Argumente und Gegenargumente sich leider weiterschleppen wird.

Manfred Leithe-Jasper

## Das Roentgen-Jahr 2007 und seine Ausstellungen

David Roentgen, der zu seiner Zeit weltberühmte Ebenist und Inhaber der bedeutendsten deutschen Möbelmanufaktur der 2. Hälfte des 18. Jh.s, starb am 12. Februar 1807 im Alter von 63 Jahren. Der zweihundertste Todestag war Anlaß für drei Museen, des Künstlers mit Ausstellungen zu gedenken.

Auch 2008 könnte auf andere Weise ein Gedenkjahr sein, ist doch vor 80 Jahren, 1928, die erste gründlich erarbeitete und immer noch gültige Monographie über Abraham Roentgen (1711-93) und seinen Sohn David (1743-1807) von Hans Huth, damals Konservator bei der Preußischen Schlösserverwaltung, erschienen, zehn Jahre vor seiner erzwungenen Emigration. Zwanzig Jahre nach Huth, 1948, konnte auf dem schlechten Papier der Nachkriegszeit Josef M. Greber seine ausführliche, um manches Detail erweiterte Biographie David Roentgens erscheinen lassen. Wichtige Erkenntnisse zum Werk von Abraham Roentgen werden Heinrich Kreisel verdankt, der ihm in seinem Bändchen von 1953 zahlreiche bisher unbekannte Möbeltypen zuweisen konnte. Greber seinerseits hat das Thema für lange Jahre weiter verfolgt und schließlich eine Fülle von Material und ein unvollständiges Manuskript hinterlassen. Dietrich Fabian hat diese

Hinterlassenschaft sortiert, ergänzt und 1980 in zwei reich illustrierten Bänden herausgegeben und sich durch die Edition aller bekannten, aber vor allem auch neu erschlossenen Quellen in seinen beiden Bänden von 1986 und 1996 verdient gemacht.

Aus fürstlichem Besitz waren einige der bedeutendsten Stücke der Roentgen-Manufaktur in die Museen in Wien und Berlin gelangt oder waren in den nach 1918 für das Publikum zugänglichen Schloßräumen in Berlin und München zu sehen. Schon 1904, 1905 und wieder 1910 hatte das Berliner Kunstgewerbemuseum bedeutende Stücke angekauft. Das Frankfurter Museum für Kunsthandwerk (heute Museum für Angewandte Kunst) konnte 1926 und 1929 je ein Möbel von Abraham und von David Roentgen erwerben. In die beiden großen Nationalmuseen, in das Nürnberger und das Münchner, fanden Roentgenmöbel erst 1939 bzw. sogar erst 1966 Eingang.

Eine Reihe von Ausstellungen zum Thema eröffnete Burkhardt Göres 1976 in Berlin-Köpenick mit 20 Möbeln, arrangiert rund um das nach Kriegsbeschädigungen restaurierte große Prunkbureau (das sog. »Neuwieder Kabinett«) und 1980 in Leningrad mit dem phantastischen russischen Bestand klassizisti-

scher Möbel David Roentgens. 1986 zeigte Bernhard Gondorf im Kreismuseum Neuwied in einer kleinen Ausstellung Roentgen-Möbel aus dem Bestand des Museums und aus bis dahin weitgehend unbekanntem Privatbesitz. Es folgten die vorzüglichen Ausstellungen in Karlsruhe 1998/99 und Frankfurt a.M. 2005 mit sorgfältigen und reich illustrierten Katalogen von Rosemarie Stratmann-Döhler und Heidrun Zinnkann; beides Bestandsausstellungen, im Falle von Karlsruhe eines ganzen Bundeslandes. Eine in das historische Umfeld des Dessauer Hofes eingebundene Ausstellung erarbeiteten schließlich 2006 Andreas Büttner, Ursula Weber-Woelk und Bernd Wilscheid für Neuwied und Wörlitz.

Nürnberg; Germanisches Nationalmuseum: *Weltberühmt und heiß begehrt. Möbel der Roentgen-Manufaktur in der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums*. 8.2.2007-10.2.2008. Ausstellung und Katalog von Petra Krutisch, 88 S. mit 87 Farbabb. ISBN 978-3-936688-25-2.

Um den zahlenmäßig bescheidenen, aber interessanten, sorgfältig beschriebenen Bestand des Museums hat Petra Krutisch im Katalog Biographien der beiden Meister mit Hinweisen auf die Glaubensgemeinschaft der Herrnhuter sowie eine Geschichte der Manufaktur arrangiert. Alle Sachangaben zu den einzelnen ausgestellten Objekten finden sich am Ende des Bändchens, allerdings ohne Literaturzitate! Ein Verdienst der Autorin ist das erstmalige intensive Eingehen auf die Blumen-Marketerien der ersten Katalognummer, des reich intarsierten Pultschreibtisches, die ausschließlich botanisch zu bestimmende Blüten wiedergeben. Ein ausführlicher illustrierter Exkurs behandelt die hierfür wichtigen Blumenbücher, botanische Werke, die als Vorlagenwerke dienten. Drei Bände aus der Museumsbibliothek wurden gezeigt. Sinnvoll ergänzt wird dieser Exkurs durch ein Kapitel »Blumen auf Porzellan des Rokoko«. Die beiden in verschiedenen Techniken intarsierten Vögel auf

der Platte des »Ständerschreibtisches« geben der Autorin schließlich noch Gelegenheit, auf Vogeldarstellungen auf und aus Porzellan einzugehen.

Wichtiger Bestandteil des Katalogs (in der Ausstellung auf Tafeln und in Vitrinen entsprechend demonstriert) sind ausführliche »Technische Erläuterungen«, sowohl zur Herstellung der Intarsien wie auch zu den verwendeten Hölzern und deren ursprünglicher Farbigekeit. Dankbar begrüßt man die auf sorgfältigen Untersuchungen basierenden Holzlisten, wobei die enorme Zahl der verwendeten Arten – abgesehen von Palisander und Ebenholz ausschließlich deutsche Gewächse – überrascht. Den Schluß des Katalogs bildet die ausführliche Behandlung des imponierenden klassizistischen Zylinderbureaus (die Bezeichnung »Rollschreibtisch« sollte man nur für Bureaus mit Rolladenverschluß benutzen) mit einer sorgfältigen Beschreibung der technischen Tricks, aber auch der Herstellungstechnik (für beides hat die Karlsruher Ausstellung Maßstäbe gesetzt), wie zur Entstehung dieses Möbeltyps überhaupt.

Der reich intarsierte Pultschreibtisch von 1765/68 (auch die Bezeichnung »Klappschreibtisch« ist nicht glücklich) wirft Fragen auf. Den Typus hat Roentgen immer wieder in Varianten angefertigt; gerade an ihm läßt sich das von mir 1964 (im *Jahrbuch der staatl. Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*) aufgezeigte »Baukastensystem« vorführen. Es gibt ihn mit dreifach gegliedertem Unterteil, mit durchgehender Einzelschublade, in Pultform, mit Zylinder, mit Aufsatz, mit oder ohne Intarsien. Einzig das Nürnberger Exemplar hat jedoch eine voll ausgebildete Rückseite (Huth 1974, Abb. 37), so daß es frei im Raum stehen kann. Seit den 70er Jahren (*Maltechnik-Restauro* 1979) ist man im Nürnberger Museum der Meinung, daß die Gestaltung der Rückseite spätere Zutat sei. Dem ist allerdings zu widersprechen. Die bruchlos aus dem Gesamtumriß herauswachsende Rückfront, in typischem »Roentgen-Schwung« gebaucht, ist

fester Bestandteil der Konstruktion, kann also gar nicht nachträglich zugefügt worden sein, ebensowenig wie sie jetzt zu entfernen wäre; die rückwärtigen Beine würden ihren Halt verlieren. Überraschend ist freilich die andere Gestaltung des Intarsienschmucks, die jedoch kein Beweis für die angenommene spätere Entstehung der Rückwand ist. Rein auf Stilkritik basierende, auf wenige Jahre genaue Datierungen von Roentgen-Möbeln sind problematisch. Die enorme Produktion der Manufaktur war ja nur möglich, indem einmal gefundene Formelemente der Möbelcorpora, Details der Gestaltung der Beine etwa oder die Intarsien, jeweils zu verschiedenen Zeiten immer wieder verwendet und neu kombiniert wurden. Wie sich »Zeitstufen« der Intarsientechnik mischen können, zeigt der 2004 erworbene Ständer-schreibtisch des Museums mit dem einen in Mosaiktechnik eingefügten Kanarienvogel. Alle Elemente der Intarsien der Rückseite sind von anderen Möbeln Roentgens aus den 60er Jahren bekannt, die in Rhombenform angeordneten Fiederblätter- und C-Schwungranken ebenso wie die feinen Rahmenstreifen mit den lebendigen Eckornamenten und die Blümchen (siehe z. B. Huth 74-76 und 124). Auch die ungewöhnliche Signatur an der Unterkante der Front wird als spätere Zutat angesehen, »eventuell sogar erst in Zusammenhang mit dem Verkauf in den 1920er Jahren«. Aber ist das vorstellbar? Hätte ein Sammler oder ein Händler zu dieser Zeit einen solchen Eingriff in dieses kostbare Möbel gewagt? Und wer hätte es früher tun sollen, als so gut wie gar nichts über Abraham Roentgen bekannt war? Und ist die Ausführung der Buchstaben wirklich so »ungelenk«? Sie sind ja in echter Intarsientechnik in das schon aufgeleimte Furnier eingeschnitten; keine leichte Aufgabe bei diesen feinen Buchstaben mit ihren Serifen. All dies bedenkend, möchte man doch folgern, daß die Signatur schon bei Entstehung des Möbels angebracht worden ist. Ist das so, dann kann das Büro allerdings nicht für den Verkauf bestimmt gewesen sein, denn

kein Kunde hätte sich damals eine derartige Firmenwerbung an einem von ihm erworbenen Möbel gefallen lassen. Denkbar wäre also eigentlich nur, daß es sich um ein Ausstellungs- und Demonstrationsstück der Manufaktur handelte, gezeigt etwa auf der Frankfurter Messe, um Kunden zu gewinnen. Dies wäre auch eine Erklärung für die Rückwand mit ihrer demonstrativ unterschiedenen Intarsien-gestaltung: Alle lieferbaren Motive wären auf diese Weise vorgeführt worden.

Problematisch bleiben weiterhin die vier Stühle, die das Museum 1962 erworben hat. Damals waren auf dem Kunstmarkt zehn nahezu gleiche Stühle aufgetaucht, von denen je zwei das Bayerische Nationalmuseum, das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg und das Rheinische Landesmuseum Bonn, vier mit leicht variierten Intarsien Nürnberg erwarben; etwa zwanzig Jahre später erschien ein weiteres Exemplar im Handel, so daß man annehmen möchte, es habe ursprünglich ein volles Dutzend bestanden. Huth hat sich in der Neuauflage seines Buches eingehend mit diesen Stühlen befaßt und (auf S. 68) vorgeschlagen, daß es sich um Erzeugnisse der 1830er Jahre handeln müsse, möglicherweise zur Ergänzung einer in zwei Exemplaren erhaltenen Kommode mit thematisch gleichen Intarsien und den gleichen Bronzeschuhen. Letztere erwiesen sich bei den Stühlen allerdings als Abgüsse des 19. Jh.s. Petra Krutisch setzt sich nun wieder für Echtheit ein mit dem nicht von der Hand zu weisenden Argument, daß es unwahrscheinlich sei, daß »zur Blütezeit des Biedermeier jemand auf die Idee kommen« sollte, »völlig aus der Mode gekommene Roentgen-Möbel nacharbeiten zu lassen«. Handelt es sich aber um Erzeugnisse des 19. Jh.s, dann sind sie allerdings mit Sicherheit später und nicht in Deutschland, sondern in Paris angefertigt worden, wo es damals eine Reihe exquisiter Ebenisten gab, die perfekte Nachahmungen von Rokokomöbeln lieferten. So war in den 1970er Jahren eine französische Nachbildung des Zylinderbureaus von 1773

der Münchner Residenz im Handel; der Pariser Paul Sormani fertigte in der 2. Hälfte des 19. Jh.s eine exakte Kopie des Roentgen-Schreibschanks in der Jones Collection (1996 bei Christie's). Hier gibt es zweifellos noch manches zu entdecken. (Siehe hierzu auch den Berliner Katalog, S. 12, Anm. 1.)

Daß es sich bei allen diesen Stühlen um Nachschöpfungen aus dem späten 19. Jh. handelt, und zwar weniger zur Benutzung als zu dekorativen Zwecken, beweisen ihre bei Roentgen sonst nicht vorkommende Gesamtform, ihre auffallend plumpe Rückansicht, die nur zur Hälfte (!) mit Intarsien geschmückten seitlichen Zargen, häufig ungut abgeschnittene Intarsienmotive und – wichtiges technisches Merkmal – das sehr dünne Furnier.

Zum Nürnberger Bestand gehören noch die zwei Intarsienbilder von Roentgens »Chefintarsienschneider« Michael Rummer mit Charakterköpfen einer alten Frau und eines alten Mannes, die auch das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt. Bei den Wiedergaben in beiden Katalogen muß man allerdings feststellen, wie trügerisch auch heute noch Farbbildungen sein können. Im Nürnberger Katalog haben die Farbtafeln einen starken Rotstich, wahrscheinlich bedingt durch das rahmende Mahagoniholz, während die Wiedergabe der durch ihre erhaltene ursprüngliche Farbigkeit beeindruckenden Rückseite des Nürnberger Mannes im Berliner Katalog in bräunlichem Einheitsston versinkt.

Damit sind wir bei der Berliner Ausstellung, die aus drei Perioden der Manufaktur die Spitzenstücke vereinigte. Das Walderdorff-Bureau von 1760/65 aus dem Amsterdamer Rijksmuseum und der Säulenschreibtisch aus der Eremitage St. Petersburg von 1786 rahmten den riesigen Kabinettschrank, das »Neuwieder Kabinett« von 1779, das wohl großartigste Möbel, das von einem Ebenisten im 18. Jh. geschaffen wurde.

Berlin: Kunstgewerbemuseum, Staatliche Museen  
zu Berlin: *Präzision und Hingabe. Möbelkunst  
von Abraham und David Roentgen.* 28.4.-

11.11.2007. Ausstellung und Katalog von Achim Stiegel, mit einem Vorwort von Angela Schönberger und Beiträgen von Burkhardt Göres. 176 S. mit 91 Farb- und 49 S/W-Abb. ISBN 978-3-88609-578-0.

Das 1867 gegründete Berliner Kunstgewerbemuseum, seit 1921 im Schloß mit den dortigen Beständen vereinigt, verfügte dank kluger Ankaufspolitik von Julius Lessing und Otto von Falke bis zum Zweiten Weltkrieg über den imponierenden Bestand von 14 Roentgenmöbeln (erworben zwischen 1904 und 1935). Sieben davon gelten als Kriegsverluste. Zwischen 1955 und 1989 gelang die Erwerbung von vier bedeutenden Stücken, so daß in der Ausstellung 11 gesicherte Roentgenmöbel vorgeführt werden konnten, zusammen mit insgesamt fünf Leihgaben aus Amsterdam und St. Petersburg und drei Möbeln der Roentgen-Nachfolge. Achim Stiegel stellt im Katalog nicht nur alle ausgestellten Objekte mit sorgfältigen Analysen, Provenienzen, Literaturangaben und zahlreichen vorzüglichen Abbildungen vor, sondern führt in einem Anhang auch alle verlorengegangenen Objekte mit Abbildungen auf.

Nach der einführenden konzentrierten Übersicht über Leben und Schaffen der beiden Roentgen beginnt der Katalog mit einem herausragenden Stück aus der Frühzeit der Manufaktur (1755/60), einem Tisch mit üppiger Schnitzerei an Zargen und Beinen. Laut Brandstempel »BRÜDERHAUS NEUWIED« ist er zu einer Zeit entstanden, als noch eine Zusammenarbeit mit der Schreinerei der Gemeinde (nicht »Gemeinde« wie im Katalog oft zu lesen!) bestand. Nur wenig später dürfte der Verwandlungstisch (Kat. 2) entstanden sein, bei dem sich Abraham Roentgens Kunstfertigkeit komplizierter mechanischer Spieleereien in Verbindung mit aufwendigem Intarsien Schmuck und Schnitzerei manifestiert – ein Glücksfall einer Erwerbung des Jahres 1979. Mit Kat. 3 ist man dann schon beim ersten Prunkstück der Ausstellung, bei dem Pultschreibtisch, der um 1760/65 für den Trierer

Fürsterzbischof Johann Philipp von Walderdorff angefertigt worden ist, einer Leihgabe des Rijksmuseums, vorgeführt durch 16 meist ganzseitige Farbbildungen und 9 Spalten Text! (Nicht zuletzt die Vielzahl der Farbbildungen, oftmals ergänzt durch Vergleichsbildungen in Schwarz/Weiß, macht den Katalog für die Forschung so wertvoll). Als Zugabe gibt es überdies eine CD mit einem Film, der die Öffnung und Entfaltung der drei Hauptstücke der Ausstellung mit all ihren eingebauten Fächern, Laden, Pulten und anderen Spielereien anschaulich erleben läßt. So hätte es der schwerfälligen Beschreibung dieser Vorgänge in den im ganzen Katalog sowieso unnötig weitschweifigen, ja manchmal geradezu lyrischen, dabei nicht immer präzisen Katalogtexten eigentlich nicht bedurft. (Der Thron der Intarsie von Kat. 2, Abb. 3d, steht nicht auf einer Empore, sondern auf einem Podest; die Basen und die Kapitelle von Kat. 16 sind nicht godroniert, auch spielen die Putten des Reliefs im Aufsatz nicht auf einer Zither, sondern auf einer Lyra; die Guttae an den Tischbeinen Kat. 8 und 10 sind keine Triglyphen; auch gibt es unrichtige Quellenachweise.) Hier hätte man sich die korrigierende Hand eines Lektors gewünscht. Wichtig ist Stiegels Vergleich des Bureaus mit dem Sekretär aus dem ehemaligen Besitz der Mrs. Post (Abb. 3k), dessen Monogramm noch nicht entschlüsselt ist. Ist es überhaupt als MA zu lesen? Lautet es nicht vielmehr CV oder CVC?

Das Rijksmuseum hat seinen gesamten Bestand an Roentgenmöbeln nach Berlin geschickt. So sah man in der Ausstellung zweier in der Manufaktur häufig produzierten ovalen Tischchen mit besonders aufwendigen qualitativollen Intarsien (Kat. 8 und 9) und eines jener ebenfalls mehrfach hergestellten rechteckigen Tischchen, allerdings das einzig bekannte Exemplar ohne Intarsien in schlichtem Mahagoni (Kat. 10) – alle in den Jahren um 1780 entstanden.

Höhepunkt der Ausstellung ist das »Neuwieder Kabinett« (Kat. 4, 13 Spalten Text, 25 Abb.), das David Roentgen im Dezember 1779 dem preußischen Kronprinzen, nachmals König Friedrich Wilhelm II., für 12000 Goldtaler verkauft hat. Die Geschichte der drei nahezu gleichen Exemplare dieses wohl gewaltigsten und kunstvollsten Möbeltyps, der je in Europa hergestellt worden ist, mit all seinen Verwandlungsmöglichkeiten, seiner komplizierten Uhr, seinem Musikwerk, ist bekannt. Ein Auftrag Friedrich Wilhelms war es freilich nicht, worauf Stiegel zwar eigens hinweist (S. 60, Anm. 1), was aber seit Paul Seidels Veröffentlichung im Hohenzollern-Jahrbuch von 1910 niemand mehr behauptet hat, auch nicht die beiden anderen von Stiegel erwähnten Autoren. Aber zu fragen, wie es zu den drei teuersten Möbeln der damaligen Zeit kam, sollte doch verlohnen. Ohne Nachweis setzt Stiegel den Beginn der Arbeiten am Berliner Stück in die Jahre 1773/74. Das erste Exemplar, das im August 1776 dem Prinzen Karl von Lothringen nach Brüssel geliefert wurde (heute im Museum für Angewandte Kunst Wien, von Stiegel im Text mit seiner Geschichte sehr ausführlich behandelt), geht aber wohl doch auf einen Auftrag zurück. (Auf den Einfluß, den Prinz Karl auf Roentgen hatte, verwies Reinier Baarsen in seinem Vortrag »Roentgen und die Niederlande« im Symposium am 6. Juli.)

Stiegel versucht, alle Preise der drei Möbel in Gulden umzurechnen, wahrscheinlich ein vergebliches Unterfangen. Alle Angaben über derartige Umrechnungskurse, die man finden kann, sind unpräzise; offenbar waren Kursschwankungen häufig, auch kurzfristig. Es ist jedenfalls undenkbar, daß David Roentgen das Brüsseler Exemplar zu einem Viertel oder gar einem Fünftel (!) der Summe verkauft haben sollte, die er in Paris (hierzu vgl. unten Seite 88) und in Berlin verlangt und erhalten hat. War er doch ein strenggläubiger Herrnhuter, der unter den Strafmaßnahmen der Gemeinde sehr gelitten hat; man sollte ihn nicht des Wuchers bezichtigen.

Ist das »Neuwieder Kabinett« aus Hofbesitz in das Kunstgewerbemuseum gelangt, so ist das Zylinderbureau mit Aufsatz von 1778/79 ein Ankauf von 1910 (Kat. 5). Das mit Chine-

senszenen intarsierte Möbel gilt als eine Erwerbung der Marie-Antoinette, die es Papst Pius VI., Giovanni Angelo Braschi, geschenkt habe; wohl eine von Falke weitergegebene Familienlegende, da das Bureau in Rom von der Familie Braschi erworben worden war.

Ein im Typ vergleichbares, jedoch schlichteres Bureau (Kat. 6) konnte das Museum 1989 erwerben, für die Sammlung ein wichtiges Beweisstück für jene in der Manufaktur betriebene Methode, einmal entwickelte Modelle in Abwandlungen zu produzieren. Auf seiner Unterseite ist das Möbel mit einem Schlagstempel »D.ROENTGEN« versehen, was dafür sprechen könnte, daß es sich um einen Verkauf aus Roentgens Pariser Niederlage gehandelt hat. Auf die Problematik der wenigen gestempelten Möbel geht Stiegel kurz ein.

Die Fortentwicklung dieses Möbeltyps belegt ein drittes, nun streng klassizistisches Exemplar (Kat. 12, Leihgabe der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten im Kunstgewerbemuseum), ohne Intarsien, ganz in Mahagoni furniert: ein nach St. Petersburg geliefertes Möbel, das Stiegel Anlaß gibt, ausführlich über die gewaltigen Lieferungen nach Rußland zu berichten. Wie manches andere hat die Sowjetregierung das Bureau nach dem Ersten Weltkrieg in Deutschland versteigern lassen. Zu diesem rein klassizistischen Möbel aus der Mitte der 80er Jahre gehören noch eine Kommode (Kat. 11) sowie ein größerer und ein kleinerer Tisch (Kat. 13 und 14); letzterer ist auch in seine Teile zerlegt abgebildet, um die von Roentgen entwickelte Methode vorzuführen, die Möbel platzsparend zu transportieren.

Den Abschluß des Berliner Roentgen-Bestands bildet eine jener in der Manufaktur in großer Zahl und in den verschiedensten Ausführungen hergestellten Schatullen (Kat. 15), ein besonders mächtig wirkendes, dabei erstaunlich kleines Exemplar aus den Jahren 1785/95. Höhepunkt der Ausstellung war schließlich der monumentale verstellbare Säulenschreib-

tisch, den David Roentgen 1786 an die Zarin geliefert hatte, und der als Leihgabe der St. Petersburger Eremitage erstmals die Reise zurück nach Deutschland gemacht hat (Kat. 16). In seinem Beitrag zum Symposium am 8. Juli betonte Burkhardt Göres, daß Roentgen diesen streng architektonischen Stil eigens für die Zarin entwickelt hat. Ein weitgehend gleiches Exemplar (allerdings ohne die faszinierende Mechanik), von Roentgen drei Jahre später an König Friedrich Wilhelm II. geliefert (Kat. 29), gehört zu den Kriegsverlusten.

Die Ausstellung schloß mit drei Möbeln der Roentgen-Nachfolge, wobei die sorgfältigen Untersuchungen Stiegels zum 1955 erworbenen Schreischrank (Kat. 17) fast mehr Fragen aufwerfen, als daß sie zu einer endgültigen Klärung der Autorschaft geführt hätten. Eine von ihm angenommene Mischproduktion Neuwied-Berlin ist allerdings schwer vorstellbar.

War die Berliner ganz in Weiß gehaltene Ausstellung zweifellos die faszinierendste, so war die Neuwieder gewiß die interessanteste.

Neuwied: Roentgen-Museum (Kreismuseum) *Edle Möbel für höchste Kreise. Roentgens Meisterwerke für Europas Höfe*. 17.6.-7.10.2007. Hrsg. von Andreas Büttner, Ursula Weber-Woelk und Bernd Willscheid. Mit Beiträgen von Michael Stürmer, Ian D. Fowler, Vincent van Drie, Wolfram Koeppel, Ralf Buchholz, Volker Dömling und Gerrit Schlöser. 244 S. mit 186 Farb- und 66 S/W-Abb. ISBN 978-3-9809797-5-7.

Gezeigt wurden (an drei Orten) 43 Möbel, 12 Uhren, 7 Kassetten, 6 Intarsienbilder, 1 Teebrett und 1 Drehtabernakel. Die Objekte wurden nicht in chronologischer Reihe oder nach Typen geordnet vorgeführt, sondern sie waren (und sind im Katalog) ihren Auftraggebern zugewiesen, beginnend mit den Grafen zu Wied und endend mit Katharina der Großen. Jedes dieser Kapitel wird illustriert mit zeitgenössischen Porträts (Gemälde, Büsten, Stiche oder Medaillen), mit Ansichten der jewei-

tergraphik und interaktive Installation können als Werk bildender Kunst, als Lichtbildwerke, als Filmwerke oder als Computerprogramme geschützt sein, sofern ihnen eine menschliche Leistung und nicht nur eine maschinelle zugrunde liegt, sie ein Mindestmaß an geistiger Schöpfungshöhe besitzen und individuell sind (§ 2 Abs. 2 UrhG). Geistiger Gehalt ist zumeist zu bejahen, wenn Medienkunst sich z. B. mit der Wahrnehmungsproblematik auseinandersetzt, mit Maschinenästhetik oder Sprachspielen arbeitet oder den Mediendiskurs aufgreift.

Die kreative Idee (z. B. ein *objet trouvé* auszustellen) muß zugunsten aller Kulturschaffenden gemeinfrei bleiben und wird deshalb nicht vom Urheberrecht geschützt. Auch ein Stil (z. B. Fauvismus) oder eine Farbe (Yves-Klein-Blau könnte allenfalls als abstrakte Farbmarke markenrechtlichen Schutz bekommen, wie das Magenta der Telekom), genießen *per se* keinen urheberrechtlichen Schutz. Es bedarf hierfür einer konkreten Formgestalt, die allerdings selbst bei einem Happening und beim Video-Environment mit der einmaligen Erlebbarkeit vorliegen kann.

### 3. Schutz von Fotografien

Fotografien genießen einen besonderen Schutz. Individuelle Fotografien können nach den oben ausgeführten Voraussetzungen als persönliche geistige Schöpfung, also als Werke (§ 2 UrhG), geschützt sein. Fehlt die hinreichende Individualität (z. B. bei reinen Reproduktionsfotografien von Gemälden), genießen sie dennoch einen gesonderten Leistungsschutz als sog. Lichtbilder (§ 72 UrhG). Eine aktuelle, qualitätvolle Fotografie eines Rembrandtwerkes besitzt also als Fotografie urheberrechtlichen Schutz, auch wenn das fotografierte Werk gemeinfrei ist.

## II. Kunstwerk im medialen Kontext / Internetauftritt

### 1. Nutzung von urheberrechtlich geschützten Werken

Bevor man eine kunsthistorische Abhandlung mit Abbildungen veröffentlicht, sollte man nach den Rechten an den Reproduktionen fragen und sich überlegen, inwieweit man sich bei der Nutzung auf ein Zitatrecht (§ 51 UrhG) berufen kann, oder ob Nutzungsrechte (auch Lizenzen genant) von den Urhebern oder anderen Rechteinhabern (Verlage, Erbengemeinschaften, Verwertungsgesellschaften, etc.) eingeholt werden müssen (§ 31 UrhG). Außerdem muß man, um dem Anspruch des Künstlers auf Namensnennung (§ 13 UrhG) gerecht zu werden, eine entsprechende Quelle (§ 63 UrhG) angeben. Ist das Werk der bildenden Kunst oder die Fotografie nicht (mehr) urheberrechtlich geschützt, so bedarf es natürlich auch keines urheberrechtlichen Nutzungsrechts und keiner Einwilligung des Urhebers in die Nutzung; die folgenden Ausführungen klammern diesen Fall aus. Die genannten Grundregeln gelten natürlich auch bei der multimedialen Nutzung, sei es der Nutzung z. B. auf einer Homepage als Museums- oder Galeriepräsentation oder im Rahmen eines Informationsdienstes, in einer virtuellen Ausstellung, einer Internetdatenbank, digitalen Artshops oder (kommerziellen) Bildarchiven. Bei der Verwendung digitaler Bilder geschützter Kunst kann man grundsätzlich zwischen folgenden Interessen unterscheiden: Entweder man möchte – aktiv, präsentierend – Kunstobjekte im Internet wiedergeben, oder man möchte – passiv, konsumierend – die Werke nutzen, die im Internet zu finden sind.

### 2. Die Rechte des Urhebers

Um sich zu vergegenwärtigen, welche Nutzungsrechte (Lizenzen) man braucht, um urheberrechtlich geschütztes Bildmaterial im Internet oder aus dem Internet zu nutzen, sollte man sich vor Augen halten, welche Rechte der Urheber aus dem Urheberrecht als Ausschließlichkeitsrechte (also gegenüber jedermann) besitzt.

Zunächst steht ihm der *Rubm* zu, im Urheberrecht als das Urheberpersönlichkeitsrecht bezeichnet, welches anderen Personen nur

chest« ist nun einmal ein urenglischer Gegenstand, den allerdings Roentgen weitgehend und oft nachgeahmt hat. Die beiden Standuhren mit Werken von Kintzing (Kat. 20.7 und 11.7) erreichen vielleicht doch nicht ganz die Qualität der Manufaktur. Bei dem Schreibschrank (Kat. 23) mit seinen ganz ungewöhnlichen ostasiatisch beeinflussten Intarsien großer perspektivisch gesehener Kästen auf den Seiten handelt es sich zweifellos um ein holländisches Möbel. (Auch hier ist auf das verdienstvolle, bereits erwähnte Referat Baarsens hinzuweisen, der endlich die immer wieder auftauchenden sehr stämmigen Kommoden – siehe etwa Fabian 268, 269 – zu Recht für Holland reklamiert hat.) Offenbleiben muß vorläufig auch die Meisterfrage des in seiner Pracht und technischen Meisterschaft geradezu überwältigenden Drehtabernakels vom untergegangenen Hochaltar der Kirche des Altmünsterklosters in Mainz (Kat. 26). Die Textbeiträge im Katalog von Ursula Weber-Woelk (S. 40-59) und Andreas Büttner (S. 60-71) berichten umfassend über die Manufaktur und ihre Leiter, wobei sich manche Wiederholungen wohl hätten vermeiden

lassen. Ian D. Fowler schreibt ausführlich und kenntnisreich über die mit Roentgen zusammenarbeitenden Uhrmacher Kintzing (S. 72-93). Überzeugend gelingt es Wolfram Koeppel, das Hauptlos der Hamburger Lotterie von 1769 in dem Kopenhagener Aufsatzsekretär mit Uhr nachzuweisen (S. 100-107). Schließlich werden die in jeder Weise erstaunlichen Arbeitsmethoden der Manufaktur von Ralf Buchholz (S. 108-119) und Volker Dömling mit Gerrit Schlörer (S. 120-129) ausführlich dargestellt.

Das von Achim Stiegel organisierte Symposium am 6. und 7. Juli im Berliner Kunstgewerbemuseum brachte außer den erwähnten Beiträgen manches schon in den Katalogen (auch dem von Karlsruhe) publizierte, war aber vor allem durch die Hinweise auf technische Merkmale durch Hans Michaelsen und Marc Heincke wichtig. Vor allem aber waren die drei Ausstellungen des Jahres 2007 mit ihren hervorragend illustrierten Katalogen für die weitere Bearbeitung der erstaunlich großen (und durch neu auftauchende Möbel ständig wachsenden) Produktion der Roentgen-Manufaktur ein unschätzbare Gewinn.

Georg Himmelheber

## Kunstwissenschaft und Urheberrecht in der Informationsgesellschaft

### Urheberrechtliche Hintergründe computergestützter Kunstgeschichte in Deutschland

*Der Beitrag soll grundlegende urheberrechtliche Kenntnisse für den Umgang mit Medienkunst, bei der Nutzung von Kunst im Internet, bei Online-Publikationen, der digitalen Lehre und dem Aufbau von digitalen Bildarchiven vermitteln.*

Eine computergestützte Kunstgeschichte eröffnet neue methodische und analytische Möglichkeiten. Allerdings verlangt das digitale Zeitalter dem Einzelnen die Grundkenntnisse des Urheberrechts ab, die er im „analogen Zeitalter“ getrost auf die Verlage abschob. Ein

rechtlich ungehemmter Umgang mit dem Internet ist nicht ohne Schaden möglich. Zudem steht zu befürchten, daß in Zukunft der freie Zugang zu kunsthistorischen Informationen durch das sog. Digital Rights Management (DRM) in Verbindung mit technischen