

bessernd“ in den Bestand eingegriffen hat. Ein ähnlicher Fall dürfte bei Riß 4 (Abb. 93) vorliegen. Eine Klärung solcher Sachfragen hätte man wohl vordringlich von der Arbeit H. Koepfs erwarten dürfen.

Für die Beurteilung eines Werkes, das vermutlich auf Jahrzehnte hinaus der Forschung als Grundlage dienen wird, ist zunächst einmal die Qualität des Kataloges entscheidend. Höchsten Anforderungen würde dieser genügen, wenn er folgende Angaben enthielte: eine möglichst genaue Benennung des Darstellungsgegenstandes, präzise Angaben zum Erhaltungszustand, zu Material, Technik und Konstruktion (Maßstab, Blindrillenriß), eine begründete Bestimmung des Zwecks (Originalentwurf, Planbearbeitung, Werkpause, Arbeitsstudie, spätere Studienkopie), eine stilgeschichtliche Einordnung und Datierung unter Auswertung der technischen und historischen Fakten und nicht zuletzt eine kommentierte Bibliographie, aus welcher Gang und Stand der Forschung klar ersichtlich werden. Dagegen erschöpft sich die Funktion des vorliegenden Kataloges nahezu in der Möglichkeit, die Identität eines Risses überprüfen zu können.

Da im Katalog die künstlerischen, technischen und historischen Bedingtheiten des Materials am einzelnen Objekt wissenschaftlich nicht erschlossen werden, kommt der Verf. auch im Text nicht über jenes uneinheitliche Forschungsniveau hinaus, von dem er ausging. Daran vermag auch die Kennerschaft, mit der er die Anzahl der nicht identifizierten Risse verringern und die Händescheidungen vermehren konnte, kaum etwas zu ändern, denn mit der Bestimmung des Gegenstandes einer Zeichnung und ihres Urhebers ist noch nicht viel über diese selbst ausgesagt. Gemessen an der eigentlichen Aufgabe einer systematischen Erfassung des gotischen Planmaterials, wie sie O. Kletzl oder jüngst F. Bucher (in: *Journal of the Society of Architectural Historians* XXVII, 1968, S. 49 – 71) umrissen haben, bleibt dies eine methodisch unzureichende Zielsetzung. Hinzu kommt, daß die mangelnde Sachbezogenheit den Verf. im Text zu polemischen Äußerungen, unbegründeten Hypothesen und fragwürdigen Pauschalurteilen verführt. Dadurch wird eine sachliche Auseinandersetzung mit dem erstmals vollständig vorgestellten Wiener Planmaterial unnötig erschwert. Seiner weiteren wissenschaftlichen Erforschung wird dies hoffentlich keinen Abbruch tun.

Rüdiger Beckmann

HEINRICH KREISEL, *Die Kunst des deutschen Möbels: Möbel und Vertäfelungen des deutschen Sprachraums von den Anfängen bis zum Jugendstil*. Zweiter Band: *Spätbarock und Rokoko*. München C. H. Beck (1970). VII, 475 S., 31 Abb. im Text, 1156 Abb. auf Tafeln, 16 Farbtafeln.

Der zweite Band von Heinrich Kreisels umfassendem Werk über die deutsche Möbelkunst beschreibt den Zeitraum von 1700 bis 1770. Diese sieben Jahrzehnte gliedert der Autor – entsprechend den kunstgeschichtlichen Gegebenheiten in Deutschland und den angrenzenden deutschsprachigen Gebieten – in zwei Epochen: einmal das Spätbarock und das Vor-Rokoko zwischen 1700 und 1730, zum anderen das eigentliche Rokoko von 1730 bis 1770. Darüber hinaus verlangt die zerrissene politische Landschaft

im Deutschland des 18. Jahrhunderts auch für die historische Darstellung des Möbels eine spezielle Gliederung nach Kunstlandschaften, zumal für die Bestimmung des künstlerischen Mobiliars dieser Zeit fast ausschließlich der jeweils regierende Landesfürst als maßgeblicher Auftraggeber in Erscheinung tritt. Unter diesem Aspekt bietet sich für den ersten Zeitabschnitt bis 1730 die Trennung zwischen Nord- und Süddeutschland als günstige Einteilung an, insofern die nördlichen Gebiete mehr dem Einfluß aus den Niederlanden und England ausgesetzt sind, während das südliche Deutschland und Österreich mehr italienischen und französischen Anregungen folgen. Der Zeitraum des Rokoko dagegen wird sinnvoll unterteilt in die – wiederum in sich gestaffelten – Komplexe des höfischen Mobiliars und der bürgerlichen Möbelkunst. Natürlich befinden sich alle diese Bereiche in bestimmten zeitlich-räumlichen Überschneidungen. Doch erscheint gerade für die Differenzierung der Materialsammlung, die im Bildteil des Werkes durch mehr als 1150 Abbildungen dokumentiert ist, eine solche gebrochene chronologische Ordnung als recht zweckmäßiger stilistischer Zusammenhang. Dabei erlaubt die vielfach gute Kenntnis der zahlreichen Aufträge für die verschiedenen fürstlichen Hofhaltungen eine willkommene stilistische Unterscheidungsmöglichkeit. Ausgangspunkt im einzelnen kann damit meistens der gesicherte Bestand an Schloßmobiliar sein.

Für den deutschen Schloßbau blieb bis in die Epoche des Rokoko hinein das von Frankreich übernommene Prinzip einer Gesamtkonzeption des Innenraums der hervorragende Gesichtspunkt. Das bedeutet, daß Wandausstattung und Mobiliar häufig vom selben Künstler entworfen und auch ausgeführt wurden, wodurch passende Zuschreibungen weiterhin erleichtert werden. Die hauptsächlichlichen neuen Möbeltypen des 18. Jahrhunderts sind ohnehin an Frankreich und seiner Möbelkunst orientiert. Das sind außer der Kommode vor allem der Schreibtisch und der Schreibrack, der eine Weiterentwicklung des früheren Kabinettschranks ist. Mit der stilistischen Wandlung der Raumdekoration, speziell der Vertäfelung oder Verspiegelung, geht zugleich die Veränderung des Konsoltisches Hand in Hand. Er ist ebenso wie die Sitzmöbel in das Gesamtbild des Raumes, und dann beinahe untergeordnet, eingepaßt. – Im übrigen setzen die Verzierungsstechniken im 1. Drittel des 18. Jahrhunderts, also der Zeit des Vorrokoko, schon früher benützte Dekorationsweisen fort. Dazu gehört im besonderen die Intarsie in verschiedenen Materialien wie Zinn, Silber, Schildpatt, Perlmutter oder Elfenbein (die Boulle-Technik). Daneben hält sich auch die Holzintarsie. Beim späteren Rokoko-Möbel wurde dann die Marketerie bevorzugt, bei der man zuweilen farbige Hölzer, mosaikartig zu ganzen Feldern zusammengesetzt, in das Furnier einließ. Gleichberechtigt neben diesem Intarsienmöbel des Ebenisten aber steht das geschnitzte Mobiliar, das in vielen Fällen als Bildhauerarbeit einem bestimmten Künstler zuzuweisen ist. Zu nennen sind da insbesondere Arbeiten von Ferdinand Tietz in Schloß Seehof, von Ignaz Günther in München, von Ferdinand Hund in Würzburg und Bruchsal, von Johann August Nahl und den Brüdern Hoppenhaupt in Potsdam und von Johann Peter Egell, der für die kurpfälzischen Schlösser tätig war.

Neuzuschreibungen auf dem gesamten Gebiet der Möbelkunst des 18. Jahrhunderts kann Kreisel aufgrund zahlreicher, inzwischen belegter Stücke vornehmen. Dazu erweitert er die Typisierung von Modellen und Techniken wesentlich über das hinaus, was bisher in der allgemeinen Kenntnis des Möbels gültig war. In dieser Hinsicht gelingt Kreisel auch in diesem zweiten Band wieder ein abgerundetes, überzeugendes Bild seines Gegenstandes. Zur Verlebendigung dieses Bildes gehört, daß jedem der Unterkapitel ein kulturgeschichtlicher kurzer Abriss vorangestellt wird, der auch politische Zusammenhänge bis hinab zu verwandschaftlichen Abhängigkeiten skizziert. Gerade diese verwandschaftlichen Beziehungen der fürstlichen Bauherren untereinander lassen manchen Rückschluß für die Lokalisierung zu. Denn trotz aller feststellbaren landschaftlichen Unterschiede beruhen die stilistischen Gemeinsamkeiten bei verschiedenen Möbeln auf dem häufigen Austausch oder der Übernahme von „Dessinateuren“ und auf das Möbel spezialisierten Kunsthandwerkern. Daß sich dabei dennoch die Linien verwischen, ist nur so zu erklären, daß der ausgeprägte Geschmack des Bauherrn leicht als stilbildend sich durchsetzte und der Künstler sich somit den Ausstattungsideen des Auftraggebers anzupassen hatte. Das nun erschwert in vielen Fällen eine gesicherte Zuschreibung an bestimmte Kunstschreiner, Ebenisten und Bildhauer.

Ein besonders treffendes Beispiel für enge künstlerische Zusammenarbeit ist die über mehrere Jahrzehnte reichende Bautätigkeit der Schönborns. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts ist es vor allem Ferdinand Plitzner, Kunstschreiner und Ebenist, der (zwischen durch in Wien arbeitend) für die Ausstattung der Schlösser Bamberg, Pommersfelden, Gaibach und anderswo sorgte. Er kann von Kreisel als einer der großen Künstler der Marketerie-Technik mit mehreren Arbeiten neu belegt werden. Eine Bestätigung für die oben erwähnte enge Vermittlung der verschiedenen lokalen Zentren in Deutschland liefern auch die Mainzer Arbeiten des Kunstschreiners Heinrich Ludwig Rohde, der im Dienste des Kurfürsten Lothar Franz von Schönborn und das heißt zugleich: des Fürstbischofs von Bamberg stand. Der Vergleich mit Plitzners Möbeln läßt Kreisel vermuten, daß Rohde in Bamberg ein Schüler Plitzners gewesen ist. – Zur zweiten Generation der fränkischen Ebenisten gehört Nicolaus Bauer, dem Kreisel mehrere Rokokomöbel überzeugend zuschreibt. Nun ist inzwischen ein Meisterriß (Grundriß und drei Aufrisse eines Schrankes von Bauer) aus dem Jahre 1729 publiziert worden, der seinen Vorgänger im Amt des „Hofschreiners“ in Bamberg, nämlich Servatius Brickard, nicht nur nennt, sondern auch stilistisch die Nähe zu dessen Arbeiten erkennbar macht und Bauer damit auch für wesentlich frühere Möbel in Frage kommen läßt. Bedauerlicherweise hat der Verfasser keinen Hinweis von der Direktion des Mainfränkischen Museums auf die unmittelbar bevorstehende Publikation dieses wichtigen Meisterrisses (aus der Sammlung Winterhelt) erhalten (vgl. Mainfränkisches Jahrbuch 22, 1970, S. 321, Taf. 157) – er hätte sonst diesem Faktum Rechnung getragen.

Der Mittelpunkt des süddeutschen Schloßbaus im 18. Jahrhundert und damit auch der Möbelkunst ist selbstverständlich in Kurbayern, in München zu suchen. Schon

bald nach 1700 folgte man hier einem ‚modernen‘ französischen Geschmack konsequenter als irgendwo sonst. Zwar verneint Kreisel für die beiden großen stilprägenden Künstler der bayerischen Baukunst, Effner und Cuvilliés, die eigene handwerkliche Tätigkeit bei der Möbelherstellung. Aber von ihren Entwürfen haben wir beste Kenntnis. Nur scheint es nach wie vor unmöglich, Stilunterschiede zwischen beiden mit Sicherheit auszumachen, so daß jede der bisherigen typisierenden Festlegungen auf einen der beiden Meister mehr als fraglich gelten muß. Andererseits kann dem „Hofkünstler“ Johann Adam Pichler, Kunstschreiner und Zierschnitzer mit einer großen Werkstatt, offensichtlich ein gehöriger Anteil an der Ausstattung etwa von Nymphenburg und Schleißheim zugesprochen werden. Auch eine Anzahl von Tischen, aus seiner Werkstatt hervorgegangen, repräsentiert unverkennbar den Stil der Münchner Hofkunst. Bei den Prunkmöbeln gab es in München noch lange eine Vorliebe für die Boulle-Technik, die ebenso wie das silberfurnierte Möbel in Augsburg beheimatet war, möglicherweise aber auch in München selbst angewandt wurde. – Dagegen verlangte der unverkennbare spätere Cuvilliés-Stil, der sich als bayerisches Rokoko exemplarisch in den „Reichen Zimmern“ und den Kurfürstenzimmern der Residenz dokumentiert, weit eher das geschnitzte als das furnierte Möbel, da sich nur so die absolute Einheit und Verschmelzung von Wand und Mobiliar ergab. Der künstlerische Einfluß Cuvilliés breitete sich rasch über den ganzen süddeutschen Raum aus. Die Ausstattung der Residenzzimmer wurde etwa zum Vorbild für Ansbach: Kunsthandwerker wurden nach München geschickt, und so erklärt sich leicht die stilistische Annäherung zwischen der Ansbacher und der Münchner Residenz-Ausstattung. Weiterhin ist es Kreisel gelungen, für Ansbach einen Ebenisten zu sichern, der sich mit einer Zettelsignatur in einem Aufsatzschrank mit Kommodenunterteil (in Boulletechnik) verewigen wollte. Es ist der „Hof Ebenist Martin Schuhmacher“, der eindeutig hinzufügt „Fecit in Ansbach 1736“. Nachdem nun für ihn an diesem ersten Schrank ein unverkennbarer Ornamentstil belegt ist, dürfen ihm von Kreisel weitere Ansbacher Möbel ohne weiteres zugeschrieben werden.

Enge verwandtschaftliche Beziehungen zwischen dem preußischen und dem kleinen Bayreuther Hof – die Markgräfin Wilhelmine war bekanntlich eine Schwester Friedrichs II. – schaffen nach der Mitte des 18. Jahrhunderts eine wichtige handwerkliche Verbindung zwischen der nord- und der süddeutschen Möbelkunst und damit wiederum bedeutsame Übereinstimmungen stilistischer Art. Der phantasievolle Naturalismus, der die Ausstattung der Bayreuther Schlösser in dieser Zeit auszeichnet, findet im friderizianischen Rokoko teilweise sein Gegenstück. Beigetragen haben dazu die Mitglieder der Ebenisten-Familie Spindler, über deren biographische Daten Kreisel erstmals ausführlich berichten kann. Ihre Vertäfelungen und ihre furnierten Möbel in Bayreuth (z. B. Schloß Fantaisie) und in Potsdam (Sanssouci – Neue Kammern) gehören in der Qualität ihrer Ausführung und der Originalität ihrer Darstellung zu den besten Leistungen dieses Jahrhunderts. Die Spezialität der Spindler-Dekorationen sind farbige Blumen-Marketerien und figurliche Darstellungen mit großzügiger Rocaille-Umrahmung auf abwechselnd hellem und dunklem Furniergrund. Die an-

geführten Potsdamer Spindler-Möbel könnten mit einem ausgezeichneten Pultschreibtisch mit Blumenmarketerie (Kunstgewerbe-Museum Köpenick) und einer schon klassizistischen Bronzeverzierung von Kambli ergänzt werden. – Auch zu den Hauptstücken unter den Potsdamer Arbeiten der vorangegangenen beiden Jahrzehnte sei als Ergänzung ein kostbarer, kleiner Tisch von Nahl in Köpenick genannt. Johann August Nahl und die Brüder Hoppenhaupt, die bedeutendsten Vertreter vom Beginn des friderizianischen Rokoko, lieferten zahlreiche Entwürfe für Raumdekorationen und geschnitztes Mobiliar für die königlichen Schloßbauten in Potsdam und Charlottenburg. Es wird immer schwierig bleiben, den jeweiligen Anteil des einen oder anderen genau festzulegen; Nahl war bis 1746 der erste „Directeur des Ornaments“ und es folgte ihm dann einer der Brüder Hoppenhaupt in diesem Amt nach, doch blieb zweifellos die Gesamtkonzeption unverändert bestehen. Im stilistischen Vergleich mit anderen, gesicherten Nahl'schen Möbeln läßt sich ihm jedoch sicher – zumindest im Entwurf – ein geschnitztes Tischchen mit Aufsatzkorb zuschreiben, das vollständig gefaßt, vergoldet und versilbert ist. In seinen ausgewogenen Umrißformen, der vollendeten Ausführung des plastischen Blumendekors und dem reliefartig aufgelegten Blumenkorb im Innern des Aufsatzes gehört dieses Stück zu den großen Leistungen im Potsdamer Rokoko-Mobiliar.

Unter den Verzierungstechniken, die sich an vielen Fürstenhöfen überall in Deutschland gleichbleibender Beliebtheit während des ganzen Jahrhunderts erfreuten, nimmt die Lackkunst eine besondere Stellung ein. Zwar fehlt noch immer eine umfassende Arbeit, die den schwierigen Fragen bei der Zuschreibung von Lackmobiliar erschöpfend nachgeht (man kann hier nur auf eine geplante Publikation von Hans Huth hoffen), doch wird gerade in Kreisels Werk bei einer Anzahl von Beispielen manche Informationslücke geschlossen. So können etwa Lackmöbel in Weikersheim und das Lackkabinett in Schloß Ludwigsburg überzeugend mit Meisternamen in Verbindung gebracht werden. An hervorragender Stelle bei der Herstellung von Lackmöbeln steht Sachsen, das vor allem in der Regierungszeit August des Starken diese Technik bevorzugte. Zugleich damit wird in Sachsen eine neue Möbelform kreiert, die eine originelle Bereicherung der Typologie der Möbel des 18. Jahrhunderts darstellt: der Aufsatzschreibtisch, der als lackierte und auch als furnierte Arbeit häufig vorkommt und außerhalb Sachsens bald rege nachgeahmt wird. Dieser Aufsatzschrank wandelt sich dann im Verlaufe des Rokoko mehr und mehr zu seinem „bürgerlichen“ Charakter hin, wobei sich Kreisel mit dieser Kennzeichnung freilich weniger auf die neue Benutzerschicht als vielmehr auf die vom fürstlichen Bauherrn unabhängige Werkstatt beziehen will. Natürlich sind solche Arbeiten in ihrer handwerklichen und künstlerischen Qualität häufig nicht geringer einzuschätzen als diejenigen von Hofschreibern und -ebenenisten. Dennoch trifft m. E. Kreisels Einordnung des „bürgerlichen“ Möbels (man sollte vielleicht auch eine andere Bezeichnung dafür wählen) insofern nicht ganz zu, als nochmals genauer unterschieden werden sollte zwischen der gegen Ende des Jahrhunderts zunehmenden Einrichtung von Möbelmanufakturen und jenen bereits früher existierenden unabhängigen Schreiner-Werkstätten, die für den bürgerlichen

Bedarf arbeiteten. Zur ersten Kategorie gehören Abraham und David Roentgen in Neuwied, die jedoch ihre kostbaren Marketerie-Möbel gerade auch an alle europäischen Fürstenhöfe verkauften, die die geforderten hohen Preise bezahlen konnten. Allerdings werden im vorliegenden Band nur die Arbeiten Abraham Roentgens, die noch dem Rokoko zuzurechnen sind, berücksichtigt, während die Möbel seines Sohnes David erst im folgenden dritten Band ihren Platz haben werden. Zur zweiten Kategorie dagegen gehören so verschiedene, mehr oder weniger unbekannte Werkstätten wie die in den Hansestädten mit ihrem etwas konservativen Geschmack oder wie die aus der Aachen-Lütticher Gegend, deren Möbel im Hinblick auf die verwendeten Materialien und den Dekor einmalig sind. Eine Zwischenstellung etwa nimmt Augsburg ein, dessen unabhängige künstlerische Tradition ja weit vor das 18. Jahrhundert zurückreicht und dessen Möbelproduktion zwar ebenfalls in den Händen unabhängiger Handwerker liegt, aber doch – und das mag vor allem mit seiner geographischen Lage zusammenhängen – in erster Linie auf die höfischen Abnehmer hin ausgerichtet bleibt.

Aus dem von Kreisel umfassend zusammengetragenen Material konnte hier natürlich nur punktuell ausgewählt werden. Es wäre ohnehin unmöglich gewesen, auch nur annähernd die Vielfalt von weiteren wichtigen Ergebnissen zu berücksichtigen, die diese wirklich singuläre Monographie über die Kunst des deutschen Möbels tatsächlich bietet.

Sabine Baumgärtner

IRENE VON TRESKOW. *Die Jugendstil-Porzellane der KPM. Bestandskatalog der Königlichen Porzellan-Manufaktur 1860 – 1914*. München (Prestel Verlag) 1971. 340 S.; 354 Abb. auf Taf., davon 55 farbig; über 500 Strichätzungen. DM 125. – .

Von der mittlerweile auf acht Bände angewachsenen Reihe: „Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“ gilt es hier, den Band V anzuzeigen. Diese Reihe und die Folge: „Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts“ gehören zum Forschungsunternehmen der Fritz-Thyssen-Stiftung, Arbeitskreis Kunstgeschichte. Der Münchener Prestel-Verlag und die Fritz-Thyssen-Stiftung haben sich in den letzten Jahren mit diesen Publikationen zweifellos eine Sonderstellung im deutschen Verlagswesen erobert. Man möchte hoffen und wünschen, daß das mit diesem Bestandskatalog gegebene Beispiel Schule macht, denn von keiner anderen in der Zeit des Jugendstils produzierenden Porzellanmanufaktur, von denen hier nur Sèvres, Kopenhagen, Gebr. Heubach/Lichte (Thüringen), Meißen und Nymphenburg genannt werden sollen, gibt es eine umfassende neuere Darstellung, wie sie jetzt der KPM in Berlin zuteil wurde. Die Arbeit geht auf eine bei Herbert von Einem in Bonn (1969) entstandene Dissertation zurück. Seit der Jugendstil in den jüngst vergangenen Jahren wieder entdeckt wurde, hat man u. a. für illustrierte Bücher, für Plakate, für Graphik und für Malerei sich interessiert und auch mit Schmuck, mit Textilien, mit Silber sich beschäftigt, nicht zu reden von dem Glas dieser Epoche, mit dem bereits mehrere Publikationen und Ausstellungen sich intensiv auseinandergesetzt haben. So war ein Buch über Jugendstilporzellan seit