

JOSEF MARIA GREBER, *Abraham und David Roentgen — Möbel für Europa*, hg. von der Internationalen Akademie für Kulturwissenschaften e. V., 2 Bände, Josef Keller Verlag, Starnberg 1980

Der Puritanismus sei Wurzelboden des modernen Kapitalismus, schrieb der Soziologe Max Weber an der Jahrhundertwende; mit dieser These begann eine Debatte, die bis heute währt. Der Kapitalismus sei ein legitimes Kind der illegitimen Liebe, hielt Werner Sombart dagegen, indem er „Luxus und Kapitalismus“ — so der Titel seines provozierenden Buches von 1912 — zu einer Kausalreihe verknüpfte. Abraham und David Roentgen stehen am Kreuzungspunkt der Linien, die von Puritanismus und Kapitalismus, dem Luxusstreben der Eliten des 18. Jahrhunderts und dem Bedürfnis nach Herrschaftspräsentation ausgingen. So bleibt die Geschichte dieser herrnhutischen Unternehmer, die die Kunst des deutschen Möbels in der Krise der alteuropäischen Welt noch einmal zu hoher Blüte führten, bis heute eine der großen Herausforderungen in der Geschichte von Wirtschaftsleben, Mentalität und angewandter Kunst im 18. Jahrhundert. Feulner und Hans Huth trugen dem in den 20er Jahren bereits Rechnung durch Analysen, auf denen die gesamte ernstzunehmende Forschung fußt, die aber heute unübersehbar vertiefender Ergänzung durch Technik- und Wirtschaftsgeschichte bedürfen. Die Frage nach Idee und Form muß durch die Darstellung der Nachfrage, des Fernhandels, der Arbeitsbeziehungen, der Finanzierung und des technischen Fortschritts weitergeführt und in das kulturhistorische Gesamtbild der Epoche eingefügt werden.

Raum genug gibt es also für Studien über die Roentgens, ihre Manufaktur und die Gesellschaft, der sie dienten. Das zweibändige Werk des Trierer Oberstudienleiters und Heimatforschers Greber indes ist, gemessen an seinem Gegenstand, eine Enttäuschung. Es verdeckt den Mangel einer tragenden Fragestellung durch Materialreichtum, Opulenz der Aufmachung und viele schöne Bilder. Es will beides sein, chronologischer Bericht über den Aufstieg der Roentgen-Werkstatt und technikgeschichtliche Analyse, und es beansprucht durchaus die abschließende Deutung. Dabei mangelt es der Chronik an Erklärungsgründen, der Technikgeschichte an Detailanalysen — wenngleich nicht an Langatmigkeit. Wo Dokumente fehlen, jedenfalls nicht gefunden oder nicht erschlossen wurden, werden gar romanhafte Passagen eingestreut, wie Greber es bereits 1948 in einem ersten, von Handwerksnostalgie diktierten Versuch über Roentgen unternommen hatte. Immer wieder kommt Greber, eigenen Erkenntnissen bezüglich der unternehmerischen Qualität David Roentgens zum Trotz, auf die fast rührende These zurück, es habe immer dann, wenn die Arbeit besonders schwierig wurde, der Meister Hobel oder Stecheisen zur Hand genommen und den Gesellen gezeigt, wie man's macht. Dabei würde nüchterne Analyse zu dem Schluß führen, daß es nicht ein einziges Möbel gibt, das mit einem angebbaren Grad an Sicherheit der „Hand“ David Roentgens zuzuschreiben wäre. Beim Vater Abraham, der noch im Kleinen wirtschaftete, war das anders. Aber ein Unternehmer, der die halbe Zeit zwischen Paris und St. Petersburg unterwegs war und in 20 Jahren einen Umsatz von 2 Millionen

Reichsthaler erreichte — die Meißner Manufaktur hatte ähnliche Größenordnung —, hatte keine Zeit für Handwerksromantik. Im übrigen sind zeitgenössische Beschreibungen in diesem Punkt ganz unzweideutig: Roentgen war Unternehmer, Verkaufsdiplomat und Finanzier, sicherlich ein schöpferischer Kaufmann wie die großen Pariser *marchands-merciers*, die er das Fürchten lehrte, oder die großen Londoner *cabinetmakers* — aber ein Mann des Alten Handwerks mit seiner Dürftigkeit und Enge, seinem Konservatismus und Nahrungsneid war er wahrhaftig nicht.

Dabei befindet sich der Rezensent in einer Verlegenheit. Denn der Autor starb vor Jahren und hinterließ ein Manuskript, das ebenso umfangreich wie unfertig war. Der eine und andere Fachmann lehnte die Bearbeitung ab, da es nicht allein um Korrektur im Detail gegangen wäre, sondern um Neuordnung im Ganzen und kritische Sichtung des Bildmaterials und die — bis heute unterbliebene — Trennung der Spreu vom Weizen. Jetzt schlägt das Vorwort von Hermann Jedding auf acht unverbindlichen Seiten zur europäischen Möbelkunst einen großen Bogen um alle diese Probleme. Der Herausgeber, von Ausbildung wohl Mediziner, und die sonst unter den Institutionen der Wissenschaft bislang nicht hervorgetretene „Internationale Akademie für Kulturwissenschaften e. V.“ waren von der Aufgabe der kritischen Edition sichtbar überfordert. Das Ergebnis ist ein in vielerlei Hinsicht unfertiges Buch, das wissenschaftlich in entscheidenden Punkten hinter die Pionierarbeit von Hans Huth zurückfällt — ihrer wird dafür meist in abfälliger Weise gedacht: „völlig unzutreffend“ und „völlig praxisfremd“ (S. 153), „abwegig“ (S. 57) „völlig unrealistisch, ja irrig“ (S. 194) —, das den Stand der neueren Forschung in wichtigen Punkten ignoriert und das Mühe mit der Sprache hat („alle schreinertechnischen Arbeitsmethoden fest im Griff“, S. 154). Auch unter dem für Handel und Museumswelt entscheidenden Nutzensgesichtspunkt, was denn nun gesichertes Roentgen-Möbel, was Roentgen-Nachahmung, was Roentgen-Nachfolge, was endlich Roentgen-Fälschung oder Verfälschung sei, hat es nichts an scharfen Kriterien anzubieten, weder technisch noch stilkritisch noch nach anderen sonst gültigen Maßstäben. Mehr noch, die von Verfasser, Vorwortschreiber und Herausgeber unbemerkte Darbietung von viel Weizen neben beachtlichen Mengen Spreu unsortiert nebeneinander macht das Buch gerade unter praktischen Gesichtspunkten fragwürdig.

Wer nun nach diesem Buch Echt und Falsch bei Roentgen-Möbeln unterscheiden will, der könnte böse Überraschungen erleben. Denn gerade dort, wo es um die Frage der Authentizität geht, kommt die Geschichte der Roentgen-Möbel ihrer naiv-sammlerischen Betrachtung nachhaltig in die Quere. Es gab ja seit ihrer Entstehung im späten 18. Jahrhundert keine Epoche, in der sie nicht von Kennern geschätzt und außerordentlich hoch bezahlt wurden. Hohe Preise aber setzen stets eine Prämie auf Nachahmung, Fälschung, Verfälschung. An Nachschöpfungen oder Umschöpfungen fehlt es daher nicht — so geistert das große, um 1800 bereits zerlegte Schreibmöbel Ludwigs XVI. bis heute stückweise durch den Handel und, wenn nicht alles täuscht, einige Museen. Wie vorzügliche Londoner und Pariser

Kopien und Improvisationen über ein Thema von Roentgen um 1850/80 zeigen, bereitete es den Kunstschreibern des 19. Jahrhunderts, die noch in der Handwerks-tradition standen, bei entsprechendem Honorar keine Schwierigkeit, die Markete-rie Roentgens nachzuahmen, mitunter allerdings ein wenig schludrig und schematisch. Fehler in Einzelheiten und Gesamtaufbau, die ihnen unbemerkt unterliefen, sind es aber, die sie heute verraten: eine falsche Schlüsselbuchse, eine trockene Pa-tina, ein falscher Hintergrund der Marketerie, eine undelicate Innenausstattung.

Dann findet man Fälschungen der plumpen Art, mit einem frei nachempfundenen Stempel auf einem wackeren Möbel des 18. Jahrhunderts, das nur den Fehler hat, nicht von Roentgen zu sein. Es gibt die „marriages“ von echten Teilen mit unechten, die auch von manchen Kennern eingeseignet wurden. Schließlich gibt es mehr begeisterte als kundige Zuschreibungen, die genauer technischer Einzelprü-fung dann doch nicht standhalten.

In der Technikgeschichte, wo die Stärke des Buches liegen sollte, fehlt es an De-tailanalysen. Nicht ein einziges Schloß wird analysiert, gezeichnet und fotografiert; kein Schlüssel; keine Mechanismen, von Uhrwerken und Automaten zu schweigen; kein Beschlag wird auf Gußtechnik und Vergoldung untersucht oder gar auf Ritz- und Schlagmarken, die bei Roentgen häufig vorkommen. Dabei sind alles dies nicht exzentrische Forderungen, sondern Fragen, die in der modernen Möbelfor-schung zum Standard gehören (vgl. z. B. *Connoisseur* 775, Bd. 193, S. 17-21; *Mal-technik/Restauro* 1/1979 und 4/1979; *Neue Museumskunde* 14, 1971, S. 22-39, und 15, 1972, S. 205-212). So fehlt auch jeder Hinweis darauf, daß die Roentgen-Manufaktur vier Generationen von Beschlägen, mitunter nebeneinander, nutzte: englische Importware vor allem, daneben deutsche Rokoko-Beschläge mäßiger Qualität; dann neu entwickelte klassizistische nach Entwürfen der Gervais-Werk-statt zu Neuwied; schließlich auch französische, die wohl zumeist in Paris erst montiert wurden.

Die technischen Zeichnungen, die dem 1. Band beigegeben sind, bleiben merk-bar hinter dem Exaktheitsstandard zurück, der in Serienanalysen, veröffentlicht u. a. 1978/79 in *Maltechnik/Restauro*, bereits erreicht wurde. Der Mechanismus eines Rollbureaus wird nach Roubo (1769-1775) und einem englischen Autor ab-gebildet ohne ein Wort darüber, daß Roentgens Mechanismen anders funktionier-ten. Der Aufbau großer ebener oder gebogener Flächen bleibt unerörtert; sonst hätte Greber nicht apodiktisch sagen können, es gebe in der Roentgen-Technik keine abgesperrten Holzflächen. Röntgen-Photos von Metall- oder Holzteilen, die längst gang und gäbe sind, wurden nicht verwendet. Für ein *coffee table book* wäre das nicht schlimm, deren gibt es viele. Für ein Buch auf so hohem Roß ist es ein merkbarer Mangel.

Wie steht es mit den Abbildungen, für viele Benutzer des Werkes wahrscheinlich der wichtigere und eigentliche Teil? Die Frühzeit Abraham Roentgens, über die wir gern mehr wüßten, ist nur mit einer Handvoll Möbel dokumentiert, nichts Neu-es gegenüber Huths und Kreisels Erkenntnissen. Die Roentgen-Nachfolge wird nur ungewollt, nämlich als echt, ins Bild gerückt. Ebenso steht es mit zeitgenössi-

schen und späteren Nachahmern. Da gerade in den Grenzbereichen sich vertrackte Identifikationsprobleme stellen, bringt das Buch hier weniger als Huth.

Allein die Arbeitsphasen der Manufaktur von 1765 bis 1785 sind reich dokumentiert, vollständiger als irgendwo sonst, die Bände 2 und 3 des Kreisel/Himmelheberschen Handbuchs eingeschlossen. Das ist auch bei einer Monographie nicht weiter verwunderlich. Verwunderlich ist eher, wie die Masse an Material ohne System nebeneinander dargeboten wird: eine Anordnung nach Entwicklungslinien bestimmter Möbeltypen, wie Huth verfuhr, oder nach Haupttypen und daraus abgeleiteten Nebentypen, das hätte dem Bildteil jene Struktur gegeben, deren er so sichtbar ermangelt. Die Bildlegenden leisten weniger als das Notwendigste. Nicht einmal über Blindholz und Furnierholz erfährt man etwas, obwohl sich da bei Roentgen sehr feste Regeln wie auch charakteristische Ausnahmen herausarbeiten lassen. Manchmal wird eine frühere Besitzgeschichte stichwortartig erwähnt, manchmal nicht, auch wo sie längst bekannt ist. Meist wird nicht dargestellt, worauf die Identifikation fußt: Dokumentarische Überlieferung, Signatur oder Konvention. Im allgemeinen folgt Greber Huth. Wo er ihm nicht folgt, wird es manchmal schlimm. So kann auch der Bildteil nicht ersetzen, was dem Textband fehlt: eine Struktur, Kriterien für Echt und Falsch, und eine tragende Fragestellung. Da aber der Bildteil eines solchen Buches gewöhnlich rasch zum autoritativen Zitatenschatz des Kunsthandels wird, sei im folgenden mit aller Vorsicht und ohne Anspruch auf Vollständigkeit auf Stellen in Bildmaterial und Bildunterschriften hingewiesen, wo Reserve am Platz ist. Dabei folge ich der Einfachheit halber der Ziffernfolge des Abbildungsteils.

In Abbildung 16 und 17 werden zwei Haustüren in Neuwied dargestellt, hübsch geschnitzt. Der Zuschreibung an Abraham Roentgen steht die Tatsache entgegen, daß dieser längst vor dem Datum dieser Türen mit den Zimmerleuten der Gemeinde vertraglich vereinbart hatte, es sollten diese die Zimmermannsarbeiten machen, ihm aber die Kabinetttschreinerei dafür überlassen. Haustüren gehörten im 18. Jahrhundert in der Regel zur Zimmermannsarbeit, und es wäre töricht gewesen von Roentgen, die von ihm einst gewünschte Vereinbarung gleich zweimal zu verletzen.

In Abbildung 61 wird ein amerikanisches Gemälde um 1760 reproduziert, das einen Pulttisch zeigt. Weder ist er originell, noch von Roentgen. Ince & Mayhew in „Household Furniture“ haben 1761 dergleichen viel aufwendiger dargestellt, und dort ist wohl auch Roentgens Vorbild zu suchen.

Abbildung 134 zeigt eine Stehpultkommode, die zwar gesicherten Werken der Roentgen-Werkstatt verwandt ist, aber in charakteristischen Einzelheiten abweicht. Der überschlanke, formal verunglückte Schreibsekretär von Abbildung 137 ragt noch weiter aus den gesicherten Arbeiten der Manufaktur heraus. Die in Abbildung 235 gezeigte Rückwand des kleinen Schreibsekretärs im Germanischen Nationalmuseum wurde vermutlich im späten 19. Jahrhundert frei phantasiert. Ursprünglich war sie gerade und unfurniert, jetzt ist sie ein Beispiel für Stärken und Schwächen damaliger Roentgen-Nachahmung (vgl. Maltechnik/Restauro, 4/1979,

S. 258), wie auch für die kommerziellen Interessen, die berührt waren, wenn Roentgen-Möbel zu gerade oder zu schlicht erschienen oder auf andere Weise dem Käufergeschmack nicht entsprachen, mithin verbesserungsbedürftig waren. Ein Hinweis auf die auffallend unbeholfen eingelegte Signatur desselben Möbels hätte nicht schaden können: Vielleicht ist es ein Zufall, daß „ROENTGEN. FECIT.A. NEUWIED“ so eigentümlich ungenau der gesicherten Gravur „Röntgen FEC: a. NEUWIED.“ eines anderen Pultschreibtisches folgt (vgl. Greber I, S. 270), vielleicht auch nicht.

In Abbildung 246 ist die auffallend unorthodoxe Signatur „Kinzing Newid“ zu lesen, dem Schreiber der Bildlegende ist dies entgangen. Das Möbel ist im übrigen über jeden Zweifel erhaben. Wie an vielen anderen Stellen wäre auch bei Abbildung 248 ein Hinweis auf spätere, ergänzte Schlüsselschilder, hier unübersehbar mittelmäßige Empire-Arbeiten, oder spätere Schlüsselbuchsen am Platze gewesen. Die Abbildungen 259-270 stellen in schönen Detailaufnahmen Stühle dar, die nach ihrer Form eher in die Zeit nach 1830 gehören, als in das 18. Jahrhundert. Huth hatte sie in der zweiten Auflage bereits aussortiert, und das Germanische Nationalmuseum präsentiert die seinigen heute nicht mehr als Roentgen-Möbel.

Greber hat einen „Mitarbeiter oder Schüler“ Abraham Roentgens namens I. G. Barthel entdeckt. Der Name befindet sich auf einem Schreibsekretär von überladendem Entwurf, der entfernte Verwandtschaft mit Roentgen-Arbeiten zeigt. Im Text avanciert jener Barthel dann, ohne daß es einen Beleg dafür gäbe, zu einem der wichtigsten Werkstattangehörigen. Dabei erscheint es der Diskussion wert, ob es sich überhaupt um ein Roentgen-Möbel im strengen Sinne handelt, ob die Signatur Besitzer-Signatur ist oder gar spätere, schematische und schwache Zutat. Daß ein Angehöriger der Werkstatt unter Abraham Roentgen, der nach unserem Kenntnisstand niemals signierte, ein recht zweitklassiges Möbel hätte zeichnen dürfen, ist nicht annehmbar. Den späteren Stempel „Brüderhaus Neuwied“ (Abb. 66) als indirekte Signatur Abraham Roentgens zu deuten, verrät Phantasie. Die Poudreuse (Abb. 296-300), aus der R. v. Hirsch-Sammlung, 1978 durch das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt am Main erworben, zeigt zwar ein Wettinisches Wappen, dürfte aber wohl eher einer Dame gehört haben als dem König von Sachsen, der — beiläufig gesagt — ein Kurfürst war und nur von Polen König (als August III.) und im übrigen auch 1769 (so da eingelegte Datum) seit sechs Jahren tot war. Bei der Begeisterung des Verfassers für zweifelhafte Signaturen hätte ihm die Signatur eines Mannes der Roentgen-Werkstatt auf der großen Uhr im Metropolitan Museum (Abb. 311; Hessen-Cassel und Slg. Worch) nicht entgehen sollen (Abb. 1-3). Es ist hier, unter einer wohl auf J. Zick zurückgehenden galanten Szene der Name REUSCH zu lesen, der nun in der Tat eine wichtige Figur in der Manufaktur war, David Roentgen auf der Frankfurter Messe vertrat und sich nach 1790 in Neuwied selbständig machte (Abb. 4a).

Abbildung 318 zeigt eine Kommode, deren Schlüsselbuchsen aus dem 19. Jahrhundert stammen. Roentgen hat bei derlei Möbeln stets die abgerundeten englischen Buchsen aus Messingblech verwendet. Sie waren schlicht und billig, locker-

ten sich freilich schnell, so daß sie häufig ersetzt werden mußten. Stets sind dann allerdings die älteren Spuren zu sehen.

Die zu Abbildung 395 bis 402 lobend erwähnte „reiche Bronzeverzierung“ ist so reich, daß man sich fragen sollte, ob sie vielleicht nicht von Roentgen stammt, sondern aus dem 19. Jahrhundert, als die zurückhaltenden Stücke aus Neuwied, damit sie auf dem Pariser Markt ihren Käufer fanden, ein wenig verbessert wurden. Huth jedenfalls hatte sie bereits als späte Zutat ausgesondert. Überhaupt ist der abgebildete Schreibsekretär interessant. Typische Roentgen-Marketerie um 1775 steht neben typischen Pariser Marketerien um 1760/70 nicht anders als bei den Eck-schränken des Victoria & Albert Museums (Abbildung 528 f.), von denen weiter unten die Rede sein muß.

Bei dem Schreibsekretär in Abbildung 404-408 sind ebenfalls manche Bronzen nicht so alt, wie es den Anschein hat. Dafür sind sie so überreich, wie die Napoléon III-Epoche sich ihre Rokoko-Möbel wünschte. Teile der Marketerie erinnern an Roentgen, können sogar aus Neuwied stammen, ihre schematisch-rokokohafte Einfassung indes findet in gesicherten Arbeiten der Manufaktur unter David Roentgen keine Analogie. Die Schlüsselbuchse der großen Mittelschublade (Abb. 405) ist unzweideutig Produkt des 19. Jahrhunderts, Spuren einer früheren (die meist größer waren) sind nicht erkennbar. Die Innenausstattung mit Lackarbeit wäre, wenn von Roentgen, das einzige Beispiel ihrer Art. Die Lederbespannung der Schreibplatte ist mit Sicherheit nicht Neuwieder Arbeit. Das Ganze erhält seine Ironie dadurch, daß einer, dem die Leistung nicht genügte, später die Jahreszahl „1760“ einfügte. Das ganze Möbel verrät durchaus respektables schreinerisches Können und die Handschrift eines Mannes, der, wenn er 100 Jahre früher gelebt hätte, als Ebenist es hätte weit bringen können.

Zu Abbildung 416-425, einem auffallend marketierten Rollbureau, wird als Standort genannt: Washington Post. Das ist der Name einer renommierten Tageszeitung. Gemeint ist die Sammlung Mrs. M. M. Post in Washington. Tatsächlich befindet sich das Möbel im Hillwood Museum in Washington, D. C. Es sei hier angemerkt, daß ein zur Baskenmütze gedrückter Fürstehut in Marketerie (keine „Herzogskrone“) nicht dem Geschmack des 18. Jahrhunderts entsprach. Auch hätte die in Etikettefragen penible Königin Marie Antoinette, deren Initialen MA Greber in den eingelegten Linien zu entdecken glaubte, das Angebot eines Fürstehuts für einen schwachen Scherz gehalten. Tatsächlich verrät der Sekretär ferne Verwandtschaft mit dem bedeutenden überreichen Schreibsekretär im Rijksmuseum Amsterdam, den schon Feulner für Roentgen in Anspruch nahm. Von dort sind auch manche unverstandenen Elemente übernommen, z. B. wird das Kerzenmotiv des Amsterdamer Möbels hier in ein für das 18. Jahrhundert überraschendes Glockenmotiv umgedeutet. Als origineller Einfall darf auch gelten, ein großes Notenblatt und eine Flöte mit einem kleinen Cello ganz außer jeder akzeptierten Proportion in der Marketerie zu verbinden. Abbildung 425 zeigt dann auch die schon bekannten Schlüsselbuchsen des 19. Jahrhunderts. Alles in allem ein reiches, vielleicht ein wenig zu reiches Stück, das aus dem Werk der Roentgen-Manufaktur

merkbar herausragt; man muß sich allerdings fragen, ob in der richtigen Richtung.

Die Abbildungen 448 bis 453 zeigen Außen- und Innenansichten eines Schreibsekretärs, der sichtbar von Roentgen-Marketerie inspiriert ist. Die Form jedoch, Paris um 1765, und die Marketerie, Neuwied um 1775, wollen nicht recht zusammenpassen. Auch ist die Marketerie nicht in Ahorn eingelegt, wie für Roentgen charakteristisch, sondern in Nußholz. Das Ganze sollte man wohl einer Gruppe sehr begabter gleichzeitiger Nachahmungen zuordnen, die durch ausgezeichnete Marketerie auffallen, in der Form aber Unsicherheit gegenüber der klassizistischen Formensprache verraten. Auch technische Einzelheiten, vor allem der leblose Innenausbau (z. B. Rückwand aus Kiefer, was es bei gesicherten Roentgen-Möbeln nicht gibt), lassen auf eine andere Herkunft als die Roentgen-Manufaktur auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit schließen. Leider ist es bisher nicht gelungen, eine solche zeitgenössische Nachahmer-Werkstatt durch signierte oder dokumentierte Stücke zu identifizieren.

Die Darstellung des preußischen Monarchen auf dem großen Schreibsekretär von 1779, heute im Kunstgewerbemuseum Berlin-Köpenick (Abb. 482), ist spätere Zutat. Friedrich der Große hätte es übel vermerkt, wenn der Thronfolger noch zu seinen Lebzeiten auf einem Staatsmöbel hohen Ranges sich als Monarch hätte darstellen lassen. Darauf mußte Friedrich Wilhelm II. bis 1786 warten. Das dürfte auch das Datum dieser Veränderung sein.

Die Abbildungen 528 bis 531 zeigen zwei Paar Eckschränke, das eine seit etwa 1870 im Victoria & Albert Museum als Teil der Jones-Stiftung, das andere früher in der Hackenbroch-Sammlung. Die beiden im Victoria & Albert-Museum werden heute von Fachleuten als freie Nachschöpfung des 19. Jahrhunderts angesehen. Es muß da, neben den Pariser Ebenisten, die ausgezeichnete Kopien herstellten, zwischen 1850 und 1880 auch in London eine Werkstatt gegeben haben, die Beachtliches leistete, möglicherweise als Nebenprodukt der Restaurierung echter Stücke (die Form z. B. ist Verkleinerung zweier Oeben-Encoignures von 1760). Die Marketerie ist exzellent nachgeahmt, freilich waren die Beizen andere als 100 Jahre zuvor, so daß heute die Patina farblich nicht stimmt, auch nicht räumlich entwickelt ist. Auf Einzelheiten freilich achtete man weniger: Die Schlüsselbuchen entstanden wohl im 19. Jahrhundert, die Beschläge kommen wahrscheinlich aus Paris. Die Rahmungen der Marketerie sind ganz anders als bei Roentgen.

Wieder anders liegt der Fall bei den Eckschränken in Abbildung 532 f. Die Möbel entstammen offenkundig dem späten 18. Jahrhundert (Paris?). Den Stempel („Roentgen-Neuwied“ in Kursivschrift, kalt geschlagen) hat allerdings schon Huth als Fälschung erkannt, so daß die Verbindung zu Roentgen in der Luft hängt. Er kommt noch mehrfach vor, jeweils auf unbedarften Möbeln, die anders schwerlich den Adelsstand erreichen konnten (so z. B. Abb. 560-564).

Im Musée Nissim de Camondo in Paris steht ein Schrank, Mahagonifurnier, mit typischen Pariser Beschlägen um 1780, darunter auch ein Monogramm MA, den der Katalog des Hauses Roentgen zuschreibt. So erscheint er auch in Abbildung 534. Greber kann auf den Stempel DAVID verweisen, dazu — und dies im Text-

band gleich zweimal — auf die Tatsache, daß David Roentgen in Auktionskatalogen um 1800 „David de Lunéville“ genannt wurde. Auch meint er, es gebe unter den Pariser Ebenisten keinen Mann dieses (Nach-)Namens. Tatsächlich gab es aber eine ganze Dynastie von Davids, wie man dem Standardwerk von Nicolay entnehmen kann (u. a. Guillaume Louis, Meister 1775; Pierre, Meister 1778; Pierre-Louis, Meister 1780). Sie alle waren biedere Leute und wären sehr geschmeichelt gewesen, sich mit dem großen Hoflieferanten in eins gesetzt zu finden.

Die Provenienz „mitteldeutscher Fürstenbesitz“ für den Kommodenschrank im Victoria & Albert Museum (Jones Sammlung) beruht auf Verwechslung mit einem im letzten Krieg von den Berliner Museen angekauften und bei Kriegsende verschollenen ähnlichen Möbel. Das in Abb. 543 ff. gezeigte Möbel wird durch den Inventarstempel (W unter der Krone) als Teil des Versailler Mobiliars erwiesen, das in der Revolution versteigert wurde. Die Vorlage der Marketerie ist Januarius Zick zuzuschreiben, die Umarbeitung auf eine Vorzeichnung für die Holzarbeit geschah, soweit wir wissen, in der Neuwieder Werkstatt des Elie Gervais.

Der Schreibschrank von Abbildung 550 wird um ein Jahrzehnt zu spät datiert. In Wirklichkeit handelt es sich um ein Pendant zu Abbildung 553 a und b. Dieser (oder ein fast identischer) Schreibschrank wurde vom Statthalter der österreichischen Niederlande Herzog Carl von Lothringen in seinem „Journal secret“ vor 1780 detailliert beschrieben. Roentgen hat ihn wahrscheinlich 1775/76 geliefert. Die in Abbildung 553 b gezeigte Schreibplatte hat eine neue Bespannung (vgl. Maltechnik/Restauro 4/1979, S. 289-314). Der in Abbildung 552 gezeigte Schreibsekretär hat nicht nur falsch ergänzte Füße, sondern es sind auch mit dem oberen Schubladengeschoß erhebliche Veränderungen vor sich gegangen.

Die Farbabbildung 555 von dem großen Sekretär des Victoria & Albert Museums zeigt auffallend jene Störungen von Marketerie und Patina, wie sie an vielen hervorragenden Stücken zu beobachten sind, welche um 1850/80 in London restauriert wurden. Es leiden z. B. mehrere Möbel der Wallace Collection an den gleichen Folgen unsachgemäßer Restaurierung: alle Farbe ist geschwunden, das Holz ist unregelmäßig braun verfärbt.

In Abbildung 560-564 prunkt wieder eines jener Möbel, die durch nichts als einen kursiven Schlagstempel für Roentgen in Anspruch genommen werden. Huth hat bereits gezeigt, wie dieser Schlagstempel irgendwann im späten 19. Jahrhundert einer auf einer Uhr befindlichen Signatur David Roentgens nachgebildet wurde. Alle Schlagstempel von Pariser Ebenisten des 18. Jahrhunderts verwenden große Druckbuchstaben. Roentgens Pariser Meisterstempel — und nur hier war er gehalten, Möbel am Lager zu stempeln — folgt dieser Regel; kursive Schlagstempel sind überhaupt nicht belegt. Das Möbel selbst kann schwerlich vor 1800 entstanden sein, es ist von einfacher Machart, und der Mechanismus unter der Deckplatte ist für Roentgen nicht gesichert.

Der in Abbildung 569 gezeigte Schrank (früher Slg. de Redé, jetzt im Museum of Art, Carnegie Institute, Pittsburgh) wird manchmal Roentgen zugeschrieben, überwiegend aber nicht. Bisher hat man Beweise weder für die eine noch die andere

Version. Eine detaillierte technologische Untersuchung fehlt bisher. Wie auch immer: wenn man Auktionsverkäufe angibt, so darf das Datum nicht fehlen. Das Haus Sotheby's ist schon einige Zeit im Geschäft.

Das anspruchslose Pfeilerkommödchen in Abbildung 577 gibt es sonst bei Roentgen nicht. Wenn Greber es seinem Oeuvre zuordnet, erwartet man Belege oder einen technischen Befund, der solches stützt. Beides fehlt.

Die beiden Tische (Victoria & Albert Museum, London, und National Gallery of Art, Washington) in Abbildung 623-628 werfen wiederum neue Fragen auf: Sie folgen dem Typ des klassizistischen bureau plat, sind aber in der Platte marketiert, was für einen Schreibtisch des 18. Jhs. ungewöhnlich ist, und auch nicht praktisch. Die großen Marketerietafeln wirken echt, sie entsprechen gesicherten Arbeiten der Roentgen-Manufaktur um 1780. Aber der Rest? Das Victoria & Albert Museum hat seinen Tisch bereits als „marriage“ identifiziert. Bei dem anderen wäre eine genaue Untersuchung anzuraten. Einige der Bronzen sind wohl eher nach 1800 als davor zu datieren.

Das Rollbureau in Abbildung 666 kommt sicherlich aus der Roentgen-Manufaktur um 1785, hat aber im Lauf seines Lebens einige Bereicherung erfahren. Bei dem großen Schreibmöbel in Abbildung 682 liegt eine Verwechslung vor. Das sehr ähnliche Möbel des Getty-Museums kommt aus der Sammlung Palffy, die Anfang der 20er Jahre in Wien aufgelöst wurde: Greber hat es ins State Department nach Washington versetzt. Der in Abbildung 682 abgebildete Schreibsekretär dagegen kommt aus der Sammlung de Redé (Auktion 1974) und befindet sich im Londoner Kunsthandel. Es darf als das bedeutendste Roentgen-Möbel gelten, das noch auf dem Markt respektive in privater Hand ist.

Das Buch von J.M. Greber, das mit dem Ziel antrat, das abschließende Werk zu einem großen Thema in der Geschichte der angewandten Kunst und des Wirtschaftslebens in Alteuropa zu sein, erweist sich, alles in allem, als problematisch und unfertig, in wichtigen Punkten als ungewollt irreführend, in anderen als unbefriedigend. Das gilt nicht allein für die Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Manufaktur und das Verhältnis der Roentgens zu Spiritualität und Wirtschaftsweise der Herrnhuther, die schon Hans Huth seinerzeit bewußt am Rande seiner vorwiegend kunstgeschichtlichen Interpretation beließ. Es gilt selbst für die so breit dargestellte Technikgeschichte. Greber hat die Holzverarbeitung kompetent dargestellt, aber für die Klärung von Echtheitsfragen nicht genutzt. Wo ist aber von der für Roentgen so charakteristischen versenkten Befestigung der Beschläge die Rede, wo von Vergoldungen, wo von den abnehmbaren Rückwänden, wo von den unorthodoxen Schraubverbindungen, die schreinermäßige Verbindungen oft ersetzen? Von Beschlägen und der übrigen *hardware*, so wichtig für die Feststellung der Authentizität von Roentgen-Möbeln, erfahren wir allenfalls beiläufig. Es fehlen mithin selbst im technikgeschichtlichen Bild der Werkstatt entscheidende Stücke.

In jahrzehntelanger Arbeit hat Greber seinem Enthusiasmus für die Roentgens die Zügel schießen lassen und nicht immer genau abgegrenzt, was beweisbar ist, was kombinierbar, was vernünftigerweise zu vermuten ist und was vielleicht auch

noch hätte sein können. Es fehlt dem Buch an einem tragenden Interpretationsrahmen, wie ihn Wirtschaftsgeschichte oder Kunstgeschichte zu liefern vermögen, und daher auch an den Kriterien für die Abgrenzung von gesichertem Wissen und ungesicherten Erkenntnissen. Dieser Mangel ist bis in Abbildungen und Bildlegenden durchgeschlagen und hat zur Folge, daß der Gebrauchswert des Buches leidet, ja daß das Buch, wenn es in Zukunft unkritisch zur Grundlage von Zuschreibungen gemacht wird, durchaus Konflikte stiften kann. Hier hätte ein wissenschaftlich ausgewiesener Vorwortverfasser warnen, ein Herausgeber eingreifen müssen. Daß Greber ein fragmentarisches Werk hinterließ, ist nicht zu ändern. Daß es so unkritisch veröffentlicht wurde, wie es der Autor wohl nicht getan hätte, ist ein Versäumnis derjenigen, die das geistige Erbe eines verdienstvollen Forschers verwalten.

Michael Stürmer

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst, 32. Archiv des Historischen Vereins für Unterfranken und Aschaffenburg, Bd. 103. Würzburg, Freunde Mainfränkischer Kunst und Geschichte e. V. 1980. XIII, 332 S., 63 Taf., 3 Faltpfände. DM 45,— (Vorzugspreis DM 15,—).

Nachrufe auf Wilhelm Reuschel 1893—1979 und Theodor Kramer 1899—1980. — Heinrich Dunkhase: Würzburg, 16. März 1945, 21.25 Uhr—21.42 Uhr—Hintergründe, Verlauf und Folgen des Luftangriffs der No. 5 Bomber Group. — Siegfried Wenisch: Quellen zur Zeitgeschichte im Staatsarchiv Würzburg. — Gabriel Vogt, OSB: Zur Frühgeschichte der Abtei Münsterschwarzach. — Heinrich Wagner: Zur Genealogie der Grafen von Henneberg. — Josef Brecht: Zwischen Furcht und Hoffnung—Die Jahre 1800—1804 in der Chronik des Würzburger Ursulinenklosters. — Erdmann Weyrauch: Kulinarischer Ritus und gesellschaftliche Elite—Die Martini-Mahlzeiten in Kitzingen (16./17. Jahrhundert). — Eckhard Mainka: Die künstlerischen Beziehungen des Hofmalers Clemens Anton Lünenschloß zum Hofbildhauer Jacob van der Auwera während der Regentschaft des Fürstbischofs Christoph Franz von Hutten (1724-1729). — Margrit Früh: Das Chorgestühl der ehemaligen Kartause Tückelhausen. — Robert Wagner: Münzdirektor Johann Friedrich Meidinger und die auf ihn geprägten Medaillen. — Karl Schäfer: Johann Prokop Mayer 1735—1804—Ein Würzburger Hofgärtner. — Werner Eberth: „Inventarium über die vorfindlichen Kirchen Paramenten und Kappellen Mobilien“—Inventar der Erstaustattung der Hofkirche der oberen Saline Hausen 1768—1783. — Guntram Beckel: Streiflichter—Nachrichten aus Martin von Wagners Papieren. — Hans Hahn: Lehenfreiheit in Geldersheim. — Walter Kopp: Die Rolle der bayerischen Armee bei der Aufrechterhaltung der öffentlichen Ruhe und Ordnung im nachrevolutionären Würzburg der Jahre 1850—1852. — Maria Günther: Unterfränkische Bibliographie 1979. — Anzeigen und Besprechungen. — Geschäftsbericht.

Medieval Art and Architecture at Durham Cathedral. The British Archaeological Association. III. Conference Transactions for the Year 1977. London, The British Archaeological Association/Leeds, W. S. Maney & Son Ltd. 1980. 169 S., 28 Taf.; mit Abb. im Text, 1 Faltpfand.

Rosemary Cramp: The Pre-Conquest Sculptural Tradition in Durham. — M. O. H. Carver: Early Medieval Durham: the Archaeological Evidence. — M. G. Snape: Documentary