

IE  
LS



M 778

m





KUNSTGESCHICHTE  
DES MÖBELS



KUNSTGESCHICHTE  
DES MÖBELS

SEIT DEM ALTERTUM

VON

ADOLF FEULNER



IM PROPYLÄEN-VERLAG · BERLIN

1927. 1128.



Inw. L. 335.



## INHALTSVERZEICHNIS

I. EINLEITUNG . . . . .	7
II. MITTELALTER . . . . .	9
III. SPÄTGOTIK . . . . .	35
IV. VON DER RENAISSANCE ZUM BAROCK . . . . .	77
Italien . . . . .	77
Frankreich . . . . .	121
Deutschland . . . . .	156
Holland und Belgien . . . . .	209
V. SPÄTBAROCK. DER STIL LOUIS XIV. . . . .	229
Frankreich . . . . .	239
Deutschland . . . . .	261
VI. ROKOKO . . . . .	285
Frankreich . . . . .	298
Deutschland . . . . .	357
VII. DAS ENGLISCHE MÖBEL IM 18. JAHRHUNDERT . . . . .	411
VIII. DER STIL LOUIS XVI. ÜBERGANG ZUM KLASSIZISMUS . . . . .	457
Frankreich . . . . .	467
Die übrigen Länder . . . . .	522
Deutschland . . . . .	523
IX. KLASSIZISMUS. EMPIRE UND BIEDERMEIER . . . . .	563
X. SCHLUSS. DAS 19. JAHRHUNDERT . . . . .	608
LITERATUR-VERZEICHNIS . . . . .	613
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN . . . . .	618
REGISTER . . . . .	635



## EINLEITUNG

EINE allgemeine Geschichte des Möbels muß dem Leser von vornherein die Grenzen angeben, in die der weitläufige Stoff eingespannt werden soll; sie muß von Anfang an auch die Gesichtspunkte klarlegen, nach denen aus dem reichen Gebiet eine Auswahl vorgenommen wird. Begrenzung und Auswahl sind bei der Unerschöpflichkeit des Themas selbstverständliche Voraussetzung.

Die zeitliche Begrenzung ist im Titel angegeben. Nur die Entwicklung des europäischen Möbels vom Mittelalter bis zur Neuzeit ist beschrieben. Über das antike Möbel, das nur in Fragmenten erhalten ist, gibt die Archäologie Aufschluß. Es ist dann in Ausblicken gestreift, wenn die antiken Formen für das Verständnis der späteren Entwicklung notwendige Voraussetzung sind.

Eine stoffliche Begrenzung ist notwendig. Nicht alle Arten des Möbels können ausführlich behandelt werden. Das kirchliche Möbel ist mit Absicht ausgeschaltet, weil es doch mehr in eine Geschichte der Skulptur und der Architektur gehört. Es ist nur dann berücksichtigt, wenn die erhaltenen kirchlichen Möbel die einzigen Reste einer Periode sind und wenn die Formen des kirchlichen Mobiliars zur Erklärung eines bestimmten Typus notwendig sind. Aus dem gleichen Grunde werden auch die Erzeugnisse der Volkskunst nur manchmal zitiert. In einer Geschichte, die die großen Linien der Entwicklung aufzeigen will, haben die Provinzialismen, die verspäteten Nachläufer einer höheren Kultur, die Petrefakte einer einmal gefundenen Zweckform nichts zu tun.

Thema des Buches ist das Hausmöbel im engeren Sinne, nicht das gesamte Mobiliar. Thema ist nicht die Geschichte des Möbels bei den einzelnen Nationen, sondern die Geschichte des Möbels in Europa unter Berücksichtigung der Nationen, die selbständige und folgewichtige Beiträge zur Entwicklung gegeben haben. Jede der großen Kulturnationen tritt zu einer bestimmten Periode ihrer Geschichte in den Vordergrund. Es gibt zu denken, daß diese Höhepunkte mit den künstlerischen Blütezeiten zusammenfallen.

Möbel dienen den Bedürfnissen des Lebens. Die Bedürfnisse wechseln. Sie entstehen aus persönlichen Ansprüchen, die sich bewegen zwischen den Extremen einfacher Zweckmäßigkeit und schwelgerischer Bequemlichkeit, bestimmter Sachlichkeit und prunkvoller Überladenheit, schmucklosen Bedürfnisses und repräsentativer Aufmachung. Sie sind gebunden an soziale Rücksichten, an Forderungen der Gesellschaft, sie sind abhängig von Voraussetzungen der nationalen Kultur, von Sitte, Tracht, Wohnung, sie sind bedingt von der Zeit, die immer einen Normalweg vorschreibt. Von diesen mehr kulturellen Faktoren wollen wir hier weniger reden. Sie müssen

gestreift werden, aber sie bilden nicht das eigentliche Thema. Sie entscheiden über den Grad des materiellen Wertes, über Einfachheit und Kostbarkeit, aber sie entscheiden nicht über die künstlerische Form. Nur die Zweckform wird aus Material und Technik geboren. Zweck und Technik aber lassen unendliche Möglichkeiten der Formung des Materials offen. Wieviele Möglichkeiten des Ausdruckes geben schon die Proportionierung, der Grad der Artikulation, die Linienführung. Die Entwicklung der Kunstform ist von anderen Faktoren abhängig. Die Kunstform des Möbels wird von anderen Gesetzen diktiert. Sie wechselt nach den gleichen Rhythmen wie die große Kunst. Sie ist ein Teil des größeren Formenkomplexes, den man mit dem Ausdruck Stil zusammenfaßt. Die Geschichte der Kunstform des Möbels ist ein Teil der allgemeinen Formengeschichte. Diese Kunstform ist beim Möbel keine freie Form, weil sie an einen Zweck gebunden ist, aber sie stellt ebenso Ansprüche an Phantasie und Gestaltungskraft wie die Form der Architektur, zu der das Möbel als Teil der Ausstattung des Innenraumes gehört. Sie kann sich einer ideellen Zweckform nähern, und sie kann sich mit ihr in Widerspruch setzen. Der Gegensatz oder das Zusammenspiel von Zweckform und Kunstform bildet den eigentlichen Inhalt einer Geschichte des Möbels. Jede Nation, jede Zeit hat darüber anders gedacht. Die Gründe der Veränderung sind in den gleichen Tiefen verankert wie die Gründe des Stilwandels überhaupt.

Den Zusammenhang der Geschichte des Möbels mit der allgemeinen Kunstgeschichte zu zeichnen, die verbindenden Fäden bloßzulegen, ist hier als wichtigster Teil des Themas in den Vordergrund gestellt. Darnach ist auch die Auswahl der behandelten Werke beschnitten, und aus dieser Aufgabenstellung heraus ist das engere Thema überschritten. Ebenso wichtig wie die erhaltenen Möbel selbst können als Urkunden zu einer Geschichte die Zeichnungen der Künstler sein, die Stiche und die Darstellungen von Innenräumen auf architektonischen Entwürfen und auf Gemälden. Nur aus dem größeren Zusammenhang der allgemeinen Formentwicklung kann die Einzelform eines Möbels verstanden werden. Die erhaltenen Räume sind in seltenen Fällen einwandfreie Urkunden. Meist müssen sie erst von den Interpolationen einer späteren Zeit gereinigt werden. Wenn man wissen will, welche Rolle dem Möbel im Raume zugehört war, muß man sich nach weiteren Hilfsmitteln umsehen.

Wir können also das Thema dieses Buches auch anders formulieren. Wir durchwandern die Kunstgeschichte auf einem Nebenwege und hoffen auf diesem Seitenpfade Resultate zu sammeln, die zur Erkenntnis des Ganzen von Wichtigkeit sind.

## MITTELALTER

**D**IE große germanische Völkerbewegung am Beginn der neueren Geschichte, die Völkerwanderung, ist ein Ende und ein Anfang. Sie hat die Antike zerstört und den Grund gelegt zu den mittelalterlichen Nationalstaaten. Hat sie auch die antike Kultur zerstört und eine neue, nordische Kultur an ihre Stelle gesetzt? Die Geschichte der Kunst zeigt das Gegenteil. Jede Kulturstufe ist das Resultat einer geschichtlichen Konstellation, ist die Summe aus Ererbtem und Erworbenem. Immer ist die entwickelte, fortgeschrittene Kultur, die die Stützen einer jahrhundertelangen Tradition für sich hat, stärker gewesen als die unentwickelte Kultur jugendlicher Eroberervölker. Immer hat die alte, mit dem Boden seit Jahrhunderten verwachsene Kultur ihre Macht behauptet. Keiner der jungen germanischen Erobererstämme im Westen und Süden Europas, in Spanien, Italien, Frankreich, konnte gegenüber der gefestigten Tradition sein Selbst durchsetzen. Auch die Stämme, die auf jungfräulichem deutschem Boden lebten, mußten den Anschluß an die Tradition der antiken Weltkultur suchen, als sie in die Geschichte eintraten.

Hat wenigstens der alltägliche Hausrat, das Möbel, mit dem diese Völker seit Jahrhunderten verwachsen sein mußten, einen Rest urgermanischer Elemente bewahrt? Die Antwort, die die folgende Übersicht geben wird, ist wieder negativ. Auch das mittelalterliche Möbel ist im wesentlichen eine Metamorphose des spätantiken Möbels, wie der romanische Stil eine Metamorphose des spätantiken Stiles ist. Das antike Erbe ist auch beim Möbel das Bestimmende, wobei es wenig Unterschied macht, ob das Erbe direkt übernommen ist, oder ob es auf dem Umweg über die orientalisch-byzantinische Kultur an das Abendland zurückgekommen ist. Allerdings haben sich die antiken Elemente große Umänderungen und Umwertungen gefallen lassen müssen. Sie sind vereinfacht, vergrößert, barbarisiert worden, die Form ist zur primitiven Sachlichkeit reduziert worden, und nur im nebensächlichen Dekor bleibt die ursprüngliche Provenienz erkennbar, nur im nebensächlichen Dekor, in heidnischen Symbolen haben sich auch Reste selbständiger, angeborener Vorstellungen erhalten.

Wir müssen tief in das Mittelalter vordringen, bis wir auf originale Möbel stoßen, bis in die Spätzeit des romanischen Stiles, als schon längst durch die karolingische Renaissance die kulturelle Einheit des Abendlandes begründet worden war, als die neuen, mittelalterlichen Nationalstaaten schon im Begriffe waren, auf der Basis des karolingischen Erbes eine nationale Form der Kunst auszubauen. Beim Möbel, das zu einer neutraleren Kategorie gehört als die große Kunst, das immer konservativ gebunden bleibt, bis im Spätbarock der Begriff Mode auch dafür Geltung bekommt, machen sich

nationale Unterschiede noch lange nicht fühlbar. Erst von der Zeit der Spätgotik an beginnt eine Differenzierung von Süden und Norden, und im Laufe der folgenden Jahrhunderte hat jedes der großen Kulturvölker seinen eigenen Beitrag zur Gesamtentwicklung gegeben. Bis dahin herrscht Einheitlichkeit, eben die Einheitlichkeit der Primitivität, die nur im nebensächlichen Dekor die Zweckform zu überschreiten wagt. Am Anfang, weit vor allem künstlerischen Wollen, steht hier der Zweck.

Die originalen mittelalterlichen Möbel sind gewiß die wichtigsten Urkunden zur Geschichte des Möbels. Aber sie sind spärliche Zufallsreste, die auch nicht für eine Gattung



1. Plaudernde Frauen auf dem Sofa  
Tanagragruppe. London, Britisches Museum

ein geschlossenes Bild ergeben; es sind meist Prunkstücke, für einen besonderen kultischen oder profanen Zweck geschaffen, die nur Streiflichter auf den eigentlichen Hausrat werfen. Ihre Seltenheit liegt in der Natur der Dinge. Solange die künstlerischen Absichten eine nebensächliche Rolle spielten, solange der Gebrauchszweck allein maßgebend war, bestand kein Grund zur Konservierung. So lange bediente man sich, im Gegensatz zur Antike, des gegebenen Materials, des Holzes, das der Zeit am wenigsten Widerstand entgegengesetzt. Mit der Erledigung des Zweckes war der Rest überflüssiger Ballast.

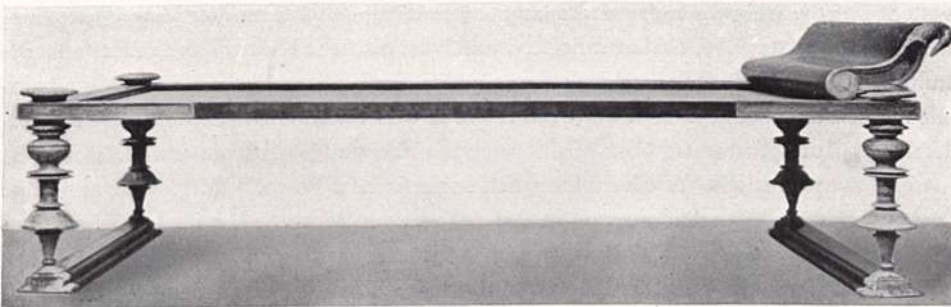
Wenn wir im Rohen die Stufen der Entwicklung umreißen und die Fäden nach rückwärts klarlegen wollen, müssen wir uns der Hilfsquellen bedienen. Dazu gehören die alten Abbildungen auf Skulpturen, Elfenbeinreliefs und Miniaturen, von denen man allerdings die Vorzeichen mittelalterlicher Stilistik wegzunehmen hat. Dazu kommen die literarischen Zitate, die aber niemals über die Form Aufschluß geben, so daß erst durch die Illustration erklärt wird, wie weit sich Begriff und Inhalt decken. Dazu gehört



2. Goldrelief mit romanischer Bank  
Reliquiar von 1230. Quedlinburg

endlich die Tradition. Sie bedarf hier einer Erklärung. Volkskunst und Bauernkunst schalten immer mit der abgelegten Stilistik der führenden Kunst; nur in ganz seltenen Fällen hat die Volkskunst wieder die Bahn schöpferischer Entwicklung betreten. Aus diesem Grunde ist in der Volkskunst ein Reservoir von Formen, das richtig benützt, Rückschlüsse auf mittelalterliche Urformen zuläßt. Man hat die Methode der Forschung verfeinert und ausgebildet nach Analogie der Sprachwissenschaft. Wenn die gleiche Urform – der Sprachwissenschaftler würde von Stamm sprechen – durch das ganze Abendland vorkommt, von Norwegen bis nach Italien und Spanien, wenn weiterhin durch karolingische und byzantinische Buchmalereien die Existenz dieser Form nach rückwärts verfolgt werden kann, so darf man mit Sicherheit schließen, daß sie vom antiken Vorbild übernommen ist. Man dürfte diesen Schluß sogar ziehen, wenn antike Originale fehlten, wenn die Gattung erst als Resultat neuer Lebensbedingungen entstanden wäre

Das Wort Stuhl ist die gemeingermanische Bezeichnung für Herrensitz, das germanische Wort Sessel ist Allgemeinbezeichnung. Wo der Begriff existierte, muß auch die

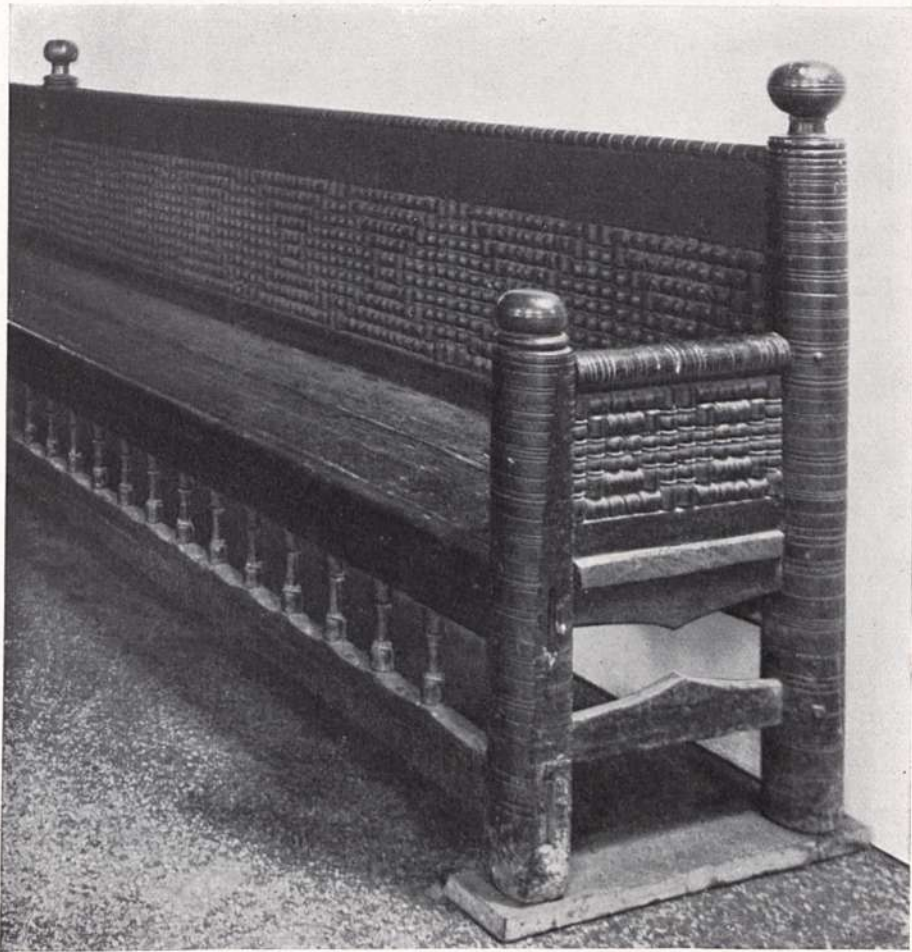


3. Antikes Bettgestell aus Boscoreale  
Berlin, Altes Museum

Sache vorhanden gewesen sein. Im Leben des antiken Menschen spielte der Stuhl nicht die Rolle wie im Leben des mittelalterlichen Menschen. Der antike Mensch lag gewöhnlich, wenn er aß, schrieb, Besuche empfing; der mittelalterliche saß. Seit der ägyptischen Kultur kannte man alle Arten von Sitzmöbeln: Stühle, Hocker, Ruhebänke, Sofas; es gab auch antike Spezialitäten wie den griechischen Lehnstuhl, die Kathedra, die über die hellenistische Kultur auch nach Rom verpflanzt worden war, die Sella curulis, den kleinen, tragbaren Amtsstuhl von spezieller Form. Das einfache, hölzerne Allerweltsmöbel hat das Mittelalter aber nicht von der Antike übernommen, sondern sich selbst geschaffen. Die primitive Sachform, die rein sachliche Zweckform ist zeitlos, sie ist Urform, die überall gleichartig vorkommt, weil die Konstruktion sich unmittelbar aus dem Zweck ergibt. Übernommen ist die Kunstform, die aus dem zweckfreien Wohlgefallen an einer Form, aus dem Kunstwillen geboren ist. Alle Sitzmöbel aus rundgedrehten Holzpfosten oder Stäben, die im vorgotischen Mittelalter am häufigsten vorkommen, hängen mit der Antike zusammen. Es sind uns keine originalen Stühle aus romanischer Zeit erhalten, nur Langsitze, die in der Form und Konstruktion als erweiterte Lehnstühle angesehen werden können: die Bänke des 13. Jahrhunderts der Klosterkirche in Alpirsbach, von denen eine in das Stuttgarter Schloßmuseum gekommen ist (Abb. 4). Auch das Wort Bank ist ein altgermanischer Begriff. Der Hochsitz war der Repräsentationssitz in der Halle, der Sitz des Königs. In der Multiplikation des Sitzes lag die gleiche Auszeichnung wie im antiken bisellium (bis = doppelt), dem Ehrensitz für hohe Beamte und verdiente Bürger. Die repräsentative Bedeutung war im Mittelalter verloren gegangen. Wir wissen nicht, wie eine altgermanische Bank ausgesehen hat, aber wahrscheinlich hat sie eine ähnliche primitive Sachform aus verzapften Pfosten gehabt wie die romanische Bank. Kunstform sind hier die Drechselarbeit an den starken Rundpfosten, die Gitterfüllungen der Lehnen, die Säulenreihe unter dem Sitzbrett. Das Gitterwerk ist ein orientalisches-byzantinisches Motiv. Es kommt ebenso an den romanischen Chorbänken des Domes in Spalato vom Anfang des 13. Jahrhunderts, auf byzantinischen Gemälden und Elfenbeinreliefs vor und existiert im Orient noch heute. Die Drechselarbeit der Stützen ist antikes Erbe. Von den vielen erhaltenen Beispielen aus der Antike mögen zwei für die Anschauung genügen. Das antike Bettgestell aus Pompeji im Museo nazionale in Neapel und das Bettgestell aus Boscoreale in Berlin (Abb. 3). Sie sind zwar aus Bronze; aber die vielfach eingeschnürte Form hat nur Sinn, wenn sie als Nachbildung von Drechselarbeit erklärt wird. Weitere Illustrationen finden sich genug in der antiken Malerei. Man braucht nur die Abbildungen griechischer Vasen durchzublättern. Der Weg dieser Formen über die Spätantike, die karolingische und byzantinische Kultur kann auf Elfenbeinskulpturen, Buchmalereien und Reliefs lückenlos verfolgt werden. Für die Allgemeinheit dieser Form zeugt wieder die Tradition der weltfernen Gegenden. Ein spätmittelalterlicher Rundpfostenstuhl im Kunstgewerbe-Museum Christiania aus Baldishol ist fast eine wortwörtliche Wiederholung der romanischen Form. Die gleiche ungefüge Derbheit mit geringen Änderungen in den dekorativen Motiven hat noch ein Stuhl aus Königsberg von 1692 im Schloßmuseum in Berlin.

Die Grundform des Lehnstuhles aus verzapften Pfosten auf viereckigem Grundriß erlaubt wenig Variationen. Sie liegen in der größeren oder geringeren Höhe der Lehne, wobei die Armlehne auch ganz wegfallen kann. Seiten- und Rückenlehnen können





4. Bank aus Alpirsbach. 13. Jahrhundert  
Stuttgart, Schloßmuseum

gleich hoch sein (Beispiel im Relief aus La Charité; Abb. 7). Sie liegen ferner in der Art der neutralen Füllung, die zwischen die Pfosten eingespannt ist. Neben gekreuzten, rautenförmigen Gittern erscheinen geschnitzte, aus Kreisen zusammengesetzte Füllungen. Von ungleich größerer Wichtigkeit ist das Arkadenmotiv. Es ist das erste Zeichen für die Übertragung architektonischer Gedanken in den Aufbau des mittelalterlichen Möbels und bezeichnet indirekt den Beginn einer neuen tektonischen Gestaltung des Möbels. Der Gedanke einer Übertragung ist durch die folgenden Jahrhunderte fruchtbar geblieben. Jeder Stil interpretiert ihn anders, und in dem Unterschied, ob nur eine dekorative Entlehnung von Formen stattfindet, wie in der romanischen Zeit, oder ob die Form zugleich tektonisch verwertet ist, liegt auch der Unterschied im künstlerischen Wert. Das Arkadenmotiv erscheint als dekorative Form schon auf frühkarolingischen Miniaturen; in der hochromanischen Zeit ist es allgemein, nicht nur an Stühlen, auch an Bänken, Fußbänken, Betten und Kastenmöbeln. Wir werden noch Beispiele anführen.



5. St. Mathias. Steinrelief aus Chartres  
12. Jahrhundert. Paris, Louvre

Am originalen Sitzmöbel ist es durch die Chorbänke in Spalato bezeugt; zahlreich sind die bildlichen Belege. Ein Steinrelief des 12. Jahrhunderts aus Chartres im Louvre (Abb. 5) bringt Formen, die mit einem mittelalterlichen Stuhl in der Kirche in Aspö in Schweden unmittelbar zusammengehen. Bei dem Stuhl mit drei gleich hohen Lehnen ist sie besonders häufig. Als Beleg genügt der Hinweis auf die Holzfigur der hl. Anna im Nürnberger Germanischen Museum, eine Tiroler Skulptur aus der Zeit um 1300; eine Reihe von Beispielen findet sich in den Portalskulpturen des 12. Jahrhunderts am Dom von Etampes.

Das Mittelalter kennt noch eine zweite Grundform, den Rundsitz, den Pfostensitz mit abgerundetem Grundriß, der sich mehr dem Bau des Körpers anpaßt. Die Konstruktion erfordert größeres, technisches Vermögen, sie scheint für vornehmere Sitzmöbel kultischer Bedeutung reserviert zu sein. Beim Bischofsstuhl des Maximianus in der Dom-sakristei in Ravenna aus dem 6. Jahrhundert ist die Lehne von den Pfosten ab im Halbrund geschweift. Doch gehört dieses, mit kostbaren Elfenbeinreliefs ganz überdeckte,



6. Maria mit Kind  
Holzfigur des 12. Jahrh. Paris, Louvre



7. Maria mit Kind  
Steinskulptur des 12. Jahrh. in La Charité sur Loire

ausgesprochene Kultmöbel nicht in den Rahmen dieses Buches. Eine anspruchslose Form des Stuhles, die auch im profanen Gebrauch möglich ist, zeigt die Holzfigur einer Madonna im Louvre aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts (Abb. 6). Das Sitzbrett ruht auf Säulen, die Lehne ist in Rundbogenarkaden aufgelöst. Die Form ist tektonisch durchgeföhlt. Die Säulen über und die Stützen unter dem Sitzbrett korrespondieren, und so entsteht ein Aufbau, der künstlerisch schon eine Leistung ist. Allerdings, wenn wir uns einen antiken Lehnstuhl mit abgerundeter Lehne ins Gedächtnis zurückrufen, die griechische Kathedra (Grabrelief der Hegeso, Athen; Sitzbild der Agrippina, Rom; Abb. 8), dann wird erst deutlich, wie viel an Verfeinerung nicht nur des künstlerischen Geföhls, der Lebenshaltung im allgemeinen, in der Zwischenzeit verloren gegangen ist. Die tektonische Aufgabe der einzelnen Teile ist beim antiken Stuhl mit den einfachsten Mitteln symbolisiert. Die Lehne biegt sich zurück, um die Bequemlichkeit des Sitzens zu steigern, ein abgerundeter Span umfängt weich den Körper, die Füße sind leicht geschweift, als ob sie der Last nachgäben. Die Kunstform ist unmittelbar aus der Tektonik entwickelt, in fein geschwungenen Linien und Flächen, die von Kräften

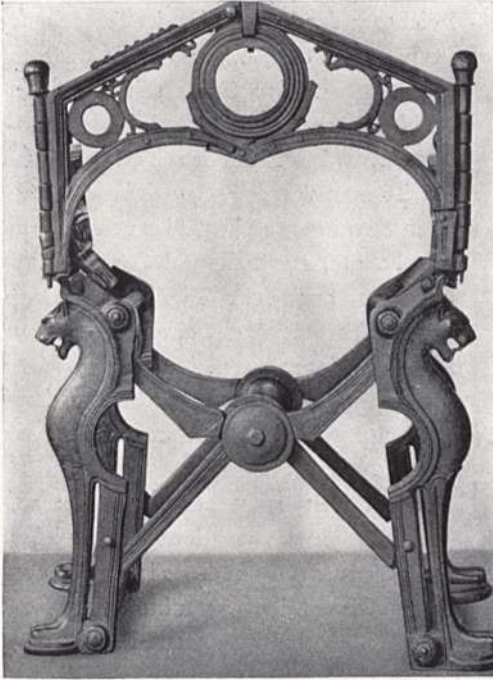


8. Sitzbild einer vornehmen Dame

Hellenistische Nachbildung eines Originals des 5. Jahrh. v. Chr. Rom, Sammlg. Torlonia

durchdrungen erscheinen, die als Form an sich schon Wohlklang atmen. Die sachliche Tektonik der romanischen Zeit unterstreicht die Unnachgiebigkeit und Standfestigkeit der Pfosten, die Beine und zugleich Träger der Lehne sind. Man kann wohl sagen, daß der gleiche Gegensatz zwischen einer griechischen Vase und einem deutschen Steinkrug besteht. Das sind Unterschiede, die an die Wurzeln des Stilempfindens rühren. Sie sind in der nationalen Kultur begründet. Erst das 18. Jahrhundert hat mit der Verfeinerung der Lebensform wieder eine ähnliche Verfeinerung der tektonischen Form erreicht.

Selbst die primitive Symbolisierung der Funktion durch die verwandte Naturform, die das Altertum seit dem ägyptischen Möbel als ästhetischen Wert akzeptiert hatte, hat das Mittelalter lange verschmäht. Von der altägyptischen bis zur römischen Zeit gibt es Möbel, an denen das Stehen der Stützen durch Tierfüße versinnlicht ist. Die Naturform verbindet das tote Gerät mit dem Leben der Umgebung, sie gibt dem Möbel zugleich Richtung und damit eine räumliche Funktion. Nur beim beweglichen faltstuhle oder Klappstuhl sind Tierfüße und Tierköpfe wie verlorene Reliquien einer untergegangenen Epoche beibehalten. Der Typus des faltstuhles ist auch aus der Antike ererbt, wo die Form seit den Ägyptern bezeugt ist. Sie ist dann indogermanisches Eigentum geworden.

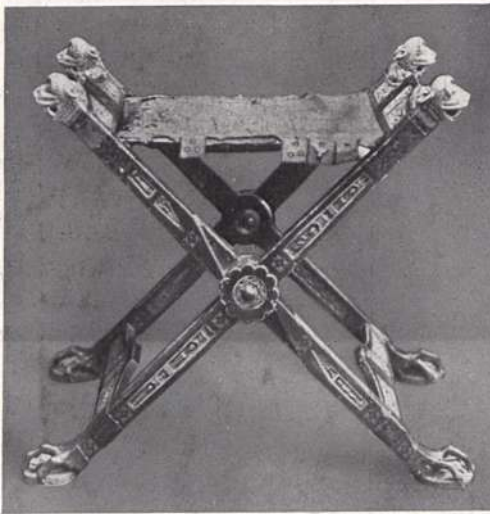


9. Sog. Thron des Königs Dagobert  
Gestell antik, Lehne romanisch  
Paris, Nationalbibliothek



10. Antiker Feldklappstuhl  
Grabrelief  
Avignon, Musée Calvet

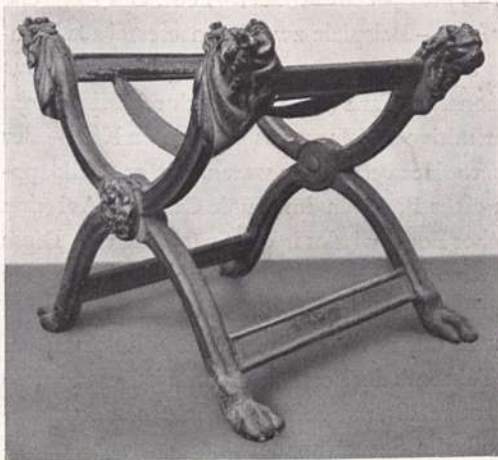
Ein Faltstuhl mit Bronzekapseln an den Enden, mit Spiralenmuster, aus der Bronzezeit (etwa 1500 v. Chr.), ist in Bechelsdorf bei Ratzeburg gefunden worden. In Rom war der Faltstuhl (faldistorium, davon abgeleitet das französische Wort fauteuil) Beamtensitz für den Konsul, Prätor und Quästor. Den Beigeschmack offizieller Würde hat er bis heute beibehalten, wo er im kirchlichen Gebrauch als liturgisches Möbel fortlebt. Das römische Altertum kannte die durchgebildete Kunstform – Beispiele zwei Bronzesessel aus Pompeji im Neapler Museum –, deren Fortleben durch den sogenannten Dagobertsessel aus vergoldeter Bronze in der Bibliothèque Nationale in Paris (Abb. 9) und durch Miniaturen und Siegel bezeugt ist. Es kannte auch die primitive Sachform aus gekreuzten Kant- oder Rundhölzern, die oben und unten durch Querhölzer verbunden waren. Dieser Feldklappstuhl, der unter anderen auf dem Grabstein eines Beamten im Musée Calvet in Avignon abgebildet ist (Abb. 10), kommt in identischer Form wieder in der Spätgotik vor. Diese Sachform erscheint auch in dem einzigen erhaltenen vorgotischen Original im Salzburger Frauenstift Nonnberg (Abb. 11). Erzbischof Eberhard hat den Stuhl um 1242 der Äbtissin Gertrud als Amtssitz gestiftet. Die Einfachheit der Form wird durch den Reichtum an Dekoration übertönt, die aber nicht aus der Tektonik der Form entwickelt ist, sondern sie verkleidet. Die gekreuzten Kanthölzer sind rot gefaßt, mit goldfarbenen schablonierten Rosetten dekoriert und tragen Reliefs aus Walroßzahn, Szenen aus der Legende des hl. Eustachius, Löwenpranken aus Bronze und Löwenköpfe aus Walroßzahn. Der Sitz aus gepreßtem Leder ruht auf Tragbändern. Den Kreuzungspunkt markiert eine runde Nabe. Mit diesem



11. Faltstuhl der Äbtissin Gertrud (1242)  
Kloster Nonnberg bei Salzburg

Reichtum der Dekoration ist das seltene Prunkmöbel ein Zeugnis dafür, daß auch das repräsentative Gerät schon in den Bereich künstlerischer Gestaltung gezogen wurde. Mit dem Fortschritt der Technik ist man von selbst wieder zur gestalteten Form gekommen, die auch die Antike kannte. Ein Faltstuhl des 14. Jahrhunderts aus dem Limburger Dom (Abb. 12) hat die geschweiften Füße, deren Kurven sich ergänzen. Auf dem gleichen Stuhl sitzt in den Reliefs des Antelami am Hauptportal von S. Marco in Venedig der Winter.

Ein Stuhltypus scheint zunächst unbeeinflusst von der Antike sich entwickelt zu haben: der Kastensitz, bei dem nicht Pfosten die Konstruktion bedingen, sondern ein kubischer, aus Brettern gefügter Kasten. Er wird in seiner Urform und in seinem Ausbau am meisten von Elementen bestimmt, die aus der Holztechnik entwickelt sind. Aber der Stammbaum dieses Typus, der in das frühe Mittelalter zurückgeht, legt doch wieder die Möglichkeit nahe, daß antike und altchristliche Vorbilder für die Form bestimmend waren. Durch Buchmalereien und Reliefs kann seine Existenz weit zurückverfolgt werden. Sogar ein frühmittelalterliches, seit dem 6. Jahrhundert bezeugtes Original ist erhalten, die Kathedra des hl. Petrus in St. Peter in Rom, ein Kasten, der mit Elfenbeinreliefs dekoriert und mit einer durchbrochenen, giebelgeschmückten Rücklehne ausgestattet ist. (Außerdem könnten als Beispiele für die Form steinerne Bischofsstühle in Canossa, S. Sabina, im Tesoro



12. Faltstuhl, um 1400

Aus dem Dom in Limburg. Museum, Wiesbaden

von S. Marco in Venedig, in Torcello u. a. angeführt werden.) Die Kastenform mit vortretendem Gesimse ist auch durch byzantinische Mosaiken überliefert (Mosaiken über dem Eingang zum Narthex der Sophienkirche in Konstantinopel). Von den Beispielen der altchristlichen, steinernen Kathedra führt dann ein direkter Weg zu antiken Vorlagen auf römischen Münzen, die hier nicht weiter beschrieben werden können. Der romanische Kaiserstuhl in Goslar, der aus Steinplatten gebildet und mit einer durchbrochenen Lehne versehen ist, berührt sich mehr mit kirchlichen Vorbildern als mit profanen. Auch bei den Kastensitzen

mit Rücklehne ist es möglich, daß antike Vorbilder in der Art des Sessels der Statue des hl. Hippolytus im Lateranmuseum (aus dem 3. Jahrhundert) nachgewirkt haben. Zwischenstufen zu den hölzernen Kastensitzen in romanischer Form, die sich in Island und Norwegen erhalten haben, bieten wieder Miniaturen und Skulpturen. Aus dem frühen 13. Jahrhundert stammen die Antelami zugeschriebenen Reliefs mit Monatsdarstellungen in der Archivolte des Hauptportals von S. Marco in Venedig. Der König Mai sitzt auf einem Stuhl mit Flachschnitzereien, der mit diesen nordischen Stühlen große Ähnlichkeit hat. Andere Beispiele sind auf den 1214 von Andreas Guvina geschnitzten Domtüren von Spalato. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß eine ähnliche Sachform germanischer Gemeinbesitz gewesen sein kann. Die nordischen Kastensitze aus Island und Norwegen im Nationalmuseum in Kopenhagen, im Nordischen Museum in Stockholm, in der Sammlung Figdor in



13. Lehnstuhl romanischer Form  
Aus der Tyldalens Kirche. Österdalen

Wien machen einen so ursprünglichen Eindruck urwüchsiger Kunst, daß man ihre mittelalterliche Entstehung außer Frage hielt. Bedenkt man, wie stationär die Stilistik der Volkskunst ist, erscheint die nachmittelalterliche Entstehung als das Sichere. Auch die Form kann als stationär betrachtet werden; denn die gleichen Breitsitze mit den Tierköpfen an den Ecken der Lehne oder der Vorderstollen hat auch die romanische Zeit gekannt. Aus der gotischen Zeit könnten zwei einfache Möbel des 15. Jahrhunderts im Dom zu Halberstadt und der Krönungsstuhl in der Westminsterabtei in London als Beispiele für die Form angeführt werden.

Die tektonischen Elemente des Pfostenstuhles hat auch das Bett. Die rein sachliche Zweckform, die Sachform des selbständigen Bettes ist die Lagerfläche, die durch vier Eckpfosten vom Boden isoliert wird. Sie deckt sich im wesentlichen mit der Konstruktionsform der lehnlosen Schemel. Was hat die Antike aus dieser Sachform gemacht? Um nur zwei Beispiele anzuführen. Wieder hat Ägypten durch die Naturform verlebendigt, das Gestell durch Tierfüße zum Tier umgeformt, auf dessen Rücken der Mensch liegt. Diese Umdeutung bekommt sogar etwas Spielerisches, wenn mit den Hinterfüßen noch der Schweif des Tieres angegeben ist. Die griechisch-römische Antike hat aus der Sachform durch Umbildung ins Strukturhafte ein durchgeföhlttes Kunstwerk geschaffen, indem sie die isolierten Teile, von denen jeder durch die Klarheit der Struktur



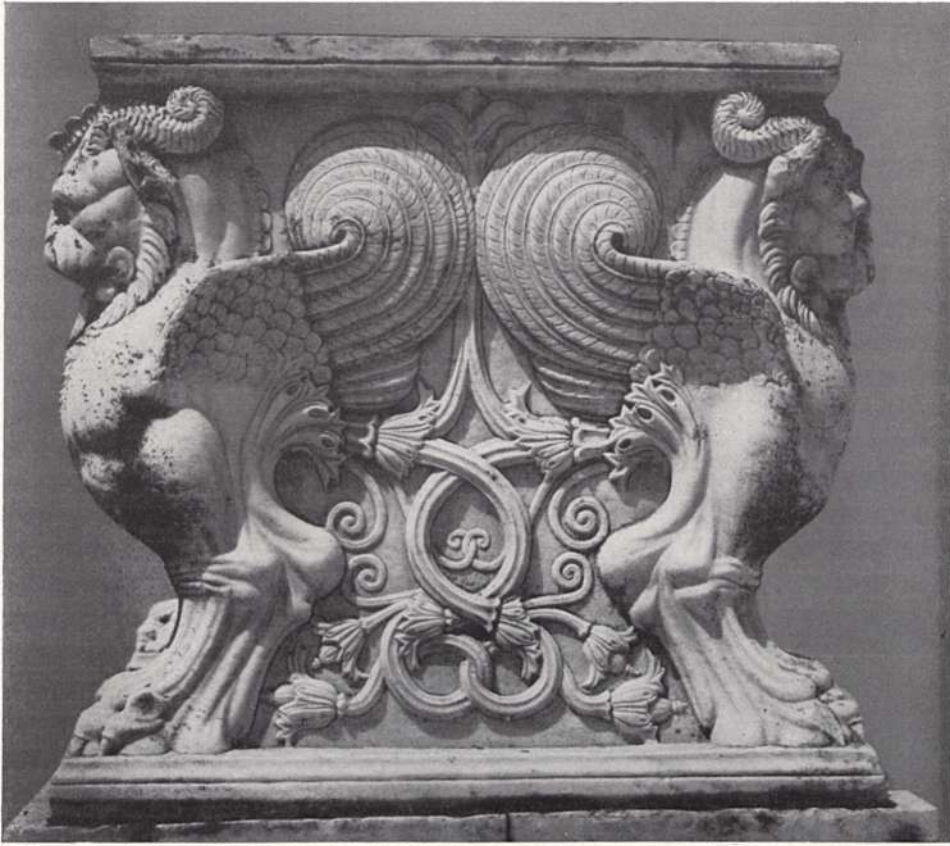
14. Pfostenbett auf einem romanischen Minnekästchen des 13. Jahrhunderts  
München, Nationalmuseum

seinen Zweck zum Ausdruck bringt, in eine Gesamtform verband (Abb. 3). Die Bronze-  
füße sind als tragende Teile schwer profiliert. Das Gestell ist durch Stege verfestigt, und  
die Bronzewange der Kopfseite zeigt durch die Muldenform, daß sie als Auflager des  
Kopfes bestimmt ist. Das ist nur ein Typus des antiken Bettes. Das Mittelalter hat auch  
hier die sachliche Zweckform gelassen, es hat sie nur erweitert zur Bettblade. Die



15. Bett mit Arkaden und Betthimmel  
Steinskulptur in Chartres. 12. Jahrhundert





16. Hellenistischer Tischfuß aus Pompeji, Haus des Cornelius Rufus

gezeichneten Prunkbetten antikisierender Konstruktion mit säulenartigen Pfosten, die den Betrahmen umschließen, auf den Mosaiken der Vorhalle von S. Marco in Venedig, im Lustgarten der Herrad von Landsberg, scheinen mehr Phantasiegebilde gewesen zu sein. Den Mangel an Originalbetten ersetzt eine Menge getreuer Abbildungen, von denen nur eine Auswahl gebracht werden kann. Die Pfosten sind gewöhnlich schmucklos, rund und enden mit einem Knauf (so auf einem Minnekästchen des 13. Jahrhunderts im Nationalmuseum München; Abb. 14). Die Seitenbretter erhalten Schmuckform, sie sind durchbrochen, mit Arkaden dekoriert, wie auf einem Relief des 12. Jahrhunderts in Chartres (Abb. 15), wo auf der Langseite in der Mitte noch eine Einsteigöffnung freigelassen ist, mit Balustern (Traillen), wie auf einer Miniatur im Psalterium der hl. Elisabeth in Cividale aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts, oder auf dem Marmorrelief der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts am Clemensgrab in Bamberg, oder bei dem Relief mit der Anbetung der hl. drei Könige von St. Pierre in Moissac, wo auch die Eckpfosten gedrechselt erscheinen. Das Balustermotiv selbst ist viel älter. Die Verbindung zweier Querhölzer durch gedrechselte Stützen erscheint schon beim Pult der hl. Radegundis in Poitiers, das dem 6. Jahrhundert angehört. Es ist sicher Erbe aus der Antike. Die Bettvorhänge, die schon das Altertum kennt, sind ebenfalls

bildlich bezeugt (Venedig, S. Marco, Campanile in Spalato). Erst Giottos Geburt der Maria in der Arena zu Padua von 1305 gibt ein Deckengerüst in der Größe des Bettes, an dem Vorhänge befestigt sind. Von da ist es in der gotischen Zeit Allgemeingut geworden.

Der Tisch (von discus) ist die Speisplatte, die auf einem oder auf mehreren Füßen ruht. Damit ist die Funktion der beiden Hauptteile erklärt. Bei der Umgestaltung zur Kunstform ist es immer das Gestell gewesen, das den Akzent erhielt. Wieder lag hier die Umdeutung in die Naturform nahe. Sie ist auch von der Zeit der Ägypter bis zur spätrömischen Kaiserzeit gepflegt worden. Die Bronzefüße griechischer Speisestische im Louvre, mit Tierpfoten und Volutenschenkeln, oder die Wangen zeigen, mit welchem Feingefühl die Stilisierung in der Antike vollzogen wurde (Abb. 16). Bei den üppigen Prunktischen aus Marmor und Bronze, die in Pompeji erhalten sind, ist aus der Naturform eine prachtvoll stilisierte, architektonische Dauerform geworden.

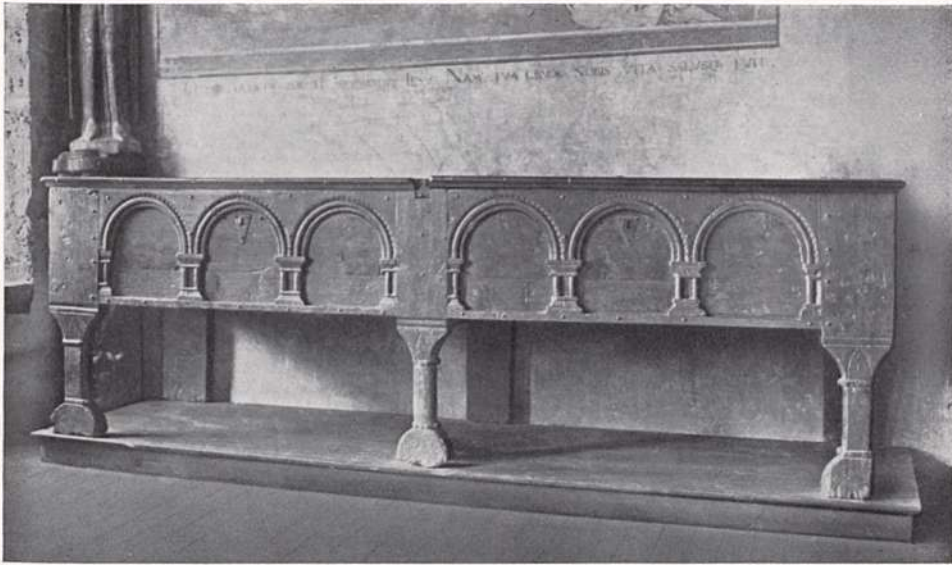
Erst die Renaissance hat wieder an solche Vorbilder angeknüpft. Das Mittelalter scheint auch hier alle ästhetischen Errungenschaften über Bord geworfen zu haben. Wenn uns nicht die alten Quellen von goldenen und silbernen Tischen (mit Zeichnungen aus den Testamenten) Karls des Großen erzählen würden oder von dreieckigen Silbertischen Ludwigs des Frommen (sie mögen ausgesehen haben wie der dekorierte

Tisch mit Säulenfüßen im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg), möchte man glauben, das Mittelalter habe nur die improvisierten Möbel, die Platten auf Böcken oder Schragen, gekannt, die man entfernte, wenn „die Tafel aufgehoben“ wurde. Auf den meisten alten Abbildungen ist dieses Gestell durch große Tischtücher verdeckt, der Tisch ist festlich zugerichtet, so daß der Stützenapparat gar nicht sichtbar ist. Beispiele finden sich unter anderem auf den Reliefs der Bernwardsäule in Hildesheim aus dem 11. Jahrhundert. Für die spätere Zeit liefern der Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg oder die Miniaturen des Evangeliars in Goslar Beispiele rechteckiger Platten auf gedrechselten oder säulenförmigen Füßen. Originale sind nicht erhalten.

Die Truhe ist ein aus Brettern gefügter Kubus mit Deckel. Die kistenartige Sachform ist von jeher die gleiche gewesen. Der Unterschied liegt in der Art der Verbindung der



17. Dreifußtisch aus Pompeji  
Neapel, Museo Nazionale

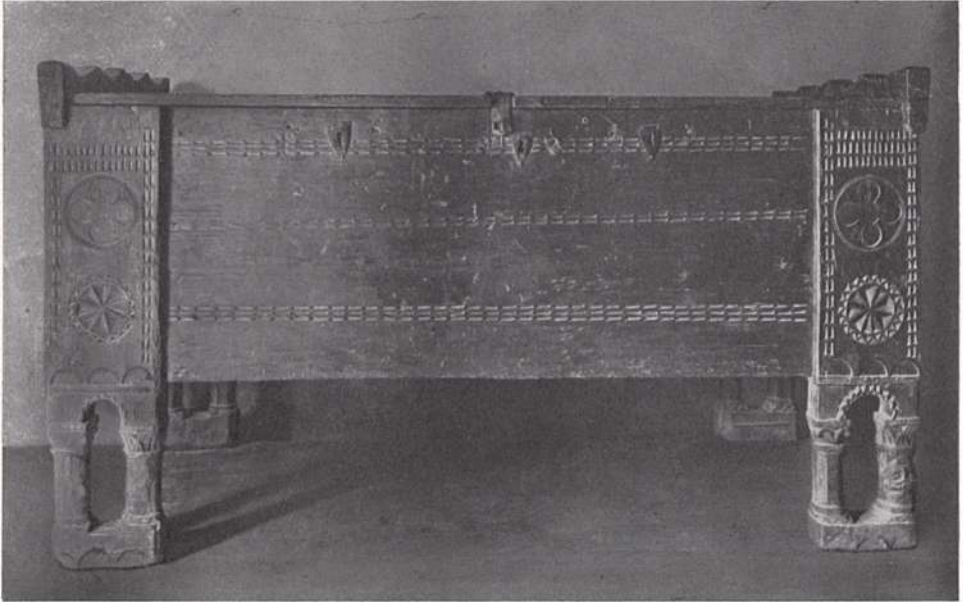


18. Romanische Lärchenholz-Truhe des 12. Jahrhunderts  
Museum S. Valeria ob Sitten

Bretter, die zuerst zimmermannsmäßig auf Gehrung geschnitten, die später durch Nut und Feder verbunden wurden, sobald eben auch hier die tektonisch richtige Scheidung von tragenden Fußhölzern an den Ecken, neutralen Füllbrettern und abschließenden Rahmenhölzern, auf denen der Deckel aufsitzt, angestrebt wurde. Diese mehr technischen Errungenschaften waren dem Altertum schon bekannt. Es gibt noch eine einfachere Sachform, in der das altgermanische Wort Trog heute noch fortlebt (in den Worten Trog, Truhe, tragen steckt der gleiche Stamm), nämlich die aus einem ausgehöhlten Baumstamm gebildete, mit Deckel und Handgriffen zum Tragen versehene Truhe. Von dieser Form sind zwar Beispiele bis ins 16. Jahrhundert bekannt; sie spielen aber in unserem Zusammenhang keine Rolle. Das frühe Mittelalter kannte außerdem noch die vornehme Ciste, eine Bezeichnung, die dem Sakristeischrank beigelegt wurde, und den Schrein, den Behälter für wertvolle Geräte.

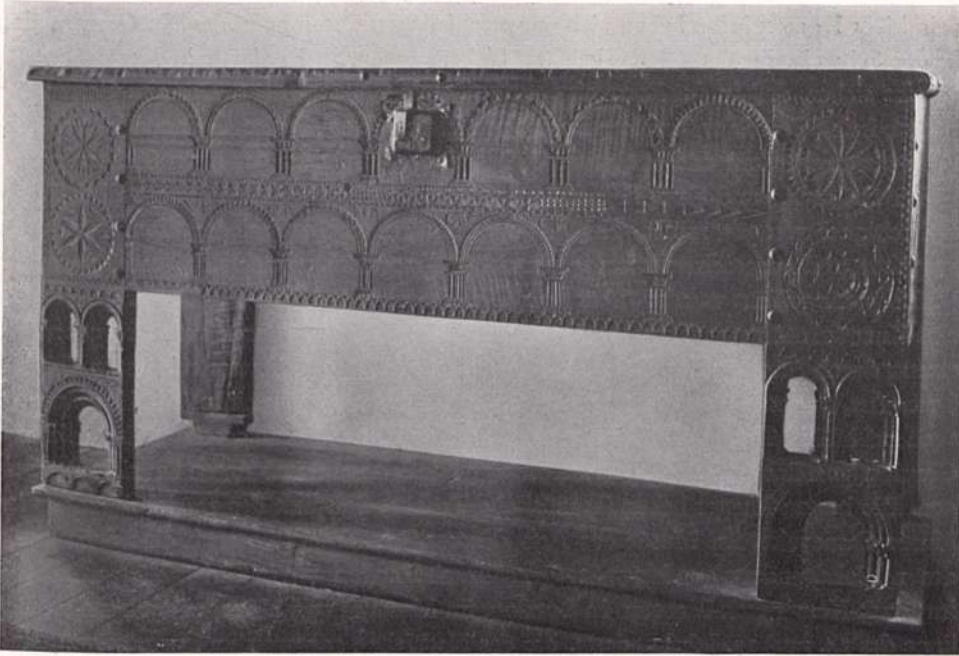
Der Kunstform stehen zweierlei Möglichkeiten offen. Die eine ist die tektonische Klärung in der Scheidung von tragenden und neutralen Partien, in der Verdeutlichung der Funktion. Die andere ist die Umbildung der Gesamtform nach Analogie einer naheliegenden anderen Kunstform, des Hauses. Diese Art künstlerischer Formung ist gedankliches Eigentum aller Kulturen. Man kennt sie bei den östlichen Kulturen ebenso wie bei primitiven Völkern. Beide Möglichkeiten waren auch der Antike bekannt. Die Hausform scheint zuerst beim Sarkophag, dem Haus der Toten, als Kunstform in Anwendung gekommen zu sein, und erst von da hat man sie auf das Hausgerät übertragen. Nachdem das Prinzip einmal gegeben war, wurde es in weitestem Umfange verwertet. Es gibt auch antike Aschenurnen in Hausform.

Da die Übergangsformen von der Antike zum Mittelalter fehlen, ist es nicht immer möglich, den Weg des antiken Erbes zu verfolgen und das Erwachen selbständiger



19. Romanische Truhe des 12. Jahrhunderts  
Lärchenholz mit Kerb- und Hohlchnitt. Museum S. Valeria ob Sitten

Gedanken zu beweisen. Die erhaltenen Möbel sind spärliche Fragmente aus verschiedenen Jahrhunderten. Eine Zedernholztruhe aus dem Dom von Terracina (jetzt Rom, Palazzo Venezia), die als langobardische Arbeit des 7. bis 8. Jahrhunderts angesprochen wird, ist aus derben Brettern zwischen schmalen Pfosten zusammengefügt, die von gleicher Dekoration in Flachschnitt auf ausgestochenem Grund überzogen sind. Aber im Motiv der Dekoration ist eine Trennung von tragenden und neutralen Partien gegeben. Die Pfosten haben stehende Laubfiguration. Die Bretter sind durch Rundbogenarkaden in zwei Geschosse aufgelöst, die Arkaden enthalten figürliche Szenen, Kämpfe von Menschen und Zentauren. In der Mitte ist ein christliches Motiv, Adam und Eva. Nicht nur im Inhalt der Szenen, auch in der Form der Gliederung sind antike Reste erhalten. Das Motiv der Rundbogenarkaden könnte durch Beispiele aus der Steinskulptur, durch die Bildwerke von Sarkophagen aus allen Jahrhunderten vorher, belegt werden. Aus der Holzkonstruktion entwickelt ist die Scheidung von tragenden und getragenen Teilen, die Verlängerung der tragenden Pfosten, das Stehen der Truhe auf Füßen im Gegensatz zur liegenden Steinform der Sarkophage. Die gleichen Elemente in der gleichen primitiven, zimmermannsmäßigen Konstruktion, aber in der entwickelten Stilistik des 12. Jahrhunderts zeigen die fünf romanischen Truhen in Valeria ob Sitten im oberen Rhonetal (Schweiz). Sie sind von gleichartiger Konstruktion, die Bretter sind in hohe Stollen eingespannt. Der wichtige Fortschritt aber liegt in der Gesinnung, die mit der Kunstform energisch Ernst gemacht hat, die die dekorativen Elemente der gleichzeitigen Steinarchitektur entlehnt hat. Zielbewußt, mit deutlicher Angabe der tektonischen Funktion an einer langen Truhe mit Mittel- und Eckstützen, die als tragende Säulen gebildet sind, während die neutralen Partien der Bretterwände durch Rundbogen-Blendarkaden auf Doppelsäulen



20 Romanische Truhe des 12. Jahrhunderts  
Nußholz. Museum S. Valeria ob Sitten

aufgelöst sind (Abb. 18). Die Umbildung zur architektonischen Dauerform, der Ersatz der schmückenden Form durch die sinnvolle architektonische Form, ist hier deutlich gegeben. Bei den übrigen Truhen haben die architektonischen Formen mehr dekorative Bedeutung. An einer schmäleren Truhe trägt eine niedrige, durchbrochene Arkade den Körper (Abb. 19), bei den andern sind die Stollenbretter beibehalten und von Rundbogenarkaden durchbrochen, oder die Arkaden sind eingeblendet. Bei einer Truhe sind die neutralen Bretter durch eingeschnittene Arkaden in ein oder zwei Geschosse gegliedert (Abb. 20). Alle Gliederung und Dekoration ist nur an der Frontseite, die rückwärtigen Stollen sind bei vier Truhen ungegliedert. Die übrigen Motive der Dekoration sind sehr altertümlich. Es sind Hohl schnittreihen wie auf der Truhe von Terracina, stehend auf den Stollen, liegend auf den neutralen Brettern, und Kerbschnittornamente in Kreisrahmen, in denen heidnische Vorstellungen nachwirken. Diese Sinnbilder von Sonne oder Mond kommen auf romanischen Portalen in ähnlicher Form vor; sie haben die gleiche apotropäische Bedeutung wie die bärtigen Masken, die auf zwei Truhen als Zwischenfüllungen erscheinen. Die Technik des Kerbschnittes selbst, die Flächenfüllung mit dem flimmerigen Wechsel von Licht und Schatten, ist nicht, wie man glaubte, ein Rest urgermanischer Holzschnitzkunst. Sie ist ebenfalls übernommen, eine Weiterbildung antiker Formvorstellungen. Ein Motiv muß noch besonders bemerkt werden: der kammartige Abschluß der überstehenden Hirnleiste der einen Truhe, die auf Doppelsäulen ruht (Abb. 19). Es ist der Überrest einer älteren Form, die zwar nicht mehr in mittelalterlichen Originalen nachweisbar ist, aber in vielen Beispielen einer späteren Tradition; es sind die Giebelhölzer der Dachtruhe. Solche hausförmige Truhen von

primitiver Konstruktion haben sich an verschiedenen Orten gefunden. In Graubünden in der Schweiz, im deutsch besiedelten Siebenbürgen, in England, in Norwegen. Es scheint sicher, daß in der Form eine antike Reminiszenz vorliegt. Das alte Germanien konnte keine Vorbilder für diese Kunstform bieten. Der gleiche Gedanke lebt fort in den spätromanischen und nachromanischen Giebelschränken des alten Sachsenlandes.

Zur Sicherung und Festigung der primitiven Brettkonstruktion hat man bei Türen frühzeitig schmiedeeiserne Beschläge angewandt, wagrechte Schienen, die an den Enden gespalten und ausgeschweift waren, zwischen die andere, unsachliche Beschläge, selbst Hufeisen, eingeflickt wurden. Erst im 13. Jahrhundert hat man die Zweckform durch eine Kunstform ersetzt. Das wirre Gefüge von Eisenbeschlag wurde kunstvoll geordnet, ersetzt durch Angeln, die reiche Volutenzweige aussenden, wie am schönsten Beispiel dieser Art, an den Nebentüren von Nôtre-Dame in Paris. Die gleiche Angelform wurde auch auf Möbel übertragen. Die Front ist als einheitliche Fläche gesehen, die mit einem Gespinst von Ranken überzogen ist, die von der Seite und von unten her sich verzweigen. Die besten Muster haben französische Truhen, Beispiele des 13. Jahrhunderts im Musée Carnevet, im Musée des Arts décoratifs in Paris (wo auch eine Schranktür des 14. Jahrhunderts aus Mont-St.-Quentin mit Ranken, die in Eichenblättern enden), im South-Kensington-Museum in London, im Museum von Noyon. Provinzielle Spätlinge des 14. und 15. Jahrhunderts, die das Nachleben romanischer Form zeigen, sind in den Rheinlanden und in Westfalen gefunden worden. (Beispiele in den Museen von Berlin und Köln.)

Die Antike hat alle Arten von Schrank gekannt, den Wandschrank, den freistehenden Kasten, den Schubladenschrank. Sie hat sie mit allen Arten fortgeschrittener Technik ausgebaut: Rahmenwerk mit Füllung, Furnier, Malerei und Belag mit kostbarem Material; sie hat auch für den Aufbau die Motive der Architektur entnommen. Den Nachklang dieser antiken Tradition zeigt der um 800 von Papst Leo III. in die Kapelle Sancta-Sanctorum in Rom gestiftete Reliquienschrank aus Zypressenholz. Zweigeschossig mit vier Türen, jede Tür dekoriert mit einer Scheibe innerhalb eines quadratischen Rahmens, den ein Zickzackband in Kerbschnitt umläuft, oben ein Abschlußgesims; Abschluß oben und unten wieder ein Zickzackband. Die Durchgliederung des Kubus, die Aufteilung in neutrale und tragende Partien, scheint wieder ein Rest alter Tradition zu sein. Die zeitlich nächsten Beispiele aus romanischer Zeit sind technisch ein arger Abfall.

Wir müssen uns an kirchliche Möbel halten, wenn wir die Entwicklung verfolgen wollen. Im profanen Leben hat man die Schränke lange nicht gekannt. Das Wort selbst bedeutet ursprünglich nur ein gitterartiges Gestell für das Geschirr, wie das norddeutsche Wort Spind und das oberdeutsche Kalter (Gehalter). Erst in gotischer Zeit sind die Bezeichnungen übertragen worden. Zur Aufbewahrung der Kleider war die Truhe da oder ein eigener Raum. Notwendig war der Schrank in der Kirche, zum Aufbewahren des Ornates, der Geräte. Die erhaltenen romanischen Sakristeischränke sind aus derben Bohlen und Balken stumpf zusammengesetzt. An einem Eichenschrank der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Dom zu Halberstadt (Abb. 21) bilden starke massive Balken, an denen nur die Ecken durch Kehlungen erleichtert sind, das tragende Gerüst. Der Stirnbalken der Frontseite hat seitlich des Rundbogens geschnitzte Dekoration, wieder



21. Romanischer Schrank. Um 1230  
Eiche, bemalt. Dom zu Halberstadt



22. Pult der hl. Radegundis, etwa 580 n. Chr.  
Kloster Ste. Croix, Poitiers

heidnische Symbole von Sonne und Mond neben ausgestochenen Dreipässen. Die starken Eichenbohlen der Türen sind ungegliedert und dafür bemalt. Große Figuren von weiblichen Heiligen auf vergoldetem Kreidegrund füllen die stehenden Flächen. Wir dürfen annehmen, daß auch bei den übrigen romanischen Sakristeischränken die Bemalung als Hauptmittel einer künstlerischen Steigerung den Eindruck bestimmt hat. Der Sakristeischrank der Kirche von Obazine (Frankreich) mit zwei Rundbogentüren an Eisenbändern, die in einfache Lilien enden, zeigt an der Frontseite glatte Flächen, die für Malerei reserviert waren. Die Ecken sind mit dünnen Säulen ausgesetzt, und die Seiten sind mit Blendarkaden in zwei Geschosse aufgelöst, in ähnlicher Form wie die Langtruhe in Sitten. Einfacher in der Form ist der große Sakristeischrank des späten 13. Jahrhunderts in Bayeux.

Im späten 13. und im 14. Jahrhundert hat dann die Hausform als Kunstform allgemeine Verbreitung gefunden. Nicht nur im nördlichen Deutschland, wo die meisten Originale sich finden, auch im südlichen Deutschland, in Skandinavien und England, wo die Form in volkstümlichen Beispielen stationär geworden ist. Die künstlerisch reicheren, frühgotischen Formen in der Art des großen, achttürigen Sakristeischrankes in Noyon (aus dem frühen 14. Jahrhundert, der von einem Satteldach mit Zinnenkranz und mittlerem Zwerchgiebel bekrönt ist, der an der Frontseite Reste von durchgehender Bemalung trägt, Heiligengestalten zwischen Blattranken, umrahmt von den einfachen Eisenbändern) haben in Deutschland eine Parallele im frühgotischen Paramentenschrank des Domes zu Brandenburg, dessen Dach mit drei Zwerchgiebeln zwischen Fialen ausgestattet ist. Häufiger sind die einachsigen, mit einem Giebeldach abgeschlossenen Schränke, die Ähnlichkeit mit einem Schilderhaus haben. Originale Beispiele des 14. Jahrhunderts sind im sächsischen Kunstgebiete erhalten, im Dom und in der Frauen-





### 23. Truhnenwand

Niedersachsen, um 1300. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloßmuseum

kirche zu Halberstadt, im Leibniz-Haus, Hannover, im Museum Wernigerode. Alle haben die gleiche primitive Konstruktion aus stumpf zusammengefügt Eichenbohlen. Man hat dann die primitive Brettkonstruktion der Schränke durch Eisenbänder gesichert, die die Seiten einklammern. Die Schränke stehen auf den verlängerten Rück- und Seitenwänden oder auf Kufenfüßen, die hier nach Jahrhunderten zum erstenmal wieder erscheinen. (Sie sind motivisch nicht anders als eine Erinnerung an antike Tierfüße.) Die Giebel tragen meist einen ausgeschnittenen, dekorativen Drachen, dessen Schwanz in Ranken ausläuft, oder Blattranken mit stilisierten Fialen. Die romanische Stilistik dieser Form ist kein Beweis für romanische Provenienz. Die konservative Gesinnung der Gegend ist auch in anderen Kunstzweigen belegt. Die deutschen Beispiele, ein Giebelschrank des 13. Jahrhunderts in Schulpforta und provinzielle Spätlinge des 14. Jahrhunderts aus Süddeutschland und Tirol auf Burg Kreuzenstein bei Wien, sind über den sachlichen Ausdruck nicht hinausgekommen.

Die Aufzählung romanischer und frühgotischer Möbel wäre unvollständig ohne die Erwähnung einiger Beispiele eines Spezialmöbels, das bald in liturgischen Gebrauch übergegangen ist, des Lesepultes. Schon seit dem 13. Jahrhundert sind Meßbuchpültchen an Stelle des Meßbuchkißchens als Unterlage bezeugt. Als Schreibpult diente das erwähnte Pult der hl. Radegundis im Kloster Sainte-Croix in Poitiers (Abb. 22). Es ist das älteste erhaltene Holzmöbel der christlichen Epoche außerhalb Italiens, wenn es wirklich der hl. Radegundis, der Gemahlin Chlotars I., gehört hat, die 587 gestorben ist. Die schräge Platte, die durch derbe Eckbaluster und zierliche Zwischenbaluster mit den Fußrahmen verbunden ist, wird durch gedrehte Bänder in sechs Felder geteilt, in denen sich das Agnus Dei, die vier Evangelistensymbole, im Kranze zwei Kreuze, und das Monogramm



24. Gotische Eichentruhe. 15. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny

Christi zwischen Trauben befinden. Die Stilistik des Reliefs ist in dieser Frühzeit wohl denkbar. Erst aus dem 13. Jahrhundert ist wieder ein Pult von ähnlicher Grundform in der Marienkirche in Salzwedel erhalten. Es ist ganz in figurale und ornamentale Plastik aufgelöst, wobei architektonische Formen und geflochtene Bänder die Umrahmung, symbolische Tierfiguren die Füllung bilden. Die hohe Kastenform mit schräger Platte hat das Chorpult der Zeit um 1300 aus Herford in Westfalen (jetzt im Schloßmuseum in Berlin), dessen Seiten in Spitzbogenfelder aufgeteilt und mit Blattranken gefüllt sind. Die architektonischen Formen der Frühgotik sind mit bewußtem, tektonischem Gefühl, wie selten in der Gotik, in das Holz übertragen, die Fläche ist im konstruktiven Sinn scheinbar in ein Gerüst aufgelöst, zwischen das Ranken gespannt sind.

Der Stilwandel, der Übergang von der Romanik zur Gotik, ist auf dem Gebiete des Möbels nicht so umwälzend wie der innere Wandel, der mit den konstruktiven Verbesserungen in der Spätgotik beginnt. Er ist zuerst nur ein Wandel in der Stilistik der Dekoration. Die Periode des primitiven Möbels dauert so lange, als eben die primitive, zimmermannsmäßige, stumpfe Zusammensetzung der Bohlenbretter beibehalten wird, nämlich bis zur Spätgotik. In manchen Gegenden noch länger. Welch geringen Einfluß der stilistische Wandel der Dekoration hat, zeigen Truhen der gotischen Zeit, die die Hauptbeispiele aus der Übergangszeit darstellen. Ihr Verbreitungsgebiet ist Niedersachsen, Flandern, England und Schweden. Sie haben alle die gleiche Konstruktion: breite und schwere Eckbretter bilden die Stützen; dazwischen eingenetet wagrechte Bretter. Die Schmalwände sind an den älteren Beispielen leicht nach oben geneigt und mit einem Rost von gekreuzten Leisten belegt. Ohne Rücksicht auf diese Zusammensetzung, die Kon-



25. Lüneburger Eichentruhe um 1400 (Stollenbretter um 1500)  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

struktion, wurde über die Frontseite die flächenhafte Dekoration gebreitet. Durch Verwendung von Altem und Neuem in der Stilistik und in der Technik entstanden gewisse Typen. Der älteste Typus knüpft direkt an romanische Vorbilder an. Die Front ist ganz mit Tierbildern in Kreisen gefüllt, Motive, die an die romanische Steinskulptur Niedersachsens erinnern. (Truhen des 13. Jahrhunderts im Schloßmuseum in Berlin, Abb. 23, im Museum in Braunschweig aus Groß-Biewende, in Hamburg vom Ende des 14. Jahrhunderts.) Diese Tierfiguren in Kreisen wurden auch später noch beibehalten, als von Frankreich her die Dekoration durch Spitzbogenarkaden mit Maßwerk übernommen wurde. Auf einer Eichentruhe aus Emersleben im Schloßmuseum in Berlin vom Anfang des 14. Jahrhunderts sind die Seitenbretter mit Tierscheiben dekoriert, die Mittelpartie trägt Füllungen in stehenden Dreiecksfeldern, die eine primitive Vereinfachung von gotischen Spitzbogenarkaden mit Kreuzblumen und Maßwerk sind. Dieser Typus mit der Trennung von Mittelfläche und Seitenbrettern, mit Resten von Tierscheiben, findet sich in Variationen öfter. Nicht nur in Deutschland, auch in Schweden, wohin die Truhen durch deutsche Kolonisten des 13. Jahrhunderts gebracht wurden. (Truhen aus Kloster Vadstena im Historischen Museum in Stockholm, in Dänemark, im Nationalmuseum Kopenhagen und in England, Victoria and Albert Museum.) Die Scheiben sind auch durch rechteckige Füllungen ersetzt worden.

Die ältesten Beispiele von Truhen mit Maßwerkfüllung finden sich in Frankreich, dem Ursprungsland der Gotik. Eine Truhe des 14. Jahrhunderts im Cluny-Museum in Paris trägt an der Frontseite nach dem Vorbild der Fensterarchitektur sechs Doppelarkaden in einfacher Reihung, mit Figuren gewappneter Krieger (Abb. 24); seitlich sind Liebeszenen und Krieger, oben in Medaillons Liebeszenen und spielende Komödianten. Als Ausläufer dieser Gattung können eine Truhenwand der Sammlung Figdor in Wien

und eine deutsche Truhe mit gewölbtem Deckel der Burg Kreuzenstein bezeichnet werden, die als Hauptmotiv das Spitzbogenfeld mit stehenden Kriegeren zeigen. Bei englischen Truhen sind die Arkaden mit Maßwerkfüllungen bevorzugt. (Beispiele in Climping, Saltwood, Derby, Chevington u. ö.) Auf deutschen Möbeln sind in die Maßwerkfüllungen der Arkaden meist noch phantastische, an romanische Vorbilder anknüpfende Tierfiguren eingebunden. So entstehen wieder provinzielle Varianten, von denen hier einige wenige erwähnt werden können. Rein im Motiv, mit durchgehenden, frühgotischen Arkaden, ist eine Truhe im Museum Wernigerode. Auf Truhen der gleichen Zeit im Museum Lüneburg und im Annakloster in Lübeck sind die mittleren Kielbogenfelder mit romanisierenden Drachen gefüllt. Als letzter Ausläufer müßte eine Truhe des Museums Hamburg erwähnt werden, die durch die seitlichen Wappen der Lüneburger Familien Schomaker und Bromes auf die Zeit um 1500 festgelegt werden kann (Abb. 25). Aber das Mittelfeld mit Arkaden, gefüllt mit stehenden Figuren, ist älter. Darunter läuft ein Tierfries im Anschluß an frühgotische Motive. Eine Truhe aus Osna-brück im Kunstgewerbemuseum Köln aus der Zeit um 1400 hat auf den Seitenbrettern große Arkaden mit der Figur des hl. Paulus und einer Stifterfigur.

Es gibt noch eine dritte primitive Gruppe flämischer Provenienz, die auch bis in die Spätgotik übergreift. Hauptbeispiele sind die sogenannten St.-Georgs-Truhen des 15. Jahrhunderts. Das Mittelfeld nimmt eine zusammenhängende, figurale Darstellung in Relief ein, der Kampf St. Georgs mit dem Drachen in landschaftlicher Umgebung. Truhen im Dom in York; Truhenwand im South Kensington Museum, London; das schönste Beispiel in der St.-Martins-Kirche zu Ypern; kämpfende Reiter (Sammlung Figdor, Wien); die Anbetung der Könige (South-Kensington-Museum) und andere Motive. Auf den Seitenbrettern sind gewöhnlich einzelne Figuren in architektonischer Umrahmung ohne Zusammenhang mit dem Mittelrelief. Die Reliefs stehen in einer flachen Umrahmung, die als Rand stehengeblieben ist, die aber noch keine konstruktive Bedeutung hat. Sobald die Trennung von Rahmen und Füllung eintritt, beginnt eine neue Periode in der Geschichte des Möbels.

Bei dieser Übersicht ist zu bedenken, daß die erwähnten Möbel, die spärlichen Reste mittelalterlichen Mobiliars aus mehr als sieben Jahrhunderten, nur zufällig erhaltene Bruchstücke sind, Fragmente, verschiedenartig im Charakter, da kirchliche Möbel und Hausmöbel vermischt sind. Man kann damit kein geschlossenes Bild zusammenstellen. Sie bieten wenig Aufschluß über die künstlerischen Absichten. Man hat sogar den Eindruck, als ob die Möbel außerhalb der großen stilistischen Bewegungen dieser Jahrhunderte stünden. Die künstlerischen Absichten treten hinter dem sachlichen Zweck zurück. Diese Primitivität ist eine Folge der unentwickelten Technik, die denkbar einfach war. Bis in die Spätgotik hat man sich mit dem zimmermannsmäßigen Bau aus gleichmäßig gespaltenen, stumpf gefügten Brettern begnügt; Spalholz, Bohlen, Pfosten, durch Nagelung verbunden oder verzapft, waren die Mittel. Beil, Meißel, Schnitzmesser, Drehbank und später der Hobel bildeten die Utensilien. Sägewerke kennt man erst seit dem frühen 14. Jahrhundert. Die früheste Erwähnung findet sich 1322 in Augsburg. Ein unglaublicher Rückschritt zur Primitivität, ein Verlust handwerklicher Erfahrung, wenn man sich erinnert, daß das Altertum schon alles technische Raffinement in einem Grade hatte, den erst das 18. Jahrhundert wieder erreicht und überholt hat. Es ist ein altes Gesetz der



26. Bemalter Schrank

Aus Haßbergen bei Osnabrück. 1425. Kunstgewerbemuseum, Hamburg

Kulturentwicklung, daß technische Errungenschaften nie ganz verloren gehen können. Es mochte wohl auch Gründe gegeben haben, daß man die Verfeinerung der Technik nicht anwenden wollte; denn ganz vergessen wurden die Feinheiten einer fortgeschrittenen Technik nicht. Man kannte sogar das Furnier, aber man wendete es selten an. Es gibt kleine Kästchen des 12. und 13. Jahrhunderts (im Museum zu Halberstadt, in der Münsterkirche in Essen), deren Holzkern mit mosaikartigem Furnier aus hellen und dunklen Hölzern verkleidet ist. Auf frühgotischen Kästchen (Schloßmuseum, Berlin) sind in verschiedenfarbigen Furnieren rautenförmige Muster gezeichnet. Ein Beispiel der Spätzeit: die Bank auf dem Gemälde van Eycks im Louvre, Maria mit dem Kanzler Rollin, hat bunte geometrische Intarsia. Aber man hat das Furnier nur als kleinodienhaften Schmuck benützt; auf größere Flächen hat man es nicht übertragen. Auch eine andere Art der Verkleidung des Holzes, der Belag mit Elfenbein, ist nach dem Vorbild der Antike manchmal gepflegt worden. Beispiel: der Salzburger Falstuhl. Mit Gold eingelegte Möbel hatten schon die Ägypter. Man hat solche im Grab der Königin Hetepheres aus dem 3. Jahrtausend v. Chr. gefunden. Vermutlich haben die Antike und das frühe Mittelalter die Technik noch gekannt. Auch die seit der Antike bekannte Dekoration des Holzes mit Bronze war nie ganz vergessen worden. Wenn man diese Verkleidungen nicht liebte, müssen dafür wohl innere Gründe verantwortlich gemacht werden. Man konnte sie nicht brauchen, weil sie zu kleinlich waren. Beliebt war nur die einfachste Form der Verkleidung: die große flächenhafte Bemalung, die Fassung. Wie die spärlichen Fragmente der erhaltenen Möbel (der Halberstädter Schrank, die Kästen von Bayeux, Noyon) zeigen, wurden die großen Flächen der repräsentativen Kastenmöbel mit Kreidegrund überzogen und mit farbigen Mustern bemalt. Nicht nur die Kastenmöbel. Theophilus gibt im 22. Kapitel des *schedulae diversarum artium* Rezepte für die Bemalung von Sitz- und Kastenmöbeln. Wieder kann der Salzburger Stuhl als Beispiel angeführt werden und aus spätgotischer Zeit der deutsche Tisch im Cluny-Museum, der nachher beschrieben wird. Die starke, flächenhafte Farbigkeit war stilistische Absicht. Dem farbigen Dekor des Möbels antwortete die Farbigkeit der Decke und Wände. Mehr noch als im romanischen Kirchenraum waren die ungegliederten, wenig artikulierten Wände der profanen Säle auf farbigen Dekor angewiesen. Erst die Farben gaben dem Innenraum den Rhythmus. Romanische Holzdecken aus Köln, deren Unterzugsbalken mit Tieren in Halbkreisen und mit Wappenschildern bemalt sind, auf der Wartburg, die Reste der frühgotischen Bemalung im Wenzelsaal des Würzburger Rathauses mit Wappen und Teppichmustern – um ein paar Beispiele der profanen Architektur zu nennen – geben Anhaltspunkte, wie wir uns die räumliche Wirkung zu ergänzen haben. Wie aber die stärkere Differenzierung der Wand mit dem Möbel zusammenhing, darüber fehlt jeder Anhaltspunkt. Diese Farbigkeit von üppiger, dekorativer Pracht rechnete mit der großen, einfachen Form, sie rechnete mit der schweren und ungefügten Masse, an die der bunte Dekor angetragen war.

Man mußte sich auf eine andere künstlerische Rechnung einstellen, als gleichzeitig mit dem architektonischen Stilwandel, dem Übergang zur Gotik, die Schnitzerei das wichtigste, ästhetische Mittel wurde. Und noch einschneidender wurden die Änderungen, als man in der Spätgotik die Form des Möbels konstruktiv durchbildete. Das künstlerische Bedürfnis wuchs, sobald auch im Möbel die technischen Fortschritte größere Freiheit gaben.

## SPÄTGOTIK

**D**IE Trennung von Mittelalter und Neuzeit erfolgt auf dem Gebiete des Möbels im 15. Jahrhundert. Das spätgotische Möbel ist bis zum Barock geblieben, es hat nur sein Gewand nach dem Zeitstil geändert. Die Trennung, die gleichzeitig in der bildenden Kunst begonnen hat, ist das Resultat einer neuen Bewegung, die alle Seiten des Lebens umfaßt, die äußerlich mit dem Übergang zur bürgerlichen Kultur umschrieben ist. Sie bringt mit dem Zusammenschluß der Nationen eine stärkere Betonung der nationalen Unterschiede, weniger ausgeprägt auf dem Gebiete des Möbels, wo nur der große Schnitt zwischen Norden und Süden erfolgt. Aus dem Bündnis zwischen italienischem Volksgeist und Antike entsteht eine neue Kunst, die auch das Möbel im Anschluß an die Architektur umformt, kubisch gestaltet und mit Profilen gliedert, die dem Steine entlehnt sind. Davon soll hernach die Rede sein. Im Norden und Westen bleibt das flächenhafte Schnitzmöbel.

Die großen Nationen im Westen und Norden: Frankreich, England, Deutschland, sind in der Zeit von van Eyck bis Dürer noch eine kulturelle Einheit. Mit diesen Namen der größten Künstler ist zugleich die Verschiebung des künstlerischen Schwerpunktes angegeben. Er liegt zuerst im Norden, in den Niederlanden, die das Erbe Frankreichs übernommen hatten, im Lande der reichsten Städte des damaligen Europa. Frankreich selbst ist davon abhängig wie das angrenzende nördliche Deutschland. Mit dem Ausgang des Mittelalters gewinnen die oberdeutschen Städte Nürnberg, Augsburg internationale Bedeutung wie die Weltstädte Italiens. Der Einfluß Italiens ist bis zum Beginn der Hochrenaissance ausgeschaltet. Im Gegenteil, die nördliche Kultur sendet ihre Fühler tief in den Süden.

Auf kulturellem Gebiete ist die Führung an das Bürgertum übergegangen. In Frankreich und Burgund bleibt durch die gesteigerte Bedeutung des Hofes ein feudaler Einschlag, in Deutschland empfangen Kirche und Adel die Kunst aus den Händen des Bürgertums. Das bürgerliche Patriziat der Städte ist der Träger der neuen bürgerlichen Kultur. Die Kunst ist nicht mehr das Sonderrecht weniger Klassen, sondern populäres Bedürfnis. Sie wird volkstümlich und gewinnt an Intimität, je mehr sie die weltbürgerliche Eleganz abstreift. Sie steigt von ihrer idealen Höhe herab und wird mehr und mehr Gewerbe.

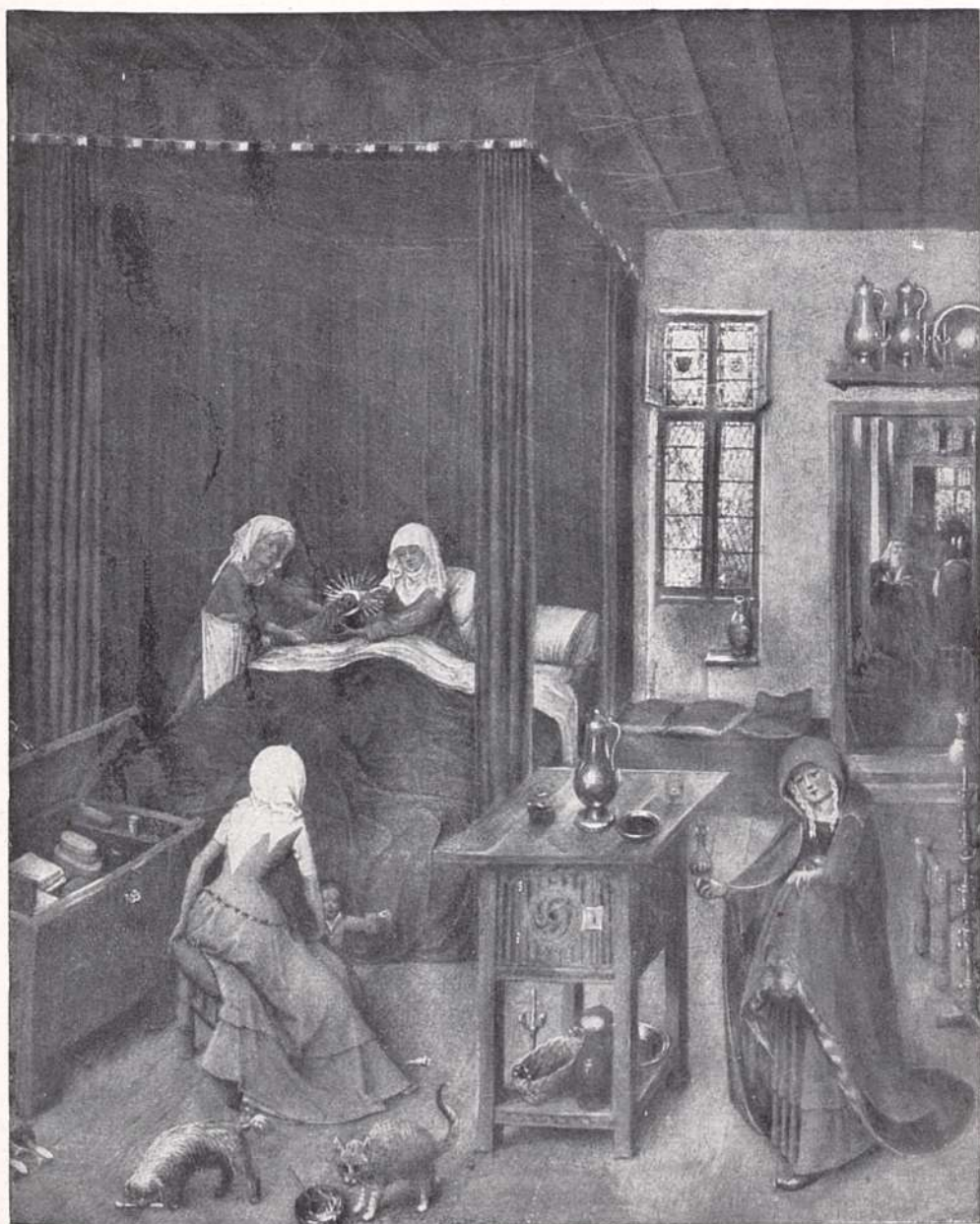
Positiven Gewinn aus dieser Popularisierung empfängt das Bürgertum. Die gesteigerten Lebensbedürfnisse bringen ein erhöhtes Niveau der Lebenshaltung mit neuen Ansprüchen an Wohnlichkeit, Behaglichkeit und an Vornehmheit. Auch das Hausmöbel tritt allmählich in den Kreis künstlerischer Wertung; es gewinnt seine eigene Form, in der Zweckmäßigkeit und künstlerisches Bedürfnis noch mit gleichem

Gewicht vertreten sind, während in der italienischen Renaissance die Kunstform oft vorangestellt wird. Wie von jeher das Künstlerische sich am Handwerklichen entzündet hat, so waren auch auf dem Gebiete des Möbels technische Errungenschaften die Basis, auf der sich die neue Form entwickeln konnte.

Diese technischen Fortschritte sind mehr eine Wiederaufnahme vergessener Errungenschaften, die schon die Antike gekannt hatte. Der wichtigste ist der Ersatz der massiven Bohlen durch Rahmenwerk mit Füllung. Ein Schritt von ähnlicher Bedeutung wie die Aufnahme des Strebensystems in die gotische Architektur. Die Scheidung von konstruktiv wichtigen, festgefühten Rahmen aus aufsteigenden Pfosten, Schenkeln und querliegenden Bindern und konstruktiv neutralen Füllungen, die beliebig verdünnt, durch Reliefschnitzereien aufgelockert werden konnten, brachte eine völlige Umgestaltung des künstlerischen Aufbaues. Bisher hatte der Stilwandel nur die Oberfläche berührt, nur die Dekoration geändert. Erst jetzt bemächtigte sich die Gotik des Aufbaues. Vorbedingung war die Erfindung der Sägemühle, die, wie gesagt, zum erstenmal 1322 in Augsburg, bald auch in anderen Städten erwähnt wird. Folge des neuen Konstruktionssystems war eine Erleichterung des Aufbaues, dessen Festigkeit durch den Rahmen garantiert war, eine stärkere Solidität, weil dem Werfen und Schwinden des Holzes entgegengearbeitet wurde. Im frühen 15. Jahrhundert ist der Rahmenbau allgemein geworden. In der Wochenstube auf dem Bilde van Eycks von 1416 hat der Stollenschrank schon die neue Art (Abb. 27). Seit dem 14. Jahrhundert war man auch zur Verbindung der Ecken durch ineinandergreifende Zinken (Schwalbenschwanz) zurückgekehrt, wodurch die Verbindung durch Eisenbänder überflüssig wurde. Dazu kam in den Gegenden, in denen die edleren Hölzer selten waren, wie im südlichen Deutschland, die Verkleidung der gewöhnlichen Nadelhölzer durch Furnier, das jetzt wieder auf größere Flächen aufgetragen werden konnte.

Die zimmermannsmäßige Konstruktion des primitiven Möbels verschwand. Die zunehmende Komplizierung des technischen Betriebes brachte mit sich eine gesteigerte Differenzierung des Handwerkes. Ihre letzte Stufe erreichte die Entwicklung im 18. Jahrhundert, wo die Möbelteile eine Reihe von Werkstätten durchliefen, bis sie in den Händen des Ebenisten ihre Vereinigung fanden. Diese Gliederung war autoritativ geregelt. Es entstanden die Zünfte mit ihren Rechten und Pflichten, mit abgegrenztem Wirkungskreis, mit Vorschriften über Ausbildung, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Geltung hatten. In Paris wurde die Korporation der Truhenmacher und Schreiner, der *huchiers-menusiers* schon 1382 gegründet, in den Niederlanden trennten sich im 15. Jahrhundert die *kistemakers* und *schrijnwerkers* von den Bildhauern, den *beeldsnyders* oder *anticksnyders*, und in Deutschland fand um die gleiche Zeit eine ähnliche Differenzierung des Handwerks statt. Nur waren hier, wenigstens im südlichen Deutschland, die Kistler mit den Bildhauern und anderen Handwerkern in einer Zunft vereinigt, die sich erst im 17. Jahrhundert in engere Zirkel auflöste. Unmittelbare Folge war eine Konsolidierung des Handwerks, eine Verbesserung des handwerklichen Könnens, da erst nach vorgeschriebener Lehrzeit und nach Ablieferung eines Probestückes, der Meisterarbeit, die Zulassung zur selbständigen Ausübung erfolgte. Folge war ferner ein verstärktes Gewicht der Tradition, die wiederum die Grundlage bildete der nationalen Sonderung, die sich im 15. Jahrhundert immer deutlicher bemerkbar machte.





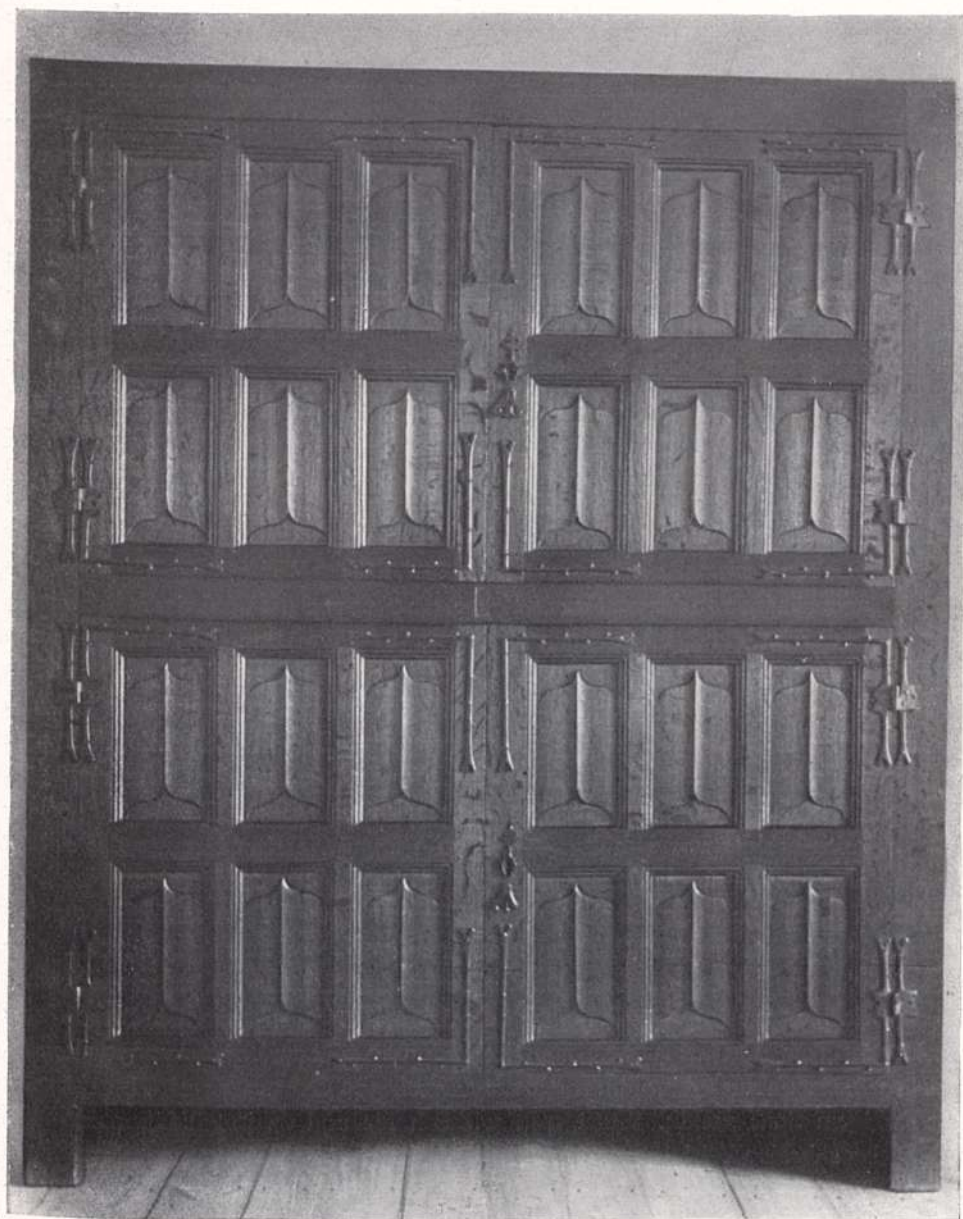
27. Hubert van Eyck (?), Geburt des Johannes  
Miniatur aus den „Heures de Turin“. 1416. Mailand, Principe Trivulzio

Auf dem Gebiete des Möbels sind die Unterschiede zwischen den nördlichen und westlichen Territorien (dem nördlichen Deutschland, den Niederlanden, Frankreich, England) und dem südlichen Deutschland schon durch den Werkstoff, die Holzart begründet. Im Norden standen die kurzfasrigen Hölzer zur Verfügung, Eiche vor

allem und Ahorn, im südlichen Frankreich (wie in Italien) Nußholz; der deutsche Süden war in erster Linie auf weiche Nadelhölzer angewiesen: Fichte, Tanne, Zirbel. Dazu kam noch Linde für Ornamentik und die feingemaserte ungarische Esche als Furnier. Daß auch Ebenholz (ybenus) seit dem 14. Jahrhundert bekannt war, wissen wir aus Archivalien. Verwendet wurde es in Italien zur sogenannten Certosina-Arbeit. Aus der Verschiedenartigkeit des Werkstoffes ergaben sich Unterschiede in der Konstruktion. Auch die Dekoration wurde vom Werkstoff beeinflusst. Im Norden – der Kasten als Beispiel genommen – sind die Eckpfosten meist durchgehend, zimmermannsmäßig einfach, als feste, ununterbrochene, vertikale Hauptträger des Gerüsts gebildet (Abb. 28). Die Querleisten oben und unten sind in sie eingesteckt. Das tragende Gerüst bleibt von der Dekoration unberührt; nur die Füllungen erhalten Ornamentik. Im südlichen Deutschland sind die Ecken nicht aus Pfosten, sondern aus zwei Brettern gebildet, die scharfkantig zusammenstoßen. Diese Bretter werden nicht in voller Höhe durchgeführt, sondern durch Querbänder unterbrochen. Die Horizontalen kommen viel mehr zur Geltung. Rahmen und Füllung sind klar abgegrenzt. Die Eckbretter stehen der Dekoration frei; sie sind mit den abschließenden Querbändern die eigentlichen Träger der Dekoration geworden.

Der Werkstoff hat auch auf die Gestaltung und Wahl der Ornamentik Einfluß bekommen, aber nur in einem äußerlichen Sinn. Der Gegensatz zwischen Norden und Süden liegt tiefer. Man wird die gleichen Unterschiede in der Baukunst finden, man wird den Gegensatz an den Altären sehen, die im Norden kleinfigurig sind und mehr auf malerische Wirkung gehen. Die Ornamentik am Möbel ist nur ein Teil des großen Gesamtkomplexes an Ornamentformen, an Formen überhaupt, mit den gleichen Unterschieden. Das norddeutsche Ornament ist einfacher; es bleibt mehr in der Fläche und rechnet mit dem weichen Spiel von Licht und Schatten. In den Niederlanden und noch mehr in Frankreich wird es leicht zur formelhaften, kalten, unpersönlichen Eleganz. Die Hauptmotive für den Dekor der Füllungen sind aus der Konstruktion entwickelt. Das aus Hohlkehlen und Rundstäben zusammengesetzte Faltparkett, das auch in Frankreich (*parchemin replié, serviette*) den Niederlanden (*briefpaneel*) und England (*linen fold pattern*) das Alltagsmotiv ist, das auch in Skandinavien, Norditalien (Verkündigung der Schule von Cremona des späten 15. Jahrhunderts in der Sammlung Gussalli in Mailand, abgebildet bei Malaguzzi Valeri I, S. 128) und Spanien bekannt ist (Tür des Doms von Granada) ist aus einem technischen Vorgang zu erklären. Es ist im Grund nichts anderes als das spätere Kissen, das die Gotik eben vertikal interpretierte. Die abfallenden Schrägflächen der gespaltenen Bretter sind in den ältesten Beispielen von der Gratlinie an in stehende Kielbogen umgeformt (Abb. 28). Diese Motive wurden dann vervielfältigt und entsprechend dem naturalistischen Grundzug dieser Spätzeit als gefaltete Pergamentrollen geformt. Entwickelt erscheint das Faltparkett zuerst auf der erwähnten Miniatur des Hubert van Eyck von 1416. Im südlichen Deutschland hat es keinen Anklang gefunden, es war zu phantasielos und trocken. Möbel auf Gemälden der Spätzeit, wie auf der Verkündigung Mariä des Rehringaltars von Ulrich Apt von 1517 in der Augsburger Galerie, sind keine vollwertigen Belege.

Aus dem Kissen sind auch die sogenannten X-Füllungen abzuleiten, die im Rheinland und in den Niederlanden seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vorkommen und im 16. Jahrhundert wieder verschwinden. Die Grate des Kissens sind durch Hohl-



28. Spätgotischer Schrank mit Faltwerkfüllung  
Brügge. Poterie-Hospiz

kehlen, die von Rundstäben begleitet sind, ausgegraben. Der Grund ist dann durch Maßwerkfüllungen oder Blattranken kleinteilig ausgefüllt.

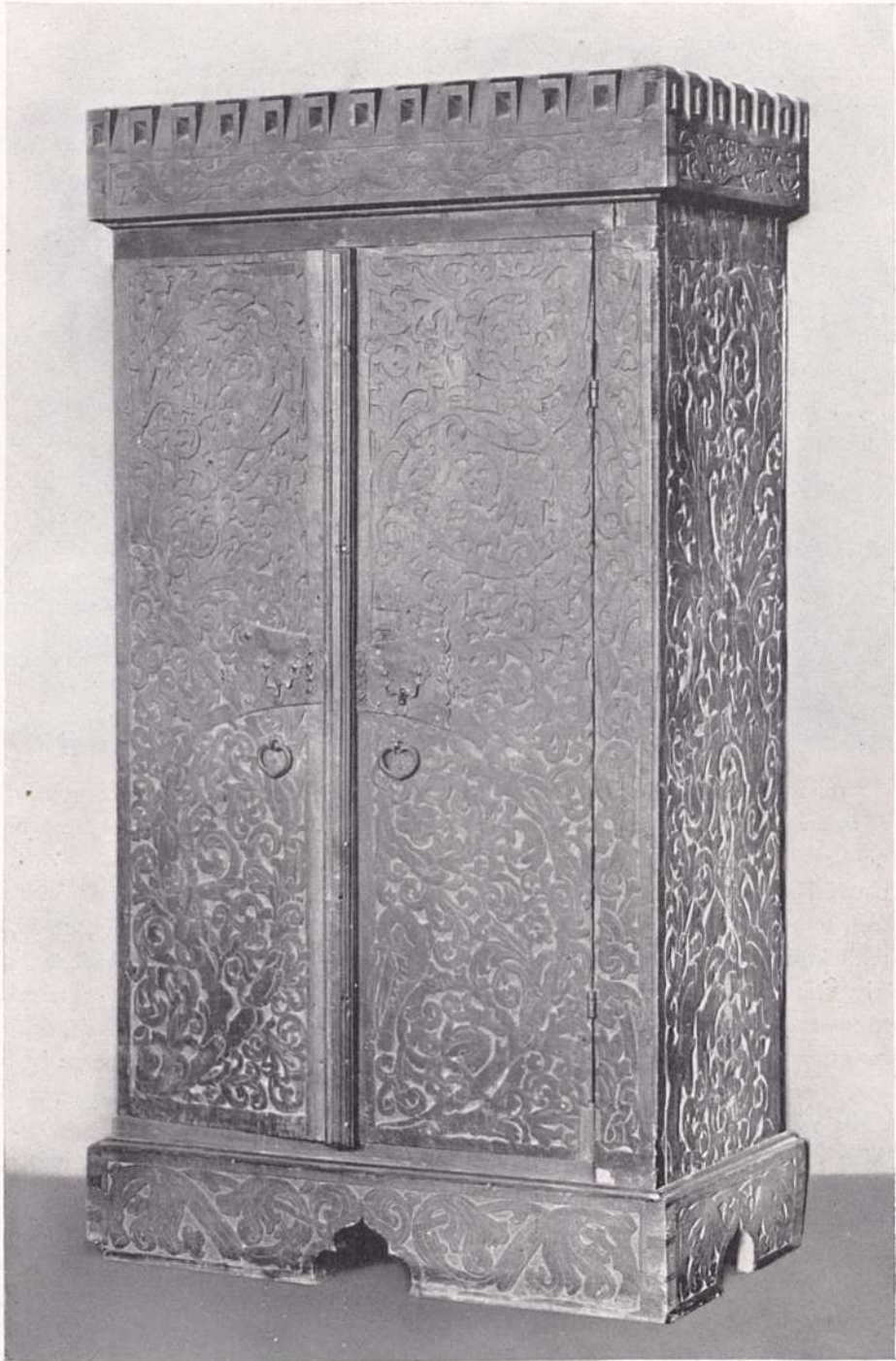
Das langfaserige Weichholz verträgt nur flächenhafte Dekoration. Aus der Notwendigkeit entwickelte sich im südlichen Deutschland und im Anschluß daran vereinzelt im Norden (Beispiele in Dresden, Halberstadt) die eigentümliche Kunst des Flachschnittes

(Abb. 29). Das Ornament wurde mit dem Geißfuß ausgeschnitten, und der Grund wurde mit dem Meißel ausgesprengt. Durch Bemalung des Grundes konnte die Reliefwirkung noch gesteigert werden. Für den Ornamentenschatz wurden Motive vorgezogen, die das Zurückdrängen in die Fläche vertrugen, Bänder, Ranken, Pflanzen. Die Flachschnitzerei breitete sich auch über das Getäfel, die Türen, die Deckbalken aus und gab dem Innenraum das eigentümliche Flimmernde des Eindrucks.

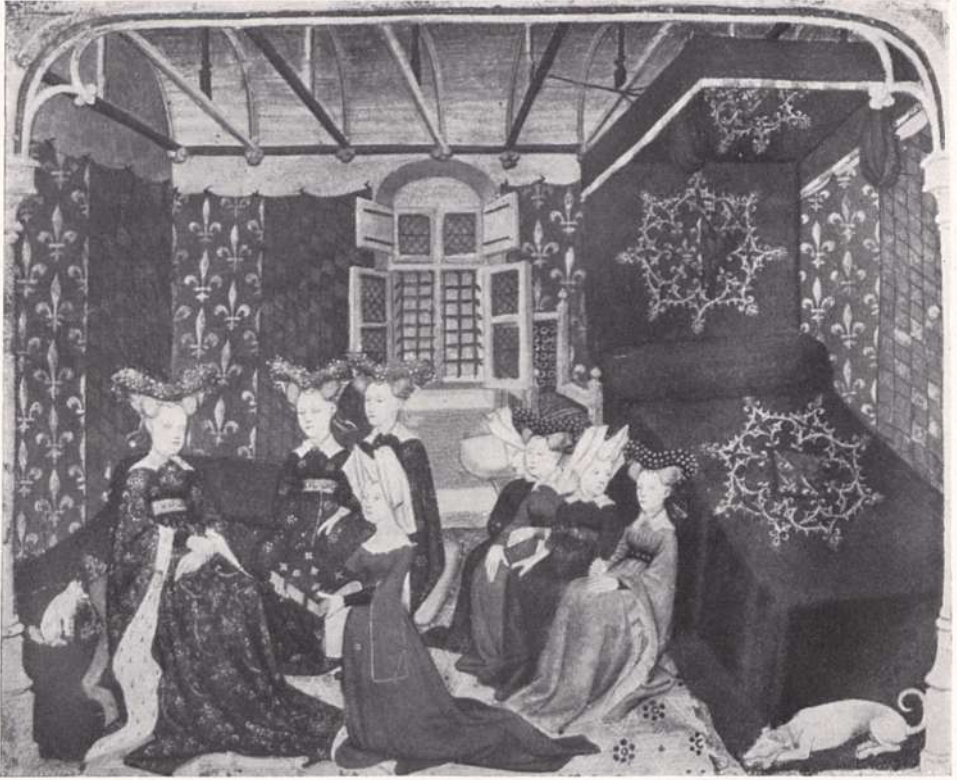
In den Ornamentformen, die dem ganzen gotischen Gebiet gemeinsam sind, zeichnet sich das südliche Deutschland durch Reichtum der Erfindung und stärkere Phantasie aus. Bezeichnend, daß die abstrakteren Maßwerkformen mit spätgotischen Bereicherungen im konservativen Norden und im Westen mehr beliebt sind als die Motive, in denen Naturalismus und Phantasie eine untrennbare Verbindung eingehen. Die süddeutschen Pflanzenornamente, das gerollte Blattwerk in Verbindung mit naturalistischem Astwerk, mit Weinranken, Eiche, sind mehr nach dem linearen Spiel, nach der Beweglichkeit zurechtgeschnitten. Dem prachtvollen Zug der durchbrochenen, freiplastischen Füllungen im Fries der Tiroler Schränke kann der Norden und Westen im Möbel nichts Ähnliches zur Seite stellen. Alle spätgotische Ornamentik ist flächenhaft, mehr aus dem Grunde wachsend als aufgesetzt, vom malerischen Kontrast des Tiefendunkels genährt, unabhängig von der gegebenen Fläche, die überwuchert wird, deren Randlinien die Muster durchschneiden. Das Ornament hat nur die Funktion der Füllung. In den südlichen Alpenländern wie in Italien ist das Maßwerk zum neutralen, geometrischen Muster mit unendlichem Rapport zu einer Art Teppichmuster umgewandelt worden.

Mit der Ausbildung des Rahmenbaues, mit dem starken, plastischen Grad der Füllungen wurde der Polychromie der romanischen und frühgotischen Zeit der Boden entzogen. Das Spiel von Licht und Schatten war an sich schon Farbe genug. Die ausgiebige Verwendung feinfarbiger Furnierhölzer im Süden – im 16. Jahrhundert hat der Kistler Georg Renner in Augsburg eine Maschine zum Feinschneiden der Furniere erfunden – gab ebenfalls farbige Unterschiede, die durch farbige Pigmente nur verdorben worden wären. Erst im Ausgang der Spätgotik wurde im südlichen Deutschland auch die Intarsia in kleinen Einlagen mit Landschaften verwendet. (Beispiele in München, Berlin.) Wenn man hier zur Farbe griff, geschah das in bestimmter Absicht. Die Farbe diente zur Unterstützung der Ornamentik, zur Akzentuierung oder zur Verstärkung des Reliefs. Man hat zur Belebung den Grund der durchbrochenen Ornamente mit Pigment oder mit farbigem Stoff gefüllt. Wenn man wirklich hie und da in Süddeutschland auf ausgedehnte farbige Wirkungen zurückgriff, wie bei der Vertäfelung der spätgotischen Säle der Burg in Salzburg, so war bei der Architektur ausnehmend fürstliche Repräsentation die Absicht. Im Grunde wollte man dem Raum die gleiche Feierlichkeit geben wie dem Altar durch farbige Fassung. Das Möbel wurde davon verschont, es hatte sich von der Architektur gelöst.

Man kann Möbel und Architektur der Spätgotik nicht so in direkte Parallele bringen wie Möbel und Architektur der Renaissance in Italien. Stoff, Konstruktion und künstlerische Absicht sind anders. Die Verwendung von Architekturformen als Sinnbild des tektonischen Inhaltes kommt beim gotischen Möbel nur spärlich vor: im westlichen Möbel, in Frankreich, vereinzelt im Norden und an Schränken der Voralpenländer. Der Aufbau der Möbel ist allzu sachlich. Der Kasten bleibt eben ein Kubus, aus Flächen



29. Zirbelholzschrank mit Flachschnitt. Tirol, um 1500  
Sammlung Figdor, Wien



30. Isabella von Bayern, Königin von Frankreich, in ihrem Schlafzimmer  
 Miniatur aus den Dichtungen der Christine de Pisan, um 1410. London, Britisches Museum

rechtwinklig zusammengesetzt. Selbst wo ein kirchliches Möbel einen Aufsatz mit Fialen trägt, wie der Sakristeischrank aus Brixen auf Burg Kreuzenstein, da ist die Architektur nur Dekoration. Vom gotischen Bewegungsdrang bleibt im Aufbau nichts übrig. Die Bewegung liegt in der Ornamentik und im unruhigen Wechsel der stehenden und liegenden Flächen; sie geht über in Beweglichkeit, in unruhiges Flimmern, dem die Bewegung der Wandarchitektur antwortet. Nicht für konstruktive Elemente ist hier Platz, sondern nur für Flächendekoration, und wo architektonische Elemente verwendet werden, sind sie desorganisiert und als Flächendekor aufgeklebt.

Wie der Dekor beim Möbel, eine ähnliche Rolle spielt das Möbel im Raum. Die alten Abbildungen auf Gemälden der Verkündigung, der Wochenstube sind instruktive Urkunden. Ob die Wände getäfelt sind (Alpenländer und ausnahmsweise im Norden) oder verputzt oder mit Stoff bespannt, niemals sind die Möbel in die architektonische Rechnung einbezogen. Die Balkendecken mit den offenen, unruhigen Durchzügen, die Fußböden mit bunten Fliesen im Norden sind Teile für sich in dem dunklen Raum mit den kleinen, durch Glasgemälde oder Butzenscheiben abgedämpften Fenstern. Die Möbel mit den bewegten Formen des Dekors, naturfarben, sind bald selbständig, ungeordnet, bald mit der Wand verschmolzen, aber niemals aus der Wandarchitektur entwickelt. Im gotischen Raum Frankreichs, der Niederlande und des nördlichen



31. König René d'Anjou in seinem Schlafzimmer  
Miniatur aus dem Livre du coeur d'amour épris. Um 1470. Wien

Deutschland bildet der gemauerte offene Kamin mit Rauchkappe, mit Konsolen zum Abstellen der Leuchter, mit Stelleisten oder Steinfries ein gewisses räumliches Zentrum, um das die beweglichen Möbel gruppiert wurden. Im Süden fehlt auch dieser Fixpunkt. Der grüne Ofen steht in der Ecke, und sachliches Bedürfnis sowie zufällige Gruppierung geben noch den Räumen bei Dürer, Kulmbach (Abb. 32) und den anderen den Grad des Freien, Malerischen, den der nordische Mensch braucht, wenn er sich heimlich fühlen soll. Die Einheit von Möbel und Raum liegt nicht in der künstlerischen Organisation, in der tektonischen Verknüpfung. Man kennt keine Pendants, man kennt kaum die Abwägung der Massen. Jedes Stück ist unabhängig vom architektonischen Rhythmus, weil man nur malerischen Rhythmus anerkennt. Die naturfarbenen Möbel erscheinen in den kleinen Räumen, die von kleinen, unregelmäßig gruppierten Fenstern mit Butzenscheiben nur matt beleuchtet sind, fast düster. Das Bett mit roten oder blauen Vorhängen ist der stärkste farbige Akzent, dem im übrigen nordischen Mobiliar nichts, im Süden vielleicht der grüne Ofen antwortet. Die Einheit liegt in der Bewegung, die die Einzelformen bindet, sie liegt eigentlich außerhalb der sachlich optischen Gegebenheiten, sie liegt in der Seele des Beschauers, sie liegt in der Stimmung. Ist das der Grund, daß zuerst der Norden die Poesie des Innenraumes sich zu eigen machte? Das wundervolle Bild der Wochenstube, das wahrscheinlich Hubert van Eyck in das schönste Gebetbuch der Welt



32. Hans von Kulmbach, Geburt Mariä  
Sammlung von Pannwitz, Hartekamp bei Harlem.

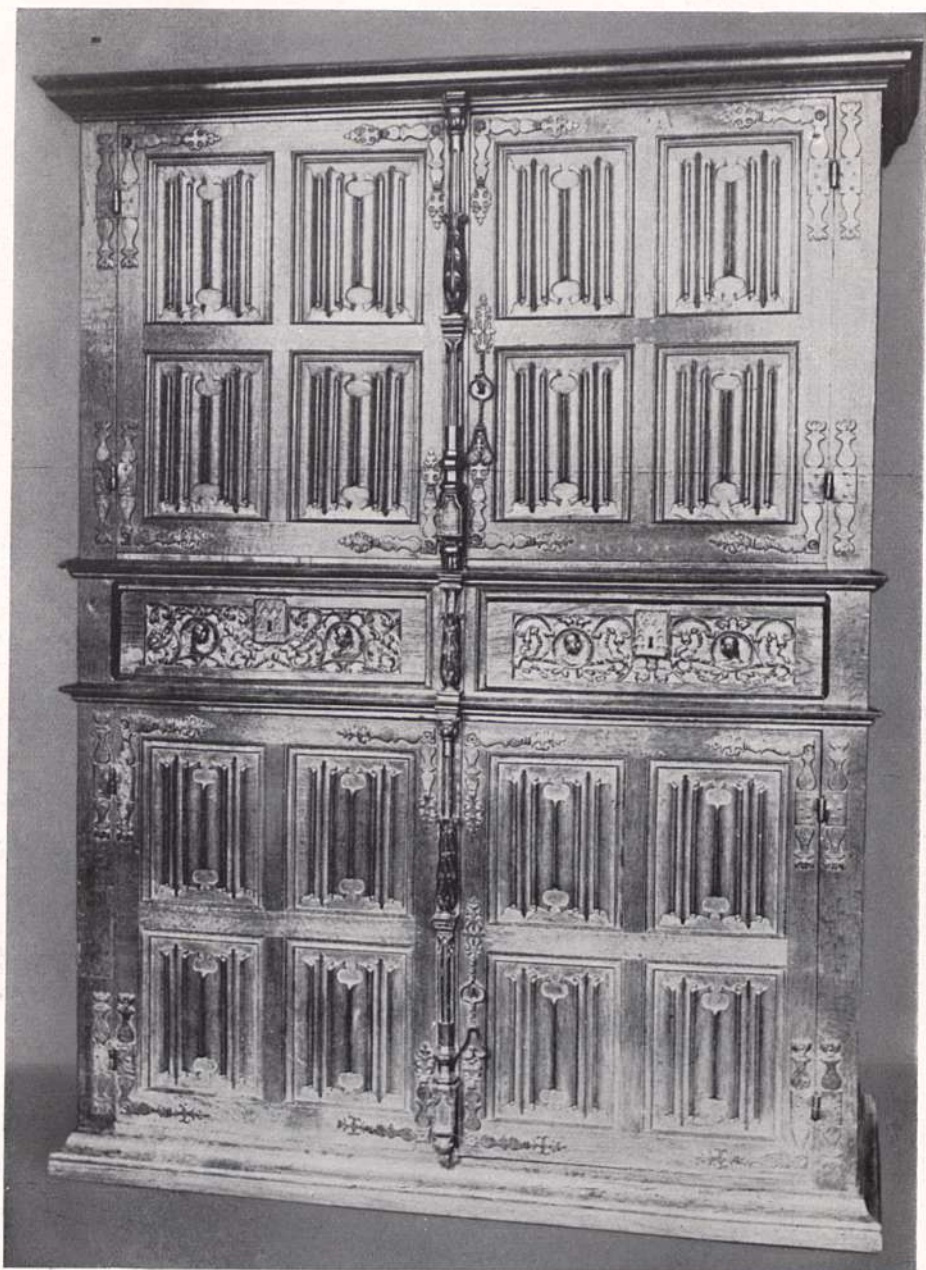
für Wilhelm von Bayern gemalt hat (Abb. 27), ist das erste Beispiel einer Darstellung des Innenraumes, in dem das atmosphärische Leben und Weben im Raume, die bildhafte Einheit von Raum, Möbel und Mensch, zur Seele des Beschauers sprechen. Nicht die konstruktive Logik der formalen Organisation wie im Süden, nicht die sachliche Treue und Eleganz der Form wie auf französischen Miniaturen bedingen den Eindruck. Das Möbel hat auf diesen nordischen Interieurs, noch bei Dürers Hieronymus im Gehäuse, eine andere, individuellere Rolle als auf Gemälden des Südens, wo es nur ein Faktor tektonischer Rechnung ist.

Die Zahl der erhaltenen Möbel der Spätgotik ist sehr groß. Eine Aufzählung des Wichtigen ist hier nicht möglich, nur eine Beschreibung des Typischen, die auf die regionalen Unterschiede den Finger legt.





33. Meister von Flémalle, Die hl. Barbara  
Madrid, Prado

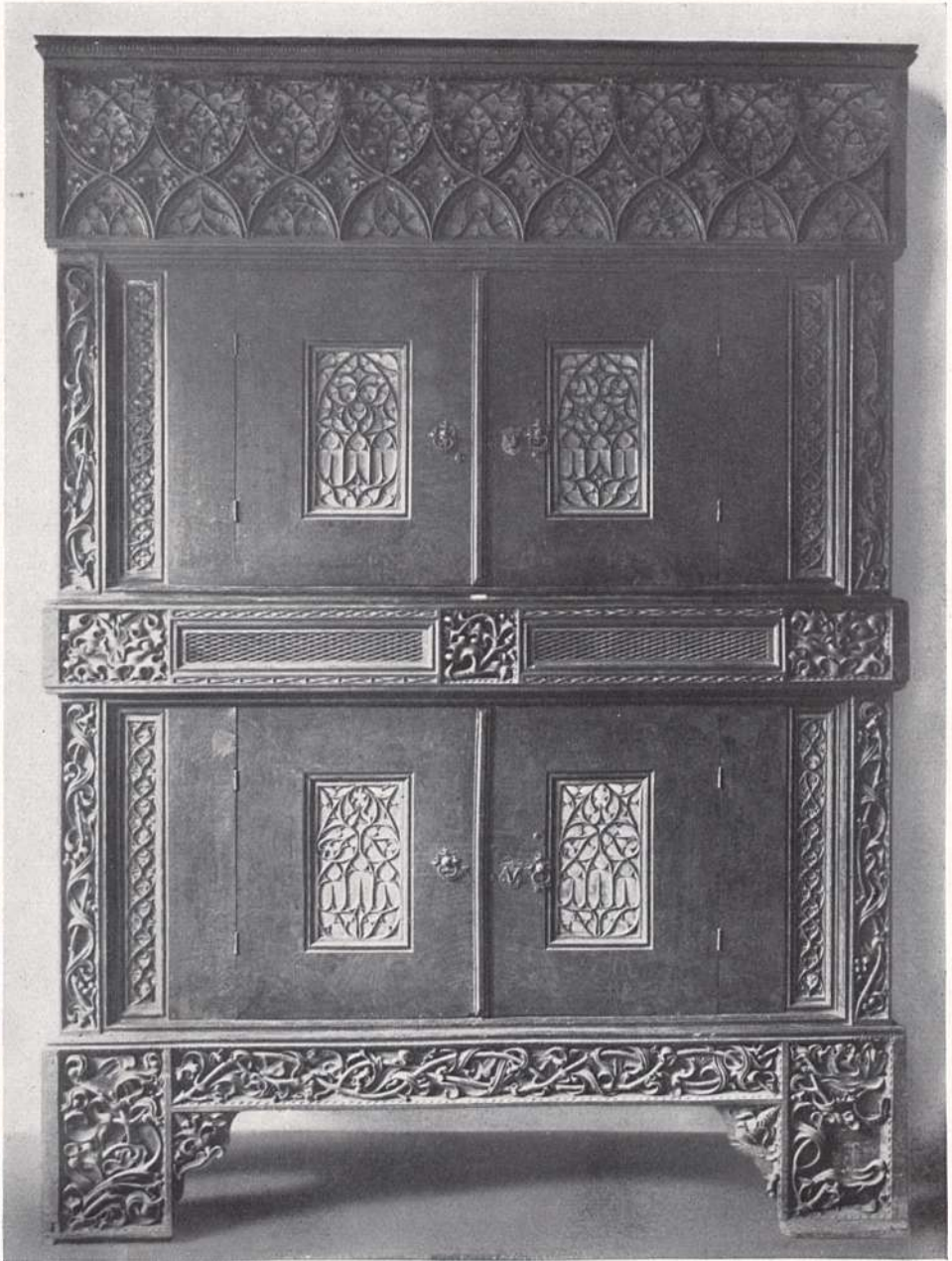


34. Flämischer Eichenschrank des 16. Jahrhunderts  
Lille, Hospice St. Sauveur

Das repräsentative Möbel des Bürgerhauses ist der Schrank, der im Süden Kasten (Kalter) genannt wird. Auf künstlerische Ausgestaltung war man namentlich im Süden bedacht. Der norddeutsche Schrank ist einfacher, sachlicher. Der flandrische Schrank ist meist zweitürig, mit vier oder sechs monotonen Füllungen von gleicher Art

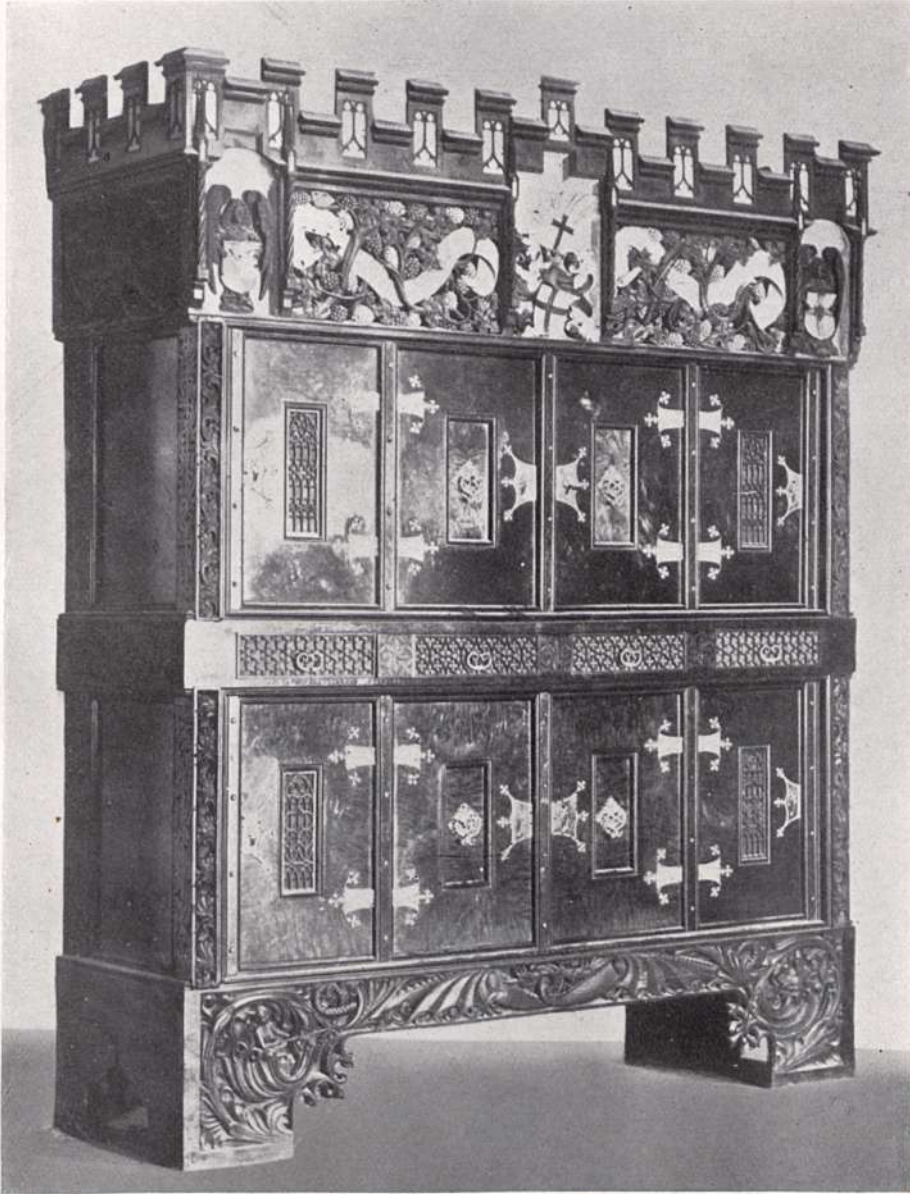


35. Gotischer Schrank aus Oldenburg, um 1480  
Köln, Kunstgewerbemuseum



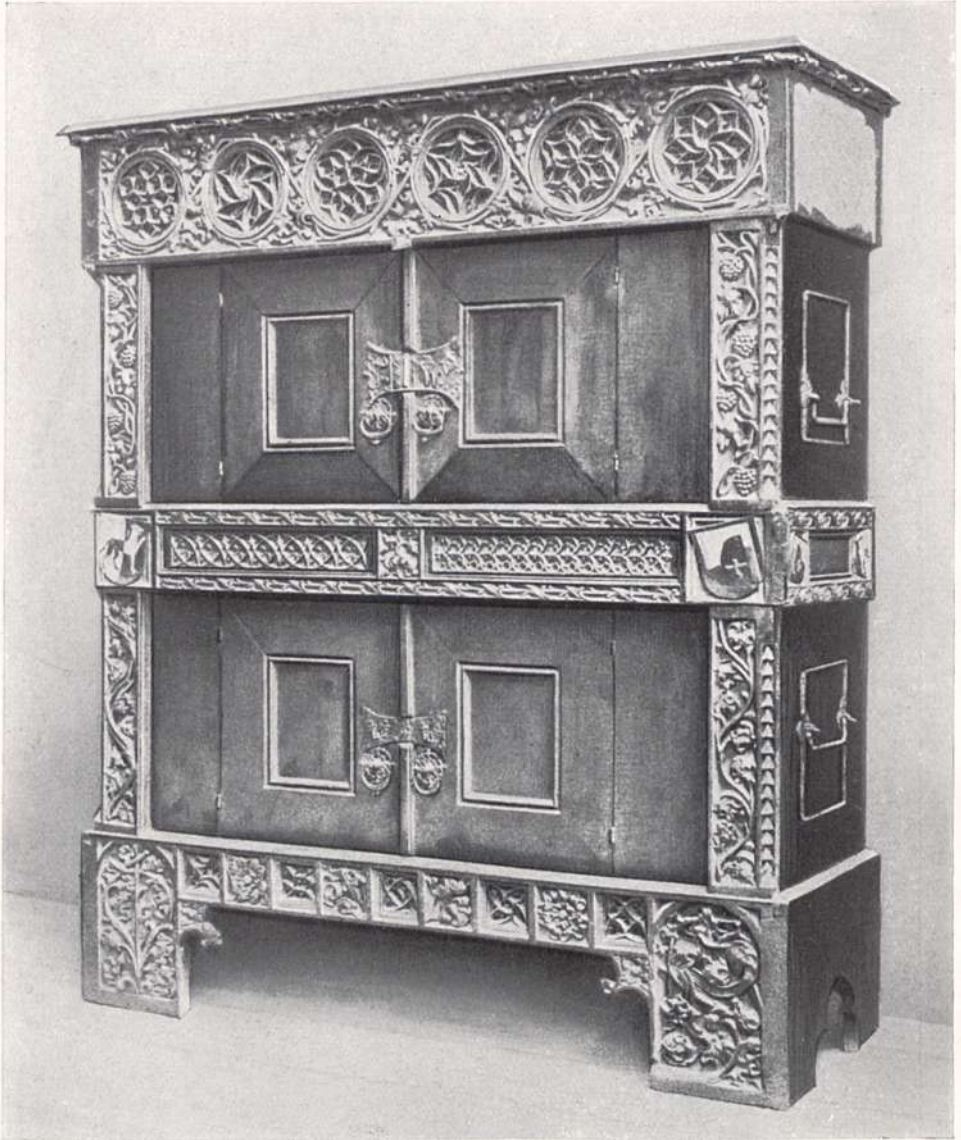
36. Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrhunderts aus Sterzing  
Mit Eschenfurnier, Schnitzerei aus Lindenholz, teilvergoldet. Nürnberg, Germanisches Museum

zwischen den glatten Rahmen. (Poterie-Hospiz [Abb. 28] und Gruuthus in Brügge, Sammlung Figdor in Wien u. a.) Seltener in zwei Geschosse geteilt, die durch ein Zwischengeschoß mit Schubladen unterbrochen sind (Hospice St. Sauveur, Lille, Abb. 34). In späterer Zeit erscheinen zweigeschossige Schränke, die wie Stollenschränke mit



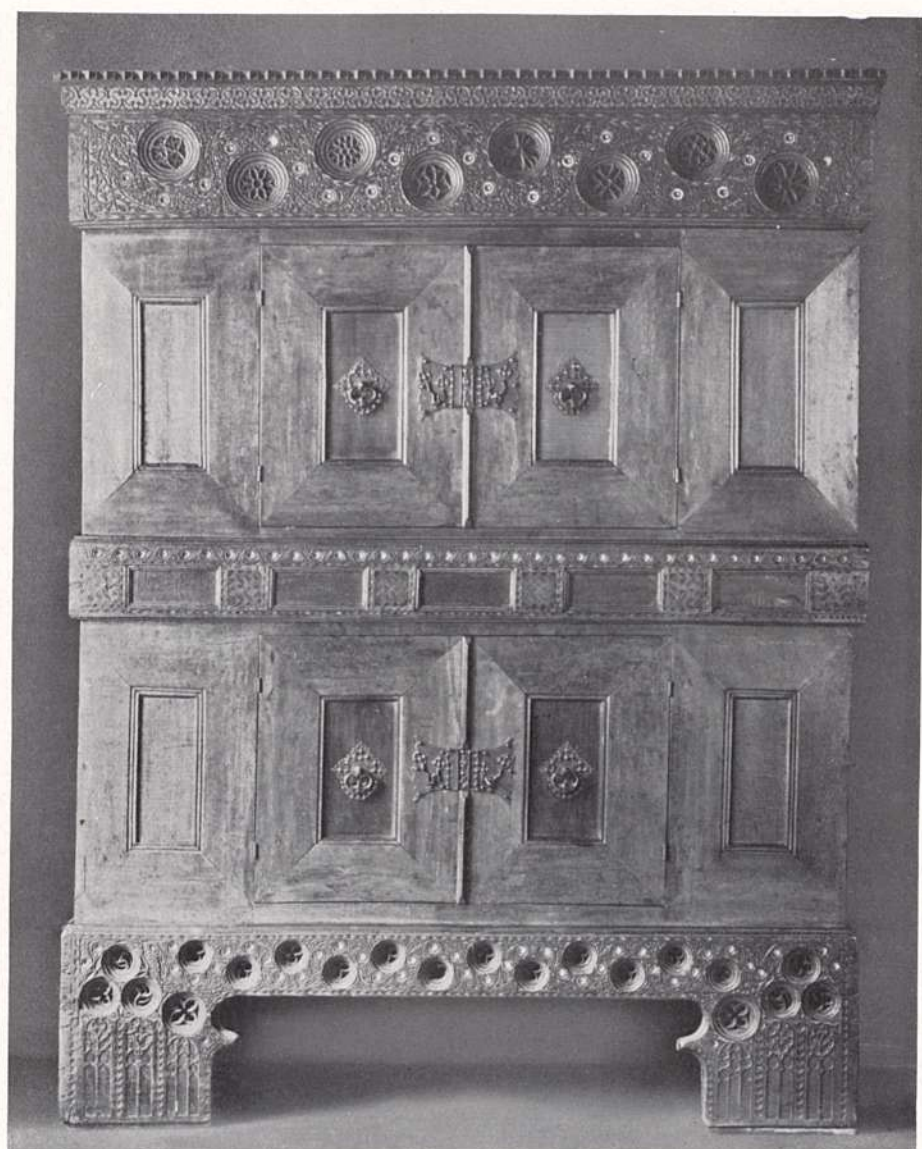
37. Spätgotischer Schrank mit Wappen des Deutschen Ordens  
Eschenfurnier und Schnitzwerk, teilweise bemalt. Schloß Tratzberg, Tirol

verbautem Untergeschoß aussehen; auf ein höheres, zweitüriges Untergeschoß folgt ein dreiachsiges Schmalgeschoß mit Türen seitlich einer Mittelfüllung (Hospiz St. Jans, Brügge, Museum Lüttich u. a.). Die zweitürigen und die doppelgeschossigen Schränke mit monotoner Feldereinteilung kommen auch in Deutschland vor (Museum Köln), wobei das Zwischengeschoß noch weiter entwickelt wird. Ein schönes Beispiel mit Füllungen aus krausen Weinreben in den zwei ungleichen Hälften und im Zwischengeschoß



38. Spätgotischer Schrank mit Wappen der Gieng und Lupin  
Bezeichnet Jörg Syrlin. Ulm 1465. Ulm, Städtisches Museum

(im Kunstgewerbemuseum Köln, Abb. 35) gibt im unregelmäßigen Flächenrhythmus von Hoch- und Breitfeldern, im unruhigen Wechsel der Achsen, im Überspringen der Achsen, einen bewegten, malerischen Effekt, vor dem man begreift, daß die symmetrische Anlage der Renaissance in Deutschland lange nicht Anklang finden konnte. Die Rahmen der Füllungen sind, wie die gotische Steinarchitektur der Fenster- und Türgewände, durchgehend an drei Seiten profiliert, unten abgeschrägt. Noch unregelmäßiger ist die Verteilung der Felder bei den „Schenkshyve“ genannten niederdeutschen



39. Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrhunderts aus Riedenburg, Oberbayern  
Eschenfurnier und Ahorn, mit teilw. alter Fassung und Intarsien. München, Kunsthandel (Böhler)

Wandschränken (Museen Hamburg, Berlin, Kopenhagen, Flensburg, Kiel u.a.), bei denen in der Mitte eine breite Klappe eingelassen ist, die durch Eisenstäbe gestützt wird.

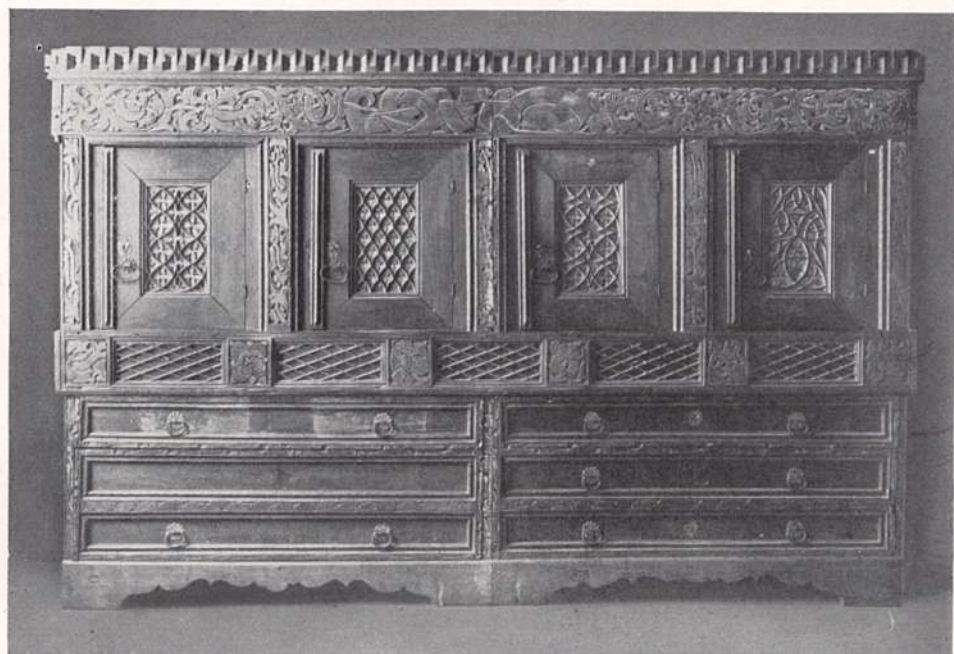
Auch das südliche Deutschland kennt den zweitürigen und den schmalen eintürigen Schrank (Sammlung Figdor, Wien, Burg Kreuzenstein, Österreichisches Museum, Wien). Er steht in der Regel auf einem ausgesägten Untersatz (Sockel), dem als oberer Abschluß ein Aufsatz mit Zinnenkranz entspricht (Abb. 37). Nur diese Einzelheit ist ein Rest von Anlehnung an die große Architektur. Alle Innenflächen und die äußeren Rahmen sind



40. „Prinz Arthurs Schrank.“ England, um 1500  
London, Victoria and Albert Museum

gleichmäßig mit ausgegründeten Ornamenten übersponnen, auch wenn Rahmen und Füllung geschieden sind. Das eigentliche Prunkmöbel ist der zweigeschossige Schrank, der aus zwei übereinandergestellten, zweitürigen Truhen mit Henkeln gebildet ist. Die Trennungslinie ist markiert durch ein Zwischengeschoß mit Schubladen. Die





41. Sakristeischrank aus Feldkirchen in Kärnten. 1521  
Wien, Sammlung Figdor

Horizontale ist von neuem unterstrichen durch den Sockel und den zinnenbekrönten Aufsatz. In stärkerem Gegensatz zur Sachlichkeit des norddeutsch-flandrischen Schrankes steht die Verteilung des Flächendekors. Ornamentiert sind Sockel, Fries und der Rahmen; die breite Füllung bleibt frei. Sie ist mit Ahorn oder Eschenmaser furniert und bildet selbst wieder den Rahmen zu einer kleinen, meist ornamentierten Füllung in der Mitte, so daß ein ganz irrationaler Wechsel von verschiedenen proportionierten, liegenden und stehenden Flächen entsteht, von denen keine in ihrer proportionalen Schönheit zur Geltung kommen kann; das Ganze bildet in der Ansicht eine flimmerig bewegte Einheit. Das norddeutsche Möbel ist logischer, konstruktiv richtiger. Für den Niederdeutschen bedeutet das Relief eine Auflockerung der Fläche; der Süddeutsche sieht darin eine Betonung. Den Hauptakzent tragen die Horizontalen unten und oben. Innerhalb dieses Typus gibt es alle möglichen Variationen in der Proportionierung des Ganzen und der Felder, im Grad des Reliefs vom Flachschnitt bis zum durchbrochenen, auf farbigen Grund aufgesetzten Hochrelief, das aus dunkler Tiefe aufwächst, im Motivischen der Ornamentik, vom einfachen Maßwerk bis zum phantastisch krausen, bewegten Pflanzenfries mit figürlichem Detail (Abb. 36 ff). Als künstlerische Leistungen stehen diese süddeutschen Schränke in der Tischlerei der Zeit in vorderer Linie. Ihre Zahl ist groß. Zeitlich voran geht der von dem Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin 1465 gefertigte Kasten in Ulm mit den Wappen der Gieng und Lupin (Abb. 38). Dem späteren 15. Jahrhundert gehören die prachtvollen Schränke aus Sterzing im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 36) an, mit denen zwei Exemplare im Münchener Nationalmuseum übereinstimmen. Einfacher sind die



42. Schubladenkasten mit Flachschnitt  
1458 geschnitzt von Meister Ulrich Auer. Pappenheim, Schloß

bayrischen Schränke, die durch die durchbrochenen Kreisfelder in Sockel und Aufsatz charakterisiert sind. (Nationalmuseum München, Sammlung Böhler, München, Abb. 39.) Als Nürnberger Arbeit des frühen 16. Jahrhunderts wird der Schrank mit figürlichen Reliefs nach Dürer und Cranach auf der Wartburg angesehen.

Im südlichen Alpenland und in den österreichischen Alpen kreuzen sich nördliche und südliche Gesinnung. Man hat den oberdeutschen Typus angenommen; aber merkwürdig, wie sofort alles Irrationale ausgeglichen und der Aufbau tektonisch richtiger motiviert wird. (Beispiele bei Graf Wimpffen in Graz, Salzburger Schrank auf Kreuzenstein.) Die Ornamentik (Maßwerkmuster mit beruhigter, geometrischer Figuration) ist wieder auf die Füllungen beschränkt, die in gleichmäßiger Reihung oder alternierend, niemals gruppiert, über die Fläche verteilt sind. Die Muster haben den Grad neutraler Beruhigung, den das Maßwerk der italienischen Schränke besitzt (Schrank der ehemaligen Sammlung Bardini, Florenz). Zur Verstärkung der Rahmen sind sogar manchmal die Seitenpfosten durch gotische Streben verstärkt, kurz, die gotisch-nordische Form ist im Sinne südlicher Klarheit neu ausgewertet, so daß sie ihre ursprüngliche Bedeutung fast verloren hat.

Eine besondere Gattung bilden englische Schränke. Der Schrank des Prinzen Arthur (Abb. 40), des Sohnes Heinrichs VII., hat offene Füllungen mit Maßwerkmotiven, dem Namen und Wappenbild des Prinzen. Dieses livery cupboard war wahrscheinlich ein Speiseschrank.

Die Verbindung zum kirchlichen Möbel stellen die Sakristeischränke und Aktenschränke her, die wieder um einen Grad architektonischer ausgestaltet sind. Gewiß sind auch die Sterzinger Schränke kirchliche Möbel gewesen; sie haben aber den



43. Spätgotische Truhe

Süddeutsch, 15. Jahrhundert. München, Nationalmuseum

profanen Typus. Ein prachtvoller Schrank aus Stift Neustift bei Brixen in Kreuzenstein trägt über dem Aufsatz noch ein Gespreng und Fialen. Ein Archivschrank im Baseler Domstift von 1518 ist von gewundenen Stäben und Miniaturfialen eingefaßt. Enger an den gewöhnlichen Typus schließen sich Kärntner Sakristeischränke an (Sammlung Fidgor, Wien, Abb. 41, Schloßmuseum Berlin), die im Untergeschoß mit Schubladen ausgestattet sind. Diese Schubladenschränke wurden für kleinere Kirchen auch als selbständige Möbel hergestellt. Ein Halbschrank, gefertigt 1458 von einem wohl einheimischen Meister Ulrich Auer, mit vier Schubladen, deren Front von einem einheitlichen Muster übersponnen wird (man muß sich die zweite und dritte Schublade auf Abb. 42 ausgewechselt denken), bei dem die Horizontalfelder wieder durch Rundstäbe vertikal abgeteilt sind, ist jetzt im Schloß Pappenheim. Die gleichen Flachornamente mit Pappenheimer Wappen sind auch auf dem Chorgestühl der Kirche in Pappenheim. Eigentlich ist damit der Urtypus für die spätere Kommode geschaffen. Es darf schon hier angemerkt werden, daß diese spätgotischen Schubladenschränke keine Ausnahme sind. Den Typus des Schubladenschrankes hat, wie gesagt, schon das Altertum gekannt. Das römische, durch Reliefs bezeugte *armarium* ist ein Beispiel der späteren Antike. Die italienische Spätrenaissance kennt Kredenzen von gleicher Form, und in England ist die „chest of drawers“ seit 1599 literarisch belegt.

Die gleichen Unterschiede zeigt die Truhe (*huche*, *coffre*, *chest*). Sie ist das notwendigste Möbel im Haus und ist es geblieben bis zum Spätbarock. Notwendiger noch als Stuhl und Bett, weil es beide ersetzen konnte, spielte sie im Norden wie in Italien und Frankreich die Rolle des Universalmöbels, im Königsschloß und im Bürgerhaus. Sie ist einfach als Reisekoffer, als Vorratskiste, mit Eisen beschlagen als Geldschrank; sie ist im Innern ausgestattet mit Einsätzen mit Schreibfächern und Lädlein. Der



44. Kreis des Michael Pacher, Geburt Mariä  
Nürnberg, Germanisches Museum

eigentliche Träger der Kunstform ist die Brauttruhe, die am reichsten dekoriert wurde, ein Schaustück von festlichem Charakter. Die flandrisch-rheinische Truhe ist ein niedriger Kasten, ein Rahmenbau mit Füllungen von Falwerk oder X-Mustern, auf kurzen Füßen, die durch Verlängerung der Eckpfosten entstehen. Damit ist die Gattung genügend beschrieben. Die provinziellen Nachläufer, wie die Truhen mit Eisenbeschlag aus Westfalen, gehören nicht zum Thema. Die süddeutsche Truhe (Abb. 43) hat, wie der Kasten, einen Sockel, ein Gestell von ausgeschnittenen Brettern, das für sich ornamentiert ist. Darauf steht der Truhenkasten mit ornamentiertem Rahmen, mit glatter oder von Flachschnittmustern überzogener Front. Im südlichen Tirol kommen wieder Zwischenstufen zur italienischen Form vor, Truhen mit kassetierter Front. Bei der Truhe der Ostalpen ist die Front regulär aufgeteilt, und die Füllungen haben die gleichen



45. Cotignola, Verkündigung  
München, Kunsthandel

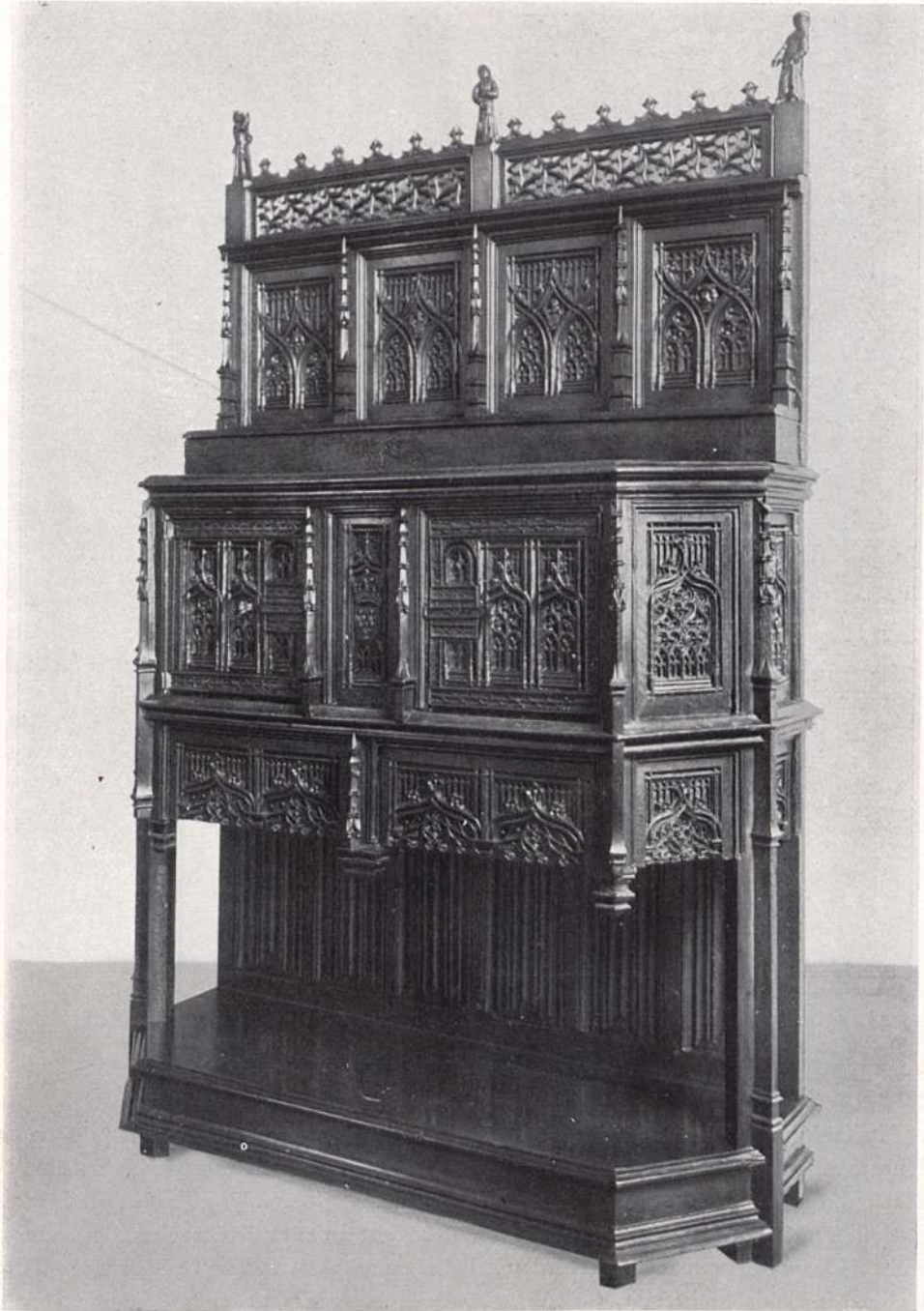
beruhigten Maßwerkmuster wie die Schränke, oder die Lilienmotive italienischer Provenienz. Das sind die isolierten selbständigen Möbel, die reicher dekorierten Brauttruhen. Die Verwendung geht viel weiter. Als einfaches Nutzmöbel, als Sitzmöbel und Behälter steht die Truhe neben dem Bett, ist sie mit der Bank verbunden. Darüber geben die Abbildungen Auskunft (Abb. 32 ff).

Eine Spezialität der nördlichen und westlichen Spätgotik ist der Stollenschrank. Seine Heimat sind die flandrischen Niederlande. Von da ist er nach Frankreich und an den



46. Rogier van der Weyden, Verkündigung. Paris, Louvre

Rhein gewandert. Seine ursprüngliche Bezeichnung *dressoir* (von *dresser*; daher Anrichte, Kredenz = der Tisch auf dem man das Tischgerät, die *credenza*, anrichtete) hat er dabei behalten. Sie ist im Holländischen zu *dressoor* geworden und in der Latinisierung *drisorium* zum deutschen *Trisur*. Schon 1492 war die „vierkanthafte *tritzoir*“ mit Gesims in Köln Meisterstück, 1564 noch in Münster. Das Wort hat sich in Deutschland bis zum 18. Jahrhundert erhalten. Es hat die Bedeutung gewechselt und ist auf den Kabinetschrank übersprungen. 1742 lieferte der Würzburger Kunstschreiner Mattern dem Bischof eine *Trisur* in der damals vollständig veralteten Form eines Kabinetschranks. Seit dem frühen 15. Jahrhundert ist der *Stollenschrank* in Flandern allgemein gebräuchlich. Zuerst erscheint er auf der erwähnten *Wochenstube* von Hubert van Eyck 1416, und von da fehlte er selten auf Darstellungen von Innenräumen. Im südlichen Deutschland kennt man ihn kaum. Er kommt zwar auf Abbildungen vor (Geburt Mariä in der Art des Konrad Witz in der Universitätsbibliothek Lüttich, *Lichtentaler Altar* in Baden-Baden u. a.), aber das sind wieder Ausnahmen, und an seine Stelle tritt häufiger ein zweigeschossiger, viertüriger *Kredenzschrank*, eine „hohe anrichte“, wie auf Holbeins d. Ä. Bild mit der *Legende des hl. Ulrich* von 1512 in der *Augsburger Galerie*. Wenn er gar



47. Stollenschrank aus Nußholz des frühen 16. Jahrhunderts  
Mit den Lilien von Frankreich. Teilweise ergänzt. London, Wallace Collection

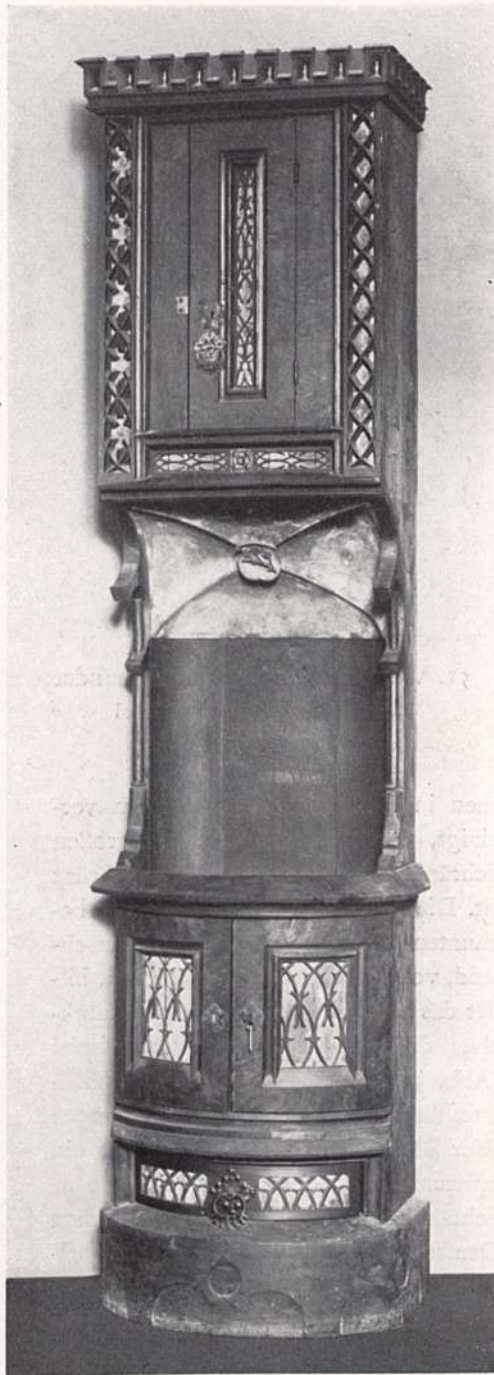


48. 49. Oberpfälzischer Meister, Die hl. Evangelisten Johannes und Matthäus  
München, Sammlung Streber

auf italienischen Bildern erscheint, wie auf einer Verkündigung von Cotignola (Münchener Kunsthandel, Abb. 45), auf einem lombardischen Tabernacolo im Museo artistico in Mailand, oder auf der Verkündigung aus Cremona in der Sammlung E. Gussalli in Mailand, hier mit Fialen und einfachem Faltenwerk dekoriert, ist er erst recht seltene Ausnahme, mehr ein Import, der nur auf den Norden Italiens beschränkt war. Bei van Eyck und auf der Geburt Mariä vom Meister des Marienlebens in München erscheint der Stollenschrank noch als ein praktisches, leicht verstellbares Möbel, als mobiler Kastentisch. Auf dem Gemälde des Meisters von Flemalle von 1438, der hl. Barbara in Madrid, ist er ein Wandmöbel, dessen Front mit einer Tür zwischen Füllungen ausgestattet ist. Der Stollenschrank diente auch als Kredenz zum Aufstellen des wertvollen Geschirrs; als solche erhielt er immer mehr den

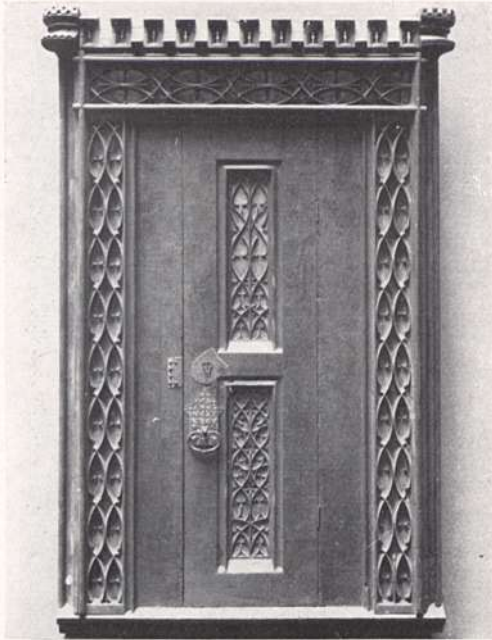


Charakter eines Luxusmöbels, das nach dem Reichtum des Besitzers zu immer größeren Dimensionen ausgebaut, das mit einem treppenartigen Aufsatz von Stellbrettern, mit Schubladen, Rückwand und Baldachin (Abendmahl des Dirk Bouts von 1467, vgl. auch Abb. 46) ausgestattet wurde, das seinen bestimmten Platz an der Wand erhielt und deshalb auch an der Rückseite zwischen den Füßen geschlossen wurde. Die Zahl der Stufen des Aufsatzes war in Frankreich durch höfische Vorschriften geregelt. Je vornehmer der Besitzer, desto mehr Stufen waren erlaubt. Zwischen die Füße wurde ein Bodenbrett eingespannt, auf dem wieder Geschirr seinen Platz erhielt. Die Platte ist auf den Abbildungen oft mit einem kostbaren Tischtuch bedeckt, unter dem der ganze Aufbau verschwindet. Die erhaltenen Beispiele der Niederlande und Frankreichs gehören der Spätzeit des Stiles an. Man behielt so wohl den freistehenden offenen Typus. Ein prunkvolles Beispiel ist der Stollenschrank aus Alkmaar (im Museum Amsterdam), in dessen Maßwerkfüllungen die Briquets des goldenen Vlieses und die französischen Lilien verflochten sind. Andere im Musée des Arts décoratifs in Paris, darunter besonders merkwürdig ein polygoner, zehneitiger Stollenschrank der Sammlung Peyre. Man kennt den auf der Wandseite geschlossenen Typus von einfach quadratischem Grundriß (Musée des Arts décoratifs, Paris) bis zur reich dekorierten Form mit abgeschrägten Ecken (Cluny, Paris, Musée des Arts décoratifs, Paris u. a.) und bis zur monumentalen Ausgestaltung mit hoher Rückwand hinter dem Stellbrett (Stollenschrank mit den Lilien von Frankreich in der Wallace Collection [Abb. 47], und mit Baldachin, Musée Steen, Antwerpen).



50. Waschkasten

Aus Schloß Annaberg, Tirol. 15. Jahrhundert  
Wien, Sammlung Figdor



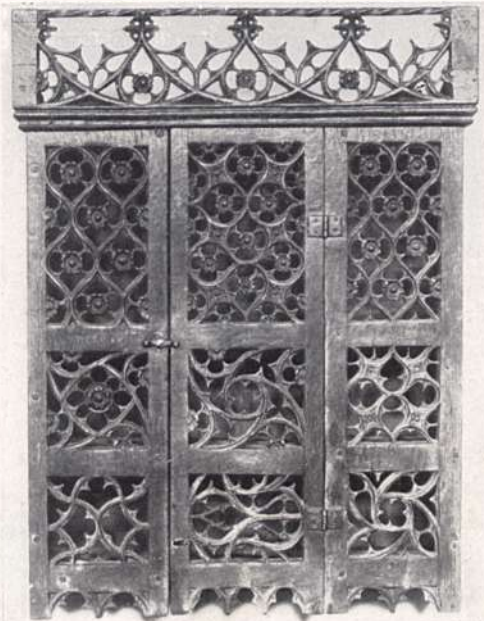
51. Wandschrank des 15. Jahrhunderts  
Aus Schloß Annaberg, Tirol  
Wien, Sammlung Figdor

chen in einem schlanken Aufbau vereinigt, der nach Analogie der großen Schränke mit einem Zinnenfries bekrönt ist. Die Dekoration wiederholt die bekannten Motive. Im nördlichen Deutschland, vor allem in den Rheinlanden, bildet das zierlich elegante Hängeschränkchen das entsprechende Gegenbeispiel (Abb. 52). Seine Front ist gewöhnlich durchbrochen, mit Maßwerkfüllungen oder Blattranken dekoriert, die wie ein Spitzenschleier vor der Wand liegen. Das Schränkchen kommt auch im südlichen Deutschland vor (Abb. 49 u. 51). Ein seltener Typus sind die halbhohen Schränke, Pfeilerschränke, die, verkleinerte Nachbildungen des großen Kastens, mit besonderer Sorgfalt ausgestattet wurden (Abb. 53).

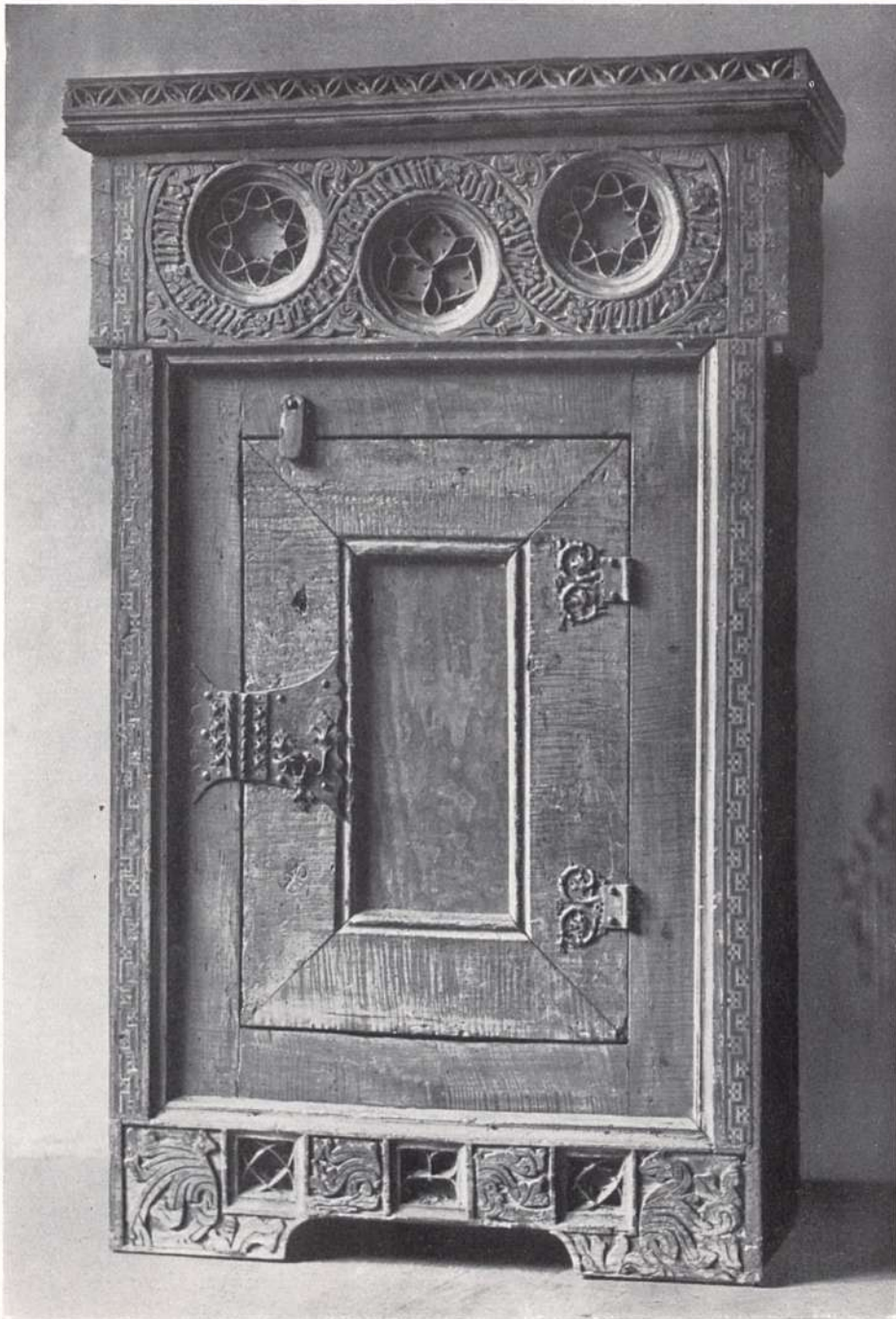
Das Hauptmöbel im vornehmen bürgerlichen Wohnraum der Spätgotik ist das

In den Rheinlanden war der offene Wandstollenschrank mit rechteckigem Grundriß oder mit abgeschrägten Ecken, der sogenannte Erkerschrank, besonders beliebt. Er gibt mit der wechselnden Breite der Felder, dem Verspringen der Achsen, die Beweglichkeit, die den gotischen Formwillen am deutlichsten charakterisiert. Ein schöner Stollenschrank mit figürlichen Füllungen im Schloßmuseum Berlin ist eines der wenigen echten Möbel dieser Art, die in der Zeit der beginnenden Sammeltätigkeit mit Vorliebe gefälscht wurden.

Eine süddeutsche Möbelart ist der Waschschrank (Abb. 50), der mit seiner schmucken Form sich gut der Vertäfelung anpaßt. Man hat die ursprünglich getrennten Teile, die auf dem Evangelistenbild in der Sammlung Streber (Abb. 49) noch nebeneinander stehen, das Waschbecken mit Untersatz und das Wandkäst-



52. Rheinischer Wandschrank  
des 15. Jahrhunderts  
Teilweise ergänzt. Köln, Kunstgewerbemuseum



53. Halbhoher Schrank mit Eschenfurnier und Intarsien. Um 1500  
Aus Landshut in Bayern. München, Kunsthandel (J. Böhler)



54. Baldachinbett des Rigaud d'Aurelle von Villeneuve. Um 1510  
Paris, Musée des Arts décoratifs



55. Gotisches Bett. Süddeutsch, datiert 1470  
München, Nationalmuseum



56. Spätgotisches Bett mit Flachschnitt aus der Kartause Basel. Um 1512  
Basel, Historisches Museum

Bett. Seiner Wichtigkeit entspricht auch der Platz, den man ihm einräumt. Man stellt es auf eine Estrade (Verkündigung des Petrus Christus, Berlin), die im Süden so hoch ist, daß man Truhen als Staffel benützt, man überdeckt es mit einem an der Decke aufgehängten Himmel und schließt es mit farbigen Vorhängen ein, die tagsüber am Fußende gerollt und aufgeknüpft sind. In den Niederlanden, in Frankreich und dem Rheinlande ist die Bettlade mit den Leilachen, Polstern, Kissen gewöhnlich vollständig verdeckt durch das Bettuch, „Bettgewand“, von gleicher Farbe wie die Vorhänge. Selten, daß eine überhöhte Kopfband mit Faltwerkfüllungen sichtbar wird. (Geburt Mariä vom Meister des Marienlebens in München, Tod Mariens, holländisch um 1490, im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.) Erst am Ende der spätgotischen Zeit wird in Frankreich das Bett mit



57. Gotischer Tisch des 15. Jahrhunderts mit Solnhofner Platte  
Aus Amberg in Bayern. Wien, Sammlung Figdor



58. Spätgotischer Tisch mit Wappen des Abtes Heinrich VIII. von Mandach  
(1497-1529) des Klosters Rheinau  
Zürich, Landesmuseum



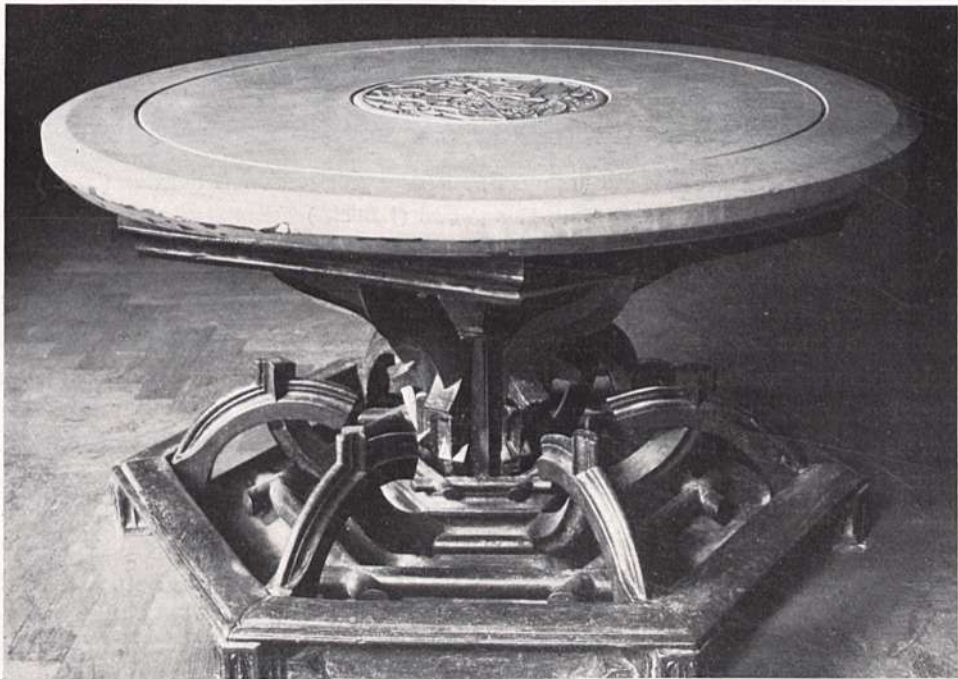
59. Spätgotischer Zahltsch mit Flachschnitt, aus dem Augustinerkloster in Basel  
Basel, Historisches Museum

festem Baldachin wieder eingeführt, dessen Himmel an den Innenseiten an der Wand befestigt ist, am äußeren Eck auf dem verlängerten, geschnitzten Eckpfosten ruht. So das Bett des 1517 verstorbenen Rigaud d'Aurelhe von Villeneuve im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 54). Die Form mit offenem Gerüst, die in der süddeutschen Gotik schon früher vorgebildet war, hat sich in der Renaissancezeit in Europa eingebürgert.





60. Gotisierender Kastentisch. Franken, 17. Jahrhundert  
Wien, Sammlung Figdor



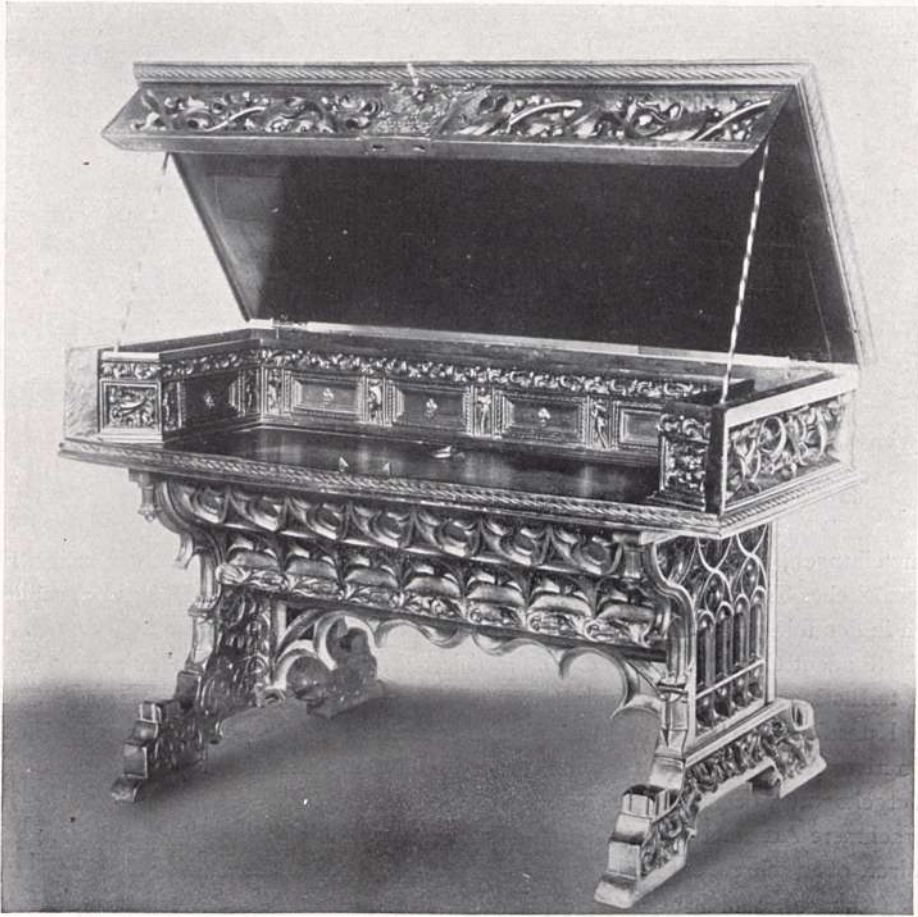
61. Tisch mit Steinplatte von Tilman Riemenschneider. 1506  
Würzburg, Luitpoldmuseum



62. Spätgotischer Tisch mit Intarsien, aus dem Fuggerschloß Schwaz (Tirol)  
München, Kunsthandel (J. Böhler)

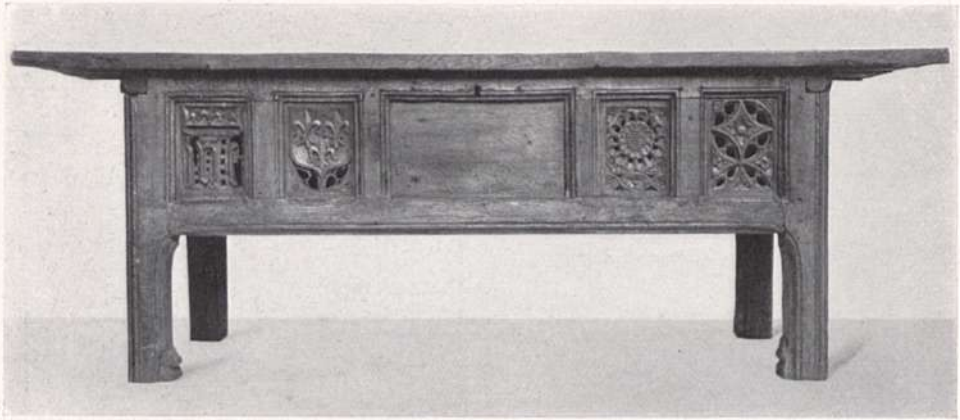
Die süddeutsche Gotik hat beim vornehmen Bett, im Gegensatz zum simplen offenen Pfostenbett, immer mehr die geschlossene Brettkonstruktion vorgezogen und den Baldachin als festes Dach in Verbindung mit der Bettlade gebracht. Oft ist nur ein Halbbaldachin vorhanden. (Historisches Museum, Basel [Abb. 56], Schloß Reifenstein bei Sterzing, München, Nationalmuseum, von 1470 [Abb. 55], Schloß Tratzberg.) Dann wieder ist der Baldachin als volles Dach ausgebaut, so daß das Bett als geschlossenes Gehäuse im Raum steht. (Stark ergänzte Beispiele in den Museen München, Nürnberg und in Kreuzenstein.) Außer dem großen Ehebett kannte man noch kleine, leichte Spannbetten, die die Stelle des Sofas vertraten – auch Lotterbett, die Gutschen oder Leitschbetten (in England couch oder daybed) genannt –, meist ohne Betthimmel, oft improvisierte Möbel, die nur mehr aus der Literatur und aus Abbildungen bekannt sind. (Abb. 30, und mit Zeltbaldachin Abb. 31.) In der Schweiz ist die Bezeichnung Spannbett auch auf das große Staatsbett übertragen worden.

Eine reiche Skala von Formen zeigt der gotische Tisch. Nur das Gestell bietet, wie gesagt, Möglichkeiten, die Form zu variieren, nicht die Platte. Die Möglichkeiten sind



63. Prunktisch aus Kloster Wettingen, gefertigt für Abt Rudolf Wülflinger (gest. 1445)  
Zürich, Landesmuseum

eng begrenzt, sie bewegen sich innerhalb weniger Grenzfälle: das Gestell aus gekreuzten Stützen (Schrägen, Böcken), das Gestell aus festen Stirnwänden (Wangen) und das Gestell aus einem Fuß mit einer Brücke als Verbindungsglied oder aus mehreren durch die Zarge verbundenen Füßen. Diese Möglichkeiten hat die Gotik, namentlich die süddeutsche Gotik, mit einer Menge von Zwischenformen bereichert. Am Rhein, in den Niederlanden und in Frankreich ist der Tisch noch lange das improvisierte Speisegestell geblieben, auch wenn er durch die Dekoration der Dauerbestimmung zugeführt wurde. Vielleicht war auch die Etikette schuld, die die offizielle Sitzordnung regelte. Der Herr des Hauses saß mit seiner Frau an einem separaten Tischchen. Für die Hausgenossen wurde ein eigener Tisch aufgeschlagen. Noch in Fouquets Miniaturen zum Boccaccio findet sich das primitive, mit einem Tuch überdeckte Gestell im reichen Zimmer. Erhalten ist ein Tisch von 1424 im Hospice de la Poterie in Brügge, und aus der gleichen Zeit etwa stammt eine zusammenlegbare, bemalte Tischplatte deutscher Provenienz (im Cluny, Paris Nr. 559), die in paßförmigen Mittelfeldern satirisch-allegorische



64. Englischer Side-table. Anfang des 16. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

Darstellungen, umgeben von Wappen deutscher Stände und Geschlechter, zeigt. Ein französisches Tischchen in Pariser Privatbesitz (Abb. bei Molinier II, Tafel 2) schließt sich in den fein profilierten Formen deutlich an die Steinarchitektur an.

In Süddeutschland erscheint die improvisierte Form, um ein Beispiel zu nennen, noch auf Lukas Mosers Altar in Tiefenbronn. Man hat dann auch hier die elementare Form zur Kunstform verwandt und den Bocktisch durch Verzierung der Böcke veredelt. In primitiver Art im Schragentisch mit gekreuzten Füßen und Fußbrett, dem sogenannten „Vergeltsgott“, der heute noch in den Alpenländern in Brauch ist. Die künstlerisch vornehmere Art zeigt ein Tisch aus Amberg der Sammlung Figdor in Wien: gekreuzte Hölzer, oben schraubenförmig gewunden, die durch Stege und Querstangen verfestigt sind (Abb. 57). Viel häufiger sind die durch Stege verbundenen Brettstützen, Wangen (Abb. 59). Die Form dieser Stützen: einfache, ausgeschnittene Böcke, Stollenböcke aus zwei Brettern auf schlittenartigen Füßen und breite, ausgeschnittene Böcke (Stirnwände, Abb. 58), die mit Schnitzereien verziert sind, die durchbrochen und mit Maßwerk gefüllt sein können, gibt zu allerlei Variationen Anlaß. Die Platte liegt auf Querhölzern oder auf der Zarge. Auch die Zarge kann geschmückt sein, mit Schnitzereien, mit ausgegründeten Ornamenten oder mit Maßwerkfüllungen (auf zinnoberrotem und blauem Grunde in dem Gemälde von Pleydenwurff in Nürnberg, Vermählung der hl. Katharina), sie kann so weit erhöht sein, daß sie als Kasten dient, der durch Schieben der Tischplatte in einem Falz oder durch Aufklappen der Platte (Zahl- oder Schreibtisch in Basel, Abb. 59, Luitpoldmuseum Würzburg) geöffnet wird, der noch durch ein weiteres Schubfach zwischen den Böcken bereichert sein kann. (Kastentisch im Museum Brünn, Dresden Altertumsverein, Museum Meran.) Die letztere Form ist im 17. Jahrhundert weiter ausgebildet worden und hat sich im Bauernmöbel (Abb. 60) ebenfalls bis heute erhalten. Bis zu welchem Grade auch bei diesen an sich wenig geeigneten Formen das Schmuckbedürfnis gesteigert werden konnte, zeigt der Nußholztisch aus Wettingen (im Landesmuseum in Zürich), das reichste gotische Möbel, das auf uns gekommen ist. Er stammt aus dem Besitze des Abtes Rudolf Wülflinger († 1445, wie auch eine

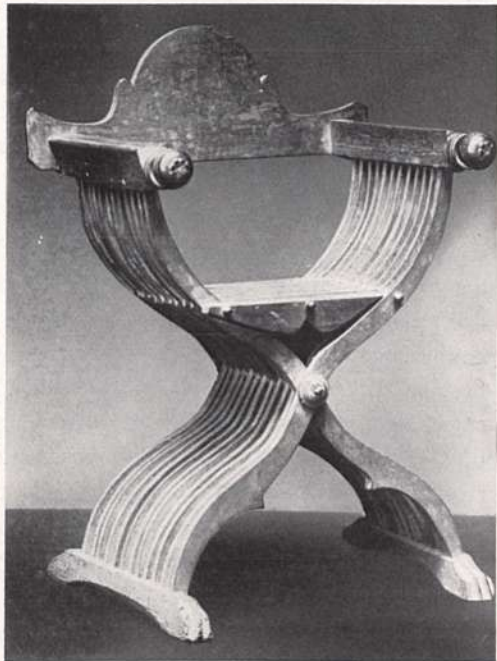
prachtvolle, von anderer Hand gefertigte Eichenholztruhe mit dem Wappen der Eltern des Abtes im Museum in Aarau). Die Seiten des Gestells und der Zarge sind ganz mit Reliefs, Maßwerkformen und fließendem Blattwerk überzogen (Abb. 63). Die aufgeklappte Platte wird auf bewegliche Stützen gelegt.

Gotische Tische mit einem Fuß sind selten (Abb. 62). Auf dem Prachtstisch von 1506, den Tilman Riemenschneider im Auftrag des Bischofs Gabriel von Eyb für den Rat der Stadt Würzburg fertigte (Abb. 61), ist der Fuß durch stützende Rippen in der komplizierten, verschnörkelten Durchsteckmanier der ausgehenden Spätgotik bereichert. Auch dreifüßige Tische sind vereinzelt bekannt. (München, J. Böhrer, Museum Zürich.) Noch in der Spätgotik erobert sich der Tisch mit vier Füßen das Feld und bleibt durch die folgenden Jahrhunderte der wichtigste Typus, den jeder Stil nach seiner Art künstlerisch gestaltet hat. Charakteristisch für die deutsche Gotik ist die schräge Stellung der Füße, die immer die alte Schragenform ins Gedächtnis ruft, die den Anschein der Bewegung erweckt, besonders dann, wenn die Pfosten gewundene Profile haben. (Kreuzenstein.) Eine Abart für sich sind die englischen Tische mit durchbrochenen Feldern in der Zarge (Abb. 64). Der hier abgebildete niedrige Kredenzstisch trägt an den Seiten das seltene querliegende Faltwerk, das auf dem Windfang der Zeichnung Holbeins zum Familienbild des Thomas Morus (Basel) zu sehen ist.

Auch beim Sitzmöbel hat die Gotik die Pfostenkonstruktion verlassen und ist allmählich zur Brettkonstruktion übergegangen. Zu den alten, ererbten Formen, dem Dreibeinschemel und dem Faltstuhl, kommen die Stühle und Bänke mit kasten-



65. Schweizer Scherenstuhl des 16. Jahrh.  
Wien, Sammlung Figdor



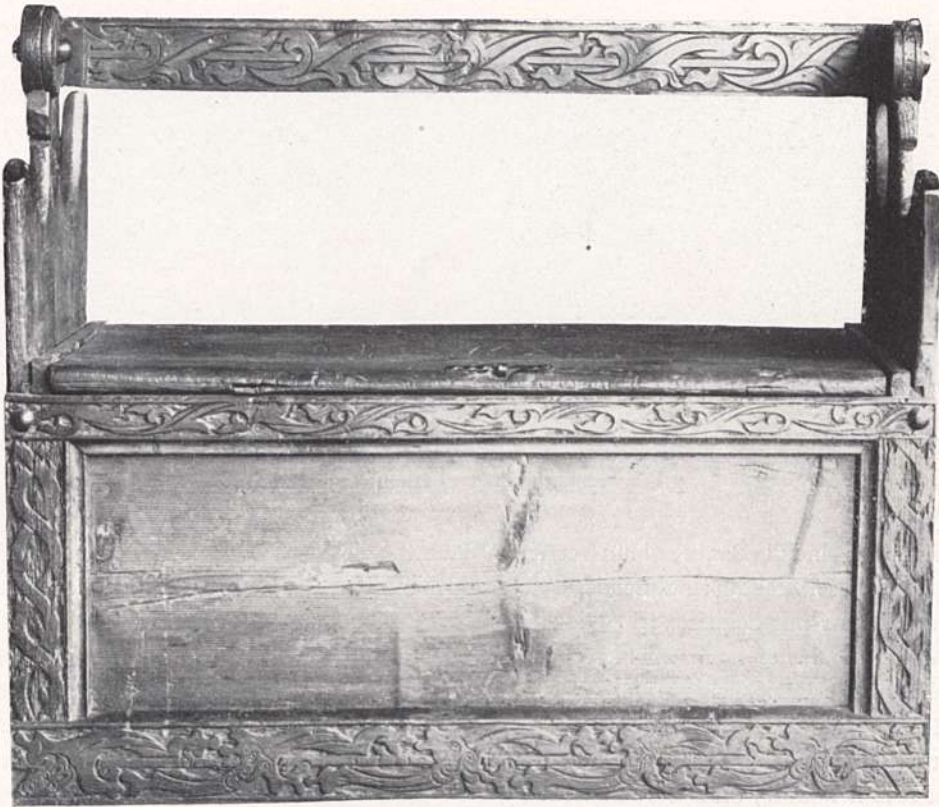
66. Tiroler Scherenstuhl des 16. Jahrh.  
Wien, Sammlung Figdor



67. Französischer Lehnstuhl des 15. Jahrh.  
Wien, Sammlung Figdor

artigem Unterbau sowie Hocker, die ganz aus Brettern zusammengesetzt sind. Nur die primitiven Zweckformen des Dreibeinstuhles, mit halbrundgebogenem Span als Lehne, und des Dreibeinschemels erben sich weiter fort. Der vierbeinige Stuhl aus Rundhölzern bleibt bis zum 16. Jahrhundert Ausnahme. Manchmal kommt er auf Gemälden vor, wie auf dem Gastmahl im Hause des Lazarus auf Lukas Mosers Tiefenbronner Altar. Auch beim Faltstuhl können die sägebockartigen, in elastischem Umriß ausgeschnittenen Stützen den Brettcharakter bewahren. (Sammlg. Figdor, Wien, aus Tirol.) Die lehnelose Form hat sich besonders im kirchlichen Möbel weitervererbt. Häufiger als diese Formen des lehnelosen Stuhles erscheint auf französischen und deutschen Miniaturen der Rippenstuhl (Scherenstuhl, Abb. 65), an dem die gekreuzten Stützen vervielfacht, durch ein Mittelscharnier verbunden und oben durch ein Rundholz oder einen Gurt zusammengehalten sind, genau so wie schon auf den erwähnten Vorbildern der römischen Antike, auf dem Feldklappstuhl des Reliefs in Avignon. Der Typus ist auch von Italien nach dem Norden gekommen. Der Rippenstuhl und der einfache Faltstuhl werden dann durch Verlängerung der

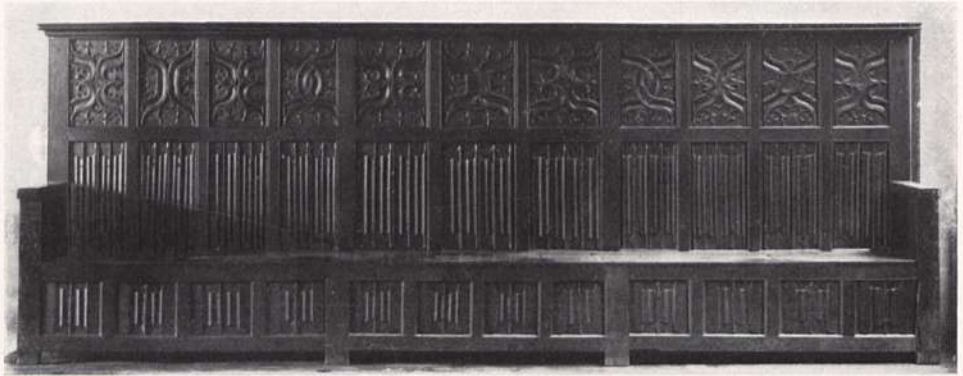
Stützen zum Lehnstuhl ausgebaut. Dabei ergeben sich je nach Verschiebung der Achsen zwei Möglichkeiten. Bleiben die Stützen parallel zu den Beinen des Sitzenden, ist die Drehungsachse der Stütze parallel der Rücklehne, so bildet die Verlängerung der Stützen die Rücklehne. (Faltstuhl des 15. Jahrhunderts aus Tirol, Sammlung Figdor.) Kommen die Stützen senkrecht zur Achse des Sitzenden, die Drehungsachse der gekreuzten Stützen senkrecht zur Rücklehne, so bildet die Verlängerung der beiden Stützen die Armlehne (Abb. 66). Die einzelnen Typen hat das 16. Jahrhundert weiterentwickelt, es hat auch die Form des veränderlichen Sitzes auf feste Sitze übertragen, die Gebrauchsform zur Kunstform gewandelt. Daß in der Gotik auch die Form des Rundstuhles weiterlebte, zeigt ein ungefügter Lehnstuhl der Sammlung Figdor, Wien, mit drei über die halbrunde Sitzfläche hochgezogenen Stützen und gebogenem Spanholz als Lehne sowie mit schweren, spätgotischen Maßwerkverzierungen. Er mutet nordisch an, stammt aber aus Savoyen. Für Italien ist die Form noch durch ein gotisches Exemplar in der Casa Horne in Florenz (sedile a forma di pozzetto) belegt. Die Unterschiede zwischen Norden und Süden sind bei den mehr konstruktionsmäßigen, schmucklosen Stühlen, die schon der Dauerhaftigkeit wegen die gemeinsamen Harthölzer benutzen mußten,



68. Truhenbank mit Klapplehne des 15. Jahrhunderts, aus Graubünden  
Zürich, Landesmuseum

sehr gering. Das vornehmste Sitzmöbel der gotischen Zeit ist der große Lehnstuhl aus Pfosten und Brettern (*chaire*), der im kirchlichen (Abb. 67) wie im profanen Mobiliar eine gleiche Rolle spielt, der vornehme Sitz, der im gotischen Schlafzimmer seinen bevorzugten Platz neben dem Bett hatte. (Ein Beispiel für viele ist das Verlöbnißbild des Jan van Eyck in London.) Die Form ist immer steif, ungelenk; am kastenförmigen Unterbau (*chaire à coffre*) sind die Seitenbretter und das Rückbrett zu Lehnen hochgezogen, mit Rahmen und Füllung ausgestattet; die Füllungen sind wie beim Kasten mit Faltwerk dekoriert (Burg Kreuzenstein), oder sie haben Maßwerkmuster (ebenda) und durchbrochenen Fries. Auf den reichsten Beispielen (Sammlung Peyre im Musée des Arts décoratifs, Paris) ist der Lehnstuhl als Hochsitz mit einem durchbrochenen Baldachin versehen (*chaire à ciel*), der nach Angabe der Miniaturen (Fouquet, München, Boccaccio Bl. 22 u. a.) auch im vornehmen profanen Raum Verwendung fand. Reiche Schnitzereien haben die kirchlichen Möbel, die hier nicht beschrieben werden können, auch die Möbel auf Skulpturen der Zeit (schöne Beispiele die durchbrochenen Stühle spätgotischer Madonnen im Cluny-Museum).

Die beweglichen Sitzmöbel sind, wie die alten Abbildungen zeigen, im spätgotischen Raum selten. Auch das kleine Volk der „sedele“ und „schamele“ ist spärlich vertreten. Viel



69. Truhenbank mit Faltwerk und X-Füllungen. Köln, um 1500  
Köln, Kunstgewerbemuseum

wichtiger sind die Bänke, die in getäfelten Räumen mit der Wand verschmolzen, in ungetäfelten selbständig sind. Bei der wandfesten Bank gibt nur die Eckwange Gelegenheit zum Dekor mit Schnitzwerk. Die einfachste, sachliche Art der Pfostenbank (Schemelbank), die heute noch im bäuerlichen Mobiliar vorhanden ist, die man auf Dürers Hieronymus im Gehäuse oder auf Riemenschneiders Abendmahl in Rothenburg sieht, ist Zweckform und hat mit Kunst nichts zu tun. Das verfeinerte niederländische Gegenstück von besserer Prägung, mit Klapplehne (so daß man das Möbel auf zwei Seiten benutzen konnte, ohne es umzustellen), sieht man auf dem Bilde der hl. Barbara des Meisters von Flemalle in Madrid. Natürlich war die Klapplehne auch dem Süden bekannt (Abb. 48, 68); auf italienischen Kirchenstühlen (Museo Bardini Florenz) ist auch dieser Form ein monumentales Gepräge gegeben worden. Erst wenn die Brettkonstruktion verwendet wird, hat die nordische Bank präventiosere Formen. Die Unterschiede bei diesen nördlichen und südlichen Truhenbänken sind dann die gleichen wie beim Kasten (Abb. 69). Dort der Rahmenbau mit Faltwerkfüllung, im Süden die Gesamtform mit ausgeprägter Ornamentik überzogen.

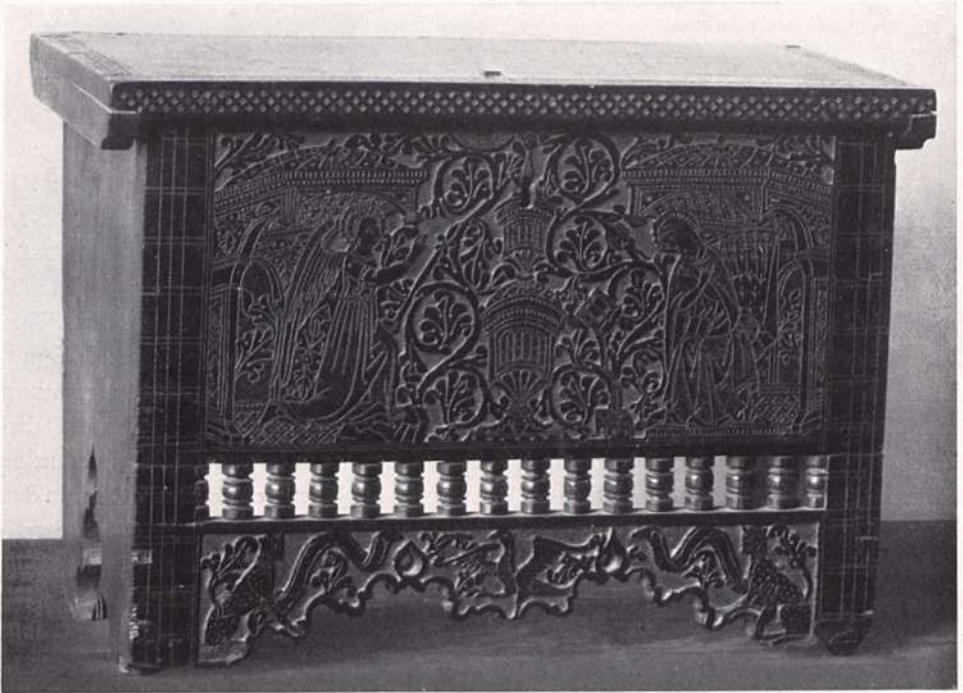


## VON DER RENAISSANCE ZUM BAROCK

**D**IE Geschichte des Möbels ist ein Spiegelbild der politischen Geschichte. Dem Übergang von der mittelalterlichen Universalität zur nationalen Staatenbildung, der Entstehung nationaler Kulturen geht parallel eine ständige nationale Differenzierung im Möbel. Der Trennung von Norden und Süden im 15. Jahrhundert folgt im 16. Jahrhundert die Trennung nach Nationen. Die Geschichte des Möbels teilt sich in einzelne Kapitel, denen der Name der Nation als Überschrift gegeben werden muß. Aber in den Gründen der Differenzierung tritt im 16. Jahrhundert eine Verschiebung ein, die ein Streiflicht wirft auf die kulturelle Geltung des Möbels. Während bis zur Ausbildung der Typen Landschaft, Klima, Rasse als einflußreiche Faktoren notiert werden mußten, wird jetzt die Basis verschoben, und ein künstlerisches Moment tritt in den Vordergrund. Die Aufnahme und Verarbeitung der italienischen Renaissance bildet bei den außeritalienischen Nationen in der Geschichte des Möbels das Leitmotiv der Entwicklung.

Italienischer Volksgeist hat in Verbindung mit der Antike die neue Kunst der Renaissance geschaffen. Im 14. Jahrhundert hat die Trennung von Norden und Süden begonnen. Dem raschen Aufstieg im Quattrocento folgt die kurze Periode der klassischen Höhe, die in der großen Kunst mit den Jahren 1500–1530 abgegrenzt wird. Bald nach 1580 wird dann die Spätrenaissance, die Zeit des Manierismus, abgelöst vom Barock. Die geschichtlichen Daten, mit denen die Blüte der Staaten, der neue Reichtum, die neue Wohnkultur verbunden waren, die inneren Gründe der Entwicklung mag man an anderer Stelle nachlesen.

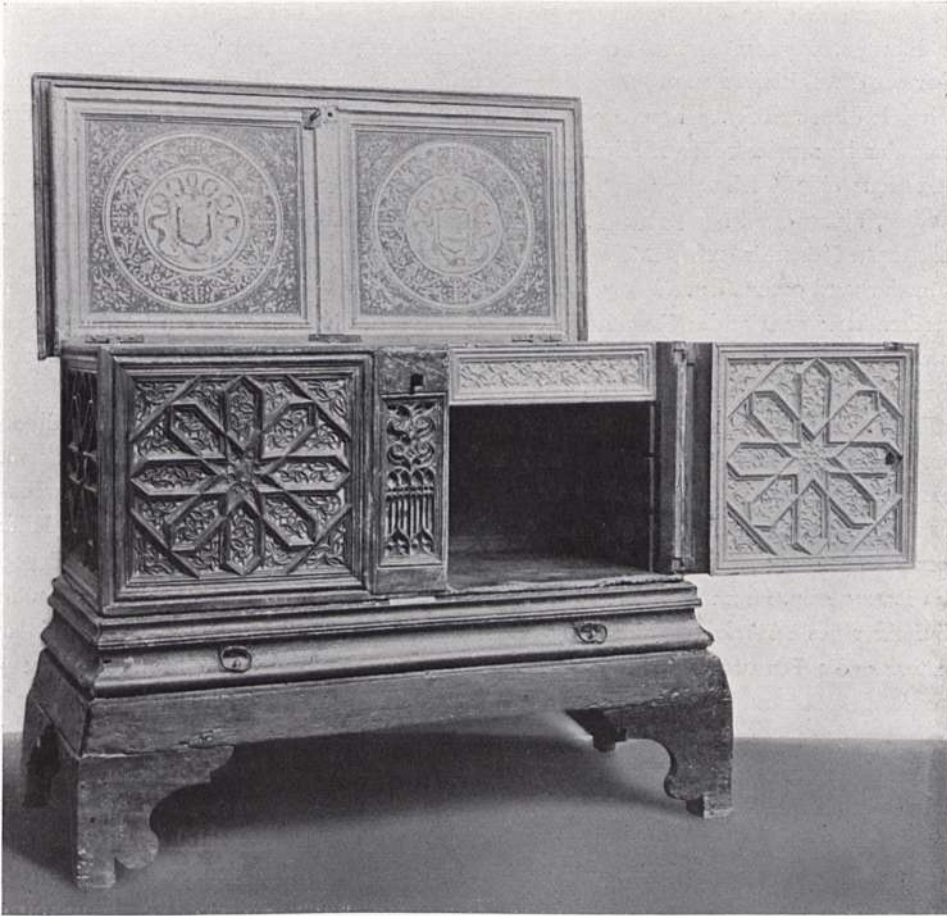
Für die Geschichte des Möbels haben diese Jahreszahlen nur bedingten Wert. Zunächst, weil die genau fixierten Beispiele selten sind. Ferner, weil die Entwicklung nach Landschaften verschieden ist. In Ligurien, in Piemont, in der Lombardei, in Venetien ist der nordische Einfluß bis nach 1500 geblieben. Die Truhen des Etschgebietes (Abb. 70) der Mitte des 15. Jahrhunderts, mit ausgegründeter Front, mit figürlichen Szenen in Flachschnitt, wobei der Grund ausgestochen, manchmal punziert und mit farbiger Paste gefüllt ist (Truhen der Sammlung Figdor, Wien, Schloßmuseum Berlin, Victoria and Albert Museum, London) gehören trotz der italienischen Ornamentik nach Form und Technik zur alpenländischen Kunst. Die venezianische Schranktruhe (Abb. 71), mit Maßwerkfüllungen, mit orientalischen Sternen und gemalter Ornamentik, hat ihre nächsten Verwandten in Südtiroler Nußholztruhen. Auch im westlichen Italien ist der Zusammenhang mit der gotischen Kunst der angrenzenden Länder lange fühlbar. Erst gegen Mitte des 15. Jahrhunderts ist auf dem Gebiet des Möbels der neue Stil ganz ausgebildet. Seine Wiege ist, wie bei der großen Kunst, Toskana, Florenz und Siena. Von hier verbreitet er sich nach Süden und Norden. Später haben Mailand, Bologna, Genua,



70. Gotisierende Truhe aus dem Etschgebiet. Mitte des 15. Jahrhunderts  
Wien, Sammlung Figdor

Venedig, Rom als künstlerische Zentralen auch für das Gebiet des Möbels Bedeutung gewonnen. Es bleiben lokale, provinzielle Unterschiede, die allerdings nicht von einschneidender Art sind, auch nicht immer mit Sicherheit festgelegt werden können. Wir werden öfter darauf zurückkommen.

Der Fortschritt in der Entwicklung ging von den Künstlern aus. Das kirchliche Möbel bildete die Vermittlung. In Deutschland, im gotischen Norden überhaupt, war die große kirchliche Schreinerarchitektur mehr ein Gebiet für sich. In Italien standen Kirchenmöbel und Hausmöbel in enger Verbindung. Die gleichen Meister arbeiteten für das eine wie für das andere Gebiet, die gleiche monumentale Gesinnung verband die Arten. Erstaunlich die Frische, mit der man an die Neugestaltung des Möbels, an die Neuprägung der Typen heranging, die Konsequenz, mit der man die Neugestaltung im Anschluß an die monumentale Kunst durchführte. Die technischen Fortschritte, die der Norden wiedergefunden hatte, wurden übernommen und in fortschrittlichem Sinne ausgewertet. Rahmenwerk und Füllung kennt man in Italien wieder seit dem 15. Jahrhundert. Auch die Dekoration wurde durch neue, sachgemäße Techniken bereichert. Die Intarsia erlebte eine Blüte. Die Malerei wurde nur zeitweise ausführlich herangezogen. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Hochrenaissance, war der Höhepunkt erreicht. Man sah ab von den unreinen Zutaten und legte in die gegliederte Form und den plastischen Dekor die Wirkung. Erst jetzt konnte die natürliche Schönheit des wichtigsten Materials, des Nußholzes, zur Geltung kommen, das durch Beizung, durch



71. Venezianische Schranktruhe. Um 1500  
Berlin, Schloßmuseum

Wachsen und Lasuren noch vereinheitlicht wurde. In der zweiten Jahrhunderthälfte begann schon die Übersteigerung der Kunstform, die immer mehr auf ihren eigenen Ausdruck zurechtgeschnitten wurde, ohne Rücksicht auf die Zweckform, es begann die Übersteigerung des plastischen Dekors, der immer mehr den Akzent erhielt, der in der Häufung der Formen, der Vergrößerung der Maße neue Wirkungen suchte, es begann die Übersteigerung im Material, das durch fremde Zutaten bereichert, einseitig auf Wirkung, auf Prunk gestellt wurde. Der Übergang zum Barock war im Möbel eine mehr interne, formale Entwicklung. Erst der Spätbarock stellte neue Aufgaben.

Die italienische Renaissance hat nach der Antike zuerst das Möbel wieder als rein künstlerische Aufgabe behandelt. Gewiß hat es Möbel, die auf künstlerische Geltung Anspruch machen, immer gegeben. Aber es ist ein Unterschied, ob im allgemeinen die Gestaltung der Möbel als künstlerisches Problem behandelt wird, von gleicher Wichtigkeit wie die Gestaltung der Architektur, oder ob die gegebene, sachliche Zweckform mit künstlerischen Mitteln ausgestaltet wird, wie in der Gotik. Es ist, um es kurz zu sagen,

ein Unterschied, ob die Gestaltung des Möbels dem Handwerker überlassen ist, wie im Norden, wo manchmal Künstler (wie Syrlin) auf das andere Gebiet übergreifen, oder ob die Initiative vom Künstler ausgeht, wie im Süden, wo sogar Michelangelo sich mit dieser Aufgabe beschäftigt hat. Wir wissen, daß er die Buchgestelle und die Sitze der laurenzianischen Bibliothek entworfen hat. Von Lionardo gibt es im Codex Atlanticus eine Zeichnung für einen stipo, die allerdings mehr die Konstruktion behandelt, nicht die künstlerische Form. (Wie weit im allgemeinen die Anregung der bekannten Künstler geht, müßte allerdings noch untersucht werden; auch die von Künstlerhand geschaffenen Entwürfe in den großen Sammlungen müßten erst aufgeteilt werden. Hier genügt die Tatsache.) Die Gestaltung des Möbels wird ein Formproblem so weit, daß in der Spätrenaissance der Anspruch auf Zweckmäßigkeit zurücktritt gegenüber dem Anspruch auf künstlerischen Wert.

Das künstlerische Problem liegt in der Ausbildung des Möbels zu einem selbständigen Organismus, in der Durchbildung und rationellen Durchgliederung der Zweckform. Die Normen dieser Ausgestaltung werden der Architektur entlehnt. Wo die Zweckform die Durchgliederung nicht zuläßt, wird die monumentale Steinskulptur zu Hilfe genommen. Wie man im einzelnen vorgegangen ist, wird bei der Durchsicht der Typen zu erörtern sein. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen, die geeignet sind, den neuen Charakter des Möbels zu beleuchten. Man hat unbedenklich, ohne Rücksicht auf das Material, die Formen, die für den Stein erdacht waren, die Sockelprofile, Rahmenprofile, Zahnschnitt, Eierstab, auf das Holz übertragen. Noch mehr, man hat in der Spätzeit die gliedernden Formen der großen monumentalen Architektur, die Pilaster, Gebälke, auf Holzmöbeln verwendet, wo ihre Funktion doch nur ein Scheindasein bedeutet. Die Absicht geht überall dahin, den unstabilen, flächenhaften Brettcharakter, den das gotische Möbel eher noch unterstrichen hat, aufzuheben und durch die stabilere, körperhafte Steinform zu ersetzen. Ein paar Hinweise sagen genug. An den Seitenwänden der Truhenbank, an den Schmalwänden des Bettes hat man die naturgemäße Bretterwand ersetzt durch eine Schicht, eine sachlich unnötige Doppelwand mit Hohlraum, auf der die architektonische Gliederung und Profilierung erst ihre Berechtigung erhielt. In ähnlicher Weise ist die Umgestaltung der Wangen am Tisch und Schemel erfolgt. Die ausgesägte Brettform des Nordens hat man vermieden. Das Kastenmöbel, die Truhe, besteht nicht mehr aus einer Fassade und nebensächlichen Seiten wie in der Gotik, sondern es ist ein blockmäßig geschlossener Kubus, der als solcher seine Gliederung empfängt, der, streng genommen, nur als freistehender, isolierter Körper zur Geltung kommen will. Es verschlägt nichts, daß in Wirklichkeit die Rückwand, die Wandseite, aus praktischen Gründen flach gehalten wird. Der Eindruck entscheidet. Was bedeutet es für einen Gegensatz in der Auffassung des Körpers, daß der Brettersockel nicht mehr unstabil ausgesägt, sondern mauermäßig geschlossen ist, daß das Möbel mit dem ganzen Gewicht auf dem Boden lastet, während der gotische Sockel den Eindruck des Beweglichen erhält. Will man den Eindruck des Mobilien wahren, hat die Renaissance plastische, symbolische Mittel zur Verfügung. Das offene Gerüst, das Möbel wie der nordische Stollenschrank zeigen, hat im Süden keinen Anklang gefunden. Selbst am Stuhl ist man ihm so weit als möglich aus dem Weg gegangen.

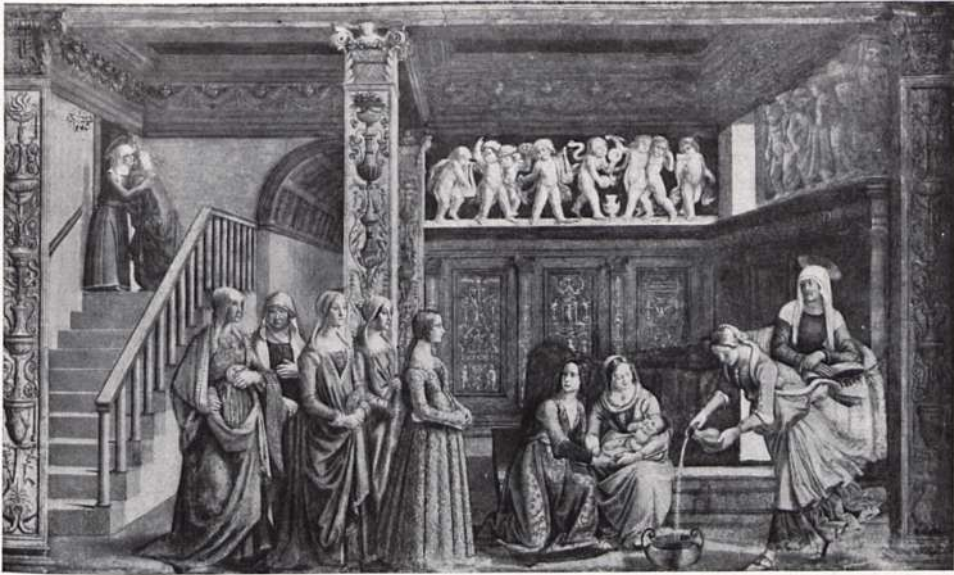
Durch die Gliederung erhält jeder Teil des Möbels seine bestimmte funktionelle



72. Venezianischer Meister, Wunder des hl. Antonius  
Fresko in Padua, Scuola del Santo

Bedeutung mit Rücksicht auf das Ganze; er wird tektonisch motiviert. Die Funktionen des Hebens, Tragens, der Rahmung und Begrenzung, des Lastens und des bekrönenden Abschlusses sind mit der gleichen Deutlichkeit und Klarheit ausgedrückt wie in der Architektur. Das Möbel wird in isolierte Bestandteile von scharfer Begrenzung gegliedert. Die Mittel der Gliederung sind der Ausbau des Rahmensystems zu einem architektonischen Wert, später die architektonische Symbolik und schließlich der völlige Ersatz der Zweckform durch die architektonische Form. Auf Kastenmöbel wird die Wandgliederung übertragen mit Sockel, Pilaster, Gebälk. Eine Tischplatte wird von Säulen, Balustern gestützt. Das Möbel wird ein einheitlicher, in sich geschlossener Organismus, der die Isolierung verträgt. Die mit der Wand verschmolzenen Möbel, die der Norden immer behält, werden im Süden Ausnahme. Nur die Wandbänke bleiben. Die Einfachheit, die Ruhe und Klarheit, die plastische Geschlossenheit geben dem Möbel einen neuen Ausdruck, der noch durch die Linienführung bestärkt wird, neue Würde und Haltung. Das Möbel vermittelt den gleichen Eindruck wie die Architektur. Aus der Harmonie der selbständigen, durch die Funktion, durch Kontrast oder die Proportionen verbundenen Teile, muß auch hier auf den Beschauer ein Abglanz des höheren Daseinsgefühls überströmen, des Gefühls der Heiterkeit und Leichtigkeit, das Goethe als die eigentliche Wirkung italienischer Kunst empfunden hat.

Die stilistischen Absichten werden auch deutlich, wenn man das Verhältnis der Dekoration zur Gesamtform ins Auge faßt. Die unsachliche Verkleidung des Holzes ließ man im Laufe der Entwicklung immer mehr fallen, bis in der Hochrenaissance der Stoff fast neutral wurde und die plastische Form für sich zur Geltung kam. Der vergoldete Stuckdekor des Trecento, die Stoffbespannung und die anderen Arten der Verkleidung, die wir hernach bei der Betrachtung der Truhe schildern werden, waren an das Holz angetragen, ohne Rücksicht auf die Struktur und auf die Form. Sie wollten nichts anderes, als die Kostbarkeit steigern. Viel sachlicher war die Intarsia, die Einlage aus getöntem Holz. Sie wurde in kleinem Maßstab seit dem 14. Jahrhundert gepflegt und kam im 15. Jahrhundert zur Blüte. Die Brüder Lendinara in Venedig haben angeblich als erste die farbige Armut überwunden, indem sie die Holzstücke in siedendem Öl färbten und mit heißem Eisen oder Sand schattierten. Die Technik verbreitete sich rasch in Oberitalien, wurde besonders im Mailändischen, in Cremona, kultiviert, zu großer Vollkommenheit entwickelt. Von einfachen geometrischen Mustern ging man über zu heraldischen Formen und zur entwickelten Ornamentik, weiter zu Veduten, Stilleben, die in den Motiven geradezu Themen der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts vorwegnahmen, und an kirchlichen Möbeln selbst zu figürlichen Darstellungen als Ersatz von Malerei. Eines der kirchlichen Hauptwerke ist das Chorgestühl des Bartolomeo Polli und Pantoleone de Marchi in der Certosa di Pavia; von profanen Räumen sind zu nennen der Studio des Federico Montefeltre in Urbino und das Collegio del Cambio in Perugia. Eine Abart ist die sogenannte Certosina-Technik, die flächenhafte, geometrische Dekoration aus weißen und getönten Bein- und schwarzen Ebenholzplättchen. Die altertümliche Technik, die seit der ägyptischen Kunst bekannt war und im Orient immer gepflegt wurde, ist wahrscheinlich über Venedig nach Oberitalien gekommen. Sie wurde bei Truhen, Stühlen, Bänken angewendet. (Schöne Beispiele im Victoria and Albert Museum, London, im Musée des



73. Ghirlandajo, Geburt Mariä. 1490  
Fresko in Florenz. S. Maria Novella

Arts décoratifs, Paris u. a. O.) Durch das ganze 15. Jahrhundert wurde auch die Malerei ausführlich herangezogen, bis man sich entschloß, die Gemälde als isolierten Dekor in den Aufbau einzufügen. Gleichzeitig kam die plastische Dekoration immer mehr zur Geltung. Zuerst als Dekoration, wie alle Renaissanceornamentik gleichsam auf den Grund aufgesetzt, in sich geschlossen, ruhend, nach der Mittelachse so entwickelt, daß die proportionale Schönheit der gegebenen Fläche noch unterstrichen wurde. In der Hochrenaissance hielten sich plastischer Dekor und architektonische Gliederung die Wage, erst in der Spätrenaissance übernahm der Dekor die Führung. Die Farbe und diskrete Vergoldung dienten zur Steigerung der plastischen Wirkung.

Das Verhältnis von Möbel und Raum bildet eine stilistische Parallele. Um ein Bild der Entwicklung zu gewinnen, müssen wir die Darstellung noch mehr auf das Typische zuschneiden, ohne Rücksicht auf provinzielle Verschiedenheiten. Für das Florentiner Zimmer des Trecento können die restaurierten Räume des Palazzo Davanzati herangezogen werden (Abb. 100). Die Spätzeit des 15. Jahrhunderts illustrieren die Innenräume auf den abgebildeten Gemälden von Ghirlandajo, Carpaccio u. a. (Abb. 73). Die Großräumigkeit und auffallende Leerheit, der Mangel an Bequemlichkeit und Intimität ist Eigenart der südlichen Länder, wo das Leben sich mehr im Freien abspielt. Den Räumen des Quattrocento verlieh noch die Bemalung eine bunte Fröhlichkeit. Ein breiter Fries unter der Balkendecke, der eine Laube oder ein Paradies, Ausblicke in Landschaften, wiedergab (letzte Ausläufer Lionardos Deckenmalerei der Sala delle Asse in Mailand und Correggios Fresken in Parma) oder Szenen aus der Mythologie brachte (Botticellis Tornabuoni-Fresken der Villa Lemmi von 1480 im Louvre, Villa Spedaleto bei Volterra), gab den lustigen Ton an, der in der Ausstattung nachklang. Wenn bei kleineren Räumen den unteren Teil der Wände ein Holzgetäfel, die Spalliera, umzog (wie auf Ghirlandajos Geburt

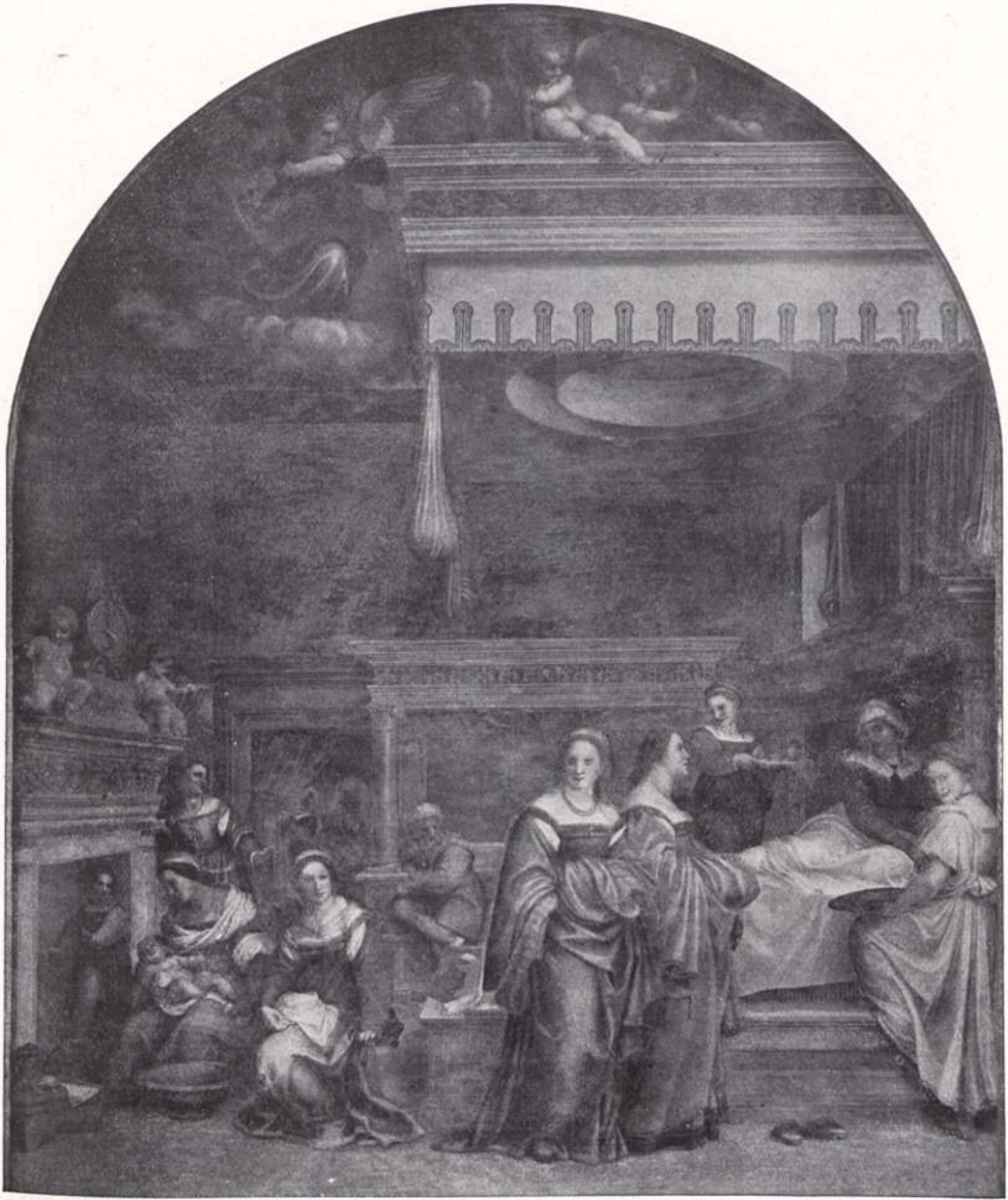
Mariä von 1490, Abb. 73), entstand sogar der Eindruck von Behaglichkeit. Gewöhnlich war die Spalliera durch Pilaster in Schmalfelder gegliedert, mit Intarsien dekoriert und mit Gemälden, auch Marmorschmuck geziert (Wohngemächer der Isabella d'Este in der Reggia zu Mantua, Arbeitszimmer des Federigo da Montefeltre in Urbino) und mit einem Gebälkgesims abgeschlossen, auf dem Vasen, Fläschchen, Bronzen, Kleingerät aufgestellt werden konnten. Auf Ghirlandajos Bild sitzt über der Spalliera als cornice ein Puttenfries. Da die Bilder für den Platz bestellt wurden, der eben da war, kam in die Disposition ein natürlicher Rhythmus, der dem Raum etwas Persönliches gab. Dazu als Dekor der verputzten Wand bemalte Schilde, *deschi di parto*, *arazzi*, die wieder die bunte Fröhlichkeit steigerten. In dieser Umgebung hatte das bemalte Möbel, die bemalte Truhe, mit der feingliedrigen, freudigen Proportion, seinen Platz. Es fügte sich mit seinen Sonderinteressen leicht dem lauten Farbenkonzert ein. Sein Platz war bestimmt durch den Zweck, durch die praktischen Rücksichten.

Es ist kein Zufall, daß auf Andrea del Sartos Geburt Mariä (Abb. 74) das Bett in der Mitte der Breitwand gegenüber dem Kamin aufgestellt ist. Eine architektonische Disposition beginnt in der Hochrenaissance die Stellung des Möbels zu regeln. Noch mehr liegt die Einheit im Charakter der wenigen Möbel, die an den Wänden verteilt sind. Die gleichen architektonischen Elemente kehren im Bett, im Trono wieder, die gleiche auf Größe und Einfachheit gerichtete Gesinnung bestimmt die lässige Gebärde, die stille Größe der Menschen, die sich in diesem Raume bewegen. Die Kahlheit der Wände verstärkt den Eindruck der Ruhe. In den architektonisch gegliederten Räumen (Festsaal des Palazzo Massimo in Rom) sind die Wände in harmonisch abgestimmte Felder geteilt, die dem Möbel seinen bestimmten Platz geben, wie später die Felderteilung im Rokoko. In den abgemessenen Ernst solcher Räume passen ganz wenige, strenge, durch einfache Rahmung gegliederte oder auf die Architektur abgestimmte Möbel von edler Vornehmheit. Man hat diese Strenge nicht lange beibehalten. Die späte Renaissance geht andere Wege.

In den Prunkräumen der Spätrenaissance (Beispiele in Florenz: Palazzo Vecchio, in Venedig: Dogenpalast) sind es die eingelassenen Gemälde der Decken, der Wände, der schwere Stuckdekor, die in erster Linie den festlichen Eindruck bestimmen. Man hat in den Sälen des Dogenpalastes in Venedig durch die Vertäfelung mit durchgehenden Wandbänken ein Gegengewicht zu schaffen gewußt und dadurch das isolierte Möbel noch mehr ausgeschaltet. Ähnlichen Charakter haben wohl auch die Wohnräume gehabt, über deren Ausstattung die alten Quellen berichten. Francesco Sansovino erzählt in der *Venezia nobilissima* von dem Prunk der kostbaren Stoffe, Samte, Ledertapeten, Teppiche. Das Möbel dieser Zeit ist ein Objekt des Luxus, es wirkt durch die Größe, durch die ausladende Form, durch den plastischen Dekor. Die stoffbespannten Lehnstühle, die monumentalen Tische, die Truhen mit geschnitzten Reliefs halten sich in diesen Räumen durch die prätentöse Form, durch die Kostbarkeit, den Prunk der Aufmachung. Der Barock hat den Charakter nur noch gesteigert.

Die Stufen im Wandel der Gebrauchsform zur Kunstform kann man bei der Truhe (*cassone*, *forziere*, venezianisch *arca*, *arcella*) am deutlichsten verfolgen. Ihre Verwendung war dieselbe wie im Norden. Der trogartige Reisekoffer (*madia*), die Sitztruhe waren sachliche Behälter; die hohe Tischtruhe, mehr für repräsentative Zwecke bestimmt, war ein Schaustück von monumentaler Größe. Das bescheidene Gebrauchsmöbel





74. Andrea del Sarto, Geburt Mariä  
Fresko in der Annunziata, Florenz

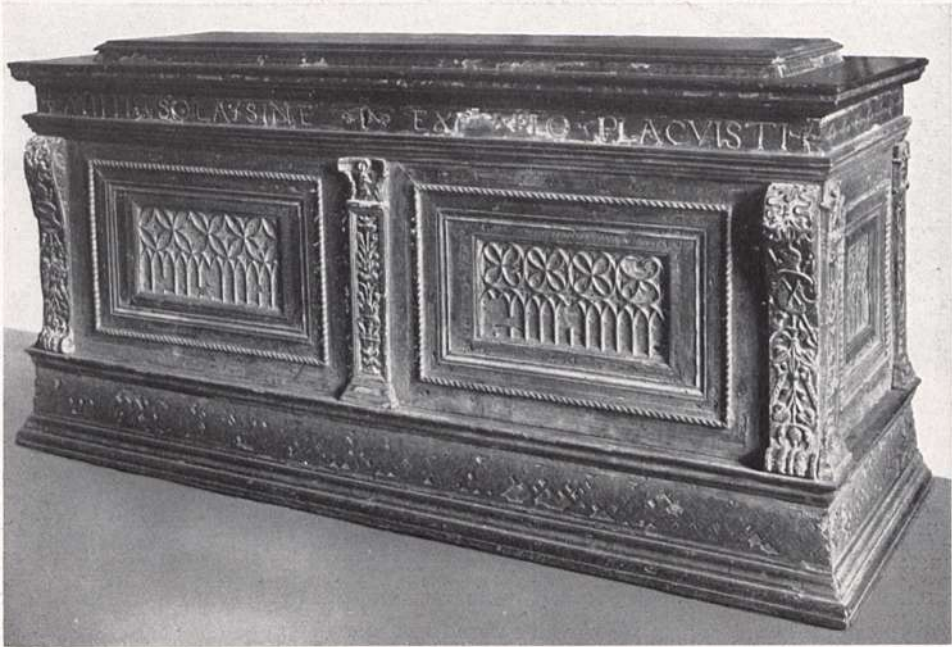
war schmucklos, mit einfacher Profilgliederung versehen oder mit Malerei dekoriert, wie die Nonnentruhen, deren eingezogene Wannenform praktischen Rücksichten diene und noch nicht von künstlerischer Absicht diktiert war. Die Front ist bei diesen gewöhnlich in fünf Felder geteilt, die mit Wappen, Symbolen und Devisen dekoriert sind (Abb. 75).



75. Bemalte Truhe. Toskana, 15. Jahrhundert  
Berlin, Schloßmuseum

Dekor von künstlerischen Ansprüchen wurde an Schautruhen angebracht. Aus dem sachlichen, eisenbeschlagenen Koffer und Bettkasten mit brettmäßiger Zimmermannsarbeit war schon im Trecento der Prunkkasten geworden. Er zeigt die disparaten Einflüsse gotischer und orientalischer Vorbilder. Älteste Stufe ist die plastische Gliederung und Dekoration aus vergoldetem Stucco und Carta pesta. Sie erinnert in der Wirkung an die mittelalterlichen Heiligenschreine, die mit vergoldeten und emaillierten Metallplatten beschlagen waren. Die Dekoration macht den Eindruck des Zufälligen, weil sie nicht aus dem Holz entwickelt, sondern angetragen ist; sie ist, wie in der nordischen Gotik, flächenhaft. Neutrale, schablonenhafte Flächenmuster sind im Rapport wiederholt: runde, rautenförmige oder spitzovale Felder mit Greifenpaaren, mit dem Wappen der parte Guelfa (Adler, der einen Hasen zerfleischt), mit Kronen, Reihern und Hunden. Es sind Motive, die zum Teil von orientalischen Seidenmustern übernommen sind. Man möchte glauben, daß Muster der kostbaren Stoffe, mit denen Truhen bespannt wurden (für Venedig sind sie durch archivalische Quellen bezeugt), in konsistentem Material nachgebildet worden sind. Dazu kommen Granatapfelmuster, die noch im Quattrocento als Dekoration von Deckel und Rückseite beibehalten werden, und Schablonenmalereien in Nachahmung von Stoffmustern, wie Liebespaare am Brunnen, Damen auf einem Zelter mit dem Falken in der Hand (Florenz, Castello Vincitaglia, Victoria and Albert Museum, London). Die Muster sind in zwei Reihen übereinander angeordnet, auf den Grund aufgetragen, durch einen ornamentalen Fries vom Rand getrennt. Die kistenförmige Grundform der Truhe bleibt gewahrt.

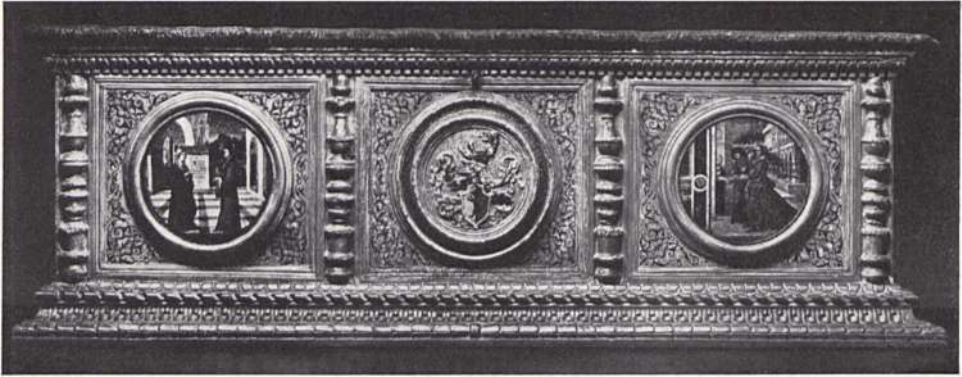
Einer späteren Stufe der Entwicklung entspricht die ausgedehnte Verwendung von Malerei. Die Hauptfläche wird in gerahmte Felder aufgeteilt. Motive für die Rahmung der Felder sind der Vierpaß, wie auf Andrea Pisanos Bronzetür des Florentiner Baptisteriums, der übereck gestellte Vierpaß, der Achtpaß und einfache Figurationen geometrischer Natur. Die ungerade Aufteilung mit fünf, später mit drei Feldern, die schon vom tektonischen Rhythmus gefordert wird, ist in Florenz und Siena die Regel. Zweiteilung mit unbetonter Mitte ist in Oberitalien häufig. Schon jetzt beginnt die Dekoration der Truhe mit selbständigen, in sich geschlossenen Gemälden. Eine Verbindung von Dekoration und selbständigem Kunstwerk, die nur die italienische Kunst



76. Tischtruhe der Isotta da Rimini. Mittelitalien, um 1460  
Wien, Sammlung Figdor

während einer kurzen, aber äußerst fruchtbaren Zeitperiode gekannt hat. Die Felder bieten Platz für die gemalte Erzählung, die in liebenswürdiger Ausführlichkeit nach Kapiteln entwickelt wird, indem in jedes Feld eine Szene aus einer Novelle eingetragen ist. Die Geschichte des Tobias, die Geschichte des Mattabruna, antike Sagen und Festbilder sind beliebte Themen. Die Unterschiede zwischen den Werken der verschiedenen Gegenden sind in dieser Frühzeit noch nicht sehr ausgeprägt. In Betracht kommen als Entstehungsorte in erster Linie Florenz, dessen Truhenform in diesen Ausführungen beschrieben ist, und Siena. Die Sieneser Truhe des Trecento unterscheidet sich durch intensiveren Prunk und den großzügigen Duktus des vergoldeten, von Stoffmustern abgeleiteten Stuckdekors. Eine formale Eigentümlichkeit ist auch die Verwendung gotischer Schrift für Umrahmungen. Auf einer Truhe in Wien (Fürst Liechtenstein) sind die drei quadratischen Felder, die achtpaßförmige Felder mit dem Wappen der Sieneser Skala umschließen, mit solchen Schriftbändern umrahmt. Bald wird auch hier der Malerei (durch Giovanni di Paolo, Lorenzo Vecchietta) die führende Rolle zugeteilt.

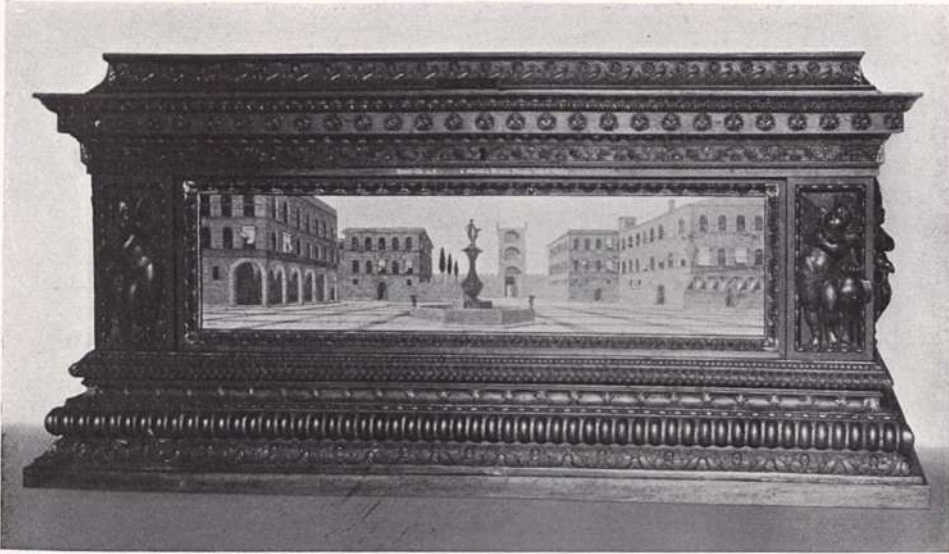
Das Quattrocento hat das ganze Gerät neu geprägt, es hat auch der Truhe die neuartige Form gegeben. Es beginnt die Umgestaltung des Cassone, die Durchgliederung der Wände, bis die geschlossene Form des allseitig durchgliederten Kubus erreicht ist. Die älteren Beispiele behalten noch die primitive Kistenform. Sie wird durch eine Gliederung, die die Fläche respektiert, geklärt. Der Stuckdekor verschwindet allmählich. Er hält sich am längsten in Siena, wo aber die kleinlichen Stoffmuster durch



77. Truhe. Verona, um 1510  
Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

großzügige Ornamentik verdrängt werden, und in Lucca, wo die Seidenweberei Stoffmuster im orientalischen Geschmack vermittelt. In Toskana ist die Aufteilung der Front durch Felder, die von dünnen Profilen umrahmt sind, die Regel (Abb. 77). Die Felder sind aus der übergeordneten Form der Cassonenwand entwickelt. Das Rahmenwerk wird im architektonischen Aufbau ausgenutzt. In den umrahmenden Leisten geometrische oder ornamentale Intarsien, in den Füllungen neutrale geometrische, ornamentale oder figürliche Intarsien.

Die weitere Entwicklung geht auf Durchgliederung dieser Einheit. Der Sockel wird kräftiger profiliert nach Vorbild der antiken Basis und als Träger betont. Der plastische Dekor des Körpers wird auf die Ecken verlegt, der obere Abschluß wird gebälkförmig. Der Deckel wird ebenfalls als selbständige Form durchgebildet, er wird dachförmig und wirkt als Bekrönung (Abb. 78). Damit ist schon der Übergang zur folgenden Zeit gegeben, die die Truhe als in sich geschlossenes, kubisches Ganzes, als Monument empfindet, an dem aber der Hauptschmuck ein selbständiges, in sich geschlossenes Kunstwerk ist, ein Gemälde. Die Blütezeit der Truhe sind die Jahre von etwa 1470–1510. Die Tektonik der Cassonebilder aus dieser Zeit mit ihrem straffen Aufbau, der formalen Vereinfachung, der Konzentration, Ausschaltung des nebensächlichen Details, der genrehaften Züge gibt ein Abbild der Entwicklung in der Form der Cassone selbst. Allerdings, der Widerspruch zwischen Dekor und Rahmen in der Verbindung selbständiger Kunstwerke, der Gemälde und des gegliederten Aufbaues, bleibt noch, obwohl die Form der Cassone von den Künstlern in die Hände genommen und im Sinne der neuen Tektonik umgebildet ist. Die Strozzitruhe von 1512 in Berlin (Abb. 78) steht an der Grenzscheide. Selbständige, plastische Gestaltung und isolierte Dekoration stehen für sich. Cassone und Cassonebild sind getrennte Kunstwerke, besonders wenn Maler von Rang wie Botticelli, Filippino, Pollaiuolo, Jacopo Sellaio, Bartolomeo di Giovanni (der fruchtbarste aller Cassonemaler) und Piero di Cosimo (dessen Prokrisbild in London vielleicht das feinste Werk dieser Art ist) als Cassonemaler tätig sind. Nur im größeren Zusammenhang, im bunten Dekor des ganzen Raumes mit Gemälden und Stoffen findet diese farbige Buntheit

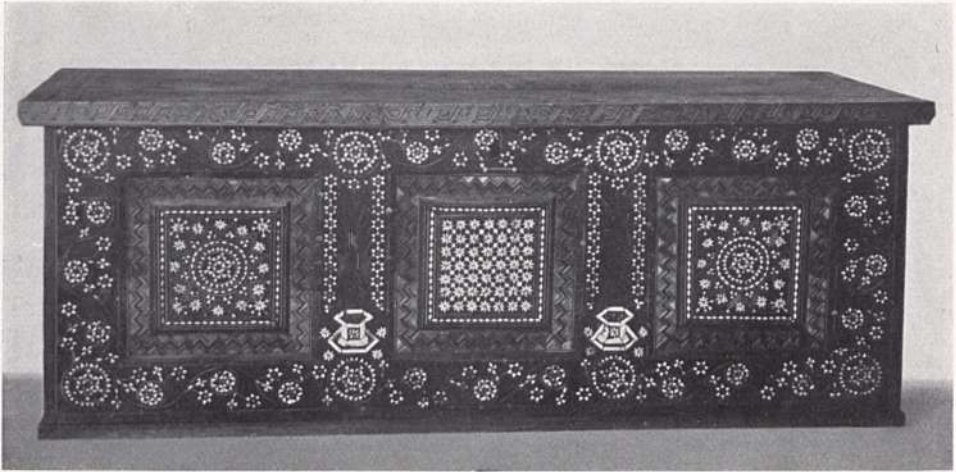


78. Hochzeitstruhe mit Strozzi- und Medici-Wappen. Florenz 1512  
(Gemälde nicht zugehörig.) Berlin, Schloßmuseum

wieder einen Ausgleich. Es ist ein Werturteil, wenn heute Gemälde, die ursprünglich als Mittelbilder oder als Seitenbilder in die Möbel eingelassen waren, zu den Schätzen der großen Galerien gehören. Eine Verbindung von Truhe und Dekor liegt dagegen im Inhaltlichen, in der Wahl des Themas, das durch fein versteckte Symbolik mit der Bestimmung verknüpft ist. Antike Stoffe, die humanistische Gelehrsamkeit wieder zum Allgemeinut gemacht hat, Verherrlichung von Tugenden, der Treue, der Beständigkeit, vor allem antike Liebesagen, deren Inhalt lebendig und mit den Anspielungen auf den Zauber der Frauenschönheit und auf Männerkraft allgemein verständlich war, sind der Hauptdekor auf Brauttruhen. Im Inneren der Truhe ging die Erotik noch einen Schritt weiter, und auf der Rückseite des Deckels hat man öfters die jugendliche Schönheit der nackten Gatten verewigt.

Außer der Dekoration mit Gemälden kommt, besonders bei den einfacheren Truhen, die Dekoration mit Intarsien vor. In die Felder werden Landschaften, Architekturen gesetzt, in die Umrahmungen laufende Ranken oder neutrale, geometrische Muster. Im nördlichen Italien sind die in der Form einfacheren, durch Rechteckfelder gegliederten Certosina-Truhen beliebt, bei denen Rahmen und Füllung mit einem Ornament aus weißen Bein- und Ebenholzplättchen besetzt sind. Manche von diesen Truhen haben den ausgeschnittenen Sockel, der an nordische Formen erinnert. Auch dieser Umstand legt den Gedanken an die Entstehung in Venedig nahe, wo die Truhe mit gotischem Holzsnitzwerk sich lange gehalten hat.

Bei den oberitalienischen Truhen des Quattrocento fehlt die architektonische Klarheit und Straffheit. Der Einfluß des Nordens bleibt lange fühlbar. Die Flachschnitt-Truhen aus Tirol, die schon früher erwähnt wurden, sind auch in der Poebene nachgeahmt worden. Nur die Residenzen waren modern gesinnt. Die Truhen, die für Paola Gonzaga (seit



79. Certosina-Truhe  
 Berlin, Schloßmuseum

1477 Gemahlin des Grafen Leonhard von Goerz) gefertigt wurden, zwei im Rudolfinum zu Klagenfurt, zwei im Grazer Dom, gehen auf Entwürfe von Mantegna zurück. Die erstgenannten haben flache Stuckreliefs mit Darstellungen aus der Geschichte Trajans und der Witwe. Die Truhen in Graz sind mit Elfenbeinreliefs dekoriert – dargestellt sind: Trionfi (nach Petrarca), Triumphzüge des Todes, der Keuschheit, Amors, der Weisheit, der Zeit, der Gottheit –, die von Stambecchino geschnitzt sein sollen. Die Form ist schon ganz plastisch, kubisch empfunden.

Venedig geht bis zum Cinquecento eigene Wege. Die Nähe des Orients, der Levantehandel haben von jeher den Sinn für prunkvolles Material, für Glanz und Reichtum geweckt. Vielleicht hat auch die Enge der venezianischen Räume die Veranlassung gegeben, den Dekor zu häufen, zu starker Intensität zu steigern. Das venezianische Haus hat bis zum Rokoko nur einen großen, durchgehenden, nach beiden Seiten mit Fenstern versehenen Saal; die eigentlichen Wohnräume sind klein und nebensächlich. Vergoldete Decken, Verkleidung der Wände mit kostbaren Stoffen, mit Gemälden, Bildteppichen, werden schön in alten Beschreibungen gerühmt (vgl. Abb. 80). Die Ansprüche an das Material sind immer höher gewesen als in den anderen Städten Italiens. Mit Seide überzogene Truhen werden in den Inventaren erwähnt, auch Intarsiatruhen verschiedenen Formats. In der Vorliebe für Glanz und Prunk des Materials liegt vielleicht der Grund, daß (abgesehen von den gewöhnlichen Vorratstruhen) die bemalten Truhen viel seltener sind als die Truhen mit vergoldetem Stuckdekor, die meist von ungewöhnlicher Form, sarkophagartig eingezogen, zum Teil sogar mit ausgeschnittenen Sockeln versehen, mit großzünftig stilisierten Pflanzenranken dekoriert sind. Die große Brauttruhe kommt erst im Cinquecento vor. Vorher war die kleine Arcella üblich.

Erst die Zeit der Hochrenaissance bringt die klassische Einheit von Form und Dekoration. Der Dekor tritt allmählich zurück. Die Einlagen, Gemälde, Intarsien verschwinden immer mehr, sie werden ersetzt durch den plastischen Dekor des

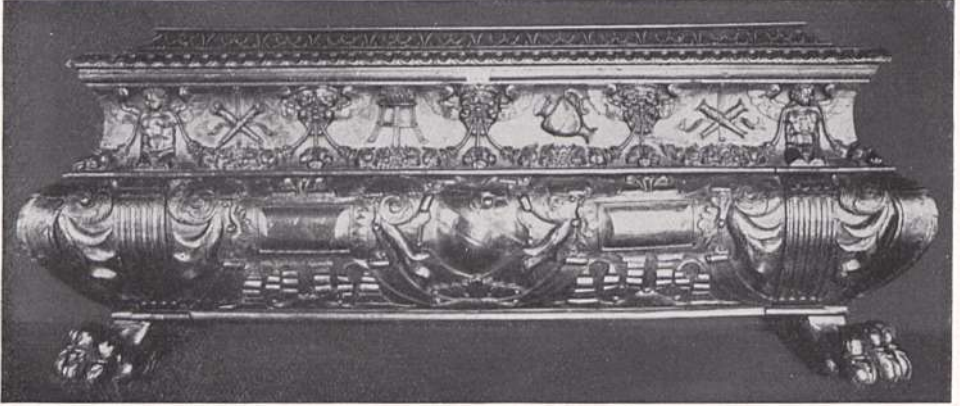


80. Venezianischer Saal

(Ausschnitt aus dem Gemälde von Tizian, Ruhende Venus, um 1538)

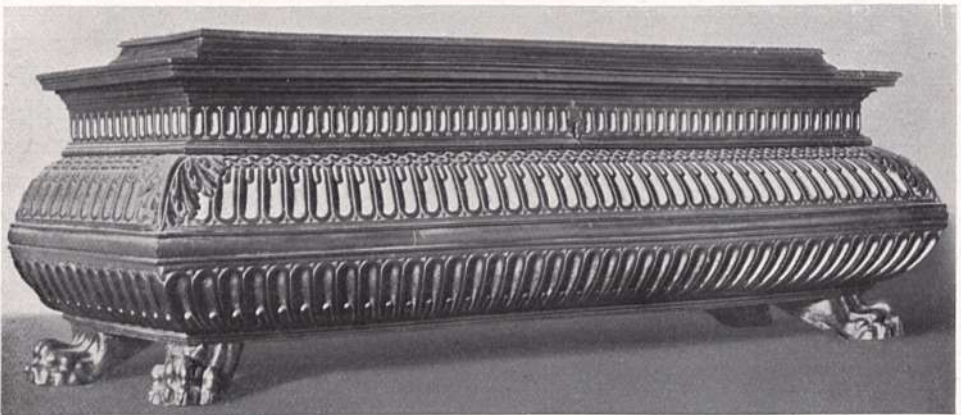
Florenz, Uffizien

Schnitzwerkes antikisch-klassischen Gepräges, das mit der Zeit immer mehr zur Fülle gesteigert wird und schließlich im Barock zu bewegtem Reichtum übergeht. Zugleich wird die Form des Körpers umgewandelt. Sie wird durch Einschnürung, Verjüngung und Wölbung selbständig, in sich geschlossen, sie verliert die kubische Einfachheit. Die Truhe wird zum Monument, das den Gebrauchszweck kaum mehr ahnen läßt, das selbst wieder einen Sockel braucht und deshalb auf einen Untersatz gestellt wird. Daß man ein Möbel vor sich hat, merkt man erst wieder, wenn man die abgeflachte Rückwand sieht, die von praktischen Rücksichten diktiert ist, auf die Aufstellung an der Wand Rücksicht nimmt. Vorbild ist der Sarkophag der Antike und der Renaissancezeit. Der Bronzesarkophag der Medici von Verrocchio in San Lorenzo in Florenz hat Gegenbeispiele im Möbel. Man überträgt, wie schon vorher, die Wandgliederung in Sockel, Körper, Fries auf den Möbelkörper, oder man geht über zu einer neuen Umformung in Wannenförmigkeit, die an den bewegten Umriß keramischer Muster anknüpft. Die Truhe wird als bewegliches Möbel durch Füße vom Boden abgehoben. Die Löwenfüße sind ein Motiv, das schon die Antike gekannt und in gleicher Absicht verwendet hat. Der Körper verjüngt sich unten oder wird, wenn er die geraden Seitenflächen bewahrt,



81. Geschnitzte Truhe. Toskana, nach 1550  
Paris, Louvre

mit einem Ablauf versehen, der mit Eierstab oder Beulenmuster dekoriert ist; er wölbt sich in der Mitte aus und ist, wie eine Urne, oben am Hals eingeschnürt. Als notwendige Bekrönung kommt dazu der profilierte, mit einem Anlauf versehene Deckel. Die Dekoration ist mehr Gliederung. Als Motive werden Architekturformen bevorzugt, die stärkeres Relief vertragen, Pfeifen, Triglyphen, Metopen, Hermen. Die stilistischen Parallelen aus anderen Kunstgebieten, aus Malerei und Skulptur, brauchen kaum angeführt zu werden. Durchaus die gleiche Entwicklung zeigt das Chorgestühl mit seinem figürlichen Schmuck. Der Born des antiken architektonischen Vorbildes wird dabei stark in Anspruch genommen. Dazu kommt Figürliches, Mythologien in friesartiger Aneinanderreihung mit diagonalen Eckmotiven, die von einer Seite zur anderen überleiten, Masken, Putten, geflügelte Fabelwesen, Gefangene, die antiken Triumphbogen entlehnt sind, weiter Wappen und vollsaftiges Rankenwerk und als neue Erfindung Kartuschen mit Füllungen. Die Verteilung wechselt. Akzentuierung der Mitte und Ecken ist ebenso



82. Gebauchte Truhe. Toskana, um 1550  
Florenz, Museo Nazionale





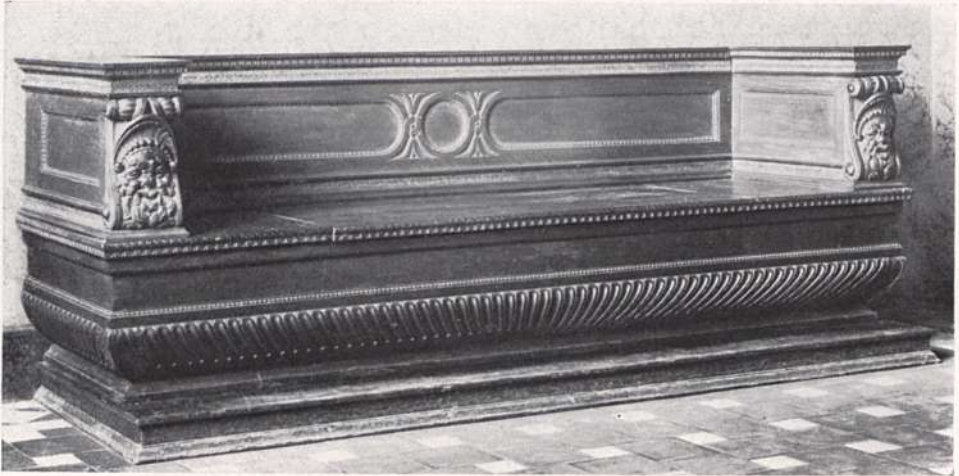
83. Geschweifte Truhe. Mittelitalien, um 1550  
Spoleto, Pinacoteca

häufig wie gleichmäßige Musterung des ganzen Körpers mit Schuppen, Flechtbändern, die den Nachdruck auf den Gesamtumriß legt. Für Malerei im Sinne der vorhergehenden Generationen ist an diesen Monumenten kein Platz mehr; nicht nur, weil jetzt die Schönheit des Materials, des Nußholzes, recht zur Geltung kommen soll, sondern weil die Einheitlichkeit zerstört würde. Was man sich an Farbe erlaubt, dient zur Steigerung der plastischen Wirkung. Man hat das Holz mit einem bräunlichen Ton getränkt, der sich der Naturfarbe anschließt, aber die Ungleichheit des Materials aufhebt; man hat auch einzelne Teile mit Gold gehöht.

Die besten Truhen dieser Art werden Florentiner Künstlern zugeschrieben, die sie für römische Familien gefertigt haben. Die figuralen Kompositionen haben eine gewisse Verwandtschaft mit den Gemälden der Raffaelschule. Andere sind venezianischen Ursprungs. Die Motive des plastischen Dekors sind gewöhnlich der



84. Geschnitzte Truhe. Venedig, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum



85. Florentiner Cassapanca  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

klassischen Mythologie, auch der römischen Geschichte und manchmal der Bibel entnommen. Die Gruppen umziehen in durchlaufender Reihe den Körper wie beim antiken Sarkophag. Ein venezianischer Cassone des Berliner Schloßmuseums mit dem Zug des Neptun und geflügelten weiblichen Eckhermen, oder Cassoni des Victoria and Albert Museums in London mit Allegorien der Jahreszeiten und Szenen aus der Geschichte Davids haben durchgehenden Figurenfries; die Mitte ist durch ein Wappen akzentuiert, und entsprechend tragen auch die Ecken figürliche, übereck gestellte Dekoration. Bei anderen geschnitzten Truhen ist die altertümliche Felderteilung noch vorhanden (Berlin, Schloßmuseum, mit Niobidenszenen und Huldigungsgruppen in der Art des Polidoro da Caravaggio, Abb. 84). Zu den besten gehören die Truhe der Commune von Spoleto (Abb. 83) und die Hochzeitstruhe des Delfin Laurenzetti von 1570 in London. Diese Möbel der Hochrenaissance sprechen ganz anders zum Menschen als die bemalten Truhen des 15. Jahrhunderts. Sie sind prätentios geworden. Sie haben eine laute, pathetische Gebärde. Das Gebrauchsgerät hat eine Steigerung zum Kunstwerk erfahren, die den eigentlichen Zweck kaum mehr ahnen läßt. Diese plastisch dekorierten Cassoni sind die Prunkstücke. Als Leistungen eines vornehmen, zurückhaltenden Geschmacks sind die einfachen Sitztruhen mit Flachdeckel, mit Gliederung durch Felderteilung, mit der Aufteilung durch Profilbänder und Laubstäbe, mit Betonung der Ecken, auch der Mitte durch Pilaster, oder mit einfacher Akzentuierung durch Masken viel ansprechender.

Ein verkleinertes Abbild des Cassone ergibt die Form der Cassetta, der Schmucktruhe. Bis zum frühen 15. Jahrhundert hat man den Schmuck und andere Kostbarkeiten in kleinen, mit Stuck und Malerei dekorierten Schachteln aufbewahrt. Später kommen die mit *pastiglia* (*pasta di riso*, einer Stuckmasse) überzogenen Kästchen auf, die Reliefs auf vergoldetem Grund tragen. Im 16. Jahrhundert bürgern sich die geschnitzten Kassetten ein, die die gleichen Motive verwerten wie die großen Truhen. Zuerst sind sie eingelegt, mit Stuckornamenten dekoriert, später geschnitzt, mit Gold aufgelichtet;

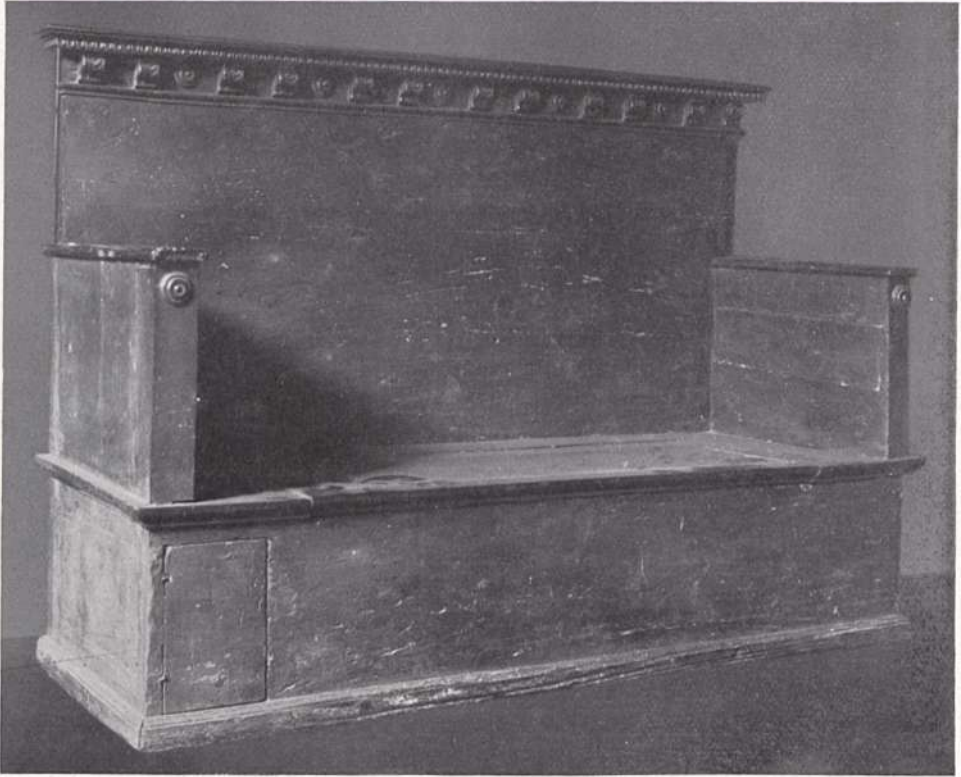


86. Giuliano Pesello (Carrand-Meister), Schlafstube  
 Florenz, Casa Buonarroti

manchmal sind sogar Marmorplatten eingelassen zur Steigerung des kleinodienhaften Eindrucks. Die cassetta rechnet bei der Feinheit der Ausführung und dem Reichtum an Einzelheiten mit einer ähnlichen Wirkung wie der *coffre à bijoux* der Louis-XIV.-Zeit.

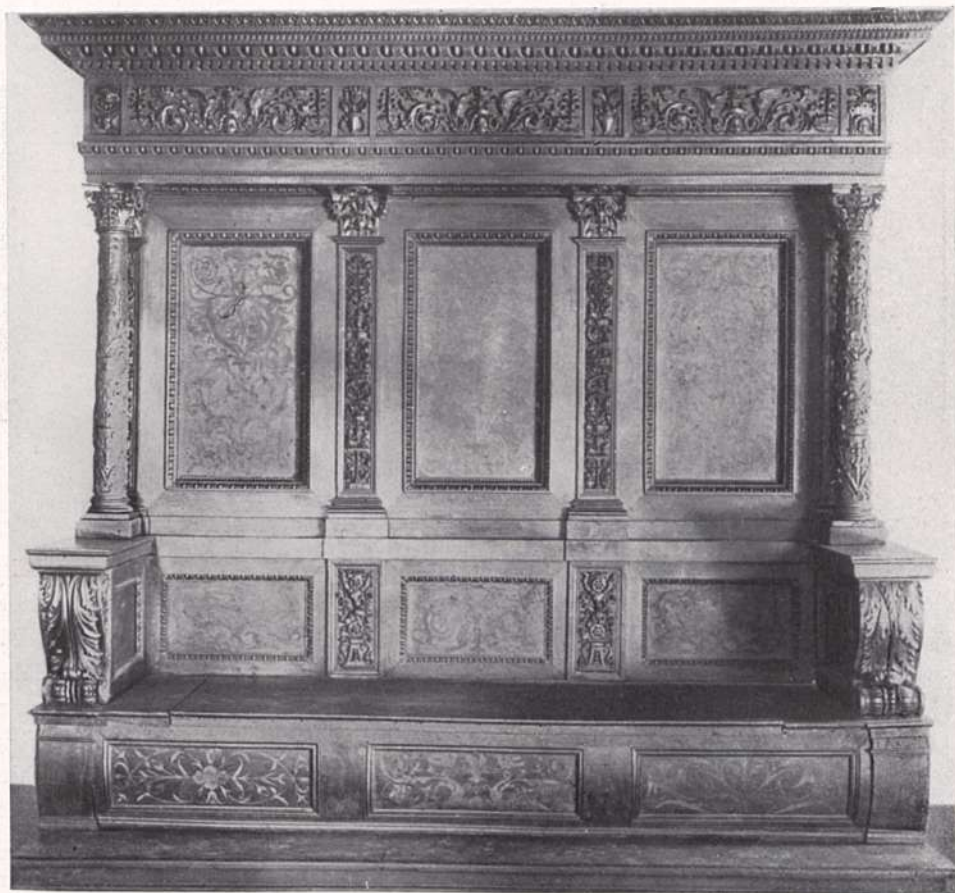
Jede Truhe konnte als Sitzbank dienen. Man hat in Florenz Truhen geschaffen, bei denen dieser Zweck besonders deutlich ausgedrückt ist. Sie sind viel breiter, haben geschweiften Grundriß, der sich an den Seiten in weicher Kurve verjüngt, oder sie sind ausdrücklich unten eingezogen zum Schutze gegen die Beschädigung durch Füße. Die Dekoration ist möglichst zurückhaltend. Profilrahmen und geometrische Intarsien lassen die Hauptform zum Wort kommen. (Beispiele im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.)

Will man den Unterschied zwischen nördlicher und südlicher Formanschauung an einem deutlichen Beispiel fassen, darf man nur die *Truhentank* vergleichen. Die zwecklichen Voraussetzungen sind die gleichen. Im Süden wie im Norden war die mehrsitzige Bank auch Ehrensitz. Sie hat als solche, wie die französische *chaire*, Auszeichnung durch überhöhte Rücklehne erhalten, sie ist zum *trono* geworden. Wieder mögen kirchliche Möbel, die Bischofssitze im Chor, als Vorbild eine Mittlerrolle gespielt haben. In patriarchalischer Zeit stand der Ehrensitz der Ehegatten im wichtigsten Wohnraum, im Schlafzimmer, das zugleich Empfangszimmer war. Das gewöhnliche Sitzmöbel, das auch als Truhe diente, ist die *Cassapanca*, die als einfaches Hausmöbel aus dem *trono* entstanden ist. Da die Vertäfelung im Süden doch die Ausnahme war, sind die mit der Wand verschmolzenen Bänke eine Seltenheit. Die Wandbank mußte schon aus diesem Grunde zum selbständigen, isolierten Möbel werden. Die älteren Beispiele vom Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts kann man noch mit der gotischen Wandbank in Parallele bringen. Ein Truhenkasten mit verlängerten Seitenwänden und überhöhter Rückwand, die durch ein Gesims abgeschlossen ist, ist die Grundform. Diese zeigt deutlich eine Truhentank aus dem frühen 16. Jahrhundert in der Sammlung von Tucher, München, die an die ältere Bretterbank im Norden erinnert (Abb. 87). Das ist



87. Einfache Cassapanca des frühen 16. Jahrhunderts  
München, chem. Sammlung Frhr. v. Tucher

der eine Bestandteil. Dazu kommt ein zweiter. Als besondere Auszeichnung kannte das Mittelalter den Baldachin, der beim hohen Lehnstuhl mit der Lehne verbunden war. Auf einem Predellenbild mit Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus von Giuliano Pesello der Casa Buonarroti in Florenz (Abb. 86) ist ein Thron dargestellt mit gotischem Baldachin; die Flächenteilung des Möbels durch profilierte Füllbretter gehört stilistisch bereits der Renaissance an. Aus diesen Bestandteilen, Baldachin und Wandbank, entwickelt sich die Tektonik des Möbels. Der Norden gliedert vertikal, der Süden läßt die Horizontale mit Profigliederung und überträgt dann auf die Rückwand die Ordnung, die Wandgliederung. Man läßt den Baldachin auf seitlichen Pfeilern oder Säulen aufruhem, schafft also um den Sitz einen Umbau; erst später wird dieser mit dem Sitz verschmolzen. Jeder Teil wird im Anschluß an die Architektur entwickelt; der Baldachin wird zum Gebälk, und die Rückwand wird durch Pilaster gegliedert; in die Gliederung wird dann die Bank einbezogen, und der ganze Aufbau erhält als isoliertes Monumentalmöbel wieder einen eigenen Sockel. Ein Sieneser Thron im Schloßmuseum Berlin ist als architektonischer Aufbau noch nicht ganz einheitlich. Die seitlichen Pilaster ruhen auf Konsolen und tragen Konsolen, auf denen das vorkragende Gebälk ruht. Die originale, noch isolierte Bank fehlt. Die Einzelausgestaltung, die vergoldete Ornamentik auf blaugetöntem Grunde erinnern an die Art des Lorenzo Marrina. Ausgezeichnet in seiner



88. Thron des Giuliano dei Medici  
Ehem. Slg. Demidoff, Florenz

Einfachheit ist der Thron des Philippo Strozzi (jetzt Sammlung Maurice de Rothschild in Paris). Rückwand und Truhe sind als selbständige Teile nebeneinandergesetzt. Die Rückwand wird von kompositen Pilastern abgegrenzt und von einem flachen Gebälk abgeschlossen, bei dem die Feinheit der Proportionen noch durch die Intarsien gehoben ist. Später werden alle Teile durch die Gliederung verknüpft. Beim monumentalen Thron des jungen Giuliano dei Medici (Abb. 88, ehem. Slg. Demidoff) und ähnlich auf dem Fresko des Andrea del Sarto, Geburt Mariä, in der Annunziata in Florenz (Abb. 74), sind die Seitenlehnen in den architektonischen Aufbau als Basis der seitlichen Säulen einbezogen. Die Gliederung setzt sich in der Aufteilung von Truhe und Gebälk fort. Als Schöpfung von vollendeter Klarheit und durchgegliederter Einheitlichkeit, voller Würde und Ruhe, fordert das Möbel zum Vergleich mit den Chorgestühlen, ja mit der großen Architektur heraus.

Eine Reduktion des Trono ist die Cassapanca, eine Reduktion zu wohnlicher Einfachheit in der Form, nicht im Ausmaße. Dieses bleibt in der Regel immer noch so mächtig, daß ein erwachsener Mensch die Cassapanca als Schlafpritsche benutzen kann. Diese



89. Cassapanca. Florenz, um 1550  
Florenz, Museo Nazionale

Art von Truhenbank kommt hauptsächlich in Florenz vor; dem übrigen Italien scheint sie unbekannt zu sein. Vom Thron unterscheidet sie sich durch die niedrige Rücklehne, die im Laufe des 16. Jahrhunderts bis zur Höhe der Seitenlehne herabgeführt wird. Die Beispiele vor Ende des 16. Jahrhunderts sind einfach, ungegliedert. Die späteren Möbel sind nicht nur durch die stärkere Plastik der Ornamentik, die größere Mächtigkeit der Form charakterisiert, wichtiger noch ist die rationelle Durchgliederung, die den Aufbau vereinheitlicht. Truhe und Lehne sind bei den älteren Möbeln unverbunden aufeinander gesetzt. Im 16. Jahrhundert wird die Seitenlehne blockhaft verbreitert, die Vertikale der Seitenlehne setzt den vertikalen, seitlichen Abschluß der Truhe fort. Man gewinnt so eine Front, die mit Ornamentik besetzt werden kann: mit Palmetten, Voluten, Masken, die ungemein wirkungsvoll angeordnet sind (Abb. 90, Beispiele in Florenz:



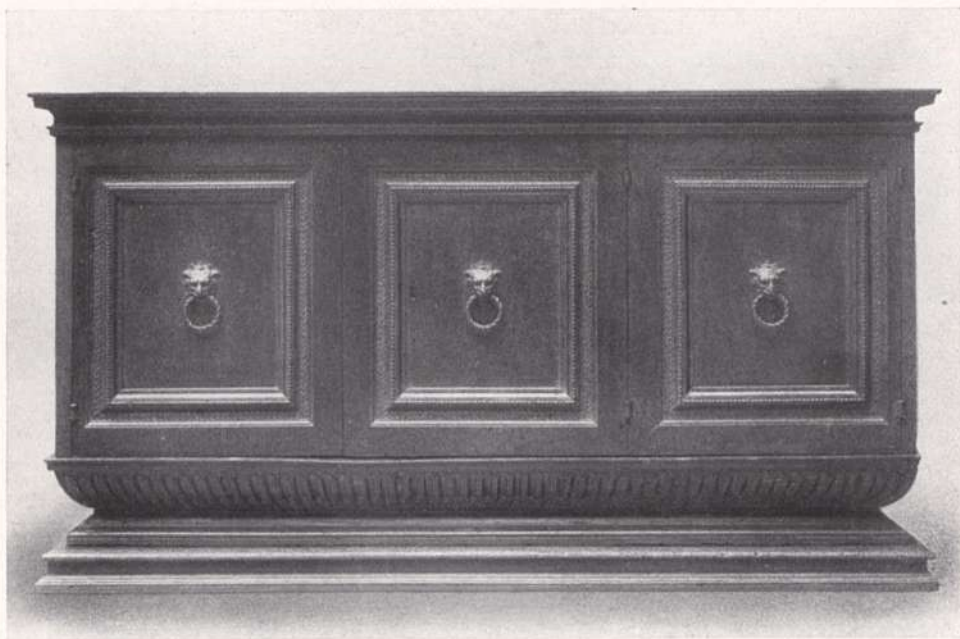
90. Cassapanca. Florenz, um 1550  
Florenz, Museo Nazionale



91. Kleine Kredenz. Florenz, um 1560  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Palazzo Davanzati, Berlin: Schloßmuseum u.ö.). Löwenfüße, Voluten, Kapitäle, Balusterformen treten in den Doppeldienst rahmender und füllender Tektonik. Gleichartige Felder in einfachen Profilrahmen knüpfen die Verbindung von Truhe und Lehne noch enger. Oder die aufsteigende Kurve der eingezogenen Truhe wiederholt sich in der Kurve der Lehne (Abb. 89). Denkt man sich die Bänke mit geschweiften Lehnen mit den nötigen Polstern belegt, so ist der Schritt zum modernen Sofa nicht groß. Auch die Cassapanca kann durch den Reichtum an dekorativer Ornamentik im bekrönenden Aufsatz der Rückwand zum repräsentativen Monumentalmöbel gestempelt werden (Cassapanca mit Mediceerwappen, ehemalige Sammlung Jules Porgès in Paris, mit liegenden Nymphen in der Bekrönung, früher im Palazzo Davanzati in Florenz, Abb. 100). Man hat mit Recht die Cassapanca als das vornehmste Möbel der italienischen Renaissance und als eines der vornehmsten aller Zeiten bezeichnet. Gebrauchszweck und Kunstform sind in unlösbare Einheit verbunden. Kostbarere Möbel sind später noch genug geschaffen worden, künstlerisch wertvollere nicht.

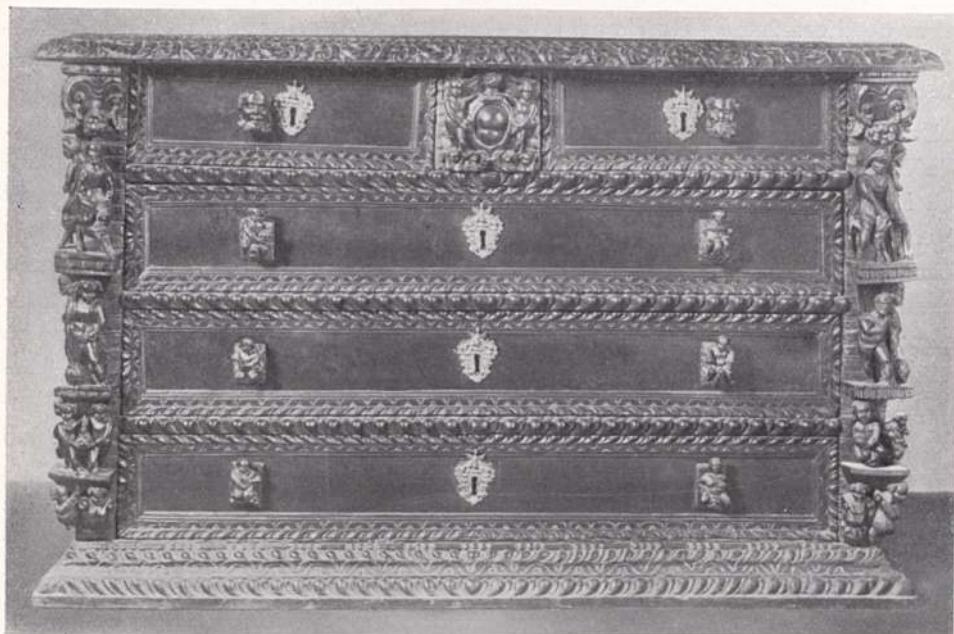
Der Schrank ist im italienischen Mobiliar ursprünglich nur ein kirchliches Möbel zur Aufbewahrung der Paramente in der Sakristei oder ein Möbel in öffentlichen Bauten. In das Hausmobiliar ist er mit der Steigerung der Wohnkultur erst im 15. Jahrhundert aufgenommen worden, wie in der nordischen Spätgotik. Auch hier mit der nötigen Differenzierung der Zwecke. Das Gegenstück zum gotischen Stollenschrank ist



92. Sienesische Kredenz  
 Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

in Italien die Kredenz (credenzone, Abb. 92). Die offene, hochgestelzte Kastentischform des Stollenschrankes hat im Süden keinen Anklang gefunden. Nur ausnahmsweise kommt sie auf italienischen Bildern vor, wie auf dem Verkündigungsbild von Cotignola (Abb. 45), in einer Umformung, die beweist, daß das porträtierte Möbel in Italien entstanden ist. Die Renaissance hat auch hier die offene Konstruktion verlassen und ist zur geschlossenen Form übergegangen. In der einfachsten Grundform ist die Kredenz ein halbhoher kubischer, zweitüriger, selten eintüriger Schrank von verschiedener Breite, bis zur pfeilerartigen Reduktion. Er dient als Behälter, seine Platte als Anrichte oder zur Schau- stellung des Geschirres. Mit der weiteren Ausgestaltung kommen Schubladen dazu, die gewöhnlich unter der Platte angeordnet sind und die später in der architektonischen Gliederung als Gebälkzone einbezogen werden, und stufenförmige Stellbretter (gradini), die schon das gotische Möbel hatte. Die Gliederung des Kubus erfolgt nach denselben Gesichtspunkten wie bei der Truhe. Bei den älteren Möbeln des 16. Jahrhunderts wird auch hier das Rahmensystem architektonisch verwertet; die Seiten werden durch stehende Felder gegliedert und durch horizontale Felder abgeschlossen. Die Felder werden immer mehr mit plastischen Akzenten bereichert, sie erhalten Mittelrosetten, geschnitzte Umrahmungen und manchmal geschnitzte Füllungen. Schließlich wird auch auf die Fassade das architektonische System von Pilastern und Hermen übertragen, in gleichmäßigem Rhythmus oder mit betonten Ecken, wobei die Schubladenzone als Gebälk ausgestattet oder zu einem Konsolengesims geformt wird, das die Platte trägt. Der ausladende Sockel ist entweder profiliert und sitzt unmittelbar auf dem Boden, oder er ist abgerundet, eingezogen, mit Buckeln oder Ornamentik dekoriert und auf





93. Cassettone. Florenz, um 1600  
Ehem. Florenz, Castello Vincigliata

Löwenfüße gestellt, so daß auch hier eine Loslösung, Verselbständigung erfolgt, wie bei der Truhe. Für die lokalen Unterschiede scheint die Initiative einzelner Künstler mehr ausschlaggebend gewesen zu sein als die landschaftliche Eigenart. Bei der einfachen, elegant und zurückhaltend gegliederten Sienser Kredenz des Kaiser-Friedrich-Museums hat man mit Recht an die Ähnlichkeit mit Baldassare Peruzzis Art erinnert (Abb. 92). Die Möbel des westlichen Oberitalien charakterisiert der Reichtum an ornamentalem Schnitzwerk, das nicht nur Füllungen, auch Rahmen und Gliederung überzieht.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts ist die Schubladenkredenz (cassettone) keine Seltenheit mehr. Sie hat statt der Flügeltüren Schubladen, gewöhnlich drei in voller Breite und oben zwei in Halbbreite, die durch ein plastisches Zwischenmotiv getrennt sind. Als Griffe dienen Köpfe von Figuren (Abb. 93). Die Eckpfosten sind besonders reich dekoriert, mit Hermen ausgesetzt oder in mehreren Geschossen mit Figuren ausgestattet, die mit der Schubladenreihe in keiner Verbindung stehen. In ähnlicher Form wie bei Schreibschränken. Eine Kredenz dieser Art im Victoria and Albert Museum (Inv. 1746 bis 1862) scheint aus der gleichen Werkstatt hervorgegangen zu sein wie ein florentinischer Schreibschrank mit freiplastischer Schnitzerei in Privatbesitz (vgl. Abb. bei Schottmüller, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance, S. 266). Eine einfachere Kredenz ist im Castello Vincigliata in Florenz; andere sind im Palazzo bianco in Genua. Wollte man dem Ursprung der Form nachgehen, müßte man wie beim spätgotischen Möbel wieder Sakristeischränke als Vorbild anführen, die meist durch Türen verdeckte Schubladenreihen enthalten. Man müßte nach modernem Sprach-

gebrauch diesen Schubladenschrank eigentlich Kommode nennen; nicht nur die Form ist die gleiche, auch die profane Verwendung in einer entwickelteren Kultur mit neuen Bedürfnissen.

Der große Schrank kommt als Hausmöbel vor Ende des 16. Jahrhunderts kaum vor. Die Variationen entstehen vielleicht nach dem Vorbild des nordischen Möbels. Gewöhnlich ist er zweigeschossig, mit überhöhtem Obergeschoß, mit vier Türen, oder mit einem niedrigen Schubladengeschoß unten. Die architektonische Gliederung betont Seiten und Bekrönung. Dadurch, daß bei dem Florentiner Schrank des Schloßmuseums Berlin Pilaster nur für das Obergeschoß reserviert sind, das Untergeschoß durch konsolenartige Stützen begrenzt ist, wird eine Abstufung erreicht (Abb. 94). Selten sind im 16. und frühen 17. Jahrhundert die eingeschossigen, zweitürigen Schränke, die wohl überhaupt dem kirchlichen Mobiliar angehören, oder die Schränke mit niedrigem Schubladen-Untergeschoß. Im 17. Jahrhundert entwickelt sich der neue Typus wieder im Anschluß an nördliche Möbel. Das Untergeschoß wird immer mehr verkleinert und schließlich ganz weggelassen. Ein westitalienischer Schrank des Spätbarock im Museum in Parma (Abb. 95) bezeichnet die Endstufe einer langen Entwicklungsreihe, deren Zwischenglieder hier nicht im einzelnen beschrieben werden können. Vollständige Vereinheitlichung durch die durchgehende Vertikalgliederung und das zusammenfassende Motiv der Bekrönung, aber gleichzeitig schon Auflösung des Umrisses des Kubus durch die verstärkte Plastik der Gliederung.

Man hat die architektonische Ordnung auch auf andere Gattungen von Schränken übertragen, wie die Bibliotheksschränke, die jetzt auch als selbständige Möbel ausgebaut werden. Ein Musterbeispiel vornehmen Geschmacks ist der Bibliotheksschrank der Zeit um 1560 bei Fürst Liechtenstein in Eisgrub. Ein geschlossenes, mit Türen versehenes Sockelgeschoß ist durch Volutenpilaster gegliedert. Darüber die offenen Regale, durch kannelierte Pilaster getrennt, die in das abschließende Gebälke verkröpft sind. Die Erfindung an sich macht solche Möbel nicht zum Kunstwerk, wohl aber die Einfachheit, die Zurückhaltung, der Ausgleich der Proportionen und die Feinheit, mit der die altbekannten Motive im Aufbau einer neuen Zweckform verwendet sind.

Nur bei einem Möbel scheint der Reichtum an dekorativen Einzelheiten zum Typus gehört zu haben, beim Kabinettsschrank (armadio stipo). Vielleicht weil man den Behälter dem Inhalt konform bilden wollte – das Möbel diente als Aufbewahrung der Schreibsachen und der Kostbarkeiten –, auch weil die Einteilung in kleine Fächer im Inneren zur Feinarbeit einlud, die man dann auf die Außenseite übertrug. Der Kabinett- und Schreibschrank ist zweigeschossig, eigentlich ein Kabinett auf einem Unterbau. Das Kabinett ist mit einer Platte verschlossen, die aufgeklappt die Schreibfläche bildet. Wahrscheinlich, daß man das Kabinett, wie in den anderen Ländern, zuerst als eigenes Möbel bildete, das man wie die kleinen Schreibpulte auf einen Tisch oder sonst ein Möbel stellte. Erst später, um 1500 hat man Kabinett und Unterbau in einem schlanken Aufbau verbunden, der in wenig veränderter Form als Sekretär bis zum 19. Jahrhundert geblieben ist. Auf dem ältesten Beispiel des Schreibschrankes (Victoria and Albert Museum in London, aus der Zeit um 1500, Abb. 96) ist der Unterbau noch ein provisorisches Möbel, ein Konsoltisch mit geschnitzten Wangen aus etwas späterer Zeit. Das mit einem Gebälk



94. Zweigeschossiger Schrank. Oberitalien, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum



95. Schrank. Norditalien, 18. Jahrhundert  
Parma, Museo d'antichità



96. Mantuaner Schreibschrank. Um 1500  
London, Victoria and Albert Museum

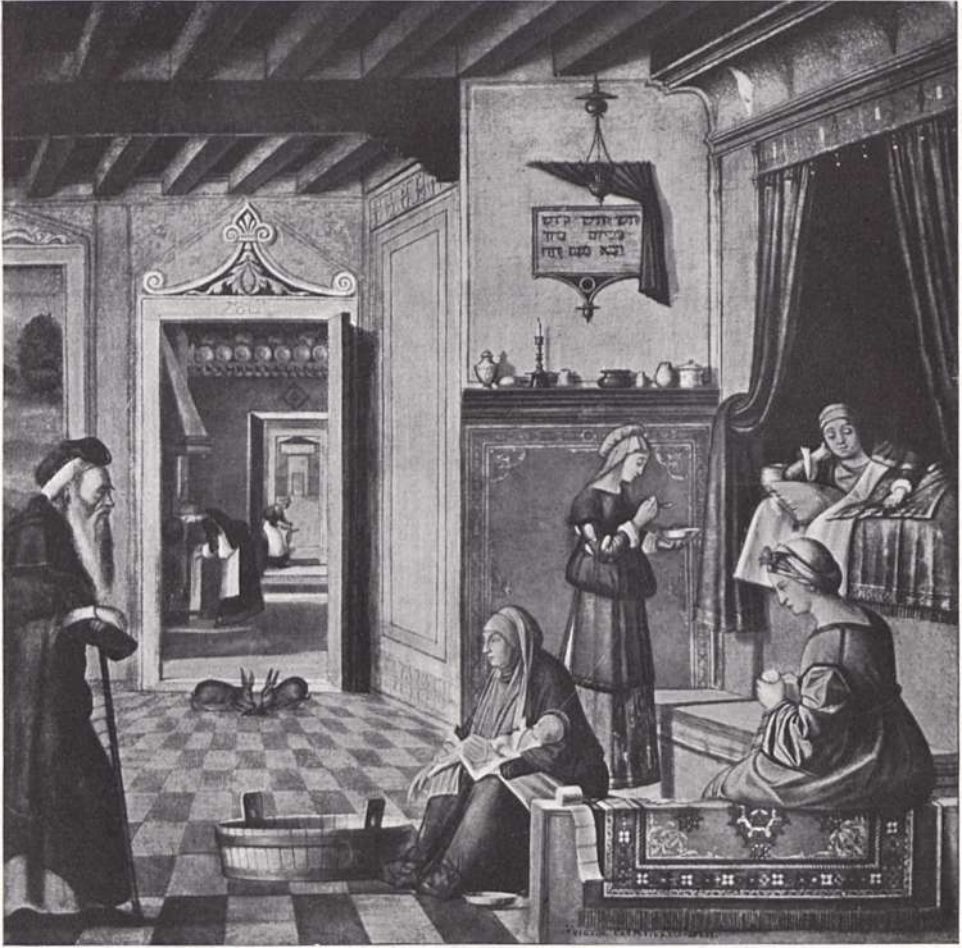
abgeschlossene Kabinett ist ein Möbel für sich. Es ist vollständig mit Intarsien verkleidet. In den umrahmten Feldern der Außenseite des Klappdeckels sind Schlachtenszenen und Landschaften, an der Innenseite auf einem Band die Devise *plvs oultra*, die man als Devise Karls V. bezeichnet. Das Kabinett enthält mehrere Reihen Schubläden, deren Front mit Ornamentik oder mit Stilleben dekoriert ist. Diese Motive sind auf dem lombardischen oder florentinischen Chorgestühl dieser Zeit keine Seltenheit. Auf der Mittelschublade zwei Engelchen, die ein Täfelchen mit den Buchstaben DM tragen. Ob diese als Jahreszahl (MD=1500) zu lesen sind oder den Meister der Intarsien oder den Besitzer bezeichnen, ist zunächst nicht zu entscheiden. Die frühe Entstehungszeit spricht jedenfalls gegen die Annahme, daß das Möbel für Karl V. gefertigt wurde, und mehr dafür, daß der in Cortezza aufgefundene Schrank aus dem Besitz der Gonzaga stammt. Ein Kabinettschrank mit geschlossenem Unterbau und Grottesken-Dekoration war auch auf der Auktion Bardini 1902 (Nr. 578).

Ein Schreibschrank des frühen 16. Jahrhunderts aus Faenza im Schloßmuseum zu Berlin zeigt bereits den endgültigen Typus. Der Unterbau in Kredenzform, mit zwei nach innen gerückten Türen, abgerundetem Sockel auf Löwenfüßen, das Kabinett etwas verjüngt, mit großem Horizontalfeld, im Gegensatz zur vertikalen Aufteilung des Unterbaues. Im Verlauf des 16. Jahrhunderts wird auch auf die Flächen Schnitzwerk übertragen. Bei einem ligurischen Möbel der Zeit um 1550 mit dem gleichen Aufbau (im Victoria and Albert Museum) sind Rahmen und Füllung mit geschnitzter Ornamentik überzogen. Ein *stipo* des frühen 16. Jahrhunderts der Sammlung Bagatti Valsecchi in Mailand ist von reliefierten Pilastern eingefäßt. Ein römischer Schreibschrank der Zeit um 1530 aus dem Besitze eines Kardinals Farnese, vielleicht des späteren Papstes Paul III. (Sammlung Otto Beit in London, Abb. 97), hat großzügige, vasenförmige Zentralmotive im Geschmack von Benvenuto Cellini. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird der plastische Dekor noch stärker entwickelt. Die Ecken sind durch Hermen und Pilaster betont (Schreibschrank mit Castellani-Wappen der früheren Sammlung Bardini) oder sind analog den erwähnten Kommoden zu Pfosten ausgebildet, die in mehreren Geschossen untereinander freiplastische Figuren tragen (Schreibschrank der ehemaligen Sammlung Basilewski, Petersburg).

Deutlich werden die künstlerischen Absichten der italienischen Renaissance in der Ausgestaltung des Möbels, wenn wir die verschiedenen Formen des Bettes betrachten. Auch in der patrizischen Renaissancekultur blieb das Schlafzimmer der Hauptraum, das eigentliche Empfangszimmer, der Repräsentationsraum, und das Bett war das repräsentative Möbel, das mit allen Mitteln und Zutaten über den Gebrauchszweck hinausgehoben wurde. Durch die vielen Abbildungen auf Interieurs sind wir über den Wandel der Form gut unterrichtet. Originale sind ganz wenige erhalten. Wir sehen hier ab von einer Beschreibung des Alkovenbettes (Abb. 98), das, in einer Wandnische aufgerichtet, ein Teil der Wandarchitektur war, nicht ein Möbel. Die einfache Form der gotischen Zeit – Bett von 1337 im Ospedale del Ceppo in Pistoja (Abb. 99) – deckt sich im wesentlichen mit der gotischen Brettkonstruktion des einfachen, nordischen Möbels; nur die stärkere Überhöhung der Kopfwand, dann die vollständige Bemalung mit sakralen Szenen (Maria von Engeln verehrt) geben ihm eine besondere Note. Der gerade Abschluß der Kopfwand mit dem bekrönenden Gesims zeigt schon



97. Schreibschrank eines Kardinals Farnese (Papst Paul III.)  
London, Sammlung Otto Beit



98. Carpaccio, Geburt Mariä  
Bergamo, Museum

den Weg an, wie die weitere Ausgestaltung erfolgen wird. Für monumentalen Ausdruck waren die dünnen Brettwände nicht geeignet. Die architektonische Ausgestaltung, die Übertragung der Steinprofile auf das Holz, erforderten ein anderes Substrat. Man hat deshalb die Wände verstärkt, durch Doppelwände (mit einem Hohlraum im Innern) ersetzt und auf die massigen, kubischen Schichten die architektonischen Formen übertragen. Auf dem Predellenbild der Casa Buonarroti (Abb. 86) sind Kopfwand (superiore) und Fußwand (postergale) überhöht, die Kopfwand mehr, weil sie, an die Zimmerwand gerückt, wie die Lehne des Thrones ein architektonischer Faktor geworden ist. Im vertäfelten Raum kann deshalb die Kopfwand durch die Spalliera ersetzt werden. Bett und Wand sind verschmolzen auf Ghirlandajos Fresko, Geburt der Maria, von 1490, in S. Maria Novella in Florenz (Abb. 73). Die Renaissance hat die Fußwand wieder verkleinert, um das ganze Bett als geschlossene Masse zu geben, und die Kopfwand noch mehr erhöht, um dadurch dem Möbel seine Bedeutung zu



wahren. Ein mailändisches Prunkbett der Casa Bagatti Valsecchi in Mailand aus dem 16. Jahrhundert trägt an der Kopf- und Fußwand ein figurenreiches Relief, das von kleineren Feldern mit Reliefs umschlossen und von dekorierten Säulen gerahmt ist. Die Wiederholung der gleichen Figuration ergibt die geschlossene Gesamtform. Auf Ghirlandajos Geburt Johannes' des Täuferers ragt die gegliederte, mit einem Gesims abgeschlossene Kopfwand über die Umrahmung der Türen hinaus. Zur Steigerung dienen noch Sockel und Bekrönung, die Bett-Truhe und der Baldachin. Die mobilen Bett-Truhen werden im späten 15. Jahrhundert zu einer Estrade, die als durchgehender Sockel das Bett trägt. Der Baldachin, der ursprünglich nur zum Schutze gedient hatte, der auch Zeltform annehmen konnte, wenn er wie ein Mückennetz an einem Punkte aufgehängt war (Fresko in der Scuola del Santo in Padua, Abb. 72), ist in der Hochrenaissance in die Gesamtarchitektur einbezogen. Auf dem Fresko der Geburt Mariä von Andrea del Sarto von 1514 in S. S. Annunziata in Florenz hat der Rahmenbau des Baldachins die Größe des Bettes; er ist profiliert und dekoriert wie das Gebälk des Trono, zu dem das Bettgehäuse mit geschlossenen Vorhängen eine genaue Analogie bilden würde. Auch die Textilien sind in den architektonischen Zusammenhang ein-



99. Bett von 1337  
Pistoja, Ospedale del Ceppo



100. Schlafzimmer im Palazzo Davanzati, Florenz

bezogen, und die Kränze mit dem einfachen, zahnstnartigen Muster erfüllen die Funktion eines Rahmens um den wallenden Vorhang (Abb. 74). Dieses Florentiner Renaissancebett ist die klassische Reduktion des Typus, tektonisch durchdacht und majestätisch in der Wirkung, von architektonischer Geschlossenheit trotz der Verbindung von Holz und Textilien.

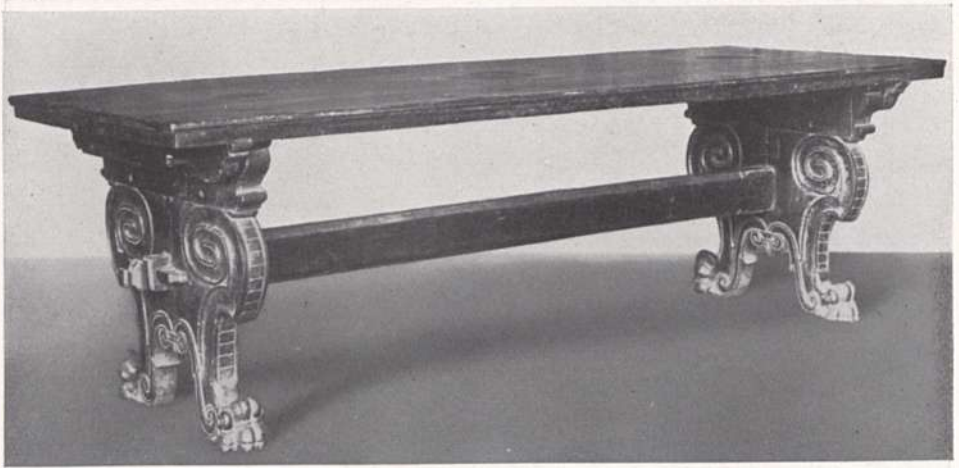
Eine ähnliche Entwicklung zeigt das Bett mit Pfostenkonstruktion, die das Möbel noch mehr verselbständigt, von der Wand trennt. Wieder nimmt Venedig eine Sonderstellung ein. Auf Carpaccios Traum der hl. Ursula in der Akademie in Venedig von 1490 wiederholt die stark überhöhte, mit einer Lünette abgeschlossene Kopfwand architektonische Formen vom Giebel an der Scuola di S. Marco u. ö.; die niedrige Fußwand hat eine analoge Ausgestaltung erhalten. Der Baldachin auf schlanken, balusterförmigen Metallstangen ist mehr eine dekorative Form als ein Schutz. Man kann das Bett auf Sodomas Vermählung von Alexander und Roxane von 1511 in der Villa Farnesina als Beispiel heranziehen, wenn man sehen will, wie sich die Hochrenaissance die tektonische Durchgestaltung des Typus gedacht hat. Die Pfosten sind zu kräftigen, kannelierten Säulen geworden, die das reich profilierte Gebälk des Baldachins tragen. Ähnlich das mailändische Bett auf der Verkündigung des Solari in Mailand. An einem prachtvollen venezianischen Renaissancebett der Sammlung Piot im Louvre haben die kannelierten Säulen einen balusterförmigen Schaft, der auf Tierpranken ruht. Der Baldachin mit Gebälkprofil hat im Innern eine bemalte Kassettendecke, im Mittelfeld Putten mit



101. Floris, Wochenstube  
Hannover, Provinzialmuseum

Wappen. Die Kopfwand ist ornamental aufgelöst. Die Spätrenaissance hat die Pfostenkonstruktion bevorzugt, weil dadurch für Bildhauerarbeit Feld gewonnen wurde. Auf der Wochenstube von Floris im Provinzialmuseum Hannover (Abb. 101) sind die Pfosten zu Hermen geworden, und der Baldachin hat wieder eine freie Zeltform. Die französische Spätrenaissance hat die prunkvolle Form gerne übernommen.

Der Tisch war in Italien noch länger ein provisorisches Möbel als im Norden, eine Platte auf Schragen, die durch das Tischtuch – man nehme die verschiedenen Abendmahlbilder als Beispiele – meist verdeckt sind. Man hat auch die Schragen geschnitzt, mit den Wappen der Besitzer dekoriert; Böcke in der Villa Torre del Gallo in Florenz tragen das Wappen der Strozzi. Man hat sie durch ausgeschnittene gotisierende Bretter verfestigt, wie auf Lionardos Abendmahl. Erst im 15. Jahrhundert erscheinen, vielleicht unter Einfluß nordischer Wohnkultur, die stabilen Tische. Wieder offenbart sich die monumentale Gesinnung der Renaissance in der Ausgestaltung der Zweckform zur Kunstform. Man hat auch auf die Tische architektonische Formen übertragen, oder man hat die monumentalen Steinformen des antiken Prunkmöbels in Holz nachgebildet. Beispiele dekoriertes Stirnwände aus Marmor waren schon vor den Ausgrabungen in Pompeji bekannt. Ein antiker Rundstuhl aus rotem Marmor, auf Wangenfüßen in Form von Löwenpranken, mit oberen Volutenenden, oder der Sessel eines Bacchuspriesters, mit geflügelten Chimären, im Louvre sind Beispiele für Vorbilder, die für die italienische und französische Renaissance und für den Klassizismus maßgebend waren (vgl. Abb. 16). Wie sehr man die kubische



102. Wangentisch. Florenz, um 1550  
Wien, Sammlung Figdor

Geschlossenheit erstrebte, zeigt wieder der Umstand, daß man dem Wangentisch den Vorzug gab.

Die Konstruktion des Wangentisches ist die gleiche wie in der nordischen Spätgotik. Die Platte ruht auf zwei oder drei Wangen, die durch ein Querholz, die traversa, verbunden sind (Abb. 102). Der Unterschied liegt in der Form der Wangen, die verselbstständigt, in sich geschlossen ist. Sie ist in den einfachen Beispielen, in denen gotische Vorbilder nachwirken, ein ausgeschnittenes Brett in einer nach Teilfunktionen ge-



103. Tisch mit Balusterfüßen. Oberitalien, 16. Jahrhundert  
Wien, Sammlung Figdor

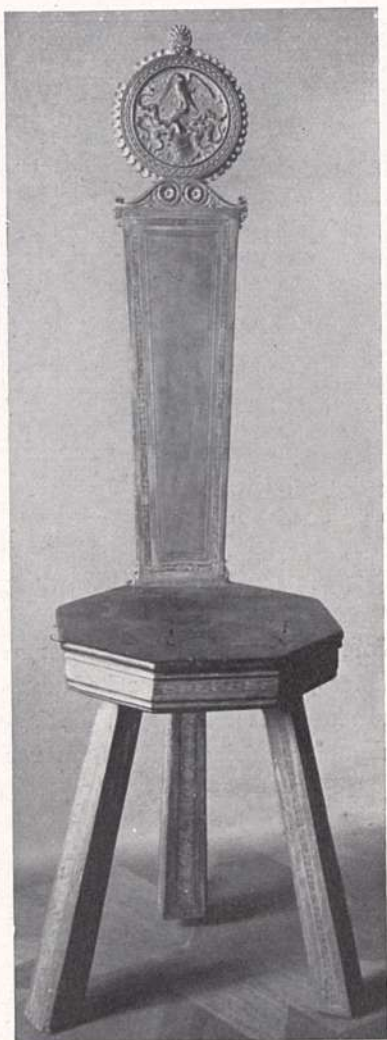


104. Wangentisch. Florenz, zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts  
Florenz, Museo Nazionale

gliederten Vasenform mit Fuß, gedrücktem Körper und tragendem Kopf; die Gliederung ist noch durch das Schnitzwerk hervorgehoben (Schottmüller, Wohnungskultur, S. 289). Später werden die begrenzenden Linien als stehende Voluten gestaltet, auf Standbrettern (ebenda S. 292), bis man schließlich in der Hochrenaissance, die immer gerne die Kunstform nach antikem Beispiel unter dem Bild der verwandten Naturform gibt, die Voluten auf Löwenfüße stellt (Abb. 104). Von da ist nur ein kleiner Schritt bis zur



105. Tisch mit geschnitzten Standbrettern. Florenz, nach 1500  
Wien, Sammlung Figdor



106. Der Strozzi-Schemel. Florenz, 1480  
Wien, Sammlung Figdor



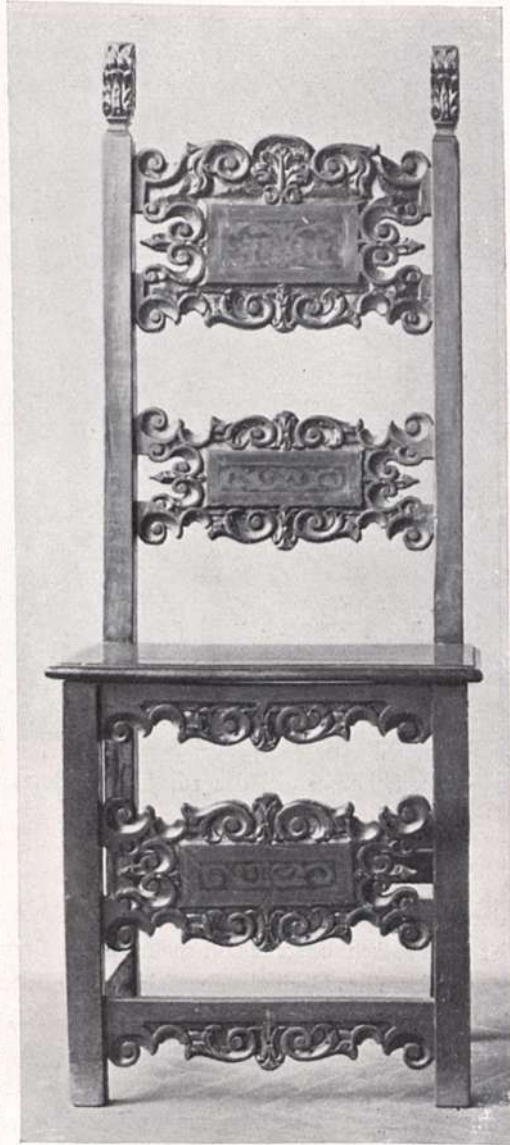
107. Schemel. Italien, 16. Jahrhundert  
Wien, Sammlung Figdor

vollständigen plastischen Interpretation dieser Wangen, die als gegenständige Ungeheuer mit Flügeln, als Engel, Adler gebildet werden (Abb. 105). Seltener sind die geschlossenen Tische auf mauermäßigen, glatten, geraden Wangen mit Mittelvoluten (Sammlung Bazzero, Mailand). In gleichem Maße wird auch die Traverse ausgestaltet. Sie wird zuerst in ein ornamentales Band aufgelöst. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wird sie bei den schweren Tischen durch ein architektonisches Motiv ersetzt, eine Rundbogengalerie auf Säulen oder Baluster, wobei dann Galerie und Wangen auf ein doppel-T-förmiges Fußbrett gestellt werden. (Vgl. Abb. 136.) Auch die Tischplatte wird verstärkt, profiliert, mit Zahnschnitt dekoriert oder mit einer breiten dekorierten Zarge versehen, die durch die Schubladfelder gegliedert ist. Die ganze Entwicklung von

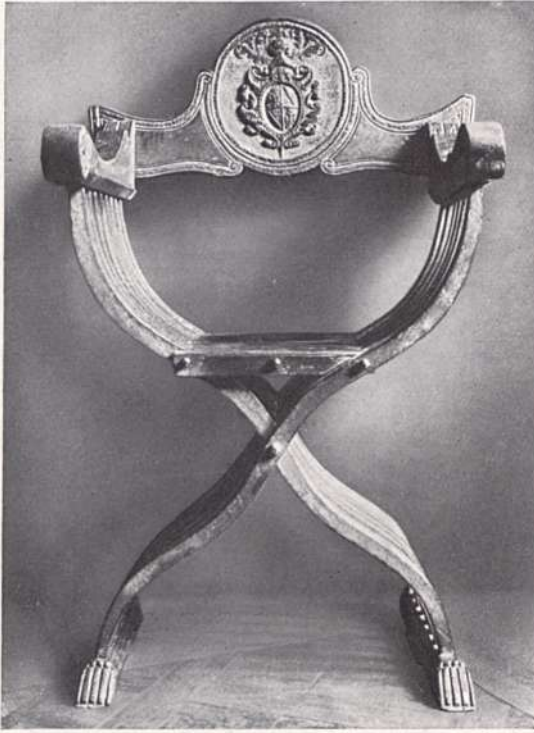
der flächenhaften Zweckform zur plastischen Kunstform geht mit der Konsequenz eines Naturphänomens vor sich. Im beginnenden Barock folgt die Übersteigerung und die Auflösung.

Analog ist der Prozeß der Umgestaltung bei den anderen Grundformen des Tisches. Bei der Pfostenkonstruktion mit vier Füßen wiegt immer der Gebrauchszweck vor (Abb. 103). Man bleibt bei der Übertragung architektonischer Form, der Balusterform auf die Füße, die gewöhnlich auf kleine Sockel in Würfelform mit Kugelenden gestellt und durch Stege verbunden sind. Die Zarge, die fast nie fehlt, ist durch die Rahmenfelder der Schubladen gegliedert. Die Konstruktion des kreisförmigen Tisches mit vier, sechs oder acht Füßen ist die gleiche (Abb. 105). Mehr Möglichkeiten der Variation bietet der Tisch mit einem Fuß. Die Säulenform, Balusterform, die Vasenform des Fußes ist die einfachste Lösung (Abb. 100). Die Pfeilerartige Kastenform auf Löwenfüßen der Sieneser oder toskanischen Tische der ersten Jahrhunderthälfte (Schottmüller, S. 354, 355) mit achteckiger Platte scheint wieder aus dem spätgotischen Vorbild abgeleitet zu sein. Häufig ist die Verstärkung oder der Ersatz der Mittelstütze durch radial angeordnete Standbretter in Form von einfachen Volutenbildungen bis zu reich geschnitzten Wangen. Ihre Zahl entspricht der Form der runden, sechs- oder achteckigen Platte und des Fußbrettes. Eine detaillierte Beschreibung ersetzen die Abbildungen.

Einige Zwischenformen dürfen noch erwähnt werden. Beim Kredenz Tisch ruht die Platte mit Schubladenzarge auf einem Tischkasten mit Türen, der auf Schlitten mit Löwenfüßen gestellt ist. Der Typus kommt nicht häufig vor, vielleicht weil er unpraktisch war. Einfacher und handlicher ist der halbrunde Kredenz Tisch, das Vorbild der späteren Konsoltische. Er ist ein unselbständiges Wandmöbel. Die Platte mit Zarge ruht auf zwei halbierten Wangen, die an die Wand gestellt sind. Man hat dann die Wangen durch den Kasten ersetzt. Ein toskanischer Tisch der Zeit um 1550



108. Stuhl mit geschnitzten Füllbrettern  
Lombardei (?), um 1600  
Florenz, Museo Nazionale



109. Scherenstuhl des 16. Jahrhunderts  
Mit Wappen der Bentivoglio  
Paris, Musée de Cluny

der Lombardei scanno genannt), Stuhl (sedia) und Lehnstuhl (poltrone). Beim Schemel ist die Pfostenkonstruktion mehr als die Brettkonstruktion gebräuchlich. Die sachliche Zweckform des Dreibeinschemels ist im Süden und Norden identisch, aber wie groß ist der Unterschied bei der Umgestaltung zur Kunstform! Am Strozzi-Schemel des 15. Jahrhunderts in der Sammlung Figdor (Abb. 106) ist die Form mit schrägen Pfosten primitiv; nur die Profilierung des Sitzbrettes, die flächenhaften Ornamentbänder aus Intarsien an den Füßen verraten gegenüber der nordischen Gotik eine andere formale Grundeinstellung. Das hohe schlanke Lehnenbrett mit dem geschnitzten Medaillon, dem Wappen der Strozzi, gibt dem Möbel schon durch die Proportion eine grazile Anmut, die das gotische Möbel nicht kennt. Die gestemmte Lehne hat man auch im 16. Jahrhundert beibehalten. Man hat sie nur verbreitert, um für den Dekor ein größeres Feld zu gewinnen. Die durchsichtige Pfostenkonstruktion hat man bald gemieden. Die Zukunft gehört der Brettkonstruktion, die eine größere Geschlossenheit des Möbels garantiert. Um das Sitzmöbel mobil zu halten, hat man aber nicht die kubische Form des lehnelosen Schemels mit vier geschnitzten Schrägwänden ausgebaut, sondern man hat die Wangeform des Tisches übertragen (Abb. 107). In der einfachen Gestalt ist der Schemel ein Kastensitz mit gerundeter, gestemmter Lehne und polygonem Sitzbrett auf schrägen Wangen. Wange und Lehne werden einheitlich dekoriert, allmählich durchbrochen, in Schnitzwerk aufgelöst,

im Palazzo Davanzati hat eine vorragende, mit Triglyphen dekorierte Zarge, die von großzügigen Voluten gestützt wird. Das Motiv hat später der Klassizismus aufgegriffen und ausgiebig verwertet.

Der Stuhl bleibt in erster Linie Gebrauchsmöbel. Die einfache Zweckform bietet der künstlerischen Durchgestaltung wenig Feld; Ausnahme ist der in Italien wenig gebräuchliche, thronartige Lehnstuhl mit Baldachin, der dem gotischen Kastensitz entspricht. Man müßte die isolierten Sitze an Chorgestühlen, die cathedra der Prälaten und Fürsten, als Gegenbeispiele heranziehen. Die Unfruchtbarkeit des Themas hat die Erfindung noch mehr angeregt, und die Art, wie man über die Schranken der Zweckform hinwegzukommen suchte, charakterisiert wieder die monumentale Gesinnung der italienischen Renaissance.

Die Gattungen der Sitzmöbel sind wie im Norden Schemel (sgabello, in





110. Lehnstuhl. Piemont, Ende d. 16. Jahrh.  
(Vorderes Füllbrett sog. savoyischer Knoten)  
Venedig, Kunsthandel



111. Prunksessel. Italien, 17. Jahrhundert  
Wien, Sammlung Figdor

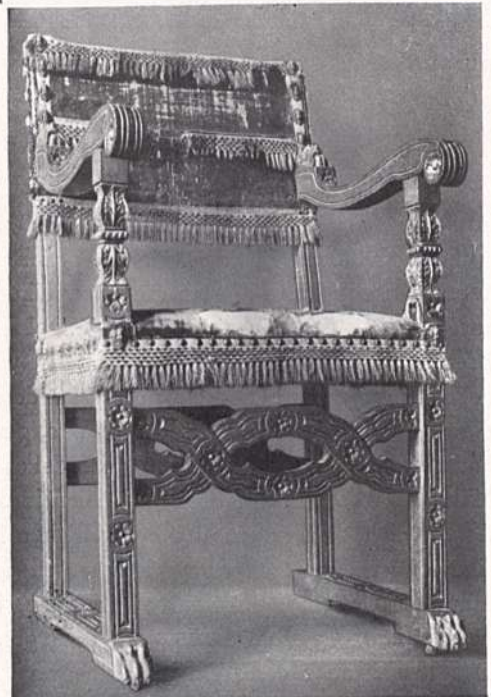
kurz, es wiederholt sich der gleiche Prozeß wie bei der Umgestaltung der Tischwangen. Außer dem Schemel ist der Falstuhl beliebt – die Zahl der erhaltenen Beispiele darf als Wertmesser gelten –, weil die Doppelkurvenform künstlerischer Auffassung mehr entgegenkommt. Die einfache, sägebockartige Zweckform aus geraden, gekreuzten Brettern, die aus der Antike stammt, ist wieder im Norden und Süden die gleiche. Schon im 15. Jahrhundert ist die gerundete Form fixiert worden. Der Sitz aus enggefügtten Latten und das ausgeschnittene, geschnittene Rückbrett werden fest verbunden, und die Frontseite der Rippen wird dekoriert, geschnitzt oder profiliert (Abb. 109). Man hat dieser Form, die über Italien hinaus verbreitet ist, die ebenso im südlichen Deutschland vorkommt, den neuzeitlichen Namen Savonarola-Stuhl gegeben. Ähnlich sinnlos ist die Bezeichnung Dantestuhl beim Scherenstuhl mit zwei massiven, gekreuzten Rippen, geschweiften Armlehne, beweglichem Sitz und Rücken aus Leder oder Samt. In Oberitalien sind die Rippen gern mit Certosina-Einlagen dekoriert worden. Das kirchliche Möbel, das den gleichen Typus ohne Seiten- und Rücklehne kennt, unterscheidet sich durch den Reichtum an Schnitzwerk. Auch die Falstühle aus Bronze oder Eisen scheinen kirchlichen Zwecken gedient zu haben.



112. Lehnstuhl. Italien, spätes 16. Jahrh.  
(Lederbezug deutsch, 17. Jahrhundert)  
Wien, Sammlung Figdor

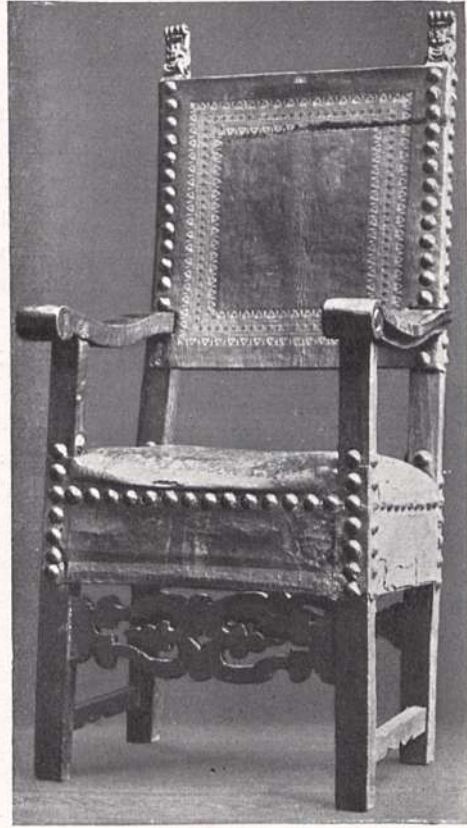
Pfosten der Vorderfüße und der Lehne horizontale, ornamentierte oder durchbrochne Füllbretter einspannt (Abb. 108). Im 16. Jahrhundert, als die Polsterung allgemein wurde – eines der ältesten Beispiele ist der Stuhl des Papstes Sixtus IV. auf Melozzo da Forlís Stiftung der vatikanischen Bibliothek –, werden die Füllbretter der Lehne durch elastischen Leder- oder Stoffbezug ersetzt (Abb. 112), die Polsterung des Stuhles wird kastenmäßig verbreitert. Durch Musterung des Leders, durch die Fransen, durch Beschlag von Messingnägeln ist die textile Form gegliedert worden. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts kommt beim einfachen Sessel die vertikale Gliederung der Lehne durch gedrechselte Baluster (Traillen) vor, gleichzeitig mit der zierlichen Balustergliederung

Der gewöhnliche, leichte Pfostenstuhl ohne Armlehne (*sedia*) und der Armessel mit Rücklehne, aus dem sich der schwere Lehnstuhl (*poltrone*) entwickelt, gewinnen erst im späten 16. Jahrhundert allgemeine Verbreitung. Sie werden mit einer solchen Mannigfaltigkeit an Variationen bereichert, daß ganz Europa aus diesem Vorrat von Möglichkeiten Anleihen machen konnte. Fast alle Spezialitäten, die in den verschiedenen Ländern ihre eigenen Bezeichnungen erhalten haben, sind im italienischen Möbel der Spätrenaissance vorgebildet. Die sachliche Zweckform mit geraden kantigen Pfosten, wobei die Verlängerung der vorderen Pfosten die Armlehne, die der rückwärtigen Pfosten die Rücklehne ergibt, ist wieder internationales Allgemeingut. Der durchbrochenen Gesamtform sucht man durch Füllungen eine Fassade, Geschlossenheit zu geben, indem man zwischen die



113. Lehnstuhl. Italien, 17. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny

der Stuhlfüße und Stege. Der große Lehnstuhl gewinnt an Mächtigkeit der Form und an Prunk durch die Bezüge; die gegliederte Form der Pfosten wird ersetzt durch die bewegte, gedrehte Form. Diese in großen Linien gezeichnete Entwicklung könnte noch durch eine Beschreibung der Einzelformen und Aufzählung der lokalen Unterschiede in der Stilistik ergänzt werden. Da die Abbildungen genug besagen, können wir uns mit einzelnen Bemerkungen begnügen, die zur Datierung dienen. Die Bekrönung der Pfosten an den Lehnen durch eine stehende Akanthusvolute ist ein italienisches Allerweltsmotiv. Für monumentale Bedürfnisse stehen andere Formen zur Verfügung, Vasen und Köpfe. Der Stuhl auf Raffaels Porträt Julius' II. endet mit einer großen Eichel. Die stehende Akanthusvolute ist bald international geworden wie die Auflösung der Pfosten in übereinandergesetzte Baluster



114. Lehnstuhl. Italien. 17. Jahrh.  
Paris, Louvre



115. Lehnstuhl aus Bologna. 17. Jahrh.  
München, Kunsthandel (A. S. Drey)

(Abb. 112). Die Baluster kommen zuerst als Stütze der Armlehne vor. Später wird dieses tektonische Motiv im dekorativen Sinn verwendet; es wird zuerst auf die Enden der Vorderfüße übertragen, bis schließlich die ganzen Pfosten in Baluster gegliedert werden. Die Füllbretter der Vorderfüße, die zuerst reliefiert, später durchbrochen, zierlicher ornamentiert sind, werden unmöglich, sobald die eckige Pfostenform aufgegeben wird. Von da sind sie durch Stege in Form von Balustern oder gedrehten Pfosten ersetzt (Abb. 115). Allen diesen Formen werden wir im Mobiliar der übrigen Länder wieder begegnen.

Mit dieser Beschreibung der Hauptarten schließen wir die Aufzählung. Selbst-

verständlich, daß die nebensächlichen Möbel in gleichem Sinne umgestaltet wurden. Sie sind nach den gleichen Prinzipien konstruiert und lassen sich leicht in die Entwicklung analoger Möbel eingruppiert. Die Büstengestelle (sgabelloni) wiederholen die Wangen von Schemel und Tisch mit reicher, plastischer Durchgestaltung. Bei den Spiegeln sind alle Variationen der Rahmung, vom einfach profilierten Leistenrahmen bis zum plastischen Dekor, verwendet. Die Kleiderrechen (attacapanno oder capellinaio) sind gegliederte Bretter mit Rahmungen, die statt der Mittelrosette Arme tragen und durch Aufsatz und Sockeldekoration verselbständigt sind. Man hat ihnen auch durch Ausschneiden in bewegtem Umriß Kartuschenform gegeben. In Venedig hat man durch weitere Ausgestaltung mit Gemälden (Bellinis Allegorien in der Akademie in Venedig sind Teile eines Wandrechens) und Spiegel ein geschlossenes Prunkmöbel zum Aufhängen von Toilettegegenständen gebildet, den restello di camera. Die venezianische „soaza“ ist ein Wandkästchen auf Untersatz, bemalt oder mit pastiglia dekoriert.

Der gleiche große Zug geht durch den Raum, durch das Mobiliar und alle Teile der Wohnungseinrichtung. Niemals mehr hat das Mobiliar diesen Grad von würdevoller Vornehmheit erreicht wie in der italienischen Renaissance. Die Harmonie einer in sich gefestigten Kultur hat auch der einfachen Zweckform einen Abglanz der befreienden Schönheit gegeben, die wir als ihren eigentümlichen Ausdruck empfinden.

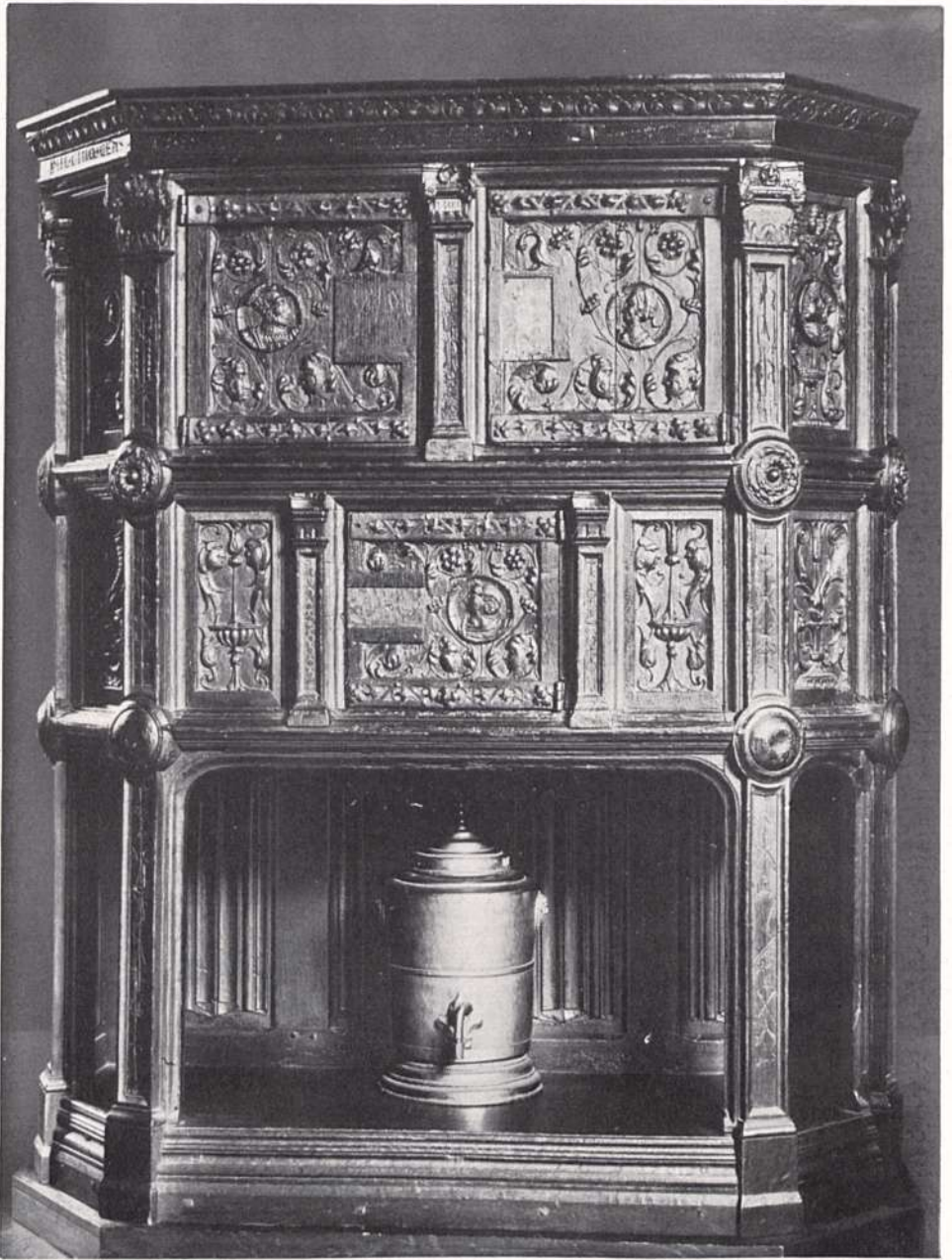
## FRANKREICH

Die Kunstgeschichte des Möbels ist eine Ergänzung der allgemeinen Kunstgeschichte. Sie stellt Seiten, die in der großen Kunst leicht unter dem Mantel des Kosmopolitischen verschwinden, in ein scharfes Licht. Man möchte glauben, daß in Frankreich, dem Lande, das sich seiner Latinität immer bewußt war, das die künstlerischen Beziehungen zu Italien früher und mit größerer Intensität aufgenommen hatte als Deutschland, dem Lande, wo durch die italienische Schule von Fontainebleau frühzeitig eine Reformation des Hausrates angebahnt wurde, das Möbel sich am raschesten der mittelalterlichen, gotischen Rudimente entledigt hätte. Das Gegenteil ist der Fall. Bis zum Beginn des Barocks bleibt trotz des italienischen Einflusses der Zusammenhang mit dem germanischen Norden. Dieser nordische Charakter ist nicht nur eine Folge von Klima und Wohnkultur, er ist auch eine Frage der Rasse, die gerade im alltäglichen Hausrat ihre Eigenart wahrte. Der Zusammenhang mit den angrenzenden Gebieten des nördlichen Deutschland und der Niederlande zeigt sich nicht nur im Typenschatz, in dem nach wie vor Kasten und Stollenschrank die vornehmsten Arten bilden, er zeigt sich in der Form des Möbels. Man bleibt, wie in der Gotik, dem Schnitzmöbel treu, ersetzt nur die Eiche durch das feinere Nußholz und widersteht der Verkleidung des Holzes durch Intarsia, Marketerie und Bemalung viel länger als in Deutschland. Das französische Möbel der Renaissance ist wie das norddeutsche auf die Wirkung der dekorativen Plastik gestellt, im Gegensatz zum Möbel des Südens, für das kubische Einfachheit Gesetz ist. Es ist nicht schwer in der Architektur Gegenbeispiele zu finden.

Die Rezeption der Renaissance vollzog sich in Frankreich wie in Deutschland in zwei Etappen. Als gleichzeitig die späte Gotik die letzte Stufe der Auflösung erreichte und schon Elemente der Abkehr, des Überganges zu einem neuen Stil sich bemerklich machten, begannen einzelne Fürsten zielbewußt mit dem Importe italienischer Kunst. Im bürgerlichen Deutschland wurde die Initiative mehr den Künstlern überlassen. Hier spielten Kunstliebe und dynastische Interessen ineinander. So war von vornherein der Maßstab der Bauten größer, das Niveau der Leistungen höher und die Absicht der Modernisierung bestimmter. Schon René d'Anjou hatte Laurana und andere an seinen Hof gerufen. Karl VIII. begründete eine große Kolonie, deren wichtigster Künstler Domenico Bernabei da Cortona war, unter Franz I. sind die Repräsentanten italienischer Renaissance, Lionardo, Andrea del Sarto, Benvenuto Cellini, Serlio, Francesco Primaticcio, nach Frankreich gekommen. Von der monumentalen Gesinnung dieser Kunst hat der Profanbau am meisten profitiert. Die Schloßbauten auf dem Lande, von Gaillon, dem Sitz von Georges d'Amboise, bis zu Chambord und Fontainebleau gehören zu den Leistungen der französischen Kunst.

Man muß gestehen, daß das Mobiliar, das uns aus dieser Zeit erhalten ist, der Bedeutung der profanen Architektur nicht entspricht. In kirchlichen Räumen hat man höhere Ansprüche gestellt. Das vornehme Mobiliar unterscheidet sich von dem einfachen, bürgerlichen nur durch den größeren Reichtum an dekorativem Schnitzwerk.

Die frühe Stufe der Renaissance ist charakterisiert durch die Übernahme einzelner Motive. Zuerst wird, wie in Deutschland, die neue, italienisierende Ornamentik in die gotische Umgebung eingepflanzt. Die zwitterhaften Gebilde der Übergangszeit sind um 1520 fast



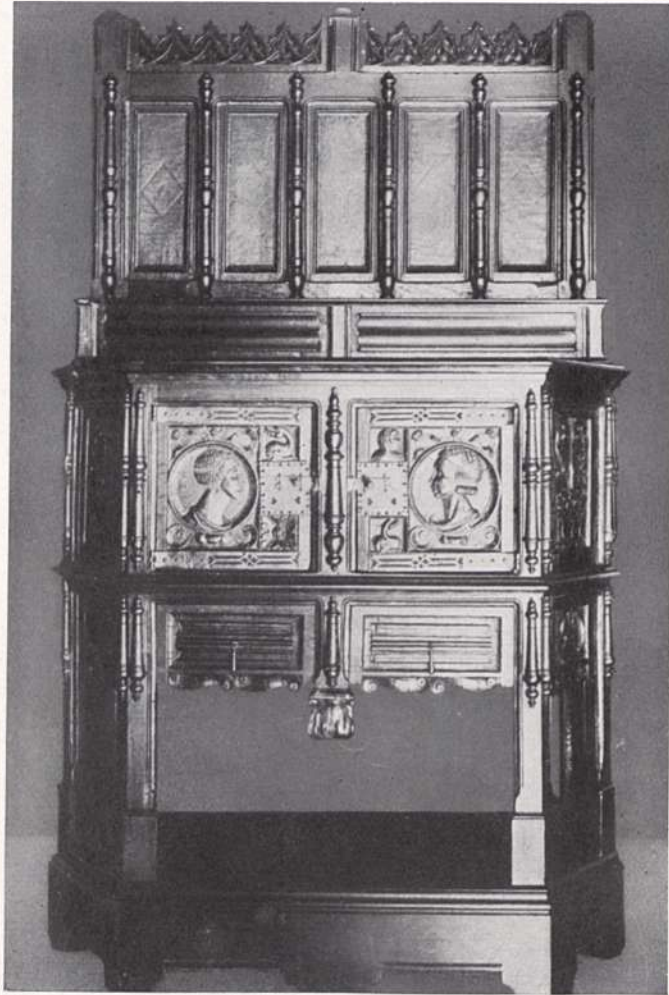
116. Dessoir. Datiert 1524  
Paris, Musée de Cluny

ganz verschwunden. Den ererbten Typen ist jetzt ein neues Gewand umgelegt, wobei Erfindungen der italienischen Renaissance, unbekümmert um den innern, tektonischen Wert, mehr formelhaft verwendet sind. Obwohl dieser style François I. vom Fremden zehrt, ist er doch selbständig, namentlich in der Art der Zusammensetzung und in der



117. Dressoir. Beginn des 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

Auswahl der Motive. Er gibt den Möbeln die knappe Eleganz und heitere Zierlichkeit, die immer französischer Ausdruck geblieben ist. Dieser Ausdruck liegt vor allem in der Ornamentik, weniger im Aufbau. Man beginnt zwar damit, das Möbel selbständig zu machen und in sich zu gliedern, man wahr aber die steilen gotischen Proportionen,



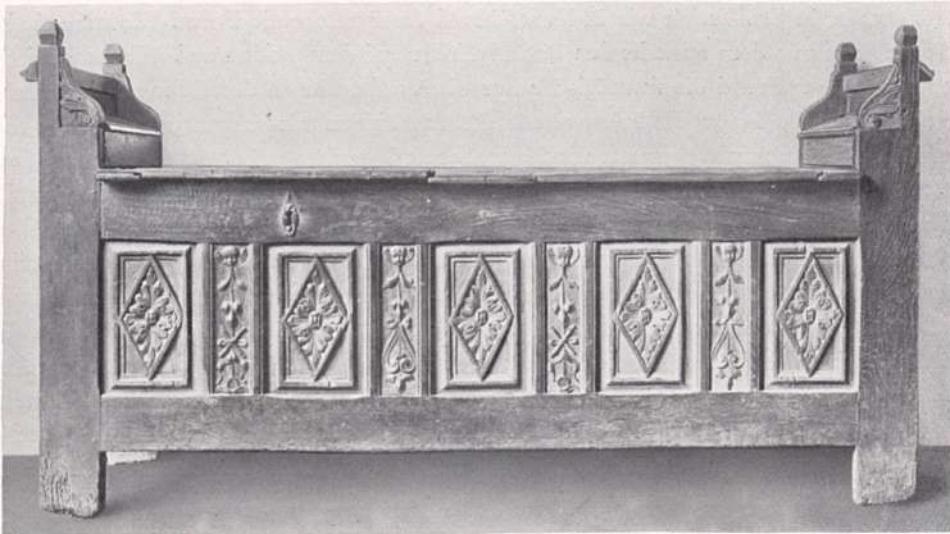
118. DRESSOIR des frühen 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

an die Pilaster, Baluster, Säulen wie Ornamente angetragen sind. Es bleibt ein Rest gotischer Bewegung, auch wenn die Durchgliederung, das klare Absetzen der Teile eines geschlossenen Gesamtkörpers versucht ist. Es liegt im Charakter dieser Kunst, daß man nicht die wuchtigeren, plastischeren Formen der gleichzeitigen italienischen Hochrenaissance übernommen hat, sondern die mehr lineare, flächenhafte, bewegte, jugendliche Ornamentik der italienischen Frührenaissance. So war es auch in Deutschland. Man hat auch nicht die gleichzeitigen, originalen Möbel Italiens zum Vorbild genommen, man hat nur aus Quellen zweiter Hand, aus Reliefs, Plaketten, Stichen, Buchillustrationen Motive geholt, die man in einer neuen Zusammensetzung selbständig verwertete: dünne, lustige Ranken mit buckligen Blättern, in Verbindung mit Delphinen, Greifen, Masken, Lorbeer und Akanthuskränze, chapeaux de triomphe genannt, Engelsköpfe und Medaillons



mit Profilköpfen von Kriegern. Diese galten wohl in besonderem Maße als antikisch. Sie sind auch in der deutschen Renaissance ausgiebig verwendet. Geändert hat sich der tektonische Charakter der Ornamentik. Sie ist rationell verwertet wie die Ornamentik der italienischen Renaissance. Die Motive sind symmetrisch gegliedert, um eine betonte Mittelachse aufgebaut, sie empfangen ihr Gesetz von der gegebenen Fläche. Sie wachsen nicht mehr aus dem Grund heraus wie in der Gotik, sondern scheinen auf dem Grund aufgesetzt zu sein. Der tektonischen Verwendung des Ornamentes ist erst später die rationelle Umschichtung des Aufbaues gefolgt.

Ohne die provinziellen Verschiedenheiten zu berücksichtigen, die noch nicht ausschlaggebend sind, die auch nicht konsequent entwickelt sind, stellen wir hier kurz einige Beispiele von Möbeln der Frühzeit nebeneinander. Ein *Dressoir* vom Anfang des 16. Jahrhunderts im Cluny-Museum (Abb. 117), mit dem französischen Lilienwappen am Schloß, hat die gotische Gesamtform mit abgeschrägten Seiten und die gotische Ornamentik beibehalten, in die einzelne Renaissance motive, wie die Muschelnischen mit den Figuren der Verkündigung, verschmolzen sind. Ein zweites *Dressoir* der gleichen Sammlung von 1524 (Abb. 116) hat den gotischen Aufbau mit abgeschrägten Ecken und die irrationale Aufteilung, die auch im nördlichen Deutschland die gleiche ist, wortwörtlich übernommen. Es sind nur an die Stelle der gotischen Pfeiler Renaissancepilaster getreten, die in verschiedener Größe nebeneinander verwendet, an den Kreuzungspunkten mit Scheiben belegt sind. Vom tektonischen Wert dieser architektonischen Form, die über eine bestimmte Proportion nicht hinausgehen kann, weiß der Möbelschreiner nichts. Die Architekturform ist ebenso an das vorhandene Gerüst angeklebt wie die Ornamentik. Die Renaissanceornamentik ist als Flächendekor symmetrisch aufgebaut, außer an den Stellen, wo die großen Schlösser einen Teil der Fläche weggenommen haben. In den Profilen von Sockel und Querbändern, im Falwerk der Rückwand behält die Gotik ihr



119. Sitztruhe. Mitte des 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée des Arts décoratifs



120. Nußholztruhe des frühen 16. Jahrhunderts  
Paris, Louvre

Recht. Neben der polygonen Form des DRESSOIRS gab es schon in der Gotik eine einfachere Form mit Schrägseiten. Ein Beispiel im Cluny-Museum der Zeit um 1530 (Abb. 118) hat mit dem Aufbau auch gotische Detailformen im querliegenden Faltenmuster des Aufsatzbrettes, in der Profilierung, beibehalten. Allmählich wird dann die abgeschrägte Form durch den einfachen Kubus ersetzt, der durch Pilaster gegliedert und auf Balustersäulen gestellt ist.

Die gotische Form ist auch bei der Truhe lange konserviert worden. Die Kistenform auf ausgeschnittenem Sockel, der immer das Brettmäßige, Bewegliche des Möbels unterstreicht, ist in Frankreich wie in Deutschland die herrschende Form. Die italienische Truhe sitzt mit dem ausladenden Sockel direkt auf dem Boden auf. Sie ist kubisch empfunden, während die französische nur die Vorderseite in der Dekoration berücksichtigt. Man gliedert die Frontseite in Rechteckfelder mit Rautenauflagen oder mit moderner Ornamentik. Beispiel: eine Sitztruhe mit Seitenlehnen im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 119). Später wird die Frontseite meist als einheitliches Panneau gebildet. Zwei ausgezeichnete Beispiele der Loire-Gegend (Abb. 120, 121) sind hier abgebildet.

Auch beim großen, architektonisch gegliederten Lehnstuhl der Gotik, der chaire, wurden nach wie vor die ererbten Formen des Kastensitzes mit geschlossenen Seitenwangen und überhoher Lehne beibehalten (Abb. 122). Man hat nur an den Aufbau die neuen Architekturformen angetragen, die Pilaster als seitlichen, den Fries als oberen Abschluß der Lehne, man hat den Sitz durch Felder gegliedert, mit den beliebten Rautenauflagen, und man hat als Hauptschmuck in das große Feld der Lehne eine ornamentale Füllung gesetzt. Für diese neue Normierung waren in Italien schon Beispiele vorhanden.

Ein anderes Bild bietet das Mobiliar der zweiten Jahrhunderthälfte, der Zeit von Henri II. bis Henri IV., der französischen Hochrenaissance, die um die Jahrhundertwende rasch in den Barock hinüberschwenkte. Man hatte sich inzwischen mit den tektonischen Formen der italienischen Renaissance vertraut gemacht, man kannte ihre Bedeutung

und hatte gelernt, sie rationell zu verwenden. Auch die Theorie hatte vorgearbeitet und die Säulenordnungen mit ihren Regeln zum Bestandteil des allgemeinen Wissens gemacht. Die Einwanderung italienischer Künstler hörte auf, seitdem die einheimischen Meister die neue Kunst an der Quelle kennengelernt hatten. Die Führung übernahmen jetzt französische Künstler, Pierre Lescot (c. 1510–78), der Erbauer des Louvre, und sein Mitarbeiter, der Bildhauer-Architekt Jean Goujon (c. 1510–66), Jean Bullant (c. 1525–78), Philippe Delorme, der Theoretiker, und Jacques Androuet Ducerceau (c. 1525–59), der als Anreger auf dem Gebiete des Möbels für das ganze nördliche Gebiet von Bedeutung war. Er hatte sich in Italien die Elemente seiner phantastischen Architekturen geholt. Zuerst pflegte er einen strengen Klassizismus nach Vorbild des Illustrators der „Träume des Poliphilus“ und Flötners, den er kopiert hat. Dann ging er über zu einer überladenen Manier, die schon den frühen Barock der Louis-XIII.-Zeit vorausnahm, wobei er die Erfindungen der Schule von Fontainebleau, eines Rosso und Primaticcio, auswertete. Mehr noch als die architektonischen Erfindungen sind die ornamentalen Vorlagen, die Entwürfe für Grottesken, Hermen und die Entwürfe für Möbel eine Quelle der Anregung geworden. Die 71 Entwürfe zu Kabinetten, DRESSOIRS (21) (Abb. 123), zu Tischen, Türen, Betten, Hermen, Kaminbegrönungen dürfen als die wichtigste Urkunde für die Kunstgeschichte des französischen Renaissancemöbels bezeichnet werden. Sie sind noch mehr. Sie sind der erste systematische Versuch, das Hausgerät im Sinne moderner Kunst aufzubauen. Zwar überwiegt noch die ornamentale Phantasie, aber die Entwürfe zeigten doch den Weg, auf dem die neue künstlerische Gesinnung



121. Französische Truhe des frühen 16. Jahrhunderts  
 Florenz, Musco Nazionale. Sammlung Carrand



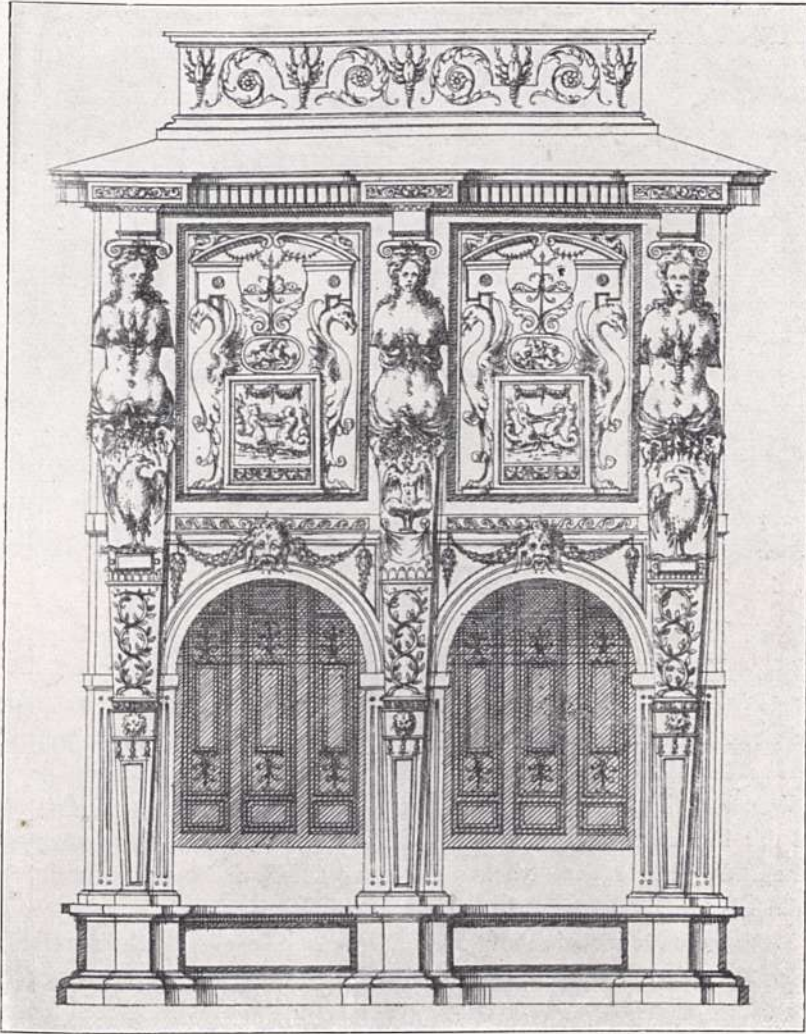
122. Chaire. Frankreich, frühes 16. Jahrh.  
Paris, Musée de Cluny

im Möbel Ausdruck finden konnte. Man hat die Vorlagen deswegen nie ausgeführt, aber man hat immer wieder an sie angeknüpft.

Der Einfluß Italiens bleibt nach wie vor bestehen; aber die italienische Form ist, mehr noch als früher, nur Baustein. Man kennt die italienischen Originale, aber man sieht ab vom Import italienischer Möbelformen. Nur im Süden sind die Grenzen verwischt. Man baut auf der Grundlage des Bestehenden weiter und sucht die ererbten Typen im Sinne moderner Tektonik umzugestalten, rationaler zu entwickeln. Die tektonische Klarheit des italienischen Möbels gilt nicht als das Ziel. Immer bleibt eine Verschmelzung der Teile, ein Verwischen der Funktion, ein Überreichtum an Motiven, die wieder an nordische Art erinnern. Die einzelnen Provinzen des Landes reagieren in verschiedener Art auf den italienischen Einfluß. Es beginnt eine Trennung in künstlerische Dialekte, obwohl Paris, mehr als früher, auch in künstlerischer Beziehung die Zentrale des Landes geworden war. Man kann zwar nicht Kunstprovinzen trennen, wie Deutschland, aber man kann den Norden des Landes vom Süden unterscheiden, wenn auch Übergriffe, gegenseitige Anleihen gerade auf dem Gebiete des Möbels keine Ausnahme sind.

Die Möbel der nördlichen Provinzen, der Isle de France als Zentrale, der Lande der Loire und der Normandie, haben die größere Eleganz, die Klarheit der Konstruktion, die Feinheit der Proportionen, die rationellere Verwendung des Dekors. Das Verhältnis von Dekoration und neutraler Rahmung ist mit tieferem Verständnis geregelt, die architektonische Gliederung verrät größere Logik, in der man einen Wiederhall der Werke eines Philippe Delorme, Pierre Lescot sehen möchte. Die straffe Schlantheit der Proportionen harmoniert mit dem zarten, präzisen Relief der figuralen Füllungen, Einzelfiguren von jener manieristischen Eleganz, die die gleichzeitigen Arbeiten des Bildhauers Jean Goujon charakterisiert, des Meisters der Reliefs an der Fontaine des Innocents und am Louvre.

Der Süden umfaßt nicht nur die französischen Gebiete von Burgund, der Lyoner



123. Jacques Androuet Ducerceau. Entwurf für ein Dressoir. Kupferstich

Gegend, der Franche-Comté, dazu gehören auch Teile der Westschweiz und eigentlich noch das westliche Norditalien. Die Anleihen sind so intensiv, daß es ohne Provenienzangabe manchmal nicht möglich ist, die Herkunft zu bestimmen. Die italienischen Möbel, die man unter der Bezeichnung ligurische Möbel zusammenfaßt, sind Quelle der Anregung für das südfranzösische Möbel gewesen. Man hat sie nachgeahmt, vergrößert, man hat ihren Überreichtum an Motiven noch gesteigert. Die wichtigste Zentrale des Südens ist Dijon, wo Hugues Sambin (c. 1520–1602), der Tischler und Architekt, tätig war. Man kennt von ihm architektonische Arbeiten, man kennt seine Schnitzwerke, die Kapellenschranken und die Tür im Palais de justice in Dijon, aber man kennt keine gesicherten Möbel. Wichtiger ist seine Tätigkeit als Theoretiker. 1572 erschien in Lyon sein *Œuvre de la diversité des termes*, die wichtigste Quelle für

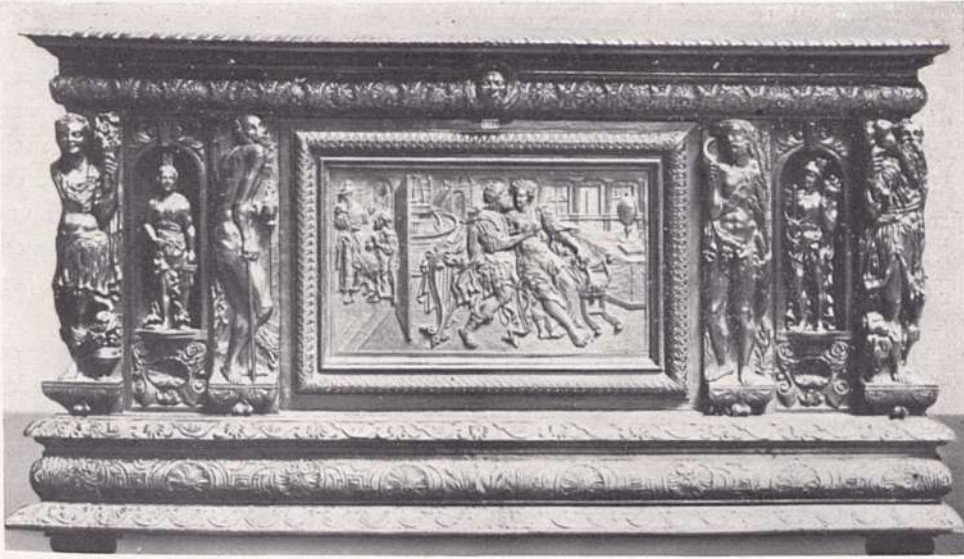


124. Truhe der Zeit Henri II.  
Paris, Musée de Cluny

das figurale Schnitzwerk. Eigenschaft des südfranzösischen Möbels ist die südliche Üppigkeit, der Reichtum an plastischen Motiven, an phantastischen Hermen, Karyatiden, an Menschen mit tierischen Formen, ist der Reichtum an ornamentalem Schnitzwerk, das nicht nur die neutralen Füllungen, auch die Rahmen in ein Spiel von Licht und Schatten auflöst. Man hat geradezu Angst vor der leeren Fläche. Die Überladenheit des Möbels hat eine Parallele in der Überladenheit der Architektur, die unter dem Einfluß der Möbelkunst steht, bei der die Fassaden von der Skulptur ganz aufgezehrt erschienen. Gegenüber der attischen Feinheit der Isle de France wirkt die quellende Fülle, das Übermaß des Südens barbarisch.

Die Motive des Dekors sind im Süden wie im Norden die gleichen, weil die Quelle die gleiche ist, die Ornamentik der italienischen, manieristischen Spätrenaissance. Das stärkere Relief des Dekors korrespondiert mit dem Inhalt der neuen Ornamentik. Man bevorzugt Motive, die die stärkere Plastizität vertragen. An die Stelle des linearen Rankenwerkes mit lappigen Blättern tritt das räumlichere Rollwerk, das Kartuschenornament mit dem Geschlinge von gerollten, gelappten, ineinandergezogenen Bändern. Zu den figuralen, antikischen Themen der Hermen, die als gliederndes Motiv und als reine Dekoration vorkommen, den Satyrn, Masken, Widdern, treten phantastische Schöpfungen wie die Chimären, die mit ihren langen Hälsen sich leicht in das ornamentale Schema einfügen. Dazu die rein plastischen Themen der Reliefs, die antikische Mythologie, die Allegorie im antikischen Gewande, die Stoffe der italienischen Literatur. Wenn auch die Motive, die ganze Grammatik dieser Ornamente, von Italien entlehnt sind, das Ornament selbst ist doch etwas anderes als das italienische oder das deutsche Ornament, das sich nach dem gleichen Vorbild richtet. Es erhält seinen eigenen Ausdruck, weil es auf anderem Boden gewachsen ist.

Der stärkeren Plastik des Dekors entspricht die neue Form des Möbels. Der flächenhafte, brettartige Charakter verschwindet endgültig. Wie in Deutschland werden nach



125. Truhe aus der Normandie  
Paris, Musée de Cluny

italienischem Vorbild die kubischen Formen gesucht, bis am Ende der Epoche im Süden verschmolzene barocke Formen, Kuben mit halbrunden Ausbuchtungen vorkommen. Die Überwindung des Architektonischen durch das Figurale, im Gegensatz zur schreinermäßigen Möbelrenaissance in Deutschland, charakterisiert wiederum die monumentale Gesinnung.

Die Truhe (huche), das wichtigste Kastenmöbel der alten Zeit, verschwindet langsam. Unter Henri III. kennt man noch die ordinären coffres de bahut, die Vorratstruhen mit gewölbtem Deckel in den Vorratskammern; die coffres de parment, coffres de luxe werden in den Inventaren der Zeit, die der sicherste Gradmesser der Mode sind, nur mehr selten angeführt. Ihre Funktion ist aufgeteilt. Als Kastenmöbel dient der Schrank, der den Vorzug hat, bequem und repräsentabel zu sein, Sitze sind die Stühle und Bänke. So in Paris und in der Isle de France. Die Provinz ist konservativer; sie behält die Truhe bis in das späte 17. Jahrhundert.

Die Truhe verändert ihre Form gleich den übrigen Möbeln. Die einheitliche Front, im Gegensatz zur vielteiligen Front der Gotik, hatte schon die Zeit von Franz I. gekannt. Jetzt beginnt die architektonische Durchgestaltung der vier Seiten des Kubus, die Betonung der Ecken, das Absetzen von Sockel und Fries wie beim italienischen Vorbild, gleichzeitig mit der rationelleren Verwendung des Ornamentes. Das Relief der Gliederung wird gesteigert, nicht nur in den figuralen Motiven, den Karyatiden, Hermen, die fast freiplastisch gebildet werden, auch in den Profilen, Gesimsen. Die Abbildungen erläutern das Gesagte zur Genüge. Eine Truhe im Cluny-Museum (Abb. 124), mit Eckpilastern, mit Rollwerkkartusche als Umrahmung des Mittelreliefs im Stile der Schule von Fontainebleau, kommt wohl aus der Isle de France der Zeit von Henri II. Viel energischer profiliert ist die zweite Truhe aus der Normandie der Zeit Henri III. (Abb. 125),

zu der das Musée des Arts décoratifs ein Gegenstück mit der Darstellung des Todes des Aktäon besitzt. Als Träger dienen die Figuren der vier Jahreszeiten.

Der Schrank (*armoire*, oft auch *cabinet*) ist in Frankreich eine Schöpfung der späten Renaissancezeit, der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er ist das moderne, elegante Möbel der Zeit. Man kennt profane Schränke der Gotik aus dem nordfranzösisch-flandrischen Gebiet, man kennt Sakristeischränke, Wandschränke. Jetzt erst wird der isolierte Schrank allgemein ein Bestandteil des vornehmen Hausrates. Der Norden und der Süden haben den neuen Typus in eigenartiger Weise entwickelt als zusammengesetztes, zweigeschossiges Möbel (*meuble à deux corps*) meist mit verjüngtem Obergeschoß, das schon durch die Abstufung eine Variation im Dekor bedingt.

Der Schrank der Isle de France ist das klassische Möbel der französischen Renaissance. Er ist zierlich, elegant schon durch die Proportionen, durch die schmalen, stehenden Felder, die schlanken Säulen, meist von kleinen Dimensionen mit verjüngtem Obergeschoß, beide Geschosse mit feinem Geschmack durchgebildet (Abb. 126). Das zweitürige Untergeschoß ist in der Regel seitlich und oben von Bändern begrenzt und enthält im oberen Band Schubladen; es wird von einer Platte auf Konsolen abgeschlossen. Darüber das zweitürige Obergeschoß, von schlanken Säulen abgegrenzt, die ein Gebälkstück tragen, auf dem der gebrochene Giebel der Bekrönung sitzt. Die Schenkel des Giebels umschließen eine Adikula mit einer Figur oder eine Figur allein. Ausgewogen, diskret ist die Dekoration, das Verhältnis von reliefierten und neutralen Partien, die Polychromie durch Marmoreinlagen, die aber nur in den tragenden Sockelbändern des Untergeschosses oder im Sockel des Giebels sitzen oder zur Unterteilung der Reliefflächen dienen, die leichte Akzentuierung durch diskrete Goldfassung der Reliefs und der Schlösser. Den Schmuck des Schrankes bilden die Flachreliefs von zartester Profilierung, die maniert schlanken, grazilen Figuren antiker Götter und Göttinnen, die Allegorien der Jahreszeiten, der Elemente. Sie scheinen in den besten Proben den klassischen Vorbildern eines Jean Goujon nachempfunden zu sein. Später werden mit der massigeren Schwere des Gesamtaufbaues auch die Proportionen des Reliefs verändert. Das ist der häufigste Typus. Die Variationen hängen mehr vom individuellen Geschmack ab; lokale Differenzierungen sind nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen. Gegen Ausgang der Periode hat man überall die Gliederung verstärkt, in beiden Geschossen gleichartig gebildet und zur Belebung nach italienischer Manier ornamentale Einlagen in heller Teigkomposition dazugefügt.

Im Süden und im Osten, wo der deutsche Einfluß beginnt, sieht der Schrank anders aus. Schon in den breiteren, schwereren Proportionen ist der Unterschied fühlbar. Es fehlt die Ausgeglichenheit, die feine Abstufung. Meist sind beide Geschosse gleich groß, oder es ist das Obergeschoß nur wenig verjüngt. Das Charakteristikum des südlichen Schrankes ist die Überfülle des Dekors, die plastische Steigerung des Reliefs in der Gliederung durch figürliche Motive, Hermen, Karyatiden, und in der Ornamentik, die Rahmen und Füllung überzieht. Wir überlassen die lokale Abgrenzung der Lokalhistorie und beschränken uns auf die Notierung einiger Beispiele. Ein Schrank aus Clairvaux im Cluny, Paris (Abb. 127), vom Ende des 16. Jahrhunderts zeigt wenigstens den Einfluß der burgundischen Schule. Die Proportionen sind verhältnismäßig edel, die Dekoration ist einfach. Der große, gebrochene Segmentbogen der Bekrönung drückt den Aufbau. Die Rechnung mit unruhiger Licht- und Schattenwirkung im Relief der Gliederung, der Dekoration, die





126. Renaissanceschrank der Isle de France  
Paris, Louvre



127. Schrank aus Clairvaux. Um 1150  
Paris, Musée de Cluny



128. Südfranzösischer Schrank, wahrscheinlich von Hugues Sambin. Um 1580  
Paris, Kunsthandel (J. Seligmann)



129. Renaissancekredenz der Westschweiz, aus einem sarnischen Schloß  
Zürich, Landesmuseum

selbst die Vorderseite der Platte mit Reihenmustern, Flechtbändern, Schuppen, Tropfen, Beulen (godrons) überzieht, geht so weit, daß jedes freie Stückchen Grund durch Punktierung aufgeraut ist. Sie greift schon hinüber in die Absichten des Barock. Am deutlichsten sieht man den barocken Einschlag dort, wo die barocke Skulptur der Gliederung den Akzent trägt. Ein zweitüriger (im Innern aber in zwei Geschosse geteilter) Schrank der Sammlung Arconati Visconti im Louvre in Paris ist in Dijon um 1580 entstanden und wird mit Hugues Sambin in Verbindung gebracht. Die überlegte Disposition der Dekoration, der Wechsel zwischen stärkeren Akzenten an den architektonisch wichtigen Stellen und leichteren in den neutralen Partien, die ausgiebige Verwendung architektonischer Elemente läßt an eine architektonisch geschulte Hand denken. Die Bildhauerarbeit der Gliederung geht über handwerkliches Können hinaus. Die Dekoration der Türen ist auf zwei Geschosse verteilt, wobei die stärkeren Akzente nach oben geworfen sind. Schon dadurch wird die malerische Bewegung verstärkt. Dazu kommt der farbige Reichtum durch Füllung der unteren Rechtecke, durch die Goldfassung der Hermen und durch die Abtönung der Ornamentik in Blau, Rot, Grün. Ein ebenso prunkvolles Gegenstück von gleicher Bedeutung war 1926 bei Jacques Seligmann, Paris (Abb. 128).

Am reichsten ist die plastische Dekoration bei den „cabinets en forme de buffet“, den vielteiligen Prunkkästen, die als Kabinett und als Anrichte dienten. Das eigentliche



130. Kredenz des späten 16. Jahrhunderts

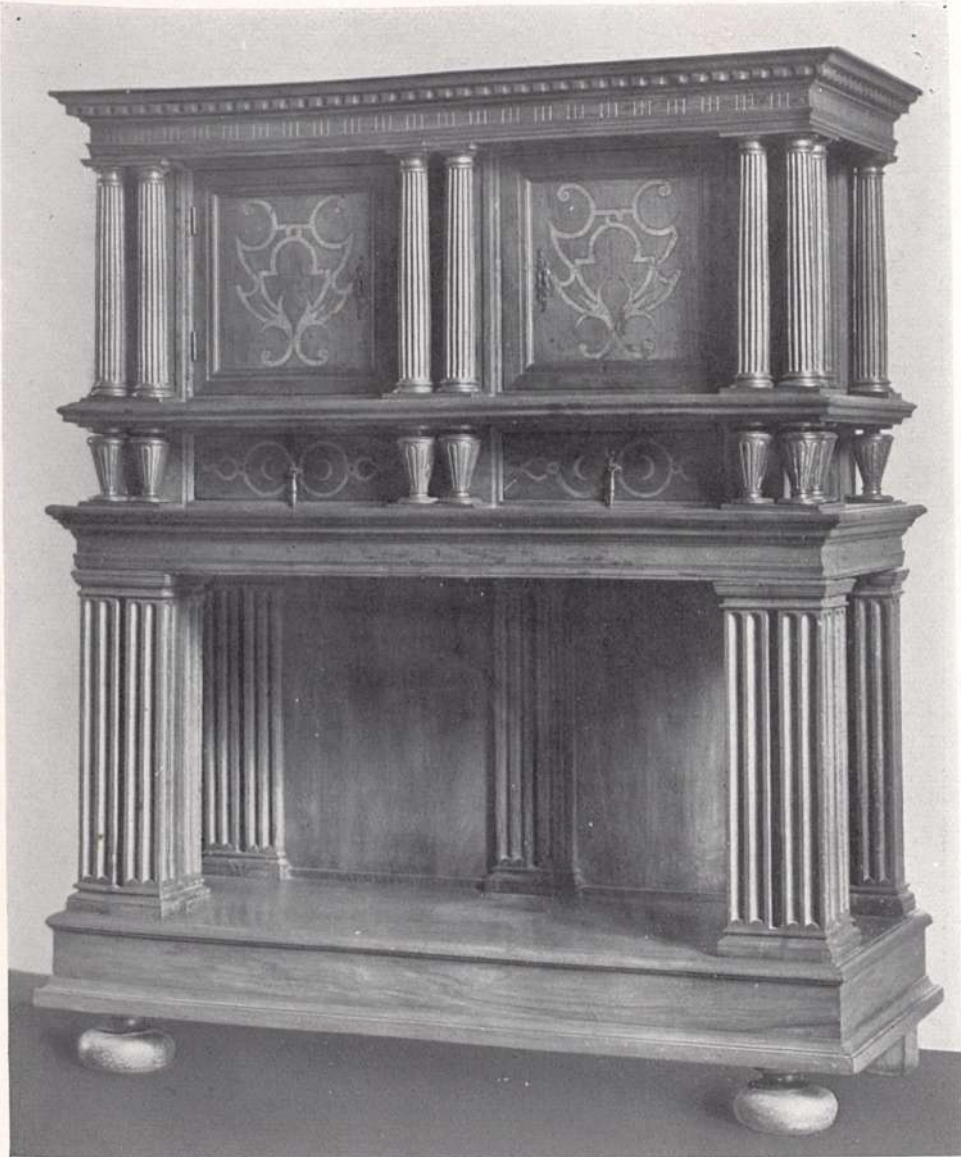
Paris, Musée de Cluny

kleine Kabinett ist in der Regel Import. Das Schreibkabinett mit Klappdeckel und Schubladen im Innern hieß allgemein: cabinet d'Allemagne, wenn es mit Steinen eingelegt war: cabinet façon de Gênes ou de Florence. Man hat diese fremden Formen auch in Frankreich nachgeahmt und auf einen zierlichen Unterbau mit Säulchen gestellt. Die Möbel sind aber selten. Die großen Kabinettschränke erinnern im Aufbau an einen Altar, besonders wenn das dreiachsige Hauptgeschoß mit Mittelfach und Seitenflügeln mit Nischen auch in der Dekoration den Akzent trägt, während das einfachere Untergeschoß die Rolle des Sockels übernimmt und das obere Stellbrett mit Rückwand als Bekrönung dient. Andere Möbel sind zweiachsigt, nach oben im Aufbau abgestuft. Es gibt wahre Monstra an Überladenheit und barocker Bewegtheit, deren Körper durch Vorsprünge und Rücklagen aufgelöst, wie ein Werk der Plastik behandelt ist. Ein Kabinett im Museum



131. Französische Renaissancekredenz  
London, Victoria and Albert Museum

in Besançon, das der in Besançon lebende Schreinermeister Pierre Chenevière für die Familie Gauthiot um 1596, wahrscheinlich nach Entwürfen von Hugues Sambin, gefertigt hat, besteht aus einem oval vorspringenden, von Säulen gegliederten Mittelfach, das wie eine Kanzel mit hohem, rundgiebeligem Aufsatz versehen ist und auf einer Chimäre aufsitzt, zwischen zweigeschossigen, turmartigen Seitenflügeln. Gerne sind die Vorschriften architektonischer Logik beiseitegestellt, und nur das Mittelfach des dreiachsigen Hauptgeschosses wird auf einen Sockel gestellt, während die Seitenflügel auf Konsolen ruhen, als ob sie beweglich wären. (Schränke der Sammlungen Rothschild in Paris, Wien, ehem. Slg. Spitzer, Salting Coll. im South Kensington Museum, London.) Diese



132. Kabinett des späten 16. Jahrhunderts

Paris, Musée des Arts décoratifs

Kabinettkästen sind durch die Dekoration zu Universalinventaren aller dekorativen und plastischen Erfindungen des französischen Südens gemacht worden. Allerdings, es ist nicht immer der gute Geschmack gewesen, der diesen Vorrat an Motiven über die Möbel ausgegossen hat. Das Zentrum der Fabrikation ist Burgund. Das Verbreitungsgebiet erstreckt sich bis tief in die Schweiz. Ein Kabinett des Museums Sigmaringen aus St. Gallen ist wohl burgundischer Import. Ausläufer der Schule gab es auch in der Schweiz. Franz



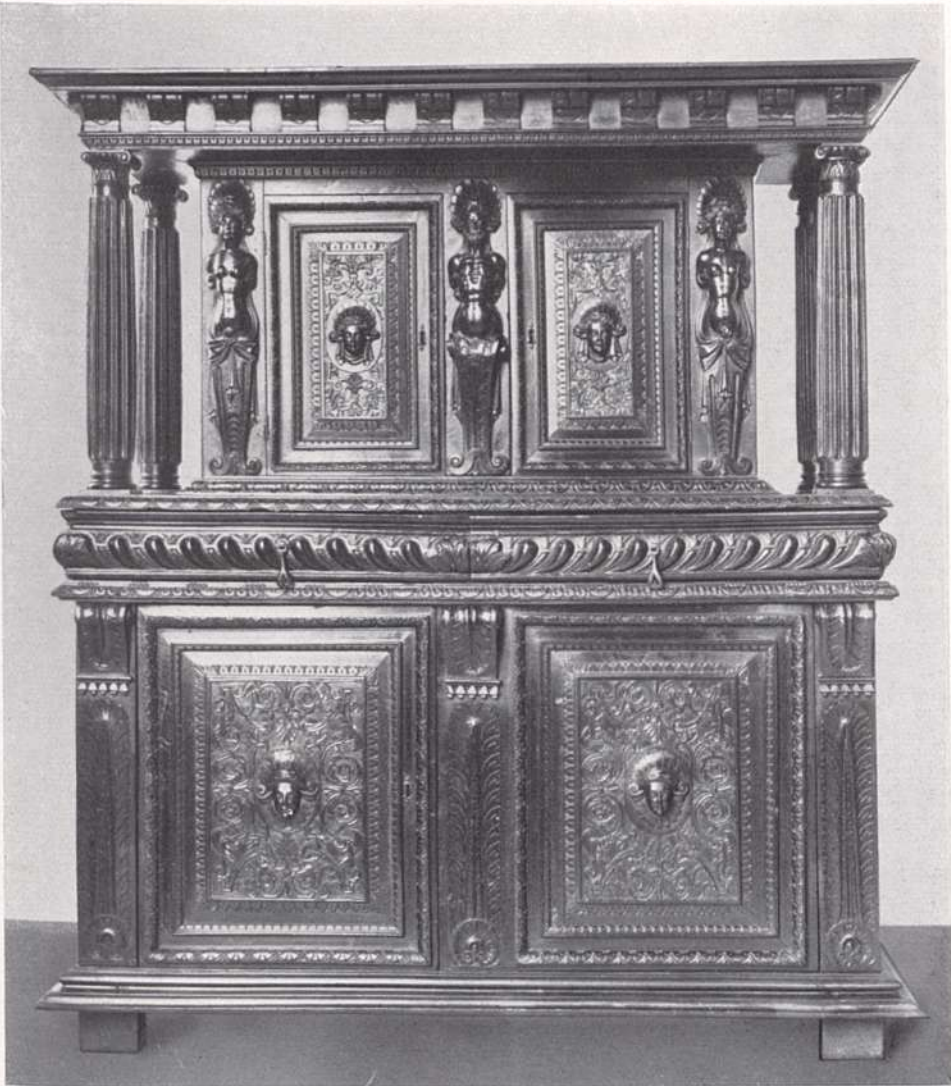
133. Anrichte der Zeit Henri II.

Paris, Louvre

Pergo aus Grandfontaine, der am Chorgestühl des Baseler Münsters mitgearbeitet hat, erscheint direkt von Hugues Sambin beeinflusst.

Das Lieblingsmöbel der Zeit blieb in Frankreich und in den Niederlanden der Kredenzschrank, der *Dressoir*, der seit dem 16. Jahrhundert auch *buffet* genannt wurde. Er diente zum Anrichten (*dresser*) und Aufbewahren des guten Gerätes; danach richtete sich die Größe des Möbels (Abb. 129). Das Geschirr muß dem Auge und der Hand leicht erreichbar sein. Als Aufbewahrungsort der kleinen Kostbarkeiten ersetzte der





134. Burgundischer Dressoir des späten 16. Jahrhunderts  
Genf, Museum

Dressoir im Bürgerhaus das Kabinett. Er war praktisch, gefällig und, wenn es nötig ist, auch monumental, je nach dem Reichtum des Besitzers. Die Stellbretter des Aufsatzes wurden nach dem Range des Besitzers vermehrt. Dafür gab es, wie erwähnt, sogar Vorschriften der Etikette. Die Form ergab sich aus dem Zweck. Das Möbel blieb, wie in der gotischen Zeit, ein Behälter auf einem Gestell. Im Kasten befand sich der Vorrat an auswechselbarem Besteck, unten standen die großen Kühleimer, die *aiguières* und *rafraichissoirs*. Meist war die Platte mit einem gestickten, samtenen oder türkischen Tuch bedeckt. Das war die gewöhnliche Form. Es gab noch andere Typen. Seit Ende des 16. Jahrhunderts wurde – nach Art des späteren deutschen Überbauschrankes –



135. Kabinettschrank mit Säulen der Zeit Henri III.

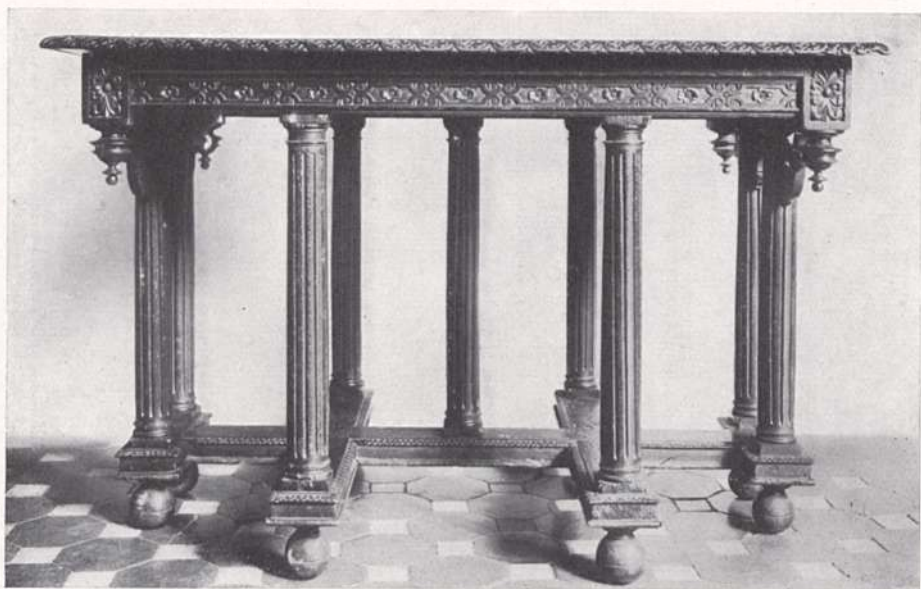
Wien, Sammlung Figdor



136. Wagentisch aus Schloß du Châtelard sur Clarens. Zweite Hälfte des 16. Jahrh.  
Genf, Museum

manchmal der Behälter nach unten gelegt, wodurch er leichter zugänglich wurde, und das Gestell zum Auslegen des Geschirres nach oben (Abb. 134). Schließlich gab es noch eine vereinfachte Kredenzform zum Aufstellen des Gerätes und Auslegen des Geschirres, die in der primitivsten Form aus zwei Brettern auf Stützen bestand. Man könnte sie auch ein DRESSOIR mit leeren Geschossen nennen. Diese Grundformen sind nur beim einfachen Möbel rein entwickelt. Beim Prunkmöbel sind sie miteinander verbunden und durch den Reichtum an dekorativer Plastik verwischt. Die burgundischen Dressoirs gehörten zu den reichsten Möbeln, nicht nur der französischen Renaissance.

Die einfachen Grundformen scheinen im nördlichen Frankreich beheimatet zu sein. Die Reduktion auf den Kubus, der rational, mit architektonischen Mitteln, gegliedert ist (Abb. 130), ist durchgehendes Gesetz. Ein schwerer Sockel auf Kugelfüßen, auf dem die Stützen ruhen: Säulen, Pilaster, Pfeiler, große Konsolen, die vor einer Rückwand stehen und ein Zwischengeschoß mit Schubladen tragen. Darüber der truhenförmige, gewöhnlich zweitürige Körper, abgeschlossen von einem Profilgesims. Die Dekoration oft sehr reduziert, tektonisch verwertet. Auf der hier abgebildeten Kredenz der Zeit Henri II. (Abb. 133) ist durch die Disposition der Ornamentik, die in die Stützen des Untergeschosses und in die Reliefs der Türen ähnliche Figuren bringt, ein gewisser Ausgleich erreicht. Die einfachen Grundformen kommen auch im Süden vor; aber die architektonischen Elemente sind dann in den freiesten Variationen so unklassisch wie möglich umgeformt, und der ganze Aufbau wird wieder mit Flachschnitzerei überzogen. Die reicheren



137. Säulentisch des 16. Jahrhunderts  
Paris, Musée de Cluny

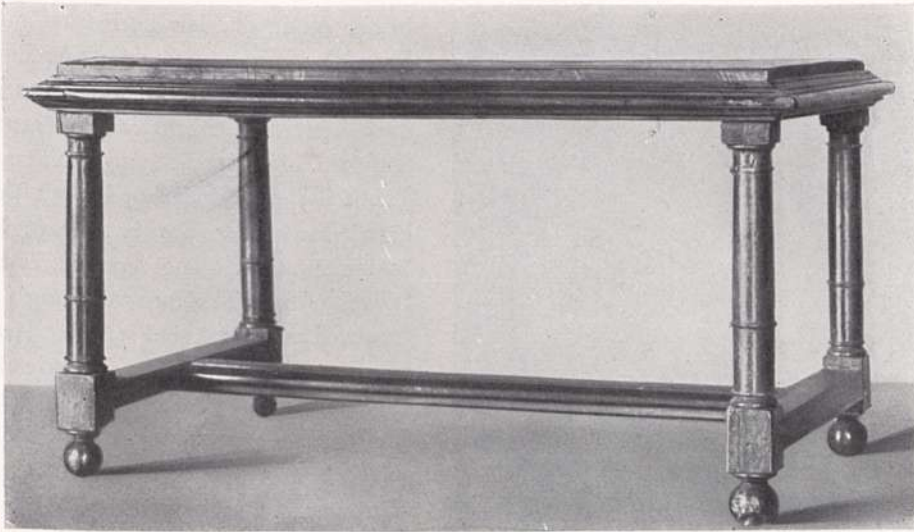
Exemplare können hier nicht beschrieben werden. Bei einem Beispiel der Zeit Henri III. im South Kensington Museum sind die figürlichen Stützen des Unterbaues einem Stich von Ducerceau nachempfunden. Der dreiachsige Körper hat Schubladen im Sockel, seitlich Nischen mit Figuren, und nur in der Mitte ist ein kleines eintüriges Fach.



138. Nipptisch der Renaissancezeit  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Die praktische Bedeutung ist Nebensache. Der eigentliche Zweck des Aufbaues ist, als Folie für dekorative Plastik zu dienen. Auch für diese Plastik sind überall Anleihen gemacht. Die Figuren der Gerechtigkeit und Stärke sind nach deutschen Plaketten kopiert. Als Bekrönung dient eine durchbrochene, mit Reliefs dekorierte Rückwand, die durch die (modern ersetzte) Tierfigur des Aufsatzes einen zerfaserten Umriß erhält.

Der Dressoir mit geschlossenem Unterbau kommt nicht oft vor. Er scheint im Burgundischen heimisch zu sein. Es ist wohl möglich, daß der deutsche Überbauschrank die Form beeinflusst hat. Ein Dressoir im Genfer Museum (Abb. 134) hat über dem zweitürigen Unterbau ein profiliertes Zwischenstück



139. Französischer Renaissancetisch  
Paris, Musée des Arts décoratifs

mit Schubladen, darüber ein stark zurückspringendes, zweitüriges Kabinett, abgeschlossen von einem vorragenden Gebälk im Ausmaß des Unterbaues, das auf vier Säulen ruht. Der obere Hohlraum diente zum Aufstellen des Geschirres. Die Gesamtform ist mehr geschlossen als die des gewöhnlichen Dressoirs, sie bietet der Plastik weniger Fläche und hat vielleicht deswegen nicht die Beliebtheit erreicht.

Der stabile Tisch ist in Frankreich eine Schöpfung der Renaissance. Bis weit in das 16. Jahrhundert kannte man nur die „table sur deux tresteaux portée“ (wie sie Corrozet in den Blasons von 1539 besingt), die alte gotische Konstruktion mit beweglichem Gestell. Als dann durch die Schule von Fontainebleau der französische Hausrat neu gestaltet wurde, hat man die italienische Wangenform übernommen, weil diese der Schnitzdekoration das Feld überließ. Durch die Stiche von Ducerceau hat der Typus im Norden Verbreitung gefunden. Selbst in Holland ist er vorübergehend aufgenommen worden. Die Form unterscheidet sich vom italienischen Vorbild nur durch den größeren Reichtum und die barocke Steigerung des plastischen Schnitzwerkes. Die Platte, in der Regel ausziehbar, ruht auf der energisch profilierten Zarge, die von zwei Wangen getragen wird (Abb. 136). Diese stehen auf einer dekorierten



140. Nipptisch der Renaissancezeit  
Wien, Sammlung Figdor



141. Chaire der Auvergne  
Berlin, Schloßmuseum

Stufe, die in der Isle de France auch figürlich interpretiert wird: Seepferde oder andere Tiere tragen die Wangen, die in bewegtem Umriß sich fächerartig entfalten. Meist ist die Wange aus zwei Chimären, aus Widderköpfen mit Volutenleibern oder aus hermenartigen Bildungen zusammengesetzt, die einen konsolenförmigen Gegenschwung ergeben, dazwischen sind stehende Hermen in allen möglichen Variationen oder Kartuschen. Einfache Tische haben Stirnwände aus gekuppelten Säulen, die auch schon in Italien vorgebildet sind, oder aus Konsolenaufsätzen, die als schwere Rollwerkkranken behandelt sind. Obligatorisch ist die Querverbindung durch eine Galerie, eine Bogenstellung mit Balustern oder Säulen, die auf dem Fußbrett ruht und oben mit einer Leiste abschließt.

Diese schweren Prunktische nach italienischer Façon waren mehr ein architektonischer Wert, ein Raumzentrum. Für den Gebrauch werden jetzt auch die leichteren, mobilen Tische mit Pfostenkonstruktion übernommen. Sie unterscheiden sich durch die Form des Tischgestelles. Die säulenförmigen Füße

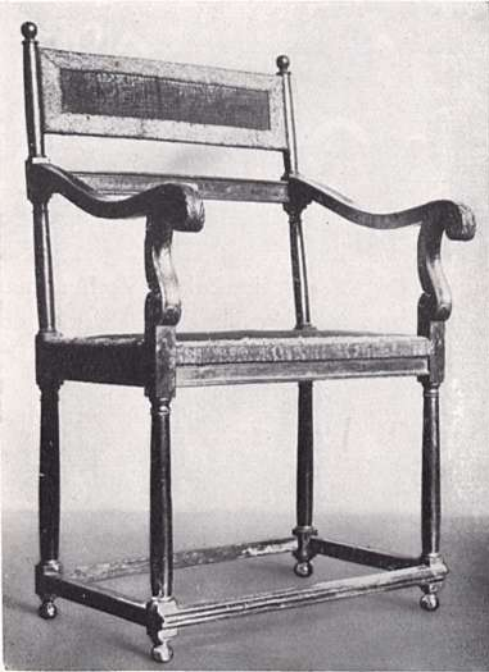
waren in Frankreich mehr beliebt als die italienischen Balusterfüße. Die Verbindung der vier Füße durch einen Steg in Doppel-T-Form (Abb. 139) kommt neben reicheren Bildungen mit sechs Füßen auf einem Steg von Doppelkreuzform vor, und noch häufiger erscheinen die komplizierteren Typen mit acht oder neun Füßen, bei denen die Säulenfüße der Schmalseiten gekuppelt, durch einen Bogen oder eine Kartusche verbunden sind (Abb. 137). Die kleinen eleganten Nipptischchen mit Wangenkonstruktion – ein hübsches Beispiel im Musée des Arts décoratifs in Paris (Abb. 138) – oder mit schlanken Säulenfüßen (Abb. 140) sind echte Kinder französischer Möbelkunst, die zuerst den boudoirmäßigen Charakter betont hat.

Wie auf einmal die Freude an der Variation erwachte, wie man sich bemühte, dem Möbel nationales Gepräge zu geben, sieht man am deutlichsten bei den Sitzmöbeln. Über das italienische Vorbild ist man bei dieser anspruchslosen Gattung am ersten hinausgekommen. Als repräsentativer Sitz ist der gotische Kastensitz mit hoher Lehne (chaire) jetzt noch geblieben (Abb. 141); es wird nur die Dekoration verändert und schließlich die starre Grundform erleichtert. Die geschlossenen Seitenwände machen den geschweiften Arm-

lehnen auf Balustern oder Konsolen Platz, und der Kubus des Sitzes wird aufgelöst. Auf einem besonders reich dekorierten Möbel des South Kensington Museum (London) hat die Sitztruhe eine geschweifte Form nach Vorbild des späteren Cassone erhalten, sie steht auf Löwenfüßen, die mit dem Sockel fest verbunden sind. Bald bleibt vom Kasten nur mehr eine flache, verschließbare Kiste (chaire, im Louvre) und schließlich nur mehr die Zarge übrig. Auch die Lehne wird im Anschluß an die Vorbilder der Pfostenkonstruktion aufgelöst, durchbrochen, bis nur mehr der Rahmen vorhanden ist. Der kleine, handliche Armstuhl, das Boudoirmöbel der Spätrenaissance, hat die charakteristische Bezeichnung „chaire à femme“ oder „caquetoire“ erhalten (Abb. 143), die



142. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Musée des Arts décoratifs



143. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Musée de Cluny

mit der wörtlichen Verdeutschung Plauderstuhl nur hausbacken übersetzt ist. In der Zeit von Henri III. wird auch der Sessel ohne Armlehne im vornehmen Mobiliar unentbehrlich, weil man für die spanische Mode des ungeheuerlichen Hüftpolsters, des „vertugade“ (Weiberspeck war die hanebüchene deutsche Bezeichnung) Platz schaffen mußte. Der technische Ausdruck „chaise à vertugadin“ ist damals vorübergehend aufgetaucht. Durchgehende Absicht ist bei den neuen Variationen des Stuhles die Erleichterung, Verfeinerung, die Verzierlichung (Abb. 143) bis zur unharmonischen Manieriertheit. Die Pfosten des Gestells sind geschwellte Säulen, die immer schlanker werden, die ohne Unterbrechung aufsteigen, durch die

Stege unter der Basis und die Zarge über dem Kapital verfestigt sind (Abb. 143). Nur die Lehnstühle mit viereckigen Pfosten behalten nach italienischem Vorbild den ornamentierten Steg der Frontseite bei. Das Sitzbrett ist quadratisch, trapezförmig oder polygon, manchmal rückwärts verengt und dann auf sechs Füße gesetzt. Die Lehne ist nach ererbtem Schema geschnitzt, als schlanke, stehende Fläche mit Aufsatz gebildet, leicht geneigt; sie rechnet mit der steifen, modehaften Haltung, die die ausgepolsterte Tracht mit Radkragen dem Sitzenden aufzwingt. Die Armlehne ist leicht geschweift; sie endet mit einer Volute oder einem Widderkopf und ruht auf stehenden Voluten. Erst gegen Ende dieser Periode bürgert sich die niedrige Lehne mit Querbrett ein (Abb. 150), die noch mit einem Polster versehen sein konnte.

Auf die Kombinationsmöbel nach deutscher Manier, die Tischstühle (Abb. 147) und die importierten Möbelarten, wie den Falstuhl (*faudesteuil*, *faldistorium*), kann hier nicht weiter eingegangen werden.

Das Bett der französischen Spätrenaissance ist immer noch das Vierpfostenbett wie in der Gotik, es ist nur nach italienischem Vorbild in Architektur umgesetzt. Ducerceau gibt einfachere Beispiele, die sich an Flötner anlehnen (aber mit modernisierter Ornamentik, wie Ersatz der Baluster durch Karyatiden) und komplizierte Erfindungen (wie Betten in Schiffsform, mit hoher Kopfwand, auf eine Estrade gestellt wie das italienische Renaissancebett). Es sind mehr ornamentale Variationen über das Thema als Vorlagen von praktischem Wert. Erhalten ist aus dieser Zeit wenig. Vollständig scheint nur das Bett der Sammlung Gavet in Paris zu sein, das wahrscheinlich aus Annecy stammt und der Zeit Henri II. angehört. (Abb. bei Molinier, *Hist. gén. des arts appliqués à l'industrie*, pl. XV.) Auf vasenförmigen Füßen ruht die niedrige, geschnitzte Bettlade, die in Sockelform profiliert ist. Auf dieser vier Karyatiden als Eckstützen mit Kapital, auf dem der gebälkartig profilierte Himmel aufliegt. Die geschnitzte, durchbrochene Kopfwand steht mit dem Aufbau in ganz lockerem Kontakt. Unnötig, hier zu betonen, wie sehr der Typus vom Italienischen abweicht, wie die Einstellung auf die dekorative Plastik mit der allgemeinen Neigung, das Möbel monumental zu gestalten, übereinstimmt.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, die Zeit von Ludwig XIII. bis etwa zum Beginn der selbständigen Regierung Ludwigs XIV., war eine Zeit des Überganges. Es entfalteten sich Keime, die erst später Früchte tragen sollten. Es war eine Zeit der Vorbereitung auf politischem Gebiet, indem durch Richelieu und Mazarin dem Absolutismus der Boden geebnet wurde, wie auf kunstpolitischem Gebiet, indem durch die schließliche Gründung der Akademie 1648 eine offizielle Kunstrichtung geschaffen wurde. Durch die Errichtung der königlichen Werkstätten im Louvre 1668 ist die alte Zunftordnung untergraben worden. Der Begriff des freien Künstlertums wurde damals in absichtlichen Gegensatz gebracht zum niedrig stehenden Handwerk. Zum erstenmal wurden Künstler in den Dienst des Staatswohles gestellt. Gleichzeitig mit der Konzentration der politischen Macht begann die Konzentration der Künstler am Pariser Hof. Die provinziellen Sonderbestrebungen wurden nivelliert.

Charakteristikum der Kunst dieser Übergangszeit ist die Internationalität, die Anlehnung an die Kunst der Nachbarstaaten, in denen der Barock zur Blüte gelangt war. Neben Italien sind es die flämischen Niederlande, die aus ihrem Reichtum spendeten. Die Daten sind so bekannt, daß sie hier nur kurz aufgefrischt werden dürfen. Die Berufung





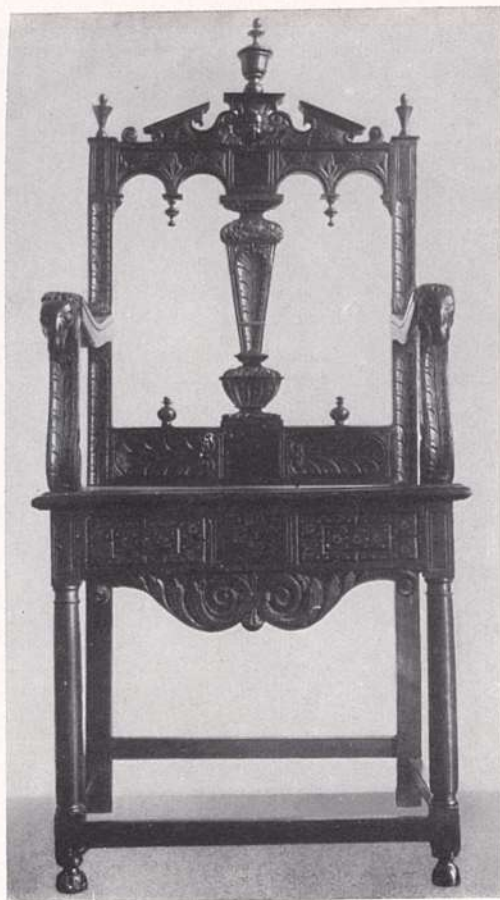
144. Caquetoires. 16. Jahrhundert  
Alle drei Paris, Musée de Cluny

von Rubens durch Maria von Medici ist ohne tiefere Nachwirkung geblieben. Wichtiger war die Einwanderung niederländischer Künstler, wie Philippe de Champagne, van Opstal, Vleughels; das Korrelat dieser Erscheinung war die Auswanderung der führenden Franzosen, wie Poussin, Claude Lorrain, nach Italien. Für das engere Gebiet des Möbels war die Niederlassung ausländischer Bildhauer und Kunsthandwerker von Bedeutung, der Italiener, wie Caffieri, Cucci, Migliorani, Giacetti, der niederländischen Kabinettmacher, wie van Opstal, der deutschen Möbelschreiner, wie Ostermayer, Eque-man. Wir können die Einzelheiten hier nicht weiter verfolgen.

Die Umstellung auf den Barock gab dem höfischen Möbel eine neue Physiognomie, hier wie in den anderen Ländern. Das bürgerliche Möbel blieb konservativ. Die Provinz hat das geschnitzte Renaissancemöbel noch längere Zeit gepflegt. Viele der früher erwähnten Möbel des französischen Südens sind in der ersten Jahrhunderthälfte entstanden. Während bisher mehr regionale Unterschiede festgestellt werden mußten, sind jetzt Gegensätze von Modern und Unmodern, von Vornehm und Provinziell ausschlaggebend. Das Mobiliar der führenden Klassen richtete sich nach dem höfischen Vorbild. Unter Ludwig XIV. war dann der Gegensatz von höfischem und bürgerlichem Mobiliar eine vollendete Tatsache. Gedauert hat er bis zum Klassizismus. Bedingt war die Änderung von der neuen, auf Luxus und Prunk gerichteten Gesinnung. Sie hat den Möbeln eine neue Umgebung geschaffen, Räume mit stärkerer farbiger Haltung in der Wanddekoration, im textilen Schmuck der Bildteppiche, der architektonischen Gliederung in Verbindung mit stukkierter oder bemalter Decke. In dieser breiten Farbigkeit, im satten Relief des Dekors war für die kleinteiligen, auf das Detail gestellten Schnitzmöbel der Renaissance kein Platz. Man forderte Vereinfachung des Umrisses bei Steigerung des Volumens, man forderte Mächtigkeit der Formen und größeren farbigen Reichtum, der der malerischen Bewegtheit der Umgebung standhalten konnte. Schon in der Wahl des Materials zeigte sich das neue Stilempfinden. Von einheimischen Hölzern wurde das Nußholz im bürgerlichen Mobiliar beibehalten. Im vornehmen Möbel hatte das Ebenholz den Vorzug. Seiner Kostbarkeit wegen wurde es meist als Furnier verwendet; oft ist es auch durch schwarz gebeiztes Birnholz ersetzt. Der Bearbeiter des Ebenholzes, der menuisier-ébénier, war in Frankreich ein geschätzter Handwerker wie in Italien der ebenista. Der Wechsel im Geschmack war international. Das düstere Schwarz galt als der vornehme Ton profaner und sakraler Würde. Es beherrschte den Festsaal wie den kirchlichen Raum. Die schwarzen Altäre der sogenannten Jesuitenkirchen sind ebenso Kontrastwerte gegenüber der farbigen Umgebung. Im dunklen Ton spricht nicht das kleinliche Relief, sondern die große Form, die durch die Einfachheit Nachdruck erhält. Zur Steigerung der farbigen Wirkung und zur Hebung des Prunkes dienten die Einlagen. Die Bereicherung des Holzes durch farbige Einlagen kannte man schon vorher. Der frühe Klassizismus hat sie später unter anderen Bedingungen wieder aufgenommen, nachdem sie im Spätbarock verschwunden war. Das italienische Möbel der Spätrenaissance hatte sie zu den juwelenhaften Prunkmöbeln der Kabinette ausgiebig herangezogen. Jetzt wurden diese Einlagen auf das große Möbel übertragen und zu barbarischen Effekten ausgebaut. Besonders beliebt waren als Kontrastfarben von Schwarz Elfenbein und Perlmutter. Dazu kam Metall, das hernach die Zeit von Boulle überdauerte: Messing, Silber, Marmormosaik, Alabaster. Sogar Miniaturen wurden in das Holz eingespannt.



145. Caquetoire. 16. Jahrhundert  
Paris, Louvre



146. Caquetoire  
Paris, Louvre



147. Tischstuhl aus Schloß Hurfé bei Lyon  
Spätes 16. Jahrhundert. Wien, Slg. Figdor



148. Ebenholzkabinett des 17. Jahrhunderts (Louis-XIII.-Zeit)  
Berlin, Schloßmuseum

Zur Steigerung der farbigen Erscheinung diente der Luxus mit kostbaren Stoffen. Keine andere Zeit hat diese Stoffverschwendung gekannt. Die Bildteppiche waren die alltäglichen Tapeten im vornehmen Haus. Die Betten waren Häuser aus prunkvollen Stoffen, unter denen das Holzgerüst ganz verschwand. Stühle, Bänke, Taburets, die jetzt durchweg feste Polsterung erhielten, wurden mit luxuriösen Stoffen oder mit farbigem Leder bezogen. Stühle auf gemalten Porträts von Clouet, auch auf Bildern Terborchs, sind ganz mit rotem Stoff verkleidet. Das Goldleder ist damals von Spanien übernommen worden. Es diente in Frankreich wie in Belgien und Holland als Möbelbezug wie als moderne Wandbespannung.



149. Abraham Bosse, Der Schuster. Kupferstich

Den höchsten Triumph feierte der barbarisch bunte Geschmack im Kabinettschrank, der im Verlauf der Spätrenaissance das repräsentative Möbel geworden war. In Frankreich waren die meisten Prunkmöbel dieser Gattung Import oder von eingewanderten italienischen und deutschen Meistern gefertigt. Deutschland hatte in der Herstellung von Kabinettschränken seit dem 16. Jahrhundert Weltruf. Wir werden hernach darauf zurückkommen (vgl. S. 186 ff.). 1603 hat Philipp III. von Spanien sogar den Import Nürnberger Kabinette verboten, womit er den Grund legte zur Errichtung einer einheimischen Industrie, der massenhaften Herstellung von etwas stereotypen Kabinettschränken in Vargas, der vargueños. Im 17. Jahrhundert haben dann die Florentiner stipi den deutschen Arbeiten den Rang abgelaufen. Es sind wohl italienische und deutsche Arbeiten gewesen, deren Beschreibung in den Inventaren vom drückenden Reichtum des höfischen Mobiliars Zeugnis ablegt. Im Inventar Mazarins werden solche Kabinettschränke geschildert, mit Säulen, Pilastern, Nischen, Büsten, Statuen, mit Einlagen von Perlmutter, Elfenbein, Lapislazuli, Edelmetall, Miniaturen, mit silbernen Kapitälern, Blumen, mit vielen Schubladen und Fächern. Die erhaltenen französischen Kabinettschränke dieser Zeit sind außen unscheinbarer, ihr Reichtum zeigt sich erst, wenn die Türen geöffnet sind. Der Aufbau ist immer der gleiche: ein schwerer, rein kubischer Ebenholzkasten auf tischförmigem Unterbau mit acht Füßen, Fußbrett mit Kugelenden. Die rückwärtigen Füße meist kantig, weil das Möbel an die Wand gestellt wurde, die anderen säulenförmig, reliefiert. Auf den Türen des Kastens meist mythologische Reliefs, von Flammenleisten umrahmt.



150. Stuhl der Zeit Louis XIII.  
Paris, Musée de Cluny

Im Innern gewöhnlich ein größeres Mittelfach, das wieder mit Türen verschlossen ist, umgeben von Schubladen, deren Front mit Einlagen dekoriert ist. Erhalten sind solche Kabinettschränke fast in allen größeren Sammlungen, im Louvre, im Cluny-Museum, im South Kensington Museum, in Berlin (Abbild. 148), in schwedischem Privatbesitz. Auch ihre Form ist keine französische oder niederländische Erfindung, sondern ursprünglich deutscher Import, im Anschluß an italienische Muster. Ein Kabinett des frühen 17. Jahrhunderts aus Prag (bzw. Frankfurt, zurzeit im Berliner Kunsthandel) mit der gleichen kubischen Form, mit Hinterglasmalereien auf der Vorderseite und Silberauflagen, die an die Art des Goldschmiedes Wallbaum erinnern, ist sicher deutscher, wahrscheinlich Augsburger Provenienz und älter als die genannten französischen Kabinette in den

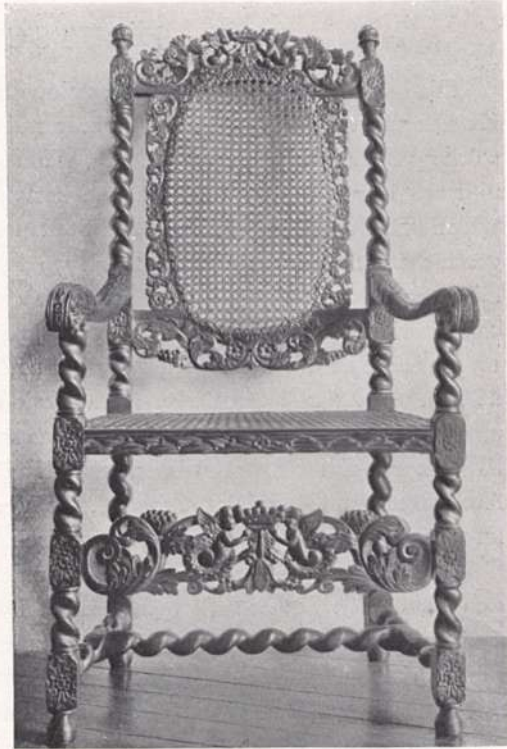
großen Sammlungen. Die einfache Urform des Kastens auf dem Tisch kommt, wie erwähnt, noch früher vor.

Eine Art Enzyklopädie des einfacheren Möbels dieser Zeit sind die Sittenstücke des Abraham Bosse (geb. 1602 in Tours, gest. 1676 in Paris), die Schilderungen zeitgenössischen Lebens, die in den dreißiger Jahren entstanden sind (Abb. 149). Die Räume, in denen die Genreszenen sich abspielen, haben meist textilen Wanddekor. Die Bildteppiche sind als nebensächliche Tapeten behandelt und ohne Rücksicht auf den Bildgehalt mit Spiegeln und Gemälden behängt. Die Möbel sind auf den einfachsten Umriß reduziert. Das Himmelbett ist unter Tags ein scharf beschnittener Kubus aus Stoffen; durch die Umrahmung der Stoffbahnen und durch die Posamenterie wird es als Luxusmöbel charakterisiert. Vom Tischgestell ist meist nichts zu sehen, es ist versteckt unter schweren Decken, die gerade herabfallen. Die Stühle, die immer streng geordnet an der Wand stehen, haben eine auffallend niedrige Lehne, einfache, gerade, säulenförmige oder kantige Pfostenfüße mit Stegen, auf Kugelenden. Die zierliche Vierteiligkeit der Renaissance ist unmodern. Die Taburets (placet) haben die primitive X-Form. Die Vorliebe für Stoffe gibt sich schon darin zu erkennen, daß die Lehnen der Stühle ganz damit bezogen, und selbst die kleinen Kastenmöbel mit Wirkteppichüberzügen verdeckt werden. Bei dem niedrigen Sitzmöbel auf dem Stich „Der Schuster“ kann man nicht unterscheiden, ob es sich um eine mit abgepaßten tapis à pentes bedeckte Truhe handelt oder um ein Ruhebett, das in diesen Jahren zum erstenmal wieder erwähnt war. Der ganze Raum ist mit scharfgeschnittenen Stoffkuben garniert, die den Eindruck der

steifen Grandezza bedingen. Die Tracht bietet genug Parallelen.

Die erhaltenen Möbel der Zeit geben weiteren Aufschluß. Allerdings: viel ist aus dieser kurzen Spanne nicht vorhanden, und der Nachweis, ob ein Möbel dieser Periode angehört oder ob es ein verspäteter Nachläufer der Louis-XIV.-Zeit ist, kann nicht immer bestimmt erbracht werden. Wir wissen aus den Inventaren dieser Jahre, daß die Truhe immer noch existierte als niedriges Sitzmöbel im Vorzimmer oder als kostbares, mit Leder bedecktes Prunkmöbel auf einem Gestell. Auch Kasten gab es nach wie vor. Erhalten sind in größerer Anzahl nur die volkstümlichen Möbel, die durch gedrehte Säulen, Kugelfüße charakterisiert sind, die allerdings in der Form stationär geblieben sind. Sicher aus der Frühzeit des 17. Jahrhunderts stammen die blockigen, viertürigen Kästen, bei denen das Schubladengeschloß noch erhalten ist, aber nicht mehr ausdrücklich in

Erscheinung tritt. Bei den Sitzmöbeln ist die Datierung leichter, weil die angrenzenden Nationen sich der gleichen Formen bedienen. Das Charakteristikum dieser Epoche ist das Gestell aus gedrehten, bewegten Pfosten, die mit den flimmerigen Lichteffekten des polierten Holzes und der Einfachheit der konstruktiven Form sich im neuen prunkvollen Milieu behaupten (Abb. 150, 151). Sie sind von Italien übernommen. Primitiver sind die Pfosten en chapelet, die mit aneinandergereihten Rosenkranzperlen gewisse Ähnlichkeit haben. Die vasenförmigen Pfosten, die Holland besonders estimierte, sind in Frankreich weniger beliebt. Die rückwärtigen Füße sind gedreht, kantig oder gefast. Die Lehne ist leicht geneigt, rechtwinklig, niedrig, weil sie Rücksicht nehmen muß auf die riesigen Halskrausen. Erst am Ende der Epoche werden die hohen Lehnen wieder Mode, die dann in der Louis-XIV.-Zeit Vorschrift werden. Die Armlehne ist gedreht wie die Füße, endet mit einer bequemen Schweifung oder mit einem Tierkopf. Die wichtigste Änderung ist die feste Polsterung, in die gewöhnlich auch die Zarge einbezogen ist. Die Bezüge aus Stoff, aus dekoriertem oder einfarbigem Leder nach spanisch-flämischem Vorbild sind mit großen Nägeln befestigt, wie bei den italienischen Stühlen. Die übrigen französischen Möbel dieser Zeit sind schon beschrieben. Es sind die internationalen Formen, die mit wenig Abänderungen übertragen sind. Erst unter Ludwig XIV. beginnt auch auf dem Gebiete des Mobiliars eine Periode der Selbständigkeit. Sie wurde bald das Vorbild für das übrige Europa.



151. Französischer Louis-XIII.-Stuhl  
Paris, Louvre

## DEUTSCHLAND

„Die Kistler gehören unter die gemeinen Handwerker. Die wenigsten von ihnen sind Künstler. Wann sie aber die Architektur und ihre Verhältnisse wohl verstehen, wann sie solche geschickt anzubringen wissen, wann sie überhaupt sich durch besonderen Fleiß und wohl angebrachte Verzierungen hervortun, wer wird anstehen, sie darunter zu zählen.“ Diesen Satz hat Paul von Stetten in seiner Kunstgewerb- und Handwerks-geschichte der Reichsstadt Augsburg 1779 dem Kapitel über Schreinerei vorangeschickt. Die etwas zugespitzte Anschauung über den Gegensatz von Kunst und Handwerk charakterisiert das aufgeklärte späte 18. Jahrhundert. Begonnen hat die Trennung im 16. Jahrhundert mit der Begründung des neuen Künstlertypus in Deutschland. Was von da an in jedem Fache künstlerischer Tätigkeit den eigentlichen Künstler vom Handwerker unterschied, ist von Stetten richtig gekennzeichnet; es ist das Wissen, die theoretische Erfahrung, es ist schon damals im speziellen Fach des Kunstgewerbes die „Kenntnis der Architektur und ihrer Verhältnisse“, die Vertrautheit mit den antikischen Säulenordnungen, es ist, kurz gesagt, die humanistische Bildung.

Wie ernst man das neue Bildungsideal nahm, zeigt sich schon darin, daß die Theorie sich bald auch des Möbels bemächtigte. Die ersten graphischen Vorlagen für Möbel sind in Deutschland entstanden. Die Holzschnitte des Augsburger Meisters HS um 1531, die, sachlich gehalten, praktischen Bedürfnissen dienten, und die präntiöseren Entwürfe Peter Flötners, die mehr als Dokumente antikischen Wissens gelten wollen, sind die ersten theoretischen Versuche über die moderne Art, das Möbel künstlerisch zu gestalten. Von da ab sind diese Quellen des Wissens nicht mehr versiegt. In der Mitte des Jahrhunderts sind sie spärlicher geflossen, weil die architektonischen Werke über die Säulenordnungen, wie der Vitruvius Teutsch oder das große Werk von Hans Blum, auch für das engere Gebiet des Möbels alles Wissenswerte boten. In der Spätzeit des Jahrhunderts, als die Dekoration wieder ihr Recht beanspruchte, ist eine neue Flut von Schreinerbüchern erschienen.

Absicht dieser „Theorien“ war die Sammlung und Übermittlung von Formen, die für den praktischen Zweck ohne weiteres übernommen werden konnten, von Einzelformen modernantikischer Architektur und Ornamentik in ihrer speziellen Anwendung auf das Möbel. Diese Theorien waren nur ein Teil der Vorlagen. Wichtige Quelle war die Graphik überhaupt, weiterhin Malerei und Skulptur. Ein doktrinärer Zug charakterisiert die ganze Frühperiode deutscher Renaissance. Die Anpassung an den neuen Stil beschränkte sich beim Möbel auf die Übernahme dekorativer Motive. War der bildenden Kunst die Auseinandersetzung mit dem Süden eine innere Notwendigkeit, auf dem Gebiete des Möbels war die Übernahme der antikischen Formen nichts anderes als eine Mode. Das gotische Erbe war in einer bürgerlichen Kultur in ganz anderem Maße verpflichtend. Man hat auch bis zum Spätbarock die gotischen Möbelformen beibehalten, vielleicht weil man sich der eigenen Überlegenheit in der Wohnkultur bewußt war; man hat sich nur darauf beschränkt, die vorhandenen Möbeltypen mit neuer Ornamentik zu verbrämen. Nicht aus dem Zwang einer inneren Notwendigkeit. Gewiß kamen die Formen des spätgotischen Möbels entgegen: die zusammengesetzte, in sich gegliederte Form des süddeutschen Kastens, die sachliche Konstruktion des norddeutschen Möbels



erlaubten die Angleichung ohne wesentliche Änderung. Tatsächlich war die Modernisierung nur ein Mittel der Verfeinerung, sie war eine Verbeugung vor der humanistischen Begeisterung. Die Dekoration hat auch nur die Oberfläche berührt, sie hat nicht die Gliederung, den Funktionsausdruck geändert. Der brettmäßige Schreinerstil ist geblieben. Die Flächen wurden durch Einlagen und später durch Auflagen verziert. Die prachtvollen Qualitäten, die Maserungen der Hölzer waren ausschlaggebend. Allerdings, eine Änderung der Form, eine Betonung des Körpers hat sich dadurch angebahnt, daß der Dekor nicht mehr die Fläche auflöste, sondern betonte. Man kann diese erste Stufe der Entwicklung bis nach Mitte des Jahrhunderts als ornamentale Frührenaissance bezeichnen.

Die zweite Stufe ist charakterisiert durch die Übernahme der antikischen Architekturformen, durch die Übertragung der Ordnungen auf das Möbel. Man hatte inzwischen, dank der Bemühungen der Theoretiker, gelernt, die Ordnungen regelrecht nach Vorschrift italienischer Theorien zu verwenden. Man kannte die Bedeutung der Einzelformen, die inzwischen zum alltäglichen Handwerkszeug geworden waren, und man ging in der Begeisterung so weit, daß man sie überall, wo es ging, anbrachte. Das Möbel wurde das Feld, in dem der Schreiner seine Kenntnis der antikischen Ordnung dokumentierte. Es handelte sich auch jetzt nicht um eine Neuformung des Möbels, das im wesentlichen immer die gotische Zweckform beibehielt, nicht um plastische Gestaltung, um Artikulation, sondern um eine neue Dekoration. Die Übernahme der Architektur, die nach Stettens Urteil den Künstler ausmachte, ist in gewissem Sinne das Verhängnis der deutschen Möbelkunst geworden. Beim italienischen Möbel war bis zur Spätzeit die Zweckform das Primäre. Die künstlerische Gestaltung lag in der Gliederung, in der tektonischen Motivierung der einzelnen Teile mit Hilfe von Architekturformen. Beim deutschen Möbel wurde die künstlerische Gestaltung nicht aus der Möbelform sachlich entwickelt, die antikische Architekturform wurde nur angetragen. Es fehlte wieder die innere Notwendigkeit. Die antikische Gliederung war nicht mehr als eine Formel, die um ihrer selbst willen verwendet wurde, die nur in dekorativer Verbindung mit dem Möbelkörper stand, die so sehr Selbstzweck werden konnte, „daß über die Kunst die Bequemlichkeit scheiterte“.

Erst gegen Ende des Jahrhunderts hatte sich der Ausgleich vollzogen. Durch die hundertjährige Lehrzeit waren die Prinzipien moderner künstlerischer Gestaltung in Fleisch und Blut übergegangen. Es begann eine dritte Periode, die eigentliche Blütezeit des deutschen Möbels in der Zeit des Manierismus. Voraussetzung bildete die Blüte des Landes nach langen Friedensjahren, die Wohlhabenheit, die nach neuer Prunkentfaltung verlangte. Der Aufschwung der Architektur hat auch das Möbel mitgerissen. Eine neue, vertiefte Anknüpfung an italienische Vorbilder im Süden, vermittelt durch die Wanderkünstler, an die flämische Spätrenaissance im Norden, vermittelt durch Floris und die Ausläufer seiner Schule, hatte frische Gedanken hereingebracht. Auch das Möbel erhielt neuen Ausdruck. Nicht nur, daß das Material prunkvoller, kostbarer wurde. Die Form wurde vereinfacht, zugleich die Plastizität gesteigert und durch die Bewegung der Aufbau zusammengefaßt. Der figurale Dekor bekam Übergewicht, kurz, die extrem künstlerischen Ansprüche traten so sehr in den Vordergrund, daß es manchmal schwer wird, die Grenzen zwischen freier und angewandter Kunst zu

ziehen. Die spezifisch deutschen Eigenschaften, die handwerkliche Vervollkommnung, die künstliche Ausstattung mit größeren, kleineren und geheimen Fächern, die konstruktiven Verbesserungen, dazu die Überladung mit miniaturhaft durchgearbeiteten Einzelheiten haben deutsche Möbel dieser Zeit zu gesuchten Waren gemacht; durch die technischen Verbesserungen in der Verbindung der verschiedenen Stoffe, von Metall, Steinen, Schildpatt mit Holz, sind die deutschen Möbel für Europa vorbildlich geworden. Die Blüte ist durch die politischen Ereignisse rasch geknickt worden.

Die Entwicklung verläuft aber nicht mit der klaren Eindeutigkeit wie in Frankreich, wo sich im Laufe des 16. Jahrhunderts die Zentralisierung des Kunstbetriebes vollzogen hat. Die politischen Stammesindividualitäten behaupten ihr Recht auch auf dem Gebiete der Kunst. Der Trennung von Norddeutschland und Süddeutschland in der Spätgotik folgt im 16. Jahrhundert eine weitere Differenzierung nach Kunstzentren. Grundlage bildet die alte Stammeskunst der romanischen Zeit, an der die politischen Verschiebungen der folgenden Jahrhunderte wenig geändert hatten. Beim Eindringen der Renaissance werden die Differenzen noch verstärkt durch die Art, wie die einzelnen Zentralen auf die neuen künstlerischen Strömungen reagieren. Jede systematische, entwicklungsgeschichtliche Darstellung erscheint bei dieser Mannigfaltigkeit künstlich aufgezwungen. Die architektonischen Formen sind, um ein Beispiel zu nennen, in der Nürnberger und Augsburgener Tischlerei schon in der ersten Jahrhunderthälfte wichtige Dekorationsmotive, während sie in Norddeutschland erst im dritten Jahrhundertviertel allgemein angenommen werden. Das Gemeinschaftliche der Form ist bei den Möbeln der einzelnen Stämme wichtiger als die stilistische Veränderung. Ein Holsteiner Schrank bleibt ein Holsteiner Schrank von der Spätgotik bis zum Barock. Die Form, die irrationale Flächenteilung, ist immer die gleiche, nur die Dekoration ändert sich. Entsprechend dieser Differenzierung muß sich auch die Art der geschichtlichen Darstellung ändern. Die systematische Übersicht nach Typen in den einzelnen Stufen der Entwicklung ist für die folgende Beschreibung des Tatsächlichen nicht empfehlenswert. Sie muß Platz machen einer lockeren, mosaikartigen Auflösung in einzelne Abschnitte, wobei Systematik und geschichtliche Entwicklung der Landschaften wechseln. Wir stellen die Übersicht über die Entwicklung bis 1600 in Süddeutschland, das führend war, voran.

Wo der Humanismus vorgearbeitet hatte, ist der Formenschatz der neuen, antikischen Kunst rasch übernommen worden. Im Schatten der großen Kunst ist in den süddeutschen Zentralen das Kunsthandwerk aufgeblüht. Die wichtigste Zentrale deutscher Kunst der Renaissancezeit, Nürnberg, die Stadt Albrecht Dürers, ist auch eine Zentrale des Kunstgewerbes gewesen. Johann Neudörfer zitiert in seinen Nachrichten von Nürnberger Künstlern und Werkleuten (1547) einen Hanns Stengel, „der mit der welschen Arbeit der erste gewesen sein soll“, Wolf Weißkopf, „der mit dem Verstand weit im Werk vorgegangen“, einen Meister Conrad, den Stadtschreiner, der um nichts weniger kunstreich war, Sebald Beck, „den künstlichen Schreiner und Bildhauer“. In den Nachträgen wird noch Hans Schwanhard (gest. 1645) genannt, der Erfinder (?) der geflammten Leisten. Alle diese Meister sind uns nur mehr Namen. Aus der Zeit der Dürerschen, mit gotischen Elementen vermischten Frührenaissance, ist für unser Gebiet wenig vorhanden. Den größten Einfluß auf das ganze Kunstgewerbe der Hochrenaissance hat Peter Flötner gehabt. Er hat in Augsburg und Italien gelernt; 1522 ist er von Ansbach



152. Renaissanceschrank von Peter Flötner. 1541  
Nürnberg, Germanisches Museum

nach Nürnberg übersiedelt, dort ist er 1546 gestorben. Vorbild wurden weniger seine im Holzschnitt publizierte Entwürfe, die italienische, namentlich venezianische Erfindungen verwerten, die doch nur für extreme Prunkmöbel in Betracht kamen. Ihre strenge Tektonik ist immer fremdartig geblieben. Vorbilder wurden die ornamentalen Gedanken, die Arabesken, die vom Getäfel des Fra Raffaele da Brescia in S. Michele in Bosco



153. Renaissanceschrank mit Flötnerischen Motiven  
Nürnberg, Germanisches Museum

(jetzt in der Cappella Maloezzi in San Petronio in Bologna) angeregt sind, und die ausgeführten Werke. Bezeugt sind für seine Werkstatt Vertäfelungen im Hirschvogelhaus und im Tucherschloßchen der Hirschelgasse in Nürnberg. Damit können ihm auch zwei Nürnberger Schränke zugewiesen werden, die man mit Recht als die wichtigsten Beispiele der süddeutschen Hochrenaissance bezeichnet hat. Die beiden Schränke, der Holzschuherschrank im Germanischen Museum von 1541 (Abb. 152) und ein Schrank im Schloßmuseum zu Berlin um 1545, die als Arbeiten Flötners selbst in Anspruch genommen werden, haben den zweigeschossigen, gotischen Aufbau mit Zwischengeschloß, Sockel und Bekrönung. Die stark betonten Horizontalen sind schon im

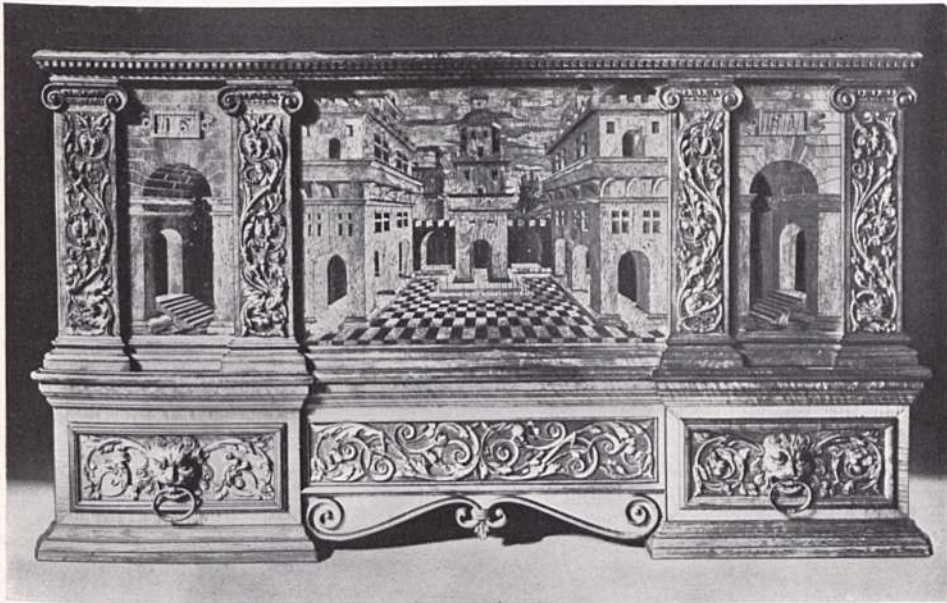


154. Renaissanceschrank mit Wappen der Schenk und Clarer  
Aus Schloß Mammertshofen. Zürich, Landesmuseum

gotischen Vorbild vorhanden. Auch der Dekor ist nach gotischer Tradition auf Sockel, den begrenzenden Rahmen und die inneren Füllungen verteilt. Verschieden von gotischer Art sind nicht nur die Motive der Dekoration, die breitlappigen Ranken mit Vasen und Figuren, die nach dem Vorbild südlicher Tektonik die Fläche füllen, verschieden ist die Geschlossenheit, die durch den mauermäßig aufsitzenden Sockel, die architektonische Form der Rahmen in Gestalt antiker Pilaster, das abschließende klassische Gebälk mit Triglyphen und Bukranien garantiert wird. Durch die Seitenfelder im Sockel und Zwischengeschoß wird sogar eine durchgehende Verbindung von oben und unten angestrebt. Aber wie weit ist der Aufbau vom Wohllaut, von der Folgerichtigkeit

italienischer Tektonik entfernt, wie schwer, unausgeglichen und unselbständig sind die Proportionen, wie zimperlich ist das Gebälk über den breiten Seitenfüllungen. Die ornamentale Füllung von Pilastern wäre in Italien als Fehler empfunden worden. Letzte Absicht bleibt doch, ein übernommenes Schema im modernen Sinn zu dekorieren. Klarer im Aufbau sind zwei andere Schränke nach Flötners Entwurf, einer im Germanischen Museum (um 1535, Abb. 153), der andere in der ehemaligen Sammlung Tucher, Nürnberg, bei denen das Gebälk vorgekröpft ist und auf dünnen Säulen ruht, die wie Türumrahmungen dem Aufbau vorgestellt sind und die Geschosse zusammenfassen. Säulenschränke in welscher Manier wurde die Gattung in Nürnberger Aufzeichnungen 1535 genannt. Bei dem Nürnberger Schrank ist noch durch den Aufsatz eine Konzentration erreicht. Die unorganische Isolierung der Säulen, die am italienischen Möbel unmöglich gewesen wäre, ist wieder ein Beweis, wie unverstanden die strengen Architekturformen übernommen sind. In diesen Kreis gehören verschiedene Möbel eines Flötnerschülers, ein Schrank des Museums in Graz (um 1540) mit etwas breiter behandelten Rankenfüllungen, ein Schrank von etwa 1547 des Schweizer Landesmuseums in Zürich (Abb. 154), bei dem als Motiv der Füllung wie bei den Türen des Berliner Schrankes Profilköpfe in Laubkränzen angebracht sind, die an bekannte Motive der französischen Frührenaissance erinnern. Noch weiter geht in der Übernahme von Architekturformen ein Schrank des Germanischen Museums in Nürnberg der Zeit um 1545, der als Bekrönung einen Dreiecksgiebel und als Mittelfüllungen Rundbogenarkaden trägt.

Das zweite Einfalltor der Renaissance im Süden war Augsburg, die Stadt der Fugger und des Konrad Peutinger, der Holbein, Burgkmair und Daucher. Der Blüte von Malerei und Plastik geht parallel eine Blüte des Schreinerhandwerkes, das bald internationalen Ruhm genoß. „Es hatte Meister unter sich, deren Arbeiten auch in den entfernten Reichen gesucht wurden“, sagt 1779 Paul von Stetten, der erste Historiograph Augsburger Kunsthandwerks. Der Name eines Heinrich Kron, der 1561 Bürgermeister wurde und 1575 gestorben ist, an den sich der Herzog von Alba 1548 mit Aufträgen wandte, muß den gleichen guten Klang gehabt haben wie die Namen der großen Maler. Ebenso berühmt waren Lienhart Strohmeier, der für Kaiser Karl V. arbeitete, und Jeremias Weishaupt, der für König Philipp II. von Spanien „sehr künstliche Schränke“ lieferte, die sich noch im Eskorial befinden sollen, dem von Zeit zu Zeit, „wie geprechig in Hispania außer der Statt zu hausen“ erlaubt wurde. Paul von Stetten weist auch auf das wichtigste Denkmal Augsburger Schreinerkunst der Frührenaissance hin, das Chorgestühl der Fuggerkapelle in St. Anna (um 1518.) Erhalten sind von diesem Gestühl nur mehr Reste, die Büsten von Adolf Daucher und die Entwürfe in Basel. Auch die Eigenart der Augsburger Schreinerarbeiten hat Stetten richtig charakterisiert. Die strenge, architektonische Regelrechtigkeit „der zierlich nach der Baukunst gearbeiteten Schränke mit Säulen und Bogenwerken“, wobei man es nicht achtete, „wann schon auch öfters über die Kunst die Bequemlichkeit scheiterte“. Dann die Vorliebe für die Intarsia, „die man an wenigen Orten in Deutschland so wie hier zu verfertigen wußte“. Die Künstler ahmten dadurch die Malerei nach, und Maler gaben ihnen dazu die Anleitung. Meistens waren es „architektische und perspektivische Vorstellungen, wie der Maler Lorenz Stoer dergleichen im Holzschnitte herausgegeben hat“. Diese Geometria und Perspectiva des Lorenz Stoer von 1567 bringt nicht nur Ruinen-



155. Eingelegte Nußholztruhe des Meisters H. S. Thurgau, 1551  
 Berlin, Schloßmuseum

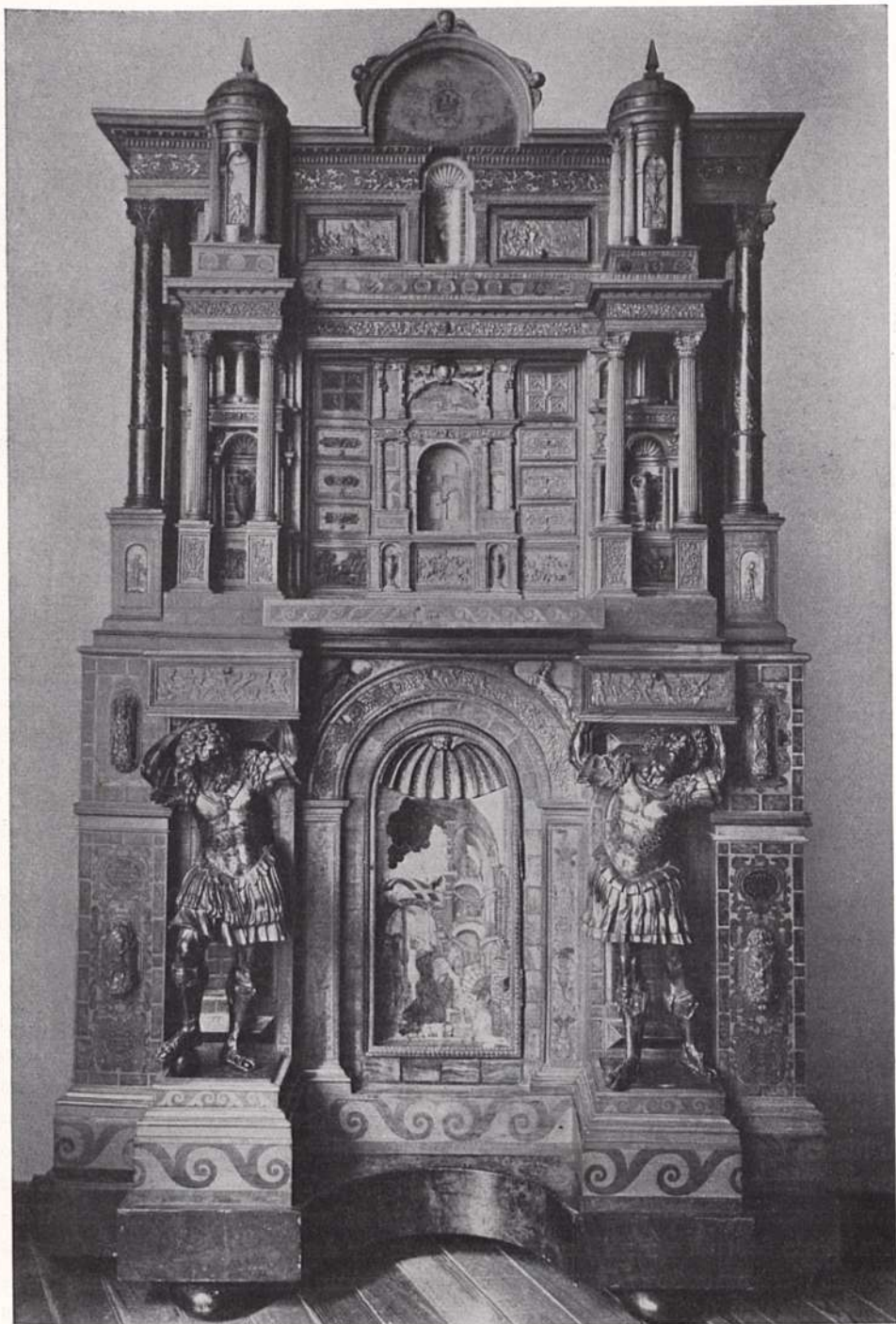
prospekte, „Zerbrochne Gebew“ für Einlegearbeit, sondern auch Architekturen, die Analogien bilden zu älteren Werken Augsburger Schreinerkunst. Das Werk bildet die Parallele zu den Holzschnitten des Monogrammist H. S.

Auch der Monogrammist H. S. geht von Augsburg aus. Er ist in den Jahren 1534–69 nachweisbar. Frühwerke seiner Hand finden sich im südlichen Schwaben, spätere Arbeiten in der Ostschweiz, im Thurgau, wo er sich wahrscheinlich ansässig gemacht hatte. Das Chorgestühl in Steingaden am Lech von 1534 zeigt in den Motiven des Frieses, in den Putten mit Ranken und in den Flügelwesen mit Wappen deutliche Zusammenhänge mit dem Chorgestühl von St. Anna. In den vierziger Jahren wird die Ornamentik reicher und zierlicher. Der Meister verwendet Arabesken, die auch Flötner durch Vorlagen populär machte, und als Füllung der Felder Architekturperspektiven nach italienischem Vorbild. Sein Hauptwerk ist die Vertäfelung auf Schloß Haldenstein bei Chur von 1548, jetzt im Schloßmuseum in Berlin, für deren architektonischen Teil auch die Architekturvorlagen des Augsburgers Lorenz Stoer zum Vergleich herangezogen werden können. Durch die Intarsien erhalten die Möbel eine farbige Buntheit, größere Lebendigkeit und Leichtigkeit. Der Aufbau ist proportional mehr ausgeglichen, organischer durchgeführt als bei den Schränken Flötners, dabei ebenso weit entfernt von italienischer Tektonik, weil die Gliederung an die Fassade angeklebt erscheint, nicht der Kubus als solcher durchgeformt ist. Aus dem Werk des Meisters erwähnen wir einige Beispiele. Ein schmaler Schrank des Schweizer Landesmuseums in Zürich, gefertigt 1565 für Margarete von Reichlin in Überlingen, hat zwei Geschosse, die durch ein kräftiges Zwischengeschoß getrennt sind, das zugleich das Gebälk für das Untergeschoß bildet. Die Erleichterung der Pilaster nach oben zu ist architektonische Vorschrift. Noch strenger im Aufbau

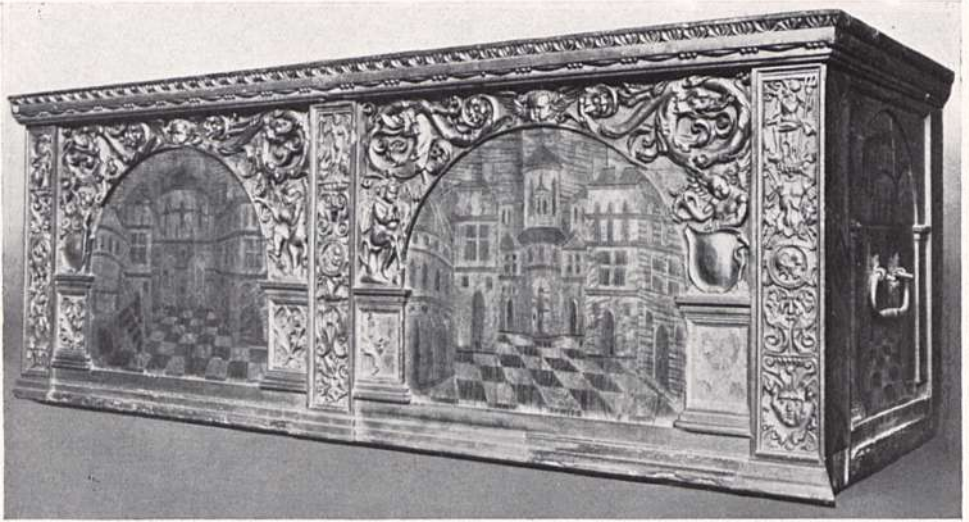
ist eine mit Eschenmaser furnierte, eingelegte Kredenz von 1546 aus Haldenstein bei Chur im Schloßmuseum in Berlin. Zweigeschossig, oben ein Kasten mit Aufsatzbrett, vorgelegt drei Vorsprünge mit gekuppelten Säulen in zwei Geschossen, an den Türen des Kastens im oberen Geschoß einfache Profilrahmen; das Untergeschoß bleibt offen. Die strengen Architekturmotive erscheinen durch die Verselbständigung unorganisch angeklebt. Bei der signierten Truhe von 1551 aus Nußholz mit Ahornschnitzerei und eingelegten Architekturprospekten im Schloßmuseum in Berlin (Abb. 155) ist durch verkröpfte seitliche Vorlagen mit gekuppelten jonischen Pilastern eine straffe Zusammenziehung der Front erreicht, die Strenge der Gliederung wird durch das zierliche Rankenwerk der ornamentalen Füllungen gelöst, und durch das flache Relief wird die dekorative Einheitlichkeit erreicht. Einfacher ist eine Truhe mit Einlagen im Germanischen Museum in Nürnberg.

Nach dem Bericht Stettens hat der Schreiner Lorenz Strohmeier (in den Archivalien heißt er Lienhart Stromair) für Karl V. 1554 einen kunstreichen Schrank gefertigt, der nach Spanien gekommen ist. Der Schrank darf mit dem 1555 datierten Schreibkabinett identifiziert werden, das jetzt im Besitz der Bourbon ist (Abb. 156). Der überreiche Aufbau bestätigt die Bemerkung Stettens, daß oft über der Kunst die Bequemlichkeit scheiterte. Alles architektonische und ornamentale Wissen des Meisters ist auf diesen Mikrokosmos zusammengetragen, so daß unter dem kleinlichen Reichtum die großen Linien verschwinden. Der Typus des Schreibkabinetts ist von Italien entlehnt; aber die Ausgestaltung des Aufbaues ist so deutsch wie möglich. Die turmartigen, zweigeschossigen Vorlagen des Obergeschosses, die in Tempietti enden, werden von antikischen Figuren getragen. Die Mitarbeit des Bildhauers, vielleicht des Viktor Kels, ist auch für den Dekor der Felder mit Reliefs ausführlich in Anspruch genommen. (Stromair, Bürger seit 1538, gest. 1568, war ein hochberühmter Meister; er arbeitete für den Kaiser und die Fürsten, für Frankreich, die Niederlande und selbst Italien. Es ist auch hier die „Künstlichkeit“ des Werkes, die technische Vollendung, die minuziöse Feinarbeit in der Vielheit der Motive, die den Wert bedingt, nicht der künstlerische Wurf; die organische Gliederung im Sinne italienischer Vorbilder ist gar nicht erstrebt. Vermutlich hat das praktische Bedürfnis die Beliebtheit garantiert. An den Seiten und im Innern sind ganze Reihen von Schubladen angebracht. Ein auffallendes Einzelmotiv der Dekoration sind die großen Mäander am Sockel und an der Vorderseite der Schreibplatte. Es kommt noch auf anderen Möbeln vor, die mit dem Meister in Verbindung gebracht werden dürfen. Das eine ist ein Kabinett von einfacher, kubischer Form im Germanischen Museum in Nürnberg; geöffnet zeigt es eine dreigeschossige Front, die unten durch Säulen, oben durch Hermen gegliedert ist. An der Vorderseite der Schubladen sind wieder Miniaturreliefs mit religiösen Szenen von ähnlicher Art wie auf dem silbergetriebenen Reisealtärchen der Truchseß im Augsburger Maximiliansmuseum. Am Kasten ist der gleiche Mäanderfries. Die beiden Deckel sind im Innern mit Intarsien dekoriert, mit Rollwerkumrahmungen und Arabesken; an der Außenseite sind Architekturprospekte. Der Mäanderfries erscheint wieder am Sockel eines zweitürigen Schrankes im Kunstgewerbemuseum in Prag. Der Körper ist durch zierliche jonische Säulen auf hohen Piedestalen gegliedert. In den Feldern der Türen sind in Intarsienfüllungen die vier Evangelisten, am seitlichen Rand





156. Schreibkabinett  
gefertigt 1555 von Lienhart Strohmeier aus Augsburg für Kaiser Karl V. (Geöffnet)  
Prinz Bourbon, Madrid

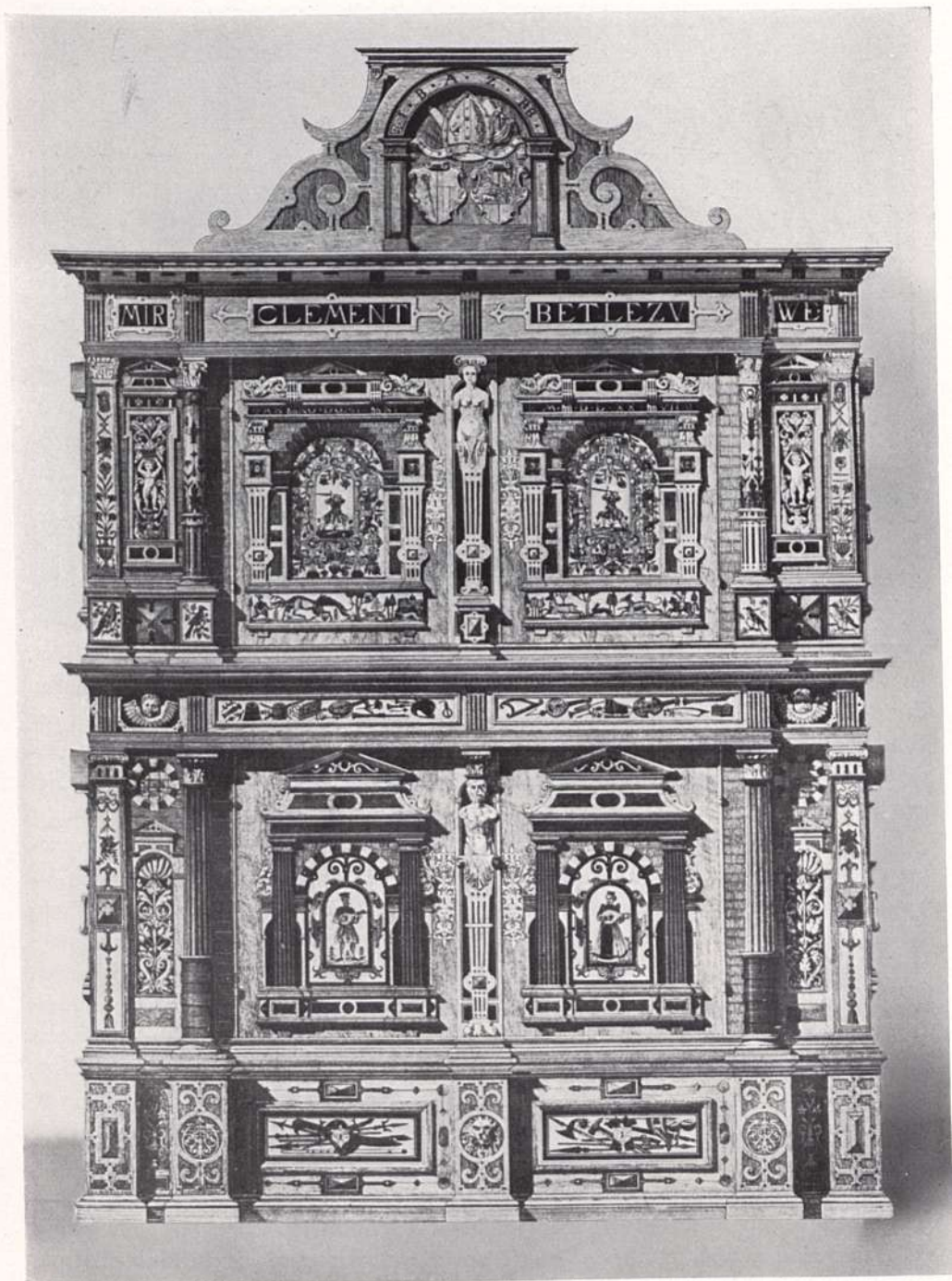


157. Augsburgener Truhe von 1576  
München, Nationalmuseum

Arabesken, die stilistisch mit den vorher genannten Werken in engem Zusammenhang stehen.

Die übrigen Berühmtheiten unter den Augsburger Schreibern, die Stetten zierte, sind wieder nur mehr Namen. Die Tätigkeit der bekannten Kunstschreiner der Spätzeit, des Wendel Dietrich, der in Kirchheim und München tätig war, auch als Architekt eine Rolle spielte, des Wolfgang Ebner, Lorenz Bayr, Jakob Dietrich und Hans Schertlin, die an der prunkvollen Ausstattung des 1623 vollendeten Augsburger Rathauses mitgearbeitet haben, gehört nicht zu unserem Thema.

Neben den großen Zentren gab es eine Reihe kleiner süddeutscher Lokalschulen. In Memmingen war der Bildhauer und Kunsttischler Thomas Heidelberger in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig. Er hat in Ochsenhausen 1583–85 im Vorraum der Prälatur die kassettierte Holzdecke und die fünf Türumrahmungen gefertigt. Von dem gleichen Meister war das frühere Orgelgehäuse und das Chorgestühl in Ottobeuren. Erhalten sind Intarsientafeln mit Mauresken und zwei Prunkschränke aus Eichenholz in der Sakristei des Klosters Ottobeuren. Sie sind mit figürlichem Dekor und mit Mauresken in Intarsia überladen. In Tölz war die Tischlerfamilie der Bockschütz. Von Georg Bockschütz ist im Münchener Nationalmuseum ein Altärchen mit miniaturhaften Einlegearbeiten von 1560. Dem gleichen Meister werden auch eingelegte Truhen einfacher Art in Tölzer Privatbesitz zugeschrieben. Ein wichtiges Zentrum des Kunsthandwerkes war ferner Weilheim. Einen Schrank mit reicher Einlegearbeit in der Art des Bockschütz hat Clemens Petel aus Weilheim nach der Signatur 1577 für den Abt von Benediktbeuren gefertigt. Das Möbel (Abb. 158), früher in München in Privatbesitz, ist heute verschollen. Ein wichtiges Zentrum war, besonders in der Zeit der Spätrenaissance, Ulm. Die Ulmer Fassadenschränke müssen sehr beliebt gewesen sein; man findet sie allenthalben und in schwäbischen Schlössern wie Zeil, Babenhausen, Kirchheim stehen sie oft noch an ihrem



158. Schrank, gefertigt 1577 von Clemens Petel zu Weilheim  
Früher München, Privatbesitz



159. Amerbach-Truhe nach Entwurf von H. Holbein d. J., 1539  
Basel, Historisches Museum

ursprünglichen Platz. Was sie vom Augsburger und Nürnberger Möbel unterscheidet, ist die größere Buntheit der Hölzer, die Fülle der Ornamentik und die Ädikulen in den Feldern; in der Spätzeit sind Nischen mit kleinen Pyramiden als Dekor und der bekrönende Aufsatz als Abschluß beliebt. In der Verwendung der Einzelformen sind sichere, lokale Unterschiede nicht festzustellen. Die Erwähnung dieser Daten muß hier genügen.

Über die Möbel der Schweizer Kantone, wo das bürgerliche Kunsthandwerk am Beginn der Renaissance, in der Friedenszeit nach der Anerkennung der Unabhängigkeit des Landes durch den Reichstag von Konstanz, eine Blüte erlebte, müßten genauere Nachrichten erst zusammengestellt werden. Material ist reichlich vorhanden. Der Zusammenhang der nördlichen Kantone mit Schwaben, der westlichen mit Frankreich, der südlichen mit Italien liegt klar. Wie sich die verschiedenen Strömungen kreuzen, durchdringen und wie bei allem fremden Zustrom eine Selbständigkeit bleibt, gibt dem Kunsthandwerk seine besondere Note. Für die nördlichen Kantone ist in der Frühzeit Augsburg die befruchtende Zentrale. Der jüngere Holbein ist aus Augsburg gekommen wie der Monogrammist H. S. Im Schatten der großen Kunst, oft als Ersatz für die große Kunst, für die nach der Reformation, nach den Bilderstürmen, kein Platz mehr war, ist das Kunsthandwerk emporgewachsen. Es wäre seltsam, wenn Spuren der Wirksamkeit der großen Meister nicht auch im Möbel sichtbar wären. Wieder stoßen wir auf Lücken. Ein Mann wie Holbein, mit der bekannten Vorliebe für kunstgewerbliche Probleme, mit dieser genialen Leichtigkeit im Entwurf, mit dieser Geschicklichkeit in der Lösung architektonischer und dekorativer Aufgaben, konnte am Möbel nicht uninteressiert vorbeigehen. Nur unsichere Zuschreibungen sind die Altarschranken in der Kings College-Kapelle in Cambridge und eine figürliche Füllung im Victoria and Albert Museum in



160. Raum aus dem Seidenhof in Zürich, 1592  
Zürich, Landesmuseum

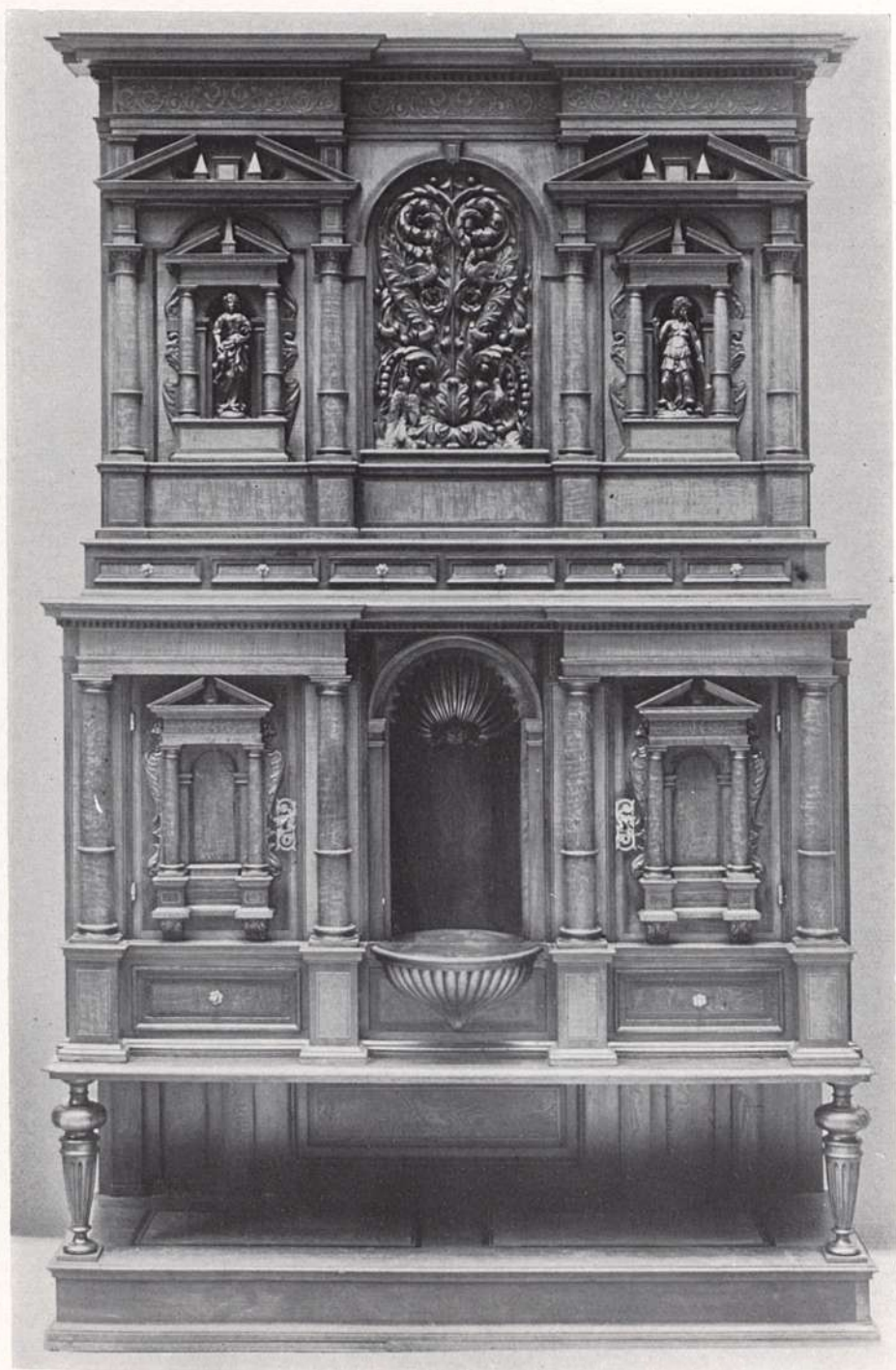
London. Das Schloß Nonsuch, der kostbare Bau Heinrichs VIII., ist mit seiner ganzen Ausstattung, die Holbein entworfen hatte, spurlos vom Erdboden verschwunden. Die bemalte Tischplatte, die Holbein für Hans Baer 1515 gefertigt hat (Schweizer Landesmuseum in Zürich), interessiert uns nur als Gemälde. Dagegen scheint die bekannte Basler Truhe von 1539 auf einen Entwurf Holbeins zurückzugehen (Abb. 159), obwohl auch hier die direkte Anlehnung an fremde Vorbilder kaum auf Konto des Meisters gesetzt werden darf, sondern des ausführenden Schnitzers. Besitzer des Möbels war Bonifazius Amerbach, der Erbe des 1536 in Basel verstorbenen Erasmus von Rotterdam, mit dem auch Holbein befreundet war. Dem Andenken an den Humanisten scheint die Truhe gewidmet zu sein. Im Kreuzungspunkt der quadrierten Felder der Frontseite sind Medaillons in Relief. Auf einem ist Erasmus nach einer Medaille des Quinten Massys von 1519 dargestellt, auf den anderen sind schlafende Putten nach einer Plakette, die Antonio da Brescia zugeschrieben wird, und Aristoteles. Die Zwickel füllen Masken.

Das Schweizer Möbel der Renaissance entwickelte sich in enger Verbindung mit der Vertäfelung. Viel häufiger als in Deutschland hat man in der Schweiz wie in Tirol die Wände des vornehmen Zimmers der Renaissance vollständig mit Getäfel verdeckt, das immer kostbarer wurde, immer mehr die Intarsia, „das welsche Getäfel“ in Anspruch nahm. Die schönsten Beispiele der frühen Zeit sind schon benannt. Das Getäfel, das sich der französische Gesandte 1548 im Schloß Haldenstein bei Chur durch Meister H. S. einbauen ließ (jetzt in Berlin), die Getäfel des gleichen Meisters in Tänikon von 1569, im Abtshof von Wyl von 1566. Die Akzente, Ofen und Türumrahmung, sind in diesen

Räumen nach Bedürfnis verteilt. Isolierte, große Wandmöbel sind schon aus dem Grunde selten, weil sie einen Teil der Vertäfelung verdecken würden. Die Bänke sind in die Vertäfelung verschmolzen. Man hat auch das Hauptmöbel des Wohnraumes, das Büfett, mit der Vertäfelung verbunden oder in der Vertäfelung versteckt. Das eingebaute Büfett, die Kredenz der Innen- und Ostschweiz ist dem Typus nach ein erweiterter gotischer Waschkasten. Zwischen dem oberen und unteren Kasten ist ein Hohlraum zum Aufstellen des Geschirrs. Der untere Kasten ruht direkt auf dem Boden, selten auf Füßen. Mit der Kredenz ist meist ein eigener Waschkasten verbunden. Ein frühes Beispiel, eine Kredenz von 1557 aus Schloß Rebstein im Schweizer Landesmuseum in Zürich, steht dem Monogrammist H. S. nahe.

Es gibt noch eine zweite Art, das sog. welsche Büfett, das im Süden und Westen unter italienischem Einfluß sich entwickelt hat. In Italien und Frankreich selbst ist der Typus nicht gebräuchlich. Es findet sich unter anderem auch in einem der schönsten Schweizer Prunkräume des 1592 erbauten Seidenhofes in Zürich (jetzt im Landesmuseum, Abb. 160). Da der Raum fast intakt erhalten ist, darf er hier als Beispiel der Spätzeit kurz beschrieben werden. Die Vertäfelung ist bis zur Kassettendecke durchgeführt. Der Reichtum des Dekors der tiefliegenden, geometrischen Felder entspricht dem plastischen Reichtum der Gliederung im Getäfel. Dazu kommt der Wechsel von gedrehten und geglätteten Teilen, die Farbigkeit des Holzes. Die unregelmäßige Akzentuierung durch die großen Säulen als Umrahmung der Türen, als seitlicher Abschluß des Büfetts, gibt dem Raum Wärme und Wohnlichkeit. Die kalte Regularität, die Achsengerechtigkeit italienischer Räume scheint absichtlich vermieden zu sein. Kleine Halbsäulen als Gliederung des Getäfels, mit Ädikulen, wiederholen die großen gliedernden Formen. Schrank und Schubladen sind in die Wand eingelassen, ihre Türen sind in der Vertäfelung kaum sichtbar. Das wichtigste „Möbel“ im Raum ist eigentlich der bunte Ofen, den der Winterthurer Hafner Ludwig Pfau 1620 gefertigt hat, mit seinen breiten, thronartigen Sitzbänken. Im einzelnen tritt der südliche Akzent deutlicher hervor. Eigenart des welschen Büfetts ist die Erleichterung des Aufbaues nach oben. Der vorkragende obere Kasten ist ersetzt durch ein Stellbrett, das sich der Wand anschmiegt. Der Sockel des dreitürigen Unterbaues ist geschlossen. Mit dem Büfett ist verbunden der Waschkasten, das „Gießfaßkenterlin“. Ganz ähnlich ist das Büfett im Saal des Pestalozzihauses aus Chiavenna von 1585 im Landesmuseum in Zürich.

Erweitert ist die welsche Form im Basler Büfett von 1607, das Franz Pergo geschnitzt hat (Abb. 161). Der zweitürige Kasten auf Balusterfüßen enthält eine Mittelnische für das Gießfaß und schließt mit einem Stellbrett auf einer Stufe mit Schubladen. Der Nische unten entspricht im Wandbrett eine halbrund geschlossene ornamentale Mittelblende. Das Büfett ist ein Teil der Zimmervertäfelung aus dem Bärenfelsnerhof in Basel, jetzt im Basler Historischen Museum. Die Giebelblenden mit Halbsäulen an Kasten und Stellbrett sind unfranzösisch, im Geschmack der deutschen Renaissance entworfen wie die Vertäfelung des Raumes selbst. Der welsche Bildhauer Pergo, seit 1593 in Basel nachweisbar, ist dort 1629 gestorben. Er hat wohl bei einem deutschen Meister gelernt. Später scheint er sich ganz der südfranzösischen Spätrenaissance, der Art des Hugues Sambin angeschlossen zu haben. Wenn ihm der erwähnte, 1619 datierte Prunkschrank des Basler Museums (Abb. 162) mit Recht zugeschrieben wird, muß man sagen, daß er die barocken



161. Anrichte, geschnitzt von Franz Pergo. 1607  
Basel, Historisches Museum



162. Prunkschrank von 1619, wahrscheinlich geschnitzt von Franz Pergo  
Basel, Historisches Museum





163. Kredenz der Westschweiz  
Zürich, Landesmuseum

Elemente, die im südfranzösischen Stil an sich schon reichlich vorhanden waren, noch verstärkt hat.

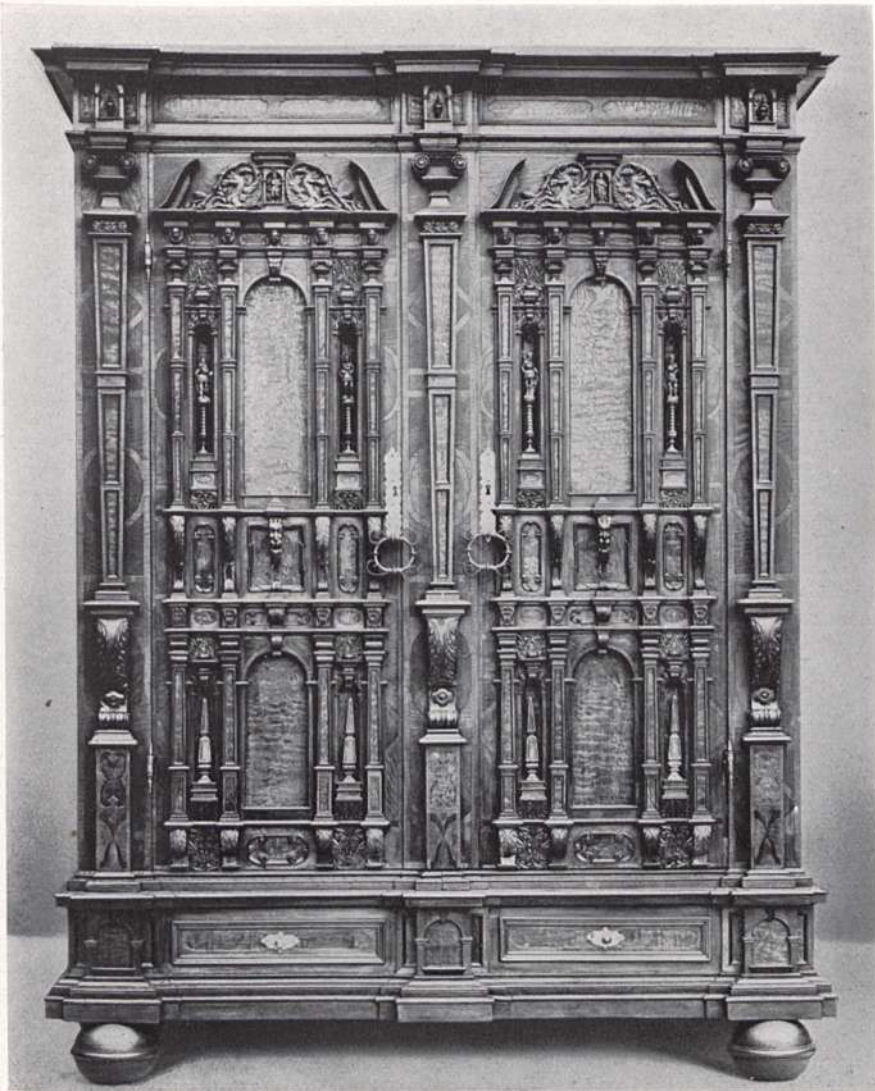
Um die Eigenart dieser welschen, unter italienischem Einfluß stehenden Form des Büfetts zu klären, führen wir hier noch verschiedene französische Typen der Westschweiz an, die an sich als gute Arbeiten bemerkenswert sind. Aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts stammt die elegante Kredenz aus einem sarnischen Schlosse im Landesmuseum in Zürich, ein verbreiteter DRESSOIR auf Balusterfüßen, dessen fünfschiger Körper durch halbe Baluster gegliedert wird (Abb. 129). Die Ornamentik, erinnernd an Beispiele auf Möbeln Burgunds oder der Auvergne, ist verspätete Frührenaissance. In der Spätzeit des 16. und in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts hat sich in der Westschweiz ein Typus eingebürgert, der gewisse Ähnlichkeit hat mit dem deutschen Stollenschrank. Ein Büfett des Museums



164. Schrank mit Wappen Closen-Nothaft. 1590

München, Nationalmuseum

in Genf wurde bereits erwähnt. Elemente der burgundischen Ornamentik, untermischt mit deutschen Knorpelwerkmotiven zeigt ein Büfett des Züricher Museums aus dem Wallis (Abb. 163). Das verjüngte, zweitürige Obergeschoß ist durch Karyatiden gegliedert. Der vorkragende Gebälkabschluß auf Karyatiden hat die gleichen Maße wie das Zwischengeschoß mit Schubladen, das auf gewundenen Säulen ruht. Der Unterbau ist leer. Vereinfacht zeigt die gleichen Elemente ein Büfett des Landesmuseums Zürich aus Lutry, dessen Unterbau geschlossen ist. Das Blattwerk am Schubladengeschoß ist wieder burgundischen Vorbildern entlehnt. Die Auflösung des Möbelkörpers in vorkragende und rück-



165. Zweitüriger Schrank. Süddeutschland (Nürnberg?), um 1650  
London, Victoria and Albert Museum

springende Teile, die Rechnung mit starken Licht- und Schattenkontrasten, kennzeichnet die Übergangszeit zum Barock.

Diese süddeutsche Produktion steigerte sich in der zweiten Jahrhunderthälfte. Die Zahl der erhaltenen Möbel ist groß. Eine Übersicht nach Zentren würde ins Uferlose führen, und so wenden wir uns zur kursorischen Systematik zurück. Sie empfiehlt sich schon deswegen, weil die weitere Entwicklung ziemlich monoton ist. Die Typen haben sich bis zum Spätbarock kaum geändert. Die einmal erprobten Formen hat man mit unglaublicher Zähigkeit festgehalten. Nur die Dekoration hat sich dem Zeitgeschmack



166. Intarsienschrank aus Schloß Münzenberg. 1604  
Kassel, Landesmuseum!

angepaßt, zu immer größerem Reichtum entwickelt. Der zweigeschossige Kasten der Spätgotik ist erst um 1700 ausgestorben. Der eingeschossige, ein- oder zweitürige Schrank kommt bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor. Verbreitung gewinnt er gegen Ende des Jahrhunderts, und erst im 17. wird er der allgemeine Typus. In der zweiten Jahrhunderthälfte ist die architektonische Gliederung des Fassadenschrankes allgemein. Man hat die Gliederung der Steinarchitektur entnommen und in dekorativer Verwendung auf den Möbelkörper übertragen. Dabei entwickeln sich gewisse dekorative Rhythmen. Ein Schubladengeschoß bildet den Sockel, darüber folgt der zweigeschossige, durch einen Schubladengurt unterbrochene Aufbau, abgeschlossen vom Gebälk (Abb. 164).



167. Schrank mit Knorpelwerkornamentik, um 1670  
Burg Eltz

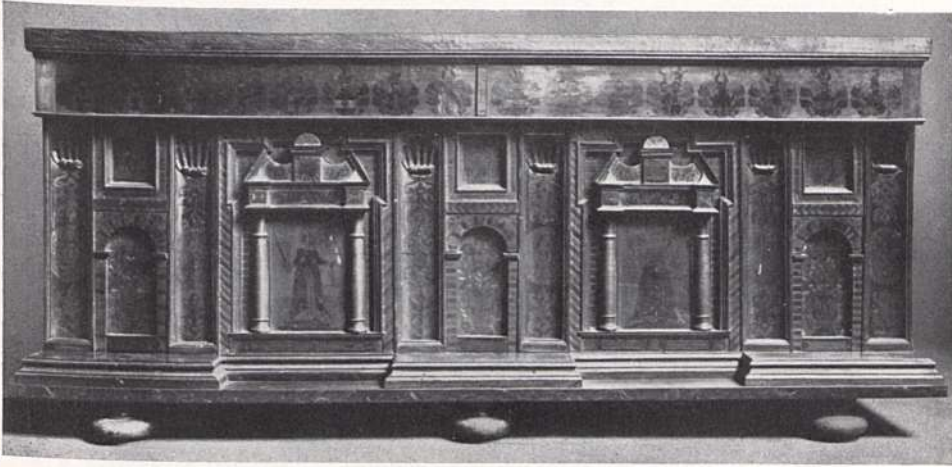
Ein Giebel oder Aufsatz faßt als Bekrönung das Ganze zusammen. Die Türen sind etwas nach der Mitte gerückt. Die viertürigen Schränke sind am Rand durch gekuppelte Pilaster oder Säulen betont, denen ein Pilaster oder eine Säule als Schlagleiste entspricht. Das Relief der Gliederung steigert sich beim Übergang zum Barock. Die vertikale Gliederung wird im Laufe des 17. Jahrhunderts durch Verkröpfung immer mehr betont und über den ganzen Aufbau durchgeführt. Die Felder der Türen sind wie Fensterumrahmungen behandelt, die immer detaillierter, reicher, komplizierter werden, im Laufe des Barock die zugewiesene Fläche bis zum Überquellen füllen. Die Ädikula ist das Hauptmotiv dieser Rahmen. Zur Bereicherung werden schon vor 1600, besonders in der Umgebung von Nürnberg, die Umrahmungen, auch die gliedernden Säulen des Obergeschosses ersetzt durch Henkelpilaster. Parallel geht die Entwicklung der ein-



168. Schweizer Schrank von 1653  
Zürich, Landesmuseum

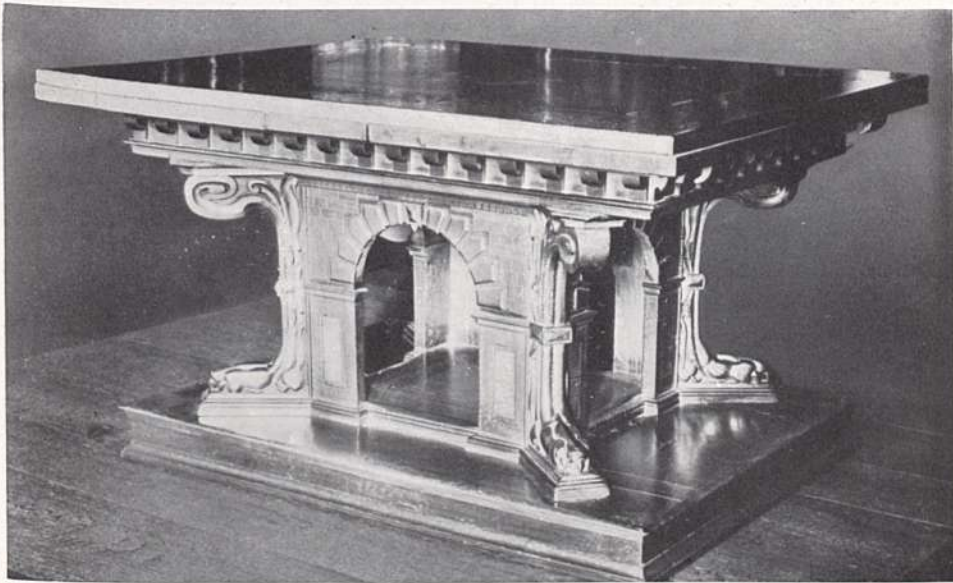
geschossigen Schränke (Abb. 166, 167, 168). Eine bestimmte Folgerichtigkeit zeigt sich in der Vereinheitlichung der Dekoration der Türenfelder, die in der ersten Jahrhunderthälfte oft noch auf zwei Geschosse verteilt und später durchgeführt sind. Die übrigen Veränderungen berühren nur die Ornamentik, die im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr den Akzent an sich rafft, immer mehr die Flächen überzieht, aufreißt. Die weiteren Erklärungen geben die Unterschriften zu den Abbildungen. Die Entwicklung der Truhe (Abb. 169) geht parallel. Die flächenhafte Gliederung und Dekoration des Kubus wird in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts abgelöst durch die plastische Gliederung.

Auch bei den Tischen hat sich die einfache, zweckmäßige gotische Form mit ausgeschnittenen Brettstützen lange gehalten. Man hat nur die Profile geändert und die Zarge anders proportioniert. Die gotisierenden Schragentische mit diagonal gekreuztem Gestell sind eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts. Eine monumentale



169. Brauttruhe der Cordula von Aufseß. 1583  
München, Nationalmuseum

Renaissanceform sind die Kastentische. Es sind runde oder polygone Tische mit zentraler Stütze; diese hat die Form eines geschlossenen, gegliederten Kastens mit Ecksäule (Beispiel ein Musiktisch mit Platte aus geätztem Solenhofner Stein, gefertigt 1599 für Herzog Friedrich I. von Württemberg von C. v. d. Sitt, Stuttgart, Schloßmuseum) oder eines durchbrochenen, nach allen Seiten mit einer Bogenstellung geöffneten, vierseitigen oder polygonen Unterbaues (Abb. 170). Die Umwandlung der Pfosten in Baluster hat schon in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts begonnen (Rundtisch mit Solenhofner Platte



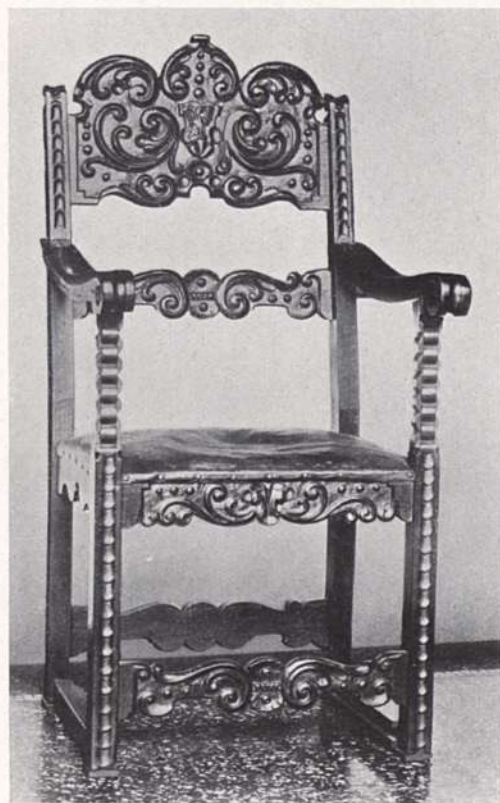
170. Renaissancetisch aus dem Seidenhof in Zürich  
Zürich, Landesmuseum



171. Faltstuhl, im Stil um 1600  
München, Residenzmuseum



172. Brettschemel, um 1700  
Wien, Sammlung Figdor



173. Schweizer Lehnstuhl  
des frühen 17. Jahrh. aus dem Aargau. Zürich, Landesmuseum





174. Süddeutscher Stuhltisch, datiert 1674  
Sigmaringen, Museum



175. Lehnstuhl, datiert 1664  
München, Nationalmuseum



176. Lehnstuhl der Ulmer Gegend, datiert 1669  
Wien, Sammlung Figdor



177. Prunkstuhl aus Ulm  
um 1650  
Nürnberg, Germanisches Museum



178. Lehnstuhl aus Nürnberg  
des späten 17. Jahrhunderts  
Nürnberg, Germanisches Museum

von 1597, mit Brustbild Friedrichs IV. von der Pfalz im Nationalmuseum in München). Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist sie allgemein wie beim Stuhl, wobei gleichzeitig die Formen der Baluster massiger, vasenförmig gebildet werden.

Wenig verändert sind die Stuhlformen. Vom Süden sind die Brettstühle (sgabello) übernommen, deren Lehne figuriert ausgeschnitten, reich mit ornamentaler Reliefschnitzerei verziert ist, die mit den primitiven, schrägen Pfostenfüßen wenig harmonisiert (Abb. 172). Der Pfostenstuhl mit vier Füßen wird im modernen Sinne umgewandelt. Man hat bei Lehnstühlen das Frontbrett als breites, dekoriertes Füllbrett ausgebildet, das die Vorderseite fast ganz schließt, man hat Füße und Lehne mit frontalen Schnitzereien dekoriert (Abb. 171–176). Ziemlich früh erscheint hier zum ersten Male der Ersatz der Pfosten durch geschweifte Tierfüße (Vogelfüße mit Kugeln auf dem Prachtsessel aus Ulm, Abb. 177). Besonders beliebt wird im Norden wie in Italien der Falstuhl. Die einfache Form aus schmalen Kreuzhölzern kommt im Süden, in Tirol und in der Schweiz häufig vor. Die sägebockartige Form mit vier gekreuzten, geraden Pfosten und Tuchsitz ist im Norden manchmal durch Intarsiadekoration kirchlichen Zwecken angepaßt worden. Die monumentale Form aus geschwungenen Kanthölzern ist seit dem 16. Jahrhundert der vornehme Sitz. Auch Flötner hat sie variiert und mit naturalistischer Zutat



179. Spätrenaissancebett aus Amberg  
(Sog. Bett der Herzogin Susanna, der Gemahlin von Ottheinrich)  
München, Nationalmuseum

bereichert. Auf Holzschnitten und Reliefs der Renaissancemeister erscheint sie immer wieder. Die Form ist ziemlich stereotyp. Die x-förmig gekreuzten Stützen, deren Verlängerung die Armlehne ergibt, sind stabilisiert, nicht mehr faltbar, wie bei italienischen Stühlen; ein geschnitztes Brett oder Polster dient als Rücklehne, durch Reliefschnitzereien an den vorderen Stützen ist der Stuhl auf die Frontansicht festgelegt; der Kreuzungspunkt ist meist mit einer Löwenmaske dekoriert. Auch die Vordervolute der Armlehne ist mit einer Maske versehen.

Spezialitäten sind die Drehstühle und die Kompositionsmöbel, wie Stuhltische (Abb. 174), deren Lehne umgelegt als Tisch dient. Sie kommen in der gleichen Form in Frankreich wie in Norddeutschland vor; nur die Ornamentik ist verschieden.

Für das Renaissancebett hat Peter Flötner fünf Entwürfe gefertigt, zum Teil im Anschluß an die italienischen Vorbilder des Polifilo. Die Betten stehen auf Estraden mit Stufen, haben entweder stark überhöhte Kopfwand und niedrige Fußwand, die beide durch Rundbogenfelder zwischen Pilastern gegliedert sind (Entwurf von 1533), oder die Kopfwand ist eingefaßt von Säulen und Balustern; die Wände der Bettstelle sind in Felder gegliedert. Besonders prunkvoll ist ein Bett mit Doppelbaldachin. Alle diese Erfindungen sind doch mehr Improvisationen über das Thema, Dokumente, die zeigen sollen, wie der Meister den italienischen Formenapparat sich angeeignet hat, eben ornamentale Vorlagen mit Anregungen für die Ausführung. Man hat zwar vermutet, daß das Bett von 1533 für Hans von Schenitz' Haus „Zum kühlen Brunnen“ in Halle projektiert war, wahrscheinlich ist das nicht. Das Bett aus Schloß Annaburg in Dresden (Altertumsverein), das mit Flötner in Zusammenhang gebracht wird, zeigt, wie sehr derartige Ideen in der Ausführung reduziert wurden. Der Gebälkbaldachin mit Bandrollen und Palmettenfries ruht auf Polygonsäulen bzw. auf der Kopfwand, die mit Nischen zwischen gekuppelten Säulen ausgestattet ist. Es ist dies ein Typus, der, wie wir hernach sehen werden, auch sonst in Deutschland nicht ungewöhnlich ist; von den graphischen Improvisationen Flötners hat er sich weit entfernt. Auch das Bett mit hohem, im Halbrund geschlossenem superiore in strenger Gliederung nach italienischem Vorbild an einem Augsburg'schen Relief der Zeit um 1530, im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum, scheint doch mehr Nachempfindung zu sein als Nachbildung. Es ist nicht wahrscheinlich, daß man eine so primitive Bettlade mit einer so prächtigen Kopfwand verbunden hätte.

Der offene Pfostenbaldachin ist in Deutschland wie in den anderen Ländern das eigentliche Merkmal des vornehmen Bettes. Die Eckpfosten sind über den Rand der Lade bis zur Höhe des Baldachins geführt. Die Betten ragen meist mit der Schmalwand in das Zimmer. Man kann zwei Arten unterscheiden. Einen altertümlichen, halb-offenen Typus, bei dem die Kopfwand bis zum Betthimmel emporgeführt ist; sie ist dann entsprechend der Wandvertäfelung dekoriert. Beispiel dieses teilweise geschlossenen Types das erwähnte Bett aus Annaburg in Dresden. (Besonders viele, prunkvoll geschnitzte Betten dieser Art sind in England erhalten.) Ein ziemlich provinzieller Nachläufer, ein Bett mit den Wappen von Hundt und Trennbach im Germanischen Museum aus der Zeit um 1618 (wo Hundt Pfleger in Rosenheim war). Der feste Baldachin hat hier noch Gebälkform und ruht auf der überhöhten Kopfwand und den massigen Säulen der Fußwand. Die zweite Art, der offene Pfostenbaldachin mit niedrigeren Schmalwänden, bringt die völlige Loslösung des Bettes von der Wand. In Italien kennt



180. Zeltbett des Nürnberger Patriziers Paulus Scheurl. 1596  
Nürnberg, Germanisches Museum

man den Typus schon im 15., in Deutschland seit dem frühen 16. Jahrhundert. Ein Entwurf in Basel steht Holbein nahe. Ein spätes Beispiel strenger Renaissancegliederung mit deutlich sichtbaren Scharnieren, zusammengesetzt aus Säulen, Gebälkbaldachin, Sockel mit Seitenbrettern, die in Felder geteilt sind, ist das Bett der Kurfürstin Anna im Museum des Dresdner Altertumsvereins. Weitere Prunkbetten sind im Goldenen Saal des Schlosses Urach, mit eingeleger Arbeit und Betthimmel, auf der Löwenburg bei Kassel, aus dem Besitz des Landgrafen Moritz.

Die Spätrenaissance hat den Aufbau verzierlicht und durch die Giebelform der Kopf- und Fußwand, in der die Umrißlinie des Zeltdaches nachklingt, in den Aufbau Bewegung gebracht. Ein vorzügliches Beispiel des höfischen eleganten Stiles ist das Bett aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen im Münchener Nationalmuseum, das als Bett der Herzogin Susanna, der 1543 verstorbenen Gemahlin von Ottheinrich, bezeichnet wird (Abb. 179), das stilistisch in seiner intimen Zierlichkeit doch nur als Arbeit des späten 16. Jahrhunderts denkbar ist. Die schlanken Balusterschäfte auf Piedestalen mit balusterförmigen Füßen tragen einen seidenen Zeltbaldachin. Fuß- und Kopfwand sind in rhythmische Felder gegliedert und durch einen sich giebelnden Aufsatz vereinheitlicht. In der Wahl des Materials und der Feinheit der Ausführung offenbart sich der verwöhnte Geschmack einer luxuriösen Zeit, in der eleganten Form die Selbständigkeit einer hochentwickelten Kultur. Eine weitere Stufe der Entwicklung bezeichnet das „köstlich Zeltbett“, das sich der Nürnberger Seidenhändler und Patrizier Paulus Scheurl 1596 hat machen lassen (jetzt im Germanischen Museum, Abb. 180). Es ist aus Ebenholz gefertigt und mit Alabasterbildern so reich dekoriert, „daß sich ein Fürst nicht hätte schämen dürfen“. An sich keine Ausnahme. Von Bettstellen aus Alabaster („die Tillen mit Romanischen Historys gemahlet“) im Schloß in Dresden berichtet Hainhofer in seinem Reisetagebuch von 1617. Italienische Anregungen sind natürlich auch hier verwertet. Das Bett ist eines der wenigen Möbel, die man als Signet vor das letzte Kapitel deutscher Spätrenaissance stellen könnte. Sie bringen mit Deutlichkeit den kulturellen Hintergrund ins Bewußtsein, die Blüte der deutschen Länder vor dem großen Krieg. Der satte Reichtum nach langen Friedensjahren kommt zum Ausdruck in der Gewähltheit des Materials und in der Übersteigerung der Form, in der dekorativen Üppigkeit, die deutsche Eigenart im zierlichen Sonderleben des Details mit der Verwendung figuralen Dekors. Die Vorliebe für Alabaster charakterisiert an sich die Periode des feinen Stiles in der deutschen Spätrenaissance, der in Skulptur und Architektur die sinnliche Weichheit des Materials zu neuen Wirkungen ausbeutete. Der Aufbau hat gewisse Analogien mit dem Münchener Bett der Herzogin Susanne. Fußwand und überhöhte Kopfwand sind selbständige Giebelarchitekturen, die die Gesamtform des Bettes wiederholen. Fußwand und Ecksäulen sind als isolierte Formen auf die Lade aufgesetzt, die als durchgehender Sockel charakterisiert ist. Die Gelenke sind noch deutlich abgesetzt. Auch in der Gliederung der Wand, der Auflösung in Felder und Nischen blickt trotz der Überfülle an Detailformen das strenge Gefüge der Renaissance durch. Die Gelöstheit der rahmenden Voluten erinnert aber schon an das beginnende Knorpelwerk. Das Ganze aber ist doch mehr überladen als geschmackvoll. Eine weitere Steigerung scheint nicht möglich. Eine Reaktion war in der deutschen Kunst unausbleiblich. (Vgl. die Ausführungen S. 204.)

Die Möbelgattung, die Deutschlands Ruhm im späten 16. Jahrhundert in alle Welt getragen hat, ist der Kabinettschrank. In Frankreich, in Spanien, selbst in Italien hat man die deutschen Kunstschränke geschätzt, gekauft, für die Schatzkammern der europäischen Fürsten waren sie heiß begehrt. (Vgl. S. 153) Ihre Beliebtheit verdanken sie den speziell deutschen Eigenschaften: Gründlichkeit und Übermaß. Der Peinlichkeit und Sauberkeit der Ausführung, der minuziösen Geduldarbeit, die zwischen Wichtigem und Nebensächlichem keinen Unterschied macht, auf der einen Seite, der Fülle von Einzelheiten, dem



181. Hans Mielich, David und Bethseba

Illustration zu den Psalmen des Orlando di Lasso um 1560. München, Staatsbibliothek

Reichtum an Details, der Sucht, in dem einen Gerät, so viel nur möglich, an Kostbarkeit zusammenzupropfen, auf der andern Seite. Man kann allerdings, die entwickelten Exemplare der Gattung nicht mehr als Möbel betrachten. Beteiligt ist neben dem Kistler, dem Dreher in gleichem Umfange der Goldschmied, der Elfenbeinschnitzer, der Bildhauer. An sich waren die Kabinette eine Art Reiseservice. Hainhofer nennt sie 1610 Schreibzeug oder Schreibtisch, obwohl sie damals schon die Prunkmöbel waren, vollgepfropft mit allen möglichen Kuriositäten, richtige Kunstkammern. Eine Beschreibung dessen, was das Hauptwerk der Gattung, der pommerische Kunstschränk, an Einzelheiten vom Schreibzeug, Tafelbesteck bis zum Rasierbecken, Kartenspiel, Gebetbuch, Astrolabium und Klistierspritze enthält, füllt Seiten, eine Beschreibung des Dekors ist hier völlig unmöglich.

Entwickelt hat sich die Gattung aus dem kleinen Schreibkabinett nach italienischem Vorbild, der Kasette mit Klappdeckel, die wir schon früher erwähnten. Gegen Ende des Jahrhunderts war die ursprüngliche Bedeutung fast vergessen. Die Kabinette waren luxuriöse Behälter, die durch die Unmenge von Schubfächern ausgezeichnet waren. Man hat sie in der Spätzeit gewöhnlich mit einem eigenen Gestell verbunden, und so ist die fixierte Form des Kabinettsschranks des 17. Jahrhunderts entstanden. Der Hauptsitz für die Herstellung dieser Kabinette war Augsburg. Den Ruhm der Meister Strohmair und Weishaupt erbt im 17. Jahrhundert der Kistler Ulrich Baumgartner (um 1580–1652), der für Herzog Philipp II. von Pommern den pommerischen Kunstschränk (1615, im Schloßmuseum in Berlin) und für fürstliche Kunstkammern verschiedene andere Schreibtische nach Angaben des Philipp Hainhofer geliefert hat. Erhalten sind außerdem der Schreibtisch, den er 1628 für Herzog Leopold von Tirol gefertigt hat, heute im Pitti in Florenz, und der Schreibtisch, den die Stadt Augsburg 1632 Gustav Adolf geschenkt hat, heute in Upsala. Mitarbeiter Baumgartners waren am pommerischen Kunstschränk eine ganze Anzahl von Kunsthandwerkern und Künstlern, die Maler Rottenhammer und Kager als entwerfende Meister, die Goldschmiede David Altenstetter und Matthäus Wallbaum, die Bildhauer Langenbacher, Angermair, Lander, Menneler

und eine Reihe anderer Meister. Ein Kunstschränk von Matthäus Wallbaum (1582 bis 1630 in Augsburg nachweisbar) aus Ebenholz mit Silberbeschlag, mit gewundenen Säulen als Gliederung, ist im Schloßmuseum Berlin. Ebenda ein kleines Kabinett mit Silberfiguren der Künste auf Lapisplatten von Wenzel Jamnitzer.

Auch in München sind einige berühmte Exemplare hergestellt worden. Das schönste Kabinett ist der Elfenbeinschränk des Christoph Angermair aus Weilheim von 1624 im Nationalmuseum. Ein Kabinett mit Elfenbeinreliefs von Dominikus und Franz Steinhart aus Weilheim (1679 bis 1689 gefertigt), in der Galleria Colonna in Rom, ist im Aufbau von italienischen Angaben abhängig. Eine Buchsbaumkassette, die 1602 Peter Opel aus Regensburg geschnitzt hatte, war in Leipziger Privatbesitz. In Dresden hat Hans Schieferstein um 1615 ausgezeichnete Kunstschränke mit Elfenbeineinlagen gefertigt. Anonyme Beispiele sind in allen großen Sammlungen. Auf Einzelnes werden wir hernach, bei der Beschreibung des deutschen Möbels nach 1600, zurückkommen. Zuvor muß die Übersicht über die Entwicklung in Norddeutschland nachgetragen werden.

Die norddeutsche Tischlerei war konservativer als die süddeutsche. Sie blieb der gotischen Tradition viel länger treu. Erst im Spätbarock sind alle gotischen Rudimente abgestreift worden. Einer der Gründe dieser konservativen Haltung liegt darin, daß das sachlich konstruierte Eichenmöbel der norddeutschen Spätgotik an sich dem Renaissance-Empfinden mehr entgegenkam, so daß mit der Übernahme der neuen Ornamentik die Angleichung an den modernen Stil erreicht zu sein schien. Die glatten Pfosten und Binder des Rahmengerüsts, der klare Aufbau mit Felderteilung gingen ohne Widerspruch auf in der neuen Tektonik der Renaissance. Man durfte nur die Baldachinaufbauten der Stollenschränke, die Fialen weglassen, das Maßwerk durch modernes Ornament ersetzen, und die Erneuerung war vollendet.

Auch die Ornamentik blieb in einer gewissen Tradition. Man hielt sich nach wie vor an das Vorbild des niederländisch-französischen Kunstbezirkes. Die gleichen Rankenfüllungen mit lappigen Blättern, nur komplizierter und zierlicher arrangiert, die gleichen Scheiben mit Büsten, Profilköpfen in Relief bis zu plastischen Büsten, die in den Niederlanden beliebt sind, und die Rauten mit Füllungen, die wir beim französischen Möbel der Frührenaissance feststellten, kehren etwas verspätet wieder. Sie werden tektonisch motiviert, daß der Grund der Felder wirksam bleibt, zentral disponiert. Die zierlichen, geschnitzten Füllungen bilden den Schmuck der ererbten Typen, an deren Aufbau sich wenig ändert. Wir illustrieren zunächst durch Beispiele der Frühzeit aus verschiedenen Gegenden. Ein Renaissanceschränk der Zeit um 1550 aus Westfalen im Schloßmuseum in Berlin (Abb. 182) hat die gleiche irrationale Flächengliederung wie der früher erwähnte Oldenburger Schränk der Zeit um 1480 im Kunstgewerbemuseum in Köln. Gotisch sind auch die Faltwerkfüllungen der Schmalseiten und die Profilierung der Rahmen an drei Seiten, während die untere Seite abgeschrägt ist. Ein Schränk aus Dortmund von 1548 im Kunstgewerbemuseum in Köln ist in primitiver altertümlicher Weise aus glatten Brettern ohne Füllungen zusammengesetzt und mit Eisenbeschlägen verfestigt; nur die geschmackvolle Dekoration der Tür und des vorkragenden Frieses ist renaissanceartig angeordnet. Am Stollenschränk bleibt die gotische Konstruktion mit der unregelmäßigen Felderteilung; nur die Ornamentik der Füllungen





182. Renaissanceschrank aus Westfalen, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum

und die Balusterform der vorderen Pfosten ist nach modernem Geschmack geändert. Wenn die erhaltenen Möbel einen Rückschluß zulassen, darf man annehmen, daß die einfache, kubische Kastenform jetzt bevorzugt wurde. Eines der schönsten Beispiele ist der Oberteil eines westfälischen Stollenschrankes um 1550 im Schloßmuseum in Berlin (Abb. 183). Er ist schon architektonisch disponiert, mit achsial durchgeführter Gliederung, betontem Wechsel von schweren Pilastern am Rand und Kandelaber-

säulen in der Mitte, die in die horizontale Gliederung und in das Gebälk verkröpft sind. Die gotische Profilierung der Rahmen auf drei Seiten ist geblieben; aber die horizontalen Bänder sind schon gesimsartig geformt. Die figürlichen Reliefs, Urteil Salomos und Charitas, sind vom Schloß überschritten. Die Mittelfüllung lehnt sich an das Vorbild Aldegrevers an. Alle Füllungen haben weiche Modellierung, die im Eichenholz fast als Künstlichkeit erscheint. Auf der gleichen Stufe steht ein Möbel der Elbegegend, der Aktenschrank von 1544 aus Buxtehude im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Die Seiten sind durch durchgehende Lisenen betont, die in das Gebälk verkröpft sind. Die regelmäßige Gliederung ist unterbrochen durch die breite, aus dem Gotischen übernommene Klappe des Mittelgeschosses. Die Gesimse sind renaissancemäßig profiliert; der Dekor ist von schlichter Feinheit. Die Beschläge behalten nach wie vor die gotische Figuration. Eine Kölner Renaissancetruhe um 1550, im Kunstgewerbemuseum Köln, hat die Felderteilung wie die gotische Truhe. Die vertikalen Pfosten sind über dem unteren Binder fortgesetzt, die Zwischenfläche ist mit ausgeschnittenen Füllungen besetzt. Fortschrittlicher sind westfälische Truhen der gleichen Zeit. Eine Hochzeitstruhe mit Ahnenwappen der Berswort und Schedinger im Germanischen Museum in Nürnberg (Abb. 184) ist durch stark betonte, profilierte Horizontalgesimse in zwei Geschosse mit Sockel geteilt. Die Felder sind mit Wappen und Laubranken dekoriert, bei denen man mit Recht an das Vorbild des prachtvollen Eichengetäfels des Kapitelsaales im Münster von Jan Koppers (1544) erinnert hat.

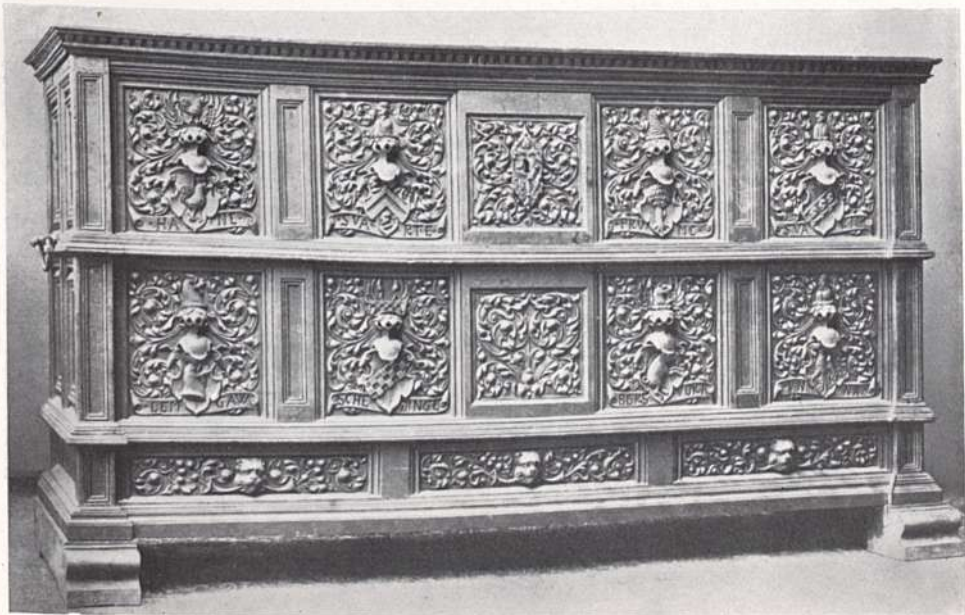
Der Prozeß der Aufnahme der neuen Bewegung geht also in den verschiedenen Kunstbezirken des nördlichen Deutschland in ähnlicher Art vor sich wie im Süden. Er beschränkt sich auf eine dekorative Verkleidung der alten Typen mit moderner Ornamentik. Erst um die Mitte des Jahrhunderts, als die Elemente des neuen Stiles selbstverständliches Rüstzeug geworden waren, beginnt eine deutlichere Sonderung nach verschiedenen Zentren. Wir beschränken uns hier auf eine Auswahl nach lokalen Gesichtspunkten.

Das rückständigste Gebiet ist in dieser Zeit im Möbel, nicht in der Ausstattung der Räume, die Gegend von Bremen und Lüneburg. Ein verknöchertes Konservativismus puritanischer Färbung, der auch die Möbel zu religiöser Propaganda benützt, hat sich breit gemacht. Kaum daß man sich je über religiöse Themen in den Reliefs hinauswagt. Es ist, als ob mit Beginn des neuen Jahrhunderts nach der Blüte der mittelalterlichen Kunst alles künstlerische Leben abgestorben wäre. In der Wahl der Typen ist die Stagnierung besonders deutlich. Der Bremer Renaissanceschrank bewahrt bis zum Spätbarock ängstlich die ursprüngliche gotische Aufteilung: ein Mittelgeschoß mit Klappe und seitlichen Schmalfüllungen, das Obergeschoß mit drei quadratischen Füllungen, der Unterbau mit zwei Türen, darüber Schubladen. Auch die neue Gliederung wird stereotyp: im Obergeschoß Pilaster oder Halbsäulen, unten Hermen oder Konsolenpilaster. Dieser Typus bleibt, nur die Ornamentik ändert sich. Sie macht den Wandel von Blattwerk im Stile Aldegrevers bis zum Ohrmuschelstil mit.

Bei der Bremer Truhe ist durch die Abgrenzung der geraden Fußstollen wenigstens eine renaissancemäßige Umwertung der Front versucht. Die Felder der Stollen sind gewöhnlich für Wappen reserviert, die Hauptfläche nimmt ein Relief ein mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. In der Spätzeit werden die Ecken durch



183. Oberteil eines westfälischen Stollenschrankes, um 1550  
Berlin, Schloßmuseum



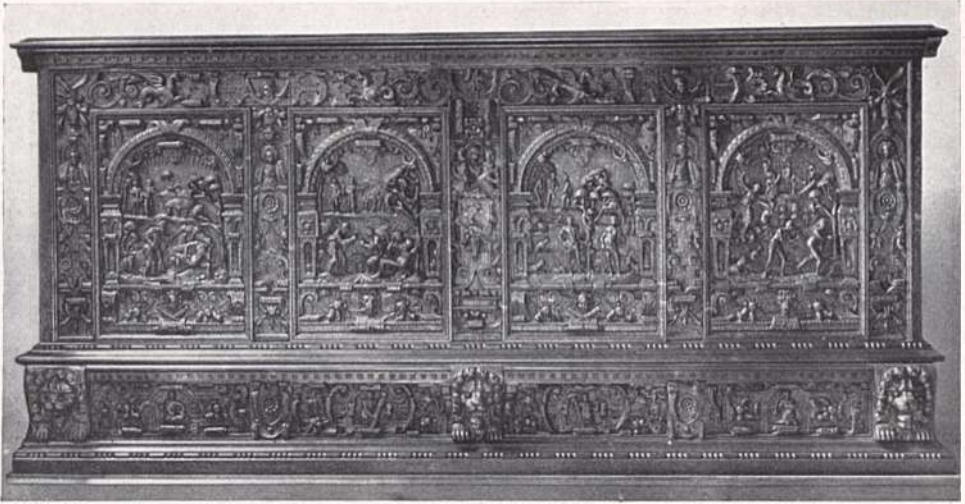
184. Hochzeitstruhe aus Dortmund um 1550  
Nürnberg, Germanisches Museum



185. Schrank mit der Geschichte der Susanna. Schleswig-Holstein, um 1580  
Kiel, Thaulow-Museum



186. Sog. Abendmahlsschrank von Heinrich Ringelink. Flensburg, um 1600  
Kiel, Thaulow-Museum



187. Truhe von Hans Gudewert d. Ä. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Kiel, Thaulow-Museum

Hermen betont, ein durchgehender Sockel ist abgetrennt, und die gesamte Front wird durch ein Relief, gewöhnlich Esther vor Ahasver, zusammengefaßt. Noch konservativer sind die Lüneburger Truhen. An der gotischen Form mit einwärts geneigten Schmalwänden ist überhaupt nichts geändert. Rahmen und Füllung sind bis in die Barockzeit fremde Begriffe. Die ganze Front trägt ein einheitliches Relief, der leere Rand täuscht den Rahmen vor; tatsächlich sind auch die Fußstollen überschritten. Durch Bogenstellungen wird gewöhnlich die Fläche des Reliefs gegliedert, in Abteilungen geteilt, die verschiedene Szenen einer frommen Historie enthalten. Die biblischen Geschichten von Esther, Tobias, Judith sind auch hier die wichtigsten Themen.

Gegen Ausgang des Jahrhunderts, nach den Kämpfen der Reformation, beginnt auch in diesen Ländern alter Kultur ein neuer Aufschwung. Hauptfeld ist wie überall die Ausstattung der Bauten der Stadt und der Kirchen, die neue Dokumentierung des Reichtums, der sich in diesen Handelszentren angesammelt hatte. Wenn auch die Tätigkeit nicht das Möbel im engeren Sinne berührt, so dürfen wir doch an diesen Hauptwerken deutscher Tischlerkunst nicht vorübergehen. Voran geht Lüneburg. 1564–67 ist durch Gert Suttermeier das Ratszimmer neu vertäfelt worden, wozu 1568–86 der Bildschnitzer Albert von Soest an den Türen Hermen und figürliche Aufsätze gefügt hat. Bei der Vertäfelung des Kammereibaues im Lüneburger Rathaus durch Warnike Burmester ist bereits der Intarsia breiter Raum zugestanden. Die künstlerisch wertvollsten Leistungen sind in Lübeck, der Zentrale norddeutscher Schnitzkunst, in der Zeit der Spätgotik. Anspruchsvoll, bravourös ist die Technik des Getäfels im Freden-hagenzimmer des Hauses der Kaufmannschaft in Lübeck, von Hans Drege 1573–85 gefertigt, und in der Kriegsstube des Rathauses in Lübeck, das Tönnies Evers d. J. 1595–1608 geschaffen hat. Zur wechselnden Färbung in der Textur des Holzes, zu Intarsia, zu ausgesägten Ornamentaufgaben kommt die Überfülle an plastischen Motiven in Figuren, Reliefs, Marmorwappen, Alabasterreliefs. Prunkvollere, ingeniosere Arbeiten



188. Truhe von Hans Gudewert aus Eckernförde. 1623

Christiania, Museum

sind damals nirgends entstanden. Aber in der Überfülle gehen die führenden Linien unter, das künstlerische Feingefühl erstickt im Übermaße der Dekoration.

Ein geschlossenes Kunstgebiet ist Schleswig-Holstein. Die Blüte des Landes fällt in die Zeit der Spätrenaissance, die Regierungszeit der Herzöge aus dem Hause Schleswig-Holstein-Gottorp. Der Wohlstand des Bürgertums fand einen eigenartigen Ausdruck in der ungewöhnlichen Üppigkeit der Innenausstattung. Im nördlichen Deutschland haben nur Lübeck und Mecklenburg Gleichwertiges hervorgebracht. Die konservative Schnitztechnik wurde zu einer letzten Steigerung getrieben; ihr Ziel scheint weniger die künstlerische Vollendung als die bravouröse Überladung gewesen zu sein. Das figurale Relief beherrschte das Feld, nicht die architektonische Dekoration und die moderne Ornamentik. Selbst die Errungenschaften der modernen Technik, die in anderen Teilen des Nordens von Süddeutschland übernommen waren, wie Intarsia, Furnier, wurden abgelehnt. Eine eigene Schule von Schnitzern mit gutem Namen, von Bildhauern, wie Ringelink, Andreas Salgen, Jürgen Gower, Hans Gudewert, hatte sich auch des Faches der Möbelschnitzerei angenommen. Erst in der Spätzeit machte sich der Einfluß der niederländischen Manieristen des Florisstiles geltend, der dem Relief einen weltmännischen Charakter gab. Der Einfluß der „Schule“ von Schleswig-Holstein reichte wie in der Gotik bis nach Dänemark. Der dreißigjährige Krieg hat auch hier den Wohlstand mit einem Schlage vernichtet. Dänemark, das bisher eher von Deutschland abhängig war, wurde im 17. Jahrhundert unter Christian IV. fast vorbildlich. Den dänischen Prunkmöbeln von Peder Jensen Kolding und von Abel Schröder haben die norddeutschen Zentren nichts Gleichwertiges entgegenzustellen.

Die frühen Möbel, Schränke (Beispiele die dithmarsischen Schränke im Germanischen Museum, in den Museen von Kiel, Flensburg) bewahren den gotischen Typus der Schenkscheibe mit der Falltür in der Mitte, mit der irregulären Aufteilung der Front,



189. Schrank aus Schleswig-Holstein. 1641  
Nürnberg, Germanisches Museum

die durch ein weiteres Schubladengeschoß noch in die Höhe getrieben ist. Die Motive der Ornamentik sind die des großen, deutsch-niederländischen Kulturgebietes, aber verbäuerlicht. Noch provinzieller sind die figürlichen Reliefs; sie sind von geradezu primitiver Zeitlosigkeit. Die gleiche Ornamentik dekoriert auch die Truhen (Beispiele im Museum Flensburg), deren Front nach moderner Manier in regelrechte Felder geteilt ist. Um

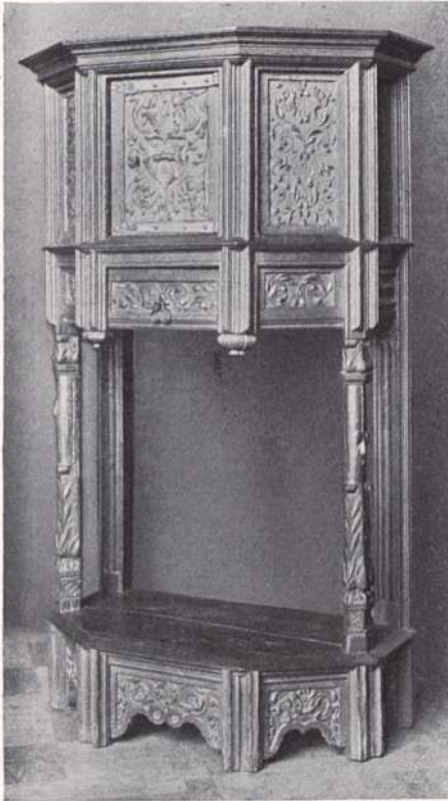




190. Schrank mit Intarsien, aus Köln, um 1600  
Köln, Kunstgewerbemuseum

die Gleichwertigkeit der Felder nicht zu stören, ist mit Rücksicht auf das Schloß oft ein fünftes Feld einbezogen; auch das Pilasterfeld wurde wiederholt.

Die Möbel nach Mitte des Jahrhunderts (Truhe von 1568 mit Wappen der Rantzau u. a. im Thaulow-Museum, Kiel) sind schon formal sicher stilisiert. Eine Leistung von ungewöhnlicher Bedeutung ist die Ausstattung des Pesel (der vornehmen Wohnstube, Staatszimmer) des dithmarsischen Landvogtes Marcus Swyn von Lunden von 1568 (Museum in Meldorf). Der Gutshof des Landvogtes war ein besserer Bauernhof. Die Ausstattung der Zimmer hält sich an die einheimische Tradition, bleibt auch stilistisch durchaus im Rahmen der Überlieferung, sie ist nur in den Motiven von holländischen Vorbildern beeinflusst. Die Steigerung wird in der Überladung gesucht. Die



191. Kölner Erkerstollenschrank, um 1540  
Berlin, Schloßmuseum

Baldachinwandbetten mit Säulenpfosten an der offenen Seite stehen auf einer Estrade; die Felder der Seitenwände sind mit Reliefs von Tugenden, Helden an den drei sichtbaren Außenseiten, an der nicht sichtbaren Seite mit weniger ernsten Nuditäten dekoriert. Die zierlichen, korinthischen Säulen tragen das Konsolengebälk des Baldachins. Die Überfülle des Dekors entfernt sich weit von der Stilistik holländischer Möbel; nur die Galerien der Schmalseiten lassen vermuten, daß dem Meister holländische Vorbilder bekannt waren. Noch reicher dekoriert ist der große Schrank (bezeichnet 1568), der unten durch Hermen, oben durch Säulen gegliedert ist und über dem Gebälk mit einem durchbrochenen Jagdfries abschließt. In den Feldern sind Reliefs biblischen Inhalts. Die Betonung der architektonischen Elemente, mehr noch die Überlastung des Aufbaues mit plastischen Motiven bis zur völligen Auflösung der Flächen in Reliefs, charakterisiert schon die Spätstufe des Stiles.

Schleswig-Holstein teilt diese Übersteigerung altertümlicher Stilistik mit den angrenzenden nördlichen Gebieten. Es gibt auch Ausnahmen. Der Schnitzer des Susannenschrankes (im Thaulow-Museum, Kiel, der Zeit um 1580, Abb. 185) erweist sich nicht

nur durch die Stilistik der figürlichen Reliefs und der gliedernden Hermen des Obergeschosses als ein Anhänger des Florisstiles – 1550 hatte Floris für den Dom in Schleswig das Grabdenkmal Friedrichs I. von Dänemark geliefert –, auch die maßvolle Beschränkung des Reliefs innerhalb der schlichten Rahmung charakterisiert den abgeklärten Stil einer strengeren, klassizistischen Richtung. Das Getäfel der Kapelle des Schlosses Gottorp, der Betstuhl der Herzogin mit der üppigen Einlegearbeit und der sparsamen Schnitzerei vom Hoftischler Andreas Salgen und dem Schnitzer Jürgen Gower, 1614, ist unter Einfluß Lübeckischer Vorbilder entstanden. Die Liebe gehört aber nach wie vor der ererbten Schnitztechnik mit der barocken Häufung der Motive, die den Stil des nördlichen Deutschland in eine merkwürdige Parallele bringt zum Stil des südlichen Frankreich. Die Motive der modernen Ornamentik sind mit respektabler Verspätung in den Formenschatz aufgenommen. Eine Spezialität der Möbelkunst in den Dithmarschen sind die auf zwei Seiten dekorierten, meist dreigeschossigen Eckschränke (Hörnschapp), die bei den geringen Ausmaßen in ihrer Überladenheit wie Monumente wirken, wie Werke der Plastik, nicht wie Möbel. Aus der Schar von tüchtigen Schnitzern heben sich einige Persönlichkeiten heraus. Der Flensburger

Schnitzer Heinrich Ringelink (gest. 1629), der auch kirchliche Einrichtungen geschaffen hat, ist derb und etwas provinziell rückständig in der Ornamentik, aber geschickt als Bildhauer. Die Truhen von seiner Hand (Schloßmuseum Berlin, Kunstgewerbemuseum Christiania, Museum Flensburg, Thaulow-Museum, Kiel) sind charakterisiert durch die stark betonte Vertikalgliederung durch Hermen, die sich noch im Sockel fortsetzt. Die vier Felder enthalten gewöhnlich Arkaden mit religiösen Szenen; im Fries und Sockel ist schwere, beschlagwerkartige Ornamentik. Die gleichen Elemente wiederholen sich in anderer Anordnung auf dem Schrank (Schenkenscheibe) des Thaulow-Museums in Kiel (Abb. 186). Vornehmer, eleganter in der Stilistik der Ornamentik, die ebenfalls mit

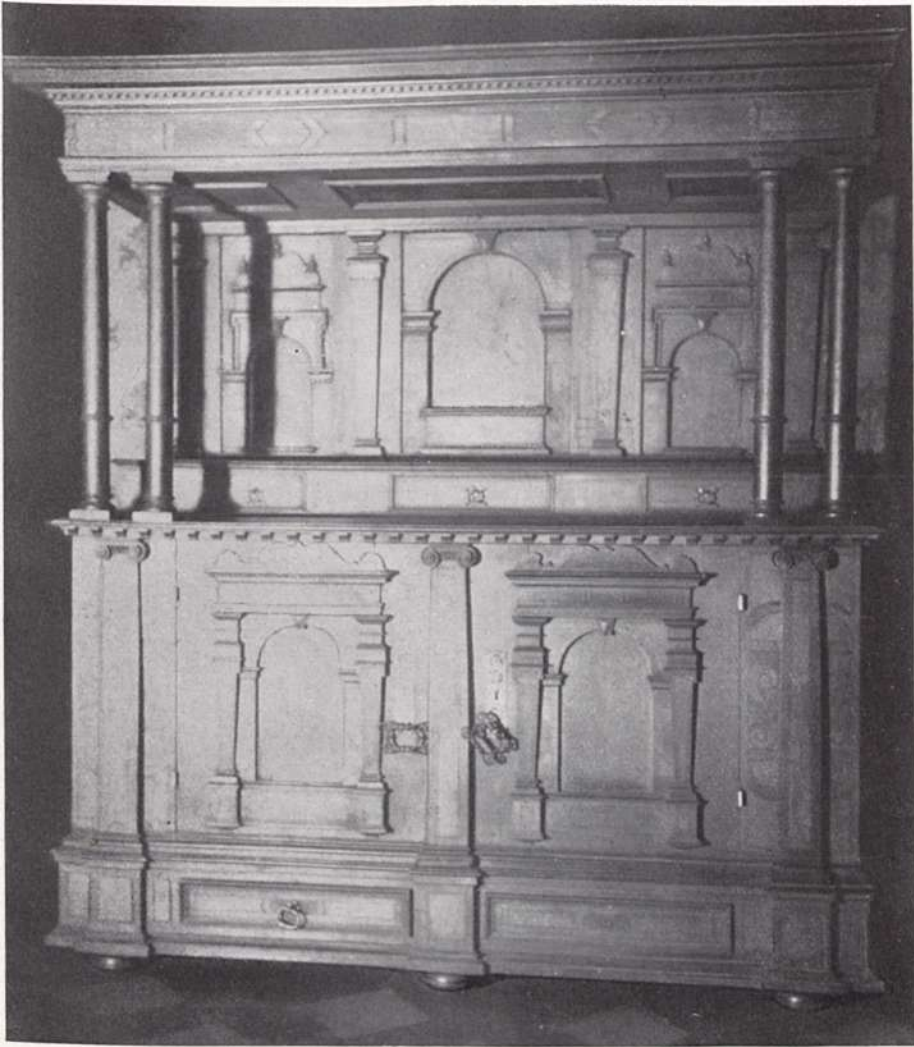


192. Erkerschrank mit Intarsien. Köln, um 1580  
Köln, Kunstgewerbemuseum

Elementen des Florisstiles operiert, zurückhaltender im Relief, noch zierlicher und aufgelöster ist das Schnitzwerk an den Truhen des Hans Gudewert aus Eckernförde. (Beispiele in Hamburg, Flensburg, Kiel, Abb. 187, Kopenhagen, Frederiksborg, Christiania.) Die Front ist gewöhnlich durch ein breites, mit Rollwerk belastetes Rahmenwerk gegliedert. Im Streifen oder im Feld der Mitte meist ein Brautpaar, darunter der flöteblasende Hase als Symbol des Kindersegens, in den seitlichen Streifen Halbfiguren in Zeittracht. Die Felder enthalten Rundbogenarkaden mit religiösen, biblischen Szenen in kleinen Figuren, die in ihrer Geballtheit als ornamentaler Dekor wirken. Den Sockel gliedern, wie bei Ringelink, Löwenköpfe oder Kartuschen. Die Form der Möbel ist überaus schlicht, nebensächlich; sie dient nur als Folie für die liebenswürdige Erzählung, die zierliche Ornamentik, für die dekorative Plastik, die kaum das Niveau des Handwerklichen übersteigt. Auch der jüngere Hans Gudewert (gest. 1671) hat mit dekorativen Schnitzereien im Stil seines Vaters begonnen, wenn ihm die Truhe von 1623 im Kunstgewerbemuseum Christiania (Abb. 188) mit Recht zugeschrieben wird, und ist dann bald zur rein künstlerischen Tätigkeit übergegangen.

Das fortschrittlichste unter den norddeutschen Kunstzentren war Köln. Die reine Schnitztechnik hat in kirchlichen Ausstattungen, wie dem Orgelgehäuse des Cordt

Berndinck und des Johann Withoup in Kempen (von 1553), und in profanen Vertäfelungen, wie im prachtvollen Eichengetäfel des Johann Kupper von Köln im Kapitelsaal in Münster (1544–52), ihre Triumphe gefeiert. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts tritt das dekorative Schnitzwerk vorübergehend zurück, und die Wirkung wird der Intarsia überlassen. Sie ist Import aus Süddeutschland. Nicht nur die Technik, auch die Motive der Ornamentik sind übernommen; es sind selbst Typen von Möbeln süddeutschem Vorbild nachempfunden. Die Vasen mit Blumenranken kommen ganz ähnlich auf Augsburger, Tiroler und Schweizer Möbeln vor (Abb. 190). Die einfachen, viertürigen Schränke sind auch in Süddeutschland schon früher ein verbreiteter Typus. Auch die zweitürigen Schränke tauchen in dieser Zeit auf. Ein guter zweitüriger Intarsiakasten mit den Wappen der Gaill und Kannengießer von Köln, etwa 1587 gefertigt, ist im Kunstgewerbemuseum Frankfurt. Es scheint sogar, daß bei der Ausgestaltung des Überbauschranks, des Büfetts, die süddeutsche Kredenz von Einfluß war. Um 1670 ist der Stollenschrank verschwunden. Eins der letzten Beispiele ist vielleicht ein polygonaler Stollenschrank des Kunstgewerbemuseums Köln (Abb. 192) mit Blumenintarsia im Obergeschoß und Arabesken an den Schubladen; die Muster sind das älteste Beispiel rheinischer Intarsia. Es gibt aus dem späten 16. Jahrhundert Beispiele süddeutscher Anrichten, die als Parallele zum Stollenschrank angeführt werden können. (Ein Beispiel bei Graf Kleist, Wendisch Tychow, gegen Ende des 16. Jahrhunderts, Abb. 193.) Der wichtigste Unterschied gegenüber dem Schweizer Büfett liegt darin, daß der obere Kasten verschwunden ist, reduziert zu einem oberen Abschluß in Gebälkform, der, auf Säulen gestützt, die Anrichte überdacht. Der Unterbau, zweitürig, enthält im Sockelgeschoß Schubladen. Die gleichen Elemente kehren beim Überbauschränk wieder. Ein zweitüriger Unterbau, darüber ein Zwischengeschoß mit Schubladen. Das Obergeschoß zurückspringend, mit zwei Türen, der obere Abschluß in Gebälkform wieder vorkragend, auf Säulen oder Baluster gestützt. Die Dreiteilung des rückspringenden Obergeschosses (zwei Türen seitlich einer blinden Mittelfüllung) läßt sich mit der Dreiteilung gotischer Stollenschränke vergleichen. Das früheste datierte Beispiel, ein Kölner Anrichteschrank mit Intarsien (im Niederländischen Museum, Amsterdam, von 1583), hat noch offenen Unterbau, aber schon figurale Stützen. Älter ist wohl ein Büfett des Kunstgewerbemuseums Köln (Abb. 194) mit Architekturbildern und beschlagwerkartiger Dekoration der Schubladen und mit Säulen; es stammt vielleicht noch aus den siebziger Jahren. Entwickelter ist ein Schrank im Kunstgewerbemuseum Frankfurt mit Blumenmotiven in der Intarsia, die stilistisch noch auf der gleichen Stufe stehen wie das Amsterdamer Möbel von 1583, das nur an der Rückwand Architekturbilder trägt. 1599 datiert ist ein Eichenbüfett des Kunstgewerbemuseums Köln (Abb. 195) mit den Wappen der Reck und Kreps, mit den gleichen geraden Balustern, aber reicherer Intarsia von Vasen und Blumen. Von da an lassen sich die Stufen der Entwicklung leicht verfolgen. Am Ende des Jahrhunderts werden nach südniederländischem Vorbild die figuralen Träger des Florisstyles, die Karyatiden religiösen, symbolischen Inhaltes, und die vorkragenden, viertelkreisförmigen Schubladengeschosse eingeführt, bis nach dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts die Schnitzerei wieder ganz das Feld behauptet (Abb. 196). Vredeman de Vries, der längere Zeit am Rhein und in Hamburg tätig war, hat mit seinen Vorbildern Einfluß gewonnen. Der Meister der Intarsia in Köln ist Melchior von Rheydt (tätig



193. Anrichte aus Süddeutschland, spätes 16. Jahrhundert  
Wendisch Tychow, Graf Kleist

zwischen 1590 und 1624). Er hat 1602 im Senatssaal des Rathauses die Türen und die Wandbänke ausgeführt, an denen Schnitzerei und Intarsia in reichem Maße vertreten sind. Mit dieser gesicherten Arbeit gehen stilistisch zusammen zwei Überbauschränke (im Schloßmuseum Berlin und im Historischen Museum Frankfurt). Beide sind auch mit figürlichen Szenen in Intarsia dekoriert. Die architektonische Gliederung mit über-eck gestellten Karyatiden, stark vortretenden Henkelpilastern charakterisiert schon den Spätstil der Renaissance unmittelbar vor dem Übergang zum Barock.

An den geschnitzten Überbauschränken des 17. Jahrhunderts nimmt der figurale, plastische Dekor breiten Platz ein. Die Vorliebe für figurale Motive ist Zeitstil. Wir haben sie schon beim südfranzösischen Möbel angemerkt, wir werden sie hernach beim



194. Schrank mit Intarsien. Köln, um 1580  
Köln, Kunstgewerbemuseum

holländischen Möbel finden. Vor den südniederländischen und holländischen Möbeln zeichnen sich die Kölner durch die betonte künstlerische Note aus, die größere Eleganz des Schnitzwerkes, nicht nur der figürlichen Reliefs, auch der Ornamentik, in die klassizistische Motive, Flechtbänder, Schuppenbänder, Pfeifen, vermischt sind. Im Aufbau



195. Überbauschränk mit Intarsien. Köln, 1599

Köln, Kunstgewerbemuseum

bleibt der Zusammenhang mit den südlichen Niederlanden. Reiner Import ist nur der sachlich-nüchterne Stil, den in Köln vor allem Meister Konrad Schnitzeler in den Zimmervertäfelungen im Spanischen Bau des Kölner Rathauses (1612) und in den Möbeln der Kolumbakirche in Köln gepflegt hat. Der Anschluß an sachliche, einfache holländische Vorbilder scheint von dem gleichen Gedanken einer Reaktion, des Wider-



196. Kredenzschrank. Köln, um 1620  
Köln, Kunstgewerbemuseum

spruches gegen die Überladenheit, inspiriert zu sein, den wir um die Jahrhundertwende auch in der süddeutschen Kunst bemerken.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war die deutsche Kunst an einem Wendepunkt angekommen. Der Manierismus hatte den Stil dekorativer Üppigkeit und Überladenheit gebracht, den als wichtigste Beispiele die von Eckbert und Hans Wolff gefertigten Türumrahmungen im Goldenen Saale des Schlosses Bückeburg von 1605 repräsentieren. Auch die graphischen Vorlagen eines Wendel Dietterlin dürfen in diesem Zusammenhang angeführt werden. Eine Reaktion, die Rückkehr zur Einfachheit und Größe, war auch im Kunstgewerbe innere Notwendigkeit eines natürlichen Entwicklungsprozesses. Spuren der Gärung findet man allenthalben. Die sogenannte Nachgotik





197. Kastentisch mit Elfenbeindekor (von Christoph Angermair?). Um 1620  
München, Residenzmuseum

mit ihrer Vereinfachung, Vergrößerung überlebter Formen, die auch in anderen Ländern, wie Frankreich, gleichzeitige Parallelen hat, ist ein Zeichen, daß die Empfindung für die gefühlsmäßigen Werte im Gegensatz zur kalten Logik der Renaissance wieder wach geworden war. Diese Nachgotik mag an verschiedenen Orten durch außerkünstlerische, gegenreformatorische Ideen, durch die Absicht einer Rückkehr zur alten, deutschen, kirchlichen Kunst begünstigt worden sein; gefördert wurde sie sicher nicht als deutsches Formproblem. Die mühselig errungene, antikische Formensprache wurde gar nicht mehr als fremd empfunden, sie war schon längst zum natürlichen Ausdruck geworden, mit dem der Künstler frei schalten konnte. Man war allerdings der fremden Vormundschaft, der wahllosen Übertragung fremder Motive satt und suchte nach einer neuen, selbständigen Form. Deutliches Zeichen dieser Reaktion, daß allenthalben die ausländischen Meister, die internationalen Wanderkünstler, die Italiener und verwelschten, holländischen Manieristen, die seit einem Menschenalter besonders an den Fürstenhöfen die künstlerische Oberherrschaft ausübten, entfernt und durch einheimische Künstler ersetzt wurden. Zu einer Synthese aller Bestrebungen ist es nicht gekommen. Nur die Architektur hat Werke geschaffen, die stilbildend in die Zukunft wiesen, wie die Michaelskirche in München oder Elias Holls Rathaus in Augsburg. Die Keime der neuen Bewegung sind bald wieder erstickt. Das nationale Schicksal des Dreißigjährigen Krieges hat dem Boden die Kraft zu künstlerischen Unternehmungen genommen.

Reflexe der modernen Bestrebungen erscheinen auch im Möbel. Eine Reaktion gegen den Formenreichtum ist die Vereinfachung, die Zusammenfassung in einer plastisch durchgefühlten oder kubisch empfundenen Form. Die Überwindung der reinen Schnitztechnik ist durch Verwendung kostbarer Materialien, des Ebenholzes mit Metall- und



198. Renaissancestühle aus schwarzem Birnholz mit eingelegeten Steinen. Gefertigt nach Entwurf von Giovanni Maria Nosseni. 1586–91 Schloß Moritzburg bei Dresden

anderen Einlagen, im Anschluß an das italienische Vorbild, angebahnt worden. Man muß sich Beispiele mühselig zusammensuchen. Nur das höfische Mobiliar zeigt Ansätze zur Umbildung. In der Zeit der Gegenreformation war auch in Deutschland wie in den übrigen Ländern die künstlerische Initiative auf die Fürstenhöfe übergegangen. An den Fürstenhöfen hatte man durch Berufung der Ausländer zuerst erneuten Anschluß an die italienische Weltkunst gesucht. Wir greifen ein Beispiel heraus, die Entwicklung in München, das durch Maximilian I., den Führer der Liga, die führende süddeutsche Zentrale geworden war. Wilhelm V., der Vater des Fürsten, hatte noch eingewanderten, verwelschten Manieristen, wie Friedrich Sustris, die Oberleitung überlassen; Maximilian gab einheimischen Kräften den Vorzug, deren Führer Hans Krumper wurde. Den Leistungen der älteren Zeit, dem nach Sustris' Entwurf von Wendel Dietrich 1589 ausgeführten Chorgestühl der Michaelskirche, entsprechen stilistisch Möbel der Residenz, wie der große Kastentisch der Steinzimmer, der ursprünglich im Antiquarium stand, ein Prunkmöbel mit Stuckmarmorplatte auf einem gegliederten, kastenförmigen Unterbau, dem zierliche Säulen vorgestellt sind. Die geschnitzte Dekoration im Stile von Sustris geht handschriftlich mit dem eingebauten stufenförmigen Büfett des Antiquariums der Residenz zusammen. Noch mehr entfernen sich von der ererbten Art einige Tische der Steinzimmer der Zeit um 1620, bei denen als ausführende Meister der Münchner Stuckmarmorierer Blasius Fistulator und andere in Betracht kommen. Schon das Material, der Stuckmarmor, die Einlegearbeit mit Metall auf Ebenholz, der Dekor mit Elfenbein, die Ver-

kleidung des Holzes sind Anzeichen für den Anschluß an das international gültige Vorbild Italiens, den wir gleichzeitig im französischen Louis-XIII.-Möbel treffen. Aber von einer wahllosen Übertragung italienischer Formen kann keine Rede sein. Der Kastentisch deutscher Form mit Elfenbeindekor, wahrscheinlich von Angermair (Abb. 197), steht neben dem italienisierenden Tisch mit figuraler Stütze. Bei andern Möbeln sind fremde Motive in einer neuen Absicht verwendet, für die man in der italienischen Kunst keine Beispiele hat. Das prunkvollste Möbel ist ein Tisch auf vier Säulen über einer durchgehenden Sockelplatte; die Zarge ist in der Mitte mit einer Maske, an den Ecken mit Löwen in Konsolenform dekoriert. Die Platte ist vollständig verkleidet; in der Mitte ein Panneau in Marmormosaik, umgeben von ornamentalen silbernen, teilvergoldeten gravierten Einlagen auf Ebenholzgrund. Nach der Signatur ist der Tisch 1626 gefertigt von dem Augsburger Schreiner Hans Georg Hertel in Verbindung mit dem Stecher und Gravierer Lucas Kilian, dem der Entwurf der Ornamentik zugeschrieben werden darf. Die einzelnen Formelemente sind der welschen Kunst entnommen; aber die Komposition des Ganzen ist doch selbständig, ohne Gegenbeispiel in der italienischen Kunst.

Man könnte zu diesen Münchener Möbeln die Stühle im Schloß Moritzburg (Abb. 198) als ältere Beispiele italienischen Einflusses anführen. Es sind Reste einer für Christian I. von Sachsen 1586–91 von Giovanni Maria Nosseni gefertigten Ausstattung, zu der auch einige Rundtische mit Hermentstütze und Löwenfüßen in der Porzellansammlung gehören. Dem italienischen Vorbild nachempfunden ist die Schemelform, die Ausstattung des Birnholzes mit eingelegten Halbedelsteinen, die Verwendung von Serpentinsteine für die Sitze, aber die Ornamentik ist deutsch geblieben. Eine selbständige Reaktion gegen die Überladenheit der ausgehenden Renaissance ist ferner der vereinfachte großzügige Dekor an Nürnberger Spätrenaissanceschränken, die, ohne Furnier und Einlagen, nur aus Nußholz geschnitzt, eine neue Sachlichkeit des Dekors in Verbindung mit massiger Schwere der Proportionen erstreben. Auch die Kabinettschränke, die den Ruhm des deutschen Kunsthandwerkes über Europa getragen haben, dürfen hier wieder erwähnt werden. Von den komplizierten Mikrokosmen ist man im Laufe des 17. Jahrhunderts zu größeren Formen, zur strafferen Organisation, zu einfacher Einheitlichkeit übergegangen, wie sie die Augsburger Kabinette zeigen, die in Frankreich nachgeahmt wurden. Diese Kunstschränke sind zugleich Zeugnisse für den hohen Stand des deutschen Kunsthandwerkes. Alle technischen Errungenschaften der Folgezeit sind schon vorbereitet. Die Verbindung von Ebenholz mit Metall und Schildpatt kennt man schon lange vor Boule. Weiter die Einlagen mit Marmormosaik, mit Malerei, sogar Hinterglasmalerei, mit Elfenbein. Auch Formen, die das spätbarocke Möbel charakterisieren, wie die gewundenen Säulen und die Flammleisten, sind bald nach 1600 verwendet worden. Beispiele das Kabinett von Matthäus Wallbaum im Schloßmuseum Berlin, weiter der Augsburger Tisch mit geschuppten und gewellten Säulen der Zeit um 1630, auf dem der Pommersche Kunstschränk stand, und andere Beispiele der gleichen Sammlung. Auf dem fruchtbaren, mit neuen Keimen besäten Boden hätte eine neue Blüte des Kunsthandwerkes erwachsen müssen.

Auch auf dem Gebiete des Möbels wurden alle Bestrebungen durch den großen Krieg jäh unterbrochen. Im Spätbarock mußte sich die deutsche Kunst nach erneutem Anschluß an die internationale Formensprache den Weg zur Selbständigkeit erst wieder erkämpfen.



199. Ludger tom Ring, Verkündigung  
Münster, Museum

## HOLLAND UND BELGIEN

Wie innig die kunstgeschichtliche Entwicklung mit der politischen Situation verknüpft ist, ergibt sich aus der Geschichte der späteren niederländischen Kunst. Das kraftvoll emporstrebende nationale Selbstgefühl hatte im 16. Jahrhundert zum Kampf der Niederlande gegen die spanische Gwalt Herrschaft geführt. Seit der Utrechter Union 1579 war die Trennung der nördlichen protestantisch-niederdeutschen Provinzen der Niederlande von den südlichen, katholischen eine vollendete Tatsache, deren Folgen sich in der Kunst auswirkten. Die südlichen, spanisch-katholischen Niederlande, die durch den Romanismus mit der internationalen Bewegung verknüpft waren, nahmen kampflos den Barock italienischer Färbung an. In den nördlichen Provinzen, der protestantischen Republik der Generalstaaten, in Holland entwickelte sich eine nationale Kultur, die auch im Möbel Selbständigkeit wahrte. Eine bürgerliche Kultur, die sich abkapselte und in der Beschränkung Genüge fand; die auf dem Gebiete der Kunst Ewigkeitswerte zur Reife brachte, auf dem die Bescheidung zur Vertiefung wurde, in der Malerei. Eigenart dieser Kultur ist die konservative Gesinnung. Man hat im Möbel die ererbte Schnitztechnik beibehalten, man hat im Zeitalter der Auflösung und Steigerung die sachliche Einfachheit gepflegt und hat in dieser Beschränkung einen selbständigen Ausdruck gewonnen, der nicht ohne Einfluß blieb auf die benachbarten Länder, vor allem auf Deutschland.

Bis zum Barock ging die Entwicklung der nördlichen und südlichen Provinzen in den gleichen Bahnen, in Abhängigkeit von den benachbarten Ländern, von Frankreich und Deutschland. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hatte sich die Renaissance assimiliert. In der Zeit von 1550 bis gegen 1650 begann gleichzeitig mit der politischen Trennung auch die Emanzipation der Kunst und damit auch die Selbständigkeit in der Gestaltung des Hausrats. Will man die Ornamentik als Fixpunkt benutzen, kann man diese Strecke mit dem Rollwerkornament des Florisstiles und dem Knorpelwerk abgrenzen. Die figuralen und vegetabilischen Motive französisch-italienischer Provenienz, die metallartigen Bänder und Streifen mit ausgelappten Kartuschenschultern verschwinden allmählich, sie werden abgelöst vom bewegten Kartuschenwerk der Umrahmung mit den Abzweigungen, Durchdringungen, Verknotungen, die in ihrer Irrationalität an die Absichten der nordischen Spätgotik erinnern. Als man dem Rollwerk wieder eine Umrahmung gab, das Rahmenornament zum Füllornament machte, wandelte sich dieses im letzten Viertel des Jahrhunderts zum Beschlägwerk. Es ist in den Niederlanden früher ausgebildet worden als in Deutschland. Es wurde bald von der Praxis rezipiert und in breitem Umfange am Möbel verwendet. Mit der plastischen Steigerung im Barock, der stärkeren Bewegung wurde dann der Phantasiestoff des Rollwerkes weiter umgebildet, in eine muskulöse, lebendige Masse verwandelt, die sich durch Furchung, Buckelung gliedert, das sogenannte Knorpelwerk. Es hat um die Mitte des 17. Jahrhunderts, in der Blütezeit der malerischen Entwicklung, die verfließende, sich verändernde, aller organischen Bildung entbehrende Form erhalten, die in ihrer Irrationalität an das deutsche Muschelwerk des 18. Jahrhunderts erinnert. Auf Rembrandts Gemälden sind die phantastischen Möbelbildungen auf diese Art dekoriert. In Deutschland hat man an ausgeführten Beispielen, wie den Türen und der Kanzel in Mallersdorf in Bayern, diese Phantasien noch weit überboten.

Auch in den Niederlanden hat sich zur gleichen Zeit wie in Frankreich die architektonische Theorie des Möbels angenommen. Die Familie der Colyn de Nole in Utrecht und Antwerpen spielt mehr eine Vermittlerrolle. Von ähnlicher Bedeutung wie Ducerceau für Frankreich ist für Deutschland und Belgien der Florisschüler Hans Vredeman de Vries (1527–1604) geworden. In Holland hat man seine Vorlagen immer in nüchterne Sachlichkeit umgebildet. Vredeman hatte in Antwerpen um 1555 als Schüler des Cornelis Floris begonnen, war dann nach 1586 in Frankfurt am Main, Braunschweig, Wolfenbüttel als Perspektivmaler tätig. In den neunziger Jahren hielt er sich in Hamburg und Danzig auf, erst seit 1604 ist er in Holland nachweisbar. Neben ornamentalen und architektonischen Folgen hat er Möbelvorlagen publiziert (*Differents pourtraicts de menuiserie*), von denen der erste Teil 1583, der zweite nach seinem Tod 1630 erschienen ist. Vredeman de Vries ist der Lexikograph des Möbels im rheinisch-niederländischen Gebiet. Was er bringt, ist im wesentlichen die Anwendung der modernen Ornamentik auf die vorhandenen Typen. Für Einzelheiten, wie für Tischformen, ist Ducerceau das Vorbild gewesen. (Eine genaue Trennung, eine scharfe Festlegung der Priorität ist in den Grenzbezirken mit kulturell gleicher Basis kaum möglich.) Die gegebenen Typen hat er der volkstümlichen Art entkleidet, mit Variationen bereichert und in das Architektonische umgeformt, wobei Gedanken der internationalen Klassik die Norm gaben und nur für das Detail die einheimische Ornamentik mit ihrem Schwulst beibehalten wurde. Die spätere Folge eines Crispiaan van de Passe, die *Boutique de menuiserie*, 1642, hat wenig Neues hinzugefügt, sie hat nur die veralteten Formen an die neue, weltmännische Art anzupassen versucht.

Die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts ist die Blütezeit des holländischen Möbels. Die Vorzüge einer durchgebildeten Technik kommen einem ausgesprochenen Schreinerstil zugute, der die Wirkung in der Sachlichkeit sucht, der barockem Überschwang aus dem Wege geht und die Echtheit des Materials zur Geltung kommen läßt, der die Verkleidung des Holzes meidet und nur sparsame Kontraste mit Intarsien, mit Mahagoniauflagen gelten läßt. Vom deutschen und französischen Möbel des Frühbarocks unterscheidet sich das holländische Möbel durch die sachliche Einfachheit und handwerkliche Gediegenheit. Die plastischen Akzente sind zunächst beschränkt und gewinnen dann gegen die Mitte des Jahrhunderts an Bedeutung. Die Bildhauerarbeit wird erst im entwickelten Barock in weitem Umfang aufgenommen. In seiner Einfachheit und Gediegenheit kann der Hausrat des holländischen Bürgertums als ein klares Abbild der seelischen Struktur des Volkes bezeichnet werden. Für den Beschauer, dessen Auge an die malerische Kultur der holländischen Gemälde gewöhnt ist, erscheint die Simplität und Strenge zunächst merkwürdig. In Wirklichkeit ist der Gegensatz nicht so scharf. Auch diese Strenge ist nur ein Gleichnis, sie ist nur relativ und gilt nur innerhalb der Zeitgrenzen, beim Vergleich mit dem Möbel der umgebenden Nationen. Den malerischen Freiheiten des Barock hat sich auch die holländische Tischlerkunst nicht entziehen können, und sobald mit der Steigerung des Reichtums das Niveau der Lebenshaltung gehoben wurde, schloß man sich enger an den Zeitstil an. Damit war allerdings die Periode der Selbständigkeit vorbei.

Alle bürgerlichen Kulturen sind konservativ, das bürgerliche Möbel neigt immer zur Typisierung. Im Werkstattbetrieb werden die alten Vorbilder beibehalten, bis neue



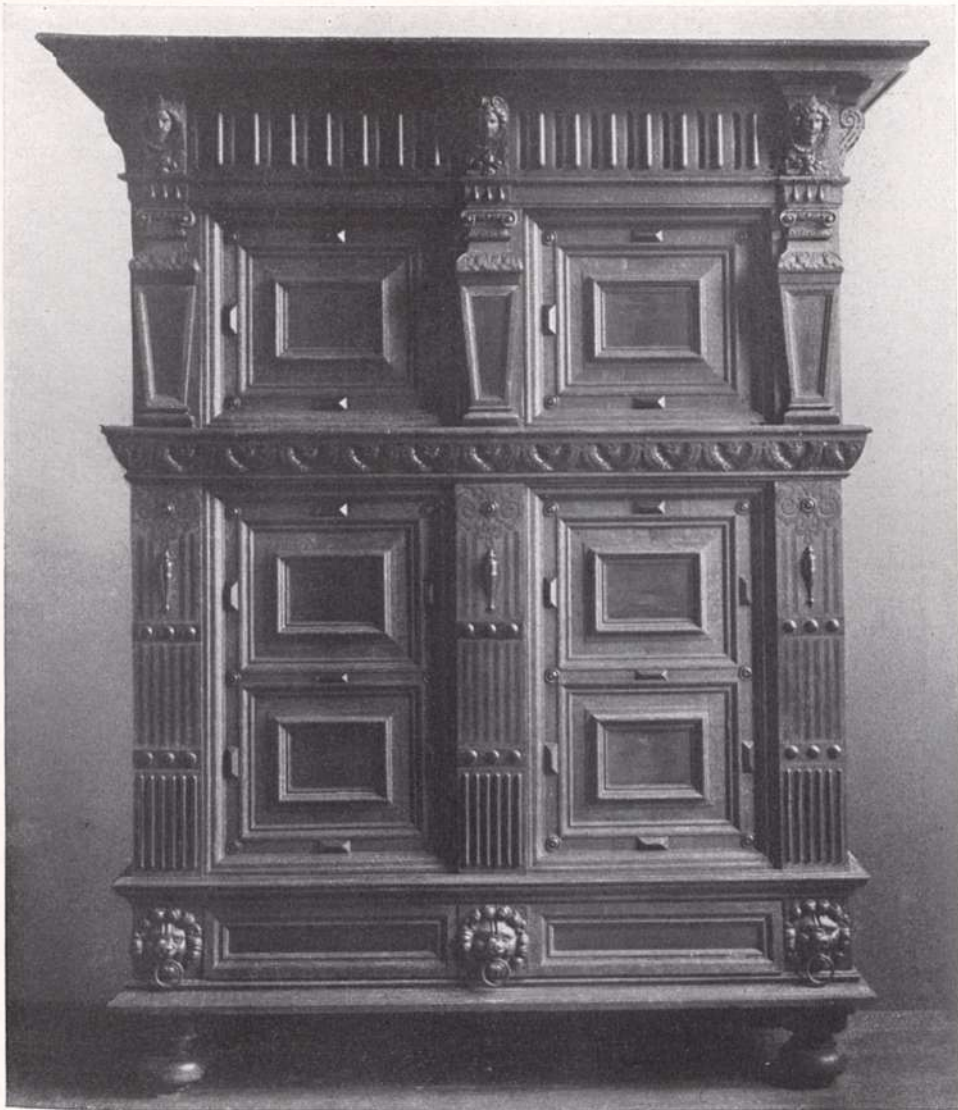
200. Barth. van Bassen: Flämischer Speisesaal. Um 1630  
Paris, Musée des Arts décoratifs



201. Holländischer Beeldenkast. Um 1640  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

Formen vom Besteller gefordert werden. Im Wesen der Zunftordnungen liegt die Pflege der soliden handwerklichen Tüchtigkeit, nicht die des künstlerischen Fortschrittes. Zwischen Kasten und Kasten, Stuhl und Stuhl einer Gegend ist kein großer Unterschied. Wir beschränken uns deshalb darauf, an ausgewählten Beispielen den Zeitstil zu charakterisieren und die lokalen Unterschiede nur dann zu berühren, wenn sie als Beitrag zur Gesamtcharakteristik von Bedeutung sind. Wichtiger ist es, bei dieser Zeichnung der Typen den Unterschied zu betonen zwischen dem holländischen Möbel und dem Möbel der nördlichen deutschen Provinzen, mit denen das Land bisher durch Stammes-





202. Südholländischer Kasten. Mitte des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

verwandtschaft, durch kulturelle Einheit verbunden war. Den Wandel im Geschmack spiegelt am deutlichsten das Glanzstück der bürgerlichen Ausstattung, der Schrank.

Die Umformung in die lokale Stilistik, die Ablösung vom angrenzenden Gebiet zeigt der Überbauschränk, das buffet. Es ist aus dem offenen Büfett entstanden. Die Zwischenformen bei Vredeman de Vries sind schon erwähnt. Seine typische Form erhielt das Möbel am Rhein. Daß die älteste Abbildung auf Ludger tom Rings Abendmahl im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin vorkommt, spricht ebenfalls für rheinische Provenienz. Das früheste datierte Beispiel von 1583 im Niederländischen Museum in



203. Holländischer Kasten des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

Amsterdam ist kölnisch. Die danebenstehenden holländischen Beispiele (Vogelsang, *Die niederländischen Möbel*, Taf. XXVII, Abb. 66, 67) sind aus wenig späterer Zeit. Der Aufbau ist da fast wortwörtlich übernommen, trotzdem sind die Unterschiede deutlich genug. Beim deutschen Möbel ist die ganze Oberfläche mit Intarsien überschüttet, die die Strenge des architektonischen Aufbaus lockern. Beim holländischen Möbel ist die Bereicherung weggelassen; in nüchterner Einfachheit ist das Konstruktive durch Gliederung in Felder unterstrichen. Das mittlere Schubladengeschöß ist als selbständiges Zwischengeschöß klar herausgearbeitet. Die Pfosten des Untergeschosses sind harte, kannelierte Pilaster geworden. Als einziger Dekor sind in den Feldern des Obergeschosses kleine Zentralmotive geblieben.



204. Pieter de Hooch, Der Leinwandschrank. Um 1650  
Amsterdam, Sammlung Six

Aus dem Überbausschrank hat sich der holländische Kasten entwickelt (Abb. 201). Der Zusammenhang ist in den älteren Beispielen deutlich zu erkennen. Nach deutschem Vorbild wird der Unterbau geschlossen, mit Türflügeln versehen; das Zwischengeschoß mit Schubladen wird immer mehr reduziert, es erhält in Holland wie in Belgien die viertelrunde Form, die für das Auge wie eine große Leiste wirkt. Schon bei Vredeman de Vries ist der mit Buckeln dekorierte Viertelstab die gewöhnliche Form. Die Türflügel tragen geometrische Feldereinteilung. Ein südniederländisches Möbel dieser Art mit reichgeschnitzten Bügelpilastern und Karyatiden als Träger des Obergeschosses (Amsterdam, Nr. 84, Vogelsang XXIX, Abb. 74), zu dem es flämische Gegenbeispiele mit reicherer, figürlicher Dekoration gibt, wird schon als Kasten (kast) bezeichnet, obwohl die Form des Überbauschranks geblieben ist. Allerdings ist zu bemerken, daß die holländischen Benennungen überhaupt nicht einheitlich sind. Man geht bald von der Form aus, bald vom Material, bald von der Provinz. Die strengeren Bildungen der nördlichen Provinzen werden holländische Kasten (hollandsche kast), die reichere Form mit Säulen, die im Süden und in Friesland vorkommt, wird Säulenkasten (kolommenkast)



205. Flämischer Kasten des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

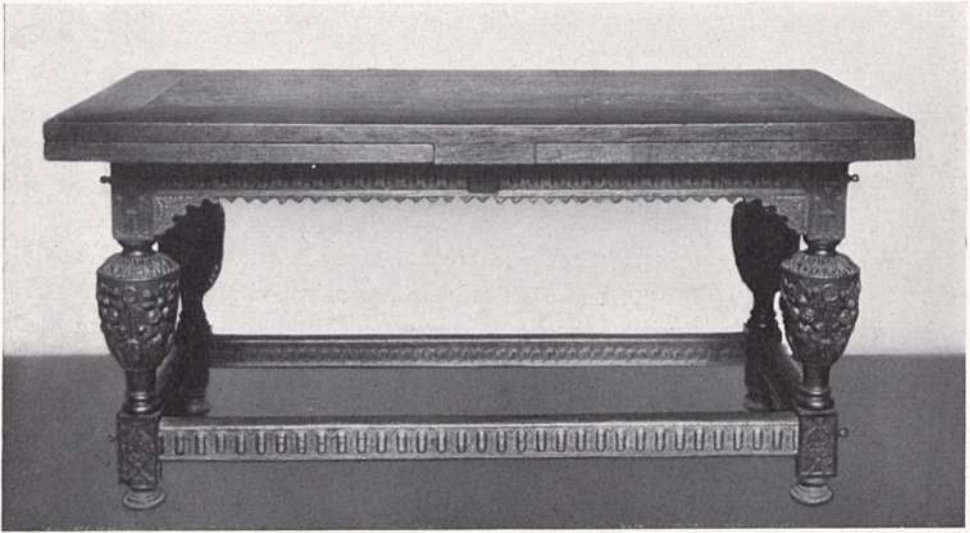
genannt. Daneben gibt es noch den Seeländer Kasten und andere Spezialitäten, die in unserer Übersicht übergangen werden können. Wir beschränken uns auf eine Gruppierung des Materials nach der Form, die annähernd mit der geschichtlichen Entwicklung übereinstimmt. Wenn nicht die Analogien anderer Länder täuschen, geht die Entwicklung auch hier vom Vielteiligen zum Einfachen, vom zweigeschossigen, viertürigen zum eingeschossigen, zweitürigen Schrank.

Der älteste Typus des zweigeschossigen Kastens scheint dem südlichen Holland und Belgien eigentümlich zu sein. Er gleicht einem geschlossenen Überbauschrank, die irrationale Verteilung der Felder erinnert an gotische Vorbilder. Oben dreiteilig,



206. Südniederländischer Schrank. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts  
 Berlin, Schloßmuseum

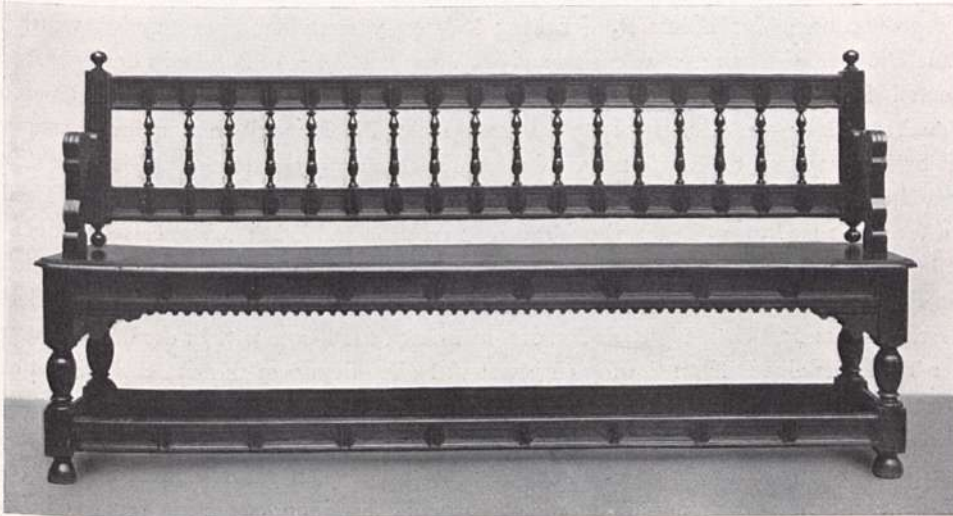
mit drei kleinen Türen oder zwei kleinen Türen seitlich einer Mittelnische, unten zweiteilig, bewahrt er den unregelmäßigen Rhythmus der gotischen Schränke. Beispiel ein südniederländischer Kasten der Zeit um 1600 (Amsterdam, Vogelsang Abb. 68). Zwei Geschosse, durch ein stark betontes viertelrundes Zwischengeschoß abgeteilt, im oberen Geschoß Dreiteilung durch stämmige Volutenpilaster, im Untergeschoß Zweiteilung. Dieser altertümliche Rhythmus ist lange beibehalten worden. Ein Kasten des Hamburgischen Museums, datiert 1652, mit der gleichen Einteilung, zeigt nur in der massigen Schwere der gliedernden Säulen und in der Zusammenfassung



207. Ausziehtisch mit Schnitzerei. Erste Hälfte des 17. Jahrhunderts  
Amsterdam, Niederländisches Museum

des Aufbaues durch Ecksäulen die späte Entstehung. Will man die Eigenart des holländischen Möbels noch schärfer fassen, kann man den süddeutschen Fassadenschrank zum Vergleich heranziehen. Nur die Glieder der architektonischen Disposition sind vorhanden. Am süddeutschen Möbel ist die Fassade strenger nach den Regeln der architektonischen Theorie durchgegliedert. Beim südholändischen Kasten geht die Absicht weniger auf Gliederung als auf die Auflockerung der Oberfläche. Am nordholändischen Kasten der gleichen Zeit ist die Gesamtform stärker zusammengefaßt. Unter- und Obergeschoß sind durch Pilaster gegliedert. Der Wechsel im Rhythmus von oben und unten bringt aber auch hier eine Nuance malerischer Auflockerung, die tektonischer Regelrichtigkeit entgegenarbeitet. Ein späterer Schrank dieser Gattung im Niederländischen Museum, Amsterdam, ist in barocker Manier verkleidet, mit Ebenholz furniert und mit Elfenbeinauflagen dekoriert; als Gliederung sind Säulen verwendet, und die Felder sind zu Kissen verwandelt, die aus der Formensprache des internationalen Barockstils entlehnt sind.

Die weitere Entwicklung geht beim holländischen Schrank auf Vereinheitlichung. Man löst die Vielteiligkeit und gibt auch dem Obergeschoß zwei Felder. Die Gliederung geht durch, sie wird vom Unterbau in den Aufsatz durch die Verkröpfung übergeleitet. Nicht nur darin meldet sich der Barock, mehr noch in der stärkeren Plastik der Gliederung, für die Vollsäulen verwendet werden. Die Felder sind bei diesen Kolonnenkasten vertieft und tragen figurale Kompositionen. Ähnliche Reliefs sind im Fries und Sockel. Noch reicher ist der Beeldenkasten, der außer den Reliefs noch figurale Gliederung trägt, Karyatiden (die beelden) als Hermen, die bei den älteren Typen frei vor dem zurückspringenden Obergeschoß stehen. Wie im angrenzenden norddeutschen Gebiet werden auch hier in das Hausmöbel religiöse Motive übertragen. Ein Kasten des Niederländischen Museums, Amsterdam, hat als Füllungen biblische



208. Bank des 17. Jahrhunderts  
Amsterdam, Niederländisches Museum

Szenen nach Maerten van Heemskerck; als Karyatiden figurieren die Allegorien von Glaube, Liebe, Hoffnung. Ähnliche Möbel sind im Museum Lambert van Merten in Amsterdam, im Friesch-Museum und in Hamburg (Abb. 201). Dieser Figurenkasten ist die monumentalste Form, die man in Holland für den Typus Schrank gefunden hat. Der plastische Dekor ist ein Zugeständnis an den Zeitstil. Beim Vergleich mit den Möbeln der Nachbarländer wirkt das Pathos gekünstelt, die Schnitzerei provinziell. Als Vorzüge bleiben die handwerkliche Sauberkeit, das Bescheiden mit einer bürgerlichen Sachlichkeit, die nur widerwillig dem Zeitstil folgt.

Aus diesem Grunde ist das beste Möbel dieser Periode holländischer Schreinerkunst der zweitürige Kasten. (Vogelsang Abb. 73.) Kannelierte oder gefelderte Pilaster als seitliche Einfassung und in der Mitte als Schlagleisten. Im Sockel Schubladen, im Fries Masken. Die Rechteckfüllungen akzentlos über die Türen verteilt. Das Ganze ein Musterbeispiel eines sachlichen, wenn auch nüchternen Materialstiles, dem die Zweckmäßigkeit alles gilt. Es gibt verschiedene Variationen. Auf einem Schrank des Hamburger Museums sind die Türfelder durch ein großes Rundbogenmotiv betont (Abb. 203). Gerade dieses motivisch trockene Möbel hat Pieter de Hooch auf einem Interieur der Sammlung Six porträtiert und als Objekt voll malerischer Reize hingestellt (Abb. 204). Der friesische Kasten der gleichen Zeit, der sogenannte Keeft, hat mehr vom volkstümlichen deutschen Barock beibehalten. Im südlichen Holland und in Belgien hat man sich damals schon dem furnierten Möbel zugewendet; nur das Lütticher Gebiet ist der ererbten Schnitztechnik treu geblieben.

Der große eichene Eßtisch ist die eigentliche Zentrale im bürgerlichen Wohnraum. Seine Form ist in dieser Zeit schon zum Typus fixiert; die Bolpoottafel, der schwere, massige Tisch mit Kugelfüßen, ist in Holland wie im angrenzenden deutschen Gebiet die gebräuchliche Form. Die Kugelfüße sind nichts anderes als die barocken

Vergrößerungen des Balusters, der über Belgien von Italien übernommen worden war. Die Variationen erstrecken sich auf das Volumen dieser Füße, die in der Frühzeit, noch bei Vredeman de Vries, eine Vasenform haben, die noch am meisten an den Renaissancebaluster erinnert, später immer mehr die Kugelform annehmen, sogar als breite, gequetschte Kugeln mit vielfachen Einschnürungen erscheinen. Die Füße sind gewöhnlich durch Stege verbunden (Abb. 207). Nur in altertümlichen Bildungen (Tisch im Weeshuis zu Buren) ist die von Vredeman de Vries publizierte, französische Bogenreihe erhalten. Die Zarge ist meist schmucklos. Zwischen Fuß und Zarge ist gewöhnlich ein durchbrochenes, konsolenartiges Eckstück. Das eckige Oberteil der Füße ist dekoriert, mit geometrischen Figurationen ornamentiert oder kanneliert. In der Verwendung der Tische ist eine Differenzierung eingetreten. Neben dem großen Auszientisch gibt es kleine Geldtische, polygonale und runde Klappische. Beim Schreibtisch schwankt man noch zwischen dem Schreibkabinett, einem Kasten mit Klappdeckel auf einem Tisch, und dem Bureaupult. Das Gestell des Tisches in der eben geschilderten, einmal gefundenen Form ist dann auf alle möglichen Möbel übertragen; es kommt genau so beim Spinett vor, das man auf einem Bildnis Vermeers in Windsor sieht, bei der Leinwandpresse, die als wichtiges bürgerliches Gerät besonders ausgestaltet wurde, wie bei der Bank; nur die Proportionen werden geändert.

Die Banklehne hat die gleichen Motive wie der Stuhl. Die Anknüpfung an französische, durch Vredeman de Vries übermittelte Vorbilder zeigen nur frühe Beispiele. Eine Bank im Museum Lambert van Merten hat als Motive der Lehne eine Rundbogenreihe mit schlanken Balustern, die ähnlich in der französischen Renaissance vorkommt. Eine Steigerung im architektonischen Sinn bei einem Möbel der ehemal. Sammlung Frederik Müller ist Ausnahme. Die Lehne ist von kannelierten Pilastern mit Gebälk abgeschlossen, die Bogenreihe ist durch Zwischenglieder, Abhänglinge, über denen Engelsköpfchen sitzen, kompliziert, und entsprechend ist auch die übrige Dekoration bereichert. Meist ist die Banklehne nichts anderes als eine erweiterte Stuhllehne (Abb. 201).

Die Entwicklung des Stuhles steht unter dem Zeichen der Verzierlichung, Verfeinerung. Für den Anfang sind wieder fremde Formen charakteristisch, französische Vorbilder, die über Belgien nach dem Norden gekommen sind. Der einfach gegliederte Stuhl des 16. Jahrhunderts hat gedrechselte, balusterförmige oder säulenförmige Füße; die Zarge ist überpolstert, die Lehne trägt als Bekrönung Voluten oder figürliche Motive, die wir schon beim italienischen Stuhl beschrieben haben. Diese klassische, geschlossene Form erscheint dem 17. Jahrhundert zu einfach. Man verlangt nach dem Komplizierten, vielteilig Gegliederten, und so ersetzt man die Säule durch aufeinandergesetzte Baluster, indem man gleichzeitig das Volumen so weit als möglich mindert (Abb. 210, 211). Der Materialstil bleibt in dieser Drechselarbeit immer gewahrt. Gewöhnlich ist der Fuß in zwei gegenständige Baluster aufgelöst, die unten mit einem gedrechselten Ablauf schließen. Die Füße sind durch kantige Stege verfestigt. Die Polsterung wird dann für Sitz und Lehne obligatorisch. Nach spanischem Vorbild sind schwere Nägel verwendet, deren Rundköpfe als Ornament wirken. Ein besonders schönes Beispiel im Niederländischen Museum deckt sich genau mit dem zierlichen, grünbezogenen, mit schwarzen Fransen und einer kremefarbenen Schnur dekorierten Stuhl, auf dem sich der schwere Herr van Heythuysen wippt, den Frans Hals auf dem bekannten Bild





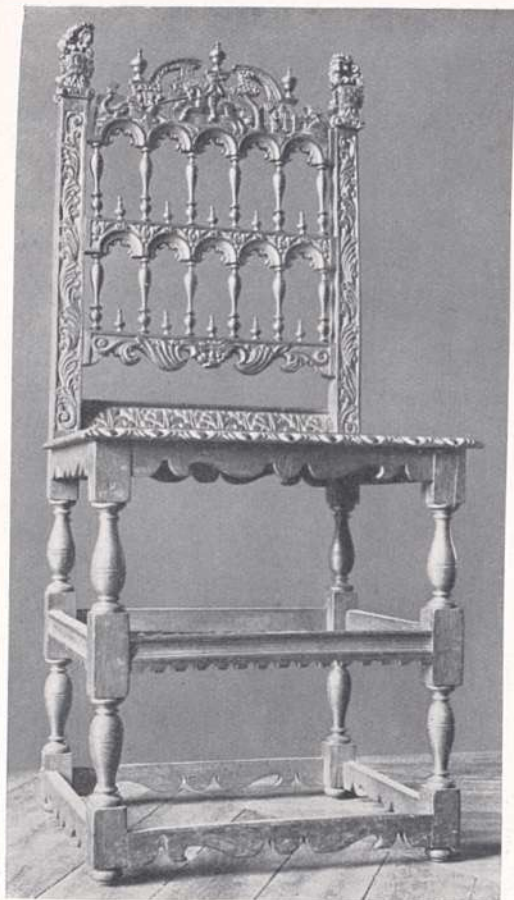
209. Frans Hals, Bildnis des Herrn von Heythuysen  
Brüssel, Galerie

von 1600 in der Brüsseler Galerie porträtiert hat (Abb. 209). Eine Abart des Typus findet gegen die Mitte des Jahrhunderts Verbreitung. Man sieht den Stuhl auf dem schönen Interieur von Metsu, der Briefleserin der Sammlung O. Beit, London, im Hintergrunde neben dem hölzernen Antritt, dem soldertien, am Fenster. Er ist durch die zierliche Lehne ausgezeichnet, die nach Analogie der Banklehne mit Balustern gefüllt ist und kartuschenförmig abschließt. Die weitere Entwicklung geht von der vierteiligen zur vereinfachten, aber lebhafter bewegten Form. Die renaissancemäßigen, durch Baluster gegliederten Füße wurden schon im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts abgelöst durch die gewundenen Füße und Stege, in Holland genau so wie in Belgien und Frankreich (Abb. 212). Nur die Punkte, an denen die Stege in die Füße eingezapft sind, bleiben kantig. Die Lehne ist mit Stoff bezogen. Alle Glieder stoßen im rechten Winkel aneinander. Der hochbeinige Stuhl erweckt den Eindruck von steifer Grandezza und würdevoller Strenge. Als man nach Mitte des Jahrhunderts den Typus in England einführte, hat man ihm vielleicht auch wegen der puritanischen Starrheit die Bezeichnung Cromwellian chair gegeben. Stühle mit niedriger Lehne atmen eher eine gewisse Behaglichkeit.

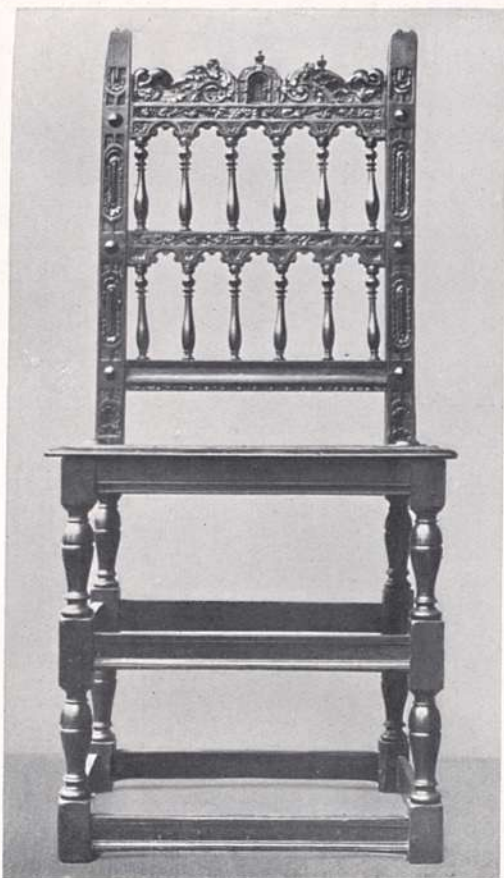
Unterschiede zwischen den südlichen und nördlichen Niederlanden sind bei der Ausgestaltung des Bettes zu erkennen. Der Süden hat viel früher das modische Stoffbett von Frankreich übernommen, so wie man es auf dem Bilde von Bassen (Abb. 200) sieht. Der Norden behält das eingebaute, räumlich fixierte, in die Wandvertäfelung einbezogene Alkovenbett, das auch ein Erbe der Gotik genannt werden darf. Nur der Formenapparat hat sich geändert. An die Stelle der verschmolzenen Brettkonstruktion ist die Gliederung, die architektonische Durchgestaltung getreten. Über die Seiten in Lambrishöhe erheben sich Ecksäulen auf Sockeln, die den gebälkförmig gegliederten Himmel tragen. Die Schmalwände sind überhöht und durch die durchbrochene Bogenstellung ausgezeichnet. Damit ist ein Bett im Ryksmuseum beschrieben. Ein Alkovenbett der gleichen Sammlung aus Dordrecht, datiert 1627, ist durch die geometrische Musterung der Felder mit Ebenholz und Palisanderauflagen zu einer Einheit zusammengezogen. Erst um die Mitte des Jahrhunderts wird das Alkovenbett abgelöst durch das Himmelbett, dessen gedrechselte Eckpfosten unter der Fülle des Stoffbehanges, der Kränze, Vorhänge ganz verschwinden. Man sieht diese Betten oft auf Gemälden von Vermeer, von Steen und anderen Malern als einfache Stoffkuben. Um die Mitte des Jahrhunderts werden sie gewölbt wie ein Zelt, mit Spitzen dekoriert und so auf die Stufe einer vornehmeren Lebenskultur gebracht.

Aber schließlich sagt diese trockene Beschreibung der Typen nicht viel. Wichtiger ist es, zu sehen, wie das Möbel im Raum lebt, wie es sich mit der Wandgliederung verbindet, wie es auf die Menschen abgestimmt ist, die in diesen Räumen wohnten. Der Vorrat an gut konservierten Sälen, Zimmern ist nicht so aufschlußreich wie die gemalten Interieurs. Sie sind für das Gebiet der südlichen Niederlande selten. Man hat die simplen Themata damals nicht mehr geliebt. Bei dem Gesellschaftsstück von Barth. van Bassen, aus der Zeit um 1630 (Abb. 200), ist der Raum schon zu sehr mit dekorativen Zutaten bereichert, die man mit Hilfe eines Raumporträts, der Darstellung eines Salons im Hause von Rubens (Abb. 213), auf den richtigen Kern zurückführen kann. Von der Vertäfelung ist nur mehr ein Rest geblieben, eine Gesimsborde. Die Wand ist mit Bildteppichen oder mit gleich großen Gemälden fast ganz verkleidet. Der starken Farbigkeit im Wanddekor, in den Tischdecken, Stuhlbespannung, Kissen entspricht das Relief der plastischen Akzente, im Kamin, in der Türumrahmung und im Möbel. Man brauchte zum Ausgleich die volleren, bewegteren Formen. Im Salon von Rubens ist an die Breitwand, als Gegenakzent zum Kamin, ein Büfett im Stile von Vredeman de Vries gestellt. Damit sind wenigstens zwei Fixpunkte gegeben. Das spärliche Mobiliar ist an der Wand geordnet, aber ohne tektonischen Halt. Freier ist noch die Anordnung bei Bassen, wo die Wände mit Möbeln vollgepfropft sind. Man hat noch die malerische Anordnung, die durch praktische Bedürfnisse bedingt ist, aber schon meldet sich die Steigerung nicht nur in Farbe, in Form, auch durch die räumliche Disposition. Es herrscht patrizierhafte Vornehmheit.

Viel einfacher, ruhiger ist der holländische Raum. Das vornehme Zimmer ist nach wie vor getäfelt. Diese naturfarbene Vertäfelung schließt mit einer Borde ab und faßt den Raum wie ein Band zusammen. Darüber die hellgetünchte Wand oder im Patrizierzimmer die spanische Ledertapete. Die Wiederkehr der gleichen Motive der Dekoration, der Profilierungen an Vertäfelung, Tisch, Bett, mehr noch die schreinermäßige



210. Holländischer Stuhl  
der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Paris, Louvre



211. Holländischer Stuhl, datiert 1678  
London, Victoria and Albert Museum



212. Holländischer Stuhl  
Mitte des 17. Jahrh. Amsterdam, Ryksmuseum



213. Unbekannter Meister, Salon im Hause von Rubens  
Stockholm, Museum

Behandlung von Wandverkleidung und Möbel garantieren eine gewisse Einheitlichkeit. Man empfindet sie in erhaltenen Räumen, wie das Dr. Popta Gasthuis in Marssum, man sieht sie auf Gemälden. Die plastischen Akzente, die Säulen an Tür und Bett, die Hermen am Kamin sind unregelmäßig verteilt, und so ist auch das Möbel ohne bestimmte tektonische Rücksicht in den Raum gestellt. Man kennt kaum das Pendant, die einfachste Art einer architektonischen Disposition, obwohl die Typenbildung schon durchgeführt ist. Nur sachliche Rücksichten bestimmen den Platz im Raum, dem die saubere Gepflegtheit, der Ordnungssinn, die klare Nüchternheit, die sprichwörtliche holländische Deftigkeit die spezielle Note geben.

Erscheint es nicht als Widerspruch, daß gerade diese nüchternen Räume mit ihrer unmalerischen Ausstattung einer ganzen Gattung holländischer Malerei den eigentlichen Stoff geben konnten? Nur scheinbar; denn nicht die Zimmer mit Staffage, sondern der Raum an sich, wie in der Gotik, der beseelte Raum mit seiner Stimmung ist das Thema dieser holländischen Interieurmalerei. Die bürgerliche Behausung in ihrer Sauberkeit, mit allem Kleinkram und Gerät, mit den Möbeln, die seit mindestens einer Generation, seitdem Wohlstand in das Land einkehrte, zum Hause gehören, ist auf den Bildern nur so weit beschrieben, als man sie für das Thema braucht. Wenn Frans Hals den Herrn van Heythuysen auf einem modisch-eleganten Stuhl sitzend porträtiert, ist das auch ein Zug, der zur Charakterisierung des eleganten Kavaliere dient. Was man bei Pieter de Hooch, bei Vermeer (Abb. 214) und den anderen Meistern an Stühlen, Tischen und sonstigem Möbel findet, ist solider, alter Hausrat, der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts entstanden ist. Die Möbel in diesen Räumen haben die gleiche Bedeutung wie die Staffage, sie sind ebenso wichtig oder nebensächlich, sie sind nur ein Teil des gleichmäßig flutenden



214. Vermeer, Herr und Dame beim Wein  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Lebens, nur ein Mittel, seelische Stimmung zu fassen. Sie geben dem Raum die heimelige, bürgerlich-solide Note. Wenn sie bei Vermeer übergroß in den Vordergrund gestellt werden, so daß der Raum stoßweise, fast gewaltsam aufgebaut wird, wenn sie bei Pieter de Hooch ordentlich ausgerichtet an die Wand gerückt sind und mit den farbigen Akzenten der Bespannung den Raum beleben, sind sie nicht nur Mittel der Komposition, sie sind mit einer bestimmten Absicht als Stimmungsfaktoren verwertet. Die Einfachheit der Möbel geht zusammen mit der seelischen Struktur der Figuren, der Einfachheit, Unkompliziertheit des Bildes, das in seiner Harmonie gar nicht mehr an die künstlerischen Mittel denken läßt.

Auf den Bildern Terborchs sind die Möbel um eine Nuance vornehmer, gepflegter, moderner geworden. Der gepolsterte Plüschstuhl mit der niedrigen Lehne, mit Balusterfüßen oder zierlich gedrehten Füßen, der Speisetisch, der Einlagen aus farbigem Holz zeigt, wenn das glänzende, samtene oder schwere, orientalische Tischtuch zurückgeschlagen ist, wie bei der Briefleserin der Wallace Collection, die marmorierten Tische oder die Boudoirmöbel, wie die spanische Wand, finden ihre Ergänzung in den gepflegteren Gebärden der Personen, unter denen die Dame im hellen, schillernden Seidenkleid dominiert. In den Spätwerken Pieter de Hoochs, Terborchs und mehr noch auf den

Gemälden der Epigonen, eines Mieris und Netscher, ist die Atmosphäre bürgerlicher Einfachheit ganz verschwunden. Menschen einer höheren sozialen Schicht gebärden sich mit der spielerischen Vornehmheit einer gesellschaftlichen Konvention. Wie die Menschen, so haben auch die Räume etwas Gepflegtes. Die kostbaren Tapeten, die schimmernden Stoffe, das prunkvolle Gerät verbinden sich mit einer Architektur, die mit präntiöser Gebärde spricht.

Mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte eine neue Periode in der Geschichte des holländischen Möbels begonnen. Es war die Zeit des Reichtums. Die Kämpfe um die Existenz des Landes waren längst vorbei. In den Städten hatte eine oligarchische Plutokratie die Führung übernommen, ein Patriziertum, das Anschluß suchte an die internationale Barockkultur. In der Architektur und der Innenausstattung, in der ganzen Wohnkultur setzte der Einfluß Frankreichs ein. Architekten wie Philipp Vingboons, Jacob van Kampen, Pieter Post streiften die bodenständige Note immer mehr ab, und als in der Spätzeit des Jahrhunderts Daniel Marot in Holland Zuflucht fand und dort baute, vollzog sich der Ausgleich mit raschen Schritten. In den Patrizierhäusern wurde der Raumkomfort mit der Spezialisierung und der architektonisch überlegten Disposition der Räume übernommen. Es begann auch die architektonische Disposition der Möbel im Raum. Die Geschichte des holländischen Möbels ist damit eigentlich abgeschlossen. Die Möbel des späten 17. und des 18. Jahrhunderts sind internationale Typen mit holländischer Note. Wenn wir hier noch einzelne Gattungen herausgreifen, so geschieht das aus praktischen Gründen. Zunächst, weil damit eine Überleitung zu den folgenden Abschnitten gewonnen wird, dann auch, weil mit der einmaligen Beschreibung dieses neutralen Ballastes von internationalen Formen, deren Ursprungsland nicht immer festgelegt werden kann, für die folgenden Kapitel der Weg freigemacht wird.

Deutlich ist die Angleichung an den internationalen Barock bei den Stühlen zu merken. Es ändert sich das Material. An die Stelle des Eichenholzes tritt das weichere Nußholz. Das Schnitzwerk kommt wieder zu seinem Recht, zuerst an den Stegen, dann an den Füßen und der Lehne. Ein Typus der Übergangszeit ist der sogenannte spanische Stuhl, der wohl im spanischen Belgien, nach spanischem Vorbild entstanden ist (Abb. 215). Wie bei allen Barockstühlen ist die Form dem Körperbau besser angepaßt; die Rücklehne ist leicht geneigt, die Armlehnen sind geschweift, die Füße gewunden oder profiliert. Der Steg an den vorderen Füßen ist geschnitzt, meist eine Doppelvolute mit Blattwerkfüllung. Das eigentliche Charakteristikum ist die schildförmige Lehne, die mit gepunztem Leder bezogen ist; das Leder ist mit großen Kopfnägeln befestigt. Die orientalische Musterung ist durch Spanien vermittelt worden.

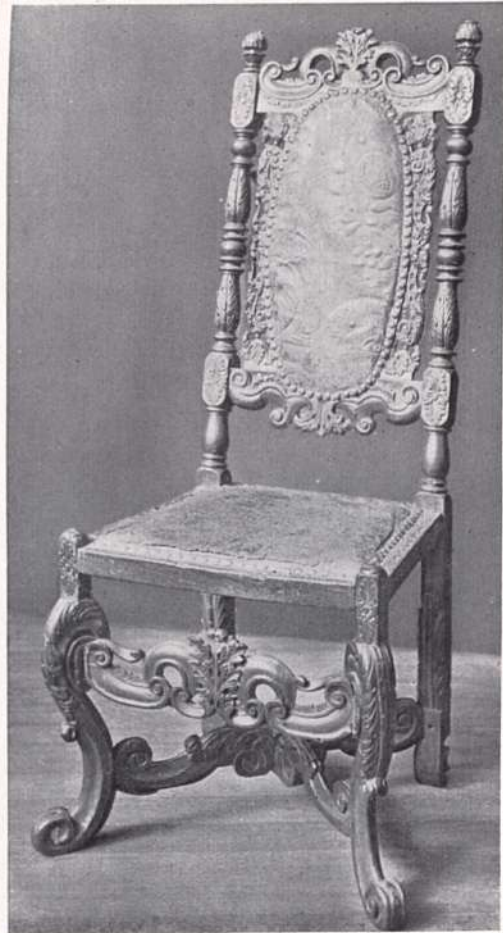
Mehr Verbreitung hat eine zweite Form gewonnen, die wohl in Belgien schon im frühen 17. Jahrhundert entstanden ist. Sie ist von da nach Frankreich importiert worden und wird gewöhnlich als Louis-XIII.-Stuhl bezeichnet (Abb. 217 u. 151). Gleichzeitig kommt sie auch in Deutschland vor und seit Karl II. in England, wo sie Carolean chair benannt wird. Es ist der Stuhl mit Rohrgeflecht, dessen Hauptcharakteristika der geschnitzte, durchbrochene Steg und die durchbrochene Umrahmung der Lehne sind. Beim belgisch-französischen Stuhl ist die Lehne meist rechteckig, der holländische bevorzugt die Schildform. Motive des durchbrochenen Schnitzwerkes an Lehne und Steg sind Akanthus



215. Spanisch-niederländischer Stuhl  
des frühen 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum



216. Stuhl aus Nußholz  
mit Balusterfüßen. Um 1690  
Amsterdam, Niederländisches Museum



217. Niederländischer Stuhl  
mit Medaillonlehne. Um 1680  
Paris, Musée de Cluny



218. Spanischer Armlehnstuhl. Um 1600  
Wien, Sammlung Figdor

und Voluten. Die Seitenpfosten der Lehne sind gedreht oder balusterförmig, später gewunden. Verstärkt wird in der Spätzeit der barocke Charakter, wenn die Füße die Volutenform erhalten, die im Spätbarock Hauptmotiv wird, und wenn die Füße durch Diagonalstege in Volutenform versteift werden.

Gegen Ende des Jahrhunderts taucht noch eine weitere internationale Neubildung in Holland, England und Frankreich auf, die aus Italien importiert zu sein scheint. Es ist der Stuhl mit vielfach eingeschnürten, bei den reicheren Exemplaren noch mit Akanthusschnitzwerk dekorierten Balusterfüßen, oder mit Volutenfüßen (die in Holland etwa bis 1730 beibehalten werden, während die benachbarten Länder schon längst die Geißfüße angenommen haben), mit Diagonalstegen, die meist wellig geformt sind und im Kreuzungspunkt einen vasenförmigen Aufsatz tragen,

und mit hoher, schmaler, leicht geneigter Lehne (Abb. 216). Die hohe, schmale Lehne bildet das Hauptmerkmal. Sie ist bald durchbrochen, geschnitzt, wobei knorpelige Voluten um ein Zentralmotiv oder verschlungene Bänder das Hauptmotiv bilden, bald mit Rohrgeflecht bespannt, wobei dann der Umriß eingezogen, geigenförmig gebildet wird. Die Absicht, die Zweckform durch die ornamental wirkende Kunstform zu ersetzen, liegt im Formwillen des Barock; mit dem landschaftlichen Stil der Holländer an sich hat sie nichts zu tun. Daniel Marot hat diesen Stuhl in England eingeführt.

Auch die übrigen Gattungen des Möbels schließen sich in der Barockzeit an die internationalen Vorbilder an. Wir werden Einzelheiten in den folgenden Abschnitten streifen. Es bleibt eine holländische Note, die etwas trockene Sachlichkeit des niederdeutschen Stammes, die schwere Behäbigkeit, die vor den Konsequenzen barocker Auflösung zurückschreckt, die solide Einfachheit, die nur ein geringes Maß der barocken Bereicherungen des Stoffes übernimmt. Aber der Entwicklung fehlt das Konstante; sie wird sprunghaft, weil sie vom fremden Vorbild abhängig ist. Jedem Volk scheint in der Kunstentwicklung eine bestimmte Mission zugeteilt zu sein. Die Blütezeit des holländischen Möbels im 17. Jahrhundert deckt sich mit der Blütezeit der holländischen Kunst. Im 18. Jahrhundert hat England die kulturelle Mission Hollands übernommen.



## SPÄTBAROCK. DER STIL LOUIS XIV.

**M**AN kann eine Geschichte des Möbels nicht in die gleichen Perioden einteilen wie eine allgemeine Geschichte der Kunst. Die stilistischen Veränderungen graben nicht so tiefe Einschnitte, die als Grenzscheiden fühlbar wären, wie die gesellschaftlichen Evolutionen. Die Entwicklungsgeschichte des europäischen Möbels bis zum Hochbarock ist ein einheitlicher Strom, der immer noch mittelalterliche Rudimente mit sich schleppt. Erst mit dem Beginn des Spätbarocks wird das Mittelalter überwunden. Es beginnt eine neue Epoche, die bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts dauert. Man könnte sie die Periode des höfischen Möbels nennen. Die Charakteristika der neuen Zeit auf dem Gebiete des Möbels, der Ersatz des Schnitzmöbels durch das furnierte Möbel, die feste Polsterung, das Verschwinden der Truhe, die Einführung des stabilen Möbels, weiter die Trennung zwischen höfischem und bürgerlichem Möbel sind Zeichen einer tiefgreifenden Änderung des Charakters. Die zweckliche Nutzform verliert an Bedeutung gegenüber der Kunstform, die im Dienste einer bestimmten Absicht steht: der gesellschaftlichen Repräsentation. Gewiß hat es Luxusmöbel von jeher gegeben. Die Steigerung des individuellen Möbels durch stofflichen Prunk ließ aber der Nutzform immer ihr Recht. Es bedeutet einen Unterschied, wenn jetzt der Zweck nebensächlich, der dekorative Wert wichtiger wird, wenn das Möbel allgemein vom Gebrauchsobjekt zum Gegenstand des Luxus wird, mit dem ein bestimmter Ausdruck verknüpft ist, der Ausdruck des herrschaftlichen Prestiges.

Diese Änderung in der Anschauung deckt sich mit einer Änderung der Gesinnung im weiteren Umkreis. Sie steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der neuen gesellschaftlichen Konstellation, mit der Entwicklung des politischen Absolutismus, der eine neue soziale Rangordnung mit sich brachte. Repräsentant der neuen Zeit ist der Monarch, der als Typus, als Vertreter der Machtidee, als Inhaber des Gottesgnadentums über menschliche Dimensionen hinausgehoben ist. Er steht an der Spitze der Gesellschaft, die als höhere Einheit dem Sonderdasein übergeordnet ist. In Frankreich sind die absolutistischen Ideen zuerst verwirklicht worden. Während in Italien die patrizische Renaissancekultur in prunkendem Reichtum ihre letzte Steigerung fand, in Deutschland die fürstliche Lebenshaltung potenziertes Bürgertum blieb und nur wenige Fürsten Ansätze zu weltmännischer Geltung machten, erreichte in Frankreich die ererbte dynastisch-feudale Kultur ihren Höhepunkt. Der Beginn des persönlichen Regimes Ludwigs XIV. brachte zugleich eine Verschiebung des geistigen Schwerpunktes Europas von Rom nach Paris. In rascher Entwicklung gewann Frankreich, das bisher von den Nachbarstaaten Italien, Niederlande, Deutschland abhängig gewesen war, auch in der Kunst eigenen, bodenständigen Ausdruck, der bald für alle europäischen Staaten Vorbild

wurde, der unter dem Einfluß der französischen Weltpolitik Allgemeingeltung erhielt. Das Land, das von jeher Vorbild der verfeinerten Lebenskultur gewesen war, marschierte an der Spitze Europas und wurde Diktator in Fragen des Geschmacks.

Die Kunst wird in den Dienst des Absolutismus gestellt. Die Verbindung von Politik und Kunst zeigt sich in erster Linie in der Steigerung des Kunstbetriebes, in der grandiosen Bautätigkeit an Schlössern von unerhörtem Ausmaß, wie sie die Welt seit dem Altertum nicht mehr gesehen hatte. Sie zeigt sich in der Konzentrierung aller Kunstbestrebungen, in der Zentralisierung der Künstler am Hof. Schon vorher, unter Heinrich IV., war durch Einrichtung der Künstlerwerkstätten in der Galerie des Louvre (1608) und durch die Errichtung der Akademie (unter Le Brun, 1647 bzw. 1654) die Konzentration vorbereitet worden; jetzt werden Künstler und Kunsthandwerker ausschließlich mit Arbeiten für den Hof beschäftigt. 1662 bzw. 1667 ist durch Colbert die Manufacture royale des Meubles de la Couronne gegründet worden. Die systematische Pflege geht aus von der Ansicht der Erlernbarkeit; die rationalistische Anschauung vergißt, daß die Blüte der Kunst natürlich heranwachsen muß. Zweck dieser unerhörten Konzentration von Malern, Bildwerkern, Goldschmieden, Gießern, Steinbildhauern, Möbelschreibern in einem Institut, das mit ungemainen Mitteln organisiert, sogar mit einem Seminar zur Heranbildung der nachwachsenden Kräfte ausgestattet wird, ist einzig und allein, für die künstlerischen Bedürfnisse des Hofes zu sorgen. Der König ist der wichtigste Auftraggeber, der größte Bauherr. Erst am Ende der Regierung tritt ein Rückschlag ein, und die Gesellschaft übernimmt einen Teil seiner Rolle.

Das fürstliche Prunkmöbel, das meuble d'apparat, ist für den königlichen Hof erfunden und dann später, mit der allgemeinen Steigerung der Lebenshaltung, von der höfischen Gesellschaft übernommen worden. Das Möbel ist ein Mittel der Repräsentation. Über die Gebrauchsobjekte wird der Glanz eines verschwenderischen Luxus gebreitet, der nicht immer vom besten Geschmack diktiert ist, auch nicht vom Komfort gefordert ist, sondern von dem Gedanken, die Macht zu dokumentieren, die Würde zu steigern, die Persönlichkeit in das Übermenschliche zu erhöhen. Es beginnt ein Luxus, der nicht vor äußerlichen Mitteln zurückscheut, der oft nur die Fassade ist vor einer geistigen Leere, der als Ganzes doch etwas Grandioses an sich hat. Vorbereitet ist dieser Prunk schon seit der Spätrenaissance; jetzt erhält das Möbel neuen Inhalt und neue Bedeutung. Den Gradmesser für die Absichten und Ansprüche der neuen Lebenshaltung gibt immer die Statistik der Räume und der Möbelarten. Man kommt dem Kern nahe, wenn man Gleichartiges zusammenstellt, wenn man die Räume eines Palazzo der Renaissance mit den Sälen eines spätbarocken Schlosses vergleicht. Der wichtigste Raum ist nach wie vor das Schlafzimmer, der Herd der Familie, zunächst noch immer das Besuchszimmer, Empfangszimmer, wie in der gotischen Zeit. Aber wie hat sich die Bedeutung geändert. Die patriarchalische Intimität ist der Repräsentation gewichen. Auch die nebensächlichen Aktionen menschlichen Daseins werden mit dem Nimbus einer Staatsaktion umkleidet. Das Lever und Coucher sind periodische Schaustellungen mit bestimmtem Zeremoniell. Selbst die intimsten Vorgänge, die bisher als heilige Handlungen in der Enge der Familie blieben, wie die Geburt eines Kindes, sind der Öffentlichkeit preisgegeben. Der neuen Würde entspricht auch die Ausstattung, die im lit de parade gipfelt. Aus dem Wohnzimmer ist der Salon geworden, in der neuen

Bedeutung des Wortes, das den Begriff der Etikette in sich birgt. Daran schließen sich appartements de parade, appartements de commodité, monotone Fluchten von Sälen, die zur Entwicklung und Steigerung des festlichen Lebens notwendig sind, ohne wichtige Unterschiede in der architektonischen Gestaltung, charakterisiert durch Deckengemälde, durch den Inhalt der Dekoration, einseitig auf Prunk, Eindruck, Pathos gestellt, unwohnlich, unbequem, erst durch die Möbel einer Bestimmung zugeführt. Sie sind in letzter Absicht nichts anderes, als „die dauernden Kulissen, an denen das höfische Leben vorüberauscht“.

Die höfische Etikette hat sich die Möbel dienstbar gemacht, in erster Linie die Möbel, die dem alltäglichen Leben dienten, die Sitzmöbel. Sie wurden nach dem Grad der Bequemlichkeit in eine Skala der Würden eingereiht. Die Memoiren von Saint-Simon sind voll von Anekdoten über Intrigen, Triumphe, Erniedrigungen, die das Anrecht auf den Armstuhl (fauteuil), den Sessel (chaise), auf das höhere oder gewöhnliche Taburett (placet) oder den Faltstuhl (ployant) mit sich brachte. War eine Herzogin bei einer Prinzessin zu Besuch, dann konnten sich beide des Fauteuils bedienen. Kam der König dazu, mußten sie das Fauteuil verlassen und auf Taburetts Platz nehmen. Für die Damen des Gefolges blieben dann nur Kissen übrig. Beim Besuch von Fürsten war das Recht auf Armstuhl oder Sessel Gegenstand diffiziler Verhandlungen, in Deutschland genau so wie in Frankreich. Die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth konnte bei einem Empfang bei der Kaiserin nach tagelangen Verhandlungen nur erreichen, daß die Kaiserin sich eines niedrigen Armstuhles bediente, während ihr ein Sessel zugestanden werden sollte. Die Höhe der Lehne charakterisierte die Würde der Person. Die breite, feierliche und steife Form des spätbarocken Armstuhles hat auch unstrittbar etwas von schwerer Würde an sich. Eine ähnliche Abstufung bestand ferner zwischen dem Bankett und dem neomodischen Salonmöbel, dem Kanapee, hier zwar nebensächlich, weil der Unterschied an sich schon in der Form liegt, die die Aufstellung bedingte. Das Bankett stand im Vorzimmer, im Vestibül oder besonders reich dekoriert im Saal als Platz für Gäste niederen Ranges.

Bei den übrigen Möbeln fand die Etikette weniger Handhaben für eine Abstufung. Es entschied die Kostbarkeit des Materials, Aufwand und Prunk in der Bespannung. Man suchte zwar auch bei den Kastenmöbeln eine gewisse Abstufung. Es ist bezeichnend, daß alle Reminiszenzen an patriarchalische Einfachheit verschwanden, während gleichzeitig die Ansprüche sich steigerten. Das bürgerliche Hauptmöbel seit den Zeiten des Mittelalters, die Truhe, wurde verbannt. Im höfischen Mobiliar behielt sie noch kurze Zeit ein bescheidenes Plätzchen, als kuriose Nippform, als coffre de mariage, der als Schmuckschrank verwendet wurde; seine Form mit dem hohen Gestell hat mit dem Kabinettschrank Ähnlichkeit. Einige Zeit blieb die Truhe dann noch im bürgerlichen Mobiliar, schließlich wurde sie auch von da auf das Land vertrieben, wo sie sich mit niedrigen Sklavendiensten zufriedengeben mußte. Den Ersatz bildete eine ganze Reihe von Kastenmöbeln. Voran, als moderne Schöpfung, die Kommode. Sie ist in Frankreich erst um 1700 allgemein geworden; bureau commode wurde sie von Zeitgenossen benannt. Die Mutter des Regenten, die Herzogin von Orléans, gab in einem Briefe von 1718 folgende Beschreibung des modernen Möbels: „Une commode est une grande table avec des tiroirs.“ Es ist dies eine Definition, die keinen Anspruch auf wissenschaftliche Exaktheit

machen wollte, die für uns aber deshalb wichtig ist, weil sie beweist, daß der Begriff damals noch nicht feststand, daß er auch auf den Schreibtisch mit Aufsatz angewendet wurde. Es hat keinen Zweck, hier auf die viel erörterte Nebensächlichkeit einzugehen, ob das Möbel von der Truhe oder vom Kabinett abzuleiten ist. Ein Streit um des Kaisers Bart; denn als Typus existierte die Kommode schon lange, hier wie in Holland und England (chest of drawers) schon weit vor 1700, in Italien schon in der Zeit der Renaissance und in Deutschland schon in der Spätgotik. Nur die neue Bezeichnung ist damals aufgekommen und allmählich auf den Schubladenschrank übertragen worden. Ihre endgültige Form hat die Kommode, wie wir sehen werden, erst im späten Louis XIV. erhalten. Eine neue Erfindung des höfischen Mobiliars waren auch die Bibliotheken in Form von halbhohen Schränken, die hauptsächlich in der Boulle-Werkstätte hergestellt wurden. Besondere Bedeutung gewann der große Schrank. In Frankreich hat er seine endgültige Gestalt erst jetzt erhalten, in Deutschland war die neue Form schon im 17. Jahrhundert bekannt. Boulle hat dem Schrank die höfische Form gegeben, indem er die Fassade zum Spielplatz reichster ornamentaler Erfindungen machte; aber schon die Régencezeit hat das Möbel wieder auf die Seite gestellt und in die Bürgerstube verbannt. Einige Zeit blieb auch noch das Prunkmöbel der letzten Generation, der Kabinettschrank, in der neuen Umformung, die ihm Boulle gegeben hatte. Mit dem Ende des Jahrhunderts verschwand er allmählich. Er war zuerst das passende Gegenstück zum Münzschrank, der als seltenes Spezialmöbel alle Phasen der Entwicklung mitmachte. Beide waren ausgesprochene meubles d'apparat.

Bei den Tischen konnte man der Etikette am wenigsten entgegenkommen. Es gibt nach wie vor Prunktische und einfache Tische, Luxusmöbel und Gebrauchsmöbel. Zwischen dem schweren Prunktische (aus der Zeit Mazarins) mit Kugelfüßen und Stegen, mit einer Tischplatte aus Florentiner Marmor und dem eleganten bureau plat aus der Werkstätte Boules ist nur der Unterschied der Form, nicht des Charakters. Neu ist die stärkere Differenzierung, die gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. einsetzte, als die Etikette unter dem beginnenden Zwang des Komforts von ihrer Starrheit abließ, die Verwendung der kleineren Tische als Spieltische, als kleine Schreibtische, als tables de toilette. Als Toilettetisch konnte zunächst jeder kleinere Tisch dienen, auf dem man das Linnen (toile) mit den Utensilien der Verschönerung ausbreitete. Davon der Name. Erst im 18. Jahrhundert gab man diesen Utensilien einen eigenen Platz in bestimmten Fächern und damit dem Tisch eine eigene Form. Auch die tables de nuit sind damals aufgekommen; 1717 wird die Bezeichnung zum erstenmal erwähnt. Neu ist ferner die beginnende, dekorative Auflösung der Tischform, die Wegnahme der Selbständigkeit und gleichzeitig die Vermehrung der Zahl der Tische als Folge einer dekorativen Vereinheitlichung im vornehmen Raum. Die Konsoltische (table console oder console), die ihren bestimmten Platz haben in der Raumarchitektur, werden Mode. Sie sind anfangs noch wirkliche Tischchen. Erst im 18. Jahrhundert verlieren sie ihre Selbständigkeit und gehen in der Wanddekoration auf. Neue Luxusmöbel sind endlich die kleinen Träger in Tischform, die guéridons, die zum Abstellen der Kerzen, der Nippsachen dienten, Nippmöbel, die zuerst eigentlich noch gar keine Möbel sind. Sie haben die Form von großen Leuchtern und sind geschnitzt oder wie Werke der Goldschmiedekunst behandelt.

Bei den Kastenmöbeln zeigt sich die neue Würde, die große Gebärde in der Steigerung

der Form. Die Steigerung ist schon äußerlich, in den Dimensionen, vorhanden. Wieder liegt der Vergleich mit der Tracht nahe. Das gleiche Lebensgefühl offenbart sich in allen Äußerungen. Um den Eindruck des Imponierenden, Majestätischen zu erreichen, erfindet man die äußerliche Steigerung der Größe durch die Perücke „mit Millionen Locken“, durch hohe Paradeschuhe. Sie geht parallel mit der Steigerung in der Architektur, in der räumlichen Kolossalität, in der Schwere der Dekoration. Die Maße gehen auch beim Möbel weit über das Zweckliche hinaus. Die Kästen bekommen das überhohe, unpraktische Volumen. Die Kabinette, selbst die Uhren werden auf Sockel, auf übermannshohe Gehäuse gestellt, damit sie mit der ganzen Umgebung ins Gleichgewicht kommen. Stühle erhalten die überhohe Lehne, so daß sie gleichsam als Piedestal für die gesteigerte, persönliche Würde dienen konnten.

Die Steigerung liegt ferner im Material. Das kostbare Ebenholz ist noch lange Zeit das bevorzugte Material geblieben. Erst gegen Ende der Regierung Ludwigs XIV. wird es als unmodern abgedankt und durch die exotischen Hölzer ersetzt, das bois de rose (Atlasholz sagen die deutschen Inventare), bois d'amarante, bois de violette, bois de citronnier. Der düstere, schwere Ton des Ebenholzes bildet zunächst noch den Grund, von dem sich die farbkräftigen Einlagen abheben. Die Verbrämung des Möbels durch kostbare Auflagen und Einlagen bis zur Überladung liegt in der gleichen Absicht des Prunkes um jeden Preis. Es gibt Einlagen aus Marmor, Ornamente und Landschaften in Mosaik, die den Florentiner und Augsburger Möbeln der Barockzeit nachgebildet sind, Einlagen aus Edelmetall, und die letzte Steigerung bilden die Möbel aus massivem Edelmetall. Sie sind in Frankreich bald wieder verschwunden. Als 1688/89 Geldmangel eintrat, erzählt Voltaire im *Siècle de Louis XIV.*, kam der Befehl, alle Möbel aus massivem Silber, die damals in großer Zahl bei den hohen Herren vorhanden waren, in die Münze zu bringen. Der König ging mit gutem Beispiel voran und gab die silbernen Tische, Kandelaber, die Kanapees aus massivem Silber, Meisterwerke der Ziselierung aus der Hand von Ballin, gefertigt nach Zeichnungen von Le Brun. Sie hatten zehn Millionen gekostet und brachten einen Erlös von drei Millionen. Diese Möbel aus Edelmetall waren keine Spezialität des französischen Hofes. Auch die Stuarts in England hatten solche Prunkmöbel, Karl II. hatte in Whitehall ganze Appartements in Silber möbliert. Eine Anzahl von Silbermöbeln ist noch in Windsor erhalten. Reste des Silbermobiliars an deutschen Fürstenhöfen in Berlin, Dresden, Hannover werden wir hernach beschreiben. Die Hauptbestände sind auch hier in Zeiten der Not in die Münze gewandert. Es mag sein, daß bei einigen Fürsten der Nebengedanke, eine Sparkasse für Zeiten der Not zu schaffen, Grund zur Anschaffung war. Primäre Absicht aber war doch sicher die Entfaltung extremen Prunkes. In der gleichen Linie stehen Möbel mit Silbereinlagen, und schließlich ist aus der gleichen Absicht die Verkleidung des Holzes überhaupt zu erklären. Der Ersatz des massiven Schnitzmöbels durch das furnierte Möbel ist im vornehmen Mobiliar der Louis-XIV.-Zeit durchgeführt worden. Die Folge war die Entwicklung der Marketerie mit ihrer Spezialität, der sogenannten Boulle-Technik. Sie bedarf hier einer Erklärung, weil diese Bezeichnung einen der geschichtlichen Irrtümer darstellt, die durch dauernde Anwendung Bürgerrecht bekommen haben.

Bis zur späten Renaissancezeit hat man nur die Intarsia gekannt. Sie hatte in Italien und später in Deutschland ihre Blütezeit erlebt. Die Technik der Intarsia, in Frankreich

incrustation genannt, könnte man mit dem Mosaik vergleichen. In das Grundholz werden Ornamente aus wertvollem farbigem Holz oder aus Metall, Elfenbein, Stein eingelassen. In der Barockzeit ist die Intarsia durch die Marketerie verdrängt worden. Die Marketerie ist ein zusammengesetztes Furnier, das dem Kernholz aufgeleimt wird. Die Technik kannte man, wie erwähnt, schon im Mittelalter. Auf süddeutschen Schränken war sie alltäglich, seitdem der Tischler Renner in Augsburg im 16. Jahrhundert eine Maschine zum Feinschneiden erfunden hatte. In der Spätrenaissancezeit wurde das Fournier stofflich veredelt und durch exotische Hölzer bereichert. Schon 1578 sprechen die Statuten der peigniers et tabatiers in Paris von Möbeln plaqués en bois d'ébène, en bois de rose et aussi en bois étrangers contrefaits. Sie wurde auch von den ausländischen, deutschen und italienischen Meistern gepflegt, die unter Heinrich IV. durch Mazarin berufen waren und in der Grande Galerie du Louvre und in der Manufacture des Gobelins hausten. Sie wurde dann bereichert durch Schildpatt, das seit 1570 durch die Portugiesen eingeführt worden war. Schon im Inventar Mazarins von 1653 werden cabinets d'écaille de tortue avec filets d'ivoire erwähnt. Ältere Beispiele gab es aber in Deutschland und vordem in Italien genug. (Wir haben S. 207 darauf hingewiesen.) Als Meister der Marketerie am französischen Hof vor Boule wurde besonders Jean Macé von Blois gerühmt, der seine Kunst lange Zeit in den Niederlanden ausgeübt hatte, bevor er 1664 in die Werkstätte des Louvre kam.

Die Spezialität Boules, die Marketerie aus Messing und Schildpatt, war schon lange vor Boule internationale Mode. Ursprungsland war Italien; weiterentwickelt wurde sie in Deutschland. Vielleicht hat man die Technik deswegen mit Boules Namen verknüpft, weil Boule sie vervollkommen hat. Er hat wohl als erster größere Platten von Schildpatt und Zinn verwendet. Diese Platten wurden aufeinandergeleimt, dann wurde das Muster, das auf der oberen eingezeichnet war, mit der Säge ausgeschnitten. So ergaben sich zwei Ausführungen, je nachdem man die Platten wieder zusammenlegte, der premier effet, die partie oder boule: das helle Messing auf dunklem Schildpattgrund, und die contre-partie, der deuxième effet oder contre-boule: die Ornamentik in Schildpatt auf Metallgrund. Die Wirkung dieser Einlage ist bunt, scharf, hart; aber sie harmonisiert mit den reichen Metallaufgaben und weiter mit der Dekoration des Raumes. Diese Wirkung war wohl auch die Ursache, daß man von der farbigen Holzmarketerie zunächst etwas abkam. Das schwarze Ebenholz in Verbindung mit dem leuchtenden Ornament der Metalleinlage, mit dem warmen Schildpatt gibt eine etwas düstere Pracht, die noch verstärkt wird durch die Vereinfachung der schweren Gesamtform.

Zur Zeit von Boule wurden beide Arten: die Marketerie mit Schildpatt und Metall und die farbige Holzmarketerie mit figürlichen Mustern, nebeneinander verwendet. Die Muster dieser Holzmarketerie waren damals stereotyp, internationales Zeiteigentum. Vorherrschend Vasen mit Blumensträußen, Tulpen, Jasminen, Rosen und einigen Vögeln, oder ornamentales Bandwerk in Verbindung mit Blumen, disponiert nach der Umrahmung, hell auf dunklem Grund. In ähnlicher Form hat sie gleichzeitig I. B. Monnoyer in Gemälden und Stichen, Jean Vauquer in gestochenen Vorlagen verbreitet. Will man diese Blumenmode noch weiter zurückverfolgen, kann man die Bordüren an flämischen Bildteppichen anführen oder Stichfolgen, wie das 1660 in Deutschland erschienene Blumenwerk des Johannes Thünkel, oder Cochins Livre de fleurs, das

1645 in Paris herauskam, und die gestochenen Blumenvorlagen des Nic. Guil. a Flore, die 1638 in Rom erschienen waren. Haben ältere türkische Fayence-Muster Anregung gegeben? Wahrscheinlich. Auf gleichzeitigen Möbeln ist diese Blumenmarketerie in viel größerem Umfange angewendet worden als auf Möbeln Bouilles. Man hat diese Motive als Style des Pays-Bas bezeichnet. Tatsächlich sind in Frankreich die Vorbilder entstanden, nach denen die englische und holländische Blumenmarketerie kopiert wurde. Bei Bouille sind die Muster veredelt, üppiger in der Zeichnung und von Anfang an großzügig stilisiert.

Die Verkleidung des Holzes mit Marketerie hatte weitere Folgen. Die Verbindung von Schildpatt und Metall ist nicht dauerhaft. Die Furniere stehen auf und werden leicht zerstört. Vielleicht war der äußere Zwang, die Ecken durch Metallauflagen zu befestigen, der Grund zur Verwendung von Bronzeappliken, die für die formale Gestaltung so folgenswer war. Von den Bronzeappliken hat immer nur ein Teil ornamentale Bedeutung, der andere Teil tektonischen Wert. Er ersetzt die Profile der geschnitzten Möbel, er verfestigt die Marketerie und gibt Schutz gegen Stoß, wie der Eisenbeschlag bei den mittelalterlichen Truhen. Erst in der Rokokozeit sind Zweckform und Kunstform eine homogene Verbindung eingegangen. Beim Möbel der Louis-XIV.-Zeit überwiegt noch die aukünstlerische Absicht der Steigerung, der Repräsentation, die vor Überladung nicht zurückschreckt.

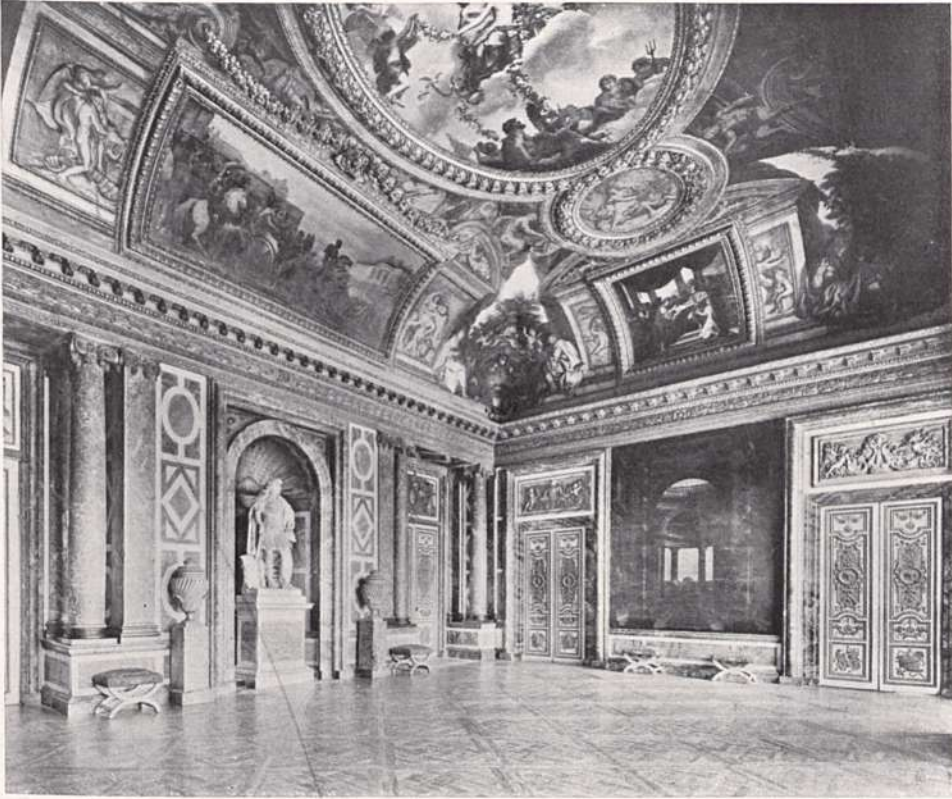
Der Verkleidung des Holzes beim Kastenmöbel entspricht beim Stuhl, beim Konsolisch, beim Schnitzmöbel überhaupt, die Vergoldung. Diese Art der Steigerung ist schon seit dem Mittelalter bekannt. In Frankreich und in den übrigen Ländern hat die Einführung des italienischen Barockmöbels die Anwendung begünstigt, und von da ab ist sie beim meuble d'apparat bis zum Ausgang des Empire geblieben. Die Technik der Fassung war das gleiche, technisch komplizierte Verfahren mit Grundierung und Blattgoldauflagen wie von jeher in der Plastik, die in figuralen Motiven auch in das Möbel aufgenommen wurde. Moderne Pseudoästhetik will die Fassung des Holzes als ästhetisches Unrecht ansehen, als Ersatzmittel von zweifelhaftem Wert. In Wirklichkeit ist die Vergoldung des Möbels, ganz äußerlich betrachtet, erzwungen von der farbigen Umgebung, der Dekoration des Raumes. Nüchternes Naturholz wäre unmöglich. Man denke sich das Schlafzimmer Ludwigs XIV. in Versailles mit Queen-Anne-Möbeln ausgestattet. Ein ästhetischer Widerspruch. Farbe und Form des Möbels müssen Farbe und Form der Architektur ergänzen.

Die Steigerung des Möbels liegt endlich in der formalen Gestaltung. Die Unterschiede gegenüber dem Hochbarock kann man in wenigen Punkten zusammenfassen: weitere Vereinfachung der Gesamtform und Zurechtschneiden auf den wirkungsvollen Umriß einerseits, stärkere Komplizierung im Detail der Dekoration und beginnende Bewegung andererseits. Die Vereinfachung geht wieder Hand in Hand mit der Steigerung der Dimensionen. Nur die Einfachheit garantiert die Mächtigkeit, die kraftvolle Gebärde, die imponierende Geste. Das Vielteilige wirkt kleinlich. Die Stilgröße, die Vornehmheit scheint bedingt durch den Nachdruck der mächtigen Flächen, der starken Profile und später durch den ruhigen Zug der Kurven. Auf der gleichen Linie der Wirkung liegt die Steigerung durch Wiederholung der Motive, der Möbel selbst. (Vgl. S. 233 und 236.) Die großen, zweitürigen Schränke ersetzen jetzt allgemein das zweigeschossige meuble à deux corps. Der einfache Kubus mit den großen Flächen

bietet der Dekoration erst das richtige Feld. Die Vereinfachung des Umrisses ist auch bei den übrigen Kastenmöbeln zu sehen. Man denke sich ein vierteiliges Kabinett des Barock neben einem Kabinett von Boulle. Gerade diese Vereinfachung der Formen hat dann die Wiederbelebung der Stilformen am Beginn der Louis-XVI.-Zeit begünstigt. Die Vereinfachung geht in das Detail. Am deutlichsten bei der Umformung der Füße. Die schweren Kugelfüße mit Stegen sind nur für die altertümlichen, monumentalen Marmortische reserviert. An kleinen Tischen sind die Füße als Baluster gebildet oder aus einer komplizierten Kurve aus zwei stehenden Voluten zusammengesetzt. Sie werden allmählich durch eine Volute ersetzt, wobei die Stege verschwinden. Der Prozeß der Umformung der komplizierten Volute zur einfachen Schweifung, zum Geißfuß (*piéd de biche*), geht rasch, mit einer natürlichen Konsequenz vor sich. Es ist wahrscheinlich, daß ostasiatische Vorbilder den Anstoß gegeben haben. Chinesische Stühle, Tische aus älterer Zeit haben die geschweifte Form, selbst die Endung in Tierklauen schon vorher gehabt. Aber man greift zu fremden Beispielen nur dann, wenn sie auf der Linie der allgemeinen Entwicklung liegen. (Vgl. S. 413.)

Mit der Vergrößerung der Dimension, der Steigerung in Form und Farbe erhält auch das Möbel im Raum eine andere Bedeutung. Schon die Renaissance war in bestimmten Fällen vom mobilen Möbel zum stabilen übergegangen. Im Formenschatz des Barock überwiegen die Möbel, die von ihrem Platz nicht entfernt werden sollen. Die dekorative Verschmelzung von Wand und Möbel bringt noch eine weitere Einheit. Das Möbel erhält einen fixierten Platz, von dem es überhaupt nicht mehr entfernt werden kann, ohne daß das tektonische Gleichgewicht des Raumes zerstört wird. Dieser Prozeß einer letzten Vereinheitlichung hat im Spätbarock begonnen, im Rokoko ist die Synthese erreicht worden. Zunächst sind es nur wenige Möbel, die sich diesem Zwange fügen, wie das Bett im fürstlichen Appartement. Das Schlafzimmer mit Bettische, das sich Hesselin durch Louis Le Vau in St. Sepulcre hat einrichten lassen, ist Prototyp einer allgemeinen Sitte geworden. In der Spätzeit dieser Periode sind auch die Konsoltische schon ein Teil der Dekoration. Sonst ist in der Louis-XIV.-Zeit die Verbindung von Raum und Möbel noch locker. Wir haben bestimmte Anhaltspunkte. Zeugnisse sind die alten Abbildungen, die Stiche der Architekten, die jetzt noch ohne Möbel ausgegeben werden. Erst in der Rokokozeit hat man die Möbel eingezeichnet. Gewöhnlich sind die Zimmer leer, neutral. Sie verlangen nach einer Bestimmung durch das Möbel. Nur wenn sie gefüllt sind, ist der architektonische Rhythmus klar. Die meisten Räume der monotonen Fluchten sind noch nicht nach ihrem Ausdruck geschieden und vertragen eine Änderung des Mobiliars, das mit der Wand in Einklang gebracht wird. Der Rhythmus der Architektur wird auf das Möbel übertragen. Von diesen Grundgesetzen einer architektonischen Disziplin in der Anordnung des Möbels sind die einfachsten die Aufstellung in Pendants, gesteigert zur strengen Symmetrie mit betonter Mitte durch Kamine, Tische, Schränke, und endlich die Gleichartigkeit der Typen in den Möbeln, die sich entsprechen müssen, wie Stühle, Konsoltische. Man sucht diesen kleineren Möbeln Nachdruck zu geben durch die Wiederholung, durch die Aufstellung in Massen. In monotonen Reihen (analog der monotonen Kolossalordnung) sind die Stühle an die Wand gestellt. Aus dem Bedürfnis nach entsprechenden, sich wiederholenden Formen sind dann die Garnituren entstanden.





219. Versailles, Salon de Vénus. (1671 bzw. 1781)  
Architektur von Le Vau, Plafond von Honasse

Die vermehrten Ansprüche der höfischen Gesellschaft, die neuen technischen Verfahren, besonders bei Kastenmöbeln, steigerten auch die Ansprüche an das Können der Meister. Aus dem Nutzmöbel wird ein Werk von künstlerischer Präention, viel mehr noch als in der Zeit der Renaissance. Der Beruf des Möbelschreiners wird gehoben; er nähert sich dem freien Künstlertum. Die Bahnen des Handwerks werden verlassen, und die ganze Tätigkeit wird auf eine höhere Stufe künstlerischen Schaffens gestellt. Am frühesten wieder in Frankreich, wo die Krone die besten Meister in ihren Dienst nahm. Die Berufung bedeutete an sich schon eine Auszeichnung. Die städtischen Zünfte suchten den neuen Forderungen nachzukommen, und in einer Verordnung von 1645 wurde dem Schreiner das Recht gegeben, in seinem Werk alle Arten von Bildhauerarbeit selbst auszuführen. Die Schöpfung der Manufacture Royale ist ein weiterer Schritt zur Hebung des Standes, zur Gleichsetzung des Möbelschreiners mit dem Künstler. Aus dem menuisier wurde der ébéniste. Im Laufe des 17. Jahrhunderts ist die Bezeichnung ébéniste allgemein geworden. Als das aus dem Italienischen übernommene Wort ebenista den ursprünglichen Sinn schon verloren hatte, als das Ebenholz unmodern wurde, bekam die Bezeichnung weitere Bedeutung, mit der immer der Nebensinn künstlerischer

Tätigkeit verbunden war. Seit 1657 werden die *menuisiers en ébène* in den Rechnungen der Krone nur mehr als *ébénistes* bezeichnet. Das Datum kann man sich merken. Es gibt den Zeitpunkt an, von dem ab schöpferische Kräfte sich ausschließlich mit dem Möbel als Kunstwerk beschäftigten. Das will mehr heißen als das Vorgehen früherer Zeit, wo gelegentlich Architekten in das Kunsthandwerk übergriffen, wie in der italienischen Renaissance, oder Ornamentiker Entwürfe für Möbel publizierten. Es bezeichnet den Beginn der großen Zeit in der Geschichte des Möbels überhaupt. Sie hat nicht länger als ein Jahrhundert gedauert, bis der Klassizismus die Trennung von hohen und niederen Künsten einführt und die Beschäftigung mit dem Möbel wieder dem Handwerk überließ.

Will man einen Begriff von dieser künstlerischen Tätigkeit bekommen, muß man Einblick in die geistige Arbeit auf Grund der Entwürfe zu gewinnen suchen. Gerade darin versagen die Nachrichten. Man hat nie Wert darauf gelegt, die Entwürfe zu sammeln. Es ist nicht möglich, die Entstehung eines bestimmten Möbels in allen Stufen zu zeigen. Wir müssen uns den Weg aus Fragmenten rekonstruieren und die zufällig erhaltenen Spuren aus verschiedenen Perioden des 18. Jahrhunderts zusammenziehen. Die Arbeit des schöpferischen Ebenisten – nur die großen Namen, die von der Nachwelt als führende Kräfte anerkannt blieben, sind darunter zu verstehen – schloß viel von der geistigen Arbeit des Architekten und des Ornamentikers in sich. Die gesteigerte dekorative Verschmelzung von Wandarchitektur und Möbel bedingte ein Verständnis der räumlichen Werte und letzte Empfindsamkeit für den Ausdruck des Ornamentes. Das Möbel wurde Produkt einer langen Reihe von künstlerischen Erwägungen. Am meisten erhalten sind die Entwürfe, gleichgültig, ob sie von Ornamentikern, Architekten oder von Ebenisten selbst geschaffen sind. Sie sind auch bei Meistern wie Boule oft nur Reflexionen über ein tektonisches Thema vom Standpunkt des Ornamentikers. Höhere Ansprüche an tektonisches Empfinden stellt der zweite Akt, die Umwertung, die Vorbereitung der Ausführung durch Modelle. Es gibt Modelle für Möbel auch aus früherer Zeit, kleine Stühle, Kästen mit Einlagen, die nichts anderes sein wollen als Proben der Geschicklichkeit. Von diesen sprechen wir hier nicht, sondern von den Modellen für ein bestimmtes Thema. Beispiele aus Wachs sind zwar nur aus späterer Zeit vorhanden, aber wir dürfen die Stufen des Prozesses unbedenklich zurückprojizieren auf den Anfang unserer Epoche. Die Aufgabe ist schon komplizierter. Der tektonische Aufbau in seinen Verhältnissen mit Rücksicht auf die Architektur des Raums und die Dekoration dieses Aufbaues mit Rücksicht auf die Proportionen und auf die Forderungen des Zeitstiles, wie Steigerung und Kontrast. Betrachtet man Gouthières Entwurf zum Schmuckschrank der Marie Antoinette oder die Modelle von Delanois oder von Jacob für ein Bett, an dem die Ornamentik mit einigen Linien angedeutet ist (Abb. 425), so muß man gestehen, daß hier Ansprüche gestellt sind, bei denen man mit dem Begriff Handwerk schon gar nicht mehr auskommt. Was für ein Maß an Reserve erforderte schon die Dekoration, die Verteilung der Ornamentik. Erst nach dem Modell schritt man an die Ausführung auf Grund von Werkzeichnungen. Nun begann die Kollektivarbeit des Ebenisten und des Bronzegießers, die Verteilung der handwerklichen und künstlerischen Anteile, des schreinermäßigen Rahmenbaues und der Ebenistenarbeit. Im Atelier der Meister wie Boule, Cressent blieben alle Fäden in der Hand des

Ebenisten, der selbst Bildhauer war. Andere Meister haben die Ausführung der Bronzen vergeben, nachdem sie eine Skizze oder eine genaue Werkzeichnung davon gefertigt hatten. Eine solche Vorzeichnung ist auf dem Porträt Rieseners zu sehen. Man merkt es dem Möbel selbst an, wo der Ebenist nicht die künstlerische Kraft hatte, die Fäden zusammenzuhalten, oder wo er die Ornamentik dem Bildhauer überließ. Beispiele sind die sogenannten Caffieri-Möbel.

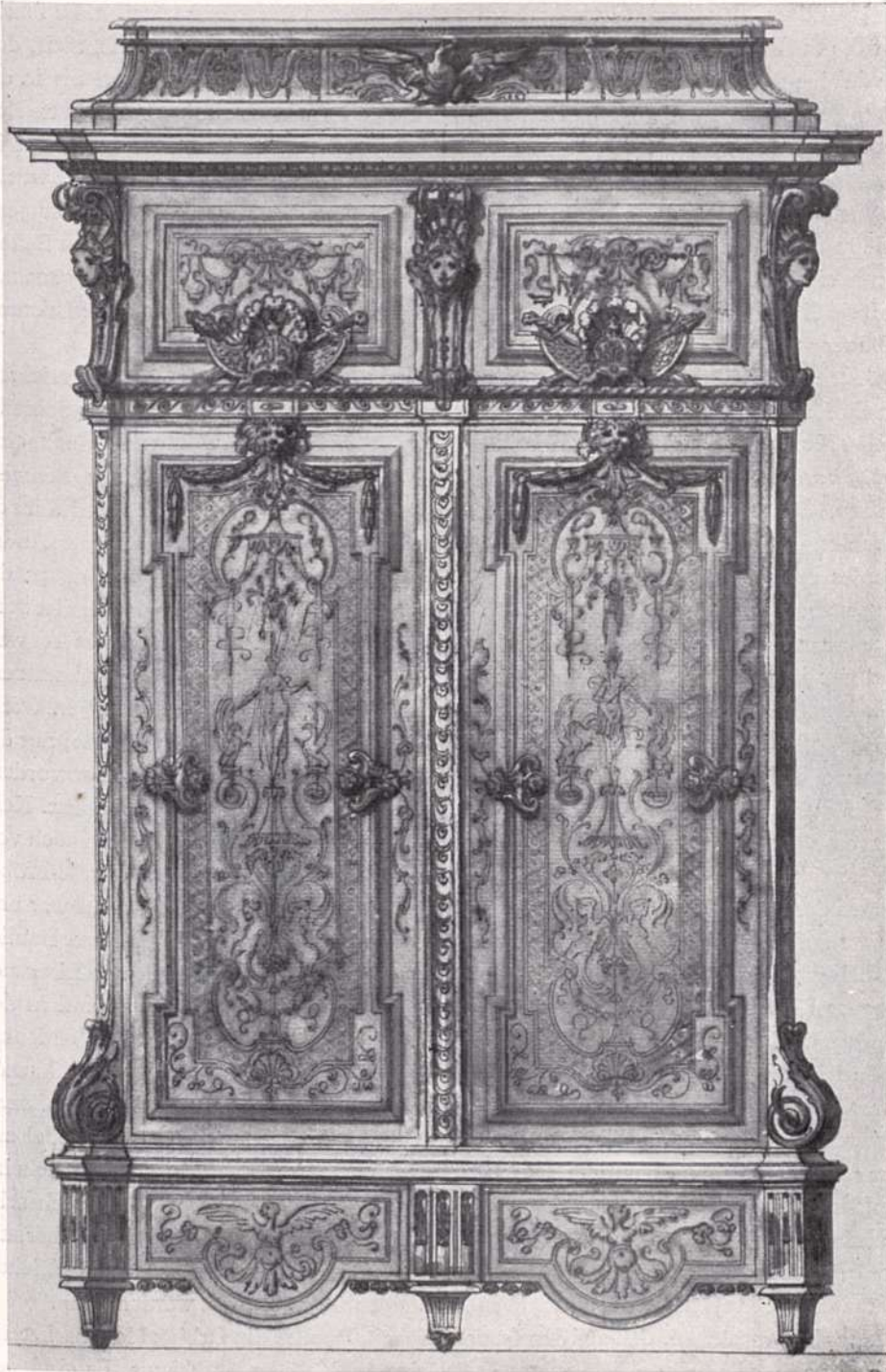
Aus diesem nach Fragmenten rekonstruierten Werdegang ersieht man, welche Ansprüche an den Ebenisten als Künstler gestellt wurden. Überflüssig, das Verfahren unserer Zeit zum Vergleich heranzuziehen. Man darf nicht vergessen, daß die Anschauung über Kunst eine andere war, daß man die Trennung von höheren und niederen Künsten noch nicht kannte, daß der Begriff des Kunstgewerbes noch nicht existierte. Von der Wertschätzung des Möbels können wir uns kaum mehr eine Vorstellung machen. Wir können nur das Interesse bemessen an den Publikationen, die von den Zeiten Bérains und Boullés bis zum Ende des Jahrhunderts in wachsender Flut Frankreich und Deutschland überschwemmen. Man begreift auch, daß diese Proben alten Kunstgewerbes bei den Sammlern von jeher ebenso hoch im Werte standen wie Gemälde, auch wenn die materielle Kostbarkeit der Ausführung nicht groß war.

Diese einleitenden Bemerkungen berücksichtigen in erster Linie die Entwicklung in Frankreich. Sie gelten auch für die übrigen Länder, die Beiträge zur Kunst des Spätbarocks geliefert haben. Nur in den Phasen der Entwicklung bestehen geringe Differenzen. Die kunstpolitische Konstellation in Europa verschiebt sich. Die schöpferischen Nationen der Barockzeit, Italien, die Niederlande, treten in den Hintergrund, Frankreich gewinnt für ein Jahrhundert die Suprematie. Es steht in der künstlerischen Produktion, die unser Thema berührt, auf den Schultern von Italien und Deutschland. Seine Leistung wird bald vorbildlich. Daneben behält Deutschland seine Bedeutung. Der geschichtliche Bericht erfordert Beschränkung aus zwei Gründen. Der eine ist ein äußerlicher: der Mangel an Material bei einzelnen Völkern, wie Italien, Spanien, wo jede systematische Vorarbeit fehlt. Der andere Grund ist wichtiger: es ist die Gleichartigkeit des Prozesses, der mit der einmaligen Schilderung genügend charakterisiert ist.

Der Stil Louis XIV. ist kein einheitliches Phänomen. Er ist in langsamer Entwicklung aus unselbständigen Anfängen erwachsen. Die Perioden der Entwicklung folgen einander in gleicher Reihenfolge wie bei den Nachbarstaaten. Sie haben ihre Parallelen in der politischen Geschichte. Die Raubpolitik Ludwigs XIV. gibt auch den Anfängen der künstlerischen Politik ihre Note. Von den Nachbarstaaten, Italien, den Niederlanden, hat der König an sich gerissen, was er brauchte. Die Usurpation fremder Ebenisten und Bronzegießer, Steinschneider, Mosaikarbeiter, Italiener, wie Domenico Cucci, Caffieri, Migliorani, Holländer, wie Pierre Golle, Oppenordt, bezeichnet den Anfang. Diese Männer sind die Begründer der nationalen Schule geworden. Charles Le Brun gibt als Direktor der Manufacture des Gobelins der Kunst die Richtung. Es folgt dann die Periode der Selbständigkeit, auf dem Gebiete der Architektur ebenso wie auf dem Gebiete der Ornamentik, wo Bérain das italienische Barockornament überwindet und in phantasievollen Erfindungen den Ebenisten Vorbilder für Dekorationen weist. Bérain hat nach Le Bruns Tod die Direktion der staatlichen Werkstätten übernommen. Er

hat der Kunst des Hofes den schweren Nimbus genommen und ihr das Signum der Grazie, der Heiterkeit aufgedrückt. Von seinen Erfindungen nährt sich auch die Phantasie André Charles Bouilles, des führenden Ebenisten, der als Bildhauer, Bronzegießer, Ebenist und Ornamentiker alle Bestrebungen auf dem Gebiete des Möbels zusammenfaßt. In der dritten Phase der Entwicklung, der Verbreitung des Stiles, läßt der persönliche Einfluß des Königs nach. Der Hof tritt als Auftraggeber nach dem politischen Mißgeschick zurück und überläßt die Rolle des Mäzens der Gesellschaft. Der höfische Stil wird als Stil der Gesellschaft in seinen Ansprüchen gemildert und erhält seine eigene französische Note. Die Zeit des Überganges zum Régence stellt künstlerisch den Höhepunkt dar.

Alle Phasen der Entwicklung reflektieren im Werke von André Charles Bouille. Bouille ist Abkömmling einer Ebenistenfamilie, deren Heimat wahrscheinlich Verrière im Kanton Neuchâtel in der Schweiz war. Sie wohnte seit Generationen im Louvre; 1642 ist Bouille dort geboren. Er beschäftigte sich zuerst mit Malerei, mit Plastik, wie fast alle großen Ebenisten, wurde sogar Mitglied der Akademie. Erst seit 1664 war er Ebenist im Hauptberuf. Mit Erfolg: „Le plus habile de Paris dans son métier“ wurde er von Colbert dem König gegenüber gerühmt. 1672 wurde er zum Hoflieferanten ernannt. Der Titel brachte große Vorteile. Nicht nur freie Wohnung in der Galerie des Louvre, auch Befreiung von den engen Zunftschranken. Alle Einzelheiten, die zum modernen Möbel gehörten, auch die Bronzen, durfte er in seiner Werkstätte selbst herstellen. Er avancierte dann zum ersten Ebenisten. In seiner Werkstätte hatte er 26 Mitarbeiter, Spezialisten aus allen Fächern. Er selbst als Oberleiter war ein Mann von vielseitigem Können: „Architecte, peintre, sculpteur en mosaic, ébéniste, ciséleur et marqueteur du Roy“ wird er im *Mercure de France* genannt. Unter den Ebenisten, die Frankreichs Ruhm begründeten, steht Bouille an erster Stelle. Er war schon zu Lebzeiten berühmt. Der König Philipp von Spanien, die Herzöge von Savoyen, Lothringen, die Wittelsbacher Kurfürsten in Köln und Bayern, sogar der Fürst von Siam gehörten neben dem Königshause, dem französischen Hochadel zu seinen Kunden. Als 1725 die bayrischen Prinzen Paris besuchten, versäumten sie nicht, das Atelier des Meisters sich anzusehen, erzählt der *Mercure de France*. Bouille war ein Mann von vielseitigem, künstlerischem Interesse, ein Sammler von krankhafter Leidenschaft, der trotz des riesigen Verdienstes beständig in Schulden steckte. Kein Prozeß, keine Drohung von Louvois konnte diese Leidenschaft dämmen. Die Begeisterung hat ihn ruiniert. 1720 ist die Sammlung des fast achtzigjährigen Ebenisten verbrannt. Aus der Bittschrift an den König erfahren wir Näheres über die unersetzlichen Werte, die damals verloren gingen. Nicht weniger als 48 Zeichnungen von Raffael, das Tagebuch Rubens' von seiner italienischen Reise, Handzeichnungen aller Schulen, Bronzen von Michelangelo, Gemälde, Medaillen sind damals vernichtet worden. Dazu eigene Arbeiten, Möbel mit „marqueterie de cuivre et d'écaille de tortue“, wie Möbel mit „marqueterie de bois de couleur“, Tische, Kastenuhren, Schreibtische, Kommoden, Bibliotheksschränke, ferner Kaminbänke nach neuem Modell, Wandarme, Lüster, Münzschränke, große, zweitürige Kästen, Gueridons, Truhen (coffres) und einige alte Kabinette. Außerdem fünf Kisten mit Modellen farbiger Holzmarketerie, Blumen, Vögeln, Tieren, Blättern und Ornamenten, die zumeist von Bouille in seiner Jugend gefertigt waren. Mit diesem Verzeichnis ist ein



220. A. C. Boulle, Entwurf für einen Schrank  
Paris, Louvre

annähernd vollständiger Musterkatalog aller Möbelsorten der Firma gegeben. Es fehlen nur die Stühle mit Marketerie. Wir erfahren auch mit der nötigen Bestimmtheit, daß die farbige Holzmarketerie neben der Marketerie aus Schildpatt und Metall bis in die letzte Zeit gepflegt wurde. 1732 ist Boule hochbetagt gestorben. Seine Kunst hatte sich überlebt. Später, beim Übergang zum Klassizismus ist sie vorübergehend wieder in Mode gekommen. Abgestorben ist sein künstlerisches Erbe nie. Seine Werkstätte wurde von seinen Söhnen übernommen, die schon lange unter ihm arbeiteten, von Jean Philipp und Charles Joseph. Charles André, genannt Boule de Sève, und Pierre Benoit hatten ein eigenes Atelier. „Les singes de leurs pere“ werden sie von Mariette genannt. Daß sie die Tradition bis zum Ende des Rokoko fortleiteten, kann als positive Leistung gebucht werden.

Über Boules künstlerische Art sind wir zwar durch sichere Quellen gut unterrichtet, durch Handzeichnungen im Musée des Arts décoratifs (Schränke, Tische, Schreibtische, Kommoden), im Louvre (Zweiflügelschrank, Abb. 220 und Kabinett), durch eine kleine von ihm selbst im Stich publizierte Sammlung von Entwürfen mit Uhr, Schreibtischen, Kabinetten, Gueridons, Tischen, Girandolen, Wandarmen. (Nouveaux dessins de Meubles et ouvrages de Bronzes et de Marqueterie, inventés et gravés par André Charles Boule.) Über seine Arbeiten für die königlichen Schlösser, unter denen die Ausstattung der Appartements des Dauphin (1681 ff.) in Versailles als Wunderwerk gerühmt war, sind archivalische Aufzeichnungen erhalten. Trotzdem ist es schwer, von der künstlerischen Persönlichkeit Boules eine klare Vorstellung zu bekommen. (Die Boule-Möbel in englischen und spanischen Schlössern, in der Hofburg in Wien, in Ansbach und sonst sind noch nicht auf ihre genaue Entstehungszeit geprüft; nur die Museen bieten leicht zugängliche Beispiele.) Die Boule-Möbel sind ein Begriff geworden, in den man wahllos französische und ausländische Erzeugnisse hineingestopft hat. Kein Meister ist so sehr nachgeahmt worden, nicht nur von seinen Söhnen, sondern auch von anderen gleichzeitigen und späteren Ebenisten. Die meisten französischen Boule-Möbel sind in der frühen Louis-XVI.-Zeit entstanden, als man der Rokokokunst satt war und wieder auf die schweren Möbel des Spätbarock als Muster zurückgriff. Signierte Boule-Möbel aus dieser Zeit von guten Ebenisten wie J. A. U. Erstet, Balthasar Lieutaud, Jacques Dubois, Levasseur, Joseph Baumhauer, Delorme und Weisweiler sind in der Wallace Collection in London. Andere von Montigny, G. Jacob sind im Garde-Meuble in Paris. Von solchen signierten Nachahmungen, die sich durch zierlichere, minuziös durchgeführte Bronzen und kleinliches Detail als Arbeiten der ausgehenden Rokokozeit verraten, muß man ausgehen, wenn man den Vorrat der bekannten Boule-Möbel auf ihre Authentizität prüfen will. Die Zahl der Möbel, die mit Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit als Produkte seiner Werkstätte bezeichnet werden dürfen, wird dadurch sehr reduziert. Hier muß eine nach Gattungen getroffene Auswahl genügen, um so eher, als eine gewisse Neigung zum Typisieren herrscht, die mit der Verwendbarkeit der gleichen Marketerie auf verschiedenen Möbeln in Zusammenhang gebracht werden kann.

Man darf annehmen, daß auf den frühen Möbeln Boules die farbige Holzmarketerie vorherrschte, wie beim gleichzeitigen französischen Mobiliar überhaupt. Es sind nur wenige Beispiele erhalten, die uns aber genügend Aufschluß geben. Wir müssen hier Möbel anderer Meister der gleichen Zeit zum Vergleich heranziehen. Aufschluß geben



221. Französisches Marketerie-Kabinett aus Schloß Montargis. Um 1660  
London, Victoria and Albert Museum



222. Französische Marketerie-Kommode aus Schloß Montargis. Um 1660  
London, Victoria and Albert Museum

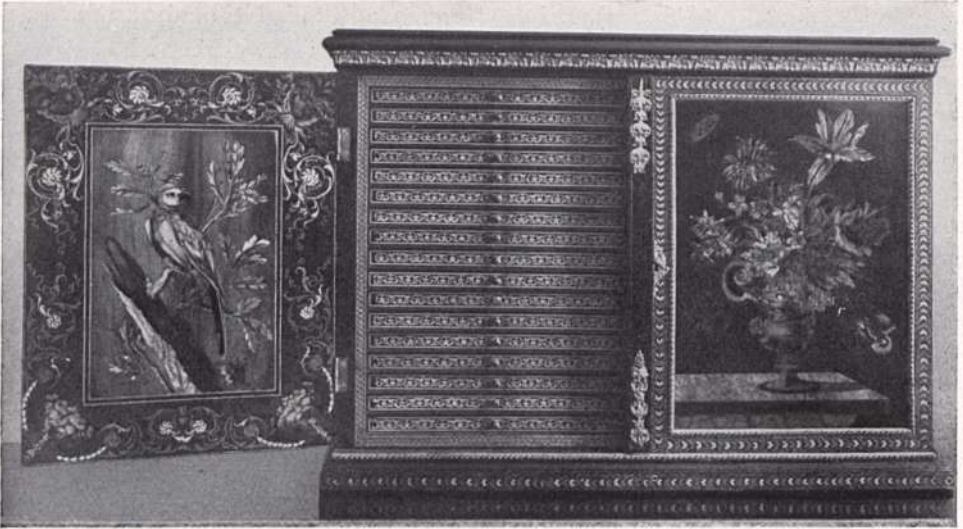
uns zunächst Beschreibungen, von denen wir hier ein Beispiel aus dem Inventar der Krone von 1685 zitieren (J. Guiffrey, *Inv. gén.* II, p. 176): Un bureau de marqueterie à fleurs de bois de diverses couleurs sur fond d'ébène représentant sur le dessus un vase de fleurs posé sur un bout de table avec oyseaux et papillons et aux quatre coins, les chiffres du roy couronnez, et le tout enfermé par un frise de même marqueterie aux coins de laquelle est une fleur de lys, et au milieu une coquille entre deux bandes de bois violet et filets blancs; il y a trois grands tiroirs fermans à clef dont les entrées de serrures et anneaux sont de bronze doré, posé sur cinq boules de bois noir, garnies au milieu d'une coquille de bronze. Die Beschreibung einer Kommode ist ein typisches Beispiel. Die Blumenmarketerie auf Ebenholzgrund wird öfter angeführt als die marqueterie de cuivre mit anderem Material, ebeine et bois violet. Schildpatt wird selten genannt. Die einzelnen Motive dieser Blumenmarketerie sind auf verschiedenen Möbeln zu verfolgen. Eine Kommode mit geschweiffter Front aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Musée des Arts décoratifs in Paris trägt ein großes Mittelmotiv, eine Vase mit Blumen, und als Eckmotive kleinere Sträuße. Eine andere dieser Art ist in Cluny (B. 557). Älter noch ist die Garnitur von Möbeln, die aus Schloß Montargis (Orléanais) in das South Kensington Museum in London gekommen ist, zwei Schreibtische, davon einer mit aufklappbarem Deckel, ein Kabinett-schrank (Abb. 221), der den deutlichen Beweis dafür liefert, daß die englischen und holländischen Möbel mit Blumenmarketerie französischen Mustern nachgebildet sind,



und zwei Kommoden (Abb. 222). Bei der Kommode läßt die Gesamtform mit ausgeschnittenen Füßen, die bei der einen in (etwas späteren) Bronzeschuhen mit Geißfüßen ruhen, bei der anderen mit Akanthusranken dekoriert sind, eine Datierung auf etwa 1660 als möglich erscheinen. Die Form des Schreibtisches mit Schubladen seitlich des Knie- loches, mit Balusterfüßen und schweren Stegen und des Kabinettschranks auf Kugelfüßen legt eine Entstehungszeit um 1650 nahe. Damit stimmt zum Teil auch die Form der Bronze- beschläge überein. Was die Marketerie von der ähnlichen Blumenmarketerie Englands, wo sie erst nach 1670 nachweisbar ist, und Hollands, wo erst nach 1680 Beispiele vor- kommen, unterscheidet, ist die großzügige Stilisierung, die Vermischung mit Motiven der klassischen Ornamentik, der schwerzügige Akanthus, die Tierklauen (auf der unteren Tür des Kabinetts), die Verwendung von Masken auf dem Steg des einen Schreibtisches (die *masques grotesques* werden auch in oben genannten Inventaren oft zitiert), die Ver- wendung von Elfenbein und Perlmutter zur Bereicherung der farbigen Erscheinung. Wozu die Abschweifung? Zunächst können mit diesen Daten zwei Möbel mit Zinn- einlagen auf Eichenholz im Cluny-Museum, die in der Geschichte des französischen



223. Sog. Bureau der Maria von Medici. Um 1680  
Paris, Musée de Cluny



224. Münzschrank, gefertigt von A. C. Boulle für Kurfürst Max Emanuel von Bayern  
München, Münzkabinett

Möbels eine wichtige Rolle gespielt haben (Molinier), einer anderen Zeit zugewiesen werden. Das sogenannte Bureau der Königin Marie de Medici (Abb. 223), das im Aufbau mit den genannten Schreibtischen aus Montargis genau übereinstimmt, aber in der Bandwerkornamentik mehr an Bérain erinnert, muß als Werk der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bezeichnet werden. Noch fortschrittlicher ist das Bureau des Maréchal de Créqui (Nr. 555). Bei diesem muß das Wappen auf den Marschall François de Créqui (gest. 1687) bezogen werden. Der Form des Schreibtisches werden wir in dieser Zeit noch öfter begegnen. Im Münchner Residenzmuseum und im Nationalmuseum sind wenig spätere Beispiele aus der Zeit des Kurfürsten Max Emanuel; andere sind in Wien und Windsor. Mit dieser Abschweifung wird auch die Umgebung Boulles einigermaßen gezeichnet und so seine Eigenart deutlicher profiliert.

In frühen Möbeln Boulles ist der naturalistischen Blumenmarketerie ein breiter Raum zugewiesen. In erster Linie ist zu nennen ein Kabinettschrank der Wallace Collection (X, 32) auf einem Tisch, der auf schweren Hermen (Ceres und Bacchus) und einer mit Marketerie verzierten Rückwand ruht. Das Kabinett mit fünf Schubladen, seitlich des Mittelfaches wiederholt mit wenigen Variationen das Obergeschoß des Kabinetts aus Montargis. Über dem Mittelfach ist eine Bekrönung in Bronze, Trophäen mit dem Porträt-Medaillon Ludwigs XIV. Schon damit ist die frühe Datierung nicht weit von 1670 gegeben. Im gebauchten Fries ist die Lilie des königlichen Wappens wiederholt verwendet. Die Marketerie wiederholt die gleichen Ornamente, die oben beschrieben sind, Akanthus, Blumensträuße, Masken und (seitlich) groß stilisiertes Rankwerk, aber vollendet in der Zeichnung und viel feiner in der Tönung. Ein ähnliches Kabinett ist im Schlafzimmer des Königs in Versailles. Ebenso vollendet ist die Marketerie auf einem anderen Werk der Frühzeit, dem Münzschrank des Kurfürsten Max Emanuel im Münchener Münzkabinett (Abb. 224). Die vergoldeten Bronzen, wie der Blattfries im Gesims

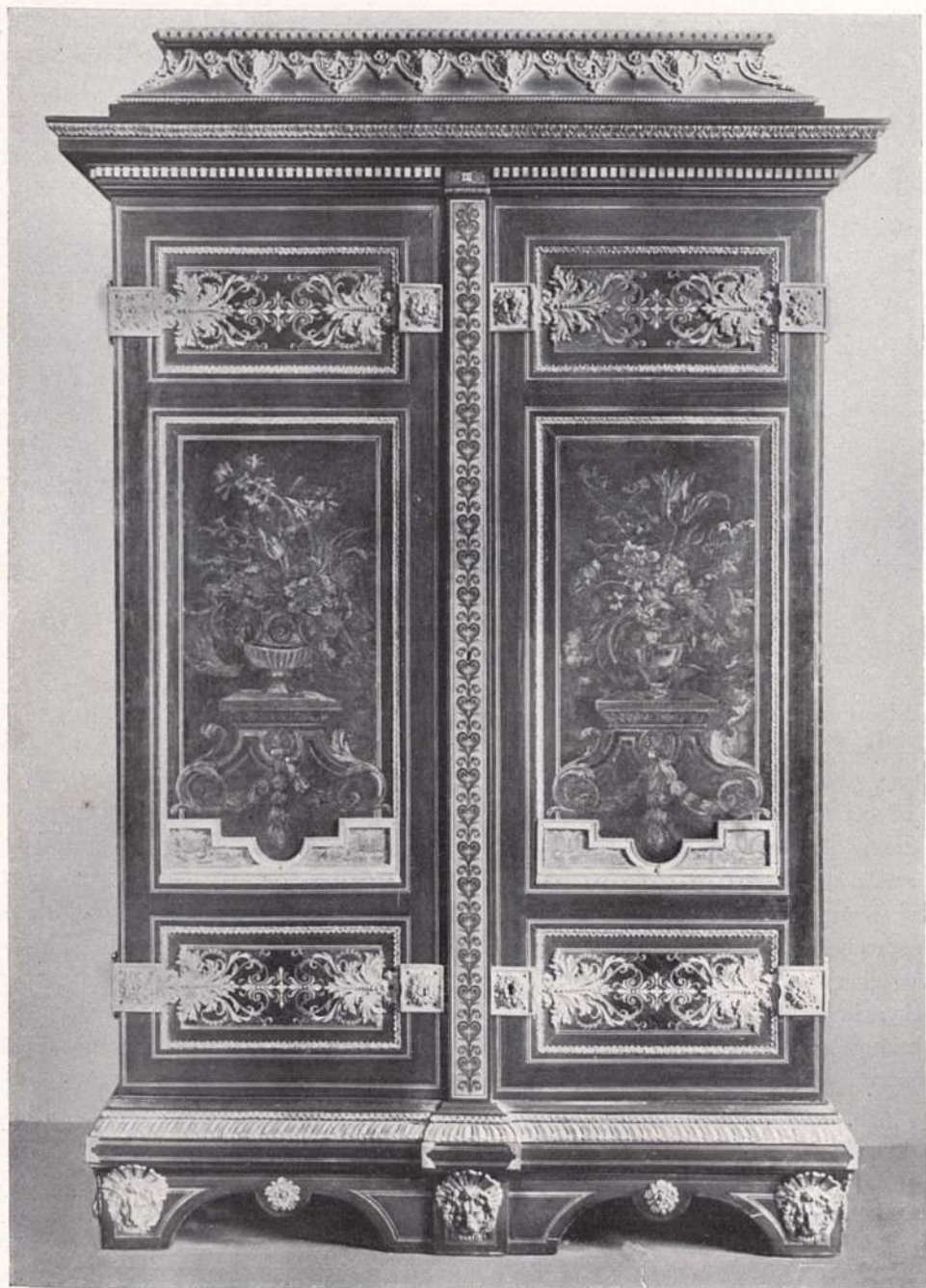


225. Kasten von A. C. Boulle  
London, Victoria and Albert Museum

sind in der Zeichnung gut, in der Ausführung fast grob. Die minuziöse Bearbeitung von Bronze ist immer ein Zeichen für Entstehung in der Louis-XVI.-Zeit. Den Hauptschmuck bilden die trefflichen Panneaus der Türen, Vasen mit Blumen, Vögel, Schmetterlinge auf der Außenseite, Papagei und Nußhäher auf der Innenseite, umrahmt von dünnen Akanthusranken in Metallmarketerie auf Ebenholz, die von Eckmasken ausgehen und in krausen Linien enden. Von diesen Frühwerken aus kann der Versuch gemacht werden, in die übrigen Möbel Boulles zeitliche Ordnung zu bringen.

Unter den Prunkmöbeln im Stile Boulles stehen voran die großen zweitürigen Schränke. Die Rokokozeit hat diese wuchtigen Kästen vorübergehend aus dem vornehmen Mobiliar ausgeschaltet. In der Louis-XVI.-Zeit wurden sie wieder aufgenommen, damals sind auch die meisten Boule-Schränke entstanden. Der Spätbarock bemühte sich durch den Reichtum der Ausstattung die schweren Kuben hoffähig zu gestalten. Die Dekoration ist an den Kasten angetragen; der Aufbau wird dadurch nicht verändert. Eine architektonische Durchgestaltung ist nicht versucht. Man möchte als frühes Werk von Boule den Schrank der Sammlung Jones (Nr. 1) im South Kensington Museum, London, ansehen, nicht nur, weil er in alter Art zweigeschossig gebildet ist mit vier Türen, auch weil er am deutlichsten den Kubus wahr (Abb. 225). Der Sockel und das abschließende Konsolgesims treten wenig vor. Als Schlagleiste dient ein Pilaster. Die Motive der Dekoration in weißem und vergoldetem Metall auf schwarzem Ebenholz, sorgfältig graviert, lehnen sich an den Formenschatz Bérains an. Das Rankwerk hat noch eine gewisse Schwerflüssigkeit; die gekräuselten Ranken erinnern an den Münchener Münzschrank. Die Front ist in sechs ungleichwertige Felder aufgeteilt. Der Akzent liegt auf dem Mittelfeld, das durch eine Ovalkartusche auf blauem Grund mit Monogramm Ludwigs XIV. betont ist.

Ein Ebenholzschränk im Louvre (Abb. 226), der aus den Tuilerien stammt, und ein noch besseres, ganz ähnliches Exemplar im Musée Stiglitz in Petersburg (Roche, *Le mobilier français en Russie*, Pl. 1) sind durch den Originalentwurf im Musée des Arts décoratifs als Werke Boulles gesichert. Der Aufbau ist einheitlicher. Der Sockel ist mehr betont, das Abschlußgesims ist strenger antikisch profiliert und trägt einen sich verjüngenden Aufsatz, der den Kubus erleichtert und das Ganze mehr zusammenfaßt. Die Schlagleiste läuft durch und ist in den Sockel verkröpft. Von den Feldern der Frontseite sind die mittleren durch die Größe und die Form betont. Sie tragen als Dekoration Panneaus mit den bekannten Motiven der Holzmarketerie, große Vasen mit Blumen auf geschweiftem Sockel, seitlich sind die gleichen Papageien wie auf dem Münchner Schrank. Die Bronzebänder der Türen, die in Akanthusblätter enden, sind in die übrige Ornamentik verflochten. Mit diesen Beispielen, wozu noch ein Schrank im Musée des Arts décoratifs gehört, ist die Zahl der originalen Boule-Schränke schon erschöpft. Teilweise original ist noch ein halboberer Schrank der Jones Collection (Nr. 2). Die übrigen Schränke, die in den Katalogen der großen Sammlungen als Arbeiten Boulles bezeichnet werden, halten einer genauen Prüfung nicht stand. In der Gliederung, in der Form des Sockels und des Aufsatzes stimmen mit diesen Möbeln im Louvre und Petersburg überein drei Schränke in Windsor, ein Schrank der Versteigerung San Donato und drei Schränke in der Wallace Collection (X, 30 und XII, 6). Von den Schränken in Windsor trägt einer auf dem Mittelfeld zwei Ovalreliefs: die Flucht von Paris und Helena und den Raub der



226. Kasten von A. C. Boulle  
Paris, Louvre



227. Kommode von A. C. Boulle  
Paris, Louvre

Sabinerinnen, ein zweiter mythologische Szenen in Flachreliefs. Die Schränke der Wallace Collection haben Büsten und ähnliche Reliefs: Apoll und Marsyas, Apoll und Daphne. Die Auflagen allein schon sind ein Beweis, daß die Schränke in der Louis-XVI.-Zeit entstanden sind. Der Raub der Sabinerinnen ist auch auf dem Mittelpanseau eines halbhohen Schrankes der Wallace Collection (XXI, 9) als Auflage verwendet, das von Etienne Levasseur gefertigt ist. Das Relief Apoll und Marsyas erscheint wieder auf einem halbhohen Schrank der Wallace Collection (XV, 1) von Josef Baumhauer. Auch die seitlichen Reliefs: Sommer und Herbst (bei XII, 6) des zweiten Schrankes, erscheinen wieder auf Möbeln des gleichen Meisters. Dazu kommen noch Unstimmigkeiten in der Anlage, wie die kleinen Kränze an Stricken, die zwar schon bei Boulle vorkommen, die in dieser Form aber an Motive in den geschnitzten Panneaus der Rousseaus in Versailles erinnern. Gerade in diesen Nebensächlichkeiten verrät sich die späte Entstehung.

Bei einem anderen Schrank des Louvre (Nr. 5) geht wenigstens der Entwurf auf Boulle zurück. Die Rötelzeichnung eines Kabinetts im Musée des Arts décoratifs bringt ähnliche Formen; auch die Voluten in den Ecken kommen bereits im Entwurf vor. Die Provenienz des Möbels, das aus den Tuileries stammt, scheint ebenfalls für eine Originalarbeit Boules zu sprechen. Trotzdem dürfen auch hier Bedenken nicht verheimlicht werden. Die Gesamtfläche der Front ist ein Panneau, über das die Schlagleiste gelegt ist. Die Seiten bringen unvollständige Ornamentik und sind isoliert undenkbar. Diese starke Vereinheitlichung, Konzentration, die durch den Aufsatz noch verstärkt wird, läßt an sich schon an die Nachrokokozeit denken. In den späteren Originalzeichnungen Boules bleibt immer mehr eine Addition der Flächen. Dazu kommen



228. Konsoltisch von A. C. Boulle  
München, Nationalmuseum

noch einzelne Motive, die Bedenken erregen. Über die Hauptfläche sind zierliche Blattkränze zerstreut, in die kleine Auflagen aus Bronze, Attribute des Schäferlebens, der Jagd, verflochten sind, leichte Motive, die im Charakter mehr in den Anfang der Louis-XVI.-Zeit passen als in die Barockzeit. Diese Motive kommen öfter vor. Auf dem Londonnery Kabinett von Levasseur in der Wallace Collection (XII, 4), auf einem Schrank der gleichen Sammlung (XII, 3) mit einem Regulator in der Mitte, wahrscheinlich ebenfalls von Levasseur, und auf zwei Kabinetten im Schloß Windsor (Laking, *The furniture of Windsor Castle*, Pl. 30), Möbel, bei denen die Entstehung in der Louis-XVI.-Zeit außer Zweifel steht. Damit gewinnt die Vermutung, daß der Schrank des Louvre eine gute Nachahmung der Louis-XVI.-Zeit vielleicht von Levasseur ist, noch mehr an Wahrscheinlichkeit. Im Aufbau stimmt mit dem Kasten im Louvre bis in Einzelheiten überein ein Kasten der ehemaligen Sammlung Hamilton, bei dem als Auflagen noch zwei sitzende, disputierende Figuren verwendet sind: die Religion und die Weisheit, die schon auf dem genannten Entwurf Bouilles vorkommen.

Auch die Bibliotheken und die halbhohen, zweitürigen Schränke (Anrichten), die Boulle zugeschrieben werden, sind zumeist in der Louis-XVI.-Zeit entstanden. Viele von den Möbeln im Louvre und in der Wallace Collection sind von den oben erwähnten Meistern signiert. Wahrscheinlich ist, daß der Typus in dieser Form eines liegenden Kubus mit Glasfenstern oder mit einem Mittelrisalit schon von Boulle geprägt wurde. Die Einfachheit, konstruktive Richtigkeit hat dem Möbel dann die Beliebtheit bei Beginn des Klassizismus verschafft. Wie bei den großen Schränken, hat man damals die altertümliche Stilisierung beibehalten, um die gewaltsame Vereinfachung zu rechtfertigen.

Im folgenden beschränken wir uns darauf, die Entwicklung der Typen in ausgewählten Beispielen zu zeigen. Auch beim Kabinettschrank haben spätere Arbeiten die vereinfachte, auf den eindeutigen Kubus reduzierte Form. In der Régence-Zeit ist auch dieses Möbel aus der Mode gekommen, bis es in der Zeit Louis' XVI. in neuer Aufmachung als exklusives Prunkmöbel wieder auftaucht. Zuerst wird auch hier die hergebrachte Trennung von Gestell und Kasten noch beibehalten. Originale Beispiele fehlen. Die Kabinettschränke in der Galerie d'Apollon im Louvre von Levasseur können als Vertreter eines originalen Boulle-Typus gelten, der durch Originalzeichnungen im Musée des Arts décoratifs bezeugt ist. Sie haben ein Gestell in Tischform, dessen rückwärtige Stützen durch eine Rückwand (fond) verbunden sind, mit balusterförmigen, kantigen, sich verjüngenden Füßen mit Widderköpfen. Die reichdekorierte Zarge der Vorderseite ist durchbrochen oder durch eine Mittelstütze mit dem Sockel verknüpft, ein Motiv, das an Entwürfe von Ducerceau erinnert. Darauf das Kabinett, gegliedert durch figürliche Vorlagen auf Löwenfüßen, mit einem Relief Ludwigs XIV. Prunkvoller sind die großen dreiaxigen Kabinette, die ebenfalls nur in Nachahmungen der Louis-XVI.-Zeit bekannt sind. Eines ist im Petersburger Privatbesitz (Roche Pl. IV), ein anderes in Montague House in London.

In die Gattung der exklusiven Prunkmöbel gehören die coffres de toilette, wozu der Louvre eine Originalzeichnung von Boulle besitzt, und die coffres de mariage, von denen eine Reihe von Originalen und Nachahmungen erhalten ist in Windsor, in der Wallace Collection (XI, 3, XXI, 41) beim Herzog von Buccleuch, beim Herzog von Devonshire in Chatsworth und öfter.

Für die Entwicklung der Kommode geben die Zeichnungen, Stiche von Boulle und Bérain, sowie die alten Inventare sichere Anhaltspunkte. Der Spätbarock bevorzugt die geschlossene Form, die altertümliche Kiste mit Schubladen auf kurzen, geschweiften Füßen, den einfachen Kubus, dessen Vorderwand durch die tabliers in der Mitte fast bis zum Boden herabgeführt ist. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts werden zuerst die Fassade, dann die Seiten geschweift, bis allmählich von den Stützen aus die Bewegung den ganzen Körper umformt. Versuche, den Kubus in das Ornamentale aufzulösen, wie sie die Stiche Bérains zeigen, sind Experimente des Ornamentikers geblieben. Eine Kommode der Wallace Collection (XVI, 53), die sich genau an einen Stich von Bérain anschließt, ist wieder eine Imitation der Louis-XVI.-Zeit. Einfache Kommoden von Boulle sind nicht nachweisbar. In Prunkmöbeln geht Boulle seine eigenen Wege. Er verkleinert den Körper und präpariert die Stützen heraus. Bei zwei Kommoden im Louvre (Nr. 6 u. 7) mit tischartiger Form sind die hohen Füße geschweift, von Akanthusblättern eingefaßt und durch starkbetonte Linien vom Schubladengeschoß abgetrennt, das durch eine Maske akzentuiert ist (Abb. 227). Komplizierter noch sind die beiden Kommoden der Bibliotheque Mazarine, die schon im Inventar von 1718 beschrieben werden. (Abb. Molinier 2, Pl. V.) Der Möbelkörper ist klein; der nebensächliche Stützenapparat trägt den Hauptakzent. Der Körper mit zwei Schubladen, dekoriert mit Schildpattmarketerie, hat Sarkophagform, die von venezianischen Truhen inspiriert erscheint, und wird von Kreiselfüßen getragen. Die Stützen, geschweifte Hermen mit Frauenköpfen und Flügeln, in Löwenpranken endigend, sind übereck, fast ganz frei vorgestellt. Die Verbindung liegt in der gleichmäßigen Krümmung der Linien, in der Bewegung, die alle Formen ineinanderspielen





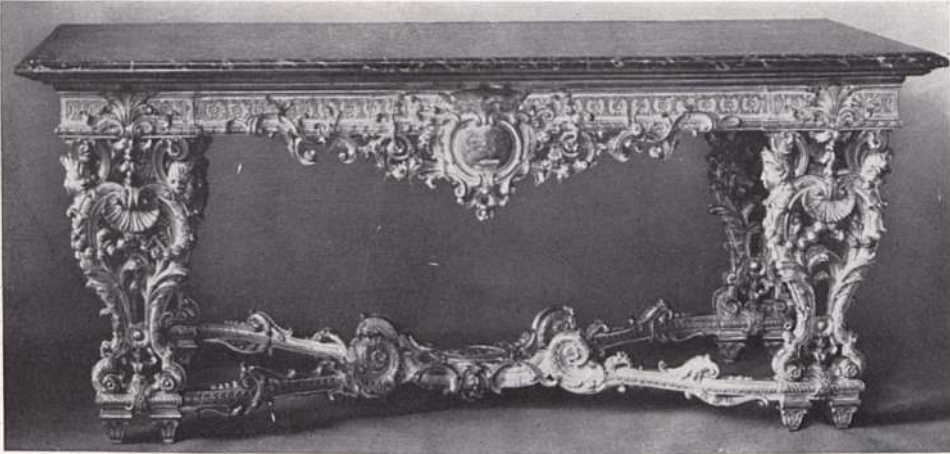
229. Schreibtisch, gefertigt von A. C. Boulle für Kurfürst Max Emanuel von Bayern  
London, Duke of Buccleuch

läßt. Das Möbel ist zur dekorativen Plastik geworden, mit dem ausgesprochenen Charakter von Repräsentation und Prunk. Es gibt verschiedene Ausführungen dieser Kommoden auch im Louvre, in der ehemaligen Sammlung Hamilton und noch öfter.

In ähnlicher Weise wird auch der Tisch neu geformt. Wenn wir mit einem authentischen Beispiel von der Hand Boulles anfangen wollen, müssen wir ein Spätwerk heranziehen und von diesem aus die Entwicklung zurückverfolgen. Wir beginnen mit einem zusammengesetzten Möbel, das als Typus das Resultat einer langen Entwicklung

ist, dem Schreibtisch mit dem Wappen des Kurfürsten Max Emanuel von Bayern, jetzt im Montague House in London (Abb. 229). Max Emanuel, der Neffe Ludwigs XIV., hat während des spanischen Erbfolgekrieges über ein Jahrzehnt, bis 1714, in St. Cloud residiert. Mit diesen Daten ist die ungefähre Entstehungszeit angegeben. Es ist nicht glaubhaft, daß das Möbel in späterer Zeit aus München weggekommen wäre, wahrscheinlich wurde es weggegeben, als der Hof des Fürsten aufgelöst wurde. Der prunkvolle Schreibtisch steht auf geschweiften Füßen, die durch ein Fußbrett verbunden sind, und ist abgeschlossen von einem gegliederten Aufsatz, dessen Mittelnische von einer prunkvollen Bronzeuhr bekrönt ist. Der figürliche Dekor akzentuiert architektonisch wichtige Teile. Den Aufsatz gliedern Hermen, die vier Jahreszeiten, über denen bayrische Löwen mit Schildern sitzen. In den Schildern sind Emailmedaillons mit Allegorien. Die Mitte der Zarge ist durch eine Satyrmaske betont. Auf der oberen Schweifung der Füße sind Frauenköpfe und Satyrmasken. Das Möbel ist schon räumlich ganz anders empfunden als die älteren, streng frontalen Möbel Bouilles. Die Füße sind übereck gestellt, der Aufsatz tritt vor und zurück, und entsprechend ist die Bewegung der Formen gesteigert in der Schweifung der Füße, in der Kurvierung der Fußplatte und der Tischplatte. Von der Stilstufe dieses Möbels ist nur ein kleiner Schritt zu den Werken von Cressent, der in seinen Frühwerken deutlich an Bouille anknüpft. Die Form des Tisches kehrt dann wieder bei den verschiedenen Varianten des bureau plat. Immer sind die geschweiften Füße übereck gestellt, mit Masken dekoriert, die die Richtungsdivergenzen noch deutlicher festlegen. Die Bewegung wird durch die Bronzen unmittelbar übergeleitet in die Zarge, deren Mitte durch Satyrköpfe akzentuiert ist. Ein solches Möbel steht an der Grenzscheide zweier Stile. Es bildet den Abschluß einer langen Entwicklung und weist deutlich in die Zukunft. Von den Werken der Folgezeit unterscheidet es sich durch die Art der Verkleidung des Holzes und durch die relative Schwere der Proportionen. Die stilistischen Merkmale der Folgezeit, die wir kurz mit den Begriffen Bewegung und Akzentuierung festlegen können, sind schon deutlich ausgeprägt.

Es gibt eine Reihe von Tischen der Spätzeit Bouilles. Zwei große bureaux plats sind im Louvre (Nr. 8 u. 9), ein Schreibtisch ist in Versailles. Sie zeigen wieder deutlich, wo später Cressent angeknüpft hat. Nur die kräftigen, geschweiften Füße, die mit Hirschklauen enden und am Knie gratige Voluten tragen, haben die schwere Plastik des Spätbarock. Die Breitseite der Zarge ist durch Rücklagen aufgelöst, die seitlichen Fächer sind mit schweren Bronzen eingefasst. Alle Mittel- und Eckpunkte sind durch Masken akzentuiert. Die Felder der Zarge sind noch scharf umrissen und in altertümlicher Art mit Metallmarketerie (*seconde partie*) ausgefüllt. Andere, ebenso reiche Beispiele sind in der Wallace Collection (XVIII, 57 und einfacher XV, 4). Von diesen Spätwerken aus können wir den Weg nach rückwärts fragmentarisch zurückverfolgen. Wichtige Wegweiser sind die Zeichnungen für drei bureaux plats und Schreibtische in der Art des bureau ministre im Musée des Arts décoratifs. Den älteren Typus, der in den Inventaren der Krone oft beschrieben wird, bilden die Schreibtische auf acht Füßen, die durch Stege verbunden sind, mit Schubladenreihen, die an den Ecken durch konsolenartige Pilaster verstärkt sind, und mittlerem Fach, dem Knieloch. Ein gesichertes Originalwerk von Bouille ist nicht bekannt. Möbel aus der Zeit gibt es fast in allen Sammlungen. Hervorzuheben sind als gute Beispiele der Schreibtisch in der Pariser Sammlung Dutuit im



230. Konsoltisch aus Schloß Bercy. Um 1715  
Paris, Louvre

Petit Palais, der Schreibtisch im Museum in Dijon mit hübschen Régencemotiven, ein sehr gut erhaltener Schreibtisch im South Kensington Museum und ein Tisch im Besitz des Prince Belosewski-Belozerski (Roche Pl. 2) in Petersburg, der noch am meisten Anrecht hat, als Originalwerk von Boulle angesprochen zu werden.

Von den Konsoltischen darf ein Möbel im Nationalmuseum München (mit Metall-einlagen, sechs Füßen, die oben mit Akanthusranken und Satyrmasken besetzt sind, und geschweiftem Steg mit mittlerem Bronzaufsatz) als originales Werk von Boulle bezeichnet werden (Abb. 227). Es stammt aus der Münchner Residenz. Eine fast wörtliche Kopie von Fr. Leleu ist in der Wallace Collection. Andere Typen finden sich unter den Zeichnungen.

Eine Übersicht über die Werke Boullés muß auch die Uhren und die übrigen kunstgewerblichen Arbeiten erwähnen, die jetzt unentbehrlicher Bestandteil des meuble d'apparat geworden sind. Die kleinen Standuhren, die auf Sockeln an der Wand angebracht waren (horloge d'applique) oder auf dem Kamin standen, die großen Kastenuhren auf reich dekoriertem Sockel, die mit den Kabinetten und Münzschränken als gleichwertige architektonische Akzente im Prunkraum aufgestellt waren. Bei diesen großen Kastenuhren wird die Verschmelzung von Gehäuse und Aufsatz das Thema der plastischen Gestaltung. Bei älteren Beispielen der Zeit Boullés steht die geschweifte Uhr als selbständiger Teil auf einem hermenartigen, sich verjüngenden Sockel, der reiche Marketerieeinlagen trägt. Beispiele sind in der Wallace Collection, in Versailles (von 1706), im Berliner Schloßmuseum, in Dresden. Zu den besten gehören die Prunk-Uhren in Schloß Moritzburg (Sachsen). Eine Uhr (die allein nochmals in der Wallace Collection [II, 26] vorkommt) ruht auf einem geschweiften, eingeschnürten Schaft mit Volutenstützen, der ganz mit später Boullé-Marketerie überzogen ist. Bei späteren Uhren wird der Aufsatz als figurales Motiv gebildet, das inniger mit dem Sockel verbunden ist. Erst bei Cressent ist mit graziös bewegtem Umriß vollständige Verschmelzung erreicht. Als figurale Motive dienen die alltäglichen Allegorien, wie Herkules und Atlas (Uhr im Conservatoire des Arts et Métiers in Paris, von 1712) oder Apoll auf dem Sonnenwagen, wie bei der bekannten Uhr in Fontainebleau, von der eine veränderte spätere



231. Französischer Barockstuhl  
des 17. Jahrhunderts. Aus Schloß Effiat  
Paris, Musée de Cluny

Wiederholung mit reicheren Bronzen, wahrscheinlich von Cressent, sich in der Münchener Residenz befindet. Anspruchsvoller Reichtum und Wucht der Erscheinung machen diese Standuhren zu besonders charakteristischen Beispielen des Mobiliars der Zeit Ludwigs XIV.

Das Atelier Boulles lieferte nicht nur Möbel, Uhren, sondern auch reine Bronzearbeiten, wie Lüster, Wandarme und andere kunstgewerbliche Dinge. Ein Spiegel, dessen Rückseite ganz mit lustiger Ornamentik in der Art Bérains in Schildpattmarketerie dekoriert ist (in der Wallace Collection), stammt nach dem Wappen etwa aus dem Jahre 1722. Ein Tintenzeug aus der gleichen Sammlung ist datiert 1712. Zierschachteln in Bronzefassung (boîtes à musique), die dann in späterer Zeit immer wieder nachgeahmt wurden, gibt es verschiedene. Boulle hat auch mit anderen Meistern zusammengearbeitet, dem Bronzegießer Domenico Cucci, dem Goldschmied Claude Ballin, den Bildhauern Girardon, Warin und Opstal.

Die übrigen Ebenisten aus der Zeit Boulles, die in den Rechnungen des Hofes vielfach genannt werden, sind nur Namen geblieben. Erwähnt werden darf Alexander Jean Oppenordt (1639–1715), der Vater des Architekten Gilles Marie Oppenordt.

Neben den Ebenisten treten die chaisiers, die Stuhlmacher, an Geltung zurück. Extreme Prunkmöbel waren Aufgabe der Ebenisten oder der Goldschmiede. Die Schnitzerei verliert an Bedeutung, weil die Fassung unbedingte Forderung ist. Anspruchsvolle Schnitzmöbel werden den Bildhauern überlassen.

Vorläufer der Konsoltische sind die Ziertsche im italienischen Geschmack mit figürlichem Dekor, wie der Tisch, angeblich aus Vaux, dem Palaste Fouquets, jetzt im Louvre. Er wird von Putten getragen, deren Körper in Löwenfüßen endet. Die älteren Beispiele der Konsoltische behalten die vier Füße noch bei, bilden sie aber im ornamentalen Sinne um als schlanke, kantige Baluster mit Einschnürungen, überkleidet mit Bandwerk und besetzt mit Akanthusblättern. Diese urnenförmigen Balusterfüße sind ein Charakteristikum der Louis-XIV.-Möbel geworden. Auch die Zarge wird reich dekoriert, die Mitte ist durch eine Kartusche betont. Später, nach 1700, empfand man auch diese Formen noch als zu schwer, zu massig. Die Auflösung ergreift zuerst die einzelnen Teile, und schließlich wird die Gesamtform als unselbständige Teilform gebildet. Bei einem Beispiel im Louvre aus der Zeit um 1715 (Abb. 230) sind die Füße

Ornament geworden. Sie sind durchbrochen, unstabil, als gegenständige Hermen geformt, die durch Blumengehänge verbunden sind, und stehen auf Sockeln, von denen aus die kurvierten Diagonalstege sich nach der Mitte ziehen. An der Zarge wird die durchbrochene Mittelkartusche (tablier), die mit großen Ranken Verbindung mit den Ecken sucht, zur Hauptsache. Die letzte Phase, die unmittelbar zum Rokoko überleitet, bezeichnet der eigentliche Konsoltisch (table console), ein halbiertes Tisch, der an die Wand angelehnt ist (daher auch console d'applique genannt) und auf zwei geschweiften, konsolenartigen Füßen, den pieds de biche, ruht. Die ungeweinte Verschiedenartigkeit der Einzelformen zu beschreiben, den Übergang von der vierteiligen Kurve zur einheitlichen, geschwungenen Kurve, die gleichzeitige Auflösung der Platte, die mit ihrer Kurvierung in das ornamentale Gefüge eingreift, die Auflösung der Zarge, bei der die Kartusche immer mehr den Akzent an sich reißt, im einzelnen zu zergliedern ist nicht möglich. Selbstverständlich gehen bei diesem Prozeß der Umbildung fortschrittliche und rückständige Formen immer nebeneinander her. Figurale Motive, die an italienische Vorbilder erinnern, bleiben, je nach dem Geschmacke des einzelnen Künstlers.

Reich an Variationen sind auch die Stühle. In dem Vielerlei der Einzelformen geben auch hier die Grundlinien der allgemeinen Entwicklung, Auflösung und gesteigerte Bewegung, einige Handhaben zu einer zeitlichen Ordnung, die aber keine sklavisches Ordnung sein kann, weil immer verspätete (Abb. 231) und entwickelte



232. Fauteuil. Spätzeit des Louis XIV.



233. Fauteuil des späten 17. Jahrhunderts  
Beides: Paris, Musée des Arts décoratifs

Formen nebeneinandergehen. Man hat, um mit einem Detail zu beginnen, die gewundenen und gedrehten Barockfüße lange beibehalten, selbst als die Balusterfüße schon allgemein geworden waren. Diese geraden, mit Ornamentik überladenen Balusterfüße sind wieder das eigentliche Charakteristikum der Louis-XIV.-Stühle (Abb. 232). Sie ruhen meist auf abgeplatteten, geschnitzten Kugeln und sind durch Querstege in H-Form oder durch Diagonalstege verfestigt (Abb. 233). Etwas später tauchen die Konsolenfüße auf, deren Voluten auf dem Kopfe die Zarge tragen. Sie bilden mit ihren Variationen den Übergang zu den geschweiften Füßen, mit denen die Stege verschwinden. Der Prozeß der Entwicklung von der geraden Stütze zur komplizierten Kurve und von da zur einfachen Schweifung ist in allen Ländern der gleiche. Ostasiatische Vorbilder sind vielleicht von Einfluß gewesen. (Vgl. S. 236.) Die Zarge ist gewöhnlich mit Stoff bespannt. Die geschweiften Stützen der Armlehnen sind selten durch durchgehende Eckstützen in sichtbare Verbindung mit den Füßen gebracht. Am Ende des Jahrhunderts wird die Armlehne durch kleine Polsterauflagen (manchette) dem gesteigerten Komfort angepaßt. Die Lehne hat an Volumen gewonnen. Sie ist viel höher geworden als in der Barockzeit, meist einfach rechteckig, später oben gekurvt oder bogenförmig abgeschlossen, leicht geneigt und ganz mit Stoff überzogen. Ihre Größe gibt dem Stuhl den Ausdruck der Würde, die imponierende Gebärde, die zeremonielle Steifheit. Sie paßt sich dem Charakter der soignierten Steifheit des spätbarocken Menschen an.

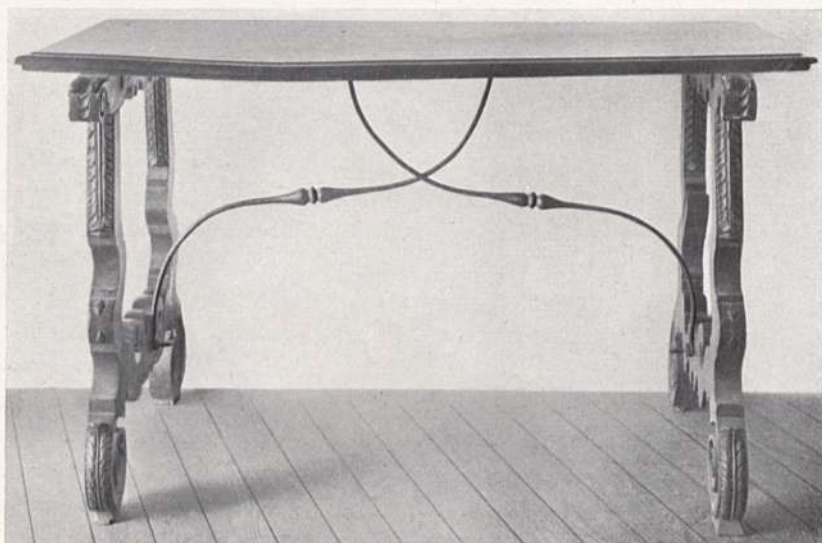
Es ist auf nordische, englische Einflüsse zurückzuführen, wenn in dieser Zeit auch die bequemere, an die bergère erinnernde Abart mit gepolsterten Seitenlehnen (oreilles) vorkommt, der *confessional* oder *fauteuil de commodité*. Der *Fauteuil*, erweitert mit offenen oder geschlossenen Seitenlehnen, ergibt das *Kanapee*. Vorgänger sind die Formen, die an das englische *daybed* erinnern, große Bänke mit einer (oder zwei) hohen schrägen Seitenlehnen, in reicher Schnitzerei, mit Rohrgeflecht, später gepolstert, auf acht oder mehr kurzen Füßen mit Stegen. Sie sind mit Kissen ausgestattet und werden *lit de repos* genannt. Ein reiches, geschnitztes französisches Beispiel ist auf einem Bilde von Pater in der Wallace Collection zu sehen. Das *Kanapee* ist eine der wenigen Erfindungen der Louis-XIV.-Zeit, die mehr das Bedürfnis nach Komfort als nach Luxus eingegeben hat. Es ist ein Ruhebett mit Seitenlehnen, später mit Rücklehnen. Die Form kann in ihrer späteren Entwicklung als verbreiteter Lehnstuhl beschrieben werden. Der Name (aus dem mittelalterlichen *conopeum* = Mückennetz) ist erst nach Mitte des Jahrhunderts aufgekommen, 1663 wird er zum erstenmal erwähnt. Gegen Ende des Jahrhunderts ist er durch das Wort *Sofa* verdrängt worden, das zunächst das gleiche Möbel bedeutet. Zusammen mit *Fauteuil*, Stühlen und *Taburett* bildet das *Sofa* die klassischen Komponenten des *Salonmobiliars*, die *Garnitur*, die bis zur Neuzeit geblieben ist. Das Repertoire der Sitzmöbel wird ergänzt durch kleine Stühle sowie durch die *Taburets* (auch *placet* genannt) und durch die mehr zeremoniellen *Faltstühle* (*ployants*, deren Füße gewöhnlich wie Speichen eines antiken Wagens geformt sind), die in Mengen geordnet an der Wand stehen. Kostbare *Prunkmöbel* sind hauptsächlich durch die wertvollen Bezüge unterschieden in Seide, Samt mit Stickerei, venezianischer *Brokatelle*, Genueser Samt, *Petit-Point*-Stickerei mit figürlichen Szenen, mit *Zickzackstickereien* (*point d'Hongrie*) oder wellenförmigen Mustern (*point de la Chine*), bis später die *Bildteppiche* allgemein Mode werden.

Die gleichen Stoffe kehren auch bei einer Reihe von anderen Möbeln wieder, beim



234. Barockbett aus Schloß Effiat  
Paris, Musée de Cluny

Ofenschirm (écran), der seine endgültige Form als Rahmen auf kurzen Konsolfüßen erhält, beim Paravent, der bisher meist aus Lackplatten gebildet wurde, und beim Bett. Das Bett wird jetzt zu ungemeinen Dimensionen ausgebaut und mit größtem Luxus ausgestattet. Es ist ein geschlossener, riesiger Kubus aus Stoff (Abb. 234), für den man bald eigene Einbauten im Zimmer errichten mußte, die Alkoven, um die Einheitlichkeit des Raumes wiederherzustellen. In fürstlichen Schlafzimmern ist das Bett noch durch Balustergeländer abgetrennt. Möbel sind diese stabilen Häuser aus Stoff eigentlich nicht mehr. Die Form ist einfach; der künstlerische Wert liegt nur in der Qualität des Stoffes. Das Bett ist immer noch das wichtigste Repräsentationsmöbel, eben ein *lit de parade*, geschaffen als Schaustück im vornehmsten Raum, in dem man auch die Besuche empfängt. Der Alkoven ist die allgemeine Besuchsecke, nicht nur für den intimeren Kreis. Der mittelalterliche Aufbau mit vier bekleideten Pfosten, die den Himmel tragen, bleibt bis zum Ende der Epoche. Erst im 18. Jahrhundert werden die vorderen Pfosten weggelassen (*lit à la duchesse*). Es gibt noch andere Formen, wie das Bett der *M<sup>me</sup> de Sevigné* im Carnevet-Museum in Paris, mit drei gleich hohen, oben geschweiften Seiten, vorne offen, so daß es bei Tag als Sofa dienen konnte. Beim fürstlichen Bett bildet die Wandseite (*dossier*) mit den Pfosten das feste Gerüst, an dem die beweglichen Vorhänge angebracht sind, die leichteren (*bonnes graces*) und die geraden Bahnen an den Ecken (*cantonnières*). Der Himmel ist mit Kränzen behängt, deren Enden meist in *Lambrequins* ausgeschnitten sind. Die verschiedenen Vorhänge unterscheiden sich in der Farbe; die äußeren sind beim Prunkbett mit Stickerei überladen, die inneren, beweglichen, stehen farbig in Kontrast. Dazu kommt noch das Vielerlei an Posamenterie, die Verschiedenartigkeit der Farben in der Stickerei. Das Ganze in seiner Mächtigkeit, mit der prunkvollen Aufmachung, der lauten Gebärde kann geradezu als Prototyp im Mobiliar des absolutistischen Zeitalters gelten.



235. Spanischer Barocktisch des 17. Jahrhunderts  
 Madrid, R. Museo de Artes y oficios



## DEUTSCHLAND

Das Zeitalter des Absolutismus bringt auch in Deutschland große Umwälzungen. Die künstlerische Bedeutung der Städte hat seit der Spätrenaissance abgenommen, der Schwerpunkt wird jetzt ganz in die Residenzen der Fürsten verlegt. Damit erhält auch die Kunst einen anderen Charakter, sie wird höfisch. Diese Wandlung ist nicht so durchgreifend wie in Frankreich. Schon deshalb nicht, weil das Gebiet nicht einheitlich ist, weil fürstliche und reichsstädtische Territorien nebeneinander liegen. (Wir werden die allgemeine Situation im 18. Jahrhundert S. 357 schildern.) Die Auflösung des großen Reiches in Einzelgebiete zwingt nach wie vor zu einer geschichtlichen Darstellung in Form von lose aneinandergereihten Bildern. Jedes Land, jeder Stamm hat seine eigene Entwicklung, die von der geographischen Lage und von der politischen Situation bedingt ist.

Im südlichen Deutschland wird München das einflußreichste Kunstzentrum. Die älteren Sitze kunstgewerblicher Produktion, Städte wie Augsburg, Nürnberg, Ulm, werden überflügelt; sie sind nur mehr Sitz der ausführenden Meister, die künstlerische Initiative von den Hauptstädten empfangen. Der Import italienischen Barocks bildet überall den Anfang. Als man unmittelbar nach dem Dreißigjährigen Krieg den Anschluß an die allgemeine Kunstentwicklung zu gewinnen suchte, bot sich der italienische Barock, der Weltmachtstellung erlangt hatte, von selbst als Vorbild an. Schon im späten 17. Jahrhundert ist dann der französische Einfluß zu spüren. Am bayrischen Hof hat die politische Konstellation die Invasion italienischer Kunst begünstigt. Die savoyische Prinzessin Henriette Adelaide hat als Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria Künstler ihrer Heimat an den Hof gezogen. Der Geschmack der Kurfürstin, die am Turiner Hof aufgewachsen war, bestimmte das künstlerische Gepräge der neuen Bauten. Agostino Barelli, der Architekt der Münchener Theatinerkirche, hat für die Kurfürstin die Wohnräume in der Münchener Residenz 1665–67 umgebaut, und Antonio Pistorini hat diese Räume eingerichtet.

Man könnte den Stilcharakter dieser Räume, der sogenannten päpstlichen Zimmer, kurz charakterisieren als italienischen Barock mit einer betonten Nuance französischen Einflusses. Das Schlafzimmer mit dem Alkoven ist gleichzeitig mit den ersten Beispielen dieser Art auf französischem Boden. Es sind noch wenige Reste der ursprünglichen Einrichtung erhalten, Möbel, die von einheimischen Meistern ausgeführt sind, wahrscheinlich nach Anregungen von Pistorini. Moderner italienischer Stil verbindet sich mit vererbter deutscher Art. Alle technischen Charakteristiken sind uns schon von den Kabinettschränken her bekannt. Ein Tisch trägt in der Marketerie die Signatur Esser und Wolfhauer, vermutlich Namen Münchener oder Augsburger Ebenisten. Die schwulstigen figuralen Motive im Schnitzwerk der Füße, übereck gerichtete Nymphen, die die Tischplatte tragen, erinnern an italienische Vorbilder. Die Platte aus Marmormosaik liegt in einer Umrahmung von Metalleinlagen auf Schildpattgrund, die wieder ein Beweis dafür sind, daß die Technik international war, bevor ihr Boulle den Namen gab. Man muß diese Tische mit den schweren Kabinettschränken aus der gleichen Zeit, vielleicht der gleichen Werkstatt, in den Trierzimmern der Münchener Residenz (Abb. 236) und im bayrischen Nationalmuseum zusammenstellen, bei denen die italienische Note noch mehr zugunsten deutscher Tradition zurückgedämmt ist.

Unter dem Kurfürsten Max Emanuel begann bald der Einfluß der eben erstarkten französischen Kunst. Wieder war die politische Konstellation fördernd. Durch Vermählung der Schwester Max Emanuels 1680 mit dem Dauphin trat das bayrische Fürstenhaus in verwandtschaftliche Beziehung mit Ludwig XIV. Es folgte das Bündnis mit Frankreich vor dem spanischen Erbfolgekrieg und nach der Schlacht von Ramillies der Aufenthalt des bayrischen Kurfürsten in Frankreich von 1706–14. Bis zur Rückkehr des Kurfürsten hatte der Oberhofbaumeister des Fürsten, Henrico Zuccali, ein Graubündner, der Münchener Kunst die Richtung gegeben. Unmittelbar nach der Rückkehr wurde der in Paris ausgebildete Josef Effner zum Hofbaumeister ernannt, und dem Einfluß der französischen Kunst wurden Tür und Tor geöffnet. Der Wechsel im Geschmack zeigt sich auch im Möbel. Unter den älteren Werken hat der Sturm der Verheerung gewütet. In der Rokokozeit wurden sie bald als veraltet beiseite geschoben. Man kann vor den wenigen Resten den Widerwillen der Rokokogeneration allerdings verstehen. Für ein französisch geschultes Auge sind diese Möbel wahre Monstra an Geschmacklosigkeit, in der Gesamtform mehr als im Detail. Die Schreibkästen im Münchener Nationalmuseum sind turmartige Aufbauten, bekrönt von einer Uhr. Ein Schreibpult im germanischen Museum ist ein Ungetüm, auf schweren Volutenfüßen mit tabernakelförmigem Aufsatz (Abb. 237). Er ist wohl italienischem Vorbild nachgebildet; denn die Form kommt öfter vor, auch in Pommersfelden. Die Marketerie aus Schildpatt und Metall ist gut, modern im Sinne französischer Vorbilder. Marotstiche haben als Quelle gedient. Die Möbel sind wohl in München selbst entstanden. Leute wie der „Galanterie- und Clopaturkistler“ Johann Puchwiser (tätig am Münchner Hof 1702–45) und sein Nachfolger Georg Sebastian Gugelhör (1745–90 tätig), haben bis in die Spätzeit des 18. Jahrhunderts Schreibkästen und Rahmen mit Einlagen in Messing, Zinn, Silber, Gold, Schildkrot, Alabaster und Elfenbein gefertigt. Feiner in der Form ist ein Möbel aus etwas späterer Zeit (etwa 1670), das im Typus an das Bureau des Marschalls von Créqui erinnert, ein Schreibtisch mit verschiebbarem Deckel und Aufsatz, getragen von Hermen an der Frontseite, in den päpstlichen Zimmern der Münchener Residenz (Abb. 238). Die Motive der Metalleinlagen auf Schildpatt verherrlichen Max Emanuel als Besieger der Türken. Leichter in der Form, ganz im Schema der früheren Boulle-Arbeiten, sind zwei Schreibtische mit Schildpattmarketerie und ein Damenschreibtisch mit Chinoiserien auf Elfenbeinrund im Nationalmuseum.

Viel moderner sind die Möbel, die nach dem spanischen Erbfolgekrieg unter der Oberleitung Effners entstanden sind. Effner hatte in Paris wahrscheinlich bei Boffrand gelernt. Er hatte sich als Ornamentiker nach Bérain und Marot gebildet. Er hatte auch schon den Beginn des Régence im Werke Oppenordts gesehen. Seine frühen Dekorationen in Schleißheim sind noch gelöstes Louis XIV. Aber die Klassifikation sagt im Grunde gar nichts, weil die individuelle Note das Bestimmende ist, die leichte Temperierung der volkstümlichen, italienisierenden Elemente, die phantasievolle Frische, die sinnliche Wärme der Stammesanlage, die rasch den Weg zur aufgelösetheit des Rokoko findet. Aus der langjährigen Verbannung hatte Max Emanuel eine Menge von Einrichtungsgegenständen mitgebracht, deren Transport allein gegen 8000 Gulden kostete. Diese französischen Möbel bildeten dann das Vorbild für die einheimischen Produkte. Für die Ausstattung der Bauten begründete der Fürst eine eigene französische Hofkistlerei (das



236. Barockkabinett der Zeit des Kurfürsten Ferdinand Maria  
München, Residenzmuseum

Epitheton ist mehr Qualitätsmarke), die zeitweise bis zu 80 Gesellen, lauter Deutsche, beschäftigte. Leiter war Adam Pichler (gest. 1761), der auch 1709–15 in Paris ausgebildet worden war. Aufgabe dieser Werkstatt war die Schnitzarbeit der Vertäfelung und auch Möbel. Beispiele aus den wenigen Jahren dieser Übergangszeit bilden nur Konsoltische in Schleißheim, Nymphenburg und in einigen Räumen der Münchener Residenz. Der Zusammenhang mit französischen Vorbildern des Louis XIV. ist nicht zu verkennen. Es sind schwere Tische auf balusterförmigen Füßen mit ornamentalen Stegen, wie sie schon früher beschrieben wurden. Leichter sind dann Konsoltische mit hermenartigen Füßen, die an Möbel Boules erinnern, mit Satyrköpfen, die aus dem Formenschatz Le Pautres übernommen sind (Abb. 240). Die Zarge ist durchbrochen, in Gitterwerk aufgelöst und durch eine Mittelkartusche akzentuiert. Der stilistische Charakter der Ornamentik entspricht schon dem französischen Régence.

Die moderne Gesinnung sieht man beim Vergleich solcher Möbel der Effnerzeit mit der Ausstattung eines Schlosses aus dem fränkischen Kulturkreis, Pommersfelden. Trotz der späteren Entstehung in der Régencezeit bleibt bei diesen mehr provinziellen Werken der altertümliche, barocke Charakter. Die Meister der Möblierung waren Handwerker, keine Ebenisten vom Schlage eines Boulle. Genannt wird Ferdinand Pletzner, der als Kunstschreiner in Eyrichshof ansässig war. Er hatte in Ansbach beim Hofschreinerei-Inspektor Matouche gelernt. Seit 1713 arbeitete er für Pommersfelden. 1716–20 fertigte er das Porzellankabinett mit der ganzen Ausstattung. Vorübergehend lieferte er auch nach Wien. Er starb 1724 in Eyrichshof. Das Pommersfeldener Spiegelkabinett ist eines der frühesten und prunkvollsten Beispiele dieser Art in Deutschland. Ornamentale Gedanken, die aus Stichen Marots übernommen sind, gehen mit dem ostasiatischen Porzellan, das als Dekor verwendet ist, enge Verbindung ein und bilden mit den vergoldeten Holzauflagen, den geschnitzten Konsöhlen und den Konsoltischen ein einheitliches Ganzes. Trotz der technisch vollkommenen Leistung behält der Raum in der Formgebung eine betonte Note provinzieller Rückständigkeit. Diese Überfülle an Motiven, die älteren und modernen französischen Vorbildern nachempfunden sind, war nur deutschem Auge genießbar. Von ähnlichem Charakter sind Einzeilmöbel. Ein Prunkkabinett von der Hand Pletzners aus Nußholz mit Elfenbeineinlagen und vergoldeten Schnitzereien besteht aus einem Konsoltische mit übereck gestellten Hermenfüßen, geschweiften Stegen, auf denen Nixen ruhen, einer Platte mit durchbrochener Zarge und einem Aufsatzkasten, dessen Seitenteile schräg nach vorn gerichtet sind. Tisch und Kasten sind mit Elfenbeineinlagen überladen, selbst die tektonisch nebensächlichen Stellen sind mit Einlagen dekoriert. Auf das Detail selbst ist größte Sorgfalt gelegt. Die Ornamentik hat schon die frische Zierlichkeit der neuen Zeit, aber die Gesamtform ist unproportioniert, schwer, eben stilistisch rückständig. Sie wäre in Frankreich nur am Anfang der Louis-XIV.-Periode denkbar. Die gleiche Altertümlichkeit charakterisiert das Hauptwerk Pletzners, das er bei seinem Tode 1724 unverändert zurückgelassen hatte, das dann von dem Ansbacher Hofschreinerei-Inspektor Matouche vollendet wurde. Es ist ein dreiteiliges, durch Vorlagen gegliedertes Schreibpult mit Aufsatz, mit langgezogenen Eckvoluten als Stützen und kannelementierten Füßen. Die Form ist ungemein massig, nur die Ornamentik, das zierliche Bandwerk der Metalleinlagen auf Schildpatt, ist wieder fortschrittlich. Zur Steigerung sind



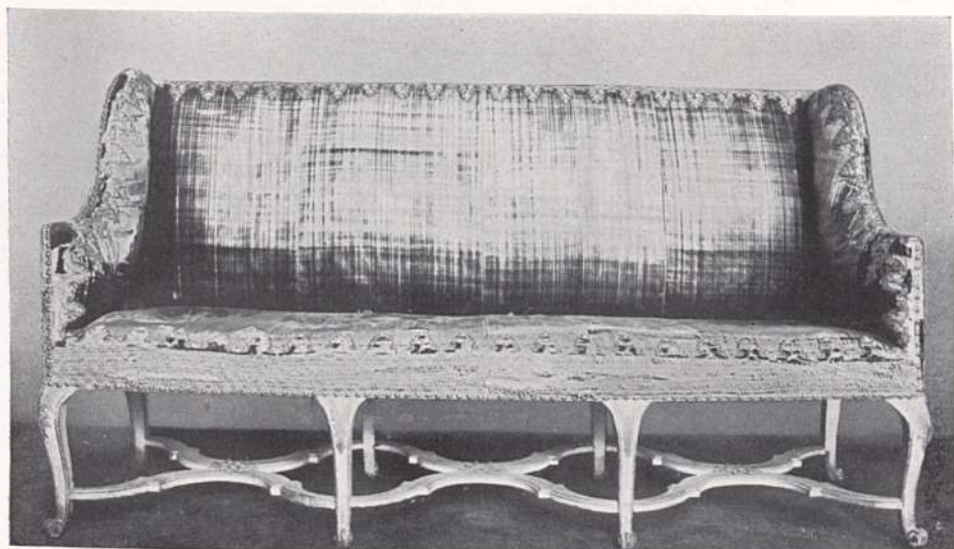
237. Schreibtisch aus Schleißheim  
Nürnberg, Germanisches Museum

kostbare Auflagen verwendet, im Aufsatz kostbare Silbertreiarbeiten von Thelot, Elfenbeinreliefs und ein allegorisches Gemälde von Byss, die die Form erst recht zerstören. Man hat das Gefühl, daß den Auflagen zuliebe der Schreibschrank diese derbschwere Kasten-



238. Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Max Emanuel  
München, Residenzmuseum

form erhielt. Moderner ist ein zweiter, wenig späterer Schreibkasten mit Holzfurnier und Wachsreliefs als Auflagen der seitlichen Türen des Aufsatzes. Der Unterbau hat Tischform; die Füße sind ein Nachklang der eckigen Balusterform der Louis-XIV.-Zeit. Die Abrundung der Ecken und die Schweifung des Mittelfaches des Aufsatzes der Schubladen des Tisches verrät das Streben nach leichter Gefälligkeit. Als Meister dieses späteren Stücks kommt wahrscheinlich der Kunstschreiner Servazius Prickard, der seit 1705 in Bamberg ansässig war und dort 1742 gestorben ist, in Frage. Die Vertäfelung verschiedener Räume im Pommersfeldener und Bamberger Schloß wird ihm zugeschrieben. Er hat auch für den Reichsvizekanzler Schönborn und für den Prinzen Eugen in Wien gearbeitet.



239. Kanapee der Zeit Max Emanuels  
München, Nationalmuseum



240. Konsoltisch nach Entwurf von I. Effner. Um 1720  
München, Residenzmuseum

Das nördliche Deutschland zeigt ein anderes Bild. Mit dem Barock italienischen Ursprungs kreuzt sich ein Strom holländischen Einflusses, der erst im 18. Jahrhundert von einer französisch orientierten Kunst abgelöst wird. Dieser Strom holländischen Einflusses hat nicht nur die Nachbargebiete befruchtet, er reicht über Brandenburg hinaus bis in das mittlere Deutschland, bis nach Sachsen. In der Architektur, wo ursprüngliche Anlagen leichter zu selbständigem Ausdruck gelangen, ist er weniger fühlbar als in der Malerei und mehr noch im Kunstgewerbe, im Möbel. Der ganze protestantische Norden bildet nach wie vor eine kulturelle Einheit, in der der Schwerpunkt wechselt. Holland hatte mit der Blüte im 17. Jahrhundert die Führung erlangt, die es behielt, bis



241. Rote Sammetkammer der Paradekammern des Berliner Schlosses

in Deutschland die Wunden des großen Krieges vernarbt waren. Schon im späten 17. Jahrhundert wurde es weit überflügelt.

Wieder bildet die politische Konstellation die Brücke. In Berlin war der Große Kurfürst durch seine Gemahlin Luise Henriette von Oranien auf die holländische Kunst hingewiesen worden. Er bediente sich holländischer Architekten, Bildhauer und Maler, als er damit begann, die mittelalterliche Kleinstadt zu einer fürstlichen Residenz auszubauen. Das Kunstgewerbe lebte ganz vom Import. Nur die Wandteppichwirkerei hatten französische Emigranten (ähnlich wie in England) zu einem eigenen Zweig entwickelt. Friedrich III., seit 1701 der erste König von Preußen, nahm es ernst mit dem Ideal eines absolutistischen Herrschers. Die Erscheinungen, die wir schon bei der Schilderung der absolutistischen Ära in Frankreich charakterisiert haben, wiederholen sich: die Konzentrierung der Bildungsanstalten (Gründung der Akademie der Künste 1696, der Akademie der Wissenschaften 1701), die Steigerung der Kunstpflege mit der bestimmten Absicht der Repräsentation. Als monumentalen Ausdruck der neuen Würde erbaute der König das Schloß so, wie es heute vor uns steht, dessen ungeheure Größe uns erst zum Bewußtsein kommt, wenn wir uns den dürftigen Hintergrund der damaligen kleinstädtischen Umgebung ins Gedächtnis rufen. Es war eine der Fügungen in der Geschichte der deutschen Kunst, daß dem Fürsten für die Ausführung der





242. Rundtisch nach Entwurf von Andreas Schlüter  
Berlin, Schloß

großen Ideen auch der Mann von entsprechendem geistigem Format zur Verfügung stand; der geniale Andreas Schlüter. Schlüter war schon vorher in Danzig, wo er 1634 geboren war, und in Warschau als Architekt tätig gewesen. 1698–1706 hat er den größeren Teil des Schlosses ausgeführt; 1706 wurde er von seinem Rivalen Eosander v. Goethe verdrängt. Es ist das Verdienst von Schlüter, daß er Anschluß gesucht hat an die führende internationale Kunst, daß er mit der holländischen Tradition energisch gebrochen und an den römischen Spätbarock als Vorbild angeknüpft hat.

Die Spuren dieser Entwicklung zeigen sich auch im Möbel. Vieles ist verschwunden. Die prunkvollen Möbel aus Edelmetall Friedrichs I. und Friedrich Wilhelms I., die in solchen Mengen vorhanden waren, daß man im zweiten schlesischen Kriege 98 000 Pfund Silber daraus gewann, hat Friedrich der Große einschmelzen lassen. Die Räume Schlüters – außer der Haupttreppe müssen die Paradekammern mit dem Marmorsaal und Rittersaal als die wertvollsten genannt werden – bergen auch noch Reste ihres alten Mobiliars. Es ist nicht wahrscheinlich, daß Schlüter selbst Möbel ausgeführt hat. Höchstens darf man bei dem einen oder anderen Prunkmöbel einen Entwurf Schlüters voraussetzen. So bei dem vergoldeten Tisch mit dem Monogramm Friedrichs I. in der Roten Sammetkammer (Abb. 242). Es ist dies ein Rundtisch auf einem Kugelschaft mit Volutenfüßen, überladen von Ornamentik, Akanthus und figuralen Motiven, die an die Ornamentik der Schlüterschen Prunksärge erinnern. Bei den übrigen Möbeln kann



243. Tisch mit Lackmalerei  
Charlottenburg, Schloß

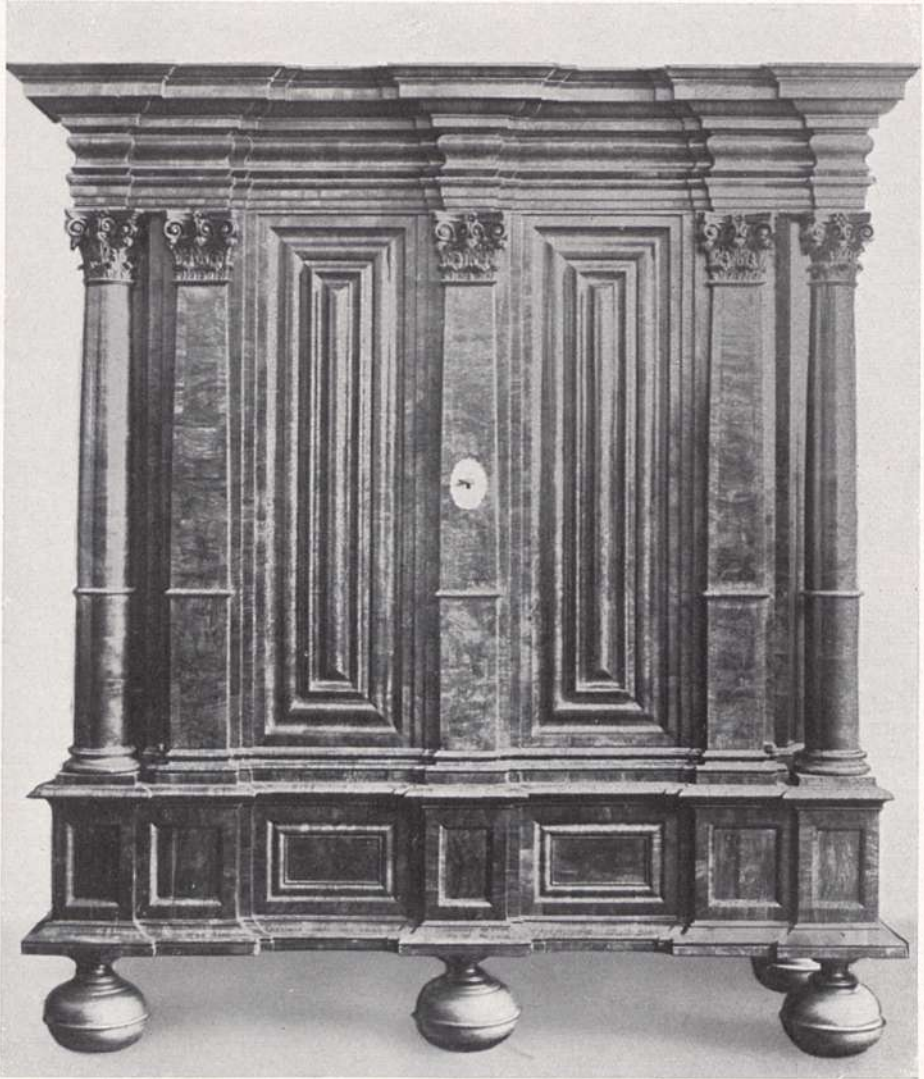
man höchstens behaupten, daß Schlütersche Ideen verwertet sind. Das tektonische Gerüst ist im Sinne des Bildhauers aufgelöst, von ornamentalem Schnitzwerk überwuchert, so daß seltsame Bildungen entstehen. Bei einem Sofa, das noch zu den Frühwerken des Typus gehört, sind die schiefen Seitenlehnen, die Rücklehne und die Zarge aus Akanthusgerank nach Anregung des englischen daybed gebildet (Abb. 241). Bei einem Prunktisch ruht die Platte auf vier Adlern in einem Dickicht von Akanthusranken. Bei Lehnstühlen trägt das durchbrochene Schnitzwerk der Zarge und des Aufsatzes der Lehne den Akzent. Ähnlich im Charakter sind Lehnstühle auf geschnitzten Volutenfüßen mit geschnitzten Stegen. Alle diese Schnitzmöbel, zu denen noch einige Werke in Monbijou angeführt werden können, sind ausgesprochene Repräsentationsmöbel im italienischen Geschmack. Dazu kommen noch Hocker auf Balusterfüßen, Lehnstühle mit Volutenstegen und Balusterfüßen und Spieltische, die mehr an französische Art erinnern.

Das furnierte Mobiliär aus der Zeit Friedrichs I. behält mehr die holländische Tradition bei. Manches wird von eingewanderten holländischen Kunst Tischlern gefertigt sein. Aber auch diese Möbel haben schon einen Stich ins Freie, aufgelöste Barocke erhalten, der sie deutlich vom holländischen Möbel abhebt. Der quadratische Tisch der Roten Sammetkammer mit gewundenen und gerippten Füßen, vor- und zurückspringender Zarge wäre auch für holländische Begriffe zu barock. Der holländische Einfluß zeigt sich auch bei den Lehnstühlen auf Volutenfüßen mit hoher, durchbrochener Lehne. Es sind dies Typen, die wir schon beim holländischen Möbel beschrieben haben. Ferner in den Schreibtischen mit gewundenen Füßen aus der Kurfürstenwohnung des Berliner Schlosses



244. Viertüriger Hamburger Schrank. Mitte des 17. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

(um 1690) und deutlicher noch in den Möbeln mit Lackmalerei im chinesischen Geschmack (Abb. 243), Tischen mit abgerundeter Zarge auf Volutenfüßen, runden Gueridons auf Volutenfüßen im Berliner Schloß und im Schloß Charlottenburg. Es wäre nicht schwer, für diese Formen Gegenbeispiele aus dem holländischen Barock



245. Frankfurter Schrank des frühen 18. Jahrhunderts  
Kassel, Landesmuseum

und dem englischen Queen-Anne-Möbel zu finden. Die exotische Stilistik ist ein Ausläufer der großen Welle ostasiatischen Einflusses, die die ganze europäische Kunst dieser Jahre befruchtet hat.

Unter Friedrich Wilhelm I. sind die Anfänge eines selbständigen Kunstlebens wieder versiegt. Als Ausläufer Schlüterscher Formgebung sind die Prunkmöbel aus dem Besitz der Königin Sophie Dorothea in Schloß Monbijou anzusehen, ein Schreibtisch, Gueridons mit Schildpattmarketerie, ein Tisch auf Volutenfüßen mit reichem Schnitzwerk und inkrustierter Platte. Die Gebrauchsmöbel des Königs, Windsorstühle und primitive Nutzmöbel holländischer Provenienz, waren sehr einfach, so daß die Annahme



246. Frankfurter Schrank im Stil des Friedrich Unteutsch  
Frankfurt, Historisches Museum

gerechtfertigt erscheint, er habe seine Silbermöbel nur deshalb in Massen anfertigen lassen, um sich für Zeiten der Not eine Sparkasse zu schaffen. Friedrich der Große hat die Möbel seines Vaters auch richtig dieser Bestimmung zugeführt. Es sind noch einige Reste erhalten. Außer dem Silberbüfett, das als Teil der Wanddekoration gelten will, ein Stuhl (im Schloßmuseum Berlin) in altertümlicher Scherenform, auf Krallenfüßen mit Kugeln, mit Löwenköpfen am Kreuzungspunkt und Delphinen am Ende der Arme.



247. Ulmer Kasten aus Kloster Kaisheim  
München, Baronin von Hartmann



248. Augsburger Kasten des frühen 18. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

Sebastian Mylius aus Augsburg hat die Silberarbeit gefertigt. Auch die Mehrzahl der übrigen Silbermöbel war von Augsburger Silberschmieden, wie Biller, Drentwett, gearbeitet. Die silberbeschlagenen Möbel Augsburger Provenienz waren damals in Deutschland die große Mode. Das schönste Beispiel ist die sogenannte Landschafts-  
uhr im Altenburger Schloß, eine Augsburger Arbeit von 1712. Die Blüte des Berliner Kunstlebens unter Friedrich I. war nur von kurzer Dauer. Sie verwelkte, als die Sonne unterging, die das Wachstum gefördert hatte, als die Gunst des Fürsten verschwand. Der künstlerische Schwerpunkt ging im nördlichen Deutschland von Berlin nach Dresden über.



249. Kabinett mit Wappen Ecker von Kapfing und Goder von Kriegsdorf. Um 1680  
München, Kunsthandel (Böhler)





250. Viertüriger Schrank mit Wappen Fechenbach-Heddersdorf. Spätes 17. Jahrh.  
Schloß Laudenschloß bei Miltenberg

Mit Ludwig XIV. und Max Emanuel von Bayern genießt August der Starke von Sachsen, König von Polen, den Ruhm, einer der Prototypen absolutistischer Herrscher zu sein. Er hat Dresden zu einer der bedeutendsten Städte des Barock in Europa gemacht. Immer muß in erster Linie der Zwinger genannt werden, wenn die Perlen spätbarocker Architektur aufgezählt werden. Vom Glanz der luxuriösen Hofhaltung des Fürsten hat die Zeit wenig übrig gelassen. Vieles hat die Soldateska Friedrichs des Großen im Siebenjährigen Krieg zerstört. Silberne Gueridons im Dresdener Schloß, Ofenschirme, Tische von den Augsburger Goldschmieden Biller und Menzel sind die spärlichen Reste einer verschwundenen Pracht. In den einfacheren Möbeln aus der Zeit des Kurfürsten,

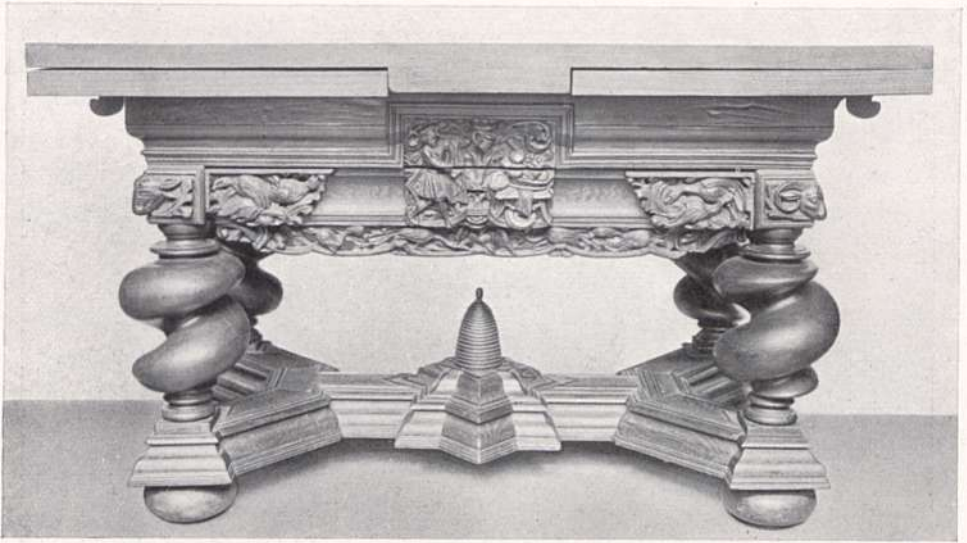
Schreibschränken mit Lackarbeit im Dresdener Schloß und in Schloß Moritzburg, Lackkabinetten, Lackschränken mit Goldmalerei, Tischen mit gedrehten Füßen, Schreibschränken mit Lack auf Klauenfüßen, zeigt sich wieder der Einfluß holländischer Kunst. Wenn nicht der schwülstige Akanthus der Ornamentik vom holländischen Vorbild differierte, müßte man glauben, daß auch hier Import vorliegt, nachdem der holländische Einfluß auf anderem Gebiete des Kunstgewerbes, besonders der Keramik, vorbereitet war.

Wie verhält sich nun das bürgerliche Möbel des Spätbarock zu den neuen Strömungen. Es gibt gleichsam die Probe auf das Exempel. Etwas vom repräsentativen Zeitgeist ist auch hier eingeschlichen; aber im allgemeinen verhält es sich gegen die Neuerungen ablehnend. Es hat nur den stilistischen Charakter geändert, die barocke Note verstärkt. Das Furnier auf Eichenholzkern hat man, um ein Beispiel anzuführen, im nördlichen Deutschland nur zur Dekoration der Schauseite angewendet, ohne dabei auf das ererbte Schnitzwerk zu verzichten. Im südlichen Deutschland, wo man das Furnier schon seit der Gotik verwendet hatte, ist man dem Typenschatz der Renaissance treu geblieben, man hat nur die Einzelformen dem Stilwandel angepaßt. Von diesen Einzelformen gehören zwei zum eisernen Bestand der spätbarocken Tischlerei, die gewundene Säule, das Stigma des Barock, und die Flammleiste, die nach Neudörfers Bericht der Augsburger Tischler Schwanhard erfunden (?) hat; sie ist bald nach 1600 internationales Gemeingut geworden. Die gewundene Säule ist der Architektur entnommen. Die Form ist bekanntlich viel älter. Serlio bringt sie, und schon früher kommt sie auf Raffaels Bildteppichen vor. Säulenbücher, wie das Werk des Nürnberger Tischlers Erasmus vor 1666, gelten immer noch als Grundlage des praktischen Schreinerhandwerks.

Das bürgerliche Hauptmöbel ist nach wie vor der Kasten. Im nördlichen Deutschland ist er es, wie erwähnt, bis zum Spätbarock geblieben. Erst im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts hat man den viertürigen Schrank nach süddeutschem Vorbild übernommen, und im letzten Viertel hat auch hier der zweitürige Schrank allgemeine Verbreitung gefunden. Wir können hier genaue Daten angeben. In den Meisterzeichnungen der Bremer Möbelschreiner (Kunstgewerbemuseum Bremen) kommen die viertürigen Schränke von 1670–1695 vor, erst hernach die zweitürigen. In Hamburg, das fortschrittlicher gesinnt war, können die Jahre von etwa 1660–1680 als Zeitgrenzen des viertürigen Schrankes gelten (Abb. 244). Der erste datierte zweitürige Schapp (im Hamburger Museum) ist von 1682. Von der Renaissance her ist dem norddeutschen Schrank das figürliche Schnitzwerk geblieben, das die Zwickel überzieht und als mächtiges Zierstück die Mitte des Gesimses bekrönt. Vom speziellen Charakter des höfischen Möbels ist nichts zu merken. In der breiten Wucht der Erscheinung, der Massigkeit, mit der Verkröpfung der Glieder, der blühenden Fülle des überlegt disponierten Schnitzwerks, das im Kopfstück gipfelt, ist der Schapp trotzdem das Musterbeispiel selbstbewußten, barocken Geschmackes. Die gewöhnliche Form des Hamburger Typus ist (nach der Beschreibung von Joh. Christi Senckeisen im Leipziger Architektur-Kunst- und Seulenbuch um 1710) folgende: Über Kugelfüßen ein Schubladengeschoß als Sockel, das Hauptgeschoß durch Pilaster gegliedert, die Türen besetzt mit spitzovalen Feldern mit verkröpften Rahmen; darüber das gerade, reich profilierte, vorkragende Abschlußgesims, das in der Mitte abgekröpft ist. Das Schnitzwerk dient zur Klärung der Form, als Füllung. Die Jahres-



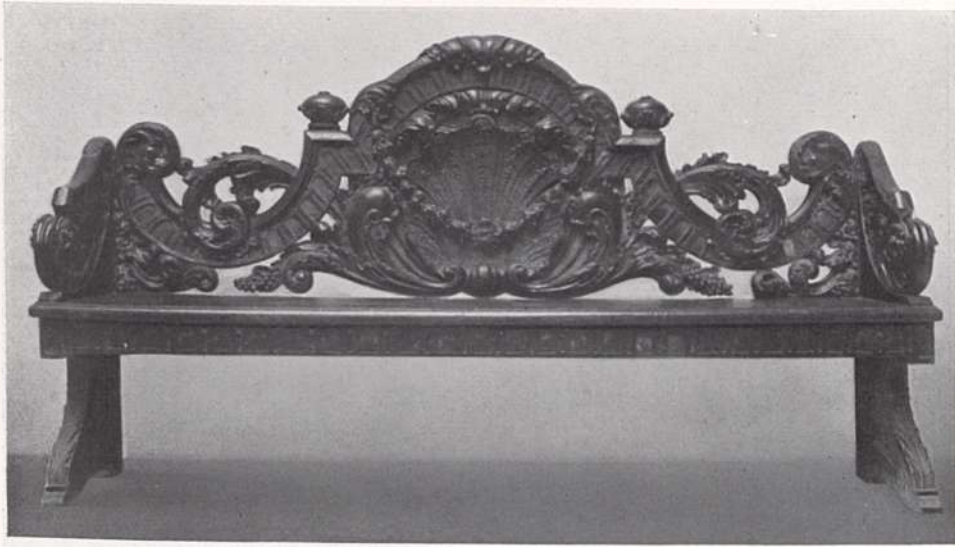
251. Kleine Augsburger Kredenz des frühen 18. Jahrhunderts  
München, Kunsthandel (Böhler)



252. Danziger Tisch. Um 1700  
Berlin, Schloßmuseum

zeiten, die Elemente, alttestamentliche Weisheit, Putten sind in fließendes Rankenwerk eingeflochten, das mit der Zeit immer stärkeres Relief gewinnt. Der Lübecker Typus unterscheidet sich durch den gewellten Giebel. Der Danziger Schrank hat abgeplatteten Giebel, kantige Füße und manchmal auch gewundene Pilaster. Der Platz dieser großen Schränke ist die Diele, wo Stuckornamente die Motive des Schnitzwerkes wiederholen.

Ein Repertorium der Schranktypen in den Rheinlanden von 1676 an geben die Möbelzeichnungen der Mainzer Tischlerinnung im Kunstgewerbemuseum Berlin, die von 1676 an erhalten sind. (Vgl. darüber auch S. 362.) Das südliche Deutschland kennt eine Menge landschaftlicher Varietäten, deren Trennung im einzelnen hier nicht versucht werden kann. In Frankfurt sind die Schränke mit runden Kehlungen als Rahmen der Felder beliebt (Abb. 245); sie kommen auch in der Schweiz vor und werden dort als Züricher Orgelkasten bezeichnet, sie sind noch in den Stichen des Augsburger Stechers Rumpff der „Tischler oder Schreiner Rüssen“ ausführlich abgewandelt; sie sind auch in Holland bekannt, wenn das Bild von Metsu „das Geschenk des Jägers“ in Amsterdam als vollwertiger Beweis gelten kann. Daneben erscheinen Schränke mit gewundenen Säulen und überreichem, verwildertem Knorpelwerk. So die Unteutsch-Schränke, die an das Vorbild der Stiche des Friedrich Unteutsch anknüpfen (Abb. 246). In Franken, Bayern und Schwaben hat das Schnitzwerk weiter an Boden verloren, während das Nußholzfurnier als Dekor großen Flächen zugewiesen wird. Im Gegensatz zum nordischen Schrank hat der süddeutsche Kasten die architektonische Gestalt behalten. Man hat diese nur im Sinne der Zeit weitergebildet, die schwere, massige Form vereinfacht, durch Verkröpfung und Rahmenwerk zusammengefaßt und auf das Furnier abgestimmt. Die typische Form: über Kugelfüßen ein Schubladengeschoß als Sockel, der Körper mit abgeschrägten Ecken, die mit Pilastern oder gewundenen Säulen besetzt sind, ein Mittelpilaster als Schlagleiste, alle Gliederung in das



253. Holländische Bank des frühen 18. Jahrhunderts  
München, Kunsthandel (Doppler)

Gebälk verkröpft, darüber ein Aufsatz, ist in ganz Süddeutschland zu finden (Abb. 247). Den Münchner und Augsburger Schrank des frühen 18. Jahrhunderts charakterisieren die verkröpften Rahmungen der Felder, die Füllungen aus leichten Akanthusrankenwerk in den Ecken der Felder und in den Ecken des Aufsatzes (Abb. 248). Auch dieser Typus ist im Stichwerk von Rumpp als Muster abgebildet. Die halbhohen Schränke, die als Büfets dienen (Abb. 251), wiederholen die Formen des Kastens in verjüngtem Maßstab.

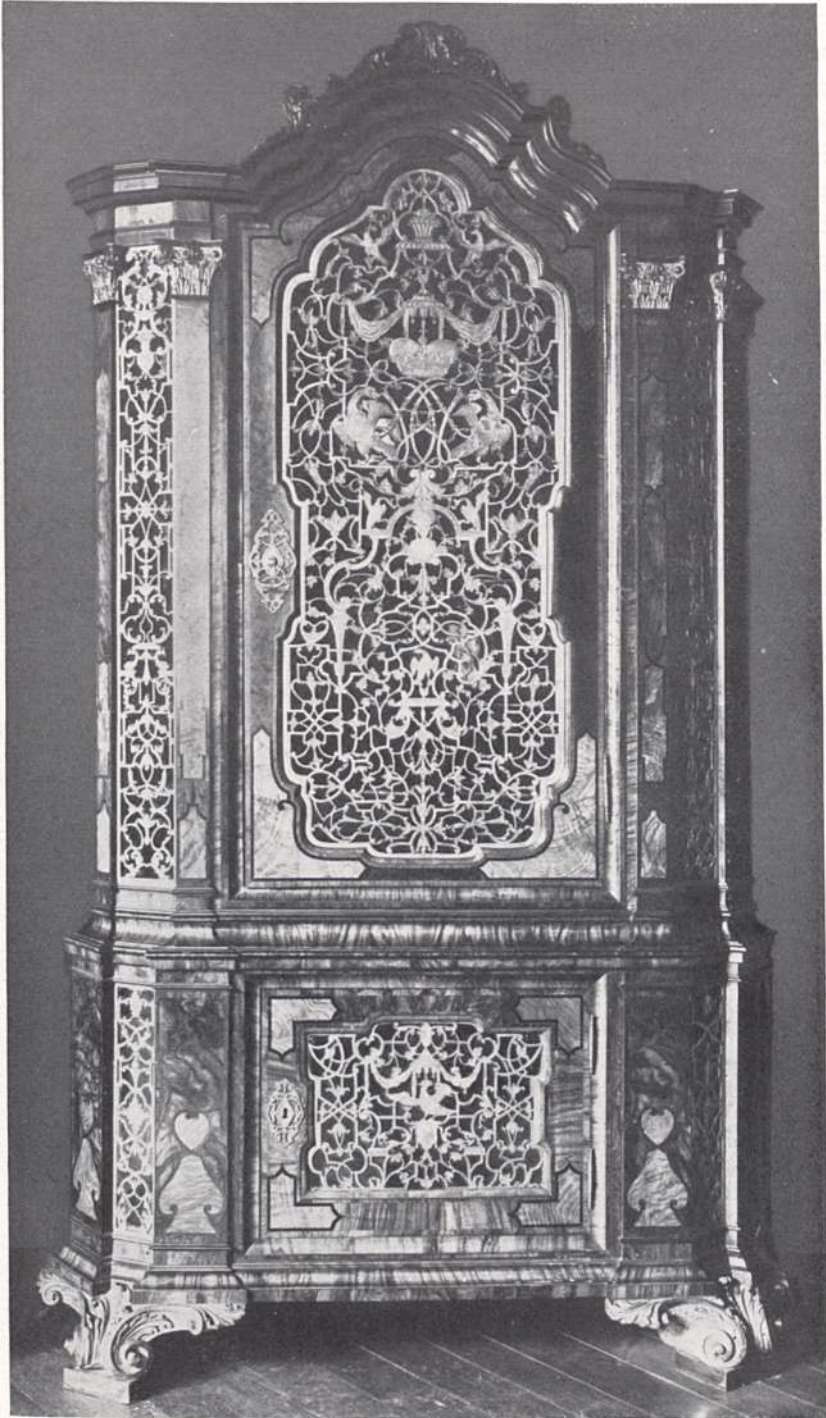
Es charakterisiert das bürgerliche Mobiliar auch der Umstand, daß Typen, die vom höfischen Möbel eben als unmodern ausgeschaltet wurden, nun allgemeine Verbreitung fanden. Der Kabinettschrank wurde in modernisierter Form aufgenommen. Er mußte aber seine exklusive Bestimmung aufgeben; er diente nicht nur als Sammlungsschrank, als Behälter der Kostbarkeiten, er mußte auch dem Büfett einen Teil der Dienste abnehmen. So hielt er sich bis in die Rokokozeit, er verband sich mit dem Schreibtisch und wanderte als kombiniertes Möbel wieder in das höfische Mobiliar zurück. Im nördlichen Deutschland hat er die Form eines verkleinerten Schapp auf einem Tisch. Zwischen die Füße des Tisches sind bei einem Hamburger Kabinett der Zeit um 1700 (im Hamburgischen Museum) bewegte Akanthusranken eingespannt, die mit dem Schnitzwerk der Türen und des Aufsatzes zusammengehen. Ein Danziger Kabinett der gleichen Zeit (im Schloßmuseum Berlin) hat als Unterbau einen Tisch mit gewundenen Füßen und durchbrochenem Schnitzwerk an der Zarge. Das Kabinett selbst ist zweigeschossig mit abgeplattetem Giebel. Das Frankfurter Kabinett ist charakterisiert durch die Kehlungen, es ruht auf einem Tisch mit geraden oder geschweiften Füßen. Ein bayrisches Kabinett mit dem Wappen der Ecker von Kapfing und des Goder von Kriegsdorf der Zeit um 1680 (Abb. 249) steht auf einem konsolenförmigen Tisch mit Volutenfüßen und durchbrochener Zarge. Die Türen tragen die



254. Barockbett mit Wappen der von Somme. Spätes 17. Jahrhundert  
München, Nationalmuseum

Ädikulen der Renaissance in modernisierter Form, und als Aufsatz dient ein kleines Fach, das von einer Uhr bekrönt ist. Die Ecken sind mit Akanthusschnitzwerk und Figuren ausgesetzt. Ein einfacheres Gegenbeispiel aus dem Freisinger Bischofsschloß Burgrain ist im Münchner Nationalmuseum. Diese Beispiele sind eine Auswahl unter vielen. Es ist nicht möglich, auf alle lokalen Spezialitäten einzugehen. Wichtiger ist es, hier schon an einem Beispiel zu zeigen, wie sich der Typus im 18. Jahrhundert gehalten hat. Ein Kabinett der Zeit um 1730 (im Germanischen Museum Nürnberg) hat über kommodenförmigem Unterbau einen eintürigen Kasten mit Aufsatz. Die wichtigste Änderung ist eigentlich nur die moderne Rokoko-Ornamentik, die in Teigmasse plastisch aufgelegt ist.

Eine lokale Spezialität ist der sogenannte Egerer Kabinettschrank. Ein altertümliches, zweitüriges Kabinett, gewöhnlich ohne eigenen Untersatz, im Innern mit Schubladen seitlich eines Mittelfaches. Seine Eigenart bilden Relief-Intarsien, Bildtafeln aus verschiedenfarbigem Holz, in Flachrelief, ausgeschnitten und auf einer Unterlage verleimt. Die Technik ist nicht neu. Vermutlich haben sie die Egerer Kabinettmacher aus Nürnberg übernommen; in Mailand (Kloster S. Monte sopra Varese) kennt man sie schon im 15. Jahrhundert. In Eger haben sich eine Reihe von Meistern einen Namen gemacht. Johann Georg Fischer (gest. 1669), Karl und Nikolaus Haberstrumpf und



255. Schrank mit Messinggitter aus Schloß Salzdahlum bei Braunschweig.

Um 1730

Berlin, Schloßmuseum

Adam Eck (gest. 1664) sind die besten. Daten und Werke verzeichnen die Künstlerlexika.

Außer dem Kabinettschrank ist nach wie vor im guten Bürgerhaus der Behälter für das Geschirr und die Kostbarkeiten das Büfett. Die modernisierte Form des Überbauschranks hat im Westen und im Süden Deutschlands Verbreitung gefunden (Beispiel u. a. im Schloß Weickersheim, im Luitpoldmuseum Würzburg). Daneben finden sich noch Zwischenformen, kabinetartige Kästen mit einem Stufenaufsatz zum Aufstellen des Geschirrs. Eine landschaftliche Spezies muß wieder hervorgehoben werden: das Schweizer Büfett. Seine Bestimmung als Serviertisch, Schautisch und Gerätschrank drückt sich in der Form aus. Das 1664 von dem Tischmacher Johann Heinrich Keller aus Basel (1627–1708) gefertigte Büfett des Schloßmuseums Berlin hat den alten Renaissance-typus im wesentlichen beibehalten; nur die Detailformen sind verändert. Die Füße sind durch figürliche Motive ersetzt, Kasten und Stellbrett sind durch gewundene Säulen gegliedert. Den oberen Abschluß bildet durchbrochenes Schnitzwerk. Die mächtigen Proportionen, das lebhafte Spiel von Licht und Schatten in der gehäuften Gliederung machen das Möbel zu einem Musterbeispiel barocker Stilistik.

Die gleichen Elemente, die gewundenen Füße, das Schnitzwerk, kehren bei den andern Möbeln wieder. Beim Tisch und Stuhl. Die wichtigsten stilistischen Änderungen sind bei der Beschreibung des holländischen Möbels schon gestreift worden.



256. Italienischer Stuhl des Spätbarock  
London, Wallace Collection



257. Stuhl, geschnitzt von Andrea Brustolon  
Venedig, Prokuratien



## ROKOKO

**D**ER Generalnenner Rokoko, der die Überschrift bildet, ist ein vager und vieldeutiger Begriff. Er stammt von Rocaille, der Ornamentbezeichnung, und ist erst spät Stilbezeichnung geworden. Hier wird er beibehalten, weil er sich nun einmal eingebürgert hat, dann, weil er als Stilbezeichnung immer den Beigeschmack feinerer Gesellschaftskultur trägt und deshalb gerade in einer Beschreibung des Möbels als umfassend genug gelten darf.

Die kunstpolitische Situation ist in dieser Zeit wenig verschoben. Auf künstlerischem Gebiete geht Frankreich voran. Der Schwerpunkt Europas liegt nach wie vor in Paris. Die französische Kunst ist vorbildlich für das Abendland. Nur England bewahrt Selbständigkeit; das Kunstgewerbe erwächst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu besonderer Bedeutung. Deutschland steht zurück. Dem ungeahnten Aufschwung der Architektur, der den Höhepunkt architektonischen Schaffens im 18. Jahrhundert überhaupt bringt, entspricht nicht eine Steigerung der Kunst im allgemeinen, der Geschmackskultur, der Wohnkultur. Anregungen, die von Frankreich kommen, werden ausgebaut; überwiegend aber bleibt das bürgerliche Möbel, das alte Typen weiterentwickelt. Italien hat im 18. Jahrhundert nur in der Malerei Venedigs internationalen Rang. Das Mobiliar der italienischen Räume zehrt von der Vergangenheit oder es übernimmt vollständig die französischen Formen. Ähnlich ist es bei den übrigen Ländern, Holland und Skandinavien. Auch hier wird der Einfluß Frankreichs allmählich vorherrschend.

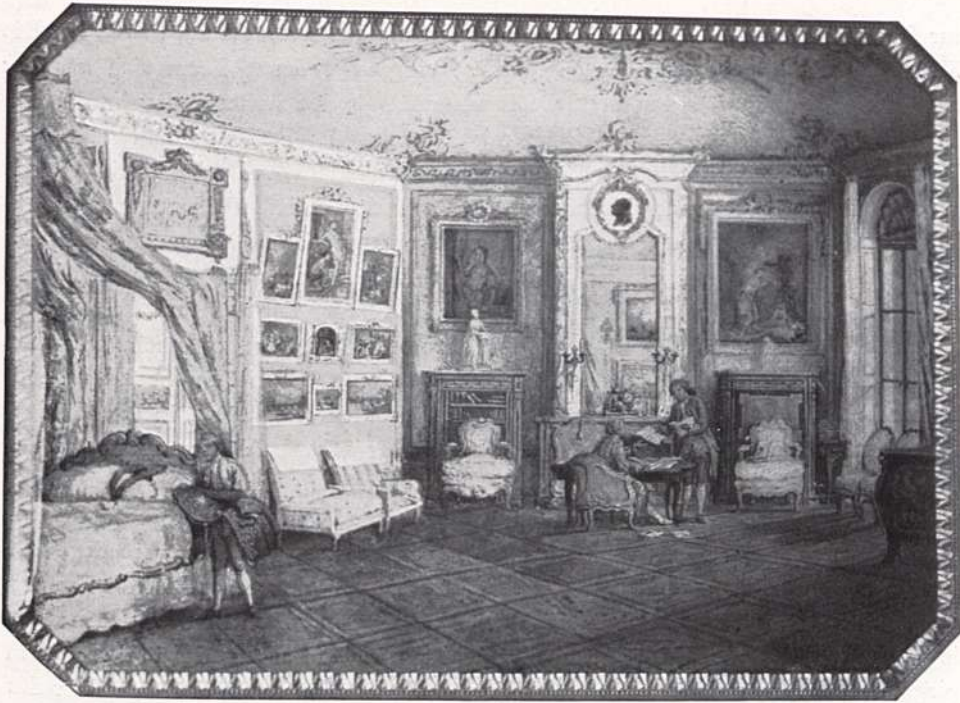
Will man das Rokoko mit zeitlichen Grenzpfählen umstecken, so mag man die Jahre von 1720–1760 als approximative Daten gelten lassen, nicht als Cäsuren. Der Fluß der stilistischen Entwicklung geht ununterbrochen weiter, der Stilwandel kann nicht durch Punkte festgelegt werden. Wenn man kleine Unterabschnitte wählt, so ist es gleichgültig, mit welcher Etikette man diese Rubriken belegt. In einer Geschichte des Möbels wird man die Überschriften beibehalten müssen, die jedes Land den einzelnen Perioden gegeben hat.

Die Franzosen haben die Entwicklungsperioden nach den regierenden Fürsten benannt. Hat die Bezeichnung Stil Louis XIV. noch eine gewisse Berechtigung, für die Bezeichnung Stil Régence und Stil Louis XV. fehlt die innere Begründung. Es decken sich weder die geschichtlichen Daten mit den stilistischen Perioden, noch haben die Fürsten, der Regent Philipp von Orleans (1715–1725) und Ludwig XV. (1725–1774), den Lauf der Stilbewegung beeinflußt. Was man auf ihr Konto setzen kann, ist ein Allgemeines: daß sie beigetragen haben, den Absolutismus als Weltanschauung zu mildern. Mit der Rückverlegung der Residenz von Versailles nach Paris verliert der Hof an seiner

Bedeutung als Mittelpunkt. Durch die Persönlichkeit der beiden Fürsten wird ferner die Lösung vom Zwang der Etikette gefördert und der Stil der neuen Lebenshaltung mit seiner Neigung zur lässigeren Intimität begünstigt. Neben dem Hof übernimmt die Führung auf kulturellem Gebiet der Teil der Allgemeinheit, der jetzt im Paris des 18. Jahrhunderts in seiner scharfen Ausprägung und Exklusivität sich bildet, die Gesellschaft. Zu dieser Gesellschaft gehört nicht nur der Adel, sondern das ganze Heer der Reichen, der Hochfinanz, der Spekulanten, der Steuerpächter, dazu gehört weiter der Adel des Geistes, voran die Philosophen, die Dichter, dazu gehören im weiteren Sinne die besten Köpfe der internationalen Geisteswelt. Mittelpunkte der Gesellschaft sind die Salons, und den Ton gibt wie am Hofe die Frau an. Gesetz dieser Gesellschaft ist die Konvention, und Grundpfeiler der Konvention sind (nach Simmels Worten) Sitte, Mode und Eleganz. Ihre Moral ist der Luxus, Weichlichkeit bis zum Exzeß, die ruhige und zarte Schwelgerei, wie Voltaire sagt. Die Tradition gilt nichts mehr. An ihre Stelle tritt das Verlangen nach Neuem um jeden Preis. Mode ist nicht mehr das Zeremoniell, sondern die neue Etikette mit ihrer Oberflächlichkeits und tändelnden Grazie, Zwanglosigkeit und Heiterkeit, eine gewisse Natürlichkeit in der Sphäre des Stilisierten, eine gespannte Lässigkeit, die sich immer ihrer Grenzen bewußt ist, eine Leichtigkeit, die auf Geist und Witz begründet ist.

Die Kunst ist Gegenstand des Luxus. Den Charakter bestimmt nach wie vor der Hof, aber der Hof in seiner neuen Gestaltung, der Hof, der sich unter der Regierung der Mätressen nach der Gesellschaft orientiert. Die Bedürfnisse der Gesellschaft bedingen die neue Richtung. Nicht mehr der vornehme Prunk des Stils Louis XIV., sondern leichte Behaglichkeit ist Ziel der neuen Wohnkultur. Nur durch den Umfang der Aufträge erhält sich der Hof ein Übergewicht, durch die Kostspieligkeit, die unter der Herrschaft der Mätressen, wie der Pompadour, ins Ungeheure wächst. Die Masse der Auftraggeber erstet aus der Gesellschaft, die den ganzen Luxus eines sybaritischen Geschmacks in ihren Stadt- und Landhäusern anhäuft. Im Vordergrunde baukünstlerischen Interesses stehen nicht mehr die monumentalen Aufgaben der Kirche, der königlichen Paläste, der Staatsbauten, sondern die kleineren Formate der Privatbauten, die Hotels in der Stadt, die kleinen Schlösser auf dem Lande, die Maisons de plaisance. Das wichtigste Problem, an dem die Architekten von Robert de Cotte, François Blondel und Boffrand bis zu Jacques Ange Gabriel arbeiten, ist, die Architektur mit der Wohnkultur in Einklang zu bringen. Der Wohnkultur gibt die gesellschaftliche Konvention die Vorschriften, nicht nur für Zahl und Art, auch für die Aufeinanderfolge der Räume. Sie zeichnet auch die Typen der Möbel, die für die Räume schicklich sind. Als Grundsatz für die Raumeinteilung, für die künstlerisch durchgeföhlte Aufeinanderfolge der Räume treten voran die Behaglichkeit und Eleganz. Wollen wir die Möbel der Rokokozeit in ihrer Eigenart verstehen, so müssen wir auch die Räume kennenlernen, für die sie geschaffen sind. Als Normalschema mögen die Räume des Pariser Adelspalais gelten. Die Welt des 18. Jahrhunderts hat auch in der Wohnkultur nicht mehr das höfische Vorbild, sondern die Konvention der vornehmen Gesellschaft anerkannt. Die Gesellschaft aber war international weltbürgerlich.

Das wichtigste Problem ist die Raumeinteilung, die künstlerisch durchgeföhlte



258. Blarenberghe, Kabinett des Herzogs von Choiseul (1757)  
 Miniatur auf einer Tabatière von A. Leferre im Louvre, Paris

Disposition der Wohnräume in einer bestimmten Abstufung, die Anordnung der notwendigen, von Bedürfnis und Luxus vorgeschriebenen Säle, Zimmer, Kabinette und Nebengemächer. An die Stelle der Flucht von größeren, von mächtigen Festsälen unterbrochenen Räumen, die mehr der Repräsentation dienen, die erst durch das Mobiliar ihren bestimmten Raumzweck erhielten, tritt eine lockere, aber klare und geistreiche Gruppierung, wobei die Rücksicht auf Wohnlichkeit, auf Bequemlichkeit und Behaglichkeit, auf Intimität und elegante Einfachheit das Kriterium bildet. Dafür steigert sich der Raumkomfort. Der ganze Luxus an Räumen mit bestimmten, wichtigen oder nebensächlichen Zwecken, die Differenzierung der Bestimmung, die heute noch maßgebend ist, die Einteilung in Dienerzimmer, Vorzimmer, Empfangszimmer, Salon, kleinere Gesellschaftsräume, Schreibkabinett, Boudoir, Bibliothek, Schlafzimmer, Chambres de parade und einfachere Chambres en niche, wie Blondel angibt, Kabinette, Garderoben und praktische Nebenräume ist damals geschaffen worden. Dem Zwecke wird die Gliederung und Ausstattung angepaßt. Als neue Forderung werden die *variété* und *gaieté* aufgestellt. Die architektonische Gliederung mit Säulen, Pilastern, Lisenen bleibt nur den größeren Sälen, den Galerien, Stiegenhäusern, den Repräsentationsräumen im fürstlichen Schloß. Für die kleineren Räume wird ein eigenes, einfacheres und leichteres System der Wandgliederung und Dekoration angenommen, die Feldereinteilung. Die Verkleidung der Wand mit kostbaren Textilien wird im Laufe des 18. Jahrhunderts den Repräsentationsräumen reserviert, die Bespannung mit Tapeten gilt als bürgerlich. Im vornehmen Haus sind

nur feintönige Seidentapeten gestattet; sonst ist die Wandvertäfelung die Regel. Die Wand wird in vertikale Felder, Panneaus, eingeteilt, deren Form sich aus der architektonischen Disposition ergibt. Die Kamine mit den hohen Spiegeln, die den Fenstern entsprechenden Konsoltische mit Spiegeln, das Bett mit dem Baldachin, die Türen sind die Fixpunkte. Die dazwischenliegende Wand wird in rhythmisch disponierte Felder von verschiedener Breite gegliedert. Diese Felder sind gewöhnlich von profilierten, leichtschattenden Leisten gerahmt. Die Steifheit der Vertikalen ist durch Abrundung der Ecken, die chinesischen Vorbildern abgesehen ist, durch die Kurvierung der oberen Endung, durch die Akzente der Ornamentik, die nur in prunkvollen Räumen das Übergewicht bekommt, aufgelöst, zu einem graziösen Stil leichter Linien ausgebaut. Die Horizontalgliederung durch ein Sockelgeschoß, die Lambris, gibt die Begleitung. Sie grenzt zugleich die Zone ab, in die Kamine, Konsoltische und Möbel hineingebunden sind. Das scharfe Aufeinanderstoßen der Wände ist vermieden. Oben werden die Wände durch eine Hohlkehle weich in die Decke übergeführt. Die Ecken sind wieder gemildert, leicht abgeschragt oder abgerundet. Am meisten ist der Charakter des Raumes durch Farbe und Licht verändert. Der Holzton der Vertäfelung bleibt im bürgerlichen Raum. Vorherrschend ist die Fassung der Panneaus mit Weiß und Gold oder die Abtönung in zarten Farben, denen dann die Bespannung antwortet. Das tageshelle Licht der vielen Fenster, das in den großen Spiegeln reflektiert, spendet größte Helligkeit und gibt dem Raum den Charakter des Heiteren und Freudigen.

Welche Möbel gehören in diese Räume? Zunächst ist zu bemerken, daß entsprechend dem Raumkomfort auch der Komfort an Möbeln gewachsen war. Die Differenzierung der Bestimmung ist von dem verwöhnten Geschlecht in einer Menge von Variationen und in zweckmäßigen Neuschöpfungen ausgedrückt worden, so daß den Nachkommen überhaupt nichts mehr zu erfinden übrig blieb. Neben den notwendigen Gebrauchsmöbeln, die mit den Worten Stuhl, Bank, Tisch, Bett nur ungenügend gezeichnet sind, weil die Variation der Form wichtiger geworden ist als der Typus, und weil sich mit der Variation die Bezeichnung ändert, gibt es noch spezielle Möbel für bestimmte Zwecke und stabile Möbel, die einen Bestandteil der Zimmerdekoration bilden. Die Erfindung, die Neuheit wird so wichtig wie nie vorher. Hat man bisher den alten Hausrat, das Erbe der Ahnen mit gebührender Achtung gepflegt, seit dem Spätbarock ist das Möbel nur mehr ein Gegenstand der Mode, der nach kurzer Zeit einer neuen Variante mit neuer Bezeichnung Platz machen muß, der mit der Veränderung des Geschmackes sogar nach Jahreszeiten gewechselt wird wie ein Kleid. Es fällt damit in seinem inneren ethischen Wert, ein Mangel, dem man durch Steigerung des Kunstwertes abzuwehren sucht. Für alle neuen Benennungen reicht der deutsche Ausdruck nicht aus, und da einmal die französische Terminologie kulturelles Gemeingut war, muß sie hier angeführt werden. Allerdings ist zu bedenken, daß auch diese Bezeichnungen im 18. Jahrhundert nicht stabil sind. Das Stichwerk von Roubo (*l'art du menuisier* 1772), das ausführlichste Werk dieser Art, und die Enzyklopädie von Diderot-Dalembert (1751 f.) widersprechen sich öfter.

Schon mit dem Worte Stuhl muß eine ganze Familie von Möbeln zusammengefaßt werden. Neben dem gewöhnlichen Stuhl mit Lehne (*chaise*) – die primitiven „*chaises*



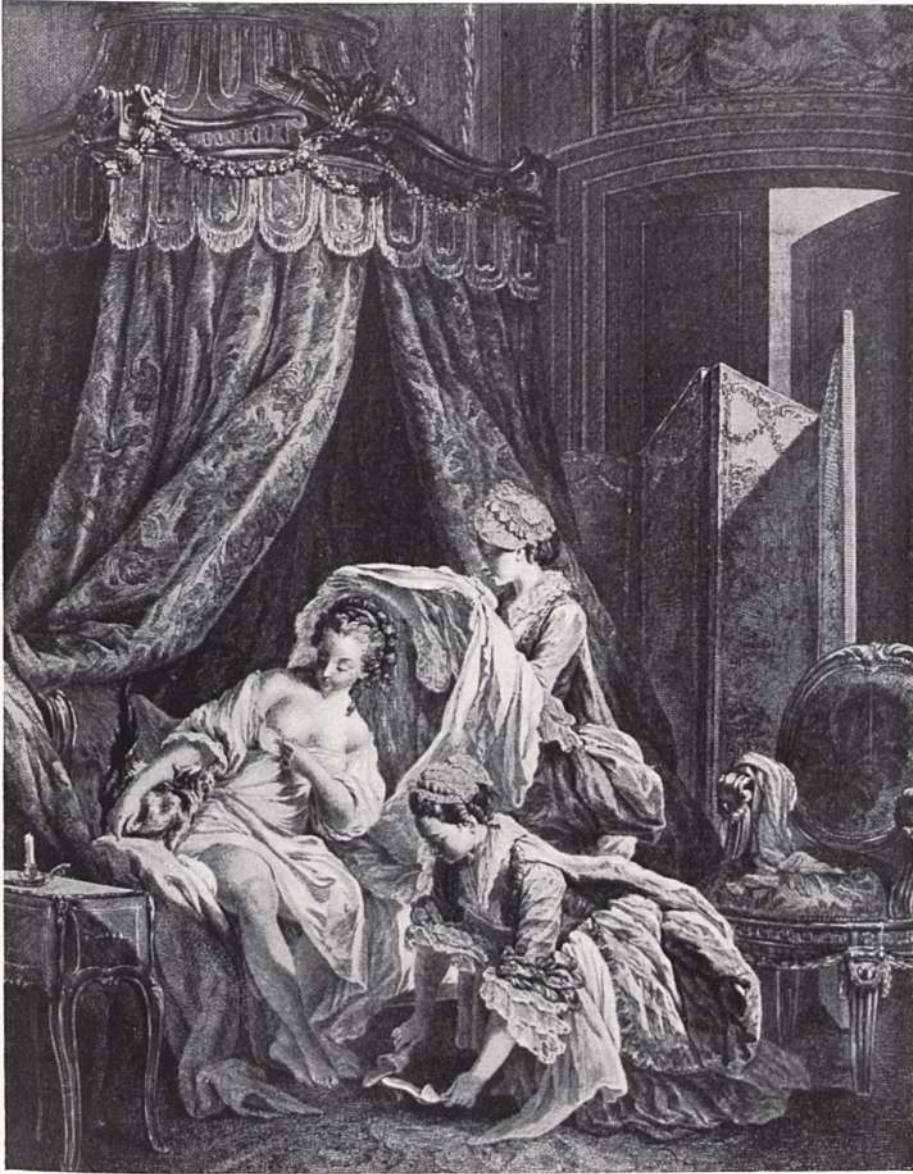
259. Boucher, Le Déjeuner  
Paris, Louvre

à la capucine“ mit Strohgeflecht, die man auf den Gemälden Chardins sieht, gehören nicht zum Thema – gab es den Stuhl mit Arm- und Rückenlehne, den fauteuil. Dieser hatte wieder Abarten. War der fauteuil gepolstert, meist mit beweglicher Matratze, und waren die Armlehnen geschlossen, so hieß die neue Form, die etwa seit 1735 bekannt ist, bergère. War die Rücklehne der bergère noch mit Ohren ausgestattet, so bekam der Stuhl die zutrauliche Bezeichnung bergère en confessional oder bergère à joue. Für die Varianten, den Frisierstuhl (fauteuil de toilette), den Schreibtischstuhl

(fauteuil de bureau, seit 1780 gondole), standen wieder eigene Namen zur Verfügung. Dazu kamen exzentrische Luxusmöbel, wie die *voyeuse* (vgl. Abb. 414), ein Stuhl zum Rittlingssitzen, weiter die kleinen lehnlosen Schemel, die *tabourets*, und endlich die Sitzmöbel, die man als Multiplikationen des Typus Stuhl auffassen kann, die kleinen lehnlosen Bänke, die *banquets*, dann die Stühle mit ihren Erweiterungen und Komplettierungen zu Ruhebetten, die *chaiselongues*. Die *duchesse* bestand aus einer *bergère*, aus einem *tabouret* und einer kleinen *bergère* am Fußende, *bout de pied* genannt. Die drei Bestandteile, in einer festen Form zusammengezogen, hießen wieder *duchesse* (Enzyklopädie) oder *lit de repos*, das wieder eine ganze Familie von Abarten hatte, die *turquoise*, die *veilleuse* mit einer hohen und einer niedrigen, gerundeten Seitenlehne, das Sofa mit gefüllten geschweiften Seitenlehnen und das *canapé*. „Schlaf-Stuhl“ sagt der Augsburger Stecher Rumpp. Das halbe Kanapee hieß *marquise*. Waren die Seitenlehnen halbrund und geschlossen, so hieß die neue Form *Ottomane*. Gewöhnlich wenigstens. *Delafosse* benennt auf einem Entwurf im *Musée des Arts décoratifs* das *lit de repos* als *duchesse* und die *Ottomane* als *Sofa*. Ähnlich die Enzyklopädie. Eine feste Terminologie war auf einem Gebiete, das die Tagesmode beherrschte, nicht möglich.

Das eigentliche Liegemöbel, das Bett, hat ebenfalls neue Varianten. Seit den vierziger Jahren verschwindet das Pfostenbett (*lit à colonnes*) aus dem vornehmen Hause, und das „*lit à la duchesse*“ (das ist auch die Allgemeinbezeichnung für das Bett ohne Bettgerüst) wird Mode. Seit den fünfziger Jahren ist das zu Ehren der Königin Maria *Leczinska* benannte *lit à la polonaise* mit kleinem Betthimmel, mit zwei oder drei hohen Seitenwänden (*a trois dossiers*) die beliebte Form. Die Schnitzerei kommt auch hier zu ihrem Recht. Das *lit à la turque* hat Ähnlichkeit mit einem baldachinbedeckten Kanapee. Es gibt eine Menge modehafter Benennungen, *lit à l'italienne* (mit hoher Kopfwand), *lit à la française* (mit einer geschlossenen Schmalwand, einer offenen, halbhohen Pfostenwand), *lit à l'allemande*, *lit à la chinoise*, *lit en chair à prêcher*, *à l'anglaise*, Abarten, die hier nicht erklärt werden müssen, weil die Unterschiede weniger den Typus berühren als die Form des Betthimmels mit Kränzen und Flügeln. Das ordinäre *lit à tombeau*, mit kurzen vorderen Pfosten und schrägem Himmel, ist das Bett des einfachen Mannes.

Reicher an Varianten ist der Tisch. Im Speisesaal standen der große Eßtisch, der auf den alten Abbildungen immer mit dem Tischtuch bedeckt ist und wohl ganz einfach und schmucklos zu denken ist, und die kleinen Kredenztschchen, die *servantes*. Zierlichere Tische von verschiedener Form bargen die anderen Räume. Dazu kamen in den Gesellschaftszimmern die Spieltische (*tables à jeu*), im *Boudoir* die graziösen *tables à ouvrage*, auch *chiffonnières* genannt, dazwischen die Miniaturtschchen für Nipp-sachen, die *guéridons*. Im Schlafzimmer der Dame war der Frisiertisch, die *table de toilette*, die erst die Neuzeit auf den Namen *poudreuse* getauft hat. Andere Schlafzimmernmöbel waren die *tables de lit* und, ebenso elegant wie die übrigen Tischchen, die *tables de nuit*. Im Arbeitszimmer des Herrn war der große, mit *Maroquin* bedeckte Schreibtisch, *bureau*, mit einem Aufsatz oder eigenem Möbel für die Schreibsachen, dem *cartonnier* oder *serre-papier*. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts wurde das *bureau* abgelöst von dem praktischen Schreibtisch mit Rollverschluß, bei dem die vielen Schubladen und Geheimfächer mit einem Griff geschlossen werden konnten, dem *bureau à cylindre*,



260. P. A. Baudouin-J. Massard, Le Lever

ursprünglich auch bureau à la Kaunitz genannt. (Die Bezeichnung wird auf S. 346 erklärt werden.) Über die kleinen Damenschreibtische, das pultartige bureau à pente und das bonheur du jour, wurde der ganze Reichtum des Stiles an geschmacklichem Raffinement ausgeschüttet. Der schlanke Schreibtisch mit Klappdeckel in Schrankform, secrétaire à abattant, ist erst um die Mitte des Jahrhunderts wieder aufgekomen und hat dann seine typische Form in der späten Rokokozeit erhalten. Der Typus ist viel älter. Der Konsoltisch ist jetzt noch eins der wenigen Möbel mit

fixiertem Platz. Eine Marmorplatte auf einer Zarge mit ganz leichten, geschweiften, ornamental aufgelösten Füßen. Er ist ein Teil der Dekoration, nicht ein Möbel; der praktische Zweck war Nebensache.

Ein Möbel ist aus dem vornehmen Zimmer fast ganz verschwunden: der große Schrank. Erst im spätesten Rokoko hat man ihn wieder aufgenommen, aber altertümlich frisiert, nach Boullée kopiert. Sein Volumen konnte mit dem leichten Relief der Gliederung und mit dem System der Vertäfelung nicht gut in Einklang gebracht werden. Es gab Schränke mit reichem Beschlag aus der Frühzeit, sogar von Meistern wie Cressent (Abb. 266); aber diese sind Ausnahme. Im vornehmen Haus wurden höchstens Wandschränke geduldet, die als eigene Form gar nicht in Erscheinung traten. Der gewöhnliche Schrank stand in der Garderobe, dem kleinen, praktisch neben dem Ankleidezimmer liegenden Raum. Nur im Bürgerhaus und in der Provinz ist die alte Form des Schrankes – wie die des hohen Büfets – weiter gepflegt worden. Die Enzyklopädie zeigt einfache Muster. Das notwendige Kastenmöbel ersetzte im Salon vollständig die Kommode. Sie ist in ihrer typischen Form die Schöpfung des 18. Jahrhunderts, wenn auch, wie erwähnt, die Ahnen weiter zurückverfolgt werden können. Ebenso bequem und praktisch (daher der Name) handlich durch die Dimensionen, anpassungsfähig durch die Form, die sich durch Vereinfachung und Bereicherung des Schmuckes dem Charakter des Raumes einfügte. Zur Ergänzung traten hinzu die Eckschränken (encoignures), die mit den Kommoden zu einer Garnitur gehörten, und halbhohe Schränke in Kommodenform mit zwei Fronttüren, auch mit Seitentüren, meubles d'entre deux genannt, die auch als Büfets verwendet werden konnten.

Sind nun alle Möbelarten dieser luxuriösen, genießerischen Zeit benannt? Noch lange nicht. Es fehlen die witzig raffinierten Kombinationsmöbel, die wieder ihre eigene Benennung hatten, wie die lits pliants, die als Kommoden verkleidet waren, die toilette en coeur, mit Geheimfächern, die sich öffnen wie Flügel eines Schmetterlings, es fehlen die Teile der Garnituren, wie Ofenschirme (écrans), es fehlen die koketten Spezialitäten des Boudoirs, wie die spanische Wand (paravent), es fehlen Requisiten des Arbeitszimmers, wie Münzschränke, Aktenschränke, die für die hohen Herren mit der gleichen Delikatesse ausgestattet wurden wie die Salonmöbel, es fehlt der formenreiche Schatz an Bronzen, Leuchtern, Uhren, Kaminböcken (chenets), die mit den Garnituren zusammengestimmt waren, an Nippsachen, an kapriziösem bric-à-brac, Dinge, die dem verwöhnten Jahrhundert ebenso unentbehrlich waren wie die Möbel.

Der leichten Eleganz der Räume entspricht die Form des Möbels. Auch die Form verläßt die Wege der Tradition, sie wird ein Spielplatz für Witz und geistreiche Laune. An die Stelle steifer Etikette tritt auch beim Möbel die Rücksicht auf die Natürlichkeit. Die zierliche Verfeinerung, die dem Rokoko ästhetischer Grundsatz war, wird schon in der Verminderung der Dimensionen, der Erleichterung des Aufbaues deutlich. Die breiten Stühle mit hohen, steifen Lehnen, mit prunkvoll geschnitzten Füßen machen dem Fauteuil Platz, der kaum die Schulter des Sitzenden bedeckt, der selten über Lambrishöhe hinausragt. Die voluminösen Kästen werden beiseite gestellt. Die Schreibtische mit hohem Aufsatz und Schubladen sind in die Provinz verbannt; nur außerfranzösische Länder haben diese Form weiter kultiviert. Die Pfeilerschränke mit fünf Schubladen (chiffonnières), damals „Legkasten“ genannt, werden verkleinert, schmaler



und zierlicher geformt, bis sie um die Mitte des Jahrhunderts fast ganz verschwinden. Das Bett vertauscht den mächtigen Säulenbaldachin mit dem kleinen runden oder geschweiften Baldachin, kurz, alle Möbel, die durch Masse und Pracht imponierten, werden verfeinert, verzierlicht. Es verändern sich die Proportionen, die keiner Dimension ausgesprochenes Übergewicht lassen. Das Verhältnis von Höhe und Breite wird ausgeglichen, Möbelkörper und Aufsatz, Füße und Körper werden in bestimmten Verhältnissen einander angepaßt, bis der Eindruck des Zierlichen und Eleganten erreicht ist.

Das wichtigste Mittel, diesen Eindruck zu gewinnen, ist die Schweifung der Linien und Flächen. Sie ist das auffallendste Merkmal der Rokokomöbel. Die gleichen C- und S-Kurven, die die Stukkatur formen, die die oberen Schmalseiten der Panneaus abgrenzen, die den Rahmen bilden, kehren beim Möbel wieder. Die Füße erhalten gezogene, elastische S-Form, so daß Ähnlichkeit mit den Füßen einer Hindin entsteht; *pieds de biche* wurden sie in Frankreich deshalb genannt. In deutschen Beschreibungen der Zeit findet man den weniger poetischen Ausdruck: Geißfüße. Die Sitzfläche der Stühle, die Platte des Tisches wird gekurvt, die Stuhllehnen werden in der Mitte leicht eingezogen, gleich einer Geige. *Chaise à la reine* hat man seit 1730 die neue Form benannt. Nach 1750 erscheint die *chaise en cabriolet* mit ausgehöhlter Rückenlehne, die sich dem Körper anschmiegt. An der Kommode sind die Seiten etwas geschwellt, und an den zweitürigen Eckschränken kann durch Einziehung in der Mitte sogar eine Doppelkurve erzielt werden. Die Ecken sind immer abgerundet, in Kurven, die selten geometrisch benannt werden können; auch im Grundriß der Möbel kommen geometrische Formen kaum mehr vor. Ecken bleiben nur an Feldern von Wänden, Schranktüren, wo der Eindruck der Stabilität gewahrt werden muß. Die Aufeinanderfolge der Kurven an Kommode, Stuhl, Tisch ist nie willkürlich, sie ist immer mit Berechnung so gerichtet, daß ein Übergleiten von Form zu Form erfolgt. Eine Kurve entwickelt sich aus der anderen, keine ist für sich verständlich, erst im Zusammenhang erhält sie ihren Wert.

Aber nicht nur die Linien gehen leicht ineinander über, auch die einzelnen Glieder des Möbels sind miteinander verschmolzen. An einer Kommode ist der Fuß mit dem Körper verwachsen, am Konsoltisch mündet er in die Zarge, so daß die Grenzen gar nicht mehr bestimmt werden können. An dem hier abgebildeten Sofa von Cuvillies (Abb. 306) bildet die Oberleiste der Lehne mit der Schwingung der Armlehne und mit den Füßen eine ununterbrochene Wellenlinie. Am *Fauteuil* entwickelt sich die Linie der Lehne aus der Kurve der Füße, und nur eine Ausnahme ist zugelassen: die vordere Stütze der Armlehne geht nicht in die vorderen Füße über, sondern mündet schon vorher in die Zarge. Die Mode zwang zu dieser Unregelmäßigkeit. Den bauchigen, stoffreichen Reifröcken der Damen mußte damals (das genaue Datum 1728 gibt das *Journal* von Barbier an) Platz geschaffen werden. Eine vollständige Vereinheitlichung, eine Verschmelzung ist eingetreten, ein weiches Verfließen der Linien und Flächen, ein Schwellen und Ebben der Form wie beim weiblichen Körper, den Boucher und Fragonard malten.

Die Schweifung der Linien hat noch weitere Bedeutung, sie versinnbildlicht die Bewegung. Es ist in erster Linie der neue Ausdrucksgehalt der Linie, der den Stil-

wandel bedingt, am Möbel genau so wie in der Ornamentik. Wie Allongeperücke und Tracht, diente auch das Möbel der Louis-XIV.-Zeit zur Steigerung des Menschen, zur Hebung über das Niveau des Alltags hinaus. Die steife Haltung, die repräsentative Grandezza, die monumentale Würde entsprechen jetzt nicht mehr den Forderungen. Wenn man nun auf den Boden der Natürlichkeit zurückkehren wollte und deshalb die geschweifte Linie bevorzugte, so geschah das, weil man die Bewegung, die Lebendigkeit als natürlich empfand. Der Ausdruck Natürlichkeit muß eben in jeder Periode anders interpretiert, er muß aus dem Gegensatz zum Vorhergehenden entwickelt werden. In der Régencezeit enthält der Begriff andere Nuancen als in der Louis-XIV.-Zeit. Für das Rokoko deckt sich das Natürliche mit dem Lebendigen, Beweglichen im Gegensatz zur Steifheit, zur Würde des Repräsentativen, das als unnatürlich und übermenschlich empfunden wird.

In dieser Bewegung der Linie liegt noch ein anderer Wert, sie dient als Ausdruck bestimmter Funktionen. Werden in der Gliederung der Wand die architektonischen Elemente immer mehr ausgeschaltet, im Möbel verschwinden sie vollständig. Was sich da an Formen der klassischen Tektonik aus der Renaissancezeit in die unmittelbar vorhergehende Barockzeit herübergerettet hat, kleine Säulen, Pilaster, Lisenen, Gebälkstücke, Profile, das alles wird versteckt und ganz beiseite gelassen. Die Symbolisierung des Tektonischen durch die Mittel der großen Architektur wird ersetzt durch eine feinere Symbolik, die fast nicht mehr an Stütze und Last denken läßt. Die Stützen sind elastisch nach oben sich schwingende Kurven, die mit Leichtigkeit den Körper zu tragen scheinen, der gleichsam schwebt, dessen Gewicht aufgehoben scheint. Die funktionelle Bedeutung ist durch die Bewegung genügend geklärt. Es ist ein Überflüssiges, wenn bei Kommoden von Cressent, etwas stämmigen Frühwerken der Régencezeit, die Bewegung durch emporwachsende Palmzweige versinnbildet wird. Das vegetabilische Aufsprießen hat der Stil bald durch die Bewegung allein verdeutlicht. Die feine Grazie der bewegten Linie wird dann Selbstzweck. In den Beschreibungen aus jener Zeit werden drei Eigenschaften besonders gerühmt: der Umriß, der *contour agréable*, der *contour extraordinaire*; zweitens der *contraste*, die Gegensätzlichkeit der Linien, Kurven, Seiten, oder mit anderen Worten die Auflösung der Symmetrie, der Ersatz durch unvermutete Kurven, durch das Gleichgewicht der Massen; drittens das geschweifte Profil des Möbels (*le galbe*). Die schwellende Bewegung der Linie kann noch durch die Profilierung gesteigert werden; die leichten Kehlungen und feinen Rundstäbe geben den Beinen am Stuhl erst die Geschmeidigkeit.

Die Bewegung greift vom Möbel über in den Raum, wo die Gliederung den gleichen Gesetzen unterworfen ist, wo die Wand durch die Hohlkehle leicht in die Decke übergeführt wird, wo die Ecken abgerundet sind oder durch abgerundete Eckschränke verdeckt werden. Sie geht so weit, daß Möbel mit der Gesamtdекoration verwachsen. An dem Cuvilliés-Sofa (Abb. 306) ist die kurvierte Abschlußlinie der Lehne eingefügt in den unteren Rand des Spiegels. Die Drachen an der Spiegelumrahmung ringeln ihre Schwänze über die obere Leiste der Lehne. Auf der Abbildung kann man kaum erkennen, daß das seitliche Abschlußstück der Lehne zum Sofa, nicht zur Wanddekoration gehört. Man geht noch weiter. An der hier abgebildeten Kommode von Cressent (Abb. 264) ist durch die Form, die sich nach vorne verengert, eine Anschmiegung

erreicht. Das Möbel wächst gleichsam aus der Wand heraus. Die Verbindung mit der Wand wird noch durch optische Mittel garantiert. Durch die Abrundung der Ecken, durch die Bewegung der Dekoration wird zwar das Körperhafte, das Räumliche des Möbels betont; der Beschauer wird veranlaßt, auch die Schmalseiten zu betrachten. Trotzdem ist zugleich das Kubische durch die Ornamentik negiert. Die Wand des Möbels bildet eine Fläche für sich, die ohne Rücksicht auf den praktischen Zweck mit einem Bronzeornament überspielt wird, in einer Figuration, die den gleichen Gesetzen gehorcht wie die Ornamentik in den Wandfeldern, mit der sie zusammengesehen sein will. Enger kann der Begriff der Einheitlichkeit nicht gefaßt werden. Das Möbel verliert an Selbständigkeit, wird ein verstärkter Akzent der Gesamtdekoration, deutlich sichtbar natürlich da, wo die Ausstattung eines Raumes intakt ist. Stiche von Meissonnier und Cuvillies müssen für die Anschauung ergänzend eingreifen.

Die Schweifung hat noch praktische Vorzüge, sie dient der Bequemlichkeit. Am Stuhl schmiegt sich die abgerundete Lehne dem Körper an, die Armlehne ist dem Unterarm angepaßt. Wo dann der Körper mit dem Holze in unmittelbare Berührung tritt, da sind weiche, schwellende Polster eingesetzt, die den Körper umsaugen. Die lässige, bewußte Eleganz des Rokokomenschen ist Gesetz im Gegensatz zur vornehmen Steifheit der späten Barockzeit. Die Polsterung hat dann Bedeutung für den Charakter des Möbels. Die hellen Bezüge sind beliebt, Seidendamast mit Streublumen aus Genua und Lyon, der Pekin, Satin, Genueser Samt und auf Luxusmöbeln die Wirkteppiche, die oft mit der Bespannung der Wand korrespondierten. Die Farbe wird durch helle Freudigkeit oder im Fürstenschloß durch die sonore Feierlichkeit des satten Rot dem Charakter des Raumes angepaßt und trägt so zur Vereinheitlichung bei.

Der Bequemlichkeit der Sitzmöbel entspricht bei den Tischen und Kastenmöbeln die Zweckmäßigkeit, die auch zum raffinierten Luxus getrieben werden konnte. Es ist nicht allein die Handlichkeit der Form; sie wird ergänzt durch ein Eingehen auf die verwöhntesten Wünsche und Bedürfnisse. Die Schreibtische (bureaux plats und Sekretäre) sind mit einem Reichtum an Schubladen und Geheimfächern ausgestattet, dessen Wert nur der versteht, der die Rolle des Briefes in diesem Jahrhundert kennt. Die kompliziertesten Kombinationsmöbel, Nipptischchen für alle Bedürfnisse, vide-poches, Ofenschirme, die zugleich als Schreibtische dienen konnten, Damenbureaus, die auch Toilettetischchen waren, sind damals erfunden worden. Selbst das „Tischlein deck dich“ (table volante) ist damals von Joubert für den Regenten gebaut worden.

Die ganze Entwicklung des Rokokomöbels zielt jedoch auf eine Verneinung des Tektonischen und damit auf eine Negierung des Zweckes, auf die Umbildung der Gesamtform zur Ornamentik. Darin liegt der fundamentale Unterschied des auf der Höhe der Entwicklung stehenden höfischen Möbels gegenüber dem bürgerlichen Möbel in Frankreich und Deutschland, gegenüber dem Möbel in England. Am deutlichsten ist diese Neigung zu sehen bei unselbständigen Möbeln wie dem Konsoltisch, bei dem die ornamentale Gestaltung alles, die Bestimmung nebensächlich ist. Auch bei der Kommode wird der Zweck negiert. Die Fassade ist eine einheitliche Fläche ohne Rücksicht auf den Innenraum des Möbels. Der ganze Aufbau mit Fuß und Körper ist ein ornamentaler Organismus geworden. Auch beim Stuhl, bei dem die Linien sich entwickeln, als ob der ganze Rahmenbau eine Einheit, als ob der Stuhl ein einheitliches

Gewächs wäre, nicht ein Gerät mit Teilen von bestimmter Funktion. Konstruktion und Dekoration sind identische Begriffe geworden, das ganze Möbel ist ein Ornament. In der gleichen Richtung geht die Fassung und Verkleidung des Holzes. Am englischen Möbel kommt das Material des Holzes als solches zur Geltung. In Frankreich und in Deutschland wird es auf den dekorativen Zweck abgestimmt, in seiner Struktur nicht beachtet, in der Oberfläche verfeinert. Die Verfeinerung der Oberfläche geht Hand in Hand mit der Erleichterung des Aufbaues.

Prunkmöbel aus edleren Stoffen hat es von jeher gegeben, aber diese bijouhafte Feinheit und Eleganz der Ausführung hat nur das 18. Jahrhundert gekannt. Die Furnierung war seit der Louis-XIV.-Zeit Vorschrift. Es waren zum geringsten Teil Gründe der Technik, die zur Verkleidung des Holzes zwangen. Bei den stark geschweiften und gebauchten Möbeln ist eine Zusammenstimmung der Maserung an sich nicht möglich. Dieser Nachteil konnte durch die durchgehende Verkleidung oder durch Fassung leicht ausgeglichen werden. Nur das einfache bürgerliche Möbel hat das nackte Hartholz beibehalten. Ausschlaggebend waren die anderen Gründe, die wir schon früher erwähnt haben. Die Eleganz des Raumes forderte schon die Verfeinerung. Der Aufhellung des ganzen Raumes entspricht eine Aufhellung der Furnierung. Die helleren Töne der wertvollen exotischen Hölzer, des Rosen-, Veilchen-, Zitronen- und Amarantenholzes, in den verschiedensten Schattierungen von Goldgelb zu dunklem Braun erhalten jetzt das Übergewicht; sie bilden gewöhnlich den Grund, von dem sich die dunklere Zeichnung der ornamentalen Muster abhebt. Neben der Marketerie in feinfarbigem Hölzern werden noch andere Stoffe verwendet: ostasiatischer Lack, der auch schon erwähnt wurde, in den verschiedenen Qualitäten mit figürlichen Malereien und Landschaften, der mit seiner kapriziösen Zeichnung dem Zeitgeschmack besonders lag. Alle Marketerie ist poliert. Die glänzende Oberfläche der Möbel antwortet den großen Flächen der Spiegel, dem glatten, spiegelnden Parkett, „das so sauber ist, daß man es küssen möchte“. So schreibt Madame Graffigny über Voltaires Zimmer in Cirey. Die Stühle sind gefaßt, meist Weiß mit Gold, wie die Vertäfelung, und harmonieren mit der hellen, duftigen Bespannung, mit dem zarten, sublimen Schimmer von Seide und Atlas des Kostüms. Die bewegten Formen der Ausstattung wie die Kleidung der Menschen, die den Raum bewohnen, rechnen mit der hellen, wechselnden Sonne oder mit dem lebendigen, huschenden Licht der vielen Wachskerzen auf Lüstern mit flimmerigem Glas, auf Wandarmen, auf Bronzeleuchtern, auf Girandolen, dem Licht, das zur Tageshelle getrieben ist und nur mehr Glanzpunkte und milde Halbschatten läßt, das über die schimmernden Bronzen läuft, das in den Falten der Seidenkleider knistert und auf der glänzenden Politur mit springenden Flecken sich bewegt wie das Licht auf einem Bilde Watteaus.

Neben der Marketerie ist die Bronze der schönste Schmuck des vornehmen Möbels, der Kommoden, Eckschränke, Tische. Auch der Bronzedekor hat, wie gesagt, praktische Bedeutung. Er schützt die dünnen Blätter der Auflagen gegen Anstoßen und dient zugleich zur Verfestigung. Er überzieht deshalb in erster Linie die Ecken und die Ränder der Felder. Die Füße sind mit Bronzeschuhen geschützt. Aus der praktischen Notwendigkeit wurde eine Tugend; man hat die Bronze an diesen Möbeln zum wichtigsten Träger der Ornamentik gemacht. Ihre Rolle ist die der Rokokoornamentik

überhaupt. Sie akzentuiert bestimmte Teile, sie sitzt vor allem an Stellen, die funktionell oder tektonisch von Bedeutung sind, den Ecken (chutes) und dem unteren Abschluß (tablier), sie begleitet den fließenden Umriß und verstärkt durch dieses feine, straffe Lineament den Eindruck der Bewegung. Der Reichtum wechselt mit dem Charakter des Möbels. Meister der Régencezeit, wie Cressent, haben in frühen Werken noch schwere, flächige, prunkvolle Beschläge mit figürlichen Motiven, die vom Holz wenig übriglassen. Die Linien des Ornamentes werden später dünner, bewegter, auch im Umriß lebendiger; die figürlichen, italienisierenden Motive verschwinden mehr und mehr, und das Rokokomuschelwerk übernimmt die Führung. Bei ausnehmenden Prunkwerken, wie dem Bureau Metternich (Abb. 276), das wohl von Caffieri stammt, wird auch der Aufbau von der Ornamentik überwuchert; der Reichtum von Motiven sticht von der sonstigen sobriété des französischen Möbels weit ab, erinnert eher an deutsche Art.

Das Möbel ist ein Spiegel der Zeitgesinnung. Stil und Leben stehen im engsten Zusammenhang. Der gleiche Geist, der den Zeitgeschmack umformt, der die Lebenshaltung bestimmt, der die Mode ändert, bildet auch das Möbel neu. Nicht nur die Veränderung der Sehformen, die Änderung der Gesinnung ist der eigentliche Grund für die Umwandlung der Möbeltypen. Ein neuer Geist, der Geist der Heiterkeit und Leichtigkeit, des Genusses und der Lebensfreude, der Eleganz und der beherrschten Anmut hat sich in der Rokokozeit die Form umgemodelt. Die klare, straffe, streng gefügte Einfachheit der Renaissance, die bewegte Mächtigkeit der Barockzeit befriedigten nur ihre Zeit. Die neue Zeitgesinnung sucht ihren eigenen Ausdruck in einer veränderten Form: in der Auflösung, die zur kapriziösen Willkür neigt und sich doch der Grenze bewußt ist, in der Erweichung des Tektonischen, die zur spielerischen Laune werden kann, aber doch einem geheimen Gesetz gehorcht. Die Elementargesetze ererbter Tektonik werden beiseite geschoben. Selbst die Symmetrie wird verlassen und in der Ornamentik durch eine neue Ordnung, die Balance der Kräfte, durch Ponderation ersetzt. Ein neuer Rhythmus geht durch Raum und Ausstattung. Auch der Charakter des Möbels wird verändert. Man hat den Eindruck, daß auch das Möbel etwas von den Anschauungen der Gesellschaft angenommen hat, die seine Form bestimmte. Der Aufbau wird ein leichtes Spiel der Linien, eine spielerische Andeutung von Kurven. Die Ornamentik dient nicht zur Erklärung der Form, sie akzentuiert in geistreicher Weise Stellen, die zum Beschauer sprechen. Der gleiche Rhythmus geht auch durch den Menschen der Rokokozeit. Haltung und Bewegung übernehmen etwas von kapriziöser Leichtigkeit, von spielerischer Pointierung und zugleich von gefaßter Beherrschtheit, die sich immer der Grenzen der Freiheit bewußt ist. Will man die Atmosphäre spüren, in der die Menschen der Rokokozeit lebten, will man das Milieu sehen, in das die Möbel gehören, so muß man auf die aufschlußreichsten Urkunden zurückgreifen, auf die Werke zeitgenössischer Kunst. Aus den Gemälden Bouchers, den Stichen nach Baudouin und Moreau wird der Zusammenhang von Stil und Leben mit einem Blicke deutlich.

Noch aus einem anderen Grunde sind uns diese Urkunden wichtig. Sie zeigen uns, welche Rolle dem Möbel im Raume ursprünglich zukam. War noch im Spätbarock eine gewisse Fixierung der mächtigen Maschinerien angestrebt, eine Verteilung nach architektonischen Grundsätzen: der Tisch an seinem Platz, die Stühle an den Wänden

im Prunksaal monoton aneinandergereiht – jetzt ist die Ordnung gelockert. Vor den stabilen Möbeln, die von der Wand nicht entfernt werden können oder entfernt werden dürfen, überwiegen die, die frei und locker im Raum stehen, undiszipliniert und ungeordnet, wie man beim ersten Anblick glauben möchte, aber in Wirklichkeit von einer feinen Balance zusammengehalten, die durch geringe Umstellungen schon zerstört werden könnte, die man erst merkt, wenn man sich selbst bemüht, einem derangierten Rokokoraum seinen ursprünglichen Habitus wiederzugeben. Man darf nicht vergessen, daß das die Möbel sind, die mit dem Raum vom Architekten erfunden wurden. Selbst Meissonier und Pineau zeichneten die Möbel in den Aufriß der Wände hinein. Von allen Möbeln ist das Rokokomöbel das räumlich freieste und zugleich das räumlich am meisten gebundene. Der Ausgleich der Kontraste, die Balance der Kräfte, die sich fliehend anziehen, charakterisiert Stil und Zeit im ästhetischen wie im geistigen Sinne.

Der Style Régence. Der Einfluß der Dekoration auf das Möbel nimmt in dieser Zeit weitesten Umfang an. Man kann, extrem gesprochen, die ganze Entwicklung des Möbels bis zum Rokoko als eine Entwicklung zum Ornamentalen ansehen. Die Vorlagen für Möbel sind von Meistern des Ornamentstiches geschaffen, in deren Reihe auch die führenden Architekten stehen. Die innere Entwicklung, die man in Stufen, wie Freiwerden der Linie, Versinnlichung der Bewegung durch vegetabilische Motive, Vernichtung der Tektonik bis zum Freiwerden der Ornamentik in der Irrationalität des Rokoko, gliedern kann, folgen sich in natürlicher Entwicklung, ebenso folgerichtig auch beim Möbel. Wir müssen hier weiter zurückgreifen.

Das Freiwerden der Linie, die mit neuem Ausdrucksgehalt gefüllt wird, sieht man schon deutlich bei den Entwürfen der zwei Hauptmeister des Ornamentstiches unter Ludwig XIV., Daniel Marot und Jean Bérain. Das Abrücken von der Klassizität des Louis-XIV.-Stiles, das Streben nach Lockerung und Auflösung, nach Erleichterung in der Dekoration kommt in ihren Werken zum Ausdruck. Hat Daniel Marot noch mehr die Elemente des Barock, figurale Motive und schwellenden schwerblättrigen Akanthus, in den Grotesken Bérains, in den Vorlagen für Gitter, Geräte, Möbel ist das graziöse, in Kurven sich bewegende und sich verflechtende Bandwerk zum Gerüst der ornamentalen Figuration geworden. Damit ist auch die bewegte Linie zum eigentlichen Träger des ornamentalen Gedankens gemacht worden.

Die Elemente der Auflösung werden von der dekorativen Malerei der Régencezeit noch verstärkt. Claude Gillot (1673–1722) ist als geistreicher Improvisator in erster Linie zu nennen. Weniger die figürlichen Kompositionen oder die Entwürfe für Wandteppiche, sondern die ornamentalen Skizzen und Entwürfe sind wichtige Marksteine in der Entwicklung. Was er an figuralen Motiven in diese Improvisationen hereinnimmt, das hat kaum das Gewicht eines Schnörkels. Götterfiguren, mythologische oder allegorische Gestalten, Figuren der italienischen Komödie, die Drollerien der Tierfabeln, vor allem die Singerien, die lustigen Affengesellschaften, sind in die Ornamentik verflochten, deren Rückgrat das lustige Kurvengeschlinge der Linien bildet. Die Linie ist ganz frei geworden, sie ist graziös, temperamentvoll verfeinert in der Bewegung, leicht federnd und elegant. Sie braucht nicht mehr das stoffliche Substrat der Bänder wie bei Bérain, sie führt ihr eigenes Leben und nimmt höchstens leichtes Zweigeerank als

Begleitung auf. Bei den ornamentalen Kompositionen von Gillots Schüler Antoine Watteau (1684–1721), dem Meister der Rokokomalerei, überwiegen die Gestalten einer eigenen phantasievollen Märchenwelt, die Schäferbilder, Komödienszenen, Maskeraden und Tierfiguren, auch die Affenszenen, die dann besonders durch Christophe Huet weitergepflegt werden. Die Ornamentik beschränkt sich auf ein freudiges, dünnes Gekurve, das immer vegetabilisch interpretiert ist, das durchsetzt ist mit den naturalistischen Motiven, den Emblemen einer neuen Gesinnung, den Gartengeräten, den Geräten von Jagd, Fischfang, Musikinstrumenten, den Attributen des Schäferlebens und den Symbolen Amors. Diese Motive sind verstreut, verflochten oder als Füllungen verwertet. Sie sind die klassischen Symbole der Rokokozeit geworden und bis zum Ende des Jahrhunderts geblieben.

Die Verdeutlichung der linearen Bewegung durch vegetabilische Motive charakterisiert die Régencezeit. Sie ist ebenso vorhanden in den ornamentalen Schöpfungen der einflußreichen Architekten, die nach Robert de Cotte (1656–1735) die Führung übernahmen, in den Panneaus der Bauten von Germain Boffrand (1667–1754), dem Erbauer des Hôtel de Soubise, von Jean Baptiste Leroux (1676–1754), wie in den Kompositionen von Gilles Marie Oppenordt (1672–1742). Oppenordt, der durch die Stiche nach seinen Erfindungen noch mehr Einfluß auf das Kunstgewerbe ausübte, leitet bereits zum entwickelten Rokoko über. Die Umrahmung eines Spiegels mit Palmzweigen, die Einfassung der Kartuschen mit Palmwedeln steht in der gleichen stilistischen Absicht wie die Verwendung der naturalistischen Details, der Embleme, Blumenranken und Blütenzweige; es ist nur eine Versinnlichung der Bewegung, zugleich eine malerische Bereicherung, die den Eindruck der Freiheit, des Zufälligen, des Fröhlichen erwecken will. Das naturalistische Motiv hat noch weitere Bedeutung, es ist ebenso ein Mittel zur Auflösung des Tektonischen. Diese Auflösung geht immer weiter bis zum völligen Freiwerden des ornamentalen Gedankens in der Irrationalität des Rokokoornaments.

Hand in Hand mit diesem Wandel in den Elementen der Ornamentik, in den Motiven, in der Grammatik des Ornamentes geht die Veränderung der Syntax, der ornamentalen Komposition. An die Stelle der gleichmäßigen Verteilung auf funktionell wichtige Teile tritt eine Konzentration auf einzelne Zonen, eine Akzentuierung bestimmter Punkte, die zum Beschauer sprechen sollen. Damit ist verbunden ein Verlassen der ererbten kompositionellen Regeln, die in jedem Fall auf Symmetrie und Achsengerechtigkeit beruhten, und der Ersatz durch eine lockere Verteilung, die durch den Ausgleich der Massen, die Ponderation, im labilen Gleichgewicht bleiben. Es ist eine bekannte Tatsache, daß jede entwickelte ästhetische Kultur aus dem ererbten und fremden Formenschatz immer nur die Motive auswählt, die ihrer eigenen Absicht entgegenkommen. Von solchen ererbten Formgedanken hat die Kartusche, die der italienischen Renaissancekunst entnommen ist, besondere Bedeutung erlangt. Sie kommt der Neigung der Rokokokunst, bestimmte Punkte zu akzentuieren, besonders entgegen. Sie wird jetzt Mittelpunkt ornamentaler Kompositionen, sie betont die Hauptachse, beherrscht als Bekrönung, als Schlußstein die Felder und schafft so immer den Angelpunkt, wenn die Hälften der Komposition in freier Laune asymmetrisch auseinanderzüngeln und die Tektonik verwischt zu sein scheint. Ihr Kern wechselt. Die frühe Rokokozeit liebt noch

die figuralen und die vegetabilischen Motive. Die delikaten rassigen Frauenköpfe, die Stichen nach Watteau entnommen zu sein scheinen, die espagnolettes, werden auch auf Konsoltische und Kommoden übertragen. Das entwickelte Rokoko kennt nur mehr das Muschelwerk.

Die Freiheit der ornamentalen Komposition, die Neigung zur Asymmetrie steht in engstem Zusammenhang mit der Vorliebe für die Freiheiten exotischer Kunst. Das ostasiatische Kunstgewerbe, nicht nur das Porzellan, war schon seit mehr als einem Jahrhundert bekannt in Frankreich, vorher schon in den benachbarten Ländern, Holland, England, Deutschland. Die Entwicklung nimmt in allen europäischen Ländern den gleichen Weg. Was man im 16. Jahrhundert noch als Kuriosität gewertet hatte, wurde im 17. Jahrhundert ein beliebtes Luxusobjekt. Schon unter Ludwig XIV. gab es importierte Möbel aus Chinalack. Zur gleichen Zeit wurden auch in Deutschland Münzschränke mit Malereien nach ostasiatischem Vorbild angefertigt. Unter Ludwig XIV. hat man auch schon mit der Nachahmung des Chinalackes begonnen, es gab Maler, deren Spezialität die Imitation des Chinalackes war. Im 18. Jahrhundert hat dann Robert Martin (1706–1765) mit seinen Brüdern und Söhnen diesen Zweig industriell ausgebeutet. Als vernisseur du roi hat er 1748 eine eigene Manufaktur des „Vernis Martin“ begründet. Gerade in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat die Begeisterung für die Chinoiserie ihren Höhepunkt erreicht. Man braucht nur an die Wertschätzung der Chinaseide und des Chinaporzellans zu erinnern, das jetzt in die großen fürstlichen Sammlungen einzog, man braucht sich nur zu vergegenwärtigen, daß jetzt an allen Residenzen, in München, Wien, „die indischen“ Hofmaler auftauchen, daß ganze Räume mit echtem Chinalack vertäfelt wurden, in Deutschland (Koromandellack-Zimmer in Nymphenburg), in Österreich (Zimmer mit indischen Miniaturen in Schloß Schönbrunn bei Wien) wie in Frankreich, wo einer der Martin (1746–1759) die Gemächer des Dauphin und der Dauphine ausmalte und noch 1758 für die Pompadour arbeitete. Die Verwendung des Lackes bei Möbeln war ein weiterer Schritt. Durch das ganze 18. Jahrhundert ist das Lack als Kostbarkeit geschätzt worden.

Eine Folge dieser Vorliebe für ostasiatische Kunst war die Übernahme einzelner Motive. Nicht nur bei den Malern der dekorativen Malerei kleiner Räume, wie Watteau, Gillot, Huet, Boucher, Leprince, die die galante Gesellschaft mit exotischen Kostümen ausstaffierten, so daß bald eine erträumte Welt von Rokokochinesen, Indern und Türken wie auf einem lustigen Maskenball die Wände bevölkerte, bei Stechern wie J. G. Huquier und Pillement, sondern auch in der Ornamentik. Einzelne Motive gehörten bald zum alltäglichen Formenschatz der Ornamentik, so daß ihr Geschlecht gar nicht mehr exotisch empfunden wurde. Der Drache, der sich mit seiner unorganischen Form so leicht in das Ornamentale umbiegen läßt, wurde bald heimisch. Schon in Bérains Grottesken treibt er sein Unwesen, in den Konsolentwürfen von Bernard Toro, der als erster schon um 1716 die Tektonik des Konsoltisches zum reinen Ornament verwandelte, ringelt er sich an den Füßen empor und begehrt die geflügelten Masken am Kämpfer. Bei Pineau, Pillement springt er über auf die Ornamentik der Panneaus und der Möbel. Gleichen Ursprungs wie die Drachen sind andere Requisiten der Rokokoornamentik. Die Palmen, die Pfaufedern, Schirme, Pagoden, bizarren Bäume und Felsstücke treten mit den ererbten klassischen Motiven in einen dauernden Bund, und es erscheint glaub-



haft, wenn man auch in den Fledermausflügeln der Ornamentik Watteaus oder Cuvilliés' nur halbierte Chinesenschirme sehen will. Wenn man endlich feststellen muß, daß auch das Gitterwerk und der Mäander Motive sind, die von den beliebten Chinvasen der Mingzeit übernommen wurden, hat man recht, das Rokoko als neu stilisierte Chinoiserie zu bezeichnen. Ohne die exotische Basis ist der Stil in dieser speziellen Gestalt, dieser gelockerten Form nicht zu denken; ohne Einwirkung ostasiatischer Kunst hätte die natürliche Reaktion gegen den Barock, die kommen mußte, eine klassischere Formel gewonnen. Mit den exotischen Motiven geht der klassische Akanthus in der leichten zierlichen Form der neuen Zeit leicht Verbindung ein. Er erhält größere Bewegungsfreiheit und unbegrenzte Variationsmöglichkeit, beherrscht als bindendes Element den ornamentalen Organismus, bis er in der entwickelten Rokokozeit ins Irrationale verzerrt und in reine zügige Bewegung abstrahiert wird.

Die Vorliebe für die Exotik hatte ihre Rückwirkung auch auf die ornamentale Komposition, den Aufbau. Es ist klar, daß der Sinn für die stilistischen Freiheiten der ostasiatischen Kunst, die jahrhundertlange Angewöhnung des Auges an die Atektionik eines fremden Stiles allmählich auch die eigene Art des Sehens, das Formgefühl beeinflussen mußte. Es gibt keinen stärkeren Gegensatz als die tektonische Gebundenheit, die Gefügtheit einer ornamentalen Renaissancekomposition und die freie Bewegtheit einer ostasiatischen Lackmalerei, auf der die Motive wie Flecken unorganisch über die Fläche zerstreut sind. Gegenüber dieser unorganischen Auflösung erscheinen die Freiheiten des modernen Stiles, der damit begann, die Fundamente überlieferter Renaissance-tektonik abzubrechen, den geordneten Rhythmus durch freie Akzentuierung zu ersetzen, noch maßvoll. Von den altererbten Grundgesetzen hat die Régencezeit noch die Symmetrie beibehalten. Immer decken sich die beiden Hälften einer Komposition. Man wahrt auch noch eine relative Strenge im Umriß, in der Anordnung der Felder. Erst im entwickelten Rokoko fällt die Symmetrie, und damit wird Platz dem freien Rhythmus.

Die neuen Ansprüche an das Möbel, die über handwerkliche Praxis hinausgingen, brachten eine Lockerung der Zunftordnung mit sich. Nach altem Handwerksgebrauch teilten sich die Möbelschreiner in zwei Klassen, die Stuhlmacher und die Kastenmacher, in Paris in die *chaisiers* und die *Ebenisten*, richtiger gesagt in die *menuisiers d'assemblage* und die *menuisiers de placage et de marqueterie*. Führend waren die Virtuosen der zweiten Gattung. Die Kastenmöbel und die Tische stellten auch im Aufbau mehr Probleme. In dieser Sparte waren auch die tüchtigsten Meister. Die Meister waren zunftmäßig organisiert, bis 1790 die Zunftgesetze aufgehoben wurden. Die Vorteile und Schranken, die eben die Zunftgesetze mit sich brachten, waren auch hier da. Jeder zünftige Meister mußte seine Ware stempeln, genau so wie die Goldschmiede, die Töpfer, die Messerschmiede. Die Vorschrift geht weit zurück, bis auf das Jahr 1467; erst seit 1743 war der Stempel bei Strafe obligatorisch. Mit einer Ausnahme. Den Zunftgesetzen waren jetzt nicht mehr unterworfen die *ouvriers de la couronne*, die Meister im Dienste des Hofes, zum Teil Ausländer, die als ausgezeichnete Kräfte vom König berufen wurden, dann die freien Arbeiter, die das Asylrecht der Universität oder der Kirche genossen, die im Bereich eines Klosters wohnten. Das wichtigste von diesen Asylen für Möbelarbeiter, besonders für Deutsche, war das bei Saint-Antoine. Der Stempel

bestand gewöhnlich aus dem Namen mit den Buchstaben ME, einer Abkürzung von MENUISIER-EBENISTE. Die nicht signierten Möbel sind in der Mehrzahl wohl von königlichen Ebenisten gefertigt.

In der Entwicklung des Möbels spielt die künstlerische Individualität nicht die Rolle wie in der Malerei und Plastik. Die Typen werden bald Gemeingut, die Neuerungen bauen sich auf langsamer Verbesserung auf, der Wertunterschied ist meist nur bedingt durch die manuelle Qualität, durch die handwerkliche Vervollkommnung der Arbeit, nicht durch die neue Erfindung. Wenn jetzt schärfer umrissene Künstlerpersönlichkeiten auf den Plan treten, so sind das meist Außenseiter, Künstler von größerem Umfange des Wollens, Meister, die auch Ebenisten waren. Von diesen Künstlern sind dem Möbel die frischesten Impulse zugeflossen; aber der Fortschritt galt oft weniger dem Möbel in seiner Form als den Akzessorien, dem Ornament, der künstlerischen Dekoration durch die Bronze.

Der wichtigste Ebenist der Régencezeit, einer der wenigen originellen und künstlerisch überragenden Meister in der Geschichte des Möbels, ist Charles Cressent. Die Daten seines Lebens müssen hier kurz erwähnt werden. Er stammt aus einer Bildhauerfamilie. Sein Großvater war Schreiner und Bildhauer in Amiens, sein Vater, François Cressent, hat für Kirchen in Amiens Statuen, Grabdenkmäler gemacht, hat sich dann in Paris niedergelassen und ist hier als sculpteur du roi gestorben. Charles Cressent kam 1685 in Amiens auf die Welt, blieb dann in der Werkstatt seines Vaters und zog mit diesem gegen Ende der Louis-XIV.-Zeit nach Paris. Sein eigentlicher Beruf war die Bildhauerkunst. Wir wissen von verschiedenen Skulpturen, die er für die Bildhauer Girardon und Le Lorrain hergerichtet hat. 1714 ließ er sich in die Akademie de Saint-Luc aufnehmen, und dann kam einer der großen Zufälle, die so oft im Leben des Künstlers den Ausschlag geben. Als Bildhauer arbeitete er auch für den Ebenisten des Herzogs von Orleans, Joseph Poitou, der in der rue Notre-Dame des Victoires eine ausgedehnte, aus vier Häusern bestehende Werkstatt besaß; dieser starb jung 1718, und Charles Cressent, als Freund des Hauses, übernahm zunächst die Vormundschaft bei einem nachgeborenen Mädchen, heiratete schließlich 1719 die junge Witwe und übernahm das Geschäft; 1719 wurde er Meister. Der Beruf seines Großvaters war ihm an sich nicht fremd. Eine Umstellung von Grund aus war gar nicht erforderlich. Seine Vorbildung konnte ihm nur nützlich sein. Die Heirat brachte äußere Vorzüge, die gesicherte Stellung, die Wohnung im reichen Viertel von Paris, einen Kreis vornehmer Kunden. Cressent wurde Hof-Ebenist des Herzogs von Orleans, der auch als Regent dem Hause treu blieb und dem Meister beim Umbau des Palais Royal große Aufträge verschaffte. Bald zählte er selbst zur erlesenen Gesellschaft der maßgebenden feinsinnigen Kenner, zu denen Caylus, Julienne, Crozat und Watteau gehörten; mit Gilles Marie Oppenordt, dem Architekten des Regenten, mag ihn nicht nur der Beruf zusammengebracht haben. Dazu kamen Aufträge von ausländischen Fürstenhöfen, von Schweden, Bayern und Rußland. Er führte das Leben eines Grandseigneurs, wie große Künstler der alten Zeit. Sein Haus gehörte zu den Berühmtheiten der Stadt. In der Korrespondenz von Diderot-Grimm wird es als große Sehenswürdigkeit beschrieben, Cressent wird als guter Zeichner, Bildhauer und Ebenist gerühmt und unter die großen Künstler Frankreichs gerechnet. Sein Name wird Repräsentant für die Régencezeit wie früher Boulle für die

Kunst Ludwigs XIV. Er selbst war wie Boule Sammler und speicherte in seiner luxuriösen Wohnung an Schätzen auf, was die Vergangenheit an Bedeutendem bot. Gemälde von Rembrandt, Rubens, van Dyck, Albrecht Dürer, Holbein werden in dem Katalog seiner Sammlung angeführt. Skulpturen nach der Antike, nach Giovanni da Bologna, chinesisches und sächsisches Porzellan verbanden sich mit den Werken seiner eigenen Hand zu einem Ensemble von vorbildlichem Luxus, das selbst ein verwöhntes Auge befriedigen mußte. Als schließlich die großen Aufträge die Lasten der Ausgaben nicht mehr tragen konnten, mußte er seine Sammlung versteigern. 1749 war die erste Auktion der Gemälde, Skulpturen, Porzellane und Möbel, 1756 bzw. 1757 war eine zweite Auktion, die außer Gemälden den wichtigsten Teil seiner Prunkmöbel enthielt. Dazu kam noch 1765, kurz vor seinem Tode, eine dritte Auktion von Restbeständen. Im Januar 1766, am Ende der Rokokozeit, als der vereinfachte Geschmack eine neue Vorliebe für die Würde der Cressent-Möbel gezeitigt hatte, ist der hochbetagte Meister gestorben.

Die Kataloge dieser Auktionen, die Cressent selbst verfaßt hat, sowie der Katalog der Auktion Selle (1761), eines enragierten Spezialsammlers von Cressent-Möbeln, sind die wichtigsten Quellen zur Bestimmung seiner Werke geworden. Dazu kommen noch die Verzeichnisse der Beschlagnahmen. Als Ebenist durfte Cressent die Bronzen für seine Möbel und Uhren nicht selbst ausführen. Doppelberuf war durch Zunftgesetze verboten. Da nun gesteigerte Aufträge zur Übertretung dieser Vorschriften zwangen, beschwerten sich die zünftigen Bronzebildhauer. Es wurde gerichtlich eingeschritten, Werkzeuge und Formen nach eigener Erfindung, die er selbst hatte, und solche, die er anderen Gießern zur Ausführung übergeben hatte, wurden beschlagnahmt. Die Verzeichnisse dieser Formen von 1722 und 1723 geben wieder Einblick in den Werkstattbetrieb, sie bieten Anhaltspunkte zur Datierung seiner Arbeiten, so daß wir also über Cressent besser informiert sind als über die anderen Ebenisten. Von diesen Werken ist eine große Zahl erhalten: Möbel, Uhren, Regulatoren, auch ein plastisches Werk, die Büste des Herzogs von Orleans, die heute im Cabinet des Médailles der Bibliothèque Nationale in Paris bewahrt wird. Aus dieser Zahl kann hier nur eine Auswahl gebracht werden.

Die Möbel Cressents sind alle Luxusmöbel. Sie sind immer nur Möbel für den Kenner gewesen, sie sind von den feineren Geistern geschätzt und gekauft worden. Crozat, der Freund Watteaus, Julienne, Gaillard de Gagny, Blondel haben Cressent-Möbel gesammelt. Sie sind Möbel für das vornehme Haus. Nur in einer reichen Umgebung können sie zur Geltung kommen. Im einfachen Raum würde die Präntion ihres Dekors die ganze Umgebung schlagen. Da Cressent selbst Bildhauer war, sind auch seine Möbel auf die Wirkung der Plastik gestellt, nicht nur in dem äußerlichen Sinne, daß die ornamentale Plastik vor der Marketerie das Hauptgewicht trägt, sondern auch in einer weiteren Bedeutung, daß die Form des Möbels die Plastik ergänzt und mit ihren Schwellungen selbst plastisch aufgefaßt werden will. Cressent ist der eigentliche Schöpfer des Régence- und des Rokokomöbels geworden. Den schweren Typen der Boulezeit hat er frisches Blut eingefloßt, und die zusammengesetzten Formen hat er zu lebensvollem Wuchs vereinheitlicht.

Die Einheitlichkeit des Aufbaues, die Verschmelzung der Teile zu einem Organismus

ist seine persönliche Leistung, auf die er stolz war. Er selbst kann es sich nicht versagen, in den Beschreibungen seiner Kataloge auf den einfachen, aber vornehmen Kontur und die neue ungewöhnliche Form seiner Kommoden rühmend hinzuweisen. In der Korrespondenz von Grimm werden die schönen Formen und richtigen Proportionen neben der bewundernswerten Komposition der Ornamente gebührend unterstrichen. Der einheitliche Wuchs, das Zusammengehen von Bronze und Holz, ist später nicht mehr erreicht worden. Die Marketerie bildet immer nur die Folie für die Bronze und begnügt sich bei aller Kostbarkeit des Materials mit einfacher, mosaikartiger Zusammensetzung. Cressents Möbel stehen am Anfang einer neuen Bewegung und haben wie die Schöpfungen dieser Zeit auch die frühlinghafte Frische des Neuen behalten. Sie sind schwelend, strotzend von Saft und Gesundheit und haben bei aller Anmut gegenüber den späteren Werken der Rokokozeit immer etwas von männlicher Herbheit und Schwere. Die Formen sind heiter bewegt, während die späteren Ebenisten den Ausdruck kapriziöser Leichtigkeit suchen.

Die frühlinghafte Frische haben auch die Motive seiner Ornamentik. Die ganze Ornamentik des frühen Rokoko ist auf einen leichten Naturalismus gestellt, der in seiner Natürlichkeit sich deutlich abhebt vom überfeinerten, morbiden, naturalistischen Geschmäcklertum der Louis-XVI.-Zeit. Kräftige Palmen, Eichenzweige bilden neben lappigem Akanthus das vegetabilische Gerüst, das mit heiteren Geschöpfen figürlicher Plastik bevölkert ist. Putten treiben mit allen möglichen Attributen ihr Unwesen, lächelnde Nymphen, grinsende Satyrköpfe, Masken und fein geschnittene Frauenköpfe sind dazwischen verstreut. Dazu kommen die phantastischen Bildungen exotischen Ursprungs, die Affen, Drachen und andere seltsame Tiere. Gegen die reine Rocaille hat Cressent eine Abneigung, obwohl er die ganze Rokokozeit überlebte. Das Abstrakte, Irrationale liegt ihm nicht. Wo er Bewegung verdeutlichen will, benützt er das naturalistische Motiv als Unterstützung der Liniensymbolik. Die nackte Linie der Bänder ist ihm ebenso zu abstrakt wie die bewegte Rocaille.

Sucht man nach den Quellen dieser Ornamentik, so muß man zwei Namen der näheren Umgebung nennen: Gilles Marie Oppenordt, den Architekten des Regenten, durch den nicht nur der exotische Formenschatz der Chinoiserien vermittelt wurde, von dem er auch den naturalistischen Ornamentalschatz mit ähnlichen Ausdruckswerten übernommen hat; dann Watteau, der für das Figürliche Vorbild war. Die Frauenköpfe, die espagnolettes, die aus dem italienischen Formenschatz in die Ornamentik Boulles und der Ornamentstecher übergegangen sind, scheinen direkt aus Watteau-Stichen und Dekorationen entlehnt zu sein. Daß es sich nur um einzelne Motive handelt, die übernommen sind, daß Cressent als Bildhauer wie als Ornamentiker seine Selbständigkeit wahrte, garantiert die Höhe seiner künstlerischen Begabung.

Als Ebenist steht Cressent auf den Schultern Boulles. Er ist nicht so sehr Erfinder als Vollender, der vorhandene Typen übernimmt und mit neuem Leben füllt, der auch in der Technik auf dem Bestehenden weiterbaut. Nur in Frühwerken, in Uhren benützt er den veralteten Prunk der Louis-XIV.-Zeit, die Metalleinlagen auf Schildpatt, dann folgt er rasch dem modernen Geschmack, der die Kostbarkeit in der Feinheit des Materials sucht, und benützt nur mehr Furniere aus kostbaren einheimischen und überseeischen Hölzern, das Cayenne-, Satin- und Veilchenholz. Dann wird die Skala erweitert



261. Kommode von Charles Cressent  
München, Residenzmuseum

durch Rosen-, Amaranten- und Palisanderholz, in diskreten Kombinationen, mosaikartigen geometrischen Figurationen, Rauten und Quadraten, die als neutrale Folie die Bronze erst zur Wirkung bringen. Gewöhnlich erhält die Bronze eine dunklere Unterlage, die dem Lauf der Linien folgt, und erst in den Zwischenräumen breiten sich die warmen Töne des farbigen Holzes aus. Die plastische Ornamentik der Bronze wird das Rückgrat des Möbels, sie bildet die Rippen, zwischen die das edle Fleisch der Marketerie eingespannt ist. Die Linien der Bronze erhalten den Hauptakzent, sie werden Träger der Bewegung, und sie geben als selbständiges, ornamentales Gerüst, ohne Rücksicht auf die Gliederung, dem Möbel tektonischen Gehalt. Deshalb sind auch die Ecken (die chutes) am stärksten betont. In der Louis-XIV.-Zeit bildete immer noch der schwere, tektonisch gegliederte Körper des Möbels den Grund, auf den die einzelnen Teile der Ornamentik aufgeheftet wurden. Jetzt spricht in erster Linie die Dekoration, und der Körper macht langsam die Bewegung mit, bis im entwickelten Rokoko die leichtbewegten, schwellenden Formen des Körpers die Bronze fast entbehrlich machen.

Wie sich die Entwicklung im einzelnen vollzieht, zeigt eine Übersicht über die Typen nach ihrer Entstehungszeit. Die Perioden dieser Entwicklung folgen sich mit einer gewissen psychologischen Notwendigkeit. Die relativ einfachen Möbel der Frühzeit bis zum Ende der zwanziger Jahre bewahren noch Anklänge an die Kunst des ausgehenden Louis XIV., nicht nur im Typus, sondern auch im flächenhaften, schweren, tektonisch nach Akzenten verteilten Dekor. Allmählich gewinnen die Formen neues Leben, und die Plastik zieht den Körper des Möbels in die Bewegung hinein. In der zweiten Periode, etwa von 1730-1750, die parallel geht zum eigentlichen Rokoko des Louis-XV.-

Stiles, sucht Cressent die Angleichung an den Zeitstil in einer Steigerung der plastischen Motive, die im Überreichtum von Formen den Aufbau des Möbels überwuchern. Gleichzeitig erhalten die Formen des Möbels gesteigertes Leben, die Seiten wölben sich, die Fronten sind in vielfachen Kurven gewellt, und der Umriß bekommt in der Auflösung eine ornamentale Selbständigkeit, die allein dem Reichtum der Motive die Wage hält. Auf diese Werke von etwas gesuchter Präntion folgt die Spätzeit von 1750 bis 1760, auf die schon der wachsende Einfluß der Antike seinen Schatten wirft, eine kurze Periode magistraler Einfachheit, in der der Umriß wieder zur geometrischen Klarheit reduziert wird und nur die Heiterkeit des sparsamen Dekors einen Abglanz des frischen Lebens aus der Frühzeit des Rokoko zurückläßt.

Am deutlichsten ist diese Entwicklung bei der Kommode zu sehen, die als das bevorzugte Möbel bis zum Ausgang des Jahrhunderts der wichtigste Träger des Formgedankens geblieben ist. Werke der Frühzeit sind eine Kommode im Museum von Meaux auf geschweiften Füßen mit Tierpfoten, mit vier Schubladen, zwischen denen oben eine Satyrmaske, unten eine Schloßumrahmung sich befindet, mit Satyrmasken an den Seiten und Frauenbüsten an den Ecken, die kleine Hütchen mit Straußenfedern auf dem Kopfe tragen, eine Kommode der Vente Surmonte, 1912, mit der Maske der Diana auf den Schubladen, und eine Prunkkommode der Münchner Residenz mit Nymphen an den Seiten, die auf einer Palme sitzen und Füllhörner halten (Abb. 261). Diese Kommode ist als Werk Cressents noch nicht bekannt. Wir wissen, daß Kurfürst Karl Albrecht, der selbst 1724 unter Führung von Robert de Cotte die Pariser Ateliers besuchte, für die Ausstattung seiner Wohnzimmer, der Reichen Zimmer, durch den Spiegellieferanten Granier „Spiegel und anderes“ für sehr hohe Summen bezog. Bei dieser Lieferung waren wohl auch die Möbel inbegriffen. Wenn dabei Cressent mit einem reichen Posten bedacht wurde, ist das bei seiner Stellung im Pariser Kunstleben nicht zu verwundern. Und der wichtigste Beweis ist, daß sämtliche Möbel Cressents in der Münchner Residenz: fünf Kommoden, ein Tisch und zwei Uhren, auch stilistisch in die gleiche Zeit gehören, die sich mit der Erbauungszeit der Reichen Zimmer deckt. Dazu kommt noch ein Gueridon (*gaine d'applique*) mit den Wappen von Karl Albrecht und seiner Gemahlin Maria Amalia in der Pariser Sammlung Paul Dutasta, ein Möbel, das aus irgendeinem Grunde einmal aus der Residenz gekommen ist. Diese Münchner Kommode mag hier als Illustration des früheren Typus gelten. Was diese Kommode vom älteren Typ unterscheidet, ist die größere Einheitlichkeit und Leichtigkeit. Bei der Louis-XIV.-Kommode ist der Körper schwer und lastend. Er berührt fast den Boden und ruht auf niedrigen, konsolenartigen Füßen, die noch als selbständige Glieder gedacht sind. Die Kommoden von Cressent stehen auf leichtgeschweiften Füßen, die unmittelbar in den Möbelkörper verlaufen, die mit ihrer Spannkraft leicht den Aufbau zu tragen scheinen. Der Körper ist vom Boden abgerückt, als ob sein Gewicht sich verringert hätte, der ganze Umriß hat sich vereinheitlicht, und in gleichem Maße ist auch die Dekoration einheitlich zusammenkomponiert. Dabei geht es nicht ohne Gewaltigkeiten ab. Die Nymphen halten Füllhörner, die quer über die untere Schublade gehen; wenn diese geöffnet wird, wird auch der Unterarm der Mädchen abgeschnitten. Was diese und die anderen Kommoden als Werke der Frühzeit charakterisiert, ist eine gewisse Gedrungenheit des Aufbaus, die Massigkeit der Füße und die Schwere der dekorativen Motive, das ist ferner



262. Kommode von Cressent  
London, Wallace Collection

ein Rest tektonischer Isolierung in der Umrahmung der Schubladen und im Aufbau der Ornamentik.

Die Gedrungenheit und Schwere der dekorativen Motive ist auch bei dem berühmtesten Werke Cressents noch vorhanden, dem reichsten Möbel, das er überhaupt geschaffen hat, der Kommode in der Wallace Collection, die der mittleren Periode um 1730 angehört (Abb. 262). Sie ist im Auktionskatalog der Sammlung Selle ausführlich beschrieben. Am stärksten akzentuiert ist die Mitte, die neutrale Partie zwischen den vier Schubladen, durch eine Kartusche, einen Frauenkopf mit Halskrause und Federbusch in muschelwerkartiger Umrahmung, eine Espagnolette im Stile Watteaus. Die Ecken tragen kleine Kartuschen, von denen gerippte Blätter nach unten hängen. Die übrige Fläche der Fassade füllt das Ornament, ohne Rücksicht auf den konstruktiven Aufbau, auf die Schubfächer, die beim Öffnen das Bild zerreißen. Die Bewegung der Ornamentik ist vegetabilisch interpretiert, Palmzweige ranken in Kurven nach oben und enden in fauchenden Drachen, die sich aus der Fläche erheben und so den Henkel bilden. Den Windungen der Ranken ist auch der Kontur der Unterkante angeglichen, so daß der Aufbau selbst eine geschlossene Figuration ergibt. In der Vorliebe für das Figürliche, in der Neigung, den Gesamtaufbau zu einem ornamentalen Organismus zu gestalten, in dem jede Kurve ihre ornamentale Funktion wahr, in dem die natürliche Form des Möbels zur nebensächlichen Begleitung degradiert wird, die keine andere Bedeutung beansprucht als die, Träger der Ornamentik zu sein, glaubt man eine Nachwirkung der primären Begabung des Künstlers für die Plastik zu sehen. Aus dem gleichen Gefühl heraus wird auch in der Ornamentik der organisch verständlichen Form das Übergewicht gegeben. Während gleichzeitige Ebenisten die Form des Möbels in der irrationalen Bewegung des Muschelwerkes völlig untergehen lassen, kommt Cressent durch eine Bereicherung der Motive der Zeitströmung entgegen.



263. Kommode von Cressent, aus der früheren Sammlung Hamilton  
Paris, Sammlung Baron E. de Rothschild

In den späteren Kommoden der mittleren Zeit wird nicht nur die Form des Umrisses leichter und komplizierter, die Flächen wölben sich und die Unterkante der Frontseite (tablier) erhält den bogenförmigen Kontur (en arbalète), den Cressent als besonderes Charakteristikum seiner Möbel rühmt. Die Dekoration wird noch stärker vereinheitlicht, um ein Zentralmotiv zusammengezogen, und jeder Rest einer tektonischen Aufteilung verschwindet. Beispiele aus dieser Periode gibt es eine ganze Reihe, jede als Leistung, als ornamentale Erfindung so köstlich wie die andere. Da die Gesamtform sich wenig ändert, mögen sie hier schematisch kurz beschrieben werden. Relativ einfach sind zwei Kommoden der Münchner Residenz, an denen die Front in leichter Doppelkurve gewellt ist, die Seiten gebauht sind, während die Ecken fast wie Pfosten durchgehen. Von den Füßen aus steigen leichte Palmenblätter nach oben gegen die Mitte zu, wo sie durch Blumengirlanden mit dem Mittelmotiv verbunden sind. Beim Mittelmotiv sind wieder die mehr flächenhaften geometrischen Figurationen verwendet, die Cressents Ornamentik charakterisieren: der Doppelbogen, der mit einem Flechtbandmuster durchbrochen ist, von dem aus eine mittlere Girlande die Verbindung mit dem unteren Abschluß herstellt. Die gleiche Kommode war in der Sammlung Burat (abgebildet im Portefeuille des Arts décoratifs 1902), eine ähnliche, mit Efeu-Blättern, die sich an einem Schnörkel emporranken, und einem leichten Bogen als oberem Abschluß sowie mit identischem Eckdekor, ist in der Sammlung Alfons von Rothschild in Wien, eine dritte war in der ehemaligen Sammlung Massey Mainwaring (London 1906). Reicher in den Motiven des Ornamentes sind zwei andere Kommoden der Münchner Residenz. Von den Füßen wachsen auch hier Palmen nach oben, gabeln





264. Kommode von Cressent  
Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.)

sich, und eine leichte Ranke aus Rauten steigt nach oben, biegt hier um, umrankt von Kurven und Efeublättern. Die Umrahmung der Schublade ist nur an den Seiten geblieben, sie geht direkt in das Ornament über und gibt dadurch dem Mittelmotiv noch mehr Bedeutung. Unregelmäßige Kurven umrahmen einen tanzenden Putto, der eine Rolle und Kastagnetten in der Hand schwingt. Dieser Putto korrespondiert inhaltlich mit der Eckdekoration, wo aus ovalen Fensterchen Halbfiguren von Putten hervorblicken, die auf Flöte und Horn die nötige musikalische Begleitung spielen. Das ganze ornamentale Gefüge ist schon inhaltlich vereinheitlicht. Von einem Fensterchen aus fallen schwere Blütenranken nach unten, die Kante entlang, und bilden so die letzte Brücke in dem ornamentalen Gerüst. Die Kommode ist aufgelöst zu einem ornamentalen bewegten Gebilde, zu einem lustigen Ensemble, bei dem die Heiterkeit des Themas harmonisiert mit der lebensvollen Bewegung der Kurven. Auf einer berühmten Kommode mit ähnlichem Aufbau, die aus der Sammlung Hamilton in den Besitz von Edmond Rothschild (Paris, Abb. 263) gekommen ist, ist die Grenze schon überschritten, und die naturalistische Ausdeutung der Bewegung ist fast handgreiflich geworden. Von den Füßen aus steigen Eichenzweige nach oben und gabeln sich zu lustigem Gezweig. Auf den Zweigen liegen Putten, und in den Zweigen spielen Vögel, aus den Eckfensterchen blicken Putten herein, die kleine Vögel in der Hand halten.

In der späteren Zeit, um 1740, kommt wieder mehr der einfache Umriß des Möbels zu seinem Recht. Jetzt erhält die Ornamentik mehr die Rolle der Begleitung, und damit wird auch die Bewegung gestillt. An einer Kommode der Sammlung Schlichting im Louvre, deren Bronzeornamentik inhaltlich übereinstimmt mit dem Dekor einer



265. Eckschrank von Cressent  
Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.)

ausgezeichneten Garnitur aus zwei Kommoden und zwei Eckschränken im Kunsthandel (Duveen, Paris, Abb. 264, 265), ist die räumliche Wölbung schon beschränkt, die vertikale Bewegung ist etwas reduziert, die Ornamentik ist leichter geworden und hat sich mehr dem Charakter des beherrschenden Rokokoornamentes angeglichen. Die Frontseite trägt eine zentral disponierte Figuration von Kurven, die in Gegenschwüngen aneinanderstoßen, und ein figürlicher Motivrahmen: zwei Putten, die wie Hermen aus der Kurve herauswachsen, bewegen eine Schaukel, auf der ein Äffchen sitzt.

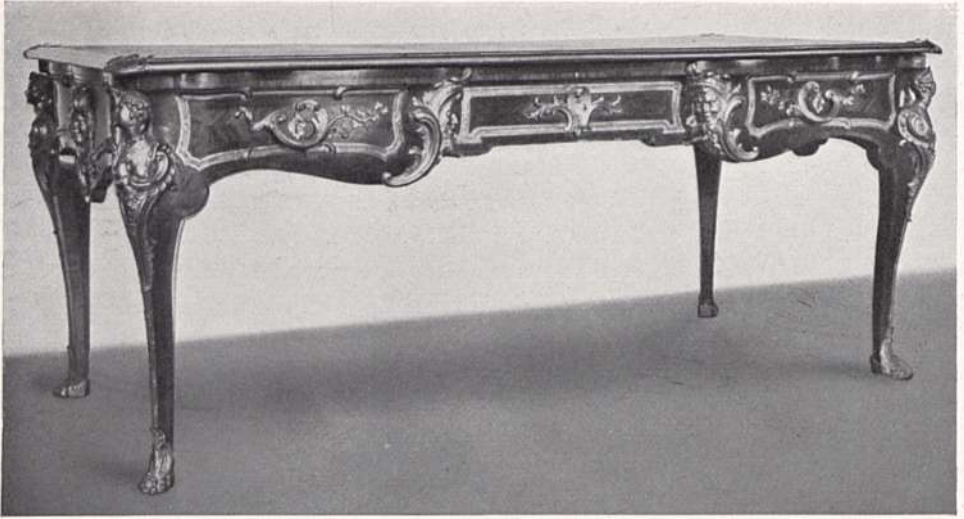
Noch deutlicher wird die Vereinfachung der Kastenmöbel. Beispiele zwei Bibliotheksschränke, dreitürig, von Hermenpilastern gegliedert, deren Büsten die vier Jahreszeiten und die vier Weltteile versinnbildern. Der Umriß der Möbel ist einfach, nur durch die gebrochene Kurve der Türfelder aufgelöst. Beide Möbel (im Besitz von M. P. Dournovo, Petersburg, Roche pl. XIV) sind schon im Auktionskatalog von 1749 Nr. 1 erwähnt. Übereinstimmend ein einfacher dreiteiliger Bibliotheksschrank in



266. Großer Schrank in Rosenholz von Cressent

Früher Sammlung Castellane, jetzt Sammlung E. M. Hodgkins, Paris

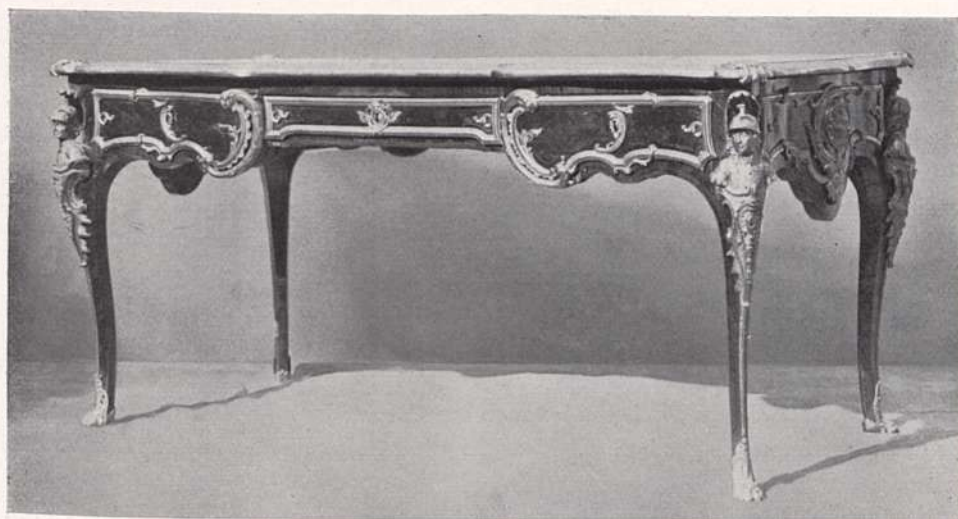
Berliner Kunsthandel (H. Ball). Eckschränken in der Münchner Residenz von einfacher halbrunder Form sind an den Seiten mit Leisten eingefäßt und tragen als einzigen Schmuck ein figürliches Motiv: Putten, die auf Trophäen sitzen. Ein Münzschrank im cabinet des médailles der Bibliothèque Nationale, gefertigt um 1740 für den Herzog von Orleans (dessen Büste von Cressents Hand die Bekrönung bildet), ist ein einfacher, zweigeschossiger Kasten mit leichtgekrvtem oberem Abschluß und gewelltem niedrigem Sockel. Die Wände sind flach und nur durch die unregelmäßigen Felder



267. Tisch von Cressent  
Paris, Louvre

aufgelöst, die in ihrer Gesamtheit wieder ein Ornament bilden. Der Bronzedekor ist beschränkt, nur an den Füßen und im Scheitel des oberen Bogens sind betonte Motive. Noch strenger sind zwei Münzschränke in der Sammlung Alfons Rothschild in Wien, zu denen als drittes Pendant ein Münzschränk der Sammlung Edmond Rothschild in Paris gehört. Ein Kasten mit geraden Seitenflächen steht auf einem Tisch mit leicht geschweiften Füßen. Am Kasten sind die Seiten von Lisenen eingefasst, auf denen sich die Medaillons römischer Kaiser befinden. In der Mitte der Vorderseite ist ein Relief: Putten, die Münzen schlagen, auf einem dreifußartigen Gestell, das von Efeublättern umrankt ist. Das Mittelmotiv kommt in weiterer Ausgestaltung auf halbhohen zweitürigen Kästen der Sammlung Hodgkins (früher Castellane, Abb. 266) in Paris vor. Es sind dies Möbel von wirklich klassischer Einfachheit: glatte Kuben mit einfach profiliertem Sockel und oberem Abschluß, schwer in den Proportionen, die Härte des Umrisses noch unterstrichen durch die seitliche Einfassung mit geraden Lisenen, denen in der Mitte die Schlagleiste entspricht. Auf den Türen sind durch einfache Bänder mit geraden Schleifen, deren Form an Diamantierung erinnert, hohe Schmalfelder gebildet, die ein Motiv von köstlich spröder Zierlichkeit bergen, ein hohes Gestell, dessen geschweifte Füße von Blumengirlanden umrankt sind und oben einen geschweiften Sockel tragen. Auf diesem sind Putten mit den Emblemen der Malerei und Skulptur, der Architektur und der Musik beschäftigt. Man glaubt bei diesen Spätwerken schon die Reaktion des beginnenden Louis XVI. zu spüren, nicht nur in der Ornamentik, im Motiv des Gestells, für das der antike Dreifuß als Anregung gedacht werden kann, in den geraden Voluten der Füße, in den geraden Schleifen, mehr noch in der Einfachheit des Umrisses. Aber in der Ornamentik ist bei aller Sprödigkeit ein solches Maß von Frische, daß die Louis-XVI.-Ornamentik daneben fast leblos erscheint.

Den Typus des Tisches hat Cressent von Boule übernommen. Die Gliederung ist die gleiche. Die Auflösung des Kubus durch eine mittlere Rücklage, die Abgrenzung



268. Tisch von Cressent  
Mailand, Sammlung Trivulzio

der Fächer durch Bronzeumfassungen, die Betonung der Mittelpunkte der Schmalseiten durch Masken, der Ecken durch Büsten, die einen Rest tektonischer Funktion wahren. Bedeutsam aber ist, wie die Formen fließender geworden sind, wie die straffen Kurven der Füße weich in die Zargen verlaufen und die Bewegung an den Seitenteilen leicht nach oben geht, wie die Form der Schubladen sich den unregelmäßigen Feldern anpaßt und der ganze Bronzedekor sich in leichten Akzenten dem Aufbau einfügt. Bei Boulle bleibt die geometrische Form der Felder, die im Sinne der Renaissance mit Ornamentik gefüllt sind. Für die Verfeinerung der Motive, die leichtere Verschmelzung der Form, die Erleichterung des Aufbaues sind die Büsten an den Ecken geradezu ein Symbol. Diese graziösen, leicht dekolletierten Frauenfiguren, die wieder an Motive Watteaus erinnern, die sich mit koketter Wendung des Kopfes aus der tektonischen Strenge herauslösen, während sie bei Boulle in steifer Vornehmheit geradeaus blicken. Der heitere Ton ist auch in den übrigen Motiven durchgehalten, den grinsenden Faunsköpfen an den Schmalseiten oder an den Schubladen. Der Aufbau wahrt noch eine gewisse Straffheit, die den Eindruck von Standfestigkeit bedingt. Wie sehr hat sich gegenüber der Barockzeit der ganze Charakter des Möbels verändert. Das Möbel ist reine Form geworden, die an sich, im Ausdruck der Linien und in der Bewegung, den Eindruck der Leichtigkeit und Fröhlichkeit ergibt. Die Befreiung vom tektonischen Zwang, die Auflösung zu einem ornamentalen Organismus ist eine Leistung, die als künstlerische Tat gewertet sein will. Während andere Meister mit Requisiten arbeiten, Bronzen von anderer Hand einfügen, sind diese Möbel aus einem Guß. Marketerie und Bronze ergänzen sich. Nicht die Qualität der Ausführung allein bedingt den Wert, nicht der plastische Dekor, die edle Form an sich macht diese Möbel zum Kunstwerk.

Es ist eine ganze Reihe von Tischen erhalten. Sie unterscheiden sich anfangs nur durch leichte Variationen im Dekor. Aus der Frühzeit ein einfaches Bureau mit Bandumfassungen und Büsten von Espagnolettes an den Ecken in Versailles, ein Möbel,

das besondere Berühmtheit bekommen hat, seitdem darauf der Friede von Versailles 1718 unterzeichnet wurde; ein ähnliches Stück in der Sammlung Chappey, Paris. Aus der mittleren Zeit ein bureau plat mit Büsten von Kriegern im Palais d' Elysée in Paris, ein gleichartiges in der Sammlung Trivulzio in Mailand (Abb. 268), ein besonders schöner Tisch mit denselben Motiven bei Alfons Rothschild in Wien, ein Tisch mit Frauen- und Männerbüsten in Chantilly. Die besten Exemplare sind die Tische in der Münchner Residenz und im Louvre in Paris. Beide gehören zeitlich zusammen, nicht nur, weil die gleichen Mädchenbüsten verwendet sind, sondern auch, weil die Form fast identisch ist. Der Münchner Tisch ist noch etwas einfacher und schwerer, also wohl um einige Jahre älter. Der Tisch im Louvre (Abb. 267) ist reicher in der Ornamentik (auch die seitliche Einfassung der Schubladen trägt Satyrmasken), die Form ist zierlicher und fortgeschrittener. Zu diesem Tisch gehört auch ein Cartonnier mit Diana als Bekrönung, der nur mehr fragmentarisch erhalten ist. Ein guter Cartonnier ist auch in der Wallace Collection.

Die übrigen Werke Cressents können hier nur gestreift werden. Die kleinen Uhren (pendules en cartel) gehören mehr in die Biographie des Bildhauers Cressent. Beispiele sind im Musée des Arts décoratifs in Paris, im Hôtel de Ville in Marseille, in der Sammlung Kann in Paris, in der Banque de France, in der Wallace Collection. In der Münchner Residenz ist eine kleine Standuhr mit Drachen, ein Werk der Frühzeit, und eine Nachbildung von Boullés Uhr mit dem Sonnengott, die wohl auf besondere Bestellung (nach der Tradition als Geschenk Ludwigs XIV.) gefertigt wurde. Eher in unseren Zusammenhang gehören die großen Kastenuhren, die Regulateure. Das schönste Beispiel besitzt das Museum in Metz, ein anderes Stück aus dem Besitz von Alfons Rothschild in Wien ist hier abgebildet (Abb. 269). Man kann, um den stilistischen Fortschritt zu sehen, von hier aus einen Blick zurückwerfen auf ältere Werke, wie auf die große Uhr aus Boullés Werkstätte im Louvre. Der Aufbau hat die gleichen Bestandteile, den geigenförmigen Kasten auf hohem Sockel, den runden Abschluß mit der Uhr, die von einem figürlichen Motiv bekrönt wird. Bei dem Werke Boullés sind die einzelnen Formen aufeinandergestellt. Bei Cressent ist der ganze Aufbau zu einheitlichem Wuchs zusammengefaßt, die Ornamentik erhält als gliederndes und verbindendes Element neue Bedeutung. Sie trägt den Hauptakzent, die Marketerie ist nebensächlich geworden.

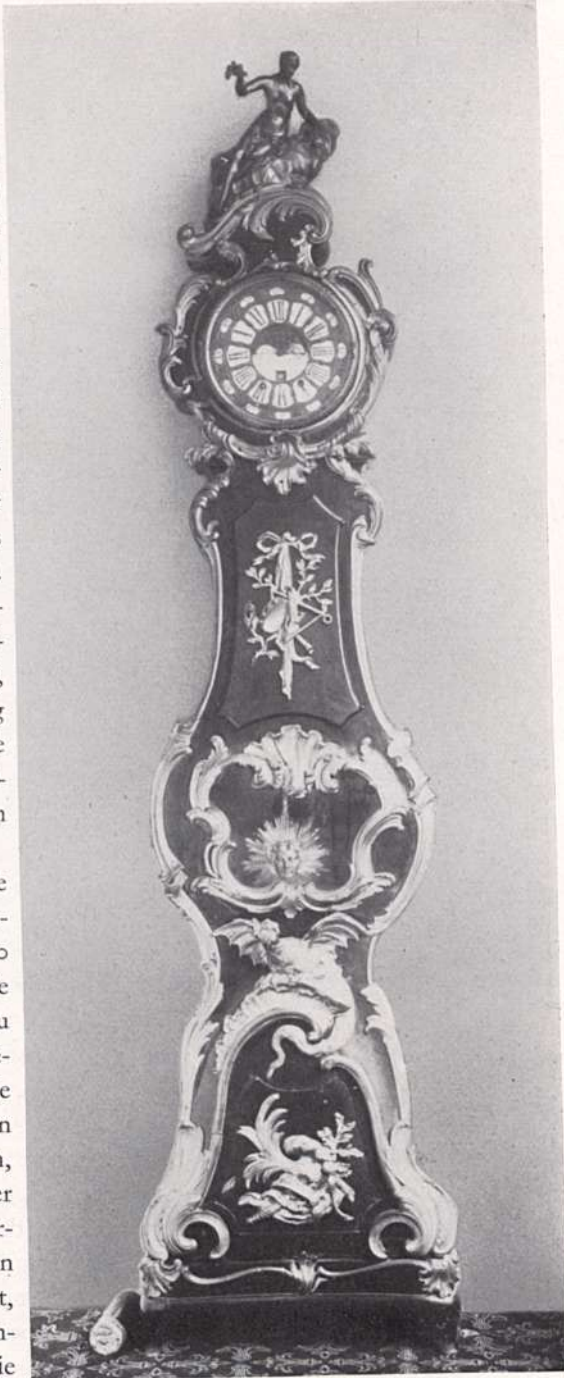
Cressent hat seine Werke gewöhnlich nicht signiert. Wenn Möbel mit seiner Signatur vorkommen — ein Beispiel das meuble d'entre deux von zierlicher, abgerundeter Form in der Sammlung Baron M. von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt, das an der Frontseite unter einem Baldachin die Figur eines tanzenden, Tamburin schlagenden Inders zeigt, während seitlich zwei Äffchen auf Palmen Musik machen —, so muß wohl besondere Veranlassung vorliegen. Das ornamentale Motiv dieses Möbels ist einem Savonnerie-écran der gleichen Sammlung abgesehen.

Man kann bei einem Ebenisten nicht so von einer Schule sprechen wie bei einem Bildhauer. In diesem Zusammenhang muß erwähnt werden, daß die Werke Cressents noch zu seinen Lebzeiten, als die extreme Strömung des Rokoko enden wollte, wieder als Vorbilder dienten. Die erwähnte Kommode der Sammlung Schlichting ist in den sechziger Jahren wieder kopiert worden; das Foulet signierte Stück ist in Londoner Privatbesitz (Rechnitzer). In der Wallace Collection befinden sich Eckschränken von dem

gleichen Meister, bei denen das Vorbild Cressents deutlich durchklingt. Als Nachklang der Art Cressents sind auch die Möbel von Jean Marchand (Meister 1738–1756) anzusehen; zwei Kommoden von zierlichem Aufbau und kleinlichen Bronzemotiven sind in der Wallace Collection (XVI, 7 und 9, Abb. 270).

Gegenüber der ungemein persönlichen Kunst Cressents fallen die anderen Werke der Régencezeit etwas ab. Künstlernamen von Klang sind sonst aus dieser Zeit nicht bekannt. Werke, die sich bestimmt der kurzen Periode der Regierungszeit des Regenten zuweisen lassen, sind selten. Der Kunsthandel arbeitet mit Konventionen und legt das Etikett Régence gefühlsmäßig den Möbeln auf, die stilistisch nicht ganz eindeutig sind, die auf einer Zwischenstufe stehen, gleichgültig, ob sich die Entstehungszeit mit den geschichtlichen Daten deckt oder nicht.

Wir beschränken uns hier auf die Auswahl einiger Typen, deren Entstehungszeit mit den Jahren um 1730 festgelegt werden kann, um damit die Verbindung zur folgenden Periode zu gewinnen. Es sind Möbel aus dem Bestand der Münchner Residenz, die wahrscheinlich gleichzeitig mit den Möbeln Cressents eingekauft wurden, Werke von Bedeutung, die aus der gleichzeitigen Produktion hervorstechen. Was die Möbel trotzdem von den Werken Cressents unterscheidet, ist ein gewisser Mangel an selbständigem künstlerischen Empfinden. Die Form ist nicht durchgeföhlt. Sie erscheint beim Vergleich mit den oben gezeichneten Werken übertragen, wie ein Schema aufgestülpt, nicht mit



269. Uhr von Cressent

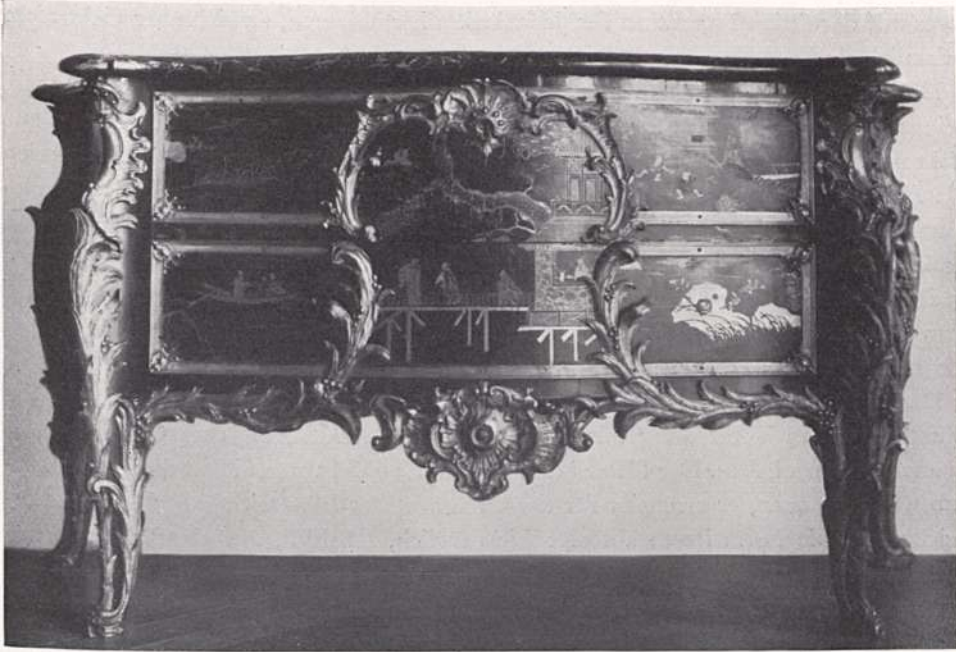
Wien, Baron Alfons von Rothschild



270. Kommode, signiert Jean Marchand  
London, Wallace Collection

allen Konsequenzen verarbeitet. Eine Kommode aus Japanlack und vergoldeter Bronze im Schlafzimmer der Reichen Zimmer, die sicher zum ursprünglichen Bestand gehört, zeigt deutliche Anklänge an Cressent, nicht nur in der Art, wie das Mittelmotiv der Fassade herausgeholt ist, auch in der Symbolisierung der Bewegung durch vegetabilische Motive, durch Palmenzweige, die von den Füßen nach oben wachsen. Aber diese Ranken schließen sich der gegebenen Kastenform zu deutlich an, sie biegen am unteren Rande der Frontseite rasch in die Horizontale um, so daß ein Eck entsteht und die Bewegung gehemmt wird. Die Mittelkartusche am unteren Rand der Frontseite (tablier) ist ein selbständiges Motiv, das mit dem ornamentalen Organismus in keinem Zusammenhang steht (Abb. 271). Die Träger des ornamentalen Gedankens, der Bewegung, sind die stark betonten Eckstützen (chutes) und die Mittelkartusche (tablier), an denen vegetabilische Motive mit irrationalen, muschelwerkartigen Formen zur





271. Französische Kommode der Zeit um 1730  
München, Residenzmuseum

Einheit verschmolzen sind. Aber sie sind verbindungslos auf eine bestehende Form aufgesetzt. Die Fassade ist ein isoliertes Panneau aus dunklem Japanlack, dessen präziöse Zeichnung mit dem Aufbau der Kommode in keinem Zusammenhang steht. Die gleiche Vereinfachung zeigt auch der Tisch, das bureau plat. Ein Beispiel ist im zweiten Empfangszimmer der Reichen Zimmer. Ein einmal feststehendes Schema wird wiederholt, und nur in den schlankeren, eleganteren Proportionen oder im leichteren Fluß der Linien zeigen sich Unterschiede. Schon die eine ununterbrochene Kurve, die im straffen Schwung von den Füßen über die Zarge nach oben steigt, kennzeichnet das veränderte Empfinden einer neuen Zeit. Die Eckblätter bewahren noch die höckerige Form, sie sind auch direkt nach der Diagonale orientiert, während schon Cressent die Unbestimmtheit der Richtung bevorzugt und damit das weiche Ineinandergleiten der Seiten angedeutet hat.

Beim Schreibtisch mit Klappdeckel stellte die ererbte Kastenform einer ornamentalen Durchföhlung das stärkste Hindernis entgegen. Die Rokokozeit hat den Typus auch bald dem bürgerlichen Möbel überlassen. Beispiele der Übergangszeit zeigen deutlich den Kampf zwischen Tradition und neuem Stilempfinden (Abb. 272). Man behält zunächst die alte Form mit den seitlichen Kästen an der Zarge und mit dem abgeschrägten Kasten als Abschluß bei und sucht nur die einzelnen Teile dem neuen Stilempfinden anzugleichen. Die Füße sind vom bureau plat übernommen, die Zarge ist nicht mehr durch Vertiefungen und Vorsprünge gegliedert, man behilft sich mit einer unregelmäßigen Aufteilung der Fläche, die sich aus den Kurven der Umrißlinien ergibt, der Aufsatz ist nach drei Seiten abgeschrägt und gekurvt. So entstehen bizarre Binnenformen, die

zwar mit der freien Figuration des Japanlackes harmonieren, an sich aber nicht recht erfreulich sind.

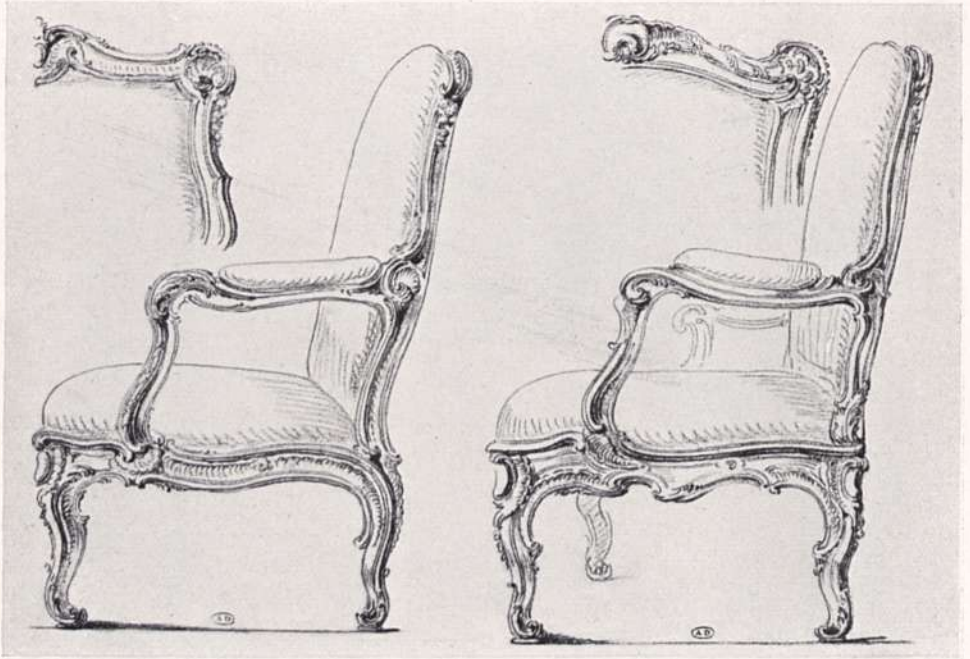
Der „Style Louis XV“. Das Rokoko, das die Franzosen Style Louis XV. nennen, bringt die letzte Stufe der Auflösung und zugleich den Beginn einer Rückkehr zur Tektonik. Diese Periode hat kurze Zeit gedauert, schon um 1750 hat in Frankreich die Abkehr Boden gewonnen. Nur auf zwei Gebieten hat der freie Stil des Rokoko festen Fuß gefaßt, in der Ornamentik, in der Dekoration der profanen Räume, den Stukkaturen und im Kunstgewerbe. In der Architektur wird die Auflösung höchstens in Entwürfen konsequent entwickelt, nicht in der Ausführung. Die Veränderungen auf dem Gebiete der profanen Architektur sind gering; nur die Raumeinteilung, mehr noch die Raumausstattung werden davon berührt.

Das äußerliche Charakteristikum, das ornamentale Hauptmotiv des Rokoko ist das Muschelwerk in Verbindung mit den felsartigen Gebilden, die dem Ornament den Namen gegeben haben. Der Name Muschelwerk ist nicht aus dem natürlichen Formensubstrat gewonnen, er erscheint für das Ornament der Blütezeit als nachträgliche Bezeichnung. Die Form ist so abstrakt wie möglich, inhaltlos, nur eine Verkörperung räumlicher Bewegung, gebunden in flüssige, weich sich gebende, sich verändernde plastische Masse. Ihr Hauptelement ist die Kurve, aber nicht die zweidimensionale C- und S-Kurve des frühen Rokokobandwerkes, sondern die nach allen Seiten vor- und zurückfließende räumliche Kurve. Sie verbindet sich mit anderen Motiven, am liebsten mit dem gerieften, wellig fließenden, bandartigen, aus Akanthus und Palmen abgeleiteten Laubwerk, das dem Zug der Bewegung die Unterstützung natürlichen Wachstums verleiht, mit der Palmette und mit naturalistischen Blumen, Emblemen, selbst mit Figürlichem und mit ganz freien, durchbrochenen, irrationalen Gebilden, die man auf den Werken Caffieris sehen, aber schwer beschreiben kann. Der Ursprung der Form geht weit zurück. Frankreich hat das Muschelwerk aus dem Süden, dem barocken Italien übernommen. Schon bei den Dekorateurs der italienischen Hochrenaissance, dann bei Lebrun ist es als Motiv beliebt. Das Allerweltsmittel, das eigentliche Grundmotiv der Ornamentik wird es in den zwanziger Jahren unter Einfluß der Exotik, und zwar durch die Initiative zweier Künstler, die in Italien den künstlerischen Impuls empfangen haben: durch die Architekten Oppenordt und Meissonnier. Gilles Marie Oppenordt (1672–1742), der Sohn eines holländischen Tischlers, der Oberbaudirektor des Regenten und spätere Architekt des Königs, war mehr auf dem Gebiet der Architektur der führende Meister. Seine ornamentalen Erfindungen zeichnen sich durch phantasievolle Frische aus, die aber doch – bei Vergleich mit dem Übermaß eines Cuvilliés – rationell gebündelt erscheint. In unserem Zusammenhange ist von größerer Bedeutung Juste Aurèle Meissonnier (1693–1750). Auch er ist kein Franzose, er ist in Turin, der Stadt Guarinis, geboren und erst seit 1723 in Paris nachweisbar. Er arbeitete im Geschmack Borrominis sagte Blondel. Er war Architekt, Bildhauer, Maler und Zeichner; seine Tätigkeit umfaßte alle Zweige der Architektur und des Kunstgewerbes. Sein Werk bildet die Kodifizierung des eigentlichen Rokoko, eine Zusammenfassung und Bereicherung der ornamentalen Gedanken, die sich in Frankreich bis dahin gefunden hatten. Sein Stichwerk bringt den Innenraum mit seiner ganzen Ausstattung bis zum Möbel und Leuchter, vom Goldschmiedewerk, Tafelaufsatz<sup>8</sup> bis zu Degengriff und Schere,



272. Französischer Schreibtisch der Zeit um 1730  
München, Residenzmuseum

er bringt auch Entwürfe für die große Architektur. Den ornamentalen Gedanken hat er am konsequentesten entwickelt; er hat aus dem Muschelwerk das abstrakte proteusartige Gebilde gemacht, das bald Allerweltsmittel geworden ist. Er hat selbst dem Kunstgewerbe einen Grad von Abstraktion gegeben. Das Tektonische ist auch im Kunstgewerbe aufgelöst in ein unerhörtes freies Spiel von Kurven ohne reales Substrat, das nur durch Akzent und Gegenakzent gebunden, durch zentrale Motive gefestigt ist. Das Konstruktive ist einem Formgedanken unterjocht, der das Organische in den Hintergrund drängt. Der Gebrauchszweck ist bei den Entwürfen für Möbel beiseite geschoben, bis das Objekt als Bestandteil einer ornamentalen Komposition mit einem größeren Ganzen verschmilzt. Man kann das Wollen Meissonniers nur aus seinen Stichen fassen, aus den Entwürfen für Interieurs des Grafen Bielinski (1734), der Fürstin Sartorinska in Polen, für Portugal, für die Baronin Bezenval. Wie weit die Ausführung dem Entwurf folgte, wie weit in Wirklichkeit die ornamentalen Freiheiten gemildert waren, ist eine andere Frage. In deutschen Räumen ist auch diese Stufe der Auflösung noch überschritten. Das Aufgeben der Symmetrie ist in Meissonniers Innenräumen nur ein scheinbares, da doch die entsprechenden Seiten die Balance wiederherstellten. Möbel, die direkt nach Entwurf Meissonniers gefertigt wurden, sind nicht bekannt. Zugeschrieben wird ihm ein Tisch in Versailles, der eine Stuckplatte mit der Ansicht von Versailles trägt.



273. Nicolas Pineau, Entwürfe für Stühle  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Auf der Stilstufe Meissonniers stehen andere gleichzeitige Ornamentiker, die Architekten Germain Boffrand, der Erbauer des Hôtel de Soubise, Blondel, Jean Baptiste Leroux, der Erbauer des Hôtel Roquelaure, Lajou, der als Erfinder bedeutend ist, Jacques Jules Gabriel, unter dessen Leitung Jacques Verbeckt arbeitete, Mondon fils, Briseux, der Goldschmied Pierre Germain, Namen, die in unserem Zusammenhange nur genannt werden, um zu zeigen, daß der Prozeß der Auflösung, der in Meissonnier gipfelt, schon allgemein geworden war.

Größere Bedeutung beansprucht der Architekt und Dekorateur Nicolas Pineau (1684–1754), ein Vertreter der gemäßigeren Richtung im frühen Rokoko. Er arbeitete mit Blondel, Le Roux, Mansart, Briseux und anderen zusammen. Fast alles ist verschwunden. Erhalten sind nur Zeichnungen, eine stattliche Anzahl im Musée des Arts décoratifs in Paris, andere im Musée Stieglitz, Petersburg. Entwürfe für Schloß und Garten von Peterhof (1725), für das Hôtel de Mazarin (um 1735), für die Chapelle de la Vierge et Saint-Louis in Versailles (1742), für das Haus des Fürsten d'Isenghien in Suresnes (1744), für das Hôtel des Steuerpächters Bouret (1744), für das Schlafzimmer der Marquise de Voyer u. a. Von Pineau gibt es auch Entwürfe für Möbel, für Kommoden, Schränke, Konsoltische, Stühle, die nicht als ornamentale Erfindungen, sondern als Vorlagen für die Ausführung gelten wollen. Es gibt sogar Werkzeichnungen für den Schnitzer. Der Architekt Blondel, sein Zeitgenosse, behauptet, daß Pineau außerordentlich gesucht war und daß er es war, der den Kontrast im Ornament erdacht habe. Wenn man die Entwürfe für Möbel sieht, möchte man dieser etwas allzu apodiktischen Behauptung recht geben. Sie bilden einen neuen Schritt zum Rokoko

und gehen weit über Cressent hinaus. Pineau hat wie Meissonnier den Kontrast, die Gegensätzlichkeit der Linien, Kurven, Seiten auch auf das Möbel ausgedehnt und mit der ornamentalen Auflösung Ernst gemacht. Es gibt Entwürfe für Kommoden mit Chinoiserien, die erst später in Potsdamer Schlössern ihr Gegenbeispiel haben. Selbst bei Entwürfen für hohe Schränke ist die Auflösung des Umrisses in Kurven und Gegenkurven versucht. An Stühlen (Abb. 273) ist das Profil der Lehne, der Füße aus gegensätzlichen Kurven zusammengesetzt. Daß diese Zeichnungen als Vorlagen für die Ausführung bestimmt waren, können wir an einem Beispiel nachprüfen. Für den Entwurf eines Eckschranks mit einem Aufsatz in drei Etagern, der von einer Uhr bekrönt wird (Abb. 274), ist auch die Ausführung vorhanden bei Alfons Rothschild in Wien. (Sie ist S. 331 beschrieben.) Hier muß zunächst das Verhältnis von Entwurf und Ausführung gestreift werden, es muß der Grad der Selbständigkeit untersucht werden der ausführenden Ebenisten und Bronzebildhauer gegenüber den entwerfenden Architekten. Als Beispiele mögen die Entwürfe der Slotz gelten, die von dem Ebenisten Gaudreau und von verschiedenen Bronzebildhauern ausgeführt sind.

Meissonniers Nachfolger als Hofzeichner war Sebastien Antoine Slotz (1694–1754), der Sohn eines Antwerpener Bildhauers, Sebastian Slotz, der Bruder der Bildhauer Paul Ambrosius (1702–1758) und René Michel Slotz (1705–1764), die beide nacheinander die gleiche Hofcharge erbten. Von Entwürfen der Slotz gibt es einen Sammelband in der Bibliothèque Nationale. Er enthält auch Möbel, die wohl Sebastien Antoine Slotz gezeichnet hat. Das eine ist ein zweitüriger Münzschrank in Kommodenform (Molinier II, pl. XII), der 1739 zu Versailles ausgeführt wurde, wobei die Brüder Slotz die Bildhauerarbeit des reichen Bronzebeslags, der Ebenist Gaudreau die Tischlerarbeit lieferte. Dieser Antoine Robert Gaudreau (1680–1751) ist einer der wichtigsten Ebenisten des blühenden Rokoko. Er arbeitete im Dienste des Garde-meuble de la couronne für die königliche Bibliothek und für die



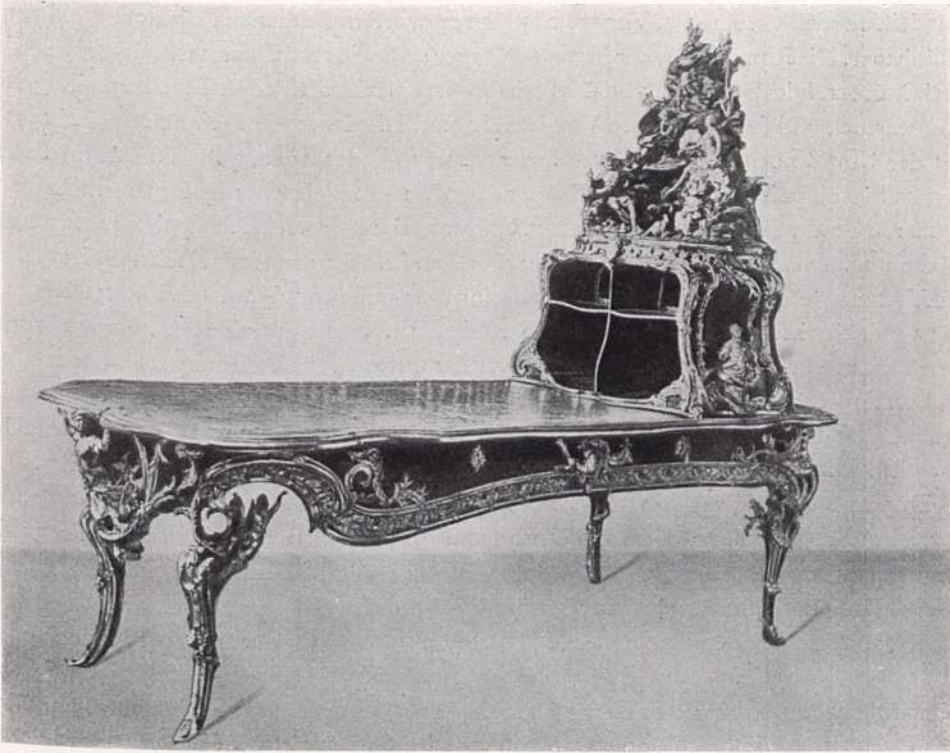
274. Nicolas Pineau  
Entwurf für einen Eckschrank  
Paris, Musée des Arts décoratifs



275. Kommode von Gaudreau, nach Entwurf von Slodtz, Bronzen von Caffieri  
London, Wallace Collection

Dekoration der Tuileries. Sein Name wurde später vergessen. Erst in jüngster Zeit ist er wieder zur Geltung gekommen. Seine Werke sind selten, aber es sind die Prunkstücke des französischen Rokoko. Entwurf und Ausführung weichen bei dem Münzschrank wenig voneinander ab; es ist nur der Überschwang der Formen in der Ausführung gemildert und vereinfacht. Der Aufbau ist bei aller Freiheit streng, fast hart; stark betonte Zentralmotive und symmetrische Motive, eine Maske im Mittelstab, große Mittelmedaillons nach Art antiker Kameen an den Flügeln, betonte Eckmotive, Widderköpfe am Beginn der Füße geben tektonisches Gleichgewicht. Die Felder sind von Muschelwerk mit Palmetten umrahmt, das Muschelwerk ist mit Bändern durchflochten, an denen Münzen hängen. Eine durchgehende Blumengirlande löst die Schwere der Form auf. Die Verwendung von Figurelem und die Vorliebe für das Vegetabilische in der Ornamentik erinnert an die Art von Cressent, dessen Drachenkommde als Vorbild vorgeschwebt haben mag.

In dem erwähnten Band der Zeichnungen der Slodtz findet sich der Entwurf für ein Büfett, das mit einem großen Büfett im Marine-Ministerium übereinstimmt, und für eine Kommode. Auch diese Kommode (Abb. 275), eines der berühmtesten französischen Möbel, ist von Gaudreau 1739 für die neuen Zimmer des Königs in Versailles ausgeführt worden; die Bronzen hat Caffieri gefertigt und signiert (fait par Caffieri). Sie befindet sich heute in der Wallace Collection in London. Die Zusammenarbeit von Zeichner, Bildhauer und Ebenist entspricht dem allgemeinen Brauch des 18. Jahrhunderts. Die Caffieri waren als Bildhauer, Gießer und Ziseleure tätig. Von der Künstlerfamilie, die, wie schon der Name sagt, italienisches, und zwar neapolitanisches Blut hatte, spielt in unserem Zusammenhange der Bildhauer Jacques Caffieri (1678–1755) eine Rolle; sein Sohn Philippe Caffieri (1714–1774), der seit 1754 in Paris ansässig war und nach dem Tode seines Vaters die Hofstelle übernahm, ist bald zum antikisierenden



276. Das Bureau Metternich, wahrscheinlich von Jacques Caffieri  
Paris, Sammlung Baron Edmond de Rothschild

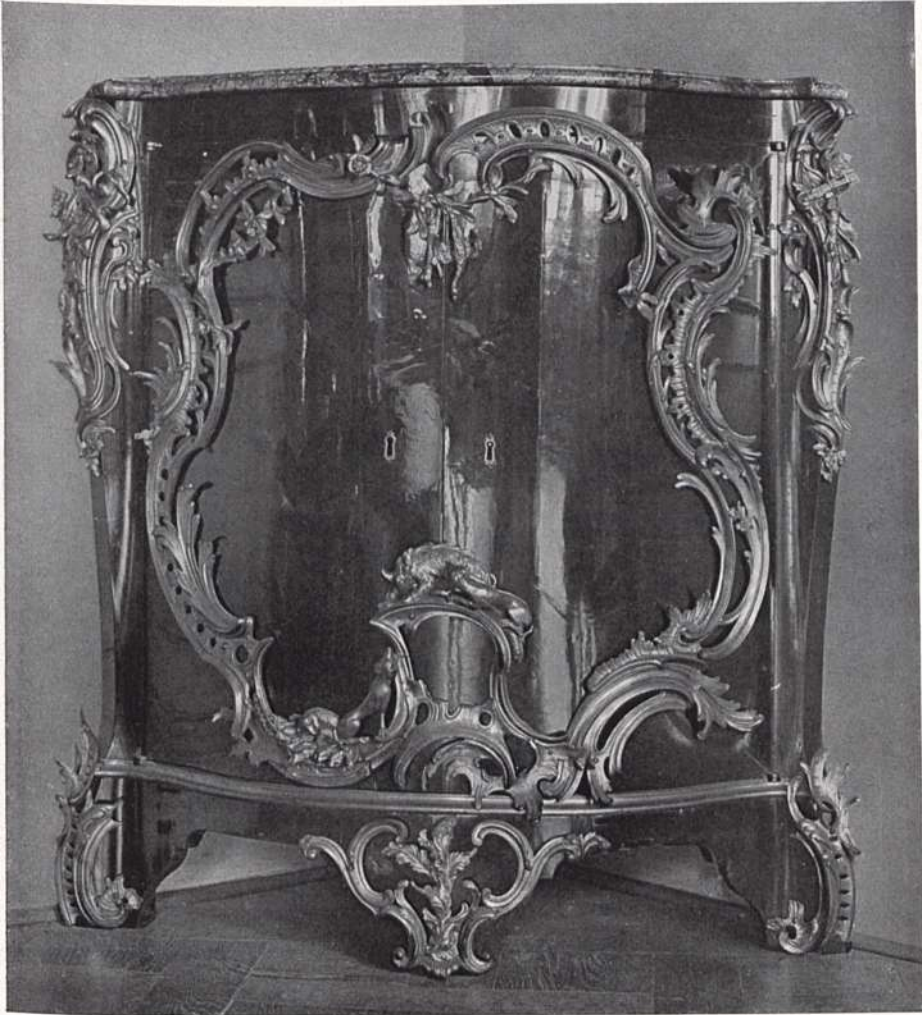
Geschmack des Klassizismus übergegangen. Wir müssen zunächst von gesicherten Werken ausgehen, wenn wir den persönlichen Stil Caffieris kennenlernen und danach den Anteil der einzelnen Künstler an diesem wichtigen Werke trennen wollen. Zu den gesicherten Arbeiten gehören eine astronomische Uhr in Versailles, die 1749-1753 gefertigt wurde, zwei Lüster in der Wallace Collection mit der Signatur Caffieri a Paris, mit der Jahreszahl 1751 (II, 47 und I, 37) sowie einige Standuhren mit figuralen Motiven. Man erkennt beim Vergleich mit diesen Bronzen leicht, daß der signierte Bronzebeschlag an der Kommode Caffieris Erfindung ist. Die Zeichnung des Slotz gibt nur den Aufbau und den Zug der Ornamentik, mehr nicht. Die Ausgestaltung ist ganz Caffieri überlassen. In der Ausführung ist die Zierlichkeit verschwunden, die Schwere des Körpers ist der Bronzeornamentik angepaßt, die Füße sind massiver geworden, und die sparsame, aber sehr exakte geometrische Marketerie will nur als Fond für die Bronze wirken. Der Körper des Möbels ist ungewöhnlich bewegt. Die Eckstützen stehen wie Rippen vor, und die Fassade ist in wellige Kurven aufgelöst, auf deren Kamm die Bronzebänder sitzen. Erst die Bronzen von Caffieri verleihen dem Möbel Nerven und Muskeln. Damit kompliziert sich der Prozeß der Entstehung. Die Bronzen sind natürlich am Schluß angebracht, aber der Möbelkörper ohne Bronze wäre gar nicht verständlich, unmöglich. Man kann das nur an dem Original sehen. Bei umfassenderen Werken dieser Art wurde die Ausführung durch

ein Hilfsmodell vorbereitet. Von wem ist dies entworfen? In diesem Falle doch wohl vom Bildhauer. Die Rippenfüße, der bewegte Körper sind wie modelliert, viel stärker noch als bei Cressent. Die Kommode von Cressent (Abb. 262) bildet in der gleichen Sammlung das Gegenstück und fordert so zum Vergleich heraus. An der Caffieri-Kommode (Abb. 275) ist der Umriß noch um einen Grad mehr geschweift, der Aufbau ist leichter, die Füße gehen in straffem Schwung in den Körper über. Vor allem aber hat die Ornamentik einen höheren Grad von Leichtigkeit erhalten. Gerippte, durchbrochene und palmettenförmige Rahmungen verbinden sich mit Muschelwerk und Blumen zu einem freien Gefüge, das auf Symmetrie verzichtet und in seiner Irrationalität nur durch Gleichgewicht und Rhythmus gefestigt ist. Gegenüber dieser spielerischen Aufgelöstheit erscheint Cressents Werk noch massig und schwer. Ähnliche Freiheit der Ornamentik kommt zwar in der Stuckdekoration vor – man hat an die Dekoration des Salons im Hôtel de Soubise erinnert –, im ausgeführten Mobiliar ist diese Stufe der Zersetzung nicht mehr überschritten worden. Die Bronzen am Münzschrank von Gaudreau erscheinen daneben zahm.

Es gibt noch reichere Möbel, wie das berühmte große Bureau Metternich, das sich jetzt in der Sammlung Edmond Rothschild in Paris befindet (Abb. 276). Es wird mit guten Gründen ebenfalls mit Jacques Caffieri in Verbindung gebracht. An diesem Möbel hat die Bildhauerarbeit der Bronze die Herrschaft gewonnen und das Werk des Ebenisten fast ganz verdrängt. Die Füße sind rein plastische, abstrakte Gebilde, ohne Rücksicht auf tektonischen Zweck. Die Verwendung des Figürlichen, an der Zarge und am Cartonier, grenzt an das Spielerische. Die Gesamtform ist fast ungenießbar, nur das Detail behält seinen Wert. Die Symmetrie ist ganz vermieden. Die Auflösung hat einen Grad der Gesuchtheit und Absichtlichkeit erreicht, der sonst beim französischen Möbel ganz ungewöhnlich ist. Man hat im Hinblick auf diese Möbel extremen Geschmacks in Handelskreisen einen Stil Caffieri konstruiert, der durch die ausgesprochene Rocaille charakterisiert ist. Von Möbeln dieser Art muß hier eine vollständige, bisher unbekannte Garnitur im Schloß in Dresden hervorgehoben werden.

Sie besteht aus einer großen Standuhr von ungewöhnlicher Form: auf einem reichen Sockel steht ein hoher Palmenbaum, in dessen Krone ein Drache sich ringelt; er trägt die runde Uhr (von Gault), deren Bekrönung die Figuren von Apollo und Diana bilden. Das Motiv des Apoll, der auf den Python schießt, ist von Caffieri bei mehreren signierten Uhren verwendet. Da auch das Figürliche und die Form der Ornamentik stilistisch mit Werken des Meisters zusammengehen, darf ihm wohl die Standuhr zugeschrieben werden. Immerhin mag der Name Caffieri mit einer gewissen Reserve genannt sein, da diese Formen in der Zeit um 1740, in der die Möbel entstanden sind, schon Allgemeingut geworden waren. Zu dieser Uhr gehören noch zwei Appliken, auf denen Diana mit Putten angebracht ist, zwei dreiarmlige Leuchter in Form von Baumstämmen, auf denen Häher sitzen, wie bei bekannten Modellen des Meißner Porzellans, zwei Kaminböcke mit Wolfsjagden und verschiedene Möbel. Zunächst Möbel mit Jagdemblemen: zwei große Kommoden mit freiem Rocaille-Dekor, an deren unteren Ecken zwischen Felsstücken eine Hirschkuh und ein Eber hervorblicken. Dann zwei kleinere Kommoden mit Jagdemblemen an den Ecken und Hirschjagden als Zentralmotiv (jetzt in Schloß Moritzburg) und zwei Eckschränke mit ähnlichen Jagdemblemen, Waffen, Jagdhörnern und Wild an den Ecken (Abb. 277). Außer dieser Jagdgarnitur sind





277. Eckschrank, signiert B V R B  
Dresden, Schloß

noch zwei Kommoden mit schweren Muschelwerkbändern und Blumen in ähnlicher Figuration, der Anordnung um ein-zentrales Mittelfeld, vorhanden (Abb. 278), sowie zwei große Kastenuhren mit Jagdemblemen (jetzt in Moritzburg). Alle Kommoden sind signiert BVRB, das sind die Anfangsbuchstaben oder das Pseudonym eines noch nicht bekannten Ebenisten (nach Salveote ist es Boucher), von dem wir noch Werke kennenlernen werden (vgl. S. 329). Die Form der Kommoden ist nicht so bewegt, auch nicht so elegant wie bei der Caffieri-Kommode in der Wallace Collection. Die Füße sind dünner, die Abgrenzungen sind härter; ausgezeichnet aber ist die Marketerie mit Blumenranken, Zweigen und Landschaften, bei denen das ostasiatische Vorbild unverkennbar durchblickt. Ihre freie Form harmoniert mit dem meisterhaften Bronzebeschlag, bei dem wieder Jacques Caffieri als Schöpfer angenommen werden darf. Das Schwergewicht liegt auch hier

auf der Bronze, und die Arbeit des Ebenisten tritt zurück. Aber sicher war in diesem Falle der Ebenist selbständig, unabhängig vom Bildhauer. Man hat bei dieser Garnitur (neben der oben erwähnten von Cressent ist sie die einzige vollständige Garnitur von Luxusmöbeln) Gelegenheit, ästhetische Regeln des Rokoko auf ihre Richtigkeit zu prüfen. Die Empfindsamkeit für das Räumliche muß betont werden. Die Möbel gehören nicht nur durch die gleichen Motive zusammen, sie sind immer als Pendants geformt. Je zwei Kommoden bilden eine Einheit, sie wollen zusammen gesehen sein. Die unsymmetrische Rahmung auf den kleinen Kommoden mit Hirschjagden wird erst verständlich, wenn das Auge zum Gegenstück wandert, auf dem dieselbe Rahmung als Spiegelbild wiederkehrt. Immer bleibt der räumliche Sinn wach, und wenn man sich zu diesen Möbeln ein Zimmer denkt, das von den gleichen Künstlern entworfen wurde, in dem die Motive inhaltlich und formal weiter korrespondieren, so muß diese letzte Verfeinerung räumlicher Empfindung erst zum Bewußtsein kommen. Auf deutschem Boden sind Beispiele, die diese Steigerung zeigen, leichter zu finden.

An dieser Stelle müssen wir einen schon früher formulierten Gedankengang wiederholen, der für die Erkenntnis des Rokoko ausschlaggebend ist. Es ist kein Zufall, daß diese Möbel extremen Wollens, diese eigentlichen Rokokomöbel in Frankreich selten sind. Die bekannten sind in unserer Aufzählung schon fast vollständig genannt. Was sonst in dieser Rubrik aufgeführt zu werden pflegt, bedeutet schon einen Schritt zur Reduktion. Noch weniger kann es Zufall sein, daß alle diese Möbel mit ausländischen, nichtfranzösischen Künstlern in Verbindung gebracht sind. Meissonnier und die Caffieri sind Italiener. In der Hauptsache aber ist diese Kunst mit nordischem Blut verbunden. Die Slotz sind Niederländer, in deren Stamm auch italienisches Blut geflossen war, wie bei Oppenordt und Gillot. Selbst Watteau, dessen Gemälde als die Inkarnation des französischen Rokoko gelten, ist ein Wallone. Geht man in der französischen Kunst den Rassezusammenhängen nach, so ergibt das Vorwiegen des germanischen oder des romanischen Wesens eine ganz neue Periodik der Höhepunkte. Immer hat die Mischung mit fremdem Blut das treibende Ferment gebildet. Das Rokoko in seiner freiesten Entfaltung ist in Frankreich nur eine Auflehnung gegen den eingeborenen Klassizismus, eine partielle Reaktion, in der sich germanisch-romanisches Wesen gegenüber den romanisch-keltischen Bestandteilen der Nation durchsetzte. Diese Durchdringung mit dem Nordischen fehlt in der Architektur. Das einzige Beispiel dieser Art, Meissonniers Entwurf für Saint-Sulpice, dem man in Deutschland Hunderte von freieren Beispielen entgegenstellen könnte, ist nicht zur Ausführung gekommen. Nur an die profanen Innenräume hat sich der freie Stil gewagt; die große Architektur blieb immer an den Klassizismus gebunden. Auch im Kunstgewerbe, in der Dekoration und im Mobiliar ist dieser freie Stil eine ganz vorübergehende Erscheinung, gegen die von Anfang an der Kampf begann, indem man die nationalen Eigenschaften der strengen Zucht, der verstandesmäßigen Klarheit als Kardinaltugenden ins Feld führte. (Die Belege sind S. 459 ausgebreitet.) In der Ausführung ist unter den Händen der französischen Kunsthandwerker das Muschelwerk eines Meissonnier und der anderen Ornamentiker sofort etwas ganz anderes geworden. Es ist nur eine vorübergehende Erscheinung geblieben, die nicht einmal alle Möglichkeiten der Entfaltung erschöpfte. Das letzte Wort ist bei diesem Stil nicht in Frankreich gesprochen worden. Wie in



278. Kommode, signiert B V R B  
Dresden, Schloß

der Architektur, in der Raumkunst, hat auch im Kunstgewerbe Deutschland die Melodie aufgenommen und zu Ende gespielt, während die anderen Länder sich mit der Variation begnügten. Will man sehen, wie weit die Auflösung getrieben werden konnte, so darf man diesen französischen Beispielen nur die Möbel der Potsdamer Schule, die Entwürfe von Cuvilliés und Hoppenhaupt, die Konsoltische in Würzburg gegenüberstellen. Daß diesem extremen Wollen im Kunstgewerbe allerdings nicht der künstlerische Wert entspricht, daß mit der vollständigen Auflösung auch die Grenzen des guten Geschmacks übersprungen werden mußten, ist eine andere Sache.

Es ist nicht leicht, vom französischen Möbel des 18. Jahrhunderts ein anschauliches Bild zu entwerfen. Bei einer gewissen Gleichartigkeit der Typen sind die Variationsmöglichkeiten doch sehr vielfältig. Die Form unterscheidet sich meist nur durch den mehr oder weniger leichten Bau, die Grazie oder Schwere der Glieder, der Kurven des Umrisses; die Eigenart liegt in der Ornamentik der Einlegearbeit und vor allem der Bronze, die als Rahmen den Aufbau unterstützt oder in freien Rhythmen negiert. Die Möglichkeit, an Hand von Künstlerindividualitäten einen Weg durch das Vielerlei des Stoffes zu gewinnen, ist unsicher, weil die Individualitäten selten sind. Wir kennen eine Menge von Meistern. Die Namen der Pariser Ebenisten sind durch die Listen der Korporation, durch die almanaches des ébénistes und durch verschiedene Rechnungen überliefert. Seit 1743 mußten ja die Möbel signiert sein. Trotzdem gibt die Zusammenstellung der signierten Werke erst in der späten Rokokozeit ein geschlossenes Bild, als sich wieder Künstler von Rang in diesem Fache betätigten. Bei den übrigen Meistern ist zwischen den verschiedenen Werken ein Zwiespalt. Der Entwurf des Ganzen und



279. Schreibtisch mit Lack  
München, Residenzmuseum

die Ausführung der Bronze sind von anderer Hand. Die Signatur bedeutet in diesem Falle nichts anderes, als daß der Ebenist die Stücke zusammengesetzt hat. Wie weit das Möbel im Entwurf sein geistiges Eigentum ist, ist eine andere Frage.

Die Signatur des oben genannten Ebenisten BVRB, des Meisters der Dresdner Prunkmöbel, ist zum Beispiel auf verschiedenen Möbeln angebracht, die zu den besten



280. Bureau de Dame von BVRB  
London, Montague House

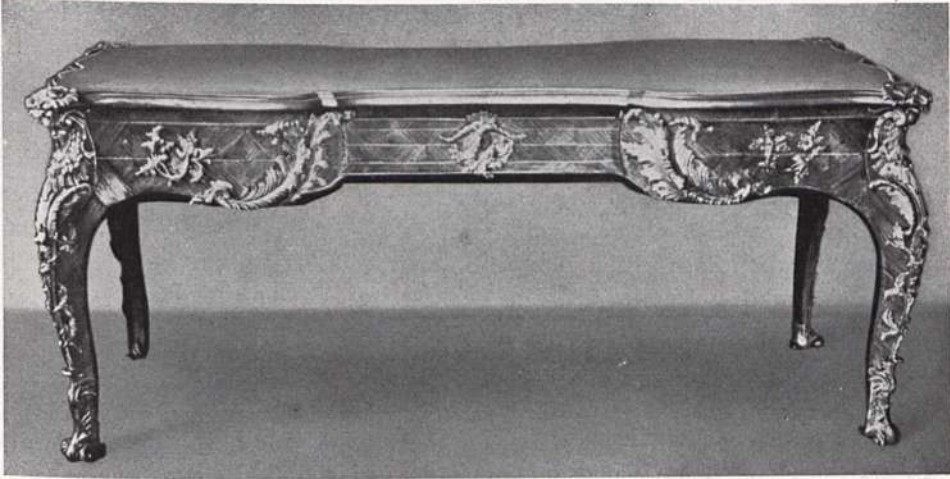
der Rokokozeit gehören, deren Entwurf aber kaum einem Erfinder zugesprochen werden darf. Eine reiche Lackkommode der früheren Sammlung Josse (Molinier S. 114) und ein großer Schrank mit vier Lackpanneaus von rotem Grund der früheren Sammlung Choiseul (Molinier S. 115), eine Lackkommode im Pariser Kunsthandel (Touzain) sowie eine Kommode mit schwarz-goldenem Japanlack der Sammlung Jones im South Kensington Museum (15) zeigen in den Umrahmungen feines zierliches Rokokoblattwerk, das mit dem exotischen Lack ausgezeichnet harmoniert. Die Signatur findet sich weiter auf einer prachtvollen Kommode in Windsor (Laking pl. 31), an dem die Fassade durch Akanthus und Muschelwerkbänder in ein einheitliches Panneau zusammengefaßt ist, aus dem durch leichtere Zweige und Blumen ein zentrales Motiv herausgelöst ist. Dann auf zwei gleichen Paaren von Eckschränken der Münchner Residenz und in Privatbesitz in Königstein, die einfache Marketerie und dünne Stabwerkumrahmungen mit Laub haben. Die Bronzen stimmen ganz überein mit einem Cartonnier im Palais Chinois in Oranienbaum (Roche pl. 17). Sie findet sich weiter auf einem



281. Kommode, signiert J. Dubois  
München, Kunsthandel (A. S. Drey)

schönen „bureau de milieu à dos d'âne“ der Sammlung Doucet (Paris 1912) und auf einem ausgezeichneten Damenschreibtisch mit ähnlicher heller Blumenmarketerie, Bronzegalerie und Bronzeblumen an den Ecken bei Jacques Seligmann, Paris, dann auf einem eleganten bureau de dame (Münchener Kunsthandel), das mit dem einpultförmigen Damenbureau von vorzüglicher Form und Arbeit in Montague House (London, Abb. 280) zusammengebracht werden darf, und weiterhin auf Eckschränken des beginnenden schweren Louis-XVI.-Stiles mit Lackpanneaus der Marquise de Ganay, Paris, einem einfachen schlanken Sekretär mit geometrischer Marketerie im Pariser Kunsthandel, der Zeit um 1760, dessen Stil mit einer Kommode des Louvre (Dreyfuß, *Le Mobilier français*, I, pl. 29) zusammengeht. Es sind das alles Werke von zurückhaltendem Geschmack und von zarter Feinheit in der Ausführung. Jünger und viel bewegter ist ein pompöses, signiertes bureau plat (im Pariser Kunsthandel) mit geschweiften Füßen, an deren Kanten naturalistisches Blattwerk emporklettert, und Lackplatten an den Fronten der bewegten Zarge, und mit diesem Schreibtisch geht stilistisch enge zusammen ein noch freieres bureau de dame mit Lackfurnier, mit schweren Stegen in Volutenform in der Münchner Residenz (Abb. 279), das in die dreißiger Jahre gehört. Die Werke erstrecken sich über einen Zeitraum von etwa vierzig Jahren, von 1730–1770. Es ist schwer, bei diesen stilistischen Unterschieden alle diese Möbel als Werke eines Ebenisten zu denken. Nur wenn die relative Selbständigkeit von Ebenist und Bronzier vorausgesetzt wird, ist dies möglich.

Der übermäßige Reichtum, der von der Holzarbeit wenig übrig läßt, findet sich meist auf Möbeln, die von Bildhauern entworfen sind. Ein charakteristisches Beispiel ist der



282. Bureau plat, signiert Migeon  
Paris, Louvre

prunkvolle Eckschrank der Sammlung Alfons Rothschild in Wien, den der Architekt Nicolas Pineau entworfen (Zeichnung im Musée des Arts décoratifs, Paris, Abb. 274), der Ebenist Jacques Dubois (geboren 1693, Meister 1742–1763) ausgeführt hat. Der Schrank (Abb. bei Molinier pl. XIII) stammt nach Angabe des Besitzers aus einem polnischen Schlosse, in dem noch ein Gegenstück dazu existieren soll. Nur am zwei-türigen Schrank mit dem bogenförmigen Grundriß bleibt zwischen der graziösen Stabwerkumrahmung etwas von der einfachen Einlegearbeit übrig. Die zweigeschossige Etagère, mit den Putten auf Löwen an den Seiten, in der Bekrönung, den wild geschweiften Leuchtern, ist als Plastik empfunden. Die gleiche Signatur J. Dubois tragen noch verschiedene Möbel. Ein schönes, kommodenförmiges meuble d'entre deux mit zwei Fronttüren, zwei Seitentüren, Belag mit Kormandellack, in Privatbesitz in Königstein, war nach dem Stempel im Besitz von Louis XV. Eine pompöse, mit Bronzen überreich verzierte, signierte Kommode im Münchner Kunsthandel (Abb. 281) stimmt in der Bronze und der Marketerie vollständig überein mit einer nicht signierten Kommode im Louvre (Dreyfuß I, pl. 18). Den gleichen Stempel tragen noch andere Möbel, die aber unmöglich alle von der gleichen Hand sein können. Wenn man nicht wüßte, daß die Witwe des Meisters nach dem Tode ihres Mannes das Geschäft weiterführte, daß der Stempel also nur Firmenstempel ist, würde man den Irrtum begehen, die Stücke stilistisch zusammenzubringen. Auch der Sohn des Meisters, René Dubois (1737–1799), von dem einige der besten Möbel der Louis-XVI.-Zeit ausgeführt sind, hat als Leiter des Unternehmens nach seiner Aufnahme in die Zunft, 1755, diesen Stempel weitergeführt.

Wenn nun im folgenden kurz die Namen einiger Ebenisten notiert werden, so geschieht das nicht in der Absicht, das Werk von Künstlern herauszustellen, sondern aus praktischen Rücksichten für den Sammler. Angeführt werden einige Namen, die häufig vorkommen und die mit hervorragenden Werken verbunden sind.

Der Ebenist Pierre Migeon ist der Sohn eines bekannten Ebenisten gleichen Namens, in dessen Rechnungsbüchern fast der gesamte Hofadel von Frankreich aufgeführt

wird. Der Sohn (1701–1758) scheint den Vater an Berühmtheit noch übertroffen zu haben. Seine Kunden sind nicht nur der Hofadel, sondern auch der französische Hof. Es sind von ihm Geschäftsbücher erhalten, die in ihrer Vollständigkeit ein wichtiges Gegenstück bilden zu den bekannten Geschäftsbüchern (*livre journal*) des Pariser Händlers Lazare Duvaux. Seit 1740 arbeitete Migeon für den König, wahrscheinlich empfohlen von der Pompadour. Wenigstens berichtet der Marquis d'Argenson in seinen Memoiren 1747, daß man sich über die geradezu königliche Verschwendung der Mätresse aufhalte. Der Ebenist Migeon habe eben 3000 Francs Pension erhalten, weil er für die Marquise eine schöne *chaise percée* geliefert habe. Die intimeren Möbel für Damen, „*chaises d'affaires*“, „*fauteuils de commodité*“, „*sièges propre à prendre des remèdes*“ und wie die Bezeichnungen alle heißen, scheinen eine besondere Spezialität Migeons gewesen zu sein. Eine Spezialität waren ferner raffinierte Kombinationsmöbel, Toilette-tische, die zugleich als Reisebureaus dienten, Bücherschränke mit Wasserkünsten zum Händewaschen, Falttische und andere Maschinerien, die jetzt kaum noch nach der Beschreibung richtig erklärt werden können. Für seinen Laden beschäftigte er eine Menge von Ebenisten, Lackfabrikanten, Schreibern, Bildhauern, Gießern. Ein schönes frühes *bureau plat* im Louvre (Abb. 282) kann als Typus für den Rokotisch gelten. Die Linie des Umrisses ist durch wildes Laubwerk unterstrichen. An den Füßen steigen von den Schuhen aus Stäbe als Einfassung der Ecken nach oben, verzweigen sich im Laubwerk und münden in massivem Eckbeschlag von geripptem Muschelwerk. Ein Frühwerk von Migeon ist eine Kommode der ehemaligen Sammlung Eugen Kraemer, die an den Ecken Hermen trägt, in der Art wie Möbel von Cressent. Signierte Möbel sind noch mehr bekannt. Sie sind zum größten Teil Arbeiten seines Sohnes Pierre Migeon III. (1733–1775). Im Münchner Kunsthandel eine gute Lackkommode. Im Musée des Arts décoratifs, Paris, ein kommodenförmiger, zweitüriger Halbschrank mit Blumenmarketerie in Bandwerkumrahmung und eine Lackkommode. Im Münchner Kunsthandel (Drey) ferner eine signierte Marketeriekommode mit zierlichen Blattzweigen in freier Bandwerkumrahmung in der Art Oebens. Die krausen Blattzweige, dunkel auf hellem Grunde, erscheinen auch bei signierten Eckschränken der Münchner Residenz (Abb. 283). Sie sind in Verbindung mit Bandwerk anscheinend eine stilistische Eigenart des jüngeren Migeon, und da sie in gleicher Form auch auf anderen Möbeln vorkommen, dürfen auch diese mit dem Meister in Verbindung gebracht werden. Es sind in der Sammlung Jones ein Nipptisch (Nr. 14), ein kleiner Damen-Schreibtisch (Nr. 17) und ein Sekretär von geschweiftem Umriß, der in drei Exemplaren (Nr. 21) vertreten ist, auch sonst öfter mit Lackpanneaus vorkommt, das früheste Beispiel des Sekretärs mit Klappdeckel im französischen Mobiliar des 18. Jahrhunderts. (Die Blumen mit Bandwerk bringen allerdings auch andere Meister. Ein eleganter Damenschreibtisch in Pultform des Berliner Schloßmuseums mit schweren Bronzen, die an die Art von Duplessis erinnern, steht BVRB nahe.) Aber schließlich ist der Name gleichgültig. Nicht wegen der Zuschreibung sind die Möbel erwähnt, sondern wegen ihrer Qualität.

Zu den renommiertesten Ebenisten der Louis-XV.-Zeit zählt ferner Gilles Joubert, *ébéniste du roi* (1689–1775), der zum Unterschied von seinem Bruder Pierre die Bezeichnung Joubert l'aîné führt. Er war verwandt mit Migeon, von dem er wahrscheinlich an den Hof empfohlen wurde. Seit 1748 ist er für das *Garde-meuble* beschäftigt, mit





283. Eckschrank, signiert P. Migeon  
München, Residenzmuseum

einer Reihe von Aufträgen, von denen das berühmteste Stück das „Tischlein deck dich“ ist, die *table volante*, ein versenkbarer Rundtisch für zwölf Personen, den Ludwig XV. bei intimeren Gelagen benützte. Der Tisch wurde ergänzt durch Büfets mit dem gleichen Mechanismus. Zeichnungen danach sind im Musée des Arts décoratifs erhalten. Von signierten Möbeln sind bekannt zwei prunkvolle Eckschränke, die Joubert 1755 für das Cabinet des Médailles du Roi verfertigte, als Gegenstücke zum Münzschrank von Gaudreau. Sie sind jetzt in der Bibliothèque Nationale. Später arbeitete Joubert an der Ausstattung von Petit Trianon und anderen Schlössern, da er aber seine Möbel selten signierte, kann sein Werk nicht näher beschrieben werden. Aus der Gunst des Hofes ist er durch François Oeben verdrängt worden.



284. Lackkommode, signiert M. Criard  
München, Kunsthandel (A. S. Drey)

In diese Zeit gehören ferner Jacques Pierre Latz (1691–1756), der aus dem Kölnischen stammt. Von ihm befinden sich eine gute Kommode im Mobilier National, ein Eckschrank aus der Sammlung Josse und ein Sekretär bei M. E. Hodgkins.

Ein vorzüglicher Ebenist ist Joseph. Auch er ist ein Deutscher, sein wirklicher Name ist Joseph Baumhauer. Wahrscheinlich war ihm der Name als Stempel zu lang, und er hat deshalb den Vornamen mit zwei Lilien als Marke gewählt. 1745 hat er in Paris geheiratet, und 1772 ist er dort gestorben. Wie BVRB und Oeben gehört er zu den Meistern des Überganges zum Louis XVI. Von seiner Hand stammen einige der freiesten Rokokomöbel. Es sind zwei Lackkommoden im South Kensington Museum (Slg. Jones), eine signiert, von großer Eleganz in den Proportionen, in der Gliederung der Felder der Fassade, die von geschweiftem Akanthus umrahmt ist. Die irrationale Bewegung ist mit feinstem ornamentalen Gefühl ausgedrückt (vgl. Abb. 285). Eine Kommode von ähnlichem Aufbau mit Marketerie befand sich früher in der Sammlung Charles Stein (1886) und eine noch glänzendere in der Sammlung Leeds in London (1901). Im Stil des Klassizismus aufgebaut ist ein pompöses Büfett (*meuble d'entre deux*) in Windsor Castle (Laking pl. 36), ein rechteckiger Schrank mit drei Feldern, die mit Japanlack dekoriert sind. Die Gliederung knüpft deutlich an Frühwerke von Riesener an. Die Bronzen sind vom gleichen Meister, der auch für Rieseners Frühwerke arbeitete. Charakteristisch für die Übergangszeit sind ferner kleine rechteckige Schränke im Stile der Boulle-Möbel, mit Feldern aus Florentiner Mosaik, die sich heute in Versailles befinden.



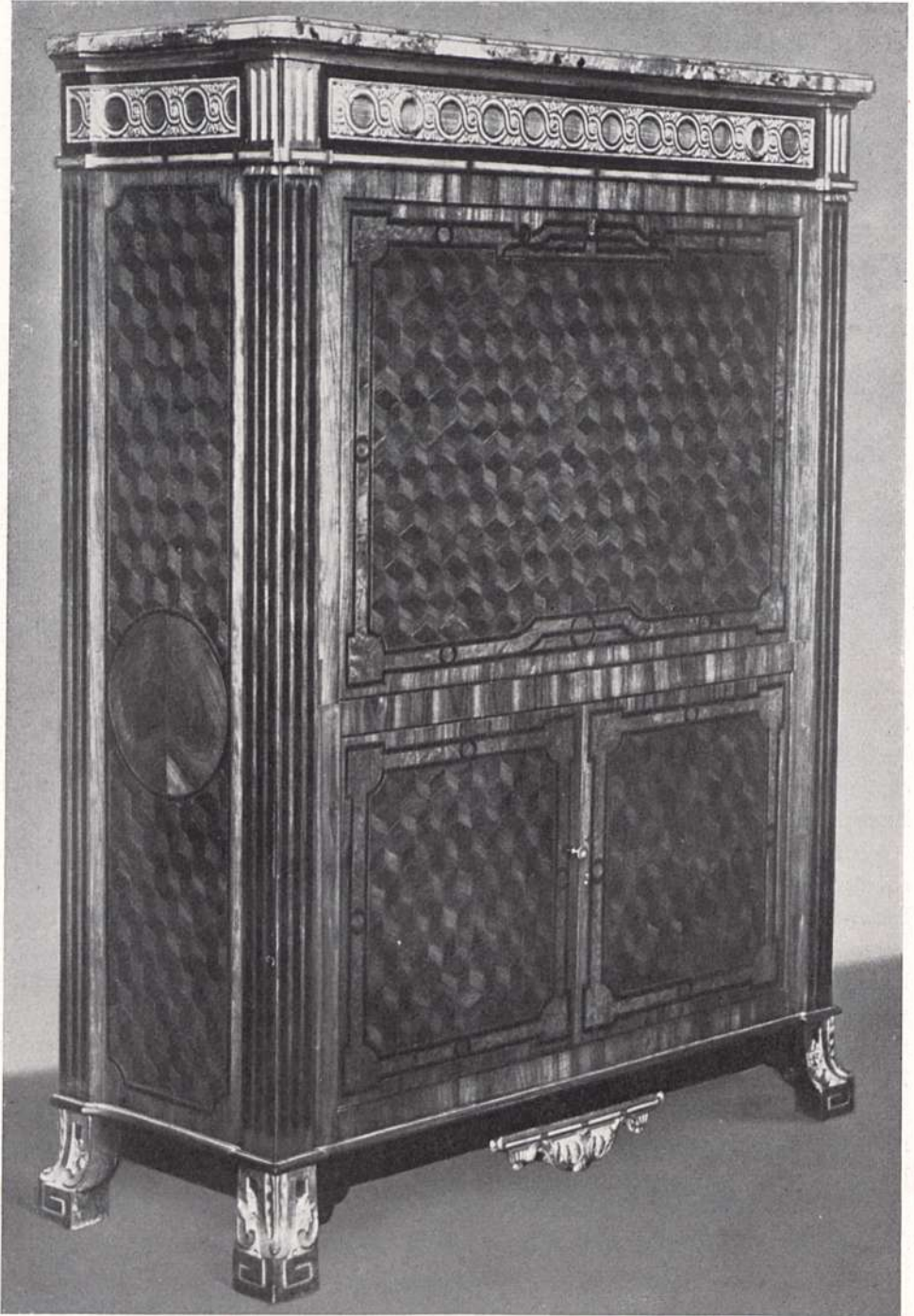
285. Lackkommode, wahrscheinlich von Joseph  
München, Kunsthandel (A. S. Drey)

Von Adrian Faizelot Delorme (Meister 1748–1783) kennt man gute Lackkommoden, aus etwas späterer Zeit schöne Marketeriekommoden und Sekretäre mit Rollverschluß, die nicht speziell benannt werden sollen. Hier wird er nur deswegen erwähnt, weil eine der Perlen französischer Rokokomöbel, ein Arbeitstischchen mit Blumenranken im Louvre, von ihm signiert ist (Abb. 287).

Pierre Bernard (Meister etwa 1744–1765), ébéniste du roi, war ein bekannter Name. Erhalten ist wenig. Eine hübsche table coiffeuse (in der Sammlung Madame M. Blagé, Paris) stimmt im Aufbau ganz mit einem Möbel von Oeben der ehem. Slg. Sayn-Wittgenstein. Da auch die Bronzen vom gleichen Meister stammen, wird die Ähnlichkeit noch verstärkt. Die Marketerie zeigt Unterschiede. Da Bernard wohl der Ältere war, ist anzunehmen, daß Oeben von ihm gelernt hat. Ein reiches Bureau mit Anklängen an Cressent, ebenfalls in der früheren Sammlung Sayn-Wittgenstein, ist etwas kleinlich in den Bronzen und übertrieben in der Linienführung.

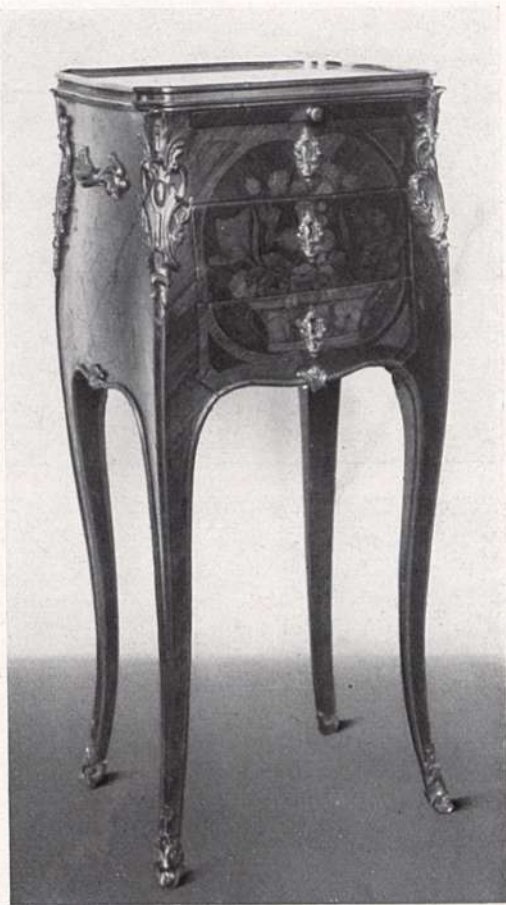
Von Pierre Denizot (1715–1782), dem Lieferanten des Grafen von Artois, ist ein Frühwerk bekannt, ein vorzügliches Damenbureau mit Marketerie in österreichischem Privatbesitz; die andern Möbel seines Ateliers, eine strenge Kommode mit Rautenmarketerie in der Sammlung Jones (61), ein Sekretär mit Blumenmarketerie in der früheren Sammlung Broet und einige Möbel in Petersburg (Roche 34, 35, 36, 37) gehören der Louis-XVI.-Zeit an und berühren sich mit späteren Arbeiten von Oeben.

Ein Meister der Übergangszeit ist auch François Oeben, der berühmteste Ebenist unter Ludwig XV. Wie schon der Name sagt, stammt Oeben aus Deutschland. Als Sohn eines Postmeisters wurde er um 1710–1720 in „Eusbern en Allemagne“ geboren. Damit ist nicht Ebern gemeint, denn dort kommt der Name Oeben nicht vor, sondern



286. Sekretär, signiert Oeben  
Paris, Louvre

ein noch unbekannter Ort, wahrscheinlich der Aachener Gegend. Oeben erlernte in seiner Heimat zuerst die Bildhauerei und die Künstschlosserei und legte damit indirekt den Grund zu seiner Berühmtheit. Die komplizierten Kombinationsmöbel mit Geheimfächern, meubles à secrets et à surprises, haben seinen Ruhm begründet. Mit seinem Bruder, dem Ebenisten Simon Oeben, ist er nach Paris ausgewandert, hat dort 1749 Franziska Margareta van der Cruse, die Tochter des niederländischen Ebenisten Franz van der Cruse (oder Lacroix, wie der französisierte Name lautet), geheiratet und ist dann 1751 in das Atelier von Charles Joseph Boulle eingetreten. Er arbeitete viel für Lazare Duvaux und erhielt, wahrscheinlich von der Pompadour protegiert, nach dem Tode Bouilles 1754 die Stelle eines „ébéniste du roi“. 1756 bekam er freie Wohnung im Arsenal. Er hatte eine große Werkstätte, in der eine Reihe der bekanntesten Ebenisten lernten und arbeiteten. Außer seinem Bruder Simon sind zu nennen: vor allem Riesener, dann Leleu, Martin Carlin. Die Bronzen für seine Möbel fertigten Caffieri, Duplessis, Etienne



287. Tischchen, signiert Delorme  
Paris, Louvre

Forestier, Gastellier, Hervieux und andere. Vergolder waren Briquet und Joubert. Für die Pompadour führte er die Möbel in den Schlössern Menars und Auvillers aus. Am 21. Januar 1763 ist er gestorben. Seine Witwe hat 1767 Oebens Altgesellen und Nachfolger Jean Henri Riesener geheiratet. Daß sich eine Tochter, Victoria Oeben, mit dem Advokaten Charles de la Croix vermählte und Mutter des Malers Eugène Delacroix wurde, sei zur Ergänzung der familiengeschichtlichen Zusammenhänge noch angeführt. Neun Jahre nach dem Tode seines Bruders wurde Simon Oeben erster Ebenist in der Königlichen Manufaktur der Gobelins und blieb dort bis zu seinem Tode 1786. Von ihm ist nur ein sicheres Werk bekannt, ein Tisch im South Kensington Museum, ein Möbel in schweren Louis-XVI.-Formen.

Oebens Berühmtheit ist bisher mehr legendär gewesen. Von den Möbeln, die seinen Namen tragen, ist nur eines der Größe des Ruhms würdig, das bureau du roi. Die Möbel, die die Begeisterung seiner Zeitgenossen bildeten, die secrétaires à coffre-fort, die fauteuils mécaniques, die Sammlungsschränke mit Bronzen von Caffieri, wie der Maler Boucher einen hatte, sind verschwunden, vielleicht weil sie zu kompliziert waren.



288. Toilettisch von Oeben  
München, Residenzmuseum

Die wenigen signierten Möbel, die bis jetzt bekannt waren, würden nicht genügen, die traditionelle Bedeutung des Meisters zu rechtfertigen. Sie sind, zum Teil wenigstens, nicht einmal von seiner Hand. Als *ouvrier de la couronne* gehörte Oeben nicht zur bürgerlichen Zunft. Erst 1761 ließ er sich als Meister aufnehmen, und seitdem mußte er seine Werke signieren. Tatsächlich hat er schon früher signiert. In den Spätjahren um 1761 nahmen die Arbeiten am *bureau du roi* seine Zeit in Anspruch, und so ist es wahrscheinlich, daß von den signierten Möbeln der Spätzeit einige aus der Zeit nach seinem



289. Sekretär von Oeben  
München, Residenzmuseum

Tode stammen, als die Witwe das bürgerliche Geschäft weiterführte (1763–1767). Einige von diesen können mit dem gleichen Recht als Frühwerke von Riesener bezeichnet werden. Da auf einzelnen Beispielen die gleichen Bronzen vorkommen wie auf signierten Frühwerken Rieseners, liegt schon darin ein Grund, die Identität der ausführenden Hand vorauszusetzen. Diese signierten Möbel der Spätzeit sind auch ausgesprochene Werke

der Übergangszeit. Ein bureau plat im Louvre (38) zeichnet sich nur durch die straffe Eleganz der geschweiften Linien und die Sorgfalt der Marketerie in Würfelform aus. Die Form ist einfach, kraftvoll, die Bronzen sind auf das Notwendigste beschränkt. Bei diesem Tisch könnte man noch an Oebens Spätzeit denken. Strenger in der Form sind ein Sekretär (Abb. 284) und ein Chiffonnier (65) der gleichen Sammlung, bei denen der Übergang zur Simplizität des Klassizismus schon vollzogen ist. Die Würfelmarketerie und die Umrahmung der Felder mit Bandwerk sind stilistische Eigentümlichkeiten Oebens, die sein Nachfolger beibehalten haben kann. Ganz ähnlich ist ein Aktenschrank mit Kulissenverschluß in Privatbesitz (Ricci S. 137). Etwas reicher sind zwei Eck-schränken des South Kensington Museum (Jones Nr. 36), die als Mittelpanneau einen Blumenstrauß tragen und als Einfassung seitlich das Würfelmotiv zeigen. Sie können auch nach 1763 von Riesener geschaffen worden sein, der sich ganz an die Atelier-tradition angeschlossen hat. Das sind die bisher bekannten Möbel. Immerhin geben uns auch diese Werke einige stilistische Handhaben, Bestätigungen, wenn wir jetzt versuchen, ein oeuvre auszubauen, das dem Ruhm Oebens mehr gerecht wird.

Wir gehen aus von einem vorzüglichen, J. F. Oeben signierten und sicher eigenhändigen Möbel der Sammlung Rothschild in Frankfurt. Es ist ein Toilettetisch mit Rautenmarketerie, geschweiften Füßen, in elastisch geschwellten Kurven, von Bronzebändern gefaßt, die an den Ecken in Akanthusblätter auslaufen. Die eingezogene, von einem Bronzeband begrenzte Platte zeigt ein figürliches Panneau, umrahmt von Lorbeer: Trophäen auf einem Sockel in Form einer Festung, von der ein Blatt herabhängt mit der Inschrift: „Plan de l'école militaire“. In der Gesamtform sehr ähnlich diesem Möbel ist ein zweiter J. F. Oeben signierter Toilettetisch der Sammlung Rothschild in Frankfurt mit Blumenmarketerie. Er stammt aus dem mobilier de la couronne, wie eine Brandmarke zeigt. Ein etwas größeres und noch feineres Exemplar dieses Toilettetisches der Münchener Residenz ist nicht signiert (Abb. 288). Es ist also wohl jünger und, wie schon die vorzügliche Qualität zeigt, eigenhändig. Zu diesem Münchener Toilettetisch gehören noch ein prachtvoller Sekretär (Abb. 289), ein einfacheres Nähtischchen mit ähnlichen Marketeriemotiven, das etwas früher entstanden sein dürfte. Die drei Stücke sind Reste einer Garnitur. Die Füße sind bei den Tischchen wieder geschweift, in einer straffen, eleganten Linie; auch die Platte hat geschweiften Umriß, der in der Marketerie als Motiv wiederholt ist. In der Marketerie kehren auch die verschlungenen Bänder wieder, die wir schon beim Sekretär im Louvre bemerkten, und Füllungen mit Blumen, Tulpen, Lilien, Akelei. Beim Sekretär sind die Ecken abgerundet, und die Form ist oben leicht eingeschnürt. Als Füllungen sind wieder Blumensträuße und lineare, bandförmige Muster verwendet. Im Innern hat das Stellbrett des Spiegels ein Lackpanneau. Von Lackmöbeln Oebens für die Pompadour erzählen die Archivalien. In den Motiven der Ornamentik, im Band- und Gitterwerk zeigt sich eine gewisse solide Rückständigkeit, die sich ein geborener Franzose nicht geleistet hätte. Die Bronze ist sparsam angebracht, vorzüglich modelliert; das figurale Motiv der Bekrönung, Mars und Venus, könnte wohl von Duplessis sein. Der Delphin als Motiv der Sockelkartusche bedeutet wohl kaum königliche Provenienz. Wahrscheinlich sind die Möbel für den Pfälzer Kurfürsten Karl August oder Karl Theodor gefertigt worden und mit der Pfälzer Erbschaft nach München gekommen. In der Zurückhaltung offenbart sich eine





290. Damenschreibtisch von Oeben  
London, Wallace Collection

Feinheit, eine Eleganz der Linie, die nicht leicht überboten worden ist. Seine Frühwerke sind daneben fast handwerklich zu nennen. Bewundernswert ist auch die technische Vollendung in der Ausstattung mit Geheimfächern, die sich auf einen Federdruck weich öffnen. Zurückhaltung, Feinheit und Eleganz, gepaart mit kraftvollem Temperament, sind die Vorzüge Oebens. Weiter darf in diesem Zusammenhange erwähnt werden ein bonheur du jour des Louvre, das aus der Sammlung Salomon Rothschild stammt. Die Füllung der Platte mit Blumenmarketerie steht den bisher erwähnten Werken Oebens sehr nahe. Ein sicheres Spätwerk von Oebens Hand ist ferner der ausgezeichnete Damenschreibtisch der Wallace Collection (Abb. 290), der eine komplizierte Inneneinrichtung in einfachem Gewande birgt. Die Würfelmarketerie,



291. Toilettetisch, signiert F. Oeben  
Frankfurt, Privatbesitz (chem. Sammlung Sayn-Wittgenstein)

die Bandwerkumrahmung und das Körbchen mit Blumen auf dem Deckel sind Motive, die genaue Gegenbeispiele in den genannten Arbeiten haben. Die reichen Eckbronzen, eigentlich Eckkonsolen, die in Tierköpfe enden, sind die gleichen wie auf der Münchner Poudreuse; sie sind hier mit schweren Lorbeergirlanden bereichert, die tektonisch motiviert unter der Platte aufgehängt sind. Die Hand dieses Bronziers begegnet uns öfter, auch auf Werken von Riesener (Arbeitstischchen der Sammlung Rothschild, Frankfurt), von Denizot (Kommoden in Gatschina, Roche pl. 36) und auf Möbeln von Roger Victor Lacroix. Nachdem einmal der Name Duplessis genannt ist, mag er vorderhand beibehalten werden. Es ist sicher der gleiche Meister, der am bureau du roi Stanislas in der Wallace Collection mitgearbeitet hat.

Zu diesen Arbeiten kommen noch einige Werke in Pariser Privatbesitz. Darunter muß besonders benannt werden ein Möbel der Sammlung L. Reinach, ein Toilettemöbel, das geschlossen einen einfachen Schrank mit fünf Schubladen zeigt. Das Innere enthält rückwärts einen Bibliotheksschrank, der mit einer Kurbel emporgetrieben werden kann. Von den Schubladen dient die erste als Schreibtisch, eine zweite wird ein Lesepult, und die dritte wird zu einem Taburett. Das Möbel hat geometrische Marketerie mit einfachen Rauten und zeigt in straffen Kurven des Umrisses große Ähnlichkeit mit dem Münchner Sekretär.



292. Das Bureau du Roi, gefertigt von F. Oeben u. a.  
Paris, Louvre

Alle Möbel der Spätzeit Oebens zeichnen sich aus durch eine gewisse männliche Einfachheit, durch die Straffheit der Kurven, durch die Elastizität der Linien, durch die solide Sicherheit und Zuverlässigkeit des Aufbaus; dazu kommen die technischen Qualitäten und die speziellen Vorzüge in der Ausstattung mit Geheimfächern. Die Einzelform wie die Bronzen haben nicht immer letzte Feinheit. Das lag auch gar nicht in der Absicht ihres Schöpfers. Die Bronze mußte in ihrer Großzügigkeit mit dem Aufbau harmonieren. Man merkt bei diesen Möbeln, wenn der Ebenist selbst die Entwürfe für Bronze gefertigt hat. Während Gaudreau noch die Ideen anderer benützte und vom Architekten abhängig war, scheint Oeben selbständig gewesen zu sein.

Das sind Möbel der späten fünfziger Jahre. Es gibt aber auch noch ältere signierte Möbel. In der Sammlung des Prinzen Otto Sayn-Wittgenstein (München 1907, Abb. 291) war ein Toilettetisch mit der gleichen Signatur J. F. Oeben aus den frühen fünfziger Jahren. Es ist eines der ältesten Beispiele des Typus. Die Form ist noch nicht so ausgeglichen, schwer, derber in der Linienführung. Auch die Bronzen sind kleinlich. Später hat Oeben nur die besten Meister des Faches herangezogen. Deckel der Seitenfächer und Spiegelbrett sind noch offen, während sie später bei Oeben immer durch die Platte verdeckt sind. Die Marketerie bringt naturalistisches Blumenwerk, die gleichen Motive, die auf den späteren Arbeiten technisch vollkommen wiederholt sind. Da auf den Bronzeecken der Platte die fleurs de lys in einer Kartusche als Motiv verwendet sind, ist es sicher, daß



293. Damenschreibtisch  
 London, Victoria and Albert Museum

das Möbel aus königlichem Besitz stammt. Ein im Aufbau ganz ähnliches Möbel, mit Unterschieden in der Marketerie, mit denselben Bronzen, den königlichen Lilien an den Ecken aus der Slg. Mme. M. Blagé (Salverte, *Les Ebénistes du XVIII. siècle*, pl. V) ist signiert Pierre Bernard. Es ist wahrscheinlich, daß Bernard der Gebende war, daß Oeben von ihm gelernt hat. Ähnliche Form, mit den gleichen Unregelmäßigkeiten, mit ähnlicher Verwendung der Bronze, hat der Unterbau eines bureau à cylindre im Münchner Kunsthandel, das wir ebenfalls als Frühwerk Oebens ansprechen wollen. Das Möbel ist von Wichtigkeit als Vorstufe des bureau du roi.

Das reichste Möbel der Übergangszeit, das bedeutendste französische Möbel überhaupt, das bureau du roi im Louvre (Abb. 292), hat Oeben 1760 im Auftrag des Hofes übernommen und bei seinem Tode 1763 unvollendet zurückgelassen. Der Rahmenbau war damals fertig; auch die Ornamentik war schon modelliert, zum Teil schon gegossen. Erst 1769 ist es von Riesener, dem also der Hauptanteil zugesprochen werden muß, vollendet worden. Die Zusammenfügung des Ganzen, die figürliche Marketerie mit den



294. Schrank der Rokokozeit, mit Panneau von Koromandel-Lack  
München, Kunsthandel (A. S. Drey)



295. Konsoltisch der Rokokozeit  
Paris, Louvre

symbolischen Motiven von Feuer, Luft, Marine, Krieg, von dramatischer und lyrischer Poesie ist von Riesener. (Wollte man die Hände genauer trennen, müßte man von Rieseners bureau du roi Stanislas in der Wallace Collection ausgehen. Teile sind dort wiederholt. Nur die etwas zierlicheren Füllungen mit Blumen am Deckel, oben und an der Zarge des bureau du roi zeigen den Stil von Oeben. Rieseners Zeichnung ist noch fülliger und größer.) Die Bronzen sind von Duplessis und Winant modelliert, von Louis Barthelemy Hervieux gegossen und ziseliert worden. Der Mechanismus des Zylinderbureaus soll auf eine Anregung des Grafen Kaunitz, des Pariser Botschafters der Maria Theresia, zurückgehen. Man hat deshalb die ersten Möbel dieser Art bureaux à la Kaunitz genannt. Diese Tradition hat etwas für sich. Kaunitz hat wohl eine Erfindung, die damals schon in Deutschland bekannt war, nach Frankreich verpflanzt. (Wie diese deutschen Möbel aussahen, wissen wir. Ein Schreibtisch mit Rollverschluß von primitiver Form, der die ganze Tischfläche bedeckt, befindet sich im Bamberger Schloß [Abb. 321]. Er mag um das Jahr 1757 schon vorhanden gewesen sein, dem Jahr des Regierungsantrittes des Bischofs Adam Friedrich von Seinsheim, dessen Wappen angebracht ist. Ein anderer, mit Rocailleschnitzwerk und mit Schubladenreihen auf der Rückseite, ist in der Regierung in Landshut, wohin er aus Passau gekommen sein soll. Ein dritter, der Zeit um 1760, ist in Schönbrunn bei Wien [Zweig, Wiener Bürgermöbel, 7, 54]. Noch älter ist der aus den fünfziger Jahren stammende Sekretär im Kunstgewerbemuseum Budapest, mit einer zylinderförmigen Klappe aus einem Stück. Er deckt sich im Aufbau ziemlich mit der Zeichnung bei Cuvilliés [dessins de lambris 16. l. Q. N. 5], die etwa 1745 entstanden ist. Das sind die Inkunabeln des Typus.) Die endgültige, künstlerisch wertvolle Form, die für die Zukunft maßgebend wurde, die bis in die neueste Zeit nachgeahmt wurde, hat Oeben also übernommen. (Sie findet sich auch auf dem Bildnis des Paris de Monmartel [1690–1766], das von Cathelin nach Cochin und Latour 1775 gestochen wurde. Das Milieu auf diesem Stiche gehört aber der Zeit vor 1750 an. Die Uhr auf diesem Porträt, die in der Wallace Collection [II, 17] erhalten ist, ist 1725 datiert.)



296. Rokoko-Konsole

Paris, Louvre

Das bureau du roi ist ein Prunkmöbel. Die Akzessorien sind betont, der Schmuck, die Bronzen haben besonderes Gewicht, ohne bei der kraftvollen, fast schweren Gesamtform zu stören. Kein Zweifel, daß diese wuchtige, bewegte Schwere sich nicht mit dem Ideal französischer Kunst, der sobriété, deckt; sie erinnert eher an deutsche Formanschauung. Der Aufbau behält in den Füßen, im Umriß der Zargen die Schweifung der Rokokozeit bei. Die Art, wie die Bewegung durch ansteigende Palmen interpretiert wird, ist an Möbeln Cressents abgesehen. Aber der Fluß der Bewegung ist schon gehemmt; die aufstrebenden Linien sind durch Horizontalglieder unterbrochen, die Motive der Außenkante, wie die Löwenhaut, die als Konsole dient, gehen nach abwärts, und darüber setzt die Bewegung in den aufsteigenden Palmen, die sich als Lichterarme verzweigen und von reizenden, weiblichen Figuren gehalten werden, von neuem an. Nur an den Seiten behalten die Füllhörner, die in furnierte Früchte enden, das Tiefenmäßige, Verschwimmende des Rokokodekors. Die übrige Ornamentik ist schon tektonisch motiviert, wie nachträglich angebracht, die Panneaus der Marketerie sind umrahmt, als Flächen für sich behandelt. Daß in der Ausführung die goldtonige Marketerie in Verbindung mit der bald matten, bald polierten Bronze das Letzte an Sorgfalt und Feinheit bringt, braucht nicht hervorgehoben zu werden. Leider hat auch dieses königliche Möbel in der nachfolgenden Zeit Retuschen erfahren müssen. Das Medaillon mit der Minerva an der Rückseite war ursprünglich ein Porträt Ludwigs XV. Die Biskuitmedaillons an den Seiten ersetzen Monogramme des Königs, auch die Uhr mit der Galerie und den Vasen ist modernisiert. Das Möbel hat ein Zuviel an



297. Rokoko-Fauteuil, farbig gefaßt  
Paris, Louvre

Bronzen, an unorganischem Dekor, in dem man nicht nur königliches Prunkbedürfnis, sondern auch einen Rest von Rasseeigenschaften des Künstlers sehen möchte.

Das bureau du roi war nicht das einzige Exemplar dieser Art. Eine ebenso prunkvolle Variante, die an den Seiten Apollo und Kalliope mit den Titeln der Epen Homers trug, ist in alten Inventaren von Versailles beschrieben. Eine dritte Variante ist in der Verkaufsliste von Rieseners Versteigerung 1793 geschildert. Eine ziemliche Anzahl gleichzeitiger Varianten und etwas späterer, vereinfachter Nachbildungen und Umformungen von ähnlicher Präention ist auch erhalten. In der Wallace Collection ist das bureau du roi Stanislas, das vielleicht einmal Stanislas Poniatowski gehört hat. Es ist Riesener 1769 signiert, ist also kurz nach dem bureau du roi entstanden, von dem nicht nur der Aufbau, sondern auch Teile der Marketerie übernommen sind. Die Bronzen sind vereinfacht. Als Merkwürdigkeit darf hervorgehoben werden, daß als Motiv der Marketerie ein Bittbrief in deutscher Sprache verwertet ist. Von Riesener sind wohl auch die anderen bekannten Beispiele in Buckingham Palace, beim König von Belgien, bei Edmond Rothschild in Paris und bei Mathilde von Rothschild (†) in Frankfurt. Mit Bestimmtheit kann man es bei diesem Möbel sagen, das in der

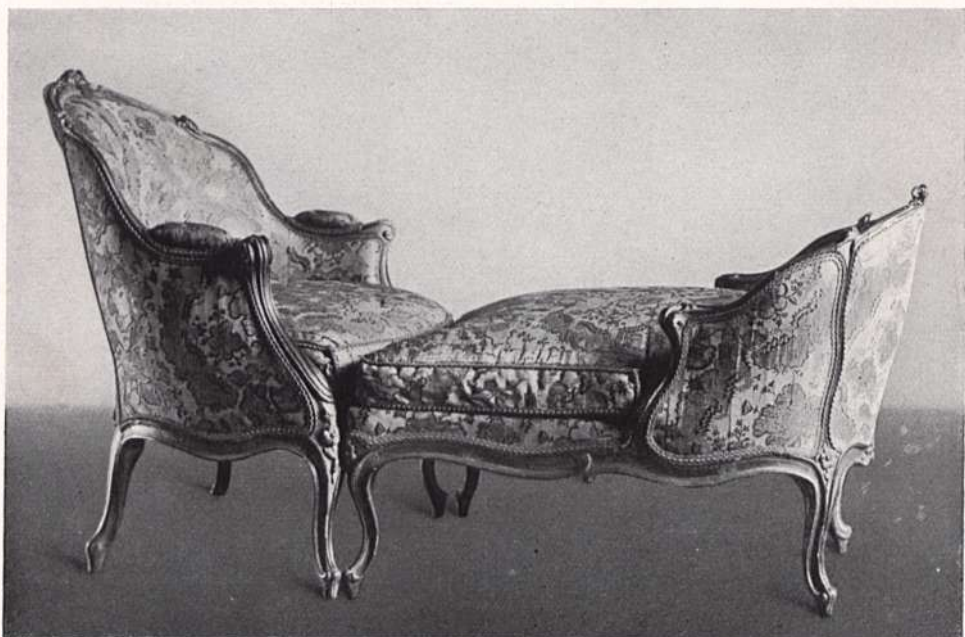




298. Fauteuil mit Aubussonbezug, signiert N. Qu. Foliot  
Paris, Louvre

Einrichtung einfacher gehalten ist. Die Marketerie mit Blumen, Früchten und figürlichen Motiven (Tintenzeug, Bücher, Hermesstab) liegt in festumrahmten Feldern abgegrenzt, und die Form nähert sich schon mehr der geometrischen Einfachheit der Werke, die wir S. 468 ausführlicher beschreiben werden.

Oeben war einer der einflußreichsten Ebenisten. Immer wieder begegnen Motive, die an seine Art erinnern, und wir werden noch öfter seine Arbeiten als Vorbild erwähnen müssen. Hier darf noch ein hervorragendes Möbel angeführt werden, das von einem Meister aus seiner Umgebung gefertigt wurde. Ein Damenschreibtisch der Sammlung Jones (Abb. 293), der geöffnet als Toilettetisch dient. Die elegante Form mit Rollverschluß erinnert an sich an das bureau du roi, nur sind die Flächen mehr bewegt, gebauht. Die Bandwerkumrahmung des Rolldeckels, die Anordnung der Blumenmarketerie auf den Deckeln der seitlichen Fächer stimmt ganz mit dem Vorbild des Münchner Toilettetisches überein; aber die Marketerie ist kleinlicher, handwerklicher in der Zeichnung. Die Bronzen sind von dem gleichen Meister, der die Eckschränken



299. Chaiselongue, signiert L. Delanois  
Paris, Louvre

von Foulet in der Wallace Collection (XIV, 4) montiert hat. Von einer bestimmten Zuschreibung möchte man zunächst absehen, bis einmal der Bestand an Werken aus dieser Zeit genauer nach stilistischen Merkmalen zusammengestellt ist.

Der zweite Zweig der Möbelschreiner, die Stuhlmacher, können zwar nicht mit den großen Meistern paradieren wie die Ebenisten, doch finden sich auch unter ihnen Namen, die etwas bedeuten. Will man eine Übersicht über das gesamte Mobiliar der Zeit geben, so muß man noch eine dritte Gattung von Handwerkern heranziehen, die in Frankreich ebenso zu den Bildhauern zählten wie in Deutschland, nämlich die Schnitzer der Panneaus und der Konsoltische. Hier dürfen die Namen von zwei Schnitzern erwähnt werden, die zu den besten gehörten. Jacques Verberckt (1704–1771), der in Antwerpen geboren ist, war vor allem für die königlichen Bauten tätig. Von seinen Panneaus sind noch Teile in Versailles erhalten: die Zimmer der Königin (1735–1737), die Appartements Louis' XV. (1738 bzw. 1753), das Kabinett der Madame Adelaide (1753 bzw. 1767), das Cabinet de la Pendule (1760). Weitere Arbeiten für Fontainebleau, Compiègne, Choisy, Marly, Meudon, Bellevue, Crécy, für die Bibliothèque Royale in Paris, für den Louvre, für die Tuileries und für das Luxembourg sind verschwunden. Neben ihm steht Jules Antoine Rousseau (geboren 1710 in Versailles, gestorben nach 1790), der ebenfalls für Versailles gearbeitet hat, sowie für Fontainebleau, Compiègne, Bellevue und andere Schlösser. Auf seine Söhne und Mitarbeiter Jules Hugues und Jean Simon Rousseau (genannt Rousseau de la Rotière) werden wir hernach zurückkommen.

Ein Konsoltisch war im 18. Jahrhundert nicht ein Möbel, sondern ein Teil der



300. Kanapee der frühen Rokokozeit, mit Gobelinbezug  
Paris, Louvre

Wanddekoration. In der Zeit Ludwigs XIV. war er noch ein Tisch mit vier Füßen, der von seinem Platze entfernt werden konnte; in der Rokokozeit ist er unselbständig, an der Wand befestigt und nicht mehr als ein verstärkter Akzent in der GesamtdEKORATION. Begonnen hat diese Umwandlung zum Ornament in der Régencezeit; abgebrochen hat sie in der späten Rokokozeit, die wieder zur Tischform zurückkehrte. Als Illustration für das Gesagte müssen einige Beispiele aus dem Louvre genügen. Bei einem Konsoltisch der Zeit um 1715 aus Schloß Bercy ruht die Zarge auf vier Füßen, die durch Diagonalstege verbunden sind. Alle Einzelheiten sind in das Ornamentale aufgelöst, aber die Gesamtform des Tisches ist geblieben (Abb. 295). Ein Gegenbeispiel aus der Zeit um 1740 ist ein Konsoltisch aus dem Hôtel des Invalides im Stile von Meissonnier. Verwandte Beispiele stehen im Cabinet de la Pendule in Versailles. Die Tischform ist geblieben. Aber die Grenzen der struktiven Teile sind unfaßbar geworden. Die reichdekorierten Füße schwingen sich in die Zarge ein, die Zarge selbst besteht aus einer Kartusche, die ihre Ausläufer bis an die Füße sendet. Diese Tischform ist um die Zeit von 1740 schon selten. Der gewöhnliche Konsoltisch ist unselbständig, die Zarge ist in die Wand eingehakt und ruht auf geschweiften Füßen. Füße und Zarge sind vollständig ineinander verschmolzen, auch im Umriß aufgelöst; selbst die Platte erhält eine freie Kurvenform. Die Füße sind unter sich durch einen kleinen Steg verbunden, der trotz seiner struktiven Nebensächlichkeit durch Aufsatz und reiche Ornamentik zu einem Hauptmotiv ausgebildet ist. Als Beispiel könnte ein Tisch des Louvre genannt werden (Abb. 296), der mit Unrecht style Meissonnier benannt wird, eher mit Tischen in den Zimmern von Madame Adelaide in Versailles verglichen werden kann. Bei späteren Konsolen – Beispiele im Musée des Arts décoratifs – sind die Füße aus zwei gegeneinandergestellten Voluten gebildet, die sich unten in einem Punkt



301. Marquise, signiert L. Delanois  
Paris, Louvre

verbinden. Die beiden Schnörkel umschreiben so die Form einer Birne. Ähnliche Formen werden wir in Norddeutschland finden. Von einer funktionellen Bedeutung kann man bei diesen Kurven überhaupt nicht mehr reden. An diesen Gebilden hat die Reaktion zuerst eingesetzt.

Man kennt eine Reihe von guten Möbelschnitzern. Bezeichnete Werke sind hier zusammengestellt. Viel größer aber ist die Zahl von nicht signierten Werken von gleicher Qualität. Es darf deshalb die Darstellung nach Meistern hier unterbrochen werden durch eine Betrachtung nach Typen. Der Fortschritt ist auf diesem Gebiete noch weniger die Arbeit eines einzelnen; immer ist die Entwicklung das Resultat der Bemühungen einer Vielheit. Eine Verbesserung ergibt die andere, und schließlich steht das entwickelte Möbel vor uns, das als Ausdruck der Zeitgesinnung gelten kann. Wie einschneidend diese Änderungen beim Stuhle sind, sieht man erst dann wieder, wenn man einen Lehnstuhl der Rokokozeit neben einen solchen der Barockzeit stellt. Steif in der Haltung, schwer durch das Volumen, unbequem durch das Gewicht ist der Barockstuhl; gegen seine Vorgänger weist er allerdings schon Vorzüge genug auf. Neben einem Fauteuil der Rokokozeit erscheint er pompös. Das kleine, handliche, zierliche, bequeme, weiche Möbel der Rokokozeit, das schon im Aussehen,

in der fröhlichen Helligkeit der Bespannung Heiterkeit atmet, spiegelt geradezu den Unterschied in der Weltanschauung. Geht man dann weiter ein auf die Form, und sieht man, wie beim Barockmöbel die Teile noch abgesetzt sind, wie Lehne, Füße von der Zarge sich abheben, während im Rokoko Armlehne und Füße verschliffen sind, so daß, wie bei einem ornamentalen Organismus, eine Linie aus der anderen hervorgeht, eine Kurve sich aus der anderen ergibt, so erkennt man erst recht den Unterschied. Man möchte bei diesen einheitlichen Gebilden kaum mehr von Füßen, Zarge oder Lehne sprechen, so sehr sind alle Teile ineinander verschmolzen und in der Konstruktion verwischt. Geht man dann dem Einzelnen der Form nach, zum Beispiel an den Füßen, wo die Kurven schon im 17. Jahr-



302. Stuhl von Delanois,  
gefertigt für Louveciennes 1769  
Berlin, Schloßmuseum

hundert vorhanden waren, die jetzt aber mit ganz anderem Gefühl für Elastizität geschweift sind und federnd wirken, weil die Stege weggelassen sind, so sieht man auch hier wieder dieselbe Grundanschauung. Das gleiche Gefühl für die Eleganz der Kurven zeigt die Zarge, die in der Mitte nach unten gezogen ist, zeigt der geigenförmige Umriß der Lehne, die anfangs eben ist, im entwickelten Rokoko leicht ausgewölbt wird und sich der Kurve des Rückens anschmiegt. Man hat für diese Form den Ausdruck en cabriolet geprägt (Abb. 297). Armlehne und Rücklehne sind miteinander verschmolzen. In den besten Beispielen gleiten die Kurven der Füße über die Zarge hinweg in die Lehne hinein und setzen sich im geigenförmigen Umriß fort. Betont ist das ornamentale Gefüge durch die ungemein fein empfundene Profilierung des Holzes, die in leichtem Schwellen und Ebben der Funktion folgt, weniger wichtige Partien in den Schatten taucht und dadurch erleichtert, die an den Knien und Ecken knorpelig anschwillt und den tektonisch wichtigen Punkten Kraft verleiht. Man möchte es fast bedauern, daß diese zarten Modulationen der Linie beim Prunkmöbel durch den Dekor, Girlanden, Muschelwerk, unterbrochen sind, daß Zentralpunkte durch Kartuschen betont sind. Die Ornamentik der Linien spricht für sich allein, aber nur dann, wenn diese empfindliche Kompliziertheit mit handwerklicher Sorgfalt entwickelt ist. Ein guter Stuhl, ein Kanapee, eine Chaiselongue der Rokokozeit stellen nicht nur an handwerkliche Technik, sondern

auch an künstlerisches Gefühl mehr Anforderungen als ein Sitzmöbel der Renaissance oder Barockzeit. Massenfabrikation, industrieller Großbetrieb richten sich von selbst. Rein entwicklungsgeschichtlich bedeutet die Emanzipation von der überlieferten Tektonik, von der Geradlinigkeit des Aufbaues an sich schon eine Leistung. Daß dieser Organismus bei aller kapriziösen Freiheit nicht nur den Forderungen konstruktiver Logik entspricht, sondern auch zweckmäßig, ja schwelgerisch bequem ist, muß erst recht als Vorzug angemerkt werden.

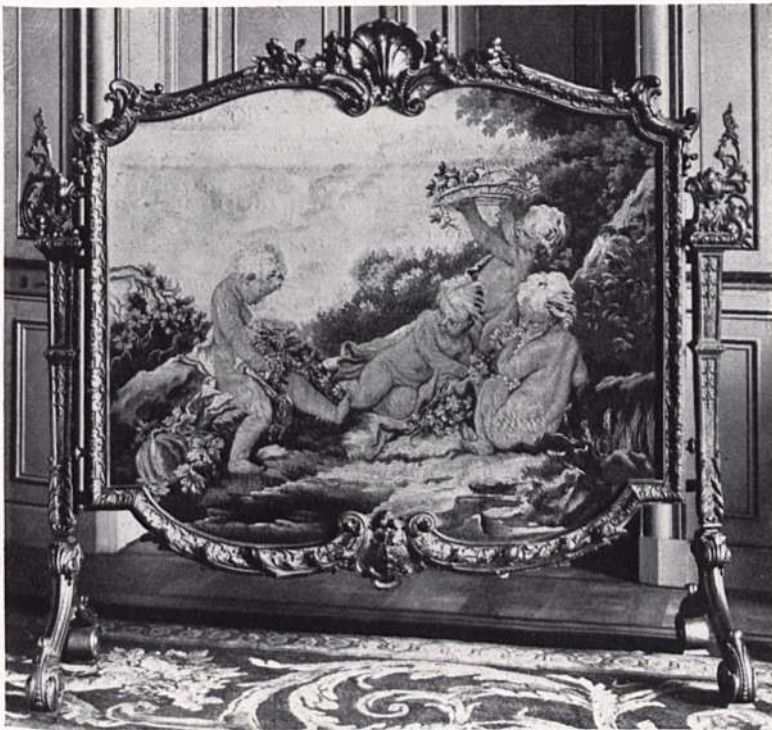
Von den Stuhlmachern werden hier nur die Namen einiger Meister erwähnt, von denen Stücke im Louvre sind. Von Nicolas Quinibert Foliot (1708–1776) signiert ist eine Garnitur, bestehend aus einem großen und einem kleinen Kanapee, vier Fauteuils (Abb. 298) und vier Stühlen, die aus den Sammlungen Camondo und Double in den Louvre gekommen sind. Die Garnitur stammt aus dem Zimmer Ludwigs XV. in Versailles, wie eine eingebrennte Marke sagt. Sie repräsentiert den späteren Rokokostil ausgezeichnet. Elegante Kurven, schon zurückhaltender in der Bewegung, die Lehne leicht eingezogen, so daß nur mehr eine Erinnerung an die beliebte Violinenform bleibt, der untere Rand schon gerade gebildet. Die Formen haben Fülle, und im Schnitzwerk – Rundstäben mit Blüten und Akanthusblättern – liegt ein gewisser Prunk, der auch mit der reichen Bespannung (figuralen Aubussontapisserien) ausgezeichnet harmoniert. Arbeiten von ähnlicher Vollkommenheit sind in der gleichen Sammlung die rot und grün gefaßten Stühle, die die Signatur von Jacques Jean Baptiste Tilliard (Meister seit 1752) tragen; sie haben Petit-point-Bezüge. Ausgezeichnet sind ferner Stühle und Chaiselongue mit dem Stempel von Louis Delanois (1731–1792), dem Lehrer von Georges Jacob. Bei diesen Möbeln (Abb. 299, 301) ist der Dekor auf Blumen als Eck- und Zentralmotive beschränkt, und die Wirkung der feinen Eleganz ist den leicht ineinanderfließenden Kurven überlassen. Delanois arbeitete für den Hof in Fontainebleau und Versailles, auch für den Adel in Frankreich und im Ausland. Er war der bevorzugte Lieferant der Madame Dubarry. Von seinem Mobiliar für Louveciennes (1769) sind drei elegante Stühle mit abgerundeter Lehne, Zopfflechtbändern an der Zarge und gewundener Kannelierung der Füße aus der Sammlung Bondy in das Schloßmuseum zu Berlin gekommen. Diese ausgezeichneten Stücke gehören bereits der Louis-XVI.-Zeit an, dem Stile, für den Delanois einer der Bahnbrecher war (Abb. 302).

Nur das einfache oder das bürgerliche Bett der Rokokozeit hatte geschnitzte Häupter. Beispiele sind im Musée des Arts décoratifs in Paris. Das Prunkbett, das lit de parade, überhaupt das vornehme Bett der Rokokozeit, war ein stabiles Möbel, vollständig mit Stoffen bespannt. Die Qualität des Stoffes von einfachem Gewebe bis zur Seide, mit prunkvoller Stickerei, die Arbeit des Tapezierers, bestimmte den Wert, nicht die des Ebenisten. Die Arten des Bettes wurden benannt nach der Anlage der Vorhänge, des Himmels, nach der Art der Kränze, auf die wir schon früher hingewiesen haben.

Auch beim Paravent ist die Schnitzerei meist ganz nebensächlich auf die Füße beschränkt; die einzelnen Blätter sind mit Stoff überzogen. Beim Ofenschirm (écran) bedeckt der Stoffbezug die Hauptfläche (Abb. 304). Das stoffliche Muster, die Stickerei oder die Wirkerei bestimmt wieder den Wert. Die Umrahmung ist anfangs noch tektonisch geordnet, mit geradem Leistenwerk. Im Laufe der Zeit wird der Rahmen immer unregelmäßiger, das Leistenwerk wird in Kurven aufgelöst, die durch Kartuschen

oder andere Ornamente verbunden sind. Kurz, es vollzieht sich auch hier der gleiche Prozeß der Auflösung wie beim Konsoltisch, beim Stuhl, bis um die Mitte des Jahrhunderts der letzte Grad erreicht ist und die Reaktion eintritt.

Vom Provinzmöbel kann in unserem Zusammenhang nur eines beschrieben werden: der Kasten. Im vornehmen Mobiliar kommt, wie schon erwähnt, der Kasten sogar wie nicht vor. Es gibt nur kleine halbhohe Schränke, die mit feiner Marketerie, auch mit Lack ausgestattet werden (Abb. 294); es gibt ferner Entwürfe von Pineau, die aber kaum zur Ausführung gelangt sind. Roubo berücksichtigt in seinem großen Handbuch für Möbelschreiner nur das einfache, bürgerliche Möbel. Die Provinz hat auf dieses Hauptstück der guten Bürgerstube ihre ganze Liebe übertragen, hier ebenso wie in anderen Ländern. Die Form bleibt im Umriß verhältnismäßig einfach; nur die geschweifte Verdachung und die Schweifung der Füße bringen eine Angleichung an den Zeitstil. Der Hauptdekor liegt innerhalb der einfachen Umrahmung. Die Felder der zwei Türen sind meist durch eine geschweifte Leiste abgeteilt oder durch eine Kreisform gegliedert. In dieser Kreisform oder in dieser Leiste macht sich dann der Dekor breit, dessen naturalistische Motive den großen Stichwerken entnommen sind. Die besten Schränke sind in der Normandie und in der Bretagne entstanden. Sie haben große Ähnlichkeit mit den Schränken der Lüttich-Aachener Gegend.



303. Französischer Ofenschirm mit Tapisseriebespannung. Um 1720  
Hartekamp (Holland), Sammlung von Pannwitz



304. Französischer Ofenschirm der Rokokozeit  
London, Wallace Collection



## DEUTSCHLAND

Die Eigenart des deutschen Möbels der späten Barock- und der Rokokozeit kommt erst in das richtige Relief, wenn wir das französische Möbel dieser Zeit als Folie dagegenhalten. Der Vergleich ist schon deswegen notwendig, weil die Neugestaltung und Bereicherung der Typen von Frankreich ausgegangen ist, weil allgemein die künstlerische Entwicklung im 18. Jahrhundert von Frankreich die wichtigsten Impulse empfangen hat.

Die Entwicklung verläuft in Frankreich geradlinig mit einer inneren Notwendigkeit. Die einzelnen Stufen des Überganges vom Barock über das Rokoko zum frühen Klassizismus, die mit den sehr allgemeinen Benennungen Louis XIV., Régence, Louis XV., Louis XVI. etikettiert sind, reflektieren klar im Möbel, das im Schatten der großen Kunst erwächst, von Künstlern gepflegt wird und von Anfang an künstlerische Präntionen an sich trägt. Der Unterschied zwischen dem einfachen Nutzmöbel und dem präntiösen Stilmöbel bleibt mehr ein Unterschied des Grades, nicht der Art; er besteht mehr in der Vereinfachung als in der Verschiedenheit von Form und Typus. Die Einheitlichkeit der Entwicklung ist eine Konsequenz der Zentralisierung des Kunstbetriebes in der Hauptstadt, von der aus die Provinzen gespeist werden. Die Zentralisierung aber hängt unmittelbar zusammen mit der politischen Umgestaltung im Zeitalter des Absolutismus. Mit der politischen Führung ist die Führerschaft des Königs und des Hofes auf ästhetischem Gebiet verknüpft, bis in der Rokokozeit eine soziale Schicht, die Gesellschaft, die ästhetische Diktatur übernimmt. In Fragen der Wohnkultur und damit des Möbels tritt die Einheitlichkeit am deutlichsten in Erscheinung. Was an landschaftlichen Varietäten noch im 17. Jahrhundert bestand, wird nivelliert, verwischt und bis auf wenige provinzielle Überbleibsel in einer allgemeingültigen Konvention zusammengefaßt.

Die Einheitlichkeit fehlt in Deutschland. Jeder Querschnitt, durch ein beliebiges Jahrzehnt gelegt, würde in dem großen Lande andere Höhen und Tiefen künstlerischen Schaffens zeigen, würde in den verschiedenen Teilen des Landes neue Konstellationen von fortschrittlicher oder rückständiger Haltung berühren. Das Land ist weder politisch einheitlich noch künstlerisch zentralisiert; es ist auch kulturell in den verschiedenen Gebieten nicht so zusammengeschweißt wie Frankreich. Seine Grenzen sind nach allen Seiten aufgelöst, verschmolzen mit den benachbarten Ländern anderer Zunge und anderer Kultur. Es zersplittert in eine Menge von Zentren größerer oder nur lokaler Bedeutung, die nach ihrer Lage oder ihrer politischen Stellung anders orientiert sind. Es fehlt die Gesellschaft, die in Fragen der Etikette, des guten Geschmacks, der künstlerischen Konvention als oberste Instanz auftreten könnte. Den Ton geben die Fürstenhöfe an, Wien, München, Dresden, Berlin, für die zwar der französische Hof im allgemeinen Vorbild in der Gesinnung ist – neben Ludwig XIV. gehören deutsche Fürsten wie Max Emanuel von Bayern, August der Starke von Sachsen-Polen zu den Prototypen absolutistischer Herrscher –, die aber in künstlerischen Sachen, je nach dem Geschmack der Fürsten, divergieren. In Österreich bleibt der Zusammenhang mit Italien, das ja zum Teil damals noch österreichische Provinz war. Am meisten nach Frankreich orientiert sind Bayern und die Pfalz, schon durch die nahen

verwandtschaftlichen Beziehungen mit dem französischen Hof. In Berlin wird die höfische Kunst und Kultur Frankreichs erst unter Friedrich II. Vorbild. Neben den großen Fürstenhöfen bestehen die kleineren Fürstentümer, bestehen die geistlichen Kurfürstentümer, die Bistümer, die sich nach der Kunst der katholischen Länder (Österreich und Italien) richten, bestehen die Reichsstädte mit bürgerlicher Kultur im Süden, die Hansastädte im Norden, für welche die Tradition, das Erbe der Väter, verpflichtend ist.

Bei der Zersplitterung fehlt es aber nicht an Bindungen. Über das bunte Gewebe größerer und kleinerer Staaten legt sich nach wie vor als verknüpfendes Netz der uralte Stammeszusammenhang, das Band gleichen Dialektes, gleichartiger Kultur, das politisch getrennte Bezirke zu einem größeren Ganzen eint. Die rheinfränkischen Lande von Bamberg bis Köln bleiben trotz der politischen Trennung in sich geschlossen, deutlich geschieden vom niederrheinischen Bezirk und von den Aachen-Lütticher Landen. Der niederdeutsche Kulturkreis, von dem die Fäden hinübergehen nach den stammesverwandten Niederlanden und sogar bis England, ist ebenso eine Einheit wie im Süden Bayern oder Österreich, und wenn in Gebieten wie dem schwäbischen, das noch in der Renaissancezeit homogen erschien, der Stammeszusammenhang durch die politische und konfessionelle Konstellation zerrissen erscheint, als fühlbarer Einschlag ist er immer vorhanden. Natürlich, daß dieser Zusammenhang auf dem Gebiete der großen Kunst deutlicher zu sehen ist als auf dem Gebiete der Wohnkultur und des Möbels.

Als Bindung erscheint gerade auf diesem Gebiet das übermächtige Vorbild der Höfe. Sie vertreten im Deutschland der Rokokozeit die Rolle der Gesellschaft. Sie bilden die Norm in Fragen der Lebenshaltung. Von ihrem Überfluß zehren die Mitglieder des Hofes, nach ihrem Beispiel richten sich der Adel und in weiterem Abstand die Patrizier der freien Städte. Sie sind die Vermittler des internationalen Gedankens, der Mode, sie werden somit die Einfallsstore für den ausländischen Einfluß. Die Pflege der Kunst gehört zu den immanenten Pflichten des absoluten Fürsten. Nicht aus rein idealen Gründen, nicht allein um ein persönliches Bedürfnis nach Luxus und Prunk zu befriedigen, sondern weil die Kunst eines der Mittel ist, um die Bedeutung des Hofes zu dokumentieren. Der persönliche Geschmack des Fürsten entscheidet über die allgemeine Richtung der künstlerischen Bestrebungen, verteilt die Aufträge an einheimische Meister oder gibt ausländischen Kräften den Vorzug.

Wenn im 18. Jahrhundert der Import französischen Mobiliars beginnt und sich im Laufe der Zeit steigert, so gibt es dafür verschiedene Gründe. Wir berühren einen der wichtigsten, wenn wir die Stellung der deutschen und französischen Kunsthandwerker vergleichen. Der Ausdruck Ebenist kann streng genommen nicht in das Deutsche übertragen werden, weil der Begriff dafür fehlte, weil der Stand in Deutschland nicht existierte. Der Kunstschreiner hat in Deutschland nie die Bedeutung gehabt wie in Paris. Er spielte nie die Rolle wie der Maler und Bildhauer. Sein Name wird nicht genannt. Es gibt eine stattliche Reihe tüchtiger Meister, aber es gibt keine Namen von Klang. Man kann, um ein Beispiel anzuführen, den renommierten Mainzer Kunstschreiner Schacht, der in den Schreiben des Fürstbischofs immer als Ebenist betitelt

wird, in seiner Stellung nicht mit einem Pariser Meister wie Cressent vergleichen. Ausnahmen, wie David Röntgen aus Neuwied, der für alle Länder arbeitet, international berühmt ist, oder – in weiterem Abstand – die Potsdamer Meister, bestätigen nur die Regel. Die Stellung des Kunstschreiners ist in Deutschland immer die eines Handwerkers, dessen Ruf kaum über lokale Grenzen hinausdringt. Der Pariser Ebenist rechnet von vornherein zu den Künstlern, deren Namen genannt werden, wenn die künstlerischen Zierden des Landes aufgezählt werden. Er genießt in der Gesellschaft die gleiche Auszeichnung wie ein Maler und Bildhauer. Ein Ebenist von Rang – und nur der – ist Organisator, der verschiedene Kräfte an seinem Werk konzentriert, der entwerfende Meister, nach dessen Zeichnungen und Angaben nicht nur subalterne Arbeiter, sondern auch Bronze gießer, Modelleure von Bedeutung arbeiten. Seine künstlerische Tätigkeit umfaßt etwas von der Aufgabe des Architekten und Bildhauers, des Ornamentikers und Konstrukteurs neben dem eigentlichen Beruf. Solche umfassenden Aufgaben werden in Deutschland selten gestellt, und wenn sie gestellt werden, gewöhnlich nach Entwurf eines Architekten oder Bildhauers, dann wird meist auch die Ausführung getrennt; der künstlerische Teil wird dem Bildhauer übertragen, und dem Kunstschreiner bleibt seine Spezialität. Es ist eine Nebensächlichkeit, die aber doch ein Streiflicht wirft auf den Wert, den man dem Möbel beilegt. Der französische Ebenist signiert sein Werk mit seinem Namen oder dem seiner Firma, der deutsche selten, und dann versteckt er die Signatur. Das Möbel hat in Frankreich eben größere Bedeutung. Es wird auch im allgemeinen als Kostbarkeit behandelt, mit seltenen, exotischen Hölzern eingelegt, während in Deutschland das kostbare Möbel die Ausnahme bleibt. Das künstlerische Möbel ist hier gewöhnlich Kollektivarbeit. Die Trennung der Aufgaben entspricht eben der Ausbildung, die durch Zunftvorschriften geregelt ist wie seit den Tagen der Gotik. Hauptzweck ist die Dressur auf handwerkliche Tüchtigkeit, die mehr das Können als die Kunst im Auge hat. Wieviel von einem Meister verlangt wurde, wissen wir aus den Meisterzeichnungen. Bei den Mainzer Schreinerzeichnungen in der Berliner Kunstbibliothek ist das Hauptthema der Schrank, der Aufsatzkasten mit Marketerie, mit einfacher oder komplizierter Architektur und einiger Schnitzarbeit. Auf der reinen Schreinerarbeit liegt der Nachdruck. Überwiegt die Schnitzarbeit, wie bei Konsoltischen, Prunktischen, dann gehören die Möbel ebenso in den Bereich des Bildhauers wie die geschnitzte Vertäfelung des Raumes.

Der Gang der Vorbildung, die Trennung der Aufgaben, die Stellung der Meister hat ihre Rückwirkung auf die Gestaltung des Möbels. Wenn man für das deutsche Möbel einen allgemeinen Exponenten suchte, müßte man zuerst etwa die schreinermäßige Sachlichkeit nennen. Beim französischen Möbel des 18. Jahrhunderts denkt man zuerst an den Bildhauer. Natürlich gilt diese Konstatierung nur mit der nötigen Reserve. Damit steht in Zusammenhang ein weiteres. Es ist kein Zufall, daß in Deutschland der Schrank, das bürgerliche Möbel, das im französischen Rokoko fast ganz verschwunden ist, selbst im fürstlichen Mobiliar seinen Platz behält, daß man im allgemeinen am Typus, an der Form des Schrankes viel zäher festhält. Man kann nicht allein das Vorwiegen der bürgerlichen Gesinnung, das Fehlen der Gesellschaft im engeren Sinne dafür verantwortlich machen; richtiger gesagt: die Gründe spielen

ineinander, und es bleibt schließlich gleichgültig, wo man die Ursache und wo man die Wirkung sehen will. Auch bei Möbeln, die beiden Ländern gemeinsam sind, wie der Kommode, ist deutlich der Unterschied vorhanden. Beim französischen Prunkmöbel – nur das kann als Paradigma gelten – liegt der Nachdruck auf der Skulptur, der Bronze, dem Träger der Bewegung und des ornamentalen Gedankens; der Aufbau, die Form schmiegt sich dem Zug der Bewegung an. In Deutschland ist auch bei der prunkvollen Kommode das Wichtigste die Holzarbeit, die Marketerie, die zu immer größerer Feinheit und Kompliziertheit entwickelt wird, die Sachlichkeit im weiteren Sinn, die praktische Vervollkommnung, die Ausstattung mit Schubladen und Geheimfächern. In der Trennung der Aufgaben, die durch die Vorbildung nach Zunftgesetzen gegeben war, mag einer der Gründe liegen, daß das eigentlich moderne Möbel, an dem die Metallauflagen einen wichtigen Bestandteil, den Nerv der Komposition bilden, in Deutschland selten ist. Die Potsdamer Möbel Friedrichs II., die Dresdener und die Mannheimer Möbel, die französischem Vorbild nachgehen, sind wiederum Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen. Damit hängt unmittelbar zusammen eine gewisse Rückständigkeit, ein Konservativismus in der Beibehaltung der Typen wie in der Wahrung der primitiven Grundform. Immer sind die Fäden nach rückwärts zu verfolgen; besonders konservative Gegenden kommen über die gotische Grundform überhaupt nicht hinaus und werden nur im Dekor modern. Es dauert lange, bis das Prinzip der Bewegung verstanden wird, bis die geschwungenen Füße, Lehnen mehr bedeuten als eine dekorative Attrappe, als ein Zugeständnis an den Zeitstil, bis der ganze Aufbau eines Möbels als durchgeformter Organismus aufgefaßt wird. Lange Zeit bleibt die Kommode ein Kasten, auf den eine Dekoration untektionisch aufgeklebt ist; die Grundform macht die Bewegung nicht mit.

Der Revers dieser Rückständigkeit ist das Übermaß. Sobald einmal das Prinzip als solche anerkannt und angenommen ist, wird es mit pedantischer, einseitiger Konsequenz zum Extrem entwickelt. Der Satz hat allgemeine Bedeutung. Die unerbittliche Konsequenz bis zum Übermaß ist deutsche Charaktereigenschaft. Sie findet ihr Korrelat in einem Übermaß der Phantasietätigkeit, auf das wir im weitesten Gebiet stoßen, in der Erfindung ebenso wie in der räumlichen Auffassung, im Dekor des Möbels wie in der Ornamentik. Es gibt fränkische Möbel – Beispiel ein Aufsatzschrank im Bamberger Schloß (Abb. 320) –, deren gesamte Oberfläche sich unruhig wellt, als ob sie in ständiger Bewegung wäre. Das Extrem der plastischen Auffassung eines Schrankes, eine Übertreibung des Stilprinzips, die bei einem französischen Möbel unmöglich wäre. Noch mehr aufgelöst sind Bildhauermöbel, wie die Konsoltische von Auvera im Würzburger Schloß (Abb. 311). Die Bewegung ist in einer irrationalen, verwilderten Ornamentik versinnbildet, die hart die Grenzen des Amorphen streift. Das Möbel ist ein Objekt der Erfindung, in dem sich schrankenlose Phantasie auslebt, ein Stück Ornamentik, das nur im Zusammenhang eines größeren räumlichen Ganzen verstanden werden kann, vor dem man an den Gebrauchszweck gar nicht mehr denkt. Wie beim Ornament im allgemeinen, gilt als einzige Regel die Regellosigkeit, die weit über das hinausgeht, was sich die freiesten Schöpfungen der Richtung Meissonniers leisten durften. Die Prinzipien einer solchen ornamentalen Komposition, die Asymmetrie und der Kontrast, die Steigerung der Bewegung, die in vegetabilischen Motiven verlebendigt wird,

die berechnete Atekonik werden auf das Möbel übertragen, auch wenn sie im Widerspruch stehen mit der Bestimmung.

Kein Wunder, daß auch das deutsche Möbel von künstlerischer Präention bis auf wenige Ausnahmen einem französisch geschulten Auge verwildert erscheint. In Frankreich werden die Übertreibungen des Rokoko von Anfang an als Auswüchse empfunden, gegen die die Reaktion schon in den vierziger Jahren einsetzte, in Deutschland sind sie natürliche Folgen einer Schrankenlosigkeit des Gefühls. Das Rokoko erreicht in den sechziger Jahren erst seinen Höhepunkt. Es fehlt auch beim Möbel die Ausgeglichenheit, die Feinheit der Proportionen, das Maß, die klare Tektonik im Aufbau, in der Verbindung mit dem Dekor, die formale Logik, die auch beim freiesten französischen Rokokomöbel noch vorhanden ist, es fehlt die Straffheit der Zusammenfügung, der feine Geschmack, die Eleganz. Er ist stockend im Fluß, verwildert, kraus, absonderlich. Man könnte das Sündenregister noch erweitern, es würde auf die Mehrzahl der deutschen Möbel passen. Das deutsche Möbel ist eben nicht die Schöpfung einer Gesellschaft, sondern das Werk verschiedener Meister, es ist individuell. Es richtet sich nicht nach der Konvention einer Allgemeinheit, sondern nach den Wünschen des Bestellers, daher ist es immer solid, praktisch, zweckentsprechend, daher ist es selbst bei Anlehnung an fremde Vorlagen selbständig und eigenartig, während das französische immer dem nivellierenden Typus zustrebt. Der Ebenist fertigt seine Möbel nach Lust und Laune, wie ein Künstler, auch auf Vorrat, und sein Werk empfiehlt sich durch die Modernität und Kostbarkeit; beim deutschen Möbel hängt die Qualität mit vom Besteller ab. Auch dieser Satz gilt natürlich nur bei aller Reserve. Wenn also das deutsche Möbel des 18. Jahrhunderts mit entscheidenden formalen Eigenschaften dem französischen unterlegen ist, so liegt der Grund im Milieu, nicht im Mangel einer künstlerischen Disposition oder gar in der Inferiorität der Handwerker. Man möchte vielmehr an eine Überlegenheit glauben, wenn man erfährt, daß seit der Rokokozeit die Auswanderung oder Berufung deutscher Meister nach Frankreich weitesten Umfang gewonnen hat, wenn man bedenkt, daß gerade die besten Namen der Pariser Ebenisten seit Mitte des Jahrhunderts eingewanderte Deutsche sind. Allerdings, von deutscher Eigenart ist bei diesen Meistern wenig geblieben. Mit dem Eintritt in die neue Umgebung mußten sie ihre Werke den Wünschen der Gesellschaft anpassen, für die sie arbeiteten. Für knorrige Individualitäten war da kein Platz.

Will man sehen, wo die speziell deutsche Leistung auf dem Gebiete des Möbels liegt, so muß man den Begriff erweitern, den Blick über die engen Grenzen des Hausmöbels hinaus auf Gebiete richten, in denen der schöpferische Reichtum an Phantasie sich entwickeln und ausleben konnte. Man müßte neben einigen süddeutschen und den Potsdamer Möbeln Friedrichs des Großen auch das kirchliche Mobiliar heranziehen, die Chorgestühle in süddeutschen und österreichischen Kirchen, die allerdings meist Kollektivarbeit sind und mehr als Werke der Skulptur gewürdigt werden wollen denn als Leistungen des Kunsthandwerks. Den Chorgestühlen von Ottobeuren und St. Gallen kann das 18. Jahrhundert in allen anderen Ländern nichts Gleichwertiges zur Seite stellen. Man müßte von solchen Werken ausgehen, um andererseits in der Absonderlichkeit und Maßlosigkeit die individuelle Gesinnung, in der Überfülle die fruchtbare Phantasie zu sehen, um überhaupt den künstlerischen Wert nach der

Originalität und den Reichtum an Gedanken zu messen. Bei dieser Einheit ornamentaler, plastischer und architektonischer Gestaltung, der Synthese mit dem Raum kann man sogar von schöpferischer Kraft sprechen.

Es ist nicht möglich, eine auch nur im Umriß erschöpfende Übersicht über das deutsche Möbel dieser Zeit zu geben. Die Bearbeitung des Stoffes steckt noch ganz in den Anfängen. Das erhaltene Material ist lückenhaft und nur selten genau lokalisierbar. Es bleibt also nur der Ausweg, vom gesicherten Luxusmöbel der Fürstenhöfe auszugehen und von diesem festen Punkte aus einen Blick auf die einzelnen Zentren zu werfen. Zwischen fürstlichem und bürgerlichem Mobiliar besteht eine Differenz. Es dauert lange, bis die modernen Formen in die Allgemeinheit dringen. Verschiedene Gebiete, wie die Hansastädte, halten sich bis zum Schlusse des Jahrhunderts reserviert und beschränken sich auf die Übernahme von Detailformen. Am schnellsten schließt sich der Bewegung der Süden an, wo das Rokoko bald Wurzel faßt und frische Blüten treibt. Im allgemeinen bleiben im bürgerlichen Mobiliar die ererbten Formen und Typen erhalten, während beim fürstlichen Mobiliar die Entwicklung etwas Sprunghaftes bekommt. Für breite, künstlerische Entfaltung bietet das bürgerliche Mobiliar überhaupt kein Feld. Primäre Forderung ist Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit. Vom höfischen Stil mit der prinzipiellen Umstellung der Form auf Bewegung und Auflösung hat man nur das Detail herübergenommen und den alten Typen angepaßt. Alles bürgerliche Mobiliar ist rückständig oder, wenn man den Ausdruck mehr positiv wenden will, konservativ.

Die Verteilung nach Landschaften ist schwieriger als in früherer Zeit, in der die Technik und die Holzsorten gewisse Anhaltspunkte boten. Einer der Gründe ist die Freizügigkeit der Meister, die auf künstlerische Wertung Anspruch erheben. Wir wissen, zum Beispiel, daß der Ebenist Schacht aus Hamburg stammte, daß er in Mainz einer Werkstätte vorstand, in der Schreinermeister aus aller Herren Gegenden waren, und daß er nach Vollendung des Chorgestühls der Karthause sich vom Mainzer Kurfürsten nach Wien empfehlen ließ, während seine Mitarbeiter sich wieder zerstreuten. Neben diesen freizügigen Ebenisten gibt es nach wie vor städtische Zünfte mit einer festen Tradition. Auch in diese Zünfte kommen auswärtige Meister. Die einfache Stilkritik ist deshalb mit Vorsicht zu gebrauchen. Typenwanderung ist eine Selbstverständlichkeit. Die Stichvorlagen haben erst recht invelliert. Nur wo sichere Provenienz vorliegt, kann mit stilistischen Kennzeichen operiert werden. Um dem Gebiet in seiner ganzen Ausdehnung gerecht zu werden, schicken wir eine Übersicht über einzelne Typen voraus, bei der die Spezialitäten des deutschen bürgerlichen Möbels berücksichtigt werden.

Einen kursorischen Überblick über die stilistische Entwicklung des bürgerlichen Möbels im 18. Jahrhundert können wir aus den Zeichnungen der Mainzer Tischler gewinnen. Es sind dies Entwürfe, die die Gesellen bei der Meisterprüfung vorlegen mußten (in der Berliner Kunstbibliothek). Die datierten Blätter reichen von 1676 bis 1816. Die Aufgabe ist immer die gleiche; bis etwa 1720 der zweitürige, barocke Säulenschrank auf einem Sockelgeschoß mit Kugelfüßen und Schubladen. Nur der Dekor wechselt. Vom barocken Knorpelwerk geht man allmählich über zum Akanthus. Um 1720 wird Thema das eigentliche deutsche Prunkmöbel, der zweigeschossige

Aufsatzschrank, der Schreibschrank. Er ist zuerst kabinettförmig und erhält dann 1724 die Form, die ihm bis zum 19. Jahrhundert geblieben ist. Auf einem Tisch mit Schubladen ruht ein von Voluten getragenes Kabinett; das Zwischenstück wird später mit einer Schrägplatte geschlossen. Um 1740 erhält der Unterbau Kommodenform. Gleichzeitig wird das Obergeschoß vereinfacht, zweitürig, wie ein kleiner Schrank. Von 1745 an beginnen die Ornamentformen des Muschelwerkes einzudringen, die dann unbeschränkt bis zum Ende der siebziger Jahre herrschen. Erst 1776 beginnt der Übergang zum Klassizismus. Diese Daten stilistischer Wandlungen können als typisch für das ganze nördliche Deutschland gelten. Sie verschieben sich wenig, wenn wir die Zeichnungen der Bremer Innung, die seit etwa 1650 erhalten sind, zum Vergleich heranziehen (Bremer Kunstgewerbemuseum). Hier bleibt der mächtige, zweitürige Schrank, der Schapp, in seiner ursprünglichen Barockform die wichtigste Aufgabe bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Erst um diese Zeit beginnt die Anpassung an den neuen Stil. Der Schreibschrank ist im nördlichen Deutschland, besonders in den Küstenstädten, nicht heimisch geworden.

Diese Daten bedürfen einer Ergänzung durch Anmerkungen zu einzelnen Typen. Der Begriff Aufsatzschrank umfaßt zwei Arten, den eigentlichen Aufsatzschrank und den Schreibschrank. Bestandteile des Typus sind der Unterbau, der in der Barockzeit Tischform hat, und der Aufsatz. Die weitere Ausgestaltung der Grundform berücksichtigte bald den Tisch, der mit Volutenfüßen, mit Mittelfächern und Stegen bereichert wird, bald den Aufsatz, der immer größere Dimensionen erhält. Die Vorliebe für hochgetürmte Schrankmöbel ist alte deutsche Eigenart. Der Wunsch des Kistlers, möglichst ausgedehnte Flächen für die Marketerie zu gewinnen, mag dabei mitgespielt haben. Die Tischform des Unterbaues schwindet im Laufe des 18. Jahrhunderts immer mehr. Als Übergangsformen können die erwähnten Möbel in Pommersfelden gelten, bei denen zwischen Aufsatz und Unterbau ein Zwischengeschoß mit schrägem Pultverschluß eingeschaltet ist. Die Entwicklung der Rokokozeit geht nun auf weitere Vereinheitlichung und andererseits auf Auflösung der massigen Gesamtform. Man erreicht die Einheit wieder durch Verschmelzen der einzelnen Teile. Für den Unterbau wird die Kommodenform bevorzugt. Das Zwischengeschoß mit Schreibplatte wird durch Abschrägung und Schweifung unmittelbar in den Aufsatz übergeführt. Der Aufsatz selbst, der seine Provenienz aus dem Kabinett nicht verleugnet, wird immer reicher gegliedert, gewöhnlich in drei Fächer geteilt, von denen das mittlere mit einer Türe verschlossen, mit Giebelstücken abgeschlossen ist. Das Innere ist mit allem möglichen Raffinement ausgestattet, wie schon früher beim Kabinettschrank. Es gibt noch eine zweite Möglichkeit, die Möbel dem Stilempfinden anzugleichen. Man trennt Aufsatz und Unterbau und gibt jedem Teil durch Schweifung und Einziehung die aufgelöste Form, die das Rokoko verlangt. Im südlichen Deutschland ist diese Art besonders beliebt. Man hat hier das Möbel mit viel größerer Freiheit behandelt als im Norden, man hat die Kastenform in launische Kurven aufgelöst und dem Aufsatz einen Umriß gegeben, der an sich schon als Ornament wirkt.

Neben dem Schreibschrank bleibt der Kabinettschrank; er hat sich nur in vereinzelten Beispielen gehalten. Es erhält die Form eines zweitürigen Kastens auf geschweiften Füßen oder auf tischförmigem Unterbau.

Die Kommode ist als Typus ein altererbtes Möbel. Von der französischen Form unterscheidet sich die deutsche Kommode in wesentlichen Punkten. Von einzelnen direkten Nachahmungen abgesehen, behält sie immer die ererbte Kastenform. Sie bleibt immer eine Truhe auf kurzen Füßen, ein Schubladenschrank, während man in Frankreich durch Umriß und Dekoration die Kastenform aufzulösen sucht. Bezeichnend für die konservative Gesinnung ist die häufige Ausbildung eines eigenen Sockels, auf den der Körper aufgesetzt erscheint. Die Veränderung der Kastenform durch Schweifung, Einziehung, Abschrägung und Abrundung der Ecken erscheint als Anpassung an die Forderungen des Zeitstils, aber sie kommt nicht aus tieferer Erkenntnis der eigentlichen Absicht des Zeitstiles.

Prinzipielle Unterschiede gegenüber den französischen Formen bestehen auch bei den Sitzmöbeln. Von den Nachahmungen französischer Vorbilder muß natürlich auch hier abgesehen werden. Der geschnitzte Stuhl mit durchbrochener Lehne ist selbst beim französischen Provinzmöbel eine Ausnahme; in Deutschland ist im Norden wie im Süden die hohe geschnitzte, durchbrochene Lehne allgemein. Im nördlichen Deutschland gibt es originale Formen, die mit holländischen und englischen Beispielen übereinstimmen, ohne daß von einer Nachahmung gesprochen werden könnte. Erst im späten 18. Jahrhundert beginnt der englische Einfluß. Die Gliederung der Lehne durch ein Mittelbrett, das bald einfach geschweift und eingelegt ist, später in Kurven geschnitten, durchbrochen und in freie Ornamentik aufgelöst wird, kommt im Norden wie am Rhein und in ähnlichen Formen in Mittel- und Süddeutschland vor. Vom Stuhl geht diese Eigentümlichkeit über auf die Bank, und es gewährt einen seltsamen Anblick, wenn die altertümliche Lehne mit der modernen Form der geschweiften Füße verbunden wird, die seit 1730 allgemein wird.

An diese allgemeinen Bemerkungen schließen wir wieder die Übersicht über einzelne Zentren und Kulturkreise. Auswahl ist auch hier aus äußeren Gründen geboten. Beispiele verschiedener Art, rein höfischer, geistlich-höfischer, bürgerlicher Kultur dürfen als typisch gelten. Die Handwerksgeschichte, die besonders für die Städte sehr ergiebig ist, muß der Lokalforschung überlassen bleiben. Bei den einzelnen Zentren aber muß das Thema verbreitert werden. Die formale Entwicklung des Möbels kann nur im größeren Zusammenhang der allgemeinen Formenentwicklung verstanden werden.

Für das südliche Deutschland blieb München das wichtigste Kunstzentrum. Der höfische Stil des Rokoko, der durch Effner vorbereitet war, gelangte unter seinem Nachfolger François Cuvilliés (1695–1768) zur Blüte. Räume wie die Reichen Zimmer der Münchner Residenz, die Zimmer der Amalienburg gehören zu den feinsten Schöpfungen dieser Zeit. Der Charakter dieses „bayrischen Rokoko“ ist schon an anderer Stelle ausführlich beschrieben. Aus heimischer Tradition und fremdem Import hat sich eine selbständige Kunst entwickelt, die viel frischer, lebendiger, phantasievoller ist als das französische Vorbild. Der höfische Stil wurde hier und in den benachbarten Gebieten von den Meistern der kirchlich-bürgerlichen Richtung aufgenommen, bereichert und zu neuen, selbständigen Lösungen entwickelt. Auch Cuvilliés' Kunst ist an anderer Stelle geschildert. In der Entwicklung des deutschen Rokoko ist sein Werk einer der wichtigsten Marksteine. Seine weitere Bedeutung als Anreger ist





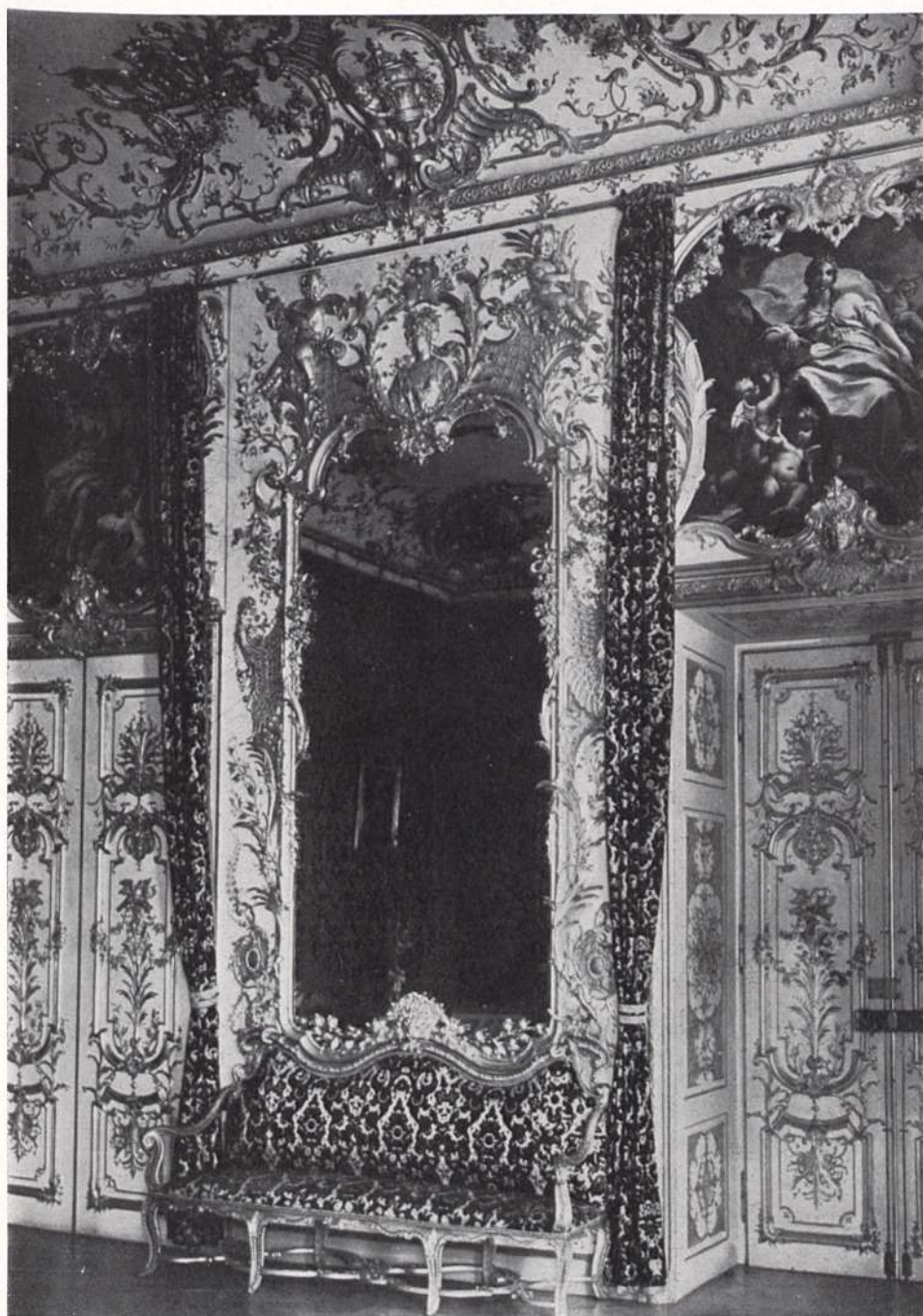
305. Fr. Cuvilliés (?), Entwurf für einen Konsoltisch  
Paris, Musée des Arts décoratifs

noch nie im vollen Umfang beschrieben worden. Auch auf dem Gebiet des Möbels sind die Blätter seines Stichwerkes, vor allem die Folgen der „pieds de tables“, der „différents dessins de commodes“, des „livre de lambris“ und der „dessins de lambris“, die maßgebenden Vorbilder für das deutsche Möbel geworden. Gerade der Vergleich seiner Möbelstiche mit französischen Entwürfen lehrt wieder deutlich, daß Cuvilliés künstlerisches Schaffen, trotz französischer Schulung, nur aus der deutschen Entwicklung heraus verstanden werden kann. Der abgebildete Entwurf für einen Konsoltisch ist, wenn er mit Recht Cuvilliés zugeschrieben wird, ein zahmes Beispiel der Frühzeit, das Oppenordt sehr nahe steht (Abb. 305).

Zur Ausführung der Schnitzarbeiten in den Räumen Cuvilliés wurden nach wie vor Bildhauer der Stadt herangezogen, die in der kirchlich-bürgerlichen Tradition aufgewachsen waren. Meister wie Joachim Dietrich, der auch als Bildhauer Ausgezeichnetes geleistet hat, Wenzeslaus Miroffsky, der Hofkistler Johann Adam Schmidt, der dann unter dem Architekten Gunetshainer auch bei der Ausstattung der Kurfürstenzimmer tätig war. Diese Schnitzer arbeiteten unter Leitung und nach Angabe des Architekten. Die Werkzeichnungen wurden den Meistern überlassen. Daß damit in die Ausführung etwas vom Geschmack der Tradition, ein Nachklang des kirchlich-barocken Pathos hereinkam, war unvermeidliche Folge. Man kann die ausführenden Hände unterscheiden; damit ist gesagt, daß die Individualität der Meister einigermaßen zu ihrem Rechte kam. Von den gleichen Meistern sind auch die Schnitzmöbel, die Konsoltische ausgeführt. Entsprechend dem Charakter der Räume ist bei diesen eine Steigerung zu erkennen, die zugleich eine stilistische Entwicklung bedeutet. Die reichsten Konsoltische sind im Salon und in der Grünen Galerie der Reichen Zimmer. Man kann den stilistischen Fortschritt in zwei Punkten zusammenfassen, die sich eigentlich decken: Auflösung des tektonischen Gerüsts und in Verbindung damit größere Selbstherr-

lichkeit der Dekoration. Die Konsoltische in den älteren Räumen, Audienzzimmer, Empfangssaal und Thronsaal, haben noch einfach geschweifte Füße in einer doppelten Kurve, aus zwei Gegenschwüngen zusammengesetzt, die Zarge durch eine Mittelkartusche akzentuiert, der ein ähnliches Motiv am Steg antwortet. Entwickelter ist ein großer Konsoltisch im Schlafzimmer von Miroffsky, und noch weiter geht die Auflösung in den Konsoltischen der Grünen Galerie von Miroffsky. Die Füße sind mit dem Steg zu einer ornamentalen Kurve zusammengezogen, die von kurzen Konsolen getragen wird. In den Konsoltischen der Amalienburg von Dietrich (Abb. 307) sind die Geißfüße mit krautartigem Muschelwerk besetzt, das wie vom Winde gekräuselt nach innen flackert. In der Höhlung erscheint der unvermeidliche Drache. Den Steg bildet eine Muschelwerk-Kartusche mit Palmen und knorrigem Astwerk. Gegenüber den zeichnerischen Entwürfen in den „pieds de table“ erscheinen aber auch diese extremen Schöpfungen noch zahm. Wirft man von diesen Werken aus einen Blick auf die freiesten Schöpfungen dieser Art in der französischen Kunst, dann wird die Originalität in der Erfindung, die Folgerichtigkeit in der Weiterentwicklung einer bestimmten formalen Idee erst sichtbar. Die letzte Stufe einer irrationalen Auflösung zeigen dann die Konsoltische in Würzburg.

Für die Ausstattung der Räume hat Kurfürst Karl Albrecht, der spätere Kaiser Karl VII., vor allem französische Möbel verwendet. Während Max Emanuel Boulle bevorzugte, hat Karl Albrecht von Cressent, dem besten Ebenisten im damaligen Paris, seine Möbel gekauft. Nur die Möbel, die als Bestandteil der Dekoration zu betrachten sind, wie die Konsoltische und Schnitzmöbel, die Stühle, Banketts und Sofas wurden dem einheimischen Schnitzer überlassen. Später ist es anders. Bei der Ausstattung der Amalienburg 1738 wurden auch die Kommoden von Dietrich gefertigt. Diese Bildhauermöbel zeigen einen ganz anderen Charakter. Sie sind geschnitzt und gefaßt, entsprechend der Raumdekoration in Gelb und Silber, Weiß und Gold; sie sind von Anfang als plastische Dekoration empfunden. Die Tektonik des Möbels ist vollständig verwischt, die Ornamentik überwuchert den Aufbau. Der lappige, schwere Akanthus verbindet sich mit der zackigen, an die Distelmuster der Gotik erinnernden Rocaille zu einem irrationalen, knorrigem Gebilde, dessen Krümmungen mit der elastischen Bewegung einer französischen Kommode gar nicht mehr verglichen werden können. Nur in Motiven wie den Drachen, die an den Füßen hereinschauen, wird man dann erinnert, daß Cuvilliés' Entwurf zugrunde liegt. Die gestochenen Entwürfe in den „différents de-sins de commodes“ lassen dann auch diese extravaganten Werke wieder an Originalität hinter sich. Organischer im Aufbau sind die Kommoden, die Pichler nach Cuvilliés' Entwurf 1761 für die Kurfürstenzimmer geschnitzt hat. Deutlich klingt im Entwurf das Vorbild der Cressentkommoden der Reichen Zimmer nach (Abb. 308). Das Motiv der Palme, die an den Füßen nach oben steigt, ist direkt übernommen. Aber die Bewegung hält nicht durch. Von dem Gedanken, daß der Körper auf den Füßen lastet, kann sich der deutsche Künstler nicht freimachen. Die geschweiften Seitenpfosten haben auch hier die Höckerform, die die Elastizität der Bewegung auflöst und den Schwerpunkt der ganzen Fassade nach unten verlegt. Auch das zentrale Mittelmotiv der Fassade erinnert an das Vorbild von Cressent. Die hängenden Girlanden zeigen schon das Nahen des Louis-XVI. Die Frische der Erfindung ist in den späten Entwürfen



306. Konferenzzimmer der Reichen Zimmer. 1733  
Entwurf von Cuvilliés, München, Residenzmuseum



307. Konsoltisch der Amalienburg in Nymphenburg  
Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von Dietrich. 1738



308. Kommode der Kurfürstenzimmer der Münchner Residenz  
Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von J. Ad. Pichler. 1761



309. Kommode mit Aufsatzschrank  
München, Residenz



310. Tischchen, sign. Kieser  
München, Residenz

von Cuvilliés, die in Stichen publiziert sind, geschwunden. Die Entwürfe des jüngeren Cuvilliés im Geschmack des frühen Klassizismus sind gequälte Versuche, in denen das ursprüngliche Temperament abgestorben scheint.

Gegenüber diesen guten Werken, deren Schönheit in der Form liegt, nicht im Material, vertreten die kleineren plumpen Kommoden und Büfets in den Kurfürstenzimmern mehr das bürgerliche Mobiliar der Zeit Max' III. Josef (Abb. 309). Die Ausführung stammt vermutlich von Johann Michael Schmidt. Die ornamentalen Auflagen in Lackmasse sind wahrscheinlich wieder von anderer Hand; sie wirken wie nachträgliche Zutaten, die im Aufbau des Körpers keinen Widerhall finden.

Neben Schnitzmöbeln sind auch Marketeriemöbel mit Bronze in einheimischen

Werkstätten entstanden. Sichere Beispiele gibt es wenige. Im Boudoir der Reichen Zimmer steht eine konsoltischartige Kommode mit geschweiften Füßen, gebrochenem Körper mit schwerem Bronzebeschlag aus Wilhelm de Groffs Atelier, der wahrscheinlich ein Entwurf von Cuvilliés zugrunde liegt. Sicher Münchner Provenienz sind ferner zwei Kommoden in Nymphenburg, für die ein Entwurf von Johann Gunetshainer noch vorhanden ist. Das französische Vorbild klingt durch; die Form ist um einen Grad einfacher und bürgerlicher geworden. In der technischen Gewandtheit, in der Marketeriearbeit halten die Möbel den Vergleich mit den Möbeln der übrigen deutschen Städte aus.

Beim bürgerlichen Kunstgewerbe bleibt im südlichen Deutschland immer ein leichter italienischer Einschlag. Lackfassung nach venezianischem Vorbild, Elfenbeineinlagen, selbst Formen des italienischen Möbels kommen in ganz ähnlicher Ausführung vor. Es ist nicht leicht, beim bürgerlichen Mobiliar die Linie der Entwicklung aufzuzeigen, weil die Provenienz selten gesichert ist. Als bessere Beispiele bayrischer Art können die Möbel im Raum aus dem Landshuter Moserbräu im Nationalmuseum (um 1740) gelten. Die Stühle mit geschnitzter Lehne, deren Mittelbrett in Muschelwerk aufgelöst ist, zeigen die Selbständigkeit der volkstümlichen Entwicklung, die immer nur das Ornament aus dem höfischen Stil übernimmt. Das Sofa mit glatten geschweiften Seitenlehnen geht unmittelbar zusammen mit italienischen Formen aus dieser Zeit. Die Kastenmöbel haben zwar die Schweifung der Wände und die Einlegearbeit mit aufgelöstem Muschelwerk übernommen, aber der Typus ist der alte geblieben.

In diesem Zusammenhang dürften noch einige Möbel der Münchner Residenz erwähnt werden, die vermutlich mit der pfälzischen Erbschaft nach München gekommen sind. Die Kunst am Rhein war noch stärker nach Frankreich orientiert als im übrigen



311. Konsoltisch von Johann Wolfgang Auvera  
Würzburg, Residenz

Süddeutschland. Die deutschen Ebenisten, die sich in Paris ansässig gemacht hatten, bildeten die Vermittlung. Möbel, die am Rhein entstanden sind, gehen manchmal so sehr mit französischen Möbeln zusammen, daß die Provenienz nur dann zu erkennen ist, wenn zufällig eine Signatur angebracht ist. Ein Tischchen in den Trierzimmern mit bunter Marketerie, die an Oeben erinnert, trägt die Inschrift: Kieser Ebeniste de S. A. Elect. Palatine fait toute sorte d'Ebenisterie à Mannheim (Abb. 310). (Jakob Kieser war nach Ausweis der Hofkalender 1764–80 Hofebenist.) Ohne die Signatur würde man das technisch gute und im Umriß ausgeglichene Möbel, an dem nur die Form der dünnen Füße und das Fehlen des Bronzedekors stören, als französische Arbeit ansprechen. Noch feiner ist ein Nipptischchen der Hofgartenzimmer mit Schäferszenen auf der Platte, das nach einer Inschrift von F. Beyer 1763 gefertigt wurde. In der Qualität der Arbeit steht das Möbel, das vielleicht in Mannheim entstanden ist, sogar weit über dem Durchschnitt der Pariser Arbeiten.

Als geschlossener Kulturkreis darf auch Rheinfranken angesehen werden, das Land von Bamberg bis zu den Grenzen des Niederrheins, das Herrschaftsgebiet der geistlichen Fürsten, zu dem die angrenzenden, politisch selbständigen Gebiete von Franken gehören. Hauptzentren sind die Residenzen der geistlichen Fürsten, Mainz und später Würzburg. Die Einheitlichkeit der Entwicklung ist hier im südlichen Teil garantiert durch eine gewisse Stabilität der Herrschaft, die über ein Jahrhundert in den Händen kunstbegeisterter Grafen von Schönborn war. Künstlerisch genährt wird das Gebiet vom katholischen Süden her. Auf dem Gebiete der Architektur hat Wien, die Reichshauptstadt, den größten Einfluß, auf kunstgewerblichem Gebiet sind Bayern und Augsburg maß-



312. Sofa von Joh. Köhler  
Würzburg, Residenz

gebend. Im nördlichen Teil, dem Gebiet von Bonn und Köln, stellt die jahrhundertelange Herrschaft Wittelsbacher Kurfürsten die Verbindung mit Süden und Westen her. Die Wellen französischen Einflusses sind schon seit Beginn der zwanziger Jahre zu spüren.

Auf dem Gebiete des Mobiliars ist der Zusammenhang mit dem übrigen Süddeutschland unschwer zu erkennen. Im Gegensatz zur massiven Eichenholzschnitzerei des Niederrheins wird farbiges Furnier und Einlegearbeit gepflegt. Französische Anregungen werden rasch aufgenommen und der lebensfrohen Kunst angepaßt. Für den Charakter dieser Kunst ist von ausschlaggebender Bedeutung, daß der Schwerpunkt auf kirchlichem Gebiet, dem katholischen Kirchenbau, liegt, daß die Meister des Kunstgewerbes in erster Linie mit der Ausstattung von Kirchen beschäftigt sind. Die Ansprüche, die die bewegten Kirchenräume an Form und Farbe stellen, wirken noch nach, wenn die Meister profane Prunkmöbel schaffen. Von allen lokalen Färbungen in Deutschland ist die fränkische Abart des Rokoko die freieste. Wir beschränken uns hier auf eine kurze Übersicht über die Entwicklung des Möbels im bedeutendsten Profanbau des Gebietes, im Würzburger Schloß.

Der Prozeß einer Absorbierung französischen Einflusses und des Übergangs zu





313. Schreibkabinett von K. M. Mattern. 1742  
Schloß Seehof



314. Kabinettschrank von K. M. Mattern. 1745  
Würzburg, Luitpoldmuseum



315. Schreibkabinett von J. G. Nestfell, um 1750  
Schloß Bruchsal



316. Schreibschrank mit Einlagen, um die Mitte des 18. Jahrhunderts  
Schloß Bayreuth



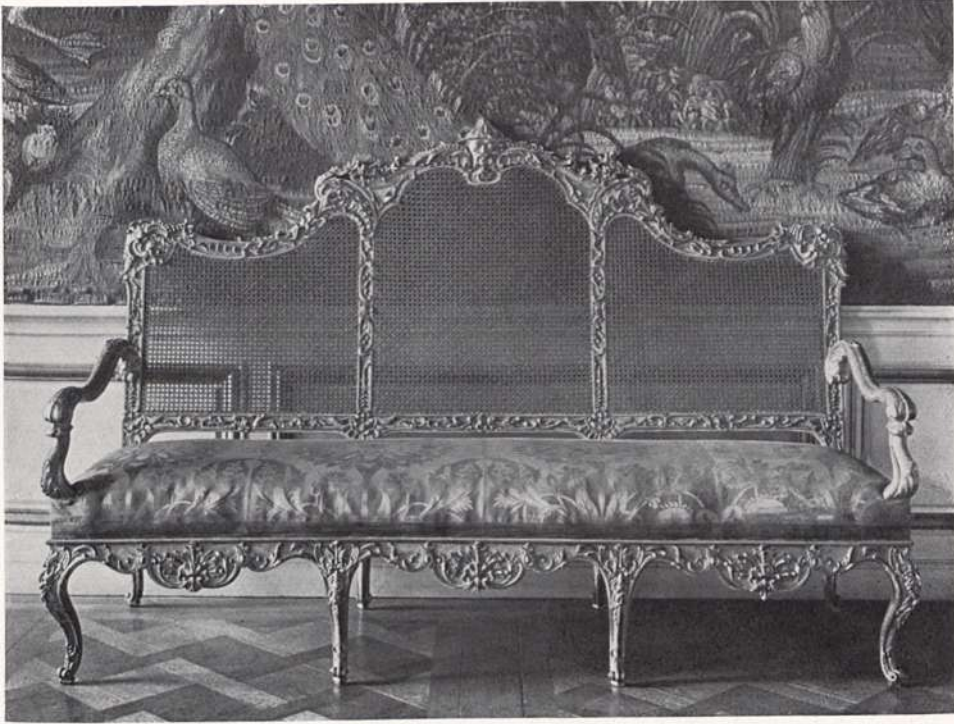
317. Würzburger Aufsatzschrank, um 1750  
München, Kunsthandel



318. Pfeilerkommode (aus Potsdam?), um 1760  
Schloß Ansbach

selbständigem Ausdruck vollzog sich in Würzburg in den gleichen Abstufungen wie an den übrigen Zentren. Die neueste französische Mode wurde dem kurfürstlichen Hof durch Balthasar Neumann, den Architekten des Schlosses, vermittelt, der 1723 in Paris weilte und von da Vorlagen und Vorbilder nach Würzburg sandte, geschnitzte Tischfüße, Modelle von Stühlen und Betten, Sessel, Kanapees, Wandleuchter, Kaminschirme, kurz alles, was zur Ausstattung eines vornehmen Raumes gehörte. Er hat sogar einen französischen Schreiner geschickt, der aber bald einheimischen Kräften, wie Peter Heiliger, das Feld räumen mußte. Die spärlichen Reste von Möbeln aus der Frühzeit des Würzburger Schloßbaues, Tische in der Gemäldegalerie, auf Balusterfüßen, zeigen den internationalen Typ des späten Louis-XIV.-Möbels. Vom Mobiliar der ersten Bischofswohnung im Nordblock (1724 ff.) und der Wohn- und Staats-

räume im Südflügel (1733-1738) ist wenig erhalten. In der Zwischenzeit bis zur Ausstattung der Paradezimmer nördlich und südlich des Kaisersaales in den vierziger Jahren hatte sich der Übergang zum selbständigen Rokoko vollzogen. Die Periode französischen Importes war vorüber, und das deutsche Rokoko hatte so viel an stilbildender Kraft gewonnen, daß jedes Kunstzentrum seinen eigenen Dialekt ausbilden konnte. Das Würzburger Rokoko unterscheidet sich vom französischen schon deshalb, weil es als unmittelbares Vorbild die Kunst benachbarter deutscher Länder nahm, die der Reichshauptstadt Wien, die immer italienisch orientiert blieb, und in weiterer Beziehung die Kunst Münchens. Es erwuchs in einer lebensvollen, heimischen Tradition zu der Eigenart, die in der Ornamentik die letzte Steigerung auf deutschem Boden bedeutet. Die Irrationalität ist am weitesten getrieben. An die Stelle des logisch entwickelten Muschelwerkes ist in den extremen Schöpfungen eine knorpelige, in wilden Kurven sich bäumende Substanz getreten, die sich ballt, zu stärkeren Akzenten gerinnt oder tropfend verfließt, in Flammen züngelt und in Funken zersprüht. Sie mischt sich mit naturalistischen Zweigen, nimmt Figürliches, Embleme und Trophäen in sich auf; aber alle konkreten Bildungen werden durch das umgebende Gerüst ins Irrationale verflüchtigt. Nur Rhythmus und Abwägung der Massen geben dem Aufbau seine ornamentale Tektonik. Gegenüber dieser krausen, amorphen Orgiastik erscheint selbst die Rocaille eines Meissonnier als klassisch, die lebendige Fülle eines Cuvilliés als zahme Eleganz. Schöpfer dieser Ornamentik sind in erster Linie zwei Ausländer, die auf deutschem



319. Sofa, um 1740  
Schloß Ansbach

Boden ihre künstlerische Individualität gewannen und auf dem fruchtbaren Nährboden einer starken, lokalen Tradition zur künstlerischen Entfaltung gelangten. Antonio Bossi aus Porto bei Lugano, im Ornamentalen ein Schüler des Malers Byss, ist wohl aus Wien gekommen. Von italienischer Kunst merkt man in seinen Schöpfungen nichts mehr. Arbeiten von ähnlicher Originalität gibt es nirgends in Italien. Seit 1735 Hofstukkator in Würzburg, hat er in allen Prunkräumen die Stukkaturen geschaffen, die in ihrer nervösen Erregtheit und abstrusen Krausheit zuletzt das Zeichen genialer Übersteigerung an sich tragen. 1757 ist der Künstler dem Wahnsinn verfallen und dann 1764 gestorben. Mit Bossi zusammen arbeitet der Bildhauer Johann Wolfgang Auvera. Zuerst Schüler seines Vaters, des Bildhauers Jakob van der Auvera, dann an der Wiener Akademie, kommt er mit dem Künstlerkreis um Hildebrandt in Berührung. Er wird dann von Bossi beeinflusst, von dem ihn aber das ruhigere Temperament, die feinere Stilistik der Zeichnung unterscheiden. Auch aus den Stichen von Cuvillies hat er gelernt. Seit 1736 ist er Führer der Werkstatt, und bis zu seinem Tode 1756 entwirft und schnitzt er die Mehrzahl der Vertäfelungen und dekorativen Schnitzereien. Aus der stattlichen Reihe von Kunstschreibern sind einige selbständige Kräfte zu erwähnen. Der Kunstschreiber Ferdinand Hund aus Althausen, der seit 1737 in Würzburg erwähnt wird und 1750 als Hofschreiber in Bruchsal tätig ist. Von ihm sind die ausgezeichneten Schnitzereien im Audienzzimmer (1742). Georg Adam Guthmann ist wahrscheinlich aus München 1736 nach Würzburg gekommen. Er hat die Schnitz-



320. Schreibtisch, um die Mitte des 18. Jahrhunderts  
Bamberg, Residenz





321. Schreibtisch mit Rollverschluß, um 1760  
Bamberg, Residenz

arbeiten im Schlafzimmer und Billardzimmer geliefert, hat dann 1744 in der Amorbacher Klosterkirche gearbeitet.

Von den Schnitzarbeiten werden hier nur einige Proben angeführt, Konsoltische, Prunkmöbel, die als Beispiele des künstlerischen Geschmackes gelten dürfen. Ein Tisch der Zeit um 1736–1740, wahrscheinlich von Guthmann, aus den venezianischen Zimmern, ist als ornamentales Gebilde relativ einfach und streng. Die Schweifung der Füße aus den zwei Gegenschwüngen der Frühzeit, die wir auch bei Cuvilliés fanden; der Knotenpunkt ist durch ein Gebälkstück betont. Die Füße sind von der Zarge noch leicht abgesetzt, wenn auch die Verbindungsstelle durch eine Palme verwischt wird. Die Zarge ist durch den unregelmäßigen Grundriß und die Auszackung des Randes aufgelöst. Eine symmetrische Mittelkartusche hält das ornamentale Gebilde zusammen. Das Gleichgewicht der beiden Seiten ist bei einem späteren Tisch im zweiten Alexanderzimmer, wahrscheinlich von Ferdinand Hund, gelockert. Die zentrale Kartusche an der Zarge ist ein unsymmetrisches Gebilde, das im Zug der Bewegung verläuft. Der Steg hat den betonten Mittelpunkt verloren, er ist aus verschiedenen Kurven zusammengesetzt, die durch ein naturalistisches Motiv, eine sich ringelnde Schlange, zusammengehalten werden. Auch die Füße sind aus gegensätzlichen Kurven zusammengesetzt, und entsprechend dem Aufbau hat auch die Ornamentik an Freiheit und Leichtigkeit gewonnen. Die letzte Stufe der Auflösung zeigen



322. Rokoko-Möbel in Schloß Schönbrunn bei Wien

die Tische von Wolfgang Auvera im Spiegelkabinett von 1745 (Abb. 311). Die Schweifung der Füße beginnt da, wo sich die Tragkraft dokumentieren soll, wo sonst eine Verstärkung ist, nämlich an der Zarge, mit einem Negativum, einer stark einspringenden Kurve. Erst weiter unten setzen die eigentlichen Füße an mit einer neuen Schweifung, auf deren Rücken Frauenköpfe sitzen, die espagnolettes Watteaus, die uns auf einmal daran erinnern, daß wir uns noch in der Zeit von Cressent befinden. Von den Füßen aus schlagen Muschelkurven nach rückwärts, wie Wellen, die in Gischt verspritzen, und auf dem Kamm dieses Gewoges fliegt Amor. Der Schwerpunkt der Ornamentik ist nach unten geworfen, auf den Steg; die Zarge ist in leichten Schaum aufgelöst, der Spiegel umschließt. Die Platte des Tisches scheint zu schweben. Alles Funktionelle ist so radikal verwischt, daß es widersinnig erscheint, die Bezeichnungen ererbter Tektonik zu gebrauchen. Die Meister der folgenden Generation, die in den Paradezimmern nördlich des Kaisersaales arbeiten, benützen wieder die klassischen Vorbilder des Rokokostiles. Ein Tisch, wahrscheinlich von Johann Köhler, im Souperzimmer (um 1765) bringt in der Mittelkartusche an der Zarge ein Zentralmotiv und damit den ruhigen Ausgleich der Seiten. In der Ornamentik ist alle Formverwilderung zurechtgestrichen. Die folgenden Arbeiten von Daniel Köhler und Peter Wagner müssen schon nach ihren Motiven der Übergangszeit zum Klassizismus zugerechnet werden.

Stühle, Taburets und Bänke bieten der Ornamentik kein rechtes Feld. Was an Sitzmöbeln von der Hand Auveras, Guthmanns und von anderen in den Räumen des Würzburger Schlosses steht, ist unzulänglich, provinziell und ohne persönliche Note. Der künstlerische Wert liegt oft nur im Bezug. Geschützt waren die Heidelberger,



323. Sofa mit Porzellaneinlagen, aus dem Palais Dubsky in Brünn  
Wien, Österreichisches Museum

Kölner, Straßburger Savonneriebezüge.) Es charakterisiert die rein ornamentale Begabung dieser dekorativen Schnitzer, daß sie die Struktur des französischen Vorbildes, den straffen, muskulös profilierten, eleganten, bewegten Rahmenbau nicht übernehmen. Nur die Form im allgemeinen Umriß ist kopiert und mit Ornamentik garniert, die wieder irrational rücksichtslos die Teile überzieht. Stühle von Guthmann (?) im Spiegelzimmer, mit Petit-point-Bezügen, tragen ein Flechtornament, das die Bewegung der Kurven niederhält. Originelle Werke sind nur die Stühle und Sofas im Souperzimmer, die vermutlich Johann Köhler gefertigt hat (Abb. 312). Es sind die freiesten Lösungen, die für Sitzmöbel überhaupt gefunden wurden. Sie sind von einseitig dekorativer Allüre, so daß der Gebrauchszweck zunächst vollständig zurücktritt. Am Sofa drängt sich der ornamentale Umriß vor, die in Kurven aufgelöste Lehne, die gebrechliche Form der Füße aus verschlungenen Palmblättern, die durchbrochene Zarge. Die ornamentale Haltung wird noch durch die Kurvierung des Grundrisses unterstrichen. Wieder zeigt ein Rückblick von diesen Formen, wieviel an temperamentvoller Eigenbrötelei in dieser spielerischen Vergewaltigung liegt. Selbst die Entwürfe Hoppenhaupts sind neben diesen Möbeln gemäßigt und sachlich. Die Stellung in der Entwicklungsgeschichte, nicht der künstlerische Wert an sich, gibt diesen Möbeln ihre Bedeutung. Die verfeinerte Geschmackskultur hat bei diesen krausen Absonderlichkeiten Schiffbruch gelitten.

Die künstlerischen Ziele und die Grenzen im Können dieser rheinisch-fränkischen Meister sieht man am deutlichsten bei den Schrankmöbeln. Wir müssen jetzt zum Vergleich Möbel aus anderen fränkischen Fürstensitzen heranziehen. Das eigentliche Prunkmöbel ist auch hier der Schreibrank oder, wie er in den Archivalien genannt wird, der Schreibtresor; das ist die altererbte, aus *dressoir* abgeleitete Bezeichnung für das Kabinett. Von den Würzburger Kunstschreibern muß Karl Maximilian Mattern hervorgehoben werden, der aus Nürnberg kommt. Er



324. Rheinischer Stuhl  
des frühen 18. Jahrhunderts  
Köln, Kunstgewerbemuseum

liefert 1741 einen eingeleigten Uhrkasten aus Nußbaum und Palisander, der noch in Würzburg erhalten ist; das Gehäuse trägt das Schönbornsche Wappen und die Jahreszahl 1741. 1742 erhält er Bezahlung für vier Spieltische und einen „Schreibtrisor von allerhand indianisch Holz mit französisch auf Kupferarth gestochenen Laubwerk“. Das Möbel befindet sich jetzt in Schloß Seehof (Abb. 313). Einen anderen Schreibtresor hat er 1745 dem Fürstbischof Friedrich Karl von Schönborn angeboten, der ihn aber mit der Begründung ablehnte, daß derlei Maschinerien für ein fürstliches Mobiliar nicht mehr schicklich seien. Erst vom Bischof Anselm Franz von Ingelheim wurde das Möbel 1745 angenommen. Es steht jetzt im Luitpoldmuseum in Würzburg (Abb. 314). Es ist aus Zypressenholz mit Perlmutter, Elfenbein und Messing „auf französische Art“ gefertigt. Die Form ist altertümlich. Es ist ein modernisierter Kabinettschrank auf einem tischartigen Gestell, ein dreiteiliger Schrank mit Schubladen und Mitteltür, reich dekoriert mit Elfenbeineinlagen, abgeschlossen von einer durchbrochenen Bekrönung. Das Schnitzwerk der Füße und der Bekrönung sowie der Entwurf zu den Einlagen darf Auvera zugeschrieben werden. An den Ecken der Füße und in der Bekrönung kehren auch hier die espagnolettes als Erinnerung an französische Vorbilder wieder.

Die schwere Derbheit des Kastens wird durch die graziöse Einlegearbeit wenig gemildert. Auch der Seehofer Schreibschrank von 1742 mit dem Wappen des Karl Friedrich von Schönborn hat die obligatorische Form des Schreibkastens mit Pultdeckel, Schubladen und dreiteiligem Aufsatz. Füße, Bekrönung, die Auflagen an den trennenden Pilastern des Aufsatzes sind wieder dem Bildschnitzer überlassen, Wolfgang Auvera, der sich ohne Rücksicht auf die Geschlossenheit der Kastenform in wilder, durchbrochener Ornamentik auslebt. Die Verschiedenheit des Temperamentes von Möbelschreiner und Bildhauer wird deutlich fühlbar.

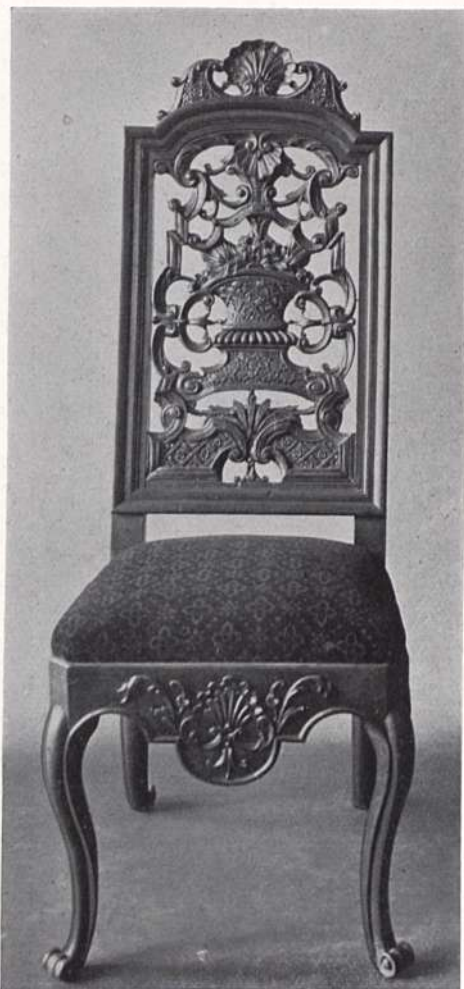
Ein dritter Schreibschrank im Würzburger Schloß ohne Bildhauerarbeit ist ohne Grund als Arbeit von Nestfell bezeichnet worden. Der Schönbornsche Hofschreiner Johann Georg Nestfell (1694–1762) war sonst für die Ausstattung von Kirchen tätig. Die Kreuzkapelle und Pfarrkirche von Wiesentheid (1724) haben Altäre und andere

Schnitzwerke von seiner Hand. Seine größte Arbeit ist das (beschädigte) Chorgestühl der Klosterkirche Banz (vollendet 1749), das mit den ausgezeichneten Einlegearbeiten zu den Hauptwerken deutscher Schreinerkunst gehört. Zwei Schreibschränke befinden sich im Bruchsaler Schloß, zwei „Tressors“, die unter Fürstbischof Franz Christof von Hutten um 1750 geliefert wurden. Sie haben die bekannte doppelgeschossige Form: unten Schubladen seitlich einer Knieische, darüber der Schreibkasten und der zwei-türige Aufsatzschrank (Abb. 315). Sie sind außerordentlich reich verziert mit ornamentalen Einlagen im Unterbau, mit figuralen im Aufsatz. Der eine zeigt als Motive Figuren von Heiligen auf Wolken, der andere eine Perspektive mit Figuren. Die Einlagen sind aus Nußbaumholz, Schildpatt, Elfenbein und Perlmutter. Prunkvollere Möbel als diese fränkischen Schreibschränke sind damals in Deutschland nicht entstanden. Wenn sie beim Vergleich mit ausländischen Arbeiten enttäuschen, so liegt ein Grund zunächst in der Art, wie sie hier gezeigt werden, in der Isolierung. Es fehlt die Resonanz der ebenso reichen Umgebung, die die flimmernde Oberfläche in die Bewegung der Raumdekoration bettet. Wichtiger ist ein zweiter Grund. Der Auflösung der Einzelform in der Ornamentik entspricht nicht die Auflösung der Gesamtform. So wirkt die Zusammensetzung der Teile des Kubus mit der Ornamentik willkürlich und schwer.

Die einfachen Möbel der gleichen Gegend sind besser. Aus dem reichen Vorrat sind nur zwei Beispiele als Illustration abgebildet. Ein Schreibschrank mit geometrischem Holz furnier und Elfenbeineinlagen, entstanden um Mitte des 18. Jahrhunderts, ist im Schloß Bayreuth (Abb. 316). Die Erleichterung des Aufbaus ist schon durch die Minderung des Volumens erreicht. Das Schreibpult liegt auf tischartigem Unterbau, der schlanke, sich verjüngende Aufsatz ist durch die Spiegel aufgelöst. Noch origineller ist ein Schreibschrank im Bamberger Schloß (Abb. 320). Der kommodenartige Unterbau mit zwei Schubladen ruht auf geschweiften Füßen, deren Kurven sich in den geschweiften Seitenbändern der Kommode unmittelbar fortsetzen. Der Aufsatz ist verkleinert. Den Schweifungen unten antworten die Kurven oben, die einfache geometrische Marketerie liegt wie eine elastische Haut auf der Oberfläche und folgt allen Schwellungen und Senkungen des Gewächses.



325. Rheinischer Stuhl  
um die Mitte des 18. Jahrhunderts  
Ehemals Sammlung Thewald, Köln



326. Rheinischer Stuhl des 18. Jahrh.  
Köln, Kunstgewerbemuseum

Ein andres Bild zeigen die nördlichen Gebiete Deutschlands, von denen wir hier als geschlossenen Kreis die Aachen-Lütticher Lande herausnehmen (Abb. 317, 318). Das Bistum Lüttich gehörte bis 1815 zum Deutschen Reich. Künstlerisch war der Bezirk ebenso wie das benachbarte Aachen Grenzland. Es hat sich im 17. Jahrhundert nach Deutschland, im späten 17. und das 18. Jahrhundert hindurch stärker nach Frankreich orientiert, wie das ganze nördliche Rheinland. Die Kunstschreinerei hat sich in den Zentren Lüttich und Aachen zu einer eigenartigen Blüte entwickelt. Etwas Neues bietet diese Eigenart eigentlich nicht. Man hat, wie gleichzeitig in den Provinzen der französischen Peripherie, Elsaß oder der Normandie, wie von jeher im nördlichen Deutschland, wieder die reine Schnitzarbeit gepflegt, während sonst überall die farbige Verkleidung des Holzes eingeführt war. Man hat den Naturton des Eichen- oder Nußholzes gelassen und den Nachdruck auf handwerkliche Solidität, die Schönheit des Stoffes, des ausgesuchten Holzes mit reiner Maserung gelegt. Die Ornamentik ist mit aller Sorgfalt aus dem Grund herausgeholt und im flachen Relief scharf abgehoben. Die klare Schnitztechnik und die elegante Ornamentik bestimmen den künstlerischen Wert. Die Ornamentik folgt der allgemeinen Entwicklung vom Louis XIV. bis zum Louis XVI.

in dem Abstand, den alle Provinzmöbel behalten; sie lehnt sich an das Pariser Vorbild an, übernimmt aber in der Rokokozeit die freie Eigenart, die die deutschen Möbel charakterisiert. Besondere Originalität wird nicht gesucht, nur Geschicklichkeit in der Verwendung dieser übernommenen Formen. Die Verteilung der Ornamente folgt den allgemeinen Gesetzen. Akzentuiert wird die Mitte des Aufsatzes der Kastenmöbel sowie der obere und untere Teil der Felder; an den Breitfeldern der Schubladen sind die seitlichen Enden und die Mitte betont. Die Form des Möbels wird durch den Stilwandel weniger berührt. Die einfache Kastenform mit geraden Wänden bleibt wie immer die Grundlage beim bürgerlichen Möbel. Eine Anpassung an die Forderungen des Zeitstiles bringt die Rokokozeit durch die Abschägung der Ecken, durch die Schweifung des oberen Abschlusses, dem die Binnenformen der Felder folgen. Nur ausnahmsweise wird die Front einer Kommode, eines Kastens gewölbt. Der Auflösung



327. Lütticher Kommode des frühen 18. Jahrhunderts  
Lüttich, Trapmann-Museum

der Form, die das Stilempfinden verlangt, kommt man manchmal entgegen durch den Überreichtum an Ornamentik, die mit dem Spiel von Licht und Schatten die Fläche auffrißt, selten durch geschnittene Aufsätze und durchbrochene Eckstützen. Das Bedürfnis nach Erleichterung, nach Auflösung der Form, nicht nur das praktische Bedürfnis hat in der Rokokozeit der Vitrine zu ihrer Beliebtheit verholfen. Das Gitterwerk der Sprossen, die, in geraden Blattstäben, in fließenden Wellenlinien oder in freien Figurationen angeordnet, mit Muschelwerk und Girlanden sich verbinden, wird ein Ornament, das wie ein Schleier zwischen die Eckstützen gespannt ist. Der Typus der Vitrine (auch Porzellanschrank genannt), ist mit besonderer Vorliebe variiert worden. Es sind Möbel entstanden, die zu den Leistungen auf dem Gebiete des Möbels gehören.



328. Aachener Kleiderschrank, um die Mitte des 18. Jahrhunderts  
Köln, Kunstgewerbemuseum





329. Vitrine. Aachen, um 1760  
Köln, Kunstgewerbemuseum

Man hat die Vitrine auch mit Eckschränken, Kommoden, Schreibkommoden verbunden und zu Bibliotheken ausgebaut, in eigenartigen Variationen, die sonst nicht mehr vorkommen. Die Schreibkommode (scribane), der Schreibkasten und Kombinationsmöbel, wie Kasten, die in der Mitte eine Standuhr enthalten, Dielenuhren, dazu noch Tische und Stühle umschreiben den Umkreis der Typen, die gepflegt wurden. Es sind die bürgerlichen Möbelarten.

Von den beiden Städten scheint Lüttich das künstlerisch regere Zentrum gewesen zu sein. Die Lütticher Möbel sind in Ausstellungen, zuletzt 1905, gesammelt und in Publikationen zugänglich gemacht. Über das Aachener Möbel geben die Museen in Aachen, Köln und Berlin doch nur einen unvollständigen Überblick. Es ist deshalb schwer zu sagen, wo eigentlich der Schwerpunkt liegt. Von den Lütticher Meistern sind auch mehrere über den Durchschnitt hervorragende Schnitzer bekannt geworden, wie Louis Lejeune, von dem eine Standuhr 1743 und ein schöner Bibliotheksschrank 1744 signiert sind, der Schnitzer Herman, der schon der Louis-XVI.-Zeit zugehört, und Antoine Josef Deledique, der 1744 das Tafelwerk und die Möblierung im Hôtel Merghelinck in Ypern geliefert hat. In Aachen gewann der Architekt Johann Joseph Couven (1701-1763) durch seine Entwürfe besonderen Einfluß auf die Entwicklung. Die Namen der Möbelschreiner, wie Simon Pirott, Servatius Klever, Peter Wolff, Jacob de Reux, müßten erst mit bestimmten Arbeiten verbunden werden. An sich ist das nicht wichtig; denn selbständige, greifbare Künstlerpersönlichkeiten treten in dem bekannten Material nicht auf. Die Unterschiede zwischen den Arbeiten der beiden Städte sind so gering, daß es oft schwer ist, ohne bestimmte Provenienzzangaben die Zugehörigkeit zu begründen. Einige Formen scheinen Lüttich eigentümlich zu sein, wie der dreiachsige Aufsatz bei Schränken, Vitrinen, dessen erhöhter Mittelteil im Halbrund abgeschlossen ist, sowie die Ausbildung der Ecken bei größeren Vitrinen zu polygonen, durchbrochenen Gehäusen. Wenn auf Lütticher Vitrinen die Stege der Glasfenster manchmal als dünne, emporsteigende Blattstäbe gebildet sind, mag das nur Spezialität einzelner Schnitzer, wie Lejeune, sein. In Aachen sind Profilleisten mit Muschelwerk sowie gewellte Gittersprossen häufiger. Wenn ferner der Unterbau der zweigeschossigen Lütticher Aufsatzschränke öfters mit Türen verschlossen ist, während in Aachen der kommodenförmige Unterbau mit Schubladen überwiegt, so mag diese Konstatierung auch nur das zufällig bekannte Material verschulden. Eher glaubhaft erscheint die Feststellung, daß Aufsatzschränke mit eigenem Aufsatz, Vitrinen auf geschweiften Füßen über kommodenförmigem Unterbau eine Aachener Eigenart sind, weil die gleichen Formen auch in der Mainzer Gegend und in Süddeutschland vorkommen. In der Ornamentik ist der Unterschied unbedeutend. Die verwilderte Form des Muschelwerkes findet sich in beiden Gegenden. Es gibt im Lütticher Gebiet Formen, für die man dort keine andere Stilbezeichnung gefunden hat als: *interpretation du style rocaille*. Die Ornamentik auf Schreibschränken und Konsoltischen aus Barvaux, mit schwammigem Muschelwerk, das der Phantasie eines Anhängers extremsten Ohrmuschelstiles entsprungen sein könnte, wäre in französischen Provinzen ganz unmöglich. Beide Gebiete sind eben Grenzgebiete, und wenn man behauptet, daß die eleganteren, mehr französischen Formen im Lütticher Gebiet häufiger vorkommen, mag auch das richtig sein.

In Deutschland sind die künstlerisch qualitätvollsten Rokokomöbel in Berlin



330. Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß zu Potsdam

entstanden. Sie sind Früchte einer einzigartigen Blüte der Kunst unter Friedrich dem Großen. Wenn eine Periode der Kunst dieses absolutistischen Zeitalters nach dem Herrscher benannt werden darf, so ist es diese. Mehr als in Paris, in Wien oder anderswo hat hier der Wille eines Fürsten bestimmend, der überlegene persönliche Geschmack eines Herrschers fördernd eingewirkt. Der Geschmack eines genialen Mannes, der nicht nur als König, sondern auch als Denker und Genießer auf den Höhen der Menschheit wandelte, der die künstlerischen Leistungen seiner Zeit kannte und das Beste seinen Bedürfnissen dienstbar zu machen suchte. Friedrichs Neigung zur französischen Kunst und



331 u. 332. Kommoden von Kambly  
Potsdam, Neues Palais



333. Schreibtisch von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

Kultur entsprang dem sicheren Empfinden für das geschmacklich Wertvolle. Wenn er von französischer Malerei die Werke von Lancret, Pater, Chardin sammelte, an Gemälden Watteaus aber zu erreichen suchte, was möglich war, so ist auch das ein Zeichen, daß er das Bleibende erkannte. Trotz dieser Vorliebe für französische Kunst hat der Fürst, der Voltaire an seinen Hof berief, von einer Verpflanzung französischer Künstler nach Berlin abgesehen. Die Skulpturen der Adam spielen im Gesamtbezirk des Geschaffenen nur eine nebensächliche Rolle. Bei seinen Bauten hat er deutsche Kräfte bevorzugt. An Talenten fehlte es nicht. Es ist auch hier persönliches Verdienst, daß er die richtigen Kräfte auszuwählen und für einige Zeit an sich zu fesseln verstand.

Unter diesen Kräften, die das Friderizianische Rokoko geschaffen haben, ist vorerst zu nennen Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff (1699–1753), der Jugendfreund und Berater des Kronprinzen, der Oberintendant bei den Bauten des Königs. Nicht eine ursprüngliche, schöpferische Kraft, fast etwas geschmäckerlich tendiert, hat Knobelsdorff die abgeklärte Richtung des französischen Klassizismus sich zum Vorbild genommen, dem er durch deutsche Elemente (Reminiszenzen an den eben vollendeten Dresdner Zwinger) Leben und Wärme zu geben suchte. Es trifft den Kern, wenn Friedrich der Große in dem Nachruf die Vorliebe des Architekten für die vornehme Einfachheit der Griechen und das feine Gefühl rühmt, das ihn alle überflüssigen Zieraten vermeiden ließ. In der fein proportionierten Architektur hat Knobelsdorff den Rahmen geschaffen, in dem die lebendige Kunst der Dekorateurs erst zur Geltung kommt.



334. Eckschrank von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

Von den Hilfskräften ist der bedeutendste und selbständigste Künstler der Bildhauer Johann August Nahl, der „Directeur des Ornaments“. Neben Knobelsdorff ist er einer der wenigen Autochthonen im Stab der selbständigen Meister. Er ist 1710 in Berlin als Sohn eines aus Bayreuth zugewanderten Gehilfen Schlüters geboren. Auf seinen Wanderungen hat er Frankreich berührt, hat dann ein paar Jahre in Paris gelernt, 1736 war er in Straßburg Bürger, und 1741 wurde er nach Berlin berufen. Schon 1746 zog er wieder weg. Später treffen wir ihn in Straßburg, Bern und dann in Kassel, wo er Schloß Wilhelmsthal dekorieren half. Dort ist er 1781 gestorben. Die Dekoration der Haupträume im neuen Flügel in Charlottenburg, der Wohnung des Königs im Potsdamer Stadtschloß und Entwürfe für die Ausstattung von Sanssouci sind sein Werk. Er ist einer der typischen Bildhauer-Ornamentiker, die die primäre Anlage immer wieder zum figürlichen plastischen Motiv drängt. Er ist in seiner Frühzeit einer der geistreichsten Ornamentiker des Rokoko überhaupt, später wird auch er zahm und ruhig. In seiner Frühzeit hat er nur unter den Süddeutschen äquivalente Kräfte, kaum unter den Franzosen. Die französische Schulung hat er nie verleugnet, aber die geistige Provenienz ist da Nebensache, wo ursprüngliche Anlage, ungemene Phantasie und unerhörtes Feingefühl den übernommenen Formen neues Leben verleihen, daß sie wie nie Gesehenes neu und selbständig wirken. Auf dem Gebiete ornamentaler Erfindung gibt es nichts Geistreicheres und Kaprizüöseres als Nahls Skizzen zu den Wänden des Bronzesaales im Potsdamer Stadtschloß. Sie sind wie Improvisationen eines ostasiatischen Künstlers über das Thema: Girlanden, Muschel, Reiher.

Wenn auch Nahl bald von Berlin weggezogen ist, seine Ideen haben weitergelebt. Seine Erfindungen sind von seinen Mitarbeitern, den Bildschnitzern Hoppenhaupt und dem Stecher Meil, weiterentwickelt und schließlich vergrößert worden. Der ältere Johann Michael Hoppenhaupt ist in Merseburg 1709 geboren und dort gestorben.



335. Kastenuhr von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

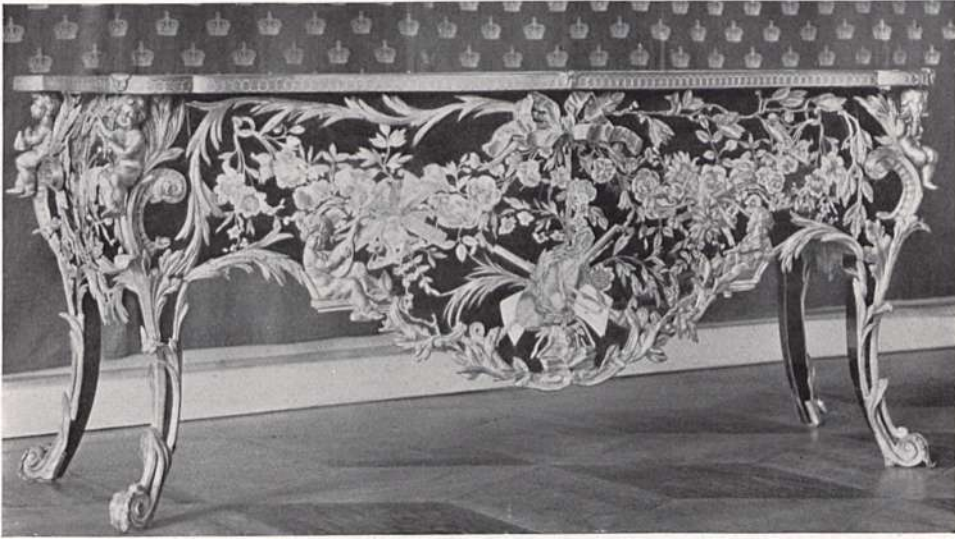


336. Kommode von Spindler  
Potsdam, Neues Palais

Er hat im Berliner Schloß mitgearbeitet, wo er nach Nahls Entwürfen 1745 das Schreibzimmer, in Sanssouci, wo er das Konzertzimmer 1755 ausgeführt hat. Wahrscheinlich von seiner Hand ist das Konfidenz-Tafelzimmer im Potsdamer Stadtschloß. 1746 hat er für verschiedene Räume des Schlosses Zerst die Täfelungen geliefert. Sein jüngerer Bruder Johann Christian, der in Berlin nach 1778 gestorben ist, hat eine fruchtbarere Tätigkeit entfaltet. Im Schloß Sanssouci (Schlafzimmer 1746 und Blumenkammer oder Voltaire-Zimmer 1752/53, Kleine Galerie), im Charlottenburger Schloß, im Potsdamer Stadtschloß (Schreibkabinett des Königs 1746/47), im Neuen Palais in Potsdam, wo er als leitender Dekorateur tätig war und bei einigen Räumen auf radierte Entwürfe seines Bruders zurückgriff. Diese Entwürfe sind 1751-1755 von I. W. Meil radiert worden. Sie geben in ihrem Reichtum an Motiven uns wenigstens einen Fingerzeig über die künstlerische Provenienz des Stiles. Nachklänge älterer Vorlagen von Cuvilliés sind mit Anregungen, die von Nahl ausgingen, in einer persönlichen, freien, phantasievollen Formensprache verschmolzen.

Die drei Meister, Nahl an der Spitze, sind die Schöpfer des Ornamentstiles, an den man vor allem denkt, wenn man den Ausdruck Friderizianisches Rokoko gebraucht. Was diese Abart charakterisiert, ist die Vorliebe für das naturalistische Beiwerk in den Dekorationsmotiven, für die Zweige, Blumen, Früchte, Blätter und Vögel in Verbindung mit Muschelwerk. Sie beginnt schon bei Nahl in den Zimmern des Charlottenburger Schlosses, wo aber noch Rocaille und Figürliches den Akzent tragen, sie ist gesteigert in den Räumen des Potsdamer Stadtschlosses und wird beim jüngeren Hoppenhaupt zu einem ostentativen Naturalismus, der aber immer noch zurückhaltend bleibt, immer





337. Kommode von Spindler d. J.  
Potsdam, Neues Palais

die Grenzen mit Witz und Laune fühlbar läßt, sich nie zu dem krassen Illusionismus der Räume in Bayreuth versteigt. Die Motive erhalten dabei eine gewisse Selbständigkeit, während die Bewegung stark nachläßt. Dieses äußerliche Kennzeichen ist an sich nicht so auffällig. Maßgebend war nicht nur der Wille des Bauherrn, der in seinen Landschlössern der Natur auch in den Innenräumen ihr Recht einräumen wollte. Dieser Naturalismus liegt im Bezirk einer größeren Entwicklungsbahn, die schon in den Ausläufern der süddeutschen Rokoko-Ornamentik Spuren hinterlassen hat, die im weiteren Zusammenhang der gleichzeitigen europäischen Entwicklung eigentümlich ist. Schon in der Ornamentik Cuvilliés' hat das naturalistische Motiv größere Bedeutung gewonnen. In Ansbach und in den extremen Bildungen des Bayreuther Schlosses, in der Eremitage und im Neuen Schloß ist es ein Zeugnis dafür, daß man sich im Raumdekor wieder der Natur zu nähern versuchte. In ähnlicher Anwendung findet es sich gleichzeitig in den Kronprinzenzimmern des Schlosses Schönbrunn bei Wien. Diese romantische Idee einer Rückkehr zum Natürlichen hat gleichzeitig in den Anfängen des Louis-XVI.-Stiles Allgemeinbedeutung bekommen. Sie steht hier immer noch im Dienste einer spezifisch deutschen Anschauung der Rokokozeit, die in der Auflösung der Wände Verbindung mit dem Freiraum sucht, die im Hereintragen der Motive der umgebenden Natur die Verbindung von innen und außen versinnbildeln will. Ungewöhnlich ist das Gewicht dieser Motive, die homogene Verbindung eingehen mit einem ornamentalen Rokoko-gerüst freier Richtung, mit einem aufgelösten dünnen Rahmenwerk von abgekühlter Bewegung (Abb. 330). Es bedeutet eine Steigerung immanenter Rokokotendenzen, wenn die Irrationalität des Rokoko-Ornamentes durch dieses natürliche, mit aller Freiheit des Zufälligen arrangierte Beiwerk noch gehoben wird, wenn der tektonische Rahmen fast ganz zurückgedrängt, verneint wird, während gleichzeitig seine gliedernde Funktion

bleibt, seine Existenz durch feinste Proportionalität sogar betont wird. Eine Eigenart dieses Potsdamer Rokoko ist ferner die farbige Komposition der Räume, die diskrete Abtönung, die das Pariser Rokoko in diesem Maße überhaupt nicht kennt. Nur in französischen Provinzschlössern wie Nancy waren Analogien vorhanden. Vollwertige Parallelen bietet wieder nur das süddeutsche Rokoko. Die Dekoration eines ganzen Raumes mit Auflagen aus vergoldeter Bronze ist etwas Singuläres, auch in der künstlerischen Bedeutung. Noch aparter ist die Zusammenstimmung von versilberten Verzierungen mit zartem Hellblau, Rosa und Gelb im Stadtschloß und im Neuen Palais. Sie bilden eine farbige Folie, mit der der farbige Reichtum des Möbels und der übrigen Ausstattung sich zu neuartigen Harmonien verbindet. Von den Spielarten des deutschen Rokoko ist das Friderizianische Rokoko die geistig freieste. Seine Eigenschaft ist, in den frühen Beispielen wenigstens, jene Eleganz, die sonst nur die französische und die damit zusammenhängende Kunst besitzt. Sein Charakter ist der Widerspruch der scheinbaren Regellosigkeit des Natürlichen mit dem geistreichen Frag- und Antwortspiel der Linien, der Witz mit Antithese und Paraphrase, in dessen Brillanz man einen Funken des feinen Geistes des *roi philosophe* von Sanssouci zu spüren glaubt. Der letzte Halt dieser höfischen Kunst ist die Persönlichkeit des Fürsten, mit dessen Tod sie sich auch auflöst. Diese Sublimierung war vielleicht nur auf einem Boden möglich, auf dem die einseitig höfische Kunst immer etwas vom feinen Duft einer importierten Treibhauspflanze behielt. Im südlichen Deutschland sind ihr aus dem festen Verwachsensein mit dem Volkstum frische Wurzeln und derbere Triebe zugewachsen. Sie war nur möglich auf einem Boden, den der warme Zustrom aus dem Süden nur abgekühlt berührte, der in Süddeutschland immer wieder die barocken Elemente ursprünglicher Volkskunst zum Wachsen trieb. Dieser Grad von Verfeinerung ist endlich nur in der Spätzeit denkbar, als das Rokoko sich eigentlich schon überlebt hatte. Der Naturalismus und die zarte Farbigekeit sind Elemente der Kunst der Übergangszeit, die damals in Frankreich schon ihre eigene Form gewonnen hatte.

Man muß gestehen, daß die Möbel, die für diese Räume geschaffen wurden, nicht den Grad von Feinheit erreichen, den der Charakter der Dekoration fordert. Sie behalten immer eine kräftige Frische und damit Originalität. Sie wahren immer etwas Persönliches, daß man nie den Eindruck von Schema und Typus erhält, den man leicht in der französischen Entwicklung antrifft. Überraschend bleibt der Umstand, daß Friedrich der Große, der sicher die besten Leistungen seiner Zeit kannte, der durch seine Ratgeber über den hohen Stand der französischen Entwicklung informiert war, nur vereinzelt französisches Mobiliar bezog. Eine ausgezeichnete Kastenuhr der Zeit um 1730 steht im Berliner Schloß, ein schöner Cartonnier, der 1745 in Paris angekauft wurde, ist in Sanssouci, eine Kastenuhr in Boulletechnik im Schlafzimmer von Sanssouci, zwei gute Kastenuhren sind im Stadtschloß in Potsdam. Noch merkwürdiger ist, daß der Fürst die gleichzeitige Wendung zum Klassizismus, die das Pariser Möbel schon seit 1750 mitmachte, nur in der Außenarchitektur seiner Bauten zu Wort kommen ließ, daß er Meister bevorzugte, die in ihrem Geschmack rückständig blieben, die in ihrer künstlerischen Bedeutung erst verstanden werden können, wenn sie im Zusammenhang mit der ganzen Dekorationskunst betrachtet werden.

Nur in der frühen Zeit ist das französische Vorbild deutlicher zu greifen. Der schöne



338. Eckschrank von Spindler, mit Bronzen der Kambly-Werkstätte  
Potsdam, Neues Palais

Schreibtisch Friedrichs des Großen mit Zedernholzfurnier und Silberbeschlag im Schlafzimmer des Potsdamer Stadtschlusses, den der Tischler Johann Hülsemann und der Goldschmied Kelly 1750 ausgeführt haben, läßt das Vorbild der Cressent-Tische immer noch durchblicken. Der Aufbau und das spezielle Motiv der Frauenbüsten an den Ecken waren allerdings damals schon Allerweltsmotiv geworden. Die Verschmelzung der Teile ist fortschrittlicher, auch die Ornamentik, die an die Hand Nahls erinnert. Aus den Händen der gleichen Meister werden wohl auch die einfacheren, feinflinigen Eckschränke mit getriebenem Silberbeschlag im Stadtschloß und zwei Kommoden aus Zedernholz mit Silberbeschlag hervorgegangen sein. Die Kommoden haben durchaus nichts Französisches an sich. Es sind hochgestelzte, schwere Truhen von verschörkeltem Umriß mit geschweiften Füßen, maßlos im Grad der Kurvierung. Man hat den Eindruck, daß der entwerfende Meister – man darf bei den Eckschränken an Nahl denken – noch nie eine französische Kommode gesehen habe. Von Nahl könnte auch die Kommode im Musikzimmer entworfen sein. Die Greifenfüße mit Kugeln variieren ein englisches Vorbild. Etwa an die Art von Meissonnier erinnern die prachtvollen Spiegeltische im Bronzesaal des Potsdamer Stadtschlusses, denen Entwürfe Nahls zugrunde liegen, sowie einzelne Konsoltische im Neuen Palais.

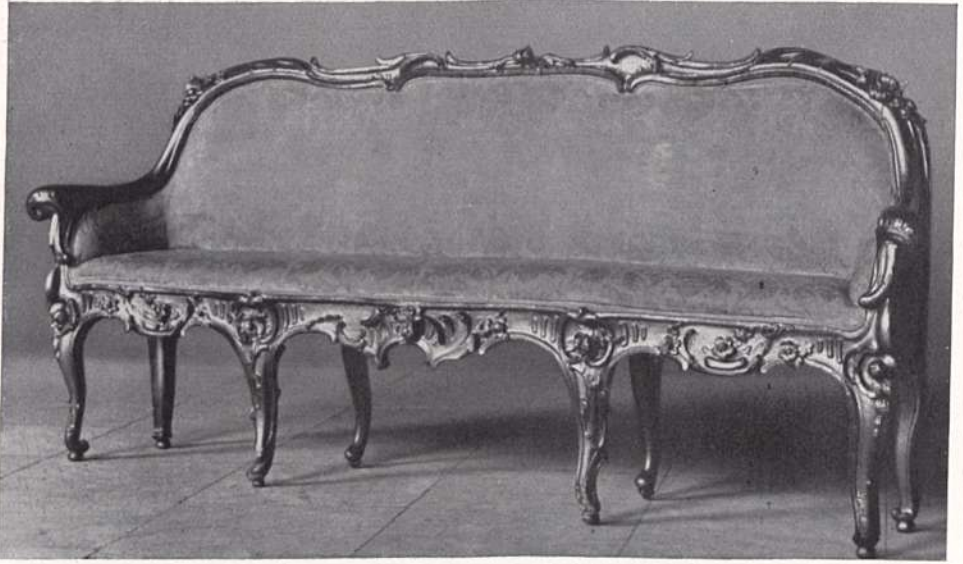
Noch stärker sind die Unterschiede gegenüber dem französischen Möbel in den späteren Jahren. Nur die moderne Art der Dekoration eines Möbels mit Bronze ist französischem Vorbild nachempfunden. Auch die Typen klingen im allgemeinen durch. Das will aber nicht viel bedeuten in einer Zeit, in der die Typen schon Allgemeingut geworden waren. Jeder Meister übernimmt nur, was er brauchen kann, und in dieser Originalität, in dem, was er daraus macht, zeigt sich wieder die speziell deutsche Formanschauung. Das Organische im Aufbau, die feine Tektonik des Vorbildes wird verlassen; sie wird aufgelöst, bis vom ursprünglichen Typus nur mehr die allgemeinsten Züge bleiben. Die Form hat schließlich nur mehr die Bedeutung eines Rahmens, in dem und um den sich der ornamentale Drang auslebt. Die Ornamentik selbst übernimmt Motive aus dem Formenschatz des Raumdekors, so daß man immer das Walten von übergeordneten Kräften durchspürt, eines Nahl bei den früheren Möbeln, der Hoppenhaupt in der Spätzeit. Die naturalistischen Motive gewinnen immer größeres Gewicht, und gleichzeitig wird auch der farbige Reichtum gesteigert. Die Bronze, die nach dem Raum abgestimmt, versilbert oder vergoldet ist, tritt in Verbindung mit Schildpatt, Perlmutter und Elfenbein in einer Art, die man nur bei den spätbarocken und den rheinischen Meistern kirchlicher Richtung gewöhnt ist.

Die Meister der Spätzeit sind Kambly und die beiden Spindler. Melchior Kambly stammt aus einer Züricher Patrizierfamilie. Er ist 1710 geboren und hat in Schaffhausen die Bildhauerkunst gelernt. Um 1746 erscheint er in Berlin. Er ist ein sehr vielseitiger Meister. Er macht Bildhauerarbeiten in Metall und Holz. Er fertigt einfache Stühle und Prunkmöbel, und eine Spezialität sind die eingelegten Arbeiten mit Marmor und hartem Stein in der Art des Florentiner Mosaik. Erwähnt wird er zum erstenmal bei untergeordneten Arbeiten für Sanssouci. 1747 lieferte er dorthin zwölf Fauteuils mit Vergoldung, vierundzwanzig Tafelstühle mit Rohrgeflecht für den Marmorsaal, vier Spiegelrahmen, ein Kanapee und verschiedene Rahmen. Von da ab ist seine Tätigkeit dauernd zu verfolgen. Aus den vielfachen Zitierungen können hier nur die



339. Schreibtisch von Spindler, mit Bronzen von Kambly  
Potsdam, Neues Palais

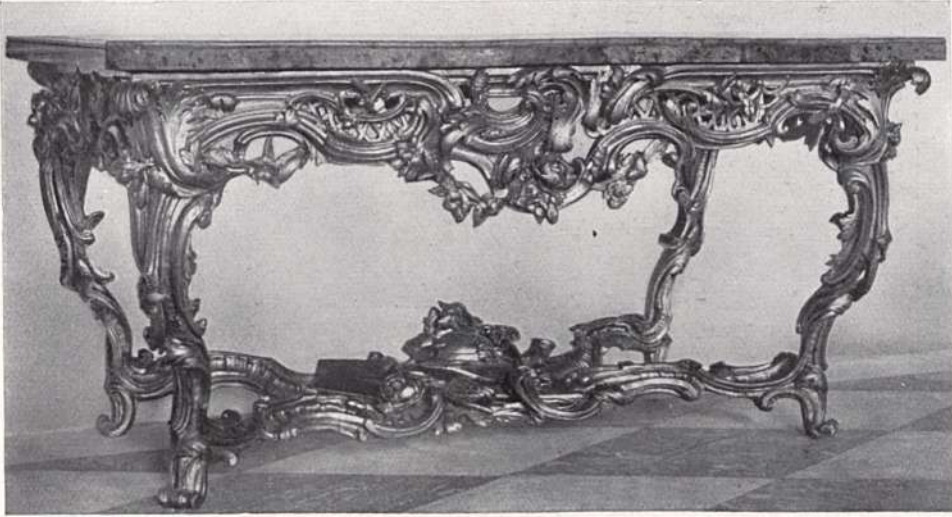
wichtigsten erwähnt werden. 1748–1750 fertigt er die Bronzespiegel im Konfidenz-Tafel-Zimmer des Potsdamer Schlosses. 1749 liefert er eine Kopie des erwähnten französischen Cartonnier für 1800 Taler. 1752 gründet er in Potsdam eine Fabrik für Bronze-doré-Arbeit, aus der die wichtigsten Bronzewerke der Folgezeit hervorgehen. 1754/55 arbeitet er mit Schwizer an der Ausarbeitung des Bronzesaales im Stadtschloß. 1756 lieferte er den ausgezeichneten Eckschrank für 2500 Taler und den Schreibtisch für 800 Taler im Arbeitszimmer des Stadtschlosses. 1763 fertigt er eine Standuhr aus Schildkrot und Or-moulu-Arbeit, wofür er die Summe von 6345 Taler erhält. 1765 und 1768 wurden ihm für je eine Kommode im Neuen Palais 2500 Taler bezahlt, 1765 für ein Bulbet (Musikpult) von Schildkrot 600 Taler, und 1767 quittiert er für



340. Sofa, geschnitzt von Lucas Mayer. 1747  
Potsdam, Sanssouci

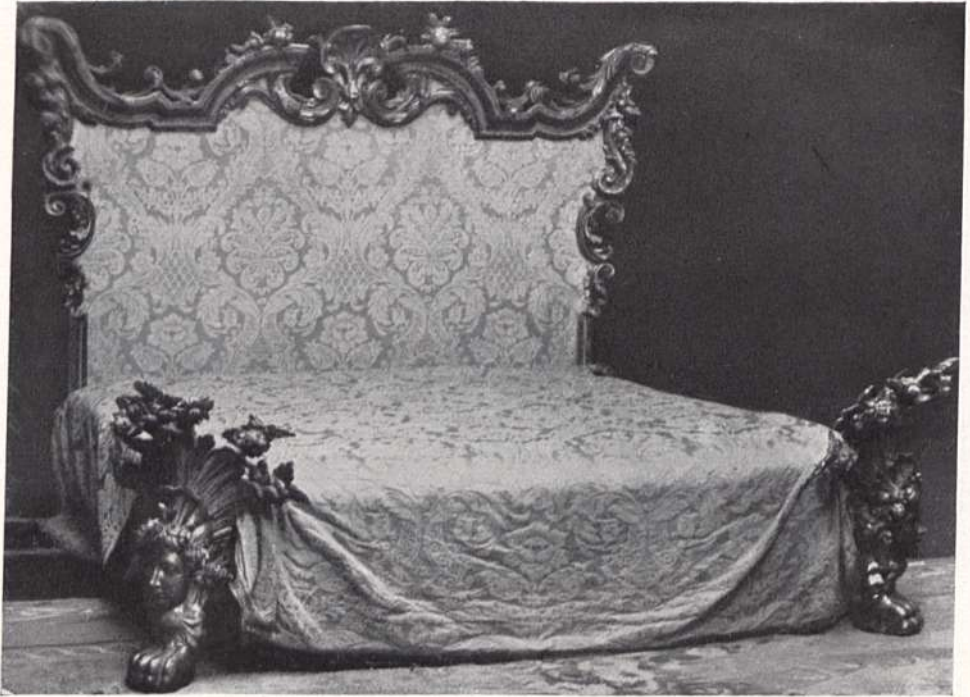
ein Hängebücherbord im kleinen Schreibkabinett 1200 Taler, 1768 für einen Schreibtisch aus Zedernholz 800 Taler. Um diese Jahre war die Ausstattung im Neuen Palais im wesentlichen abgeschlossen.

Wie weit Kambly bei seinen Möbeln von fremden Vorlagen, von Entwürfen Hoppenhaupts abhängig ist, läßt sich im einzelnen nicht mehr genau entscheiden. Ein großer Erfinder war er sicher nicht – diese sind auf dem Gebiet der Möbelgeschichte überhaupt die Ausnahmen – aber ein geschickter Arrangeur und Dekorateur. Seine Hauptquelle scheinen der ältere Hoppenhaupt und dessen Vorbild Cuvilliés gewesen zu sein. Ihre Goldbarren an Erfindungen hat er ausgemünzt. An Motiven übernimmt er, was ihm liegt, und oft kommen Régence- und ältere Formen in einem Zusammenhange vor, der doch wieder etwas Neues gibt. Die Übernahme von Einzelheiten ist aber nicht so ausschlaggebend, weil sich das Persönliche in der Art zeigt, wie die bizarren Erfindungen in neue Form umgesetzt sind. Die Möbel haben so viel stilistische Zusammengehörigkeit, daß sie trotz aller Entlehnung als Werke einer künstlerischen Persönlichkeit gedacht werden können. Kambly ist in erster Linie ein Plastiker, der die schweren, gedrungenen Formen liebt, und ein Ornamentiker von altertümlichem Zuschnitt, sachlich und sorgsam, dem alles gegeben ist, nur nicht Witz und Laune. Die borgt er, wo er sie findet. Der Nachdruck liegt bei den Prunkmöbeln, liegt auf seiner Spezialität der Bronze-Ornamentik. Die Marketerie tritt zurück. Als Fond für die Bronzen bevorzugt er Schildpatt, seltener Zedernholz. Einlagen aus Perlmutter kommen bei Notenpulten vor. Die Form des Möbels an sich ist nebensächlich, bald schwer und altertümlich, bald modern elegant, je nach dem Vorbild, dem er sich anschließt. Man braucht nur einige Kommoden nebeneinanderzustellen, um den Unterschied zu sehen. Bei der prunkvollen Kommode in der Blauen Kammer des Neuen Palais, bei der die



341. Konsoltisch mit antiker Marmorplatte  
Potsdam, Neues Palais

Lapislazuliplatte mit farbig vergoldeten Blattranken eingelegt ist (Abb. 331), ist die ungewöhnliche bauchige Form, der Umriß und die seitliche Einfassung mit den Füßen unverkennbar einer Radierung nach Hoppenhaupt entnommen (Kommode mit geöffnetem Buch), auf den die ganze Dekoration der Blauen Kammer zurückgeht. Hoppenhaupt schließt sich allerdings an Cuvilliés an (*Différents dessins de commodes*, S. livre N. 1). In diesen Umriß ist dann ein ornamentales Motiv eigener, aber nicht gerade ungewöhnlicher Erfindung gesetzt, Putten mit Girlanden, das mit seiner Leichtigkeit die Schwere der Gesamtform mildert. Ähnlich scheint das Verhältnis zu sein bei einer zweiten Kommode von ungewöhnlich tiefer Kastenform (Abb. 332), die nach unten sich ausbaucht, als ob sie dem Gewicht der Marmorplatte nachgäbe. Auch Cuvilliés kennt diese Form (*dessins de commodes*, S. livre F. N. 4). Bei den französischen Möbeln ist das Hauptthema die Überwindung der Kastenform durch den elastischen Umriß und die Leichtigkeit der Bewegung. Hier wird im Gegenteil die Schwere des Körpers unterstrichen, und nur das Zentralmotiv, Girlanden und Früchte, bringt die Auflösung. Bei einer dritten Kommode dagegen, im Neuen Palais, ist der Umriß fast elegant zu nennen. In elastischer Kurve schließt er die Seiten ein, auch die sachliche Innenzeichnung mit Einfassung der Schubladfelder mit einer Mittelkartusche, flankiert von Blattranken, ist von vornehmer Zurückhaltung. Die Form der Kommode ist allerdings auch hier übernommen. Es ist die alte *Régence*-Form. Originell sind die pultartigen Schreibtische. Der eleganteste davon, im Stadtschloß, mit Eckbüsten wird wohl von Hoppenhaupt entworfen sein. Die beiden anderen, im Neuen Palais (Abb. 333), haben noch Fächer für Bücher, die durch ein tief herabreichendes Zargenbrett verdeckt sind. Das Zargenbrett trägt als Auflage ein hübsches Ornament im Geschmack der *Watteau*-Zeit, Putten mit einer lustigen Architektur. Der seitliche Übergang ist mit einem Gitterwerk bedeckt. Von den Eckschränken steht das originellste Stück im Arbeitszimmer des Stadtschlusses. Die naturalistischen Bronzerahmen aus Malven auf Schildpatt, oben



342. Italienisches Rokoko-Bett  
München, Kunsthandel (Doppler)

Putten, die eine Urne mit Laub halten, haben die Frische der Frühzeit. Die besten Möbel Kamblys sind vielleicht die mehr sachlichen Möbel im Neuen Palais. An einem Eckschrank (Abb. 334) ist der geschweifte Unterbau und der Aufsatz mit Glastüren mit Leistenwerk aus Bronze dekoriert, das die Tektonik des Möbels unterstreicht und die Ruhe der Proportionen hebt. Die Ecken und Füße sind durch Auflagen akzentuiert, und als Hauptdekor sitzt im geschweiften Aufsatz ein schweres Zentralmotiv, eine Kreisfüllung. Ähnliche Gedanken kehren auch bei den Kastenuhren wieder. Diese Einzelheiten verraten, daß doch selbständige Entwürfe von Kambly zugrunde liegen. Bei den Kastenuhren, die Kamblys Ruhm bilden, liegt der Wert in der Kostbarkeit des Materials und in der technischen Vollendung. Immer ist eine vorhandene, einfache Form mit reicher Ornamentik umkleidet. Bei der Standuhr der Blauen Kammer (Abb. 335), die von spielenden Putten bekrönt wird, ist auch die Form, das nach unten sich verjüngende Gehäuse, originell.

Neben Kambly sind die beiden Brüder Spindler die besten Möbelschreiner am Berliner Hof. Sie sind erst 1765 mit dem Architekten des Neuen Schlosses Carl von Gontard und mit einer ganzen Kolonie von Künstlern und Handwerkern von Bayreuth nach Potsdam gezogen. Über ihre Lehrzeit wissen wir ebensowenig wie über ihre privaten Aufträge. Beide machten sich ansässig, der jüngere in Berlin, der ältere in Potsdam, wo er noch 1793 lebte. Bekannt ist nur, daß sie Möbel und eingelegte Fußböden für das Neue Palais, Boiseries für die Neuen Kammern (1772/73) in Potsdam gefertigt haben. Die





343. Venezianischer Schreibschrank mit Lackfassung  
Venedig, Kunsthandel (Levi)

besten Möbel sind vom jüngeren Spindler. Daß sie von Entwürfen Hoppenhaupts abhängig sind, erscheint auch hier gewiß; dabei darf eine gewisse Selbständigkeit nicht übersehen werden. Sie ist das Resultat einer bestimmten handwerklichen Vorbildung als „Kabinettstischler“. Während bei den Möbeln Kamblys der Bronzedekor den Akzent trägt, ist bei Möbeln der Spindler der Bronzedekor nur der Rahmen, und der Nachdruck liegt auf

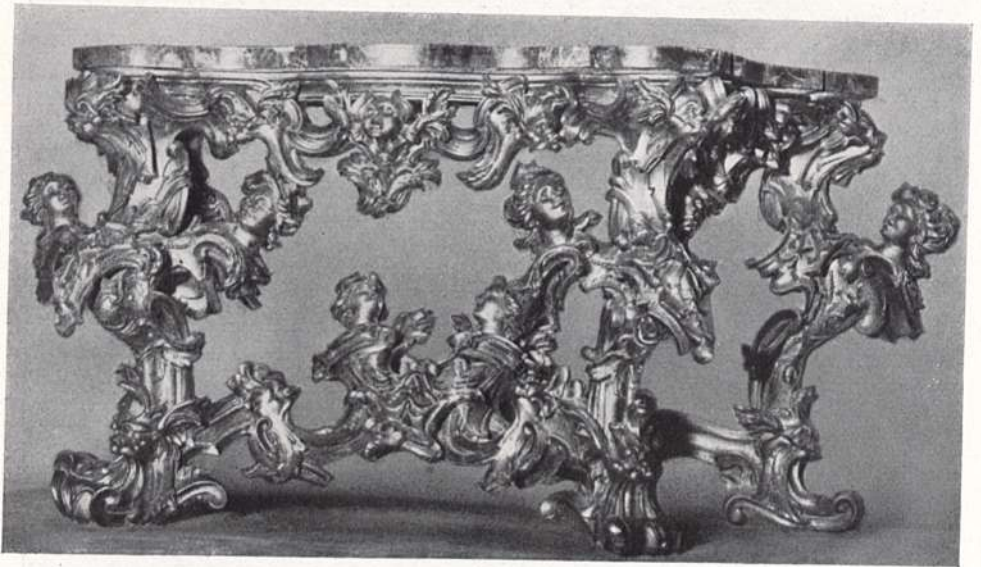
der Marketerie. Die Bronzen sind auch meist in Kamblys Fabrik entstanden. Das Spezielle dieser Marketerie ist der farbige Reichtum; bei Möbeln des jüngeren Spindler findet sich die Kombination von Schildpatt mit Perlmutter, Silber und Elfenbein. Die Motive der Ornamentik sind aus dem Charakter des Potsdamer Rokoko entwickelt. Bevorzugt sind naturalistische Motive, Blumen in Vasen, Blumengehänge, Architekturteile mit figürlicher Staffage und mit Muschelwerk. Die Übereinstimmung geht so weit, daß bei einem Schreibtisch sogar die Motive der Dekoration in dem Konzertzimmer, das Hoppenhaupt d. Ae. entworfen hat, wiederkehren. Trotzdem sind auch hier gemeinsame Züge, stilistische Eigentümlichkeiten vorhanden, die eine gewisse Selbständigkeit im Entwerfen voraussetzen. Die Form der Möbel schließt sich enger an die herkömmlichen Typen, sie ist leichter und eleganter als bei Kambly, kommt manchmal dem besten französischen Möbel nahe, von dem sie die Unausgeglichenheit trennt. Man kann eine Kommode im Neuen Palais als Beispiel nehmen (Abb. 336). Der Umriß ruhig geschweift, an den Ecken Bronzen von Kambly mit kleinen Vasen, von denen seitlich Bronzezweige herabfallen, die sich die Unterseite der Kommode entlang ranken. Die Fläche ist als Form für sich aufgefaßt. Der Körper senkt sich nach unten, die Bewegung kommt hier ebensowenig zum Ausdruck wie bei Kambly. Die Front der Kommode ist durch eine Muschelwerkumrahmung in Marketerie in drei unregelmäßige Felder abgeteilt mit naturalistischen Füllungen. Die gleiche Aufteilung findet sich bei einer zweiten Kommode im Neuen Palais, bei der die Felder mit Rokokoschweifwerk in Bronze umrahmt sind. Sie findet sich auch bei dem kommodenartigen Unterbau des schönen Eckschranks, bei dem die Bronzen von Kambly geformt sind. Diese Felder, die als Erfindung Füllungen mit bunter Marketerie voraussetzen, sind auch auf dem Oberteil des Eckschranks (Abb. 338), ferner auf drei großen Schreibtischen im Neuen Palais, wo sie die Umrahmung zu Architekturstücken und Blumen bilden. Man möchte schon aus dieser handschriftlichen Eigenart heraus die Erfindung des Aufbaues dem Meister der Marketerie, nämlich Spindler, zuschreiben. In der Lösung des oberen Abschlusses hat er sich an Vorbilder Kamblys angeschlossen. Das bekannteste Möbel des jüngeren Spindler ist eine Kommode mit musizierenden Putten aus versilberter Bronze, die wieder von Kambly gegossen sind (Abb. 337). Der Möbelkörper hängt zwischen den geschweiften Stützen sackartig herab und bietet so Fläche für eine überaus reiche Dekoration in Elfenbein und farbigem Perlmutter auf Schildpatt, Blumengewinde mit Musikinstrumenten, die mit den Putten in Bronze eine inhaltliche Einheit bilden. Das Ganze bildet trotz der Unproportioniertheit als Lösung eine der erfreulichsten Leistungen der Potsdamer Ebenistenkunst. Die Tische, Schreibtische und Spieltische Spindlers unterscheiden sich durch die relative Einfachheit der Bronzen und durch die spezielle Form der Eckbronzen, die bald als Köpfe, Früchte, Hermen und bei einem besonders reizvollen Stück als Chinesen geformt sind, die Blumen als Leuchter tragen (Abb. 339). Ein Tisch im Arbeitszimmer mit Landschaften und Jagden aus Marketerie und entsprechenden Motiven in Bronzedekor zeigt deutlich das Bemühen, in die vereinfachte Stilistik des Louis XVI. hinüberzugelangen. Bei einer Standuhr aus Palisander mit Bronzen von Kambly, einem Relief des Mars am Sockel, Eckköpfchen am Gehäuse und Putten als Bekrönung, sind die Louis-XVI.-Formen schon siltischer angewandt. Eine andere, wenig frühere Kastenuhr, mit Kopf des Chronos am Gehäuse, mit lustigen Putten im Aufsatz, hat noch die schwellende Rokokoform



344. Schreibschrank mit Spiegel. Oberitalien (Venedig?) gegen Mitte des 18. Jahrh.  
Frankfurt, Slg. v. Hirsch



345. Einfaches italienisches Rokoko-Sofa  
München, Kunsthandel (Bernheimer)



346. Italienischer Konsoltisch der Rokokozeit  
Rom, Palazzo Corsini



347. Holländischer Porzellanschränk (ursprünglich Doppelkommode)  
Berlin, Privatbesitz

bewahrt. Eine seltsame Kommode im Neuen Palais, mit den drei Grazien als Hauptmotiv, hat Louis-XVI.-Mäander als Umrahmungen. Man möchte als Unterlagen Entwürfe von verschiedener Hand, in erster Linie vom jüngeren Hoppenhaupt, voraussetzen, aber ein sicherer Schluß ist nicht möglich.

Die meisten Sitzmöbel in den Potsdamer Schlössern zeigen gemeinsame stilistische Züge. Ein Typus, den wohl Nahl geschaffen hat, ist immer wieder variiert worden. Die Abweichungen vom französischen Vorbild liegen in der Verschnörkelung, in der stärkeren Schweifung mit Auswärtsbiegen der Armlehne nach italienischem Muster, in der Durchbrechung der Zarge in der Mitte der Vorderseite und im reicheren Dekor. Neben den reichdekorierten Möbeln gibt es auch einfache mit strengerer Anlehnung an die konventionellen Rokokotypen. Es lohnt sich nicht, weiter auf die Variationen einzugehen und die einzelnen Schnitzer zu bestimmen. Namen wie Johann Böhme, J. G. Becker, Mathias Müller, Johann Peter Benkert, von denen Stühle, Kanapees und Tische in Sanssouci geschnitzt sind, oder Schwizer, der im Konzertzimmer des Neuen Palais das vergoldete Gestell des Flügels ausgeführt hat, gehören in die Lokalgeschichte (Abb. 340, 341).

Einen Entwurf des älteren Hoppenhaupt möchte man auch bei den geschnitzten und vergoldeten Kommoden in Sanssouci voraussetzen, bei denen die stark geschweiften Eckstützen und der extravagante Muschelwerkdekor an seine Hand erinnern. In seiner eigentlichen Stärke zeigt sich Hoppenhaupt da, wo er sich im Ornamentalen ergehen kann, wie bei einer Spanischen Wand aus dem Schreibzimmer Friedrichs des Großen aus dem Berliner Schloß von 1745. Die übertriebenen Formen gehen dann auch auf das Nutzmöbel über und geben diesem eine individuelle Note. Wo Sachlichkeit vorherrscht und der Dekor in spärlichen Akzenten die Nutzform unterstreicht, entstehen Arbeiten von einer gewissen Abgeklärtheit. Welche Summen an handwerklicher Erfahrung, welche „Kultur“ trägt doch so ein einfaches Möbel an sich.

Neben Berlin verdiente Dresden besondere Erwähnung, wenn das Material zu einer Geschichte der lokalen Industrie schon gesammelt wäre. So muß eine Bemerkung genügen. Es gibt im Schloß zu Dresden, in Moritzburg Möbel, Kommoden, Schreibpulte, Schränke, die man beim ersten Anblick für französische Arbeiten halten möchte, so gut ist das meist einfarbige, zurückhaltende, gemaserte oder geometrisch angeordnete Furnier aus ausländischen Hölzern, so gut sind die etwas reichlichen Bronzen. Nur an den Typen, wie dem hohen Schreibschrank, und an der starken Bewegung der gewellten Flächen merkt man die Hand einheimischer Ebenisten, die die französische Technik sich zum Vorbild genommen haben.

## DAS ENGLISCHE MÖBEL IM 18. JAHRHUNDERT

Man hat die Literatur des 18. Jahrhunderts mit einer Fuge verglichen: die drei großen Kulturvölker, die Franzosen, die Engländer, die Deutschen setzen der Reihe nach ihre Stimme ein, und das eine Volk führt das Thema fort, wo das andere abbricht. Der Vergleich gilt auch für die bildende Kunst. Nach der geistigen Vorherrschaft der Franzosen beginnt um die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Strömung englischen Einflusses nicht nur im nördlichen Deutschland, wo das englische Hannover eine direkte Brücke bildet, auch in Skandinavien, abgeschwächt sogar in Italien und Frankreich. Deutlich fühlbar ist dieser Einfluß auf dem Gebiete der Gartenarchitektur und des Möbels. Er erscheint zuerst merkwürdig, weil doch der künstlerische Schwerpunkt auf dem Festlande liegt. Verständlich aber wird der Vorgang, wenn wir sehen, von welchen Ideen diese Strömung gespeist wird, aus welchen geistigen Zusammenhängen sie entstanden ist, wenn wir erkennen, daß Eigenschaften, die von jeher den Charakter der englischen Kunst bestimmen, jetzt als neue Ziele von der allgemeinen Entwicklung aufgenommen werden. Nationale Vorzüge konnten im späten 18. Jahrhundert zu über-nationaler Bedeutung gelangen, weil ihre Komponenten sich mit Begriffen decken, die der allgemeinen Sehnsucht der Zeit entsprechen. Auf dem Gebiete der Literatur, wo der bürgerliche Roman entsteht, der Gartenarchitektur, wo der natürliche, der „englische“ Garten den künstlichen, architektonischen Garten ablöst, wie auf dem Gebiete des Möbels, wo die ornamentale Auflösung der schlichten Sachlichkeit weichen muß, kann die Entwicklung mit der übergeordneten Forderung einer Rückkehr zur Einfachheit und Natürlichkeit in Zusammenhang gebracht werden, die gleichzeitig durch die geistigen Strömungen der zweiten Jahrhunderthälfte das Evangelium einer neuen Weltanschauung wird. Wir müssen an dieser Stelle, wo das englische Mobiliar zum erstenmal in den allgemeinen Gesichtskreis eintritt, etwas ausgreifen und einen Blick auf die Anfänge der selbständigen Entwicklung werfen.

Ein englisches Mobiliar von nationalem Charakter ist erst am Ausgang des 17. Jahrhunderts entstanden, als die allgemeine Entwicklung Zielen nachstrebte, die sich mit dem angeborenen Nationalcharakter nicht mehr vereinen ließen. In der vorhergehenden Zeit bildete das englische Mobiliar eine provinzielle Sonderart, in der nicht nationale Eigenschaften, sondern fremde Einflüsse das Bestimmende waren. Diese Periode fremden Einflusses von der Zeit Holbeins bis zur Epoche von Rubens und van Dyck – mit diesen Namen fremder, in England tätiger Künstler sind die wichtigsten Stationen der letzten Jahrhunderte benannt – dauerte bis zum Beginn der Ära Ludwigs XIV. Es ist kein Zufall, daß die selbständige Entwicklung erst in der Zeit anfang, in der das absolutistische Königtum gestürzt, die eigentliche Macht an das Parlament über-

gegangen war. Die künstlerische Entwicklung ist abhängig von der politischen Entwicklung. Die Demokratisierung des Staatswesens brachte eine Festigung des nationalen Gedankens. Dem nationalen Aufschwung folgte der künstlerische Aufstieg auf Grundlage einer neuartigen, nationalen Kultur, in der nicht, wie auf dem Festland, das absolutistische Königtum, nicht eine exklusive Adelskaste, sondern eine demokratische Gesellschaft den Ton angab. Die kurze absolutistische Periode der Stuart, die zur Verbrämung der fürstlichen Wohnung vom absolutistischen Frankreich Prunkmobiliar holte, war mit der Übernahme der Regierung durch Wilhelm III. von Oranien vorbei. Daniel Marot, der dem König für kurze Zeit nach England folgte, hat nur auf das höfische Mobiliar Einfluß gehabt. Von da ab ging die Kultur Englands ihre eigenen Wege. Die Eigenart gab der englischen Kunst die bürgerliche Demokratie.

Das englische Mobiliar des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts, der Zeit von William and Mary (1689-1702), hat noch den unentschiedenen Charakter, den die Kunst der Länder an sich trägt, die vom ausländischen Vorbild abhängig sind. Man sieht dies deutlich, wenn wir die Typen von Stühlen nebeneinanderstellen. Sie decken sich mit den Typen, die gleichzeitig genau so in Holland, Frankreich und im nördlichen Deutschland Mode waren. Neben dem Stuhl mit Balusterfüßen, dessen hohe, steife Lehne bald geschnitzt, durchbrochen, mit Bandwerk und mit Akanthus gemustert ist, bald ein Rohrgeflecht trägt (vgl. Abb. 216), welches auch das von Voluten eingefasste Mittelbrett oder die ganze Lehne füllt, ist der Stuhl mit Volutenfüßen (flemish curve) gebräuchlich (vgl. Abb. 217). Beide Formen sind bereichert durch den geschnitzten Steg. Die Formen der Stuhlgestelle werden auf das Sofa (settee) übertragen. Es ist in der Regel gepolstert und besitzt in der flachen Volute der Armlehne eine spezielle Form, die durch das ganze 18. Jahrhundert beibehalten wird. Sie ist heute wieder modern geworden. Nur die gepolsterte Rücklehne erträgt leichte Variationen, die für den Typus an sich gleichgültig sind. Sie ist in der älteren Zeit niedrig und wird in der Louis-XIV.-Zeit hoch und oft mit einer Seitenwand versehen, die in einer Kurve nach oben steigt. Der obere Rand der Lehne ist bald gerade geschlossen, bald geschweift, in einer Kurve, die nach der Mitte ansteigt, oder in einer Doppelkurve, so daß das Sofa aus zwei gepolsterten Lehnstühlen zusammengesetzt erscheint. Das primitive, ungemein sachliche Prinzip, die größeren Sitzmöbel durch einfache Multiplikation von einfachen Formen zu bilden, geht durch das ganze 18. Jahrhundert. Man müßte neben dieser Simplizität französische oder deutsche Formen des Sofas für phantastische Übertreibungen erklären. Die Einfachheit ist Grundeigenschaft des englischen Möbels. Praktische Rücksichten gehen den ästhetischen Bedürfnissen vor. Sachlichkeit und Bequemlichkeit sind unerläßliche Forderung. Repräsentativen Bedürfnissen kommen höchstens die Bezüge entgegen, die beim vornehmen Möbel aus kostbaren Stoffen bestehen: Wirkteppichen, Stickereien und vor allem aus Sammet, der seit der Einwanderung der französischen Emigranten im Lande hergestellt wird.

Bei dieser Sachlichkeit wurden schon damals Typen geprägt, die bis in unsere Zeit vorbildlich geblieben sind, die, das ist die Kehrseite der Medaille, immer beibehalten wurden, nachdem sie einmal praktisch erprobt waren. War das sachliche Bedürfnis befriedigt, dann war der Erfindung genug getan. Die weiteren Veränderungen berühren



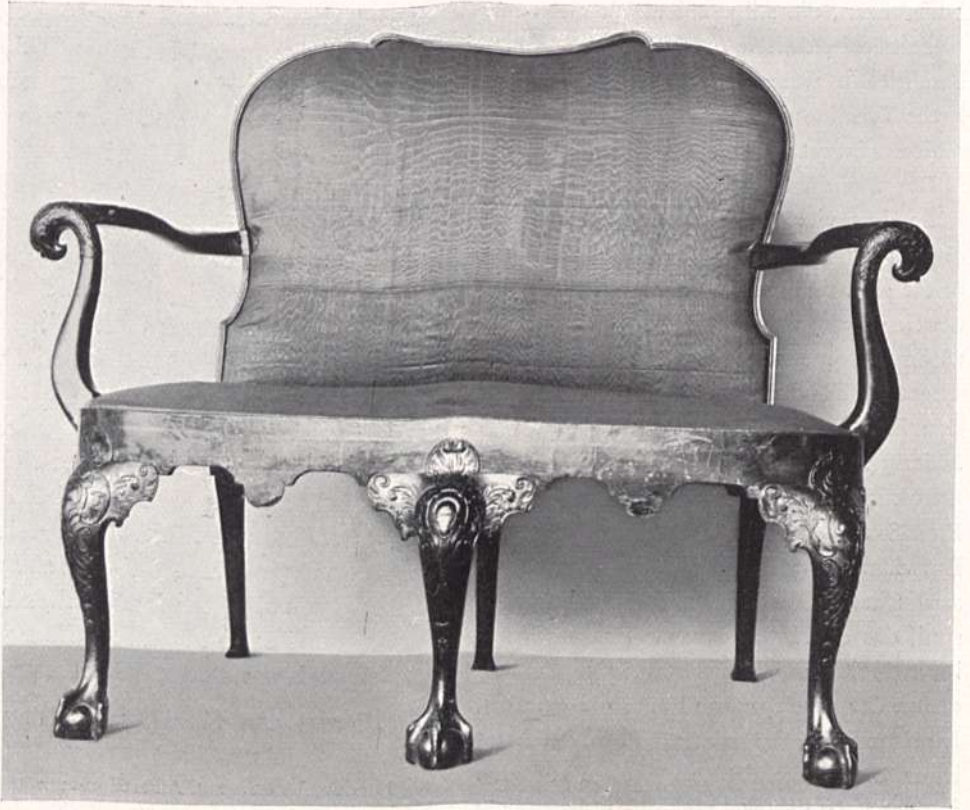
Differenzen, die stilgeschichtlich meist nur Nebensächlichkeiten sind. Sie müssen hier beschrieben werden, weil die ganze englische Terminologie auf diese kleinen Unterschiede eingestellt ist.

Die wichtigste ist die Umformung der Füße. Die vierteiligen Voluten werden ersetzt durch einfache, zügige Schweifung (*cabriole leg*). Der Prozeß geht gleichzeitig mit der Umformung der gebrochenen Volute, der zusammengesetzten Kurve, zur einfachen bewegten Schweifung auf dem Festlande vor sich. Er entspricht dort den übrigen Stilveränderungen im Spätbarock. (Vgl. S. 236.) Damit ist der wichtigste Vorgang in diesem Prozeß auch erklärt. Sicher, daß auf diese Entwicklung auch die Klumpfüße des ostasiatischen Mobiliars von Einfluß gewesen sind, das die Engländer wie Holländer aus ihren Kolonien importierten. Die Keulenden der geschweiften Füße, die geraden, kantigen Füße, die gekurvte Form der Armlehne, die Volutenfüße an Tischen kommen in ganz ähnlicher Art auf chinesischen Möbeln des 16. Jahrhunderts vor (Abb. 26 bei Odilon Roche, *Chinesische Möbel*). Diese Form wurde auch in England bald naturalistisch interpretiert, entsprechend den *pieds de biche* in Frankreich, den Geißfüßen in Deutschland. Man wählte den Vogelfuß, der mit seinen Krallen eine Kugel umspannt (*ball and claw foot*), der seit etwa 1710 auftaucht. Ein Motiv, das die deutsche Spätrenaissance des 17. Jahrhunderts schon kannte (vgl. Abb. 177), das hier vielleicht chinesischen Bronzen entlehnt ist. Dazu besteht noch eine vereinfachte Keulenform (*club foot*) nach chinesischem Vorbild. Die Lehne wird nach festländischem Vorbild vereinfacht. An Stelle der durchbrochenen, geschnitzten Lehne wird die geschweifte Lehne mit Mittelbrett bevorzugt. Dieses Mittelbrett, zuerst gerade, dann geschweift, vasenförmig und schließlich in reichen Kurven aufgelöst, wird der Träger ornamentalen Gedankens.

Der typische Queen-Anne-Stuhl (Abb. 348) hat eine leicht geschweifte hohe Lehne, die sich der Form des Rückens anpaßt, mit vasenförmigem oder gekurvttem Mittelbrett zwischen seitlichen Pfosten, die bald leicht gekurvt sind, bald geigenförmigen Umriß annehmen. Die Zarge ist an den vier Ecken regelmäßig abgerundet, das Polster gewöhnlich eingelegt. Die vorderen Füße sind übereck gestellt; die Schweifung der Füße ist so straff, daß sie an sich die Standfestigkeit garantiert und die Stege entbehrlich macht, die von etwa 1700 ab verschwinden. Die rückwärtigen Füße sind am Anfang und am Ende der Periode kantig (wie beim chinesischen Stuhl), leicht schräg gestellt, nur in der mittleren Zeit passen sie sich der Form der vorderen Füße an. Die Armlehne, in den älteren Beispielen nach oben



348. Queen-Anne-Stuhl (Hoop-Back Arm-Chair)  
London, Victoria and Albert Museum



349. Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

geschweift, mit leichter Volute endigend, wird später nach holländischem Vorbild horizontal gelegt und nach der Seite ausgekurvt (Abb. 349). Gelegenheit zur Ornamentierung bieten beim vornehmen Möbel nur zwei Stellen: das Mittelbrett der Lehne, das manchmal Marketerieeinlagen erhält, und die Schultern der Füße, die bald eine Muschel in Relief tragen, später mit reichen Ranken dekoriert werden. Diese Ornamentik und die Kurvierung von Lehne und Füßen sind die einzigen Zugeständnisse an den Zeitstil.

In dieser typischen schweren Form ist der Queen-Anne-Stuhl – auch Hogarth-Stuhl benannt, weil er auf den Interieurs von Hogarth zu sehen ist – schon eine englische Spezialität, wenn auch der Typus an sich nicht geistiges Eigentum ist. Der holländische Stuhl der gleichen Zeit unterscheidet sich hauptsächlich durch die Schwerfälligkeit der Proportionen. Die geschnitzte Lehne mit Mittelbrett kommt in ähnlicher Ausbildung im nördlichen Deutschland vor; anders geformt ist der einfache Stuhl im südlichen Deutschland und im nördlichen Italien. Sachlich und ästhetisch bedeutet der Queen-Anne-Stuhl schon eine Leistung. Die stilistische Neutralität hat ihn dem modernen Empfinden wieder nahegebracht. Vorzüge des originalen Möbels sind wie immer handwerkliche Sauberkeit in der Bearbeitung des obligatorischen Nußholzes, in der Polierung, die nur ausnahmsweise durch Lack ersetzt wird.



350. Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

Der Schrank hat im englischen Mobiliar viel größere Bedeutung als im französischen. Auch das ist ein Faktum, das Rückschlüsse auf den Charakter des Möbels zuläßt. Diese Bedeutung brachte aber nicht einen Reichtum an Typen mit sich, nur Mannigfaltigkeit in den Variationen, in der Art der Zusammensetzung. Grundformen der Schrankmöbel sind streng genommen nur Lade und Kabinett. Die Lade hat Schubladen (chest of drawers), das Kabinett hat Türen. Die Form ist bei beiden gleich: ein rechteckiger Kubus. Dazu kommt als Zwischenform noch das abgeschrägte Pult. Alle Variationen ergeben sich durch Zusammensetzung dieser Grundformen unter sich und mit dem Tisch. Die Wahrung der geraden Wände des Kubus ist Bedingung, die durch das ganze 18. Jahrhundert festgehalten wird. Die kontinentale Schweifung der Flächen wird so viel wie möglich gemieden. Der Anschluß an den internationalen Barock zeigt sich wieder nur in Nebensächlichkeiten, in der Form des Giebels, in den Kugelfüßen, in der Bildung der Füße, die die gleiche Stufenleiter durchlaufen wie am Stuhl, zuerst gedreht, dann volutenförmig und schließlich geschweift sind. Deutlicher wird der Anschluß an Forderungen des Zeitstils in der vorübergehenden Verkleidung des Holzes mit Marketerie und Lack, die etwa von 1680–1720 dauert (Elfenbein und Perlmuttereinlagen nach spanischem Vorbild hatte man im Barock gekannt), bis mit der exklusiven Anwendung

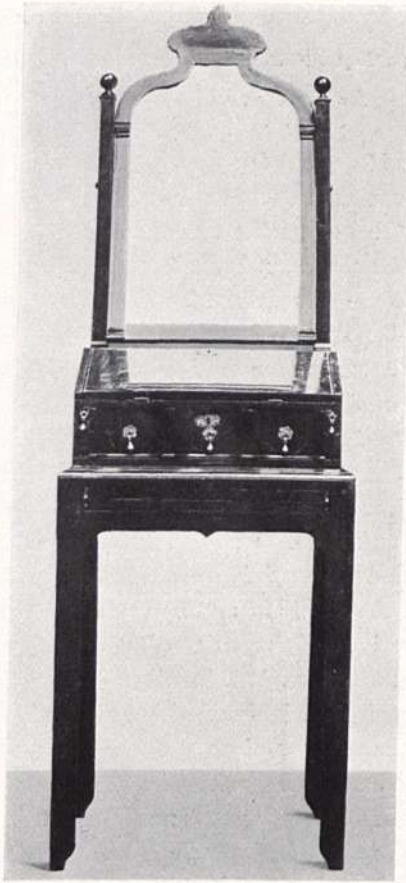
des Mahagoni der flächenhafte Dekor abgelöst wird von einem zeitgemäßen Schnitzstil. Für diese Jahre um die Jahrhundertwende wird bei Tischen und Kabinetten, weniger häufig bei Kästen und Kommoden, die Dekoration mit Blumenmarketerie in einem Umfang angewendet wie in keinem anderen Lande.

Die farbige Marketerie ist eine Mode von kurzer Dauer, sie verschwindet wieder in den Jahren um 1715–1720; erst am Ende des Jahrhunderts wird sie unter veränderten Bedingungen in anderer Form durch Chippendale, Hepplewhite und Sheraton wieder belebt. Eine Mode, die vom Festland übernommen ist, wie man schon daraus ersieht, daß sie plötzlich auftritt, ihren Höhepunkt schon in den Jahren nach der Thronbesteigung Wilhelms III. erreicht und daß sie keine Entwicklung zeigt, wenn man nicht die allmähliche Verschlechterung als solche auffassen will. Man möchte an holländischen Einfluß denken, da dort ähnliche Möbel, wenn auch selten, vorkommen, aber die mindere Qualität der holländischen Marketerie und die konventionelle Form der holländischen, dekorativen Motive zwingt zu dem Schluß, daß beide Länder von einer dritten Quelle ihre Anregung geholt haben, nämlich von Frankreich. Die französischen Möbel der Zeit vor Boule dürfen als direkte Vorbilder angesehen werden (Abb. 221). Die Schwenkung von den architektonischen, geschweiften und gedrehten Formen zu den glatten Flächen, die nach Dekorierung mit eingelegter Arbeit verlangten, war hier schon längst vollzogen. Der Einfluß Frankreichs war seit den Tagen der letzten Könige aus dem Hause Stuart, der Bewunderer und Nachbeter Ludwigs XIV., besonders seit Karl II., der jahrelang am Hofe des Franzosenkönigs gelebt hatte, keine singuläre Erscheinung. Motiv der farbigen Marketerie ist von Anfang an naturalistisches Blumenwerk mit Bevorzugung von Tulpen, Rosen, Jasmin, später vermischt mit Akanthusblattwerk, das dann um 1710 übergeht in eine geometrische Stilisierung, Rankenwerk in der Art der späten Ornamentik Boules. Die Verwendung der Tulpen und anderer Blumen als bevorzugtes Ornamentmotiv hat (wie S. 235 erwähnt) einen alten Stammbaum. Sie ist damals schon längst Zeiteigentum. Sie hält sich auf Goldschmiedearbeiten, bis sie mit dem Anfang des 18. Jahrhunderts dem Akanthus und Bandwerk weichen muß. Als stilistische Parallele könnte aus der gleichen Zeit in England das so berühmte und geschätzte dekorative Schnitzwerk Grinling Gibbons angeführt werden, das naturalistischen Kombinationen von Blumen breites Feld gewährt. Es hat wieder Parallelen in der holländischen Kunst, den geschnitzten Stilleben von Laurent van der Meulen (1645–1719) und in Deutschland. Die dekorative Anordnung nimmt beim Möbel allmählich stereotype Formen an. Die vollständige Füllung der Flächen wird abgelöst von einer Felderteilung, einer Gliederung durch ein mittleres Oval mit vier Segmenten bei den größeren Flächen an Türen, während an Schubladen kleine, liegende Füllungen mit abgerundeten Schmalseiten bevorzugt werden.

Neben der Marketerie kommt auch Lack als Verkleidung vor. Die Vorliebe für ostasiatische Kunst hat in England zu gleicher Zeit eingesetzt wie auf dem Festland; England geht sogar führend voran, seit der englische Handel durch die Gründung der ostindischen Kompagnie (1600) einer der Kanäle wurde, durch die ostasiatische Kunst nach Europa floß. Auch die Verwendung von „Indian lackwork“ (Bezeichnung für China- und Japanlack), geschnittenem Flachlack, Koromandel- und Relieflack war eine vorübergehende Mode wie auf dem Festland. Sie dauerte zuerst etwa von



351. Englisches Kabinett mit eingeleigten farbigen Hölzern, um 1690  
Berlin, Schloßmuseum



352. Dressing-table  
des frühen 18. Jahrhunderts  
London, Victoria and Albert Museum

1680–1730, trat dann zurück und erwachte von neuem um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Perioden folgen auf dem Festland in der gleichen Reihenfolge. Die Wertschätzung des Lackes führte schon früh zur Nachahmung. Wie in Frankreich durch die Martin, entstanden in England Fabriken von „Indian lackwork“. 1688 publizierten John Stalker und George Parker „a Treatise of Japoning and Varnishing“ und begründeten damit einen Spezialzweig technischer Literatur. Bekannt sind Mathias Darlys Vorlagen für Verzierungen im chinesischen Geschmack, Kopien nach chinesischen Vorlagen, verbunden mit kontinentalen Rokokoideen. Der Gebrauch des Lacks blieb beschränkt. Am häufigsten ist er verwendet bei Kabinettschränken auf geschnitztem und vergoldetem Gestell, mit geschweiften Füßen und durchbrochener Zarge aus Blumenwerk und Putten. Die Form des Schnitzwerkes muß damals ostasiatisch empfunden worden sein. Weniger bei großen Kabinetten auf Kommodenunterbau, Kommoden auf hohen Füßen (chest of drawers), bei Stühlen und Spiegeln.

Marketerie und Lack werden neben dem einfarbigen Nußfurnier den Tisch- und Kastenmöbeln aufgelegt, ohne daß die Grundform geändert wird. Die Grundform behält ihre primitive Sachlichkeit mit der klaren Funktion der Komponenten.

Der Tisch hat vier Füße, die gewöhnlich durch einen Steg mit Mittelscheibe und geschweiften Doppelgabelform an den Enden verbunden sind. Die Füße, wie bei den Stühlen zuerst gedreht, erhalten dann, entsprechend dem kontinentalen Möbel, schwerere, geradegezogene Volutenform, später, in der „cabriole period“, werden sie geschweift. Die Zarge und die viereckige Tischplatte sind meist dekoriert mit den nämlichen Mustern wie die Kabinette; auf der Platte in der Mitte das Ovalmotiv, am Rand und an der Zarge die kleinen abgerundeten Felder mit Blumen. Später sind sie geschnitzt. Die Arten des Tisches sind mannigfaltiger als auf dem Festland. In der „cabriole period“ gibt es den großen, meist ovalen oder runden, klappbaren Eßtisch (dining-table), an dem nur die Füße geschnitzt sind, die side-tables mit geschweiften Füßen mit Claw-and-ball-Enden, geschnitzter Zarge mit Fries, oft mit Marmorplatte; die tragbaren kleinen Tischchen mit Galerie am Rand der Platte, der Schaft auf drei Füßen (tripod-stand). Ähnlich die kleinen Kerzentischchen (candle-stands), die candle-shades und screens an Licht- und Ofenschirm. (Die Dreifußenden scheinen französischem Vorbild,



353. Queen-Anne-Kommodenschrank  
(Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England)

Zeichnungen von Bérain, nachempfunden zu sein.) Am deutlichsten zeigt sich der französische Einfluß bei seltenen, vergoldeten Prunktschreibern. Löwenköpfe (um 1720) am Knie, Akanthuskartuschen in der Mitte der Zarge und Bandwerkornament auf der Platte. Es sind Ziertsche, deren Dekoration zum Teil in Stuck (gesso) ausgeführt ist.

Das wichtigste Kastenmöbel ist die Kommode (chest of drawers; das Wort commode ist ohne Grund für die französische Form reserviert). Die Truhe oder Lade (chest = Kiste), die bisher allein zur Aufnahme von Kleidern gedient hatte, wurde ersetzt durch ein Möbel mit Schubladen. Um 1680 ist die Form bereits sehr verbreitet. Bekannt war der Typus, wie in Deutschland, schon seit der Gotik. Schon 1599 wird die chest of drawers in der Literatur genannt. Der hohe Typ, meist auf einem tischartigen Unterbau (chest of drawers on stand), hält sich lange neben dem niedrigen Typ, der simplen Kiste. Die Kommode der Queen-Anne-Zeit hat drei oder mehr Schubladen und ruht auf Kugelfüßen. Sie wird durch den profilierten Sockel und ein etwas vorragendes oberes

Brett abgeschlossen. Sie übernimmt dann später die geschweiften Füße oder den ausgeschnittenen Brettersockel, der selbst wieder mit einer oder mit mehreren Schubladen versehen sein kann, der sogar tischartige Form annehmen kann. Für das Gestell stehen wieder gedrehte und geschweifte Füße zur Verfügung wie beim Tisch. Die Weiterbildung ergibt sich auch hier durch einfache Addition. Hat der Unterbau statt der Tischform die Kommodenform, mit anderen Worten: stehen zwei Kommoden aufeinander (double chest), von denen die obere meist etwas verjüngt ist, so entsteht der hohe Schubladenkasten mit acht oder neun Schubladen (Abb. 353), auch tallboy genannt. Es ist dies eine rein englische Form, die seit etwa 1700 bekannt ist, die in der Spätrokokozeit auf dem Kontinent als Pfeilerkasten übernommen wird.

Als Abart der Kommode kann das Bureau betrachtet werden, ein Schreibpult, das im Innern Schubladen und seitliche Fächer enthält wie der Sekretär. Es ist abgeschrägt und verschlossen mit einem Klappdeckel, der geöffnet eine Schreibfläche bietet. Es ruht auf einer Kommode oder auf einem Tisch. Ist am kommodenförmigen Unterbau für die Füße ein Raum ausgespart, dann ergibt sich die bureau-ministre-artige Form, die mit dem modernen Schreibtisch Ähnlichkeit hat. In Frankreich kennt man sie seit Boule. Auch die Pultform ist keine englische Erfindung, die geschweifte Pultform kommt schon gleichzeitig im Louis-XIV.-Möbel vor; nur die primitive Redaktion des Kastens mit abgeschrägten Ecken ist englisch. Dieses Bureau wird gewöhnlich erweitert, mit einem kabinettförmigen Aufsatz versehen, der im Innern ebenfalls Schubladen und Fächer birgt. Die kombinierte Form ergibt das bureau-cabinet, das etwa dem deutschen Schreibschrank entspricht. Ein praktisches und beliebtes Möbel, das ebenfalls durchs ganze 18. Jahrhundert geblieben ist, das einzige Möbel, das meist auch eine etwas reichere Ausgestaltung erhalten hat. Es ist mit zwei Türen verschlossen, die manchmal Spiegel tragen, oben gerade oder mit einem Doppelbogen abgeschlossen; der Doppelbogen ist dann wieder mit einer einheitlichen Schweifung zusammengefaßt. In diesen spärlichen Modulationen lebt sich der englische Barock aus. Größerer Beliebtheit erfreut sich eine andere Art der Bekrönung, die durch das 18. Jahrhundert geblieben ist: zwei gebrochene Giebel, die ein mittleres Aufsatzstück umschließen. Alle weiteren Unterschiede gehören in das Gebiet der Ausstattung, die den Typus nicht berührt.

In diesem spärlichen Vorrat von Typen haben auch die nebensächlichen Möbel, wie Spiegel, Uhr, eine größere Bedeutung. Außer dem Wandspiegel mit reicher Umrahmung erscheint schon früh der niedrige Standspiegel (dressing-glass), ein beweglicher Spiegel, oben abgerundet oder geschweift zwischen zwei Stangen, auf einem Unterbau mit Schubladen, der auch wieder die Form der Schreibpulte annehmen kann. Von den Uhren erhalten die kleine Standuhr (bracket clock) und die große Kastenuhr (long-case clock) ihre typische Form schon in dieser Zeit. Nachdem einmal bei der Kastenuhr für das Gehäuse die Gliederung in Sockel, Schaft und Haupt übernommen ist, wie auf dem Festlande, folgte die weitere Ausgestaltung mit Marketerie, Lack oder gewöhnlichem Furnier den gleichen Moderichtungen wie beim Möbel. Nur das Oberteil erhält durch kleine Säulen, durch Giebel oder geschweiften Abschluß eine speziell englische Note.

Eine wichtige Rolle spielt hier wie auf dem Kontinent das Kabinett (cabinet). Vom Festland übernommen, hat es sich rasch akklimatisiert. Das ganze 17. Jahrhundert



hindurch hat es seine typische Form beibehalten. Ein Kasten, verschlossen durch zwei Türen, enthält im Innern ein Mittelfach mit kleiner Tür, umgeben von Schubladen. Oben ist der Kasten abgeschlossen durch ein etwas vorragendes Gebälkgesims, oft mit halbrundem Fries. Für den Unterbau bestehen verschiedene Möglichkeiten. Ein tischartiges Gestell mit zwei Schubladen, auf vier oder sechs Füßen, ist die gewöhnliche Form; seltener ist ein kommodenartiger Unterbau mit Schubladen (*cabinet on stand*).

Eine Abart des Kabinetts ist der *secretaire*. Auf dem Unterbau in Kommodenform sitzt, etwas zurückgesetzt, das Kabinett mit Klappdeckel, der aufgeklappt als Schreibfläche dient. Eine neue Erfindung ist auch dieser Typus nicht. Das spanische Schreibkabinett und der holländische Tischrack sind unmittelbare Vorläufer dieser Form, als deren Prototyp der italienische Schreibschrank der Renaissance anzusehen ist. Wichtig ist der englische Typ deshalb geworden, weil er als endgültige Redaktion das 18. Jahrhundert hindurch geblieben ist und weil er von England aus in der ausgehenden Rokokozeit wieder auf das Festland zurückgewandert ist.

Das vornehme Bett der Queen-Anne-Zeit ist, wie auf dem Festland, ein Stoffbett, die gleiche prunkvolle Maschinerie mit Vorhängen, Lambris, Kränzen, aus dem gleichen Stoff wie die Überzüge der Möbel. Das ganze Holzgerüst ist durch Stoff verdeckt; erst in der Rokokozeit werden die Pfosten des Betthimmels gezeigt.

Mit diesen wenigen Arten ist der Typenschatz des englischen Mobiliars der Queen-Anne-Zeit und damit des englischen Möbels im 18. Jahrhundert überhaupt umschrieben. Wenn man die Eigenart Englands würdigen will, muß man auch die Posten der Soll-Seite berücksichtigen; man muß sehen, welche Typen und Formen gegenüber dem kontinentalen Möbel fehlen. Für die Typen ist die Summe bald gezogen. Mit Ausnahme des großen Kleiderschranks (*cupboard*, *wardrobe*; Chippendale sagt *cloth-press*), der hier zunächst noch selten ist, weil die Kleider in Schubfächern aufbewahrt werden, fehlen sämtliche Kombinationen, die die Barock- und Rokokozeit nur für den Luxus geschaffen hat. Es fehlen die reinen Repräsentationsmöbel, wenn man nicht die prunkvolleren Beispiele des Kabinetts an dieser Stelle anführen will, es fehlen noch die feineren *Boudoir*-möbel. Für die einen hatte man auch keine Verwendung, die Luxusmöbel hat man im Bedarfsfalle importiert. Das englische Mobiliar der Frühzeit des 18. Jahrhunderts ist einfach, bürgerlich, es ist ein sachliches Nutzmöbel, das seinem Zweck dienen will. Repräsentation liegt ihm fern. Es ist ein sachliches Möbel, deshalb ist es schlicht, fast schmucklos. Größer würde die Summe, wenn wir die fehlenden Formen addieren wollten. Es sind wenige Einzelheiten, die das englische Mobiliar der Barock- und frühen Rokokozeit aus dem Formenschatz des Festlandes übernommen hat. Am deutlichsten sprechen die Verkleidung des Holzes, Marketerie und Intarsia; weiter die Gestelle der prunkvollen Kabinette. Die Bewegung, die der neue Stil fordert, machen nur die geschweiften Formen der Füße, Lehnen, die Giebel allmählich mit. Die Kastenmöbel bleiben neutral; durch die behäbigen Proportionen unterscheidet sich die Frühzeit des 18. Jahrhunderts von der Spätzeit. In dieser Sachlichkeit, die von Rücksichten auf das praktische Bedürfnis diktiert ist, liegt auch das Geheimnis ihrer Modernität. Von den europäischen Möbeln des 17. und 18. Jahrhunderts ist das englische Möbel am leichtesten im modernen Hausrat aufgegangen, weil es am wenigsten die Zeichen seiner Zeit an sich trägt, weil es in seiner unpräntösen Einfachheit sich modernen Räumen leicht

angeschlossen hat. Damit wird zugleich eine andere Frage berührt: die der künstlerischen Bedeutung. Nicht der Geschmack ist hier maßgebend, nicht allein der formale Wert, auch nicht die sachliche Richtigkeit, sondern ein weiterer Gesichtspunkt: wie weit ist das Möbel Ausdruck seiner Zeit, wie weit verkörpert es die Zeitstimmung, den Zeitcharakter? Die Frage, wie weit es in stilistischen Einzelheiten vom Zeitstil abhängig ist, wird dann nebensächlich gegenüber der weiteren Frage, ob das englische Möbel den geistigen Bedürfnissen seiner Zeit entgegenkommt, ob es dazu dient, unsere Ansicht über die Zeit zu vertiefen. Die Antwort ist mehr negativ. Ein französisches, ein deutsches Barockmöbel ist immer ein Beitrag zur Geschichte seiner Zeit. Die Form allein gibt uns Aufschluß über den geistigen Habitus der Zeit. Das englische Möbel gibt uns über das Stilwollen des Barock oder gar über die geistigen Grundlagen des absolutistischen Zeitalters keine Auskunft. Die wenigen übernommenen Einzelheiten sind ästhetisch nicht ausschlaggebend. Neben einem Boulle-Möbel wird das Queen-Anne-Möbel eminent sachlich, aber wie nackt erscheinen. Damit ist das Positive der englischen Leistung berührt. In der Periode des Absolutismus, in der Europa französischem Vorbild nachhinkte, hat England seine kulturelle Selbständigkeit gewahrt; es hat auch im Möbel den Entlehnungen persönlichen Ausdruck gegeben und dadurch den Grund gelegt zur Blüte der nationalen Möbelkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der Ausdruck bürgerlich ist natürlich relativ zu verstehen. Er gilt nur beim Vergleich mit dem gleichzeitigen kontinentalen Möbel. Vornehm sind die englischen Möbel doch. Das ausgesuchte Material, die vollendete handwerkliche Arbeit, die feine Zeichnung geben ihnen gerade durch die Einfachheit den Ausdruck des Distinguierten, des reserviert Konservativen, der kühlen Noblesse, die man als spezifisch englische Note empfindet. Das englische Möbel ist viel mehr Ausdruck der Rasse als Ausdruck der Zeit. Erst im späteren 18. Jahrhundert wird wieder der Anschluß an die allgemeine Entwicklung vollzogen.

Die Engländer haben ihrer Möbelgeschichte die einfachste, von Reflexionen am wenigsten gequälte Periodeneinteilung gegeben, die Einteilung nach dem Material des Möbels, wobei die Könige die Kapitelüberschriften zeichnen. Damit wird stilistischen Streitfragen, einer Einteilung nach inneren Gründen, von vornherein die Spitze abgebrochen. Dem age of oak bis zur Zeit der Stuart folgt im 17. Jahrhundert das age of walnut, das Zeitalter des Furniers mit Nußholz, das um 1720 von dem age of mahagoni abgelöst wird. Die wachsende Vorliebe für das einfarbige, harte, dauerhafte, in seiner Stabilität wie das Eichenholz zur Schnitzarbeit einladende Mahagoni wird auch ein Grund für die Veränderung der Form, die allmählich erleichtert wird, durch größere Feinheit und Zierlichkeit sowie durch Bereicherung mit Schnitzarbeit eine Steigerung sucht.

Innere Gründe, der weitere Anschluß an kontinentale Vorbilder, dürfen nicht vergessen werden. Die ganze Übergangszeit vom Barockstil der Queen-Anne-Zeit bis zur Periode von Chippendale, der dem englischen Möbel die neue Verfeinerung gibt, charakterisiert die Erleichterung der Form, außerdem die Bereicherung mit ornamentalem Schnitzwerk an Sitzmöbeln, die Übernahme architektonischer Details an Tischen und Kastenmöbeln. Weiter die zunehmende Vorliebe für die bewegten, geschweiften Formen (cabriole period). Die Motive des ornamentalen Schnitzwerkes,

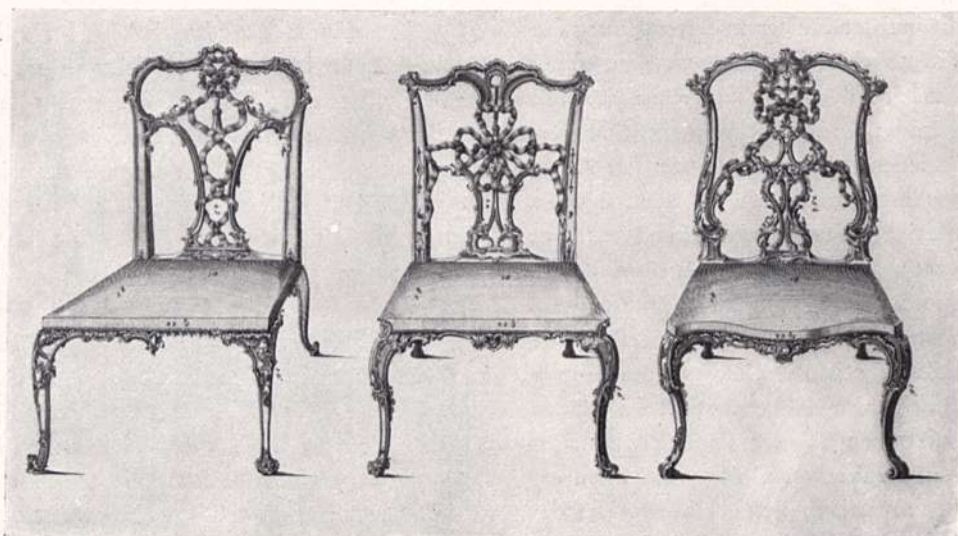
die auf den Knien und Armlehnen der Sitzmöbel aufgetragen werden, ohne zunächst die Form zu verändern, sind wenige: der klassische Akanthus in verschiedenen Variationen von der Zarge aus nach unten fallend, dann figurale Motive, Löwenköpfe (in den Jahren um 1730), auf die wir schon oben hingewiesen haben, und Satyrköpfe (in den späten dreißiger Jahren). Es sind klassizistische Motive, die mit der schwer palladianischen Architektur der Räume zusammengehen. Sie werden abgelöst von Rankenwerk, das von einem caochonartigen Spiegel ausstrahlt; der Spiegel hat Ähnlichkeit mit einem Knochen, der am Knie die Haut durchdringt. Die Löwenköpfe und Satyrmasken sind weniger geschmackvoll, und das dürfte der Grund sein, daß man dafür den Einfluß deutscher Renaissanceornamentik – seit 1714 ist mit Georg I. das deutsche Haus Hannover auf englischem Thron – verantwortlich machen will. Man hätte

diese gefühlsmäßige Hypothese wenigstens durch gleichzeitige Belege aus deutschen Möbeln stützen müssen. Die gibt es nicht. In Wirklichkeit gehören diese skurrilen Formen der Übergangszeit in den größeren Zusammenhang einer stärkeren Anknüpfung an französische Vorbilder. Dieses Erstarken französischen Einflusses ist im 18. Jahrhundert an sich nichts Ungewöhnliches. Das Werk von Batty-Thomas Langley 1740 „The City or Country Builders and Workmens Treasury of designs“ enthält direkte Kopien nach Pineau. Wir werden eine Kodifikation französischer Entlehnungen hernach im Werk von Chippendale finden. Der erneute französische Einfluß beginnt nach dem Anfang des Jahrhunderts und wird seit etwa 1740 besonders merklich. Die Masken an den Ecken müßten in Parallele gesetzt werden mit den Bronzemasken auf Möbeln von Boulle und Cressent. Von Cressent sind auch die Espagnoletten um diese Zeit auf englischen Konsoltischen mit Volutenfüßen übernommen worden. Die reichsten Beispiele, geschnitzte Tische mit durchbrochener Zarge, mit schweren Fruchtkränzen, naturalistischem Ornament, Akanthusranken mit Lorbeerblättern, englisches Fabrikat aus der Zeit um 1750, das mit Vorliebe nach Irland exportiert wurde, hat man unter der falschen Bezeichnung „Irish Chippendale“ zusammengefaßt.

Wichtiger als die Übernahme ornamentaler Details ist am Sitzmöbel eine Veränderung der Lehne, die schon vor Chippendale einsetzt, der dann der neuen Lösung Allgemeingültigkeit gegeben hat. Es ist die Durchbrechung des Mittelbrettes der Lehne, die allmähliche Auflösung der Gesamtlehne zu ornamentaler Form. Diese Erleichterung und



354. Armstuhl der Chippendale-Zeit  
Paris, Musée des Arts décoratifs

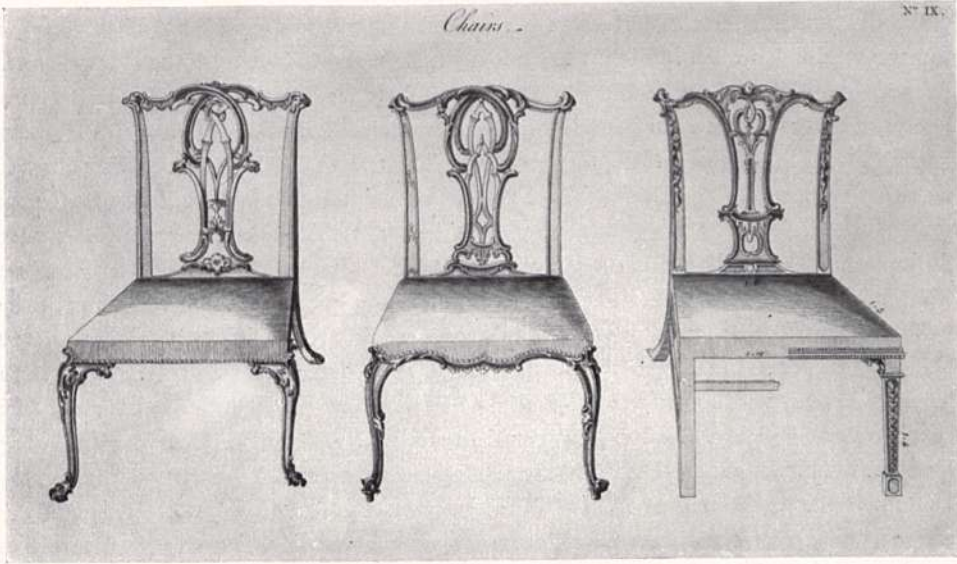


355. Chippendale, Entwürfe für Stühle  
(The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XV)

Auflösung, die verstärkte Bewegung, ein Entgegenkommen an die Absichten des Rokoko, hat gleichzeitig auf dem Festlande begonnen (Abb. 325). Sie hat in Holland sogar zu ähnlichen Resultaten geführt, ohne daß Abhängigkeit angenommen werden mußte. Während in Deutschland der Umriß des Brettes beibehalten wird, die ornamentalen Figuren hineingeschnitten werden, wird hier wie in Holland das Mittelbrett aufgelöst. Es entsteht eine Steigerung von geschweiften Pfosten zu fächerartigen Formen und reicherer Figuration aus verschlungenem, geometrisch stilisiertem Bandwerk, das wieder ein entfernter Anklang an kontinentale Ornamentik ist. Gleichzeitig werden die Seitenpfosten der Lehne vereinfacht (auch das im Gegensatz zum Festland), gerade gebildet; sie gehen ohne Unterbrechung in die rückwärtigen Füße über und enden oben in geschweiften Form, mit eingerollten Enden (paper-scroll, in den zwanziger bis dreißiger Jahren), bis allmählich der bogenähnliche Abschluß (cupid'sbow-back) erreicht ist. Diese Figurationen unterscheiden sich von den Stuhlformen Chippendales nur in Einzelheiten der persönlichen Stilistik, nicht im künstlerischen Habitus. Kein Wunder, daß man sie im Handel gern mit Chippendale selbst zusammenbringt.

Um das technische Vokabular zu vervollständigen, müssen wir hier noch einige altertümliche Typen erwähnen, die um diese Zeit wieder in Mode gekommen sind. Die eine ist der sogenannte Windsor-Stuhl, charakterisiert durch die abgerundete Lehne, durch die vertikale Stäbe gehen. Der Typ ist auch in Deutschland nicht unbekannt. Vorübergehend kommt er in der Barockzeit vor. Auf zeitgenössischen Abbildungen sitzt das Tabakskollegium Friedrich Wilhelms I. in Stühlen dieser primitiven Art (jetzt im Hohenzollernmuseum). Auch der zweite Typ, die Lehne mit Quersprossen in Leiterform, ist Allgemeingut. Frankreich kennt die chaise à l'échelle ebenso wie der übrige Kontinent; in England bleiben beide Formen bis zum Klassizismus.

Als Rückwirkung der einheimischen, klassizistisch orientierten Architektur (eines



356. Chippendale, Entwürfe für Stühle  
(The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. IX)

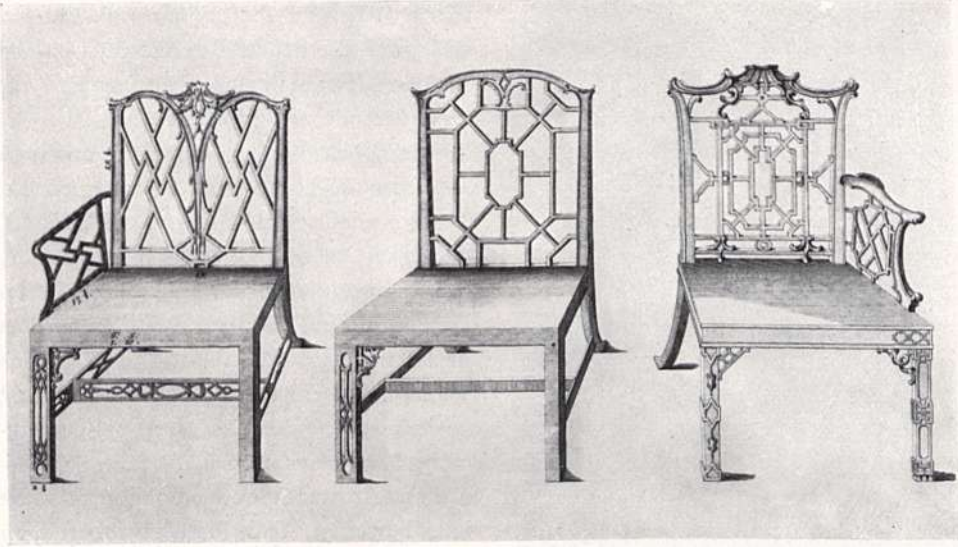
Wren, Hawksmoor, Vanbrugh, Gibbs, Archer, Campbell, Kent) ist die Übernahme architektonischer Details anzusehen, der Konsolen, Pfeifen, Eierstäbe, Mäander, Palmetten, der Pilaster, Säulen. Der Prozeß der Übernahme der Formen der großen Architektur auf das Möbel geht gleichmäßig in allen Stilen mit klassizistischer Unterströmung vor sich. Beim englischen Mobiliar wird die Übernahme mit einer starken Reserve geübt. Die Formen sind spärlich, oft an nebensächliche Stellen versetzt, sie berühren niemals den Aufbau und sind nur angetragen wie ornamentale Floskeln.

Die Fäden der Entwicklung werden um Mitte des Jahrhunderts von dem bekanntesten englischen Kabinettmacher und Unternehmer, Thomas Chippendale, zusammengefaßt. Sein literarisches Hauptwerk „The Gentleman and Cabinet Makers Director“, 1754, ist ein Markstein in der Geschichte des englischen Mobiliars. Nicht wegen seiner möbelgeschichtlichen Bedeutung, sondern wegen seiner stilgeschichtlichen Stellung als Wegweiser nach vorwärts und rückwärts. Es ist eine Kodifikation schon lange vorhandener Formen, vermischt mit eigenen Erfindungen, es ist zugleich eine Kodifikation des fremden Formenschatzes, der Strömungen französischen und ostasiatischen Einflusses, wozu noch als englische Spezialität, die in der gleichzeitigen Architektur Parallelen hat, eine retrospektive, romantische, an die Gotik knüpfende Tendenz kommt. Alle diese bunten Fäden sind aufgenommen und zu einem neuen Gewebe verknüpft von einem geschmacklerisch feinen, empfindsamen Geist, der bei aller Anlehnung die nationale Eigenart wahrt, der bei aller Verfeinerung und Verzierlichung die Eigenschaften betont, die den Ruhm englischen Mobiliars ausmachen: Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit. Auch in dieser Periode einer Annäherung an das höfische Mobiliar Frankreichs bleibt das englische Möbel relativ schlicht, sachlich, es bleibt bürgerlich.

Mit Chippendale beginnt die klassische Periode englischer Möbelkunst, die bis zum

Ende des Jahrhunderts dauert. Man hat darauf hingewiesen, daß der Aufschwung auf kunstgewerblichem Gebiete sich deckt mit dem allgemeinen künstlerischen Aufschwung besonders auf dem Gebiete der Malerei, wo auf Hogarth rasch Reynolds und Gainsborough folgten, und man hat die Meister der Malerei mit dem Dreigestirn der englischen Ebenisten, Chippendale, Hepplewhite, Sheraton, in Parallele gesetzt. Der Hinweis ist richtig, aber die Parallele ist falsch. Gewiß ist auch ein stilistischer Vergleichungspunkt vorhanden, der Übergang von der frischen Lebendigkeit zur präziösen Verfeinerung. Man darf aber nicht vergessen, daß das Chippendale- oder Hepplewhite-Möbel keine individuelle Leistung ist (von Sheraton, der vermutlich überhaupt keine Möbel geschaffen hat, ganz zu schweigen), sondern ein Stilbegriff, daß die erfinderische Tätigkeit dieser Männer mehr Sammelarbeit ist, eine Zusammenstellung der gebräuchlichsten Typen, von denen nur ein Teil eigene Erfindung ist. Die Benennung der stilistischen Perioden nach Meistern erweckt die Anschauung, als ob außer den dreien in England überhaupt keine selbständigen Ebenisten gewesen wären. Von den kleineren Fabrikanten, von den großen Firmen, den Hoflieferanten, die uns durch die Subskribentenverzeichnisse in den verschiedenen Werken von Chippendale und Sheraton überliefert werden, weiß man nichts. Der Fortschritt auf dem Gebiete des Möbels ist immer das Resultat einer langen Entwicklung, an der Generationen von Handwerkern mitarbeiten. Die Impulse gehen gewöhnlich von Außenseitern aus, von Architekten (wie später Adam), und die Architekten stehen mitten in der allgemeinen stilistischen Strömung, für die sie im günstigen Falle die Rolle eines Anregers spielen. Eine Binsenwahrheit, die in diesem Zusammenhang wieder gesagt werden muß. Es ist reine Konvention, wenn man von Chippendale-, Hepplewhite- und Sheraton-Möbeln spricht, reine Konvention, die in der allgemeinen menschlichen Neigung begründet ist, die persönliche Leistung zu überschätzen. Nur mit diesem Vorbehalt dürfen die Begriffe gebraucht werden, wobei man eine gewisse Berechtigung zugestehen darf, daß die besten Köpfe und einflußreichsten Anreger auf dem Titelblatt einer Zeitspanne stehen, auch wenn die Werke zum geringsten Teil von ihnen selbst kommen.

Über Chippendales Leben wissen wir wenig, obwohl der Mann schon zu Lebzeiten geschätzt wurde. Er war sogar Mitglied der society of arts, der die geistige Elite Englands angehörte. Er selbst fühlte sich als Künstler, wie die emphatischen Worte der Einleitung seines Werkes deutlich sagen. Aber unter die Künstler wurde er kaum von seinen Zeitgenossen gerechnet, sonst hätte sich die zeitgenössische Chronik seiner Biographie etwas angenommen. Die nackten archivalischen Daten sind kurz die: 1718 wurde er als Sohn eines Schreinermeisters Thomas Chippendale in Otley in Yorkshire geboren. In den dreißiger Jahren kam er nach London. Er verheiratete sich 1748, hatte seit 1749 ein Geschäft in Court Conduit in Long Acre und seit 1753 in St. Martin's Lane. 1755 wurde sein Laden durch Brand zerstört. Aus dem Bericht darüber wissen wir, daß er 22 Arbeiter beschäftigte. 1766, als sein Kompagnon James Rannie starb, hielt er eine große Versteigerung ab. Im Alter von 62 Jahren starb er 1779 und wurde am 13. November beerdigt. Sein Sohn setzte die Firma, zusammen mit Thomas Haig, unter dem Namen Chippendale-Haig bis 1805 und allein bis 1822 fort. Im Umfang der Tätigkeit kann Chippendale mit den französischen Ebenisten verglichen werden. Die getrennten Zweige der chair-maker und der cabinet-maker (joiner) vereinigt er in seiner



357. Chippendale, Entwürfe für Stühle im chinesischen Geschmack  
(The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XXVII)

Person; der Inhalt seines Werkes geht weit über das professionelle Spezialistentum hinaus und hat weiteren Gesichtskreis als die Arbeiten der großen Meister des Festlandes. 1754, dann 1755 und in erweiterter Auflage auch mit französischem Text 1762 ist „The Gentleman and Cabinet Makers Director“ neu erschienen. Die rasche Aufeinanderfolge der Auflagen beweist, daß das teure Buch einem Bedürfnis entsprach.

Das Werk war in seiner Art eben doch etwas Neues. Möbelwerke mit Entwürfen von Architekten und Graphikern gab es schon längst, auf dem Festland wie in England. [Beispiel: William Jones, the Gentlemen's or Builders Companion (1739); Batty and Thomas Langley, the City and Country Workman's Treasury of Designs (1739).] Es waren dies meist Improvisationen von Künstlern über das Thema Möbel. Chippendales Buch war echt englisch, praktisch in der Tendenz, ein Musterbuch der Modelle, die seine Firma machen konnte und wollte, ein Geschäftskatalog mit praktischen Angaben für den Käufer über Variationen, Vereinfachungen oder Verbesserungen. Auf die Proportionen ist besonders Wert gelegt. Gewiß fehlen auch in diesem Werke nicht die Improvisationen. Die Möbel im modernen Rokoko, die french chairs, french commodes, french commode-tables, state-beds, sind stilistische Experimente im Zeitgeschmack, die wohl niemals bestellt und ausgeführt wurden. In den seltenen Möbeln der Spätzeit, in denen sich Chippendale deutlicher an französische Vorbilder anzuschließen sucht, hat er auch die geschweifte Form der Füße bei Stühlen und Kommoden sowie auch die Muschelwerkdekoration bei Kommoden beibehalten. Die Rokokoentwürfe sind mehr eine Reverenz vor den kontinentalen Kollegen, eine Empfehlung für das verwöhnte Auge des Kenners, ein Zeichen, daß der Meister auch anders arbeiten konnte. Sie sind von gesuchter Modernität, so weit, daß die Grenze des guten Geschmacks überschritten wird, aber sie sind provinziell,



358. Stuhl aus Mahagoni  
London, Victoria and Albert Museum

schon weil sie zu übertrieben sind. Bezeichnend, daß das zweite Rokoko im 19. Jahrhundert Material daraus gewonnen hat. Unter den modernen Floskeln schaut bei den Kastenmöbeln immer die einfache englische Sachform durch, die mit der neuen Bewegung nichts zu tun haben will. Künstlerisch erreichen sie nicht die Stufe der süddeutschen Möbelstiche, weil dem Meister die Routine im Zeichnen und dem Stecher die überlegene Praxis fehlt. Die originalen Zeichnungen Chippendales zu seinem Werk, die in zwei Bänden des Metropolitan-Museums New York und in Blättern des Victoria and Albert Museums, London, erhalten sind, beweisen, daß die Vergrößerungen nicht erst auf Konto der Stecher gesetzt werden dürfen. Die Muster sind auch nicht originell, sie zeigen Anklänge an kontinentale Stichvorlagen. Sie stehen stilistisch auf derselben Stufe wie die gleichzeitigen Stiche von Cuvilliés, mit dessen Motiven sie sich manchmal (bei den candle-stands, glass-

frames, frames for marble-slabs) so berühren, daß man glauben möchte, Chippendale habe diese Erfindungen gekannt und – vergrößert. Die Originalität ist auch bei den übrigen Themen nicht immer verbürgt. Anlehnungen an den Klassizismus Adams, an Vorlagen von Edwards und Darly, auf die wir sogleich zurückkommen werden, beweisen, daß auch darin fremde Gedanken, ältere und moderne englische Ideen unbedenklich herübergenommen sind. Wenn nun neben Arbeiten in französischem Rokoko solche im chinesischen und gotischen Geschmack vorkommen, kann man sich diese Formen ja noch zusammenreimen; man kann sie unter einen gemeinschaftlichen, begrifflichen Nenner summieren, der als Neigung des Rokoko für das Bewegte, Spielerische, Bizarre, Exzentrische formuliert werden darf. Die chinesische und gotische Mode stehen im Dienste des Rokoko, sie sind als Nachahmungen auch Persiflagen des Stiles. Wenn aber daneben noch klassizistische Vorlagen gleichzeitig auftauchen, ist das doch etwas bedenklich. Man darf zwar nicht den Vergleich mit einer Geschäftsreklame des 19. Jahrhunderts heranziehen, die Möbel aller Stilarten anbietet, weil das klassizistische Detail erst in späteren Auflagen eindringt. Aber auch in der Ausführung erscheinen klassizistische und Rokokoformen nebeneinander. Möglich ist diese Weitherzigkeit nur bei einem Volke, dem das Stilgefühl nicht in die Fingerspitzen gedrungen ist, das auch den Zeitstil in gewisser Beziehung als Mode ansieht, von der man sich in der Praxis ohne weiteres freimachen kann.

Natürlich hat Chippendale nicht als erster Motive chinesischer oder gotischer Kunst verwertet. Er ist hier nur das Glied einer langen Kette. Dieser Einfluß der chinesischen



oder richtiger gesagt ostasiatischen Kunst braucht hier nicht ausführlich wiederholt zu werden. Nur die unmittelbare Quelle muß noch angeführt werden: das „New Book of Chinese Designs“ von Edwards und Darly (1754), das neben ostasiatischen Motiven (Indisch und Chinesisch werden hier ebenfalls als Synonyma gebraucht wie auf dem Festland) auch Rokoko-Ideen verwertet. (Weitere Vorläufer waren das Werk von W. Halfpenny, etwa 1750, „New Designs for Chinese Temples etc.“ und das Werk von W. Chambers.) Auf die Zeit dieser Neubelebung des Einflusses darf hingewiesen werden. Während in Frankreich der chinesische Geschmack schon abgeflaut ist, gewinnt er in England und in den germanischen Ländern neue Stärke. Auch das Gotische gehört zu dieser Gruppe von Synonyma, wie das Chinesische und Indische; es deckt sich für diese Zeit mit den Begriffen von bizarr, kapriziös, exotisch, von spiele-



359. Armstuhl im Chippendale-Stil  
London, Victoria and Albert Museum

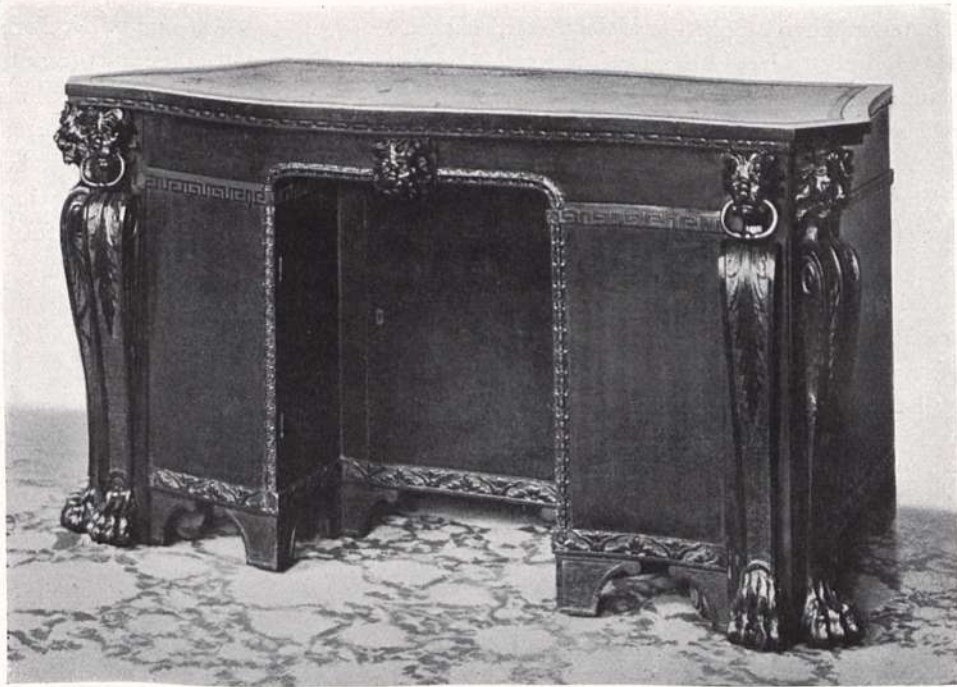
risch, bewegt. Das Stalaktitenwerk gotischer Spätformen verbindet sich leicht mit dem Muschelwerk des Rokoko. Es wird in dieser Art auch verwertet; einige Motive, die dem Zeitempfinden liegen, werden als moderne Floskeln auf das Rokokomöbel übertragen. Mehr nicht. Die romantische „Gothic manner“ ist um diese Zeit noch eine Spezialität Englands, wo die Versuche einer Anknüpfung, im ausgesprochenen Gegensatz zur Strenge der Palladio-Anhänger, schon seit längerer Zeit vorhanden sind. Nur in Böhmen und Österreich wurden gleichzeitig gotische Rokoko-Dome aufgeführt. Praktisch war in dem Schloß von Horace Walpole in Strawberry Hill vorgearbeitet, theoretisch hatten die Bücher von Crunden und von Batty und Thomas Langley vorbereitet („Gothic Architecture restored and improved by Rules and Proportions“ [1747]). Von da ab ergießt sich ein ununterbrochener Strom von Versuchen. Ernsthaft ausgebaut wurden sie seit dem späten 18. Jahrhundert.

Auch die Zeichnungen zu chinesischen und gotischen Möbeln im „Director“ sind Versuche, Improvisationen über das Thema. In der Ausführung sind die Möbel anders. Die Exzentrizitäten sind meist auf ein Minimum reduziert; praktische Rücksichten haben die kapriziösen Ideen in den Hintergrund gedrängt.

Wie sehen die Möbel Chippendales aus? Die Frage ist, streng genommen, schwer zu beantworten. Welche Chippendale-Möbel wirklich in der Chippendale-Fabrik ausgeführt sind, ist nicht bestimmt zu sagen. Bezeugt sind die Möbel nur noch ausnahmsweise, wie für Harewood House (1771–1775), Mer sham Hatch (1767–1778), Nostell Priory (1766–1770), ferner für David Garricks' House in Adelphi Terrace, aber gerade diese Möbel sind nicht so charakteristisch, weil hier Chippendale mit Adam zusammen gearbeitet hat.

Die Zusammenstellung der wenigen, sicher originalen Möbel aus Chippendales Fabrik in der neuen Biographie des Meisters ergibt kein geschlossenes Bild. Sie bestätigt unsere Ansicht, daß Chippendale mehr ein Unternehmer war, keine Künstlerpersönlichkeit wie die großen Ebenisten. Neben Mahagonimöbeln stehen gefaßte Möbel, solche mit Lack, Marketerie, im Rokoko- oder chinesischen Geschmack sowie streng klassizistische Möbel. Erst vom Erscheinen des „Director“ ab sind uns gewisse Unterlagen für die Bestimmung der nicht bezugten Möbel gegeben. Dem „Director“ geht jedoch eine lange Tätigkeit voraus; andererseits sind die Muster des Werkes nicht immer geistiges Eigentum. Von den gleichzeitigen Meistern ist uns aber so gut wie nichts bekannt. So entstehen Abgrenzungsschwierigkeiten, die gefühlsmäßig gelöst werden, mit anderen Worten, der Name Chippendale ist ein Begriff geworden. Man hat sich daran gewöhnt, der Rokokoperiode in der Geschichte des englischen Mobiliars, der Periode des geschätzten Mahagonimöbels, als Exponenten den Namen des wichtigsten Repräsentanten zu geben, ohne auch nur den Versuch einer Trennung individuellen Eigentums zu machen. Dabei mag es hier bleiben. Für eine Übersicht über diese Periode empfiehlt sich die übliche Einteilung nach stilistischen Rubriken, in die die Erwähnung der gesicherten Werke hineingeflochten ist.

Beim englischen Möbel spielen die an sich nebensächlichen Differenzen der Einzelform die ausschlaggebende Rolle für die Klassifikation. Verfeinerung nicht nur in der Proportion, sondern auch im Detail, das wichtigste Rokokokennzeichen, ist Voraussetzung, die nicht weiter angeführt zu werden braucht. Die Stühle der früheren Chippendale-Periode vor dem „Director“ mit Queen-Anne-Anklängen haben alle noch die geschweiften Füße der Frontseite mit Claw-and-ball-Enden, mit einfacherem Keulende oder mit Volutenende; als neue, seltene Variation kommt dazu der Delphinfuß. Die rückwärtigen Füße sind immer einfach, gerade oder leicht geschweift. Als Dekor des Knies werden die ererbten Motive verwendet, die erleichtert, verfeinert und durch naturalistische Blätter und Ranken bereichert werden. Chippendale selbst hat auf einem Stuhl in Nostell Priory (um 1745) große Löwenmasken verwendet. Die Stuhlzarge, regelmäßig eckig, wird jetzt oft mit Bezug bespannt (stitched up seat); bleibt sie offen, mit eingelegtem Polster, dann erhält sie an der Frontseite geschweiften unteren Abschluß. Als Zwischenform erscheint beim Stuhl wie beim Sofa unter der Zarge oft ein wellig gerieftes Verbindungsstück, das den Umriß etwas auflöst. Es kommt auch auf originalen chinesischen Möbeln vor. Diese Unterschiede sind relativ bedeutungslos. Wichtiger sind die Unterschiede in der Bildung der Lehne. Die britische Phantasie lebt sich nach wie vor aus in der ornamentalen Gestaltung der Lehne. Sie ist immer durchbrochen. Der Umriß ist beim ausgeführten Möbel oben nicht mehr abgerundet, sondern fast immer eckig, mit geraden Seitenpfosten und bogenförmigem Anschluß (cupid's bow-top). Das ist das Charakteristikum dieser Periode. Das Mittelbrett ist Träger der Ornamentik (Abb. 354 ff.). Es ist aufgelöst in ein verschlungenes Bandwerk von allen möglichen Variationen: in einfache Kreise, Kreise mit Voluten, dann wellige Schweifungen; dazu kommen naturalistische Motive, Blattformen, Geißblatt und andere Blumen, die in ihrer Formung manchmal an den Jugendstil vom Anfang unseres Jahrhunderts erinnern. Bequem sind diese reliefierten Lehnen nicht, haltbar nur in Mahagoni. Als kostbarstes Muster gilt das naturalistische Bandwerk, das dann auch im „Director“ (ribbon back-chair) ausführlich variiert



360. Schreibtisch von Chippendale, um 1740  
London, Duke of Buccleuch

wird: ein zartes, wellig-gebrochenes, seidig knisterndes Band ist in Maschen geschlungen oder zwischen neutralen Voluten aufgehängt. Das Motiv scheint von Bérain-Stichen angeregt zu sein. Die penible, lebendige und geistreiche Durcharbeitung aller ornamentalen Einzelheiten, die Qualität der Ausführung ist bei den originalen Stücken erstaunlich (Abb. 359). Eine neue Form dieser Periode ist der Ecksitz (corner-chair) mit über Eck gestellter Zarge, abgerundeter Lehne, mit zwei durchbrochenen Brettern zwischen drei Pfosten in Verlängerung der Füße. Nur der Frontfuß hat die reichere Durchbildung.

Die reicheren, verfeinerten Formen sind dann auch auf die übrigen Möbel übertragen. Die reichen Füße charakterisieren die Tische dieser Periode. Spieltische, deren häufiges Vorkommen einen Rückschluß auf die kulturellen Zustände zuläßt (zwei originale Chippendale card-tables in Langley Park, Norwich), Eßtische mit abgerundeter, zuklappbarer Platte und verstellbaren Füßen, deren Konstruktion an die verstellbaren Tische (gateleg tables) des 17. Jahrhunderts erinnert, an Bureaus mit Pultverschluß. Eine eigenartige Schöpfung dieser Frühzeit sind die erwähnten kleinen Tischchen mit drei Füßen, die tripod-tables, die als praktisches Novum bis in den Hausrat unserer Zeit hinein beibehalten wurden. Es sind Tischchen auf einem Schaft mit drei oder vier geschweiften Füßen. Der Schaft schlank, gerade, kanneliert oder balusterförmig (ein originales Tischchen in Nostell Priory), vielfach eingeschnürt. Die Platte rund oder viereckig, oft unverhältnismäßig groß und umklappbar (snap-table), mit geradem oder gewelltem, erhabenem Rand oder mit durchbrochener Galerie. Das englische Gegenstück

zur ungezählten Menge der kleinen Ziertischchen im französischen Rokoko. Die Form des Dreifußständers ist dann auf weitere Möbel übertragen, auf die Geridons (candlestand; originale Stücke in Hagley Hall, Worcester u. a. O.), auf Lesetischchen (reading-tables), auf Ofenschirme (polescreens). Die luxuriöse Differenzierung der Möbelarten, die die Rokokozeit charakterisiert, hat auch das bürgerliche Mobiliär Englands bereichert. Die neuen Benennungen sind im „Director“ Chippendales verzeichnet; ihre Aufzählung ist hier unnötig, da viele (wie die Waschtische) nur praktische Bedürfnisse befriedigen, ohne Anlauf zu einer künstlerischen Durchbildung zu machen.

Bei Stühlen in gotischer und chinesischer Manier sind die geschweiften Füße überall ersetzt durch gerade, viereckige, wenig oder gar nicht dekorierte, standfeste Füße, die oft noch mit Stegen verfestigt sind. Das ist die wichtigste Änderung. Chinesische Möbel mit geraden Füßen mögen direktes Vorbild gewesen sein. Daß man die praktische, solide, absolut sachliche, tektonische, unbewegte Form mitten in der Rokokozeit zuließ, charakterisiert wieder englischen Geist. Die übrigen gotischen und chinesischen Formen sind am Stuhl stark reduziert. Es gibt Werke extremen Geschmacks, Stühle mit gebündelten Pfeilerfüßen und vier Spitzbogen als Lehne, Stühle, deren Lehne mit einem Radfenster oder mit sich kreuzenden Kielbogen dekoriert sind, dann Stühle, bei denen nicht nur die Lehne, sondern auch die Füße durchbrochen gearbeitet und mit streng geometrischem Lattenwerk im Stil chinesischer Holzhäuschen dekoriert sind. Aber diese extremen Bildungen sind die Ausnahme. Der gotische Geschmack wird nur durch einige Details bestimmt. Dazu rechnen der gotische Spitzbogen, der Kielbogen, das Maßwerk, der Vierpaß und alle verwandten, genasten Formen, die oft so versteckt angebracht sind, daß sie die Rubrizierung unter „gotisch“ überhaupt nicht rechtfertigen. Andererseits werden alle durchbrochenen Lehnen mit Lattenwerk, eckigen Stäben als chinesisch angesprochen. (Lackstühle von Chippendale um 1760 mit Lattenwerk-Lehne und Pagodenendung sind in Hagley Hall.)

Die Formen der Lehne, die nun im Schwange sind, sind so mannigfaltig, daß eine Aufzählung gar nicht versucht werden kann. Die wenigen Abbildungen mögen als Proben genügen. Man kann als Maßstab den Grad benützen, wie weit die ursprüngliche Form des Mittelbrettes noch als Silhouette durchblickt, wie weit sie gänzlich ausgeschaltet ist, so daß die ganze Lehne von einem einheitlichen Muster gefüllt ist. Es gibt in dieser Zeit auch retrospektive Bildungen, Stühle mit geraden Füßen, undurchbrochenem Mittelbrett, Lehnen in Leiterform (ladder-back), deren Sprossen durchbrochen sind. Aber diese Formen sind wieder die Ausnahme. Vorherrschend ist die Absicht, innerhalb der einfachen Umrahmung ein geschlossenes Füllornament zu formen, das dem Stuhl eine graziösere Note gibt.

Diese gotischen und chinesischen Formen werden dann auch den Tischen und Schrankmöbeln aufgelegt. Es gibt auch hier extreme Bildungen: Schreibtische im Typus des bureau ministre (pedestal-writing-table), die an den Ecken mit gebündelten Pfeilern dekoriert sind, als Füllung ein Spitzbogenfeld tragen, das einen Kreis mit Achtpaß umschließt, während die Zarge durch eine Auflage mit durchbrochenen Pässen dekoriert ist. Die ausgeführten Möbel sind einfacher. Mehr klassizistische Formen hat ein Frühwerk von Chippendale, etwa 1735 entstanden, beim Duke of Buccleuch; es trägt an der Zarge Löwenköpfe, an den Ecken Volutenpilaster mit



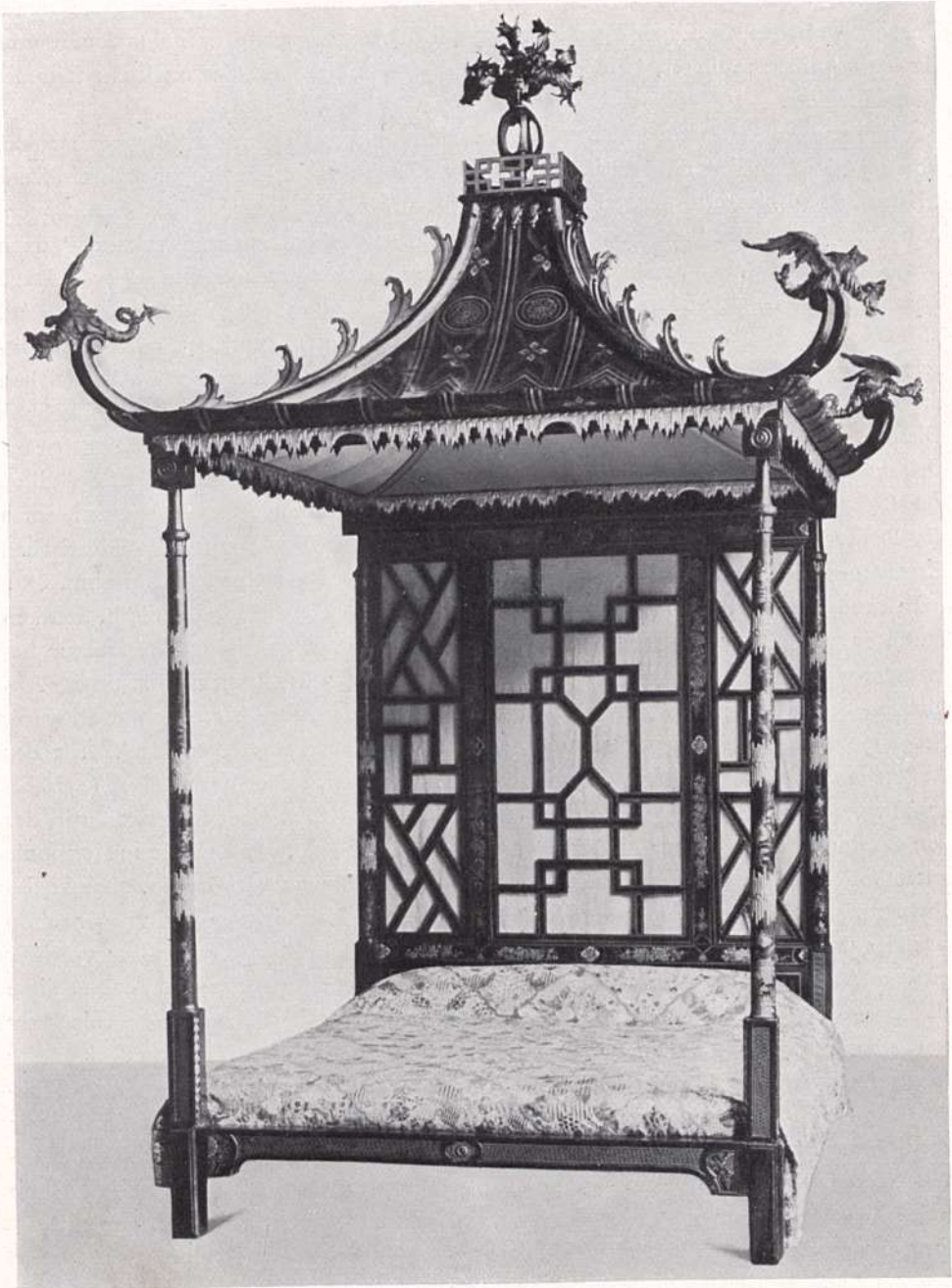
361. Bücherschrank im Stile Chippendales  
 (Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England)

Tatzen (Abb. 360). Ein besonders schöner library-table aus seinem Atelier, etwa 1760–1765 entstanden, ist in Combey Abbey in Warwickshire. Strenger ist der Stil eines berühmten Möbels in Nostell Priory von ähnlicher Form, mit Girlanden am Fries und ovalen Rahmungen. Tische haben im Entwurf durchbrochene Füße und eine durchbrochene Zarge. Es gibt Glasschränke in chinesischer Art. Endlich Kabinette, dreiachsig, mit erhöhtem Mittelteil, alle drei Teile mit Pagodendächern abgeschlossen, Füße und Zarge des Tischunterbaues durchbrochen und das Ganze durch reichen Dekor mit exotischen Hölzern noch mehr verschnörkelt. Das sind wieder die Ausnahmen. Gewöhnlich genügt ein Flachornament in gotischem oder chinesischem Geschmack, eine durchbrochene Galerie mit geometrischem Muster, das auf den Tisch mit vier geraden Füßen, auf Füße, den Fries einer Doppelkommode, auf die abgeschrägten Ecken einer Kommode aufgesetzt

wird. Ein Kleiderschrank (wardrobe) von Chippendale mit kommodenförmigem, gebauchtem Unterbau (Zeichnung im „Director“ pl. 104) war in der ehem. Sammlung H. Mulliner, ein Schrank mit geschweiftem Unterbau und chinesischem Ornament an den abgeschrägten Ecken in der Sammlung D. Griffiths, ein dreiteiliger Schrank in Corsham bei Lord Methuen. Neubildungen von praktischem Wert sind aus dieser Zeit Kombinationsmöbel, wie die Schreibkommode (secretaire tallboy chest), eine Doppelkommode, bei der das obere Fach des Unterbaues mit einem Klappdeckel verschlossen ist, der als Schreibfläche dient, der Schreibkasten (secretaire book-case), dessen Unterteil, eine Kommode mit mehreren Schubfächern, mit dem eben erwähnten Schreibfach oder mit Pult versehen ist; das bureau book-case, dessen Oberteil als Glasschrank gebildet ist. Die Varietäten des Glasschranks sind besonders beliebt. Der Bücherschrank (book-case), der große mehrachsige Bibliotheksschrank (library-book-case) ist meist schlank proportioniert, mit betontem, scharfgratigem Umriß, mit Schubladen und Fächern im Unterbau, abgeschlossen mit einem gebälkförmigen Gesims und vielleicht noch bekrönt mit elastischen Volutengiebeln, die eine Maßwerkfüllung einschließen (Abb. 361). Als Dekor spärliche, strenge Flachornamente am Sockel oder Fries, und noch wichtiger die Figuration der Glasfenster mit Spitzbogen, Tudorbogen, oder mit einfachen geometrischen Figurationen. Trotz der relativen Schmucklosigkeit sind die Möbel elegant, weil die scharfe Klarheit der Proportionen und die Exaktheit der Bearbeitung genügen, dem Möbel die gewünschte Feinheit zu geben.

Die Beschreibung des Chippendale-Möbels wäre unvollständig, wenn wir nicht auch Arbeiten im französischen Rokokogeschmack erwähnten. Sie sind selten und scheinen (mit Ausnahme der überreichen, durchbrochenen und vergoldeten Spiegel, die sich über die ganze Periode ziehen) der späteren Zeit anzugehören. Man möchte dies aus dem Grunde folgern, weil die französischen Füße oft an Armstühlen mit der geschweiften Armlehne der Louis-XVI.-Zeit vorkommen. Die französischen Füße werden bei Stühlen, Tischen und Kommoden verwendet; die Formen brauchen hier nicht detailliert zu werden. Eine Ausnahme bildet weiterhin die Übernahme der geschweiften Rokokoform bei Kommoden. Es gibt Kommoden in rein französischem Schema (originale Beispiele von Chippendale eine Kommode mit zarter Marketerie, Rosengirlanden und Urnen sowie Bronzebeschlag der Zeit um 1770 ist in Nostell Priory, mit Marketerie klassizistischer Richtung, Ovalfeldern mit Blumenvasen, in Corsham bei Lord Methuen, wozu noch zwei Leuchterständer gehören) und andere in deutscher Art, bei denen der wenig geschweifte Körper mit vergoldetem Beschlag auf einem mit Muschelwerk reich dekorierten geschnitzten Sockel ruht. Eine Mahagoni-Kommode der früheren Sammlung H. Mulliner, um 1750, hat geschweifte Volutenfüße, Zargen und Seiten mit Muschelwerk und Fries mit Girlanden. Die Schubladenflächen sind glatt wie in der Zeichnung des „Director“.

Das englische Bett dieser Zeit hat die mittelalterliche und Renaissanceform wieder übernommen. Die Lade, gewöhnlich nicht sichtbar, ohne Häupter, steht in einem Gehäuse mit vier geschnitzten Pfosten, die oben durch reiche Gesimse verbunden sind. Sichtbar sind nur die vorderen Pfosten und das Gesims. Die Pfosten schlank, kanneliert, mit Balusterenden, auf eckigem oder geschweiftem Fuß, das Gesims einfach, gerade profiliert oder durchbrochen. Damit sind die Möglichkeiten der Dekoration des Holzes



362. Lackbett aus Badminton, von Chippendale. Um 1755  
London, Victoria and Albert Museum,

erschöpft. Den Hauptschmuck bildet der gemusterte Stoffbehang der Vorhänge, Kränze, der mit der hellen, freudigen Bespannung des Möbels zusammengeht und in dem Raume die Atmosphäre sauberer, kühler Wohnlichkeit verbreitet, die das englische Zimmer charakterisiert.

Chippendales „Director“ machte Schule. Die Konkurrenz rührte sich. 1760 erschien, von der Gesellschaft der Möbeltischler (Society of Upholsterers) herausgegeben, ein Werk „Houshold furniture in genteel taste“ 1763, von Ince & Mayhew verfaßt, das „System of houshold furniture“ 1765, von R. Manwaring der „Carpenters complete guide“, dann der „Cabinets and chair maker's best friend“, sowie der „Chairmaker's Guide“ 1766. Dazu kommen dann von Crunden das „Cabinet Makers Darling“ 1765, von M. Lock das „Book of Tables“. Alle diese theoretisierenden Praktiker sind von Chippendale abhängig. Einzelne Muster sind direkt übernommen, andere sind nur leicht variiert, und da die gleichen Stecher, die Chippendale hatte, oft die Zeichnungen übertrugen, nimmt die stilistische Gleichartigkeit nicht wunder. Sie enthebt uns hier der Arbeit, die Werke näher zu charakterisieren. Groß war der Einfluß dieser Werke an sich nicht. Es sind Spätlinge der Rokokozeit, die beim Erscheinen sich schon überlebt hatten. Der Klassizismus der Robert und James Adam hat bald alle Moden der Rokokozeit, alle stilistischen Extravaganzen im chinesischen, gotischen oder sonstigen Geschmack überrannt.

In der englischen Architektur war der Klassizismus schon lange heimisch. Seitdem durch Inigo Jones und Christopher Wren eine originale englische Architektur begründet worden war, bestand neben den Tagesmoden eine Richtung klassizistischer Abtönung, deren Götter Vitruv, Vignola und Palladio waren. Ihre Eigenart war schwerer Prunk; es war schwülstiger Barock im klassischen Gewande. Von der Würde der Außenarchitektur hatte bisher auch der Innenraum gezehrt, bis Robert Adam (1728 bis 1792) einen Wandel schuf. Wenn man von Adam sagt, daß er einer der ersten war, der den gesamten Inhalt des Innenraumes als Einheit betrachtete, dessen Teile in Harmonie miteinander stehen und denselben künstlerischen Gedanken verkörpern, so will das an sich nicht viel bedeuten. In der französischen Rokokoarchitektur und vorher schon war der Grundsatz längst in die Tat umgesetzt. Seine Leistung ist, daß er von der großen Monumentalarchitektur die intimere Wohnhausarchitektur trennte, daß er diese als Zweig für sich mit eigenem stilistischem Habitus durchbildete, wobei er als einer der ersten das antike Detail in Treue für seine Absichten verwertete. In diese Anlehnung an die Antike war Adam nur getrieben von der großen Bewegung, die auf dem Kontinent schon lange Zeit eingesetzt hatte, die in Deutschland und Frankreich in Theorie und Praxis schon zu bestimmten Formulierungen gelangt war. Durch längeren Aufenthalt auf dem Festland, in Frankreich und in Italien, durch intensive Beschäftigung mit archäologischen Themen – er hat die Ruine von Spalato abgemessen und 1764 ediert – hatte Adam sein Wissen gefestigt, sein Auge geschult. Seit seiner Rückkehr 1758 setzte eine umfassende Tätigkeit auf architektonischem Gebiet ein, die ihn bald zum führenden Architekten machte. Das Bureau, das Robert Adam mit seinen Brüdern hatte (kurz benannt die Adelphi), zu dessen Stab auch Italiener, der Architekt Pergolesi, die Maler Cipriani und Zucchi, der Kupferstecher Bartolozzi, zuweilen auch Angelika Kauffmann gehörten, war das am meisten beschäftigte Englands. Die Zahl der Arbeiten ist unheimlich groß. Sie umfaßt ganze Stadtviertel, Adelspaläste bis zum einfachen Haus.





363. Mahagonischränk, gefertigt von J. Mayhew. Um 1760  
Schloß Windsor

Außerordentlich ist der allgemeine Einfluß, die Anregung, die auf alle Zweige, auch auf das Kunstgewerbe ausgeübt wurde. Ein Auszug der architektonischen, ornamentalen, kunstgewerblichen Ideen ist in dem „Work in Architecture“ (1773 f.) niedergelegt. Die Vorzeichnungen dazu und andere Entwürfe seit 1762 sind noch im Soane-Museum erhalten. Von den architektonischen Schöpfungen wollen wir hier nicht reden, auch nicht von dem Prunkmobiliar, das nach seinen Entwürfen in den Schlössern ausgeführt wurde. Die Entwürfe für Prunkbetten und derartige große Maschinerien sind Ausnahmefälle, die in unseren Zusammenhängen übergangen werden können. Die kunstgewerblichen Entwürfe, die Zeichnungen zu Möbeln und anderem Hausrat, sind immer nur ein Stückwerk, Teile eines großen architektonischen Gedankens.

Bezeichnend, daß verhältnismäßig wenige Detailprojekte für Möbel, Kamine vorhanden sind, daß immer wieder ein großer architektonischer Zusammenhang gegeben ist. Meist sind die Entwürfe für Möbel zusammengestellt mit Entwürfen für Girandolen, Wandarme, Spiegel, die ein größeres räumliches Ensemble bilden. Im einzelnen spielt sich auch hier der Prozeß einer Rückkehr zur Tektonik ab, den wir (S. 458) bei der Übersicht über das Louis-XVI.-Mobiliar beschreiben werden. Vom französischen Möbel sind viele Anregungen in Adams Werk geflossen. Es gibt direkte Kopien nach französischen Louis-XVI.-Stühlen (in Ashridge Park). Die antikischen Motive sind von einem Wissenden, der an der Quelle geschöpft hatte, der von der italienischen Renaissance und der römischen Antike gelernt hatte, aufgenommen, geläutert, verfeinert. Diese Atmosphäre einer letzten Verfeinerung, diese spröde Grazie ist für uns Ausdruck englischen Temperaments geworden. Die gebrechliche Zierlichkeit und der Reichtum an zartlinigen ornamentalen Motiven charakterisieren im allgemeinen die Frühstufe des Klassizismus. Im Entwurf sind die Möbel tektonisch durchgebildet, mit architektonischen Einzelheiten antikischen Charakters ausgestattet, mit Ornamentik überladen. Die Entwürfe nehmen auf den Materialcharakter keine Rücksicht. Auch das ist ein Zeichen der neuen Gesinnung. Ob die Ausführung in Holz oder Metall gedacht ist, wird bei den kleinen Objekten nicht klar. Die Architektur Adams bietet hier Parallelen. Der spielerische Charakter der Ornamentik gab Veranlassung, vom echten Material abzusehen. Für die Ornamentik an den Wänden ist eine künstliche Masse verwendet (*campo*), die sogar auf Möbel übertragen worden ist. Die Entwürfe reflektieren auf Fassung, Bemalung oder wenigstens auf Verkleidung des Holzes, weniger auf Schnitzerei. Die Eigenart des englischen Möbels hat darunter gelitten. Es tritt eine gewisse Verallgemeinerung ein, eine Annäherung an das festländische Mobiliar, die allerdings von den Praktikern wieder gemildert wurde.

Die ausgeführten Adam-Möbel (darunter können nur die wenigen verstanden werden, die nach Adams Entwurf von bekannten oder ungenannten Meistern ausgeführt wurden) unterscheiden sich von den übrigen Möbeln durch die Strenge des Aufbaus und die Formenreinheit des antikischen Details (Abb. 364). Die Tische haben meist kannelierte Füße, die Zarge trägt ein Reihemuster, Mäander, Palmetten, Pfeifen, auch Rosetten. Die Platte ist meist bemalt – figürliche Füllungen, von antikischer Ornamentik umrahmt, sind eine handschriftliche Eigenart, die in der architektonischen Dekoration Gegenbeispiele hat – oder mit Satinholz, Königsholz, eingelegt in einfachen geometrischen Figurationen, wobei ein Fächermotiv (Zeltdach) mit schattierten Blättern bis zum Überdruß

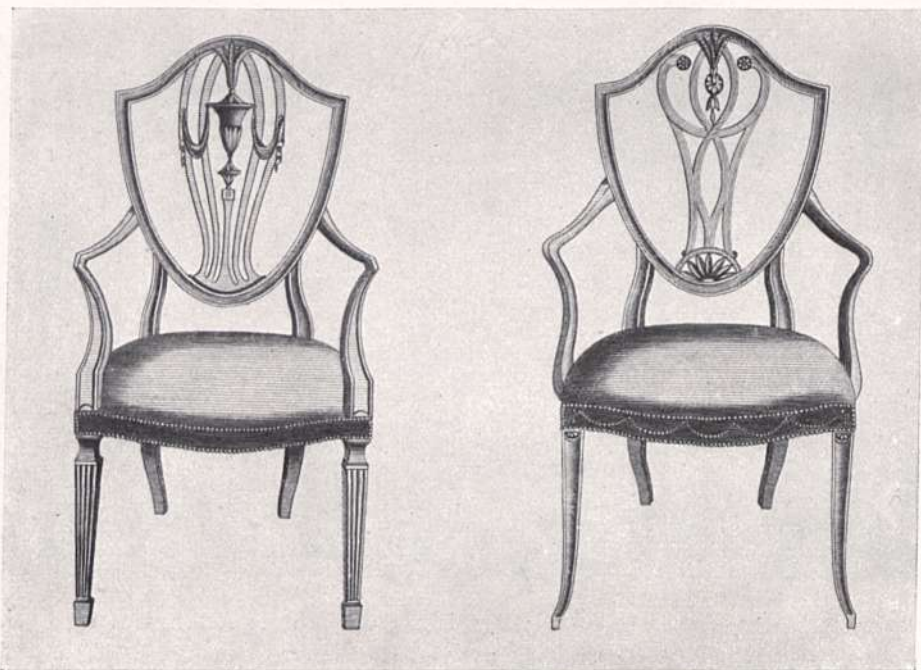


364. Mahagonitisch (side-table) gezeichnet von Robert Adam. Um 1770  
London, Victoria and Albert Museum

oft wiederkehrt. Die Kastenmöbel haben geometrischen Umriß, die Kommoden sind vielfach im halben Oval gebildet; sie sind, wie der halbhohe Schrank, dessen Mittelteil im halben Oval vortritt, durch die eleganten Einlagen und die zierliche Bemalung zu apertem Reiz gesteigert worden. Der strenge Geschmack zeitigt bei diesen Kastenmöbeln die erfreulichsten Resultate. Auch die Stühle erhalten eine streng geometrische Lehne, einen Kreis oder ein Oval, das mit radförmigen Mustern gefüllt ist. Gegenüber der leichten Eleganz des französischen Möbels, das immer wieder als Vorbild herangezogen ist, haben diese Adam-Möbel den kalten Hauch eines strengen, anspruchsvollen Doktrinarismus. Die Möbel der Praktiker, die von Adam abhängig sind, eines Chippendale (Stühle in Harewood House, Yorkshire, in Nostell Priory mit Lyra-Lehne), Hepplewhite oder Sheraton, sind viel lebensvoller.

Adams Reichtum an Ideen ist in den Publikationen von George Hepplewhite und Thomas Sheraton in Kleinmünze umgesetzt. Beide reichen einander die Hände. Wo Hepplewhite aufhört, setzt Sheraton ein und führt die Entwicklung weiter dem internationalen Klassizismus entgegen. Beide sind, wie Chippendale, in erster Linie als Publizisten von Einfluß gewesen. Nur die literarische Produktion kann als Grundlage für ihre Leistung beurteilt werden. Von ihrer praktischen Tätigkeit ist zu wenig bekannt.

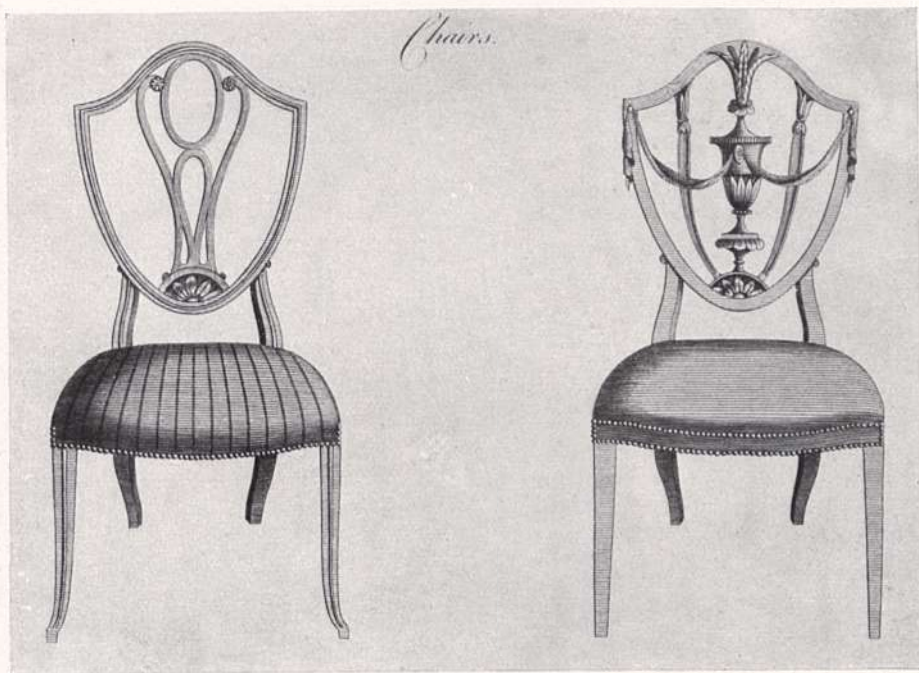
Über Leben und Tätigkeit von Hepplewhite (er selbst schrieb Heppelwhite) haben wir so gut wie keine Nachrichten. Selbst sein Todesjahr (1785/1786) kann nur ungefähr bestimmt werden. Seine praktische Tätigkeit wird um 1760 begonnen haben. Erst zwei Jahre nach seinem Tode hat die Firma Heppelwhite and Co. den „Cabinetmaker and Upholsterer's Guide“ (1788) herausgegeben. Die Zeichnungen des Werkes bilden die Handhabe für die Zusammenstellung der Hepplewhite-Möbel, gleichgültig, ob die Arbeiten von der Firma selbst stammen oder nicht, ob die Erfindung geistiges Eigentum



365. A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle  
(The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. IV)

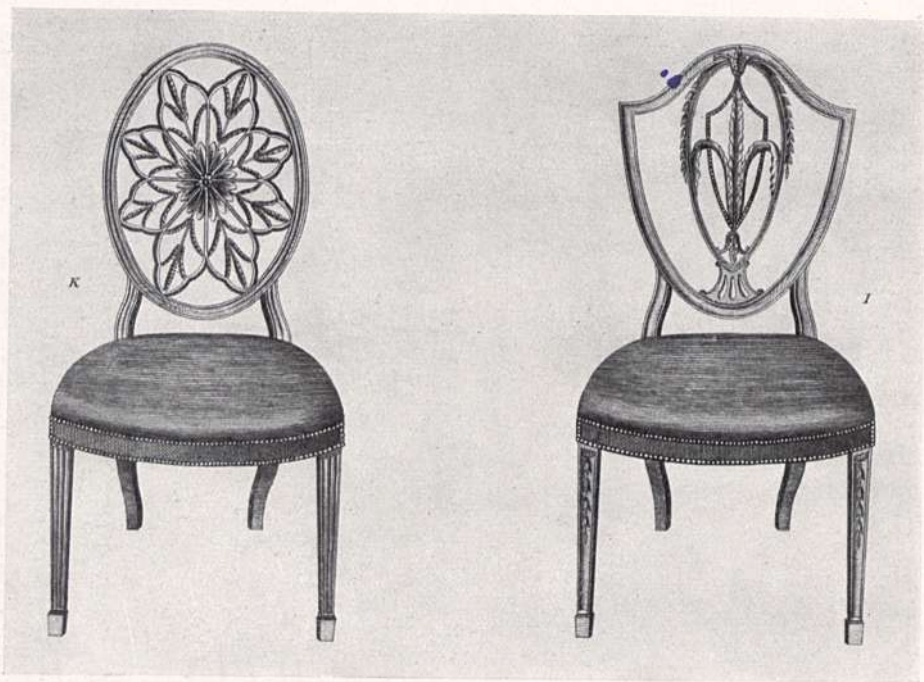
ist oder anderen, wie Adam, nachempfunden ist. Auch der „Guide“ ist ein Firmenkatalog, wie Chippendales Werk, er bringt einheimische Typen und fremde, von Frankreich übernommene Muster (Sofa, Confidante, Duchesse). Originalität ist nicht gesucht; das Vorwort betont, daß neue Erfindungen nicht geboten werden sollen. Nur bei Entwürfen für Stühle und Kastenmöbel sind neue Formen vorhanden.

Mehr wissen wir von Thomas Sheraton, dem letzten großen Möbelzeichner des 18. Jahrhunderts in England (Abb. 370f.). Er wurde in Stockton on Tees um 1750 geboren und kam um 1790 als gelernter cabinet-maker nach London, wo er nur mehr als Theoretiker tätig war. Sicher ist er in London nicht Meister geworden. Zum selbsthaften, simplen Beruf war er nicht geboren. Er muß ein unruhiger Kopf, ein Spintisierer gewesen sein; denn seine eigentliche Berufsarbeit war nur ein Teil seiner Tätigkeit, die in ziellosen Nebensächlichkeiten aufging; er hat als Zeichenlehrer, als Erfinder von mechanischen Kunstwerken, ferner als Traktätchenschreiber und als religiöser Prediger gewirkt. 1806 ist er in ärmlichen Verhältnissen in London gestorben. Sein Hauptwerk ist das „Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book“, das in drei rasch folgenden Auflagen 1791, 1794 und 1802 erschienen ist. Es ist auch in das Deutsche übertragen worden (Modell- und Zeichnungsbuch für Ebenisten, Tischler, Tapezierer und Stuhlmacher etc., verfaßt von T. Sheraton, übersetzt von Gottfr. Traugott Wenzel, Leipzig 1794). Es wird uns hier beschäftigen. Seine späteren Publikationen, das „Cabinet Dictionary“ 1803 und die erste Lieferung zur unvollendeten „Cabinet-maker, Upholsterer and General Artist's Encyclopaedia“ sind mehr Beiträge zur Geschichte des inter-



366. A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle  
(The Cabinet-maker and Upholsterer's Guide Pl. II)

nationalen Klassizismus als zur Geschichte des englischen Mobiliars. Das „Drawing Book“ ist kein Geschäftskatalog wie die Publikationen von Hepplewhite, Ince & Mayhew, Chippendale, sondern eine Theorie mit wissenschaftlichem Anspruch. Es beginnt mit einer ziemlich zwecklosen Einführung in die Grundlagen der Möbelkunst, Geometrie, Architektur, Perspektive. Erst die dritte Abteilung des Buches enthält die Möbel. Die Entwürfe sind um einen Grad problematischer als bei Hepplewhite, der nur praktisch-brauchbare Vorlagen gibt. Sie schließen sich deutlicher französischen Vorlagen an, von denen sie sogar die Bezeichnung übernehmen. Sie bringen viele Proben stilistischen Wissens, die nicht zur Ausführung bestimmt waren, sie sind manchmal überladen und manchmal gekünstelt, mit Geheimfächern, mechanischen Spielereien und anderen Zutaten ausgestattet, die für den Praktiker, in England wenigstens, wertlos waren. Im deutschen Röntgen-Möbel sind diese Erfindungen zwei Jahrzehnte früher schon weit überboten. In der Stilistik schließen sich Hepplewhite wie Sheraton an Adams Vorlagen an. Während der eine mehr die Nutzenanwendung der neuen Formen auf die bestehenden Typen bringt, ist Sheraton radikaler; er sucht sogar, über Adam hinausgehend, in der größeren Einfachheit und Strenge, in der Übernahme französischer Typen für alle Arten von Möbeln den Anschluß an die fortgeschrittene Strömung im Klassizismus, ohne zunächst wenigstens den Zusammenhang mit dem Nationalen zu verlieren. Die englischen Möbel des späten 18. Jahrhunderts, die mit den Vorlagen dieser Publikationen ganz oder in Einzelheiten übereinstimmen, hat man als Hepplewhite- oder Sheraton-Möbel benannt.



367. A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle  
(The Cabinetmaker and Upholsterer's Guide Pl. VI)

Daß außer den beiden Meistern in dieser Zeit auch noch andere renommierte Publizisten lebten (wie Th. Shearer, dessen Hauptwerke, das „Cabinet makers London book of Prices“, 1788, und die „Designs for Household furniture“, 1788, auch in Deutschland Anklang fanden), bleibt unberücksichtigt.

Die Möbel der Spätzeit sind die feinsten, elegantesten englischen Möbel. Sie sind mit allem Reiz der Übergangszeit ausgestattet und kommen in der künstlerischen Vollendung nahe an das französische Möbel dieser Zeit heran. Die steife Grazie, die dünne Sprödigkeit, die gesuchte Zartheit der Vorbilder Adams ist in der Atmosphäre vornehmer Bürgerlichkeit und solider Zweckmäßigkeit zu wärmerer Fülle gehoben, die anspruchsvolle Typik und allzu rationalistische Tektonik ist in gefälliger, handwerklich vollendeter Sachlichkeit gemildert. Die Neigung zur Typisierung ist an sich Eigenart des englischen Möbels. Kostbare Einzelstücke wie im französischen und individuelle Prunkmöbel wie im deutschen Mobiliar kennt man nicht. Auch ohne Signaturen und archivalische Nachrichten könnte man im französischen und deutschen Mobiliar das persönliche Werk einzelner hervorragender Meister herausstellen. In England müßte man sich ohne die Publikationen mit Typenreihen behelfen. Das englische Mobiliar kommt mit diesen angeborenen Eigenschaften klassizistischen Tendenzen an sich entgegen. Man mag darin einen der inneren Gründe für den Einfluß auf das kontinentale Möbel finden, der sich in der Spätzeit des 18. Jahrhunderts fühlbar macht. Außer dieser Neigung zum nivellierenden Typus hat auch die relative Einfachheit, ja Anspruchslosigkeit die Verbreitung begünstigt. Während auf dem Festland das



368. Hepplewhite-Stühle  
 Berlin, Schloßmuseum

prärentiöse, höfische Möbel eine Steigerung in letzter Feinheit sucht, wird hier die Kostbarkeit des Materials, des Holzes, eher versteckt, die Zutaten, Metall und Porzellan, bleiben Ausnahmen; nur die Form soll den Bedürfnissen eines verwöhnten Auges genügen. Der Unterschied zwischen dem vornehmen und dem einfachen Möbel liegt mehr in der Qualität der Ausführung, nicht in der Form. Die gleiche Einfachheit zeigt auch der englische Raum.

Die anspruchsvollen, großen Räume der Adamzeit, die Säle mit streng klassizistischer architektonischer Gliederung, mit der gepflegten Dekoration von Einlagen, Gemälden, sind eine vorübergehende Phase monumentalen Wollens. Der normale Raum im englischen Hause der Spätzeit hat behaglichere Proportionen und vereinfachte Wandgliederung, mit niedrigem Lambris und abschließendem Gesims in Holz, mit Flachdecke; er ist durchaus hell getönt, mit einfacher Felderteilung, weniger, gemalter oder stukkiertes Ornamentik. Ein Akzent bildet der Marmorkamin. Die kühle Reserviertheit wird durch die Möbel unterstrichen, die in geordneter Verteilung architektonische Funktion vertreten. Die Helligkeit des Raumes mit den zarten Farben der Tönung und Bemalung, die allgemein klassizistische Eigenart ist, hat auch die Alleinherrschaft des Mahagoni gebrochen. Der dunkle Holzton wird bei Schrankmöbeln mit großen Flächen, auch bei Tischen ersetzt durch Furnierung aus hellerem Satinholz und durch



369. Hepplewhite-Stuhl  
Paris, Musée des Arts décoratifs

kantige Füße, wie der Chippendale-Stuhl, die oft durch Stege verfestigt sind. Die Lehne ist geschnitzt, durchbrochen; die Zeichnung hat den Wandel zur Einfachheit mitgemacht, ohne in harter Geometrie zu erstarren. Die Grundformen sind wenige. Die Schildform, meist mit bogenförmigem Abschluß und wechselnder Innenzeichnung: geschweifte, fächerartig disponierte Stäbe, die nach den Forderungen der modernen Ästhetik oft naturalistisch ausgedeutet, als Ährenbündel mit drei Reihern (dem Wappen des Prinzen von Wales [Abb. 367]) geformt sind, oder ein ornamentales Mittelmotiv als Reminiszenz an das frühere Mittelbrett in leichten, sich kreuzenden Kurven; dazu kommt die Herzform aus drei verschlungenen Schleifen (Abb. 368), ein besonders beliebtes Motiv, die abgerundete Lehne und die Ovalform mit ornamental durchbrochenem Mittelbrett (Abb. 369), dessen Zeichnung sich an das Rund der Umrahmung anschmiegt.

Die Stuhlformen Sheratons zeigen weitere Vereinfachung und Neigung zur Geometrisierung, zur tektonischen Klarheit des Klassizismus (Abb. 371 ff.). Zwar kehren im „Drawing book“ vereinzelt Typen Hepplewhites wieder, der von Sheraton als Vertreter der unmittelbar vorhergehenden Generation bekämpft wurde. Die Mehrzahl der Erfindungen ist aber selbständig und zeugt für eine stärkere Erfindungskraft. Vorherrschend sind die rechteckigen Lehnen. Der gekurvte oder bogenförmige Abschluß ist in der Praxis Ausnahme. Bei den ausgeführten Möbeln kann man zwei Grundformen trennen: die Lehne mit vertikaler Gliederung, geraden oder gekreuzten Stäben, die in der Zeichnung

Bemalung. Selbst bei den Stühlen wird der Naturton gegen Ende des Jahrhunderts in steigendem Maße durch Fassung verdrängt.

Wenn wir die Stuhlformen Hepplewhites von denen Sheratons (Abb. 365 ff.) trennen wollen, müssen wir die Vorbilder in ihren Publikationen als Grundlage nehmen. Beide zeigen gegenüber Adams Erfindungen stärkere Rückkehr zur nationalen Tradition. Die geschnitzte Lehne ist wieder Spielplatz künstlerischer Phantasie, das Gestell ist als weniger einschlägig im Entwurf oft auch weggelassen. Die Imitation französischer Vorbilder ist bei ausgeführten Hepplewhite-Möbeln die Ausnahme. Selbst die Übernahme von Detailformen, in der geschweiften Profilierung der Armlehne, in der Dekoration mit antikischen Perlstäben, Pfeifen, Rosetten, Laubgehängen, die der Guide zeigt, ist in der Praxis selten. Der sogenannte Hepplewhite-Stuhl ist aus Mahagoni. Er hat feste, gerade,

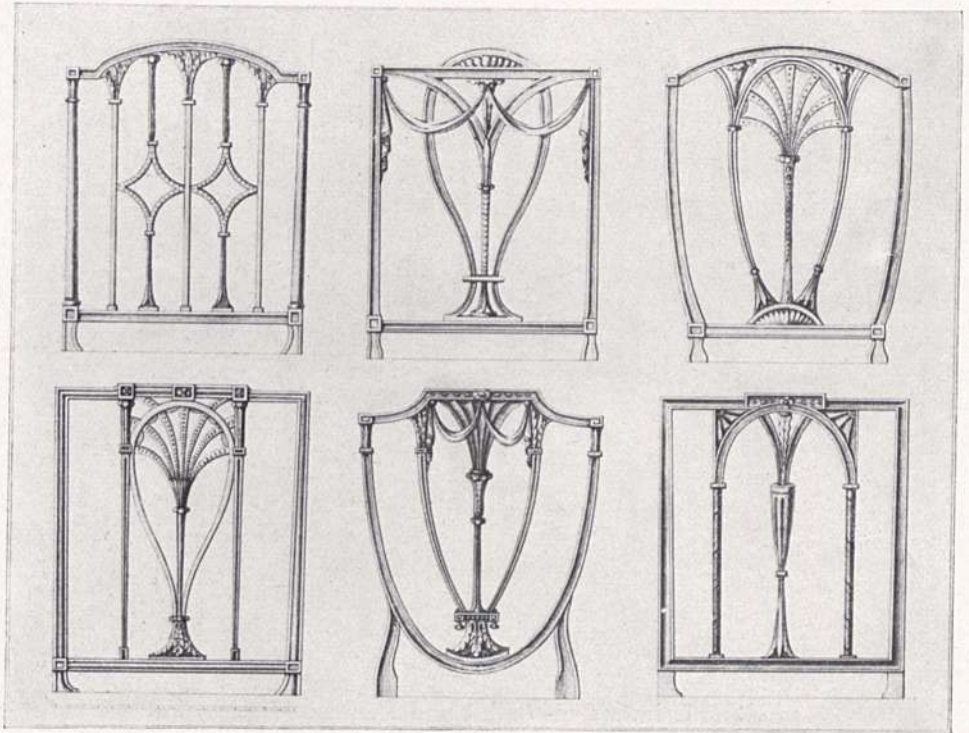




370. Stühle im Adam- (links) und Sheraton- (rechts) Stil  
London, Victoria and Albert Museum

am meisten mit den Vorlagen des „Drawing book“ zusammengehen, und, als spätere Erfindung, die leicht geschweifte Lehne mit horizontaler Sprosseneinteilung, die im Klassizismus beibehalten und durch das 19. Jahrhundert konserviert wurde. Bei der ersten Art ist die leicht geschweifte Armlehne gewöhnlich von einer balusterförmigen Stütze getragen, die direkt über den kannelierten, dem französischen Louis XVI. entlehnten Füßen sitzt. Die zweite Art (Abb. 370) ist charakterisiert durch die vertikale Teilung der Lehne mit Sprossen oder Brettern, mit ovaler Polsterung, sowie durch die hochsitzende Armlehne in S-Form, die als unmittelbare Fortsetzung aus den gedrechselten, mehrfach eingeschnürten Rundfüßen emporsteigt, ohne deutliche Akzentuierung vor der Zarge sitzt. In den Möbeln Hepplewhites sind die einzelnen Teile: Lehne, Zarge, Fuß, meist noch miteinander verschmolzen; bei Sheraton sind sie meist deutlicher akzentuiert, voneinander abgesetzt; die Verbindungspunkte sind, wie beim französischen Stuhl, durch Rosetten betont. Immer spürt man die Tektonik des fortgeschrittenen Klassizismus. Die weiteren Detailformen zeigen die Abbildungen. Bei der ersten Art ist naturfarbendes Mahagoni neben Fassung verbreitet, bei der zweiten Form gefaßtes und bemaltes Buchenholz vorherrschend.

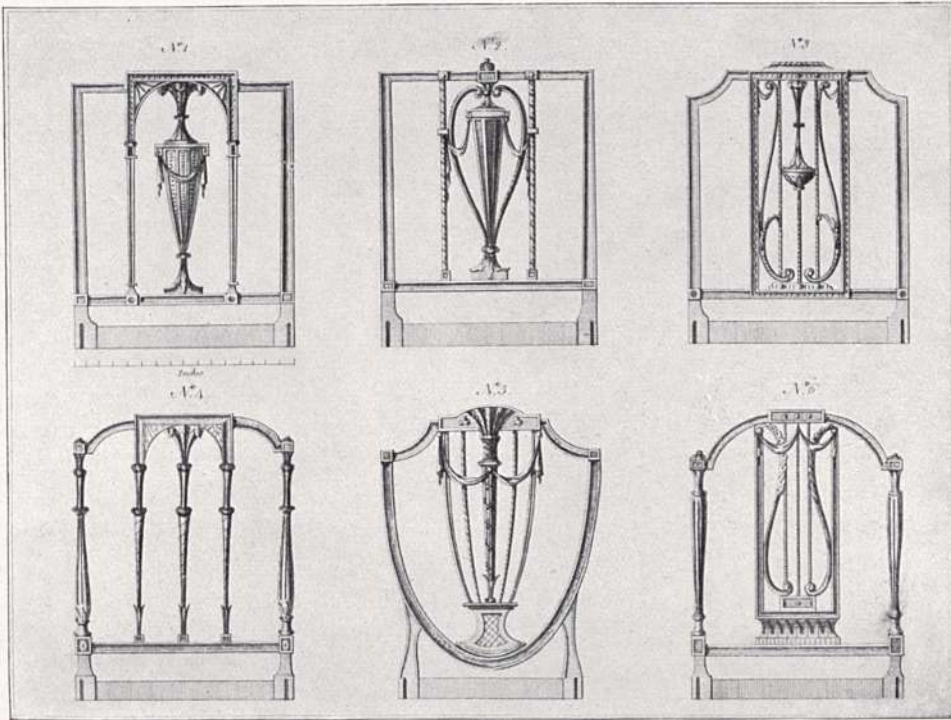
Die gleichen Formen kehren beim Sofa (settee) wieder. Die ererbte Bildung der Lehne als Multiplikation von Formen der Stuhllehne findet sich bei Hepplewhite (Abb. 374) im Entwurf (dort als bar-back sofa bezeichnet) wie in der Ausführung. Häufiger aber ist nach Vorbild der französischen Formen die gepolsterte, nach der Mitte leicht ansteigende Lehne geworden. Die Seitenlehnen sind nach älterer englischer Tradition geschweift,



371. Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen (parlour-chairs)  
 (Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book Pl. 28)

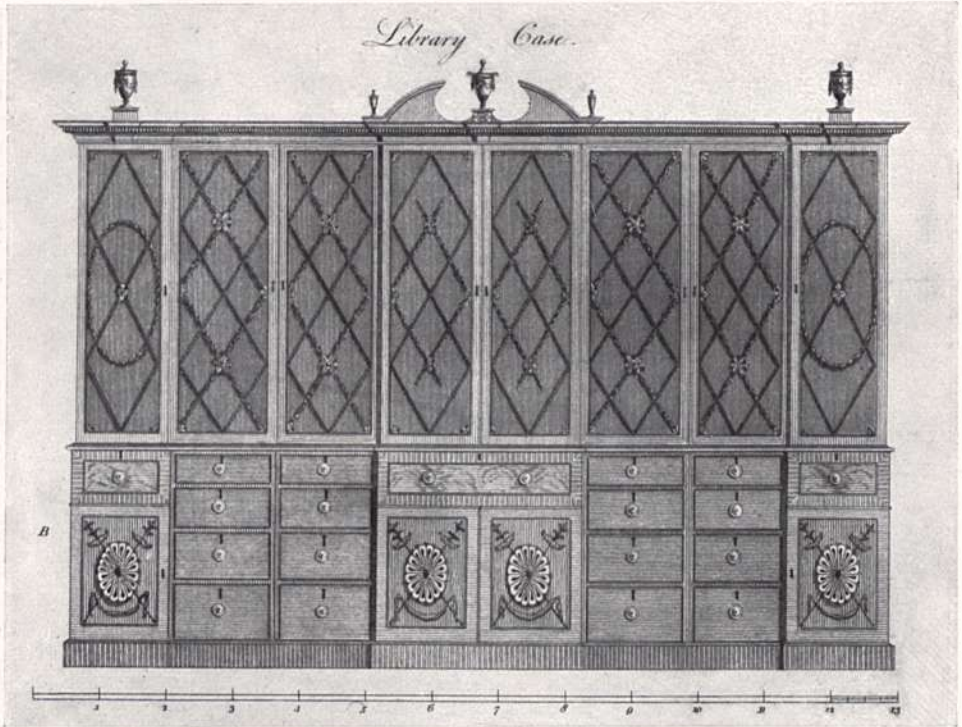
die Polsterung geht über die Armlehne (roll-over-arm) und gibt dem Möbel einen Grad von Bequemlichkeit, den das deutlicher artikulierte französische Möbel nicht besitzt. Die Frontseite, Armlehne und Zarge tragen wie beim Stuhl klassizistische Dekoration; der Fuß hat gewöhnlich die französische, kannelierte Balusterform. Die Bereicherung der Typen, die der gesteigerte Komfort im späten 18. Jahrhundert allgemein mit sich gebracht hat, zeigt sich auch beim Sofa. Als neue, vom Festland übernommene Bildung ist das Fenstersofa (window stool) dazugekommen, das ohne Rücklehne, mit schrägen Seitenlehnen ausgestattet ist, die der Schrägform der Fensternischen angepaßt sind. Bei Sheraton-Möbeln ist die Lehne noch weiter vereinfacht. Der Typus mit durchbrochenen, addierten Formen kommt mit gekreuzten oder geraden Stäben wie mit Sprossen vor. Dazu noch kombinierte Formen: gepolsterte Rücklehne mit durchbrochener Armlehne und vollständig gepolsterte Sofas, bei denen die Geradlinigkeit der Empiremöbel angenommen ist. Viele Entwürfe für Stühle, Sofas aber sind phantastische Improvisationen, die zur Ausführung nicht geeignet waren. Nur in Deutschland hat man aus den Publikationen ergiebige Anleihen gemacht.

Die Steigerung des Komforts im späten 18. Jahrhundert hat auch dem Tisch eine stärkere Differenzierung gebracht. Die Form ist konstant geblieben, nur die Größe wechselt nach der Bestimmung. Zu den Spieltischen kommen Wandtische, die pier-tables in halber Form, ferner als feste Typen unter Sheraton die Nähtische (work-

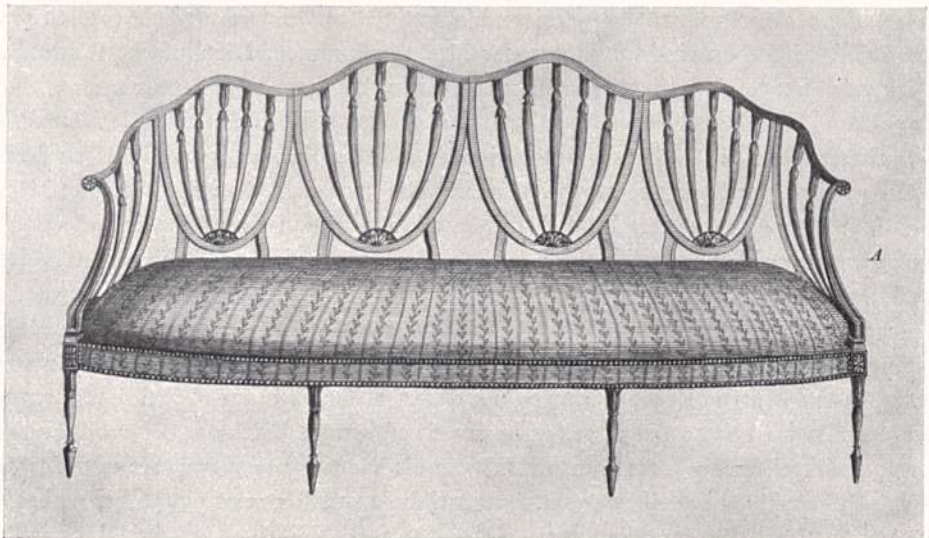


372. Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen  
(Cabinetmaker and Upholsterer's Drawing Book Pl. 36)

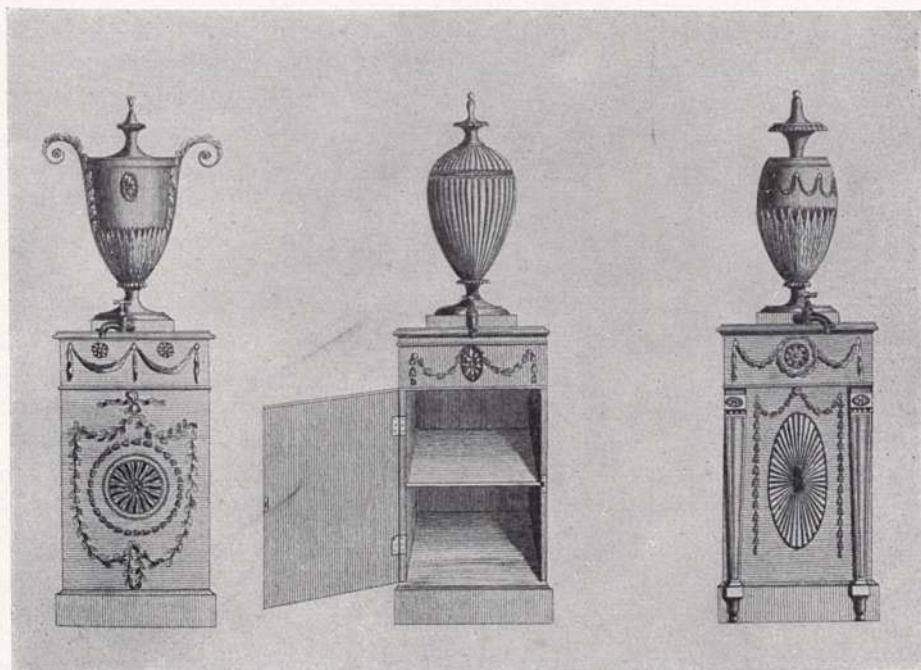
tables), die oft mit Stoffbeuteln garniert sind, und die kombinierten Tische (vgl. S. 450). Die Dreifußtischchen sind etwas aus der Mode gekommen. Die einfache rechteckige oder ovale Platte auf geraden, prismatischen, sich verjüngenden Füßen ist nach wie vor die gebräuchliche Form. Figurierte Platten mit geschweiften Füßen sind die Ausnahme. Kannelierte Füße sind kleinen Arbeitstischchen reserviert, gedrehte Füße sind eine Eigenart einzelner Sheraton-Möbel. Unterschiede zwischen dem Hepplewhite-Möbel und dem jüngeren Sheraton-Möbel liegen oft nur in den Proportionen, die immer graziöser, gebrechlicher, steifer werden (Abb. 377), und im Holz. Die kostbaren Hölzer, das fein gezeichnete Satinholz, Sykomore, Thuya, Ahorn, Platane, mit streng gemusterten Einlagen, sind charakteristisch für die Spätzeit. Auch darin bietet das festländische Möbel Analogien. Antikischer, geschnitzter Dekor an der Zarge, Girlanden und Rosetten seitlich einer Mittelvorlage, Auflagen in der Art der Riesener-Möbel kommen bei Hepplewhite im Entwurf vor, selten in der Ausführung. Tische von unvollständiger Form, halbkreisförmig oder geschweift, die als Wandtische verwendet und für den Gebrauch zusammengestellt werden, aus Satinholz, bemalt oder eingelegt, wobei als Muster das Fächer(Zelt)motiv unvermeidlich ist, sind eine Eigenart der Hepplewhite-Zeit. In der Sheraton-Periode nehmen die Klappische wieder überhand, die Pembroke-tables. Der Typus ist als Erfindung viel älter; gegenüber den Tischen der Chippendale-Zeit liegt der Unterschied darin, daß die Seitenklappen jetzt durch Konsolen in



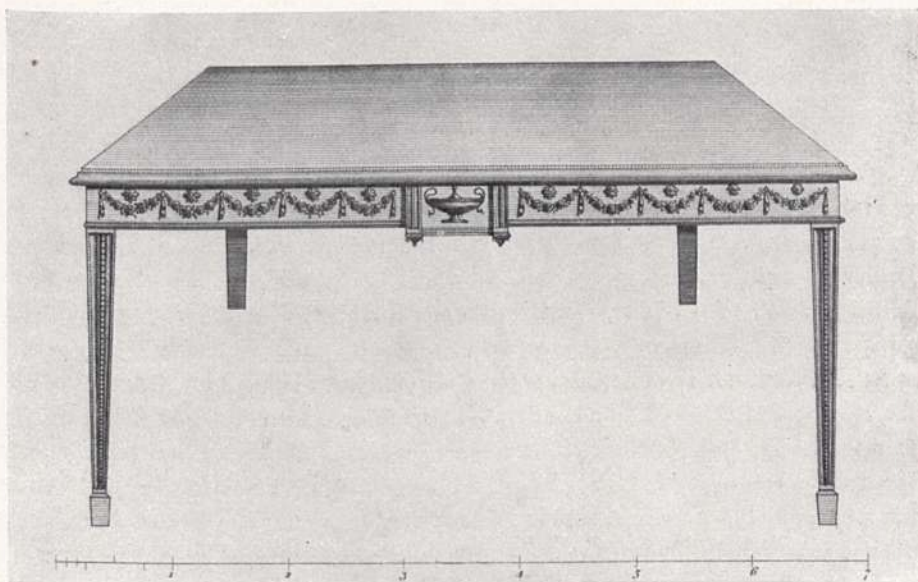
373. Hepplewhite, Entwurf für einen Bücherschrank  
(Pl. 48 im Guide)



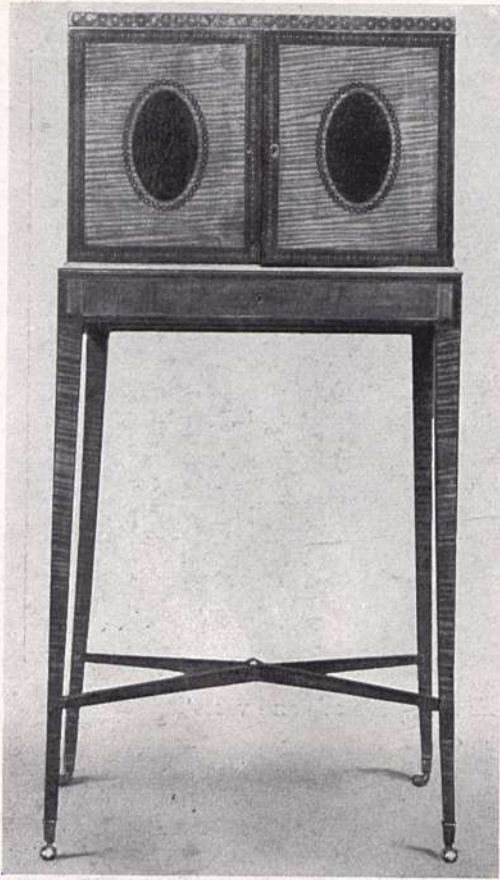
374. Hepplewhite, Entwurf für ein Sofa (Bar-back sofa)  
(Pl. 26 im Guide)



375. Hepplewhite, Entwürfe für „pedestals and vases“  
(Pl. 35 im Guide)



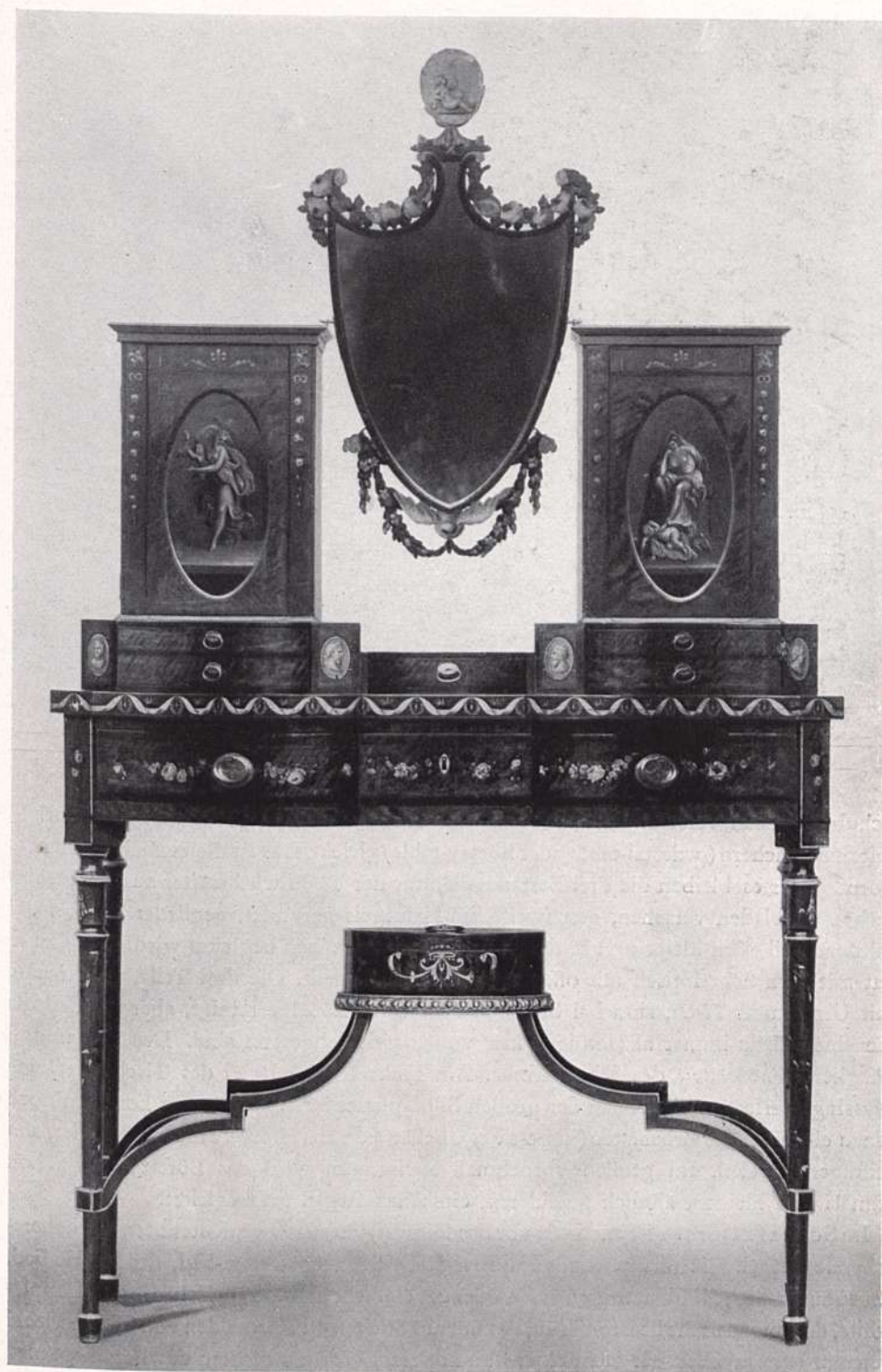
376. Hepplewhite, Entwurf für ein side-board  
(Pl. 32 im Guide)



377. Kabinett aus Sykomorenholz  
mit Einlegearbeit. Um 1780  
London, Victoria and Albert Museum

Scharnieren gestützt werden, nicht mehr durch die verstellbaren Füße (gate-leg-table), die nur beim großen Eßtisch noch beibehalten wurden. Diese Form der Klappstische wurde durch das 19. Jahrhundert auf dem Festland beibehalten. Eine praktische Erfindung der Sheraton-Zeit, die auch bald vom Festland übernommen wurde, ist der Satz von Gelegetischchen, nest of tables; gewöhnlich sind vier kleine Tischchen von gleichartiger Form ineinandergeschoben, so daß sie nur den Raum eines einzigen Tischchens einnehmen. Man betont mit Recht, daß in der damaligen Gesellschaft plötzlich eine Leichtigkeit und Beweglichkeit des Verkehrs eingetreten sein muß, die solche kleinen Tischchen nötig machte. Man könnte ebenso sagen, daß sich die patriarchalische Einfachheit der Sitten mit der Annäherung an den internationalen Stil des Lebens abgeschliffen habe. Die Menschen, die Gainsborough und Reynolds porträtierten, sind nicht mehr im Milieu von Hogarth-Bildern, sondern in einer Umgebung von diesen zierlichen, etwas steifen Möbeln denkbar.

Der internationale Stil des Lebens hat auch nach England die Differenzierung der Räume gebracht. Von diesen hat das Speisezimmer jetzt eine stereotype Möblierung erhalten, die bis in unsere Tage geblieben ist. Das Hauptmöbel ist das Side-board, das als Anrichte und Büfett diente, nachdem einmal das alte hohe Büfett als provinzieller Typ in die Küche verbannt war. (In Hepplewhites „Guide“ ist die Anrichte noch ein Tisch in einfacher Form, mit zwei innen abgeteilten Schubladen, oder in reicherer Form dreigeteilt, mit Doppelschubladen an der Seite.) Es ist begleitet von zwei seitlichen Sockeln (pedestals), auf denen hölzerne Urnen stehen. Die Urnen dienen als Behälter für kaltes und warmes Wasser oder für das Tischzeug (Abb. 375). Die Postamente sind Schränkchen. Im Innern befindet sich beim einen ein Plattenwärmer, der zweite dient als Behälter für ein spezielles Geschirr. „Is used as a pot cupboard“ sagt der „Guide“, auf den wir uns hier besonders berufen müssen, ohne an dieser Spezialität des Speisezimmermöbels irgendwelche Kritik üben zu wollen. Noch zu Hepplewhites Zeiten ist das side-board zum komfortablen Möbel ausgebaut worden. Entweder werden die beiden Schränkchen mit dem



378. Toilettetisch aus Satinholz mit Malereien. Um 1800 (?)  
London, Victoria and Albert Museum



379. Eingelegte Satinholzkommode. Spätes 18. Jahrhundert  
London, Victoria and Albert Museum

Schubladentisch verschmolzen, so daß das Ganze einem geschlossenen Schreibtisch mit Seitenfächern (pedestal-table oder library-table) gleicht. Das ist die einfache, seltenere Form. Oder es bleiben die drei Bestandteile, nur der Tisch wird weiter ausgebaut, mit mehr Schubladen versehen, geschweift, im Halbkreis gerundet, gegliedert, wobei der mittlere Teil offen bleibt und seitlich von Schubladenreihen begleitet wird. Das Ganze hat mit dem Schreibtisch mit offenen Füßen Ähnlichkeit. Die drei Teile, Postamente mit Urnen und Tisch, sind bei Sheraton zu einem Möbel vereinigt, aber so, daß die einzelnen Teile immer akzentuiert, klar voneinander abgesetzt sind. Das war unumgängliche Forderung des Klassizismus. Am rückwärtigen Rand des Tisches ist eine Messinggalerie zum Anlehnen der großen Silberplatten. Als Ergänzung kommen noch hinzu ein paar Messerbehälter (knife-cases), Schatullen aus Holz, vorne abgerundet, mit schrägem Deckel. Im großen vornehmen Speiseraum wird das Büfett wohl schon damals von kleinen, ähnlich gebildeten, einfachen Anrichten begleitet.

Im Schlafzimer ist nach wie vor das Himmelbett, das Vierpfostenbett, das beherrschende Möbel. Die phantastische Improvisation des french state-bed, des elliptic bed, des summer-bed, die Sheraton zeichnet, oder das einfache field-bed in Zeltform bei Hepplewhite, das französische lit a tombeau, das uns aus Stichen und Gemälden von Chodowiecki vertraut ist, brauchen wir nicht eigens zu notieren. Nur die Pfosten des Bettes werden moderner, antiker geformt. Der Typ bleibt erhalten, bis im entwickelten Empire die





380. Kommode aus Satinholz. Spätes 18. Jahrhundert  
London, Victoria and Albert Museum

neue französische Form das sanitär weniger empfehlenswerte Gehäuse verdrängt. Zum stereotypen Mobiliar gehört jetzt auch das Waschtischchen (washstand), das das Lavabo der Queen-Anne-Zeit verdrängt. Es hat Größe und Form eines Nachtkästchens und ist mit einem Deckel verschlossen, der geöffnet einen kleinen Napf als Waschschüssel zeigt. Übergroße Reinlichkeit war noch nicht Mode. Dazu gehörte ferner der Toiletetisch (dressing-table), in der hergebrachten Art mit Standspiegel, jetzt auch luxuriös ausgestattet und mit großem Raffinement ausgebaut. Alle Utensilien sind in eingepaßten Behältern in den seitlichen Schubladen untergebracht. Ein besonders elegantes Möbel im Sheraton-Stil, ungewöhnlich reich dekoriert mit gemalten Füllungen und Girlanden, mit schildförmigem Spiegel zwischen zwei Aufsatzkästchen, ist im South Kensington Museum (Abb. 378). Seine Echtheit ist wohl mit Unrecht bezweifelt worden. Kombinationen von Schreibtisch und Toiletetisch, bei Sheraton harlequin-table benannt, Einbauten von Schreibfächern, die sich auf einen Druck öffnen, ergeben weitere Möglichkeit raffinierter Durchbildung. Zur Einrichtung des Schlafzimmers gehören noch die rechteckigen oder halbkreisförmigen, reich dekorierten Kommoden, Doppelkommoden (tallboy-chest) und als Pendant dazu ein Kleiderkasten. Diese Kleiderschränke (wardrobe) haben sich erst in der Spätzeit eingebürgert. Chippendales „Director“ kennt zwar den Typ; ausgeführte Möbel aus dieser Zeit kommen kaum vor. Erst in der Periode von Hepplewhite werden sie allgemein. Dieser englische



381. Wandtisch (pier-table) aus Satinholz und anderen Hölzern. Um 1780  
London, Victoria and Albert Museum

Typ ist zweigeschossig; er besteht aus einem Kommodenunterbau mit Schubladen und einem leicht verjüngten, mit Türen verschlossenen Aufsatz. Der Aufsatz birgt wieder Schubfächer, die manchmal auf Laufleisten an der Innenseite der Türen vollständig herausgezogen werden können. Nur die Kleiderschränke für Damen enthalten Fächer zum Aufhängen der Kleider. Sie sind erst eine Errungenschaft der Zeit Sheratons, der auch schon große dreiteilige Kästen gezeichnet hat. Der Brauch, auch die Herrenkleider zu legen, ist durch das 18. Jahrhundert geblieben.

Die großen Schränke bleiben auch im vornehmen Wohnraum, im Gesellschaftszimmer (drawing-room) des späten 18. Jahrhunderts. Der Glasschrank mit zierlichem, ornamental figuriertem Sprossenwerk, mit Spitzbogenmuster, Ovalmuster ist nach wie vor der wichtigste Schmuck der besseren Stube. Die verschiedenartige Verwendung als Bücherschrank, Porzellanschrank (china-case) ändert wenig an der Form. Die Kombination mit dem Schreibtisch, Schreibpult, Zylinderbureau zum Schreibschrank (secretary-book-case) ergibt eine weitere Variationsmöglichkeit, die in Deutschland schon längst bekannt war. Die ausgeführten Möbel der Hepplewhite- und Sheraton-Zeit unterscheiden sich nur im nebensächlichen Detail. Der scharfe, feinproportionierte Umriß ist bei beiden gleich, auch der geschweifte Giebel des Aufsatzes wird bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts beibehalten. Neu kommt hinzu der segmentförmige Aufsatz nach Sheratons Vorbild auf Möbeln der Spätzeit.

Beim Schreib tisch sind ebenfalls die Variationen reicher geworden. Zum Schreib tisch mit Rollverschluß in der vereinfachten zierlichen Form von Rieseners Spätwerken, die in der Hepplewhite-Periode besonders kultiviert wurden, zum Typus mit geschlossenen Seitenkästen (pedestal-writing-table oder library-table) kommt als neue Erfindung Sheratons der Tisch mit Aufsatz, der drei Seiten des Randes umschließt (Carlton House Table). Daneben gibt es noch zierliche Damenschreibtische in Tischform, mit kleinem Aufsatz, das schmale Rollbureau auf kastenförmigem, nach innen geschweiftem Unterbau. Die Neubelebung eines alten Typs ist das Kabinett mit schreib tisch artigem Unterbau und gegliedertem, dreigeteiltem Aufsatz, für das Sheraton einen ausführlichen Entwurf bietet.

Die Typen all dieser Kastenmöbel sind in der Zeit von Hepplewhite bis zu Sheraton nur wenig geändert worden. Die Aufteilung der vorhandenen Bestände nach Stilen ist mehr oder weniger Gefühlssache; sie hält sich an leicht variables Detail der Füße, Aufsätze, und nimmt in richtiger Folgerung die strengeren, antikischen Louis-XVI.-Formen für die Sheraton-Zeit in Anspruch. Gemeinsam ist beiden Perioden die Vorliebe für die glatten Flächen, die die Textur des Holzes zur Geltung kommen lassen; die Schnitzereien werden immer mehr vermieden. Gemeinsam ist die Vorliebe für die hellen, lichten Hölzer. Damit sind allgemeine Charakteristika des Klassizismus zitiert. Wirkliche Unterschiede liegen vielleicht nur in den Proportionen. Die größere Fülle und Farbigkeit wird später von präziöser Feinheit abgelöst, die durch die strenge Felderteilung, die Umrahmung mit einfachen Bändern, die strenge Tektonik in der Akzentuierung der einzelnen Teile noch betont wird. Reichere Einlagen im Anschluß an Adams Erfindungen sind im Entwurf häufig, in der Ausführung auf einzelne Kommoden und Konsoltischchen beschränkt, die als Prunkmöbel gelten wollen. Die weiche Bemalung der Hepplewhite-Zeit wird später vermieden und durch die streng disziplinierte eingelegte Ornamentik antikischer Art ersetzt. Die vollendete handwerkliche Technik, die Sauberkeit der Ausführung bleibt bis zum Ausgang des Jahrhunderts.

Mit dem Ende des Jahrhunderts ist die klassische Periode der Möbelkunst in England abgeschlossen. Man möchte sagen, daß damals Englands Mission erfüllt war. Die Vorzüge der nationalen Sonderentwicklung waren Komponenten des Zeitstiles geworden. Da der Abstieg gleichzeitig auch auf den anderen Gebieten der Kunst merklich wird, möchte man glauben, daß die Rolle Englands in der Weltgeschichte der Kunst für damals zu Ende gespielt war. Es mußte in den Hintergrund treten, nachdem es seinen Beitrag zur allgemeinen Entwicklung abgegeben hatte. Der Rest ist auf dem Gebiete des Möbels Epigonentum. Die Entwürfe in den Publikationen von Thomas Hope (1807) und George Smith (1808) sind unselbständige Nachahmungen der Vorlagen von Percier-Fontaine. Das „English Empire“ ist eine provinzielle Abart des französischen Klassizismus mit vereinzelt Reminiszenzen einheimischer Tradition. Die autochthone Entwicklung ist im internationalen Zeitstil aufgegangen. Sie folgt im 19. Jahrhundert allen Phasen dieser retrospektiven Experimentalkunst. Bis mit dem Wiederanknüpfen an das 18. Jahrhundert, seit etwa 1860, tektonische Gesinnung wieder geweckt und damit der Grund gelegt wurde zum europäischen Aufstieg in der modernen Zeit.

Die aktive Rolle Englands als direktes Vorbild, die mit der Blütezeit begonnen hat, hat aber noch längere Zeit gedauert, bis in den späten Klassizismus. Dieser Einfluß ist weithin zu spüren. Nicht nur bei den Nachbarländern, wie Dänemark, die vom englischen Import lebten, oder in Nordamerika, das als Provinz englischer Geschmackskultur mit Hilfe englischer Arbeiter den provinziellen colonial style ausbaute. (Die amerikanische Entwicklung bildet eine verspätete Parallele zur englischen. Auf die primitive holländische Periode folgte die Zeit der Walnuß-, dann seit 1708 der Mahagonimöbel, die besonders in Philadelphia hergestellt wurden, während New York der holländischen Art treu blieb. Erst von Chippendales Zeit an geht die Entwicklung auf den Spuren des englischen Vorbildes.) Auch im nördlichen Deutschland, in Holland, das schon lange die Rolle des Gebenden ausgespielt hatte, und sogar in Frankreich, wo Ebenisten von Rang, wie Georges Jacob, die englische Mode kultivierten, ist der Einfluß vorhanden. Das länderverbindende Meer hat das englische Vorbild auch in entlegene Länder gebracht, die kulturell gar nichts mit England gemein hatten. Nach Portugal, nach Cadiz, nach Neapel, das bis in die letzte Zeit den Markt mit „originalen“ englischen Möbeln versorgt hat, und sogar nach Venedig, wo die geschnitzte Lehne in Chippendales Art, die Höckerfüße durch bunte Fassung dem einheimischen Geschmack angepaßt wurden.

## DER STIL LOUIS XVI. ÜBERGANG ZUM KLASSIZISMUS

WENN man die Listen der Pariser Ebenisten durchliest, fällt die Menge deutscher Namen auf. Die deutschen Marketeriearbeiter waren schon seit der Renaissance gesucht. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war die Einwanderung deutscher Kunsthandwerker zur Invasion angewachsen. Im Faubourg Saint-Antoine in Paris war eine ganze Kolonie deutscher Kunsttischler zusammengekommen, die später, von Marie Antoinette protegiert, die künstlerische Führung übernahm. Auch die Stadtviertel des Quinze-vingts und Montreuil waren von Fremden überschwemmt, die zum Teil – wie Benemann – nicht einmal des Französischen mächtig waren. Im Jahre 1785 war mehr als ein Drittel sogar der zünftigen Meister in der Stadt Ausländer. Die besten Kräfte sind der Zentrale aus deutschem Blut erwachsen. Wenn man die Werke der zweiten Jahrhunderthälfte aufzählt, die durch Eleganz und technische Vollendung den Ruhm der Pariser Möbeltischlerei in die Welt getragen haben, so muß man in erster Linie die Arbeiten deutscher Meister anführen. Ebenisten wie Oeben, Riesener, Benemann, Weisweiler, Schwerdfeger, Roentgen, Wolff, Schlichtig, um unter den etwa hundert Namen deutschen Ursprungs nur die führenden und bekannten zu nennen, kann man auf der einheimischen Seite wenige von gleicher Bedeutung gegenüberstellen, vielleicht Martin Carlin, René Dubois, Jean François Leleu, die aber von den Deutschen abhängig sind. In der Zeit der Königin Marie Antoinette, der Wiener Kaiserstochter, hat es sogar den Anschein, als ob die Gunst des Hofes sich ausschließlich auf die eingewanderten deutschen Handwerker konzentriert hätte, als ob die einheimischen Kräfte mit Absicht zurückgeschoben worden wären. In diesem Zusammenhange darf die kuriose Tatsache angeführt werden, daß die französische Kunstgeschichte vom Anfange unseres Jahrhunderts, die in der Periode der Rokoko-Imitation aufgewachsen war, die im Möbel des Rokoko den absoluten Höhepunkt französischen Kunstgewerbes sah, das langsame Abbiegen zum Klassizismus in der Louis-XVI.-Zeit, den vermeintlichen Verderb des Geschmacks den eingewanderten Deutschen in die Schuhe schieben wollte. Die Anschauung hat sich gründlich geändert. Heute erscheint uns diese Übergangszeit als eine Periode der Selbstbesinnung, in der die angeborene rationelle Klarheit und logische Schärfe der Franzosen wieder an die Oberfläche trieben. Die Rolle der Deutschen in Paris war damals kaum eine Vermittlerrolle. Von der heimischen Eigenart blieb wenig, vielleicht die sachliche Sorgfalt, die handwerkliche Genauigkeit, die technische Überlegenheit, die von jeher die deutschen Kräfte dem Auslande schätzbar machten. In künstlerischer Beziehung hatte ein Anschmiegen der Individualität, ein Aufgehen in der fremden Kultur stattgefunden. Die Luft im fremden Lande alter Kultur

ist immer stärker. Auch die italienischen und französischen Baumeister des 18. Jahrhunderts, die in Deutschland tätig waren, bauten dort anders als in ihrer Heimat. Umgekehrt blieb bei den deutschen Meistern, die in Paris gelernt hatten und dann in Deutschland das französische Vorbild propagierten, selbst beim engen Anschluß ein Rest von Überschwenglichkeit und individueller Selbständigkeit, den der Franzose als provinziell bezeichnet. Zeugnis sind die Werke der Mannheimer Tischler, die Stiche von Cuvilliés und deutlicher noch die Möbel von David Roentgen, der in beiden Ländern tätig war und der für das Ausland andere Möbel schuf als für Deutschland.

Auf den Einfluß der deutschen Handwerker der Übergangszeit darf man wohl die Neuerungen zurückführen, die beim Pariser Möbel der späten Rokokozeit besonders gerühmt werden. Die eine ist die technische Vervollkommnung. Spezialitäten, wie die komplizierte Ausstattung mit versteckten Geheimfächern, der Rollverschluß, sind damals Mode geworden. Wichtiger ist eine zweite Neuerung. Der reinen Tischlerarbeit wird die frühere Bedeutung zurückgegeben. Während in der Rokokozeit das Werk des Bildhauers überwog, wird jetzt die Bronze zurückgedrängt, und die Furnierung kommt immer mehr zu ihrem Recht. Die Kunst des Furnierens ist zur Virtuosität entwickelt worden. Die Palette der farbigen Hölzer hat sich vermehrt. Der Sinn für die Farbigkeit hat sich verfeinert. Im Schneiden der Hölzer, in der Verwendung von Lack, in der Verbindung des Holzes mit Einlagen sind ungemaine technische Verbesserungen erzielt worden.

Alle diese Veränderungen, die im Dienst einer neuen Sachlichkeit stehen, gehören in einen größeren Zusammenhang. Sie liegen auf der gleichen Linie wie die stilistischen Wandlungen, die zunächst auf dem Wege der Reduzierung, der Abschwächung und Vereinfachung zu einer neuen Stilistik trieben, deren Ziel eine neue Gesetzmäßigkeit, neue Tektonik war. Erreicht wurde dieses Ziel in der Zeit des Klassizismus. Die Anfänge des Weges gehen weit zurück. Was man in Frankreich als Stil Louis XVI. bezeichnet, ist immer noch ein Übergangsstil, der als solcher einen gewissen Höhepunkt eben unter Louis XVI. erreichte, dessen Anfänge aber weit in die Regierungszeit Ludwigs XV. zurückgreifen. Will man das Datum genauer fixieren, so kann man auf eine oft zitierte Stelle bei Grimm, dem deutschen Freund Diderots, dem ästhetischen Beichtvater des höchsten Adels, dem Berater der Kaiserin von Rußland, verweisen. Er schreibt in seiner „Correspondance“ 1763: „Seit mehreren Jahren hat man wieder auf die antiken Ornamente und die antiken Formen zurückgegriffen. Der Geschmack hat dadurch bedeutend gewonnen, und die Mode ist so allgemein geworden, daß man heutzutage alles à la grècque macht. Die Innen- und Außendekoration der Bauten, die Möbel, die Stoffe, die bijoux jeder Art, alles ist in Paris griechisch. Der Geschmack ist von der Architektur in die Modeläden gekommen. Unsere Damen sind griechisch frisiert. Die Galanteriewaren, die man heute in Paris fertigt, zeigen sehr guten Geschmack; ihre Formen sind schön, vornehm und angenehm, während sie vorher, vor zehn oder zwölf Jahren, willkürlich, verdreht und absurd waren.“ Der Übergang zum neuen Stil ist also schon für die Jahre um 1750–1760 literarisch belegt. Die Möbel, die in der französischen Kunstgewerbeliteratur als spätes Louis XV. rubriziert werden, sind um keinen Grad von den Möbeln der Louis-XVI.-Zeit unterschieden.

Die Reaktion gegen die malerischen Freiheiten des Rokoko hatte in Frankreich

schon mit dem Aufwachsen des Rokoko begonnen. Die Architektur hatte sich hier wie in England, nie von den Traditionen der Hochrenaissance entfernt. Deutlich zu fassen ist die Reaktion auf literarischem Gebiet, in der Publizistik. Schon 1745 beginnt mit Abbé Leblanc die Klage über die Verderbtheit des Stiles, die von da ab nicht mehr verstummt und dann 1754 in den oft zitierten Ratschlägen der Bittschrift an Goldschmiede, Ziseleure und Holzschnitzer, die der Stecher Nicolas Cochin im „Mercur“ veröffentlichte, deutlich formuliert wird. Cochin fordert, daß die Auswüchse einer ungezügelter Phantasie in der Ornamentik: das Kräuterwerk, die Fledermausflügel, verschwinden, daß die regulären Formen, wie Rechteck, Kreis und Oval, an die Stelle der verschnörkelten s-förmigen Linien treten sollten, daß die Überfülle dem guten Geschmack weiche. Cochin appelliert dabei an die Vernunft und stellt als Kriterium die tektonische Logik auf. Er kommt damit auf den Standpunkt, auf dem die Architektur schon lange stand.

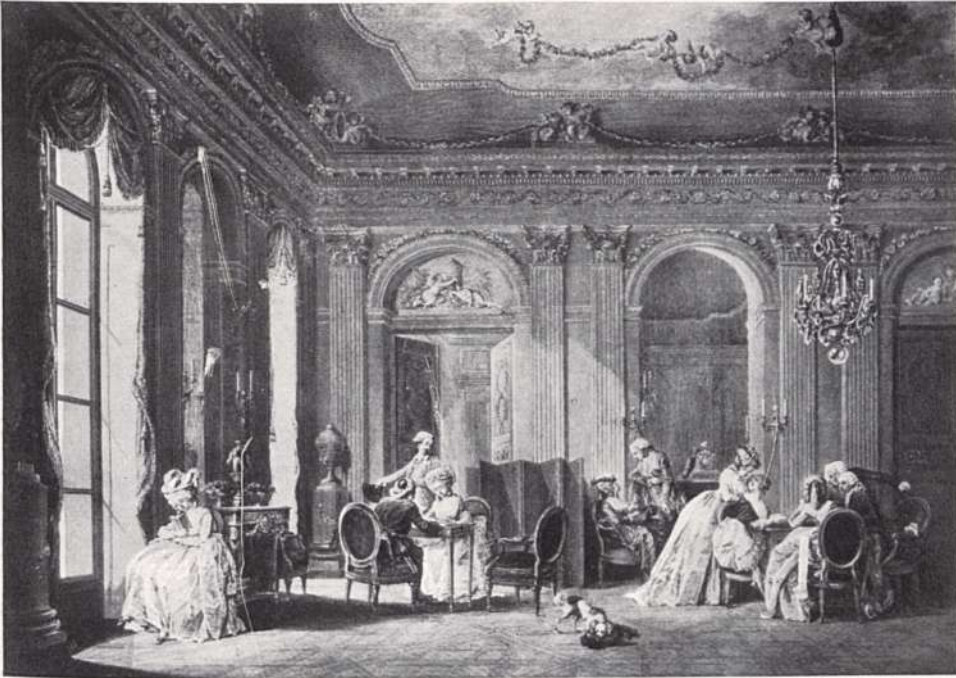
Dieses Streben nach Gesetzmäßigkeit und logischer Einfachheit geht Hand in Hand mit einer Rückkehr zum Einfachen und Natürlichen, in einem weiteren, mehr romantischen Sinne, die nur aus einer größeren, geistesgeschichtlichen Perspektive verstanden werden kann. Die große Strömung, die das geistige Leben des späteren 18. Jahrhunderts beherrschte, die zu den Bildungskämpfen der Aufklärungszeit führte, die Idee einer Rückkehr zur Natur hat in England ihren Ausgang genommen. Sie hat dann in der französischen Literatur der Aufklärungszeit lauten Widerhall gefunden und ist von Rousseau, mit weiteren, gefühlsmäßigen Elementen durchsetzt, zu weltgeschichtlicher Bedeutung gesteigert worden. Von da ab ist sie auch nach Deutschland geleitet worden. Natur und Vernunft sind die großen Schlagworte der Zeit. Sie haben auch die Gesellschaft temperiert, die in koketter Mischung von konventionellem Zwang mit neuen ethischen Strömungen und neuer Naturliebe sich umbaut. Man sucht in den Freuden des Landlebens unverbrauchte Reize, man will die Übersättigung von allen Genüssen des Lebens durch die Würze natürlicher Einfachheit und gewollter Tugendhaftigkeit vertreiben. Noch mehr. Eine neue Auffassung des Menschen, der jetzt wieder ethisch wertvoll sein soll, ist durchgedrungen. Die Menschenliebe ist unter dem Einfluß der philosophischen Ideen Mode geworden. Auch in der Kunst gewinnt die geistige Reaktion Platz, sucht man über Phrase und Ausgelassenheit hinweg zu einer neuen Natürlichkeit zu kommen. Das Nebeneinander von Simplizität und raffiniertem Luxus, von weicher Sinnlichkeit und gesuchter Natürlichkeit, von Lässigkeit und Gravität, von Genuß und sittlichem Ernst schafft in dieser Übergangszeit eine Atmosphäre von seltsam zwiespältigem Charakter. Prototype dieser Gesinnung an der Schwelle des bürgerlichen Zeitalters sind die neuen Sittenbilder, sind die Szenen rührsamer Empfindsamkeit, mit denen Greuze den sittlichen Ernst des einfachen Mannes illustriert hat, sind die Genrebilder von feinstem Tonigkeit, in denen Chardin die glückliche Zufriedenheit des wohlhabenden Bürgers verherrlicht hat. Der Klassizismus hat später im Historienbild vertiefte Sachlichkeit gefunden.

Im engen Zusammenhang mit dieser Rückkehr zur Einfachheit steht die neue Bedeutung, die die Antike gewinnt. Der Hinweis auf das ideale Vorbild der Antike ist nichts Neues in der Kunstgeschichte. Der Barock hat von Rubens bis Poussin, von Gérard de Lairesse bis Antoine Coyppel, um nur die Extreme zu nennen, den Einfluß der

Antike erfahren. In der französischen Kunsttheorie hat die Nachahmung der Antike seit dem 17. Jahrhundert eine wichtige Rolle gespielt, aber jede Zeit hat andere Ziele, nämlich ihre eigenen Ideale, in der Antike gesucht. Während Charles Lebrun sie als Vorbild für die Vornehmheit und Würde des Geschmacks hinstellt, behauptet Caylus, daß die Antike uns lehre, die Natur zu sehen, und Diderot geht noch einen Schritt weiter, wenn er sie als Vorbild für Strenge und Herbheit gelten läßt. Winckelmann vertieft diese Gedanken zu klassischem Ausdruck, indem er die edle Einfalt und stille Größe der Antike als ideale Wirkung hinstellt. Er wendet sich gegen die Übersteigerung der Formenreize, die nur das Auge beunruhigen und deshalb sündhaft sind. Ethische und künstlerische Bedürfnisse decken sich. Begriffe der Weltanschauung und Begriffe künstlerischen Empfindens gehen ineinander über. Die Antike ist nicht nur ethisches Ideal, sie wird auch künstlerisches Vorbild, weil der klassische Gedanke in ihr den reinsten Ausdruck gefunden hat. Nicht allein die bekannten geschichtlichen Tatsachen haben neuerdings die Antike in den Vordergrund des Interesses gerückt, die Entdeckung von Herkulanum und Pompeji, die der Archäologie frische Impulse gaben, die archäologischen Publikationen vom „Recueil d'antiquités“ des Grafen Caylus bis zu ihrem Abschluß in Winckelmanns „Geschichte der antiken Kunst“ von 1764, die Fahrten nach Italien zum Studium der römischen Antike und der klassischen italienischen Kunst, die von neuem einsetzten. Daß die Antike eine ungeahnte Bedeutung gewinnen konnte, war nur möglich, weil die Klassik an sich, als Ausdruck einer Weltanschauung, sich der Geister bemächtigte, weil die schon längst bestehende klassizistische Richtung damals in die allgemeine Sehnsucht der Zeit mündete.

Es ist leicht, in der Architektur eines Soufflot, eines Gabriel, in der Malerei von Greuze bis David nach dem Widerhall dieser Ideen zu suchen. Auf kunstgewerblichem Gebiet ist die Auswirkung der neuen Strömungen nur in den allgemeinen Umrissen, in der weitesten Ausdehnung des Begriffes zu fassen. Wie haben im Möbel, diesem empfindlichen Exponenten der Gesellschaft, die allgemeinen Ideen Ausdruck gefunden? Antwort gibt uns die zitierte Bittschrift von Cochin, wenn wir die Worte weiter interpretieren. Cochin will die einfachsten Substrate der Form, die Linie und den Umriß, in einer neuen Wertung geben, die ihren Wertmesser in der Analogie des Ethischen hat. Was er verabscheut, ist die verschnörkelte, bewegte Linie, die er als unruhig und unlogisch empfindet. Den guten Geschmack findet er in der Einfachheit und in der regulären Form. Er kämpft gegen das Rokoko als Stil der Bewegung, an dessen Stelle er einen Stil der Einfachheit und Ruhe setzen will. Diese Ruhe ist im Ausgleich der Kräfte, im natürlichen und deshalb logischen Aufbau, in einer neuen Tektonik zu finden. Daraus entwickeln sich weitere Folgerungen. Symbol der Bewegung war die Schweifung der Form, die fließende, räumliche Kurve. Ziel der Bewegung war die Verschleifung der Form, die Verschmelzung der Teile unter sich und mit der Wand. Nun setzt eine Reaktion ein, die als einheitlicher Entwicklungsprozeß über die Louis-XVI.-Zeit hinausreicht, die ihren Abschluß im entwickelten Klassizismus des Empire findet. Die bewegte, geschweifte Linie, die als unmotiviert, unlogisch empfunden wird, ist zuerst auf tektonisch nebensächliche Stellen verlegt und wird schließlich ganz verlassen. Es beginnt ein Nachlassen der Bewegung, eine Verlangsamung im Tempo, bis im entwickelten Klassizismus völlige Ruhe im tektonischen





382. Nic. Lafrensen, L'assemblée au Salon. Kupferstich

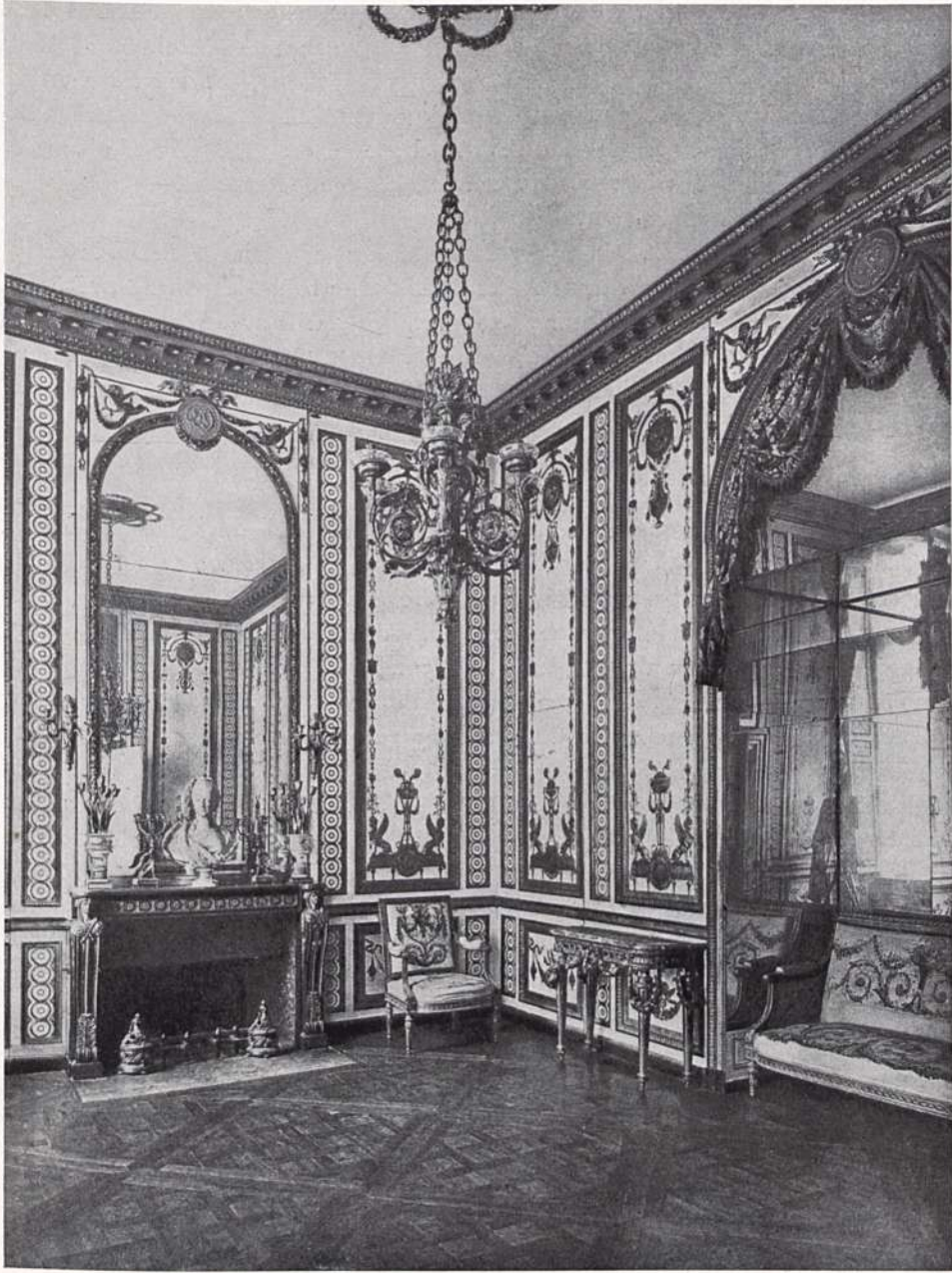
Aufbau erreicht ist. Das Möbel der Louis-XVI.-Zeit behält noch immer einen Rest von Bewegung, die aber nicht mehr frei im Raume flutet, sondern in der Fläche bleibt und die jetzt mit feineren Mitteln zum Ausdruck gebracht wird. Sie zeigt sich in der vertikalen Gliederung einer Möbelwand, in der Aufteilung einer Kommode in stehende Flächen, wo doch die Gesamtform und tektonische Logik die horizontale Schichtung nahelegen würden, sie zeigt sich in der Proportionierung, in der Gegeneinandersetzung der Flächen durch Risalite, die nach oben streben, sie zeigt sich in der vertikalen Interpretation der Glieder des Aufbaues, die mit gleichem Recht im entwickelten Klassizismus horizontal abgeteilt worden sind. Es ist ein Rest von räumlicher Bewegung, wenn Vorlagen aufgesetzt sind, wenn noch mit malerischer Überdeckung und Überschneidung gearbeitet wird. Die Reaktion kämpft ferner gegen die unklare Verschnörkelung und verlangt die klare, dem Verstand faßbare Linie und die regelrechte Form, Rechteck, Kreis, Oval, Kubus, weil nur die einfachen Formen als natürliche Formen empfunden werden. Die Reduktion der komplizierten Form auf die einfache Form, der Übergang von der unbestimmten Schweifung auf die klare Linie, von der irrationalen Wölbung auf den geometrischen Kubus vollzieht sich mit der Stetigkeit eines naturnotwendigen Prozesses. Gleichzeitig wird die Verschleifung aufgelöst, der Fuß wird vom Körper, der Körper vom Aufsatz abgesetzt, die lastenden und stützenden Teile werden voneinander geschieden. Die Felder werden durch Umrahmungen getrennt, und die Kenntnis dieser trennenden Glieder und Bordüren, vom einfachen Band bis zum entwickelten Profil, vom Rundstab bis zum Karnies und Perlstab in den

verschiedenen Abstufungen und Funktionen wird zu einer Wissenschaft ausgebildet. Es ist eine weitere Konsequenz tektonischen Aufbaues, wenn auf die einzelnen Teile der architektonische Formenapparat übertragen wird, der zuerst dekorativ verwendet wird, dann struktiv und im entwickelten Klassizismus im strengen Anschluß an die Vorschriften klassischer Tektonik. Die Übertragung der Gliederung der Wand auf den Körper des Möbels, die klassische Dreiteilung von Sockel, Körper und Fries ist erst in der Empirezeit eine Folge konstruktiven Denkens.

Die klassische Tektonik diktiert auch der dekorativen Gliederung neue Gesetze. Die Akzentuierung einer Seite, die erst im räumlichen Zusammenhang Ausgleich findet, der Kontrast, wird nicht mehr geduldet. An ihre Stelle tritt Symmetrie, der Ausgleich der beiden Seiten nach der Horizontalen, aus der nur Einzelheiten von Füllungen, Blumen oder Bänder, kokett heraustreten dürfen, damit der Charakter spielerischer Anmut gewahrt bleibt. Eine Folge tektonischer Anordnung ist ferner, daß die Glieder gleicher Funktion von einem einheitlichen Motiv übersponnen werden, daß die Reihenmotive und Streifendekorationen, die Bandverschlingungen, Flechtbänder, laufenden Wellenranken, ferner die Eierstäbe, Pfeifen, Blatzweige bis zur klassischen Akanthusranke das Übergewicht bekommen. Die ständige Wiederholung der gleichen Motive erscheint gegenüber der individuellen Mannigfaltigkeit der Rokoko-Ornamentik als monotone Einförmigkeit. Die funktionelle Bedeutung der Ornamentik wird dann mit pedantischer Sachlichkeit angegeben. Wenn getrennte Teile verknüpft werden müssen, z. B. Fuß und Zarge, so geschieht das durch Girlanden, die an beiden Teilen wie mit Nägeln befestigt sind.

Die Motive der Ornamentik werden aus den beiden großen Strömungen gespeist, die das Geistesleben der Epoche befruchten, aus der Klassik und der Natur. Die klassische Ornamentik wird vermittelt durch die Architekturtheoretiker und mehr noch durch die Ornamentstecher, von denen das Werk des Italieners Piranesi von 1769, das sogar auf etruskische und ägyptische Vorbilder zurückging, für die Folgezeit breitesten Einfluß gewann. Für Dugourc, der in der Spätzeit (1790ff.) für Jacob Vorbilder zeichnete (Sammelband im Musée des Arts décoratifs), sind die antikischen und ägyptischen Motive das tägliche Brot (Abb. 434).

Eine selbständige moderne Ornamentik bilden die mit zartem Naturalismus durchgearbeiteten Blumenranken, Blütenzweige, Girlanden, die in scheinbarer Unbekümmertheit um die Absichten strengerer Stilistik durchgebildet sind. Das Naturgefühl erscheint direkt in das Kunstgefühl transponiert zu sein. Wie früher bei Jamnitzer, Palissy oder in der Antike in den Gefäßen aus Boscoreale. Das Gefühlsmäßige und vernünftige Tektonik verbinden sich hier wie in der Anschauung der Zeit überhaupt. Mit zopfiger Sachlichkeit sind diese Girlanden appliziert, in ihrer tektonischen Verwendung motiviert. Um den Gegensatz von Rokoko und Louis XVI. an einem einfachen Beispiel zu fassen, darf man nur die Bronzehenkel einer Kommode vergleichen. An der Rokokokommode sitzt eine unmotiviert, frisch bewegte, irrational nach oben strebende Ranke; jetzt hängt der Henkel herab, und diese hängende Form wird durch Girlanden, Lambrequins, die an Nägeln befestigt sind, rationalistisch ausgedeutet. Im entwickelten Klassizismus des Empire bildet der Ornamentschatz der Antike die wichtigste Quelle, und es charakterisiert die Formgesinnung der Zeit, wenn Percier-Fontaine für die antiquarischen Motive sogar die Belegstellen angeben.



383. Versailles, Großes Kabinett der Marie Antoinette  
Schnitzerei von den Gebrüdern Rousseau, 1783

Wichtiger noch ist die Bedeutung des Ornamentes im Aufbau. Beim Rokokomöbel hat die Ornamentik den Aufbau überwuchert, Aufbau und Ornament waren untrennbar verschmolzen; jetzt wird das Maß wieder zurückgeschraubt. Der Aufbau kommt als solcher wieder zu seinem Recht, und die Ornamentik übernimmt die Rolle der Begleitung. Sie läßt die führenden Linien unangetastet, sie dient mehr dem Zweck, die Funktion der Teile des Aufbaues zu unterstreichen, dem tektonischen Bestand zu einem feineren Ausdruck zu verhelfen; kurz, das Ornament tritt von der Aufgabe des Schmückens immer mehr zurück, bis es im entwickelten Klassizismus rein tektonisch geworden ist.

Ausschlaggebend für die Wirkung der Ornamentik ist der kleine Maßstab. Noch nie ist die Detaillierung des Möbels mit solcher Delikatesse behandelt worden, nie mehr ist die Ausführung zu dieser miniaturhaften Feinheit getrieben worden. Die Bronzen am Möbel sind wie Goldschmiedearbeiten durchziselirt, sie fordern zur Betrachtung mit der Lupe auf. Die geschnitzten Girlanden an einer Konsole sind oft wie Filigran. Man kann nicht behaupten, daß diese überfeinerte Detaillierung dem Zwecke des Möbels entspreche; beim Vergleich mit dem frischen Schwung einer Rokokoranke ist das Gefühl der Kleinlichkeit unausbleiblich.

Auch die Proportionierung trägt zur Verfeinerung bei. Die Felder einer Kommode, die Teile eines Stuhles sind mit ungemeinem Feingefühl abgestimmt. Nicht daß ein völliger Ausgleich erstrebt wäre, wie in der klassischen Kunst, immer bleibt in den Proportionen eine leichte Spannung, eine gewisse Elastizität und Beweglichkeit gewahrt. Die große liegende Fläche der Fassade einer Kommode wird durch die Proportionierung, durch den straffen, eleganten Rhythmus der vertikalen Felder, die durch die Vorlage gegeben sind, in eine leichte Bewegung gebracht, die an sich nur feinstem Empfinden zugänglich ist.

Mit diesen stilistischen Wandlungen gewinnt auch das Möbel im Raum eine andere Bedeutung. Die unlösbare Verschmelzung mit der Wand wird ersetzt durch eine Verknüpfung von zarterem Grad, durch die Farbe in der Gleichartigkeit der Abtönung von Holz und Bespannung, durch die gleiche Proportionierung der Flächen, durch die Wiederkehr der ornamentalen Motive. Das Möbel hat sich von der Wand abgelöst, es beginnt wieder ein selbständiger Organismus zu werden. Die vollständige plastische Isolierung ist erst im entwickelten Klassizismus erstrebt worden.

Der Stil des frühen Klassizismus des Louis XVI. ist ein Übergangsstil, der als solcher die Empfindsamkeit für den Reiz der feinsten Nuancen wahrt, der gerade in der Gegensätzlichkeit von Aufbau und Ausgestaltung letzte Reizsteigerung sucht. In dieser Mischung von Einfachheit in der Gliederung und Kompliziertheit in der Profilierung, von Strenge im Gebrauch der architektonischen Form und zartester Sinnlichkeit in der Verfeinerung des Stofflichen, von Natürlichkeit in der konstruktiven Sachlichkeit, in der Verwendung des Dekors und Raffinement in der Verkleidung des Stofflichen und in der farbigen Abtönung, von Eleganz in den Proportionen und zopfiger Handgreiflichkeit in der Betonung des Tektonischen ist auch das Möbel ein getreuer Spiegel der konträren Strömungen, die die Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts in unruhiger Bewegung durchzogen. Aber alle diese Gegensätze treffen sich in einer weiteren Einheit, in der Gesinnung, in der Wirkung. Alle Veränderungen sind mehr Wandlung



384. Schlafzimmer im Palais Pavlovsk. Ulm 1780  
Bett von Jacob, bemalter Pecking von Wilhelm van Leen

der Stilistik, nicht des Typus. In der Gesinnung bleibt das Möbel nach wie vor ein Luxusmöbel, geschaffen für eine bevorzugte Kaste, in der der leichte, heitere Geist der Lebenslust und Genießerfreude noch immer herrscht, in der Luxus und Raffinement erst den Kulminationspunkt erreichen. Man braucht nur bei den Goncourt die alten Nachrichten über die Einrichtung vom Louveciennes oder über die von Gabriel umgebauten Zimmer der Madame Dubarry, der petits cabinets in Versailles, nachzulesen. Die

Kostbarkeit des Materials kommt jetzt erst recht zur Geltung, die etwas fragwürdige Steigerung durch Einlagen von Sèvresporzellan, von Wedgwood-Platten, von ostasiatischem Lack, von Miniaturen und Hinterglasmalereien kommt jetzt erst in Mode. Wenn Kostbarkeit der Arbeit, künstlerische Feinheit der Ausführung als Kriterien genommen werden, dann müssen die französischen Möbel der Übergangszeit als die besten bezeichnet werden. Die kleinen eleganten Boudoirmöbel sind Bijoux geworden, vor denen man den Gebrauchszweck ganz vergißt. Die helle Zartheit der Tönung, der matte Schimmer der Bezüge, die Feinheit der Marketerie, die penible Durchführung der Bronzen ergänzen die Wirkung heiterer Anmut, den fein-sinnlichen Reiz, der auch in der Stilistik, im Kampf gegen die Willkür und Bizarrie, in der Bändigung und Mäßigung zum Ausdruck kommt. Damit sind auch die Schwächen genannt. Die Zartheit deckt sich oft mit blutleerer Temperamentlosigkeit, die Sorgfalt ist erklügelt, und in der Mäßigung liegt ein Stück Nüchternheit. In allem fehlt die kräftige Frische und der männliche Ernst. Der Stil Louis XVI. ist der Stil der absterbenden höfischen Kultur. Man begreift, daß nur wenige Nationen sich eine kurze Zeit in dieser Atmosphäre von mürber Verfeinerung wohl gefühlt haben, man versteht, daß eine tiefgreifende Reaktion kommen mußte. Als die großen politischen Umwandlungen eine männlich strengere Gesinnung herbeiführten, als die Revolution die Gesellschaft von Grund aus umgeformt hatte, wurde auch der Charakter des Möbels geändert.

Für eine Übersicht über das Mobiliar der Übergangszeit läge es nahe, die Entwicklung der Form in den einzelnen Typen aufzuzeigen. Man könnte mit Hilfe der datierten Beispiele eine lückenlose Formenreihe aufstellen und die Veränderung Jahrzehnt für Jahrzehnt festlegen. Man könnte im Einzelnen zeigen, wie an der Kommode die Verschmelzung der Teile immer mehr aufgehoben wird, bis der Möbelkörper als selbständiger Kubus auf selbständigen Füßen ruht, wie gleichzeitig die allseitig flutende Bewegung nachläßt, der Vertikaldrang überwiegt, bis eine horizontale, der Truhe ähnliche Form erreicht ist, wie die kleinteilige Aufteilung der Fassadenwand in Felder (durch Leisten, Perlschnüre, Profilstäbe, wobei das mittlere Feld dominiert) immer mehr größeren Figurationen Platz macht, bis die Felder entwertet sind und der Hauptumriß für sich allein spricht. Wie der tektonische Aufbau, die Zusammensetzung einzelner Fächer, noch verschleiert bleibt, bis die Sachlichkeit des Aufbaues allein maßgebend wird. Wie der Schmuck, die Marketerie, Lack und Bronze, immer noch die Seiten des Körpers auflichten, bis zum Schluß die neutrale Einfarbigkeit des dunklen Mahagoni allein vorhanden ist. Man würde die gleichen Stufen des Formenwandels auch bei dem Tisch entdecken, bei dem die Füße als selbständige Teile durchgebildet sind und sich von der Zarge absetzen, bei dem die Zarge einen einfachen geometrischen Umriß annimmt. Der Weg lohnt sich auch deswegen nicht, weil die Erfindung neuer Typen nicht auf dem Wege der Entwicklung liegt. Im Gegenteil. Man sucht die Variationen zu beschneiden, statt dem Vielfältigen die Einheitlichkeit zu geben. Die Typen sind die gleichen geblieben, sie haben sich nur weiter differenziert, am meisten bei den kleinen Möbeln, wie bei den Tischchen des Boudoirs. Zu toilette chiffonnière, bonheur du jour ist die tricoteuse, die table déjeuner, table à fleurs getreten, von der Veränderung und neuen Kombination der Schreibtische mit Rollverschluß bis zum bureau ministre nicht zu reden. Aus dem bürgerlichen Mobiliar hat man für das Speisezimmer

die halbhohen Büfets, die zweitürigen bas d'armoires übernommen, die die Rolle des side-board spielen. Besondere Bedeutung erhalten die mobilen Bibliotheksschränke, die man seit 1770 reich ausstattete. Die Kommode hat eine Unzahl modehafter Varianten bekommen, die aber nie den Typus ändern. Die Pfeilerschränke (chiffonnière) sind in den vornehmen Raum gekommen. Wenn hier der Übersicht über das französische Möbel die Künstlerbiographie unterlegt wird, geschieht das aus zwei Gründen. Keine andere Periode in der Geschichte des Mobiliars ist so reich an künstlerischen Individualitäten, deren Eigenart voneinander abgesetzt werden kann. Außerdem läßt sich mit der biographischen die entwicklungsgeschichtliche Darstellung leicht verbinden; denn die führenden Meister – es sind Deutsche – sind Inhaber einer Hofstelle und folgen einander wie eine Dynastie von Potentaten der Kunst.

Der einflußreichste und künstlerisch bedeutendste Meister ist Oebens Gehilfe und Nachfolger Jean Henri Riesener. Er ist 1734 in Gladbeck bei Essen als Sohn eines kurkölnischen Gerichtsdieners geboren. Zuerst lernte er wohl in seiner Heimat, kam dann nach Paris in Oebens Atelier im Arsenal und heiratete nach dessen Tode die Witwe, die geborene Vandercruse oder Delacroix. 1768 ließ er sich in die bürgerliche Zunft aufnehmen. Bald war er der bevorzugte Ebenist des Hofes, der Günstling der Königin Marie Antoinette. 1774 bekam er das Hofamt für das Kronmöbel. Er wurde der Hauptlieferant für den Adel, bis ihn in den achtziger Jahren (seit 1785) sein Mitarbeiter und Landsmann Benemann in der bevorzugten Stellung am Hofe ablöste. Nur die Königin hat nach wie vor bei ihm bestellt, bis in die ersten Tage der Revolution hinein. Er überlebte die Revolution und den Ruhm seiner Werke und starb in ziemlich schlechten Verhältnissen 1806 in Paris.

Seine Werke sind mit Recht die Blüte französischen Geschmacks im 18. Jahrhundert genannt worden. Sie waren immer berühmt, gesucht gleich Kleinodien und sind deshalb in der Welt zerstreut wie die Gemälde großer Maler. Sie sind zahlreich. Frankreich besitzt noch eine stattliche Anzahl, die im Louvre, in französischen Schlössern, wie Trianon, Compiègne und Chantilly, aufbewahrt werden. Andere sind in England in der Wallace Collection, in Windsor Castle, im South Kensington Museum, in russischen Schlössern. Viele der feinsten haben Privatsammlungen verschluckt, die Sammlungen der Rothschild in Paris, London und Wien, die Sammlungen von Pierpont Morgan und Vanderbilt in Amerika.

Den äußeren Prunk der bureaux aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Oeben haben die späteren Werke nicht mehr. Sie sind einfacher, sachlicher, tektonisch richtiger, aber auch graziöser und feiner. Sie gehen erst in der letzten Zeit über in eine harte Korrektheit. Durch das Gesamtwerk geht ein einheitlicher Zug. Man kann die Möbel Rieseners von den Möbeln seiner Zeitgenossen leicht unterscheiden. Man darf schon in dieser Einheitlichkeit, im Vorherrschen einer persönlichen Empfindung den Beweis dafür sehen, daß Riesener die Möbel, die er geschaffen, auch selbst entworfen hat. Die gleichen architektonischen Gedanken, die Gliederung durch Vorlagen, die Straffheit der Proportionen, die zarten Profile kehren als charakteristische Züge seiner Handschrift in allen Möbeln wieder. Wenn ihm wirklich Vorlagen von Architekten oder Zeichnern des königlichen Bureaus, wie von Gondouin, gegeben wurden, wie man archivalischen Nachrichten entnehmen könnte, so waren das kaum mehr als Unterlagen,

die bei der Ausführung allen Spielraum ließen. Wichtig ist, daß auch die Gießer und Ziseleure vorhanden waren, die allen Anforderungen gerecht wurden. Riesener hat selbst den Guß, die Bearbeitung der Bronze verstanden. Vielleicht ist das ein Grund, daß seine Werke sich durch die delikate Feinheit der Bronzen auszeichnen. Von den Mitarbeitern Rieseners waren Bronzegießer wie Thomire, Gouthière selbst Künstler von Rang.

Die fortschreitende Angleichung an den Zeitstil hat die ältere, mehr kunsthändlerisch orientierte Literatur durch Benennung verschiedener „Manieren“ zu charakterisieren versucht. In die Anfänge, die „erste Manier“, gehören neben den Arbeiten am bureau du roi und seinem Gegenstück, dem bureau du roi Stanislas, das 1769 datiert und signiert ist, die anderen ähnlichen Werke, die schon früher (S. 348), genannt wurden. Es sind Arbeiten der Übergangszeit, in denen die freie Bewegung des Rokoko noch in Nachklängen vorhanden ist. Aber nicht mehr als dies. Eine einfache Kommode im Schloßmuseum in Berlin zeigt noch geschweifte Füße, ein irrational vorgewölbtes Mittelteil, unten von einem geschweiften Ablauf abgeschlossen, der auch an den Seiten vorhanden ist. Aber die Bewegung, die auf Werken der Rokokozeit den ganzen Körper durchzieht, ist zum Stillstand gekommen. Die Kurven der Füße setzen sich nicht fort. Das Mittelrisalit gleitet zwar in die Seiten über, ist aber durch die Verschiedenartigkeit der Marketerie abgetrennt; oben schließt ein Fries in Form eines Flechtbandes den Aufbau ab. Die architektonische Gliederung, die Dreiteilung in Sockel, Körper, Fries, ist von der Wand übernommen. Wie an der Wand des frühen, klassizistischen Raumes ist auch die vertikale Bewegung geblieben, sie hat den Fries gebrochen. Die Bronzeapplik des Ablaufes ist Marktware. Sie kehrt wieder auf einer signierten Kommode von Oeben, auf einer Kommode von Nicolas Petit im Basler Privatbesitz, mit den gleichen, konsolartigen Eckbronzen, auf einer Kommode von P. Denizot in Petersburg (M. F. F. Uthmann, Roche pl. 37) und öfters. Verschiedene Meister haben beim gleichen Bronzier die Appliken geholt, deren Erfindung vielleicht auf Oeben zurückgeht. Damit ist also nur beschränkte Möglichkeit einer Datierung gegeben. Sie kommt auch auf einer Kommode von Riesener im South Kensington Museum (Slg. Jones 40) wieder vor, die einen weiteren Schritt zur strengen Form bedeutet. Die Füße sind schon in der Marketerie abgetrennt, das Mittelrisalit springt ganz wenig vor und ist seitlich gerade abgegrenzt. Die Rautenmarketerie geht gleichmäßig über die Fläche; nur die Abrundung der Ecken ist noch ein Zeichen der frühen Zeit. Auf der gleichen Stufe steht ein prachtvoll gearbeitetes Zylinderbureau aus Mahagoni im Louvre (57), das nur noch im Kontur an das bureau du roi erinnert. Die Schweifung der Füße faßt an der Vorderseite die seitlichen Schubladenfächer in einem Schwung zusammen, die Form verschwimmt in leichten Übergängen. Dazu gehören ferner ein bureau von 1771 mit figürlicher Marketerie im Grand-Trianon und ein Tischchen mit kannelierten Füßen im Louvre.

Kurze Zeit scheint Riesener den Anschluß an den neuen Stil im kräftigen Bau der Glieder und in einer schweren, wuchtigen Belastung mit Bronzen gesucht zu haben. Er schließt sich leicht an die retrospektiven Bestrebungen der Ebenisten an, die im späteren Louis-XIV.-Stil ihr Vorbild suchten. Die Familie der Boulle hat in dieser Übergangszeit von neuem die alten Schemata reproduziert, weil die gewichtigen Formen vorübergehend



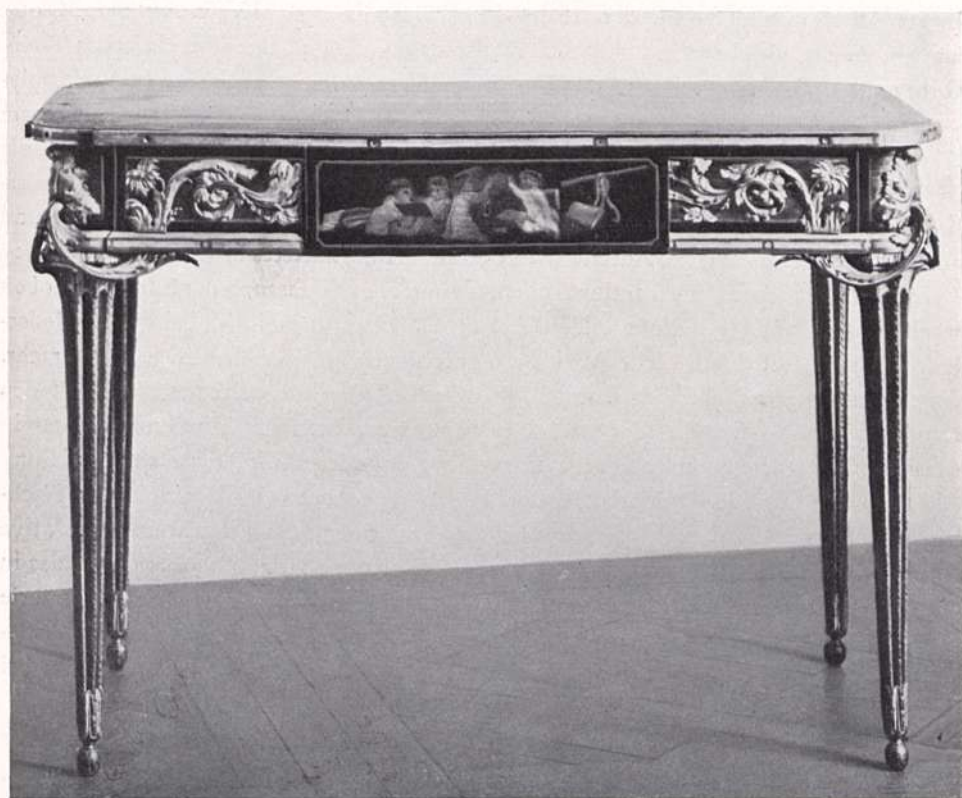


385. Damenschreibtisch, signiert Riesener. 1777  
Paris, Louvre

wieder modern wurden. Auch Nachahmungen von Cressent-Möbeln sind damals beliebt gewesen. Diese antiquarische Nebenströmung, die auf das Suchen der Übergangszeit ein Streiflicht wirft, dauerte nur kurze Jahre, etwa bis 1775. Eine antiquarisch frisierte Kommode mit Eckschränkchen des „Gros-Louis-XVI.-Stils“ in Windsor (Laking pl. 34) von Riesener hat noch die schwellende Gesamtform der Übergangszeit mit eingezogenen Seiten und vorgewellter Mitte. Die Brönnen sind schwerfällige Akanthusranken, und an den Seiten sind sogar altertümliche Hermenköpfe verwendet. Bei einer anderen Kommode der Übergangszeit im Louvre (89), aus geflammtem Mahagoni, sind nur die Schweifung der Schmalseiten und die schweren Volutenstützen der abgeschrägten Ecken Reminiszenzen an die ältere Art. In der Gesamtform ist der neue Stil schon gefunden. Wenig später eine Kommode mit Blumenmarketerie im Mittelpan­neau aus der Versteigerung Hamilton (Nr. 528, später bei Baronin Alice von Rothschild) und eine einfache Kommode in Fontainebleau von 1774. Etwa gleichzeitig mit dem bureau du roi Stanislas darf ein Sekretär der früheren Sammlung Hamilton (Nr. 518) angesetzt werden, der als Hauptmotiv des Deckels in Marketerie einen Ovalrahmen mit der Büste der Silence trägt. Es ist die gleiche Figur, die auf der Rückseite des

bureau Stanislas angebracht ist. Im Aufbau, in den Bronzen stimmt mit diesem Sekretär ganz überein ein Prunksekretär der Wallace Collection (XVIII, 4) mit Blumenmarketerie an den Türen, figuraler Marketerie am Klappdeckel (der gallische Hahn mit Trophäen) und Hermenpilastern an den abgeschrägten Ecken. Der Sekretär trägt die Signaturen von Riesener und Benemann sowie die Eigentumsmarke von Saint-Cloud; er gehört also in die Zeit der Arbeiten für Marie Antoinette. Benemann hat ihn wohl repariert. In diese Frühzeit gehören noch zwei Prunkkommoden in Chantilly, die Riesener nach der Thronbesteigung Ludwigs XVI. für den Herzog von Penthièvre gefertigt hat. Das eine ist wohl die Vorlage (oder Replik) eines verlorenen Möbels, das er 1775 für den König nach Versailles geliefert hat. Es ist eine Kommode mit zwei Schubladen von halbovaler Form, gegliedert durch figurale Bronzhermen von Herkules, Mars, der Temperantia und Prudentia. An der Vorderseite erscheint der geschweifte Risalit mit Marketerie, Früchten, Blumen, Vasen, der für alle Kommoden Rieseners charakteristisch bleibt; er wird flankiert von zwei Putten mit Emblemen der Gerechtigkeit und Wohltätigkeit. Der Fries fehlt. Oben bekrönt den Risalit eine Sonne, und unten schließt die Front eine große Kartusche ab, in deren Mitte ein lapisblauer Globus mit den französischen Lilien sich befindet. Seitlich Trophäen und Marketerie. Neben dem bureau du roi Stanislas ist diese Kommode das prunkvollste Werk, das Riesener überhaupt geschaffen hat. Es ist wirklich ein königliches Möbel, imponierend nicht nur durch das starke Relief des plastischen Dekors, die inhaltliche Bedeutung der allegorischen Figuren, sondern auch durch den ungewöhnlichen Reichtum an Bronze. Das einfache Gegenstück der gleichen Sammlung trägt statt der figürlichen Karyatiden Hermenpilaster mit Frauenbüsten.

Die „zweite Manier“ Rieseners, den neuen Stil des eigentlichen Louis XVI. (etwa 1775–1790), charakterisiert eine gewisse Strenge im Aufbau, ein deutliches Absetzen von Füßen, Körper und Fries, dabei ein betonter Rhythmus durch die Feldereinteilung, wobei die Bewegung durch risalitartige Vorlagen nach der Mitte tendiert, eine Verengerung der Bewegung, die sich nicht mehr allseitig ausdehnt, sondern in der Fläche bleibt. Die Flächen stoßen im rechten Winkel aneinander, nur an den Ecken sind Abschrägungen oder Abrundungen; die Felder sind abgeflacht, geradlinig, durch Umrahmungen in zarten Abstufungen variiert, wobei für die tektonisch wichtigeren Profilbänder Blattranken, von Bändern umschlungenes Stabwerk, für die leichteren Schattierungen Perlenschnüre verwendet sind. Die Ecken der Füße sind meist von gewundenen Bronzeleisten gefaßt. Es herrscht im Aufbau eine bewußte Tektonik, eine verstandesmäßige Klarheit in der Abgrenzung von Stütze und Last, von struktiv wichtigen und neutralen Partien. Bei dieser relativen Strenge bewahren die Möbel immer noch einen Grad malerischer Freiheit. Die Vorlagen sind so aufgelegt, daß sie scheinbar die rückwärtigen Partien verdecken. Man beachte, wie in den Feldern seitlich der Vorlagen immer die Begrenzung nach innen zu fehlt. Die Verschmelzung wird auch durch die verbindende Ornamentik noch betont. Bei aller Straffheit und Einfachheit zeichnen sich die Möbel durch einen einzigartigen Grad von Leichtigkeit aus, durch Eleganz der Proportionen und Zartheit der Profilierung, die von unübertrefflichem Reiz sind. Der Bronzedekor tritt an Gewicht zurück, gewinnt aber struktive Bedeutung als verbindendes, gliederndes und akzentuierendes Element. Mit Absicht werden in der



386. Bureau von Riesener. 1777  
Versailles, Petit-Trianon

Mitte, an den Ecken ganz untektionische, naturalistisch freie Blumengehänge, Blütenranken von goldschmiedartiger Präzision angebracht, die mit der feintonigen, geometrischen Marketerie oder mit dem einfachen Mahagoni kontrastieren, die durch den Reiz der Gegensätzlichkeit die Strenge mildern, die als unerwartete Akzente die Pikanterie steigern, die als Betonung der Mitte die rhythmische Konzentration bedingen. Als Beispiel für diesen entwickelten Stil mag das köstliche bureau de dame von 1777 im Louvre (Abb. 385) gelten, ein Zylinderbureau mit einfacher Rautenmarketerie, die in der Mitte der Zylinderfläche durch ein Ovalmedaillon mit gegenständlicher Marketerie, Musikinstrumenten und Blumen, in der Mitte der Zarge durch ein Bronzerelief unterbrochen ist. Das Möbel, das früher in Saint-Cloud war, ist wahrscheinlich für die Königin Marie Antoinette gefertigt worden. Es stellt die endgültige Redaktion eines Typus dar, der in der Zukunft immer wiederholt wurde. Im Aufbau ähnlich ist ein bureau de dame der früheren Sammlung Alfred von Rothschild in London, das statt der Marketerie Perlmutterauflagen trägt, dessen Füße als Köcher mit Pfeilen gebildet sind, und ein Zylinderbureau der Wallace Collection (IX, 17), bei dem die Leuchter am Kasten eine Reminiszenz an das bureau du roi sind. Die Form des Gestells ist ähnlich bei einem bureau plat von etwas schwereren Proportionen im Louvre (71),

dessen Mittel durch eine Platte mit Blumenmarketerie akzentuiert ist. Aus Saint-Cloud stammt in der gleichen Sammlung ein zierliches bureau de dame von einfacher Tischform (76, pl. 7 bei Dreyfus), aus den Tuilerien ein etwas reicheres bureau (74) mit polygonen Füßen, ebenfalls mit durchbrochener Galerie, an dem die Zarge mit einem Akanthusflechtband in strenger Form dekoriert ist. In diese Zeit gehören auch die Möbel im Petit-Trianon, eine einfachere poudreuse mit Rautenmarketerie und ein köstliches Tischchen auf polygonen Füßen mit figürlicher Marketerie in der Vorlage und auf der Platte. Der einfache Aufbau wird durch ein unerwartetes Motiv belebt. Aus den Ecken der Zarge sprießen Akanthusranken, die unter der Einfassung der Zarge nach oben wachsen und dann die Füllung bilden (Abb. 386). Selten, daß ein Möbel genau wiederholt ist. Immer ist durch leichte Varianten, durch neue Motive Abwechslung gebracht. An diesen Motiven sieht man deutlich, daß die Erfindung des Bronzedekors auf den Ebenisten zurückgeht. Ein Gegenstück mit Puttenrelief auf der Mittelvorlage war in der Sammlung Alfred von Rothschild in London, ein anderes mit Rautenmarketerie und Akanthusflechtband in der Vorlage ist bei R. A. B. Widener in Philadelphia. Ein Tischlein aus späterer Zeit behält die Form bei und sucht durch den Reichtum der Motive zu wirken. Von 1790 stammt das bureau de dame aus der Sammlung Hamilton, das in den Besitz der Baronin Alice von Rothschild gekommen ist; es ist ebenfalls für Marie Antoinette geschaffen worden. Es gehörte zu einer großen Garnitur, von der der Sekretär (1790 signiert) und eine Kommode (signiert und datiert 1791) sich jetzt bei P. Morgan befinden.

In die Zeit der Möbel von Saint-Cloud und Petit-Trianon, die Zeit der Meisterschaft Rieseners vor der Revolution, in der er mit Gouthière und Thomire zusammen arbeitete, gehören auch einige der bekannten Möbel im Louvre und in der Wallace Collection, Kommoden und Sekretäre, an die man zuerst denkt, wenn Rieseners Name genannt wird. Es sind Möbel von präziöser Feinheit, von fast übertriebener Kostbarkeit in der Ausarbeitung, auch farbig, in der Abtönung, der Verbindung von Bronze mit den Tönen des farbigen Holzes von unübertroffener Delikatesse. Bei der Kommode und beim Sekretär mit Klappdeckel ist die Reduktion auf die einfache geometrische Form, den Kubus, der auf kurzen, isolierten, meist kreiselförmigen Füßen ruht, mit Konsequenz durchgeführt. Die Kreiselfüße sind eine Reminiszenz an Möbel der Boule-Zeit. Nur in der Schweifung der Seiten, der Abrundung oder Abschrägung der Ecken, in der rhythmisch-symmetrischen Aufteilung der Fassade durch die betonte Mittelvorlage, die die vordere Fläche vereinheitlicht, deutlich mit Bewegung durchsetzt, die diese Bewegung in der Schweifung nach oben trägt, die den tektonischen Bestand, die Zusammensetzung aus Schubladen verschleiert, sowie in der Verbindung der Teile durch Bronzegirlanden bleiben die atektonischen Eigentümlichkeiten der Übergangszeit. Charakteristisch für Riesener ist immer die Form dieser Vorlagen, die sich nach oben in einer Schweifung verjüngt, die unten mit einem Ablauf schließt, die an den Ecken ausgestanzt und mit Rosetten gefüllt ist. Das Zylinderbureau wird bei Riesener in der späten Louis-XVI.-Zeit selten. Bevorzugt wird die Form des Schreibkastens mit Klappdeckel, des Sekretärs, der schon in der Rokokozeit existierte, dessen Ahnen aber weiter zurückliegen. Der holländische Schreibkasten und das englische book-case-bureau stammen von dem gleichen Typus ab, dem Schreibkasten der italienischen Renaissance.



387. Sekretär der Marie Antoinette in Trianon, signiert Riesener  
London, Wallace Collection



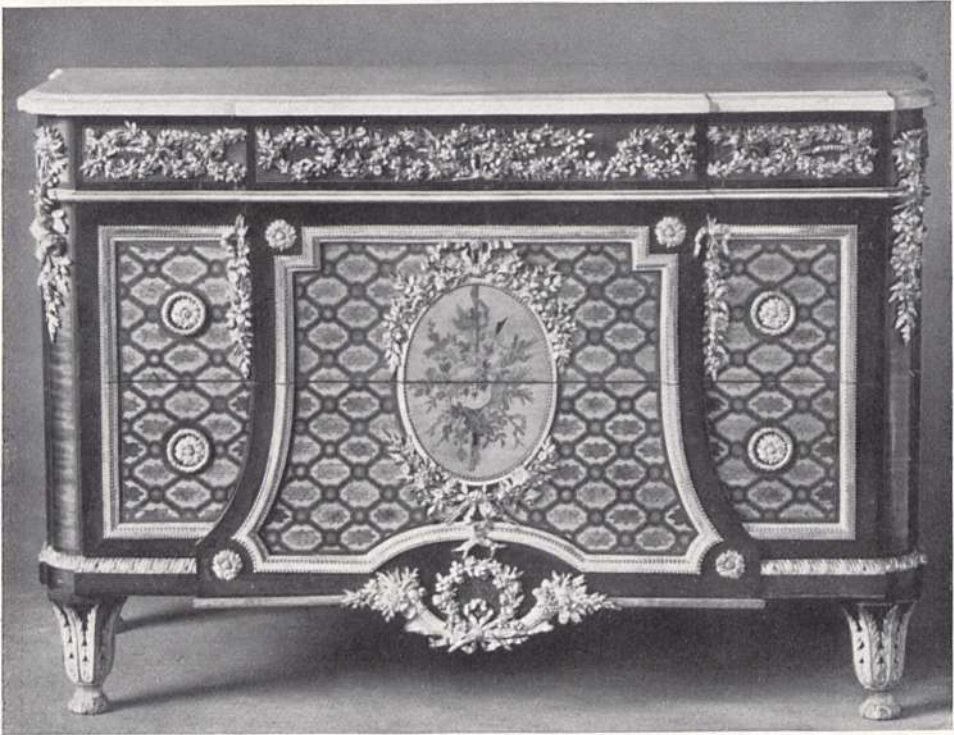
388. Kommode von Riesener, aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette  
New York, Sammlung W. K. Vanderbilt

Den Typus der Rokokozeit zeigt noch ein Sekretär im South Kensington Museum, den wir mit Migeon in Verbindung gebracht haben. Der früher (Abb. 289) erwähnte Sekretär Oebens im Residenzmuseum München hat schon die vereinfachte Form der Übergangszeit, die dann in den Jahren um 1760–1770 durch die gerade Form ersetzt wird, die durch die Zierlichkeit der Proportion, durch die Abschrägung der Ecken und durch den eleganten Bronzedekor aufgelöst wird. Die neue Form bürgerte sich rasch ein. Die Bequemlichkeit, die Möglichkeit der leichten Aufstellung des Kastens, der auf dem Deckel noch Nippsachen und Leuchtern Platz bot, haben ihm zu seiner Beliebtheit verholfen. Diese vereinfachte Form ist dann von Riesener zum endgültigen Typus ausgeprägt worden. Beispiele sind ein Sekretär in der Sammlung Vanderbilt, der als Gegenstück zu einer Kommode gehört (Abb. 388, 389) und als solches charakterisiert ist durch die gleichen seitlichen Volutenstützen, durch den gleichartigen Bronzedekor und durch die bekannte Vorlage auf dem Klappdeckel, die als Risalit oben und unten durchgeführt ist. Die einfachere Form vertreten zwei ausgezeichnete Stücke in der Wallace Collection. Der eine Sekretär aus Thujaholz (XVIII, 24) gehört mit zwei Eck-schränken der gleichen Sammlung (XIII, 4) zu einer Garnitur, die angeblich aus Trianon stammt. Eleganter, schlanker in den Proportionen ist ein Sekretär mit Rautenmarketerie (Abb. 387) und einer Galerie als oberem Abschluß, der ebenfalls aus Trianon kommen soll. Beide, mit einer Doppeltüre unten und mit einem Ovalrelief: Opfer an Amor, oben auf dem Klappdeckel, haben vorzügliche Bronzen, die man mit Gouthière



389. Sekretär von Riesener, aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette  
New York, Sammlung W. K. Vanderbilt

in Verbindung bringen möchte. Ein Möbel von ganz ähnlicher Form aus schwarzem Lack und Ovalmedaillon mit Musikinstrumenten, zu dem eine gleichartige Kommode und zwei Eckschränken gehören, war in der Vente San Donato 1870 (Kat.-Nr. 281 bis 283). Ein Spätwerk aus Mahagoni, das in seiner Einfachheit von klassischer Schönheit ist, mit wenigen Bronzen, die an Möbel Schwerdfegers erinnern, ist in der Sammlung Schlichting im Louvre (Roche Pl. 66). Die endgültige Redaktion des Typus



390. Kommode, signiert Riesener  
Paris, Louvre

ist in diesen Möbeln gegeben. Die spätere Zeit hat keine wesentlichen Veränderungen gebracht.

Ähnlich ist die Vereinfachung bei der Kommode. Eine elegante Kommode im Louvre (90) hat helle Rautenmarketerie und ein ovales, von Bronzegirlanden umschlossenes Mittelmedaillon in bunter Marketerie (Abb. 390). Der Bronzedekor: Blumen- girlanden, Flechtbänder im Fries und Füllhörner mit Blumen unten am tablier, sind von besonders präziöser Feinarbeit. Gleichzeitig sind die in der Form vereinfachte Kommode der Wallace Collection (XVIII, 18), die im Fries das Monogramm der Marie Antoinette trägt, und eine Mahagoni-Kommode der gleichen Sammlung (XVIII, 44). 1791 entstanden ist ein prächtiges, besonders reiches Beispiel, die erwähnte Kommode mit Lackarbeit und mit dem Monogramm von Marie Antoinette, Teil einer Garnitur, wozu noch ein Kabinettschrank und ein Sekretär (signiert und datiert 1790) gehören (Abb. 388). Sie sind aus der Sammlung Hamilton in die Sammlung Vanderbilt gekommen. Ganz ähnlich in der Form ist die schon zitierte, 1791 datierte Kommode, die ebenfalls für Marie Antoinette gefertigt wurde (sie ist aus der Sammlung Hamilton in die Sammlung Pierpont Morgan gewandert). Das Datum ist zu beachten. Mitten in der Revolution sind diese elegantesten Luxusmöbel entstanden. Vom Nahen einer neuen Zeit merkt man nichts. Die Spätzeit ist stilistisch nur im strengeren Bronzedekor und im großzügigeren Duktus der Akanthusranken, die das Mittelmedaillon umschließen, zu erkennen.





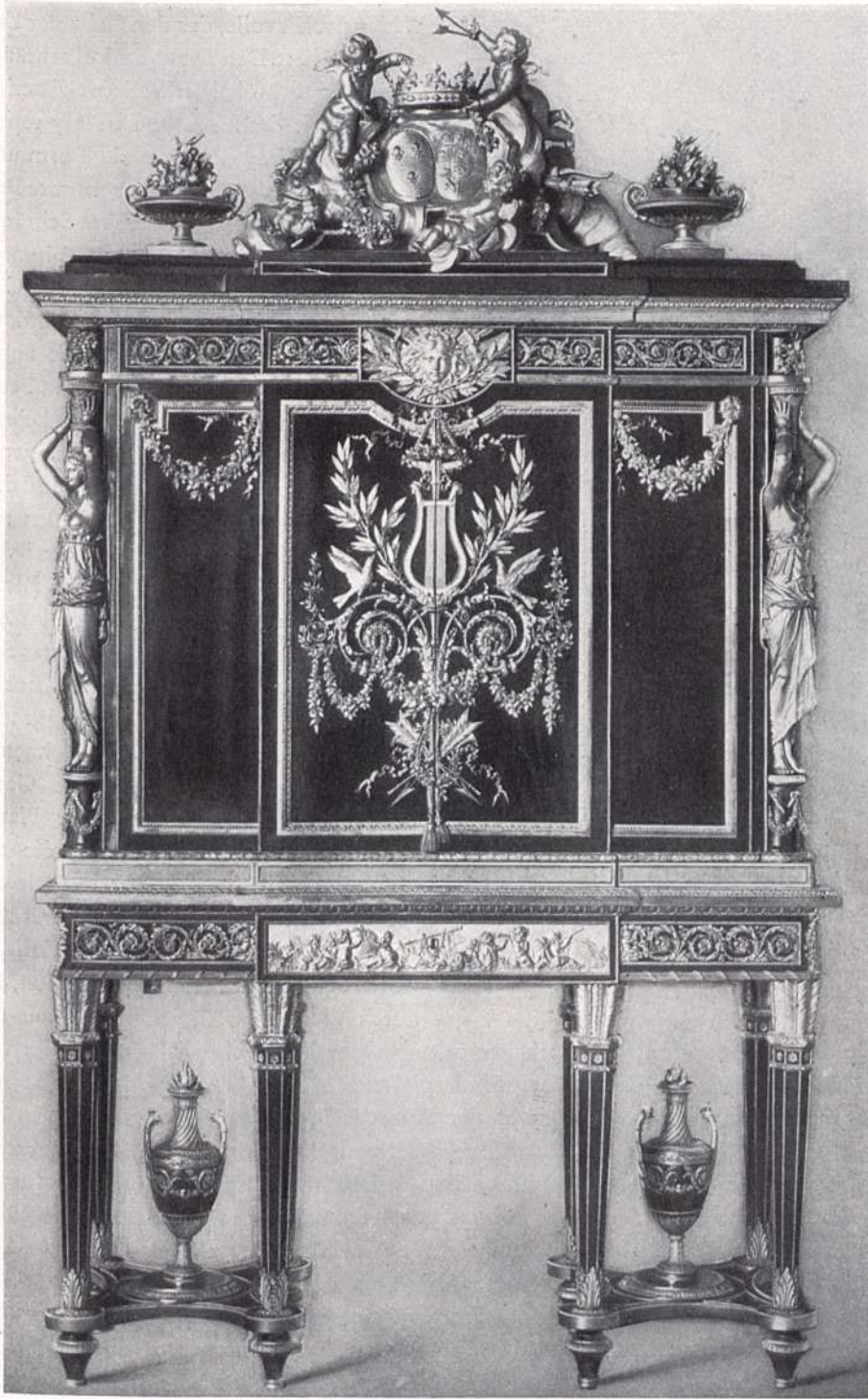
391. Bonheur du jour, signiert Riesener  
Frankfurt, Baron Max von Goldschmidt-Rothschild

Es ist nicht möglich, in dieser Übersicht auch nur die wichtigeren Arbeiten Rieseners zu benennen. Um einigermaßen den Umkreis seiner Tätigkeit zu umgrenzen, führen wir noch einige schöne Möbel der entwickelten Manier der siebziger und achtziger Jahre an. Ein guter Toilettetisch von strenger Form, schweren Proportionen und schweren Bronzen aus der Zeit der Trianonmöbel ist in der Sammlung der Baronin Schey in Frankfurt. Platte und Deckel tragen farbige Marketerie, radiale Streifen, Felder mit Lambrequins. Eines der besten Möbel Rieseners ist ein signiertes bonheur du jour in



392. Eckschrank, signiert Riesener  
London, Wallace Collection

der Sammlung des Freiherrn Max von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt (Abb. 391). Ein Tisch mit übereckgestellten Füßen und Aufsatz mit Kulissen. Die helle, geometrische Marketerie ist durch figürliche Panneaus unterbrochen. Oben die Lyra mit Rosen (das gleiche Motiv ist auf einem Feld des bureau du roi Stanislas in der Wallace Collection) auf der mobilen Schreibplatte und auf dem Stellbrett bunte Blumenbuketts von präzisem Naturalismus. Die fröhlichen Farben der Marketerie dieses intakt erhaltenen Möbels lassen erst erkennen, wie sehr die Töne an den übrigen Möbeln ausgebleicht sind. Gerade in dem Nebeneinander von lustiger Buntheit, von unbekümmertem Naturalismus der Blumenmarketerie und der strengen Form liegt der besondere Reiz, das



393. Das „Artois-Cabinet“ von Riesener  
Windsor Castle

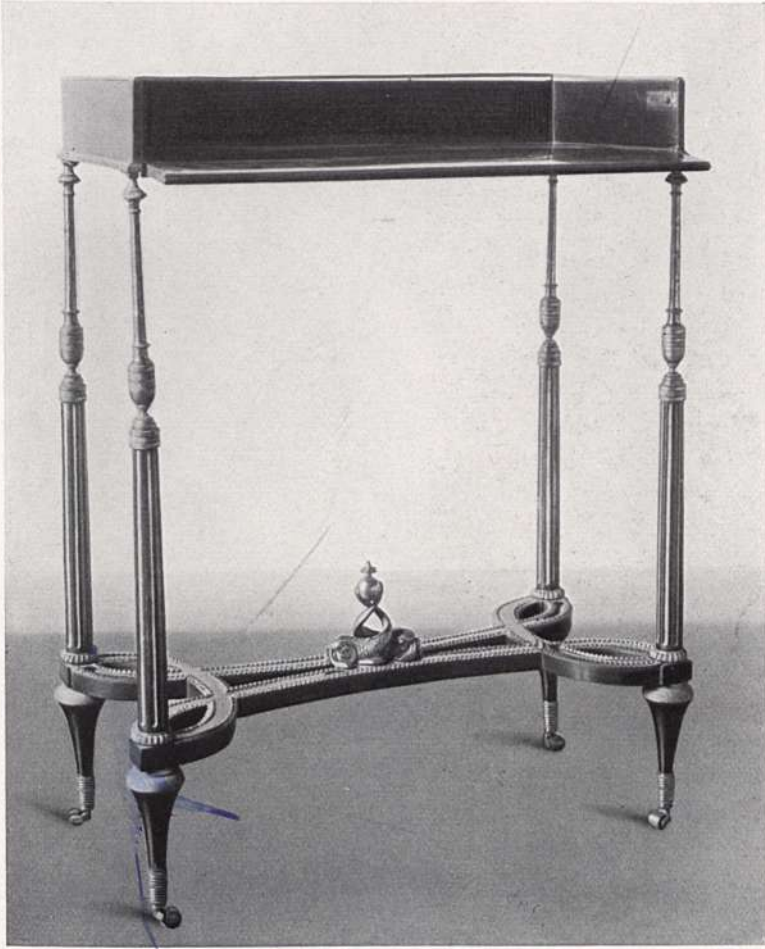


394. Arbeitstischchen von Riesener  
Frankfurt, Baron von Rothschild

Widerspruchsvolle, das den Geist der Zeit charakterisiert. Den Typus des Eckschränkens mag ein Möbel der Wallace Collection aus der Zeit der Madame Dubarry repräsentieren (Abb. 392), das in der Form und in der Bronze sich an früher genannte Beispiele anschließt. Ein halbhohe Schränkchen mit abgeschragten Ecken, Blumenmarketerie auf der Tür in der Jones Collection (60) darf nach dem frischen Duktus der Bronze der gleichen Frühzeit zugewiesen werden wie das Tischchen in Petit-Trianon. Den Typus, des Arbeitstischchens vertreten ein frühes Beispiel mit geschweiften Füßen der Wallace Collection und drei zylindrische Kästchen mit drei Füßen mit Stellbrett (XIX, 12, 23, 17). Bei zwei von diesen nicht signierten Möbeln ist Rieseners Hand an der Feinarbeit der Blumenmarketerie leicht kenntlich. Ein viertes Beispiel ist in der Sammlung von Rothschild in Frankfurt (Abb. 394). Die figürliche Marketerie: eine lesende, eine zeichnende und eine stickende Dame sowie Garn, Zeichenstift und Nadel auf der Platte, geben genügend Auskunft über die Bestimmung des Möbels. Aus der Zeit der genannten Louvre-Kommode (90), mit ähnlicher Blumenmarketerie auf der Vorlage, ist ein Sekretär der Wallace Collection, der durch die ungewöhnliche Form aus der

Reihe herausfällt: auf einem Tischchen mit abgeschragten Ecken ist ein Aufsatz von ovalem Grundriß, der dem Möbel einen spielzeugartigen Charakter gibt. In der Anlage ähnlich ist ein Juwelengkabineett der Zeit der Möbel von Petit-Trianon in der Jones Collection (37) mit kubischem Behälter auf tischartigem Gestell. Von gebrechlicher Zierlichkeit ist eine tricoteuse des Louvre (Abb. 395), ein Ziermöbel, das für die Königin bei Gelegenheit der Geburt ihres ersten Sohnes gefertigt wurde. Der Behälter ruht auf dünnen Pfosten, die durch einen Steg in Schleifenform verbunden sind. Das Motiv hat dann Weisweiler übernommen und bis zum Überdruß verwertet.

Mit den Beispielen aus dem Werke Rieseners sind auch die Stufen des frühen Klassizismus umschrieben. Die letzte Stufe charakterisieren die Möbel der Spätzeit Rieseners. Bei diesen wird die Marketerie immer mehr verlassen, das einfarbige Mahagoni erhält den Vorzug, die Bronzen werden auf das Notwendigste beschränkt. Aus dem Prunkmöbel wird wieder das einfache Nutzmöbel. Man



395. Trikoteuse, signiert Riesener  
Paris, Louvre

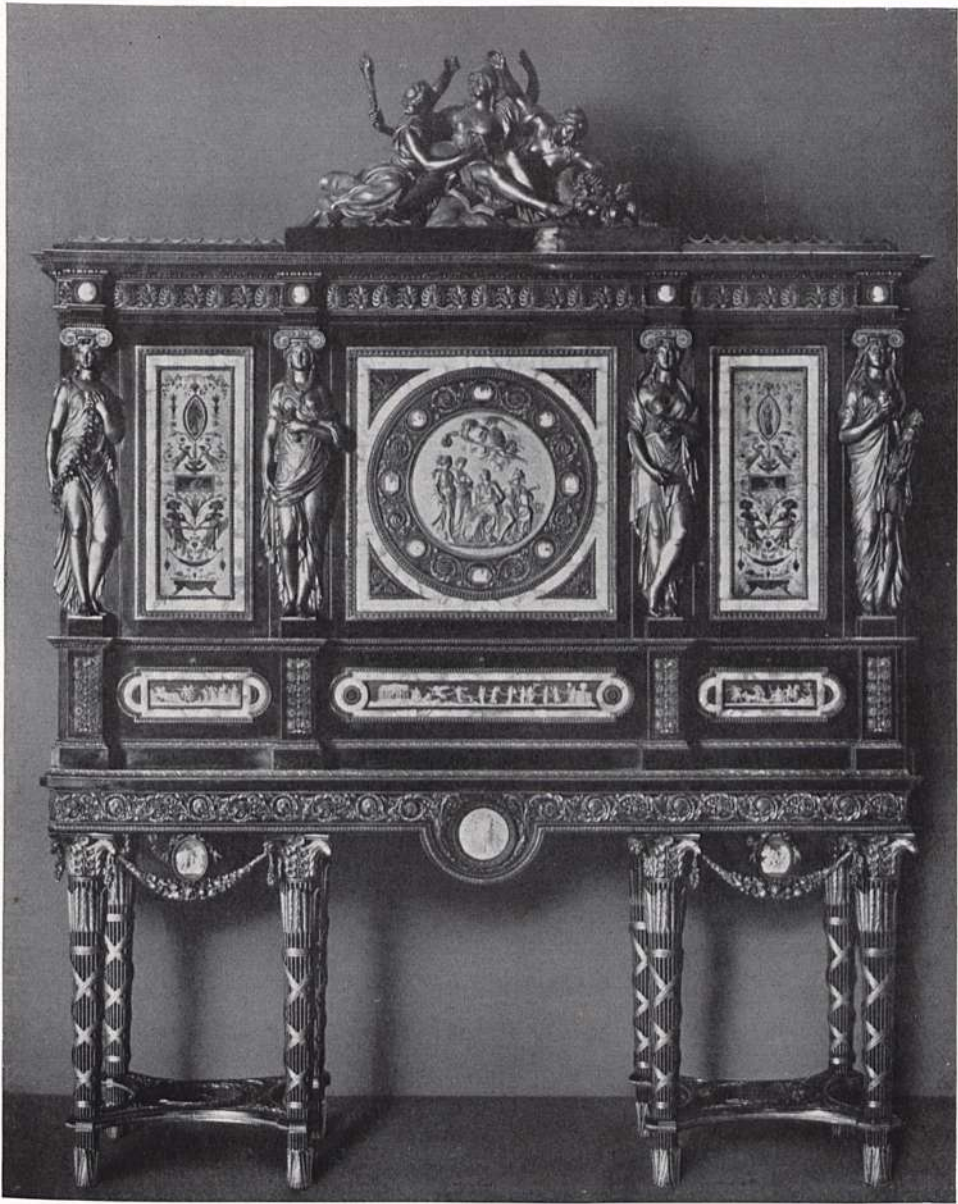
wundert sich, wenn man im Kunsthandel dem berühmten Namen auf diesen sachlichen Spätwerken begegnet. Gute Werke sind auch aus dieser Periode bekannt; ein großes bureau plat mit kabinettförmigem Aufsatz im Museum in Genf darf noch hervorgehoben werden. Die gleichen Stufen der Entwicklung zur Einfachheit und Strenge sind auch im Werk der Zeitgenossen und Nachfolger von Riesener, die hier nur kurz erwähnt werden können.

Eines der schönsten französischen Möbel des 18. Jahrhunderts ist ein Schmuckschrank in Windsor Castle, das Artois-Cabinet (Abb. 393). Der architektonische Aufbau, die Gliederung durch eine mittlere, durchgehende, im Untersatz durch eine Reliefplatte fortgesetzte Vorlage, die dem Möbel einen Grad von Bewegung läßt, die elastische Straffheit und Feinheit der Proportionen bedingt und nach der Mitte zu eine Steigerung schafft, geht mit den anderen Möbeln Rieseners vollständig zusammen. Die zierlichen, polygonen Füße in Fächerform kommen auch bei dem Perlmutter Schreibtisch



396. Damenschreibtisch, signiert J. F. Schwerdfeger. 1788  
Paris, Louvre

der ehemaligen Sammlung Alice von Rothschild vor. Der Aufbau gibt dem längst veralteten Typus des Kabinettschranks neues Leben. Auf einem Untersatz in Tischform mit acht Füßen ein rechteckiger, zweitüriger Kasten mit reichdekoriertem Mittelpanneau, an den Seiten von Bronzekaryatiden eingefaßt; über dem Abschluß des Gesimses eine Bekrönung aus Bronze, zwischen Urnen, auf einer Wolke Putten mit dem Wappen von Frankreich und Sardinien. Man wird bei diesem Motiv an das bureau du roi erinnert. Das Wappen bezieht sich auf einen der Brüder Ludwigs XVI., auf den Comte de Provence, den späteren Ludwig XVIII., der mit einer Tochter des Königs von Sardinien seit 1771 verheiratet war. Die alte Bezeichnung „cabinet of the comte d'Artois“ ist nicht richtig. Das Möbel wurde von Riesener um den Preis von achtzigtausend Francs kurz vor der Revolution vollendet. Es war für das Luxembourg bestimmt. Man hat es später Napoleon als Schmuckschrank für die Kaiserin angeboten, doch wurde es mit der Begründung abgelehnt, daß man lieber ein modernes, neues Möbel machen wolle. Als Meister der feinen Bronzen kommt wieder Gouthière in Betracht, der Mitarbeiter Rieseners bei vielen Werken. Ungewöhnlich für Riesener sind die seitlichen Karyatiden; sie erinnern an Arbeiten Weisweilers. Auch das Muster in



397. Schmuckschrank der Marie Antoinette, von J. F. Schwerdfeger u. a. 1787  
Versailles

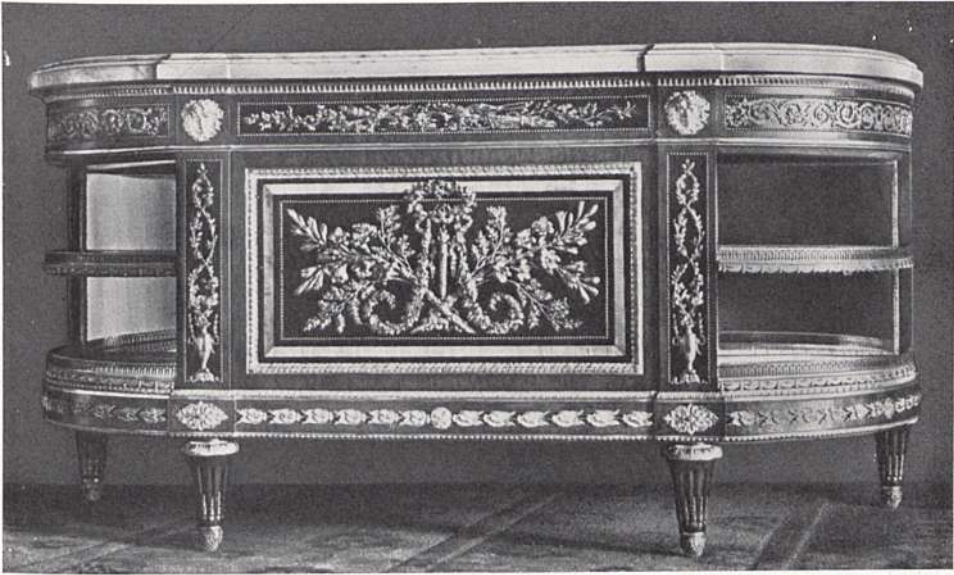
der Mitte fällt aus dem Rahmen der Riesenerschen Ornamentik heraus. Es ist vielleicht Stichen von Cauvet oder Lalonde entnommen.

Von Riesener ist noch ein zweites, weniger reiches Gegenstück erhalten (Sammlung Vanderbilt). Es ist aus Ebenholz, die vier Füße sind durch ein Stellbrett verbunden: der Kasten hat Lackpanneaus und ein Ovalmedaillon: Opfer an Amor. Monogramm oder Marken fehlen, auch ein Aufsatz fehlt; im übrigen ist der Aufbau mit dem

vorhergehenden identisch. Das Möbel gehört zu der erwähnten Ebenholzgarnitur aus dem Besitz von Marie Antoinette.

Der Typus taucht in dieser Spätzeit öfter auf. Ein etwas überladener Schmuckschrank, mit Füllungen aus Sèvresporzellan, zu dem es einen Entwurf aus der früheren Sammlung H. Destailleur gibt, war in der ehemaligen Sammlung Alice von Rothschild in London. Er darf wohl Weisweiler zugeschrieben werden. Ein späteres, B. Molitor signiertes Exemplar von strengerer Stilistik, mit Lackpanneaus, das sich deutlich an Riesener anschließt, ist im Louvre. Das bekannteste, aber künstlerisch nicht so vollendete Möbel dieser Gruppe ist der Schmuckschrank der Marie Antoinette, den die Stadt Paris 1787 der Königin zum Geschenk machte. Es befindet sich jetzt in Versailles (Abb. 397). Sein Schöpfer ist Johann Ferdinand Schwerdfeger, wieder ein Deutscher, über den wir nicht viel mehr wissen, als daß er 1760 in Paris ansässig war und daß er 1786 in die Pariser Gilde aufgenommen wurde. Damals muß er ein renommierter Ebenist gewesen sein, sonst wäre ihm nicht dieser Prunkschrank übertragen worden. Außer diesem sind wenige Möbel seiner Hand bekannt: ein Damenschreibtisch von ausgezeichneter Arbeit im Louvre (82), aus Mahagoni mit vergoldeter Bronze, signiert und datiert 1788 (Abb. 396). Nicht signiert ist eine Servante aus Mahagoni, die alle Motive dieses Tischchens wiederholt, die Säulenfüße in Bronzeschuhen, die geflochtene Einfassung des Stellbrettes, die Sonnenblumen im Fries, in Petersburger Privatbesitz (Roche pl. 85). Schwerdfegers Mitarbeiter an seinem Hauptstück in Versailles waren Degault, der die Hinterglasmalereien signiert hat, und wahrscheinlich Thomire als Schöpfer der Bronzen. Im Aufbau ist der Kabinettschrank den erwähnten ähnlich: ein Tisch mit acht Füßen, die hier als Pfeilerbündel gestaltet sind, mit korinthisierenden Kapitälern; darauf der Schrank, der hier durch Karyatiden, die vier Jahreszeiten, in drei Felder geteilt wird, bekrönt von einer Bronzegruppe mit den Figuren der Stärke, der Weisheit und des Überflusses. Die Architektur hat mehr Betonung, aber auch mehr Härte bekommen, die Proportionen sind schwerer geworden. Damit verbindet sich ein Überreichtum an Schmuck. Das Mittelfeld des Schrankes ziert ein Medaillon, die Seitenfelder Hochfüllungen in Hinterglasmalerei, in Schmalfeldern des Sockels sind Wedgewoodeinlagen. Dazu kommen noch die Bronzen, so daß von der Ebenistenarbeit aus Mahagoni nicht mehr viel übrigbleibt. Der Entwurf zu diesem Möbel ist vielleicht von Gouthière geschaffen. Es gibt von Gouthière ein Modell (aus Holz, mit gemaltem Papier und Wachs, in Privatbesitz, H. W. Harding in England) zu einem Juwelenschrank von ähnlichem Aufbau, der 1770 der Königin Marie Antoinette vom Herzog von Aumont zur Hochzeit gestiftet wurde. Er ist in der Revolution verlorengegangen. Auf diesem Modell ist nur der Mittelrisalit des Kastens durch Karyatiden gegliedert, die Ecken sind durch Säulen abgeschlossen, die Bekrönung bildet ein Adler. Der ganze Aufbau zeigt Ähnlichkeit; als besonderes Charakteristikum darf die Isolierung des Gestells durch eine durchgehende Zarge genannt werden. Ein weiterer Schmuckschrank von viel trockenerer Form ist 1770 von dem Ebenisten M. B. Ewalde nach einer Zeichnung von Bellanger ausgeführt worden. Die letzte Redaktion hat dann der Typus des Kabinettschrankes in der Empirezeit erfahren in dem Juwelenschrank, den Jacob Desmalter nach einer Zeichnung von Percier für die Kaiserin Maria Louise um 1810 fertigte. Er ist jetzt in Fontainebleau. Die größere





398. u. 399. Zwei halbhohle Schränke von Benemann  
Paris, Louvre



400. Schreibtisch, wahrscheinlich von Weisweiler  
London, Wallace Collection

architektonische Folgerichtigkeit und Strenge ist bei diesem Möbel mit einer künstlerischen Verarmung bezahlt worden.

In der Gunst des Hofes wurde Riesener in den achtziger Jahren durch andere deutsche Meister abgelöst, von denen Johann Wilhelm Benemann hervorzuheben ist. Wir wissen nicht viel über sein Leben. Er scheint als fertiger Meister nach Paris gekommen zu sein. Anfangs arbeitete er mit Riesener zusammen. Ein Frühwerk, eine Mahagoni-kommode mit vergoldeter Bronze im Stile von Boizot, in der Eremitage in Petersburg, zeigt Anklänge an Rieseners Stil. Ein gutes bureau plat aus Saint-Cloud im Schloßmuseum Berlin, mit heller Marketerie und schwerem Bronzedekor (wahrscheinlich von Thomire), zeigt Motive Rieseners zu neuer Selbständigkeit entwickelt. Auch von Röntgen hat er gelernt. Die Mille-raies-Bänder an seinem Bureau im Louvre (72) und auf einer Kommode der Versteigerung Gutierrez de Estrada (Ricci, Der Stil Louis XVI. S. 174) haben in Möbeln Röntgens das Vorbild. Seit 1784 lieferte er für den Hof, 1785 trat er als Meister in die Pariser



401. Sekretär, mit Einlagen von Sèvres-Porzellan, von A. Weisweiler  
Gefertigt für Marie Antoinette. London, Wallace Collection



402. Damenschreibtisch von A. Weisweiler  
Paris, Louvre

Zunft ein, und seit 1789 war er der bevorzugte Ebenist der Marie Antoinette. Er hat dann Riesener fast ganz verdrängt. Vom Hofe wurde ihm nicht nur die Werkstätte mit sechzehn Gesellen zur Verfügung gestellt, es wurde ihm auch das Handwerkszeug geliefert. Mitarbeiter war ein Landsmann namens Stöckel. Zuletzt wird Benemann noch in der Napoleonischen Zeit erwähnt, als er mit Percier eine Kommode und einen Sekretär für Schloß Fontainebleau lieferte. Noch 1802 war er in Paris tätig. Von seinen Arbeiten sind Möbel, die er 1785–1790 für Marie Antoinette nach Fontainebleau herstellte, und einige andere, die aus den Tuileries stammen, in den Louvre gekommen (91, 98, 100, 105). Eine Kommode mit zwei Türen und Eckpfosten in Form zusammengebundener Lanzen ist in Fontainebleau. Von allen anderen Möbeln der Übergangszeit unterscheiden sich diese Kommoden und halbhohen Schränke mit seitlichen Etagere (die als Büfets dienen mochten, Abb. 398) durch die gedrungene Schwere der Proportion und durch die Einfachheit der Form. Beides kontrastiert mit dem zierlichen



403. Etagere mit Sèvres-Einlagen, signiert A. Weisweiler  
London, Wallace Collection

Bronzedekor, an dem wohl hauptsächlich Thomire mitgearbeitet hat. Der Grundriß der Möbel ist auf eine einfache geometrische Figuration zurückgeschraubt, auf einen Kubus, der an den Ecken mit schweren Stützen ausgesetzt ist, oder auf den mit Viertelkreis abgerundeten Kubus. Einfarbiges Mahagoni- oder Rosenholz ist bevorzugt. Der Gliederung geben die Flächen, die zwischen den Stützen bleiben, das Maß. An den halbhohen Schränken auf Löwenpranken, mit schweren Eckstützen in der Form von Fasces, ist die Vorderfläche großzügig durch einen Korbbogen unterteilt; in dem Feld sind große Trophäen, denen inhaltlich die Eichenblätter im Fries entsprechen. Die halbhohen Schränke zeigen im Mittelfeld das aus Blumen gebildete A der Marie

Antoinette oder Medaillons zwischen Akanthusranken. Auf dem Wege zum Klassizismus bilden diese Möbel einen Markstein. Nicht nur, daß man die Schönheit der einfachen Form, der ununterbrochenen, fast kreisförmigen Linie wieder empfindet, mehr noch muß unterstrichen werden, daß die horizontale Gliederung stärker als früher zur Geltung kommt. Durch die Kraft der Horizontalen in Fries und Sockel ist die durchgehende Bewegung der Stützen gebrochen, die ruhenden Flächen erhalten das Übergewicht. Dazu kommt die strenge Vereinfachung im ganzen Aufbau, die unmittelbar zum Klassizismus der Empirezeit hinüberleitet. Die Möbel sind in erster Linie auf die Wirkung der Bronzen abgestellt, die vom Ebenisten entworfen sind. Über diese Stufe, die durch die leichte Zierlichkeit des Dekors die Strenge der Form noch etwas zu mildern sucht, ist Benemann auch in seinem spätesten Möbel, das der Louvre besitzt, nicht hinausgekommen. Ein halbhoher Schrank mit ägyptisierenden Karyatiden an den Ecken bringt nur eine strengere Vereinfachung des Details, aber keine weitere Änderung der Stilistik.

Neben Benemann war Adam Weisweiler einer der Hauptlieferanten des Hofes. Er gehört wieder zu den besten Meistern der Zeit. Er kommt wahrscheinlich aus Neuwied, war wohl Schüler von Röntgen und wurde 1778 Meister. Nach der Revolution ging er zum Möbelhandel über und starb als Kaufmann 1809. Von seinen Arbeiten gehen die einfacheren, wie ein Konsoltisch in München (Residenz), oder das Bureau aus der Versteigerung Broet 1909 (Ricci S. 108) oder die späte, streng klassizistische Kommode aus Eiche und Ebenholz mit Füllungen in Japanlack, die aus der Versteigerung Hamilton in englischen Privatbesitz (Ricci S. 168) gelangt ist, oder zwei gleichzeitige, nicht signierte Möbel, ein Sekretär und eine Kommode mit Lackpanneaus im Palais Gatschina in Petersburg (Roche pl. 87, 88), wenig über die Ansprüche des vornehmen Möbels der Zeit hinaus. Nur die Strenge des Ornaments im Anschluß an das Vorbild der Antike, wie der Abschluß in Form eines Akroteriums, die Verwendung von Karyatiden und reinen Palmetten geben ihnen eine spezielle, strenge Note. Die Formensprache der signierten Möbel, die Spezialitäten der Marketerie mit den einfachen geometrischen Figurationen, die von dünnen Linien umrahmt sind, den Rauten mit Punkten, geben uns Handhaben, mit denen wir ihm auch einige andere, nicht signierte Möbel zuweisen können. In der Wallace Collection dürften der gute Sekretär mit Sèvresplatten von 1782 (Abb. 401), das Mahagonipfeilerschränkchen mit Ecksäulchen (XVIII, 14), das angeblich aus dem Besitz der Madame Vigée Le Brun stammt, ferner ein Tischchen auf Hermenfüßen (XVIII, 40), das ganz mit Bronzen von Gouthière überzogen ist, und ein ebenso elegantes Schreibtischchen auf kannelierten Säulen (Abb. 400) mit Gouthière-Bronzen von seiner Hand stammen. Die frühen Luxusmöbel von Weisweiler gehören neben den Arbeiten von Riesener und Carlin zu den delikatesten Schöpfungen. Ein Damenschreibtisch im Louvre (80) zeigt die volle Meisterschaft. Das zarte, gebrechliche Möbel aus Ebenholz, mit Japanlackplatten, mit Bronzestützen in Karyatidenform, mit einem Steg in Form von verschlungenen Bändern, die ein Körbchen tragen, wird mit Recht als eines der zierlichsten und elegantesten Möbel der Zeit geschätzt (Abb. 402). Die Auflagen und die Form des Steges sind, wie erwähnt, von Riesener übernommen. Steg und Karyatiden zusammen kommen bei vielen Möbeln Weisweilers vor: bei einem Sekretär in der Wallace Collection (XX, 6), mit



404. Bonheur du jour von B. Molitor  
Paris, Louvre



405. Arbeitstischchen, signiert RVLC  
London, Wallace Collection

Einlagen von Sèvresplatten, bei einem vorzüglichen, mit Japanlack furnierten Damensekretär mit strengen Bronzen, klassizistischen Palmetten der Sammlung Baronin Schey in Frankfurt, ferner bei zwei gleichartigen Stücken in der Sammlung Edmond de Rothschild in Paris und bei einem Sekretär mit Sèvresplatten der Sammlung Alice von Rothschild in London (Ricci S. 127). Wahrscheinlich von seiner Hand ist ein Sekretär mit Hinterglasmalereien und guten Bronzen in der Art Thomires in Schloß Schönbrunn bei Wien; er soll aus dem Besitz von Marie Antoinette stammen. Signiert ist ferner eine hübsche Etagere der Wallace Collection (XIX, 19), deren Fächer von Balustersäulchen und gedrehten Pfosten gestützt sind. Ein meuble d'entre-deux in Schloß Windsor, auf Kreiselfüßen, trägt in den abgerundeten Ecken Etageren (Laking pl. 41). Die Vorderfläche, eingefasst von zierlichen, vielfach geschnürten Balustersäulchen, die an pompejanische Vorbilder erinnern, trägt eine große Sèvresplatte, umgeben von Akanthusranken, und seitlich zwei Längsfüllungen von elegantester Form. Es ist wahrscheinlich, daß

auch das Gegenstück zu diesem Möbel (Laking pl. 40), ein Büfett in Windsor, mit ähnlichen Bronzesäulen und gleichen Füllungen von Weisweiler geschaffen ist. Bei den Bronzen darf wieder Gouthière als Künstler genannt werden. Nur die Rosetten und die simplen Umrahmungen der Medaillons sind aus späterer Zeit. Mit diesen Möbeln kann der erwähnte Schmuckschrank der Sammlung Alice von Rothschild (Ricci S. 201) leicht in Verbindung gebracht werden, und damit wächst die Bedeutung des Meisters.

Von den deutschen Ebenisten der Louis-XVI.-Zeit, die in Paris arbeiteten, könnten noch viele genannt werden, die zu den tüchtigeren Meistern gehören. Hier mag die Erwähnung einiger Namen genügen: Bernhard Molitor (etwa 1730–1780), von dem Möbel im Louvre stehen (Abb. 404), Christoph Wolff (1720–1795), von dem ebenfalls im Louvre und im Musée des Arts décoratifs Möbel sind. Carl Erdmann Richter (Meister 1784–1813), Caspar Schneider (Meister 1786–1806), J. G. Schlichtig (Meister 1765–1782) sind durch einzelne ausgezeichnete Stücke bekannt. Der berühmteste, nicht der bedeutendste Ebenist des späten 18. Jahrhunderts, ein Mann von internationalem Ruf war David Röntgen aus Neuwied, der auch für den Hof Ludwigs XVI. viele Arbeiten geliefert hat. Da der Schwerpunkt seines Schaffens doch in Deutschland liegt,





406. Büfett von J. Fr. Leleu  
London, Wallace Collection

muß sein Gesamtwerk in die Übersicht über das deutsche Mobiliar dieser Zeit eingereiht werden.

Die Reihe der gleichzeitigen Pariser Ebenisten französischer Abstammung enthält zwar nicht die führenden Namen, aber doch Meister genug, deren Werke in einer Aufzählung der besten Schöpfungen nicht fehlen dürfen. Es ist überflüssig, hier zu wiederholen, daß stilistisch so gut wie kein Unterschied besteht zwischen Möbeln, die von deutschen, und solchen, die von französischen Ebenisten gefertigt wurden. Mit Ausnahme der wenigen selbständigen Meister, von denen auch Zeichnungen und Entwürfe erhalten sind (wie Benemann, Riesener, Weisweiler), sind eben die Ebenisten abhängig vom Architekten. Die Architektur schreibt dem Mobiliar die Stilistik vor, sie läßt dem Kunsthandwerker nur engen Spielraum für die Launen einer individuellen Phantasie. Es ist deshalb unnötig, auf die einzelnen Namen ausführlich einzugehen, wichtiger ist es, den Zug der Entwicklung im großen zu umschreiben, dessen Reflexe im Kunsthandwerk faßbar werden. Wenn hier eine Trennung gemacht ist, so leitet allein die Absicht, die Übersicht zu erleichtern. Wir beginnen mit einigen Meistern der Übergangszeit, deren Haupttätigkeit noch in die Spätzeit Ludwigs XV. gehört.

Roger Lacroix, dessen eigentlicher Name Roger Vandercruise oder Delacroix ist (1728–1799), war der Bruder der Frau Oebens, der späteren Gemahlin von Riesener. (Eine zweite Schwester hatte Simon Oeben geheiratet, eine dritte der Ebenist Simon Guillaume.) Er war 1755 Meister geworden. In Kennerkreisen ist er unter dem Namen RVLC bekannt, den Anfangsbuchstaben seines Namens, die er als Stempel verwendet; gelegentlich hat er auch R. Lacroix signiert. Stilistisch ist er von Oeben



407. Lese-pult von M. Carlin  
mit Sèvres-Einlagen  
London, Wallace Collection

Von Pierre Garnier (1728, tätig bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts) ist im Museum Jacquemart-André eine Kommode von überschwenglichen Rokokoformen, im Louvre ein prächtiger Sekretär mit Chinalack, in der Wallace Collection eine Kommode (X, 26) mit schwersaftigem Bronzedekor, in der Sammlung Biron ein großes schönes Bureau, im South Kensington Museum ein Arbeitstischchen auf seltsam geformten, oben eingeschnürten Füßen (Jones 33), das mit Sèvresplatten von Pierre Ledoux 1759 dekoriert ist.

In den Kreis um Riesener gehört Jean François Leleu (1729-1807). Er arbeitete zuerst in der Werkstätte von Oeben, dann unter Riesener (ein Sekretär im Louvre [122] ist von beiden signiert) und wurde 1764 selbständiger Meister. Bald

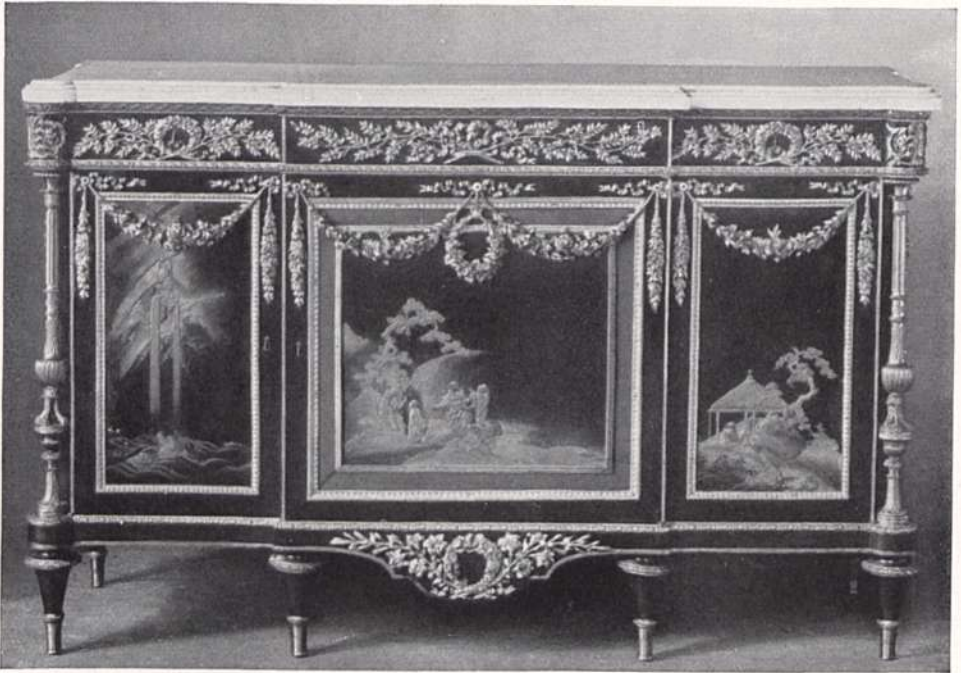
abhängig. Frühe Möbel könnten unter den Spätwerken des Rokoko angeführt werden, wie die eleganten Tischchen der Sammlung Camondo im Louvre, mit einer Platte aus Sèvresporzellan und einem Mäanderfries, ein Tischchen in der Wallace Collection (XX, 16, Abb. 405), mit Sèvresplatte, mit dem ein Tischchen der Sammlung Rothschild in Frankfurt zusammengeht. Eine gute Kommode ist im South Kensington Museum und ein Nipptischchen mit dunklen Blumen auf hellem Grund in der Sammlung Max Freiherr von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt. Besonders gerühmt werden kleine Möbel mit Kornblumendekor, die er für Madame Dubarry ausgeführt haben soll. Sie sind im Besitz des Prinzen Arenberg und in anderem Privatbesitz.

Pierre Roussel (1723-1782, Meister seit 1745) war Hoflieferant des Prinzen von Condé. Eine Kommode, die noch der Rokokozeit angehört, beim Grafen F. de Bernard (Salverte pl. 58), trägt auf der Vorderseite ein einheitliches Panneau in Blumenmarketerie. Eine andere Kommode der Frühzeit ist im Museum Jacquemart-André, weitere Möbel sind im Musée des Arts décoratifs in Paris. Von den Möbeln der Spätzeit ist ein Büfett von strenger Form, mit seitlichen Etageren, im Schloßmuseum in Berlin, zu nennen.



408. Damenschreibtisch und Kommode, wahrscheinlich von Carlin  
Paris, Louvre

bekam er Aufträge für den Hof und für Madame Dubarry. Seine frühen Werke sind nicht sehr originell. Ein Konsoltisch der Wallace Collection (XIII, 8) ist in Form und Technik eine Nachahmung der Boulle-Möbel (vgl. Abb. 228); ein Sekretär (XVIII, 52) der gleichen Sammlung mit Blumenmarketerie und wuchtigen Bronzen lehnt sich deutlich an Rieseners Vorbild an. Selbständig und wertvoll sind seine späteren Arbeiten. Eine Eigenart seiner Kommoden sind die einfachen geometrischen Felder an der Front, die durch Freilassen der Fläche gebildet werden, während der umrahmende Grund mit Bronze überkleidet ist, und Akanthuskonsolen als Stützen. Eine größere und zwei kleinere Kommoden (mit Rautenfeldern) stehen im Petit-Trianon. Beim Herzog von Aumale ein großes schweres Bureau aus massivem Ebenholz und ein Cartonier mit Bronzen im Geschmack von Delafosse. Bei Alfred von Rothschild (London) ein bureau plat. Eine gute Mahagonikommode, mit gedrehten Füßen, die



409. Halbhoher Schrank von Martin Carlin  
Paris, Louvre

an den Ecken mit kannelierten Balustern ausgesetzt ist, mit Paßfigur an der Front und besonders zierlichem Bronzedekor als Füllung von Grund und Fries, ist in der Sammlung Schlichting des Louvre (92). Ähnlich ist ein vornehmes Mahagonibüfett mit abgerundeten Seiten auf kannelierten, jonisierenden Füßen in der Wallace Collection (Abb. 406); es hat an der Vorderseite wieder die Figuration von einfacher geometrischer Paßform, die leer bleibt und von dem mit Bronze überspannenen Grund sich als eigenartiger Akzent abhebt. In der Wallace Collection ist auch ein hübsches bonheur du jour, dessen Aufsatz eine Rolljalousie mit Büchertiteln trägt, eine beliebte Attrappe, die von da ab öfter vorkommt. Ein Bureau mit bemalten Porzellaneinsätzen ist aus der Sammlung Donato in die Sammlung Alfred von Rothschild in London und von da in den Besitz von Lady Carnarvon in London gekommen (Auktion 1925). Einfache signierte Normalmöbel sind aus den Versteigerungen Douzet 1912, Broet 1909 und Gutierrez de Estrada 1905 bekanntgeworden.

Claude Charles Saunier (1735–1807, Meister seit 1752) ist ein Zeitgenosse von Oeben. Mit Oebens Art berührt er sich am Anfang, wie einige Möbel der Frühzeit zeigen, ein Bureau in der ehemaligen Sammlung Alfred Rothschild (dann Lady Carnarvon) in London und ein gutes meuble d'entre deux, mit geschweiften Füßen aus Rosenholz, mit kraftvoll zügigem Bronzedekor aus geschweiften Bändern und stilisierten Akanthusranken, in der Sammlung Schlichting im Louvre (Roche pl. 40). Das Gesamtbild seiner Werke macht einen unausgeglichenen Eindruck, der beweist, daß keine geschlossene Künstlerpersönlichkeit hinter den Arbeiten steht. Einige wichtigere Werke sind ein

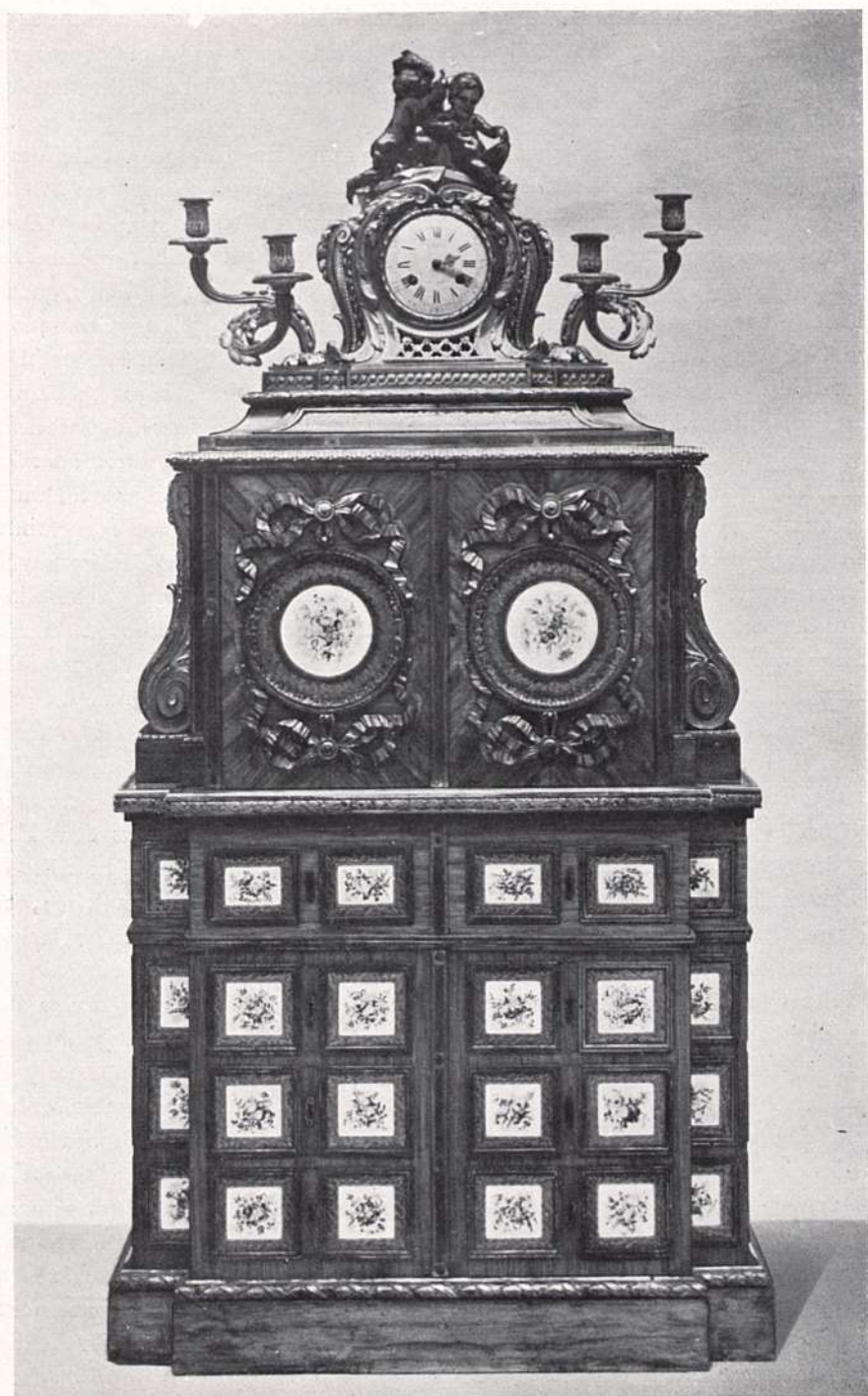


410. Schreibtisch von E. Levasseur  
Paris, Louvre

Lackbüfett mit Aufsatz im Besitz des Herzogs von Guiche in Schloß Charnont; ein offenes Büfett (console), mit abgerundeten Ecken und einem Schubladenfach unter dem Marmor, war früher in der Sammlung Kasimir Perrier. Ein großer Sekretär aus Rosenholz (Ricci 143) ist jetzt im Pariser Kunsthandel. Weitere Möbel sind in Fontainebleau, eine kleine Lackkommode ist in der Münchner Residenz. Einige schlichte Gebrauchsmöbel mit einfachem Dekor kamen in der Versteigerung Bryas 1909 vor. Man hat ihm bisher auch ein berühmtes Prunkmöbel der Wallace Collection (XVIII, 30) zugeschrieben, das durch den besonderen Aufwand von schwerflüssiger Bronze auffällt. Es ist ein Sekretär mit reicher Marketerie; auf dem Klappdeckel sind Architekturprospekte, auf den Türen Medaillons mit Emblemen, an den abgeschrägten Ecken Büstenhermen. Die Bronzen stammen von dem gleichen Meister, der auch die Bronzen für Rieseners frühen Sekretär der gleichen Sammlung (XVIII, 4) gefertigt hat. Das Mittelpan­neau ist von Lorbeerzweigen umrankt. Die Lorbeerzweige mit Panzern, Waffen und Löwenhaut rahmen auch das ovale Wappen des Grafen Hane Steenhuyse ein. Da dies Motiv des Ovals oben und unten wiederholt wird, wird der Gesamtaufbau kräftig zusammengehalten. Die Marketerie ist „Foulet“ signiert; demnach muß das Möbel mit einem Ebenisten dieses Namens, Antoine oder Pierre Antoine Foulet, in Verbindung gebracht werden. Die schweren, ungewöhnlichen Motive des Bronzedekors haben auch zwei dazugehörige Eckschränken (XIV, 4, 5) der gleichen Sammlung.

Zu den renommierten Meistern gehört ferner René Dubois (1737–1799). Er führte als Leiter der Firma nach dem Tode seines Vaters, auch nach dem Eintritt in die Zunft 1755, die alte Signatur J. Dubois weiter. Er war Hofebenist der Marie Antoinette und Lieferant des Prinzen von Soubise. Später verließ er das Geschäft und wurde Möbelhändler. Seine Möbel sind einfach in der Gesamtform, aber reich in der Ornamentik, elegant in Proportion und überladen im farbigen Dekor. Rieseners Einfluß ist deutlich zu spüren. Als handschriftliche Eigenart mag die Vorliebe für figurale Plastik bezeichnet werden. Eine berühmte Mahagoni-Kommode mit Lackeinlagen in der Wallace Collection (XIX, 16), die die Legende ohne Grund als Hochzeitstruhe von Marie Antoinette bezeichnet, zeigt die Stilmerkmale der Übergangszeit. Die Form ist vereinfacht, die Ornamentik ziemlich unorganisch verwendet. Girlanden, durchbrochene Füllungen, die wie ein weitmaschiges Gitter in chinesischen Mäanderlinien die einheitliche Fläche der Fassade überspinnen, sind von einem Ovalmedaillon unterbrochen, das wie aufgelegt erscheint. Der Typus der Truhe auf hohen Füßen ist ganz altertümlich. Als auffallendes Motiv müssen die Eckstützen aus vergoldeter Bronze notiert werden. Graziöse Sirenen, deren schuppige Schwänze in den Abschluß der Kommode hineinwachsen, tragen mit den Armen Kissen, auf denen die Platte liegt. Die etwas simple, tektonische Motivierung gehört auch zu den Stilmerkmalen der Übergangszeit. Dieses figurale Motiv, das an Möbel von Jacob erinnert, scheint doch geistiges Eigentum des Ebenisten zu sein; denn es kommt noch auf einem grünlackierten Bureau der gleichen Sammlung (XX, 17) vor, das nach einer unverbürgten Legende für Katharina II. von Rußland ausgeführt wurde. Wahrscheinlich ist, daß Ludwig XV. das prächtige Möbel der Kaiserin geschenkt hat. An der rechteckigen Zarge des Tisches sind die Ecken abgerundet, und in diesen Nischen sitzen als Träger Sirenen, deren Schuppenschwänze um die gedrehten Tischbeine geschlungen sind. Als ausführender Bildhauer der vorzüglich modellierten Skulptur kommt vielleicht Falconet in Betracht. Etwas später ist das Motiv an einem Tisch von Jacob, auf Möbeln in Fontainebleau und im Louvre verwertet. Zu dem genannten Bureau gehört ein Cartonnier von strenger Form (XX, 15), mit einer wundervoll durchgearbeiteten Bronzegruppe als Bekrönung: Amor und Psyche, auf einem Sockel in Form einer Säulentrommel, auf deren Basis Flora und Minerva sitzen. Weitere Werke von Dubois sind im Louvre, ein halbhoher Schrank mit Lackpanneau; bei Charles Stuart Wortley ein schöner Sekretär; in der Sammlung Douzet war ein Damenschreibtisch mit Blumenmarketerie.

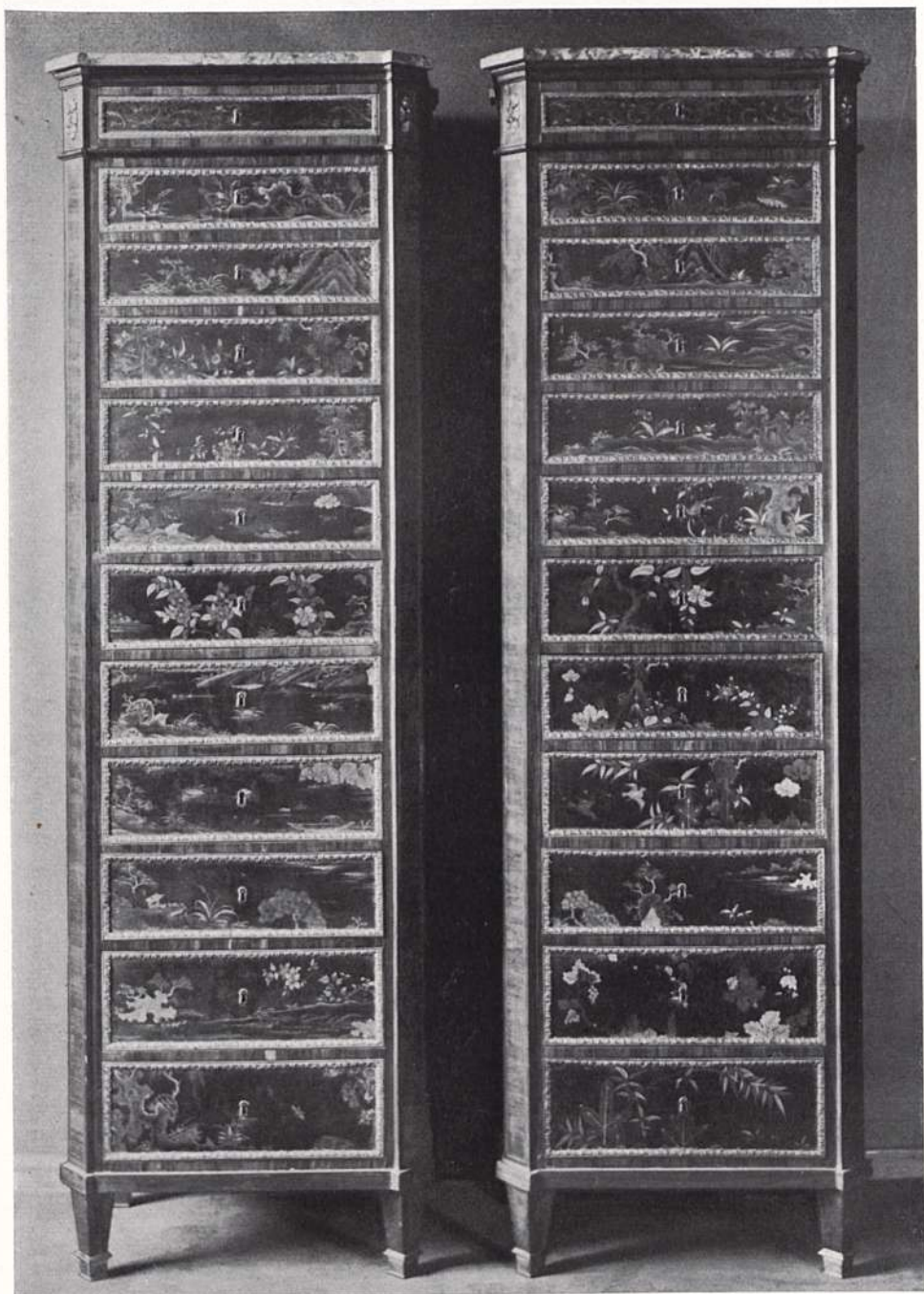
Zu den besten Namen der Spätzeit darf auch Martin Carlin gerechnet werden. Er lernte bei Oeben, wurde 1766 Meister, später ébéniste du roi und gehörte zum Kreis um Riesener. Gleichzeitig mit Riesener war er mit der Möblierung von Saint-Cloud für Marie Antoinette beauftragt. 1785 ist er gestorben. Carlin hat mit Vorliebe wieder den Japanlack bei seinen Möbeln verwendet und die Wirkung auf den pikanten Kontrast der freien Stilistik dieser dunklen Lackgemälde mit den strengen Linien des Aufbaues in Ebenholz und der hellen Bronze (die meist von Gouthière geschaffen ist) abgestimmt. Als weiteres Mittel der Verfeinerung und der Auflösung der tektonischen Strenge dient der etwas problematische, nicht immer günstige Ersatz der Marketerie durch Sèvresplatten, wofür ebenfalls Riesener das Vorbild gegeben hat, und der überaus zierliche Bronzedekor. Da Carlin sich auch in der Form an Riesener anschließt, ihn manchmal



411. Kabinett von Martin Carlin  
London, Wallace Collection

geradezu kopiert, gewinnen die Möbel der beiden Meister enge Verwandtschaft. Doch bestehen deutliche Unterschiede. Die ungemein edle Feinheit und die Abgewogenheit der Proportionen, die alle Werke Rieseners auszeichnet, wird bei Carlin zur Überfeinerung gesteigert und immer wieder durch derbere Akzente und kleinlichere, male- rische Detailbildungen unterbrochen. Nach Riesener und Benemann gehört Carlin zu den wenigen, die den Formenschatz des Mobiliars der Spätzeit um Variationen bereichert haben. Ausgeglichen zeigt sich seine Kunst in den kleineren Möbeln, wie einem Damenschreibtisch in Form eines Nipptischchens der Wallace Collection (Abb. 407) und in der Sammlung Jones (71) des South Kensington Museum, einem nicht signierten, ganz zart profilierten bureau de dame in Kommodenform in der Sammlung Camondo des Louvre, das schon durch den Bronzebesatz des tablier und die Füllung der abgeschrägten Ecken, die an mehreren Möbeln Carlins identisch vorkommen (Louvre 101, Abb. 408, die Bronze des tablier an den Eckschränken Louvre 102), als Möbel seiner Hand zu erkennen ist, und in Werken, die zum Möbel im weiteren Sinne gerechnet werden dürfen: der Wanduhr mit Barometer und dem Regulator mit Bronzen von Gouthière im Louvre. Durch die Einfachheit des Umrisses kommt bei diesen mehr als Werke der Plastik empfundenen Arbeiten die Schönheit der Bronze erst zur Geltung. Etwas überladen ist ein nicht signiertes Büfett mit Etagere und strengen Bronzen in der Art von Lalonde in der Wallace Collection (XXII, 10), mit dem eine Servante im Palais Anitchkov in Petersburg (Roche 65) verglichen werden darf. Die bekanntesten seiner Möbel sind ausgezeichnete Garnituren aus Ebenholz mit Japanlack, die aus den Schlössern Bellevue und Saint-Cloud in den Louvre gekommen sind. Sie übernehmen ererbte Schemata. Hervorzuheben sind zwei Eckschränken mit kannelierten Dreiviertelsäulen an den Ecken, die zu einem Damenschreibtisch ohne Lack in Kommodenform mit geschweifter Seite und mit einem Schubladenaufsatz gehören. Sie stammen aus dem kleinen Salon des Schlosses Bellevue (1791). Reicher ist eine andere Garnitur, bestehend aus zwei Eckschränken und einem halbhohen, kommodenartigen Mittelschrank (101, 102f.), wieder aus Ebenholz mit Lack. Die Ecken sind auch bei diesen mit den freien, baluster-ähnlichen Säulchen ausgesetzt, die wir schon bei Weisweiler erwähnt haben; unter dem Fries von überaus zierlichen, gefiederten Blättern sind Blumengirlanden aufgehängt, die wieder zur Betrachtung mit der Lupe herausfordern. Den Typus des halbhohen, kommodenartigen Schrankes mit Stellbrettern (Etagere) an den abgerundeten Seiten, der als Büfett für einen Speisesaal gedient haben kann, repräsentiert ein Möbel im Louvre (Abb. 409) mit Lackplatten in drei Feldern und mit Festons aus Bronze im Fries; auch das ein Lieblingsmotiv des Meisters. Die Etagere sind dann auch auf dem Damenschreibtisch mit abgerundeten Seiten im Palais Pavlovsk (Roche pl. 56 und 57) und in der Wallace Collection (XIX, 3) angebracht, die wieder mit Sèvresplatten dekoriert sind. Sie geben dem vielgebrauchten Typus neue Leichtigkeit. Charakteristisch für Carlin ist auf dem eleganten Möbel der Wallace Collection, bei dem Bronze nicht die letzte Feinheit der Durcharbeitung besitzt, eine kleine Vorlage über der Zarge, die als Stück Lambrequin von der Platte herabhängt. Ein spielerisches Motiv, das als Zeugnis künstlerischer Freiheit doch reizvoll wirkt. Das gleiche Motiv ist öfter wiederholt. Es kommt schon früher vor, bei einem köstlichen cabinet secrétaire im Schloß Pavlovsk, einem Möbel auf geschweiften Füßen, das vielleicht noch als Frühwerk





412. Pfeilerschränke mit Lack-Einlagen  
Wien, Kunsthandel (Sartori)



413. Kanapee, signiert J. Lebas, mit Bezug von Philippe de La Salle aus Lyon  
Paris, Louvre

Carlins gelten kann (Roche pl. 83), weiter auf einem bonheur du jour mit Sèvresplatten der Sammlung Alfons Rothschild in Wien, auf einem Ebenholztisch mit Mosaikplatte aus der Vente Doucet 1912. Wenn man, von solchen Beispielen ausgehend, die signierten Möbel mustert, wird man noch mehr Züge untektionischer Freiheit finden, die als Zeugnis für eine gewisse Überlegenheit über den Zwang der Konvention gelten können. Aus diesem Grunde ist es auch nicht wahrscheinlich, daß, wie die Tradition behauptet, der Architekt J. B. Cauvet die Möbel Carlins entworfen hat. Auf einem Tisch mit Lackeinlagen der Sammlung Jones (72) sind den abgerundeten Schmalseiten Schubladen mit ganz unmotivierten Vorlagen angehängt, und ganz eigenartig in der Form ist ein großer Kabinettschrank der Wallace Collection (XX, 11), der im Unterbau mit Reihen quadratischer Sèvresplatten belegt ist, dessen verjüngter Oberteil, von großen Bronzevoluten eingefäßt, mit einer Uhr zwischen Bronzearmen abschließt (Abb. 411). Dieses Motiv kann als Reminiszenz an das bureau du roi gelten. Man begreift, daß eine spätere Zeit mit strengerem tektonischen Empfinden diese malerischen Formen als veraltete Überbleibsel beiseite geschoben hat. Weitere Möbel von Carlin in den Sammlungen von Edmond Rothschild in Paris, von Alfons und Louis Rothschild in Wien, von Lady Carnarvon in London können hier nicht ausführlich beschrieben werden.

Neben Benemann vertritt den strengen Stil der Spätzeit, der direkt zum Empire überleitet, Etienne Levasseur (1721–1798, Meister seit 1767). Er hat bei einem der Söhne von Boule gelernt, war dann viel für den Hof, besonders mit Reparaturen von

Boulle-Möbeln, beschäftigt. Er fertigte selbst Möbel im Geschmack von Boulle; signierte Stücke sind in der Wallace Collection und in anderen Sammlungen. Mahagonimöbel sind im Mobilier national, in Fontainebleau und im Petit-Trianon. Im Louvre ist ein kommodenartiger Halbschrank, ein Mahagoni-Schreibtisch mit seitlichen Schubladenfächern auf Kreisel Füßen, dessen Ecken durch kannelierte Säulen betont sind, und dreiteiligem Aufsatz, der durch eine Galerie abgeschlossen ist (Abb. 410). Es ist dies eine Form, die in der Empirezeit Schule gemacht hat. Die Bronzen sind bei diesem Möbel auf das Notwendigste beschränkt. Die Einfachheit steigert die Wirkung strenger Tektonik; nur in den leichteren Proportionen und in der Kleinteiligkeit der Bronzen zeigt sich die frühe Entstehungszeit.

Die altererbte Differenzierung der Möbelschreiner in Stuhlmacher und Kastenschreiner, in chaisiers und ébénistes, die in Deutschland und England durch das ganze Jahrhundert lief, ist auch in Frankreich in der Praxis aufrechterhalten geblieben, obwohl die Zunftordnung diese Trennung



414. Voyeuse.  
Fontainebleau

nicht mehr kennt. Es gibt in der Louis-XVI.-Zeit nach wie vor Spezialisten für die Kastenmöbel und Spezialisten für die Sitzmöbel. Die führenden Meister gehören zur ersten Sparte; an ihr technisches Können und ihr künstlerisches Empfinden werden größere Anforderungen gestellt. Ein Übergreifen von einem Gebiet in das andere kommt vor, scheint aber aus praktischen Gründen Ausnahme zu sein. Man kennt auch unter den Stuhlmachern eine Reihe tüchtiger Meister, wie J. B. Sené (1748–1803), von dem ausgezeichnete Werke in den Schlössern Fontainebleau, Trianon, Versailles, Chantilly stehen, der das Bett der Marie Antoinette in Fontainebleau gefertigt hat. Weiter J. Nadal l'ainé, Ph. Poirié, Dupain, der schon erwähnte Delanois (Meister seit 1761), J. B. Lebas (1756–1795), der für Louveciennes mitarbeitete, J. B. Boulard und andere. Ihre Arbeiten verschwinden unter der Menge unbenannten, ausgezeichneten Werkstattgutes, und selbst eine größere Anzahl signierter Werke ließ noch kein Urteil auf selbständige, künstlerische Leistung zu. Ihre Arbeit liegt weniger in der Umgestaltung als in einer leichten Variation der vorhandenen Typen (Abb. 413–417). Es gibt ferner eine Reihe guter Schnitzer, die nach Entwürfen von Dugourc, Gondouin, Martin arbeiteten, Ornamentschnitzer wie Honoré Guibert, der nach Angaben von Gabriel die Räume im Petit-Trianon (1764–1768) mit Boiseries ausstattete, und vor



415. Fauteuil, signiert Nadal  
Paris, Louvre

allen die Gebrüder Rousseau, die Söhne des Antoine Rousseau, die mit ihrem Vater für die Wohnräume von Ludwig XVI. (die Garderobe 1758) und die cabinets der Marie Antoinette in Versailles (1781–1783) nach Angaben von Gabriel die prächtigen Vertäfelungen schnitzten. Für Möbel in diesen Räumen wurden immer andere Meister herangezogen. Nur die Konsoltische, die Bestandteile der Wanddekoration waren, hat man ihnen überlassen. Ein Ebenist muß in diesem Zusammenhange besonders erwähnt werden, der für Frankreich und das Ausland die besten Sitzmöbel lieferte: Georges Jacob.

Der Begründer der weltberühmten Firma Georges Jacob ist 1739 in Cheny geboren und 1814 in Paris gestorben. Er lernte wahrscheinlich bei Delanois und wurde 1765 Meister. Er gehört zu den großen Ebenisten von umfassender Wirksamkeit. Aus seiner Frühzeit gibt es im Louvre Möbel im

Geschmack Boullés (Kopien nach Alexander Jean Oppenordt), wie sie beim Übergang zum Klassizismus eine Zeitlang Mode waren; aus dem Jahre 1795/96 sind einfache Marketeriemöbel, eine Kommode und ein Sekretär, vorhanden. Von der Zeit des beginnenden Louis XVI. bis zum Directoire war er auf seinem Gebiet, als Lieferant von geschnitzten und gefaßten Möbeln, von Stühlen, Betten, Ofenschirmen und von Konsoltischen, ohne ernsthafte Rivalen. Die Königin, der Hof mit seinem ganzen Anhang, ausländische Potentaten, wie Karl August von Zweibrücken, waren seine Kunden. Er erfand eine große Anzahl von Variationen, die bald Mode wurden. Die ovalen (Medaillon-) Rahmen, die Konsolfüße und die geschweiften Stützen der Armlehne an Stühlen werden als seine Erfindung bezeichnet. Als erster hat er auch englische Vorbilder ins Französische übersetzt und die geschnitzten, durchbrochenen, fächerförmigen Lehnen bei Mahagonistühlen eingeführt. Das Rahmenwerk seiner Stühle, Betten, Ofenschirme ist einfach in der Konstruktion, aber reich ausgestattet mit dekorativem Schnitzwerk, mit koketten Blümchen, lustigen Bändern, Schnüren, Agraffen, mit figürlichen Motiven, die nicht bloß Ausfluß dekorativer Launen sind, oft auch eine symbolische Bedeutung haben. Das Habsburger Wappen der Königin ist gelegentlich mit leichteren allegorischen Gedanken verknüpft. Erst wenn man eine Schilderung aus jener Zeit liest, wie die Beschreibung des Prunkbettes für Karl August von Zweibrücken, das als hervorragendes Werk im Journal de Paris von 1782 eine eingehende Würdigung fand, bemerkt man, daß die dekorativen Nebensächlichkeiten einen tieferen Sinn hatten.



416. Kanapee von Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezügen nach Entwurf von Boucher  
Paris, Louvre

Die bezeichneten Werke sind so zahlreich, daß der Versuch einer Aufzählung hier nicht unternommen werden kann. Die Münchner Residenz allein besitzt über ein Dutzend Garnituren einfacher und reicher Art. In den französischen Schlössern, in allen großen Privatsammlungen, in ausländischen Schlössern sind Jacob-Möbel. Nur einige Prunkstücke können registriert werden. Dazu gehören die Möbel aus dem Zimmer der Marie Antoinette in Saint-Cloud, jetzt im Musée des Arts décoratifs, das Prunkbett in der chambre d'apparat des reines in Fontainebleau, die Möbel aus dem boudoir de la reine in Versailles (1775), jetzt im Schloßmuseum in Berlin, das Bett aus dem Garde-Meuble, jetzt in der Sammlung Massion, das Salonmobiliar im Besitz von Henri Rothschild, Paris, das 1785/86 für den Pavillon des Königs in Versailles geliefert wurde. Das prunkvollste ist das erwähnte Mobiliar für Karl August von Zweibrücken, von 1782, jetzt in der Münchner Residenz. In der Directoirezeit schloß sich Georges Jacob dem strengen Klassizismus an, er arbeitete unter Leitung von David nach Entwurf von Percier-Fontaine die Möbel für den Saal der Convention Nationale. Seit 1796 übernahmen seine Söhne die Leitung des Geschäfts, bis dann nach dem Tode des älteren Bruders der zweite, François Honoré, unter dem Namen Jacob Desmalter 1804 alleiniger Inhaber wurde. Jacob Desmalter ist in der Empirezeit der wichtigste Ebenist, der Hauptlieferant der europäischen Höfe geworden. In seiner riesigen Fabrik hat er angeblich zeitweise bis 900 Arbeiter beschäftigt. Er hat die Firma bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortgeführt.

Georges Jacob scheint seiner Anlage nach Bildhauer gewesen zu sein. Beweis sind die



417. Fauteuil, signiert Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezug  
Paris, Louvre

erwähnten Prunkmöbel, Beweis sind Arbeiten, die noch besonders angeführt werden müssen. Außer Spätwerken strengen Stiles in der Eremitage in Petersburg gibt es von ihm einen signierten Konsoltisch im Louvre (aus den Tuileries), bei dem die Bildhauerarbeit den Hauptakzent trägt. Vier Füße in Form von schmalhalsigen Urnen auf einem gebündelten Sockel. Am Halse dieser Urnen sitzen je zwei Sirenen und tragen mit den ausgebreiteten Flügeln die Zarge (Abb. 419). Der zweite Konsoltisch ist wohl mit Unrecht Jacob zugeschrieben (Abb. 418). Das plastische Motiv, die Mosaikplatte von zwei ineinander verschlungenen Sirenen getragen, kommt ganz ähnlich bei Dubois



418. Konsoltisch der Louis-XVI.-Zeit  
Paris, Louvre

vor. Auf die Beschreibung einzelner Werke Jacobs kann zunächst nicht weiter eingegangen werden. Wir verflechten einige Beispiele in die folgende systematische Übersicht über einige Möbeltypen.

Bei den Konsoltischen wird die Verschmelzung mit der Wanddekoration aufgehoben. In den modernen Räumen sind diese Tische nur durch die Motive der Ornamentik mit der Wanddekoration verbunden (Abb. 382); die Form wird verselbständigt. Ein Zeichen für diesen Übergang: die unvollständigen, halbrunden oder gekurvten Platten mit geschweiften Füßen, die Konsolen, die an die Wand angelehnt werden müssen, verschwinden allmählich, und der selbständige Tisch, der auf vier Füßen allein steht, tritt wieder an ihre Stelle. Abgeschlossen ist dieser Prozeß erst in der Empirezeit. Im frühen Klassizismus bleibt ein Rest dekorativer Unselbständigkeit. Aber man entkleidet die Schweifung ihrer Irrationalität und gibt der Linie einen bestimmten ornamentalen Duktus, der eine Funktion ausdrückt: entweder die Form einer großzügigen stehenden Volute, die mit ihrem Kopf die Zarge trägt (Beispiele im Musée Condé, im Musée Carnevalet, in Fontainebleau), oder man rationalisiert durch die Plastik, indem man die tragenden Glieder durch Figuren ersetzt, die diese Funktion versinnbildeten, durch Sphingen, die mit Kopf und Armen die Zarge stützen, durch Hermen, bis man schließlich zum

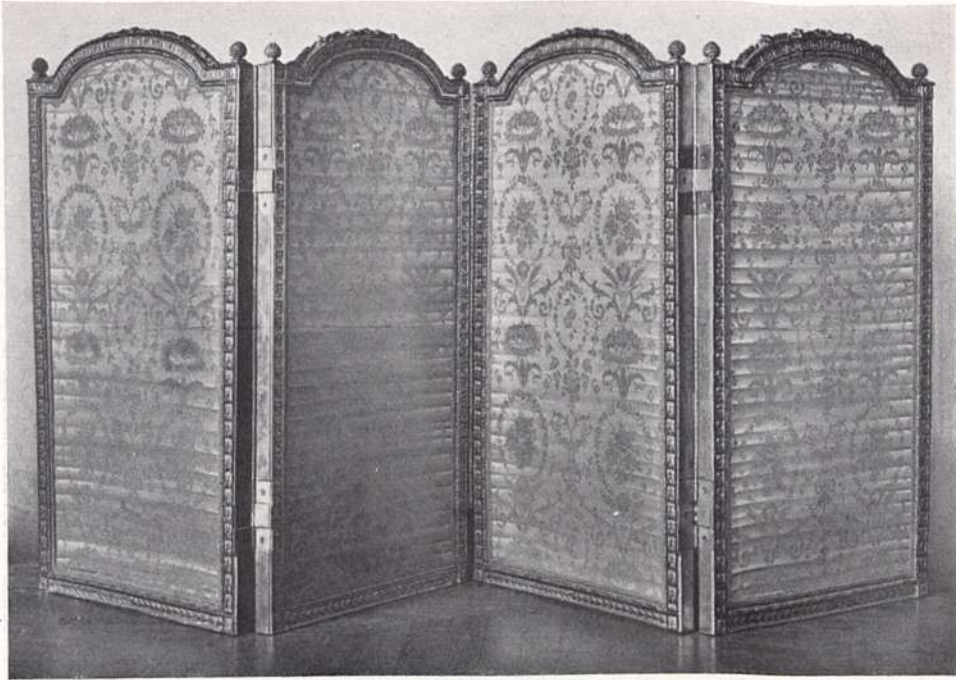


419. Konsoltisch von G. Jacob  
Paris, Louvre

einfachsten Träger, dem Pfosten, zurückkommt. Charakteristisch für die Übergangszeit sind auch hier die unreinen dekorativen Formen, wie die kannelierten nach unten sich verjüngenden, oben eingeschnürten Baluster. An einem prunkvollen Konsoltisch des Louvre, der vielleicht von einem der Rousseau geschnitzt ist, sind an die Stelle der Baluster schmale Köcher mit Pfeilen getreten, ein Motiv, das schon Riesener verwendet hat. Die Form ist durch nach oben sich rankende Girlanden bereichert, aber auch verunklärt. Erst der ausgesprochene Klassizismus verwendete die Säule. Die Füße sind dann oft durch Stege verbunden, die wie Bänder ineinander verschlungen sind und im Kreuzungspunkte eine Urne, eine Lyra oder ein Symbol, umkleidet von Girlanden, tragen. In der minutiösen Feinarbeit der naturalistisch durchgeführten und trotzdem stilisierten Girlanden, in der Durcharbeitung der Blütenranken, Flechtbänder an der Zarge, die oft durchbrochen sind und wie gebrechliches Filigran erscheinen, in der zarten Profilierung der antikischen Ornamentik, die wie ein Schleier auf die Träger und Stege gelegt ist, schwelgt der auf kleinteilige Zierlichkeit gerichtete Sinn dieser Kunst. Die Möbel erfüllen einen dekorativen Zweck und wollen doch als individuelle Bildungen gewürdigt werden. Liebevollere Durchführung bei Wahrung des architektonischen Zusammenhanges hat man nie mehr gekannt.

Die rationale Zurückführung auf die einfache Grundform zeigen auch die übrigen Möbel. Am Kamin kehren die gleichen Voluten und Träger wieder wie am Konsoltisch. Die Ofenschirme sind entweder oval wie die Stuhllehnen, mit einem profilierten Rahmen auf Volutenfüßen, oder rechteckig. Im letzteren Falle wird der Rahmen in ein System von Trägern umgebildet, und die obere Querleiste erhält eine

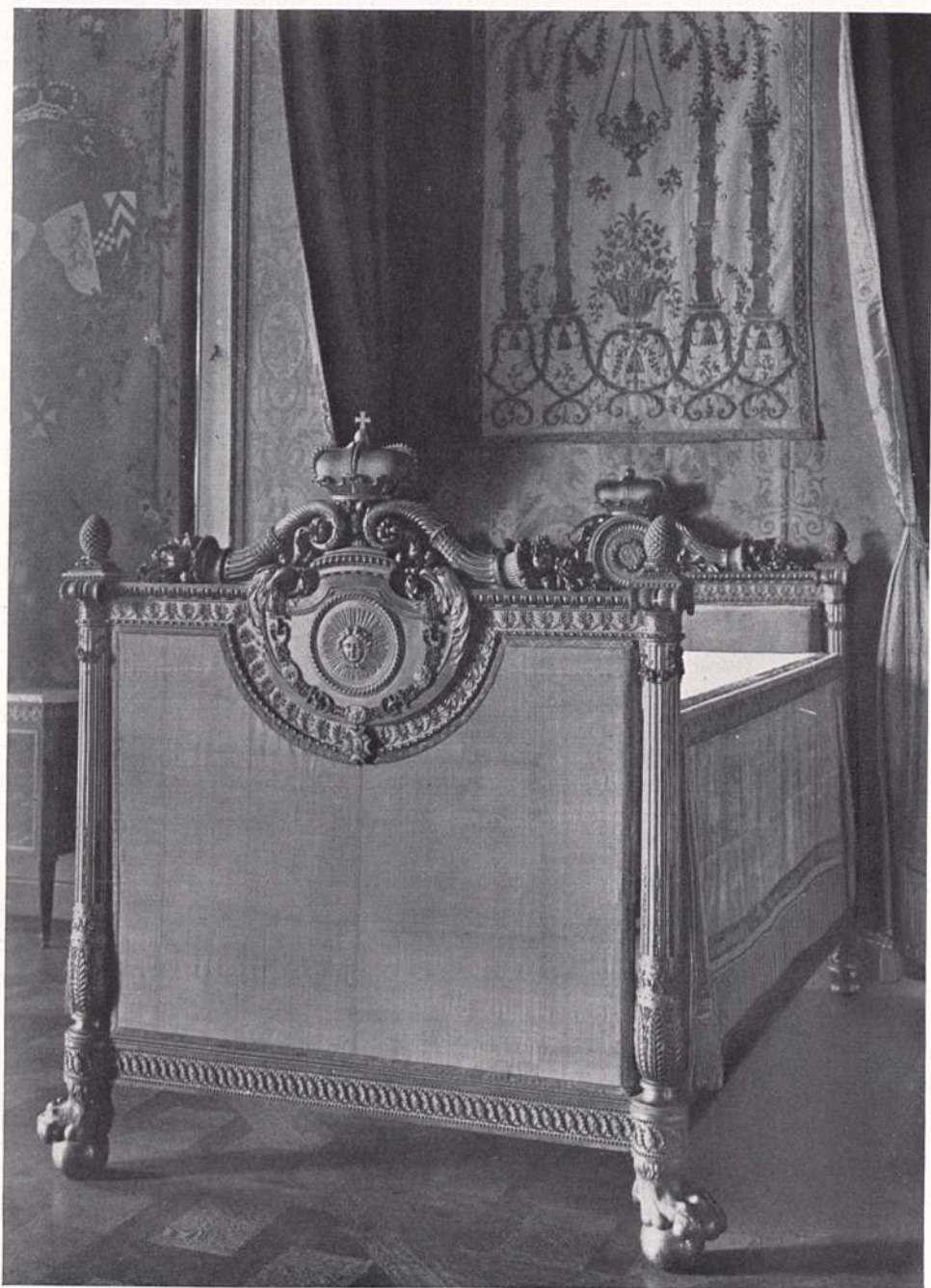




420. Paravent, gefertigt von G. Jacob für die Zimmer der Marie Antoinette in Saint-Cloud  
Paris, Musée des Arts décoratifs

Bekrönung. Ausgezeichnete Beispiele sind die von Jacob 1782 gefertigten écrans, mit kannelierten Balustersäulen an der Seite, auf denen oben ein Pyrsitz, mit Füllhörnern um ein Mittelmedaillon als Bekrönung der Querleiste (Abb. 422). Ebenso reich sind die écrans in der Sammlung Henri von Rothschild in Paris, die Jacob 1785 für den Comte de Provence geliefert hat. Die dekorierten Pfosten werden von liegenden Sphingen getragen.

Die gleiche Rahmenform erscheint dann beim Bett. Die vollständige Verkleidung des Bettgestells mit Stoffen, die vom Barock übernommen wurde, ist nicht mehr beliebt. Die Betten sind jetzt meist aus dem Alkoven herausgenommen und in den Raum hineingestellt. Es wird höchstens die Kopfwand oder ein Teil der Breitseite in der Nische geborgen. Die größere Hälfte steht frei. Trotzdem bleiben die Betten stabile Möbel, weil ihr Platz durch den Betthimmel fixiert ist. Aber sie sind nicht mehr durch Balustraden dem Auge des Beschauers entrückt, und deshalb wird auch die Konstruktion wieder gezeigt. Alle Variationen zu schildern, die zum Beispiel Jacob in seinen Memoiren verzeichnet, ist hier nicht möglich. Die verschiedenen Arten des Bettes sind aus der Rokokozeit übernommen. Das lit à l'italienne, à la grecque, à la dauphine, à couronne (mit kleinem, rundem Betthimmel) sind wieder modehafte Benennungen, deren Bedeutung bei den einzelnen Autoren wechselt. Die Benennungen sind weniger wichtig als die Änderungen im Typus. Träger der dekorativen Wirkung werden beim lit d'ange die Schmalseiten, Kopf und Fußwand (Abb. 421). Dazu kommt noch der meist rechteckige Betthimmel, der das



421. Bett, gefertigt von Jacob für Karl August von Zweibrücken. 1782  
München, Residenzmuseum



422. Ofenschirm, gefertigt von Jacob. 1782  
München, Residenzmuseum



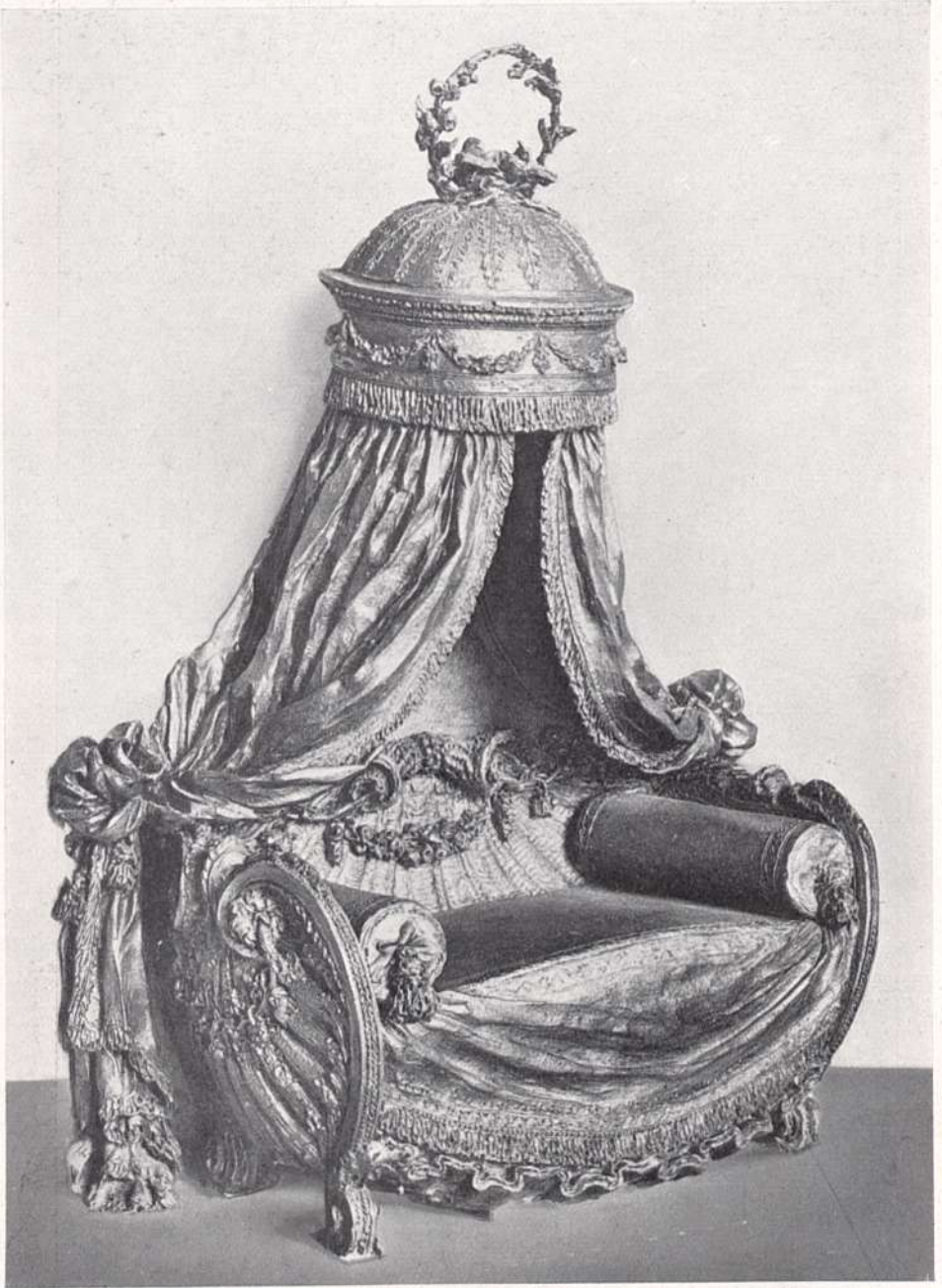
423. Bett der Louis-XVI.-Zeit, mit Genueser Sammet-Bezug  
Paris, Louvre

gleiche ornamentale Schnitzwerk in anderer Umformung trägt. Von der Längsseite wird die schmale Leiste des Rahmens nur dann gezeigt, wenn die Längsseite als Front gelten will. In diesem Falle wird dann die zweite Längsseite an der Wand profiliert, geschweift oder abgerundet wie die Lehne an einem Sofa. Launische, halb tektonische, halb naturalistische Übergangsformen, die sich noch alle Freiheiten der Frühzeit des Stiles herausnehmen, wie ein Entwurf von Jacob, bei dem das Bett als Muschel geformt ist (Abb. 425), sind Ausnahmen. Die Schmalseiten, die Häupter haben Rahmenform wie Ofenschirme und Stühle. Sie sind oben abgerundet oder abgeplattet (*en chapeau*) oder rechteckig, seitlich von Pfosten eingefaßt. Die Pfosten erhalten dann wieder die Form der Stützen, wie schon öfter erwähnt wurde; sie sind gebildet als kannelierte Pilaster (Bett im Louvre), als Baluster (Bett in Fontainebleau), als Amors Köcher mit Pfeilen (South Kensington Museum). Wenn ein Paradebett durch weiteren Aufwand auf das Niveau der Ausstattung eines Prunkraumes gehoben werden soll, werden auch die oberen Querleisten dekorativ umkleidet. Auf dem genannten Prunkbett im Louvre sind daraus zwei gegenständige Voluten geworden, die einen Blumenkranz mit gekreuzten Blatzweigen umschließen. Beim *lit à la Romaine* der Sammlung Massion in Paris von Jacob ist das Motiv ähnlich. An den Ecken steigen kannelierte Pilaster nach oben und tragen auf geschweiften Stützen den querovalen Betthimmel. Auf dem Pfälzer Prunkbett von Jacob in der Münchner Residenz umschließt die Leiste einen antikischen, halbrunden, in Adlerköpfen endigenden Schild, auf dem der Kopf Apollos in Strahlenkranz im Relief steht; zwei

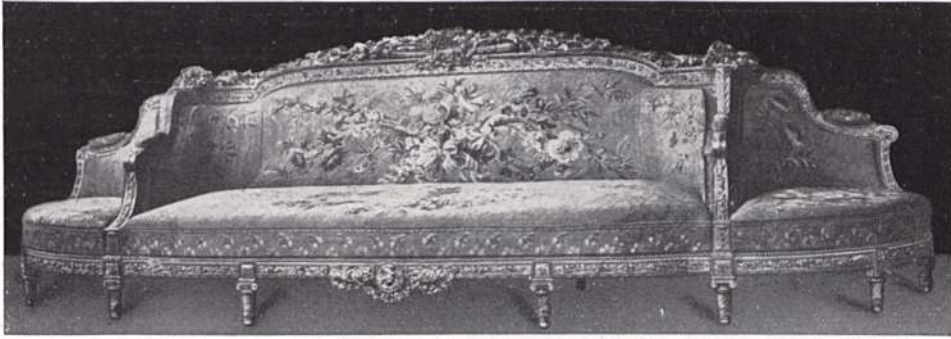


424. Prunkbett

Ehemals Sammlung Hamilton, jetzt New York, Georges Gould



425. Wachsmo­dell für ein Bett (lit à la Turque), wahr­schein­lich von George Jacob  
Paris, Samml­ung H. Lefuel



426. Confidente mit Gobelin-Bezug, aus Versailles  
Lissabon, Marquis Da Fos

Füllhörner mit Blumen und der Herzogshut bilden die Bekrönung. Die Strenge ist durch reizvolle Nebenmotive gemildert. Mehr vom Geiste strenger Antike haben Betten, an denen die Konstruktion plastisch herauspräpariert ist, an denen die Pfosten der Fußwand frei stehen und die Akzente der Dekoration auf die überhöhte Kopfwand geworfen sind. Bei dem Prunkbett der Sammlung Hamilton (jetzt bei Georges Goult in New York, Abb. 424), das an Arbeiten der Rousseau erinnert, stehen die kanne- lierten Balustersäulen an der Fußwand frei, an der Kopfwand tragen sie einen ge- schweiften Aufsatz, den eine Vase mit Blumengirlanden abschließt. Aber schließlich ist das ganze Schnitzwerk von Bett und Himmel nebensächlich; denn den Akzent trägt nach wie vor die Draperie, die Kränze am Himmel, die herabhängenden Flügel an den Seiten, die Füllung der Häupter. Die Bettdecken sind aus dem gleichen Stoff, der als Bespannung der Ofenschirme, der Möbel und sogar der Wände selbst wieder- kehrt. Im vornehmen Schlafzimmer der Louis-XVI.-Zeit umfängt uns ein Gewoge von heller, zartgemusterter Seide oder von buntem Samt, aus dem das goldgefaßte Gerüst des Möbels zart herausschimmert. Den gebrochenen Farben der Seidenbespannung, die



427. Sofa, signiert Jacob. Bezug Seide mit Chenillen von Philipp de la Salle  
Paris, Kunsthandel (Duveen Bros)



428. Armstuhl, gefertigt von Jacob. 1783  
München, Residenzmuseum



429. Fauteuil, signiert Jacob  
Paris, Louvre

die Fabrik von Philippe de la Salle in Lyon mit unerhörter Feinheit in Muster und Tönung gewebt hat, dem stumpfern Glanz des prunkvollen Genuesersamtes antworten die Farben im Bodenbelag der Savonnerie-Teppiche, die mit ihrem angepaßten Muster den Raum zusammenfassen, antwortet das matte Gold auf den weißen Boiseries und auf den Bronzen. Ein unerhört raffinierter Geschmack hat eine fast unwirkliche Atmosphäre zarter Sinnlichkeit geschaffen, daß man glauben möchte, die Räume seien überhaupt nicht für Menschen von Fleisch und Blut erdacht worden. Will man solche Räume in ihrer Intaktheit genießen, so muß man nach Petersburg gehen, in das Palais Gatschina, wo ein Bett mit Draperien aus Lyoner Seide in gut erhaltener Umgebung steht, oder in das Palais Pavlovsk. [Die ausgezeichnete Schlafzimmereinrichtung dieses Palais (Abb. 384) soll aus der Versteigerung des Herzogs von Aumont 1782 erworben worden sein. Wäre die Vermutung richtig, dann können auch die Meister dieses Raumes benannt werden. Der Architekt Bellanger hat ihn entworfen, Duplessis hat die Bildhauerarbeit gemacht, Ménage die Vergoldung (er hat sie auch auf dem Pfälzer Bett von Jacob ausgeführt), van Leen hat den weißen Peking der Draperie mit Schäferemblemern bemalt. Tatsächlich ist aber das Bett signiert Jacob. Damit fällt die Hypothese.]

Die Sitzmöbel sind erst im späten Louis XVI. um einige einfache Typen nach englischem Vorbild vermehrt worden. Stuhl, Armstuhl, Fauteuil, Sessel, die voyeuse für Zu-



schauer beim Spiel, bergère (der breite Sessel mit gefüllter Seitenlehne, Schreibtischsessel und Pudersessel, die Abarten der bergère, das tête-à-tête mit Doppelsitz, das Kanapee, die Ottomane (das abgerundete Kanapee mit gefüllter Armlehne), die confidente (das große dreiteilige Kanapee, das erst seit den siebenziger Jahren auftauchte, Abb. 426), wozu man als weitere Abarten das rechteckige Alkovenkanapee, die Chaiselongue und die Nischenbank (ohne Rücklehne, banquette d'applique) nehmen kann, haben ihre Eigenart bewahrt. Auch die Bequemlichkeit ist geblieben, die anschmiegende Abrundung (en cabriolet), die schiefe Stellung der Lehne, die Anpassung an den Körper. Verändert hat sich die Form. Durchgehendes Gesetz für diese Veränderung ist auch hier die Verlangsamung der Bewegung, die Auflösung der Verschmelzung, die Verselbständigung der tektonisch wichtigeren Teile, das allmähliche Herauspräparieren der einfachen Grundform. Man kann dies an jedem einzelnen Teil nachprüfen, deutlich sieht man die Erscheinung an den Füßen. Die geschweiften Geißfüße sind verschwunden. Wenn die Schweifung beibehalten wird, dann ist der Fuß als stehende Volute gebildet, die mit dem Kopf die Zarge trägt. Bevorzugt aber ist der gerade Fuß, der eine typische Form gewinnt: es ist ein nach unten sich verjüngender, oben eingeschnürter Baluster, dessen Kannelüren an der unteren Hälfte mit Pfeifen und Blattstäben, den sogenannten Spargeln, gefüllt sind. Seltener sind ionische Säulen, Köcher mit Pfeilen oder die gewundenen Füße. Die Zarge wird immer mehr eine durchgehende Horizontale; sie ist profiliert wie der ganze Rahmenbau, mit Flecht-



430. Bergere, signiert G. Jacob  
Paris, M. Stephane Vlasto

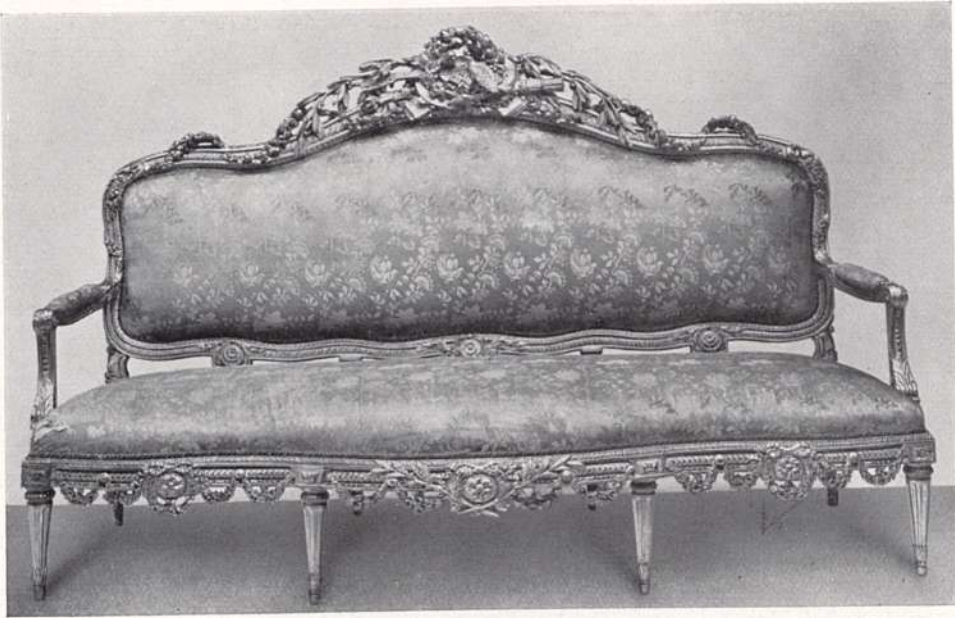


431. Stuhl, signiert Jacob  
Paris, Louvre



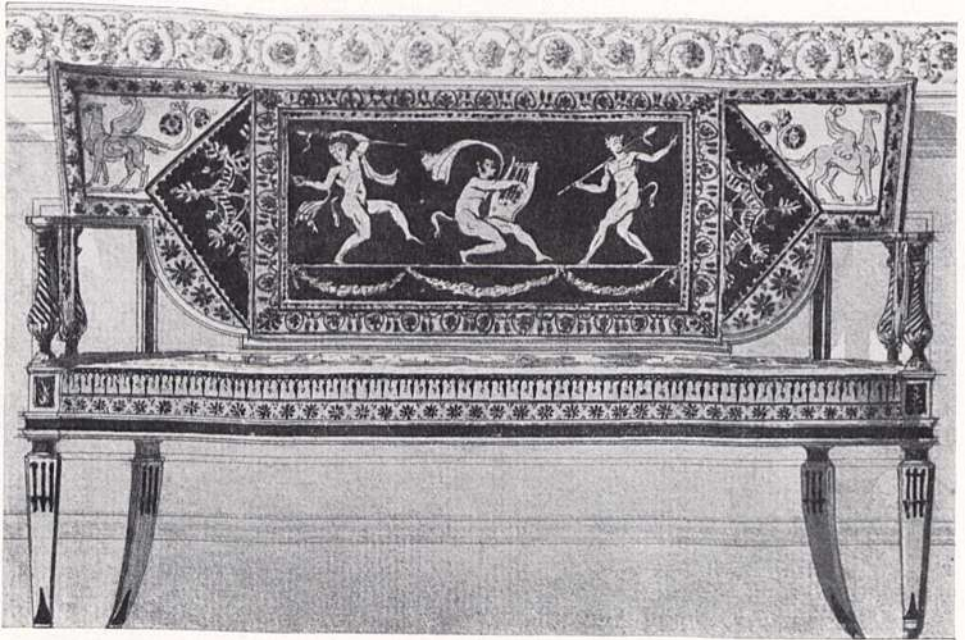
432. Marquise, signiert G. Jacob  
München, Residenzmuseum

bändern, Blattstäben, Petersilblättern, Kannelüren verziert, von Perlstäben eingefasst (Abb. 428–432). Immer sind die Füße in die Zarge verkröpft, so daß auch hier ein Rest von Bewegung bleibt, die vom Fuß direkt in die Armlehne übergeleitet wird. Gewöhnlich ist diese Bewegung durch ein emporwachsendes Akanthusblatt symbolisiert. Die Rücklehne verläßt die unbestimmte Geigenform der Rokokozeit und nähert sich dem geometrisch faßbaren Umriß. Bevorzugt wird (seit 1770) das graziöse, stehende Oval (*dossier à médaillon*, Roubo sagt: *chaise ovale*), dann das Rechteck mit abgerundeten oberen Ecken (*dossier en chapeau*), mit seitlichen Säulen, und schließlich das einfache, eindeutige Rechteck, das Jacob: *carré à la Reine* benennt und besonders oft wiederholt. Bei Bergère und Kanapee sind die geraden Wände bevorzugt. Die Profilierung des Rahmens ist die gleiche wie an der Zarge. Flechtbänder, schuppenartig aneinandergereihte Petersilienblätter oder Kreise, Rosetten, Stabwerk von Kränzen umwunden, an den reicheren Beispielen Girlanden, kurz die antikisierenden Formen der



433. Reichgeschnitztes Kanapee. Beginn der Louis-XVI.-Zeit  
London, Wallace Collection

Klassik sind beliebt. Der schwächste Punkt des konstruktiven Gefüges ist die Verbindung von Lehne und Füßen. Es war nicht leicht, dieses kleine Verbindungsstück tektonisch glaubhaft zu gestalten, nachdem man die Verschmelzung vermeiden wollte. So kam man auf Lösungen, die ästhetisch nicht immer einwandfrei sind. Die weitere Dekoration hat eine gewisse tektonische Absicht. Beliebt sind kleine Kränze und Girlanden, seltener Amors Bogen mit Bändern als Bekrönung der Lehne, kleine Medaillons, von Girlanden umrahmt, an der Zarge der prunkvollen Kanapees. Lehne und Sitz sind gepolstert, die Armlehne trägt Manschetten. Geschnitzte, durchbrochene Lehnen sind beim vornehmen Stuhl die Ausnahme, erst in der Spätzeit kommen die fächerförmigen Lehnen à l'anglaise am Mahagonistuhl vor; beim bürgerlichen Möbel sind sie die Regel. Es gibt Stühle von J. B. Demay im Petit-Trianon, die in einem durchbrochenen, von Bändern gefaßten Medaillon das Monogramm von Marie Antoinette tragen, andere Stühle in Versailles, deren Lehne von einer Lyra gefüllt ist. Den ästhetischen Eindruck bestimmt der Bezug. Auf die Auswahl der Bezüge hat man die größte Sorgfalt gelegt. Kostbare Tapisserien von Beauvais und Aubusson nach Zeichnungen von Boucher, Oudry, Casanova, Salembier; Lyoner Seidendamast, aus der Fabrik von Philippe de la Salle, alle abgepaßt, mit Mustern, die sich der gegebenen Fläche anpassen. Moirierte oder gemusterte Seide in den raffiniertesten farbigen Kombinationen, wobei die zarten gebrochenen Töne bevorzugt werden. Da das Holz beim vornehmen Möbel immer gefaßt wird, meist in Matt- und Glanzgold, seltener in Weiß und Gold oder farbig, gibt die Zusammenstellung von Fassung und Bezug neue Anregung. Ein Sitzmöbel der Louis-XVI.-Zeit ist nicht nur bequem, raffiniert, luxuriös, es ist auch an sich ein ästhetischer Genuß. Man wird bei den prunkvollen Werken nicht den Gedanken los, daß der



434. Kanapee im antiken Geschmack.  
 Entwurf von Dugoure (1790) für den Comte de Provence  
 Paris, Musée des Arts décoratifs

Zweck fast Nebensache geworden ist, daß das Möbel ein Vorwand ist, Sorgfalt der Arbeit und Kostbarkeit des Materials zu zeigen. Daß im Gegensatz zum vornehmen englischen Möbel der gleichen Zeit die Absicht des Ebenisten in eine höhere Sphäre künstlerischer Tätigkeit greift, daß ein Möbel von den gleichen Ansprüchen bedingt wird wie ein Werk der Plastik, der Malerei. Es bedurfte einer gesellschaftlichen Revolution, um diesen Begriff des Luxusmöbels beiseite zu schieben.

Das bürgerliche Möbel spielt in der Geschichte der Entwicklung keine Rolle. Es lebt von den Brosamen, die vom Tische der Reichen fallen; es bleibt rückständig, greift nur einzelne Motive auf und appliziert sie an vorhandene Typen. Die provinziellen Varianten gehören in die Volkskunde, nicht in die Stilgeschichte des Möbels. Nur wo die provinzielle Sonderart ihr eigenes Leben führt, sich entwickelt und in ihren Grenzen höheres künstlerisches Niveau erstrebt, hat sie allgemeinere Bedeutung. Von den französischen Provinzmöbeln darf hier wieder eines erwähnt werden, als Vertreter eines Typus, der im vornehmen Haus fast ganz verschwunden ist, der Kasten. Man kennt im modernen Stil Vitrinen mit Marketerie und Bronzebeschlag, man kennt Schmuckschränke, halbhohe Schränke, man kennt die geschlossene Kastenform des Sekretärs, aber man kennt nicht mehr den Kleiderkasten. Wo man ihn braucht, hat man auf die antiquarische Form des Boule-Schranks zurückgegriffen. Die großen Vorlagewerke von Roubo, die Enzyklopädie von Diderot-d'Alembert bringen nur bürgerliche Möbel. Die Gründe sind schon früher erwähnt. Als Ersatz dürfen die prunkvollen Kleiderschränke der Normandie kurz beschrieben werden. Es sind zweitürige Eichenkästen, meist auf kurzen geschweiften Füßen, mit abgerundetem, gegen die Mitte ansteigendem oberem Abschluß. Die Schräg-

linie des Aufsatzes wiederholt sich in der ansteigenden Schrägform der Felderteilung an den Türen, die bis zum Schluß des Jahrhunderts die irrationale Schweifung der Rokokozeit beibehalten. Die Felder sind unterbrochen durch eine breite, neutrale Füllung, die ganz mit ornamentalem Relief überzogen ist. Mittelmotiv ist gewöhnlich ein schräg ansteigendes Oval. Die Stärke des Reliefs nimmt nach oben zu, und ein fast freiplastisches Motiv unter dem mittleren Rund des Aufsatzes kommt als Bekrönung des Ganzen besonders zur Geltung. Der künstlerische Wert hängt von der Qualität des Schnitzwerkes ab. Es gibt ausgezeichnete Möbel, die den besten Aachen-Lütticher Kästen zur Seite gestellt werden könnten, die sie in der Feinheit der Proportionen noch übertreffen (Schränke aus Rouen, Ricci S. 220 u. 222). Die weitere Entwicklung folgt den allgemeinen Gesetzen des Stilwandels, hinkt nur um ein Jahrzehnt nach. Der Aufsatz wird gerade, die Mittelbänder an den Türen renken sich in die Horizontale, die ansteigenden Ovale werden durch Kreise ersetzt, und schließlich tritt an die Stelle der Füße ein Sockel. Diese Form wurde noch weit in das 19. Jahrhundert hinein mitgeschleppt.



435. Stuhl nach englischem Vorbild, von Jacob  
Paris, Musée des Arts décoratifs

## DIE ÜBRIGEN LÄNDER

Der Stil Louis XVI. ist der Stil der absterbenden feudalen Kultur, des ausgehenden Barock – der Begriff in seiner weiteren Bedeutung genommen – und des Übergangs zum Klassizismus in Frankreich. Die allgemeine Stilentwicklung hat hier, in dieser eigenartigen Atmosphäre gesellschaftlicher Gärung, im Möbel einen besonderen Ausdruck gefunden, der als solcher nur aus der einmaligen geschichtlichen Situation verständlich ist. Von benachbarten Nationen ist dieser Stil zuerst als fremder Wert übernommen und je nach der Stärke des eigenen künstlerischen Temperaments umgeprägt worden. Einen selbständigen Ausdruck hat die allgemeine europäische Stilentwicklung des Übergangs zum Klassizismus nur bei wenigen Völkern gewonnen, in England und – zum Teil wenigstens – in Deutschland.

In Italien, im Lande der Klassik, vollzog sich der Übergang von den Ausläufern des Barock zum Klassizismus rasch auf dem Gebiete der Architektur und damit auch im Mobiliar. Vermittler der neuen Richtung waren Stichwerke von Architekten wie Giuseppe Soli (1745–1822), der an französische Vorbilder anknüpft, aber im starken Relief eine herbere, kräftigere Schönheit erreicht, und vor allem Giovanni Battista Piranesi (1720–1778), einem der großen Radierer des Jahrhunderts. Seine Publikationen über römische Antike gehören zu den Quellen des Klassizismus, wenn auch der malerische Modus, mit dem er die Antike verlebendigt hat, unklassisch ist. Sein Werk „Diverse maniere d'adornare i cammini ed ogni altre parte degli edifizii“ von 1769 ist für Italien wie Frankreich eine Fundgrube antikischen Details geworden. Was er an Möbeln gezeichnet hat, ist als Erfindung interessant, es ist phantasievoll; aber das barocke Gemisch durcheinandergemengter Motive kam für die Ausführung nicht in Betracht.

Über das ausgeführte Mobiliar fehlt noch der Überblick. Landschaftliche Varietäten, provinzielle Spielarten müssen bei der politischen Zerklüftung des Landes bestanden haben; aber die Trennung ist erst noch zu machen. Von den Möbelschreibern ist Giuseppe Maggiolini (geb. 1738 in Parabiago bei Mailand, gest. 1814) als Intarsiator berühmt geworden. In der Technik seiner Intarsien knüpft er an alte Renaissancetradition an, die er im modernen Geschmack umändert, verfeinert, so daß Effekte wie bei Möbeln Röntgens entstehen. Die Möbel sind streng im Aufbau, einfach. Bronze ist vermieden, alle Wirkung ist auf die Marketerie verlegt. Signierte Werte von 1798 sind in der Sammlung des Castello in Mailand; andere im Schloßmuseum Berlin.

Schweden, das bisher von Danziger und Holländer Import gelebt hatte, war im 18. Jahrhundert unter der Herrschaft Gustavs III. ein Aufnahmebecken französischer Kultur geworden. Ähnlich wie Rußland, mit dem Unterschied, daß das Land selbst eine stattliche Reihe guter Künstler hervorbrachte, Architekten, Maler, die, wie Hall, Roslin, Desmarées, Lafrensen, auf dem Festlande sich einen Namen machten. Auch Ebenisten wurden zu ihrer Ausbildung nach Frankreich geschickt. Sie eigneten sich rasch die Technik französischer Vorbilder an, blieben auch in ihrer Heimat den angeeigneten Formen treu. Die vornehme Wohnkultur war eben international. Das nordische Möbel war schon lange in die Küche oder in die Bauernstube verbannt. Verschiedene von diesen Meistern dürfen in einer allgemeinen Geschichte des Möbels nicht fehlen. Wir übergehen die Lokalgrößen wie Eckstein, Hulsten und nennen Nils Dahlin

(Meister in Stockholm 1761, gest. 1787). Er ist der Schöpfer verschiedener Möbel in schwedischen Schlössern. Ein schöner Schreibschrank in Kommodenform in Schloß Tullgarn, mit Lack in japanischer Art dekoriert, mit einem Aufsatz in Form eines cartonnier, signiert und datiert 1771, hat noch die geschweifte Form und die schweren Bronzen der späten Rokokozeit. Der Typus selbst erinnert mehr an deutsche Möbel.

Der bedeutendste Ebenist Schwedens, ein Mann von fast internationalem Ruf, ist Georg Haupt (Stockholm 1741–1784). Er ist Nachkomme einer aus Nürnberg eingewanderten Tischlerfamilie. Zuerst lernte er bei Johann Konrad Eckstein, dem Mitglied einer tüchtigen Ebenistenfamilie in Stockholm, ging dann auf Reisen, kam nach England und nach Paris. Seit 1769 war er Hofebenis in Stockholm. Seine Möbel schließen sich an französische Vorbilder des Überganges zum Klassizismus an, an Werke von Riesener oder Leleu. Von Riesener hat er die Gliederung durch Vorlagen übernommen. Da auch die Bronzen aus Frankreich importiert oder nach französischem Vorbild geformt sind, ist die Ähnlichkeit mit französischen Möbeln der Zeit sehr groß; nur die schweren Proportionen, die Vorliebe für atektonisch verwendete Marketerie, das Festhalten an Rokokoreminiszenzen in den geschweiften Füßen bis in die Spätzeit (Kommode des South Kensington Museum, signiert und datiert 1779, Abb. 439) bilden unterscheidende Merkmale. In der Spätzeit übernimmt er von englischen Vorbildern Einzelheiten; aber eine organische Entwicklung kann man aus den erhaltenen Werken nicht herauslesen. Seine Werke sind in den königlichen Schlössern Schwedens geblieben, in Stockholm (ein Bett in Form eines bureau, ein Bureau, ein Pult), Gripsholm, Drottningholm, Tullgarn. Im Stockholmer Historischen Museum ein guter Sekretär. In Chantilly ist ein Mineralschrank, den König Gustav III. dem Prinzen Condé 1774 zum Geschenk machte, in Form eines breiten Sekretärs mit abgeschrägten Ecken, auf stämmigen ionischen Säulen. Die Hauptseite ist dekoriert mit Marketerie auf dunklem Grund, zum Teil mit Ölfarben bemalt, Lorbeergehänge mit dem Werkzeug des Bergmanns, seitlich Lorbeerranken, unten Rosen auf dunklem Grund. Der Aufsatz trägt große Kristalle. Die vorzügliche Qualität der Ausführung läßt eine gewisse pedantische Trockenheit und provinzielle Derbheit nicht übersehen.

Haupts Schüler war Nils Peter Stentström (Meister 1782, gest. 1790), von dessen Werken ein Sammlungsschrank für Muster einheimischer Seiden in Schloß Drottningholm von 1784 beachtenswert ist. Zweigeschossig, der Unterbau durch schwere Seitenvorlagen gegliedert, mit einem Aufsatz, auf dessen Türen vier Ovalfelder mit Genreszenen angebracht sind, Darstellungen der verschiedenen Stufen der Seidenfabrikation. Sie sind der Enzyklopädie von Diderot-d'Alembert entlehnt.

Haupts Rivale und Nachfolger war Gottlieb Iversson (geb. um 1750, gest. 1813, Meister seit 1778), der mit französischem Louis XVI. im Anschluß an Haupt begann, aber bald in den strengen Klassizismus nach dem Vorbilde der Spätwerke Röntgens übergang. Die frühen Werke in Stockholm, Schloß und Museum, und Privatbesitz haben noch die farbige Marketerie mit figuralen Motiven, die späteren aus Mahagoni mit Bronzebändern verwenden prononziert architektonische Formen. Ein Sekretär von 1797 im Schloß Gripsholm trägt im Unterbau als Begrenzung der Mittelfächer toskanische Säulen, der Aufsatz hat die Form eines Triumphbogens.

In Deutschland war der Klassizismus durch die Theorie vorbereitet, lange bevor



436. Italienische Ottomane der Louis-XVI.-Zeit  
München, Kunsthandel (Bernheimer)

er in der bildenden Kunst Boden gewann. Die natürliche Reaktion gegen das Rokoko hatte auch hier in einigen Gebieten schon mit dem Aufwachsen des Stiles begonnen. Im nördlichen Deutschland, wo das Rokoko nie recht heimisch geworden war, wurden Stimmen der Gegner zuerst laut. Schon 1742 bekämpfte ein Anonymus im „Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freien Künste“ die Extravaganzen des neuen Geschmackes, die er als Augsburger Mode bezeichnete. Wahrscheinlich hat er nur Stiche gekannt und deshalb den Herd der Bewegung in das südliche Deutschland verlegt. Positiver ist die Kritik des Göttingischen Bauinspektors Penther, der 1746 in seiner „Bürgerlichen Baukunst“ auf das Vorbild der „natürlichen und beständigen“ Bauart der alten Griechen und Römer hinwies. Gleichzeitig (1745) hat in Dresden der Blondelschüler Krubsacius das „Grillen und Muschelwerk“ der Rokoko-Dekoration mit der beißenden Lauge einer scharfen Satire begossen und auf die alleinseligmachenden Regeln der klassischen Baukunst hingewiesen. Die Forderung einer Abkehr vom verderbten Geschmack war schon laut, lange bevor ihr ein philosophischer Kopf wie Winckelmann in seinen „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755) eine feste und fesselnde Formulierung gab.

In der deutschen Architektur, Dekoration und im Mobiliar macht sich die Reaktion gegen das Rokoko erst in den späten sechziger Jahren merklich fühlbar. Einfallstore der neuen Richtung waren im Westen und später im Norden. Von Westen her kam der französische Klassizismus in das Land. Vermittler waren Architekten der strengeren Richtung in der französischen Architektur, Schüler und Nachfolger Blondels. Etappen des Vordringens unterscheiden wir, wenn wir kurz einige Pioniere der neuen Richtung benennen. Es sind Architekten der Rheinlande, Nikolaus Pigage, der in Mannheim wirkte und Schloß Benrath baute, d'Ixnard, der Schöpfer von St. Blasien und anderer klassizistischer Kirchen in Süddeutschland, der Entwerfer des Schlosses Koblenz, das





437. Italienisches Spätrokoko-Sofa mit Intarsien  
Rom, Palazzo Corsini

dann Peyre ausgebaut hat, ferner Ph. de la Guepière in Stuttgart, der Erbauer von Solitude (1763) und Monrepos (1764), C. v. Gontard in Bayreuth und später in Berlin, der das neue Palais ausgebaut, einen Teil der Königskammer eingerichtet hat, weiter Charles und Simon Louis du Ry, die Erbauer von Wilhelmshöhe und Wilhelmstal bei Kassel, Krubsacius in Dresden. Dazu die Berliner Architekten, auf die wir (S. 532) in einem anderen Zusammenhang zurückkommen müssen.

Am längsten hat sich Süddeutschland gegen den Klassizismus gewehrt, da hier das Rokoko zu kräftige Wurzeln geschlagen hatte. Der jüngere Cuvilliés in München, Ph. Geigel in Würzburg könnten als Vermittler genannt werden. Manches ist Kompromiß, wie der bedeutendste Kirchenbau dieser Gegend, J. G. Spechts Klosterkirche in Wiblingen.

Gegenüber der vorhergehenden ungemein produktiven und künstlerisch hochstehenden Zeit macht sich jetzt eine Ermüdung, ein Nachlassen der Gesinnung bemerkbar. Geschmackvolle Leistungen gibt es genug. Die bedeutenden Werke, die großen Ideen sind dünn gesät. Sie zehren meistens von der barocken Tradition. Äußere Gründe mögen von Einfluß gewesen sein, die Unruhe der Zeiten, die politische Gärung. Ausschlaggebend waren innere Gründe. Für die bildenden Künstler, die in der starken barocken Tradition erwachsen waren, denen die Freiheit des Barock von jeher Lebens-element gewesen, denen der ekstatische Überschwang des Gefühls zur zweiten Natur geworden war, war der Übergang zu schroff, war die neue Geistesrichtung zu konträr. In der strengen Zucht, in der Vereinfachung zugleich Verinnerlichung und Vertiefung zu suchen, war auf dem Gebiete der bildenden Kunst viel schwerer als auf anderen



438. Pultschreibtisch mit Elfenbeineinlagen von Pietro Piffetti  
Turin, Palazzo Reale

Gebieten. Nur zu leicht verfällt der deutsche Künstler in Nüchternheit und Plumpheit, wo er sich klar und einfach ausdrücken will. Ein spießbürgerlicher Unterton klingt meist durch. Die pedantische Nüchternheit hat dem Stil den spöttelnden Namen Zopf eingetragen. Die Früchte der neuen Bewegung haben hier die Dichtkunst, die Philosophie geerntet. Ihren idealen Ausdruck hat die Stilperiode des Klassizismus in der apollinischen Hoheit Goethescher Figuren gefunden. Dem Aufschwung der Literatur ist die bildende Kunst erst spät nachgekommen, im Norden früher als im Süden.

Es war schwierig auf dem Gebiete des Mobiliars, wo die Wirkung auf Diszipliniert-heit und Grazilität, auf dem Ausgleich der Proportionen beruhte, den Übergang zu finden. Man hat lange am Rokoko festgehalten, auch in Bauten, bei denen die Wand schon völlig im neuen Schema umgeformt war (Benrath). Man hat die Formen der neuen Ornamentik wie ein Kleid dem alten Schema aufgelegt (Würzburg), oder man hat kurzerhand zum Import gegriffen (München), wenn die Ansprüche hoch gestellt waren. Ein Unterschied zwischen höfischem und volkstümlich bürgerlichem Mobiliar besteht immer noch. Er liegt in der Auswahl der Typen, mehr noch im Grad der Modernität.



439. Kommode von G. Haupt  
London, Victoria and Albert Museum

Vom Vorbild der höfischen Zentren modernen Geschmacks und von den literarischen Quellen, den französischen Stichvorlagen hat das bürgerliche Kunsthandwerk gezehrt. Die deutschen Vorlagen sind in dieser Zeit fast ausgestorben. Nicht lange, und die *Modezeitschrift* trug noch mehr zur Nivellierung des Geschmacks bei. Seit 1786 ist Bertuchs „*Journal des Luxus und der Moden*“ in Weimar erschienen. Es hat einige Zeit gedauert, bis im bürgerlichen Mobiliar die vollständige Umformung erreicht war. Die Typen wurden beibehalten; man hat ihnen nur das Mäntelchen der modernen Ornamentik umgehängt und dieses in der Bedeutung hervorzuheben gesucht, indem man die Motive häufte. Allmählich läßt die Bewegung nach, die Wände und Kastenmöbel werden abgeflacht, die einzelnen Teile sind voneinander abgesetzt, aber im Aufbau selbst regieren die ererbten Normen.

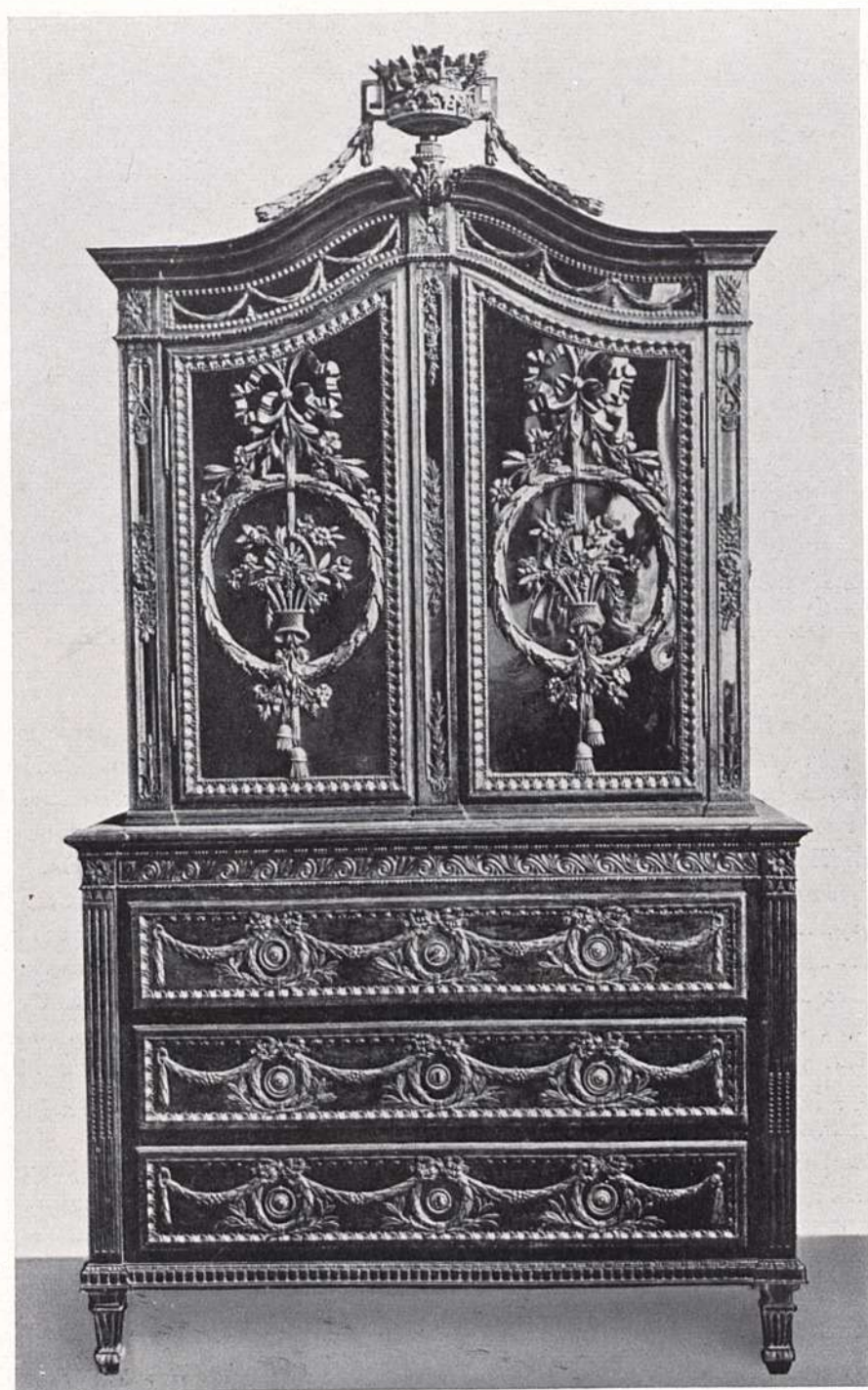
Die allgemeinen Bemerkungen, die wir der Geschichte des deutschen Rokokomöbels vorausschickten, haben auch für diese Zeit Geltung. Die lokale Sonderentwicklung bleibt, und damit bleiben auch die lokalen Spezialitäten im Mobiliar. Jedes Land reagiert anders auf die neue Bewegung, weil die Stammesanlagen verschieden sind. Es lassen sich immer noch lokale Sonderentwicklungen trennen, wobei als Gradmesser das Verbundensein mit der barocken Tradition gelten kann. Völlige Anpassung ist erst spät, nach der Jahrhundertwende, erfolgt.

Man kann das Gesagte durch Beispiele aus den verschiedenen Lokalentwicklungen illustrieren, die die Rokokozeit überlebten. Das Aachener-Lütticher Möbel (Abb. 441) behält nach wie vor seine Spezialitäten bei, den Naturton des Eichenholzes und

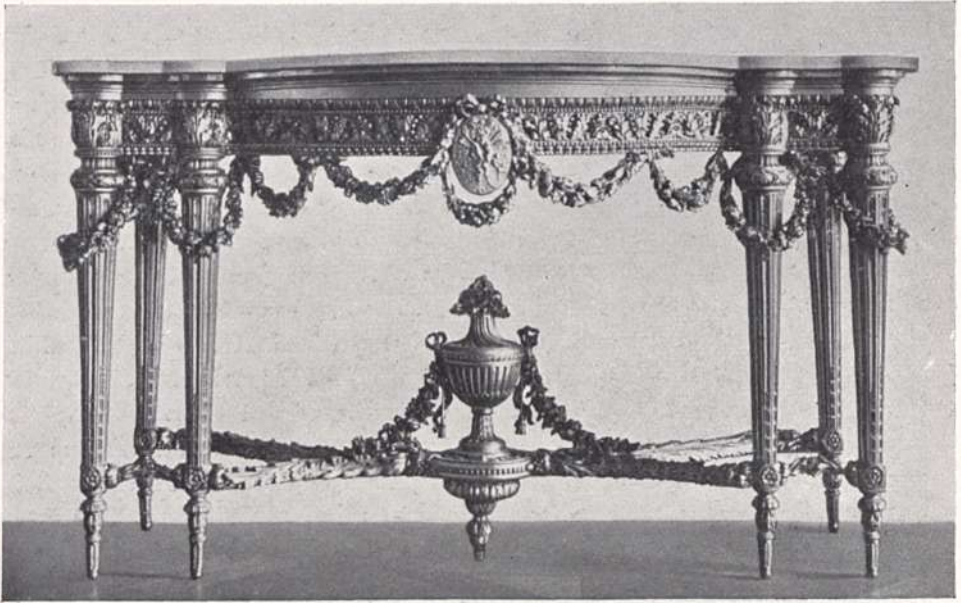


440. Holländische Doppelkommode der Louis-XVI.-Zeit  
München, Prof. Dr. Westendorp

die sorgfältige Schnitztechnik. Im Aufbau ändert sich wenig. Der geschweifte Giebel und die geschweiften Felder in den Türen des Aufsatzes sind wie früher. Akzentuiert ist die Mitte des Aufsatzes durch Uhr und Bekrönung. Nur im Unterbau sind geradlinige Felder, aber auf Kästen mit abgerundeten Feldern. Nach wie vor behält die Ornamentik ihren Reichtum, der die Fläche auflöst; sie ist nur moderner und



441. Lütticher Vitrine, um 1770  
Lüttich, F. Olban de Xivry

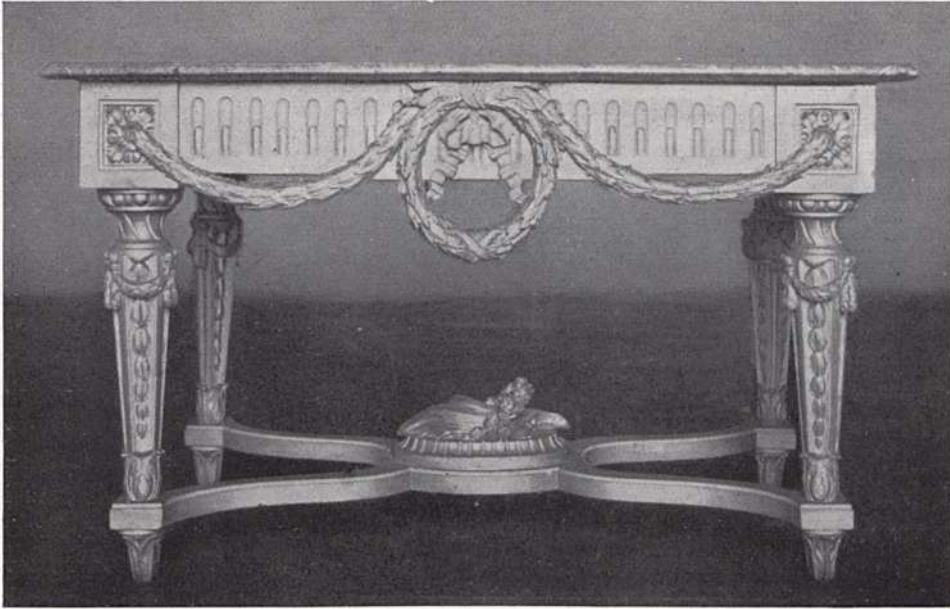


442. Konsoltisch, nach Entwurf von Puille geschnitzt von Schwanthaler  
München, Residenzmuseum

im Grad des Reliefs zarter geworden. Ein Zeichen für die allmähliche Internationalisierung ist es, daß auch in dieses Gebiet vereinzelte Spuren englischen Einflusses vordringen. Eine Vitrine der Lütticher Ausstellung von 1905 zeigte im Unterbau die abgesetzte Gliederung, die Chippendales Zeichnungen und noch Möbel von Röntgen haben. Ein Kasten des Kölner Kunstgewerbemuseums ruht auf Tierfüßen mit Kugeln.

In der Sammlung Mainzer Tischlerzeichnungen tauchen erst 1776 an einem Schreibrack mit Klappdeckel die ersten Louis-XVI.-Muster auf. Der volkstümliche Stil hält sich bis zum Ende der Sammlung, bis 1816. Rein klassizistische Möbel kommen nicht vor. Das Empire ist höfischer Stil. Die Überfülle und Schwere der Ornamentik ist auch hier Charakteristikum volkstümlichen Zopfes. Die alten Typen werden ebenso beibehalten – der Schreibrack ist nach wie vor Hauptthema –, leicht modernisiert, aber durch Schrägstellung der Ecken, Risalite, Aufsätze bleibt so viel an Bewegung, als der Stil ertragen kann.

Zwar hat in München die offizielle höfische Architektur schon unter dem jüngeren Cuvilliés in den Klassizismus eingeschwenkt. Das höfische Mobiliar der Übergangszeit in der Residenz, im Nymphenburger Schloß beschränkt sich bei Stühlen, Sofas auf mehr oder weniger genaue Kopien französischer Vorbilder. Tische und Kastenmöbel sind mit einfacher Marketerie versehen. Im volkstümlichen Kunsthandwerk ist ein mit Zopfmotiven durchwachsendes Rokoko nie ausgestorben; es hat ererbte Typen nach modernem Geschmack etwas umgeformt und mit der modernen Ornamentik garniert. Wertvolle Leistungen entstanden erst am Ende des Jahrhunderts (1799), als unter Kurfürst Max Joseph ein größerer Trakt der Residenz, die Hofgartenzimmer, umgebaut wurden. Leiter des Umbaues war der kurfürstliche Hofarchitekt Puille, ein etwas rückständiger,



443. Konsoltisch, geschnitzt von Peter Wagner  
Würzburg, Residenzmuseum

nicht gerade mit originellen Ideen belasteter alter Herr. Er hat ziemlich deutlich die Dekorationen der Gebrüder Rousseau (von 1781 f.) in den kleinen Appartements der Marie Antoinette in Versailles zum Vorbilde genommen (vgl. Abb. 383). Von dort sind auch die Konsoltische entlehnt, die der Bildhauer Schwanthaler – man darf sagen meisterhaft – geschnitzt hat (Abb. 442). In Feinheit der Ausführung, in der geschmackvollen Subtilität halten die Räume den Vergleich mit den besten französischen Schöpfungen aus; nur sind sie für diese Zeit ein Anachronismus. Auch die Möbel, die nur in geringen Resten im Spiegelkabinett, in den Schreibzimmern der Trier-Zimmer, in Schleißheim erhalten sind, übernehmen das französische Schema der Louis-XVI.-Zeit, das sie mit selbständigen Gedanken reizvoll durchflechten.

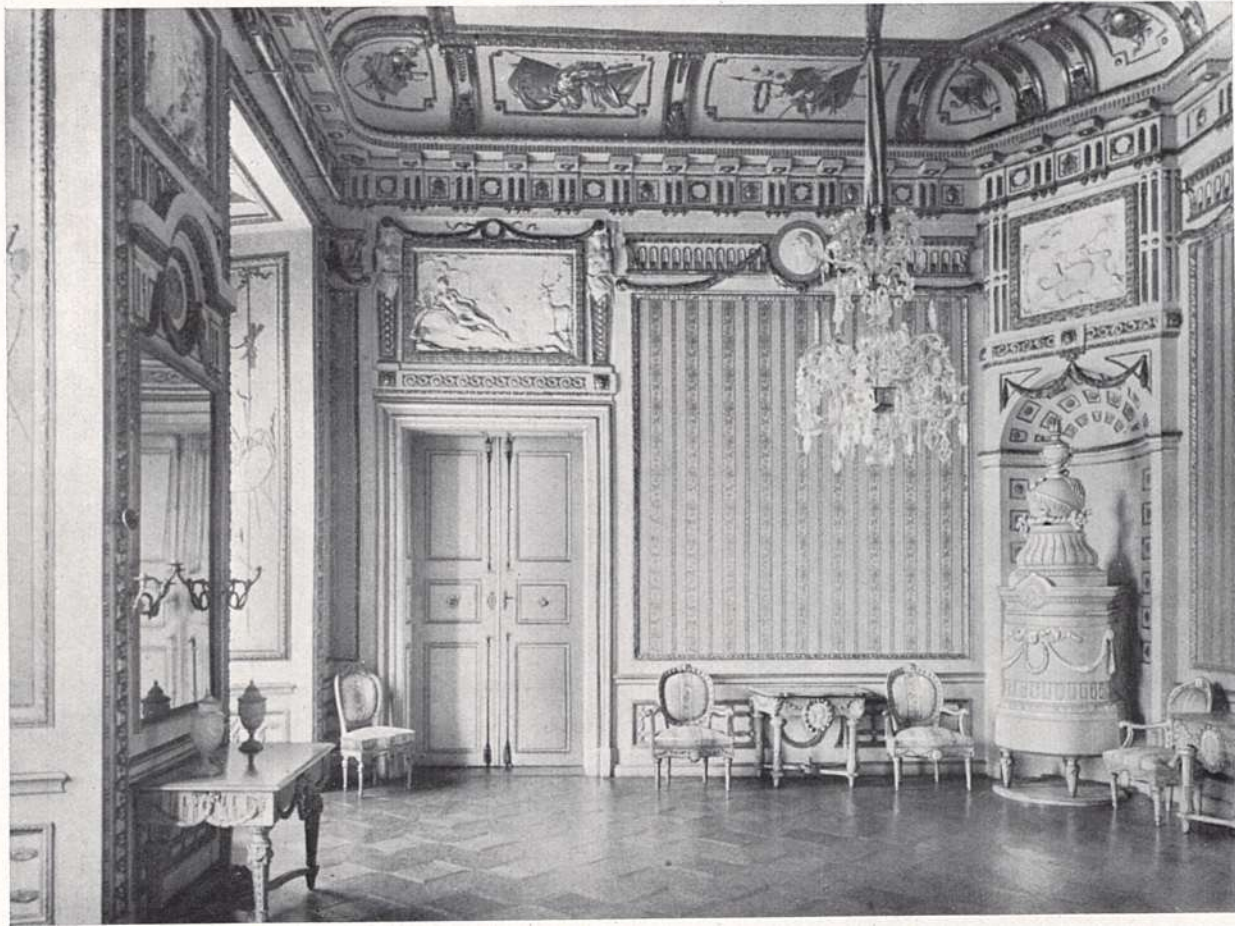
Man könnte mit diesen Räumen von vollendetem Geschmack als volkstümliche Beispiele die etwas älteren Ingelheimer Zimmer der Würzburger Residenz in Parallele bringen, die (unter J. Ph. Geigels Leitung) 1776 bis 1781 durch den Stukkator Materno Bossi und den renommierten Bildhauer und Schnitzer Johann Peter Wagner ausgestattet wurden (Abb. 444). Gewiß sind auch hier die Formeln des neuen Stils verwertet; aber die Fülle, Plastizität und Farbigekeit der Dekoration läßt ihnen die Wärme individueller Kunst, die ihren Reiz behält, obwohl sie sich weit entfernt von formvollendeter Eleganz.

Von Peter Wagner, der die Möbel gefertigt hat, gibt es in der Universitätsammlung phantasievolle Entwürfe zu Konsoltischen in bewegtem Rokoko. In diesen Räumen hat er sich bemüht, schlecht und recht, den Übergang zum neuen Stil zu gewinnen. Die Nüchternheit, handwerkliche Plumpheit der Möbel (Abb. 443) läßt den Gedanken gar nicht aufkommen, daß ihr Meister ein sehr begabter Bildhauer war. Die ornamentalen Erfindungen des neuen Stils sind in aufdringlichem Relief als Floskeln an bekannte Typen

angeheftet. Auch das Möbel erfordert künstlerische Gestaltung. Wenige Jahre vorher hatte Daniel Köhler für eines der Paradezimmer nördlich des Kaisersaales Möbel gefertigt (Abb. 445). Er hat sich die Sache wesentlich leichter gemacht und den hergebrachten Formen moderne Ornamentik aufgeklebt. Das Resultat ist auch keine Lösung; aber die Möbel haben Charakter, temperamentvolle Frische und Originalität. Man spürt eine Persönlichkeit, die sich auch bei Möbeln der dekorativen Aufgabe bewußt bleibt.

In Norddeutschland hat der deutsche Klassizismus eine andere Färbung. Südliche und westliche Anregungen sind auch hier vorhanden; dazu gibt der Einfluß des englischen Klassizismus eine besondere Note. Kulturelle Verbindung hat zwischen Norddeutschland und England immer bestanden. Die Spuren eines aktiven Einflusses verdichten sich aber erst am Ende des Jahrhunderts zu einer deutlichen Linie. Wenn vereinzelt vorher, in Hamburg, in den Hansastädten, mehr noch in Dänemark, sogar am Rhein und in Berlin (wo dem Neuen Palais in Potsdam das englische Schloß Castle Howard als Vorbild gedient hatte), Anlehnungen zu konstatieren sind, so will das nicht viel sagen gegenüber der Begeisterung für englische Architektur und Wohnkultur, die im letzten Viertel des Jahrhunderts einsetzte. David Gilly, der Berliner Architekt, konnte mit Recht von einer Anglomanie sprechen. Neben dem klassischen Süden war jetzt England das Ziel der Studienreisen der Architekten. Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorf, der Architekt Friedrich Wilhelms II., und Friedrich Gilly haben in England gelernt. Die englischen Architekturpublikationen, voran die „Works in Architecture“ von Robert und James Adam (1778 ff.), waren neben den italienischen Klassikern unentbehrliches Vorbild. Der Einfluß dieser kühlen und präziösen Sonderart des Klassizismus hält lange nach, bei Carl Gotthard Langhans, David Gilly, sogar noch bei Heinrich Gentz und dem jungen Schinkel. Ist er auf dem Gebiete der Architektur schwerer zu fassen, weil der englische Klassizismus doch nur eine Sonderart ist des internationalen Klassizismus, weil auch er aus den gleichen Quellen schöpft wie der festländische Klassizismus, sichere Fingerzeige für das Vorwiegen englischen Einflusses geben uns die Innenarchitektur und mehr noch das Mobiliar. Vom Einfluß auf den übrigen Gebieten, Gartenarchitektur, Literatur, die die Kultur des bürgerlichen Zeitalters konstituieren, wollen wir hier nicht reden. Fördernd wirkten auf dem Gebiete des Mobiliars noch äußere Umstände, die Zugehörigkeit zu England in Hannover, das immer die Brücke bildete, verwandtschaftliche Beziehungen in Braunschweig, wo 1764 Karl Friedrich Wilhelm eine englische Prinzessin heiratete, die ihr ganzes Hochzeitsgut aus London mitbrachte, und andere Beziehungen, wie in Bayreuth; wo die Mätresse des Kurfürsten, die Lady Craven, sich mit Möbeln nach heimatlichem Vorbild umgab. Fürst Leopold Franz von Anhalt hat mit Erdmannsdorf England bereist und von da Möbel, meist im Chippendale-Geschmack, importiert, die der Dessauer Hofschreiner Andreas Irmer kopierte. Auch Friedrich Wilhelm II. hat Sendungen von Möbeln aus England bezogen. Fördernd war endlich die Gesinnung im bürgerlichen Zeitalter, der nüchterne praktische Sinn, die allmähliche Abkehr vom absolutistischen Louis-XVI.-Möbel und die Vorliebe für die bürgerliche Einfachheit der englischen Vorbilder. Kein Wunder, daß die kaufmännischen Zentren in Norddeutschland in der Übernahme vorangingen. Nun besteht ein Unterschied. Direkte Übertragung in Anlehnung an englischen Import ist bei den Hansastädten vorauszusetzen, während an anderen Orten





444. Blauer Salon im Ingelheimer Trakt der Würzburger Residenz. 1776-1779



445. Möbel von Daniel Köhler  
Würzburg, Residenzmuseum

die Anlehnung mehr eine literarische genannt werden kann, weil hier in erster Linie die Vorbilderwerke Anregung gaben. In den Hansastädten ist auch Mahagoni häufiger zur Verwendung gekommen, während in Berlin die Fassung des Holzes geblieben ist. In den Königskammern des Berliner Schlosses werden englische und französische Formen nebeneinander verwendet. Der deutlichste Beweis für diese indirekte Übertragung liegt darin, daß Erfindungen, die im Englischen nur in Vorbilderwerken, nicht in der Ausführung nachweisbar sind, Vorbilder, die für den englischen Geschmack zu sehr den Charakter der Improvisation an sich tragen, in Deutschland in der Ausführung vorkommen. Einige Beispiele englischer Art dürfen hier in Form von Reisenotizen kurz benannt werden:

Eckstühle in Chippendales Art mit deutscher Ornamentik, Mahagonistühle nach Chippendale und Sheraton im Hamburger Museum; verwässerte Chippendalestühle mit Claw-and-ball-Füßen aus Hamburg sind im Schloßmuseum Berlin, einfachere mit geraden Füßen und solche mit chinesischen Motiven, auch Tischchen in chinesischem Geschmack in Schloß Wörlitz. Im Museum Altona: Stühle in Chippendale-Geschmack mit Bogenendung und durchbrochenem Mittelbrett mit Monogramm von Christian VIII., Bücherkasten (book-case) in der Art Hepplewhites mit gotischen Sprossen und geschweiftem Fuß. In Lübeck (Museum und Schabelhaus): Ein library-case in Hepplewhite-Manier, dreiteiliger Glasschrank mit gotischen Sprossen, ferner ein Kleiderschrank mit Urnen als Bekrönung in der Art, wie sie bei Hepplewhite (pl. 45) abgebildet sind. Gefaßte Stühle mit rechteckiger Lehne und Ovalfüllung in freier Anlehnung an Sheraton. Eckstühle mit Claw-and-ball-Füßen in der Art Chippendales. Ein Glasschrank (china-case), im ovalen Muster der Sprossen und der Galerie an Hepplewhite erinnernd. Kleiderschrank, Gliederung mit Pilastern, aber die gotische Galerie nach englischem Vorbild. Thaulow-Museum, Kiel: Stühle im Hepplewhite-Geschmack mit abgerundeter Lehne, geschweiften Linien des Mittelbrettes, aber französischen Füßen. Stühle, direkt nach Sheraton (pl. 33)



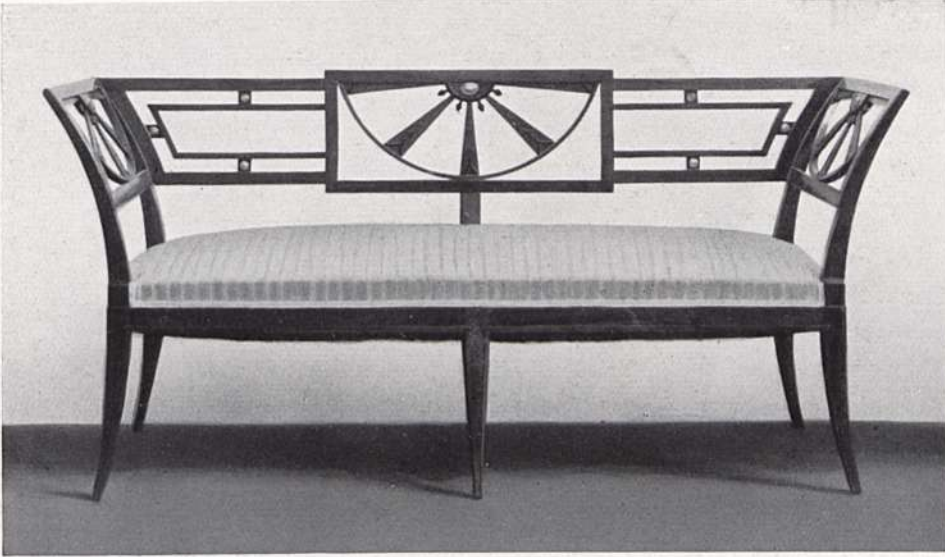
446. Kommode der Übergangszeit zum Klassizismus  
Bayreuth, Eremitage

kopiert, ein balusterförmiges Muster, das in England in der Ausführung nicht nachweisbar ist, aber gefaßt. Stühle mit dem bekannten Muster der Sheraton-Zeit, rechteckiger Lehne mit diagonal gekreuzten Stäben. Provinzialmuseum Hannover: Stühle mit fächerförmig geschweiftem Mittelbrett in der Art von Hepplewhite. Sofa (settee) mit drei ovalen Füllungen nach Hepplewhite. Stühle mit rechteckiger Lehne und fächerförmigem Mittelbrett in der Art Sheratons; abgerundete Lehne mit ährenförmigen Sprossen nach Hepplewhite. Berlin, Schloß, Königskammern: gefaßte Stühle mit schildförmiger Lehne und achsialen Stäben, die mit einem Lambrequin durchflochten sind, in Hepplewhites Art. (Sehr ähnlich Hepplewhite pl. 2.) Stühle und Sofa mit Schleifenmuster in Herzform nach Hepplewhite. Stühle und Sofa mit rechteckiger Lehne, Füllung Lyra, Anklänge an Sheraton. Die Lehne der Sofas aber nicht als Multiplikation des einmal gegebenen Musters gebildet, sondern gruppiert, das Hauptmuster, die Lyra in die Mitte gestellt. Die Mäanderfüllung der Zarge auch bei englischen Stühlen. Kredenz mit Seitensockeln (pedestals) und Urnen nach Shearer. Marmorpalais Potsdam: Stuhl mit rechteckiger Lehne, Gestell und Muster mit Mittelrosette als Bambusstäbe in chinesischem Geschmack nach Chippendale. Polsterstühle mit rechteckiger Lehne, ovalem Fries und Lambrequinfüllung nach Sheraton. Sofa mit überhöhter Lehne, die sich in der Form an das Vorbild (easy chair) bei Hepplewhite anschließt. Verschiedene Kombinationsmuster mit Einzelheiten nach englischem Vorbild. Schloß Pfaueninsel: englische Anregungen schon weiter ausgebaut. Stühle: eckige Lehne mit ovalem Feld, dieses gefüllt mit Blättern, ein Motiv, das an die Prince-of-Wales-Federn Hepplewhites erinnert. Rechteckige Lehnen mit ovaler oder kreisförmiger Füllung und radialen Stäben



447. Hamburger Schrank des späten 18. Jahrhunderts  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

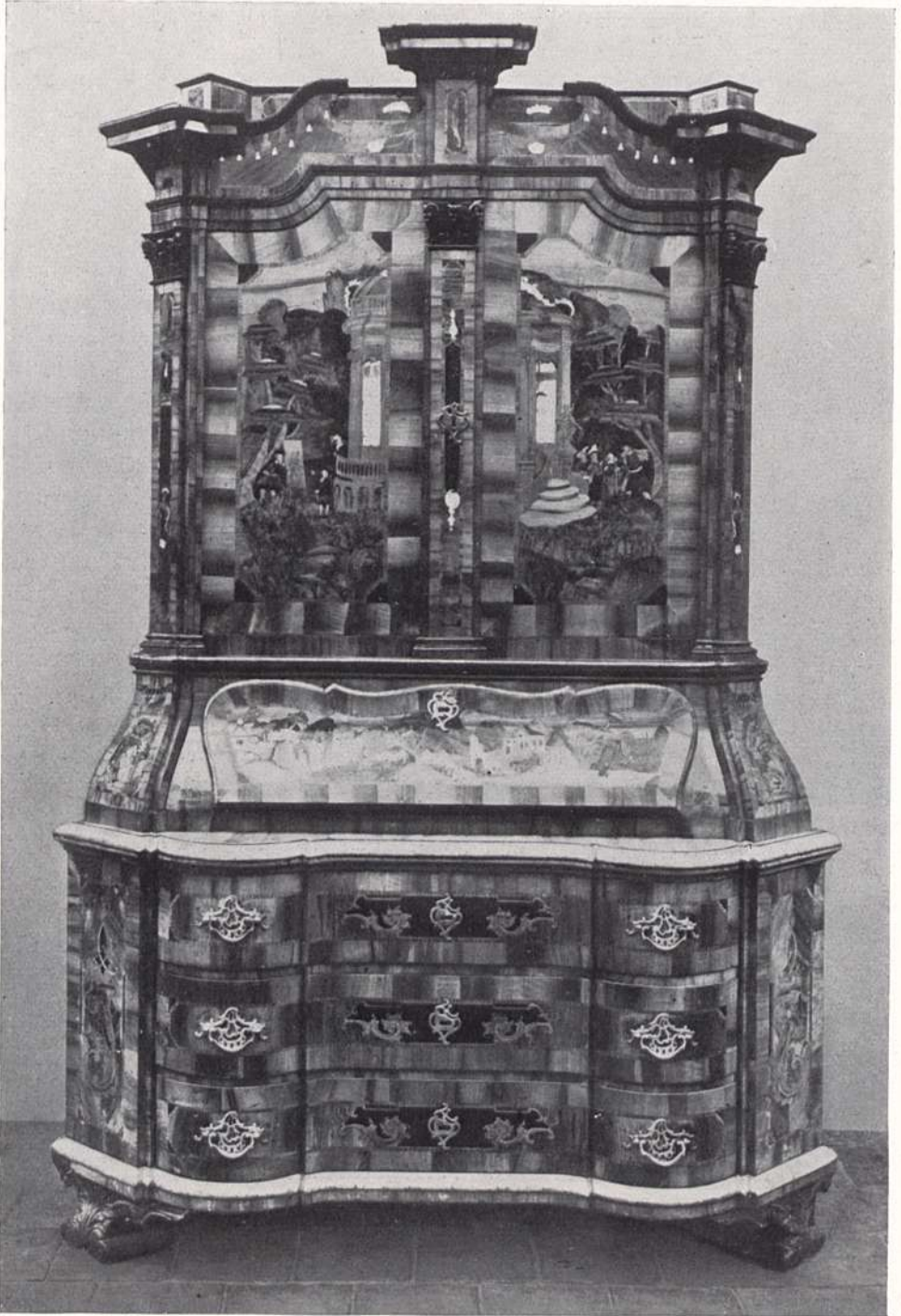
in allgemeiner Anlehnung an Hepplewhite. Schloß Bellevue, Tanzsaal von Langhaus 1791. Besonders evidente Beispiele: Stühle mit geschweiften Lehnen und Mittelmuster in Form von ineinandergeschobenen, nach unten sich verjüngenden Kreisen. Auch dieses Muster, das der ersten Auflage von Hepplewhites „Guide“ pl. 5. direkt entnommen ist,



448. Deutsche Polsterbank, um 1800  
Kassel, Landesmuseum

kommt in englischer Ausführung nicht vor. Die Vorlage selbst ist in der späteren Auflage des „Guide“ verschwunden. Anklänge an englische Vorbilder ferner in Schloß Paretz, Schloß Freienwalde bei Berlin. Endlich darf hier schon erwähnt werden, daß Stühle nach Schinkels Entwurf (Hohenzollern-Museum, Stadtschloß Potsdam) mit hochgestellter, geschweifter Armlehne, die Füße vor die Zarge gestellt, durchlaufend, Kopien nach englischen Vorbildern des Sheraton-Stiles sind (vgl. Abb. 370); nur die strenge, gräzistische Ornamentik (Stühle im Hohenzollernmuseum) ist Charakteristikum des fortgeschrittenen Klassizismus. Ausläufer der englischen Mode in Schloß Bayreuth: Konsoltische in Form eines an Hepplewhite erinnernden side-board mit Schubladen, aber mit Bronzedekor. Klappische, Füße mit Keulenenden, verstellbar nach Art des damals schon ganz veralteten gate-leg-table. Halbkreisförmige Wandtische nach Vorbildern der Hepplewhite-Zeit, aber mit (altertümlichen) Keulenenden. Die Liste dieser Möbel nach englischem Vorbild könnte leicht noch weiter vermehrt werden. Die Zusammenstellung mag hier genügen als Grundlage für die weiteren Ausführungen, wenn wir die Nachwirkung englischer Vorbilder bei David Röntgen nachzuweisen versuchen.

Die Nachwirkung des englischen Vorbildes hat über die Zeit des Klassizismus hinaus bis in die Biedermeierzeit hinein gedauert. Sie hat die Physiognomie des einfachen Raumes verändert. Möbelypen und technische Spezialitäten sind seit dem 18. Jahrhundert übernommen worden; sie sind im Laufe der Zeit so sehr Allgemeingut geworden, daß ihr Ursprung vergessen worden ist. Einige Beispiele dürfen hier noch zusammengestellt werden. Die Lavabos, die im französischen und deutschen Klassizismus als neue Errungenschaften gepriesen wurden, sind schon im englischen Mobiliar der Queen-Anne-Zeit heimisch. Praktische Kleinmöbel, die tripod-tables Chippendales, die stummen Diener, die Tischsätze (nest of tables), die Nähtischchen mit Stoffsäcken sind



449. Norddeutscher Schreibschrank, um 1770  
Nürnberg, Germanisches Museum



450. Schreibschrank, gefertigt von G. Fiedler. 1775  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

englische Erfindung, die bald im Formenschatz des Kontinents aufgegangen sind. Die Klappische (Pembroke-tables) sind in der Form, die ihnen die Zeit Sheratons gab, auf das Festland gewandert und im späten Klassizismus Mode geworden. Aus der englischen Doppelkommode hat sich die Pfeilerkommode des festländischen Klassizismus entwickelt. Dem Schreibtisch mit Knieloch und Schubladenreihen, dem bureau ministre, hat England schon in Chippendales Zeit seine endgültige Formulierung gegeben, lange bevor das Möbel im französischen und deutschen Klassizismus als neuer Typ auftauchte. Die lose eingelegten Polster bei Stühlen sind eine praktische Erfindung Englands; sie sind im deutschen Biedermeiermöbel wieder Mode geworden. Wenn die Kommoden auf Sockel der deutschen Spätrokokozeit mit englischen Beispielen Ähnlichkeit zeigen, mag das auf Gleichartigkeit der tektonischen Gesinnung beruhen. Sicher geht die Dekoration mit Lack in der speziellen Art, die Heinrich Stobwasser (in Braunschweig und später, seit 1772, in Berlin), kultivierte, auf englisches Vorbild zurück.

Trotz dieser Entlehnungen darf der englische Einfluß nicht überschätzt werden. Er hat die Entwicklung gefördert, er hat rascher den Weg geklärt, der durch die allgemeine Entwicklung vorgezeichnet war. Es sind doch meist Entlehnungen von Motiven, Einzelheiten, die übernommen wurden, als die Zeit dafür gekommen war, als der Sinn für das Einfache, Nüchterne, Praktische allgemein geworden war. Aber die Entlehnungen spielen keine ausschlaggebende Rolle, sie bilden in ihrer Gesamtheit noch keines der konstituierenden Elemente des neuen Stils. Auch der englische Klassizismus ist nur eine Abart des internationalen Klassizismus und als solche selbst abhängig vom Festland, wo die Wurzeln der Bewegung liegen.

Man muß ferner berücksichtigen, daß neben englischem Einfluß auch in diesen Gegenden eine starke Strömung deutscher Tradition als Untergrund erhalten blieb, wie eines der wenigen signierten Möbel aus der Übergangszeit zeigt, der Schreibschrank, den der Hoftischler J. G. Fiedler zu Berlin 1775 gefertigt hat (Museum Hamburg, Abb. 450). Im Typus, in den geschweiften Flächen, der gewölbten Giebelbekrönung, den abgerundeten Ecken klingen die alten Rokokoförmlichkeiten nach, wie in der figürlichen Marketerie mit Landschaften und Schäferszenen. Nur die Ornamentik und die Vorlage am Unterbau folgen modernem französisch orientiertem Geschmack. Die Wohnkultur hat auch in dieser Zeit die meisten Anregungen aus Frankreich geholt. Als Beweis kann das Werk von David Röntgen gelten.

David Röntgen ist der berühmteste Ebenist des 18. Jahrhunderts. Er ist ein Mann von internationalem Ruf, von internationaler Bedeutung. Hoflieferant von Friedrich Wilhelm II. in Berlin, von Marie Antoinette in Paris, von Katharina II. in Petersburg, Lieferant der Kurfürsten von Sachsen, Bayern, Trier und vieler anderer Fürsten, von allen ausgezeichnet, geehrt, mit ungeheuren Preisen entlohnt, viel genannt und viel gefeiert, von Goethe zitiert, von Baron Grimm gelobt, spielte er eine Rolle im internationalen Kunstleben, wie sie wenigen Künstlern zuteil geworden ist, die eben nur in einer Zeit möglich war, in der das Möbel eine allgemeine künstlerische Angelegenheit war. Sein Werk, das vom späten Rokoko überleitet zum entwickelten Klassizismus, darf hier etwas ausführlicher gewürdigt werden.

David Röntgen war der Sohn des Kabinettmachers Abraham Röntgen, der 1711 in Mülheim an der Ruhr geboren wurde. Die Familie stammt aus der Pfalz. Abraham



Röntgen war zuerst in Herrnhag bei Hanau tätig. Er schloß sich hier einer religiösen Bewegung an, die vom Grafen Zinzendorf in Herrnhut ausging. 1750 ging er nach Neuwied. Nach seiner Lernzeit war er auch nach England gekommen. Von seinen Arbeiten ist wenig bekannt geworden. Ein Pultschreibtisch mit Kommodenunterbau, mit geometrischer Marketerie, schwülstigem Schnitzwerk und Elfenbein-Einlagen, Eckbronzen und Bronzeschuhen, aus dem Besitz der Walderdorf, jetzt im Frankfurter Kunsthandel (Rosenbaum), ist wahrscheinlich von seiner Hand. Der Schreibschrank in der Sammlung v. Rothschild in Frankfurt ist vermutlich gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn (Abb. 452). Seit den späteren sechziger Jahren muß er die Hauptlast des Geschäftes seinem begabten Sohn überlassen haben. 1772 zog er sich aus dem Geschäft zurück und lebte in Herrnhut ganz seinen religiösen Bestrebungen. 1792 ist er dort gestorben.

David Röntgen (am 4. August 1743 in Herrnhag bei Frankfurt geboren, am

12. Februar 1807 gestorben in Wiesbaden) hat bei seinem Vater das Raffinement eines hochentwickelten Gewerbes gelernt. Bei der Übernahme des Geschäftes zog er den Uhrmacher Kintzing (1746–1816) an sich, ein Genie in der Erfindung mechanischer Kunstwerke, und erweiterte das Geschäft in der Pfarrgasse in Neuwied zu einem der bedeutendsten Etablissements im damaligen Europa. Zeitweise beschäftigte er dreißig Arbeiter, Schreiner, Schlosser, Mechaniker, Uhrmacher, Bronzearbeiter. Er fabrizierte nicht nur „Cabinet-Ameublements nach englischem und französischem Gout, Schreibtische, Kommoden, Toilettetische, Spieltische, Chatoullen, Arbeitstische, Tambourins für Damen, auch Stühle, Cannapées von verschiedener Façon, zum Teil nach der lebhaftesten Zeichnung eingelegt“ – die Worte sind einer Geschäftsreklame der Firma entnommen, – um sich von der Schar der gewöhnlichen Ebenisten abzuheben, verlegte er sich auf Spezialitäten. Die eine hat seinen Namen berühmt gemacht: die Ausstattung der Möbel mit mechanischen Kuriositäten und mit Geheimfächern, die sich dem Wissenden auf einen Druck öffnen. Alle Quellen des 18. Jahrhunderts rühmen diese geheimnisvolle, unbegreifliche Kunstfertigkeit; auch Goethe hebt im „Wilhelm Meister“ die Meisterwerke Röntgens mit gebührendem Lobe hervor. Die zweite



451. Stuhl mit Wappen des  
Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Trier  
London, Wallace Collection

Spezialität hat mehr mit künstlerischen Dingen zu tun. Es ist die Vervollkommnung der Marketerie, die Umwandlung zu einer Art Holzmosaik aus verschiedenfarbigen Hölzern, die gehärtet und getönt wurden. Damit war er nicht mehr auf den Naturton des Holzes angewiesen. Mit der unbegrenzten Erweiterung der farbigen Skala war eine unbegrenzte Erweiterung der Themen verbunden. Er brauchte sich nicht mehr auf die einfache Blumenmarketerie zu beschränken, die das vornehme französische Möbel trug, die höchstens noch mit Stilleben bereichert wurde, er konnte sich auch an Figürliches wagen. Für diese Themen genügten nicht mehr die provinziellen Vorlagen, die sein Vater noch verwandte, auch die Motive mußten modern und künstlerisch wertvoll sein. Das waren wohl die Gedanken, die ihn veranlaßten, die Verbindung mit Januarius Zick (1732–1797) aufzunehmen. Zick war in kurtrierischem Dienst; er lebte seit 1760 in Ehrenbreitstein, in der Nähe von Neuwied. Er war Freskenmaler und Architekt, ein bedeutender Künstler und ein Mann von weitem Blick; seine Ausbildung hatte er in Paris und hernach in Rom bei Mengs genossen. Seit etwa 1770 hat Röntgen mit Zick zusammen gearbeitet, und von da an datiert eine Freundschaft, die künstlerisch und rein persönlich wertvoll war. Fast alle figuralen Motive auf Röntgens Möbeln sind von Zick entworfen. Es sind in der früheren Zeit Chinoiserien, die gerade um Mitte des Jahrhunderts in Deutschland wieder Mode geworden waren, später Szenen mit Typen im klassizistischen Geschmack und holländisierende Genreszenen, die Zick auch im Tafelbild kultivierte. Es gibt sogar Gemälde in Holz (in verschiedenen Sammlungen in Stuttgart, Berlin, Paris, Musée des Arts décoratifs). Die größte gemeinschaftliche Arbeit, die allerdings gerade durch ihren Umfang peinlich wirkt, sind die beiden Tafeln, die Röntgen für Karl von Lothringen, den Statthalter der Niederlande, gefertigt hat (Österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien), die Enthaltsamkeit des Scipio und der Raub der Sabinerinnen. Sie sind signiert: Jan Zick delineavit et David Röntgen fecit in Neuwied Ao 1779.

Wahrscheinlich hat Zick, der selbst in Paris gelernt hatte, seinen Freund veranlaßt, sich in der Zentrale europäischer Kultur neues Absatzgebiet zu suchen und dort neue künstlerische Anregungen zu holen. Er gab Röntgen Empfehlungsschreiben an seine Pariser Freunde, vor allem an den einflußreichen Kupferstecher Wille, mit. 1774 (30. August) kam Röntgen in Paris an. Die Daten sind in Willes Tagebuch angegeben. Da Röntgen niemand kannte, vermittelte ihm Wille die Adressen von einigen Zeichnern und Bildhauern. Er reiste bald ab, nachdem er sich genügend informiert hatte, und kam nach einigen Jahren (1779) mit einem Vorrat von Möbeln wieder zurück. Zuerst richtete er in der Rue Saint-Martin ein Depot ein. Später in der Rue de Grenelle. Den Weg zum Erfolg hatte er sich diesmal geebnet. Er wußte sich bei Marie Antoinette Zugang zu verschaffen, indem er zwischen der Königin und ihren Wiener Verwandten kleine Geschenke vermittelte. Empfohlen hatte ihn wahrscheinlich der Trierer Kurfürst Clemens Wenzeslaus, ein Prinz aus sächsischem Hause, der Protektor Röntgens, der dem Meister auch Aufträge für den bayrischen und sächsischen Hof zugebracht hatte. Dem König durfte Röntgen einen Sekretär offerieren. Das Möbel wurde um den enormen Preis von 80000 Livres angekauft und kam in das Kabinett des Königs. Nach der Beschreibung war es ein hoher Aufbau in drei Geschossen, die in der gewöhnlichen Abfolge, dorisch, ionisch, korinthisch, gegliedert waren. Die Struktur des Holzes imitierte bei



452. Abraham und David Röntgen. Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Johann Philipp  
von Walderdorf  
Frankfurt, Sammlung Baron von Rothschild

den Pilastern Marmor. Die Bekrönung bildete eine Uhr von Kintzing. Das Möbel ist nicht mehr erhalten. Der Aufbau muß Ähnlichkeit gehabt haben mit den später zu erwähnenden Schreibschranken in Wien und Berlin. Auch Marie Antoinette kaufte verschiedene Möbel, eine Mahagonikommode und ein Zylinderbureau mit chinesischen Szenen, das sie 1780 Papst Pius zum Geschenk machte. Es ist heute im Schloßmuseum Berlin (Abb. 458). Auch ein Tischchen in Versailles stammt aus dieser Zeit. Im Salon de Correspondance stellte Röntgen einen Toilettetisch aus, der großes Aufsehen erregte. Die neue Art der Marketerie, die Malerei in Holzmosaik, wurde in zeitgenössischen Berichten mit allem Respekt der Bewunderung gerühmt. Folge dieser unfreiwilligen Reklame war, daß die Pariser Zunft ihm das Recht des Verkaufs zu bestreiten suchte. Das Verbot umging Röntgen, indem er sich 1780 als Meister aufnehmen ließ.

Unter Röntgens Kunden befand sich auch der Baron Grimm, der Herausgeber der Salons, der Freund Diderots, der Beichtvater der höchsten Gesellschaft in ästhetischen Fragen. Ihm verdankte Röntgen eine Empfehlung an die Kaiserin Katharina von Rußland (1783). Sie ist mehr als schmeichelhaft. Röntgen wird der größte ébéniste mécanicien des Jahrhunderts genannt. Da die Kaiserin nicht nach Neuwied gehen könne, schreibt Grimm, müsse der große Röntgen nach Petersburg kommen. Frankreich, Deutschland, Holland seien des Ruhmes von Röntgen voll. Das genüge seinem Ehrgeiz nicht, und so komme er, um der Kaiserin ein einzigartiges Möbel zu bringen. Der Erfolg einer derartigen Empfehlung blieb nicht aus. Damals kaufte die Kaiserin das Möbel für 20000 Rubel und machte dem Ebenisten 5000 Rubel zum Geschenk. Der religiöse Sektierer Röntgen hatte ihr weniger gefallen. 1784 und 1786 kam Röntgen abermals mit Transporten, die für Schloß Pella und andere Schlösser gekauft wurden. Es waren etwa fünfzig Möbel: Schreibtische, Pulte, Toilettetische, Spieltische und kleine Tischchen, große Schränke, ein Sekretär, ein Regulator. Dazu kam 1787 ein Schrank mit hundert Schubladen zum Aufbewahren geschnittener Steine. 1790 bot „der Jesuit von Neuwied“, wie die Kaiserin an Grimm schrieb, wieder einen Schreibtisch an, den sie aber zurückwies. Inzwischen hatte sich der Petersburger Hof selbständig gemacht. Seit 1787 lebte dort der Ebenist Christian Meyer, über dessen Herkunft der Name genug sagt; er lieferte Möbel in einfachem Röntgenstil, war auch Lehrer der Großfürstin, die in einem Handwerk dilettieren mußte. 1810 erhielt ein anderer Deutscher, Heinrich Gambs aus Baden-Durlach, den Titel Hoflieferant. Er stammte aus der Schule Röntgens, ist dann zum strengen Klassizismus der Richtung Percier-Fontaine abgeschwenkt.

Auch von König Friedrich Wilhelm II. wurde Röntgen protegiert. Von ihm erhielt er 1791 den Titel Hoflieferant, später den Titel eines Geheimen Kommerzialsrats. 1789 lieferte er den großen „Architekthischen Schreibsekretär“, der heute im Hohenzollernmuseum steht. Kunden des berühmten Meisters waren fast alle deutschen Fürstenhöfe.

Dann kam der Niedergang. 1789 machte die Pariser Firma Frost, die Röntgens Möbel verlegt hatte, Konkurs. Bei der Revolution wurde Röntgen als Emigrant erklärt. Sein gesamter französischer Besitz wurde konfisziert. Schließlich überschwemmte der Krieg die Rheinlande. 1794 mußte Röntgen von Neuwied fliehen, 1796, unter Friedrich Wilhelm III., fanden Verhandlungen statt über die Verlegung der Fabrik nach Thorn oder nach Elbing. Röntgen wollte sich zur Ruhe setzen und sein Haus dem Staate



453. Toilettetisch von David Röntgen  
Frankfurt, Sammlung von Hirsch

einschließlich der in Altenkirchen, Kassel und Gotha stehenden Möbel für 5000 Taler überlassen. Das Gesuch wurde von dem Minister Struensee abschlägig beschieden, weil – die Begründung interessiert uns – nach dem Ableben Friedrich Wilhelms II., der Kaiserin Katharina II. und des Königs von Polen sich doch keine Käufer mehr fanden

für solche Luxusmöbel, „vielmehr jedermann weiß, daß man sich mit meubles von zehnfach geringerem Wert ebenso anständig einrichten kann“. Röntgens Kunst hatte sich überlebt wie die Rieseners und seiner Kollegen. Er ließ sich dann bei Gotha nieder. Erst 1802 kam er wieder nach Neuwied, 1807 ist er auf einer Reise in Wiesbaden gestorben.

Die Anfänge von Röntgen können wir durch datierte und datierbare Arbeiten ziemlich gut übersehen. Sie müssen hier einmal zusammengefaßt werden, da in der Literatur noch Unklarheiten bestehen. Verschuldet hat diese Irrtümer die Ansicht, man dürfe mit den Möbeln David Röntgens nicht über das Jahr 1772, das Jahr der Übernahme des Geschäfts, zurückgehen. Tatsächlich hatte David schon vorher die Leitung. Er war die moderne Kraft, die die Firma erst zur Blüte brachte. Verschiedene der Möbel aus der Rokokoperiode, die etwa bis 1775 dauert, sind schon vor 1772 entstanden.

An den Anfang ist eines der wichtigsten deutschen Prunkmöbel zu stellen, der Schreibtisch in der Sammlung Baron von Rothschild in Frankfurt (Abb. 452). Er wurde für Kurfürst Johann Philipp von Walderdorf (1756–1768) geschaffen. Es ist ein Schreibtisch mit Klappdeckel auf schwerem Unterbau, mit geschweiften Füßen und geschweiftem Aufsatz in Tabernakelform, in dem das Trierer Wappen und das Porträtmedaillon des Kurfürsten angebracht ist. Der Deckel des Pultes trägt reiche Einlagen aus Elfenbein und Perlmutter, Architekturperspektiven mit Durchblicken, bevölkert von allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und Liebe, mit Engeln, die seitlich eines Thrones mit dem Monogramm J. P. C. agieren. Die Einlagen sind in der Zeichnung nicht gerade einwandfrei. Sie zeigen in der Wahl des Materials und in der Technik ohne weiteres den Zusammenhang mit der einheimischen Tradition, wofür die Schränke von Nestfell in Bruchsal und weiter zurück das Chorgestühl von Schacht für die Kartause in Mainz als Beispiel gelten können. Man darf sie als Arbeiten des älteren Röntgen ansehen, der auch den Aufbau des Möbels entworfen haben mag. Sicher vom jüngeren Röntgen stammen die ausgezeichneten seitlichen Einlagen in bunter Marketerie, die Schäferszenen, Hirten mit Kühen, Schäfer und Schäferin, die nicht nur besser gezeichnet sind, die auch in der Technik der Einlage die Hand des jüngeren Meisters verraten. Das Möbel trägt kleinteiligen Bronzebeschlag mit Muschelwerk. Die komplizierte Inneneinrichtung kann hier nicht näher beschrieben werden. Durch das Todesjahr des Kurfürsten (1768) ist die Entstehungszeit annähernd festzulegen. Man möchte nicht weit über dieses Datum zurückgehen. Aus dem gleichen Besitz (Walderdorf) stammt ein etwa gleichzeitiger Spieltisch (des Kunstgew.-Mus. Frankfurt) mit geschweiften Keulenfüßen, zierlicher, zerrissener Bronze und Einlagen von Perlmutter und Elfenbein, in Rautenmuster wie beim folgenden Möbel.

Ein Möbel von ähnlichem Aufbau, ein Toilettetisch in der Sammlung v. Hirsch in Frankfurt, ist datiert 1769 (Abb. 453). Er kommt vom sächsischen Hof. Das kursächsische Wappen, gehalten von einem Löwen, ist im Inneren des mittleren Deckels. Die Verbindung zwischen Kurtrier und Sachsen war gegeben durch die Person des Nachfolgers von Walderdorf, des Trierer Kurfürsten Clemens Wenzeslaus. Er war, wie erwähnt, ein Prinz aus sächsischem Hause, Mitglied des höchsten Adels, ein Mann von internationalen Verbindungen, verwandt mit den ersten Fürstenhäusern des Kon-



454. Schreibschrank von David Röntgen  
Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum

tinents, auch mit dem Kaiserhause und mit Ludwig XVI. von Frankreich. Ein Kunstliebhaber, der durch Reisen auch in seinen Ansichten auf der Höhe stand. Er hat später dem Bau des Koblenzer Schlosses die moderne, klassizistische Note gegeben. Der schwere Aufbau mit Seitenfächern und geschweiften Füßen stimmt in der Gliederung und den Proportionen mit dem eben erwähnten Schreibpult überein. Auch das Muschelwerk der Bronzen am Knie und an den Schuhen ist stilistisch gleich. Die Marketerie der Außenseite zeigt ein graziöses Muster und in der feinen Farbigkeit alle Vorzüge der Kunst David Röntgens. Oben ein Papagei auf einem Baumstamm, umrahmt von Bändern mit Rosen, an der Vorderseite und seitlich sind die gleichen Bänder mit Rosen an

Lambrequins aufgehängt; die Rückseite ist mit einem Rautenmuster aus Kurven dekoriert. Die Schwere der Proportion wird durch die Grazie der Dekoration erleichtert. Von der komplizierten Inneneinrichtung verrät die geschlossene Außenseite nichts. Auf ein Detail muß der Finger gelegt werden. Die Vogelklauen mit Kugeln der Bronzeschuhe sind ein englisches Motiv wie die Keulenfüße des Spieltisches. Wir werden solchen Entlehnungen noch öfter begegnen.

Durch diese datierten Möbel können noch einige andere bekannte Werke der Frühzeit genauer fixiert werden. Nicht viel später, etwa um 1770, darf ein Prunkmöbel des Kunstgewerbemuseums Kopenhagen angesetzt werden (Abb. 454), ein Schreibschrank, wieder ein spezifisch deutscher Typus; in Frankreich ist damals schon längst das Zylinderbureau die große Mode. Der Aufsatz, ganz provinziell, altertümlich (wie bei einer Mainzer Tischlerzeichnung von 1728), ist durch ein überhöhtes, im Halbrund geschlossenes Mittelteil gegliedert. Neben der altertümlichen Form des Schreibschrankes weist auch die unruhige Blumenmarketerie mit Rocaillemotiven auf die Frühzeit Röntgens. Diese zerrissenen Muschelwerkmotive mit Früchten und Blumen kommen noch auf zwei anderen Möbeln der Frühzeit Röntgens vor. Zuvor muß noch bemerkt werden, daß für die Zuschreibung nicht allein die stilistischen Zusammenhänge der Marketerie maßgebend sind, an der auch Gesellen mitarbeiteten, deren Vorlagen doch meist von anderer Hand stammen, sondern die Stilistik des Gesamtaufbaues und die Technik. Das eine ist ein Sekretär in der Residenz Würzburg (Abb. 455), dessen Unterteil nach allen Seiten gebaucht ist, das andere ist ein Pultschreibtisch der Sammlung E. M. Hodgkins in Paris. Er hat ebenfalls Blumenmarketerie und trägt an der Vorderseite die Inschrift: Röntgen fecit a Neuwied. In die Zeit nach 1772 gehört ferner ein schöner Sekretär des Berliner Schloßmuseums. Die Motive der vorzüglichen Marketerie, Gartengeräte und Blumen, die an Bändern aufgehängt sind, berühren sich mit den Motiven des genannten Toilettetisches von 1769. Die lastende, nach unten gebauchte Kastenform dieses Möbels, der Sockel mit Geißfüßen sind so unfranzösisch wie möglich. Die Form der Füße und mehr noch die durchbrochene Galerie mit dem chinesischen Mäander sind Reminiszenzen an englische Vorbilder.

1772 erhielt Röntgen, der englische Kabinettmacher von Neuwied, für ein kleines Tischchen, das er für Friedrich II. nach Potsdam lieferte, die Summe von 15 Louisdor (Abb. 456). Der Ausdruck „englischer Cabinetts Macher“ – eine Übersetzung des Wortes cabinet-maker – ist ein Titel, mehr eine Qualitätsmarke, keine Provenienzbezeichnung. Röntgen war kaum selbst in England wie sein Vater oder sein Geselle und Mitarbeiter Michael Rummer. Sonst müßten im Technischen und Formalen andere Spuren vorhanden sein. Sonst müßten Anklänge an die moderne Art der späten Chippendalezeit vorhanden sein. Die Entlehnung etwas veralteter Motive ist leicht als literarische Reminiszenz zu erklären. Röntgen hat bei Frühwerken auf die englischen Verlagswerke zurückgegriffen, die sein Vater oder Rummer von ihrem englischen Aufenthalt mitgebracht hatten. Das Tischchen (Abb. 456) hat zierliche Blumenmarketerie, die durchaus nichts Englisches an sich hat. Die Mode der Blumenmarketerie war in England schon über eine Generation lang veraltet. Für die unfranzösische Form der Stege mit Stellbrett mögen allerdings englische Vorbilder verantwortlich gemacht werden: aber auch da bietet Chippendales literarisches Werk Beispiele.





455. Sekretär von David Röntgen  
Würzburg, Residenzmuseum



456. Tischchen von David Röntgen  
Potsdam, Neues Palais

Das Datum 1773 trägt ein kleiner Schreibtisch mit Rollverschluß und Blumenmarketerie auf hellem Grund in den Kurfürstenzimmern der Münchner Residenz. 1773 hat Röntgen zwei Schreibtische für 83 Carolins geliefert. Es ist schon erwähnt, daß auch in München der Trierer Kurfürst Clemens Wenzeslaus, der Bruder der Kurfürstin Maria Anna, den Meister empfohlen hat. Der Typus des Schreibtisches mit Rollverschluß ist in dieser Prägung mehr französisch als deutsch. Die Durchbildung der Form selbst weicht vom französischen Vorbild ab. Die Zarge ist wie beim Kopenhagener Möbel durch die abgesetzte Mitte in drei Felder gegliedert; die Hauptfelder sind mit dunklen Bändern umrahmt. Man darf ja auf ein solches Detail nicht allzuviel Gewicht legen. Immerhin muß erwähnt werden, daß dafür

das französische Möbel keine Analogien bietet, das immer durch Vorlagen gegliedert ist, wohl aber der Entwurf in Chippendales „Director“ (pl. 72). Der Typus selbst kommt in England erst in der Zeit von Hepplewhite vor. Diese Form des Aufbaues in Verbindung mit schwerfälligen Louis-XVI.-Bronzen kehrt bei zwei anderen Schreibtischen mit Rollverschluß der gleichen Sammlung wieder. Der eine hat tonige Blumenmarketerie auf dunklem Fond, der zweite, wenig später, der eine durchbrochene Bronze-galerie mit englischem Chinoiseriemuster trägt, hat Chinesenszenen, die technisch wie künstlerisch ausgezeichnet sind. Sie wirken wie impressionistische Malerei, mit breitem Pinsel in duftigen Nuancen mit sicherer Hand hingesezt (Abb. 457). Auch die Zeichnung ist von einer routinierten Hand. Röntgen hat sich eben einer ausgezeichneten Hilfe bedient; der Marketerie liegen Vorlagen von Januarius Zick zugrunde. Die Handschrift Zicks ist an der etwas barocken Stilisierung deutlich zu erkennen. Wenn ein Beweis gefordert wird, so dürfte der Hinweis auf die leichte Untersicht der Szenen genügen, die dem routinierten Maler illusionistischer Deckengemälde zur Manier geworden war. Die Chinoiserien sind nicht Zicks geistiges Eigentum. Als Vorbilder dienten die Stiche nach Watteau und weiter Stiche nach Leprince. Derartige Vorlagen hat Zick während seines Pariser Studienaufenthalts kennengelernt. Die Motive, die inzwischen schon Allgemeingut geworden waren, sind selbständig verwertet.

Seit den frühen siebziger Jahren hat Röntgen mit Zick zusammen gearbeitet. Fast alle figuralen Motive sind von Zick entworfen. Die Chinoiserien wurden öfters wiederholt. Sie kehren wieder auf einem Schreibtisch auf Burg Eltz am Rhein, der aus den gleichen Jahren stammt, auf einem Schreibtisch in Moritzburg und auf



457. Schreibtisch von David Röntgen  
München, Residenzmuseum

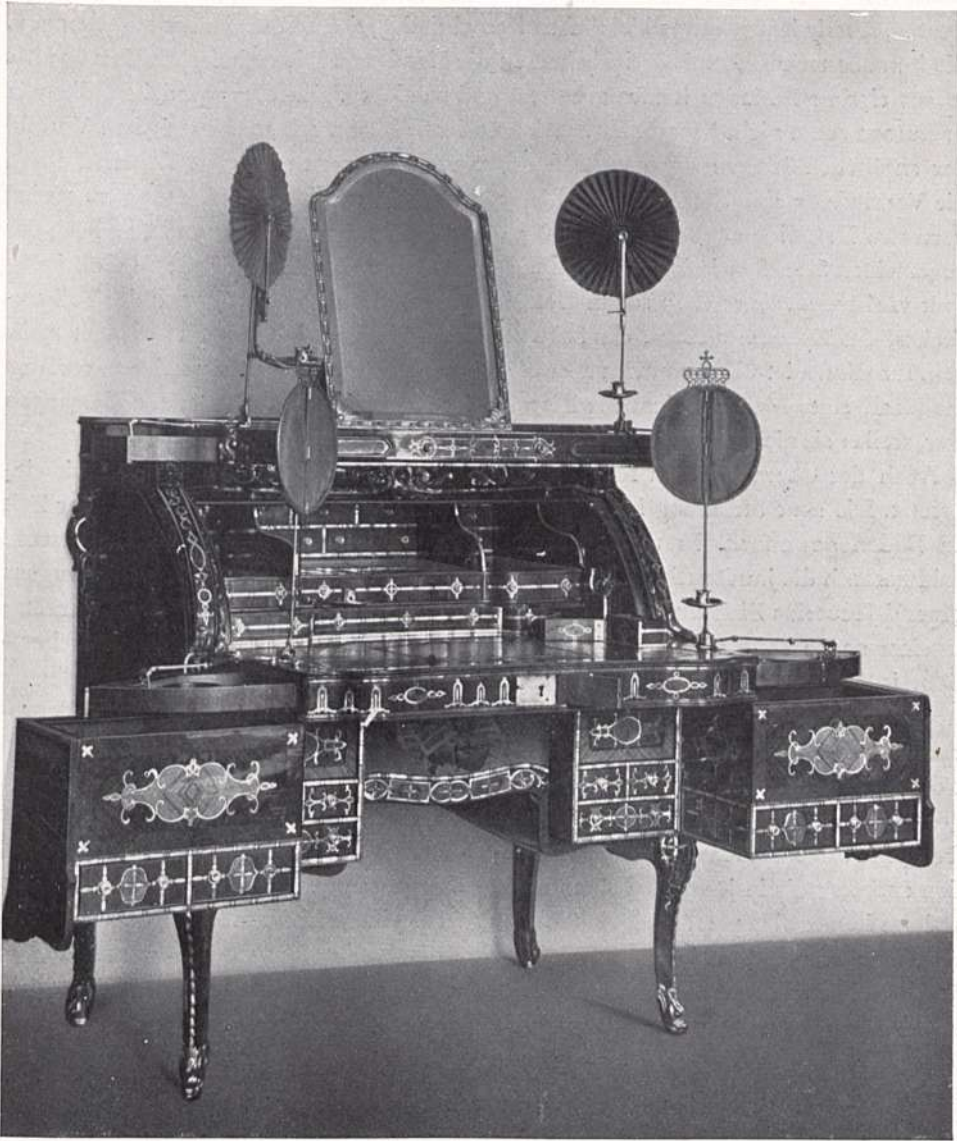
dem Schreibtisch, den Marie Antoinette 1780 Papst Pius VI. zum Geschenk machte (jetzt im Schloßmuseum in Berlin). Anders komponierte Motive sind auf dem Schreibtisch bei Herrn Worch in Berlin, einem einfacheren Frühwerk der frühen siebziger Jahre, ohne Bronzen, und auf einem Notenpult mit geschweiften Füßen und aufklappbarer Platte im Schloßmuseum Berlin.

Etwa 1773 wird auch das signierte Rollbureau mit Blumenmarketerie im Schloßmuseum Berlin entstanden sein. Nicht viel später, etwa 1775, die Möbel aus dem Schloßchen Favorite, jetzt in Moritzburg (Sachsen). Ein Spieltisch, ein Schreibtisch mit Rollverschluss, ein zierlicher Toilettetisch, dessen Zarge wie bei den erwähnten Schreibtischen gegliedert ist, und ein halbhoher Schrank (meuble d'entre deux) in Kommodenform, mit zwei Türen, auf geschweiften Füßen, haben ähnliche Chinoiserien, mit allen möglichen Variationen der Motive, Chinesen als Schlangenbändiger, als Jäger mit Falken, als Flötenspieler, mit Papagei. Aus sächsischem Besitz stammt endlich auch eine Kastenuhr bei C. Lamm (Näsby), mit ausgezeichneten Chinoiserien am Gehäuse, eingebundenen Drei-



458. Schreibtisch von David Röntgen  
 Berlin, Schloßmuseum

viertelsäulen an den Ecken und geschweiftem Aufsatz. Sie braucht trotz der Vereinfachung nicht viel später angesetzt zu werden; denn der vereinfachte Aufbau findet sich schon beim Vorbild Röntgens, das hier mit Bestimmtheit genannt werden kann, in Chippendales „Director“. Der Aufsatz mit chinesischem Gitterwerk ist ziemlich wortgetreu von Blatt 93 des „Director“ übernommen. Als Eckverzierung sind statt der Rokokoranken



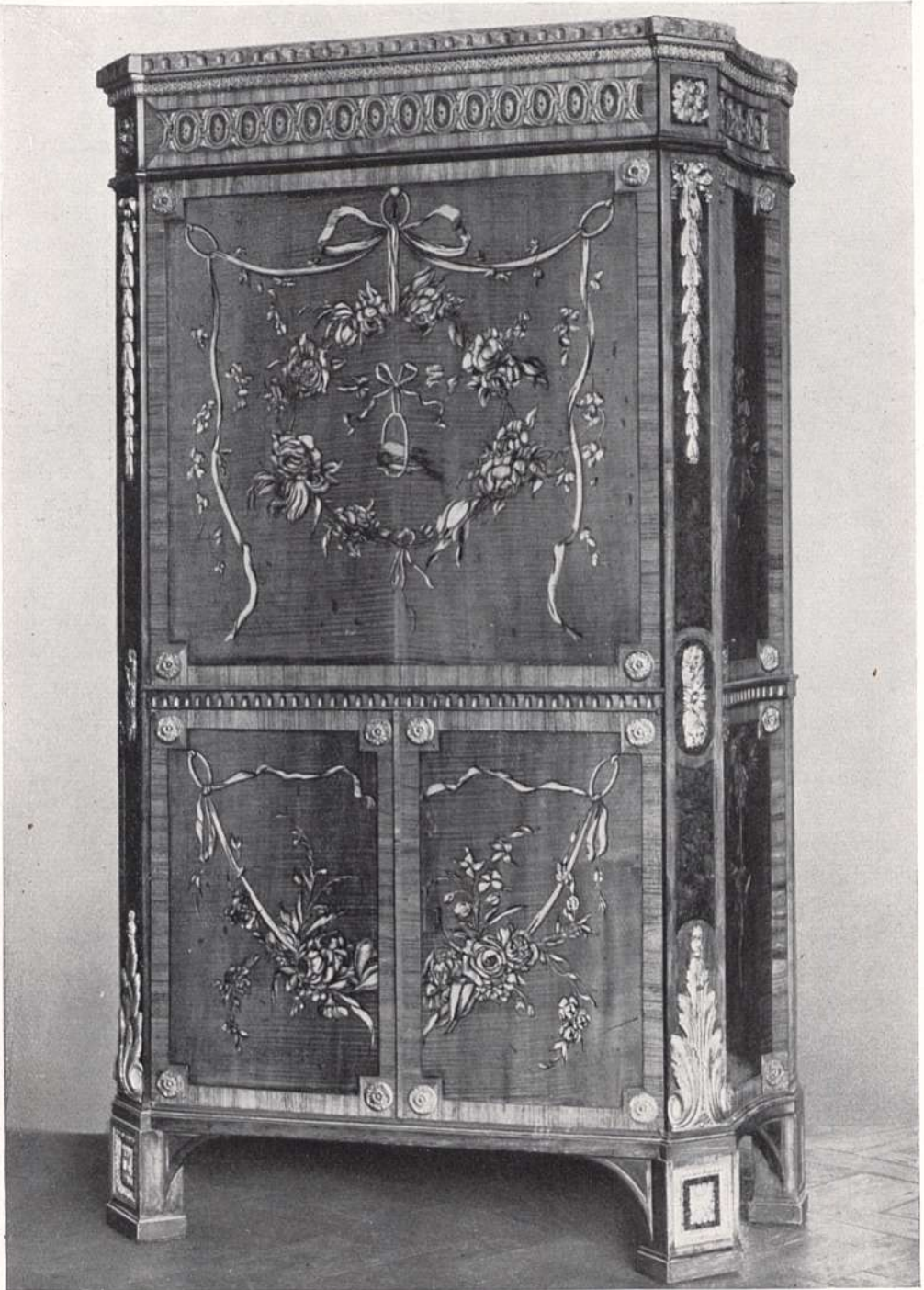
459: Schreibtisch (geöffnet) mit Monogramm der Marie Antoinette,  
 gefertigt von David Röntgen  
 Paris, E. M. Hodgkins

Girlanden mit Masken aufgesetzt. Durchbrochenes Gitterwerk nach Chippendales Vorbild zeigen auch die Seiten des Kastens. Eine ähnliche Uhr ist im Schloß Wilhelmstal.

Diese Hauptwerke mögen für eine Übersicht über die Rokokoperiode in Röntgens Schaffen genügen. Sie geben uns genügend Aufschluß über die Anfänge. Die Zusammenhänge mit der älteren Tradition und die selbständige Fortbildung kann man an Hand der datierten Beispiele verfolgen. Auch Röntgen ist von der kirchlich orientierten,

bunten, überladenen, etwas kleinlichen Barocktischlerei des Rheinlandes ausgegangen, die ihm alle technischen Möglichkeiten an die Hand gab. Die technischen Vorzüge hat er aus eigener Initiative heraus gebessert und zu einer Vollendung getrieben, die man in Europa sonst nicht kannte. Er hat dann seinen Geschmack am literarischen Vorbild der englischen Stichvorlagen vereinfacht, vervollkommenet und seine Arbeiten durch die Verbindung mit Zick auf eine höhere Stufe künstlerischer Bedeutung zu stellen versucht. Daß eine englische Quelle für das Detail herangezogen wurde, ist nach der allgemeinen Situation in Deutschland nicht so seltsam. Der französische Einfluß ist so weit vorhanden, als er eben schon Gemeingut geworden war. Die Typen des Toilette-tisches, des Zylinderbureaus, des Sekretärs waren in den Jahren um 1770 nicht mehr neu. Ihre Form ist übernommen; aber die schwerfälligen, derben Proportionen verraten die Hand eines Meisters, dem die Eleganz der französischen Form noch aufgegangen war, weil er sie nicht aus unmittelbarer Anschauung kannte.

Auch der Übergang zum Klassizismus hat schon vor dem Pariser Aufenthalt eingesetzt. Die neue Strömung hatte in der Architektur des Rheinlandes seit einiger Zeit an Boden gewonnen. In unmittelbarer Nähe von Neuwied, in Koblenz, entstand bald hernach die kurfürstliche Residenz nach den Plänen von D'Ixnard. Auch Röntgens Freund Januarius Zick hatte sich bald der neuen Bewegung angeschlossen. Die Ansätze zu einer neuen Tektonik in der Gliederung des Möbels, in der Verteilung der Dekoration, in der Form und Verwertung des Bronzedekors sind schon bei den erwähnten Rokokomöbeln vorhanden. Der Aufenthalt in Paris seit 1774, die unmittelbare Berührung mit der Quelle der neuen Bewegung diente nur zur Festigung einer bestehenden Tendenz. Der Anschluß an den Stil des französischen Louis XVI. bedeutete bei einem gereiften, im Technischen überlegenen Meister wie Röntgen kein Aufgehen in einer fremden Formensprache, wie bei seinen deutschen Landsleuten, bei Oeben, Riesener und den anderen, die in jüngeren Jahren nach Paris gekommen waren. Die Möbel Röntgens wahren immer eine persönliche Note. Sie unterscheiden sich vom französischen Möbel nicht nur durch die bekannten Spezialitäten, die farbige Marketerie, die technischen Vorzüge in der Ausstattung mit mechanischen Künsteleien, sie sind in der Form allein schon dem geübten Auge kenntlich. Die kraftvolle Schwere der Proportionen, die rasch zur männlichen Wucht des Empire übergeht, die Fülle dekorativen und architektonischen Details, die leicht zur Überladenheit wird, sind Charakteristika eines persönlichen Stiles, die ebenso gut als Charakteristika des deutschen Möbels überhaupt gelten können. Die feine Grazie, die scharfe Balance der Proportionen, die leichte Bewegtheit, federnde Elastizität eines Riesener-Möbels hat Röntgen nicht erstrebt, weil sie sich mit seiner Anschauung von Sachlichkeit, Standfestigkeit nicht deckten. Man darf nur Details herausnehmen, wenn man den Unterschied rasch fassen will. Die Würfelenden der Füße an Tischen, Rollbureaus sind für ein französisches Möbel der Art Rieseners unmöglich; die Leichtigkeit des Aufbaus wird dadurch vollständig aufgehoben. Nur ausnahmsweise kommen sie auf Tischen von Topino und anderen vor. Allgemein sind sie aber beim englischen Möbel. Das Temperament eines Volkes wird auch in den kleinen Differenzen sichtbar. Deutlicher noch sind die Unterschiede in den Typen. Die turmartigen Schreibränke, Modernisierungen eines ererbten Barocktypus, sind damals doch nur in Deutschland für schön gehalten worden. Das vornehme französische



460. Sekretär von David Röntgen  
London, Victoria and Albert Museum

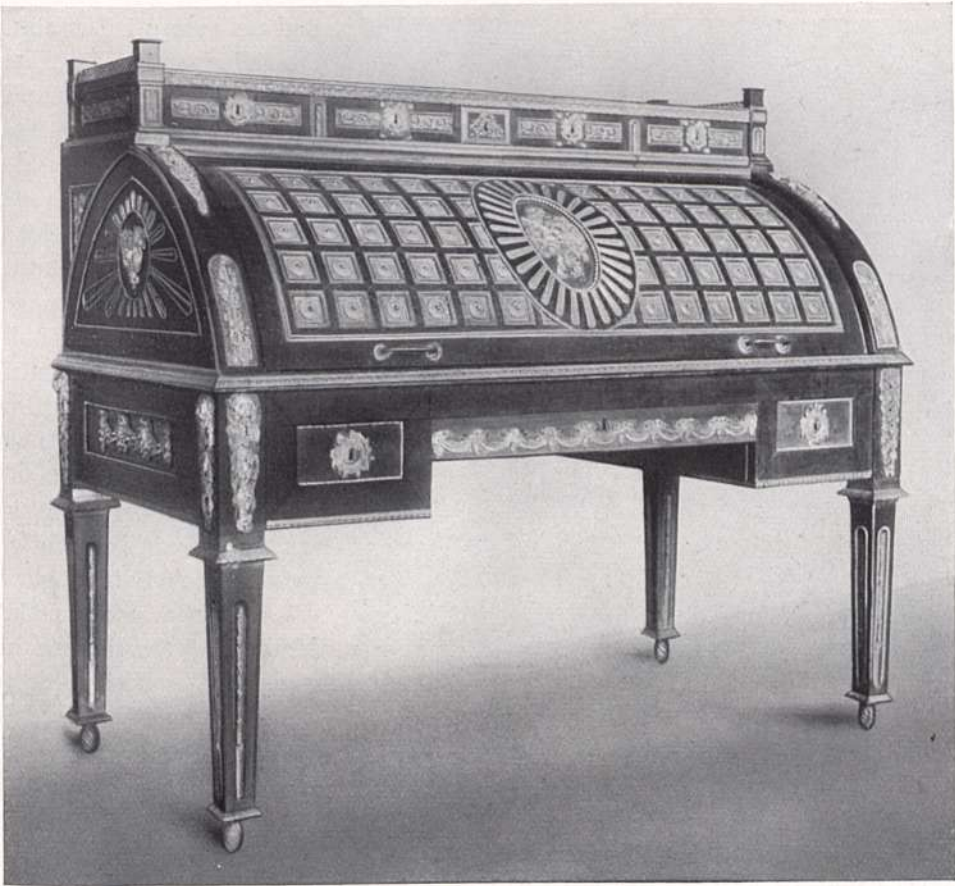
Möbel kennt sie nicht. Auch die Schreibtische mit der Häufung architektonischer Glieder, die Rollbureaus, die auf sechzehn Säulen ruhen, sind als Erfindung für den Deutschen charakteristisch. Sie sind dann allerdings in den allgemeinen Formenschatz des Klassizismus übergegangen.

Über Röntgens spätere Werke kann nur ein summarischer Überblick versucht werden. Ihre Zahl ist zu groß. Ihre Qualität ist nicht gleichmäßig. Neben anspruchsvollen, künstlerisch wertvollen Marketeriemöbeln sind einfache Gebrauchsmöbel mit sparsamster Dekoration von Bronzeleisten und Perlstäben aus der Fabrik hervorgegangen, die ganz übereinstimmen mit der Art der sogenannten französischen Jacob-Möbel. Sie können hier nicht weiter berücksichtigt werden. Eine Menge ist noch im namenlosen Zeitgut versteckt. Der Überblick muß schon deswegen ein Versuch bleiben, weil eine Zusammenstellung des Gesamtwerkes nur auf Grund gesicherter Nachrichten möglich ist. Darauf können wir hier nicht eingehen. Röntgen hat seine Werke selten signiert. Einzelne Möbel tragen den Stempel David oder D. Röntgen; das war die Möbelmarke für das französische Gebiet. Auf der Marketerie (Wien, Berlin, South Kensington Museum in London) begegnet uns manchmal versteckt, als Handelsmarke auf Warenballen angebracht, ein R unter einer Ziffer 4. Die Ziffer ist nichts anderes als die Hausmarke, die im fränkisch-rheinischen Gebiet noch heute üblich ist. Wenn weiter ein J und Z dazukommen, versteckt als Nummerzeichen 12 (Tisch im South Kensington Museum), will das nichts anderes bedeuten als das Monogramm des Zeichners der Marketerie, Januarius Zick. Das gleiche Monogramm findet sich auch auf Gemälden Zicks.

Von Röntgens Möbeln der klassizistischen Zeit bringen wir hier ausgewählte, nach Typen geordnete Beispiele; wir stellen dabei Möbel der Frühzeit des Klassizismus, der Louis-XVI.-Zeit, späteren Werken gegenüber, die mit gleichem Rechte im nächsten Kapitel herangezogen werden könnten. Der Übergang zum Klassizismus strenger Observanz hatte frühzeitig begonnen. Um 1785 war er schon abgeschlossen. Das Datum scheint früh. Alle Klassifikationen sind schließlich Empfindungssache. Die Übereinstimmung mit den Möbeln des strengen Klassizismus ist aber im persönlichen Stil Röntgens begründet, der die Zierlichkeit des gleichzeitigen Louis XVI. vermeidet. Die Möbel sind deshalb falsch datiert worden. Beispiel: der berühmte sogenannte Schreibtisch Napoleons aus Malmaison, aus der Wiener Sammlung Palffy, der in Wirklichkeit ein Röntgenmöbel aus der Zeit um 1785–1790 ist. Die Petersburger Schlösser bergen genau datierte Gegenbeispiele. Analogien zum Werke Röntgens bieten auch die Möbel Benemanns, der unter Röntgens Einfluß zu stehen scheint.

Die bunte Marketerie charakterisiert die Zeit des frühen Klassizismus. In den späten achtziger Jahren scheint sie nur mehr auf Möbeln für deutsche Besteller vorzukommen, bei ausländischen Aufträgen ist einfarbiges Mahagoni obligatorisch. Wir beginnen mit einem der kompliziertesten Möbel Röntgens, einem Rollschreibtisch mit Perlmutter-Einlagen und mit dem Monogramm von Maria Antoinette (im Besitz von E. M. Hodgkins, Paris, Abb. 459). Die Tradition, daß das Möbel bei Gelegenheit der Vermählung mit dem Dauphin (1770) gefertigt wurde, wird sich kaum beweisen lassen; aber sicher gehört es noch in die Übergangszeit. Die stilistischen Zusammenhänge mit den oben beschriebenen Möbeln liegen auf der Hand. Die Marketerie, das





461. Schreibtisch von David Röntgen  
Paris, Louvre

Lambrequinmuster sind ganz ähnlich. Die Herzogskrone, die Bronzeschuhe in Form von Delphinköpfen (dauphin) sind ein Beweis, daß das Möbel entstand, bevor Marie Antoinette den Thron bestieg. Die komplizierte Inneneinrichtung zeigt die Abbildung. Ein ebenso reiches Rollbureau ist derzeit im Pariser Kunsthandel (Bourdariat). Ein Hauptwerk der Frühzeit ist der Schreibtisch von 1779 im Berliner Schloßmuseum, das Geschenk der Marie Antoinette an Papst Pius VI. (Abb. 458). Die Marketerie wiederholt die erwähnten Chinoiseriemotive. Der Aufbau, erweitert durch einen Aufsatz, anscheinend streng gegliedert, bis man auf das Unorganische der Verbindung, der hängenden Girlanden über den Triglyphen im Schubladenschloß, der Pfeifenornamentik als Umrahmung des Hauptfaches aufmerksam wird. An einem ähnlichen Schreibtisch mit Rollverschluß der vente Doucet (1912, signiert D. Röntgen), dessen Blumenmarketerie auch ein bekanntes Motiv bringt, sind die Schubladen durch ein durchgehendes Triglyphenmotiv zusammengezogen, wodurch die Verbindung noch härter wird. Etwas später das Mahagonibureau der ehemaligen Sammlung Schlichting (jetzt im Louvre), das angeblich 1780 entstanden ist (Abb. 461) und ein Geschenk der Marie Antoinette an Katharina II. sein soll,



462. Tischchen von David Röntgen  
Frankfurt, Sammlung von Hirsch

und ein bureau in Versailles. Der klassizistische Charakter ist bereits prononciert betont: Massive Füße, schwere Seitenwände, die Massigkeit der Proportionen durch den niederen Aufsatz und das niedere Schubladengeschoß nochmals unterstrichen. Ganz ungewöhnlich die Motive des Rollverschlusses, eine Kassettierung mit Rosetten, unterbrochen von einem Ovalfeld mit einem Rosenbukett, umrahmt von Strahlen. Das Motiv ist im Spitzbogenfeld an den Seiten wiederholt. Es ist möglich, daß in diesem gotisierenden Motiv eine Reminiszenz an englische Vorbilder vorliegt; sicher wäre kein französischer Meister auf diese Lösung gekommen. Noch strenger der

ähnliche Schreibtisch in Versailles, angeblich ein Geschenk der burgundischen Staaten an Ludwig XVI. Die luxuriösen Röntgenmöbel haben fast alle ihre Geschichte, in der die Potentaten des 18. Jahrhunderts eine Rolle spielen.

Ganz im Sinne des Klassizismus erfunden, wie aus geometrischen Körpern zusammengestellt, die durch die Proportionen und Gleichartigkeit der Ornamentik verbunden sind, die Schreibtische der achtziger Jahre. Es gibt verschiedene Varianten. Der Kommodenunterbau (Berlin, Schloßmuseum) scheint für das einfache bürgerliche Mobiliar reserviert zu sein. Prärentiöser sind andere Möbel. Unterbau ein Tisch mit acht oder zwölf Füßen, meist toskanische Säulen, darauf ein Rollbureau, bekrönt von einem Aufsatz, einem dreiteiligen Cartonnier. Verschiedene Beispiele in Petersburg, Eremitage; ferner der Schreibtisch Napoleons der ehemaligen Sammlung Palfy, Wien; ein einfacheres, zierlicheres Modell in der Sammlung Feist, Berlin. Statt des Rollbureaus ist auch der altertümliche Klappendeckel verwendet: Petersburg, Eremitage. Bei Schreibtischen der neunziger Jahre ist die Grundform noch mehr vereinfacht. Die Zarge läuft durch, ungegliedert, sie ist nur mit Medaillons besetzt; auf dem Tisch, der von einer Balustergalerie eingefasst ist, steht ein kubischer Cartonnier mit architektonisch gegliederter Fassade, bekrönt von einer Gruppe allegorischen Inhalts: Schreibtisch Friedrich Wilhelms II. in Berlin, Schloßmuseum; andere Beispiele in Petersburg. Von diesen Schreibtischen der achtziger, neunziger Jahre zu den Möbeln der Empirezeit ist nur mehr ein kleiner Schritt. Differenzen liegen in erster Linie in der Ornamentik, die bei Röntgen noch motivisch ihre Zierlichkeit, Feinteiligkeit behält, im zarten Relief, in



463. Platte des Tischchens von David Röntgen  
Frankfurt, Sammlung von Hirsch

der Gliederung durch Blattstäbe, Perlstäbe. Sie liegen in der Vielteiligkeit des Möbelkörpers überhaupt, den der späte Klassizismus noch mehr auf die einfachen geometrischen Formen zusammenstreicht.

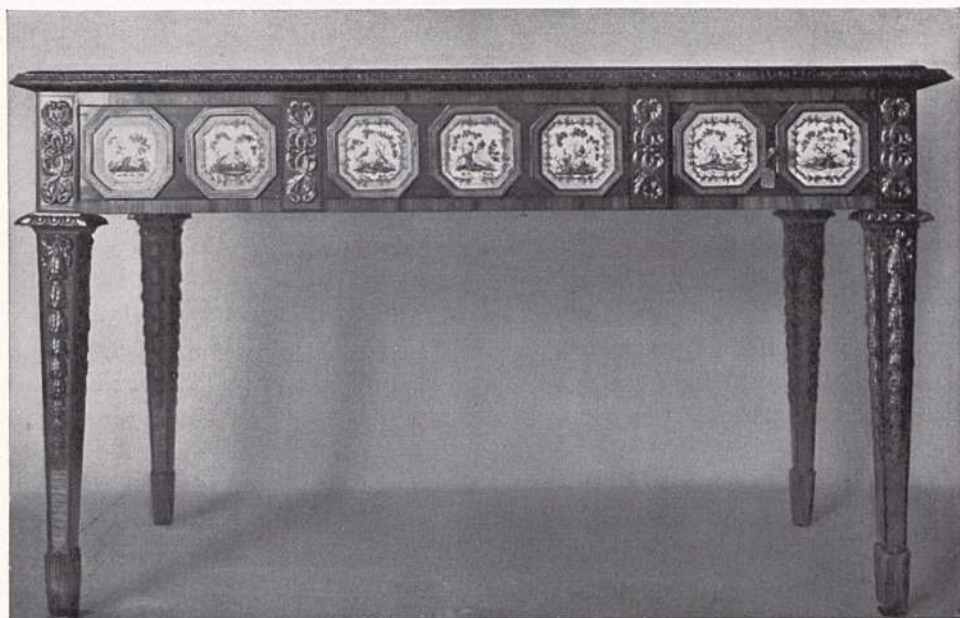
Als Erfinder steht Röntgen unter den Ebenisten des 18. Jahrhunderts an erster Stelle. Gegenüber dieser Mannigfaltigkeit der Variationen erscheint selbst das Werk Rieseners arm, auf typische Muster zurechtgeschnitten. Mit den bisher erwähnten Beispielen ist nur ein kleiner Teil der Möbel erwähnt, die man unter den Begriff Schreibtische zusammenfassen kann. Es gibt noch Zwischenformen zwischen Schreibtisch und Sekretär. Dazu kommt als weitere Form der eigentliche Sekretär mit Klappdeckel aus allen Perioden der Entwicklung. Ein ausgezeichnetes Beispiel der frühen Zeit, etwa 1775–1780, mit bunter Marketerie, den bekannten flatternden Bändern mit Blumen und guten, wahrscheinlich französischen Bronzen, in der Sammlung Jones des South Kensington Museums hat konkav geschweifte Seitenwände (Abb. 459). Die Form, elegant, unterscheidet sich von gleichzeitigen Möbeln Rieseners durch die stärkere Massigkeit der Bronzen und das größere Gewicht des gebälkförmigen Abschlusses. Die unorganische Verwendung des Pfeifenmusters als trennendes Band würde allein schon genügen, die Zuschreibung an Röntgen sicherzustellen. Wenig später ein Sekretär mit Marketerie, Girlanden und unten Papageien, in der Sammlung Chouvalov in Petersburg. (Abb. dieser und der folgenden Möbel bei Roche.) Aus den achtziger Jahren ganz strenge, vereinfachte und in der sauberen Ausstattung besonders befriedigende Beispiele in Petersburg. Ein Sekretär der Eremitage mit abgeschrägten Ecken, eingefasst von kannelierten Pilastern, hat auf dem Klappendeckel ein Medaillon mit Amoretten und Tauben. Das Medaillon ist französische Marktware; Riesener und andere haben es verwendet. Noch später, im Reichtum der

Motive bereits die Biedermeierzeit vorausnehmend, der Sekretär Friedrich Wilhelms II. in Charlottenburg (um 1795). Über dem Sockel zwei Geschosse mit abgeschrägten Ecken, das untere von Hermen, das zweite von Säulen eingefäßt; darüber ein verjüngter, dreiachsiger Aufsatz mit Stufen, gegliedert von Pilastern, abgeschlossen von einem Dreiecksgiebel. Röntgen muß sich mit der neuen Architektur des Klassizismus intensiv beschäftigt haben. Der Aufbau eines Monumentes dieser Art fordert zum Vergleich mit architektonischen Denkmälern auf, oder anders ausgedrückt: der Möbelschreiner geht so weit in der künstlerischen Präention, daß er mit den Architekten in Konkurrenz tritt.

Am meisten „Architektur“ haben die großen Schreibränke, die als letzte Spezies der Gattung Schreibtische hier anzuführen sind. Das erste Beispiel dieser Art, der Schreibrank für Ludwig XVI. von 1779, ist, wie erwähnt, verloren gegangen. Im Ausland muß diese Maschinerie wenig Anklang gefunden haben, sonst hätte sie Röntgen für einen anderen Potentaten wiederholen müssen. Nach den erhaltenen Beschreibungen war das Möbel im Aufbau den beiden erhaltenen Exemplaren dieser königlichen Gattung ähnlich. Das eine, reichere, mit einer Kuppel als Bekrönung, ist das 1789 für Friedrich Wilhelm II. gelieferte Neuwieder Kabinett im Hohenzollern-Museum in Berlin. Das zweite, etwas einfacher, im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, ist wahrscheinlich für Karl von Lothringen gefertigt worden. Beide zweigeschossig, über dem Schreispult ein dreiachsiger Schrank, dessen Mittelteil einen Aufsatz mit Uhr trägt. Eine detaillierte Beschreibung des Ganzen mit der überaus komplizierten Inneneinrichtung kann hier nicht gegeben werden. Die figürliche Marketerie stimmt bei beiden bis auf das Mittelblatt des Obergeschosses und das Seitenblatt rechts des Untergeschosses überein; aber auch diese Teile sind in Berlin mit einigen anderen Sujets als auswechselbare Panneaus erhalten. Daß allen Darstellungen Entwürfe von Zick zugrunde liegen, ist erwähnt. Daß aber auch der Aufbau des Berliner Stückes mit architektonischen Entwürfen Zicks Übereinstimmungen zeigt, darf nicht vergessen werden. Das nach Zicks Entwurf 1780 gefertigte Chorgestühl der Klosterkirche Wiblingen hat im architektonischen Grundgedanken mit dem kuppelbekrönten Aufsatz und dem – allerdings nichtssagenden – Detail Ähnlichkeiten, die immerhin zu denken geben. Es ist möglich, daß für diese Monumentalmöbel Entwürfe von Zick vorhanden waren. Über den künstlerischen Wert dieser Möbel kann man verschiedener Meinung sein. Als Leistung an sich verdienen sie gewiß alle Bewunderung; aber sie sind doch wenig erfreulich. Schließlich bot die zarte Louis-XVI.-Architektur der Räume, für die sie geschaffen wurden, nicht die richtige Resonanz für diese Türme, in denen doch das Übermaß sich vordrängt, das immer wieder Grundeigenschaft deutschen Schaffens bleibt.

Mit dieser Übersicht über einige Hauptwerke sind auch die übrigen Gattungen genügend charakterisiert. Ein Inventar aller Röntgenmöbel in deutschen Schlössern, wie Ludwigslust, Weimar, Gotha, im Hohenzollern- und Schloßmuseum Berlin, im Marmorpalais bei Potsdam, in der Münchner Residenz und in den ausländischen Sammlungen wäre hier nicht am Platze. Für die künstlerische Erkenntnis bringen die anderen Gattungen, die Kommoden, Uhren, Tische nicht viel neues Material, und so mag es genügen, wenn mit der Gegenüberstellung von Nipp Tischchen aus verschiedener Zeit der Wandel des persönlichen Stiles noch von einer anderen Seite beleuchtet wird.

Zu den erwähnten Tischchen der Rokokozeit, in Potsdam, Versailles, kommen die



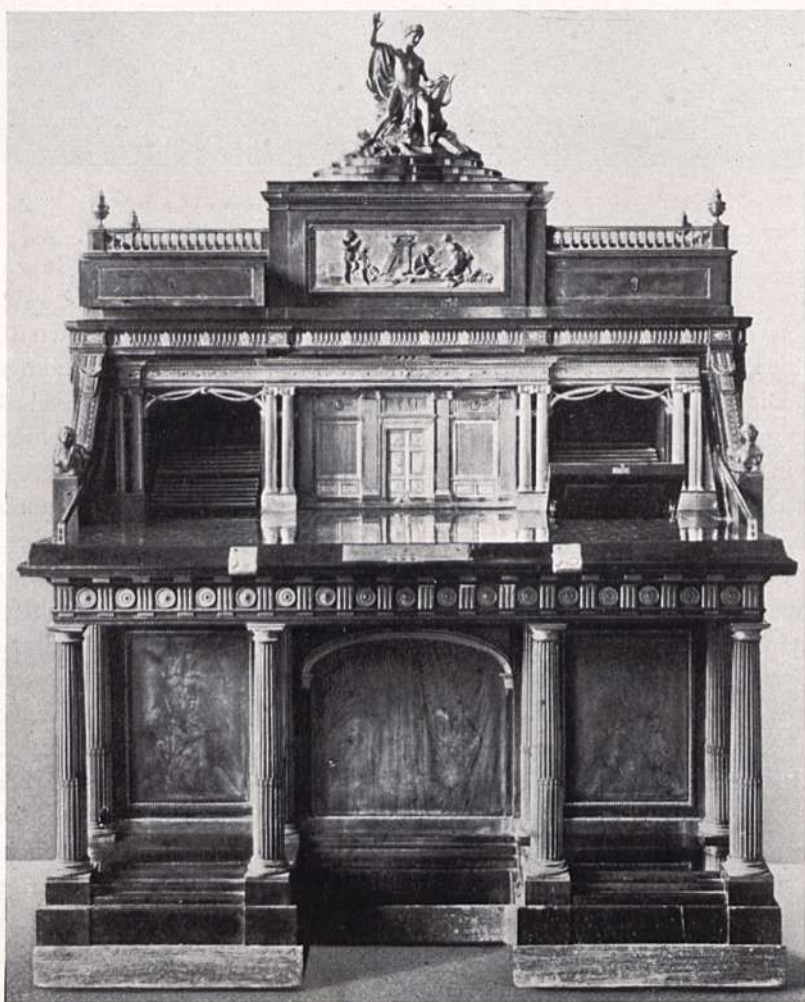
464. Tisch von David Röntgen

Platte mit figürlicher Marketerie, Zarge mit Sèvres-Platten, Bronzen französisch  
Sammlung E. M. Hodgkins, Paris

Tischchen der mittleren, der Louis-XVI.-Zeit, die zu den elegantesten Werken Röntgens zählen. Sie sind meist oval, aus hellem Holz, mit zarten Bronzeauflagen und figürlicher Intarsia. Die Zarge verkröpft, durch Triglyphen gegliedert, die Felder dunkel umrahmt und von geriefen Streifen (à mille raies) eingefasst; die Füße durch die dunklere Einfassung in der Form erleichtert. Schöne Beispiele: das Ovaltischchen in der Sammlung von Hirsch in Frankfurt mit einer mythologischen Szene nach Zicks Entwurf: Äneas trägt den Anchises. Das gleiche Sujet ist auf einem Tischchen des South Kensington Museum, das außerdem noch ein reizendes Ovaltischchen mit Blumenmarketerie besitzt. Ein weiteres Tischchen mit Blumenmarketerie an der Zarge und schachbrettartiger Platte ist in der Sammlung Hirsch. Ein ähnliches Ovaltischchen mit Blumen war auf der vente Doucet, wo außerdem noch ein rechteckiges Tischchen mit einer eigenartigen Marketerie vorkam; ein Mittelmedaillon, das Porträt Friedrich Wilhelms II. auf schachbrettartigem Grund, der von achsialen Streifen gegliedert war. Die Proportionen des Tischchens ungewöhnlich zierlich, am Fußende eine leichte Verstärkung statt des obligatorischen Würfelabschlusses. Dem gegenüber die massigen Proportionen, die gedrungenen Füße, die schwere, strenge antikische Dekoration bei Ziertischchen der Spätzeit. Es sind die gleichen Stufen der Entwicklung, die wir auch bei den übrigen Gattungen beobachten können.

Röntgen war in erster Linie Kabinettmacher. Nach der früher zitierten Geschäftsreklame wurden in seiner ausgedehnten Werkstatt auch Stühle gefertigt. Bisher sind wenige, nicht gerade wertvolle Möbel nachgewiesen. Sonst ist diese Gattung nach wie vor den Spezialisten überlassen worden.

Röntgen hat auch eine Schule gehabt. Einige seiner Schüler haben es sogar zu einer gewissen Berühmtheit gebracht, wie Michael Rummer aus Handschuchsheim bei Heidelberg (1747–1812), der nach einem Aufenthalt in London (bei Gern) und in Warschau (bei Niemann) Mitarbeiter von Röntgen wurde und dann als selbständiger Meister die farbige Marketerie in Röntgens Art weiter kultivierte. Oder Heinrich Streuli aus Zürich, der sich nach einer Lehrzeit bei Röntgen 1786 in Ebersdorf niederließ und durch kleine Gemälde aus Intarsia bekannt machte. Die eigentlichen Erben von Röntgens Kunst haben im Ausland gelebt. Johann Gottlieb Frost (geb. Berlin 1746, gest. Paris 1814), der Röntgens Möbelmagazin in Paris dirigierte, hat die späte Art Röntgens imitiert und ist dann zu einem Klassizismus im strengeren französischen Geschmack übergegangen. Christian Meyer, L. J. Werner und Heinrich Gambs haben in Petersburg Röntgens Werk fortgesetzt und in die Bahnen des internationalen Klassizismus übergeleitet.



465. Schreibtisch (geöffnet) von David Röntgen. Um 1786  
Petersburg, Eremitage

## KLASSIZISMUS. EMPIRE UND BIEDERMEIER

**D**IE Geschmacksänderung im Kunstgewerbe, der Wandel in der Formvorstellung im ausgehenden 18. Jahrhundert, wurde gewöhnlich mit der französischen Revolution in unmittelbarem Zusammenhang gebracht. Das Mobiliar des ausgehenden 18. und des frühen 19. Jahrhunderts galt als etwas Neues, entstanden beim plötzlichen Bruch mit der Vergangenheit. Diese Behauptung ist einseitig. Geht man den formalen Bedingungen des neuen Stiles nach, den man im engeren Sinne als Klassizismus bezeichnet – im Gegensatz zur klassischen Unterströmung, die in der ganzen Barockzeit vorhanden war –, so wird man bald erkennen, daß die Wurzeln schon vor der Revolution erstarkt waren, daß auch ohne politischen Umsturz sich ein neuer strenger Stil gebildet hätte. Richtig ist, daß die Revolution den Geschmackswandel begünstigt und den stilistischen Wechsel übereilt hat, indem sie die Grundlage umwarf, auf der die alte Kunst stand, die Gesellschaft.

Mit der Revolution war die Vorherrschaft des Adels vorbei. Wenige hatten es verstanden, auch unter dem neuen Kurs sich eine Einflußsphäre zu sichern. Die Spitzen der neuen Gesellschaft setzten sich zusammen aus politischen Emporkömmlingen, den Revolutionären von gestern, die sich nun in ihrer neuen Würde als Führer des Volkes präsentieren mußten, aus den Neureichen, die sich in den Kriegsjahren ihr Vermögen gemacht hatten. Man darf nur die Verhältnisse der letzten Jahre zurückprojizieren, dann hat man ein Bild dieser Gesellschaft. Ähnliche politische Umwälzungen bringen immer analoge Umschichtungen mit sich. Was diese neue Gesellschaft auszeichnete, waren wohl die gleichen Vorgaben wie heute, die Instinktlosigkeit für die feineren Werte, und die Traditionslosigkeit, die um jeden Preis nach Neuem suchte. Als das Neue aber galt die Antike. Eine längst vorhandene Strömung wurde auf dem Gebiete der Kunst in tendenziöser Absicht ausgebaut, eine geistige Verwandtschaft, die man schon längst empfunden hatte, wurde in politischer Absicht ausgebeutet. Die Neigung zur Klassik, die den Franzosen im Blute liegt, ließ hier den Klassizismus bald feste Wurzeln fassen. Es ist begreiflich, daß man eine solche Strömung zuerst im Sinne der Propaganda benutzte. Die Kunst der antiken Republiken, der Zeit eines Lykurg und Cato, wurde als Vorbild für Vernunft und Strenge, als Stilideal in den Vordergrund gerückt. Man hat einer rein ästhetischen Bewegung neuen ethischen Halt zu geben versucht und ist dabei, wie es in den Zeiten der Gärung immer geschieht, in denen die Phrase, die Rhetorik siegt, weit über das Ziel hinausgeschossen, weil man am Unwesentlichen haften blieb. Man wollte sofort dem Leben in all seinen Äußerungen den Stempel einer neuen, geschlossenen Weltanschauung aufdrücken. Die junge Republik holte ihre Embleme

für Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus der Antike, die Malerei ließ das sentimentale Sittenbild stehen und nahm in neuer Sachlichkeit ihre Themen aus der antiken Geschichte, seitdem Jacques Louis David 1784 die heroische Größe im Schwure der Horatier gefeiert hatte. Auch die Mode schloß sich an die Antike an. Das Kunstgewerbe griff nicht nur für die Ornamentik, sondern auch für die Form auf die antiken Vorbilder zurück.

Am schwersten war es für den Ebenisten, sich an die Antike anzuschließen. Für ihn war die Antike nicht mehr als ein Begriff. Die wenigen antiken Ausgrabungen, Vasen, Reliefs, boten für Möbel keine Vorbilder. Man war gezwungen, das Fehlende zeitgemäß zu ergänzen, indem man die eigenen Gedanken über Strenge und logische Einfachheit im Mobiliar mit einigen Reminiszenzen aus der Antike verbrämte. Als der Maler David um 1790 durch den alten Georges Jacob sein Atelier im neuen Stile austatten ließ, nahm er für die Stühle antike „etruskische“ Vasenbilder, für die Bergere den kurulischen Sessel mit gekreuzten Füßen als Vorbild; er erfand selbst die antikischen Muster, die man auf seinen Gemälden sieht. Dem Sofa, auf dem Madame Récamier die kalte Schönheit ihres Körpers ausbreitet (Gemälde im Louvre), gab er die straffe, reine, griechische Form, die in ihrer Einfachheit bald alle Formen der vorhergehenden Zeit aus dem Felde schlug. Um die antikische Gebärde zu komplettieren, hat er die Stühle mit einem roten Wollstoff bespannt, der als einziges Muster schwarze Palmetten zeigte, eine farbige Kombination, die den schwarzfigurischen Vasen entlehnt war. Daß diese Nachahmung der Antike etwas Äußerliches war, zeigte sich nach dem ägyptischen Feldzug, auf dem Napoleon von einem Stab von Archäologen begleitet war. Eine Zeitlang mußten die antiken griechischen und römischen Motive weichen oder sie wurden mit ägyptischen vermischt. Die Nachahmung wurde als Raubpolitik systematisch ausgebildet, alle möglichen, zufällig zusammengelesenen Motive wurden auf ältere Typen übertragen.

Das Tempo des Überganges, das scharfe Abbrechen der Tradition wurde durch einen anderen Umstand beschleunigt. Durch die Revolution wurden die Zünfte abgeschafft, als veraltet, unvereinbar mit der neuen menschlichen Würde bei Seite geschoben. Alle Verordnungen, die das Gewerbe zum Schutz der Solidität der Arbeit, zur Hebung des Standes in jahrhundertlangem Bemühen geschaffen hatte, wurden mit einem Federstrich beseitigt. Damit wurde der Beruf freigegeben. Ein jeder, der wollte, konnte ihn ergreifen, ohne die langjährige Ausbildungszeit im Zwange der Zunftordnungen auf sich zu nehmen. Die Gefahr einer Verschlechterung des Handwerks war zweifellos die Folge; einen vollständigen Niedergang des Handwerkes verhinderte das natürliche Regulativ, die Verkäuflichkeit der Ware. Aber einschneidend waren die neuen Bestimmungen, weil sie das Heranwachsen einer neuen Generation von Handwerkern begünstigten, die nicht mehr durch jahrzehntelange Lehrzeit in die Fesseln der Tradition hineingeschmiedet waren, die sich bereitwillig der neuen Strömung in die Arme warfen. Damit hat die Zeit der großen Ebenisten vom Range eines Oeben, Riesener, Röntgen aufgehört. Gewiß gab es auch jetzt noch tüchtige Meister, aber sie waren mehr die Empfangenden, die von den Architekten abhängig waren, und diese bestimmten von der neuen Theorie aus rücksichtslos die Form.

Die gewollte Traditionslosigkeit, die wahllose Übertragung antiker Vorbilder, die

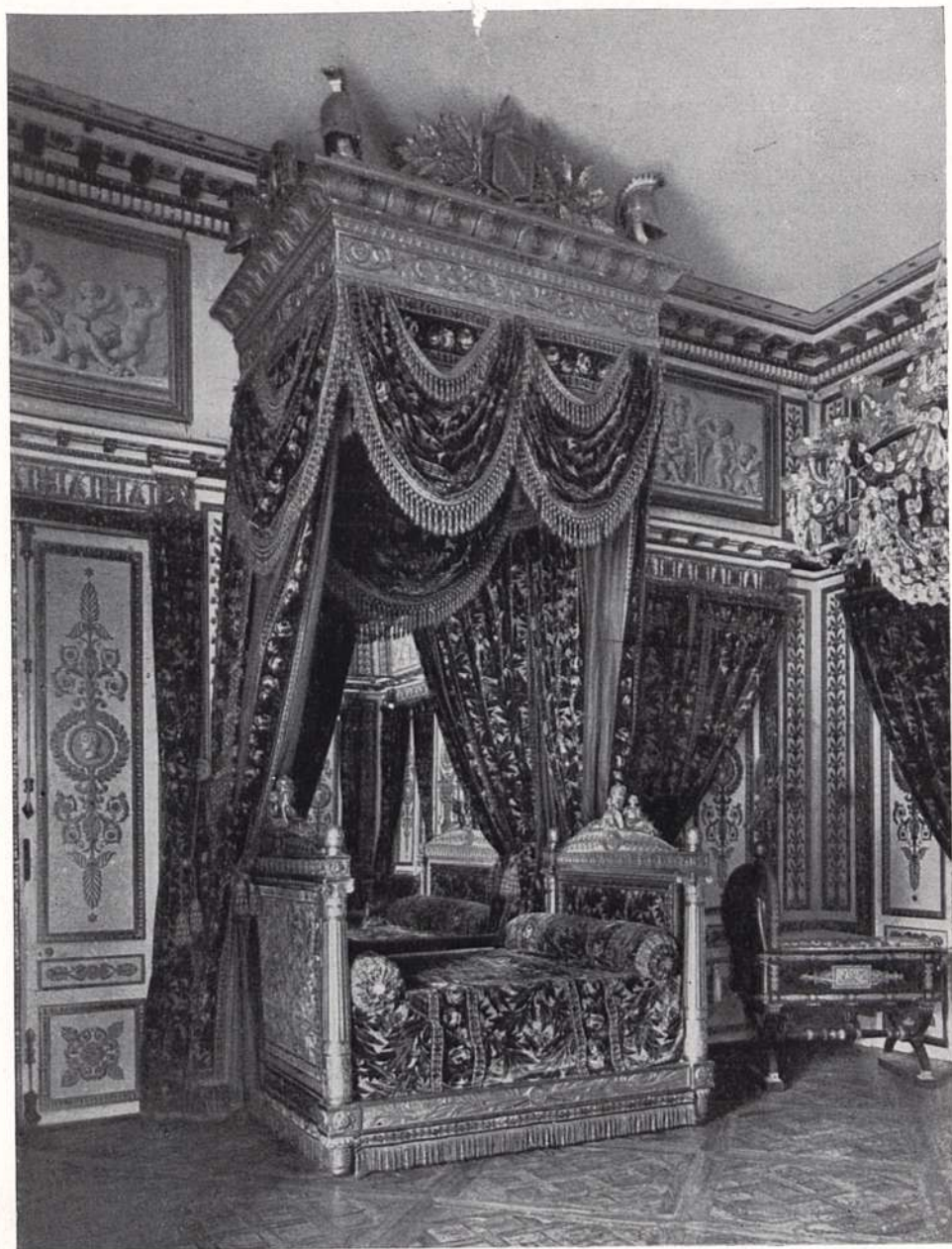


gesuchte Abkehr von der Vergangenheit kennzeichnet die Jahre des Übergangs, die man unter dem politischen Begriff der Directoirezeit und des Konsulates zusammengefaßt hat. Beide Benennungen gehören wieder zu den kunstgeschichtlichen Etiketten ohne tiefere Bedeutung, die nur auf der Feststellung einiger Ornamentmotive begründet sind. Die erwähnten Möbelentwürfe von Dugourc, die von Jacob ausgeführt wurden (mobilier de M<sup>me</sup> Elisabeth 1790 u. a. Zeichnungen im Musée des Arts décoratifs, vgl. S. 462) bringen die Elemente der sogenannten Directoirezeit schon in Reinkultur. Eine Konsolidierung der neuen Strömungen, eine Zusammenfassung der verzweigten Richtungen begann, als Napoleon die Herrschaft übernahm, seinen Thron mit höfischem Glanz umgab und damit wieder eine Hofkunst schuf, die als Vorbild allgemeine Geltung bekam. Sie hat, durch Hilfe der politischen Verhältnisse, durch die Ausdehnung der Machtsphäre, internationale Geltung erhalten, mehr noch als die höfische Kunst des 18. Jahrhunderts. Napoleon erbaute sich zwar keine Paläste, wie die absolutistischen Könige, aber er richtete sich Appartements ein, die als Vorbild überall angenommen wurden. In La Malmaison, Grand-Trianon, Compiègne, Saint-Cloud, in den Tuileries, im Louvre, in Fontainebleau waren die Muster des neuen Stiles. Napoleons persönliches Verhältnis zur Kunst war ziemlich neutral. Die Kunst war ihm nur Dienerin seiner eigenen Absichten, ein Luxusgegenstand zur Verherrlichung seiner Macht. Beim Ausbau dieser Appartements ließ er weniger seine eigenen Ideen verwirklichen; das hatten im 18. Jahrhundert die Damen als Führerinnen der Gesellschaft getan. Es mag ihm aber als Verdienst angerechnet werden, daß er die besten Köpfe unter den Innenarchitekten seiner Zeit heranzog und daß er ihnen freie Hand ließ. Charles Percier (1764–1838) und Pierre Fontaine (1762 bis 1835), die schon 1793 die Entwürfe für den Saal des Konvents gefertigt hatten, sind Napoleon von David empfohlen worden. Die Ausführung des Mobiliars war in der Hauptsache dem Sprossen der alten Ebenistenfamilie übertragen, Jacob Desmalter. Man muß diese Meister als die eigentlichen Schöpfer des offiziellen französischen, kaiserlichen Hofstiles, des Empire, betrachten. Ihr Verdienst darf nicht unterschätzt werden. Was ihnen als Fehler vorgeworfen wird, die Kälte, der Mangel an persönlichem Empfinden, die unerbittliche logische Strenge, das waren die Fehler oder Vorzüge der Zeit. Auch das sklavisches Haften am Vorbild der Antike, die wissenschaftliche Genauigkeit in der Entlehnung antiken Details sind Niederschlag von Vorschriften der damals alleingültigen Ästhetik. Neben der kleinlichen Pedanterie im einzelnen darf man nicht den großen Zug übersehen, der durch ihre Räume geht, die geistige Zucht, die in der Umsetzung des Details in die großen Linien der Architektur eines Raumes offenbar wird. Man darf nicht vergessen, daß diese retrospektiv orientierte Kunst doch der Sehnsucht der Zeit nach dem allgemein Gültigen, dem Dauernden Ausdruck geben wollte. Das Mobiliar mußte, wie im Spätbarock, als dienendes Gerät Ausdruck der Repräsentation sein, es sollte aber zugleich Ausdruck sieghaften Stolzes werden und mit bedeutender Gebärde sprechen. Gewiß steckt in der allzu raschen Umwandlung etwas Gewalttames, das dem Stil, der langsam aus der Tradition herausgewachsen ist, nie anhaftet. Aber dieses Gewalttame ist auch ein Charakteristikum dieser ungeheuren Zeit, in der Europa aus den Fugen der Tradition herausgerissen wurde.

Die ausführenden Meister neben Jacob Desmalter treten an Bedeutung zurück. Seine

Konkurrenten und Kollegen wie Bellanger, Burette, Lignereux, Lemarchand, ferner Rasalon, Werner, Marcion, Alexandre, Ignace Pabst, Jacques Antoine Bruns sowie Giovanni Soggi von Florenz (von dem Möbel in La Malmaison sind) mögen wenigstens als tüchtige Handwerksmeister und als Leiter großer Werkstätten erwähnt werden. Die künstlerische Individualität hatte eigentlich auf dem Gebiete des Möbels ihre Rolle ausgespielt. Handwerkliche Gewissenhaftigkeit wurde bald nach den Übergangsjahren wieder gefordert, geniale Umsicht war nicht nötig. Für die Erfindung war der Architekt da, und dieser sah seine Aufgabe nicht so sehr in der Erfindung, nicht darin, neue Typen auszudenken – nur um wenige Modelle ist damals der Typenschatz bereichert worden –, sondern in dem einen Ziel, vorhandene Typen zu vereinfachen, zu beschneiden und zu reduzieren und durch antikische Floskeln dem Geschmack der Zeit mundgerecht zu machen. Diese Umformung der Typen geht in erster Linie auf Percier-Fontaine zurück. Neben ihnen ist der Maler Prudhon noch zu nennen, der die Einrichtung des Toilettezimmers der Kaiserin Marie Louise entworfen hat, ein Prunkmobiliar aus massivem, vergoldetem Silber, das dann später wieder eingeschmolzen wurde. Die goldene Wiege des Königs von Rom, die nach seinem Entwurf von Odiot und Thomire ausgeführt wurde, ist in der reicheren Ausführung in der Wiener Schatzkammer, in der einfachen in Paris. Zu nennen ist ferner Garneray, der in La Malmaison Räume entworfen hat, und als Theoretiker noch Norman, der seine Erfindungen im Stich verbreitet hat.

Das politische Übergewicht Frankreichs hat dem Stil in seiner französischen Form zu europäischer Bedeutung verholfen. Der Stil des Empire ist der Klassizismus des kaiserlichen Frankreich oder, richtiger gesagt, des kaiserlichen Paris. Die französische Provinz verhielt sich dagegen ebenso ablehnend wie das bürgerliche Ausland; sie schleppte die wärmeren, modifizierten Louis-XVI.-Formen ebenso weiter wie dieses. Der Stil blieb französisch, auch wenn er in andere Länder verpflanzt wurde. Der Einfluß Frankreichs als politische Vormacht in Europa hat ihm internationale Geltung verschafft, und so ist er der monarchische Möbelstil bis auf unsere Tage geblieben. Fast alle Residenzen der europäischen Höfe sind klassizistisch uniformiert. Jacob Desmalter hat nicht nur für den französischen Hof Möbel geliefert, auch für die Eremitage in Petersburg (Rußland war ja in künstlerischen Fragen immer französisch orientiert), für das königliche Schloß in Madrid und den Eskorial, für die Schlösser in Antwerpen, das Kaiserschloß in Rio de Janeiro und sogar für England, das doch selbst über tüchtige Kräfte verfügte, für das königliche Schloß in Windsor. In Italien, in Venedig, Mailand, Florenz, Rom, Caserta, sind die königlichen Schlösser in einem prunkvollen, aber etwas eintönigen, steifen, majestätischen Formalismus möbliert, der an französische Vorbilder anknüpft. Wo dieser einheimische Klassizismus selbständiger werden will, da verwendet er wieder Renaissance-Anklänge und in Verbindung damit schweres Schnitzwerk. Originelle Köpfe waren in Italien nicht vorhanden, wenn die bekannten Beispiele einen Rückschluß zulassen. Die Entwürfe von Pietro Ruga (1817) halten nicht den Vergleich mit den gleichzeitigen deutschen Möbeln aus. Was in anderen Ländern geschaffen wurde, hat für die Kunstgeschichte wenig Bedeutung. Rückständige Formen, Reminiszenzen an den Stil des frühen Klassizismus und sogar des Barock wurden mit Provinzialismen weitergeschleppt. Selbständig blieb



466. Bett Napoleons in Fontainebleau

nicht einmal England, das die Tradition der jahrhundertelangen Entwicklung sehr abgeschwächt fortsetzte, selbständig blieb Deutschland.

Man möchte glauben, daß in Deutschland, dem Lande Winkelmanns und Oesers, die durch die Theorie den heftigsten Impuls zur Abkehr von den veralteten Idealen gegeben haben, der neue Stil am raschesten hätte Boden gewinnen müssen. Das Gegenteil ist der Fall. Ein langsames, sporadisches Überhandnehmen der neuen Bewegung findet statt, die man (für das Gebiet des Möbels) in zwei Perioden teilen kann. Die Übernahme des Empire, der französischen Abart des Klassizismus, ist die erste Stufe, der erst später eine Periode selbständiger Gestaltung folgte, die bis zum Zeitalter der Romantik dauerte. Bald nach 1800 brachten die neu emporschießenden Modejournale Reproduktionen französischer Vorbilder im antikisch-griechischen und im ägyptischen Geschmack. Schon 1803 wurden in Berlin die Zimmer der Königin Louise im Kronprinzenpalais neu eingerichtet, bei denen zwar die Ausführung in den Händen einheimischer Meister lag, bei denen aber das Vorbild der Stiche von Percier-Fontaine deutlich durchblickt. Auch die von Catel eingerichteten Räume im Potsdamer Stadtschloß schließen sich an das Pariser Vorbild an. Am frühesten wurde das Empire an den Höfen der Rheinbundfürsten übernommen, an den Residenzen der Verwandten Napoleons auf deutschen Fürstensitzen. Für das Mainzer Schloß hatte Jacob Desmalter selbst die Ausstattung verschiedener Räume geliefert. In Kassel hielt Jérôme als König von Westfalen Hof. Seine ersten Architekten waren der Pariser Grandjean de Montigny, daneben blieben die Kasseler Jussow und Engelhardt sowie Laves und der Hannoveraner Klenze, der später in München der Architekt Ludwigs I. geworden ist. In einem nicht ganz modernen Empire wurde das Schloß Wilhelmshöhe ausgestattet, wobei auch einheimische Kunsthandwerker mitarbeiteten, wie Wichmann aus Kassel, von dem ein prunkvoller Mahagonischreibtisch signiert ist. Das meiste aber dürfte hier und im Stadtschloß, das Wilhelm II. 1821 bis 1826 durch Brandes einrichten ließ, Import sein. In Württemberg hat der Architekt Thouret die Neumöblierung der Stuttgarter Residenz, der Schlösser Ludwigsburg und Hohenheim geleitet. In Würzburg hat der Großherzog Ferdinand von Toskana den Architekten Alexander Salins de Montfort mit der Neueinrichtung dreier Fluchten von Prunkgemächern betraut. Was da 1808 bis 1812 entstand, ist wieder nur Import, wobei es ziemlich gleichgültig bleibt, ob die Möbel selbst aus Paris bezogen wurden (von Ebenisten wie Voutrin, Marcion, Lesage, Despagne, Facta, Tardieux) oder nur die Entwürfe, nach denen dann einheimische Meister wie Johann Valentin Raab und P. C. Hildebrand die Ausführung besorgten. Nach Pariser Muster ließ auch der Herzog von Koburg 1808 eine Möbelschreinerei einrichten, die für sein Palais die Möbel und Vertäfelungen fertigte.

In den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts hat sich der Klassizismus in Deutschland durchgesetzt, und allmählich hat er selbständigen Ausdruck gewonnen. Allerdings hat die deutsche bildende Kunst der Zeit nicht die Bedeutung erlangt wie die deutsche Literatur. Das französische Vorbild des Empire wurde langsam in den Hintergrund gedrängt. Unter der Hand der großen Architekten erhielt auch das Möbel eine selbständige Form, die mit dem französischen Möbel nur die Prinzipien der künstlerischen Gestaltung teilte. Da die Gesellschaftsklassen nicht



467. Schlafzimmer. Palais de Fontainebleau

entfernt in dem Grad umgeschichtet wurden wie in Frankreich, wirkte die Tradition viel stärker nach. Der Bruch mit der Vergangenheit hat nicht die abrupte Gewaltsamkeit gehabt wie in Frankreich. Reminiszenzen an die letzten Ausläufer des Barock bleiben bestehen, und so behält das Möbel immer Anklänge an den Zopf des Louis-XVI.-Stiles. Es bleibt aufgelöster und weicher, so daß eine Trennung von Altem und Neuem auf Schwierigkeiten stößt. Die Gesinnung war in Deutschland mehr bürgerlich; sie verlangte nicht nach dem antiken Piedestal, durch den das Leben künstlich auf ein höheres Niveau gestellt werden sollte. Dazu kam die Anlehnung an das englische Mobiliar, die unter dem Einfluß der Publizistik der Modejournale gefördert wurde. Alle diese Zeitschriften, das „Journal des Luxus und der Moden“, das „Magazin für Freunde eines guten Geschmacks“, das „Magazin für Freunde eines geschmackvollen Ameublements“ griffen mit sicherem Instinkt für das Praktische wieder auf das englische Muster zurück. Gleichzeitig haben die großen Städte an der Nord- und Ostsee und die Fürsten, die durch die verwandtschaftlichen Verbindungen dem englischen Hofe nahestanden, den englischen Einfluß im Mobiliar nach wie vor begünstigt. Deutlich kann man ihn nach wie vor in Hannover, in Hamburg und Altona sehen.

In Berlin blieben die englischen Formen bis in die Zeit von Schinkel. Schinkel hat den antikisierenden Geschmack in der strengsten Form ausgebildet. Seine frühen Entwürfe, die Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker 1821 f., sind als Erfindungen erstaunlich, Variationen über die Anwendung des Gräzismus auf das Gebrauchsmöbel, prunkvoll und schwer, aber doch doktrinär, nicht aus den Bedingungen des Materials entwickelt, allzu philologisch und linear. Die späteren Entwürfe für Eisen- und Zinkgußmöbel sind ganz absonderlich. In den ausgeführten Arbeiten meldet sich das Bedürfnis zu seinem Recht, und so entstehen leichtere, feingliedrige Möbel, in denen der bürgerliche Zopf sich mit englischem Einschlag und antiquarischem Wissen zu seltsamer Homogenität verbindet. Vielleicht die besten antikisch empfundenen Möbel stehen in den neu eröffneten Wohnräumen des Berliner Schlosses (Abb. 484). Als Berliner Spezialität müssen hier auch die Möbel mit Lackmalereien erwähnt werden, die schon in der Rokokozeit beliebt waren, die in der Louis-XVI.-Zeit durch Stobwasser ausgebaut, auch in der Zeit des entwickelten Klassizismus weitergepflegt wurden.

In München gab Leo Klenze die Vorlagen für die Räume, die er gebaut hat (Abb. 468). Die Prunkzimmer des Königsbaues mit ihren einfacheren Nebenräumen, das herzogliche Palais und einzelne Appartements in Schlössern des ländlichen Adels haben eine Möblierung, die im Entwurf auf ihn zurückgeführt werden darf. In den Entwürfen kommt das antike Vorbild mehr zur Geltung als in den ausgeführten Möbeln, für die das Empire, die Stiche bei Percier-Fontaine unmittelbares Vorbild waren. Im einfachen Hausmöbel versagt er, Reminiszenzen an englische Literatur und weiche Biedermeierformen verbinden sich mit antikischen Floskeln zur altväterlich steifen Grandezza.

In Wien ist bald nach der Vermählung Napoleons mit Josephine der Pariser Geschmack angenommen worden. Nach einer kurzen Periode der Herrschaft wurde er durch das Vorbild der englischen Publikationen gemildert, er bekam eine lokale Färbung, die immer etwas von der Weichheit des Louis XVI. behielt. So entstand ein Wiener Stil mit durchaus selbständiger Note. Ein strenges Urteil könnte diesen Klassizismus als



468. Zimmer aus dem Königsbau. Nach Entwurf von Klenze  
München, Residenzmuseum

provinziell bezeichnen, aber immer sind diese Schöpfungen originell, liebenswürdig und reizvoll. Selbst die einfacheren Möbel sind mit sicherem Stilgefühl geschaffen. Ein Einschlag von weichlicher Anmut, von biedermeierhafter Heiterkeit bei aller Steifheit der Allüren, und, wenn man will, von dekorativer Sinnlichkeit im verfeinerten Kult der Farbe (nach englischem Vorbild) bilden diese spezielle wienerische Note, die so gut harmoniert mit der bürgerlichen Vornehmheit in den Bildnissen von Füger bis Waldmüller. Bei allen Wandlungen des Geschmacks vom Klassizismus bis zum vereinfachten, plumperen Spät-Biedermeier sind die Werke ausgezeichnet durch handwerkliche Sauberkeit und praktische Knappheit. Wiener Meister wie Holl, Johann Hertel, Michel Menner, Joseph Danhauser, dann Provinztischler wie Elias Weinspach in Klagenfurt dürfen in einer Geschichte des Möbels nicht vergessen werden.

Das Empiremöbel ist das Möbel des vornehmen Hauses, des Palastes. Es behält immer die Neigung zu höfischem Pathos. Die bürgerliche Generation der Vor-Märzzeit war der steifen Gebärde einer imperialistischen Epoche bald überdrüssig. Sie hat durch weitere Reduktion das Möbel dem beschränkteren Bedürfnis, den einfachen Wohnräumen, den durchsichtig hellen, schlichten Zimmern angepaßt. Man hat diesem Stil der dreißiger Jahre den gemütlichen Namen Biedermeier beigelegt und mit dem leicht spöttischen Unterton die Atmosphäre des Spießbürgerlichen charakterisiert, den diese behaglich dahinfließende Zeit um sich breitet. Man hat die Anspruchslosigkeit, zu der die Generation nach den großen Kriegen gezwungen war, als positiven Wert gebucht und die Beschränkung auf einfache Sachlichkeit als gewollte Abkehr von einer anspruchsvollen Kunst empfunden. Eine gewisse Sentimentalität, die Vorliebe für die gute alte Zeit, der Respekt vor der Periode der großen Dichter und Musiker hat auch die geschmackliche Kultur dieser, auf geistigem Gebiet großen Epoche mit einem Nimbus umgeben, hat besonders das Möbel dieser Jahre zu Wertschätzung gebracht. Die Auszeichnung ist vollkommen verdient, wenn gediegene Werkzüglichkeit und Solidität das entscheidende Kriterium bilden. Durch Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit, durch Sauberkeit der Arbeit wird die Mehrzahl der Biedermeiermöbel ebenso vorbildlich bleiben wie das englische Mobiliar. Durch das Eingehen auf die Bedürfnisse des häuslichen Komforts ist das Möbel sogar eine Grundlage des modernen Möbels geworden. Überblickt man die Periode aus einer höheren Warte, dann kommt es doch zum Bewußtsein, daß die Vorzüge nur das Resultat einer allzu negativen Arbeit sind, daß die Vermeidung des Schmuckes, die Vereinfachung und Reduzierung von etwas Vorhandenem, der Grundzug, der die Entwicklung im ganzen Klassizismus treibt, mit etwas allzu trockner Konsequenz ernst genommen wurden. Beim Vergleich mit älteren Epochen erscheint diese Periode künstlerisch doch bescheiden. Wir merken bald, daß das pulsierende künstlerische Leben verebbt ist. Seine Wirkung wird das Mobiliar behaupten, besonders dann, wenn es im originalen Rahmen steht. Das Fluidum, das über dem Ganzen schwebt, gibt auch ihm etwas von der Stimmung, die uns aus der Malerei eines Caspar David Friedrich überströmt.

Mit dem Worte Klassizismus bezeichnen wir eine Richtung in der Kunst, die nicht primär aus Eigenem schöpft, sondern durch fremden Einfluß des Klassischen, der Antike und Renaissance, bestimmt ist. Dieser Klassizismus bildet den Endpunkt einer langen Entwicklung, die schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts begonnen hat. Der





469. Empire-Bett  
Ehemals Wien, Palais Palfy

Übergang vom leichten, zierlichen Mobiliar der Louis-XVI.-Zeit zum schweren, majestätischen, prunkvollen Möbel des Empire spiegelt eine Änderung des Geschmacks, die der ganzen europäischen Kunstentwicklung gemeinsam ist. Sie hat ihre Parallelen in den anderen Kunstbezirken. Man darf nur den Rokoko-Klassizismus eines Mengs, um ein nichtfranzösisches Beispiel anzuführen, dem Klassizismus strenger Observanz eines Carstens gegenüberstellen. Dieser Wandel im Geschmack, der Übergang von Intimität, Grazie und Heiterkeit zur Größe und heroischen Pose hat auch für die Möbel die Vorbilder verschoben. Neben der griechischen Antike tritt unter Napoleon

allmählich die Kunst der römischen Kaiserzeit in den Vordergrund, als Quelle, der die Einzelheiten der Ornamentik entnommen werden. Der Gedanke, für die Möbel der Monarchie den Stil einer analogen Periode der Antike als Mittel der Steigerung und Verherrlichung zu wählen, mag dabei maßgebend gewesen sein. Im Aufbau bilden die Möbel, trotz der gewollten Selbständigkeit, die unmittelbare Fortsetzung der vorhergehenden Zeit. Wenn auch die Wortführer des neuen Stiles die Abkehr von der Vergangenheit verkünden, tatsächlich bauen sie an dem Vorhandenen weiter, sie schöpfen nicht nur aus der klassischen Antike, sie entwickeln längst geforderte Gedanken zu einer letzten Konsequenz. Was diese Meister des Empirestiles wollten, haben die Führer Percier und Fontaine selbst in einem wichtigen Programm niedergelegt, der Vorrede zur „Recueil de décorations interieures“. Es ist dies eine Sammlung von Stichen nach eigenen Erfindungen, ausgeführten Räumen und Projekten, die 1801 zu erscheinen begann und 1812 in neuer Auflage publiziert wurde. Die Vorrede ist in ihrer doktrinären Systematik auch ein typischer Beitrag zum Bildungsideal der Zeit. Es ist eine Schrift von Architekten, von Theoretikern; einem Ebenisten wäre es kaum eingefallen, seine Absichten anders als durch die Kunstwerke selbst zu erläutern. Diese Einleitung ist aber nicht nur als Zeitdokument wichtig, nicht nur als die erste Theorie über die künstlerische Gestaltung des Möbels. Sie hat allgemeinen Wert, weil sie neben zeitlich bedingten Gedanken doch auch ewige Wahrheiten zum ersten Male formuliert, die in allen späteren Theorien wieder auftauchen; weil sie zum ersten Male Grundsätze aufstellt, mit denen sich jeder auseinandersetzen mußte, der über den künstlerischen Wert des Möbels ins klare kommen wollte. Diese Wichtigkeit rechtfertigt, daß wir hier den Gedankengang im Auszug kurz reproduzieren.

„Absicht ihrer Publikation ist es nicht, Vorbilder zu schaffen, sondern die Grundsätze des Geschmacks aufzuzeigen, die sie aus dem Altertum geschöpft haben, die nach ihrer Ansicht mit den allgemeinen Gesetzen der Wahrheit, Einfachheit und Schönheit verknüpft sind, den Gesetzen, die ewig in den Schöpfungen der Kunst herrschen sollten.

„Gegendiese Gesetze haben die vorhergehenden Epochen gesündigt. Nur das 16. Jahrhundert, das gewissermaßen ein Nachkomme des Altertums war, bildet eine Ausnahme. Die folgenden drei oder vier Geschmacksperioden haben das Gute verdorben, und am meisten hat das 18. Jahrhundert gefehlt, das seinen erbärmlichen Geschmack in der Vergoldung der Boiserien, im Kontur der Spiegel, in der Schweifung der Supraporten, der Wagen, in den gemischten Linien der Grundrisse, in der manierten Komposition der Gemälde gezeigt hat.

„Am Ende des Jahrhunderts begann die Rückkehr zur Einfachheit des antiken Geschmacks. Die wissenschaftliche Rekonstruktion des Altertums gewann Einfluß auf das Kunstgewerbe, und bald ersetzten einfache Linien, reine Konturen, korrekte Formen das Gemischtlinige, das Geschweifte, das Unregelrechte. Die griechische Mode gewann Verbreitung. Nun ist zu erwägen, daß nur die monumentalen Kunstwerke die Zeit überdauern haben, nicht das Kunsthandwerk und was dazu gehört. Da will die Publikation einsetzen. Sie will erreichen, daß wenigstens die Prinzipien nicht durch die Neuerungssucht und die Macht der Mode zerstört werden.

„Für die Macht der Mode gibt es dreierlei Gründe, moralische, soziale und kommer-

zielle. Die letzteren, begründet auf der Absicht der Lieferanten, Luxusgegenstände veralten zu lassen und dadurch den Absatz zu fördern, sind eine Erscheinung der Neuzeit. Sie gehen Hand in Hand mit den zweiten, den sozialen Gründen, dem Einfluß der Gesellschaft. Dekoration und Ausstattung sind für das Haus das geworden, was die Kleider für den Menschen sind. Sie altern und gelten nach wenigen Jahren für veraltet und lächerlich. Die Lächerlichkeit ist die Hauptwaffe der Mode. Nur der moralische, allgemein menschliche Grund, die Liebe zur Abwechslung, trat bei den Alten in Erscheinung. Sie äußerte sich aber in dem Bestreben: bei jedem Objekt den ursprünglichen Typus, das Prinzip, die notwendige Grundabsicht zu wahren und, ohne diesen Kern (später hat Semper konkret gesagt: die Grundform) zu schädigen, nur die Zutaten, die Einzelheiten, das Drum und Dran zu ändern, so daß also das Wesentliche unveränderlich war, das Nebensächliche allein sich änderte. In der modernen Zeit dagegen herrscht absolute Freiheit; man will nicht etwas anders machen, sondern anderes machen, man geht mehr auf die Veränderung der Grundform als auf die Veränderung der Form, man bekümmert sich nicht um die natürliche Absicht und nicht um die Gesetze, die die Angemessenheit vorschreibt.

„Die Gesellschaft hat die Art zu sehen beeinflußt. Bei Malerei und Skulptur ist es verhältnismäßig leicht, auf das Vorbild der Natur zurückzugehen. Wie ist es aber bei der Architektur? Für die Architektur ist die Natur Vorbild auf einem abstrakteren Gebiet, das nur der Verstand, die Vernunft fassen können. Die Architektur ahmt die Natur in der Art des Vorgehens nach. Die Rationalität, die Angemessenheit, die Berücksichtigung des Zweckes, sind das wahre Vorbild dieser Kunst. Alles mit bestimmter Absicht schaffen, so daß diese Absicht klar zutage tritt und die Anwendung der Mittel rechtfertigt, das ist das wichtigste Prinzip der Architektur. Die Mode nimmt keine Rücksicht auf das Rationelle, sie schafft Möbel ohne Rücksicht auf das Notwendige, sie geht vom Geraden zum Gedrehten, wie sie will. Sie hat sich auch der schönsten Formen, der schönsten Erfindungen des Altertums bemächtigt und sie mißbraucht. Sie hat zum Beispiel die Sphingen und Hermen verwendet, ohne Rücksicht darauf, ob die strenge Form, ob ihr allegorischer Sinn die Anwendung erlauben. Die Arabesken, die sich nur für kleinere und heitere Räume eignen, sind ein Universalornament geworden. Die strenge, dorische Säulenordnung, die nur an Tempel paßt, ist an jedem Laden, an jedem Wachtlokal angebracht. Auch die Industrie hat sich der antiken Formen bemächtigt und sie mit billigen Ersatzmitteln reproduziert, sie hat sie prostituiert.

„Man kann keine besseren Formen finden als die von den Alten überlieferten. Bei ihnen sieht man fast in allem die Macht der Vernunft walten, und die Vernunft ist mehr, als man denkt, der Geist der Architektur, der Ornamentik, des Meublements. Die Vernunft vertritt in diesen Künsten die Natur. Will man bei dieser Vielheit von Objekten, die man unter der Bezeichnung Möbel zusammenfaßt, der Natur folgen, so heißt das nichts anderes, als so zu schaffen, daß das Notwendige nicht dem Angenehmen geopfert wird, daß es vielmehr angenehm wirkt. Die Natur, oder sagen wir das wahre Vorbild eines jeden Objektes, eines jeden Möbels, Gerätes, ist die Berücksichtigung des Nützlichen und Bequemen, wie es die Verwendung lehrt. Was bleibt da für die Kunst zu tun? Ihre Aufgabe ist es, die Formen, die durch die Annehmlichkeit diktiert sind, zu reinigen, sie mit den einfachsten Linien zu umschreiben und aus diesen natürlichen Gegebenheiten

die Motive für die Ornamentik zu entwickeln, die sich dann an die Grundform anpassen müssen, ohne den Typus zu entstellen, ohne das Prinzip, das sie entstehen läßt, zu verwischen.

„In allem, was Erfindungsgabe und Sinn für Wahrheit anbelangt, hat man der Antike die Palme zu geben. Wenn das Studium der Antike vernachlässigt würde, müßten bald alle kunstgewerblichen Produkte die Leitlinien verlieren, die allein ihrer Dekoration die beste Richtung geben, die jedem Stoff die Grenzen vorschreiben, in die er seine Ansprüche auf Gefallen zurückdämmen muß, die den Künstler die beste Verwendung der Formen lehren, die die Mannigfaltigkeit der Formen in Grenzen schließen, die sie niemals überschreiten sollten.

„Überzeugt, daß diese Krankheit des modernen Geschmackes ihre Heilung im Vorbild des Altertums finden muß, dem man natürlich nicht blind folgen darf, sondern mit Rücksicht auf die Unterschiede, die die Veränderung der Sitten, der Lebensgewohnheiten, der Materialien mit sich bringen, haben die Autoren sich bemüht, die Antike in den Grundsätzen nachzuahmen, die der Ewigkeit angehören.“

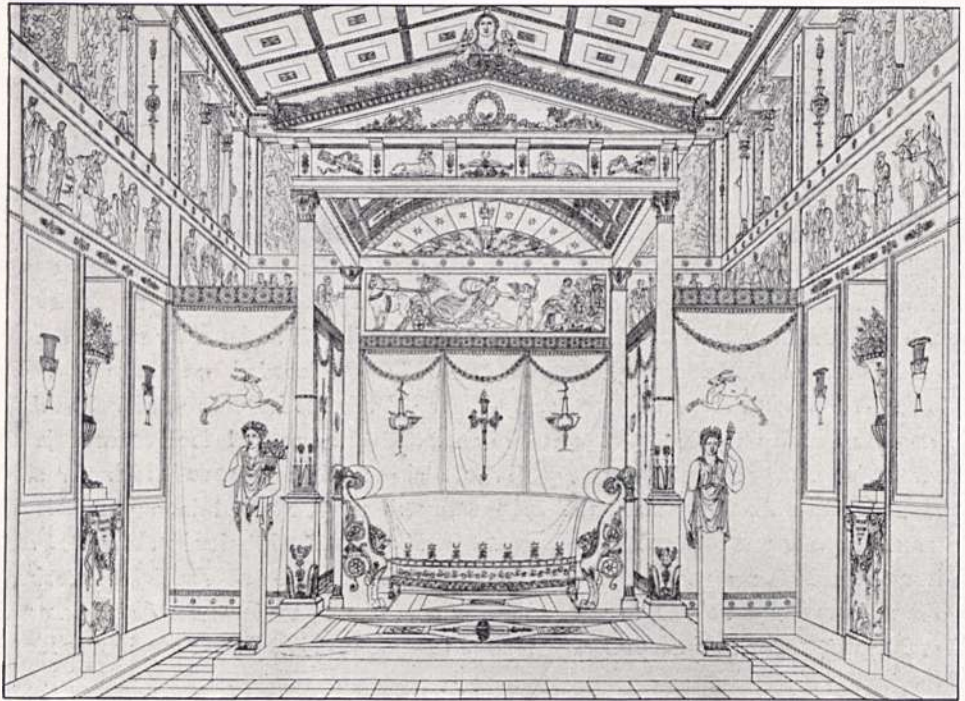
Was dieser Einleitung ihren dauernden Wert gibt, das sind die allgemeinen Gedanken, die uns jetzt selbstverständlich geworden sind. Zum ersten Male ist der polare Gegensatz von sachlichem und unsachlichem Möbel ausgesprochen, dem Möbel, das nur zweckmäßig sein will, und dem Möbel, das als räumlicher Faktor sich einem größeren dekorativen Zusammenhang einordnen will; dem rein neutralen Zweckmöbel und dem Möbel, das über diese Bestimmung hinaus noch Ausdruck einer Gesellschaftsschicht sein will. Zum ersten Male taucht der Begriff Kunsthandwerk auf, und damit wird die Frage aufgestellt, wie das Möbel überhaupt künstlerisch gestaltet werden könne. Daß die Antwort einseitig rationalistisch lauten mußte, war für das Zeitalter der Aufklärung, der Natur und Vernunft identische Begriffe geworden waren, selbstverständlich. Einer der fundamentalen Sätze der Klassik, daß die Kunstform eine zweite Naturform sein soll, daß Form und Inhalt sich decken müssen, daß die Form aus der Sache zu entwickeln sei, ist zum ersten Male klar erkannt worden. Dazu kommt die spezielle Prämisse des Klassizismus, daß die Antike nichts anderes ist als die Trägerin der reinen Natur. Aus diesem Gedankengang heraus entwickeln sich die reformatorischen Ideen.

So weit die Theorie. Sie ist, wie gesagt, aus Gedanken aufgewachsen, die im frühen Klassizismus der Louis-XVI.-Zeit aufgetaucht waren, die jetzt weitere Bedeutung gewannen, weil sie in einen geistigen Zusammenhang mit den Ideen hineingestellt wurden, die die Zeit bewegten. In der Praxis stand allerdings die Imitation der Antike, nicht die zweckliche Schönheit, nicht die neue Sachlichkeit, als das schöpferische Agens voran. Die Nachempfindung antiker Ornamentik, antiker Plastik war wichtiger als die Formulierung neuer Typen auf Grund einer der Antike abgelernten Gesetzlichkeit. Aus diesem umgekehrten Gedankengang sind die negativen Seiten des Klassizismus zu erklären, die geistige Armut, die aufdringliche Kälte, die Phantasielosigkeit einer angelesenen Kunst, einer Kunst aus zweiter Hand. Was an gesunden, allgemein gültigen Gedanken in diesem Programme steckte, war vom englischen Mobiliar des 18. Jahrhunderts schon in die Tat umgesetzt worden.

Wie sah die Verwirklichung dieser Ideen, wie sah das Möbel des Klassizismus aus?



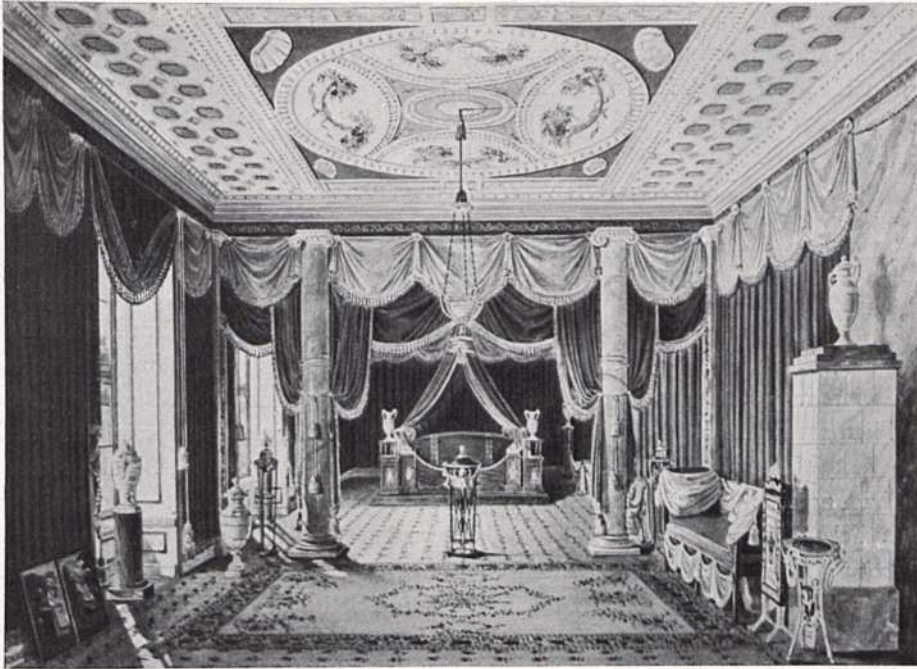
470. Ankleidezimmer des Königs Max I. in Nymphenburg  
Aquarell von Fr. Ziebland (1820). München, Wittelsbacher Bibliothek



471. Schlafzimmer. Stich von Percier-Fontaine

Das Programm von Percier-Fontaine ist die Einleitung zu einer großen Sammlung von ausgeführten Räumen und Projekten der kaiserlichen Appartements und der Prachträume, die die Architekten in Paris und im Ausland geschaffen hatten, von Möbeln und Geräten mit antiken, griechischen, römischen und ägyptischen Motiven. Die Sammlung muß in ihrer Auswirkung als Vorlagewerk die wichtigste Urkunde des neuen Stiles genannt werden. Bezeichnend für diesen Stil ist schon die Art der Darstellung, die einfache, scharfe Umrißlinie, die in ihrer absoluten Nüchternheit sachliche Klarheit will und die weiche Rundung der älteren Stichvorlagen verschmäht.

Die einfache, harte Linie hat ganz neue Bedeutung gewonnen, nicht nur für den Entwurf, sondern auch für die ausgeführten Möbel. Alles, was gegen die Klarheit verstößt, was an den kapriziösen Schnörkel erinnert, wird als unnatürlich, gewaltsam empfunden. Die Gerade kommt wieder zu ihrem Recht. Die irrationale Schweifung wird abgelehnt, soweit sie nicht an Lehnen, Füßen tektonische Bedeutung hat. Dann wird sie zu der maßvollen, klaren Kurve ausgebaut, die auch dem Klassizisten als die eigentliche Schönheitslinie gilt. Aber nicht die Linie allein ist es, die die neue Schönheit bestimmt. Überall sucht man den klaren, eindeutigen Umriß, der mit seinen scharf betonten Ecken auch die Frontansicht festlegt. Das ist das äußere Zeichen einer neuen Analyse im künstlerischen Aufbau, die alle Teile umfaßt, der Gegensatz zur barocken Synthese der Formen. Die Abschrägungen der Ecken, die auf die Seitenansicht überleiten, werden vermieden, auch die Übergänge in weichen Profilen verschwinden, und nur die halbrunde Abschrägung bleibt, wenn sie durch praktische



472. Schlafzimmer der Königin Luise im Kronprinzenpalais (1803)  
Aquarell von F. W. Kloß, Berlin, Hohenzollernmuseum

Rücksichten gefordert wird. Folgerichtig werden auch die klaren, kubischen Formen gewählt, die in ihrer plastisch blockhaften Mächtigkeit noch betont werden durch die Unduldsamkeit der geraden Linien des Umrisses. Die Ecken werden dann gekräftigt durch schwere Pilaster; wenn Ecksäulen angewendet werden, dann sind sie nicht mehr verschmolzen, wie beim Louis-XVI.-Möbel, sondern abgelöst, isoliert, und sie dienen zur Verstärkung. Die rationelle Klarheit des tektonischen Aufbaues wird unbedingtes Gesetz. Es werden nicht nur die Füße als Stützen von der Last gesondert, jede Verschmelzung wird aufgehoben, auch die Zusammensetzung eines Kastenmöbels, einer Kommode, eines Stuhles wird deutlich zur Anschauung gebracht.

Damit gewinnt auch das Möbel im Raum eine neue Bedeutung. Auch hierin wird die barocke Synthese verlassen. Die ornamentale Verflechtung mit der Wanddekoration wird gelöst. Das Möbel wird auf eine rationelle Basis gestellt, als Organismus selbstständig. Als äußeres Zeichen dieser Isolierung ist die durchgehende Vergrößerung der Proportionen, die relative Vergrößerung des Volumens zu betrachten. Das Möbel wird plastisch blockhaft gestaltet und isoliert gestellt. Die räumliche Vereinheitlichung, die dekorative Einbeziehung des Kunstgewerbes in das Wandsystem, die von der Barockzeit begonnen, vom Rokoko zur vollständigen Verschmelzung getrieben worden war, die Synthese wird gelöst, und die besondere Schönheit des Raumes wird in der Addition schöner Einzelteile gesucht, die in strenger Achsengeometrie geordnet sind. Gewiß bleibt auch unter diesen geänderten Voraussetzungen die Einheit von Möbel und Raum bestehen; aber sie ist richtiger eine Einheitlichkeit, begründet durch

Faktoren zum Teil nur inhaltlicher Art, durch das gleiche antikisierende Detail, die gleiche Ornamentik. Nur in künstlerisch hochstehenden Räumen, die von genialer Hand entworfen sind, ist die Gleichartigkeit der schöpferischen Prinzipien gewahrt, so daß Raum, Gliederung und Mobiliar als Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit erscheinen, nicht nur in der Form, auch im Pathos.

Wie sahen diese Räume aus? Man darf das hier abgebildete Schlafzimmer von Percier-Fontaine (Abb. 471) als ideale Lösung betrachten. Der Wohnraum erinnert an das Innere eines griechischen Tempels; das Bett in der Mitte der Schmalwand, unter einem Baldachin mit Dreiecksgiebel, als Tempel in einem Tempel, ist wie ein Altar durch Stufen isoliert, durch Stelen vorbereitet. Der Raum ist zusammengesetzt aus plastischen Einzelheiten, die nach streng architektonischen Gesichtspunkten geordnet sind. Während früher die Feldereinteilung rhythmischen Halt gegeben hatte, werden jetzt die Wände durch eine stark betonte Sockelzone und Gebälkzone in horizontale, gelagerte Streifen abgeteilt. Die Wand bleibt neutrale Fläche, die durch Bespannung, Bemalung, Schablonierung, Verkleidung noch in ihrer Neutralität betont ist. Vor der neutralen Wand stehen dann die Möbel als plastisch isolierte Gebilde, während sie früher, mit der Wand zusammen gedacht und durch die Feldereinteilung rhythmisch gebunden, eine räumliche Funktion hatten. Jede Verschmelzung ist aufgehoben. Die Einheitlichkeit ist gegeben durch das architektonische Prinzip, die Ordnung, die über dem Ganzen steht, die Symmetrie, die achsiale Disposition. Der Entwurf von Percier-Fontaine ist nicht nur Erfindung, wir können ihm einen ausgeführten Raum gegenüberstellen, der zwar nicht mehr erhalten ist, bei dem wir aber durch Abbildung und Beschreibung über das Aussehen genau unterrichtet sind. Es ist ein Raum, der schon durch das historische Interesse Erwähnung verdient.

Das Schlafzimmer der Königin Luise, das hier in einem Aquarell des Hohenzollernmuseums von F.W. Kloß gezeigt wird (Abb. 472), ist 1803 im Kronprinzenpalais eingerichtet worden. Es schließt sich deutlich an den Stich bei Percier-Fontaine an. Die Ausführung lag in den Händen einheimischer Kräfte, das Bett aus Mahagoni lieferte der Tischlermeister August Griese für 210 Taler, den Bronzedekor fertigte der königliche Hofbronzier Ravené für 194 Taler, die Sitzmöbel, das dreisitzige Sofa und zwei Sessel, waren von Bildhauer Haensch verfertigt, der für die meisten Räume die Sofas, Stühle, Spiegelrahmen gefertigt hatte. Nur das Stellschreibpult von Mahagoni und Bronze war eine Neuwieder Arbeit von Röntgen. Das Zimmer war durch zwei ionische Säulen aus Giallo antico in zwei etwa quadratische Räume abgeteilt. Die Wände waren mit Gros de Naples drapiert und oben mit Festons in Chamois-Seiden geziert. Die Decke war in beiden Abteilungen besonders gemalt. Das Bett stand auf einer Estrade von Mahagoni. Zu beiden Seiten war eine kleine Servante (die Rechnung sagt Nachttisch), die das Postament bildete für eine schlanke Alabastervase, die als Nachtlampe diente. Das Bettgestell von Mahagoni war mit ruhenden Sphingen und vergoldeter Bronze verziert. Die obere Decke sowie die Wülste am Kopf und Fußende waren mit lilafarbenem Gros de Naples bezogen. Die Draperie des Betthimmels war aus dem gleichen Stoff und mit weißer Levantine gefüttert. Rechts vom Bett ein Postament aus Stuckmarmor, aus der Catelschen Fabrik, worauf eine schöne Alabastervase mit zwei Henkeln stand. In jeder Fensternische eine Alabastervase auf blauem Marmor-



postament. In der Mitte zwischen den Säulen ein Räuchergefäß, bestehend aus einer Schale mit durchbrochenem Deckel aus grüner Bronze. Ein weiteres Räuchergefäß aus getriebenem Silber stand zwischen Säulen und Pilastern. Rechts vom Bett das Kanapee der Königin; auch dieses war mit lilafarbenem Gros de Naples bezogen. Daneben der Ofen. Zwischen ihm und der Tür ein schöner Dreifuß aus vergoldeter Bronze mit Widderköpfen und solchen Füßen, zwischen denen Schlangen und Weinranken als Verzierung sich durchwandten. Er trug als Schale ein Waschbecken und unten eine Kanne, beide von Silber. Zwischen der Tür und der Fensterwand stand der prachtvolle Toilettetisch der Königin. Er bestand aus einer mit reicher Bildhauerarbeit verzierten Tischplatte, die von geflügelten Greifen getragen wurde. Sämtliche Toilettegegenstände waren aus Silber und vergoldet. Der Ofenschirm mit Stickerei, auf vier Adlern ruhend, war oval, mit reicher Bronzeverzierung versehen, die die königlichen Insignien darstellten. Eine Fußbank, mit Seide bestickt, aus schwarzem Holzgestell mit Bronzeverzierung, zwei Sessel in antiker Form, mit Adlerköpfen und Adlerklauen, ein kleiner Mahagoniklapptisch, endlich die Gitarre und Aeolsharfe der Königin bildeten das weitere Mobiliar.

Die Abbildung des Zimmers der Königin Luise gibt uns auch einigermaßen über die Rolle Aufschluß, die die Farbe im Raume spielte. Auch die Farbe trug zur Isolierung des Möbels im Raume bei. Im Louis-XVI.-Stil war die Fassung und farbige Verkleidung des Holzes noch allgemein. Beim naturfarbenen Holz, wie bei Mahagoni, wurde durch das weiche Relief und den Bronzedekor eine Auflockerung der Fläche erzielt. Die Marketerie mit naturalistischem Dekor und die figürliche Intarsia besaßen einen Grad von Tiefenmäßigkeit, der bei der allgemeinen Reduktion auf die Fläche verschwinden mußte. Nun forderte schon die Vernunft, daß die natürliche Farbe des Holzes wieder sichtbar wurde. Die großen Flächen der Kastenmöbel, auch die Sitzmöbel werden jetzt mit einem lackierten, spiegelglatten Furnier überzogen, das nur selten den tektonischen Zusammenhang verschleiert. Bevorzugt ist Mahagoni, das auch massiv gebraucht wird. Dazu kommt in Deutschland helle Wurzelmaser. Nur bei ausgesprochenen Prunkmöbeln, bei Stühlen wird die Fassung in Gold beibehalten.

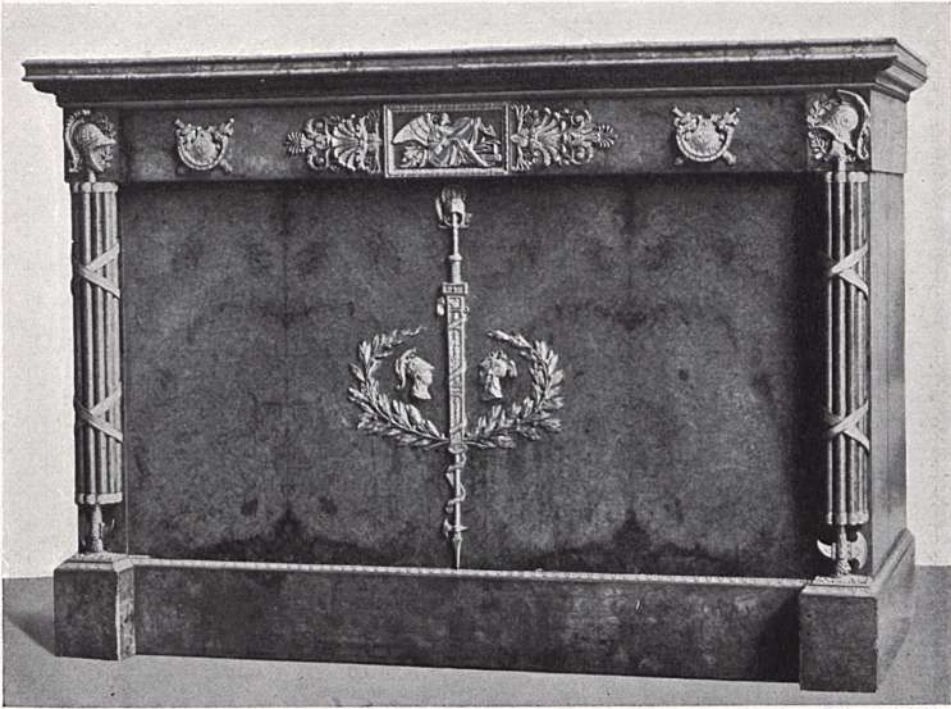
Gefordert wird ferner, daß der Grundstoff grundsätzlich vom Dekor getrennt werde. Die Verschmelzung der Bronze mit dem Möbel wird als ästhetischer Greuel empfunden. Der Dekor wird prinzipiell aus anderem Stoff gebildet. Bevorzugt ist die Bronze; nur deutsche Möbel haben aus Sparsamkeitsgründen Eisen oder Ersatz durch vergoldetes Holz. Dazu kommen noch beim Prunkmöbel des Empire Auflagen mit Wedgewood-Platten, die besonders von Jacob Desmalter seit seinem englischen Aufenthalt als Ersatz für antike Kameen gewählt wurden.

Der Dekor wird ohne besondere tektonische Bedeutung als reines Ornament angebracht, isoliert, in großen Flächen schwimmend, ohne Verbindung mit den andern Ornamenten, nur durch die allgemein gültigen Gesetze der Komposition an seinem Platze verfestigt. Zu diesen Grundgesetzen gehört die strenge Symmetrie, die auf jeden Fall Gleichheit der beiden Hälften fordert, nicht nur im Aufbau des Möbels, sondern auch in der Verteilung des Dekors und in der Form des Dekors selbst. Nur eine Ausnahme wird zugelassen, die menschliche Figur. Niemals verdecken Appliken die Linien des Aufbaues.



473. Kommode aus dem Mobilier der Kaiserin Hortense  
Fontainebleau

Der Dekor hat selten inhaltlichen Zusammenhang mit dem Möbel selbst. Konnten noch im Louis-XVI.-Stil die Girlanden und Kränze als Schmuck des tektonischen Gerüsts betrachtet werden, jetzt werden die antiken Motive verteilt, gleichgültig, welche Bestimmung das Möbel hat, welche Rolle der Teil des Möbels im Aufbau hat. Die Motive haben meist keinen anderen Zweck als den der Illustration, gleich den Wandgemälden in den großen Sälen, die beliebige Szenen aus einer antiken oder modernen Dichtung illustrieren. Im Empire ist die griechisch-römische oder ägyptische Antike die Hauptquelle, wenige Motive haben sich aus der Renaissance herübergerettet. Es sind Illustrationen, die zur Not noch imperialistisch genannt werden könnten. Triumphe Attribute, Viktorien mit Kränzen, Genien mit Waffen, Lorbeerkränze, die Herrscherattribute Jupiters. Bei den Erosen und Fackeln an einem Bett liegt der inhaltliche Zusammenhang klar. Bei einem Bett mit Waffen, Horn und Hund, das Percier-Fontaine gezeichnet haben, wird die Erklärung beigelegt, daß es für einen großen Jäger bestimmt ist. Wenn das nicht wäre, könnte der Zusammenhang kaum erraten werden. Die meisten Attribute haben nur die Bedeutung antiker Reminiszenzen; Hermentköpfe, Gorgonenhäupter, Chimären, Löwen, Schwäne, Götter, Figuren der antiken Sage, alles wird verwertet. Die Phantasie hat nichts zu tun, als den Zusammenhang mit der Antike zu konstatieren. Ist noch die Belegstelle bekannt, der das Motiv entnommen wurde, um so richtiger und besser. Mit Absicht haben Percier-Fontaine



474. Kommode (meuble d'appui) von L. J. Werner. 1816  
Paris, Musée des Arts décoratifs

manchmal die antike Quelle zitiert und sich geröhmt, daß das Vorbild für einen Drei- fuß sich in Herkulanum befindet, für einen Tischfuß im Vatikan. Als isolierte Kunst- werke haben auch die Bronzen ihr Verdienst. Die meisten Empirebronzen haben die Vorzüge handwerklicher Erfahrung. Die Arbeiten von Thomire, der bis in das 19. Jahr- hundert lebte, oder von Ravrio, kommen den besten Bronzen des 18. Jahrhunderts nahe. Handwerkliche Vollendung zeichnet auch die Möbel des Klassizismus aus, be- sonders wenn sie von den Erben einer alten Tradition, wie Jacob Desmalter, geschaffen sind. In der Wahl des Materials, in der Präzision der Zusammenfügung, in der Aus- führung des Furniers halten auch diese Möbel den Vergleich mit den besten Arbeiten der vorhergehenden Zeit aus.

An den Möbelgattungen hat sich gegenüber der Louis-XVI.-Zeit nicht viel geändert. Die Typen sind um wenige nebensächliche Arten bereichert worden. Für den Formen- wandel, der von der Louis-XVI.-Zeit bis zum Biedermeier einen einheitlichen Prozeß darstellt, ist das durchgehende Gesetz die Reduktion auf die einfache Grundform, auf den Kubus bei Kastenmöbeln, auf die konstruktiv notwendigen Teile bei den anderen Möbeln. Gefordert ist das Rationelle des Aufbaues, die verstandesmäßige Trennung der statischen Teile, der tragenden und lastenden Glieder, weiter die plastische Durch- arbeitung der einzelnen Teile. Schöpferisch, wenn der Ausdruck bei diesem Prozeß gebraucht werden darf, ist Frankreich. Die Prunkmöbel des Empire sind isolierte, plastische Gebilde, die so sehr als Plastik wirken wollen, daß in der äußeren Erscheinung



475. Sekretär. Berlin, um 1820–1830  
Berlin, Schloßmuseum



476. Sekretär von L. J. Werner. 1816  
Paris, Musée des Arts décoratifs



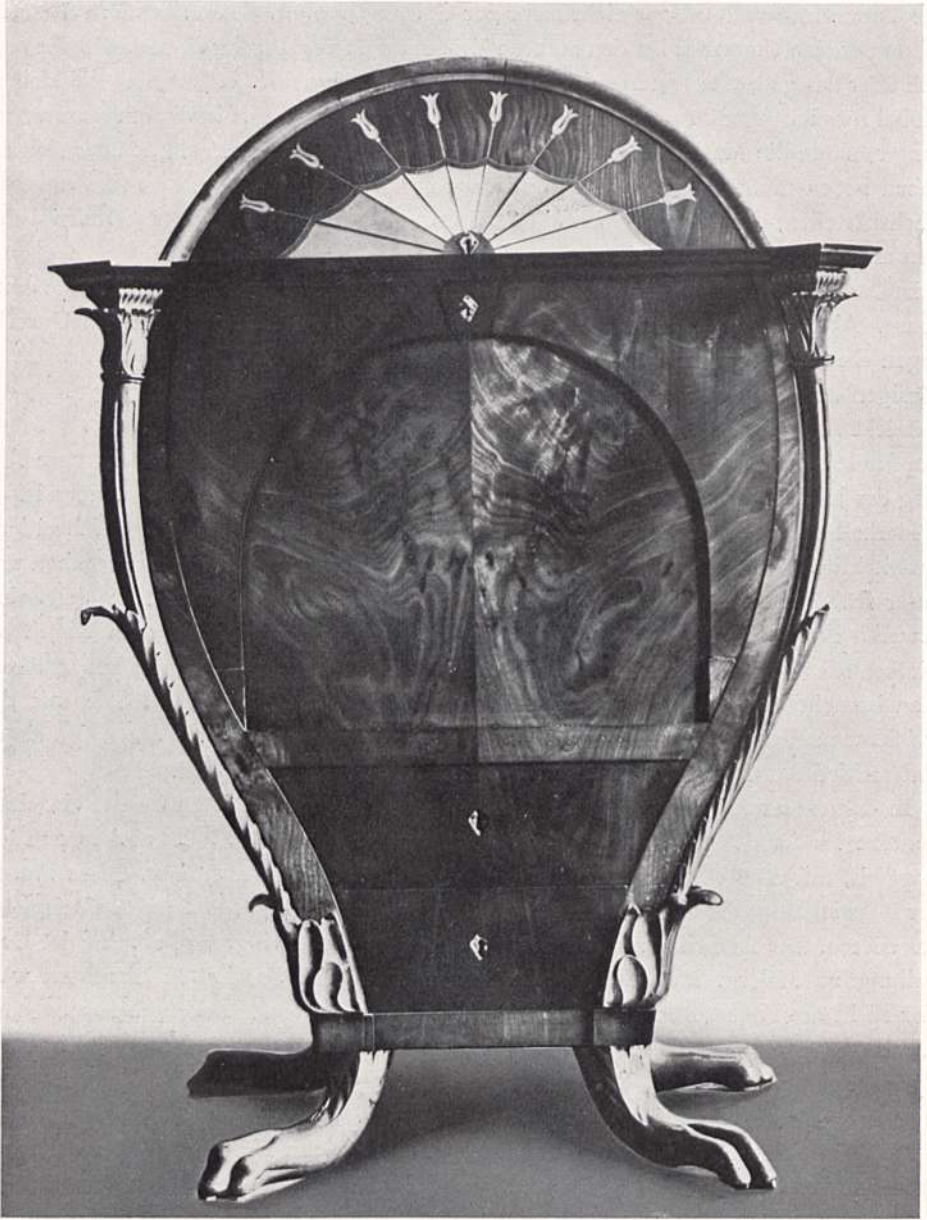
477. Sekretär, erworben von Friedrich Wilhelm III.  
Berlin, Hohenzollernmuseum

der Gebrauchszweck oft gar nicht mehr zur Geltung kommt. Charakteristisch dafür ist schon der eine Umstand: bei den meisten Zeichnungen von Percier-Fontaine bleibt man sich über das gedachte Material im unklaren. Man möchte fast glauben, daß die kleinen Möbel für eine Ausführung in Bronze bestimmt waren. Man darf in diesem Zusammenhang auch an die Maskierung erinnern, die einige Möbel in der Frühzeit über sich ergehen lassen mußten, um in der plastischen Isolierung verständlich zu bleiben. Das Nachtkästchen, das Somno, wird ein Säulnstumpf, der Waschtisch ein Dreifuß, das Bett ein Tempel, der Ofen ein Denkmal mit Figuren.

In Deutschland ist die Vereinfachung, die Rationalisierung eine vorübergehende erste Phase. Aber wie ist es, ist diese einseitig negative Konstatierung nicht ein Unrecht gegen die Zeit Goethes? Wir vergessen, daß auch die bloße Weglassung des Überflüssigen als eine positive Errungenschaft angesehen und daß die Vereinfachung, der Verzicht auf darstellerische Möglichkeiten, schon als geistige Disziplin, ja als Größe empfunden wurde. Man kann auch aus den schlichten, sachlichen Möbeln vom Anfang des Jahrhunderts, mit denen sich die Größten der Deutschen umgaben, einen leisen Widerhall der ungeheuren geistigen Evolution heraushören, wie aus der gleichzeitigen Architektur. Wir dürfen sogar (einen Satz Wölfflins benützend) noch weitergehen und unser früheres Urteil revidieren. Wenn man sich erinnert, daß es eine neue Humanität gewesen ist, die dem Möbel die klassischen Formen aufzwang, wird man aus dieser Einfachheit auch das Bekenntnis zu einer neuen Würde des Menschen heraushören. Man braucht nur die edlen, attischen Formen eines Schinkelschen Möbels mit der weichlichen Eleganz eines Louis-XVI.-Möbels zusammenzuhalten; der tiefgreifende Unterschied der Gesinnung wird mit einem Schlage offenbar werden.

In den späteren Jahren vor und während der Biedermeierzeit haben die einzelnen Zentren im Lande den Stil nach ihrer Art ausgedeutet und mit Reminiszenzen der Zopfzeit, mit neuen Zutaten die Form erweicht, die Strenge aufgelöst. Diese Phasen der Entwicklung, die alle Gattungen spiegeln, wollen wir hier mit einzelnen Beispielen illustrieren. Die Ausschaltung der persönlichen Leistung zwingt uns, die Art der Darstellung zu ändern. Die Zusammenstellung der Werke der besten Ebenisten wäre hier nicht am Platze. Auch die Übersicht über die einzelnen Länder würde monotone Wiederholungen mit sich bringen. Wir wählen eine systematische Übersicht nach Typen, in der wir Möbel der Frühzeit und der Spätzeit aus verschiedenen Ländern einander gegenüberstellen.

Deutlich zeigt sich die Vereinfachung bei den kleinen Kastenmöbeln und Kommoden. Den Vorzug erhält die zweitürige Kommode (*commode à abattants* wird sie bei Percier-Fontaine genannt), die eine einheitliche Durchgestaltung der Fassade zu läßt. Für die Kommode mit Schubladen (*commode à tiroirs*) bringen Percier-Fontaine einen Entwurf von etwas rückständiger Prägung der Directoirezeit, der stilistisch mit einer Mahagonikommode aus dem Mobiliar der Kaiserin Hortense (Abb. 473) auf gleicher Stufe steht. Bei dieser Kommode ist noch eine gewisse Verschmelzung der einzelnen Teile des tektonischen Apparates vorhanden. Der Körper ist durch kurze, übereckgestellte Tierfüße über den Boden gehoben; auch die Eckstützen, antikische, ägyptisierende Hermen, sind übereckgestellt und lassen somit eine gewisse Unbestimmtheit der Richtung übrig. Am Körper ist strenge Aufteilung in Sockelzone, Haupt-



478. Wiener Sekretär  
Hannover, Leibnizhaus

fläche und Frieszone. Wieder sind die architektonischen Prinzipien der Wandgliederung auf das Möbel übertragen. Die Hauptfläche ist durch die an Benemann erinnernde Unterteilung in einfacher Segmentform zusammengefaßt, und in die Zwickel sind großfigurige Bronzeappliken gesetzt, die durch strenge Gegenständigkeit die unmarkierte Mitte betonen. Auf anderen Beispielen der gleichen Zeit, wie auf zwei Entwürfen





479. Damenschreibtisch von Holl. Wien, um 1815  
Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie

von Percier-Fontaine, sind die Füße weggelassen, ersetzt durch den mauermäßigen Sockel, und damit wird der Kubus mit den ruhenden Proportionen, die einfache geometrische Form, zum Träger ästhetischer Werte. Seine Schönheit wird in den Proportionen gesucht, im Hauptumriß, in den Unterteilungen, die durch die Feinheit der Appliken hervorgehoben sind. Die Horizontalgliederung in Sockel, Hauptfläche und Fries bleibt

obligatorisch; in der Vertikalgliederung herrscht größere Freiheit. Einmal ist eine Fläche in ihrer Einheit durch abgepaßte Appliken unterstrichen. Gliederung in mehrere Felder, wobei bei ungerader Zahl das mittlere Feld durch ein großes Applikenmotiv hervorgehoben ist (Abb. bei Hessling, S. 19). Bei gerader Zahl der Felder wird die Schlagleiste betont. Die Felder selbst vertieft, mit einem Zentralmotiv, Rosette, oder ganz schmucklos. Als Eckstützen sind Pilaster oder Vorlagen verwendet; nur die reicheren Beispiele haben Stützen mit Hermenköpfen, Faszes (Abb. 474) oder stehende Ranken, die das vorkragende Friesgeschoß tragen. Bei einfacheren Kommoden mit Schubladen (Hessling 35, Compiègne) sind die einzelnen Fächer an der Frontseite klar geschieden. Der obere Fries allein ragt weiter vor und ruht auf freistehenden, isolierten Säulen. Diese stehen mit dem Möbelkörper nicht mehr in Verbindung, während in der unmittelbar vorhergehenden Zeit die Stützen mit dem Körper verschmolzen waren. Die einzelnen Schubladen haben Umrahmungen oder Appliken, die eine bestimmte Funktion erfüllen. Die reicheren in der Mitte maskieren das Schlüsselloch, die einfacheren seitlich dienen als Handgriffe. Sie sind beim französischen Möbel in der bekannten Feinarbeit durchzisiert und stehen wirkungsvoll auf dem dunklen polierten Grunde.

Es ist charakteristisch, daß diese primitive Nutzform die allgemeine wurde. Sie ist bei den Möbeln deutscher Provenienz fast ausschließlich verwendet worden. Selten, daß hier durch betonte Stützen, kleine Säulen, die Ecken akzentuiert werden. Meist bleibt die schlichte geometrische Form, auf der die Appliken in Reih und Glied das einzige Zugeständnis an die Anforderungen bürgerlicher Vornehmheit sind.

Den gleichen Prozeß einer Reduktion zeigt auch der Schrank. Im französischen Empire sind reichere Kästen nach wie vor eine Ausnahme, Percier-Fontaine bringen überhaupt kein Beispiel. Im vornehmen Haus ist der Schrank wie im 18. Jahrhundert in die Nebenräume verbannt. In Deutschland hat man dem Möbel durch architektonische Attrappen, durch Pilaster an den Ecken, durch Felder oder nur durch die Verkleidung mit besseren Hölzern zu einem vornehmeren Aussehen verhelfen wollen; aber Arbeiten, die über solide Sachlichkeit hinausgehen und auf künstlerische Qualitäten Anspruch machen, sind auch da kaum vorhanden. Verschiedene Formen des Schrankes verschwinden ganz. Der niedrige Eckschrank ist als Rudiment aus der Rokokozeit bei Einrichtungen der früheren Perioden des Klassizismus noch manchmal verwendet worden, obwohl er jetzt seine ursprüngliche Bedeutung als vermittelndes Glied verloren hat. Man hat ihm dann mühevoll durch Abplattung eine kubische Form zu geben versucht. Beispiele sind im Schloß Stuttgart. Im vornehmen deutschen Bürgerhaus bleibt er als doppelgeschossiger Schrank mit einem Aufsatz, der gewöhnlich mit Glastüren verschlossen ist. Die Verglasung der Schränke spielt eine viel größere Rolle als früher. Aus dem englischen Vorbild der Schränke Sheratons wird das großformige Leistenwerk übernommen, und die geometrischen Figurationen dieser Stege sind als ornamentales Muster in das Gerüst gespannt. Durch Vorhänge werden dann die Wände wieder geschlossen. Bei anderen Formen des Glasschranks, zu denen auch die Aufwärter (Servante) gehören, ist nur mehr das Gerüst geblieben, die nackte Konstruktion aus Säulen auf einem Sockel mit Schubladen, mit gebälkartigem Abschluß und Rückwand, die durch Spiegel aufgelöst ist. Der Schrank kommt als geschlossene Form gar nicht mehr

zur Geltung, nur das plastische Gerüst und mehr noch der Inhalt, die Porzellanservice, die Gläser, der feine Hausrat, die den Stolz des Bürgerhauses bilden. Für diesen Hausrat ist noch eine eigene Art von Porzellanschränken gebaut worden. Ein schönes, französisches Empiremöbel (München, Helbing) zeigt die dreiteilige Form mit überhöhtem Mittelteil, die an englische, etwas ältere Vorbilder erinnert. Der Unterschied liegt darin, daß alle drei Teile Glastüren haben, daß die Verglasung auf die obere Hälfte beschränkt ist und die Gittermusterung fehlt. Die untere Hälfte schmücken Bronzen nach Pariser Schema. Auch die Gliederung durch Hermen ist französisches Normalschema. Die dreiteilige Form kommt auch auf deutschen Bücherschränken vor. Mit dem gleichen geometrischen Leistenwerk, wie eine Vorlage von Sheraton, ist ein Schrank des Schlosses Wetzdorf in Niederösterreich versehen, bei dem die Teile durch einen giebelförmigen Aufsatz zusammengefaßt sind.

Als Ersatz für den Typus Schrank kann hier aus dem fürstlichen Mobiliar wieder der Sekretär eingereicht werden. Er ist nach wie vor eines der Lieblingsmöbel der Zeit geblieben. Die einfache Schrankform zeigt, um mit einem Beispiel aus dem Empire zu beginnen, ein mit besonderer Sorgfalt durchgearbeiteter, eintüriger Mahagonisekretär in Compiègne (Hessling, Tafel 9) aus der Werkstätte von Jacob. Auf dem Sockel mit abgeplatteten Kugelfüßen der Kasten, dessen Ecken mit ägyptisierenden Hermen ausgesetzt sind, abgeschlossen durch einen Palmettenfries; darüber ein Aufsatz mit einer Uhr und der Büste Napoleons. Die große Form nochmals unterstrichen durch die Gliederung der Tür. Neben dieser hohen Form gibt es noch eine niedere Form von Kommodenhöhe, die auch mit Bronzen dekoriert ist. Beispiel der Sekretär der Kaiserin Maria Louise in Fontainebleau. Bevorzugt wird nach wie vor der Sekretär mit Klappdeckel. Geschlossen ist das Möbel in den einfacheren Exemplaren ein Kubus, bei dem Schlüsselbeschlag und Handgriffe die einzige Dekoration bilden. Eine Gliederung im tektonischen Sinne ist schon gegeben, wenn die Felder der Türen vertieft und mit einem Zentralmotiv in Bronze dekoriert sind (Kassel, Stadtschloß, Luthmer-Schmidt, Tafel 63 b). Eine weitere Durchformung des Kubus erfolgt durch die architektonische Ausgestaltung. Ein Sekretär im französischen Geschmack in Stuttgart (Luthmer, Seite 62a) ist in zwei Geschosse aufgeteilt; im oberen tragen ägyptisierende Hermenpilaster den Fries mit den Schubladen. Daß die reichere Gliederung auf die obere Hälfte verlegt ist, ist allgemein ästhetischer Grundsatz. Häufiger noch ist die Betonung der Ecken durch Säulen, die in zwei Geschossen oder durchgehend vorgelegt sind (vgl. Abb. 476). Diese Beispiele vertreten mehr den französischen Typus. Bei den ausgesprochen deutschen Möbeln beginnt sofort die Auflösung des Kubus. Man gibt dem Möbel einen Aufsatz mit Giebel oder einen Überbau, der fast zum Selbstzweck werden kann. Ein Sekretär im Schloßmuseum Berlin, mit Füllungen von Stobwasser, trägt als Überbau eine antikische Tempelfassade, die rein dekorativen Zweck hat. Charakteristisch für die strengere Richtung eines Schinkel ist die architektonische Durchformung des Kubus. Bei einem Sekretär im Hohenzollernmuseum (Abb. 477) ist die architektonische Gliederung Selbstzweck geworden; eine Fassade mit Eckvorlagen, vertieften Feldern, ein Aufsatz, der über dem Giebel mit einem Korb abschließt; dazu figürliche und ornamentale Auflagen aus Gußeisen, die als Zentral- und Eckmotive die Strenge unter-



480. Arbeitstischchen

Wien, Österreichisches Museum für Kunst u. Industrie

Sekretär in Privatbesitz von Michel Menner in Wien aus der Zeit um 1810. Bei diesen Ausstattungen im Nippformat kommt die kleinliche Gesinnung der Zeit wieder zum Vorschein.

Man hat dann die einfache Form des Kubus für zu wuchtig und streng gehalten. Es gibt noch eine zweite Form des Sekretärs, die *bonheur du jour* oder auch *chiffonnière secrétaire* genannt wird, die im Empire vor allem als Damensekretär diente. Ein kleiner Kubus auf Füßen, eine Form, die sich unbewußt an die Ahnen des Typus, das holländische Schreibkabinett und, weiter zurück, den Kabinett-schrank, anschließt. Ein vorzügliches Beispiel ist ein kleiner Mahagonisekretär von Jacob in Compiègne, auf Untersatz mit ägyptisierenden Pfeilern; die rückwärtigen Pfeiler umschließen einen Spiegel. Der Kasten ist mit Eckpilastern abgegrenzt und trägt eine Marmorplatte. Diese Form ist die einfachste klassische Lösung. Variationen

streichen, die Zweckbestimmung möglichst verdecken. Sie haben inhaltliche Bedeutung, sie enthalten Anspielungen auf die Königin Luise. Noch mehr architektonisch durchgeführt, strenger im Aufbau und Ornament ist ein Sekretär im Geschmack Schinkels der Sammlung Dosquet in Berlin. Er ist durch Pilaster gegliedert, der Aufsatz ist mit Akroterien an den Ecken abgeschlossen. Aus dem Möbel ist ein Denkmal von wahrhaft monumentaler Gesinnung geworden, das die ganze Logik des Aufbaues verliert, sobald es seiner Bestimmung zugeführt, geöffnet wird. Die sorgfältig errechnete Proportionierung, die reservierte Gliederung charakterisieren die Arbeit des Architekten. Auf die Inneneinrichtung hat die Zeit besonderen Wert gelegt. Das Prinzip der Aufteilung ist schon im Renaissancekabinett gegeben. Gewöhnlich ist ein offener Mittelraum durch perspektivische Architekturen und Spiegel vertieft, von Säulen eingefasst; seitlich sind Lädchen angebracht, oder es sind die seitlichen Laden und Geheimfächer durch Füllungen verdeckt. Auch Malerei wird verwendet. Meist sind die Lädchen mit feineren Hölzern von verschiedener Farbe verziert, im Innern sind noch Spielwerke, wie auf einem

ergeben sich durch Veränderung der FüÙe. (Schreibschrank im Grand-Trianon mit ägyptisierenden Sphingen, die in LöwenfüÙen endigen, unorganische Bildungen, die das französische Empire charakterisieren. Ein Musterbeispiel vornehmen, feinen Wiener Geschmacks ist der überaus zierliche Damensekretär aus dem Laden von „François Mayer, marchand bijoutier à Vienne“, im Museum für Kunst und Industrie in Wien. Der Kasten ist durch schwarze Einlagen und Bronzauflagen gegliedert. Die kannelierten FüÙe sind durch einen Steg nach englischem Vorbild verbunden, der ein Körbchen trägt. Das Innere ist ein wahres Arsenal aller Nippsachen, die das Herz einer Dame erfreuen. Außer Schreibzeug, Nähzeug sind auch die Utensilien für Maniküre und sogar ein Frühstücksservice eingebaut. Die Arbeit verrät wirklich die Präzision des Goldschmiedes. Eine weitere Auflösung ergibt sich durch die Ausgestaltung des Aufsatzes. Beispiel: ein Sekretär mit rückspringendem Aufsatz (Abb. 482). Ein Schreibschrank im Herzoglichen



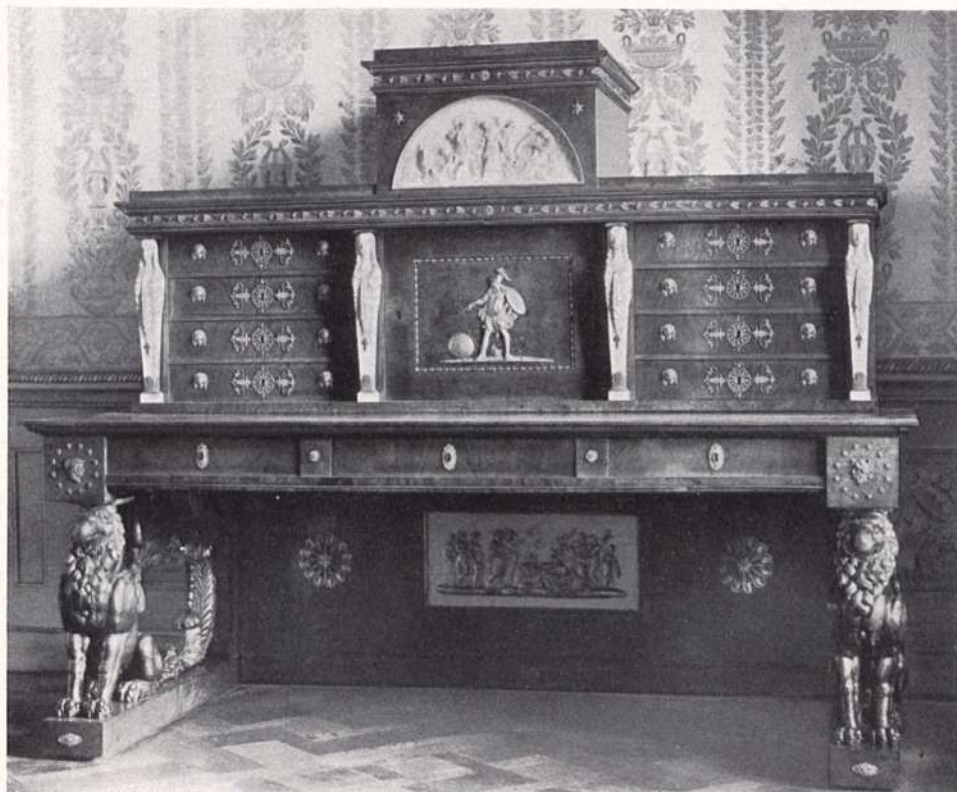
481. Wiener Arbeitstischchen mit Stahlbeschlag und Landschaften von Wigand. Um 1825  
Wien, Museum für Kunst und Industrie

Palais in München, aus der Zeit um 1825 (Luthmer-Schmidt, S. 57), besteht aus einem Konsoltisch, auf den ein Sekretär gestellt ist. Er hat als vordere Stützen die Voluten mit LöwenfüÙen, die für Klenze charakteristisch sind. Der Sekretär schließt mit einem Aufsatz, der von antikischen Voluten eingefaÙt wird. Bei aller Strenge im Anschluß an das französische Vorbild macht sich hier schon eine Lockerung der Form geltend. Die Volutenstützen und Säulen in Balusterform sind Bildungen einer Zeit, die über den antikischen Klassizismus hinauszukommen sucht.

Welche Resultate dieses Streben nach Auflösung der strengen Form zeitigte, lassen am besten die lustigen, originellen Formen erkennen, die wohl alle in Wien entstanden sind. Ein Wiener Sekretär aus ungarischer Esche der Zeit um 1815 (bei Dr. Zuckerkanndl, Folnesicz, Innenräume, Tafel 32) zeigt über einem rechteckigen Untersatz einen kreisrunden Schreibschrank, gestützt von seitlichen Sphingen, abgeschlossen von einem konsolenartigen Aufsatz. In der Mitte des Kreises der quadratische Klappdeckel. Die übrigbleibenden Kreissegmente, schwarz mit eingelegten Perlmutterornamenten, bilden Schubfächer. Die absonderliche Form wirkt spielerisch; es ist aber doch praktische Raumaussnutzung vorhanden. Noch absonderlicher ist ein gleichzeitiger Sekretär im Leibnizhaus in Hannover (Abb. 478). Auf einem Untersatz der birnenförmige Schrank, auf LöwenfüÙen,



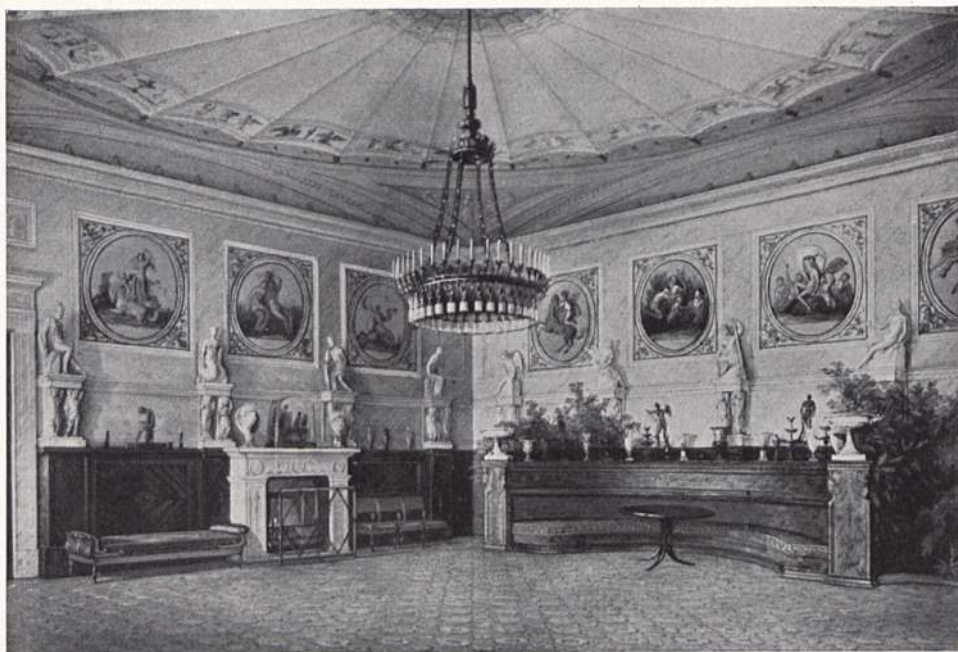
482. Kabinett von Geoffroy Lemarchand  
Paris, Musée des Arts décoratifs



483. Schreibtisch von F. W. Wichmann (1812)  
Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel

seitlich eingefaßt von Akanthuslaub, mit einer langstieligen Blüte, die ein Gesims trägt. Dieses Gesims geht quer über den Schrank, läßt oben ein Segment frei, das ein fächerartiges Ornament trägt, und bildet zugleich die Schlagleiste für den Klappeckel. Ein drittes, ähnliches, ebenso kompliziertes Exemplar ist in der Sammlung Dr. Dosquet in Berlin.

Neben diesen Spezies wird auch der Schreibtisch mit Rollverschluß weiter gepflegt. Er behält die Form, die ihm Riesener oder Röntgen gegeben hatten. Der stilistische Wandel zeigt sich nur im strengeren Absetzen der Glieder, in den schwereren Proportionen, in der größeren Einfachheit; er zeigt sich weiter in der Vergrößerung der kubischen Teile. Der Tisch mit Schubladen auf zierlichen Füßen erscheint der Zeit zu kleinlich. Die Stützen werden immer schwerer und voluminöser. David Röntgen hat die Verfestigung der Basis durch Vermehrung der tragenden Säulen zu erreichen gesucht. Das bekannteste Beispiel, der sogenannte Schreibtisch Napoleons der früheren Sammlung Palfy in Wien, wird von zwölf Säulen getragen. Andere Beispiele sind, wie erwähnt, in Rußland und Berlin. Häufiger ist die alte Disposition, die auch Riesener (Beispiel im Schloßmuseum Berlin) gekannt hat, mit Knieloch zwischen seitlichen Kästen. Percier-Fontaine haben dem *secrétaire à cylindre* wuchtige Proportionen gegeben. Die

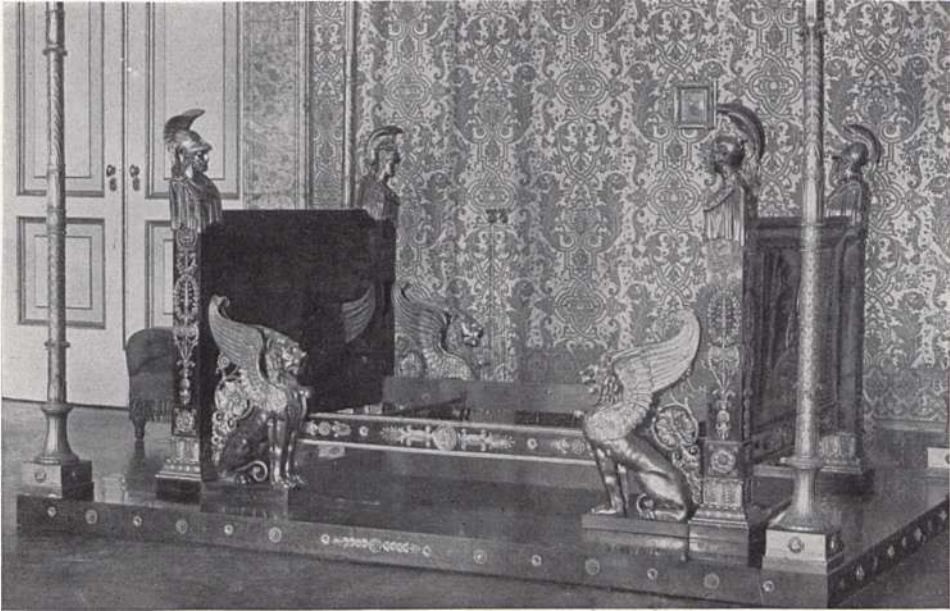


484. Teesalon der Königin Elisabeth im Berliner Schloß  
 Nach einem Aquarell des Erbauers C. F. Schinkel, 1826

Seitenteile sind durch Löwenhermen betont, und durch einen Aufsatz für Bücher ist die kubische Geschlossenheit noch verstärkt. In den einfachsten Beispielen ist auch die Dreiteilung aufgehoben, der Zylinder ist auf eine Kommode mit zwei oder drei Schubladenreihen aufgesetzt, so daß ein fast ungegliederter Klotz entsteht. Für diese wuchtige Gravität hatte der deutsche Klassizismus keinen Sinn. Als Gegenbeispiel von originellem Reiz mag wieder ein Wiener Schreibtisch der Zeit um 1815 von Holl Erwähnung finden. Es ist allerdings ein Damenmöbel (Besitzer Fürst Auersperg, Folnesicz, Tafel 47). Vier zierliche, kannelierte Füße, durch aufwärts gebogene Stäbe verspreizt, die ein Körbchen tragen, stützen die Zarge mit der Schublade. Der Aufsatz ist halbzyklindrisch, geöffnet zeigt er zuerst zwei Verschlusstüren mit Aquarellen, Wiener Ansichten von Wigand; wenn diese geöffnet sind, erscheinen zwei Reihen von je vier Schubladen. Die helle ungarische Esche ist durch Einlagen von schwarzem Holz und durch Stahlperlen farbig reizvoll gegliedert (ähnlich Abb. 479). Die Farbe verbindet sich mit der kapriziösen Form zu einem Gebilde von zierlicher Sprödigkeit und biedermeierhafter Heiterkeit, in der man einen Reflex der speziell wienerischen Note sehen mag.

Eine andere Form des Schreibtisches, der Tisch mit Aufsatz, ist ebenfalls weiter kultiviert worden. Tisch und Aufsatz können weiter ausgestaltet werden, und durch Kombination mit dem Schubladenschreibtisch (bureau ministre) ergeben sich wieder Varianten, von denen hier einige Beispiele genannt werden. Die einfache Form französischen Gepräges: ein vierfüßiger Tisch, darauf ein schmaler, dreigeteilter Cartonnier mit Schubladen und Fächern, zeigt ein Schreibtisch aus Nußbaum und Bronze-





485. Bett der Königin Maria Cristina

Caserta, Palazzo Reale

beschlag im Nationalmuseum in München. Der Aufsatz übernimmt vom Inneren des Sekretärs die architektonischen Formen, er wird durch Vorlagen an den Seiten erweitert oder durch verschiedenfarbiges Holz gegliedert. Mit Berliner Beispielen von etwas rückständiger Louis-XVI.-Stilistik, dem Schreibtisch Friedrich Wilhelms II. aus der Zeit um 1790 auf Schloß Pfaueninsel oder dem Schreibtisch der Königin Luise aus der Zeit um 1800 aus dem Hohenzollernmuseum, kann als Wiener Gegenbeispiel ein Damenschreibtisch aus Mahagoni bei Fürst Franz Joseph Auersperg (Folnesicz, Taf. 45) verglichen werden. Der Tisch mit dreigeteiltem Aufsatz und herauschiebbarer Schreibplatte ruht auf vier geschweiften, übereckgestellten Füßen, die oben mit Satyrköpfen, unten mit Satyrfüßen enden. Auch dieses Stück zierlichen Wiener Klassizismus bewahrt so viel an Louis-XVI.-Anklängen, als es zur Erleichterung und Verfeinerung der Form bedarf. Der deutsche Klassizismus läßt den fließenden Übergang, er gibt dem Dekor eine Fülle, die als Charme wirkt, die in der Verwendung mit Akzentuierung der Mitten auch wieder den Reiz einer Bewegung hereinbringt. Stellt man daneben wieder ein Beispiel französischen Geschmacks, so wird der Unterschied zwischen deutschem und französischem Formempfinden erst recht deutlich. Einfache Kuben, gelagerte Formen, schwere wuchtige Proportionen, im Bronzedekor nur Appliken an tektonisch bedingten Stellen, mit strenger Anlehnung an die Antike, in Reih und Glied angeordnet (Abb. 482). Es ist eine Strenge, eine Übertreibung des Prinzips der Einfachheit der Form, zu der man sich in Deutschland selten bekannt hat.

Eine monumentale, fast möchte man sagen fürstliche Form zeigt der große Prunkschreibtisch auf Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel (Abb. 483). Der Tisch gleicht einem



486. Sog. Bett des Marschalls Berthier  
Ehemals Wien, Palais Palfy

Konsoltisch mit Greifen als Trägern; die Rückwand zwischen den Füßen ist mit einem Relief und mit Appliken verziert. Der Aufsatz, durch ägyptisierende Hermen gegliedert, enthält seitlich Schubfächer mit Appliken und oben im mittleren Felde ein Relief des Mars. Über diesem ein Kubus als Bekrönung mit halbkreisförmigem Relief, das zugleich als Abschluß des mittleren Feldes dient. Die Kompositionsweise des Klassizismus, der die Formen addiert, wie mit Blöcken den Stufenaufbau zusammenstellt, zeigt sich hier in ihrer Nacktheit. Die einzelnen Blöcke fallen als isolierte Bestandteile auseinander, obwohl eine Zusammenfassung nach der Mitte gegeben ist. Der Schreibtisch ist nach einem Vermerk im Innern von Wichmann in Kassel 1812 ausgeführt. Von der deutschen Art des Klassizismus ist hier wenig zu spüren, und so möchte man vermuten, daß die Zeichnung eines französischen Architekten die Unterlage bildete.

In Frankreich war die Form des bureau ministre die repräsentativere Form: ein bureau plat, getragen von zwei Kästen (corps de tiroirs) mit Mittelnische für die Knie. Diese Form, die aus der Louis-XVI.-Zeit übernommen ist, geht, wie erwähnt, auf englische Vorbilder einer älteren Zeit zurück. Die Ausgestaltung zum Prunkmöbel erfolgt durch den Dekor, der meist keinen Zusammenhang mit dem Aufbau hat, höchstens architektonische Funktionen vortäuscht. Ein bekanntes Prachtmöbel des Empire ist der von Jacob Desmalter nach Perciers Entwurf für Napoleon gefertigte Mahagonischreibtisch, der sich im Ministerium des Äußeren in Paris befindet. Ein ähnlicher Prunkschreibtisch ist im Stadtschloß in Kassel. Ein anderes bureau in Malmaison sieht aus wie eine Platte auf Löwenfüßen. Die Frontseite hat eine Schublade, an der man die Vorderseite herunterklappen kann. (In ähnlicher Weise sind auch Kommoden ausgestattet worden.) Percier-Fontaine suchen durch plastische Zutaten, wie Löwenhermen, eine gewisse Monumentalität zu erreichen. Ganz plastisch empfunden, mit rigoroser



487. Möbel (Zitronenholz mit Silberbeschlag) von Johann Valentin Raab. Um 1809  
Würzburg, Residenzmuseum

Willkür, ohne Rücksicht auf den praktischen Wert, als Prunkmöbel hingestellt ist der von Jacob Desmalter nach Perciers Entwurf gefertigte Schreibtisch in Malmaison. Die seitlichen Kästen sind nur mehr Sockel ohne praktische Bedeutung. Sie tragen in den einspringenden Ecken geflügelte Viktorien aus Bronze und fasces und sind durch einen Bogen verbunden, so daß der ganze Aufbau einem Triumphbogen gleicht. Den oberen Abschluß an der Zarge bildet ein Fries mit Akanthusranken und Greifen. Wollte man eine Skala der Möbel nach ihrer Bequemlichkeit aufstellen, wollte man die Möbel nach dem Grade des Entgegenkommens klassifizieren, so könnte man einem Schreibtisch der Rokokozeit als Gegenpol einen Schreibtisch des Klassizismus gegenüberstellen. Das Möbel ist ein Monument mit plastischen Allüren geworden.

Jede Stilepoche hat ihre Lieblingsmöbel. Im Empire sind Schreibtisch und Bett am reichsten ausgestattet worden. Das fürstliche Schlafzimmer der Empirezeit ist ein Repräsentationsraum wie in der Zeit des Absolutismus, wie in der Gotik. Das Bett ist ein stabiles Parademöbel, ein Zeremonialbett, mit festem Platz, selbst ein Stück Architektur. In dem Zimmer von Percier-Fontaine steht es als beherrschendes Zentrum an der Schmalwand auf einer Estrade. Es ist nur ein Teil eines prunkvollen Apparates unter einem monumentalen Betthimmel. Im Schlafzimmer des Hôtel Beauharnais in Paris ist die ganze Bettarchitektur noch vorhanden. Gekuppelte Säulen auf hohem Piedestal, die in ihrer Schlankheit die Abhängigkeit von pompejanischen Vorbildern verraten, tragen den gebälkartigen Himmel, von dem mächtige Vorhänge herabwallen. Diese Lösung ist die strengere, architektonisch richtigere. Daneben gibt es allerlei modehafte Formen. Napoleons Bett in Compiègne ist unter einem Zelt, dessen Dach aus gekreuzten Lanzen gebildet ist. Gewöhnlich aber hat man den Louis-XVI.-Himmel beibehalten, man hat

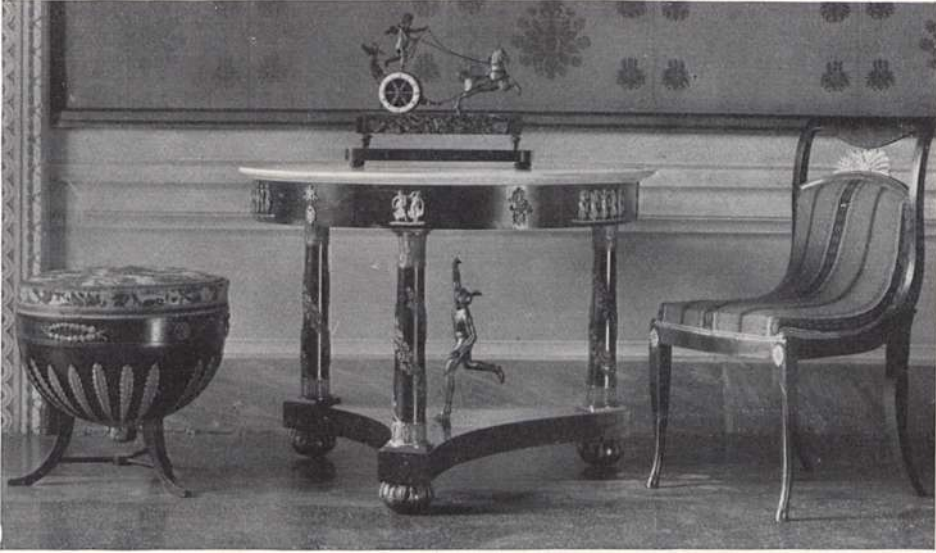


488. Möbel aus dem Speckterzimmer  
Hamburg, Kunstgewerbemuseum

nur die Form verändert und wieder vergrößert. War es leicht, für diesen Rahmen ein architektonisches Vorbild zu finden, für die Form des Bettes selbst fehlte es zunächst noch an Beispielen aus der Antike. Die Bronzebetten aus Pompeji boten nur für Einzelheiten Anregung. Die Schwierigkeit für den klassizistischen Architekten war die Verbindung der vertikalen Kopf- und Fußwand mit den Bettbrettern der Langseite. In den rein konstruktiv aufgefaßten Formen sind die Teile mit betonten Richtungsgegensätzen aneinandergesetzt. Die Pfosten der Vorderseite erhalten eine antikisch glaubhafte Form, sie sind entweder Hermen (Bett in Fontainebleau) oder abgeflachte Doppelbaluster (Napoleons Bett in Compiègne); als Pfeiler mit antikischen Büsten als Bekrönung sind sie beim Ehebett von Maria Cristina im Schloß Caserta gebildet, das mit dem ganzen Aplomb klassizistischer Ornamentik garniert ist (Abb. 485). Als Vermittlung der beiden Richtungsgegensätze stehen hier in den Ecken geflügelte Bronzelöwen. Glatte Pfosten, von Rundscheiben oder Urnen abgeschlossen, sind an einem anderen Bette Napoleons im Schloß Compiègne. Die einfachste Form sind Pfosten ohne Bronzeschmuck, die Schmalwände gerade, abgerundet oder abgeschrägt. Diese Form ist bis zum Biedermeier geblieben.

Eine andere Art suchte die beiden Hauptteile in einer Gesamtform zu verbinden. Die elegante antikische Kurve, die David für das Ruhebett der Madame Récamier gefunden hatte, wurde das wichtigste Vorbild (Abb. 486). Das *lit en bateau*, an dem die Häupter in einheitlicher Kurve mit den Seiten verbunden sind und so an einen Kahn erinnern, ist die gebräuchlichste Form der Empirezeit geworden und hat weiter darüber hinaus für bessere Garnituren der späten Biedermeierzeit das Beispiel gegeben. Eine besonders elegante Lösung dieser Art bieten Percier-Fontaine für das Bett der Madame M. Da die Bequemlichkeit der Hauptzweck sei, habe man nur Formen verwandt, die keine Ecken haben. Am Umriß der Häupter (*dossiers*), der Traversen und der Füße sei deshalb alles abgerundet, sagt die Erklärung.

Eine dritte Gattung, das geschnitzte Bett, ist wieder eine Spezialität des fürstlichen Prunkmöbels. Die Form schließt sich dem *lit en bateau* an, ersetzt aber die rein lineare



489. Italienische Empiremöbel  
Villa Reale di Castello bei Florenz

Form durch eine stilisierte Tierfigur. Auf dem Bett der Kaiserin Josephine in La Malmaison sitzen zu beiden Seiten des Kopfes Schwäne mit ausgebreiteten Flügeln. Zu Füßen liegt ein Füllhorn. Das Ganze mehr ein Experiment der Anfangszeit, das man bald wieder fallen ließ. Natürlich gibt es neben diesen Hauptarten noch weitere Formen durch Kombination, durch Vereinfachung oder Weglassung der Schweifung an der Fußwand; aber eine Aufzählung der Varianten ist für die Erkenntnis des Stiles nicht nötig.

Zum Bett gehört das Nachtkästchen. Was hat sich die Zeit Mühe gegeben, den bedenklich profanen Zweck dieses Möbels zu verstecken. Am erfreulichsten ist die Lösung bei Percier-Fontaine. Die Fassade, durch Pilaster gegliedert, trägt als speziellen Schmuck eine große Applike, einen schlafenden Hund, das Symbol der Treue, und Ornamente aus Mohnblättern, die Embleme des Schlafes, wie die Erklärung sagt. Oft hat man das Möbel versteckt in die verbreiterte Kopfwand des Bettes eingebaut. Die sentimentalische Zeit gibt dem Möbel die Form eines Säulenstumpfes, mit der Inschrift „Somno“, später ist man zum gewöhnlichen Kästchen ohne Maskierung zurückgekehrt.

Reich sind die Variationen bei den Sitzmöbeln, Stuhl und Bank mit ihren Abarten. Die wichtigsten Formen sind schon genannt. Das Ruhebett mit Rücklehne und Seitenlehnen heißt nach wie vor Sofa. Die méridienne, bei der die geschweifte Rücklehne an der Kopfseite überhöht ist, ist wieder ein Möbel der Übergangszeit. Die antike Kurve der Seitenlehnen, in leichter oder stärkerer Schwingung, bleibt bis zum Ausgang der Stilperiode. Vorherrschend ist auch hier die Verkleidung mit Mahagoni. Die geschnitzten und gefaßten Möbel (meist Weiß mit Gold, seltener ganz vergoldet) sind in der Regel fürstliche Repräsentationsmöbel. In der Zeit des späten Klassizismus bemüht man sich, die Kurve der Seitenlehne naturalistisch zu interpretieren. Unter den vielen Formen von bizarrer Stilistik hat eine die weiteste Verbreitung gewonnen,



490. Fauteuil aus Compiègne

das Füllhorn, das bald mit Früchten angefüllt ist, bald stark stilisiert, mit parallelen Kurven gegliedert, nach oben strebt und hier von einem gequetschten Oval abgeschlossen wird. Außer den geschweiften Seitenlehnen kommen auch gerade vor. Sie sind, wie beim Bett, antikisch geformt, als Pfeiler, Doppelbaluster, Säulen gebildet, im Bürgerhaus schlicht, furniert und oben mit einer Scheibe abgeschlossen. Sind die Lehnen hoch hinaufgeführt, läuft die Rücklehne gerade durch und wird das Möbel mit einer Sockelplatte abgeschlossen, so entsteht auch beim Sofa eine blockhafte Geschlossenheit. Bei halbhoher Lehne kann durch die Polsterung eine Kurvierung erzeugt werden. Eine Spezialität der Biedermeierzeit ist das Magazinsofa, dessen Lehne mit Schubladen ausgestattet ist.

Eine Reihe von Formen teilt das Sofa mit dem Fauteuil. Die Schwere und Starrheit, der tektonisch folgerichtige, klare Aufbau kommt beim Fauteuil besonders deutlich zum Ausdruck. Die Verschmelzung von Lehne, Zarge und Füßen, die noch im Louis-XVI-Stil bestanden hatte, hört jetzt auf; die tektonische Abgrenzung der Teile beginnt auch hier. Man kann zwei Arten unterscheiden: bei der einen ist die Zarge als betonte Horizontalschicht durchgeführt, von der sich die Füße, Armlehne und Rücklehne als in sich geschlossene Bildungen absetzen (vgl. Abb. 468 u. 491). Für die Vorderfüße werden dann isolierbare, plastische Formen gewählt, der einfache Rundpfosten, der sich nach unten leicht ver-



491. Stuhl aus Grand-Trianon

jüngt, der in Form eines Balusters oder eines Doppelbalusters profilierte Rundpfosten und im späteren Klassizismus häufig die Volute, die mit dem Rücken die Zarge berührt. Die rückwärtigen Füße, die die Standfestigkeit garantieren, sind durchweg kantig, leicht geschweift, meist ohne eigenen oberen Abschluß, vielleicht durch eine kleine Volute oder Feldervertiefung oben abgegrenzt. Für die Armlehne stehen in diesem Falle wenige Formen zur Verfügung. Eine großzügige Volute, die je nach dem Wert des Möbels reich geschnitzt ist, oder bei Prunkmöbeln figurale Motive, wie Sphingen und Schwäne, die auf den Flügeln das Polster tragen. Es sind das Formen, die nicht immer vom besten Geschmack inspiriert sind.

Bei der zweiten Art sind die Träger als betonte Form herausgearbeitet (Abb. 490). Die vorderen Füße sind gerade durchgeführt, sie stehen vor der Zarge, manchmal verkröpft, und bilden zugleich die Stütze für die Armlehne. Sie sind dann Träger der Hauptansicht und als solche mit besonderem plastischen Nachdruck durchgeführt: als geschnitzte oder mit Appliken geschmückte, runde oder kantige Pfosten, als abgeflachte Doppelbaluster, als Hermen mit Tierfüßen und Bronzeköpfen. Dazu kommen die extrem plastischen Gebilde, die Percier-Fontaine begünstigten, die geflügelten Löwen und Sphingen. Die Rücklehne mit scharf abgesetzten Ecken ist meist leicht geschweift, hat oft die gleiche Kurve wie das Ruhebett; nur die Rücklehne der bergère ist nach antikem Vorbild abgerundet und muldenförmig mit der Armlehne zusammengezogen. Eine charakteristische Variante, den „fauteuil appelé bergère“, gibt Percier. Die rückwärtigen Füße wieder kantig, geschweift, wie beim antiken Stuhl, um das Nachgeben zu symbolisieren, meist in direkter Fortsetzung der Seitenpfosten angebracht, so daß die ganze Rückenlinie im Profil eine Bogenform erhält. Man hat diese antikischen Formen auch etruskische Stühle genannt. Eine geschmackliche Abnormität sind die Stühle nach Klenzes Entwurf im Herzoglichen Palais in München, bei denen die rückwärtigen Füße als Voluten gebildet sind, die gegenständig sind mit den Voluten der Vorderfüße. Das fürstliche Mobiliar der Empirezeit ist gepolstert. Auch die Polsterung hält sich in ihrer streng abgestochenen Form an das Stilgesetz. Die Qualität der Bezüge richtet sich nach dem Besteller. Beliebt sind Seidendamast mit abgepaßten Musterungen, Wirkteppiche von Aubusson, mit Tieren, Landschaften, Stillleben; auch Petit-point und Kreuzstichstickereien kommen noch vor.

Bei dem einfachen Mahagonistuhl ist die Lehne durchbrochen. Das ist die einzige Stelle,



492. Stuhl nach Entwurf von Schinkel  
Berlin, Schloßmuseum



493. Tisch in La Malmaison  
Entwurf von Percier

an der die Erfindungsgabe einigermaßen freies Feld hatte, und so hat man diese Stuhl-  
lehnen zu einer wahren Fundgrube ornamentaler Erfindungen gemacht. Muster nach  
englischem Vorbild, ältere französische und deutsche Erfindungen verbinden sich mit  
neuen. Es ist unmöglich, auch nur einen geringen Teil davon anzuführen. Die ältere Zeit  
hat sich die antike cathedra zum Vorbild genommen und Rundlehnen mit konkav gebo-  
genem Spannbrett gebildet. Diese Form ist dann in Deutschland übernommen worden,  
auch Schinkel bringt sie in seinen Entwürfen, und in der vereinfachten Art bleibt sie bis  
zum späten Biedermeier. Man hat weiter das Spannbrett verbreitert, abgerundet und mit  
Volutenenden versehen. In dieser kaum mehr kenntlichen Verflachung des ursprüng-  
lichen Vorbildes, die unter anderen Klenze gern anwendet (Abb. 468), bleibt sie bis tief  
in das 19. Jahrhundert. Noch häufiger ist die geschweifte Lehne, die durch direkte Ver-  
längerung der rückwärtigen Füße gebildet ist. Auch sie verflacht im Laufe der Jahre  
immer mehr; den oberen Abschluß bildet meist ein Querbrett oder ein balusterförmiger  
Steg, unter diesem, von einer zweiten Traverse getragen, folgen die abgepaßten, durch-



brochenen Muster in einer Mannigfaltigkeit, die hier im einzelnen nicht beschrieben werden kann.

Von der Antike kannte man nur Rundtische, deshalb ist die Mehrzahl der besseren Tische von der Zeit Percier-Fontaines bis zum späten Biedermeier rund. Nur das Material dieser Rundplatte wechselt, die Größe und der Schnitt der Zarge. Wesentliche Unterschiede liegen nur in der Behandlung der Stützen. Natürlich kennt man auch andere Formen. Der Mitteltisch des großen Salons in La Malmaison (Abb. 493), dessen Entwurf von Percier stammt, hat eine achteckige Platte auf einer mit Reliefs dekorierten Zarge. Diese wird getragen von acht balusterförmigen Bronzesäulen, die auf einem sternenförmigen Sockel stehen. Im Stuttgarter Schloß steht eine prunkvolle achteckige Anrichte, die an dieses Beispiel erinnert. Ähnliche Produkte eines durchaus plastisch empfindenden Stiles sind ferner die wenigen rechteckigen Prunktische, wie ein monumentaler Tisch auf vier Karyatiden im Grand-Trianon, der von Jacob gefertigt ist, oder Schreibtische in Fontainebleau, die in Erinnerung an Antike und Renaissance-vorbilder geflügelte Löwen als Stützen haben. Diese monumentalen Prunkmöbel sind die Ausnahme. Die Reduktion auf die einfachste Form, Platte und Stütze, ist durchgehendes Gesetz.

Der Konsoltisch in seiner klassisch-antikischen Reduktion besteht aus einer Platte, die auf reich dekorierten Stirnwänden ruht. Diese Stirnwände haben als Hauptmotiv einfache Voluten oder geflügelte Löwen; das antike Vorbild im Hause des Cornelius Rufus in Pompeji wurde immer gerne imitiert (vgl. Abb. 16). Dazu kam eine Fußplatte, eine Sockelplatte; später wurden die Wangen durch vier Stützen ersetzt, von denen die vorderen reicher gestaltet sind. Beim prunkvolleren Tisch hat die Zarge noch Bronzeappliken oder Verzierungen im Relief. Rückwärts ist zwischen die Füße meist eine Spiegelscheibe gespannt. Man will die Wand negieren und die plastischen Stützen zeigen. Als Stützen verwendet die Zeit des Empire auch bei Rundtischen, Tischkonsolen und Geridons, wie bei Konsoltischen, figürliche Plastik. In erster Linie geflügelte Sphingen. Wuchtige geflügelte Löwen mit stilisierten Fratzen (*chimaires*) sitzen wie Wachhunde vor einer balusterförmigen Mittelstütze (Grand-Trianon). Kleine, geflügelte Löwen, die auf dem Rücken Säulen tragen, sind bei Percier-Fontaine zu sehen. Spezialitäten von gesuchter Seltsamkeit sind die mehrfach erwähnten Löwenhermen, Löwenfüße, die oben mit geflügelten Frauenleibern enden (Konsoltische in Fontainebleau und im Grand-Trianon). Sie sind aber keine neuen Erfindungen, sondern Nachbildungen antiker Muster, die heute im Museum in Neapel stehen (vgl. Abb. 17). Gerade diese einfüßigen Fabelwesen, die Percier wieder in Mode brachte, haben sich die Liebe der Epoche erungen. Klenze hat damit die Königsbauzimmer der Münchner Residenz bevölkert; an Rundtischen, Konsoltischen und selbst am Thron treiben sie in mannigfachen Variationen ihr Unwesen. Im Hôtel Beauharnais und im Würzburger Schloß an einer Garnitur von Raab (Abb. 487) sind diese Sphingen von flügelschlagenden Schwänen vertrieben worden, und an anderen Orten hat sich der Greif eingenistet. Die Zukunft hatten aber nicht die reichen plastischen, sondern die einfachen Formen für sich: die Stelen mit antikischen Köpfen, die zuerst bei Percier-Fontaine auftauchen und dann in alle Staaten mit Empirekultur wandern, mehr noch die Säulen und Pfeiler mit Bronzekapitälern und Bronzebasen. Die Spätzeit hat die strenge Architektonik wieder aufgelockert. In der



494. Toilettetisch im Grand-Trianon

Biedermeierzeit ist der Tischfuß ein polygoner Schaft mit Einschnürungen. Er steht auf einem Sockel mit Volutenfüßen. Will man etwas Vornehmes daraus machen, dann wird er reich profiliert, mit Schnitzwerk von Akanthusblättern ausgestattet; hat der Kunstschreiner noch weitere Aspirationen, so ersetzt er ihn durch Bildungen von fraglichem Geschmack, durch Lyren, die schon die Zeit von Percier-Fontaine bei Toilettetischen verwendet hatte. Die Füße an kleinen Rundtischen sind noch freier gestaltet. An einem Wiener Möbel der Zeit um 1800 (Folnesicz, Tafel 45) sind Hermen mit Tierfüßen, gekrümmt, wie die Geißfüße der Rokokozeit.

Das komplizierte Toilettetischchen des 18. Jahrhunderts, das elegante Boudoirmöbel, ist jetzt unmodern. (Ein verspäteter Nachläufer in Wien aus der Zeit um 1820

ist ein Pfeilerschrank, der in der oberen Schublade die Requisiten für die Dame enthält.) Andere Modelle für eine „Toilette d'homme“, Tische auf Säulen mit Schubladen, die die Waschutensilien enthalten, mit Marmorplatte, auf der der Spiegel fixiert ist, zeigt das Album de la Mesangère. Sonst hat sich der Tisch in seine Bestandteile aufgelöst. Die vornehme Dame der Empirezeit benötigt den Frisiertisch und das Lavabo. Das Lavabo ist der Waschtisch. Aber diese Übersetzung klingt grob bei dem kleinen Möbel, das gerade in seiner antikischen Steifheit zierlich wirkt. Ein antiker Dreifuß auf einem Sockel, meist mit geflügelten Schwänen endigend, trägt oben das kleine Becken und unten, in einem Stellbrett, das Kännchen. Übergroße Reinlichkeit war noch nicht Mode. Das große Waschgeschirr war entbehrlich. Die antike, plastische Form haben wieder Percier-Fontaine zuerst eingeführt (Fontainebleau, Abb. 467). Als Frisiertisch konnte dann im Notfall jeder beliebige Tisch verwendet werden. Es wurde nur mit einem stehenden, in Scharnieren drehbaren Spiegel versehen, der dem englischen Spiegel gleicht (Abb. 494). Der Spiegelständer hat in der besseren Ausführung die Form eines Köchers, einer Fackel und trägt Bronzearme für die Kerzen. Der eigentliche Frisiertisch hat eine rechteckige Marmorplatte, die auf Säulen, auf lyraförmigen oder x-förmig gekreuzten Füßen ruht; der Spiegel ist unmittelbar mit der Platte verbunden.

Auch dieser Spiegel erhält eine plastische, monumentale Form. Es ist charakteristisch für eine Zeit, die die klare Formanschauung liebt, daß man sich nicht mehr mit den kleinen oder halbhohen Spiegeln der Rokokozeit begnügt, die in jedem Fall nur einen Formenausschnitt zeigen, sondern nach dem großen Standspiegel verlangt, der die ganze Figur bis zu den Füßen wiedergibt. Der frühe Klassizismus war mit Spiegeln in Vertäfelungen vorangegangen. Dieser große Standspiegel, für den schon Röntgen gute Beispiele bringt, die Psyche, erhält die klassische Form durch Percier-Fontaine. Die Träger sind plastisch durchgeführt: Schäfte in Akanthushülsen auf einem Sockel, in Schalen endigend, aus denen geflügelte Schwäne hervorgehen. Wie dann die Plastik dieser Schäfte immer mehr reduziert wird, bis schließlich die einfache Stange auf einem Sockel bleibt, braucht nicht bis in die Einzelheiten verfolgt zu werden. Die gleiche Dekoration der Schäfte zeigt ferner der Ofenschirm und der Wandschirm, die mit dieser Erwähnung genügend beschrieben sind, und der „stumme Diener“. Die simplen Gestelle haben in Wien wieder eine lustige Form erhalten. Ein birnenförmiges Möbel aus drei Voluten auf Vasenfuß ist im Museum für Kunst und Industrie.

Noch sind einige spezielle Möbel zu notieren, deren Aufbau in der Beschreibung der Haupttypen schon angemerkt wurde. Die Blumentische (jardinières), die besonders groß und prunkvoll ausgestattet wurden, weil man in der strengen Stilistik des Raumes die Natur als Kontrast brauchte (ein Beweis auch Abb. 484). Bei Percier-Fontaine sind Entwürfe für mehrgeschossige Etagere, von denen die obere als Vogelkäfig gebildet ist, während im Unterbau, in Form einer großen Schale nach Beispiel des antiken Krater, die Goldfische herumschwimmen. Unter die Möbel sind auch die großen Standuhren zu rechnen, deren Gehäuse nach wie vor an die Stilistik der Zimmerausstattung angepaßt wird, weiter die Klavire, die damals auch technisch vervollkommen worden sind. Eine Beschreibung der Formen im einzelnen ist in den obigen Ausführungen schon enthalten.

## SCHLUSS

Um 1830 ist die Periode des Klassizismus abgeschlossen. Die Julirevolution ist nicht nur in politischer Beziehung ein Endpunkt. Der Klassizismus ist die letzte große Stilepoche geblieben. Wenn auch die künstlerischen Qualitäten nicht immer überzeugen, wenn auch vieles nachempfunden und gesucht wirkt, die ganze Periode erscheint uns doch als eine Einheit, weil hinter der Kunst noch eine geschlossene Weltanschauung steht. Der gleiche Rhythmus geht durch alle Äußerungen der Kunst und des Lebens. Von der Kleidung zum Möbel, vom Möbel zum Haus führt eine direkte Linie. Es gibt noch eine Gesellschaft, die den Ton bestimmt. Es war die letzte, die Stil hatte.

Diese Einheit geht in der Folgezeit verloren. An Stelle der schöpferischen Kraft tritt die Bildung, die Anschauung wird durch die Theorie ersetzt. Der Weltanschauungshorizont wird zum Atelierhorizont. Fragen der Technik und des artistischen Geschmäckertums bestimmen das Kunstwerk. Zeugt die Geschichte der Malerei dieser Zeit, der einzigen Kunst von allgemeinem Interesse, von einer bestimmten Logik der Entwicklung, die Geschichte des Möbels ist das Bild einer unheilvollen Verwirrung. Vollkommen enturzelt, gibt man sich einer leeren Stil-Imitation hin. Eine Mode löst die andere ab. Zunächst scheint noch ein gewisser Kausalnexus vorhanden. Das Neurokoko der Restaurationszeit in Frankreich, der Stil Louis Philippe, holt seine Legitimierung aus einer politischen Reaktion. Man greift auf die Kunst der rechtmäßigen Vorfahren des Königs im 18. Jahrhundert zurück und gibt damit dem inneren Widerstand gegen die Alleinherrschaft des Klassizismus die Sanktionierung. Von Frankreich aus hat dieses Neurokoko auf die übrigen Länder des Kontinents übergegriffen. In der Kaiserstadt Wien ist der Stil zu einer virtuosen Spezialität entwickelt worden.

Parallel mit dieser Mode aber liefen andere Strömungen. In Deutschland und in England war aus rein literarischen Ideen der Romantik eine gotische Mode erwachsen, die sich bis in die siebziger Jahre als eigene „Schule“ gehalten hat. Sie hatte dankbar Anregungen aus anderen Epochen aufgenommen; sie hatte auch versucht, durch „Vermählung“ des griechischen und germanischen Stiles einen neuen Stil zu erzeugen, der besser als beide und so vollkommen sein sollte. Schließlich löste eine papierene Theorie die andere ab, und im Möbel kam der „Formenschatz“ der verschiedensten Stile zu seinem Recht. Die Publikationen über die großen Weltausstellungen, die seit der Londoner von 1851 nacheinander den Überblick über eine Zeitspanne gaben, bieten das Bild vollständiger Ratlosigkeit. Nachahmungen europäischer und außereuropäischer Vorbilder werden dem Publikum zur Auswahl vorgesetzt. In dieser Vielseitigkeit lag das Eingeständnis des künstlerischen Tiefstandes. Darüber konnte keine pompöse Aufmachung hinwegtäuschen. Die Kritik Gottfried Sempers an den Resultaten der Londoner Ausstellung von 1851 hat das Augenmerk auf die Wurzeln des Übels gelenkt. Die Reform des kunstgewerblichen Unterrichts als Basis der Reorganisation der handwerklichen Arbeit hat Semper während seiner Verbannung in London in die Wege geleitet. Das Gewicht seiner Persönlichkeit hat diesen Bestrebungen, die er durch eine materialistische Theorie klärte und durch die Praxis festigte, internationale Bedeutung gegeben.

Durch Sempers Einfluß schien von den sechziger Jahren an der „konstruktive“ Stil

der Renaissance das allgemeingültige Vorbild zu werden. In Deutschland hat dann nach dem Kriege von 1870/71 das neuerwachte Nationalbewußtsein die deutsche Renaissance, „unserer Väter Werke“, als die vorbildliche nationale Kunst entdeckt, der die Unentwegten bis in unser Jahrhundert hinein treu geblieben sind. Die Alleinherrschaft dauerte nicht lange. Von den achtziger Jahren an wurden in rascher Folge die späteren Perioden des Barock, Rokoko, Klassizismus durchlaufen, bis man um 1900 wieder glücklich am Biedermeier angekommen war. Frankreich hat an der Imitation der „klassischen“ Möbelstile des 18. Jahrhunderts, vom Louis XV. bis zum Empire, festgehalten. Nur England hat aus einem inneren Bedürfnis heraus an die Tradition der großen Vorbilder des 18. Jahrhunderts angeknüpft. Die reaktionären Tendenzen standen hier im Dienste einer reformatorischen Bewegung, deren Ziel nicht Steigerung des Luxus, sondern die Neugestaltung des bürgerlichen Hauses und die künstlerische Durchbildung der Ausstattung, deren Forderung die künstlerische Qualitätsarbeit auch im einfachen Hausrat war. Das sachliche, bürgerliche Mobiliar des englischen 18. Jahrhunderts ist die Brücke zur Einsicht in die modernen Forderungen geworden. Das Gefühl für Einfachheit, Echtheit, Sachlichkeit ist durch das Vorbild geweckt, gesteigert worden.

Die englische Reformbewegung war der Sauerteig für die Entwicklung der Moderne. Die fruchtbaren Ideen wurden in Belgien, Holland, Deutschland aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Reihenfolge der Namen entspricht annähernd der geschichtlichen Abfolge, in der die einzelnen Völker in die künstlerische Bewegung eingegriffen haben. In Belgien, dann in Deutschland und den übrigen Ländern ist eine neue Ornamentik entwickelt worden, die mit den einfachen Mitteln einer vergeistigten, psychologisch ausdrucksfähigeren Linie die Funktionswerte zum Ausdruck bringen wollte (Jugendstil). Sie hat sich nicht halten können, weil sie zu spielerisch war, weil sie besonders im Kunstgewerbe versagte. Resultate des dekorativen Linienstiles sind in den tektonisch empfundenen neuen Stil übergegangen. Von der Einzelform griff man über zur Gesamtform, vom Möbel zum Raum. Die Synthese aller Reformideen auf dem Gebiete des modernen Kunstgewerbes hat Deutschland gegeben, das konsequent die neuen Gedanken zu einem gewissen Abschluß gebracht hat. Die zielsichere Klarheit, mit der die neuen Probleme angegriffen werden, gibt Gewähr für Leistungen von bleibendem Wert. In den übrigen Ländern, Frankreich, England, ist die Tradition immer noch übermächtig. Auf der Ausstellung Paris 1925 hat die Retrospektive überwogen. Man ist jetzt daran, die ererbten Typen im modernen Sinne umzugestalten, und ist dabei zu sehr geschmackvollen Lösungen gekommen. Bei den Modernen in Frankreich und England ist der Einfluß von Deutschland und Holland nicht zu verkennen.

Das Stilproblem im modernen Kunstgewerbe ist in Deutschland von Anfang an als architektonisches Problem angefaßt worden. Die Einheit des Raumes mit seiner ganzen Ausstattung gibt die Grundlage, die die Form des Möbels bestimmt. Auch das Möbel ist ein architektonischer Wert und erhält seine Form wie eine architektonische Lösung. Einfachheit, Sachlichkeit und Gediegenheit sind immanente Forderungen. Die Kastenmöbel sind Kuben mit glatter Wandung, gestellt auf die Wirkung der Proportionen, die übrigen Möbel sind auf die einfache Zweckform im Sinne der Moderne reduziert, wobei die elementaren Gegensätze der Horizontalen und Verti-

kalen herausgearbeitet sind. Das Korrelat dieser Einfachheit und Sachlichkeit bildet die Gediegenheit, die Qualität der Arbeit, die handwerkliche Vollendung unter Ausnutzung der modernen, technischen Verfahren, die Eleganz der Ausführung, die durch die Kostbarkeit des Materials, der fremden Hölzer mit Einlagen auch verwöhnten Bedürfnissen entgegenkommt. Klarer wird die Charakteristik der führenden Richtung – daneben gibt es wie immer Imitatoren und Hypermoderne, die Primitivität auf die Fahne geschrieben haben –, wenn wir die negativen Stilcharakteristika berühren. Es fehlen fast ganz die Anlehnungen an architektonische, für den Stein erdachte Formen, die Säulen, Gebälke, Gesimse; selbst die abschließenden Profile sind oft weggelassen. Es fehlt der ganze Apparat historischer Reminiszenzen, der nach Anschauung des 19. Jahrhunderts dem Möbel den künstlerischen Wert gegeben hatte. Es fehlt fast ganz die Ornamentik. Die Reaktion gegen die sinnwidrige lineare Dekoration der vorhergehenden Zeit war verständliche Einseitigkeit. Man beginnt zwar, auf die Flächen des Möbels eine leichte Ornamentik zu streuen, die im Ausdruck – nicht in der Form, die selbständig, wenn auch nicht originell bleibt – fast an das Rokoko erinnert, aber notwendig erscheint der Dekor noch nicht, nur als Zutat, nicht aus der schöpferischen Durchdringung der Aufgabe erwachsen.

Der Bruch mit der Tradition ist von den Wortführern der modernen Bewegung als primäre Forderung auf die Fahne geschrieben. Wir haben diese Forderung auf unserem Gang durch die Geschichte des Möbels schon öfter gehört. Auch das Suchen nach Wahrheit und Sachlichkeit mit allen weiteren Folgerungen, die Betonung des Logischen in der Konstruktion, die Ableitung der Formen aus Werkstoff und Zweck, aus der Funktion, die Symbolisierung des Tektonischen sind an sich nicht neu. Schon Semper hat sie theoretisch klar formuliert, in den Ausführungen bei Percier-Fontaine sind sie enthalten, und wenn wir weiter zurückgehen, sehen wir sie im wahlverwandten englischen und holländischen Möbel schon verwirklicht. Jede Zeit hat diese Forderungen anders interpretiert. Der Stil einer Zeit wird aber nicht aus artistischen Programmen geboren, er ist das Resultat einer veränderten Weltanschauung. Mit den Stilen der Vergangenheit läßt sich der moderne Stil nicht vergleichen. Es fehlt ihm die Wirkung in die Breite und die Tiefe. Er ist zu neutral und zu rationell, er ist zu bewußt und zu abstrakt; er repräsentiert keine bestimmte Gesellschaftsschicht, kaum eine Individualität. Es fehlt ihm nicht die Logik, aber es fehlt das Überzeugende, das zum Beispiel jedes alte Möbel als Selbstverständlichkeit aufweist. Er ist nur die Basis, auf der sich ein umfassendes Neues entwickeln kann. Das moderne Möbel ist noch Luxusobjekt wie die moderne Kunst. Es hat die natürliche Verbindung mit dem Handwerk noch nicht gewonnen, weil es zu sehr Formproblem der Architektur ist. Es fehlt die Verknüpfung mit der Allgemeinheit. Der eine schmückt seine Wohnung mit den Lappen einer alten Kultur, der andere mit moderner Qualitätsware, die ebenso unpersönlich ist, nur Kunstobjekt, das mit dem Besteller an sich nichts zu tun hat. Die Kunst ist Sache des Künstlers, nicht der Allgemeinheit. Ob sie jemals wieder ihre unbewußte Herrschaft erlangen wird? Es wäre unnötiger Pessimismus, dem Glauben an bessere Zeiten zu entsagen.

LITERATURANGABEN  
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN  
REGISTER





## LITERATURANGABEN

**D**IE folgende Übersicht will und kann kein vollständiges Verzeichnis der wichtigeren Werke über Möbel sein – das würde fast einen eigenen Band füllen –, sondern nur ein Leitfaden zur Einführung in die Möbel-Literatur. Von dieser Übersicht aus sind die speziellen Wege leicht zu finden. Genannt sind in erster Linie die leicht zugänglichen Abbildungswerke, die notwendige Ergänzungen zu unseren Ausführungen bringen, die neueren Quellenwerke und Spezialhandlungen.

An dieser Stelle möchte ich auch den Vorständen der Museen in Deutschland und im Ausland, den Sammlern und Kunsthändlern meinen Dank aussprechen für die bereitwillige Unterstützung. Zu besonderem Dank bin ich verpflichtet Geheimrat Dr. O. von Falke (Berlin), Direktor Dr. R. Gaul (Leipzig), Direktor Dr. W. Lehmann (Zürich), Direktor Dr. R. Burckhardt (Basel) und Direktor R. Koechlin (Paris) für Überlassung von Vorlagen und für wertvolle Winke. Ferner Frhr. Max von Goldschmidt-Rothschild in Frankfurt, der mir die Türen zu schwer zugänglichen Privatsammlungen in Deutschland und Frankreich geöffnet hat und Dr. A. Figdor (†) Wien. Bei der Korrektur der Druckbogen haben mich Dr. Hans Huth und C. F. Förster (Berlin) weitgehend unterstützt.

Das Manuskript des vorliegenden Werkes wurde 1923, der Druck 1926 abgeschlossen.

### ALLGEMEINE LITERATUR

- MEYER, A. G. und GRAUL, RICHARD, Tafeln zur Geschichte der Möbelformen. Leipzig 1902 ff. (Das einzige systematisch angelegte Möbelwerk.)
- VIOLLET-LE-DUC, Dictionnaire raisonné du mobilier Français de l'époque Carolingienne à la Renaissance. 2 Bde. Paris 1872.
- HAVARD, HENRI, Dictionnaire de l'ameublement. Paris 1887.
- GAY, Dictionnaire archéologique. I. Paris.
- CHAMPEAUX, A. DE, Le Meuble. Bibliothèque de l'enseignement des beaux Arts. Paris. (1885.) (Alle drei veraltet, aber für Detailnachrichten noch wichtig.)
- LEHNERT, G., Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin o. J.
- SCHMIDT, ROBERT, Möbel. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber. Berlin 1919<sup>4</sup>.
- SCHMITZ, HERMANN, Das Möbelwerk. Berlin (1926).
- LUTHMER, FERDINAND und SCHMIDT, ROBERT, Deutsche Möbel der Vergangenheit. Leipzig 1923.
- HELLWAG, FRITZ, Geschichte des deutschen Tischlerhandwerks. Berlin 1924.
- MACQUOID, PERCY und EDWARDS, RALPH, A History of English Furniture. London 1904f.
- MACQUOID, PERCY und EDWARDS, RALPH, The Dictionary of English Furniture I u. II. London 1924. (Das letzte, zusammenfassende Werk, aber ohne Literaturangaben.)

- MOLINIER, EMILE, Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du V<sup>e</sup> à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Bd. II u. III. Paris (1897). (Veraltet, aber noch nützlich.)
- DOMENECK, RAFAEL, Muebles antiguos españoles. Barcelona 1920.

### MITTELALTER UND SPÄTGOTIK

- FALKE, OTTO v., Deutsche Möbel des Mittelalters und der Renaissance. Stuttgart 1924. (Grundlegendes Werk mit Angabe älterer Literatur.)
- LEHMANN, H., Ein gotischer Tisch. Jahresbericht des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich. 34. (1926.) S. 58.
- WALCHER MOLTHEIN, ALFRED v., Burg Kreuzenstein. Wien 1914.
- HEYNE, MORITZ, Das deutsche Wohnungswesen von den ältesten geschichtl. Zeiten bis zum 16. Jahrhundert. Leipzig 1899.
- VOGELSANG, W., Catalogus van de Meubelen in het Nederlandsch museum te Amsterdam. 1913. (Mit ausführlicher Einleitung.)
- CESCINSKY, HERBERT und GRIBBLE, E. R., Early English Furniture and Woodwork. London 1922.
- ROE, FRED, Old oak Furniture. London 1905.
- CLIFFORD, SMITH, H., Catalogue of English Furniture & Woodwork. (Im Victoria and Albert Museum.) London 1923.
- FELICE, ROGER DE, Le Meuble Français du moyen-âge à Louis XIII. Paris o. J.
- CATALOGO de la esposicion de Mobiliario Español de los siglos XV, XVI y primera mitad del XVII. Madrid 1918.
- RICHTER, GISELA, M. A., The oldest Furniture. A history of Greek, Etruscan and Roman Furniture. Oxford 1926. (Konnte für dieses Werk nicht mehr benutzt werden.)

### RENAISSANCE

- BODE, WILHELM v., Das italienische Hausmöbel der Renaissance. Leipzig 1902. (Grundlegend.)
- SCHOTTMÜLLER, FRIDA, Wohnungskultur und Möbel der italienischen Renaissance. Stuttgart 1921.
- SCHUBRING, PAUL, Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Renaissance. Leipzig 1915. (Erschöpfende Monographie.)
- MIDANA, ARTHURO, L'arte del legno in Piemonte nel sei-e settecento. Torino 1924.
- PEDRINI, AGOSTINO, L'ambiente, il mobilio e le decorazioni del Rinascimento in Italia. Torino 1925.
- SCHIAPARELLI, A., La casa Fiorentina. Bibliotheca storica del Rinascimento IV. Firenze 1903.
- MOLMENTI, POMPEIO, La storia di Venezia nella vita privata. Bergamo 1905.
- MALAGUZZI, VALERI FRANCESCO, La corte di Lodovico il Moro. La vita privata e Parte a Milano nella seconda metà del Quattrocento. Milano 1913-20. (Die letzten drei gut fundierte geschichtliche Werke mit Einzelnachrichten über das Gebiet des Möbels.)
- FALKE, O. v., Deutsche Möbel usw. s. oben.

- FALKE, O. v., Peter Flötner und die süddeutsche Tischlerei. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 1916.
- FALKE, O. v., Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Renaissance. Jahrb. d. Preuß. Kunstsammlungen 40. (1919.)
- FEULNER, ADOLF, Der Augsburger Kunstschreiner Lienhart Strohmeier. Schwäbisches Museum 1927.
- BURCKHARDT, RUDOLF, Das Basler Büfett der Renaissance- und Barockzeit. Basel 1915.
- BONAFFÉ, EDMOND, Le meuble en France au XVI<sup>e</sup> siècle. Paris 1887.
- FUNCK-BRENTANO, L'ameublement Français sous la Renaissance. Paris 1913.
- YSENDYCK, Monuments classés des Pays-Bas. (Abbildungswerk.)
- SLUYTERMAN, K., Huisraad en Binnenhuis en Nederland in vroegere Eeuwen. S'Gravenhage 1918. (Neuaufgabe 1926 konnte nicht mehr eingesehen werden.)
- VOGELSANG, W., Holländische Möbel im Niederländischen Museum zu Amsterdam. Leipzig 1909.
- JONGE, CH. DE und VOGELSANG, W., Hölländische Möbel und Raumkunst 1650–1780. Stuttgart o. J.

#### BAROCK

- ROSE, HANS, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660 bis 1760. München 1922. (Systematische Darstellung, behandelt auch die Entwicklungsgeschichte des Möbels.)
- MOLINIER, s. oben. Bd. III.
- FELICE, ROGER DE, Le meuble Français sous Louis XIV et la Régence. Paris (1922). (Frisch geschriebene Monographie über das bürgerliche Möbel.)
- GUIFFREY, JULES, Inventaire général du Mobilier de la Couronne sous Louis XIV. (1663–1715.) Paris 1887.
- GUIFFREY, JULES, Artistes Parisiens du XVII<sup>e</sup> et du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1915.
- HESSLING, EGON, Die Louis-XIV.-Möbel des Louvre und des Musée des Arts décoratifs. Berlin 1910. (Abbildungswerk.)
- FALKE, O. v., Barockmöbel. Amtliche Berichte der Preußischen Museen. 1919. H. 4.
- SCHMITZ, HERMANN, Deutsche Möbel des Barock und Rokoko. Stuttgart 1923.
- SAUERLANDT, MAX, Norddeutsche Barockmöbel. Elberfeld 1922.

#### ROKOKO

- GRAUL, RICHARD, Das XVIII. Jahrhundert. Dekoration und Mobiliar. Berlin 1903.
- FEULNER, ADOLF, Bayerisches Rokoko. München 1923.
- MAC COLL, D. S., French Eighteenth Century Furniture in the Wallace Collection. Burlington Magazine 1922. 1923. 1924. (Wertvolle Einzeluntersuchungen über französische Ebenisten.)
- FELICE, ROGER DE, Le meuble Français sous Louis XV. Paris o. J. (Behandelt das bürgerliche Möbel.)
- CLOUZOT, HENRI, Les meubles du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris o. J. (Allgemeine Einführung.)
- VIAL, H., MARCEL, A., GIRODIÉ, A., Les artistes décorateurs du bois. I. 1912. II. (1922). Paris. (Lexikon der Ebenisten.)

- SALVERTE, F. DE, Les Ebénistes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1920. (Wichtiges Lexikon; Neuauflage angekündigt.)
- BALLOT, J., Charles Cressent, sculpteur, ébéniste, collectionneur. Paris 1919.
- DESHAIRS, Dessins de Nicolas et Dominique Pineau, Paris 1911.
- FEULNER, ADOLF, Cressent furniture in the Munich Residenz. Burlington Magazine. 1926, S. 286.
- FEULNER, ADOLF, Jean François Oeben. Ztschr. Belvedere. Wien 1924, S. 23.  
Im Text sind Kataloge und Abbildungswerke abgekürzt zitiert. Die Nummern neben einem Möbel beziehen sich auf folgende Auflagen:
- DREYFUS, CARLE, Musée du Louvre. Mobilier du XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècle. Paris 1922.
- DREYFUS, CARLE, Le Mobilier Français (au Louvre). 2 albums. Paris o. J.
- WILLIAMSON, E., Les meubles d'art du mobilier national. Paris 1883.
- BRACKETT, O., Catalogue of the Jones collection. I. Furniture. London 1922.
- MAC COLL, D. S., Wallace collection. Objects of art. London 1924.
- ROCHE, DENIS, Le mobilier Français en Russie. Paris (1913).
- LAKING, FRANÇOIS, The Furniture of Windsor Castle. London 1905.
- HESSLING, E., Le mobilier Louis XV<sup>e</sup> au Musée des Arts décoratifs. Berlin 1910.
- ROCHE, ODILON, Chinesische Möbel. Stuttgart 1924.
- BOLL, WALTER, Bamberger Kunstschreiner der Régencezeit. Cicerone 1923, S. 72.
- FÖRSTER, C. F., Kampli bei Thieme-Becker XIX, 492.
- KREISEL, HEINRICH, Karl Maximilian Mattern. Ein Würzburger Kunstschreiner des 18. Jahrh. Cicerone 1923.
- KREISEL, HEINRICH, Die Innenausstattung des Hauptstockes der Fürstbischöfl. Residenz zu Würzburg. Würzburg 1922. (Dissertation.)
- ZWEIG, MARIANNE, Wiener Bürgermöbel aus der Theresianischen und Josefinischen Zeit. Wien 1922.

#### LOUIS-XVI.-ZEIT

- Literatur zum vorigen Kapitel. Ferner:
- FELICE, ROGER DE, Le meuble Français sous Louis XVI<sup>e</sup> et sous l'Empire. Paris o. J. (Behandelt das bürgerliche Möbel.)
- LÉFUEL, HECTOR, Georges Jacob. Paris o. J.
- FEULNER, ADOLF, Eine Prunkgarnitur von Georges Jacob. Cicerone 1926.
- RICCI, SEYMOUR DE, Der Stil Louis XVI. Mobiliar u. Raumkunst. Stuttgart 1913.
- HESSLING, W., Der Louis-XVI.-Stil in der Kunsttischlerei usw. Berlin 1906.
- HESSLING, E. u. W., Die Louis-XVI.-Möbel des Louvre. Berlin o. J.
- FEULNER, ADOLF, Frühwerke von David Röntgen. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst. 1924, S. 274.
- HUTH, HANS, Gebrauchsmöbel von David Röntgen. Cicerone 1926, S. 10.
- BÖTTIGER, Konigl. Hofschatullmakaren och ebenister Georg Haupt. Stockholm 1901.
- BÖTTIGER, Konstsamlingarna a de svenska kungliga slotten. Stockholm.
- JENSEN, CHRIST. AXEL, Danmarks Snedkere og Billedsnedere. 1536-1660. København 1911.
- FISCHER, ERNST, Konigl. Slottnickaren och Schatullmakaren Gottlieb Iwersson. Göteborg 1916.

## ENGLAND IM 18. JAHRHUNDERT

Allgemeine Werke vgl. oben. (Die Titel der älteren Stichwerke und der Abbildungswerke sind im Text vermerkt. Da die Beschaffung der Abbildungen hier schwierig war, sei auf folgende Werke zur Ergänzung besonders verwiesen:

CESCINSKY, HERBERT, *English Furniture of the 18. Century*. London 1919.

SIMON, CONSTANCE, *English Furniture Designers of the eighteenth Century*. London 1905.

BRACKETT OLIVER, *Thomas Chippendale*. London (1924). (Mit weiteren Literaturangaben, S. 142.)

ELLWOOD, G. M., *Möbel und Raumkunst in England 1680–1800*. Stuttgart o. J.

LOCKWOOD, L. V., *Amerikanische Möbel der Kolonialzeit*. Stuttgart o. J.

## KLASSIZISMUS

Die wichtigen Stichwerke sind im Text zitiert. Die Abkürzungen im Text beziehen sich auf folgende Werke:

LAFOND, PAUL, *L'art décoratif et le mobilier sous la République et l'Empire*. Paris 1900.

VACQUIER, J., *Le style Empire*. Paris 1924.

HESSLING, EGON, *Empire-Möbel. Meisterstücke französischer Kunsttischlerei aus der Zeit Napoleons I.* Berlin o. J. (Als Abbildungswerk dem Text zugrunde gelegt, abgekürzt mit H.)

RIEGEL, A., *Möbel u. Innendekoration*; in: *Der Wiener Kongreß*. Wien 1918.

SCHMITZ, HERMANN, *Deutsche Möbel des Klassizismus*. Stuttgart (1923).

LUTHMER-SCHMIDT, *Empire- und Biedermeier-Möbel*. Frankfurt 1922.

FOLNESICZ, JOSEF, *Innenräume und Hausrat der Empire- u. Biedermeierzeit in Österreich-Ungarn*. Wien 1918.

MEBES, PAUL, *Um 1800*. München 1920<sup>3</sup>.

DAMMANN, W. A., *Erste Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Kunstformenbibliothek 2. Godesberg 1922.

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	Seite
1 Plaudernde Frauen auf dem Sofa. Tanagragruppe. London, Britisches Museum	10
2 Goldrelief mit romanischer Bank. Reliquiar von 1230. Quedlinburg, Photo Staatl. Bildstelle, Berlin .....	11
3 Antikes Bettgestell aus Boscoreale. Berlin, Altes Museum. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	11
4 Bank aus Alpirsbach. 13. Jahrh. Stuttgart, Schloßmuseum .....	13
5 St. Mathias. Steinrelief aus Chartres. 12. Jahrh. Paris, Louvre. Photo Giraudon, Paris .....	14
6 Maria mit Kind. Holzfigur des 12. Jahrh. Paris, Louvre. Photo Giraudon, Paris	15
7 Maria mit Kind. Steinskulptur des 12. Jahrh. in La Charité sur Loire. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	15
8 Sitzbild einer vornehmen Dame. Hellenistische Nachbildung eines Originals des 5. Jahrh. v. Chr. Rom, Sammlg. Torlonia .....	16
9 Sog. Thron des Königs Dagobert. Gestell antik, Lehne romanisch. Paris, Nationalbibliothek .....	17
10 Antiker Feldklappstuhl. Grabrelief. Avignon, Musée Calvet .....	17
11 faltstuhl der Äbtissin Gertrud (1242). Kloster Nonnberg bei Salzburg .....	18
12 faltstuhl, um 1400. Aus dem Dom in Limburg. Museum, Wiesbaden .....	18
13 Lehnstuhl romanischer Form. Aus der Tyldalens Kirche. Österdalen .....	19
14 Pfostenbett auf einem romanischen Minnekästchen des 13. Jahrh. München, National-Museum .....	20
15 Bett mit Arkaden und Betthimmel. Steinskulptur in Chartres. 12. Jahrh. ....	20
16 Hellenistischer Tischfuß aus Pompeji .....	21
17 Dreifußtisch aus Pompeji. Neapel, Museo Nazionale. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	22
18 Romanische Lärchenholz-Truhe des 12. Jahrh. Museum S. Valeria ob Sitten	23
19 Romanische Truhe des 12. Jahrh. Lärchenholz mit Kerb- und Hohl schnitt. Museum S. Valeria ob Sitten .....	24
20 Romanische Truhe des 12. Jahrh. Nußholz. Museum S. Valeria ob Sitten ....	25
21 Romanischer Schrank. Um 1230. Eiche, bemalt. Dom zu Halberstadt .....	27
22 Pult der hl. Radegundis, etwa 580 n. Chr. Kloster Ste. Croix, Poitiers .....	28
23 Truhentwand. Niedersachsen, um 1300. Eiche, geschnitzt. Berlin, Schloß- museum .....	29
24 Gotische Eichtentruhe. Spätes 14. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	30
25 Lüneburger Eichtentruhe, um 1400 (Stollenbretter um 1500). Hamburg, Kunst- gewerbemuseum .....	31

26	Bemalter Schrank. Aus Haßbergen bei Osnabrück. 1425. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	33
27	Hubert van Eyck, Geburt des Johannes. Miniatur aus den „Heures de Turin“. 1416. Mailand, Principe Trivulzio .....	37
28	Spätgotischer Schrank mit Faltwerkfüllung. Brügge. Poterie-Hospiz .....	39
29	Zirbelholzschränk mit Flachschnitt. Tirol, um 1500. Wien, Sammlung Figdor	41
30	Isabella von Bayern, Königin von Frankreich, in ihrem Schlafzimmer. Miniatur aus den Dichtungen der Christine de Pisan, um 1410. London, Britisches Museum.....	42
31	König René d'Anjou in seinem Schlafzimmer. Miniatur aus dem Livre du cœur d'amour épris. Um 1470. Wien.....	43
32	Hans von Kulmbach, Geburt Mariä. Hartekamp bei Haarlem, Sammlung von Pannwitz .....	44
33	Meister von Flémalle, Die hl. Barbara. Madrid, Prado .....	45
34	Flämischer Eichenschrank des 16. Jahrh. Lille, Hospice St. Sauveur .....	46
35	Gotischer Schrank aus Oldenburg, um 1480. Köln, Kunstgewerbemuseum	47
36	Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrh. aus Sterzing. Mit Eschenfurnier, Schnitzerei aus Lindenholz, teilvergoldet. Nürnberg, German. Museum .....	48
37	Spätgotischer Schrank mit Wappen des Deutschen Ordens. Eschenfurnier und Schnitzwerk, teilweise bemalt. Schloß Tratzberg, Tirol .....	49
38	Spätgotischer Schrank mit Wappen der Gieng und Lupin. Bezeichnet Jörg Syrlin. Ulm 1465. Ulm, Städtisches Museum .....	50
39	Spätgotischer Schrank des späten 15. Jahrh. aus Riedenburg, Oberbayern. Eschenfurnier und Ahorn, mit teilw. alter Fassung und Intarsien. München, Kunsthandel (J. Böhler) .....	51
40	„Prinz Arthurs Schrank“. England, um 1500. London, Victoria and Albert Museum.....	52
41	Sakristeischrank aus Feldkirchen in Kärnten. 1521. Wien, Sammlung Figdor	53
42	Schubladenkasten mit Flachschnitt. 1458. Geschnitzt von Meister Ulrich Auer. Pappenheim, Schloß .....	54
43	Spätgotische Truhe. Süddeutsch, 15. Jahrh. München, National-Museum ...	55
44	Kreis des Michael Pacher, Geburt Mariä. Nürnberg, Germanisches Museum	56
45	Cotignola, Verkündigung. München, Kunsthandel .....	57
46	Rogier van der Weyden, Verkündigung. Paris, Louvre .....	58
47	Stollenschrank aus Nußholz des frühen 16. Jahrh. Mit den Lilien von Frankreich. Teilweise ergänzt. London, Wallace Collection .....	59
48, 49	Oberpfälzischer Meister, Die hl. Evangelisten Johannes und Matthäus. München, Sammlung Streber .....	60
50	Waschkasten. Aus Schloß Annaberg, Tirol. 15. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor	61
51	Wandschränk des 15. Jahrh. Aus Schloß Annaberg, Tirol. Wien, Sammlg. Figdor .....	62
52	Rheinischer Wandschränk des 15. Jahrh. Teilweise ergänzt. Köln, Kunstgewerbemuseum.....	62

53	Halbhoher Schrank mit Eschenfurnier und Intarsien. Um 1500. Aus Landshut in Bayern. München, Kunsthandel (J. Böhler) .....	63
54	Baldachinbett des Rigaud d'Aurelhe von Villeneuve. Um 1510. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	64
55	Gotisches Bett. Süddeutsch, datiert 1470. München, National-Museum .....	65
56	Spätgotisches Bett mit Flachschnitt, aus der Karthause Basel. Um 1512. Basel, Historisches Museum .....	66
57	Gotischer Tisch des 15. Jahrh. mit Solnhofener Platte. Aus Amberg in Bayern. Wien, Sammlg. Figdor .....	67
58	Spätgotischer Tisch mit Wappen des Abtes Heinrich VIII. von Mandach (1497-1529) des Klosters Rheinau. Zürich, Landesmuseum .....	67
59	Spätgotischer Zehntisch mit Flachschnitt, aus dem Augustinerkloster in Basel. Basel, Historisches Museum .....	68
60	Gotisierender Kastentisch. Franken, 17. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	69
61	Tisch mit Steinplatte von Tilman Riemenschneider. 1506. Würzburg, Luitpoldmuseum .....	69
62	Spätgotischer Tisch mit Intarsien aus dem Fuggerschloß Schwaz (Tirol). München, Kunsthandel (J. Böhler) .....	70
63	Prunktisch aus Kloster Wettingen, gefertigt für Abt Rudolf Wülflinger (gest. 1445). Zürich, Landesmuseum .....	71
64	Englischer Side-table. Anfang des 16. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum .....	72
65	Schweizer Scherenstuhl des 16. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	73
66	Tiroler Scherenstuhl des 16. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	73
67	Französischer Lehnstuhl des 15. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	74
68	Truhnenbank mit Klapplehne des 15. Jahrh. aus Graubünden. Zürich, Landesmus.	75
69	Truhnenbank mit Faltwerk und X-Füllungen. Köln, um 1500. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	76
70	Gotisierende Truhe aus dem Etschgebiet. Mitte des 15. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	78
71	Venezianische Schranktruhe. Um 1500. Berlin, Schloßmuseum .....	79
72	Venezianischer Meister, Wunder des hl. Antonius. Fresko in Padua, Scuola del Santo .....	81
73	Ghirlandajo, Geburt Mariä. 1490. Fresko in Florenz, S. Maria Novella .....	83
74	Andrea del Sarto, Geburt Mariä. Fresko in der Annunziata, Florenz .....	85
75	Bemalte Truhe. Toskana, 15. Jahrh. Berlin, Schloßmuseum .....	86
76	Tischtruhe der Isotta da Rimini. Mittelitalien, um 1460. Wien, Sammlg. Figdor	87
77	Truhe. Verona, um 1510. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli .....	88
78	Hochzeitstruhe mit Strozzi- und Medici-Wappen. Florenz, 1512. (Gemälde nicht zugehörig.) Berlin, Schloßmuseum .....	89
79	Certosina-Truhe. Berlin, Schloßmuseum .....	90
80	Venezianischer Saal. (Ausschnitt aus dem Gemälde von Tizian, Ruhende Venus, um 1538.) Florenz, Uffizien .....	91



81	Geschnitzte Truhe. Toskana, nach 1550. Paris, Louvre .....	92
82	Gebauchte Truhe. Toskana, um 1550. Florenz, Museo Nazionale .....	92
83	Geschweifte Truhe. Mittelitalien, um 1550. Spoleto, Pinacoteca .....	93
84	Geschnitzte Truhe. Venedig, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	93
85	Florentiner Cassapanca. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum .....	94
86	Giuliano Pesello (Carrand-Meister) Schlafstube. Florenz, Casa Buonarroti ..	95
87	Einfache Cassapanca des frühen 16. Jahrh. München, ehem. Sammlg. Frhr. v. Tucher.....	96
88	Thronstz des Giuliano dei Medici. Ehem. Sammlg. Demidoff, Florenz. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	97
89	Cassapanca. Florenz, um 1550. Florenz, Museo Nazionale .....	98
90	Cassapanca. Florenz, um 1550. Florenz, Museo Nazionale .....	98
91	Kleine Kredenz. Florenz, um 1560. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum ....	99
92	Sienesische Kredenz. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum .....	100
93	Cassettone. Florenz, um 1600. Ehem. Florenz, Castello Vincigliata .....	101
94	Zweigeschossiger Schrank. Oberitalien, um 1550. Berlin, Schloßmuseum..	103
95	Schrank. Norditalien, 18. Jahrh. Parma, Museo d'antichita .....	104
96	Mantuaner Schreischrank. Um 1500. London, Victoria and Albert Museum	105
97	Schreischrank eines Kardinals Farnese (Papst Paul III.) London, Sammlg. Otto Beit. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	107
98	Carpaccio, Geburt Mariä. Bergamo, Museum .....	108
99	Bett von 1337. Pistoja, Ospedale del Ceppo .....	109
100	Schlafzimmer im Palazzo Davanzati, Florenz .....	110
101	Floris, Wochenstube. Hannover, Provinzialmuseum. Photo Bruckmann, München .....	111
102	Wagentisch, Florenz, um 1550. Wien, Sammlg. Figdor .....	112
103	Tisch mit Balusterfüßen. Oberitalien, 16. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor....	112
104	Wagentisch, Florenz, zweite Hälfte des 16. Jahrh. Florenz, Museo Nazionale	113
105	Tisch mit geschnitzten Standbrettern. Florenz, nach 1500. Wien, Sammlg. Figdor .....	113
106	Der Strozzi-Schemel. Florenz, 1480. Wien, Sammlg. Figdor .....	114
107	Schemel, Italien, 16. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	114
108	Stuhl mit geschnitzten Füllbrettern, Lombardei (?), um 1600. Florenz, Museo Nazionale .....	115
109	Scherenstuhl des 16. Jahrhunderts. Mit Wappen der Bentivoglio. Paris, Musée de Cluny .....	116
110	Lehnstuhl. Piemont, Ende des 16. Jahrh. (Vorderes Füllbrett sog. savoyischer Knoten.) Venedig, Kunsthandel .....	117
111	Prunksessel. Italien, 17. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor .....	117
112	Lehnstuhl. Italien, spätes 16. Jahrh. (Lederbezug deutsch, 17. Jahrh.) Wien, Sammlg. Figdor .....	118
113	Lehnstuhl. Italien, 17. Jahrh. Paris, Musée de Cluny.....	118
114	Lehnstuhl. Italien. 17. Jahrh. Paris, Louvre .....	119

	Seite
115 Lehnstuhl aus Bologna. 17. Jahrh. München, Kunsthandel (A. S. Drey).....	119
116 DRESSOIR. Datiert 1524. Paris, Musée de Cluny .....	122
117 DRESSOIR. Beginn des 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny.....	123
118 DRESSOIR des frühen 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	124
119 Sitztruhe. Mitte des 16. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	125
120 Nußholztruhe des frühen 16. Jahrh. Paris, Louvre .....	126
121 Französische Truhe des frühen 16. Jahrh. Florenz, Museo nazionale (Sammlg. Carrand) .....	127
122 Chaire. Frankreich, frühes 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	128
123 Jacques Androuet Ducerceau. Entwurf für ein Dressoir. Kupferstich .....	129
124 Truhe der Zeit Henri II. Paris, Musée de Cluny .....	130
125 Truhe aus der Normandie. Paris, Musée de Cluny .....	131
126 Renaissanceschrank der Isle de France. Paris, Louvre .....	133
127 Schrank aus Clairvaux. Um 1590. Paris, Musée de Cluny .....	134
128 Südfranzösischer Schrank, wahrscheinlich von Hugues Sambin. Um 1580. Paris, Kunsthandel (Jacques Seligman).....	135
129 Renaissancekredenz der Westschweiz, aus einem sarnischen Schloß. Zürich, Landesmuseum .....	136
130 Kredenz des späten 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny.....	137
131 Französische Renaissancekredenz. London, Victoria and Albert Museum	138
132 Kabinett des späten 16. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	139
133 Anrichte der Zeit Henri II. Paris, Louvre .....	140
134 Burgundischer Dressoir des späten 16. Jahrh. Genf, Museum .....	141
135 Kabinettschrank mit Säulen der Zeit Henri III. Wien, Sammlg. Figdor ...	142
136 Wangentisch aus Schloß du Chatelard sur Clarens. Zweite Hälfte des 16. Jahrh. Genf, Museum .....	143
137 Säulentisch des 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	144
138 Nipptisch der Renaissancezeit. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	144
139 Französischer Renaissancetisch. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	145
140 Nipptisch der Renaissancezeit. Wien, Sammlg. Figdor .....	145
141 Chaire der Auvergne. Berlin, Schloßmuseum .....	146
142 Caquetoire, 16. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	147
143 Caquetoire, 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	147
144 Drei Caquetoires, 16. Jahrh. Paris, Musée de Cluny .....	149
145 Caquetoire, 16. Jahrh. Paris, Louvre .....	151
146 Caquetoire. Paris, Louvre .....	151
147 Tischstuhl aus Schloß Hurfé bei Lyon. Spätes 16. Jahrh. Wien, Sammlg. Figdor	151
148 Ebenholzkabinett des 17. Jahrh. (Louis XIII. Zeit.) Berlin, Schloßmuseum..	152
149 Abraham Bosse, Der Schuster. Kupferstich .....	153
150 Stuhl der Zeit Louis XIII. Paris, Musée de Cluny .....	154
151 Französischer Louis-XIII.-Stuhl. Paris, Louvre .....	155
152 Renaissanceschrank von Peter Flötner. 1541. Nürnberg, Germanisches Museum .....	159

153	Renaissanceschrank mit Flötnerschen Motiven. Nürnberg, Germanisches Museum. ....	160
154	Renaissanceschrank mit Wappen der Schenk und Clarer. Aus Schloß Mammertshofen. Zürich, Landesmuseum .....	161
155	Eingelegte Nußholztruhe des Meisters H. S. Thurgau. 1551. Berlin, Schloßmuseum .....	163
156	Schreibkabinett, gefertigt 1555 von Lienhart Strohmeier aus Augsburg für Kaiser Karl V. (Geöffnet.) Madrid, Prinz Bourbon .....	165
157	Augsburger Truhe von 1576. München, Nationalmuseum .....	166
158	Schrank, gefertigt 1577 von Clemens Petel zu Weilheim. Früher München, Privatbesitz .....	167
159	Amerbach-Truhe nach Entwurf von H. Holbein d. J., 1539. Basel, Historisches Museum .....	168
160	Raum aus dem Seidenhof in Zürich, 1592. Zürich, Landesmuseum .....	169
161	Anrichte, geschnitzt von Franz Pergo. 1607. Basel, Historisches Museum. ...	171
162	Prunkschrank von 1619, wahrscheinlich geschnitzt von Franz Pergo. Basel, Historisches Museum .....	172
163	Kredenz der Westschweiz. Zürich, Landesmuseum .....	173
164	Schrank mit Wappen Closen-Nothaft. 1590. München, Nationalmuseum ...	174
165	Zweitüriger Schrank. Süddeutschland (Nürnberg?), um 1670. London, Victoria and Albert Museum .....	175
166	Intarsianschrank aus Schloß Münzenberg. 1604. Kassel, Landesmuseum	176
167	Schrank mit Knorpelwerkornamentik, um 1670. Burg Eltz .....	177
168	Schweizer Schrank von 1653. Zürich, Landesmuseum .....	178
169	Brauttruhe der Cordula von Aufseß. 1583. München, Nationalmuseum ....	179
170	Renaissancetisch aus dem Seidenhof in Zürich. Zürich, Landesmuseum. ....	179
171	Faltstuhl, im Stil um 1600. München, Residenzmuseum .....	180
172	Brettschemel, um 1700. Wien, Sammlg. Figdor .....	180
173	Schweizer Lehnstuhl des frühen 17. Jahrh., aus dem Aargau. Zürich, Landesmuseum .....	180
174	Süddeutscher Stuhltisch, datiert 1674. Sigmaringen, Museum .....	181
175	Lehnstuhl, datiert 1664. München, Nationalmuseum .....	181
176	Lehnstuhl der Ulmer Gegend, datiert 1669. Wien, Sammlg. Figdor .....	181
177	Prunkstuhl aus Ulm, um 1650. Nürnberg, Germanisches Museum .....	182
178	Lehnstuhl des späten 17. Jahrh. aus Nürnberg. Nürnberg, Germanisches Museum. ....	182
179	Spätrenaissancebett aus Amberg. (Sog. Bett der Herzogin Susanna, der Gemahlin von Ottheinrich.) München, Nationalmuseum .....	183
180	Zeltbett des Nürnberger Patriziers Paulus Scheurl. 1599. Nürnberg, Germanisches Museum .....	185
181	Hans Mielich, David und Bethseba. Illustration zu den Psalmen des Orlando di Lasso, um 1560. München, Staatsbibliothek .....	187
182	Renaissanceschrank aus Westfalen, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	189

	Seite
183 Oberteil eines westfälischen Stollenschrankes, um 1550. Berlin, Schloßmuseum .....	191
184 Hochzeitstruhe aus Dortmund, um 1550. Nürnberg, Germanisches Museum	191
185 Schrank mit der Geschichte der Susanna. Schleswig-Holstein, um 1580. Kiel, Thaulow-Museum .....	192
186 Sog. Abendmahlsschrank von Heinrich Ringelink. Flensburg, um 1600. Kiel, Thaulow-Museum .....	193
187 Truhe von Hans Gudewert d. Ä. Erste Hälfte des 17. Jahrh. Kiel, Thaulow-Museum .....	194
188 Truhe von Hans Gudewert aus Eckernförde. 1623. Christiania, Museum ...	195
189 Schrank aus Schleswig-Holstein. 1641. Nürnberg, Germanisches Museum	196
190 Schrank mit Intarsien aus Köln, um 1600. Köln, Kunstgewerbemuseum...	197
191 Kölner Erkerstollenschrank, um 1540. Berlin, Schloßmuseum .....	198
192 Erkerschrank mit Intarsien. Köln, um 1580. Köln, Kunstgewerbemuseum	199
193 Anrichte aus Süddeutschland, spätes 16. Jahrh. Wendisch Tychow, Graf Kleist .....	201
194 Schrank mit Intarsien. Köln, um 1570-80. Köln, Kunstgewerbemuseum....	202
195 Überbauschrank mit Intarsien. Köln, 1599. Köln, Kunstgewerbemuseum..	203
196 Kredenzschrank. Köln, um 1620. Köln, Kunstgewerbemuseum .....	204
197 Kastentisch mit Elfenbeindekor (von Christoph Angermair?). Um 1620. München, Residenzmuseum .....	205
198 Renaissancestühle aus schwarzem Birnholz mit eingelegten Steinen. Gefertigt nach Entwurf von Giovanni Maria Nosseni. 1586-91. Schloß Moritzburg bei Dresden .....	206
199 Ludger Tom Ring, Verkündigung. Münster, Museum. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	208
200 Barth. van Bassen, Flämischer Speisesaal. Um 1630. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	211
201 Holländischer Beeldenkast. Um 1640. Hamburg, Kunstgewerbemuseum...	212
202 Südholländischer Kasten. Mitte des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	213
203 Holländischer Kasten des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum....	214
204 Pieter de Hooch, Der Leinwandschrank. Um 1650. Amsterdam, Sammlg. Six. Photo Bruckmann, München .....	215
205 Flämischer Kasten des 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	216
206 Südniederländischer Schrank. Erste Hälfte des 17. Jahrh. Berlin, Schloßmuseum .....	217
207 Auszichtisch mit Schnitzerei. Erste Hälfte des 17. Jahrh. Amsterdam, Niederländisches Museum .....	218
208 Bank des 17. Jahrh. Amsterdam, Niederländisches Museum .....	219
209 Frans Hals, Bildnis des Herrn von Heythuysen. Brüssel, Galerie .....	221
210 Holländischer Stuhl der zweiten Hälfte des 17. Jahrh. Paris, Louvre .....	223
211 Holländischer Stuhl, datiert 1678. London, Victoria and Albert Museum...	223

212	Holländischer Stuhl. Um die Mitte des 17. Jahrh. Amsterdam, Niederländisches Museum. Nach Vogelsang, Holländ. Möbel .....	223
213	Unbekannter Meister, Salon im Hause von Rubens. Stockholm, Museum...	224
214	Vermeer, Herr und Dame beim Wein. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Photo Bruckmann, München .....	225
215	Spanisch-niederländischer Stuhl des frühen 17. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum.....	227
216	Stuhl aus Nußholz mit Balusterfüßen. Um 1690. Amsterdam, Niederländ. Museum. Nach Vogelsang, Holl. Möbel .....	227
217	Niederländischer Stuhl mit Medaillonlehne. Um 1680. Paris, Musée de Cluny	227
218	Spanischer Armlehnstuhl, um 1600. Wien, Sammlung Figdor .....	228
219	Versailles, Salon de Venus. Architektur von Le Vau, Plafond von Houasse..	237
220	A. C. Boulle, Entwurf für einen Schrank. Paris, Louvre .....	241
221	Französisches Marketerie-Kabinett aus Schloß Montargis. London, Victoria and Albert Museum .....	243
222	Französische Marketerie-Kommode aus Schloß Montargis. London, Victoria and Albert Museum .....	244
223	Sog. Bureau der Maria von Medici. Paris, Musée de Cluny.....	245
224	Münzschränk, gefertigt von A. C. Boulle für Kurfürst Max Emanuel von Bayern. München, Münzkabinett .....	246
225	Kasten von A. C. Boulle. London, South Kensington Museum .....	247
226	Kasten von A. C. Boulle. Paris, Louvre .....	249
227	Kommode von A. C. Boulle. Paris, Louvre .....	250
228	Konsoltisch von A. C. Boulle. München, Nationalmuseum .....	251
229	Schreibtisch, gefertigt von A. C. Boulle für Kurfürst Max Emanuel von Bayern. London, Duke of Buccleuch .....	253
230	Konsoltisch aus Schloß Bercy, um 1715. Paris, Louvre .....	255
231	Französischer Barockstuhl des 17. Jahrh. Aus Schloß Effiat. Paris, Musée de Cluny .....	256
232	Fauteuil. Spätzeit des Louis XIV. Paris, Musée des Arts décoratifs.....	257
233	Fauteuil des späten 17. Jahrh. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	257
234	Barockbett aus Schloß Effiat. Paris, Musée de Cluny .....	259
235	Spanischer Barocktisch des 17. Jahrh. Madrid, R. Museo de Artes y oficios..	260
236	Barock-Kabinett der Zeit des Kurfürsten Ferdinand Maria. München, Residenzmuseum .....	263
237	Schreibtisch aus Schleißheim. Nürnberg, Germanisches Museum .....	265
238	Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Max Emanuel. München, Residenzmuseum .....	266
239	Kanapee der Zeit Max Emanuels. München, Nationalmuseum .....	267
240	Konsoltisch nach Entwurf von I. Effner; um 1720. München, Residenzmuseum .....	267
241	Rote Sammetkammer der Paradekammern des Berliner Schlosses. Photo Staatl. Bildstelle, Berlin .....	268

	Seite
242 Rundtisch nach Entwurf von Andreas Schlüter. Berlin, Schloß .....	269
243 Tisch mit Lackmalerei. Charlottenburg, Schloß .....	270
244 Viertüriger Hamburger Schrank. Mitte des 17. Jahrh. Hamburg, Kunst- gewerbemuseum.....	271
245 Frankfurter Schrank des frühen 18. Jahrh. Kassel, Landesmuseum .....	272
246 Frankfurter Schrank im Stil des Friedrich Unteutsch. Frankfurt, Historisches Museum.....	273
247 Ulmer Kasten aus Kloster Kaisheim. München, Baronin von Hartmann ....	274
248 Augsburger Kasten des frühen 18. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	275
249 Kabinett mit Wappen Ecker von Kapfing und Goder von Kriegsdorf. Um 1680. München, Kunsthandel (J. Böhler) .....	276
250 Viertüriger Schrank mit Wappen Fechenbach-Heddersdorf. Spätes 17. Jahrh. Schloß Laudenburg bei Miltenberg .....	277
251 Augsburger Kredenz des frühen 18. Jahrh. München, Kunsthandel (J. Böhler)	279
252 Danziger Tisch, um 1700. Berlin, Schloßmuseum .....	280
253 Holländische Bank des frühen 18. Jahrh. München, Kunsthandel (Doppler)	281
254 Barockbett mit Wappen der von Somme. Spätes 17. Jahrh. München, Nationalmuseum .....	282
255 Schrank mit Messinggitter aus Schloß Salzdahlum bei Braunschweig. Um 1730. Berlin, Schloßmuseum .....	283
256 Italienischer Stuhl des Spätbarock. London, Wallace Collection .....	284
257 Stuhl, geschnitzt von Andrea Brustolon. Venedig, Prokuratien .....	284
258 Blarenberghe, das Kabinett des Herzogs von Choiseul (1757). Miniatur (ver- größert) auf einer Tabatière von A. Leferre im Louvre, Paris. Photo A. Gi- raudon, Paris .....	287
259 Boucher, Le déjeuner. Paris, Louvre .....	289
260 P. A. Baudouin-J. Massard, Le Lever. Kupferstich .....	291
261 Kommode von Charles Cressent. München, Residenzmuseum .....	305
262 Kommode von Cressent. London, Wallace Collection .....	307
263 Kommode von Cressent, aus der früheren Sammlg. Hamilton. Paris, Baron E. de Rothschild .....	308
264 Kommode von Cressent. Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.) .....	309
265 Eckschrank von Cressent. Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.) .....	310
266 Großer Schrank in Rosenholz von Cressent. Früher Sammlung Castellane, jetzt Kunsthandel (E. M. Hodgkins), Paris .....	311
267 Tisch von Cressent. Paris, Louvre .....	312
268 Tisch von Cressent. Mailand, Sammlg. Trivulzio .....	313
269 Uhr von Cressent. Wien, Baron Alfons von Rothschild .....	315
270 Kommode, signiert Jean Marchand. London, Wallace Collection .....	316
271 Französische Kommode der Zeit um 1730. München, Residenzmuseum.....	317
272 Französischer Schreibtisch der Zeit um 1730. München, Residenzmuseum..	319
273 Nicolas Pineau, Entwürfe für Stühle. Paris, Musée des Arts décoratifs.....	320
274 Nicolas Pineau, Entwurf für einen Eckschrank. Paris, Musée des Arts décoratifs	321

275	Kommode von Gaudreau, nach Entwurf von Slodtz, Bronzen von Caffieri. London, Wallace Collection .....	322
276	Das „bureau Metternich“, wahrscheinlich von Jacques Caffieri. Paris, Sammlung Baron Edmond de Rothschild .....	323
277	Eckschrank, signiert B V R B. Dresden, Schloß .....	325
278	Kommode, signiert B V R B. Dresden, Schloß .....	327
279	Schreibtisch mit Lack. München, Residenzmuseum .....	328
280	Bureau de dame von B V R B. London, Montague House .....	329
281	Kommode, signiert J. Dubois. München, Kunsthandel (A. S. Drey) .....	330
282	Bureau plat, signiert Migeon. Paris, Louvre .....	331
283	Eckschrank, signiert P. Migeon. München, Residenzmuseum .....	333
284	Lackkommode, signiert M. Criard. München, Kunsthandel (A. S. Drey)....	334
285	Lackkommode, wahrscheinlich von Joseph. München, Kunsthandel (A.S.Drey)	335
286	Sekretär, signiert Oeben. Paris, Louvre .....	336
287	Tischchen, signiert Delorme. Paris, Louvre .....	337
288	Toilettetisch von Oeben. München, Residenzmuseum.....	338
289	Sekretär von Oeben. München, Residenzmuseum.....	339
290	Damenschreibtisch von Oeben. London, Wallace Collection.....	341
291	Toilettetisch, signiert F. Oeben. Frankfurt, Privatbesitz (ehemals Sammlg. Sayn-Wittgenstein). .....	342
292	Das bureau du Roi, gefertigt von F. Oeben u. a. Paris, Louvre.....	343
293	Damenschreibtisch. London, Victoria and Albert Museum.....	344
294	Schrank der Rokokozeit mit Panneau von Kormandel-Lack. München, Kunsthandel (A. S. Drey) .....	345
295	Konsoltisch der Rokokozeit. Paris, Louvre .....	346
296	Rokoko-Konsole. Paris, Louvre .....	347
297	Rokoko-Fauteuil, farbig gefaßt. Paris, Louvre .....	348
298	Fauteuil mit Aubusson-Bezug, signiert N. Qu. Foliot. Paris, Louvre.....	349
299	Chaiselongue, signiert L. Delanois. Paris, Louvre .....	350
300	Kanapee, der frühen Rokoko-Zeit mit Gobelin-Bezug. Paris, Louvre.....	351
301	Marquise, signiert L. Delanois. Paris, Louvre .....	352
302	Stuhl von Delanois, gefertigt für Louveciennes 1769. Berlin, Schloßmuseum	353
303	Französischer Ofenschirm mit Tapissieriespannung. Um 1720. Hartekamp (Holland), Sammlg. von Pannwitz .....	355
304	Französischer Ofenschirm der Rokokozeit. London, Wallace Collection...	356
305	Fr. Cuvilliés (?), Entwurf für einen Konsoltisch. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	365
306	Konferenzzimmer der Reichen Zimmer. 1733. Entwurf von Cuvilliés. München, Residenzmuseum .....	367
307	Konsoltisch der Amalienburg in Nymphenburg. Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von Dietrich. 1738 .....	368
308	Kommode der Kurfürstenzimmer der Münchener Residenz. Nach Entwurf von Cuvilliés geschnitzt von J. Ad. Pichler. 1761 .....	368

	Seite
309 Kommode mit Aufsatzschrank. München, Residenz.....	369
310 Tischchen, sign. Kieser. München, Residenz.....	370
311 Konsoltisch von Johann Wolfgang Auvera. Würzburg, Residenz.....	371
312 Sofa von Joh. Köhler. Würzburg, Residenz.....	372
313 Schreibkabinett von K. M. Mattern. 1742. Schloß Seehof.....	373
314 Kabinettschrank von K. M. Mattern. 1745. Würzburg, Luitpoldmuseum..	374
315 Schreibkabinett von J. G. Nestfell, um 1750. Schloß Bruchsal.....	375
316 Schreibschrank mit Einlagen, um die Mitte des 18. Jahrh. Schloß Bayreuth	376
317 Würzburger Aufsatzschrank, um 1750. München, Kunsthandel.....	377
318 Pfeilerkommode (aus Potsdam?), um 1760. Schloß Ansbach. Photo Dr. Stoedtner, Berlin .....	378
319 Sofa, um 1740. Schloß Ansbach .....	379
320 Schreibschrank, um die Mitte des 18. Jahrh. Bamberg, Residenz.....	380
321 Schreibtisch mit Rollverschluß, um 1760. Bamberg, Residenz.....	381
322 Rokokomöbel in Schloß Schönbrunn bei Wien.....	382
323 Sofa mit Porzellaneinlagen aus dem Palais Dubsky in Brünn. Wien, Öster- reichisches Museum .....	383
324 Rheinischer Stuhl des frühen 18. Jahrh. Köln, Kunstgewerbemuseum.....	384
325 Rheinischer Stuhl um die Mitte des 18. Jahrh. Ehemals Sammlg. Thewald, Köln.....	385
326 Rheinischer Stuhl des 18. Jahrh. Köln, Kunstgewerbemuseum.....	386
327 Lütticher Kommode des frühen 18. Jahrh. Lüttich, Trapmann-Museum..	387
328 Aachener Kleiderschrank, um die Mitte des 18. Jahrh. Köln, Kunstgewerbe- museum .....	388
329 Vitrine. Aachen um 1760. Köln, Kunstgewerbemuseum.....	389
330 Arbeitszimmer Friedrichs des Großen im Stadtschloß Potsdam. Photo Staatl. Bildstelle, Berlin .....	391
331 u. 332 Kommoden von Kambly. Potsdam, Neues Palais.....	392
333 Schreibtisch von Kambly. Potsdam, Neues Palais.....	393
334 Eckschrank von Kambly. Potsdam, Neues Palais.....	394
335 Kastenuhr von Kambly. Potsdam, Neues Palais.....	395
336 Kommode von Spindler. Potsdam, Neues Palais .....	396
337 Kommode von Spindler d. J. Potsdam, Neues Palais .....	397
338 Eckschrank von Spindler mit Bronzen der Kambly-Werkstätte. Potsdam, Neues Palais .....	399
339 Schreibtisch von Spindler mit Bronzen von Kambly. Potsdam, Neues Palais	401
340 Sofa, geschnitzt von Lucas Mayer. 1747. Potsdam, Sanssouci .....	402
341 Konsoltisch mit antiker Marmorplatte. Potsdam, Neues Palais.....	403
342 Italienisches Rokokobett. München, Kunsthandel (Doppler).....	404
343 Venezianischer Schreibschrank mit Lackfassung. Venedig, Kunsthandel (Levi)	405
344 Schreibschrank mit Spiegel. Oberitalien (Venedig?), gegen Mitte des 18. Jahr- hunderts. Frankfurt, Sammlg. v. Hirsch.....	407
345 Einfaches italienisches Rokokosofa. München, Kunsthandel (Bernheimer)	408



	Seite
346 Italienischer Konsoltisch der Rokokozeit. Rom, Palazzo Corsini. . . . .	408
347 Holländischer Porzellanschrank (ursprünglich Doppelkommode). Berlin, Privatbesitz . . . . .	409
348 Queen-Anne-Stuhl (Hoop-Back Armchair). London, Victoria and Albert Museum. . . . .	413
349 Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum. . . . .	414
350 Settee aus Nußholz. Erste Hälfte des 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum. . . . .	415
351 Englisches Kabinett mit eingelegten farbigen Hölzern, um 1690. Berlin, Schloßmuseum . . . . .	417
352 Dressing table des frühen 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum	418
353 Queen Anne-Kommodenschrank. Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England . . . . .	419
354 Armstuhl der Chippendale-Zeit. Paris, Musée des Arts décoratifs. . . . .	423
355 Chippendale, Entwürfe für Stühle. The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XV . . . . .	424
356 Chippendale, Entwürfe für Stühle. The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. IX . . . . .	425
357 Chippendale, Entwürfe für Stühle im chinesischen Geschmack. The Gentleman and Cabinet Makers Director, Pl. XXVII. . . . .	427
358 Stuhl aus Mahagoni. London, Victoria and Albert Museum. . . . .	428
359 Armstuhl im Chippendale-Stil. London, Victoria and Albert Museum. . . . .	429
360 Schreibtisch von Chippendale, um 1740. London, Duke of Buccleuch. . . . .	431
361 Bücherschrank im Stile Chippendales. Nach Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England . . . . .	433
362 Lackbett aus Badminton von Chippendale. Um 1755. London, Victoria and Albert Museum . . . . .	435
363 Mahagonischrank, gefertigt von J. Mayhew. Um 1760. Schloß Windsor. . . . .	437
364 Mahagonitisch (side table) gezeichnet von Robert Adam. Um 1770. London, Victoria and Albert Museum . . . . .	439
365 A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle. The Cabinet maker and Upholsterers Guide Pl. IV . . . . .	440
366 A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle. The Cabinet maker and Upholsterers Guide Pl. II . . . . .	441
367 A. Hepplewhite, Entwürfe für Stühle. The Cabinet maker and Upholsterers Guide Pl. VI . . . . .	442
368 Hepplewhite-Stühle. Berlin, Schloßmuseum . . . . .	443
369 Hepplewhite-Stuhl. Paris, Musée des Arts décoratifs. . . . .	444
370 Stühle im Adam- (links) und Sheraton- (rechts) Stil. London, Victoria and Albert Museum. . . . .	445
371 Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen (parlour chairs). Cabinet maker and Upholsterers Drawing Book Pl. 28. . . . .	446

372	Th. Sheraton, Entwürfe für Stuhllehnen. Cabinet maker and Upholsterers Drawing Book Pl. 36.....	447
373	Hepplewhite, Entwurf für einen Bücherschrank (Pl. 48 im Guide).....	448
374	Hepplewhite, Entwurf für ein Sofa (Bar-back-sofa). (Pl. 26 im Guide).....	448
375	Hepplewhite, Entwürfe für „Pedestals and Vases“. (Pl. 35 im Guide).....	449
376	Hepplewhite, Entwurf für ein Side board (Pl. 32 im Guide).....	449
377	Kabinett aus Sycamorenholz mit Einlegearbeit. Um 1780. London, Victoria and Albert Museum .....	450
378	Toiletetisch aus Satinholz mit Malereien. Um 1800(?). London, Victoria and Albert Museum .....	451
379	Eingelegte Satinholzkommode. Spätes 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum.....	452
380	Kommode aus Satinholz. Spätes 18. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum.....	453
381	Wandtisch (pier table) aus Satinholz und anderen Hölzern. Um 1780. London, Victoria and Albert Museum.....	454
382	Lafrensen, L'assemblée au Salon. Kupferstich.....	461
383	Versailles, Großes Kabinett der Marie Antoinette. Schnitzerei von den Gebrüdern Rousseau. 1783.....	463
384	Schlafzimmer im Palais Pavlovsk. Um 1780. Bett von Jacob, bemalter Pecking von Wilhelm van Leen.....	465
385	Damenschreibtisch, signiert Riesener. 1777. Paris, Louvre.....	469
386	Bureau von Riesener. 1777. Versailles, Petit Trianon.....	471
387	Sekretär der Marie Antoinette in Trianon, signiert Riesener. London, Wallace Collection .....	473
388	Kommode von Riesener aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette. New York, Sammlg. W. K. Vanderbilt.....	474
389	Sekretär von Riesener aus Ebenholz mit Lack. Gefertigt für Marie Antoinette. New York, W. K. Vanderbilt.....	475
390	Kommode, signiert Riesener. Paris, Louvre.....	476
391	Bonheur du jour, signiert Riesener. Frankfurt, Baron Max von Goldschmidt-Rothschild .....	477
392	Eckschrank, signiert Riesener. London, Wallace Collection.....	478
393	Das „Artois-Cabinet“ von Riesener. Windsor Castle.....	479
394	Arbeitstischchen von Riesener. Frankfurt, Baron von Rothschild.....	480
395	Trikoteuse, signiert Riesener. Paris, Louvre .....	481
396	Damenschreibtisch, signiert J. F. Schwerdfeger. 1788. Paris, Louvre .....	482
397	Schmuckschrank der Marie Antoinette von J. F. Schwerdfeger u. a. 1787. Versailles .....	483
398	u. 399 Zwei halbhohle Schränke von Benemann. Paris, Louvre.....	485
400	Schreibtisch, wahrscheinlich von Weisweiler. London, Wallace Collection	486
401	Sekretär mit Einlagen von Sèvres-Porzellan von A. Weisweiler. Gefertigt für Marie Antoinette. London, Wallace Collection.....	487

	Seite
402 Damenschreibtisch von A. Weisweiler. Paris, Louvre.....	488
403 Etagère mit Sèvres-Einlagen, signiert A. Weisweiler. London, Wallace Collection .....	489
404 Bonheur du jour von B. Molitor. Paris, Louvre.....	491
405 Arbeitstischchen, signiert R V L C. London, Wallace Collection.....	492
406 Buffet von J. Fr. Leleu. London, Wallace Collection.....	493
407 Lesepult von M. Carlin mit Sèvres-Einlagen. London, Wallace Collection..	494
408 Damenschreibtisch und Kommode, wahrscheinlich von Carlin. Paris, Louvre	495
409 Halbhoher Schrank von Martin Carlin. Paris, Louvre.....	496
410 Schreibtisch von E. Levasseur. Paris, Louvre.....	497
411 Kabinett von Martin Carlin. London, Wallace Collection.....	499
412 Pfeilerschränke mit Lackeinlagen. Wien, Kunsthandel (Sartori) .....	501
413 Kanapee, signiert J. Lebas, mit Bezug von Philippe de La Salle aus Lyon. Paris, Louvre .....	502
414 Voyeuse. Fontainebleau .....	503
415 Fauteuil, signiert Nadal. Paris, Louvre.....	504
416 Kanapee von Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezügen nach Entwurf von Boucher. Paris, Louvre.....	505
417 Fauteuil, signiert Ph. Poirié, mit Beauvais-Bezug. Paris, Louvre .....	506
418 Konsoltisch der Louis-XVI.-Zeit. Paris, Louvre.....	507
419 Konsoltisch von G. Jacob. Paris, Louvre.....	508
420 Paravent, gefertigt von G. Jacob für die Zimmer der Marie Antoinette in St. Cloud. Paris, Musée des Arts décoratifs.....	509
421 Bett, gefertigt von Jacob für Karl August von Zweibrücken. 1782. München, Residenzmuseum .....	510
422 Ofenschirm, gefertigt von Jacob. 1782. München, Residenzmuseum.....	511
423 Bett der Louis-XVI.-Zeit mit Genueser Sammet-Bezug. Paris, Louvre ....	512
424 Prunkbett. Ehemals Sammlg. Hamilton, jetzt New York. Georges Gould..	513
425 Wachsmo- dell für ein Bett (lit à la Turque), wahrscheinlich von George Jacob. Paris, Sammlg. H. Lefuel .....	514
426 Confidente mit Gobelin-Bezug, aus Versailles. Lissabon, Marquis Da Fos	515
427 Sofa, signiert Jacob. Bezug Seide mit Chenillen von Philipp de la Salle. Paris, Kunsthandel (Duveen Bros.) .....	515
428 Armstuhl, gefertigt von Jacob. 1783. München, Residenzmuseum .....	516
429 Fauteuil, signiert Jacob. Paris, Louvre .....	516
430 Bergère, signiert G. Jacob. Paris, M. Stephane Vlasto.....	517
431 Stuhl, signiert Jacob. Paris, Louvre .....	517
432 Marquise, signiert G. Jacob. München, Residenzmuseum .....	518
433 Reichgeschnitztes Kanapee. Beginn der Louis-XVI.-Zeit. London, Wallace Collection .....	519
434 Kanapee im antiken Geschmack. Entwurf von Dugoure (1790) für den Comte de Provence. Paris, Musée des Arts décoratifs.....	520
435 Stuhl nach englischem Vorbild, von Jacob. Paris, Musée des Arts décoratifs	521

	Seite
436 Italienische Ottomane der Louis-XVI.-Zeit. München, Kunsthandel (Bernheimer) .....	524
437 Italienisches Spätrokosofa mit Intarsien. Rom, Palazzo Corsini.....	525
438 Pultschreibtisch mit Elfenbeineinlagen von Pietro Piffetti. Turin, Palazzo Reale	526
439 Kommode von G. Haupt. London, Victoria and Albert Museum.....	527
440 Holländische Doppelkommode der Louis-XVI.-Zeit. München, Prof. Dr. Westendorp .....	528
441 Lütticher Vitrine, um 1770. Lüttich, F. Olban de Xivry.....	529
442 Konsoltisch nach Entwurf von Puille, geschnitzt von Schwanthaler. München, Residenzmuseum .....	530
443 Konsoltisch, geschnitzt von Peter Wagner. Würzburg, Residenzmuseum	531
444 Blauer Salon im Ingelheimer Trakt der Würzburger Residenz. 1776-1779..	533
445 Möbel von Daniel Köhler. Würzburg, Residenzmuseum.....	534
446 Kommode der Übergangszeit zum Klassizismus. Bayreuth, Eremitage.....	535
447 Hamburger Schrank des späten 18. Jahrh. Hamburg, Kunstgewerbemuseum	536
448 Deutsche Polsterbank, um 1800. Kassel, Landesmuseum.....	537
449 Norddeutscher Schreibrschrank, um 1770. Nürnberg, Germanisches Museum	538
450 Schreibrschrank, gefertigt von G. Fiedler. 1775. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	539
451 Stuhl mit Wappen des Kurfürsten Clemens Wenzeslaus von Köln. London, Wallace Collection .....	541
452 Abraham und David Röntgen, Schreibtisch, gefertigt für Kurfürst Johann Philipp von Walderdorf. Frankfurt, Sammlg. Baron von Rothschild.....	543
453 Toilettetisch von David Röntgen. Frankfurt, Sammlg. von Hirsch.....	545
454 Schreibrschrank von David Röntgen. Kopenhagen, Kunstgewerbemuseum	547
455 Sekretär von David Röntgen. Würzburg, Residenzmuseum.....	549
456 Tischchen von David Röntgen. Potsdam, Neues Palais.....	550
457 Schreibtisch von David Röntgen. München, Residenzmuseum .....	551
458 Schreibtisch von David Röntgen. Berlin, Schloßmuseum.....	552
459 Schreibtisch (geöffnet), mit Monogramm der Marie Antoinette, gefertigt von David Röntgen. Paris, E. M. Hodgkins.....	553
460 Sekretär von David Röntgen. London, Victoria and Albert Museum.....	555
461 Schreibtisch von David Röntgen. Paris, Louvre.....	557
462 Tischchen von David Röntgen. Frankfurt, Sammlg. von Hirsch.....	558
463 Platte des Tischchens von David Röntgen (Abb. 462). Frankfurt, Sammlg. von Hirsch .....	559
464 Tisch von David Röntgen. Platte mit figürlicher Marketerie, Zarge mit Sèvresplatten, Bronzen französisch. Sammlg. E. M. Hodgkins, Paris.....	561
465 Schreibtisch (geöffnet) von David Röntgen. Um 1786. Petersburg, Eremitage	562
466 Bett Napoleons in Fontainebleau.....	567
467 Schlafzimmer. Palais de Fontainebleau.....	569
468 Zimmer aus dem Königsbau. Nach Entwurf von Klenze. München, Residenzmuseum .....	571

469	Empirebett. Ehemals Wien, Palais Palffy .....	573
470	Ankleidezimmer des Königs Max I. in Nymphenburg. Aquarell von Friedrich Ziebland (1820). München, Wittelsbacher Bibliothek .....	577
471	Schlafzimmer. Stich von Percier-Fontaine .....	578
472	Schlafzimmer der Königin Luise im Kronprinzenpalais (1803). Aquarell von F. W. Kloß, Berlin, Hohenzollernmuseum .....	579
473	Kommode aus dem Mobiliar der Kaiserin Hortense. Fontainebleau .....	582
474	Kommode (meuble d'appui) von L. J. Werner. 1816. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	583
475	Sekretär. Berlin, um 1820-30. Berlin, Schloßmuseum .....	584
476	Sekretär von L. J. Werner. 1816. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	585
477	Sekretär, erworben von Friedrich Wilhelm III. Berlin, Hohenzollernmuseum .....	586
478	Wiener Sekretär. Hannover, Leibnizhaus .....	588
479	Damenschreibtisch von Holl. Wien, um 1815. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie .....	589
480	Arbeitstischchen. Wien, Österreichisches Museum für Kunst und Industrie .....	592
481	Wiener Arbeitstischchen, mit Stahlbeschlag und Landschaften von Wigand. Um 1825. Wien, Museum für Kunst und Industrie .....	593
482	Kabinett von Geoffroy Lemarchand. Paris, Musée des Arts décoratifs .....	594
483	Schreibtisch von F. W. Wichmann (1812). Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel. Photo Staatl. Bildstelle, Berlin .....	595
484	Teesalon der Königin Elisabeth im Berliner Schloß. Nach einem Aquarell des Erbauers C. F. Schinkel, 1826. Photo Staatl. Bildstelle, Berlin .....	596
485	Bett der Königin Maria Christina. Caserta, Palazzo Reale .....	597
486	Sog. Bett des Marschalls Berthier. Ehemals Wien, Palais Palffy .....	598
487	Möbel (Zitronenholz mit Silberbeschlag) von Johann Valentin Raab. Um 1809. Würzburg, Residenzmuseum .....	599
488	Möbel aus dem Speckterzimmer. Hamburg, Kunstgewerbemuseum .....	600
489	Italienische Empiremöbel. Villa Reale di Castello bei Florenz .....	601
490	Fauteuil aus Compiègne. Nach Heßling, Empiremöbel .....	602
491	Stuhl aus Grand Trianon. Nach Heßling, Empiremöbel .....	602
492	Stuhl nach Entwurf von Schinkel. Berlin, Schloßmuseum .....	603
493	Tisch in La Malmaison. Entwurf von Percier .....	604
494	Toilettetisch in Grand Trianon .....	606



## REGISTER

- Aachen 386ff, 521, 527  
 -, Museum 390  
 Abendmahlsschrank Abb. 186  
 Ablauf (Profil) 92  
 Achtpaß 86f  
 Adam, François 393  
 -, James 436, 532  
 -, Robert 426, 428, 429, 436ff, 440-444, Abb. 364, 370  
 Adelaide von Frankreich, Madame 350f  
 Adelphi (die Gebrüder Adam) 436  
 Adelphi Terrace 429  
 Aedicula 168, 170, 177  
 Age of oak 422  
 Age of mahagoni 422, 456  
 Age of walnut 422, 456  
 Agrippina 15, Abb. 8  
 Aigueière (Kühleimer) 141  
 Aktenschrank 190, 292, 340  
 Alabasterbett 186  
 Alba, Herzog von 162  
 Äldgrever, Heinrich 190  
 Alembert, d' 288, 520, 523  
 Alkmaar 61  
 Alkoven 260, 261, 509 (vgl. Bett)  
 Alkovenbett 106, 222, 260, Abb. 98  
 Alkovenkanapee 517  
 Almanache des ébénistes 327  
 Alpirsbach 12, Abb. 4  
 Altenburg, Schloß 275  
 Altenkirchen 545  
 Altenstetter, David (Goldschmied) 187  
 Althausen 379  
 Altona 570  
 -, Museum 534  
 Amberg 72, Abb. 57, 179  
 Amerbachtruhe 169, Abb. 159  
 Amiens 302  
 Amorbach, Klosterkirche 381
- Amsterdam, Ryksmuseum:  
 Niederländisches Museum 61, 200, 214-222, Abb. 207, 208, 212, 216  
 Gemäldegalerie 280  
 -, Museum Lambert van Merten 219, 220  
 -, ehemalige Sammlung Frederik Müller 220  
 -, Sammlung Six 219, Abb. 204  
 Angermair, Christoph 187, 188, 207, Abb. 197  
 Anhalt 532  
 Anitchkov, Palais, siehe Petersburg  
 Anjou, René d' 43, 121, Abb. 31  
 Anna, Kurfürstin von Sachsen 185  
 Annaberg, Schloß in Tirol Abb. 50, 51  
 Annaburg, Schloß 184  
 Annecy 148  
 Anrichte 58, 100, 136, 140, 200, 450, Abb. 133, 161, 193 (vgl. DRESSOIR, KREDENZ)  
 Anrichteschrank 200  
 Ansbach 158, 264  
 -, Schloß 242, 397, Abb. 318  
 Antelami, Benedetto 18, 19  
 Anticksnyder 36  
 Antonio da Brescia 169  
 Antritt 221  
 Antwerpen 210, 350  
 -, Schloß 566  
 -, Musée Steen 61  
 Apt, Ulrich 38  
 Arabesken 163f, 200  
 Arbalète, en (Abschluß in Bogenform) 308  
 Arbeitstischchen Abb. 394, 395, 405, 480, 481  
 Arca (Truhe) 84
- Arcella 84, 90  
 Archer 425  
 Arenberg, Prinz 494  
 Argenson, Marquis d' 332  
 Arkadenmotiv 13, 15, 21, 24f  
 Armadio stipo (Kabinettschrank) 102  
 Armarium 55  
 Armoire 132  
 Armsessel 118 (vgl. Fauteuil)  
 Armstuhl 147, 231, 434, Abb. 354 359, 428 (vgl. caquetteoire, chaire, fauteuil und Lehnstuhl)  
 Artois, Graf von 335  
 Artois-Cabinet 481, Abb. 393  
 Artur, Prinz, Sohn Heinrichs VII. 54  
 Ashrigde Park 438  
 Aspö (Schweden) 14  
 Athen, Grabmal der Hegeso 15  
 Atlasholz 233  
 Attacapanno (Kleiderrechen) 120  
 Aubusson 519, 603  
 Auer, Ulrich 55  
 Auersperg, Sammlung Fürst, siehe Wien  
 Aufsatzschrank 363, Abb. 309, 317  
 Aufseß, Cordula von 179  
 Augsburg 40, 154-158, 162ff, 184, 187f, 200, 207, 233f, 261, 275 bis 281, 371, 524  
 -, St. Anna, Fuggerkapelle 162f  
 -, Rathaus 166, 205  
 -, Gemäldegalerie 38, 58  
 -, Maximiliansmuseum 166, 205  
 August der Starke 277  
 Aumale, Herzog von 495  
 Aumont, Herzog von 484, 516  
 Aurelhe von Villeneuve, Rigaud d' 68, Abb. 54  
 Auszichtsich 220, Abb. 207

- Auvera, Jakob van der 379  
 -, Johann Wolfgang 382, 384, Abb. 311  
 Auvillers, Schloß 337  
 Avignon, Musée Calvet 17, 74, Abb. 10
- Babenhausen, Schloß 166  
 Baden-Baden 58  
 Badminton Abb. 362  
 Baer, Hans 169  
 Baldachin 68 ff, 75, 96, 109 ff, 116, 184, 198  
 Baldachinbett 68, 184, Abb. 54  
 Baldishol 12  
 Ball and claw, siehe claw  
 Ballin, Claude 233, 256  
 Balusterfüße 112, 173, 220 ff, 256 ff, Abb. 103, 146, 216  
 Balustermotiv 21, 29, 118 ff, 182  
 Bamberg 21, 266  
 -, Dom (Clemensgrab) 21  
 -, Residenz 234, 246, 256, 264, 430 f  
 Bandwerk 234, 246, 256, 264, 430 f  
 Bank, 12, 76, 95, 220, 290, 517, Abb. 2, 4, 68, 208, 253, 448 (vgl. cassapanca)  
 Bankett 231  
 Banquet (Bank ohne Lehne) 290  
 Banquette d'applique (Nischenbank) 517  
 Banz, Klosterkirche 385  
 Bar-back-sofa, 445, Abb. 374  
 Barbier 293  
 Bardini, Museo, siehe Florenz  
 -, ehemalige Sammlung, siehe Florenz  
 Barelli, Agostino 261  
 Bartolozzi, Francesco 436  
 Barvaux (Belgien) 390  
 Bas d'armoire 467  
 Basilewski, ehemalige Sammlung, siehe Petersburg  
 Bassen, Bartholomeus van 222, Abb. 200  
 Batty and Thomas Langley 423, 427, 429  
 Baudouin, Pierre Antoine 297, Abb. 260  
 Baumgartner, Ulrich (Kunstschreiner) 187  
 Baumhauer, Joseph (Ebenist) 242, 250, 334, Abb. 285  
 Bayeux 28, 34  
 Bayr, Lorenz 166  
 Bayreuth 395, 404, 525, 532  
 -, Schloß 385, 397, 537, Abb. 316  
 -, Eremitage 397, Abb. 446  
 Bazzero, Sammlung, siehe Mailand  
 Beauvais-Bezug 519, Abb. 416, 417  
 Bechelsdorf bei Ratzeburg 17  
 Beck, Sebald (Schreiner) 158  
 Becker, J. G. (Schnitzer) 410  
 Beelden (Karyatiden) 218  
 Beeldenkast 218, Abb. 201  
 Beeldsnyder 36  
 Behälter 141 ff  
 Beit, Sammlung Otto, siehe London  
 Bellanger, François Joseph 484, 516, 566  
 Bellevue, Schloß (Frankreich) 350, 500  
 Bellini, Giovanni 120  
 Belosewski - Belozerski, Sammlung, siehe Petersburg  
 Benediktbeuren, Abt von 166  
 Benemann, Johann Wilhelm 457, 467, 470, 486 ff, 493, 500, 502, 556, 588, Abb. 398, 399  
 Benkert, Johann Peter (Schnitzer) 410  
 Benrath, Schloß 524, 526  
 Bentivoglio (Wappen) Abb. 109  
 Bérain, Jean 239, 246, 248, 252, 256, 262, 298, 300, 419, 431  
 Bercy, Schloß 230, 351  
 Bergamo, Museum Abb. 98  
 Bergère 258, 289 ff, 517, 564, 603, Abb. 430  
 Bergère à joue 289  
 Bergère en confessional 289  
 Berlin 268 ff, 357, 390 ff, 525, 532, 534, 540, 562, 570, 582, 585  
 -, Schloß 268 ff, 396, 410, 535  
 -, Schloßmuseum 12, 26, 30, 31, 34, 40, 51, 55, 62, 77, 88, 94, 96, 99, 102, 106, 154, 160, 162-164, 169, 187-189, 199, 201, 207, 233, 255, 268 ff, 273, 280, 281, 284, 332, 354, 390, 396, 398, 410, 468, 486, 494, 505, 522, 534, 535, 542, 544, 548, 551, 556-558, 560, 591, 595, Abb. 3, 23, 71, 75, 78, 84, 94, 141, 148, 155, 182, 183, 191, 206, 241, 242, 252, 255, 302, 351, 368, 458, 475, 492  
 Berlin, Schloß, Wohnräume 570, Abb. 484  
 -, Schloß Monbijou 270, 272  
 -, Schloß Bellevue 536  
 -, Schloß Charlottenburg 271, 395 f, 560, Abb. 243  
 -, Kronprinzenpalais 568, Abb. 472  
 -, Akademie der Künste 268  
 -, Kaiser-Friedrich-Museum 66, 95, 101, 162, 184, 213, Abb. 85, 92, 214  
 -, Hohenzollernmuseum 424, 537, 544, 560, 580, 591, 597, Abb. 472, 477  
 -, Kunstbibliothek 359, 362, 530, 548  
 -, Sammlung Dosquet 592, 595  
 -, Sammlung Feist 558  
 -, Sammlung Worch 551  
 -, Privatbesitz Abb. 347  
 -, Kunsthandel, Hermann Ball 311  
 -, Kunsthandel 154  
 Bern 395  
 Bernard, Pierre (Ebenist) 335, 344  
 -, Sammlung Graf F. de 494  
 Berndinck, Cordt 199  
 Bernwardsäule 22  
 Berswort (Wappen) 190  
 Berthier, Marschall 598  
 Bertuch (Herausgeber des Journals des Luxus und der Moden) 527  
 Besançon, Museum 138  
 Bett 19 ff, 66 ff, 106 ff, 148, 184 ff, 222, 258, 290, 354 f, 421, 434, 509, 599 ff, Abb. 3, 14, 15, 54-56, 99, 179, 180, 234, 254, 342, 362, 384, 421, 423-425, 466, 467, 469, 485, 486 (vgl. Alkoven, duchesse, lit)  
 Bettgewand 66  
 Betthimmel 509  
 Bettkasten 86  
 Bettlade 20, 66



- Bett-Truhe 109  
 Bettvorhänge 21f  
 Beulenmuster 92, 136  
 Beyer, F. 371  
 Bezenval, Baronin 319  
 Bibliotheksschrank 102, 232, 240, 310, 434, 467  
 Bielinski, Graf 319  
 Biller, Albrecht (Silberschmied) 275, 277  
 Biron, Sammlung 494  
 Bisellium 12  
 Blagé, Sammlung Madame M., siehe Paris  
 Blarenberghe Abb. 258  
 Blasien, siehe St. Blasien  
 Blasons 145  
 Blois 234  
 Blondel, François 286f, 303, 318, 320, 524  
 Blum, Hans 156  
 Blumenmarketerie 235, 244, 246, 542 (vgl. Marketerie)  
 Blumentisch 607  
 Boccacciominiaturen des Jean Fouquet 71, 75  
 Bockschütz, Tischlerfamilie 166  
 -, Georg 166  
 Bocktisch (mit gekreuzten Stützen) 72  
 Böcke (gekreuzte Tischstützen) 71f, 111  
 Böhme, Johann (Schnitzer) 410  
 Boffrand, Germain 262, 286, 299, 320  
 Bois d'amarante 233  
 Bois de citronnier 233  
 Bois de couleur 240  
 Bois de rose (Atlasholz) 233f  
 Bois de violette 233, 244  
 Boiserie 503  
 Boîte à musique 256  
 Boizot, Louis Simon 486  
 Bologna 77, Abb. 115  
 -, San Petronio 160  
 Bolpoottafel (Tisch mit Kugelfüßen) 219  
 Bondy, ehemalige Sammlung 354  
 Bonheur du jour (Damenschreib-  
 tisch) 291, 341, 466, 592,  
 Abb. 391, 404  
 Bonn 372  
 Bonnes graces (Bettvorhänge) 260  
 Bookcase (Bücherkasten) 434, 472, 534 (vgl. Bücherschrank, Kasten)  
 Boscoreale 12, 462, Abb. 3  
 Bosse, Abraham 154, Abb. 149  
 Bossi, Antonio 379  
 -, Materno 531  
 Botticelli 83, 88  
 Boucher (Ebenist), siehe BVRB  
 -, François 297, 337, 519, Abb. 259, 416  
 Boulard, J. B. 503  
 Boulle, André Charles 150, 207, 232, 233ff, 240-256, 292, 302ff, 312ff, 366, 416, 420, 422f, 468, 472, 495, 502, 504, 520, Abb. 220, 224-229  
 -, Charles André (de Sève) 242  
 -, Charles Joseph 242, 337  
 -, Jean Philipp 242  
 -, Pierre Benoit 242  
 Boullemöbel 242ff, 262, 264, 334, 503  
 Boulletechnik 233, 398  
 Bourbon, Prinz 164, Abb. 156  
 Bout de pied (Fußbank) 290  
 Boutique de menuiserie 210  
 Bouts, Dirk 61  
 Bracket clock 420  
 Brandenburg, Dom 28  
 Braunschweig 210, 532, 540  
 -, Museum 31  
 Brauttruhe 56f, 89f  
 Breitsitz 19  
 Bremen 190, 278, 363  
 -, Kunstgewerbemuseum 278, 363  
 Brescia, Antonio da, siehe Antonio  
 Brettschemel Abb. 172  
 Brettstuhl 182  
 Brettstütze 72  
 Briefpaneel (Faltwerk) 38  
 Briquet (Vergolder) 337  
 Briseux, Charles Etienne 320  
 Brixen 42, 55  
 Broet, ehemalige Sammlung 335, 490  
 Brokatelle, venezianische 258  
 Bromes (Wappen) 32  
 Bronzeappliken 235, 468, 581  
 Bronzeschuhe 296  
 Bruchsal, Schloß 379, 385, 546, Abb. 315  
 Brücke (Stütze) 71  
 Brügge, Gruuthus 48  
 -, Hospiz St. Jans 49  
 -, Poterie-Hospiz 38, 48, 71, Abb. 39  
 Brünn, Museum 72  
 -, Palais Dubsky 383, Abb. 323  
 Brüssel, Galerie 221, Abb. 209  
 -, König von Belgien 348  
 Bruns, Jacques Antoine 566  
 Brustolon, Andrea Abb. 257  
 Bryas, ehemalige Sammlung 497  
 Buccleuch, Sammlung Herzog von, siehe London  
 Budapest, Kunstgewerbemuseum 346  
 Bücherschrank 434, 454, Abb. 361, 373 (vgl. Bookcase)  
 Bückeburg, Schloß 204  
 Büfett 140, 170, 200, 213, 281, 283, 292, 322, 467, Abb. 406 (vgl. auch Anrichte, Dressoir, Kredenz)  
 Buffet 140, 213  
 Bulbet (Musikpult) 401  
 Bullant, Jean 127  
 Burat, Sammlung 308  
 Bureau 244, 246, 262, 290f, 420, 467, Abb. 223, 276, 280, 282, 292, 386 (vgl. Schreibtisch)  
 Bureau bookcase 434  
 Bureau cabinet 420  
 Bureau commode 231  
 Bureau à cylindre 290, 344, 346, 468, 471f, 548, 554  
 Bureau de dame 330, 471, Abb. 280 (vgl. Damenschreibtisch)  
 Bureau à la Kaunitz 290, 346  
 Bureau Metternich 296, 324, Abb. 276  
 Bureau de milieu à dos d'âne 330  
 Bureau ministre 254, 420, 432, 466, 540, 596, 598  
 Bureau à pente 291  
 Bureau plat 232, 254, 295, 314, 371, 471, 598, Abb. 282  
 Bureau du roi 337f, 344ff, 468, 471, 482, Abb. 292  
 Bureau Stanislas 342, 346, 468ff, 478  
 Bureauapult 220

- Buren, Weeshuis 220  
 Burette 566  
 Burgrain, Schloß 282  
 Burmester, Warnike 194  
 Büstengestell 120  
 Buxtehude 190  
 BVRB (-Boucher?) Ebenist 324 ff.,  
 Abb. 277-280  
 Byss, Johann Rudolf 265, 379
- Cabinet 132, 420 (vgl. Kabinett)  
 Cabinet en forme de buffet 136  
 Cabinet façon de Gênes 137  
 Cabinet-maker 426, 440, 548  
 Cabinet on stand 421  
 Cabriole leg (Schweifung der  
 Stuhlfüße) 413  
 Cabriole-period 418, 422  
 Cabriolet, en 353, 517  
 Cadiz 456  
 Caffieri, Jacques 150, 239, 296,  
 318, 322 ff., 337, Abb. 275, 276  
 Caffieri, Philippe 322  
 Caffieri-Möbel 239  
 Calvet, Musée, siehe Avignon  
 Cambridge, Kings College-Ka-  
 pelle 168  
 Camondo, Sammlung, siehe Paris,  
 Louvre  
 Campo (Stuckmasse) 438  
 Canapé 290 (vgl. Kanapee)  
 Candle shade 418  
 Candle stand 418, 428, 432  
 Canossa 18  
 Cantonnière (Bettvorhang) 260  
 Capellinaio (Kleiderrechen) 120  
 Caquetoire (Armstuhl) 147, Abb.  
 142-146  
 Caravaggio, Polidoro da 94  
 Card table 431 (vgl. Spieltisch)  
 Carlin, Martin 337, 457, 490,  
 498 ff., Abb. 407, 408, 409, 411  
 Carlton House table 455  
 Carnarvon, Sammlung, s. London  
 Carolean chair 226  
 Carpaccio, Vittore 83, 110, Abb.  
 98  
 Carrand, Sammlung, siehe Flo-  
 renz, Museo Nazionale  
 Carstens, Asmus Jakob 573  
 Cartonier (Schreibtischaufsatz)  
 290, 314, 324, 329, 398, 401,  
 495, 498, 518
- Casanova, Francesco 519  
 Caserta, Schloß 566, 600, Abb.  
 485  
 Cassapanca 95 ff., Abb. 85, 87, 89,  
 90 (vgl. Truhenbank)  
 Cassetta (Schmucktruhe) 94 f  
 Cassettone (Schubladekredenz)  
 101, Abb. 93  
 Cassone 84, 87 f., 94, 147 (vgl.  
 Truhe)  
 Cassonebilder 88  
 Castellane, ehemalige Sammlung  
 312, Abb. 266  
 Castellani (Wappen) 106  
 Catel, Ludwig Friedrich 568, 580  
 Cathelin, Louis Jacques 346  
 Cauvet, J. B. 483, 502  
 Caylus, Graf 460  
 Cellini, Benvenuto 106  
 Certosina-Arbeit 38, 82, 89, 117,  
 Abb. 327  
 Chaire 75, 126, 146 f., Abb. 122,  
 141 (vgl. Lehnstuhl)  
 Chaire à coffre 75  
 Chaire à femme 147  
 Chair-maker 426  
 Chaise 231, 288 (vgl. Stuhl)  
 Chaise d'affaires 332  
 Chaise en cabriolet 293  
 Chaise à la capucine 289  
 Chaise à l'échelle 424  
 Chaiselongue 290, 517, Abb. 299  
 (vgl. Sofa)  
 Chaise ovale 518  
 Chaise percée 332  
 Chaise à la reine 293  
 Chaise à vertugadin 147  
 Chaisier 256, 301, 503  
 Chambers, W. 429  
 Champagne, Philippe de 148  
 Chantilly, Schloß 314, 467, 470,  
 503, 523  
 Chapeau, en 512  
 Chapeau de triomphe (Akanthus-  
 kranz) 124  
 Chapelet, en 155  
 Chapey, Sammlung, siehe Paris  
 Chardin, Jean-Baptiste-Siméon  
 289, 393, 459  
 Charité sur Loire 13, Abb. 7  
 Charlottenburg, Schloß, siehe  
 Berlin  
 Chartres 14, 21, Abb. 5, 15
- Chatelard sur Clarens, Schloß du  
 143  
 Chatsworth, Herzog von Devon-  
 shire 252  
 Chenet (Kaminbock) 292  
 Chenevière, Pierre (Schreiner-  
 meister) 138  
 Cheny 504  
 Chest (Truhe) 55, 419  
 Chest of drawers 55, 232, 415,  
 418, 419  
 Chevington (England) 32  
 Chiavenna, Pestalozzihaus 170  
 Chiffonnière 290, 292, 466 f  
 Chiffonnière secrétaire 592  
 Chimaire 605  
 China case 454, 534  
 Chinalack 300  
 Chinoiserie 300, 542, 550  
 Chippendale, Thomas (der Vater)  
 426  
 Chippendale, Thomas 416, 421 ff.,  
 425-436, 439-441, 444, 456,  
 530, 532, 534 f., 537, 540, 548,  
 550, 552 f., Abb. 355-357, 360  
 bis 362  
 Chippendale-Fabrik 429 f  
 Chlotar I 29  
 Chodowiecki, Daniel 452  
 Choiseul, Herzog von 287  
 -, ehemalige Sammlung 329  
 Choisy, Schloß 350  
 Chorgestühl 82, 106, 116, 385  
 Chouvalov, Sammlung, siehe  
 Petersburg  
 Christian I. von Sachsen 207  
 Christian VIII. von Dänemark  
 534  
 Christiania, Kunstgewerbe-  
 museum 12, 199, Abb. 188  
 Christus, Petrus 66  
 Chute (Eckbronzen) 297, 305, 316  
 Cipriani, Giovanni Battista 436  
 Cirey 296  
 Ciste 23  
 Cividale 21  
 Clairvaux 132  
 Clarar (Wappen) Abb. 154  
 Claw and ball foot (Vogelfuß) 413,  
 418, 430  
 Clemensgrab Bamberg 21  
 Climping (England) 32  
 Clopaturkistler 262

- Closen-Nothaft (Wappen) 174, Abb. 164
- Cloth press (Kleiderschrank) 421
- Cloud, St., siehe St. Cloud
- Clouet, François 152
- Club foot (Fuß in Keulenform) 413
- Cochin, Nicolas 234, 346, 459f
- Codex atlanticus 80
- Coffre 55, 95, 131, 231, 252 (vgl. Truhe)
- Coffre de bahut 131
- Coffre à bijoux 95
- Coffre de luxe 131
- Coffre de mariage 231
- Coffre de parement 131
- Coffre de toilette 252
- Colbert 230
- Colonial style 456
- Combey Abbey (Warwickshire) 433
- Commode, siehe Kommode
- Compiègne, Schloß 350, 467, 565, 590ff, 599f, Abb. 488
- Condé, Prinz von 494, 523
- Confessional (Beichtstuhl) 258
- Confidente (Kanapee) 440, 517, Abb. 426
- Conopeum (Mückennetz) 258
- Conrad, Meister 158
- Console 232, 257, 497
- Console d'applique (Konsoltisch) 257
- Contour agréable 294
- Contour extraordinaire 294
- Contraste (Gegensatz der beiden Seiten) 294
- Contre-bouille (Ornamentik in Schildpatt auf Metallgrund) 234
- Contre-partie, siehe contre-bouille
- Corner chair (Ecksitz) 431
- Corps de tiroirs 598
- Correggio 83
- Corrozet 145
- Corsham, Sammlung Lord Methuen 434
- Cortezza 106
- Cosimo, Piero di 88
- Cotignola 60, 100, Abb. 45
- Cotte, Robert de 286, 299, 306
- Couch 70
- Couven, Johann Joseph 390
- Cranach d. Ä., Lukas 54
- Craven, Lady 532
- Crécy, Schloß 350
- Creidenza 58 (vgl. Kredenz)
- Credezone 100
- Cremona 82
- , Schule von 38, 60
- Créqui, Maréchal François de 246, 262
- Cressent, Charles 238, 254-256, 292, 294, 297, 302-317, 321, 324, 326, 332, 346, 359f, 366, 382, 400, 423, 469, Abb. 261 bis 269
- , François 302, 322
- Criard, M. Abb. 284
- Cromwellian chair 221
- Crozat 302f
- Crunden 429, 436
- Cruse, Franz van der 337
- , Franziska Margareta van der 337, 467
- , Roger van der 493
- Cucci, Domenico (Kunstschler) 150, 239, 256
- Cupboard (Kleiderschrank) 421
- Cupids'-bow-back 424
- Cupids'-bow-top 430
- Cuvilliers, François de 293, 295, 301, 318, 327, 346, 364ff, 378f, 381, 396f, 402f, 428, 458, Abb. 305-308
- , François de, der Jüngere 370, 525, 530
- Dagobertsessel 17, Abb. 9
- Dahlin, Nils 522
- Damenschreibtisch 455, Abb. 290, 293, 385, 396, 402, 408, 479 (vgl. bonheur du jour, bureau de dame, Schreibtisch)
- Danhauser, Joseph 572
- Dantestuhl 117
- Danzig 210, 269, 280f, 522
- Darby, Mathias 418, 428f
- Daucher, Adolf 162
- David, Jacques Louis 460, 505, 564f, 600
- Daybed (Ruhebank mit einer Seitenlehne) 70, 258, 270
- Degault, Pierre Marie 484
- Delacroix 467
- , Charles 337
- Delacroix, Eugène 337
- , Roger, siehe Lacroix
- Delafosse, Jean Charles 290, 495
- Delanois, Louis 238, 354, 503, 504, Abb. 299, 301, 302
- Deledique, Antoine Josef 390
- Delorme, Adrian Faizelot 242, 335, Abb. 287
- , Philippe 127, 128
- Demay, J. B. 519
- Demidoff, ehemalige Sammlung, siehe Florenz
- Denizot, Pierre 335, 342, 468
- Derby (England) 32
- Desco di parto 84
- Desmalter, Jacob 484, 505, 565f, 568, 581, 583, 598f
- Desmarées, Georg 522
- Despaigne 568
- Dessau 532
- Dessins de commodes 365f, 403
- Dessins de lambris 346, 365
- Destailleur, ehemalige Sammlung H., 484
- Deutschordensschrank Abb. 37
- Deuxième effet 234
- Diderot 288, 302, 458, 460, 520, 523, 544
- Diderot-d'Alembert, Enzyklopädie 288, 520, 523
- Dietrich, Jakob 166
- , Joachim 365f Abb. 307
- , Wendel 166, 206
- Dietterlin, Wendel 204
- Differents dessins de commodes 365f, 403
- Dijon 129, 136
- , Palais de justice 129
- , Museum 255
- Dining table 418
- Directeur des ornements 395
- Discus 22
- Dixnard, siehe Ixnard
- Donato, Versteigerung San 475, 496
- Doppelkommode 433f, 453, 540, Abb. 347, 440 (vgl. Kommode)
- Dortmund 188, Abb. 184
- Dosquet, Sammlung, siehe Berlin
- Dossier 260, 518, 600
- Dossier en chapeau 518
- Dossier à médaillon 518
- Double, Sammlung 354

- Double chest 420  
Doucet, ehemalige Sammlung, siehe Paris  
Dournovo, Sammlung M. P., siehe Petersburg  
Drache 300, 366  
Drawing room 454  
Drege, Hans 194  
Dreher, 187  
Drehstuhl 184  
Dreibeinschemel 73f, 116  
Drentwett (Augsburger Silberschmied) 275  
Dresden 39, 188, 233, 255, 275, 277f, 357, 360, 410, 524f  
-, Schloß 186, 277, 278, 324, 328, 410, Abb. 277, 278  
-, Zwinger 277, 393  
-, Altertumsverein 72, 184, 185  
Dresser 140  
Dressing glass 420  
Dressing table 453, Abb. 352  
Dressoir 58, 125f, 127, 140ff, 173, 383, Abb. 116-118, 123, 134 (vgl. Anrichte, Büfett, Kredenz)  
Dressoor 58  
Dreyfuß, Carle 330, 331, 472  
Drisorium 58  
Drottningholm, Schloß (Schweden) 523  
Dubarry, Madame 354, 465, 480, 494, 495  
Dubois, Jacques 242, 331, Abb. 281  
-, René 331, 457, 498, 506  
Dubsky, Palais, siehe Brünn  
Ducerceau, Jacques Androuet 127, 144f, 148, 210, 252, Abb. 123  
Duchesse (Bettform) 290, 440  
Dürer, Albrecht 44, 54, 76, 303  
Dugoure, Jean Démosthène 462, 503, 565, Abb. 434  
Dupain, Adrian Pierre (Kunsttischler) 503  
Duplessis, Claude Thomas 332, 337, 340, 342, 346, 516  
Dutaeta, Sammlung Paul, siehe Paris  
Duvaux, Lazare (Kunsthändler) 332, 337  
Dyck, Anton van 303
- Easy chair 535  
Ebenholz 233, 237  
Ebenholzkabinett Abb. 148  
Ebenista 150, 237  
Ebéniste 237ff, 256, 301f, 327, 337, 358f, 361, 503  
Eberhard, Erzbischof von Salzburg, siehe Salzburg  
Ebern 335  
Ebersdorf 562  
Ebner, Wolfgang 166  
Ecaille de tortue 240  
Eck, Adam 284  
Eckbert 204  
Ecker von Kapfing (Wappen) 276, 281  
Eckernförde 195, 199  
Eckschrank 198, 292, Abb. 265, 274, 277, 283, 334, 338, 392  
Ecksitz 431  
Eckstein, Johann Konrad 522f  
Ecran (Ofenschirm) 260, 292, 355, 509  
Edwards 428f  
Effiat, Schloß 256, 259  
Effner, Josef 262, 264, 364, Abb. 240  
Eger 282  
Ehrenbreitstein 542  
Eisgrub, Fürst Lichtenstein 102  
Elbing 544  
Elfenbeinschnitzer 187  
Eliptic bed 452  
Elisabeth, Psalterium der hl. 21  
-, Madame, von Frankreich 565  
-, Königin von Preußen 596  
Ellwood 419, 433  
Eltz, Burg 550, Abb. 167  
Emersleben 31  
Encoignure (Eckschränkchen) 292  
Engelhardt, Johann Daniel 568  
Erasmus, Desiderius, siehe Rotterdam  
-, Georg Caspar (Tischler) 278  
Erdmannsdorf, Friedrich Wilhelm von 532  
Erkerschrank 62, Abb. 192  
Erkerstollenschrank Abb. 191  
Erstet, J. A. U. 242  
Eskorial 162, 566  
Espagnolette 300, 304, 307, 382, 384
- Essen, Münsterkirche 34  
Esser 261  
Eßtisch 219f, 290, 418, 431, 450  
Este, Isabella d' 84  
Estrada, Gutierrez de 486  
Estrade 109, 148, 184, 198  
Etagère 500, Abb. 403  
Etampes 14  
Etruskischer Stuhl 603  
Etschgebiet 77, Abb. 70  
Eugen, Prinz, von Savoyen 266  
Eusbern en Allemagne 335  
Evers d. J., Tönnies 194  
Ewalde, M. B. 484  
Eyck, Hubert van 36, 38, 43, 58, 60, Abb. 27  
-, Jan van 34, 75  
Eyrichshof 264
- Facta (Ebenist) 568  
Fächermotiv 438, 447  
Faenza 106  
Falconet, Maurice Etienne 498  
Faldistorium (Faltstuhl) 17, 148  
Falltüre 195  
Faltstuhl 16ff, 73f, 117, 148, 182, 231, 258, Abb. 10, 11, 12, 171  
Faltwerk 38, 60, 75, 125f, 188, Abb. 28, 69  
Farnese 106  
Fassadenschrank 176, 218  
Faudesteuil (Faltstuhl) 148  
Fauteuil 17, 231, 258, 289, 292f, 602f, Abb. 232, 233, 297, 298, 415, 417, 429, 488 (vgl. Armstuhl, Lehnstuhl, Sessel)  
Fauteuil de bureau 289  
Fauteuil de commodité 258, 332  
Fauteuil mécanique 337  
Fauteuil de toilette 235  
Favorite, Schloß 551  
Fayence 235  
Fechenbach-Heddersdorf (Wappen) Abb. 250  
Feist, Sammlung, siehe Berlin  
Feldkirchen (Kärnten) Abb. 41  
Feldklappstuhl 17, 74, Abb. 10  
Fenstersofa 446  
Ferdinand, Großherzog von Toskana 568  
Ferdinand Maria, Kurfürst von Bayern 261, 263  
Fiedler, J. G. 540, Abb. 450

- Field bed 452  
 Figdor, ehemalige Sammlung, siehe Wien  
 Figurenkasten 219  
 Fischer, Johann Georg 282  
 Fistulator, Blasius 206  
 Flachschnitt 39ff, 53ff, 68, 77, 89, Abb. 56, 59  
 Flammleiste (welliges Band) 153, 158, 207, 278  
 Flechtbänder 93, 136, 202  
 Flémalle, Meister von 60, 76, Abb. 33  
 Flémisch curve 412  
 Flensburg 193, 198  
 -, Museum 51  
 Flötner, Peter 127, 148, 156, 158ff, 162f, 182, Abb. 152, 153  
 Flötner Schüler 162  
 Flore, Nic. Guil. a 235  
 Florenz, 77, 86f, 93, 97, 101f, 112, Abb. 78, 102, 106, 233  
 -, Annunziata 84, 97, 109, Abb. 84  
 -, Baptisterium 86  
 -, S. Lorenzo 91  
 -, S. Maria Novella 83, 108, Abb. 73  
 -, Laurenziana 80  
 -, Palazzo Vecchio 84  
 -, Uffizien Abb. 80  
 -, Palazzo Pitti 119, 187, 566  
 -, Museo nazionale Abb. 82, 89, 90, 104, 108, Sammlung Carrand: Abb. 121  
 -, Museo Bardini 76  
 -, Casa Buonarroti 96, 108, Abb. 86  
 -, Casa Horne 74  
 -, Castello Vincitaglia 86, 101, Abb. 93  
 -, Palazzo Davanzati 83, 99, 116, Abb. 100  
 -, Villa Reale di Castello Abb. 489  
 -, Villa Torre del Gallo 111  
 -, ehemalige Sammlung Bardini 54, 106  
 -, ehemalige Sammlung Demidoff 97, Abb. 88  
 Floris, Cornelis 111, 157, 198, 210  
 Florisstil 195, 199, 200, 209  
 Foliot, Nicolas Quinibert 354, Abb. 298  
 Folnesicz, Josef 593, 596, 597, 606  
 Fond (Rückwand) 252  
 Fontaine, Pierre François Léonard 455, 462, 505, 544, 565f, 568, 570, 574ff, 582, 587, 589f, 595, 598ff, 610, Abb. 471  
 Fontainebleau, Schloß 255, 350, 354, 469, 484, 488, 497f, 503, 505, 507, 512, 565, 591, 600, 605, 607, Abb. 414, 466, 467, 473  
 -, Schule von 121, 127, 131, 145  
 Forestier, Etienne 337  
 Forziere (Truhe) 84  
 Fos, Sammlung Marquis da, siehe Lissabon  
 Foulet, Jean Baptiste (Kunstschler) 314, 350, 497  
 Fouquet, Jean 71, 75  
 -, Finanzminister 256  
 Frame for marble slabs 428  
 Frankfurt 154, 210, 272f, 280f  
 -, Kunstgewerbemuseum 200, 546  
 -, historisches Museum 201, Abb. 246  
 -, Sammlung Max Frhr. von Goldschmidt-Rothschild 314, 478, 494, Abb. 391  
 -, Sammlung von Hirsch 546, 561, Abb. 344, 453, 462, 463  
 -, Sammlung Baron von Rothschild 340, 342, 480, 494, 541, Abb. 394  
 -, ehemalige Sammlung Mathilde von Rothschild 348  
 -, Sammlung Baronin Schey 477, 492  
 -, Privatbesitz Abb. 291  
 -, Kunsthandel, Rosenbaum 541  
 Franz I. von Frankreich 122, 131  
 Frederiksborg, Schloß 199  
 Freienwalde, Schloß (bei Berlin) 537  
 French chair 427  
 French commode 427  
 French commode-table 427  
 French stade bed 452  
 Friedrich, Caspar David 572  
 Friedrich I. von Dänemark 198  
 - IV. von der Pfalz 182  
 - I. von Preußen 268ff, 275  
 - II. von Preußen 269, 273, 277, 358, 360, 391ff, 548  
 Friedrich Wilhelm, der Große Kurfürst 268f  
 - I. von Preußen 269, 272, 424  
 - II. von Preußen 532, 540, 544f, 558, 560f, 597  
 - III. von Preußen 544, 586  
 Friesch-Museum (Holland) 219  
 Frisierstuhl 289  
 Frisiertisch 290, 607  
 Frost, Johann Gottlieb 544, 562  
 Füger, Johann Heinrich 572  
 Füllbrett 118f, 182, Abb. 108, 110  
 Furnier 233ff, 278, 280, 296, 372, 458, 581  
 Fußwand 108ff, 184ff  
 Gabriel, Jacques Ange 286, 460, 465, 503f  
 -, Jacques Jules 320  
 Gagny, Gaillard de 303  
 Gaill (Wappen) 200  
 Gaine d'applique (Sockel) 306  
 Gainsborough, Thomas 426  
 Galanteriekistler 262  
 Gallen, siehe St. Gallen  
 Gambas, Sammlung Heinrich 544, 562  
 Ganay, Sammlung Marquise de, siehe Paris  
 Gardemeuble de la couronne, siehe Paris  
 Garneray 566  
 Garnier, Pierre 494  
 Garnitur 236, 258, 326, 354  
 Garrickhouse, David 429  
 Gastellier 337  
 Gate leg table 431, 450, 537  
 Gatschina, Palais, siehe Petersburg  
 Gaudreau, Antoine Robert 321f, 324, 343, Abb. 275  
 Gault 324  
 Gauthiot, Familie 138  
 Gavet, Sammlung, siehe Paris  
 Gehalter (Behälter) 26  
 Geheimfächer 340  
 Geigel, J. Ph. 525, 531  
 Geißfuß (Stuhlbein) 228, 236, 245, 292, 413, 517, 606  
 Geldtisch 220  
 Gelegenheitsstischchen 450  
 Genf, Museum 144, 174, 481, Abb. 134, 136  
 Gentz, Heinrich 532

- Genua 77, 258, 295, 512, 516  
 -, Palazzo bianco 101  
 Georg I. von England 423  
 Georgstruhe 32  
 Germain, Pierre (Goldschmied) 320  
 Gern 562  
 Gertrud, Äbtissin in Salzburg, siehe Salzburg  
 Gesimsborde 222  
 Gesso (Stuck) 419  
 Getäfel 169f  
 Ghirlandajo, Domenico 83f, 108f, Abb. 73  
 Giacetti, Gian Ambrogio 150  
 Gibbs, James 425  
 Gieng (Wappen) 53, Abb. 38  
 Gießfaßkenterlin 170  
 Gillot, Claude 298ff, 326  
 Gilly, David 532  
 Giotto 22  
 Giovanni, Bartolomeo di 88  
 Giovanni da Bologna 303  
 Girandole 242, 296  
 Girardon 256, 302  
 Gitterwerk 301  
 Gladbeck bei Essen 467  
 Glass frame 428  
 Glasschrank 434, 454, 590  
 Goder von Kriegsdorf (Wappen) 276, 281  
 Godrons (Beulen) 136  
 Goerz, Gemahlin des Leonhard von 90  
 Goethe, Eosander von 269  
 -, Johann Wolfgang von 526, 540f, 587  
 Göttingen 524  
 Goldleder 152  
 Goldschmidt-Rothschild, Sammlung Max von, siehe Frankfurt  
 Golle, Pierre 239  
 Goncourt 465  
 Gondole (Schreibtischstuhl) 289  
 Gondouin, Jacques 467, 503  
 Gontard, Karl von 404, 425  
 Gonzaga 106  
 -, Paola 89  
 Goslar 18, 22  
 Gotha 546  
 -, Schloß 545, 560  
 Gothic manner 429, 432  
 Gottorp, Schloß 198  
 Goujon, Jean 127, 128, 132  
 Goult, Sammlung Georges, siehe Neuyork  
 Gouthière, Pierre 238, 468, 472, 474, 482, 484, 490, 492, 498, 500  
 Gower, Jürgen 195, 198  
 Gradini (Stellbretter) 100  
 Graffigny, Madame 296  
 Granada 38  
 Granatapfelmuster 86  
 Grandfontaine 140  
 Granier 306  
 Graz, Dom 90  
 -, Museum 162  
 -, Graf Wimpffen 54  
 Greuze, Jean Baptiste 459f  
 Griese, August 580  
 Griffiths, D. 434  
 Grimm, Baron 302, 304, 458, 540, 544  
 Grinling gibbons 416  
 Gripsholm, Schloß (Schweden) 523  
 Groff, Wilhelm de 370  
 Groß-Biewende 31  
 Grotteske 127, 298  
 Guarini, Guarino 318  
 Gudewert, d. Ä., Hans 195, 199, Abb. 187  
 -, d. J., Hans 199, Abb. 188  
 Guepière, Ph. de la 525  
 Guéridon (Träger in Tischform) 232, 240, 272, 277, 290, 306, 432, 605  
 Gugelhör, Georg Sebastian 262  
 Guiche, Herzog von 497  
 Guiffrey, Jules 244  
 Guilbert, Honoré 503  
 Guillaume, Simon 493  
 Gunetshainer, Johann 365, 370  
 Gussalli, Sammlung E., siehe Mailand  
 Gußeisen 591  
 Gustav III. von Schweden 522f  
 Gustav Adolf von Schweden 187  
 Guthmann, Georg Adam 379, 381ff  
 Gutschen 70  
 Guvina, Andreas 19  
**Haberstrumpf, Karl 282**  
 -, Nikolaus 282  
 Haensch 580  
 Hagley Hall 432  
 Hainhofer, Philipp 186f  
 Halbbaldachin 70  
 Halberstadt 39  
 -, Dom 19, 26, 28, 34, Abb. 21  
 -, Frauenkirchē 29  
 -, Museum 34  
 Haldenstein, Schloß bei Chur 163  
 Halfpenny, W. 429  
 Hall 522  
 Halle, Haus zum kühlen Brunnen 184  
 Hals, Franz 220, 224, Abb. 209  
 Hamburg 200, 210, 278, 362, 532, 534, 570  
 -, Kunstgewerbemuseum 31, 32, 51, 190, 199, 217, 219, 278, 281, 534, 540, Abb. 25, 26, 201-203, 205, 215, 244, 248, 447, 450, 488  
 Hamilton, ehemalige Sammlung 309, 469, 472, 476, 490, 515, Abb. 263, 424  
 Handschuhsheim bei Heidelberg 562  
 Hannover 233, 411, 532, 568, 570  
 -, Provinzialmuseum 111, 535, Abb. 101  
 -, Leibnizhaus 29, 593, Abb. 478  
 Harding, Sammlung H. W. 484  
 Harewood House 429, 439  
 Harlequin table 453  
 Hartekamp, Sammlung von Pannwitz Abb. 32, 303  
 Hartmann, Sammlung Baronin von, siehe München  
 Haßbergen bei Osnabrück Abb. 26  
 Haupt, Georg 523, Abb. 439  
 Hawksmoor, Nicholas 425  
 Heemskerck, Maerten van 219  
 Hegeso, Grabmal der, siehe Athen  
 Heidelberg 382, 562  
 Heidelberger, Thomas 166  
 Heig, Thomas 426  
 Heiliger, Peter 378  
 Heinrich II. von Frankreich 126, 130, 140, 143, 148  
 - III. 126, 230, 234  
 - IV. 131, 142, 144, 147  
 - VIII. von England 169  
 - VIII., Abt, siehe Mandach  
 Henkelpilaster 177

- Henriette Adelheid, Kurfürstin von Bayern 261
- Hepplewhite, George 416, 426, 439, 441, 444ff, 450, 452ff, 534ff, 550, Abb. 365-369, 373 bis 376
- Herford 30
- Herkulanum 460, 583
- Herman (Schnitzer) 390
- Herrad von Landsberg 21, 22
- Herrensitz 11
- Herrnhag bei Hanau 541
- Herrnhut 541
- Hertel, Hans Georg 207
- Hertel, Johann 572
- Hervieux, Louis Barthelemy 337, 346
- Hesselin 236
- Heßling, Egon 590, 591
- Hetepheres, Königin 34
- Heures de Turin Abb. 27
- Heythuysen, Herr van 220, 224, Abb. 209
- Hildebrand, P. C. 568
- Hildebrandt, Lukas von 379
- Hildesheim, Dom 22
- Himmelbett 222, 452
- Hinterglasmalerei 207
- Hochsitz 12, 75
- Hochzeitruhe 94, 190, Abb. 78, 184
- Hodgkins, Sammlung, siehe Paris
- Hörnschapp (Eckschrank) 198
- Hofkistlerei 262
- Hogarth, William 414, 426
- Hogarthstuhl 414
- Hohenheim, Schloß bei Stuttgart 568
- Holbein d. Ä., Hans 58
- Holbein d. J., Hans 73, 168f, 185, 303, Abb. 159
- Holl, Elias 205
- Holl (Kunstmaler) 572, 596, Abb. 479
- Hollandsche kast 215
- Holzmarketerie, siehe Marketerie
- Holzmosaik 542, 544
- Holzschuherschrank 160, Abb. 152
- Hooch, Pieter de 219, 224f, Abb. 204
- Hoop-back armchair Abb. 348
- Hoppenhaupt, Johann Christian 396, 410
- , Johann Michael 327, 383, 395ff
- Horloge d'applique 255
- Horne, Casa, siehe Florenz
- Hortense von Frankreich, Königin von Holland 582, 587
- Hortus deliciarum, siehe Herrad
- Houasse, René Antoine Abb. 219
- Howard, Castle 532
- Huche (Truhe) 55, 131
- Huchier 36
- Hüftpolster 147
- Hülsemann, Johann (Tischler) 400
- Huet, Christophe 299, 300
- Hulsten, Jonas (Ebenist) 522
- Hund, Ferdinand (Kunstschreiber) 379, 381
- Hundt (Wappen) 184
- Huquier, J. G. 300
- Hurfé, Schloß bei Lyon Abb. 147
- Hutten, Fürstbischof Franz Christoph von 385
- Hyppolytus, der hl. 19
- Jacob, François Honoré, siehe Desmalter
- , Georges 238, 242, 354, 456, 462, 498, 504ff, 509, 512, 516, 564f, 591f, 605, Abb. 384, 419-422, 425, 428-432, 435
- Jamnitzer, Wenzel 188, 462
- Janeiro, Rio de, Schloß 566
- Jardinière 607
- Jerôme, König von Westfalen 568
- Ince and Mayhew 436, 441
- Indian lackwork 418
- Indianische Hofmaler 300
- Ingelheim, Bischof Anselm Franz von 384
- Inkrustation 234
- Intarsiator 522
- Joiner 426
- Jones, Inigo 436
- , William 436
- , Sammlung, siehe London, Victoria and Albert Museum
- Joseph (Ebenist), siehe Baumhauer
- Josephine, Kaiserin von Frankreich 570, 601
- Josse, ehemalige Sammlg. 329, 334
- Joubert, Gilles 295, 332f, 337
- , Pierre 332
- Irish Chippendale 423
- Isabella d'Este, siehe Este
- Isenghien, Fürst 320
- Isotta da Rimini, siehe Rimini
- Jugendstil 609
- Julienne 302f
- Julius II. 119
- Jussow, Heinrich Christoph 568
- Iversson, Gottlieb 523
- Ixnard, Michel d' 524, 554
- Kabinett 102ff, 127, 136f, 141, 150, 162ff, 187f, 207, 232f, 236, 242, 250ff., 383, 415, 420f, Abb. 132, 139, 148, 221, 236, 249, 351, 377, 393, 411, 482 (vgl. cabinet)
- Kabinettkasten 138f
- Kabinettschrank 58, 102, 137, 153, 186ff, 207, 231f, 244ff, 252, 261, 281ff, 363, 482, 484, Abb. 135, 314 (vgl. Sekretär)
- Kager, Johann Matthias 187
- Kaiserstuhl 18
- Kaisheim 274
- Kalter (Kasten) 26, 46
- Kambly, Melchior 400ff, 405f, Abb. 331-335, 339
- Kambly-Werkstatt Abb. 338
- Kaminbock 292
- Kampen, Jakob von 226
- Kanapee 231, 258, 290, 517, 541, Abb. 239, 300, 413, 416, 433, 434 (vgl. Sofa).
- Kann, Sammlung, siehe Paris
- Kannegießer (Wappen) 200
- Kantholz 182
- Karl der Große 22
- V. von Deutschland 106, 162ff
- VII. von Deutschland 306, 366
- II. von England 226, 233, 416
- von Lothringen 542, 560
- Karl Albrecht, Kurfürst von Bayern, siehe Karl VII. von Deutschland
- Karl August von Zweibrücken, Kurfürst von der Pfalz 340, 504, 505, 510
- Karl Friedrich Wilhelm von Braunschweig 532

- Karl Theodor, Kurfürst von der Pfalz 340
- Kartouche 92, 120, 130, 146
- Karyatiden 218
- Kassel 545, 568, 598
- , Stadtschloß 568, 591, 598
- , Schloß Wilhelmshöhe 525, 568, 597, Abb. 483
- , Löwenburg 185
- , Schloß Wilhelmstal 395, 525, 553
- , Landesmuseum Abb. 166, 254, 448
- Kassette 94f
- Kassettendecke 110, 170
- Kast 215
- Kasten 215ff, 232f, 278, 280, 355, 520, Abb. 201–203, 205, 225, 226, 247, 248 (vgl. Schrank)
- Kastenmacher 301, 503
- Kastensitz 18f, 116, 146
- Kastentisch 60, 72, 206f, Abb. 60, 197
- Kastenuhr 255, 314, 404, 420, Abb. 335
- Katharina II. von Rußland 498, 540, 544f, 557
- Kathedra 12, 18, 116, 604
- Kauffmann, Angelika 436
- Kaunitz 290, 346
- Keeft (Kasten) 219
- Keller, Johann Heinrich 284
- Kelly (Goldschmied) 400
- Kels, Viktor 164
- Kempen 200
- Kent 425
- Kerzentischchen 418
- Kiel, Thaulow Museum 51, 95, 197ff, 534, Abb. 185–187
- Kieser, Jakob (Ebenist) 371, Abb. 310
- Kilian, Lucas 207
- Kintzing 541, 544
- Kirchheim, Schloß (Schwaben) 166
- Kistemaker 36
- Kistler 36, 40, 156, 187
- Klagenfurt 572
- , Rudolfinum 90
- Klapplehne 76, Abb. 68
- Klappstuhl 16
- Klapptisch 220, 447, 450, 540
- Klavier 607
- Kleiderkasten 453, 520
- Kleiderrechen 120
- Kleiderschrank 421, 434, 453, 521, Abb. 328
- Kleist, Graf 200f
- Klenze, Leo von 568, 570, 593, 603ff, Abb. 468
- Klever, Servatius 390
- Klose, F. W. 580, Abb. 472
- Knieloch (am Schreibtisch) 254
- Knife case 452
- Knobelsdorf, Graf Wenzeslaus von 393, 395
- Knorpelwerk 174, 186, 209, 280, Abb. 167
- Koblenz, Schloß 524, 547
- Koburg 568
- Köhler, Daniel 382, 532, Abb. 445
- , Johann 382f, Abb. 312
- Köln 34, 190, 197ff, 214, 372, 383, 390, 530, Abb. 326, 328, 329
- , Kolumbakirche 203
- , Rathaus 201, 203
- , Kunstgewerbemuseum 26, 32, 49f, 188, 190, Abb. 35, 52, 69, 190, 192, 194–196, 324
- , ehemalige Sammlung Thewald Abb. 325
- Königsberg 12
- Königstein, Privatbesitz 329, 331
- Koffer 86 (vgl. coffre)
- Kolding, Peter Jensen 195
- Kolommenkast (Säulenkasten) 215, 218
- Kombinationsmöbel 292, 332, 434
- Kommode 55, 102, 231f, 240, 244f, 252, 292, 306ff, 364, 419, 453, 466, 476, 587, Abb. 222, 227, 261–264, 270, 271, 275, 278, 281, 284, 285, 308, 309, 318, 327, 331, 332, 336, 337, 379, 380, 388, 390, 408, 439, 446, 473, 474 (vgl. Doppelkommode)
- Konsolfüße 257
- Konsoltisch 102, 115, 232, 235f, 255ff, 264, 291, 350ff, 505, 605, Abb. 228, 230, 240, 295, 296, 305, 307, 311, 341, 346, 418, 419, 442, 443
- Konstantinopel, Sophienkirche 18
- Kopenhagen, Museum 19, 31, 51, 199, 548, 550, Abb. 454
- Kredenz 55, 58, 100f, 143, 170, 200, Abb. 91, 92, 129–131, 133, 134, 161, 163, 196, 251 (vgl. Anrichte, Büfett, cassettone)
- Kredenzschrank 140, Abb. 196 (vgl. Büfett)
- Kredenz Tisch 73, 115, 290, Abb. 64
- Kreiselfüße 252, 472
- Kreisfelder 54
- Kreps, Familie (Wappen) 200
- Kreuzenstein, Burg 29, 32, 42, 51, 54f
- Kron, Heinrich 162
- Krubsacius 524, 525
- Krumper, Hans 206
- Kühleimer 141
- Kufenfüße 29
- Kugelfüße 219f, 232, 236, 258
- Kulmbach, Hans von 43, Abb. 32
- Kunstschreiner 358f
- Kupper, Johann 190, 200
- Lack 296, 300, 370, 416, 418, 466, 540, 570
- Lackstuhl 432
- Lacroix, Franz, siehe Cruse
- Lacroix, Roger 342, 493f, Abb. 405
- Ladderback 432
- Lade 415
- Lafrensen 522, Abb. 382
- Lajou 320
- Laking, Francis 251, 329, 334, 469, 492
- Lalonde 483, 500
- Lambrequin 260
- Lamm, Sammlung C., siehe Näsby
- Lancret, Nicolas 393
- Lander (Bildhauer) 187
- Landsberg, siehe Herrad
- Landschaftsuhr 275
- Landshut Abb. 53
- , Regierung 346
- , Moserbräu 370
- Langenbacher (Bildhauer) 187
- Langhans, Carl Gotthard 532, 536
- Langley, Batty-Thomas 423, 427
- Langley Park, siehe Norwich
- Langsitz 12
- Lasso, Orlando di 187
- Lasur 79



- Latour 346  
 Latz, Jacques Pierre 334  
 Laudenschlag, Schloß bei Miltenberg Abb. 250  
 Laurenzetti, Delfin 94  
 Lavabo 453, 537, 607  
 Laves 568  
 Lebas, J. Abb. 413  
 Leblanc, Abbé 459  
 Lebrun, Charles 230, 233, 239, 318, 460  
 -, Elisabeth Vigée 490  
 Ledoux, Pierre 494  
 Leeds, Sammlung, siehe London  
 Leen, Wilhelm van 516, Abb. 384  
 Leferre, A. Abb. 258  
 Lefuel, Sammlung H., siehe Paris  
 Legkasten 292  
 Lehne 116, 126, 148, 155, 182, 220, 423f, 430, 445, 601ff  
 Lehnstuhl 12ff, 74f, 116, 118f, 126, 148, 182, 352f, Abb. 5, 7, 8, 9, 13, 67, 110, 111-115, 122, 141, 173, 175, 176-178 (vgl. caquetoire, chaire, fauteuil, Sessel)  
 Lejeune, Louis 390  
 Leinwandschrank Abb. 204  
 Leipzig 278  
 -, Privatbesitz 188  
 Leitschbetten 70  
 Leleu, Jean François 255, 337, 457, 494ff, 523, Abb. 406  
 Lelorrain 302  
 Lemarchand, Geoffroy 566, Abb. 482  
 Lemmi, Villa 83  
 Lendinara, Brüder 82  
 Leningrad, siehe Petersburg  
 Leo III. 26  
 Leonardo da Vinci 80, 83, 111  
 Leopold, Herzog von Tirol 187  
 Leopold Franz von Anhalt 532  
 Lepautre 264  
 Leprince 300, 550  
 Leroux, Jean Baptiste 299, 320  
 Lesage 568  
 Lescot, Pierre 127, 128  
 Lesepult 29f, Abb. 22, 407  
 Lesetisch 432  
 Levasseur, Etienne 242, 251, 252, 502f, Abb. 410  
 Levau, Louis 236, Abb. 219  
 Library bookcase 434  
 Library case 534  
 Library table 433, 452, 455  
 Lichtenstein, Fürst, siehe Eisgrub und Wien  
 Lichtenthaler Altar 58  
 Lieutaud, Balthasar 242  
 Lignereux 566  
 Lille, Hospice St. Sauveur 48, Abb. 34  
 Limburg, Dom 18, Abb. 12  
 Linen fold pattern (Faltwerk) 38  
 Lippi, Filippo 88  
 Lisene 190  
 Lissabon, Sammlung Marquis da Fos Abb. 426  
 Lit, vgl. Bett  
 - à l'allemande 290  
 - d'ange 509  
 - à l'anglaise 290  
 - en bateau 600  
 - à la chinoise 290  
 - en clair à prêcher 290  
 - à colonnes 290  
 - à couronne 509  
 - à la dauphine 509  
 - à la duchesse 260, 290  
 - à la française 290  
 - à la grecque 509  
 - à l'italienne 290, 509  
 - de parade 230, 260, 354, 512  
 - pliant 292  
 - à la polonaise 290  
 - de repos 258, 290  
 - à la romaine 512  
 - à tombeau 290, 452  
 - à la turque 290, Abb. 425  
 Livery cupboard 54  
 Livre du coeur d'amours épris (Wien) Abb. 31  
 Livre de fleurs 234  
 Livre journal 332  
 Livre de lambris 365  
 Lock, M. 436  
 London 94, 426, 440, 532, 562, 608  
 -, Westminsterabtei 19  
 -, British Museum Abb. 1, 30  
 -, National Gallery 75, 88  
 -, South Kensington Museum, siehe Victoria and Albert Museum  
 -, Victoria and Albert Museum: 26, 31, 32, 54, 77, 82, 86, 101, 102, 106, 144, 147, 168, 244, 255, 337, 428, 453, 467, 474, 494, 512, 523, 556, 561, Abb. 40, 64, 96, 131, 165, 211, 221, 222, 293, 348, 349, 350, 352, 358, 359, 362, 364, 370, 377 bis 381, 439, 460. Jones Collection: 248, 329, 332, 334f, 340, 349, 468, 480, 494, 500, 502, 559, Abb. 225. Salting Collection: 138  
 London, Wallace Collection 61, 242, 246, 248, 250-255, 258, 307, 314f, 322f, 325, 341f, 346, 348, 350, 467, 470-472, 474, 476, 492, 494-498, 500, 502f, Abb. 47, 262, 270, 275, 284, 290, 304, 387, 392, 400, 401, 403 bis 407, 411, 433, 451  
 -, Buckingham Palace 348  
 -, Soane Museum 438  
 -, Montague House 252, 254, 330, Abb. 229, 280  
 -, Sammlung Otto Beit 106, 221, Abb. 97  
 -, Sammlung Herzog von Buccleuch 252, 432, Abb. 229, 360  
 -, ehemalige Sammlung Lady Carnarvon 496, 502  
 -, Sammlung Leeds 334  
 -, Sammlung Massey Mainwaring 308  
 -, Sammlung Rechnitzer 314  
 -, Sammlung Alfred von Rothschild 467, 471f, 495, 496  
 -, ehemalige Sammlung Alice von Rothschild 469, 472, 482, 484, 492  
 Londonnery Kabinett 251  
 Long-case clock 420  
 Lorrain, Claude 150  
 Lorrain, le, siehe Lelorrain  
 Lothar, siehe Chlothar  
 Lotterbett 70  
 Louis Philipp 608  
 Louveciennes, Schloß 354, 465, 503, Abb. 302  
 Louvois 240  
 Lucca 88  
 Ludwig der Fromme 22  
 - XIV. 246, 248, 252, 262, 314  
 - XV. 285, 347, 350, 354, 498  
 - XVI. 482, 492, 504, 558, 560

- Ludwig I. von Bayern 568  
Ludwigsburg, Schloß 568  
Ludwigslust, Schloß 560  
Lübeck 194f, 198, 280  
-, Rathaus 194  
-, Haus der Kaufmannschaft 194  
-, Museum 32, 534  
Lüneburg 31, 190, 194  
-, Rathaus 194  
-, Museum 32  
Lüttich 219, 386f, 390, 521, 527, 530  
-, Museum 49, Abb. 327  
-, Universitätsbibliothek 58  
-, Sammlung F. Olban de Xivry Abb. 441  
Lugano 379  
Luise, Königin von Preußen 568, 579, 580f, 592, 597  
Luise Henriette, Kurfürstin von Brandenburg 268  
Lunden, siehe Swyn  
Lupin (Wappen) 53, Abb. 38  
Luthmer, Ferdinand 591, 593  
Lutry (Wappen) 174  
Lyon 129, 295, 502, 516, 519
- Macé de Blois, Jean 234  
Madia (Reisekoffer) 84  
Madrid, Schloß 566  
-, Prado 60, 76, Abb. 33  
-, R. Museo de Artes y oficios Abb. 235  
-, Sammlung Prinz Bourbon 164, Abb. 156  
Mäander 164, 301  
Magazinsofa 602  
Maggiolini, Giuseppe 522  
Mahagoni 416, 422, 581  
Mailand, Kloster S. Monte sopra Varese 282  
-, S. Maria della Grazie 111  
-, Castello 522, 566  
-, Museo Poldi-Pezzoli 88, Abb. 77  
-, Museo artistico 60  
-, Ambrosiana 80  
-, Principe Trivulzio 314, Abb. 27, 268  
-, Sammlung E. Gussalli 38, 60  
Mainwaring, Sammlung Massey, siehe London
- Mainz 280, 358f, 362, 371, 390, 530, 548  
-, Schloß 568  
-, Karthause 362, 546  
Maison de plaisance 286  
Malaguzzi-Valeri 38  
Mallersdorf (Bayern) 209  
Malmaison, Schloß la 556, 565f, 598f, 601, 605, Abb. 493  
Mammertshofen Abb. 154  
Manchette 258, 519  
Mandach, Abt Heinrich VIII. von Abb. 58  
Manierismus 204f  
Mannheim 360, 371, 458, 524  
Mansart 320  
Mantegna, Andrea 90  
Mantua Abb. 96  
-, Reggia 84  
Manufacture royale des Meubles de la couronne 230, 237  
Manwaring, R. 436  
Marchand, Jean 315, Abb. 270  
Marchi, Pantaleone de 82  
Marcion 566, 568  
Maria Amalia, Kurfürstin von Bayern 306  
Maria Anna, Kurfürstin von Bayern 550  
Maria Antoinette 238, 457, 463, 467, 470-472, 476, 484, 488, 490, 492, 498, 503-505, 519, 531, 540, 542, 544, 551, 553, 556f, Abb. 387-389, 397, 420  
Maria Christina, Königin von Neapel 597, 600  
Maria Leczinska 290  
Maria Louise, Kaiserin von Frankreich 484, 566, 591  
Maria Medici 150, 245f  
Maria Theresia 346  
Marianne 242  
Marketerie (Einlegearbeit) 233ff, 240, 242ff, 248, 254, 262, 296, 370, 400ff, 410, 416, 542, 554 (vgl. Blumen-, Metallmarketerie)  
Marly, Schloß 350  
Marot, Daniel 226, 228, 262, 264, 298, 412  
Marquise (Lehnstuhl) 290, Abb. 301, 302  
Marrina, Lorenzo 96
- Marseille, Hôtel de Ville 314  
Marssum 224  
Martin, Robert 300, 503  
Masques grotesques 245  
Massard, J. Abb. 260  
Massion, Sammlung, siehe Paris  
Massys, Quinten 169  
Matouche 264  
Mattern, Karl Maximilian (Kunstschreiner) 58, 383, Abb. 313, 314  
Mauresken 166  
Max I., König von Bayern 577  
Max Emanuel, Kurfürst von Bayern 246, 253f, 262, 266f  
Maximilian I., Kurfürst von Bayern 206  
Maximilian III. Joseph, Kurfürst von Bayern 370, 530  
Mayer, François (marchand bijoutier) 593  
-, Lucas Abb. 340  
Mayhew Abb. 363  
Mayhew, Ince and 436, 441  
Mazarin 148, 153, 232, 234  
ME = Menuisier-ébéniste 302  
Meaux, Museum 306  
Medaillonlehne 518f, Abb. 217  
Medaillonrahmen 504  
Medici (Wappen) 99  
-, Giuliano de 97  
-, Maria von 150, 246  
Meil, J. W. 396  
Meissonier, Juste Aurèle 295, 298, 318ff, 326, 351, 360, 378, 400  
Meister BVRB 325, 328ff, 332, 334, Abb. 277, 278, 280  
- von Flémalle, siehe Flémalle  
- des Marienlebens 60, 66  
- HS (Augsburg) 156, 163f, 168ff, Abb. 155  
Meldorf, Museum 197  
Melozzo da Forli 118  
Memmingen 166  
Ménage 516  
Menars, Schloß 337  
Mens, Anton Raphael 542, 573  
Menneler 187  
Menner, Michel 572, 592  
Menuiserie 210  
Menuisier 36, 236, 301  
Menuisier-ébénier 150, 238, 302

- Menzel (Goldschmid) 277  
 Meran, Museum 72  
 Mercure de France 240  
 Méridienne 601  
 Merseburg 395  
 Mersham Hatch 429  
 Merten, Museum Lambert van, siehe Amsterdam  
 Metallmarketerie 246, 254  
 Methuen, Sammlung Lord, siehe Corsham  
 Metsu, Gabriel 221, 280  
 Metternich, bureau, siehe bureau  
 Metz, Museum 314  
 Meuble d'apparat 230, 232, 235, 255  
 Meuble d'appui Abb. 474  
 Meuble à deux corps (zweigeschossiger Schrank) 132, 235  
 Meuble d'entre deux (Möbel in Kommodenform mit Türen statt Schubladen) 292, 314, 331, 334  
 Meuble à secrets 337  
 Meuble à surprises 337  
 Meudon, Schloß 350  
 Meulen, Laurent van der 416  
 Meyer, Christian 544, 562  
 Michelangelo 80, 240  
 Mielich, Hans Abb. 181  
 Mieris 226  
 Migeon I., Pierre 331f  
 – II., Pierre 331f, Abb. 282  
 – III., Pierre 332, 474, Abb. 283  
 Miglioranni 150, 239  
 Mille-raies-Bänder (Bronzebänder mit Rillen) 486, 561  
 Miroffsky, Wenzeslaus 365f  
 Moissac, St. Pierre 21  
 Molinier, Emile 72, 148, 246, 252, 321, 329, 331  
 Molitor, Bernhard 484, 492, Abb. 404  
 Monbijou, Schloß, siehe Berlin  
 Mondon fils 320  
 Monnoyer, J. B. 234  
 Monrepos, Schloß 525  
 Montargis, Schloß 243f, 246, Abb. 221, 222  
 Montefeltre, Federigo 82, 84  
 Montfort, Alexander Salins de 568  
 Montigny 242  
 –, Grandjean de 568  
 Montmartel, Paris de 346  
 Mont-St. Quentin, siehe Quentin  
 Moreau, Jean Michel 297  
 Morgan, Sammlung Pierpont, siehe Neuyork  
 Moritzburg, Schloß bei Dresden 207, 255, 278, 324f, 410, 550f, Abb. 198  
 Morus, Thomas 73  
 Moser, Lukas 72, 74  
 Mühlheim an der Ruhr 540  
 Müller, Matthias (Schnitzer) 410  
 –, ehemalige Sammlung Frederik, siehe Amsterdam  
 München 166, 188, 206f, 254, 261ff, 281, 300, 342, 357, 364ff, 378f, 525, 570  
 –, Michaelskirche 205f  
 –, Theatinerkirche 261  
 –, Residenzmuseum 206, 246, 256, 261f, 264, 306, 308, 311, 314ff, 329f, 332, 340, 342, 349, 364ff, 474, 490, 497, 504f, 512, 530f, 548, 560, 570, 605, Abb. 171, 197, 236, 238, 240, 261, 271, 272, 279, 283, 288, 289, 306, 308–310, 421, 422, 428, 432, 442, 457, 468  
 –, Herzogliches Palais 570, 593, 603  
 –, Amalienburg, siehe Nymphenburg  
 –, Alte Pinakothek 60, 66  
 –, Nationalmuseum 21, 40, 53f, 70, 166, 182, 186, 188, 246, 255, 261f, 282, 370, 597, Abb. 14, 43, 55, 157, 164, 169, 175, 179, 239, 254  
 –, Münzkabinett 246, 248, Abb. 224  
 –, Staatsbibliothek 71, 75, Abb. 181  
 –, Wittelsbacher Bibliothek Abb. 470  
 –, Sammlung Baronin von Hartmann Abb. 247  
 –, Sammlung Streber 49, 62, Abb. 48  
 –, ehemalige Sammlung Heinrich Freiherr von Tucher 95, 162, Abb. 87  
 –, Sammlung Prof. Dr. Westendorp Abb. 440  
 München, Privatbesitz (früher in München) 166, Abb. 158  
 –, Kunsthandel, Bernheimer Abb. 345, 346  
 –, Kunsthandel, Böhler 54, 73, Abb. 39, 53, 62, 249, 251  
 –, Kunsthandel, Doppler Abb. 253, 342  
 –, Kunsthandel, A. S. Drey 331, 332, Abb. 115, 281, 284, 285, 294  
 –, Kunsthandel, Helbing 591  
 –, Kunsthandel 60, 330, 332, 344, Abb. 45, 317  
 Münster, Kapitelsaal 190, 200  
 –, Museum Abb. 199  
 Münzenberg, Schloß Abb. 166  
 Münzschrank 232, 240, 246, 248, 255, 292, 300, 311f, 321f Abb. 224  
 Mulliner, ehemalige Sammlung H. 434  
 Muschelwerk 318f, 326, 363, 366, 388  
 Mylius, Sebastian 275  
 Nachgotik 204 f  
 Nachtkästchen 587, 601  
 Nadel l'ainé, J. 503, Abb. 415  
 Nähtisch 446, 537, Abb. 394, 395, 405, 480, 481  
 Näsby, Sammlung C. Lamm 551  
 Nahl, Johann August 395ff, 400, 410  
 Nancy, Schloß 398  
 Napoleon I. 482, 556, 558, 564f, 567f, 570, 573, 591, 595, 598ff, Abb. 466  
 Neapel 456  
 –, Museo nazionale 12, 17, 605  
 Nestfell, Johann Georg (Schreiber) 384, 546, Abb. 315  
 Nest of tables (Satz von Tischen) 450, 537  
 Netscher, Kaspar 226  
 Neudörfer, Johann 158, 278  
 Neumann, Balthasar 378  
 Neustift, Stift bei Brixen 55  
 Neuwied 359, 490, 492, 541f, 544, 546, 548, 554, 560  
 Neuyork 456  
 –, Metropolitan Museum 428  
 –, Sammlung Georges Goult 515, Abb. 424

- Neuyork, Sammlung Pierpont Morgan 467, 472, 476  
 -, Sammlung Vanderbilt 467, 474, 476, 483, Abb. 388, 389  
 Niemann 562  
 Nipptisch 146, 295, Abb. 138, 140  
 Nischenbank 517  
 Nole, Colyn de 210  
 Nonnberg, Frauenstift, siehe Salzburg  
 Nonnentrube 84  
 Nonsuch 169  
 Norman 566  
 Norwich, Langley Park 431  
 Nossen, Giovanni Maria 207, Abb. 198  
 Nostell Priory 429f, 433f, 439  
 Noyon, Museum 26, 28, 34  
 Nürnberg 54, 153, 158ff, 168, 177, 182, 186, 207, 261, 278, 282, 383, 523  
 -, Hirschvogelhaus 160  
 -, Tucherschließchen 160  
 -, Germanisches Museum 14, 53, 70, 72, 162, 164, 184, 186, 190, 262, 282, Abb. 36, 44, 152, 153, 177, 178, 180, 184, 189, 237, 449  
 -, ehemalige Sammlung Heinrich Freiherr von Tucher, siehe München  
 Nymphenburg, Schloß 264, 300, 370, 530, Abb. 470  
 -, Amalienburg 364f, Abb. 307  
  
 Obazine (Frankreich) 28  
 Ochsenhausen 166  
 Odier 566  
 Oeben, François 232f, 334, 335 bis 349, 371, 457, 467f, 474, 493f, 498, 554, 564, Abb. 286, 288-292  
 -, Simeon 337, 493  
 -, Viktoria 337  
 Oeser, Adam Friedrich 568  
 Oesterdalen Abb. 13  
 Oeuvre de la diversité des termes (von Sambin) 129f  
 Ofenschirm 260, 292, 295, 355, 432, 508, 607, Abb. 303, 304, 422  
 Ohrmuschelstil 190, 390  
 Oldenburg 188, Abb. 35  
 Opel, Peter 188  
  
 Oppenordt, Alexander Jean 239, 256, 262, 504  
 -, Gilles Marie 256, 299, 302, 304, 318, 326, 365  
 Opstal, van 150, 256  
 Oranienbaum, Palais Chinois 329  
 Oreille (Seitenlehne) 258  
 Orgelkasten 280  
 Orléans, Herzogin von 231  
 Osnabrück 32, Abb. 26  
 Ostermayer 150  
 Otley (Yorkshire) 426  
 Otto Heinrich, Kurfürst von der Pfalz 183, 186  
 Ottobeuren 166, 361  
 Ottomane 290, 517, Abb. 436  
 Oudry 519  
  
 Pabst, Ignace 566  
 Pacher, Kreis des Michael Abb. 44  
 Padua, Arenakapelle 22  
 -, Scuola del Santo 109, Abb. 72  
 Palfy, Sammlung, siehe Wien  
 Palissy 462  
 Palladio, Andrea 429  
 Panneau (Wandfeld) 126, 250, 288, 350, Abb. 294  
 Pannwitz, Sammlung von, siehe Hartekamp  
 Paolo, Giovanni di 87  
 Paper-scroll 424  
 Pappenheim, Schloß 55, Abb. 42  
 Parabiago bei Mailand 522  
 Paravent (spanische Wand) 260, 292, 355, Abb. 420  
 Parchemin replié (Faltwerk) 38  
 Paretz, Schloß bei Potsdam 537  
 Paris 131, 234f, 264, 286ff, 302, 306, 318, 327, 334, 337, 378, 395, 398, 457f, 467, 484, 486, 488, 492f, 504, 523, 540, 542, 544, 550, 554, 562, 566, 568, 578, 591, 609  
 -, Notre Dame 26  
 -, St. Sepulcre 236  
 -, St. Sulpice 326  
 -, Arsenal 467  
 -, Asyl bei Saint-Antoine 301  
 -, Banque de France 314  
 -, Bibliothèque Royale 350  
 -, Convention nationale 505  
 -, Galerie du Louvre 230, 234, 240  
  
 Paris, Garde-Meuble 242, 321, 332, 505  
 -, Hôtel Beauharnais 599, 605  
 -, Hôtel Bouret 320  
 -, Hôtel des Invalides 351  
 -, Hôtel de Mazarin 320  
 -, Hôtel Roquelaure 320  
 -, Hôtel de Soubise 299, 320, 324  
 -, Konvent 565  
 -, Marineministerium 322  
 -, Ministerium des Äußeren 598  
 -, Mobilier national 334, 502  
 -, Palais d'Élysée 314  
 -, Palais Royal 302  
 -, Tuilerien 250, 322, 350, 472, 488, 506, 565  
 -, Musée des Arts décoratifs: 26, 61, 68, 75, 83, 126, 132, 146, 242, 244, 248, 250, 252, 254, 290, 314, 320, 331ff, 351, 354, 462, 492, 494, 505, 542, 565, Abb. 54, 132, 138, 139, 142, 200, 232, 233, 273, 274, 305, 354, 369, 420, 434, 435, 474, 476, 482. Sammlung Peyre 61, 75  
 -, Bibliothèque Mazarine 252  
 -, Bibliothèque Nationale 17, Abb. 9. Cabinet des Médailles 303, 311, 333  
 -, Musée Carnevalet 26, 260, 507  
 -, Musée de Cluny 31, 34, 61, 71, 75, 125f, 131f, 154, 244f, Abb. 24, 109, 113, 116-118, 122, 124, 125, 127, 130, 137, 143, 144, 150, 223, 231, 234  
 -, Musée Condé 507  
 -, Conservatoire des Arts et métiers 255  
 -, Musée Jacquemart-André 494  
 -, Louvre: 14, 22, 34, 83, 111, 154, 242, 248, 250-254, 256, 314, 330ff, 335, 340f, 344, 350f, 354, 467-469, 471f, 476, 480, 484, 486, 490, 492, 494, 498, 500, 503f, 506, 508, 512, 564f, Abb. 5, 6, 46, 81, 114, 120, 126, 133, 145, 146, 151, 210, 220, 226, 227, 230, 259, 267, 282, 286, 287, 292, 295-301, 385, 390, 395, 396, 398, 399, 402, 404, 408, 409, 410, 413, 415 bis 419, 423, 429, 431, 461. Samm-

- lung Camondo 354, 494, 500.  
Sammlung Piot 110. Sammlung Schlichting 308, 314, 475, 496, 557. Sammlung Arconati Visconti 136
- Paris, Luxembourg 350, 482  
-, Petit Palais, Sammlung Dutuit 255  
-, Sammlung Madame M. Blagé 335, 344  
-, Sammlung Chapey 314  
-, ehemalige Sammlung Doucet 330, 498, 502, 557, 561  
-, Sammlung Paul Dutasta 306  
-, Sammlung Marquise de Ganay 136, 330, Abb. 128  
-, Sammlung Gavet 148  
-, Sammlung Kann 314  
-, Sammlung H. Lefuel Abb. 425  
-, Sammlung Massion 505, 512  
-, ehemalige Sammlung Jules Porgès 99  
-, Sammlung L. Reinach 342  
-, Sammlung Edmond de Rothschild 309, 312, 324, 348, 467, 492, 502, Abb. 263, 276  
-, Sammlung Henri de Rothschild 505, 509  
-, Sammlung Maurice de Rothschild 97, 138  
-, ehemalige Sammlung Salomon Rothschild 341  
-, ehemalige Sammlg. Spitzer 138  
-, Sammlung M. Stephane Vlasto Abb. 430  
-, Privatbesitz 72  
-, Kunsthandel, Bourdariat 557  
-, Kunsthandel, Duveen 310, Abb. 264, 265, 427  
-, Kunsthandel, M. E. Hodgkins 312, 334, 548, 556, Abb. 266, 459, 464  
-, Kunsthandel, Eugen Kraemer 332  
-, Kunsthandel, Jacques Seligmann 136, 330, Abb. 128  
-, Kunsthandel, Touzain 329  
-, Kunsthandel 330, 497  
Parker, George 418  
Parlour chair Abb. 371  
Parma, Dom 83  
Partie 234 (vgl. contre-bouille)  
Passe, Crispiaan van de 210
- Passau 346  
Pasta di riso 94  
Paste 77  
Pastiglia 94, 120  
Pater, Jean Baptiste Joseph 258, 393  
Paul III 106  
Pavia, Certosa 82  
Pavlovsk, Palais, siehe Petersburg  
Pedestal 450, 535, Abb. 375  
Pedestal table 450  
Pedestal writing table 432  
Peignier 234  
Pella, Schloß 544  
Pembroke table 447, 540  
Pendule en cartel 314  
Penther (Bauinspektor) 524  
Penthièvre, Herzog von 470  
Percier, Charles 455, 462, 484, 488, 505, 544, 565f, 568, 570, 574ff, 582, 587, 589f, 595, 598ff, Abb. 471, 493  
Pergamentrollenmotiv, siehe Faltenwerk  
Pergo, Franz 140, 170, Abb. 161, 162  
Pergolesi 436  
Perrier, Sammlung Kasimir 497  
Perugia, Collegio del Cambio 82  
Pezzi, Baldassare 101  
Pesel 197  
Pesello, Giuliano 96, Abb. 86  
Pestalozzihaus, siehe Chiavenna  
Petel, Clemens 166, Abb. 158  
Peterhof, Schloß 320  
Petersburg 335, 468, 540, 544, 556, 562  
-, Eremitage 486, 506, 558f, 566, Abb. 465, Musée Stiglitz 248, 320  
-, Palais Anitchkov 500  
-, Palais Gatschina 342, 490  
-, Palais Pavlovsk 500, 516, Abb. 384  
-, ehemalige Sammlung Basilewski 106  
-, Sammlung Prince Belosewsk-Belozerski 255  
-, Sammlung Chouvalov 559  
-, Sammlung M. P. Dournovo 310  
-, Sammlung M. F. F. Uthmann 468  
Petit, Nicolas 468
- Petit-Point-Stickerei 258, 354, 603  
Petrus, Kathedra des hl. 18  
Peyre, Sammlung, siehe Paris, Musée des Arts décoratifs  
Pfau, Ludwig (Hafner) 170  
Pfauneninsel, siehe Potsdam  
Pfeilerkasten 420  
Pfeilerkommode 540, Abb. 318  
Pfeilerschrank 292, 467, 607, Abb. 412  
Pfosten 110f, 115, 119, 155  
Pfostenbank 76  
Pfostenbett 290, Abb. 14  
Pfostenstuhl 118, 182  
Philadelphia 456  
-, Sammlung R. A. B. Widener 472  
Philipp von Orléans 285, 295, 302f, 311  
- II von Pommern 187  
- II. von Spanien 162  
- III. von Spanien 153  
- V. von Spanien 240  
Pichler, Adam 264, 366, Abb. 308  
Pied de biche (Geißfuß) 236, 257, 293, 413  
Pieds de table (Cuvillies) 365f  
Pier table 446, Abb. 381  
Piffetti, Pietro, Abb. 438  
Pigage, Nikolaus 524  
Pilaster 100ff, 106  
Pillement 300  
Pineau, Nicolas 298, 300, 320f, 331, 355, 423, Abb. 273, 274  
Piot, Sammlung, siehe Paris, Louvre  
Piranesi, Giovanni Battista 462, 522  
Pirrot, Simon 390  
Pisan, Christine de Abb. 30  
Pisano, Andrea 86  
Pistoja, Ospedale del Ceppo 106, Abb. 99  
Pistorini, Antonio 261  
Pius VI. 544, 551, 557  
Placet 154, 231, 258  
Plauderstuhl 147  
Pleydenwurff 72  
Plitzer, Ferdinand 264  
Ployant (Faltstuhl) 231, 258  
Plus ultra (Devise Karl V.) 106  
Point de la Chine 258

- Point d'Hongrie 258  
Poirié, Ph. 503, Abb. 416, 417  
Poitiers, Kloster Sainte-Croix 21, 29  
Polescreen (Ofenschirm) 432  
Polifilo 127, 184  
Pollajuolo 88  
Polli, Bartolomeo 82  
Polsterbank Abb. 448  
Polsterung 118, 155, 229, 295, 540, 603  
Poltrone (Lehnstuhl) 116, 118  
Pommersfelden 262, 264 ff, 363  
Pompadour, Marquise de 286, 300, 332, 337, 340  
Pompeji 12, 17, 22, 111, 460, 492, 600, Abb. 16, 17  
-, Haus des Cornelius Rufus 605, Abb. 16  
Popta Gasthuis, Dr. 224  
Porgès, chemalige Sammlung Jules, siehe Paris  
Porto bei Lugano 379  
Porzellanschrank 387, 454, 591, Abb. 347  
Post, Pieter 226  
Postergale (Fußwand des Bettes) 108  
Potsdam 321, 327, 359f, 378, 398ff, 560  
-, Stadtschloß 395f, 398, 400f, 403, 537, 568 Abb. 330  
-, Sanssouci 395f, 398, 400, 410, Abb. 340  
-, Neues Palais 396, 398, 400 bis 410, 525, 532, Abb. 331-339, 341, 456  
-, Marmorpalais 535, 560  
-, Pfaueninsel 535, 597  
Poudreuse 290, 342, 472  
Poussin, Nicolas 150  
Prag 154  
-, Kunstgewerbemuseum 164  
Premier effet 234  
Prickart, Servatius 266  
Primaticcio, Francesco 127  
Provence, Conte de 509, 520  
Prudhon, Pierre 566  
Prunkkasten 86, 136  
Prunktisch 73, 232, Abb. 63  
Prunkuhr 255  
Psyche (Standspiegel) 607  
Puchwiser, Johann 262  
Pudersessel 517  
Puille 530, Abb. 442  
Punzieren 77  
Quedlinburg Abb. 2  
Queen-Anne-Möbel 235, 272, 419ff, 430, 453, 537, Abb. 353  
Queen-Anne-Stuhl 413f, Abb. 348  
Quentin, Mont-St. 26  
Querband 125  
Querholz 112  
Raab, Johann Valentin 568, 605, Abb. 487  
Radegundis 21, 29  
Raffael 119, 240, 278  
Raffael-Schule 93  
Raffaele da Brescia, Fra 159  
Rafrâichissoir 141  
Rannie, James 426  
Rantzau (Wappen) 197  
Rascalon 566  
Ratzeburg 17  
Rautenaufgabe 126, 335  
Ravené (Hofbronzeur) 580  
Ravenna, Dom 14  
Ravrio 583  
Reading table 432  
Rebstein, Schloß 170  
Récamier, Madame 564, 600  
Rechnitzer, Sammlung, siehe London  
Reck (Wappen) 200  
Régence 240, 252, 255, 262, 264, 285, 294, 297ff, 351, 402f  
Regulateur 314, 544  
Rehlingaltar des Ulrich Apt 38  
Reichlin, Margarete von 163  
Reifenstein, Schloß bei Sterzing 70  
Reinach, Sammlung L., siehe Paris  
Reisekoffer 84  
Reiseservice 187  
Rembrandt 303  
Renner, Georg 40, 234  
Restello di camera 120  
Reynolds, Joshua 426  
Rheinau, Kloster Abb. 58  
Rheydt, Melchior von 200  
Ribband back chair 430  
Ricci, Seymour de 486, 490, 497, 521  
Richelieu 148  
Richter, Carl Erdmann 492  
Riedenburg (Oberbayern) Abb. 39  
Riemenschneider, Tilmann 73, 76, Abb. 61  
Riesener, Jean Henri 239, 334, 337, 339f, 342, 344, 346, 348, 447, 455, 467-484, 486, 488, 490, 493ff, 497f, 500, 508, 523, 546, 554, 559, 564, 595, Abb. 385-395  
Rimini, Isotta da Abb. 76  
Ring, Ludger tom 213, Abb. 199  
Ringelneck, Heinrich 195, 199, Abb. 186  
Rio de Janeiro, siehe Janeiro  
Rippenstuhl 74  
Rocaille 285, 304, 324, 366  
Roche, Denis 248, 252, 255, 310, 329, 335, 413, 468, 475, 484, 490, 496, 500, 502, 559  
Röntgen, Abraham 540f, Abb. 452  
-, David 359, 441, 457, 486, 490, 492, 522, 523, 530, 537, 540 bis 562, 564, 580, 595, 607, Abb. 452-465  
Rogier, siehe Weyden  
Rohrgeflecht 226ff, 258  
Rollbureau 554, 556ff.  
Rolljalousie 496  
Roll-over-arm 446  
Rollwerk 130f, 146, 164, 169, 209  
Rom 78, 235, 542, 566  
-, St. Peter 18  
-, S. Sabina 18  
-, Kapelle Sancta Sanctorum 26  
-, Vatikan 118, 583  
-, Lateranmuseum 19  
-, Galleria Colonna 188  
-, Palazzo Corsini Abb. 346, 437  
-, Villa Farnesina 110  
-, Palazzo Massimi 84  
-, Sammlung Torlonia 15, Abb. 8  
-, Palazzo Venezia 24  
Rosenheim 184  
Roslin 522  
Rosso de Rossi 127  
Rothenburg ob der Tauber 76  
Rothschild, Sammlungen, siehe Frankfurt, London, Paris, Wien  
Rottenhammer, Johann 187

- Rotterdam, Erasmus von 169  
Roubo 288, 355, 518, 520  
Rouen 521  
Rousseau, Jean Jacques 459, 504  
-, Jean Simon 350, 504, Abb. 383  
-, Jules Antoine 250, 350, 504, Abb. 383  
-, Jules Hugues 350, 504, Abb. 383  
-, Gebrüder 508, 515, 531  
Roussel, Pierre 494  
Rubens, Peter Paul 150, 222, 224, 240, 303  
Ruga, Pietro 566  
Ruhebett 154  
Ruinenprospekte 162  
Rummer, Michael 548, 562  
Rumpp 280, 281, 290  
Rundsitz 14ff, Abb. 6  
Rundstuhl 74, 111  
Rundtisch 605  
RVLC (Ebenist) siehe Lacroix  
Ry, Charles du 525  
-, Simon Louis du 525
- Säule 110  
Säulenbücher 278  
Säulenfüße 146  
Säulenkasten 215  
Säulenschrank 162  
Säulentisch Abb. 137  
Saint-Simon 231  
\* Sakristeischrank 101f, Abb. 41  
Salember 519  
Salgen, Andreas 195, 198  
Salle, Philippe de la 516, 519, Abb. 413, 427  
Saltwood (England) 32  
Salverte, François de 344, 494  
Salzburg 54  
-, Frauenstift Nonnberg 17, 34, Abb. 11  
-, Burg 40  
-, Erzbischof Eberhard von 17  
-, Äbtissin Gertrud von 17f  
Salzdahlum, Schloß bei Braunschweig 255  
Salzwedel, Marienkirche 30  
Sambin, Hugues 129, 136, 138, 140, 170, Abb. 128  
San Donato, Versteigerung 248  
Sarkophag 91, 94, 252  
Sarto, Andrea del 84, 97, 109, Abb. 74
- Sartorinska, Fürstin (Polen) 319  
Satinholz Abb. 378-381  
Savonarolastuhl 117  
Savoyischer Knoten Abb. 110  
Sayn - Wittgenstein, ehemalige Sammlung 335, 343, Abb. 291  
Scanno (Schemel) 116  
Schacht 358, 362, 546  
Schaffhausen 400  
Schamele 75  
Schapp 278, 281, 363  
Schauftruhe 86  
Schedinger (Wappen) 190  
Schedulae diversarum artium, siehe Theophilus  
Schemel 116, Abb. 106, 107, 172  
Schemelbank 76  
Schenitz, Hans von 184  
Schenk (Wappen) Abb. 154  
Schenkscheibe 195  
Schenkschrye 95  
Scherenstuhl 74, 117, Abb. 65, 66, 109  
Schertlin, Hans 166  
Scheurl, Paulus 185, 186  
Schey, Sammlung Baronin, siehe Frankfurt  
Schieferstein, Hans 188  
Schildpatt 234, 242, 244, 252, 256, 304  
Schinkel, Karl Friedrich 532, 537, 570, 587, 591f, 604, Abb. 484, 492  
Schlafstuhl 290  
Schlagleiste (Aufschlagbrett an der Kastentür) 177  
Schleißheim, Schloß 262, 264, 531, Abb. 237  
Schleswig, Dom 198  
Schlichtig, J. G. 457, 492  
Schlichting, Sammlung, siehe Paris, Louvre  
Schlitten 115  
Schlüter, Andreas 269, 395, Abb. 242  
Schmidt, Johann Adam 365  
-, Johann Michael 370  
-, Robert 591, 593  
Schmuckschrank 231, 238, 482, 520, Abb. 397  
Schmucktruhe 94f  
Schneider, Caspar 492  
Schnitzler, Konrad 203
- Schnitzer 350f  
Schönborn 266, 371, 384  
-, Friedrich Karl von 384  
Schönbrunn, Schloß, siehe Wien  
Schomaker (Wappen) 32  
Schrage 71ff 111  
Schragentisch 72, 178  
Schrank 26ff, 46ff, 99, 102, 132ff, 232f, 278ff, 292, 415, 454, 590f  
Abb. 21, 26, 28, 29, 34-40, 94, 95, 126-128, 152-154, 158, 162, 164-168, 182, 185, 186, 189, 190, 194, 201-206, 220, 225, 226, 244-246, 250, 255, 266, 294, 347, 363, 447 (vgl. Bibliothekschrank, Bücherschrank, Eckschrank, Glasschrank, Kabinetttschrank, Kasten, Kleiderschrank, Kredenz, Münzschrank, Pfeilerschrank, Porzellschrank, Sakristeischrank, Schreibschrank, Sekretär, Stollenschrank, Überbausschrank)  
Schranktruhe 77, Abb. 71  
Schreibkabinett 137, 164, 187, 220, Abb. 156, 313, 315, 316  
Schreibkasten 262, 434, 472  
Schreibkommode 390, 434  
Schreibpult 102, 262, 264  
Schreibschrank 101f, 106, 363, 383, 420f, 454, 530, 540, 548, 554, 560, Abb. 96, 97, 156, 313, 315, 316, 320, 343, 344, 449, 450, 454  
Schreibtisch 72, 187, 220, 232, 240, 244ff, 250, 262, 281, 290ff, 317, 452, 455, 540, 558f, 595ff, Abb. 229, 237, 238, 272, 279, 280, 290, 293, 321, 333, 339, 360, 385, 391, 396, 400, 402, 404, 408, 410, 438, 452, 457-459, 461, 465, 479, 483 (vgl. bonheur du jour, bureau, Damenschreibtisch)  
Schreibtischstuhl 289  
Schreibtresor 383f  
Schreibzeug 187  
Schrijnwerker 36  
Schröder, Abel 195  
Schubladenkasten Abb. 42  
Schubladenkredenz 101  
Schubladenschrank 55, 102, 232  
Schubladenzarge 115

- Schulpforta 29  
Schuppenornament 93, 136, 201  
Schuwalov, Sammlung, siehe Petersburg  
Schwalbenschwanz 36  
Schwanhard 158, 278  
Schwanthaler 531, Abb. 442  
Schwaz, Schloß in Tirol Abb. 62  
Schwerdfeger, Johann Ferdinand 457, 475, 484, Abb. 396, 397  
Schwizer (Schnitzer) 410  
Screen 418  
Scribane (Schreibkommode) 390  
Seconde partie 254  
Secrétaire, à abattant 291  
– bookcase 434, 454  
– à coffre-fort 337  
– à cylindre 595  
– taillboy chest 434  
Sedele 75  
Sedia 116, 118  
Sedile a forma di pozzetto 74  
Seehof, Schloß 384, Abb. 313  
Seinsheim, Adam Friedrich von, Bischof von Bamberg (Wappen) 346  
Sekretär 102, 291, 295, 332, 421, 474, 520, 554, 559, 591 ff, Abb. 286, 289, 387, 389, 401, 455, 460, 475–478 (vgl. bonheur du jour, Schreibschrank, Secrétaire)  
Sella curulis 12  
Sellajo, Jacopo 88  
Selle, Auktion 303, 307  
Semper, Gottfried 575, 608, 610  
Senckisen, Joh. Christi 278  
Sené, J. B. 503  
Serlio, Sebastiano 278  
Serre-papier (Schreibtischaufsatz) 290  
Servante (Kredentzisch) 290, 484, 590  
Serviette 38  
Sessel 118, 231, Abb. 111 (vgl. Fauteuil, Lehnstuhl)  
Settee 412, 445, 535, Abb. 349, 350 (vgl. Sofa)  
Seigné, Madame de 260  
Sèvres-Porzellan 466, 484, 490, 492, 494, 498, Abb. 401, 403, 407, 464  
Sgabello (Schemel) 116, 182  
Sgabelloni (Büstengestelle) 120  
Shearer, Th. 442, 535  
Sheraton, Thomas 416, 426, 439, 440 f, 444 ff, 450, 452 ff, 534 f, 537, 540, 590 f, Abb. 370–372  
Siam, Fürst von 240  
Sideboard 450, 467, 537, Abb. 376  
Side table Abb. 64, 364  
Siège propre à prendre des remèdes 332  
Siena 77, 86 f, 115  
Sigmaringen, Muscum 139, Abb. 174  
Sitten, S. Valeria 24 ff, Abb. 18 bis 20  
Sitztruhe 84, 94 f, 126, 147, Abb. 119 (vgl. Cassapanca, Truhentbank)  
Sixtus IV. 118  
Slodtz, Paul Ambrosius 321  
–, René Michel 321  
–, Sebastien Antoine 321 ff, Abb. 275  
Smith, George 455  
Snap table 431  
Soaza (Wandkästchen) 120  
Socci, Giovanni 566  
Society of Upholsterers 436  
Sodoma 110  
Soest, Albert von 194  
Sofa 258, 260, 270, 290, 293, 412, 440, 445 f, 564, 601 f, Abb. 1, 312, 319, 323, 340, 345, 349, 350, 374, 426, 427, 432, 436, 437, 488 (vgl. Kanapee, Ottomane, Settee)  
Solario, Andrea 110  
Soldertien 221  
Soli, Giuseppe 522  
Solitude, siehe Stuttgart  
Somme, Wappen der von Abb. 254  
Somno 587, 601  
Sophie Dorothea, Königin von Preußen 272  
Soubise, Prinz von 498  
Soufflot, Jacques-Germain 460  
Spalato 436  
–, Dom 12, 14, 19, 22  
Spalliera 83 f, 108  
Span 74  
Spanischer Stuhl 226, Abb. 215, 218  
Spanische Wand 292  
Spannbett 70  
Spannbrett 604  
Spargel 517  
Specht, J. G. 525  
Speckter 600, Abb. 488  
Speisezimmer 450  
Spiegel 120, 607  
Spieltisch 232, 290, 431  
Spind 26  
Spindler d. Ä. 400, 404 ff, Abb. 336, 338, 339  
Spindler d. J. 400, 404 ff, Abb. 337  
Spinett 220  
Spitzer, ehemalige Sammlung, siehe Paris  
Spoleto, Pinacoteca 94, Abb. 83  
Stalker, John 418  
Stambecchino (Schnitzer) 90  
Standbrett 113, 115, Abb. 105  
Standspiegel 420, 607  
Standuhr 255 f, 420, 607  
Stanislas, bureau, siehe bureau  
Stanislas Poniatowski 348  
State-bed 427  
St. Blasien 524  
St. Cloud 254, 470 ff, 486, 498, 500, 504, 565, Abb. 420  
Steen, Jan 222  
Steenhuysen, Graf Hane (Wappen) 497  
Steg 72, 115, 119, 146 ff, 220  
Stein, Sammlung Charles 334  
Steinform 80, 108, 111, 176  
Steingaden am Lech 163  
Steinhardt, Dominikus 188  
–, Franz 188  
Stellbrett 100, 137, 141, 170  
Stempel (an Möbeln) 301 f  
Stengel, Hanns 158  
Stentström, Nils Peter 523  
Sterzing 53, Abb. 36  
Stetten, Paul von 156 f, 162 ff  
St. Gallen 139, 361  
Stipo 80, 102, 106, 153  
Stirnwand 71 f, 111  
Stitched up seat 430  
Stobwasser, Heinrich 540, 570, 591  
Stockholm 523  
–, Schloß 523  
–, Nationalmuseum: Gemädegalerie Abb. 213. Historisches Museum 31, 523



- Stockholm, Nordisches Museum 19  
 -, Privatbesitz 523  
 Stockton on Tees 440  
 Stöckel 488  
 Stoer, Lorenz 162f  
 Stollen (Trägerin Balkenform) 190  
 Stollenböcke 72  
 Stollenschrank 36, 57ff, 100, 173, 188f, 200, Abb. 47, 183, 191  
 Straßburg 383, 395  
 Strawberry Hill 429  
 Streber, Sammlung, siehe München  
 Streuli, Heinrich, aus Zürich 562  
 Strohmeier, Lienhart 162, 164, 187, Abb. 156  
 -, Lorenz 164  
 Strozzi, Philippo 97  
 -, (Wappen) 111  
 Strozsischemel 116, Abb. 106  
 Stozzitruhe 88, Abb. 78  
 Stuhl 11ff, 116ff, 182ff, 220f, 226ff, 257f, 288ff, 364, 412, 444f, Abb. 108, 150, 151, 198, 210-212, 215-218, 256, 257, 273, 302, 324-326, 348, 355-359, 365 bis 372, 430, 431, 435, 451, 490 bis 492, (vgl. Armstuhl, caque-toire, chaire, chaise, Falstuhl, Fauteuil, Kathedra, Lehnstuhl, Scherenstuhl, Sessel)  
 Stuhlmacher 256, 301, 350, 354, 503  
 Stuhltisch 184, Abb. 174  
 Stuttgart 542, 591  
 -, neues Schloß 525, 568, 590, 605  
 -, Schloßmuseum 12, Abb. 4  
 -, Solitude 525  
 Style des Pays-Bas 235  
 Summer bed 452  
 Superiore (Kopfwand) 108  
 Suresnes 320  
 Surmonte, Vente 306  
 Susanna, Herzogin von Bayern 183, 186  
 Susannenschrank, Kiel 198  
 Sustris, Friedrich 206  
 Suttermeier, Gert, aus Lüneburg 194  
 Swyn, Marcus, von Lunden 197  
 Syrlin, Jörg 53, 80, Abb. 38  
 Tabatier 234  
 Table, coiffeuse 335  
 - console 232, 257  
 - dejeuner 466  
 - à fleurs 466  
 - à jeu 290  
 - de lit 290  
 - de nuit 232, 290  
 - à ouvrage 290  
 - de toilette 232, 290  
 - sur deux tresteaux portée 145  
 - volant 295, 333  
 Tablier 252, 257, 296, 308, 316  
 Tabouret 290  
 Taburet 152, 154, 231, 258  
 Tänikon 169  
 Tallboy 420  
 Tallboy chest 453  
 Tambourin 541  
 Tapis à pentes 154  
 Tardieux 568  
 Teigkomposition 132  
 Teigmasse 282  
 Terborch, Gerard 152, 225  
 Terracina, Dom 24, 25  
 Tête-à-tête 517  
 Thelot 265  
 Theophilus 34  
 Thewald, ehemalige Sammlung, siehe Köln  
 Thomire 468, 472, 484, 486, 489, 492, 566, 583  
 Thorn 544  
 Thouret 568  
 Thron, siehe trono  
 Thünkel, Johannes 234  
 Tiefenbronn 72, 74  
 Tillen 186  
 Tilliard, Jacques Jean (Stuhlmacher) 354  
 Tisch 22, 70ff, 111ff, 145ff, 178ff, 232, 253ff, 290f, 418f, 431, 446f, 605ff, Abb. 57, 58, 61-64, 103, 105, 139, 170, 207, 235, 242, 243, 252, 267, 268, 287, 310, 364, 376, 381, 456, 462-464, 493 (vgl. Eßtisch, Kastentisch, Klapp Tisch, Konsoltisch, Kredenztisch, Nipptisch, Spieltisch, table, Toilettentisch, Wangentisch, Zahltisch)  
 Tischlein deck dich 333  
 Tischstuhl 148, Abb. 147  
 Tischtruhe 84, Abb. 76  
 Tizian 90, Abb. 80  
 Tölz 166  
 -, Privatbesitz 166  
 Toile 232  
 Toilette en coeur 292  
 Toilette d'hommes 607  
 Toilettentisch 232, 340, 453, 554, 606, Abb. 288, 291, 352, 378, 453, 494  
 Topino 554  
 Torcello 18  
 Tornabuonifresken (Botticelli) 83  
 Toro Bernard 300  
 Traille 21, 118  
 Tratzberg, Schloß in Tirol 70, Abb. 37  
 Traverse (Querholz) 112, 114, 600, 604  
 Trennbach (Wappen) 184  
 Tricoteuse 466, 480, Abb. 395  
 Trier 540  
 -, Kurfürst Clemens Wenzeslaus von 542, 546, 550, Abb. 450  
 Tripod stand 418  
 Tripod table 431, 537  
 Trisorium 58  
 Tritzoir 58  
 Trog 23  
 Trono 95ff, 109, Abb. 9, 88  
 Truchseß 164  
 Truhe 22f, 30ff, 55f, 84ff, 126ff, 131ff, 155, 190ff, 196f, 229, 231, Abb. 18-20, 23-25, 43, 70, 75, 77-79, 81-84, 120, 121, 124, 125, 155, 157, 159, 169, 184, 187, 188 (vgl. Bett-Truhe, Brauttruhe, Cassapanca, cassetta, chest, coffre, Hochzeitstruhe, Schmucktruhe, Schranktruhe, Sitztruhe, Tischtruhe)  
 Truhentisch 76, 80, 95, Abb. 68, 69 (vgl. Cassapanca)  
 Tucher, ehemalige Sammlung  
 Heinrich Freiherr von, siehe München  
 Tullgarn, Schloß (Schweden) 523  
 Turin 261, 318  
 -, Palazzo reale Abb. 438  
 Turquoise 290  
 Überbauschrank 141, 144, 200f, 213ff, 284, Abb. 195

- Überlingen 163  
 Uhren von Boule 255f  
 Uhrkasten 384  
 Ulm 166ff, 182, 261, 274, Abb. 176, 177  
 -, Städtisches Museum 53, Abb. 38  
 Unteutsch, Friedrich 280, Abb. 246  
 Unteutschschrank 280  
 Upsala 187  
 Urach, Schloß 185  
 Urbino 82, 84  
 Urne 450ff, 508  
 Uthmann, Sammlung M. F. F., siehe Petersburg  
 Utrecht 210
- Vadstena 31  
 Valsecchi, Sammlung Bugatti, siehe Mailand  
 Vanbrugh, John 425  
 Vanderbilt, Sammlung, siehe Neuyork  
 Vandercruse, siehe Cruse  
 Vargas 153  
 Vargueños 153  
 Vauquer, Jean 234  
 Vaux, Palast Fouquet 256  
 Vecchietta, Lorenzo 87  
 Veilleuse 290  
 Venedig 77ff, 82, 86, 89f, 93, 110, 120, 252, 258, 370, 405, 407, 456, 566  
 -, San Marco 18, 19, 21, 22  
 -, Scuola di San Marco 110  
 -, Dogenpalast 84  
 -, Prokurazien (Museo civico) Abb. 257  
 -, Akademie 110, 120  
 -, Kunsthandel, Levi Abb. 343  
 -, Kunsthandel Abb. 110  
 Venezia nobilissima 84  
 Verbeckt, Jacques 320, 350  
 Vergeltsgott 72  
 Vergoldung 235  
 Vermeer, Jan, van Delft 220, 222, 224f, Abb. 214  
 Vernis Martin 300  
 Vernisseur 300  
 Verona 88, Abb. 77  
 Verrières 240  
 Verrocchio, Andrea del 91  
 Versailles 321  
 -, Schloß 235, 242, 246, 250, 254f, 313, 319, 322f, 334, 348, 350f, 354, 465, 470, 484, 503, 505, 519, 531, 544, 558, 560, Abb. 219, 383, 397, 426  
 Versailles, Chapelle de la Vierge et Saint-Louis 320  
 -, Trianon 467, 474, 477, 503  
 -, Grand Trianon 468, 565, 593, 605, Abb. 489, 494  
 -, Petit Trianon 333, 472, 480, 495, 503, 519, Abb. 386  
 Vertäfelung 169f, 222, 264  
 Vertugade 147  
 Vide-poches 295  
 Vierpaß 86  
 Viertelstab 215  
 Vigée-Lebrun, Elisabeth, siehe Lebrun  
 Villeneuve, siehe Aurelhe  
 Vingboons, Philipp 226  
 Visconti, Sammlung Arconati, siehe Paris, Louvre  
 Vitrine 387, 390, 580, Abb. 329, 441  
 Vitruvius Teutsch 156  
 Vleughels 150  
 Vogelsang, W. 214  
 Voltaire 233, 286, 296, 393  
 Volterra 83  
 Vorderstollen 19  
 Vorratstruhe 131  
 Voutrin 568  
 Voyer, Marquise de 320  
 Voyeuse 290, 517, Abb. 414  
 Vries, Vredeman de 200, 210, 213, 215, 220, 222
- Wagner, Johann Peter 382, 531, Abb. 443  
 Walderdorf 541  
 -, Kurfürst Johann Philipp von 543, 546  
 Waldmüller, Ferdinand 572  
 Walpole, Horace 429  
 Wandschrank 292, Abb. 51, 52  
 Wandstollenschrank 62  
 Wandtisch 446f, Abb. 381  
 Wange (Standbrett) 71f, 80, 102, 112ff, 116f, 145f  
 Wangenfüße 111  
 Wangentisch 112, Abb. 102, 104, 136  
 Wardrobe 421, 434, 453
- Warin 256  
 Warschau 269, 562  
 Wartburg 34, 54  
 Waschkasten 170, Abb. 50  
 Waschschrank 62  
 Waschstand 453  
 Waschtisch 432, 453, 587, 607  
 Watteau, Antoine 299-304, 307, 313, 326, 382, 393, 550  
 Wedgewood, Josiah 466, 581  
 Weiberspeck (Hüftpolster) 147  
 Weikersheim, Schloß 284  
 Weilheim 166f, 188  
 Weimar 527  
 -, Schloß 560  
 Weinspach, Elias 572  
 Weishaupt, Jeremias 162, 187  
 Weißkopf, Wolf 158  
 Weisweiler, Adam 242, 457, 480, 482, 484, 490ff, 493, 500, Abb. 400-403  
 Wendisch-Tychow 200, Abb. 193  
 Wenzel, Gottfr. Traugott 440  
 Wenzelsaal im Würzburger Rathaus 34  
 Werner, L. J. 562, 566, Abb. 474, 476  
 Wernigerode, Museum 29, 32  
 Wettingen, Kloster 72, Abb. 63  
 Wetzdorf (Niederösterreich) 591  
 Weyden, Rogier van der Abb. 46  
 Whitehall 233  
 Wiblingen, Klosterkirche 525, 560  
 Wichmann 568, 598, Abb. 483  
 Widener, Sammlung R. A. B., siehe Philadelphia  
 Wien 43, 246, 264, 266, 300, 357, 362, 371, 378f, 544, 570, 593ff, 606, 608  
 -, Hofburg 242  
 -, Schloß Schönbrunn 300, 346, 397, 492, Abb. 322  
 -, Österreichisches Museum 51, 542, 556, 560, 593, 607, Abb. 323, 479-481  
 -, Schatzkammer 566  
 -, Staatsbibliothek Abb. 31  
 -, Sammlung Fürst Franz Joseph Auersperg 596, 597  
 -, ehemalige Sammlung Figdor 19, 31, 32, 48, 51, 55, 72, 74, 77, Abb. 29, 41, 51, 57, 60, 65-67,

- 70, 102, 103, 105-107, 111, 112, 135, 140, 147, 172, 176, 218
- Wien, Sammlung Fürst Lichtenstein 87
- , ehemalige Sammlung Palffy 556, 558, 595, Abb. 469, 486
- Sammlung Frhr. Alfons von Rothschild 308, 312, 314, 321, 331, 467, 502, Abb. 269
- , Sammlung Frhr. Louis von Rothschild 502
- , Sammlung Dr. Zuckerkandl 593
- , Kunsthandel, Sartori Abb. 412
- , Privatbesitz 592
- Wiesbaden 18, 541, 546, Abb. 12
- Wiesentheid 384
- Wigand 596, Abb. 481
- Wilhelm von Bayern 43
- V. von Bayern 206
- II. von Hessen 568
- III. von Oranien 412, 416
- Wilhelmine von Bayreuth 231
- Wille, Johann Georg 542
- Winant 346
- Winckelmann, Johann Joachim 460, 524, 568
- Window stool 446
- Windsor, Schloß 220, 233, 246, 248, 251f, 329, 334, 467, 469, 481, 492, 566, Abb. 363, 393
- Windsorstuhl 272, 424
- Winterthur 170
- Withoup, Johann 200
- Witz, Konrad 58
- Wörlitz, Schloß 534
- Wolfenbüttel 210
- Wolff, Christoph 492
- , Hans 204
- , Peter 390
- Wolfhauer 261
- Worcester 432
- Work table (Nähtisch) 446
- Wortley, Charles Stuart 498
- Wren, Christopher 425, 436
- Wülflinger, Abt Rudolf 72f
- Würzburg 34, 58, 73, 371, 377ff, 383
- , Schloß 327, 360, 366, 372, 378ff, 384, 525f, 531f, 548, 568, 605, Abb. 311, 312, 443-445, 455, 487
- , Rathaus 34
- , Luitpoldmuseum 72, 284, 384, Abb. 61, 314
- Wurzelmaser 581
- Wyl, Abtshof 169
- X-Füllung 38f, 56, Abb. 69
- Xivry, Sammlung F. Olban de, siehe Lüttich
- Ybenus 38
- York, Museum 32
- Ypern, Martinskirche 32
- , Hotel Merghelinck 390
- Zahltisch 72, Abb. 59
- Zarge 71ff, 114ff
- Zeil, Schloß (Schwabern) 166
- Zeltbett 186, Abb. 180
- Zerbrochne Gebew 163
- Zerbst, Schloß 396
- Zick, Januarius 542, 550, 554, 556, 560f
- Zickzackstickerei 258
- Ziebland, Fr. Abb. 470
- Zierschachtel 256
- Zinnenkranz 51, 53
- Zinzendorf, Graf 541
- Zirbelholz 38, 41, Abb. 29
- Zuccali, Henrico 262
- Zucchi 436
- Zuckerkandl, Sammlung Dr., siehe Wien
- Zürich 400, 562
- , Landesmuseum 72, 73, 162f, 169f, Abb. 58, 63, 68, 129, 154, 160, 168, 170, 173,
- , Seidenhof 170, 173, Abb. 160, 163, 170
- Züricher Orgelkasten 280
- Zunft 301f
- Zweig, Marianne 346
- Zylinderbureau, siehe bureau à cylindre









