



FRANK C. MÖLLER
HAMBURG

18 OBJEKTE
UM 1800





FRANK C. MÖLLER

HAMBURG



18 OBJEKTE

UM 1800



VORWORT

War das Thema unseres ersten Katalogs noch ein Resümée der ersten 25 Jahre im Leben eines Kunsthändlers, so zeigt dieses kleine Büchlein vielmehr ein Konzentrat jenes Bereiches, der inzwischen den Hauptteil unserer Beschäftigung ausmacht: die Entdeckung und intensive Recherche deutscher Kunst der Jahre um 1800. Dass Sie hierin ein deutliches Übergewicht an Berliner Objekten finden werden, zeigt, wie bedeutend und wichtig diese Metropole während der vorletzten Jahrhundertwende für den ganzen deutschsprachigen Raum gewesen ist. Waren über viele Jahre vornehmlich Paris und London die wichtigsten Zentren künstlerischen Schaffens, so hatte sich im Zuge der Revolution das Gefüge in Europa gewandelt. Vielleicht war es gerade der Einfluss jener Denker und Philosophen wie Kant, Schiller oder Schlegel, der Ästhetiker wie Moritz oder Heydenreich, die trotz der aufgewühlten Zeit Gehör bei den jungen Architekten fanden. So entstand an den Höfen zwischen Berlin, Dresden und Weimar eine ganz besondere Ästhetik, die ein neues Ziel, eine neue Verbindung zwischen der Schönheit und dem Zweckmäßigen suchte und vielleicht dem Ideal, das Schiller nur wenige Jahre zuvor in seinem "Ästhetischen Staat" apostrophiert hatte, entsprechen wollte.

Bei der Entdeckung eines Objekts kann sich der Kunsthändler zunächst nur auf sein Gespür verlassen. Denn nur allzu oft ist das Entdeckte unbekannt. Was also ist das Erkennungsmerkmal dieser Dinge, der Berliner und Weimarer Einrichtungsgegenstände der Jahre um 1800, was macht ihren Reiz aus und warum heben sie sich so sehr von den ausländischen Produkten ab? Auf internationalen Auktionen ist gelegentlich zu beobachten, dass Kunst-Connaisseurs, Kunsthändler oder -sammler aus Frankreich, England oder Übersee fasziniert vor einem Objekt stehen,

welches sich zunächst einer Zuordnung entzieht. Erst ein Blick auf die Details, wie Konstruktion und Ornamente, lässt mitunter die Handschrift bestimmter Manufakturen erkennen, die nur auf den ersten Blick russisch oder französisch zu sein scheinen. Ist dieser erste Schritt getan, folgt der Versuch, die Provenienz zu klären. Hier gehört schon ein wenig mehr Glück dazu, um den mitunter bereits vor langer Zeit gerissenen Faden wieder aufzunehmen. Wem gehörte einst die Vase, wo hing der Leuchter und welche Bedeutung mag die kostbare Bronze für ihren Besitzer einst besessen haben? Es sind dann jene großartigen Momente, die jeder Forscher liebt, wenn sich am Ende seiner Recherche schließlich alles zu einem großen Ganzen zusammenfügt und ein Bild ergibt.

Die Antwort auf die Frage, ob ein Möbel oder ein Kronleuchter von einem Architekten gezeichnet wurde, bevor der Tischler oder der Bronzier es fertigte, ist eine sehr schwierige und muss von Fall zu Fall entschieden werden. Dennoch ist der Einfluss dieser zumeist jungen Zeichner, die sich in den schwierigen Zeiten oft ein Zubrot verdient haben, in jenen Jahren außerordentlich groß. Ob für die Fayencefabrik des Baron von Eckardtstein, die Bronze-manufaktur der Herren Werner & Mieth oder für Tischler wie Karl und Bernhard Wanschaff, Thielemann oder Voigt - überall gibt es mehr oder weniger deutliche Anzeichen dafür, dass ausgefeilte Zeichnungen von Architekten Verwendung fanden. Oft blieben diese Zeichner unerkannt und ihr Einfluss konnte erst viel später durch einen glücklichen Aktenfund, durch eine Skizze oder Zeichnung, die sich irgendwo erhalten hat, bewiesen werden.

Was den internationalen Kunsthandel heute noch genauso begeistert wie den Kunden im Paris der Jahre um 1800-1810, von

denen Werner & Mieth im Jahre 1809 berichteten, die Produkte seien „eine Sensation in Paris und man versuchte uns zu bewegen die Fabrik dorthin zu verlegen“, ist vielleicht das hohe Maß an Idee und an Individualität, die man den Dingen beimaß. Eine schön geformte Glasschale, die mit schlichten, eher einfachen Bronzen montiert war, die schließlich auch noch mit Lacken und Firnissen eher einem antiken Ideal zu folgen schien und durch ihre Ornamente vielleicht dennoch eine sehr zarte, unter Umständen poetische Geschichte zu erzählen imstande war, dürfte wohl für diesen pracht- und luxusverwöhnten Markt in der Tat etwas völlig Neues, Faszinierendes gewesen sein.

So werden Friedrich Gilly oder der junge Karl Friedrich Schinkel plötzlich als Erfinder von Möbeln, Vasen und Leuchtern sichtbar, die man bislang nicht mit ihnen in Verbindung gebracht hatte, und Kunden wie Dorothea von Kurland, Josephine Beauharnais oder Jerome Bonaparte deren Abnehmer. Überraschend ist auch, dass Königin Luise und Friedrich Wilhelm III. wohl deutlich mehr Einfluss auf die Einrichtung ihrer Palais nahmen und sich der ägyptischen Mode bereits etliche Jahre vor Napoleons Reise nach Ägypten zugewandt hatten. Die Ergebnisse dieses vorliegenden Katalogs basieren auf zahlreichen Archivauswertungen, intensiven Gesprächen und umfangreichen Recherchen im In- und Ausland und zeichnen ein neues Bild jener schwierigen Jahre um 1800, aus denen wenig später das moderne Europa hervorgegangen ist.

Ich wünsche Ihnen bei der Lektüre viel Spaß,

Ihr

FRANK C. MÖLLER

Berlin, 1834

Bronzegießerei des Gewerbeinstituts

Gegossen durch JOHANN BAPTIST DINGER oder WILHELM LUDWIG FEIERABEND.

Höhe: 23,1 cm / Breite: 30,8 cm / Tiefe: 13,9 cm

Die Beschäftigung des Berliner Gewerbeinstituts mit der Statuette des jungen Telephos dürfte auf eine Bestellung Johann Wolfgang von Goethes zurückgehen.

Am 8. Dezember 1828 wendet sich Goethe an Christian Daniel Rauch und äußert in seinem Brief folgende Bitte: „Sollte die Nachbildung des Telephus mit der Ziege im Kleinen zu Stande kommen, bitte meiner bestens zu gedenken.“ Tatsächlich erhält er knapp 1 1/2 Jahre später eine Kiste aus Berlin, in welcher er den Gips des Telephos vorfindet. (ABB.1) Diese hat sich im Goethehaus in Weimar erhalten und jene Beschädigung, die Goethe bei der Ankunft der Kiste in seinem Tagebuch erwähnt, bezieht sich

wahrscheinlich auf den Bruch an einem der Beine, dessen Reparatur heute noch zu sehen ist. Das Thema dieser Gruppe ist im Kontext von Myrons Kuh zu sehen und verdeutlichte für Goethe das ernährende Prinzip und „die wahren Symbole der Allgegenwart Gottes“, wie Eckermann 1831 dokumentierte.

Nur zehn Tage nach Erhalt der Gips-Statuette aus Berlin schreibt Goethe an Sulpiz Boisserée: „(...) Zahn hat uns in seinen Pompejanischen Heften eine Durchzeichnung im Großen geliefert (ABB.2) und Herr Beuth (...) ein Modell vor kurzem übersendet, welches mich ganz glücklich macht. Ich hoffe, noch so lange zu leben, bis ich sie in Bronze ausgeführt vor mir sehe.“ Die Sammlung Goethes



Abb. 1 (links) Telephos mit der Hinde, August Kiss, Gips, Weimar, SWKK, Goethe Nationalmuseum

Abb. 2 (rechts) Telephos mit der Hinde und Herkules, Wilhelm Zahn, Aus: Zahn, Wilhelm: Die Schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Berlin 1828 - 1852, Band 3 Tafel I





bestand primär aus Gipskopien antiker Vorbilder, daher war sein Wunsch nach einer Ausformung dieser Telephos-Gruppe in Bronze eher ungewöhnlich.

Die Statuette sollte in der neu eingerichteten Bronzegießerei des Gewerbeinstituts in einer neuen Technik gefertigt werden. Diese wurde vom Franzosen Charles Crozatier erfunden und von K. F. Schinkel während seiner Paris-Reise im Jahr 1826 mit folgenden Worten gelobt: „Denn er verstand es, die größten und kompliziertesten Statuen so zu gießen, dass keine ciselure nötig ist; höchst wenige und feine Nähte und eine große Leichtigkeit und Wohlfeilheit sind ausgezeichnete Eigenschaften.“ Eine Meinung, der sich Peter Christian Beuth anschloss: „Dem Crozatier ist dies auf eine Weise gelungen, welche alles hinter sich zurücklässt, was aus dem

Alterthum auf uns gekommen, und was neuerdings in England und in Frankreich geleistet worden ist.“

Demnach konnte Crozatier nicht nur sehr dünnwandig gießen, sondern es glückte ihm auch, die Haut der Modelle auf die Bronzen zu übertragen. Dadurch ersparte man sich die zeitaufwendige und somit kostspielige Nachbearbeitung des Ziselierens. Vor allem aber blieb so der vom Bildhauer intendierte Charakter erhalten und wurde nicht durch die fremde Hand eines Ziseleurs verfälscht.

Allerdings war die Einführung dieser Technik offensichtlich nicht leicht. Ihr ging ein etwa einjähriges, vom preußischen König finanziertes Projekt voraus, bei dem der junge und talentierte Gießer

Johann Dinger 1827 nach Paris gesendet wurde, um dort die neue Technik zu erlernen. Bereits 1829 fanden dann die ersten Versuche in der neu gegründeten Bronzegießerei des Gewerbeinstituts in Berlin statt. Doch es gab Verzögerungen – alles schien komplizierter als zunächst gedacht und so informierte der Bildhauer Rauch im Februar 1829 Goethe von den Schwierigkeiten und bat ihn in dem Brief um Geduld: *„...Beuths Maschine [funktioniere] noch nicht richtig“*.

Ein Blick auf das heute bekannte Oeuvre der Bronzegießerei lässt vermuten, dass die Telephos-Gruppe eine der ersten Kleinplastiken war, die man in dieser neuen Technik gegossen hat. Die prominente Datierung – 1834 – auf der Vorderseite des Sockels und Goethes großes Interesse an dieser Arbeit lassen vermuten, dass die Berliner um Beuth diese Skulptur Goethe zum 85. Geburtstag schenken wollten. Goethes Tod am 22. März 1832 verhinderte allerdings die Umsetzung dieser Pläne.



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, datiert: 1802

Feder in Schwarz und Grau, über Vorzeichnung mit Graphitstift und Zirkel.

Verso von unbek. Hand bez.: Langhans/aus der Mappe „Dom zu Breslau“,

Maße: 27,7 cm x 37,6 cm

Nachdem Friedrich Gilly Ende 1798 von seiner Frankreich- und Englandreise zurückgekehrt war, setzt Schinkel unter diesem seine Ausbildung fort, die er unter dessen Vater David begonnen hatte. Dazu gehörte, neben theoretischen und praktischen Studien, besonders auch das Kopieren der Zeichnungen seines Lehrers, das er mit einer solchen Perfektion betrieb, dass man ohne genaue Analyse der eigenhändigen Bildunterschriften den Unterschied zu manchen Originalzeichnungen kaum bestimmen kann. Kennzeichnend für die besondere Methode, mit der Schinkel bei seinen Kopien vorgeht, ist nun die Freiheit, die er sich – seinen Lehrer sozusagen korrigierend – dabei nimmt. Friedrich Gilly selbst hat in seiner Ansprache vor der Privatgesellschaft junger Architekten, zu der neben Schinkel – soweit bekannt – Johann Heinrich Gentz (1766-1811), Carl Haller von Hallerstein (1774-1817), Carl Ferdinand Langhans (1781-1869), Martin Friedrich Rabe (1775-1856) und Joachim Ludwig Zitelmann (geb. 1768) gehörten, zu dieser Freiheit aufgerufen, indem er im Zusammenhang mit einem gemeinsam künftig zu publizierenden Werk betonte: *„wir haben uns der abgemeßenen Verhältnisse, wie der Form genau hierin befleißigt; jedoch mit der Freiheit von jeder dieser Vorstellungen nur die interessanten Theile auszuheben.“* (Friedrich Gilly: Konzept zum Einleitungsvortrag der 1. Sitzung der Privatgesellschaft, 30.01.1799) Für diese Methode ist das vorliegende, in der Literatur bisher völlig unbekannte Blatt ein besonders schönes und repräsentatives Beispiel.

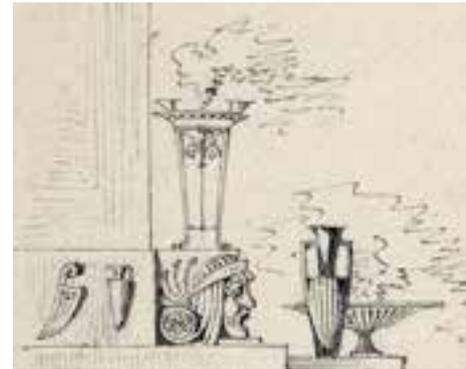


Abb. 3 Detail des Studienblattes zweite Reihe links, K.F.Schinkel

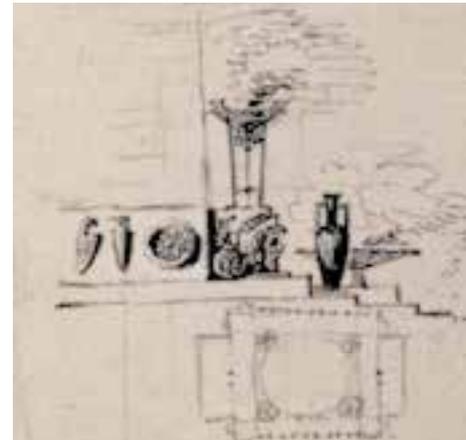


Abb. 4 Entwurfsskizze zur Börse in Berlin Friedrich Gilly, Feder und Graphit, (verschollen) Ehem. Berlin TH Charlottenburg, 1799



ANNO DOMINI MDCCLXXII

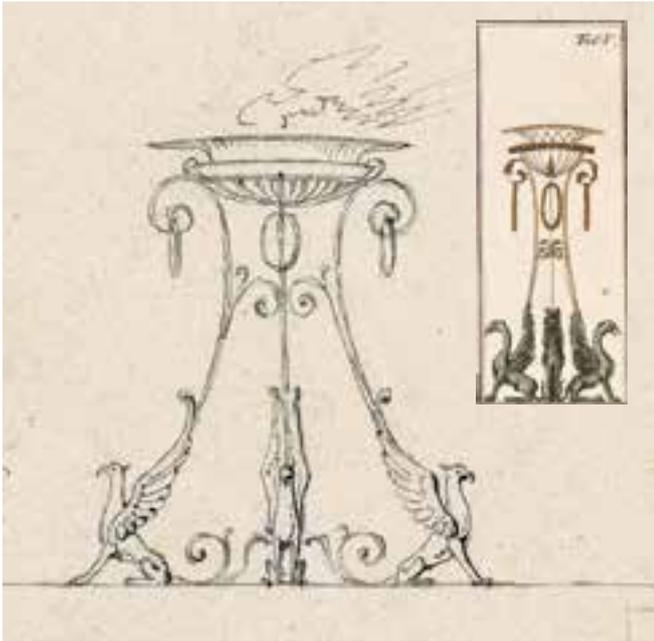


Abb. 5 Detail des Studienblattes zweite Reihe Mitte, K.F.Schinkel
 Rechts oben: Dreifuß mit Greifen, Friedrich Gilly aus: H.C. Riedel dem Jüngern,
 Sammlung architectonischer äußerer und innerer Verzierungen für angehende
 Baumeister und Liebhaber der Baukunst, 1803, Tafel 5c



Abb. 6 Detail des Studienblattes dritte Reihe Rechts, K.F.Schinkel Rechts oben:
 Kenotaph für Elisabeth Amalie von Voß, gen.Julie, Hans Christian Genelli, um
 1790, Inv.Nr.: VII 60/1765, Stiftung Stadtmuseum Berlin

Nach dem Vorbild von J.-N.-L. Durands „Recueil et Parallèle des Édifices de tout Genre, Anciens et Moderne“, Paris 1802, das er allerdings nicht mechanisch kopierte, kombiniert Schinkel Motive, die er in den Zeichnungen Gillys findet, und bringt sie in einen neuen Zusammenhang. Bei diesem Blatt sind es Entwürfe von „etrurischen“ Möbeln und kunstgewerblichen Gegenständen (ABB. S. 9), an denen sich der angehende Gestalter erprobt. Das Blatt beginnt links oben mit einem Motiv, das je nach seiner Verwendung als Cippus, Rundaltar, Säule, aber auch als freimaurearisches Symbol für die Schönheit gelesen werden kann und das bei Gilly des Öfteren zu finden ist. Darunter befindet sich ein Stillleben (ABB.3) mit Messern, Maske, Dreifuß, Vase und Schale, die Schinkel direkt einem Entwurf Gillys (ABB.4) für die Börse entnimmt. Auch der Dreifuß mit Greifen dürfte auf Gilly zurückgehen. Die Veröffentlichung bei Riedel im Jahre 1803 zeigt den Dreifuß

weniger in die Breite gedacht. Auch sind hier die verschiedenen Materialien durch eine Kolorierung betont (ABB. 5). Von den beiden Kenotaphen darunter ist besonders das rechte wichtig, da es sich um eine Kopie des Kenotaphs Hans Christian Genellis für die Gräfin Julie von Voß (1790) handelt (ABB. 6), für die es möglicherweise eine Vorlage Gillys gab. Bedeutsam ist die ebenso feine wie entscheidende Überkrägung der Linie des Frieses über die Linie des Steins, wodurch die Kopie bedeutend moderner wirkt als das Urbild Genellis- ein Detail, welches sich ebenfalls beim Sockel der Gilly-Zeichnung für einen Kandelaber zeigt. Die Gruppe oben rechts mit Sessel, Dreifuß, Fußbank und Feuerschale (Abb. 7a) entnimmt Schinkel einer Skizze Gillys, jedoch mit einer Freiheit, die – wie im Vergleich sichtbar wird- über ein schülerhaftes Werk weit hinausgeht. Denn hier hat der Kopist in freier Variation die Fußbank mit der – zudem rauchenden – Feuerschale

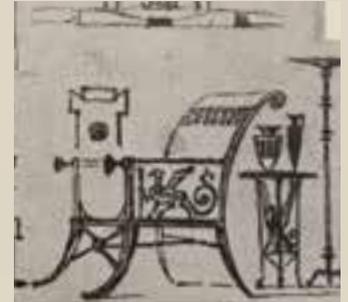
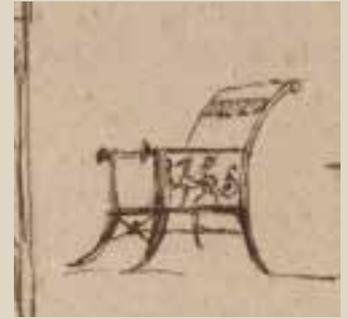
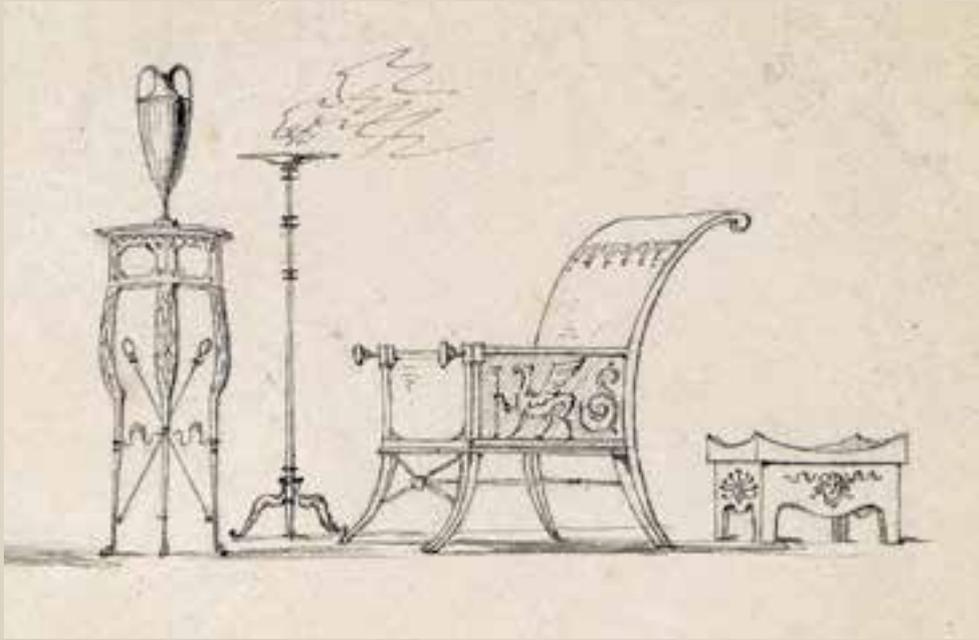


Abb. 7a links oben: Detail des Studienblattes, erste Reihe rechts, K. F. Schinkel
 rechts oben: K. F. Schinkel zugeschrieben SM37c154
 rechts unten: Skizzenblatt von F. Gilly (verschollen), ehem. TH Charlottenburg um 1798

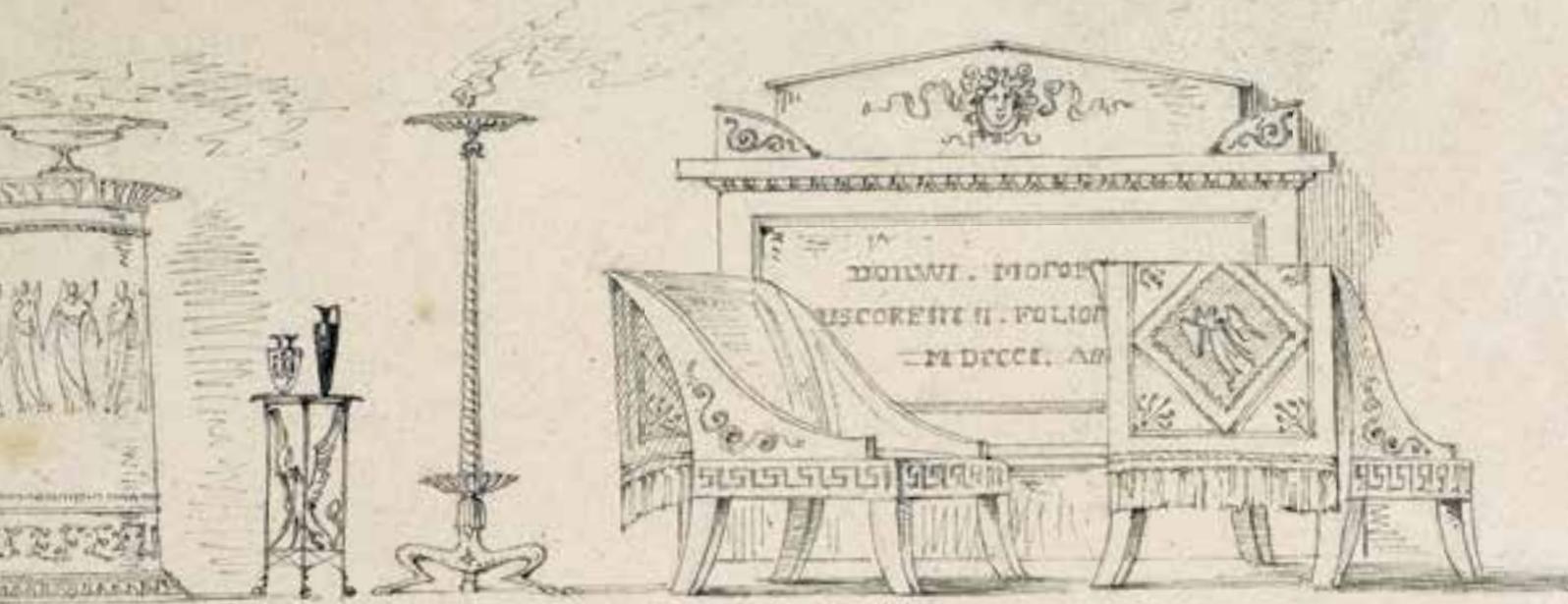


Abb. 7b Detail des Studienblattes, Erste Reihe Mitte, Kenotaph mit zwei Sesseln und zwei Dreifüßen



Abb. 8 K. F. Schinkel, Offene Halle am Meer, bez. Schinkel 1802, Kupferstichkabinett SMB, SM 20c.178

vertauscht und zusätzlich eine andere Etagère aufgestellt. Auf diese nun stellt Schinkel – gleichsam der Schüler gegenüber dem Lehrer triumphierend - eine Vase, für die es zwar ähnliche Vorbilder bei Gilly gibt, aber eben nicht genau diese bestimmte Vase, die Schinkel um 1801 für die Eckardtsteinsche Fayencefabrik entwirft (Abb. 9a, 9b, 10).

Zugleich ist dieses Blatt (Abb. 7b) aber auch eine Reminiszenz an seinen Lehrer, dem er das Kenotaph oben in der Mitte widmet: Es

trägt als leserliche Aufschrift das Datum MDCCCII (1802), davor zwei Fauteuils als Sinnbild der in sich vollendeten Gestaltung von Gebrauchsmöbeln, die auch Schinkel ein Leben lang beschäftigen wird. In dem Jünglingskopf des Giebeldreiecks des Kenotaphs darf man ein Portrait des verstorbenen Friedrich Gilly vermuten, wobei man weniger an das berühmte Portrait von Weitsch denkt als an das sehr viel persönlichere Selbstbildnis Gillys mit lockigem Haar à la mode und seiner Verlobten Manon Hainchelin. In gewissem Sinne ist dieses Blatt der Abschied eines Schülers

von seinem Lehrer, der das Beste, was dieser ihm an gestalterischer Inspiration hinterließ, noch einmal zitiert, aber zugleich darüber hinausgeht, oder – was wichtiger ist – ihn vollendet. Der nächste und konsequente Schritt ist das Blatt „Halle am Meer“ (Abb. 8) aus demselben Jahr. Hier weht zwar durchaus noch der Gillysche Geist, der mit den bekannten Möbeln, mit einer Vase und einer Schale zitiert wird. Doch der selbstbewusste, in seiner Präzision und Feinheit schon weit von der Gillyschen Wucht entfernte zeichnerische Vortrag – und nicht zuletzt der Blick ins Weite – signalisiert, dass dies schon der ganze Schinkel ist. In dem vorliegenden Blatt, dessen Datierung sich eindeutig der Inschrift des dargestellten Kenotaphs entnehmen lässt und für das es im Berliner Kupferstichkabinett nur ein einziges, Schinkel bislang zugeschriebenes, Gegenstück gibt, dokumen-

tiert sich beispielhaft Schinkels frühe und eigenständige Auseinandersetzung mit kunsthandwerklichen Gegenständen und Möbeln überhaupt und lässt ihn nicht nur als architektonischen Systematiker, sondern auch als Visionär des Designs erkennen. Die Herkunft des Blattes aus dem Besitz von Carl Ferdinand Langhans erklärt sich zwanglos aus der Tatsache, dass die Mitglieder der Privatgesellschaft junger Architekten, wie man annehmen darf, ihre Zeichnungen getauscht haben. Und schon Wolzogen vermutet in seinem Nachlasswerk, dass etliche im Schinkelschen Nachlass befindliche Blätter von der Hand Gillys seien, was im Umkehrschluss auch für die Schüler untereinander gelten dürfte.

TEXT: CHRISTOPH V. WOLZOGEN



Abb. 9a Die Meierei im Park von Schloss Bellevue (Ausschnitt) Friedrich Gilly, 1799



Abb. 9b Detail des Studienblattes, erste Reihe rechts, K.F. Schinkel



Abb. 10 Zwei Vasen, Fayencefabrik des Baron von Eckardtstein, um 1801 (Standort Kulturstiftung Dessau Wörlitz)

Berlin, 1794–1800

Ausführung WERNER & MIETH

Kupfer, Messing und Bronze, patiniert und lackiert, kristalbehang

Höhe: 88cm

Als Werner & Mieth im Jahre 1794 das erste Mal auf der Akademie-Ausstellung präsent waren, zeigten sie unter anderem auch einen kleineren Decken-Leuchter zu sechs Lichtern. In dem begleitenden Katalog heißt es dazu wörtlich: *„eine Krone in japanischer Facon, welche zugleich eine Opferschale vorstellt, ebenfalls von vergoldeter Bronze und mit Crystal garniert. Die sechs Lichter werden von Opferpriestern auf den Köpfen getragen“*. Da bislang keine der frühen Arbeiten von Werner & Mieth in den königlichen Sammlungen zugeordnet werden konnten, fehlte auch für diesen Leuchter bis dato eine konkrete Vorstellung.

In den Archiven des Landesmuseum von Braunschweig fand sich eine Zeichnung (Abb. 11), die Aufschluss über die Form dieses Leuchters gibt. Dieser Entwurf ist Bestandteil eines umfangreichen Angebots, welches Werner & Mieth 1811 dem Munizipalrat der Stadt Braunschweig vorgelegt hatten. Die Stadt und das Herzogtum waren von den siegreichen Franzosen annektiert worden und das Schloss sollte nun für Jerome Bonaparte, König von Westphalen, im modernen Empire-Geschmack neu gestaltet werden.

Auf der Zeichnung, so der Eindruck, könnte eine leicht modernisierte Variante des oben beschriebenen *„Opferschalen-Leuchters in japanischer Facon“* aus dem Jahr 1794 dargestellt sein. Lediglich der im Katalog angeführte Kristallbehang fehlt. Das hochformatige Blatt zeigt einen dunkelgrün lackierten oder bronzierten Leuchter mit sechs Armen. Seine schöne Proportion, das durchdachte Verhältnis zwischen Wölbung und Hohlkehle lassen den

guten und sehr konsequenten Entwurf erkennen, zeigen aber auch einige Besonderheiten, die sich so bei den klassischen Empire-Leuchtern dieser Art nicht finden. Sind die Ketten in der Regel an den Rand der Schale oder direkt an die Rückseite der Arme geführt, so ist hier eine elegante, zentrale Aufhängung gewählt. Dies ist eine sehr ungewöhnliche, die Stabilität der Konstruktion eher beeinträchtigende Lösung. Auch der weit überragende Reflektor und die merkwürdige Kopfbedeckung der Lichtträger sind hier anzuführen.

Als wenige Wochen nach Sichtung der Zeichnung der hier vorgestellte Leuchter auftauchte, war nun eine eindeutige Zuschreibung an Werner & Mieth möglich. Bei der Recherche wurde schnell deutlich, dass es sich bei dieser Entdeckung um das Missing Link zwischen dem oben beschriebenen Leuchter aus dem Akademie-Katalog von 1794 und dem Braunschweiger Entwurf von 1811 handelt. Der Unterschied zu der Zeichnung liegt in einigen Details: So ist dieser Leuchter an den Tropftellern und am Rand der Aufhängung, so wie 1794 beschrieben, mit Kristall garniert. Während der obere Abschluss bei der Zeichnung noch einem Reflektor ähnlich nach unten gewölbt ist, so erinnert er bei dem aufgefundenen Leuchter an ein gesockeltes flaches Gefäß oder – wie es im Katalog der Akademie-Ausstellung heißt – an eine Opferschale. Die Übereinstimmungen zu dem Ausstellungsstück ermöglichen nun eine sehr frühe Datierung der Grundidee dieses Leuchters in das Jahr 1794, was wiederum Fragen nach dem Erfinder, dem Designer und somit dem Ursprung dieser Idee aufwirft.





Abb. 11 Musterblatt einer sechsflamigen „antiquen Lampe“, Werner & Mieth um 1810, Landesmuseum Braunschweig

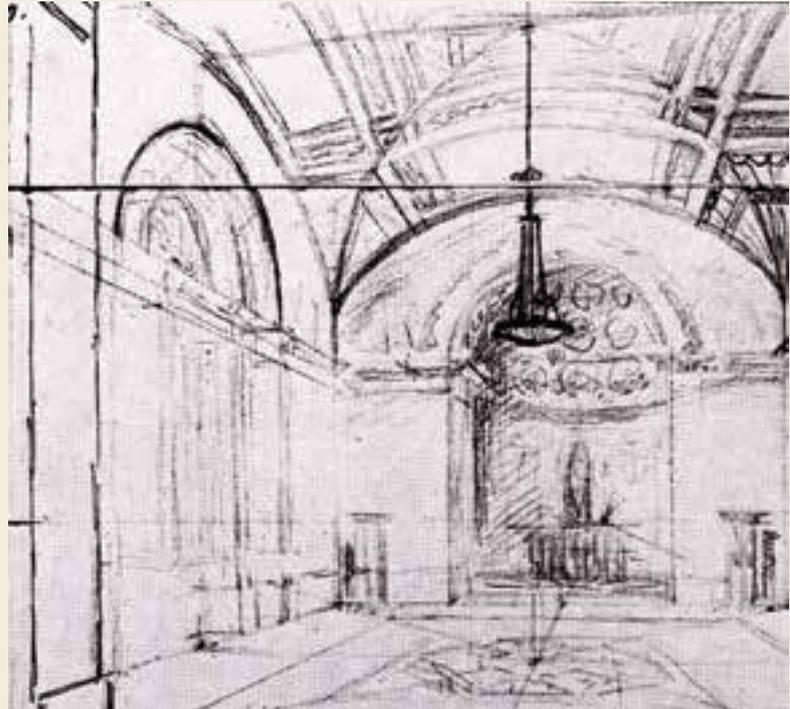


Abb. 12 Entwurf zu einem Landhaus, Friedrich Gilly aus Alste Oncken: Friedrich Gilly 1772 - 1800, Berlin 1935, S. 66

Wie später bei der großen Prachtkrone mit den schweifenden Armen und auch bei den Flussglasvasen zu erkennen, haben Werner & Mieth offensichtlich eng mit einer Gruppe junger Architekten zusammengearbeitet. Das ist sicherlich durch den hohen künstlerischen Anspruch, den die königlichen Auftraggeber an die Bronzhersteller stellten, zu erklären. Es sind jene Simplität der Form, das symbolhafte Einbinden von Ornamenten und der mutige Verzicht auf reiche und prunkvolle Vergoldungen zugunsten einer antik wirkenden Haut, die hier offensichtlich den Charakter der frühen Produkte bilden. Hier nun deutet sich an, daß ein Architekt die Vorlage geliefert haben dürfte. Bei der Suche nach zeitnah entstandenen Vorbildern finden sich in den Skizzen von

Friedrich Gilly tatsächlich ähnliche Schalenleuchter. So zeigt z.B. der Leuchter in dem Entwurf eines Landhauses, eine ebensolche enge Führung der Ketten. (Abb.12) Hier wird eine ästhetische Lösung über die reine Funktion gehoben, eine Haltung, die nicht nur bei Friedrich Gilly, sondern später auch bei seinem Schüler Karl Friedrich Schinkel immer wieder zu finden ist.

Auch die funktionslosen Tropfteller, die den Übergang zwischen Kopf und Kerze bilden, sind außergewöhnlich. Die vorne spitz zulaufende Platte auf den Köpfen der, im Text so poetisch umschriebenen, Opferpriester könnte sich als symbolhafte Kopfbedeckung eines Priesters, ähnlich einer Mitra interpretieren lassen.



Die Form des Leuchters erinnert an antike Ausgrabungen aus Herculaneum oder Pompeij und dürfte daher ganz dem antikisierenden, französischen Geschmack dieser Zeit entsprochen haben. Die Bezeichnung in „japanischer Facon“ aus dem Jahr 1794 bezog sich wohl weniger auf die Form, sondern auf die delikate Lackierung.

Der Opferschalenleuchter aus dem Jahre 1794 hat sich somit als ein Stück zu erkennen gegeben, das Werner & Mieth vielleicht nach einer Zeichnung von Friedrich Gilly gefertigt haben könnte. Wie später Schinkel als Zeichner bei Werner & Mieth nachgewiesen ist, könnten diese Rolle in den frühen Jahren, wenn auch heute nur schwer belegbar, durchaus sein Lehrer Friedrich Gilly inne gehabt haben. Ob 1793 im Kronprinzenpalais, ob 1796 in Schloss Schwedt oder in der Sommerresidenz des Kronprinzen in Paretz – überall entstanden nicht nur von Frankreich, sondern besonders auch von England beeinflusste, hochmoderne, exotische Einrichtungen sowie japanische, orientalische oder indische Raumideen. Auf jeden Fall läßt sich aus heutiger Sicht weder in Frankreich, noch in England, kein so früh gefertigter Leuchtermodell dieser Art nachweisen. Dies stellt die Frage auf, ob der Ursprung der Wiederkehr dieses antiken Leuchtermodells vielleicht mitten in Preußen, im Berlin der Jahre um 1792/93 zu finden sein könnte. Wohl bedingt durch den Krieg hat sich der Typus dieses Schalenleuchters tatsächlich erst ab 1810 stärker verbreitet, sodass auch die Stadt Braunschweig für die Einrichtung des Sommerschlusses von Jerome Bonaparte auf ein – nur vermeintlich – modernes Leuchtermodell zurückgreift.

Berlin, um 1810–15

Ausführung: wohl von KARL WANSCHAFF

Mahagoni, Pappel, Kiefer, Ebenholz, vergoldete Bronze

Höhe: 202,5 cm / Breite: 94,5 cm / Tiefe: 38,5 cm

„...das in seiner Schlichtheit und reinsten Harmonie vielleicht schönste Möbel der Wanschaffschen Möbel ist das Postament benannte Schränkchen, das - innen Eiche, außen Mahagoni - auf seiner einflügeligen Tür ein herrlich geflammtes Mahagoni-Furnier zeigt. Keine Abbildung, bei der stets die Schattenwirkung der feinen Profilierung und Gliederung verwischt wird, vermag Vorstellung von dem glücklichen Wohllaut seiner Proportion zu geben. In selten glücklicher Weise werden bei diesem die Normen der klassischen Architektur auf ein kleines Möbel angewandt (...).“ Mit diesen überschwänglichen Worten lobt der Schinkelforscher Johannes Sievers dieses Schränkchen

(Abb.13), das von Karl Wanschaff um 1830 gefertigt wurde und laut Sievers „unverkennbar den Stempel Schinkelscher Empfindung“ trägt.

Die Wurzeln für diesen Schranktypus finden sich allerdings schon früher in Berlin, wie zum Beispiel bei dem hier vorgestellten Aufsatzschrank. Er folgt zwar der Idee des in Berlin um 1795/1800 beliebten Aufsatzmöbels mit einflügeliger Spiegeltür, unterscheidet sich aber von diesem Möbeltypus durch seine ungewöhnlichen Proportionen. Der monumentale Charakter des Unterbaus verstärkt sich in seiner Wirkung durch den



Abb.13 (links) : Postamentschrank laut J.Sievers von K.F.Schinkel, aus: J.Sievers, Schinkels Lebenswerk: Die Möbel Abb. 164.

Abb.14 (rechts) Drei Öfen von Höppler und Feilner aus: H.C. Riedel dem Jüngern, Sammlung architectonischer äußerer und innerer Verzierungen für angehende Baumeister und Liebhaber der Baukunst, 1807.





relativ schlanken und dabei stark zurückspringenden Aufsatz. Die strenge Form wird durch ein außergewöhnliches Furnierbild aus Mahagoni belebt, welches nicht wie üblich vertikal, sondern auch diagonal verläuft. Die Maserung des Holzes verbindet hier nicht nur die Flächen, sondern trennt einzelne Baukörper durch plötzliche Richtungswechsel und setzt so den Akzent zum Beispiel auf den Bereich oberhalb der Spiegeltür. Hier bildet das Furnier eine Raute, in welche die auf Ebenholz montierten bronzenen Ornamente eingebettet sind. Auf die inhaltliche Bedeutung der auf diese Weise hervorgehobenen Bronzen kommen wir weiter unten noch zurück. Hier sei festgehalten, dass Postament und Aufsatzschrank nicht nur architektonische und konstruktive Parallelen besitzen, sondern auch dieselbe spezielle Art der Furnierung teilen. Da Ersteres mit Sicherheit vom Tischler Karl Wanschaff gefertigt wurde, darf man davon ausgehen, dass auch der deutlich frühere, für seine Zeit überraschend moderne Aufsatzschrank von derselben Hand stammt.

Um die Architektur des Aufsatzschrankes zu verstehen, hilft es, ein Musterblatt verschiedener Öfen von Höhler & Feilner aus dem Jahr 1807 (Abb. 14) zu betrachten, das ebenfalls Karl Friedrich Schinkel zugeschrieben wird. Das querformatige Blatt zeigt drei unterschiedliche Öfen, von denen besonders die äußeren in ihrem Aufbau deutliche Parallelen zu dem Aufsatzschrank zeigen. Das in der Mitte platzierte Modell gibt sich in seiner attischen Schlichtheit viel moderner als die beiden flankierenden, schlanker wirkenden Öfen. Während Ersteres auf die von Schinkel bevorzugten Ofenformen der Zeit zwischen 1810-1835 vorausweist, greifen die beiden anderen Modelle auf einen von etruskischen Formen inspirierten Ofentypus zurück, der schon in den Jahren kurz vor 1795 im Oeuvre von Feilner zu finden ist. Hier zeigt sich wieder der gestalterische Einfluss eines Architekten, der durch eine vorsichtige Modernisierung bereits eingeführte Formen und Typen an den Zeitgeschmack anpasst und durch moderne Varianten ergänzt. Höhler & Feilner folgten damit dem Beispiel anderer Berliner Manufakturen wie der KPM oder Werner & Mieth. Sie griffen auf eine Gruppe von Architek-

ten zurück, zu der auch Schinkel gehörte, die sich durch den Entwurf von Möbeln und exquisiten Gebrauchsgegenständen ihren Lebensunterhalt finanzierten. So erwähnt Schinkel selbst in einem Rückblick auf seine frühen Jahre, dass er schon während seiner Schülerzeit ab 1799 an der Bauakademie als Zeichner für „Geschirr, Vasen, Öfen, Meubles, Bronzen, etc“ tätig gewesen sei.

Das Verbindende zwischen dem Wanschaff-Postament, welches Johannes Sievers Schinkel zuschreibt, und dem Blatt mit den drei Öfen und dem Aufsatzschrank ist die Idee des Monuments. Der Charakter dieser Gruppe wird durch die glückliche Verbindung von Form, Fläche und Ornament sichtbar. Alle Teile sind mit einem Schlage als unzertrennlich, als Teil eines harmonischen Werkes zu fassen und bilden eine Einheit von angemessener Funktion und Schönheit. Diese wiederum schafft jenes hohe Maß an Charakter, den es in allen Formen herauszubilden gilt und den Schinkel mit der wahren Kunst in Verbindung bringt. Letztere, so Schinkel, dürfe *„nicht im Allegorischen verharren, sondern müsse das Gebiet des Symbolischen betreten“*. Durch dieses symbolhafte Zitieren von Ornamenten und Formen bedient sich Schinkel mit großer Kennerschaft eines fast unerschöpflichen Vorrats bereits vorhandener Zeichen und macht

damit Geschichte sichtbar. Deutlich wird dies auch bei genauerer Betrachtung der von Werner & Mieth gelieferten Bronzen im Aufsatzschrank, bei denen die beiden Hippogryphen wohl das Haupt der Muse Erato einrahmen. Mit Verwendung des Hippogryphen, eines erst im 16. Jahrhundert erfundenen Mischwesens, zitieren sie ein mittelalterliches Epos (Ludovico Ariost „Orlando Furioso“) und stellen Pegasus dar, der die Poesie symbolisiert und der Schutzgöttin der Kunst zur Seite gestellt wurde. Erst durch die schrittweise Entschlüsselung dieser einzelnen Ornamente öffnet sich dem Betrachter ein ganz neuer Zugang, wird Poesie selbst in einem Gebrauchsmöbel, einem Spiegelschrank sichtbar. Hier zeigt sich auch die Handschrift Schinkels, dem es ja immer ein Anliegen war, das Zweckmäßige mit dem Schönen zu verbinden.

Aber Karl Friedrich Schinkel waren nicht nur die Form und der Inhalt wichtig - er legte auch größten Wert auf die Ausführung und lieferte den Tischlern exakte Vorlagen. Die Feinheiten der Profile dürften sich nicht nur auf Leisten, Flächen und Verbindungen, sondern auf alle Bereiche des Konstruierens und Bauens bezogen haben, eben auch auf die Wirkung des Maserungsverlaufs des Furnierholzes, das ja den Charakter eines Kastenmöbels wesentlich mitprägt. Die zahlreichen ab



etwa 1816 archivarisch greifbaren Aufträge Schinkels für den preußischen Hof dokumentieren eine zeitlebens enge Zusammenarbeit mit dem spezialisierten Tischler Karl Wanschaff. In seinen Umsetzungen lässt sich erkennen, dass er in einer ganz besonderen Art die Flächen der Möbel mit gespiegelterm Furnier aufs Schönste zu beleben verstand. Hier mögen das Talent des Tischlers und der Ideenreichtum des Architekten eine kongeniale Symbiose gebildet haben. Denn wie bei dem (im Kapitel 7 besprochenen) Pyramiden-Sekretär aus Pappelmaser zu erkennen sein wird, dürfte Schinkel spätestens um 1808 für den aus Helmstedt zugewanderten Tischler Wanschaff die Vorlagen geliefert haben. Dazu hat sich nun im Schloss Wilhelmshöhe ein Schreibschrank erhalten, der als Verbindungsstück zwischen all diesen Möbeln anzusehen ist. Er vereint die konische Form des Pyramidenschanks mit der ungewöhnlichen, diagonalen Mahagoni-Furnierung, wie sie an dem hier vorgestellten Aufsatzschrank und besonders an der Abtretung des Postamentes aus dem Besitz von Wanschaff zu finden ist.

Die Frage nach der Provenienz des Aufsatzschrankes wurde durch die Entdeckung dreier weiterer Möbel entscheidend vorangebracht. Zum einen handelt es sich um eine Kommode und den dazugehörigen Schreibschrank in der Sammlung Mario Praz in Rom (Abb. 15c), die beide diese besondere Furnierung aufzeigen und mit den identischen Bronzen beschlagen sind. Die Untersuchung der Konstruktion und ein dendrochronologisches Gutachten führten zu der Erkenntnis, dass beide Stücke wohl um 1810-1815 gefertigt wurden. Es scheint, als wären der Aufsatzschrank und diese beiden Möbel Teile einer vormals umfangreicheren Einrichtung gewesen. Ein wichtiges Schlüsselstück hierzu könnte ein Ofenschirm sein (Abb. 15b), der 1907 bei Lepke in Berlin versteigert wurde. Er war ebenfalls mit der identischen Bronze der beiden Hippogryphen und dem Haupt der Erato geschmückt und stammt laut Auktionskatalog aus Schloss Löbichau (Abb. 15a). Dieser prachtvolle, zwischen Berlin und Karlsbad gelegene Bau gehörte damals der sehr einflussreichen und wohlhabenden Herzogin Dorothea von Kurland



Abb. 15a (links) Schloss Löbichau
Auktionshaus Lepke, Versteigerung
des Inventars aus Schloss Löbichau,
Berlin 1907

Abb. 15b (rechts) Ofenschirm
Auktionshaus Lepke, Versteigerung
des Inventars aus Schloss Löbichau,
Berlin 1907



Abb. 15c Kommode und Sekretär, Mahagoni, Bronzen von Werner & Mieth, wohl Karl Wanschaff, Berlin 1810–15, Sammlung "Museo Mario Praz", Rom

(1761–1821). Hier führte sie einen Musenhof nach Vorbild des Weimarer Hofes, zu dem Gäste wie Jean Paul und Goethe, aber auch einflussreiche Politiker wie Talleyrand und sogar der russische Zar Alexander I. kamen. Die Herzogin verfügte nicht nur über die finanziellen Mittel, um in dieser politisch schwierigen Zeit kostbare Möbel zu erstehen, sie wusste wohl auch die poetischen Anspielungen der Bronzen zu würdigen. Genau diese Details lassen Schinkels Gabe erkennen, den zum Teil höchst unterschiedlichen Geschmäckern seiner Auftraggeber Rechnung zu tragen und Handwerker wie Fabriken dahingehend zu unterstützen seine Suche nach dem jeweiligen Charakter einer Einrichtung umzusetzen.



Thüringen, um 1790/1800

FRIEDRICH WILHELM EUGEN DOELL (1750–1816)

Gips

Höhe: 158 cm

Friedrich Wilhelm Eugen Doell war ein deutscher Bildhauer aus dem Umkreis Goethes, der von Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg gefördert wurde. Während seiner Aufenthalte in Paris und Rom vervollständigte er seine Ausbildung unter anderem bei Raphael Mengs und wurde stark von der klassischen antiken Kunst geprägt.

Das Motiv der Vestalin geht zurück auf eine antike Gewandstatue aus dem kapitolinischen Museum, die Jean Antoine Houdon 1769 für Herzog Ernst II. von Sachsen-Gotha-Altenburg kopierte. Doell fertigte daraufhin um 1780/90 mehrere Exemplare in leicht abgeänderter Form in Gips und verkaufte sie an die umliegenden Höfe.

Die heute wohl prominenteste Statue aus dieser Serie befindet sich im Gartenreich Wörlitz – im Kabinett der Nacht auf der Felseninsel Stein. Dieses Exemplar wurde 1791 durch den Leipziger Kunsthändler Rost nach Wörlitz geliefert und als „*Vestale, das heilige Feuer tragend 24T, eine transparente Vase zu 15T*“ in Rechnung gestellt. August Rode beschreibt 1798 bei einem Besuch den Raum mit folgenden Worten: „*Wenn bei Nacht diese Alabaster-Vase (welche die Figur in den Händen trägt) vermittels eines Wachlichtes erleuchtet wird, so verbreitet sich ein Licht gleich dem Mondschein umher; bei diesem ist alsdann das schwarze Piedestal, worauf die Figur steht, nicht bemerkbar, und die weiße Bildsäule – zum nicht geringen Erstaunen eines jeden, der es zum ersten Male sieht – scheint in der Luft zu schweben.*“ Die geheimnisvolle Wirkung dieses Raumes wurde vom Berliner Architekten



Abb. 16 Kabinett der Nacht, Felseninsel Stein, Wörlitz Friedrich Gilly, 1797/ 98, Kupferstichkabinett, Berlin





Friedrich Gilly in einer Skizze (Abb. 16) festgehalten, auf welcher die Sternenkuppel und die zentral aufgestellte Vestalin dargestellt sind.

Das Motiv einer Vestalin erfreute sich spätestens seit der Mitte des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit. So widmeten Diderot und d'Alembert diesem Thema in ihrer Encyclopädie von 1765 beinahe dreizehn Spalten. Als jungfräuliche Priesterin der Vesta, der römischen Göttin des Herdfeuers, hatten die Vestalinnen im alten Rom das ewige Feuer zu unterhalten. Sie waren Symbol für den Zusammenhalt der Familie und der staatlichen Gemeinschaft.

Die hier vorgestellte Statue hat leider keine gesicherte Provenienz. Sie tauchte aber unweit von Gotha auf, sodass man durchaus an eine Aufstellung in den Residenzen und kleineren Schlössern dieser Gegend denken kann. So befand sich einst auch im Schlafzimmer des Schlosses Friedenstein in Gotha ein Paar dieser Dorellschen Figuren, von denen sich nur eine im Original erhalten hat, und eine weitere Statue der Vestalin – auch diese mit einer Gipschale anstelle der teuren Alabastervase von Wörlitz – befindet sich noch heute im Schloss Tiefurt bei Weimar.



Berlin, um 1800

Bronzen aus dem Umkreis von WERNER & MIETH, die Alabaster-Vase möglicherweise aus Volterra

Maße: Höhe: 77 cm



Abb. 17 Flußglasvase mit Kerzentüllen, Werner & Mieth, um 1800, Wittumspalais, Weimar, Fotograf: Alexander Burzik

Die beiden Vasen in der weichen Form eines unteritalienischen Volutenkraters sind aus ausgehöhltem Alabaster, der am oberen Rand mit einer zarten Bogenkante verziert ist. Sie sind in ein Gestell aus drei gebogenen Messingprofilen eingespannt, die auf einer dreipassigen Marmorplinthe montiert sind. Die obere Kante dieses Sockels wird von einer feinen bronzenen Perleiste betont, die in Höhe des Beinansatzes in ein zartes Eckprofil zurückspringt. Die Innenseite der Stangen werden im unteren Bereich von drei kräftigen Akanthusblatt-Ranken umspielt, die sich auf der Plinthe zu einer Schnecke einrollen und gleichsam die Füße der Konstruktion bilden. Aus diesen Blättern wachsen nach oben hin drei glatt polierte Ranken heraus, die mittig durch einen fein ziselierten Bronzering zusammengehalten werden. Die profilierten und spannungsvoll nach innen gezogenen Stangen sind am oberen Ende zweimal scharf nach innen geknickt, bevor sie sich wieder zu organischen Ranken teilen.

Die Bronzen dieser Vasen zeigen eine große Nähe zu den Arbeiten von Werner & Mieth. Besonders die eigentümliche Henkelkonstruktion, die einem griechischen Vorbild zu entsprechen scheint, findet sich nahezu identisch an zwei jüngst erkannten Leuchtervasen aus Flussglas von Werner & Mieth, welche sich noch heute im Weimarer Wittumspalais, dem prachtvollen Stadthaus der Herzogin Anna Amalia, befinden. (Abb. 17) Dieses Modell mit den abschraubbaren Tüllen war wohl auch Bestandteil des königlichen Tafelaufsatzes von Luise und Friedrich Wilhelm III. Gleiches gilt ebenfalls für eine heute verschollene Hängeampel aus dem Besitz der Königin Luise, die auf einer Abbildung der Jahre um 1900





Abb. 18 F. Gilly, Turmzimmer im Schloß Schwedt (Ausschnitt), um 1796, aus: Alste Onken, Friedrich Gilly, 1935, S.38.

in deren Schlafzimmer im Potsdamer Schloss zu erkennen ist. (Abb. 19a) Die Idee dieser eckigen Henkel fand auch, leicht abgewandelt, bei den wenigen erhaltenen Arbeiten der Churfürstlichen Spiegelmanufaktur in Dresden Verwendung, deren Produkte Friedrich Justin Bertuch in den späten 1790er-Jahren mehrfach in seinem *Journal des Luxus und der Moden* beworben hatte (Abb. 19b). Diese Vergleiche zeigen, dass unsere Vasen von einer bislang unbekanntem Werkstatt vor oder um 1800 entstanden sein müssen, die mit den Entwürfen der Berliner, vielleicht aber auch mit denen der Dresdner Manufaktur vertraut gewesen sein dürfte.

Doch wer war bei Werner & Mieth verantwortlich für diese außergewöhnlichen Entwürfe? Und warum hatten zeitgleich die Dresdner so ähnliche Produkte im Angebot? Mit welchen Architekten arbeiteten diese Bronziers zusammen? Gab es vielleicht eine enge Kollaboration zwischen diesen beiden Fabriken? Hier lohnt wieder einmal ein Blick auf die Skizzen von Friedrich Gilly, der bereits 1793 bei der Modernisierung des Kronprinzenpalais und wohl auch für die Arbeiten in der Ausstattung von Schloss Paretz und den kleinen japanischen Gartentempel im Park hin-

zugezogen wurde. Auch wenn vieles heute verschollen ist, so zeigen die historischen Aufnahmen und Inventare die Existenz von Leuchtern, Prunktischen und Vasen, die auch von Werner & Mieth geliefert worden sind. Ein weiteres Projekt, bei dem sein einfacher und dennoch so kraftvoller Stil gut nachvollziehbar ist, war die Modernisierung einiger Räume im Schloss Schwedt (für den Bruder des Kronprinzen) im Jahr 1796. Auf den hierzu existierenden Skizzen für das Turmzimmer finden sich auch zwei hohe Dreifüße mit weißen Glasvasen (Abb.18), die bereits jene kleinen Ranken zeigen, die auf ähnliche Weise den unteren Teil der Alabastervasen definieren. Besonderes Augenmerk soll aber auch auf das dortige Rosenkabinett (Abb. 20b) gelegt werden, wo einst eine Deckenlampe aus Alabaster hing und die mit ihren eckigen Bronze-Montierungen am oberen Rand eine große Nähe zu den Henkeln unserer Alabasterlampen aufzeigt. Die Details der Konstruktion dieser Nacht-Ampel, die wohl mit einer innen liegenden Wachskerze illuminiert werden konnte, verweisen allerdings auf eine Fertigung in der Churfürstlichen Spiegelmanufaktur in Dresden. Ob Gilly hier nun seinen eigenen Entwurf einer



Abb 19a Flußglasampel aus dem Schlafzimmer der Königin Luise im Potsdamer Stadtschloß, Werner & Mieth, um 1800

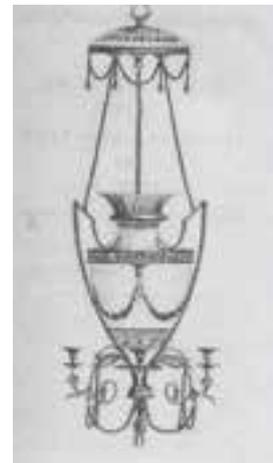


Abb 19b Beinglasampel aus: J.Bertuch, *Journal des Luxus und der Moden*, Weimar, Juni 1799.



Detail aus Abb. 20a Entwurf K.F. Schinkels
für das Schlafzimmer der Königin Luise



Abb. 20a Entwurf für das Schlafzimmer der Königin Luise im Schloss Charlottenburg, K.F. Schinkel, 1809, Feder Aquarell 36x51 cm; SPSG, GK II PK F1



Abb. 20b Alabasterampel aus dem Rosenkabinett (Schlafzimmer), Schloß Schwedt, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Fotograf: Müller & Sohn.

Nachtbeleuchtung nicht in Berlin, sondern in Dresden umsetzen ließ – oder ob er diese modernen Lampen bei einem seiner Besuche in Dresden sah und sie in seine Raum-Ideen mit einbaute –, bedarf weiterer Recherchen. Die anspruchsvolle Klientel wie jene aus dem preußischen Königshaus dürfte diese modernen Produkte zunächst nur in Sachsen gekauft haben können. Denn erst ab dem Ende der 1790er-Jahre konnten auch Werner & Mieth ähnliche Modelle liefern. Die Funktion der Alabastervasen ist nicht nur rein dekorativ – sie erfüllten als Boudoir- oder Nachtlampen auch die Wirkung einer zarten Raumbelichtung. Die Ursprungsidee dazu ist möglicherweise in Italien zu finden. 1791 gründete Marcello Inghirami-Fei eine große Werkstatt in Volterra, die erstmalig in beträchtlichen Umfang, Vasen, Lampen und Gefäße im etrus-

kischen, griechischen und ägyptischen Geschmack aus Alabaster herstellte, die er bald auch mit Bronzen verzierte. Inghirami-Fei gehörte zu dem kleinen Kreis um den gelehrten Domenico Venuti, die sich in den Jahren 1789/90 fast täglich in Neapel mit der Herzogin Anna-Amalia und Johann-Gottlieb Herder trafen. Es ist durchaus möglich, daß aus diesem Weimarer Kreis, zu dem auch Goethe zu zählen ist, der Impuls für die Herstellung solcher Vasen in Sachsen, Thüringen und Preußen ausging. Allerdings wurde diese Idee hier meist mit dem günstigeren Bein- oder Flußglas, anstelle des teuren Alabaster umgesetzt. Hier sei vor allem an die schöne Beschreibung der Vasen im Römischen Haus erinnert, die Justin Bertuch in der August-Ausgabe des Jahres 1796 seines Journals des Luxus und der Moden (Abb. 20c) lieferte und in

welcher er explizit den alabasterähnlichen Charakter der Glasarbeiten betont. Vier dieser in Dresden gefertigten Leuchtervasen aus Beinglas erwarb der Herzog auf der Leipziger Jubilate-Messe für stattliche 280 Reichstaler und platzierte diese anschließend in den heute noch erhaltenen Ecknischen im „Römischen Haus“ in Weimar.

Eine Verwendung dieser Vasen als Boudoir- oder Nachtlampen dokumentiert auch ein Entwurf von K. F. Schinkel für das (nicht ausgeführte) Schlafzimmer der Königin Luise im Jahr 1808 (Abb. 20a). Auf der Skizze sind rechts und links vom Bett zwei große weiße Vasen zu erkennen, die ebenfalls in goldene Gestelle eingehängt sind. Einer Bemerkung auf dem Grundriss entsprechend sollten sie auch in Alabaster ausgeführt werden. Der Vergleich dieses Lampenentwurfes von 1808 mit dem hier vorgestellten Paar zeigt sehr schön, wie Schinkel immer wieder auf ältere Ideen und Formentypen zurückgreift und sie, vorsichtig modernisiert, ihrer Bestimmung anpasst. Seine Henkel sind nun weniger streng und durch die verwendete Spiralförmigkeit weicher, vielmehr scheinen sie das Gefäß zu umspielen.

Von den hier vorgestellten Alabaster-Lampen dürfte sich heute ein weiteres völlig identisches Paar in Privatbesitz erhalten haben, welches 2004 in Paris unerkannt versteigert wurde. Ob sie einst zusammengehörten und einen Raum mit vier Nischen, ähnlich wie im Römischen Haus bespielten, ist durchaus denkbar. Die Verwendung dieser großen Vasen dürfte jedenfalls zur Beleuchtung eines Schlafzimmers, eines Boudoirs oder auch zur Verschönerung von Nischen genutzt worden sein.

Abb. 20c "Ein Dreyfuß-Candelabre", Christian Friedrich Schuricht, aus dem Journal des Luxus und der Moden, August 1796



Ausführung: wohl KARL WANSCHAFF

Berlin um 1815/20

Pappelmaser, Pappel, Kiefer, Ebenholz. Innen: Ahorn, Maulbeere und Mahagoni

vergoldete Bronzebeschläge von Werner & Mieth

Maße: Höhe: 177 cm / Breite: 91,5 cm / Tiefe: 49 cm



Abb. 21 Königin Luise von Preußen, Wilhelm Böttner, 1799 GK/9904
Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin/Brandenburg/Leo Seidel

„Die Meubles will die Königin sich selber machen lassen bei Ihrer Rückkehr (...)“, lautet die Nachricht eines Briefes, in dem der Hofmarschall Valentin von Massow gebeten wird, die Einrichtung des „türkischen Zimmers“ im königlichen Palais noch nicht vollständig zu beenden. Von Massow war das Bindeglied zwischen dem königlichem Auftraggeber und dem Architekten und wird diese Worte an Karl Friedrich Schinkel weitergegeben haben, der seit 1808 in leitender Position für Arbeiten im Charlottenburger Schloss und auch im Besonderen für die Modernisierung einiger Räume im königlichen Palais verantwortlich war. Den Akten ist zu entnehmen, dass alle Entwürfe von Schinkel gezeichnet wurden und er auch alle Handwerker bestimmte. Im Dezember 1809 schließlich, nur wenige Monate vor dem Tode Luises, kam das Königspaar unter dem großen Jubel der Bevölkerung zurück nach Berlin und bezog das in Teilen modernisierte königliche Palais (das vormalige Kronprinzenpalais).

Da die Möblierung dieser privaten Räume bereits sehr früh durch Vererbung, Auslagerung oder Verkauf weitgehend verloren war und das Gebäude im zweiten Weltkrieg dann noch stark beschädigt wurde, zeugen leider nur sehr wenige Aquarelle von der Schönheit dieser frühen Arbeiten Schinkels. Eines dieser Bilder zeigt das Mousselinkabinett der Königin, ihr „Türkisches Kabinett“, wie sie es selbst nannte (Abb. 22). Das Zimmer hatte eine ovale Grundform (Abb. 24), die „Wände waren von einer hochroten Papiertapete bedeckt, die von einer Draperie



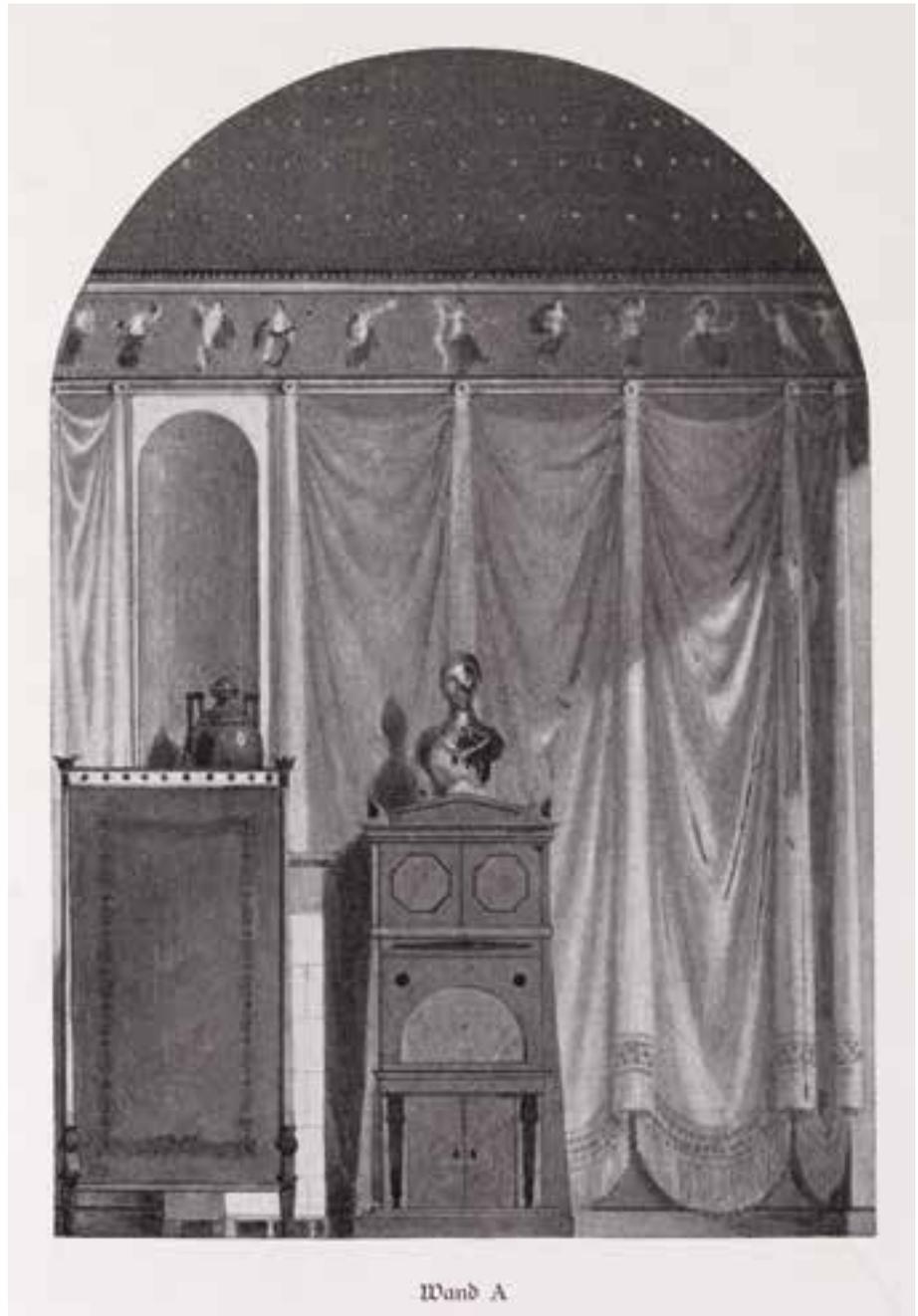


Abb. 22 Wandaufsicht des Kabinetts der Königin, aus: Paul Seidel, "Zur Geschichte des Kronprinzen-Palais in Berlin, insbesondere der ehemaligen Wohnung der Königin Luise", in: Hohenzollern-Jahrbuch 1907, S.206-57, Tafel II

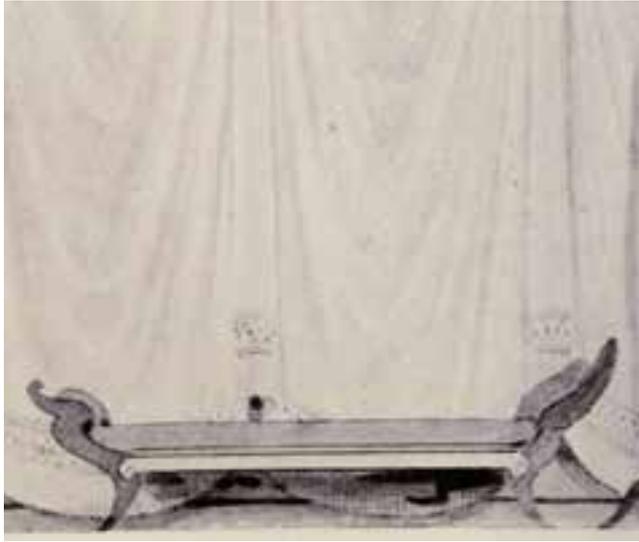


Abb. 23 Chaiselongue auf Schwanenflügeln aus: Hohenzollernjahrbuch 1907, Tafel II.

von weißen Mousselin bekleidet war. Den Übergang zur Kuppel bildete ein Fries auf welchem tanzende Figuren im pompejanischen Geschmack sich heruzogen“. Die gewölbte Kuppel war dunkelblau ausgemalt und, dem Wunsch der Königin entsprechend und vielleicht das Bühnenbild der Zauberflöte vorwegnehmend, mit feinen goldenen Sternen akzentuiert. Es war jener Raum, für welchen Luise die Form der Möbel wohl noch in Königsberg erdacht und offensichtlich selbst bestimmen wollte. Die für den Raum gefertigten Einrichtungsgegenstände waren aus hellem Schwarzpappelholz und nahmen Bezug auf die schon 1808 fertiggestellten Tür- und Fensterrahmen, die aus dem gleichen, modernen Holz waren. In dem Inventar lassen sich neben dem Ofen und einem Schreibtisch mit Sessel auch eine (Abb. 23) auf Schwanenflügeln (und nicht auf Adlerschwüngen, wie im frühen Inventar bezeichnet) sowie ein Schreibschrank in konischer Form (Abb. 24) ausmachen.

Woher die Inspiration zu der konischen Grundform des Schreibschrankes kommt, ist bis dato noch nicht nachgewiesen. Sie war

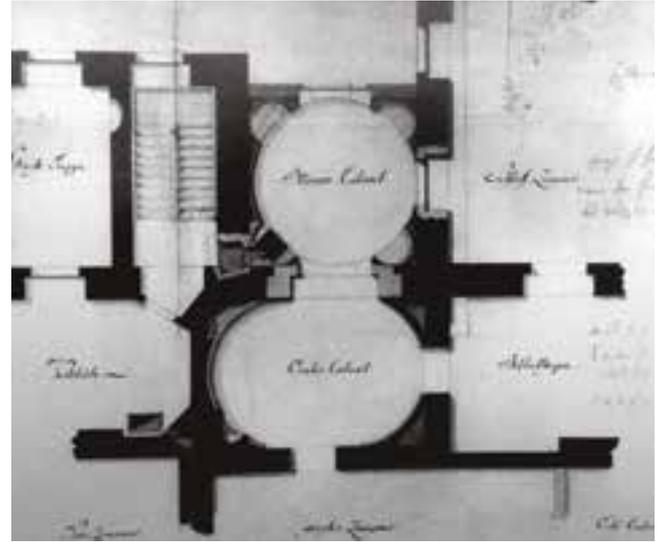


Abb. 24 Grundriss des Kabinetts der Königin aus: Hohenzollern Jahrbuch 1907, Tafel II

in Zusammenhang mit einem Schreibmöbel völlig neu und lässt sich in Europa vor 1808 nicht ausmachen. Die Wurzeln dieser geböschten, von antiken Kenotaphen inspirierten Form lassen sich am ehesten in den Skizzen und Zeichnungen der visionären, französischen, sogenannten Revolutionsarchitektur finden, die seit den 1760er-Jahren durch die Academie royal d'architecture verbreitet wurden. Worin der Einfluss der Königin lag, welche Wünsche sie zu den Möbeln geäußert hatte, ist leider ebenfalls nicht bekannt. Hatte sie bei ihren Aufenthalten in Königsberg und St. Petersburg eine Inspiration zu einem solchen konischen Möbel erhalten, das vielleicht Ähnlichkeiten mit einem umgedrehten Schlussstein hat? Oder sind es die beiden Oktogone im oberen Teil des Schreibschrankes, die an den Sockel von Shadows Prinzessingruppe erinnern, die auf Wunsch der Königin in das Möbel integriert wurden? Wir wissen es nicht! Interessant wäre es auch zu klären, welche Rolle Hans Christian Genelli bei der Findung der konischen Form gespielt haben könnte, denn seine intensive Beschäftigung über die Sockelung von Kunstwerken, sollte hier unbedingt mit in Betracht gezogen

werden. Am naheliegendsten ist nach dem heutigen Stand der Kenntnis die Annahme, dass es Karl Friedrich Schinkel war, der als verantwortlicher Architekt für diese Räume Luises Wünsche und Vorstellungen umsetzte und auch die Zeichnung für ein ästhetisches Möbel schuf, die dann wohl als technische Vorlage für einen spezialisierten Tischler diente.

Luises Sekretär ist heute leider verschollen. Bei dem hier vorgestellten Schreibmöbel handelt es sich um ein nur leicht variiertes Exemplar, bei dem anstelle der unteren Türen nun drei Schubladen gesetzt und die Betonung der Schreibfläche nicht durch einen Segmentbogen, sondern durch ein Rechteck gebildet sind. Zusätzlich befanden sich bei Luises Sekretär noch zwei Pilaster neben den unteren Türen, die vielleicht noch eine andere, ägyptisierende Idee andeuten. Die Geschichte und die Provenienz dieses hier vorgestellten, nahezu baugleichen Sekretärs liegen noch im Dunkeln. Eine dendrochronologische Untersuchung des Grundholzes ergab, dass dieser zweite Sekretär wohl erst zwischen 1815-1820, einige Jahre nach Luises Tod, gefertigt worden ist. Doch wer war der Auftraggeber für dieses posthum entstandene Duplikat?

Auf der Rückseite des Sekretärs hat sich neben einem Transportzettel von Bad Schwartau nach Wismar aus der Zeit um 1870 auch ein Schriftzug erhalten, der deutlich älter ist und der auf die Familie von Schönberg hinzudeuten scheint. Die von Schönbergs sind eigentlich eher in Sachsen beheimatet. Doch mit Luise von Schönberg (1771-1856), geborene von Alvensleben, gab es eine junge Frau, deren glühende Verehrung für Friedrich Wilhelm III. eine Brücke zu dem Vergleichsmöbel von Luise schlagen könnte. Sie hatte während des Krieges Moritz Haubold von Schönberg, einen hochrangigen Politiker, geheiratet und lebte nach den Befreiungskriegen zeitweilig in Berlin, danach in Breslau. Ob dieses Möbel, wenn es tatsächlich ihr gehört hatte, durch die Heirat deren Tochter Auguste mit Magnus Graf von Schlieffen nach Schwartau beziehungsweise Lübeck gelangt ist, wo es sich ja zeitweilig befunden haben

muss, konnte bislang nicht geklärt werden. Die engen geschäftlichen Verbindungen mit dem Lübecker Patriziat, die Magnus von Schlieffen pflegte, könnten diese Annahme jedoch stützen.

Die Qualität des aufgefundenen Möbels ist außerordentlich hoch und so konnten wir durch eine umfangreiche, stilistisch und die Konstruktion vergleichende Recherche belegen, dass die Ausführung des Sekretärs dem Hoftischler Karl Wanschaff zuzuschreiben ist. Ein Teil der Recherche beinhaltete auch die Untersuchung des Pyramidensekretärs in Schloß Wilhelmshöh



(Abb.24a), der als ein Schlüsselstück die Verbindung zu dem in Kapitel 04 beschriebenen, von Wanschaff geschaffenen Aufsatzschrank im etruskischen Geschmack bildet. Die beiden „Gebrüder Wanschaff“ kamen zu Beginn des 19. Jahrhunderts aus Helmstedt nach Berlin und dürften neben Sewening schon bald, vielleicht bereits um 1806, die bevorzugten Tischler Schinkels für Kastenmöbel gewesen sein. Auf jeden Fall lassen die wenigen heute noch bekannten Möbel von Wanschaff die Handschrift eines Architekten erkennen, der auf geniale Weise das Monumentale mit dem Funktionalen zu verbinden sucht. So wie

Abb. 24a Pyramiden-Sekretär, wohl Karl Wanschaff, Mahagoni, Bronzen von Werner & Mieth, Berlin 1810-1820, Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, Weißensteinfügel, Museumslandschaft Hessen Kassel.



auch Schinkel es immer forderte. Die beiden Brüder Karl und Bernhard Wanschaff hatten in Berlin eine spezialisierte Werkstatt geführt. Karl ist etwas früher in Berlin greifbar, heiratet 1804 und wird ein Jahr später in die Meisterrolle eingetragen. Als Bernhard 1809 Meister wird, erhält er bald darauf das Bürgerrecht und beide wohnten zunächst gemeinsam in der Wilhelmstraße 90. Später befand sich dort in unmittelbarer Nähe auch die relativ kleine Werkstatt mit circa sechs Gesellen. Die Antwort auf die immer wieder diskutierte These, ob denn die Tischler der damaligen Zeit ihre Möbel selbstständig entworfen haben oder ob sie die Zeichnungen von Architekten umsetzten, muss wohl von Fall zu Fall entschieden werden. Bislang wenig beachtet wurde jedoch die Rolle der königlichen Auftraggeber, die – wie man bei diesem Pyramiden-Sekretär sieht – nicht unbeträchtlich war.

Es liegt nahe, dass Schinkel sein profundes Wissen nicht nur bei der Umsetzung und Begleitung solch „aufgeladener“ Möbelformen einfließen ließ, sondern diese Begeisterung letztlich auch an die ausführenden Handwerker weitergab. So ist es zu erklären, dass sich der Tischler Bernhard Wanschaff als Dilettant an eines der ganz großen, ungelösten Probleme der antiken Geometrie und Philosophie heranwagte und seine Thesen sogar in einem 1822 erschienenen Buch „Die Quadratur des Kreises“ veröffentlichte. Allerdings zeigt eine nur wenige Jahre später von ihm selbst verlegte Revidierung dieser Idee, dass sich Wanschaff mit seinen Thesen auf unbekanntes Terrain begeben hatte und gescheitert war. Die hohe Mathematik war jedoch ein zentrales Thema, das für Schinkels Architekturempfinden maßgeblich war. Auch hatte er durch seine Ausbildung im Kreise Friedrich und David Gillys Kenntnisse erworben, um ein außerordentliches Maß an Wissen in ein Objekt hineinzudenken und die passenden architektonischen Zitate des Altertums aus Rom, Ägypten oder Griechenland einfließen zu lassen. Er muss als kongeniales Bindeglied zwischen einem königlichem Auftraggeber und einem Tischler bezeichnet werden, dessen praxisorientierte Ausbildung doch ganz andere Schwerpunkte berührte.

Berlin, um 1810/11

Ausführung: WERNER & Mieth

Maße: Höhe: 175 cm / Durchmesser: 101 cm



Abb. 25 Porträt König Jérôme Bonaparte zu Pferde, Sebastian Weygandt, Museumslandschaft Hessen Kassel Inv. Nr. 1875/835

Am 16. September 1811 bestellt der Munizipal Rath der Stadt Braunschweig dreizehn „Lüstres“ bei Werner & Mieth in Berlin. Sie werden für die Modernisierung des Grauen Hofes benötigt, der für Jerome Bonaparte (Abb. 25), seit 1806 König von Westfalen, zum Sommerschloss umgebaut werden soll. Werner & Mieth beantworten die Anfrage und bitten in dem Brief lediglich, eine Änderung vornehmen zu dürfen, wonach sie statt der bestellten Krone Nr. 134 zu 18 Lichtern in leichter Bronze eine gleichartige zu 12 Lichtern, jedoch in schwerer Bronze, liefern würden. „*Selbige ist schon fertig und über alle Beschreibung schön (...), es ist die höchste Prachtkrone.*“ Der weiteren Korrespondenz ist zu entnehmen, dass die Variante zu 12 Lichtern akzeptiert wurde und dass alle Leuchter, noch vor der großen Niederlage der „Grande Armee“ in Russland, nach Braunschweig gelangt sind. Seither gelten alle diese Kronen von Werner & Mieth als verschollen.

Zusätzlich zu diesen Briefen haben sich in den Akten des Braunschweiger Architekten Peter Joseph Krahe auch noch einige – von der Kronleuchter-Forschung bislang nicht wahrgenommene – Zeichnungen zu den angebotenen Leuchtern erhalten. (Abb. 26) Darunter befindet sich auch ein Entwurf der oben erwähnten Prachtkrone, die tatsächlich mit achtzehn Armen, wie zunächst vom Munizipal Rath bestellt, dargestellt ist. Es ist jener Leuchtertypus mit Schleifenarmen, wie er sich auch in den Winterkammern des Schlosses Charlottenburg erhalten hat und von dem erst seit der Veröffentlichung des Bestandskataloges der SPSG durch Frau Dr. Klappenbach im Jahr 1997 bekannt ist, dass es sich dabei um Produkte der Bronzefabrik Werner & Mieth handelt.





Demnach wurden die ersten Leuchter mit Spiralarmlen im Herbst 1797 ins Schloss Charlottenburg nach Berlin geliefert. Auch in Kassel hing in den ebenfalls für Jerome Bonaparte modernisierten Räumen in Schloss Wilhelmshöhe ein solcher Leuchter mit Spiralarmlen. Das historische Foto zeigt, dass der im 2. Weltkrieg zerstörte 18-flammige Leuchter quasi ein Gegenstück zu dem von Braunschweig bestellten gewesen sein muss (Abb. 28).

Vor einiger Zeit erhielten wir nun die Nachricht, dass sich im Lagerraum einer nord-deutschen Privatsammlung eine seit Jahrzehnten verpackte Krone befinden soll, die angeblich ähnliche Schleifenarme besitzt wie jene besonders schönen Leuchter in den Winterkammern des Schlosses Charlottenburg. Bei der Besichtigung des aufgetauchten Exemplars kam unter altem Verpackungsmaterial ein zwar stark verschmutzter und zerlegter, jedoch komplett erhaltener und aufwendigst gearbeiteter Leuchter mit Schleifenarmen zu 12 Lichtern zum Vorschein, dem jenem Modell der Braunschweiger Zeichnung entsprach. War dies tatsächlich jener Leuchter, der für Jerome bestellt worden war, oder handelt es sich hierbei um ein Gegenstück? Auf Nachfrage erfuhren wir von dem Sammler, dass die Familie den Leuchter Mitte der 1930er-Jahre in Braunschweig erworben hatte und die Stadt Braunschweig – wie weitere Recherchen ergaben – genau zu jenem Zeitpunkt zahlreiche Einrichtungs- und Kunstgegenstände aus den Schlössern verkaufte. Aus der Vermutung wurde schnell Gewissheit, dass es sich bei diesem extrem seltenen Leuchter um jene Prachtkrone handelt, der für das Sommerschloss Jerome Bonapartes bestellt worden war.

Die Form des Leuchters, insbesondere die in Schleifen gelegten Leuchterarme, sind außergewöhnlich und finden sich nur bei Berliner Leuchtern. Doch woher kam diese Idee – was war die Inspiration zu dieser ebenso eleganten wie erstaunlichen Lösung?

Werner & Mieth scheinen bereits in ihren frühen Jahren mit einer Gruppe junger Architekten zusammengearbeitet zu haben. Dies geht auch aus einem Brief der Gelbgießerzunft an den König aus dem Jahr 1794 hervor, in dem sie sich darüber beschwerten,

dass die Produkte von Werner & Mieth keine eigene Erfindung, sondern von fremder Hand gezeichnet seien. Der namentlich genannte „Genelli“ (Hans Christian Genelli 1763-1823) war ein Gelehrter und Archäologe, der nach 1790 von einem fünfjährigen Studienaufenthalt in Rom zurückgekehrt und ab 1791 als „Inventor“ bei der KPM angestellt war, wo sowohl Christian Gottlieb Werner (1747-1831) als auch Gottfried Mieth (1765-1834) als Modelleure arbeiteten. Die von ihm entworfenen Tafelaufsätze „Zephir und Psyche“ (1791) oder auch das später von Schadow so gelobte Service für die Kaiserin Josephine (1806) „...das schönste was auf diesem Gebiet je erreicht wurde“ entsprechen jedoch nicht der Formensprache der Bronzen von Werner & Mieth. Auch in den nahezu 100 Zeichnungen von Genelli, die in der Universität von Leipzig archiviert sind, finden sich keine Parallelen. Sie lassen einen Architekten erkennen, der weniger die Reduzierung auf die Form sucht, sondern vielmehr als Gelehrter und Archäologe komplexe und mythologisch aufgeladene Architekturen erdenkt. In Zusammenhang mit dem Leuchter ist jedoch eine Zeichnung zu nennen, in der Genelli die Form einer ionischen Säule zerlegt (Abb. 27a) Vergleicht man diesen Aufriss mit der Unteransicht eines Schleifenarmes, so sind deutliche Übereinstimmungen zu sehen. Könnte man in dem Kronleuchter also vielleicht das Konzept einer ionischen Säule interpretiert haben? Dazu müsste die ganze Säule kopfüber stehend gelesen werden, wobei die Schleifenarme die eingerollten Voluten des Kapitells symbolisieren würden – eine Interpretation, die insbesondere bei jenen Leuchtern deutlich wird, die über vier Schleifenarme verfügen. Es ist also durchaus denkbar, dass Genelli – wenn auch nicht als Architekt und Zeichner, so doch als genialer Theoretiker – die Inspiration zu dieser ungewöhnlichen Leuchterform geliefert hat.

Es gibt aber auch eine zweite Theorie, nach der sich die Idee zur Form der Arme oder sogar des ganzen Leuchters aus mathematischen Formeln ableiten ließe. Hier sei nun der erste Direktor der Bauakademie genannt – Johann Albert Eytelwein (1764-1848), der sich intensiv mit der Mathematik befasste und sich im engsten Kreis der Privatgesellschaft junger Architekten bewegte, zu deren



Abb. 26 Zeichnung von Werner & Mieth Nachlass Peter Joseph Krahe, Städtisches Museum Braunschweig

führenden Köpfen Friedrich Gilly und Heinrich Gentz zählten. In dem von ihm verfassten Buch „Handbuch der Statik fester Körper“ aus dem Jahr 1808 bemühte er sich auch um eine Verfeinerung der archimedischen hin zur logarithmischen Spirallinie und verdeutlicht dies in den beigefügten Schautafeln. Auch in diesen Spiralen lassen sich die Parallelen zu den Schleifenarmen des Leuchters erkennen (Abb. 27b).

Vielleicht lassen sich diese beiden Theorien jedoch auch miteinander verknüpfen, denn die Frage ist: Wer hat diese Inspiration in Form gebracht, wer hat die Idee umgesetzt, wer hat diese außergewöhnliche Leuchterform erfunden? Hier fällt nun aus mehreren Gründen das Augenmerk auf den jungen Friedrich Gilly, der als

Sohn des Architekten David Gilly und Schüler von Erdmannsdorff schon früh an die Baukunst herangeführt worden war.

Sind vielleicht die Namen Gilly und Genelli, die phonetisch so ähnlich klingen, in dem von Missgunst, Neid und Vorwürfen getragenen Beschwerdebrief der Gelbgießerzunft verwechselt worden? War vielleicht Gilly derjenige, der die Vorlagen für die außergewöhnlichen Formen und Produkte von Werner & Mieth lieferte? Zwei Zitate aus seinem Umkreis zeigen, dass Gilly durchaus jener gewesen sein könnte, der die oben erwähnten antikisierenden und mathematischen Inspirationen in dieser Leuchterform vereint hat. So schreibt Wackenroder in einem Brief an Friedrich Tick über den erst 21-jährigen Gilly: „*Ich habe Bekanntschaft*

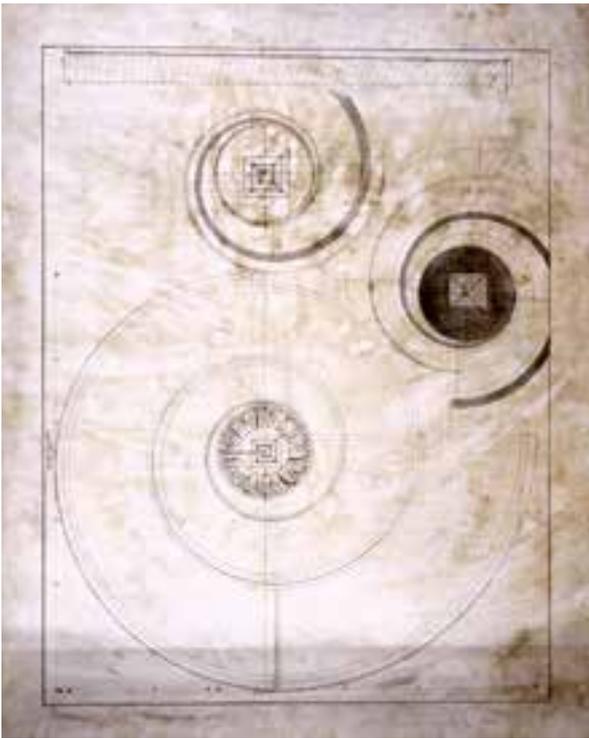


Abb. 27a Konstruktionszeichnungen für Voluten ionischer Kapitelle Hans Christian Genelli, um 1800, Kunstbesitz Universität Leipzig Inv.Nr.: 3578/90

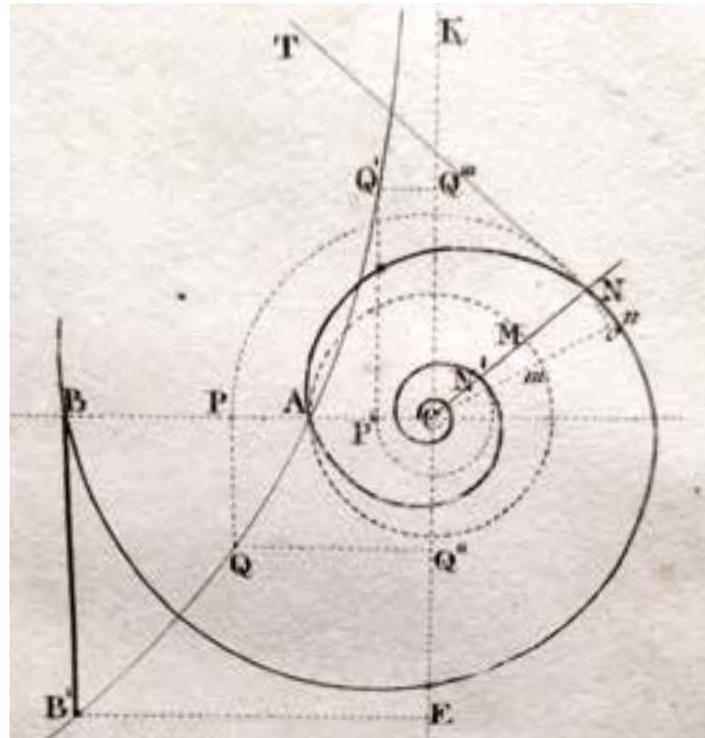
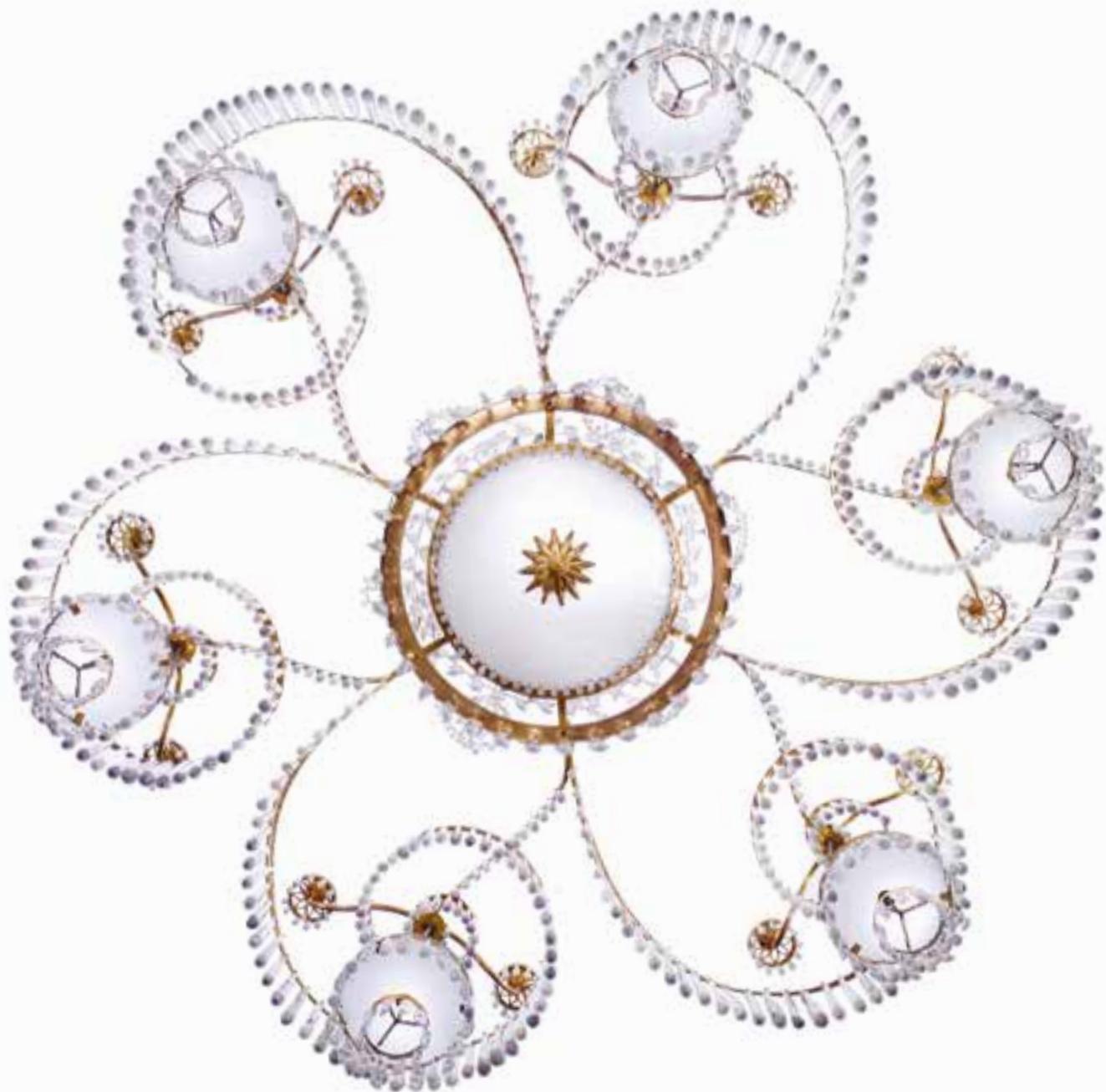


Abb. 27b Logarithmische Spirallinie aus: J.A. Eytelwein, Handbuch der Statik fester Körper Berlin, 1808, Tafel IV.



gemacht mit einem jungen Architekten Gilly, den Bernhardt kennt. Aber jede Schilderung ist zu schwach! Das ist ein Künstler! So ein verzehrender Enthusiasmus für die alte griechische Simplizität! Ein wahrhaft göttlicher Mensch." Noch deutlicher wird sein Vertrauter und enger Freund Konrad Levezow in dem 1801 von ihm verfassten Nachruf: „...um an diese Ideale (der Schönheit und der Grazie) alter Kunst mit eigener Kraft hinan streben zu wollen, dazu bedurfte es keiner großen Überredung bei einem Genie (...) seine vornehmste Beschäftigung war (...) sich ganz der ABSOLUTEN REGEL zu bemächtigen, die unabhängig von Zeit und Ort, jedem wahren Kunstwerke, (...) zum Grunde liegen muss.“

Beide Zitate bringen die ganz wesentlichen Eigenschaften von Friedrich Gilly's Entwürfen zum Ausdruck: Zum einen ist es die Simplizität der alten Griechen, die er mit Enthusiasmus studierte, zum anderen jene zeit- und ortsunabhängige Regel, die in Zusammenhang mit der Schönheit und dem wahren Kunstwerk angesprochen ist und der er sich zu bemächtigen suchte. Es ist die Kenntnis der „Zahl“, die in Gillys Zeichnungen zutage tritt, die trotz aller Skizzenhaftigkeit ganz den strengen Gesetzen einer mathematischen, pythagoräischen Regel zu folgen scheinen.

Die Tatsache, dass Gilly von der Forschung bislang kaum als Zeichner für Berliner Kunsthandwerk vor 1800 in Erwägung gezogen wurde, ist verwunderlich. Auch wenn durch die kurze Lebensspanne des Künstlers nur wenig erhalten ist, so zeigt doch das genaue Studium der Quellen, der Briefe, der Bauakten und seiner zahlreichen Skizzen, wie wichtig ihm die Innenraumgestaltung durch passendes Kunsthandwerk gewesen ist. Doch hat Gilly auch diesen Schleifenleuchter für Werner & Mieth entworfen? Obwohl die weichen Spiralformen in seinem Oeuvre kaum vorzukommen scheinen, finden sich bei genauerer Betrachtung auch hier Beispiele, die das Gegenteil belegen. Denn dieselbe Idee ist nicht nur in einem Grundriss zu einer Gruft, (Abb. 27c) sondern auch an einem von Gilly entworfenen und von H. C. Riedel veröffentlichten Kandelaber zu erkennen.

Wenn auch in der Summe deutlich mehr für F. Gilly spricht, kann die Frage des Erfinders der Grundform dieser Krone aus heutiger Sicht nicht vollends geklärt werden. Der Vergleich unseres, mehr als zehn Jahre später entstandenen Leuchters, mit den frühen Exemplaren aus Charlottenburg zeigt, daß dieser in einigen Details modernisiert und monumentalisiert wurde. Dies dürfte wohl dem Einfluss Karl Friedrich Schinkels zuzuschreiben sein, dessen Zusammenarbeit mit Werner & Mieth um 1810 auch archivarisch greifbar wird. Wie bei dem an anderer Stelle in diesem Katalog besprochenen Flussglastisch dürfte Schinkel hier wohl auf einen Entwurf des 18. Jahrhunderts zurück greifen und ältere Entwürfe behutsam an den zeitgemäßen und repräsentativen Empire-Stil anzupassen.

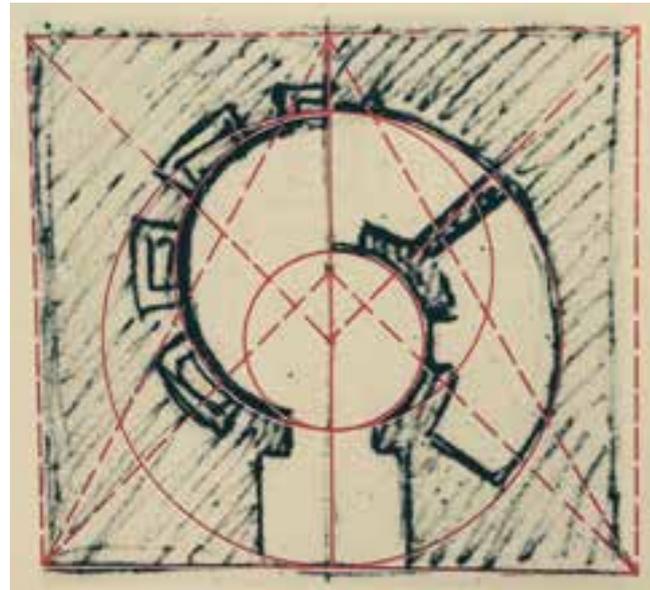


Abb. 27c Friedrich Gilly, Grundriß eines Grabmales, aus: Hella Reelfs: Privatgesellschaft Junger Architekten, aus: W. Hoffmann, Zirkel und Lineal zur geometrischen Proportion bei Friedrich Gilly, in Hella Reelfs: Friedrich Gilly und die Privatgesellschaft junger Architekten, Tafel VI, S.75.

Abb. 28 Corps de Logis, Schloss
Wilhelmshöhe um 1822 (Fotographie
vor 1938)



DER BUCHHÄNDLER ERNST WILHELM ZIEMSSSEN (1750-1810) IM KREISE SEINER FAMILIE

09

Öl auf Leinwand

St. Petersburg, um 1803

50 x 66,5 cm

unsigniert

Ernst Wilhelm Ziemssen wurde am 18. März 1750 in Stralsund als Sohn des „Tischleraltermanns“ Johann Christoph Ziemssen und seiner Ehefrau Margarethe geboren. Er entstammte einer in Vorpommern durchaus bekannten und wichtigen Familie, aus der hohe evangelische Geistliche hervorgingen, und war Taufpate des Schriftstellers und Freiheitskämpfers Ernst Moritz Arndt. In seiner Heimat zunächst als Amtsschreiber in Putbus und bis 1795 als Steuerinspektor in Stralsund tätig, ließ er sich ab 1796 in St. Petersburg nieder, wo er die erste deutsche Bibliothek nebst Kunsthandlung gründete. Das querformatige Gemälde zeigt den Kunsthändler und Bibliothekar im Kreise seiner Familie. Neben seiner Frau und den sieben Kindern sind am linken Bildrand wohl auch noch der Musiklehrer und ein Bücher sortierender Angestellter zu sehen.

Die von Büchern bestimmte Einrichtung der Räume verweist auf Ziemssens Profession als Bibliothekar. Während die musizierenden Kinder den hohen Stellenwert zeigen, den die Familie der Musik zukommen ließ, symbolisieren die beiden hinter den Eltern stehenden Söhne in Uniform den Stolz des Vaters auf deren Karriere. Der mit Bronzen verzierte Klappstisch, an dem Ziemssen sitzt, ist ein typisch russisches Möbel dieser Zeit und dürfte so wie auch der Stuhl wohl in Russland erworben worden sein. Die Stilelemente des Flügels zeigen jedoch, dass dieser aus der vorpommerschen Heimat mitgebracht worden sein dürfte. Das vielleicht wertvollste Stück der Einrichtung ist der große, sicher russische Kronleuchter, der in dem hinteren linken Zimmer zu erkennen ist. Vergleichbare Exemplare sind aus Ostankino oder Pavlovsk bekannt.



Auf die Rückseite des Bildes wurde ein historischer Zeitungsausschnitt aufgeklebt, in dem über die Annonce des Buchhändlers berichtet wird:

„vor hundert Jahren – am 5. Junin 1803
(77. Jahrgang der St. Petersburger Zeitung).

Annonce. Bei dem Buchhändler Ernst Ziemssen, im Verezschen Hause an der Polizeibrück in der Newszischen Perspektive, wird ein Supplement zu den Katalogen von französischen und deutschen Büchern ausgetheilet. Eben daselbst kann man sich fernerhin zur Lesebibliothek abonnieren, die eine Sammlung von deutschen und französischen Büchern enthält und immer mit den neusten Werken in diesen beiden Sprachen vermehrt wird. Auch sind bei demselben einige neue englische Werke zum Verkauf angekommen.“



Berlin, um 1800/10

Bronzen und Flussglas von WERNER & MIETH, Tischlerarbeit von unbekannter Hand

Maße: Höhe: 75 cm / Durchmesser: 60,5 cm

Dieser elegante, dreibeinige Salontisch mit weißer Flussglasplatte wird von drei kannelierten Mahagonibeinen getragen, die in klauenförmigen Bronzesabots stecken. Aus den Kanneluren entwickeln sich volutenförmig eingerollte Blattranken nach innen und tragen eine kleinere weiße Glasplatte. Der den Tisch umfassende profilierte Bronzering setzt sich unterhalb in einer Zarge fort, die aus einem durchbrochenen Palmettenmotiv gebildet wird. Rosetten mit eingesteckten Ringen akzentuieren den Beinansatz.

Der Typus dieses zunächst französisch wirkenden Möbels ist sehr ungewöhnlich. Er ist die Weiterentwicklung eines bereits 1793 entstandenen Tisches mit (später) bemalter Glasplatte aus dem Besitz von Königin Luise (Abb. 29). Dieser befindet sich heute im Schloss Charlottenburg und war wohl ursprünglich Bestandteil der Einrichtung des Kronprinzenpalais, das anlässlich der Hochzeit von Friedrich Wilhelm III. mit Luise modernisiert wurde. Die im geheimen Staatsarchiv aufbewahrten Bauunterlagen verraten, dass die Metallteile für den Tisch in diesem Fall wohl nicht von Werner & Mieth, sondern von dem Berliner Bronzier Ermisch dem Jüngeren geliefert wurden. Leider geben die Akten jedoch keine Auskunft über den Entwerfer. Hier lohnt nun ein Blick auf die Entwurfsskizzen des jungen Friedrich Gilly, der unter der Leitung von Valentin von Massow, neben dem Schlossbaumeister Johann Ludwig Bock, für den architektonischen und künstlerischen Teil des Umbaus verantwortlich war. Die zahlreichen Randnotizen und Unterschriften in den Bauakten und Briefen der Handwerker und Künstler, die er quittierte, zeugen von seinem großen gestalterischen Einfluss. Seine Affinität zum Kunsthandwerk



Abb. 29 Gueridon mit Flussglasplatte, Schloss Charlottenburg, Luisenwohnung, Berlin, 1793 Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin/Brandenburg





Abb. 30 Schlafzimmer der Königin Luise im königlichen Palais, Aquarell von F. W. Klose, Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin/Brandenburg/Leo Seidel

ist nicht nur durch zahlreiche Quellen belegt, sondern wurde kürzlich auch durch die Entdeckung eines Tisches auf curulischer Basis nach seiner Zeichnung bewiesen (Abb. 30g). Sucht man nun eine ästhetische Nähe des Ermisch-Tisches zu Gillys Möbelentwürfen, so finden sich tatsächlich in seinen Zeichnungen zwei vergleichbare Objekte. Bei der einen Skizze handelt es sich um ein Paar dreibeiniger Vasenständer (Abb. 30b) und die andere Zeichnung zeigt einen kleinen Tisch mit einer untergesetzten halbrunden Kugel (Abb. 30c). Beide weisen die ungewöhnliche, an einen delphischen Dreifuß erinnernde Versprossung zwischen den Beinen auf. Dennoch bleibt die Frage offen, wer letztlich für

den Entwurf des Tisches von Ermisch verantwortlich war. Ob, wie wir vermuten, Friedrich Gilly den Entwurf lieferte oder ob hier die Vorlage eines königlichen Auftraggebers verwirklicht wurde, lässt sich bis dato nicht verifizieren.

Vergleicht man nun aber das Möbel von Ermisch mit dem hier vorgestellten Flussglastisch, so sieht man, dass es sich um eine modernere Variante handelt: Statt des arabesken Rankenmotivs finden sich nun strengere Palmetten unter der Zarge; die naturalistischen Bocksköpfe werden durch schlichte Rosetten mit eingesteckten Ringen ersetzt und auch die Verstrebung hat sich



Abb. 30a Musterblatt eines Waschtisches (Lavabo), Werner & Mieth um 1810, Landesmuseum Braunschweig

beruhigt. Die verwendeten Profile und vor allem die Form des Palmettenrings sprechen deutlich für eine Zuschreibung unseres Tisches an Werner & Mieth, da sich diese, wenn auch aus ausgesägtem Messingblech, an den Trägerreifen der Kronleuchter der Bronziers bereits seit 1797 finden. Die handwerklich so präzise und qualitätvolle Umsetzung des Ornaments rückt unseren Tisch jedoch zeitlich eher in die Nähe von Arbeiten Werner & Mieths, die um 1810 entstanden sind.

Diese Zuschreibung und Datierung wird durch eine im Landesmuseum in Braunschweig aufbewahrte, signierte Zeichnung aus





Living Room: Old
Room
Department

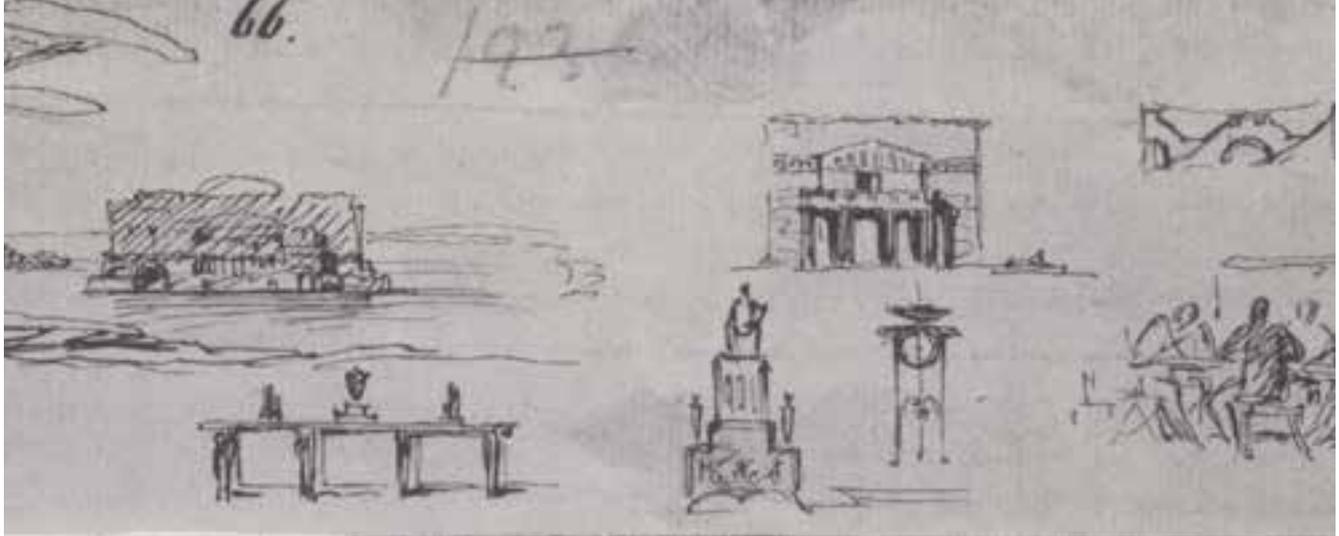


Abb. 30c Detail: Skizzenblatt mit architektonischen Motiven, Möbelstudien und sitzenden Figuren (verschollen), Friedrich Gilly

dem Jahr 1811 unterstützt (Abb. 30a). Sie zeigt ein Lavabo mit einer gleichartigen, durchbrochenen Zarge, mit den nach unten hängenden Palmettenblättern und bestätigt durch die Verwendung dieses signifikanten Details abermals die Zuschreibung. Ein entsprechend dieser Zeichnung ausgeführtes Lavabo befand sich auch im Schlafzimmer der Königin Luise im königlichen Palais (Abb. 30) – ein Raum, der bereits um 1800, also kurz nach der Thronbesteigung, eingerichtet worden war. Der in der Mitte des Zimmers aufgestellte Dreifuß aus schwarz patinierter Bronze hat sich im Depot eines Berliner Museums erhalten. Er ist ebenfalls von Werner & Mieth, trägt die Handschrift Schinkels und ist aufgrund der hohen Qualität der Ausführung eindeutig auf die Zeit um 1810 zu datieren. Der Dreifuß und auch das durch die Braunschweiger Zeichnung auf 1810 datierte Lavabo scheinen also erst später zu der Einrichtung hinzugefügt worden zu sein. So rückt es in den Bereich der Wahrscheinlichkeit, dass Schinkel, der ja um 1808–09 für die Modernisierung einiger Räume des



Abb. 30d Gueridon mit Marmorplatte, Bronzen von Werner & Mieth, Berlin, 1800–1810, Sotheby's NY Keck Collection, 5.12.1991, Lot. 280

Abb. 30b Turmzimmer im Schloss Schwedt, F. Gilly, um 1796, aus: Alste Onken, Friedrich Gilly, 1935, S. 38

königlichen Palais verantwortlich war, diese bronzenen Objekte ausgesucht, möglicherweise sogar selbst entworfen hat.

Zurück zu dem hier vorgestellten Tisch: Angesichts der zeitlichen Differenz von gut 15 Jahren, die wohl zwischen dem oben beschriebenen Tisch von Ermisch (ca. 1793) und diesem Flussglastisch von Werner & Mieth (ca. 1810) liegen, ist nicht nur eine vorsichtige Modernisierung, sondern auch der unterschiedliche Umgang mit dem Material dieser beiden Bronziers zu erkennen. Beiden Tischen gemein ist das glückliche Verhältnis von Form und Ornament, von Leichtigkeit und Schwere.

Auch wenn man davon ausgehen kann, dass der Flussglastisch von 1810 bereits deutlich unter Schinkels Einfluss entstand, ihm

vielleicht sogar zuzuschreiben ist, ist über seine Geschichte leider nichts weiter bekannt. Bei der Provenienzsuche gilt es aber zu bedenken, dass Werner & Mieth viele Arbeiten ins Ausland verkauften. So deutet die Geschichte eines weiteren, etwas kleineren Tisches von Werner & Mieth durch den Inventarstempel „St.C. 249“ auf St. Cloud, den Landsitz Napoleons, hin (Abb. 30d). Dies zeigt erneut, dass der Erfolg von Werner & Mieth nicht nur in Preußen, sondern auch im Ausland begründet lag. In der schwierigen Zeit zwischen 1806 und 1812 waren es vor allem die neuen französischen Machthaber, die Berlins Wirtschaft überleben ließen. Man hatte sich schnell auf die neuen Kunden eingestellt und ließ 1808 den Katalog der Akademieausstellung sogar zweisprachig auf Deutsch und Französisch drucken. Die Produkte der verschiedenen preußischen Manufakturen dürften im Verhältnis zu Pariser Fabrikaten

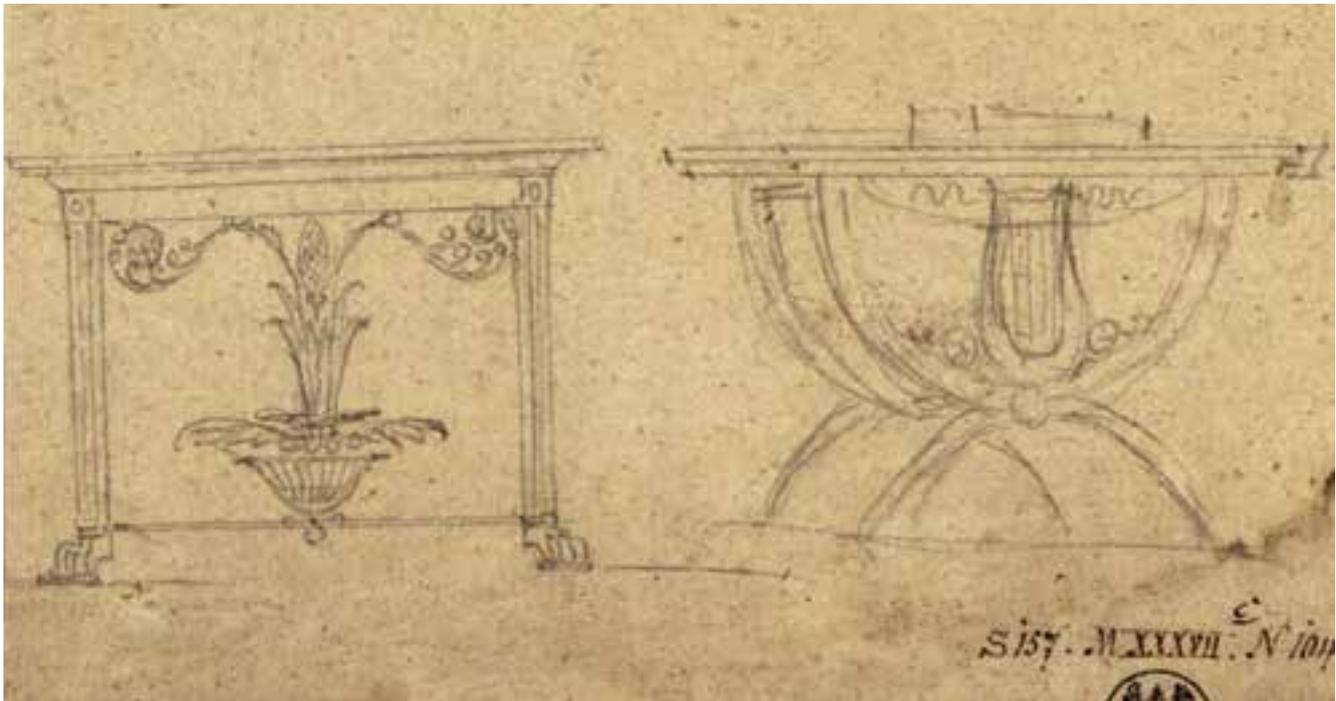


Abb. 30e Entwurf zu zwei Tischen, Karl Friedrich Schinkel, wohl um 1800/10. SM 37b104, Kupferstichkabinett, Berlin

außerordentlich günstig gewesen sein. Im direkten Vergleich zu den französischen Arbeiten wird deutlich, dass die Stärke jedoch weniger in der handwerklichen Qualität als vielmehr im Ideenreichtum und in der Anmut der Form begründet war.

Die vorsichtige Weiterführung bereits vorhandener Möbelformen nach Zeichnung Friedrich Gillys durch den noch jungen Schinkel lässt sich auch bei dem anfangs erwähnten Tisch erkennen, der sich heute im Art Institute in Chicago (Abb. 30g) befindet. Hierzu hat sich eine Zeichnung Schinkels im Kupferstichkabinett in Berlin (Abb. 30e) erhalten, auf welcher er diesen Tisch vielleicht einem eigenen Entwurf gegenüberstellt. Auch die Worte der Gebrüder Catel aus dem Jahre 1801 lassen das hohe Maß der Achtung erkennen, die man den Erfindungen Gillys auch von deren Seite nach seinem Tode beimaß:



Abb. 30f Sofa und Stuhl nach einem Entwurf der Gebrüder Catel, daneben der Tisch von F. Gilly, aus: "Zeitung für eine elegante Welt", 1801, S. 286



Abb. 30g Tisch auf curulischer Basis, Wurzelahorn, pietra paesina, Bronzen von Werner & Mieth, Entwurf Friedrich Gilly, Berlin, 1800/10 Art Institute, Chicago

„Der Tisch ist nach der Zeichnung der verstorbenen Professor Gilly und unter seiner Anleitung angefertigt worden. Man hat dazu ein Holz gewählt, welches, obgleich es ein vaterländisches Produkt ist, an schöner Farbe und Politur alle fremde Hölzer übertrifft. Dieses einheimische Erzeugnis ist der Maser der Weißbuche. Durch eine künstliche unvergängliche Beize erhält dasselbe eine braungraue Farbe, welche diesem Holze das Ansehen der antiken Bronze giebt. Die Lyra, die den Fuß des Tisches ziert, ist, so wie die übrigen Verzierungen, von matt vergoldeter Bronze, mit untermischten Partien von Glanzvergoldung – Die Tischplatte besteht aus weißem cararischen Marmor. Der Besitzer dieses Tisches gab uns vor einiger Zeit den Auftrag, ihm zu diesem eleganten, selbst prachtvollen Meuble, anpassende Stühle und Sopha zu zeichnen. Wir unterzogen uns gern diesem Auftrage, da es darauf ankam, in der Manier eines so verdienstvollen Vorgängers nachzuarbeiten.“

Gebrüder Catel, aus dem „Journal für die elegante Welt“, 1801. Die Entdeckung der Catel-Zeichnung und somit die Möglichkeit einer Zuschreibung des Tisches ist Ulrich Leben und Achim Stiegel zu verdanken.

JOHANNES KLINCKERFUSS und JACOB FRIEDRICH SCHWEICKLE

Stuttgart, 1806

Mahagoni, Kiefer, vergoldete Bronze und Blei

Maße: Höhe: 144 cm / Breite: 193 cm / Tiefe: 59, 5 cm

Der 1770 in Bad Nauheim geborene Johannes Klinckerfuß war ab 1788 Mitarbeiter in der berühmten Werkstatt von David Roentgen in Neuwied und wurde 1793 – mit nur 23 Jahren – an den württembergischen Hof nach Stuttgart vermittelt. Dort arbeitete er zunächst für Herzog Friedrich Eugen und richtete ab 1806 für König Friedrich (Abb. 31) die Schlösser mit modernen Empire-Möbeln ein.

Der hier vorgestellte Schrank, zu dem sich auch eine präzise Zeichnung von Klinckerfuß (Abb. 32) erhalten hat, war Teil der Einrichtung des Registraturzimmers von König Friedrich von Württemberg. Den Inventaren nach zu urteilen bildete das Möbel zusammen mit drei weiteren Schränken, einer Spieluhr und einem stehenden Schreibtisch (Stehpult) die Möblierung eines Zimmers im Stuttgarter Neuen Schloss. Die eigentümliche Form zweier zu einem Doppelschrank verbundener Schränke ist wohl der Funktion als Registraturschrank geschuldet. Die eingestellten Stelen an den Ecken sind mit vergoldeten Füßen und ägyptisierenden Köpfen geschmückt, die ungewöhnlicherweise aus Blei gegossen sind und noch ihre originale Ölvergoldung besitzen. Der Schrank zeigt sich in einem hervorragenden Erhaltungszustand, wobei die Patina des harmonisch gealterten Furniers ihre ganz besondere Wirkung auf den von vergoldeten Profilen gerahmten Flächen entfaltet.

Klinckerfuß hatte bei David Roentgen gearbeitet und dessen Stil und Vermarktungsstrategie aus erster Hand kennengelernt. Der



Abb. 31 König Friedrich I von Württemberg im Krönungsornat Johann Babtist Seele, 1806 Staatliche Schlösser und Gärten Baden- Württemberg

englische Einfluss war bei David Roentgens Möbeln stets deutlich zu erkennen und er belieferte Kunden in Paris, Berlin und vor allem in St. Petersburg. Der Käufer erwarb die kostbaren Kunstmöbel entweder auf Bestellung oder aus Roentgens umfangreichen Lagerbeständen. Sie bildeten als prachtvolles Einzelstück oder als Ergänzung bereits vorhandener Einrichtungen meistens den Höhepunkt einer Möblierung. Ganz anders war hingegen die





Position von Johannes Klinckerfuß in Stuttgart. Er war als Hofebenist nicht nur für den Entwurf einzelner Möbel, sondern für die komplette Einrichtung der Schlösser zuständig. Das harmonische Gesamtkonzept nicht außer Acht lassend, lieferte er neben den prachtvollen Schreibräumen im Roentgen-Geschmack auch umfangreiche Stuhl- und Sesselgruppen, Esszimmer- oder ganze Schlafzimmersausstattungen oder auch, wie in diesem Fall, funktionale Schränke für die Registratur. Der Stil der Möbel ließ nun – den historischen Entwicklungen entsprechend – einen französischen Geschmack erkennen. Klinckerfuß übernahm das „Premier Empire“ von Percier & Fontaine, das ab 1806 auch geschmacksbildend im neuen Königreich Württemberg wurde.

Der Schrank lässt sich nur bis 1823 gut in den Inventaren verfolgen. Danach verwischen sich die Spuren bedingt durch die gravierenden Umgestaltungsprozesse im Residenzschloss. Erst im Jahre 2013 taucht das Möbel unerkannt im Süden der USA wieder auf. Wie und wann es dorthin gelangt ist, konnte bislang nicht ermittelt werden. Allerdings hat sich im Zuge der Recherchen nicht nur der Entwurf, sondern auch ein Gegenstück in Privatbesitz finden lassen. Der sich im Schloss Lautlingen befindliche Schrank ist minimal breiter und hat lediglich die bronzenen Köpfe verloren. Er dürfte aus dem ehemaligen Besitz von Alfred Schenk Graf von Stauffenberg (1860–1936), Oberhofmarschall am Hofe König Wilhelm II., stammen. Aufgrund der Neueinrichtungen des Stuttgarter Residenzschlosses im 19. Jahrhundert wurden viele der Möbel verkauft und gelangten so in externe Hände.

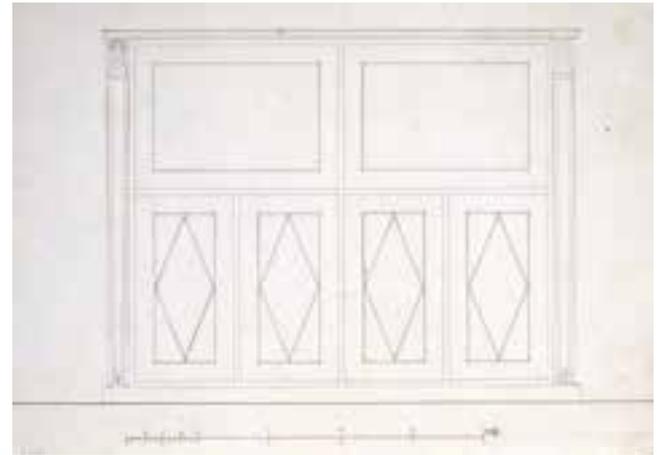


Abb. 32 Entwurfszeichnung Doppelschrank um 1806/12
Wolfgang Wiese, die Zeichnungen des Ebenisten Klinckerfuß, Nr. 36. LMW 2000 – 188, 34



Berlin, circa 1795 bis 1812

Bronze und Glas von WERNER & MIETH

Die Berliner Bronzefabrik von Werner & Mieth fertigte neben Kronleuchtern und Kleinmöbeln auch mit Bronze verzierte Glasvasen, Glaslampen und prächtige Tafelaufsätze. Dieser Umstand blieb lange Zeit im Verborgenen und erst die Veröffentlichung eines königlichen Konditorei-Inventars der SPSG durch Winfried Baer im Jahre 2005 legte die erste Spur (vgl. Kapitel 16, ägyptisierende Blumenschalen). Zeitnah tauchte ein Gefäß im US-amerikanischen Handel auf, welches mit Bronzen montiert ist, die parallel auch bei Leuchtern von Werner & Mieth Verwendung finden. Durch den Erwerb dieses Gefäßes, das sich heute im Metropolitan-Museum in New York befindet, und die nachfolgende Recherche ist es uns gelungen, diese völlig in Vergessenheit geratene Produktpalette von Werner & Mieth nachzuweisen und vorzustellen.

Weiß gefärbtes Glas war damals weit verbreitet, diente es doch als günstiges Ersatzmaterial für das kostbare Porzellan. Als Trübungsmittel wurden meist gebrannte Knochen (Beine) beigegeben, weswegen man das milchige Glas auch Beinglas nannte. Werner & Mieth verwendeten jedoch den Begriff „Flußglas“, der sich bereits in den frühen Materiallisten der Manufaktur finden lässt. Insbesondere wird dieser Begriff aber in einem Ansuchen vom 30.5.1797 an den Minister Struensee erwähnt, in dem der Bronzier um die Erlaubnis bittet, Glas aus dem ausländischen Böhmen importieren zu dürfen, da *„ein großer Theil unseres jetzigen Absatzes, sowohl innerhalb als außerhalb des Landes, [...] in [...] mit Bronze Zierrathen vorgeschliffenen couluerten Fluß Glas“* besteht. Werner & Mieth hatten das Glas zunächst aus Schlesien



Abb.33a Ein nahezu identisches Paar Flussglasvasen, Höhe: 26,5cm, 1795-1800



Abb.33b Bemalte Flussglasvase, Höhe: 27 cm, 1795-1800



Abb. 33c Große Flussglasvase mit Sartyrhenkel und Resten einer Kaltmalerei, Höhe: 41,5cm 1795–1800

bezogen, beschwerten sich aber über die Unzuverlässigkeit und die mangelnde Qualität der dortigen Glashütten. Wir machten uns auf die Suche und fanden schließlich jene Hütte, von der Werner & Mieth vermutlich das Glas ab 1797 bezogen hatten. Denn in jenem Jahr änderte die Harrachsche Hütte in Neuwelt ihre Rezeptur und nannte sie fortan „das neue Beinglas“. Wie die entsprechende Niederschrift des Hüttenmeisters Vinzenz Pohl anführt, wurden neben Friedsteiner Sand, Pottasche und den gebrannten Beinen nun auch Flussspat (ein Kalziumfluorid, der englische „Blue John“) beigemischt. Der Name Flussglas könnte also durch

die Zugabe von Flussspat entstanden sein und man mag sich hiervon eine Steigerung der fluoreszierenden Wirkung sowie der Leuchtkraft des Glases erhofft haben. Wir nahmen diese Entdeckung zum Anlass, Geschichte und Verwendung von Flussspat in Böhmen zurückzuverfolgen, und kamen zu der erstaunlichen Erkenntnis, dass dieser vor 1797 in keiner einzigen böhmischen Glashütte zum Einsatz kam. Vollkommen andere Ergebnisse hingegen förderten die Nachforschungen in Preußen zutage. Hier fanden wir mit Johann Sigismund Elsholtz (1623-1688), einem Naturforscher, Alchimist und Medicus am Hofe Friedrich Wilhelms



Abb. 33d Flussglasschale auf
Schlangenuß, Höhe: 21cm,
um 1800/10

Abb. 33e Kleine Flussglasschale,
Höhe: 17,5cm. 1800/10



von Brandenburg (1620–1688), eine Person, die bereits im ausgehenden 17. Jahrhundert die fluoreszierende Eigenschaft dieses Materials entdeckt hatte und intensiv darüber forschte. Selbst in der Mitte des 18. Jahrhunderts spielte Flussspat für die Berliner Akademie der Wissenschaften noch eine Rolle.

Abgesehen von den königlichen Tafelaufsätzen wurden die meisten der bisher bekannten Vasen nicht in Preußen, sondern im Ausland gefunden. Dies dürfte dadurch zu erklären sein, dass Minister Struensee bei seiner Genehmigung zum Import von ausländischem Glas aus Böhmen gleichzeitig verfügte, dass das fertige Produkt – die Vasen und Lampen – nur außerhalb Preußens verkauft werden durfte. Diese Maßnahme kann sicher als Schutz der heimischen (schlesischen) Glashütten vor dem höherwertigen, ausländischen Glasprodukt verstanden werden. Zugleich mögen hierin aber auch die Anfänge und das Bemühen von Werner & Mieth zu erkennen sein, mit ihren Produkten zusätzlich auf die ausländischen Märkte zu drängen.

Als Antoinette von Massow im Jahre 1801 gemeinsam mit Gräfin Wartensleben die KPM und auch die Bronzefabrik von Werner & Mieth besuchte, schrieb sie anschließend darüber mit folgenden Worten:

„Besonders rege wurde meine Aufmerksamkeit durch die transparenten Lampen, welche sich der [französische] General McDonald bestellt hat und welche erstaunlich schön sind; es schmeichelt meiner Eitelkeit, dass die Nation, welche so ungern Gerechtigkeit wiederfahren lässt, und so selten zugibt, dass auch ohne sie etwas kann erfunden werden, hier eingesteht, solches nicht bis jetzt liefern zu können und ein General aus ihrer Mitten solches aufs teuerste bezahlt.“ Wenn der General Mc Donald vielleicht noch einer der ersten französischen Kunden war, so folgten in der schweren Zeit des Krieges, zwischen 1806 und 1812, tatsächlich zahlreiche Franzosen, die durch ihre Kunstkäufe Berlins Wirtschaft überleben ließen. Man hatte sich rasch auf die neuen Kunden eingestellt und ließ 1808 den Katalog der großen Akademieausstellung



Abb. 33f Flussglasvase mit Schlangenhaken,
K. F. Schinkel zugeschrieben, um 1810, Höhe: 30,5 cm



sogar zweisprachig – auf Deutsch und Französisch – drucken. Auch Werner & Mieth waren von einem Konkurs bedroht und in einem eindringlichen Brief an den König aus dem Jahre 1809 berichteten sie von ihrer zwar schwierigen, jedoch nicht ganz hoffnungslosen Lage: dass „fast alle französischen Militairs oder Civilpersonen von Rang für ansehnliche Summen gekauft haben“, sondern auch dass ihre Produkte „eine Sensation in Paris (seien) und man versuchte uns zu bewegen die Fabrik dorthin zu verlegen“. Dass selbst die Kaiserin Josephine „sehr schöne Lampen von matt geschliffenem Glase, mit Ansichten von Berlin und Potsdam bemahlt“ bestellt hatte, die durch die erschwerten Exportbedingungen noch nicht ausgeliefert werden konnten, mag da kaum

noch überraschen. Ein Paar Schalen von Werner & Mieth, deren Ursprung bislang ungeklärt ist, befindet sich noch heute in Malmaison, dem damaligen Landsitz von Josephine, wo es bislang als „Porcelain de Saxe“ bezeichnet wurde.

Die Datierung der von Werner & Mieth bearbeiteten Flussglasvasen ist generell wohl in die Jahre zwischen 1794 und 1812 zu verorten. Alle bislang gefundenen Quellen wie Ausstellungskommentare, Rechnungen, Inventareinträge und Import-/Exportanträge können diesem Zeitraum zugeordnet werden. Mit dem Jahr 1812 endet diese Werkphase anscheinend, auf jeden Fall werden danach von Werner & Mieth keine Flussglasarbeiten mehr aus-

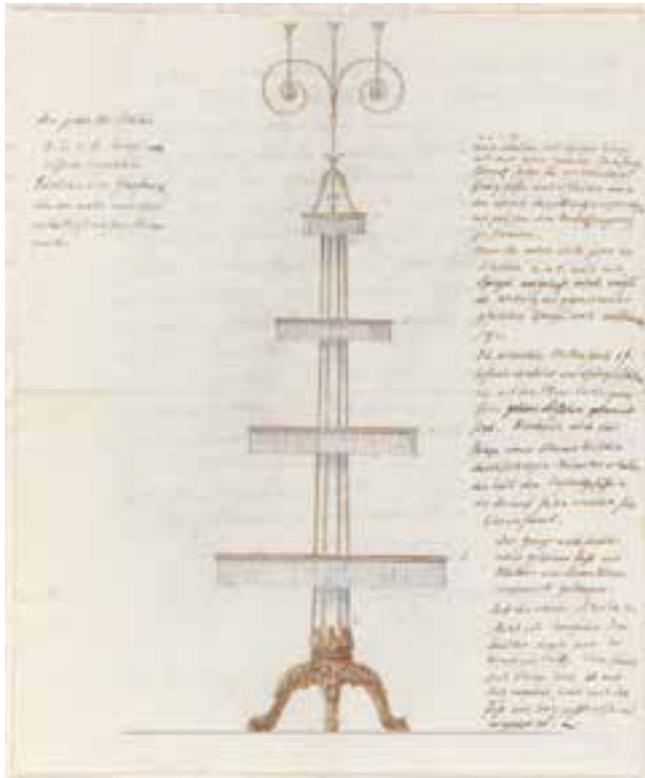


Abb. 33g Entwurf für eine Etagere, K. F. Schinkel, 1812, Cooper-Hewitt National Design Museum New York (1954-93-1)

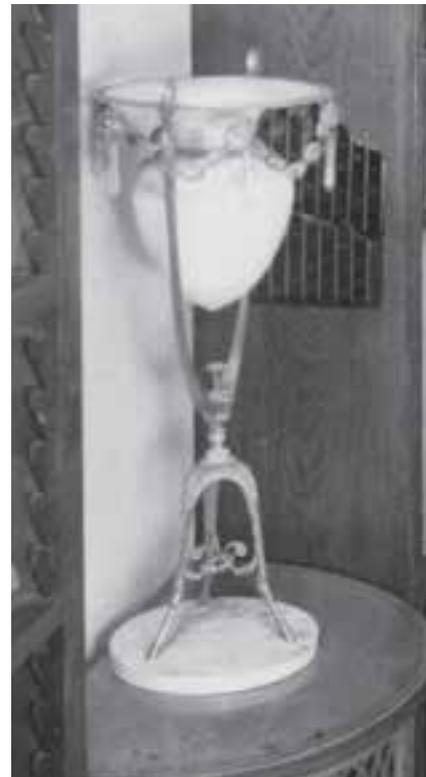


Abb.33h Blick in die Bibliothek von Charles F. Foerster aus Guido Hinterkeuser: zum 70. Todestag des Kunsthistorikers Charles F. Foerster, Foto: Johannes Schulz

gestellt oder anderweitig beworben. Innerhalb dieses Zeitraumes zwischen 1794 und 1812 lassen sich die Vasen aufgrund ihrer ästhetischen wie auch technischen Unterschiede in eine frühe und in eine späte Gruppe aufteilen.

Die frühen Vasen wirken gedrungener und verzichten weitgehend auf einen hohen Fuß. Eine kleine Gruppe von Vasen, von denen zwei hier vorgestellt werden, übernimmt die Form einer Moschee-Ampel und könnte in einem Zusammenhang mit der in Berlin aufkeimenden „Türkenmode“ während der frühen 1790er-Jahre zu sehen sein (Abb. 33a, 33b, 33c).

Die spätere Gruppe, etwa ab 1800, zeigt Gefäße, die immer häufiger auf einen hohen Fuß mit kelchförmigem Blätterkranz gestellt sind. Sie erinnern an das Zitat von Karl Philipp Moritz: *„Es war daher auch bei den Alten die natürlichste und am nächsten liegende Idee, die Vasen gleich von unten auf dem Kelche der Blumen ähnlich zu bilden.“* Auch die Umsetzung der bronzenen Ornamente zeigt nun eine höhere Qualität als bei den frühen Vasen. Alles ist feiner gegossen, partiell poliert oder ziseliert. Als weiteres Erkennungsmerkmal für eine Datierung muss auch das Palmettenmotiv auf den Füßen gelten, denn bei den frühen Exemplaren ist dies eher stilisiert und durch C- Schwünge dargestellt. Die späteren Vasen zeigen eine verfeinerte Umsetzung derselben Idee, denn die Blätter sind im Detail facettenreicher und nicht mehr eingestanz, sondern aufgelegt. Ebenfalls zu dieser späten Gruppe gehören die schöne Schale auf hohem Fuß mit sich darum windender Schlange (Abb. 33d) sowie die schlichte halbrunde Schale mit Arabesken-Henkeln (Abb. 33e) – auch wenn bei diesen beiden auf die Palmetten am Fuß verzichtet wurde.

Die Vase mit den beiden Schlangenhenkeln (Abb. 33f) zeigt ebenfalls diese hohe Qualität. Ihre ungewöhnliche Form weist hier vielleicht am deutlichsten auf eine Vorlage Karl Friedrich Schinkels hin, die Werner & Mieth verarbeitet haben dürften. Ein weiteres Exemplar mit gleichem Vasenkörper befand sich einst in der Berliner Sammlung Foerster, die nur durch ein historisches Foto belegt ist.

(Abb. 33h) Die Vase ist in ein hohes Bronzegeßtel gehängt und hätte möglicherweise auch Wasser für Schnittblumen aufnehmen können, was erstaunlicherweise bei den meisten hier vorgestellten Vasen nicht funktionieren würde – durch den angeschraubten Fuß wären sie schlichtweg undicht. Diese Gefäße dienten wohl hauptsächlich der Zierde, der Präsentation getrockneter Potpourris oder Seidenblumen. Einige von ihnen zeigen durch eine im Inneren angebrachte Kerzentülle allerdings, dass man sie auch als sanft schimmernde Beleuchtungskörper verwenden konnte.

Glasvasen von Werner & Mieth sind heute eine Rarität. In den Museen hat sich lediglich eine Handvoll Exemplare erhalten, die zum Teil beschädigt sind. Sie zeigen, wie Werner & Mieth zum Ende des 18. Jahrhunderts Märkte in Schweden, Dänemark, Russland, den Niederlanden und schließlich auch Frankreich bedienten. Der Einfluss der Architekten auf Form und Inhalt der Produkte wurde bereits bei den Kronleuchtern und Tafelaufsätzen ausführlich erläutert. Er dürfte der Schlüssel für den internationalen Erfolg gewesen sein.



Abb. 33i Bemalte Flussglasvase mit Schlangenhenkeln, um 1800, Höhe: 35cm



Abb. 33k Große Flussglasvase
mit gewundenen Weinstock-
henkeln, um 1815, Höhe: 53 cm

Berlin, 1830

Entwurf: Umkreis K. F. SCHINKEL

Tischplatte: Königliche Porzellan Manufaktur

Bronzen: WERNER & NEFFEN

Höhe: 76 cm / Durchmesser: 60 cm

Im September 1830 öffnete die Akademieausstellung zum vierundvierzigsten Mal ihre Tore. Diese alle zwei Jahre stattfindende „Messe“ war zu einem großen Magnet für das kunstinteressierte Publikum geworden. Mit insgesamt 1.344 aufgelisteten Kunstwerken aus dem Bereich der Malerei, der Bildhauerei und des Kunsthandwerks war dies die größte Ausstellung, die Berlin bislang je gesehen hatte. Auch die KPM – die Königliche Porzellan Manufaktur – aus Berlin war mit mehreren Ausstellungsstücken vertreten. Unter der Nummer 1204 wurde im Katalog unser Por-

zellantisch mit den folgenden Worten beschrieben: „*Ein Tisch mit einer runden Porzellanplatte von 21 Zoll Durchmesser, bemalt mit einer Gruppe von Muscheln u. um den Rand herum eine Guirlande von Früchten und Blumen. Die Muscheln von Janecke, Guirlande von Schulz*“.

Der König war ein regelmäßiger Besucher dieser Ausstellungen. (Abb. 34) Er erwarb auch gerne das eine oder andere besonders schöne Stück – entweder für den eigenen Gebrauch oder



Abb. 34 (links) Friedrich Wilhelm III; im Hintergrund der Kreuzberg, Franz Krüger GK/9904 Stiftung Preußischer Schlösser und Gärten Berlin/Brandenburg/Leo Seidel

Abb. 35 (rechts) Maria Anna von Bayern Lithographie von Franz Hanfstaengl nach einem Gemälde von Stieler, 1842





als Geschenk für Familienmitglieder oder befreundete Höfe. Es kam aber auch vor, dass Stücke, die der König in Auftrag gegeben hatte, – quasi anonym – auf der Akademieausstellung gezeigt wurden, um das Können der Manufakturen zu zeigen und damit das Gewerbe zu fördern. So mag es vielleicht auch bei dem oben beschriebenen Tisch gewesen sein, der nur wenige Monate später in dem Kontobuch des Königs als Ankauf erscheint:

„Eintrag vom 7. Mai 1831

*Für Ihre Königl. Hoheit die Prinzessin Marie von Bayern
1 große runde Tischplatte, in der Mitte mit coul. Muscheln und
Schmetterlinge in Gold med: umgeben von coul: Früchten und
Blumen (295 Taler) 1 schwarzgebeiztes Tischgestell mit Bronze
Verzierungen (130 Taler) Pro 2 Kisten und Verpackung in Linnen
nebst Verpackung für die Frau Oberhof Meisterin Ihrer Majestät
der Königin von Bayern“.*

Der neu angekaufte Tisch sollte also als Geschenk für Prinzessin Maria Anna (Abb. 35) an den königlichen Hof nach Bayern geschickt werden. Zur gleichen Zeit wurde noch ein weiterer, kost-



Abb.36 Das Gegenstück, der an Königin Karoline verschenkte Porzellantisch, mit der von C.Sager signierten Platte, Thurn & Taxis Museum, Regensburg. Abbildung: Bayerisches Nationalmuseum, München.

barer Porzellantisch (Abb. 36) bei der KPM erworben – diesmal für die verwitwete Königin von Bayern. Er hat sich im Thurn und Taxis Museum in Regensburg erhalten und zeigt eine – ebenfalls auf schwarzem Fuß montierte – Porzellanplatte mit einer vergleichbaren Blumenborte, die von E. Sager auf das Jahr 1829 datiert ist.

Der Anlass für diese großzügigen Geschenke an den bayrischen Hof wird wohl der Besuch der Königin Karoline von Bayern und ihrer Tochter Maria Anna gewesen sein. Mutter und Schwester der preußischen Kronprinzessin Elisabeth von Bayern trafen am 16. Mai 1831 – von Dresden kommend – in Berlin ein. Die beiden Porzellantische scheinen das Gastgeschenk des Königs gewesen zu sein (Abb.36b), welche nun zusammen nach Bayern in das Schloss Biederstein, den damaligen Wohnsitz der verwitweten Königin, versendet werden sollten. Der genaue zeitliche Ablauf – ob die Tische am 7. Mai direkt nach ihrem Ankauf versandt oder

am 16. Mai beim Eintreffen der Gäste in Berlin als königliches Geschenk übergeben worden sind – lässt sich heute nicht mehr feststellen.

Wann der zweite Tisch von Maria Anna aus dem Schloss Biederstein verkauft wurde, konnte ebenfalls bislang nicht ermittelt werden. Als er 2012 völlig überraschend in den USA auftauchte, war die schwarze Politur des Holzfußes, die noch im Akademie-Katalog von 1830 Erwähnung fand, weiß überfasst worden. Eine ästhetisch wenig glückliche Veränderung, die vermutlich schon früh durch die Anpassung an vorhandene Möbel im Schloss Biederstein zu erklären sein dürfte. Die letzte Besitzerin war Micheline Muselli Pozzo di Burgo (1927–2012), die 1965 geschiedene Frau des oscardekorierten Liedtexters Alan Jay Lerner (1918–1986), die den Tisch vor 1961 im Kunsthandel erworben hatte. Die kunsthandwerklichen Berliner Arbeiten jener Jahre werden immer wieder





Abb. 36b Franz Xaver Nachtmann, Schloss Biederstein

mit dem Namen Karl Friedrich Schinkel in Verbindung gebracht. Dies ist einerseits durch seinen immensen ästhetischen Einfluss auf das Handwerk jener Jahre und andererseits durch das weitverbreitete Vorlagenwerk für Handwerker zu erklären, welches er gemeinsam mit Peter Christian Beuth herausgebracht hatte. Die Grenze zwischen „von Schinkel“ oder „nach Schinkel“ ist somit fast fließend – und das nicht nur, weil Schinkel-Schüler wie Stüler, Stier oder Hesse ebenfalls für die KPM und andere Manufakturen gezeichnet haben. Schinkel war schon während der Befreiungskriege bis zum Tode Friedrich Wilhelm III., also für mehr als drei Jahrzehnte, das Maß der kunsthandwerklichen Dinge und er hat natürlich, wenn auch nur gelegentlich, auch für die KPM gezeichnet. Neben den großen Vasen, wie jener in der Eremitage, gehörten auch die prachtvollen Porzellantische zu seinem Oeuvre. Sie lassen vermuten, dass Schinkel primär für die Umsetzung besonders wertvoller Einzelstücke der KPM, insbesondere für königliche Geschenke ersten Ranges, herangezogen wurde.

Die Untergestelle der Tische, die Friedrich Wilhelm III. als Geschenk an die beiden Damen vorbereiten ließ, zeigen eine überraschende, stilistische Nähe zu den Möbeln des Münchner Architekten Leo von Klenze. Diese unterscheiden sich im Charakter ihrer Ornamentik deutlich von Schinkels üblicher Formensprache.

Es ist jedoch durchaus denkbar, dass Auftraggeber oder Entwerfer nicht nur an eine künftige Aufstellung Berliner Prunkmöbel in München gedacht haben, sondern auch daran, dass sie sich harmonisch in eine bereits vorhandene Einrichtung einfügten. Ein Blick in das Oeuvre der Schinkel'schen Möbel zeigt außerdem, wie facetten- und kenntnisreich er in der Lage war, auf den jeweiligen Geschmack seiner Auftraggeber einzugehen. Ob für Luise oder Friedrich Wilhelm, Prinz August oder Prinz Karl, ob für Karl August von Hardenberg oder für Wilhelm von Humboldt – überall traf Schinkel auf andere Voraussetzungen und so entstand zeitnah italienisch, französisch, englisch oder auch wie bei diesen Tischen von Klenze inspiriertes Mobiliar in Berlin. Bei aller Vielfalt ist aber, trotz der Unterschiede immer die Handschrift des Architekten Schinkel zu erkennen, seine besondere Art, ein harmonisches Zusammenwirken von Form und Ornament zu schaffen und seinen Werken den für ihn so wichtigen unverwechselbaren Charakter zu geben.

Die Bedeutung des Auftrags und die stilistische Wandelbarkeit bei gleichzeitiger Beibehaltung des Schinkel'schen Charakters führen dazu, die Entwürfe für beide Tische Karl Friedrich Schinkel oder seinem engsten Umkreis zuzuschreiben.



Berlin, um 1812-15

Holzbronze mit Porphyr- Imitat, Ölvergoldung

Ausführung: SCHWITZKY & MENKE

Höhe: 39,8 cm / Durchmesser: 26,8 cm

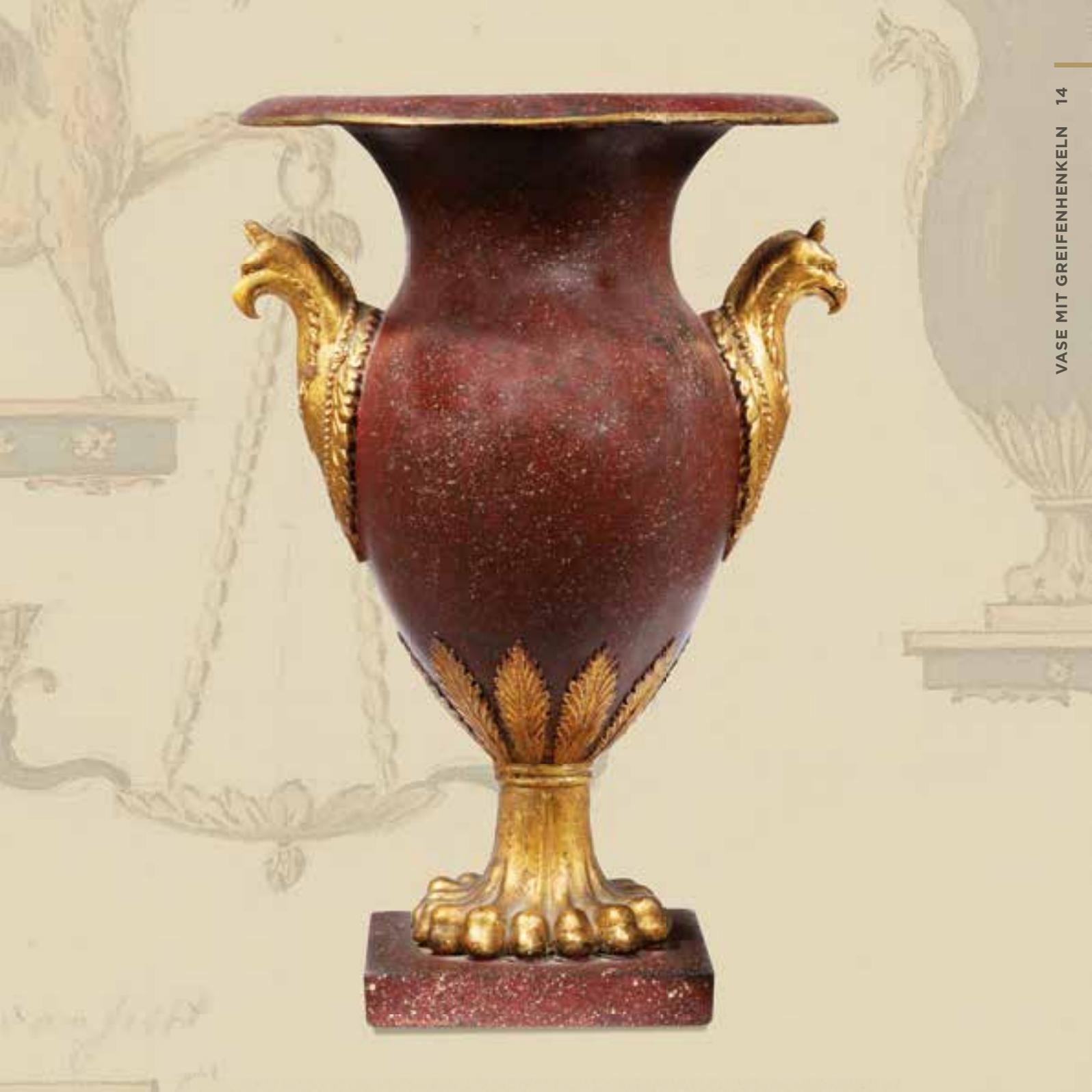
„Die auf Tafel II gegebenen Abbildungen sind Muster einer neuen Holz-Bronze, welche in Berlin jetzt sehr beliebt wird. Zwei Modellierer bei der hiesigen Porzellan-Manufaktur, die Hrn. Schwitzky und Menke sind die Erfinder und Verfertiger dieser Kunstarbeiten. Die Art, wie sie das Holz oder die Sägespäne, woraus die Masse besteht, zubereiten, ist bis jetzt ein Geheimnis.“

Mit diesen Worten beschreibt Bertuch in seinem Journal des Luxus und der Moden im April 1812 einige Produkte dieser etwa zwei Jahre zuvor gegründeten Fabrik. Auf der beigefügten Abbildung ist die hier vorgestellte Vase in der Mitte der Zeichnung zu sehen und als „Vase zu Blumen“ bezeichnet. Der einzige Unterschied liegt in der farblichen Fassung: Die auf dem Blatt dargestellte Vase zeigt eine Komposition aus Grün und Gold, während unsere Vase roten ägyptischen Porphyr imitiert. Die Farbakzente auf dem dunkelroten Porphyr-Imitat sind durch die vergoldeten Greifenköpfe, den an pompejianische Leuchter und Gefäße erinnernden „Stempelfuss“ und durch die 10 langen Blätter gebildet, die das Gefäß unten einfassen.

Der Zustand dieses bislang einzigartigen Gefäßes ist hervorragend – die Fassung völlig unberührt und ohne Retuschen. Das Material Holzbronze ist ein Surrogat. Dieses Ersatzmaterial besteht aus Holzspänen, Leim und Harz. Es konnte leicht in Form gepresst, an der Luft getrocknet und anschließend entsprechend der gewünschten Oberfläche nachbehandelt werden.. Das Angebot umfasste neben Tisch-, Wand- und Deckenleuchtern auch Va-



Abb. 37 Musterblatt von Schwitzky & Menke aus J. Bertuch, Journal des Luxus und der Moden, April 1812.



Wandleuchte als
Greif mit Concol.

Prof 2. 1/2 Zoll 4 3/4 Zoll

Vase mit Greif
Köpfen & Concol

Prof 2 1/2 Zoll 2 7/8 Zoll



unteran gesetzt



Gelb bedeutet Gold.
Grün . . . Bronze

sen, Schalen sowie einzelne Ornamente, Reliefs und Werkstücke für Tischler. Die Formen dürften sich auf einige wenige Basismodelle begrenzt haben, die dann, dem jeweiligen Kundenwunsch entsprechend, durch Applizierung variierender Ornamente und durch verschiedene Farbfassungen gefertigt werden konnten. Die Produktpalette und die Variationsmöglichkeiten zeigen deutliche Parallelen zu der Vorgehensweise von Werner und Mieth, die ebenso wie die Herren Schwitzky und Menke zuvor bei der KPM angestellt waren. Der Charakter der dünnwandigen Vase ist besonders durch die weichen Formen und den weit überkragenden Lipprand bestimmt, der ganz deutlich die Hand Karl Friedrich Schinkels erkennen lässt. Dieser dürfte von Anfang an einen spürbaren Einfluss auf die einzelnen Formen der Holzbronze-Fabrik von Schwitzky & Menke gehabt haben, sodass man davon ausgehen darf, dass die im Journal im Jahre 1812 abgebildeten Objekte alle von der Hand Schinkels sind.

Das links abgebildete Musterblatt mit Greiff und Vase ist von Werner & Mieth. Es zeigt, wie sehr Schinkel die Ästhetik zunehmend bestimmte und die selben Entwürfe, in diesem Fall den der Vase, nicht nur in Holzbronze, sondern auch in der viel kostbareren Bronze ausführen liess.



Abb.38 Ausschnitt aus einem Musterblatt von Werner & Mieth mit Wandleuchtern und einer Vase, um 1810. Landesmuseum Braunschweig

PORTRÄT CHRISTIAN PETER WILHELM BEUTH VON JOHANN DIEDRICH FREUNDT

15

Mischtechnik (Pastell, Bleistift) auf festem, bräunlich nachgedunkeltem Papier

ca. 24 x 20,5 cm (Blattformat ca. 27,5 x 22,5 cm)

Im linken Bildfeld unleserlich signiert

Rückseitig auf alt montiertem Papierstreifen bezeichnet

Das Bild, ein Rarissimum, zeigt den wirkungsmächtigen Förderer des preußischen Gewerbewesens („der Gewerbefleiss ist die Grundlage der Nationalkraft“) im Alter von 26 Jahren, als er noch Kammerassessor in Bayreuth war. Er gehörte zu den einflussreichsten, aber auch schillerndsten Gestalten der preußischen Geschichte. Schon die Reihenfolge seiner Vornamen,

jedenfalls wie sie in Lexika erscheinen, ist unklar. Auch wechselt die Angabe seines ersten Vornamens zwischen Christian, Christoph und Caspar. Die Taufurkunde, Cleve, 6. Januar 1782, ist jedenfalls ausgefertigt für „Christian Peter Wilhelm Beuth“.

Beuth ging ab 1794 in Berlin aufs Gymnasium, studierte in Halle Jura und Kameralistik, trat 1801 als Referendar der kurmärkischen Kriegs- und Domänenkammer sowie des Manufaktur- und Kammerkollegiums in den preußischen Staatsdienst. Als Protegé Hardenbergs machte er schnell Karriere und avancierte zum Obersteuerrat der Finanzkommission und schließlich, 1828, zum Direktor des Finanzministeriums für Handel und Bauwesen, das auch das Gewerbewesen verwaltete. So wie sein „Urfreund“ Karl Friedrich Schinkel das künstlerische Wesen Preußens nachhaltig prägte, gab Beuth dem Gewerbewesen seinen ganz eigenen Ausdruck in der Tradition eines Adam Smith, dessen Verfechter Beuth ein Leben lang war. Beide gaben 1821-1837 mit ihren „Vorbildern für Fabrikanten und Handwerker“ der Industrialisierung in Preußen die ästhetische Orientierung.

In dem Trio mit Karl Friedrich Schinkel und Daniel Christian Rauch war Beuth der Mann mit dem Faible für England. Er hielt sich häufig dort auf und bereits 1814 bewirkte er, dass sich die Fabrik der Brüder Cockerill, die Webstühle und Dampfmaschinen lieferte, in Berlin ansiedelte. Beuth ist es – immerhin auch



Abb. 39 Signatur auf der Innenseite der Rückwand: „Johann Diedrich Freundt aus Hamburg, Skulpteur in Lübeck, den 20 März 1807.“



durch Industriespionage – nicht zuletzt zu verdanken, dass am Ende des 19. Jahrhunderts die Bezeichnung „made in Germany“ zu einem Prädikat wurde, während sie ursprünglich gerade englische Erzeugnisse gegenüber billiger Importware aus Deutschland schützen sollte.

Wilhelm von Humboldt hatte zunächst „Vorurteil gegen ihn“, während seine Frau Caroline Beuths „ungemein schönen Kunstkenntnisse“ pries, jedoch sein „fatales Äußere“ – nämlich „keinen Bart und eine feine Stimme“ – keinesfalls übersah. Zeitgenossen beschreiben den Unverheirateten als nicht unexzentrisch, als jemanden, der seine Lützow'sch wild verwegene Soldatenmütze aus den Befreiungskriegen ständig trug und stets zwei große

Hunde mit sich führte. Mit seinem Freund Schinkel war er so eng verbunden, dass er sich – was auf Gegenseitigkeit beruhte – vor jeder Entscheidung mit ihm beriet.

Gegenüber der Revolution von 1848 blieb Beuth skeptisch und zog sich aus dem Berufsleben zurück. Für die Familie seines 1841 verstorbenen Freundes Schinkel blieb er Vormund der „minorennen“ Kinder und Berater in finanziellen Fragen. 1847 war er ganz alleine nach Italien gereist – vielleicht auf der Suche nach dem verlorenen, für sich geplanten Haus in Ischia, das Schinkel ihm einmal gezeichnet hatte.

TEXT: CHRISTOPH VON WOLZOGEN



Abb. 39a Christian Peter Wilhelm Beuth Lithographie nach einem Gemälde von Franz Kröger, um 1835

Johann Friedrich Freundl,
aus Hamburg, Sculpteur,
in Lübeck, den 20 März 1807.

Abb. 39 Detail, Signatur auf der Innenseite der Rückwand: „Johann Friedrich Freundl aus Hamburg, Skulpteur in Lübeck, den 20 März 1807.“

Berlin, um 1800/10

Ausführung WERNER & MIETH

Bronze, Messing, Flussglas, Marmor

Höhe: 35,5 cm



Abb. 40 Großer Tafelaufsatz , Darmstadt, Schloßmuseum, Aus: Ludwig Volkmann: Ägypten - Romantik in der europ. Kunst, unveröffentlichte Arbeitsversion, Leipzig 1942.

Zwei Sphingen aus „lackierter“ Bronze sitzen auf einem konischen mit Hieroglyphen bemalten Sockel aus schwarz patiniertem Blech. Sie tragen kelchförmige weiße Flussglasschalen, deren Unterseite partiell mit einer Bodüre von feinen Weinblättern und im Übergang zur Sphinx mit Lorbeerblättern bemalt ist. Der Rand der Schale ist von einem Messingreif umfasst, dessen Oberkante mit dem für Werner & Mieth typischen und öfter vorkommenden Ornament, einer durchbrochenen Wellenlinie, verziert ist. Auch die anderen Bronzedetails und nicht zuletzt die Verwendung von

Flussglas lassen diese beiden Schalen eindeutig als Produkte aus der Werkstatt von Werner & Mieth erkennen. Um die Datierung ein wenig einzugrenzen, hilft ein Blick auf einen großen Tafelaufsatz mit Flussglas, der sich im Darmstädter Schlossmuseum erhalten hat und dort seit ca. 1808 nachweisbar ist. (Abb. 40) Ein erst kürzlich entdecktes, unbekanntes Foto aus dem Besitz des Ägyptologen Ludwig Volkmann zeigt dieses herrliche Tafel-Arrangement in seiner wohl ursprünglichen, umfangreichen Ausstattung: Die ganze Szenerie scheint nach Ägypten verlegt zu



sein, wie die Palmen, Obelisken, die zahlreichen mit Hieroglyphen verzierten Figuren und der zentral aufgestellte Stier erkennen lassen. Da gegenwärtig über diese bedeutende Arbeit von Werner & Mieth eine umfangreiche Studie in Vorbereitung ist, soll an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen werden (Friederike Werner "Materializing Memories": www.asia-europe.uni-heidelberg.de). Doch zwei der auf das Plateau gestellten Objekte, zwei Kerzentüllen tragende Kanopen, zeigen völlig formgleiche, konische, mit Hieroglyphen bemalte Sockel wie unsere Blumenschalen. Auch die kelchförmige Kontur der Flussglasschalen findet sich, wenn auch größer und mit variiertem Sockel, auf dem Darmstädter Tafelaufsatz wieder. Geschichte und Datierung der hier vorgestellten Schalen dürften in jene Jahre zu verorten sein, in denen auch das Darmstädter Arrangement entstanden ist.

Auch Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise besaßen zwei große Tafelaufsätze aus vergoldeter Bronze und matt geschliffenem



Abb. 40a Flussglasobelisk, Werner & Mieth, um 1800, aus dem Besitz von Königin Luise. Schloss Charlottenburg, Neuer Flügel, Zimmer 355. Vormalig Schreibkammer Friedrich II und in der Zeit von Luise ihr Toilettezimmer. Foto um 1910-12, SPSG



Abb. 40b Flussglasvase mit Kerzentüllen, Werner & Mieth, um 1800, Wittumspalais, Weimar



Abb. 40c Flussglasobelisk, Werner & Mieth, um 1800/10, Corning Museum, New York

Flussglas. Das Inventar der Hofkonditorei listet am 03. August 1800 zwei verschiedene Arrangements auf: einer zu drei, der andere zu fünf Plateaus, die mit verschiedenen Blumen- und Leuchtervasen bestückt waren. Bei dem umfangreicheren Tafelaufsatz handelt es sich laut Inventareintrag um ein Geburtstagsgeschenk von Luise an den König. Wörtlich heißt es darin: „Ein Aufsatz von den Bronzeurs Werner & Mieth (...). Die ganze Decoration hat eine allegorische Beziehung auf Sr. Majestät den König. Zu dem 4 eckigten Mittelstück gehört ein Aufsatz in Form eines Sarcophages mit einer bronzenen Figur darauf welche Früchte trägt. (...)“.

Da sich von diesem umfangreichen 34-teiligen Arrangement leider kein Stück mehr erhalten hat, konnte man über die genaue Form bislang nur spekulieren. Jüngste Recherchen führten nun zu

der Erkenntnis, dass sich in den zwei Vasen aus dem Wittumspalais in Weimar jene Modelle erkennen lassen könnten, welche einst als Bestandteil des königlichen Tafelaufsatzes mit den Worten „4 große Vasen in länglicher Proportion, ebenfalls von matten weißen Glase (...), in einem bronzenen Gestell mit drei Füßen hängend. Diese Vasen werden zugleich als Leuchter gebraucht, weshalb oben an den 3 Henkeln jeder Vase 3 bronzene Tüllen angebracht sind, welche abgeschoben werden können“ (Abb. 40b) beschrieben werden. Die beiden hier vorgestellten, bislang unbekanntenen Schalen dürften der Kenntnis des königlichen Arrangements der Zeit vor 1800 ein weiteres, zumindest formähnliches Gefäß hinzufügen, da in dem Inventar „4 bronzene Sphynge welche auf weiß gläserne und gemalte Postamenten stehen und über sich eine Schale mit Blumen tragen...“ genannt werden. Sieht man von dem Material des Sockels ab, so wäre dies eine treffende Beschreibung für unsere Schalen!

Auch wenn die Tafelaufsätze leider nicht mehr existieren, so hat sich doch ein einzelnes Flussglasobjekt aus königlichem Besitz erhalten. Es ist ein mit goldenen Hieroglyphen bemalter Glasobelisk, (Abb. 40a) ein etwas kleineres und früheres Gegenstück zu dem Obeliskpaar aus Darmstadt. Königin Luise hatte diesen in ihrem Toilettezimmer im Schloss Charlottenburg aufgestellt, wo er sich seit dem Jahr 1800 in den Inventaren nachweisen lässt. In welchem Zusammenhang dieser Obelisk mit den oben erwähnten Tafelaufsätzen gestanden hat, ließ sich leider noch nicht feststellen. Auf jeden Fall zeigt er aber die Affinität des Königspaars zu diesem nicht nur antikisierenden, sondern auch ägyptisierenden Thema - und das bereits einige Jahre, bevor Napoleon 1802 bei seiner Rückkehr aus Ägypten eine europaweite Mode des Stils „retour de l'égypte“ auslöste.

Versucht man das Geheimnis dieser Formen zu ergründen, so zeigen der Ideenreichtum, der hochgradig komplexe Inhalt der Produkte sowie die außergewöhnliche Formenwahl sehr schnell, dass Werner & Mieth hier sicherlich auf die Unterstützung durch Architekten und Gelehrte zurückgegriffen haben. Ein Blick in die





Abb. 41 Aufsatzschale mit Sphingen, Detail des vergoldeten Bronzaufsatz nach Schinkel Entwurf für den Kurprinzen Wilhelm II. von Hessen, Kassel, 1819, Eichenzell bei Fulda, Museum Schloss Fasanerie, Hessische Hausstiftung

Struktur der KPM zeigt, wie in etwa das Verhältnis zwischen Auftraggeber, Zeichner, Modelleur und schließlich dem Maler gewesen sein könnte. Denn hier lässt sich genau der gleiche Prozess – angefangen von den Wünschen des Auftraggebers, über die Zeichnung bis hin zur Fertigung – erkennen. Gut ausgebildete Modelleure, wie die beiden Herren Werner und Mieth, waren eben keine Architekten. Hier wie dort gab es dafür ausgebildete Zeichner. Auch dürften Werner und Mieth kaum über so genaue mythologische Kenntnisse verfügt haben wie beispielsweise Hans Christian Genelli (1763-1823), der – wie bei dem hier im Katalog beschriebenen Schleifenleuchter bereits erwähnt – als Inventor für die KPM tätig war und dort so großartige Tafelaufsätze wie 1791 „Zephir und Psyche“ und 1806 das Arrangement für Josephine erdachte. Auch wenn es in der frühen Phase von Werner

& Mieth kaum Parallelen zwischen den Produkten der KPM und jenen der Bronziers gab, so hatten doch die genannten Personen mehr oder weniger alle mit der KPM zu tun und es ist wahrscheinlich, dass auch Werner & Mieth auf ähnliche Arbeitsstrukturen zurückgriffen.

Darüber hinaus sei bemerkt, dass die bereits mehrfach festgestellte Politik von Werner & Mieth – einmal verwendete Formen später erneut aufzugreifen – auch für diese beiden Blumenschalen gilt. Die in formalen und konstruktiven Details gleiche, allerdings etwas größere Figur der Sphinx findet sich gut ein Jahrzehnt später in einem von Schinkel entworfenen und von Werner & Mieth (bzw. deren Nachfolger Werner & Neffen) 1819 fertiggestellten bronzenen Tafelaufsatz im Schloss Fasanerie in Fulda wieder. (Abb.41) Schinkel greift hier abermals – so wie bereits bei dem Flussglas-tisch und dem Schleifenleuchter – auf ältere Formen und Entwürfe zurück, modernisiert und monumentalisiert sie und bindet sie in ein zeitgemäßerer Arrangement ein.

Doch zurück zu der Provenienz der Blumenschalen, die beide in Frankreich gefunden wurden. Sie stehen möglicherweise in Zusammenhang mit einem gläsernen Obelisk mit vergoldeten Bronzen, den wir 2013 an das Corning Museum of Glass vermitteln konnten (Abb. 40c). Dieser ist ebenso im französischen Handel aufgetaucht wie einige Jahre zuvor ein mit pompejanischen Szenen bemaltes Plateau, welches fast genau jenem entspricht, das sich in Darmstadt befindet.

Werner berichtet im Jahr 1809, dass „fast alle französischen Militärs oder Civilpersonen von Rang für ansehnliche Summen gekauft haben“ und dass selbst die Kaiserin eine erhebliche Menge von Flussglasarbeiten erworben hätte. Die Produkte seien eine „Sensation in Paris und man versuchte uns zu bewegen die Fabrik dorthin zu verlegen“. Vielleicht waren ja all diese Objekte Teil eines heute verlorenen Tafelaufsatzes der von einem bedeutenden französischen Kunden erworben wurde und so schon früh ins Ausland gelangte.



Berlin, 1834–36

Terrakottarelief vom Gebäude der Berliner Bauakademie,
nach Entwurfszeichnung von KARL FRIEDRICH SCHINKEL

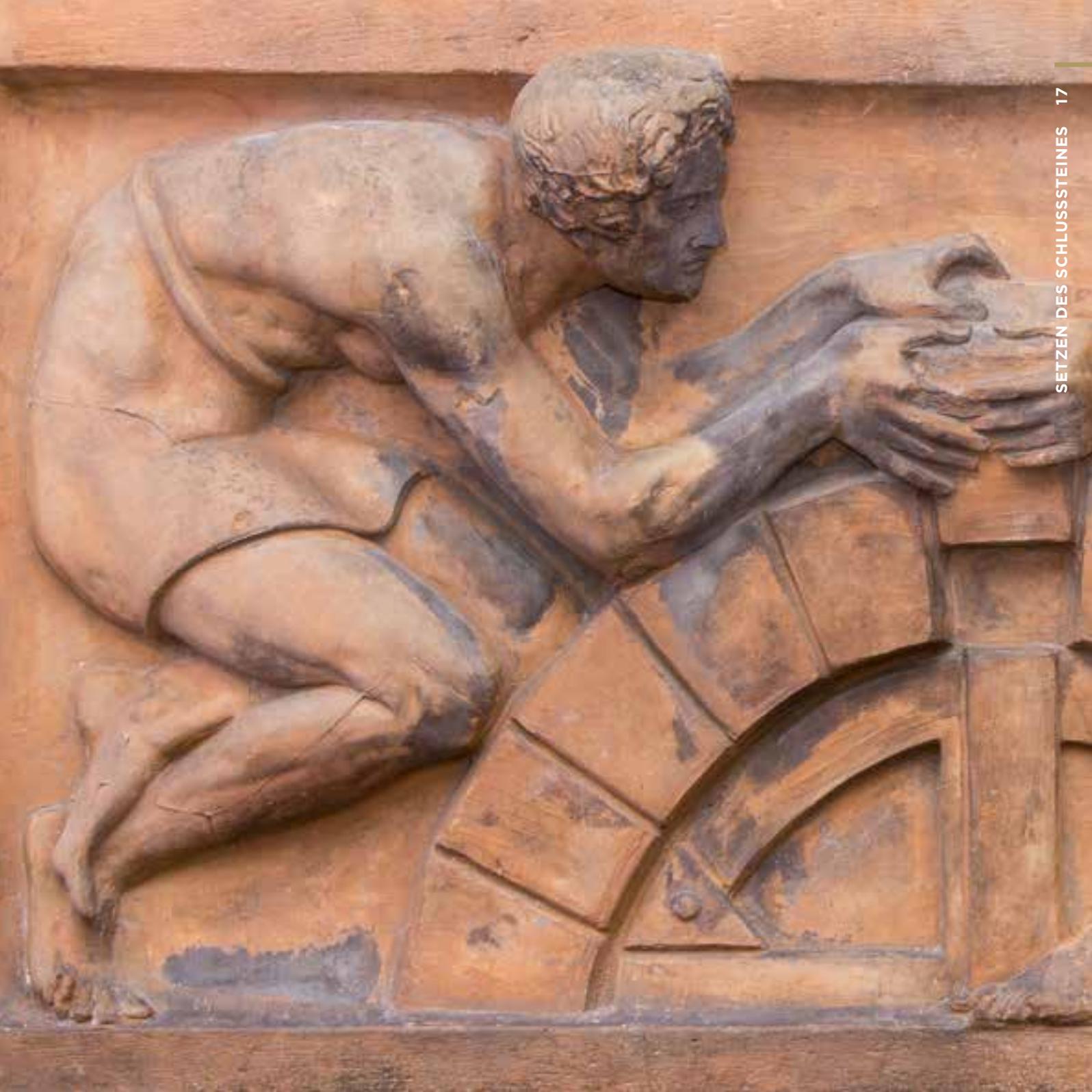
Werkstatt Cornelius Gormann

Höhe: 40 cm / Breite: 83 cm / Tiefe: 14 cm

Die Brüstungsreliefs der Berliner Bauakademie (Abb.43) zeigen programmatisch „*verschiedene Momente aus der Entwicklungsgeschichte der Baukunst, aus deren Zerstörungsperioden und aus den verschiedenen werktätigen Beschäftigungen derselben*“. Das schreibt Karl Friedrich Schinkel über seine Entwürfe (Lippold, Berliner Terrakottakunst, S. 79), von denen sich die Zeichnung „Jünglinge legen den Schlussstein eines Bogens“ (Abb. 44) im Kupferstichkabinett Berlin erhalten hat. Eine dynamische Komposition dreier muskulöser Jünglinge beim Setzen des Schlusssteins illustriert das Wölben über dem Lehrgerüst – ein unverzichtbares Wissen für die Herstellung von Bögen, Kuppeln und Gewölben aller Art. Die Bauakademie war in vielerlei Hinsicht ein konzeptioneller Bau – ein wahrer Prototyp für eine ebenso formale, funktionale wie kunstvolle Architektur. Die Serie von 24 Reliefplatten liefert den Subtext für dieses Schinkel'sche Meisterwerk und seine Ideenwelt. Ein Brief des Architekten an seinen Kollegen Leo von Klenze berichtet von seiner Schöpfung, die ihm anfänglich auch ein Experiment war: „*Nachdem man sich mit den Zeichnungen abgemüht hat, plagt man sich darauf mit den modellierenden Künstlern und dann gehen die Sorgen in die Ziegelei mit dem Gelingen und Nichtgelingen der Brände an.*“ (Lippold, S. 81) Von all diesen Mühen war später nichts mehr zu sehen, vielmehr lieferte Gormann Keramik von allerhöchster Qualität, wie man an der Platte unschwer erkennen kann. Das Relief stammt tatsächlich vom Gebäude der Berliner Bauakademie, im Gegensatz zu scheinbar



Abb. 43 Bauakademie, Berlin Eduard Gärtner, 1868





identischen Stücken im Kunsthandel, bei denen es sich um zeitgenössische Abgüsse handelt, wie sie sich beispielsweise am Hause Gormanns in der Berliner Laufergasse 5/6 (heute Gormannstraße) befanden und offensichtlich in weiteren Kopien im Umlauf waren bzw. sind (vgl. Maaz, Nationalgalerie Berlin, Bestandskatalog Skulpturen 19. Jh., S. 747 f.). Der Unterschied zu diesen Repliken, die gleichfalls als Originale der Bauakademie etikettiert sind, ist hier die sichere Provenienz des Reliefs, denn es wurde nach dem vollständigen Abbruch der Bauakademie 1962 durch eine Berliner Kunststudentin aus dem Bauschutt geborgen und somit für die Nachwelt erhalten. Es zeigt einerseits Spuren der Schlacht um Berlin im Frühjahr 1945 wie Einschüsse und Verschwärzungen, andererseits an der Oberseite die Ver-

satznummer, die durch die Steinmetze bzw. Maurermeister erst unmittelbar vor dem Einbau (kalt) in den bereits gebrannten Stein eingemeißelt wurde. Das Terrakottarelief trägt somit die Nummer „6.“, daneben befindet sich die gelöschte Ziffer „7.“, die es offensichtlich zu korrigieren galt. Diese Bezeichnungen belegen die Zugehörigkeit zum Ursprungsensemble und sind nur für die Originalteile des Bauakademie-Gebäudes nachweisbar. Die Brüstungstafel „Setzen des Schlußsteines“ gehört zweifellos zu den stärksten Reliefs der Bauakademie und besticht sowohl durch seine plastische Vollendung als auch durch historische Authentizität.

TEXT: THILO SCHÖFBECK



Abb. 44 Entwurf zu einem Fensterbrüstungsrelief der Bauakademie: Die Legung des Schlusssteins, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv. Nr. SM A.17b

Wien um 1800/01

Mahagoni, Ahorn, vergoldete Bronze und Messing

Höhe: 90,5 cm / Breite: 47 cm / Tiefe: 47,5 cm

Dieser reich verzierte Stuhl steht exemplarisch für die Wiener Möbel um 1800. Er ist in mehreren Standardwerken über die Möbelkunst veröffentlicht und auch Teil einer Zeichnung von Gottlieb August Pohle aus dem Jahr 1806. (Abb. 45) In ihr hat der bislang wenig bekannte Entwerfer – oder möglicherweise auch nur Zeichner – mehrere Stühle dargestellt, darunter auch ein dem unseren vergleichbares Modell.

Die hier beschriebenen Stühle dürften jedoch bereits einige Jahre vor 1806 entstanden sein, stammen sie doch höchstwahrscheinlich aus dem Jagdschloss Karlslust in Niederösterreich, welches Karl Josef Fürst Auersperg 1796 errichten ließ. Die Fertigstellung der Inneneinrichtung erfolgte 1801, woraus eine ungefähre Datierung für die Stühle um 1800 abgeleitet werden kann. Bestätigt wird dieses Zeitfenster durch die historischen Fotos von Schloss Karlslust, die bei Josef Folnesics veröffentlicht wurden. (Abb. 46) Hierin sind mehrfach einzelne Exemplare dieser großen Stuhlgruppe gemeinsam mit Möbeln abgebildet, die allesamt in Wien um 1800 entstanden sind. Ein sehr ähnlicher, weniger streng ausgeführter Stuhl hat sich im MAK in Wien erhalten. Er dürfte allerdings aufgrund stilistischer Merkmale, wie der höheren Beine vorne und der geschweiften Beine hinten, deutlich später zu datieren sein.

Der hufeisenförmige Sitz des Stuhles mit herausnehmbarem Polster steht auf vier spitz zulaufenden, hinten geschweiften Beinen. Auf der Vorderseite der Zarge sind ornamentale und figurative Bronzen in schwarze, von Perlleisten gerahmte Felder appliziert.



Abb. 45 Entwurfszeichnungen zu 20 verschiedenen Stühlen signiert und datiert 1806, Gottlieb August Pohle MAK, Wien





Die eng anliegenden Holme der Rückenlehne öffnen sich nach oben hin und tragen ein leicht gewölbtes, teils mit Blüten intarsiertes, teils durch eine Ballusterreihe durchbrochenes Rückenbrett. Das zentrale Ornament der Lehne ist jedoch ein aus vier Streben bestehendes, geschwärztes Speichenrad, dessen Mitte durch die Bronze eines stehenden Reihers akzentuiert ist.

Trotz aller Kleinteiligkeit der verschiedenen Materialien und Farben ist es dem Entwerfer dieses Stuhles gelungen, durch die strenge Kontur einen zwar reichen, und dennoch harmonischen Gesamteindruck zu erzielen. Die Stühle zeigen in ihrer Form und den verwendeten Ornamenten einen ganz eigenständigen Wiener Stil, der sich möglicherweise mehr an englischen und nur zum Teil an französischen Vorbildern orientiert hat.



Abb. 46 Schreibtisch und Stuhl aus Schloß Karlslust, Aufnahme um 1900; aus: J.Folnesics, Innenräume und Hausrat der Empire- und Biedermeierzeit, Tafel 45.

01	TELEPHOS MIT DER HIRSCHKUH	6
02	STUDIENBLATT KARL FRIEDRICH SCHINKELS	10
03	„KRUNE IN JAPANISCHER FACON“ VON WERNER & MIETH	16
04	AUFSATZSCHRANK IM ETRUSKISCHEN GESCHMACK	20
05	VESTALIN VON F. W. E. DOELL	26
06	PAAR ALABASTER VASEN UM 1800	30
07	PYRAMIDEN SEKRETÄR AUS PAPPELMASER	36
08	„PRACHTKRUNE ZU 12 LICHTER“ VON WERNER & MIETH	42
09	BILDNIS DER FAMILIE ZIEMSSSEN	50
10	FLUSSGLASTISCH VON WERNER & MIETH	52
11	DOPPELSCHRANK VON J. KLINCKERFUSS	60
12	FLUSSGLASVASEN VON WERNER & MIETH	64
13	EIN KÖNIGLICHER PORZELLANTISCH	72
14	„PORPHYRVASE“ VON SCHWITZKY & MENKE	78
15	JUGENDPORTRÄT DES C. P. W. BEUTH VON J.D.FREUNDT	82
16	PAAR ÄGYPTISIERENDE SCHALEN VON WERNER & MIETH	86
17	SCHLUSSTEIN DER BERLINER BAUAKADEMIE	92
18	EIN SATZ VON 14 STÜHLEN	96

2014

IMPRESSUM

KATALOG UND TEXTE: FRANK C. MÖLLER, SABINE MÖLLER UND SOPHIE VON ZEZSCHWITZ

GESTALTUNG: FORMAT DESIGN, KNUT ETTLING UND WOLFGANG SCHOECK,

WWW.FORMAT-DESIGN.COM

MEDIENHERSTELLER: PRINT24.COM

© 2014 FRANK C. MÖLLER FINE ARTS

FOTOGRAFE: MICHAEL HOLZ, HAMBURG / **WEITERE FOTORECHTE:** STAATLICHE SCHLÖSSER UND GÄRTEN BADEN - WÜRTTEMBERG / STIFTUNG STADTMUSEUM BERLIN / STIFTUNG PREUSSISCHER SCHLÖSSER UND GÄRTEN, BERLIN BRANDENBURG FOTOGRAF: LEO SEIDEL / STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN, KUPFERSTICKKABINETT / LANDESMUSEUM BRAUNSCHWEIG / STÄDTISCHES MUSEUM BRAUNSCHWEIG / ART INSTITUT, CHICAGO / KULTURSTIFTUNG DESSAU WÖRLITZ / MUSEUM SCHLOSS FASANERIE, HESSISCHE HAUSSTIFTUNG / SCHLOSS WILHELMSHÖHE KASSEL, MUSEUMSLANDSCHAFT HESSEN KASSEL / UNIVERSITÄT LEIPZIG / BAYERISCHES NATIONALMUSEUM, MÜNCHEN / ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE, MÜNCHEN, FOTOGRAF: MÜLLER & SOHN / COOPER- HEWITT NATIONAL DESIGN MUSEUM, NEW YORK / SAMMLUNG MARIO PRAZ, ROM / STIFTUNG WEIMARER KLASSIK UND KUNSTSAMMLUNGEN, GOETHE NATIONALMUSEUM, WEIMAR / WITTUMSPALAIS, WEIMAR, FOTOGRAF: ALEXANDER BURZIK / MUSEUM FÜR ANGEWANDTE KUNST, WIEN

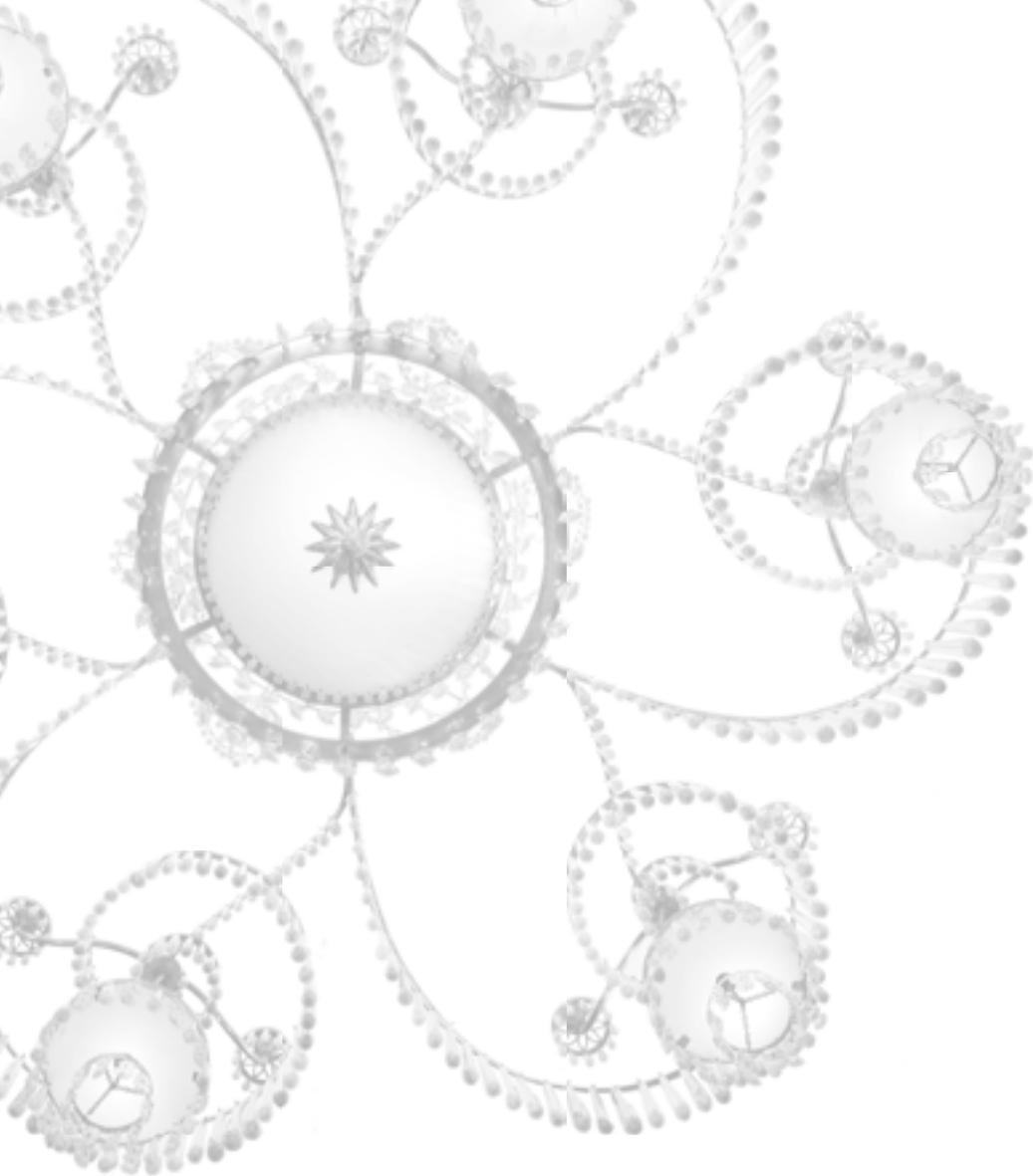
DANK

Viele dieser Entdeckungen entwickelten sich erst durch intensive Gespräche und lange Emails mit geduldigen Kunsthistorikern, Kuratoren und Spezialisten, denen an dieser Stelle mein ganz herzlicher Dank gilt:

ANTJE ADLER · BERNARD ANDREAE · JAN ASSMANN · WINFRIED BAER (*) · ILSE BAER · TONNY BEENTJES · CORD FRIEDRICH BERGHANN
MICHAEL BOLLÉ · ANDREAS BÜTTNER · ADRIAN VON BUTTLAR · WALTER BURKERT · ENRICO COLLE · FRIEDERIKE DRINKUTH · MARTIN EBERLE
SUSANNE EVERS · RENKO GEFFARTH · PATRICK GOLENIA · ALEXEY GUZANOV · BURKHARD GÖRES · HENRIETTE GRAF · ALFRED HAGEMANN
MATTHIAS HAHN · RUDOLF HAIS · ANDREAS HAUS · MARC HEINCKE · HOLGER HEINKE · ULRICH VON HEINZ · FRANK HILDEBRANDT · GEORG
HIMMELHEBER · CARLTON HOBBS · WILHELM HORNPOSTEL · SASKIA HÜNEKE · KÄTHE KLAPPENBACH · DEDO VON KERSSENBROCK-KROSIGK
WOLFRAM KOEPPE · BIRGIT KROPMANN · ULRICH LEBEN · PETRA LOHMANN · FELIX LÜHNING · JÖRG MEINER · JAN MENDE · MARKUS MILLER
DOROTHEA MINKELS · PETER MÜHLBAUER · SUSANNE NETZER · ANDREAS NEUMERKEL · MICHAEL NIEDERMEIER · LUKAS NIERHAUS · STEEN
NOTTELMANN · HANS OTTOMEYER · KLAUS JAN PHILIPP · CAROLIN PHILIPPS · MICHAEL PULS · UWE QUILITZSCH · CHRISTIANE SALGE
WOLFGANG SAVELSBERG · THILO SCHÖFBECK · HEINRICH SCHULZE ALTAPPENBERG · FELIX SAURE · CLAUDIA SEDLARZ · JUTTA VON SIMSON
MICHAEL SULZBACHER · CHIARA STEFANI · ACHIM STIEGEL · JÖRG TREMPER · GERD DIETER ULFERTS · SYBE WARTENA · EDUARD WÄTJEN
FRIEDERIKE WERNER · AUDREY WHITTEY · WOLFGANG WIESE · CHRISTIAN WITT-DÖRRING · SAMUEL WITTWER · EVA WOLLSCHLÄGER
CHRISTOPH VON WOLZOGEN · ALEXANDER VON WÜRTTEMBERG

Ein ganz besonderer Dank sei auch an „unsere“ Restauratoren gerichtet:

GIOTTO BENTE · STEFAN BÖRNER · GERTJE FOTH · ANNE HÖPPNER · KLAUS UND ELKE MARLORNY · MELANIE MARSEN · KARL-HEINZ RIETZ ·
MATTHIAS VON STRITZKY



FRANK C. MÖLLER FINE ARTS · HOFWEG 7 · 22085 HAMBURG
TEL: +49 (40) 450 350 47 · EMAIL: INFO@FRANKMOELLER.EU
WWW.FRANKMOELLER.DE