

Wolfgang Heinrich

Abraham und David Roentgen

David Roentgen gilt als der berühmteste deutsche Kunstschreiner. Seine und seines Vaters (Abraham Roentgen) Arbeiten zählen heute zu den gesuchtesten der deutschen Möbelkunst des 18. Jahrhunderts.

Vorbemerkungen

Während meines Studiums an der Pädagogischen Hochschule in Neuwied (1964 – 1966) hatte ich das Wahlfach „Bildnerische Erziehung“ bei Professor Hans Rosen belegt. In aller Regel wurde fast zwangsläufig die schriftliche Hausarbeit für das Examen aus diesem Fach gewählt. Meistens war in der Arbeit ein unmittelbarer pädagogischer Bezug darzustellen. In meinem Fall war das anders: Hans Rosen schlug vor, über die berühmten Möbeltischler Abraham und David Roentgen aus Neuwied eine kunstgeschichtliche Abhandlung zu schreiben. Obwohl ich mich bis dahin nie mit Möbeln oder handwerklichen Dingen in besonderer Weise beschäftigt hatte, willigte ich nach gründlichen Vorüberlegungen und vielen vorbereitenden Gesprächen ein, mich mit dieser Thematik in der Examensarbeit auseinanderzusetzen. Es war anfangs sehr mühsam, geeignete Literatur ausfindig zu machen, verwertbare Aussagen über noch im Neuwieder Bereich befindliche Möbelstücke zu bekommen und von Fachleuten kompetente Erklärungen zu manchen wichtigen Fragen zu erhalten. Dennoch konnte ich nach den Anfangsschwierigkeiten schon nach kurzer Zeit den mit wissenschaftlicher Arbeit verbundenen Lustgewinn verzeichnen und auf dieser Basis erfolgreich arbeiten. Es gibt weltweit nur relativ wenige Menschen, die sich mit den Möbeln der Roentgens beschäftigt haben, obwohl sie in allen bedeutenden Sammlungen ihrer Art einen höchsten Stellenwert besitzen. Auf wiederholte Anregungen von Liebhabern jener besonderen Möbelkunstwerke möchte ich mit Hilfe des Internet allen Interessierten einen bescheidenen Beitrag für einige besondere Aspekte der Interpretation und Betrachtung vermitteln. Auszugsweise soll auf den folgenden Seiten ein Teil meiner Arbeit von 1966 wiedergegeben werden.

Etzbach, im März 2007

Möbel der Ebenisten Abraham und David Roentgen im Kreismuseum Neuwied und Neuwieder Privatbesitz

Wolfgang Heinrich 1966

Inhalt

- I. Abraham und David Roentgens Leben
 1. Abraham Roentgen
 2. David Roentgen
- II. Die Epoche ihres Schaffens
- III. Die Möbel von Abraham Roentgen
 1. Die Kommoden
 2. Die Eckkommoden
 3. Der Schreibschrank
- IV. Die Möbel von David Roentgen
 1. Der Schreibtisch
 2. Die Standuhr
- V. Über das Architektonische und das Architekturmäßige der Möbel
- VI. Vergleichende Betrachtungen
- VII. Die Möbel und ihr Raum
 - Nachwort
 - Bildteil
 - Literatur- und Quellennachweis

Vorwort

Es ist nicht Sinn dieser Arbeit, eine Würdigung des Gesamtwerkes, das aus der Roentgen-Werkstatt hervorgegangen ist, zu geben, sondern anhand der heute noch oder wieder in Neuwied befindlichen Roentgen-Möbel gewissermaßen auszugsweise einen kleinen Eindruck von der Bedeutung jener Kunsttischler zu vermitteln. Die in Neuwied anzutreffenden Möbel zählen bei allem Wohlwollen nicht zu den hervorragendsten Schöpfungen, die die Neuwieder Manufaktur verlassen haben. Dennoch geben sie uns ein deutliches Bild von der besonderen Eigenart der Möbel jener Zeit, von ihrer „Neuwieder Note“ und schlechthin vom Schaffen solcher genialer Kunstschreiner wie Abraham und David Roentgen.

Die Zuordnung der einzelnen Stücke zur Neuwieder Werkstatt sowie ihre zeitliche Einordnung beruht auf Angaben von Hans Huth (1) und J. M. Greber (2), soweit sie nicht durch eigene archivarische Forschung erfolgen konnte. Demzufolge geht es in dieser Arbeit auch nicht in erster Linie um spitzfindige Spekulationen über Zugehörigkeitsmerkmale, sondern um die handwerkliche und künstlerische Würdigung und Deutung einzelner Möbel im Zusammenhang mit ihrer Geschichte und der Zeit, in der und für die sie geschaffen wurden. Die Arbeit beschränkt sich ferner auf die in ihrer Art künstlerisch und historisch bedeutendsten jener Möbelstücke, die im Kreismuseum und im Schloss Neuwied vorhanden sind.

Einführung

David Roentgen gilt als der berühmteste deutsche Kunstschreiner (3). Seine und seines Vaters (Abraham Roentgen) Arbeiten zählen heute zu den gesuchtesten der deutschen Möbelkunst des 18. Jahrhunderts. Sie erreichen wie zu David Roentgens Zeiten oder wie 1928 aus der Auktion bei Lepke in Berlin, auf der einige Roentgen-Möbel aus Schloss Pawlowsk bei Petersburg von der Sowjetregierung versteigert wurden, auch heute noch Rekordpreise. Eine Kommode aus dem Besitz eines englischen Grafen wurde im Mai 1961 bei Sotheby in London für 64.000 englische Pfund Sterling – also etwa 720.000 Deutsche Mark – von einer Amerikanerin ersteigert. Beide Male handelte es sich um Versteigerungen von Arbeiten aus der Hand des David Roentgen. Jedoch sind die Produkte Abrahams ebenso begehrte Kunstobjekte, zumal seit man weiß, welch starken Einfluss er auf seinen handwerklich kaum bedeutenderen, aber kaufmännisch geradezu genialen Sohn gehabt hat (4). Es ist das Verdienst der französischen „Roentgen-Forschung“ aus den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, dass ein Möbelkünstler wie David Roentgen nicht in Vergessenheit geriet, während Hans Huth „die Bedeutung des Vaters als des Gründers und Stilschöpfers der Werkstatt hervorgehoben und in überzeugender Form Frühwerke der Manufaktur erstmals als Schöpfungen des Vaters oder vornehmlich des Vaters“ nachgewiesen hat (5).

I. Abraham und David Roentgens Leben

1. Abraham Roentgen



Abraham Roentgen wurde 1711 als Sohn eines Tischlers in Mülheim bei Köln geboren (6). Er erlernte bei seinem Vater die „Kistlerprofession“ (7) und zog dann mit 20 Jahren in die Fremde. Nach Stationen in Rotterdam, Den Haag und Amsterdam ging er nach London. Dort lernte er 1737 den Grafen Zinzendorf kennen und trat 1738 der Herrnhuter Brüdergemeine bei. Im gleichen Jahre kehrte er nach Deutschland zurück und ließ sich in Marienborn (Oberhessen) nieder. Sieben Jahre lang also, von 1731 bis 1738, weilte er in Holland und England, wo das bürgerliche Möbel seine europäische Prägung gefunden hatte. Nach dem Fehlschlag eines Missionsauftrages richtet er sich 1740 in Herrnhag bei Büdingen (Oberhessen) eine Möbelwerkstatt ein. Die guten Verbindungen der Herrnhuter zu den Adelsgeschlechtern der Wetterau sicherten seinen Absatz. Im Jahre 1750 siedelte er mit seiner Familie nach Neuwied über. Seit dieser Zeit hat die Werkstatt beträchtliche Ausweitung bekommen. Schon 1770 war der Betrieb auf 20 bis 25 Personen angewachsen. Bereits damals wurden Möbel ins Ausland geliefert. Obwohl Abraham 1772 die Leitung der Werkstatt seinem Sohn David übertrug, war er noch bis 1785 tätig, bis 1774 als maßgeblicher Gestalter der Möbel. 1785 zog er sich nach Herrnhut (Sachsen) zurück, wo er 1793 starb.

2. David Roentgen



David Roentgen galt schon zu seiner Zeit als der bedeutendste Ebenist des 18. Jahrhunderts. Er wurde am 11. August 1743 als ältester von fünf Söhnen in Herrnhag geboren. Nach der Sitte der Herrnhuter wurde er in der Erziehungsanstalt zu Niesky in Schlesien erzogen. Mit vierzehn Jahren trat er als Lehrling in die väterliche Werkstatt ein, wo ihm eine gute technische und künstlerische Erziehung zuteil wurde. Nach vierjähriger Lehrzeit arbeitete er als Geselle in der Werkstatt mit und ließ von nun an seinen Einfluss auf die Produktion stetig größer werden. Schon 1770 sicherte er sich die ständige Mitarbeit des „genialen Mechanikers“ und „kunstsinnigen Uhrmachers“ Peter Kinzing, nicht zuletzt, um sich von ihm jene kunstvollen Mechanismen fertigen zu lassen, die wir an vielen seiner Möbel bewundern (8).

1772 wurde David die Leitung der Werkstatt vollständig übertragen. Es erfolgte mit diesem Zeitpunkt jedoch kein Bruch mit der künstlerischen oder handwerklichen Tradition der Möbelwerkstatt, da sein Vater weiterhin im Betrieb tätig blieb und David von dieser Zeit ab durch seine ausgedehnten Reisen oft monatelang von Neuwied fernblieb. Sein künstlerischer Einfluss muss sich auf Auswahl der Entwürfe und die Wahrung des neuen, international herrschenden Louis-seize-Stils im Möbel beschränkt haben, der ab 1774 als deutscher Frühklassizismus zum Hausstil der Manufaktur geworden war. Der an Umfang und Bedeutung immer mehr zunehmende Werkstattbetrieb Roentgens, der in seiner besten Zeit über 100 Hobelbänke besetzt hatte und fast alle großen deutschen und zum Teil auch europäischen Fürstenthöfen belieferte, stand im Grunde im völligen Gegensatz zum Herrnhuter Wesen. Denn die in Roentgens Werkstatt erzeugten Möbel waren häufig „unnötige Kostbarkeiten“, die an sich schon zu den „verderbten Sitten“ gehörten (9). Aus dieser Einstellung heraus resultiert ein zeitweiliger Ausschluss aus der Brüdergemeinde, der nach Aussage der Protokolle der Ältestenkonferenz wahrscheinlich erstmals 1767 erfolgte. 1791 wurde er – nach vielem Hin und Her – endgültig wieder aufgenommen.

Schon zwei Jahre nach Übernahme der Werkstatt reiste er zum ersten Mal nach Paris. Fünf Jahre später, 1779, führte ihn die nächste Reise nach Frankreich, diesmal in Begleitung von Peter Kinzing. Er erreichte in diesem Jahr eine Vorstellung am französischen Königshof und den Verkauf kostbarer Möbel. 1780 gelang ihm die Einschreibung als „maitre-ebeniste“ der Pariser Zunft, ein wichtiger Meilenstein auf dem Weg zu seinem Ruhm. Ebenisten nannten sich damals jene Kunstschreiner Frankreichs, die mit Ebenholz – als dem wertvollsten Möbelholz dieser Zeit – arbeiteten. Sie verwendeten es in erster Linie für ihre vielen Intarsienarbeiten. Mit seinen großen Erfolgen am französischen Königshof überbot Roentgen schließlich sogar die berühmten Pariser Ebenisten des 18. Jahrhunderts. Sichtbares Zeichen dieses Erfolges war die Verleihung des Titels „ebeniste mecanicien du Roi et de la Reine“, den er gelegentlich seines zweiten Besuches am Pariser Hof 1785 erhielt. Brüssel, Berlin und Petersburg waren die anderen Stationen, die durch die Einrichtung von Tochterwerkstätten in Paris, Berlin und wahrscheinlich auch in Petersburg ihre Bekrönung fanden. In der Zeit von 1783 bis 1791 hat David sieben großenteils sehr ausgedehnte Reisen nach Petersburg unternommen. Die Zarin Katharina war eine seiner besten Kundinnen; allein 1786 erwarb sie von ihm über 100 Möbelstücke zum Preis von rund 60.000 Rubel (10). Ähnlich gute Beziehungen zum preußischen Königshof brachten ihm 1791 den Rang eines

Königlich Geheimen Kommerzienrates ein und machten ihn im selben Jahre zum Königlichen Agenten am Niederrhein. Während des Feldzuges in die Champagne 1792 besuchte ihn Friedrich Wilhelm II. selbst in Neuwied. Auch Goethe, dessen Vater schon bei Abraham Roentgen gekauft hatte, machte ihm im Juli 1774 seine Aufwartung in Neuwied.

Von der Höhe seines Ruhmes und Reichtums, die David Roentgen dank seines künstlerischen Erfindergeistes und seiner kaufmännischen Tüchtigkeit erreicht hatte, rissen ihn die tiefgreifenden Ereignisse der Französischen Revolution unverschuldet herab und brachten seinem glanzvollen Unternehmen schwerste Verluste bei. Als die Franzosenheere 1795 den Rhein erreichten und in Neuwied eindringen, schloss Roentgen seine Werkstatt. Er selbst hielt sich darauf vorübergehend bei Gotha und in Berlin auf, kehrte aber 1802 nach Neuwied zurück. Von nun an widmete er sich nur noch der Verwaltung seines Vermögens, der Sorge um seine Familie und dem Dienst der Gemeinde. Am 12. Februar 1807 starb Roentgen infolge einer plötzlichen schweren Erkrankung auf einer Reise nach Wiesbaden.

II. Die Epoche ihres Schaffens

Im Grunde waren Abraham und David Roentgen nur in der Zeit von 1740 bis 1795, also ganze 55 Jahre tätig. Kunstgeschichtlich betrachtet entstehen ihre Möbel in der Zeit des Rokoko und des Klassizismus, jenen beiden Stilrichtungen, die die Kunst des 18. Jahrhunderts beherrschten.

Die Abfolge der europäischen Stile schlechthin im 18. Jahrhundert ist mit einer konstanten Wellenbewegung zu vergleichen. Einem „einfachen, strengen Stil folgte als notwendig empfundener Gegensatz“ – in großen Zügen gesehen – „eine reiche, bewegte, formfüllte Zeit“, die von der nächsten Generation wieder „durch ein sich auf das Notwendige beschränkende Formenvokabular ersetzt wurde“ (11). Der Barock, „als der letzte in der Reihe der europäischen Kunststile, der von schöpferischen Kräften durchwaltet ist und auch die unscheinbarsten der seiner Zeit angehörenden Kunstäußerungen durchdringt und trägt“ (12), erlebt im Rokoko einen letzten Höhepunkt. Zwischen Barock und Rokoko liegt in Frankreich die „Regence“, wie man jenen Stil der Zeit von 1710/1715 bis 1723 zu bezeichnen pflegt (13). So wie dieser gemäßigte Stil auf den bewegten des Barock folgt, so stellt sich der Klassizismus oder das Louis-seize als strenge Mäßigung des Formenüberschwangs im Rokoko ein.

Was in Paris der Stil Ludwigs XV. – Louis-quinze, um 1725 bis 1765 – genannt wird, ist in Deutschland das Rokoko und in England der Stil König Georgs I. und Georgs II. – oder der Stil des berühmten Möbelkünstlers Chippendale. In Frankreich folgt der Stil Ludwigs XVI. (um 1765 bis 1790) – das Louis-seize-, dem in Deutschland der Frühklassizismus und in England der Stil von Adam, Hepplewhite und Sheraton entspricht.

Das Rokoko ist um 1740 von Frankreich aus nach Deutschland, Holland und England gedungen (14). Es bildet die letzte Phase des Barockstils. Der Name rührt von einer Sonderform des Louis-quinze her: dem „style rocaille“ (15). Wir verstehen darunter „das Schwingen und Biegen der Formen in Muschelprofilen, die aller statischen Bindungen und Aufgaben scheinbar enthoben, absolut unarchitektonisch wirken. Ein turbulent-vergnügtes Quirlen und Drehen, Sich-Bäumen und schaumgleiches Aufspritzen hält unser Auge gefangen“ (16). Die Grundelemente des Rokoko-Ornaments bestehen in den gewundenen Linien und in der unsymmetrischen Behandlung aller Einzelformen. Ein gewisser Naturalismus äußert sich sowohl in der plastischen Schmuckgestaltung als auch im Flachornament: er beruht auf einem liebevollen Studium der Einzelheiten und deren malerischer Verwendung: Blumen, Blattwerk, und Figuren erscheinen in möglichst naturgetreuer Wiedergabe (17).

Die deutschen Möbel des 18. Jahrhunderts zeigen insgesamt eine große Abhängigkeit von Frankreich. Hierzu trug wesentlich der Umstand bei, dass deutsche Fürsten, an deren Höfen man schon zur Zeit Ludwigs XVI. so gern französische Sitten und Gebräuche nachgeahmt hatte, nun auch vielfach in Frankreich selbst arbeiten ließ. Vor allem war es das Rokoko, dessen Art und Weise bei den deutschen Fürsten auf eine so große Vorliebe traf, dass sich seine Formgebung hier zwei Jahrzehnte länger erhalten konnte. Erst zwischen 1760 und 1770 beginnt es sich langsam zu beruhigen und abzuflauen.

An seine Stelle tritt der Stil des Klassizismus, der, wie Molinier es definiert, eine Kunstart ist, „die unmittelbar durch das klassische Altertum inspiriert wurde, in der die Vertikalen und Horizontalen vorherrschen und in der das Ornament, auf das allernötigste beschränkt, die Hauptglieder der Architektur unberührt lässt, in der Erwägung, dass deren Linienführung allein genügt, dekorative Wirkungen hervorzubringen“ (18). Mit dieser Erläuterung des neuen Stils sind zugleich sein Ursprung, seine charakteristischen Eigenschaften und seine wesentlichen Unterschiede vom Rokoko berücksichtigt. Es ist Tatsache, dass er sich lange vor dem Regierungsantritt Ludwigs XVI. bemerkbar

machte, so viel früher, dass er seinen Höhepunkt noch in den letzten Jahren der Regierung Ludwigs XV. erreichte. Madame de Pompadour hat die Geschmacksrichtung angegeben, die nachher als Stil Louis-seize bezeichnet wurde, weil sie unter der Regierung dieses Königs die weiteste Verbreitung fand (19). Der deutsche Frühklassizismus hat ab 1770 alle Stilwandlungen des französischen Möbels von diesem samt seinen neuen Typen übernommen.

An dieser Stelle sei an das anfangs Ausgesagte angeknüpft. Abraham Roentgens bekannt gewordene Werke gehören in die Zeit von 1740 bis 1765. Daran schließt sich die Periode des gemeinsamen künstlerischen Schaffens von Vater und Sohn an, wobei David der künstlerisch Planende und Abraham im wesentlichen der die Möbel in ihrer endgültigen Form Ausführende ist. Ab 1774 tritt der Einfluss von Abraham Roentgen gänzlich in den Hintergrund, nachdem David die Formen des Rokoko-Möbels gegen die des Klassizismus ausgetauscht hatte. Das letzte bedeutende Möbelstück verließ im März 1794 die Neuwieder Werkstatt. Es war ein 3,70 m langer Schreibtisch aus feinstem Mahagoni mit vergoldeten Bronzebeschlägen für Friedrich Wilhelm II. (20).

Das würde demnach bedeuten, dass Abraham Roentgen seine Möbel nach dem Geschmack des deutschen Rokoko fertigte, während David mit den Formen des Klassizismus zu Werke ging. Dem ist nicht ganz so, denn wir finden in Abrahams frühen Möbeln oft noch barock schwere Züge und bei Davids Schöpfungen halten sich die Merkmale des Rokoko, wie zum Beispiel die kunstvollen Intarsien, bis in die 80er Jahre.

Es ist eine Erfahrungstatsache, dass weitaus die meisten Formen einer Zeit durch Umformungen älterer oder schon bekannter erzeugt werden (21). Abraham und David Roentgen haben sich in ihrem Schaffen immer sehr stark vom Ausland beeinflussen lassen, - Abraham von England und Holland, David vornehmlich von Frankreich – jedoch nicht in der Art, dass sie plumpe Imitationen bestimmter ausländischer Möbeltypen oder ihrer Eigenarten schufen, vielmehr, dass sie gewisse Anregungen aufnahmen verarbeiteten und dann ihren Möbeln einen „Neuwieder Stempel“ aufdrückten. Die Möbel der Roentgen-Werkstatt wahren immer eine persönliche Note. Sie unterscheiden sich nicht nur durch die bekannten Spezialitäten, die farbige Marketerie und die Ausstattung mit mechanischen Künsteleien, sie sind in der Form allein schon dem geübten Auge kenntlich.

„Die kraftvolle Schwere der Proportionen, die rasch zur männlichen Wucht des Empire übergeht, die Fülle dekorativen und architektonischen Details, die leicht zur Überladenheit wird, sind Charakteristika eines persönlichen Stiles“ (22), die ebenso gut als Charakteristika des deutschen Möbels überhaupt gelten können.

III. Die Möbel von Abraham Roentgen

Die Möbel Abraham Roentgens aus der Zeit bis 1750 / 1760 sind meist gedungen und schwer, jedoch äußerst kraftvoll in ihrem Aufbau. Sie stehen offensichtlich unter englisch-holländischem Einfluss, der sich besonders in der tief herabgezogenen Zarge (23) und den stark geschweiften Beinen dokumentiert. Abrahams frühe Arbeiten besitzen nur wenig Zierat. Erst seit 1750 finden an seinen Möbeln Schnitzereien, Marketerien und wertvoller Bronzebeschlag Verwendung (24).

1. Die Kommoden

Im 18. Jahrhundert war die Kommode das verbreitetste Möbel in seiner Art. Das Louis-quaatorze (1643 bis 1715) hat sie als neuen Möbeltyp hervorgebracht, denn ihr Name erscheint zum ersten Male im Jahre 1708 (25). Sie ist in ihrer Grundform ein halbhohes Kastenmöbel mit in der Regel drei Schubladen übereinander, wie der Name schon ausdrückt, ein in der Benutzung bequemes (bequem = frz. commode) und praktisches Möbel, das nicht zuletzt seines eleganteren Aussehens wegen von der höfischen bis zur bürgerlichen Wohnung die Truhe verdrängte. Ihre herausziehbaren Schubladen sind angenehmer zu bedienen als der schwer aufzuklappende Deckel, auch lassen sich die in ihr untergebrachten Sachen leichter erreichen, weil sie weniger aufeinandergehäuft sind. Ihre barocken Exemplare sind schwere Möbel auf kurzen Füßen, noch in ziemlich gerader Kastenform, die lediglich durch die reiche Dekoration mit Metalleinlagen und Eckbronzen bewegt erscheinen. Erst um 1720 beginnen sich die Beine zu strecken, und die Seiten und Vorderflächen geraten in Bewegung (26).

Nach den geschwungenen und gebauchten Formen des Rokoko wird die Kommode im Klassizismus auf die reine Kastenform zurückgeführt, die sie bis in unsere Zeit behalten hat.

Die im Kreismuseum Neuwied und im Schloss Neuwied vorhandenen Kommoden aus der Manufaktur von Abraham Roentgen sind alle zwischen 1750 und 1765 entstanden.

Das auf Abbildung 1 gezeigte Möbel weist die typischen Eigenheiten der frühen Roentgen-Möbel auf, wie sie auch in Schloss Pommersfelden festgestellt wurden (27): auf Eichenholz furniertes Mahagoniholz kontrastiert mit dem Kirschbaummaterial der geschweiften Beine, die bis unter die Marmorplatte hochgezogen sind. Am Übergang in den Kommodenkörper sind sie so stark geschweift, dass sie wie nachträglich angesetzte und nicht wie organisch

gewachsene Bestandteile wirken. Im Unterbau zeigt das Möbel die in der Mitte tief heruntergezogene Zarge Roentgenscher Prägung. Sie verbindet nicht wie sonst die beiden frontalen Beine durch eine einzige Kurve, sondern verläuft von beiden Seiten aus in mehreren vorsichtigen Schwüngen bis zu einer besonders starken Mittelschwungung. Die feine Schweifung der Möbelseiten und die leichte Bauchung der Möbelfront sind Werkstatt eigenarten, die wir in ähnlicher Ausführung auch an den Kommoden im Schloss Neuwied vorfinden (Abbildungen 2, 3 und 4). Die wulstförmige Umrandung der Schubladen, die durch feine aufgelegte Stäbe gebildet ist, verrät ebenfalls die Hand Abraham Roentgens, der diese Stäbe als Schmuckformen aus dem englischen Vorbild der wulstförmigen Abdeckung der Holzverbindungen entwickelt hat. Als weitere Stilmerkmale holländisch-englischer Herkunft sind die spärliche Schnitzerei, die wir nur am Übergang von der Zarge zum Bein finden, und die nur auf die vergoldeten Schlüsselbeschläge beschränkten Verzierungen zu nennen. Die Schubladengriffe sind in einer betont einfachen Knopfform gehalten. Der für andere Arbeiten Abraham Roentgens so bezeichnende Intarsienschmuck fehlt ganz.

Er fehlt nicht an den Kommoden im Schloss Neuwied (Abbildungen 2, 3, 4). Diese Kommoden sind zwar in der gleichen Zeit entstanden, sie weisen jedoch eine größere Kunstfertigkeit auf. Das Exemplar auf Abbildung 3 zeigt deutlich englisch beeinflusste Stilmomente. So erkennen wir beispielsweise den im „Queen-Anne“ so beliebten „claw and ball foot“, den Vogelfuß, der mit seiner Krallen eine Kugel umklammert (28) und die bereits weiter oben angeführte wulstförmige Umrandung der Schubladen. Die Beine sind sehr kurz gehalten. Sie gehen völlig stufenlos in den Kommodenkörper, das heißt, in die weit - fast bis auf den Boden - herabgezogene Zarge über. Die Zarge schwingt jedoch nicht nur weit nach unten aus, sondern sie fängt auch den Schwung der Wandflächen nach vorn und zur Seite hin ab. Wie stark selbst die untere Schublade nach vorn ausschwingt, lässt sich gut aus Abbildung 3 ablesen. Betrachtet man die Kommode ganz genau von vorn, so stellt man fest, dass sie sich nach oben hin verjüngt. Nach vorn zur Mitte hin ist sie bogenartig ausgebaucht. Ihr Körper scheint förmlich wie ein Baumstamm aus dem Boden herauszuwachsen. Ein entsprechend gemasertes Furnier, die Schweifung der Zarge und der Kommodenwände und der untere Abschluss lassen diesen Eindruck entstehen. Lediglich die konstruktiv notwendigen Ecken verhindern es, dass der Kommodenkörper die Form eines Halbkreises in seinem Grundriss aufweist (Abbildung 4). Bei fast allen Kommoden lässt sich die Grundform ihres Körpers am besten anhand der Form der Deckplatte feststellen. Sie findet nämlich in den meisten Fällen ihre Entsprechung in der Bodenplatte. Die zwischen ihnen liegenden Wände weisen in ihrer Linienführung nur geringfügige Abweichungen von dem durch Deck- und Bodenplatte gegebenen „Grundriss“ auf. Etwas anders verhält es sich mit dem hier beschriebenen Möbel. Es gibt nur wenige bekannte Kommoden von Abraham Roentgen, die einen ähnlichen Umriss der Deckplatte aufweisen. An den Ecken gibt es an diesem Stück keinen direkten Übergang von der Seitenlinie in die Frontlinie, sondern der Schwung wird erst noch einmal abgefangen. Während er sich an den Seiten zunächst in einer kleinen Spitze gewissermaßen sammelt, scheint es an der Frontkante so, als ob der Schwung der Eckrundung gewaltsam in ihre weite Schweifung hinübergeführt würde. Das Problem des Übergangs von der einen Linie in die andere ist bei der aus hellem Holz in die Deckplatte eingelegten Umrahmung anders gelöst. Die besonders starke Eckschwungung wird durch eine Schleife aufgefangen und herabgemildert, um dann in einer gemäßigten Schwungung ihre Fortsetzung zu finden. Auf der Mitte der Deckplatte sehen wir einen stilisierten Blumenkorb, der von Vögeln und Schmetterlingen umgeben ist. Die einzelnen in das Furnier der Kommodendeckplatte eingelegten Blüten, Schmetterlinge und Vögel sind mit größtmöglicher Genauigkeit durchgestaltet. Die in der Horizontalrichtung schwingenden Seitenflächen sind mit eingelegten Blumen geschmückt und ebenso wie die obere Platte von Bändern aus hellem Holz eingerahmt, die in den Mitten und Ecken unübersichtlich verknotet erscheinen. Die Fassade erhält ihren besonderen Schmuck durch kunstvoll verschnörkelte Griffe und entsprechende Schlüsselbeschläge. Sehr ähnliche Griffe finden wir auch an den Kommoden in Schloss Pommersfelden (29).

Die andere Roentgen-Kommode (Abbildung 2) im Schloss Neuwied, die durch eine Rechnung auf das Jahr 1759 festgelegt ist, ist größer, wirkt aber auch in ihrer ganzen Art mächtiger. In ihrer Grundkonstruktion mutet sie rechteckig an, ihre Seitenflächen sind jedoch stark nach allen Seiten gebaucht. Die für Abrahams Möbel typische Zarge fehlt an diesem Stück. Fast wie ein Ausgleich dafür wirkt die starke Schweifung der Ecken, die jeweils auf der Höhe des unteren Randes der obersten Schublade beginnt, am unteren Rand der mittleren Schublade ihren Kulminationspunkt erreicht, am unteren Rand der untersten Schublade wieder ihre Ausgangsrichtung zurückgewinnt und dann sachte nach vorn in einen kurzen, gedrungenen, durch reiche Schnitzerei verzierten Fuß ausläuft. Die rote Marmordeckplatte passt sich in Maserung und Tönung gut der übrigen Gestaltung der Kommode und ihrer Farblichkeit an. Diese Kommode wirkt insgesamt aufgelockerter als die Kommoden des Louis-quinze. Zwar wahrt sie den Schein solider Standfestigkeit, - ähnlich den Beispielen des Louis-quinze - aber imponiert nicht mehr durch eine gewisse Monumentalität. Auf der anderen Seite zeigt sie massive Züge. Trotz der zu bemerkenden Schweifung sind die Kanten nicht in der üblichen Art allseits abgefast (30), sondern treten deutlich hervor und unterstützen dadurch den guten Einblick in die gediegene Konstruktion des Möbels. Die Ecken sind deutlich sichtbar von den Seitenflächen als auch der Vorderfläche abgesetzt, wahren aber dennoch auf Grund ihrer Schweifung engste Verbindung mit dem Gesamtkörper. Eine symmetrische Würfelmarketerie verteilt sich gleichmäßig über die Stirnbretter der Schubladen und erscheint in einer Rautenform eingefasst als Schmuck der Seiten. Diese Art der Intarsie französischen Ursprungs, die im Grunde nichts anderes ist als eine aus geometrischen

Mustern zusammengesetzte Furnierfläche, passt sich besonders gut den geschweiften Konturen des Möbels an. Die natürliche Zeichnung des edlen Holzes selbst, seine Maserung bildet das eigentliche Muster als Schmuck der Fläche. Der plastische Schmuck erschöpft sich in Griffen und Schlüsselschildern aus feuervergoldeter Bronze. Auffallend an diesem Stück ist die Kannelierung (31), die wir jeweils am unteren Ende der Schubladen vorfinden. Gewöhnlich wird diese Art der Verzierung dem Klassizismus zugeschrieben.

Das auffallende an den drei „Neuwieder Kommoden“ (Abbildungen 1,2,3) im Gegensatz zu anderen bekannten Modellen von Abraham Roentgen ist, dass der Kommodenkörper nicht deutlich sichtbar auf der Zarge aufsitzt, vielmehr zwischen den bis unter die Deckplatte hinaufgezogenen Beinen zu hängen scheint.

2. Die Eckkommoden

Oft traten die Kommoden zur Zeit des Rokoko paarweise auf, um sich dem Gesamtwerk des Raumes besser einzugliedern. Durch zwei passende Eckkommoden (encoignuren) wurden solche in den Schlössern des 18. Jahrhunderts beliebten Kommodenpaare zu einer im Raum Akzente setzenden Garnitur erweitert. Solange es sich jedoch nicht bewusst um Paare handelte, ließ der immer wieder anders geartete Dekor es so erscheinen, als ob keine Kommode der anderen glich.

Gegen 1770 haben die Eckkommoden, die heute im Schloss Neuwied stehen, die Roentgen-Werkstatt verlassen (Abbildung 7). Sie fügen sich dort nicht nur sehr gut in die Ecken ihres sie umgebenden Raumes ein, sondern passen sich auch zwanglos der übrigen Ausstattung des Zimmers an. Der helle Farbton des Parkettbodens – der gemusterte Parkettboden war im Rokoko ein wesentliches Stück der Raumgestaltung – kehrt nur wenig abgewandelt in der tief heruntergezogenen Zarge, die völlig stufenlos in überaus kurze, geschwungene Beine übergeht, wieder. Die Farbigkeit der Blumen dagegen ist etwas lichter gehalten als jene, die wir im Fußboden vorfinden. Sie kontrastiert gut zum hellen Braun des Kommodenkörpers. Die reich gemaserte Marmorplatte, die den leuchtendsten Teil der Kommode darstellt, und die gold eingelegten Kannelierungen an den Seiten mildern den krassen Übergang des Brauntönen in den ganz hellen Ockerton der Tapete herab. Eine breite, gewölbte Messingleiste als Umrahmung der beiden Türen und als Abgrenzung zwischen der Zarge und dem Möbelkörper sowie Schlüsselschilder aus Elfenbein tun ein Übriges, keine farbliche Dissonanz entstehen zu lassen.

Bemerkenswert an diesen Stücken ist ferner die handwerklich vorzüglich ausgeführte Bauchung der Vorderfront. Man hat den Eindruck, als ob beide Türen zunächst als ein Stück behandelt und später erst getrennt wurden. Die am weitesten nach außen gebauchte Stelle findet sich unterhalb der beiden Schlüsselschilder. Nach dort steigen die Flächen von allen Seiten aus gleichmäßig hin an. Die äußerst kunstvoll bis in die letzten Einzelheiten durchgezeichnete Blumenintarsie verrät die starke Mitarbeit Davids. Die Intarsie in dieser Art und in figürlicher Darstellung war bekanntlich seit 1770 eine Spezialität der Werkstatt. Sie hielt sich bis gegen 1780. Der Bronzeschmuck ist bei diesem Möbel der Intarsie gewichen. Wir finden ihn nur an den beiden Vorderfüßen. Eine Schnitzerei fehlt in diesem Falle ganz.

3. Der Schreibrank

Unter Ludwig XVI. tauchten neben der Kommode auch zum ersten Mal die spezialisierten Schreibmöbel auf, die sich mit entsprechenden Abwandlungen bis heute halten konnten. Als eine jener neuen Schöpfungen des Louis-quinze gilt der Schreibrank (32). Während die französischen barocken Schreibränke anfangs an der überkommenen Renaissanceform kabinettschrankähnlichen Aufbaus festhalten, gibt es in Deutschland eine Kombination von Aufsatzkommode und Schreibmöglichkeit. Trotz des in Schubladen aufgeteilten Unterbaus nennt man sie mit Recht Schreibränke und nicht Schreibkommoden, da sie in ihren Maßen durchaus Schrankformat haben. Diese Verbindung aus Kommode mit Kabinettaufsatz war beim Eintritt des Rokoko durch ein Zwischenstück mit schrägliegender Schreibklappe umgestaltet worden. Im Innern, hinter der Klappe, sind gewöhnlich kleine, nach vorn schräg abschließende Kästen angeordnet. Der eigentliche Schreibkasten stellt eine organische Verbindung zwischen dem Kommodenteil und dem nur etwa halb so tiefen Schrankoberteil dar. Durch diese Kombination geht zwar die Kommodenfläche als Stellplatz verloren, jedoch bietet ein solches Möbel viel mehr Unterbringungsraum. Der Typ des Schreibranks mit dem Schubladenunterteil erhält sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts (33). Er wurde schon in der 1740er Jahren als höfisches Möbel abgebaut und durch einen leichteren und gefälligeren Schreibtisch auf hohen Beinen ersetzt, mit geschweiftem Pultkasten und schrägem, aufklappbarem Deckel, aber ohne Aufsatz. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts trat der Sekretär als hohes Schreibmöbel an seine Stelle, ein aus Kommode mit Aufsatzschrank gebildetes Möbel, viereckig und mit geraden Flächen, wobei die Klapptür des Oberteils als Schreibunterlage diente (34).

In dem Schreibrank von Abraham Roentgen (Abbildung 7 und 8) aus der Zeit von 1755 bis 1760 haben wir ein sehr charakteristisches Muster jenes Möbeltyps aus dem Rokoko vor uns. Die Kommode, deren Schubladenzahl auf zwei verringert ist, steht auf geschweiften Füßen. Ihre Zarge ist so ähnlich wie an der auf Abbildung 1 gezeigten Kommode aus dem Kreismuseum Neuwied gestaltet. Der Schreibkasten liegt auf der ganzen Kommodenfläche glatt

auf. Auf ihm ruht ein gleicher, breiter, jedoch in der Tiefe schmalerer, schrankähnlicher Aufsatz, der von einer einteiligen Tür verschlossen wird. Eine weitaus üppigere Schweifung als wir sie bei den oben angeführten Kommoden (Abbildungen 1, 2, 3) vorfinden hat sich des Schreibranks bemächtigt. Die Schweifung tritt nicht nur in den nach rückwärts allmählich breiter werdenden und ausschwingenden Seitenwänden zutage, sondern auch in den überall eingezogenen oder gebauchten Flächen. Aus derselben Neigung zur Abrundung und Einbindung des Möbels sind die Füße an allen vier Ecken schräggestellt. Dadurch, dass die Seitenwände selbst in Schwingung geraten, wird dem Spiel von Licht und Schatten eine starke Wirkung gesichert. Das Würfelmuster der verschiedenfarbigen Marketerie ist der Bewegung der Möbelwände aufs feinste angepasst. Eine solche Art der Marketerie erhöht zusätzlich die Lichtwirkung. Die einzigen ganz ebenen Teile des Möbels sind die Seitenflächen des Schrankaufbaus und naturgemäß die Fläche der Schreibklappe. Sämtliche anderen Möbelteile befinden sich in einer leichten Schwingung. Der Verlauf der Schwingung, die sich durch den ganzen Möbelkörper hindurch fortsetzt, ist an der oberen Kante des Schrankaufbaus am deutlichsten abzulesen. Alle auftretenden Querlinien bis zur unteren Abgrenzung der Marketerie auf der Schreibplatte hin sind Parallelen zu jener Linienführung. Diese geschwungene Linie wird erst wieder an der vorderen Kante der Deckplatte des Kommodenunterbaus aufgenommen, nun jedoch nicht mehr als Begrenzungslinie einer Fläche, sondern eines Körpers auftretend. Die äußeren Ecken sind abgeschragt und die Kanten an allen Stellen abgerundet oder abgefast. Anstatt der üblichen Bronzebeschläge finden wir einen Messingbeschlag, der sich in betont bescheidener Art dem Betrachter darbietet. Das Möbel hat keineswegs monumentalen Charakter, es wirkt viel eher wie ein plastisches Kunstwerk – kaum noch wie ein Möbel. In der organischen Verschmelzung der drei verschiedenen Teile zu einem einheitlichen Ganzen und in der Beseelung dieses Gebildes mit einem durchgehenden plastischen Zug zeigt sich die gestalterische Fähigkeit eines Kunsttischlers wie Abraham Roentgen.

IV. Die Möbel von David Roentgen

David Roentgens frühe Arbeiten, etwa seit 1770/1775, sind leichter und eleganter im Umriss als die des Vaters. Die Möbel, die nach 1780 gefertigt sind, weisen anfangs reine Louis-seize-Formen auf, denen Roentgen durch eigene Profile und Kannelierung eine „Neuwieder Note“ gab. In den Jahren nach 1785 wurden vor allem Roentgens Schreibtische berühmt, die oft – wie auch die Standuhren – mit hohen Aufsätzen ausgestattet sind und mitunter Denkmäler im Raum gleichkommen. Nicht zuletzt durch ihre ausgeklügelten Mechanismen, die zum Teil der Mitarbeit des Uhrmachers Peter Kinzing zu verdanken sind, überragen sie das übrige deutsche Möbel ihrer Zeit bei weitem. David Roentgens Meisterschaft lag nicht in der Erfindung neuer Kunstformen, sondern um die Technik an und für sich erwarb er sich große Verdienste.

1. Der Schreibtisch

Leider lässt es sich nicht belegen, aber sicherlich hat der im Kreismuseum befindliche Schreibtisch ursprünglich einmal einen bürgerlichen Besitzer gehabt (Abbildung 8). Er zeugt wie alle anderen in Neuwied anzutreffenden Roentgen-Möbel (35) – wenn man sie mit jenen aus königlichen Häusern stammenden Stücken vergleicht (36) – von den unterschiedlichen Arbeiten, die in der Roentgenschen Werkstatt ausgeführt wurden. Seine Einfachheit gründet auf der Tatsache, dass in den 80er und 90er Jahren die meisten Möbel in Reihen hergestellt wurden, „nachdem das Grundmodell vorher genau in seiner Form ausgedacht war“ (37). Die makellose Ausführung in allen Einzelheiten ist eines der Charakteristika der Neuwieder Manufaktur. Weitaus prunkvollere Schreibtische mit ähnlicher Grundform verhalfen Roentgen zu seinem Ruhm am russischen Zarenhof. Dennoch ist diese Art des Schreibmöbels nicht besonders aufschlussreich für den Stil der betreffenden Epoche (38). Nur wenige der charakteristischsten Merkmale eines Möbels klassizistischer Prägung lassen sich an ihm ablesen.

Der Tisch als solcher ruht auf acht massiven Säulen, die zu ihrem oberen Ende hin eine geringfügige Verjüngung erfahren. Sie wirken durch ihre Kannelierung schlanker, leichter und elastischer. Man könnte sie mit toskanischen Säulen vergleichen. Die Grundplatte, auf der sie fußen, hat die gleichen Ausmaße in Länge und Breite wie die eigentliche Schreibtischplatte. Auf den ersten Blick erscheint es so, als ob ihre Einbuchtung zwischen den vorderen mittleren beiden Säulen nur die Strenge des Gesamteindrucks auflockern wollte und nicht außerdem noch einer besonderen Zweckmäßigkeit unterläge. Bedenkt man jedoch, dass die Tischplatte ausziehbar ist, so leuchtet es ein, welchem Zweck eine derartige Aussparung dient. Kurze, rechteckige, durch je drei tiefe Rillen – gleichsam als Fortsetzung der kannelierten Säulen wirkend – verzierte Zwischenstücke an der Vorderfront machen die Bindeglieder zwischen den Säulen und dem Schreibflächenkasten aus. Zwischen ihnen sind die Schubladen eingehängt. Über den Schubladen befindet sich die Schreibplatte, die sich über die ganze Breite des Tisches erstreckt. Sie wird von einem Rollverschluss verdeckt, der sich automatisch in den Tischkörper hinein wegschiebt, sobald man die Tischplatte herauszieht. Ihre vordere senkrechte Begrenzungsfläche lässt sich durch die Betätigung einer Schließfeder in waagerechte Stellung bringen.

Die Ausmaße des schrankähnlichen Aufsatzes sind an der Bodenplatte recht deutlich ablesbar. Die im Zusammenhang mit der Ausbuchtung aus technischen Gründen notwendige unterschiedliche Anordnung der die Bodenplatte bildenden Bretter ist durch die Furnierung hindurch zu erkennen und ermöglicht dadurch diese Einsicht. Die aus den langen Brettern gebildete Fläche stimmt mit der Grundfläche des Aufbaus überein. Die Fassade des Schrankaufbaus ist so gegliedert, dass ihre entsprechend kleineren Säulen den Grundsäulen in linearer Fortsetzung folgen. Wir sehen, dass sie eine breite, niedrige, einteilige Fläche und eine draufgesetzte dreigeteilte, die sich aus einer breiten Mitte und zwei schmaleren seitlichen Kompartimenten zusammensetzt, tragen – in genauer Umkehrung zu dem Bild, das die Frontklappe der Schreibplatte mit ihren daruntergehängten Schubladen bietet. Zwischen den oberen vier Messingsäulen bemerken wir Rollverschlüsse, die unterteilte Schreibfächer verbergen (Abbildung 9). Ein mit einem Perlstab verzierter leicht geschwungener Bogen, der in helle dreistufige Kapitelle übergeht, die ihrerseits den oberen Abschluss einer schmalen Holzleiste bilden, rahmt die Rollverschlüsse zusätzlich ein. Das mittlere schubladenähnliche Fach des „Schrankdaches“ ist gegenüber den es rechts und links abgrenzenden leicht erhöht gearbeitet. Es besitzt auf seiner Deckplatte ein zaunartiges Messinggitter, das von kleinen durch Messingvasen bekrönten Holzpfählern an den vier Ecken festgehalten wird. Derartig gestaltete Gitter finden sich auch als seitliche Begrenzung der Schreibplattendeckfläche. Um sich zu verdeutlichen, welcher komplizierter Mechanismus dem Möbel eigen ist, möge man bedenken, dass elf verschiedene Fächer von drei Schließmöglichkeiten aus zu öffnen und zu verschließen sind. Die oberen drei Fächer öffnen sich nur dann automatisch, wenn die unter ihnen liegende Schublade aufgeschlossen wird. Der unaufdringlich wirkende Zierrat des Tisches zeigt sich in einem zur übrigen Furnierung (Mahagoni) unterschiedlichen Furniermaterial (Wurzelmaserholz) des mittleren, ein wenig erhöhten, oberen Faches, das von einem Stabornament eingerahmt ist, Perlstabbegrenzungsbögen der Rollverschlussfelder und Messinggittern, -vasen, -kapitellen und -basen der Säulen in den beweglichen, in sich gedrehten Bronzegriffen. Die unteren drei Schubladen sind auf ihrer Vorderfläche mit einem Zierrahmen aus einer profilierten Leiste versehen. Schmückende Leisten in ähnlicher Ausführung haben wir an Abraham Roentgens Werken festgestellt.

An diesem Möbelstück wird deutlich, wie sich die künstlerische Gestaltung der Aufgaben vereinfacht hatte, nachdem seit Beginn der 80er Jahre eine größere Schlichtheit in der Dekoration eingetreten war: Intarsien spielten nur noch eine ganz geringe Rolle. Sie finden beispielsweise an diesem Möbel gar keine Verwendung.

2. Die Standuhr

Es ist schwer zu beantworten, „ob die Uhr ein Möbel oder nur ein sachlicher Zeitmesser und Zeitregulator ist“ (39). Die Standuhr kommt im 17. Jahrhundert erstmals vor und muss im 17. und 18. Jahrhundert fast in jedem Bürgerhaus zu finden gewesen sein, vor allem als ein höchst dekoratives Beiwerk der Dieleneinrichtung. Ebenso wie viele Möbel sind die Uhren des Rokoko verspielte Dekorationsgegenstände, wenn nicht sogar plastische Kunstwerke. Erst der Klassizismus versuchte, auch der großen Standuhr eine neue Form zu geben.

Die auf den Abbildungen 10 und 11 gezeigte Uhr, die auf Grund ihrer Signierung um 1785 von David Roentgen und Peter Kinzing geschaffen worden sein muss, wurde im Jahre 1928 zu einem Preis von 24.000 Reichsmark in Berlin auf der Kunstauktion bei Lepke für das Kreismuseum Neuwied ersteigert. Sie kommt aus dem Besitz der Zarin Katharina II. und stand früher im Schloss Pawlowsk, das in der Nähe von Petersburg liegt. Heute zählt sie zu den wertvollsten Gegenständen des Kreismuseums.

Eine sich in vielen Abstufungen nach oben zu verjüngende Rechtecksäule endet in der sie bekrönenden Bronzegruppe des auf Felsen thronenden Apollos mit erhobener Rechten, in der Linken die Leier haltend. Diese Gruppe hat Roentgen mehrfach verwendet, so zum Beispiel auf einem Schreibtisch für Katharina II. in der Eremitage (40), auf dem Schreibschrank von König Friedrich Wilhelm II. in Berlin (41), an einer Standuhr aus dem Potsdamer Marmorpalais (42) und auf einem Schreibschrank, der im Österreichischen Museum für angewandte Kunst, Wien zu sehen ist (43). Die Gruppe ist von einer Balustrade mit vier Urnen umzäunt.

Die kastanienbraune Färbung des Birkenmaserholzes, mit dem das Gehäuse furniert ist, lässt den Goldbronzeschmuck besonders leuchtend hervortreten. Der architektonische Aufbau des Gehäuses wird von seinem Zweck bestimmt. Die weiten Ausschläge des Uhrpendels verlangen ein breites Unterteil. Die Überleitung vom Unter- zum Oberteil bilden drei verkröpfte Abstufungen, die sich im Sockel und Gesimsabschluss wiederholen. Mitten auf der von mehreren Perlschnüren eingefassten Füllung des Unterteils ist ein bronzenes Beschlagstück mit Tauben, einem Köcher, einer Fackel, Trompeten, Pfeilen und verschlungenen Pflanzen nach einem auch von J.H. Riesener benützten Modell angebracht (44). Das Zifferblatt mit der Bezeichnung „Roentgen & Kinzing a Neuwied“ ruht in einer matten Goldbronzeplatte. Der runde, mit plastischen Gehängen aus Blumen und Früchten bekränzte Rahmen wird von dem knienden Saturn getragen. Eine gewundene Schlange, als Emblem der Ewigkeit, bildet den Stundenzeiger. Aus Abbildung 11 ist ersichtlich, wie stufenlos sich das mit höchster Feinheit ausgearbeitete „Dachstück“ auf das „Gehäuse“ aufsetzt. Zumal die Vorderfront zeigt das nahezu bis in die letzten Kleinigkeiten genau nachgebildete Gebälk eines dorischen Tempels. Triglyphen mit Regula und Tropfen wechseln mit Metopen,

die Köpfe en face zum Schmuck haben. Das Mäander der Oberkante sowie Geison weisen ein Zahnschnittmuster auf. Im Giebel sehen wir ein Relief mit zwei Amoretten, die eine Leiter halten.

Das Oberteil des Uhrgehäuses enthält das äußerst fein gearbeitete Geh- und Spielwerk. „Auf einer Walze sind vier verschiedene Stücke angebracht, die je nach Belieben eingestellt werden können. Zwei kleine Blasebälge erzeugen den „Wind“ für die Flöten, während mehrere Hämmerchen die Saiten des zitherartigen, im Unterteil des Gehäuses hängenden Harfenspiels anschlagen“ (45).

Die Musikwalze kann so mit dem Uhrwerk gekoppelt werden, dass jede volle oder alle drei Stunden eine Aria gespielt wird, sich also jeweils in der vierten oder zehnten Stunde die erste Aria wiederholt. Es ist aber auch möglich, unter Zuhilfenahme eines Handauslösers, jederzeit eine beliebige Aria erklingen zu lassen (46).

Im Berliner Schlossmuseum steht eine fast gleichartig ausgestattete Standuhr, die aus dem Besitz von Friedrich Wilhelm II. stammt (47).

V. Über das Architektonische und das Architekturmäßige der Möbel

Normalerweise wird der zeitliche Ablauf des Formenwandels nach dem Vorgang der Architektur in Epochen zerlegt wie Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko, Klassizismus. Noch weniger als in der Geschichte der Baukunst vermögen diese Begriffe das Mit-, Neben- und gelegentlich auch das Gegeneinander der verschiedenen Richtungen in der Formgestaltung des Mobiliars zu erfassen. Keineswegs folgt immer, wie häufig gesagt wird, das Mobiliar der Architektur. Änderungen des Lebensstils, des Geschmacks, der Kleidung, namentlich aber das Auftreten neuer Techniken, wie der Furnierkunst, der Marketerie, die Anwendung neuer Werkstoffe, exotischer Hölzer, des Lackes – diese Realitäten haben die Stilwandlungen im Mobiliar auf das stärkste beeinflusst. Deshalb fallen, genau genommen, die Glanzzeiten schöner Möbelkunst auch nicht immer mit den Höhepunkten der Baukunst zusammen (48).

Der Stil des Rokoko ist – wie bereits gesagt wurde – im Grunde nur die letzte Phase der im 17. Jahrhundert begonnenen Barockbewegung. Das Rokoko ist der Höhepunkt und zugleich das Ende eines ungemein bewegten, auf die Statik des Möbels verzichtenden Stils. Dieser Stil steht in krassem Gegensatz zum vorausgegangenen Stil der Renaissance mit ihren ruhigen, architektonischen Möbeln und dem ihm folgenden des Klassizismus mit seinem ebenfalls sehr strengen, an klassischer Architektur geschulten Möbeln. Er fand seine Verbreitung in allen Ländern Europas. Das Bedürfnis der Renaissance, die Möbelformen als architektonische Glieder klar zu lesen und zu verstehen, hatte auch eine optische Eindeutigkeit zur Folge. Im Barock begann sich diese Vorliebe zu verschieben: die Eindeutigkeit der Struktur des Holzes zum Beispiel wurde verwischt oder häufig ganz aufgegeben – verwischt durch die Furnierung, aufgegeben dort, wo das Holz entweder Stein oder Marmor vorzutauschen hatte (49). So blieb im Barock die Möbelform zunächst auch kantig, aber an die Stelle der tektonischen Fügung aus senkrechten tragenden und waagrecht getragenen Teilen trat die Schweifung, vor allem an den Füßen, die dabei ebenfalls meist kantig blieben (Abbildung 5), aber auch an der Zarge (50). Im Rokoko kommt es dann zu einem Schwingen und Biegender Formen, die, aller statischen Bindungen und Aufgaben scheinbar enthoben, absolut unarchitektonisch wirken.

Die Möbel des Barock und Rokoko sind in Anlehnung an die Architektur entstanden. Die Innenräume jener Zeit haben zwar noch ein architektonisches Gerippe, aber es besteht aus fein gezogenen zarten Profilen, leicht angedeuteten Kapitellen und Goldleisten und wird überall von einem lockeren Zierwerk aus Blatt- und Blütenranken, Gitter- und Netzwerk, Stilleben, Emblemen und Tiergestalten überspielt (51). Bereits um 1600 herum begann diese Art der Verzierung in Gipsstuck italienischer Herkunft die hölzernen Vertäfelungen und Kassettendecken der Renaissance zu verdrängen, im Einklang mit der Richtung des Barock auf geschwungene Linienführung und Abschleifung aller Ecken und Kanten des Raumes. Dieser Bewegung, die durch den gesamten Raum schwingt, hat sich das Möbel anzupassen – das Möbel des Barock ebenso wie das des Rokoko.

Schon zur Regierungszeit Ludwigs XV. setzt eine Gegenbewegung gegen das Rokoko ein, die sich aus einer neuen Begegnung mit der Antike speist. Merkwürdig ist, dass sich die Begeisterung für die Antike zunächst mehr im Mobiliar als in der Architektur auswirkt. Die Möbel bekommen nun wieder ruhige Formen. Lasten und Tragen, Rahmen und Füllungen werden wieder deutlich voneinander abgesetzt. Der Überschwang der Bewegung wird durch eine neue Statik abgelöst. Trotzdem bleiben die Möbel des frühen Klassizismus, den man in Frankreich nach der Zeit seiner Hochblüte als Stil Louis-seize bezeichnet, im Allgemeinen architekturfern. Es werden nicht mehr wie in der Renaissance ganze Fassaden an Schränken „kopiert“, keine Säulen vor Schranktüren gelegt. Aber die Form der Möbel bekommt wieder klare, einfache Umrisse. Rechteckige Körper ruhen auf geraden Beinen, die häufig wie

Säulen kanneliert sind. Die antiken Ornamente, Eierstab, Zahnschnitt, die Triglyphe und der Perlstab werden übernommen und mit den klassischen Ornamenten von Widderköpfen, Löwen- und Stiermasken kombiniert (52).

Abraham Roentgens Werke gehören in die Zeit des Rokoko. Jedoch ist es gewiss, dass sich sein Möbelstil nicht in allen Einzelheiten mit den allgemeingültigen Stilkriterien des Rokoko in Einklang bringen lässt. Seine Möbel sind keine plastischen Gebilde, die durch unübersehbare Verschnörkelungen ihre Grundstruktur gänzlich verbergen, vielmehr – in Anlehnung an englische Vorbilder – Schöpfungen von relativ schlichter Form, mit klaren, geschweiften Umrissen. Doch eine strenge Ordnung im Aufbau des Möbels hat auch bei seinen Werken ihre Gültigkeit verloren, nicht die klare Gliederung, sondern Verschleifung und Verschmelzung der einzelnen Elemente zu einem einheitlichen Ganzen sind angestrebt. Der Schwung der Zarge und der Beine lockert die sonst übliche Strenge von Senkrechten und Waagerechten. Eine gewisse Leichtigkeit, die sich vom Boden aus durch das gesamte Möbel hindurch fortpflanzt, ist zu bemerken. Überhaupt lebt in all seinen Möbeln ein verhaltenes Streben nach Bewegung, das – von dem auf- und abschwellenden Spiel der Linien, Flächen und Körper hervorgerufen – sie von ihrem Verhaftetsein mit dem Raum und dem Boden zu befreien scheint. Der Anschein der lebendigen Bewegung kommt auch dadurch zustande, dass der Betrachter das einzelne Möbel von allen Seiten sehen kann, ja sehen muss, und nicht gehalten ist, es nur frontal zu beschauen. Der Betrachtende wird förmlich gezwungen, um das Rokoko-Möbel (Abbildung 5) herumzugehen, damit er seine Form ganz in sich aufnehmen kann, wohingegen es bei einem Möbel klassizistischer Prägung wie dem Schreibtisch (Abbildung 8) genügt, es von vorne gesehen zu haben, um seine spezifische Schönheit zu kennen.

Beim Schreibtisch ist die bewegte, geschweifte Linie auf tektonisch nebensächliche Stellen verlegt (Abbildung 9). An die Stelle der lebhaften Bewegung ist eine größere Ruhe im tektonischen Aufbau getreten. Ein gewisser Rest an Bewegung flutet nicht mehr frei im Raume, sondern bleibt in der Fläche verhaftet. Sie ist hier mit feineren Mitteln zum Ausdruck gebracht. Sie zeigt sich in der vertikalen Dreiteilung, in der wohlbedachten Proportionierung, im glücklichen Einklang von horizontal und vertikal abgeteilten Gliedern und in den vorsichtigen Abstufungen der Übergänge von einer Körperfläche zur anderen. Wir finden keine unklaren Verschnörkelungen, vielmehr klare, dem Verstand fassbare Linien und geometrische Formen – an die Stelle der komplizierten ist die einfache Form getreten. Zweckform und Kunstform sind eine homogene Verbindung eingegangen.

In der Beschränkung auf die einfachsten Elemente beruht der herbe, markige Eindruck des Ganzen. Statt einer allseitigen Verschleifung finden wir klar voneinander geschiedene Glieder. Die Säulen sind vom Schreibtischkasten, der Schreibtischkasten vom Aufsatz abgesetzt, lastende und stützende Teile sind deutlich voneinander getrennt und die Felder sind durch profilierte Umrahmungen begrenzt. Es gibt keine entsprechende Ornamentik mehr, die die einzelnen Felder zu einer einheitlichen Fläche zusammenzieht. Stattdessen steht der Aufbau des Möbels ganz im Vordergrund, seine Konstruktion wird deutlich gezeigt. Das Ornament hat lediglich die Rolle der Begleitung. Die führenden Linien lässt es unangetastet, es dient mehr dem Zweck, die Funktion der Teile zu unterstreichen, dem tektonischen Bestand zu einem feineren Ausdruck zu verhelfen, kurz, das Ornament tritt nicht schmückend, sondern tektonisch auf. Die als Säulen ausgebildeten Schreibtischbeine dienen – neben ihrer konstruktiven Funktion – als schmückende Elemente.

Wir finden derartige architekturmäßige Bestandteile auch an der Standuhr, hier jedoch ausschließlich als schmückendes Beiwerk. Die Uhr wirkt zwar in ihrer Gesamtform wie ein Monument, aber ihr Körper ist nicht aus architekturmäßigen Bauteilen konstruiert. Natürlich mutet der obere Teil des Gehäuses in seinem Umriss wie die verkleinerte Nachbildung eines dorischen Tempels an, jedoch nur so lange wie man den Fries nicht entfernt. Würde man ihn entfernen, so bliebe die Tektonik des Möbels unangetastet, aber die Zweckform wäre gegenüber der Kunstform deutlich in den Vordergrund getreten. Der Eindruck, ein Denkmal vor sich zu haben, bliebe in jedem Falle bestehen, selbst dann noch, wenn man all seine schmückenden Elemente entfernen wollte.

Das Gleiche gilt für den Schreibtisch, der an ein Bauwerk wie das Brandenburger Tor in Berlin denken lässt (53). Auch ihm könnte man allen Schmuck nehmen, ohne dass es seiner Konstruktion oder dem Eindruck des Monumenthaften Abbruch täte.

VI. Vergleichende Betrachtungen

Möbel sollen normalerweise den Bedürfnissen des Lebens dienen. Die Bedürfnisse aber wechseln mit jeder neuen Generation. Sie entstehen aus persönlichen Ansprüchen, die sich zwischen den Extremen der Zweckmäßigkeit und der Bequemlichkeit, bestimmter Sachlichkeit und prunkvoller Überladenheit, schmucklosen Bedürfnissen und repräsentativer Aufmachung bewegen. Sie sind an soziale Rücksichten, an die Forderungen der Gesellschaft gebunden (54). Gleich welchen kulturellen Gegebenheiten sie von Zeit zu Zeit unterworfen werden, bestehen Möbel doch ursprünglich aus zwei Typen: „Möbel, die eine Stütze sind, und Möbel, die etwas aufnehmen: die ersteren

haben Tierformen, die zweiten architektonische Formen. Der Stuhl lässt das Pferd ahnen, der Wäschekasten, wie im Übrigen auch die Bahre, deuten auf das Haus“ (55). Meistens wird bei Kastenmöbeln eine Verbindung beider Elemente angestrebt, eine Verbindung von stützenden Teilen mit der kubischen Form. Dabei bleiben in der Regel nicht nur die Funktionen jener beiden Komponenten des Möbels, sondern auch ihre Umrisse deutlich sichtbar voneinander geschieden.

Das allen hier angeführten Kommoden Gemeinsame ist die bewusst angestrebte Ineinsbildung von Körper und Stützen – eines der maßgebenden Stilelemente des Barock und Rokoko, das erst am Ende des 18. Jahrhunderts wieder verschwand – und die an der einzelnen Kommode einheitliche Behandlung der Außenflächen. Sind die Vorderfronten der auf den Abbildungen 1 und 3 gezeigten Kommoden mit Hilfe einer entsprechenden Furnierung als ein Feld behandelt, so erscheint die Fassade des auf Abbildung 2 dargestellten Möbels – trotz ihrer besonders scharf abgegrenzten Dreiteilung – auf Grund einer Würfelmarketerie mit verbindender Wirkung als eine Fläche. Der Eindruck des Zusammenhangs wird durch die schrägliegenden Parallelen, die in linearer Fortsetzung von Schublade zu Schublade verlaufen, hervorgerufen. Weder die wulstförmigen Umrandungen noch die Rahmen der Schubladen mindern diesen Eindruck herab.

In sehr schroffem Gegensatz zur Fassadengestaltung der Möbel von Abraham Roentgen steht die Verarbeitung ihrer Innenräume. Glanzvolle Fassaden mit reichem Ornament verbergen raue, nicht selten ungehobelt erscheinende Innenflächen. Diese Tatsache finden wir nicht nur an den Kommoden (Abbildungen 1,2 und 3), sondern auch am Schreibschrank (Abbildung 5) bestätigt. Die Werke David Roentgens hingegen weisen in den meisten Fällen Innenräume auf, die gleich sorgfältig be- und verarbeitet sind wie ihre Außenwände.

Der Schreibschrank ist ein aus drei Einzelteilen organisch zusammengefügt und verschmolzenes Gebilde, dem man zunächst keinen ganz bestimmten Zweck zuzumuten geneigt ist. Erst wenn man seine Funktion genauer kennt, gewinnt er für den Betrachter neben seiner den Raum schmückenden auch eine praktische Bedeutung. Der Schreibtisch dagegen stellt ein aus vielen selbständigen Einzelteilen harmonisch komponiertes Gebäude dar, das auf den ersten Blick kalt wirkt und nach Belebung zu verlangen scheint. Die Säulen tragen nicht nur die ihnen aufgebürdeten Lasten, sondern halten auch die zwischen ihnen aufgestellten Wände und eingehängten Schubladen.

Im Schreibschrank finden wir zwar einen beispielhaften Vertreter seiner Art, jedoch kein Stück, das in allen Teilen dem allgemeinen Verständnis barocker oder rokokohafter Ornamentik entspricht. Betrachten wir Abbildung 6, so sehen wir die typischen Rundungen und Schweifungen sowie eine Intarsie, jedoch steht die Parkettmarketerie ebenso wie die übrige Furnierung dazu in gewissem Widerspruch. Denn nicht nur Tür, Schreibklappe und Seitenwände des kommodenartigen Unterteils weisen stark symmetrische Schmuckformen auf, sondern auch die Einrahmungen und Einfassungen der Marketerie. Beiderseits des Schreibklappenschlosses, links von der Schreibklappenmarketerie, am und auf dem unteren Rand der Tür haben wir jeweils Stücke einer Furnierung vor uns, die auf der gegenüberliegenden Seite gespiegelt werden. Doch tritt diese Spiegelung nirgendwo mit absoluter Regelmäßigkeit auf.

Nicht zuletzt deswegen gleitet der Blick über die Flächen des Schreibschrankes immer wieder unruhig hinweg, so als müsse er nicht nur die geschwungene Linie der Flächen und der Umrandungen dauernd nachvollziehen, sondern auch eine gewisse Bewegung im Ornament erhaschen oder durch die Beobachtung erforschen (Abbildungen 5 und 6), während er auf einem Körper wie dem Schreibtisch verweilend ruht (Abbildung 8). Die unterschiedliche Betrachtungsweise hängt zweifellos auch davon ab, dass einmal der betrachtete Gegenstand flächig oder räumlich geschichtet erscheint (Abbildung 9) und auf der anderen Seite in einem räumlichen – nahezu stufenlos ineinander gehenden Hintereinander (Abbildung 5).

Heinrich Wölfflin spricht in seinem Buch „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe“ davon, dass die Entwicklung von der Klassik zum Barock sich in einer Entwicklung vom „Linearen zum Malerischen“, vom „Flächenhaften zum Tiefenhaften“, von der geschlossenen zur offenen Form“, vom „Vielheitlichen zum Einheitlichen“ vollzieht, und dass die „absolute und die relative Klarheit des Gegenständlichen“ unterschieden werden müssen (56).

Wenn wir den Versuch machen, diese Grundbegriffe einmal auf zeitlich und stilmäßig auseinander liegende Werke eines Abraham (Abbildung 5) und David Roentgen (Abbildung 8) anzuwenden, so stellen wir fest, dass sich hier eine genau umgekehrte Entwicklung – wie etwa vom Malerischen zum Linearen oder vom Tiefenhaften zum Flächenhaften – vollzogen hat. Die Linie ist in einem späten Werk von David Roentgen wie dem Schreibtisch nicht mehr so ausgebildet, dass sie als „Blickbahn und Führerin des Auges“ (57) gelten kann. Sie hält das Auge vielmehr immer wieder an den zahlreichen Ecken und Kanten auf (Abbildung 9) und lässt so das Augenmerk wesentlich länger auf geometrischen Einzelformen ruhen als es beispielsweise am Schreibschrank der Fall ist. Dort gleitet das Auge über das Gesamtwerk und wird nur nach willkürlicher Entscheidung des Betrachtenden – nicht von außen durch den Gegenstand selbst aufgezwungen – an einer bestimmten Stelle (Abbildung 6) aufgehalten, hier muss es holprige Sprünge von unterschiedlicher Höhe machen und wird oft gezwungen, einen Moment zu verweilen.

Die abgeschrägten und gerundeten Flächen, die mitunter mittels einer geringfügigen Stufung in die angrenzenden Flächen übergehen, tragen ihren Teil dazu bei, dass das Auge stetig weitergeführt wird, und der Gesamtkörper sich nicht in bestimmten Ansichten verfestigt. Denn durch die schräggewetzten oder gar nur leicht abgerundeten Eckkanten der Kommodenkörper oder des Schreibrückenaufbaus erhalten die Möbel neben der „Frontorientierung“ eine „diagonale“ (58). Schräggestellte Füße oder Beine unterstreichen diesen Eindruck (Abbildungen 1,2,3 und 5). Durch die Vermischung von Frontalität und Diagonalität wird es unmöglich, dem Körper von einer Seite „ganz“ beizukommen (59). Jene Vermischung bedeutet eines der wesentlichsten Merkmale des Barock und Rokoko.

Ein Möbel wie der Schreibtisch kann nur frontal gesehen werden. Er ist mit diesem Vorzeichen geschaffen und entbehrt demgemäß an den Seitenflächen jeglichen Schmuckes. Wir finden lediglich Fortsetzungen der an der Vorderfront begonnenen Linien (Abbildung 9). Die Dekoration bleibt überall flächenhaft, „sei es als flächenfüllende Ornamentik, sei es als bloße Feldereinteilung“ (60). Demgegenüber wirkt eine Dekoration wie die der Eckkommoden oder wie wir sie in der Form der Schubladengriffe (Abbildungen 2 und 3) antreffen, tiefenhaft.

Der Schreibtisch wirkt nicht nur in seiner Gesamtform, sondern auch in seinen einzelnen Bauteilen geschlossen. Streng geometrische Elemente sind zu einer tektonisch einheitlichen Form zusammengefügt. An seiner Vorderfront bietet er eine harmonische Zusammenfügung von Feldern, die nach Höhe und Breite verschieden sind. Nirgendwo entsteht der Eindruck, dass an einer Stelle eine Ergänzung notwendig wäre oder die Möglichkeit der Fortsetzung für eine bestimmte Form bestünde. Anders bei der Kommode auf Abbildung“: nicht nur das Parkettmuster der Marketerie könnte nach allen Seiten hin fortgesetzt werden, auch die Verschnörkelungen der Griffe oder der Schlüsselbeschläge würden Zusätze aufnehmen. Körper wie den Schreibrückenaufbau könnte man sich auch mit zusätzlichen Ausbuchtungen an manchen Stellen denken.

Jene nachträglich angefügten Momente könnten aber nicht als selbständige Einzelteile, mit eigener Funktion und eigenem Ausdruck, sondern nur untergeordnet unter die Harmonie des alle einzelnen Dinge beherrschenden Ganzen auftreten. Wölfflin sagt, dass mit dieser Ordnung „jener Begriff von absoluter Einheit“ gemeint ist, „wo der Teil als selbständiger Wert mehr oder weniger untergegangen ist im Ganzen“ (61).

Im Klassizismus besitzt auch der einzelne Baustein des Ganzen noch einen selbständigen, eigenen Wert (Abbildungen 9 und 11), der dann in der Gesamtschau den Eindruck einer gegliederten Schönheit erweckt (Abbildungen 8 und 10). Diese Schönheit wird durch eine Klarheit der Formerscheinung begründet, die durch keine Überschneidung verunklärt wird. Die Übergänge an den Ecken und Kanten sind gleichmäßig abgestuft, im Gesamteindruck wirken horizontale und vertikale Linien mit perspektivischem Charakter. Anders beim Rokoko-Möbel. Überall finden oder ahnen wir Überschneidungen (Abbildungen 5 und 6), die in der Kurvatur der Linien begründet liegen. Dadurch wird nicht nur die Tektonik des Möbels, sondern auch die Klarheit seiner Einzelformen verschleiert.

VIII. Die Möbel und ihr Raum

Zur Zeit des Rokoko war der Raum das große zentrale Kunstwerk. Die künstlerische Hauptabsicht strebte nach guter Gesamtwirkung aller Bestandteile: Vertäfelungen und Stukkaturen, Gemälden und Tapissereien, Möbeln und kristallinen Leuchtern. Der Charakter der Möbel war somit bedingt durch ihre Umgebung. Demzufolge war ihre praktische Verwendung oft nebensächlich, ihre Haltung allein entscheidend.

Für die Benutzung großer Räume, handelte es sich nun um Festsäle in Schlössern oder um Prunkzimmer des Adels und der reichen Bürgerschaft, ließ sich das Mobiliar ad hoc zusammenstellen. Demgegenüber gaben den kleineren Räumen die Einzelmöbel wie Kommoden, Schreibtische und Standuhren die tragende Note. Wichtig und bezeichnend für das damalige Verhältnis zum umgebenden Raumkompartiment ist die Tatsache, dass dessen farbige Tönung auf die Holzfarben des Mobiliars bewusst abgestimmt wurde. Am Möbel des 18. Jahrhunderts war nicht nur die Maserung hochgeschätzt und als Binnenzeichnung bewundert, das Möbel selbst spielte als Farbträger eine bedeutende Rolle: der warme Originalton des Holzes setzte sich mitunter in einen bewussten Gegensatz zur weißgetünchten, goldstuckverzierten Wand. Ein wesentliches Stück der Raumgestaltung ist sodann der gemusterte Parkettboden, der jetzt ebenfalls zu technischer Vollendung entwickelt wurde, nachdem schon die Barockzeit ihr Gefallen an hellen Böden aus breiten Brettern mit schmalen dunklen Friesen und Stegen gefunden hatte.

Da die Möbel des Barock und des Rokoko in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der Architektur standen, konnten sie nicht nach freiem Belieben aufgestellt werden, sondern sie hatten ihre festen, Akzente setzenden Plätze. Dennoch konnten sie sich an gewissen Stellen des Raumes ballen, wie beispielsweise in den Sitzgruppen um den Kamin oder im Kreise einer musizierenden Gesellschaft (62). Dabei schnitt das Rokoko-Möbel gleichsam „den

eigentlichen Raumkubus“ an und „rhythmiserte“ ihn (63), während im Klassizismus das Möbel nur die abschließende Wand zu gliedern imstande war.

Überhaupt herrschte ja zur Zeit des Klassizismus wieder die Tektonik klassischen Gepräges vor. Die Möbel gingen nicht mehr in der Dekoration der Wände auf, sie vermochten lediglich durch ihre gliedernde Funktion eine gewisse Auflockerung ihres Hintergrundes zu erzeugen. Ansonsten waren sie unabhängige, isolierte Elemente im Raum. Jedoch „das Kriterium der Symmetrie, das sich in der Renaissance und im Barock gewöhnlich auf den Außenbau beschränkt hatte, während man im Inneren keiner strengen Regel für die Möbel folgte – denn die praktischen Gesichtspunkte der vorausgegangenen Jahrhunderte herrschten noch vor – drang mit dem Klassizismus auch in die Innenräume ein (64). Das ging schließlich so weit, dass man rein nützliche Möbelstücke für architektonisch wirkungsvollere verschwinden ließ.

Derartige Rücksichtnahme auf eine künstlerische Umgebung fiel in der bürgerlichen Innenausstattung natürlich fast ganz fort, und daher konnte sich das bürgerliche Rokoko-Möbel genauso wie das des Klassizismus hier völlig unabhängig entwickeln.

„Um altes Mobiliar recht zu verstehen und zu genießen, muss man es sich im Zusammenhang mit dem Raum vorstellen, für den es geschaffen worden ist“ (65). Das ist nun allerdings nicht so einfach, denn seit gegen Ende des 18. Jahrhunderts eine „Zerreißen der bestehenden Gesamtkunstwerke“ begann, finden wir nur noch deren „Zerstückelungen“ in der Heimatlosigkeit des Kunstmarktes“ oder in den „prunkvollen Obdachlosenasylen öffentlicher und privater Museen“ (66). Eine glückliche Ausnahme bieten einzelne Räume im Schloss Neuwied. So zum Beispiel ein Zimmer, in dem sich eine Kommode (Abbildung 2) und zwei Encoignuren (Abbildung 7) von Abraham Roentgen befinden, die sich harmonisch mit der übrigen Ausstattung verbinden. Es ist ein Zimmer, das seine ursprüngliche Einrichtung erhalten hat, aber in seiner sonstigen Ausstattung im Laufe der Zeit stark verändert worden ist.

Dennoch wird uns hier ein wesentlich besseres Bild von damaliger Wohnkultur vermittelt als im Kreismuseum. Denn dort finden wir nur die aus ihrer Umgebung herausgerissenen Bestandteile eines Raumes, die in zusammenhangloser Aneinanderreihung aufgestellt sind. Die Möbel im Schloss scheinen noch zu leben, wohingegen jene Arbeiten im Kreismuseum uns kalt und erstorben gegenüber treten. Sie stehen da als stumme Zeugen großer Meister, die, in eine andere Welt verpflanzt, beziehungslos im Raum und in der Zeit verharren und nicht mehr durch und für Raum und Zeit ihr Leben haben.

Nachwort

Diese Arbeit befasst sich nur mit solchen Roentgen-Möbeln, die im Kreismuseum und im Schloss Neuwied zu finden sind, obwohl sie eigentlich alle in Neuwieder Privatbesitz befindlichen Möbel der beiden großen Neuwieder Kunsttischler einschließen sollte. Das hat seinen Grund darin, dass bisher trotz intensiver Forschung keine Werke aus der Roentgenschen Manufaktur bekannt geworden sind, die sich heute im Neuwieder Privatbesitz befinden, wenn wir jene Stücke, die im Besitz des Fürsten zu Wied sind, ausklammern. Gelegentlich wird man zwar mit angeblich aus der bedeutenden Werkstatt stammenden Möbeln konfrontiert, aber meistens handelt es sich dabei um die Werke von Nachfolgern des David Roentgen oder um die Arbeiten aus anderen Herrnhuter Tischlerwerkstätten Neuwieds, nie um Möbelstücke aus der Roentgenschen Werkstatt.

Dieser Umstand unterstreicht die Tatsache, dass die Kunstwerke der berühmten Neuwieder Möbeltischler nicht für bürgerliche Räume geschaffen wurden, sondern für die glanzvollen Umgebungen in fürstlichen und königlichen Häusern. Leider kann deshalb durch die dieser Arbeit zugrunde gelegten Möbel auch nur ein sehr kleiner Eindruck von dem großen Werk der Kunstschreiner Abraham und David Roentgen vermittelt werden.

1. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt
2. J.M. Greber, David Roentgen. Der königliche Kabinettmacher aus Neuwied
3. Vgl. Peter W. Meister und Hermann Jedding, Das schöne Möbel im Lauf der Jahrhunderte, S.374
4. Vgl. Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen, S. 9
5. Vgl. Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen, S. 10
6. Daten nach: Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt. Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen. Stadt-Archiv, Neuwied. Fürstl. Wiedisches Archiv, Schloss Neuwied
7. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt
8. Beispiele: Standuhr und Schreibtisch im Kreismuseum Neuwied
9. Vgl. Protokolle der Ältesten Konferenzen 1758 – 1812 in: Akten der Brüdergemeinde Neuwied
10. Vgl. J.M. Greber, David Roentgen aus Neuwied, der berühmteste Kunsttischler des 18. Jahrhunderts, in: Rheinische Heimatblätter, S. 397
11. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 136
12. Johannes Jahn, Wörterbuch der Kunst, S. 52
13. Vgl. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 136
14. Nach Richard Graul, Die Stilwandlungen des Möbels seit dem Mittelalter, in: Schöne Möbel aus fünf Jahrhunderten, S. 12
15. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 149
16. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 149
17. Siehe Abbildungen 3 und 7
18. Emile Molinier, Exposition retrospective de l'art francais, S. 121
19. Vgl. Seymour de Ricci, Der Stil Louis XVI, S. IX
20. J.M. Greber, David Roentgen. Der königliche Kabinettmacher aus Neuwied, Bild 89
21. Vgl. Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 9
22. Adolf Feulner, Frühwerke von David Roentgen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, S. 293
23. Zarge = Rahmen, in den die Beine eines Tisches oder einer Kommode münden
24. Nach Peter W. Meister und Hermann Jedding, Das schöne Möbel im Lauf der Jahrhunderte, S. 374
25. Hermann Schmitz, Das Möbelwerk, S. XLIII
26. Nach Hermann Schmitz, Das Möbelwerk, S. XLIII
27. Vgl. Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen, Abbildungen 14,15,25,26
28. Vgl. Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen, S. 14
29. Vgl. Heinrich Kreisel, Möbel von Abraham Roentgen, Abbildungen 2 und 4
30. Abfasen = eine Kante durch Abschrägen fortnehmen
31. Kannelierung = frz. cannelure: Rinne, Furche, Rille
32. Nach Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 130
33. Nach Elfriede Ferber, Ullstein Möbelbuch, S. 127
34. Vgl. Helmut Selig, Keyzers Kunst- und Antiquitätenbuch, S. 234
35. Eine Ausnahme bildet die Standuhr von 1785/90 im Kreismuseum Neuwied (Abbildung 10)
36. Vgl. entsprechende Abbildungen bei Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt
37. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, S. 32
38. Vgl. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, S. 31
39. Elfriede Ferber, Ullstein Möbelbuch, S. 150
40. Vgl. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, Tafel 21
41. Vgl. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, Tafel 20
42. Vgl. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, Tafel 58
43. Vgl. J.M. Greber, David Roentgen. Der königliche Kabinettmacher aus Neuwied, Bild 71
44. Vgl. Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, Abbildung 392
45. J.M. Greber, David Roentgen. Der königliche Kabinettmacher aus Neuwied, S. 120

46. Vgl. F.J. Giesbert, Die Wiederherstellung der Roentgen-Kinzing-Uhr, in: Heimatkalender des Landkreises Neuwied 1966, S. 45
47. Vgl. Hans Huth, Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, Tafel 58
48. Vgl. Richard Graul, Die Stilwandlungen des Möbels seit dem Mittelalter, in: Schöne Möbel aus fünf Jahrhunderten, S. 7
49. Vgl. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 92
50. Vgl. Helmut Seling, Keysers Kunst- und Antiquitätenbuch, S. 222
51. Vgl. Abbildungen bei Mario Praz, Die Inneneinrichtung, S. 144 ff.
52. Vgl. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 184 ff.
53. Brandenburger Tor, in der Zeit von 1788 – 1791 von Karl Gotthard Langhans erbaut
54. Vgl. Adolf Feulner, Kunstgeschichte des Möbels, S. 7
55. Mario Pratz, Die Inneneinrichtung, S. 54
56. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 14 ff.
57. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 15 ff.
58. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 129 ff.
59. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 130
60. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 131
61. Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S. 199
62. Vgl. Abbildungen bei Mario Praz, Die Inneneinrichtung, S. 142 ff.
63. Florens Deuchler, Vom schönen Wohnen, S. 93
64. Mario Pratz, Die Inneneinrichtung, S. 172
65. Richard Graul, Die Stilwandlungen des Möbels seit dem Mittelalter, in: Schöne Möbel aus fünf Jahrhunderten, S. 4
66. Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte, S. 71



Abbildung 1:

Kommode von Abraham Roentgen um 1750/60.

Abmessungen: 0,78 m hoch, 1,20 m breit,

0,63 m tief.

Kreismuseum Neuwied.





Abbildung 4:

Kommode von Abraham Roentgen um 1750/60
wie Abbildung 3, Teilansicht.



Abbildung 7:

Eckkommode von Abraham Roentgen um 1770.

Abmessungen: 0,64 m hoch, 0,58 m breit.

Schloß Neuwied.

Literatur- und Quellenverzeichnis

1. Akten: Brüdergemeine Neuwied: Protokolle der Ältesten Konferenzen 1758 bis 1812
2. Akten: Fürstlich-Wiedisches Archiv, Neuwied
3. Akten: Stadt-Archiv, Neuwied
4. Brandt, Paul: Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung, Stuttgart 1952
5. Broby-Johansen, Rudolf: Keysers Kunst- und Stilfibel, München 1965
6. Busch, Karl und Reuther, Hans: Welcher Stil ist das? Die abendländischen Stile mit ihren Grundlagen in der Antike und im Alten Orient, Stuttgart 1958
7. Deuchler, Florens: Vom schönen Wohnen. Eine europäische Stilkunde, Freiburg i. Br. 1961
8. Ferber, Elfriede: Ullstein Möbelbuch. Eine Stilkunde mit praktischen Ratschlägen für den Kauf antiker Möbel und einer Erläuterung der wichtigsten Fachausdrücke, Berlin/Frankfurt/Main/Wien 1963
9. Feulner, Adolf: Kunstgeschichte des Möbels seit dem Altertum, Berlin 1927
10. Feulner, Adolf: Frühwerke von David Roentgen, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst Neue Folge Bd. I, München 1924
11. Gradmann, Erwin: Möbelstilkunde, Bern o. J.
12. Graul Richard: Die Stilwandlungen des Möbels seit dem Mittelalter, in: Schöne Möbel aus fünf Jahrhunderten, Leipzig 1938
13. Greber, Josef M.: David Roentgen. Der königliche Kabinettmacher aus Neuwied, Neuwied 1948
14. Greber, Josef M.: David Roentgen, der berühmteste Kunsttischler des 18. Jahrhunderts, in: Rheinische Heimatblätter, 9. Jahrgang, Koblenz 1932
15. Giesbert, Franz J.: Die Wiederherstellung der Roentgen-Kinzing-Uhr, in: Heimatkalender des Landkreises Neuwied, Neuwied 1966
16. Hamann, Richard: Geschichte der Kunst. Von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, München 1954
17. Huth, Hans: Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt, Berlin 1928 (Jahresgabe für die Mitglieder des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft)
18. Huth, Hans: Möbel von David Roentgen, Darmstadt 1955
19. Jahn, Johannes: Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1962
20. Kreisel, Heinrich: Möbel von Abraham Roentgen, Darmstadt o.J.
21. Lützel, Heinrich: Vom Sinn der Bauformen. Der Weg der abendländischen Architektur, Freiburg 1957
22. Meister, Peter und Jeddig, Hermann: Das schöne Möbel im Lauf der Jahrhunderte, Heidelberg 1958
23. Meinhardt, Albert Hrsg.: 300 Jahre Neuwied – Ein Stadt- und Heimatbuch, Neuwied 1953
24. Molinier, Emilie: Exposition retrospective de l'art francais, Paris 1900
25. Pevsner, Nikolaus: Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1957
26. Pinder, Wilhelm: Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas, Leipzig 1928
27. Pratz, Mario: Die Inneneinrichtung von der Antike bis zum Jugendstil, München 1965
28. Rettelbusch, Ernst: Stilhandbuch. Ornamentik, Möbel, Innenausbau von den ältesten Zeiten bis zum Biedermeier, Stuttgart 1954
29. Ricci, Seymour de: Der Stil Louis XVI. Mobiliar und Raumkunst, Stuttgart o. J.
30. Schmidt, Robert: Möbel. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber, Braunschweig 1953
31. Schmitz, Hermann: Das Möbelwerk. Die Möbelformen vom Altertum bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Berlin o. J.
32. Seling, Helmut: Keysers Kunst- und Antiquitätenbuch. Ein Ratgeber für Sammler und Kunstliebhaber, Heidelberg 1957
33. Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg November 1953
34. Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Frankfurt/Berlin Januar 1965