

Jörg Meiner

Monument und Maschine

Zur Bedeutung der Automatenmöbel David Roentgens für die Höfe von Versailles, Berlin und St. Petersburg

I. Manufaktur und Kundschaft

Im Juni 1790 stellte der bereits berühmte Neuwieder Ebenist und Manufakturunternehmer David Roentgen ein Gesuch an einen seiner bis dahin wichtigsten Kunden, den Gouverneur der österreichischen Niederlande, Karl Alexander von Lothringen und Bar. Sein Ansinnen war es, einen Hoftitel zu erwerben und den Fürsten davon zu überzeugen, daß die von seiner Werkstatt gelieferten „großartigen Werke“ der Kunsttischlerei fachkundiger, d.h. der Pflege durch seine eigenen Mitarbeiter bedürfen.¹ Aus den Ausführungen des geschäftlich versierten Kabinettmachers geht hervor, daß er hier vor allem auf die mechanische Inneneinrichtung seiner Schränke abzielte, die für Uneingeweihte tatsächlich eine kaum zu überblickende Komplexität aufweist und vielfach geradezu das Maximum dessen darstellt, was im 18. Jahrhundert technisch in einem Luxusmöbel möglich scheint. So nimmt es nicht wunder, wenn Roentgen in besagtem Schreiben den signifikanten Begriff „Maschine“ zur Bezeichnung der Möbel heranzieht und weiter behauptet, daß diese nur „von einem Kenner unterhalten werden“ können. Mit diesem Terminus zielt Roentgen wohl speziell auf ein Möbel („Bureau“) ab, das er bereits 1776 an Karl Alexander nach Brüssel geliefert hatte. Der Statthalter berichtet von diesem Ankauf in seinem *Journal secretes* am 23. August 1776, daß er für „cette machine“ – nach Abzug einer bereits früher gelieferten Pendule, die er bei Roentgen wieder in Zahlung gab – noch 458 Doppel-Souvereigns bezahlt hätte.² Bis zum Tod des Erzherzogs 1780 stand dieses Möbel im Schreibzimmer seines Palais in Brüssel; ein Jahr darauf wurde es mit anderen Gegenständen des Nachlasses versteigert.³ 1823 gelangte es dann über seine Erben bezeichnenderweise in das Wiener Polytechnikum.⁴ Immer noch – oder schon wieder – faszinierte noch vor den kostbaren Marketerien die virtuose mechanische Ausstattung des ungewöhnlichen Möbelstücks.

Dieses seit 1872 im Museum für angewandte Kunst in Wien befindliche Möbel war das erste einer Reihe von ursprünglich drei relativ gleichartigen Schränken der Roentgenmanufaktur, die sich weniger in Einzelheiten ihrer äußeren Gestalt, dafür aber graduell in ihrem inneren Aufbau unterschieden. Gemeinsam sind ihnen die formale Konstruktion aus Unterbau, Schreibeil und Aufsatz mit Uhr, eine durch andere Möbel nie erreichte Höhe von über dreieinhalb Metern, die dekorative und ikonographische Verzierung und nicht zuletzt eine überreiche Ausstattung mit Mechaniken und Automatenwerken.

Doch nicht die kunsthandwerkliche Qualität und Akkuratess der Möbel sollen bei den folgenden Überlegungen im Mittelpunkt stehen, sondern das Zusammenspiel und die Bedeutung von Ikonographie, Monumentalität und Mechanik für die fürstlichen Besteller. Diese Trias bildet die Basis für eine Interpretation der Schränke, die sie aus der latent pejorativen Bewertung als „fürstliches Spielzeug“⁵ oder als Vorführstücke im engeren Sinne herauslöst und ihnen so den gebührenden Platz in der traditionellen Herrschaftssemantik des 18. Jahrhunderts zuweist – einen Platz, den sie in der Kunstgeschichte des Möbels schon seit jeher besaßen. Roentgens Œuvre erweist sich unter diesem Aspekt als künstlerisch prägender und auf Effekt ausgerichteter Bestandteil eines im höfischen Bereich auf Allegorie und Sinnbild ausgerichteten Repräsentationsmusters. Mit seinen artifiziell und technisch völlig einzigartigen Stücken vermochte er es auf individuelle Art ins Werk zu setzen. Da der Ebenist nicht im Auftrag seiner Kunden arbeitete, sondern fertige Möbel auf eigenes finanzielles Risiko hin anbot, verließ er die traditionelle Rolle eines Hofkünstlers, dessen Werke zumeist auf mehr oder weniger exakt definierten Vorgaben basierten und durch das Kapital des Auftraggebers abgesichert waren. Die äußere ikonographische Gestalt seiner Prunkmöbel ist zwar im Kontext der allgemeinen Entwicklung des höfischen Möbels zu sehen und war deshalb durch den

Adel sofort zu goutieren, doch letztlich stellten sie in ihrer Originalität eine selbstständige Leistung der Manufaktur dar, die sich weit über das Althergebrachte erhob. Denn erst Roentgens Gespür für die repräsentativen Bedürfnisse der spätabolutistischen Höfe Europas ermöglichte die Kreation von Möbeln dieser Art. Die Herrscherhäuser befanden sich im Jahrzehnt vor dem Ausbruch der französischen Revolution unter einem verstärktem Legitimationsdruck und waren bereit, für eine auf die Tradition vertrauende, zugleich aber innovative Selbstdarstellung hohe Summen aufzuwenden. Die Möbel bedienten Vorstellungen des Hochadels, ohne daß diese im Vorfeld näher spezifiziert worden wären; sie steigerten eine Gattung, die bisher vor allem aufgrund von Materialluxus und weniger durch eine eindeutige ikonographische Sprache und Deutbarkeit in Erscheinung getreten war, zu Kunstwerken von zentraler, geradezu politischer Aussagekraft. Daß Roentgen sich mit diesen Werken selbst ein Denkmal setzte, ist kurioserweise kein Ausweis persönlichen Strebens nach Ruhm, sondern eine Art herrnhuthischer Gottesdienst. Er bediente durch sein Können, sein Wissen um die Bedingungen des höfischen Marktes und sein kaufmännisches Geschick – sein geradezu als aggressiv zu bezeichnendes Marketing – lediglich das weltliche Wetteifern der Monarchen; sein persönliches Ziel war es, durch seinen Fleiß und Erfolg der Brüdergemeinde und damit Gott zu dienen.⁶

II. „Neuwieter Cabinet“ und „meuble mécanique“

Bevor aber gezeigt werden soll, auf welche Art und Weise Roentgens Kunstschränke die Ideenwelt höfischen Selbstverständnisses widerspiegeln, müssen hier einige Erläuterungen vorangestellt werden, die sowohl ihre Geschichte als auch ihre technische Einrichtung angehen. Beide Aspekte verdeutlichen, wie derlei Möbel von den Zeitgenossen geschätzt und bewertet wurden.

Neben dem Wiener Schrank als dem ältesten unter den ehemals drei Möbeln (Abb. 1) wurde 1779 ein weiterer Kabinettschrank an Ludwig XVI. von Frankreich, ein dritter im selben Jahr an den preußischen Thronfolger Friedrich Wilhelm II. geliefert. (Abb. 2) Das französische Exemplar ist heute bis auf die Marketerien verschollen⁷ (Abb. 3); das preußische bewahrt das Berliner Kunstgewerbemuseum.

In seiner Gestalt ähnelt der Schrank von 1776 in Wien noch den Entwürfen von „Desk and Bookcases“ aus Thomas Chippendales *Director*, die die Roentgen-



Abb.1: Manufaktur David Roentgen, Pultschreibschrank für Graf Alexander von Lothringen und Bar, Neuwied 1776, Wien, Museum für angewandte Kunst (Foto: Fabian 1986, Roentgenmöbel)

werkstatt Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts als Vorbilder für eigene Möbel dieser Gattung adaptierte.⁸ Doch anders als beim englischen Vorbild ist der bewegte Umriß dem neuen Pariser „goût grec“ entsprechend nun als fester und geradliniger Kontur gegeben, bei dem allein in der Schweifung der ausgesägten „bracket feet“ und bei der Zeltdachform des Uhrenkastens noch Reminiszenzen an das Rokoko gewahrt bleiben. Der Unterbau folgt in seiner Konstruktion englischen Kommodentypen, die die Schübe hinter zumeist drei Türen verbergen; darüber folgt eine schmale Gürtelzone mit Schubkästen. Auf dem schräg verschlossenen Schreibeil befindet sich ein Aufsatz mit drei Türen und darauf eine Stutzuhr mit Spielwerk. Die Marketerien der sieben Türen des Schrankes stellen nach Roentgens Bedienungsanleitung „die sieben freyen Künste vor“.⁹ Wer den Aufriß für das zu diesem Zeitpunkt typologisch



Abb.2: Manufaktur David Roentgen, *Pultschreibschrank für Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Neuwied, 1779, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum (Foto: Kunstgewerbemuseum)

solitäre Möbelstück anfertigte, ist nicht genau zu klären. Eine anonyme und in ihrem Wert etwas unsichere Quelle spricht von einem „dahier [in Neuwied, J.M.] sich aufhaltende[n] Schreiner, Meister Müller“, der einen Konkurrenzentwurf zum Plan des Roentgenmitarbeiters und Mechanikers Johann Christian Krause geliefert haben soll. Nachdem anfänglich dieser Plan tatsächlich die Grundlage für die Ausführung sein sollte, wurde nach dem Tode des „Inventor[s] Müller“ wieder auf Krauses Projekt zurückgegriffen. Dies, so will es der Bericht,¹⁰ geschah unter der Leitung des Koblenzer Malers Januarius Zick, mit dem die Roentgenwerkstatt wohl bereits seit den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts zusammenarbeitete. Vieles spricht dafür, daß Zick nicht allein die Entwürfe für die Marketerien der Künste und Wissenschaften geliefert hat, sondern in gewissem Maße auch die ästhetische Gestalt des Möbels geprägt hat, da er neben seiner Tätigkeit als Maler auch Interieurbestandteile konzipierte.¹¹ Besonders aufschlußreich ist hier der Vergleich mit einem von Zick stammenden Abtstuhl aus der ehemaligen Benediktinerabteikirche St. Martin in Wiblingen, der gerade im oberen Bereich der

Rückwand eine enge Verwandtschaft mit dem Aufsatz des Wiener Schrankes erkennen läßt, was zumindest für eine Überarbeitung, gewissermaßen eine Endkorrektur, eines schon bestehenden Entwurfes für den Kabinettschrank der Roentgenmanufaktur sprechen könnte.¹²

Die Mechanik des Wiener Schrankes ist in manchen Bereichen weniger aufwendig gearbeitet als die des Berliner Kabinetts. Obwohl heute weitgehend nicht mehr in Funktion, läßt sie sich doch in ihren Bewegungsabläufen rekonstruieren.¹³ Sie konzentriert sich im wesentlichen auf die Bereiche des Schreibeis und des Aufsatzes. Auf Augenhöhe des Benutzers verbirgt sich hinter der mittleren Tür mit der Darstellung der naturwissenschaftlich geprägten *Artes mechanicae* Optik, Geometrie, Astronomie und der Mechanik selbst (mit Flaschenzug), ein sogenanntes perspektivisches Spiegelkabinett, das im unteren Teil ein zusammengelegtes Stehschreibpult enthält. Nach dem Lösen der Arretierung fuhr dieses Pult mit enormer Geschwindigkeit selbsttätig nach vorn, stellte sich schräg und klappte im gleichen Atemzug zwei seitliche Erweiterungsflächen und oben „ein Pult von selbstem“¹⁴ auf, „um etwas zu copiren“. Gleichzeitig wurden noch „zwei Kästgen mit Dinten, und Sandgefäßen, und Nothwendigkeiten zum Schreiben“ nach außen geschwenkt. Dieser ‘Auftritt’ war beim Wiener Schrank – und ist es beim Berliner immer noch – erstaunlich inszeniert: Aus dem Nichts heraus enthüllt sich hier in Sekundenschnelle eine bis dahin verborgene Funktion des Möbels, die noch heute ein ahnungsloses Publikum in Verblüffung und Erstaunen zu versetzen mag. (Videosequenz im Vortext)



Abb.3: Manufaktur David Roentgen, *Marketerien vom Mittelteil eines Pultschreibschrankes für Ludwig XVI. von Frankreich*, Neuwied, 1779, München, Bayerisches Nationalmuseum (Foto: nach Katalog Bayerisches Nationalmuseum)

Hinter der schrägen Schreibplatte mit der Darstellung der Musik befand sich im Zentrum der rückwärtigen Einrichtung ein weiterer auf Verwandlung abzielender Mechanismus, dessen genaue Funktionsweise aber leider nicht ermittelt werden kann, da die Vorrichtung zerstört ist. Doch gemäß der zeitgenössischen Beschreibungen wird sich dem Betrachter in etwa folgendes Bild geboten haben: Zwei geschlossene Jalousien, die sich per Knopfdruck öffnen ließen, gaben im Inneren mehrere Brieffächer zur Anwendung frei. Durch die erneute Betätigung desselben „verborgenen Platz[es]“ schloß sich laut der Beschreibung in London der Vorhang wieder.¹⁵ Ein Druck auf eine andere Taste bewirkte, daß dieses „vorne stehende Cabinet“ nach hinten bewegt wurde und „statt dessen ein Medaillen Cabinet mit einer Menge kleiner Auszüge hervor“ kam. Dieses Medaillenfach ist unter dem Briefkabinett verborgen; automatisch ausgelöst trat es nach dessen Verschwinden an seine Stelle und betätigte automatisch ein ehemals im hinteren Teil des Unterbaus verborgenes Glockenspiel, das dem Benutzer das Erscheinen „avertir[e]“. Nicht ganz klar ist beim Wiener und vor allem beim Versailler Schrank der Rückweg dieser beiden Kabinette. Es ist jedoch wahrscheinlich, daß es auch hier der manuellen Nachhilfe bedurfte, d.h., daß die Automatik nur in eine Richtung wirkte und für die nächste Verwandlung die für die Bewegung verantwortlichen Federn neu gespannt und die Zuggewichte wieder an ihre Ausgangspositionen gebracht werden mußten. Als Bekrönung besitzt der Wiener Schrank, wie auch seine beiden Nachfolger, einen im Uhrenaufsatz untergebrachten Musikautomaten, der „alle Stunden 2 wohl componirte Stücke [...] auf einem Clavier, welches mit der einer Fleute-travers accompagniert wird, von selbst spielt“.

Den zweiten, sicher schon ganz dem französischen Stil der Zeit angepaßten Kabinettschrank lieferte Roentgens Werkstatt im Frühjahr 1779 an den Versailler Hof Ludwigs XVI.,¹⁶ wo er zuerst in einem der privaten Kabinette des Königs Aufstellung fand, bevor er dann in dessen letzten Regierungsjahren an prominenter Stelle im ehemaligen Speisesaal seines Vaters plazierte. Zu dieser Zeit scheinen die Mechanismen des Möbels kaum mehr vollständig funktioniert zu haben, obwohl die Garde-meuble de la Couronne seit 1784 einem Instrumentenbauer jährlich eine hohe Summe für den Unterhalt der Mechaniken zahlte.¹⁷ Noch 1789 wurden der Orgelbauer Ciquot und der Uhrmacher Richard bestellt, um eine Expertise über den Schrank anzufertigen und

die Kosten einer fälligen Reparatur zu schätzen. Doch zu dieser beabsichtigten Restaurierung kam es ebenso wenig wie zu einer zwischen 1791 und 1792 geplanten Zerlegung und dem damit einhergehenden Umbau des Möbels.¹⁸ In den Quellen zu diesen Vorgängen wird der Kabinettschrank unisono als „une grande mécanique“ oder als „meuble mécanique“ klassifiziert,¹⁹ was sinngemäß den oben aufgeführten Benennungen des Bureaus für Karl Alexander von Lothringen als „machine“ entspricht. Über die ursprüngliche Funktionsweise, die hier im Zusammenhang mit der des Berliner Möbels referiert werden soll, unterrichtet eine recht ausführliche Beschreibung, die im März 1779 in der Pariser Wochenzeitung „Nouvelles de la République des Lettres et des Arts“ erschien.²⁰ Sie wirft allerdings in einzelnen Abschnitten Fragen nach dem tatsächlichen Befund der Mechanismen des Versailler Schrankes auf, da hier Bewegungsabläufe geschildert werden, die weder am Wiener noch beim Berliner Möbel eine genaue Entsprechung finden. So wird eingangs für das Schrankunterteil erwähnt, daß man hier mit einer einzigen Schlüsselumdrehung neben zwei Türflügeln auch noch zwei Kästchen („cassettes“) öffnen könne, die ihrerseits automatisch zehn weitere versteckte Laden („ tiroirs“) freigäben, „so daß eine einzige Schlüsselumdrehung zwölf Teile zugleich öffnet“. Im Vergleich mit den beiden erhaltenen Möbeln irritiert diese Auskunft, da hier keine sich selbsttätig öffnenden „Kästchen“ im Unterbau existieren. Möglicherweise aber meint der Korrespondent der „Nouvelles“ (Pahin de la Blancherie) zwei in der Gürtelzone versteckte Schwenkschubladen, wie sie die Möbel in Berlin und Wien aufweisen. Da er diese sicher vorhandenen Mechaniken an anderer Stelle seines Berichtes nicht gesondert erwähnt, erscheint es zumindest möglich, daß sie mit diesen „cassettes“ gemeint sind. In Berlin und Wien besitzen diese Schwenkschübe zwar keine „zehn“ zusätzlichen, noch dazu automatisch hervorkommenden kleinen Lädchen, doch könnte man sich eine derartige Komplizierung am Versailler Schrank gut vorstellen. Sie wären demzufolge nicht wie in Berlin über ein verstecktes Extraschlüsselloch, sondern mit der Schließvorrichtung der unteren seitlichen Türen zu bedienen gewesen, was allerdings einen schwierigen Stabmechanismus innerhalb der Tür zur Voraussetzung gehabt hätte.²¹

Die schräge Schreibklappe verbarg einen kleinen Raum („petit cabinet“), der wie beim Wiener Schrank durch eine hölzerne Jalousie („une fermeture en bois imitant

un rideau“) verschlossen war und im Inneren Briefablagen enthielt. Folgt man der französischen Beschreibung, so konnte der Benutzer mit ein und derselben Taste den Vorhang sowohl öffnen als auch schließen. Ähnlich soll auch der weitere Verlauf durch mechanisch ausgelöste Gegenbewegungen bestimmt gewesen sein, wird doch im Anschluß daran geschildert, daß beim Drücken einer weiteren Feder („ressort“) das Brieffach en bloc verschwände und an seine Stelle ein gleichermaßen mit einer Jalousie verschlossenes Medaillenkabinett trete und die entgegengesetzte Laufrichtung sich wiederum mit der gleichen Taste bewerkstelligen ließe: Die „beiden Fächer bewegen sich in verschiedene Richtungen [...] allein durch die genannte Feder, ohne daß man Hand anlegen muß“. ²² Wenn sie tatsächlich auf diese Weise funktionierten, sind jene gegenläufigen Bewegungen einzig durch einen aufziehbaren Federmechanismus erklärbar, der eine relativ große Energie beim Auslösen der Arretierung freigesetzt hätte. Bei allen anderen Roentgenmöbeln, die mit derartigen austauschbaren Kleinkabinetten ausgerüstet sind, besteht ohne Ausnahme die Notwendigkeit, die Hand zu Hilfe zu nehmen, da hier die die Bewegung auslösenden Gewichte wieder an die Ausgangsposition zurückgezogen werden müssen. Ohne dem Berichterstatter seine Glaubwürdigkeit abzuspochen, läßt sich doch beim bisherigen Stand der Roentgenforschung nur schwerlich an eine derart ingenieure Technik glauben. Vielmehr dürfte mit der Beschreibung ein Beleg für die täuschende Raffinesse der ungewöhnlichen Mechanik vorliegen, die in ihrer staunendmachenden Realität leicht eine Wendung zum Phantastischen provozieren konnte.

Mit dem Auftauchen des Medaillenkabinetts war genau wie in Berlin und ursprünglich auch in Wien das Auslösen eines Glockenspiels verbunden, das dem Benutzer das bis dahin verborgene Geheimnis „avertirt[e]“. Darüber hinaus existierte im Schrank Ludwigs XVI. wie beim Berliner Möbel eine im vorderen Bereich des Schreibtisls in den Boden eingelassene Geldkassette, die sich automatisch nach oben holen ließ und dabei zeitgleich das Spielwerk in der unteren Schrankpartie auslöste. Der Aufsatz war – laut der zitierten Beschreibung – im Inneren genauso eingerichtet wie der des Wiener und Berliner Schrankes; es gab sowohl das herausfahrbare Stehschreibpult mit den entsprechenden schwenkbaren Schubläden als auch das Klavier- und Flötenwerk („une forte-piano accompagné de deux flûtes“), das mit der Uhr gekoppelt war. ²³

Neben diesen technischen Parallelen besitzt das Berliner Möbel ferner eine mechanische Vorrichtung, die der Gestaltung des beweglichen Briefkabinetts im Schreibtisch eine zusätzliche Dimension verleiht. Denn im Unterschied zu den beiden anderen Möbeln gibt es hier keine Jalousien, die den Zugang zu den Brieffächern versperren, sondern der Blick geht von vornherein direkt auf die Front des Kabinetts, die von zwei vergoldeten Bronzereliefs mit den Darstellungen von Herkules und Jupiter flankiert wird. Das Innere des Kabinetts beherbergt zwei zu drehende, dabei aber nur partiell einsehbare Zylinder, deren Hohlräume die Ablagen für Briefe aufnehmen. Jeder der Zylinder besitzt drei Briefkompartimente, die durch je ein Marketeriebild mit figürlichen Darstellungen aus der Commedia dell'arte voneinander getrennt sind. Bei jedem Auslösen eines „Schleudermechanismus“ wird nun der Zylinder in eine Sechsteldrehung versetzt, die alternierend ein Brieffach oder eine figurierte Marketerie freigibt. ²⁴ Dem ganzen liegt ein ausgeklügelter Mechanismus zugrunde, der letztlich eine scheinbar unendliche, immer aufs Neue zu aktivierende Bewegung ermöglicht, ohne daß von außen erkennbar Energie zugeführt werden muß: Denn für den Zuschauer nicht ersichtlich, wird erst mit dem Knopfdruck zum Auslösen der Torsion eine Feder gespannt, die die nächste Drehung ermöglicht. Neben diesem rein mechanischen Effekt der Drehung erlauben die Bildzylinder natürlich mit ihrer Fähigkeit zur Variation der Figurenkonstellationen auch eine in ihrem Ablauf zu beeinflussende theaterhafte Zurschaustellung der Akteure, deren dargestellte Affekte deutlich auf die jeweils andere Person Bezug nehmen. ²⁵

Neben diesen drei großen Kabinettschränken hat die Manufaktur David Roentgens nach 1780 noch zwei in ihrer inszenatorischen Wirkung vergleichbare Möbel hergestellt, die sich allerdings stilistisch und auch hinsichtlich ihrer formalen Gestalt deutlich von ihren Vorgängern unterscheiden. Gemeinsam ist ihnen jedoch die Betonung komplizierter und vor allem effektvoller Mechanismen, die wiederum weit über das für die meisten Roentgenmöbel gewöhnliche Maß an Springschubladen und Klapptüren hinausgeht. Auch die Adressatin der beiden Möbel setzt die Reihe europäischer Monarchen fort: Die Empfängerin war die russische Zarin Katharina II.

Roentgens Auftritt in St. Petersburg war gut vorbereitet. Katharinas arbiter elegantiae in Paris, Baron Melchior von Grimm, kündigte den Kunsttischler 1783 in



Abb.4: Manufaktur David Roentgen, *Klappschreibtisch für Katharina II. von Rußland, sogenanntes Apollo-Bureau*, Neuwied, 1783, St. Petersburg, Staatliche Eremitage (Foto: nach Fabian)

einem Brief an die Zarin vollmundig als den „premier ébéniste mécanicien du siècle“²⁶ an, der den weiten Weg an die Newa nicht scheue, um der Regentin ein Möbel zu präsentieren, das in der Welt jetzt und zukünftig nicht seines gleichen hätte. Hier übertrieb Grimm zwar, doch geschah dies, um der Einzigartigkeit des Ebenistenstücks den exponierten Rang seiner Käuferin zur Seite zu stellen: Einmal mehr distinguiert hier das Möbel seinen Besitzer. Der von Grimm avisierte Schrank war das sogenannte Apollobureau (Abb. 4), von dem die Zarin sich nach seiner Vorführung in einer Art begeistert zeigte, die selbst Roentgen nicht erwartet hatte. Sie bezahlte nicht nur den horrenden Preis von 20.000 Rubeln, sondern „bestimmte dem Talent noch ein außerordentliches Geschenk von fünftausend Rubeln.“²⁷ Bereits in den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts gab Katharina II. das Möbel in das Kunstkabinett der Petersburger Akademie der Wissenschaften.²⁸ Ein Vorgang, der vor allem einen Beleg für die hohe Wertschätzung der Automatik des Möbels darstellt.²⁹ Der Klappschreibtisch funktioniert mit seinen ab- und auftauchenden Brief- und Medaillenkabinetten beziehungsweise dem selbsttätig herausfahrenden Stehschreibpult im wesentlichen wie seine Vorgänger, hat jedoch aufgrund seiner formalen Gestalt keine herauspringenden Schubladen im Unterbau und auch

keine Uhr im Aufsatz, beherbergt aber dennoch ein Musikspielwerk. Etwas anders gestaltet sich auch der Verschluß der Fächer des Briefkabinetts. Wo sonst, wie in Wien oder ehemals in Versailles, Jalousien, oder wie in Berlin Drehzylinder die Briefablagen freigeben, ist es hier eine aus vergoldeter Bronze bestehende Wand, die eine Gliederung aus zwei Fenstern und einer mittleren Tür besitzt, die sich auf Federdruck nach unten versenken läßt.³⁰ Gleich seinen drei Vorgängern bekrönt auch dieses Möbel der auf dem Parnas thronende Apollon mit der Lyra.

Ogleich die herrnhuthische Frömmigkeit Roentgens, die er allem Anschein nach auch am Petersburger Hof nicht verhehlte, die Beziehung zur eher diesseitig orientierten Zarin trübte, kaufte sie dennoch 1786 neben vielen anderen Möbeln einen in der Rechnung als mechanisches Pult („un grande Pupitre mecanique“) bezeichneten Schreibtisch für die hohe Summe von insgesamt 19.600 Rubeln.³¹ Als Bekrönung dieses Pultes gibt Roentgens Rechnungsaufstellung eine aus den Personifikationen der Wissenschaft, der Bildung und der Wachsamkeit („la Science, l'Étude et la Vigilance“) bestehende Gruppe an.³² Das einzige Möbel aus dem ehemaligen Besitz Katharinas, das in technischer Hinsicht am ehesten der kargen Beschreibung in der Rechnung entspricht und hier sicher gemeint ist,³³ trägt aber eine plastische Gruppe, die, in Anlehnung an das zentrale Marketeriebild des Versailler und Berliner Kabinettschranks, allegorisch den Ruhm der Zarin verkündet und von Roentgen signiert und auf 1786 datiert ist.³⁴ Möglicherweise also wurde sie kurze Zeit nach dem Verkauf des Möbels durch Roentgen anstelle der ursprünglichen Gruppe eingefügt. Wiederum ist es hier Minerva, die an einer Säule, auf der Iustitia thront, das Bildnis der russischen Regentin fixiert. Auf den Sockel der Säule schreibt eine geflügelte Viktoria den Titulus und im Hintergrund wohl Clio die res gestae der Zarin auf einen Schild. Der gesamte Aufsatz des Schrankes mitsamt seiner Tischplatte und deren Balustereinfriedung, d.h. auch die Herrschaftsallegorie (!), fährt nach Auslösung eines Mechanismus von Gewichten gezogen ein Stück nach oben, wo sich zugleich die Schreibplatte des vorherigen Bureau plat in ein schräges Stehpult verwandelt. (Abb. 5) Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, daß diese geschickt ins Werk gesetzte Vorführung schon allein aufgrund ihrer sprunghaften und bis dato für einen Schreibtisch völlig abstrusen Bewe-

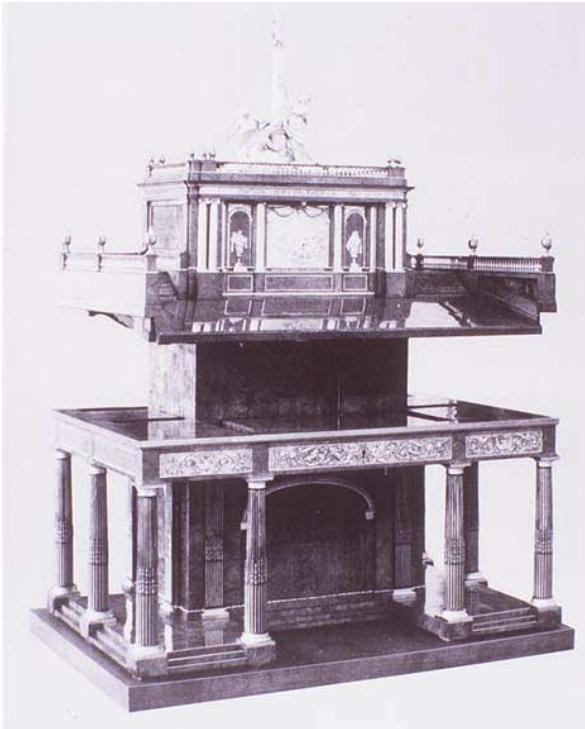


Abb.5: Manufaktur David Roentgen, *Pultschreibtisch für Katharina II. von Rußland*, Neuwied, 1783, St. Petersburg, Staatliche Eremitage (Foto: nach Fabian)

gung einige Bewunderung beim Publikum der Zarin hervorgerufen haben muß.

III. Monumentale Möbel und Möbel als Monument

Dieser zuletzt beschriebene mechanische Vorgang verdeutlicht vielleicht am augenscheinlichsten, welche panegyrische Rhetorik diesen Automatenmöbeln schon allein in ihrer bloßen Erscheinung und unmittelbaren Funktion innewohnt. Am Petersburger Automatenpult installieren drei allegorische Figuren ein Monument absolutistischer Regentschaft, das auf Tastendruck mit einer Maschine in die Höhe befördert wird. Der Sinn dieses Schauspiels erschließt sich mit einer geradezu plakativen Linearität: Was hier gezeigt wird ist die Apotheose der Zarin mit den Mitteln mechanischer Kunst, die aus der statischen Gruppe eine bewegte Herrschaftsinszenierung werden läßt. Die Irritation, die ein derartig plötzlich einsetzender automatischer Vorgang evozierte, läßt sich auch als unvoreingenommener Betrachter leicht nachvollziehen. Auch die erschrocken-verwunderte Begeisterung des Palastbesuchers in Goethes Novelle von der „Neuen Melusine“ resultiert gerade aus der unvermutet einsetzenden Verwandlung, der blitzartigen Eröffnung eines Arkanums. Was Goethe dabei an einen „künstlichen Schreibtisch von Röntgen“

denken läßt, ist das Fallen von „Schuppen und Späne[n]“, die dann mit einem Mal „Türen, Fenster, Säulengänge und alles, was zu einem vollständigen Palaste gehört“, werden. Was der Besucher in diesem Palast als erstes bemerkt, ist bezeichnenderweise ein „glänzender Hofstaat“ und Musik. Für das 18. Jahrhundert aber bedeuten Verwunderung, Erstaunen und eine daraus resultierende Ehrfurcht zentrale Theoreme innerhalb des höfischen Zeremoniells.³⁵ Hier kam es weniger darauf an, den dieses Erstaunen auslösenden Vorgang durchschauen zu wollen, als vielmehr den visuellen Reiz des Neuen und Absonderlichen in die Qualität der admiration umspringen zu lassen. Was in der Zeremoniellliteratur auf das Gepränge des Monarchen mit seinem Hof und die Wirkung auf ein größeres Publikum bezogen ist, kann aber in nuce auch auf kleinere Einheiten höfischer Repräsentationsvorgänge bezogen werden. In unserem Fall hieße dies, daß es bei der Vorführung der mechanischen Möbel Roentgens nicht allein auf eine bloße Goutierung des technischen Ablaufes ankam, sondern der Fürst als Besitzer und alleiniger Eingeweihter in das Geheimnis der verborgenen „Zauberey“³⁶ einen Wissens- und Könnensvorsprung besaß, der ihn – gemäß seiner idealen Stellung im Staat – wesentlich von allen anderen unterschied.

Im Bereich höfischer Repräsentation bewegen sich notwendigerweise auch die anderen Bedeutungsebenen der vorgestellten Möbel. War es beim Schrank Carl Alexanders von Lothringen noch eine generelle Anspielung auf die traditionellen frühneuzeitlichen Friedenstugenden des Herrschers, die ohne ein direktes Zitat des Fürsten im ikonographischen Programm auskam, gerieten die Marketerien der Künste und Wissenschaften an den beiden zeitlich folgenden Möbeln für Ludwig XVI. und Friedrich Wilhelm II. zur inhaltlichen Basis des auf der Mitteltür aufgerichteten Herrscherdenkmals. Daß ein solches Monument allem Anschein nach explizit einem Regenten königlichen Ranges vorbehalten war, beweisen sowohl der nie vorgenommene Wechsel der mittleren Tür des Wiener Möbels als auch der erst nach der Inthronisation Friedrich Wilhelms II. im Jahre 1786 stattgefundenen Austausch des zentralen Bildes. Denn wie am Wiener Schrank befand sich auch hier seit 1779 eine Darstellung der mechanischen Künste und Wissenschaften, die nun durch die in situ befindliche Marketerietafel mit dem Pastellporträt des Königs ersetzt wurde, das ihn im mit dem Schwarzen Adlerorden dekorierten Offiziersmantel zeigt. (Abb. 6) Minerva bringt das Bild-



Abb.6: Manufaktur David Roentgen, *Pultschreibrank für Friedrich Wilhelm II. von Preußen*, Detail der Türen des Aufsatzes, Neuwied, 1779, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Kunstgewerbemuseum (Foto: Kunstgewerbemuseum)

nis an einer Säule an, die auf einem Sockel mit dem Initial „FW“ stehend und mit Festons dekoriert aussagekräftiges Symbol für die Zeiten überdauernde Beständigkeit des königlichen Wirkens ist. Erst diese Modifikation machte aus dem monumentalen Möbel ein Monument im Sinne des alten fürstlichen Strebens nach „gedechtnus“. Der vom Bild postulierte Denkmalsgedanke überträgt sich auf das Möbel in seiner Gesamtheit und bewirkt so seine Monumentalisierung.³⁷ Der neue preußische Herrscher erscheint als Feldherr in der Rolle als Protektor von Gewerbe, Kunst und Wissenschaft. Ohne seine Führung des Staates, ohne seinen Schutz und Einfluß geriete die gesellschaftliche Ordnung als Voraussetzung eines florierenden negotium in Bedrängnis. Dafür gebührt – so die offenkundige Aussage des Bildprogramms – dem König ein Denkmal. Der Schutz der Künste gehört zwar zum althergebrachten Inventar fürstlicher Herrschaftstugenden, doch birgt die epische Breite, mit der diese Aufgabe auf den Möbeln vorgeführt wird, eine apotheotische Idealisierung, die sie mit der Konstituierung einer neuen Formulierungs-

variante aus der ikonographischen Gewöhnlichkeit heraushebt. Als essentielle Elemente des Staatswesens verkörpern Künste, Handel und Wissenschaften quasi den Staat selbst, in dessen Zentrum folglich faktisch und metaphorisch allein der König seinen Platz hat.

Von besonderer Bedeutung ist auch der originale Standort des Schrankes im nach 1786 eingerichteten Corps de logis Friedrich Wilhelms II. im Berliner Schloß, den sogenannten Königskammern. Mit dem Inventar des Schlosses von 1793 ist sein Platz hier im Zimmer „Nro: IX“ nachgewiesen,³⁸ das aufgrund seiner Wandbespannung auch als Grüne Damast-Kammer bezeichnet wird. Der Raum beherbergte nur wenige Möbel, die vom „berühmte[n] Neuwierter Cabinet“³⁹ – das wohl an der Rauminnenseite, vielleicht aber auch in der Flucht der Enfilade stand – beherrscht wurden. Entscheidend für die Ausstattung des Zimmers war aber neben dem Kunstschrank mit dem Bildnis des Königs die dichte Hängung von 19 Porträts von Mitgliedern der europäischen Hocharistokratie und bedeutender Militärs. Vertreten waren hier u.a. Zeitgenossen wie die russische Zarin Katharina II., Prinz Heinrich von Preußen und eine Reihe von hohen preußischen Generälen wie Hans Joachim von Zieten oder Graf von Möllendorff, letzterer einer der wichtigsten Militärs unter Friedrich Wilhelm II. Vor allem aber zierten die Wände zum Teil bereits lange verstorbene Herrscher und Feldherren wie Prinz Eugen von Savoyen, der Prinz von Condé (wohl Ludwig II.), König Wilhelm III. von England, Kaiserin Maria Theresia, der kaiserliche Feldherr Raimund Graf von Montecuccoli oder der Marschall de Turenne. Die dezidierte Ausschmückung des Raumes mit höfischen Porträts läßt an einen imaginären europäischen Hofstaat denken, der völlig entzeitlicht, historische und zeitgenössische Umstände ausblendend, dem ideellen Zentrum des Zimmers huldigt: dem preußischen König. Sein im Vergleich zu den übrigen Porträts winziges Bildnis entwickelt als Mittelpunkt eines ikonographisch hochgerüsteten Herrschermonuments eine Wirkung, die mit einem großdimensionierten Staatsporträt zu vergleichen ist. Die Gegenüberstellung von Monument und Porträts verdeutlichte zugleich den apostrophierten Rang des preußischen Monarchen im eigenen Land und auf der Ebene eines europäischen Machtgefüges.

Wie das Berliner Möbel besaß auch der Schrank für Ludwig XVI. ein derartiges Bild-Monument auf der mittleren Tür. Doch nach Ausweis der zeitgenössischen Quellen war hier merkwürdigerweise nicht der Platz für

das Porträt des Königs, sondern für das seiner Gattin Marie Antoinette.⁴⁰ Der Grund für diesen Unterschied ist aus den Quellen oder dem ursprünglichen Aufstellungszusammenhang – in den Gemächern des Königs – leider nicht ersichtlich, mag aber in dem Zustandekommen der Verkaufsbeziehung zum französischen Hof begründet sein.⁴¹ Erst bei der Zweitverwendung der Marketerie im 19. Jahrhundert setzte man an die Stelle des Porträts das gespiegelte Monogramm Ludwigs XVI.⁴²

Mit den beiden Möbeln von 1779 veränderte sich im Gegensatz zu ihrem drei Jahre älteren Prototyp nicht nur die äußere Form im Sinne eines ausgereiften französischen Frühklassizismus. Auch die Metaphorik der Marketeriebilder rezipierte offensichtlich die imperiale Ikonographie Frankreichs. Bemerkenswert sind vor diesem Hintergrund zwei zeitlich vor den Roentgen-Möbeln entstandene französische Pendules, deren Ikonographie sich auf das öffentliche königliche Denkmal bezieht und den Monumentgedanken der Roentgenschen Schränke abbreviaturnhaft vorwegnimmt. Zum einen handelt es sich um eine im Auftrag Ludwigs XV. 1755 für das „Cabinet du Conseil“ im Schloß Versailles in Auftrag gegebene Kaminuhr, die im Bildprogramm des Raumes, für die sie vorgesehen war, die Aufgabe übernahm, den Schutz der Künste durch den König zu symbolisieren. Die andere Pendule wurde möglicherweise für den Regierungsantritt Ludwigs XVI. 1774 hergestellt und visualisiert den König nicht nur mit einem idealtypischen Medaillonporträt wie die Uhr von 1755, sondern als Ganzfigur in antikisierender Paraderüstung. Bei beiden Uhren ist dem Monarchen – wie bei den Schränken von 1779 – unmittelbar Minerva als Verkörperung der königlichen Weisheit zugeordnet.⁴³ Die Uhren als auch die Möbel domestizieren gewissermaßen das königliche Denkmal mit seinem allegorischen Apparat⁴⁴ und erheben es zum Gegenstand binnenhöfischen Zeremoniells im Schloßraum. Die an Roentgens Schränken vorgeführte bildliche Form der Herrschermemorierung und vor allem ihre Verbindung mit einer Uhr und einem Spielwerk unterstreichen diese semantische Substanz eindringlich, ist doch gerade die Verknüpfung von Mechanik und bildlicher Formulierung aristokratischer Sozialdistinktion ein Topos im Bereich höfischer Huldigungsmobilien. Hier sei, als einem sehr bezeichnenden Beispiel derartiger Repräsentationsstücke, an die Mitte des 18. Jahrhunderts für Maria Theresia gearbeitete sogenannte Kaiserliche Vorstellungs-



Abb.7: Musikautomatenuhr, Anfang 19. Jahrhundert, Berlin ?, Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Nachlaß Louis Ferdinand Prinz von Preußen (Foto: Meiner)

uhr erinnert, die mit ihrem Automatenwerk ein mehrstufiges höfisches Adorationssszenario ablaufen läßt, das diese Uhr gleichsam in den Rang eines Huldigungsautomaten erhebt.⁴⁵ Auch ein um 1800 wohl in Berlin angefertigter Musikautomat⁴⁶ akzentuiert die Verbindung von Herrscherbild und Mechanik im Sinne eines – hier postumen – Denkmalmöbels, es fehlt ihm allerdings bereits

der theatralische Impetus der spätbarock-absolutistischen Möbel der Roentgenmanufaktur.⁴⁷ (Abb. 7) Im zentralen Bereich befindet sich das tabernakelartig von Säulchen gerahmte Gedenkbild Friedrichs II. als Alabasterrelief von Johann Andreas Schlott.⁴⁸ Das Bildnis flankieren schmale Marmortäfelchen mit den Daten der von Friedrich gewonnenen Schlachten, am Sockel befindet sich ein Tropaion. Ursprünglich krönte das Möbel eine Uhr, die allerdings schon 1880 fehlte. Auf der ursprünglichen Walze des Spielwerkes im Unterbau darf gemäß der Ikonographie des Schrankes am ehesten eine militärische Musik angenommen werden. Wurde sie abgespielt verwandelte sich dieses Möbel in eine Art Denkmalautomat, der mit seiner epitaphartigen Erscheinung den Zuhörer zum Zelebranten des Königskultes avancieren ließ.

Im Gegensatz zu Roentgens Schränken von 1779 brachte das vier Jahre später von Katharina II. gekaufte Apollobureau (Abb. 4) die Denkmalsfunktion des Möbels weitaus zurückhaltender zur Geltung. Durch den aus modischen Gründen bedingten Wegfall großer Marketeriefächen ist die Wiedergabe der Künste auf ein schmalrechteckiges Relief aus vergoldeter Bronze reduziert worden, auf dem Putten die einzelnen Allegorien darstellen. Apollon als Musagetes findet sich hier wie bei den anderen Möbeln als oberer Abschluß des Prunksekretärs. Was aber fehlt, ist eine offensichtliche Anspielung auf die Herrscherin, deren Bildnis an keinem Ort des Schrankes auftaucht; allein mit dem vor der Mitteltür der goldenen Palastwand lagernden Windspiel ist eventuell ein Bezug zur Regentin gegeben, wurde doch vermutet, daß es sich hier um den Hund der Zarin handeln könne.⁴⁹ Eindeutiger hingegen markieren die beiden Sphingen zu Seiten der schrägen Schreibplatte den Eingang in die kaiserliche Sphäre und untermauern mit ihrer traditionellen Bedeutung das Erhabene des dahinter verborgenen Innenraumes.

Unter dem Aspekt des Monumentcharakters erscheint es um so einleuchtender, daß die Möbel so aufgefaßt wurden, daß sie fern jedweder, auf einen unmittelbar praktischen Verwendungszweck als *Bureau* abzielenden Nützlichkeit standen, ja in dieser Hinsicht antiutilitaristisch sind. Sie setzten zwar wie Uhren und Uhrenautomaten praktische, ursprüngliche Konnotationen voraus. Die potentielle Verwendungsfähigkeit als Schreibmöbel war geradezu Voraussetzung für ihre Wertigkeit, gehörten doch ein luxuriöser Bureau plat oder ein Cabinet traditionell zu den wichtigsten und



Abb.8: Manufaktur Abraham Roentgen, *Schreibbureau für den trierischen Kurfürsten Johann Philipp von Waldersdorff*, Neuwied, 1760-1765, Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: nach Baarsen)

repräsentativsten „Arbeitsplätzen“ der Herrscher. Doch die Roentgenschen Automatenbureaus dienen ihrem fürstlichen Besitzer allein infolge ihrer äußeren Gestalt und inneren Apparatur, ihrer artifiziellen und metaphorischen Überhöhung des eigentlichen Zwecks: So lobt Karl Alexander von Lothringen in seinem Tagebuch zwar das Außergewöhnliche und die Zusammensetzung seines „grand bureau à pupitre“, bemerkt aber im gleichen Atemzug, daß es völlig leer, d.h. nicht in Gebrauch sei.⁵⁰ Auch am Berliner Schrank finden sich an den kostbaren Kabinetten im Inneren keine Spuren, die seine intensive Nutzung belegen würden. So erweist sich die nützliche Substanz dieser Möbel für den Fürsten erst in ihrer demonstrativen praktischen Unnütze, ihr Zweck begründet sich in der Möglichkeit, sie vorzuführen und bei der Abwesenheit des Besitzers stellvertretend seine Stellung zu dokumentieren.

Die angeführten Prunkmöbel stehen in einer langen Traditionsreihe fürstlicher Repräsentationstücke, deren handwerkliche Qualität und ikonographische Aussagekraft sie als wichtigen Bestandteil höfischer Selbstdarstellung ausweisen. Auch die Roentgenmanufaktur

hat bereits vor der Übernahme der Werkstatt durch David noch unter seinem Vater Abraham in dieser Hinsicht Außergewöhnliches geleistet. Hinzuweisen ist hier besonders auf den für den Trierer Kurfürsten Johann Philipp von Waldersdorff in den frühen sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts angefertigten Klappschreibtisch mit tabernakelartigem Aufsatz im Amsterdamer Rijksmuseum.⁵¹ (Abb. 8) Seine überreiche Dekoration mit figürlichen und gegenständlichen Marketerien belegt auf eindrucksvolle Weise die Einbindung des Möbels in die Formen höfischer Distinktion. Vor allem die zentrale Thronallegorie auf der Klappe⁵² und das Wappen mit dem Porträt des Fürsten am Aufsatz bewirken seinen Denkmalscharakter. Darüber hinaus, und dies ist vielleicht der deutlichste Verweis auf den Rang des Möbels, befinden sich auf den Seitenflächen am Aufsatz je ein weibliches und ein männliches Mitglied der Hofgesellschaft. Beide erheben adorierend die rechte Hand – eine Geste, die sich sowohl auf das Wappen als auch auf den leeren Thron des Saales beziehen läßt, und damit das Verhalten der Chargen innerhalb der höfischen Ordnung zitiert. (Abb. 9) Ferner verfügte auch dieses Schreibmöbel bereits über eine große Zahl von kompliziert zu öffnenden Schubladen und Fächern, die allerdings noch nicht in der Weise automatisch funktionierten wie bei den späteren Stücken. Aber bereits hier waren Momente der Überraschung und Verblüffung bereits Bestandteile der Inszenierung. So konnte beispielsweise das fürstliche Wappen des Aufsatzes per Knopfdruck zur Seite gefahren werden, um Einblick in ein geheimes Brieffach zu erhalten, das auch Platz für eine kleine Statue bot. Und unter dem Schreibtisch befand sich ein herausklappbares Betpult, das das Schreibmöbel in kurzer Zeit zum Andachtsmöbel umfunktionieren konnte.

IV. Der Schrank als Maschine

Doch nicht allein über eine unmittelbare Allusion auf den Herrscher ist den Möbeln eine ausgeprägte Metaphorik inhärent. Sie erschließt sich in ihrer Gänze zwar erst im Kontext der einsehbaren und zu deutenden Bilder, beruht aber im wesentlichen auf dem zeitgenössischen Verständnis dieser Kunstwerke als Maschinen.

Der Begriff Maschine erlangt schon im 17. Jahrhundert die Essenz, die weiterentwickelt auch für die Interpretation der Roentgenschen Kunstschränke die Basis bildet. Neben den unmittelbar praktischen sind es aber vor allem die unnützen Maschinen, die dem Bereich des Ergötzlichen zugeordnet sind, mit denen die Tech-

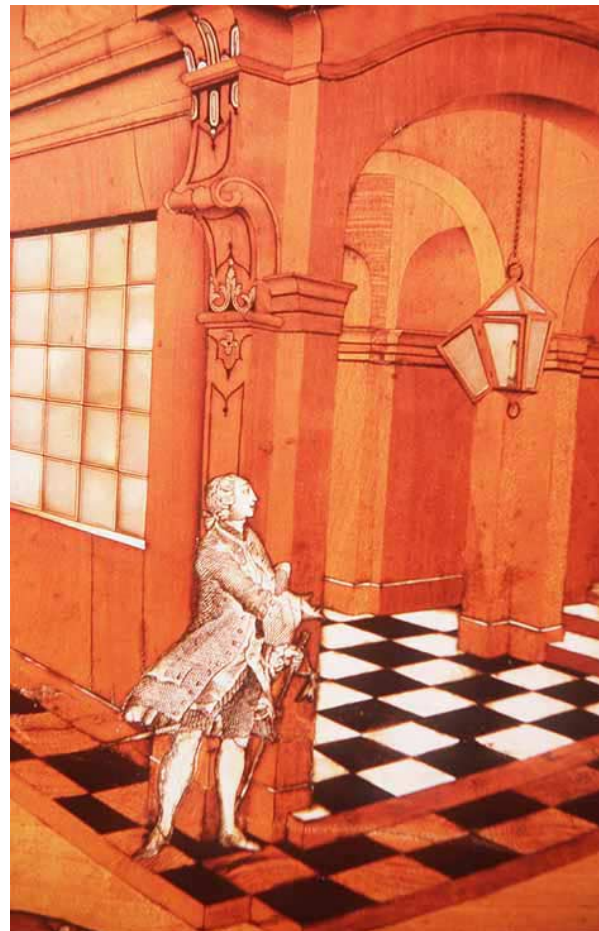


Abb.9: Manufaktur Abraham Roentgen, *Schreibbureau für den Trierer Kurfürsten Johann Philipp von Waldersdorff, Detail auf der linken Seite des Aufsatzes*, Neuwied, 1760-1765, Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: nach Baarsen)

niker der Frühen Neuzeit reüssieren.⁵³ Hier entwickelt die Maschinenkunst ihre eigentliche Virtuosität, die nicht nur in einer Vielzahl von gebauten Maschinen aller Art gipfelte, sondern auch eine große Anzahl von weit-schweifigen Maschinenbüchern und -beschreibungen heraufbeschwört.⁵⁴ Gerade dem Aspekt des im Sinne von Arbeitsleistung Nutzlosen gehört die ganze Aufmerksamkeit des Adels, wird doch hier die Maschine unter der Oberhoheit der „representatio“ lediglich ihrer Künstlichkeit, ihrer das kuriose Interesse erregenden mechanisch-genuinen Perfektion und ihrer Möglichkeit zur metaphorischen Auslegung wegen geschätzt. Voraussetzung aber für diese Wertschätzung des Nutzlosen ist die vorher erreichte Beherrschung von Naturgesetzmäßigkeiten durch die Maschine; ihre Potenz, Arbeit zu erledigen und damit nützlich zu sein ist die Basis für ihre Möglichkeit, sie dem Herrscher dienlich zu machen. Sich über diese Zweckgebundenheit zu erheben, bedeutet die Transformation der Maschine zu einem Bewegungs-

modell. So ist für die höfische Welt die Nutzlosigkeit ihrer Maschinen der eigentliche Zweck und zugleich Voraussetzung ihrer Deutbarkeit: Sie dienen in ihrer reinen Form einer sublimen Art der Selbstdarstellung. Am Beginn – und letztlich auch am Ende – dieser Konnotation steht das Prinzip Uhrwerk mit seinen ineinander greifenden, die Bewegung vielfach brechenden und übertragenden Rädern, das seit der Frühen Neuzeit als Welt- und Körperanalogon gilt. Diese Metaphorik gewann die Uhr aber aus dem Grund, daß schließlich in den meisten Fällen ihre 'Nutzlosigkeit' obsiegte. Nicht die Zeitanzeige (Nützlichkeit) war der entscheidende Zweck, sondern die Zurschaustellung ihres Werks und der daraus resultierenden Bewegungen, dadurch gewann sie Modellcharakter. Bei aufwendigeren Uhren hatte das nicht selten zur Folge, daß die Zeitanzeige unter einer Vielzahl von Indikationen den geringsten Wert besaß.

Mit der biblischen Sicherheit, daß Gott die Welt nach Maß, Zahl und Gewicht eingerichtet hat, war es nur ein kleiner Schritt, im späten Mittelalter das Uhrwerk als Analogon auf den Funktionszusammenhang der Welt als Ganzes anzuwenden. Bereits im Laufe des 17. Jahrhunderts kommt es mit Descartes zur Metaphorisierung der Tierkörper als Maschinen und mit La Mettries 1747 veröffentlichtem und freilich vielschichtigem „L'homme machine“ zur rhetorisch zugespitzten Mechanisierung des Menschen.⁵⁵ Gleiches widerfährt auch der menschlichen Gesellschaft: Der Staat, d.h. seine Teile in ihrem Zusammenspiel, werden mechanisch erklärt.⁵⁶ So ist es nur folgerichtig, daß sich das Sinnbild vom Staat als Maschine seit dem späten 17. Jahrhundert im Sog der Konstituierung absolutistisch regierter Monarchien zur am häufigsten angewandten Allegorie auf das Gemeinwesen entwickelt. Denn dem Regenten kommt in diesem Sinnbild der nicht Arbeit leistenden Weltmaschine der prominente Platz des „stimulus“, des ersten Bewegungsprinzips zu und er gewinnt damit eine Gottähnlichkeit.⁵⁷ Johann Heinrich von Justi, ein namhafter Kameralwissenschaftler des mittleren 18. Jahrhunderts, der auch in preußischen Diensten stand, beschreibt diese zentrale Stellung des Herrschers treffend, wenn er von der Präambel ausgeht, daß jede Staatsform einer besonderen „Triebfeder“ bedürfe, „welche den Staatskörper spannet, daß er sich auf keine andre Art, als seiner besondern Natur gemäß bewege“. In der Monarchie

sei der „Monarch der Mittelpunkt, wornach sich alles bewegt und dränget. Ein jeder sucht sich diesen Mittelpunkt vor andern; und die Ehre ist also die besondere Triebfeder der monarchischen Regierungsform“.⁵⁸ Hier kommt das Wesen der absoluten Monarchie zum Tragen, deren Lebensabläufe zeremoniell durch eine strenge Regulierung von Herrschernähe und Herrscherferne exakt geordnet waren. Das Modell der Maschine eignete sich somit unübertroffen, dieses Ordnungsgefüge zu reflektieren und für jedes seiner Bestandteile eine genaue Funktionsanweisung parat zu haben. Gerade das Preußen Friedrichs II. war für die Zeitgenossen das Beispiel par excellence für die „Staatsmaschine“;⁵⁹ ein Begriff, den der in Bezug auf die Staatsgeschäfte pragmatisch denkende preußische König besonders schätzte, spiegelte doch die Präzision des Uhrwerks die „Acuratesse“⁶⁰ der zivilen und militärischen Verwaltung seines Landes besonders trefflich wider. Einem weisen Monarchen obliegt es, in seinem Land ein kooperatives Funktionssystem zu installieren, in dem er selbst nicht nur das Verursacherprinzip verkörpert, sondern auch fürderhin die Ganggenauigkeit der Maschine gewährleisten muß. Für den direkten Vergleich der Aufgaben und der Verantwortung eines Monarchen mit der eines tatsächlichen Maschinisten steht wiederum Justi, dessen gedankliche Zuspitzung des Prinzips hier wegen ihrer Aussagekräftigkeit vollständig zitiert werden soll: „Die große Wissenschaft eines Regenten ist demnach, die Kenntniß und Einsicht von der Ordnung seines Staates; und alles, was zu dieser Ordnung erfordert wird, alle Grundsätze, Maximen und Regeln, die zu dieser Ordnung gehören, müssen ihm ebenso bekannt seyn, als der Directeur einer großen Maschine alle Triebwerke, Räder und Zusammenfügung der Theile auf das vollkommenste kennen muß, wenn er die Maschine zu regieren und ihr vorzustehen im Stande seyn will“.⁶¹

Bedenkt man nun, welch hohen Stellenwert gerade Maschinenmodelle, ob Uhren oder vielgestaltige Automaten, nicht allein in der Fürstenerziehung⁶² des 18. Jahrhunderts, sondern auch innerhalb der Sammlungen der einzelnen Höfe besaßen, ist es völlig plausibel, daß solche Modelle auf einer Metaebene auch immer die Funktionsweise eines absolutistischen Staates paradigmatisch ins Bewußtsein eines jeden Rezipienten innerhalb der höfischen Gesellschaft gelangen ließen. An

den Modellen lernten die Prinzen nicht nur unmittelbare mechanische Zusammenhänge verstehen, sondern auch den Staat zu begreifen und zu führen; die Beherrschung der Maschinen war hier gleichgesetzt mit der Inbesitznahme der Befähigung, die Gewalt über den Staat auszuüben. Auch die 'Arbeit' der Fürsten an der Drechselmaschine ist solch ein Vorgang, der metaphorische Bedeutung erlangte. Neben dem Aspekt der *recreatio* war die maschinelle Tätigkeit des Regenten vor allem Ausdruck der Vergegenwärtigung von 'mechanischen' Gleichnissen.⁶³ Von Ludwig XVI. wird überliefert, daß er wie viele seiner Zeitgenossen ein ausgeprägtes Interesse an Physik und Mechanik hegte und sich in Versailles eigens Räume für seine Beschäftigung als „*serurier*“ herrichten ließ.⁶⁴ Die maschinelle Tätigkeit des Herrschers war aber kein Handwerk im eigentlichen Sinn, sondern eben das Engagement eines „*honnête homme*“, der sein Tun auch ohne die Zielstellung des Nützlichen mit Ernsthaftigkeit betrieb, der Maschinenmodelle studierte und bediente.⁶⁵

In dieses Bedeutungsgeflecht eingewoben sind Möbel der Art, wie sie die Werkstatt David Roentgens im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts für das *Ancien régime* Europas herstellte. Auch sie sind Automaten und unter dem Aspekt der Verrichtung von Arbeit unnütze Maschinen und damit sowohl Bestandteil absolutistischer Wert- und Ordnungsmaßstäbe als auch Leitbilder des ästhetischen Verständnisses dieser sozialen Elite. Der Fürst, der sie bediente, gewann aus ihrem Besitz, ihrer Kenntnis und vordergründig durch das Vorführen ihrer Bewegungsabläufe Distinktion im Rahmen der höfischen Rangordnung. Der Herrscher und die Adressaten von Bildprogramm und Demonstration der „*Zauberey*“ waren sich dabei über den metaphorischen Hintersinn dieser Maschinen im Klaren. Die verschwenderische Fülle, mit der der Neuwieder Unternehmer seine Möbel im Inneren ausstattete und ihr äußerer Glanz machen solche Stücke gleichsam zur artifiziellen Luxusvariante des Maschinenmodells. Die Monarchen waren die Maschinisten, die Steuerleute der Automaten-Schränke, sie bedienten sie tatsächlich und zugleich metaphorisch für ihr höfisches Publikum, daß den Herrscher zugleich als ideellen Mittelpunkt der Maschine – und über die Ikonographie der Schränke zugleich als Zentrum des Staates – begreifen konnte. Im Berliner Schloß fast am Ende einer langen Raumfolge der 1787/88 geschaffenen Zeremonialwohnung aufge-

stellt, als Schlußpunkt einer durchgehenden Enfilade vom Garde du Corps-Saal bis zum „Grün Damast Zimmer“, gewinnt ein solches Möbel eine herausragende Bedeutung innerhalb des Aufgabengeflechtes eines derartig aufwendig angelegten königlichen Appartements. Gleich nach der Bibliothek gelegen nimmt diese Kammer mit ihrem Maschinenmöbel auch Bezug auf die traditionelle Nachbarschaft von Kunstkammer – in der mechanische Objekte seit jeher ihren Platz hatten – und Bibliotheken, wie es beispielsweise auf Schloß Ambras der Fall war. Hier konnte der Monarch das Möbel vor Mitgliedern des eigenen Hofes oder diplomatischen Gästen, die Zugang zu seinen nachgesetzten Gemächern der Zeremonialwohnung erhielten, in Bewegung setzen, ohne aber das Arkanum seiner Funktionsweise völlig preiszugeben. Er bediente dabei gleichsam sein eigenes Monument, das durch Überraschungseffekte und künstlich erzeugte Musik Aufmerksamkeit, Erstaunen und Bewunderung erregte und damit die reale Person des Königs mit seiner politischen Funktion auf der Ebene der Zurschaustellung aneinander koppelte. Gerade der mechanisch erzeugten und auf Befehl abgespielten Musik kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle zu. Denn aufgrund ihrer traditionellen Funktion innerhalb der Herrschaftsmetaphorik seit der Frühen Neuzeit⁶⁶ steht sie – im Sinne der Orpheusmusik – für die vom König zu erlangende beziehungsweise auszuübende Ordnungsmacht und für die Pointierung seiner Stellung im absolutistischen Staat.

Mit dem Untergang der spätabolutistischen Monarchie in Frankreich verliert Roentgen nicht nur die merkantile Basis und einen Großteil seiner potenten Kunden, sondern vor allem die ideelle Grundlage für derartige Möbel. Am Ende des Jahrhunderts ist der große Schrank für Ludwig XVI. nur noch eine Art Investruine, die ausgeschlachtet werden soll. Hier dürfte nicht nur die ästhetische Geringschätzung der Zeitgenossen, sondern auch ihr großes Unverständnis gegenüber derartigen Herrschermonumenten zum Ausdruck kommen. Für die Mechanik bleibt noch ein letzter Rest Bewunderung, bevor der Schrank 1792 – bezeichnenderweise kurz vor der Guillotiniierung des französischen Königs – demontiert und umgebaut werden soll; 1826 werden seine letzten Reste verauktioniert.⁶⁷

Auch in der übrigen europäischen Welt gelangt die luxusorientierte Welt aristokratischer Selbstversicherung in die Krise. Roentgen verkauft in den Jahren nach dem

Ende des Geschäftes mit Katharina II. nur schleppend seine überzähligen Warenbestände, so daß am Ende des Jahrhunderts mitunter resignierende Töne in seiner Korrespondenz auftauchen. „Ihre Hoheiten bezeigten ihr Theilnehmen an diesen für mich schwehren Umstanden, bedauerten aber, daß sie gegenwärtig keine dergleichen Aquisitionen machen könnten“ lautet ein Satz in einem Brief an den Vorsteher der Brüdergemeine in Neuwied, in dem Roentgen sich über seine fehlgeschlagenen Versuche beklagt, an das Stuttgarter Herzoghaus „einige [...] Stücke [...] ganz ohne Proffit, ja wohl noch mit einer Sacrifice“ zu verkaufen.⁶⁸ Auch am Berliner Hof hatte sich nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. die Ansicht durchgesetzt, daß Roentgen, der seine Werkstatt 1799 vom Rhein nach Preußen verlegen wollte, kaum noch Käufer für „einen bloßen Schreibtisch“ zu „zwanzig und mehreren Tausend Thalern“ bekommen würde, wo doch mittlerweile „jedermann weiß, daß man sich mit meubles von zehnfach geringerm Werthe ebenso anständig einrichten kann.“⁶⁹

Mit dem Wegfall der auf ein alleiniges Zentrum hin orientierten sozialen Schichtung und seinen sich daraus ergebenden, genau definierten Interdependenzen, strauchelt auch das Modell der Staatsmaschine. Es wird zwar nicht generell aufgegeben, doch stark modifiziert. Fichte zum Beispiel propagiert eine Gesellschaft, die

sich nicht mehr durch den Fürsten, sondern durch die Freiheit als „gemeinsame Triebfeder“ der Menschen organisiert.⁷⁰ Noch deutlicher bringt Herder, der allerdings von den Maschineneigenschaften des Staates überzeugt ist, 1784/85 in den „Ideen zur Philosophie zur Geschichte der Menschheit“ diese Kritik am absolutistischen Zentralismus zum Tragen, wenn er sich explizit gegen das willenlose Aufgehen des Einzelnen im Ziel der Glückseligkeit der Gesamtgesellschaft stellt und daher konstatiert: „Jeder Staat als solcher ist eine Maschine und keine Maschine hat Vernunft, so Vernunftähnlich sie auch gebauet seyn möge.“⁷¹ Aufklärung, „Güter und Gaben“ und alle anderen mit der Persönlichkeit des Einzelnen verbundenen Forderungen, so Herder, könne nur „der Thor von einer Maschine begehre[n]“.⁷²

Roentgens Maschinenmöbel hatten folglich nicht nur deshalb ihren hohen Wert bei den Zeitgenossen verloren, weil mit der nun entstandenen Simplizität des Biedermeiers sich die ästhetischen Standards veränderten, sondern auch weil seine monarchischen Kunden sich seine Möbel im doppelten Sinne, finanziell und ideell, nicht mehr leisten konnten. Der Bedarf an derartig luxuriösen und offensichtlich absolutistischen Herrschaftsallegorien war für eine gewisse Zeit nicht en vogue.

Endnoten

- * Der Autor dankt Bärbel Schnitzer, Berlin, sehr herzlich für viele Anregungen und Gespräche.
- 1 Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 366, Quelle Nr. 2.180.
 - 2 Lemoine-Isabeau 1972, *Roentgen in Brüssel*, S. 26.
 - 3 Beschreibung des Möbels im Brüsseler Auktionskatalog vom 21. Mai 1781 (Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 374, Quelle Nr. 2.201).
 - 4 Himmelheber 1994, *Roentgens Prunkmöbel*, S. 465.
 - 5 Stürmer 1993, *Roentgen*, S. 44.
 - 6 Ebd., S. 7.
 - 7 Vgl. die Rekonstruktion bei: Himmelheber 1994, *Roentgens Prunkmöbel*, Abb. 11 und die Abb. in: *Bayerisches Nationalmuseum*, Abb. 111.
 - 8 Huth 1974, *Roentgen*, S. 49, Farbtafel II.
 - 9 Sie befindet sich im Londoner Viktoria & Albert Museum (Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 369 f., Anm. 1, Quelle Nr. 2.191) und ist sicher nicht für den Berliner (so v.a. Greber 1980, *Roentgen*, Bd. 1, S. 164; Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, ebd., frageweise Berlin), sondern eher für den Wiener Schrank angefertigt worden. Diese Vermutung stützen insbesondere technische Details, die die Handschrift überliefert und am Berliner Schrank, der zugleich die aufwendigste Innenausstattung der drei Möbel hat, anders funktionieren. So heißt es z.B. dort, daß zur Öffnung der beiden oberen seitlichen Türen „auf beyden Seiten an einem Reßor“ gedrückt werden muß; dies entspricht den beiden Druckknöpfen im Inneren des Spiegelkabinetts beim Wiener Schrank (freundliche Mitteilung Dr. Ch. Witt-Döring, Wien). Das Berliner Möbel bedient sich hingegen eines in der Mitteltür verborgenen Stangenmechanismus, der durch einen Schlüssel ausgelöst wird; das Schlüsselloch befindet sich auf der rechten Seite der Mitteltür. Die gleiche Funktionsweise besaß auch das Versailler Exemplar, dessen Marketerietafeln sich alle erhalten haben. Bei der Darstellung der Bildhauerkunst auf der mittleren oberen Tür wurde das rechte Schlüsselloch für die Zweitverwendung als Tisch nach 1826 überfurniert (Himmelheber 1994, *Roentgens Prunkmöbel*, S. 468).
 - 10 Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 380, Quelle Nr. 2.227.
 - 11 —, mit Vorsicht zu bewerten, wird doch über den gesamten Text hinweg die Person des Mechanikers Krause mit eindeutigen Präferenzen bedacht.
 - 12 Strasser 1993, *Zick*, S. 68.
 - 13 Die mechanische Inneneinrichtung des Möbels konnte bisher nicht restauriert werden. Für die Hinweise zur Funktionsweise des Wiener Schrankes dankt der Autor Herrn Dr. Christian Witt-Döring vom Museum für Angewandte Kunst in Wien und Herrn Klaus Pelz, Restaurator am Kunstgewerbemuseum Berlin.
 - 14 Die folgenden Zitate stammen aus der Beschreibung des Wiener Kabinetts (siehe Anmerkung 9).
 - 15 Vgl. unten die Erläuterungen zum Möbel Ludwigs XVI.
 - 16 Der König zahlte eine Summe, die bis dato kein einzelnes Möbelstück gekostet hatte. Die Angaben schwanken zwischen 80.000 und 96.000 Livres (Fabian 1986, *Roentgenmöbel*– Für die Rekonstruktion siehe Himmelheber 1994, *Roentgens Prunkmöbel*, Abb. 11.
 - 17 Verlet 1961, *Secrétaire*, S. 130.
 - 18 Ebd., passim, und Himmelheber 1994, S. 466.
 - 19 So Richard am 16. 9. 1792 bzw. Benemann, der für den beabsichtigten Umbau verantwortlich war, am 27. 1. 1791 (Verlet 1961, *Secrétaire*, S. 132, Anm. 17).
 - 20 Hier zitiert nach Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 363f., Quelle Nr.2.170. Auch die Erwähnung des Schrankes in einem Brief, der in Archenholz' „Litteratur und Völkerkunde“ (Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 380, Quelle Nr. 2.227) abgedruckt wurde, dessen Schreiber aber das Möbel sicher nur vom Hörensagen kannte, führt nur an, daß sich „im untern Theil [...] mit einem Schlüssel unterschiedliche Chatoullen [öffneten]“.
 - 21 Die beiden Schwenskschübe des Wiener Schrankes sind durch das Herausziehen eines Metallstiftes in Bewegung zu versetzen, der sich hinter der mittleren unteren Tür verbirgt (freundlicher Hinweis von Dr. Ch. Witt-Döring, Wien).
 - 22 "y mette seulement la main." (Faksimile des Berichts bei Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 364, Anm. 1).
 - 23 Die Vorlagen der Melodien für die Spielwerke stammten aller Wahrscheinlichkeit nach von Christoph Willibald Gluck, dessen Musik die französische Königin besonders schätzte. Vgl. Cronin 1993, *Ludwig XVI. und Marie-Antoinette*, S. 161-163.
 - 24 Gummelt 1972, *Metallrestaurierung*, S. 205.
 - 25 Vgl. Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, Abb. 438-440.
 - 26 Zit. nach Greber 1980, *Roentgen*, Bd. 1, S. 237.
 - 27 H. F. Storch: Gemahle von St. Petersburg, Riga 1794, 63 (hier zitiert nach Greber 1980, *Roentgen*, Bd. 1, S. 237).
 - 28 Ebd.
 - 29 Die gleiche Ehre widerfuhr einem 1784 an die französische Königin gelieferten Tisch mit einem Aufsatz in Form einer an ihrem Instrument sitzenden Hackbrettspielerin. Der Androide, noch heute funktionstüchtig, kann acht verschiedene Melodien spielen. Bereits 1785 wurde der Automat an das Maschinenkabinett der Akademie der Wissenschaften überwiesen (vgl. Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 88 f.).
 - 30 Vgl. ebd., S. 108.
 - 31 Greber 1980, *Roentgen*, Bd. 1, S. 200-202 (Faksimile der Rechnung).
 - 32 Ebd. Mit dieser Bronzefigurengruppe ist wohl eine bei mehreren Roentgenmöbeln aus den 1780er Jahren nachzuweisende Plastik gemeint, die im allgemeinen aber als Darstellung der Gerechtigkeit, Zeit und Geschichte gilt (so Greber 1980, *Roentgen*, Bd. 1, S. 240 und Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 130). Sie befindet sich auch auf einem Zylinderbureau in der Petersburger Eremitage aus dem Besitz Katharinas II. (Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, Abb. 294 f.).
 - 33 Die Bezeichnung „Pupitre“ als Eigenname findet sich meines Wissens nur einmal in den russischen Quellen, ist aber die treffende Bezeichnung für den Mechanismus dieses einzigartigen Schreibtisches. Für alle anderen Schreibmöbeltypen finden sich die gewöhnlichen Benennungen wie „secrétaire à cilindre“, „commode à cilindre“ oder „secrétaire à batand“ (Greber 1980, *Roentgen*, Bd. 1, S. 200 f. u. S. 240).
 - 34 Die unterste Stufe des Figurensockels trägt die Inschrift: „TEUTONICA MUSA OBTULLIT ET VOVIT ANNO MDCCLXXXVI INVENTORE ROENTGEN NEO-WIEDENSIS“ (zit. nach Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 91).
 - 35 Rahn 1995, *Zeremoniell*, S. 80-82.
 - 36 Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 391, Quelle Nr. 2. 274. (H. F. Storch, 1794).
 - 37 Den Gedanken, die Möbel „denkmalsartig zu betrachten“, äußerte bereits Hans Huth 1928 in seiner wegweisenden Monographie über die Roentgenwerkstatt (Huth 1928, *Roentgen*, S. 20), ohne ihn allerdings näher zu erläutern und bei der überarbeiteten Zweitaufgabe 1974 zu wiederholen.
 - 38 *Inventarium des Königl: Schloßes zu Berlin aufgenommen im Jahre 1793–27*.
 - 39 Ebd., fol. 25.
 - 40 Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 363, Quelle Nr. 2.170.
 - 41 – durch den Onkel Marie Antoinettes, Roentgens Kunde Karl Alexander von Lothringen.
 - 42 Himmelheber 1994, *Roentgens Prunkmöbel*, S. 468.
 - 43 Maurice 1967, *Pendule*, S. 62 f., Abb. 49 u. 41.
 - 44 Das Denkmal im Raum war allerdings nicht wie das öffentliche dem Monarchen vorbehalten, sondern bildete insbesondere in seiner Gestalt als Pendule nach der Interpretation von Klaus Maurice eine Art Ausweich für das Erinnerungsmonument des Adels. Maurice exemplifiziert dies am Beispiel einer Pendule allégorique für Pierre-André de Suffren (Maurice 1967, *Pendule*, S. 87 f.).
 - 45 Salzburg/Wien 1980, *Maria Theresia*, S. 339, Kat. Nr. 69, 06.
 - 46 Das Möbel stammt aus dem ehemaligen Hohenzollernmuseum im Berliner Schloß Monbijou (Inventar-Nummer: Hm 3685), heute befindet es sich als Eigentum des Hauses Hohenzollern, Nachlaß Louis Ferdinand Prinz von Preußen, in der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Schloß Charlotten

burg). 1880 wurde es von Wilhelm I. aus dem Besitz der „Kastellanin Holzbecher“ angekauft, die wohl die Witwe des 1855 pensionierten Sanssouci-Kastellans Holzbecher war. Auf der heute im Möbel befindlichen, nicht originalen Walze für das Spielwerk befindet sich eine Melodie aus der 1828 uraufgeführten Oper „La Muette de Portici“ von Daniel F.E. Auber.

- 47 Vgl. zu Möbeln als Denk- und Erinnerungsmale in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts die Beispiele bei: Himmelheber 1985, *Möbel als Denkmäler*. Hier handelt es sich allerdings nie um Verwandlungs- oder Automatenmöbel.
- 48 Das Bildnis ist zum einen eng mit einem möglicherweise bereits um 1792 entstandenen Relief Friedrichs II. von Schlott verwandt, das den König von links zeigt (Potsdam 1997, *Friedrich Wilhelm II.*, S. 146 f., Kat. Nr. II. 40), zum anderen gibt es enge Parallelen zu einem weiteren Relief, das Friedrich von rechts abbildet und eventuell 1798 (Datierung am Abschnitt leicht verschlagen) gearbeitet wurde (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Skulpturensammlung, GK III 2396, vgl.: Hüneke 1997/98, *Friedrich der Große*, S. 76 f., Anm. 53). Möglicherweise ist es nicht direkt für das Möbel geschaffen worden, was auch die im Gegensatz zum Relief etwas ungenau ausgeführten Schriftzüge der Marmortafeln nahelegen.
- 49 Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 108.
- 50 "y a rien dedans" (Huth 1974, *Roentgen*, S. 99).
- 51 Baarsen 1998, *Duitse meubelen*, S. 56-73.
- 52 Vgl. die Throndarstellung in F. Ph. Florins *Oeconomus prudens et legalis continuatus* von 1722, die mit „FUNDAMENTUM REGNORUM ET CONSERVATIO“ überschrieben ist (Abb. bei Schütte 1995, *Höfisches Zeremoniell*, S. 428, Abb. 91).
- 53 Jakob 1991, *Maschine*, S. 121.
- 54 Erst mit dem fortgeschrittenen 18. Jahrhundert tritt hier eine gewisse Klärung mit dem *Theatrum machinarium* von Jacob Leupold ein, das, zwischen 1724 und 1727 erschienen, erstmals das kuriose Element der Barockliteratur in den Hintergrund drängt und ein nach Systematik und Historizität strebendes Werk darstellt (Jakob 1991, *Maschine*, S. 147 f.).
- 55 Bereits vorher fand der Terminus von der „machina corporis humani“ Eingang in Lexikonartikel: *Grosses vollständiges Universallexikon Aller Wissenschaften und Künste*, hg. v. J. H. Zedler, Bd. 19, Halle/Leipzig 1739, Spalte 1907. Vgl. auch Sutter 1988, *Göttliche Maschinen*, S. 121-123.
- 56 Otto Mayr, Die Uhr als Symbol für Ordnung, Autorität und Determinismus, in: München, Bayerisches Nationalmuseum, *Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-1650*, hg. v. Klaus Maurice/Otto Mayr, München/Berlin 1980, S. 1-9, hier: S. 2.
- 57 McLaughlin 1994, *Welt als Maschine*, S. 443.
- 58 Justi 1759, *Regierung*, S. 11.
- 59 Stollberg-Rilinger 1986, *Staat*, S. 62-64.
- 60 So F. S. Bock, *Einleitung in den Staat von Preußen*, Berlin 1749, S. 152 (zit. nach Stollberg-Rilinger 1986, *Staat*, S. 62).
- 61 Justi 1759, *Regierung*– Die Gleichsetzung des aufgeklärten Souveräns mit dem Maschinisten, der in Kenntnis des inneren Aufbaus der (Staats-) Maschine mit entsprechenden Eingriffen für ihr Funktionieren sorgt, findet sich auch in der französischen Literatur der Zeit. Vgl. Meyer 1969, *Metaphorik*, S. 171.
- 62 Maurice 1979, *Modellsammlungen*, S. 42 f.
- 63 Maurice 1985, *Der drehelnde Souverän*, S. 141.
- 64 Verlet 1985, *Versailles*, S. 517.
- 65 Maurice 1979, *Modellsammlungen*, S. 43.
- 66 Vgl. Dammann 1967, *Musikbegriff*, passim.
- 67 Verlet 1961, *Secrétaire*, S. 135.
- 68 Fabian 1986, *Roentgenmöbel*, S. 395, Quelle 2.296.
- 69 Akte mit einer Einschätzung der geplanten Werkstattverlegung im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (zit. nach Seidel 1910, *Röntgenschränk*, S. 180).
- 70 Meyer 1969, *Metaphorik*, S. 149.
- 71 Stollberg-Rilinger 1986, *Staat*, S. 211.
- 72 Ebd., 212.

Quellen

Inventarium des Königl: Schloßes zu Berlin aufgenommen im Jahre 1793 (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Plankammer, Inventar Nr. 45, fol. 24–27).

Bibliografie

- Baarsen 1998, *Duitse meubelen*
Reinier Baarsen, *Duitse meubelen*, Rijksmuseum Amsterdam, Zwolle 1998 (*Aspecten van de verzameling Beeldhouwkunst en Kunstnijverheid*, Band 8).
- Bayerisches Nationalmuseum
Bayerisches Nationalmuseum, 120 Meisterwerke, Bearb. Peter Volk u.a., München 1991.
- Cronin 1993, *Ludwig XVI. und Marie-Antoinette*
Vincent Cronin, *Ludwig XVI. und Marie-Antoinette*, Hildesheim 1993.
- Dammann 1967, *Musikbegriff*
Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, Köln 1967.
- Fabian 1986, *Roentgenmöbel*
Dietrich Fabian, *Roentgenmöbel aus Neuwied*, Bad Neustadt 1986.
- Greber 1980, *Roentgen*
Josef Maria Greber, *Abraham und David Roentgen. Möbel für Europa*, 2 Bde., Starnberg 1980.
- Gummelt 1972, *Metallrestaurierung*
Wolfgang Gummelt, *Restaurierung des Großen Berliner Kabinett-schranks von David Roentgen. Metallrestaurierung*, in: *Neue Museumskunde*, Band 3, 1972, S. 205-212.
- Himmelheber 1985, *Möbel als Denkmäler*
Georg Himmelheber, *Möbel als Denkmäler*, in: *Schöndruck-Widerdruck, Schriften-Fest für Michael Meier zum 20. Dezember 1985*, München und Berlin 1985, S. 65-74.
- Himmelheber 1994, *Roentgens Prunkmöbel*
Georg Himmelheber, *Roentgens Prunkmöbel für Ludwig XVI.*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Band 57, 1994, S. 462-473 (Kunstgeschichte und Gegenwart. Festschrift für Georg Kauffmann).
- Hüneke 1997/98, *Friedrich der Große*
Saskia Hüneke, *Friedrich der Große in der Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg*, Band II, 1997/1998 (2001), S. 59-86.
- Huth 1928, *Roentgen*
Hans Huth, *Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt*, Berlin 1928.
- Huth 1974, *Roentgen*
Hans Huth, *Abraham und David Roentgen und ihre Neuwieder Möbelwerkstatt*, 2. Aufl. München 1974.
- Jakob 1991, *Maschine*
Karlheinz Jakob, *Maschine, Mentales Modell, Metapher. Studien zur Semantik und Geschichte der Techniksprache*, Tübingen 1991.
- Justi 1759, *Regierung*
Johann Heinrich Gottlob von Justi, *Der Grundriß einer Guten Regierung*, Frankfurt und Leipzig 1759.
- Lemoine-Isabeau 1972, *Roentgen in Brüssel*
Claire Lemoine-Isabeau, „L'homme de Neuwitte“ - *Der Mann aus Neuwied oder David Roentgen in Brüssel*, in: *Alte und moderne Kunst*, Band 17, 1972, S. 20-26.
- Maurice 1967, *Pendule*
Klaus Maurice, *Die französische Pendule des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967.
- Maurice 1979, *Modellsammlungen*
Klaus Maurice, *Gedanken zu Modellsammlungen von Maschinen im 17. Jahrhundert*, in: Georg Himmelheber, *Kleine Möbel*, München 1979, S. 35-44.
- Maurice 1985, *drehelnde Souverän*
Klaus Maurice, *Der drehelnde Souverän*, Zürich 1985.

Meyer 1969, *Metaphorik*

Ahlich Meyer, *Mechanische und organische Metaphorik politischer Philosophie*, in: *Archiv für Begriffsgeschichte*, Band 13, 1969.

Mayr 1980, *Uhr*

Otto Mayr, *Die Uhr als Symbol für Ordnung, Autorität und Determinismus*, in: München, Bayerisches Nationalmuseum, *Die Welt als Uhr. Deutsche Uhren und Automaten 1550-1650*, hg. v. Klaus Maurice/Otto Mayr, München/Berlin 1980, S. 1-9.

McLaughlin 1994, *Welt als Maschine*

Peter McLaughlin, *Die Welt als Maschine. Zur Genese des neuzeitlichen Maschinenbegriffs*, in: *Macrocosmos in Microcosmos*, hg. v. A. Grote, Opladen 1994 (Berliner Schriften zur Museumskunde, 10), S. 439-451.

Potsdam 1997, *Friedrich Wilhelm II.*

Potsdam, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, *Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus*, Potsdam 1997.

Rahn 1995, *Zeremoniell*

Thomas Rahn, *Psychologie des Zeremoniells. Affekttheorie und -pragmatik in der Zeremoniellwissenschaft des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeremoniell als Höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 74-98.

Salzburg/Wien 1980, *Maria Theresia*

Salzburg/Wien, *Maria Theresia und ihre Zeit*, hg.v. Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Salzburg und Wien 1980.

Seidel 1910, *Röntgenschränk*

Paul Seidel, *Kunst und Kunstgewerbe in den königlichen Schlössern IX: Der Röntgenschränk im Hohenzollern-Museum*, in: *Hohenzollern-Jahrbuch*, Band 14, 1910, S. 174-180.

Schütte 1995, *Höfisches Zeremoniell*

Ulrich Schütte, *Höfisches Zeremoniell und sakraler Kult in der Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts*, in: *Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. v. Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn, Tübingen 1995, S. 410-431.

Stollberg-Rilinger 1986, *Staat*

Dagmar Stollberg-Rilinger, *Der Staat als Maschine*, Berlin 1986.

Strasser 1993, *Zick*

Josef Straßer, *Januarius Zick als „Bau- und Verzierungsdirektor“*, in: *Januarius Zick und sein Wirken in Oberschwaben*, hg. v. Brigitte Reinhardt, München 1993, S. 64-72.

Stürmer 1993, *Roentgen*

Michael Stürmer, *Luxus, Leistung und die Liebe zu Gott. David Roentgen 1743-1807. Königlicher Kabinettmacher*, München 1993.

Sutter 1988, *Göttliche Maschinen*

Alex Sutter, *Göttliche Maschinen. Die Automaten für Lebendiges bei Descartes, Leibniz, La Mettrie und Kant*, Frankfurt am Main 1988.

Verlet 1961, *Secrétaire*

Pierre Verlet, *The Great Louis XVI Secrétaire at Versailles*, in: *The Connoisseur*, Band 148, 1961, S. 130-135.

Verlet 1985, *Versailles*

Paul Verlet, *Le Chateau de Versailles*, Paris 1985.

Zusammenfassung

In den Jahren zwischen 1776 und 1786 fertigte die Neuwieder Manufaktur des Ebenisten David Roentgen eine Reihe von außergewöhnlichen, ja singulären Repräsentationsmöbeln für führende europäische Herrscherhäuser. Ludwig XVI. von Frankreich, König Friedrich Wilhelm II. von Preußen und die russische Zarin Katharina II. kauften für immense Summen komplex ausgestattete Schreibmöbel, deren Marketeriebilder und mechanische Ausstattung sie als Monumente einer spätabolutistischen Herrschaftsikonographie ausweisen. Standen sie bisher im Blick der Kunstgeschichte, so waren es stilistische, technikhistorische Fragen, kurz ihre Stellung innerhalb der Entwicklung des Mobiliars, die der Forschung interessant erschienen. Doch die Verbindung traditioneller imperialer Bildersprache und ingenióser Technik erlaubt eine Interpretation der Möbel als mechanische Fürsten-Monumente oder -Denkmale, die durch Verblüffung des Publikums Distanz erzeugten und durch metaphorische Konnotationen das Wesen von Staat und Herrscher ins Bewußtsein höfischer Betrachter riefen. Die Roentgenschen Kunstschränke vor diesem Hintergrund vom Verdikt als „Fürstenspielzeug“ zu befreien und ihren Platz im Gefüge höfischer Repräsentation zu bestimmen, ist die Absicht des vorliegenden Beitrages.

Autor

Jörg Meiner, Studium der Kunstgeschichte in Berlin, zweijähriges wiss. Volontariat bei der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Mitarbeit an Ausstellungen wie *Sophie Charlotte und ihr Schloß*; Berlin 1999/2001, Veröffentlichungen zuletzt im Essayband der Ausstellung *Preußen 1701. Eine Europäische Geschichte*, Berlin 2001; gegenwärtig Arbeit an einer Dissertation zu Interieurs in preußischen Schlössern zwischen 1840 und 1860, der Regierungszeit Friedrich Wilhelms IV.

Jörg Meiner, „Monument und Maschine. Zur Bedeutung der Automatenmöbel David Roentgens für die Höfe von Versailles, Berlin und St. Petersburg“, in: *kunsttexte.de*, Sektion Politische Ikonographie, Nr.1, 2001 (17 Seiten). www.kunsttexte.de