

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 56 (1999)

Heft: 4

Artikel: "Zwischen Funk und Hopfengärtner?" : Spätbarock nach 1800 : eine
bernische Kleinkommode als "objet sentimental"

Autor: Loertscher, Thomas

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169576>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

«Zwischen Funk und Hopfengärtner?» – Spätbarock nach 1800 Eine bernische Kleinkommode als «objet sentimental»

von THOMAS LOERTSCHER



Abb. 1 Miniaturkommode. 25 × 37,8 × 23,4 cm. Bern, um 1800. Bern, Privatbesitz.

Im Kunsthandel tauchte 1997 eine stark lädierte Kleinkommode auf (Abb. 1). Ihre spätbarocke Erscheinung verrät unzweifelhaft, dass sie nicht weit von ihrem letzten Aufbewahrungsort entfernt in Bern entstanden ist.¹ Sie erlaubt Einblicke in das angewendete technische Herstellungsverfahren und gibt Anlass zu Überlegungen hinsichtlich der Stilentwicklung im bernischen Ebenistenhandwerk des späteren 18. Jahrhunderts, hinsichtlich der damals tätigen Werkstätten sowie – einmal mehr und deshalb kurz – zur Funktion derartiger Kleinmöbel.

Die Miniaturkommode

Das Kommödchen ist auf der Vorderseite horizontal und vertikal, seitlich nur vertikal geschweift. Die Schubladen-

kanten schlagen an die Traversen- bzw. Schürzenfronten. Das Blatt steht über den Kommodenkörper vor und nimmt dessen horizontale Schweifungen auf. Mit ihren unterschiedlich gedehnten Zungen und ihren nahtlosen Anläufen betonen und vollenden die Schürzenabschlüsse die geschweiften Bewegungen des Kommodenkörpers. Diese werden durch die Schubladenteilung etwas relativiert.

Blatt, Front und Seiten sind vollständig mit einheimischen Harthölzern – Nussbaum, Zwetschge, Ahorn und Eibe – belegt. Die Kanten des Blattes und der Schubladenfronten sind mit stehenden Friesen aus Eiben- bzw. Nussbaumholz, die Flächen des Blattes, der Seiten und der Schubladen jeweils durch friesgerahmte Marketeriefelder mit über Eck gestellten Quadraten versehen. Die frontale Zunge unter der gerade abgeschlossenen untersten Schublade ist ganzflächig gefries. Sämtliche Friesen bestehen aus

schräg gestürzten, abwechselnd dem Splint- bzw. Kernbereich entnommenen Zwetschgenholzstreifen, die seitlich brandschattiert sind.² Ahorngeränderte Filets aus schräg gestürzten, brandschattierten Zwetschgensegmenten rahmen die Marketeriefelder und bilden das regelmässige Gitterwerk, das die Nussbaumaserquadrate fasst. Die Kontur der vorderen Gehäusekanten wird durch aufgeleimte helle Ahornfilets betont.

An den Seiten fällt auf, dass die Rahmenfriese nicht achsgerecht sondern deutlich verschoben gespiegelt sind.³ Auch die Spiegelachsen der Blattfriesung und der Schubladen stimmen oft nicht mit den Körperachsen überein.

Die Gesamterscheinung des kleinen Möbels wandelt sich je nach Standpunkt des Betrachters. Der harmonische, elegant-behäbige Charakter der Hauptansichtsseite wird in der Schräg- und Seitenansicht spannungsvoller, indem sich die frontale Wirkung der «invertierten» Vertikalschweifung auf den schmalen, hochrechteckigen Seitenpartien ins Gegenteil wandelt.⁴

Konstruktion

Die Bestandteile der Grundkonstruktion – Blatt, Boden, Zwischenböden, Seitenwände, Frontschürze und Schubladen – bestehen mit Ausnahme der Eckstollen aus mehrheitlich feinjährigem, gerade gewachsenem Tannenholz mit nur wenigen Ästen.⁵

Die geschwungen ausgesägten Eckstollen aus Nussbaum laufen unten in die freistehenden Füsse aus. Sie verbinden sich mit den vorne eingeneteten, hinten bloss stumpf aufgeleimten Seitenwänden, deren ausgesägte Schürzenpartien nahtlos an die Füsse laufen. Die äussere Vertikalschweifung der innen geradwandigen Seiten wurde durch entsprechendes Aussägen erzielt. Boden und Zwischenböden sind frontseitig horizontal geschweift und in die Seitenwände eingegratet. Das zur Aufnahme der Friesenleisten gefaste Blatt ist mit den Seitenwänden vergratet. Die frontale Schürze ist stumpf an die Untersicht des Bodenbrettes geleimt. Sie läuft ebenfalls seitlich an die Füsse, besitzt aber eine sanfter geschweifte und durch zwei Einzüge mittenbetonte Zunge. Die Wände der Schubladen sind einfach gezinkt, die Böden stumpf angeleimt. Die Eckverbindungen an den unterschiedlich geneigten Schubladenfronten werden infolge der geringen Wandstärke durch die Fälze zur Aufnahme der Kantenfriesung stark geschwächt. Die Rückwand ist in die Seiten genietet und wie die Schubladen mit gepunktetem Buntpapier verkleidet.

Zustand

Dass der Ebenist die Seitenwände nur vorne mit den Stollen vernutete, hat seinen Grund wiederum in der «Modellstärke» der Eckstollen, in die er den Rücken einfügte. Durch die einfache Leimverbindung von hinteren Eckstollen und Seitenwänden schuf er Schwachstellen, die ein späteres Verziehen der Konstruktion begünstigten.⁶

Die Erhaltung der Oberfläche ist ruinös. Weitgehend intakt und noch mit einer Lackoberfläche mit einer warmen Alterspatina versehen ist lediglich die rechte Seiten-

wand (vgl. Abb. 1). Die übrigen erhaltenen Furnierpartien weisen mehrheitlich eine teilweise durchgeriebene und durch Zersetzungsprozesse und Schmutz schwärzlich gewordene Lackoberfläche auf.

Davon und von einigen wenigen Furnierausbrüchen im oberen Bereich des Möbels abgesehen sind die hauptsächlichsten Schäden des Möbels auf die mehrmalige Einwirkung von Feuchtigkeit zurückzuführen. Es lassen sich mindestens zwei Schadenereignisse – eines des 19., das andere des 20. Jahrhunderts – auseinanderhalten, die sich in erheblichen Verlusten von Parkettier- und Frieseelementen, sowie in Pilzbefall auswirkten.⁷

Herstellungsvorgang

Die Schäden beeinträchtigen den ursprünglichen Gesamteindruck erheblich. Gleichzeitig aber lenken sie den Blick auf Partien, die normalerweise unsichtbar sind und nun vertieftere Einblicke in die Arbeitsweise des Ebenisten ermöglichen. Da dieser sie wahrscheinlich nicht nur für die vorliegende Kleinkommode sondern auch für seine anderen Erzeugnisse angewendet hatte, können sie als spezifische Werkstattgepflogenheiten oder mindestens Zeiterscheinungen interpretiert werden.

Die trotz der oben beschriebenen Mängel sorgfältige Holzwahl für die Grundkonstruktion – Nussbaumholz für die besonders belasteten Eckstollen, Tanne für die übrigen Teile – entspricht den für Kommoden der Zeit zwischen 1750 und 1850 im deutschschweizerischen Mittelland üblichen Gewohnheiten. Sämtliche geraden Weichholzteile wurden fein gehobelt und glattgeschliffen, die geschweiften Partien entsprechend ausgesägt und geglättet. Anschliessend wurden die Seitenwände mit den Horizontalelementen – Blatt, Boden und Zwischenböden – verbunden, die Zunge aufgeleimt und die Schubladen zusammengefügt.⁸ Offenbar stellte der Meister nach dem Zusammenfügen des Kommodengehäuses verschiedene Formmängel fest, die nur durch Anstückungen bzw. Aufdoppeln korrigiert werden konnten.⁹ Erst jetzt konnten die Konturen der Kanten nachgearbeitet und die Oberflächen für die Aufnahme der Furnierteile vorbereitet werden. Dieses Prozedere und die anschliessende Friesung und Furnierung können dank den offenen Schadstellen nachvollzogen werden. Für die Korrektur der Konturen, zum Ausglätten von Niveauunterschieden bei den Stossfugen und zum Aufräumen der härteren Stollenoberflächen benutzte der Meister abschliessend eine verhältnismässig grobe Feile, deren Spuren noch überall festzustellen sind.

Das bis dahin beobachtete Vorgehen des Zusammenfügens und Vorbereitens ist in der Abfolge logisch und entspricht den zeitgenössischen Gepflogenheiten, die im bekanntesten Handbuch der Zeit, dem in mehreren Bänden zwischen 1769 und 1774 erschienenen «L'Art du menuisier ébéniste» von André Roubo, detailliert beschrieben sind.¹⁰ Die hier im Kapitel «Des Bâts propres à recevoir les revêtements d'Ebénisterie; de la manière de les disposer & de les construire» gemachten Empfehlungen, etwa das Vermeiden von Hirnholzstellen auf der zu furnierenden

Oberfläche und deren Vorbereitung wurden beim vorliegenden Möbel weitgehend befolgt.¹¹ Dies gilt auch für die nächsten Schritte, die sich ebenfalls an den freigelegten Oberflächen ablesen lassen. Vor der eigentlichen Furnierauflage wurden die massiven Kantenfriese auf die vorbereiteten Stellen geleimt – flach gerundetes Eichenholz für das Blatt, Nussbaumholz für die Schubladenfronten –, die Stossfugen ausgeebnet und die ganzen Friese geglättet. Erst anschliessend wurde mit dem Aufleimen der Parkettierung begonnen. Zuerst wurde die vorgezeichnete Binnengliederung im Pausverfahren – mit Ausnahme einer Grundlinie fehlen eigentliche Konstruktionsspuren – auf das fertig vorbereitete Blindholz übertragen (Abb. 2)¹².

Die linke Seitenwand zeigt in ihrer unteren Hälfte Bleistiftvorzeichnungen, die dem Muster der später darübergelegten Parkettierung entsprechen. Es fällt auf, dass die Vorzeichnungen die Linien des Gitterwerkes nur mit einfachen Strichen angeben, die nur der Orientierung beim Aufkleben der Furnierteile dienten. Die Mitte der dreiteiligen Gitterfilets, ein im schräg gestürzten Farbwechsel gewundenes Seilband, wurde zuerst auf diese Linie geleimt, wobei ein Abschnitt jeweils zwei Füllungsquadrate lang ist.¹³ Anschliessend folgten beidseitig die mit einem scharfen Schneidmesser geschnittenen hellen Ahornstreifen. Die Leimung des Gitterwerkes erfolgte schrittweise. Nach der Trocknung einer Etappe wurden die folgenden Nussbaumquadrate angeschoben und – die Schnittspuren im Blindholz scheinen dies zu belegen – nach der Leimung wenn nötig noch nachgeschnitten. Die Aussenkonturen der fertigen Parketteriefelder wurden schliesslich ebenfalls nachgeschnitten und dann mit einem Ahornstreifen eingefasst. Erst jetzt erfolgte die rahmende Zwetschgenfriesung.

Erstaunlicherweise wandte der Berner Ebenist für diese verhältnismässig grossflächige einfache Auflage ein Verfahren an, das Roubo in seinem Werk für die Herstellung von vielteiligen «mosaiques» oder Marketeriemotiven empfiehlt.¹⁴ Unser Ebenist interpretierte das Verfahren auf eine Weise, die den damaligen Vorstellungen und Empfehlungen im Grunde zuwiderlief. Er ging im wesentlichen gleich vor, wie wir es bereits bei den Filets des Parketteriegitters beobachten konnten: Der erste Schritt, die Klebung der Zwetschgenholzstreifen – gleich breit, wiederum brandschattiert und abwechselnd hell und dunkel – auf Altpapier war genau gleich. Anschliessend wurden die zu beklebenden Flächen wahrscheinlich direkt am Möbel abgepaust, deren Form auf die «furnierte» Papierfläche übertragen und anschliessend mit dem Furniermesser ausgeschnitten. Der folgende Schritt, das Aufleimen des so hergestellten Friesabschnittes, erfolgte wie bei den Filets, das heisst mit dem Trägerpapier nach unten. Was bei den schmalen Bandmotiven technisch noch vertretbar war, geschah bei grösseren Flächen unter Inkaufnahme einer herabgesetzten Haftqualität. Während die Flächen des Furniers und des Grundholzes (wenigstens bei Hartholz) zur besseren Aufnahme des Leimes üblicherweise sorgfältig aufgeraut wurden, schiebt sich hier zwischen Furnier und Grundholz eine Papierhaut, die eine direkte Leim-

verbindung stark erschwerte.¹⁵ In der Restaurierungspraxis hat sich gezeigt, dass das hier beobachtete technische Verfahren im bernischen Möbelschaffen der Zeit um 1800 nur selten anzutreffen ist.¹⁶

Weil das Möbel seit seiner Entstehungszeit kaum überarbeitet wurde, ist ein zumindest ausschnittweiser Einblick in die Oberflächenbearbeitung, die der Lackierung unmittelbar voranging, möglich: Auf dem Blatt haben sich stel-

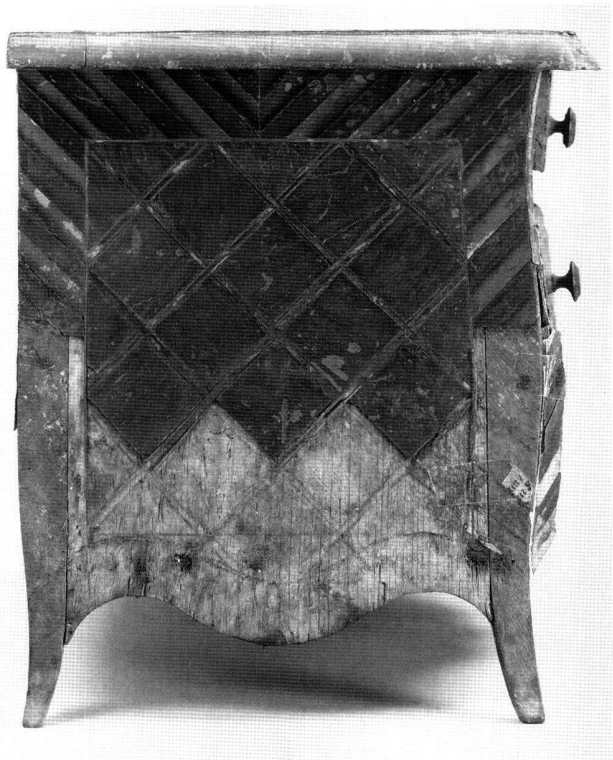


Abb. 2 Miniaturkommode. Bern, um 1800. Ansicht der linken Seite.

lenweise Spuren vom Zahnhobel erhalten, die beim anschliessenden Endschliff nicht gänzlich beseitigt wurden.

Bernische Transition-Kommoden ...

Im folgenden soll das Umfeld näher erfasst werden, in dem die hier besprochene Kleinkommode steht. Wir ziehen für eine genauere Einordnung bernische Ebenistenarbeiten als Vergleichsbeispiele heran, die dem formgeschichtlichen Übergang vom Spätbarock zum Frühklassizismus angehören.

Die Betrachtung der Möbel und die schriftlichen Quellen lassen ein begrenztes Spektrum von erfolgreichen Berner Werkstätten erahnen, die neben dem späten Matthäus

Funk zu eigenständigen, teilweise durchaus ebenbürtigen Erzeugnissen fähig waren. Auf die Komplexität der bernischen Werkstattlandschaft hat die bisherige Forschung hingewiesen. Trotzdem wurden bis heute nur die beiden Meister Matthäus Funk und Christoph Hopfengärtner in ausführlicheren Arbeiten gewürdigt.¹⁷ In Ermangelung von Alternativen hat sich deshalb die Sicht der Zuschreibungspraxis für das qualitativere bernische Mobiliar der zweiten Jahrhunderthälfte hauptsächlich auf diese beiden Werkstätten verengt.

Es besteht kein Zweifel, dass das Atelier des Matthäus Funk in seiner künstlerischen und kommerziellen Blütezeit im zweiten Jahrhundertdrittel nicht nur die heute noch leicht erkennbare lokale Ausprägung des spätbarocken Möbels zu verantworten hat, sondern auch hinsichtlich der Verarbeitungsqualität Massstäbe setzte: Wenn die im gleichen anspruchsvollen Marktsegment konkurrierenden Werkstätten beim zunehmend verwöhnten Publikum Erfolg haben wollten, hatten sie sich damals an der stilbildenden Kraft und der Verarbeitungsqualität des führenden Ateliers zu orientieren. Sicherlich interessierten sich die direkten Konkurrenten für dessen Werkstattgepflogenheiten und versuchten, sich wenn möglich die gleichen Quellen für Rohstoffe und Halbfabrikate zu erschliessen. Erst als die schöpferische Kraft des führenden Meisters allmählich erlahmte und er dem Modewandel nicht mehr folgen konnte oder wollte, konnten andere begabte Meister nachstossen und mit eigenen Formulierungen die Entwicklung weiter vorantreiben.

Der Stilwandel vom Spätbarock zum Klassizismus lässt sich anhand der Kommoden besonders klar ablesen. Er äussert sich wie andernorts zunächst nicht in der architektonischen Sprache sondern in den dekorativen Einzelformen, insbesondere in der Marketeriegestaltung und den Beschlägen. Spätbarock bleiben zunächst also die frontalen und seitlichen Bauchungen, die Schweifungen der ausgestellten Beine, der Blatt- und Körperkanten sowie der Schürzen. Im Vergleich mit den beiden von der Werkstätte des Matthäus Funk 1769 an die Grande Société gelieferten Kommodenpaaren – neben jenen der Gesellschaft zu Kaufleuten, den beiden früheren Rathaustischen (1745 bzw. 1754) und der bis heute in Funkschem Familienbesitz verbliebenen Schreibkommode handelt es sich bei diesen um die bis heute einzigen gesicherten Arbeiten des Matthäus Funk – fallen bei den Kommoden der Übergangszeit eine Vorliebe für den von ihm für Bern «entdeckten» zweischüßigen Typus (Abb. 3), für gewagtere Konturen und Proportionen und dünnere, zuweilen weiter gespreizte Beine auf, für typische «Spätstil-Manierismen» also. Bei der Oberflächengestaltung stellen wir jetzt öfter lebhaft geflammte (Zwetschgen- oder Eiben-) Friese, Füllungsfelder mit Linden- oder Pappelstockmaser, Gitter- oder Würfelmarketerien sowie einen zurückhaltenderen Einsatz von Bronzen auch bei qualitativ anspruchsvollen Arbeiten fest. Es tauchen in der Marketerie klassizistische Motive, meist Filets mit Eckumbrechungen und Eckrosetten, auf. In alleiniger Verwendung, meistens aber gleichzeitig mit den

bis anhin verwendeten spätbarocken Bronzen, kommen bereits auch reine Louis-Seize-Griffe, Schlüsselschilder und Zungenbeschläge vor.

Eine zeitliche Eingrenzung des bernischen Übergangsstils fällt nicht leicht. Die Lieferungen von Matthäus und Johann Friedrich I. Funk für das Hôtel de Musique (1769) und die Gesellschaft zu Kaufleuten (1774) dokumentieren ein Nebeneinander von zuerst noch zaghaft, dann bereits vollständig «à l'antique» gestalteten Spiegeln und noch rein spätbarocken Kommoden.¹⁸ Diese Divergenz zwischen den beiden Ateliers ist für die bernische Stilgeschichte von grosser Bedeutung, indem sie zunächst ganz allgemein auf das für periphere Kunstlandschaften immer zu beobachtende Phänomen der Stilverspätung und die dabei auftretenden unterschiedlichen Entwicklungsgeschwindigkeiten aufmerksam macht.

Im besonderen dokumentiert sie das Durchsetzen der frühklassizistischen Formensprache im Bildhaueratelier Johann Friedrichs I. bereits im (sehr kurzen und frühen!) Zeitraum der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, in jener Zeit also, als sich dessen Sohn in Paris mit den neusten Entwicklungen der «mode à l'antique» vertraut machen konnte.¹⁹ Dem steht andererseits ein formales Verharren der bis dahin führenden Ebenistenwerkstätte gegenüber, das nicht allein mit der grossen Beliebtheit seiner zahlreich hergestellten Kommoden und der konservativen Grundhaltung der Besteller erklärt werden kann. Es ist vielmehr zu vermuten, dass das Atelier damals zwar noch immer hervorragende Arbeiten in der von ihm geprägten spätbarocken Sprache schuf, dass die wegweisende stilbildende Kraft des Meisters zu diesem Zeitpunkt aber erlahmt war. Matthäus Funk, 1770 bereits 73-jährig und in den Folgejahren offenbar ernsthaft krank, musste sich damals wahrscheinlich immer mehr mit der Überwachung einer Werkstattproduktion begnügen, die ihre bewährten gestalterischen Eigentümlichkeiten grundsätzlich beibehielt und behutsam der Mode anpasste, nicht aber mit grundlegend neuen formalen Elementen bereicherte.²⁰ Offen muss vorderhand bleiben, ob, wenn ja, inwieweit der seit 1770 bei Matthäus Funk beschäftigte Meistergeselle Christian August Müller in der Lage war, vor und nach seiner Werkstattübernahme den Werkstattstil eigenständig weiterzuentwickeln. Ungewiss ist derzeit auch, wann das Atelier schliesslich auf die Herstellung von Mobiliar mit einer reinen frühklassizistischen Formensprache umstellte und wie dieses gestaltet war.²¹ Unter den noch rein spätbarocken Kommoden gibt es einige Arbeiten, die durch ihre Qualität auffallen, auf Grund ihrer Gestaltung und technischer Merkmale jedoch nicht aus der Funk-Werkstatt stammen können. Dazu gehört die mit Marmorplatte und typischem reichem Bronzebeschlag versehene Kommode, deren Frontschürzenfurnier gegen die Mitte hin aufwärts gestürzt ist und die auf den Seiten eine zungenbeleitende Friesung aufweist (Abb. 3). Diese Merkmale, die bei Funk'schen Arbeiten nie vorkommen, hat sie mit weiteren, zurückhaltender gestalteten Möbelstücken gemeinsam, die unbestreitbar einem anderen, bisher noch nicht

identifizierten Atelier entstammen. Sie lehnen sich typologisch und formal ebenfalls klar an die Arbeiten der Funkwerkstatt an, verraten aber deutlicher einen Willen zu eigenständigen, meist eleganten, bisweilen aber auch kühn wirkenden Lösungen. Dazu gehören neben einer Reihe kürzlich im Kunsthandel aufgetauchter Stücke eine auffallend lebhaft gefrieste und breit gespreizt stehende Schreibkommode (Abb. 4) und wahrscheinlich auch die zwei weiter unten abgebildeten Kleinkommoden (vgl. Abb. 13–14).²²



Abb. 3 Zweischübige Kommode. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, um 1770. Privatbesitz. Sotheby's, Zürich, Herbstauktion 1998, Nr. 274.

Drittel des 19. Jahrhunderts. Das gleichzeitige Auftreten von fortschrittlichen und retardierenden Arbeiten verlief im Bereich der stadtbernerischen Möbelerzeugung in ähnlichen Zeitdimensionen. Nichts illustriert dies deutlicher als die Gegenüberstellung des berühmten, 1792 entstandenen Meisterstückes von Christoph Hopfengärtner mit unserer Kleinkommode, deren Datierung wir bis jetzt ausgeklammert haben: Die Analyse des wahrscheinlich aus Süddeutschland bezogenen originalen Buntpapiers hat unzweifelhaft ergeben, dass dieses Möbel nicht um 1760–1780,



Abb. 4 Zweischübige Schreibkommode. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, um 1770. Privatbesitz. Sotheby's, Zürich, Frühjahrsauktion 1992, Nr. 175: «Matthäus Funk und seine Werkstatt».

... und die Frage der Stilverspätung

Damit ist die besonders schwierige und wahrscheinlich nicht abschliessend zu beantwortende Frage nach dem endgültigen Ausklingen des Spätbarock im bernischen Möbelschaffen gestellt.²³ Naheliegender ist der Vergleich mit der gebauten Architektur, wo ein ähnliches Nebeneinander festzustellen ist.²⁴ Neben sehr fortschrittlichen früh- und hochklassizistischen Bauten belegen seit den späten 80er Jahren des 18. Jahrhunderts zahlreiche nur im Dekorativen «à l'antique» und später – noch seltener – im Empirestil aktualisierte Bauten ein erfolgreiches Fortdauern des bernischen Spätbarock bis ins frühe, auf dem Land bis ins erste

wie dies nach der geläufigen Vorstellung einer linearen stilistischen Entwicklung zu erwarten gewesen wäre, sondern um 1800 entstanden sein muss.²⁵ Das kleine «spätbarocke» ist also überraschenderweise jünger als das grosse klassizistische Möbel! Auch wenn der Hersteller des Kommödens um 1800 nur noch Kleinmöbel in der spätbarocken Formensprache schuf, setzte dies eine Vertrautheit mit der spezifischen Formensprache und den damit verbundenen Techniken voraus.²⁶ Es ist also davon auszugehen, dass er früher derartige Möbel im Normalformat hergestellt hat, dass die vorgestellte Arbeit mit anderen Worten in einer formengeschichtlich fassbaren Werkstatt-Tradition steht.

Kommodengruppen

Tatsächlich lässt der Überblick über die in den letzten Jahrzehnten in den Handel gelangten Kommoden, neben nicht eindeutig zuzuordnenden Einzelstücken, mehrere klar voneinander unterscheidbare Gruppen erkennen. Mit ihren Grundformen, Proportionen, Gestaltungsmotiven und verwendeten Materialien und Techniken vertreten sie den lokal gefärbten Zeitstil und sind unverwechselbare Erzeugnisse des späten bernischen Louis-Quinze und des Übergangs zum Louis-Seize. Sie weisen formale Eigen-

Den Erzeugnissen der Funk-Werkstätte hinsichtlich handwerklicher und formaler Qualität ebenbürtig sind die folgenden, sicherlich nach 1760 entstandenen Werkstattgruppen. Die Kommoden der beiden nächstgenannten «Familien» sind ausschliesslich zweischübig. Auch hier werden die Schubladenteilungen regelmässig überspielt, die Fronten also als eine einheitliche Fläche gestaltet. Obwohl untereinander nahe verwandt, unterscheiden sie sich doch in zwei wesentlichen Punkten: Bei der einen bilden die umgebende Konstruktion und die Schubladen eine



Abb. 5 Zweischübig Kommode. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, nach 1760. Privatbesitz. Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1967, Nr. 5191: «Spätwerk Atelier Funk».



Abb. 6 Zweischübig Kommode. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, nach 1760. Privatbesitz. Galerie Stuker, Bern, Frühlingsauktion 1985, Nr. 3843: «Bern».

tümlichkeiten auf, die bei den gesicherten Arbeiten der Funk-Werkstätte nicht vorkommen. Anders als diese formulieren mehrere dieser künstlerisch eigenständigen Werkstätten für Bern neue, fortschrittliche Lösungen, die in den späteren Louis-Seize-Kommoden teilweise aufgenommen und weiterentwickelt wurden.²⁷

Neben den oben angesprochenen Erzeugnissen einer bislang unbekannten Werkstatt ist eine geschlossene Gruppe von qualitativ einfacheren Möbeln feststellbar, die sich auch stark an der Funkschen Gestaltungsweise orientierte. Die ihr angehörenden Kommoden sind alle zweischübig und fallen durch ihre zu einer friesgerahmten, kreuzgefügten Fläche zusammengefassten Schubladenfronten auf.²⁸

gemeinsame Fläche, wobei die untere jeweils die Zunge mitumfasst (Abb. 5),²⁹ bei der anderen bilden die Schubladenfronten eine gemeinsame dünne rechteckige Platte, die der Korpusfläche aufgelegt ist (Abb. 6).³⁰ Aus der gleichen Werkstatt stammt die hervorragende Kleinkommode mit Silbersabots, auf die wir weiter unten zurückkommen werden (Abb. 12).³¹

Eine vierte sehr qualitätsvolle Gruppe reicht von der Mitte bis gegen das Ende des Jahrhunderts.³² An ihrem Anfang steht eine um 1750–1760 entstandene dreischübig Kommode mit reichen Friesungen und hervorragenden Bronzebeschlägen (Abb. 7), an ihrem Ende ein elegantes zweischübiges Modell mit betont einfachen Beschlägen



Abb. 7 Dreischüßige Kommode. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, um 1750–1760. Privatbesitz. Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1975, Nr. 4889: «in der Art des Ateliers Funk».

(Abb. 8). Sie verbindet die häufig vorkommende bloss vertikale Schweifung der Seiten, die getrennt dem Kommodenkörper vorgesetzten kantenprofilierten Schubladenfronten, sowie den Einsatz von lebhaft geflammten Friesungen und Filets.³³ Zu den späteren Vertretern dieser Gruppe gehört eine Kommode mit Vitrinenaufsatz im Historischen Museum Aargau auf Schloss Lenzburg, die ursprünglich im Fröhlich-Haus (heute Stadthaus) in Brugg stand (Abb. 9). Diese ähnelt bezüglich der Architektur und der Qualität der – hier klassizistischen – Bronzen dem erstgenannten Beispiel sehr stark.³⁴

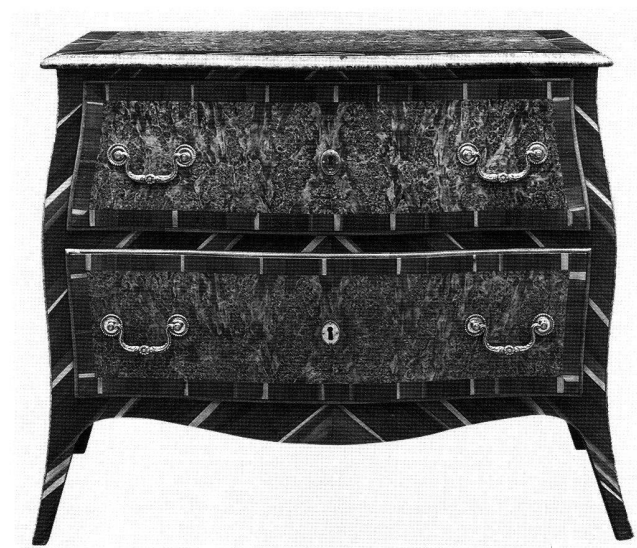


Abb. 8 Zweischüßige Kommode. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, Ende 18. Jh. Privatbesitz. Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1987, Nr. 6107: «Bern».



Abb. 9 Kommode mit Vitrinenaufsatz. Nicht identifizierte Berner Werkstatt, um 1780. Schloss Lenzburg, Historisches Museum Aargau.

Der Vergleich unseres Kleinmöbels mit den letztgenannten Kommoden macht seine Zugehörigkeit zu dieser Gruppe klar: Die Architektur ihres Korpus ist mit jenen der erst- und letztgenannten Beispiele weitgehend identisch, mit der ersten teilt sie die Eibenkantenfriesung des Blattes, mit ihr und dem Lenzburger Möbel die aufgesetzten, kantenprofilierten Schubladenfronten. Letztere Merkmale weist auch eine spätere Vertreterin des zweischübrigen, hochbeinigen Typs auf, die wie die Aufsatzkommode die modische Hell-Dunkel-Flammung der Friesung zeigt. Die seitlich geschweifte Blattkante der Kleinkommode findet sich bei einer anderen Kommode dieser Gruppe, während die bei Möbeln der Funk-Werkstätte besonders häufig verwendete Gittermarketerie zum zeittypischen Vokabular gehört.³⁵

Werkstätten

Die schriftlichen Quellen dokumentieren eine Reihe von Handwerkern, Ebenisten und Tischlern, die neben Matthäus Funk und über dessen Tod hinaus nachweislich gute Geschäfte machten. Die Manuale der Gesellschaft zu Zimmerleuten, die zahlreiche Informationen zum «hölzerne» Handwerkswesen enthalten, erfassen zwar nicht alle, wohl aber die meisten burgerlichen Tischler und Ebenisten.³⁶ Präzise Auskunft über sämtliche nichtburgerlichen Meister und Gesellen geben verschiedene Quellen, von denen für die Zeit vor 1798 die Burgerkammerrechnungen im Bernischen Staatsarchiv besonders ergiebig sind.³⁷ Insbesondere hier ermöglicht die kritische Quelleninterpretation eine direkte Vorstellung von der wirtschaftlichen Bedeutung der dokumentierten Werkstätten. Dies ist besonders wertvoll, weil dadurch die Bedeutung der Funk und später Christoph Hopfengärtners in ein greifbareres Verhältnis zu jener der übrigen Werkstätten gebracht werden kann. Nicht leichter wird damit allerdings im Moment der Brückenschlag zwischen den archivalisch greifbaren Meistern und dem erhaltenen Denkmälerbestand. Die Durchsicht der genannten schriftlichen Quellen erlaubt eine ungefähre Vorstellung von den Verhältnissen zwischen 1760 und 1798. Sie wird durch weitere Quellenrecherchen verfeinert und anschliessend interpretiert werden müssen.

Bei den burgerlichen Tischmachern und Ebenisten, die bei den Gesellschaften zu Zimmerleuten, zu Pfistern und zu Affen stubengenössig sind, fällt nach der Mitte des 18. Jahrhunderts ein ausserordentlich starker Rückgang der zünftigen Handwerker auf (vgl. Abb. 10). Die bisher übliche Übertragung der Werkstatt vom Vater auf den Sohn wird zur Ausnahme, indem die Söhne eine andere, oft sozial höher bewertete Laufbahn, etwa jene des Geistlichen, einschlagen. Streitigkeiten, etwa wegen laxer gehandhabter Aufnahmebedingungen, deuten auf eine wenig entwickelte Arbeitsmoral bei vielen burgerlichen Angehörigen des Handwerks bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hin.³⁸ Auffallend häufig werden zwischen 1750 und 1770 in den Rodeln der Gesellschaft zu Zimmerleuten Schulden, Geltstage, «schlechte aufführungen», Lie-

derlichkeit und Gewalttätigkeit in der Familie vermerkt. Diese Unregelmässigkeiten könnten mit wirtschaftlichen Schwierigkeiten zusammenhängen, da die gerügten Meister anschliessend regelmässig ihre Werkstätten schlossen. Existierten 1760 noch etwa 15 aktive burgerliche Meister, arbeiteten 1770 nur noch um die sieben, einer davon, der auf Pfistern zünftige Ebenist Samuel Anton Frank, musste 1778 den Geltstag anmelden.³⁹ Zu dieser Zeit arbeiteten hauptsächlich noch burgerliche Werkstätten, deren Meister auch in ihrer Gesellschaft verantwortungsvolle Funktionen und Ämter inne hatten. Es waren dies das für seine Wandtäfer berühmte Atelier des Johannes II. und des Jakob Samuel Meyer, die Werkstätten des Abraham II. und des Hans Rudolf Wytenbach sowie jene des Hans Rudolf Lutz.⁴⁰ Der seit 1759 als Meister tätige Ebenist Abraham Franz Isenschmid gehörte der Gesellschaft zu Schuhmachern an. Er verlegte sich im Verlaufe der 80er Jahre zunehmend auf den Handel mit Eisenwaren und starb 1808.⁴¹

Dem auffälligen burgerlichen Handwerkerschwund steht eine um 1770 fast explosionsartig zunehmende Zahl von auswärtigen Ebenisten-, Tischmacher- und Schreinermeistern gegenüber, die wie ihre burgerlichen Konkurrenten vorzugsweise auch auswärtige Gesellen beschäftigten⁴² (vgl. Abb. 11). Im Interesse der wirtschaftlichen Entwicklung liess die obrigkeitliche Gewerbeaufsicht erfolgreiche nichtburgerliche Handwerksmeister weitgehend ungehindert arbeiten, obwohl die einheimischen Handwerker immer wieder beim Handwerksdirektorium Massnahmen gegen die Konkurrenz von «Äusseren» und «Stümplern» – als handwerksschädigende Pfuscher und Bastler wurden alle Möbelhersteller ohne anerkannten Meisterstatus bezeichnet – forderten.⁴³

1760 arbeiteten in Bern zwei auswärtige Ebenisten und vier Tischmacher. Zehn Jahre später stieg die Zahl der Tischmacher auf sieben. 1780 zählte man drei Ebenisten, neun Tischmacher sowie einen Schreiner. 1790 stabilisierten sich die Zahlen, um gegen 1797, vor dem Zusammenbruch des Ancien régime, nochmals anzusteigen: Als Äussere werden neben den beiden Ebenisten jetzt zwölf Tischmacher und drei Schreiner vermerkt.⁴⁴

Da die Burgerkammerrechnungen zur Erhebung der alljährlichen Abgaben vier Klassen unterscheiden, können wir heute nicht nur feststellen, welche «Äusseren» wie lange in welchem Quartier eine Werkstatt betrieben hatten, sondern auch, welcher Steuerklasse sie angehörten. Diese Einstufung muss an bestimmte messbare Grössen – Werkstattumsatz, -gewinn und/oder Gesellenzahl – gekoppelt gewesen sein: Neben Versetzungen in eine höhere Klasse kommen mehrmals, meist am Ende eines Lebens, Rückstufungen vor, die in einem Fall mit dem Verzicht auf Gesellenbeschäftigung erklärt wird.⁴⁵ Obwohl die Abgaben in den Stadtbezirken oben- (Länggass, Holligen, Aarziehle/Marzili) und untenaus (Altenberg, Schosshalden, Brunnadern) niedriger waren, lässt sich ein Drang in die Innenstadt hauptsächlich in den 70er Jahren, vereinzelt auch später, beobachten: Wer in den äusseren Stadtbezir-

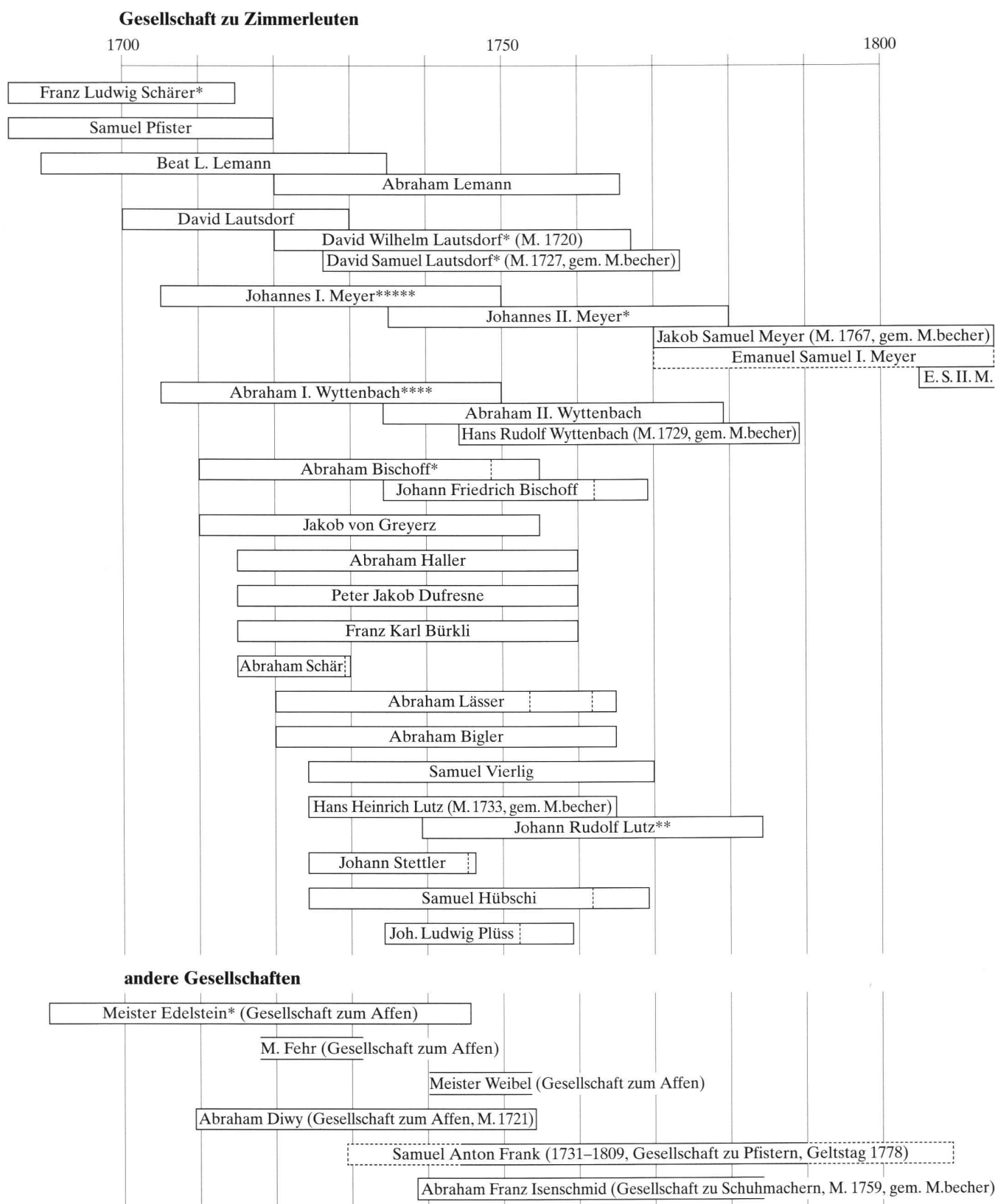


Abb. 10 Die «burgerlichen» Werkstätten 1700–1800

* = Amt des Stubenmeisters

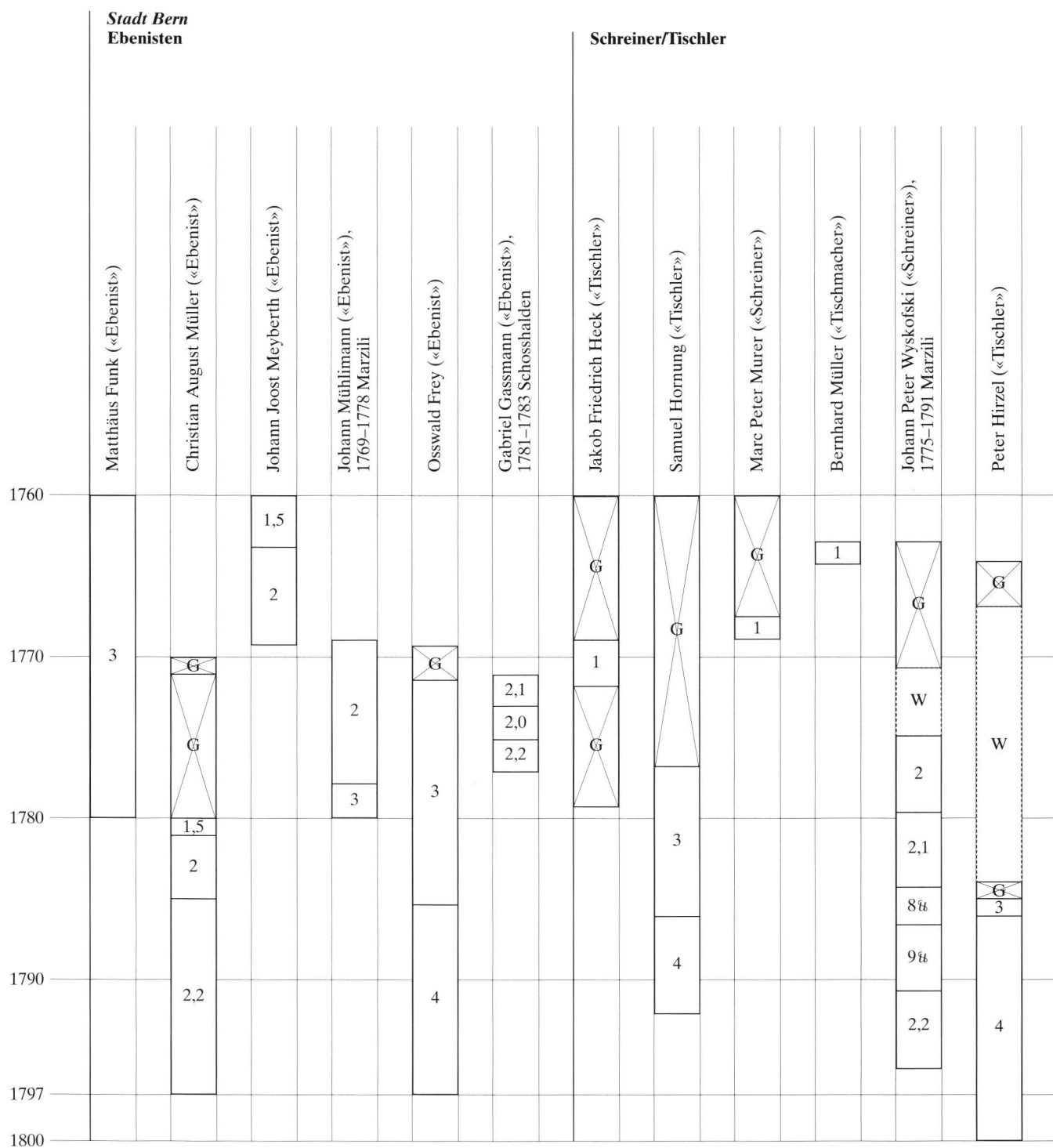


Abb. 11 «Äussere» Werkstätten.

G = Geselle W = Wanderschaft

ken zu arbeiten begonnen hatte, zog darauf mehrheitlich und meist nach kurzer Zeit in die Stadt.⁴⁶

Die uns bekannten Zahlen zur Arbeitsdauer und zur Steuerbelastung der dokumentierten Werkstätten lassen sich der Beobachtung gegenüberstellen, dass für jede der definierten Kommodengruppen ohne Mühe mehrere publizierte Exemplare gefunden werden konnten. Dies deutet auf grössere Produktionszahlen hin, bei einigen scheint sich zudem aufgrund der formalen Entwicklung die Werkstatttätigkeit über längere Zeiträume hin erstreckt zu haben. Dadurch lässt sich im Moment zwar noch keine eindeutige Zuordnung zwischen den festgestellten Möbelfamilien und Werkstätten, wohl aber eine Einengung des Kreises jener «äusseren» Meister erreichen, die die oben beschriebenen Kommoden hergestellt haben könnten.

Über die von uns untersuchte Zeitschwelle von 1760 zurück reicht bekanntlich die Werkstattkontinuität der sich 1780 ablösenden Ebenisten Matthäus Funk und Christian August Müller, wobei hier an die bereits erwähnte Rückstufung Müllers in die zweite Klasse zu erinnern ist. 1769 schliesst der in die zweite Klasse eingestufte Ebenist Johann Joost Meyberth seine Werkstatt, gleichzeitig beginnt die nur gut zehn Jahre dauernde Tätigkeit seines Berufskollegen Johann Mühlmann, der erst gegen Ende in die höchste Steuerklasse aufstieg. Bezüglich der Werkstattkontinuität und des Steueraufkommens fallen aber im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts in der Innenstadt insbesondere jene Werkstätten auf, die ihre Arbeit wie Mühlmann um 1770 aufnahmen und diese, meist von Anfang an eingestuft in die höchste Steuerklasse, bis über das Ende der Aufzeichnungen 1797 hinaus weiterführten. Es sind dies der Ebenist Osswald Frey und die Tischmacher Johann Niklaus Aegerter, Johann Jacob Hüni, Ludwig Kayser sowie Johann Aebersold. Samuel Hornung arbeitete zwischen 1777 und 1792 und gehörte von Beginn an zur ersten Steuerklasse. Anders als der junge Christoph Hopfengärtner scheinen sich diese Meister unter dem Ancien régime noch an die erlaubte Werkstattgrösse von maximal fünf Gesellen gehalten zu haben, wie eine Klage Aegerters und Aebersolds von 1794 annehmen lässt.⁴⁷ Mindestens einer von ihnen, Niklaus Aegerter, passte sich später der Entwicklung an und produzierte mit mehr als den bisher erlaubten fünf Gesellen in «Fabrik-Art».⁴⁸

Neben den genannten auswärtigen Meistern Mühlmann, Frey, Hornung, Aegerter, Hüni, Kayser und Aebersold kommen als bürgerliche Hersteller unserer Kommoden lediglich die Gebrüder Wytenbach, Hans Rudolf Lutz, Samuel Frank und Abraham Franz Isenschmid in Frage. Sowohl Frank wie Isenschmid haben aber signierte Arbeiten hinterlassen, die kaum nähere formale Beziehungen zu einer der beschriebenen Kommodengruppen aufweisen, und können deshalb ausgeschlossen werden. Frank hat zudem – wie der Nichtburger Mühlmann – noch in den 70er Jahren seine Werkstatt geschlossen. Die Tätigkeit der Wytenbach und Lutz scheint noch etwas länger gedauert zu haben. Wie jene der Hauptwerkstätten Frey, Hornung, Aegerter, Hüni, Kayser und Aebersold, sowie offenbar erst

später bedeutsam gewordener Meister muss sie noch besser erforscht werden, damit die Bedeutung der einzelnen Handwerker genauer gefasst werden kann.⁴⁹ Unklar ist zur Zeit auch, welche jungen Meister eine neue Werkstatt gründeten, welche die Kontinuität bestehender Werkstätten und damit formaler Eigenheiten sicherten. Eine der Hauptaufgaben in diesem Zusammenhang, der Nachweis der kontinuierlichen Formentwicklung innerhalb einzelner Werkstätten bis in das reine Louis-Seize, wird uns mit Sicherheit in der Einschätzung der Bedeutung der Werkstätten Funk/Müller und Hopfengärtner, sowie in der nach wie vor ungelösten Zuschreibungsfrage der übrigen Werkstätten weiterbringen.

Bernische Kleinkommoden und ihre Funktion

Möbel, die in reduziertem Massstab angefertigt wurden, sind in der Möbelkunst beinahe aller europäischen Regionen seit dem Mittelalter vertreten. Bernische Kleinkommoden, darunter auch eine Anzahl Kleinkommoden des letzten Drittels des 18. Jahrhunderts, befinden sich in öffentlichen oder privaten Sammlungen und tauchten im Laufe der letzten Jahrzehnte auch im Kunsthandel auf.⁵⁰ Das Spektrum reicht von luxuriösen über unterschiedlich aufwendig markierte bis hin zu einfachen, massiv aus Hartholz, meist Nuss- oder Kirschbaumholz, gefertigten Möbelchen. Zwei-fellos zur ersten Kategorie gehört die bereits oben erwähnte aufwendig markierte und mit Silberbeschlägen geschmückte Kommode (Abb. 12).⁵¹ Zu den sorgfältig markierten Beispielen gehören neben dem hier ausführlich vorgestellten die ebenfalls schon erwähnte Kleinkommode im Bernischen Historischen Museum (Abb. 13)⁵² und ein feineres, eleganter konturiertes Modell (Abb. 14).⁵³

Wie wir gesehen haben, belegen alle vier, dass die bei den normalformatigen Kommoden feststellbaren werkstattstypischen Gestaltungsmerkmale auch bei den Kleinkommoden angewendet wurden. Beim von uns untersuchten Stück stellten wir fest, dass seine formale Erscheinung nicht nur bereits zuvor längere Zeit angewandt worden war, sondern bei seiner Herstellung eigentlich als überholt gelten musste. Es ist wohl generell davon auszugehen, dass es sich bei diesen Möbelchen in der Regel nicht um fortschrittliche Gestaltungen, sondern vielmehr um Erzeugnisse handelte, die neben der Hauptproduktion und formal von dieser abhängig hergestellt wurden. Die unterschiedlichen Qualitäten lassen darauf schliessen, dass dabei sowohl die frühere übliche Spezialanfertigung auf Bestellung, wie auch die für normalformatige Möbel gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufgekommene Herstellung auf Vorrat für den Verkauf im «Magazin» oder im Verlag vorkam. Die bei unserem Stück festgestellten Ungenauigkeiten und technischen Rationalisierungsmassnahmen könnten für eine (klein)serielle Entstehung auch der aufwendiger markierten Kleinkommoden sprechen.

Mit diesen Ausführungen nehmen wir im Ansatz bereits Stellung zur Frage nach dem Sinn und den konkreten

Funktionen derartiger Schöpfungen. In den letzten zwanzig Jahren sind die Kleinmöbel verschiedentlich Gegenstand von Überlegungen gewesen, welche Funktion – Modell, Mustermöbel, Spielzeug, Gesellen- oder Meisterstück, religiöses Andachtsmöbel, Kassette usw. – diese in ihrer Zeit erfüllt hatten.⁵⁴ Immer noch der wichtigste und zum Thema namentlich für den deutschsprachigen Raum ergiebigste Beitrag dazu ist sicherlich Georg Himmelhebers Publikation «Kleine Möbel», in der der Autor die Frage nach der Funktion differenziert und möglichst präzise zu beantworten suchte.⁵⁵ Im Gegensatz auch zu späteren Autoren gehen wir in den wesentlichen Schlussfolgerungen mit ihm einig; insbesondere seinem Schluss, dass es sich bei diesen Kleinmöbeln nicht um Meisterstücke handelte, stimmen wir vorbehaltlos zu⁵⁶: Die bernischen Quellen belegen unmissverständlich, dass im 18. Jahr-



Abb. 13 Kleinkommode. Bern, letztes Drittel 18. Jh. «Vermutlich aus der Werkstatt Funk». Bern, Bernisches Historisches Museum.

Himmelheber zweifellos zu Recht in Zusammenhang mit der spielerischen Freude des Menschen am Miniaturabbild seiner normalgrossen Lebenswelt.⁵⁸ Dies gilt sowohl für die Käufer derartiger Möbelchen, wie für die Erzeuger gerade der besonders aufwendigen Einzelstücke. Die Handwerker konnten mit solch luxuriösen Arbeiten stolz ihre grossen technischen Fertigkeiten unter Beweis stellen. Sicherlich werden sie diese zuweilen in ihrem Magazin oder im Werkstattfenster als Reklame aufgestellt, kaum aber als eigentliche Modell- oder Mustermöbel für die normalformatige Produktion herumgetragen haben.⁵⁹

In den aristokratischen oder bürgerlichen Wohnungen hatten diese Kommodenkassetten einen festen Platz. Als Beleg dafür kann eine bis jetzt noch unpublizierte Berner



Abb. 12 Kleinkommode. Bern, letztes Drittel 18. Jh. Privatbesitz. Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1981, Nr. 6146: «wohl ein Gesellenstück aus dem Atelier von Matthäus Funk»

hundert als Meisterstück ein normalformatiger Schrank, ein «grosser Schaft» verlangt wurde. Weil sich verschiedene Meister nur noch mit der Ablieferung von Fensterrahmen als Meisterstücke begnügen wollten, wurde 1729 mehrmals festgehalten, dass die Meisterschaft «nach der alten Ordnung und Reglement vermittelest eines schönen costbaren Schaffts und nit fänster rahmen [...]» erreicht werden musste.⁵⁷ Machart und Dimensionen lassen darauf schliessen, dass die besprochenen Kommödden als Kassetten für allerlei intimes Sammelgut, etwa Briefe, Schmuck, Erinnerungsstücke usw., dienten, während die übrigen genannten Interpretationen wenig wahrscheinlich sind. Der Typus der Kommode eignet sich mit seinen Schubladen ausgezeichnet für eine geordnete Aufbewahrung von häuslichem Gut. Dass diese Kassetten gerade miniaturisierte Kommoden und andere verwandte Möbeltypen verkörperten, bringt



Abb. 14 Kleinkommode. Bern, letztes Drittel 18. Jh. Privatbesitz. Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1988, Nr. 3109: «aus der Werkstätte des Matthäus Funk».

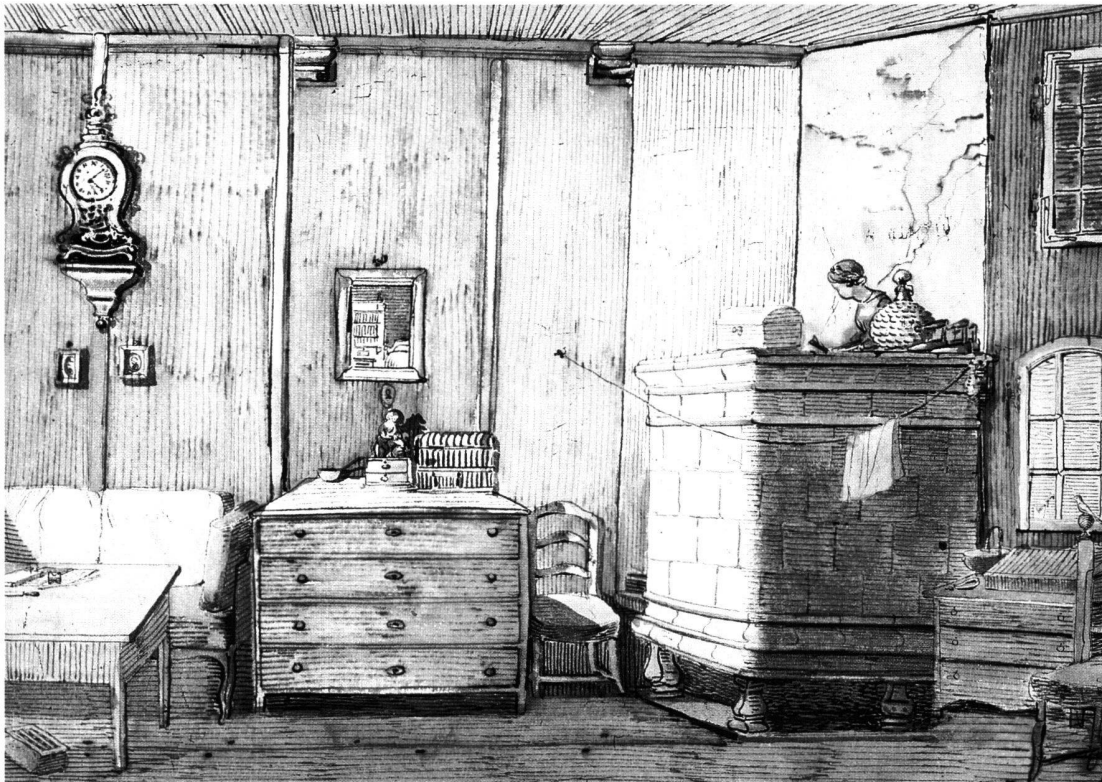


Abb. 15 Interieur im Haus Schauplatzgasse 202 (nach alter Hausnummerierung) in Bern, von Ludwig Hebler. Sepiaaquarell über Feder, um 1845/60. Lausanne, Privatbesitz.

Interieurdarstellung dienen (Abb. 15).⁶⁰ Der Architekt und Aquarellist Ludwig Hebler zeichnete um die Mitte des 19. Jahrhunderts diese Stube, die sich in der Schauplatzgasse 202 (nach alter Hausnummerierung) befand. Seltenweise handelt es sich hier nicht um einen Wohnraum der Oberschicht sondern des Kleinbürgertums. Ihre traditionelle Einrichtung besteht aus Elementen, die meist noch dem späteren 18. Jahrhundert entstammen und auch in der damals üblichen Weise komponiert wurden. Im Gegensatz zu der Pendule, den Miniaturen und Skulpturen sind die Möbel eher einfach. Das Bild gibt uns eine gute Vorstellung, wie Kleinkommoden und andere Kassetten in dieser Zeit zwanglos in den intimeren Wohnräumen verteilt waren: Auf der normalformatigen Kommode ist neben einem Nähkörbchen eine zweischüßige Miniaturkommode mit Hängegriffen erkennbar, auf dem Kachelofen befindet sich eine truhenförmige Kasette, und rechts davon steht eine Kommode mit Schreibaufsatz, deren Dimensionen an ein Kindermöbel denken lassen.⁶¹

Gerade wegen des ausgesprochen persönlichen, ja intimen Gebrauchscharakters dieser Kassetten kann sich der bereits im Gefühlhaften angesiedelte spielerische Aspekt des Miniaturhaften ohne weiteres auch mit anderen, ausserhalb der eigentlichen Funktion liegenden, sentimental aufgeladenen Inhalten verbinden, die sich auf einer «iko-

nologischen» Interpretationsebene erschliessen lassen. In unserem Fall ist zu vermuten, dass die festgestellte erhebliche Stilverspätung kein Zufall ist, sondern mit den gleichzeitigen politischen Verhältnissen zusammenhängt. Nach dem Sieg der Franzosen über die bernischen Truppen beim Grauholz im Frühjahr 1798 war die alte Republik Bern in sich zusammengebrochen und mit ihr ein Zeitalter zu Ende gegangen, das trotz unbestreitbarer Missstände angesichts der folgenden Wirren von vielen rückblickend als ein goldenes empfunden worden war. Dies galt besonders für jene, die in der alten Ordnung wohl aufgehoben waren und aus ihr sowohl materielle wie gesellschaftliche Vorteile gezogen hatten. Gerade sie verfügten trotz allem auch über 1798 hinaus noch über die zum Erwerb eines solchen Möbelchens notwendigen Mittel und waren gleichzeitig für eine rückwärtsgewandte Botschaft besonders empfänglich: Neben den sonst klassizistisch gestalteten Möbeln der Zeit erinnerte unsere spätbarocke Kleinkommode zunächst einmal an die (hauptsächlich von Auswärtigen getragene!) spätbarocke Blüte des bernischen Möbelhandwerks. Als «objet sentimental» hatte sie darüber hinaus, dem ausgestopften Bärenkind im Bernischen Historischen Museum nicht unähnlich, den Charakter eines wehmütig berührenden Stellvertreters für die unwiderbringlich verlorene Ordnung: «Antiquum obiit»!⁶²

ANMERKUNGEN

- ¹ H = 250 mm, B = 378 mm, T = 234 mm. Nach Aussage des Bieler Händlers war das Möbelchen bis dahin in einer Berner Vorortsgemeinde aufbewahrt worden.
- ² Vereinzelt ist statt Zwetschgenkernholz auch Eichenholz verwendet worden.
- ³ Die besonders deutliche Verschiebung bei der mittleren Schublade ist auf die weiter unten angesprochene Restaurierung des 19. Jahrhunderts zurückzuführen.
- ⁴ Auf die nach unten zurückweichende, also «überhängende» oberste Schublade folgt die Bauchung der beiden nächsten vor- bzw. zurückspringenden Schubladen und die wieder etwas leicht vorspringende Schürze. In der Front ist der sanft gewölbte, auf breit gespreizte Beine gestellte Korpus unten 378 mm, oben 319 mm breit; er vermittelt damit den «standfesten» Eindruck, den die seitlichen Schwingungen nicht beeinträchtigen. Wesentlich anders erscheinen die Seiten, wo das Verhältnis, wenn auch nicht so ausgeprägt, gerade umgekehrt ist. 194 mm oben, 187 mm unten breit ist der Körper hier leicht überhängend; die oben nach aussen drängende Bewegung wird nicht aufgelöst bzw. durch ein Gegengewicht aufgefangen, sondern durch das Einschwingen der Hinterbeine zu einem Diagonalzug verstärkt.
- ⁵ Bei den Schubladenböden.
- ⁶ Wahrscheinlich infolge der anschliessend angesprochenen Feuchtigkeit gab die stumpfe Anleimung beim rechten hinteren Eckstollen nach, sodass dieser durch die Eigenspannung nach aussen weichen und die mit ihm fest verbundene Rückwand aus der linken Nut nachziehen konnte. Dieses Verziehen wurde dadurch erleichtert, dass der Rücken keine statische Rolle spielt und die doppelten Eingrattungen der Böden zu schwach geschnitten worden waren, um den Horizontalzug zu verhindern. Spätere Versuche, diese Auswirkungen durch den Einsatz von Nägeln zu beseitigen, erwiesen sich als wenig wirksam (Rückwand-hinterer Eckstollen bzw. Seitenwände und Bodenbrett).
- ⁷ Das erste scheint sich hauptsächlich auf Teile der Vorderfront ausgewirkt zu haben. Die oberste und mittlere Schublade sowie die rechte Frontstolle weisen bei der Friesung zahlreiche Fehlstellen auf, die unsachgemäss durch Pappe ersetzt und anschliessend mit holzfarbem Papier kaschiert wurden. Gleichzeitig ersetzte man das ursprüngliche Buntpapier durch ein hellblaues, bei Schubladenmöbeln seit der Biedermeierzeit häufig verwendetes Papier. Die spätere Aufbewahrung an einem feuchten Standort hatte in den beiden untersten Schubladen und in den unteren Bereichen des Möbelgehäuses eine erhebliche Schimmelbildung zur Folge. Auf der linken Seitenwand, auf der frontseitig anschliessenden Stolle und der Hauptschürze löste er die Leimung der Parkettierung und der Friesung, bei den Schubladenfronten wiederum jene der Kantenfriesung, was den Verlust zahlreicher Furnier- und Friesstücke zur Folge hatte.
- ⁸ Das Rückenbrett wurde viel später, erst nach der definitiven Oberflächenbehandlung des fertig furnierten Korpus in die Nuten der hinteren Eckstollen geschoben.
- ⁹ Die Rückseite der hinteren rechten Eckstolle etwa wurde oben zu stark ausgesägt, was die Aufdoppelung mit einem Tannenholzstreifen notwendig machte. Die Zunge war beim Aussägen auf der rechten Seite zu kurz geraten und musste angestückt werden.
- ¹⁰ ANDRÉ ROUBO, *L'Art du menuisier ébéniste*, Paris 1769 bis 1774.
- ¹¹ ANDRÉ ROUBO (vgl. Anm. 10), III.e partie, section III. chapitre X., S. 811–812.
- ¹² Diese Grundlinie gibt an, bis wohin das Parketteriefeld ein geschlossenes Rechteck bildet und könnte als Orientierungshilfe für den Pausvorgang vorher gezogen worden sein. Die darunterliegenden Partien gehören bereits zum Zungenbereich.
- ¹³ Das Mittelband war bereits vorher hergestellt worden, indem ein auf Altpapier geklebt Feld aus gleichbreiten, abwechselnd hellen und dunklen brandschattierten Zwetschgenholzstreifen in schräg laufenden Schnitten zu schmalen Filets zerteilt wurde. – Die vorfabrizierte Mittelpartie erlaubte das ebenfalls angewandte «Sandwich»-Verfahren, die geringe Furnierdicke das von ANDRÉ ROUBO (vgl. Anm. 10), III.e partie, section III., chapitre XI., S. 836 mit Taf. 289, fig. 13, empfohlene vorgängige Zusammenleimen der drei Filetbestandteile nicht.
- ¹⁴ Zur Rationalisierung und Vereinfachung des Montageverfahrens wurden die Einzelteile zuerst auf Papier zusammengefügt. Nachdem die Leimung getrocknet war, wurde das überstehende Papier entfernt und das Bildelement auf dem Blindholz an den definitiven Standort gesetzt. Roubo leimte die auf der definitiven Klebeseite bereits mit dem Zahnhobel aufgerauhten Furnierteile mit der späteren Sichtseite auf das Papier, das aufgerauhte seitenverkehrte Bild anschliessend auf das Blindholz. Die Reste des Trägerpapiers wurden weggeschliffen. – ANDRÉ ROUBO (vgl. Anm. 10), III.e partie, section III., chapitre XII., S. 878–895, hier v.a. S. 880–881, 883.
- ¹⁵ Das Verfahren wurde auch auf der frontalen Zunge angewendet. Die hier unregelmässig auftretenden Diagonalritzungen haben mit der ersten Marketerieklebung nichts zu tun, sondern gehen vermutlich auf spätere Restaurierungen zurück.
- ¹⁶ Bei zwei Louis XVI-Möbelstücken, die der Werkstatt Christoph Hopfengärtners zugeschrieben wurden, konnten gleiche Beobachtungen gemacht werden. Papierunterlagen wurden hier nicht nur unter den Filets und Frieszonen, sondern offenbar auch unter den Füllungsfeldern festgestellt. Im einen Fall dokumentierte das verwendete bedruckte Zeitungspapier die Jahrzahl 1806 als terminus post der Entstehung. – Herrn Fritz Rösti, Möbelrestaurator in Muri/Gümligen, sei an dieser Stelle für die freundliche Mitteilung gedankt.
- ¹⁷ HERMANN VON FISCHER, *Hopfengärtner und das bernische Mobiliar des Klassizismus*, in: Christoph Hopfengärtner 1758–1843 und Zeitgenossen – Plastiken von Valentin Sonnenschein, Katalog der Ausstellung in Jegenstorf (Schloss), 11. Mai bis 12. Oktober 1986, S. 21–22. – HERMANN VON FISCHER, *Wohnkultur des alten Bern vom 17. bis 19. Jh.* (= Sonderheft «Der Hochwächter», Juli 1959), S. 208–212.
- ¹⁸ Vgl. dazu HERMANN VON FISCHER 1986 (vgl. Anm. 17), S. 21.
- ¹⁹ Zu den Lebensläufen von Johann Friedrich Funk I. und II. vgl. HERMANN VON FISCHER, *Die Kunsthandwerkerfamilie Funk im 18. Jahrhundert in Bern* (= Berner Heimatbücher 79/80), Bern 1961, S. 19–38.
- ²⁰ Vgl. zu Matthäus Funks Gesundheitszustand HERMANN VON FISCHER (vgl. Anm. 19), S. 12. – Zu den sicheren formalen Merkmalen der Funk-Kommoden gehören der charakteristische Verlauf der Horizontal- und Vertikalschweifungen, die integrierten Schubladenfronten mit oder ohne Messingkehlen über vorgetäuschten Traversen, die gegen die Mitte hin abwärts gestürzte Furnierung der Frontschürze, die unten horizontal begrenzte Füllung der Seitenflächen, ferner reiche oder zurückhaltender eingesetzte typische Bronzebeschläge und die häufige Verwendung der Marmorabdeckplatten aus Grindelwald und Rosenlaui.
- ²¹ Es stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, ob und, wenn ja, inwieweit er die praktische Leitung des Betriebs

innehatte, bevor er ihn zehn Jahre später gänzlich übernehmen konnte. Für uns ist es zum gegenwärtigen Zeitpunkt zweifelhaft, ob Müller danach einen eigenen wesentlichen Beitrag zur Entwicklung des bernischen Louis-Seize geliefert hat. Eines ist sicher: Unter seiner Leitung erlitt die Werkstatt zumindest ökonomisch einen Abstieg, da Müller bei der jährlichen Abgabenzahlung nicht wie zuvor Funk und mehrere gleichzeitige Konkurrenten in die erste, sondern bloss in die zweite von insgesamt vier Klassen eingestuft worden war, vgl. dazu die entsprechenden Bürgerkammerrechnungen im StAB B XIII 46–48 (1769–1797).

- ²² Ferner Kommodenpaar Galerie Koller, Zürich, Auktion A 109, Dezember 1998, Nr. 1051: «von Mathäus Funk»; Trois-Corps Phillips Zürich, Auktion Dezember 1999, Nr. 198: «Meyberth, Mühlmann, Frey, Aegerter, Hüni, Aebersold».
- ²³ Dies gilt auch für die nachfolgenden Stilübergänge, die sich in kürzerer Kadenz ablösen: Ein verblüffendes Nebeneinander von Louis-Seize, Directoire und Empire weist ein Schreibschrank «à abattant» auf, der sicherlich im bernischen Raum hergestellt worden ist (heute Schloss Lenzburg). In ihm vereinigen sich eine typische Louis-Seize-Architektur mit entsprechender reicher Marketerie, ein für die Zeit um 1800 häufiger Spitzbogenfries und originale Empirebeschläge der Zeit um 1810–1820.
- ²⁴ Vgl. dazu JÜRGEN SCHWEIZER, *Hochklassizismus in Bern – Architekturimport mit Folgen*, in: *Unsere Kunstdenkmäler* 33, 1982, S. 278–296, bes. 294–295. – Wiederholt wird die Problematik thematisiert in «*währschafft, nuzlich und schön*», *Bernische Architekturzeichnungen des 18. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung in Bern (Bernisches Historisches Museum), 21. Oktober 1994 bis 29. Januar 1995, hrsg. von THOMAS LOERTSCHER unter Mitwirkung von GEORG GERMANN, Bern 1994.
- ²⁵ An dieser Stelle sei Herrn Dr. Peter Tschudin, wissenschaftlicher Leiter der Basler Papiermühle, für seine wertvollen Auskünfte bezüglich der Datierung und Herkunft des Papiers gedankt. Seiner Meinung nach deutet die auffällige Sparsamkeit bei der Verwendung dieses nicht kostspieligen Papiers auf Notzeiten hin. Die Zeit nach der Eroberung Berns durch die Franzosen 1798 war nicht nur politisch, sondern auch wirtschaftlich sehr schwierig.
- ²⁶ Der Frage, ob die konservative Gestaltung mit dem Kleinformat zusammenhängt und für die normalformatigen Möbel nicht mehr angewendet wurde, werden wir weiter unten nachgehen.
- ²⁷ Nicht weiter eingehen wollen wir auf die Nachahmungen minderer Qualität in der Art des Matthäus Funk und die ebenfalls existierenden stark retardierenden Möbel (vgl. z.B. Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1983, Kat. Nr. 4967: «Umkreis Matthäus Funk»; Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1987, Kat. Nr. 6117: «Bern». Architektonisch noch völlig in der Sprache des ersten Jahrhundertdrittels, in der Oberflächengestaltung aber klar später die Schreibkommode Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1987, Kat. Nr. 6094). Die formale Weiterentwicklung bis zum Louis XVI ist für einige der im folgenden vorgestellten Kommodengruppen nachweisbar. Wir werden uns dieser Frage an anderer Stelle widmen.
- ²⁸ Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1995, Kat. Nr. 3091: «Bürgerliches Modell von Matthäus Funk»; Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1988, Kat. Nr. 3050: «Bern»; Sotheby's, Zürich, Herbstauktion 1996, Kat. Nr. 299: «Matthäus Funk und seine Werkstatt».
- ²⁹ Zum Beispiel Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1988, Kat. Nr. 3105: «Bern»; Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1967, Kat. Nr. 5191: «Spätwerk Atelier Funk»; Galerie Stuker,

Bern, Herbstauktion 1982, Kat. Nr. 2628: «Bern» (Schreibkommode). – HEINRICH KREISEL, *Die Kunst des deutschen Möbels*, Bd. 2, Abb. 1143: «Funk (?)» (kommodenförmige Coiffeuse).

- ³⁰ Zum Beispiel Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1957, Kat. Nr. 3218: «Funk»; Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1972, Kat. Nr. 5198: «Spätwerk Atelier Funk»; wohl ebenfalls: Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1979, Kat. Nr. 6893: «wohl Spätwerk Atelier Funk»; Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1985, Kat. Nr. 3843: «Bern»; Sotheby's, Zürich, Frühjahrsauktion 1996, Kat. Nr. 209: «Ebenist Frech» (Schreibkommode); Galerie Koller, Zürich, Auktion 97, Nov. 1995, Kat. Nr. 1092: «Matthäus Funk und seine Werkstatt».
- ³¹ Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1981, Kat. Nr. 6146: «wohl ein Gesellenstück aus dem Atelier von Matthäus Funk». Diese Kleinkommode zeigt eine besondere Nähe zur der im Katalog der Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1979, Kat. Nr. 6893, als «wohl Spätwerk Atelier Funk» angebotenen Kommode mit gleicher Beinstellung und Schürzenfasson.
- ³² Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1975, Kat. Nr. 4889: «in der Art des Ateliers Funk»; Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1987, Kat. Nr. 6107: «Bern». Zeitlich dazwischen: Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1989, Kat. Nr. 4094: «in der Art des Ateliers Funk».
- ³³ Meist sind die Friese mit Zwetschgen- und Eichenholz gefertigt. Die nur vertikale Schweifung der Seiten bei beiden Kommoden indiziert durch die geraden Blattkanten. Beim dritten zugehörigen Stück, Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1987, Kat. Nr. 6107: «Bern», sind diese ebenfalls geschweift, was möglicherweise mit einer auch horizontalen Schweifung zusammenhängt; dieses weist die gleichen Schubladentypen und einen reichen Einsatz des Zwetschgenholzes für Friese und Kantenprofile auf.
- ³⁴ Der lebhaft Hell-Dunkel-Effekt des Zwetschgenholzes wurde hier offenbar mit Kirschbaum und einem hellen Fruchtholz erzielt.
- ³⁵ Zur Blattschweifung vgl. die vorangehende Anmerkung. Die Parketterie z.B. bei HERMANN VON FISCHER (vgl. Anm. 19), Abb. S. 52 oben und S. 54. – Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1988, Kat. Nr. 3101: «Matthäus Funk»; Galerie Stuker, Bern, Frühjahrsauktion 1983, Kat. Nr. 1607: «Matthäus Funk».
- ³⁶ In der Auseinandersetzung zwischen der Gesellschaft zu Webern und jener zu Zimmerleuten um die Gesellschaftsannahme des Tischlermeisters Peter Jacob Dufresne brachte letztere erfolgreich das Argument vor, dass Tischmacher früher auch schon «H.r Schaffner von Wehrt und M.r Georg Langhans bei Gärweren» und «gegenwärtig auf der Gesellschaft zum Affen zünftig sind: M.r Edelstein, M.r Ferr, M.r Döyli» zit. aus: *Manuale der Gesellschaft zu Zimmerleuten II* (27. Februar 1722 bis 22. März 1732), S. 66–68, 11. und 24. März 1727 (Bürgerbibliothek Bern). Die Manuale dieser und weiterer Gesellschaften bestätigen dies und dokumentieren auch spätere stubengenössige Tischmacher.
- ³⁷ Staatsarchiv des Kantons Bern, B XIII, 44–48 (1686–1797).
- ³⁸ Das Handwerksdirektorium versuchte, den Verfallerscheinungen unter anderem durch eine vermehrte Kontrolle der Meisterschaftsaufnahme Einhalt zu gebieten. Vgl. dazu *Manuale der Gesellschaft zu Zimmerleuten*, Bd. III, Eintrag vom 25. Februar 1741: «übrigens ward allen 4 Handwerkeren eingeschärft, sich inskünftig mit annemmung der Meister wegen vielfältiger böser consequenz nicht zu übereilen noch so leichter dingen fortzuschreiten, sondern denenjenigen, so das Meisterstük zu machen begehrten, selbiges mit begrüssung Mehwhen Vorgesetzten aufzugeben, selbiges schwehr genug zu machen, und durch genugsamen Meister zu Examiniern

wie auch wegen Ihren Lehrjahren und Wanderschaft genauere information aufzunehmen, und bey Ihren Handwerksbräüchen und gethanen Glübdn steif und Vest zu halten.» (Burgerbibliothek Bern).

- ³⁹ Die Zahlen sind vorläufige Annäherungswerte, da aus den Gesellschaftsrodeln nur die Aufnahmen, nicht aber die übrigen Lebensdaten ersichtlich sind. – Frank signierte zwei von ihm geschaffene Innungsladen, jene der Schreiner (Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 2534) und jene der Chirurgeschen Societät (Bernisches Historisches Museum, Inv. Nr. 2628). – Der Geltstagsrodel von Samuel Frank (Zunftarchiv der Gesellschaft zu Pfistern, aufbewahrt in der Burgerbibliothek Bern) ermöglicht wertvolle Einblicke in die Haushaltung und die Werkstatt eines bernischen Ebenisten. – Eine spätere Publikation und Kommentierung dieser Quelle ist vorgesehen.
- ⁴⁰ Vgl. zum Atelier Meyer u.a.: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bern* (Stadt-)Bd. 3: *Die Staatsbauten der Stadt Bern*, von PAUL HOFER, Basel 1947, S. 390, Anm. 4.
- ⁴¹ HERMANN VON FISCHER 1986 (vgl. Anm. 17), S. 7, 9.
- ⁴² Da die Unterscheidung der Berufsbezeichnungen in den konsultierten Quellen nicht zuverlässig ist, müssen wir davon ausgehen, dass unter dem Begriff des Tischmachers sowohl Ebenisten wie Bauschreiner aufgeführt worden sind. Dabei können wir davon ausgehen, dass sowohl die als Ebenisten als auch die explizit als Schreiner bezeichneten Meister tatsächlich diesen Berufssparten angehörten.
- ⁴³ Vgl. zum Stümpplerbegriff: *Nouveau Dictionnaire Allemand-François*, tome 2., Lausanne 1802. – Vgl. die Schwierigkeiten, die Matthäus Funk als Auswärtigem bereitet wurden, beschrieben in: HERMANN VON FISCHER (vgl. Anm. 19), S. 7–11. Ein anderes Beispiel: «Meister Edelsteins und Meister Duffresnes als ausgeschossenen von E. E. Meisterschaft tischmacher Handwerks erklagen über die ausseren und Stümppler, welche Ihnen Ihre arbeit und nahrung wegnehmen, und Ersuchen umb einen Competirlichen Richter und Executoren, der solchen Eingriffen abhelfen die daher entstehende Streitigkeiten entscheiden und die Meisterschaft bey Ihren Handwerksbräüchen freyheiten und Rechten schirmen und handhaben thun» zit. aus: Manuale der Gesellschaft zu Zimmerleuten III (November 1734 bis 28. Dezember 1747), 29. Januar 1743 (Burgerbibliothek Bern).
- ⁴⁴ 1760: Matthäus Funk (Ebenist), Johann Joost Meyberth (Ebenist), Niklaus Scheidegger (Tischler), Johann Flückiger (Tischler), Durs Knuchel (Tischler), Peter Zumstein (Tischler). – 1770: Matthäus Funk (Ebenist) und Johann Mühlmann (Ebenist), Jacob Friedrich Heck (Tischler), Johann Jacob Hüni (Tischler), Ludwig Kayser (Tischler), Christen Friedrich Schröter (Tischler), Johann Bendicht Bigler (Tischler), Johann Flückiger (Tischler) und Peter Zumstein (Tischler). – 1780: Matthäus Funk (Ebenist) bzw. Christian August Müller (Ebenist), Johann Mühlmann (Ebenist), Osswald Frey (Ebenist), Samuel Hornung (Tischler), Johann Niklaus Aegerter (Tischler), Johann Jacob Hüni (Tischler), Ludwig Kayser (Tischler), Johann Aebersold (Tischler), Christen Friedrich Schröter (Tischler), Jacob Bendicht Bigler (Tischler), Christen Bleuer (Tischler) und Peter Zumstein (Tischler), Johann Peter Wysskofski (Schreiner). – 1790: Christian August Müller (Ebenist), Osswald Frey (Ebenist), Samuel Hornung (Tischler), Peter Hirzel (Tischler), Johann Niklaus Aegerter (Tischler), Johann

Jacob Hüni (Tischler), Ludwig Kayser (Tischler), Johann Aebersold (Tischler), Wilhelm Bek (Tischler), Christian Bütikofer (Tischler), Christen Bläuer (Tischler), Durs Stuber (Schreiner), Michel Dreyer (Schreiner). – 1797: Christian August Müller (Ebenist), Osswald Frey (Ebenist), (Peter Hirzel (Tischler), Johann Niklaus Aegerter (Tischler), Johann Jacob Hüni (Tischler), Ludwig Kayser (Tischler), Johann Aebersold (Tischler), Wilhelm Bek (Tischler), Christian Bütikofer (Tischler), Christoph Hopfengärtner (Tischler), Christen Bläuer (Tischler), Johann Wilhelm Mader (Tischler), David Ammeter (Tischler), Johann Baer (Tischler), Durs Stuber (Schreiner), Michel Dreyer (Schreiner), Joseph Nüesch (Schreiner)

- ⁴⁵ Durs Knuchel im Schosshaldenquartier muss in seinem letzten Erwerbsjahr 1768/69 nur noch einen Taler bezahlen, weil er jetzt keinen Gesellen mehr hat, vgl. Staatsarchiv des Kantons Bern, B XIII.
- ⁴⁶ Weniger oft kommen Wechsel innerhalb der Aussenbezirke vor.
- ⁴⁷ HERMANN VON FISCHER 1986 (vgl. Anm. 17), S. 8.
- ⁴⁸ HERMANN VON FISCHER 1986 (vgl. Anm. 17), S. 12f.
- ⁴⁹ In den 90er Jahren nehmen allein in der Stadt acht neue Meister ihre Tätigkeit – von Anfang an in der ersten Steuerklasse eingestuft – auf: Peter Hirzel, Wilhelm Bek, Christian Bütikofer, Christoph Hopfengärtner, Christian Bläuer, Johann Wilhelm Mader und David Ammeter.
- ⁵⁰ Gezielte Nachforschungen könnten die Zahl derartiger Arbeiten wahrscheinlich noch erheblich erhöhen, würden aber den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen.
- ⁵¹ Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1981, Kat. Nr. 6146: «wohl ein Gesellenstück aus dem Atelier von Matthäus Funk».
- ⁵² Kleinkommode, Bernisches Historisches Museum, vgl. oben Anm. 20.
- ⁵³ Galerie Stuker, Bern, Herbstauktion 1988, Kat. Nr. 3109.
- ⁵⁴ Zuletzt ausführlicher: UGO SAMAJA, *Modelli di mobili*, Milano 1987, S. 151–153, die bis dahin zum Thema erschienene Literatur aufgeführt.
- ⁵⁵ GEORG HIMMELHEBER, *Kleine Möbel – Modell-, Andachts- und Kassettenmöbel vom 13.–20. Jahrhundert*, München 1979, bes. S. 9–24.
- ⁵⁶ GEORG HIMMELHEBER (vgl. Anm. 56), S. 15.
- ⁵⁷ Manuale der Gesellschaft zu Zimmerleuten, M. II (25. Februar 1729, 7. Mai 1729) (Burgerbibliothek Bern).
- ⁵⁸ GEORG HIMMELHEBER (vgl. Anm. 56), S. 9–14.
- ⁵⁹ GEORG HIMMELHEBER (vgl. Anm. 56), S. 15, 21–23.
- ⁶⁰ Sepiaaquarell über Feder, rücks. bez. «Zeichnung v. L. Hebler / um 1845/60 / Inneres v. Zimmer / Schauplatzgasse 202», 195 × 271,5 mm, Privatbesitz Lausanne. – Ludwig Hebler (1812–1893) fertigte in seiner Freizeit zahlreiche Aquarelle, vorzugsweise in Sepia an, vgl. dazu CARL BRUN, *Schweizerisches Künstlerlexikon*, Bd. 2, Frauenfeld 1908, S. 25.
- ⁶¹ Kindermöbel wurden in der Regel im Massstab 2:3 hergestellt, vgl. dazu: *Meubles miniatures & modèles*, Katalog der Ausstellung in Brüssel (Galerie Yannick David), 6. bis 24. Dezember 1991, S. 7.
- ⁶² Vgl. FRANZ BÄCHTIGER, *Der letzte Bär des alten Bern, 1798*, in: *Emotionen*, Katalog der Ausstellung in Bern (Bernisches Historisches Museum), 16. November 1992 bis 12. Februar 1993, S. 248, Nr. 29/13.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 15: Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.
Abb. 3, 4: Sotheby's, Zürich.
Abb. 5–8, 12, 14: Galerie Stuker, Bern.

Abb. 9: Historisches Museum Aargau, Lenzburg.
Abb. 10, 11: Autor.
Abb. 13: Bernisches Historisches Museum, Bern.

ZUSAMMENFASSUNG

Der stark beschädigte Zustand einer bernischen Miniaturkommode in spätbarocken Formen erlaubt eine eingehende Untersuchung des Herstellungsvorganges. Trotz seiner spätbarocken Erscheinung ist das Möbelchen wahrscheinlich erst nach dem Zusammenbruch des Ancien Régime entstanden. Der Versuch einer näheren Bestimmung seines kulturgeschichtlichen Kontextes ist Anlass zu einer stilgeschichtlichen Übersicht über die bernische Kommodenproduktion der Zeit zwischen etwa 1760 und 1780, in der die spätbarocke Formensprache ausklingt. Die Übersicht lässt eine Reihe deutlich voneinander unterscheidbarer Werkstätten erkennen, die das von Mathäus Funk bis dahin weitgehend allein geprägte Formenvokabular übernimmt und in zum Teil ebenbürtigen Gestaltungen weiterentwickelt. Der Blick in die schriftlichen Quellen erlaubt die überraschende Erkenntnis, dass diese Berner Möbel wie jene der Funk-Werkstätten Erzeugnisse zugewanderter Handwerker sind: Im Laufe des 18. Jahrhunderts nimmt die Zahl burgerlicher Möbelschreiner dramatisch ab, im letzten Jahrhundertviertel dagegen nimmt das bernische Schreinerwesen durch den Zuzug begabter und erfolgreich arbeitender Meister einen bedeutenden Aufschwung. Die Kleinkommode, die sich einer der erfassten Kommodengruppen zuordnen lässt, ist weder eine Modellkommode noch ein Meisterstück, sondern ein kleines Behältnismöbelchen, dessen Kommodenform die Freude am Miniaturhaften befriedigt, dessen veralteter Stil die sentimentale Rückschau auf vergangene Zeiten evoziert.

RÉSUMÉ

Le très mauvais état de conservation d'une commode bernoise en miniature, dont les formes rappellent le Baroque tardif, permet néanmoins d'analyser minutieusement le procédé de fabrication. Malgré son style, il est probable que ce petit meuble ait été construit seulement après la chute de l'Ancien Régime. La démarche visant à définir plus précisément le contexte historique et culturel lié à cette commode permet de proposer un aperçu de la production de commodes à Berne dans les années situées entre 1760 et 1780, soit à une époque où le Baroque tardif touche à sa fin. Ce tableau général présente une série d'ateliers très différents les uns des autres, que le lexique des formes de Mathäus Funk reprend et développe dans des modèles en partie équivalents. En examinant les sources écrites, on est surpris de constater que ces meubles bernois - tout comme ceux provenant des ateliers de Funk - sont l'oeuvre d'artisans immigrés; dans le courant du 18^{ème} siècle, le nombre d'ébénistes bernois diminue dramatiquement, pour connaître un nouvel essor important durant le dernier quart du siècle sous l'impulsion de maîtres talentueux et prometteurs. Cette petite commode, qu'on peut attribuer à l'un des groupes de commodes recensés, ne constitue ni un modèle ni une pièce de maîtrise, mais tout simplement un petit meuble à rangement, dont la forme satisfait le goût pour les objets en miniature et dont le style désuet évoque un attachement sentimental à une époque révolue.

RIASSUNTO

Lo stato alquanto danneggiato di un comò bernese in miniatura dalle forme tardo barocche permette un'analisi molto approfondita del processo di produzione. Nonostante il suo stile tardo barocco, è molto probabile che il minuscolo mobile sia stato costruito soltanto dopo il crollo dell'Ancien Régime. Il tentativo di determinare più accuratamente il suo contesto storico culturale è un pretesto per riassumere la cronistoria stilistica delle produzioni bernese dei comò durante il ventennio tra il 1760 e il 1780, quando il linguaggio formale del barocco è agli sgoccioli. L'analisi compiuta individua un numero di officine, che possono essere distinte con chiarezza l'una dall'altra, le quali riprendono il linguaggio formale caratterizzato sino allora quasi esclusivamente da Mathäus Funk e lo sviluppano verso forme in parte equivalenti. Uno sguardo alle fonti scritte ci permette di trarre la sorprendente conclusione, che i mobili bernesi furono prodotti, anche quelli dell'officina di Funk, da artigiani giunti da fuori. Nel corso del XVIII secolo il numero di ebanisti borghesi diminuisce drasticamente, e nell'ultimo quarto di secolo l'ebanismo bernese conosce uno sviluppo significativo dovuto all'arrivo di maestri stranieri, che lavorano con talento e successo. Il piccolo comò, che può essere qualificato come appartenente a una tipologia di comò ben definita, non è un modellino di un ebanista e nemmeno un capolavoro di mastro. È invece un piccolo scrigno a forma di comò, il quale soddisfa il piacere degli amanti di forme miniaturizzate dallo stile antiquato che evoca immagini sentimentali di tempi ormai passati.

SUMMARY

The badly damaged condition of a miniature commode from Bern in high Baroque style allows a detailed investigation of the manufacturing process. Despite its high Baroque appearance, this little piece of furniture was probably not made until after the collapse of the ancien régime. The attempt to specify its cultural and historical context has prompted a survey of commodes produced in Bern between c. 1760 and 1780 when high Baroque forms went into decline. The survey reveals a number of clearly separate workshops, which adopted and continued to develop the formal idiom initiated by Mathäus Funk in designs of their own. Written sources surprisingly show that this furniture from Bern and also from Funk's workshops was made by newcomers. In the course of the 18th century, the number of Bernese cabinetmakers declined dramatically while the trade itself flourished through the influx of talented and successful masters from outside. The small commode, which can be assigned to one of the listed groups, is neither a model piece nor a masterpiece but rather a little container in the shape of a commode, which indicates the delight in miniature dimensions and in an old-fashioned style, evoking a nostalgic return to times gone by.