

Nutzbringende Schönheit - ein Victoriakandelaber aus Holzbronze

Manch ein Kunstwerk steht in der zweiten Reihe einer Ausstellung oder harrt im Depot seiner Entdeckung. Zu diesen unbeachteten Stücken zählt das Modell eines klassizistischen Victoriakandelabers. Kurz nach 1820 in Berlin produziert, sorgte es damals für Aufsehen, führt heute aber ein Nischendasein, im wahrsten Sinne des Wortes. Denn allein vier Exemplare dieses Modells stehen heute in schwer einsehbaren Saalnischen des Schlosses Ludwigslust, der früheren Residenz der Großherzöge von Mecklenburg-Schwerin. Dabei ist dieser figürliche Kandelaber in Gestalt einer antiken Victoria durchaus der näheren Betrachtung wert. Geradezu beispielhaft repräsentiert er als ein kunstgewerbliches Objekt den reifen Berliner Klassizismus der Schinkelzeit.

Als Longo Domenico Severino di Gagliati, der neapolitanische Botschafter im Königreich Preußen, die Wohnräume seiner Berliner Residenz neu ausstatten ließ, gab er 1821 ein ganzes „Ameublement“ bei der Holzmassefabrik von Carl August Mencke in Auftrag.ⁱ Verschiedene Statuen und Kronleuchter gehörten dazu und auch ein besonders ansprechendes und insgesamt 2,70 Meter hohes Kandelabermodell, das von Mencke eigens für diesen Einrichtungsauftrag modelliert wurde: eine leuchterhaltende Victoria aus Holzmasse, kombiniert mit Schnitzwerk und überzogen mit einem Anstrich, der patinierte, also „antique“ Bronze imitiert; ein mit 60 Reichstalern vergleichsweise preiswerter Raumschmuck, der in



1_Victoriakandelaber, 1822, Detailsicht. Foto: J. Mende

Form und Proportion durchaus als kleines Meisterwerk gelten kann.

Ein Schinkel-Entwurf?

Und in der Tat wird der Entwurf wahrscheinlich sogar von Karl Friedrich Schinkel höchstselbst stammen, denn das Unternehmen Mencke produzierte häufig, wie es hieß, „Prachtverzierungen“ nach den „Angaben“ jenes Künstlersⁱⁱ nicht nur für Umbauten in den Palais der preußischen Prinzen August und Friedrich etwa, sondern ebenso „bey mehreren auswärtigen Gesandten“.ⁱⁱⁱ „Mit sehr edlen und geschmackvollen Verzierungen“ war schon zuvor die Kirche zu Neuhardenberg nach den Entwürfen Schinkels durch Mencke ausgestattet worden^{iv}, und selbst die reichen Dekorationen im 1821 eingeweihten Schauspielhaus am Gendarmenmarkt stammten wohl aus dieser Fabrik.^v Schinkel, der bei solcherart Bauaufträgen selbst die kleinsten Ausführungsdetails entwarf und noch deren handwerklich exakte Ausführung kontrollierte, hatte mit Mencke einen findigen Unternehmer und versierten Bildhauer an der Hand. Denn der frühere Bossierer bei der KPM erhielt 1810 sogar einen Werkstattauftrag Johann Gottfried Schadows, des Schöpfers der Prinzessinnengruppe, heute in der Nationalgalerie Berlin, oder auch der noch berühmteren Quadriga auf dem Brandenburger Tor.^{vi}

Der sowohl Holzmasse als auch Holzbronze genannte Werkstoff – eine gut formbare und sehr leichte Mischung aus Holzmehl, Gips, zerstoßenem Töpferton, Harzen und Leim, „welche an der Luft steinhart, fast unzerbrechlich wird“^{vii} – sollte vor allem Metallgussarbeiten ersetzen und wurde in einer Produktionsstätte verarbeitet, die Mencke 1812 gemeinsam mit seinem Compagnon Schwitzky gegründet hatte.^{viii} Eine geschickte Marketingkampagne machte die Firma rasch über Preußen und sogar Deutschland hinaus bekannt, so durch einen Artikel im renommierten Journal des Luxus und der Moden oder auch durch die Ausstattung der eleganten Modewarenhandlung Erich in Berlin. Nach einem Zerwürfnis zwischen den beiden Compagnons betrieb Mencke ab 1817 das schon kurz darauf 60 Arbeiter beschäftigende Unternehmen auf eigene Rechnung weiter; konzentrierte sich aber mehr und mehr auf die Fertigung „kunstvoller Verzierungen“.^{ix}

Die Viktoriakandelaber

Der eingangs erwähnte Victoriakandelaber gehörte zu den Spitzenstücken seines Fabriksortiments. Der Kandelabersockel bestand gewöhnlich aus einem etwa einen Meter hohen Säulenpodest mit flächig aufgelegtem Holzmasse-Dekor.^x Die eigentliche Leuchterfigur, eine aufrechtstehende und sich dabei leicht nach vorn lehrende geflügelte Victoria, ist mit 1,33 Meter Höhe unterlebensgroß. Ihr mädchenhafter Körper wird locker umspielt vom gegürteten, kurzärmeligen Chiton, dessen dünner Stoff sich im Wind zu bauschen scheint und frontal gegen die sich abzeichnenden Körperformen drückt. Der Kopf ist leicht geneigt, das Gesicht ist idealisierend vereinfacht und bei einer freilich etwas ungelungenen Modellierung etwas stereotyp geraten. Das zusammengenommene Haar wird von einem goldenen Band umfasst, und in den emporgehobenen, übereinandergesetzten Händen befindet sich der Griffstab mit dem daran befestigten Leuchterkranz.



2_Viktoriakandelaber im Goldenen Saal, Schloss Ludwigslust. Der Prismenbehang am Leuchterkranz fehlt.
Foto: Andreas Baumgart

Die Figur selbst besteht aus dünnwandiger Holzmasse, die wohl meist bronziert und partiell mit einem Goldanstrich versehen wurde, doch sind auch ganz vergoldete Exemplare belegbar.^{xi} Die Flügel sind filigran aus Eichenholz geschnitzt und dann mit groben Eisenschrauben am Rücken der Figur befestigt; mit Bronze imitierender Farbe sind auch sie überstrichen. Der Leuchterkranz, den die Victoria an einem sich oben auffächernden Haltestab emporhält, besteht aus einem knapp 30 Zentimeter im Durchmesser zählenden Holzreifen. An diesem Reifen sind die Leuchterarme samt Tüllenhalter und Tropfteller befestigt und dekorative Palmetten aus Bleiguss aufgesteckt. Eine vorhangartige Reihung aus hängenden Glasprismen sorgte für zusätzliche Lichtreflexe; die Prismen sind heute nur in Resten vorhanden. Ganz ähnlich konzipierte Kronleuchter mit identischen Bleipalmetten führte Mencke ohnehin in seinem Sortiment, ein Zeichen dafür, dass in seiner kleinen

Fabrik seriell und nach dem Baukastenprinzip gearbeitet wurde. Derartige Reifenkronen befinden sich heute mehrfach in Privatsammlungen und in Museen, wo sie gewöhnlich als Schinkelkronen bezeichnet werden.^{xii}

Akzeptierte Surrogate

Interessanterweise waren diese aus Holz, Holzbronze, Blei und Glas gefertigten Leuchter keineswegs auf einen bürgerlichen Abnehmerkreis beschränkt, wie mit Verweis auf dessen geringere finanzielle Potenz heute immer wieder vermutet wird. Derartige Surrogatprodukte fanden sich ebenso in den repräsentativsten Bereichen fürstlicher Residenzen, so in den Berliner Palais' der Prinzen August und Carl von Preußen.^{xiii} Die Mencke'schen Viktorienkandelaber zierten sogar die Residenzschlösser in Berlin und Ludwigslust, während sie sich in den Häusern des Bürgertums bislang gar nicht nachweisen lassen. Eine bei Adel und Hochadel etablierte Ästhetik des Maßhaltens und der Einfachheit erklärt die breite Akzeptanz derartiger Produkte jedoch nicht allein, ebenso wenig wie der Verweis auf eine Affinität der „gebildeten Stände“ für technische Innovationen, die den Luxus erschwinglich machten. Vielmehr spiegelt sich hier eine noch aus der Aufklärung kommende Grundforderung nach einem effizienten Einsatz der technischen und künstlerischen Mittel wider. Allgemein galt dieser Zeit die künstlerische Form, also der kreative Entwurf als das Wesentliche, während man das Material, in dem diese Form dann zum Ausdruck gebracht wurde, als sekundär einschätzte. Diese idealistische Kunstauffassung, die in Ansätzen bereits bei Autoren der Antike und der Renaissance anklang, wurde nicht zuletzt von Goethe, Schiller und später auch von Hegel prominent vertreten.^{xiv} Sie verschaffte jedenfalls den „jungen“, kostensparenden Werkstoffen der frühen Industrialisierung um 1800 die nötige theoretische Legitimation, um aus ihnen auch Luxusartikel zu fertigen, die selbst von hochadeligen Kreisen ohne Bedenken goutiert werden konnten.^{xv} Gips, Gusseisen, Kupferblech, Papiermache, Töpferton und eben auch



4_ "Schinkelkrone", um 1820, Privatsammlung, Foto: Archiv des Verf.

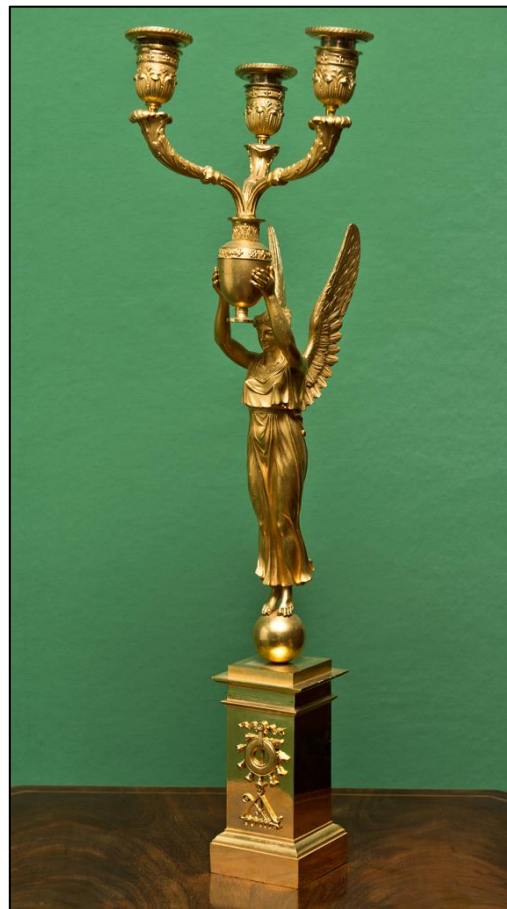
3_Zwei Viktoriakandelaber, 1822, Schloss Ludwigslust. Zustand vor der Restaurierung. Foto: Andreas Baumgart



Holzmasse waren charakteristische Ersatzmaterialien des Übergangs vom zünftig strukturierten Alten Handwerk des 18. Jahrhunderts hin zur seriellen und teils schon mechanisierten Produktion der frühen Industrialisierung. In dieser experimentierfreudigen Phase versuchten innovative Unternehmer wie Mencke, die Effektivitätspotenziale moderner Fertigungsmethoden und -technologien durch die Verwendung alternativer Werkstoffe zusätzlich zu steigern. Es galt dabei, nicht nur qualitätsvolle und erschwingliche Produkte anzubieten, sondern flexibel und schnell auf modische Trends zu reagieren – die moderne, bürgerliche Konsumgesellschaft nahm hier ihren Anfang.^{xvi}

Dilemma Bronzeguss

Holzbronze war vor allem als Ersatzmaterial für gegossene Bronze gedacht, kostete sie doch lediglich „den 8ten Theil derselben“.^{xvii} Zum besseren Preis-Leistungs-Verhältnis aber kam bei größeren Objekten noch etwas anderes hinzu – die technische Machbarkeit. Denn ein figürlicher Bronzeguss vom Format des Victoriakandelabers wäre in Berlin damals nicht ohne weiteres herstellbar gewesen. Eine entwickelte Kunstgusstechnologie, wie sie zur selben Zeit in Paris gang und gäbe war, hatte es in Preußen und überhaupt in Deutschland schon seit Jahrzehnten nicht mehr gegeben.^{xviii} Notgedrungen favorisierte man hier schon zur Zeit König Friedrichs II. Kupfertreibarbeiten. Selbst der erste große und mit vielen Einschränkungen verbundene Bronzeguss – das Schadow'sche Blücherdenkmal in Rostock von 1818 – war zunächst als Kupferblecharbeit gedacht.^{xix} Und zwischen 1819 und 1822 musste Schinkel noch die Bauskulpturen für das Schauspielhaus und den Berliner Dom in getriebenem Kupfer ausführen lassen. Dauerhaft etablieren konnte sich die Bronzegießerei in Berlin dann im Jahr 1822. Die Königliche Eisengießerei, die schon den künstlerischen Eisenguss zu hoher Blüte geführt hatte, nahm sich dieses lukrativen Produktionszweiges an.^{xx}



5_Girandole aus vergoldeter Bronze, Paris um 1810. Stadtmuseum Berlin, Foto: Oliver Ziebe

Girandolen aus Paris

Victoriadarstellungen, wie sie uns am Kandelaber von Mencke begegnen, gehen auf antike Vorlagen zurück, wobei an Reliefs zu denken ist, an Münzbilder und Werke der Kleinkunst.^{xxi} Denn die sensationellen archäologischen Entdeckungen monumentaler Marmorwerke dieser Art erfolgten ja erst im fortgeschrittenen 19. Jahrhundert. Bereits in den 1760er Jahren aber band Giovanni Battista Piranesi derartige Siegesgöttinnen in dekorative Zusammenhänge ein, so bei seinen Entwürfen für Kamine.^{xxii} Sie waren seitdem fester Bestandteil des klassizistischen Motivkanons. Die unmittelbare Anregung für das Kandelabermodell aber gab wohl weniger ein konkretes antikes Original als vielmehr die Modellgruppe der französischen Victoriagirandolen des Empirestils. Deren Victorien rekurrten, zumal wenn sie auf (Welt-)Kugeln standen, auf die Victoria Romana als Zeichen eines allumfassenden Machtanspruches des antiken Roms. Sie konnten zu ihrer

Zeit als politische Demonstration napoleonischen Hegemoniewillens verstanden werden.^{xxiii} Derartige Girandolen aus feuervergoldeter Bronze sind von den berühmten Pariser Werkstätten, wie die von Pierre-Philippe Thomire und von Claude Galle, variantenreich und in großer Zahl auf den Markt gebracht worden und trafen auch in Deutschland auf begeisterte Abnehmer.^{xxiv} Friedrich Gilly beispielsweise, der Freund und Lehrer Schinkels, hat einen solchen Leuchter selbst entworfen, vielleicht im Nachgang seines Paris-Aufenthaltes von 1798.^{xxv}

Nun fallen über die Größendifferenz hinaus prägnante Unterschiede zwischen unserem Kandelaber und jenen Girandolen ins Auge, angefangen vom verwendeten Werkstoff, welcher bei Mencke eben ein sehr preiswerter war. Statt der feuervergoldeten und feinstziselierten Bronze haben wir hier ein Ersatzmaterial vor uns, das den materiallimitierenden Anstrich existentiell nötig hat, um überhaupt akzeptiert zu werden. Zudem differieren die Proportionen zwischen Figur und Lichtträger. Denn ganz anders als bei den französischen Stücken hält diese Victoria einen vergleichsweise filigranen und in seinen Größenverhältnissen geradezu real dimensionierten Leuchtkörper in die Höhe. Die Figur selbst gewinnt dadurch wesentlich an Gewicht. Sie ist nun nicht mehr ein lediglich eingeschobenes figürliches Element eines additiv zusammengefügtens Ensembles unter sich gleichrangiger Bauteile, sondern mit ihrer körperlichen Dominanz das unbestrittene Hauptstück der gesamten Komposition; Sockel und Leuchter werden zum Beiwerk. Und in der Tat ist es die figürliche Präsenz der Victoria, die den raumprägenden Charakter dieses Kandelabers ausmacht: Paarweise neben einem Eingang oder gar aufgereiht vor Wandpilastern stehend, pointierten derartige Siegesgöttinnen nicht nur die jeweilige Inneneinrichtung, sondern gaben dem Raum eine bestimmte ästhetische und auch inhaltliche Ausrichtung. So standen einstmals mehrere Exemplare dieses Kandelabers im Apollosaal des Berliner Stadtschlusses. Wie auf einem Gemälde von Eduard Gaertner zu sehen ist, befanden sie sich in einer hoheitsvoll arrangierten Aufreihung direkt vor den Wandflächen zwischen den Fenstern.^{xxvi}



6_Zeichnung des Kandelabers auf einem Angebot Menckes für Schloss Ludwigslust, 1822. Landeshauptarchiv Schwerin 2.26-2 Hofmarschallamt, Nr. 1765, fol. 62

Schön und nützlich

Der technische Gebrauchswert dieser Victorien generierte sich aus dem Licht, das die Kandelaber verbreiteten. Wie bei den um 1800 sehr beliebten Figurenöfen auch verknüpfte sich bei ihnen die Kunst auf reizvolle Weise mit technischer Funktionalität und damit, noch ganz im Sinne der Spätaufklärung, das Schöne mit dem Nützlichen. Dabei ist der harmonisch proportionierte Kandelaber, dessen figürliche Formfindung sich geschickt der konstruktiven Funktion unterordnet, ein exzellentes Beispiel für die Einbeziehung antiker Formen in das Design von Luxusprodukten.

Freilich ist es dieser technische Nutzeffekt, der, abgesehen von der weniger meisterhaft gelungenen plastischen Durcharbeitung, diese Victorienkandelaber deutlich von jenen großartigen Victorien unterscheidet, die dann in den 1830er Jahren von Christian Daniel Rauch als freie Kunstwerke für die Walhalla bei Regensburg kreiert wurden.^{xxvii}

Goldene Preismedaille

Das Kandelabermodell von Mencke aber machte Furore. Ausgestattet mit einer „Cylinderlampe“ sorgte es auf der ersten preußischen Gewerbeausstellung im September und Oktober 1822 in Berlin für Aufsehen.^{xxviii} Der auf einem verzierten Postament stehende Kandelaber zierte das Zimmer für die „Bronze-, Thon- und Glas-Waaren“ und machte, wie es hieß, „allgemeine Sensation (...) Dieses Stück, eine kleinere Figur als Leuchter und eine Fruchtschale dienten zum Beweise, daß Herr Mencke die Kunst zu modelliren und zu formen, ungemein gut versteht und es darin weit gebracht hat; daß er überhaupt mit vielem Geschmack und Fleiß arbeitet. Ein Pulverhorn, und was noch mehr ist, ein anatomisches Becken, zeigten die Bildsamkeit der Masse und ihre Anwendbarkeit selbst zu Gegenständen des allgemeinen Gebrauchs und zu Werkzeugen der Künste und Wissenschaften. Neben diesen Vorzügen wurde die verhältnismäßige Wohlfeilheit dieser Waaren allgemein anerkannt.“^{xxix} Die Jury sprach Mencke daher die Goldene Denkmünze zu, die höchste Auszeichnung, die zu vergeben war.

Schon im Frühjahr 1822 aber konnte Mencke mehrere derartige Kandelaber verkaufen. Der Architekt Johann Georg Barca – als Hofbaumeister mit der Ausgestaltung der im Schloss Ludwigslust gelegenen Wohnung des zukünftigen erbgroßherzoglichen Paares, Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin und Alexandrine von Preußen, betraut – orderte bei Mencke in Berlin neben einer Vielzahl von Tapetenleisten und Dekorelementen auch gleich mehrere Kandelaber dieses Modells.^{xxx} Vier Exemplare mit leicht eingekürzten Flügeln stehen noch heute im Goldenen Saal, dem zentralen Festraum dieses Schlosses.^{xxxi} Ein weiterer Kandelaber stand ehemals in einem Gang dieses Schlosses, wohl in der Erbprinzenwohnung; er befindet sich heute im Depot.^{xxxii}

Entdeckungen im Schloss Pillnitz

Zwei weitere Kandelaber konnten erst jüngst im Dresdner Kunstgewerbemuseum im Schloss Pillnitz identifiziert werden, doch ist unklar, wo sie ursprünglich gestanden haben.^{xxxiii} Die Victorien sind zwar zerbrochen, doch ziemlich vollständig, sodass eine Restaurierung möglich erscheint. Allerdings fehlen die Leuchteraufsätze. Die Victorien besitzen jedoch noch ihre ursprünglichen Säulenpodeste, die flächendeckend mit blattförmigen Elementen und kleinen, aufgesetzten Fruchtständen aus bronzierter Holzmasse überzogen sind. Ein solches, den Säulenschaft bedeckendes Blattwerk in der Art eines diagonalen Rasters hat Vorbilder in der römischen Antike.^{xxxiv} Schinkel hat einen solcherart verzierten antiken „Kandelaber aus Marmor aus der Gegend um Neapel“ in seinem Mappenwerk „Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker“ abgebildet.^{xxxv}

Wie das Pillnitzer Beispiel zeigt, können sich durchaus noch weitere Victorienkandelaber dieses Modells in privaten und öffentlichen Sammlungen befinden. Der Autor jedenfalls würde sich über jeden Hinweis in dieser Sache sehr freuen.

Summary

Exclusive design and cheap materials: a Victoria candelabra made from faux bronze

Carl August Mencke's Berlin factory produced a figurative candelabra model that is probably based on a design by Prussian architect Karl Friedrich Schinkel. The overall height of the candelabra is 2,70 meter, the figure of Victoria itself measures 1,33 meter. It was made from the cheap substitute material faux bronze, also known as wood mass, consisting of an air-dried mixture of plaster, potter's clay and ground wood. Like the wings, which are screwed into place, the figure was made from carved oak and covered in a greenish-black coating, which was intended to imitate antique bronze. The candelabra was first produced in 1821 for the residence of the ambassador of the Kingdom of Naples in Berlin, and it caused a sensation at the first Prussian Trade Exhibition in 1822. Five copies of this candelabra have survived in Ludwigslust Palace in Mecklenburg, two more are kept in the depot of Dresden Museum of Applied Arts at Pillnitz Castle.

This Victoria candelabra reveals a charming combination of art and technical functionalism: in the spirit of the late German Enlightenment, the beautiful was paired with the useful here. The harmoniously proportioned candelabra – the figurative form of which is cleverly subordinated to its constructive function – is an excellent example of the incorporation of antique forms into the design of functional products. It is exemplary of the applied arts of mature Berlin classicism, as influenced by Schinkel.

Translation: Dr. Lucinda Rennison

ⁱ Die öffentliche Ausstellung vaterländischer Fabrikate in Berlin (Schluß), in: Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz: ein Volksblatt, Band 6, 1822, 185. Blatt, 20.11.1822. Beilage: Zeitung der Ereignisse und Ansichten. Beilage zum 185sten Blatte des Gesellschafters 1822, S. 885.

ⁱⁱ Heinrich Weber: Der vaterländische Gewerbsfreund. Ein Leitfaden zur Kenntnis der industriellen Geschäftigkeit im Preußischen Staate, Erster Theil, Wegweiser durch die wichtigsten technischen Werkstätten der Residenz Berlin, Zweites Heft: die Maschinenbau-Anstalten und andere Fabrikationen enthaltend, Berlin/Leipzig 1820, S. 208.

ⁱⁱⁱ Anzeiger für Kunst- und Gewerbefleiß im Königreiche Bayern, 3. Jg., München 1817, herausgegeben vom polytechnischen Verein für Bayern, S. 454f.

^{iv} Heinrich Weber: Der vaterländische Gewerbsfreund. Ein Leitfaden zur Kenntnis der industriellen Geschäftigkeit im Preußischen Staate, Erster Theil, Wegweiser durch die wichtigsten technischen Werkstätten der Residenz Berlin, Zweites Heft: die Maschinenbau-Anstalten und andere Fabrikationen enthaltend, Berlin/Leipzig 1820, S. 207f.

^v Der Aufmerksame. Ein vaterländisches Volksblatt. In Verbindung mit der Grätzer Zeitung, 7. Jg., Grätz, 29.8.1818.

^{vi} Götz Eckardt: Johann Gottfried Schadow 1764-1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990, S. 173.

^{vii} Anzeiger für Kunst- und Gewerbefleiß im Königreiche Bayern, 3. Jg., München 1817, herausgegeben vom polytechnischen Verein für Bayern, S. 454f.

^{viii} Achim Stiegel: Ein vergessener Werkstoff, in: Weltkunst 12, 2005, S. 51-53.

^{ix} Carl-Maria von Kertebeny: Berlin wie es ist. Ein Gemälde des Lebens dieser Residenzstadt und ihrer Bewohner, dargestellt in genauer Verbindung mit Geschichte und Topographie, Berlin 1831, S. 238. Achim Stiegel: Ein vergessener Werkstoff, in: Weltkunst 12, 2005, S. 51-53.

^x Zwei originale Säulenpodeste dieses Modells befinden sich im Kunstgewerbemuseum Dresden.

^{xi} Vergoldete Exemplare sind sichtbar auf der Darstellung des Apollosaales im Berliner Schloss: Eduard Gaertner, Apollosaal im Berliner Schloss, 1852, abgebildet in: Interieurs der Biedermeierzeit. Zimmeraquarelle aus fürstlichen Schlössern im Besitz des Hauses Hessen. Ausstellungskatalog, Eichenzell 2004, Kat. 13.

-
- ^{xii} Bspw. eine dreiteilige Reifenkrone mit identischen Palmettenaufsetzen im Deutschen Historischen Museum, Inventarnummer KG 97/58.
- ^{xiii} Johannes Sievers: Die Möbel (Schinkel-Lebenswerk), Berlin 1950, S. 97.
- ^{xiv} Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonographie der Werkstoffe, Münster/New York/München/Berlin 2008, S. 27-44.
- ^{xv} Vgl. Jan Mende: Die „Hora“ von Martin Gottlieb Klauer. Ein aus Ton gebranntes Uhrengehäuse aus der Zeit um 1800, in: *Keramos* 226, 2015, S. 33-48, hier S. 40f.
- ^{xvi} Julia Schmidt-Funke: Kommerz, Kultur und die „gebildeten Stände“. Konsum um 1800. In: www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/Schmidt-Funke_Konsum.pdf (eingestellt 15.1.2012, letzter Zugriff 24.10.2015).
- ^{xvii} Anzeiger für Kunst- und Gewerbefleiß im Königreiche Bayern, 3. Jg., München 1817, herausgegeben vom polytechnischen Verein für Bayern, S. 454f., hier S. 454.
- ^{xviii} Zur Wiederbelebung des Bronzegusses in Deutschland siehe Bernhard Maaz: Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, Band 2, Berlin/München 2010, S. 631-634.
- ^{xix} Götz Eckardt: Johann Gottfried Schadow 1764-1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990, S. 190-194.
- ^{xx} Hermann Cramer: Geschichte der Königlichen Eisengießerei zu Berlin, in: *Zeitschrift für das Berg-, Hütten- und Salinen-Wesen im Preussischen Staate*, 23, Berlin 1875, S. 164-187, hier S. 173f.
- ^{xxi} Vgl. Willmuth Arenhövel (Hrsg.): Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft vom 16. Jahrhundert bis heute, Ausstellungskatalog, Katalogband, Berlin 1979, Kat. 262. Vgl. zudem Hans Ottomeyer, Jean-Dominique Augarde und Peter Proeschel: Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus. Band 1 Katalog der Bronzearbeiten, München 1986, S. 328f.
- ^{xxii} Giovanni Battista Piranesi: *Diverse Maniere d'adornare i Cammini*, Rom 1769, Taf. 31.
- ^{xxiii} Hans Ottomeyer, Jean-Dominique Augarde und Peter Proeschel: Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus. Band 1 Katalog der Bronzearbeiten, München 1986, S. 322, 328f.
- ^{xxiv} Ebenda, S. 328f., 335.
- ^{xxv} Heinrich Carl Riedel d. J.: Sammlung architectonischer und innerer Verzierungen für angehende Liebhaber der Baukunst, H. 1, Berlin 1803, Taf. Vb.
- ^{xxvi} Eduard Gaertner, Apollosaal im Berliner Schloss, 1852, abgebildet in: *Interieurs der Biedermeierzeit*. Zimmeraquarelle aus fürstlichen Schlössern im Besitz des Hauses Hessen. Ausstellungskatalog, Eichenzell 2004, Kat. 13.
- ^{xxvii} Bernhard Maaz (Hrsg.): Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen, Bd. 2, Berlin 2006, S. 523-531.
- ^{xxviii} Geheimes Staatsarchiv PK Berlin, I.HA Rep. 120 TD Technische Deputation, Abt. I, Fach A, Nr. 101 die öffentliche Ausstellung inländischer Fabrikate im Jahre 1822; 1822-1823, o. Pag., Exponataufstellung Mencke 17. Januar 1823.
- ^{xxix} Die öffentliche Ausstellung vaterländischer Fabrikate in Berlin (Schluß), in: *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz: ein Volksblatt*, Band 6, 1822, 185. Blatt, 20.11.1822. Beilage: Zeitung der Ereignisse und Ansichten. Beilage zum 185sten Blatte des Gesellschafters 1822, S. 885.
- ^{xxx} Der diesbezügliche Briefwechsel zwischen Mencke und Barca bzw. Hofmarschall von Bülow befindet sich im Landeshauptarchiv Schwerin, 2.26-2 Hofmarschallamt Nr. 1011, und 2.26-2 Hofmarschallamt, Nr. 1765, hier vor allem fol. 19, 41, 91.
- ^{xxxi} Mein besonderer Dank gilt Dipl.-Restaurator Andreas Baumgart für die zur Verfügung gestellten Informationen und Fotos zu diesen Stücken.
- ^{xxxii} An seinem alten Standort stehend, ist er abgebildet bei Jürgen Brandt: *Alt-Mecklenburgische Schlösser und Herrensitze*, Berlin 1925, S. 198.
- ^{xxxiii} Ich danke Katrin Lauterbach M.A. und Anne Gieritz vom Kunstgewerbemuseum Dresden, die mir sehr entgegenkommend den Zugang zu den Kandelabern ermöglicht haben und mir mit Informationen überaus kollegial weiterhalfen.
- ^{xxxiv} Abgebildet bei Heinrich Carl Riedel d. J.: *Sammlung architectonischer und innerer Verzierungen für angehende Liebhaber der Baukunst*, H. 1, Berlin 1803, Taf. VI i,k. Riedel empfahl derartige Säulen für eine Verwendung in „Winter-Gärten, Orangerie-Häuser(n)“.
- ^{xxxv} Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker, T. 1, Abt. 2, Bl. 17. Staatliche Museen Berlin PK, Kupferstichkabinett, Inv.Nr. 34.18-1991.