

LIGHT and GLASS

EUROPEAN SOCIETY, MUSEUM AND DOCUMENTATION CENTRE
FOR CHANDELIERS, LIGHT AND LIGHTING

PROCEEDINGS OF THE 1ST MEETING

KAMENICKÝ ŠENOV
CZECH REPUBLIC

April 26th-27th 2001



THE MEETING OF SCIENTISTS, HISTORIANS AND TECHNOLOGY SPECIALIST,
MUSEUMS, SCHOOLS, PRODUCERS, BUSINESSMEN, DESIGNERS, COLLECTORS,
ANTIQUE DEALERS AND PEOPLE INTERESTED IN
CHANDELIERS, LIGHTING FIXTURES AND ILLUMINATION.

LIGHT and GLASS
Osvobození 69, P.O.Box 6,
CZ - 471 14 Kamenický Šenov
CZECH REPUBLIC

PROGRAMME

26. 4. 2001 ČTVRTEK/ DONNERSTAG/ THURSDAY

**9.00 Registrace v kině/ Registrierung im Kino/ Registration at the cinema
Hvězda Kamenický Senov**

**10.00 Valné shromáždění členů/ Generalversammlung der Mitglieder
der Gesellschaft/ General meeting of the Society's members**

**13.30 Prohlídka Střední uměleckoprůmyslové školy sklářské a ukázka tavby z
mikrovinné pece/ Besichtigung der Glasfachschule und Vorführung
von Glasschmelzen in dem Mikrowellenglasofen/ Exhibition of glass
melting in the microwave glass furnace at the Secondary School of
Glass Making**

14.30 Přednášky/ Vorträge/ Lectures



Exhibition of glass melting in the microwave glass furnace at the Secondary School of Glass Making.



from the left Mr. Giesler (D)
and Mrs. Koenigsmarková (Cz)
the president of the society

Představení společnosti/ Präsentation der Gesellschaft/ Presentation of the Society LIGHT and GLASS — ve sborníku není uvedeno/im Sammelbuch nicht angeführt/not mentioned in proceedings

— **PhDr. Helena Koenigsmarková, Praha**

Možnost záchranы továrny Elias Palme/ Möglichkeit das Fabrikgebäude von Elias Palme in Kamenický Šenov zu retten/ Chance to save the Elias Palme factory

— **Heidi Dumreich — Peter Rath, Vídeň**

5

Skleněný nábytek firmy Elias Palme/ Die Glasmöbel von der Firma Elias Palme/ The Glass Furniture by the Company Elias Palme

— **Helena Braunová, Kamenický Šenov**

8

Elektřina a změna v konstrukci lustů v druhé polovině devatenáctého století, elektrifikace/
Elektrizität und die Veränderung des Designs von Lüstern aus der zweiten Hälfte des
19. Jahrhunderts/ Electricity and the change in chandelier design in the second half
of the nineteenth century

John P. Smith, Londýn

12

Křišťálové lustry krále Friedricha II. z Pruska (1740-1786)/ Kronleuchter König Friedrichs
B. von Preußen (reg. 1740 bis 1786)/ Chandeliers of the King Friedrich II (reg. 1740-1786)

Käthe Klappenbach, Postupim

17

Zkoumání povrchu skla a možné využití u lusterových dílů/ Oberflächenuntersuchung
von Gläsern und mögliche Anwendung auf Lusterteile/ Exploration of the glass surface
and a possible use of chandelier parts

Christian Clausen, Baden

27

Přestávka/ Pause

Internet jako nástroj uplatňování obchodní strategie/ Das Internet als Mittel zur Umsetzung der Vertriebsstrategie/ The Internet as a tool for the enforcement of business strategy

Václav & Ing. David Heřmanovi, Jablonec nad Nisou

36

Skleněné lustry ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea v Praze/ Glaslüstern in den Sammlungen des Kunstgewerbenmuseums/ Glass Chandelier at the Museum of Applied Arts in Prague — pouze komentář k diapositivům, není uvedeno ve sbornku/nur der Kommentar zu Dias, nicht im Sammelbuch angeführt/Commentary to slides only, not in the proceeding mentioned

— **Helena Brožková, Praha**

Josef Holej, výzkumník v oboru lustrů a jeho archiv/ Josef Holej, der Lusterforscher and sein Archiv/ Josef Holej, chandelier researcher and his archives

Peter Rath, Vídeň, Kamenický Šenov

42

František Anýž, významný návrhář a výrobce kovových uměleckých předmětů/ František Anýž, bedeutender Designer und Hersteller von Metallkunst-Beleuchtungskörpern/ František Anýž, an important designer and producer of metal art objects

— **Jana Pauly, Praha**

46

SUPŠS, historie a současnost ve výuce oddělení designu svítidel/ Geschichte und Gegenwart des Unterrichtes in der Abteilung für Leuchtabjekte an der Glasmachschule Kamenický Šenov/ Secondary School of Glass Making History and the present state of the education in the section of the design of lighting objects

— **Mgr. Martina Klimošová, Kamenický Šenov**

53

20.00 Společenský večer/ Gesellschaftsabend/ Party Parkhotel Nový Bor

*BĚHEM CELÉHO DNE BYLO MOŽNÉ NAVŠTÍVIT /
GLEICHZEITIG KÖNNEN WÄHREND DES GANZES
TAGES FOLGENDE VERANSTALTUNGEN BESUCHT
WERDEN/ AT THE SAME TIME DURING ALL THE
DAY FOLLOWING VISITS CAN BE ORGANISED:*

Kino/Cinema Hvězda:

— Prezentace výrobců lustrů a jejich dodavatelů a

severočeských muzeí s expozicí skla.
Výstava ověsů ze soukromých sbírek.

— Präsentation von Lüster- und Beleuchtungsherstellern und ihren Lieferanten.
Präsentation von Glassmuseen in Nordböhmien.

Ausstellung von Behang aus privaten Sammlungen. — Presentation of chandelier and lighting fixture manufacturers and their suppliers. Presentation of glass museums of northern Bohemia and a small exhibition of glass trimmings from private collections



Sklářské muzeum/ Glasmuseum Kamenický Šenov/ Glass museum Kamenický Šenov: Výstava v rámci projektu „Sláva barokní Čechie“/ Ausstellung „The Glory of the Baroque in Bohemia!“! Exhibition „The Glory of the Baroque in Bohemia“

GLASS-i-CENTER:

Vzorkovna sklářských výrobců regionu, stálá expozice: Historie sklářských rodů, výstava: Brouci a motýli./ Ausstellung örtlicher Glaserzeuger, Ständige Exposition: Geschichte der Glasfamilien, Ausstellung: Käffer and Schmetterlinge. Exhibition of local glass manufacturers, exhibition of history of glass manufacturer families and exhibition Beetles and Butterflies.

Otevřeno: 9.00 —16.00 — vstup pro účastníky zdarma

Geöffnet: 9.00 —16.00 — für Teilnehmer freier Zutritt

Open: 9.00 — 16.00 — for the Participants entrance free

27.4.2001 PÁTEK/FREITAG/FRIDAY

10.00 Exkurse/ Exkursion/ Visiting company Preciosa-Lustry a.s.

(der größte Lüsterhersteller der Region-The biggest chandelier producer of the region.)

14.00 Praha/Prag/Prague

Slavnostní prezentace knihy paní Käthe Klappenbach „Křišťálové lustry ze skla a horského křišťálu“/ Festpräsentation des Buches „Kronleuchter aus Glas und Bergkristall“ von Käthe Klappenbach/ Festive presentation of the book „Chandeliers of Glass and Rock Crystal“ by Käthe Klappenbach

Vznik a obsah knihy/ Entstehung und Inhalt des Buches /Origin and contents of the book

57

— **Käthe Klappenbach, Postupún**

Akademie Verlag — Vydaní knihy/Erscheinung des Buches/Issue of the book
ve sborníku není uvedeno/im Sammelbuch nicht angeführt/not mentioned in proceedings

— **Gerd Giesler, Berlin**

Lustry v bytech pruského krále Friedricha Wilhelma **H**. (vládl 1786-1797)/ Die Kronleuchter in den Wohnungen des preußischen Königs Friedrich Wilhelms **II**. (regierte 1786 bis 1797)/ The Chandeliers in the Flats of the Prussian King Friedrich Wilhelm **H** (he reigned in 1786-1797)

Käthe Klappenbach, Postupim

64

Prohlídka Uměleckoprůmyslového muzea/ Besichtigung des Kunstgewerbemuseums/ Tour of the Museum of Applied Arts



from the left Mr. Giesler (D)
and Ms. Kimmel (D)



from the left Mrs. Pauly (Cz),
Mr. and Mrs. Clausen (A)

PŘEDNÁŠKY - VORTRÄGE - LECTURES

26.4.2001

Peter Rath

Glasatelier Steinschönau
Salesianergasse 9
A-1030 Wien
Austria

Havličkova 294
471 14 Kamenický Šenov
Czech Republic

KRÁTKÝ REFERÁT KE KONCEPCI PRVNÍHO EVROPSKÉHO MUZEA LUSTRŮ V KAMENICKÉM ŠENOVĚ

K referátu byla vyzvána známá vídeňská publicistka a pracovnice rakouského rozhlasu paní Dr. Heidi Dumreicherová z OIKODROM, fóra Nachhaltige Stadt.

Paní Dr. Dumreicherová se už před několika měsíci pokusila vypracovat přes Evropskou unii studii o realizovatelnosti „Areálu Elias Palme“.

Protože ona sama nemůže být přítomna, bude o tomto „Snovém projektu muzea lustrů v Kamenickém Šenově“ referovat pan Peter Rath.

Fakta: Daleko široko neexistuje muzeum pro křišťálové lustry.

Je tu historická budova, dnes stojící naprázdnno.

V místě je první sklářská škola s lustrářským oddělením.

Naše společnost potřebuje centrum s vhodnými prostory.

Co by se muselo stát:

Odkoupení pozemku s ruinou „Eliášky“.

Studie o realizovatelnosti ve spolupráci s Evropskou unií.

Renovace domů postupně zpředu dozadu.

Uvedení do provozu s možností zisku s co nejmenší peněžní podporou.

Prostorová koncepce:

Historická hlavní budova působí jako v jiných městech zámek, jako muzeum se stává znakem kultury.

V této budově a ve východním postranním traktu jsou umístěny výstavní sály vlastního muzea. Ve velkých bývalých výstavních sálech prvního poschodi visí vypůjčené originální lustry, jejichž studium a restaurování přejímá společnost, aby pokud možno nemusela provádět žádné „nákupy“ nebo platit drahé půjčovné.

Západní přilehlá budova slouží jako centrum pro výzkum, databanku, studium a správu.

Střední trakt s přednáškovým sálem, knihovnou a malými bytovými jednotkami je využíván pro semináře a studenty.

Zadní budovy jsou uvažovány jako ukázkové restaurátorské dílny, jako restaurace a rekreační prostor pro hosty, zcela vzadu bydlí stálý personál, který čítá asi 6 osob.

Jak nám bylo sděleno z míst Evropské unie, mají projekty, které obyvatelstvo daného místa nechápe jako „důležité hospodářské, sociální a kulturní přání“ stěží nějakou naději, že by mohly být prosazeny. Toto přání, tento zájem obyvatelstva lze vyjádřit místními peněžitými nebo věcnými sponzorskými dary nebo také širokou spoluprací v rámci čestných funkcí bez nároků na odměnu.

Jako jeden z iniciátorů této myšlenky vidím bohužel zde v Kamenickém Šenově právě v tomto bodě největší překážku v realizaci tohoto projektu.

Všichni šenovští občané se musí spontánně podílet na rozvoji svého města.

KURZREFERAT ZUM KONZEPT ERSTES EUROP. LUSTERMUSEUM KAMENICKÝ ŠENOV

Zum Referat eingeladen wurde die bekannte wiener Publizistin und Mitarbeiterin beim Österreichischen Rundfunk, Frau Dr. Heidi Dumreicher vom *OIKODROM*, Forum Nachhaltige Stadt.

Frau Dr. Dumreicher war schon vor einigen Monaten bemüht über die Europäische Union eine „Elias Palme - Areal“ Machbarkeitsstudie zu erarbeiten.

Da sie selbst nicht anwesend sein kann, wird Herr Peter Rath über Lustermuseum Kamenický Šenov - ein Traumprojekt referieren.

Die Fakten:

Es gibt weltweit kein Museum für Kristalluster.

Kamenický Šenov war und ist Luster- Herstellzentrum. Es gibt hier ein historisches, heute leerstehendes Gebäude. Wir haben hier im Ort die erste Glasfachschule mit Lusterabteilung. Unsere Gesellschaft braucht ein Zentrum mit geeigneten Räumen.

Was müßte geschehen?

Ankauf des Grundstückes mit Ruine "Elias Palme"

Machbarkeitsstudie in Zusammenarbeit mit Europäischer Union.

Renovierung der Häuser, schrittweise von vorne nach hinten.

Betriebnahme, profitabel, mit möglichst wenig Förderungsgelder.

Das Raumkonzept:

Das historische Hauptgebäude wirkt wie für andere Städte das Schloß, mit der Museumsfunktion prägt es Kultur.

In diesem Gebäude und im östlichen Seitentrakt sind Schauräume des eigentlichen Museums untergebracht. In den großen ehemaligen Schauräumen des ersten Stockwerkes hängen die geliehenen Originalluster deren Studium und Restaurierung die Gesellschaft übernimmt, um möglichst keine „Ankäufe“ tätigen zu müssen, oder teure Leihmieten zu zahlen.

Das westlich anschließende Gebäude dient als Zentrum für Forschung, Datenbank, Studium und Verwaltung

Der Mittlere Trakt wird mit Vortragssaal, Bibliothek, und kleinen Wohneinheiten für Seminare und Studenten genutzt.

Die hinteren Gebäude sind als Schauwerkstätten für die Restaurierung, als Restaurant und Erholungsraum für Besucher gedacht, ganz hinten wohnt das fixe Personal das mit etwa 6 Personen voranschlagt ist.

Wie uns aus den Stellen der Europäischen Union mitgeteilt wird, haben Projekte, die nicht von der Bevölkerung im jeweiligen Ort als „wichtiger wirtschaftlicher sozialer und kultureller Wunsch“ angesehen werden, kaum irgend welche Chancen auf Berücksichtigung. Dieser Wunsch, dieses Interesse der Bevölkerung kann sich durch lokale Geld- oder Sachsponsoren ausdrücken, oder aber durch breite ehrenamtliche Mitarbeit ohne Bezahlung von Arbeitszeiten.

Als einer der Initiatoren der Projektidee sehe ich leider hier in Kamenický Šenov gerade in diesem Punkt wohl die größte Hürde für das Projekt.

Alle Bürger von Kamenický Šenov müssen spontan an ihrer Stadt mitarbeiten.

A BRIEF REPORT TO THE CONCEPT OF THE FIRST EUROPEAN CHANDELIER MUSEUM IN KAMENICKÝ ŠENOV

The well-known journalist of Vienna and Austrian radio worker Mrs. Dr. Heidi Dumreich from OIKODROM, forum Nachhaltige Stadt has been asked to have a report at this meeting.

A few months ago Mrs. Dr. Dumreich tried within Europa Union to work out a study about realisability of the „Elias Palme centre“.

As she cannot be present, Mr. Rath will inform about this: „Dream project of the chandelier museum in Kamenický Šenov“.

Facts: There isn't any museum for crystal chandeliers world-wide.

There is a historical building here, which is unused.

There is the first school of glass making here, which has a chandelier section.

Our Society needs a centre with suitable rooms.

What should happen:

Buying the ground with the ruin of „Elias Palme“.

Study about realisability in collaboration with European Union.

Renewing houses, step by step from front to back.

Putting them into operation with as little sponsor money as possible.

Room concept: •

The historical main building has his role, as a castle in other towns, with a museum it is a hallmark of a cultural level.

In the building and in the eastern section show rooms of the museum are placed.

In the large former show rooms on the first floor lent original chandeliers hang the study and restoration of which is taken over by the Society in order not to have to do any purchases or to pay any lending charge.

The western adjacent building serves as a centre for research, databank, study and administration.

The central section is used as a lecture theatre, library and there are also small flats for seminars and students.

The back building are thought as show work shops for restoration, as a restaurant and rest room for visitors, at the right back fixed staff, which consists of about 6 people, is accommodated.

As important persons of European Union said us, the projects that are not seen as „an important economical, social and cultural wish“ of the inhabitants of the town have hardly a chance to be taken in the account. This wish, this interest can be expressed by money or thing sponsorship or by honorary work without paying working hours.

As one of the initiators of the project idea, I can see just this point as the greatest hindrance for the project in Kamenický Šenov.

All inhabitants of Kamenický Šenov have to collaborate at their town spontaneously.

Helena Braunová

Sklářské museum Kamenický Šenov
Osvobození 69
471 14 Kamenický Šenov
Czech Republic

SKLENĚNÝ NÁBYTEK FIRMY ELIAS PALME

Proslulou kamenickošenovskou firmu na výrobu svítidel založil v roce 1849 pasíř Elias Palme. Její produkce byla značně rozsáhlá, jak dokládají početné katalogy výrobků. K sortimentu náležely bronzové a křišťálové lustry, nástěnky, stolní i stojanové lampy aj. K naprostu mimořádným patřila zakázka, kterou firma obdržela v roce 1894. Událost podrobně popisuje Harry Palme ve své knize Die Bilanz meines Lebens, díl H. - tento materiál je dnes majetkem archivu Národního technického muzea a veden ve Sbírce rukopisů Harry Palmeho pod číslem 1378.

V r. 1894, kdy bylo H. Palmemu 13 let, vrátil se na velikonoční svátky ze studii domů. Vzpomíná na vyprávění otce o návštěvě dvou Indů, kteří požadovali zvláštní zakázku. Dle jejich mínění byla firma Palme jediná, která by dokázala zhotovit skleněný nábytek a další zařízení do harému maháradži z Heiderabádu. Mezi třemi společníky firmy — otcem Harryho a jeho bratry správcem financí Adolphem a tvůrcem návrhů Franzem — proběhlo vášnivé rokování o tom, zda zakázku přijmout. Argumenty Franze nakonec zvítězily. Přesvědčil své společníky, aby byly nejprve v měsíci lhůtě zhotoveny dva kusy nábytku — židle a stůl, a tím získán přehled o možnostech realizace i o kalkulaci. Při tom bylo nutné respektovat běžné objednávky, aby firma neztratila své zákazníky.

Po několika dnech, které jim byly ponechány na rozmyšlenou, vrátili se vyslanci maháradži, aby získali souhlas a projednali podrobnosti. Objednávka obsahovala velké a malé stoly, psací stoly, lenošky, křesla, stoličky, skříně, toaletní stolky, šatní skříně, květinové stolky, dvoulůžkové postele s vysokým baldachýnem, noční stolky, stolečky s akvárií, pokojové fontány, jedno- a dvousedačkové houpačky, sady vodních dýmek, nízké kuřácké stolky, balustrády k oddělení místností a další. Nábytek do několika pokojů měl být zhotoven dle obrazové předlohy dřevěných předmětů. Firma musela obstarat komplexní dodávku zboží, včetně potahů, závěsů a drapérií. Sedací nábytek, houpačky i postele měly být vybaveny hracími strojky s indickými melodiemi a osazený ozdobnými obrubami s pravými drahokamy, dodanými maháradžou.

Zajištění zakázky nebylo jednoduché. Hrací strojky se podařilo získat ze Švýcarska, hedvábí dodala firma Ginzkey z Liberce, výšivky převzala odborná škola v Sarajevu. Skleněné fontány měly mísy o průměru 70 cm od Adolfa Ruckla z Nižboru a motorky na horký vzduch od firmy Henrici ze Žitavy. Největší potíže nastaly s ochranou drahokamů. Měla být zařízena dílna s trezorem, odkud by byla každý den za ozbrojeného doprovodu předávána práce do kamenické spořitelny. Veškeré matice a závity musely být totožně adjustovány, aby mohly být vsazeny na jakékoliv místo jednotlivých kusů nábytku.

Veškeré požadavky objednavatelů se podařilo splnit ve stanoveném termínu jednoho roku. Harry Palme nostalgicky vzpomíná na svůj návrat domů po ukončení školního roku 1895 a na úžasný pohled na zářící průzračnou nádheru...

Zákazníci byli velice spokojeni, a tak se o rok později obrátili na firmu Palme opět, tentokráte s žádostí o zhotovení přepychového proskleného státního kočáru. Než se však firma

k této objednávce vyjádřila, přišla z Indie zpráva, že byl maháradža z Heiderabádu zavražděn.

Díky snaze Harry Palmeho o zaznamenání historie firmy nám zůstalo zachováno nejen svědectví o této zvláštní zakázce, ale i mnoho dalších důležitých informací. Abychom nezůstaly pouze u citace pamětí autora, pokusily jsme se s kolegyní o kontakt s indickým velvyslanectvím. Odpověď jsme dostaly obratem. O existenci zakázky neví, ale velice se zajímají o podrobnosti, o historii firmy Elias Palme i o město Kamenický Šenov.

V zájmu objektivnosti je nutné připomenout, že firma Palme nebyla jediným výrobcem skleněného nábytku. John P. Smith ve své knize Osler's Crystal for Royalty and Rajahs (1991) publikoval fotografie předmětů uvedené firmy, působící v Londýně, která se již v roce 1887 zabývala touto produkcí. S laskavým svolením zde přítomného autora vám nabízíme srovnání výrobků obou firem.

Zda je vyprávění Harry Palmeho zkresleno vzpomínkami zaznamenanými s odstupem padesáti let, nebo zda Indové skutečně nevěděli o existenci firmy, to zůstává otázkou...

DIE GLASMÖBEL VON DER FIRMA ELIAS PALME

Die weltberühmte Firma für Herstellung von Leuchten in Kamenický Šenov wurde im Jahre 1849 vom Gürtler Elias Palme gegründet. Ihre Produktion war beträchtlich umfangreich, wie es in zahlreichen Katalogen von Erzeugnissen dokumentiert ist. Zu ihrem Sortiment gehörten Bronze- und Kristalllüster, Wandleuchten, Tisch und Stehlampen u.a. Zu den ganz außerordentlichen gehörte der Auftrag, den die Firma im Jahre 1894 erhielt. Dieses Ereignis beschreibt Harry Palme ausführlich in seinem Buch Die Bilanz meines Lebens, Teil II. Dieses Material gehört heute dem Archiv des Nationalen Technischen Museums und ist in der Sammlung der Manuskripte von Harry Palme unter Nummer 1378 geführt.

1894, wenn Harry Palme 13 war, kam er zu Ostern von seinen Studien nach Hause zurück. Er erinnert sich, dass sein Vater über einen Besuch von zwei Indern erzählte, die einen seltsamen Auftrag aufgaben. Nach ihrer Meinung war die Firma Palme die einzige, die imstande war gläserne Möbel und andere Einrichtung für den Harem des Maharadscha von Heiderabad zu fertigen. Die drei Inhaber der Firma, Harrys Vater und seine Brüder, der Finanzleiter Adolf und der Entwerfer Franz, haben sich lange gestritten, ob der Auftrag übernommen werden soll. Die Argumente von Franz haben zum Schluss gesiegt. Er überzeugte seine Gesellschafter, es sollten zuerst in einem Monat zwei Musterstücke gefertigt werden, ein Stuhl und ein Tisch, damit ein Überblick verschafft wird, wie alle Sachen realisiert und kalkuliert werden können. Dabei war es notwendig auch übliche Bestellungen zu respektieren, damit die Firma ihre Kunden nicht verliert.

Nach einigen Tagen, die zur Überlegung vereinbart wurden, kamen die Boten von Maharadscha zurück, um eine Zustimmung zu gewinnen und alle Einzelheiten zu besprechen. Die Bestellung enthielt große und kleine Tische, Schreibtische, Lehnsessel, Sofas, Hocker, Schränke, Toilettentische, Kleiderschränke, Blumentische, Doppelbetten mit hohen Baldachinen, Nachtkästchen, Tischen mit Fischgläsern, Zimmerfontänen, ein- und zweisitzige Schaukeln, Wasserpfeifengarnituren, niedrige Rauchtische, Ballustraden zum Abteilen der Räume und manche andere Gegenstände. Die Möbel für mehrere Zimmer sollte nach Bildern von Holzmöbeln gefertigt werden. Die Firma musste die komplette Lieferung, einschließlich Überzüge, Vorhänge und Drapperien besorgen. Alle Sitzmöbel, sowie die Schaukeln und Betten mussten mit Spielwerken mit indischen Melodien ausgestattet und ihre Zierränder mit echten Edelsteinen besetzt werden, die von Maharadscha beigestellt wurden.

Es war nicht leicht so einen Auftrag zu erfüllen. Es gelang die Spielwerke aus der Schweiz zu besorgen, Seidensamt für Überzüge lieferte die Firma Ginzkey aus Liberec und die

Stickereien übernahm eine Fachschule ih Sarajewo. Gläserne Fontänen mit einem Durchmesser von 70 cm waren von Adolf Rückel aus Nižbor und Heißluftmotoren für sie von der Firma Henrici in Zittau. Die höchsten Schwierigkeiten erschienen mit dem Schutz der Edelsteine. Es musste eine Werkstadt mit einem Tresor eingerichtet werden und die Edelsteine wurden jeden Tag nach der Arbeit unter bewaffneter Begleitung in die Sparkasse in Česká Kamenice gebracht. Damit alle Edelsteine an beliebige Stellen eingesetzt werden können, mussten alle Gewinde und Muttern identisch adjustiert werden.

Es gelang alle Anforderungen der Besteller in dem vereinbarten Termin von einem Jahr zu erfüllen. Harry Palme erinnert sich nostalgisch an seine Rückkehr nach Hause nach dem Ende des Schuljahres 1985 und an seinen Blick auf die glitzernde wasserhelle Herrlichkeit...

Die Kunden waren sehr zufrieden und ein Jahr später wendeten sie sich wieder an die Firma Elias Palme, diesmal mit der Bitte, eine ganz gläserne Prunkkarosse zu fertigen. Bevor aber die Firma sich zur Bestellung äußern konnte, kam die Nachricht von Indien, dass der Maharadscha von Heiderabad ermordet wurde.

Dank Harry Palmes Bemühung die Geschichte der Firma aufzunehmen, ist uns nicht nur die Aussage über diesen selsamen Auftrag, sondern auch viele andere wichtige Informationen erhalten geblieben. Um nicht nur bei der Zittierung von Memoiren des Autors zu bleiben, haben wir uns mit der Kollegin versucht einen Kontakt mit der indischen Boatschaft anzuknüpfen. Die Antwort ist umgehend gekommen. Von diesem Auftrag wissen sie nichts, aber sie interessieren sich sehr für die Detaile, für die Geschichte der Firma Elias Palme sowie für die Stadt Kamenický Šenov.

Um objektiv zu bleiben, müssen wir bemerken, dass die Firma kein einziger Hersteller von Glasmöbeln war. John P. Smith publizierte in seinem Buch Osler's Crystal for Royalty and Rajahs (1991) Fotografien der genannten, in London wirkenden Firma, die sich schon im Jahre 1887 mit dieser Produktion beschäftigte. Mit gütiger Erlaubnis des hier anwesenden Autors bieten wir Ihnen an, die Erzeugnisse beider Firmen zu vergleichen.

Ob die Erzählung Harry Palmes durch nach fünfzig Jahren aufgenommene Erinnerungen verzerrt wurde, ob die Inder wirklich keine andere Firma gekannt haben, das bleibt als eine Frage ...

THE GLASS FURNITURE BY THE COMPANY ELIAS PALME

The famous company for lighting fixture production in Kamenický Šenov was founded by the girdler Elias Palme in 1849. Their production was very extensive as it is documented in numerous product catalogues. Bronze and crystal chandeliers, wall brackets, desktop lamps, candelabras and many other products belonged to their assortment. But the order the company received in 1894 was completely extraordinary. This event is described in details by Harry Palme in his book *Die Bilanz meines Lebens* (*The Balance of My Life*), part II. This material belongs to the archive of National Technical Museum this time and is recorded in the Collection of Harry Palme's Manuscripts under No. 1378.

In 1984, when Harry Palme was 13, he came home from his studies for Easter. He remembers that his father spoke about a visit of two Indians that required a special order. In their opinion the company Elias Palme was the only one that can produce glass furniture and other equipment for the harem of maharaja of Hyderabad. The three company's owner Harry's father and his brothers Adolf, who managed company's finances, and Franz, the designer were arguing for a long time, if it is possible to receive such an order. In the end Franz persuaded them that they should produce two pieces of furniture, a table and a chair, in a month at first, to see, if it

was possible to make it and how it could be calculated. Within this time it would be necessary to fulfil other orders, because the company didn't want to lose other customers.

After a few days that were arranged upon the time to think over the maharaja's messengers came back to obtain company's agreement and to discuss all details. The order involved big and small tables, desks, sofas, armchairs, stools, cases, dressing tables, double beds with baldachins, night tables, tables with fish glasses, room fountains, one and two seat swings, narghile sets, low smoker tables, balustrades to separate rooms and many other objects. The furniture for several rooms should be made according to some pictures of wooden furniture. The company had to manage the complex delivery including covers, curtains and hangings. Sitting furniture, swings and beds should have been equipped by musical devices with Indian melodies and their ornamental edges should have been set with true jewels supplied by maharaja.

It was not easy to fulfil all the order. Musical devices were obtained from Switzerland, silk was supplied by the company Ginzkey from Liberec and the embroideries were made by a vocational school in Sarajevo. Glass fountains with 70cm-wide-bowls were made by Adolf Rückel in Nižbor and hot air engines for them were supplied from the company Henrici in Zittau. The most difficult thing was the security of jewels. A special workshop with a safe had to be arranged and every day after work the jewels were transported with an armed escort to the bank in Česká Kamenice. All threads and nuts had to be adjusted identically in order that the jewels could be set at any place in individual pieces of furniture.

All requirements could be fulfilled within a deadline of one year. Harry Palme remembered nostalgically his returning home at the end of the school year 1895 an his looking at this sparkling pure splendour...

The customers were very satisfied and so after a year they came to the company again to order a luxury glass carriage. But before the company could express their opinion, a message from India arrived saying that the maharaja of Hyderabad was killed.

Thanks to the Harry Palme's effort to record the history of the company not only evidence of this special order but also a lot of further important information was preserved. Not to remain at the quotation of author's memory I with one of my colleagues tried to contact the Indian Embassy. Their answer came immediately. They don't know anything about the order, but they are very interested in details, in the history of Elias Palme company and in the town Kamenický Šenov.

To be impartial we have to mention that the company Palme was not the only producer of glass furniture. John P. Smith published in his book Osler's Crystal for Royalty and Rajahs (1991) photographs of the objects of the named company that work in London and that occupied themselves with such a production in 1887 already. If the present author doesn't mind, we can offer you to compare both of the companies.

It's a question, if the Harry Palme's story is not distorted by memories recorded after 50 years, if the Indians really didn't know about other companies...

John P. Smith
MALLETT
141 New Bond Street
London W 1Y OBS
Great Britain

ELEKTŘINA A ZMĚNA V KONSTRUKCI LUSTRŮ V DRUHÉ POLOVINĚ 19. STOLETÍ

Před tím, než současně Francis Swan v Anglii a Thomas Edison v USA vynalezli elektrickou žárovku, byly jedinými zdroji světla doma i na pracovišti slunce a oheň (diapositiv 1 - svíčka). Svíčky byly vyráběny z loje (který ošklivě páchl) nebo z včelího vosku (který byl velmi drahý). Lacinější dobré svíčky ropného původu (parafin) byly používány až v polovině 19. století. Od 18. století byl používán také olej, velrybí tuk (diap. 2 - argandská lampa) a asi od roku 1840 parafínový olej (diap. 3 - nástění od Oslera, diap. 4 a 5 - lustry od Oslera vyrobené pro indický trh v letech 1860-1880).

Svítiplyn byl ve Spojeném království poprvé zaveden v roce 1809 a do roku 1824 byl prvním předsedou Edinburské svítiplynové společnosti slavný skotský spisovatel Sir Walter Scott, jehož vlastní dům byl osvětlen svítiplynem. Plyn nebyl ideální materiál, byl potenciálně nebezpečný, vydával velké množství tepla a nepřijemně páchl. Avšak vydával také velké množství světla a jeho rybinové hořáky nepotřebovaly velkou péči jako svíčky, jejichž knoty se musely stále přistříhat (diap. 6 - stolní lampa s rybinovým hořákem, diap. 7 - originální Oslerův design). Design lampy mohl být docela stylový, lampa měla uvnitř dva plynové hořáky (diap. 8 - Oslerova plynová lucerna). Aby mohl být použit plyn, byly v polovině 19. století vyráběny stylové svíčkové lustry s dutými rameny (diap. 9 ukazuje jeden příklad). V angličtině měly poněkud nepřekný název gasoliery.

První průmyslově vyrobené žárovky se objevily v roce 1881 a výrobci lustrů je přijali neuvěřitelně rychle; Lobmeyr vyráběl elektrické lustry už v roce 1883 (diap. 10) a Osler v Birminghamu brzy poté. S výjimkou žhavící plynové punčošky, která byla hlučná a nebyla příliš užívána pro osvětlení bytu, byla elektrická žárovka prvním světelným zdrojem, který nepotřeboval nasměrovat vzhůru. To zcela revolucionizovalo design svítidel na mnoho příštích let.

V roce 1895 publikoval Art Journal (hlavní anglický návrhářský časopis té doby) článek s názvem „Návrhy na elektrická svítidla“, ve kterém autor napsal: „Navrhovat elektrická svítidla je jedna z věcí, která se zdá snadná a přitom je tak obtížná... Měli bychom začít tím, že se zaměříme se na jednoduchost návrhu. Mohli byste se zeptat, jak by Řekové zacházeli s elektrickým světlem. A ihned si představíte něco absolutně čistého a jednoduchého... Naši návrháři elektrického osvětlení ještě většinou neobjevili, že elektrické světlo padá, a proto je nejlepší navrhovat ho jako visící. Oni se stále drží tradice, že začnou hořet dráty, jestliže to nebude upevněné hlavou nahoru, takže běžný elektrický lustr je většinou plynová tyčka, po které se splíhá kus železa nebo jiná ozdoba.“

Závěsné svítidlo je bezpochyby nejjednodušší a nejkrásnější úprava světla a elektrické svítidlo se k takové úpravě opravdu dobře hodí. Hruškovitá žárovka se perfektně snáší se společností dvou drátů a nic dalšího v tvarování skla nemůže být uděláno. To je tedy první návrhářovo omezení. Ten by měl téměř ve všech případech nechat svítidlo klidně viset. Pokud jde o mě, dávám v designu přednost klidu a ruší mě, když tři nahaté bronzové děti pobíhají po

stole s pinýma rukama svítivosti o síle 48 kandel. Možná že to vzbuzuje dojem síly elektřiny, ale nenavozuje to dojem poklidu a musí to být uděláno velmi dobře, jestliže to má být vůbec uděláno."

Můžeme vidět tento vývoj na následujících diapositivech: diap. 11 ukazuje běžný anglický lustr z poloviny 19. století, diap. 12 ukazuje podobný lustr s žárovkami osvětlujícím strop! Diap. 13 ukazuje lustr v nerozhodné poloze a diap. 14 konečně s žárovkami vertikálně směrem dolů. Diap. 15 ukazuje lustr, který předvádí krásu prosté žárovky a diap. 16 ukazuje lustr s rameny ve tvaru S otočenými směrem dolů, aby vrhaly světlo dolů. Asi právě v této době se edwardovské dámy (král Edward VII vládl v letech 1901 - 1910) rozhodly, že elektrické světlo je nelichotivé a vracejí se k večerím při svíčkách.

Diap. 17 ukazuje Oslerovu předváděcí siř v Londýně ke konci 19. století s širokým sortimentem svítidel. Diap. 18 ukazuje rostoucí používání pozlaceného kovu u svítidel. Stříbrení rovněž vzrůstalo, ale postříbřených lustrů se zachovalo málo, protože stříbro ztrácí lesk, černá a přestává být krásné, což vede k znehodnocení celého lustru.

Diap. 19 ukazuje použití elektrického světla uvnitř lustru, což nebylo možné s otevřeným plamenem a vytváří tak zcela nový typ lustru. Diap. 20 ukazuje velmi veliký lustr vyrobený pro Buckinghamský palác v Londýně, kde stále visí zcela bez vnějších světel.

Diap. 21 ukazuje svítidlo, jak by ho mohli navrhovat Řekové, tak prosté a jednoduché, jak diap. 22 je zdobné. Diap. 23 není ve skutečnosti vůbec skleněné svítidlo a diap. 24 je poněkud podobné.

Současné lustry se stále vyrábějí s žárovkami ukrýtými uvnitř skla, takže vnější žárovky téměř zmizely a běžná výroba se vrátila k návrhům z počátku 19. století, ale s použitím elektrických svíček, což je poněkud vzdálené elektrickým lustrům z prvních čtyřiceti let jejich života (diap. 25).

ELEKTRIZITÄT UND DIE VERÄNDERUNG DES DESIGNS VON LÜSTERN IN DER ZWEITEN HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

Vor der Erfindung der elektrischen Glühlampe (gleichzeitig von Francis Swan in England und Thomas Edison in USA) waren nur die Sonne und die Flamme einzige Lichtquellen für das Haus sowie für den Arbeitsplatz (Dia 1 eine Kerze). Die Kerzen wurden aus Talg (der widerlich roch) oder aus Bienenwachs (das sehr teuer war) hergestellt. Billigere gute Kerzen aus dem Erdölwachs (Paraffinwachs) wurden erst in der Mitte des 19. Jahrhundert eingeführt. Seit dem 18. Jahrhundert wurde auch Öl, Wallfischtran (Dia 2 Argand-Lampe) und etwa seit 1840 Prafteinöl (Dia 3 Wandleuchte von Osler, Dia 4 und 5 von Osler für indischen Markt 1860-1880 hergestellte Lüster).

Leuchtgas war in UK zuerst 1809 gelegt und 1824 wurde Sir Walter Scott, der berühmte schottische Schriftsteller, zum ersten Vorsitzenden der Leuchtgasgesellschaft von Edinburgh; sein eigenes Haus wurde mit Gas beleuchtet. Gas war kein perfektes Material, es war potentiell gefährlich, gab viel Wärme aus und hatte einen unangenehmen Geruch. Jedoch gab er eine große Menge von Licht aus und die schwabenschwanzförmigen Brenner brauchten keine Pflege gegenüber den Kerzen, deren Dochte regelmäßig zugeschnitten werden mussten (Dia 6 eine Tischlampe mit einem schwabenschwanzförmigen Brenner, Dia 7 ein orinaler Entwurf von Osler). Der Entwurf einer Gaslampe konnte ganz stilgemäß sein, die Lampe hatte zwei Brenner drinnen (Dia 8 eine Osler Gaslaterne). Damit Gas verwendet werden konnte, wurden in der Mitte des 19. Jahrhundert Lüster im Kerzenstil mit hohlen Armen hergestellt (Dia 9 zeigt

ein Beispiel). Im Englischen haben diese Lüster einen ein bisschen unattraktiven Namen Gasoliers.

Die ersten Glühlampen für Handelsnetz wurden 1881 hergestellt und wurden von Lüstererzeugern unglaublich schnell angenommen; Lobmeyr fertigte elektrische Lüster schon 1883 (Dia 10), und Osler von Birmingham bald nach ihm. Mit der Ausnahme des Gasglühstrumpfes, der geräuschvoll war und für Hausbeleuchtung nicht zuviel verwendet wurde, war die elektrische Glühlampe die erste Lichtquelle, die nicht nach oben gerichtet zu werden brauchte. Das hat Entwerfen von Leuchten für viele nächste Jahre ganz revolutioniert.

1895 publizierte Art Journal (die damals führende englische Zeitschrift für Entwerfer) einen Aufsatz mit dem Titel „Vorschläge für elektrische Leuchten“, in dem der Autor schrieb: „Das Entwerfen von elektrischen Leuchten ist eine der Sachen, die scheint so leicht zu sein, jedoch ist sie schwierig... Das Ziel, mit dem man beginnen sollte, ist die Einfachheit. Man könnte fragen, wie die Griechen mit dem elektrischen Licht umgehen würden. Und gleich stellt man sich etwas absolut klar und einfach vor... Unsere Entwerfer der elektrischen Beleuchtung haben meistens noch nicht entdeckt, dass das elektrische Licht fällt, und dass es darum am besten ist, es als hängend zu entwerfen. Sie halten immer an der Tradition fest, dass die Leitung brennt, wenn das Licht nicht mit dem Kopf oben befestigt wird, so dass der übliche elektrische Lüster ist eine Gasstange mit einem Stück von Eisen oder von anderem Schmuck, der hinauf klettert.“

Die hängende Leuchte ist zweifellos die einfachste und schönste Adaptierung von Licht, und die elektrische Leuchte eignet sich zu solcher Anordnung wirklich gut. Die Glühbirne verträgt sich perfekt mit zwei Drahten und nicht anderes kann gemacht werden. Das ist also die erste Beschränkung des Entwerfers. Der sollte fast in allen Fällen die Leuchte in aller Ruhe hängen lassen. Was mich betrifft, ich ziehe Ruhe in einem Entwurf vor und fühle mich unruhig, wenn drei nackte Bronzenkinder auf dem Tisch mit vollen Händen von achtundvierzig Lichtkandeln herumlaufen. Es kann die Elektrizität betonen, aber es betont nicht die Ruhe, und es muss sehr gut gemacht werden, wenn es gemacht werden soll.“

Wir können diese Entwicklung an folgenden Dias sehen: Dia 11 zeigt einen üblichen englischen Lüster von der Mitte des 19. Jahrhunderts, Dia 12 zeigt einen ähnlichen Lüster mit den die Decke beleuchtenden Glühbirnen! Dia 13 zeigt einen Lüster in einer unentschiedenen Lage und Dia 14 schließlich mit den Glühbirnen vertikal nach unten. Dia 15 zeigt einen Lüster, an dem einfache Schönheit von einer bloßen Glühbirne vorgeführt wird und Dia 16 zeigt einen Lüster mit S-förmigen nach unten gebogenen Armen, damit das Licht nach unten geworfen wird. Etwa zu dieser Zeit entschlossen sich die edwardischen Damen (König Edward VII. herrschte 1901-1910), dass das elektrische Licht unschmeichelhaft ist, und kehrten sich zu Abendessen mit Kerzen zurück.

Dia 17 zeigt Oslers Ausstellungssaal in London am Ende des 19. Jahrhunderts mit einer breiten Reihe von Leuchten. Dia 18 zeigt die wachsende Verwendung von vergoldetem Metal bei Leuchten; die Verwendung von versilbertem Metal wuchs auch, aber nicht viele Lüster blieben erhalten, denn Silber wird matt, schwarz und nicht schön und das macht die Lüster wertlos.

Dia 19 zeigt die Verwendung von elektrischem Licht innerhalb des Lüsters, was mit der geöffneten Flamme nicht möglich war. Damit entstand ein ganz neuer Typ von Lüstern. Dia 20 zeigt einen sehr großen Lüster, der für Buckingham Palast in London hergestellt wurde; er hängt dort immer mit gar keinen äußeren Lichtern.

Dia 21 zeigt eine Leuchte, wie sie Griechen entwerfen könnten, so schlicht und einfach, wie Dia 22 dekoriert ist. Dia 23 ist tatsächlich keine Glasleuchte und Dia 24 ist ein bisschen ähnlich.

Gegenwärtige Lüster werden immer mit den innerhalb des Glases versteckten Glühlampen hergestellt, so dass die äußereren Glühlampen fast verschwunden sind, und die übliche Produktion kehrte sich zu den Entwürfen vom Anfang des 19. Jahrhundert zurück, aber mit der Verwendung von elektrischen Kerzen, was von den elektrischen Lüstern von der ersten vierzig Jahren ihres Lebens ein bisschen entfernt ist (Dia 25).

ELECTRICITY AND THE CHANGE IN CHANDELIER DESIGN IN THE SECOND HALF OF THE NINETEENTH CENTURY

Before the invention of the electric light bulb, simultaneously by Francis Swan in England and Thomas Edison in the USA, the sun and the flame were the only light source for the home or workplace (slide 1 - candle). Candles were made of tallow, (which smelt unpleasant) or beeswax, (which was extraordinarily expensive.) Cheaper good candles bases on petroleum based waxes, (paraffin wax) were only introduced in the middle of the nineteenth century. Oil was also used from the eighteenth century, Colsa oil from Whales (slide 2 - an Argand Lamp), and, from about 1840, paraffin oil (slide 3 - an Osler wall bracket). Slides 4 and 5 show Osler chandeliers made of the Indian market 1860-1880.

Coal gas for lighting was first introduced in the UK in 1809, and by 1824 Sir Walter Scott, the famous Scottish writer, was the first Chairman of the Edinburgh Gas Light Company, with his own home lit by gaslight. Gas was not the perfect material, it was potentially dangerous, gave out a great deal of heat and had a disagreeable smell. It did however give out a large amount of light and the fish-tail burners did not need much attention, unlike candles whose wicks needed continuous trimming (slide 6 - a table lamp showing the fishtail burner, slide 7 - the original design by Osler). The design for gas lamps could be quite stylish, the lamp had two gas burners inside (slide 8 - an Osler gas lantern). In the middle of the nineteenth century candle style chandeliers were made with hollow arms so that gas could be used (slide 9 shows an example). In English these have the rather unattractive name of gasoliers.

The first commercial light bulbs were produced in 1881 and accepted by chandelier makers with incredible rapidity, Lobmeyr were producing electrolriers by 1883 (slide 10) and Osler of Birmingham soon after. With the exception of the incandescent mantel for gas, which was noisy and not much used for domestic lighting, the electric light bulb was the first light source that did not need to point upwards. This completely revolutionised lighting design for many years to come.

In 1895 the Art Journal, (England's leading design magazine at the time) published an article entitled 'Suggestions for electric light fittings', in this the author wrote 'To design for electric light fittings is one of the things that seems so easy, and yet is so difficult... To begin with the thing to aim at is simplicity of design. How, you may ask yourself, would a Greek have treated electric light? And forthwith you imagine something absolutely chaste and simple...'.

Our designers for electric light have, for the most part, not yet made the discovery that electric light falls, and hence is best designed as hanging: they still hold to the tradition that it will set fire to the wire unless it be stuck on its head, so the ordinary electrolier is, for the most part, a gas stick with a piece of iron or other ornament clambering up it.

The pendant, without doubt, is the simplest and most beautiful adaptation of the light, and the electric lamp lends itself really well to such an arrangement. The pear shaped bulb is perfectly conforms with the union of the two wires and nothing further in the shaping of the glass can be done. This, then, is the designer's first limitation. He should, in almost all cases, let it hang in repose. For my part, I prefer rest in a design, and feel disturbed when three naked

bronze children come rushing over the table with forty-eight candle-power hands full. It may suggest electricity, but it does not suggest repose, and it has to be done very well, if it is to be done at all".

We can see this evolution in the following slides: slide 11 shows a conventional large English mid nineteenth century English chandelier, slide 12 shows a similar chandelier with the bulbs illuminating the ceiling! Slide 13 shows a chandelier in undecided mode and slide 14 at last with the bulbs vertically downwards. Slide 15 shows a chandelier displaying the beauty of a bare bulb an slide 16 shows a chandelier with the S shaped arms turned upside down to project the light downwards.

It is about this time that Edwardian ladies (King Edward VII ruled from 1901 to 1910) decided that electric light was unflattering and reverted to candle-lit dinners.

Slide 17 shows Osler's showroom in London towards the end of the nineteenth century with a wide range of light fittings. Slide 18 shows the increasing use of gilt metal in light fittings, the use of silver plate also increased, but not many of these survive as the silver has tarnished and turned black and ugly, leading to disposal.

Slide 19 shows the use of electric light inside the chandelier, which was not possible with naked flames and gave a completely new type of chandelier. Slide 20 shows a very large chandelier made for Buckingham Palace in London, where it still hangs, with no exterior lights at all.

Slide 21 shows a light fitting the Greeks might have designed, as plain and simple as slide 22 is ornate. Slide 23 is not really a glass light fitting at all and slide 24 is rather similar.

Nowadays chandeliers are still made with the light bulbs hidden inside the glass, otherwise exterior light bulbs have almost disappeared and current production has reverted to early nineteenth century designs but using electric candles, something absent from electric chandeliers for the first forty years of their life (slide 25).



from the left Mr. Smith (UK) at the discussion with Mr Mortimer (UK), Ms. Bjorke (N) and Mr. Kanak (Sw)

Käthe Klappenbach

Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg

Postfach 601462

D-14414 Postdam

Deutschland

LUSTRY PRUSKÉHO KRÁLE FRIEDRICHA II. (VLÁDL 1740 — 1786)

Do sbírky osvětlovacích těles nadace Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Pruské zámky a zahrady Berlín-Braniborsko) patří 1500 lustrů, nástenných, oltářních a stolních svícen atd. Jejich počet v dobách Friedricha II. již nelze zjistit. Musel být ale daleko větší, neboť v době osvícenství („Lumière“), bylo osvětlení („Luminaire“) pro evropská knížata důležitým prestižním objektem a lustry z nejrůznějších světloreflektujících materiálů byly nepostradatelnými pro rokokové prostory.

Nejvzácnější z nich jsou lustry s křišťálovými ověsky. Král Friedrich II získal v Paříži v letech 1746 až 1771 patrně 25 kusů pro své zámky v Berlíně a Postupimi. I přes jejich vysokou hmotnou hodnotu a roli prestižních objektů patřily také ke spotřebním předmětům a bylo s nimi podle toho zacházeno. Jejich popis v zámeckých inventářích je ubohý, stav ve spisech velmi špatný, jen zřídka existují dobová vyobrazení a literatura také nebyla k dispozici.

Tento nedostatek byl zvláště bolestný při rekonstrukci ověsků dvou křišťálových lustrů v Malé galerii zámku Sanssouci v Postupimi (1 diapozitiv), která byla vůbec první, originálu věrnou rekonstrukcí v dějinách. Jen studiem pramenů v Paříži a Versailles mohlo být nalezeno adekvátní srovnání, které mi pomohlo k základním poznatkům. Jedinými zachovanými písemnými doklady jsou dopisy a několik účtů pocházejících od královských agentů činných v Paříži, které byly před více než 100 lety z části zveřejněny. Originály se ztratily za války. Z inventářů zachovaných z Friedrichovy doby není doložitelná provenience. Král se živě podílel na koupi těchto lustrů a vydal za ně obrovské sumy. Například:

1746 — za dva lustry s křišťálem 4000 tolarů

(*pro srovnání: dvanáct obrazů Nicolase Lancreta a Jean-Baptise Patera stálo
3500 tolarů, jeden obraz Antoine Watteau 450 tolarů*)

1767/1768 — za jeden lustr s křišťálem 60.000 livrů

• (*pro srovnání: dvě plastiky Pigalleho stály 16.000 livrů*)

Pieta vůči Friedrichovi II. ušetřila při nejmenším lustry v zámku Sanssouci před častým převážováním a velkými změnami, jak to bylo jinak běžnou praxí.

Jednoznačné je, že oba lustry v Malé galerii zámku jsou lustry koupenými roku 1746 v Paříži za 4000 tolarů (1 diapozitiv). Na všech částech bronzové konstrukce nesou nápis „C-Couronne“ (1 diapozitiv), což dokazuje, že byly z Francie vyvezeny v letech 1745 až 1749. Tři další křišťálové lustry se nacházejí také v královském bytě zámku Sanssouci. Obrazem Adolfa von Menzela „Koncert pro flétnu“ (1 diapozitiv) je proslaven lustr v koncertním pokoji (1 diapozitiv). Podle inventáře z roku 1782 tento lustr s 12 svíčkami (začátkem 19. století rozšířen na 18 svíček) ale původně nepatří do této místnosti. Je součástí páru a k němu patřící lustr visí od roku 1920 v druhém předpokoji královského bytu v Novém paláci v Postupimi (1 diapozitiv). Oba lustry nesou nápis „C-Couronne“ a mohly by být lustry koupenými 24. 12. 1746 za celkem 6000 tolarů. Jejich žárem zlacená konstrukce (1 diapozitiv) a tvary křišťálových ověsků se značně stylově odlišují od jemných elegantních a žárem stříbřených konstrukcí (1 diapozitiv).

ostatních francouzských křišťálových lustrů v zámku, ke kterým ještě patří dva lustry v Mramorovém sále (1 diapozitiv) dokončeném roku 1748. Nejsou označeny „C-Couronné“, což by mohlo znamenat, že patrně nebyly koupeny pro tento sál. Pravděpodobně došlo k dnes již nejasné výměně.

Devět křišťálových lustrů bylo získáno v Paříži v letech 1767-1770 pro byt krále a Zrcadlovou galerii Nového paláce (postaven 1763-1796). Tyto lustry, popsané současnými jako zvlášť cenné a krásné, pořučil následovník Friederika II. Friedrich Wilhelm II. (vládl v letech 1786-1797) krátce po nastoupení vlády převézt do nově vzniklých královských komor Berlínského zámku (3 diapozity). Všechny tyto lustry se po válce při zničení zániku ztratily nebo byly zničeny. Jen několik fotografií svědčí o jejich vzhledu. Nejvíce politováním hodná je ztráta tří lustrů ze Zrcadlového sálu Nového paláce (1 diapozitiv). Celkem stály 120.000 livrů, byly 5,5 až 6 stop (170,5 až 186 cm) vysoké a nesly velké ověsky o 8 až 10 palcích (20 až 25,5 cm).

Z kterého zámku pochází jediný francouzský křišťálový lustr, který visí od roku 1826 v koncertním pokoji královského bytu v Novém paláci (1 diapozitiv), již nelze z důvodu chybějících pramenů zjistit.

Většinu lustrů nakoupili agenti Friederika II. z „druhé ruky“. Jen jednou je zmíněno, že tři lustry byly vyrobeny přesně podle nákresu a za předem dohodnutých proporcí. O jednom z lustrů, který stál 60.000 livrů bylo napsáno, že je krásnější než mohutný lustr z „Cabinet du conseil“ ve Versailles, ale „montován se stejným vkusem a s konstrukcí ve tvaru palmových ratolestí“. Tím je pravděpodobně myšlen tvar „á tige“ se středem. Lustry získané ve čtyřicátých letech 18. století mají všechny tvar „á cage“ - tvar koše nebo klece (1 diapozitiv).

Často musely být nově koupené lustry nejdříve opraveny. Tím byl většinou pověřen obchodník Claude Francois Juillot (1727 - 1794) v Paříži, který byl dle mínění královských agentů „jako jediný v Paříži toto schopen dobře provést“. Křišťálové ověsky byly kupovány od jednoho obchodníka z Milána, který byl ve výše zmíněné korespondenci označován jako „l'homme de Milan“ nebo „Cataneo de Milano“. Tento Francesco Cattaneo byl jako dodavatel zmiňován také v souvislosti s křišťálovými lustry ve Versailles a v Královském paláci v Turíně. Jím dodávané pro danou dobu typické ploché zubaté ověsky visí například také na lustrech v Rothschild-Collection v Waddesdon Manor, na raně klasicistní konstrukci v bytě Marie Antoinetty ve Versailles (1 diapozitiv) a na konstrukci z roku 1808 ve Fontainebleau (1 diapozitiv).

Všechny tvary velkých ověsků, které se na těchto lustrech vyskytují, jsem katalogizovala ve své knize (5 diapozitiv). Až na jeden případ již bylo nemožné zjistit jména podílejících se milánských brusíčů křišťálu. Toto téma chci ale dále sledovat, jelikož jsem toho mínění, že je možné stylové přířazení.

Surovina pro ověsky pocházela ze Švýcarska - Vallisu (1 diapozitiv), jak je to popsáno v tehdejší literatuře. S nadějí na zjištění přesných nalezišť a transportu do Milána jsem nechala provést přírodovědecký výzkum křišťálu. Na základě referenčních zkoušek z křišťálových propastí ve Švýcarsku, vytěžených v 18. století, mohla být zjištěna přesná naleziště (3 diapozity). Bohužel se ale zatím nepodařilo ve spisech klášterů, které provozovaly obchod s křišťálem do Itálie, najít odkaz na brusíče křišťálu. Své hledání jsem ale ještě nevzdala.

Pro velké ploché ozubené ověsky na lustry, které byly vyráběny asi od 1735 do 1775 v Milánu, byla používána jen nejčistší a nejprůhlednější surovina. Proto bylo z počátku velmi těžké ji jako takovou identifikovat. Tyto tvary křišťálových ověsků vzniklé ve stejnou dobu, ale nezávisle na plochých ozubených českých skleněných ověscích, mají zcela vlastní krásu a vyváženosť. Jejich obrysů korespondují s tvary kovové konstrukce. Zvláště zmíněna musí být

jejich čistota a nepřekonaný lesk. Podle lesku a tvarů lze rozlišit velké křišťálové ověsky 18. století od okopírovaných (falz) ze současnosti, které jsou velmi často objednávány obchodníky s uměním.

V Postupimi a Berlíně sloužily tyto křišťálové lustry a jejich ověsky místním řemeslníkům zpracovávajícím bronz a královské sklárské hutí (Zechlinerhütte) jako vzory pro velké množství lustrů zhotovených na zakázku Friederika II. (6 diapozitivů). Zde byl kvůli podpoře vlastní královské hutě zakázán import českého skla a lustrů. Všechny v Zechlinské hutě zhotovené ploché ozubené ověsky mají za vzor křišťálové ověsky, což je jasné prokazatelné (6 diapozitivů). V Zechlinské hutě byly asi do roku 1770 vyráběny lustry s celoskleněnými rameny, které se díky svému materiálu mohly podřídit a přizpůsobit téma každé dekoraci (2 diapozitivy). Další oblíbený materiál používaný na lustry byly žárem zlacené bronzové lustry, které byly nejprve získávány v Paříži (1 diapozitiv) a později také vyráběny v Berlíně a Postupimi. Tyto lustry navrhovali a vyráběli řemeslníci zpracovávající bronz původem z Paříže a místní umělci (2 diapozitivy). Zcela výjimečný je lustr z bytu prince Heinricha (bratra Friederika II.) v Novém paláci. Pravděpodobně v Paříži zakoupený lustr se skládá z žárem zlaceného bronzu, který je zčásti barevný. Byl ozdoben zvonečky, lístky z plechu a barevnými květy z porcelánu ze Sevres (1 diapozitiv). Porcelánové lustry z mísenecké a berlinské manufaktury svědčily o jejich velkém odborném urnu.

Když se od konce 18. století s nástupem raného klasicismu měnily také tvary ověsků a se zvláštním povolením mohly být berlinskými bronzaři přiváženy české ověsky, začal úpadek Zechlinské hutě, která nemohla konkurovat moderním českým výrobním metodám.

Na závěr bych ještě chtěla konstatovat, že důvody Friederika II. pro nákup francouzských lustrů s křišťálovými ověsky byly zcela jistě praktického rázu: reprezentace, prestiž a vzor pro domácí řemeslníky.

DIE KRONLEUCHTER KÖNIG FRIEDRICH'S II. VON PREUBEN (REGIERTE 1740 — 1786)

Zur Sammlung der Beleuchtungskörper in der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg gehören ca. 1500 Kronleuchter, Wandleuchter, Laterne, Altarleuchter, Tischleuchter usw. Ihre Anzahl zur Zeit Friedrichs II. ist kaum noch nachvollziehbar, muß aber weitaus höher gewesen sein, denn im Zeitalter der Aufklärung, des „Lumière“, war die Beleuchtung („Luminaire“) wichtiges Prestigeobjekt für die europäischen Fürsten und Kronleuchter aus den verschiedensten, das Licht reflektierenden Materialien waren unerlässlich für einen Rokokoraum.

Am kostbarsten davon sind wohl die Kronleuchter mit Bergkristallbehang. König Friedrich II. erwarb zwischen 1746 und 1771 in Paris vermutlich ca. 25 Stück für seine Schlösser in Berlin und Potsdam. Trotz ihres hohen materiellen Wertes und ihrer Rolle als Prestigeobjekte zählten auch diese zu den Gebrauchsgegenständen und wurden entsprechend behandelt. Ihre Beschreibungen in den Schloßinventaren sind dürfzig, die Aktenlage ist schlecht, es existieren selten zeitgenössische Abbildungen und Literatur ist nicht vorhanden gewesen.

Dieser Mangel war besonders schmerzlich bei der Restaurierung erstmaligen originalgetreuen Rekonstruktion von Behang der zwei Bergkristall-Lüster in der Kleinen Galerie des Schlosses Sanssouci in Potsdam. (1 Dia) Nur durch das Quellenstudium in Paris und Versailles konnte ich adäquate Vergleiche finden, die mir zu grundlegenden Erkenntnissen verhalfen. Die einzigen hier vorhandenen schriftlichen Nachweise sind Briefe und einige Rechnungen der in Paris tätig gewesenen Agenten des Königs, die vor über 100 Jahren

teilveröffentlicht wurden. Die Originale sind Kriegsverluste. Aus den Inventaren aus friderizianischer Zeit ist keine Provenienz nachweisbar. Der König nahm lebhaften Anteil am Kauf der Lüster und gab riesige Summen dafür aus, zum Beispiel

1746 für zwei Kronleuchter mit Bergkristall 4000 Taler

(als Vergleich: zwölf Gemälde von Nicolas Lancret und Jean-Baptise Pater kosteten 3500 Taler, ein Gemälde von Antoine Watteau 450 Taler)

1767/1768 für einen Kronleuchter mit Bergkristall 60.000 Livres

(als Vergleich: zwei Skulpturen von Pigalle kosteten 16.000 Livres)

Die Pietät vor Friedrich II. bewahrte wenigsten die Lüster im Schloß Sanssouci vor häufigem Umhängen und allzugroßen Veränderungen, wie das sonst übliche Praxis war.

Eindeutig ist, daß die beiden Kronleuchter in der Kleinen Galerie des Schlosses die 1746 in Paris für 4000 Taler gekauften sind (1 Dia). Sie tragen auf allen Teilen ihres Bronzegestelles das „C-Couronné“ (1 Dia), den Beweis, daß sie zwischen 1745 und 1749 aus Frankreich ausgeführt worden sind. Drei weitere Bergkristall-Lüster befinden sich noch in der Königswohnung des Schlosses Sanssouci. Bekannt durch Adolf von Menzels Gemälde „Das Flötenkonzert“ (1 Dia) ist der Kronleuchter im Konzertzimmer (1 Dia). Doch laut Inventar von 1782 gehört dieser Kronleuchter mit 12 Kerzen (Anfang des 19. Jahrhunderts auf 18 Kerzen erweitert) ursprünglich nicht in diesen Raum. Er ist Teil eines Paars und sein Pendant hängt seit 1920 im zweiten Vorzimmer der Königswohnung im Neuen Palais in Potsdam (1 Dia). Beide Kronleuchter sind mit dem „C-Couronné“ gestempelt und könnten die am 24. 12. 1746 für insgesamt 6000 Taler gekauften Lüster sein. Ihr feuervergoldetes Gestell (1 Dia) und die Formen ihres Bergkristallbehanges unterscheiden sich stilistisch stark von den zarten eleganten und feuerversilberten Gestellen (1 Dia) der anderen französischen Bergkristallkronleuchter im Schloß, zu denen noch die zwei Kronleuchter im 1748 fertiggestellten Marmorsaal (1 Dia) zählen. Sie tragen kein „C-Couronné“, was bedeuten kann, daß sie möglicherweise nicht für diesen Saal gekauft wurden. Wahrscheinlich hat ein nicht mehr nachvollziehbarer Austausch stattgefunden.

Neun Bergkristallkronleuchter wurden 1767 — 1770 für die Königswohnung und die Spiegelgalerie des Neuen Palais (erbaut 1763 — 1796) in Paris erworben. Diese von Zeitgenossen als besonders kostbar und schön beschriebenen Lüster ließ der Nachfolger Friedrichs II. Friedrich Wilhelm II. (regierte von 1786 — 1797) — kurz nach seinem Regierungsantritt zur Ausstattung der neu entstandenen Königskammern ins Berliner Schloß bringen (3 Dias). Alle diese Kronleuchter sind nach dem Krieg bei der Zerstörung des Schlosses verschollen oder zerstört. Nur einige Fotos künden von ihrem Aussehen. Am bedauerlichsten ist wohl der Verlust der drei Lüster aus dem Spiegelsaal des Neuen Palais (1 Dia). Sie hatten zusammen 120.000 Livres gekostet, waren 5 bis 6 Fuß (170,5 bis 186 cm) hoch und trugen Pendeloquen von 8 bis 10 Zoll (20 bis 25,5 cm).

Aus welchem Schloß der einzige französische Bergkristallkronleuchter stammt, der seit 1826 im Konzertzimmer der Königswohnung des Neuen Palais hängt (1 Dia), kann auf Grund fehlender Quellen nicht mehr geklärt werden. Die meisten der Kronleuchter kauften die Agenten Friedrichs II. aus „zweiter Hand“. Einmal nur wird erwähnt, daß drei Lüster exakt nach der Zeichnung und in den vorgeschriebenen Proportionen gefertigt wurden. Über einen der Lüster, der 60.000 Livres gekostet hatte, wurde geschrieben, daß er schöner wäre, als der gewaltige Lüster aus dem „Cabinet du conseil“ in Versailles, aber „montiert im gleichen Geschmack mit einem Gestell in Form von Palmenzweigen“. Damit ist vermutlich die Form „à tige“, mit Zentralschaft, gemeint. Die in den vierziger Jahren des 18. Jahrhunderts erworbenen Kronleuchter haben alle die Form „à cage“, die Korb- oder Käfigform (1 Dia).

Häufig mußten die neu gekauften Lüster noch instandgesetzt werden. Damit wurde meist der Händler Claude Francois Juillot (1727-1794) in Paris beauftragt, der nach Meinung der königlichen Agenten „als einziger in Paris im Stande ist, dieses gut auszuführen“. Der Bergkristallbehang wurde von einem Händler in Mailand bezogen, der im oben erwähnten Briefwechsel als „l'homme de Milan“ oder „Cataneo de Milano“ bezeichnet wird. Dieser Francesco Cattaneo wird auch für die Bergkristallkronleuchter in Versailles und im Königlichen Palast in Turin als Lieferant genannt. Die von ihm gelieferten für diese Zeit typischen, flachen gezähnten Pendeloquen hängen zum Beispiel auch an Lüstern in der Rothschild-Collection in Waddesdon Manor, an einem frühklassizistischen Gestell im Appartement von Marie Antoinette in Versailles (1 Dia) und an einem Gestell von 1808 in Fontainebleau (1 Dia).

Alle die Formen der Pendeloquen, die an diesen Kronleuchtern vorkommen, sind von mir in meinem Buch katalogisiert worden. (5 Dias) Bis auf ein Beispiel konnten Namen der daran beteiligten Mailänder Bergkristallschleifer nicht gefunden werden. Ich werde das aber weiterverfolgen, zumal ich der Meinung bin, daß eine stilistische Zuordnung möglich ist.

Das Rohmaterial für den Behang kam aus der Schweiz, dem „Walliser Lande“ (1 Dia), wie es in der zeitgenössischen Literatur beschrieben ist. Mit der Hoffnung, durch die genaue Feststellung der Fundorte und den Transport nach Mailand, habe ich naturwissenschaftliche Untersuchungen von Bergkristallen durchführen lassen. An Hand von Referenzproben aus den im 18. Jahrhundert ausgebeuteten Bergkristallklüften der Schweiz, konnten die Fundorte ermittelt werden (3 Dias). Leider konnten bisher auch in den Akten der Klöster, die den Bergkristallhandel nach Italien betrieben, noch keine Hinweise auf die Bergkristallschleifer gefunden werden. Doch ich habe die Suche noch nicht aufgegeben. Für den Kronleuchterbehang in Form von flachen gezähnten Pendeloquen, der seit etwa 1735 bis etwa 1775 in Mailand gefertigt wurde, verwendete man nur das reinste und klarste Rohmaterial. So war es Anfangs sehr schwer, diesen als solchen zu identifizieren. Diese zur gleichen Zeit, wie die flachen gezähnten böhmischen Glaspendeloquen aber unabhängig von ihnen - entstandenen Behangformen aus Bergkristall sind von einer ganz eigenen Schönheit und Ausgewogenheit. Ihre Umrisse korrespondieren mit den Formen des Metallgestelles. Besonders hervorzuheben ist ihre Reinheit und unübertrifftene Politur. An ihr und an den Formen können Bergkristall-Pendeloquen des 18. Jahrhunderts von nachgemachten (Fälschungen) aus heutiger Zeit die sehr oft von Kunsthändlern in Auftrag gegeben werden unterscheiden werden. In Potsdam und Berlin dienten diese Bergkristallkronleuchter und ihre Behänge den einheimischen Bronziers und der königlichen Glashütte Zechlinerhütte als Vorbilder für die große Anzahl der für die im Auftrag Friedrichs H. gefertigten Kronleuchter (6 Dias). Hier war der Import von böhmischem „Glas- und Kronenzeug“ verboten, um die eigene königliche Hütte zu fördern. Alle in der Zechliner Hütte gefertigten flachen gezähnten Pendeloquen haben Bergkristall-Pendeloquen zum Vorbild, was nachweisbar ist (6 Dias). In der Zechliner Hütte wurden bis ca. 1770 in relativ großer Anzahl Glasarmkronleuchter mit Armen ganz aus Glas gefertigt, die sich durch ihr Material fast in jeder Raumdekoration ein- und unterordnen konnten (2 Dias). Ein weiteres beliebtes für Kronleuchter verwendetes Material waren die feuervergoldeten Bronzekronleuchter, die anfangs in Paris erworben (1 Dia) auch in Berlin und Potsdam hergestellt wurden. Aus Paris gekommene Bronziers und einheimische Künstler entwarfen und fertigten sie (2 Dias). Als ganz außergewöhnlich ist ein Kronleuchter aus der Wohnung des Prinzen Heinrich (Bruder Friedrichs H.) im Neuen Palais anzusehen. Der vermutlich in Paris gekaufte Lüster besteht aus feuervergolder Bronze, die teilweise farbig gefaßt ist. Er wurde verziert mit Glöckchen, Blättern aus Blech und farbigen Blüten aus Sévres-Porzellan (1 Dia). Porzellan-

kronleuchter aus der Meißner und Berliner Manufaktur kündeten von deren hohem fachlichem Können.

Als sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Aufkommen des Frühklassizismus auch die Formen des Kronleuchtersbehanges änderten und von den Berliner Bronziers böhmischer Behang mit Sondergenehmigung erworben werden durfte, begann der Niedergang der Zechliner Hütte, die mit den modernen böhmischen Fertigungsmethoden nicht konkurrieren konnte.

Zum Abschluß möchte ich noch feststellen, daß ich es als sicher ansehe, daß die Beweggründe Friedrichs H. zum Kauf von französischen Kronleuchtern mit Bergkristallbehang vor allem praktischer Natur waren: Repräsentation, Prestige und Vorbild für die einheimischen Handwerker.

THE CHANDELIERS OF KING FRIEDRICH II OF PRUSSIA (REIGNED: 1740 — 1786)

The collection of light fixtures at the Berlin-Brandenburg Foundation of Prussian Chateaux and Gardens contains ca. 1500 chandeliers, wall lamps, lanterns, altar lamps, table lamps and so on. Their number from the time of Friedrich II cannot be retrospectively estimated, but it must be much more than is generally thought, as lighting in the age of Enlightenment and the age of „Lumière“ was an important item of prestige for the European princes and chandeliers made from various light reflecting materials were indispensable for any rococo room.

The most expensive of these were certainly the chandeliers made from mountain crystal. King Friedrich H probably acquired ca. 25 such items in Paris for his châteaux in Berlin and Potsdam between 1746 and 1771. However, despite their high value and their role as objects of prestige, they were also every day items and were treated accordingly. Their descriptions in the château inventories are inadequate, the files are poor, there are seldom contemporary illustrations and no literature is available.

This lack was especially felt during the restoration of the first true-to-the-original reconstruction of the trimmings on the two mountain crystal chandeliers in the Small Gallery of the Sanssouci château in Potsdam (1 slide). Only by means of a source study in Paris and Versailles could I find adequate comparisons, which helped me attain a fundamental insight. The only available written proof comes from letters and several invoices of the king's Paris agent, which were partially published more than 100 years ago. The originals are casualties of war. No provenance is demonstrable from the inventories of the age of Friedrich. The king took a lively part in the purchasing of the chandeliers and paid huge sums for them, for example: 1746- 4000 Thaler for two chandeliers with mountain crystal

(As a comparison: twelve paintings by Nicolas Lancret and Jean-Baptiste Pater cost 3500 Thaler, while a single painting by Antoine Watteau cost 450 Thaler)

1767/1768 — 60,000 Livre for one chandelier with mountain crystal

(As a comparison: two sculptures by Pigalle cost 16000 Livre)

Reverence for Friedrich H at least saved the chandeliers in the Sanssouci château from frequent re-hanging and the all to large changes, which were then common practise.

It is unequivocal that both the chandeliers in the château's Small Gallery were purchased in Paris in 1746 for 4000 Thaler (1 slide). All parts of their frames bear the „C — Couronné“ mark (1 slide), which is proof that they were exported from France some time between 1745 and 1749. Three further mountain crystal chandeliers are located in the royal apartment in the Sanssouci château. The chandelier in the concert room (1 slide) is famous thanks to Adolf von

Menzel's painting, „The Flute Concert" (die Flötenkonzert) (1 slide). Indeed, according to the inventory from 1782, this chandelier with 12 candles (later extended to 18 candles at the start of the 19th century) did not originally belong in this room. It is part of a pair and its pendant has hung in the second antechamber of the royal apartment in the New Palace in Potsdam (1 slide) since 1920. Both of the chandeliers have been stamped with the „C — Couronné" mark and could be the chandeliers, which were purchased on 24. 12. 1746 for a total of 6000 Thaler. Their hot gold dipped frames (1 slide) and the form of their mountain crystal trimmings represent a strong stylistic difference from the delicate, elegant and hot silver dipped frames (1 slide) of the other French mountain crystal chandeliers in the château, which include the two chandeliers (1 slide) in the Marble hall, which was completed in 1748. They have no „C — Couronné" mark, which may mean that they were possibly not originally purchased for this hall. It would appear that an exchange has taken place, for which there are no longer any records.

Nine mountain crystal chandeliers were acquired for the royal apartment and the Gallery of Mirrors in the New Palace (built in 1763-1769) between 1767 and 1770. The successor of Friedrich II, Friedrich Wilhelm II (ruled from 1786 1797), had these chandeliers, which were considered by contemporaries to be particularly precious and well designed, brought to the Berlin château shortly after his ascension to power as part of the furnishings of the newly built royal chamber (3 slides). All of these chandeliers either went missing or were destroyed during the destruction of the château after the war. Only a few photographs bear witness to their appearance. The most regretful is the loss of the three chandeliers from the Hall of Mirrors in the New Palace (1 slide). They cost a total of 120,000 Livre, were 5" to 6 feet (170.5 to 186 cm) high and had pendeloques from 8 to 10 inches (20 to 25.5 cm) long.

Owing to missing sources, it is not possible to state from which château the French mountain crystal chandeliers, which have hung in the concert room of the royal apartment in the New Palace since 1826 (1 slide), originally came.

The agents of Friedrich II bought most of the chandeliers „second hand". Only once is it mentioned that three chandeliers were made exactly according to the drawings and in the prescribed dimensions. About one chandelier, which cost 60,000 Livre, it is written that it was more beautiful than the immense chandelier from the „Cabinet du Conseil" at Versailles, but that it had been „installed in the same style with a frame in the form of palm branches." This apparently means the „à tige" form with a central shaft. The chandeliers, which were acquired in the 1840s, all have the „à cage" form or the basket or cage form (1 slide).

The newly purchased chandeliers must have been often renovated. Most of the dealers commissioned this work from Claude Francois Juillot (1727-1794) in Paris, who was considered by the royal agents to be „the only person in Paris capable of doing this work". The mountain crystal was delivered from a dealer in Milan, who is referred to in the above-mentioned letters as „l'homme de Milan" or „Cataneo de Milano". This Francesco Cattaneo was also appointed as the supplier of the mountain crystal chandeliers in Versailles and in the royal palace in Turin. The pendeloques, which he delivered (they were typical for their age and were flat and serrated), also hang, for example, in chandeliers in the Rothschild collection in Waddesdon Manor, on an early classicist frame in the apartment of Marie Antoinette in Versailles (1 slide) and on a frame dating from 1808 in Fontainebleau (1 slide).

I have catalogued in my book all the pendeloque forms, which appear in these chandeliers (5 slides). Except for a single example, the name of the therewith-associated Milanese mountain crystal polisher is not to be found. However, I will pursue this further, the more so as I am of the opinion that a stylistic correlation may be made.

The raw materials for the trimmings came from Switzerland from the „Walliser Lande"

(1 slide), as it is described in the literature of the time. With the hope of achieving the more exact determination of the place of origin and the transport to Milan, I have arranged scientific examinations of the mountain crystal. By means of reference probes from the Swiss mountain crystal lodes, which were mined in the 18th century, the places of origin have been able to be determined (3 slides). Unfortunately, as yet no reference has been found in the files from the monasteries, which traded the mountain crystal to Italy. However, I have not yet given up the search.

Only the purest and clearest raw materials were used for the chandelier trimmings in the form of serrated pendeloques, which were produced from about 1735 to about 1775 in Milan. So, at the beginning, it was difficult to identify them as such. The mountain crystal trimming forms, which arose at the same time, such as the flat serrated Bohemian glass pendeloques (but independent of them) have their own beauty and balance. Their contours correspond to the forms of the metal frame. Their purity and unsurpassed polish should be especially emphasised. The mountain crystal pendeloques of the 18th century and their imitations (forgeries) from today which are often commissioned by art dealers - can be differentiated by this polish and their form.

In Potsdam and Berlin, these mountain crystal chandeliers and their trimmings served as examples for the local bronze workers and the Zechlinerhütte royal glassworks for the large number of chandeliers, which they produced for Friedrich II (6 slide). Here, the import of Bohemian „glass and crown trinkets“ was forbidden in order to support the royal glassworks. All of the flat, serrated pendeloques, which were manufactured in the Zechliner glassworks, were demonstrably modelled on mountain crystal pendeloques (6 slides). Up to ca. 1770, a relatively large number of glass arm chandeliers with arms made completely of glass were produced in the Zechliner glassworks, and their materials meant that they could be included in almost any room decoration (2 slides). A further popular material, which was used in chandeliers, was the hot gold dipped chandeliers, which originally acquired in Paris (1 slide) were also manufactured in Berlin and Potsdam. The bronze workers, who came from Paris, and the local artisans designed and produced them (2 slides). One chandelier from the apartment of Prince Heinrich (the brother of Friedrich II) in the New Palace is quite extraordinary. The chandelier, which was apparently purchased in Paris, consists of hot gold dipped bronze with a partial coloured finish. It is adorned with small bells, steel sheet leaves and coloured blooms made of Sčvres porcelain (1 slide). The porcelain chandeliers from the Meißner and Berliner manufacturing plants bear witness to the high degree of specialist skills.

As the forms of the chandelier trimmings began to change from the end of the 18th century with the arrival of early classicism and as a result of the special permits issued to the Berlin bronze workers for the import of Bohemian trimmings, the decline of the Zechliner glassworks began, because it could not compete with the modern Bohemian production methods.

In conclusion, I would like to state that I am of the opinion that Friedrich H's motivation for purchasing French chandeliers with mountain crystal was above all of a practical nature: representation, prestige and an example for the local artisans.

Popis obrdzků. Bilderbeschreibung/Picture description

1. Schloß Sanssouci, 1745-1749 von G. W. v. Knobelsdorff erbaut
2. 2 Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Paris, zwischen 1740 und 1746, Potsdam, Schloß Sanssouci, Kleine Galerie, Raum 7
3. Schlagstempel in Form eines gekrönten „C“, des „C-Couronne“
4. Adolph von Menzel: Flötenkonzert Friedrichs II.,
5. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, 18 Kerzen, Paris, zwischen 1740 und 1746, Potsdam, Schloß Sanssouci, Konzertzimmer, Raum 4
6. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Paris, zwischen 1740 und 1746, Potsdam, Neues Palais, Königswohnung, 2. Vorzimmer, Raum 180
7. Gestell des Kronleuchters mit Behang aus Bergkristall, 18 Kerzen, Paris, zwischen 1740 und 1746, Potsdam, Schloß Sanssouci, Konzertzimmer, Raum 4
- B. Gestell des Kronleuchters mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Paris, 1749/1750, Potsdam, Schloß Sanssouci, Marmorsaal, Raum 2
9. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Paris, 1749/1750, Potsdam, Schloß Sanssouci, Marmorsaal, Raum 2
10. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, wohl ursprünglich 12 Kerzen, Frankreich, wohl vor 1768, letzter Hängeort: Berlin, Schloß, Königskammern, Grüne franz. Kammer, R.554
11. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, wohl 12 Kerzen, Frankreich, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, letzter Hängeort: Berlin, Schloß, Königskammern, Thronsaal, Raum 564
12. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, Frankreich, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts; letzter Hängeort: Berlin, Schloß, Königskammern, Parolesaal, Raum 557
13. Unbekannter Künstler: Die Marmorgalerie (Spiegelsaal) im Neuen Palais, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, kolorierte Zeichnung.
14. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Frankreich, wohl nach 1750, Potsdam, Neues Palais, Königswohnung, Konzertzimmer, Raum 211
15. Schematische Zeichnung des mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Paris, zwischen 1740 und 1746, Potsdam, Schloß Sanssouci, Kleine Galerie, Raum 7
16. Kronleuchter mit Bergkristallbehang, Gestell Frankreich, um 1775, Behang Mailand von 1700 1740, Schloß Versailles, Appartement de la Reine, Salon des Nobles.
17. Kronleuchter mit feuervergoldetem Bronzegestell und Bergkristallbehang; Gestell und Komposition „lustrier Valentin“, Paris, 1807, Bergkristallbehang Mailand um 1740. Fontainebleau, Schloß, Thronsaal.
18. 5 Bergkristallbehänge, Mailand, um 1740
19. Gabriel Walser: Urner Karte im Atlas von Matthäus Seutter [Pagus Helvetiae Uriensis cum subditis suis in Valle Leopoltina], Ausschnitt, 1748-1754. Schweizerische Landesbibliothek Bern
20. Bergkristallkluft am Sandbalmstock auf der Göschenen Alp, Schweiz
21. Bergkristallkluft am Sandbalmstock auf der Göschenen Alp, Schweiz
22. Bergkristallkluft Pfaffensprung bei Wassen, Schweiz
23. Glaspendedoquen, Böhmen, Mitte 18. Jahrhundert
24. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 6 Kerzen, Johann Christian Bode, Potsdam, 1747, Potsdam, Schloß Sanssouci, Arbeits- und Schlafzimmer, Raum 5, Zustand 1925
25. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 6 Kerzen, Johann Christian Bode, Potsdam, 1747, Potsdam, Schloß Sanssouci, Arbeits- und Schlafzimmer, Raum 5, Zustand 1999 mit rekonstruiertem Behang der Firma Blažek Sklo, Novy Bor

26. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 6 Kerzen, Berlin/Potsdam, wohl zwischen 1763 und 1769, *Komposition*: wohl Glasschneider Johann Hartmann Trümper, Berlin, oder Johann Christian Brockes, Potsdam; *Gestell*: wohl Werkstatt Johann Melchior Kambly, Potsdam; Behang: Glas aus der Zechliner Hütte, Ergänzungen Böhmen (19. und 20. Jahrhundert).
27. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 42 Kerzen, Berlin/Zechlin, um 1747, Neues Palais, Oberes Fürstenquartier, Damenschlafzimmer, Raum 272
28. Friedrich Bock: Aufbahrung Friedrichs des Großen im Potsdamer Stadtschloß. SPSG, Inv. Nr. GK I 10175. Laut. Manger 1789, S. 519 „hingen von der Decke vier gläserne Kronleuchter herab, deren jeder mit dreißig Armen zu Lichtern versehen war.“
29. Glaspendedozen aus Potsdam, 1747 und ihre Bergkristallvorbilder
30. Adolph von Menzel: Saal im Schloß Rheinsberg, Gouache
31. Glasarmkronleuchter, 7 Kerzen, Zechliner Hütte, vor 1770, Potsdam, Schloß Sanssouci, Drittes Gästezimmer, Raum 10
32. André-Charles Boulle: Kronleuchter aus feuervergoldeter Bronze, Modell „à Têtes des Satyres“, Paris, 1715. 1748 für Schloß Sanssouci erworben. SPSG, Potsdam, Schloß Sanssouci, Audienzzimmer
33. Johann Michael Hoppenhaupt: Entwurf eines Kronleuchters aus Bronze, Radierung aus einer Folge von vier Blättern ohne Titel, 1752.
34. Bronzekronleuchter, von Coussinet, Pierre Geoffroy, Daniel Valy und Nicolas Morel, Potsdam, 1753/54. Kriegsverlust. Auf dem Foto von 1925 hängt der Kronleuchter in Potsdam, im Unteren Vestibül des Neuen Palais.
35. Bronzekronleuchter mit farbig gefärbten Bronzefiguren, wohl Frankreich, um 1750, ursprünglich Potsdam, Neues Palais, Wohnung des Prinzen Heinrich. Zur Zeit auseinandergenommen deponiert



from the left Mr. Tomabechi (Japan) at the discussion with Mr. Rikowski (D), Ms. Kimmel (D) and Mr. Kimmel (D)

Christian Clausen
Schinzigasse 3
A-2500 Baden
Austria

ZKOUMÁNÍ POVRCHU SKEL A JEHO MOŽNÉ POUŽITÍ PRO LUSTROVÉ SOUČÁSTKY

Při zasedání společnosti AIHV v Amsterodamu v roce 1995 měla paní dr. Käthe Klappenbergová z nadace Pruského kulturního dědictví přednášku na téma „Skleněné lustrové ověsy pro pruského krále Friedricha II.“, ve které se zmínila i o materiálech pro výrobu lustrů. Podnětem pro to byla okolnost, že původní ověsy pro několik lustrů byly zhotoveny z horského křišťálu, patrně také proto, že byly tomuto materiálu připisovány zvláštní síly, kterých chtěl Friedrich II. využít. To je případ pro důležitost zkoumání materiálu ve výzkumu lustrů.

Na výběr nejen brusu, ale i materiálu lustrových součástek měly vliv také čistě estetické úvahy (ohledně jiskření a světelného lomu s duhovými efekty). Pro členy společnosti LIGHT and GLASS je to přirozeně zásadní věc, která by však měla být znova zmíněna i zde, protože by tím měla být usměrněna pozornost výzkumníků a zpracovatelů dat vedle jiných prvků, jakož i sou stylové tvary a historie vzniku i na pozorování materiálu.

Dovolte nyní krátkou zmínu o prehistorii prací, které jsou prováděny už několik let na vídeňské Akademii umění v Ústavu pro chemický výzkum barev a ve spolupráci s pracovníky Rakouského výzkumného střediska v Seibersdorfu a Technické university ve Vídni.

Jde přitom o to, přezkouset autenticitu skleněných prvků a tím i příslušných předmětu měřením, převážně rentgenově fluorescenční analýzou a následným srovnáním s výsledky co nejčetnějších srovnávacích měření zaručeně pravých skleněných vzorků známého původu. Předmět se tedy změří a jeho grafický „footprint“ (obrázek) se srovná s přehledem známých dat, které pocházejí ze stejné (skutečné nebo údajné) provenience. Jestliže dojde ke shodě a jestliže také ostatní struktury lze srovnat podle tvaru, barvy a jiných vlastností, pak se potvrzuje přířazení k jednomu výrobci, neboť pokud nejde o tento případ, přichází v úvahu jasnější důkaz.

Základní práce, především v Ústavu pro chemický výzkum barev pod vedením profesora dr. Schreinera prováděné paní Jembrich-Simbürgerovou a dr. Peevem, vedly k vytvoření technických prováděcích možností a k vytvoření souboru dat pro první druhy skla, aby bylo možno učinit první krok k praktickému využití. Co je tím méněno?

Abychom dosáhli spolehlivého srovnání s výrobní linií, musíme mít k dispozici co nejvíce charakteristických nosičů dat, tedy u Loetzglas více než minimálních 60 až 70 srovnávacích měření se zaručeně pravými skleněnými vzorky.

To zní snadněji než tomu ve skutečnosti je: odkud dostaneme tolik vzorků, jestliže především nejsme ještě tak daleko, abychom dokázali proměřit celé kusy bez nebezpečí, že je zničíme nebo poškodíme.

Naštěstí jsme dostali z okruhu českých muzeí a z okruhu sběratelů uměleckých předmětů a obchodníků s nimi dostatečné množství dobrých a různorodých úlomků a pro srovnávané objekty druhého nejvýznamnějšího secesního výrobce, totiž Tiffanyho (a tím se už blížíme světu svítidel a lustrů) nám přislíbila Newyorská historická společnost, tehdy nejdůležitější sběratel autentického surovinového materiálu, přenechat ze zásob bývalých Tiffanyho studií asi 200 různých fragmentů. Tím mohla pracovní skupina vykázat praktickou kombinací měřicích

metod a technologických procesů konkrétní charakteristiky a kontrasty a tím identifikovat první výrobky co do původu.

Ačkoli to nyní nabízí spolehlivý základ pro srovnání zlomků (ve velikosti malých ověsů), bylo nutno zvláhdnout ještě dva rozhodující kroky, a to neničivé měření celých objektů, tedy třeba vázo výše 30 cm a více a vytvoření možnosti jít s měřicími přístroji k objektům a nemuset přizpůsobovat objekty měřicím přístrojům. Nyní se pracuje na optimalizaci měření celých objektů, ale transportovatelnost měřicích přístrojů je ještě nevyřešený úkol (obrázky).

Proč všechna tato technická námaha, když i bez toho našla muzea, aukční síně a obchod uměleckými předměty cesty, jak získat umělecké skleněné objekty, jejichž pravost byla zajištěna?

(obrázek) Jestliže skleněný předmět tohoto druhu a velikosti vynese 250 tisíc dolarů, mohl by ve světle moderní sklářské technologie, kterou v oblasti studiového skla tak obdivujeme, zručně napodobený kousek obstát s kladným hodnocením při kritickém, ale jen emotivním a subjektivním přezkoušením vzhledu a povrchu a nejen přinést svému výrobci dobrý zisk, ale způsobit trvalé škody sběratelskému světu. Připomeňme si velký počet klamně pravých padělaných biedermeierovských skel a skel vytvořených podle benátských vzorů, která byla svého času nabízena jako „zaručeně pravá“ (obrázek katalogu kolem roku 1900) a která nebylo možno později i pro prvotní muzea a sbírky snadně oddělit od napodobenin.

Jestliže je jednou v oběhu větší množství „dobře udělaných“ padělků, pak lze pro srovnávací měření stěží zřetelně rozlišit mezi skutečně pravými a zručně padělanými kusy a také už není možné sestavit katalog prokázaně pravých kusů ze špičkových výrobků jedné manufaktury a tím vytvořit zábranu pro další padělky. Každý seriózní expert, kupříkladu při velkých mezinárodních aukčních síních, může dnes dost přesně říci, u kterých druhů skla už nelze garantovat jejich pravost, protože sběratelské a obchodovatelné stavy jsou prostoupeny padělky.

Co má z toho nyní význam pro zájemce o výzkum a registraci lustrů? Práce, které jsem popsal, se nakonec týkaly převážně dutého skla a širokého světa sběratelů váz a podobných předmětů.

Budiž mi dovoleno uvést zde určité souvislosti: na jedné straně vyrábělo mnoho českých, amerických, francouzských a jiných výrobců dutého skla také lustry a jiná svítidla, na druhé straně není svět svítidel obchodovaných na trhu starožitností nijak vzdálen modernímu pohybu trhu s jeho často extrémními cenami.

Při tvorbě naší databanky jsme kupříkladu proměřovali lustrové ověsy od Tiffanyho spolu se střepy dutého skla a mohli jsme u této ověsů (obrázek objektu s cenou z katalogu Sotheby) zjistit, že byly zcela zjevně příkoupeny a nepocházejí přímo z tiffanyovské výroby (obrázek měření). Tedy jednoznačný původ od Tiffanyho, ale ne z tiffanyovské výroby irizujícího skla.

Pomysleme na to, že i u nás v Evropě jsou občas nabízeny křišťálové lustry zvláštní provenience (obrázek větvového lustru WW), takže vzhledem k požadovaným cenám má i u lustrových součástek nepopiratelný význam určení jejich pravosti. Totéž platí pro cenné lustry z lisovaného skla, jako jsou lustry od firmy Lalique, u kterých možná také hrozí nebezpečí padělek (obrázek).

Ještě silněji se smyslupinost tohoto počinání jeví tím, že lustry nevyžadují ke své výrobě převážně kreativní uměleckou zručnost jako volně tvarovaná dutá skla, nýbrž precizní technické provedení podle výrobních plánů. Tedy přesné, většinou několikanásobné osazení správnými (pravými!) součástkami, ať jsou to nádherné ověsy firmy Lobmeyr nebo třípytivě transparentní barevná sklíčka tiffanyovského studia (obrázky výrobních plánů a lustrů).

Dovolte, abych své myšlenky dovedl do konce jednou zneklidňující představou: na desetiletí byly staženy z oběhu poměrně obrovské zbytkové zásoby tiffanyovských surovin,

aby vytvořily pod dohledem tak zvané „Novoměstské nadace“ muzeální nepřístupnou sbírku.

Dobré tiffanyovské lustry stojí často statisíce dolarů (obrázky z katalogů). Konstrukční plány pro takové kusy jsou buďk dispozici nebo možné je snadno okopírovat podle hotových kusů (obrázek). Nelze zcela vyloučit následující scénář:

Nadace, která má oprávnění disponovat originálním tiffanyovským lustrovým materiélem, se dostane do finančních potíží. Originální suroviny budou uvolněny z péče dosavadní muzeální sbírky a pod titulem „uvolnění materiálu za účelem oprav“ dány v rostoucím počtu k dispozici, aby nakonec našly cestu do obchodu s uměleckými předměty v přesně napodobených svítidlech. Tedy: originální sklo, ale ne originální lustry.

Ještě se to konkrétně nerysuje, ale zcela nemožný takový vývoj vůbec není.

Pro oddělení originálních lustrů od napodobenin, zvlášť když byly tyto napodobeniny zhotoveny se starými součástkami, je tedy takové zkoumání ještě potřebnější než pro důkaz pravosti uměleckého dutého skla s jeho většinou nezaměnitelnými volně utvářenými detaily (Výjimka: lisované a lité sklo, jako Lalique apod.).

U lustrů a srovnatelných svítidel s vysokou starožitnickou cenou by měla být pozornost zaměřena především na současný stav a pak teprve na analýzu skla, ale i zde je nutno rozlišovat mezi křišťálovými lustry, lustry z lisovaného skla a lustry s částečným nebo kompletním osazením irizujícími skleněnými díly. Právě v obou posledních skupin je analýza skla stejně dobré proveditelná jako u umělecky významných objektů z dutého skla.

Na závěr budíž zmíněn ještě další aspekt materiálových zkoumání ve výzkumu lustrů: historické určení. Je lustr z nějakého českého zámku vyroben skutečně z českého skla, pochází ovšem svítidla v nějaké opeře v Anglii nebo Brazílii z Francie, z Itálie, z Čech nebo z Irska? Ve smyslu cílů naší společnosti nalézt kulturněhistorické poslání lustrů jde o hledisko, které je nutno brát vážně.

Analýzy skla lustrových ověsů mohou být tedy mnohonásobně užitečné široký oblouk možného využití se pne od počáteční zminky, zda se volnomyšlenkář Friedrich II. Pruský vrátil u svých lustrových ověsů v Sanssouci kajíceně k víře v mystický význam horského křišťálu, přes nebezpečí, že v obchodě s uměleckými předměty budou za vysoké ceny nabízeny a prodávány částečně nebo úplně padělané lustry, o kterých bude pak možná u naší společnosti požadována rada a expertiza, až k historickému zpracování původu slavných osvětlení v naší kulturní oblasti i jinde, jak si to společnost LIGHT and GLASS stanovila za svůj cíl.

OBERFLÄCHENUNTERSUCHUNG VON GLÄSERN UND MÖGLICHE ANWENDUNG AUF LUSTERTEILE

Bei der AIHV - Tagung in Amsterdam 1995 hat Frau Dr. Käthe Klappenbach von der Stiftung Preußischer Kulturbesitz einen vielbeachteten Vortrag über den „Kronleuchterbehang aus Glas für König Friedrich II von Preußen“ gehalten, in welchem auch auf die Materialien von Lustern eingegangen wurde. Ansatzpunkt hiefür war die Tatsache, dass der ursprüngliche Behang für einige Luster aus Bergkristall angefertigt worden war, vermutlich auch aus Gründen, die diesem Material besondere Kräfte zuordneten, die Friedrich II ausnützen wollte. Ein Beispiel für die Wichtigkeit von Materialuntersuchungen in der Lusterforschung.

Auch rein ästhetische Erwägungen, (etwa hinsichtlich des Funkelns und der Lichtbrechung mit „Regenbogen“ - Effekten) haben immer auf die Auswahl nicht nur des Schliffes, sondern auch des Materials von Lusterbestandteilen Einfluss gehabt. Für die Mitglieder der Light & Glass' - Gesellschaft ist dies natürlich eine Grundgegebenheit, die aber deshalb hier noch einmal erwähnt sei, weil damit der Augenmerk von Forschung und Datenerfassung neben den

anderen Elementen, wie Stilformen und den Entstehungsgeschichten auch auf die Materialbetrachtung gelenkt sein.

Erlauben Sie nun einen kurzen Exkurs in die Vorgeschichte der Arbeiten, die seit einigen Jahren an der Wiener Akademie der Künste, dort im Institut für Farbenlehre und Farbchemie, sowie unter Mitarbeit von Damen und Herren des Österreichischen Forschungszentrums Seibersdorf und der Technischen Universität Wien durchgeführt worden sind.

Es geht dabei darum, die Authentizität von Glasobjekten — und damit auch von den betreffenden Gegenständen, durch Messungen, vorwiegend mit Röntgenfluoreszenz — Analyse, und durch einen nachfolgenden Vergleich mit einem Datenbestand möglichst zahlreicher Vergleichsmessungen an verbürgt echten Glasproben bekannter Herkunft zu überprüfen. Also: ein Gegenstand wird gemessen und sein graphischer „footprint“ (Bild) mit einer Übersicht bekannter Daten verglichen, die von der gleichen (wirklichen oder behaupteten) Provenienz stammen. Ergibt sich eine Übereinstimmung und auch eine sonstige, nach Form, Farben und anderen Eigenheiten vergleichbare Struktur, so ist die Zuschreibung zu einem Erzeuger erhärtet, oder, wenn dies nicht der Fall ist, eben klarer beweisbar in Frage gestellt.

Die grundsätzlichen Arbeiten, vor allem im Institut für Farbchemie unter Professor Dr. Schreiner, hauptsächlich von Frau Jembrih-Simbürger und Dr. Peev getragen, haben nun die technischen Durchführungsmöglichkeiten und die Datenbestände für die ersten Glassorten geschaffen, um den Schritt in eine praktische Anwendbarkeit gehen zu können. Was ist damit gemeint?

Um verlässliche Vergleiche mit einer Produktlinie zu erhalten, muss man über möglichst viele charakteristische Datenträger verfügen, also etwa bei Loetz — gläsern, über mindestens 60 bis 70 Vergleichsmessungen mit verbürgt echten Glasproben.

Das klingt leichter als es in Wirklichkeit ist: woher bekommt man so viele Probestücke, vor allem wenn man noch nicht so weit ist, ganze Stücke ohne Gefahr der Zerstörung oder Beschädigung auszumessen.

Glücklicherweise ist uns aus dem Kreis der tschechischen Museen und auch Sammler- und Kunsthändelskreisen eine ausreichende Menge von guten und vielfältigen Bruchstücken zugegangen, für die Vergleichsobjekte eines zweiten führenden Jugendstilerzeugers, nämlich Tiffany (und damit nähern wir uns bereits der Welt der Beleuchtungskörper und Luster!) hat sich die damals wesentlichste Sammlung authentischen Rohmaterials, die New York Historical Society bereiterklärt, aus den an sich gesperrten Beständen der ehemaligen Tiffany Studios etwa 200 verschiedene Fragmente zu überlassen. Damit konnte die Arbeitsgruppe mit der praktischen Zusammenstellung der Meßmethoden und der Verfahrensabläufe konkrete Charakteristik und Kontraste aufzeigen und damit die ersten Produkte herkunftsmaßig identifizieren.

Trotzdem dies nunmehr für den Vergleich von Fragmenten (in der Größe kleiner Lusterbehangskristalle) einen verlässlichen Ansatz bot, waren noch zwei entscheidende Schritte zu bewältigen: nämlich die zerstörungsfreie Messung ganzer Objekte, also etwa von Vasen mit 30 und mehr cm Höhe, sowie mit der Schaffung einer Möglichkeit, mit den Messgeräten zu den Objekten zu gehen und nicht die Objekte zu den Messgeräten schaffen zu müssen. Derzeit wird daran gearbeitet, die Ganzobjektmessung zu optimieren, jedoch das transportabel machen der Messgeräte steht noch aus. (Bilder)

Warum all dieser technische Aufwand, wenn bisher, auch ohne diesen, die Museen, Auktionshäuser und der Kunsthandel das Auslangen gefunden haben, ihren Kunden Glaskunstobjekte zu verschaffen, deren Echtheit man zusicherte?

(Bild) Wenn ein Glas dieser Art und Größe 250.000,- \$ erbringt und im Lichte der modernen Glastechnologie die wir im Bereich des „Studioglasses“ bewundern, könnte ein geschickt nachgeahmtes Stück durchaus die kritischen, aber letztlich nur emotionalen und subjektiven Prüfungen des Ansehens und Betastens mit einem positivem Urteil überstehen und nicht nur dem Hersteller einen guten Gewinn bringen, sondern auch der Sammlerwelt nachhaltigen Schaden zufügen: Es sei nur an die große Zahl täuschend echt nachgeahmter Biedermeiergläser und venezianischen Mustern nachempfundenen Gläser erinnert, die ebenfalls als „garantiert echt“ (Bild des Kataloges um 1900) seinerzeit angeboten worden waren und die von Nachahmungen später zu trennen selbst erstklassigen Museen und Sammlungen nicht leichtfällt.

Ist einmal eine größere Zahl „gut gemachter“ Nachahmungen im Umlauf, so kann für Vergleichsmessungen kaum mehr eindeutig zwischen echt — echten und echt — falschen Stücken unterschieden werden und es ist auch nicht mehr möglich, einen „Bestandskatalog“ nachweislich echter Stücke aus den Spitzenprodukten einer Manufaktur zusammenzustellen und damit eine weitere Sperre gegen Nachahmungen zu errichten. Jeder seriöse Experte, etwa jene der großen internationalen Auktionshäuser, kann jetzt schon ziemlich genau sagen, für welche Glassorten keine Echtheitsgarantie gegeben wird, weil die Sammlungs- und Handelsbestände bereits mit Nachahmungen durchgesetzt sind.

Was davon ist nun für die an der Erforschung und Registrierung von Lustern Interessierten von Bedeutung? Schließlich haben sich die von mir geschilderten Arbeiten vorwiegend auf Hohlglas und die weitgestreute Welt der Sammler von Vasen und ähnlichen Gegenständen bezogen.

Es sei gestattet, hier einen Konnex herzustellen: einerseits haben viele der böhmischen und amerikanischen, französischen und anderen Hersteller von Hohlglas auch Luster und andere Beleuchtungskörper hergestellt, anderseits ist die Welt der auf dem Antiquitätenmarkt gehandelten Beleuchtungskörper den modernen Marktbewegungen mit ihren oft extremen Preisen keineswegs so entrückt, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat.

Wir haben zum Beispiel Tiffany — Lusterkristalle im Zuge unserer Datenbankerstellung zusammen mit Hohlglas-Scherben ausgemessen und konnten für diese Kristalle (Objektherzeigen, Bild mit Preis ans Sotheby-Katalog) feststellen, dass sie ganz offenbar zugekauft und nicht direkt der Tiffany — Erzeugung entstammen. (Messbild zeigen).

Also: zwar eindeutig Herkunft Tiffany, aber nicht aus der Tiffany Glasproduktion für irisierendes Glas.

Denken wir daran, dass auch in unserem europäischen Bereich von Zeit zu Zeit Kristalllüster besonderer Provenienz angeboten werden (Bild Ast — Luster der WW) so bekommt die Echtheitsbestimmung auch von Lusterteilen die doch erwähnenswerte Bedeutung angesichts der verlangten Preise. Gleicher gilt für wertvolle Pressglaslüster, wie jene von Lalique, bei denen vielleicht auch eine Nachahmungsgefahr bestünde. (Bild)

Noch stärker wird diese Sinnhaftigkeit dadurch, dass Luster, nicht wie frei geformte Hohlgläser vorwiegend kreative Kunstfertigkeit zur Herstellung erfordern, sondern präzise technische Perfektion im Ausführen genauer Herstellungspläne. Also, das genaue, nicht meist mehrfache Nachvollziehen eines Bauplanes mit den richtigen (echten!) Bestandteilen mögen dies nun die prachtvollen Kristalle der Firma Lobmeyr sein oder die schillernden transparenten Farbglasstücke der Tiffany-Studios (Bilder des Herstellungsschnitte und von Lustern).

Erlauben Sie, dass ich mit einer beunruhigenden Vorstellung meine Ausführungen zu Ende bringe: Jahrzehntelang waren die vergleichsweise ungeheuren Rest-Vorräte an Tiffany-Rohmaterialien dem Umlauf entzogen, weil sie unter den Auspizien der sogenannten

„Neustadt-Stiftung“ einen musealen Sperrbestand gebildet haben.

Gute Tiffany - Luster kosten oft Hunderttausende Dollar. (Bilder aus Katalogen)

Die Baupläne, die „Schnittmuster“ für solche Stücke sind entweder vorhanden oder leicht von fertigen Stücken herunter kopierbar. (Bild)

Folgendes Szenario ist nicht ganz auszuschließen:

Die verfügberechtigte Stiftung über das Original — Tiffany — Lustermaterial kommt in finanzielle Schwierigkeiten. Die Originalglasrohmaterial werden aus der Obhut des bisherigen Museumsdepots herausgelöst und unter dem Titel einer „Freigabe von Materialien zu Reparaturzwecken“ in zunehmendem Ausmaß veräußert, um dann schließlich in genau nachgebauten Beleuchtungskörpern, den Weg in den Kunsthandel finden. Also:

Originalglas, aber nicht Originallüster.

Noch zeichnet sich dies nicht konkret ab, aber ganz unmöglich ist eine solche Entwicklung durchaus nicht.

Für eine Trennung der Originallüster von nachgebauten Stücken, selbst wenn diese mit alten Glasbestandteilen gefertigt werden, ist also noch mehr notwendig, als für die Echtheits-evidenz von künstlerischem Hohlglas mit seinen meist unverwechselbaren frei gestalteten Details, die meist unverwechselbar sind. (Ausnahme: Press- und Gussglas, wie etwa Lalique u.ä.).

Bei Lustern und vergleichbaren Beleuchtungskörpern mit erhöhtem Antiquitätenwert sollte daher die Zielrichtung vor allem auf eine Bestandsaufnahme und dann erst auf einer Glasanalyse hin orientiert werden, aber auch hier ist zwischen Kristall - Lustern, Pressglas - Lustern und Lustern mit teilweise oder kompletter Ausstattung mit irisierten Glasteilen zu unterscheiden. Gerade für die beiden letzten Gruppen ist die Glasanalyse ebenso durchführbar wie für künstlerisch bedeutsame Hohlglas - Objekte.

Schlussendlich sei noch ein weiterer Aspekt von Materialuntersuchungen in der Lusterforschung erwähnt: die historische Zuschreibung. Ist ein Luster aus einem böhmischen Schloss wirklich auch aus böhmischem Glas, ist der Behang eines Beleuchtungskörpers in einem Opernhaus in England oder Brasilien aus Frankreich, aus Italien, aus Böhmen oder aus Irland? Im Sinne der Zielsetzung unserer Gesellschaft zur kulturgeschichtlichen Erschließung der Luster von ernstzunehmender Bedeutung.

Glasanaysen von Lusterbehängen können also vielfach von Nutzen sein — ein weiter Bogen der möglichen Nutzanwendung spannt sich,

* von den eingangs erwähnten Hinweisen, ob der Freidenker Friedrich II von Preußen bei seinen Lusterbehängen in Sanssouci reumütig wieder zum Glauben an die mystische Bedeutung des Bergkristalls zurückgekehrt ist,

* über die Gefahr dass im Kunsthandel für höchste Preise ganz oder teilweise nachgeahmte Luster angeboten und verkauft werden, über welche dann vielleicht sogar unsere Gesellschaft um Rat und Expertise ersucht wird,

* bis hin zur historischen Aufarbeitung der Herkunft berühmter Beleuchtungsensembles in unserem und anderen Kulturkreisen, wie es sich die „LIGHT and GLASS“ Vereinigung ganz ursächlich zum Ziel gesetzt hat.

THE TESTING OF GLASS SURFACES AND ITS POSSIBLE USE FOR CHANDELIER COMPONENTS

During the meeting of the AIHV company in Amsterdam in 1995, Dr. Käthe Klappenbach from the Foundation of Prussian Heritage gave a lecture on the topic of „Glass chandelier trimmings for the Prussian King Friedrich II", in which she also mentioned the materials for the manufacture of chandeliers. The stimulus for this was the fact that several chandeliers were manufactured from mountain crystal and also clearly because special powers, which Friedrich II wished to make use of, were attributed to this material. This is an example for the importance of the testing of material in chandelier research.

Purely aesthetic considerations (with regard to the sparkle and light refraction with a rainbow effect) have also influenced the selection of both the polish and the materials for the chandelier trimmings. For the members of the LIGHT and GLASS company, this is a naturally fundamental matter, which should be mentioned here anew, because this should guide the attentions of the researchers and the data processors alongside other elements such as stylised shapes and the history of their origins and the monitoring of materials.

Please allow me to shortly mention the prehistory of the work, which has been undertaken for several years at the Viennese Academy of the Arts in the Institute for the Chemical Research of Paint and in cooperation with the workers at the Austrian Research Centre in Seibersdorf and the Technical University in Vienna.

This involves the testing of the authenticity of the glass components and thus also the authenticity of the given items by means of measurements and especially X-ray fluorescent analysis and the subsequent comparison with the results of the largest possible amount of comparative measurements taken from guaranteed authentic glass samples of known origin. The item is therefore measured and its graphic „footprint" (the picture) is compared with the previously known data, which arises from the same (real or apparent) provenience. If there is conformity and if the other structures can also be compared according to the shape, colour and other properties, then the assignment to an individual manufacturer is confirmed or, if this is not the case, clearer evidence may be taken into account.

The fundamental work, especially at the Institute for the Chemical Research of Paint conducted by Mrs Jembrich-Simbürger and Dr Peeve under the leadership of professor Dr. Schreiner, has led to the creation of technical performance possibilities and to the creation of a data file for the first types of glass, making it possible to take the first step towards practical use. What does this mean?

In order to achieve a reliable comparison with the production line, we must have available the greatest possible number of data carriers, i.e. Loetzglas has more than the minimum 60 to 70 comparative measurements from guaranteed authentic glass samples.

This sounds easier than it really is: where do we get so many samples from, especially if we are not at the stage where we are able to measure entire pieces without the danger of destroying or damaging them.

Luckily, we have acquired a sufficient number of various good fragments from the ranks of Czech museums, collectors and art dealers, while the New York Historical Society, i.e. the most important collector of authentic raw materials, has promised us about 200 various fragments from the stocks of the former Tiffany studio for comparisons of the products of Tiffany, the second most famous art nouveau manufacturer, thus bringing us nearer to the world of light fittings and chandeliers. In this way, the work group has been able to demonstrate specific characteristics and contrasts' using the practical combination of measuring methods and technological processes and thus it has been able to identify the origins of the first products.

Even though this now offers a reliable basis for the comparison of the fragments (in the size of small trimmings), it was necessary to master two more decisive steps, they being the damage-free measurement of the entire structure, i.e. 30 cm high vases, and the creation of the option of taking the measuring instruments to the items and not having to adapt the items to the measuring instruments. Now we are working on the optimisation of the measurement of entire items, but the mobility of the measuring instruments remains an unresolved task (the pictures).

Why make all this technical effort, when museums, auction houses and art dealers have found ways of acquiring glass object d' art, which have been proven authentic?

(The picture) If glass items of this type and size fetch 250 thousand dollars, skilfully copied pieces from the world of modern glass technology, which we so admire in the area of studio glass, could pass with a positive assessment during a critical, but merely emotive and subjective inspection of its appearance and surface and thus not only bring its manufacturer a good profit, but also cause permanent damage to the world of collectors. We should remind ourselves of the large number of deceptively authentic falsified Biedermeier glass items and glass created according to the Venetian style, which was offered at that time as being "guaranteed authentic"

(the picture of the catalogue from around 1900) and which could not easily be differentiated from the real thing even in later times in the collections of first class museums.

If there is a large number of „well done“ forgeries in circulation, it becomes difficult for comparative measuring to differentiate the authentic from the skilfully falsified items and it is also not possible to draw up a catalogue of demonstrably real pieces from the top collections of a single manufacturer and thus create a barrier against further forgeries. Every serious expert at large international auction halls, for example, can nowadays say quite accurately, for which types of glass it is impossible to guarantee the authenticity because the collections and tradable items have been infiltrated by forgeries.

What significance does this now have for anyone who is interested in the research and registration of chandeliers? The work, which I have described, has mainly involved hollow glass and collections of vases and other similar items.

I would like to state a certain connection here: on the one hand, many Czech, American, French and other manufacturers of hollow glass also manufactured chandeliers and other light fittings, while on the other hand the world of light fittings, which are tradable in the antique market, is not far removed from the modern movements in the market with its often extreme prices.

When creating our databank, we, for example, measured chandelier trimmings from Tiffany together with fragments of hollow glass and we were able in the case of these trimmings (the picture of the item with the price from the Sotheby's catalogue) to ascertain that they were quite obviously bought in and did not come directly from Tiffany manufacture (the picture measurement). Thus there was unequivocal Tiffany origin, but not from the Tiffany production of iridescent glass.

If we consider that crystal chandeliers of an exceptional provenience are also occasionally offered in Europe (the picture of the WW branch chandelier), the designation of the authenticity of the chandelier components can be seen as having an irrefutable significance with regard to the asking price of the piece in question. The same applies to valuable chandeliers made of pressed glass, such as the chandeliers from Lalique, for which there is also the possible threat of forgeries (the picture).

The meaningfulness of this process is shown as being even more significant by the fact that the manufacture of chandeliers does not require any especially creative artistic skills as does the free shaping of hollow glass, rather a precise technical finish according to the production plans

is required, i.e. the precise, usually multiple attachment of correct (authentic) components, whether they be wonderful Lobmeyr trimmings or sparkling transparent coloured glass from the Tiffany Studio (the pictures of the production plans and the chandeliers).

Allow me to conclude these thoughts with one worrying idea: for decades, a relatively large amount of the remaining stores of Tiffany raw materials have been withdrawn from circulation under the supervision of the so-called „New Town Foundation” (Novoměstská nadace) in order to create a collection housed in museums, which is not open to the public.

Good Tiffany chandeliers often cost hundreds of thousands of dollars (the picture from the catalogues). The construction plans for such pieces are either readily available or it is possible to easily copy them according to the finished pieces (the picture). It is therefore impossible to fully exclude the possibility of the following scenario:

The Foundation, which is entitled to dispose of the original Tiffany chandelier material, finds itself in financial difficulties. The original raw materials are released from the care of the existing museum collection and are made available in ever growing amounts under the title of „the release of material for the purpose of repairs” so that eventually they find their way to art dealers in the form of precise copies of the light fittings, i.e. the original glass, but not the original chandeliers.

As of yet, this is not a threat, but such a development is certainly not within the realms of impossibility.

Therefore, such research becomes even more important in order to separate the original chandeliers from copies, especially if these copies have been made using old components, than for providing proof of the authenticity of hollow glass with its mostly unchangeable, freely shaped details (An exception is pressed or poured glass, such as Lalique and soon).

In the case of chandeliers and comparable light fittings with a high antique value, attention should be mainly directed towards the present state and only then towards an analysis of the glass, but even here it is necessary to differentiate between crystal chandeliers, chandeliers made of pressed glass and chandeliers with the partial or full fitting of iridescent glass parts. In the case of both the last groups, the analysis of the glass can be undertaken just as well as in the case of significant artistic objects made of hollow glass.

In conclusion, a further aspect of material examination in chandelier research is historical designation. Is the chandelier from a Czech chateau really manufactured from Czech glass? Do the trimmings in an opera house in England or Brazil come from France, Italy, Bohemia or Ireland? As far as our company's goal of finding the cultural and historical calling of chandeliers is concerned, this is something, which must be taken seriously.

Analyses of the glass from chandelier trimmings can therefore be useful in many ways the wide range of possible uses includes

- * the initial mention as to whether the free thinker Friedrich II of Prussia repentedly returned by his chandelier trimmings in Sanssouci to a belief in the mystical significance of mountain crystal,
- * through to the danger that art dealers will offer and pay high prices for partially or fully forged chandeliers, about which our company can provide the required expertise,
- * and ending with the historical processing of the origins of famous lighting in our cultural areas and elsewhere, as has been set as the goal of the LIGHT and GLASS company.

Václav Heřman & Ing. David Heřman
ALDIT s.r.o.
V Nivách 327
466 01, Jablonec nad Nisou
Czech Republic

INTERNET JAKO NÁSTROJ UPLATŇOVÁNÍ OBCHODNÍ STRATEGIE

Kříšťálový lustr jako reprezentant stabilního, mírně archaického, či luxusního prostředí, s vazbou na dlouholetou řemeslně výtvarnou tradici a internet se svým e- businessem, majícím mírně nemravný nádech vzhledem ke své funkci jednoho z nástrojů tvorby peněz.

Nedopouštíme se tady násilného spojení, čehosi, co se neslučuje? Odpověď bude asi jednoznačná, globalizace jako nový systém budoucnosti si vyžaduje nové technologie ve strategickém uvažování a chování. Rychlosť změn je tak veliká, že postup globalizace zlikvidoval samotnou globalizaci jako konkurenční výhodu. Hledejme tedy jinou a tou je pro nás to, čemu se říká odborně „domovská základna“. Je to koncentrace řemeslné a výtvarné tradice, koncentrace odborných znalostí, výrobkové základny a historická znalost trhů daleko za hranicemi. Využijme této výhody a vytvořme volné oborové seskupení, které umožní využívat výhod sítě oborové infrastruktury a pomůže nám lehceji dobývat globalizovaný svět.

Ovšem chceme li úspěšně vyrábět, vystavovat a prodávat, musí se o naší snaze někdo dovděčit, tak jako je naší povinností vědět co nejvíce o potenciálním obchodním partnerovi, kterému chceme nabídnout naše služby a výrobky. Musíme se znát i jako konkurenti, protože konkurence vytváří nadstavbu, která určuje co se bude dít v nejbližší době v tržním prostředí od výrobkové inovace, v cenách , až po zákaznický komfort.

Zákazník budoucnosti nám otevře peněženku, nebo půjčí kreditní kartu na velice krátkou dobu a nebudeme-li dostatečně rychlí, budeme druží v této hře. V odborné literatuře se objevuje zajímavý termín „turbomarketing“, což znamená zvýšené nasazení v inovacích, ve výrobě, distribuci a v servisu a to je hra s kartou konkurenční výhody.

To, o čem hovoříme, je objektivní stav, který nečiní rozdílu mezi malým a velkým podnikatelem, pokud není výrazně rozdílné portfolio informací z hlediska nezvládnuté informační technologie a pokud nejsou zanedbány, nebo nekvalitně ošetřeny informace o našich nabízených výrobcích, či službách.

Ajsme zpátky u internetu jako současného média, které nám výraznou měrou poslouží v našich strategických záměrech pro úspěšné podnikání. Jde v podstatě o komunikační revoluci. Být a pracovat na informační síti někdy vyvolává z nedostatečné informovanosti obavy z vyzrazení vlastních záměrů, jde o omyl. Jen mimořádně se podaří převratná technologická, případně výrobková inovace, kterou je nutné tajit, v podstatě jde o výše popsané body konkurenčních výhod. O úspěchu, či neúspěchu rozhoduje to, jak nás potenciální klient vnímá, co o nás ví. Výhodou internetové sítě je, že je decentralizovaná, nikdo ji neřídí a nikdo ji nekontroluje, pouze kvalifikovaně udržuje. Je každého věcí, co za informace na síť vloží a co ze sítě dokáže vytěžit pro svůj podnikatelský prospeč. Ale hlavně je potřeba být na síti k nalezení a k tomu může, pokud budete mít zájem, pomoci i dnešní setkání. Není v zahraničí mnoho tak silných regionů zabývajících se výrobou a prodejem svítidel s nabízející se základnou historických, výtvarných a technických informací, která se zde vytváří. Bylo by škoda nerozšířit tyto informace o současnost a neukázat světu co umíme a můžeme nabídnout.

Jak na to?

Jak již bylo řečeno, internet nám přináší zatím nespornou výhodu stejných výchozích podmínek. Je tedy na nás jak této výhody dokážeme rychle využít.

Způsobů, jak se na internetu prezentovat je několik:

I. Nejčastějším businessovým využitím internetu je umístění základní webové prezentace, kterou můžeme přiřovnávat k funkci rozšířené vizitky.

H. Další možností je rozšíření základní prezentace o katalogy nabízeného zboží, nebo služeb. Což můžeme považovat za automatizaci počátku obchodních transakcí.

III. Zatím nejméně rozšířená a nejvíce zpochybňovaná možnost byznysu na internetu je úplná automatizace obchodních transakcí prostřednictvím webové prezentace, umožňující on-line nákup.

Na základě našich znalostí a v praxi ověřených zkušeností z vlastních e-business aplikací, doporučujeme využít možnost druhou, případně rozšířenou o extranet pro distributory.

Vzhledem k tomu, že vzniká na internetu denně desetitisíce podobných prezentací, stojíme před problémem, jak zajistit, aby potencionální zákazníci naši prezentaci mohli nalézt a aby je prezentace svoji estetickou a věcnou úrovní zaujala.

Vyhledávání na internetu je samostatná, poměrně složitá a neustále se vyvíjející technologie, která v sobě zahrnuje informace

- o optimalizaci kódu stránek
- výběru relevantních vyhledávačů a seznamů technologií
- indexování stránek s ohledem na preference různých tzv. spiderů,
- umístění stránek ve vyhledávačích.

Po vyhledání stránky nastává první kontakt potencionálního klienta s prezentací a zde je klíčová estetická úroveň, která má za úkol zaujmout a měla by odpovídat úrovni nabízený ch výrobků, či služeb. Dochází k odklonu od amatérské grafiky vyráběné zpravidla správci sítí k výtvarné grafice pině srovnatelné s úrovní tištěných materiálů.

Při grafickém zpracování je důležité prvky optimalizovat pro co nejkratší doby načtení stránek abychom zbytečně nezvyšovali klientům náklady.

Z toho stručného výčtu podmínek je patrné, že je technicky a tedy i finančně náročné realizovat úspěšnou prezentaci a proto je dobré hledat cesty jak tyto náklady snížit.

Jedna z cest je využít webové prezentace profesního sdružení a rozložit část nákladů na finančně náročné registrace (Yahoo USD 200) do širšího portfolia členů.

Tím samozřejmě sdružení nepřebírá odpovědnost za úroveň a úspěch firemních prezentací ale zvýší návštěvnost skutečně zainteresovaných klientů při snížených nákladech a členům sdružení poskytne určitý stupeň důvěryhodnosti.

Tato praxe jev zahraničí běžná a úspěšně ověřená.

DAS INTERNET ALS MITTEL ZUR UMSETZUNG DER VERTRIEBSSTRATEGIE

Kristalllüster als Vertreter konservativ repräsentativer, leicht archaischer bzw. luxuriöser Räume und die damit verbundenen langjährigen handwerklichen Traditionen stehen in krassem Gegensatz zum Internet mit seinem Online-Geschäften und deren leicht unmoralischem Hauch hinsichtlich ihrer Funktion als Mittel zur Geldbeschaffung.

Kommt es hier nicht zu einer gewaltsamen Kombination von Dingen, die nicht zu einander passen?

Die Antwort scheint eindeutig zu sein. Die Globalisierung als neues zukunftsträchtiges System erfordert neue Methoden strategischen Planens und Handelns. Die Geschwindigkeit der Veränderungen ist so enorm, dass die Strategie der Globalisierung sogar die Globalisierung als Konkurrenzvorteil ausgeschaltet hat. Bleibt also nur, einen anderen Vorteil zu suchen; und der liegt in den „Heimvorteilen“, wie man in Fachkreisen sagt. Es handelt sich dabei um die Gesamtheit handwerklicher und künstlerischer Traditionen, Fachwissen, Produktbasis und langfristige Kenntnisse ausländischer Märkte. Nutzen wir also diese Vorteile und bilden eine freie Fachvereinigung zur Nutzung der Vorteile eines Netzes fachlicher Infrastruktur, um die globalisierte Welt leichter zu erreichen.

Wenn wir erfolgreich herstellen, präsentieren und verkaufen wollen, müssen unsere Bemühungen bekannt werden, so wie uns möglichst frühzeitig potentielle Geschäftspartner, dem unsere Produkte und Dienstleistungen angeboten werden sollen, bekannt sein müssen.

Wir müssen auch unsere Konkurrenten kennen, da diese einen Vorsprung schaffen, der vorgibt, was in der nächsten Zeit im Markt- oder Innovationsbereich, auf dem Preissektor und dem Kundenkomfort abläuft.

Die Geldbörse oder Kreditkarte der Kunden der Zukunft wird nur für kurze Momente für uns erreichbar sein. Und sind wir nicht schnell genug, sind wir bei diesem Spiel nur die Zweiten. In der Fachliteratur taucht der Begriff "Turbomarketing" auf, worunter erhöhter Einsatz in Innovationen, Produktion, Vertrieb und Service und damit ein Spiel mit besseren Karten, mit Konkurrenzvorteilen, zu verstehen ist.

Das wovon wir hier sprechen, ist der objektive Stand, der keinen Unterschied zwischen kleinen und großen Unternehmen macht, sofern unter dem Gesichtspunkt der Nichtbeherrschung oder Vernachlässigung der Informationstechnologie oder unzureichender Informationen über unsere Produkte, keine erhebliche Differenz beim Portfolio an Informationen besteht.

An dieser Stelle sind wir wieder beim Internet als Medium der Gegenwart angelangt, das uns in erheblichem Maße bei unseren strategischen Absichten für erfolgreiches Arbeiten dienlich ist. Es handelt sich dabei eigentlich um eine Revolution der Kommunikation. Die Präsenz und das Arbeiten im Informationsnetz ruft auf Grund unzureichender Informiertheit gelegentlich Befürchtungen hervor, die eigenen Absichten zu offenbaren. Das ist ein aber Irrtum. Nur in besonderen Fällen gelingt eine bahnbrechende technologische Innovation bzw. Produktinnovation, die geheim zu halten ist. Eigentlich geht es um die oben genannten Konkurrenzvorteile. Über Erfolg oder Misserfolg entscheidet dabei, wie uns unser potentieller Kunde sieht, was er über uns weiß. Ein Vorteil des Internets ist dessen Dezentralität. Es wird von niemandem geleitet und kontrolliert, sondern lediglich fachgerecht unterhalten. Es ist Sache eines Jeden, welche Informationen er ins Netz stellt und in wie weit er in der Lage ist, das Netz zu seinem Nutzen auszuschöpfen. Die Hauptsache ist, im Netz auffindbar zu sein. Dazu kann, sofern Sie Interesse daran haben, unser heutiges Treffen dienen. Es gibt im Ausland keine so starken Regionen, die sich mit der Herstellung und dem Verkauf von Leuchten befassen, die

über entsprechende historische, künstlerische und technische Voraussetzungen an Informationen verfügen, wie sie hier entstehen. Es wäre schade, diese Informationen nicht durch das Wissen der Gegenwart zu erweitern und der Welt nicht zu zeigen, wozu wir in der Lage sind und was wir bieten können.

Wie gehen wir die Sache an?

Wie schon erwähnt bringt uns das Internet den unbestrittenen Vorteil gleicher Ausgangspositionen. Es ist also an uns, wie schnell wir in der Lage sind, diese Vorteile zu nutzen. Es bestehen mehrere Möglichkeiten sich im Internet zu präsentieren:

I. Häufigste gewerbliche Nutzung des Internets ist die Basis-Präsentation im Netz, die mit einer erweiterten Visitenkarte vergleichbar ist.

II. Eine weitere Möglichkeit ist die Erweiterung der Basis-Präsentation um Kataloge der angebotenen Produkte und Dienstleistungen, was als Automatisierung der Aufnahme geschäftlicher Vorgänge angesehen werden kann.

III. Die bisher am wenigsten verbreitete und am meisten in Frage gestellte Möglichkeit ist die völlige Automatisierung der Geschäftsvorgänge durch Internetseiten mit Online-Einkauf.

Auf Grund unserer Kenntnisse und in der Praxis gewonnenen Erfahrungen mit eigenen Anwendungen des Online-Geschäfts empfehlen wir die zweite Variante, die gegebenenfalls durch ein Intranet für Distributoren ergänzt wird.

Im Hinblick auf die Tatsache, dass täglich Zehntausende derartiger Präsentationen im Internet neu auftauchen, stehen wir vor dem Problem, der Auffindbarkeit unserer Präsentation durch potentielle Kunden, sowie vor dem Problem der ästhetischen und sachlichen Ausführung, um die Kunden zu erreichen.

Die Suche im Internet ist eine eigene, relativ komplizierte und sich ständig weiterentwickelnde Technologie, die Informationen über

- die Optimierung der Seitencodes,
- die Wahl relevanter Suchmaschinen und Verzeichnisse
- und die Technologie der Indexierung der Seiten unter Berücksichtigung der Bevorzugung verschiedener sog. Spider umfasst.

Nach dem Aufsuchen der Internetseite kommt es zum ersten Kontakt des potentiellen Kunden mit der Präsentation. Und gerade hier ist das ästhetische Niveau der Seiten entscheidend, da diese den Kunden ansprechen sollen und darüber hinaus in einem entsprechenden Verhältnis zu den angebotenen Waren und Dienstleistungen stehen sollten. Hier kommt es zu einer Abkehr von amateurhaften Grafiken, die in der Regel von den Netzverwaltern erstellt werden und zur Hinwendung zu einem Druckerzeugnissen gleichwertigen Niveau.

Bei der grafischen Bearbeitung ist die Optimierung der Elemente von Bedeutung, um eine möglichst kurze Zeit zum Herunterladen der Seiten und damit eine Verringerung der Kosten für den Kunden zu erreichen.

Aus diesen kurz angeschnittenen Gründen ist ersichtlich, dass die Erstellung einer Präsentation sowohl finanziell als auch technisch anspruchsvoll ist, und deshalb nach Wegen gesucht werden muss, diese Kosten zu minimieren.

Ein Weg ist die Nutzung von Internetseiten einer Fachvereinigung und die Aufschlüsselung der erheblichen Registrierungskosten (Yahoo 200 USD) auf eine größere Zahl von Beteiligten.

Das bedeutet natürlich nicht, dass die Vereinigung die Verantwortung für das Niveau und den Erfolg der Firmenpräsentation übernimmt, erhöht aber die Zahl der tatsächlich interessierten Kunden bei gleichzeitiger Verringerung der Kosten und schafft einen gewissen Grad von Vertrauenswürdigkeit.

Diese Variante wird im Ausland üblicherweise erfolgreich angewendet.

THE INTERNET AS A TOOL FOR THE ENFORCEMENT OF BUSINESS STRATEGY

A crystal chandelier represents a stable, slightly archaic or luxury environment with a link to long-standing, hand-crafted, visual tradition. The Internet and its own e-commerce, on the other hand, has a slight hint of immorality with respect to its own function as one of the tools of the creation of money.

Are we not trying to combine two things that are incompatible here? The answer will perhaps be unequivocal: globalization as the new system of the future demands new technology in strategic thinking and behavior. The speed of change is so great that the move to globalization has put an end to globalization itself as a competitive advantage. Let's look for another one. For us, this is what is professionally known as „home base". It is skilled concentration and visual tradition, the concentration of specialist knowledge, product basis and historical knowledge of the market far beyond borders. Let's make use of these advantages and create a free professional assembly that will enable the exploitation of the advantages of the network technical infrastructures and will help us to more easily conquer the globalized world.

Of course if we want to successfully produce, show and sell, someone must learn about our endeavours. Therefore it is our obligation to know as much as possible about a potential business partner, to whom we want to offer our services and products. We must also know as competitors because competition forms the superstructure that defines what will happen in the near future in the market environment from product innovation and prices to customers' comfort.

The customer of the future opens his wallet to us, or lends us a credit card for a very short time and if we are not sufficiently quick, we will come second in this game. In specialist literature, the interesting term „turbo marketing" appears. This means the increased employment in innovations, production, distribution and servicing and this is the card game of competitive advantage.

What we are discussing is an objective state which does not amount to a difference between small and large businesses. This is as long as there is not a considerably different portfolio of information from the viewpoint of unmanaged information technology and as long as it is not neglected, or badly protected information regarding the services or products that we offer.

And we are back at the Internet as the contemporary media, which greatly serves us in our strategic plans for the successful business. This is essentially about a communication revolution. To be and work on an information network sometimes gives rise to fears from our own disclosed plan from insufficient awareness. This is a mistake. Only in exception circumstances do revolutionary technology or product innovations succeed. Therefore it is necessary to conceal this innovation from others. Essentially it is about the previously described points concerning competitive advantage. Surrounding success or lack of success, it is decided how a potential client perceives us, and what he knows about us. The advantage of the Internet network is that it is decentralized, that nobody manages it and nobody controls it. It must only be competently maintained. It is up to each person what information to put on the network and what the network contrives to obtain for the benefit of his business. However, it is most important to be on the web so that others are able to find him. Today's meeting can also be helpful in this if you are interested. Abroad we do not find a lot of such strong regions which deal with the production and sale of light fittings and which have the basis of historical, visual and technical information formed here. It would be a shame to disseminate this information in the present day and not show the world what we know and are able to offer.

How to do it?

As has already been said, the Internet presents us, for the time being, with an indisputable advantage under the same initial conditions. It is then up to us how we quickly manage to make use of these advantages.

There are several methods of how to present on the Internet:

- I. The most frequent business use of the Internet is the location of basic site presentation, which we can compare to the distribution of calling cards.
- II. Another possibility is the distribution of basic presentation about catalogues of offered goods or services. This we can consider as the automatic beginning of business transactions.
- III. As yet the least widespread and the most disputed possibility for business on the Internet is the complete automation of business transactions by means of network presentation, enabling on-line purchases.

On the basis of our knowledge and in the practice of confirmed experience of our own e-commerce applications, we would recommend making use of the second possibility, which we appropriately disseminate on the extranet for distributors.

With respect to the fact that tens of thousands of similar presentations come into being on the Internet every day, we are faced with the problem of how to guarantee that potential customers are able to track down our presentation and that the aesthetic and factual quality of the presentation will hold their interest.

Searching on the Internet is the independent, relatively complicated and continually advancing technology which includes information about

- the optimization of page codes
- the choice of relevant search engines and directories
- technology indexed pages in view of different preferences, so-called spiders
- the location of pages in search engines

After the fording of pages follows the first contact of potential clients with a presentation and here aesthetic standard is the key. The purpose of this is to hold the attention and to also be responsible for the standard of offered products or services. There is a decrease in the use of amateurish graphics, which are produced, as a rule, by the administrators of the network. On the other hand there is an increase in the creation of graphics completely comparable to the standard of printed material. We do not wish to needlessly increase clients' costs and therefore it is important to optimize the elements of graphic processing so that customers can read the pages in as short a time as possible.

From this brief list of conditions it is obvious that it is both technically and financially demanding to implement a successful presentation and that is why it is good to look for a method to reduce these costs.

One of these methods is to use the web presentation of a professional corporation and invest part of the costs in the financially demanding registration into the more extensive portfolio of members (Yahoo, \$200).

With this the corporation does not, of course, assume any responsibility for the standard and success of companies' presentations. However, it does increase the visits of genuinely interested clients at lower costs and members of the corporation provide a definite degree of reliability.

This practice is common overseas and has proven to be successful.

Peter Rath

Glasatelier Steinschönau
Salesianergasse 9
A-1030 Wien
Austria

Havličkova 294
471 14 Kamenický Šenov
Czech Republic

JOSEF HOLEY, VÝZKUMNÍK V OBORU LUSTRŮ A JEHO ARCHIV

Život Josefa Holeye je poután asi od roku 1950 k ojedinělému pokusu o vědeckou a výzkumnou práci v oboru křišťálových lustrů. Příspěvkem, kterým si přál svou práci zahájit, se měla stát „Encyklopédie křišťálových lustrů“. Jeho životní dílo bylo realizováno a je zachováno pouze ve zlomcích.

Holeyovu rodinu lze vysledovat asi od roku 1740 jako rodinu brusičů skla v Jizerských horách. Od roku 1755, tedy více než před šesti generacemi; byli v této rodině činní brusiči lusterových ověsů.

Josef Holey se narodil 3. ledna 1899 ve Wiesenthalu u Jablonce. V roce 1915 byl na praxi u firmy Anton Hittmann a synové (vlastníkem je tu Josef Ehrlich, který zaměstnává 40 brusičů). V roce 1916 maturuje na obchodní akademii v Praze.

V roce 1922 je mladý absolvent opět u firmy Hittmann, tentokrát ve velkoskladu v Paříži. Zde se nabízí více než 3000 skleněných lusterových tvarů.

V roce 1945 dochází k jeho dramatickému útěku z Československa, při kterém skončí zcela bez prostředků v barákovém táboře v Trappenkampu v Holštýnsku.

Nedostatek jakýchkoli podkladů ho přivádí brzy do archivů a k navázání kontaktů s kolegy v celé Evropě.

Od roku 1959 koresponduje pravidelně s Vídni (s Gerhardem Tschinldem od firmy Zahn, s Hansem Haraldem Rathem od firmy Lobmeyr a se sponzorem profesorem von Bertelem).

Roku 1962 vychází jeho studie o Italovi Briatim. Dvě návštěvy ve Vídni.

Roku 1964 vychází i s podporou mé famy ve Stifterově ročence jeho práce „Křišťálové lustry, jejich vznik a vývoj“ s výzkumem zbytků slavného lustru „Princ Eugen“ z vídeňského spolkového depozitáře.

V roce 1968 přednáší a publikuje v Altonském muzeu na téma: „Skleněné lustry v Jenischově domě“. V listopadu téhož roku umírá můj otec a Josef Holey se ocítá v mé péči.

V roce 1972 vydává malou publikaci „Dějiny štrasu“ ještě společně s profesorem Hansem Bertelem z Grenadenbergu.

Roku 1973 při jeho návštěvě Vídni ke 150. výročí založení firmy LOBMEYR je plán pro „encyklopédii“ už zcela zralý.

Roku 1978 cestuji poprvé do Trappenkampu, abych byl nápomocen při prohlídce materiálu, který byl k dispozici v neuspřádaném stavu.

Roku 1980 je Holey opět mým hostem ve Vídni, slaví s námi 200 let firmy Josef Zahn a mluví se mnou o své potřebě vydat naléhavě v době, kdy dochází k směšování odborných

pojmů, něco na způsob německo-anglicko-francouzského slovníku, než by vznikly břidilské pojmy nové.

Roku 1984 Josef Holey umírá v Trappenkampu u Neumünsteru. O rok později získávám od jeho rodiny z jeho pozůstalosti písemně 10.000 DM s tím, že slibuji usilovat nadále o „encyklopedii“. S pomocí vás všech byl nyní učiněn první krok založením naší společnosti.

Archivní materiál je nyní v mé domě v Kamenickém Šenově a je možno si ho prohlédnout po předběžné dohodě. Holey zanechal svůj materiál bohužel ve zcela neusporeádaných svazcích fotokopií, dopisů a fotografií, které nejsou často ani popsány. To, že nebyl vědecky školeným pracovníkem, není vůbec důvodem k tomu, aby byl význam jeho životního díla podeceňován. Sám jsem byl svědkem, s jakým vášnivým sebepohrdáním chtěl podnitit k práci povolanější — tehdy téma bez úspěchu.

Nikdo nemůže dnes zmenšovat význam skutečnosti, že Josef Holey byl nepochybně jedním ze zcela prvních průkopníků výzkumu evropských křišťálových lustrů.

JOSEF HOLEY DER LUSTERFORSCHER UND SEIN ARCHIV

Das Leben des Josef Holey ist seit etwa 1950 ein einziger Versuch um die Wissenschaft auf die Erforschung des Kristallkronleuchters hinzuzwingen.

Der von ihm erwünschte eigene Anfangsbeitrag sollte „DIE ENCYCLOPEDIE DES KRISTALLKRONLEUCHTERS“ werden. Sein Lebenswerk ist nur in Bruchstücken zu standegekommen und erhalten.

Die Familie Holey kann, bis etwa 1740, im Isergebirge als Glasschleiferfamilie zurückverfolgt werden. Seit 1755, also über 6 Generationen hinweg waren hier in der Familie Schleifer von Lusterbehang tätig.

Hosef Holey wurde am 3. Jänner 1899 in Wiesental bei Gablonz geboren.

1915 macht er eine Praxis bei Anton Hittmann & Söhne (Inhaber ist hier Josef Ehrlich der 40 Schleifer beschäftigt).

1916 macht Holey die Matura an der Handelsakademie in Prag.

1922 ist der junge Absolvent wieder bei Hittmann, diesmal im Grossistenlager in Paris. Hier werden über 3000 Lusterglasformen angeboten.

1945 kommt es zu seiner dramatischen Flucht aus Tschechien, die ihn schließlich völlig mittellos in ein Barackenlager nach Trappenkamp in Hollstein verschlägt. Der Mangel an jeglichen Unterlagen führt ihn bald in die Archive und zur Aufnahme von Verbindungen mit Kollegen in ganz Europa.

Seit 1959 korrespondiert er regelmäßig mit Wien, (Gerhard Tschinkel von Zahn, Hans Harald Rath von Lobmeyr und mit Professor von Bertele dem Sponsor).

1962 erscheint dann seine Studie über den Italiener Briati. Zwei Besuche in Wien.

1964 Mit Unterstützung auch meiner Firma erscheint "Der Kristallkronleuchter, seine Entstehung und Entwicklung" im Stifterjahrbuch mit Untersuchungen der Reste der berühmten „Prinz Eugen Luster“ aus dem wiener Bundesmobiliendepot.

1968 Vortrag und Publikation am Altoner Museum „Die Glasluster im Jenisch Haus“. Im November desselben Jahres stirbt mein Vater und Josef Holey fühlt sich nun bei mir aufgehoben.

1972 erscheint die kleine Publikation „Die Geschichte vom Straß“ noch zusammen mit Professor Hans Bertele von Grenadenberg.

1973 bei seinem Wienbesuch zum 150 jährigen Firmenjubiläum LOBMEYR ist der Plan für die „Encyclopedie“ schon durchaus gereift.

1978 reise ich erstmals nach Trappenkamp um bei der Durchsicht des ungeordnet vorhandenen Materials behilflich zu sein.

1980 ist Holey wieder in Wien mein Gast, er feiert mit uns 200 Jahre Jos. Zahn und spricht mit mir über sein Bedürfnis, in einer Zeit der Vermischung von Fachbegriffen, nun dringend eine Art Wörterbuch in deutsch, englisch und französisch herauszubringen, bevor stümperhafte Neubegriffe entstehen können.

1984 stirbt Josef Holey in Trappenkamp bei Neumünster, Ein Jahr später erwerbe ich den schriftlichen Nachlaß von seiner Familie um DM 10.000.-, mit dem Versprechen mich weiterhin um die „Encyclopaedie“ zu bemühen. Mit Ihrer aller Hilfe ist hier mit der Gründung unserer Gesellschaft ein erster Schritt getan.

Das Archivmaterial ist nun in meinem Haus in Kamenicky Senov, nach Voranmeldung kann Einsicht genommen werden. Holey hinterließ sein Material leider in recht ungeordneten Bündeln von Fotokopien, Briefen und oft nicht einmal beschrifteten Fotos. Da er selbst nicht wissenschaftlich geschult war, ist dies überhaupt kein Grund sein Lebenswerk gering zu schätzen. Ich habe selbst miterlebt mit welcher selbstverachtender Passion er Berufenere zur Arbeit anregen wollte — damals fast ohne Erfolg.

Keiner kann ihm heute die Tatsache mindern, Josef Holey ist zweifellos einer der ganz frühen Pioniere zur Erforschung der europäischen Kristallkrone.

JOSEF HOLEY, CHANDELIER RESEARCHER AND HIS ARCHIVES

Since about 1950 Josef Holey devoted his life to the attempt to research scientifically crystal chandeliers. He wished to begin the work at the „Encyclopaedia of crystal chandelier“. The work of his life was accomplished and is preserved in fragments only.

The Holey family can be found out as a family of glass cutters in Jizera/Iser Mountains since about 1740. Since 1755, i.e. over 6 generations ago, chandelier trimmings were cut at the family. Josef Holey was born on January 3rd, 1899 in Wiesental near Jablonec/Gablonz.

In 1915 he did a practical training at Anton Hittmann & Söhne (the owner was Josef Ehrlich, who employed 40 cutters).

In 1916 he finished his study at the commercial school in Prague.

In 1922 the young school leaver was at the company Hittmann again, this time at the wholesale store in Paris. Over 3000 glass forms of chandeliers were offered here.

In 1945 he run away from Czechoslovakia under dramatic conditions and was driven, completely penniless, to a barrack camp in Trappenkamp in Holstein.

The lack of any documents made him search for them in archives and contact colleagues all over Europe.

Since 1959 he corresponded regularly with Vienna (with Gerhard Tschinkel of Zahn, Hans Harald Rath of Lobmeyr and with professor von Bertele as a sponsor).

In 1962 he published a study about the Italian Briati. Two visits in Vienna.

In 1964 he published the work „Crystal Chandeliers, Their Origin and Development“ at the Stifter yearbook with a research of the rests of the famous „Prince Eugen“ chandelier from the federal depo in Vienna. My company supported this work as well.

In 1968 lectures and publications at the museum in Alton „Glass Chandeliers in Jenisch House“. In this year in November my father died and Josef Holey felt himself to be taken into my care.

In 1972 he published a small work „History of strass“ together with professor Hans Bertele von Grenadenberg.

In 1973, during his visit of Vienna at the 150th anniversary of the company LOBMEYR, the plan for the „encyclopaedia" was fully developed.

In 1978 I travelled to Trappenkamp for the first time to help with examination of the material, which was available unarranged.

In 1980 Holey was in Vienna as my guest again, he celebrated the 200th anniversary of Jos. Zahn with us and told me that, at that time when special terms were mixed, it was very necessary for him to create a special dictionary in German, English and French before incompetent new terms could origin.

In 1984 Josef Holey died in Trappenkamp near Neumünster. One year later I received 10,000 DM from his family as his inheritance with my promise to try to work at the „encyclopaedia" henceforth. With your help the first step has been done by founding our Society.

The archival material is now in my house in Kamenický Šenov and it can be seen if you ask for it in advance. Unfortunately, Holey has left his material in completely unarranged bundles of photocopies, letters and photos without any notes. He himself was not educated scientifically, but it is no reason to underestimate the work of his life. I myself have found out that he, with his self-contempt passion, appealed the more competent people for the work but that time almost without success.

This time nobody can make the fact less important that Josef Holey was undoubtedly one of the early pioneers of researching European crystal chandeliers.

Jana Pauly — kurátor sbírky průmyslového designu

Národní technické muzeum

Kostelní 42

170 78 Praha 7

Czech Republic

FRANTIŠEK ANÝŽ 1876 —1934, VÝZNAMNÝ NÁVRHÁŘ A VÝROBCE KOVOVÝCH UMĚLECKÝCH PŘEDMĚTŮ

Anýž — pojem pro mnohé neznámý. Ale pro českou hmotnou kulturu neméně významný a srovnatelný s plejádou tvůrčích postav českého uměleckého řemesla. Franta Anýž byl nejen činný výtvarník — návrhář uměleckých i užitných předmětů, precizní šperkař a cizelér, ale také zakladatel velkého kovozpracujícího závodu v Praze. Anýžův výtvarný názor byl ovlivňován dobou a osobnostmi, se kterými spolupracoval. Oproštění se od historismu 19. století se projevilo na přelomu století, svěžím novým slohem se stávala secese. Více než v architektuře samotné se její dekorativní styl uplatnil v doplňujících výtvarných disciplínách. Francouzská florální secese, vliv geometrické secese vídeňské a tvorba skupiny výtvarníků z Darmstadtu podstatně ovlivnily a podnítily obnovu českého uměleckého řemesla. Tehdy Uměleckoprůmyslové muzeum a Uměleckoprůmyslová škola v Praze vypisovaly tématické soutěže a tím dokázaly povznést kvalitu řemeslného zpracování předmětu na vysokou výtvarnou i řemeslnou úroveň. Obyčejný užitný předmět byl z nevýraznosti anonymního tvarování znova pozvednut k dokonalosti vyjímceného artefaktu kvalitním řemeslným zpracováním na základě výtvarného návrhu. Právě tím byla zpětně ovlivňována rozvíjející se průmyslová produkce. Talentovaný Franta Anýž byl po vyučení modelářem a cizelérem v Komárovských železárnách, proslulých vysoce kvalitní uměleckou litinou, doporučen vrchností k dalšímu studiu na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Za studia se účastnil všech soutěží, vypisovaných Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, kde získal nejedno vysoké ocenění. Vstoupil také do spolku SVU Mánes. Školu absolvoval v roce 1899 a rok na to obdržel od pražského magistrátu stipendium. Podnikl studijní cestu po Německu a do Paříže, tehdejší Mekky stříbrníků a zlatníků. Tam byl oslněn Světovou výstavou, hýřící nejnovějšími kreacemi uměleckého průmyslu a seznámil ses prací světově proslulých pařížských šperkařů, Laligua, Faberguea ad.

Po svém návratu do Prahy si zařídil svůj první ateliér ve svém malém bytě v Žitné ulici. Spojil se vynikajícím cizelérem a spolužákem z UMPRUM Prokopem Nováčkem a ještě v roce 1900 založili společný „Umělecký ateliér pro průmyslové práce kovové“ v Táborské ulici. Anýž navrhoval většinou šperky a další umělecké práce v kovu. Brzy začal spolupracovat i s architekty a měl tolík zakázkę, že vznikaly problémy s jejich včasným prováděním, ať už se to týkalo mříží, kování nebo osvětlovacích těles.

Franta Anýž si postupně získával renomé v pražských uměleckých kruzích. Jeho sňatek s Pavlou Schnirchovou koncem roku 1901 byl šťastným krokem. Její věno mu přineslo značnou finanční částku na dobudování ateliéru-firmy a otevřelo cestu k dalším důležitým společenským stykům. Mohl proto v roce 1902 přestěhovat svůj ateliér do ulice na Moráni a rozšířit ho pro další kovozpracovatelské obory. Zaměstnával v něm studenty a absolventy z pražské UMPRUM, ale především kvalifikované odborné dělníky.

Díky Anýžovým výtvarným a organizačním schopnostem jeho firma vzkvétala a proto ji

přestěhoval roku 1906 do Senovážné ulice, kde pracovalo již 15 dělníků a firma měla vlastní elektrický soustruh, brousící a leštící stroj i nezbytnou galvanizovnu. Zvyšoval se také počet externích spolupracovníků, bylo jich kolem třiceti. Přední architekti zadávali Anýžovi své požadavky na vybavování interiérů a exteriérů staveb kovovými doplňky.

Podstatnou součástí Anýžovy produkce se postupně stávala svítidla. Byly to nejen výtvarné artefakty do význačných interiérů, navrhovaných architekty, ale také osvětlovací tělesa pro domácnost. Intuitivně odhadl novou situaci ve světelných zdrojích a začal vytvářet elektrická svítidla již od roku 1911, a to v malých sériích pro domácnosti. Podle jeho pečlivě vedených dílenckých knih je možné rozpoznat, kdy a kolik kusů bylo od kterého jeho vzoru vyrobeno.

V roce 1910 koupil Franta Anýž v Praze - Holešovicích pozemek, na kterém chtěl postavit moderně koncipovaný závod na kovovýrobu. Na pozemku o rozloze 2 390 m² vznikl nejprve výrobní objekt, dům o 3 podlažích s výrobními sály pro kovosoustružníky, kovotačitele, zámečníky, brusiče, cizeléry a malou galvanizovnu. V závodě byly redukční a matovací stroj. Součástí stavby se stal posléze také ateliér a obytný dům. Závod vzkvétal a brzy zde pracovalo již 60 dělníků vedených mistry jednotlivých odborných oddělení. Rozvoj výrobního závodu byl převrát 1. světovou válkou. Po válce Anýž rozvíjel nejen svoji pracovní činnost, ale větší měrou se věnoval nezbytným společenským kontaktům. Pro rozšiřující se vlastní poválečnou výrobu zřizoval Anýž ve 20. letech firemní vzkovkové prodejny. V jejich nabídce postupně začal převažovat široký sortiment svítidel, která se s rozvojem elektrického osvětlení stávala od poloviny 20. let velmi žádaným artiklem.

Tvorby zcela nových, nedekorativních osvětlovacích těles se od konce 20. let ujal syn ing. Jaroslav Anýž. Jeho svítidla začala tvořit zcela svébytnou část Anýžovy produkce. Byl vydán jejich katalog, neboť tato moderní a tvarově jednoduchá účelná svítidla velmi dobře doplňovala soudobé puristické a funkcionalistické interiéry. Pod označením IAS /Inženýr Anýž Světla/ jich většinu navrhl sám ing. Jaroslav Anýž. Některé návrhy svítidel pocházely také od meziválečného odborníka a propagátora úsporného a zároveň účelného elektrického osvětlení, ing. Miloslava Prokopa, který se stal odborným konzultantem Jaroslava Anýže. Expanzí elektrických svítidel ve 30. letech se jejich výroba stále rozšiřovala na mnoho typů nástropních, nástěnných a stolních. Význačná byla čs. patentem chráněná bezestinná operační lampa, vyráběná až do 2. poloviny 40. let. Bohužel se na chodu Anýžovy továrny také projevila krizová situace počátku 30. let. Roku 1932 převedl Anýž firmu na veřejnou obchodní rodinnou společnost a její název změnil na FRANTA ANÝŽ A SPOL. a na jejím řízení a provozu se začali podílet jeho synové Jaroslav a František i muž jeho dcery. Válečným onemocněním podlomené zdraví Franty Anýže se začalo zhoršovat (Basedow), a podlehá své nemoci v sanatoriu v Tatranské Poliance roku 1934.

I po jeho smrti pokračuje továrna v částečně omezeném provozu. I nyní pokračovalo v ornezené míře lití uměleckých odliatků a dílů sériových osvětlovacích svítidel. Stále se vyráběly velmi žádané bezestinné operační lampy. Materiálem se stal především zinek, který se povrchově upravoval - patinoval a barvil. V lednu 1942 byla firma Franta Anýž a spol. změněna na rodinnou akciovou společnost. Po roce 1945 pomáhala firma při obnově válkou zničených objektů a dostávala státní zakázky. Právě tak jako řada ostatních, byla i firma Franta Anýž k 1. 3. 1948 znárodněna zcela bez náhrady. Celá firma byla začleněna do Závodů umělecké výroby - ZUKOV. Tak nastal konec jedné proslulé české firmy.

V roce 1991 byla bývalá slévárna a její přidružené provozy závodu ZUKOV zcela zrušeny. Dědicové Franty Anýže neměli totiž v rámci restitučního řízení nárok na vrácení majetku, a proto nemohli - ač chtěli, navázat na kvalitní kovovýrobu zvukného jména Franta Anýž.

FRANTIŠEK ANÝŽ 1876-1934, BEDEUTENDER DESIGNER UND HERSTELLER VON METALLKUNST-BELEUCHTUNGSKÖRPERN

Der Name Franta Anýž zählt nicht zu den besonders bekannten Namen. Für die tschechische bildende Kunst ist er jedoch nicht ohne Bedeutung und kann sich mit einer ganzen Reihe tschechischer schöpfernder Künstler messen. Franta Anýž war nicht nur reger bildender Künstler, Designer von Kunst- und Gebrauchsgegenständen, Schmuckmacher und Ziseleur, sondern auch Gründer eines großen Metallbearbeitungsbetriebes in Prag. Anýž's künstlerische Ansichten waren von der Zeit und den Personen, mit denen er zusammenarbeitete, geprägt. Befreit vom Historismus des 19. Jahrhunderts entwickelte sich zur Jahrhundertwende der neue, frische Stil des aufkommenden Jugendstils. Mehr als in der Architektur kam dieser in den ergänzenden künstlerischen Disziplinen zur Geltung. Die französische Richtung des floralen Jugendstils, der Einfluss der Wiener Geometrie und das Schaffen einer Darmstädter Künstlergruppe bewirkte die Wiederbelebung und künstlerische Anregung des tschechischen Kunsthandwerkes. Durch die Ausschreibung thematischer Wettbewerbe gelang es dem damaligen Kunst- und Industriemuseum und der Kunst- und Industrieschule die Qualität der kunsthandwerklichen Bearbeitung auf ein hohes handwerkliches und künstlerisches Niveau zu bringen. Einfache Gebrauchsgegenstände wurden durch hochwertige handwerkliche Bearbeitung auf Grundlage eines künstlerischen Entwurfs aus ihrer Ausdruckslosigkeit anonymer Schöpfung wieder zur Vollkommenheit eines außergewöhnlichen Artefakts aufgewertet, was wiederum die aufkommende industrielle Produktion beeinflusste. Der talentierte Franta Anýž wurde nach seiner Ausbildung zum Modellbauer und Ziseleur in den Eisenwerken von Komárov durch die hohe Qualität seiner Kunstgüsse bekannt und durch die Herrschaft zum weiteren Studium an der Kunst- und Industrieschule in Prag empfohlen. Während des Studiums nahm er an sämtlichen Wettbewerben, die vom Kunst- und Industriemuseum ausgeschrieben wurden, teil und erwarb damit nicht nur hohe Auszeichnungen. Er trat auch in den Verein SVU Mánes ein. Das Studium schloss er 1899 ab und erhielt vom Magistrat der Stadt Prag ein Stipendium. Daraufhin unternahm er eine Studienreise nach Deutschland und nach Paris, das zu dieser Zeit als Mekka des Silber- und Goldschmiede galt. Dort war er von der Weltausstellung, die nur so von den neuesten Kreationen der Kunstdustrie überfloss, fasziniert und hatte die Gelegenheit, sich mit den Arbeiten der weltberühmten Pariser Schmuckmacher Laligua und Fabergue bekannt zu machen.

Nach der Rückkehr aus Paris richtete Franta Anýž in seiner kleinen Wohnung in der Žitná-Straße das erste Atelier ein. Er trat mit dem hervorragenden Ziseleur und Kommilitonen Prokop Nováček in Kontakt und gründete mit diesem noch im Jahre 1900 das „Kunstatelier für industrielle Schmiedearbeiten“ in der Táborská-Straße. Anýž führte hauptsächliche Entwürfe für Schmuck und andere künstlerische Eisengegenstände aus. Bald begann er auch mit Architekten zusammenzuarbeiten und erhielt so viel Aufträge, dass es immer schwieriger wurde diese fristgerecht auszuführen, ganz gleichgültig ob es sich dabei um Gitter, Schmiedegegenstände oder Leuchten handelte.

Schrittweise machte sich Franta Anýž auch in den Prager Künstlerkreisen einen Namen. Die Hochzeit mit Paula Schnirch Ende des Jahres 1901 war ein von Glück gesegneter Schritt. Die Mitgift in Form eines beachtlichen Vermögens öffnete den Weg zur Fertigstellung des Ateliers und zu weiteren wichtigen gesellschaftlichen Kontakten. Das ermöglichte ihm, 1902 das Atelier in die Straße Na Moráni zu verlegen und um weitere Gebiete der Metallbearbeitung zu erweitern. Dort beschäftigte er Studenten und Absolventen der Prager Kunst- und Industrieschule UMPRUM, vor allem aber qualifizierte Facharbeiter.

Dank seiner künstlerischen und organisatorischen Fähigkeiten blühte Anýž's Firma auf und zog deshalb 1906 in die Senovázná-Straße um, wo dann schon 15 Arbeiter beschäftigt werden konnten. Dort stand dann auch eine elektrische Drehbank, eine Schleif- und Poliermaschine sowie die unverzichtbare Galvanisierwerkstatt zur Verfügung. Auch die Zahl der freien Mitarbeiter stieg auf etwa 30 an. Führende Architekten gaben Aufträge zur Anfertigung von Metallgegenständen bei Franta Anýž in Arbeit.

Ein wesentliches Standbein der Produktion wurde schrittweise die Herstellung von Leuchten. Es handelte sich dabei nicht nur um künstlerische Artefakte, sondern auch um für Leuchten für normale Haushalte. Intuitiv erkannte Anýž die Bedeutung dieser neuen elektrischen Lichtquellen und begann schon 1911 Leuchten für Haushalte in kleinen Serien herzustellen. Anhand des sorgfältig geführten Werkstattagebuchs kann genau nachvollzogen werden wann und wieviel Leuchten welcher Ausführung hergestellt wurden.

1910 kaufte Franta Anýž ein Grundstück in Prag-Holešovice, wo er beabsichtigte einen modernen Metallbearbeitungsbetrieb zu errichten. Auf dem 2.390 m² großen Grundstück entstand zuerst das 3-stöckige Produktionsgebäude mit Sälen für die Metalldreher, Metalldrücker, Schlosser, Schleifer, Ziselierer und eine kleine Galvanisierwerkstatt. Im Betrieb gab es auch eine Mattier- und Reduktionsmaschine. Zuletzt wurde auch das Atelier und das Wohnhaus Bestandteil des Komplexes. Der Betrieb florierte und bald beschäftigte man 60 Arbeiter, die von den Meistern der einzelnen Abteilungen angeleitet wurden. Der Erste Weltkrieg unterbrach die Entwicklung des Betriebes. Nach dem Krieg nahm Anýž nicht nur seine Arbeit wieder auf, sondern widmete sich in größerem Maße den unerlässlichen gesellschaftlichen Kontakten. Auf Grund der sich entwickelnden Nachkriegsproduktion konnte Anýž in den 20. Jahren eine Musterverkaufsstelle einrichten, deren Angebot schrittweise durch ein breites Sortiment an Leuchten bestimmt wurde, die sich im Zuge der Einführung der elektrischen Beleuchtung Mitte der 20er Jahre zu einem sehr begehrten Artikel entwickelten.

Der Gestaltung völlig neuer, funktioneller Leuten nahm sich sein Sohn Jaroslav Anýž Ende der 20er Jahre an. Seine Leuchten begannen einen völlig selbstständigen Teil der Produktion zu bilden. Es wurde auch ein Katalog herausgegeben, da die modernen, einfach geformten und zweckmäßigen Leuchten die zeitgemäße puristische und funktionalistische Einrichtung sehr gut ergänzten. Diese Leuchten wurden unter der Bezeichnung IAS (Inženýr Anýž Světla) überwiegend von Jaroslav Anýž selbst entworfen. Einige Entwürfe stammten auch von Ing. Miloslav Prokop, einem Fachmann der Zwischenkriegszeit und Verfechter sparsamer und gleichzeitig zweckmäßiger elektrischer Beleuchtung, der fachlicher Berater von Jaroslav Anýž wurde. Der Vormarsch der elektrischen Beleuchtung in den 30er Jahren bewirkte die ständige Erweiterung der Produktion um vielerlei Typen von Decken-, Wand- und Tischleuchten. Wegweisend war die patentgeschützte schattenlose Operationslampe, die bis in die zweite Hälfte der 40er Jahre hinein hergestellt wurde. Leider machte sich die Krisensituation Anfang der 30er Jahre auch in der Fabrik von Franta Anýž bemerkbar. 1932 wandelte er das Unternehmen in eine offene Handelsgesellschaft um, die sich in den Händen der Familie befand und nannte sie FRANTA ANÝŽ A SPOL. An der Leitung des Unternehmens begannen sich auch seine Söhne Jaroslav und František und auch der Ehemann seiner Tochter zu beteiligen. Die durch eine kriegsbedingte Krankheit angeschlagene Gesundheit von Franta Anýž begann sich zu verschlechtern (Basedow). Schließlich erlag er 1934 im Sanatorium in Tatranská Polianka seiner Krankheit.

Aber auch nach seinem Tode geht der Betrieb in teilweise eingeschränkter Form weiter. Auch das Gießen künstlerischer Abgüsse und Teile, die Serienproduktion von Beleuchtungskörpern aber auch die Herstellung der viel gefragten schattenlosen Operationslampen wird fortgesetzt. Vor allem Zink, das patiniert und farblich behandelt wird, findet dafür Verwendung.

Im Januar 1942 wird die Firma Franta Anýž a spol. in eine Aktiengesellschaft umgewandelt, die sich wiederum in den Händen der Familie befindet. Nach 1945 half das Unternehmen bei der Beseitigung von Schäden an kriegsbeschädigten Objekten und erhielt Staatsaufträge. Wie viele andere Unternehmen wurde auch die Firma Franta Anýž am 1. März 1948 ohne jeglichen Anspruch auf Ausgleich verstaatlicht und in den Betrieb für Kunsterzeugnisse ZUKOV eingegliedert. Damit war das Ende eines berühmten tschechischen Unternehmens besiegelt.

Schließlich kam es 1991 zu vollständigen Schließung der ehemaligen Gießerei und der dazugehörigen Einrichtungen des Betriebes ZUKOV. Da die Erben von Franta Anýž keinen Anspruch auf Restitution hatten, gelang es trotz ernster Bemühungen nicht, an die Fertigung mit dem klanghaften Namen von Franta Anýž anzuknüpfen.

FRANTIŠEK ANÝŽ 1876 - 1934, AN IMPORTANT DESIGNER AND PRODUCER OF METAL ART OBJECTS

Anýž - a name, which is unknown to many. However, for Czech artistic culture, this is a name no less famous and comparable to the parade of figures from the Czech artistic crafts. Franta Anýž was not only an active sculptor and designer of artistic and utility objects and a precise jeweller and engraver, but also the founder of a large metal working plant in Prague. Anýž's creative opinions were influenced by the period and the personalities, with which he cooperated. Disengagement from the historicism of the 19th century manifested itself at the turn of the century in the fresh new style, which became the art nouveau. More than in architecture, its decorative style was applied to the supplementary artistic disciplines. The French floral art nouveau, the influence of the Viennese geometric art nouveau and the creation of the group of artists from Darmstadt all significantly influenced and stimulated the renewal of the Czech artistic crafts. At that time, the Museum of Applied Arts and the Applied Arts School in Prague announced a thematic competition, thus managing to uplift the quality of the skilled processing of items of a high artistic and skilful standard. The common utility item was again lifted from the inexpressiveness of anonymous shaping to the perfection of an exceptional artefact with a top quality, skilled processing based upon an artistic design. Thus the developing industrial production was retrospectively influenced. After being apprenticed as a modeller and engraver at the Komárovský Iron Works, which was famous for the high quality of its imitation bronze, the establishment recommended him to undertake further studies at the Applied Arts School in Prague. During his studies, he participated in all the competitions announced by the Museum of Applied Arts in Prague and he received several high-placed awards. He also joined the SVU Mánes Association. He graduated from school in 1899 and one year later received a grant from the Prague Municipal Authority. He undertook a study trip throughout Germany and on to Paris, then the Mecca of goldsmiths and silversmiths. There, he was fascinated by the World Exhibition brimming with the most recent creations of the artistic industry and he got to know the works of world-renowned jewellers such as Lalique, Faberge and soon.

After his return to Prague, he established his first studio in his small flat in Žitná Street. He joined with an excellent engraver and schoolmate from the Applied Arts School, Prokop Nováček, and in 1900 they established together the „Artistic Studio for Metallic Industrial Work“ in Táborská Street. Anýž designed most of the jewellery and the other artwork in metal. Soon, he began to cooperate with an architect and he had several orders, with which he had

problems finishing them on time, regardless of whether they involved grilles, ironwork or light fittings.

Franta Anýž gradually made a name for himself in Prague artistic circles. His marriage to Pavla Schnirchová at the end of 1901 was a happy step. Her dowry brought him a significant financial sum for the extension of the studio and company and opened up the way to further important social contacts. Therefore, he was able to move the studio in 1902 to Na Moráni Street and to expand it to undertake further metal processing specialities. He employed students and graduates of the Prague Applied Arts School at the studio, but mainly he employed qualified blue-collar workers.

Thanks to Anýž's artistic and organisational abilities, his company boomed and so in 1906 it moved again to Senovážná Street, where the company had 15 workers and its own electric lathe, grinding and polishing machines and the essential plating shop. He also increased the number of external workers, of which there were about 30. The leading architects assigned Anýž with their requirements for the fitting of the interiors and exteriors of buildings with metal accessories.

Light fittings gradually became a large part of Anýž's production. These were not only artistic artefacts for illustrious interiors designed by architects, but also light fittings for households. He intuitively assessed the new situation regarding light sources and began to create electric lights in small productions batches for households as early as 1911. According to his carefully maintained workshop logs, it is possible to discern when and how many of each samples were manufactured.

In 1910, Franta Anýž purchased a property in Prague - Holešovice, on which he wished to build a modernly conceived plant for metal production. A three-storied production hall with facilities for metal turners, metal pressers, fitters and turners, grinders, engravers and a small plating shop was built on the property with an area of 2390 m². The plant also had a deoxidisation and burnishing machine. Gradually a studio and residential house became part of the facility. The plant prospered and soon employed 60 workers led by the foremen in the different specialist departments. The First World War interrupted the development of the production plant. After the war, Anýž developed not only his own work activities, but also dedicated himself to a greater extent to his essential social contacts. In the 1920s, Anýž established a company sample salesroom for the expanding post-war production. Light fittings gradually became the most frequent goods on offer, as they had become a highly sought-after item with the development of the electric light in the mid 1920s.

The creation of completed new, non-decorative light fittings was taken over by his son, Jaroslav Anýž, MSc., from the end of the 1920s. His light fittings began to form a special part of the Anýž production. Their catalogue was published, because their modern and simple-shaped utility light fittings supplemented the contemporary purist and functionalist interiors very well. Jaroslav Anýž usually designed most of these light fittings himself under the label IAS (Inženýr Anýž Světla). Some of the designs for the light fittings also came from the interwar specialist and proponent of the economical and, at the same time, useful electrical lighting, Miloslav Prokop, MSc., who became Jaroslav Anýž's expert consultant. The expansion of the electric light in the 1930s was matched by the constant expansion of production to include many types of ceiling, wall and table lights. A significant product was the Czechoslovak patented shadowless operating lamp, which was manufactured up to the second half of the 1940s. Unfortunately, the crisis situation at the beginning of the 1930s also left its mark on the operations of the Anýž plant. In 1932, Anýž transformed the company into a family public trading company and its name was changed to FRANTA ANÝŽ AND COMPANY. At that

•time, his sons, Jaroslav and František, and his daughter's husband began to play a role in the

management of the company. A wartime illness caused Franta Anýž's poor health to worsen (Basedow) and he succumbed to his illness in a sanatorium in Tatranská Pohanka in 1934.

Even after his death, the factory continued to carry out slightly limited operations. The casting of artistic cast pieces and parts for massed produced light fittings continued to a limited extent. They continued to manufacture the highly sought-after shadowless operating lamps. Zinc with a patinated or coloured surface finish became the main material. In January 1942, Franta Anýž and Company was changed to a family joint stock company. After 1945, the company assisted in the renewal of destroyed buildings and received many state tenders. Then, as was also the case with a number of other companies, Franta Anýž's company was nationalised as of 1. 3. 1948 without any compensation whatsoever. The entire company was integrated into the Factories for Artistic Products. Thus came the end of a celebrated Czech company.

In 1991, the former foundry and its associated operations from the Factories for Artistic Products were completely liquidated. As the heirs of Franta Anýž did not have the right to the return of the property within the framework of the restitution proceedings, they could not, even though they wanted to, follow in the footsteps of the top quality metal production of the resounding name of Franta Anýž.



Mrs. and Mr. Giesler(D)

Martina Klimošová

Střední uměleckoprůmyslová škola sklářská

Havlíčkova 56-57

471 14 Kamenický Šenov

Czech Republic

**STŘEDNÍ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÁ ŠKOLA SKLÁŘSKÁ - HISTORIE
A SOUČASNOST VE VÝUCE ODDĚLENÍ DESIGNU SVÍTIDEL**

Kamenickošenovská sklářská škola vznikla před téměř 150 lety jako jedna z prvních odborných škol v Čechách i celé střední Evropě, aby uspokojila potřeby místních sklářských podnikatelů a jejím posláním bylo přinášet prospěch místní výrobě. Vznikla jako nedělní škola kreslení a od té doby prošla ve svém vývoji mnoha změnami. Změnami organizačními, změnami ve vztahu k politicko-ekonomickým událostem i změnami z hlediska výtvarného směrování školy.

Postupně vznikala na škole jednotlivá oddělení: oddělení malířů skla, rytců, brusiců a nakonec její nejmladší obor oddělení designu svítidel. Toto oddělení vzniklo v roce 1962 pod názvem „Konstrukce a tvorba svítidel“. Jeho vedoucím výtvarníkem byl Stanislav Kučera, dílenanským učitelem Emanuel Černý. Od roku 1986 to byl akademický sochař Jaroslav Pálkrábek, absolvent VUPŠ Praha. Oddělení bylo přejmenováno na „Oddělení designu svítidel a světelných objektů“. Od roku 2000 je vedoucím oddělení Mgr. Martina Klimošová, absolventka VSUP Praha. Dílenanským učitelem je Václav Zeman. Konstrukci a technickým předmětem vyučuje Ing. Petr Malý.

Studium oboru designu svítidel je zaměřeno na navrhování a tvorbu svítidel, světelných objektů a výtvarných elementů do interiérů, exteriérů a architektury s respektováním funkčních, estetických, světelně-technických, materiálových, ekonomických a výrobních aspektů. Odborná výuka designu svítidel probíhá první dva ročníky studia ve formě výtvarné přípravy, která je pro všechna oddělení společná a spočívá ve vytvoření základu výtvarného vzdělání z hlediska specifik studovaného oboru. Výtvarná příprava vyúsťuje ve třetím a čtvrtém ročníku studia do vlastní návrhářské tvorby designu osvětlení. Uplatňuje se zde komplexní charakter tohoto oboru: pochopení výtvarných, konstrukčních, technologických a výrobních požadavků a využití vědomostí oboru konstrukce, osvětlovací techniky, elektrotechniky atd. Studium je ukončeno maturitou a samostatnou odbornou prací výtvarným návrhem a realizací prototypu svítidla včetně technické dokumentace.

Absolventi oboru se mohou uplatnit ve funkcích středních výtvarně-technických pracovníků, ve vysoce kvalifikovaných dělnických profesích umělecko-řemeslného charakteru, jako návrháři a projektanti osvětlení. Studenti jsou připraveni ke studiu na vysoké škole.

Oddělení designu svítidel spolupracuje s výrobními podniky např. místní závod Preciosa Lustry a.s., který kromě produkce moderních svítidel stále udržuje tradici klasické lustrářské výroby. Druhým podnikem jsou Sklárny Rapotín. V rámci této spolupráce školy s podniky se uskutečňují realizace studentských návrhů a projektů. Studenti tak mají možnost přímo se podílet na průmyslové výrobě nového designu svítidel. V podnicích se také uskutečňují povinné odborné praxe studentů. Spolupracují i školy mezi sebou navzájem. Úzké partnerské vztahy udržuje kamenickošenovská škola se státní odbornou školou v Rheinbachu v Německu,

která je zakladatelkou tradic školy šenovské. (Po odsunu německých pedagogů z Kamenického Senova v r. 1945.) Každoročně se tak koná trítýdenní výměnná stáž našich a německých studentů v rámci vzdělávacího programu „Leonardo“. Škola se účastní také soutěží a výstavu nás'i v zahraničí. V současné době se chystá výstava soutěžních prací školy v Muzeu skla v Jablonci nad Nisou. Každoročně pořádá škola výstavu maturitních prací v kamenicko-šenovském GLASSiCENTRU atd. Práce žáku jsou vystaveny ve výstavních prostorách školy, které jsou ve „Dnech otevřených dveří“ přístupné veřejnosti.

GLASKUNSTFACHSCHULE—GESCHICHTE UND GEGENWART DER AUSBILDUNG IN DER ABTEILUNG FÜR LEUCHTENDESIGN

Die Glasfachschule in Kamenický Šenov entstand vor fast 150 Jahren als eine der ersten Fachschulen in Böhmen und in Mitteleuropa, damit die Bedürfnisse der örtlichen Glasunternehmer befriedigt wurden. Ihre Aufgabe war der örtlichen Produktion Vorteil zu bringen. Sie entstand als eine Sonntagsschule für Zeichnen und seit der Zeit entwickelte sie sich mit vielen Veränderungen. Veränderungen in der Organisation, Veränderungen in der Beziehung zur politisch-ökonomischen Ereignissen sowie Veränderungen in der künstlerischen Orientierung.

Stufenweise entstanden einzelne Abteilungen in der Schule: Abteilung für Glasmalen, für Glasgravur, für Glasschliff und zum Schluss die jüngste Fachrichtung: die Abteilung für



Secondary School of Glass Making - the exhibition of lighting fixtures

Leuchtendesign. Diese Abteilung entstand im Jahre 1962 und wurde als die Abteilung für Konstruktion und Gestalten von Leuchten genannt. Zum künstlerischen Leiter der Abteilung wurde Stanislav Kučera und zum Werkstättenlehrer Emanuel Černý. Seit 1986 wurde die Abteilung vom akademischen Bildhauer Jaroslav Pulkrábek, Absolventen der Kunstgewerbehochschule in Prag, geleitet. Die Abteilung wurde dann als Abteilung für Design von Leuchten und Leuchtabjekten umbenannt. Im Jahre 2000 wurde Mg. A. Martina Klímošová zur Leiterin der Abteilung und der Werkstättenleiter ist zur Zeit Václav Zeman. Konstruktion und technische Fächer werden von Dipl. Ing Petr Malý unterrichtet.

Das Studium der Fachrichtung Leuchtendesign wird zum Design und Gestalten von Leuchten, Leuchtabjekten und Kunstelementen für Interieure, Exterieure und Architektur orientiert und dabei werden funktionelle, ästhetische, lichttechnische, materielle, ökonomische und Produktionsaspekte respektiert. Die Fachausbildung der Schüler wird in den ersten zwei Schuljahren als künstlerische Vorbereitung unterrichtet. Diese Vorbereitung verläuft in allen Abteilungen auf ähnlicher Weise und gibt den Schülern einen Grund für die weitere künstlerische Ausbildung in der spezifischen Studienfachrichtung. Im dritten und vierten Schuljahr arbeiten die Schüler schon an eigenen Entwürfen. Sie müssen den kompletten Charakter der Fachrichtung bewältigen: sie müssen künstlerische, bautechnische, technologische und Produktionsanforderungen begreifen und die Kenntnisse der Fächer Konstruktion, Lichttechnik, Elektrotechnik usw. ausnützen. Das Studium ist mit dem Abitur beendet, dessen Teil auch ein Beleuchtungskörper ist, der von dem Schüler entworfen, gefertigt und mit einer kompletten technischen Dokumentation versehen wird.

Absolventen dieser Fachrichtung können sich als mittlere küstlerisch-technische Spezialisten, als hochqualifizierte Kunstgewerbebeiter, als Entwerfer und Projektanten von Beleuchtung durchsetzen und sind bereit an einer Hochschule zu studieren. Die Abteilung für Leuchtendesign arbeitet mit Produktionsbetrieben zusammen, z. B. mit dem örtlichen Unternehmen Preciosa-Lustry, das außer modernen Leuchtenproduktion auch die Tradition der klassischen Lüsterproduktion unterhält. Der zweite Betrieb, mit dem die Schule zusammenarbeitet, sind die Glaswerke Rapotín in Mähren. Im Rahmen dieser Zusammenarbeit werden Entwürfe der Schüler realisiert; auf dieser Weise haben die Schüler die Möglichkeit sich an der Industrieproduktion einer neu entworfenen Leuchte beteiligen. In diesen Betrieben werden auch pflichtige Schülerpraktiken veranstaltet. Es gibt auch eine Zusammenarbeit zwischen den Schulen. Enge Partnerschaftsbeziehungen unterhält die Schule mit der staatlichen Glasfachschule in Rheinbach (Bundesrepublik Deutschland Land Nordrhein-Westfalen). Diese Schule hält sich für eine Nachfolgerin der Schule in Kamenický Šenov, weil sie von den Lehrern gegründet wurde, die aus Kamenický Šenov nach dem zweiten Weltkrieg nach Deutschland übersiedelt wurden. Jedes Jahr wird auch ein dreiwöchiger Austausch von unseren und deutschen Schülern im Rahmen des Ausbildungsprogramms der EU „Leonardo da Vinci“ veranstaltet. Die Schule nimmt an Wettbewerben und Ausstellungen im Inland und Ausland teil. Zur Zeit wird eine Ausstellung der Schularbeiten im Glasmuseum in Jablonec nad Nisou vorbereitet. Jedes Jahr veranstaltet die Schule eine Ausstellung von Abiturarbeiten in der Galerie GLASSiCENTER in Kamenický Šenov. Die Schularbeiten werden auch in Ausstellungsräumen der Schule ausgestellt und an den „Tagen der offenen Tür“ können sie von der Öffentlichkeit besichtigt werden.

SECONDARY ART SCHOOL OF GLASS MAKING HISTORY AND PRESENT OF THE EDUCATION AT THE FIELD OF LIGHTING DESIGN

The School of Glass Making in Kamenický Šenov was founded almost 150 years ago as one of the first vocational schools in Bohemia and in all Central Europe to satisfy needs of local glass entrepreneurs. Its task was to bring advantage for the local production. It originated as a Sunday school of drawing and since then many changes have happened: changes in organisation, changes in relations to political-economical events and changes in the art conception of the school.

Individual sections of the school education were established step by step. After the section of glass painting, engraving and cutting the section of lighting design was founded as the youngest education field. This section was founded in 1962 and was called „Construction and Creation of Lighting Fixtures". Its artistic leader was Stanislav Kučera and Emanuel Černý worked as a workshop teacher. From 1986 until 1999 academic sculptor Jaroslav Půlkrábek, graduated from the College of Applied Arts in Prague, led the section. The section was renamed to the „Section of Lighting Object Design" and since 2000 Mg. A. Martina Klimošová has been its leader. The workshop teacher's name is Václav Zeman. Eng. Petr Malý teaches the subject Construction and other technical subjects.

The study of lighting object design is concentrated to design and creation of lighting fixtures, lighting objects and art elements for interiors, exteriors and architecture with respect to function, art, light technique, material, economy and production conditions. The special teaching of lighting object design is accomplished in a form of artistic preparation during the first two school years. This teaching is similar at all sections and its aim is to lay foundations for artistic education from the view of the studied field. In the third and fourth school year the students work on their designs. They must manage the complex character of this field: they must understand its art, construction, technology and production requirements and they must use their knowledge from the subjects of construction, light technique, electrical engineering etc. The study is finished by a school leaving examination, a part of which is a lighting object that must be designed, made and documented by the student. School leavers of this section can work as middle art-technique workers, as qualified workers of applied arts, as designers and planners of lighting and they can study at a college as well.

The section of lighting object design collaborates with industrial companies, e.g. with the local company Preciosa-Lustry, which produce both modern lighting fixtures and traditional classical chandeliers. The second company to collaborate with is the glasswork Rapotín in Moravia. Within this collaboration students' designs are carried out and this way students have a chance to participate in production of new designed lighting fixtures. At these companies students' practical training is organised. Collaboration between schools is carried on as well. There are close contacts to the School of Glass Making in Rheinbach (Federal Republic of Germany country North Rhine Westphalia). This school considers itself as a follower of the school in Kamenický Šenov, because the teachers that were transferred to Germany after the World War II founded it. A three-week change of Czech and German students is organised every year within the educational programme of EU „Leonardo da Vinci". The school takes part in competitions and exhibitions both in this country and abroad. At present an exhibition of school works will take place in Jablonec nad Nisou. Every year the school organises an exhibition of school leavers' works at the gallery GLASSiCENTER in Kamenický Šenov. The students' works are exhibited at the school and the public can see them at the „Days of Opened Door".

PRAGUE - THE MUSEUM OF APPLIED ARTS

26.4.2001

KÄTHE KLAPPENBACH

VZNIK A OBSAH KNIHY

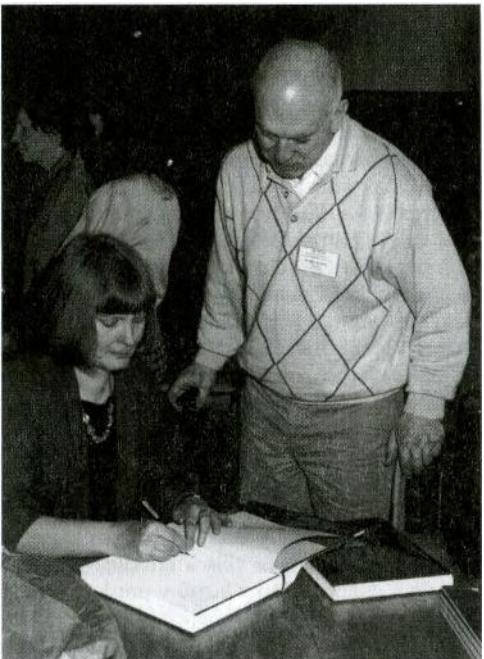
,,KŘIŠŤÁLOVÉ LUSTRY ZE SKLA A HORSKÉHO KŘIŠŤÁLU"

Úvodní slovo:

*"Vyslovme zde ještě
obecné slovo lítosti nad tím,
jak v různých dobách velice trpěly
všechny klasické svícny a lustry
znetvořujicfm zacházením [...].

Přičinou byl nedostatek
smér udávajici literatury,
ale nevědomost a nezkušenost
zničily ještě mnohem více."

(Josef Holej 1968.) *



Mrs. Klappenbach (D) and Mr. Kanak (Sw)

Když jsem r. 1983 dostala od současného generálního ředitele Nadace pruské zámky a zahrady Berlín-Braniborsko (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg) a zároveň tehdejšího ředitele zámků v Postupimi — Sanssouci úkol zinventarizovat sbírku osvětlovacích těles v postupimských zámcích, byla mi jasná jedna věc: s existující a pro mě dostupnou literaturou nebude nikdy možné daný obor vědecky probádat, přičemž tato práce byla a je jen malou částí mých pracovních úkolů. A tak jsem po důkladné inventarizaci existujících zámeckých inventáru začala vyhodnocovat nejrůznější další prameny a také hledat literaturu. Zvlášť těžké bylo přijít na stopu jediným dvěma publikacím — Josefa Holeye „Křišťálový lustr, jeho vznik a vývoj“ („Der Kristallkronleuchter, seine Entstehung und Entwicklung“) a „Lustry se skleněnými rameny v Jenischově domě v Hamburgu — Altoně“ („Die Glasarmkronleuchter im Jenisch-Haus in Hamburg — Altona“). Roku 1984 jsem ještě Heleyovi napsala, ale nikdy jsem nedostala odpověď, stejně jako má kolegyně Edith Temm o několik let dříve. A tak jsem předpokládala, že již zemřel a hledala jeho pozůstatlost. Díky starostovi města Trappenkamp, kde Holej žil, jsem se konečně roku 1996 dozvěděla adresu

syna Waltera Holeye, který mi poté sdělil, kde bych tuto pozůstatost mohla najít a sice u Petera Ratha ve Vídni, kterým byl samozřejmě znám firmou Lobmeyr.

Během bádání jsem následovala Holeyovu radu a sbírala všechna vyobrazení, která bylo možno nalézt a ta jsem posléze pořádala a archivovala. Vše se dělo za úzké spolupráce s velice zkušeným elektrikárem — Michaelem Borowskim, pověřeným restaurováním lustrů. Zatímco on lustry restauroval, měla jsem možnost je studovat v rozebraném stavu a obrazově dokumentovat. Již od začátku jsem měla myšlenku nakreslit, podrobně prozkoumat a zkatalogizovat všechny křišťálové i skleněné ověsky každého lustru v naději, že by to mohlo být jednou pomocí pro dataci. V mé knize je výsledek mého sběru poprvé otištěn, ale dále musím a chci v této oblasti ještě pracovat.

Převrat v roce 1989 přinesl velký pokrok v bádání, protože díky možnosti cestování, zvláště do bývalého západního Berlína, jsem mohla v tamních knihovnách nahlédnout do veškeré literatury, kterou jsem zatím ještě neznala a především pokračovat ve svém bádání v tajném státním archívě. Také mé soukromé cesty vedly na místa, na kterých se nacházely zajímavé lustry. Plán výstavy (asi od r. 1987) osvětlovacích těles s malým katalogem, která měla být realizována r. 1992, byl zavrhnut ve prospěch většího projektu. Krátkopobě stipendium francouzské vlády v Paříži r. 1993 s bádáním v různých archivech, knihovnách a ve Versailles mi dopomohlo k několika klíčovým zážitkům. K uskutečnění projektu v plánovaném rozsahu mi chyběl čas. Roku 1996 se vyskytla možnost žádat o stipendium u nadace Ernst von Siemens-Kulturstiftung München, které obsahovalo na určitou dobu uvolnění ze zaměstnání a financování zástupu. Stejně tak mohla být podána i žádost na náhradu cestovních nákladů, nákladů na fotodokumentaci ap. Roku 1998 obdržela Nadace pruské zámky a zahrady Berlin-Braniborsko (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg) toto stipendium, kterým mi bylo umožněno uzavření mého bádání a dokončení knihy. Během mého bádání a cest do archivů, knihoven, muzeí a zámků ve Wrocławiu, Londýně, Kassel, Miláně, Mnichově, Paříži, Vídni a Švýcarsku jsem zkusila velkou podporu badatelů v oblasti lustrů, muzejních pracovníků, přírodovědců a výrobců. A tak mohly zrát poznatky, které vedly k mé knize.

Tato studie nutně překraje hranice samotného katalogu, má spíše vysvětlit a zobrazit vznik a vývoj lustrů ze skla a křišťálu. Výzkum obsáhlé, a jak se během dlouholeté práce ukázalo, i důležité sbírky lustrů v pruských zámcích v Berlíně a Braniborsku, byl počátek a podnět pro cílenější výzkum jejich vývoje.

Důležitým motivem při práci na této publikaci byl cíl povýšit lustr z křišťálu a skla na předmět uměleckohistorického bádání, uznat jej jako samostatné umělecké dílo a jako součást souhrnného uměleckého díla „dekorace prostoru“ a tím jej postavit na úroveň ostatních uměleckých předmětů. Lustr je vždy viděn v souvislosti s dějinami umění, kulturními dějinami, dějinami techniky a přírody, což má za následek, že je jen v opodstatněných výjimečných případech, i za přihlédnutí k jeho hmotné hodnotě, považován pouze za předmět denní potřeby a v důsledku toho je pak u něj okamžitě použito jakékoli nové vymoženosti techniky.

Je na čase uvědomit si jeho původní význam Původně jím na prvním místě byla dekorace a reprezentace a teprve na druhém sloužil při výjimečných příležitostech k osvětlení prostoru. Jen při takovýchto příležitostech byl opatřen svícíkami. Originální dojem je dnes rušen vžitou praxí v muzeích, kde jsou lustry vždy opatřeny svícíkami a nebo jsou dokonce elektrifikovány.

Knihu je rozdělena do dvou částí: úvod do dějin a typologie lustrů a katalog. Nejdříve je na základě vybraných evropských zemí a knižectví dán přehled o bohatství tvarů a oblastech vzniku lustrů a také, jak s nimi bylo rozdílně časově a místo zacházeno. Po podrobném vyobrazení používaných materiálů (bronz, křišťál a sklo) a popisu výrobních postupů následují pojednání o umělcích, řemeslnicích a sklářských hutích podílejících se na výrobě lustrů v pruských zámcích.

Regionální vývoj v Braniborsku - Prusku lze zobrazit jen v souvislosti a za zohlednění celoevropského vývoje. Důraz je kladen na všeobecný vznik a vývoj za jednotlivých pruských kurfiřtů a králů a na jim vlastní principy zařizování a stylu.

Velkou část práce tvoří doba vlády krále Friedricha II. (1740-1786). Lustry ze skla a křišťálu z doby osvícenství představují vrchol vývoje a nejsou jen relativně početně zachovány v postupimských zámcích, ale také archivásky bohatě doloženy. Z důvodu paralelně probíhajících vývojů, rychlého přebírání módních proudu ve spojení se špatným stavem pramenů nelze bohužel zabránit mezerám a chybám. Autorka je vděčná za každé rozšiřující upozornění, které může dopnit tyto mezery a které bude zohledněno při dalších bádáních.

Jak již bylo na počátku zmíněno, byly jako pomoc při dataci úpině poprvé katalogizovány tvary ověsků. Pokus o vytvoření jednotných termínů této oblasti by měl ulehčit přechod od terra incognita k opracovanému poli.

Při vypracovávání a sestavování této části jsem opakovaně narazila na body, u kterých se mi má argumentace nezdála dostačující, a kladla jsem si proto otázku, zda je zveřejnění smysluplné.

Jelikož by tento katalog měl být chápán také jako podnět k dalšímu sběru a bádání v této oblasti, rozhodla jsem se pro publikaci s tím omezením, že se někdy u přířazení a datace jedná o první přiblížení.

Bohatá a mnohostranná sbírka pruských královských lustrů je podrobně představena v následujícím katalogu. Navíc jsem v katalogu ztrát dokumentovala i během století ztracené lustry, které mají velkou historickou a hmotnou hodnotu nebo stojí zástupně za jeden druh, bud jako inventární zápis bez existujícího vyobrazení nebo číslo v katalogu s obrazovou reprodukcí.

Výhodným se ukázalo časové omezení na dobu do r. 1810, jelikož průmyslová revoluce nastupující po osvobojujících válkách uvedla novou kapitolu v oblasti osvětlovací techniky, která umožnila proniknutí lustrů do měšťanských domů. To znamenalo zároveň i propad tohoto druhu z knižecího uměleckého předmětu k masovému výrobku.

To samozřejmě znamená, že budu muset v danou dobu pokračovat v katalogu pro období od r. 1810 do 1918, vyjma zámku korunního prince — Cecilienhofu. Velká část přípravných prací již byla učiněna.

ENTSTEHUNG UND INHALT DES BUCHES „KRONLEUCHTER AUS GLAS UND BERGKRISTALL“

Geleitwort:

*"Es möge hier noch ežn allgemeines
Wort des Bedauerns darüber
ausgesprochen werden, wie sehr
alle klassischen Leuchter und Lüster
im Laufe der Zeit unter misfibildender
Behandlung gelitten haben. [...]
Der Mangel an richtungsgebender
Literatur war wohl die Ursache,
aber die Unwissenheit und Unerfahrenheit
hat noch mehr verdorben."
(Josef Holey 1968.)*

Als ich 1983 vom jetzigen Generaldirektor der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und damaligem Direktor der Schlösser in Potsdam-Sanssouci die Aufgabe

übertragen bekam, die Sammlung der Beleuchtungskörper in den Potsdamer Schlössern zu inventarisieren, war mir vor allem Eines klar: mit vorhandener und für mich erreichbarer Literatur wird es mir nie möglich sein, dieses Fachgebiet wissenschaftlich zu erforschen, eine Arbeit, die nur ein kleiner Teil meiner sonstigen Aufgabengebiete war und ist. So begann ich zunächst nach der gründlichen Inventarisierung die noch vorhandenen Schlossinventare und verschiedenste andere Quellen auszuwerten sowie Literatur zu suchen. Besonders schwierig war es, die beiden einzigen Veröffentlichungen Josef Holeys „Der Kristallkronleuchter, seine Entstehung und Entwicklung“ und „Die Glasarmkronleuchter im Jenisch-Haus in Hamburg-Altona“ aufzuspüren. Ich schrieb Holey noch vor seinem Tode im Jahre 1984 an, erhielt aber nie eine Antwort, wie meine Kollegin Edith Temm schon einige Jahre zuvor. So vermutete ich, daß er bereits verstorben ist und suchte seinen Nachlaß. Durch den Bürgermeister der Stadt Trappenkamp, in der Holey gelebt hat, erfuhr ich dann endlich 1996 die Adresse seines Sohnes Walter Holey, der mir dann mitteilte, wo ich diesen Nachlaß finden könnte nämlich bei Peter Rath in Wien, der mir durch die Firma Lombeim natürlich bekannt war.

Während der Forschungen folgte ich immer dem Rat Holeys, alle Abbildungen, die zu finden waren, zu sammeln und diese zu ordnen und zu archivieren. Dieses geschah alles stets in enger Zusammenarbeit mit dem für die Restaurierung der Kronleuchter beauftragten, sehr erfahrenen Elektromeister der SPSG, Michael Borowski. Während er Kronleuchter restaurierte, hatte ich die Möglichkeit, diese im auseinandergenommenen Zustand zu studieren und zu bildlich zu dokumentieren. Von Beginn an hatte ich die Idee, alle Bergkristall- und Glasbehänge von jedem Kronleuchter zu zeichnen, genau zu untersuchen und zu katalogisieren mit der Hoffnung, daß das einmal eine Unterstützung für die Datierung sein könnte. In meinem Buch ist ein Ergebnis dieses Sammelns nun erstmalig abgedruckt, doch ich muß und will weiter auf diesem Gebiet arbeiten.

Die Wende im Jahr 1989 brachte mir einen großen Fortschritt der Forschungen, denn durch die Möglichkeit zu reisen besonders ins ehemalige Westberlin konnte ich in den dortigen Bibliotheken alle Literatur einsehen, die ich noch nicht kannte und vor allem meine Quellenforschung im geheimen Staatsarchiv fortsetzen. Meine Privatreisen führten dann auch an die Orte, an denen interessante Kronleuchter zu finden waren. Der seit etwa 1987 gehegte Plan, im Jahre 1992 eine Ausstellung von Beleuchtungskörpern mit einem kleinen Katalog zu erarbeiten, wurde in dieser Zeit zugunsten eines größeren Projektes verworfen. Ein Kurzstipendium der französischen Regierung in Paris 1993 mit Forschungen in verschiedenen Archiven, Bibliotheken und in Versailles verhalf mir zu einigen Schlüsselerlebnissen. Doch um das Projekt, was mir vorschwebte in dem geplanten Umfang zu verwirklichen, fehlte die Zeit. 1996 ergab sich die Möglichkeit, bei der Ernst von Siemens-Kulturstiftung München ein Stipendium zu beantragen, das eine Freistellung für eine gewisse Zeit und die Finanzierung einer Vertretung beinhaltete. Ebenso konnten Reise-, Foto- und andere Kosten beantragt werden. 1998 erhielt dann die Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg dieses Stipendium, durch das mir nun der Abschluß meiner Forschungen und die Fertigstellung des Buches ermöglicht wurde. Bei den Forschungen und während der Reisen in Archive, Bibliotheken, Museen und Schlösser nach Breslau, London, Kassel, Mailand, München, Paris, Wien und in die Schweiz erhielt ich große Unterstützung durch Kronleuchterforscher, Museumsleute, Naturwissenschaftler und Hersteller. So konnten die Erkenntnisse reifen, die zu dem vorliegenden Buch führten.

Das Anliegen der vorliegenden Studie geht notgedrungen über einen reinen Bestandskatalog hinaus, sie soll vielmehr Entstehung und Entwicklung der Kronleuchter aus Glas und Bergkristall klären und darstellen. Die Untersuchung der umfangreichen- und wie es sich im Laufe der langjährigen Arbeit herausstellte, bedeutsamen - noch erhaltenen Sammlung

von Kronleuchtern in den preußischen Schlössern in Berlin und Brandenburg war Anfang und Anregung, ihrer Entwicklung gezielt nachzugehen.

Wichtiges Motiv bei der Arbeit an dieser Publikation war das Ziel, den Kronleuchter aus Bergkristall und Glas zum Gegenstand kunstgeschichtlicher Forschungen zu erheben, als eigenständiges Gesamtkunstwerk und als Bestandteil des Gesamtkunstwerkes „Raumdekoration“ anzuerkennen und ihn dadurch den anderen Kunstgegenständen gleichzustellen. Er wird immer im großen Zusammenhang Kunstgeschichte, Kulturgeschichte, Technikgeschichte und Naturgeschichte gesehen. Das sollte insbesondere zur Folge haben, daß er auch seines materiellen Wertes eingedenk nur in begründeten Ausnahmefällen als reiner Gebrauchsgegenstand gesehen und jede technische Neuerung sofort an ihm angewendet wird. Es ist an der Zeit, sich seiner ursprünglichen Bedeutung zu besinnen, die ursprünglich in erster Linie in der Dekoration und Repräsentation lag und erst in zweiter Linie der Beleuchtung des Raumes bei außerdentlichen Anlässen diente. Nur bei solchen Gelegenheit wurden die Kerzen aufgesteckt. Die heute eingebürgerte Praxis der Museen, Kronleuchter immer mit Kerzen zu bestücken oder gar neu zu elektrifizieren, verfälscht den Originaleindruck.

Das Buch gliedert sich in zwei Teile: eine Einführung in die Geschichte und Typologie des Kronleuchters und in den Bestandskatalog. Zunächst wird an Hand ausgewählter europäischer Länder und Fürstenhöfe ein Überblick über den Formenreichtum und das Entstehungsfeld der Kronleuchter gegeben sowie die zeitliche und geographisch unterschiedliche Umgehensweise mit ihnen aufgezeigt. Den ausführlichen Darstellungen der verwendeten Materialien (Bronze, Bergkristall und Glas) und der Beschreibung der Herstellungstechniken folgen Abhandlungen über die an der Herstellung der Kronleuchter in den preußischen Schlössern beteiligten Künstler, Handwerker und Glashütten.

Die regionale Entwicklung in Brandenburg-Preußen ist nur im Zusammenhang und unter Berücksichtigung der gesamteuropäischen darzustellen. Als Schwerpunkte werden die allgemeine Entstehung und die Entwicklung unter den einzelnen preußischen Kurfürsten und Königen und deren stilistische und Ausstattungsprinzipien hervorgehoben.

Einen großen Anteil der Arbeit nimmt dabei die Regierungszeit König Friedrichs II. (1740 — 1786) ein. Die Kronleuchter aus Glas und Bergkristall dieser Jahrzehnte im Zeitalter der Aufklärung stellen einen Höhepunkt in der Entwicklung dar, und sind nicht nur relativ zahlreich in den Potsdamer Schlössern erhalten, sondern auch archivalisch reichhaltig belegt.

Parallel verlaufende Entwicklungen, die schnelle Übernahme modischer Strömungen in Verbindung mit der schlechten Quellenlage machen Lücken und Fehler leider unvermeidbar. Die Autorin ist für jeden weiterführenden Hinweis dankbar, der diese Lücken füllen kann und der dann in der weiteren Forschung mit berücksichtigt wird.

Erstmalig wurden wie schon anfangs erwähnt - Behangformen als Datierungshilfe katalogisiert. Der Versuch der Schaffung einheitlicher Begriffe auf diesem Gebiet soll den Übergang von einer Terra incognita zu einem bearbeitetem Feld erleichtern.

Bei der Erarbeitung und Zusammenstellung dieses Teiles stieß ich wiederholt auf Punkte, bei denen mir die Beweisführung nicht ausführlich genug schien, und ich stellte mir die Frage, ob eine Veröffentlichung bereits sinnvoll sei. Da der Katalog jedoch auch als Anregung zu verstehen ist, weiter auf diesem Gebiet zu sammeln und zu forschen, entschied ich mich für die Publikation mit der Einschränkung, daß es sich },gei Zuschreibungen und Datierungen gelegentlich um eine erste Annäherung handelt.

Die reichhaltige und vielfältige Sammlung der preußischen Könige wird im anschließenden Bestandskatalog ausführlich vorgestellt. Zusätzlich wurden im Laufe der Jahrhunderte verlorengegangene Kronleuchter, die von hohem kunstgeschichtlichem und materiellem Wert sind oder stellvertretend für eine Art stehen entweder als Inventareintrag ohne

vorhandene Abbildung oder als Katalognummer mit einer bildlichen Wiedergabe in einem Katalog der Verluste dokumentiert.

Als vorteilhaft erwies sich die zeitliche Begrenzung auf die Zeit vor 1810, denn die nach den Befreiungskriegen einsetzende Industrielle Revolution leitete ein neues Kapitel auf dem Gebiet der Beleuchtungstechniken ein, welches den Einzug des Kronleuchter in Bürgerhäuser ermöglichte. Das bedeutete gleichzeitig den Abstieg der Gattung vom fürstlichen Kunstobjekt zum Massenprodukt.

Das heißt natürlich, daß ich zu gegebener Zeit den Bestandskatalog von 1810 bis 1918, wobei das Kronprinzenschloß Cecilienhof aufgenommen bleibt, fortführen muß. Ein großer Teil der Vorarbeiten dafür ist bereits geleistet.

ORIGIN AND CONTENT OF BOOK „CHANDELIERS OF GLASS AND ROCK CRYSTAL“

Forward:

* "A general word of regret should
be expressed here as to the way, in
which all classical light fittings and chandeliers
have suffered over the course of time
from misinformed treatment. [...] I
The lack of direction-giving literature
has certainly been the cause,
but ignorance and inexperience
have done even more damage."
(Josef Holey — 1968.) *

When I was appointed in 1983 by the present Managing Director of the Berlin-Brandenburg Foundation of Prussian Chateaux and Gardens and the former Director of the Potsdam-Sanssouci Châteaux to undertake the inventory of the light fittings in the Potsdam châteaux, one thing was quite clear to me: the available and accessible literature meant that it would be impossible for me to undertake scientific research into this specialist area, a task which was and is but a small part of my overall area of work. So at first, after the fundamental inventory, I began to evaluate the still available château inventories and various other sources, as well as to seek out literature. It was especially difficult to ferret out Josef Holey's individual publications „The Crystal Chandelier, Its Genesis and Development“ and „The Glass Arm Chandeliers in the Jenisch House in Hamburg-Altona“. I wrote to Holey before his death in 1984, but I never received an answer, as also occurred to my colleague Edith Temm several years before. Therefore, I assumed that he had already died and I sought out his estate. Via the mayor of the town of Trappenkamp, where Holey had lived, I finally discovered in 1996 the address of his son, Walter Holey, who informed me where I could find this estate, namely with Peter Rath in Vienna, who was naturally known to me from the Lobmeyr company.

During the research, I always took Holey's advice to collect all the illustrations that were available and to organise and file them. This always took place in close cooperation with Michael Borowski, the highly experienced electrical technician from SPSG, who had been assigned the restoration of the chandeliers. While he restored the chandeliers, I had the possibility of studying them in their disassembled state and to document them with illustrations. From the beginning, I had the idea of drawing all the mountain crystal and glass trimmings from each chandelier and of precisely studying and cataloguing them in the hope that this may some day be a support for dating objects. The initial results of this collection work have been published in my book, but I will continue to work in this area.

1989 brought me great progress in the research as the option of travel especially in the former West Berlin allowed me to view all the literature in other libraries, which I had not yet encountered, and, above all, to continue my source research in the secret state archives. My private travels then led to many places, where interesting chandeliers could be found. The plan to hold an exhibition of light fittings in 1992 with a small catalogue, which had been in the pipeline since about 1987, was shelved at that time in favour of a larger project. A short-term grant from the French government in Paris in 1993 with research in various archives, libraries and in Versailles helped me to have several crucial experiences. However, there was not enough time to carry out the project, which I had in mind, to the planned extent. In 1996, there was the opportunity of applying for a grant from the Ernst von Siemens Cultural Foundation in Munich, which included the possibility of leave for a certain time period of time and the finances for a stand-in worker. Likewise, travel, photographic and other expenses could be claimed. In 1998, the Berlin-Brandenburg Foundation of Prussian Chateaux and Gardens received this grant, which enabled me to conclude my research and complete the book. During my research and travels to archives, libraries, museums and châteaux in Breslau, London, Kassel, Milan, Munich, Paris, Vienna and Switzerland, I received great support from chandelier researchers, museum personnel, scientists and manufacturers. This allowed the insights to mature, which led to the inception of the book.

The concern of the study perforce transcends a pure item catalogue and it should explain and represent the inception and development of chandeliers made of glass and mountain crystal in much more detail. The study of the considerable and, as has been shown during the course of long standing work, meaningful, still maintained collection of chandeliers in the Prussian châteaux in Berlin and Brandenburg was the impetus and motivation to follow up their development.

An important motif during the work on this publication was the goal of raising the mountain crystal and glass chandelier to objects of art historical research, or recognising them as independent general works of art and as components of the general artwork of „room decoration“ and to thus equate them with other items of artwork. It is always seen in the greater context of art history, technical history and scientific history. This should especially have the consequence of ensuring that also with regard to their material value they are only viewed as pure objects of utility in justified exceptional cases and that every technical innovation will be immediately used upon them. It is time to consider their original significance, which primarily involved decoration and representation and only thereafter the illumination of the room for special occasions. Indeed, the candles were only ever installed for such occasions. The common contemporary practise of museums to always have chandeliers adorned with candles or even to electrify them falsifies the original impression.

The book is divided into two parts: into an introduction to the history and typology of chandeliers and the item catalogue. Initially, there is a summary of the rich number of forms from selected European countries and princely courts and the areas of chandelier origin are given, as are the various temporal and geographical methods of handling them. The detailed representation of the used materials (bronze, mountain crystal and glass) and the description of the manufacturing techniques follow the tract on the artists, artisans and glassworks, which took part in the manufacture of the chandeliers in the Prussian châteaux.

The regional development in Brandenburg-Prussia can only be represented in connection with and taking into account the general European development. The general genesis and development under the individual Prussian Electors and Queens and their stylistic furnishing principles are emphasised as the focal point.

A large part of the work involves the reign of King Friedrich H (1740-1786). The glass and

mountain crystal chandeliers from this decade in the Age of Enlightenment represent the high point of their development and they are not only relatively numerous in the Potsdam châteaux, but are also well documented.

The parallel developments along with the fast adoption of modern trends in connection with the limited sources make gaps and errors unavoidable. The author is thankful for every further pieces of evidence, which can be used to fill in these gaps and which can be taken into account during further research.

For the first time as mentioned earlier the trimming forms have been catalogued as an aid for dating objects. The attempt to create consistent concepts in this area should make the transition from *terra incognita* to a processed field much easier.

During the processing and compilation of this section, I repeatedly came up against the point where the burden of proof appeared insufficient and I asked myself the question as to whether or not publication was sensible. As the catalogue is to be understood as a motivation to undertake further collection and research work in this area, I decided to go ahead with publication with the limitation that the attribution and dating only involve an initial approximation.

The comprehensive and multifaceted collection of the Prussian kings is extensively presented in the subsequent catalogue. In addition, those chandeliers, which have been lost over the centuries and which are of a high art-historical and material value or are representative of a given type, have been documented either as an inventory entry without any available illustrations or as a catalogue number with an illustrative reproduction in a catalogue of losses.

The temporal boundary of the period up to 1810 has been shown to be advantageous, as the Industrial Revolution, which came after the wars of liberation, led to a new chapter in the area of lighting technology, which enabled the introduction of chandeliers to domestic houses. At the same time, this meant the decline in the category of princely object d' art in favour of mass production.

This has naturally meant that I must continue the item catalogue from 1810 to 1918, from which the Cecilienhof Crown Prince château remains excluded. A large amount of the preparatory work for this has already been undertaken.

LUSTRY V BYTECH PRUSKÉHO KRÁLE FRIEDRICHA WILHELMA II. (VLÁDL V LETECH 1786 — 1797)

Jen zřídka existovaly lustry tak bohaté a tak vyváženě krásné jako v době rokoka ve Francii a v dobách raného klasicismu v Prusku. To lze názorně vidět na drahotenných lustrech s ovesy z horského kříšťálu, které koupil král Friedrich II v letech 1746 a 1771 v Paříži, a na jejich napodobeninách se skleněnými ovesy, zhotovených v Berlíně a v Postupimi, i na lustrech, které byly vyrobeny pro krále Friedricha Wilhelma II. pro Mramorový palác v Postupimi a pro zimní komnaty v zámku Charlottenburg.

Elementární touha po světle inspirovala za časů osvícenství k tvůrčím činům, jejichž září a nadčasové krásce se nemohl vyhnout ani synovec a následník Friedricha II. Friedrich Wilhelm II. Ale v první řadě to byly patrně praktické důvody, které ho přiměly použít opět lustrů ze sbírek Friedricha II. při vybavení reprezentačních prostor v berlínském zániku. Tak působí tyto lustry jako vzpomínka na minulost a jako most mezi uměleckými styly a králi.

Tyto „lustres ea cristal de roche“ mají ovesy téměř z čirého křemene v harmonicky sladěných tvarech. Fasetový brus a vyleštěný povrch zesilují jejich jiskřivost a odrážejí jedi-

nečně světlo. Vzhledem k této svéráznosti a k úloze lustrů jako světlonošů mohly by být pokládány tyto lustry s horským kříšťálem (1 diapozitiv) za symbol ducha osvícenství, který byl takto přenesen do nové epochy. Ale tento nový styl nemohl být ani zde nadále zachován.

Král Friedrich Wilhelm H. byl zásadním odpůrcem všeho moderního. V návaznosti na počinání Friedricha II. a patrně i na doporučení svého rádce a architekta Friedricha Wilhelma von Erdmannsdorffa, pocházejícího z Wörlitzu, pověřoval výrobou lustrů pro Mramorový palác a zimní komnaty v zámku Charlottenburg většinou berlínské a postupimské bronzíře a brusíče skla. Mezi jejich lustry byly rozdíly v kompozici a tvarach skleněných ověsů a v bohatosti bronzové kostry, přičemž vycházely z rokoka a byly sice mnohem méně nákladné, zato vybraně rafinované. Stejnou měrou odpovídaly i potřebě odrážet světlo. Jejich výrobci jsou částečně známi, nikoli však jejich tvůrci. Je jistá naděje, že do toho vnese světlo pokračující výzkum.

Svou královskou stavební činnost začal Friedrich Wilhelm II. tím, že zadal Erdmannsdorffovi zrekonstruovat bydlením zcela poničenou pracovnu a ložnice Friedricha H. Všechn friedrichovský nábytek a všechny dekorace byly odstraněny. Jedině francouzský krb a lustr zůstal zachován (1 diapozitiv). Friedrich II. ho získal v roce 1747 za 1000 tolarů od postupimského brusíče skla Johanna Christiana Boda. V inventářích vedených od roku 1796 do 1845 je popisován sice stále jako „Korunový lustr s kříšťálem de roche se šesti svícný a bronzovou konstrukcí“, avšak na akvarelu od Konstantina Andrejeviče Uchtomského z roku 1842 lze jednoznačně poznat ještě dnes existující „skleněnou korunu“. Pro pisatele inventáře nebylo patrně důležité rozlišování materiálu, neboť horský kříšťál byl běžně imitován sklem a tvary ověsů jsou identické s kříšťálovými. Jedná se tu o první korunový lustr vyrobený v Postupimi podle francouzského vzoru. Je tak důkazem raných snah domácích řemeslníků na tomto poli.

Roku 1787 obdrželi Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Carl von Gontard a Carl Ludwig Bauer od krále zakázkou zcela nově vytvořit a vybavit řadu pokojů v prvním poschodí berlínského zámku, které byly později označovány jako „Königskammern“ (královské komnaty). Do tohoto díla vnesli architekti Gontard a Bauer, poplatně ještě tradici, prvky pozdního friedrichovského stylu a Erdmannsdorff použil barokní a rokokové optické efekty. I když mezi nimi patrně nedošlo k vzájemné dohodě, jsou tu patrné spojovací prvky. Nejnápadnější z nich jsou opět lustry, ty již jmenované „lustres en cristal de roche“, které byly bud' na králu rozkaz přeneseny v roce 1787 z Nového paláce (1 diapozitiv) nebo byly už dříve v berlínském zámku. Bohužel už nelze poznat, zda se u tétoho několika málo lustrů zobrazených na výkresech z let 1912/1913 jedná o ty, které jsou popsány v inventáři z roku 1793. Byly totiž při elektrifikaci zámku, prováděné od roku 1891, velmi změněny zvýšením počtu jejich svícnů. Detaily lze na fotografích i při velmi silném zvětšení jen málo rozeznat. Protože od zničení zániku platí za ztracené, není už možné ani jejich přesné srovnání. Všechny použité lustry vykazují společné znaky v konstrukci bronzové kostry a v tvaroch ověsů (3 diapozity). Obzvlášť nádherný musel být lustr v gontardovském trůním sále, který popisuje Geyer ve své historii stavby zámku takto: „V tomto sále byl zavěšen obzvláště drahocenný lustr v hodnotě 85.000 tolarů; nejnižší kříšťálová koule měří 24 palců po obvodě a 8 palců v průměru a stála sama 25.000 tolarů.“ Nebyly bohužel nalezeny žádné prameny, které by tuto poznámku potvrdily. Výjimku tvořil lustr v erdmannsdorffském jídelním sálu, u kterého je v inventáři z roku 1793 napsáno: „Perlový korunový lustr z horského kříšťálu s 24 rameny a svícný z pozlaceného bronzu, 5 a půl stopy vysoký, 4 a čtvrt stopy široký. Tento lustr byl darován Jeho královskému veličenstvu Friedrichu I. francouzským králem Ludvíkem XIV.“ Ani tady není bohužel už k dispozici autentické zobrazení.

Král, který oproti svému strýci rozvinul na berlínském zámku čílou stavební činnost, neváhal po nákladné přestavbě královských komnat vybavit rovněž slavnostní prostory. Po

několika opravách od roku 1792 dal v roce 1795 příkaz, „že mají být slavnostní komnaty opraveny, a kde to bude nutné, nově zařízeny“. V zavěšování lustrů nedošlo k žádným velkým změnám, i když většina z nich měla podle inventáře malá poškození. Jenom z obrazárny byly „velmi poškozené“ lustry v roce 1794 u příležitosti sňatku Jejich královských výsostí holandské korunní princezny a princezny Friederiky odňaty a zaměněny za deset lustrů z Nového paláce v Postupimi. Jsou to patrně dva lustry vyrobené brusiči skla Brockesem z Postupimi a Trümpem z Berlína každý se šesti svícny z tanečního sálu, sedm s 30 svícny z mramorového sálu a prostřední lustr s dvaceti svícny z jeskyňového sálu. Zachovalo se bohužel jenom zobrazení jednoho z těchto lustrů z doby před převěšením.

V letech 1787 - 1793 si dal král postavit jako letní sídlo Mramorový palác (1 diapozitiv). Tato první raně klasicistní postupimská stavba byla započata Carlem von Gontardem a ukončena Carlem Gotthardem Langhansem, který byl pověřen vybavením a dekorací vnitřních prostor. Z toho lze vyvodit, že od něho pocházejí také návrhy na mimořádně krásné lustry, které jsou označovány jako „nejkrásnější sbírka toho druhu“ (8 diapozitivů). V konstrukci některých těchto lustrů jsou ještě názvuky na rokokó. Ale ověsy se už zcela změnily. Bez výjimky se skládají z wachtlí, řetězů s buchtičkami a rampouchů z broušeného skla. V popředí pozornosti stojí však přísná klasicistní pozlacaná bronzová kostra, ozdobená orly, maskami, sfingami, meandry a obrubami s úponky, které se objevují i na výzdobě nábytku. Až na lucernu ve vestibulu (1 diapozitiv) se všechny lustry po druhé světové válce ztratily. O jejich vzhledu svědčí pouze fotografie z let 1912/1913 a 1937.

O zařízení zámečku, který byl postaven v letech 1794-1796 na Pavím ostrově (1 diapozitiv), se traduje, že Friedrich Wilhelm H. rozhodoval o každé jednotlivosti spolu se svou metresou hraběnkou Lichtenauovou. Ačkoli byli výbavou zámku pověřeni hlavně postupimští řemeslníci a na české sklářské zboží existoval zákaz dovozu, byly zavěšeny v sálu (1 diapozitiv) a v prvním „konverzačním pokoji“ (1 diapozitiv) lustry z českého skla. Jejich kovová kostra je zcela podružná. Několik prstenců, bohatě zdobených ověs, obklopuje středovou tyč, potaženou sklem. Skleněná ramena zasazená do dřevěných konzolí jsou spojena kaskádami z broušeného skla. Tyto lustry bylo to nejmodernější, co se v této době v Čechách vyrábělo a prodávalo (2 diapozity).

V tak zvaných „zimních komnatách“, na které byly přestavěn v roce 1796 byl Friedrich II. v zámku Charlottenburg, visí lustry, jejichž tvar odpovídá zcela novému stylu. Nic už nepřipomíná rokokó. Hraběnka Lichtenauová kontrolovala i zde přestavbu místnosti. Je na snadě, že právě ona dala podnět k tomu, aby byly zhotovením lustrů pověřeni bronziři Werner & Mieth z Berlína, kteří byli „imatrikulováni“ do akademie umění. Jak se zdá, byly k tomu vydány i přesné pokyny, protože jsou v účtu z 24. ledna 1797 poměrně přesně popsány jako „lustry (...) s arabeskými oblouky“, „v gotickém tvaru“, „v japonském tvaru“. Jejich jemně zdobená bronzová kostra s částečně velmi elegantně rozhozenými rameny je bohatě zdobená ověsy ve tvaru rampouchů a řetězů z routových buchtíček (6 diapozitivů). Uvnitř byly modré, zelené nebo bílé „transparentní misky“, ty se ale nezachovaly. Tyto lustry měly střídavé osudy. Protože byly v místech, která musela být vyklizena pro válečné účely, byly dopraveny po druhé světové válce do bývalého Sovětského svazu, naštěstí se však odtamtud vrátily v roce 1958 do zámku Sanssouci v Postupimi - ovšem v jednotlivých částech a velmi silně poškozené. Byly už v roce 1975 identifikovány Edithou Temmovou a mělo jich být použito pro vybavení Mramorového paláce. V roce 1995 se vrátily po nákladné restauraci na svá původní místa v zámku Charlottenburg.

Tyto popsané různorodé lustry z drahotěnných materiálů nesloužily pouze k osvětlení, nýbrž současně k ozdobě místnosti. Vzhledem k harmonickému tvarování jejich kovové kostry a jejich ozdobení ověs y horského křišťálu a ze skla lze tyto rokokové lustry pro jejich hravost a

tyto přísně zdobené raně klasicistní lustry srovnat s hudbou oněch časů, kterou oba králové tak milovali. Tak se zobrazily i v těchto lustrech ty často popisované a vysmíváné „smyslné“ sklonky krále Friedricha Wilhelma II., které z něho učinily podporovatele umění a kultury.

DIE KRONLEUCHTER IN DEN WOHNUNGEN DES PREUßISCHEN KÖNIGS FRIEDRICH WILHELMS II. (REGIERTE 1786 BIS 1797)

Selten nur gab es Kronleuchter in so hoher Vollendung und ausgewogener Schönheit wie in der Rokoko-Zeit in Frankreich und im Frühklassizismus in Preußen. Dies veranschaulichen in augenfälliger Weise die von König Friedrich II. zwischen 1746 und 1771 in Paris gekauften kostbaren Lüster mit Behang von Bergkristall und deren in Berlin und Potsdam angefertigte Nachbildungen mit Glasbehang, sowie die für König Friedrich Wilhelm II., für das Marmorpalais in Potsdam und die Winterkammern im Schloß Charlottenburg hergestellten Kronleuchter.

Der elementare Wunsch nach Licht hatte in der Zeit der Aufklärung zu Schöpfungen inspiriert, deren Ausstrahlung und zeitloser Schönheit sich auch der Neffe und Nachfolger Friedrichs II., Friedrich Wilhelm II., nicht entziehen konnte. Doch in erster Linie werden es wohl praktische Gründe gewesen sein, die ihn bewogen hatten, bei der Ausstattung von Repräsentationsräumen im Berliner Schloß Kronleuchter aus den Sammlungen Friedrichs II. wieder zu verwenden. So wirken jene als eine Erinnerung an die Vergangenheit und Brücke zwischen Stilrichtungen und Königen.

Diese „lustres en cristal de roche“ tragen Behang aus fast ganz klarem Quarz in harmonisch aufeinander abgestimmten Formen. Der Facettenschliff und die Politur verstärken dessen Brillanz und reflektieren einzigartig das Licht. Angesichts dieser Eigenart und der Aufgabe als Lichtträger könnten die Bergkristall-Lüster (1 Dia) als ein Sinnbild für den Geist der Aufklärung gesehen werden, der so mit in die neue Epoche hinübergewonnen wurde. Doch der neue Stil konnte auch hier nicht mehr aufgehalten werden.

König Friedrich Wilhelm II. stand dem Modernen aufgeschlossen gegenüber. An die Handlungsweise Friedrichs II. anknüpfend und wohl auch auf Empfehlung seines aus Wörlitz kommenden Beraters und Architekten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff beauftragte er meist Berliner und Potsdamer Bronziers und Glasschleifer mit der Herstellung der Kronleuchter für das Marmorpalais und die Winterkammern im Schloß Charlottenburg. Sie unterscheiden sich in Aufbau, Form des Glasbehanges und Wertigkeit des Bronzegestells grundlegend von denen aus der Rokokozeit, waren weit weniger kostspielig, jedoch von ausgesuchter Raffinesse. Dem Bedürfnis nach Reflexion des Lichtes wurden sie gleichermaßen gerecht. Ihre Hersteller sind teilweise bekannt, aber nicht ihre Gestalter. Es besteht die Hoffnung, daß weiterführende Forschungen darüber Klarheit bringen.

Seine Bautätigkeit als König begann Friedrich Wilhelm II. damit, das vollkommen verwohnte Arbeits- und Schlafzimmer Friedrichs II. im Schloß Sanssouci durch Erdmannsdorff neugestalten zu lassen. Sämtliche friderizianischen Dekorationen und Möbel wurden entfernt. Einzig der französische Kamin der Kronleuchter blieben erhalten. (1 Dia) Friedrich II. hatte ihn 1747 vom Potsdamer Glasschleifer Johann Christian Bode für 1000 Taler erworben. In den Inventaren ab 1796 bis 1845 wird zwar immer ein „Kronenleuchter von

Crystall de roche mit 6 Tüllen und Bronze Contouren" beschrieben, auf dem 1842 entstandenen Aquarell von Konstantin Andrejewitsch Uch托mski ist allerdings eindeutig die noch jetzt vorhandene "gläserne Crone" zu erkennen. Für den Schreiber des Inventars waren vermutlich die Materialien nicht zu unterscheiden, denn mit dem Glas sollte der Bergkristall imitiert werden und die Behangformen sind identisch mit denen aus Quarz. Es handelt sich hier um die erste nach französischem Vorbild in Potsdam hergestellte Krone. Sie ist Beweis für frühe Bemühungen der einheimischen Handwerker auf diesem Gebiet.

1787 erhielten Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Carl von Gontard und Carl Ludwig Bauer vom König den Auftrag, eine Raumfolge im ersten Stockwerk des Berliner Schlosses, die später als „Königskammern“ bezeichnet wurde, völlig neu zu gestalten und zu möblieren. In diese Schöpfungen brachten die noch der Tradition verpflichteten Architekten Gontard und Bauer Elemente des späten friderizianischen Stiles mit ein und Erdmannsdorff benutzte optische Effekte des Barock und Rokoko. Obwohl es zwischen ihnen keine Abstimmung gegeben haben soll, sind doch verbindende Elemente vorhanden. Die auffälligsten davon sind wiederum die Kronleuchter, die schon genannten „lustres en cristal de roche“, die entweder 1787 auf Befehl des Königs aus dem Neuen Palais entnommen wurden (1 Dia) oder im Berliner Schloß schon vorhanden waren. Leider ist nicht mehr nachzuvollziehen, ob es sich bei den wenigen auf den Meßbildern von 1912/1913 abgebildeten Kronen um diejenigen handelt, die im Inventar von 1793 beschrieben sind. Sie waren bei der Elektrifizierung des Schlosses ab 1891 durch die Erhöhung der Anzahl ihrer Kerzentüllen stark verändert worden. Details sind auf den Fotos auch bei starker Vergrößerung schlecht zu erkennen. Da sie seit der Zerstörung des Schlosses als verschollen gelten, wird eine genaue Zuordnung wohl auch nie mehr möglich sein. Alle verwendeten Kronen zeigen Gemeinsamkeiten im Aufbau des Bronzegestelles und in den Formen des Behanges (3 Dias). Von besonderer Pracht muß der Lüster im Gontardschen Thronsaal gewesen sein, den Geyer in seiner Schloßbaugeschichte folgendermaßen beschreibt: „Ein besonders kostbarer Kronleuchter, im Werte von 85000 Talem, wurde in diesem Saale aufgehängt; die unterste Kristallkugel misst 24 Zoll im Umfange und 8 Zoll im Durchmesser und kostete allein 25000 Taler.“ Zur Bestätigung dieser Bemerkung wurden leider noch keine Quellen gefunden. Eine Ausnahme bildete der Lüster im Erdmannsdorffschen Speisesaal, zu dem im Inventar von 1793 steht: „Eine Perikrone von Crystal de Roche mit 24 Armen und Leuchtern von vergoldeter Bronze, 5 1/2 Fuß hoch, 4 1/4 Fuß breit. NB. Diese Krone ist von Ludwig XIV. an des höchstseel. Königs Majestät Friedrich I. geschenkt worden.“ Auch hier ist bedauerlicherweise keine authentische Abbildung mehr vorhanden.

Der König, der im Gegensatz zu seinem Onkel eine rege Bautätigkeit für das Berliner Schloß entfaltet hatte, wagte es nach dem kostspieligen Umbau der Königskammern nicht mehr, die Festräume ebenso auszustatten. Nach einigen Reparaturen seit 1792 gab er 1795 den Befehl, daß die Paradekammern „reparirt und wo es nöthig Neu gemacht werden sollen.“ In der Hängung der Kronleuchter gab es keine großen Veränderungen, obwohl die meisten von ihnen laut Inventar kleine Schäden hatten. Nur in der Bildergalerie wurden die „sehr schadhaften“ Kronen 1794 „bey Gelegenheit der beiden Beyläger der Erbprinzessin von Holland und Prinzessin Friederique Königliche Hoheiten“ abgenommen und gegen zehn Kronen „aus dem neuen Palais bey Potsdam“ ausgetauscht. Es sind die wohl von den Glasschleifern Brockes aus Potsdam und Trümper aus Berlin angefertigten zwei Kronen zu je sechs Tüllen aus dem Tanzsaal, sieben Kronen zu je 30 Tüllen aus dem Marmorsaal und die mittlere Krone mit 20 Tüllen aus dem Grottensaal. Leider ist nur eine Abbildung eines dieser Kronleuchter vor dem Umhängen erhalten.

Von 1787 bis 1793 ließ sich der König als Sommersitz das Marmopalais (1 Dia) erbauen. Dieser erste frühklassizistische Bau Potsdams wurde begonnen von Carl von Gontard und

beendet von Carl Gotthard Langhans, der vor allem mit der Ausstattung und Dekoration der Innenräume beauftragt war. Es kann davon ausgegangen werden, daß von ihm auch die Entwürfe für die außergewöhnlichen Kronleuchter stammen, die als „die schönste Sammlung dieser Art“ bezeichnet werden. (8 Dias) Im Aufbau einiger dieser Kronen gibt es noch Anklänge an den Rokokostil. Doch schon der Behang ist ein völlig anderer geworden. Er besteht ausnahmslos aus Wachteln, Ketten mit Buchteln und Eiszapfen von geschliffenem Glas. Im Vordergrund steht jedoch das strenge klassizistische feuervergoldete Bronzegestell, welches verziert ist mit Adlern, Masken, Sphingen, Mäander- und Rankenfriesen, die auch in der Dekoration der Möbel wiederkehren. Bis auf die Laterne im Vestibül (1 Dia) sind alle Kronleuchter nach dem zweiten Weltkrieg verschollen. Von ihrem Aussehen künden nur noch die Fotos von 1912/1913 und 1937.

Von der Einrichtung des von 1794 bis 1796 auf der Pfaueninsel gebauten Schloßchens (1 Dia) ist überliefert, daß Friedrich Wilhelm H. jede Einzelheit gemeinsam mit seiner Maitresse, der Gräfin Lichtenau, festlegte. Obwohl mit der Ausstattung des Schlosses hauptsächlich Potsdamer Handwerker beauftragt waren und ein Einfuhrverbot für böhmische Glaswaren existierte, wurden in den Saal (1 Dia) und das „Erste Conversationszimmer“ (1 Dia) Kronleuchter „von Böhmischem Glase“ gehängt. Ihr Metallgestell ist völlig untergeordnet. Mehrere reich mit Behang versehene Reifen umgeben die glasumkleidete Mittelstange. Die in hölzernen Konsolen steckenden Glasarme sind verbunden durch Kaskaden aus geschliffenem Glas. Diese Kronen waren das Modernste, was in dieser Zeit in Böhmen hergestellt und verkauft wurde (2 Dias).

In der 1796 zu den sogenannten „Winterkammern“ umgestalteten Ersten Wohnung Friedrichs II. im Schloß Charlottenburg hängen Kronleuchter, deren Gestaltung nun völlig dem neuen Stil verpflichtet ist. Nichts erinnert mehr an das Rokoko. Die Gräfin Lichtenau überwachte auch hier den Umbau der Räume. Es liegt nahe, daß sie möglicherweise angeregt hat, die 1794 in die Akademie der Künste „imatrikulierten“ Bronziers Werner & Mieth aus Berlin mit der Anfertigung der Kronleuchter zu beauftragen. Anscheinend gab es dazu auch genaue Anweisungen, denn in der Rechnung vom 24. Januar 1797 sind diese relativ genau beschrieben, als „lustre (...) mit Arabesquen Bogen“, „in Gotischer Form“ oder „in Japanischer Form“. Ihr zart ornamentiertes Bronzegestell mit teilweise höchst elegant geschwungenen Armen, ist reich mit Glasbehang in Form von Eiszapfen und Ketten aus Rautenbuchteln versehen. (6 Dias) In ihrem Inneren befanden sich blaue, grüne oder weiße „transparente Schalen“, die aber nicht mehr erhalten sind. Diese Lüster hatten ein wechselvolles Schicksal. Durch den Zufall des Kriegsauslagerungsortes wurden sie nach dem zweiten Weltkrieg in die ehemalige Sowjetunion transportiert, kamen aber glücklicherweise 1958 von dort nach Potsdam-Sanssouci zurück — allerdings in Einzelteilen und sehr stark beschädigt. Sie wurden schon 1975 durch Edith Temm identifiziert und sollten für die Ausstattung des Marmorspalais verwendet werden. 1995 kamen sie nach aufwendiger Restaurierung wieder an ihre angestammten Plätze im Schloß Charlottenburg zurück.

Die beschriebenen verschiedenartigen Kronleuchter aus kostbaren Materialien dienten nicht nur der Beleuchtung sondern gleichfalls der Zierde der Räume. Durch die harmonische Gestaltung ihrer Metallgestelle und die Anordnung des Bergkristall- und Glasbehanges sind die Rokokoleuchter in ihrer Verspieltheit und die strenger verzierten frühklassizistischen Kronen mit der Musik jener Zeiten zu vergleichen, die beide Könige so sehr liebten. So fanden selbst in den Kronleuchtern die vielbeschriebenen und vielgeschmähten „sinnlichen“ Neigungen König Friedrich Wilhelms H., die ihn zu einem Förderer von Kunst und Kultur werden ließen, ihren Niederschlag.

THE CHANDELIERS IN THE FLATS OF THE PRUSSIAN KING FRIEDRICH WILHELM II (HE REIGNED IN 1786-1797)

There are seldom such complete chandeliers with such a wellbalanced beauty as they were during rococo in France and during early classicism in Prussia. This is shown very visual at the precious chandeliers with rock crystal trimmings that were bought by the King Friedrich H in Paris in the years 1746-1771, at their imitations with glass trimmings manufactured in Berlin and Potsdam and at the chandeliers that were produced for the King Friedrich Wilhelm II for the Marble Palace in Potsdam and for the Winter Chambers in the Castle of Charlottenburg.

At the Age of Enlightenment the elementary desire for light inspired to creations the glare and timeless beauty of them could not be avoided by the nephew and the successor of Friedrich II, Friedrich Wilhelm II. But primarily there were practical reasons that made him use chandeliers from the collection of Friedrich II again to equip imposing rooms in the Castle of Berlin. So these chandeliers are effective both as a memory of the past and as a bridge between styles and kings.

These „lustres en cristal de roche“ wear trimmings of almost completely transparent quartz at harmonically tuned shapes. Facet cutting and polishing strengthens their brilliance and they reflect light outstandingly. In view of this originality and of their task as „torch-bearers“ the chandelier of rock crystal (1 slide) can be seen as a symbol of the Enlightenment that has been transferred to the new age this way. But the new style could not be preserved here any longer as well.

The King Friedrich Wilhelm II was a radical adversary of modern things. Continuing the manner of Friedrich H and maybe obeying recommendations of his advisor and architect Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff from Wörlitz he charged mostly the bronze makers and glass cutters from Berlin and Potsdam to manufacture the chandeliers for the Marble Palace and the Winter Chambers in the Castle of Charlottenburg. They were different in construction, shape of trimmings and value of the bronze frame, and going on the rococo style, they were not as expensive but they were artfully refined. They met the need of light reflection very well. Their manufacturers are partly known, but their designers aren't. Is it to be hoped that the continuing research will bring clearness to it.

Friedrich Wilhelm II began his building activity as the King by charging Erdmannsdorff to reconstruct the study and the bedroom of Friedrich II in the Castle of Sanssouci, which were completely worn. All Friedrich's decoration and furniture were removed. Only the French fireplace and the chandelier remained (1 slide). Friedrich II purchased it from the glass cutter Johann Cristian Bode of Potsdam for 1000 thalers in 1747. In the inventories of the years 17961845 the chandelier is always described as a „crown chandelier of crystal de roche with 6 sleeves and a bronze frame“, but in the watercolour painting by K. A. Uchomski a „glass crown“ can be recognised, which exists up to now. It was probably not important for the writer of the inventory to distinguish the materials as the rock crystal was imitated by glass and the shapes of trimmings were identical with those of crystal. It is the first crown chandelier made in Potsdam according to the French model. It's a proof of early attempts of local artisans on this field.

In 1787 Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, Carl von Gontard and Carl Ludwig Bauer obtained the order to create and equip a sequence of rooms on the first floor of the Castle of Berlin which were called „Königskammern“ (King's chambers) later. The architects Gontard and Bauer, who were indebted to tradition, introduced elements of the late Friedrich's style into their creation and Erdmannsdorff used optical effects of rococo and baroque. Although they were said to have no agreements between each other, connection elements can be found. The

chandeliers, the above mentioned „lustres en cristal de roche", which either were taken away from the New Palace on King's instruction in 1787 (1 slide) or which already situated in the Castle of Berlin, were the most prominent. Unfortunately, it cannot be recognised, if the few chandeliers represented in drawings of 1912/1913 are those ones that were described in the inventory of 1793. They were changed a lot during the electrification of the Castle since 1891 by increasing number of sleeves. Details cannot be recognised in the photos well although they are very enlarged. As the chandeliers were missing after the Castle had been destroyed, an exact comparison is no more possible. All used chandeliers show common features of the construction of the frame and of the shapes of trimmings (3 slides). The chandelier in the Throne Hall by Gontard must have been the most wonderful. Geyer describes it in the history of building the Castle as follows: „In the Hall an especially precious chandelier, worth 85,000 thalers, was hung up; the lowest crystal ball is 24 inches in perimeter and 8 inches in diameter and costs itself 25,000 thalers." Unfortunately no documents were found to bear witness to this note. An exception was the chandelier in the Dining Hall by Erdmannsdorff, which is commented in the inventory of 1793 as follows: „A pearl crown chandelier of rock crystal with 24 arms and lights of gilded bronze, 5 and a half feet tall, 4 and a quarter feet wide. His Majesty King Friedrich I was given this chandelier as a present by Louis XIV". Unfortunately, no authentic picture is available any more as well.

The King, who unlike his uncle developed a brisk building activity in the Castle of Berlin, did not hesitate after an expensive reconstruction of the King's Chambers to equip ceremony halls in the same way. After several repairs since 1792 he ordered „to repair the ceremony halls and to renew them where it is necessary". About hanging up chandeliers there weren't any severe changes although most of them had small harms, as it is said in the inventory. Only from the picture gallery „the very harmed chandeliers" were removed „on the occasion of the weddings of Their Royal Highness Heir Princess of Holland and Princess Friederique" and changed by ten crown chandeliers from „the New Palace in Potsdam". They are probably two chandeliers with six sleeves from the Dance Hall manufactured by glass cutters Brockers from Potsdam and Trümper from Berlin, seven chandeliers with 30 sleeves each from the Marble Hall and the middle chandelier with 20 sleeves from the Grotto Hall. Unfortunately, one picture only of one of those chandeliers has been preserved.

In 1787-1793 the King had the Marble Palace (1 slide) built as his summer seat. These first building of the early classicism in Potsdam was begun by Carl von Gontard and finished by Carl Gotthard Langhans, who was charged with equipping and decorating of interiors especially. So it can be deduced that he is also designer of those extraordinary chandeliers that are declared „the nicest collection of this kind" (8 slides). There is a reminder of rococo at the construction of some of those chandeliers. But the trimmings are completely other ones. They consist of vachtels, chains with buchtels and icicles of cut glass without exception. But the main part of them is the gilded bronze frame in strict classicism decorated with eagles, masks, sphinxes, meanders and tendrils, which can be also seen at the decoration of the furniture. Only the lantern in the entrance hall (1 slide) has been preserved, all the other chandeliers got lost after the World War II. Their appearance can be seen only in photos of 1912/1913 and 1937.

It comes down that Friedrich Wilhelm II together with his mistress countess Lichtenau decided on all details of the equipment of the castle that was built 1794 — 1796 on the Peacock Island (1 slide). Although artisans of Potsdam mainly were charged with equipping the castle and the import of Bohemian glass products was forgotten, chandeliers „of Bohemian glass" were hung up in the hall (1 slide) and in the „first conversation room" (1 slide). Their metal frame is completely unimportant. Several rings with many trimmings surround the middle rod, which is covered by glass. Glass arms are fastened in wooden brackets and they are connected

with cascades of cut glass. These chandeliers were the most modern things that were manufactured and sold in Bohemia that time (2 slides).

In the so-called „Winter Chambers”, which the first flat of Friedrich II in the Castle of Charlottenburg was reconstructed to, the chandeliers hang whose creation is completely indebted to the new style. Nothing remembers the rococo any more. The countess Lichtenau controlled the reconstruction of the rooms here too. It is possible that she probably made the King charge the bronze makers Werner & Mieth, who were „matriculated” at the Academy of Arts, to manufacture the chandeliers. Accurate instructions seemed to be given to it, because in the bill of January 24th, 1797 the chandeliers are relatively exactly described as „lustres with arabesque bows”, „in gothic shape”, „in Japanese shape”. Their softly decorated bronze frame with partly very gracefully extended arms is hung with many glass trimmings in the shape of icicles and chains of rhombuses (6 slides). There were blue, green or white „transparent bowls” inside, but they have not been preserved. These chandeliers had a changeable fate. Because of clearing out the rooms during the war, the chandeliers were transported to the Soviet Union after the World War II, fortunately, they returned to Sanssouci in Potsdam in 1958, but in parts and very damaged. They were identified in 1975 already by Edith Temm and they should have been used for the equipment of the Marble Palace. After their expensive restoration they came back to their original places in the Castle of Charlottenburg in 1995.

The described diverse chandeliers of precious materials were used not only to illuminate rooms, but also to decorate them. The rococo ones with their playfulness, the strictly decorated ones in early classicism, the harmonic creation of their frames and their trimmings of rock crystal and glass can be compared to the music of that time, which was loved by both the kings. So in these chandeliers the often described and mocked „sensual” inclinations of the King Friedrich Wilhelm II have been reflected, which made him become a sponsor of art and culture.

1. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, 12 Kerzen, Frankreich, wohl nach 1750, Potsdam, Neues Palais, Königswohnung, Konzertzimmer, Raum 211
2. Schloß Sanssouci, 1745-1749 von G. W. v. Knobelsdorff erbaut
3. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 6 Kerzen, Johann Christian Bode, Potsdam, 1747, Potsdam, Schloß Sanssouci, Arbeits- und Schlafzimmer, Raum 5
4. Unbekannter Künstler: Die Marmorgalerie im Neuen Palais, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, kolorierte Zeichnung.
5. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, wohl 18 Kerzen, Frankreich, wohl vor 1768; letzter Hängeort: Berlin, Schloß, Königskammern, Blaue französische Kammer, R. 553.
6. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, wohl ursprünglich 12 Kerzen, Frankreich, wohl vor 1768, letzter Hängeort: Berlin, Schloß, Königskammern, Grüne franz. Kammer, R.554
7. Kronleuchter mit Behang aus Bergkristall, wohl 12 Kerzen, Frankreich, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts, letzter Hängeort: Berlin, Schloß, Königskammern, Thronsaal, Raum 564
- B. Unbekannter Künstler: Der Grottensaal im Neuen Palais, zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, kolorierte Zeichnung.
9. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 12 Kerzen, Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Grottensaal, Raum 15.
10. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 8 Kerzen, Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Orientalisches Kabinett, Raum 31.
11. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 12 Kerzen, Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791/1792, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Kammer "en Camaieu", Raum 28

12. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 12 Kerzen, Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791/1792, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Braune Kammer, Raum 29.
13. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 12 Kerzen, Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Nordflügel, Blaues Zimmer, Raum 80
14. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 12 Kerzen, Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Parolekammer, Raum 16.
15. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 8 Kerzen, Berlin, 1791/1792, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Landschaftszimmer, Raum 30
16. Laterne mit Behang aus Glas, 4 Kerzen, wohl Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Musikzimmer. Blaulackierte Kammer, R. 17.
17. Laterne mit Behang aus Glas, 4 Kerzen, wohl Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Letzter Hängeort: Potsdam, Marmorpalais, Ankleidezimmer (Grüne Kammer), Raum 21
18. Laterne mit Behang aus Glas, 6 Kerzen, wohl Johann Christoph Ermisch, Berlin, 1791, Potsdam, Schloß Marmorpalais, Vestibül, Raum 13
19. Schloß Pfaueninsel, Berlin, 1794-1796 erbaut
20. Glasarmkronleuchter, 12 Kerzen, Böhmen, um 1795, vermutlich Fa. Jancke & Cie, Bor bei Böhmisch Leipa, Berlin, Schloß Pfaueninsel, Saal, Raum 16
21. Glasarmkronleuchter, 8 Kerzen, Böhmen, um 1795, vermutlich Fa. Jancke & Cie, Bor bei Böhmisch Leipa, Berlin, Schloß Pfaueninsel, Schlafzimmer der Königin Luise, Raum 17
22. Kronleuchter aus dem Musterbuch der Exportfirma Christian Jancke & Cie, Bor von 1835, Státní okresní archiv Česká Lípa
23. Kronleuchter aus dem Musterbuch der Exportfirma Christian Jancke & Cie, Bor von 1835, Státní okresní archiv Česká Lípa
24. Schloß Charlottenburg, Berlin
25. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 8 Kerzen, Bronzefabrikanten Werner & Mieth, Berlin, 1796/1797, Berlin, Schloß Charlottenburg, Winterkammern König Friedrich Wilhelms II., Ostindisches Zitzzimmer, Raum 348
26. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 8 Kerzen, Bronzefabrikanten Werner & Mieth, Berlin, 1797, Berlin, Schloß Charlottenburg, Winterkammern König Friedrich Wilhelms II., Schreibzimmer, Raum 349
27. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 12 Kerzen, Bronzefabrikanten Werner & Mieth, Berlin, 1796/1797, Berlin, Schloß Charlottenburg, Winterkammern König Friedrich Wilhelms II., 2. Hautelice-Zimmer, Raum 351
28. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 8 Kerzen, Bronzefabrikanten Werner & Mieth, Berlin, 1796/1797, Berlin, Schloß Charlottenburg, Winterkammern König Friedrich Wilhelms II., 1. Hautelice-Zimmer, Raum 352
29. Kronleuchter mit Behang aus Glas, 6 Kerzen, Bronzefabrikanten Werner & Mieth, Berlin, 1796/1797, Berlin, Schloß Charlottenburg, Winterkammern König Friedrich Wilhelms II., Schlafkammer, Raum 350
30. Kronleuchter mit Behang aus Glas, mit „Arabesquen Bogenkanten“, 8 Kerzen, Bronzefabrikanten Werner & Mieth, Berlin, 1796/1797, letzter Hängeort: Schloß Charlottenburg, Erste Wohnung Friedrichs des Großen, Gelbe Atlaskammer, Raum 346