



RESEARCH CENTER SANSSOUCI
FÜR WISSEN UND GESELLSCHAFT

BildGeschichte #29

Der Bernsteinkronleuchter der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg als Symbol

Autor: Rahul Kulka (SPSG/RECS)

Datum: 15.02.2022

Epochenkategorie: 17. Jahrhundert

Sachklassifikation: Kunstgeschichte, Kunsthandwerk

Schlagwörter: Baron Mayer Amschel de Rothschild, Bernstein, Bernsteinkronleuchter, Diplomatie, Geschenkkultur, Jakob Heise, Kronleuchter, Kunstkammer, Mentmore Towers, Repräsentation, Schloss Charlottenburg

Diesen Artikel zitieren:

Rahul Kulka: Der Bernsteinkronleuchter der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg als Symbol, in: BildGeschichte #29, 15/02/2022, URL: <https://recs.hypotheses.org/6667>.

<1>



*Bernsteinkronleuchter, 12 Kerzentüllen, Königsberg, 1650/60,
Copyright: SPSG, Foto: Wolfgang Pfau*

Im Jahre 1978 erwarb die West-Berliner Schlösserverwaltung auf dem englischen Kunstmarkt einen prächtigen Bernsteinkronleuchter („Bernsteinkrone“) aus der Mitte des 17. Jahrhunderts.¹ Das äußerst seltene Objekt – lediglich drei Exemplare seiner Art sind noch erhalten – ist ein Paradebeispiel für die oftmals spektakulären Neuankäufe, mit denen Schlossräume, die infolge des Zweiten Weltkriegs ihre Einrichtung verloren hatten, neu ausgestattet wurden.

¹ Käthe Klappenbach: Kronleuchter des 17. bis 20. Jahrhunderts aus Messing, „bronze doré“, Zinkguss, Porzellan, Holz, Geweih, Bernstein und Glas. Bestandskataloge der Kunstsammlungen: Angewandte Kunst; Beleuchtungskörper, mit Beiträgen von Eric Hartmann und Birgit Kropmanns, hrsg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Regensburg 2019, S. 111–113, Kat.-Nr. 3.

<2>

Bei dem Potsdamer Stück handelt es sich um einen sogenannten Schaftkronleuchter mit zwölf Kerzenarmen, die jeweils in Sechsergruppen auf zwei Ebenen angeordnet sind. Mit dem unteren kugelförmigen Abschluss („Bas-de-lustre“) lehnt sich seine Gestalt an Kronleuchter aus Messing, sogenannte „Flämische Kronen“, an, die im 17. Jahrhundert ihr klassisches Erscheinungsbild erhielten.² Der Schaft („Seele“) besteht aus einer Eisenstange, die mit kugelförmigen Bernsteinteilen unterschiedlicher Größe besetzt ist. Diese wurden zunächst gedreht und anschließend im Relieftiefschnitt verziert. Während die kleineren Schaftteile Formen zeigen, die dem Bergkristallschliff entlehnt sind, weisen die zwei größten Vögel, Voluten und groteske Maskarons auf.³

<3>

Die geschuppten, s-förmigen Arme sind mit römischen Nummern beziffert (I–VI) und jeweils aus vier Teilen zusammengesetzt, deren Ansatzstellen mit kleinen, runden oder ovalen Schmucksteinen („Cabochons“) aus transluzidem Bernstein verziert sind. Letztere waren an der Unterseite konkav geschliffen und mit feinen Reliefs aus Knochenbernstein oder Bein, möglicherweise sogar mit einer Metallfolie, in die Bildmotive radiert wurden, hinterlegt („Ameliertechnik“). Jedoch hat sich von ihnen nur ein Bruchteil erhalten. Die Bekrönung besteht aus einem Doppeladler aus rotem Bernstein, dessen zierliche Zungen und Kronen aus Elfenbein gefertigt sind.

<4>

Eine wechselvolle Geschichte

Bis 1978 gehörte der Kronleuchter zum Inventar des südenenglischen Landsitzes Mentmore Towers, den Baron Mayer Amschel de Rothschild von 1852 bis 1854 durch den renommierten Architekten des Londoner Kristallpalasts, Sir Joseph Paxton, hatte errichten lassen. Mentmore war das erste Anwesen der erfolgreichen jüdischen Bankiersfamilie in Buckinghamshire, zu denen später auch die imposanten Schlösser in Waddesdon (1874–1889) und Halton (1880–1883) gehörten.⁴ Die Krone wurde gemeinsam mit sechs anderen Bernsteinarbeiten in einem

² Klappenbach: Kronleuchter des 17. bis 20. Jahrhunderts (wie Anm. 1), S. 102–105.

³ Für Detailaufnahmen des Kronleuchters siehe Klappenbach: Bernsteinkronleuchter, 12 Kerzentüllen, <https://brandenburg.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=49372>.

⁴ Nicola Pickering: The English Rothschild Family in the Vale of Aylesbury. Their Houses, Collections, and Collecting Activity, 1830–1900, Diss. King's College London 2013.

Raum im Erdgeschoss präsentiert, der auch aufgrund seiner gelben Wandbespannung als „Amber Room“ bezeichnet wurde.⁵ Aufzeichnungen im Familienbesitz zufolge war der Kronleuchter am 27. Dezember 1854 für 350 Pfund von dem Kunsthändler und „importer of curiosities“ David Falcke aus der New Bond Street angekauft worden.⁶ Leider ist nicht bekannt, woher dieser wiederum das Stück bezogen hatte.⁷

<5>

Der lediglich in Bruchstücken erhaltene Leuchter ersetzte der Schlösserverwaltung kein historisch überliefertes Stück, sondern wurde stellvertretend für jene Gegenstände und Ensembles aus Bernstein angekauft, die einst die preußischen Schlösser geziert hatten. Nach einer fünfjährigen Restaurierungskampagne erhielt der Leuchter seine eigene Vitrine und wurde bis in die 1990er-Jahre gemeinsam mit einer Serie von Wandteppichen, die die „Kriegstaten des Großen Kurfürsten“ thematisieren (Berlin, spätes 17. Jh.), im ersten Obergeschoss des Alten Schlosses Charlottenburg ausgestellt.⁸ 2001 wurde der Leuchter im Rahmen der Ausstellung „Preußen 2001“, die anlässlich des 300. Jahrestags der Erhebung Preußens zum Königreich stattfand, in der Großen Orangerie von Charlottenburg gezeigt.⁹

<6>

Nach der deutschen Wiedervereinigung und der Zusammenführung der West-Berliner Schlösserverwaltung mit den Staatlichen Schlössern Potsdam-Sanssouci 1995 kam es zu einer

⁵ Außer dem Kronleuchter wurden in dem Raum noch folgende Objekte inventarisiert: 2 Kerzenleuchter, 1 Kassette, 1 Spielbrett samt Figuren, 1 Medizinkästchen, 1 Tazza. Hannah de Rothschild: *Mentmore*, 2 Bde., Edinburgh 1884, Bd. 1, S. 75f.; *Catalogue of Works of Art and Silver, sold on behalf of the Executors of the 6th Earl of Rosebery and his family which will be auctioned by Sotheby Parke Bernet & Co. [...] at Mentmore, Buckinghamshire on Wednesday, 18th–23rd May 1977, London 1977 (= Mentmore, Bd. 2)*, S. 302–307.

⁶ Schriftliche Auskunft der Gräfin Deirdre Rosebery vom 2. Februar 1992, Potsdam, SPSG, Objektmappe. Zum Kunsthandel von Isaac und David Falcke siehe Mark Westgarth: *A Biographical Dictionary of Nineteenth-Century Antique and Curiosity Dealers. Regional Furniture*, XXIII, Glasgow 2009, S. 97f.

⁷ Im April und Mai 1858 wurde seine eigene Sammlung in einer 19-tägigen Auktion bei Christie and Manson in London versteigert, darunter einige Bernsteinobjekte, auch eine prächtige, im Katalog abgebildete Bernsteinkassette aus dem Besitz König Wilhelms III. von England, welcher diese einem Minister im Gegenzug für die Auslegung einer hohen Geldsumme übereignet hatte. Dieses Beispiel verdeutlicht nicht allein die schillernden Provenienzen der Stücke, die Falcke seiner Klientel bieten konnte, sondern auch noch einmal die zahlreichen Wege, auf denen fürstliche Bernsteinobjekte ihre Besitzer wechseln konnte. *Catalogue of the Magnificent Collection of Works of Art and Vertu, Formed by Mr. David Falcke [...] which will be sold, by Auction by Messrs. Christie and Manson [...]*, London 1858, Titelblatt (Zitat) und S. 201, Los 3122. <https://play.google.com/books/reader?id=b85bAAAAQAAJ&pg=GBS.PP6&hl=de> CH

⁸ Freundliche Auskunft von Rudolf Scharmann, SPSG, Schlossbereichsleiter Schloss Charlottenburg.

⁹ Deutsches Historisches Museum und der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Hrsg.): *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, 2 Bde. (Katalog und Essays), Landesausst. Berlin-Brandenburg, Berlin 2001, Bd. 1, Kat.-Nr. VIII.24.

Neueinrichtung der verschiedenen Schlösser. Die Tapisserien der „Kriegstaten“ präsentierte man fortan in Schloss Oranienburg, wo sie noch heute zu sehen sind. Der Kronleuchter wird seit 2001 im Zentraldepot der SPSG aufbewahrt. Derzeit wird eine neue Präsentation im Schloss Oranienburg vorbereitet.

<7>

Kronleuchter als fürstliches Symbol

Kronleuchter waren keine reinen Gebrauchsgegenstände, sondern müssen aufgrund ihrer Symbolik und kostbaren Materialien als wichtiges Mittel zur Repräsentation von Wohlstand und Macht verstanden werden.¹⁰ Wiederholt verschenkten die Hohenzollern Kronen aus Bernstein an europäische Fürsten.¹¹ Das älteste überlieferte Beispiel zierte, einer Beschreibung aus dem Jahr 1618 zufolge, das Gewölbe der berühmten Tribuna, des Allerheiligsten der Mediceischen Kunstsammlungen in den Uffizien.¹² Um 1653 ließ Kurfürst Friedrich Wilhelm auf Wunsch König Friedrichs III. von Dänemark und Norwegen einen weiteren Kronleuchter in Königsberg herstellen, der anschließend in die königlich-dänische Kunstammer gelangte und noch heute im Schloss Rosenborg zu besichtigen ist.¹³ 1673 und 1688 verschenkten die Kurfürsten Friedrich Wilhelm und Friedrich III. jeweils eine Bernsteinkrone an die Zaren Alexei Michailowitsch und Peter (d. Gr.), die teilweise durch Zeichnungen überliefert sind.¹⁴

¹⁰ Zum Verhältnis von Licht (*lux*) und Luxus siehe Klappenbach: Kronleuchter des 17. bis 20. Jahrhunderts (wie Anm. 1), S. 1–17, insb. S. 8.

¹¹ Freilich verschenkten die Hohenzollern nicht als Einzige Kronleuchter aus Bernstein. 1637 sandte Herzog Friedrich III. von Schleswig-Holstein-Gottorf dem Schah Safi I. zwei Stücke. Ihr Herstellungsort ist nicht bekannt. 1677 schenken die Danziger Zünfte König Jan Sobieski ebenfalls einen Kronleuchter aus weißem Bernstein. Adam Olearius: Vermehrte Moscovitische und Persianische Reisebeschreibung. 2. Ausgabe, Schleswig 1656, S. 507; <https://www.wilanow-palac.pl/korona-z-bursztynu-krola-jana-iii-sobieskiego-a-bursztyn-w-kulturze-rzeczypospolitej-do-polowy-xviii-wieku.html>

¹² Rachel King: Whose Amber? Changing Notions of Amber's Geographical Origin, in: Kunsttexte.de (2014), S. 14f. Zur Bernsteinsammlung der Medici siehe Marilena Mosco und Ornella Casazza (Hrsg.): Museo degli Argenti. Collezioni e collezionisti, Florenz 2004, S. 96–107.

¹³ Mogens Bencard: Märchenhafte Steine aus dem Meer. Die Bernsteinsammlung der Kunstammer in Schloss Rosenborg, in: Kunst und Antiquitäten 6 (1987), S. 22–34. Ein zweiter Bernsteinleuchter wurde 1746–1753 von dem königlichen Drechsler Lorenz Spengler angefertigt und schmückt heute die Decke eines Kabinetts im ersten Obergeschoss. Weitere Bernsteinkronen Spenglers sind überliefert. Ebd., S. 32.

¹⁴ Susanne Netzer: Bernsteingeschenke in der preussischen Diplomatie des 17. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Berliner Museen zu Berlin 35 (1993), S. 227–246, hier S. 232f.

<8>

Leider ist die Entstehungsgeschichte des Potsdamer Kronleuchters nicht mehr genau nachzuvollziehen. Die Bekrönung in Form eines Doppeladlers könnte darauf hinweisen, dass der Leuchter als Staatsgeschenk für das Haus Habsburg entstand. Während des 17. Jahrhunderts verschenkten die Herrscher von Brandenburg-Preußen wiederholt Bernsteinobjekte an die Habsburger, so in den Jahren 1651/52 und 1678. Jedoch findet in diesem Zusammenhang kein Kronleuchter Erwähnung.¹⁵ Auch die Großherzöge von Moskau verwendeten seit dem 15. Jahrhundert den Doppeladler als Wappen, sodass eine Schenkung an den russischen Hof denkbar ist. Allerdings waren zeitgenössische Messingkronleuchter häufig mit Bekrönungen in der Gestalt von einfachen oder Doppeladlern versehen und das Motiv kann daher auch generisch sein.¹⁶

<9>

Tatsächlich lässt das ikonographische Programm des Kronleuchters trotz erheblicher Verluste eine fürstliche Thematik erkennen. In der oberen Reihe sind die Wendepunkte der Arme I (rechts), III (rechts) und V (links) durch ovale Cabochons akzentuiert, deren hinterlegte Mikroreliefs männliche Köpfe im Profil darstellen. Diese evozieren antike Vorbilder wie Münzen oder gar Kameen und schreiben somit das imperiale Thema der Bekrönung fort. Die benachbarten Scheitelpunkte sind hier wie auch in der unteren Reihe mit Cabochons besetzt, deren Mikroreliefs im oberen Register vegetabile Motive und im unteren Register Vögel auf vegetabilem Grund darstellen.

<10>

In der unteren Reihe sind die Wendepunkte der Arme durch etwas größere ovale Cabochons hervorgehoben. An den Armen III und IV sind drei Frauengestalten in zeitgenössischer Tracht in Knielänge erkennbar, deren Attribute sich aufgrund von feinen Rissen in der Bedeckung („Craquelé“) leider nur erahnen lassen. So erscheint unter der Figur am Arm I (rechts) ein großer Korb mit Obst, während die Figur am Arm III (links) in der linken Hand eine Maske hält.

¹⁵ Sabine Haag: „[...] weill wir gern der Röm. Kay. Mayst. Unserm allergn[ä]d[ig]sten herrn ein ansehnlich praesent von Börnstein offeriren lassen wollten [...] Einblicke in die Bernsteinsammlung des Kunsthistorischen Museums, in: Winfried Seipel (Hrsg.): Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern, Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, Mailand 2005, S. 18–20.

¹⁶ Erdmute B. Mascher: Kronleuchter: „Lux ad illuminandas gentes“. Studien zu Schaftkronleuchtern aus Messing des 16. bis 18. Jahrhunderts in Norddeutschland, Diss., Christian-Albrechts-Universität, Kiel 2004, S. 147f., https://macau.uni-kiel.de/servlets/MCRFileNodeServlet/dissertation_derivate_00001433/d1433.pdf.

Da es einst zwölf dieser Cabochons gab, könnten hier die zwölf Monate dargestellt sein. Entsprechend könnte die janusköpfige Frauenfigur den Monat Januar und ihre mit Ernteerzeugnissen beladene Genossin den Oktober verkörpern. Wahrscheinlicher ist allerdings ein Zyklus von Tugenden und Lastern, wie er oftmals auf zeitgenössischen Bernsteinarbeiten erscheint.¹⁷ In diesem Fall könnte die Maske ihre Trägerin als Allegorie der Unehrllichkeit oder Zwietracht ausweisen und der Zyklus würde eine Art Fürstenspiegel darstellen.

<11>

Kunstgegenstände aus Bernstein als Symbole von Naturkräften

Es ist einer der Gemeinplätze der älteren Forschungsliteratur, dass die Bernsteindreher der Frühen Neuzeit die Objekttypen verschiedener Kunsthandwerkszweige in ihren Werkstoff übersetzten.¹⁸ Tatsächlich wählten sie jedoch oft solche Objekttypen und Bildprogramme aus, welche die vermeintlichen Eigenschaften des Materials illustrierten.¹⁹ Für Zeitgenossen stellte die künstlerische Bearbeitung von Naturmaterialien eine Art Wettstreit mit der Natur dar, ja sogar ein Vervollkommen der göttlichen Schöpfung.²⁰ Aufgrund seiner vielfältigen Fundorte, des häufigen Auftretens von pflanzlichen und tierischen Einschlüssen („Inklusen“) sowie seiner extrem wandelbaren physikalischen Eigenschaften zwischen den Gegensätzen hart und weich, opak und durchsichtig kursierte eine enorme Bandbreite an Theorien über Ursprung und Wesen des Bernsteins. Entsprechend vielfältig war auch das Repertoire der Kunstgegenstände aus dem Material.²¹

¹⁷ Sie erscheinen beispielsweise auf zwei Humpen im British Museum. Siehe London, British Museum, Registration number WB.229, und Alfred Rohde: *Bernstein. Ein deutscher Werkstoff*, Berlin 1937, S. 74, Nr. 119, Abb. 53. Im Falle des erstgenannten Humpens wird die Autorschaft Heises vermutet.

¹⁸ Vgl. Otto Pelka: *Bernstein*, Berlin 1920, S. 52.

¹⁹ Rahul Kulka: *An Amber Games Board From 1607. Reflections on the Matter of Prussian Amber Diplomacy Around 1600*, in: Jakub Adamski (Hrsg.): *Kunstpatronage in Mitteleuropa zwischen Privatstiftung und Staatskunst*, Warschau 2021, S. 129–150.

²⁰ Über die Idee eines Wettstreits zwischen Künstler und Natur siehe Pamela Smith: *Courtly Marvels and the New Experimental Philosophy*, in: Wolfram Koeppel (Hrsg.): *Making Marvels. Science and Splendor at the Courts of Europe*, New York 2019, S. 41–50.

²¹ Erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts konnte der russische Naturwissenschaftler Michail Lomonossow nachweisen, dass Bernstein ein versteinertes Baumharz ist. Vgl. Kerstin Hinrichs: *Bernstein, das „Preußische Gold“ in Kunst- und Naturalienkammern und Museen des 16.–20. Jahrhunderts*, Diss. Humboldt-Univ. Berlin 2007, S. 41–48; Rachel King: *Whale’s Sperm, Maidens’ Tears and Lynx’s Urine. Baltic Amber and the Fascination for it in Early Modern Italy*, in: *Ikonotheka* 22 (2009), S. 169–179.

<12>

Als Leuchtkörper nahm die Potsdamer Krone Bezug auf althergebrachte Ansichten über das besondere Verhältnis von Bernstein zu Licht und Feuer. Seit der Antike wurde das versteinerte Harz aufgrund seiner typischen Rot- beziehungsweise Gelbfärbung sowie seiner Brennbarkeit mit Sonne und Feuer assoziiert. Freilich stammt auch das moderne Wort „Bernstein“ vom Verb „brennen“ ab.²² Zudem war Bernstein aufgrund des harzigen Dufts, der beim Entzünden des Stoffs entsteht, bereits zu Zeiten der antiken Autoren Plinius d. Ä. und Tacitus als Räucherwerk beliebt und fand auch in der Frühen Neuzeit noch als Weihrauch in katholischen Kirchen Verwendung. Im 17. Jahrhundert stellte der Königsberger Bernsteindreher Christian Porschin sogar Brennlinse aus dem Material her, welche das Streben seiner Zeitgenossen, die geheimnisvollen Zusammenhänge von Bernstein, Licht und Feuer zu verstehen und zu kontrollieren, besonders eindrucksvoll verdeutlichen.²³

<13>

Die Empfindlichkeit des Materials gegenüber Wärme, Licht und Feuchtigkeit führte dazu, dass Kunstgegenstände aus Bernstein in der Regel nicht für den praktischen Gebrauch bestimmt waren. Stattdessen dienten sie als symbolisch aufgeladene Schaustücke. Auch der Potsdamer Kronleuchter wurde nicht als künstliche Lichtquelle verwendet, sondern sollte als Kunstkammerstück das gelehrte Gespräch über das Material und seine Rolle als Sinnbild verborgener Naturkräfte befeuern.²⁴ Im räumlichen Kontext der fürstlichen Residenz wurden Naturmaterialien und ihre künstlerische Bearbeitung zusätzlich repräsentativ aufgeladen, da das Gebieten über die Schätze der Natur und ihre wundersamen Kräfte ein zentraler Aspekt frühneuzeitlicher Herrschaftsdiskurse war.²⁵

<14>

Die Symbolik des Kronleuchters als ein Indiz für die Entstehung im Umkreis Jakob Heises

Im Bestandskatalog der Kronleuchter der SPSG verweist Käthe Klappenbach auf die Ähnlichkeit des Leuchters mit den Arbeiten des Königsberger Bernsteindrehers Jakob Heise,

²² Faya Causey: *Ancient Carved Ambers in the J. Paul Getty Museum*, Los Angeles 2019, S. 43.

²³ <https://datenbank.museum-kassel.de/23460/0/0/0/s3/0/100/objekt.html>

²⁴ Zur fürstlichen Kunstkammer siehe Wolfram Koeppel (Hrsg.): *Making Marvels. Science and Splendor at the Courts of Europe*, New York 2019, insbesondere die Aufsätze von D. Syndram, P. Smith, P. Rainer, F. Bayer und A. Matisse Donefer-Hickie.

²⁵ Thomas DaCosta Kaufmann: *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio*, in: *Art Journal* XXXVIII, Nr. 1 (1978), S. 22–28.

der zwischen 1654 und 1667 nachweisbar ist.²⁶ Neben den von Klappenbach aufgezählten Merkmalen ist einer Zuschreibung zum Umkreis Heises aufgrund weiterer technischer (Nut- und Federverbindungen) und ikonographischer Gemeinsamkeiten (Schuppung, groteske Maskarons) mit den signierten Werken des Künstlers zuzustimmen. Auch die Bänder mit Blattwerk- und Blütenmotivik, die auf den großen Hohlkugeln des Kronleuchters die einzelnen Bildfelder umrahmen, erscheinen in ähnlicher Ausführung auf einer kleinen Schale in der Kunstkammer Georg Laue, die Heise überzeugend zugeschrieben worden ist.²⁷ Letztlich unterscheidet sich jedoch die Ausführung vergleichbarer Elemente wie der Blüten oder Voluten im Reliefdekor in entscheidenden Details, was eine Zuschreibung an Heise selbst erschwert.

<15>

Für eine Entstehung im Umkreis Heises spricht aber, dass der Hersteller sein Material allem Anschein nach durch Wärmezufuhr aufweichte und zu gebogenen Segmenten ausformte, aus denen er die Hohlkugeln des Kronleuchters zusammensteckte. Heise gebrauchte diese Methode nachweislich auch für den Dresdener Nautiluspokal.²⁸ Die Technik offenbart besonders eindrucksvoll, wie sich die Bernsteindreher des 17. Jahrhunderts die natürliche Wandelbarkeit ihres Stoffes künstlerisch zu Nutze machten und durch ihre Kunstfertigkeit das Werk der Natur nicht nur imitierten, sondern symbolisch anreicherten.

<16>

Heises signierte Arbeiten zeigen auch, dass er ihre Bildprogramme extrem gewissenhaft auf Material und Form des Bildträgers abstimmte. Da es sich bei diesen dem Typus nach um Behältnisse für Flüssigkeiten handelte, hat der Reliefdekor stets eine aquatische Thematik und zeichnet sich vor allem durch geschuppte Meerestiere aus. Zwar finden sich am Fuß des Dresdener Nautiluspokals Darstellungen von tierischen und fantastischen Landbewohnern. Diese können jedoch durch die Funktion des Gefäßfußes als Berührungspunkt zum Erdrreich erklärt werden.²⁹ Zudem illustriert die Gegenüberstellung von Meeres- und Bodengeschöpfen die konkurrierenden Ursprungstheorien des Bernsteins, welche diesen jeweils als Schatz des

²⁶ Die signierten Arbeiten Heises umfassen zwei Nautiluspokale und eine Schale. Allein der Dresdener Pokal ist noch vorhanden. Vgl. Rohde: *Bernstein* (wie Anm. 17), S. 40–43, Abb. 130–138.

²⁷ Seipel (Hrsg.): *Bernstein für Thron und Altar* (wie Anm. 15), S. 60–61, Kat.-Nr. 30.

²⁸ Jutta Kappel: *Bernsteinkunst aus dem Grünen Gewölbe*, München/Berlin 2005, S. 69.

²⁹ <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/194909>.

Meeres beziehungsweise als versteinerten Erdsaft verstanden. Der figurale Reliefdekor des Kronleuchters besteht jedoch neben vereinzelt Maskarons ausschließlich aus Darstellungen von Vögeln auf einem Bett aus Früchten und Blumen.

<17>

Obwohl sich die Ikonographie des Kronleuchters somit stark von jener der signierten Arbeiten des Künstlers unterscheidet, könnte gerade dies ein Hinweis auf Heises Gespür für das ausgewogene Verhältnis von Material, Form und Dekor sein. Als ‚Möbel der Lüfte‘ erforderte der Leuchter ein grundsätzlich anderes Bildprogramm. Statt Meeres- und Bodengeschöpfen zeigt sein Reliefdekor daher Vögel. Auch die s-förmigen Leuchterarme werden durch ihre auffällige Schuppung, welche als einziges Element an die maritimen Darstellungen Heises erinnert, in schlangenartige Drachenkörper verwandelt und untermalen somit den Bezug zu den Elementen Luft und Feuer.³⁰ Das Heranführen des Leuchters an eine Lichtquelle verstärkt diesen Eindruck, da die aus durchsichtigem Bernstein geschnittenen Arme hierdurch aufglühen und lebendig zu werden scheinen. Zwar wurden die eigentlichen Kerzentüllen nicht mit Lichtern bestückt und den bernsteinernen Drachen blieb das ‚Feuerspucken‘ somit versagt. Sicherlich entfachte die prächtige Ausgestaltung des Kronleuchters jedoch umso hitzigere Diskussionen über Bernstein, seine Eigenschaften und die wundersamen Kräfte der Natur.

Rahul Kulka, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Research Center Sanssouci

Der Autor dankt Verena Wasmuth (SPSG) und Claudia Sommer (SPSG) für ihre wertvollen Kommentare.

³⁰ Die Idee des Drachenleuchters geht auf einen Entwurf Dürers zurück, der u. a. von Veit Stoß ausgeführt wurde. Da es sich bei den gegenwärtigen Tüllen mit großer Wahrscheinlichkeit um spätere Zutaten handelt, ist nicht auszuschließen, dass ihre Vorgänger die Drachenthematik ursprünglich untermalten.