

Imants Lancmanis

DIE ARBEITEN DES STUCKATEURS JOHANN MICHAEL GRAFF IN PÖLTSAMAA – EIN ROKOKO- KUNSTWERK ZWISCHEN BERLIN UND KURLAND

Der zweite Weltkrieg vernichtete unter anderen Kunstwerken “das einzige bedeutende Denkmal der Rokoko-Kunst in Estland”, das Schloss Pöłtsamaa (Oberpahlen). So bewertete das Schloss und seine Innenräume Voldemar Vaga, der im Jahr 1929 in den Sitzungsberichten der Gelehrten Estnischen Gesellschaft zum ersten Mal eine kunsthistorische Würdigung dieses Baudenkmals gegeben hatte.¹ In Pöłtsamaa waren sogar zwei Stilarten des Rokoko vertreten. In einigen Räumen war eine grazile und feine, aber auch ein wenig nüchterne, ins graphische gehende Ornamentik in der Art des süddeutschen Rokoko zu sehen, in anderen – eine kräftige, sicher komponierte, meisterhaft ausgeführte Stuckdekoration im preußischen Rokokostil, den der Stuckateur Johann Michael Graff über Kurland nach Estland gebracht hatte. In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts kam noch ein klassizistisches Dekorationswerk dazu

Johann Michael Graff hatte am 19. März 1772 mit dem Besitzer des Gutes Pöłtsamaa, dem Major der russischen Armee Johann Woldemar von Lauw (Abb. 1) einen Vertrag über die dekorative Ausstattung der 1703 abgebrannten mittelalterlichen Burg abgeschlossen. Dieser Vertrag, dessen Inhalt wir der genannten Veröffentlichung von Voldemar Vaga verdanken, ist im Geist der damaligen Zeit geschrieben, sehr wenig konkret und etwas flüchtig: “Es macht der Herr Johann Michael Graff verbindlich die Gips, Marmor und Stuckatur Arbeit auf dem hiesigen Schlosz zu übernehmen, auf das zierlichste zu verfertigen und solche längstens in zwey Jahren zu Stande zu bringen. Den groben Grund dazu lasze ich von einem Maurer legen, den nötigen Gips liefere ich gleichfalls und lasze ihn zugleich brennen und

¹ Voldemar Vaga, “Das Schloss Pöłtsamaa, ein Denkmal der Kunst des 18. Jahrhunderts”, *Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft 1929* (Tartu, 1931), 19–24, XII Tafeln.



Abb. 1. Major Johann Woldemar von Lauw. Stuckrelief im südöstlichen Eckzimmer im Schloss Pöltsamaa. Anfang der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Foto von A. Michelson, 1929 (Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu).

stoszen. Alle übrige hierzu erforderliche Materialien aber musz der Herr Graff sich selbst anschaffen. Vor fünf verfertigte glatte Quadrat Fusz in Gips Marmor zahle ich einen Ducaten in Golde. Die von Gips-Marmor zu verfertigende Gesimse, so wohl auch die Stukatur Arbeit werden nach dem sie verlangt und nach der Zeichnung mühsam verfertigt worden überhaupt, doch immer um die billigsten Preise verdungen. Die Gips-Arbeit in dem Groszen Saal wird mit dem Herrn Graff nach den Risz, welche ich wählen werden mit 2–3–400 rthl. bezahlt werden. So bald ein Stück Arbeit fertig ist geschieht die Zahlung, doch kann sie auch theils eher geschehen. Überdem bekommt der Herr Graff mit seinen bey sich habenden Leuten zwey Zimmer und das hizu nöthige Brennholz”.²

Damit ist bestimmt eine Auswahl der Entwürfe von J. M. Graff selbst gemeint und keineswegs solche eines anderen angestellten Künstlers, denn der Saal ist allzu stark von allen Eigentümlichkeit des Stils Meister Graffs geprägt. Man kann zwar nicht sagen, ob der Major von Lauw den preiswertesten oder den teuersten Entwurf gewählt hatte, doch der große Saal ist jedenfalls ein Musterbeispiel der Stilart dieses Stuckateurs, in dem er fast alle typischen Elemente seiner Kunst vereinigt hat (Abb. 2).³

² Nach Vaga, “Schloss Pöltsamaa”, 22.

³ W. S. Stavenhagen spricht von 7.000 Silberrubeln, was in Verhältnis zu den als Gesamtkosten für die Ausstattung des ganzen Schlosses angegebenen 60.000 Rubeln einen sehr großen Anteil bedeutet. Zum Vergleich – im Schloss Rundäle kosteten die Stuckarbeiten im Goldenen Saal 944 Reichstaler. Man kann aber nicht sagen, wie weit man diese Angabe ernst nehmen kann, denn in der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte Stavenhagen wohl nur eine überlieferte Tradition vernehmen, kaum präzise Unterlagen einsehen. Siehe: *Album Livländischer Ansichten*, gezeichnet und herausgegeben von Wilhelm Siegfried Stavenhagen (Mitau, 1866), 13 (Aufsatz “Oberpahlen in Livland”).



Abb. 2. Saal im Schloss Pöltsamaa. Foto von A. Michelson, 1929 (Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu).

Johann Michael Graff kam nach Estland, nachdem er schon sieben Jahre im Dienst des Herzogs von Kurland gestanden hatte. Die dekorative Ausstattung im kurländischen Schloss Rundāle (Ruhenthal) war schon im Jahre 1768 beendet, auch die Arbeiten im Residenzschloss Jelgava (Mitau) näherten sich damals ihrem Abschluss.

DIE ANFÄNGE JOHANN MICHAEL GRAFFS IN BERLIN

Die einzige dokumentarisch überlieferte Arbeit von Johann Michael Graff in Berlin ist die Ausstattung im Hause des Kaufmanns und Fabrikanten Johann Andreas Daniel Wegely, der Bruder Wilhelm Caspar Wegelys, des Gründers der Porzellanmanufaktur, aus der sich später die Königliche Porzellanmanufaktur Berlin entwickelte. Diese Ausstattungsarbeiten konnte Graff nicht fertig stellen und musste sie sogar einem Mitarbeiter



Abb. 3. Saal im Schloss Schönhausen. Foto Anfang des 20. Jahrhunderts (Archiv des Schlossmuseums Rundāle).

übergeben, nachdem er am 10. Mai 1765 in Berlin den Vertrag mit dem Erbprinzen Peter von Kurland abgeschlossen hatte.⁴

Zweifellos war es das Verdienst des Erbprinzen Peter von Kurland, dass Graff in den herzoglichen Dienst getreten war. Anfang des Jahres 1765 befand sich Peter wegen seiner Heiratsangelegenheiten in Berlin – er wollte eine Prinzessin von Preußen ehelichen, was aber den politischen Interessen Friedrich II. von Preußen nicht entsprach. Der König vertagte monatelang unter verschiedenen Vorwänden die entscheidende Ablehnung, was dem Prinzen von Kurland Zeit genug gab, das Kunstleben Berlins gründlich kennen zu lernen. Prinz Peter kehrte nach Kurland ohne Braut zurück, hatte aber einen talentierten Künstler für den kurländischen Hof angeworben, einen Meister, der später eine ganze Reihe von kurländischen Residenzen und Lustschlössern dekorierte und Lettland

⁴ Der so wichtige Vertrag vom 10. Mai 1765 ist unauffindbar geblieben, was schon A. Müller-Eschabach konstatieren musste. Der Inhalt des Vertrags wird vermittelt bei William Meyer, „Die Gründungsgeschichte der Academia Petrina in Mitau“, *Sitzungsberichte der Kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst 1935/1936* (Riga, 1937), 111. Wegely wird dort Wegelin genannt.

schmückende Kunstwerke von höchster Qualität gab.

Man muss sich fragen, welche Werke Graffs auf Prinz Peter einen so großen Eindruck hinterlassen konnten, dass er ihn gleich engagieren wollte? Zweifellos nicht allein das Haus Wegely. Das Aussehen des schon früh verschwundenen Hauses Wegely ist leider unbekannt geblieben. Auf der Suche nach Interieurs, die den kurländischen Werken Graffs ähnlich sind, kommt erst das Schloss Schönhausen in Frage.⁵

In den Jahren 1763 und 1764 wurde das während der Plünderungen durch die russische Armee im Jahre 1760 in Mitleidenschaft gezogene Haus der Königin Elisabeth Christine, der Gattin Friedrichs II., umfangreich renoviert. Der große Saal und die seitliche Galerie erhielten neue Stuckarbeiten, deren Urheberschaft zweifellos Johann Michael Graff zugeschrieben werden kann (Abb. 3).⁶ Hier geht es nicht nur um stilistische Affinitäten und ähnliche Kompositionsschemen, sondern auch um eine absolute Identität der gegossenen Details – Puttenfiguren, Frauenköpfe und Blumen – in Schönhausen und Rundäle. Von den hier sichtbaren Blumentypen



Abb. 4. Blumenpaar in der Galerie des Schlosses Schönhausen. Foto von Imants Lancmanis, 2007.

⁵ Über die Autorenschaft J. M. Graffs in Schönhausen und anderen Bauten in Berlin: Имант Ланцманис, “Скульптор-декоратор И. М. Графф. Работы в Латвии и вопросы авторства нескольких берлинских интерьеров”, *Музей*, 4 (1983), 153–160.

⁶ Anna Müller-Eschebach, eine sonst sehr scharfsichtige Forscherin, hat in diesem Fall ein Werk Graffs übersehen. Sie schreibt, dass in Schönhausen “im Hauptsaal eine Graff sehr ähnliche Ecklösung mit einer Muschel” auftritt. Vielleicht hatte Müller-Eschebach die Schlossinterieurs nicht selbst gesehen, denn sie erwähnt nur eine Abbildung im Buch von Dohme über die Barock- und Rokokoarchitektur. Bei Dirk Finkenmeier, Elke Rölling, *Vom “petit palais” zum Gästehaus. 1662 bis 1998* (Berlin: Kulturamt Pankow, 1998), wird J. M. Graff als wahrscheinlicher Autor der beiden Räume ohne Quellenangabe genannt, wohl sich auf die lettischen Veröffentlichungen stützend.



Abb. 5. Blumenpaar (Typ Nr. 26) im Schloss Rundāle. Foto von Imants Lancmanis, 2008.

fehlen später in Rundāle nur vier, während zwei Typen teilweise umgeformt vorkommen. Während der Restaurierungsarbeiten im Schloss Rundāle wurden 42 Blumentypen mit zusätzlichen Untertypen erfasst. Einige Blumen kommen auch in festen Kombinationen vor. Das Letztgesagte veranschaulicht der Vergleich von zwei Fotos aus Schönhausen und Rundāle. Es handelt sich um den so genannten Typ Nr. 26, ein Blumenpaar, das eine gemeinsame

Basis hat und immer auch mit zwei kleinen seitlichen Blättchen versehen ist (Abb. 4 und 5).

Johann Michael Graff ist also nicht nur mit seiner Frau, seinem Bruder und zwei Gehilfen in Kurland erschienen, sondern auch mit einem Wagen gefüllt mit fertigen Modellen. Die Blumen wurden in elastischen Formen aus Tischlerleim gegossen, was eine mehrfache Verwendung der Form erlaubte. In Rundāle wurden unter dem Fußboden viele halbfertige Blumenabgüsse aus Stuckmasse aufgedeckt, die schlecht aus der Form gekommen und deshalb weggeworfen worden waren. Die nicht einwandfreie Qualität der Leimformen bedurfte einer Nacharbeitung mit der Hand, was bei einer jeden Blume kleine Abweichungen in der Modellierung der Oberfläche erklärt. Die Figuren wurden in Keilformen gegossen, die Köpfe, Torsos, Hände und Füße wurden einzeln angefertigt und dann je nach dem Bedarf unterschiedlich montiert. In Rundāle gibt es fünf Typen der Puttenköpfe und zwei Varianten der Torsos, in Schönhausen sind dagegen nur zwei Typen der Köpfe verwendet worden. Die Frauenköpfe in Kartuschen über den Fenstern sind aus ein und derselben Form gegossen, nur eine leichte Bearbeitung der Augen und Mundwinkel, die variierten Kopfbedeckungen und die unterschiedlichen Stellungen verleihen diesen Gesichtern den Anblick einer großen Diversität. Dieselben Blumen und Figurenteile wurden später auch in Jelgava und anderen kurländischen Schlössern verwendet.

In Schönhausen wurde während der letzten Restaurierung (der Verfasser dieses Beitrages konnte das Schloss im Dezember 2007 sehen und kennt deshalb die endgültigen Ergebnisse nicht) das ursprüngliche Kolorit



Abb. 6. Wandfragment im Saal des Schlosses Schönhausen während der Restaurierungsarbeiten. Foto von Imants Lancmanis, 2007.

gefunden, das eine sehr zurückhaltende Farbenzusammenstellung aufweist. Schon im Inventarverzeichnis von 1797 heißt es: “Ein Saal von weiß und gelben Gipsmarmor”. Die emblematischen Gehänge, die übrigens als unmittelbare Vorlagen für die Gehänge im Goldenen Saal des Schlosses Rundäle angesehen werden können, scheinen nur weiß gestrichen zu sein (an den Blumen in der Deckenkehle wurde eine rote Farbe festgestellt, deren Zusammenhang mit der gesamten Farbgebung noch nicht klar ist) (Abb. 6). Ebenso ist die Galerie mit ihren Stuckmarmorwänden und den Blumengirlanden fast monochrom – grau auf grau – gewesen (Abb. 7). War dies ein Wunsch der Königin? Entsprach es dem damaligen Geschmack von J. M. Graff? In Rundäle ist die farbige Entfaltung der Enfilade viel kontrastreicher und emotionaler konzipiert, es treten mehrfach Versilberung und Polychromie der Blumen auf als typische Nachklänge aus den Schlössern Friedrichs II. In Schönhausen stellt sich Graff schon als ein fertiger Meister vor. Er ist selbstständig in seinem Stil, gleich erkennbar. Die beiden Räume des Schlosses Schönhausen zeigen die Anwendung der aus Italien kommenden Technik der *stucco lustro*. Er beherrscht sie



Abb. 7. Galerie im Schloss Schönhausen. Foto Anfang des 20. Jahrhunderts (Archiv des Schlossmuseums Rundāle).

perfekt, rein technisch wie künstlerisch, nicht umsonst wird er später in kurländischen Dokumenten “Herr Marmorist Graff” genannt.

Man kann die Hand von J. M. Graff auch im Saal des Palais des Prinzen Heinrich von Preußen, der späteren Aula der Universität Berlin, erkennen. Das Gebäude wurde nach dem Entwurf von Johann Boumann dem Älteren gebaut. Der Saal ist architektonisch streng komponiert, mit wenig Platz für Dekor, der mehr an der Decke, bei der Umrahmung des Deckengemäldes



Abb. 8. Saal im Palais der Prinzessin Amalie von Preußen in Berlin. Foto Anfang des 20. Jahrhunderts (Archiv des Schlossmuseums Rundäle).

vorkommt. Man sieht auf den Fotos unverkennbar die Graff'schen Frau-
enköpfe und Kinderfiguren aus Schönhausen bzw. aus Kurland. Auch
die feine plastische Behandlung der Palmenstämme, welche die Fenster,
Türen und Nischen einrahmen, weist die plastische Manier von Graff auf.

Bis zu den Verwüstungen des Zweiten Weltkriegs gab es in Berlin noch
ein Gebäude, das einige Elemente zeigte, die bei Graff häufig vorkom-
men. Das war das ehemalige Kurländische Palais Unter den Linden 7,

zwischen 1836 und 1941 die russische bzw. sowjetische Botschaft, zuvor Eigentum der kurländischen Herzogsfamilie. Die Herzogin Dorothea von Kurland hatte es von der Tochter Valentin von Massows erworben, doch davor hatte in diesem großen Stadtpalast die Prinzessin Amalie von Preußen gewohnt, eine Schwester Friedrichs II. Sie kaufte es 1765 und ließ es durch Johann Boumann d. Älteren umbauen.⁷

Der Saal in diesem Hause stellte Rätsel auf. Die Fotoaufnahmen der preußischen Messbildanstalt zeigen Details, die einerseits den Werken von Graff ähneln, andererseits aber auch ihnen fremd sind. Der Stuckmarmor mit aufgelegten emblematischen Girlanden, die flachen Pilaster mit merkwürdigen Pseudokapiteln, die kräftigen Rocaille-Voluten, auch die von Graff gern verwendeten Vasen mit herunterhängenden Blättern eines namentlich schwer zu designierenden Wassergewächses, die strahlende Sonne an der Decke, von einem Blumenkranz umgeben – das alles ist motivartig wie in den Arbeiten Graffs, in der Ausführung aber anders, eher schwerfällig, unproportioniert, mit weniger Geschick in der Behandlung der Details (Abb. 8). Selbstverständlich, Meister Graff selbst kommt nicht für den Saal in Frage, da er zur Zeit der Fertigstellung schon in Kurland war. Es ist aber möglich, dass es sich im Palais der Prinzessin Amalie um die Arbeit einer Werkstatt handelte, in der Johann Michael Graff ausgebildet worden war, deren mittelmäßiges Niveau er jedoch bald übertrumpfen konnte.

JOHANN MICHAEL GRAFF UND DAS PREUSSISCHE ROKOKO

Die Interieurs von Schönhausen und die Details im Palais Prinz Heinrichs, die man Johann Michael Graff zuschreiben kann, weisen einige charakteristische Züge auf, die ihn einerseits als einen typischen Vertreter des friderizianischen Rokoko identifizieren, andererseits aber unikal sind und erlauben, seine Werke sogleich zu erkennen.

Der Verdienst, Johann Michael Graff aus der Anonymität heraus zu locken und in den Hintergrund der friderizianischen Rokokokunst einzuordnen, gebührt Anna Müller-Eschebach. 1939 verteidigte sie eine Dissertation, die unter dem Titel "Kurländischer Spätbarock" für viele Jahrzehnte grundlegend für die Erforschung der kurländischen Herzogschlösser

⁷ Richard Bormann präzisiert den Umbau auf das Jahr 1767: Richard Bormann, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin* (Berlin: Springer, 1893), 370.

blieb.⁸ Müller-Eschebach konnte die Tätigkeit Graffs in Kurland auf Basis von Archivalien verhältnismäßig gut verfolgen, obgleich eine Reihe von Dokumenten nur in den letzten Jahrzehnten erschlossen werden konnten.⁹

Johann Michael Graff, eine bisher unbekannte Persönlichkeit, war eine Überraschung für die junge Kunsthistorikerin Müller-Eschebach. Sie hat ihn in Verbindung mit seiner Epoche und seinem Milieu analysiert und ist zu Ergebnissen gekommen, die bis heute stichhaltig bleiben. Sie erkannte den ganzen internationalen Maßstab des Meisters Graff, als sie über ihn schrieb, "seine Räume gehören mit zum Schönsten, was die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts auf diesem Gebiete geschaffen hat".¹⁰

Außer den vorhandenen Werken in Kurland und Estland sowie einigen Dokumenten über den Empfang von Geld blieb Johann Michael Graff eine abstrakte Gestalt, sogar sein Ursprungsland und die Lebensdaten waren unbekannt. Heute geben neu entdeckte Dokumente eine bessere Vorstellung vom Verlauf der Arbeiten in den herzoglich kurländischen Schlössern, auch ist der Ursprung des Künstlers geklärt worden. Es stellte sich nämlich heraus, dass er im Gegensatz zu seinen stilistischen Merkmalen nicht dem preußischen Boden entstammte, sondern aus Bayern nach Berlin gekommen war. Das Lexikon der Wessobrunner Künstler¹¹ zeigt, dass die Graffs in Generationen das Handwerk der Stuckateure in Wessobrunn ausgeübt hatten. Johann Michael Graff wurde am 20. Dezember 1742 getauft als Sohn des Stuckateurs Joseph Graff und seiner Frau Elisabeth, geb. Gannebach.

Man muss annehmen, dass Johann Michael schon sehr früh nach Berlin ging, denn in seinen Werken spürt man nichts von der Rezeption der bayrischen Rokokokunst. Jedenfalls muss er ein wahres Wunderkind gewesen sein, um im Alter von 23 Jahren in den herzoglichen Dienst aufgenommen zu werden. Sein Leben und sein Werk zeigen, dass Johann Michael Graff wirklich ein außerordentlich talentierter Mensch war. Der Familienname Graff taucht bei keinem der königlichen Bauaufträge in Berlin und

⁸ Anna Müller-Eschebach, *Kurländischer Spätbarock. Die Bautätigkeit der Herzöge von Kurland im 18. Jahrhundert* (Borna-Leipzig, 1939).

⁹ Der Verfasser dieser Zeilen hat seit 1965 im Historischen Staatsarchiv Lettlands, anfangs in die Fußstapfen Anna Müller-Eschebachs tretend, die einschlägigen Archivalien über die Tätigkeit Graffs einschließlich aller Themen, die mit der kurländischen Hofkunst verbunden sind, durchgesehen. Seit 1973 sind zwei Mitarbeiterinnen des Schlossmuseums im Archiv regelmäßig tätig gewesen und haben diese Aufgaben weiter verfolgt.

¹⁰ Müller-Eschebach, *Kurländischer Spätbarock*, 76.

¹¹ Hugo Schnell, Uta Scheeler, *Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker* (München-Zürich: Schnell & Steiner, 1988), 141.

Potsdam auf, überhaupt spiegelt sich seine Berliner Zeit in keinem Dokument wider. Leider enthalten auch die Bauunterlagen in Schönhausen, wo er zweifellos arbeitete, nichts über ihm; dasselbe kann man vom Palais des Prinzen Heinrich sagen. Vielleicht war Graff zu dieser Zeit noch kein selbstständiger Meister und musste hinter dem Aushangsschild eines anderen Bildhauers oder Bauunternehmers tätig werden.

Da J. M. Graff sich an keinem der wichtigen königlichen Schlossbauten beteiligen konnte, musste er als ein Außenseiter künstlerische Anregungen über persönliche Kontakte oder bei Zeichnungen und Kupferstichen suchen. Vielleicht hat aber gerade das Fehlen eines direkten Vorbildes und eines imponierenden Arbeitsleiters ihm erlaubt, nur in allgemeiner Linie zum Vertreter des Berlin-Potsdamer Rokoko zu werden, ohne die bekannten Vorbilder und die anerkannten Meister unmittelbar zu kopieren.

In der Zeit als Graff nach Berlin kam, waren die Hauptbauten des friderizianischen Rokoko schon fertig gestellt – Rheinsberg, Sanssouci, der Friedrich-Bau von Charlottenburg und das Potsdamer Stadtschloss. Das Neue Palais in Potsdam stand zur Zeit der Abreise Graffs nur als Rohbau, aber auch dieses pompöse Denkmal Preußens Gloria war Graff zugänglich dank der Kupferstiche, die Johann Wilhelm Meil nach Entwurfsblättern der Brüder Johann Christian und Johann Michael Hoppenhaupt gestochen hatte.

In der Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts war die Rokokokunst schon in der allerletzten Entwicklungsphase getreten. Der Übergang zum Klassizismus fand nicht nur in Frankreich und England statt, auch in Deutschland gab es schon damals einige Auftraggeber, die die ersten Proben des neuen "antiken" Geschmacks anlegen wollten. Nur dank der Vorliebe des Königs Friedrich II. für die Rokokokunst war es möglich, diese Endphase in Preußen so sehr in die Länge zu ziehen. Das war übrigens auch in Kurland der Fall, wo der alte Herzog Ernst Johann nur Verständnis für Barock- und Rokokokunst hatte, auch bei seinem Sohn Peter war die Klassizismus-Rezeption erst seit Ende der siebziger Jahre möglich. Ähnliches galt in Pöłtsamaa.

In dieser Situation fand der junge Graff schon in Berlin einen Weg, der ihm inmitten der Spätepoch des Rokoko einen Kompromiss zwischen der unruhigen, abstrakten Stilform und dem Willen nach Vernunft und Gleichgewicht zu finden erlaubte. Seine Kompositionsschemen, seine dekorativen Motive zeigen eine folgerichtige Abkehr vom unruhigen, grenzenlosen, manchmal fast hysterischen Reichtum der Ornamentik der preußischen Rokokokunst, etwa wie man es in Sanssouci, Charlottenburg oder

im Potsdamer Stadtschloss sehen konnte. Graff braucht immer eine strikte Grundidee, er braucht einen Rahmen. Die Wand wird regelmäßig geteilt und umrahmt, breitere und schmalere Füllungen lösen sich ab, der Dekor ist zumeist symmetrisch und ruhig. Besonders im Goldenen Saal des Schlosses Rundäle hatte Graff sogar ein fast retrospektives Image von Versailles hervorgezaubert, er schafft einen Raum, der weder barock noch klassizistisch ist, wobei die Rokoko-Ornamentik nur aus der Nähe betrachtet all ihre Dynamik entfalten kann. Bei der Gestaltung der Decken wird Graff freier, obgleich man auch dort nicht die nervösen netzartigen Rocaille-Kompositionen sieht, wie es sie z.B. in Sanssouci oder in Charlottenburg gibt. In Rundäle wird in der Regel eine vollständige Symmetrie in der Flächeneinteilung und im Aufbau beobachtet, die Ornamentik wiederholt sich manchmal spiegelverkehrt, manchmal mit leichten asymmetrischen Variationen.

Schon A. Müller-Eschebach hatte korrekt gewertet, dass die solide, ein wenig schwerfällige Ornamentik der Brüder Hoppenhaupt Graff näher stand als die feinen und zierlichen, aber oft unorganisch verflochtenen Rocailles Johann August Nahls. Graff hat die Idee einer von Baumstämmen umgebenen Muschelnische im Boudoir der Herzogin im Schloss Rundäle ziemlich exakt einem als Kupferstich vervielfältigtem Entwurf Johann Michael Hoppenhaupts, den dieser später bei der Gestaltung der sogenannten Jagdkammer im Neuen Palais in Potsdam verwendet, entlehnt.

Die im Neuen Palais in Potsdam sichtbare Neigung zu Massivität, sogar zur Groteske, kommt in der Spätzeit auch manchmal bei Graff vor. So sind einige im Jahre 1771 angefertigten Stuckarbeiten im Schloss Jelgava (z.B. die Kamine im Billardsaal und im Zimmer neben dem Saal, dem

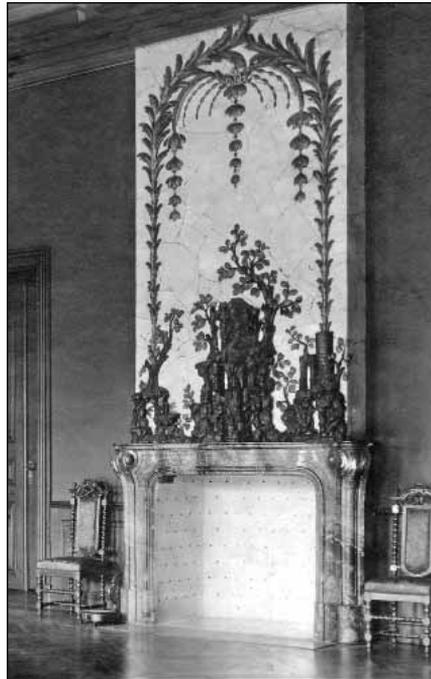


Abb. 9. Kamin im Zimmer neben dem Billardsaal im Schloss Jelgava. Foto 1913 (Archiv des Schlossmuseums Rundäle).



Abb. 10. Akanthusblätter und Voluten im Weißen Saal im Schloss Rundäle. Foto von Imants Lancmanis, 2008.

späteren Esszimmer) mit den massiven, wenn nicht plumpen, versilberten Baumstämmen oder den übergroßen Knospenreihen schon überdimensional und disharmonisch geworden (Abb. 9). Man muss sie aber nicht als Zeugen des künstlerischen Verfalls und der Dekadenz empfinden, sondern es sind Beispiele einer speziell kultivierten Stilform, Ergebnis einer inneren Entwicklung des Rokoko

mit bizarren Auswüchsen und Entartungen.

Graff bevorzugt vor allem Naturmotive, er verwendet kaum die Rocaille in ihrer puren Form, als Muschel, als eine versteinerte und abstrakte Form. Für ihn ist das grundlegende Motiv das Akanthusblatt in Verbindung mit einer weichen und plastischen Muschel, die ihrerseits mit einer c-förmigen Volute verbunden wird. Graff kann dies sehr massiv, voluminös darstellen. Dieses Motiv ist besonders reich im Weißen Saal des Schlosses Rundäle vertreten (Abb. 10). Graff weiß auch ebenso gut das Akanthusblatt als eine dünne, schmale, elegant hin und her laufende Form zu modellieren. Manchmal verwendet er sogar das Bandelwerk-Ornament aus dem ersten Drittel des 18. Jahrhunderts als grundlegendes Schema, besonders bei der Deckengestaltung. In diesem Sinn weist die Ornamentik

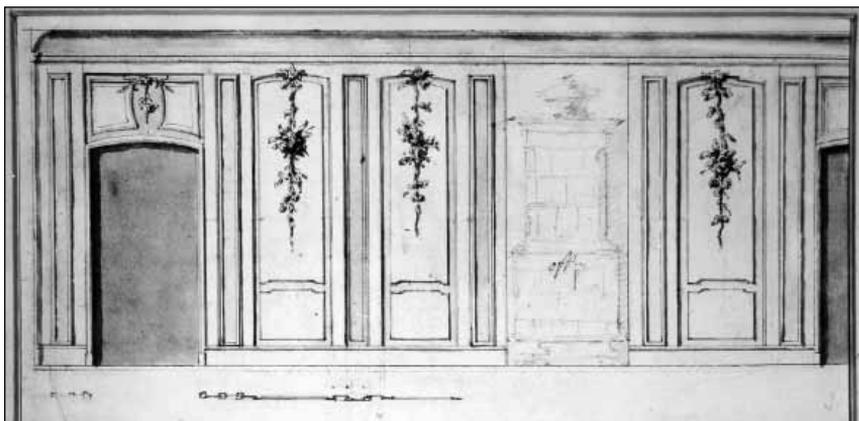


Abb. 11. G. W. von Knobelsdorff. Entwurf für einen Raum. 1741. Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (Archiv des Schlossmuseums Rundäle).

Graffs Affinitäten sowohl mit der Spätphase des Barocks als auch mit den Anfängen des Klassizismus auf.

Wenn man weiter nach möglichen Einflüssen der führenden Berlin-Potsdamer Meister auf Graff sucht, kommt auch der Architekt Georg Wenceslaus von Knobelsdorff in Frage. Tilo Eggeling hat das Verdienst, auf der Suche nach dem Schöpfer des friderizianischen Rokoko den Architekten Knobelsdorff zu rehabilitieren.¹² Friedrich Bleibaum hatte mit seiner Monografie über Johann August Nahl seit 1933 die Tradition eingeführt, dass allein Nahl im Prozess des Kreierens der spezifisch preußischen Rokoko-Ornamentik ausschlaggebend gewesen sei, wobei die Bedeutung des Architekten G. W. von Knobelsdorff bei der Entstehung



Abb. 12. Wandfragment des Rosenzimmers im Schloss Rundäle. Foto von Imants Lancmanis, 2008.

der friderizianischen Innendekoration sehr stark gemindert wurde. In der Tat hatte Knobelsdorff an vielen Interieurs einen wichtigen Anteil auch in dem ornamentalen Teil. Gerade Knobelsdorff kommt manchmal dem Stil Graffs nahe. Ein merkwürdiger Fall ist ein Entwurf Knobelsdorffs aus dem Jahre 1741 für einen unbekanntes Raum mit vertäfelten Wänden (Abb. 11). Die einfache geradlinige Einteilung der Wand, die leicht bewegten Blumengirlanden mit den kleinen Rocailles als Ausgangsknoten, all das ähnelt so sehr dem Stil Graffs im Rosenzimmer (Abb. 12) des Schlosses Rundäle, das man es für eine Entwurfskizze halten konnte.¹³ Unabhängig davon, ob Graff wirklich diesen Entwurf einmal vor den Augen gehabt hätte oder nicht, geht es in diesem Fall wieder um eine

¹² Tilo Eggeling, *Studien zum friderizianischen Rokoko. Georg Wenceslaus von Knobelsdorff als Entwerfer von Innendekorationen* (Berlin: Mann, 1980).

¹³ Plankammer der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Ornament Nr. 28.



Abb. 14. Goldener Saal im Schloss Rundāle. Foto von Imants Lancmanis, 2008.



Abb. 15. Weißer Saal im Schloss Rundāle. Foto von Imants Lancmanis, 2008



Abb. 16. Billardsaal (Silberner Saal) im Schloss Jelgava. Foto 1913 (Archiv des Schlossmuseums Rundāle).

Stuckateur bezeichnet. Jedenfalls kommt im Lexikon der Wessobrunner Künstler der Name Baumann nicht vor.

Am 6. November wurde die erste Assignation von Erbprinz Peter über 300 Reichstaler unterschrieben, am 27. Juli 1768 erhielt Graff die letzte Zahlung von 800 Reichstalern für die letzten Arbeiten, inklusive des großen (heute Weißen) Saals. Dazwischen lag eine große und bedeutende Arbeit in 29 Räumen, darunter in drei großen Sälen. Die Innenräume in Rundāle sind das Beste, was Graff geschaffen hat. Hier konnte er seine Fähigkeiten in vollem Maße entfalten, wobei seiner Fantasie wahrscheinlich keine finanziellen Schranken gestellt waren (Abb. 14, 15). Stilistisch hat Graff in Rundāle eigentlich nur das variiert, was er schon in Schönhausen wusste und konnte. Die innere qualitative Evolution ist in Rundāle aber eine sehr bedeutende und die Verfeinerung des Graff'schen Stils erreichte erstaunliche Höhen.

Vieles hing ja von den finanziellen Möglichkeiten des Auftraggebers ab. Schon beim nächsten Objekt, dem herzoglichen Schloss Jelgava, war die Situation anders. Soweit man anhand von Fotos Schlussfolgerungen machen kann, ist die Innendekoration in Jelgava weniger gelungen gewesen. Das Gebäude mit seiner dreiflügeligen Anlage von 150×120 Meter

bildete eine riesige und kostspielige Bauaufgabe, die man so schnell wie möglich lösen wollte. Nachdem der alte Herzog kurz vor seinem Tod im Dezember 1772 das halbfertige Schloss bezogen hatte, dauerten die Arbeiten noch bis zum Abzug Graffs im September 1775 an. Das Schloss wurde nie fertig gestellt. In der südlichen Hauptenfilade hatte Graff nur 10 Zimmer von insgesamt 13 Räumen dekoriert und fast die Hälfte davon ging bereits 1788 beim Schlossbrand zugrunde. Im zentralen Teil des Schloss nahm der riesige zweistöckige Treppenraum 340 m² ein, im Südflügel war der 405 m² große Festsaal der bedeutendste Raum, im westlichen Querflügel – die Schlosskapelle.

Alle drei sind schon im 18. Jahrhundert bzw. Anfang des 19. Jahrhunderts durch Brand und Umbauten vernichtet worden. Die noch erhaltenen Räume brannten 1919 aus (Abb. 16).

Herzog Peter bevorzugte von allen seinen Residenzen das kleine Schlösschen Vircava (Würzau). Obgleich keine Unterlagen darüber vorhanden sind, sieht man auf dem einzigen Foto des Hauptsaales unverkennbare Graff'sche Deckenrosetten. Vircava hatte übrigens das gleiche Schicksal wie Põltsamaa: In den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts wurden die Innenräume klassizistisch modernisiert. 1784 ist bei diesen Arbeiten der erste namentlich bekannte lettische Kunsthandwerker Ansis Ķekars tätig gewesen. Von 1774 bis 1775 fertigte J. M. Graff den ovalen Tanzsaal und einige kleine Nebenräume im herzoglichen Lustschloss Svēte (Schwethof) an (Abb. 17). Zusammen mit Arbeiten an den Fassaden und in einigen Räumen der Academia Petrina in Jelgava handelte es sich um die allerletzten Arbeiten Graffs in Kurland.



Abb. 17. Wandfragment im Schloss Svēte. Foto 1875 (Historisches Nationalmuseum Lettlands).



Abb. 18. Ecke der Stuckdecke im herzoglichen Speisesaal (Marmorsaal) im Schloss Rundāle. Foto von Imants Lancmanis, 2008.



Abb. 19. Ecke der Stuckdecke im Schloss Põltsamaa. Foto von A. Michelson, 1929 (Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu).

JOHANN MICHAEL GRAFF IN PÖLTSAMAA

Für zwei Jahren musste J. M. Graff mit seinen Gehilfen einen Auftrag des Majors von Lauw ausführen; im Jahre 1774 war Graff jedenfalls wieder in Jelgava zurück. Als Nachklang des Aufenthalts in Põltsamaa erfolgten in den nächsten Jahren die großen Bestellungen an Fensterglas aus der Lauw'schen Manufaktur für das Schloss Jelgava. Man kann leider nicht den Umfang der von Graff ausgeführten Dekorationsarbeiten im Schloss Põltsamaa feststellen. Stavenhagen spricht von 33 Räumen, von denen aber der größte Teil zweifellos später im 19. Jahrhundert dekoriert und eingerichtet worden war. V. Vaga zählt zusammen sieben dekorierte Räume – den großen Saal, das benachbarte Zimmer mit klassizistischem Stuck und Malereien Weltés, den Treppenraum, das Zimmer vor dem Saal mit dem Rokoko-Stuck aus der ersten Bauphase, das nordwestliche Eckzimmer und noch zwei Räume im unteren Stockwerk. Vaga trennt allerdings die beiden Rokoko-Etappen nicht.

Die Autorenschaft Graffs kann man nur im Saal, im Treppenraum und im nordwestlichen Eckzimmer erkennen. Der Saal ist eine

erstaunliche Erscheinung in dem Sinn, dass er einigermaßen alle wichtigen Bestandteile der Kompositions- und dekorativen Schemen Graffs in



Abb. 20. Fragment der Wanddekoration und der Deckenkehle im Schloss Põltsamaa. Foto von A. Michelson, 1929 (Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu).



Abb. 21. Saal im Schloss Põltsamaa. Foto dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts (Archiv des Schlossmuseums Rundäle).



Abb. 22. Treppenraum des Schlosses Põltsamaa. Foto von A. Michelson, 1929 (Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu).

sich eingeschlossen hat. Den Goldenen Saal im Schloss Rundāle kann man als Hauptvorbild erkennen, aber auch Anklänge an den Saal in Schönhausen, den Marmorsaal und das Rosenzimmer in Rundāle sind zu spüren. Das alles fügt sich zu einem anmutigen Ganzen zusammen. Da der Saal, ausgehend von alter Bausubstanz in Põltsamaa nicht groß und vor allem ziemlich niedrig war, hat Graff ihn optisch erhöht, zumal die Wände durch viele Spiegel vertikal geteilt wurden, die Deckenkehle aber mehr auf Rechnung der Decke als der Wand komponiert. Die Ecklösung mit der großen Kartusche, aus der geschmeidige Akanthusblätter herauswachsen, ein Motiv, das Graff den Brüdern Hoppenhaupt entnommen hat und auch in Rundāle gern verwendete (Abb. 18), ist hier sehr schön gestaltet (Abb. 19). Die ornamentalen Motive wiederholen die bekannten Räume aus Berlin und Kurland, während die emblematischen Gehänge von Schönhausen und Rundāle in Põltsamaa wegen der kleineren Dimensionen der Wände Frucht- und Blumengirlanden Platz gegeben haben. Graff musste aus denselben Gründen auch verkleinerte Versionen der Puttenfiguren und der Frauenköpfe schaffen (Abb. 20).

Eine Wiederholung? – ja, aber eine sehr gelungene und schöne. Die Farbgebung – Kunstmarmor in rosa-violetten Tönen mit weißen Stuckarbeiten – gab dem ziemlich dunklen Saal mit den tiefen mittelalterlichen



Abb. 23. Spiegelkabinett des Schlosses Rundäle. Foto von Imants Lancmanis, 2008.

Fensterlaibungen die nötige Frische und Helligkeit, was die zwölf Wandspiegel noch verstärkten. Noch mehr kam das alles zur Geltung, als man in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts den Saal renovierte und die Spiegelscheiben wieder eingesetzt wurden (Abb. 21).

Im Treppenraum waren die Wände nicht einwandfrei proportioniert und die Details weniger fein ausgeführt (Abb. 22). Man kann diesen Raum einem von den Gehilfen des Meisters Graff zuschreiben. Eine ganze Reihe von Merkmalen macht ihn einer Stuckdecke im Schloss Rundäle (Raum Nr. 74) ähnlich. Die Motive des Treppenraumes, vor allem die schmalen Füllungen mit Spiralrosette in der Mitte, kleine Laubbäume und Äste sind in einer feineren Ausführung als im Spiegelkabinett in Rundäle (Abb. 23), so auch später, im Jahre 1775, im Schloss Svēte zu finden (Abb. 17). Ebenso zeigt die Decke des nordwestlichen Eckraumes eine eher vereinfachte und summarische Ausführung, was besonders deutlich bei der Mittelrosette zum Vorschein kommt (Abb. 24).

In Põltsamaa war Major von Lauw relativ schnell mit dem Ergebnis der Renovierungsarbeiten nicht mehr zufrieden. Die Rokokokunst hatte mit dem Werk Johann Michael Graffs ihre letzte Entwicklungsstufe erreicht und sich damit innerlich erschöpft. Für Herr von Lauw war dies nicht mehr modern genug. 1780 kam der Maler Christian Gottlieb Welté nach



Abb. 24. Decke im nordwestlichen Eckraum im Schloss Põltsamaa. Foto von A. Michelson, 1929 (Kunsthistorische Fotosammlung der Universität Tartu).

Põltsamaa, ein aus Mainz gebürtiger Meister der Rokoko-Malerei, der aber wusste, sie mit klassizistischen Idealen zu verbinden. Seine Tätigkeit in Põltsamaa erlaubt die Entstehung des reich im klassizistischen Stil eingehaltenen Salons einigermaßen zu datieren. In diesem Raum zeigte die Stuckdekoration der Wände alle Elemente des Frühklassizismus mit den häufig übertriebenen Standartelementen – Lorbeergirlanden, Vasen, Tuchgehängen, Medaillons, Bukranien und kriegerischen Attributen, alles vom schwerfälligen architektonischen Ornament umgerahmt und begleitet. Die hochgestreckten ovalen Medaillons enthielten dagegen sehr elegante Malereien C. G. Weltés – Putten in verschiedenen Beschäftigungen und Kostümen. In diesem Raum blieben die Decke und der Kamin aus der ersten Arbeitsphase erhalten, die mit ihrer feinen Rokoko-Ornamentik in einem starken Kontrast zu dem neuen hochmodern klassizistischen, fast aggressiven Dekor stand.

Das war aber eine logische Konsequenz der Stilentwicklung. In derselben Zeit als J. W. von Lauw den Klassizismus in sein Schloss einführte, arbeitete auch Johann Michael Graff in diesem Stil. Er musste noch früher auf seine gewohnten Rokokoformen verzichten und umlernen. Als er 1775 den Dienst am kurländischen Hof quittierte, stand im Entlassungsdokument des Herzogs Peter, dass “obgedachter Stuckaturer Graff zu seiner

Rück-Reise nach Berlin 60 Reichstaler“ erhalten solle.¹⁵ Es ist fraglich, ob Graff überhaupt in Berlin ankam und ob er nicht gleich unterwegs in Warschau blieb, denn im Jahre 1776 arbeitete er schon als königlicher Stuckateur bei der Ausstattung der Kapelle im Schloss zu Warschau.

Interessanterweise ist gerade aus dieser Spätzeit das einzige bisher bekannte Zeugnis des Privatlebens Graffs erhalten geblieben. Es ist ein Brief, datiert in Warschau auf den 3. August 1776 und adressiert an einen namentlich nicht genannten Kanoniker in Mitau. Bei diesem könnte es sich aber nur um M. A. Folckmann, Kanoniker der katholischen Gemeinde zu Jelgava, handeln. Da Graff als Bayer ein Katholik war, ist es verständlich, dass er seinen ehemaligen Seelsorger in Jelgava ausgesucht hatte, um über die Familien- und Geldangelegenheiten zu sprechen. Es geht um seine Beziehungen zum Bildhauer Johann Georg Bader, Ehemann der Witwe seines verstorbenen Bruders Joseph. Wahrscheinlich waren zwischen beiden irgendwelche Geldprobleme entstanden. Das wichtigste war aber die folgende Mitteilung Graffs: “Ich verfertige anjetzo im Schloss die Hauß-Capelle des Königs, ein sehr mühsames Stück, Sr. Majestet kommen täglich dahin, das Betragen des Monarchen ist sehr gnädig”.¹⁶

Wie die königliche Kapelle so war auch alles, was der Meister Graff später schuf, vom Klassizismus geprägt. Nichts entstand mehr nach seinen eigenen Entwürfen, jetzt musste er die Ideen der Architekten wie Domenico Merlini, von dem auch der Entwurf für die Kapelle stammte, oder Johann Christian Kamsetzer und Johann Gottlieb Plerch exakt verwirklichen. Man erkennt die Handschrift Graffs nur stellenweise. Bei der Verwendung des Kunstmarmors sieht man manchmal seine beliebten Strukturen und Farben, auch die Sonne in der königlichen Kapelle ist denen ähnlich, die in der herzoglichen Garderobe in Rundāle oder im Saal von Schönhausen von der Decke erstrahlen.

Johann Michael Graff hatte wohl Absicht, seinen Lebensabend wieder in der Heimat zu verbringen, denn 1785 hatte er ein Haus in der Stadt Landsberg am Lech gekauft. Doch er wohnte 1792 noch immer in Warschau. Nach dem Zusammenbruch Polens und der Abdankung des Königs gab es selbstverständlich kein Amt eines “königlichen Stuckateurs” mehr. Graff konnte Beschäftigung nur im Privatbereich finden, bereits früher hatte er Aufträge für die Innenausstattung von Kirchen ausgeführt. 1796 wird er erwähnt in Verbindung mit einer Geldzahlung, seitdem tritt J. M. Graff

¹⁵ Historisches Staatsarchiv Lettlands [Latvijas Valsts vēstures arhīvs, LVVA], 554-3-501, 324.

¹⁶ LVVA, 554-2-2905, 28.

in polnischen Dokumenten nicht mehr auf. Hatte er doch sein Leben in Landsberg abgeschlossen?

In Pöłtsamaa hatten die langjährigen Arbeiten im Schloss und im Garten, die Anlegung der nicht rentablen Manufakturen, der gesamte luxuriöse Lebensstil des Majors von Lauw, wozu Musikkapelle, Schlosstheater und üppige Bälle gehörten, allmählich zu seinem Ruin geführt. 1785 musste er den Bankrott erklären, bald darauf starb Johann Woldemar von Lauw am 26. Februar 1786 im Alter von 73 Jahren. Damit war dieses Kapitel des aristokratisch verfeinerten Lebensstils in schönem Einklang der Ideen der Aufklärung beendet. Pöłtsamaa fiel an Graf Alexey Bobrinski, einen unehelichen Sohn der Zarin Katharina II., später an die Familie der Fürsten Gagarin. Das Schloss Pöłtsamaa mit seinen schönen Interieurs überlebte das 19. Jahrhundert, um in den Revolutions- und Nachkriegsjahren 1917–20 geplündert zu werden und am 14. Juli 1941 endgültig in Flammen aufzugehen.

IMANTS LANCMANIS (geb. 1941) ist Ehrenermitglied der Akademie der Wissenschaften Lettlands.

KOKKUVÕTE: *Stukimeister Johann Michael Graffi looming Pöłtsamaal – rokokookunstist Berliini ja Kuramaa vahel*

Teine maailmasõda hävitas teiste kunstiteoste seas ka Pöłtsamaa lossi – Voldemar Vaga sõnade kohaselt “rokokooajastu ainsa tähelepanuväärse mälestise”, mis Eesti kultuurilukku on kõige muu kõrval jäänud püsima ka tänu Berliini päritolu stukimeister Johann Michael Graffi stukkdekoorile. Vastavalt 19. märtsil 1772 Pöłtsamaa lossi omaniku, Vene armee majori Johann Woldemar von Lauw’ga sõlmitud lepingule võttis Graff endale kohustuse kaunistada 1703. aastal mahapõletatud keskaegne linnus ajastule omasel parimal viisil.

Johann Michael Graff sündis 1742. aastal Baierimaal. Tema üheks esimeseks tööks oli kaupmees Johann Andreas Daniel Wegely maja interjööri kaunistamine Berliinis. Stilistilistel kaalutlustel võib J. M. Graffi nimega siduda ka stukitööd Preisi prints Heinrichi palees ja Schönhauseni lossis (mõlemad Berliinis), mille valuvormide modelleering – putofiguurid,

daamide pead ja lilled – on identsed Kuramaa ja Põltsamaa näidetega. Loominguliselt esindab J. M. Graff nn Friedrichi (Preisi kuningas Friedrich II järgi) rokokoole iseloomulikku laadi (stiili parimateks näideteks Berliini ja Potsdami lossid); mis tõstavad esile talle omase käekirja.

Enne Põltsamaale saabumist oli Johann Michael Graff seitse aastat Kuramaa hertsogi teenistuses, kus tema ülesandeks oli muuhulgas aastatel 1765–68 kaunistada Rundäle (Ruhenthal) lossi interjöörid.

Põltsamaal töötas J. M. Graff koos oma abilistega kaks aastat. Tema autorluse kinnituseks on ennekõike suure saali terviklik kujundus, hõlmates talle juba Berliini ajast omaseid kompositsioonilisi ja dekoratiivseid skeeme ning stukikäsitlust. Optilise kõrguse illusiooni loomiseks rütmistas Graff Põltsamaa lossi saali seinad vertikaalsete peegelpindadena. Seejuures loobus ta lähtuvalt ruumide mõõtmetest varasematele töödele omast emblemaatilisest rippdekoorigest ning kasutas selle asemel puuvilja- ja lillegirlande, mis koos roosa ja violetse kunstmarmoriga andsid lähedusele värsket ja heledat ilmet. Trepihalli, niisamuti kui loode nurgatõu kujundamisel osalesid Graffi kõrval suure tõenäosusega ka tema abilisid.

Kui 1780. aastal saabus Põltsamaale Christian Gottlieb Welté – rokokoomaalija Mainzist, oli Johann Michael Graff juba lahkunud ning asunud tööle kuningliku stukimeistrina Varssavi lossi. Major Law Põltsamaal aga sattus võlgadesse. 1785. aastal tabas omanikku pankrott, 26. veebruaril 1786. aastal ta suri.

Eestimaa üks kõige unikaalsem 18. sajandist pärinev arhitektuuriteos hävis Teises maailmasõjas 14. juulil 1941.