

# Historische Abteilung : Neuerwerbungen und Leihgaben

Objektyp: **Group**

Zeitschrift: **Jahrbuch des Bernischen Historischen Museums**

Band (Jahr): **39-40 (1959-1960)**

PDF erstellt am: **23.07.2024**

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## NEUERWERBUNGEN UND LEIHGABEN

### 1. EIN UNBEKANNTES BURGUNDISCHES FAHNENFRAGMENT

FLORENS DEUCHLER

Im März 1960 wurde dem Historischen Museum in Bern ein bis anhin unbekanntes und unveröffentlichtes burgundisches Fahnenfragment aus dem 3. Viertel des 15. Jahrhunderts (Abb. 1–2) als Depositum übergeben<sup>1</sup>.

Das Stücklein feine Seide (Leinenbindung, 30 Fäden/cm) setzt sich aus drei Teilen zusammen, die das Bild eines Heiligen zeigen. Das größere Fragment, welches die ganze Gestalt des Dargestellten umfaßt, mißt in der größten Breite noch 9,5 cm, in der größten Höhe noch 21,7 cm. Das kleinere Fragment, welches die stabhaltende Hand enthält, mißt in der größten Breite noch 2,7 cm, in der größten Länge noch 7,9 cm. Eine weitere Partikel, unten an das kleine Fragment anschließend, setzt sich aus drei Teilchen zusammen, die gemeinsam noch über eine Breite von 0,4 cm und eine Länge von 1,7 cm verfügen.

Die Gestalt des Heiligen ist in Öl auf die Vorder- und Rückseite der Seide gemalt<sup>2</sup>. Es handelt sich um einen nimbierten Alten im Dreiviertelprofil nach *links* auf der *Vorderseite* des Fragments (Abb. 1). In seiner Rechten hält er einen Stab, in seiner Linken ein geschlossenes Buch. Am unteren Rand ist ein runder, abschließender Rahmen zu erkennen. Die verwendeten Farben sind Pinselgold (Kleidung und Nimbus), Grün (Ärmelfutter), Rot (Brustbesatz und Buch) sowie rötliche und braune Inknarnattöne (Gesicht und Hände), die mit Weiß modelliert sind. Schwarz sind die Umrisse und die Falten des Gewandes gezeichnet. Über die Farbe des Hintergrundes läßt sich nichts Bestimmtes sagen.

Die *Erhaltung* des steif und brüchig gewordenen Fahnenblattes ist schlecht. Ein horizontaler Riß findet sich auf Scheitelhöhe (Haaransatz): er ist auf der Vorderseite über der Nimbuskonturierung mit einem kleinen schwarzen Flicker geklebt. Ferner stellt man zwei Vertikalrisse fest: der eine befindet sich hinter dem Nimbus, diesen tangierend und bis knapp über die Schulter gehend; der zweite ist gleichsam

<sup>1</sup> Inv.-Nr. 37167. — Für die freundliche Überlassung der wertvollen Reliquie aus den Burgunderkriegen gebührt dem Besitzer, Herrn Architekt Lanz in Biel, unser aufrichtiger Dank.

<sup>2</sup> Zur Maltechnik auf Fahnen vgl. *Fl. Deuchler* in RDK, s. v. Fahne. — Ferner von demselben in Vorbereitung: Die Burgunderbeute. Bern 1963, Exkurs: Burgundische Fahnenmalerei.



Abb. 1. Fragment einer burgundischen Kornettfahne mit Heiligem Philippus (Vorderseite)



Abb. 2. Fragment einer burgundischen Kornettfahne mit Heiligem Philippus (Rückseite)

die Fortsetzung des ersteren und liegt auf gleicher Breite weiter unten im Mantel. An der Hand mit dem Buch erkennt man schließlich bei der Abknickung des kleinen Fingers ein rundes Loch. Der Rand ist stark ausgefranst. Aus Konservierungsgründen wurde das Fragment unter Glas gebracht.

Auf der *Vorderseite* ist die *Farbe* teilweise in ganzen Flächen abgesprungen, so daß das feine Gewebe zum Vorschein kommt (Buchpartie und Brustbesatz). Das hier verwendete Rot scheint besonders wenig widerstandsfähig gewesen zu sein. Die allgemeine starke Verschmutzung der Oberfläche läßt über die Maltechnik keine exakten Schlüsse zu. Bevor eine klärende Infrarot-Untersuchung vorgenommen ist, muß es für Gesicht und Hände vorderhand offenbleiben, ob die feststellbaren verschiedenen Farbschichten zum originalen Bestand gehören oder möglicherweise von späteren Restaurierungen herrühren. Trotz der feinen Rißchen im Gesicht sieht man, daß es in oft sprunghaften Übergängen aus der Farbmasse herausmodelliert ist. Die Stirnpartie erscheint mit Weiß stark durchsetzt und hell aufgesteigert, die Wangen sind leicht gerötet. Die Augenbrauen sind einzeln darüber gelegt. Bart und Stirnhaar zeigen weiße Strähnen.

Sind spätere Retouchen hier nicht ausgeschlossen, so ist die Zeichnung des Mantels von originaler Straffheit, die Strichführung von primärer Kraft.

Die *Rückseite* (Heiliger nach rechts, Abb. 2) ist im allgemeinen besser erhalten als die Vorderseite. Die Rotpartien umfassen noch mehr vorhandene Farbmaterie. Aber auch hier sind flächige Farblücken zu notieren: im mittleren Teil des Buchs und in der anschließenden Mantelpartie, im Brustbesatz sowie im Nimbus. Das Gesicht scheint auf dieser Seite fraglos von späterer Hand übergangen worden zu sein. Die Technik der Pinselführung läßt eine Auffrischung im frühen 18. Jahrhundert vermuten. Die stark geröteten Augen geben dem Heiligen fälschlich einen leicht weinerlichen Ausdruck. Das Antlitz auf der Vorderseite verharrt demgegenüber in ernster Verhaltenseinheit.

Die maßstäbliche Größe der Figur sowie der oben angezeigte runde abschließende Rahmen, der sich dank der erhaltenen Brechung in die Horizontale (neben der Hand mit dem Buch) als Vierpaß ergänzen läßt, nähern das Berner Fragment einem bestimmten Typus burgundischer Fahnen, wie sie den Eidgenossen in den Schlachten gegen Karl den Kühnen von Burgund bei Grandson und Murten (1476) in die

Legenden zu den Abbildungen auf gegenüberliegender Seite :

Abb. 3. Burgundische Kornettfahne aus der Beute von Grandson oder Murten 1476, überliefert im Solothurner Fahnenbuch unter Nr. 10. – Solothurn, Staatsarchiv.

Abb. 4. Burgundische Kornettfahne aus der Beute von Grandson 1476, überliefert im Fahnenbuch von Glarus. – Glarus, Staatsarchiv.

Abb. 5. Burgundische Kornettfahne aus der Beute von Grandson 1476, überliefert im Fahnenbuch von Glarus. – Glarus, Staatsarchiv.

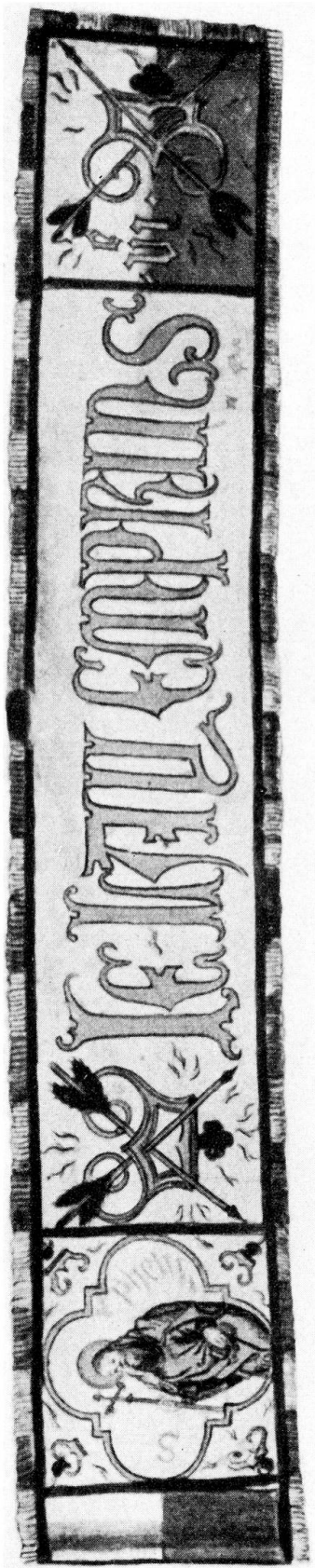


Abb. 3

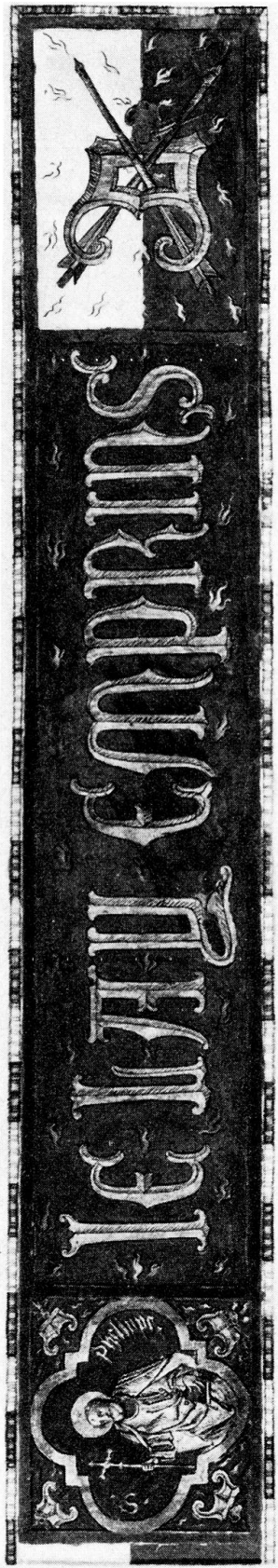


Abb. 4



Abb. 5

Hände fielen. Wir meinen die längsrechteckigen Kornettfahnen<sup>1</sup>. Vergleiche mit erhaltenen und in den Fahnenbüchern überlieferten Fahnen erlauben folgende Präzisierungen und Ergänzungen:

Der Stab in der Rechten des Heiligen ist aus Analogiebeispielen zu einem Kreuzstab zu ergänzen, womit der Dargestellte als *Philippus* identifiziert werden muß (Abb. 3–5). Dieser Heilige kann auf den burgundischen Kornettfahnen in zwei voneinander verschiedenen Arten dargestellt werden: erstens in — heraldisch gesprochen — «wachsender» Gestalt, d. h. hinter dem Vierpaßrahmen aufsteigend und von diesem etwas über Kniehöhe überschnitten (Abb. 3–4); zweitens in ganzer Figur auf einer Steinbank sitzend (Abb. 5). Letztere Version zeichnet sich zudem durch das aufgeschlagene Buch aus, während der stehende Heilige wie im Berner Fragment stets das geschlossene Buch hält; dies scheint auch der ältere Typus zu sein<sup>2</sup>.

Es liegt nahe, den neugefundenen Philippus mit andern überlieferten Philippus-Darstellungen auf Fahnen zu vergleichen. Zwei Beispiele zeigen identische Versionen. Die eine befindet sich im Glarner Fahnenbuch<sup>3</sup> (Abb. 4), die andere im Solothurner Fahnenverzeichnis (Abb. 3). Im Vergleich zum Glarner Philippus zeigt der Kreuzstab auf dem Berner Fragment eine stärkere Neigung. Dieses Detail nähert es der Solothurner Darstellung an. Hier wie dort finden wir die gleiche Neigung des Stabes, dessen horizontaler Kreuzbalken auch auf dem Berner Fragment den Nimbus deutlich anschneidet, was auf der Vorderseite (Abb. 1) in Augenhöhe des Heiligen zu erkennen ist. Die Vermutung, der Berner Philippus ließe sich als Fragment der ehemals in Solothurn befindlichen Fahne identifizieren, ist nicht von der Hand zu weisen<sup>4</sup>.

Mit der Annäherung des Berner Fragments an die Solothurner Fahnenbuchdarstellung läßt sich Genaueres über das ursprüngliche Aussehen dieser Kornettfahne sagen. Von links nach rechts liest man auf Abb. 3 zuerst die um die Fahnenstange gewickelte weiß-blau geteilte Tülle, dann den Schutzheiligen mit seinem Namen «S Phelipp(e)» im Vierpaß; in den Zwickeln je ein kleiner Feuerstahl mit

<sup>1</sup> Für diesen bis vor kurzem noch irrtümlich als «Banderole» bezeichneten Fahnentypus siehe *Ch. Brusten*, Les emblèmes de l'armée bourguignonne sous Charles le Téméraire. In: *Jb.BHM XXXVII/XXXVIII* (1957–58) 125. — Nähere Angaben in: *Die Burgunderbeute* a. a. O.: Fahnenkatalog. Die Maße der Kornettfahnen schwanken zwischen 30–50 cm für die Höhe und zwischen 158 und 278 cm für die Länge.

<sup>2</sup> Für die Ikonographie vgl. *L. Réau*, *Iconographie de l'art chrétien III: Iconographie des Saints*. Paris 1959, III, 1068–1069. — Die Attribute können auch ausgetauscht werden. Im Inventar von Philippe-le-Hardi (1404) liest man: «Ung ymaige de saint Phelippe . . . tenant en sa main destre ung petit livre clox et en la main senestre une croix . . .» (*C. Dehaisnes*, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Heinaut avant le 15e siècle*. Lille 1886, 828).

<sup>3</sup> Vgl. *R. Durrer*, *Glarner Fahnenbuch*, Zürich 1928, Tafel XVI, Nr. 24 und Nr. 25.

<sup>4</sup> Über das Schicksal der Solothurner Fahnen vgl. in: *Die Burgunderbeute* a. a. O.: *Der Anteil Solothurns*.

Stein und Funken; anschließend den nach unten gerichteten Feuerstahl mit Stein und Funken, darin zwei nach unten gekreuzte silberne gefiederte Pfeile. Rechts folgt die Devise Karls des Kühnen «JE LAY EMPRINS» und im letzten Feld des Fahnenblattes — wie die Tülle weiß-blau geteilt — nochmals, jetzt hochgestellt nach rechts, der Feuerstahl mit Stein und Funken, durchgesteckten Pfeilen und der Ziffer «E VI». Die Pfeile besagen, daß die Fahne einer Armbrust- oder Bogenschützenabteilung gehörte, die mit der Ziffer «E VI» als sechste Escadre näher bestimmt werden kann<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vgl. *Ch. Brusten* a. a. O. 122. — Ferner in: *Die Burgunderbeute* a. a. O. Exkurs: Feldzeichen und militärische Organisation.

Das Berner Fragment wird im Fahnenkatalog der Burgunderbeute im Zusammenhang mit den verwandten Kornettfahnen abgehandelt; dort findet sich auch der Versuch einer stilistischen Einordnung.



## 2. EINE SÜDDEUTSCHE HUTAGRAFFE UM 1600

FLORENS DEUHLER

Im Jahre 1959 gelangte das Bernische Historische Museum in Form eines bedeutenden Depositums in den Besitz einer Hutagraffe in Federform<sup>1</sup> (Abb. 1–3 und 5). Das zierliche Schmuckstück<sup>2</sup> verdient nicht nur seiner Seltenheit, sondern auch seines hohen künstlerischen und materiellen Wertes wegen einen Hinweis.

Als Material wurden unpoliertes Feingold<sup>3</sup>, 12 Diamanten, ursprünglich 76 Rubine (heute noch deren 75), weißes, grünes und schwarzes opakes Email sowie rotes und grünes transluzides Email verwendet<sup>4</sup>.

Den Aufbau der Agraaffe, bei erstem Hinsehen nicht gleich erkennbar, erläutert die beigegebene Skizze (Abb. 4). Zu unterscheiden sind die «Brosche» (I) und die eigentliche «Feder» (II), die aus ihr herauswächst. Diese beiden Hauptteile sind mittels eines Dornes (H) ineinandergesteckt (vgl. Abb. 2). Ergänzend fügen sich die Federn III und IV hinzu, welche mit der Hauptfeder II durch die oberste aufgelötete Querverstärkung und Nieten (A, B) wie auch unten mit Nieten (C, D) auf die Unterlage befestigt sind. Die drei unteren kleinen Federchen (V, VI, VII) sind ebenfalls auf die Unterlage II aufgenietet (F, E, G).

Die einzelnen Teile lassen sich folgendermaßen beschreiben. Die *Brosche*, über der sich die Feder aufbaut, zeigt eine zentrale Konstellation von fünf Diamanten in Tafel- und Pyramidenschliff in Kastenfassungen. Als Rahmen erkennt man, zu Dreiergruppen geordnet, vier Rubinenbänder in Kastenfassungen. Seitlich finden sich nach außen geöffnete Volutenstäbe, die von je zwei sich nach innen in Gegenrichtung einrollenden Ranken begleitet werden. Die beiden oberen tragen Diamanten und Rubine in Tafelschliff (Kastenfassungen). Die größeren Flächen des tragenden Goldgerüsts sind in *champlevé*-Technik mit Rollwerkornamentik verziert und mit weißem opakem Email belegt.

Den optischen Übergang zur eigentlichen *Feder* bilden zwei S-förmig geschlungene klammerartige Voluten (rotes transluzides Email en ronde bosse). Über diesen

<sup>1</sup> Inv.-Nr. 37073. Depositum der Familie von Werdt-von Mutach, Schloß Holligen (Bern). Dazugehörig ein Lederetui: Inv.-Nr. 37074. — Für freundliche Hinweise habe ich Herrn Max Pochon, Goldschmied (Bern) und dem technischen Konservator des Museums, Herrn Karl Buri, zu danken.

<sup>2</sup> Höhe: 13,8 cm; größte Breite: 6,5 cm; Gewicht: 133,05 g.

<sup>3</sup> Feingold: 0,930–0,950 = etwa 23 Karat. — Diese Bestimmung wurde durch die Eidgenössische Edelmetallkontrollstelle in Bern vorgenommen. Es kann sich — unregelmäßiger Silbereinschlüsse wegen — nur um einen approximativen Wert handeln.

<sup>4</sup> Zur Emailtechnik vgl. *E. Steingräber, Email* in: RDK V, 3–4.

wachsen aus einem doppelt gezogenen horizontalen Rahmen (mit Rubin in Tafelschliff) drei kurze weiße Federn hervor, zwischen welchen auf grünen mit transluzidem Email (en ronde bosse) gearbeiteten Blattstengeln zwei Rubinblümchen mit sechs in weißem opakem Email (en ronde bosse) gefertigten Blütenblättern sichtbar werden. Diesen beiden kleineren Blüten entsprechen bei der Verzweigung der drei großen Federn und den vier Lanzettfedern zwei größere Blüten. Sie sind aus je sechs tropfenförmigen Rubinen in Tafelschliff mit weißem Emailrand gearbeitet. Die hier tragenden Stengel sind ebenfalls von je 17 kleinen, gleichständigen grünen Blättchen aus transluzidem Email (en ronde bosse) begleitet (Abb. 5). Die sechs Kelchblätter sind aus opakem grünem Email in der gleichen Technik.

Alle sechs breiten Federn tragen Rubinreihen in Tafelschliff. Die Randungen sind aus weißem opakem Email, in welchem die vom Stichel stengelgelassenen Goldgrate sichtbar bleiben und so den federartigen Eindruck erwecken. Die vier schlanken, gereckten Lanzettfedern bestehen aus schwarzem opakem Email, die Kiele sind weiß.

Der *Erhaltungszustand* ist gut. An der mittleren der drei großen breiten Federn fehlt auf der Schauseite lediglich der oberste Rubin. Auf allen Federn ist bisweilen das Email in kleinen, unbedeutenden Stücken herausgefallen. Die Lanzettfedern sind leicht verbogen, die untere kleine Emailblume rechts leicht aufwärts gedrückt, ebenso die große Rubinblüte oben rechts.

Den Gesamteindruck der Agraffe bestimmen die roten Rubintafelreihen auf den Federn sowie die weißen Emailränder. Dazwischen gibt das sparsam gesetzte Grün neben dem Rot, dem warmen Goldton und dem Weiß reizvolle Akzente.

Was die *Entstehungszeit* und die *kunsttopographische Einordnung* der Berner Feder anbetrifft, so kann in erster Linie eine aquarellierte Zeichnung im Kleinodienbuch des Jakob Mores in der Hamburger Stadtbibliothek zum Vergleich herangezogen werden<sup>1</sup>. Hier finden wir auf Blatt 21, 2 des zwischen 1593 und 1602 entstandenen Schmuckkompendiums eine Hutagraffe (Abb. 6), die, wenn auch reicher und aufwendiger, derjenigen in Bern, was Aufbau und Technik anbetrifft, doch nahesteht. Die zeitliche Ansetzung «um 1600» scheint daher möglich. Diese Datierung erlauben ferner eine Agraffe in London<sup>2</sup> (Abb. 7) sowie ein weiteres Vergleichsstück in englischem Privatbesitz<sup>3</sup> (Abb. 8), die beide im ausgehenden 16. Jahrhundert entstanden sein müssen.

Eine engere zeitliche Eingrenzung ist nicht möglich, weil über die Herkunft der bekannten Stücke keine Klarheit herrscht. Das an der Berner Feder vorliegende

<sup>1</sup> Richard Stettiner, Das Kleinodienbuch des Jakob Mores in der hamburgischen Stadtbibliothek. Hamburg 1916, 30–31, Tafel 9. — Hier die genaue Beschreibung.

<sup>2</sup> London, British Museum, Waddeson Bequest (Katalog 1927<sup>1</sup>: Nr. 193). Vgl. J. Evans, A History of Jewellery, 1100–1870. London 1953, 134–135; Tafel 88 (deutsch, um 1615).

<sup>3</sup> Vgl. J. Evans a. a. O. Tafel 90. — Die hier gegebene Standortangabe ist falsch. Die Agraffe befindet sich nicht im Victoria and Albert Museum, sondern in englischem Privatbesitz.

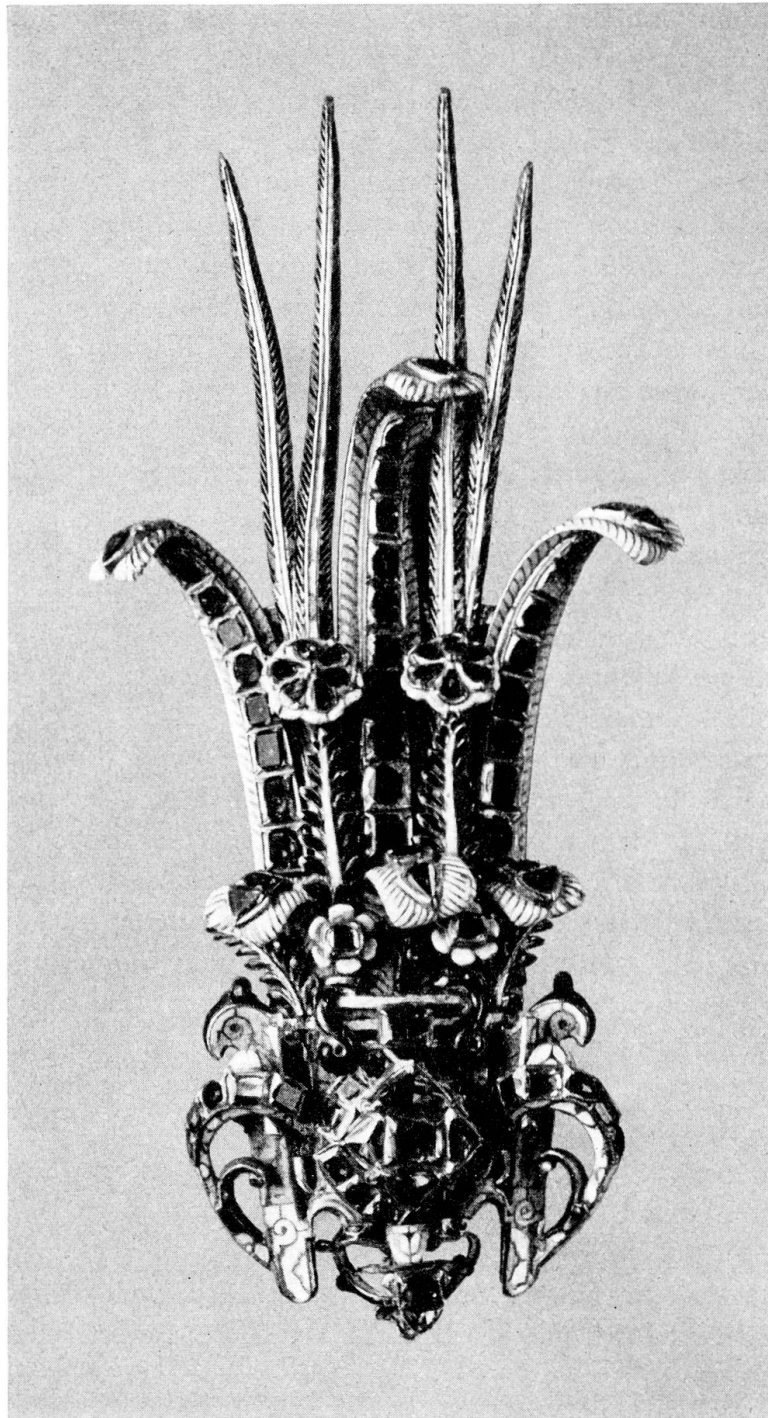


Abb. 1. Hutagraffe (Vorderseite)

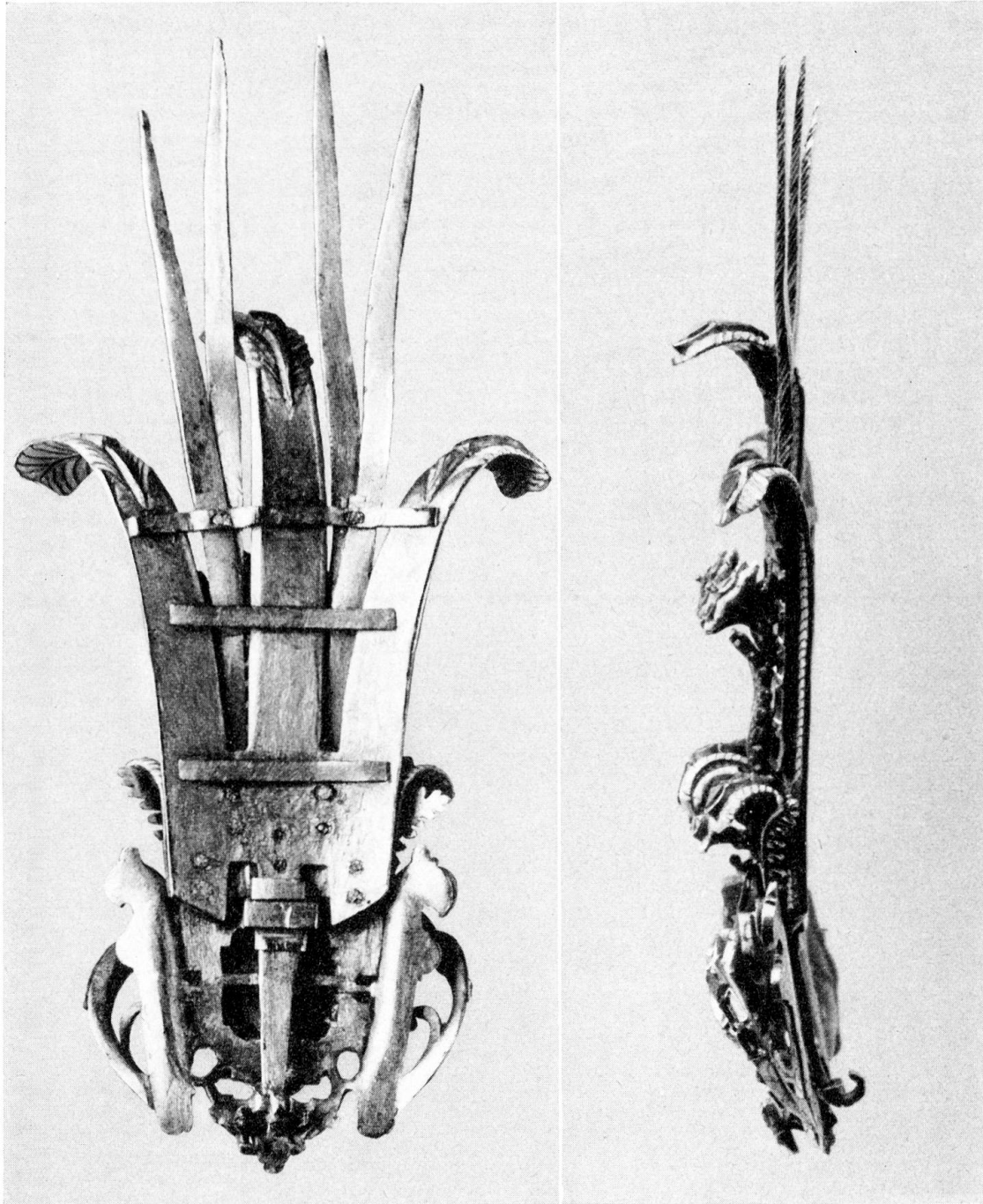


Abb. 2/3. Hutagraffe (Rückseite und Seitenansicht)

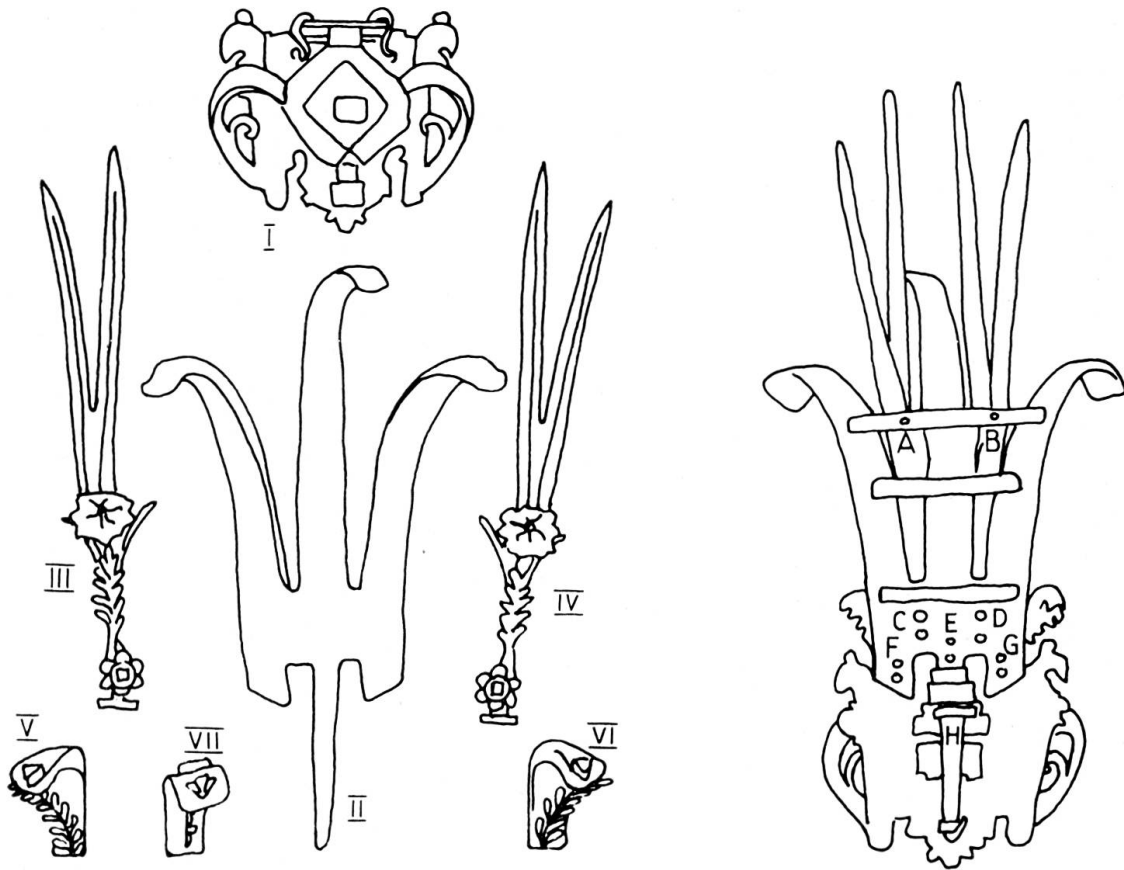


Abb. 4. Konstruktionsskizze

Formengut, vorab das Rollwerk und die Reihung von Tafeldiamanten (vgl. auch Abb. 7, 8 und II rechts), waren internationaler Dekorationsbesitz. Als Ursprungsland kommen in erster Linie Süddeutschland, dann aber auch Italien, Spanien oder Ungarn in Betracht. Seit dem Jahrhundertende gehörten die Barett-, Hut- und Haubenzierden zu den Hauptaufgaben der profanen Schmuckentwerfer. Von der Vielfalt der Formen mögen einige Hutagraffen-Entwürfe des holländischen Goldschmieds Arnold Lulls, am Hofe Jakobs I. von England tätig, Zeugnis ablegen<sup>1</sup> (Abb. 9–12).

Die Berner Hutagraffe hat bis vor kurzem noch als zur «Burgunderbeute» (1476) gehörig gegolten<sup>2</sup>. Sie läßt sich in der Familie des Eigentümers nur bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen. Es ist aus geographischen Gründen in Erwägung zu ziehen, ob es sich hier nicht um ein Importstück aus Süddeutschland handelt. Der tafelförmige Schliff der Steine war in dieser Landschaft besonders beliebt (wurde aber auch südlich der Alpen praktiziert), das Rollwerk mit seinen phantastisch geschwun-

<sup>1</sup> Über *A. Lulls* in: *The Connoisseur* XLIII (1915) 214–215. — Die Abb. 9–12 aus dem Schmuckbuch Lulls im Victoria and Albert Museum, Inv. Nr. D. 6 (1–25) –1896.

<sup>2</sup> So noch in *O. Homburgers* Wegleitung durch die «Kunstschätze Berns». Bern 1947, 20.

genen, eingerollten und aufgeworfenen Rändern in München und Augsburg besonders beheimatet, seit der Mitte des 16. Jahrhunderts aber auch auf südeuropäischem Schmucke nachzuweisen.

Läßt sich über die Herkunft der Berner Feder vorderhand nichts Präziseres aussagen, so kann noch eine kurze Bemerkung zu ihrer Symbolik gemacht werden. Die aus Edelmetallen und Steinen gefertigten «Hutfedern» des späten Mittelalters und der Renaissance haben ihre Vorläufer in richtigen, aus Vogelfedern komponierten Kopfszierden<sup>1</sup>. Diese sind nie ganz aus der Mode gekommen<sup>2</sup>. Gemeinsam war den natürlichen wie den künstlichen Federn, daß sie meistens drei Hauptstücke umfaßten — eine Grundform, die in der Berner Agraffe nachklingt. Ursprünglich kam diesen Federn mehr Zauber- als Schmuckbedeutung zu<sup>3</sup>. Als Schutz- und Abwehrmittel wurden den Kopfbedeckungen Edelsteine, Perlen, Pfauen- und Straußenfedern beigegeben<sup>4</sup>. Der Straußenfeder kam außerdem eine Gerechtigkeitsbedeutung zu: die unparteiische, gerechte Rechtsprechung wurde mit den Straußen-

<sup>1</sup> Vgl. *H. A. L. Dillon*, *Feathers and Plumes*. In: *Archaeological Journal* LIII (1896) 126–139.

<sup>2</sup> *Dillon* a. a. O. 128. — *ibid.* 132: Als Christian von Dänemark 1606 England einen Besuch abstattete, wurde von den englischen Chronisten vermerkt, daß seine Begleiter «strange feathers of rich and great esteem, which they called Birds of Paradise» trugen.

<sup>3</sup> Vgl. *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* VII, 1261.

<sup>4</sup> *ibid.* VII, 1260.

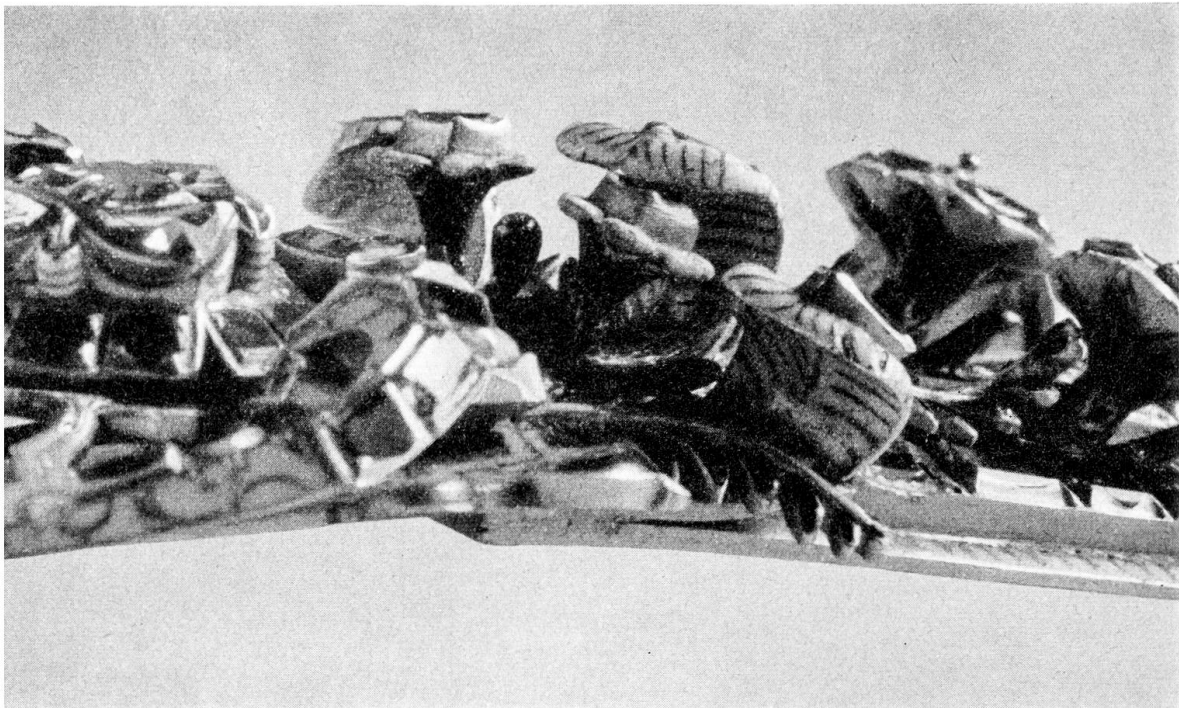
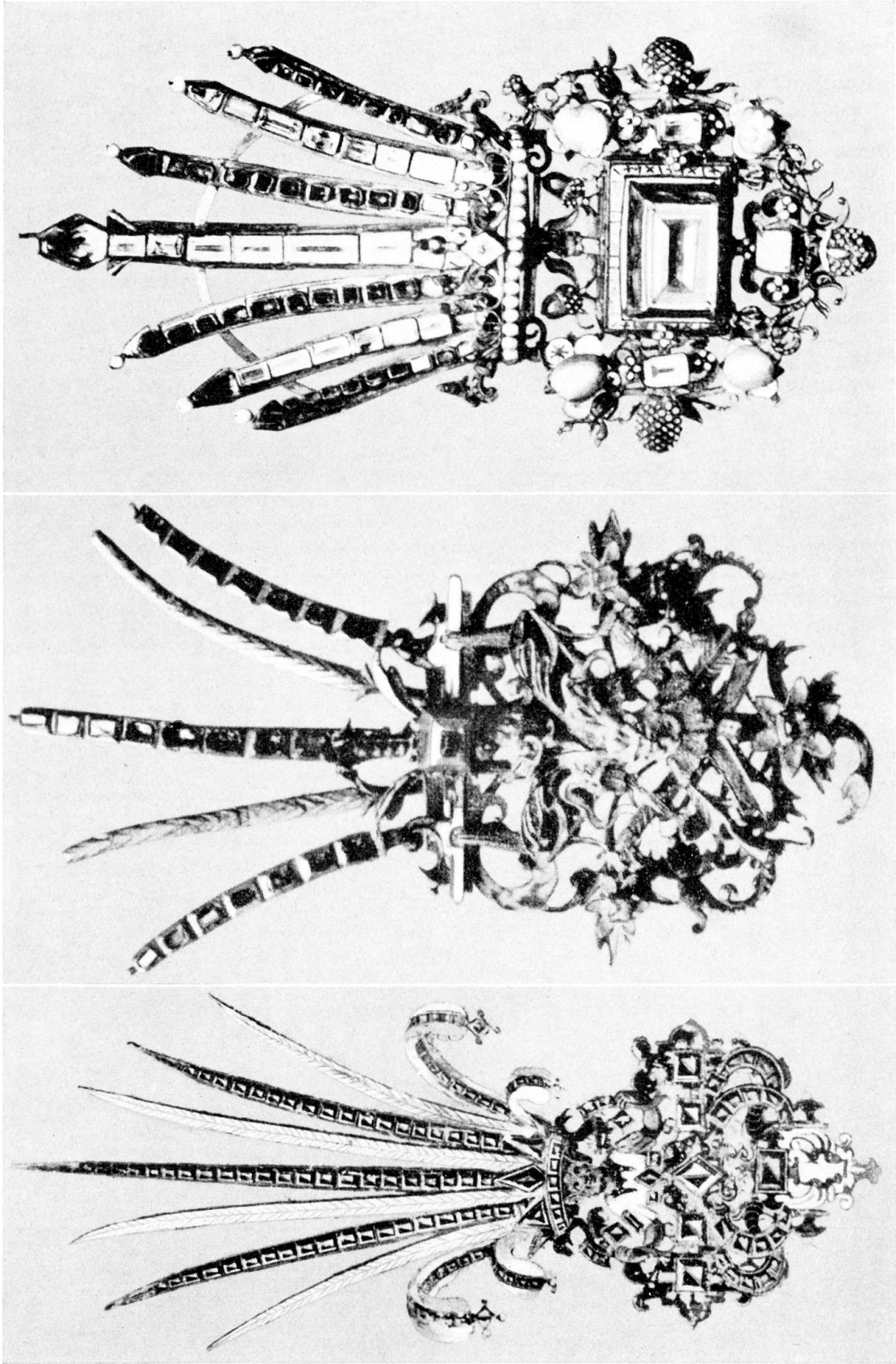


Abb. 5. Detail: Die Blüten



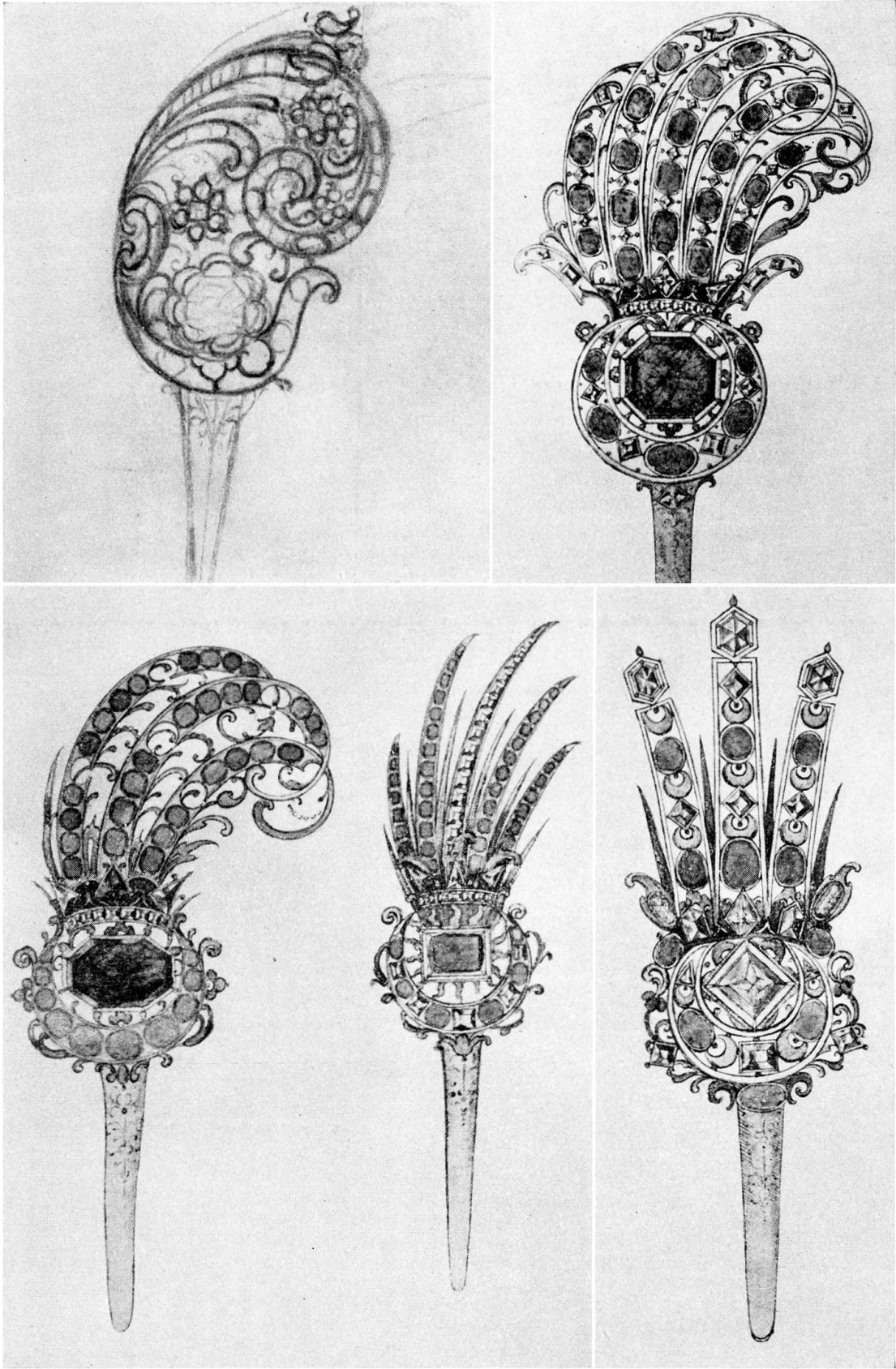


Abb. 9 bis 12, siehe Legende S. 90



federn symbolisiert, weil der Strauß, im Gegensatz zu allen andern Vögeln, überall gleich lange Federn hat<sup>1</sup>.

Eine mögliche Erklärung für die oben genannten drei Federn kann in der Devise von Lorenzo dei Medici gefunden werden: er hatte eine weiße, eine grüne und eine rote Feder, welche Glaube, Hoffnung und Charitas symbolisierten<sup>2</sup>. Diese Tugendbedeutung der Federn mag wohl schon den mittelalterlichen Turnierpreis in Federform (Abb. 13) bestimmt haben<sup>3</sup>. Das hier gezeigte Beispiel steht mit seiner deutlichen Trennung in Brosche und Feder auch entwicklungsgeschichtlich am Ausgang der oben skizzierten Hutfederformen.

<sup>1</sup> G. de Tervaerent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*. Genf 1958, I, 35, s. v. *Autruche*. — Hier weitere Literatur.

<sup>2</sup> Belege bei G. de Tervaerent a. a. O.

<sup>3</sup> Vgl. René d'Anjou, *Traité de la forme et devis d'un tournoi*. Neu herausgegeben von E. Pognon Pognon in: *Verve* IV, Nr. 16. Paris 1946, 65. Den Hinweis auf diese Publikation verdanken wir Herrn Gerold von Bergen in Bern. — Aus der gleichen Zeit wie das Turnierbuch (um 1460-65) eine Hutfederbeschreibung in einem burgundischen Inventar (*L. de Laborde, Les ducs de Bourgogne. Etudes sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le 15<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement dans les Pays-Bas et le duché de Bourgogne. Seconde Partie: Preuves*. Paris 1849-52, II, 113, Nr. 2999 (1467)). — Für burgundische Hutfedern vgl. ferner *Fl. Deuchler, Die Burgunderbeute*. Bern 1963, Katalog Nr. 7 (Hut Karls des Kühnen) und Nr. 8 («Federlin»). — Weiteres Material bei *E. Steingräber, Alter Schmuck*. München 1956, 124; 128 (Abb. 218) und *V. Gay, Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance*. Paris 1883-1928, s. v. *Plumail*.

Legenden zu den Abbildungen auf den Seiten 88 und 89:

Abb. 6. Entwurf für eine Hutfeder im Kleinodienbuch von Jakob Mores. Hamburg, Stadtbibliothek.

Abb. 7. Hutagraffe mit Trophäenmotiv. Süddeutsch um 1610-1615. London, British Museum, Waddeson Bequest.

Abb. 8. Hutagraffe. Italien (?) um 1600. Englischer Privatbesitz.

Abb. 9-12. Entwürfe für Hutfedern von Arnold Lulls. London, Victoria and Albert Museum.



Abb. 13. Ausschnitt aus einer Miniatur im Turnierbuch von René d'Anjou: als Preis wird dem Sieger eine Agraffe in Federform überreicht

### 3. VIER PORZELLANFIGUREN AUS DEN MANUFAKTUREN VON MEIßEN UND FULDA

ROBERT L. WYSS

Das Historische Museum Bern besitzt durch ein Vermächtnis des bernischen Arztes Dr. med. Albert Kocher (1872–1941) eine wertvolle Porzellansammlung<sup>1</sup>, die neben einem ansehnlichen Bestand von äußerst seltenen Tassen, Tellern, Krügen usw. verschiedener europäischer Manufakturen des 18. Jahrhunderts auch zahlreiche Einzelfiguren und mehrere Figurengruppen enthält. Die Manufaktur Meißen ist dabei mit mehr als 100 figürlichen Darstellungen vertreten, die zur Hauptsache aus der Werkstatt des Johann Joachim Kändler stammen. Einige Modelle schuf dessen Mitarbeiter Peter Reinicke, der seit 1743 auch als Modelleur in Meißen tätig war. Aus der Manufaktur Nymphenburg sind 19 Figuren vorhanden, wobei es sich ausschließlich um Arbeiten von Franz Anton Bustelli handelt. Daneben verzeichnet die Kochersche Sammlung noch 35 Figuren aus den Manufakturen Frankenthal, Fulda, Höchst, Ludwigsburg und Wien. Diese erlesene und künstlerisch sehr hochstehende Sammlung wurde von Herrn Werner Abegg, Turin-New York, durch die Schenkung von vier Figuren bereichert, die im folgenden Texte des nähern beschrieben sein sollen.

Drei dieser Figuren stammen aus der Werkstatt des Johann Joachim Kändler in Meißen<sup>2</sup>. Dieser hochbegabte Künstler, den wir mit Recht als einen der Hauptmeister der deutschen Porzellanmodelleure des Rokoko nennen dürfen, ist 1706 in Seeligstadt bei Bischofswerda als Sohn des dortigen Dorfpfarrers geboren. 1723 begann er seine Lehrzeit in Dresden bei dem Holzbildhauer Benjamin Thomae, einem Mitarbeiter Balthasar Permosers. Im Jahre 1730 war er bei den Arbeiten im «Grünen Gewölbe» des Residenz-Schlusses in Dresden tätig. In jener Zeit wurde König August II. auf ihn aufmerksam, ernannte ihn zum Hofbildhauer und stellte ihn am 22. Juni 1731, also bereits im Alter von 25 Jahren, als «Vorsteher bei der Gestaltung» an der Meißner Porzellanfabrik an. Zwei Jahre später wurde er nach dem Ausscheiden Johann Gottlieb Kirchners (geb. 1706) zum Modellmeister und sogenannten «Direktor des weißen Corps» über die Former, Dreher, Bossierer, Verputzer und Bildhauer bei der Porzellanmanufaktur ernannt. Damals schrieb er an

<sup>1</sup> Vgl. Jb.BHM, XXI/1942, S. 144 ff.

<sup>2</sup> Eine der besten Biographien über Johann Joachim Kändler, der wir auch unsere Angaben entnommen haben, ist diejenige von *Helmuth Gröger*: Johann Joachim Kändler, der Meister des Porzellans, Dresden 1956.

die Kurfürstin-Mutter: «bey meinem Eintritt in die Porcellain-Manufaktur war nicht eine einzige Figur oder anderes schönes Stück das Natur und Geschicklichkeit beweisen konnte, vorhanden. Die sofort eingestellten 60 Handwerker und Töpfer unterrichtete ich mit unermüdlichem Fleiß im Zeichnen und Poussieren und machte sie zu Künstlern»<sup>1</sup>.

Trotz seiner verantwortungsreichen Stellung unterstand er immer noch dem Hofmaler Johann Gregor Höroldt (1696–1775), der ab 1731 die Oberleitung der Manufaktur innehatte. 1740 wurde Kändler die Gesamtleitung über sämtliche Former, Modelleure und Dreher übertragen. Somit war ihm die Gelegenheit geboten, die Leistungen der Manufaktur zu höchster künstlerischer Vollendung zu entwickeln. Zu seinen früheren, bedeutenden Arbeiten zählen die zahlreichen Modelle von lebensgroßen Tieren und Vögeln für die Ausstattung des japanischen Palais, sowie die Heiligenfiguren und Apostel für die Kapelle. Das große Service, das im Auftrage des Ministers Alexander Josef Graf von Sulkowsky entstand, und das Schwanenservice, das auf 2200 Einzelstücke und für rund 100 Personen berechnet war, und das seinen Namen nach den in Relief modellierten Schwänen erhielt, die auf allen dazu gehörigen Formen des Geschirrs sowie der vielen Spiegel, Kerzenleuchter, Aufsätze, Springbrunnen und Waschbecken zu erkennen sind, gehören zu Kändlers großen Arbeiten der Jahre 1735–1738. Das Schwanenservice, das für alle erdenklichen Genüsse des Gaumens die entsprechenden Sonderformen enthielt, wurde von Graf Brühl, in jener Zeit einer der einflußreichsten und mächtigsten Männer Kursachsens, in Auftrag gegeben. Zusammen mit Peter Reinicke modellierte Kändler 1744–1746 eine Reihe von 33 cm hohen Büsten habsburgischer Kaiser, die wahrscheinlich als Geschenk für den Wiener Hof bestimmt waren. Kändler starb bei der Arbeit am 18. Mai 1775 im Alter von 69 Jahren.

Die Porzellanplastik hat ihre eigenen Gesetze, und der Ausgangspunkt für alle künstlerische Arbeit heißt vollkommene Beherrschung der Technik. Kändler war nicht nur Bildhauer, sondern vor allem Porzellanmodelleur, der die Tücken des Brandes kannte und den Geheimnissen des Ofens gewachsen war, so daß er dem Material seine letzten künstlerischen Wirkungsmittel abzugewinnen wußte.

Sein Können offenbart sich aber am reinsten in kleiner dimensionierten Werken, in den spannhohen Figuren und Gruppen, in denen er der Eigenart des Materials gerecht wird. In den kleinen Figuren Kändlers wird das Porzellan weit mehr als nur ein dekoratives oder ästhetisches Material, es wird zum Spiegelbild seiner Zeit. Das ganze Leben des achtzehnten Jahrhunderts, mit seinen Interessen, Launen und Leidenschaften spiegelt sich in diesen kleinen Gestalten, in ihrer unvergänglichen Farbigkeit. «En miniature» präsentieren sich die Kavaliere und Damen der höfischen Gesellschaft, alleine oder in galanten Szenen zu Gruppen vereint, die Hofnarren,

<sup>1</sup> Vgl. Schönheit des 18. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 1955, S. 104.

die Harlekinen und Kolombinen aus der «Commedia dell'arte», der alten italienischen Stegreifkomödie oder die Sänger und Sängerinnen der großen Oper, aber auch die Handwerker, Bauern, Soldaten und Bettler des einfachen Volkes. Groß war der Einfluß der Kändlerschen Figuren auf die gesamte europäische Porzellanplastik. Über 900 Modelle, denen das Meißner Porzellan seinen Weltruhm verdankt, werden der Kändlerschen Werkstatt nachgewiesen.

#### MADAME DE POMPADOUR

Zu den bezauberndsten und anmutigsten Figuren aus der Reihe der prunkvollen Gestalten des französischen Theaters zählt diejenige der Marquise de Pompadour in der Rolle der schönen Galathea. Sie mißt in der Höhe 20,7 cm und enthält keine Marke (Inv.-Nr. 37141; Abb. 1a, b).

Die Figur steht in einer konventionellen theatralischen Pose auf einem breit-ovalen Sockel, dessen leicht erhöhte Rocailles mit eisenroter Farbe betont und mit Blumen verziert sind. Ihr Kopf ist seitwärts, nach rechts gewendet. Beide Arme hält sie ganz ausgestreckt. Man könnte glauben, sie wolle mit der rechten Hand nach etwas greifen, mit den Fingerspitzen ihrer Linken dagegen den Stoff ihres Gewandes berühren. Sie trägt einen schmalen, jedoch nach der Breite hin weitausladenden Reifrock in türkisblauer Farbe. Ihr purpurnes Leibchen ist tief ausgeschnitten und mit einer weißen, leicht gekräuselten Spitze eingefast. Weiß sind auch die fünf-fachen Volants der dreiviertellangen Ärmel. Aus der spitz zugeschnittenen Taille entfaltet sich am Rücken eine lange, purpurne Schleppe, die einerseits leicht über die linke Rockhälfte gelegt ist, zur Hauptsache aber in üppigen Stoffmengen, deren Falten in schwungvollen Linien verlaufen, dem Fußboden aufliegt, gleichsam als hätte sie durch eine energische, ruckartige Bewegung die Schleppe hinter sich hergezogen. Von der Taille ausgehend, verlaufen in regelmäßigen Abständen schmale applizierte Bänder dem Rocksäum entgegen. Diagonal dazu, d. h. schräg über die gesamte Rockfläche, liegen die in leicht gewellten Linien aufgenähten weißen Spitzen, so daß die gesamte Rockfläche in übereckgestellte Rhomboide aufgeteilt ist. Die purpurnen Schuhe, in farbigem Einklang mit der großartigen Draperie, sind auf der Vorderseite noch sichtbar.

Von besonderer Feinheit zeugen das zart modellierte Gesicht, die subtile Bemalung und der zierliche Kopfputz. In dem kurzgeschnittenen und straff nach hinten gekämmten Haar steckt ein feines, mit Perlen besetztes Diadem, das über der Stirne ein Perlenmedaillon und drei eisenrote Federn trägt. Auch den Hals ziert kostbarer Perlenschmuck. An einer dünnen Kette, auf der Rückseite mit einem gelben Band zusammengebunden, hängt ein kleines, aus Perlen zusammengesetztes Kreuz. Von dem Diadem aus fällt eine weiße Schleppe, am Diadem anfänglich noch enggerafft, dann am Rücken sich weiter entfaltend, so daß sie unter dem rechten Arm hindurch nach vorne gezogen wurde und über die Vorderseite der rechten Rockhälfte fallen

mußte. Kändler stellt dadurch der schweren stoffreichen Draperie, welche die Rückseite der Figur dominierend betont, auf der Vorderseite eine Gegenkraft entgegen. Auch wenn die Figur von vorne gesehen sowohl farblich wie stofflich etwas leichter wirkt, so erzielte Kändler damit doch ein ausgewogenes Gleichgewicht. Die heftig bewegten Schleppen und der breite, straffgezogene steife Rock bewirken eine auffallende Spannung. Dieses gespannte Verhältnis der äußeren Form wußte Kändler auch durch die Farbgebung, durch völlig gegensätzliche Tönungen von Purpur und Türkisblau noch stärker zu betonen. Diese äußerst seltene Figur<sup>1</sup> dürfte um 1750–1755 entstanden sein.

Die Oper *Acis und Galathea*, die der französische Komponist Jean Baptiste Lully (1632–1687) im Jahre 1686 schrieb, wurde im folgenden Jahrhundert des öftern noch inszeniert und zählte auch zu den Repertoireoperen, welche die Marquise de Pompadour in Versailles zur Unterhaltung Ludwigs XV. veranstaltete. Die Oper, deren Inhalt den Metamorphosen Ovids entnommen ist, behandelt die Sage der schönen Nereide Galathea, die von dem jungen Acis, dem Sohn des Faunus und der Symaithis verehrt und gleichzeitig aber auch von dem groben Kyklopen Polyphem geliebt wird. Acis findet dabei den Tod, da Polyphem von einer Anhöhe aus einen großen Felsblock auf ihn herunterrollen läßt. Bei diesen intimen Aufführungen spielte die Pompadour oft selbst und übernahm dabei gewöhnlich eine der wichtigen Rollen. Das noch erhaltene Verzeichnis ihrer Theatergarderobe, das sehr ausführliche Beschreibungen der Kostüme enthält, gibt uns auch die Rollen bekannt, die sie selbst einstudiert hatte<sup>2</sup>. Als Galathea trug sie einen großen Reifrock von weißem Taft, bemalt mit Schilf und Muscheln und eingefabt von einem Netz aus grüner Chenille. Das Leibchen war aus blaßrosa Taft geschnitten, dazu gehörte eine Draperie aus wasserfarbener, mit Silber bestickter Gaze, sowie eine grüne Schleppe. Zudem war die ganze Toilette mit Perlen besetzt.

Im 18. Jahrhundert traten Sängerinnen und Schauspielerinnen bei Theateraufführungen noch in modischen Kleidern ihrer Zeit auf. Als 1727 die Oper *Tiridate* von Campitron neu einstudiert wurde, trugen die Sängerinnen Lecouvreur und Dangeville als Talestris und Ericine zum erstenmal den großen, sehr breiten und flachen Reifrock und eroberten ihm die Bühne mit so nachhaltigem Erfolg, daß er im Rampenlicht auch dann noch getragen wurde, als er bereits aus der Mode war. Auch die Pompadour trug als Galathea den breiten modischen Reifrock und die bei Hofe traditionelle Schleppe, die bei Prinzessinnen oder Damen des höheren

<sup>1</sup> *Yvonne Hackenbroch* erwähnt weitere bekannte Modelle in ihrem Buche: *Meissen, and other continental Porcelain, The Collection of Irwin Untermyer*. London 1956, S. 32, vgl. Tafel 23. Die beiden Figuren in New York (Collection Untermyer) und in Berlin (Schloßmuseum; abgebildet bei George W. Ware, *Deutsches und österreichisches Porzellan*, Frankfurt a. M. o. J., Abb. 37) weisen eine andere Farbgebung auf. Der breite Reifrock ist mit bunten Blumensträußen vor weißem Grund bemalt.

<sup>2</sup> *Max von Boehn*: *Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit*. Berlin 1921, S. 353.



Abb. 1 a, b. Madame de Pompadour als Galathea. Meißner Porzellanfigur. Vorder- und Rückseite. Modell von Joh. Joachim Kändler. Mitte 18. Jahrh.



Abb. 2. Vicomte de Rohan als Acis. Meißner Porzellanfigur. Modell von Joh. Joachim Kändler. Mitte 18. Jahrh.

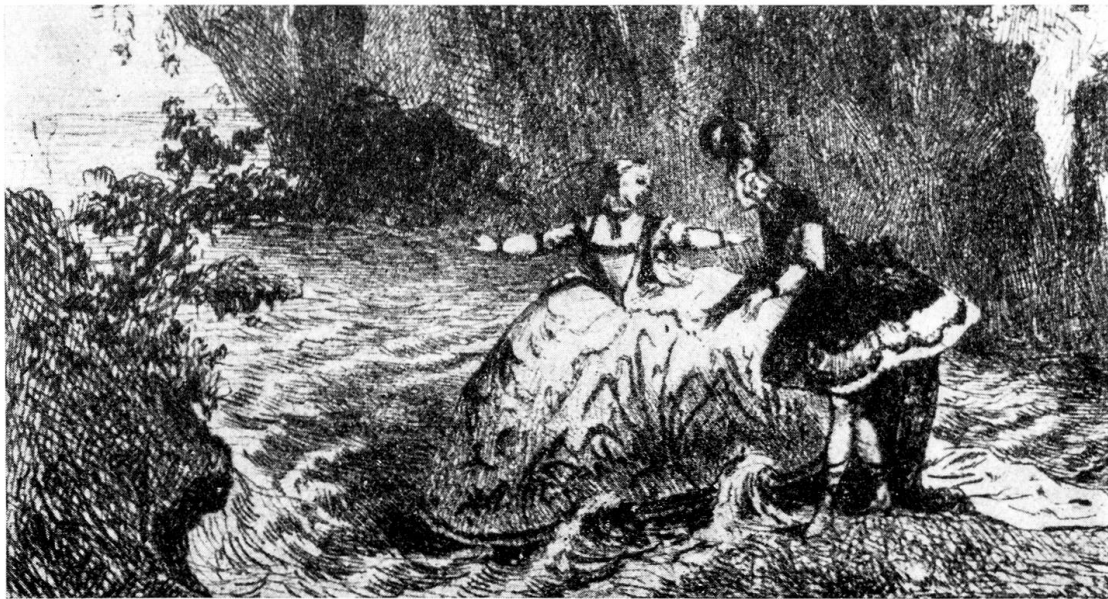


Abb. 3. Ausschnitt aus einer Radierung von Adolphe Lalauze nach Ch. N. Cochin



Adels meist von einem Pagen gehalten wurde. Für die nähere Charakterisierung als Meeresgöttin zeugen die Bemalung mit Schilf und Muscheln sowie die Farben Weiß, Grün und Silber.

Friedrich H. Hofmann<sup>1</sup> weist darauf hin, daß sich Kändler für die Figur der Madame de Pompadour durch einen Stich nach einem Aquarell von Charles Nicolas Cochin fils anregen ließ, der eine Theateraufführung von Lullys Oper aus dem Jahre 1749 in Versailles zeigt, bei welcher die Pompadour die Galathea, der Vicomte de Rohan die Rolle des Acis und der Marquis de la Salle diejenige des Polyphem darstellte. Diese Auffassung vertritt auch Yvonne Hackenbroch in ihrem Kataloge der Porzellansammlung Irwin Untermyer<sup>2</sup>. Leider konnten wir den von Hofmann erwähnten Stich trotz aller Bemühungen nicht finden<sup>3</sup>. Dagegen kennen wir eine Radierung von Adolphe Lalauze (1838–1905), die nach einem Aquarell<sup>4</sup> von Charles Nicolas Cochin gestochen sein soll. Diese neuzeitliche Radierung (Abb. 3) zeigt uns die Pompadour in ähnlicher Haltung wie bei Kändlers Porzellanfigur. Der breite Reifrock entspricht der bereits erwähnten Beschreibung im Kostümverzeichnis. Kändler verzichtete jedoch auf die Bemalung durch Schilf und Muschelmotive und beschränkte sich auf die reine Flächenbemalung in dem farblichen Dreiklang Purpur, Türkisblau und Weiß.

Die Kochersche Sammlung enthält auch das Gegenstück, die Figur des Acis, den Partner der Galathea (Inv.-Nr. 27898; H. 24 cm). Diese ebenfalls von Kändler geschaffene Figur, die uns den Vicomte de Rohan wiedergibt, trägt ein antikisierendes Kostüm, bestehend aus einem weißen, goldbemalten und bis zu den Knien reichenden, weiten Röckchen, einem Brustharnisch und dem mit Federn gezierten Helm. In antiker Nachahmung sind auch die geschnürten Stiefel gehalten. Dieses typische Theaterkostüm wurde im 18. Jahrhundert von Opernsängern und Tänzern sowohl in der französischen wie deutschen Oper getragen. Analog der Figur der Marquise de Pompadour gehört auch zur Figur des Acis die im höfischen Theater übliche Schleppe, die in großen Faltenzügen über den Rücken herabfällt und ebenfalls in purpurner Farbe gehalten ist (Abb. 2).

<sup>1</sup> *Friedrich Hofmann*: Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrh., Berlin 1932, S. 325.

<sup>2</sup> *Yvonne Hackenbroch* a. a. O. S. 31, Figur 30.

<sup>3</sup> Wir lesen über das angebliche Aquarell von N. Cochin fils bei *Edmond et Jules de Goncourt* in *l'Art du XVIII<sup>e</sup> siècle*, II<sup>e</sup> série, S. 442, Paris 1900: «La représentation d'Acis et Galathée, prise de la coupe du théâtre de la petite salle de spectacle élevée sur l'escalier des Ambassadeurs à Versailles, fait à Gouache (H. 6 p. L. 15 p.). Ce dessin représentant le théâtre des petits appartements et Mme de Pompadour jouant sur son théâtre, est le n<sup>o</sup> 304 du catalogue du Marquis de Méνας. Ce dessin est aujourd'hui en la possession de M. de la Béranchière.»

<sup>4</sup> *Max von Boehn* a. a. O. S. 348.

## DIE TÜRKENGRUPPE

Eine andere Gruppe Kändlerscher Porzellanfiguren ist unter dem Einfluß der glanzvollen Feste und Maskeraden entstanden, die an den Höfen des 18. Jahrhunderts mit der Wichtigkeit von Staatsaktionen behandelt wurden. Man arrangierte türkische oder chinesische Feste, bei denen die Gäste im Kaftan mit Turban oder im chinesischen «Meng-tao» zu erscheinen hatten. Kändler hat dies alles in Porzellan gebildet und noch heute kündigt sein heiter bewegtes, bunt kostümiertes Völkchen von Porzellanfiguren von jenen Menschen des 18. Jahrhunderts, die von der Lust an Festen und Maskeraden leidenschaftlich besessen waren.

Zu dieser Gruppe von fremdländisch gekleideten Porzellanfiguren gehört das Türkenpaar mit dem Diener, das in seiner Modellierung von besonderer Feinheit



Abb. 4. Drei Türken, Meißner Porzellangruppe. Modell von Joh. Joachim Kändler. 2. Hälfte 18. Jahrh.

ist. Diese Figurengruppe mißt in der Höhe 14,5 cm, ist durch keine Marke gezeichnet und dürfte um 1760 entstanden sein (Inv.-Nr. 37181; Abb. 4).

Auf einem flachen, breitovalen Sockel, an dem nur die reliefierten oder plastisch gearbeiteten Pflanzen und Blüten bemalt sind, sitzt eine vornehme Türkin, die einem reich gekleideten Türken in einer goldenen Dose eine Droge anbietet. Die Türkin, eine elegant gekleidete Dame in würdiger, aber etwas steifer Haltung, als Kopfbedeckung die zugespitzte «Turtur», über die ein Schleier gelegt ist, der über den ganzen Rücken hinweg bis zur Erde reicht. Das eine Ende dieses weißen Tuches hat sie über das rechte Knie gelegt, das andere Ende faßt sie mit der linken Hand. Unterhalb der Turtur trägt sie die im Orient von Frauen viel getragene und mit Juwelen besetzte Stirnbinde. Ihr Kleid entspricht jedoch der europäischen Mode des 18. Jahrhunderts. Das tief ausgeschnittene und in der Taille zugespitzte Leibchen ist in gelber Farbe gehalten und der weiße dreieckige Brusteingang mit reicher Goldstickerei versehen. Der weiße Rock, der sich in weichfließenden Falten an das linke, leicht vorgestellte Bein schmiegt, wurde mit Sträußen großer japanischer Blüten bemalt. Die gelben Schuhe wiederum entsprechen der Farbe des Leibchens.

Die Kleidung des Türken verrät Vornehmheit und Reichtum. In den Turban ist eine Perlenkette geflochten und über der Stirn eine mit kostbarem Juwel versehene Agraffe befestigt. Über dem dunkellilafarbigem Gewand mit schwarz-goldenem Blumenmuster, auf dessen Brustpartie goldene Tressen und Knöpfe aufgenäht sind, trägt der Türke einen weißen, blau gefütterten Kaftan, dessen Ränder leicht zurückgeschlagen sind. Die Hüften gürtet ein gelber Shawl, in welchen der Türke auf der linken Seite seinen gekrümmten Säbel eingesteckt hält.

Mit dem rechten Arm, der in die Hüfte gestützt ist, mit dem Verlegen des Körpergewichtes auf das rechte Bein, dem starken Ausdrehen der rechten Hüfte, dem leicht nach rückwärts geneigten Oberkörper, mit dem leicht nach links gewendeten Haupte und der lässigen Handbewegung, mit welcher nach den Drogen gegriffen wird, verstand es Kändler, das Selbstbewußtsein einer reichen herrschenden Persönlichkeit zum Ausdruck zu bringen.

Hinter dem Türkenpaar steht ein Diener mit gespreizten Beinen, in der rechten Hand ein Beil haltend und mit der Linken sein Schwert unterhalb des Griffes fassend. Als Diener steht ihm eine wesentlich einfachere Kleidung zu. Sein bärtiges Gesicht ist durch markante Züge gezeichnet. Die Kopfbedeckung besteht aus einem roten Fez. Über den schwarzen Beutelhosen trägt er einen gleichfarbigen Mantel, der über der Brust zugeknöpft ist. Unter den dreiviertellangen reichlich ausgeweiteten Ärmeln ragt das weiße Hemd hervor.

## DIE MORGENTOILETTE

Die Morgentoilette, eine zweifigurige Gruppe, ist das jüngste Erzeugnis unserer Neuerwerbungen aus Meißner Porzellan. In der Höhe mißt die Figurengruppe 18,5 cm. Auf der Unterseite des Sockels finden wir die blaue Schwertermarke mit dem Punkt, wie sie in der Zeit von 1763–1774, der sogenannten «Punktzeit», in Meißen gebraucht wurde (Inv.-Nr. 37180; Abb. 5).



Abb. 5. Morgentoilette, Meißner Porzellangruppe. Modell von Joh. Joachim Kändler.  
2. Hälfte 18. Jahrh.

Die beiden Gestalten, eine Kammerfrau und ein kleines Mädchen, stehen neben einem Toilettentisch auf einem breitovalen Sockel. Das Relief der Rocailles, das sich dem Sockelrande entlangzieht, ist durch eine dünne, streifenartige Goldumrandung betont. Innerhalb dieser Rocailleumrandung liegen über die ganze weiß glasierte Oberfläche zerstreut die plastisch gearbeiteten, bunt bemalten Blumen. Die Kammerfrau, durch ein weißes Häubchen über der Stirn als solche gekennzeichnet, steckt in leicht vornübergebeugter Haltung dem Mädchen einige Blumen in das frischgekämmte Haar. Sie trägt über einem weißen, jedoch mit bunten Blumen bemalten Untergewand einen hellvioletten Überrock, der an beiden Seiten unterhalb der Taille hochgerafft wurde. Der nach unten zugespitzte, weiße Brusteingang des

violetten Leibchens ist mit einem eisenroten Band verschnürt. An den dreiviertel-langen Ärmeln trägt die Kammerfrau zwei Reihen weißer Volants und um den Hals einen weißen, leicht gekräuselten Kragen. Die violetten Schuhe stehen in farbllichem Einklang zu den Blumen des Unter- sowie des Überrockes. Das Mädchen, in der Linken einen blauen, mit Hermelin gefütterten Muff haltend, trägt ein gelbgrünliches Kleid mit großen bunten Blumen. Der Mode entsprechend ist auch bei dem Kinderkleide der spitz zugeschnittene Bruststeinsatz mit einem eisenroten Bande verschnürt und die dreiviertellangen Ärmel mit weißen Volants versehen. Über den Schultern tragen sowohl die Kammerfrau wie das Mädchen je ein schwarzes Frisiermännelchen.

Diese beiden Figuren stehen neben einem Toilettentisch, auf dem eine purpurne Decke liegt und dessen Beine durch einen gleichfarbigen Umhang mit Goldbordüren verhängt sind. Auf dem Tische finden wir einen aufgestellten Spiegel, davor einige Dosen für Puder und Schminke, aber auch eine Glocke, einen Handspiegel, einen Kamm und eine Parfümflasche, alles Gegenstände, die zur täglichen Toilette benötigt werden. Unter dem Tische liegt hinter einem zurückgeschlagenen Vorhang ein kleiner Mops. Diese Rasse von Hunden gehörte zu den Modetieren des 18. Jahrhunderts, die von Johann Joachim Kändler unzählige Male bei seinen zahlreichen Modellen, besonders bei den Gruppen mit den vornehmen, in Krinolinen gekleideten Damen zur Wiedergabe gelangten.

Das Motiv der morgendlichen Toilette gab auch den Modelleuren anderer Manufakturen Anlaß zu figürlichen Darstellungen. Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg besitzt eine Zweifigurengruppe, die Johann Friedrich Lück (1727–1797) für die Porzellanmanufaktur in Frankenthal schuf. Dort sitzt eine Dame am Toilettentisch und richtet sich vor dem Spiegel ihr Haar, wobei der Kammerdiener oder Friseur neben dem Tische steht und ihr die Toilettenartikel reicht. Eine originellere Idee hatte Johann Wilhelm Lanz, der andere Modellmeister in Frankenthal (1755–1761), der sich das Motiv der Toilette für eine mythologische Szene mit Venus ausdachte. In einer Dreiergruppe vereint, sitzt die Liebesgöttin vor einer Ruinenarchitektur und läßt sich im Beisein Amors von einer Dienerin die Pflege ihres Körpers gefallen. Von dieser Gruppe befindet sich ein schönes Exemplar im Städtischen Museum Mannheim<sup>1</sup>.

Die beiden Meißner Gruppen mit der Türkenszene und der Morgentoilette sind jünger als die Figur der Madame de Pompadour. Sie zählen zu den späteren Figuren Kändlers und zeichnen sich, im Gegensatz zu seinen früheren Werken, durch eine strengere Komposition aus, die sich auch in der steiferen Haltung der einzelnen Figuren offenbart. Gegenüber den älteren Gruppen sind die Bewegungen gemäßigter und somit auch das Faltengefüge der Kleidung ausgeglichener, so daß sie weniger den barocken

<sup>1</sup> Abb. bei L. Schnorr von Carolsfeld und E. Köllmann: Porzellan der europäischen Fabriken, Braunschweig 1956. 5. Aufl. S. 320a, 322, Abb. 187.

Kontrastwirkungen, dem unruhigen Spiel von Licht und Schatten ausgesetzt sind. Es wäre möglich, daß nicht nur Kändler, sondern auch Peter Reinicke an der Gestaltung der beiden Figurengruppen beteiligt war. Wir möchten diesen Gedanken aber nicht im Sinne einer sicheren Zuschreibung, sondern nur als eine Vermutung äußern und hiermit zur Diskussion stellen.

#### DIE HARFENSPIELERIN

Die vierte der neu erworbenen Porzellanfiguren, eine Harfenistin, entstand in der Porzellanmanufaktur von Fulda. Die Figur mißt in der Höhe 21,5 cm und enthält auf der Unterseite des Sockels eine Blaumarke unter Glasur mit den kursiv geschriebenen «FF», die in der Zeit von 1765–1788 für Porzellanfiguren angewendet wurde (Inv.-Nr. 37104; Abb. 6).

Diese Manufaktur wurde im Jahre 1765 unter Fürstbischof Heinrich VIII. von Bibra (1759–1788) als «Fürstlich Fuldaische Feine Porzellanfabrik», gegründet. 1788 wurde die Fabrik von Adalbert III. von Harstal (Fürstbischof von 1788–1803) übernommen. Bereits 1790 wurde die Produktion eingestellt. Die Fuldaer Manufaktur gehört zu jenen kleinen deutschen Manufakturen, die den Ruhm für sich in Anspruch nehmen können, qualitätsmäßig in allererster Reihe gestanden zu haben. Ihre Erzeugnisse ragen hervor durch eine klare weiße Masse von besonderer Feinheit. Mehrere Modelleure haben dort äußerst reizvolle Figuren und Gruppen modelliert und zahlreiche Maler haben mit geschickten Farbkombinationen außerordentlich geschmackvolle Staffierungen erfunden<sup>1</sup>.

Die Harfenistin, eine bürgerlich gekleidete Dame im Kostüm des Stiles Louis XVI., steht auf einem Sockel, dessen Rand mit reliefierten und mit Gold bemalten Rocailles versehen ist. Auf der Sockeloberfläche lassen sich auch, durch zartes Relief wiedergegeben, und teilweise mit grüner Farbe betont, feine Grasbüschel deutlich erkennen.

Der Kopf ist leicht nach rechts geneigt, gleichsam als hätte sie ihren Blick neben der Harfe vorbei auf ein Notenpult gerichtet. Sie trägt eine gräuliche Perücke, deren Haare kunstvoll, teils nach rückwärts und teils nach oben gekämmt sind, so daß sich eine ornamentartige symmetrische Reihung von dickeren und dünneren Haarwülsten ergab, in welche blumenartige Medaillons aus kostbaren Juwelen sowie ein goldener Kamm gesteckt sind.

Den Hals ziert ein kleines Kreuz, das an doppelter Perlenkette hängt, die auf der Rückseite mit einem eisenroten Band zugebunden ist. Die Finger der schlanken, zarten Hände zupfen die Saiten der kleinen Harfe, die an einem über der linken Schulter liegenden purpurnen Band hängt. Sie steht mit ihrem ganzen Körpergewicht auf dem rechten Bein und hat das andere, das Spielbein, leicht vorgestellt.

<sup>1</sup> Vgl. *Ludwig Danckert*: Handbuch des europäischen Porzellans. München 1954, S. 73 f. sowie *Robert Schmitt*, Frühwerke europäischer Porzellanmanufakturen. München 1953, S. 229.



Abb. 6. Harfenspielerin, Fuldaer Porzellanfigur. 2. Hälfte 18. Jahrh.

Sie trägt ein weißes Kleid mit goldenen Rosenblüten, wobei Überrock und Rock farblich gleich gehalten sind. Längs des Rocksaums, aber auch am weiten Halsausschnitt, wie an den Ärmeln und Rändern des Überrockes verlaufen gelbe, leicht geraffte Bordüren. An den halblangen Ärmeln haften breite, dreifache Volants. Der Überrock wurde auf der Rückseite am unteren Teil zweimal hochgezogen und an den beiden zusammengerafften Stellen je eine eisenrote Bandschleife fixiert. Dadurch entstanden tiefe Schüsselfalten, die das senkrecht und parallel laufende Faltengefüge des Überrockes brechen und eine auffallende Spannung bewirken. Die gleichen Schleifen finden sich wieder an den Ärmeln, am Ansatz der dreifachen weißen Spitzenvolants. Ein Sträußchen aus blauen und purpurnen Blumen ziert die rechte Seite über der Brust. Die Harfenistin trägt weiße Schuhe mit goldenen Randbordüren.

Musikantenfiguren gehören zu den beliebtesten Themen, die in allen deutschen Porzellanmanufakturen geformt wurden. Oft ließ sich mit solchen Figuren ein ganzes Orchester zusammenstellen, wobei fast alle im 18. Jahrhundert gespielten Instrumente vertreten waren. Auch hier mag das höfische Leben von Einfluß gewesen sein, hielt sich doch jeder Fürst für seine Hauskonzerte, Theaterabende und täglichen Tafelfreuden eine eigene Kapelle. Auch die Harfenistin stammt aus einer Serie von Musikanten, zu der auch der Flötist (Abb. 7) in der Kocherschen Sammlung gehört<sup>1</sup>. Für diese Musikanten wurde jeweils die gleiche Art von Sockel gewählt. Stilistisch sind die beiden hier erwähnten Modelle (Abb. 6, 7) eng verwandt mit dem «galanten Paar in Morgentoilette» im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg<sup>2</sup> oder dem Paare «Kavalier und Dame» aus der Sammlung Blohm<sup>3</sup>, aber auch mit der Vierergruppe,



Abb. 7. Flötist, Fuldaer Porzellanfigur  
2. Hälfte 18. Jahrh.

<sup>1</sup> Die Figur des Flötisten (Inv.-Nr. 28099) mißt in der Höhe 21,5 cm. Seine Kleidung besteht aus einem braunen Rock mit grünem Futter, brauner Weste und schwarzer Hose. Auf der Unterseite des Sockels Blaumarke unter Glasur mit einem Doppel-F in Kursivschrift und einer Krone.

<sup>2</sup> *Hanns H. Josten*: Fuldaer Porzellanfiguren. Berlin 1929, Abb. 27, S. 35.

<sup>3</sup> *Robert Schmitt*: Frühwerke europäischer Porzellanmanufakturen, Sammlung Otto Blohm, München 1953, Nr. 342/343, S. 231, Taf. 93.



genannt «Das Konzert», in hessischem Staatsbesitz, Kassel, die sogar das gleiche Modell des erwähnten Flötisten als Mittelfigur enthält<sup>1</sup>. Allen diesen Figuren gemeinsam ist die nach oben hin sich zuspitzende Haartracht, so daß die Stirne über den feinen, aber prägnant gezeichneten Profilen relativ hoch wirkt. Die stehenden Figuren sind auffallend lang und in ihrer Haltung oft sogar etwas steif. Typisch ist ihre kontrapostische Stellung und der Faltenwurf der Gewänder, der im allgemeinen in geraden, öfters gebrochenen Linien verläuft und zudem scharf geschnittene Kanten aufweist. Die Bemalung ist äußerst fein, besonders bei Gesichtern und Frisuren. Die Figur der Harfenistin zeugt von besonderem Charme und zeigt sowohl in der graziösen Modellierung wie in der delikaten Goldmalerei die vollentwickelte Leistungsfähigkeit der Manufaktur um 1770.

<sup>1</sup>*Ernst Kramer*: Fuldaer Porzellan in hessischem Staatsbesitz, in «*Keramos*» 13/61, Abb. 1. Das gleiche Modell, jedoch unbemalt, ist auch im Victoria and Albert Museum vorhanden. Vgl. *W. B. Honey*: German Porcelain, London 1947. Abb. 83.

#### 4. ZWEI ROKOKO-ÖFEN

Bemerkungen anlässlich ihrer Neuaufrstellung  
im Bernischen Historischen Museum

HEINZ MATILE

Im Verlauf der letzten zwei Jahre gelangten im Historischen Museum zwei Kachelöfen zur Aufstellung, deren Bedeutung und Schönheit einen besonderen Hinweis rechtfertigen. Es handelt sich einerseits um den 1960 aus Privatbesitz erworbenen, zwischen 1766 und 1769 zu datierenden Turmofen aus der Berner Fayence-Manufaktur der Gebrüder Frisching, andererseits um den 1773 datierten Ofen von Samuel Landolt aus dem Landolthaus in Neuenstadt, der als Legat von Fräulein Emma Besson schon vor dreißig Jahren an das Museum gelangt war, aus Platzgründen aber erst jetzt aufgestellt werden konnte.

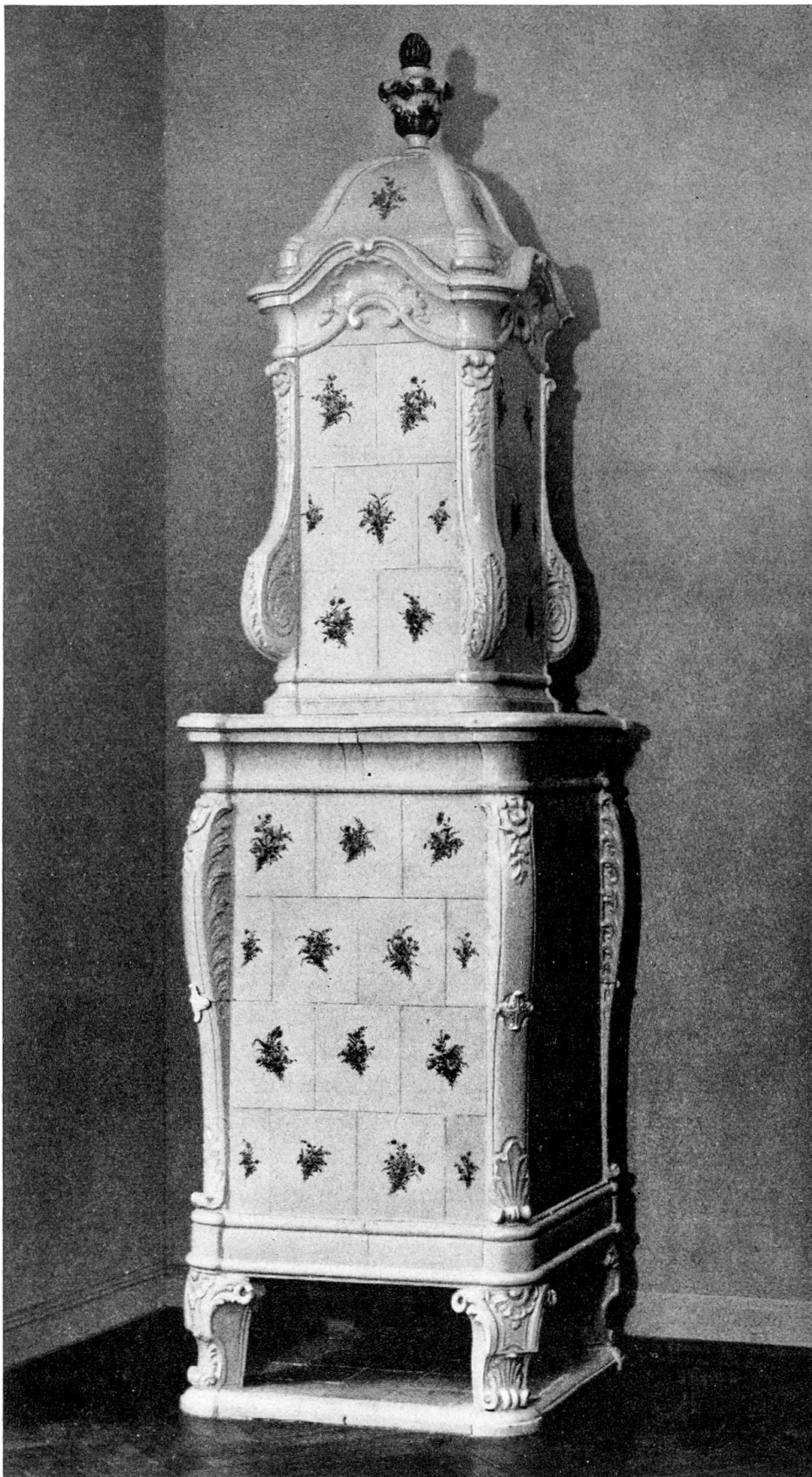
#### DER FRISCHING-OFEN

Es darf als besonderer Glücksfall gelten, daß das Museum kürzlich einen der nicht zahlreichen kompletten Frisching-Öfen erwerben konnte, mußte es doch je länger desto schmerzlicher empfunden werden, daß das Museum nur einige wenige Platten und Ofenkacheln aus der wichtigsten Berner Fayence-Manufaktur vorzuweisen hatte<sup>1</sup>.

Der über 3,5 m hohe, im Grundriß quadratische Turmofen<sup>2</sup> (Abb. 1) erhebt sich über vier in Voluten auslaufenden Füßen. Der kubische Unterbau, dessen vier Kanten durch diagonal gestellte, sanft geschwungene und mit Blatt- und Girlandemotiven plastisch gestaltete Lisenenkacheln betont werden, ist unten und oben durch ein gerades Gesims begrenzt. Der um eine Füllkachel schmalere Turmaufsatz, dessen stärker ausschwingende Eckstücke wie am Korpus den architektonischen Aufbau betonen, sitzt mit einem geraden Gesims auf dem Unterbau auf und endet über einem geschwungenen, rocaille-verzierten Gesims in einer vasenbekrönten Kuppel. Die Bemalung des weiß glasierten Ofens in Muffelfarben beschränkt sich auf die — das Gleichgewicht etwas störende — Ausmalung der bekrönenden Vase und auf die

<sup>1</sup> Runde Platte, Marke B, Dm. 32,5 cm (Inv.-Nr. 6753). — Drei Ofenkacheln, von einem Ofen aus Schloß Jegenstorf, H. 32 cm, B. 23,5 cm (Inv.-Nr. 6894-96). — Deckelterrine, um 1765, Marke BI, Dm. 16,3 cm (Inv.-Nr. 8222). — Runde Platte, Marke B, Dm. 32,5 cm (Inv.-Nr. 12382). — Ovale Platte, Marke B, L. 36 cm, B. 28,3 cm (Inv.-Nr. 33579).

<sup>2</sup> Inv.-Nr. 37457. H. 358 cm, B. 103 cm, T. 115 cm, H. der Füllkacheln 26,5-26,8 cm, B. der Füllkacheln 23,1-23,8 cm.



mit farbigen Blumensträußen in der Art der Straßburger Fayencen verzierten Füllkacheln (Abb. 2/3).

Der besondere Reiz des Ofens liegt im lebendigen Wechselspiel zwischen der kubischen Grundform von Korpus und Turmaufsatz und dem plastisch durchgebildeten Gerüst der Gesimse und Ecklisenen. Das farbige Spiel der zwar regelmäßig, aber doch locker auf dem weißen Grund verteilten Blumenbüschel verleiht dem Ofen, zusammen mit den fließenden Linien der Lisenenkacheln und des obersten Gesimses, seine Beschwingtheit, vermag aber eine gewisse kühle Strenge nicht ganz zu verdrängen.

Geschichte und Erzeugnisse der Frischingschen Manufaktur lagen lange Zeit fast vollkommen im Dunkel. Als das Historische Museum vor fünfzig Jahren in den Besitz eines 1763 von Daniel Herrmann begonnenen Rezeptbüchleins für Fayenceglasuren und -Farben gelangte, in welchem sich Herrmann als Direktor und Meistergeselle der Fayencefabrik der Gebrüder Frisching in der Lorraine bezeichnet, konnte Direktor Wegeli nur beifügen, daß Herrmann aus der bekannten Langnauer Töpferfamilie stamme, über die Manufaktur aber keine weiteren Nachrichten erhalten und ihre Erzeugnisse unbekannt seien<sup>1</sup>. Und als Stehlin 1913 anhand des von Lukas Sarasin-Werthemann anlässlich der Erbauung des Blauen und Weißen Hauses in Basel geführten Baubuches Herrmanns Tätigkeit in Basel nachweisen konnte, glaubte er annehmen zu müssen, daß von den sieben im Baubuch aufgeführten Berner Öfen wohl keiner am alten Standort erhalten geblieben sei<sup>2</sup>. Erzeugnisse der Manufaktur konnte erst Rudolf F. Burckhardt nachweisen, als es ihm gelang, zwei im Blauen Haus stehende Kachelöfen und einen im Weißen Haus in Kisten verpackten Ofen mit den im Baubuch aufgeführten in Verbindung zu bringen<sup>3</sup>. Im Anschluß daran konnte Burckhardt auf Grund stilistischer Vergleiche eine ganze Reihe weiterer Öfen in Basler Häusern wie auch eine Platte mit der Marke «B» im Historischen Museum Basel der Berner Manufaktur zuweisen. Weitere Forschungen von F. Schwab, H. Morgenthaler und vor allem Walter A. Staehelin trugen dazu bei, unser Wissen um die Geschichte und unsere Kenntnis der Produkte der Frischingschen Manufaktur zu erweitern<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Das Rezeptbüchlein (Inv.-Nr. 7003) ist nach W. A. Staehelin (siehe den in Anm. 4 erwähnten Aufsatz im Mitteilungsblatt der Freunde der Schweizer Keramik, S. 13) eine Abschrift von Herrmanns Großsohn. Die Rezepte verteilen sich auf die Zeit von 1763 bis zum 11. November 1769. Siehe auch Jb.BHM 1911, S. 44, 60, 65.

<sup>2</sup> F. Stehlin, Der Reichensteiner- und der Wendelstörfer Hof. Eine Baurechnung aus dem XVIII. Jahrhundert. In Basler Jahrbuch, 1914, S. 73 ff. Siehe besonders S. 110 f.

<sup>3</sup> Rudolf F. Burckhardt, Öfen in Basler Häusern aus der Frischingschen Manufaktur bei Bern. In ASA N. F. Bd. XXX, 1928, S. 168 ff.

<sup>4</sup> F. Schwab, Beitrag zur Geschichte der bernischen Geschirrinindustrie. Weinfelden/Konstanz, 1921 (Schweizer Industrie- und Handelsstudien, 7. Heft). — F. Schwab und H. Lehmann, Die Fayence- und Porzellanfabriken in der Umgebung von Bern. In ASA N. F. Bd. XXIII, 1921, S. 125 ff. — H. Morgenthaler, Zur Geschichte der Berner Fayencefabrikation. In ASA N. F. Bd. XXVII, 1925, S. 185 f. — W. A. Staehelin, Keramische Forschungen in bernischen Archiven. In ZAK, Bd. 9/1947, S. 101 ff. — W. A. Staehelin, Unbekannte Öfen aus der Frischingschen Fayencemanufaktur bei Bern. In Freunde der Schweizer Keramik, Mitteilungsblatt 14, Dez. 1949 S. 12 f.



Abb. 2. Detail einer Füllkachel des Frisching-Ofens,  
mit bunter Blumenmalerei

Da unser Ofen — nach freundlicher Angabe des Vorbesitzers — aus dem von Lukas Sarasins Bruder Jakob erbauten Weißen Haus (Wendelstörferhof, Rheinsprung 18)<sup>1</sup> kommt, liegt es nahe, anzunehmen, daß es sich um den von Burckhardt erwähnten, damals in Kisten verpackten Ofen handelt<sup>2</sup>. Burckhardt glaubte in diesem Ofen den im Baubuch erwähnten Gupföfen «weiß Grund und Leisten mit kleinen Blumen Büsch auf Kacheln p. J. S. (Jakob Sarasin) in 2 E(tage) Alkofen Zimmer à 12 N. Ld'or» sehen zu dürfen. Ebensogut könnte es sich aber auch um einen zweiten für Jakob Sarasin gelieferten Gupföfen «weiß Grund mit allen Farben

<sup>1</sup> Zu den von Lukas und Jakob Sarasin erbauten Häusern am Rheinsprung siehe *Das Bürgerhaus in der Schweiz*, Bd. XXIII, Zürich, 1931, S. XXIV f.

<sup>2</sup> Burckhardt a. a. O. S. 169 weist darauf hin, daß die Kacheln dieses Ofens von derselben Größe und Zeichnung seien wie die auf Taf. 36 des Kataloges der Fayencesammlung Georg Kitzinger (Auktion H. Helbing, 1912) abgebildeten Kacheln.

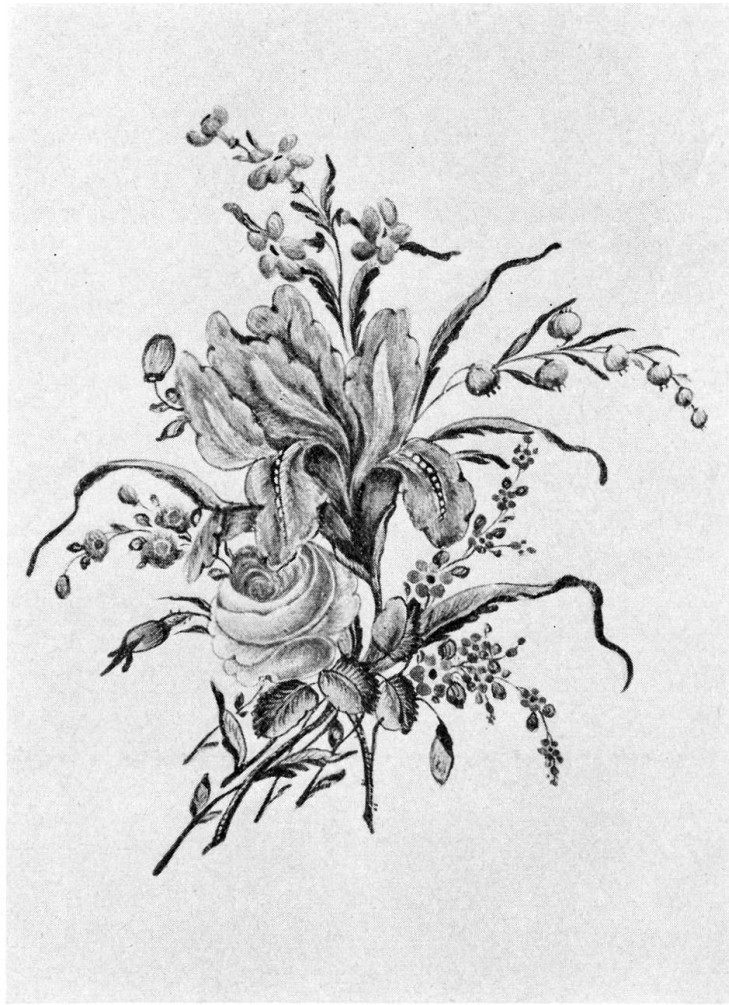


Abb. 3. Detail einer Füllkachel des Frisching-Ofens,  
mit bunter Blumenmalerei

Blumen Büsch und Leisten p. J. S. I. Et. Niche Zimmer pr 20 N. Ld'or» handeln<sup>1</sup>. Ein Hinweis auf einen Vertrag zwischen Sarasin und Daniel Herrmann vom 23. Oktober 1766<sup>2</sup> und der auf die beiden eben erwähnten Öfen bezügliche Zahlungsvermerk vom 7. Dezember 1769 ergeben Anhaltspunkte für eine Datierung unseres Ofens zwischen 1766 und 1769. Ein im Aufbau ganz ähnlicher Kachelofen von weißer Farbe, aber ohne Bemalung, dessen Zahlungsvermerk vom 28. Juli 1776 auf eine etwas spätere Entstehung oder Ablieferung hinweisen mag, wurde im Blauen Haus aufgestellt<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Burckhardt a. a. O. S. 168 läßt den Passus «p. J. S. I. Et. Niche Zimmer», der sich bei Schwab, Beitrag, S. 111 findet, weg.

<sup>2</sup> Schwab, Beitrag, S. 110: «Conto an Daniel Herrmann Hafner und Meister Gesell der Berner Ofen Fabrik lt. accord v. 23 8bris 1786.» Die Jahreszahl offensichtlich Druckfehler für 1766.

<sup>3</sup> Burckhardt, a. a. O. S. 169 und Taf. XII, 1.

Aus derselben Zeit muß auch der im Musée Historique Lorrain in Nancy stehende Ofen sein, den Stachelin 1949 veröffentlicht hat<sup>1</sup>. Im Gegensatz zu unserem Ofen sind dort aber auch die Eckklisenen und Gesimse bemalt.

Wie Burckhardt gestützt auf Stehlin's Veröffentlichung des Baubuches nachweisen konnte, ist der Architekt der beiden Häuser am Rheinsprung, der Steinmetz Samuel Werenfels (1720–1800), auch der Entwerfer der von Herrmann gelieferten Öfen<sup>2</sup>. Werenfels hatte nicht nur die Pläne und Risse zum Bau selbst zu liefern, sondern war auch für den größten Teil der Innenausstattung verantwortlich. So wurden ihm u. a. 1765 «3 Oefen Riß corrigiert per L. S.» und 1769 Risse zu einem Ofen «à l'antique» und zu zwei «faconnierten» Öfen bezahlt<sup>3</sup>. Einige dieser Entwürfe sind noch erhalten<sup>4</sup>. Wenn der 1768 ausgeführte Entwurf zu einem nicht mehr erhaltenen «braunroten Ofen à l'antique» reinsten klassizistischen Stil zeigt, wie Burckhardt erwähnt, würde dies verständlich machen, daß unser Ofen in seiner, trotz aller rokokohaften Beschwingtheit kühlen Note wie eine Vorahnung des Klassizismus erscheint.

Es sei noch darauf hingewiesen, daß der Ofen leider im Augenblick nur auf Anfrage hin zugänglich ist, da er im ehemaligen Raum der Schweizer Keramik aufgestellt wurde, der vorläufig noch vom Textilkonservierungs-Atelier beansprucht wird.

#### DER LANDOLT-OFEN

Von heiterstem Rokoko dagegen ist der reiche Landolt-Ofen aus dem Landolt-Haus im Faubourg in Neuenstadt<sup>5</sup> (Abb. 4 und Umschlag). Fünf Generationen der wahrscheinlich aus Glarus stammenden Familie Landolt widmeten sich in Neuenstadt dem Hafnergewerbe<sup>6</sup>. Johann Konrad d. Ae. (tätig zwischen 1694 und 1750)<sup>7</sup>, sein Sohn Johann Konrad d. J. (1695–1767), wie dessen Söhne Salomon (1732–1780) und Rudolf (1742–1821)<sup>8</sup> und Salomons Sohn Franz Ludwig (1760–1824) mögen hier mit Namen erwähnt werden. Von Neuenstadt aus belieferten sie nicht nur die nähere Umgebung mit ihren Erzeugnissen, sondern waren zeitweise auch für die Fürstbischöfe von Basel tätig<sup>9</sup>.

<sup>1</sup> *W. A. Stachelin*, Unbekannte Öfen, S. 12 und Abb. 5.

<sup>2</sup> *Burckhardt*, a. a. O. S. 177 ff.

<sup>3</sup> *Schwab*, Beitrag, S. 81 f.

<sup>4</sup> *Burckhardt*, a. a. O. S. 178.

<sup>5</sup> Inv.-Nr. 21578. H. 250 cm, B. 125 cm, T. 140 cm. Siehe *Jb.BHM* 1931, S. 141 f. und 153.

<sup>6</sup> *A. Godet*, Une famille de poëliers au XVIIIe siècle. In *Musée Neuchâtelois*, 1885, p. 113–121 und 164–171. — *G. Amweg*, Les Arts dans le Jura Bernois et à Bienne, Tome II, Porrentruy, 1941, p. 378, 390 ff.

<sup>7</sup> Zwei ICL signierte und 1719 und 1732 datierte Öfen im BHM (Inv.-Nr. 16945 und 28887).

<sup>8</sup> Ein RL 1776 signierter und datierter Ofen ebenfalls im BHM (Inv.-Nr. 7651).

<sup>9</sup> *Amweg*, p. 395 u. 397. *Amweg*, p. 378 berichtet, daß unser Ofen der Überlieferung nach für einen der Fürstbischöfe bestimmt gewesen, von diesem aber nicht angenommen worden sei.

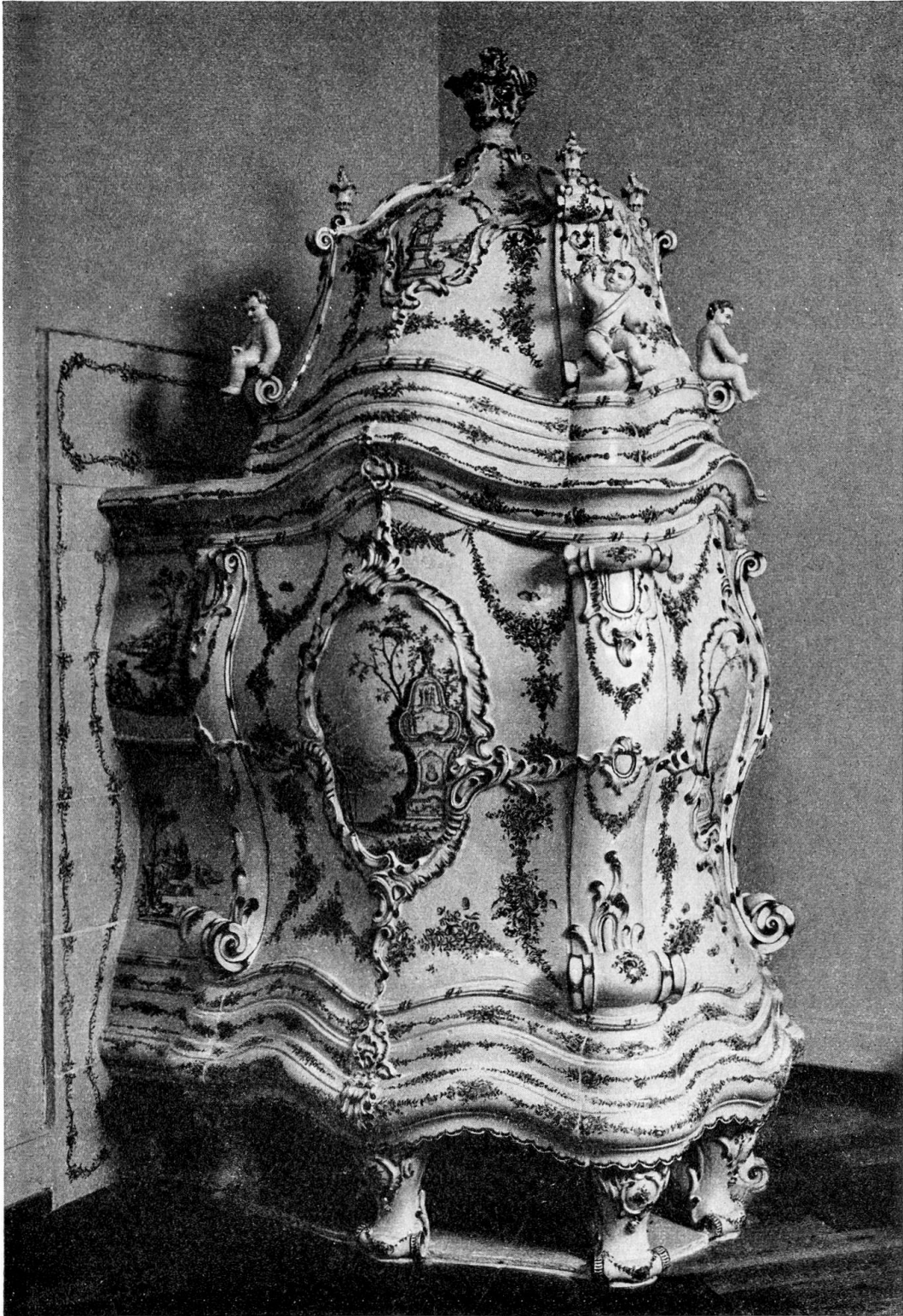


Abb. 4. Der Landolt-Ofen von 1773, ehem. Landolt-Haus in Neuenstadt



Auskunft über Hafner und Maler unseres Ofens geben uns das Wappen Landolt und die Signatur auf der Kuppel:

S L D  
A M R  
1773  
IR pinxit<sup>1</sup>

Sie weisen uns auf Salomon Landolt, der sich 1770 in zweiter Ehe mit Anna Margaretha Roth von Brugg vermählte. Dagegen gelang es bis heute nicht, die Signatur «IR» des Malers aufzulösen. Godet<sup>2</sup> dachte an einen Jean, Jonas oder Joseph Racle aus einem mit den Landolt verschwägerten Neuenstadter Geschlecht, konnte aber in der Familie keinen solchen Vornamen nachweisen.

Zusammen mit einer bemalten Zimmereinrichtung und einem ebenfalls von Salomon Landolt hergestellten blau bemalten, halbrunden Ofen<sup>3</sup> kam der Ofen schon 1931 als Legat von Fräulein Emma Besson an das Museum. Auf acht Füßen erhebt sich der etwas gedrungene, auf drei Seiten freistehende und durch zwei gewellte Gesimse gegliederte Bau in eleganter Schweifung, die sich, durch die diagonal gestellten, vortretenden Ecklisenen betont, auch auf die nur schwach abgesetzte Kuppel mit Vasenbekrönung überträgt. Auf den unteren Lisenenvoluten der Kuppel sitzen vier bewegte Putten, von denen heute leider einer fehlt, während die oberen je eine kleine Vase tragen. Als weiteren plastischen Schmuck finden wir unter dem Ofen, zwischen den Füßen kaum sichtbar, einen liegenden Hund mit Löwenmähne. Die von den Ecklisenen eingefassten mächtigen Felder bestehen sowohl am Korpus wie an der Kuppel aus je vier Kacheln und einem Mittelstück in Rocaille-Einfassung. Die manganbraune Bemalung zeigt in den Mittelfeldern See- und Stadtlanschaften mit Architekturmotiven, wie etwa ein von einem elegant gekleideten Wanderer betrachtetes Monument mit der Darstellung von Rütlichwur, Tells Apfelschuß und Jüngstem Gericht. Das Bildprogramm wiederholt sich auf beiden Seiten des Ofens symmetrisch, wobei die der Wand zugekehrte Seite von schlechterer Hand ausgemalt worden ist. Blumenbänder und Girlanden überziehen Gesimse, Lisenen und Füllkacheln in lockerer Weise und tragen wesentlich zum heiteren Gesamteindruck bei. Im Porzellansaal aufgestellt, bildet der Ofen heute, nach seiner Wiedererweckung aus dem Dornröschenschlaf im Depot, einen weiteren Anziehungspunkt der reichen Keramiksammlungen des Museums.

<sup>1</sup> Die Signatur IR nochmals auf dem unten erwähnten Monument mit dem Rütlichwur.

<sup>2</sup> Siehe *Amweg*, p. 395.

<sup>3</sup> Inv.-Nr. 21579. Datiert 1760. Siehe Jb.BHM 1931, S. 141 und 153.