

Zur Höchster Frage

Autor(en): **Schaubach, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica**

Band (Jahr): - **(1966)**

Heft 70

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395090>

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.

Zur Höchster Frage

Die «Vor-Melchior-Künstler», die immer noch gesucht werden

Von Heinz Schaubach

Aus der Literatur erfahren wir wohl nur so wenig von den Modellmachern der Höchster Frühzeit, weil unsere früheren Kunstwissenschaftler die Dürftigkeit dieser Epoche erkannten und daher auch keinen Anlass nahmen, sie kunstgeschichtlich herauszustellen.

Auch heute noch, da wir genau wissen, wie die Modelle entstanden sind, kann ich mich als alter Porzellanfachmann nicht entschliessen, sie als Kunstwerke anzuerkennen und die Meinung eines Teiles unserer heutigen Wissenschaftler zu teilen.

Man freut sich heute über die Urwüchsigkeit und naive Auffassung bei den alten Modellen, sollte sie aber keinesfalls mit vollendeten Meisterarbeiten des 18. Jahrhunderts in Verbindung bringen, denn beide sind in ihrer Substanz

himmelweit voneinander getrennt. Man muss wissen, dass alle Künstler des 18. Jahrhunderts, ob Bildhauer oder Maler, noch ihren Kunstgesetzen verpflichtet waren und alle Arbeiten nie ohne gründliche anatomische und sonstige Studien nach der Natur schufen — im Gegensatz zu einer erst jetzt erkannten Kompilatorengestaltung.

Als Modellmacher der Höchster Frühzeit wollen wir als archivalisch bestätigt ansehen:

1. den Former und Bossierer Becker
2. den Stukkateur und Maler Feilner
3. den Former und Bossierer Russinger
4. die produktiven Lücks mit ihren Jungen.

1. Becker, Joh. Gottfried, Bossierer, 1746—1756. Von ihm wissen wir wenig. Wir kennen aber einen prächtigen, bunten Husar zu Pferde, den der Höchster Maler J. Zeschinger dekorierte und der von Baron von Döry in seinem Werk «Fayencen und Porzellan» abgebildet wurde. Vielleicht könnte es eine Schöpfung Beckers sein. Wir erkennen den grossen Stil der Fayenciers, eine Synthese der unakademischen Hafnerkeramik und des neuen Porzellanstils, den jetzt die Bildhauer erobern (Text-Abb.).

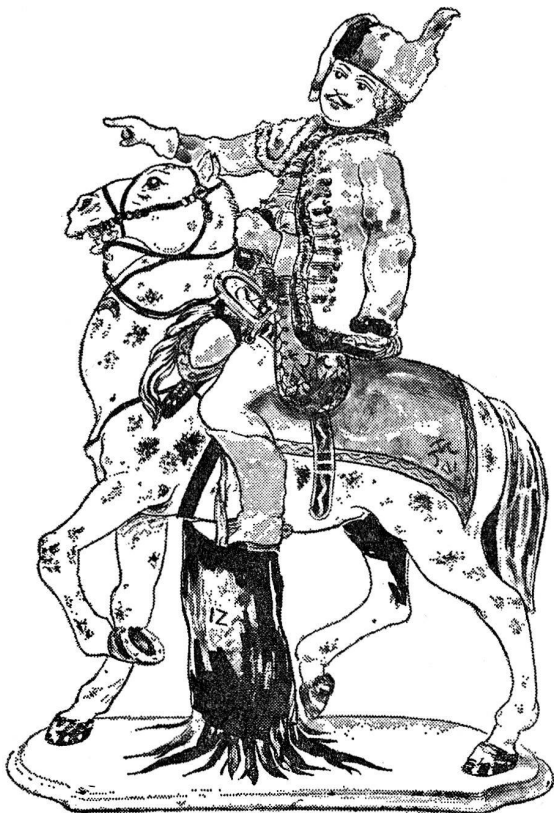
2. Feilner, Simon, Blumenmaler und Bossierer, 1751—1753. Über seine Modellierversuche habe ich bereits in der «Weltkunst» 1962/10, S. 8, einiges ausgesagt. Seine Arbeiten sind an seiner Stukktechnik leicht erkennbar. Da er nur Kopien herstellen konnte, bleibt es mir unverständlich, wie diese Lehrlings- oder Schülerarbeiten überhaupt kunstgeschichtlich analysiert werden können. Man sollte sie unter «Höchst-Frühzeit» laufen lassen.

3. Russinger. Die Bedeutung Russingers habe ich bereits im Mitteilungsblatt der Schweizer Keramikfreunde Nr. 62 bestritten.

4. Über die drei Lücks erfahren wir näheres durch die Publikation von Frau Anna Maus, Frankenthal, «Die Porzellaner der Manufaktur Frankenthal»: «Im Jahre 1757 verliessen drei Brüder Lück, nämlich:

Johann Friedrich (geb. 1727),
Carl Gottlieb (geb. um 1730) und
Christian Gottlob (geb. 1734)

die Manufaktur Meissen und kamen zunächst nach Höchst. In den Höchster Akten werden sie genannt, «Die zwei säch-



Husar zu Pferde, Fayence.

sischen Modelleure mit ihrem Jungen'. Sie sind in Höchst vom 5. März bis 14. Juni 1758 nachweisbar.»

Aus gleicher Publikation erfahren wir aber auch von einem nochmaligen Auftauchen der beiden Brüder Carl Gottlieb und Christian Gottlob im Jahre 1762 in Höchst, so dass wir wohl für Höchst archivalisch alle drei Lücks, ohne den Jungen zu vergessen, in Anspruch nehmen dürfen.

Was normalerweise dem einzelnen Künstler unter ihnen zuzuweisen wäre, wird hier nur in den allerwenigsten Fällen gelingen. Man könnte von einem verschworenen Arbeitsteam sprechen, denn wie wäre es sonst möglich, die gleichen Formen in Höchst als auch in Frankenthal und Kelsterbach vorzufinden! Es muss deshalb angenommen werden, dass sich die Lücks in einmaliger Weise unterstützten, also Gemeinschaftsarbeit leisteten. Es liegt System in ihrer Arbeit. Sie erkannten ihre Schwächen, aber sie wussten auch von ihrer Stärke. Kelsterbach liegt 4 km von Höchst und 75 km von Frankenthal entfernt. Hier fanden die Lücks ihr Betätigungsfeld.

Die Lücks ins Blickfeld gerückt

Für den Theoretiker muss es schwierig sein, sich in den Praktiken, die nur in den Formerstuben erlernbar sind, zurechtzufinden. Die Lücks kommen aus diesen Formerstuben, aber sie sind talentiert, ordentliche Porzelliner. Sie schufen in der Hauptsache Kostümfiguren. Warum eigentlich? Nur, weil sie nicht in der Lage waren, Aktfiguren zu modellieren. Hierzu gehört ausser Naturtalent ein jahrelanges anatomisches Studium, das sie gar nicht besaßen.

Auf einer meiner letzten Reisen fand ich im Museum Rohan in Strassburg ein reizendes Hannong-Grüppchen, «Le Repos de Diane», 1750—1754, von Bildhauer Lanz, Strassburg. Es erinnerte mich stark an eine Nachttischlampe mit der gleichen ruhenden Dame in der Kollektion Höchst (Rö 143) — (die Formen kamen seinerzeit bei der Übersiedlung Hannongs nach Frankenthal). Auch den Lückschen Modellmachern musste sie gefallen haben, denn ich entdeckte bald die gleiche Schönheit in weiteren fünf Stücken der Frankenthaler Kollektion (Hofmann — Frankenthal 185, 184, 178, 197, 198).

Diese kleine Episode erwähne ich nur, um die Produktivität und die Arbeitstechnik der Lücks zu demonstrieren (aus eins mach fünf). Die Lücksche Gemeinschaft dürfte allein für die Manufaktur Höchst annähernd 100 Modelle und für die Manufaktur Frankenthal rund 250 Modelle geschaffen haben (Abb. 14 und 15).

Aus der Höchster Literatur erfahren wir kaum etwas über Lücksche Arbeiten, während Hofmann in seinem Werk Frankenthal bereits 253 Stück abbildet und ihnen auch zuteilt. Mit der Entdeckung der Brüder Lück wäre also ein Teil der Höchster Vor-Melchior-Künstler gefunden worden.

Das Werk des Friedrich H. Hofmann, «Frankenthaler Porzellan», Bruckmann, München 1911

Dieses Hofmannsche Werk wurde bereits 20 Jahre vor dem Erscheinen des Röderschen Buches in zwei grossen Bänden herausgebracht. Es ist für uns besonders wertvoll und bietet auch den Höchster Experten eine klare, feste Basis zur Weiterarbeit. Ich persönlich wundere mich nur, warum diese Schatzkammer bisher vollkommen ignoriert wurde. Nur wenige Stichproben aus dem Werk, zum Thema Künstler (Seite 13), schreibt Hofmann: «Die Lebensschicksale dieser Künstler sind für die Geschichte der einzelnen Manufakturen auch deshalb schon von grosser Wichtigkeit, weil aus der fast ans zigeunerhafte grenzenden Wanderlust der meisten dieser Leute mancherlei auffallende stilistische Zusammenhänge erklärt werden können.»

Oder zur betriebstechnischen Sparte (Seite 13): «Vor allem ist jedoch hierbei zu beachten, dass man streng zwischen Modelleur (Modellmeister) und Bossierer zu unterscheiden hat. Während dem ersteren allein die Aufgabe zufällt, die benötigten Modelle zu liefern, hat sich der Bossierer darauf zu beschränken, die aus verschiedenen, über dem Modell abgenommenen Einzelformen, ausgeformten plastischen Teilen zu einem Ganzen zusammensetzen; allerdings hat er in der Ausschmückung der Figuren mit einzelnen handgeformten Details eine geringe Möglichkeit zur selbständigen Betätigung.»

Die letztere Erklärung, die Hofmann für Frankenthal gibt, lässt sich für den Miniaturbetrieb Höchst nicht ganz in Anspruch nehmen. In Höchst lagen die Tätigkeit des Modelleurs, des technischen Abgiessers, des Formers und Bossierers oft nur in einer Hand.

Alles weitere über die Lücks ersehe man aus dem grossen Werk «Das Porzellan» von Fr. H. Hofmann, Propyläenverlag, 1932.

Pariser Geschmack im Höchster Porzellanhof

Wir wissen aus dem Werk von M. Oppenheim, Joh. Peter Melchior, 1957, Seite 107, «dass der Kaufmann Bazin im Jahre 1756 in Paris zwei Service zu je 1000 Reichstaler in Höchst bestellte und zugleich mit dem Auftrag Modelle und Zeichnungen nach Höchst sandte. Zu dieser Bestellung gehörten auch Figuren. Denn der Hofkammerrat Job. Franz Linden schreibt anlässlich des Bazinschen Auftrages in einer Relation vom 17. April 1756: ‚und wäre zu allenfalsiger Verfertigung deren Figuren ein guter Bildhauer zu bestellen‘.» Dieser Hofkammerrat müsste logischerweise die Verhältnisse im Speicherhof gekannt haben, um einen «guten Bildhauer» zu empfehlen.

Allein dieser eine Satz dürfte bestätigen, wie man meiner Vermutung nach die Höchster Frühzeit einschätzte. *Die Wendung vollzog sich dann ja auch mit der Einstellung Melchiors.*

Als Porzellanfabrikant weiss man derartige Hilfsstellung grosser Kunden zu schätzen, und so wird man sich den Pariser Wünschen auch in Höchst gerne angenommen haben.

Da nun Russinger seine Lehrzeit, soweit man überhaupt von einer solchen reden kann, beendet haben dürfte — 1757 wird er schon als *Figurierer* genannt — glaube ich seine Hand an dem «Türkischen Kaiser» gut zu erkennen. Wohlverstanden: diese Plastik ist wiederum nur eine simple Kopie einer Bronze-Gruppe eines Pariser Bildhauers, die der Kunde Bazin einsandte. Der Aufbau und die Modellierung dieser Gruppe, d. h. alle ihre künstlerischen Vorarbeiten, wurden ja bereits in Paris vorgenommen, so dass eine Kopie in dieser Gestaltung von jedem talentierten Modelleurlehrling angefertigt werden konnte.

Allein an der Kopfbildung des linken Negers erkenne ich die Höchster Frühzeit eines verkannten Rokoko, nicht aus Künstlerhand, sondern aus der Hand einer verspielten, unvollkommenen Scharlatanerie, die aus dem Stadium des

Experimentierens noch nicht herausgekommen war. Erst die tüchtige Höchster Malerstube hat dann doch noch ein ansehnliches Dekorationsstück daraus gemacht (Text-Abb.).

Wir hören weiter von einem *Chinesenmeister*, dem Oppenheim die «Venus mit Cupido» zuweist, während Köllmann, der diese Venus in seinem Werk («Köllmann — Schnorr von Carolsfeld, Porzellan», Seite 301) abbildet, sie Joh. Peter Melchior zuteilt.

Im Mainzer Katalog 1964 werden alle Chinesendamen und Chinesenkinder, nebst dem Kaiser selbst, ohne jede stilistische Orientierung dem Chinesenmeister zugeschrieben. Die Bezeichnung Chinesenmeister ist unreal. Fast alle Modellmacher dieser Epoche (Meissen, Bustelli, alle Lücks, Melchior, Lanz u. a. m.) haben den damals modischen Chinesengruppe gepflegt. Ich darf deshalb mit aller Bestimmtheit annehmen, dass sich Melchior den restlichen Bazinischen Einsendungen gewidmet hat. Sein Vorgänger war nicht in der Lage, eine Aktfigur zu gestalten, denn irgendwo, irgendwie müssten diese Pariser Anregungen doch wohl einmal auftauchen.

Am Schluss seiner Ausführungen erfahren wir von Oppenheim überraschend über den Chinesenmeister folgendes (Seite 105): «Vielleicht besteht eine Verbindung zwischen



Türkischer Kaiser. Auch bei den beiden hier abgebildeten Gruppen finden wir die wiederkehrenden Änderungen der Höchster Kompilatoren. Hier sitzt der Sultan unter einem Baldachin, wäh-



rend er dort auf einem vasenähnlichen Aufbau thront. Hier kommt der Höfling von links auf den Thron zu, dort steigt er die Treppe hinauf.

den Modellen des Chinesenmeisters und den Modellen und Zeichnungen, die Bazin nach Höchst sandte.»

Hier erinnert sich Oppenheim also der Pariser Sendung. Die Forschung hat bisher diese ausserordentlich wichtige Tatsache übersehen. Vielleicht fiel ihm auch der Unterschied zwischen der hausbackenen Venus und der mondänen französischen Venus auf. Beide hat Melchior modelliert, er musste aber letztere doch nach der eingeschickten französischen Vorlage gestalten! Auch alle anderen, dem Chinesenmeister zugewiesenen Figuren sind einwandfreie Originalarbeiten von Melchior. Sie zeigen seine klare Handschrift (Abb. 16).

Der Meister der bärtigen Figuren

Wir erfahren von Oppenheim (Seite 103) folgendes: «Die Modelle, die einem dem Namen nach, aber individuell erkennbaren Meister zuzuschreiben sind, gruppieren sich um die Figuren ‚Flussgott‘, ‚Chronos‘ und ‚Ozeanus‘, die im Katalog der Sammlung Carl Jourdan abgebildet sind.»

Ich muss gestehen, dass ich die Abbildungen nicht kenne. Wäre der Flussgott (Oppenheim Seite 46 von Melchior) diesen bärtigen Männern zugehörig, könnte man von einer Meisterarbeit sprechen. Doch glaube ich eher, dass nur die beiden Figuren Nr. 66 des Mainzer Kataloges 1964, Höchster Fayencen und Porzellane, Seite 46—48, gemeint sind.

Um die Jahre 1750—1760, der Entstehungszeit der bärtigen Figuren, waren archivalisch Feilner bis 1753, Russinger wohl ab 1753—1767 und die Lücks um 1757—1758 in Höchst tätig und könnten somit als die Meister der bärtigen Figuren angesehen werden.

Lücksche Arbeiten scheinen es nicht zu sein. Die Lücks lieben mehr die Rocaille, das Meissnerische mit Rokokosockel (vgl. die Mehrzahl der Abbildungen im Mainzer Katalog 1964, Seiten 49—70).

Über die Gestaltung der Gegenstücke von Russinger (Spiegelbild) habe ich mich im Mitteilungsblatt der Keramikfreunde der Schweiz Nr. 64, Seite 11, ausgesprochen, so dass ich mich stilistisch für Russinger als den Schöpfer der bärtigen Figuren einsetzen möchte.

Im Mainzer Katalog 1964, Seite 46—48, sind diese bärtigen Männer abgebildet. Man erfährt dort auch von der Existenz des «Flussgottes» und seines Spiegelbildes (Abb. 66). Auch in der Figur 68 beweist uns Russinger erneut seinen Bastelstil, indem er mit den einfachsten Mitteln aus dem «Flussgott» einen «Chronos» gestaltet. Ohne Bedenken führt er den ausgestreckten rechten Arm zur linken Achselhöhle und nimmt dem Kopf seine frühere Steifheit. Mit einigen kleinen, belanglosen Änderungen entsteht so wieder ein «Kunstwerk» dieser strittigen Zeitepoche.

Man beachte ferner die schmalbrüstige, feminine Jupiterfigur Nr. 67 und als Gegenbeispiel den Herkules von

Melchior (Opp. Melchior, Seite 85), ebenso den Philosophen Nr. 69, den eine herrliche Männerbrust zierte; als Beweis der Verspieltheit des Bossierers wurde hier noch eine dunkle Badetuchkrause aufgelegt. Alles sind gequälte, unvollkommene Arbeiten. Mehr über den *Meister der bärtigen Figuren* zu berichten, dürfte sich wohl erübrigen.

Russinger, der Lehrmeister Melchiors

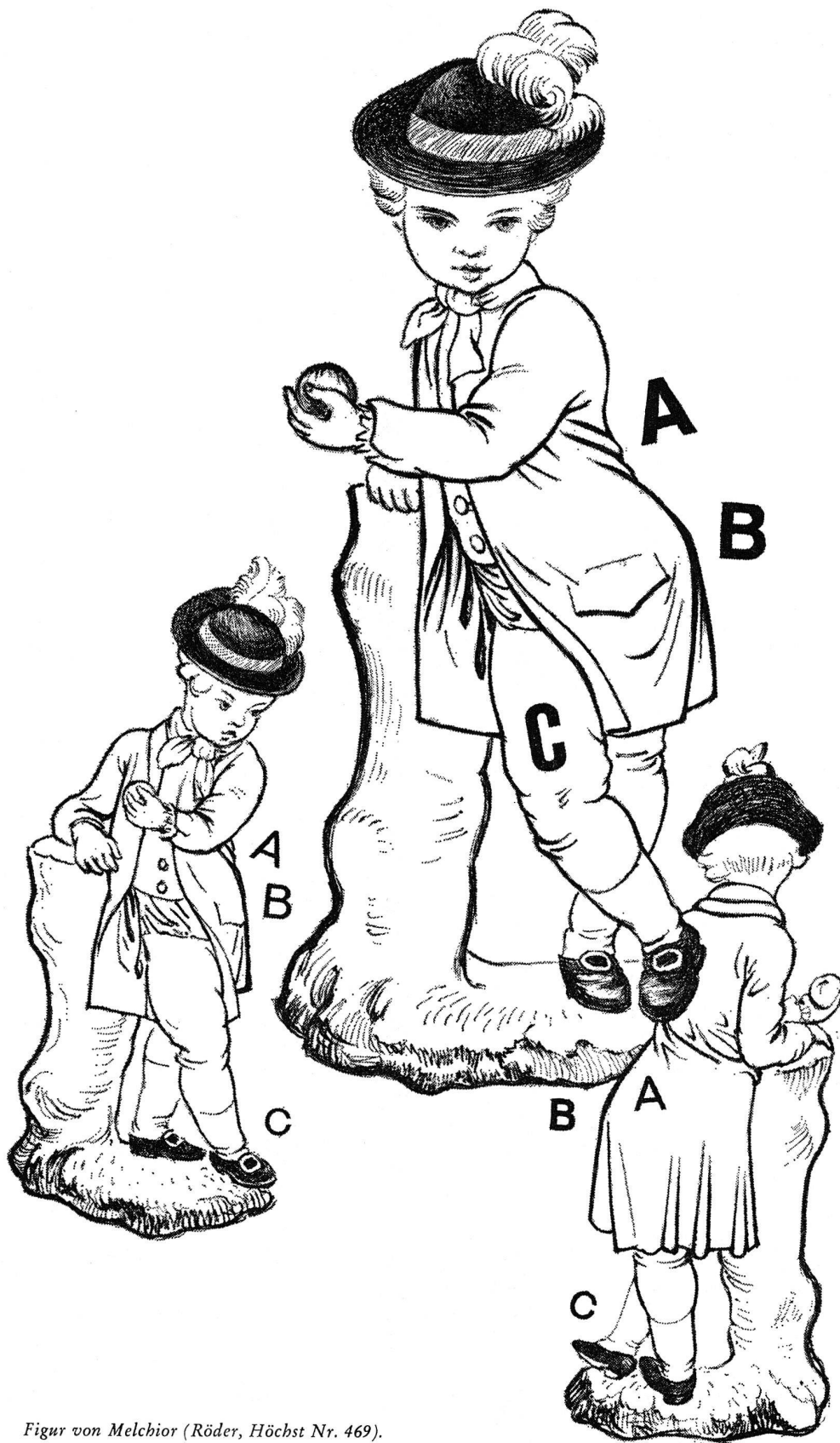
Es wäre paradox, diese Behauptung aufzustellen, denn Russinger war Autodiktat im Modellieren gegenüber dem grossen Pädagogen. Melchior ist Bildhauer, der mit Hammer und Meissel umzugehen weiss, niemals kleine Figürchen bis zu diesem Zeitpunkt geschaffen und sicher auch nie in einem Porzellanbetrieb gearbeitet hatte. Melchior war also gezwungen, sich wohl oder übel erst in diesem Neuland umzusehen, einzuleben, um ein Modell, das auch der Fabrikation gerecht wird, überhaupt herstellen zu können.

Als Porzellaner und Chef von Dutzenden von Modelleuren gestehe ich, dass Melchiors erste Arbeiten schon von einer grossen technisch-praktischen Reife zeugen, die mich in Erstaunen setzt. Man sollte annehmen, dass die Einführung Melchiors in Höchst mit des Kurfürsten Nachhilfe geschah. Und so musste sich Russinger, der 1767 noch als Figurierer in Höchst nachweisbar ist — seine Stellungsgesuche waren abgelehnt worden — mit Melchior eben doch irgendwie konfrontieren. Sicher werden sich beide einträchtig zusammengesetzt haben, um ihre Kenntnisse auszutauschen.

Über den Eintritt Melchiors in Höchst zu streiten, wäre töricht, denn welcher Prinzipal würde seine erste Kraft engagieren, ohne Beweise seiner Fähigkeiten zu besitzen; *der Mainzer Kurfürst musste doch zuerst die von dem Steinbildhauer Melchior geschaffenen Kleinplastiken zumindest gesehen haben, ehe er ihn als Modellmeister nach Höchst schickete!* Darüber sollte man sich heute nicht mehr streiten.

Nun zurück zur Pariser Sendung, die Bazin seinerzeit einschickte. Sicher waren es nicht nur das Bronzemodell für den «Türkischen Kaiser», den Russinger modellierte, und eine Vorlage für die «Venus mit Cupido», die Melchior schuf; ebenso sucht noch ein Sammelsurium windbewegter Einzelfigürchen und zusammengefügter Grüppchen ihren Schöpfer. Sie erinnern mich geschmacklich an Pariser Souvenirs, und ich glaube nicht fehlzugehen, wenn ich hier die Originalmodelle französischer Künstler vermute, die ja hiermit auch ihre archivalische Bestätigung fänden (Abb. 17).

Oft zeigen sie eine Meisterhand, andererseits sind sie aber wiederum so gequälte Machwerke, die nur Russinger oder auch der zweite «Modelenmeister Johannes Ruppel» («Weltkunst» 1964, Nr. 12, Dr. Ducret, S. 487) durch eigene Kunstbetätigung geschaffen haben konnten.



Figur von Melchior (Röder, Höchst Nr. 469).

Diese Varias erhalten heute die unmöglichsten Zuteilungen, so dass ich nochmals kurz die Bossierer-Technik Russingers (Mitteilungsblatt Nr. 64, Seite 10 und 11 und Tafel 8) und die pädagogischen Leistungen Melchiors skizzieren will. Man wird bald den Unterschied erkennen.

Der Figurierer Russinger

Die auf Tafel VIII, Mitteilungsblatt Nr. 64, abgebildeten laufenden Kinder lassen nur eine mit Bossierholz und Haarpinsel glattflächig behandelnde Fertigmacherarbeit erkennen. Sie sind im Gegensatz zur Melchior-Technik im Modell nicht frei gestaltet, sondern aus fremden einzelnen Figurenteilen zusammengesetzt. Der Schöpfer einer solchen Arbeit wäre auch nur in der Lage, ein Spiegelbild als Gegenstück zu schaffen, zum Unterschied einer Kombination des frei schaffenden Künstlers (Mainzer Katalog, Seite 46 oben). (Abb. 18.)

Der Pädagoge Melchior

Die nebenstehende, ganzseitige Zeichnung (Text-Abb.) zeigt uns eines seiner unscheinbarsten Figürchen. Ich be-

sitze es selbst; es ist nur 11 cm hoch, so klein und anspruchslos, dass es die meisten Betrachter übersehen — und doch sollte sich jeder, der noch an alter Kunst interessiert ist, dieses zierliche Kunstwerk etwas näher anschauen. Ein grundehrlicher Künstler hat es, im Gegensatz zu den jetzt erkannten Kompilatoren der Höchster Frühzeit, aus einem Batzen Ton als Rundfigur frei modelliert, nach allen Seiten ausgewogen, so dass es nun eine harmonisch-gültige Silhouette zeigt. Alle Details sind bei diesem kleinen Figürchen schon mit soviel Können ausgearbeitet, dass es selbst als Vorlagewerk für eine Grossplastik in Lebensgrösse ausreichen würde. An jeder Bewegung erkennt man Melchiors präzise Faltentechnik, wieder im Gegensatz zur Kompilatorenbastelei. Melchior gestaltet zuerst den nackten Körper, dann erst legt er seine Falten entsprechend der Bewegung des Körpers und der Gliedmassen auf. Man erkennt durch die Drehung des Körpers bzw. durch das Heben des Armes wie die Falten des Rockes mitkommen (A), wie das linke Standbein den Hüftknochen nach aussen presst, wobei sich die Falten wiederum unterzuordnen haben (B), während das Spielbein lose pendelt.

(Alle Zeichnungen vom Verfasser)



Zeichnerisch dargestellte Faltenkompositionen von Melchior zum Vergleich mit Abb. 18 (Russinger).