Zeitschrift: Jahrbuch für Solothurnische Geschichte
Herausgeber: Historischer Verein des Kantons Solothurn
Band: 15 (1942)

Artikel: Die Matzendorfer Keramik
Autor: Felchlin, Maria
Kapitel: III
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-322871

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

III. TEIL.

I. Orientierung.

Es ist nun nicht nur wünschenswert oder interessant, zu zeigen, was Matzendorf in den einzelnen Perioden geleistet hat, sondern geradezu erforderlich, die keramischen Epochen rekonstruktiv zu behandeln und sie mittels Bildern zu illustrieren.

Dieser Aufgabe sei zur Erleichterung der Uebersicht ein Schema vorangestellt, das die einzelnen Fabrikationsperioden in zeitlicher Reihenfolge übersichtlich dartut. Es lässt erkennen, dass drei zu einander synchron gehende Kategorien, in vertikaler Darstellung, vorhanden gewesen sein müssen, die mit A — B — und C — überschrieben sind. Die Gruppen A und B umfassen dabei die offizielle Matzendorferfabrikation, die eigentlichen Exportartikel, während das C nur Laienprodukte inklusive Aedermannsdorfer Hafnerartikel, die der Zufallsbetätigung einzuordnen sind, einschliesst. Wenn die Vertikalgruppe A die kolorierten Erzeugnisse darstellt, so ist unter B das dazu parallel laufende Produktionsgut in weissem, d. h. unkoloriertem, nur glasiertem Zustande, zu verstehen. Das C begreift in sich nur die handgeformten plumpen Gebilde, und zwar sind solche, einem durchlaufenden roten Faden gemäss während aller Produktionsperioden vorhanden, sei es aus der Epoche der Steingutartikel, der Fayencegebilde oder der feuerfesten Kachelfabrikation. Es sind so sub A unter Steingutprodukten zwei, unter Fayence drei und unter Feuerfestem eine Etappe zu unterscheiden, so dass unter A sechs offizielle Produktionsperioden, und unter B theoretisch ebenso viele Fabrikationsabschnitte im einzelnen zu besprechen wären. Daneben sind die Laienprodukte durch alle Perioden hindurch in Parallele zu verfolgen, so dass punktweise nach der Zeitfolge die drei Vertikalgruppen beleuchtet, die Détails analysiert und mit photographischen Reproduktionen illustriert werden sollen, um so absolut klar und übersichtlich die Matzendorfer Keramik vor unserem geistigen Auge wiedererstehen zu lassen.

Schematische Darstellung der einzelnen Produktionsperioden.

Matzendorfer Fabrikate (Offizielle Produktion)		**Zufallsbetätigung** inkl. Aedermannsdorfer
A	**B**	**C**
Bemalte Fabrikate	Weiss-geschirre	Laien-Produkte
		Laienprodukte, als roter Faden sich hindurch-ziehend S. Abb. 18
I. Steingut (1800 bis 1828, ev. bis 1835)		
S. Abb. 8 9 u. 10 a u. b S. Abb. 11 und 12 — 1. Services, en camaieu		
2. „ farbig		
II. Fayence (1812—1845)	Gleiche Formen, jedoch unbemalt S. Abb. 16 und 17 und das Titelblatt	
S. Abb. 13 → 3. Komplette Services en camaieu (1812—1820, ev. früher)		
S. Abb. 14 → 4. Polychrome Services (1820 bis 1835), ev. ab 1812 und auch noch en camaieu		
S. Abb. 15 → 5. Berner-Dekor (1835—1845) auch noch en camaieu		
III. Feuerfestes		
6. Braungeschirr und Ofenkacheln (ab 1835—1884 und weiter)		
S. Abb. 18 → 7. - →		**Blaue Familie,** resp. Aedermannsdorfer oder Hafner-Manufaktur (von 1845—1884)

II. Die verschiedenen Kategorien.

A. Offizielle Fabrikate, bemalt.

I. Das Matzendorfer Steingut im Allgemeinen.

Dass die Steingutproduktion der Fayencefabrikation vorausgegangen ist, spricht sehr für den keramischen Bildungsgrad und die technische Instruktion der Unternehmer. Bekanntlich wird ja das Steingut nicht aus einem natürlichen Ausgangsmaterial, vorgefundenem Ton, erzeugt, sondern aus einem künstlichen Gemisch, bestehend aus Pfeifenton, Feuerstein und Quarz, welches die Beherrschung eines Rezepts über das Mengenverhältnis voraussetzt. Seitdem jedoch in Erfahrung gebracht ist, dass zu Beginn der Fabrikeröffnung, ähnlich wie für die Zürcher Porzellanmanufaktur, eine aus Deutschland, — und zwar aus Saargemünd sogar, wo eine mit reichster Erfahrung arbeitende Industrie für weltbekanntes Steingut herrschte, — angestellte Betriebsleiterin dem neugegründeten Unternehmen vorstand, ist es ganz klar, warum die zum Steingut erforderlichen Ingredienzien und die technologische Beschaffenheit der Glasur bekannt gewesen und praktiziert worden sind. Es ist jetzt auch verständlich, warum gerade die allererste Zeit den Höchststand der Manufaktur darstellt, und nicht umgekehrt sich aus dem Geschäftsbetrieb selbst aus primitiven Anfängen nach und nach eine Weiterentwicklung bis zur Vollendung ergab. Diese Ouvertüre mit sogleich den wirtschaftspolitisch zweckmässigen Grundsätzen zeugt aber auch für die Weitsicht und die Realpolitik der Initianten, mögen sie dabei auch darauf spekuliert haben, der Betrieb marschiere, einmal im Schusse, ganz von alleine. Aus welchen Gründen man jemals vom Steingut abging, ist nicht zu erfahren. Es kann nicht, wie Prof. Schwab meint, der Mangel an geeigneter Erde, wie sie die Natur bietet, gewesen sein, oder auch nur an Zutaten und Bestandteilen für das Rezept gefehlt haben, weil über beide Ausgangsmaterialien gleichzeitig, und zwar erst 1837, berichtet wird, „aus Mangel an geeigneter Erde könne Fayence *und* pfeifenirdenes Geschirr nicht mehr produziert werden". Bei dem Qualitätsvorgang, den das Steingut an sich über die Fayence hat, ist es absolut unbegreiflich, dass man sich jemals auf die Fayence mit ihrer Brüchigkeit und der angeblich schlecht haftenden Glasur hinübergelassen hat.

Die Zugehörigkeit dieser Produkte aus Steingut zu Matzendorf ist nie angezweifelt worden, obgleich keinerlei Signaturen das bisher bewie-

sen. Es verwiesen allerdings die annähernd zwei Dutzend noch erhaltener Zeugen aus dieser Epoche, verteilt auf die Museen Solothurn, Olten, Basel und Bern, schon wegen ihrer Dedikationen mit den Namen „Frants Anton Flury, Jungfrau Susanna Kully 1818, Josef Reimann 1828, Marianna Roth 1808, Barbara Allema 1821, Annemaria Schad 1818", sodann „Altermatt, Schild, Munzinger, Schärmeli, Kölliker" und schliesslich „Ludwig Straehl, Statthalter in Matzendorf 1812", also mit typischen Solothurner Geschlechtern, unzweifelhaft nach Matzendorf, abgesehen davon, dass sie die mündliche Ueberlieferung und die Herkunftsbescheinigung als Matzendorfer Keramiken bezeichnete. Nun sind uns neben dem im II. Teil beschriebenen Früchtenkörbchen-Untersatze, der eine Signatur trägt, aus der Steingutperiode eine zweite und eine dritte Signatur zu Gesichte gekommen. Die eine befindet sich an einer Terrine im Ethnographischen Museum in Basel. Diese ist signiert auf der Innenseite des Fusses. Sie ist Blau auf Weiss bemalt und hat folgende Inschrift: „Marianna Roth soll leben", und auf der andern Seite steht: „Lieben und geliebet werden, ist die grösste Freud auf Erden", neben „Wie ich rede mit mund, so geth es mir aus Herzens Grund", und die Jahrzahl „1808" (s. Abb. 9). Die dritte Signatur fand sich auf einem zweiten kolorierten Stück, nämlich einer Teedose, im Besitze des Herrn Prof. Huber in Burgdorf, welche von ihm erst kürzlich noch im Handel erworben werden konnte. Sie ist wieder Blau auf Weiss bemalt und zeigt schönstens das Kettenmuster, wie es auch auf der Basler Terrine und anderen Matzendorferstücken sich findet[1]) (s. Abb. 10 a und b).

Das Steingut Matzendorfs ist als wunderschönes, dekoriertes Halbporzellan zu bezeichnen. Die *Formen* entsprechen zumeist der Empirezeit und muten in ihrer Eleganz wie das heutige neu-englische Copeland an. Auf alle Fälle ist die *Façon* durchgehend schöner als in der Fayencezeit, wenn man absieht von einzelnen Spezialfällen. *Technisch* ist die Ausführung allenthalben einwandfrei, ja, es finden sich teilweise an Henkeln, Griffen, Ausgüssen und Knöpfen handwerklich vollkommene Reliefs, und zwar in präziser Imitation etwa Rosen, Blätter oder Knospen. Reliefarbeiten fehlen sonst in allen andern Produktionsperioden, mit Ausnahme des von Prof. Schwab erwähnten Schuppenrandes, oder des Engelköpfchens am signierten Tintengeschirr des Berner Dekors, oder des Wasserspeierköpfchens an einem Giessfass. Der *Scherben* ist grauweiss, vielleicht etwas dunkler als man vom Steingut erwartet, ist porös und von durch-

[1]) Ueber eine 4. Signatur s. S. 50.

sichtiger Blei-*Glasur* bedeckt. Diese erzeugt einen elfenbeinernen Ton, gelblichweiss, und das Ganze fühlt sich speckig bis porzellanartig an. Der Glasurspiegel ist mattglänzend, d. h. ein matter Hochglanz, der nicht besser charakterisiert werden kann, als wenn man sagt, es sei ein Hochglanz, über den, wie in der modernen französischen Malerei, ein weicher Hauch gebreitet ist. Die *Dekors* sind vorwiegend schmale, maximal $^1/_2$ cm breite, stilisierte Blätter und Knospengirlanden, neben Kettenornamenten und Perlstäben, durchwegs fein gegliedert und sehr ansprechend, dem damaligen Modegeschmack konform. Die *Farben* der Dekors gehen auf den Dreiklang: Blau-Grün-Braun, wobei das Braun ins Gelblichbraun, und das Grün zum Olivgrün neigt. Hie und da wird ein ins Bräunliche schillerndes Schwarz verwendet zu schmalen Konturen. Sehr häufig ist die Bemalung nur in Blau auf weissem Grund ausgeführt und ist dann sehr geschmackvoll und sparsam, ohne Ueberladung ausgeführt. Das Blau, ein sog. Nyonblau, ist dann von ganz besonderer Leuchtkraft. Die *Bemalung* erfolgt nach dem ersten Brande auf den Scherben direkt, da ja die Glasur durchsichtig ist. So wird nur ein zweimaliges Brennen nötig.

Schwierig ist nur die zeitliche Umgrenzung der Epoche nach oben. Ihr Beginn ist mit 1800 anzusetzen. Prof. Schwab setzt die obere Grenze mit 1824 an. Das letzte, also jüngst datierte Stück aber, eine Tasse im Solothurner Museum, mit der Inschrift „Reimann", ist datiert mit 1828 und weist im Dekor eine Behandlung auf, wie sie später in der Blauen Familie erst wieder anzutreffen ist, so dass es mit seinen Anklängen an die Dekadenz, wieder in die Gruppe C zu überweisen ist. (Damit ist übrigens dargetan, dass es verkehrt ist, von einer Blauen Familie, die ab 1840 bis 1884 datiert wird, zu reden, wenn ihre Merkmale schon 1828 und früher auftreten. Uebrigens ist diese Tasse wahrscheinlich von Prof. Schwab irrtümlicherweise wegen ihres schlechten Dekors mit einer Gruppe von Blauer Familie als Fayence photographiert worden, derweil es sich in ihr um ein Steingutstück handelt. S. Abb. auf S. 469 in Schwabs Arbeit.) — Es wird erst 1837 gemeldet, dass Steingut nicht mehr fabriziert werde. Hätte dessen Fabrikation um zehn Jahre zurückgelegen, so wäre seiner wohl kaum mehr Erwähnung getan worden. Also ist anzunehmen, dass das Steingut bis gegen 1837, nehmen wir an, *bis 1835* angefertigt worden ist. Frägt man sich, warum man dann keine bis 1835 datierten Stücke nachweisen könne, so mag das seinen Grund in Folgendem haben: Da eine Datierung oder eine Widmung, bei sonst noch so spezifischen Symptomen, nicht zu finden war, so können die Stücke, zumal ja eine Signatur regelmässig fehlt, leicht als nicht matzen-

dorferisch angesehen werden. Beispielsweise könnten sie als Zell zugehörig taxiert werden. So stellte sich ein zum öfters erwähnten Untersatze passendes Früchtenkörbchen von gleicher Art, das angeblich dem zerbrochenen Vorgänger aufs Haar ähnlich war, dann als Zellerfabrikat heraus. Vielleicht kann es auch, wegen der im I. Teil erwähnten Aehnlichkeit (nach Prof. Schwab) mit Nyon verwechselt werden, oder es könnten Stücke wegen der aus Saargemünd importierten Praktiken und damit gegebener Anlehnung auf das Konto Saargemünd verbucht sein. Wie dem auch sei, stehen wir nicht an, die Steingutproduktion zeitlich bis 1835 hinauf auszudehnen. — Doch nun zur

Steingutfabrikation im Speziellen.

Frägt man sich, was eigentlich innerhalb dieser Zeit angefertigt worden sei, so muss man in erster Linie Tafelgeräte nennen. Jedenfalls waren es ausnahmslos Gebrauchsgegenstände. Man darf annehmen, es seien zunächst

1. Services en camaieu,

d. h. einfarbig bemalte Gedecke erstellt worden; und zwar wird diese Einfarbigkeit deshalb vorweg genommen, weil schon eine technisch einwandfreie und formschöne Henkelterrine mit der Inschrift „Franziska Spöni, 1807" (im Ethnographischen Museum Basel) mit einem Blau-Uni bemalt ist, von der festzustellen ist, dass sie das älteste datierte Stück (abgesehen von der Geschenkurne an Louis v. Roll 1800 im Historischen Museum Solothurn) darstellt. Der Form nach ist sie ganz nahe verwandt mit der abgebildeten Henkelterrine Marianna Roth. Auch ist deshalb anzunehmen, dass dies die ältere Art der Kolorierung sei, weil schon entwicklungsgeschichtlich in der Keramik, wie bei der Delfterfayence z. B., die Blauweissbemalung den Auftakt ausmacht (Scharffeuerfarben). Damit soll keineswegs behauptet werden, zu einer gewissen Zeit der Steingutproduktion sei ausschliesslich diese eine Art ausgeführt worden, und sie sei von der vielfarbigen Bemalung in spätern Jahren zeitlich gefolgt gewesen. Nein, sie muss mit der Polychromie gleichzeitig fabriziert worden sein, also müssen beide Arten nebeneinander hergegangen sein.

Von diesen Blau-Weiss-Geschirren seien die bereits beschriebene Basler Henkelterrine „Marianna Roth", ferner die gleichfalls zitierte Baslerin „Franziska Spöni", und dann das Dîner-Service aus dem Museum Olten genannt, das aus sieben zusammengehörigen Teilstükken, so einer achteckigen, grossen Platte, einem kleineren längsovalen Plättchen, einem langgestreckten, wieder achteckigen Plättchen, zwei

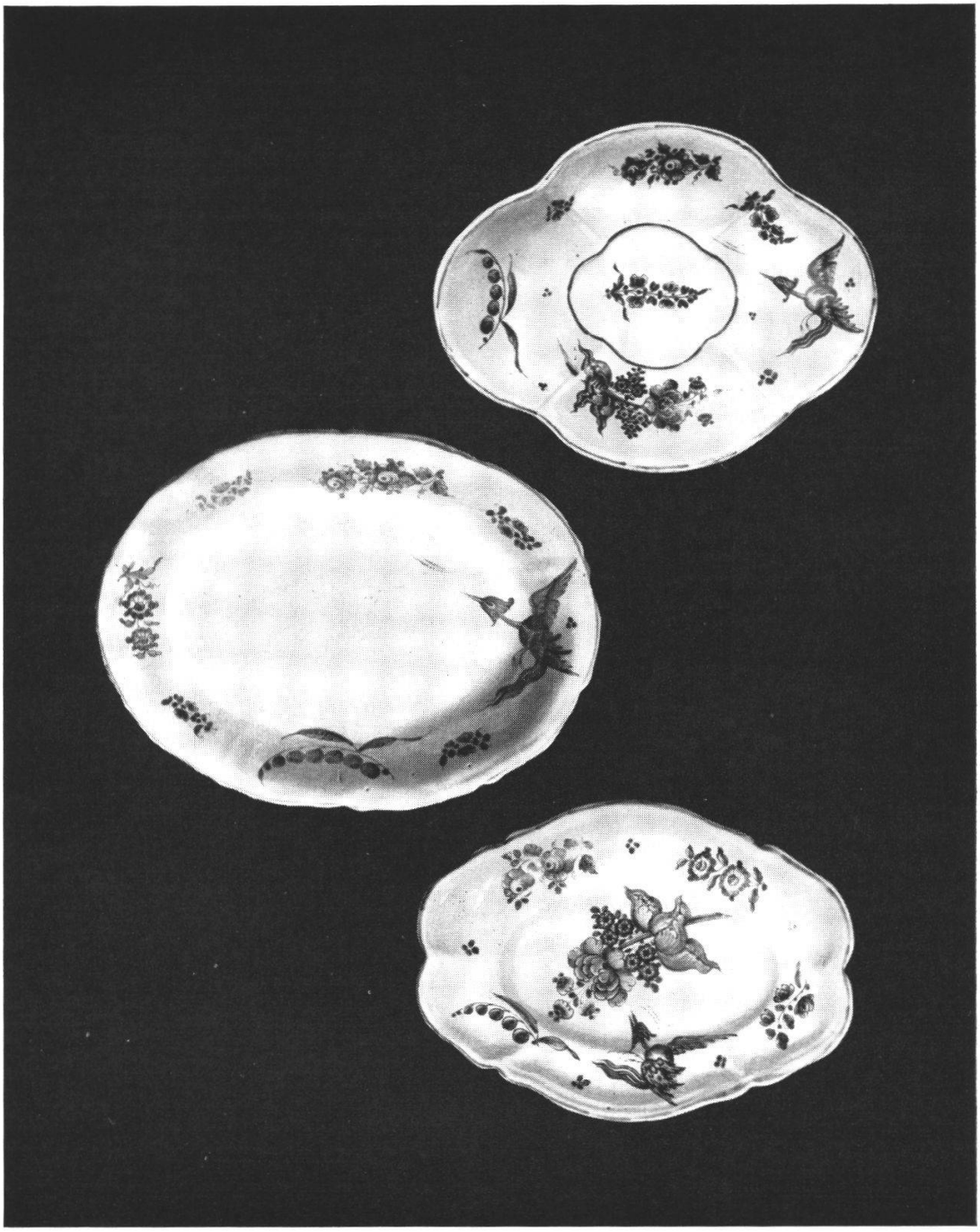

Abb. 13. *Fayence-Service en camaieu.* „*Kranich-Dekor*". Beschrieben im Text.
Im Besitze der Frau Emma Kully, im Landhaus Dürrenberg ob Trimbach b. Olten.

kleineren, gleich grossen und gleich proportionierten Tellerchen, einem grösseren Teller und einer Saucière von formschönster Bildung besteht; alles Stücke, die mit einer Ausnahme bestens erhalten geblieben sind. Man weiss übrigens, dass dieses Gedeck dem „Bernhard Munzinger, Amtschreiber in Balsthal, 1820, soll leben", schenkungsweise angefertigt worden war für das ganz besondere Verdienst, welches er sich durch seine Propaganda für Matzendorf bei Stockung des Geschäftsganges erworben hatte, und zwar schon vor 1820. Schon kurz nach der Eröffnung, und nicht erst später, scheint der Betrieb mit Absatzschwierigkeiten gekämpft zu haben. Der damals erfolgten Schenkung verdanken wir die Kenntnis von der Verfertigung prächtiger Tafelservices, ohne welche wir in der Rekonstruktion nur auf Einzelstücke angewiesen wären, die kein vollständiges Bild zu vermitteln vermöchten. Wahrscheinlich haben zu einem solchen Service auch noch Henkelterrinen und „Knucheln", wie wir sie aus den Abbildungen kennen, und dann selbstverständlich auch Hasenschüsseln, Salatièren und Zuckerbüchsen etc. gehört.

Eine weitere Vervollständigung des Bildes, wie wir es uns von dieser Epoche zu machen haben, vermag uns eine Teedose (im Besitze des Herrn Prof. Huber, Burgdorf) von 11,3 cm Höhe, 7,5 cm Breite und 5,3 cm Tiefe zu vermitteln. Auch sie ist wiederum Blau auf Weiss bemalt und gehört damit in diese Gruppe. Kein Mensch würde sie als Matzendorfer Erzeugnis anzusprechen wagen, wenn nicht eine Signatur, ein Eindruckstempel dies mit Sicherheit dartun würde. In der Bemalung stossen wir auf eine alle vier Seiten der Dose umfassende Dekoration von hängenden Girlanden über der Leibung und an der obern Kontur auf das typische Kettenmuster, wie wir die beiden Arten in der Steingutperiode fast allerorts anzutreffen gewohnt sind. Der Deckel, welcher in entsprechender Weise dekoriert gewesen sein dürfte, fehlt; er würde den Reiz des ganzen Gebildes noch erhöht haben. Die Seitenflächen sind nicht flach, sondern leicht gewölbt und bilden beim Zusammentreffen keine scharfe Kante, sondern eine von zwei Rillen eingefasste Vertiefung. Die obere Kontur mag zu der konkaven Girlande das konvexe Pendant imitiert haben, so dass eine Teedose von besonderer Schönheit erwuchs.

Endlich gehört hierher ein Crème-Krüglein (s. Abb. 10b), ein Schnabelkännchen im Museum Solothurn von steilem Henkel und breitem Ausguss, welches sozusagen gleich dekoriert ist, wie diese Teedose. Zwischen doppelter Konturierung verläuft das durch Querstriche verbundene Kettenmuster und unter diesem finden sich hängende Girlanden von genau gleicher Zeichnung wie am Teedöschen. Der Henkel ist schuppenartig

verziert. Die Bemalung besteht wiederum aus dem Blau auf Weiss, nur ist die Farbe weniger leuchtend, als an der Teedose. Niemand würde dieses Crème-Krüglein für ein matzendorferisches halten. Es macht einen so ganz andern Eindruck, als alles, was man bisher vom Steingut Matzendorfs wusste. Jedoch findet sich am Fusse ein Eindruckstempel, der zwar verwischt und unleserlich ist, aber den man ohne weiteres als Matzendorfersignatur gelten lassen muss, wenn man aus der dazugehörigen Karteikarte vernimmt: „Eine mit dem gleichen Stempel ‚Mazendorf' versehene, 1808 datierte, kleine Deckelschüssel mit gleichem Dekor befindet sich in der Sammlung für Volkskunde in Basel. Alter 1808". Der Leser weiss jetzt, dass mit diesem Hinweis nur die „Knuchel" „Marianna Roth" gemeint sein kann. Genau so erging es uns selbst. Wir fanden zuerst den Stempel in Basel und erst viel später dieses Crème-Krüglein in Solothurn mit dem bestätigenden Kartei-Hinweis. Unter den Stempelträgern führten wir es nicht auf wegen der Verwischtheit des Stempels.

2. Services von polychromer Bemalung.

Wenn hierbei, im Gegensatz zum Blau-Weiss-Geschirr, von Vielfarbigkeit die Rede ist, so dürfen wir darunter uns nicht etwa die Verwendung einer reichen Palette vorstellen, sondern müssen vielmehr bedenken, dass auch nur eine gewisse Monotonie zwischen Blau und Grün und Schwarzbraun schon Anspruch auf die Bezeichnung Mehrfarbigkeit erheben darf.

Obwohl es sich in ihnen nicht durchwegs um Vertreter der Service-Fabrikation handelt, sei in der Abbildung des Steinguts aus der Schwabschen Arbeit auf die beiden Schüsseln links und rechts aussen verwiesen, weil sie mehrfarbig bemalt sind und für diese Etappe die Form, wie das Dekor wiedergeben. Dass auch ohne Inschriften verzierte Gebilde der polychromen Bemalung auf den Markt kamen, beweisen drei Repräsentanten, wovon sich zwei wiederum im Museum Olten befinden, die man beide bei erster Besichtigung nur wegen der präzisen Herkunftsbezeichnung des Herrn Custos als matzendorferisch gelten lassen möchte. Bei genauerer Untersuchung jedoch erkennt man, sowohl bei der einen als der andern Tasse, dass man wirklich die nämliche Maltechnik, das gleiche Steingut, die gewohnte Glasur und die gleiche Art der Bemalung vor sich hat. Namentlich ist bei der Henkeltasse wiederum der typische Farbendreiklang zu entdecken, und es sind auch wieder die gleichen Blumen, Kornblumenblüten, zum Dekor verwendet, diesmal Streudekor, wie wir ihn vom Nyonporzellan her so gerne haben (s. Abb. 12, rechts).

Das Mokkatässchen, das sich in Olten unter den Matzendorfer Fayencen befand, denen es auch wirklich sehr ähnlich ist, das aber von uns zur Steingutvitrine hinüber beordert wurde, weist das nämliche, elfenbeinartige Steingut auf und hat einen Streifendekor, bei dem ein einfaches, manganbraunes, schwarzähnliches Blattornament von stilisierter Form in einem 2 cm breiten Band aus Zitronengelb verläuft, eine Bordüre, wie sie einem in der Fayencezeit immer wieder begegnet (s. Abb. 12, links).

Ein weiteres Mokkatässchen, das kein Herkunftsbeleg aufweist, im Besitze des Herrn Prof. Huber in Burgdorf, scheint gleichfalls in die Steingutperiode zu gehören. Es ist zwar weniger elfenbeinfarben in der Glasur, weist aber eine Girlandenbildung auf, wie sie uns von einer Menge Steingut-Zeugen, namentlich von der Teedose her, bekannt ist; dazu hat es am Rande das Kettenmuster mit horizontalen Bindestrichen, so dass es zur Dose gehörig schiene, wenn es nicht farbig koloriert wäre. Ober- und unterhalb der Initialen „A" und „N" findet sich — was Herr Prof. Huber entdeckte — je ein Blumensträusschen, das in jedem Pinselstrich und in der Farbe so frappant übereinstimmt mit dem Sträusschen auf einem seiner Matzendorfer Fayenceteller, dass die Matzendorferherkunft dieser zwei Mokkatässchen über jeden Zweifel erhaben ist (s. Abb. 11).

Weil hier nur die genaue Prüfung und Vergleichsarbeit die zuverlässige Bestimmung ermöglichten, ist so gut wie sicher, dass anhand der bisher erwähnten und bekannten Stücke weitere Funde, welche den Kenner von gestern fremd anmuten müssten, auffindbar werden. Damit wird sich der Bestand vergrössern und mannigfaltiger werden. (Auf die Massangabe der Einzelstücke wurde mit Rücksicht auf die Raumknappheit verzichtet.)

II. Die Matzendorfer Fayence im Allgemeinen.

Die Matzendorfer Fayence ist im Prinzip nicht verschieden von derjenigen anderer Fabrikate, wenn man von dem spezifischen Glanz der Glasur absieht. Bezüglich der Beschaffenheit der Bruchfläche war sie, wie das Steingut, porös und hatte statt der weissen des Steinguts eine gefärbte Grundmasse. Sie war gelblichbraun, eher hell als dunkel. Hinsichtlich Glasur und Bemalung ist zu sagen, dass auf den gebrannten Ton undurchsichtige, deckende, weisse Zinnglasur kam, dass die Terracotta mit dieser wiederum gebrannt wurde und in diesem Status die Malerei aufzunehmen hatte, ehe sie zum dritten Mal zu brennen war. So ward, im Gegensatz zum Steingut, das nur ein zweimaliges Brennen erheischte, ein dreimaliges Brennen erforderlich.

Vergegenwärtigt man sich, dass bei den Fayencen die Malerei gelegentlich auch nicht erst nach dem zweiten Brande, was Muffelfarben benötigt, aufgesetzt wird, sondern auf die rohe, ungebrannte Glasur schon direkt aufgetragen werden kann, und das Stück erst dann zum zweiten Mal gebrannt werden könnte (Majolika), wozu es der Scharffeuerfarben, des Kobaltblaus, bedurfte, so ist es theoretisch nicht ganz ausgeschlossen, dass Matzendorf auch Majoliken erzeugt hätte. Das ist umso glaubhafter, als zuerst doch nur Blauweissgebilde, wie die erwähnten Henkelterrinen, produziert wurden. Bis jetzt wurde aber kein typischer Metallglanz angetroffen, was zwar nicht hindert, anzunehmen, es seien Majoliken noch zu finden, oder als solche zu bestimmen (s. unter Allgemeines über unbemaltes, bezw. weisses Matzendorfergeschirr).

Anders als das Steingut, ist die Zugehörigkeit unserer Fayence zu Matzendorf, bis auf die Produkte der Blauen Familie, in ernsten Zweifel gezogen worden. Der endgültige Beweis dürfte jetzt jedoch erbracht sein.

Die Fayence-Produktion muss gewiss eine längere zeitliche Ausdehnung gehabt haben, als wie sie Prof. Schwab annimmt. Er hat sich zwar auch gefragt, ob sie nicht von Urs Meister erstmals ins Programm aufgenommen worden sei. Das scheint nun nicht nur wahrscheinlich, sondern geradezu zutreffend, seitdem das Service mit dem Kranich-Dekor bekannt ist. Gleichzeitig mit dieser Art Geschirrs dürfte auch die Sorte polychromer Services hergestellt, oder dann kurz danach damit angefangen worden sein. Nur das Berner-Dekor ist auf sehr viel später anzusetzen.

Die Matzendorfer-Fayence im Speziellen.

Daraus ergibt sich, dass die Matzendorfer-Fayence drei verschiedene Etappen umfasste, und zwar zunächst diejenige, die durch den Typus des Kranich-Services vertreten ist, und der wir Fayence en camaieu sagen wollen, sodann die polychrome Servicezeit und schliesslich die Periode des Berner-Dekors.

3. Services en camaieu.

Nach begründeten Ueberlegungen muss die Art des Kranich-Dekor-Services zeitlich unbedingt der ersten, der Steingutproduktion, folgen, und zwar wohl ab 1812, wenn nicht schon früher. Damit braucht aber diesem Genre nicht etwa Priorität zuzukommen vor dem Genre der polychromen Services, da beide sehr wohl und wahrscheinlich gleichzeitig auf dem Markt waren. Wir nehmen sie nur deshalb an diese Stelle, weil sie noch unter der Aegide der Saargemünder Betriebsleiterin entstanden

zu sein scheinen, und dann auch, weil die polychromen Services, die im Antiquitätenhandel zahlreicher anzutreffen sind, vermutlich jüngeren Datums sind, in der Fabrikation länger beibehalten wurden und deshalb zahlreicher vertreten sein werden. Auch ist darauf aufmerksam zu machen, dass die polychromen Services enger verwandt sind mit dem Berner-Dekor, als der Genre des Kranich-Service seinerseits. Diese Etappe ist mit den Jahrzahlen 1812—1820 zu umgrenzen.

Es erübrigt sich, den Typus näher zu umschreiben, weil das Service im II. Teil ausführlich charakterisiert wurde. Ein Blick auf die Abbildung (s. Abb. 13) bestätigt, dass es sich um wunderschöne Erzeugnisse handelt, die einem Bewunderung für das matzendorferische Schaffen abnötigen. Diese Art Geschirrs dürfte denn auch zum Vollendetsten zählen, was die damalige Zeit an sich hervorbrachte und, trotz des feinen Steingutes, sogar die matzendorferische Höchstleistung darstellen, dermassen elegant und einzigartig scheint dieses Gedeck.

Aber auch technisch sind diese Stücke besonders gut gearbeitet. Um einer Wiederholung auszuweichen, sei auf S. 25 verwiesen. Nur ist hervorzuheben, dass namentlich die Glasur in ihrem Schillern, das samtartig, watteweich anmutet, zur Glasur des Berner-Dekors wirklich eine identische Erscheinung ist.

Es bestehen keine Bedenken, zu behaupten, neben dieser Art Dekors seien gleichzeitig Stücke en camaieu in anderer Farbe als Violett auf Weiss, beispielsweise Blau auf Weiss, erzeugt worden. Daneben wäre auch die Möglichkeit zur Polychromie gegeben und damit zur Vielfältigkeit dieser Etappe. Andere Stücke dieser Servicezeit sind bisher nicht bekannt, doch werden noch welche zu finden sein.

Jedoch muss bei dieser Gelegenheit noch darauf hingewiesen werden, dass sich eine weitere Unklarheit aufgehellt hat. Gemeint ist der Fund von Tellern, die in ihrer Form und der Konsistenz so wenig gemein haben mit den leichten Schuppenrandtellern. Es sind Teller von der Beschaffenheit Nr. 2 und 5 in der Abbildung 4. Diese Sorte von Tellern nun muss gerade zu den Services vom Charakter des Kranich-Services gehört haben. Dessen Stilform verlangt nämlich unbedingt diesen Teller, der hinsichtlich der Form ungefähr dem „Strassburger" entspricht. Andrerseits könnte man sich keinen Plattentypus vorstellen, der den Tellern in schönerer Weise konform wäre. Sie näher zu beschreiben ist nicht nötig, weil sie innerhalb der Frölicher'schen Hinterlassenschaft im Kapitel Berner-Dekor im II. Teil näher charakterisiert sind. Nachdem diese Art Teller so dem Typus kompletter Services zugeschrieben ist, ist auch

erklärt, warum der Sammler, ebenso wie der Custos der Museen, immer wieder auf Teller stösst, die innerhalb des Matzendorfers unterzubringen seine Schwierigkeit hatte.[1]) Immerhin ist bei all diesen Tellern in erster Linie die Form verstanden, weil noch kein Teller gefunden wurde, der auch hinsichtlich Kolorit und Dekor zum erwähnten Servicetypus auffallend gepasst hätte. In schlechterer Auflage kommt diese Art Teller auch innert der Gelegenheitsproduktion vor, so dass damit die Anlehnung an ein Beispiel aus der Hauptproduktion gegeben ist. Wenn wir daher im Museum Solothurn einen so geränderten Teller mit der Inschrift „Franziska Flury 1839" antreffen, so müssen deswegen diese facettierten Teller nicht erst in dieser späten Zeit angefertigt worden sein. Mit dem nämlichen Service-Dekor versehen, finden sich haargenau gleich dekoriert im Museum Solothurn sowohl ein Schuppenrand-, als ein Facettenrandteller, aus gleichem Besitze kommend (aus Matzendorf).

4. Polychrome Services (s. Abb. 14).

Stücke dieser Epoche sind weder signiert, noch mit Widmung oder Jahrzahl versehen. Solche Anbringen sind übrigens intime Aeusserungen, die mehr oder weniger privatim angebracht wurden. Natürlich konnten sie auch absichtlich in Auftrag gegeben worden sein. Dafür war aber kein Belegexemplar für diese Epoche zu finden.

Wir wissen gemäss der Service-Theorie, dass die Dîner-Services als Hauptartikel den Export bestritten, und was uns da an Suppenschüsseln, Vasen, Kaffeegeschirren und Tässchen erhalten geblieben ist, besitzt hübscheste, eleganteste Formen und ist in nichts schwerfällig. Wenn mehrere Stücke dieser Periode beieinander sind, muss man schon gestehen, es handle sich um ganz apartes Geschirr von zierlicher Geschmeidigkeit, dessen *Formen* allerdings nicht ganz so kunstvoll waren, wie diejenigen der eben beschriebenen Perioden. Trotz der wunderschönen Biedermeiergebilde möchte man im allgemeinen von etwas profaneren, gewöhnlicheren Formen sprechen. Besondere Wirkung verdanken diese Formen der *Bemalung*, welche, als Ueberglasurmalerei angebracht, feinste Pinselzeichnung aufweist. Bei den *Dekors* ist raffiniert und bestrickend zugleich die Anbringung farbiger, stilisierter Blumenornamentik in Streifenform nach Art der feinsten, vornehmsten Porzellane, ebenso geschmackvoll und sparsam verwendet. Reizend sind

[1]) Aus der Auktion Zbinden-Hess in Bern konnten wir inzwischen einen genau gleichen Teller erwerben, der achtkantig und facettiert ist, die Strassburgerfaçon aufweist und bis auf den Kranich genau gleichen Dekor wie das Kranich-Service besitzt.

die zarten Blumen- und Blättergirlanden, mit den wirkungsvollen *Farbenzusammenstellungen*. Die Farben sind charakterisiert durch einen viel grösseren Farben- und Harmoniereichtum, als in der Vorzeit, wenngleich auch hier noch Bemalungen en camaieu anzutreffen sind. Hervorstechend ist das Manganviolett, das anstelle von Schwarz und Braun tritt, und dann wieder das Rot und Lila vertreten soll, wenn es in dünnerer Schicht aufgetragen ist. Rot ist ganz selten, und dann zinnoberrot vorhanden und scheint des Glasurüberzuges zu entbehren. Daneben trifft man auf Gelb, das ein Zitronengelb ist, Blau und Grün. Auffallend sind hier die manganvioletten Konturen. — Der *Scherben* ist, wie bei der ersten Fayencegruppe, braunrot, porös und brüchig und wird von einer deckenden Zinn*glasur* dicht bedeckt. Diese ist, im Verein mit den übrigen Eigenschaften, das prominente Merkmal der Fayence von Matzendorf schlechthin, wenn sie sich kombiniert mit den Charakteristika der matzendorferischen Bemalung. Sie hat einen merkwürdigen Hochglanz, der samtartig anmutet, und dem Matzendorfer eben das Gepräge feinster Qualität gibt. Wäre diese Fayence ebenso solid, wie das Porzellan, so müsste man vom ästhetischen Standpunkte aus unbedingt dieser wärmeren Fayence vor dem kaltwirkenden Porzellan, selbst wenn es dünn und zierlich ist, den Vorzug geben. Der Glanz der Glasur schillert ins fleischfarbene Rosa, wobei auffällt, dass der Rosa-Ton oft mehr, oft weniger ausgesprochen ist, so dass Stücke entstehen, die eher ins Weisse, und dann andere, welche mehr ins Rötliche glänzen. Diese Glasur fühlt sich seifig an und erzeugt beim Betasten ein Gefühl, das man beim Bestreichen, Befühlen keramischer Gegenstände nicht so bald hat, und als spezielles Merkmal Verwendung finden kann. Reliefiertes findet man sozusagen nirgends in dieser Periode, es seien denn die Henkel und Griffe an Suppenschüsseln und Knöpfe an Deckeln.

Hinsichtlich des Erscheinens dieser Service-Periode sei an früher Gesagtes erinnert, wonach sie Anspruch auf Gleichzeitigkeit mit der ersten Service-Epoche vom Genre des Kranich-Services erhebt. Vielleicht kam sie erst wenig später und verblieb dann aber wohl auch länger auf dem Markte, zumal sie in das ihr folgende Berner-Dekor übergegangen zu sein scheint. Damit kämen ihr die Jahrzahlen von 1820 (ev. bereits ab 1812) bis 1835 als Grenzen zu.

Die im Bilde gezeigten Beispiele dieser Periode näher zu erläutern, dürfte nicht nötig sein, zumal die Beschreibung teilweise schon während des II. Teils gegeben ward. Ergänzend zu den ovalen blauen Terrinen en camaieu wäre zu sagen, dass sich im Museum in Solothurn ein Schup-

penrandteller blau camaieu befindet, der zu diesen Terrinen als einem Service zu gehören scheint. Da er ausgerechnet den Schuppenrand trägt, dürfte er sich als Probe auf das Exempel i. S. Berner-Dekor erweisen.

5. Berner-Dekor-Periode (s. Abb. 15).

Sie hat mit dem vorhergehenden Fayencezeitabschnitt nicht nur die Glasur, den Scherben und die Form, welche allerdings etwas plumper zu werden anfängt, gemeinsam, sondern vor allem die Farben der polychromen Serviceperiode. Nur beginnt auch hierin eine Geschmacksverschlechterung, die sich durch Abrücken von der Prägnanz und dem Adel des schlichten Ornamentstabes äussert. Jetzt tritt eine Ueberfülle von Girlanden, Blumenstücken in Verzeichnung, architektonischen Phantasien und Ornamentsverzerrungen auf, die nicht mehr an Könnerschaft und künstlerisches Empfinden des Malers gebunden sind, sondern der Ausdruck der harmlosen Farbenfreudigkeit werden. Zwar ist der gegenseitige Effekt von Glasur und Farbe noch ein reizvoller; aber er ringt einem bei der Erinnerung an die Höchstleistungen der Service- und Steingutzeit nur noch ein mitleidiges Lächeln ab. Was einen dafür bei aller Naivetät einigermassen entschädigt, sind die Sentenzen im Fond der Teller, auf der Leibung der Tee- und Kaffeekannen, die bei aller Schlichtheit von philosophischem Gehalte sind und eine Fülle von Volksweisheit darstellen. Gemäss einer Uebung, die schon aus der Steingut-Epoche her datiert, sind Sinnsprüche, wie „Bedenke das Ende in allen Sachen" auf einem Tintengeschirr, das „Ohne deine Liebe ist mir alles trübe" auf einem Suppenschüsselchen, „Dein Schicksal ruht in deiner Hand, bewahr dein Herz, folg dem Verstand" auf einem Teller, vielleicht für einen Hagestolzen, „Liebe das Gute", oder „Gott segne dich" auf Gfättergschirrli, weiter „Wie die Quelle hell und rein, soll stets ein reines Mädchen sein" auf einer Teekanne usw. — gewiss in Verbindung mit dem ganzen kleinen keramischen Kunstwerklein kulturell nicht wenig bedeutsam.

Die zeitliche Abgrenzung dieser Produktion setzt Prof. Schwab von 1825—1845 an. Gestützt auf die Errechnung des Kaufsdatums für eine Teekanne des Berner-Dekors, in einem Falle, wo diese absolut möglich war, kommt man hinsichtlich des Beginns der Periode zu etwas anderer Meinung. Eben diese Teekanne wurde vor drei Generationen einer Tochter als „Kram" vom Markt in Solothurn heimgebracht und zwar zu Ende der Dreissigerjahre (um 1840). Entweder wurde dieses Berner-Dekor wirklich so spät angefertigt, also nicht schon während der Zwanziger-

1 2 3

Abb. 14. *Polychrome Fayence-Servicestücke*
1 = ovale Terrine mit dem Traubenrankendekor. 2 und 3 = Blau auf Weiss bemalte ovale Terrinen, die als Service-Residuen erkannt wurden (s. Text).

Aus der Sammlung Dr. Maria Felchlin, Olten (siehe auch die beiden Kaffeekannen links und rechts aussen in Abb. 1).

Abb. 15. *Die „Berner-Dekor"-Periode.*

Man beachte oben, aussen rechts, den im Text erwähnten Cache-pot. — Am Giessfass findet sich angedeutet die Glasur-Signatur „J. M". — Mittlere Reihe: aussen rechts ist die Glasur der Kaffeekanne chromgelb, und das Dekor besteht aus einer Manganzeichnung (s. Text). Untere Reihe: Dessert-Tellerchen, l. aussen = Untertasse.

Aus der Sammlung Dr. Maria Felchlin, Olten.

jahre, oder es wurde vom kaufenden Publikum verschmäht und so als Ladenhüter behandelt. Für eine Zeitspanne von 1837 bis 1845 (Umwandlung der Glasurmühle in Hufschmiede) würde auch der Vermerk von 1837 sprechen, wonach nur noch gewöhnliche Fayence gemacht wurde, und zu dieser gewöhnlichen Fayence ist das Berner-Dekor zu zählen. Merkwürdigerweise trägt auch das signierte Tintengeschirr gerade die Jahrzahl 1837. Wenn wir nun von 1837 auf 1835 zurückgehen, so geschieht das deshalb, weil man anno 1837 wohl nicht gerade erst anhub, nur gewöhnliche Fayence herzustellen, sondern das wohl schon einige Zeit so getan hatte, sonst hätte man wahrscheinlich geschrieben „von heute ab" oder „wir gedenken" nur noch gewöhnliche Fayence zu fabrizieren. Damit wäre die Begründung zu den Zeitgrenzen gegeben.

Frägt man nun gegenüber dem Berner-Dekor nach zuverlässigen Eigenschaften für die Zuteilung, so kann vorläufig nur so viel gesagt werden, dass grundsätzlich alle jene Stücke der Berner-Dekor-Periode angehören, welche hinsichtlich Kolorit, Maltechnik, zeichnerischem Détail, Schriftcharakter, Formbeschaffenheit usw. verbindliche Verwandtschaft aufweisen mit folgenden Beispielen: Da sind einmal das signierte Tintengeschirr, dann die Berner-Dekor-Teller aus dem Restbestande der Sammlung Otto Frölicher, die beiden abgebildeten Bartbecken und die Teekanne „vom Markt in Solothurn", ebenso wie Fundstücke im Museum in Solothurn aus dieser Etappe. Zu diesen Stücken dürften dann weitere hinzukommen, die mit neuen Symptomen behaftet sind, so dass sich der Kreis der Zugehörigkeit ausweitet und damit auch für die polychrome Service-Periode von Belang ist, deren Dekors sich häufig, wenn auch in etwas geringerer Ausführung, im Berner-Dekor wiederfinden.

III. Feuerfestes.

6. Braungeschirr.

Es hat vom historischen oder keramisch-künstlerischen Gesichtswinkel aus nichts von Bedeutung anzuführen. Es bildet einfach als feuerfestes Kochgeschirr die Fortsetzung der Produktion und ist nur erwähnenswert, weil in dieser Zeit, also zwischen 1837 und heute, wiederum ein Stempel, eine Eindruckssignatur, auftritt, lautend auf „Aedermannsdorf". Ob diese Signatur erst in Gebrauch kam, nachdem der Betrieb sich in die Tonwaren-A.-G. umgewandelt hatte, oder schon vorher, ist nicht bekannt. Man konnte früher der Meinung sein, diese Bezeichnung „Aedermannsdorf" habe sich in Rückwirkung auf das Matzendorfer als

Fabrikatsbezeichnung übertragen und so dem Matzendorfer allgemein den Namen „Aedermannsdorfer" eingetragen. Wie aber in Erfahrung gebracht werden konnte, und wie das im II. Teil auseinandergesetzt ist, verhält es sich damit ganz anders.

B. Offizielle Fabrikate in Weiss und Unbemaltes.

Allgemeines über das unbemalte bezw. weisse Matzendorfergeschirr.

Unter der Ueberschrift „Weissgeschirr-Theorie" wurde im II. Teil dargetan, dass mit aller Bestimmtheit neben dem bemalten Geschirr auch Weissgeschirr produziert worden ist. Da es gemäss seinem Werdegang und seinem Entstehungsprozess nichts anderes darstellt, als eine Vorstufe des fertigen bemalten Geschirrs, das dann nur weniger Behandlung und geringeren Arbeitsaufwands bedurfte, ist es den bemalten Gebilden hinsichtlich der Form, wie der Glasur und somit der Gesamtqualität genau entsprechend. Es machte einfach ein Kontingent, wo nicht vielleicht das Hauptkontingent, der typischen Exportartikel aus. Nur ist zu sagen, dass erst die Bemalung dieser zarten Glasur den besondern Charme verlieh und das keramische Stück zu vollendeter Schönheit brachte, wenn es technisch gleichzeitig gut gearbeitet war. Leider konnte bis jetzt an Weissgeschirr nur ein einziges Mal eine Signatur festgestellt werden.

Hier ist für die Datierung der einzelnen Produktionsperioden eine zeitliche Abgrenzung selbstverständlich ausgeschlossen, da wir hierfür, wo nicht auf Signaturen, so doch auf eingebrannte Daten angewiesen sind. Die Festlegung von Daten bleibt natürlich der spekulativen Betrachtung überlassen.

Im Hinblick darauf, dass nur ein Maler zu gewissen Zeiten dem Betrieb zur Verfügung stand, darf man behaupten, *ein weiteres Kontingent unbemalter Fayencen sei in der Glasur, statt reinweiss, stahlblau oder chromgelb und dann je unbemalt gewesen*, weil uns farbig glasierte Stücke, die dann allerdings einen Dekor en camaieu tragen, aus dem Berner-Dekor bekannt sind. Natürlich ist hier die Glasur als Masse insgesamt durch Metalloxyde gefärbt. Auf diese Weise wären den Unternehmern Geschirrvariationen gelungen, welche im Herstellungsprozess kein besonderes Raffinement beanspruchten, eine kostspielige Erschwerung ausschalteten, und dennoch den Katalog bereicherten (s. auf Abb. 15, Mitte r. aussen = chromgelbe Kanne mit Mangandekor, Bemalung en camaieu).

Des fernern dürfte in Anbetracht der nämlichen Gegebenheit das sog. *Geschummerte Geschirr* hierher zu zählen sein, weil es gleichfalls auch der Malerhand nicht bedurfte. Nach Stücken aus unserer eigenen Sammlung ward die Schummerung auf gelb- oder blauglasierte, eventuell sogar noch nicht einmal gebrannte Geschirrstücke mittels eines Schwammes aufgetupft, von welcher Prozedur wohl über „geschwummert", „geschummert", der Ausdruck „Schummerung" sich ergab. Inbezug auf das Aufschwummern auf noch nicht gebrannte Glasur ist bemerkenswert, dass man bei dem einen der geschummerten Tässchen unserer privaten Sammlung denn auch einen Schimmer Metallglanzes herauszulesen vermöchte (s. Abb. 17, links, Majolika-Charakter).

Will man nun die vorangestellte, indexmässige Skala auch für das Weissgeschirr durchbesprechen, so erkennt man, dass es da nicht, wie beim farbigen Geschirr, sechs Untergruppen zu behandeln gibt, sondern wegen Fehlens der Differenzierung zwischen polychromer und „camaieuser" Bemalung nur sowohl eine einzige Steingut-, als eine einzige Fayencegruppe, die wir uns nun kurz vornehmen wollen.

1. Weisses Steingut (s. Abb. 16, l. und r. oben, aussen und das Titelbild).

Es musste natürlich in Form und Beschaffenheit, wie Scherben und Glasur, genau dem bemalten Geschirre entsprechen. Alle die bekannten Teilstücke von Tafelgedecken, seien es nun Platten, Terrinen oder Saucièren, sind hinsichtlich der Form massgeblich für das Weissgeschirr. Man besehe sich daher die entsprechenden Abbildungen, um sich von den unbemalten Steingut-Tafelgedecken eine Vorstellung zu machen.

2. Weisse Fayence (s. Abb. 16, Mitte und unten).

In grosser Zahl sind natürlich diese Stücke von Sammlern nicht ramassiert worden, weil Unbemaltes des speziellen Schmuckes entbehrte. Und wenn wir überhaupt nicht sehr viele weisse Ueberbleibsel namhaft machen können, so ist das deshalb der Fall, weil die Fayencestücke erfahrungsgemäss nicht bezeichnet waren, und durch nichts Genaues, als durch die Herkunftsbeteuerung, als Matzendorfer Vertreter erkennbar sind. Immerhin glauben wir, annehmen zu dürfen, dass es in beträchtlichem Umfange auf den Markt kam, ganz einfach deshalb, weil auch die Konkurrenz damals den Markt mit unbemaltem Geschirr massenhaft belieferte.

Dass auch bei den Fayencen für die Form alle jene Stücke, die uns aus der polychromen Servicezeit und dann aus dem Berner-Dekor bekannt sind, Anhaltspunkte sein müssen, ist durchaus klar.

Die hierher gehörige Abbildung will nicht etwa die einzelnen Etappen illustrieren, sondern nur beweisen, dass das Weissgeschirr tatsächlich neben der bemalten Keramik gleichzeitig herlief.

Und nun käme zur Erörterung die Vertikalgruppe

C. Die Zufallsbetätigung.

Allgemeines.

Zur Einführung möchten wir wiederholend sagen, dass diese Geschirrstücke, die meist das Werk einer persönlichen Dedikationsabsicht waren, sich durch alle Perioden hindurchziehen, wie ein roter Faden erkennbar bleibend. Da sich damit unbedingt in den Stücken eine Uneinheitlichkeit ergibt, hat der Sammelbegriff „Blaue Familie" seine Berechtigung verloren. Uebrigens ersehen wir aus der schematischen Tabelle, dass diese Blaue Familie nicht mehr unter A, sondern unter C einrubriziert ist und den Abschluss der Laienproduktion darstellt. Da wir nachgewiesen haben, dass diese Laienprodukte teilweise gar nicht aus der Matzendorfermanufaktur stammen — und wenn sie auch daselbst gebrannt worden sein mögen, dass sie doch nicht offizielle Produkte darstellen, sondern von ungeschulten Arbeitern, Handlangern, zusammengekünstelt wurden — brauchen wir uns nicht zu bemühen, die verschiedenen Etappen ausführlich zu behandeln. Sie würden auch, wollten wir dies unternehmen, eine Ueberbewertung erfahren. Notwendig scheint uns nur, je an einem Beispiel darzutun, wie sich Laienprodukte anhand von Datierungen von Anbeginn an feststellen und auch bis zum Ende verfolgen lassen. Dabei verzichten wir darauf, die einzelnen Stücke auf ihre exakte Provenienz zu untersuchen. Ganz allgemein wollen wir uns merken, dass jedenfalls dem im I. Teil genannten Urs Studer Stücke nur bis zum Jahre 1846 zukommen könnten, weil er 1846 stirbt. Andrerseits absorbiert das Aedermannsdorfer des Niklaus Stampfli erst Stücke von der Mitte des vierten Dezenniums weg. Die sieben verschiedenen Flachtellerfaçons, erörtert unter Berner-Dekor im II. Teil, lassen sich wohl durch diese verschiedenen bäuerlichen Hafnereien erklären. Dass Niklaus Stampfli weder Modellzeichnungen, noch Musterkataloge hinterlassen hat, wäre zu bedauern, wenn seine Fabrikation ernstlich in diejenige der Matzendorferfabrik hineingespielt hätte .

Und nun wollen wir je die einzelnen Belege, von denen alle Matzendorferstücke sind, namhaft machen und sie gleichzeitig im Bilde zeigen (s. Abb. 18):

C. 1. Steingut.

Eigentlich wäre man versucht, unter all den uns bekannten und erhaltenen Stücken einer grossen Anzahl nur Zufallsbetätigung zuzuerkennen, wenn man sie mit jenen Stücken vergleicht, die mit Stempel versehen sind und solche Formschönheit oder Strichsicherheit aufweisen, dass ihnen jene unbedingt an Qualität nachstehen. Für einfarbig bemalte Stücke haben wir allerdings kein Paradigma.

C. 2. Mehrfarbig bemaltes Steingut.

Hierher wäre nicht nur das mit *1812* datierte und „Ludwig Straehl, Statthalter in Matzendorf" dedizierte Tintengeschirr (s. Abb. 18) zu zählen, sondern auch eine Ohrentasse, mit der Inschrift „Marianna Kölliker *1815*" im Museum in Olten (s. Abb. 18, 2). Von ebensolcher Plumpheit der Façon ist eine mit *1828* datierte und in der Schwab'schen Arbeit abgebildete Tasse aus dem Museum in Solothurn mit dem Besitzernamen „Reimann". Auch die Bemalung ist von derart ungeübter Hand, dass nur ein Gelegenheitskünstler sie koloriert haben kann.

C. 3. Geschirr vom Typus des Kranich-Services.

Hierzu können wir keine eigentliche Parallele bringen, es sei denn, wir führen, obgleich nun von 1828 bis 1839 ein Sprung genommen wird, die Tellerbeschaffenheit an, wie wir sie diesem Typus Geschirrs zugeteilt haben. Da wäre demgemäss der schon mit den Frölicher-Tellern gezeigte Teller, gewidmet einem „Josef Fluri 1839", zu nennen. Hier eine Malerhand erkennen zu wollen, wäre sicherlich unmöglich, und damit bestätigt sich die These von der Zufallsproduktion.

C. 4. Polychrome Services (Abb. 18, 4).

Als ein hierzu parallel laufendes Laienprodukt dürfte der auf der gleichen Tafel gezeigte und mit „St" beschriftete Teller gelten. Er besitzt den Schuppenrand und ist in der Form etwas verbogen. Er ist leider nicht datiert, sonst wäre er, weil der Teller ein Zeitgenosse der polychromen Serviceperiode ist, ein Anhaltspunkt für die genauere zeitliche Umgrenzung dieser Etappe.

C. 5. Berner-Dekor-Periode (Abb. 18, 5 und 6).

Für diese möchten wir ein weiteres Tintengeschirr, das einem „Joh. Schmid von Hutzistorf", „1840" (Utzenstorf, nahe Solothurn) dediziert ist, erwähnen. Es ist der Zeit nach ein Vertreter der Berner-Dekor-

Periode, der Bemalung nach gemahnt es aber an die Steingutperiode und weist eine ganz dekadente Schrift auf.

C. 6. Das feuerfeste Kochgeschirr.

interessiert uns in diesem Zusammenhange nicht. Gerade während dieser Fabrikation lebte die Erinnerung an die polychrome Fayencezeit auf und liess allerlei verschnörkeltes, dem Nichtkönnen entsprungenes Nachahmen der Blütezeit zu Tage treten. Dass auch Niklaus Stampfli allerlei Braungeschirre erzeugte, ist früher erwähnt worden. So zeigte man uns auch einen braunen Kapuziner, der ein Tintengeschirr mit Streusand einhüllte.

C. 7. Die blaue Familie.

Hierbei gilt es, wie wir im II. Teil gesehen haben, von vornherein zu unterscheiden zwischen Fabrikaten des Niklaus Stampfli und solchen Erzeugnissen, die von Arbeitern oder Handlangern als Fabriksangestellten und geschickten Modelleuren während ihrer Freizeit angefertigt wurden.

Ein Beispiel für die Kunst des Hafnerchlaus wäre eine Teekanne vom Jahre *1866* (s. Abb. 18, 7 und 8) und das Tintengeschirr vom Jahre *1876*. Weitere Vertreter dürften diejenigen Stücke sein, von welchen seine Nachkommen bei Besichtigung des Solothurner Museumsbestandes sagten, auch die müssten Zeugen seines Könnens sein (Nr. 198, Nr. 224 und Nr. 298).

Ein zuverlässiges Muster der Leistung des Wendolin Nussbaumer dürfte ein Bartbecken im Museum Olten mit der Inschrift „Joseph Bloch, Metzger in Oensingen, *1843*" sein (Abb. 18, 6).

Daneben mag es in Bezug auf die Bemalung eine ganze Reihe von Typen geben, welche nicht auf den gleichen Nenner zu bringen sind, weil sie aus der Hand mehrerer verschiedener Arbeiter oder Hafner stammen mögen (Urs Studer). Nachdem wir nun aber wissen, dass alle Angehörigen dieser Blauen Familie, die aus der Zeit nach 1845 datieren, keinesfalls mehr offizielle Fabrikate der eigentlichen Fabrik darstellen, sind sie für das keramische Forschen und das historische Interesse kaum mehr von Belang. Wir sind uns allerdings bewusst, damit eine alte Anhänglichkeit an pietätvoll aufbewahrte Stücke zunichte zu machen, deren Bedeutung zu zerstören, und mit einer fast heilig gewordenen Tradition wie sie den Thalern geläufig war, zu brechen, wenn wir zeigen müssen, dass ihre Blaue Familie eine Ueberbewertung erfuhr.

* * *

Damit hätten wir die gesamte Matzendorfer Fabrikstätigkeit anhand ihrer Fabrikate neu erstehen lassen und gezeigt, wie mannigfaltig die Produktion und namentlich, wie ehrlich bestrebt das Unternehmen war, mit der Konkurrenz Schritt zu halten und sich nach dem Bedürfnis zu richten.

III. Die Signaturen.

In den Text eingestreut haben wir diese Frage eigentlich schon angeschnitten und auch beantwortet. Dagegen dürfte eine Zusammenfassung zweckdienlich sein. Signaturen, die einem eigentlichen Stempel entsprechen, traf man bis jetzt lediglich in der ersten oder Steingutperiode an und zwar an drei vereinzelten und verschiedenen Stükken. Alle drei Stempel sind verschieden voneinander und schreiben „MAZENDORF". Derjenige des Fruchtkörbchens ist schärfer, grösser als der baslerische und hat das R höher geschoben. Wegen dieser Verschiedenheit darf man beim Baslerstempel auf grösseres Alter schliessen. Dann ist der dritte, wenngleich scharf geschnitten, so doch viel kleiner, als die zwei erstgenannten. Er entspricht in der Proportion dem zu kennzeichnenden Gegenstande. Während die Signatur auf dem Früchtenkörbchen die Masse 28 : 4 mm aufweist, hat der kleine nur eine Länge von 18 und eine Breite von 2,8 mm. Wir sehen daraus, dass ein einheitlicher Stempel nicht in Gebrauch war. Alle drei Stempel sind in Abb. 19, 20 und 10a reproduziert. Von demjenigen des Früchtenkörbchens ist zu sagen, dass er überhaupt nicht gleichmässig herauskam, weil der Boden nicht flach war. Ein ganz unleserlicher Matzendorfer Stempel findet sich auch an einem Crème-Krüglein im Museum Solothurn, von dem man aber immer wusste, dass er „Mazendorf" heissen soll. — Aus der Fayencezeit treffen wir bei den zum Kranich-Dekor gehörenden Platten auf ein Manganzeichen, welches einer handschriftlich in arabischer Ziffer geschriebenen Neun, oder, weil ein Punkt dabei fehlt, ebensogut einer arabischen Sechs entsprechen könnte. Wahrscheinlicher stellt die Zahl eine Neun dar. Zu erwähnen ist auch, dass das Fleischplättchen eines solchen Zeichens ganz entbehrt. — Die polychrome Service-Periode weist, wenigstens so weit unsere Erfahrungen bis jetzt reichen, gar keine Signatur auf, es sei denn, man lasse auch punkt- oder strichförmige Zeichen aus Manganauftrag als eventuelle Andeutung einer Signatur gelten. Wir neigen jedoch zu der Auffassung, als wären sie für eine Signatur von Matzendorf zu vernachlässigende Merkmale. — Während im Führer

durch die Keramiken (Graesse: Führer für Sammler von Porzellan, Fayence etc., 16. Auflage, bearbeitet von Zimmermann) auf die soeben beschriebenen Eindrucksignaturen kein Bezug genommen wird, so dass anzunehmen ist, sie seien schon nicht mehr in Erinnerung gewesen, findet sich daselbst der Vermerk auf S. 178 „Matzendorf (Kanton Solothurn)" sei erkennbar an folgenden Marken: „d Tr" und durch das Monogramm „H H", wobei auf dem ersten Bein des ersten H sich ein Punkt findet, als müsste daraus gleichzeitig sich ein I ergeben, und auf dem ersten Bein des zweiten H ein Aufstrich, als müsste sich irgend eine andere Kombination darin einschliessen. Ferner macht Graesse darauf aufmerksam, dass Matzendorf durch ein kalligraphisch schönes „J. M." signiert gewesen sei (s. Abb. 7), welches wegen der doppelten Beränderung erkennen lässt, dass die Signatur nur mittels Einritzens in die Glasur entstanden sein konnte. Auch diese Bezeichnung ist an einem Beispiele gefunden worden (Abb. 5). Wenn wir uns überlegen, dass dies vor dem zweiten Brande in feuchtem Zustande der Glasur von Hand eingeritzt ward, so dass wir nicht etwa einen Stempel oder eine stereotype Signatur vor uns haben, wird für uns plausibel, dass dieses „J. M.", so gut wie unsere Handschrift, von Fall zu Fall gewissen Variationen unterworfen ist. Daher erwarten wir es für andere Fundstücke nicht immer durchaus übereinstimmend, nicht sich in den Massen deckend.

Frägt man sich nun, wer oder was mit diesen Monogrammen und Zeichen gemeint sein konnte, so findet man darauf keine Antwort. Die bisher bekannten Maler können darunter niemals verstanden sein. Auch der neu gefundene Maler aus Passau, Peter Haag, würde wohl kaum mit I. H. H. signiert haben, sondern mit P. H. P. Er kann mit den erwähnten Initialen auch deshalb nicht gemeint sein, weil er zu Beginn der Manufaktur um 1800 herum tätig war, zu einer Zeit also, da der Stempel „Mazendorf" Verwendung fand, während, wie vorhin auseinandergesetzt, die in Graesse geltend gemachten Zeichen auf die Zeit des Berner Dekors Bezug gehabt haben müssen, wie eben das „J. M." auch. Auf wen dieses „J. M." Bezug hatte, können wir nicht mit Sicherheit erklären. Es könnte irgend ein Teilhaber „Meister" gemeint sein; aber derjenige, der am längsten dem Betriebe vorstand, war Ludwig Meister, nicht sein Bruder Josef Meister. Immerhin ist erwiesen, dass Josef Meister (während ein weiterer Bruder Melchior ausgeschieden war) mit Ludwig gleichzeitig Mitteilhaber war. Somit könnte auch er mit dem „J. M." gemeint sein, wenn wir annehmen, dass ihm gleichfalls zu irgend einer Zeit in der Fabrik führende Stellung zukam. So lange wir diese Möglichkeit nicht ausschal-

Abb. 16. *Fabrikate in Weiss.*

Oben r. aussen = Früchtenkörbchen-Untersätzchen
,, l. ,, = Rückseite mit dem Stempel
Im Besitze des Hrn. Studer, St. Urs und Viktor, Boningen.

Unten Mitte = Schuppenrandteller, aus der Familie des Ludw. Meister.
Aus der Sammlung Dr. Maria Felchlin, Olten.

Abb. 17. *Unbemaltes resp. Geschummertes.*

Tellerchen r. aussen = aus der Laienfabrikation. Das übrige = Service-Residuen.

Aus der Sammlung Dr. Maria Felchlin, Olten.

1 2 3 4 5 6 7 8

Abb. 18. *Laienfabrikate.*

Leitstücke aus allen Etappen, welche demonstrieren, dass nicht nur die „Blaue Familie" Gelegenheitsproduktion war, sondern dass es das von Anbeginn an gab.

1 = 1812, Tintengeschirr. 2 = Tasse v. 1815, beides Steingut. Eine gleiche Tasse 1828 bildete Schwab ab. 3 = Fayenceteller v. 1839. 4 = schlecht geformter Schuppenrandteller. 5 = Tintengeschirr v. 1840. 6 = Bartbecken, Jos. Bloch v. 1843. 7 = Teekanne v. 1866. 8 = Tintengeschirr „Jos. Jäggi, 1876" (des Hafnerchlaus).

1 = Museum Solothurn; 2, 6 und 7 = Historisches Museum Olten; 4. 5 und 8 = Sammlung Felchlin, Olten; 3 = Sammlung Dr. Egger-Frölicher, Solothurn.

ten können, muss diese Annahme wenigstens ins Auge gefasst werden. — Josef Meister würde dann sicher *nach* 1826, wo er erst Anteilhaber wurde, und wohl auch erst *nach* dem Austritt des Urs gezeichnet haben, der ab Oktober 1835 als Prisonmeister in Solothurn wirkt, angeblich aber schon 1829 weggezogen war. Nehmen wir an, dass so die Jahre 1830 und die folgenden für dieses eingeritzte Monogramm in Frage kämen, so stimmt das auch überein mit dem im Jahre 1837 angetroffenen Glasur-Zeichen.

In der 11. Auflage des erwähnten Markenbuches steht noch vermerkt, und zwar nicht unter Matzendorf, sondern unter „Solothurn?" (mit Fragezeichen versehen), dass dieses an den Signaturen

$$\text{„S. O. } \frac{1707}{40} \text{ H. C. W."}$$

erkennbar sei. Mit wem oder mit welchen Umständen dieses Zeichen in Zusammenhang gebracht werden könnte, entzieht sich unserer Kenntnis. Es kann damit sicher weder ein Maler, noch ein Besitzer gemeint sein. — Schliesslich wäre daran zu erinnern, dass sich in der allerletzten Zeit wieder ein Stempel findet, der sich inzwischen zu „Aedermannsdorf" umgewandelt hat (s. Abb. 19, rechts). — Damit ist die Frage der Signaturen durch alle sechs Etappen hindurch beleuchtet worden.

IV. Von den Malern und den Inschriften.

Ein bedeutender Maler vom Range eines Salomon Gessner ist, wie wir einleitend sagten, im Solothurnischen nie tätig gewesen, was denn auch das Schicksal der matzendorferischen Keramik besiegelt haben mag. Es fehlte, ausser zu Beginn, überhaupt am Auftrieb und künstlerischen Schwung. Josef Beyer, der in den Akten genannt ist, war zu gewissen Zeiten bestimmt der einzige Maler von etwelchen künstlerischen Fähigkeiten. Entsprechend der Vermutung, es habe in der allerersten Zeit, also *vor* Beyer, unter von Roll ein gewandter, mit der keramischen Technik vertrauter Maler seine Anstellung gehabt, fand sich jetzt Petrus Haag aus Passau, ein Maler also, der vielleicht mit Nymphenburg Beziehungen hatte. An den Geschirrstücken ist denn auch eine deutliche Verschiedenheit in der Bemalung des Steingutes, gegenüber der Fayence feststellbar. Beyer, der erst zu Beginn der Dreissigerjahre sich in Matzendorf niederliess, möchten wir die Bemalung der Servicezeit zusprechen. Zwei weitere Maler, Wendolin und Franz Nussbaumer, waren einheimische, wahrscheinlich nur von Beyer nachgezogene, lernbeflissene Lehrjungen, die

auch als Töpfer nebenbei arbeiteten und sich als im Malen nicht ungeschickt oder ungelehrig erwiesen. Franz hat, nach Aeusserung der Nachkommen, erst am Ende der Blauen Familie gemalt. Man kennt seine Schriftzüge genau. Es ist eine dünne, etwas verzitterte Fraktur, ähnlich derjenigen des Hafnerchlaus. Nach seinem Tode (1883) habe überhaupt keiner mehr malen können. Da aber ein Stück, das letzte, oder jüngste, das noch erhalten ist, eine Vase (im Museum Solothurn), mit 1884 datiert ist, kann es nicht mehr von Franz Nussbaumer, und auch nicht von Niklaus Stampfli herrühren, sondern muss von einem Unbekannten bemalt sein. — Von Wendolin Nussbaumer soll bessere Beschriftung stammen. Schriftbeispiele konnte man uns, wie gesagt, keine nennen. Man möchte annehmen, von ihm stammten Text und Malerei, wie wir sie auf dem Bartbecken „Schärmeli" finden. Er muss, wenn ihm die Rekonstruktion des erwähnten Deckels anvertraut war, über ein nicht geringes Können verfügt haben. Dann hätte er aber auch die halbfette Fraktur beherrscht, weil sie sich auf dem Bartbecken Schärmeli gleichzeitig findet. Von Beyer kann die Schrift nicht stammen, weil er 1844 bereits tot war. Des fernern hätte Wendolin die Antiqua zu verwenden und tadellos zu schreiben verstanden, da sich im Museum Bern eine Matzendorfer Suppenschüssel findet, auf der die nämlichen drei Schriften gleichzeitig angebracht sind. Also muss dieser Maler über mindestens drei bis vier Schriftarten verfügt haben (s. Abb. 21, Schriftbilder).

Damit hätten wir bereits vier Maler ausfindig gemacht. Von einem fünften hörten wir bei unsern Erhebungen in Matzendorf. Da will man nämlich noch von einem Maler Adrian Götsch (nicht Götschi) wissen, der eine kinderreiche Familie gehabt habe, der aber auch keine aktenmässigen Spuren hinterlassen hat. Er sei später nach Langendorf bei Solothurn fortgezogen und habe sich nachher in der Uhrenbranche daselbst betätigt. Da habe er Zahlen auf Zifferblätter gemalt und sich so über minutiöse Zeichenkunst ausgewiesen. Aus diesem Grunde sind wir der Meinung, die bis jetzt dem Wendolin Nussbaumer zugesprochene Maltechnik käme eher diesem Adrian Götsch zu, umso mehr, als auf dem Bartbecken „Josef Bloch" (s. Abb. 18, 6) ein Maler wieder die gleichen Schriftcharaktere bringt, wie der Maler des Bartbeckens „Schärmeli", nur ist die Schrift nicht ganz so scharf umrissen, und weniger gewandt. Da die Datierung auf dem Becken „Bloch" um ein Jahr zurückliegt (1843), kann nicht ein und derselbe Maler diese zwei Stücke gemalt haben, sonst hätte der Maler nach einem Jahre sein Können statt verbessert, verschlechtert. Daher wäre man gewillt, diese schlechtere Art der Bema-

Abb. 21. *Die Schriftbilder* auf einer Matzendorfer Suppenschüssel.
1 = Antiqua. 2 = Kursiv. 3 = Fraktur. 4 = Kurrent-Handschrift.
Im Histor. Museum Bern.

Der *Sinnspruch:* „Werden, Seyn, Vergehn ist unser Loos.
Doch Freundschaft und Liebe sind immer geborgen.
Und so giebts überm Grab *ein* ewiger Morgen."

lung dem Wendolin Nussbaumer zuzuweisen. Das würde sich zudem mit einer Bemerkung meiner Gewährsperson in Matzendorf decken, wonach dieser Wendolin „einfach dicker als Franz" geschrieben hat.

Bei dieser Gelegenheit möchte man sich auch fragen, ob bei Nennung dieses Malers Götsch nicht etwa ein Anklang, eine Erinnerung an die Familie des Niklaus Stampfli herauszuhören wäre. Bekanntlich ging dieser, bezw. seine Frau, nach Langendorf und hatte da einen Schwieger-

sohn namens Götschi. Das würde demgemäss den Maler Adrian Götschi für Matzendorf in Wegfall bringen, aber dafür hätten wir eine Bestätigung für die neue Theorie vom Aedermannsdorfer, indem über diesen Götschi an dessen Schwiegervater, den Hafnerchlaus, erinnert wäre. Fiele also dieser Adrian Götsch tatsächlich weg, so doch nicht das ihm zugesprochene Malgut. Dieses bliebe und müsste nur einen andern Herrn suchen, der x einen Namen hätte. Um keine Verwirrung anzustellen, behalten wir vorläufig diesen Adrian Götsch weiter bei.

Bezüglich des Dekors und der Maler wäre noch folgendes anzubringen: Bedenkt man, dass ein beständiger Austausch von Malern und Arbeitern zwischen den Keramikfabriken stattgefunden hat, die dann auch die neuen Dekors weitertrugen und verschleppten, dass rigorose Bestimmungen in den Verträgen den Angestellten verboten, vor Ablauf längerer Zeit in ein Konkurrenzunternehmen der Umgebung einzutreten, und dass im Solothurnischen keine zweite Keramikfabrik blühte, so erkennt man, dass die fremden Maler keineswegs zu Sesshaftigkeit im Thale gezwungen waren, was den Thalern übrigens ja ganz erwünscht war.

Eigentlich wäre man versucht, beim Berner Dekor, das sowieso teilweise und zeitweise den Charakter einer Geschenksperiode annimmt, zu behaupten, es seien — wenn man allerdings übertreibt (!) — ebensoviele Schriftcharaktere festzustellen, als Inschriften sich finden. Wenigstens hält es bei der grossen Fülle von Schriftvarianten schwer, eine Einheitlichkeit zu finden. Unter diesen Handschriften sind immerhin drei ganz bestimmte erkennbar, die je einer Hand zugehörten: In dem einen Fall fand ich bei mindestens sieben Sammlungsstücken mit Sicherheit den gleichen Charakter, in Verbindung mit dem gleichen typischen Berner-Dekor, wo sich neben einer Grabplatte, die die Inschrift trägt, die für dieses Dekor ganz spezifische Rose zeigt. Es handelt sich hier um eine Kurrentschrift von nicht besonderer kalligraphischer Schönheit, welche die Majuskeln L und F etc. im Abstrich knaufförmig verdickt. Der zweite Fall wies merkwürdige Schlaufenbildungen auf am Ende der Majuskeln S und L, genau wie Götsch und Nussbaumer sie schon zogen, so dass daher ein Zögling dieser beiden in Frage kommt. Ausser diesen handschriftlich malenden erkannte ich bei den Schriftanalysen noch vier andere „Künstler", die die sog. Fraktur, bezw. die gotische Schrift handhabten, und zwar der eine mit dünnen Strichen, der andere mit fetten Buchstaben und verzierten Initialen. Ein dritter schrieb schmuckloser in fetten, gedrungenen Lettern, während der Vierte verschiedene Schriften durcheinander mischte.

So wären vorläufig neben Petrus Haag (Steingutperiode), Josef Beyer (Serviceperiode), Adrian Götsch (Berner Dekor), Wendolin Nussbaumer (Uebergang zur Blauen Familie etc.), Franz Nussbaumer (Laienprodukte der Spätzeit), und Niklaus Stampfli (Aedermannsdorfer), noch vier, eventuell mehr andere Maler ins Auge zu fassen, von denen zwar der eine oder andere mit den namhaft gemachten identisch sein könnte. Es ist ja auch nicht ausgeschlossen, dass nicht die zwei erwähnten, handschriftlich Arbeitenden daneben eine gotische Schrift anwandten, oder gar drei verschiedene Schriften anzuwenden verstunden, wie uns das von Götsch her bekannt ist. Auch ist es nicht ausgeschlossen, dass bei vereinzelten Stücken eben nur die private Handschrift irgend eines Arbeiters angenommen werden muss. Dies hätte dann allerdings nur auf das Berner Dekor Bezug. Auch bemühten wir uns, zu erkennen, ob nicht ein Maler „Z", der in Zürich-Schooren tätig war, in Matzendorf gleichfalls in die Akten Eingang fand. Die Erhebungen in dieser Richtung verliefen ergebnislos (s. S. 14).

V. Der Niedergang Matzendorfs.

Hierfür ist in erster Linie die fremdländische Konkurrenz anzuschuldigen, die nicht ausgeschaltet oder überboten werden konnte. Erst in den Neunzigerjahren des vorigen Jahrhunderts sind entsprechende Zölle eingeführt worden, wenigstens gegenüber Frankreich, wie man uns sagt. Sodann ist die Brüchigkeit der Fayence gegenüber Steingut im allgemeizen, jedoch die Brüchigkeit und das Abbröckeln der Glasur beim Matnendorfer im speziellen verantwortlich zu machen. Ferner bedenke man auch, dass das dreimalige Brennen den Gestehungsprozess verteuerte, und dass kein besonders qualifizierter Fayencemaler dem Geschirr eine spezifisch künstlerische Weihe gab. Zudem ist in Rechnung zu stellen, dass der kärgliche Absatz von Matzendorf aus mangels geeigneter Verkehrsmittel mitschuldig war, und endlich halte man sich den Siegeslauf des Porzellans, der damals einsetzte, vor Augen. Nachdem auch Nyon und Zürich schon vorher eingingen, darf der Niedergang Matzendorfs natürlich keineswegs verwundern. Zur Rettung der Ehre Matzendorfs ist übrigens zu sagen, dass die Fabrik, auch wenn sie sich auf andere keramische Zweige umstellte, ununterbrochen bis heute fortbestanden hat und den Thalern Existenz verschaffte.