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

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (1963)

Heft: 61

Rubrik: Verschiedenes aus dem Gebiet der Keramik

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: 13.07.2025

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

derts, will man in Kilchberg versuchen, einen Blick in die Geschichte der verschiedenen Unternehmen zu vermitteln. Mit Bildern und Dokumenten, ergänzt durch eine chronologisch-typologische Schau der Produkte, sollen Reichtum und Stilfolge der Produktion von 1763 bis 1897 vor Augen geführt werden. Da das gezeigte Material mehrheitlich aus zum Teil bekannten Privatsammlungen stammt, dürften sowohl Kenner wie Liebhaber auf diesen Anlass gespannt sein. Die Ausstellung ist geöffnet vom 6. bis 20. Oktober bei freiem Eintritt je Dienstag bis Sonntag von 14.00 bis 17.00 Uhr und von 20.00 bis 22.00 Uhr. Von Zürich aus ist der Ort bequem mit dem Autobus (Nr. 61) der Zürcher Verkehrsbetriebe ab Bürkliplatz zu erreichen.

Theod. Spühler

In der Porzellan- und Fayenceausstellung des Schweizerischen Landesmuseums im Zunfthaus zur Meisen findet Donnerstag, den 31. Oktober, 20.00 Uhr, eine kleine Erinnerungsfeier aus Anlass der Gründung der Zürcher Porzellanmanufaktur vor 200 Jahren statt. Rudolf Schnyder (Konservator am Schweizerischen Landesmuseum) spricht über die Gründung der Zürcher Manufaktur. Brenton Langbein (Violine), Ottavio Corti (Viola) und Raffaele Altwegg (Cello) spielen Werke von Stamitz, Bach und Boccherini. (Teilnehmerzahl beschränkt. Gratis-Eintrittscoupons können über Telephon (051) 25 79 35 angefordert oder an den Garderoben des Landesmuseums und des Ausstellungssaales im Zunfthaus zur Meisen bezogen werden.)

III. Auktionsberichte

Lempertz, Köln, November 1962:

Eine schöne Sammlung seltener Meissner Porzellane, vor allem ausgefallene Hausmaler. Wir nennen nur Nr. 384, Kumme mit Hafenlandschaft und kupfervergoldeter Fassung, und Nr. 398, die ovale Schale, mit Anbetung der Hirten, von Mayer-Pressnitz, die beide bedeutende Preise erzielten.

Lempertz, Köln, Mai 1963:

Verschiedene prächtige Stücke aus dem berühmten Schwanenservice, wobei die Terrine (leider beschädigt) 44 000 DM brachte.

Weinmüller, München, März 1963:

Ausgewählte Sammlung von Hausmalerkrügen.

Christie's, London, Mai 1963:

Bedeutende englische und europäische Porzellane aus der bekannten Sammlung Stewart Granger Esq.

Sotheby, London, Juni 1963:

Versteigerung des 1. Teiles Europäisches Porzellan der amerikanischen Sammlung René Fribourg. Die herrlichen montierten Figuren, Harlekine und Gruppen von Kändler entzückten jeden Kenner, dann die Erzeugnisse von Vincennes, Sèvres, St. Cloud, Chantilly usw. gehören zum Besten, was man finden kann. Immerhin machte sich auch die Provenienz und Qualität in den Preisen fühlbar, die noch nie erzielte Höhen erklommen.

IV. Verschiedenes aus dem Gebiet der Keramik

200 Jahre Zürcher Porzellan

Von S. Ducret.

Wenn wir die heutigen Auktionspreise für Zürcher Porzellanfiguren in London als Gradmesser ihrer Beliebtheit ansehen, dann steht der Zürcher Käsehändler im 5. Rang, weit hinter Bustellis Eierfrau, Kändlers Fischverkäufer, Melchiors Guckkastenmann, Friedrich Lücks dekolletierten Göttinnen, aber immer noch vor dem Hühnermädchen von Luplau oder der stehenden Venus von Wenzel Neu in Kloster-Veilsdorf.

Vielleicht erweckt es beim Leser Mitleid oder Mitgefühl für die einstmaligen Zürcher «Porzelliner», wenn er weiss, dass die Fabrik 1790 mit einer Schuldenlast von 4 Millionen DM liquidiert wurde und dass sich unter den Gläubigern direkte Vorfahren jetziger Sammler befunden haben, wie die von Schulthess, von Orelli, Hess, Hirzel, Sozin, Merian u. a. Es mag vielleicht den Sammler beeindrucken, dass schon in der ersten Zeit der Gründung der Rüschlikoner «Fabrikant» Caspar Furrer jämmerlich im See ertrank, «da er Baden wollte», wie uns das Totenbuch besagt, oder dass der Säugling des Elsässers Johannes Meyer-Fournier, weil er katholisch war, in der reformierten Kirche zu Kilchberg nur «in einer ausserordentlichen Stunde» getauft werden durfte (vielleicht um Mitternacht), oder dass die ausserehelich gezeugten Kinder des Wiener Blumenmalers Daffinger und des Londoner Modelleurs Spengler nur be-

dingt vom Gericht erbberechtigt anerkannt wurden, dass der Bub des ersteren in Pratteln Selbstmord beging und die Tochter des letztern im Zürcher Armenhaus verschied. Der heutige Käufer unserer Zürcher Figuren soll wissen, aus welchem «Milieu» sein hochbezahltes Blumenmädchen stammt.

Doch wir wollen zum 200. Geburtstag der Zürcher Manufaktur kurz ihre Geschichte in Erinnerung rufen. Der erste Kaufvertrag trägt das Datum des 10. August 1763. Erster und letzter Direktor war Adam Spengler, damals Direktor der Fayencefabrik des Herrn Frisching in Bern, er war also keiner, der echtes Porzellan herzustellen verstand. Ob er unsere biederen Zürcher «Entreprenneurs» angelogen hat? Wie er die Geheimnisse der weissen Erde, der Brennöfen und der Farben entdeckt hat, bleibt für uns weiterhin ein Geheimnis. Seit dem Jahre 1764 verkaufte man auf dem Münsterhof, direkt neben der «Frowen-Münster» echte porzellanene Spucknäpfe, Nachtgeschirre, Teller, Terrinen, Kaffeegeschirre und auch Figuren, und zwar zuerst wie in andern Fabriken anziehende Allegorien auf den Frühling, Sommer, Herbst und Winter. Weil sich die Zürcher und Schwyzer der Fischerei im obern Seebecken wegen jahrelang in den Haaren lagen, versammelte sich zur Schlichtung eine gelehrte Studienkommission im ehrwürdigen Benediktinerstift Einsiedeln. Da das Essen offenbar nichts zu wünschen übrig liess und auch der Weinkeller wohl assortiert war, hausten die Schlichter mehrere Monate in der klösterlichen Stille. Das Ergebnis war ein durchaus positives. Weil unser ständiger Ehrenbürger, der Abt von Einsiedeln, der Republik Zürich keine Spesenrechnung schrieb, beschenkten ihn die Gnädigen Herren Räte mit einem für das Kloster weltlich grossartigen Speiseservice von 350 Stücken, das dann allerdings am Ende des letzten Jahrhunderts versilbert und, sagen wir es offen, verschleudert und von den Käufern ausgejasst wurde! Dem verdanken die Sammler ein paar kostbare Stücke mit den schönsten Blumensträussen, die überhaupt je in einer Manufaktur gemalt wurden. Das war 1775. In der Folge steigerten sich die Anstrengungen und leider auch die Produktion, die mit hunderttausend Stücken die Magazine bis zum Dachfirst füllte. Zu den Höchstleistungen gehören die Blumenmalereien von Daffinger und Bonlander, die hauchzarten Landschaften von Heinrich Thomann und die appetitlichen Früchte mit Insekten und Schmetterlingen des Heinrich Bleuler. Selbst der berühmteste Europäer der Mitte des 18. Jahrhunderts, unser liebenswürdiger Idyllendichter Salomon Gessner, vertauschte den Kiel mit dem Pinsel. Die wenigen heute noch gezeigten Originalarbeiten dieses geliebten Sängers kosten ein kleines Vermögen. Unter Spenglers mildem Regime arbeitete man bis zur Liquidation 1790. Nennen wir noch einige Figurenmodelleure, wie den Figuristen Johannes Meyer, den taubstummen Schlossersohn Josef Nees, den geflüchteten Stuttgarter Akademieprofessor Valentin Sonnenschein, den unmoralischen Johann Wilhelm Spengler und den bescheidenen Luneviller Gabriel Klein. In unserm zweibändigen Werk über die Zürcher Porzellanmanufaktur haben wir versucht, eine Trennung ihrer Plastiken vorzunehmen. Wir verweisen auf die entsprechenden Kapitel.

Abschliessend fragen wir den Leser, was unterscheidet die 200 Jahre alten Zürcher Porzellankunstwerke von denen anderer Fabriken? Man stellt am besten eine gute Zürcher Figur neben eine aus Höchst, Nymphenburg, Frankenthal, Wien, Fürstenberg usw. Die Frage mag der Sammler selbst beantworten, zugleich als Prüfstein seines Wissens und Geschmacks. Weltkunst 15. August 1962

Ein Zeitalter en miniature
Zur Münchener Bustelli-Ausstellung im Nationalmuseum

«Franz Antony Bustelli, Figurist, ist in Arbeit eingestanden den 3ten November 1754.» Mit diesem kurzen Vermerk beginnt die Mitarbeit Franz Anton Bustellis in der Nymphenburger Porzellanfabrik und gleichzeitig eine neue Ära innerhalb ihrer Produktion. Woher dieser Bustelli kam, welche Sprache er sprach, wo er aufwuchs und lernte, liegt bis heute im Dunkeln. Man hat — vielleicht mit Recht — vermutet, dass er aus Locarno stammte (vgl. Weltkunst Nr. 13, 1963, Seite 15), wo eine weitverzweigte Sippe dieses Namens nachweisbar ist. Aber so reichhaltig man diese These auch mit Namen und Daten belegen kann, sie ist nicht ohne Haken. Weitere Forschungen der jüngsten Zeit haben nämlich erwiesen, dass innerhalb des Zeitraumes von 1690 bis 1793 allein dreizehn Träger des Namens Francesco Antonio Bustelli hier feststellbar sind. Untersuchungen von Carl Graepler förderten zudem vor einigen Jahren Nachrichten über Bustelli-Familien in Landau an der Isar und Landshut zu Tage und zu allem Übel auch noch über einen Kaminkehrermeister Franziskus Antonius Bustelli in München, dessen Zusammenhang mit der Locarner Stammfamilie freilich gesichert ist. Hier präsentiert sich einer der tristen Fälle innerhalb der Forschung, wo eine verhältnismässig einfache Fragestellung durch ein erfolgreiches Archivstudium nur komplizierter und undurchschaubarer geworden ist. Aber man soll die Bedeutung dieses Problems nicht überschätzen, es ist interessant, aber nicht ausschlaggebend für Bustelli und seine Figuren, die vom Jahre 1754 an die Nymphenburger Produktion entscheidend bereichern.

Die junge Fabrik hatte damals in den wenigen Jahren ihres Bestehens ein wechselvolles Auf und Ab hinter sich. Nach jahrelangen Versuchen, Dresdener Porzellan zu imitieren, hatte man seit Ende 1747 mit Hilfe dreier aus Wien herbeigezogener «Fabrikanten» erneut ernsthaft eine Manu-

faktur in Gang zu bringen versucht, und zwar in dem jetzt verschwundenen Schlösschen Neudeck, das im heutigen Münchener Stadtgebiet zwischen dem Auer Dultplatz und dem Nockherberg stand. Kurfürst Maximilian III. Joseph, der 1745 die Regentschaft über das wirtschaftlich erschöpfte Bayern übernommen hatte, heiratete zwei Jahre später eine Enkelin Augusts des Starken, die damals selbst eine umfangreiche Sammlung Meissener und chinesischen Porzellans besass. Das mag mit ein Grund gewesen sein, warum trotz den jahrelangen Misserfolgen nun ein neuer Vorstoss in Richtung Porzellanherstellung unternommen wurde. Grossen Zuschüssen des Kurfürsten standen aber weiterhin mangelhafte Ergebnisse gegenüber, so dass der Kurfürst 1749 die Gelder sperrte. Endlich, nach Auswechseln der offensichtlich nicht allzu kundigen Mannschaft, gelang der Brand von «veritablem Porcellan». Aber nun stellte sich heraus, dass es keinen rechten Markt für diese Erzeugnisse gab (der Hof kaufte seine Geschirre in Frankenthal), und 1750 standen den seit 1747 investierten 9052 Gulden ganze 5 Gulden Gewinn gegenüber. Schon wollte der wirtschaftlich denkende Kurfürst diesen unrentablen Gewerbezweig aufgeben, als 1751 Graf Sigmund von Haimhausen, der ein industrieller Wirtschaftsexperte von grossem Weitblick gewesen sein muss, sich klug und vorausschauend der Sache annahm, nochmals eigene Gelder in beträchtlicher Höhe investierte und somit eine kontinuierliche und allmählich rentable Produktion ermöglichte. Ein Jahr vor Bustelli wurde der Arkanist und Ofenspezialist Jacob Ringler eingestellt. Die Manufaktur florierte, ihre Erzeugnisse fanden allgemeine Anerkennung, wenngleich die Unkosten dieses Unternehmens hoch blieben und häufig eine unausgeglichene Jahresbilanz zur Folge hatten. Graf Heimhausen behielt in seiner Eigenschaft als Oberdirektor des Bergamtes die Leitung der nun «Churfürstlichen Porcelain-Fabrik», als Bustelli mit vier Gulden Wochenlohn als Mitarbeiter eintrat.

Zu seinen ersten Arbeiten gehörten kleine Puttengestalten als Ovidsche Götter, dann folgt, chronologisch gesehen, die Reihe der «Hächelmänner», d. h. Darstellungen ländlicher Berufe, wie Eierverkäuferin, Apfelfrau, Käsmann und Pilzbotin, alle adrett und durchaus sonntäglich anzusehen, so, als nähmen sie an einem Festzug oder einer Maskerade teil, anstatt ihrem mühevollen Broterwerb nachzugehen. In Bewegung und Faltenwurf dieser Figuren ist Bustelli schon ganz er selbst: die etwas kokette, aber immer glaubhafte Wendung des Körpers, die aus dem Grossen heraus gesehen ist, erweist ihn als hochbegabten Skulpteur, der sich der Möglichkeiten des Materials bewusst ist. Die Lust der Zeit an ländlicher Verkleidung, an anmutigem Spiel, an der erotischen Zuspitzung kommt in den drei Schäfergruppen am deutlichsten zum Ausdruck, die um das Jahr 1756 herum entstanden sein müssen. Hier stellt sich das Rokoko in all seinen Erscheinungsformen ganz rein dar: elegant und verspielt, voll raffinierter Details und grosser künstlerischer Kraft in den Übergängen von Natur zum Ornament, in Bewegung, Kolorierung und zartem Glanz der Glasur. Höhepunkt seines Schaffens und somit auch dieser Ausstellung aber sind die 16 Figuren der Italienischen Komödie, die hier erstmalig zusammengebracht wurden, häufig in Doppelexemplaren, um die unterschiedliche Wirkung der Farbigkeit deutlich zu machen. Dabei fällt auf, wie besonders schön gerade auch die unbemalten Figürchen sind: genau wie die nur weiss gefassten grossfigurigen Gestalten bayerischer Rokokoaltäre scheint hier, vielleicht zum erstenmal in der Kunstgeschichte, dem Weiss als Farbe besondere, intensivierende Wirkung beigemessen worden zu sein, wie das im ausgehenden Rokoko ja auch in der Innendekoration ein bewusstes Prinzip wird. Interessant ist, dass bei den bemalten Figuren kaum eine der anderen gleicht. Es muss als ein besonderer Glücksfall angesehen werden, dass diese alten Nymphenburger Fassungen in ihren oft wie mit einer Feder hingehauchten zarten Details und einer unglaublich raffinierten Farbigkeit dem Skulpturalen an sich kongenial waren, dass sie die Plastik der Figuren durchaus nicht überspielen, vielmehr mit ihr zu einer Einheit verschmelzen. Ob Bustelli Einfluss auf die Farbgebung der einzelnen Figuren gehabt hat, erscheint angesichts der komplizierten Arbeitseinteilung innerhalb der Porzellanfabriken zumindest zweifelhaft. Sicher ist nur, dass er als Figurist die wächsernen oder tönernen Vorbilder formte, nach denen die Model angefertigt wurden, übrigens ein Drittel grösser, als die Figuren nach dem Brand aus dem Ofen zurückkehrten. Ein Bossierer übernahm leichte Korrekturen an den ausgeformten, noch weichen Figuren, auf ihn gehen auch die erstaunlichen Abweichungen an ein und demselben Figurentypus in Schleifendekor, Spitzenbesätzen und Attributen zurück. Seit 1758 haben wir Nachrichten über die Beauftragung eines Miniaturmalers Karl Rauffer, der je nach Bestellung die in den Fabrikmagazinen aufbewahrten Figuren zur Dekoration erhielt.

In dem weichen Spiel der Farben und Lichter, in den Brechungen des Atlas, den durch das Gewand hindurch sichtbaren Biegungen der zierlichen Körper, in der unnachahmlichen leichten Eleganz der Bewegung und der delikaten Farbigkeit der Bemalung gehören besonders die späten Bustelli-Figuren zum Schönsten, was die europäische Porzellanfabrikation hervorgebracht hat, freilich auch zum Kostbarsten. Teuer war Nymphenburger Porzellan immer. Wenn man sich Bustellis Wochenlohn von anfänglich vier Gulden, der bis 1758 auf sechs Gulden gestiegen war, nachdem er «würklich Anstalten gemacht, sein Glückh weitters zu nehmen», ins Gedächtnis ruft, dann erstaunen die uns heute überlieferten Stückpreise, auch wenn man weiss, wie niedrig Arbeitslohn und Gehälter damals allgemein zu Buche standen. Ein einzelnes Stück der Hächelmänner-Serie

kostete damals bereits 9 Gulden, ein unbemalter Kruzifix 30 Gulden, die bemalten Schäfergruppen je die kapitale Summe von 75 Gulden. Die hohen Preise sind bis heute geblieben, was angesichts der Qualität und der damals geringen Produktion übrigens kein Wunder ist: im November 1954 brachte die Komödienfigur der Julia bei Christie's £4830.—, der Mezzetino im Harlekinsgewand £11130.—, und im Mai 1959 wurde die reizende unbemalte Mädchenbüste bei Parke-Bernet in New York für $5000.— zugeschlagen. Zwei sitzende Chinesenfiguren kosteten in London 1960 Gns 1900.—. Kurz vor Beginn der Münchener Bustelli-Ausstellung gelangt dem Nationalmuseum auf der Antiquitätenmesse im Grosvenor-House in London für 39 000 DM der Erwerb der Figur des «Doctors», die von der Firma Newman & Newman angeboten wurde. Eine gleiche Figur hatte bei Christie's 1954 Gns 3100.— gekostet.

Bustelli, Erfinder und Modelleur von fast hundert Figuren und Gruppen, starb 1763 nach nur neunjähriger Zugehörigkeit zur Nymphenburger Manufaktur. Zum Gedächtnis seines 200jährigen Todestages kann man sich keine schönere Ehrung vorstellen als die sachkundige Ausstellung in den Räumen des Münchener Nationalmuseums, die uns sein überschaubares Oeuvre eindrucksvoll vor Augen führt. Als Begleitung zu diesem Ereignis hat der Münchener Hirmer-Verlag ein Bildbändchen mit einer informativen Einführung von Rainer Rückert herausgegeben, dem die neuesten Ergebnisse über die Bustelli-Forschung und alle hier verwandten Daten zu entnehmen sind. Basierend auf den Untersuchungen von Hoffmann, dem wir die rechtzeitige Sichtung von all den noch im Zweiten Weltkrieg verbrannten Akten der Manufaktur verdanken, wird hier sachlich genau und sorgfältig wertend Umfang und Bedeutung von Bustellis Werk umschrieben. Die farbigen Abbildungen des Bandes sind sehr gelungen, die schwarz-weissen dagegen nicht. Warum man sich hierbei auf Kompromisse eingelassen hat, ist angesichts der Verbreitung, die dieses Büchlein haben soll, unerfindlich. Hertha Wellensiek

(Weltkunst 15. August 1963)

Im Zusammenhang mit der Bustelli-Ausstellung sei auf das folgende Büchlein hingewiesen:
Rainer Rückert: *«Franz Anton Bustelli»*. Aufnahmen von Max Hirmer. 24 Farb- und 24 Schwarz-weiss-Tafeln, 36 Seiten Text. Format 19×17,5 cm, Hirmer-Bücherei. Laminierter Pappband DM 15.50.

Bezaubernde Schöpfungen des deutschen Rokoko sind die Porzellanfiguren. Was Kändler für Meissen ist, bedeutet Bustelli für Nymphenburg.

Hauptmeister seiner Zeit im Süddeutschen Raum, hat Bustelli das Verspielte der galanten Jahrzehnte auf das anmutigste eingefangen und im Rahmen der Kleinplastik auf höchstes künstlerisches Niveau gehoben.

Von keinem der grossen europäischen Künstler der Barockzeit wissen wir so wenig wie von Bustelli. Dass er zu den bedeutendsten Künstlern des 18. Jahrhunderts zählt, ist allerdings heute unbestritten. Ausser den Porzellanfiguren hat sich keine einzige Arbeit, die man ihm überzeugend zuschreiben könnte, in anderem Material erhalten. So zeigt das Oeuvre Bustellis damit ein leicht überschaubares Lebenswerk von äusserster Klarheit und seltenem Reichtum der Ausdrucksmöglichkeiten.

In den sechzehn Figuren der Italienischen Komödie gipfelt Bustellis, ja vielleicht die deutsche Porzellankunst. Sprühende Lebendigkeit und Charme, Anmut und höchsten künstlerischen Adel spiegelt jedes seiner unübertreffbaren Werke. In ihnen ist der Reichtum einer Zeit und einer Landschaft eingefangen, in der die Kurfürstlich-Bayerische Porzellanmanufaktur in hohem Ansehen stand.

Hirmer Verlag München, 8000 München-19, Marées-Strasse 15. Das kleine Büchlein mit seinen wunderschönen Abbildungen kann jedem Liebhaber des Rokoko wärmstens empfohlen werden.

Adolf Bayer und seine Sammlung

Von Martin Krieger, Ansbach.

Als im Oktober 1902 die Sammlung des im gleichen Jahr verstorbenen, altansässigen Ansbacher Färbermeisters Jean Hirsch bei Lepke in Berlin versteigert wurde, verlieh der für damalige Verhältnisse vorbildlich ausgestattete Katalog, machen wir uns heute kritisch an seine Lektüre, dem Kunstgeschmack der Jahrhundertwende sinnfällig Ausdruck. Von der Biedermeier-Wachspuppe zur gotischen Skulptur, vom Spitzenhäubchen bis zum Messgewand, von der Augsburger Silbermonstranz bis zum Nadelbüchschen, an Kunstgewerbe aller Spielarten, vor allem aber an keramischen Erzeugnissen verschiedenster Provenienz, umfasste er mit nahezu 1200 Nummern alle Gebiete, denen sich die Sammelleidenschaft je zugewandt hatte. Nicht ohne Bewegung sehen wir uns rückschauend einem Reichtum gegenüber, wie er nur aus der Angebotsfülle des vorangegangenen Jahrhunderts verständlich ist, in dessen vierziger Jahren die Anfänge der Sammlung Hirsch zu suchen sind.

Wurden keramische Erzeugnisse vor 1700 — um bei unserem Sachgebiet zu verweilen — insbesondere Steinzeug rheinischer und fränkischer Herkunft noch ausführlicher abgehandelt, so kamen die, gleichsam als Urväterhausrat geringer geschätzten Fayencen, vielfach aber auch Porzellane des 18. Jahrhunderts fast nur in Konvoluten —

«12 Masskrüge» oder «8 Porzellanteller» oder «9 diverse Fayence-Kännchen» — zum Ausruf.

Ein Gebinde fünf sorgfältig in Scharffeuerfarben ausgestatteter Crailheimer Koppchen mit Untertellern wurde dem Ansbacher Antiquar Porzner für zwei und eine halbe Reichsmark, den Gegenwert von 25 Litern Milch, zugeschlagen. Sein Auftraggeber, ein junger Referendar, der nach Abschluss der Studien in Erlangen, Würzburg und München soeben seine Zulassung in Ansbach betrieb, hiess Adolf Bayer, welcher den Tag dieser Ersterwerbung, in epischer Breite berichtend, später gern als Geburtstag der Sammlung Bayer bezeichnete.

Am 11. Februar 1876 in Lohr am Main geboren, war er im Kindesalter mit den Eltern in das stille Ansbach, eine Stadt von beiläufig 14 000 Einwohnern und Sitz der kgl. bayerischen Regierung von Mittelfranken, übergesiedelt. Hier absolvierte er das altehrwürdige Gymnasium Carolo-Alexandrinum; hier schulte er Auge und Geschichtssinn unmerklich an den mannigfaltigen Zeugnissen, welche die vierhundertjährige Herrschaft der Brandenburger Markgrafen «unterhalb Gebürgs» hinterlassen hatte.

1903, im Jahr seiner endgültigen Sesshaftwerdung in Ansbach, fand er in der lebensfrohen Würzburger Weinhändlerstochter Clara Klemmert eine Gefährtin, deren weltoffenem, am Kunstreichtum Mainfrankens geschulten Sinn für Kunst und Geschichte er es lebenslang gedankt hat, dass er neben einer umfangreichen Anwaltspraxis zahlreiche selbsterwählte Forschungsaufträge bewältigen und aus bescheidenem Beginn eine Sammlung von Weltruf aufbauen konnte.

Es begann mit dem Erwerb hier von fünf Fayence-Koppchen, da eines alten Schrankes und dort einiger Zinnteller, tastend, suchend, bis der junge Sammler eines Tages an Justus Brinkmanns «Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe» geriet, ein Buch, das auf ihn wie auf eine ganze Sammler- und Forschergeneration offenbarend und richtungsweisend einwirken sollte.

Es waren Jahre, die der nachgeborene Keramikfreund mit einem Anflug von Wehmut, vielleicht auch von leisem Neid als die «goldenen» bezeichnet. Noch konnte Paul Heiland im entlegenen Dorf durch den Amtsboten ausschellen lassen, im Krug sitze jemand, der altes Geschirr kaufe und für jédes ihm zusagende Stück «einen Thaler» zahle. Noch konnten Münchner Altertumshändler mit Koffern voller neuer Porzellangeschirre ins Bruckberger Tal reisen und die begehrten Erzeugnisse der hochfürstlich-ansbachischen Manufaktur mit dem Bemerken eintauschen, dass die alten Kaffeezeuge ja ohnehin nicht mehr vollständig seien. Noch konnten in verhältnismässig kurzen Zeiträumen jene umfassenden Sammlungen entstehen, deren Besitzernamen bleibenden Klang haben. Aber der Anschein der Mühelosigkeit trügt: es war auch damals echtes Sammeln, es war Aufspüren, geduldiges Warten und rasches Zugreifen, und der Erwerb eines jeden, endlich in den Händen gehaltenen Stückes bezeichnete eine glückliche Stunde.

Am Herstellungsort der Ansbacher Keramik und im Streugebiet von Crailsheim, Schrezheim, Nürnberg und Bayreuth ansässig, wandte Adolf Bayer sich zunächst den Erzeugnissen aller fränkischen Manufakturen zu. Er verschmähte jedoch keineswegs den Ankauf etwa eines Strassburger oder Thüringer Stückes, auf diese Weise den weiteren Kreis ausmessend, mit Hilfe von immer zahlreicher erscheinenden Publikationen und aus eigener Anschauung Vergleiche gewinnend, bevor er schliesslich wieder in den Bereich der heimischen Fabriken zurückkehrte.

Stück um Stück bauten die Eheleute Bayer, oft unter persönlichem Verzicht, ihre Sammlung auf, in welcher die Ansbacher Erzeugnisse verständlicherweise dominierten. Durch die Veröffentlichungen Brinkmanns und Friedrich H. Hofmanns ebenso wie durch Wilhelm Stiedas Studien über «Die keramische Industrie in Bayern während des 18. Jahrhunderts» und andere Publikationen, durch immer zielstrebigeres Forschen und durch zahlreiche glückhafte Aktenfunde weitete sich das Wissen um die der lebendigen Erinnerung längst entschwundene Geschichte der Ansbacher Manufakturen. Besuche von Museen und privaten Sammlungen ermöglichten Vergleiche und Vertiefung des Wissens. In der Korrespondenz tauchten die Namen bedeutender, in gleicher Richtung tätiger Forscher auf, bis es um die Mitte der zwanziger Jahre zu einer Begegnung kam, die für das weitere Schicksal der Sammlung Bayer entscheidend war.

Einer Briefbekanntschaft mit Dr. Paul Heiland folgte das persönliche Kennenlernen. Der um sechs Jahre ältere Heiland, als Sohn eines Potsdamer Seidenfabrikanten von Kind auf bestimmt, dereinst die väterliche Fabrik zu übernehmen, hatte es, schicksalhafter Neigung folgend, schliesslich durchgesetzt, sich ausschliesslich der kunstgeschichtlichen Forschung widmen zu dürfen. Zum Forscherdrang gesellte sich die Sammelleidenschaft, und aus anfänglich direktionslosem Sammeln wiederum erwuchs als echte Lebensaufgabe zunächst das Vorhaben, sich der Erforschung der europäischen, dann aber ausschliesslich der deutschen Fayencen zuzuwenden.

Für den Uneingeweihten scheinbar in die Atmosphäre des Sonderlings gehüllt — es gab in seiner Wohnung Räume, Sanctissima, die nicht einmal vertrauten Freunden zugänglich waren — fand Heiland in Adolf Bayers offener, weltmännischer Lebensart, seinem geschliffenen, trockenen und treffsicheren Humor eine Art von süddeutschem Korrigens zu seinem eigenen Wesen. Behaglichkeit und bürgerliche Ordnung boten dem unstet Einsamen Ruhe und Geborgenheit, die ihn, zwischen seinen beiden Domizilien Potsdam und München pendelnd, häufig nach Ansbach zogen.

Aus gemeinsamen Interessen erwuchs dauerhafte persönliche Freundschaft. Eine erste Veröffentlichung Bayers im Jahre 1925 über die Ansbacher Wasenmühle, eine Teilanlage der fürstlichen Fayencefabrik, lässt bereits den behutsamen Einfluss Heilands erkennen, welcher den Freund zielstrebig drängte, sich ausschliesslich den Ansbacher Manufakturen zu widmen. Niemand sah klarer als Heiland, dass die Geschichte der Keramik als einer bedeutenden Kulturleistung nur im Rahmen ihrer gesamteuropäischen Entwicklung aus dem Dunkel gehoben werden konnte. Zur Gewinnung eindeutig für die einzelnen Manufakturen gesicherten Vergleichsmaterials musste ihm deshalb an der Bildung und Förderung lokaler Sammlungs- und Forschungszentren gelegen sein. In diesem Zusammenhang entstanden auch die Pläne zu einer ausführlichen Monographie über die Ansbacher Fayence-Fabriken und, darüber hinausgreifend, zu einer vergleichenden Ausstellung von Erzeugnissen der Manufakturen im Herrschaftsbereich der beiden ehemaligen fränkischen Fürstentümer. Im Juni 1928, kurz nach Veröffentlichung von Bayers Buch über «Die Ansbacher Fayence-Fabriken» öffnete die mehr als 1300 Einzelstücke umfassende «Fayence-Ausstellung Ansbach-Bayreuth-Crailsheim», in Kurzfassung als A-B-C-Ausstellung in die Geschichte der Fayence-Forschung eingegangen, in den Prunkräumen der Ansbacher Residenz ihre Pforten. Im Vorwort zum schmalen, längst zur Seltenheit gewordenen Ausstellungskatalog bot Heiland aus der Fülle seines Wissens einen ordnenden Gesamtüberblick dar.

Durch den Erwerb kleinerer Ansbacher Privatsammlungen, durch Schenkungen, Auktionskäufe und Tausch war die Sammlung Bayer inzwischen auf weit über vierhundert Stücke angewachsen. Wesentliches Verdienst an ihrer Mehrung traf den Münchner Antiquar Ludwig Steinhauser, dessen hier ehrend gedacht werden soll. Vom Aspekt des passionierten Forschers her hat Adolf Bayer neben unermüdlicher Bemühung um bedeutende Erzeugnisse auch unscheinbarere Stücke besonders dann nicht zurückgewiesen, wenn sie ihm für die Ansbacher Fertigung kennzeichnend und zur Abrundung des Gesamtbildes geeignet erschienen. In der so erzielten Breite, die schon durch Wiederholung eine einprägsame Vorstellung des in Ansbach Geleisteten vermittelt, liegt der besondere Wert seiner Sammlung.

Nach einer 1930 im 66. Jahresbericht des Historischen Vereins für Mittelfranken erschienenen Vorstudie über «Die Ansbach-Bruckberger Porzellanfabris in der Markgrafenzeit» konnte Adolf Bayer 1933, im Todesjahr Paul Heilands, seine mit wesentlicher Förderung durch Friedrich H. Hofmann entstandene zweite Monographie über «Das Ansbacher Porzellan» vorlegen.

Die Folgejahre, während deren er sich, seiner schon vom Elternhaus her überkommenen, liberalen Auffassung getreu, weitgehend aus dem öffentlichen Leben zurückgezogen hatte, waren der Weiterführung seiner Forschungen, ebenso dem Ausbau und der Sublimierung seiner Sammlung gewidmet, bis die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges deren Auslagerung erforderlich machten. Die eingehendere Beschäftigung mit seinem schriftstellerischen Werk — das Gesamtverzeichnis umfasst rund 70 Titel — müssen wir uns an dieser Stelle versagen.

Hatte er es schon, Paul Heilands Abneigung teilend, abgelehnt, seiner Sammlung mehr als wenige Musterstücke aus der von ihm als «bäuerlich» klassifizierten, späten Fertigungsperioden der Ansbacher Fayence-Manufaktur zuzuführen, so verzichtete er in seinen späten Jahren bewusst auf den Ankauf durchschnittlicher Erzeugnisse auch aus der Verfallszeit des Porzellans, um Interesse und Mittel auf einzelne, bedeutende Erwerbungen zu konzentrieren. Zum schönsten Stück seiner Sammlung gelangte er beim Kauf des «Hirsch-Tellers» der Grünen Familie. Es folgten zwei in Purpur mit Gold ausgestattete Porzellantassen der Blütezeit und in grösseren Abständen zwei zunächst umstrittene, von Bayer dann aber eindeutig als echt nachgewiesene Ansbacher Enghalskrüge mit Augsburger Hausmalerei. Eine bunte Schäfergruppe in der Laube, einige Figuren der Türkenserie und als Letzterwerbung die signierte Figur eines fleckfarbenen Rindes aus der für den als Züchter interessierten letzten Ansbacher Markgrafen bestimmten Serie schlossen den bunten Reigen.

Gründungsmitglied der Gesellschaft der Keramikfreunde, brachte er in Schweizer und deutschen Zeitschriften eine Reihe fundierter Untersuchungen — «Melchiors Höchster Calvarienberg», «Keramische Hofkunst zur Zeit der Markgräfin Wilhelmine in Bayreuth», «Keramik in deutschen Barockgärten», «Die Castell'sche Keramik-Fabrik zu Rehweiler» — heraus, Beispiele liebevoller, jeder Spur nachgehender Forschung.

Unermüdlich untersuchend, zweifelnd und erkennend, liebte er es, seine Auffassung mit apodiktischer Sicherheit zu äussern. Mit Passion und Witz geführte Debatten, etwa um die Zuschreibung einer unbezeichneten Keramik, sind den Beteiligten unvergesslich. Wer aber, nicht ohne Gefühl der Ergriffenheit, die mit Notizen, Fragen, Nachträgen und Ausbesserungen förmlich übersäten Handexemplare seiner Arbeiten über Ansbacher Keramik zur Hand nimmt, dem wird die immerwache Bereitschaft augenfällig, mit der Adolf Bayer jede Einzelheit überprüfte und berichtigte, wenn neue Ergebnisse ihn dazu bestimmten. Mit Recht empfand er die Herausgabe seiner längst vergriffenen beiden Keramik-Bücher deshalb als Krönung seines Lebenswerkes.

Ein im Tausch von seinem Sammlerfreund Igo Levi erworbener Walzenkrug mit feinem Rollwerk in Blaumalerei brachte ihn zu eingehender Beschäftigung mit der Öttinger Fayence-Manufaktur. Dieser in «Keramos», der

Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde posthum veröffentlichten, wenn infolge des zunehmenden Kräftezerfalls wohl auch leider nicht mehr zum endgültigen Schluss geführten Untersuchung galt sein Forschungsdrang, bis ihm am 10. Oktober 1962 der Tod die Feder aus der Hand nahm.

Seine Sammlung wird nun als Gedächtnisausstellung vom 20. Juli bis 14. September 1963 im Residenzschloss Ansbach gezeigt.

(Weltkunst 1. Juni 1963)

Zu Ehren und zum Gedächtnis des verstorbenen Herrn Justizrat Dr. Adolf Bayer wurde in der Residenz in Ansbach eine Ausstellung seiner Sammlung veranstaltet, die leider schon am 14. September ihre Tore schloss. Die Sammlung, inzwischen von staatlichen Instanzen käuflich erworben, umfasst Ansbacher Fayencen und Porzellane, die Forschern und Interessenten zugänglich gemacht werden wird.

Ein vorzüglich zusammengestellter, reich illustrierter Gesamtkatalog der Sammlung Adolf Bayer unter dem Titel «Ansbacher Fayence und Porzellan», Ansbach 1963, wurde im Selbstverlag des Historischen Vereins für Mittelfranken (Jahrbuch des Historischen Vereins für Mittelfranken 81. Band) herausgegeben.

Einleitend gilt die Reverenz dem Sammler Adolf Bayer, um alsdann auf die Geschichte der Ansbacher Manufaktur überzugehen: die Frühzeit mit blau-weissem Dekor in Nachahmung von China und Japan, die Blütezeit mit den überaus seltenen Fayencen der «famille verte» und endlich die Herstellung von Porzellan. Der Katalog kann allen Sammlern bestens empfohlen werden und sollte in keiner keramischen Bibliothek fehlen.

Kunstwerke der Antike

Zur Ausstellung der Sammlung Dr. Robert Käppeli, Basel/Luzern, 11. August bis 27. Oktober 1963

Die Sammlung Dr. Robert Käppeli, Kunstwerke der Antike, die griechische Meister geschaffen haben oder doch griechischer Geist durchstrahlt, wirkt weniger einheitlich und geschlossen als die Auswahl aus der Sammlung Emil G. Bührle, Gemälde, die in einer Zeitspanne von anderthalb Jahrhunderten entstanden sind. Sie umfasst nicht allein Marmorskulpturen, Bronzestatuetten und Terrakotten, sondern auch Vasen und Münzen, Werke also sehr unterschiedlicher Gattungen, deren ältestes in der geometrischen Zeit, 800 Jahre v. Chr., deren jüngstes ein Jahrhundert vor Chr., vielleicht gar zu Anfang unserer Zeitrechnung, geschaffen worden ist. Vor dieser Mannigfaltigkeit und Unterschiedlichkeit des Werkstoffes, der Thematik, des Stils erhebt sich die Frage nach dem Gemeinsamen, das die nach dem Höchsten ausgerichtete Sammlung trotz allem durchzieht. Wir glauben es in dem menschlichen, ja menschheitlichen Gehalt zu erfassen, der auch die grosse Form bestimmt, in der allgemein menschlichen Bedeutung der griechischen Kunst, auf die sich Winckelmanns «edle Einfalt und stille Grösse» freilich nur noch begrenzt anwenden lässt, weil wir Nachgeborenen mittlerweile neben dem Apollinischen auch das Dionysische, auch das Chthonisch-Abgründige, die Tragik, ja Verzweiflung im griechischen Wesen erkannt haben. Wir finden das edle Mass und die Heiterkeit der Lebensschau wohl am ehesten in den klassischen und hellenistischen Werken der Sammlung, in den vorzüglichen Kopien nach dem Diadumenos des Polyklet, dem Satyr des Praxiteles (?), der Platonbüste des Silanion, in der ergreifend verhaltenen Grabstele eines bärtigen Kriegers und andern Grab- und Votivbüsten und -reliefs der klassischen Zeit. Wenn wir im Nordlichtsaal von den klassischen zu den hellenistischen Bildwerken gehen, vor eine Muse und den Torso einer Aphrodite, vor den maskenähnlichen Kopf eines Herakles und eine sitzende Mänade, vor einen Götterkopf und den wuchtigen Torso eines Beil- oder Hammerwerfers treten, wird uns der Stilwandel deutlich offenbar. Mit einer Verflachung, einer Entgöttlichung des Gehalts zeichnet sich eine Bereicherung und Auflockerung des Stils ab: im Ausdruck die Individualisierung, die Psychologisierung und Momentaneität, in der Gestalt, durch die Überschneidungen im Kontur die beschwingt-anmutige oder drängende Bewegtheit, die vom Statutarischen wegstrebt oder es ganz vermeidet. Bei den Bronzestatuetten im Oberlichtsaal begegnen wir dem stark stilisierten geometrischen Pferdchen aus dem 8. Jahrhundert, dem streng frontalen Mädchen aus dem 5. Jahrhundert, das als Spiegelstütze diente, der gross aufgefassten Kleinfigur eines Jünglings im Mantel, einem klassischen Pferdchen und vor allem auch edlen hellenistischen und kaiserzeitlichen Werken wie dem kraftvoll schreitenden Faustkämpfer, einer Aphrodite vor dem Bade, einem Dionysos. Archaisch, klassisch und hellenistisch sind die italischen, hauptsächlich etruskischen Statuetten, von denen hier eine fast orientalisch anmutende Kore und die äusserst seltene Kandelaberfigur eines Rossebändigers genannt seien.

Unter den Terrakotten wird namentlich der grosse Relieffpithos mit der Darstellung der Minotaurossage, werden die Tanagrafiguren, serienweise hergestellt, aber immer wieder abgewandelt, werden die Funde aus Grossgriechenland und Etrurien zum Entzücken und Bewundern hinreissen. Jedes Stück der meist attischen Vasen aus der klassischen Zeit wird uns um seiner Darstellung willen immer wieder fesseln; Götter, Halbgötter, Menschen, Nymphen und Satyren spielen uns hier griechischen Fest- und Alltag vor, ver-

gegenwärtigen etwa, wie besonders in der archaischen und der klassischen Epoche das Göttliche und das Menschliche ineinander fluteten, die Götter den Menschen begegneten, Leben und Tod einander gewissermassen die Hände reichten...

Am Anfang der Sammlung standen die Münzen, die Dr. Robert Käppeli gleich seinem Vater zuerst sammelte, weil er schon früh die Grösse griechischen Schöpfertums in diesen kleinen Werken erkannt hatte und verehrte. Ihrer hundert, archaische, klassische und hellenistische, sind denn auch in Vitrinen aufgereiht und stellen den Anspruch, liebevoll, einzeln, mit der Lupe betrachtet zu werden. Zwar gibt der kostspielige, aber auch kostbare Katalog sie, wie jedes andere Werk der Sammlung, im Bilde wieder. Grossaufnahmen an den Wänden verdeutlichen, gleich einigen Kleinfiguren, die numismatischen Stücke; sie rufen uns eindringlich auf, in dieser Ausstellung auch das Kleine gross zu sehen und gross zu empfinden. E. F.

(«Luzerner Neueste Nachrichten» 10. August 1963)

(Musée de Genève, 3. Juni 1963)

Au Musée Ariana:

Une marque céramique inédite

Le Musée Ariana conserve un plat — il porte à l'inventaire le no 7564, il faisait partie du legs A. de Seigneux en 1917 — qui, jusqu'ici, n'a frappé personne malgré la particularité dont nous allons parler. Il était exposé avec les faïences de Marseille.

Ce plat porte la marque NS, ces deux lettres étant séparées par deux points disposés verticalement; au-dessus des points est figuré un O. Cette marque est peinte au manganèse et suivie d'une touche, accidentelle ou voulue, de couleur verte. Il s'agit d'une signature inédite. Je n'en ai retrouvé trace dans aucun ouvrage énumérant habituellement les marques.

Avant tout, examinons la céramique qui a cette particularité. Il s'agit d'un plat ovale. Il est long de 295 mm et large de 236 mm. Il a été posé, à la cuisson, sur quatre pernettes, disposées deux à deux, sous ses extrémités. La terre est d'un gris jaune tirant sur la couleur du froment mûr. La couverte assez lisse est fluide et mince. Solide, elle est d'un blanc un peu vert. Elle a peu d'éclat. Le décor est en vert, camaïeu, les traits et cernes du dessin étant bistres.

La manière dont les fleurs du décor sont disposées sur la pièce — champ et aile — rappelle la façon nonchalante et apparemment non étudiée des décors floraux de Marseille, en particulier de ceux de la veuve Perrin. La parenté avec Marseille ne va cependant pas plus loin, car le décor est mal peint, sans soin. L'aile a 46 mm de large; elle est peu mouvementée, mais un peu hâchée vers le bord, lequel porte un filet jaune, interrompu dans les creux.

Cette pièce n'a rien de marseillais, ni même de français, dans sa pâte et dans sa forme. Elle a un décor fait par quelqu'un qui a vu et aimé des fleurs de Marseille, simplement.

M. Henry-L. Reynaud, Marseillais s'il en est, est bien de mon avis sur ce point. Quant à M. Emile Dreyfus, a qui j'ai parlé de cette énigmatique faïence, il pense, pour l'instant, l'attribuer à la manufacture rhénane d'Ottweiler. Le O centrale de la marque rappellerait cette origine. Quant à NS, ce seraient les initiales du décorateur. Pourquoi pas?

Au XVIIIe siècle, Ottweiler eut son heure de célébrité. L'atelier fut dirigé par Dominique Pellevé (de Sinceny). Cyfflé, modeleur de Lunéville, y a travaillé, à côté de peintres assez prisés.

Edgar Pelichet

Intime Kunst aus galanter Zeit

Kostbares Höchster Porzellan im Frankfurter Historischen Museum

In keiner anderen Kulturepoche ist das Porzellan so vielseitig verwendet worden wie im Rokoko. Die schimmernde Schönheit und die Eleganz des Materials, das sich auch zur Arabeske, zum Ornament formen liess, entsprachen dem Zeitgeist ebenso wie seine graziöse Zerbrechlichkeit.

Porzellan, zunächst aus Ostasien eingeführt, wurde hoch bewertet und teuer bezahlt in Europa. Ein ganzes Regiment Dragoner habe der Kurfürst von Sachsen und König von Polen, August der Starke, dem König von Preussen für 49 grosse Gefässe aus chinesischem Porzellan zum Tausch angeboten, berichtete einst ein aufmerksamer Reisender namens J. G. Keyssler aus der sächsischen Residenz. Kein Wunder also, dass dieser Monarch nach 1709, dem Jahr der ersten überraschenden Herstellung des Porzellans in seinen Laboratorien durch den Hofalchimisten Johann Friedrich Boettger und den Naturforscher Ehrenfried Walter von Tschirnhaus, die Weiterentwicklung der kostbaren Kaolinmischung grosszügig förderte und zu glauben begann, mit Porzellan könnten hinfort alle Aufgaben der Plastik und der Innendekoration gelöst werden.

Das Beispiel von Meissen

Wenn er damit auch die Leistungs- und Funktionsfähigkeit dieser im Feuer ebenso hart, aber auch ebenso zerbrech-

lich wie Glas gewordenen Masse überschätzte, so löste doch sein Beispiel von Meissen an den deutschen Höfen einen bemerkenswerten Nachahmungseifer aus. Nach der Meissener wurde die Wiener Manufaktur errichtet, danach gründete 1746 Johann Friedrich Karl von Ostein, Kurfürst von Mainz, die Höchster Manufaktur. Sie produzierte zunächst nur Fayencen, weil es an dem notwendigen «Arcanum» in Höchst noch fehlte. Doch ab 1750 gelang es, auch Porzellan herzustellen, und die Fayence wurde allmählich verdrängt.

Die Fabrik arbeitete bis 1796; dann griff die grosse Politik auch in die Herstellung dieser kleinen Kunstwerke mit dem Gütezeichen der anfänglich roten, später blauen Rad- oder Kurhutmarke ein. Heute gehört Höchster Porzellan zu den begehrtesten Sammelobjekten. 15 000 Mark zahlte kürzlich das Frankfurter Historische Museum für die Gruppe «Amynthas und Sylvia», entstanden nach einem Modell des Höchster Meisters Johann Peter Melchior um 1770.

Sie ist nur eine von vielen Kostbarkeiten, die das Historische Museum nun mit seiner Sammlung Höchster Porzellans — der bedeutendsten und vollständigsten der Welt — in einer grossen, reizvoll arrangierten Schau im Bernusbau des Saalhofes ausstellt. In 17 Glasvitrinen schimmert da das «weisse Gold», einfarbig oder mit graziösem Dekor geschmückt, als anmutiges Zeugnis der galanten Zeit.

Schäfer, Mohren, wilde Tiere

Kulturhistorisch gesehen, bietet die Ausstellung eine Fülle von Anregungen; allegorische, mythologische und auch religiöse Motive, Ereignisse aus Geschichte und Sage wurden en miniature modelliert als intimer Schmuck für den Innenraum. Neben den Gestalten der Phantasie entzücken die Darstellungen aus dem Leben der höfischen Gesellschaft: ihre Schäferspiele, musikalischen oder komödiantischen Unterhaltungen, die Hofzwerge, Mohren und wilden Tiere.

Das Vordringen des klassizistischen Geschmacks nach dem Modewort «à l'antique» ist besonders in den Geschirren der Höchster Manufaktur spürbar. Die Umrisslinien werden geschlossener, die Bemalung kühler und weniger farbig. Typisch für diese Periode, ungefähr von 1775 bis 1780, sind Übernahmen antiker oder antikisierender Motive aus der Malerei und die Verwendung von unglasiertem Porzellan, sogenanntem Biskuit, um der «edlen Einfalt und stillen Grösse» Winckelmanns auch in dieser Kunst möglichst nahezukommen. Sie sind die letzten Zeugnisse einer Zeit, die das geistige Leben vom barocken Aussenraum in die überkultivierte Intimsphäre des Salons konzentrierte, sprühend, lebendig und doch, ach, so zerbrechlich. (Die Ausstellung war bis 15. September geöffnet.

C. von Helmolt

V. Personalnachrichten

Arthur Lane
(1909—1963)

In die Reihe der grossen zeitgenössischen Keramikforscher, die im Mitteilungsblatt der Keramik-Freunde der Schweiz in Kurzbiographien vorgestellt wurden, hätte an vorderste Stelle auch Arthur Lane gehört, der Direktor der Keramikabteilung des Victoria & Albert Museums in London. Bei seinen weltweiten Verpflichtungen und Interessen verfolgte er hilfsbereit, mit Zurückhaltung und viel Verständnis jegliches Bemühen, das der Erforschung vor allem der europäischen und islamischen Keramik galt. So war er auch Mitglied unseres Vereins und lieh diesem wiederholt seine tatkräftige Unterstützung in verschiedenen Artikeln, die er für das Mitteilungsblatt beisteuerte. Nun hat uns die unfassliche Nachricht erreicht, dass er am 7. März dieses Jahres plötzlich gestorben sei.

Arthur Lane beherrschte auf dem sehr weiten Gebiet der Geschichte der Keramik erstaunlich verschiedenartige und anspruchsvolle Abschnitte. Seine Überlegenheit kam am schönsten darin zum Ausdruck, dass er sich aufmerksam und bescheiden seinen jeweiligen Gesprächspartnern anpasste und auf deren Spezialkenntnisse einzugehen wusste. Von dieser Anpassungsfähigkeit zeugen nicht zuletzt seine Beiträge, die er für das Mitteilungsblatt lieferte und die durchwegs Fragen des europäischen Porzellans im 18. Jahrhundert behandeln, während er in anderen Organen, je nach dem Schwerpunkt ihrer Interessen, über antike Vasenmalerei, über islamische Keramik, über mittelalterliche Fliesenkeramik oder über abendländische Fayencen schrieb.

Die unerhörte Kennerschaft von Arthur Lane basierte auf einer erstklassigen Ausbildung, langjähriger Erfahrung und einer hervorragenden kritischen Intelligenz. Sie befähigte ihn, Schwächen und Lücken in der keramischen Forschung mit Scharfblick zu erkennen und vieles, dessen Zuweisung bis dahin falsch oder unklar war, überzeugend heimzuweisen. Die komplizierten Gedankengänge, die solche Richtigstellungen voraussetzen, wusste er im Resultat so diszipliniert und klar darzustellen, dass unter seiner Feder der verworrenste Tatbestand ganz einfach und selbstverständlich aufgeschlüsselt erschien. Dies setzte vor allem auch grösste sprachliche Sorgfalt voraus. Hier mochte sich die Ausbildung von Arthur Lane zum klassischen Philologen besonders stark und positiv ausgewirkt haben. Er war sich der Ansprüche tief bewusst, die der schöne Gegenstand in dieser Hinsicht an seinen Betrachter und Bearbeiter stellt.

Bei aller Hilfsbereitschaft und Toleranz hatte er ein sehr scharfes Auge für die Qualität der wissenschaftlichen