

Der Streit um Johann Peter Melchior

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

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1963)**

Heft 62

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395072>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Der Streit um Johann Peter Melchior

von Heinz Schaubach, Mainz

Zwei seiner bekanntesten Gruppen, «*Amyntas und Sylvia*» und «*Der Schlaf der Schäferin*», sind seit ihrer Entstehung einwandfrei als Originalmodelle des Mainzer Hofbildhauers Melchior angesehen worden — bis Röder sein Werk «Höchster Porzellan» im Jahre 1930 der Öffentlichkeit übergab und unbegreiflicherweise Verfechter seiner Theorie fand. Diese wenigen Anhänger huldigten seiner souverän verfochtenen Markentheorie, die ich jedoch ablehnen muss.

Bis in die allerneueste Zeit stehen diese Informationsmethoden in Blüte, trotz des überaus klaren und überzeugenden Artikels von Frau Soloveytschik im *Keramos* 18/62.

Obige Gruppen sind abgebildet im Buch «Das Höchster Porzellan» von Röder (Mainz 1930).

Text, Seite 49, zu Tafel 42a: «225. *Amyntas und Sylvia*. Um 1760. Modell von Laurentius Russinger. Marke: eisenrotes Rad.» (Aufglasurmarke!)

Text, Seite 50, zu Tafel 43a: *Der Schlummer der Schäferin*. Um 1760. Marke: eisenrotes Rad mit der Signatur C.» (Aufglasurmarke.)

Bei den darunter abgebildeten Gruppen ist nun folgendes vermerkt:

Text, Seite 50, zu Tafel 42b: «226. Um 1770. Ausformung aus der von J. P. Melchior überarbeiteten Form des Modells von L. Russinger um 1760. Marke: unterglasurblaues Rad.»

Text, Seite 51, zu Tafel 43b: «228. Um 1767—70. Ausformung aus der von J. P. Melchior überarbeiteten Form des Modells von 1770. Marke: unterglasurblaues Rad mit Kurhut.» — «229 (nicht abgebildet). Ausformung der Gruppe in Biscuitporzellan nach 1770. Ohne Marke. Eingeringelt: HM.»

Wir ersehen aus allem, wie Röder versucht, Russinger die Urheberschaften zuzuschreiben, und deshalb folgenden Satz formuliert: «*Um 1770. Ausformung aus der von J. P. Melchior überarbeiteten Form des Modells von Russinger um 1760.*» (!)

Diese Kombination kann meiner Meinung nach nicht stimmen. Bitte vergleichen Sie die beiden Abbildungen selbst. Wenn Sie auch nur die Spur einer Veränderung bei den Gruppen 760 und 770 nachweisen können, die die Aus-

führungen Röders rechtfertigen, lasse ich mich gerne überzeugen.

Weiter schreibt Röder S. 50 über die Gruppe «*Amyntas und Sylvia*»: «... ist notwendig anzunehmen, dass die Gruppe schon 1770 nicht mehr marktfähig war (!) und im Preis zurückgesetzt werden musste.»

Er sieht gar nicht in Melchior den für seine Zeit modernen Künstler, denn die Gruppe zeigt richtungweisend schon den Übergangsstil in seine Biskuitphase (Klassizismus).

Ferner: «*Russinger ist um so eher als Urheber dieses Modells anzusprechen, als dieser nach seinem Zweibrücker Aufenthalt von 1767—1768 nach Fulda ging.*»

Russinger war nie in Fulda, und seine Bewerbungsschreiben, die er nach Fulda, Kassel und Durlach (?) richtete, wurden abgelehnt. In Zweibrücken hat er nur dürftige Nippfigürchen ausgedrückt und etwas verändert, und dies wohl nur, weil er nie eine selbständige Arbeit schuf, geschweige denn eine so prächtig durchmodellerte Gruppe gestaltete.

Dr. Ducret bildet in seinem grossen Werk S. 306 noch eine Kuhgruppe ab, die Russinger, ebenfalls unter Benützung von Höchster Formen, gebastelt hat.

Von Herrn Kramer in Fulda erfahre ich noch folgendes: «Auch Josten fiel auf diese Greuelnachricht herein. Man hielt die Tatsache, dass einige Gruppenmotive in Höchst und Fulda ähnlich sind, für einen Grund, dass der ‚berühmte‘ Russinger auch hier gewesen sei. Tatsache ist, dass man an beiden Orten die gleichen Kupferstichbilder verwendet hat! Und die eigentliche Ursache liegt in einem Aktenstück der Kasseler Manufaktur, wo ein Bewerbungsschreiben für Kassel liegt, das zwischen Kasseler Bewerbungen Fuldaer Porzelliner geraten ist. Da hat man dann alles durcheinandergeworfen.»

Es dürfte also klar sein, dass man seit 1930 in der Forschung Höchster keinen Schritt vorangekommen ist, indem man die Autorität Röders überschätzte.

Sang- und klanglos ist Russinger dann auch in dem grossen Meer der Statisten untergegangen — ohne eine Spur zu hinterlassen. Auch über das Verschwinden seines angeblichen Pariser Miniatur-Etablissements hat die Welt Stillschweigen bewahrt — nur im Thieme-Becker ist ihm noch eine halbe Seite gewidmet.

Weitere Anmerkungen zum Buche von Kurt Röder

(«Das Höchster Porzellan auf der Jahrtausend-Ausstellung in Mainz 1925», von Kurt Röder, herausgegeben im Auftrag der Stadt Mainz 1930.)

Fünf Jahre bemühte sich der Verfasser, alles zusammenzutragen, um den Ausstellungskatalog zu vollenden. Er teilte die kurze Spanne Zeit der Höchster Fabrikation (1746 bis 1796) in sieben Perioden auf. Dabei war ihm vor allem das Archivalische massgebend, während die kunsthistorische Seite, das Einfühlen in die Handschrift der Gestalter, fast ausser acht blieb, auch gar nicht angestrebt wurde.

So konnte er schreiben (S. 7): «Das ursprüngliche Modell für ein Porzellan, an dem allein die Qualität des Künstlers zu ermessen wäre, ist heute bis auf seltene Ausnahmen unbekannt.» Er sah offenbar nicht die Schwächen der Frühzeit-Modellmacher, auch nicht die Grösse von Melchior. Er sah nur dessen signierte Modelle, die er ihm denn auch zuwies, eine Anzahl, die, gemessen an der Zeit, in der der schaffensfreudige Mann für Höchst tätig war, als viel zu klein anzusehen ist. Deshalb schrieb er auch (S. 11): «Da er (Melchior) nach Ruf und Werken weit besser bekannt ist als irgendein Künstler der Höchster Manufaktur, so wurde ihm seit langem so ziemlich alles zugeschrieben, was in Höchst überhaupt entstanden ist.»

Und nun ein Irrtum, der für mich von einer unverzeihlichen Missachtung der Kunst Melchiors zeugt (S. 11): «Die Notwendigkeit, viele Modelle anderen Künstlern zuzuweisen, hindert uns, in ihm den wichtigsten Modelleur der Manufaktur zu sehen; er ist nur ihr berühmtester.»

Wer könnten nun diese «Künstler», die für die Modelle verantwortlich waren, überhaupt gewesen sein? Urkundlich arbeiteten in Höchst:

Feilner (1751 bis 1753), vielseitig interessierter Mann, Hans in allen Gassen, als Blumenmaler nachgewiesen, gelernter Stukkateur.

Russinger (1759 bis 1767), in Höchst geboren, kam allem Anschein nach bis zu seinem Abgang nach Pfalz-Zweibrücken auch nie aus Höchst heraus. Seine Ausbildungszeit erlebte er im Speicherhof, in einem Kreis, in dem er weder künstlerische noch charakterliche Vorbilder hatte.

Becker (? 1747 bis 1757, 1758 bis 1760), soll in Meissen Formerlehrling gewesen sein, hat also wiederum nur die Formerei erlernt. Wenn unter tausend Formerlehrlingen kaum einer die Qualifikation besitzt, um entdeckt und gefördert zu werden, sollte man doch sehr vorsichtig sein, gleich von einem Künstler zu reden. Röder kann ihm kein Modell nachweisen.

Ries (1784 bis 1794), ist ebenfalls nur ein Former. Noch im Jahre 1787, also fünf Jahre vor seinem Tode, wird er

als Plastes ausgewiesen. 1785 soll er Modellmeister geworden sein, doch sicher nur, weil die Stelle vakant war. 1796 ist es auch mit der Manufaktur zu Ende. Röder schreibt (auf S. 27) «von seinem Schaffen wissen wir nichts.» (Melchior wirkte vermutlich von 1765 bis 1779 in Höchst.)

An Hand der Abbildungen im Röderbuch hoffe ich, etwas Aufklärung der oben genannten Mitarbeiter zu geben. Bewusst möchte ich das Bild nur von der porzellanfachmännischen Seite beleuchten, also ohne auf die Marken einzugehen. Es würde auch den Rahmen dieser Abhandlungen sprengen, wenn ich die Anmerkungen Röders in seiner Einleitung (S. 3—11) über Betriebswirtschaft, Betriebstechnik, Arbeitsleistungen und künstlerische Belange, die ebenfalls einer Revision bedürfen, noch unter die Lupe nehmen wollte. Ich gebe aber jedem Interessenten meine rein persönliche Ansicht über diese Frage.

Zuvor noch kurz: In seiner Einleitung hören wir ausser Degradierungen Melchiors wenig Erwähnenswertes. Die Seiten 13 bis 128 sind angefüllt mit Beschreibungen aller Porzellane. Jede Bewegung der einzelnen Figuren wird gewissenhaft registriert, auch jede Farbe der Bekleidungsstücke, und alles andere, selbst das kleine Bienchen, wird mit der Farbe Schwarz der Nachwelt erhalten.

Man wird beim Lesen des Buches den Eindruck nicht los, dass Röder mit blinden Augen eine Unmasse archivalischer Notizen zusammengetragen hat, aber die Persönlichkeit Melchiors vollkommen ignoriert, ja, sie mit der handwerklichen Arbeiterschaft Plastes, Figurierers und Bossierers gleichstellt.

Immerhin war Melchior der kurfürstliche Hofbildhauer, der seine Modelle mit Skulpteur signieren konnte, schon um sich von seinen Statisten zu distanzieren, der den Frankenthaler Herren seine Bedingungen stellen konnte, zu arbeiten, wie, wo und was er wollte, von dem F. H. Hofmann schreibt: «Gegenüber Bustelli und Melchiors Gestalten auf der Kinderwelt müssen ähnliche Figuren in allen anderen Fabriken, so viele auch im Laufe des Jahrhunderts überall das Licht der Welt erblickten, zurücktreten.» Melchior, der ein Jahrhundert lang allen Porzellan-Modelleuren Vorbild war, um dessen alte Gipsformen sich die Thüringer Fabrikanten rissen, nicht wegen ihres historischen Wertes, sondern ihres vorbildlichen Stiles. (Röder S. 68, Mitte links).

Gewiss gab die Wandlung durch die Geburt des Klassizismus dem gleissenden Porzellanstil des ausklingenden Rokoko den Todesstoss, hierfür aber Melchior verantwortlich zu machen, wäre doch wohl nicht am Platz. Weiss Röder nicht, welch schweres Los über alle schaffenden Künstler des Dixhuitième hereinbrach, ich nenne nur Kaendler und Herold, die sich den neuen Kunstgesetzen entgegenstellten!

Während bei kritischer Betrachtung einer Kunstgemeinschaft jeweils die Spitzenleistungen in ein gutes Licht gestellt werden, spürt man bei Röder wenig Anerkennung

Melchior, ich möchte das Gegenteil behaupten, eine Verständnislosigkeit, die erschreckend ist.

An Hand des abgebildeten Materials, das chronologisch nach Marken geordnet ist, sehen wir nun die ersten Erzeugnisse der «noch nicht gesicherten Künstler», nach denen Röder hilflos und fieberhaft sucht.

Seit 200 Jahren ist über Melchior von Hunderten seiner Zeitgenossen und bedeutendsten Forschern bis heute so viel höchstes Lob und Anerkennung ausgesprochen worden — er wurde sogar als einer der grössten Künstler seines Jahrhunderts bezeichnet (erst jetzt von Soloveytchik) —, so dass es an sich schon unsinnig wäre, ein anderes Urteil über ihn zu fällen. Über Stilarten ist zu streiten, aber jede Stilperiode wird ihre Leistungen, immer aber auch Minderwertiges, hervorbringen.

Da Röder nach allem in seinem Werk Gesagten eine Bossiererarbeit von einem Künstlermodell nicht zu unterscheiden vermag, möchte ich mit Nachfolgendem zur Klärung beitragen, indem ich die einzelnen Tafeln mit fachmännischem Wissen und einer 60jährigen Erfahrung erläutere.

Die Abbildungen

Tafel 1: Noch ist man von der gleissenden Schönheit des hochedlen Porcellains nicht beeindruckt, zeigt uns doch schon die erste Tafel die Arbeitsweise der Bossierer, selbst aus beschädigten Formen noch etwas zu erstellen, das wohl den Laien, nie aber den Fachmann täuschen kann. Beginnen wir mit Nr. 1, «Der Fleiss». Der linke Arm trägt nicht den Bienenkorb, die Hand ist seitlich nur angelehnt, der Bienenkorb selbst angeklebt. Bei Abb. 2 (Fragment) beachte man, wie lieblos die rechte Hand hochgedrückt ist. Zum besseren Verständnis noch folgendes: Alle Porzellanfiguren wurden bis weit ins 19. Jahrhundert geformt, d. h. mittels einer teigartigen Masse in die Negativform eingepresst, herausgenommen und so dem Bossierer die Möglichkeit gegeben, Veränderungen vorzunehmen. Bei der heutigen Technik wäre diese Arbeitsweise nicht möglich — auch schon damals in keinem Betrieb mit künstlerischer Oberleitung —, denn die gegossene Figur erhärtet schon in der Form derart, dass sie bei einem Versuch einer Veränderung brechen würde. Wenn Röder von reparierten Formen spricht, kann es nur am Fehlen eines guten Urmodells liegen, denn man hätte von diesem jede Anzahl von neuen Gipsformen abgiessen können. Allein dieser eine Satz bestätigt uns, welches unfähige Personal in Höchst tätig war und dass durch diese Massnahmen und Zeitverluste der Betrieb nie rentabel arbeiten konnte. Abb. 3, «Die Klugheit», ist aus der gleichen Form gearbeitet wie der Winter (Nr. 8), ebenso sind die Nr. 4 und die Nr. 6, aber auch die Nr. 5 und die Nr. 7 aus ein und demselben

Negativ. Ein schlauer Bossierer hat hier nur durch kleine Abänderungen neue Künstlermodelle, «Die vier Jahreszeiten», geschaffen. Der Frühling ist mit einem leichten Hemdchen bekleidet, statt der korsettartigen Leibchen der drei anderen Jahreszeiten. Der heisse Sommer bekommt seinen Florentiner, der Herbst stützt sich mit seinem etwas erhöhten Bein auf einen Kartoffelsack, während der Winter mit einem Wollschal, um das schöne Haupt gelegt, und weniger dekolletiert gestaltet wurde. Und dass die Leichtfertigkeit nicht gar zu sehr auffällt, findet der pfiffige Feilner auch dafür einen Ausweg. Er dekoriert seine Figürchen in bunter Farbigekeit und schafft so ein abwechslungsreiches Bild. — Diese eine Tafel dürfte schon genügen, um die Dürftigkeit der Leistungen zu zeigen.

Tafel 2: Nr. 10 ist die gleiche Figur wie Nr. 11, die nur durch eine andere Bemalung gekennzeichnet ist; aber auch Nr. 9 halte ich für eine Feilnersche Arbeit, denn beide Modelle zeigen eine Stucktechnik, die auf Wirkung berechnet ist und die er aus seiner früheren Betätigung kennt, harte Gesichter.

Tafeln 3 bis 6: Durchweg mehr oder weniger schlechte Kopien bekannter Stücke ihrer Zeit, die entweder von Kunden eingesandt oder sonstwie beschafft wurden. Heute würde dies eine Flut von Prozessen auslösen (Diebstahl geistigen Eigentums). Auch die nachfolgenden Tafeln zeigen uns nur primitive Nachahmungen.

Tafel 7 oben: Eine bekannte Meissner Figur, die geringfügig abgeändert ist, unten zwei Gruppen von Feilner. Ob Röder nicht die Ähnlichkeit der männlichen Figur Nr. 31 mit der Nr. 32 auffiel? Diese beiden Männer stammen wieder aus einer Form, dieselben hartgeschnittenen Köpfe mit Hut, die genau gleichen Falten bei Hemd, Jacke und Hose, auch die Grösse ist die gleiche, nur dass der Taubemann etwas nach oben gerichtet nach seinen Tauben blickt und der feurige Liebhaber noch mit einem dunklen Schleifchen geschmückt wird. (Siehe Abb. 18, Tafel 8.) An den Originalfiguren ist die Identität mit aller Bestimmtheit feststellbar.

Tafel 8 oben: Stuckputten und Rokocoschnörkel von Feilner, unten ebenfalls billige Kopien.

Tafel 9: Wiederum «Vier Jahreszeiten». Auch sie waren «Schlager», um mit unserer Zunge zu reden. Die Nr. 1 ist genau wie die Nr. 3 und die Nr. 2 wie die Nr. 4. (Siehe Abb. 19, Tafel 8.) Solche Methoden, die in jedem geordneten Betrieb einfach undenkbar gewesen wären, glaubte Feilner in Höchst anwenden zu können, typisch für die Frühzeit Höchst.

Tafel 10: Diese Tafel sagt uns nun etwas anderes. Man spürt Kultur, eine Offenbarung, den style rocaille vollblütig. Ich vermute, es könnten Kopien *französischer Modelle* sein, keine Bildchen, die der Pariser Kaufmann Bazin einschickte, um den Höchster Fabrikanten, die wohl

etwas billiger lieferten, Hilfsstellung zu leisten. Ohne die Stücke in natura gesehen zu haben, ist es natürlich schwierig, vor allem bei den nicht gerade guten Photos, eine Diagnose zu stellen.

Tafel 19 zeigt uns wiederum einen Schlager — Musikkapellen. Hier steht das einmalige Ensemble. Besonders die Tafel 20 zeigt seine Zackigkeit, immer das rechte Beinchen nach vorn. Die Bossierer brauchten also nur noch die einzelnen Instrumente anzufertigen, die Kopfbedeckungen mit denen der anderen Figuren zu vertauschen, und die Buntmaler sorgten dann schon für den Endeffekt. Es war wohl Russinger, der der Welt diese Novität schenkte.

Tafeln 21 bis 37, in der Hauptsache vermutlich Arbeiten von Russinger, Feilner, Lück (?), Becker und Ries (?). Typisch für Feilner die Nrn. 142 (Tafel 24) und 172 bis 174 (Tafel 31). Vielleicht hatten aber auch die oben genannten ihre Hand mit im Spiel.

Bei Tafel 38 spürt man Meisterhände. Ich müsste mich sehr irren, wenn die untere Gruppe nicht von Melchior wäre, vielleicht auch die obere mit dem «Bustelli»-Sockel.

Bei Tafel 39 stösst man wieder auf Feilner, vielleicht auch Russinger (213).

Tafel 40 zeigt wieder ein besseres Bild. Die 216 ist eine weitgehende Kopie nach dem Juno-Putto von Bustelli, auch die 217 ist eine Kopie. Bei Nrn. 214 und 215 ersehe ich mit aller Deutlichkeit die Hand Melchiors.

Tafel 41: Hier wieder der Geist Melchiors, des Meisters, der seinen Kindern Leben einhaucht.

Besonders die Tafeln 42 und 43 zeigen jetzt eine exakte, saubere Ausformung, bei denen Melchior, der wirkliche Modellmeister, auch die Abgiesserarbeiten überwachte. Beachten Sie bitte, wie sich die beiden Gruppen gleichen, trotz den vielen Einzelteilen, die angesetzt werden mussten, und der gummiartigen Beschaffenheit der Masse. Nach dem Erscheinen Melchiors in Höchst sind eben keine Extravaganzen mehr erlaubt. Die Malerei wechselt und ist für unsere Betrachtung ohne Bedeutung. Jedes einzelne Teilchen der grossen Gruppen ist mit der Gründlichkeit Melchiors durchgearbeitet, selbst das kleinste Fältchen, auch alles Körperliche anatomisch richtig der Natur abgelauscht.

Tafel 44: Russinger liebt die Bewegung seiner Figuren und Wind in den Falten. Die Nr. 230 zeigt schon etwas davon, aber es sind Melchiors Falten (!), und das Knäblein mit dem Hund hat er der grossen Gruppe von Melchior entnommen. Da er eine neue Form zur Hand hatte, liess er die Falten so, wie sie von Melchior geschaffen wurden.

Melchior ist aber doch nach der Röderschen Theorie noch gar nicht in Höchst; er wird dort erst 1767 als Modellmeister geführt. Da er aber seit 1765 schon als selbständiger Künstler in Mainz lebte, könnte man doch schon mit Bestimmtheit annehmen, dass er bei seiner kurfürstlichen Gönnerschaft schon vor 1767 ebenfalls Modelle nach Höchst

geliefert haben könnte. Das Arbeitsverhältnis zwischen einem Künstler und der Administration ist selbstverständlich ein ganz anderes als bei der Arbeiterschaft. Melchior arbeitet ja auch noch im Jahre 1770 an dem Steindenkmal für die Mainzer Reitschule für seinen Kurfürsten, wo er sogar zum Hofbildhauer ernannt wird. Dieses lose Verhältnis konnte natürlich ein Russinger genau so wie die anderen Höchster Modellmeister niemals beanspruchen.

Diese Tafel 44 sollte uns noch weitere Überraschungen bringen. Es ist die Nr. 234 bzw. 235, in einem erschöpfenden Artikel von Frau Soloveytchik, der Betreuerin der grossen Porzellansammlung der Ermitage, im *Keramos* 18/62 veröffentlicht, kommt die Theorie Röders doch stark ins Wanken. Diese Figur, die von allen Kunsthistorikern klar als Melchior erkannt wurde, eben weil sie die einfach unverkennbare Handschrift Melchiors zeigt, wird von Röder ignoriert. Ich erinnere auch an den grossen Sammler und Kenner Hirth, der einen Melchior unterscheiden konnte.

Frau Soloveytchik bildet die Figur mit einer Höchster Aufglasur-Marke ab, also, nach Röders Theorie, kann dieselbe kein Melchior-Modell sein. Sie zeigt aber das eigenhändige Signum Melchiors!

Gibt es nun einen schlagenderen Beweis für die Unsicherheit Röderscher Argumentation? Als Fabrikant weiss man, wie oft Marken in der Fabrikation vergessen und die ungemarkten Stücke in den Weisslagern oft erst nach Jahrzehnten wieder hervorgegraben werden.

Während Tafel 45 Melchiors Modelle zeigen, erkennt man bei der Nr. 250 auf Tafel 46 wieder die albernsten Veränderungen ehemals guter Modelle durch die Former. Abb. 249, 248, 250, Abb. 250 mit gerade gerichtetem steifem Kopf und Perlenkette, die nur viel Arbeit macht und nur verteuert; man findet es aber schön, selbst der steife Arm gefällt. Dagegen erleben wir in den Nrn. 246 und 247 eine harmonisch saubere, klassisch schöne Faltenkomposition, besonders bei Nr. 246, dem besten Franzosen ebenbürtig, von Melchior unverfälscht. Welche feine Silhouette zeigt selbst die Rückenpartie des Mädchens 246 f, eine von allen Seiten wundervoll ausgewogene Rundfigur. Auch die nächste Tafel 47 ist Melchior.

Tafeln 48 und 49 bringen nun wieder ein Sammelsurium guter, schlechter und verdorbener Bossiererfiguren, in einer Zeit gearbeitet, die wohl auch den Wunsch aufkommen liess, dem weissen Korps einen neuen Leiter zu geben.

Es würde zu weit führen, wollte man noch jede einzelne Abbildung besprechen, eine Arbeit, die bei dem unglücklichen Zustand der Modelle sich nicht lohnen würde. Es sollen also nur noch die drastischsten Vergleiche aufgeführt werden.

Tafel 48: Nr. 258 Melchior, Nr. 261 durch die dauernde Veränderung nur noch ein Faltenbündel. Die Knäblein auch auf der nächsten Seite immer rechtes Bein nach vorn,

die Mädchen auf Tafel 48 rechter Arm nach unten, Tafel 49 rechter Arm nach oben. Nr. 268: Das Knäblein steht auf einem niederen Sockel und wird einmal links, einmal rechts mit seiner Gespielin zusammengeklebt. Mittlerweile wissen wir auch, dass Russinger seine Knabenfigur mit nach Zweibrücken genommen hat. Vielleicht wird mir nun die Frage erlaubt, warum Russinger in Zweibrücken nicht einmal eine grössere Gruppe in der Art der schlummernden Schärferin geschaffen hat?

Auf Tafeln 50 bis 58 hat Melchior wieder das Wort. Alles sind selbständige Arbeiten von ihm, wobei er allerdings den verschiedensten Wünschen der Kundschaft (Hof, Paris und Wechsel der Mode) gerecht werden muss. Höchst als Manufaktur war ja keine freischaffende Künstlergemeinschaft, sondern wie alle keramischen Betriebe, früher wie heute, in jeder Fabrik üblich, auf Prosperität angewiesen.

Nach Tafel 79 scheint uns der gute Geist, der in Höchst über 12 Jahre Zucht und Ordnung hielt, verlassen zu haben; man spürt den Niedergang, wenn auch ab und zu einmal ein gutes Stück auftaucht.

Tafel 81: Fast ausschliesslich geänderte oder verdorbene Melchiorfigürchen. Die Negativformen werden immer schlechter.

Tafel 89: Zweimal Feilners Hand (540 und 542), ebenfalls auch auf Tafel 90 unten.

Tafel 91: Die alte Kokette von Melchior, die andern beiden fraglich.

Tafel 92: Wieder eine Musikkapelle. Die Einzelfigur von Melchior ist beachtlich, die ganze Mannschaft aber, immer rechtes Füsschen nach vorn, wiederum aus einer einzigen Form gestaltet, beweist uns mit aller Deutlichkeit die Abwesenheit Melchiors.

Tafel 94: Abb. 575, noch von Melchior angelegt und von Former Ries vollendet.

Bei den folgenden Geschirrabbildungen ist der Dekor das Primäre. Die Sparte Malerei ist wesentlich besser besetzt als die der Modellabteilung und liefert zum Teil eine beachtliche Qualität. Auch der Blumenbelag rettet noch manches Stück.

Tafel 130: Die Prunkvasen dürfte ebenfalls Feilner als Stukkateur verfertigt haben. Er hat aber Verkaufsstücke geschaffen, die durch die aufgelegten Porzellanblumen und die wirklich gute Malerei eine wesentliche Steigerung erfahren.

Die Zeiten für die Figurenproduktion werden nun für alle Fabriken rückläufig, die grossen Aufträge für den Hof bleiben aus, und die Not der Zeit tat ihr übriges. Nur für Gebrauchsgegenstände und Geschirrtile war noch Nachfrage.

Heinz Schaubach