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: - (1991)

Heft: 106

Artikel: Der dekorative Entwurf in der Schweizer Keramik im 19. Jahrhundert

Autor: Messerli Bolliger, Barbara E.

Kapitel: III: Staatliche Förderung des dekorativen Entwurfs

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-395179

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: 11.07.2025

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

III. Staatliche Förderung des dekorativen Entwurfs

Die Erneuerung der keramischen Produktion im Gebiet Heimberg-Steffisburg-Thun (BE)

Der traditionelle Töpferbetrieb

Die Gebrauchskeramik, wie sie in Heimberg und später auch durch Ausdehnung nach Süden in der Gemeinde Steffisburg produziert wurde, wird gerne als «Bauernkeramik» bezeichnet. Dieser Begriff wurde deshalb geprägt, weil die Heimberger das Töpferhandwerk in einer ersten Zeit neben ihrem landwirtschaftlichen Betrieb ausübten und somit Bauern und Töpfer zugleich waren. Die Anfänge der Heimberger Töpferei reichen bis ins 18. Jahrhundert zurück. Sie beginnt mit dem Töpfer Abraham Hermann, der zwischen 1723 und 1730 Langnau verliess, um sich in Heimberg niederzulassen. Urkundlich wird er am 29. April 1731 im Chorgerichtsmanual von Steffisburg erwähnt, und zwar deshalb, weil er an einem Sonntag gearbeitet hatte. Es heisst dort: «Abraham Hermann, der Hafner im Heimberg, wolte nicht bekennen, dass er an einem Sontag Geschirr gebrannt, ward ermahnt, dass wann er das Geschirr aus dem Ofen genommen, er solches nit mehr auf den Sontag thun solle.» [283]
Wohl um diesen Zeitpunkt herum entwickelte sich das Töpferhandwerk in Heimberg. Mit der Zeit wurden dort eigenständige und charakteristische Formen und Dekorationsmuster geschaffen, und es fand eine Emanzipation von den in Langnau produzierten Keramiken statt. Die Loslösung kann anhand von datierten Stücken ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts gewiesen werden. Zu diesem Zeitpunkt tauchten die ersten braun-schwarzen Engoben auf, welche lange Zeit charakteristisch für die Heimberger Töpferei waren.
In Alexandre Brongniarts *Traité des arts céramiques ou des poteries* findet sich eine kurze, aber prägnante Darstellung der Heimberger Keramik, wie er sie 1836 während seines Aufenthaltes in Heimberg antraf.
«Die Stücke, welche im Katalog des Museums [von Sèvres; A.d.V.] unter den Nummern 59 und 60 bezeichnet sind, stammen von den Fabriken von Heimberg bei Thun, Kanton Bern; die ersten zwei waren von mir 1836 in der Fabrik von Herrn Thurniger gekauft worden; sie haben die harte und entschiedene Farbgebung, welche für gewöhnlich die schweizerischen Ornamente charakterisiert. In diesem kleinen Distrikt von Heimberg, von Thun aus etwas mehr als ein Kilometer entfernt, an der Strasse nach Bern, gibt es mehr als 50 Töpfer.
Die Tonmasse dieser Keramik setzt sich aus zwei Tonerden zusammen, welche der näheren Umgebung entstammen: die eine, rötliche, stammt aus Merlingen, die andere von Steffisburg im Heimberg; vor dem Brand weist diese Mischung eine rauchgraue Färbung auf, durch natürlich gemischte irdene Engoben, oder durch künstlich gemischte Engoben mit verschiedenen Metalloxyden, gibt man den Stücken verschiedene Farben, das Rot durch Ockererde, das Braun durch Mangan und das Weiss durch eine nichteisenhaltige weisse Erde.
Die rohen, gut getrockneten Stücke werden gewöhnlich mit diesen Engoben überzogen; auf diese irdenen Überzüge werden grobe, aber äusserst verschiedene Ornamente gelegt, und zwar mit dem Absud der durch guthaftende Oxyde gefärbten Erden, so durch das Antimonium, das Kupfer, das Kobalt oder auch durch das Mangan.
Diese Farben befinden sich in kleinen Behältern, welche Lampen gleichen, in deren Ausflussteil ein Federkiel gesteckt wurde (Nr. 56); eine Frau malt mit der Farbe, welche durch den Ausfluss fliesst, Punkte, Linien und andere Figuren, mit welchen sie die Vase verzieren will; die Vielfalt der Ornamente, mit welchen die Töpfer ihre Stücke zu dekorieren wissen, mit diesen einfachen Mitteln, ist erstaunlich. Die Glasur besteht aus Blei-Mennige, welches auf das rohe, gut getrocknete Stück aufgepudert wird.
Die Tonmasse, die Engobe, die Ornamente und die Glasur werden zusammen gebrannt, in einem einzigen Arbeitsgang, in Öfen, welche die Form eines liegenden Zylinders aufweisen mit tiefer liegender Brennkammer. Die Feuerung erfolgt mit Tannenholz.» [284]
Die Bauernkeramik soll nun anhand der Objekte, welche um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden, einer genaueren Prüfung unterzogen werden, um so den Übergang von der Gebrauchskeramik zur Kunstkeramik deutlich zu machen. Für die Erforschung der Heimberger Keramik und die Beschreibung der Produktionsvorgänge und Produktionsveränderungen ist das Werk von Fernand Schwab *Beitrag zur Geschichte der bernischen Geschirrindustrie* grundlegend geblieben. Was die Ausführungen über die Produktionsverhältnisse anbelangt, ist es eine wertvolle Quelle.
Bis in die vierziger und fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts findet man in Heimberg eine traditionelle Organisation der Töpferbetriebe vor:
«Der einzelne Betrieb scheint in Heimberg nicht mehr als drei männliche Arbeitskräfte umfasst zu haben, nämlich den Meister, den Gesellen und den Lehrjungen. Der Dreher ist der eigentliche Töpfer; alle anderen Arbeiten entbehren des schöpferischen Momentes und können an weniger geübte Kräfte abgestossen werden.» [285]
Es wurde strikt zwischen Frauenarbeit und Männerarbeit unterschieden, wobei zu den männlichen Pflichten das Auf-

bereiten des Tones, das Drehen der Stücke, das Engobieren, Glasieren und Einschichten in den Brennofen gehörten. War im frühen 19. Jahrhundert der Meister der Dreher der schwierigen Stücke, so wurde er später in dieser Funktion durch den Gesellen abgelöst und drehte nur noch die einfachen Stücke. Die Frauen und Mädchen führten das Bemalen oder «Ausmachen» der Stücke mit dem Hörnchen aus, eine Maltechnik, welche auch heute noch angewendet wird und bei welcher die Farbe in einem kleinen, faustgrossen Behälter durch den angesteckten Gänsekiel oder ein Röhrchen direkt auf die Ware aufgetragen wird. Die Frauen waren von andern Arbeiten – wie Glasieren oder Einschichten der Ware in den Brennofen –, die sie bei geringer körperlicher Beanspruchung durchaus hätten ausführen können, aus Gründen der gesundheitlichen Gefährdung ausgeschlossen. «Dagegen hätten die Frauen ganz gut das Glasieren und Einschichten der Geschirre zum Brennen besorgen können. Von diesen beiden Teilprozessen waren sie aber streng ausgeschlossen, wegen der damit verbundenen Gefahr der Bleikrankheit. Es war Männersache und Töpferlos, dieser furchtbaren Bleivergiftung ausgesetzt zu sein; die Frau sollte aber auf alle Fälle davor bewahrt werden.» [286] Diese Organisation des Töpferbetriebes hielt sich etwa bis 1840 oder 1850. In der Folge lassen sich verschiedene Vorgänge beobachten, welche die Produktionsstrukturen veränderten. Gegen die Mitte des Jahrhunderts verweigerten verschiedene Gesellen die Meisterprüfung und betätigten sich dann trotzdem als selbständige Töpfermeister. Schwierige Stücke liessen sie durch ausländische Gesellen drehen.

«In den 1840er Jahren scheinen nun», so Schwab, «öfters Gesellen die Absolvierung der Meisterprüfung verweigert und sich von sich aus als selbständige Töpfermeister in Heimberg niedergelassen zu haben; sie konnten höchstens die einfachsten Geschirre drehen und vertrösteten sich mit dem Können ihrer fremden Gesellen. Ein solcher Zustand war ganz dazu angetan, den Untergang der einheimischen Töpferei zu bewirken.» [287]

Noch mehr als zwei Jahrzehnte später, im Jahre 1873, wird dieses mangelnde Interesse an einer guten Aus- und Weiterbildung von J. Merz anlässlich eines Vortrages in Thun beklagt:

«Dieser Übelstand hat seinen Grund hauptsächlich darin, dass die Lehrlinge oder Junggesellen sich in keiner Weise weiter auszubilden suchen, meistentheils nicht in die Fremde gehen und somit auch zu keinem nennenswerthen Fortschritt kommen. Die Formen aller Geschirre, ihre Grundfarbe und Ausschmückung bleiben sich gleich, und das Fabrikat hat das althergebrachte unschöne Ansehen.» [288]

Um 1850 erreichte die Zahl der Töpfereien mit 80 Betrieben einen Höhepunkt, der später nie mehr erreicht wurde. Interessant ist, dass zur selben Zeit ungefähr 80 deutsche Gesellen in Heimberg tätig waren [289], was bedeutete, dass praktisch in allen Betrieben ein deutscher Töpfergeselle angestellt war. Bei diesen Gesellen handelte es sich um geschickte Dreher, und man kann sich vorstellen, dass sie zum Auftrieb des Töpfergewerbes im Gebiet Heimberg-Steffisburg-Thun um die Jahrhundertmitte durch ihr Können beigetragen haben. Fernand Schwab schreibt dazu:

«Diese Gesellen bestanden in Heimberg bis in die 1860er Jahre hinein fast ausschliesslich aus Fremden, in der Hauptsache Deutschen. Sie waren geübte Dreher und sorgten dafür, dass ihnen die Einheimischen in ihrem Können nicht nachkamen, indem sie den Lehrlingen absichtlich jede Gelegenheit entzogen, sich an der Drehscheibe zu üben, um selbst einmal tüchtige Dreher zu werden. Den Lehrlingen fielen auf diese Weise die Zubereitung des Rohmaterials, das Anmachen der Farbe und alle unangenehmen Handreichungen zu, und sie hatten wenig Aussicht, wenn sie nicht Meisterssöhne waren, es jemals über das Niveau eines sehr mittelmässigen Töpfers zu bringen.» [290]

In der Folge entwickelten sich Streitigkeiten zwischen den fremden und den einheimischen Gesellen, bis schliesslich die Deutschen ganz aus Heimberg verdrängt wurden. Wolfgang Gresky verfasste eine Studie über *Hessische Töpfergesellen in Heimberg.*[291] Konnten für die Keramik von Heimberg Beziehungen zum Schwarzwald und zu Württemberg nachgewiesen werden, so zeigt Gresky das Beispiel der hessischen Töpferfamilie Pistor auf, welche während dreier Generationen auf ihrer Wanderschaft kürzere oder längere Zeit in Heimberg zubrachten. Georg Pistor (1763–1842), Töpfer aus Gmünden, arbeitete während vier Jahren (von 1791 bis 1795) in Heimberg. Von seinem Sohn Hermann Dietrich Pistor (1802–1865) wird vermutet – da entsprechende Dokumente fehlen –, dass er 1825 kurze Zeit in Heimberg weilte. Ob er dort arbeitete, ist nicht bekannt. Der Enkel von Georg Pistor, Konrad Pistor (1829–1904), kam im August 1848 anlässlich seiner Wanderschaft durch den Kanton Bern. Gemäss seinem Wanderbuch traf er am 19. August in Thun ein, und schon am 22. desselben Monats findet man ihn in Luzern. Der Aufenthalt in Heimberg war also äusserst kurz. Weshalb Konrad Pistor nicht wie sein Grossvater in Heimberg arbeitete, lässt sich nicht feststellen. Die Feindlichkeit gegen die deutschen Gesellen, welche sich später in Heimberg entwickelte, kann kaum daran schuld gewesen sein. Er zog es vor, vom Dezember 1848 bis zum 27. Mai 1849 in Berneck (Kanton St. Gallen) zu arbeiten.

Parallel zu den geschilderten Vorgängen machte sich eine weitere Entwicklung breit. In den Töpferbetrieben wurde allmählich die Arbeitsteilung eingeführt. Diese Entwicklung begann mit dem Auftauchen des «temporären» Drehers, auch «Stücklidreher» genannt, welcher es vorzog, bei verschiedenen Meistern zu arbeiten und diejenigen Stücke zu drehen, welche die Fähigkeit des Meisters überstiegen.

Dazu Fernand Schwab:
«Der Meister war, wenn er anderes als das übliche einfachste Geschirr herstellen sollte, auf diese Dreher, die das Drehen aller Formen beherrschen mussten, bald gänzlich angewiesen. Sie genossen aber auch in der Entlöhnung besondere Vorteile, auf die wir weiter unten noch zu sprechen kommen. Auch nach dem Abgang der fremden Gesellen blieb dieser Typus des hochqualifizierten ‹Aushilfsarbeiters› bestehen, indem nun Einheimische, welche die Meisterprüfung bestanden hatten und im Drehen geschickt waren, aus irgendeinem Grund aber keine eigene Werkstatt zu gründen vermochten, als Stücklidreher bis auf heute von einer Töpferei in die andere ziehen, je nachdem man ihrer bedarf.» [292]

Neben diesen «temporären» Drehern finden sich bald weitere Aushilfskräfte, die in verschiedenen Töpferbetrieben arbeiteten. Zu nennen wäre der «Ratsamer», welcher an der Ware in lederhartem Zustand Henkel, Tüllen und weitere plastische Elemente anbrachte. Des weiteren engobierte er die getrockneten, ungebrannten Stücke. Die «Einsetzer» waren für das Glasieren der Ware und deren Einsetzen in den Brennofen besorgt und überwachten den Brand, «sofern der Meister diesen letzten wichtigen Prozess nicht selbst besorgte...».[293] Handlanger, welche bei Bedarf gerufen wurden, übernahmen die Aufbereitung des Tones.
Bis in die Mitte des Jahrhunderts können somit im Töpfereigebiet Heimberg-Steffisburg-Thun als wichtigste Veränderungen dieses Handwerks festgestellt werden: die einheimischen Bauerntöpfer, die dann Meister genannt wurden, wenn sie eine eigene Werkstatt führten, die aber auf die deutschen Gesellen angewiesen waren, welche ihr Können zwar gegen Geld zur Verfügung stellten, dieses aber nicht weitervermittelten, und ihre anschliessende Verdrängung aus Heimberg. Eine weitere wichtige Neuerung war schliesslich die Einführung der Arbeitsteilung in den Betrieben, die den Meister von einer Anzahl Spezialisten abhängig machte, was zur Veränderung der traditionellen Produktionsstrukuren beitrug.
War 1850 der Höhepunkt für die Entwicklung der keramischen Industrie in Heimberg mit 80 Betrieben erreicht, so waren es im Jahre 1874 noch «62 selbständige Töpfermeister, welche mit 53 Öfen arbeiten und 105 Gehülfen beschäftigen».[294] Dieser Rückgang an Betrieben scheint weniger auf mangelnde Qualität der Waren und deshalb schleppenden Absatz derselben zurückzuführen sein, als vielmehr auf die Eröffnung neuer Verdienstmöglichkeiten wie z. B. die im Jahre 1864 erbaute grosse Kaserne des Waffenplatzes Thun und die Kriegswerkstätten mit Munitionsfabrik, Konstruktionswerkstätten und Kriegsdepot.[295] Fernand Schwab vermutet für die Zeit um 1850 eine Krise in der keramischen Industrie, welche er mit der Stagnation der Bevölkerung gekoppelt glaubt.[296] Dass vor allem aber andere, lukrativere Erwerbsquellen den Grund der Abnahme der Töpferbetriebe bildeten, kann daraus ersehen werden, dass im Jahr 1873 nach J. Merz trotz der beklagten Qualitätskriterien die Nachfrage nach Heimberger Geschirr grösser war als die Produktion:
«In gewöhnlichen Zeiten, wie z.B. gegenwärtig, ist bedeutend mehr Nachfrage als fabrizirt werden kann und würde sich dieselbe bei besserer Fabrikation jedenfalls noch steigern, wenn auch verhältnismässig die Preise erhöht werden müssten.» [297]
Wie hat man sich einen Töpferbetrieb in Heimberg vorzustellen? Bei Fernand Schwab findet sich folgende Beschreibung:
«Als Arbeitsraum diente allen Arbeitern gemeinsam die Töpferwerkstätte, in welcher alle Produktionsphasen sich abspielten, ausgenommen das Aufbereiten des Tons, das, als platzraubend, ausserhalb der Werkstatt vorgenommen wurde. An der Fensterseite standen die Drehbänke, dort wurde gedreht, ‹geratsamt› und glasiert; an einer Wand war der Brennofen eingebaut, im Hintergrund stand der flache Steinofen zum Trocknen des Geschirrs und ein offener Verschlag, in dem die Ausmacherinnen (Malerinnen) sassen; diese Dispositionen sind noch heute dieselben.» [298]
Wenn man sich vor Augen führt, dass aus hygienischen, produktionstechnischen und qualitativen Gründen Kritik an der Organisation dieser Werkstattbetriebe geübt wurde, so erstaunt, dass sich ihre Form bis 1920 und später halten konnte. Die Kritik bei J. Merz zielte dabei vor allem auf die schädliche Wirkung der Bleiglätte, die bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts trocken auf die Stücke aufgestäubt wurde, in einem Fall sogar noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts.[299]
«Bis jetzt werden nämlich beinahe sämmtliche Arbeiten: Lehmrüsten, Drehen, Malen, Glasiren und Einsetzen in ein und derselben Räumlichkeit verrichtet, so dass alle mehr oder weniger dem schädlichen Bleistaub ausgesetzt sind, und doch ist dies nur absolut erforderlich für diejenigen, welche glasiren und das Geschirr einsetzen. Abtheilen der Werkstätten und Anbringen einer kräftigen Ventilation für die Abtheilung, wo das Blei zur Verwendung kommt, würde eine zweckmässige Neuerung sein.» [300]
Doch nicht nur Kritik an den bestehenden Werkstätten und ihrer Organisationsform wurde laut, bei J. Merz finden sich auch konstruktive Vorschläge:
«Wir stellen uns eine solche Anlage ungefähr folgendermassen vor: Ein Gebäude, geräumig genug für circa 30 Arbeiter, enthält die abgesonderten Lokalien für die verschiedenen Arbeiten. Der Thon wird durch eine Dampfmaschine gerüstet, deren Kessel durch die vom Brennofen während des Brennens der Waare unbenützt abgehende Wärme erhitzt werden kann, und es würde zu dieser Arbeit die jeweilige Brennzeit wohl mehr als genügen, so dass auch noch die

Drehscheiben zu gewissen Zeiten durch die Maschine getrieben werden könnten. Nimmt man die jetzigen Marktpreise als Regel und als Fabrikat das gewöhnliche Heimberger Produkt, so würden für das angenommene Geschäft von 30 Arbeitern in einer Woche circa Franken 1100 für Löhne und Material erforderlich sein. Der Marktwerth des Fabrikates betrüge Fr. 1500. Somit ein Netto-Ertrag von Fr. 400 per Woche oder Fr. 20,000 per Jahr. [...] Würde sich ein solches Geschäft jedoch mit Fabrikation besser bezahlter Waaren befassen, z.B. ornamentierte Artikel, Vasen, Gegenstände zur Ausschmückung von Bauten oder Konstruktionstheile für dieselben, so können ein bedeutend höherer Ertrag erzielt werden. Hiezu gehören nun allerdings schon eine bedeutende technische Ausbildung, die bei unseren Töpfern eben gar nicht vorhanden ist. Es würde jedoch durch Herbeiziehung tüchtiger Modelleure, die in einem solchen Geschäft arbeiten und nebenbei in Handwerkerschulen die jungen Leute ausbilden würden, wobei natürlich auch die allgemeinen Fächer berücksichtigt werden müssten, diese ganze Industrie nach und nach auf eine Höhe gehoben, dass sie mit ähnlichen ausländischen Geschäften mit Erfolg konkurriren könnte. Die moralische Höherstellung des ganzen Gewerbes gienge mit der materiellen Besserung Hand in Hand, und statt einfacher Arbeitsmaschinen erhielten wir denkende Produzenten, in den begabtern Individuen wohl angehende Künstler.» [301]

Aus dieser Skizze der idealen Heimberger Töpferei, wie sie 1873 nicht existierte, lässt sich ein Mehrfaches herauslesen. Der Werkstattbetrieb in seiner herkömmlichen Form scheint für das Töpfergebiet Heimberg-Steffisburg-Thun eine nicht mehr gemässe. Vorgeschlagen wird die Form einer Manufaktur mit etwa 30 Arbeitern. Der Manufakturbetrieb würde auch eine bescheidene Mechanisierung der Produktion erlauben, wie maschinelle Tonaufbereitung, mechanische Drehscheiben sowie eine Verbesserung der Brennöfen. Durch die Errichtung einer Manufaktur könnte die Produktion rationalisiert, und die Gewinne könnten erhöht werden. Bei den verschiedenen Arbeitsgängen, da in voneinander getrennten Räumen ausgeführt, würde die Beeinträchtigung der Gesundheit vermindert. Zum Manufakturbetrieb gehörte aber auch eine zeitgemässe Ausbildung der Arbeiter sowie Fachleute, welche eine qualitativ hochstehende Produktion gewährleisten. All diese Forderungen sind zum Zeitpunkt, als sie einem Publikum vorgetragen wurden, in keiner Hinsicht erfüllt. Erst fünf Jahre später wird in Steffisburg-Station die erste Manufaktur eingerichtet werden, welche diesen Forderungen entgegenkommt und auch entsprechenden wirtschaftlichen Erfolg haben wird.

Die traditionellen Erzeugnisse

Bis in die siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts hinein blieb das Heimberger Geschirr ein Gebrauchsgeschirr. Das schliesst nicht aus, dass man zu besonderen Gelegenheiten (wie beispielsweise für eine Hochzeit) besonders schöne Stücke schuf, welche dann auch nur bei bestimmten Gelegenheiten benutzt wurden. Diese Stücke wurden mit einer figürlichen Szene dekoriert, entsprungen aus dem Volkshumor oder der Laune der Malerin. Karl Huber beschreibt 1906 diese Bauernkeramik wie folgt:

«So stand es um 1860.

Bis dahin war die dekorative Ausstattung sehr schlicht: Linien, Punkte, einfache Blätter und Blumen hoben sich voll und satt vom ziegelroten Grund ab. Es wurde aber auch ein schwarz-brauner Aufguss hergestellt und auf diesem Darstellungen aus dem Landleben angebracht. An der halbtrokkenen Farbe wurden die Umrisse nachträglich verbessert und Linien hineingekratzt, bis der dunkle Aufguss zum Vorschein kam.» [302]

Von dieser Produktion kann man sich anhand der Kataloge der zweiten und dritten schweizerischen Gewerbe- und Industrieausstellung in Bern in den Jahren 1848 und 1857 ein Bild machen. An der Ausstellung im Jahre 1848 waren nur zwei Hafner aus dem Töpfereigebiet Heimberg-Steffisburg-Thun vertreten, nämlich Bendicht Gerber und Christian Wyttenbach.[303] Während der erstere laut Katalog «11 Stück Kachelgeschirr laut dabeiliegendem Verzeichnis» ausstellte, heisst es bei Wyttenbach, dass er «Ziegel- und Brunnendeichel-Muster» zeigte. Ludwig Stantz, welcher zu dieser Ausstellung einen technischen Bericht verfasste, urteilte über die von Bendicht Gerber gezeigten Stücke: «An [diesen; A.d.V.] geht man gewöhnlich so ohne alle Beachtung vorüber, als wären sie kaum eines Blickes würdig. Sie sind allerdings keine hohen Kunstwerke, und es ist keine Ehre für die Heimberger, dass sie seit so manchen Generationen, von Kind auf Kindeskind, nicht das Mindeste zur Vervollkommnung ihres Fabrikates und zur Ausdehnung ihres Erwerbszweiges getan haben, weswegen sie sich auch nicht zu einem Wettkampfe um einen Preis eignen. An Fleiss in dem angelernten Handwerke fehlt es indess diesen Gewerbsleuten nicht, und besser ist es jedenfalls, so currente und so nothwendige Waare im Inlande um billigen Preis zu finden, als das Ausland um dieselbe mit Geld und guten Worten ansprechen zu müssen.» [304]

An der dritten schweizerischen Industrieausstellung nahm wiederum als einziger aus dem Töpfereigebiet Heimberg-Steffisburg-Thun Christian Wyttenbach teil. Diesmal sind es nicht nur Ziegeleiwaren, die er ausstellte, sondern auch Geschirr. Die Stücke wurden samt Preisen einzeln aufgeführt, im ganzen 35 Nummern. Die Liste beginnt mit 10 Platten verschiedener Grösse, deren Preis pro Stück zwi-

schen 15 und 70 Centimes variiert. Des weiteren findet sich eine Bratpfanne zu 80 Centimes, ein Bassin mit Hafen (wahrscheinlich handelt es sich um ein Waschbecken mit Wasserkrug) zu 95 Centimes, weiter ein Spucknapf (50 Ct.), eine Nachtlampe (50 Ct.), verschiedene Terrinen zwischen 15 und 70 Centimes. Es folgen kleine Suppenschüsseln zu 7 und 11 Centimes, Teller, eine Saladier, ein Nachtgeschirr, Kaffeekrüge, verschiedene Häfen, Tassen mit Untertassen und, etwas ungewöhnlich für Heimberg, ein «Seiher in Brunnenstuben u. dgl.» [305] zu 25 Centimes und zwei verschiedene Teuchel zu 30 und 35 Centimes. Ein Preisvergleich, z. B. mit Ziegler-Pellis in Schaffhausen, der an der Ausstellung von 1848 einfaches, undekoriertes Geschirr anbot [306], lässt den Schluss zu, dass es sich bei den von Christian Wyttenbach ausgestellten Objekten ebenfalls um ein einfaches, wenig oder nicht dekoriertes Gebrauchsgeschirr gehandelt haben musste. Die Heimberger Produktion wird denn auch von Professor Dr. P. A. Bolley kritisiert, der sagt, «dass in Heimberg b. Thun und in den genannten pruntrutischen Orten, wo oft ziemlich viele Töpfer zusammenwohnen, zur Hebung der Konkurrenzfähigkeit des Gewerbes nicht mehr durch Association und Organisation der Arbeit und des Betriebes» getan werde.[307] Bedenken in qualitativer Hinsicht werden angemeldet: «Das Geschirr von Heimberg und Damvant sei aber noch weniger sorgfältig gearbeitet als das pruntrutische ...» [308]
An der dritten Weltausstellung, welche im Jahre 1862 in London stattfand, findet man erstmals Heimberger Töpfer, welche ihre Keramik einem internationalen Publikum vorstellen. Im Ausstellungskatalog heisst es unter der Aussteller-Nr. 479: «Society of the potters, Heimberg, Bern.» [309] Ihre Produkte werden als «Common pottery» [310], Irdenware, bezeichnet. Es wird aber nicht weiter auf Formen und Dekorationsweise eingegangen, weshalb man sich keine genaue Vorstellung von der ausgestellten Ware machen kann.

Im Zeitraum von 1850 bis 1870 treten in der Heimberger Keramik Veränderungen auf, welche zwar primär auf eine Verbesserung des Dekors und der Malweise abzielen, welche aber von den späteren Beobachtern eher negativ bewertet wurden. E. Hoffmann-Krayer meint lakonisch: «Mit den 1850er Jahren ist ein allmähliger Rückgang im Geschmack zu bemerken.» [311] Als Beispiel für diesen «Geschmackszerfall» nennt er eine Platte aus dem Historischen Museum in Bern, welche mit 1856 datiert ist.
«Wie man auch in der Zeichnung Vorliebe für das Kleinliche, Zierliche bekommt, wird durch den ... Teller, welcher eine Schiesserei beim Neuenburger Schloss v. J. 1856 darstellt, aufs beste illustriert. Man wird lebhaft an eine Schuljungenzeichnung erinnert. Nichts mehr von der derben Grosszügigkeit der ältesten Schwarzplatten oder von dem behäbigen Humor der 1820er Jahre. Auch die Kunst der Verteilung im Raum ist völlig verschwunden; nur die Randornamente verraten noch wenigstens eine gewisse Gewandtheit in der Nadelführung.» [312]

Robert L. Wyss geht in seinem Band *Berner Bauernkeramik* ebenfalls auf diese realistische Dekorationsweise ein und beschreibt sie folgendermassen: «In den sechziger Jahren versuchte sich nochmals ein Töpfer mit der figürlichen Malerei. Dieser ritzte seine Figuren in einen elfenbeinernen Grund. Es sind Mädchen in ländlicher Tracht, Soldaten in grüner Uniform und städtisch gekleidete Herren, die alle etwas steif und in Seitenansicht nach links gerichtet wiedergegeben sind.» [313]
Die Motive, u.a. die Schiesserei beim Neuenburger Schloss, teilweise aus der Tagespolitik, zeigen den Willen einzelner Töpfermeister und ihrer Malerinnen auf, in der Gestaltung der Keramik nicht nur traditionellen Dekorationsweisen zu folgen, sondern auch Neues und Ungewohntes zu schaffen. Was könnte besser den Willen zur Erneuerung aufzeigen als diese aktuellen Themen? Die naturalistischen Zeichnungen, wenn auch noch unbeholfen, deuten in dieselbe Richtung.

Eine weitere Neuerung in dieser Zeit ist die Einführung von blaufarbenen Dekoren. Beispiele dafür sind in den 1860er und auch Anfang der siebziger Jahre zu finden, wobei dieser blaue Dekor teilweise schablonenartig ausfiel. Zwei Beispiele zitiert E. Hoffmann-Krayer, beide aus der Sammlung des Schweizerischen Museums für Volkskunde in Basel. Einen Teller in Blaudekor aus dem Jahre 1865 beschreibt er wie folgt (Abb. 25):

«Die Ranken sind in einem schmutzigen Blau, die Inschrift («Auf eine Wurst bekommt Mann Turst 1865») in einem violetten Braun gehalten. Der Rand ist auf der Rückseite weisslich glasiert.» [314]
Ein weiteres Beispiel für den blauen Dekor ist mit 1872 datiert und signiert von Christen Matthis. Hoffmann-Krayer sagt darüber (Abb. 26):

«Die Inschrift gibt über den Anfertiger, die Herkunft und die Zeit der Herstellung Auskunft: ‹Christen Matthis Hafnermeister in Heimberg in der Do(r)nhalte 1872›. Von dem gelblich-weissen Grund hebt sich ein vorwiegend blaues, schablonenartiges Dekor ab, während die Linien ziegelrot sind. Die Nadel ist nirgends angewendet.» [315]
Auch Fernand Schwab erwähnt in seinem Werk über die bernische Geschirrindustrie den Blaudekor:

«Wir haben den Urheber dieser Dekorationsweise [mit blauem Dekor; A.d.V.] in einem Töpfer namens Loosli feststellen können, der jahrelang in Heimberg tätig war und diese Technik aus einer Manufaktur in Neukirch brachte. Loosli hat dann später eine Töpferei in Wimmis gegründet, die noch jetzt von seinen Nachkommen betrieben wird.» [316]

Ein weiterer Töpfer, der Geschirr mit Blaudekor anfertigte, war David Andere. Von ihm ist eine Bartschüssel (Historisches Museum Schloss Thun, Inv. Nr. K 144) bekannt, die er mit seinem voll ausgeschriebenen Namen signierte und 1866 datierte. Robert L. Wyss beschreibt die Malweise von Andere:

«Diese Malart unterscheidet sich von den früher ausgeführten Maltechniken durch die Zeichnung eines Motivs, das nicht aus gezogenen Farbstrichen oder eingeritzten Linien besteht, sondern nur aus dicht aneinandergereihten, mit dem Malhorn aufgesetzten Tupfen. Andere dekorierte den elfenbeinernen Grund seines Geschirrs jeweils nur mit getupften Blumensträussen, eng geflochtenen, halbmondartigen Kränzen, Girlanden und ornamentartig behandelten Perlschnurgehängen. Dazu schrieb er ernsthafte Sprüche: ‹Alles was wir sehn auf Erden muss zu Staub und Asche werden›. Diese Tupftechnik in blauer Farbe wurde zu jener Zeit auch in Verbindung mit buntbemalten Blumen, [...] angewendet.» [317]

Der blaue Dekor, welcher in Heimberg vereinzelt hergestellt wurde, nahm nie überhand und kann als Diversifikation des Sortiments betrachtet werden. Es lässt sich auch, wie bei den realistischen Dekors bereits angedeutet, als eine gewisse Bereitschaft unter den Töpfern werten, Neuerungen auszuprobieren und auch zu produzieren. Diese zaghaften Erneuerungsbestrebungen setzten sich aber schliesslich nicht durch, was damit zusammenhängt, dass nicht etwa neue Wege beschritten wurden, sondern dass man das, was andernorts bereits eingeführt und eventuell mit Erfolg produziert worden war, nachahmte. Um nun mit realistischen Dekors Erfolg zu haben, hätten die Malerinnen eine entsprechende zeichnerische Schulung durchlaufen müssen. Dies war in Heimberg nicht der Fall, denn die Maltechnik wurde innerhalb der Betriebe von einer Generation zur andern weitergegeben. Das so tradierte Können war vor allem auf Ornamentik angelegt und weniger auf zeichnerische Dekorationsweise. Damit erklärt sich auch, weshalb die realistischen Zeichnungen auf den Keramiken im Vergleich zur nationalen und internationalen Konkurrenz schlecht abschneiden mussten. Vielleicht interessiert in diesem Zusammenhang, weshalb Fernand Schwab die teils recht kunstvollen Produkte der Bauerntöpfer nicht der Kunstkeramik zuordnete. Er schreibt:

«Eine grössere Bedeutung hätten diese bäurischen Kunstgeschirre, die wir als vereinzelte Erscheinungen bezeichnen müssen, nur, wenn aus ihnen der Heimberger Töpferei ein neuer Impuls erwachsen wäre, beispielsweise derart, dass einzelne Töpfer sich in der Erstellung von Geschirr, das als Ornament und nicht mehr als Gebrauchsgegenstand gedacht und entsprechend ausgestattet war, spezialisiert hätten. Dies war nicht der Fall...» [318]

Wird diese Argumentationsweise übernommen, ist daraus zu folgern, dass Kunstkeramik, d.h. dekorierte Keramik, nur dann entstehen kann, wenn der Töpfer den von ihm geschaffenen Gegenstand als ein Objekt an und für sich betrachtet und nicht – wie beim Gebrauchsgeschirr – als eng mit dem Zweck verbunden. Das keramische Objekt wird für ihn zum Anlass, Ideen in bezug auf Form und Dekor zu verwirklichen, ohne dabei auf einen Zweck Rücksicht nehmen zu müssen. Aus ihrer Tradition heraus schufen die Heimberger Töpfer jedoch Keramiken, welche der Grundidee des Fassens oder Präsentierens verbunden blieben. Die Formen und Dekore waren somit nicht beliebig, sondern bewegen sich in einem von der keramischen Tradition Heimbergs gegebenen Rahmen.

Das Kunstgeschirr

Der Begriff der Kunsttöpferei hängt eng mit der Bewusstwerdung des Schaffensprozesses des Töpfers zusammen. In Heimberg können dafür verschiedene Stufen festgestellt werden, wie die Öffnung für das «Andere» (Beispiele dazu sind die realistische Dekorationsweise oder auch der blaue Dekor). Wie noch zu zeigen sein wird, versuchten verschiedene Persönlichkeiten den Töpfern neue Ideen in bezug auf Form und Dekor zu vermitteln. Schliesslich spielte im Bewusstwerdungsprozess auch das Publikum eine entscheidende Rolle, welches bereit war, der Heimberger Keramik einen gebührenden Platz als Zier- und Kunstobjekte einzuräumen. Wichtig in der Entwicklung hin zur Kunsttöpferei war natürlich auch die Schaffung einer geeigneten Ausbildungsstätte, obwohl der Wille zu einer solchen Schule nicht immer von der Mehrzahl der Heimberger Töpfer getragen wurde. Doch entscheidend ist, dass aus all diesen Bestrebungen das resultiert, was man «Thuner Majolika» nennt.

Bei der Auseinandersetzung mit der Heimberger Kunstkeramik muss deutlich darauf hingewiesen werden, dass die Thuner Majolika, innerhalb und ausserhalb ihrer Zeit, keinesfalls unumstritten war. An geeigneter Stelle wird darauf zurückzukommen sein. Auch die Tatsache, dass diese Majolika oft als Souvenirartikel gehandelt wurde, nutzten einzelne wenig idealistisch gesinnte Töpfer dahin aus, dass sie technisch minderwertiges Geschirr herstellten, wobei die Dekorationsweise ebenfalls meist wenig sorgfältig ausfiel. So urteilte Hoffmann-Krayer über die Thuner Majolika im Jahre 1914:

«Das Abscheulichste in Form, Farbe und Dekor brachten die 1880er Jahre: die sog. Pariser Majolika. Ihren Namen haben diese Produkte von der Pariser Weltausstellung 1889, wohin sie in Massen geschickt, und wo sie von den Besuchern als urwüchsige Schweizerkeramik gekauft wurden.

Nicht richtig ist die Behauptung, dass diese Sachen erst i.J. 1889 aufgekommen sind.[319] Die Grundfarbe ist meist dunkel- bis schwarzbraun, der Dekor zeigt in erster Linie Edelweiss, dann aber auch andere bunte Blumen. Die Formen sind unendlich variiert: Gebrauchsgeschirr, Vasen, Kerzenstöcke, Tiere, Kuhschellen, Pantoffeln u. a. m. Nicht selten verfällt man auf geistvolle Kombinationen, wie etwa eine Kaffeekanne in Form einer sitzenden Katze (Abb. 32), durch deren erhobene Pfote der Kaffee ausfliesst, während der Schwanz als Henkel dient. Solche und ähnliche Entsetzlichkeiten werden leider immer noch angefertigt; denn der Fremde nimmt von seiner Schweizerreise gern ein kleines Andenken mit, das nicht viel kosten darf, und was ist dazu besser geeignet als ein solches originelles Geschirrchen.» [320]

Diese die Thuner Majolika krass ablehnende Haltung wurde meist von Puristen im eigenen Land vertreten, welchen die Heimberger Produktion nicht nur ein Dorn im Auge war, sondern als regelrechte Eiterbeule des heimischen Kunstschaffens erschien. Internationale Beobachter waren der Thuner Majolika gegenüber meist toleranter eingestellt, konnten Positives an ihr entdecken wie Théodore Deck in *La faïence,* einem Werk, dessen Erstauflage 1887 erschien:
«Zürich produzierte Fayence mit Porzellan-Dekoren, aber es sind vor allem die Produkte von Thun, welche bekannt sind; diese Produktion ist althergebracht und kann vielleicht auf drei Jahrhunderte zurückverfolgt werden; diese [Dekorationsweise; A.d.V.] besteht darin, dass man auf das zu dekorierende Stück einen sehr dünnen Farbfaden fallen lässt, wie – man erlaube den Vergleich – die Patissiers, welche mit Zuckerguss Ornamente auf den Torten anbringen. Diese volkstümliche Keramik ist recht zerbrechlich, dem Dekor fehlt es natürlich an Auszeichnung, aber das Resultat missfällt mir nicht. Jedes Stück, welches auch seine äusserste Billigkeit sei, ist wenigstens ein originales Werk, und ich ziehe diese Schuppen, diese Blumen, diese Ornamente, diese zufällig von einer unerfahrenen Hand gezeichneten Figuren den gedruckten Plattheiten der mit letzter Perfektion hergestellen Fayencen vor.» [321]
Im nachfolgenden soll aufgezeichnet werden, wie es zu solch unterschiedlich beurteilten Kunstkeramiken kam.

Die Zeichenschule in Heimberg

Erste Phase

Die Forderung nach einer berufsbezogenen Ausbildung der Töpfer in Heimberg, u.a. auch in Form von Zeichnungsunterricht, war schon im Jahre 1873 von Architekt Merz in Thun formuliert worden. Einen neuen Impuls für diese Forderung gab die Demission des Schreib- und Zeichnungslehrers in Heimberg, welcher dem Progymnasium Thun unterstellt war. Der Grund, weshalb die Schreib- und Zeichnungsschule dem Progymnasium unterstellt war, liegt darin, dass dieses (auch Sekundarschule genannt) gesetzlich verpflichtet war, «...gewerbliche Schulen zu organisieren. Am Sonntagnachmittag und an drei Abenden der Woche wurde Schule gehalten.» [322] Im Brief vom 28. Januar 1876 wird die Demission des Zeichnungslehrers der Direktion des Innern mitgeteilt:

«Die Schulcommission des Progymnasiums zu Thun an den Herrn Direktor des Innern zu Bern.
Hochgeehrter Herr Direktor,
der 78 Jahre alte Schreib- und Zeichnungslehrer an unserer Anstalt, Herrn Fr. Zyro, wird nach 40jährigem Schuldienste zu Ende des laufenden Wintersemesters in den Ruhestand zurücktreten und muss also durch eine neue Lehrkraft ersetzt werden. Die Stelle wird nach Vorschrift des Gesetzes und Reglementes durch das Amtsblatt und wohl auch durch Fachorgane zur Ausschreibung kommen.» [323]
Die Meldung, dass in Heimberg eine geeignete Person eigens zur Erteilung eines angemessenen Zeichnungsunterrichts gesucht werde, wurde auch in den entsprechenden Fachorganen publiziert.
«Bern. (Aus dem Regierungsrath). Die Direktion des Innern wird ermächtigt, in diesem Jahre zur Hebung der Töpfereiindustrie in Heimberg angemessenen Zeichnungsunterricht ertheilen zu lassen. Wir erkennen diesen Beschluss sehr an und möchten wünschen, dass diese Gelegenheit von vielen Seiten her benützt werde [...] [324]
Die Stelle des Zeichnungslehrers für die Zeichnungsschule in Heimberg wurde am 19. Februar 1876 offiziell ausgeschrieben. Vom Departement des Innern des Kantons Bern wurde aus mehreren Bewerbern der Kunstmaler Bielchowsky aus Bern ausgewählt. In seinem Anstellungsschreiben heisst es:

«Herrn Bielchowsky, Kunstmaler, auf dem Breitenrain, Bern.
11. Mai 1876.
Nachdem Sie sich, in Folge der Ausschreibung vom 19. Hornung, zum Lehrer einer in Heimberg, Amtsbezirk Thun, zu nennenden Kunstschule zur Förderung der dortigen Töpfer-Industrie gemeldet haben und der unterzeichneten Direktion genügende Beweise Ihrer Befähigung geliefert haben, wird Ihnen mit Gegenwärtigem der gedachte Unterricht übertragen, und zwar mit einer monatlichen und monatlich auszuzahlenden Besoldung von 250 Franken.
Eine eigentliche Schule existiert in Heimberg nicht, und es muss eine solche erst ins Leben gerufen werden müssen, und zwar auf ähnlichen Grundlagen wie die Uhrmacherschulen von Biel und St. Imer und die Zeichnungsschulen von

Brienz und Meyringen, d.h. durch Mitwirkung eines Schulvereins oder Garantievereins, oder der Gemeinde einerseits und des Staates andererseits.» [325]

Aus diesem Anstellungsschreiben für Bielchowsky geht hervor, dass das Projekt der Schaffung einer «Kunstschule zur Förderung der Heimberger Töpfer-Industrie» recht anspruchsvoll war. Ebenso waren die Erwartungen und Hoffnungen, welche das Projekt begleiteten, entsprechend hochgesteckt.
Ein weiteres Indiz dafür, dass das Departement des Innern des Kantons Bern die Förderung der keramischen Industrie in Heimberg und die Hebung der Qualität der Keramik energisch an die Hand zu nehmen gedachte, ist ein Brief des Vorstehers des Departementes des Innern des Kantons Bern vom 9. Februar 1876, in welchem ein Produzent von Farben («couleurs ou couleurs vitrifiables») in Paris um einen Katalog angefragt wird. Der Brief trägt den Dienstvermerk «Heimberg Industrie». Am 23. Februar 1876 schreibt E. Boulanger, der sich als «Chimiste + Industriel» bezeichnet:

«Als Antwort auf Ihr geehrtes Schreiben vom 21. des laufenden Monats überreiche ich Ihnen in einer Beilage zwei Kataloge, um diejenigen zu ersetzen, welche Ihnen nicht zugekommen sind, in der Hoffnung, dass Sie diesmal bald in deren Besitz sein werden.
In der Hoffnung auf Ihre Bestellungen verbleibe ich hochachtungsvoll.

Für E. Boulanger
E. Boulanger» [326]

Was nun das Departement des Innern mit diesen Katalogen von Glasuren anfing, und wem es diese weiterleitete, ist nicht bekannt.
Karl August Bielchowsky wurde am 8. April 1826 in Leschnitz in Preussen geboren. Er hielt sich in seiner Jugend in Italien auf, «malte besonders Volksscenen und verkehrte dort mit Horace Vernet und andern bedeutenden Männern. In den sechziger Jahren kam er, von Gönnern aufgemuntert, nach Bern und widmete sich dem Portraitfach; öfters beschickte er unsere Ausstellungen. Im Schloss Hünegg bei Thun dekorierte er die Felder über den Thüren mehrerer Prunkgemächer mit allegorischen Malereien.» [327] Er starb am 5. Dezember 1883 in Bern, wo er seit 1861 ansässig war.[328]

Mit den Heimberger Bauerntöpfern war nicht immer leicht auszukommen. Das musste auch Bielchowsky erfahren. Aus dem nachfolgenden Brief geht hervor, dass die Schwierigkeiten jedoch weniger aus objektiv erfassbaren Kriterien als aus Misstrauen einem Fremden gegenüber entsprangen.
Im Brief des Regierungsstatthalters Thun an die Direktion des Innern vom 6. Oktober 1876 heisst es:
«Ich begreife sehr wohl, dass Herr Bielchowsky in Heimberg nicht sehr populär ist. Indes musste für den Anfang eine Persönlichkeit verwendet werden, die von der Töpferei selbst etwas verstehe. Ein gewöhnlicher Zeichnungslehrer hätte unmöglich den Zweck erfüllen können, den Leuten zu zeigen, das sich zeichnen und malen praktisch verwerthen lassen.
Dann mag auch noch folgendes zu seiner Unpopularität unter den Männern beitragen. Das Malen wird bekanntlich allein von den Frauen besorgt. Wenn nun die Frauen besser malen, so befürchten die Töpfer, sie müssten ihnen grössere Taglöhne ausrichten, und sie sehen es daher lieber, wenn bloss das Zeichnen von architektualen Formen und Vasen, etc. geübt wird.» [329]

Dies war wohl kaum der richtige Geist, um die keramische Industrie in Heimberg zu heben, was auch dem Departement des Innern des Kantons Bern klarwerden musste. Wichtige Impulse zur fachgerechten Schulung neuer Kräfte waren von den Töpfern selbst kaum zu erwarten. Um mit den Töpfern eine Zusammenarbeit zu erreichen und Statuten für die Schule zu entwerfen, wurde von seiten der Regierung die Herren Oberst Schrämli, Architekt Merz aus Thun und Dr. Lanz aus Steffisburg bezeichnet.
Architekt J. Merz hatte sich mit der Erneuerung der keramischen Produktion in Heimberg anlässlich seines Vortrages an der Hauptversammlung des gemeinnützigen Vereins des Kantons Bern am 19. Oktober 1873 in Thun mit dem Titel *Industrieen im Berneroberland, deren Hebung und Vermehrung* auseinandergesetzt.[330]
Dr. Lanz aus Steffisburg war «jahrzehntelang der behandelnde Arzt des Töpferbezirkes Heimberg» [331] und hatte 1873 ein erstes ärztliches Gutachten über die damalige Berufskrankheit der Töpfer – die Bleivergiftung – geschrieben, aus dem Merz in seinem Vortrag wichtige Teile zitierte.
Aus den geschilderten Umständen wird deutlich, dass dieser Dreierkommission vor allem das Wohl und Aufblühen des Töpfergewerbes in Heimberg am Herzen lag und nicht irgendwelche finanziellen Interessen. Diese Kommission war es dann auch, die den Zeichnungsunterricht von Bielchowsky billigte. In einem Brief an den Direktor des Innern in Bern schreibt Bielchowsky am 6. März 1877:
«Das bestellte Comité von der hohen Regierung – bestehend aus den Herren Oberst Schrämli, Architekt Merz und Dr. Lanz – haben meine Zeichnungen und Malereien, die speziell für die Töpfergeschirre für die Schule in Heimberg bestimmt sind, sowie auch einige nach diesen ausgeführten Gefässe mit Farben angesehen und gut befunden. Dem Schreiben der hohen Regierung gemäss vom 15. Februar habe ich mich bemüht, dass der Unterricht fortgesetzt wird, bis ein Lokal dafür bestimmt ist, und das Comité ein weiteres beschlossen hat.» [332]

Dieser Brief bringt zwar das Wohlwollen des Schulkomitees gegenüber dem Unterricht von Carl Bielchowsky zum Ausdruck. Er zeigt aber auch, dass die Schule gar keine eigenen Unterrichtsräumlichkeiten besass. Und diese Tatsache war der Direktion des Innern nicht erst seit dem Brief von Bielchowsky vom 6. März 1877 bekannt. In einem von diesem Departement an Bielchowsky gerichteten Brief vom 15. Februar 1877 heisst es:
«Aus Ihrem Berichte ergibt sich, dass die Schule vollständig aufgehört hat und dass Ihre Tätigkeit sich auf den Besuch einiger Werkstätten beschränkt. Dieser Zustand kann nicht geduldet werden, und ich sehe mich daher veranlasst, Ihnen anzuzeigen, dass, wenn die Schule nicht bis 15ten März vollständig reconstruiert und organisiert ist, der Beitrag [Bielchowskys Gehalt; A.d.V.] von jenem Datum an nicht weiter ausgezahlet werde.» [333]
Damit war für das Departement des Innern die Angelegenheit der «Kunstschule zur Förderung der Töpfer-Industrie in Heimberg» abgeschlossen, und es existiert keine weitere Korrespondenz. Die Gründe für das Scheitern dieser Zeichnungsschule kann zusammengefasst auf folgende Faktoren zurückgeführt werden: Widerstand innerhalb der Bevölkerung gegen die Person des Zeichnungslehrers Bielchowsky, wobei dieser Widerstand eine zweifache Begründung findet. Einerseits, dass er ein Fremder war (es sei nur an das Schicksal der deutschen Töpfergesellen in Heimberg erinnert), anderseits, dass er gegen den Willen der Heimberger vom Departement des Innern bestimmt worden war. Ein gewisser Widerstand gegen die Behörden, welcher sich vielleicht aus einem falschen Stolz heraus entwickelt hatte, muss bestanden haben. Diese Vermutung drängt sich deshalb auf, weil das Departement des Innern nach der Entlassung von Bielchowsky keine weiteren Schritte unternahm, einen geeigneten Zeichnungslehrer für die Heimberger Töpfer zu finden.
Der Widerstand in Heimberg sowohl gegen Carl Bielchowsky als auch gegen die Behörden war so stark, dass die Gemeinde vorschützte, für den Zeichnungsunterricht kein geeignetes Lokal zu besitzen, und ein solches auch nicht zur Verfügung stellte. Eine fast sichere Methode, um die Bildung einer Schule zu verhindern. Somit durfte ein erstes Kapitel der Zeichnungsschule Heimberg als abgeschlossen gelten.

Ein Zwischenspiel

Die Schilderung der ersten Phase der Zeichnungsschule Heimberg könnte leicht den Verdacht aufkommen lassen, dass die Heimberger Töpfer sich gegenüber dem Neuen verschlossen und nur das machten, was sie von ihren Vätern gelernt hatten. Diese Vermutung ist allerdings nicht ganz richtig, denn die Heimberger waren durchaus zu Neuerungen bereit, wenn auch unter ganz bestimmten Bedingungen. Eine solche Bedingung war die Sicherung des Absatzes der hergestellten Ware.
Gemäss der Überlieferung war der Antiquar Boban ein erster Impulsgeber für neue Formen, die er in Paris absetzte. Über seine Person konnte nichts Näheres in Erfahrung gebracht werden, doch soll er, gemäss Karl Huber, schon nach 1860 mit den Töpfern in Kontakt getreten sein.
«Nun wurde in den 60er Jahren ein Pariser Antiquar, Boban, auf diese Fabrikation aufmerksam, kaufte alte Stücke auf, fand leichten Absatz dafür und veranlasste die Hafner Wyttenbach und Küenzi, nach Zeichnungen zu arbeiten. Dieses nach Paris wandernde, bestellte Luxusgeschirr erhielt den Namen ‹Pariser Geschirr›, ein Name, der für feinere dekorierte Stücke bis heute geblieben ist.» [334]
Die Entdeckung von «Alt-Heimberg» durch eine ausländische Kennerschaft bedeutete den ersten Anstoss zu einer Erneuerung der Produktion. Weil die Nachfrage nicht befriedigt werden konnte, kam Boban auf die Idee, in Heimberg diese Keramik «à la Heimberg» fertigen zu lassen. Es handelt sich dabei um einen Vorgang, welcher in der Mitte des 19. Jahrhunderts durchaus üblich war, wenn man auch nicht immer auf die Idee verfiel, die Ware im Ursprungsgebiet selbst produzieren zu lassen.
Fernand Schwab schreibt, dass er bei den Nachkommen von Christian Wyttenbach eine ganze Reihe solcher Geschirre gefunden habe.
«[...] sie ähneln teilweise italienischen Majoliken, wohl deshalb, weil Wyttenbach einen italienischen Töpfer beschäftigte.» [335]

Die alten Stücke, welche der Antiquar Boban gemäss Karl Huber nachfertigen liess, gehörten der Heimberger Produktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts an. Christian Wyttenbach und Bendicht Küenzi begannen mit der Nachahmung der Geschirre ihrer Grossväter. Zu diesem Zwecke wurde ihnen Vorlagen gegeben, was darauf hinweist, dass ihnen die Formen und Dekore von Alt-Heimberg nicht mehr geläufig waren. In diese Vorlagenblätter schlichen sich auch Modetrends ein, womit weniger den Vorbildern als dem Geschmack des Publikums gehuldigt wurde.
Die Imitation von Alt-Heimberg-Geschirr war aber nicht nur eine Sache der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts, sondern wurde wohl in der ganzen zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von vereinzelten Töpfern betrieben. Darauf deuten auch die Eintragungen im *Inventar der gekauften & geschenkten Ausstellungsobjekte* des Gewerbemuseums in Bern, in welchem sich besonders unter den frühen Erwerbungen von Heimberger Keramik solche Imitationen finden. Für das Jahr 1891 werden folgende Objekte aufgeführt,

die in der Modellierklasse der Zeichnungsschule in Heimberg gefertigt wurden:
«L.65.1891. Tabaktopf, weiss mit bunten Ornamenten und Deckel. Nach altem Original. 1. Töpferschule Heimberg. [Fr.; A.d.V.] 2.50.
L.66.1891. Humpen. Weiss mit bunten Ornamenten nach einem Original aus dem Jahre 1790. 1. Töpferschule Heimberg. [Fr.; A.d.V.] 2.00.» [336]
Von diesen Objekten ist im Gewerbemuseum leider fast nichts mehr vorhanden, so dass es nicht möglich ist, zu überprüfen, wie originalgetreu diese Stücke nachgearbeitet wurden.
Der Antiquar Boban blieb nicht der einzige, welcher den Heimberger Töpfern Zeichnungen zu Gefässen lieferte und auch für den Absatz derselben besorgt war. In den Jahren 1873/74 findet man gleich zwei Persönlichkeiten, welche sich als Förderer der keramischen Industrie hervortaten, nämlich den Ingenieur Franz Keller-Leuzinger und den Thuner Geschirrhändler Friedrich Wunderlich. Der letztere setzte sich mit den Hafnern Christian Eyer und Gottfried Tschanz in Verbindung, lieferte ihnen Vorbildzeichnungen und trat gleichzeitig als Auftraggeber auf.
«Die stets wachsende Nachfrage veranlasste nun den Thuner Geschirrhändler Friedrich Wunderlich (im Winter 1873 auf 1874), sich mit den Heimberger Hafnern Eyer und Tschanz in Verbindung zu setzten. Er lieferte ihnen Umrisszeichnungen *griechischer Vasen.* Sie nahmen die neuen Formen gerne auf, fuhren aber ruhig fort, die ihnen von alters her bekannte Dekorationsweise (Blumen auf schwarzbraunem Aufguss) anzubringen. Kataloge und Preiskurante von Fayence- und Porzellanfabriken ergaben weitere Ausbeuten an neuen Formen.» [337]
Die neuen, antiker griechischer Keramik nachempfundenen Stücke wurden von den Töpfern selbst als im «Style pompéien» (Abb. 29) gefertigt bezeichnet. Karl Huber hatte für diese Produkte nicht viel übrig. Was die Dekorationsweise anbelangt, fährt er fort:
«Die zeichnerische Fertigkeit wurde zweifellos damit gehoben, aber es fehlte ein planmässiges, zielbewusstes Vorgehen, und durch bloss zielloses Herumtasten gewann die Industrie nicht dauernd. Künstlerisches Empfinden fehlte noch völlig, und schon die Tatsache, dass griechische Formen verlangt wurden, beweist, dass die *Besteller* damals keinerlei Verständnis für die Heimberger Technik hatten.»

Diesem Mangel an Kunstverständnis half gemäss Karl Huber der Karlsruher Ingenieur Franz Keller-Leuzinger ab, welcher sich im Spätherbst 1874 in Heimberg aufhielt.
«Der richtige Mann, der feinfühlige Künstler allein konnte aber eine dauernde Hebung herbeiführen, und dieser fand sich in der Person des Ingenieurs Franz Keller-Leuzinger aus Karlsruhe.
Er kam im Spätherbst 1874 nach dem Heimberg, lieferte den Hafnern geeignete Zeichnungen, legte eine ordentliche Schlämmerei an, stellte einen Zeichnungslehrer zur Verfügung, unterrichtete persönlich und wirkte durch seine Energie ausserordentlich belebend auf die Hafner, die «Pariser Geschirr» herstellten.» [338]
In diesem Bericht von Karl Huber, der getragen ist von der Begeisterung über die Person von Franz Keller-Leuzinger, vermischen sich Dichtung und Wahrheit. Die Angaben zu der Schlämmanlage konnten nicht überprüft werden. Was jedoch seine Bemerkungen betreffend den Zeichnungslehrer anbelangt, kann, mit Hinweis auf die bisherigen Erläuterungen zur Zeichungsschule Heimberg, gesagt werden, dass ein solcher von Keller-Leuzinger nicht zur Verfügung gestellt worden war. Was den persönlichen Unterricht von Keller-Leuzinger anbelangt, so ist anzunehmen, dass sich dieser darauf beschränkt hatte, den Hafnern Instruktionen für seine Entwürfe zu geben, damit diese seinen Wünschen entsprechend ausgeführt werden konnten, denn Keller-Leuzinger trat bei den Hafnern als Auftraggeber auf. Schon bald nach seinem Erscheinen im Jahr 1874 tauchten bezüglich seiner Person Meinungsverschiedenheiten auf, und es bildeten sich zwei Gruppen von Befürwortern und Gegnern.
Es waren zuerst nur wenige Töpfer, welche sich mit neuen keramischen Formen und Dekorationsweisen befassten. Der weitaus grösste Teil zog es vor, gemäss den überlieferten Formen und Dekors zu arbeiten.
«Zu Anfang der 70er Jahre besass der Heimberg bei 500 Einwohnern etwa 25–30 Hafnermeister, aber nur die oben Genannten [Wyttenbach, Küenzi, Eyer, Tschanz; A.d.V.] befassten sich mit ‹Pariser Geschirr›». [339]
Hatte das Auftauchen des Antiquars Boban aus Paris, des Thuner Geschirrhändlers Friedrich Wunderlich und des Karlsruher Ingenieurs Franz Keller-Leuzinger sowie das Zwischenspiel von Karl Bielchowsky als Zeichnungslehrer in Heimberg die Mehrheit der Heimberger Töpfer von der Notwendigkeit der Erneuerung des Formen- und Dekorrepertoires nicht zu überzeugen vermocht, so tat dies der Erfolg der Töpfer an der Pariser Weltausstellung von 1878, welche sich den Neuerungen unterzogen hatten und für ihre Bemühungen Silber- und Bronze-Medaillen nach Heimberg mitbrachten.

Zweite Phase

Im August des Jahres der Pariser Weltausstellung, 1878, noch bevor die offizielle Liste der Auszeichnungen bekannt war, waren Gerüchte nach Heimberg gedrungen, dass drei Heimberger Töpfer, nämlich Christian Eyer, Bendicht Küenzi und Johann Schenk-Trachsel mit ihren Produkten Erfolg hatten und dass sie dafür mit einer Auszeichnung

belohnt würden. In der Tat erhielt dann auch Bendicht Küenzi für seine keramischen Produkte die Silbermedaille, Christian Eyer und Johann Schenk-Trachsel je die Bronzemedaille. Karl Huber sagt, dass diese drei sich auf die Anregung von Oberst Schrämli in Thun an der Pariser Weltausstellung beteiligten, sie aber nicht selbst nach Paris gingen, sondern von dem Verkaufsgeschäft Schoch-Läderach vertreten wurden. Schoch-Läderach besass zwei Verkaufslokale, eines in Bern an der Gerechtigkeitsgasse 99 und ein zweites in Paris selbst, an der Rue Rambuteau 5.[340] Dank dieser Pariser Niederlassung konnte Schoch-Läderach die Interessen der drei Heimberger Töpfer an der Weltausstellung bestens wahrnehmen. Karl Huber schreibt:

«Die Aussteller sahen ihre Bemühungen weit über Erwarten mit Erfolg gekrönt und erhielten die Medaille, und ihr Vertreter, Schoch-Läderach, machte glänzende Geschäfte. Sein besonderes Verdienst war es nun, die richtigen Verbindungen zur nachhaltigen Wirkung anzuknüpfen.» [341]

Auch auf internationaler Ebene war der Erfolg der Töpfer von Heimberg vermerkt worden. In seinem *Grundriss der Keramik* (1879) sagt Friedrich Jaennicke: «Um die Ausstellung einer stilvolleren Ornamentik und Farbengebung in Bezug auf Fayencen und moderne Majoliken hat sich in einigen Fabrikorten ganz besonders der Maler F. Keller-Leuzinger in Hamburg verdient gemacht, welcher, abgesehen von sonstigen Bemühungen in dieser Richtung, namentlich die keramische Industrie in Heimberg im Canton Bern, welche zur Zeit in Paris Anerkennung findet, durch seine zahlreichen für dieselbe gelieferten, stilvoll in Aquarell ausgeführten Zeichnungen von Gefässen im persischen, maurischen und Renaissance-Stil aus kleinen Anfängen auf ihren heutigen Standpunkt gebracht hat. Viele dieser Gefässe zeigen ähnlich den indischen Shawlmustern gehäufte Blumenformen auf dunklem Grund.» [342]

Dieser Erfolg konnte die Heimberger natürlich nicht gleichgültig lassen, und so schrieb der Gemeinderat am 30. August 1878 auf Veranlassung von 25 Töpfern an den hohen Regierungsrat des Kantons Bern, sie wünschten die Einrichtung einer Zeichnungsschule in ihrer Gemeinde, und als Zeichnungslehrer schlugen sie auch gleich Franz Keller-Leuzinger vor.

«Schon vor 4 Jahren kam Herr Keller-Leuzinger, Kunstzeichner, von Karlsruhe nach Heimberg, und brachte die ersten, in Naturgrösse ausgeführten, mit Farben bemalten, deutlichen und wirklich brauchbaren Zeichnungen für die Thonwaaren-Industrie mit, und liess dieselben durch die Hafner Imhof, Eyer, Tschanz, Mürner und Berger ausführen; bei denen er nun im Laufe der Zeit für viele tausend Franken Waren machen liess. Etwa 60 prima Zeichnungen und Malweisen, Formen noch und noch durch Kopien, sind in den Händen der Anmacherinnen [Malerinnen; A.d.V.] fast sämtlicher Fabrikanten. Herr Franz Keller-Leuzinger trug das meiste dazu bei, den Geschmack zu heben und die Schönheit der Waaren zu vermehren.» [343]

In Franz Keller-Leuzinger fanden die Heimberger ihren richtigen Mann. Nicht nur lieferte er ihnen brauchbare Zeichnungen für ihre keramischen Objekte, daneben betrieb er mit der Heimberger Ware einen schwunghaften Handel und sicherte so den Absatz für manchen Produzenten. Dieses Zusammengehen von praktischem Nutzen und Profit erschien den Heimbergern die richtige Grundlage einer gegenseitigen fruchtbaren Zusammenarbeit.

Der Brief des Gemeinderates schliesst mit der Forderung nach finanzieller Unterstützung der Zeichnungsschule und der Gutheissung von Franz Keller-Leuzinger als deren Lehrer.

«Der hiesige Gemeinderat stellt nun daher an den hohen Regierungsrat das Gesuch, er möchte den Herrn Keller-Leuzinger, Kunstzeichner, gegenwärtig in Hamburg, Rue St. Georg Schwanwiks Nr. 14 wohnhaft, an die zu errichtende Zeichnungsschule als Zeichnungslehrer berufen, und denselben mit Wort und Tat zu unterstützen, damit unsere Industrie sich immer grösseren Rufes erfreuen möge.» [344]

Doch die Heimberger machten sich die Sache etwas zu leicht. Hatten sie etwas mehr als ein Jahr zuvor den Zeichnungslehrer Carl Bielchowsky in seiner Unterrichtstätigkeit wenn nicht gerade behindert, so doch passiven Widerstand geleistet, so bedeutete dies auch indirekt Widerstand gegen das Departement des Innern in Bern, welches Bielchowsky als Lehrer ernannt und in dessen Person Hoffnungen gesetzt hatte. Glaubten nun die Heimberger Töpfer, ihr Vorschlag für einen Zeichnungslehrer würde in Bern kommentarlos gutgeheissen und das Ganze erst noch finanziell unterstützt, so täuschten sie sich. Die Antwort der Direktion des Innern liess nicht lange auf sich warten und fiel klar aus:

«Ich bin nun mit dem vorliegenden Antrage in dem Sinne einverstanden, dass in Heimberg eine Zeichnungsschule errichtet werde, möchte aber die Sache im Sinne einer Vereinigung organisiert wissen und zu diesem Zweck den Antragsteller einladen, beförderlichst eine Vereinigung anzustreben oder diese selbst an die Hand zu nehmen und das Reglement aufzustellen. Den vorgeschlagenen Herrn Keller kenne ich nicht, und ich erlaube mir deshalb über denselben kein Urteil.» [345]

Damit wurde den Heimbergern gesagt, dass sie selbst in bezug auf die Zeichnungsschule die ersten Schritte zu unternehmen und die notwendigen Strukturen bereitzustellen hätten. Zur Person von Franz Keller-Leuzinger wurde kein Urteil abgegeben, doch die vorsichtige Formulierung deutet an, dass der Obrigkeit die Verbindung von Zeichnungslehrer und Auftraggeber für die keramische Industrie nicht ganz geheuer war.

Nach dieser reservierten Antwort vom 30. August 1878 auf ihr begeistertes Schreiben erlahmte der Eifer der Heimber-

ger Töpfer gewaltig, und die Angelegenheit der Zeichnungsschule in Heimberg wurde bis zum Jahre 1883 nicht weiter verfolgt. Was nun aber in diesem Zusammenhang interessiert, ist die Person von Franz Keller-Leuzinger, welcher die Heimberger sogar dahin zu bringen vermochte, in der nicht sehr beliebten Angelegenheit der Zeichnungsschule einen Vorstoss beim Regierungsrat zu unternehmen.

Ein privater Förderer: Franz Keller-Leuzinger (1835–1890)

Das Leben von Franz Keller-Leuzinger ist nur in groben Zügen bekannt. Was seine Zeit in Heimberg anbelangt, ist sehr viel Polemisches zu seiner Person, aber nicht viel Konkretes überliefert worden.

Franz Keller-Leuzinger wurde am 30. August 1835 in Mannheim als Sohn des Ingenieurs Joseph Keller geboren. 1841 übersiedelte die Familie nach Karlsruhe, wo Joseph Keller das Amt eines Strassen- und Wasserbauinspektors übernahm. Franz Leuzinger besuchte in Karlsruhe das Lizeum und anschliessend die politechnische Schule. Nach dem Abschluss seiner Studien und Erlangen des Titels eines Ingenieurs, begleitete Franz Keller im Jahre 1855 seinen Vater nach Brasilien, «um dort im Auftrage der kaiserlichen Regierung gemeinschaftlich mit zahlreichen anderen deutschen und englischen Technikern an der Verbesserung der schon vorhandenen Verkehrswege und an der Planung und Ausführung neuer Strassen, Eisenbahnen, Stromregulirungen und Telegraphenlinien zu arbeiten».[346] In den Jahren 1867 bis 1868 nahmen Vater und Sohn an einer Expedition teil, welche zum Ziel hatte, den bequemsten Verbindungsweg zwischen Brasilien und Bolivien zu finden. Nach Beendigung der Expedition wurde ein Bericht verfasst, und der Vater kehrte nach Deutschland zurück, wo er sich bis zu seinem Tode im Jahre 1877 der Malerei widmete. Franz Keller-Leuzinger verblieb noch eine gewisse Zeit in Brasilien und kehrte dann nach Karlsruhe zurück. Das genaue Datum seiner Rückkehr ist nicht bekannt, doch dürfte dies vor dem Jahre 1874 geschehen sein, denn er «veröffentlichte nach seiner Rückkehr die illustrierte Reisebeschreibung *Vom Amazonas und Madeira* (Stuttgart, 1874)».[367] Während seiner Zeit in Brasilien entstanden von Keller-Leuzinger, teils in Zusammenarbeit mit seinem Vater, zahlreiche wissenschaftliche Arbeiten, welche aber nicht alle veröffentlicht wurden. Als sicher kann angenommen werden, dass Keller-Leuzinger schon in dieser Zeit Interesse an künstlerischen und kunsthistorischen Fragen hatte und sich mit ihnen beschäftigte. Er zeichnete Pläne von Ruinen. Verschiedene solche Blätter sind bekannt, z. B. «Rio Ivahy: Ruinas de Villa-Rica do Espirito Santo (1 Blatt, 1865) und Rio Paranapanema: Planto das ruinas da reducção jesuitica de S. Ignacio (1 Blatt, 1865)».[348] Während dieser Zeit entwickelte er auch ethnographische Interessen, die er in *«Resultados ethnographicos e archeologicos da exploração do rio Madeira* [349] niederschrieb.
In seinem Werk *«Vom Amazonas und Madeira»* [350] finden sich genaue Beobachtungen zu den Lebensgewohnheiten und täglichen Verrichtungen der die Expedition begleitenden Indianer. Besonders in der Beschreibung der Anfertigung von Basthemden zeigt sich, dass Franz Keller-Leuzinger sich für einfache handwerkliche Fertigungsmethoden begeistern konnte und in diesem speziellen Fall sogar von «Klassizität» sprach: «Der Schnitt des Gewandes wetteifert in Bezug auf Classicität mit dem Material...» [351] Auch aus andern Stellen dieses Werkes geht hervor, dass Keller-Leuzinger für kunsthandwerkliche und geschmackliche Fragen sensibilisiert war.
Diese kunsthandwerklichen Interessen müssen nach seiner Rückkehr nach Deutschland in seinem Leben eine entscheidende Stellung eingenommen haben, so dass diese ihn zu einem neuen Tätigkeitsfeld führten.

Im Herbst 1874 hielt sich Franz Keller-Leuzinger für kurze Zeit in Heimberg auf, und dort muss er die Gelegenheit genutzt haben, um mit Heimberger Töpfern Bekanntschaft zu schliessen. In der Folge wurde Keller-Leuzinger mit der Leitung der von der Grossherzogin von Baden gegründeten Schule für Kunststickerei beauftragt, eine Stellung, die er während zweier Jahre innehatte. 1876 findet man ihn in ähnlicher Stellung in Hamburg, und 1879 schliesslich ist er in Stuttgart tätig, «wo er sich namentlich der Herstellung von künstlerisch werthvollen Illustrationen für die dortigen Verlagsbuchhändler widmete. Als seine beste Leistung auf diesem Gebiete gelten seine Abbildungen zu Friedrich v. Hellwald's ‹Naturgeschichte des Menschen›».[352]
Franz Keller-Leuzinger, «Ingenieur, Maler und Forschungsreisender» [353], verbrachte die letzten Jahre seines Lebens in München, wo er am 18. Juli 1890 starb.
Die Person von Franz Keller-Leuzinger war in Heimberg nicht unumstritten. Eine eigentliche Polemik löste ein Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 24. August 1878 aus, in welchem der Verdienst um den Erfolg an der Weltausstellung der drei Heimberger Töpfer Eyer, Küenzi und Schenk-Trachsel ganz Franz Keller-Leuzinger zugeschrieben wurde.

Die Polemik um Franz Keller-Leuzinger

Kaum war die Kunde des Erfolges der drei Heimberger Töpfer an der Weltausstellung von Paris im Jahre 1878 bekannt geworden, erkannte man in Heimberg, dass Unterweisung im Zeichnen sowie in der Formgebung dem kera-

mischen Gewerbe Aufschwung bringen konnte. Der Brief an den Regierungsrat vom 30. August 1878 zeugt von dieser Einsicht. Dass man sogleich Franz Keller-Leuzinger als Zeichnungslehrer verschlug, zeigt das praktische Denken der Heimberger Töpfer auf, denn wenn schon der geeignete Mann gefunden war, warum sollte man noch weiter suchen. Und da er zugleich als Auftraggeber auftrat, um so besser. Man könnte sich vorstellen, dass die etwas zurückhaltende Antwort des Regierungsrates den Elan der Heimberger nicht zu bremsen vermochte und sich diese unverzüglich, wie vom Regierungsrat vorgeschlagen, an die Gründung eines Trägervereins und an die Ausarbeitung des notwendigen Schulreglementes machten. Doch wieder einmal liessen die Heimberger Töpfer eine Chance ungenutzt verstreichen. Was sie unternahmen, war die Eröffnung einer Polemik, in welcher aufs heftigste diskutiert wurde, wem die Verdienste um den Erfolg an der Weltausstellung von 1878 in Paris zukamen. Es war der Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 24. August, der die Debatte auslöste.

«Wohl selten hat bei uns ein Industriezweig in verhältnismässig kürzester Zeit einen so bedeutenden Aufschwung genommen wie die Heimberger Töpferei. Dieser Aufschwung, welcher den Heimberger Töpfern an der Pariser Weltausstellung zu drei Medaillen verholfen hat und es bewirkte, dass die ausgestellten Gegenstände bereits sechsfach verkauft worden sind, hat die alte Hausindustrie von Heimberg einem Manne zu verdanken, der ihr neue gute Modelle und Vorbilder lieferte und ihr so neue Wege wies, dem bekannten Brasilienreisenden Keller-Leuzinger. Es geschah dies vor vier Jahren, zu einer Zeit, als in Heimberg nur das ganz gewöhnliche, roh geformte und im Allgemeinen wenig oder meistens weniger geschmackvoll bemalte Geschirr fabriziert wurde. Hr. Keller-Leuzinger ging von der Ansicht aus – und der Erfolg hat bewiesen, dass er sich nicht täuschte – dass da, wo in früheren Jahrhunderten einmal eine derartige Hausindustrie geblüht hatte, durch Zuweisung guter Zeichnungen und Vorbilder sowie durch eine gewisse pekuniäre Unterstützung mittelst Bestellungen der verglimmende Funke wieder neu belebt und statt der unschönen, künstlerisch werthlosen Produkte unserer Zeit wieder etwas geschaffen werden könne, das sich den Meisterschöpfungen der Renaissance einigermassen zur Seite zu stellen im Stande sei.» [354]

Das Lob, das hier Franz Keller-Leuzinger ausgesprochen wird, ist uneingeschränkt, und dass noch andere Persönlichkeiten sich um die Heimberger Töpferei verdient gemacht hätten, geht aus dem Bericht nicht hervor. Der Artikel schildert weiter, wie die Begegnung von Keller-Leuzinger mit den Heimberger Töpfern sowie die darauffolgende Zusammenarbeit entstand:

«Hr. Keller-Leuzinger befand sich damals gerade auf der Durchreise in Thun und benützte die Gelegenheit, um sich mit drei Heimberger Fabrikanten in Verbindung zu setzen; diese begannen zuerst mit einiger Zaghaftigkeit, dann aber mit stets steigender Sicherheit die ihnen vorgelegten Entwürfe auszuführen, so dass derartige Geschirre schon vor 2½ Jahren auf der deutschen Kunstgewerbeausstellung in München mit einer Medaille ausgezeichnet wurden. Hr. Keller-Leuzinger bestellte im Laufe der Zeit für mehrere tausend Franken derartige Waaren und gestattete, dass auch für Andere nach seinen Zeichnungen gearbeitet wurde, so dass etwa die Hälfte der in Paris ausgezeichneten Gegenstände nach seinen Entwürfen gearbeitet ist.» [355]

Konkret wird im Artikel eine mögliche Lehrtätigkeit von Keller-Leuzinger in Heimberg ins Auge gefasst, welche gemäss dem Verfasser schon im darauffolgenden Jahr beginnen sollte.

«Die Heimberger Töpfer, die sehr wohl zu wissen scheinen, was sie dem Förderer ihrer Industrie zu verdanken haben, wandten sich mit der Bitte an denselben, sich auf's Neue ihren Interessen zu widmen, und es soll denn Hr. Keller-Leuzinger auch geneigt sein, im kommenden Jahr gänzlich nach der Schweiz überzusiedeln, als deren Bürger er sich durch seine Verheiratung mit der Tochter eines Glarners in Rio de Janeiro wenigstens halbwegs betrachten kann.» [356]

Dieser Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* versetzte die Heimberger Töpfer in Aufregung. Denn nicht jedermann sah in Franz Keller-Leuzinger den Förderer der keramischen Industrie. Obwohl gewisse Leute es gerne anders darstellten, war sein Handeln nicht in besonderem Masse selbstlos, was ebenfalls aus oben erwähntem Artikel hervorgeht. In einem weitern Artikel im *Täglichen Anzeiger für Thun und das Berneroberland* vom 28. August 1878 (Nr. 203) wird auf die Meldung in der *Neuen Zürcher Zeitung* Bezug genommen und die Frage aufgeworfen, ob die Förderung der Heimberger Keramik tatsächlich das alleinige Verdienst von Franz Keller-Leuzinger gewesen sei. Zwei Tage später, am 30. August, werden im *Täglichen Anzeiger für Thun und das Berneroberland* (Nr. 205) zwei Leserzuschriften veröffentlicht:

«Heimberg, den 28. August 1878. An die Redaktion des ‹Täg. Anzeiger› für Thun und das Berneroberland, Thun.
Tit.
Da laut Ihrem Artikel von heute über die Heimberger Töpferei es Ihnen höchst wünschenswerth wäre, von competenter Seite genaue Auskunft zu erhalten, ob Herr Keller-Leuzinger, Direktor einer Kunstschule in Hamburg, wirklich der Erste gewesen sei, welcher die Heimberger Majolika aus ihrem hundertjährigen Schlummer auferweckte, so erlaube ich mir, als Vertreter des Herrn Keller-Leuzinger, Ihnen mitzuteilen, dass der von Ihnen angeführte Auszug der ‹N. Z. Ztg.› ganz und gar richtig und dass Herr Keller-Leu-

zinger mit seiner Familie nach Thun übersiedeln wird, um seine Kräfte der Heimberger Keramik zu widmen.
Achtungsvollst A. Mani.» [357]

Eine zweite Zuschrift aus Heimberg bezeugt ebenfalls die Rolle von Keller-Leuzinger als Erneuerer für die keramische Produktion:

«Erklärung.
Die Unterzeichneten, Heimberger Majolika-Fabrikanten, erklären hiermit, schon seit 3–4 Jahren für Herrn Keller-Leuzinger nach seinen Zeichnungen und Modellen Majolika zu fabrizieren und den Impuls zum Aufschwunge der Heimberger Majolika-Töpferei wirklich dem Herrn Keller-Leuzinger zu verdanken.
Heimberg, den 28. August 1878

Samuel Mürner.
Eduard Berger.
Gottfr. Tschanz.» [358]

Diese beiden Zuschriften hatten aber nicht zur Folge, dass die Situation geklärt worden wäre, sondern bewirkten viel eher das Gegenteil. In der Ausgabe vom 1. September des *Täglichen Anzeigers für Thun und das Berneroberland* werden Fehler im Artikel der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 24. August nachgewiesen, und die Rolle des Förderers der Heimberger keramischen Industrie wird dem Thuner Geschirrhändler Friedrich Wunderlich zugeschoben:
«Das seit langer Zeit im Heimberg fabrizierte Thongeschirr hat früher wiederholt durch seine Einfachheit und durch seine originelle naive Bemalung die Aufmerksamkeit von Fremden auf sich gezogen. Dies brachte Hrn. Fried. Wunderlich, Besitzer einer Glas- und Geschirrhandlung in Thun, auf den Gedanken, sich mit einzelnen Töpfern des Heimbergs in Verbindung zu setzen. Den ersten Versuch machte er bei Hafner Eyer und dann auch bei Gottfried Tschanz. Er überbrachte ihnen Zeichnungen, die er theils einem Kunstwerke über die Ausgrabungen in Pompeji entnahm, theils selbst anfertigte. Die ersten Produkte dieser neuen Formen mit der ebenfalls veränderten Malerei, vollständige Übermalung nach bisheriger Heimberger Manier, aber nun auf schwarzem Grund, fielen allerdings noch unvollkommen aus; aber der emsigen Arbeit dieser Männer, denen sich bald andere zugesellten, fehlten bald die Fortschritte nicht.» [359]
Interessant an diesem Artikel ist, dass er die Hintergründe der Kontroverse um Keller-Leuzinger zu erhellen vermag. Denn, so wird argumentiert, die Heimberger hätten zwar wohl Anstösse zur Erneuerung der Produkte gebraucht, aber diese seien aus der engeren Umgebung der Töpfer selbst gekommen, in Form von Anregungen durch Friedrich Wunderlich aus Thun. Daneben aber hätten die Töpfer eigene Anstrengungen unternommen, um die Produkte zu vervollkommnen.
«Es muss nun dabei auf's Bestimmteste hervorgehoben werden, dass es nicht die antiken Formen sind, welche den Ruf des neuen Fabrikates so schnell beförderten. Diese Formen kann man überall nachahmen, hat sie schon lange nachgeahmt, und zwar viel eleganter und feiner, als das im Heimberg noch jetzt der Fall ist. Die originelle, man möchte beinahe sagen unbehülflich-naive Malerei des Heimbergergeschirrs ist es, die seinen Ruf begründete. *Sobald die Heimberger Industrie von diesem ihren eigenen Boden abweicht, wird sie auch ihre schnell errungene Bedeutung verlieren.»* [360]
Der Autor des Artikels legt die Bedeutung der Erneuerung auf die Kräfte fest, welche sich auch innerhalb einer Tradition manifestieren können und zu neuen Formen führen, welche aus den alten aufsteigen. Er sieht die Bedeutung der Keramik im besonderen in der Region verhaftet, und was sehr wichtig ist, er verurteilt die alten Formen nicht, wie dies im Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* geschieht, wo über die keramischen Gefässe von 1874 gesagt wird, dass es sich um «das ganz gewöhnliche, roh geformte und im Allgemeinen wenig oder meistens weniger geschmackvoll bemalte[s] Geschirr» gehandelt habe.
Im weitern gedenkt der Autor des Artikels im *Täglichen Anzeiger* der Malerinnen, welche einen bedeutenden Beitrag zum Gelingen des Ganzen beitrugen:
«Ein hervorragendes, ja das wesentliche Verdienst in der ganzen Angelegenheit gebührt daher den Geschirrmalerinnen des Heimbergs selbst, so namentlich den Malerinnen Schwestern Trachsel, der Tochter des Gottfried Tschanz und andern. Sie haben die neuen Ideen schnell begriffen und zur Ausführung gebracht.» [361]
Die Bedeutung der Malerinnen in bezug auf die Dekoration des Heimberger Geschirrs wird auch von anderer Seite deutlich. Im *Catalogue Suisse* der «Exposition universelle 1878, Paris» wird unter der Ausstellungs-Nummer 386, «Schenk-Trachsel, J., potier, Heimberg» [362] in Klammern hinzugefügt: «Dekorateure: seine Ehefrau und die Geschwister Trachsel». Dies ist um so bemerkenswerter, als in Heimberg das Können der Malerinnen und ihr Beitrag zur Vollendung der Keramik gerne heruntergespielt wurde. Wie gezeigt wurde (vergleiche Brief des Regierungsstatthalters Thun an die Direktion des Innern vom 6. Oktober 1876), waren die Töpfer nicht in allen Fällen begeistert, wenn die Frauen gut zeichnen und malen konnten. Vordergründig mag das zwar mit der Entlöhnung in Zusammenhang gebracht werden, hintergründig jedoch spielte sicher die Rivalität zwischen den Geschlechtern eine Rolle. Diese Rivalität war nicht unbegründet, waren doch die Heimberger Töpfer, wie gezeigt wurde, nicht gerade hervorragende Dreher und Former.

Im Artikel im *Täglichen Anzeiger* vom 1. September werden die Verdienste von Friedrich Wunderlich deutlich hervorgehoben:
«Das eigentliche Geburtsjahr der jetzigen Fabrikation ist der Winter 1873/74, wo Hr. Wunderlich beinahe Tag für Tag im Heimberg sich aufhielt, probierte, zeichnete, auch selbst formte und malte.» [363]
Zum Schluss des Artikels wird der Einfluss von Franz Keller-Leuzinger noch einmal kurz beschrieben. Deutlich wird gesagt, dass dieser immer zuerst die eigenen Interessen und erst in zweiter Linie die Interessen der Töpfer wahrgenommen habe:
«Von Hrn. Keller-Leuzinger, so sehr gewiss seine Betheiligung zu achten ist, kann bis dahin noch gar keine Rede sein. *Er sah selbst das erste derartige Geschirr in dem Magazine des Herrn Wunderlich in Thun, wo dasselbe bei einer Durchreise seine Aufmerksamkeit erregte.* Er reiste darauf, im Jahre 1874 oder 75, in den Heimberg, gewann einzelne Töpfer für sich, machte Bestellungen und stellte Heimbergergeschirr an der kunstgewerblichen Ausstellung in München aus, *aber ausdrücklich bemerkt, unter seinem Namen. Er erhielt eine Medaille, aber ebenfalls auf seinen Namen.* Hrn. Keller-Leuzinger hat sich nun allerdings um die Angelegenheit weiter bekümmert und hat Zeichnungen und Muster geschickt, aber dieselben sich auch stets wieder zurückstellen lassen und eine anderweitige Verwendung derselben nicht zugelassen, während z. B. die Formen des Hrn. Wunderlich und der Töchter Trachsel bald Gemeingut waren. Damit muss auch der Wahrheit gemäss gesagt werden, dass es nicht die Muster des Hrn. Keller sind, welche gesucht sind, welche ‹ziehen›, sondern wesentlich andere, namentlich aber die der Schwestern Trachsel.» [364]
Auf die Diskussion um Franz Keller-Leuzinger soll im folgenden nicht weiter eingegangen werden. Wichtig scheint, dass er sich nicht, wie Fernand Schwab es in seinem *Beitrag zur Geschichte der bernischen Geschirrindustrie* annahm, «zwei Jahre lang im Töpfergebiet auf[hielt]».[365] Ob anlässlich seines kurzen Aufenthaltes in Heimberg die Zeit reichte, um eine «ordentliche Schlämmanlage an[zu]legen», wie Karl Huber dies annimmt, scheint fraglich.[366]
Und schliesslich sei noch erwähnt, dass Franz Keller-Leuzinger nicht nur in Heimberg Entwicklungshilfe leistete, sondern unter anderem auch im Schwarzwald. In einem Artikel über *Die keramische Industrie in Baden* heisst es: «Beliebt sind ferner die bekannten Schwarzwälder Majoliken von J. Glatz in Villingen, zu deren Einführung Professor F. Keller-Leuzinger die ersten Anregungen gab und für deren Weiterentwicklung insbesondere die Karlsruher Kunstgewerbeschule erfolgreich mitwirkte, indem sie zahlreiche und höchst originelle Entwürfe lieferte.» [367]
Zusammenfassend lässt sich sagen, dass auch Franz Keller-Leuzinger für die Heimberger nicht der richtige Mann war, der ihnen zu einer Zeichnungsschule hätte verhelfen können.

Dritte Phase

Auch wenn es mit der Heimberger Zeichnungsschule vorerst nicht so ganz klappen wollte, ganz ohne Unterricht mochten die Heimberger ihr keramisches Gewerbe nicht mehr ausüben. So fanden denn in den Sommermonaten der Jahre 1878, 1879 und 1880 Zeichnungskurse statt, «geleitet durch den hiesigen Oberlehrer und finanziell unterstützt durch die Gemeinde, durch die Majolikahandlung Keller-Leuzinger und durch die Hafnermeister».[368]
Die Initiative zur Schaffung einer eigentlichen Zeichnungsschule in Heimberg wurde anlässlich der ersten Schweizerischen Landesausstellung im Jahre 1883 in Zürich erneut ergriffen. Über diesen dritten Anlauf zur Schaffung einer Zeichnungschule kann man im *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern* folgendes nachlesen:
«Angeregt durch die günstige Beurtheilung, welche die Heimberger Töpferindustrie an der Ausstellung in Zürich erfuhr, rief die Gemeinde Heimberg auf den Winter 1883/1884 versuchsweise eine Zeichnungsschule in's Leben. Dieselbe lehnt sich zunächst noch an die Primarschule an; sie soll aber, wenn immer thunlich, zur Fachschule für angehende Kunsttöpfer ausgebildet werden und wird dann die bereits jetzt eingetretene Unterstützung des Staates in desto höherem Grade verdienen, indem anerkanntermassen nur auf dem Wege methodischen Unterrichts im Zeichnen und Malen dieser wichtige Industriezweig aus der Bahn der Routine und des Naturalismus herausgehoben und zum Kunstgewerbe veredelt werden kann.» [369]
Nennt der *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern für das Jahr 1884* die Beurteilung der Produkte von Heimberg an der Landesausstellung im Jahre 1883 «positiv», ist das nicht ganz richtig. Es muss von einer eigentlichen Polemik gesprochen werden, liest man den entsprechenden *Bericht über die Gruppe 17: Keramik* der Landesausstellung. Diese Polemik war es denn auch, welche die Heimberger wachrüttelte und ihnen die Notwendigkeit von Fachunterricht vor die Augen stellte.
Ein weiterer Anstoss für die Bildung der Zeichnungsschule in Heimberg bildete die Botschaft des Bundesrates an die eidgenössischen Räte vom 20. November 1883. Daraus resultierte am 27. Juni 1884 der *Bundesbeschluss betreffend die gewerbliche und industrielle Berufsbildung.* In diesem Bundesbeschluss heisst es:
«1. Zur Förderung der gewerblichen und industriellen Berufsbildung leistet der Bund an diejenigen Anstalten, welche zum Zwecke jener Bildung errichtet sind oder errichtet werden, Beiträge aus der Bundeskasse. Wenn eine Anstalt noch

andere als die Berufsbildung, z. B. die allgemeine Bildung, zum Ziele hat, so wird der Beitrag des Bundes nur für erstere ausgerichtet.
2. Als Anstalten für die gewerbliche und industrielle Ausbildung sind zu betrachten: Die Handwerkerschulen, die gewerblichen Fortbildungs- und Zeichnungsschulen, auch wenn sie in Verbindung mit der Volksschule stehen; die höhern industriellen und technischen Anstalten, die Kunst- und Fachschulen, die Muster-, Modell- und Lehrmittelsammlungen, die Gewerbe- und Industriemuseen.» [370]
Zu Beginn des Jahres 1885 wurden die Richtlinien für den Vollzug des Bundesbeschlusses erlassen. G. Frauenfelder schreibt dazu:

«Für den Vollzug des Bundesbeschlusses erliess der Bundesrat am 27. Januar 1885 ein Reglement. Es schrieb vor, dass Subventionsgesuche zunächst an die Kantonsregierung zu leiten und von ihr zu begutachten sind. Das Gesuch muss Aufschluss geben über Aufgabe, Organisation der Anstalt und über ihre Finanzverhältnissse.» [371]
Auch die Zeichnungsschule von Heimberg profitierte von diesen Bundessubventionen. Diese wurden zum ersten Mal im Jahr 1885 ausbezahlt. Die Schule in Heimberg begann aber schon im Wintersemester 1883/84. Als Zeichnungslehrer für Heimberg wurde Oberlehrer Rolli eingesetzt, welcher die Sommerkurse von 1878 bis 1880 geleitet hatte. Im Wintersemester 1883/84 führte er «mit Erlaubnis des Herrn Inspektors Zaugg das farbige Ornament» [372] ein. Da die Zeichnungsschule an die Primarschule angegliedert wurde, kamen vorerst nur Kinder und eventuell Lehrlinge in den Genuss des Zeichnungsunterrichtes. Im *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern für das Jahr 1884* heisst es, dass «im Schuljahr 1884/1885 [...] die Anstalt von 10 Knaben, 9 Mädchen und 1 Erwachsenen besucht» [373] wurde. Schwierigkeiten bot die finanzielle Situation der Schule. Um ihren Fortbestand zu sichern, wurde in Heimberg ein Industrieverein gegründet.
«Die *Zeichnungsschule Heimberg* wurde im Sommer des Berichtjahres und im darauffolgenden Wintersemester mit Unterstützung des Staates und der Gemeinde fortgesetzt. Von der Gemeinde lässt sich bei ihren vorwiegend landwirtschaftlichen Interessen kein grösseres Opfer erwarten; dagegen bildeten die Töpfermeister der Gegend sammt einigen andern Freunden der Schule einen Industrieverein zur definitiven Gründung und Weiterführung derselben.» [374]
Um die Interessen der angehenden Töpfer besser wahrnehmen zu können, wurde beschlossen, der Zeichnungsschule eine Modellierschule anzugliedern. Zu diesem Zweck besuchte der Lehrer Christian Rolli einen Modellierkurs beim Bildhauer Laurenti in Bern.[375] Die Kosten dieses Modellierkurses wurden mit je 75 Franken einerseits von der Direktion des Innern des Kantons Bern und anderseits vom Eidgenössischen Handels- und Landwirtschafts-Departement unterstützt.[376]
Christian Rolli begann den Modellierunterricht im Wintersemester 1885 mit zwei erwachsenen Schülern. Die Zeichnungsschule wurde von 13 Primarschülern und 3 «erwachsenen Mädchen» [377] besucht. Somit besassen die Heimberger eine Schule, an welcher sowohl das Zeichnen als auch das Modellieren in bezug auf die keramische Produktion gelehrt wurde.
«Die Modellirabtheilung wurde erst auf das Wintersemester mit 2 erwachsenen Schülern eröffnet. Der Lehrer bereitete sich auf diesen Unterricht vor, indem er im Sommer einen Modellirkurs bei einem Lehrer der Kunstschule Bern durchmachte. In Anbetracht seines Eifers und seiner befriedigenden Leistungen wurde er zu Ende des Schuljahres definitiv zum Lehrer der Anstalt bis zu Ende der Garantieperiode gewählt. Am Schlusse des Unterrichtskurses fand eine Ausstellung von Schülerarbeiten statt, welche sich des Beifalles von Kennern zu erfreuen hatte.» [378] Inzwischen war es auch gelungen, den Industrieverein als Träger der Schule einzusetzen. Im *Bericht über die Staatsverwaltung* heisst es: «Die Statuten des Industrievereins als Garantenvereins der Schule wurden genehmigt und drei Vertreter des Staates in die Schulkommission gewählt.» [379]
Christian Rolli führte den Unterricht an der Zeichnungs- und Modellierschule Heimberg in den folgenden Jahren mit Eifer fort. Es kristallisierten sich dabei die Aufgaben der beiden Klassen heraus, wobei die Zeichnungsschule vor allem den Zweck einer allgemeinen «Volkserziehung» innehatte, während die Modellierschule von den Töpferlehrlingen besucht wurde und ihr somit eine berufsbildende Aufgabe zukam.
«Die Zeichnenklasse zählte im Berichtjahre 13 Schüler, nämlich 7 Knaben und 6 Mädchen, die Modellirklasse 5 Töpferlehrlinge. Das Ziel der Schule wurde durch einige vom Lehrer modellirte und im Verein mit Töpfern ausgeführte Gefässe veranschaulicht. Zu Ende des Schuljahres fand eine Ausstellung für Schülerarbeiten statt. Für den nächsten Kurs haben sich 21 Schüler, dazu 6 für den Modellirkurs angemeldet.» [380]
Die Zeichnungsschule von Heimberg entwickelte sich gut. Im Jahr 1887 wurde die Zeichnungsklasse von 20 Schülern besucht, die Modellierklasse von 9 Schülern im Sommer und von 5 Schülern im Winter.[381] Der Lehrer Christian Rolli wird im *Bericht über die Staatsverwaltung* für seinen Eifer gelobt. Um seine Aufgabe besser wahrnehmen zu können, plante er für das Jahr 1888 «eine Studienreise nach den Töpferschulen Deutschlands zu machen».[382] Christian Rolli wird zu diesem Zweck ein Stipendium von Fr. 150.– gewährt, wobei sich wiederum das Eidgenössische Industrie- und Landwirtschafts-Departement einerseits und die Direktion des Innern des Kantons Bern andererseits in die

Kosten teilten. Im entsprechenden Brief des Eidgenössischen Industrie- und Landwirtschafts-Departements an die Direktion des Innern des Kantons Bern vom 1. September 1888 heisst es:
«Mittelst Schreiben vom 30. April a.c. (soll wohl heissen 30. August) setzen Sie uns in Kenntnis, dass Hr. Rolli, Lehrer an der Zeichnungsschule Heimberg, beabsichtigt, im September nächsthin die Kunstgewerbeausstellung in München sowie die Töpferschule Landshut zu besuchen, und an die bezüglichen Kosten um ein Bundesstipendium nachsucht.» [383]
Doch das Eidgenössische Industrie- und Landwirtschafts-Departement unterstützte die Zeichnungsschule Heimberg nicht nur in Form von Stipendien, sondern auch in Form von «6 Blätter[n] Originalaufnahmen alter Heimberger Kunsttöpferei».[384] Gemäss dem Wunsche des Spenders sollten diese Blätter «als mustergültige Vorlagen dienen».[385]
Doch sowohl der Eifer des Lehrers als auch die tatkräftige Unterstützung des Eidgenössischen Industrie- und Landwirtschafts-Departements konnten die Schwierigkeiten der Zeichnungsschule nicht überspielen.
Die Zeichnungsschule hatte mit einem grossen Erwartungsdruck von seiten der Töpfer und der keramischen Industrie zu rechnen, einem Druck, dem sie nicht in vollem Masse standzuhalten vermochte. Auf der einen Seite stand der Qualitätsanspruch des Lehrers und der Behörden, auf der andern Seite aber wollten die Heimberger Töpfermeister den Schülern der Zeichnungsschule praktisch verwertbares Können und Wissen vermittelt wissen. Dies führte notgedrungen zu Spannungen. Schliesslich, so entnimmt man dem *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern für das Jahr 1888,* hielten sie ihre Malerinnen nicht mehr zum Besuch des Zeichnungsunterrichts an. Auch die Lehrlinge besuchten nicht mehr besonders eifrig die Modellierklasse.
«Zu bedauern ist, dass sich am Unterricht der obersten Klasse, wo Pflanzen nach der Natur gezeichnet und stilisirte Verwendungen solcher Zeichnungen für Gefässe gelehrt werden, keine Erwachsenen (Malerinnen) betheiligten. Die Modellirabtheilung wurde von fünf erwachsenen Lehrlingen besucht, deren Schulfleiss aber zu wünschen übrig liess. Als grösstes Hinderniss des Unterrichts beklagte der Lehrer, dass man schon nach einigen Stunden praktische Verwerthung für die Töpferei verlangt, was den Unterricht nothwendig auf Abwege bringt und von seinem Hauptziele, durch stilisirtes Pflanzenornament das Gebrauchsgeschirr geschmacksvoll zu verzieren zu lernen, entfernt. Der Eifer des Lehrers verdient fortwährend vollstes Lob.» [386]
Der Konflikt, der sich in diesem Verwaltungsbericht abzeichnet, ist relativ leicht nachvollziehbar. Die Töpfermeister, welche die Schule auch finanziell und organisatorisch unterstützten, sahen den Sinn einer Vermittlung der zeichnerischen Grundlagen, das Zeichnen von «Pflanzen nach der Natur», nicht ein. Für die Heimberger Töpferei, bei welcher vor allem stilisierte Formen zur Anwendung kamen, erscheint dies auf den ersten Blick auch nicht sinnvoll. Nach den damaligen didaktischen Erkenntnissen war aber das Zeichnen nach der Natur eine Vorstufe für die Stilisierung der Formen und Voraussetzung für eine ansprechende Ornamentik. Deshalb verwundert es nicht, dass die bernische Verwaltung voll hinter dem Lehrer, seiner Didaktik und seinem Lehrziel stand. Doch gerade die Diskussionen um die Methodik des Zeichenunterrichts nahmen im folgenden Jahr noch zu und verschärften sich in dem Masse, dass eine Anzahl von Schülerinnen von einem weiteren Schulbesuch absah. Im *Bericht über die Staatsverwaltung 1889* heisst es:
«[...] in der Abtheilung der Erwachsenen sahen hingegen die Schülerinnen mit wenigen Ausnahmen das methodische Vorschreiten des Lehrgangs als Plackerei an und blieben nach und nach zurück. Es scheint demnach auch diese Schule sich im Rückgange zu befinden; wir wollen jedoch hoffen, dass es sich nur um vorübergehende Schwankungen handle, wie sie auch anderwärts in Schulanstalten vorkommen.» [387]

1889 war auch das Jahr, in welchem die Zeichnungsschule Heimberg mit «gewöhnlichem Gebrauchsgeschirr» [388] an der Weltausstellung von Paris teilnahm. Dies geschah wahrscheinlich aus zwei Gründen. Zum einen wollte der Lehrer die Schüler durch diese Teilnahme zum Besuch des Zeichnungsunterrichts motivieren und zu Leistungen anspornen, zum andern jedoch erbrachte er damit einen Beweis der Leistungsfähigkeit der Schule. Damit wies er indirekt auf die Existenzberechtigung der Schule hin. Im *Bericht über die Staatsverwaltung* wird vermerkt:
«Im Zusammenhange mit der Beschickung der Pariser Ausstellung wurden unter Anleitung des Lehrers nach alten, guten Mustern durch einzelne Hafner Gebrauchsgeschirre angefertigt und auch in ziemlichem Betrage verkauft. Der Schulbericht findet, dass noch mehr geschehen sollte, um die neue Dekorationsweise bekannt zu machen und ihren Absatz zu sichern.» [389]
Leider handelte es sich bei den Schwierigkeiten der Zeichnungsschule in Heimberg nicht um eine vorübergehende Erscheinung. Eine gewisse Starrköpfigkeit der Töpfer und auch eine gewisse Bequemlichkeit führten dazu, dass Neuerungen, wie sie durch den Lehrer der Zeichnungsschule eingeführt wurden, in das heimbergische Töpfergewerbe keinen Eingang fanden. Im Verwaltungsbericht heisst es:
«Der sehr eifrige und thätige Lehrer der Anstalt fand zu wenig Unterstützung von Seite der Bevölkerung, so dass der Besuch der Schule wesentlich abnahm und der Unterricht der Modellirabtheilung vorläufig sogar ganz aufgegeben werden musste. Da die dortige Töpferindustrie, wenn sie über die Produktion von Bauerngeschirr hinausgehen will,

die künstlerisch-technischen Bildungsmittel der Schule sehr nöthig hat, so hielten wir es für unsere Pflicht, uns an den Anstrengungen zur Wiederbelebung der Schule zu betheiligen, und es gelang denn auch, in Folge einer von uns veranstalteten Konferenz mit den Gemeindebehörden und dem dortigen Industrieverein, die Schule wieder auf zwei Jahre zu sichern.» [390]

Die Krise der Zeichnungs- und Modellierschule in Heimberg trug aber doch zur Erkenntnis der Bevölkerung bei, dass zur Hebung der Qualität der keramischen Industrie etwas unternommen werden musste. 1891 steht im *Bericht über die Staatsverwaltung* der Kantons Bern:

«Die Zeichnungsschule im Heimberg fährt fort, in bedenklicher Weise zu kränkeln, und zwar infolge der Theilnahmslosigkeit der dortigen Bevölkerung, die ihrerseits theils durch ein gewisses Hangen an alter Routine, theils aber auch durch den Mangel an den nöthigen Hülfsquellen verschuldet ist. Wir veranstalteten desshalb mit dem eidgenössischen Industriedepartemente, ihrem Fachexperten und Vertretern der Behörden und des Industrievereins vom Heimberg eine Konferenz zur Besprechung der Frage, wie die Schule und der dortigen Töpferindustrie im Allgemeinen aufzuhelfen sei. Das Ergebnis war die einstimmige Überzeugung, dass dies nur durch Errichtung einer eigentlichen Lehrwerkstätte geschehen könne, welche sowohl den Unterricht im Zeichnen und Malen des Geschirrs, als im Produziren desselben auf allen Stufen übernähme, und für deren Leitung vor Allem eine tüchtige einheimische Kraft zu gewinnen und mit Staatshülfe zuerst auf einem inländischen Technikum, sowie dann später auf ausländischen Kunsttöpfereischulen heranzubilden sei. In Ferneren fand man, es sollten ausserdem noch einige fähige junge Leute mit Stipendien zu ihrer Fortbildung nach ausländischen Schulen und Werkstätten geschickt werden.» [391]

Diese Vorsätze und Projekte, welche im Jahre 1891 gefasst wurden, brauchten aber – man kann es sich anhand der bisherigen Schilderung gut vorstellen – noch geraume Zeit, bis sie realisiert werden konnten.

Die Situation der Zeichnungsschule für die Töpferei verbesserte sich in der Folge nicht, doch wurde im *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern für das Jahr 1892* der Versuch zur Analyse der Misere unternommen:

«Der Bericht des Experten der auch von dieser Schule beschickten Basler Ausstellung sagt hierüber mit Recht, der Unterricht werde niemals fruchtbar sein, wenn man statt des allgemeinen Zeichenunterrichts von Anfang an direkt auf das Specialgebiet der Töpferei lossteuere. Im Heimberg wolle man aber das nicht begreifen und verlange schon praktischen und klingenden Erfolg vom ersten oder zweiten Jahreskurs an. Trete dieser nicht ein, so gelte der Unterricht als nutzlos. An diesem Umstande seien die Modellier- und Zeichenkurse für ältere Malerinnen stets gescheitert. Die

Legenden zu den Abbildungen Tafel 13–24:

Abb. 24 *Tonplastik eines Töpfers an der Drehscheibe. Irdenware, farbige Engoben. Signiert: «G. Tschanz, Thun». H. 21,5 cm. (Foto Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM 6752).*

Abb. 25 *Teller mit weissem Anguss und Schlickermalerei in Blau und Manganviolett, glasiert. Inschrift: Auf eine Wurst bekommt Mann Turst. Heimberg (BE), datiert 1865. D. 12 cm. (Foto Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Inv.-Nr. VI 1419).*

Abb. 26 *Teller mit weissem Anguss und Schlickermalerei in Blau und Braunrot, glasiert. Inschrift: Christen Matthiss, Hafnermeister in Heimberg in der Do(r)nhalte, datiert 1872. D. 25 cm. (Foto Schweizerisches Museum für Volkskunde Basel, Inv.-Nr. VI 3919).*

Abb. 27 *Teller, Irdenware mit dunkelbraunem Anguss, Ritz- und farbigem Schlickerdekor, glasiert. Heimberg (BE), um 1878. Vermutlich anlässlich der Weltausstellung in Paris im Jahre 1878 erworben. D. 13,4 cm. (Foto Gewerbemuseum Winterthur ZH).*

Abb. 28 *Fussbecher, Irdenware mit gelblich-weissem Anguss, Ritz- und farbigem Schlickerdekor, glasiert. Heimberg (BE), um 1878. Vermutlich anlässlich der Weltausstellung in Paris im Jahre 1878 erworben. H. 14 cm. (Foto Gewerbemuseum Winterthur ZH).*

Abb. 29 *Teller in pompejanischem Stil, Irdenware, von Hand gedreht. Ritz- und Schlickerdekor, glasiert. Heimberg (BE). Wohl gegen 1878. H. 4; D. 32,5 cm. Im Besitz von Werner Gut, Triengen (LU). (Foto der Autorin).*

Abb. 30 *Teller, Irdenware, mit Anguss versehen, Ritz- und farbiger Schlickerdekor, glasiert. Inschrift: Thoune, Souvenir, 1880. Malersignatur Louis Sabin. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg. Sammlung Historisches Museum Schloss Thun. (Foto der Autorin).*

Abb. 31 *Teller, Irdenware mit dunkelbraunem Anguss, Ritz- und farbigem Schlickerdekor, glasiert. Inschrift: Weihnachten 1875. Heimberg (BE). D. 21,3 cm. (Foto Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Dep. 1315).*

Abb. 32 *Kaffeekanne in Form einer sitzenden Katze, Irdenware, in Form gepresst, mit dunkelbraunem Anguss, Ritz- und Nadeldekor sowie farbige Schlickermalerei, glasiert. Töpfereigebiet Heimberg-Steffisburg-Thun, achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts. H. (mit Deckel) 20,5 cm. (Foto Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. 61349).*

Abb. 33 *Ausstellungsstand des Handelshauses Schoch-Läderach in Thun, gezeigt an der ersten Schweizerischen Landesausstellung von 1883. (Foto Zentralbibliothek Zürich).*

Abb. 34 *Erste Schweizerische Landesausstellung Zürich, 1883. Ausstellungsstand der Manufaktur Wanzenried. (Foto Zentralbibliothek Zürich).*

Abb. 35 *Grosse Vase, wie sie auch anlässlich der ersten Schweizerischen Landesausstellung in Zürich im Jahre 1883 am Stand der Manufaktur Johannes Wanzenried gezeigt wurde. Irdenware, aus drei Teilen zusammengesetzt, von Hand gedreht, oxidierend gebrannt, rötlicher Scherben, mit Angusss versehen, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg, 1883. H. ca. 140 cm. (Foto André Rossi, Antiquitäten, Basel).*

Abb. 36 *Zeichnung eines Kriegers in historischer Kleidung. Zeichnung von Ernst Friedrich Frank. Bezeichnet mit Bern und datiert 2. Januar 1886. Original im Historischen Museum Schloss Thun. (Foto der Autorin).*

Fortsetzung Legenden Seite 61

Abb. 24

Abb. 25

Abb. 26

Abb. 27

Abb. 28

Abb. 29

Abb. 30

Abb. 31

Abb. 32

POTERIE - MAJOLIQUE
SCHOCH-LAEDERACH À THOUNE
Propriétaire du Musée
PARIS MED. D'OR
Stop here a minute

Abb. 33

Fabrique Céramique
fond. p. J. Wanzenried Thoune. 1878
Fabrique Céramique
J. Wanzenried Thoune
Poterie Suisse
J. Wanzenried
Thoune.

Abb. 34

Abb. 35

Abb. 36

Abb. 37

Frankfurt! wo dann des Geschick Nach immer hingetriebe,
Blume und des Reiches
Stadt Stolz
Bey
Mit goldner Schrift und Pathornsdick Bleibt es in Ewig Geschick

FABRIQUE CERAMIQUE
Nach einer Zeichnung von C. Bulgier

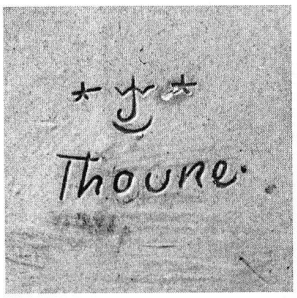
Abb. 38

Abb. 39

Abb. 40

Abb. 41

Abb. 42



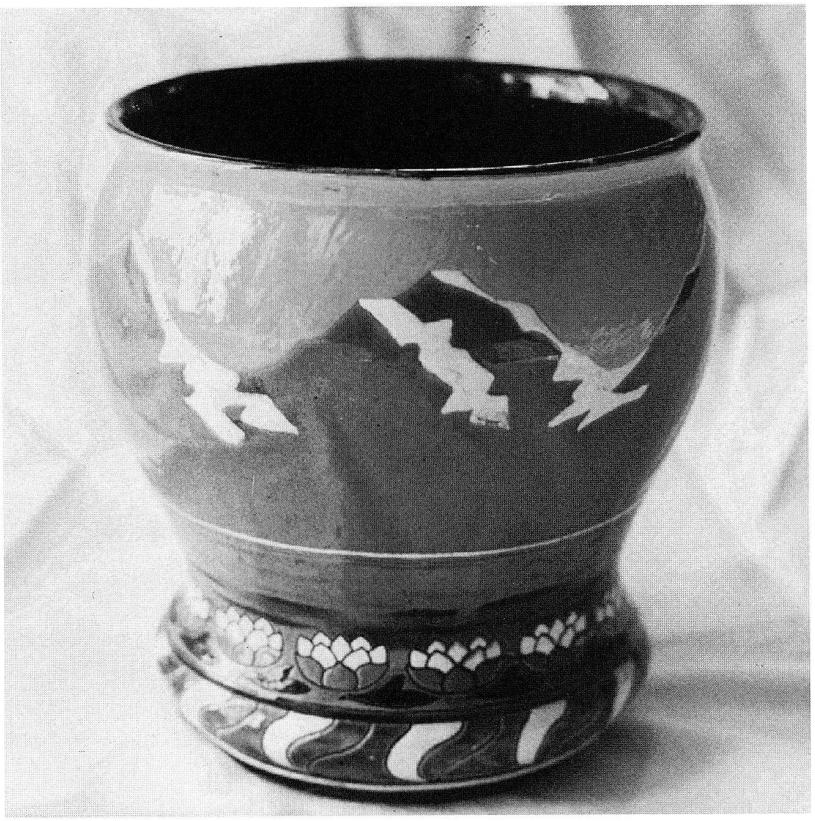


Abb. 43

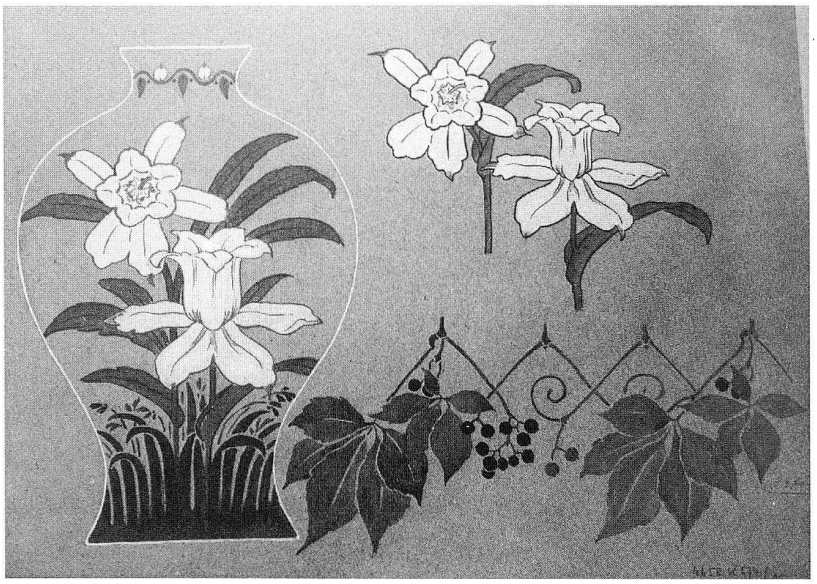


Abb. 44

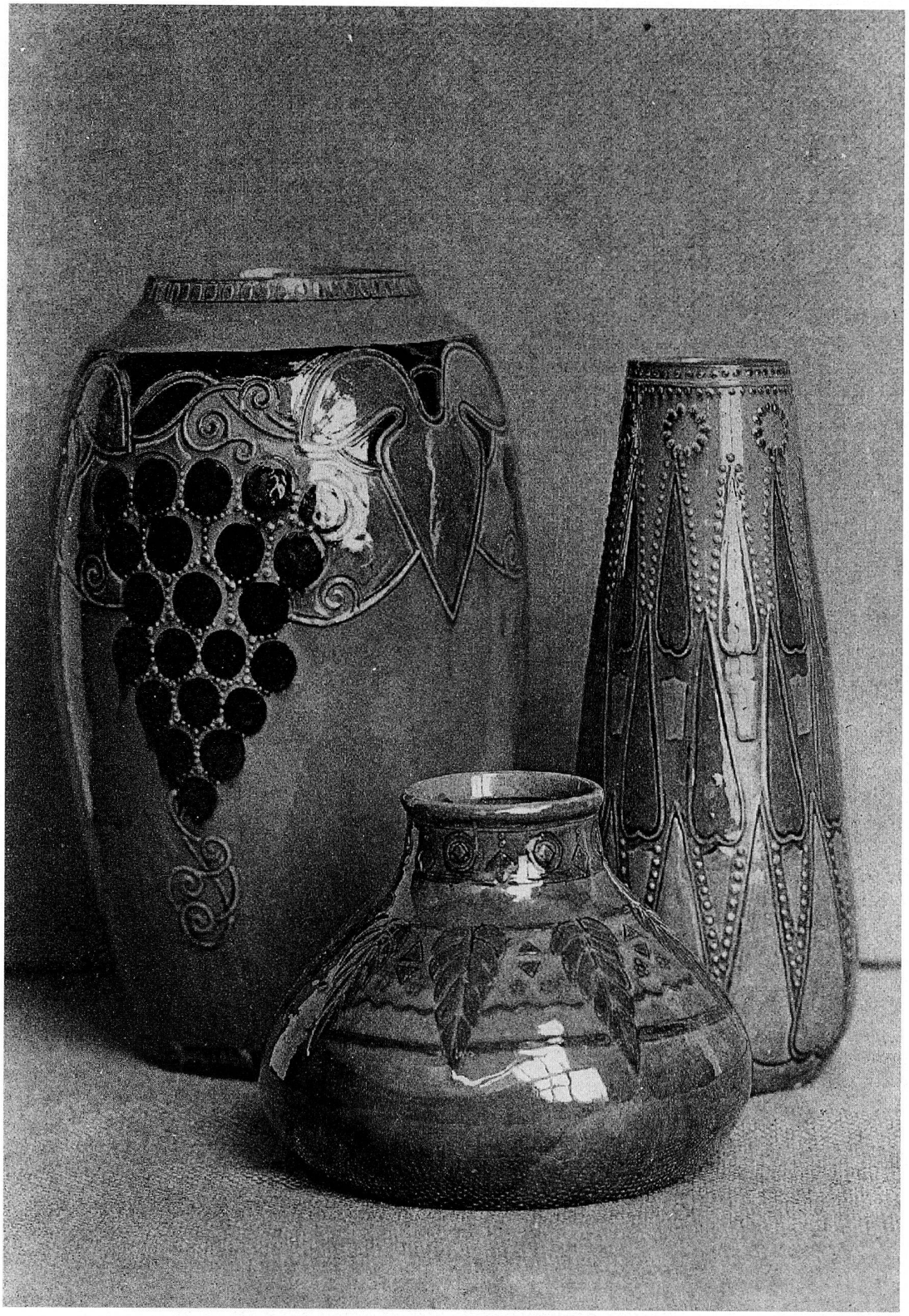


Abb. 45

Abb. 37 *Teller, Irdenware, in Form überdreht, oxidierend gebrannt, mit dunkelbraunem Anguss versehen, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. Bemalt von Friedrich Ernst Frank (1862–1920), Manufaktur Wanzenried, Steffisburg, um 1885. Auf der Rückseite mit EF (für Friedrich Ernst Frank) signiert. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg. H. 4,5; D. 35 cm. Sammlung Werner Gut, Antiquitäten, Triengen (LU). (Foto der Autorin).*

Abb. 38 *Reichdekorierter Wappenteller 'Frankfurt', nach einem Entwurf von Christian Bühler. Irdenware, dunkelbrauner Anguss, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. In den vier Medaillons von oben im Uhrzeigersinn: Apollo, Plutus, Minerva, Mercur. Bemalt von Friedrich Ernst Frank (Rückseitig signiert). Manufaktur Wanzenried, Steffisburg, um 1883. H. 5; D. 62 cm. Sammlung Werner Gut, Antiquitäten, Triengen (LU). (Foto der Autorin).*

Abb. 39 *Teller im Stil der Neurenaissance mit Putten und Grotesken. Irdenware, schwarzer Anguss, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. Bemalt von Friedrich Ernst Frank. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg, um 1885. D. 41 cm. Original im Historischen Museum Schloss Thun. (Foto der Autorin).*

Abb. 40 *Teller, Irdenware, mit Anguss versehen, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. Entwurf von Rudolf Münger (1862–1929), bemalt von Friedrich Ernst Frank. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg. Zusätzliche Inschrift auf der Rückseite: Zur Erinnerung an CWS, 1904. D. 30 cm. (Foto Dobiaschofsky Auktionshaus AG in Bern).*

Abb. 41 *Teller mit Krieger in historischem Kostüm mit Berner Banner. Irdenware, mit Anguss versehen, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. Entwurf von Rudolf Münger (1862–1929), bemalt von Friedrich Ernst Frank. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg. Zusätzlich Inschrift auf der Rückseite: Zur Erinnerung an CWS, 1904. D. 33,5 cm. (Foto Dobiaschofsky Auktionshaus AG in Bern).*

Abb. 42 *Fruchtservice mit Schale und Tellern. Bemalt mit verschiedenen Blumenmotiven. Irdenware, in Form gepresst, mit braunem Anguss versehen. Schlickerbemalung in Gelb, Grün und Crèmeweiss, glasiert. Schale: H. 4; B. und T. 19 cm. Teller: H. 1; B. und T. 14 cm. Entwurf Friedrich Ernst Frank. Manufaktur Wanzenried, Steffisburg, um 1900. (Foto Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. 45413, 45415 und 45417).*

Abb. 43 *Übertopf (Cachepot). Irdenware, mit dunkelbraunem Anguss, Ritz- und farbiges Schlickerdekor, glasiert. Entwurf von Paul Wyss (1875–1952). Manufaktur Wanzenried, Steffisburg, um 1903. H. 22; Dm 21; D. 19,5 cm. Sammlung Werner Gut, Antiquitäten, Triengen (LU). (Foto der Autorin).*

Abb. 44 *Zeichnung zu einer Vase mit Blumendekor mit Osterglocken, daneben Pflanzenstudien zu Osterglocken und Holunder. Signiert F. E. Frank. Um 1900. Original im Historischen Museum Schloss Thun. (Foto der Autorin).*

Abb. 45 *Drei Vasen, Irdenware, von Hand gedreht, mit Anguss versehen, Ritz- und farbiges Schlickerdekor. Entworfen von Nora Gross (1871–1929), hergestellt in der Töpferei von Bendicht Loder-Walder, um 1906. (Reproduktion aus: Franziska Anner. Die kunstgewerbliche Arbeit der Frau in der Schweiz. Chur, 1916).*

Schule müsse allerdings auch fabrizieren und auf den Markt bringen können, wenn Neues eingeführt und die Hafner mitgerissen werden sollen; allein dies werde nur gelingen durch den Ausbau der Schule zur Musterwerkstätte. [...] Es handelt sich also darum, nicht nur für die Ausbildung der dekorativen Seite der Töpferei, sondern vor allem auch für ihre Technik besser zu sorgen.» [392]

In diesem Bericht wird aber auch auf die Notwendigkeit der Ausbildung von Spitzenkräften hingewiesen.

«Ein erster Schritt in dieser Richtung ist denn auch dadurch geschehen, dass ein junger fähiger Töpferlehrling als zukünftiger Leiter einer im Heimberg zu gründenden Lehrwerkstätte ausersehen und zu diesem Zwecke mit Staats- und Bundesstipendien vorab an das Technikum von Winterthur, wo ein gewesener Kunsttöpfereifabrikant als tüchtiger Lehrer wirkt, behufs Absolvierung mehrerer Jahreskurse gesendet wurde, worauf er noch die besten Töpfereischulen und Fabriken des Auslandes besuchen soll. Ferner beabsichtigen wir, einige junge Praktiker von Heimberg mit Reisestipendien ins Ausland zu schicken, damit sie sich die verbesserte Technik der Neuzeit zu eigen machen und dieselbe seiner Zeit in die Heimat verpflanzen können.» [393]

Die Zeichnungsschule Heimberg bestand bis 1897. Der *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern für das Jahr 1898* schreibt dazu:

«... die bisherige Zeichenschule Heimberg [musste] einstweilen aus der Liste der gewerblichen Bildungsanstalten gestrichen werden. Dennoch sind die bisherigen Subventionen des Staates und des Bundes für Hebung dieses Gewerbes nicht als verloren zu erachten, indem doch eine Anzahl einsichtiger Töpfermeister vorhanden sind, welche im Verein mit den aus der Fremde zurückkehrenden Stipendiaten für den Fortschritt des Gewerbes wirken werden. Auch der Industrieverein, welcher bisher die Schule geleitet hat, wird voraussichtlich bestehen bleiben und für die Interessen des Berufs eintreten.» [394]

Die Stipendiaten

Wie der *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern des Jahres 1891* antönt, war man an der Konferenz zur Besprechung der Frage der Schule der Töpferindustrie übereingekommen, gewissen fähigen, jungen Leuten eine Ausbildung im Ausland zu ermöglichen und diese finanziell mit einem Stipendium zu unterstützen. Als erster Lehrling kam Johann Schenk in den Genuss dieses Stipendiums, welches wie in den vorhergehenden Fällen je zur Hälfte vom Eidgenössischen Industrie- und Landwirtschafts-Departement und von der Direktion des Innern des Kantons Bern übernommen wurde. Dieses jährliche Stipendium betrug gesamthaft Fr. 800.–. Im Brief vom 10. Juni 1892 des Eidge-

nössischen Industrie- und Landwirtschafts-Departementes an die Direktion des Innern des Kantons Bern heisst es:
«Mit Zuschrift vom 6. Juni a.c. setzen Sie uns in Kenntniss, dass der Regierungsrath des Kantons Bern dem Industrieverein Heimberg behufs Heranbildung des Joh. Schenk, welcher als zukünftiger Leiter der dort zu gründenden Lehrwerkstätte ausersehen ist, eine Unterstützung von frs. 400.– bewilligt hat, und ersuchen uns gleichzeitig um die Ausrichtung eines Bundesbeitrages in der Höhe des kantonalen. [. . .]» [395]
Auch für das darauffolgende Jahr wird Johann Schenk ein Stipendium in derselben Höhe gewährt, wobei er sich in den Jahren 1892, 1893 und 1894 an der kunstgewerblichen Abteilung des Technikums in Winterthur ausbilden liess.[396] Johann Schenk signierte den Jahresbericht der Zeichnungsschule Heimberg für das Schuljahr 1893/94 gleichzeitig mit Christian Rolli, dem Zeichnungslehrer, wenn auch mit dem Zusatz «futures» versehen. Dies ist weiter nicht verwunderlich, denn gemäss dem Expertenbericht von Herrn Direktor Meyer-Zschokke in Aarau sollte er nach seiner Ausbildungszeit die Leitung der neu zu gründenden Lehrwerkstätte übernehmen.
«Für den als Lehrer [für die Fachschule; A.d.V.] vorgesehenen jungen Mann, der nun seine Studien an der kunstgewerblichen Abtheilung des Technikums in Winterthur beendigt hat, dürfte noch ein Aufenthalt in einer grösseren Stadt des Auslandes von Nutzen sein.» [397]
Johannes Schenk hielt sich in den Jahren 1895 und 1896 im Ausland auf, wobei ihm dafür wiederum ein Stipendium bewilligt wurde. Am 30. November 1895 schreibt er aus Nürnberg an den Industrieverein Heimberg und die Direktion des Innern des Kantons Bern einen vorläufigen Studienbericht. Darin heisst es, dass er sich nach Deutschland begeben habe. Er reiste über München nach Nürnberg und weiter nach Zirndorf, wo er seine erste Stelle als Dreher annahm.
Gerne hätte er die Kunstschule besucht. Da er aber mitten im Semester ankam, konnte er nicht mehr aufgenommen werden. Er entschloss sich deshalb, bei einem Nürnberger Künstler, Philipp J. Kittel [398], als Schüler einzutreten, wo er «Formen und Gibsmodelle für Kunsttöpfereien machen» konnte. Weiter schreibt er, er könne sich bis zu Beginn des ersten Semesters in der Töpferschule in Znaim «zugleich im praktischen Zeichnen und Modelliren» üben.[399]
Auch im darauffolgenden Jahr sandte Johann Friedrich Schenk seinen Studienbericht aus Nürnberg nach Heimberg und nach Bern an die Direktion des Innern des Kantons Bern. Aus diesem Bericht, datiert den 12. August 1896, geht hervor, dass Schenk auch den ersten Teil des Jahres 1896 bei Philipp J. Kittel verbracht hatte, dass er aber zusätzlich an der königlichen Kunstschule als Hospitant Kurse im Modellieren besuchte, und zwar morgens von 8 bis 12 Uhr. Als Grund, weshalb er die Kunstschule nur halbtags als Hospitant besuchte, gibt Schenk die Höhe des Schulgeldes an.
«Da es mir hier unmöglich gewesen wäre, den ganzen Tag auf der Schule zuzubringen, da mein Stipendium nicht dazu ausgereicht hätte, und ich von meinen lieben Eltern unmöglich hätte verlangen können, dass sie mir ausser den Stipendien immer noch helfen sollten, da sie schon so vieles für mich aufgewandt haben.» [400]
Es erstaunt, dass Johann Schenk so grosses Gewicht auf das Modellieren legte, handelte es sich doch dabei um eine Technik (Abguss der Formen), welche in Heimberg nicht im Vordergrund stand. Das Normale waren die gedrehten Stücke. Als Grund für die Wichtigkeit des Modellierens gibt Johann Schenk wirtschaftliche Gründe an.
«Den lieben guten Heimberger Töpfern wäre somit mit dem blossen Erlernen von modelliren also nur halb geholfen, wenn sie die einmal posierten Gegenstände nicht schnell und leicht vervielfältigen könnten, welches nur durch die Töpferform geschehen kann. Nenne ich z.B. eine Vase, diese würde viel zu teuer kommen, wenn sie jedesmal frisch aus freier Hand modellirt werden sollte und somit auch weniger verkauft werden könnte. Ein anderer Umstand ist, dass es auch nur den begabtesten überhaupt möglich wäre, eine wirklich schöne Arbeit herzustellen, und die Übrigen immer im Nachteil wären. Um nun diesem Übelstande ein bisschen abzuhelfen, könnte auf der Schule [im Heimberg; A.d.V.] einmal eingeführt werden, dass bessere Arbeiten von älteren Schülern als Form abgegossen würden, und sie dann zu einem sehr niedrigen Preise verabreichen.» [401]
Der Studienbericht von Johann Friedrich Schenk ist voller guter Vorschläge und Ideen für die Heimberger Töpfer. Er liess sich sogar roten und blauen Ton sowie Farberde aus Heimberg kommen, um damit verschiedene Untersuchungen anzustellen. Er schreibt, dass er «auf allen ein ziemlich befriedigendes Resultat erzielt» habe.
«Am geeignetsten erweist sich die Huppert, da eben der weisse Untergrund die farbigen Glasuren nicht entfärbt, wie es bei den andern Tonen der Fall ist. Die Stärke des Feuers und der Hitze beim Brennen ist hier ungefähr die gleiche wie in Heimberg, und es haben sich die Tone somit auch gut erhalten, ohne zu sintern, das heisst verbrennen.» [402]
Natürlich enthält der Studienbericht auch die Absichten für das kommende Wintersemester 1896/97, in welchem Johann Friedrich Schenk die Töpfereischule in Teplitz besuchen will.
«Hier möchte ich den Industrieverein Heimberg noch um eine Bitte angehen, nämlich dass Sie, werthe Herren, die Freundlichkeit haben möchten, bei der hohen Regierung um ein weiteres Stipendium ein Ansuchen zu stellen, damit ich im Winter die Töpferschule in Teplitz besuchen könnte. Ich hatte im Sinne, die Schule in Teplitz als ordent[licher] Schüler zu besuchen, und deshalb auch an das Direktorium des-

selben geschrieben. Aus der Antwort, die ich von Herrn Direktor erhalten habe, ersehe ich nun, dass ich die Schule nur als Hospitant besuchen kann, da die Frequenz für Schüler auf 3½ Jahre lautet.» [403]

Johann Friedrich Schenk war jedoch nicht der einzige Heimberger, welcher sich zum Zwecke der beruflichen Ausbildung als Töpfer im Ausland befand. Zwei weitere Stipendiaten sind bekannt, welche sich während dreier Jahre an Töpferschulen im Auslande aufhielten, nämlich Karl Pfister in Turn bei Teplitz und Gottfried Schenk in Znaim in Mähren.[404] Bekannt ist ein Bericht von Karl Pfister an seinen Lehrer Rolli in Heimberg, den er diesem am 13. August 1895 zusandte und in welchem er auf seinen bald zweijährigen Auslandaufenthalt Bezug nahm.[405]

Keine keramische Fachschule für Heimberg

Dass es diesen drei Heimbergern, Johann Friedrich Schenk, Gottfried Schenk und Karl Pfister ermöglicht wurde, sich im Auslande an geeigneten Schulen auszubilden, war natürlich von seiten des Industrievereins Heimberg und der Regierung mit dem Hintergedanken verbunden, auf diese Weise tüchtige Fachleute heranzubilden, welche die Stütze für die zu gründende keramische Fachschule in Heimberg hätten bilden sollen. Die Pläne für diese Töpferschule konkretisierten sich im Jahre 1897, wobei der Industrieverein Heimberg, namens ihres Präsidenten Johann Friedrich Schenk, an die Gemeinde Heimberg den Antrag stellte, «an den Bau der beabsichtigten Lehrwerkstätte oder Töpferschule, welcher auf Fr. 30 000.– devisiert ist, einen angemessenen Beitrag zu leisten und zugleich einen gewissen Teil oder eine bestimmte Summe des bezüglichen jährlichen Betriebsbudgets [zu] übernehmen.» [406]

In einem eigens zu diesem Zwecke verfassten Bericht des Industrievereins Heimberg «an den Tit. Gemeinderat von Heimberg zu Handen der Tit. Einwohnergemeinde» [407] vom August 1897 wird die bisherige Entwicklung der Zeichnungsschule und der Modellierschule Heimberg kurz zusammengefasst und auf die Notwendigkeit der Schaffung einer Lehrwerkstätte hingewiesen.

«In beiden Beziehungen sind seit der Pariser-Ausstellung vom Jahr 1878 Anstrengungen gemacht worden, aber leider nicht mit dem richtigen Erfolg. Auf Anregung der Leitung des Depots für Keramik von Herrn Keller-Leuzinger haben verschiedene Zeichnungs- und Modellierkurse stattgefunden, waren aber wegen Mangel an richtigem Verständnis alle vorübergehend. Infolge der Zürcher-Ausstellung im Jahr 1883 wurde dann die jetzige Zeichnungsschule gegründet und pro 1885/86 vom hiesigen Industrieverein als Garant übernommen. Nach deren Reglement hatten Knaben und Mädchen, welche sich dem Töpferberufe zu widmen gedenken, den Zeichnungs- und Modellierunterricht wenigstens während den vier letzten Primarschuljahren und dann noch zwei Jahre als Erwachsene (resp. während der Lehrzeit) zu besuchen. Die ersten vier Jahreskurse waren stets mit zusammen 10–20 Schülern belegt, und es konnte dieses Pensum so ziemlich erfüllt werden; wogegen dasjenige der Abteilung für Erwachsene teils wegen zu wenig Ausharren derselben nie vollständig erreicht und nach dem Frühling 1892 auf den Rat des Inspektors hin völlig fallengelassen wurde. Das Jahr 1891 brachte nämlich der Schule einen neuen Inspektor in der Person des Herrn Meyer-Zschokke in Aarau, dessen erster Inspektionsbericht besagt, die Zeichnungsschule Heimberg könne ohne weitern Ausbau den eigentlichen Zweck niemals erreichen, sondern sie müsse in eine sogen. Fachschule oder Musterwerkstätte umgewandelt werden.» [408]

Am 28. November 1897 fand die denkwürdige Gemeindeversammlung statt, auf welcher über das wichtige Traktandum der Musterwerkstätte abgestimmt wurde. Am darauffolgenden Tag, dem 29. November, erstattete der Gemeindeschreiber Josef Kammerer an die Direktion des Innern des Kantons Bern Bericht über diese Abstimmung. In seinem Brief heisst es: «Gestern wurde die Frage betreffend Erstellung einer Musterwerkstätte für Hafnerei [...] mit 38 gegen 36 Stimmen [...] verworfen.» [409]

Im darauffolgenden Jahr wurde die Angelegenheit der Musterwerkstätte noch einmal vor die Gemeinde und zur Abstimmung gebracht, doch auch dieses Mal war ihr kein Erfolg beschieden. Oscar Blom begründete das Scheitern des Vorstosses vor allem mit der grossen finanziellen Belastung, welche der Gemeinde Heimberg damit zugefallen wäre.

«Der Landwirtschaft treibenden Bevölkerung, welche die Mehrheit in der Gemeinde bildet, fehlte das Verständnis für die Bedürfnisse der Industrie; auch einige rückständige Hafner arbeiteten unter der Hand gegen das Projekt; aber, wie ich später auseinandersetzen werde, war es wohl die grosse Inanspruchnahme der Gemeindefinanzen für die Gründung und den Betrieb der Schule, welche zu diesem Misserfolg führte.» [410]

Die Entscheidung war endgültig gefallen. Heimberg sollte keine Musterwerkstätte für Keramik haben, und auch die Zeichnungsschule wurde bereits nach der Abstimmung von 1897 nicht weitergeführt. Das Projekt der Zeichnungsschule und Modellierschule wurde erst im Jahr 1906 realisiert, und zwar nicht in Heimberg, sondern in Steffisburg.

Die Landesausstellung 1883

Es wurde gezeigt, dass die Zeichnungsschule Heimberg einen neuen Impuls anlässlich der Landesausstellung von

1883 in Zürich erhielt, und zwar, wie es im *Bericht über die Staatsverwaltung des Kantons Bern für das Jahr 1883* hiess: «Angeregt durch die günstige Beurtheilung [...]» [411] Doch wenn man die Sachlage genauer bedenkt, so erfährt man, dass eher das Gegenteil der Fall war. Nachdem die Töpfer an der Weltausstellung von 1878 in Paris in Form von Silber- und Bronzemedaillen geehrt worden waren, glaubten sie, auch in Zürich mit Begeisterung empfangen zu werden. Dass der Prophet im eigenen Lande nicht viel gilt, hatten sie vergessen. Und so kann die Gründung der Zeichnungsschule in Heimberg eher als Akt der Ernüchterung gewertet werden.

Dafür gab es manche Gründe. Einer davon war sicher die Einstufung des Heimberger Geschirrs in die Kategorie «Gebrauchsgeschirr und zwar einfachstes, billigstes und besseres, feineres».[412] Konsterniert mussten sich wohl die Heimberger Töpfer fragen, warum sie sich denn vor fünf Jahren, anlässlich der Diskussion um die Erneuerung der Heimberger Keramik, gestritten hatten. Denn wenn vor und nach 1878 Gebrauchsgeschirr hergestellt wurde, so hatte eben auch keine Erneuerung stattgefunden. Trotzdem hielt Fernand Schwab dieses Datum – mit gewissen Konzessionen versehen – als Beginn der Produktion der Kunstgeschirre fest und beschrieb sie als eigenartige, «meist schwarz oder braun grundierten Geschirre, reich verziert mit Blumendekors, die leicht an persische Muster erinnerten (mit dem Unterschied, dass die Blumen der schweizerischen Alpenflora entnommen waren)».[413]

Die Gründe, weshalb das Heimberger Geschirr nicht in die Kategorie «Poterie aristique und zwar dekorirt mit Relief oder Malerei» [414] eingeteilt wurde, legte Alexander Koch, Architekt, im Namen der Jury im *Bericht über die Gruppe 17: Keramik* der Landesausstellung fest:

«Die Frage war nun, ob die Heimberger und Thuner Majolika dem Gebrauchs- oder dem Luxusgeschirr zugetheilt werden solle. Die Jury entschied sich für ersteres, und zwar aus folgenden Gründen:

Das Heimberger Geschirr ist von Anfang an ein Gebrauchsgeschirr gewesen; wenn nun auch im letzten Jahrzehnt in die Fabrikation Formen und Dekorationsmotive etc. eingeführt worden sind, welche direkt auf die Absicht zurückgeführt werden müssen, dem Heimberger Fabrikat den Kunstmarkt zu öffnen und dasselbe zu rein dekorativen Zwecken verwendbar zu machen, was, wie bekannt, auch in ausgiebiger Weise gelungen ist, so kann doch mit Sicherheit behauptet werden, dass sich die Kunstwelt für das Heimberger Produkt gerade desshalb interessirt hat, weil sie in demselben ein in naiver volksthümlicher Weise dekoriertes *Gebrauchsgeschirr* erblickte.» [415]

Zur Rechtfertigung der Einteilung in die Kategorie Gebrauchsgeschirr musste die Jury zu einer recht gewundenen Argumentation greifen. Zwar gibt sie zu, dass die Heimberger Keramik bei der «Kunstwelt» Beachtung und Anerkennung gefunden hat. Daraus abzuleiten, dass das, wofür sich die «Kunstwelt» interessiert, auch Kunst sei, ist falsch. Gegenstände der Volkskunst sind – wenn dieser Argumentation gefolgt wird – deshalb keine Kunst, weil sie nicht als solche konzipiert wurden. Dass die Heimberger Keramik seit 1878 das Stadium der Volkskunst hinter sich gelassen hat – ob dies positiv oder negativ zu werten sei, lasse man dahingestellt – und ihr Wollen und Können bewusst auf kunstkeramische Produkte hin ausrichtete, wird von der Jury nicht ignoriert, aber auch nicht in die Argumentation aufgenommen. Im weitern entsteht anhand des *Berichtes über die Gruppe 17* der Eindruck – auch wenn dies nicht explizit ausgesprochen wird –, dass der Heimberger Keramik die Zuordnung zur «Poterie artistique» deshalb verweigert wurde, weil die Fertigungsmethoden sich im allgemeinen nicht auf einem sehr hohen technischen Niveau bewegten.

«Das Material für Scherben wie Farbe und Glasur, sowie der grösstentheils nur einmalige Brand und die Grundprinzipien der ganzen Dekorationsweise bringen es mit sich, dass dem Dekor immer etwas mehr oder weniger Rohes, Ungeschlachtes anhaften wird. Auch sieht man dem ganzen Produkt sofort an, dass es von Naturkünstlern erstellt worden ist, die bei ihren Arbeiten sich kaum um akademische Prinzipien und Lehren kümmern, sondern sich rein nur von ihrem positiven manuellen Können und einem unverdorbenen Geschmack, dem alles Super-Künstliche fern liegt, leiten lassen.» [416]

Persönliche Vorurteile des Verfassers mögen ihren Teil zu dieser Beurteilung beigetragen haben. Begriffe wie «positives manuelles Können», «unverdorbener Geschmack» und «Super-Künstliches» klären die Situation jedoch nur ungenügend. Alle diese ein wenig lehrmeisterlich und besserwisserisch tönenden Urteile sind darauf zurückzuführen, dass der Verfasser, Alexander Koch, als Architekt der Überzeugung war, die Gewerbetreibenden hätten in gestalterischen Fragen seinen Rat einzuholen:

«Wenn ich von dem Architekten verlange, dass er die Gewerbe beherrsche, und ferner von ihm erwarte, dass er sich hiezu die nothwendige Bildung aneigne, so ist selbstverständlich, dass ich vom Handwerker und Kunstgewerbetreibenden wünschen muss, dass er sich nicht nur dem Architekten füge, sondern denselben als seinen allerbesten Geschäftsfreund kennenlerne, bei welchem er sich in allen schwierigen Fällen Rath holen kann und soll.» [417]

Somit können Handwerker, in unserem Fall Töpfer – da inkompetent – keine befriedigenden gestalterischen Lösungen anbieten. So verwundert es nicht, dass er in seinem *Bericht über die Gruppe 17* an der Schweizerischen Landes-

ausstellung die Erfolge der Heimberger Töpfer auf den alleinigen Begriff der Mode reduziert.
«Man darf sich nun nicht verhehlen, dass es zuerst diese naive Originalität gewesen ist, die dem Heimbergergeschirr trotz seiner vielen Mängel in Folge ihrer Neuheit an der Pariser Weltausstellung den Erfolg gebracht hat. Dieser Erfolg hat sich verhältnismässig ausserordentlich lange gehalten, weil hernach die Bewegung der deutschen Renaissance kam und das Aufstellen von sattfarbigen Terrakotten geradezu plötzlich in einem grossen Kreise zu einem ausgedehnten Bedürfnis wurde, in welchem früher die Aufstellung von keramischen Gegenständen zu Dekorationszwecken nur in engsten Zirkeln gepflegt wurde.
Diesem Bedürfnis kam die Heimberger Töpferei durch ihre ausserordentlich billigen Preise auf mehr denn halbem Weg entgegen.
Im Grunde sind aber diese beiden Impulse, welche die Industrie von aussen empfangen hat, nur Moden gewesen, und zwar schlechterdings Moden, denen sie in ihrer Unberechenbarkeit niemals wird folgen können.» [418]
Die Heimberger Töpfer bezeichneten ihre Produkte teilweise selbst als «poterie artistique». Im *Catalogue Suisse, Exposition universelle 1878 Paris* stellt Bendicht Küenzi die von ihm ausgestellte Ware als «Neue Kreation von emaillierter Kunstkeramik. Majolika. – Pompejanischer Stil» [419] vor. Nachdem sich Alexander Koch im *Bericht über die Gruppe 17* ausführlich, und zwar in keiner Weise positiv, über die Heimberger Keramik geäussert hatte, kommt er noch einmal – in Zusammenhang mit der Formgebung und Bemalung – auf dieselbe zu sprechen. Dabei entwickelt er die These, dass Einflüsse, welche von aussen auf das Gewerbe hin wirken und wie sie für Heimberg beobachtet werden konnten, grundsätzlich schädlich sind und das Gewerbe dem Zerfall zuführen müssen.
«Über das Steigen und den Verfall derartiger Industrien ist ganz allgemein die Beobachtung gemacht worden, dass bis zur höchsten Blüthezeit nachgewiesen werden kann, dass die Entwicklung rein von innen nach aussen erfolgt ist, d. h. dass man sich beschränkt hat, die Materialien und das Verfahren, sowie die Form und die Zeichnung, die aus jenen hervorgegangen waren, zu verbessern und zu verfeinern, ohne dieselben zu verändern und ohne von den ursprünglichen Grundprinzipien abzugehen, dass dagegen von dem Augenblick an der Verfall und die Verflachung datirt, als man die Sache von aussen nach innen vervollkommnen wollte, beziehungsweise Modelle und Effekte nachzuahmen begann, die andern Materialien und Verfahren eigenthümlich sind. Vor Letzterm hat sich unsere Heimberger Industrie auf's Ängstlichste zu hüten.» [420]
Alexander Koch nennt im nachfolgenden eine Persönlichkeit, welche imstande wäre, in bezug auf die Dekorationsweise gewisse positive Anregungen von aussen auf die Heimberger Keramik zu erwirken, nämlich Leopold Gmelin.
«Vor allem eignet sich das betreffende Verfahren nicht für naturalistische Darstellungen, es ist desshalb dem stilisirten Ornament die grösste Aufmerksamkeit zu schenken, und zwar wäre es in seiner jetzt schon vorhandenen Eigenthümlichkeit weiter auszubilden, wie Leopold Gmelin in München in vorzüglicher Weise gethan hat.» [421]
Fernand Schwab nennt Professor Leopold Gmelin in Zusammenhang mit der Manufaktur Wanzenried.[422] Dieser Name ist auch bei Hermann Buchs zu finden. Er notiert dazu: «Nähere Angaben über die Person des Leopold Gmelin konnte ich bisher noch nicht ermitteln.» [423] Dies sei deshalb hier nachgeholt.

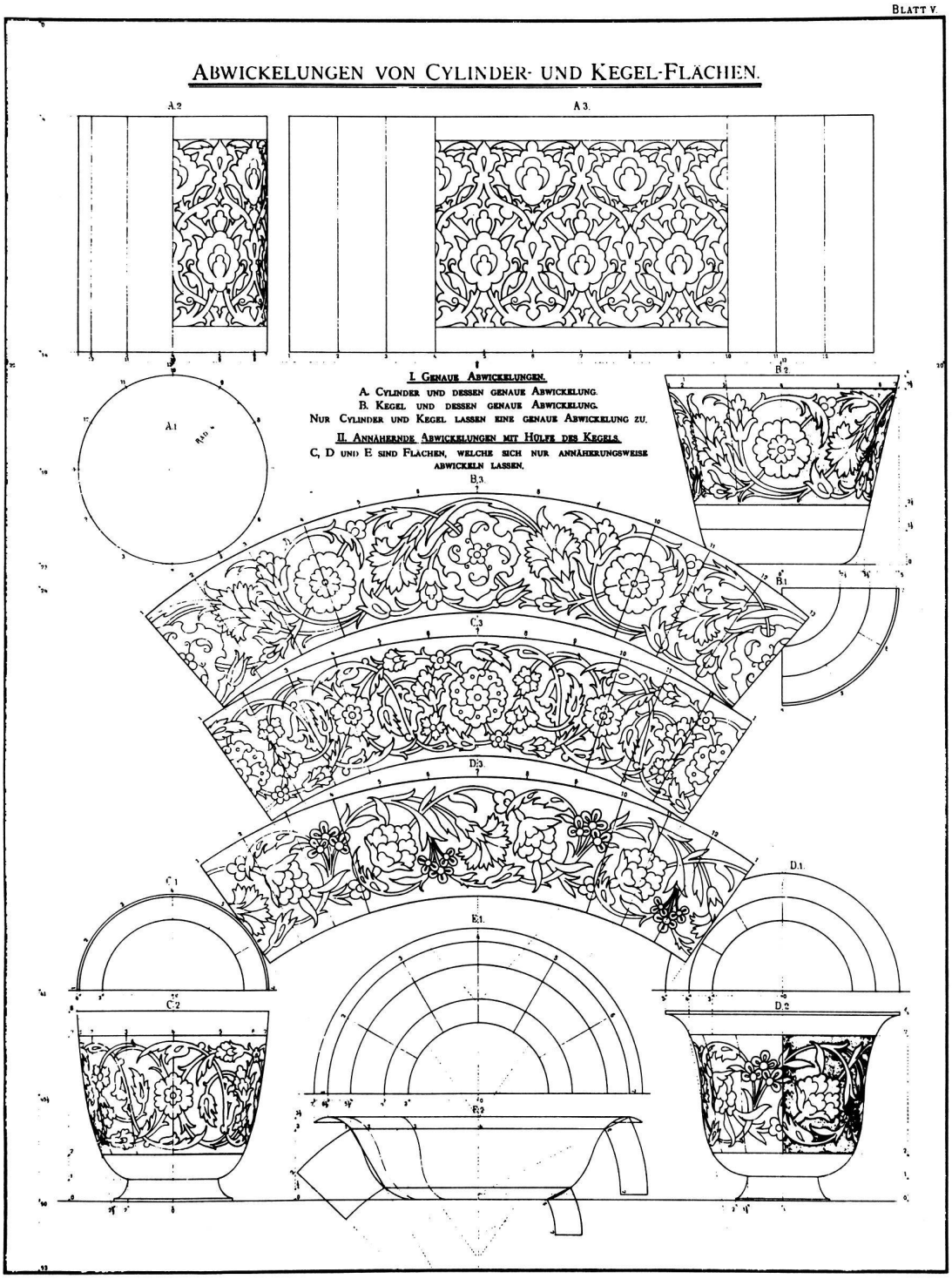
Leopold Eduard Gmelin (1847–1916)

Leopold Eduard Gmelin entstammte einer berühmten deutschen Gelehrtenfamilie. Er war ein Urenkel von Johann Friedrich Gmelin (1748–1804), Professor der Medizin in Göttingen, und Enkel von Leopold Gmelin (1788–1853), Chemiker. Leopold Eduard Gmelin wurde am 15. Dezember 1847 in Emmendingen als Sohn des Grossrats Dr. Adolf Gmelin geboren. 1859 ging er nach Karlsruhe, wo er von 1868–1872 die technische Hochschule besuchte und Architektur studierte. 1870 nahm er am Krieg gegen Frankreich teil, und 1875 absolvierte er die badische Staatsprüfung im Hochbau. Von 1875 bis 1877 war Gmelin mit Bauausführungen in der Schweiz beschäftigt, und es wird vermutet, dass er in dieser Zeit Kontakte zu den Heimberger Töpfern knüpfte. Ebenfalls ist denkbar, dass Leopold Gmelin wie Franz Keller-Leuzinger Gefässe in Auftrag gab, die nach seinen Zeichnungen angefertigt wurden. Von 1877 bis 1878 befand er sich auf einer Studienreise durch Italien. 1878 unterrichtete er an der Kunstgewerbeschule Karlsruhe und 1879 an derjenigen von München. An der Münchner Kunstgewerbeschule unterrichtete Gmelin Architektur, Gefäss- und Gerätezeichnen. Daneben war er schriftstellerisch tätig, war auch Redaktor der *Zeitschrift des bayerischen Kunstgewerbevereins* und der Zeitschrift *Kunst im Handwerk.* 1878 verheiratete sich Gmelin mit Anna Marie Zeller. Drei Kinder entsprossen dieser Ehe: Hedwig, am 4. August 1879 geboren, welche später den Beruf einer Zeichenlehrerin ergriff und in Göttingen lebte, Erwin, am 1. August 1883 geboren, welcher Naturwissenschaften studierte, und Hermann, am 15. März 1885 geboren. Leopold Eduard Gmelin unternahm zahlreiche Studienreisen und Studienaufenthalte. Man findet ihn 1873 in Wien, 1889 in Rom, 1891 in London, 1893 in Chicago als Preisrichter an der Weltausstellung und in der Folge in weiteren amerikanischen Städten, 1896 in Budapest, 1900 in Paris und 1902 in Turin. Es ist ein

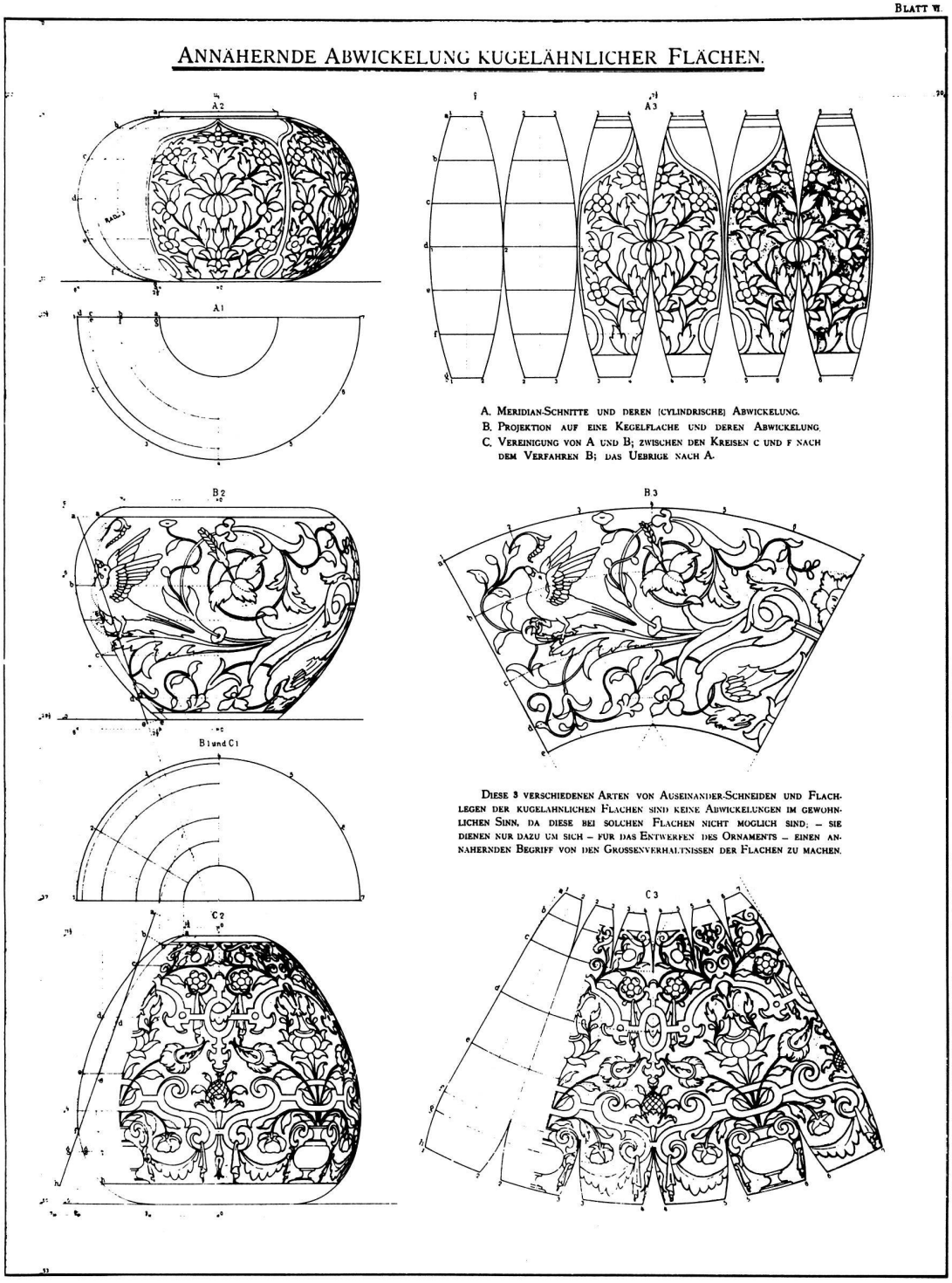
leichtes herauszufinden, dass er die eben aufgezählten Städte vor allem im Hinblick auf die Weltausstellungen besuchte. Dies vermutlich auch in seiner Funktion als Entwerfer, ist doch bekannt, dass er auch andere Firmen als die von Johannes Wanzenried mit keramischen Entwürfen belieferte und diese in seinem Namen ausführen liess.[424] Diese Vermutung liegt auch deshalb nahe, weil er die in seinem Werk *Elemente der Gefässbildnerei* abgebildeten Gegenstände sicherlich auch im Original dargestellt haben wollte.
Die didaktische Veranlagung Gmelins kommt im Vorwort zu dem 1885 herausgegebenen Werk *Elemente der Gefässbildnerei* (Abb. S. 67, 68) zum Ausdruck, wo er über den Gebrauch der darin enthaltenen Vorlagen schreibt:
«In solchen keramischen Fabriken, in welchen die Tafeln nicht als Vorlagen gebraucht werden, empfiehlt es sich, dieselben auf Carton aufzuziehen und sie durch das Aufhängen in den Fabrikräumlichkeiten den Modelleuren und Malern zugänglich zu machen; in dieser Form, als Anschauungsmaterial, werden sie, namentlich in Vergleichung mit dem begleitenden Text, belehrend und anregend wirken. Es ist Vorsorge getroffen, dass der Text auch ohne Tafeln abgegeben werden kann; es steht also der Anschaffung mehrerer Textexemplare zur Vertheilung an Oberdreher usw. nichts im Wege.» [425]

Die Entwürfe, wie sie in den *Elementen der Gefässbildnerei* zu finden sind und die Leopold Gmelin für Heimberg lieferte, wobei davon noch eine Zeichnung vorhanden ist [426], haben mit der Eigenart der Heimberger Keramik wenig gemeinsam. Sie wurden in historisierendem Stil gestaltet, wobei Vorbilder in der Renaissance und in der orientalischen Kunst zu suchen sind. Trotzdem finden sich Heimberger Keramiken, an denen diese Dekorationsweise angewendet wurde, so durch Louis Sabin (von dem keine näheren Angaben gemacht werden können) und gewisse Stücke von Friedrich Ernst Frank, um 1885 entstanden.

Bei der sorgfältigen Durchsicht des Berichtes von Alexander Koch wird deutlich, dass ein wichtiger Name in bezug auf die Heimberger Keramik fehlt, nämlich derjenige von Johannes Wanzenried. Hatte Koch sich nicht gescheut, gewisse keramische Manufakturen beim Namen zu nennen, wie z. B. die Firma Ziegler in Schaffhausen oder die Firma Hanhart in Winterthur, so sucht man vergeblich nach dem Namen der Manufaktur Wanzenried. Dieses Nichterwähnen mag der Grund sein, weshalb die Manufaktur die Zusammenarbeit mit Leopold Gmelin suchte. Dieser entwarf in der Folge für die Manufaktur unter anderem auch Wandteller mit Pfauen- und Phönixmotiven.[427] Nicht nur aus ästhetischer Sicht, sondern auch in bezug auf die Qualität waren die Keramiken der Manufaktur Wanzenried gemäss Karl Huber über dem Heimberger Durchschnitt.
«J. Wanzenrieds Verdienst war es, die ursprünglichen Farben so zu präparieren, dass sich damit beliebige Mischungen herstellen lassen. Auch die Konstruktion der Brennöfen wurde durch ihn derart vervollkommnet, dass heute mit ziemlicher Sicherheit jeder Brand gelingen muss.
In bezug auf die Glasur hatte die alte Heimberger ‹Chacheli›-Fabrikation stets gegen Rissigkeit zu kämpfen. Durch umständliche und kostspielige Versuche ist es J. Wanzenried in den 80er Jahren geglückt, eine solide, rissfreie Glasur herzustellen.» [428]
Johannes Wanzenried versuchte, die Qualität des Tones und der Farben ständig zu heben, so dass seine Produkte nicht unter die Kritik fallen konnten, welche Alexander Koch in seinem *Bericht über die Gruppe 17* an den Heimberger Produkten übte.
«Als Grundsatz wurde sodann angenommen, dass Gebrauchsgeschirr mit giftigen Glasuren, d.h. solchen, die beim Gebrauch Blei abgeben, sowie solche mit durchlässigen und abschälenden Glasuren von der Prämierung auszuschliessen seien.
Diese Prüfungen ergaben ein wenig befriedigendes Resultat. Die Glasuren zeigten sich in den meisten Fällen als durchaus mangelhaft und nur vereinzelt als gänzlich ungefährlich, resp. ungiftig. Insbesondere die Heimberger Fabrikanten und mit ihnen fast ohne Ausnahme die entsprechenden Landhafner wenden viel zu schwachen Brand an, in Folge dessen massenhaft ungebundenes Blei in der Glasur bleibt und nur eine äusserst lose Verbindung zwischen Glasur und Scherben stattfindet.» [429]
Die «Prüfungen», von welchen Alexander Koch spricht, sind Untersuchungen, welche vom chemischen Experten der Stadt Zürich, Alfred Bertschinger, vorgenommen wurden. Im Auftrag der Gruppe 17 der Schweizerischen Landesausstellung hatte er «dieser Tage 17 Stück irdene Topfgeschirre untersucht auf die Qualität der Glasur».[430] Dabei wurde die Untersuchung vor allem auf Vorhandensein von unverglastem Blei geführt. Bertschinger kam zum Schluss:
«Bei diesen Versuchen zeigte sich, dass die Glasur unter den obwaltenden Verhältnissen bei 7 Proben nicht standhielt [d.h., dass sie unverglastes Blei enthielt; A.d.V.] [...]. Die übrigen 10 Proben zeigten eine durchaus widerstandsfähige Glasur.» [431]
Johannes Wanzenrieds keramische Produktion war jedoch sowohl in ästhetischer Hinsicht als auch in technischer Fertigung befriedigend, weshalb ihm für diese ein Diplom verliehen wurde. Im *Offiziellen Verzeichnis der vom Preisgericht ertheilten Diplome* heisst es in der Begründung:
«Für *gute* Heimberger Waare mit *haltbarer* dunkler Glasur und ihre Verdienste für Erhaltung und Vervollkommnung dieser Industrie.» [432]
Diesem Mann und seiner Manufaktur sollen die folgenden Ausführungen gewidmet sein, welche zeigen, dass Zielstre-



Entwürfe zu Dekoren für Keramik von Leopold Gmelin (1847–1916), Reproduktion aus Die Elemente der Gefässbildnerei mit besonderer Berücksichtigung der Keramik, *München, 1885. Blatt V.*



Entwürfe zu Dekoren für Keramik von Leopold Gmelin (1847–1916), Reproduktion aus Die Elemente der Gefässbildnerei mit besonderer Berücksichtigung der Keramik, *München, 1885. Blatt VI.*

bigkeit sowohl in künstlerischer Hinsicht als auch ständige technische Vervollkommnung die Thuner Majolika, trotz den wiederholten und intensiven Unkenrufen eines Alexander Kochs, zu einer eigentlichen Blüte führen konnten.

Die Manufaktur Wanzenried und ihre künstlerischen Entwerfer

Johannes Wanzenried (1847–1895)

Johannes Wanzenried (17. September 1847 bis 16. Dezember 1895) wurde als Sohn von Johann Wanzenried (1800–1872) und der Elisabeth Wyttenbach, der Tochter des Hafners Christian Wyttenbach, geboren. Christian Wyttenbach hatte zu den initiativsten Hafnern von Heimberg gehört und als einer der ersten fremde Impulse aufgenommen. Johannes Wanzenrieds Vater besass in Steffisburg einen kleinen Betrieb, die Glättemühle, in welchem die Glasur für die Hafner aufbereitet wurde. Johannes Wanzenried besuchte eine technische Hochschule und erwarb so den Titel eines Ingenieurs.[433] Beim Tod seines Vaters übernahm Johannes Wanzenried im Alter von 25 Jahren dessen Betrieb. Durch seine Ausbildung mit technischen Fragen vertraut, versuchte er die Qualität der Heimberger Produkte zu heben. Doch auch künstlerischen Aspekten widmete er seine Aufmerksamkeit und verstand es, sowohl qualifizierte Mitarbeiter heranzuziehen, als auch sich die Beratung namhafter Künstler seiner Zeit zu sichern, wobei ihm letztere für die Dekoration der Keramik Entwürfe lieferten.

Die Gründung der «Fabrique céramique» erfolgte im Jahre 1878, in jenem denkwürdigen Jahr der Pariser Weltausstellung. Die Manufaktur umfasste 30 bis 40 Beschäftigte, eine Betriebsgrösse, welche die Mitarbeit von künstlerischen Beratern verständlich macht. Im *Journal officiel illustré de l'exposition nationale suisse* von 1896 in Genf werden die Bemühungen von Johannes Wanzenried – wenn auch bereits nach seinem Tod – gelobt:

«Die [keramische; A.d.V.] Industrie, welche ‹von Heimberg oder von Thun› genannt wird, deren Ursprünge weit zurückreichen, verdankt einen neuen Impuls Herrn Wanzenried, aus Thun, der seit Kindsbeinen mit ihr vertraut ist, weil er sie auch ausübte. Es gelang ihm, dieser einen künstlerischen Ausdruck zu verleihen; er fand die Mischung der neuen Farben, die er auch weiter verbesserte. Die Gründung seiner Fabrik, der wichtigsten ihrer Art in der Schweiz, geht auf das Jahre 1878 zurück. Sie umfasst Ateliers für die Zeichnung, die Malerei, das Ausformen der Stücke, Brennöfen und Mahlwerke für das Mahlen der Farben und Rohstoffe.» [434]

Johannes Wanzenried unterschied sich deutlich von den andern Keramik-Produzenten in Heimberg, was wohl seiner Ausbildung zuzuschreiben ist. Er war diejenige Person, welche sich am intensivsten und nachhaltigsten mit der Verbesserung der künstlerischen und technischen Qualität der Keramik auseinandersetzte. Bei Karl Huber heisst es:

«Es kostete drei Jahre anstrengendster Arbeit und kostspieliger Versuche, bis die Fabrik gefestigt war. Ihre von allem Anfang an gestellte und treu bewahrte Devise war die ‹Kultivierung des originellen Geschirrs unter Wahrung seiner charakteristischen Eigenschaften›.» [435]

Die Produktion der Manufaktur Wanzenried ist relativ gut bekannt. Zum einen, weil die Stücke auf der Rückseite immer gekennzeichnet sind, aber auch, weil die Firma Wanzenried Prospekte ihrer Waren drucken liess. Ebenfalls existieren Fotografien, aufgenommen anlässlich der Landesausstellung von 1883 in Zürich, auf denen man die keramischen Objekte von Wanzenried erkennen kann. Gerade bei den ausgestellten Keramiken an der Landesausstellung in Zürich handelte es sich um Kunstkeramik. Es finden sich kleine Hocker in Form von Fässchen, dekoriert mit Heimberger Malerei in der Art des Pariser Geschirrs, grosse, aus drei Teilen zusammengesetzte Vasen von fast 140 cm Höhe (Abb. 34 und 35). Daneben wurden zahlreiche Wandteller in allen Grössen produziert, welche sich als Verkaufsschlager erwiesen. Besonders für die Dekoration derselben wurden von den Malern und Malerinnen gerne Künstlerentwürfe durchgezeichnet. Für die Form der Vasen sind sowohl islamische als auch griechische Vorbilder auszumachen. Dass es sich dabei vorwiegend um Ziervasen und weniger um Blumenvasen handelte, geht daraus hervor, dass viele Stücke mit einem Deckel versehen wurden. Auch Dosen, Kaffeekännchen und kleine Kaffeeservices wurden hergestellt, wobei aber der dekorative Charakter all dieser Objekte im Vordergrund stand. Diese Gegenstände hatten zwar einen Gebrauchswert, doch wurde dieser kaum genutzt.

Johannes Wanzenried liess in verschiedenen Jahren ausgewählte Stücke seiner Produktion lithographieren. Diese Blätter versah er mit einem Deckblatt (sicher entstanden nach 1884), das mit der Bemerkung versehen wurde: «Die Folge dieses Kataloges wird auf Verlangen geliefert.» [436] Auch aus diesen erhaltenen Blättern geht hervor, dass es sich bei den Stücken vorwiegend um Kunstkeramik handelte. Auf dem Titelblatt wird die Produktion folgendermassen beschrieben. «Antike Schweizer Keramik. Majoliken; Kunstkeramik, Stücke im Stil von Alt-Heimberg; antike Formen in allen Grössen. Grosse Vasen; Platten mit Wappen und Malerei; komplette Service für Tee, Kaffee, Raucher etc. etc.» [437] Die Blätter dieses Katalogs stellen wie gesagt Objekte dar, welche der Kunstkeramik zuzuordnen sind. Es finden sich aber auch Ausnahmen, wie die auf dem Titelblatt erwähnten Service, aber auch Ménagères (Essig- und Ölkännchen für den Tisch) sowie Salz- und Pfeffergefässe mit der passenden Unterlage. Wichtig scheint auch, dass die

abgebildeten Gegenstände nicht immer in der Heimberger Art bemalt wurden, sondern dass auch naturalistische Dekore mit Blumen und Vögeln, wie sie von Friedrich Ernst Frank gemalt wurden, abgebildet sind.
Wie viele andere Töpfereien auch, produzierte die Manufaktur Wanzenried Teller mit reich ornamentierter Fahne, deren Spiegel aber blank gelassen wurde, um durch einen der vielen für die Fremdenindustrie arbeitenden Landschaftsmaler in Ölfarbe bemalt werden zu können.
Diese Art der Dekoration wurde aus oben genanntem Grund von Alexander Koch in seinem *Bericht über die Gruppe 17: Keramik* missbilligt und verurteilt. «Neben diesen im Prinzip verfehlten Versuchen, die Ölfarbeneffekte auf keramischem Wege herzustellen, waren Objekte ausgestellt, bei denen nur ein Theil mit ächtem Decor, der andere Theil dagegen vermittelst Bemalung mit wirklicher Ölfarbe kolorirt war. Hauptsächlich waren Teller vertreten, in deren Fond eine Schweizerlandschaft gemalt, der Rand aber mit ächter Malerei und Glasur versehen war, wenn nicht auch dieser hatte herhalten müssen, um die Nationaltrachten in Öl aufzunehmen.
So lange die Jury amtete, wagte es zwar keiner der Fabrikanten, solch elendes Machwerk, in welchem die Keramik prostituirt wird, zum Vorschein zu bringen, im Verlauf jedoch erschien es auf mehreren Tischen. Den Sachverständigen gegenüber entschuldigten die betreffenden Aussteller diese Gegenstände, indem sie erklärten, dass nur Rücksichten auf die Forderungen des Verkaufs sie hätten bewegen können, ihren ächten Sachen derartigen Schund beizufügen.» [438]

Anhand der Fotografien der Schweizerischen Landesausstellung kann festgestellt werden, wer solche Waren ausstellte, nämlich das Handelsgeschäft Schoch-Läderach in Thun, welches keramische Produkte verschiedener Töpfer verkaufte (Abb. 33). Folgerichtig heisst es dann auch bei Alexander Koch:
«Ich glaube auch zur Ehre unserer keramischen Fabrikanten versichern zu können, dass die Idee dieser traurigen Dekorationsweise nicht von ihnen ausgegangen, sondern jedenfalls der emsigen Geschäftsdurstigkeit einer edlen Krämerseele zu verdanken ist.» [439]
Wanzenrieds Keramiken konnten in qualitativer Hinsicht auch neben der ausländischen Konkurrenz bestehen, wie aus einem Ausstellungsbericht über *Die Keramik auf der deutschnationalen Kunst-Gewerbe-Ausstellung in München* im Jahr 1888 hervorgeht:
«An keramischen Produkten hat aus der Schweiz J. Wanzenried, keramische Fabrik in Thun, eine interessante Kollektion seiner vielfarbig bemalten Thongefässe, sog. Schweizer Majoliken, gesendet. Es erfreuen sich diese Erzeugnisse schon seit einer Reihe von Jahren eines begründeten Rufes und sind sie häufig als gern gesehene Ausstellungsobjekte in der Halle des bayerischen Kunstgewerbevereins erschienen. Von den Ausstellungsobjekten verdienen besonders die sowohl der Form als der Bemalung nach verschiedenen Blumenvasen, darunter eine grosse in persischem Styl, als höchst wirksamer Zimmerschmuck hervorgehoben zu werden. Die Gefässe sind sämmtlich durch Handarbeit hergestellt, frei auf der Töpferscheibe gedreht und werden, wenn halb getrocknet, zuerst mit dem schwarzbraunen Grund, dann an den hellgegrundeten Flächen mit dem weissen oder gelben Überguss versehen. Ist dieser noch weich, dann werden mit dem Stift die Umrisse der Zeichnung eingekratzt, wodurch der dunkle Grund wieder zum Vorschein kommt und die Kontur gebildet wird. Hierauf werden die Blumen, Blätter etc. mit Farben ausgefüllt, welche ganz pastos aufgetragen werden. Nach Überziehen der Gegenstände mit Glasur wird fertig getrocknet und gebrannt. Bei der Bemalung bildet hauptsächlich der Charakter des Zufälligen einen Hauptreiz. Die Entwürfe hierzu sind von Professor L. Gmelin in München. Ausser diesen durch eine stark glänzende Glasur lebhaft wirkenden Majoliken sind auch einige Gefässe vorhanden, bei denen auf die Glasur der Aussenseiten verzichtet wurde. Die ornamentale Behandlung der letzteren verräth übrigens eine weniger kräftige Hand, auch in Hinsicht auf die farbige Wirkung dürfte den ersterwähnten Gefässen als kunstgewerbliche Arbeiten in des Wortes eigenster Bedeutung der Vorzug gebühren.» [440]
Nach dem Tod von Johannes Wanzenried im Jahre 1895 wurde die Manufaktur von seiner Ehefrau Maria Luise (1849–1929) bis ins Jahr 1921 weitergeführt, die schon zu Lebzeiten von Johannes Wanzenried während seinen zahlreichen durch Krankheit bedingten Ausfällen entscheidend im Betrieb mitgearbeitet hatte.[441]
Im folgenden wird versucht, gewisse künstlerische Berater, Entwerfer, Zeichner und Maler näher zu beschreiben und ihnen bestimmte Stücke zuzuordnen. Namen wie Bühler und Dachselt [442] aus Bern, Leopold Eduard Gmelin aus München oder auch Paul Wyss waren schon zu jener Zeit bekannt [443], andere wurden durch die Forschung oder durch die Objekte selbst offenbart wie Friedrich Ernst Frank aus Steffisburg und Rudolf Münger aus Bern. Zuerst soll jedoch näher auf die Person von Friedrich Ernst Frank eingegangen werden, welcher als Lehrling in die Manufaktur Wanzenried eintrat und ihr während vieler Jahren als Zeichner, Maler und Entwerfer diente.

Friedrich Ernst Frank (1862–1920)

Friedrich Ernst Frank spielte für die zweite Erneuerung der Heimberger Keramik eine wichtige Rolle. Die erste Erneuerung war der Übergang von der Bauernkeramik – auch Heimberger Keramik genannt – zur Kunstkeramik, wäh-

rend die zweite Erneuerung der Schritt von der Kunstkeramik – auch Thuner Majolika genannt – zur Keramik des Jugendstils bedeutete. Von Friedrich Ernst Frank sind eine grosse Anzahl von Zeichnungen erhalten geblieben, die sich heute im Depot des Historischen Museums Schloss Thun befinden. Mit Hilfe dieser Zeichnungen kann der Werdegang dieses «Kunstgewerblers» [444] nachvollzogen werden.

Es ist das Verdienst von Hermann Buchs, dass die Person von Friedrich Ernst Frank und sein Wirken nicht in Vergessenheit geriet. Im Jahresbericht 1980 des Historischen Museums Schloss Thun hatte er einen Beitrag *Zur Geschichte der Heimberger Töpferei: Die Thuner Majolika des Johannes Wanzenried und des Zeichners Friedrich Ernst Frank* veröffentlicht, und damit als erster Franks Bedeutung als Zeichner und Entwerfer für die Thuner Majolika gewürdigt. Eine eigentliche Biographie von Friedrich Ernst Frank existiert nicht. Dies bedeutet, dass sich bei seinen Lebensdaten gewisse Unsicherheiten ergeben. Besonders was seine Ausbildung betrifft, sind wenig gesicherte Daten vorhanden. Die Angaben, die Hermann Buchs zur Person von Frank macht, stammen zum einen aus dem Nachruf in der *Berner Woche* vom 17. April 1920, anderseits von Franks Tochter Paula, welche «ihrerseits den Vater stets hoch verehrte und bis zu ihrem Tod einen grösseren Bestand an Dokumenten, Studien und Entwürfe und einige hervorragende Keramikstücke aus seiner Hand hütete.» [445]

Am 6. Januar 1862 wurde Friedrich Ernst Frank gemäss dem Nachruf im *Oberländer Tagblatt* vom 1. April 1920 in Steffisburg als Sohn des Gemeindeschreibers Friedrich Frank geboren. Sein Vater verstarb aber schon im darauffolgenden Jahr. Seine Mutter, eine geborene Tschan, musste in der Folge drei Knaben ohne väterliche Hilfe grossziehen. Im Nachruf heisst es zu seiner Ausbildung:

«In seinem 16. Lebensjahre trat er in die Werkstatt des Hrn. Wanzenried zur Erlernung des Malerberufes ein. Rastloses Vorwärtsstreben und ein ernsthaftes Selbststudium brachten ihn auf eine Stufe, die, wenn seine Begabung mit Ehrgeiz gepaart gewesen wäre, ihm reale Erfolge eingetragen hätte. Ein physisches Leiden und sein rücksichtsvolles, sensibles Wesen verschlossen indessen die volle Entfaltung seiner Talente. Zurückgezogen, abgeschieden von aller Welt, nahm er alles mit Gleichmut hin, was ihm das Leben brachte.» [446]

Dass Friedrich Ernst Frank mit 16 Jahren in die Manufaktur Wanzenried eintrat, lässt auf finanzielle Verhältnisse der Familie Frank schliessen, welche keine höhere und weitere Schulbildung zuliessen. Man kann sich vorstellen, dass Frank innerhalb der Firma Wanzenried Zeichnungsunterricht zuteil wurde, dass er aber anderseits auch an den von Christian Rolli geleiteten Sommer-Zeichnungskursen in Heimberg teilnahm. Dazu muss ein intensives Selbststudium gekommen sein. Die Manufaktur Wanzenried, 1878 gegründet, nahm im selben Jahr Friedrich Ernst Frank als Lehrling auf, womit er einer der ersten Lehrlinge dieses Betriebes gewesen sein dürfte.

33 Jahre lang, d.h. bis 1911, viele Jahre über den Tod von Johannes Wanzenried hinaus, stellte Frank seine Kräfte dieser Manufaktur zur Verfügung.

Von Friedrich Ernst Frank ist bekannt, dass er sich relativ spät, d.h. im Alter von 37 Jahren, verheiratete. Dieser im Jahre 1899 mit Lina Aeschlimann aus Steffisburg geschlossenen Ehe entstammt die bereits erwähnte Tochter Paula. Seit 1906 war Friedrich Ernst Frank auch als Lehrer an der in Steffisburg gegründeten Zeichen- und Modellierschule tätig, einer Institution, an welcher sich auch die Gemeinde Heimberg mit einem jährlichen Beitrag von Fr. 200.– beteiligte. Neben Frank wirkten als Lehrer die Herren Huttenlocher [447] und Wyss.[448] Das Wirken dieser drei Lehrer wird von Oscar Blom gewürdigt. «Die guten Erfolge ihres Wirkens [Huttenlocher, Frank und Wyss; A.d.V.] sind schon nach zweijährigem Betrieb ersichtlich.»[449] Die von Oscar Blom genannten «guten Erfolge» der Zeichnungsschule können als die Einführung neuer Formen und Dekorationsweisen des Jugendstils interpretiert werden.

Hermann Buchs nimmt an, dass sich Friedrich Ernst Frank 1887 bis 1888 in Znaim zum Zwecke der beruflichen Weiterbildung aufhielt, doch in den Dokumenten von Frank ist kein «Abgangszeugnis mit der Befähigungsklausel», zuerkannt von der k. k. Keramischen Fachschule in Znaim, zu finden.[450] Ein Umstand, der sich daraus erklären liesse, dass dieses Abgangszeugnis nur denjenigen Absolventen ausgehändigt wurde, welche die ganze, mehr als drei Jahre dauernde Ausbildung absolviert hatten. Möglich wäre, dass er die Schule während eines Jahres als Hospitant besucht hatte, wofür er aber kein Stipendium der Direktion des Innern des Kantons Bern und des Eidgenössischen Industrie- und Landwirtschafts-Departementes erhalten hatte. Da bekannt ist, dass Friedrich Ernst Frank zeitlebens wenn auch nicht in ärmlichen Verhältnissen lebte, so doch mit ständigen Geldsorgen kämpfte, kann es kaum in Frage kommen, dass er einen solchen Aufenthalt aus eigener Tasche finanzierte. Als möglicher Gönner käme Johannes Wanzenried in Frage.

Man ist versucht, das im Nachruf beschriebene «rastlose Vorwärtsstreben und ernsthafte Selbststudium» wörtlich zu nehmen und Friedrich Ernst Frank als den stillen Tüftler und nicht als den Absolventen grosser Schulen zu sehen. Anhand verschiedener Zeichnungen sowie von Keramiken im Historischen Museum Schloss Thun kann nachgewiesen werden, dass Frank in seinem beruflichen Bestreben um Weiterbildung von tüchtigen Leuten unterstützt worden war. Dafür kommen Personen wie Louis Sabin in Frage, der in der Lage war, Stilsicherheit (Abb. 30) und Formgefühl an Frank weiterzugeben, soweit dies anhand eines von ihm bemalten, signierten und datierten Tellers beurteilt werden

kann. Leider kennt man von Louis Sabin nur den Namen; Nachforschungen in der einschlägigen Literatur führten zu keinem Erfolg, die Lebensdaten oder die Lebensgeschichte ausfindig zu machen.

Da sich unter den Skizzen und Zeichnungen von Friedrich Ernst Frank auch solche mit Waffenträgern, Ritterhelmen, Rüstungsteilen etc. befinden, ja sogar eine Zeichnung von Christian Bühler selbst, kann ebenfalls angenommen werden, dass Frank Christian Bühler kannte, mit diesem vielleicht sogar in Kontakt stand und bei ihm Zeichenunterricht genossen oder zumindest Anregungen zu seinen eigenen Zeichnungen erhalten hatte. Anhand der erhaltenen Stücke kann belegt werden, dass Friedrich Ernst Frank Vorlagen von Christian Bühler und Rudolf Münger auf Keramikplatten und Teller übertrug, diese zur genauen Wiedergabe auch durchpauste und darauf ausarbeitete. Obwohl heute Art und Umfang der Lehre Franks in der Manufaktur Wanzenried nicht mehr festgestellt werden kann und auch nicht bekannt ist, ob Frank tatsächlich an den Zeichnungs- und Modellierkursen von Christian Rolli teilnahm oder ob er die Anregungen privater Personen vorzog, kann anhand der vorhandenen Zeichnungen und des Materials aus dem Nachlass im Historischen Museum Schloss Thun ein – im Laufe der Zeit – zunehmendes Interesse Franks am Zeichnen beobachtet werden. Auch zeichnerische Fortschritte werden spürbar, sei es in der Darstellung von keramischen Gegenständen oder in den kleinen, für den persönlichen Gebrauch angefertigten Aquarellen.

Die erste bekannte datierte Zeichnung von Frank ist die Nachzeichnung eines Gipsmodelles, welches einen Ausschnitt aus einer Rebe mit Rebblatt und Traube darstellt. Diese Zeichnung ist mit 1883 datiert und signiert. Das Blatt, von Friedrich Ernst Frank im Alter von 21 Jahren gezeichnet, ist eine Schülerarbeit, doch gelang es ihm, die Plastizität der Vorlage wiederzugegeben. Zeitlich früher anzusetzen als die Zeichnung von 1883 ist ein von Friedrich Ernst Frank bemalter Wandteller. Dieser Wandteller, Durchmesser etwa 25 cm, wurde mit demselben Modell überformt, welches auch zur Ausformung des mit Louis Sabin signierten und seinem Familienwappen geschmückten Wandtellers diente (beides befindet sich in der Privatsammlung Hirschi jun. in Oberhofen). Bei dem von Friedrich Ernst Frank bemalten Teller handelt es sich eindeutig um ein Frühwerk. Das Relief der Fahne, im Stile der Neurenaissance ornamentiert, wurde schwarz bemalt, was aber für den mit braunem Anguss versehenen Teller nicht vorteilhaft ist, da so die Fahne einen verschmierten Eindruck macht. Im Spiegel des Tellers findet sich die Figur eines Evangelisten, wahrscheinlich von einer Stichvorlage kopiert oder sogar durchgepaust. Auch sie verrät nicht die Hand des Meisters, sondern diejenige des Lehrlings. Indem Frank von einer älteren Stichvorlage kopierte, erhält der Teller etwas Altertümelndes, was sowohl im Gegensatz zum Relief der Fahne – soweit erkennbar – als auch zum «Gegenstück», dem von Louis Sabin geschaffenen Teller mit seiner frischen, farbigen Dekorationsweise, steht.

Überhaupt findet sich unter den Zeichnungen und Keramiken von Friedrich Ernst Frank eine erste Gruppe im Stile der Neurenaissance, in welcher architektonische Elemente in die Komposition einbezogen wurden (Abb. 39). Eine Entwurfszeichnung für einen Wandteller mit solcher Ornamentik ist mit 30. März 1886 datiert, so dass die Stücke in dieser Zeit angesiedelt werden können. Wer Friedrich Ernst Frank in diese Dekorationsweise eingeführt hat, ist unklar. Vergleiche mit gewissen Abbildungen in den *Elementen der Gefässbildnerei* von Leopold Gmelin lassen vermuten, dass eine Beeinflussung durch Gmelin durchaus möglich wäre. Möglich ist auch, dass Frank Anregungen von Christian Bühler (Abb. 38), dem Heraldiker, erhielt, und zwar ebenfalls in bezug auf die Neurenaissance-Ornamentik.

«Zuerst in der Gotik fussend, ist B[ühler] rasch zur Renaissance übergegangen, wobei Holbeins Art ohne Zweifel bedeutend auf ihn eingewirkt hat; denn fast immer komponierte er seine Wappen in einen Architekturrahmen hinein, wie Holbein und die alten Glasmaler.» [451]

Neben Zeichnungen mit Wappen in Architekturrahmen finden sich aber auch feinere Kompositionen, welche in Form von Entwurfs-Zeichnungen für Keramiken erhalten sind, in denen Bändelwerk mit Grotesken oder Putten verbunden und auch das Granatapfelmotiv angewendet wird.

Diese Gruppe von Zeichnungen und Keramiken, im Stile der Neurenaissance konzipiert, darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Franks Werk keinesfalls ein homogenes, sich allmählich entwickelndes war. Begierig stürzte er sich auf alles mögliche, das für seinen Beruf als Zeichner bei Wanzenried nützlich hätte sein können. So findet sich auch der Entwurf eines Wandtellers mit der Darstellung der Euterpe. Ein locker gewundenes Spruchband trägt die Inschrift: «Was kann doch auff Erden geliebet immer werden Als süsser Gesang. Was tribet von hertzen Bebender die schmerzen Als lieblicher Klang.» Dieses Spruchband ist um Eichenzweige gewunden, welche die Fahne schmücken. In einer Kartusche am unteren Tellerrand steht «Euterpe». Im Spiegel des Tellers findet sich eine leichtfüssig dahingehende Frauengestalt mit langem, flatterndem Gewand, die Haare aufgelöst, welche eine Schalmei bläst.

Eine weitere wichtige Gruppe von Darstellungen bei Friedrich Ernst Frank sind diejenigen von historischen Kriegskostümen (Abb. 36). Eine erste Kostprobe dieses Genres, von der gemäss den Blättern im Historischen Museum Schloss Thun unzählige weitere folgen sollen, ist eine Kopie nach Hans Burgkmair, einen Krieger hoch zu Ross darstellend, versehen mit der Jahreszahl 1509. Friedrich Ernst Frank hatte diese Kopie am 24. Dezember 1884 angefertigt, wobei diese Datierung auch darauf hindeutet, dass er mit seinem

Werk zufrieden war. Als Anreger für solche Kriegsmänner kommt nun aber Christian Bühler weniger in Frage, da man weiss, dass er beim Zeichnen von Figuren gewisse Schwierigkeiten hatte.
«Sein [Bühlers; A.d.V.] schwächster Punkt, und er wusste es gar wohl, waren für ihn stets die menschlichen Figuren, sowohl Haltung und Stellung als ganz besonders der Gesichtsausdruck. Gerade hier machte sich der Mangel an einer tüchtigen, auf breiter Basis fussenden künstlerischen Erziehung geltend. Viele seiner Figuren sind steif, unbeholfen, kommen uns wie verzeichnet vor; der Gesichtsausdruck ist nicht natürlich, sondern erkünstelt, erzwungen. In diesem Punkte steht er vielen Meistern des 16. Jahrhunderts entschieden nach. Hier gebrach es ihm bei allem Fleiss am natürlichen Talent.» [452]
Auch Rudolf Münger lieferte für Johannes Wanzenried Entwürfe. Diese wurden dann von Frank auf die Keramikplatten und -teller übertragen, so dass als Anreger für Franks Kriegsmänner-Zeichnungen dieser Berner Künstler vermutet werden kann. Teller und Platten, bei denen Friedrich Ernst Frank Vorlagen von Rudolf Münger kopiert hatte, sind einerseits durch das in die Zeichnung eingearbeitete Monogramm Müngers und andererseits durch die rückseitige Signatur Franks gekennzeichnet. Neben den bisher beschriebenen Formen und Dekoren finden sich aber auch naturalistische Zeichnungen und Keramiken von Friedrich Ernst Frank, welche schon früh, d.h. 1883, entstanden sein müssen. Solche naturalistische Darstellungen sind vor allem mit dem Motiv des Vogels im Gezweige oder zusammen mit Blüten verbunden. Dabei sind die naturalistischen Darstellungen anfänglich noch recht unbeholfen, doch kam Frank auch hier sein Zeichentalent entgegen, und er beherrschte die neue Art der Darstellung innerhalb kurzer Zeit.
Geht man die von der Manufaktur Wanzenried an der Landesausstellung von 1883 in Zürich ausgestellten Keramiken durch, so finden sich Beispiele für die frühest bekannte Keramik von Frank mit der Darstellung des Evangelisten im Spiegel und dem Neurenaissance-Relief auf der Fahne. Auch die naturalistische Dekorationsweise ist zu finden sowie Wappenteller in neugotischem Stile. Der weitaus grösste Teil der ausgestellten Keramiken war jedoch in der Art der «Pariser Geschirre» dekoriert, womit wohl vor allem auch dem Absatz der Keramiken Rechnung getragen wurde. Damit soll gesagt werden, dass auch für Friedrich Ernst Frank der Alltag als Zeichner und Maler bei der Manufaktur Wanzenried weniger aus den bisher erwähnten Gruppen von Zeichnungen bestand, sondern dass er vor allem damit beschäftigt gewesen sein dürfte, «Pariser Geschirr» herzustellen, welches die bei Wanzenried und in den andern Werkstätten hauptsächlich produzierte Gruppe darstellte. So verwundert es nicht, dass Frank vor allem Zeichnungen aufbewahrte, welche nicht zu diesem Alltag gehörten. Der Alltagsproduktion wird auch in seinem Nachruf Rechnung getragen, wo Frank als «der alleinige Träger der traditionellen Thuner Majolika» [453] bezeichnet wird.
Um die Jahrhundertwende wandte sich Friedrich Ernst Frank dem neuen Stil zu, welcher die Schweiz nicht unberührt liess (Abb. 42, 44). In seinem Nachlass findet sich eine grosse Anzahl von Zeichnungen im Jugendstil, vorwiegend Gefässe, die mit verschiedenen Blumen bemalt wurden. Auf den gleichen Blättern wie die Gefässzeichnungen finden sich Pflanzen- und Blumenstudien, in naturalistischer Weise gezeichnet und gemalt. Unter den Gefässstudien finden sich auch solche, welche ganz der Form gewidmet sind und auf jede Ornamentik verzichten, wie z.B. eine Henkelvase mit leicht abgesetztem Fuss und eiförmigem Gefässbauch, dieser Teil ganz in Dunkelblau gehalten. Der kurze Hals mit angedeutetem Ausguss und Henkel sind taubenblau gefärbt. Frank signierte wohl diese Entwürfe und Zeichnungen, doch findet man darauf keine Datierung. Bei seinen Jugendstil-Zeichnungen handelt es sich sowohl um klare keramische Formen wie auch um eine Dekorationsweise, welche eine optimale Ergänzung zur Form als auch ein Zusammengehen mit dieser darstellt. Mit Recht darf man annehmen, dass für Frank selbst diese Entwürfe von Jugendstil-Vasen einen beruflichen und künstlerischen Höhepunkt bedeuteten, sind sie doch recht zahlreich und in der Komposition vollendet vorhanden. Die feine Ausarbeitung der Zeichnungen deutet darauf hin, dass sie von Frank als Vorbilder für seine Schüler angefertigt wurden.
Franks Jugendstil-Entwürfe wurden – wenn auch nicht zahlreich – in Keramik ausgeführt. Beispiele für die Jugendstil-Entwürfe Franks finden sich in der Sammlung des Historischen Museums Schloss Thun, aber auch Oscar Blom hat in der Schrift *Förderung der Majolika-Industrie in Heimberg-Steffisburg-Thun durch das kant. Gewerbe-Museum in Bern* [454] zahlreiche Beispiele abgebildet.
Die von Blom abgebildeten Gefässe werden zwar summarisch als «Töpferwaren von J. Wanzenried in Thun» bezeichnet, doch lassen sich darin leicht Stücke finden, welche von Frank entworfen wurden. Dazu ist sicher die Stangenvase mit stilisiertem floralem Dekor zu rechnen. Doch auch auf der Abbildung mit Keramiken von «Loder-Eyer, Majolikafabrikant in Steffisburg-Station» gibt es Beispiele, welche von Friedrich Ernst Frank entworfen sein könnten. Speziell zu dem Cachepot mit dem Mäuse-Reigen findet sich in Franks Nachlass eine entsprechende Zeichnung mit demselben Motiv. Es soll jedoch nicht vergessen werden, dass gewisse Motive kopiert wurden und es nicht immer leicht sein dürfte herauszufinden, wer das betreffende Dekor als erster verwendete. Es ist jedoch nicht anzunehmen, dass Friedrich Ernst Frank auch für den Majolikafabrikanten Loder-Walder Entwürfe lieferte. Sein Stil, sowohl in Form als auch in Dekorationsweise, lehnt sich vermehrt an den geometri-

schen deutschen Jugendstil an und unterscheidet sich grundlegend vom floralen Jugendstil Franks. Die Produktion der Töpferei von Bendicht Loder-Walder wurde von Karl Huber in seinem Artikel über die Thuner Majolika besonders erwähnt.

«Zu einem Kunsthafner möchte ich Sie noch führen. Es ist Bendicht Loder-Walder bei der Station Steffisburg. Dem bescheidenen Manne hat sein Beruf gesundheitlich hart zugesetzt, aber wie wenig lässt er von seinem Leiden merken, wenn er auf seine geliebte Kunst zu sprechen kommt und uns auf dem Gang zu den schönen Erzeugnissen seiner neuen Versuche begleitet. Dem Praktikus stehen feinsinnige Künstler wie Prof. Huttenlocher [455] in Bern und Frl. Gross [456] in Lausanne zur Seite (Abb. 45). Nach ihren originellen Zeichnungen und denen seiner begabten Tochter Anna schafft er prächtige Gefässe aller in Thun bekannten Formen und Wandteller, die er mit einer eigenen glanzvollen Glasur überzieht, deren Zusammensetzung noch sein Geheimnis ist.

Die Farben Grau, Braun und Blau wiegen dabei vor. Durch Loders eigenartige Glasur erscheinen die Zeichnungen so weich und traumhaft zart, dass die Wirkung eine verblüffende ist. Die nach Grossschen Zeichnungen aufgetragenen Dekorationen stellen Fische, Coniferenfrüchte, Fruchtgehänge, Vögel, Blumen, wie Disteln und Rosen u.a., dar.» [457]

Die Darstellung von Friedrich Ernst Frank wäre aber unvollständig, wenn nicht auf gewisse Entwürfe und Zeichnungen hingewiesen würde, welche sich dem sogenannten «guten Geschmack» entzogen. Es sei an Genreszenen erinnert, wie die Entwurfszeichnung für einen Teller mit der Bezeichnung «Hochzeit (Unterseen)», wobei es sich um eine Kopie nach König [458] handelt. Aber auch in verniedlichender Art und Weise dargestellte Figuren sind bei ihm zu finden. Die humoristische Zeichnung war neben der Landschaftsmalerei, meist in Kleinformat, eine Sparte, welche Frank für den «Hausgebrauch» herstellte. So finden sich Postkarten in der Sammlung des Historischen Museums Schloss Thun, die er von kurzen Reisen an seine Ehefrau nach Hause sandte.

Es stellt sich bei den humoristischen Darstellungen und genrehaften Szenen die Frage, ob diese Arbeit – neben der eigentlichen Thuner Majolika – nicht auch einen Broterwerb darstellten. Diese Art Zeichnungen sind im Nachlass relativ selten zu finden, können aber nach Auskunft von Hermann Buchs anhand von manchen Keramiken belegt werden. Die Tatsache, dass die Jugendstil-Entwürfe von Ernst Friedrich Frank, in Keramik ausgeführt, nur selten zu finden sind, deutet darauf hin, dass im Fremdenkurort Thun weniger die guten Entwürfe abgesetzt wurden als vielmehr Souvenir-Artikel mit humoristischen und genrehaften Darstellungen.

Doch was da so disparat als das Werk von Friedrich Ernst Frank erscheint, nimmt Form an, wenn man die verschiedenen Stile als Mosaiksteine seiner ganzen Pesönlichkeit betrachtet. Und so formt sich von ihm das Bild eines Menschen, der von Natur aus begabt war – wobei sich für diese Begabung konkrete Beispiele finden –, der aber, von Geldnöten geplagt, versuchte, es allen recht zu machen, und sich dabei verlor. Was bedeutet Resignation anderes, als dass ein wichtiger Teil der Persönlichkeit eines Menschen auf dem Weg des Lebens verschüttet wurde? Zwei wichtige Leitsprüche von Frank mögen diese Resignation aufzeigen. In seinem Nachruf steht:

«Über seinem Arbeitspulte, an dem er vom frühen Morgen bis es Abend und dunkel wurde, arbeitend sass, stand von ihm ersonnen und hingemalt der Spruch:

‹Hast du Sorgen, Kummer und Schmerz,
Mal dir etwas und leichter wird's Herz!›

Obschon er viele Schmerzen erduldete, die Körper und Seele gleichermassen heimsuchten, klagte er nie. Kurz vor seinem Tod hing an der Stelle des vorerwähnten Reimes der folgende:

‹Entsagen und lächeln bei Demütigungen,
Dies ist die Kunst, die mir gelungen.›» [459]

Friedrich Ernst Frank starb am 23. März 1920. So war er der fleissige Zeichner und Maler der Manufaktur Wanzenried, wo nach seinen Zeichnungen oder nach Vorgaben Dritter Wappenteller, Kriegsmänner und Dekore im traditionellen Stil entstanden. Er war der Zeichner der humoristischen Szenen für seine Ehefrau und Freunde. Er war der Entwerfer der niedlichen Figürchen, wie sie von der Fremdenindustrie gebraucht wurden, und er lieferte Entwürfe für die Ehrenmeldungen von Schützenfesten. Und schliesslich war Frank auch der Lehrer seiner Schüler an der Zeichnungsschule in Steffisburg, denen er ebenfalls vorbildliche Entwürfe lieferte. Dass es auch einen Friedrich Ernst Frank gab, der von einer Künstlerlaufbahn träumte, wird anhand einiger Landschaftsaquarelle deutlich. So fügen sich die angeführten Tätigkeiten zum Bild eines Zeichners, der gern über sich hinaus gewachsen wäre, welcher aber durch die finanzielle Realität und die Notwendigkeit des Tages in seiner künstlerischen Entfaltung behindert wurde, und der daran schliesslich verzweifelte. Im nachfolgenden soll auf einige Entwerfer näher eingegangen werden, welche Johannes Wanzenried nur die Zeichnungen zur Verfügung stellten, selbst aber keine Keramiken bemalten.

Christian Bühler (1825–1898)

Christian Bühler wurde am 29. Dezember 1825 in Bern geboren. Er entstammte einfachen Verhältnissen, war doch sein Vater Lohnkutscher. Diesem Umstande verdankte er seine Liebe zur Heraldik, denn «gerne erzählte dieser später, wie die bunten Schildreihen fremder Wagenschläge, die er bei seinem Vater häufig sah, seine erste Vorliebe für das Wappenwesen geweckt hatten».[460] Für eine höhere Schulbildung reichte das Geld nicht, und so trat er nach der Primarschule mit 16 Jahren bei Flachmaler Rohr in Bern in die Lehre. Christian Bühler ging nach beendeter Lehrzeit für ein halbes Jahr nach München. Nach Bern zurückgekehrt, versuchte er sich im Selbststudium weiterzubilden, ein Unterfangen, welches nicht so recht gelingen wollte. Erst 1850, als Bühler mit Dr. Stantz, einem renommierten Glasmaler, in Kontakt kam, zu welchem er in die Lehre ging und dessen heraldische Unterlagen er zum Studium benützen durfte, bekam sein Schaffen neue Impulse. In den Sommermonaten von 1860 bis 1865 arbeitete Bühler in Oberhofen, wo er im Schloss des Grafen von Pourtalès zwölf Tafeln ausführte, welche die Geschichte des Schlosses erzählten und die von Dr. Stantz entworfen worden waren.

Christian Bühler war von 1854 bis 1880 Konservator der öffentlichen Gemäldesammlung der Stadt Bern. Auf Reisen und Ausflügen mit dem Berner Kunstmäzen Friedrich Bürki bildete sich Christian Bühler auf dem Gebiete der Heraldik weiter. Er war ein Künstler, der die Liebe zum Detail und zur genauen Arbeit kühnen und grosszügigen Künstlerentwürfen vorzog.

«Sein [Christian Bühlers; A.d.V.] Schwerpunkt lag in der Kleinkunst, in der sorgfältigen Detailmalerei, die mit selten erreichter Feinheit ausgeführt wurde und in der er unseren mittelalterlichen Miniaturkünstlern, mit denen er allerdings viel Verwandtes hatte, nahezukommen trachtete. So vermochte er sich zu einer künstlerischen Vollendung emporzuarbeiten, die, wenn auch auf einem eng begrenzten Gebiete, geradezu bahnbrechend wurde.» [461]

Christian Bühler betätigte sich auf vielen Gebieten. Er entwarf Albumblätter, verfertigte Entwürfe zu Seidenstickereien, zu Glasgemälden, und auch Stammbäume wurden immer häufiger bei ihm bestellt. Er war auch der Zeichner des Gedenkblattes für die Bundesfeier von 1891, eines Blattes, welches jedem Schulkind überreicht worden war. Gerade dieses Gedenkblatt ist ein gutes Beispiel für die Akribie und den Fleiss, welche die Werke von Bühler auszeichnen. Die Wappenteller (Abb. 38), welche bei Wanzenried entstanden, können, was Genauigkeit und Feinheit der Ausführung betrifft, durchaus mit diesem Gedenkblatt verglichen werden. Die Entwürfe, welche Bühler für die Thuner Majolika fertigte, müssen im stillen in seiner Werkstatt entstanden sein, ist doch von ihnen im Nachruf und in den Künstlerlexika nicht die Rede. Und doch darf sein Einfluss auf die Keramik nicht unterschätzt werden. Ein Briefwechsel zwischen dem Töpfer Johann Schenk-Trachsel, der an der Weltausstellung von Paris im Jahr 1878 mit der Bronzemedaille ausgezeichnet worden war, zeigt, dass Christian Bühler bei diesem Heimberger Töpfer zu seinem Bedarf Arbeiten ausführen liess, wie auch Johann Schenk-Trachsel Bühler um Dekorentwürfe für seine Keramik bat. Eine an Christian Bühler adressierte Postkarte lautet:

«Herrn C. Bühler Inspektor!
Ihre werthen Aufträge habe gestern erhalten, dieselben gedenke um den 20. März kommend Ihnen zuzusenden können, für das Wappen in einer Platte auszuführen ...
Heimberg, 22. Februar 1878
Freundlichst grüsst
Joh. Schenk-Trachsel, Hafner»

In einem weiteren Brief bittet Johann Schenk-Trachsel um eine Zeichnung:

«Herrn C. Bühler Inspektor in Bern!
Ich wage es Sie mit einem Gesuche zu belästigen, nämlich: durch Ihre sehr nette eingesante Blattzeichnung ist mir eingefallen, es wäre Ihnen möglich (vorbehalten neues Ihre Beschäftigung gestattet) mir eine ächte Persische Zeichnung nach Ihnen selbst oder in einem bezüglichen Muster zu zusenden, um dasselbe in eine Platte mit Durchmesser 40–50 Ctm. oder kleiner ist gleichgültig anzubringen welche dann an die Pariser Ausstellung senden möchte, ich besize nämlich gar keine eigentliche solche Zeichnung, sollte aber das Gewünschte in zirka 10–12 Tagen erhalten können; für Ihre Mühe und Arbeit bin ich gerne zur vollständigen Genugtuung bereit.
Heimberg, 24. Februar 1878
Mit Werthschätzung
Joh. Schenk-Trachsel, Hafner»

Dass die Zeichnung mit persischem Muster von Christian Bühler tatsächlich geliefert wurde, entnimmt man einem weiteren Brief:

«Herr Bühler Inspektor in Bern!
[...]
Die persische Zeichnung werde nächstens wieder zusenden, vorläufig besten Dank! Ferner besten Dank für Ihre Offerte für eine Zeichnung an die Ausstellung im Juni in Bern, haben Sie vielleicht auch eine Form zu einer Vase?...
Heimberg, 22. März 1878
Freundlichst grüsst!
Joh. Schenk-Trachsel, Hafner» [462]

Diese Briefe von Johann Schenk-Trachsel zeigen, dass Christian Bühler noch vor seinen Arbeiten für die Manufaktur Wanzenried für die Heimberger Töpfer Entwürfe lieferte, auch wenn diese nicht anhand von Stücken belegt werden können. Die Wappenteller, die Friedrich Ernst Frank nach seinen Entwürfen bemalte, zeugen vom grossen Fleiss des Heraldikers. Im Gegensatz zu seinen vielfältigen Tätigkeiten, lebte und arbeitete Bühler eher zurückgezogen. Er starb am 3. Februar 1898 nach kurzer Krankheit.

Rudolf Münger (1862–1929)

Rudolf Alfred Münger wurde am 10. November 1862 in Bern als Sohn des Gipser- und Malermeisters Jakob Münger geboren. In Bern absolvierte Münger die Schulen und begab sich im Frühjahr 1879 für ein Jahr in eine Malerlehre nach Neuenburg. Ein weiteres Jahr verbrachte er in Holland, in der Nähe von Utrecht, wo er Holz- und Marmorimitationen lernte. Im Jahre 1881 erfolgte die Rückkehr in die Schweiz nach Bern und im darauffolgenden Jahr ein einmonatiger Aufenthalt in Rom, wo er zusammen mit seinem holländischen Meister eine Villendekoration besorgte. 1883 begab er sich über Stuttgart nach München, wo er die Kunstgewerbeschule besuchte, insbesondere die Klasse für Dekorationsmalerei. In Bern besuchte Rudolf Münger in seiner Freizeit an der Kunstschule Kurse bei W. Benteli und Christian Bühler. 1885 erwarb er dann das Zeichenlehrerpatent für die Sekundarschulstufe, darauf begab er sich ein zweites Mal nach München und besuchte während zweier Jahre die Figurenklasse der Kunstgewerbeschule, und während eines Jahres belegte er Kurse an der Privatschule von Ludwig Schmid. Den Winter 1888/1889 verbrachte er in Paris, wo er Kurse an der Académie Julian und an der Ecole des Arts décoratifs belegte. Nach seiner Rückkehr nach Bern war Münger bis 1898 Lehrer an der Handwerkerschule, wo er dekorative Malerei unterrichtete. Im Jahre 1899 unternahm er eine mehrmonatige Studienreise nach Deutschland und Italien. Im Jahre 1924 erhielt er den Titel eines Dr. h.c. der Universität Bern. Er starb am 17. September 1929 in Bern.[463]

Rudolf Münger ist bekannt als Maler und Zeichner, als Glasmaler, Illustrator und Heraldiker. Bekannt sind von ihm auch Wandbilder. Ein Hauptwerk ist der Fries im Auditorium Maximum in der von Gottfried Semper erbauten Eidgenössischen Technischen Hochschule. Diesen Fries vollendete er im Jahre 1924 und gab ihm den Titel: «Fest der Pallas». Dass seine Art der Malerei auch Friedrich Ernst Frank beeindruckt haben musste, belegt eine Zeichnung in Franks Nachlass.

Aus seinem Œuvre sind zahlreiche zeichnerische und graphische Arbeiten bekannt, wie Exlibris für verschiedene Persönlichkeiten, eine Reihe von Postmarken der Pro Juventute (Jahre 1919–1926 und 1928). Wenig bekannt ist, dass Rudolf Münger auch Entwürfe für die keramische Industrie lieferte, und zwar nicht nur für die Manufaktur Wanzenried, sondern auch für die im Jahre 1906 gegründete schweizerische Porzellanfabrik in Langenthal.[464] Bei Wanzenried wurden Müngers Entwürfe von Ernst Friedrich Frank auf Keramik übertragen. Und wie bei der Übertragung der Entwürfe von Christian Bühler kann bei der Übertragung derjenigen von Rudolf Münger Franks Bemühen um Originaltreue festgestellt werden. Etwas weniger schwungvoll präsentieren sich allerdings die von Frank nachgezeichneten Teller, und ganz allgemein wird bei seinen Figuren auf Keramik eine gewisse Starrheit deutlich (Abb. 40, 41).

Paul Wyss (1875–1952)

Johann Paul Wyss wurde am 12. Dezember 1875 in Brienz geboren. 1898 erwarb er das Sekundarlehrerpatent. Während zweier Jahre vervollständigte er seine Ausbildung mit kunstgewerblichem Zeichnen an der Kunstgewerbeschule in Strassburg. Er trat im Jahre 1900 in den Dienst des Kantons Bern, und zwar als Beamter des bernischen Gewerbemuseums. Ihm wurde die Aufgabe zugewiesen, durch Anfertigung von mustergültigen Entwürfen und mit der Durchführung von Kursen das Kunstgewerbe zu fördern. Sein Beitrag an die Förderung der keramischen dekorativen Entwürfe bestand nicht nur in seiner Lehrtätigkeit an der seit 1906 in Steffisburg bestehenden Zeichen- und Modellierschule, sondern auch im Entwerfen von Keramiken für verschiedene Töpfereibetriebe.[465] Paul Wyss starb am 29. April 1952 in Bern. Gemäss dem *Inventar der gekauften & geschenkten Ausstellungsobjekte* des Gewerbemuseums in Bern geht hervor, dass er sowohl für die Manufaktur Wanzenried als auch für die Töpfer Karl Loder-Eyer in Steffisburg, Bendicht Loder-Walder in Heimberg und Loosli in Wimmis arbeitete. Unter der Inventar-Nr. L463 findet sich eine Majolika-Platte. Sie wird folgendermassen beschrieben: «Im Fond küssende Kinder, auf dem Rand Kleeblätter und Glücksschwein. Braun und grün auf hellem Grund. Nach Entwurf von P. Wyss, ausgeführt von Loosli in Wimmis, 32 cm Durchmesser.» [466] Eine von Loder-Walder gefertige Vase erhielt folgenden Eintrag: «Vase mit Dekkel, Majolika. Vorn Bäume mit schwachem Relief mit Berglandschaft im Hintergrund, auf der Rückseite Wappen. Schlanke Gesamtform und Grundfarbe grün. Mit Deckel 27 cm hoch. Entwurf von P. Wyss.» [467] Ein von Paul Wyss entworfenes Stück wurde in der Sammlung von Werner Gut, Antiquitäten in Triengen, wiedergefunden (Abb. 43). Es handelt sich dabei um das Motiv eines blauen Alpenzuges mit gelbem Himmel und Seelandschaft mit Seerosen im

Vordergrund. Dieser Cachepot, in der Manufaktur Wanzenried hergestellt, ist mit einer Vase mit ähnlichem Motiv, aufgeführt im *Inventar der gekauften & geschenkten Ausstellungsobjekte,* vergleichbar. «Vase, Majolika. Entenzug vor der Alpenkette über dem Wasser. Unten Rand von Wasserrosen. In bunten natürlichen Farben. Himmel gelb. Schwach eingezogener Fuss, leicht ausgebaucht. 23 cm hoch. 13 cm oberer Durchmesser. Entwurf P. Wyss.» [468]
Ein weiteres Stück, von P. Wyss entworfen, ist das «Väschen, Majolika. Entenzug auf grüner Wiese. Bunte Vase, in der Mitte etwas eingezogen. 8 cm hoch, 4,5 cm Durchmesser.» Auch dieses Stück war in der Manufaktur Wanzenried hergestellt worden und hatte den «2. Preis der Wettbewerb-Ausschreibung» gewonnen.[469]
Mit der Beschreibung der von Paul Wyss entworfenen Objekte, welche in verschiedenen Töpfereien und Manufakturen hergestellt wurden, ist die zeitliche Limite, welche bei dieser Arbeit gesetzt wurde, überschritten. Da jedoch die Entwürfe im Jugendstil von Friedrich Ernst Frank zeitlich nicht genau festgelegt werden können, schien es wichtig, als Gegengewicht und als Vergleichsstücke die Entwürfe von Paul Wyss zu beschreiben und zu zeigen. Zur Evaluierung der Bedeutung von Friedrich Ernst Frank sei an dieser Stelle vermerkt, dass sich sein Name im *Inventar der gekauften & geschenkten Ausstellungsobjekte* nicht findet, obwohl höchst wahrscheinlich ist, dass sich von ihm geschaffene Stücke in der Sammlung des bernischen Gewerbemuseums befanden. Bei vielen Stücken ist der Entwerfer nicht angegeben, so dass es durchaus möglich ist, dass sich darunter von Frank entworfene und gemalte Stücke befanden.