

Einleitung

Objektyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): - **(1993)**

Heft 107

PDF erstellt am: **16.07.2024**

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

1 Einleitung

1.1. Zum Thema

«Abschütt der Porzeläin mahlerey in der feýangs faberrick in Ansbach d 13 febr. 1804 der hE: ist gestorben drum sind wir all verdorbn»¹. Diese Aufschrift auf einem Ansbacher Fayenceteller beschließt ein Kapitel deutscher Fayencekunst, das ein Jahrhundert lang einen wesentlichen Bereich unserer Kultur bestimmte. Vor der europäischen Erfindung des Porzellans war die Fayence² der keramische Repräsentant³ eines Zeitalters, das wie kein anderes davor oder danach seinen Blick auf das fernöstliche China richtete. Während die Fayencekunst in Südeuropa⁴ bereits während des 15. und 16. Jahrhunderts herausragende Schöpfungen hervorbrachte, begann ihr eigentlicher Aufstieg erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Angeregt durch die Delfter 'Porzellan-kunst'⁵ entstanden im Anschluß daran in Deutschland unzählige Fayencemanufakturen, die das begehrte weiße und blaubemalte Geschirr, das dem chinesischen Porzellan so ähnlich war, herstellten. Mit der Wiedererfindung des Porzellans durch Johann Friedrich Böttger 1709 ging die Wertschätzung der Fayence allmählich zurück. Der nahtlose Übergang vom Tafelgeschirr aus Fayence zu Porzellan-geschirren in den Häusern des Adels und des gehobenen Bürgertums macht allerdings deutlich, daß eine despektierliche Betrachtungsweise der Fayence, wie sie die moderne Forschung teilweise an den Tag legt, durchaus unberechtigt ist. Die Anlehnung an chinesische Vorbilder, die übrigens auch noch lange Zeit nach der Erfindung die Porzellandekore beherrschten, geschah aus einer zeitbedingten Modeerscheinung heraus. Daß das Material «Fayence»⁶ dabei nicht dem Material, das die Chinesen für ihre Schöpfungen benutzten, entsprach, war gänzlich nebensächlich. Auch die Ansbacher Fayencemanufaktur steht zumindest während der Zeit der markgräflichen Unternehmensführung ganz unter dem Einfluß der chinesischen Dekore.

1.2. Ansbacher Fayence

Von den vielen Manufakturen, die während des 17. und 18. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum gegründet wurden, soll in dieser Untersuchung die Ansbacher Manufakturgründung im Vordergrund stehen. Innerhalb des Zeitraums ihres Bestehens (1709–1806) hat sie bekanntlich hervorragende Schöpfungen der Fayencekunst geschaffen, unter denen insbesondere die Geschirre mit Motiven der chinesischen «famille verte»⁷ zu nennen sind. Besonderes Augenmerk wird in unserem Zusammenhang jedoch auf die meist im Schatten dieser farbigen Fayencen stehende Periode der Blau-weiß-Malerei (1711–30) gelegt werden. Daß diese Phase unmittelbar mit dem Namen des wohl tüchtigsten Malers dieser Zeit, Georg Christian Oswald (1692–

1733), verbunden ist, wird im Laufe dieser Darstellung evident werden.

1.3. Abgrenzungsproblematik

Untersuchungen, die sich mit dem Œuvre eines Fayencemalers beschäftigen, sind im Unterschied etwa zu monographischen Untersuchungen zu Porzellanmalern vergleichsweise selten. Adam Friedrich Löwenfinck⁸ und Joseph Philipp Dannhöfer⁹ gehören zu den wenigen Malern, die in der Literatur durch verschiedene Abhandlungen gewürdigt worden sind. Der Grund für dieses Faktum liegt ohne Zweifel im Problem der Abgrenzung eines Malerœuvres innerhalb der gesamten Produktion einer Manufaktur, wie überhaupt die Trennung des Gesamtproduktionsumfanges einer Manufaktur von dem einer anderen häufig sehr schwierig ist. Lange Zeit ist das Werk eines Fayencemalers aus der Sicht der Keramikforscher weniger als Einzelleistung betrachtet worden, sondern vielmehr von einem Standpunkt aus, der die Beurteilung der Gesamtleistung einer Manufaktur zum Ziel hatte. Das hatte zur Folge, daß die Erforschung einzelner Maler auch heute noch in den Kinderschuhen steckt. Auf der anderen Seite verhinderte dies aber auch, Einzelpersonen zum Thema zu machen, ohne ihre Kontextgebundenheit in stilistischer und handwerklicher Hinsicht zu betonen.

1.4. Marken und Signaturen

Im Gegensatz etwa zu einer Silberarbeit, die nicht nur durch eine am Objekt eingeschlagene Meisterpunze ihren Meister dokumentiert, sondern in der Regel sogar eine amtliche Qualitätsgarantie in Form einer Stadtbeschaumarke aufweist, finden sich auf Fayencen in den wenigsten Fällen eindeutige Maler-, Manufakturmarken oder gar Jahreszahlen. Die Inanspruchnahme eines Stückes für eine bestimmte Manufaktur und/oder einen Maler muß deshalb nach mehreren Kriterien erfolgen: neben einer eventuellen, ausführlichen oder abgekürzten Signatur sind stilkritische (Dekor) und auch technische Beobachtungen (Scherben, Glasur, Farbe und Form) von Bedeutung¹⁰. Hinsichtlich letzterem muß vor einer Überbewertung jedoch gewarnt werden. Die Fayenceherstellung geschah im 17. und 18. Jahrhundert unter schwierigsten Umständen ohne die Hilfsmittel moderner Technik; sie barg damit Risiken, auf deren Auswirkungen für das entsprechende Fayenceobjekt der Maler keinen Einfluß hatte. Zum Beispiel konnte durch schlechte Brandführung eine Verfärbung der Glasur eintreten, oder es entstanden in der Glasur Risse und Nadelstiche, wenn der Abkühlvorgang nach dem Brand zu rapide vor sich ging¹¹.

Grundsätzlich führte die Ansbacher Manufaktur keine Fabrikmarke¹², weder eine bildliche – wie dies zum Beispiel häufig auf Nürnberger Fayencen die Peitschenmarke ist –, noch eine Buchstabenkombination – wie etwa in der Bayreuther Manufaktur –, die auf den Herstellungsort Bezug nimmt¹³. Die meisten der in Ansbach auftretenden Marken sind Malermarken¹⁴, die in ihrem Ausführlichkeitsgrad sehr stark differieren. Eine ausführlich geschriebene, den vollen Namen wiedergebende Malermarke ist nach Rupés¹⁵ Beobachtung wahrscheinlich ein Zeichen dafür, daß es sich bei dem Signierenden um einen um die Aufnahme in eine Manufaktur ansuchenden Maler handelt. Die in dieser Weise bezeichnete Fayence hat demnach Probestückcharakter. Der Meinung Hüseler¹⁶, ein vollausgeschriebener Name auf einer Fayence sei als Ausdruck von Künstlerstolz zu werten, ist nur bedingt zuzustimmen, da mitunter weniger geglückte Fayencen in dieser ausführlichen Weise bezeichnet, dagegen viele hervorragende Arbeiten unsigniert geblieben sind. Möglicherweise hat Hüseler¹⁷ allerdings recht, wenn er davon ausgeht, daß die abgekürzten, zum Teil bis auf Initialen reduzierten Marken einem fabriksinternen Gebrauch dienten und damit unter anderem die Leistungsfähigkeit eines Malers eingeschätzt werden konnte. Dementsprechend können die Ansbacher Marken wohl in der geschilderten Weise bewertet werden. Die Maler signierten bei Eintritt in die Manufaktur eine Fayence mit ihrem ausgeschriebenen Namen und vielleicht mit einer Jahreszahl. In der Folge genügte dann eine Marke in Kurzform. Daß dies natürlich keine verbindliche Regelung darstellte, wird am Beispiel von Johann Matthäus Meyerhöfer und Georg Christian Oswald deutlich, von denen sich nach bisherigem Forschungsstand keine ausführlich signierte Fayence erhalten hat. Darüberhinaus wurde in der Ansbacher Manufaktur im Hinblick auf den Gesamtumfang der Fayenceproduktion nur ein kleiner Teil bezeichnet. Inwieweit in Ansbach bewußt auf eine verbindliche Kennzeichnung verzichtet wurde, läßt sich nicht feststellen. Wenn sich, wie im Fall Ansbachs, eine Fabrik in ihren Erzeugnissen sehr eng an diejenigen einer anderen Manufaktur anlehnte und dabei keine Fabrikmarke führte, so bedeutete dies auch eine Verwechslungsmöglichkeit der Erzeugnisse beim Verkauf auf Märkten und Messen, die die Betreiber vieler deutscher Fayencemanufakturen allerdings von vornherein einkalkulierten¹⁸. Grund dafür war, der Fayenceware auf diese Weise Zollfreiheit und damit auch einen niedrigen Verkaufspreis zu gewährleisten.

1.5. Georg Christian Oswald¹⁹

Daß die Herauslösung eines Malers aus dem gesamten Personal einer Manufaktur im Falle Oswalds möglich ist, liegt vor allem in der Struktur seines Werkes begründet. Wie kein

anderer Fayencemaler dieser Zeit hat Oswald seine Arbeiten überwiegend eindeutig signiert und in den meisten Fällen auch mit einer Jahreszahl versehen. Seine Werke konnten überdies auch zahlenmäßig in einem Umfang zusammengetragen werden, wie dies bisher für keinen entsprechenden Künstler möglich war. Dadurch ist sowohl seine künstlerische Entwicklung über einen Zeitraum von elf Jahren ablesbar, als auch die unmittelbare Rezeption seiner Schöpfungen unter den Kollegen der eigenen und benachbarter Manufakturen ersichtlich.

1.6. Ansbacher Fayenceforschung

Die intensive Auseinandersetzung mit den europäischen Fayencen allgemein und insbesondere den Ansbacher Erzeugnissen begann im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts. 1873 legte der damalige Konservator des Musée de Sèvres, Albert Jacquemart, seine grundlegende «Histoire de la céramique»²⁰ vor. Über Ansbacher Fayencen konnte Jacquemart allerdings nur in wenigen Zeilen berichten. Er wies auf Dekorationen in der Art von Rouen hin, unter denen einige die Signatur «MR»²¹ trugen und nach heutigem Forschungsstand frühestens ab 1743 entstanden sein konnten. 1894 bestätigte Justus Brinckmann in seinem «Führer durch die Sammlungen des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe»²² die Beobachtungen Jacquemarts und kannte bereits Fayencen der Grünen Familie, die er allerdings als Erzeugnisse der Manufaktur von Rehweiler ansah. Gut ein Jahrzehnt später konnte Brinckmann seine Fehldeutung aber bereits revidieren. Angeregt durch eine Notiz in Johann Bernhard Fischers «Geschichte und Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt Ansbach» (1786)²³ fand 1894 J. Stockbauer²⁴ einen Kaufvertrag von 1769 im Staatsarchiv Nürnberg, aus dem hervorgeht, daß der vom Maler zum Manufakturpächter aufgestiegene Johann Georg Christoph Popp (1697–1784) die Fabrik vom Markgrafen käuflich erworben hatte. Dieser Kaufvertrag enthält neben der Abwicklung des juristischen Vorgangs gleichzeitig eine ausführliche Beschreibung des Fabrikgeländes selbst. Durch Stockbauers Hinweise wurde man auch auf die Fliesenproduktion in Ansbach aufmerksam²⁵. Die Forschungen A. Diemands²⁶ zur Fayencefabrik von Oettingen-Schrattenhofen 1905 ergaben erstmals auch Querverbindungen zwischen dem Personal beider Manufakturen. Bei der Aufrichtung der Oettingischen Fabrik ab Mai 1735 waren Maler, Dreher und Verwalter beteiligt, die zuvor in Ansbach nachweisbar sind. Ergänzt durch die Kenntnis zweier wichtiger Markgräflicher Ausschreiben von 1712²⁷ und 1720²⁸, die Wilhelm Stieda 1906²⁹ veröffentlichte, zeichnete sich im ersten Dezennium des 20. Jahrhunderts bereits ein grober Umriss der Geschichte der Manufaktur in Ansbach ab.

Stieda wies in seinem Aufsatz erstmals auch auf Georg Christian Oswald hin, dessen Tätigkeit als Verwalter im Jahre 1728 er erwähnte. Edmund Wilhelm Braun, der als Direktor bis 1945 die umfangreichen Bestände des Kaiser Franz-Josef-Museums in Troppau verwaltete und auch die Keramiken des Nordböhmischen Gewerbemuseums in Reichenberg kannte, begann 1908³⁰, die Erzeugnisse der Ansbacher Manufaktur in den historischen Kontext einzubinden. Er erkannte die initiierende Funktion Johann Kaspar Ribs und wies auf dessen beide Arbeiten im Würzburger Museum, eine Faltschüssel (Abb. 1) und einen kleinen bauchigen Krug (Abb. 4) hin. Von Oswald waren ihm mehrere Stücke bekannt, so zum Beispiel das Tintenzug von 1711 im Würzburger (Luitpold-, jetzt Mainfränkisches) Museum, der Walzenkrug von 1713 im Leipziger Kunstgewerbemuseum, die Enghalskanne von 1722 im Stuttgarter Landesmuseum sowie der Huilier in der Porzellansammlung des Schlosses Charlottenburg. Außerdem kannte Braun den Hinweis von Zeh (1978), der die Lehrtätigkeit Oswalds belegte³¹. Braun nahm außerdem die bis heute gültige Einteilung der Fayencen der Grünen Familie nach den jeweiligen Dekoren vor und fand bestimmte Signaturen auf diesen Muffelgeschirren. Ergänzt durch die Forschungen des Konservators am Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Walter Stengel (1908), der teilweise auch die Ansbacher Kirchenbücher auswertete, konnte bereits zu diesem Zeitpunkt ein relativ scharf umrissenes Bild der Manufaktur und ihrer Erzeugnisse in der Frühzeit zeichnen. Das Werk Oswalds betreffend konnte er zwei weitere wichtige Arbeiten nennen, den Monogrammteller von 1713 im Germanischen Nationalmuseum sowie den unbezeichneten Deckel eines Deckelbechers mit dem Allianzwappen Hohenlohe-Oettingen, der sich bis in die zwanziger Jahren hier befunden hat³². Stengel kannte jedoch das vollständige und bezeichnete Exemplar eines solchen Bechers im Stuttgarter Landesmuseum und ein weiteres, unbezeichnetes Stück auf Schloß Hohenlohe-Langenburg. Der Würzburger Konservator August Stoehr ergänzte 1909 und 1914 die Forschungen Stengels und Brauns in manchen Punkten, vor allem was die Person Johann Kaspar Ribs anbetraf. Er setzte sich auch intensiv mit den Personen auseinander, die als Schlüsselfiguren bei Produktionsbeginn der Grünen Familie wichtig waren. Die Ergebnisse dieser Forschungen seit der Jahrhundertwende flossen 1920 und 1921 in die beiden handbuchartigen Werke August Stoehrs³³ und Otto von Riesebieters³⁴ ein, in deren Anschluß während der zwanziger Jahre auch Monographien zu den bekanntesten deutschen Fayencemanufakturen, darunter auch die sehr verdienstvolle Arbeit Adolf Bayers zur Ansbacher Manufaktur (erste Auflage 1928), erschienen³⁵. Bayer hatte die von Stengel bereits begonnene Auswertung der Ansbacher Kirchenbücher fortgesetzt und dadurch nicht nur ein Bild der in der Manufaktur beschäf-

tigten Maler, sondern auch des übrigen Personals gewonnen. Die Fülle des Materials trübte bei den nicht ganz sicher als Ansbacher Stücke anzusprechenden Fayencen allerdings mitunter seinen Blick, was dann freilich in der zweiten Auflage (1959) in vielen Fällen geklärt werden konnte. Auch ging Bayer 1959 systematischer vor und teilte den Bestand nach Dekorgruppen ein. Den Folgeschritt, innerhalb einer Dekorgruppe die jeweils älteste, möglicherweise signierte und/oder datierte Arbeit aufzuspüren und anhand dieser alle nachfolgenden einzureihen, tat er dagegen nicht. Bei vielen Abbildungen sind zudem die nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges veränderten Besitzverhältnisse oder gar Verluste nicht berücksichtigt.

1.7. Privatsammlungen – Öffentliche Sammlungen

Mit der wissenschaftlichen Bearbeitung und der damit verbundenen steigenden Wertschätzung der Erzeugnisse deutscher Fayencemanufakturen entstanden im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts auch größere, private Sammlungen. Im Zusammenhang mit Ansbacher Fayencen sind dabei insbesondere drei Sammler zu nennen: Paul Heiland, Adolf Bayer und Igo Levi.

1.7.1. Paul Heiland³⁶

Paul Heiland wurde 1870 in Potsdam als Sohn eines Seidenfabrikanten geboren. Obwohl Heiland zunächst die Nachfolge im väterlichen Betrieb antreten sollte, studierte er schließlich doch Kunstgeschichte und promovierte 1932 mit einer Arbeit über Dirk Bouts³⁷. Zu diesem Zeitpunkt scheint er auch mit dem Sammeln von Kunsthandwerk begonnen zu haben, wobei er zunächst noch keinen Schwerpunkt festlegte. Erst allmählich kristallisierten sich die europäischen und schließlich die deutschen Fayencen des 18. Jahrhunderts als sein besonderes Sammelgebiet heraus. Innerhalb von 20 Jahren konnte er so eine Sammlung von 5000 bis 6000 Stücken aufbauen. 1925 stellte er zum ersten Mal zusammen mit Eduard Fuchs einen Teil dieser Sammlung in Buchform vor. Dabei wurde deutlich, daß sich Heiland nicht nur durch stete Betrachtung der Objekte selbst eine eminente Kennerschaft angeeignet, sondern für die intensive Bearbeitung einzelner Fayencedekore auch selbst Handzeichnungen, Aquarelle und Pausen angefertigt hatte³⁸. 1925 verkaufte Heiland aus seinem Besitz 505 Berliner Fayencen an das Märkische Museum in Berlin. Ein ähnlicher Veräußerungsversuch von 320 Fayencen vorrangig schwäbischer Provenienz (Göggingen, Künersberg und Friedberg) an das Bayerische Nationalmuseum in München schlug fehl. Im Anschluß an die ABC-Ausstellung³⁹ in

Ansbach konnte Paul Heiland 327 Nürnberger Fayencen an die ehemalige Reichsstadt verkaufen. In Einvernehmen mit dem damaligen Leiter der städtischen Kunstsammlungen, Fritz Traugott Schulz, hatte Heiland 1928 außerdem verfügt, daß, falls er vor dem 1. Januar 1935 verstürbe, die im Nürnberger Rathaus als Leihgabe aufgestellten 1006 Fayencen aus Ansbach, Bayreuth und Crailsheim in den Besitz der Stadt Nürnberg übergehen sollten. Die geänderten politischen Verhältnisse von 1933 blieben auch für Heiland, den Sohn jüdischer Eltern, und seine Nürnberger Sammlung nicht folgenlos. Ohne sein Wissen hatte man diese aus dem Großen Rathaussaal entfernt. Zu der daraufhin von der Stadt betriebenen Annulierung des Vermächtnisvertrages, die Heiland angesichts der Mißachtung seiner Sammlung nur allzusehr begrüßte, kam es nicht mehr. Am 21. September 1933 verstarb er in Potsdam. Laut des Vertrages von 1928 erbt nun die Stadt Nürnberg schließlich doch zu den 908 Fayencen weitere 2700 Objekte, unter denen sich auch zahlreiche Steinzeug- und Hafnerarbeiten befanden. Der größere Teil der Heilandschen Sammlung (2504 Fayencen) ging an das Bayerische Nationalmuseum. Seit 1937 bewahrt das Germanische Nationalmuseum Nürnberg als Leihgabe der Stadt das Heilandsche Vermächtnis.

1.7.2. Igo Levi

Ein schwereres Los als die Heilandsche Sammlung erlitt diejenige Igo Levis. Der in München geborene (1887), später in Nürnberg lebende jüdische Kaufmann hatte etwa gleichzeitig mit Heiland mit dem Sammeln begonnen, sich jedoch nicht so sehr auf süddeutsche bzw. fränkische Fayencen spezialisiert, sondern in einem größeren Rahmen deutsche Fayenceerzeugnisse zusammengetragen. Dennoch enthielt seine Sammlung einige wichtige Stücke, darunter auch zwei Oswald-Arbeiten, einen 1714 datierten Walzenkrug mit dem Markgrafenmonogramm und einen Teller mit dem Lüchow-Wappen. Levi hatte bereits für die 1925 von Robert Schmidt koordinierte Ausstellung im Frankfurter Kunstgewerbemuseum⁴⁰ einen Teil seiner Sammlung zur Verfügung gestellt, ebenso für die ABC-Ausstellung 1928⁴¹. Fünf Jahre später, 1933, wurde sein gesamter Besitz einschließlich der Fayencen beschlagnahmt; Levi selbst mußte in die Schweiz emigrieren. Nach 1945 versuchte er von dort aus, seine Sammlung wieder zusammenzubringen, was ihm teilweise auch gelang. Nach seinem Tod 1961 wurde diese jedoch im April 1962 in München versteigert⁴². Einzelne Objekte, zum Teil auch Ansbacher Provenienz, sind in den letzten Jahren wieder auf dem Kunstmarkt aufgetaucht und konnten für öffentliche Sammlungen erworben werden⁴³.

1.7.3. Adolf Bayer

Die Sammlung Adolf Bayers dürfte im Vergleich zu den beiden genannten die glücklichste Fügung erfahren haben. Der bayerische Staat kaufte sie nach seinem Tod (1962) und übergab sie der Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in Bayern zur dauernden Aufstellung in der Gotischen Halle des Ansbacher Schlosses. Martin Krieger hat 1963 im Rahmen einer Adolf-Bayer-Gedächtnis-Ausstellung einen Katalog der Sammlung erarbeitet. Bayer war 1876 in Lohr am Main geboren worden und lebte seit 1903 als Jurist in Ansbach. Seine seit 1920 allmählich zusammengetragene, 1962 circa 400 Objekte umfassende Fayencesammlung hauptsächlich aus der Früh- und Blütezeit der Manufaktur hatte Bayer 1928 erstmals in die Lage versetzt, eine Monographie zur Ansbacher Fayencemanufaktur zu schreiben. Die sicherlich auch durch die ABC-Ausstellung 1928 gewonnenen Erfahrungen und Kenntnisse flossen in dieses Buch ein, das 1959 eine zweite Auflage erfuhr. Die Sammlung Bayer enthält auch zwei Arbeiten Georg Christian Oswalds, einen kleinen Henkeltopf mit Deckel, datiert 1714, und einen Teller, datiert 1716.

Neben den erwähnten, durch die Sammlung Heilands um 2504 Fayencen vermehrten Beständen des Bayerischen Nationalmuseums in München und den 908 Objekten der Stadt Nürnberg gibt es einige Museen in Deutschland, die einzelne, bezeichnete Ansbacher Stücke besitzen, wie zum Beispiel das Markgrafenmuseum in Ansbach, das Museum für Kunsthandwerk in Frankfurt, das Württembergische Landesmuseum in Stuttgart, das Reiss-Museum in Mannheim, das Badische Landesmuseum in Karlsruhe, das Hetjens-Museum in Düsseldorf, das Kunstgewerbemuseum in Köln, das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und das Kunstgewerbemuseum in Berlin. Der Fayencebestand des Frankfurter Museums für Kunsthandwerk und des Hetjens-Museums ist jeweils in Form eines Bestandskataloges erfaßt⁴⁴. Einzelstücke befinden sich auch noch im Besitz verschiedener fürstlicher Familien in Baden-Württemberg. Darüberhinaus ist die Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen in Bayern um Zuwachs der Bayer-Sammlung im Ansbacher Schloß bemüht.

1.8. Zur Methodik

So verdienstvoll die Arbeit Adolf Bayers einzuschätzen ist, so entbehrt sie doch einer gewissen Systematik, die für die Bewältigung des Materials notwendig erscheint. Die Einteilung in Dekorgruppen bedeutet zwar einen ersten Schritt, führt aber noch zu keinem Hinweis über den frühesten Zeitpunkt der Entstehung eines Dekores und eventuell den

«Dekorautor». Über die Einteilung in Dekorgruppen hinaus muß nach Stücken mit Marken, Signaturen und/oder Jahreszahlen gesucht werden, die im Idealfall sowohl eine zeitliche Einordnung des betreffenden Stückes selbst, des Dekors und die Bestimmung des Malers ermöglichen. Als archivalische Quellen sind dabei die Kirchenbücher der Ansbacher Pfarrei St. Johannis von großer Wichtigkeit⁴⁵. Läßt sich ein Maler weder in den Kirchenbüchern noch durch sonstige Hinweise ermitteln, ist es ratsam, mit Notnamen zu arbeiten. Anhand einer solchen Methodik, die nicht nur speziell im Falle Ansbachs anwendbar ist, sondern auch für andere Manufakturen effizient sein kann, läßt sich im Idealfall eine Übersicht über die zeitliche Folge von bestimmten Dekoren erschließen, der Dekor-Autor benennen und die Rezeption unter den eigenen Kollegen oder auch in benachbarten Fabriken ersehen. Exemplarisch soll im Mittelpunkt dieser Untersuchung der Maler Georg Christian Oswald stehen. Durch sein zeitlich ganz am Beginn der Ansbacher Fayencemalerei stehendes Werk, das überdies zum größten Teil datiert ist, sind Rückschlüsse auf die Dekorentwicklung möglich. Außerdem

wird erstmals auch versucht, direkte Vorbilder zu benennen. Wie aus einem markgräflichen Ausschreiben von 1712 hervorgeht⁴⁶, galten den Ansbacher Malern und Bossierern Fayencen aus den Manufakturen Frankfurt und Hannau als Maßstab. Findet sich in der Palette dieser beiden Fabriken kein entsprechendes Beispiel für Ansbacher Formen und Motive, so werden in der zeitlichen Reihenfolge Arbeiten aus Delft oder China-Originale zum Vergleich herangezogen. Da der Anteil an fayenceplastischen Erzeugnissen der Ansbacher Manufaktur im Vergleich zu den Geschirren relativ gering und innerhalb dieser Reihe mangels Signaturen und Jahreszahlen eine Bestimmung sehr schwierig ist, soll dieser Bereich ausgespart bleiben. Unbeachtet sollen auch die Fliesenproduktion und die Braun-Porzellan-Erzeugnissen bleiben, die technisch gesehen keine Fayencen sind⁴⁷. Die trotz einer eindeutigen, negativen Quellenlage anhaltende Diskussion um eine etwaige Mitarbeit des Fayencekünstlers Adam Friedrich von Löwenfinck⁴⁸ in der Ansbacher Fayencemanufaktur legte eine Ausklammerung dieses doch wohl rein spekulativen Themas nahe.