

Phasen des immanenten Wandels der Kunstauffassung und des Kunstbetriebes in Fontainebleau feiner differenzieren müssen. Zu Zeiten Heinrichs II. ist die Diskrepanz zwischen dem kunstvoll, auch mit so viel Aufwand geschaffenen und gepflegten höfischen Milieu einerseits und der innenpolitischen Krisensituation andererseits sehr viel krasser als noch unter Franz' I. – Als eine Art Kontrastprogramm zeigten die Archives Nationales im Hôtel de Rohan eine packende Dokumentation über Admiral Gaspard de Collignon und die zur Bartholomäusnacht führenden Etappen der Glaubenskämpfe, mit zahlreichem Quellenmaterial, unter anderem dem in der Rechtfertigungseuphorie recht makabren Brief, den Heinrich II. kurz vor seinem Tod an seine Mätresse Diane de Poitiers schrieb, und ebenso befremdenden Zeilen von Heinrichs Gemahlin Cathérine des Médicis, die das Pariser Blutbad heraufbeschwor, an Philipp II. von Spanien.

Zweifellos konnte die Ausstellung im Grand Palais eine gute Vorstellung von dem hohen Niveau und der großen Produktivität der französischen Hofkunst des 16. Jahrhunderts vermitteln. Man kann den Veranstaltern dazu gratulieren, daß es ihnen gelungen ist, die außen- und innenpolitisch vielleicht nicht allzu glückvolle französische Renaissance-Epoche in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung eindrucksvoll herauszustellen und damit die für das nationale Selbstverständnis bisher noch immer etwas schmerzliche Lücke zwischen „Burgundischer Pracht“ und Grand Siècle weiter zu schließen. Nachdem die französische Kunstbetrachtung das Problem Fontainebleau so lange ausgeklammert hatte, weil es mit dem Makel des Fremdimportes behaftet war, läuft man heute allerdings Gefahr, aus einer allzu isolierenden Betrachtung die nationale Eigenständigkeit und Unabhängigkeit dieser mit den internationalen Strömungen so eng verflochtenen Kunst zu überschätzen.

Zweihundert Exponate der Pariser Ausstellung wurden – mit einzelnen Ergänzungen – in den letzten Wochen in der National Gallery of Canada in Ottawa gezeigt (1. März bis 15. April 1973: Fontainebleau – Art in France, 1528–1610).

Günter Passavant

REZENSIONEN

KONRAD STRAUSS, *Die Geschichte der Töpferkunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit und die Kunsttöpfereien in Alt-Livland (Estland und Lettland)*. P. H. Heitz-Verlag. Basel 1969. 272 S. mit 2 Abb. im Text, 148 Abb. auf Taf.

Dieser umfangreiche Band stammt von einem hervorragenden Kenner der Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Konrad Strauß ist in seiner Kompetenz Alfred Walcher Ritter von Moltheim vergleichbar, der sich vor Jahrzehnten auf dem gleichen Gebiet verdient gemacht hatte. Vor dem zweiten Weltkrieg war es K. Strauß gelungen, in einigen Archiven zu arbeiten, die eine Fülle von bis dahin unbekanntem Material zu einer Geschichte der Töpferkunst von Alt-Livland boten. Es sind dies die sogenannten „Baltischen Länder“, d. h. die ehemaligen Länder Estland, Lettland und das ehemalige

Herzogtum Kurland. So werden von K. Strauß beispielsweise in dem Kapitel (S. 41 f.) „Die Töpferkunst in Kurland“ alle mit Namen bekannten Töpfermeister in den Orten Friedrichstadt, Mitau, Libau, Wenden, Pernau und Bauske innerhalb des Zeitraumes vom späten 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts aufgeführt. Überaus kennzeichnend für die Integrierung eines Fayenceofens mit der ihn umgebenden Raumdekoration ist ein um 1780 entstandenes Werk, das sich vor seiner Zerstörung in der Ecke eines Zimmers in Schloß Oberpahlen in Estland befand (Taf. 133). Der dort von Johann Michael Graff um 1780 geschaffene Stuck, der mit seinen festonartigen Motiven den Raum umgibt, hat den Ofen ganz in sein System einspannen können, da man der Ofenbekrönung die Form einer doppelhenkigen Schale gegeben hatte. Mit K. Strauß stimmen wir völlig in der Ansicht überein, daß Entwürfe für derartige Ofen nie den Kunsthandwerkern überlassen wurden, sondern immer auf Architekten zurückgehen, welche für die Innendekoration verantwortlich waren. Daß hinter diesen wieder die speziellen Wünsche des jeweiligen Auftraggebers stehen, ist selbstverständlich. Zur Frage der Vorlage konnte der Vf. ein sehr instruktives Beispiel beisteuern. Aus ihm wird deutlich, welche Bedeutung dem Augsburger Kupferstich in diesem Zusammenhang zukommt. K. Strauß bildet eine um 1750/60 entstandene, blaubemalte Kachel ab, von der ein Exemplar sich ehemals in Riga befand (S. 85 und Taf. 102, 1 und 2). Die darauf befindliche Komposition geht wörtlich auf den Augsburger Stich „La Musique Pastorale“ von J. E. Nilson zurück. Der gleiche Sachverhalt zeigt sich bei zwei anderen Werken aus dem gleichen Werkstoff: bei einem Ofen aus Danzig und einem weiteren Stück, das in einer schleswigholsteinischen Fayencemanufaktur hergestellt wurde. Kunstgeographisch aufschlußreich sind die mannigfachen Beziehungen, die einerseits zwischen den Töpfern der sogenannten „Baltischen Länder“ zu Deutschland (insbesondere zu Westpreußen, Pommern und Brandenburg), andererseits jedoch auch zu Rußland bestanden. Durch Stilvergleich gelang es dem Vf., einige Ofen in Schloß Zarskoje Scelo (Puschkin) als livländisch zu bestimmen (S. 199 f., 235/236 und Taf. 82/83). In dem letzten Kapitel des Buches (S. 203 f.) wird auf eine Fayence-Fabrik hingewiesen, die für ganz kurze Zeit in Reval bestand. Sie wurde von dem aus Stralsund stammenden Apotheker Carl Christian Fick (1730 – 1792) errichtet. Der Vf. konnte einige buntbemalte Geschirre (Taf. 147, 3, 5 und 6) sowie einige Tiere nachweisen, von denen eine polychrom bemalte, ausgezeichnet modellierte Katze (Höhe 12 cm; früher im Dommuseum in Reval) besonders hervorzuheben ist (Taf. 147, 2). Diese Erzeugnisse der insgesamt nur 12 Jahre bestehenden privaten Revaler Manufaktur gehören zu den seltensten Fayencen des 18. Jahrhunderts.

Der Verdienst des vorliegenden Buches besteht darin, daß es monographisch die Töpferkunst eines Gebietes darstellt, das von der Forschung bisher allzu stiefmütterlich behandelt wurde. Tragisch ist es, daß bei sehr vielen der hier erstmals beschriebenen und abgebildeten Objekte inzwischen durch die politischen Umstände und die persönlichen Schicksale der Besitzer in den letzten Jahrzehnten die Erhaltung bzw. der gegenwärtige Aufbewahrungsort wieder völlig ungewiß ist.

Gerhard P. Woeckel