

bar), dem Neumann bis zuletzt nacheifert — zu einer Zeit noch, da jene weniger abstrakte, von den realen Erfordernissen und vom sinnvoll Praktischen seit langem stärker regulierte Rationalität französischer Architektur Europa bereits das neue Ideal der „commodité“ beschert hatte.

Es berührt seltsam — und ist doch vielleicht ein für deutschen Forschergeist typisches Phänomen —, daß für einen unserer fähigsten und wichtigsten Barockarchitekten, dessen Kirchenbauten weit über den deutschsprachigen Raum hinaus gewürdigt werden, bis zum heutigen Tage keine wissenschaftliche Gesamtmonographie existiert — wie sie etwa seit langem für die beiden Fischer von Erlach oder für Hildebrandt vorliegt. Schuld daran trägt sicher auch die so vielseitige Begabung und Tätigkeit Neumanns, seine für den Kunsthistoriker herkömmlicher Ausbildung nicht so leicht zugängliche Bedeutung als Ingenieur, als Planer von Festungswerken, von Mühlen und Manufakturen, Kanal- und Brunnenanlagen, als Entwerfer und Erfinder von neuen Wölbungssystemen, die die Voraussetzungen für neue Raumformen im Schloß- und Kirchenbau schaffen. Auf der anderen Seite hat die (schon durch Joseph Kellers Neumann-Biographie von 1896 geprägte) falsche Vorstellung von der unerschöpflichen Formenphantasie und der ornamentalen Begabung Neumanns, der angeblich seine Gebäude bis ins letzte Schmuckdetail, vom Türschlüssel bis zum Wasserspeier, selbst entwerfen konnte, viel dazu beigetragen, daß man seit langem und immer wieder diesem „Universalgenie“ huldigt, ohne klarer definieren zu können, worin seine eigentliche Bedeutung lag und wo die Grenzen seiner Möglichkeiten und Zielsetzungen zu suchen sind. So war es kaum die Schuld der Veranstalter, daß dieses in den Konturen immer noch recht verschwommene Neumann-Bild auch die Gesamtwirkung der Stuttgarter Ausstellung mitbestimmte. Es wäre zu wünschen, daß endlich Initiatoren und Förderer auf den Plan treten würden, daß sich ein mit künstlerischen und bautechnischen Fragen in gleicher Weise vertrautes Autorenteam zusammenfände, um eine breit fundierte, umfassende Balthasar-Neumann-Monographie zu erarbeiten.

Günter Passavant

DURLACHER FAYENCEN 1723—1847

Zur Ausstellung im Badischen Landesmuseum Karlsruhe 21. 6.—28. 9. 1975

(Mit 2 Abbildungen)

Eine Kunstaussstellung will die Aufmerksamkeit auf ein bestimmtes Phänomen lenken. Voraussetzung also ist das Vereinen von Exponaten, die sonst in dieser vergleichbaren Nähe zueinander seit langem nicht mehr zu sehen waren. Ferner ist die Gruppierung der Exponate für die Rezeption wichtig.

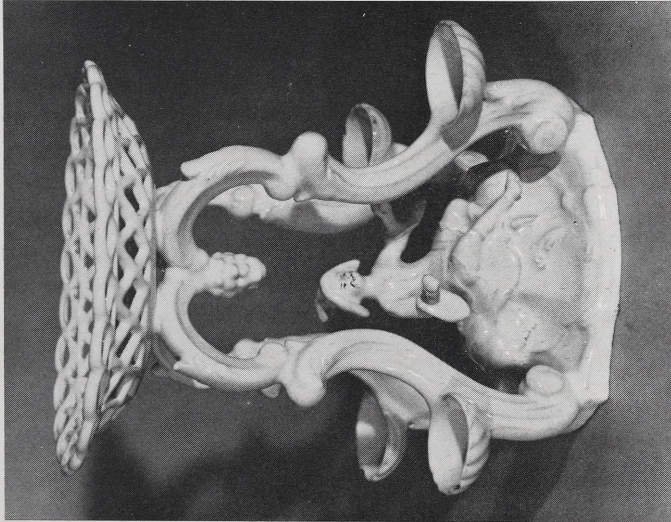


Abb. 1a Fayencemanufaktur Durlach: Tafelaufsatz, um 1770–75, für die Adelschicht. Karlsruhe, Landesmuseum

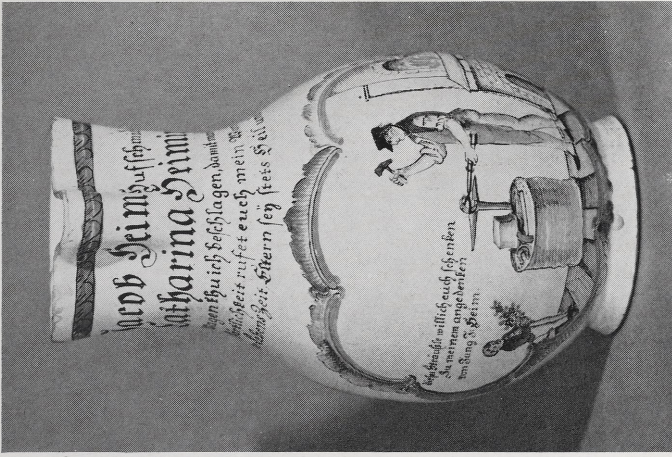


Abb. 1b Fayencemanufaktur Durlach: Birnenkrug, 1822, für die kleinbürgerliche Schicht. Karlsruhe, Landesmuseum

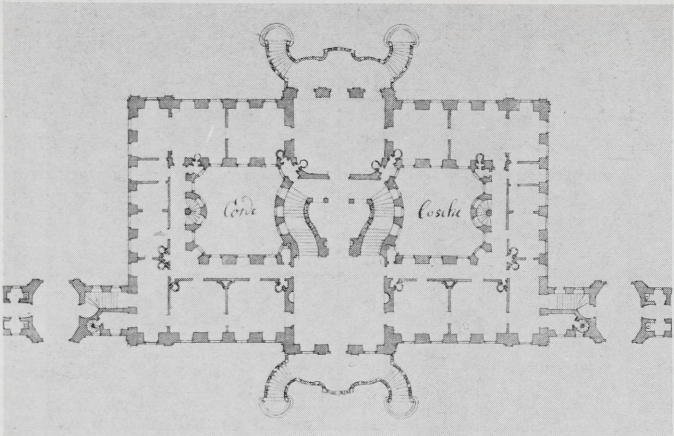


Abb. 2a Bruchsal, Residenz, Erdgeschoßgrundriß 1725 (Ausschnitt: Corps de logis). Bruchsal, Städt. Kunstsammlungen

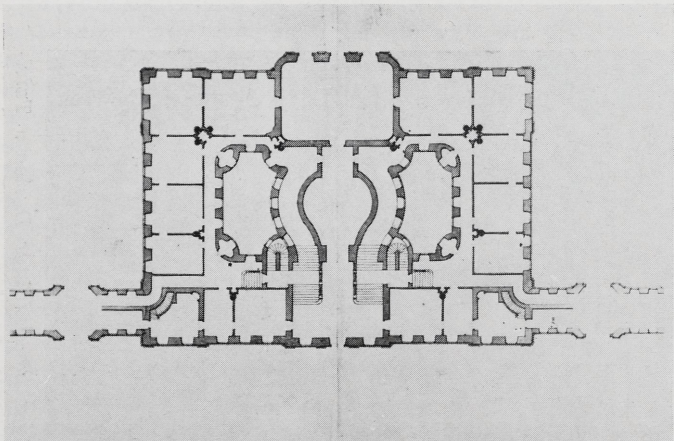


Abb. 2b Bruchsal, Residenz, Erdgeschoßgrundriß des Corps de logis 1726. Kiedrich, Familienarchiv der Freiherrn von Ritter zu Groenesteyn

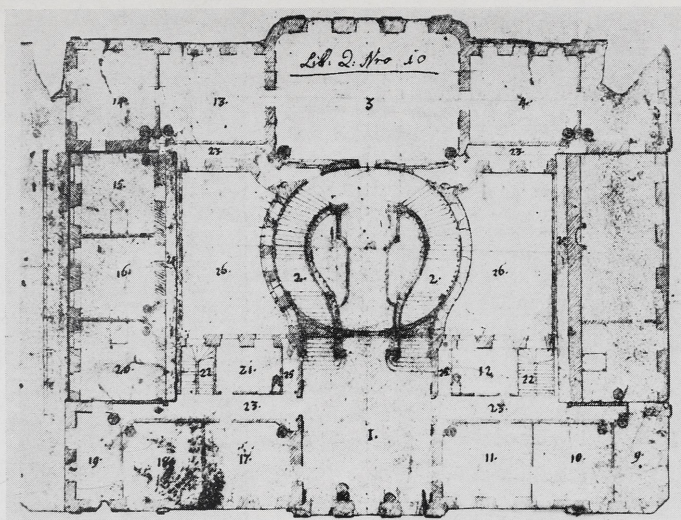


Abb. 3a Bruchsal, Residenz, Hauptgeschoßgrundriß des Corps de logis 1926, vermutlich von Anselm Franz von Ritter zu Groenesteyn. Kiedrich, Familienarchiv der Freiherrn von Ritter zu Groenesteyn

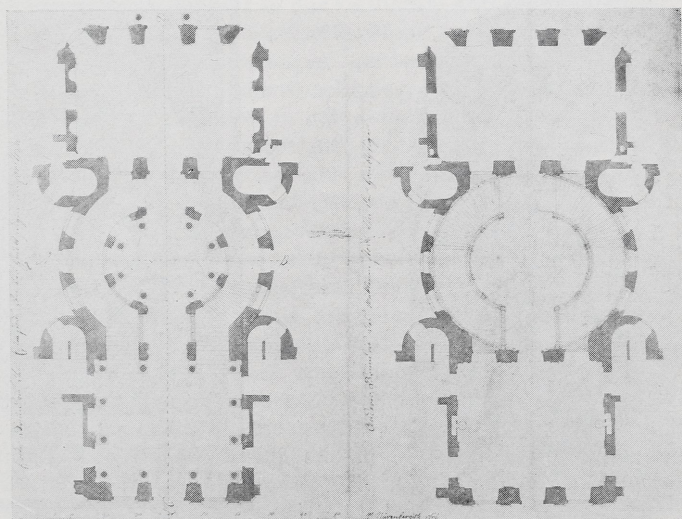


Abb. 3b Bruchsal, Residenz, Erd- und Hauptgeschoßgrundriß der mittleren Raumgruppe des Corps de logis 1931, von B. Neumann. Bruchsal, Außenstelle des Staatl. Hochbauamtes I Karlsruhe



Abb. 4a Nach Overbeck, gest. von
N. Lecomte: *Laissez venir à moi
les petits enfants*



Abb. 4b Farblithographie
nach Entw. v. Anna Maria
von Oer: *Lasset die Kindlein
zu mir kommen...*

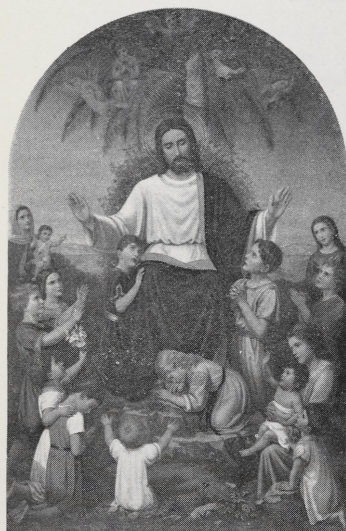


Abb. 4c Französ. Gebetbuch-
bildchen: *Jésus et les Enfants*



HICOM 401
Die Menschliche Seele gleicht dem Wasser:
Denn Sinnen kommt es, zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder zur Erde muß es
ewig wechselnd. Goethe

Abb. 4d Sterbebildchen mit
Feuerbachs Iphigenie, 1945

Im Falle der Geschichte der Durlacher Fayencemanufaktur (1723—1847) galt es, die „meist strahlend weiße Glasur von porzellanartiger Brillanz“ und die „oftmals delikate Farbgebung“ der Erzeugnisse „für die Fachwelt einmal anschaulich herauszustellen und die immer noch ungenügende Kenntnis über Durlacher Fayencen in weiten Kreisen zu vertiefen“ (Kat. S. 5). Dieses klar ausgesprochene Ziel hat die Ausstellung erreicht. Nach Konzept, Bearbeitung und Durchführung ließ sie nichts mehr zu wünschen übrig. Inhalt und Gestaltung waren gleichermaßen auf der Höhe, wobei der Gestalter seine dienende Funktion nicht aus dem Auge verlor.

Im konventionellen Sinne hätte die Ausstellung chronologisch aufgebaut werden sollen. Von dieser Methode ist man in Karlsruhe zum Nutzen des Besuchers — und des Katalogbenützers — abgewichen. Zwei Überlegungen mögen hierbei maßgebend eingewirkt haben: Erstens tradieren sich in einer Fayencemanufaktur die Geschirrformen lange, weshalb es auf der Hand lag, die Exponate nach den abwechslungsreicheren Dekoren zu gruppieren. Zweitens wurde in Karlsruhe nicht nur Bekanntes zusammengetragen, sondern auch Neues, soeben Erforschtes zur Kritik gestellt; nur durch das Nebeneinander konnte man sich von der Richtigkeit der neuen Gruppierungen überzeugen, und nicht zuletzt gestattete erst der Vergleich, das Beste aus dem Guten herauszufinden.

So lag sowohl für die Ausstellung als auch für den Katalog eine Gruppierung im wesentlichen nach den Dekorarten zugrunde (ungefähres Vorbild mag die Meißener Porzellan-Ausstellung in München 1966 gewesen sein). Daß hierbei nach Möglichkeit in der zeitlichen Abfolge vorgegangen wurde, versteht sich von selbst. Die Nachteile dieser Anordnungsart konnten allerdings nur im Katalog aufgefangen werden: einerseits durch das Kapitel „Formentafeln“ (S. 451—469 mit 90 zeichnerischen Aufnahmen), andererseits durch die spärlichen Hinweise in den einleitenden Texten zu den einzelnen Kapiteln. Der bewußte Verzicht auf eine Ableitung der Geschirrformen (Kat. S. 29) erfolgte wohl angesichts der entsprechenden Abschnitte bei Hauger (Otto Hauger, Durlacher Fayencen, Karlsruhe 1951, S. 25—28, 39—40).

Vitrinen und Vitrinengruppen waren so angeordnet, daß man von einer Produktgruppe zur anderen schritt, wobei ein Raum — soweit möglich — jeweils eine Einheit bildete. Gleichartiges und Verschiedenes prägten sich auf diese Weise besser ein. Als besonders instruktiv erwiesen sich zwei Räume mit Gegenüberstellungen jeweils ähnlicher Erzeugnisse: hier Durlach und Mosbach, dort Durlach und Schooren. Im Falle nachweisbarer Vorbilder, z. B. der Chinoiseriestiche des Augsburger Elias Baeck, hat man Photographien der entsprechenden Motive neben die Fayencen mit dieser Darstellung gestellt. Gleiches gilt für die Marken: Photographien der zumeist nicht sichtbaren Marken befanden sich neben den Objekten. Große Karten im Eingang „Die Verbreitung der Fayencekunst in Europa“ und „Geographische Lage der deutschen und elsässischen Fayencefabriken im 18. Jahrhundert“ halfen dem Besucher, die Geschichte der Durlacher Manufaktur in

einen größeren Zusammenhang zu stellen. Ergänzt wurde die imponierende Schau der Keramiken durch Archivalien (Kat. Nr. 490—518), die jedoch, weil unkommentiert, dem Besucher ohne Katalog wenig nützten. Vom Publikum umlagert war dagegen stets der Töpfer, der im Eingang der Ausstellung seine Fertigkeit zur Schau stellte.

Lohnende neue Forschungsaufgaben boten vor allem die Probleme um die Früh- und die Spätzeit der Manufaktur. Für die Frühzeit galt es, die in der Favorite bei Rastatt und im Neuen Schloß zu Baden-Baden aufbewahrten Wappengeschirre (Kat. Nr. 1—15) für Durlach zu sichern. Diese Geschirruppe wurde schon nach Ansbach oder Straßburg lokalisiert, wozu die Tatsache beigetragen haben mag, daß der Gründer der Durlacher Manufaktur, Johann Heinrich Wachenfeld, zuvor in Ansbach und Straßburg gearbeitet hatte. Wachenfelds von Straßburg her bekannte Marke W (Konrad Hüseler, Deutsche Fayencen, Stuttgart 1958, Bd. 3, S. 429, Markentafel 9/1) kommt auf den Geschirren Kat. Nr. 10, 11 und 13 vor. Einen Beweis für die Durlacher Herkunft liefert diese Feststellung jedoch nicht, zumal der aus Rouen abzuleitende Randbortendekor dieser Geschirre auch in Ansbach und Straßburg verwendet wurde. Wodurch wird also die Lokalisierung erhärtet? Durch die „begründete Überzeugung“ von Hans Haug † und Ernst Petrasch, zu der sie gelangten, als sie vor Jahren gemeinsam die Bestände von Schloß Favorite bei Rastatt untersucht hatten (Kat. S. 21, 77). Darf man diese Gründe nicht erfahren? Die Karten offen auf den Tisch zu legen, dazu hätte sich doch in Karlsruhe die beste Gelegenheit geboten; sie wurde leider nicht genutzt. In einem Atemzug mit der Zuschreibung an Durlach wird festgestellt, daß dieser Komplex noch einer „gründlichen Erforschung“ bedarf (Kat. S. 77). Hat etwa der eminente Kenner und Bearbeiter der Straßburger Keramik, Hans Haug, sein Geheimnis mit ins Grab genommen?

Für die Spätzeit galt es, das Dickicht der Zuschreibungen an die Manufakturen Mosbach, Schrezheim, Crailsheim und Durlach zu entwirren (Kat. S. 36, 337). Methodisch beispielhaft ist hier Walther Franzius vorgegangen, wobei es sich zeigte, wie nützlich das Zusammentragen und Bereitstellen eines umfangreichen Materials für die Forschung sein kann.

Zwei Beispiele: Es entbehrt nicht der Ironie, daß in einem Falle ausgerechnet die genaue Untersuchung von *Geschirrformen* den Stein ins Rollen brachte. Ausgangspunkt war die unbezeichnete Kaffeekanne von 1827 des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, die Justus Brinckmann bereits 1896 publiziert hatte (Kat. Nr. 412; Formtafel 51). Den gleichen Henkel hat auch die Kaffeekanne Kat. Nr. 373. Um diese Kanne lassen sich Gefäße mit gleichem Blumendekor gruppieren (Kat. Nr. 362, 368, 369, 374, 375, 380). Die seitlich angebrachten kleinen Buketts der Kannen dieser Gruppe wurden auf Puppengeschirren zum Hauptmotiv erhoben (Kat. Nr. 385). Eines der Puppenkrüge trägt die Marke C des Durlacher Malers Carl Wettach (Markentafel 13), also schließt sich der Kreis. Die Schlüssigkeit der Beweisführung bezeugen zwei Bilinguen, beide schlagen Brücken zu den berühmten

Durlacher Birnkrügen mit Berufsdarstellungen. Der Birnkrug von 1800 (Kat. Nr. 369) vereint Rocailenmalerei mit den soeben zitierten Blumenbuketts, und der Krug der Eheleute Michael Winkler/Eva Leimstollin von 1802 (außer Kat.) hat als seitlichen Schmuck große Buketts, die bei den Krügen Kat. Nr. 370—372 das Zentralmotiv abgeben. Die Krüge Kat. Nr. 370 und 371 tragen die Marken K (Markentafel 71, 79) der Durlacher Maler Philipp Jakob Keim und Friedrich Heinrich Kleiber (?). Aber auch der für uns wichtige Krug Kat. Nr. 373 hat eine K-Marke: ein Vergleich zwischen den Markentafeln von Hauger und vom Karlsruher Katalog 1975 macht deutlich, welche enorme Arbeit in diesem Katalog steckt, und welche unvergleichlich breitere Grundlage wir heute — trotz mancher Fragezeichen — zu weiteren Bestimmungen bereits besitzen.

Eine große Gruppe von Fayencen aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts galt bislang mit Fragezeichen als Durlach, auch das Badische Landesmuseum Karlsruhe besitzt von diesen eine stattliche Anzahl. Der aus Rosen, Erdbeeren, Wicken, eisenroten Blumen usw. bestehende Dekor des Barbierbeckens Kat. Nr. 446 von 1849 ist für eine Gruppe typisch, siehe Kat. Nr. 448, 449, 451, 452 usw. Ein so großer Ausstoß nach 1841, dem Einstellen der fabrikmäßigen Produktion in Durlach fällt auf. Gleiche Formen wie Kat. Nr. 449 hat auch die Deckelterrinen Kat. Nr. 447. Deren Dekor stimmt wiederum mit dem Dekor des Barbierbeckens Kat. Nr. 446 überein. Dieses Becken trägt aber die Z-Marke der Manufaktur Schooren (Zürich). Es lag nun auf der Hand, die liebgewordene Vorstellung einer bestimmten Durlacher Gruppe über Bord zu werfen und alle diese untereinander homogenen Stücke nach Schooren zu lokalisieren. Noch während der Ausstellung konnte zur Bestätigung des Geschilderten Theodor Spühler nachweisen, daß das Becken Kat. Nr. 446 von Schooren stammt (Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt 87, 1975, S. 3—5).

Da die Ausstellung vorbei ist, verbleibt uns nur noch der Katalog. Er stellt das Kompendium unseres Wissens dar. Alle 489 Keramiken sind beschrieben und abgebildet. Markentafeln mit 193 nach Fotos klischierten Marken, ein Verzeichnis der Mitarbeiter der Manufaktur, ein Verzeichnis der Sprichwörter und Sprüche auf den Fayencen und ein Personenregister ergänzen den wissenschaftlichen Apparat. Den einleitenden geschichtlichen Überblick verdanken wir Ernst Petrasch, ihm folgen kleinere Abhandlungen nach den verschiedensten Gesichtspunkten. Besonders aufschlußreich ist die letzte Abhandlung „Durlacher Fayencen als Quellen für die Volkskunde“ von Marie Salabová. Anscheinend bloß eine nüchterne Aufzählung, läßt die Lektüre alsbald durch zuverlässig belegtes Material ein Bild dessen entstehen, wie der Wandel der Abnehmer von Durlacher Fayencen aus dem Wandel der Produkte abgelesen werden kann (vgl. Kat. 95 u. 336; *Abb. 1a + b*). Die Bedeutung des Bestellers wird auch in formaler Hinsicht evident. Der Katalog ist nur noch über den Buchhandel erhältlich.

Baron Ludwig Döry