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: - (1967)

Heft: 72

Artikel: Plädoyer für eine vergessene Keramiksammlung

Autor: Hernandez, Antonio

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-395095

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: 09.07.2025

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

Plädoyer für eine vergessene Keramiksammlung

Antonio Hernandez

Im Dezember vergangenen Jahres zeigte das Basler Gewerbemuseum eine kleine Auswahl aus seinen Sammlungen von Textilien und Keramik. Die Ausstellung bot eine — leider nur kurzfristige — Gelegenheit, Museumsbestände ans Tageslicht zu ziehen, die aus Platzmangel in Depots magaziniert und damit dem Publikum so gut wie unbekannt bleiben müssen.

Dem Museumsmann erging es kaum besser: Was er für eine temporäre Ausstellung hervorholte, erwies sich zum Teil als ein vertrauter Bekannter, manches begegnete ihm wieder überraschend und neu — Anlass genug zu kritischen Gedanken über die Problematik eines Museumstyps, der einerseits jährlich fünf bis sechs aktuelle Wechselausstellungen veranstalten, anderseits Sammlungen beherbergen soll, ohne über den hierzu notwendigen Apparat zu verfügen.

Wir möchten nicht die «Keramik-Freunde» langweilen, indem wir hier aus der Schule bzw. aus dem Museum plaudern; interne Probleme und Sorgen haben wir Museumsleute natürlich alle, aber im vorliegenden Falle spiegelt der Charakter einer Museumssammlung die allgemeine Problematik des Verhältnisses zu ihren Objekten, und darum mag es nicht ganz unnütz sein, einige Bemerkungen darüber anzustellen.

Rudolf Schnyder hat an dieser Stelle (im Mitteilungsblatt Nr. 69, Januar 1966) von den Schwierigkeiten geschrieben, denen sich das keramische Schaffen der Gegenwart in der Schweiz gegenübergestellt sieht. Allzu leicht gerät der moderne Keramiker in unserer Industriewelt mit ihrer technisch-präzisen Serienfabrikation in die Gefahr, in das Reservat eines längst ausgestorbenen, aus sentimentalen Gründen aber noch gehätschelten Handwerks abgedrängt zu werden. Skylla und Charybdis heutiger Keramik sind auf der einen Seite antiquierte Heimattümelei, auf der anderen dilettantischer Modernismus. Sie sind aber keinesfalls Alternativen, wie uns vermeintliche Avantgardisten oft einzureden versuchen.

Wenn nun eine missverstandene Anlehnung an traditionelle Formen der modernen Keramik nicht zum Vorteil gereichen kann, so lässt sich umgekehrt aber auch sagen, dass die heutige Unsicherheit des Urteils beim breiten Publikum negativ auf das Verhältnis zu älterer Keramik rückwirkt.

Die Geschichte der Kunstgewerbemuseen (in denen ein grosser Teil älterer Keramik aufbewahrt wird) ist dafür selbst symptomatisch. Ursprünglich als Mustersammlungen für das schaffende Handwerk bestimmt, horteten sie von den siebziger Jahren (in dieser Zeit wurden gegründet: das Kunstgewerbemuseum Zürich, das Gewerbemuseum Basel und das Gewerbemuseum Bern) des 19. Jahrhunderts bis etwa zum Ersten Weltkrieg eine Fülle von «kunstgewerblichen» Gegenständen als Belege bestimmter Ornamente und Stilformen, einen «Formenschatz», ähnlich den aufwendigen Tafelwerken gleichen Titels in Sammelmappen.

Auch Keramik wurde damals nach solchen Grundsätzen gesammelt. Solange es sich dabei um Gefässkeramik handelte, wurde davon lediglich das Auswahlprinzip (und natürlich die Präsentation) bestimmt, das Einzelobjekt aber in seinem Bestand nicht gefährdet. Anders steht es mit einer einst bedeutenden Gattung keramischer Werke, die nicht nur im Einzelstück, sofern es in Betracht kommt, sondern auch in der Komposition der einzelnen Elemente hohen künstlerischen Rang erreichen konnte. Wir meinen den *Kachelofen.* Seine lange Geschichte vom ausgehenden 15. bis zum beginnenden 20. Jahrhundert hat unlängst Fritz Blümel (Deutsche Oefen. Der Kunstofen von 1480 bis 1910 — Kachel- und Eisenöfen aus Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. München 1965) verdienstvollerweise dargestellt. Freude und Trauer beschleichen einen beim Durchblättern des schönen Bandes: Freude angesichts mancher noch vollständig erhaltener Kachelöfen (deren es auch in der Schweiz noch eine ansehnliche Zahl gibt!); Trauer über die barbarische Verständnislosigkeit, mit der viele schöne alte Oefen abgebrochen und stückweise veräussert wurden. Das unrühmlich-berühmteste Beispiel dieser Art war der

spätgotische Ofen in der Sakristei von St. Stephan in Wien, dessen Kacheln in viele Museen verstreut worden sind.

Den Historismus interessierte an diesen membra disiecta das «Motiv», der «Stil», die «Form». Eine alte Photographie der Sammlungsräume des Basler Gewerbemuseums zeigt Hunderte von Kacheln demontierter Oefen fein säuberlich wie Briefmarken neben- und untereinander aufgereiht — ein Musteralbum der «Entwicklung» von der Spätgotik bis zum Klassizismus. Das Verfahren war allgemein, man könnte ebensogut ein anderes Museum als Beispiel nehmen. Es war zweifellos nicht gut getan, schon die Menge dieser kleinen keramischen «Bilder» und Reliefe wirkt abschreckend.

Kein Wunder, dass mit der Ueberwindung des Historismus auch dieser Ausstellungsweise ein Ende gemacht wurde. Aber nun beginnt eine neue Leidensgeschichte, von der manches Kunstgewerbemuseum betroffen wurde. Es ist nötig, das zu spezifizieren, denn die nach *historischen* Gesichtspunkten gegliederten kunstgewerblichen Gegenstände wurden vom Gesinnungswandel nicht so betroffen; die Darstellung kulturgeschichtlicher Zusammenhänge war nicht in Frage gestellt worden. Anders in den Kunstgewerbemuseen, vor allem in denen, die organisatorisch mit einer Kunstgewerbeschule verbunden waren. Hier ging es um die — endlich überwundenen! — «Vorbildersammlungen», und als diese Vorbildlichkeit älteren Handwerks nicht mehr galt, verschwanden auch plötzlich seine Zeugnisse aus den Sammlungsräumen. Man stellte um auf aktuelle Wechselausstellungen. Wo die alten Sammlungen stehenblieben, sank die Bedeutung dieser Säle neben denjenigen der temporären Ausstellungen sehr schnell. Die Vergangenheit an sich war suspekt geworden.

Ich spreche hier immer von der Geschichte eines mir genau bekannten Museums, indessen ist sie so exemplarisch, dass sie für den ganzen Museumstyp mehr oder weniger Geltung hat.

Ganz besonders deutlich zeigt sich das am Beispiel der Sammlung von Ofenkacheln im Basler Gewerbemuseum, einer Sammlung, bei der schon die kürzlich durchgeführte summarische Sichtung hoffen lässt, bei eingehenderer Beschäftigung mit den Beständen kostbare Funde zu machen. Mangels Platz befinden sich Tausende von Ofenkacheln seit Jahrzehnten magaziniert, mangels Zeit harren sie der wissenschaftlichen Bearbeitung. Dass sich hier noch ganze, demontierte Oefen befinden könnten, bleibt ein vorläufig noch unbestätigter Wunsch. Im Augenblick kann also keine Rede davon sein, sich anhand dieser Sammlung mit den Fragen des architektonischen Aufbaus von Kachelöfen, ihrer plastischen Gliederung und ikonographischen Programms ihrer bildlichen Darstellungen zu befassen.

Heute mutet es merkwürdig an, wie wenig Interesse man diesen Dingen entgegengebracht zu haben scheint. Dass ein Kachelofen mehr ist als die Summe seiner durch Relief oder Malerei (oder beides) ausgezeichneten Einzelteile, hat in dem Augenblick, als er technologisch überholt war, offenbar nicht mehr beschäftigt. Was blieb, waren die immerhin noch als reizvoll angesehenen Bestandteile. Noch etwas mag zeitweilig das Interesse am Kachelofen als Gesamtkunstwerk gemindert haben: sein raumbestimmendes, kraftvolles Volumen, dessen Formphantasie sich so eng an die grossen Schöpfungen barocker Architektur und Plastik anlehnt. Die meisten erhaltenen Oefen stammen ja aus der Spätrenaissance und dem Barock (von den späteren nicht zu reden). Dem Purismus der zwanziger Jahre hat das nicht sehr behagt, und noch heute gilt ja in einem missverstandenen Sinn für Material- und Konstruktionsgerechtigkeit das Barock als eine Verfallsepoche. Wieviel mehr musste das in jenen Jahren des Grossreinemachens der Fall sein, die auf künstlerischem Gebiet so vieles verketzerten, das wir heute wieder mit unbefangeneren Blicken betrachten.

Als einzig wichtig galt die «Technologie» der Ofenkachel. Hatte man sie einst als Inspirationsquelle für eklektizistische Nachahmungen, als Muster für Stilformen (ihrer «Grammatik») genommen, so diente sie jetzt als technologischer Beleg. Die Basler Sammlung erlaubt ohne weiteres, den Entwicklungsgang von der runden, isoliert eingemauerten Gefässkachel über die Nischenkachel zur reliefierten und flachen Tafel darzustellen. An unzähligen Beispielen verfolgen wir auch die verschiedenen keramischen Glasurtechniken und Malfarben. Eine reiche Bilderwelt steigt vor uns auf beim Betrachten dieser Kacheln: Religiöses und Profanes, Symbolik und Allegorie, Mythologie und Geschichte, Lehrhaftes und derber Witz, Landschaft und Genrebild. Wir sehen, wie sinnvoll sich oft die Darstellungen auf einem Ofen zu einem ikonographischen Programm zusammengefügt haben müssen, und wir ahnen, welche Bedeutung diese Bilderwelt an einem Gegenstand gehabt hat, der in unseren Breiten die Mitte der häuslichen Geselligkeit war. Der Grossvater sass auf der «Kunst», dem Gast gebührte der Ehrenplatz beim Ofen, auf vielen prangte das Allianzwappen der Hauseltern.

Solche Zusammenhänge beschäftigen uns heute wieder mehr, seitdem wir lernen, dass auch an der Architektur und am Gebrauchsgegenstand die materiellen und die geistigen Funktionen ein untrennbares Ganzes bilden. Obwohl es durchaus möglich ist, ein Museum nach rein technologisch-materiellen Kriterien einzurichten, ein anderes — mit denselben Objekten! — nach lokalhistorischen und ein drittes wiederum nach volkskundlichen (dem entspricht die auch heute meist übliche Abgrenzung von Museumstypen), glauben wir nicht, dass es sinnvoll ist, diese Abgrenzungen

Abb. 10. Grün glasierte Reliefkachel aus Olten. Um 1490.

Abb. 11. Grün glasierte Reliefkachel mit zwei «Wilden Männern». 15. Jh., Ende.

Abb. 12. Grün glasierte Bekrönungskachel. Ostschweiz. Um 1582.

Abb. 13. Grün glasierte Reliefkachel mit Darstellung St. Michaels. 17. Jh., 1. Hälfte.

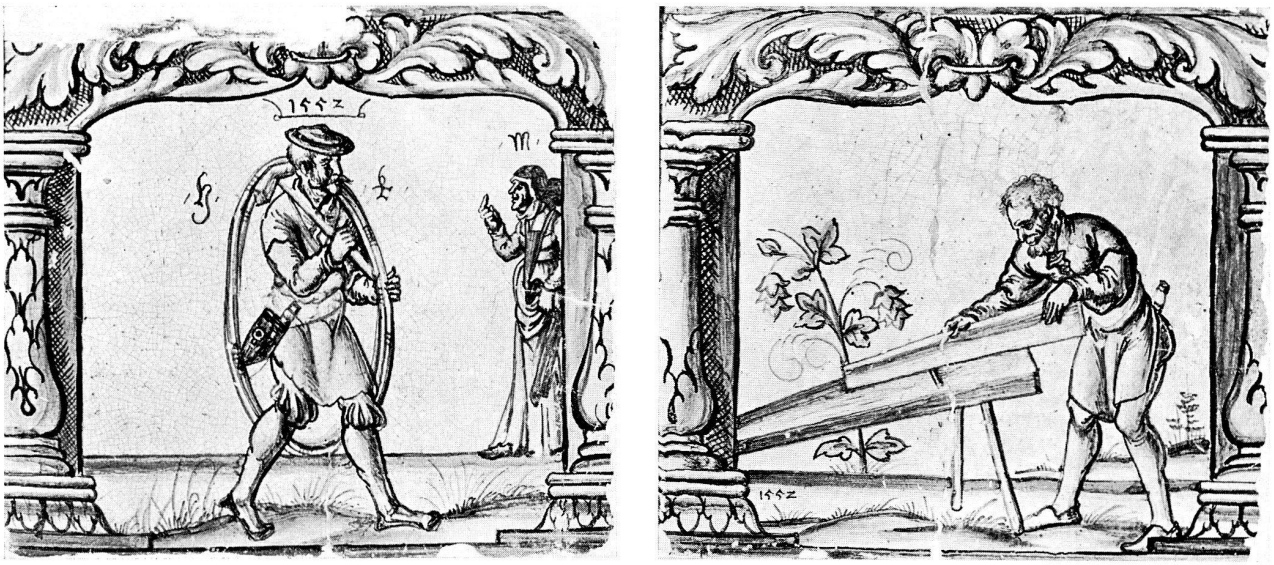

Abb. 14/15. Bunt bemalte Fayencekacheln von einem Ofen aus Bottighofen bei Kreuzlingen. 1552.

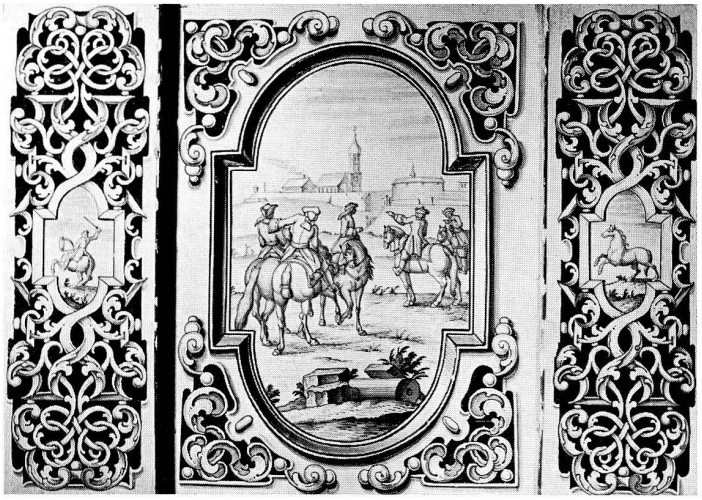

Abb. 16. Blaubemalte Kachel von David Sulzer. Winterthur. Um 1730.

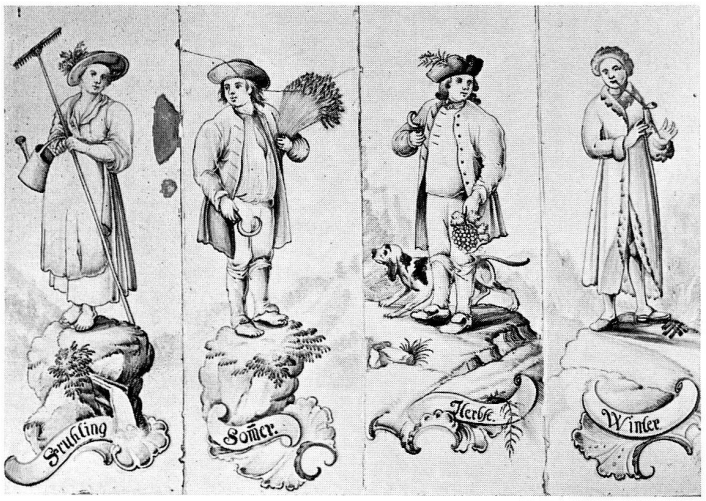

Abb. 17. In bunten Scharffeuerfarben bemalte Steckborner Kacheln mit Darstellungen der Jahreszeiten. Um 1770.

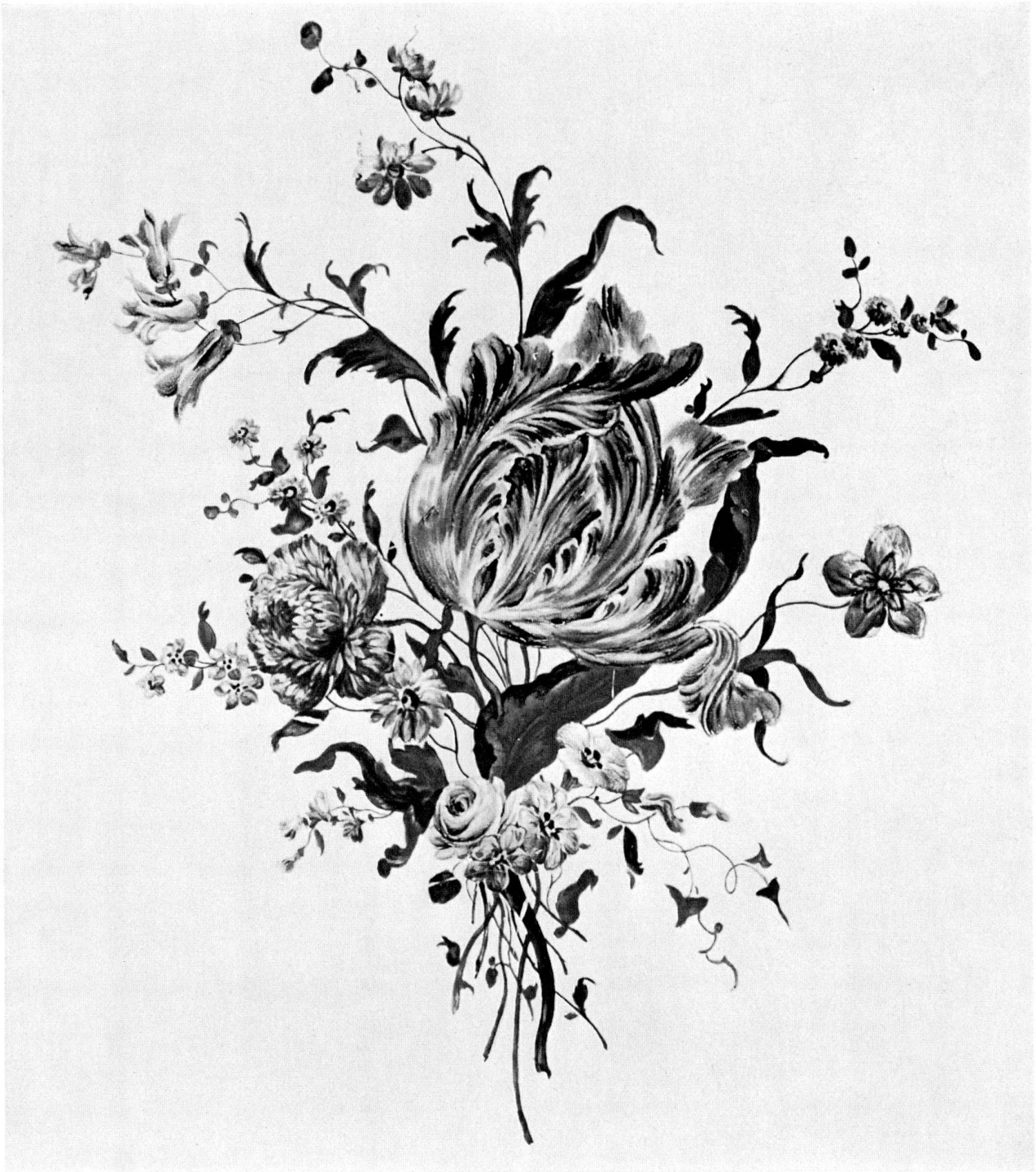

Abb. 18. In bunter Muffelmalerei ausgeführter Blumenstrauss auf einer Ofenkachel von J. J. Frey, Lenzburg. Um 1780.

so zu handhaben, dass die vielseitigen Aspekte der materiellen Kultur der Vergangenheit verloren gehen. Dieser Vorwurf trifft aber eine gewisse Konzeption der Kunstgewerbemuseen in früherer Zeit.

Nun: der Kachelofen ist mehr gewesen als ein Heizkörper oder eine Sammlung von buntglasierten Keramikplatten. Das Handwerk des Hafners stand in hohem Ansehen, und seit dem späten 16. Jahrhundert sind uns zahlreiche Namen überliefert, mit denen die Oefen signiert wurden.

Unsere frühesten Beispiele aus dem späten 15. Jahrhundert sind anonym. Es sind grünglasierte Reliefkacheln: ein Stück vom Kranz eines Turmofens mit zwei Engeln, die ein Schriftband halten. Mit anderen Fragmenten ist es ein Bodenfund aus der Umgebung von Olten. Diesem noch vollkommen sakralem Bereich entnommenen Bild steht ein guterhaltenes, prachtvolles Beispiel zweier kämpfender «Wilder Männer» aus derselben Zeit gegenüber; ein sehr ähnliches Stück befindet sich im Besitz des Historischen Museums Basel.

Besonders interessant sind einige 1552 datierte, blaubemalte Kacheln in der Art des Hans Kraut von Villingen. Ob sie ihm zugeschrieben werden können, müsste eine genaue Untersuchung erst erweisen. Es sind Bilder von Handwerkern, von einer lombardischen Renaissancearchitektur umrahmt, wie sie uns auf vielen graphischen Blättern Hans Holbeins d. J. entgegentritt. Ein sehr qualitätsvolles Relief zeigt auch die grüne Platte mit einer Darstellung St. Michaels, zu der ein vom Winterthurer Meister A E (Alban oder Antoni Erhart) signiertes Tonnegativ im Schweizerischen Landesmuseum existiert. Gegenstücke zur grünglasierten, durchbrochenen Bekrönungskachel (Abb. 12) finden sich an einem um 1582 entstandenen Ofen aus dem bei Rorschach gelegenen Schlösschen Wiggen (heute gleichfalls im Schweizerischen Landesmuseum). Abb. 16, eine Kachel in Blaumalerei, ist eine Arbeit des Winterthurer Meisters David Sulzer (um 1730), und die in bunter Scharffeuermalerei gehaltenen Jahreszeitenbilder der Kacheln Abb. 17 sind um 1770 in Steckborn entstanden. Das feine, in bunter Muffelmalerei ausgeführte Blumenstück (Abb. 18) zeugt vom grossen Können des Lenzburger Fayenciers Hans Jakob Frey (um 1780). Die Sammlung enthält noch zahlreiche signierte Kacheln, darunter auch solche mit dem berühmten Namen der Hafnerfamilie Pfau aus Winterthur.

Es bleibt einer zukünftigen wissenschaftlichen Bearbeitung der reichen Bestände des Basler Gewerbemuseums vorbehalten, diese Kostbarkeiten der Oeffentlichkeit zu erschliessen. Dabei wird sich auch zeigen, wie sich die Anteile zwischen süddeutschen und schweizerischen Hafnern verhalten. Für die frühen Stücke kann vielfach mit Herkunft aus Nürnberg gerechnet werden, das ja seit dem 16. Jahrhundert lange führend war (Hans Nickel, Oswalt Reinhart, Hieronymus Reich, Leupold u. a.).

Ein Problem besonderer Art, dem nachzugehen besonders reizvoll wäre, ist die Herkunft der Bildvorlagen. Ohne den künstlerischen Anteil der Arbeit des Hafners schmälern zu wollen, wäre es doch verfehlt, ihn für die Bilderfindung allein verantwortlich machen zu wollen. Es kann nur einem Originalitätsanspruch späterer Zeit befremdlich erscheinen, wenn wir vernehmen, dass der Modelschnitt vieler Reliefkacheln ohne Mithilfe von Bildhauern unmöglich gewesen wäre. Noch mehr gilt das für die Bilder selbst. Nürnberger Kachelöfen zeigten Darstellungen nach Behaim, Burgkmair, Peter Flötner, Virgil Solis und anderen Künstlern. Wir wissen, dass auch Blätter von Niklaus Manuel Deutsch als Vorlage dienten, auch Darstellungen nach Baldung Grien sind nachweisbar.

Nicht anders stand es um das Vorbild Hans Holbeins d. J. Auf solche Beziehungen hin sind die Basler Bestände noch nie systematisch untersucht worden. Ihnen nachzugehen wäre mehr als blosse antiquarische Stoffhuberei; an einem höchst vielseitigen Objekt, an dem Architektur, Plastik, Malerei, Graphik und keramische Technik ihren Anteil haben, würde sich auch hier wieder jene Einheit der Künste erweisen, die zwischen «freier» und «angewandter» Kunst keinen Unterschied machte, indem sie das Gerät des Alltags veredelte und ihm seine angemessene Würde gab.