

<b>Zeitschrift:</b>	Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica
<b>Herausgeber:</b>	Keramik-Freunde der Schweiz
<b>Band:</b>	- (1968)
<b>Heft:</b>	77
<b>Artikel:</b>	Die vergoldeten Figuli
<b>Autor:</b>	Schaubach, Heinz
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-395113">https://doi.org/10.5169/seals-395113</a>

### 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:** 26.01.2026

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

# Die vergoldeten Figuli

Der bekannte Zürcher Porzellanforscher Siegfried Ducret zitiert in seinem neuerschienenen Buch «Würzburger Porzellan» eine Aeusserung von Stöhr (S. 112), wonach diesen die männlichen Würzburger Figuren lebhaft an gewisse Sandsteinfiguren des Veitshöchheimer Parks erinnerten, die den Bildhauer Tietz zum Urheber haben. Den zwischen den Würzburger Porzellanfiguren und verschiedenen Arbeiten des Bildhauers Ferdinand Tietz bestehenden, motivischen Aehnlichkeiten ist der Verfasser weiter nachgegangen. Ueber die Feststellung, dass der Schöpfer der in Frage stehenden Porzellanstatuetten ein Meister gewesen sein muss, der mit der Porzellanmasse nicht vertraut und deshalb in keiner andern Manufaktur je tätig war, gelangt er zur Vermutung, dass dieser Meister Ferdinand Tietz hiess.

Vom Umstand abgesehen, dass der Verfasser bei dieser Argumentation vergisst, dass der Modellmacher seine Originale niemals in Porzellanmasse gestaltet, sondern immer in Modellierton, Wachs oder, wenn er die Holztechnik brillant beherrscht, auch in Holz schnitzt, für Geschirre hauptsächlich aber in Gips arbeitet, scheint mir diese Folgerung auch aus andern Gründen unzulässig zu sein; durch sie wird nämlich einerseits die künstlerische Leistung und Potenz eines Ferdinand Tietz herabgemindert, anderseits aber werden die Würzburger Porzellanerzeugnisse auf Kosten dieses Künstlers aufgewertet. Künstler gab es in jeder Stil-epoch — aber es gab auch Pfuscher, und es wäre ein seltener Zufall gewesen, wenn ein wirklicher König im gewerblichen Milieu Ende des 18. Jahrhunderts nicht aufgefallen und genannt worden wäre. Ein Ferdinand Tietz ist in die Kunstgeschichte eingegangen, keinesfalls aber als der Schöpfer der Würzburger Erzeugnisse. Der Grossplastiker Tietz wird sich gewiss nicht mit dem Geygerschen Puppenkram (Winkelmann) eingelassen haben, wo er selbst als Künstler eine Werkstatt mit gut dotierten Aufträgen des Hofes hatte, die bestimmt mehr einbrachten als diejenigen von Geyger. Wie man über diesen Porzellanfabrikanten Geyger, der mit 34 Jahren stirbt und an vorletzter Stelle in der Ratsliste vor den Pedellen aufgeführt wird, denkt, erfahren wir auf Seite 27 unten: «Dass eine Gesellschaft, worin auch der Consistorialrat und geheime Canzlist Geyger sich mit alchimistischen oder chymischen Operationen fast tag und nacht abgeben, die ganze Gegend der Brandgefahr aussetzen. Der Rat ordnete an, auf diese Gesellschaft ein wachsames Auge (zu) tragen, und selbige, wenn alles beysammen und sie in der wirklichen Operation betroffen werden, mittels Hinwegnehmung des Brännengeschirrs (zu) stören. Welche Konsequenzen dieses Vorgehen für Geyger hatte, wissen wir nicht.»

Gleichermassen interessant ist noch die folgende Notiz:

«Der Taglöchner Mathes Veth aus Rimpar bei Würzburg bestätigt, dass er sich bittend an den Fürstbischof wendet, um zu seinem rückständigen Lohn von 39 Gulden 40 Kronen zu kommen. Er habe zweieinhalf Jahre in der dahiesigen Porcellain Fabrique seine Taglöhnerdienste getreulich versehen... Vermutlich hatte er doch schon einige erfolglose Versuche bei Geyger unternommen, bevor er sich mit seinem Hilfeschrei an den Fürstbischof wendete.»

Trotz dieser Bemerkungen, die auf beträchtliche Betriebschwierigkeiten hinweisen, meint der Verfasser: «Offensichtlich war Geygers Betrieb gut organisiert, alle Maschinen werden sich in einem Hause befunden haben.» (?) Dazu ist zu sagen: Man brannte damals mit Holz, zu dessen Aufbereitung mindestens zwei Arbeitskräfte nötig waren, aber auch zur Massenaufbereitung sowohl für die Prozellan- als auch für die Kapselherstellung, für das Einfüllen der Oefen und das Brennen und vieles andere mehr waren Arbeitskräfte erforderlich, das technische und kaufmännische Personal nicht zu vergessen. Ganz zu schweigen von der wichtigsten Sparte der «produktiven Kräfte», wie den Dreihern, den Formern und den Malern, deren Zahl man mindestens mit 10 Mann ansetzen sollte! Mit dem aufgeführten Gesamtpersonal (7 Mann) und sicher auch nicht ganz verlässlichen Leuten ist einfach kein Porzellanbetrieb durchzuführen. Vor allem: Nur die produktiven Kräfte bringen erst den Gewinn, d. h. das Kapital für die Fabrikation selbst. Nach allen Einzelheiten, die hier als Leistungen dieser Werkstatt aufgeführt wurden, muss man zu dem Ergebnis kommen, dass von einer Fabrik überhaupt nicht gesprochen werden kann, weil die figürlichen Erzeugnisse mit ihrem schlechten Scherben und ihrer Glasur zur kümmerlichsten Ware des 18. Jahrhunderts gehörten und infolgedessen fast nicht verkäuflich waren.

Wenn schon aus rein psychologischen Gründen nicht angenommen werden darf, dass ein anerkannter Meister wie Ferdinand Tietz sich jemals dazu hergegeben hätte, seine Persönlichkeit in den engen Rahmen des Geygerschen Betriebes einzwingen zu lassen, dann kann auch bei näherer Betrachtung der Werke dieses Künstlers und der Würzburger Porzellanarbeiten kein Zweifel übrig bleiben: Die Schnitzerhand eines Ferdinand Tietz sieht man in dem Geygerschen Unternehmen genau so wenig wie die Schnitzerhand eines Ludwig von Lücke in Höchst. Wenn man die auf S. 122 einem herrlichen, perfektionierten Lindenholzmodell von Ferdinand Tietz gegenübergestellte «Allégorie auf die Fischerei» betrachtet, dann fällt letztere als reine Bastelarbeit ab. Dabei verwechsle man dieses Pfuschwerk nicht mit Primitivismus, also mit den Leistungen heutiger Künstler, die des akademischen Stiles müde wurden

und ihre eigene Form suchen. In unserem Fall handelt es sich einfach um den primitivsten Ausdruck von Nicht-könnergern und Scharlatanen, die das Spiel der Täuschung betreiben. Besonders augenfällig wird der Unterschied zwischen einer künstlerischen Bildhauerarbeit und der Arbeit eines Figulus beim Vergleichen der Tietzschen Sandsteinfigur Abb. 77 mit der Würzburger Gärtnergruppe Abb. 76. Die Tietzsche Arbeit ist der letzte Schrei des Rokoko, herb und gekonnt im Stil des 18. Jahrhunderts, klar nach der Natur (Vorbild) gestaltet in sauberer künstlerischer Modellierung. Man beachte die stofflichen Falten. Die lose fallende Weste wird mit dem unteren Knopf zusammengehalten, wodurch vielleicht der Irrtum mit dem hervorstehenden Leib entstanden ist. Die ganze Porzellangruppe (Abb. 76) könnte auch eine heutige Zuckerbäckerarbeit sein.

Nicht anders ist auch das Verhältnis zwischen dem Tietzschen Werk Abb. 124 und der Würzburger Figur Abb. 123. Vorweg beeindruckt uns die Hoheit der Sandsteinplastik von Tietz, und der Kenner ersieht unter dem Gewand den durchmodellierten Akt. Er sieht aber auch die geistig harmonische Linie der Bewegung, die vom Kopf ausgeht und in der Fussspitze endet. Man spürt den Charme der sich drehenden Hüften, aber auch den Schwung des attraktiven Faltenrockes, originell und sicher geführt. Trotz des süßlichen Vorwurfes gestaltet der Rokokokünstler das Werk wiederum in seinem herben und gesunden Stil. Doch was hat der Würzburger Figulus daraus gemacht, der die Figur ja gekannt haben muss (s. Abb. 123)! Alles hat er ihr genommen, was ihr ein Künstler des 18. Jahrhunderts geben konnte. Von einer beglückenden Bewegung des tänzerischen Körpers ist keine Spur mehr geblieben. Aus dem Rock ist ein Sack geworden, in dem nur einige sinnlose Vertiefungen erkennbar sind. Vermutlich hat er sich auch nicht an die erwähnten Tietz-Zeichnungen, die sicher nicht alle von ihm stammen, gehalten. Tietz hatte ja Gehilfen und Lehrlinge, die ihm manche derartigen Arbeiten abnahmen.

Mit diesen Gegenüberstellungen kann nicht glaubhaft gemacht werden, dass irgendwelche Beziehungen tätiger Mitarbeit von Tietz bestehen könnten. Vielmehr wird durch sie nur demonstriert, wie wenig geschickt die Modellierer Geygers mit übernommenen Motiven zu arbeiten verstanden. In den uns hier gezeigten Abbildungen «Würzburger Porzellan» erkennen wir auch nicht wie bei den Thüringischen Fabriken die oft hausbackene, aber ehrliche Hand des Waldmenschens, sondern wir finden eine Reihe von Arbeiten, die einem höheren Kulturkreis entstammen, jedoch nichts mit der Handschrift der Würzburger Figuli zu tun haben.

Woher kommen nun diese blendenden Erscheinungen in dieses Milieu der Hafnerwerkstatt? Der Töpfer oder Hafner musste ein findiger Kopf sein, denn die Entwicklung des deutschen Porzellans und des englischen Steinzeugs machte

ihm Sorgen. Er wird also schon Mittel und Wege gesucht und auch gefunden haben.

Ich selbst war mit 25 Jahren Töpfereibesitzer, und mir übergab mein alter Töpfermeister einen Satz Model aus Kacheln, Herrgöttlein, kleineren Figürchen und anderes mehr. Da man als Fachmann weiss, wie einfach es ist, die Vorderseite jeglicher Plastik im Handumdrehen abzudrücken und dann die Negativform herzustellen, so haben es eben auch unsere Würzburger Figuli zuwege gebracht. Herr Regierungsbaurat Kramer brachte mir ebenfalls einmal einen Karton alter Gipsformen zur Begutachtung, unter denen sich historische zweiteilige Porzellan-Gipsformen befanden, aber auch die oben beschriebenen einteiligen Hafnerformen als Beweis. Solche Figuli-Musterstücke, die eine Metamorphose bereits hinter sich haben, immerhin noch etwas von der Substanz des Originals erkennen lassen, zeigen die Tafel IV und Abb. 32, 35, 46, 52 (ohne die Lebkuchenfüsse), 54, 55 und 56, Tafel VI und Abb. 72, Tafel VII und Abb. 91.

Wie die Figuli die rückseitige Ansicht selbst gestalten, ersieht man klar aus den Abbildungen 36, 37, 38 und 41 (es fehlt eben jede Schulung). Die Tierfiguren sind noch ungeklärt und haben verschiedene Schöpfer (103—107).

Bei den reizvollsten Modellen, die wir in Würzburg antreffen (Abb. 54, 55 und 56) ist an die Möglichkeit zu denken, dass Geyger das eine oder andere Stück kaufte, wie es wohl jeder Fabrikant getan hat. Wie aber das gleiche Stück schon nach kurzer Zeit, nach einigen Ausformungen in der Hafnerwerkstatt aussieht, erkennt man an der Art der Abb. 57 (56a), Abb. 59 (52) und vielen anderen mehr.

Auf unserem Weg durch das Würzburger Buch begegnen uns drei alte Frauen (46—48) und drei alte Männer (49—51) von unbekannter Herkunft, mit und ohne Hüte, als Mensch fast nicht erkennbar, reichlich mit Tüchern und teils langen Bärten umhüllt. Sie werden als Winterdarstellungen bezeichnet. Des öfteren treffen wir auch auf das harmlose Mädchen (Abb. 54, 61, 62, Gruppe 69 und 42). Die Tafel IV zeigt uns eine Dame mit Charme, ebenso die Abbildungen 74 und 75. Bei den beiden letzten ersieht man, dass bei einem guten Modell durch Verbiegen der Gliedmassen doch immer wieder der alte Charme durchbricht, was man aber nicht fälschlicherweise einem bestimmten Künstler zuschreiben soll.

Auch bei Tafel VII sehen wir einen femininen Flötenspieler mit der Rocaillevolute, der wiederum auch auf einer Gruppe seinen Platz findet (Abb. 76). Was die bewegten, lebendigen Figuren in den Händen tragen, ist auf der Abbildung nicht recht ersichtlich. Die Gruppe lebt im reinsten Zuckerbäckerstil. Die Blumen der Gespielin lehnen sich nur an die Schürze an, während der Stock des Kavaliers ebenfalls an seinem geschwollenen Bäuchlein sicher keinen

guten Halt verspricht. Bei Abb. 78 lehnt sich der Page an eine mächtige Barockvase, als Allegorie des Winters bezeichnet, und auf der Abb. 82 bläst er wirklich die Flöte, und seine Gespielinnen tanzen und flirten auf Abb. 79—81 und 84.

Wir finden dann die Barockvase weiter auf den Abb. 76, 78—84, 87 und 187. Sie wird oft als Stütze der Kavaliere, der Damen oder auch bei Gruppen verwendet. Sehr häufig wird auch eine Rocaillevolute, die einmal der Bildhauer Tietz gestaltete (Abb. 108), jetzt aber mit Vorliebe aufrecht stehend oder auch flach liegend, von den Figuli benutzt, so bei Abb. 34, 38—40, Tafel VII, Abb. 117 (?) und Abb. 123, 127, 147, 151 und 153.

Wenn wir weiter erfahren, dass es ein und dieselbe Figur auf verschiedenen Sockeln gibt (Abb. 38) oder dass die stützende Rocaillevolute ausgeformt und nicht freihändig modelliert ist oder die Abbildung des Denkmals mit den zwei Figuren zeigen soll, wie die Manufaktur aus ein und derselben Form verschiedene Modelle hergestellt hat (Abb. 42), dann beweist man hiermit nur, dass die gesamte Geygersche Schau nur mit der primitivsten Töpferübung aufgebaut wurde, die den Betrieb nicht, wie der Verfasser glaubt, verbilligen, sondern ihn zugrunde richten musste. Nur der Töpfer oder Hafner arbeitet in dieser uralten Technik, nie aber der Porzellanformer. Erst die deutsche Porzellanindustrie hat hier die Ordnung geschaffen, womit sie es zur Weltgeltung brachte. Die Sparte Modellmacherei ist die wichtigste der Produktion, denn sie gibt dem Modell nicht nur die künstlerische Form, sondern zerlegt auch in den meisten Fällen das Modell in seine einzelnen Teile. Schon von Kaendler wissen wir archivalisch, dass er diese Arbeit meist persönlich vornahm! Hier wird also die gesamte Vorarbeit geleistet, die den rationalen Ablauf der Fabrikation überhaupt erst ermöglicht. Meist liefert der

Modellmacher das Tonmodell, das zerschnitten in Gips abgegossen und retuschiert wird. Jetzt erst besitzen wir das «Fabrikationsmodell», von dem wir nun Hunderte von einzelnen Gebrauchsformen in Gips giessen können, um wiederum je nach Qualitätsansprüchen 20 bis 100 Formlinge zu erhalten, und zwar so, wie es der Künstler verlangt. Gegenüber der Figulitechnik benötigt diese Ausformungstechnik nur einen Bruchteil der Arbeitszeit. Wir finden sie sowohl in Zürich als auch in Fulda oder Höchst (Melchior!), auch in allen Thüringer Fabriken und selbstverständlich auch in allen grossen Betrieben. Jede Manufaktur verlangt, dass dieser Fabrikationsablauf strengstens respektiert wird, und kein Mitglied des weissen Corps würde sich je erlaubt haben, die geringste Änderung der ihm vorgelegten Form oder ihre Zusammensetzung in seinem Gusto vorzunehmen.

Dass in Würzburg nicht nach diesem Grundsatz gearbeitet wurde, beweist nur, dass hier der Betrieb von einem Nichtfachmann und Dilettanten gegründet und geleitet wurde und dass die Belegschaft aus Figuli bestand, die dort ihre Talente zum besten gaben, dabei aber weit davon entfernt blieb, Kunstschröpfungen wie die beiden gekonnten, prächtigen Barockfiguren und die schon etwas geschlossnere Form von Tietz (Abb. 154—156) oder aber die saubere, künstlerisch durchgebildete Bildhauerarbeit von Wagner (157) hervorzubringen.

Wenn ich mich dazu entschlossen habe, diese Anmerkungen zum Buche «Würzburger Porzellan» zu schreiben, dann möchte ich diese nicht im Sinne einer Kritik am schönen und aufschlussreichen Werk verstanden wissen, sondern als ergänzende Betrachtung aus der Sicht des manche Probleme anders beurteilenden Porzellanfabrikanten.

Heinz Schaubach

## Ausstellungen

### Bern:

Die Schweizerische Antiquitätenmesse in Bern findet dieses Jahr vom 11. bis 22. Oktober statt.

### Cervia:

Der VI. Concorso di Ceramicà d'Arte in Cervia wird in der Zeit vom 21. Juli bis 8. September durchgeführt.

### Dortmund:

Das auf Schloss Cappenberg befindliche Museum für Kunst und Kulturgeschichte Dortmund zeigt vom 10. April bis 3. November 1968 eine Ausstellung «Kacheln und Fliesen».

### Faenza:

Auch dieses Jahr findet während der Sommermonate in Faenza der traditionelle Concorso Internazionale della Ce-

ramica d'Arte statt.

### Genf:

Am 7. Juni hat die Niederlassung von Christies in Genf ihre erste grosse Versteigerung einer einzigartigen Sammlung von fröhlem Meissenporzellan durchgeführt.

### Köln:

Im Overstolzenhaus war bis zum 5. Mai eine Ausstellung mit Keramiken von Shoji Hamada und Bernard Leach zu sehen.

### Wien:

Vor 250 Jahren ist die Wiener Porzellanmanufaktur gegründet worden. Aus Anlass dieses Jubiläums soll in Wien im kommenden Herbst eine grosse Ausstellung «250 Jahre Wiener Porzellan» gezeigt werden.