

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:	- (1985)
Heft:	100
Artikel:	Paul Scheurich und Meissen
Autor:	Reineking von Bock, Gisela
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-395165

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: 15.01.2026

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



*Paul Scheurich im Atelier.
Werkfoto der VEB Staatl. Porzellan-Manufaktur Meissen.*

Paul Scheurich und Meissen

1883—1945

Gisela Reineking von Bock

Paul Scheurich zählt zu den besten Porzellanmodelleuren unseres Jahrhunderts.¹ Er war ein vielseitig interessierter und begabter Mann, ein Künstler und Grandseigneur, der das gesellschaftliche Leben liebte, neben dem Luxus aber auch die Not kennengelernt hat. Er wurde umjubelt, gefördert und hochbezahlt, dann wieder zur Seite geschoben, übergegangen und fast vergessen. Es gab viele Gegensätze in seinem Leben, die durch sein künstlerisches Temperament auf der einen Seite und durch seine zarten sensiblen Empfindungen auf der anderen Seite zu erklären sind. Berlin war seine Wahlheimat, wo er sich die meiste Zeit aufhielt. Das lebendige Leben zwischen den beiden Weltkriegen war dort die Atmosphäre, in der er sich wohl-

fühlte. Und doch unternahm er immer wieder unvermutet weite Reisen ins Ausland, um neue Eindrücke zu sammeln und sich an fremden Bildern müde zu sehen. Sein Leben war das eines Genies, das mit seinen Kräften nicht haus halten konnte, sich daher in Ausübung seiner Kunst oft genug erschöpfte. Dies Leben ist gekennzeichnet durch politisch wechselvolle Zeiten, zwei schwere Kriege und Krankheiten, aber es ist ausgezeichnet durch viele ungewöhnlich reiche Schaffensperioden.

Der grösste Teil seiner bildhauerischen Lebensarbeit galt der Manufaktur Meissen, wo alle Mitarbeiter ihn sehr schätzten, seine Verdienste bis heute uneingeschränkt anerkannt sind und die Schönheit seiner Werke gepriesen

wird. Hier in Meissen werden seine Arbeiten bis zum heutigen Tag immer wieder neu verlegt. Die Schar der Sammler seiner Porzellanfiguren konzentriert sich daher auf die Plastiken, die Scheurich für Meissen schuf. Seine Werke für andere Manufakturen sind zahlenmäßig gering und gehören zu seiner frühesten Periode, wie z.B. die drei Figuren, die er um 1912 für Unterweissbach schuf: «Jäger», «Jägerin» und «Dame mit Lyra»², die beiden Damen mit einem Hündchen³, die 1916 für Nymphenburg entstanden sind, und die ebenfalls um 1912 für die KPM Berlin modellierten Figuren «Liegende», «Apoll» und «Daphne»⁴. Für die Berliner Porzellanmanufaktur arbeitete er auch in seiner letzten Schaffensperiode 1933—1945.

Was er in dieser Zeit entwickelte, konnte aber während der Kriegsjahre der Öffentlichkeit nicht mehr vorgestellt werden, da manche Arbeiten nie ausgeformt oder vielleicht auch vor ihrer Auslieferung in der Manufaktur durch Bomben zerstört worden sind. Nur wenige Figuren aus seinem grossen Berliner Tafelaufsatzt «Geburt der Schönheit» sind bekannt geworden, und von anderen Figuren wurden erst 1984 unbekannte Gussformen wiederentdeckt.⁵

Paul Scheurichs Schaffen für Meissen ist im Vergleich zu seinen Werken für die KPM Berlin weit besser zu überschauen. Es lässt sich mit Hilfe des Archivs der Manufaktur Meissen lückenlos rekonstruieren, doch leider ist nicht mehr jede Arbeit im Original zu belegen. Dieser Bericht kann daher einen Katalog der Arbeiten Paul Scheurichs für Meissen vorlegen, der in Zusammenarbeit mit der Manufaktur entstand und für alle Arbeiten wenigstens einen Archivnachweis hat. Wir kennen heute 90 Figuren, Gefässe und Jahresplaketten, darüber hinaus wissen wir, durch Rechnungen belegt, dass Paul Scheurich auch den Dekor — vermutlich einen malerischen Dekor — für 6 «Reittassen», 6 «Kindertassen» und 4 «Bauerntassen» entworfen hat. Seine Tätigkeit für Meissen umfasst damit insgesamt 106 Arbeiten, die im Verlauf von 20 Jahren, 1913—1933 und 1937/38 entstanden sind. Diese Arbeiten reihen ihn in die Zahl der besten und namhaften Porzellankünstler unseres Jahrhunderts ein, ja stellen ihn vielleicht sogar an ihre Spitze. In Meissen war er der gefeiertste und bestbezahlte Modelleur, ein ungewöhnlich begabter und unermüdlich schaffender Künstler, der in den zwanziger Jahren mit Gerhard Marcks, Max Esser, Emil Paul Börner, Paul Walther, Willi Münch-Khe und anderen im Wettstreit stand.

Als Künstler war Paul Scheurich vor allem Porzellanmodelleur und Graphiker⁶, doch hat er auch Bilder gemalt, Bühnenbilder und Kostüme entworfen und einige seiner Porzellanmodelle für sich selbst in Bronze giessen lassen⁷ (Quelle 2, Absatz 3). Stilistisch ist seine Malerei unter die Nachimpressionisten einzurordnen, doch seine

Plastiken zeigen seinen eigenen individuellen Stil. Aus einer allen Künsten zugeneigten Familie stammend, fühlte er sich früh der Theaterwelt verbunden. Die Bühne hat ihn gefesselt und angeregt, nicht zuletzt, weil seine Schwester Louise Keun-Scheurich Schauspielerin geworden war. Im Theater selbst fand er die meisten Motive: auf der Bühne, im Zuschauerraum und im Foyer, oder er schuf Phantasiefiguren, die er fernen Ländern und vergangenen Zeiten entlehnte und die man sich durchaus auf einer Bühne vorstellen kann.

Paul Scheurich wurde am 24. Oktober 1883 in New York geboren.⁸ Seine Eltern, beide aus Deutschland eingewandert, hatten sich in Amerika kennengelernt und kehrten 1884 — der kleine Paul war gerade erst neun Monate alt — nach Deutschland zurück. Während die Eltern in Berlin eine neue Existenz aufbauten, wuchs Paul Scheurich im schlesischen Hirschberg bei einer Tante im Arzthaushalt seines Grossvaters auf. Seine Kindheit und Jugend war ungetrübt, der Blick für das Schöne wurde geschult, und die Architektur von Hirschberg und seiner Umgebung hat in ihm schon damals die Liebe zum Barock geweckt. Heute sehen wir in ihm einen Künstler, der die barocke, verspielte Koketterie, die höfische Grazie und Sorglosigkeit sowie die Anmut der Bewegungen des 18. Jahrhunderts in Formen und Gesten des 20. Jahrhunderts auszudrücken vermochte. Seine Porzellanfiguren haben das stolze Selbstbewusstsein von Kaendler-Figuren, deren Oberflächen dazu aber das ruhelose Vibrieren der Nymphenburger Plastiken eines Bustelli und dessen natürliche Ungezwungenheit in kleinen Details zeigen.

Zu seinem Beruf kam Paul Scheurich ohne die damals herkömmlich geregelte Ausbildung. Wie seinen beiden Brüdern war auch ihm das musiche Talent in die Wiege gelegt. Er zeichnete von Jugend an und bewies schon als Schüler ein von den Lehrern bewundertes Bildhauertalent. Mit 18 Jahren kam er nach Berlin und studierte bis 1904 an der Kunstakademie. Dann aber entfloß er jedem Zwang und versuchte mit Plakatentwürfen sein Leben zu finanzieren. Geheiratet hatte er bereits 1901 — eine Landschaftsmalerin, mit der er gemeinsam alles Neue suchte und begierig aufnahm. Erst 1909 liess er sich von Louis Tuailon (1862—1919) in die handwerkliche Technik des Bildhauers einführen. Unter dessen Anleitung soll Scheurich seine ersten Porzellanfiguren entworfen haben.⁹ Immerhin hatte Tuailon für die Majolika-Werkstätten in Cadien (Ostpreussen) eine «Europa auf dem Stier» als farbige Terrakotta ausgeführt und kannte sich daher in den Materialproblemen des Tons aus.

Sein künstlerisches Debüt gab Paul Scheurich 1906 mit Zeichnungen und Buchillustrationen. Preisgekrönt wurde damals seine Illustration zu «Besuch aus dem Glasschrank», wo Porzellanplastiken zum Leben erweckt, ihr

gläsernes Gefängnis verlassen. Dieses Thema mag ihn endgültig veranlasst haben, sich mit der Porzellanfigur auseinanderzusetzen. Fortan pendelte er bei diesen zwischen zwei Polen: den zum Stillhalten verurteilten und in Ruhe verharrenden Figuren (Kat.-Nr. 23, 34, 35, 36) einerseits und den sich lebhaft drehenden, rasch sich bewegenden Wesen (Kat.-Nr. 8, 11, 23, 39, 43, 57) andererseits.

Zunächst aber fehlte der Auftraggeber, fehlte die Manufaktur, für die Paul Scheurich hätte arbeiten können. Das änderte sich durch die Begegnung mit Max Adolf Pfeiffer, einem ebenfalls jungen und tatendurstigen Mann, der 1908 die 1882 gegründeten Schwarzbürger Werkstätten für Porzellankunst in Unterweissbach unter der Schirmherrschaft der Fürstin Anna und des Fürsten Günther zu Schwarzburg-Rudolstadt und Sonderhausen als GmbH übernommen hatte. Pfeiffer wollte nur das Beste an Porzellanfiguren gelten lassen und suchte nach jungen, unverbildeten Talenten, mit denen er einen eigenen Stil entwickeln konnte. Der Zeitpunkt der Begegnung ist unbekannt, es war jedoch eine schicksalträchtige Stunde, die beide Männer für Jahrzehnte aneinandergebunden hat. Pfeiffer wurde der erste Auftraggeber für Porzellanfiguren von Paul Scheurich. Dieser schuf für ihn die drei oben erwähnten Figuren, die unbemalt weiss blieben, weil nach Pfeiffers damals ungewöhnlich eigenständiger Meinung «das Porzellan seine zarten Reize, seine edelste Schönheit nur in ganz weissen Stücken offenbart»¹⁰. Diese Figuren fanden soviel Gefallen, dass bald darauf die Berliner Manufaktur unter der künstlerischen Leitung von Theo Schmuz-Baudiss Scheurich den Auftrag für drei weitere weisse Figuren erteilte und auch die Nymphenburger Manufaktur Modelle bestellte. Kaum ein anderer Porzellanmodelleur hatte in diesen Jahren einen ähnlich grossen Erfolg. Scheurich war gefragt und blieb daher ein ungebundener, freischaffender Künstler.

Obwohl Pfeiffer in den Schwarzbürger Werkstätten Bedeutendes gelang, wurde ihm das Betätigungsfeld dort doch zu eng. Er ging nach Meissen. Hier war er ab 1913 kaufmännischer Direktor, ab 1918 Werdirektor und 1926 bis 1933 sogar Generaldirektor.

Natürlich blieb er seinem Prinzip treu, nur Vorbildliches zu fördern und zu verwirklichen. So verstand er es, die besten Bildhauer und Modelleure, die er aus Unterweissbach kannte, auch nach Meissen zu verpflichten. Paul Scheurich war unter ihnen.

Die ersten Figuren, die Scheurich für Meissen schuf, entstanden 1913. Sie bilden einen Zyklus von Tänzern und Tänzerinnen, den das Publikum und die Kunstkritiker begeistert aufnahmen (Kat.-Nr. 1—5). Mit ihm bewies Scheurich sowohl sein grosses Talent als Bildhauer als auch seine Vorliebe, als lächelnder Beobachter sich am

Bühnengeschehen zu erfreuen, die Pracht der Kostüme zu bewundern und dennoch mit dem Abstand des Intellektuellen die Koketterie auf der Bühne nicht allzu ernst zu nehmen. Wie sehr schmachten die beiden Randfiguren Bajazzo und Florestan ihre Damen an! P. Scheurich ergötzt sich an ihren komplizierten Bewegungen und lässt sie die Augen schliessen. Die beiden geschmeichelten Tänzerinnen jedoch strecken sich kapriziös auf den Zehenspitzen und wiegen sich im Wohlgefallen, während die Mittelgruppe als sich küssendes Paar gutes Ballett voll Heiterkeit zeigt, wobei die gespielte Koketterie von beiden belächelt wird. Wann immer sich P. Scheurich wie hier als Künstler und Psychologe zugleich bewährt, hat er seine besten Arbeiten geschaffen. Der Erfolg dieser Serie, die wie ein griechischer Giebelfries angeordnet werden muss, lag auch im Thema, das diese quirlende Szene darstellt. Sie verkörpert die Tänzer des Russischen Balletts «Karneval», einer Gruppe von Solisten, die Petersburg verlassen hatten und unter der Organisation von Sergej Djagilew eine glänzende Tournée durch Europa starteten. Nach einem Erfolgsjahr, 1909, in Paris war «Das Russische Ballett» an die Kroll-Oper in Berlin gekommen. Sicher hat P. Scheurich das gesamte Programm gesehen und viele Aufführungen aufmerksam verfolgt. Der Tänzer Fokin hatte die Choreographie zusammengestellt und Leonid Bakst, der bewunderte Bühnenbildner, hatte auch die Kostüme entworfen. Scheurich änderte an diesen Vorbildern nichts. Er schildert die Figuren so, wie er sie auf der Bühne sah. Auch andere Künstler waren von dieser Ballettgruppe beeindruckt und stellten sie in den entsprechenden Kostümen und ähnlichen Bewegungen dar¹¹. Die Musik zu diesem Ballett hatte Rimsky-Korsakow nach dem Vorbild von Robert Schumanns Klaviermusik für das Orchester instrumentiert. Das Publikum war so begeistert, dass nach der Uraufführung in Berlin, 1910, weitere Aufführungen in Paris (1910), Rom (1911) und bis 1917 in vielen anderen Städten folgten. Ja, noch 1924 wurde das Ballett in Barcelona gegeben. So griff Scheurich mit seinen Figuren ein sehr aktuelles Thema auf, das dem Publikum der Salons vertraut war. Die Figuren der Handlung sind der italienischen Komödie entlehnt und, als Hommage an R. Schumann, nach der Mode der Biedermeierzeit gekleidet. In der Rollenverteilung sind die Solisten namentlich bekannt: Michail Fokin und seine Frau Vera Fokina, die Tänzer Novikov und der vielumjubelte Nishinsky, während bei den Damen neben der Eduardova die Karsavina die Primaballerina war. Unklar ist, welchen Tänzer die später hinzugekommene Einzelfigur des Bajazzo (Kat.-Nr. 8) darstellt, der das charakteristische bunte venezianische Rautenkostüm trägt. Die Aufzeichnungen im Archiv Meissen nennen Nishinsky als Tänzer, doch die Oper in Paris besitzt ein Foto, das M. Fokin in eben diesem Ko-



Michail Fokin im Kostüm von Leonid Bakst, Archiv der Oper von Paris, Foto von 1912, aus «Enciclopedia dello Spettacolo», Bd. V, Roma 1958.

stüm in ähnlicher Bewegung zeigt. Dort gibt es auch ein Foto, auf dem dieser zusammen mit seiner Frau Vera als sich küßendes Paar entsprechend Scheurichs Zentralgruppe zu sehen ist.¹²

Mit dem Erwerb der Reproduktionsrechte dieser Figuren hatte M. A. Pfeiffer einen guten Griff getan. So bemühte er sich weiterhin, P. Scheurich für Meissen einzusetzen, ohne ihm künstlerische Auflagen zu machen. Schon in seinem Rechenschaftsbericht für die Schwarzbürger Werkstätten hatte er geschrieben: «Es wird immer ein misslich Ding bleiben, künstlerischem Schaffen Regeln vorschreiben zu wollen. Kommt dann ein Künstler mit entsprechendem Können daran, so wirft er diese doch alle über Bord und schafft wie er muss und mag, und es ist gut so.»¹³ Aus diesem Grund kann P. Scheurich später selbst sagen: «In Meissen fand ich bei meiner Arbeit künstlerische Freiheit, auch hatte ich Freiheit in der Wahl der Motive und der künstlerischen Ausdrucksformen.»

Diese günstigen Bedingungen galten für Scheurich so lange er in Meissen tätig war. In dieser Zeit konnte er sich ungewöhnlich vielen Themen zuwenden und mit Ernstem und Heiterem, auch Groteskem sowie mit Phantasievollem und Realistischem experimentieren. Die Grösse der traditionellen Kleinfigur des Porzellans bestimmte in der

Regel das Mass seiner Figuren, die für den Vitrineschrank, die Anrichte oder das Kamingesims vornehmer Wohnungen bestimmt waren.

Daneben hat er sich 1928 auch grossen Porzellanarbeiten zugewandt, die aber eine Wirkung des Monumentalen vermeiden. Die «Frauenbüste» (Kat.-Nr. 32), «Europa auf dem Stier» (Kat.-Nr. 40) oder die «Dame mit Fächer» (Kat.-Nr. 45) sind die einzigen Grossfiguren, die bekannt sind (neben Kat.-Nr. 52, 55, 81, 82) und als solche zu fein und detailfreudig ausgearbeitet, zu natürlich und zu wenig unnahbar, um sie monumental zu nennen. P. Scheurichs Wunsch war es immer, eine intime Kunst zu schaffen, mit der die Menschen leben können, die sie erheitert oder gar amüsiert. «Alle Motive des Pathos fallen fort, man kann sich kein Pathos ins Zimmer stellen. Der feierliche Ernst der Monumentalität ist unmöglich. Porzellan bleibt eben immer heiteres Spiel! Man kann leicht grazil und sogar etwas frech mit dem Porzellan sein, aber man kann es nicht allzu gewichtige Dinge sagen lassen», behauptet P. Scheurich einmal selbst in einem Interview.¹⁴

Nach dem glänzenden Erfolg der Figuren des Russischen Balletts befahl Scheurich, durch die Schrecken des 1. Weltkrieges ausgelöst, eine depressive Erkrankung, die sein Schaffen lähmte, um 1917 aber wieder überwunden war. Sein Glücksrad drehte sich erneut nach oben. Der «Geck» und die «Biedermeierdame» (Kat.-Nr. 6, 7) waren die nächsten Arbeiten, auf denen zum ersten Mal seine Signatur, wenn auch sehr klein, auftaucht. Es war damals durchaus nicht üblich, Porzellane zu signieren, und der Vertrag vom 25. Oktober 1917 (Quelle 1) erwähnt im letzten Absatz ausdrücklich den Verzicht auf Namensnennung. Merkwürdig ist, dass die Signatur bei späteren Ausformungen der «Biedermeierdame» fehlen kann. Die Manufaktur, angeregt durch M. A. Pfeiffer, hatte damals offensichtlich das Bedürfnis, P. Scheurich zum Star der Porzellanmodelleure zu erheben. Warum nicht Gerhard Marcks, warum nicht Paul Esser, nicht Theodor Eichler, Alfred König, Paul Walther oder Willi Münch-Khe? Sie alle waren gute Modelleure und hatten hervorragende Arbeiten vorzuweisen. Der Grund wird nicht allein in der grossen Sympathie gelegen haben, die beide Männer für einander empfanden, vielmehr muss Pfeiffer erkannt haben, dass in den graphischen Arbeiten P. Scheurichs die Merkmale vorgegeben waren, die ihm zur Verwirklichung einer guten neuen Porzellanplastik notwendig schienen. Die Idee der weissbelassenen Porzellanfiguren liess sich in Meissen anders als in Schwarzbürg nicht ohne Widerspruch verwirklichen, denn in Meissen hatte man bisher alle Arbeiten grundsätzlich bemalt. Doch M. A. Pfeiffer hatte in seinem Bericht über die Schwarzbürger Werkstätten 1912 selbst erkannt, dass «der Scherben ... einen Farbton mitbringt, d.h. dieser muss gewissermassen erst er-

Tafel 1



Katalog-Nr. 6 + 7

Tafel 2



Katalog-Nr. 15 + 14



Katalog-Nr. 17



Katalog-Nr. 20



Katalog-Nr. 43



Katalog-Nr. 45

Tafel 7



Katalog-Nr. 49

Tafel 8



Katalog-Nr. 57

weckt werden. An dem ganz unbemalten Stück ist das Weiss nicht eigentlich als Farbe zu rechnen, es wird erst hierzu, indem andere Farben hinzutreten. Regel sollte es nun sein, dass ein Gegenstand nur soweit zu bemalen ist, bis das Weiss des Scherbens selbst als Farbwert wirkt.»¹⁵ Dies gerade liess sich ideal mit einer Staffierung verwirklichen, die P. Scheurich an seinen Zeichnungen und seinen aquarellierten Graphiken erprobt hatte. Nur wesentliche Teile hat er dort leicht mit Farbe akzentuiert oder gerade kleine Nebensächlichkeiten durch Farbtupfen zur Belebung hervorgehoben. Obwohl sich die Staffierung der russischen Tänzerfiguren noch an die herkömmlichen Massstäbe in Meissen hält, zeigen bereits der «Geck» und die «Biedermeierdame» den neuen Stil von Scheurichs Kolorierung. Grosse Teile der Plastiken blieben fortan weiss, während das Inkarnat gleichzeitig auf vortreffliche Weise sehr zart angelegt wird. Oft sind es nur die Lippen, Wangen, Nasenspitze, die Fingerspitzen und Gelenkknochen sowie die Zehen, die fleischfarben betont werden. P. Scheurich hatte diese Staffierung bei seinen Urmustern eigenhändig vorbildlich geleistet; den Porzellanmalern der Manufaktur bereiteten sie später immer grosse Schwierigkeiten.

Schon 1917 hatte P. Scheurich im Alter von nur 34 Jahren den Gipfel seines künstlerischen Erfolges erreicht. Zwar hatten die Schrecken des Krieges, die sein sensibles Gemüt sehr belasteten, seine Gesundheit geschwächt, doch im Sanatorium Waldhaus in Nicolassee bei Berlin konnte er einen Vertrag unterschreiben, der ihm die beachtliche Summe von «1500,— Mark in bar» für das Modell der «Biedermeierdame» zusprach (Quelle 1). Wenn er vorher für den «Gecken» die gleiche Summe bekommen hat, was anzunehmen ist, so hätte Scheurich mit dem Betrag allein für diese beiden Figuren ein Jahreseinkommen verdient, das damals ein Direktor eines nicht sehr grossen Museums bezog.

Die Genesung stellte bei Scheurich die alte, aussergewöhnliche Schaffenskraft wieder her, und er begann erneut eifrig zu zeichnen. Überhaupt scheint er alle Ideen zuerst mit dem Bleistift oder der Radiernadel festgehalten zu haben. Sie waren die Instrumente, mit denen er spontan und schnell arbeiten konnte, doch scheint er nur selten Vorstudien zu seinen Porzellanfiguren gemacht zu haben.¹⁶ Seine in Porzellan wiederholt ausgeführten Putten gibt es auch als Zeichnung, und die Illustrationen zu



Putto als Amor, Zeichnung.



Titelseite zu «Italien» von Heinrich Heine mit dreizehn Zeichnungen von Paul Scheurich, Berlin 1919.

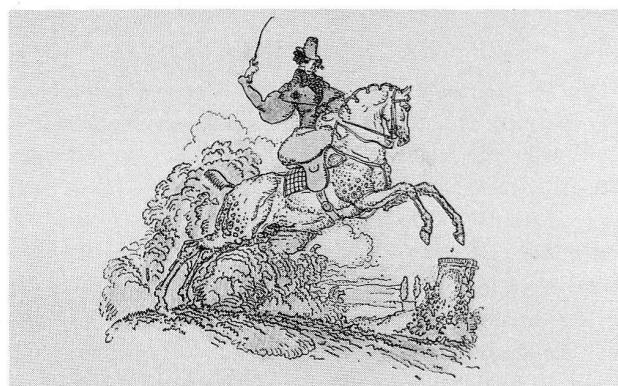
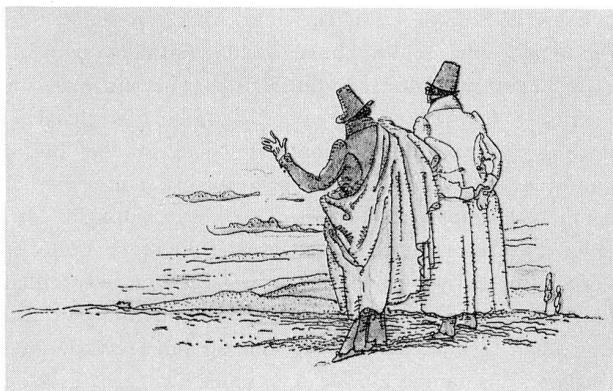


Illustration von P. Scheurich aus Heines «Italien», 1919.



Illustrationen von P. Scheurich aus Heines «Italien», 1919.

Heinrich Heines «Italien» von 1919, deren Figuren er in Kleidern der Mode des Erscheinungsjahres von 1830 exakt dargestellt hat, scheinen Verwandte des «Gecken» und der «Biedermeierdame» zu sein. Auch seine «Dame mit Strumpfband» (Kat.-Nr. 17), ebenfalls 1919 gearbeitet, findet sich als Dame, die ihren Rock ein wenig zu hoch hebt, in Heines Erzählung wieder. Natürlich ist diese genau so wenig ein Vorlagenblatt für seine Porzellanfigur wie die «Dame im Seidenkleid», die jedoch eindeutig beweist, wie sehr sich Paul Scheurich mit der Wiedergabe von Materialien, dem Faltenwurf eines Gewandes und der



P. Scheurich, Zeichnung einer Dame im Gesellschaftskleid, aus O. Fischel: Paul Scheurich. Zeichnungen. Berlin (1928).

Wirkung einfallenden Lichtes beschäftigt hat. Das Licht, das er hier zeichnete, verlangt ja die Porzellanplastik als Realität, um in ihrer ganzen Schönheit zur Wirkung zu kommen. P. Scheurich verstand es meisterhaft, damit zu spielen.

All dies hatte M. A. Pfeiffer sehr wohl erkannt und ausserdem nicht übersehen, dass auch andere Manufakturen die Mitarbeit Scheurichs schätzten. So entschloss er sich zu einem Vertrag, der Scheurich anhielt, alle seine Porzellanmodelle allein der Manufaktur Meissen mit allen Rechten zur Verfügung zu stellen (Quelle 2). Freilich wurde keine Anzahl der Modelle genannt, die er zu liefern hatte, aber für jedes Modell wurde ihm ein Honorar zwischen 1000,— und 2000,— Mark zugesichert, dazu kam ein Gewinnanteil von 10 % des Umsatzes in den ersten 10 Jahren, aus denen vier Jahre später 30 Jahre wurden (Quelle 3).

Kein Künstler konnte sich damals einen besseren Vertrag wünschen. Scheurich wurden keinerlei Vorschriften gemacht, und er konnte seine Lebensgewohnheiten nach persönlichem Belieben beibehalten. Er durfte in Berlin, wo er sich in der weltoffenen Atmosphäre wohlfühlte, bleiben und brauchte nur zweimal im Jahr mit seinen Gipsmodellen nach Meissen zu kommen, um sie dort unter Mitwirkung der Manufaktur in Porzellan umzusetzen.

Der Vertrag von 1918 hätte eine sorglose Zukunft bedeutet, wenn die Wirtschaftskrise der nächsten Jahre nicht alle Hoffnungen enttäuscht hätte. In Ermangelung des Metallgeldes und als Auswirkung der Inflation hatte die Manufaktur 1920 und vor allem 1921 Münzen aus Porzellan und Böttger-Steinzeug für viele Städte Deutschlands geprägt und fasste erst 1922, wie aus oben zitiertem Vertrag zu sehen ist, wieder den Mut, sich künstlerischen Aufgaben zuzuwenden. Danach aber kam es erst zur eigentlichen Wirtschaftskrise und zur Inflation, die alle Kalkulationen zunichtete machten. 1923, als der Wert einer Goldmark einer Billion Papiermark entsprach, wurde keine Figur von Scheurich angekauft und keine verkauft. Gesundheitlich verfiel Scheurich noch mehr als während des Ersten Weltkrieges, und seine Familie litt grosse Not. Die Manufaktur versuchte ihren Künstlern zu helfen, soweit es ihr möglich war, doch dies war nicht genug.

Auch in den folgenden Jahren blieb der erwartete Umsatz der von Scheurich gelieferten Figuren leider aus, aber die Manufaktur kaufte regelmässig Modelle an, die z. T. schon vor längerer Zeit geliefert sein mussten (Kat.-Nr. 12, 18—24, 34). Scheurich war ja krank und arbeitsunfähig. Dennoch liess die Begeisterung für seine künstlerischen Arbeiten nicht nach, und er bekam für seinen «Stehenden Mohr mit Papagei» (Kat.-Nr. 20) auch noch 1924 dem Vertrag entsprechend 1000,— RM, ein Spitzenhonorar, das die üblichen Verträge weit übertraf. Max Esser erhielt zur gleichen Zeit oft nur 50,— RM und nie mehr als 500,— RM. So zeigen die Zahlungen an Scheurich anschaulich, dass die Verehrung, die viele Zeitgenossen ihm entgegenbrachten, auch von seiten der Manufaktur ihren finanziellen Ausdruck fand. «Das vor allem: Scheurich ist der grösste Porzellankünstler aller Zeiten und der unglücklichste dazu!»¹⁷ Diese Worte Fr. v. Voltos waren damals vielen aus dem Herzen gesprochen, und auch wir zählen Scheurich zu den besten Porzellanmodelleuren, die es gab. Das ekstatische, fast übertriebene Lob Fr. v. Voltos war aber wohl deshalb so lautstark notwendig, weil zu viele Künstler der zwanziger Jahre sich ganz anderen Stilrichtungen als Scheurich zugewandt hatten. Einem Kandinsky und Paul Klee mochten die verspielten Figürchen sicher genau so wenig zusagen wie etwa den anderen Malern des Blauen Reiters, der Brücke oder des Bauhauses und ihren Anhängern. Doch wie sich im Wohnstil neben den deutschen sachlichen Stahlrohrmöbeln auf der einen und den Luxusmöbeln aus polierten Edelholzern des französischen Art Déco auf der anderen Seite in Deutschland ein 2. Biedermeier durchsetzen konnte, so fanden die realistisch bewegten und auch in Ruhe verharrenden Figuren eines Paul Scheurichs viele Anhänger, da man sowohl die hohe künstlerische Qualität als auch den Rückgriff auf barocke Mentalität als Gegenpol zu der oft langweilig und leer

scheinenden «funktionalen Form» und der «Form ohne Ornament» verstanden haben muss. Die Sehnsucht nach feinnerviger Verspieltheit, nach gewagter Koketterie, die charmant und niemals grob dargestellt, auf jede auch damals schon beliebte Gesellschaftskritik verzichtete, war es, die Scheurich ein so breites Publikum sicherte. Von diesem Zauber sind auch wir heute noch berührt, da die Figuren trotz ihres leicht verständlichen Gebarens in ihrem Ausdruck, ihrer Gestik und Mimik komplizierte Gedankengänge verraten, die den Betrachter zum Verweilen und Interpretieren anregen. Nicht mangelnde Anerkennung, sondern allgemeiner wirtschaftlicher Notstand ist daher für den recht geringen Absatz der Scheurich-Figuren zwischen 1924 und 1929 verantwortlich.

In der Manufaktur Meissen gibt es eine Liste der verkauften Scheurich-Modelle dieser Jahre (Quelle 5). Es sind 81 Figuren in 5 Jahren, die einen Umsatz von insgesamt nur 8570,55 RM gebracht haben. Auffallend ist, dass der «Tanzende Chinese» (Kat.-Nr. 23) beim Publikum besonders gut ankam und 26 mal, 4 mal mehr als der «Sitzende Türke» (Kat.-Nr. 25) verkauft worden ist. Dies ist auch die schwere Zeit, in der sich M. A. Pfeiffer persönlich bemühte, das Gipsmodell der «Dame mit Mohr» (Kat.-Nr. 12), das Scheurich vermutlich wegen seiner grossen finanziellen Not nach England verkauft hatte, für die Manufaktur mit allen Rechten zurückzuerwerben.¹⁸ Seine Ausformung wurde 1927 vom Publikum ebenfalls gut aufgenommen (Quelle 5).

Als die Krankheit überwunden war, fand P. Scheurich erneut zu einem mit ansprönen Ideen ausgefüllten Schaffen zurück. Die letzten Arbeiten in den zwanziger Jahren zeigen ihn als einen Künstler, der sich realistischen Themen des Alltags zuwendet und Themen der Theaterwelt zunächst meidet (Kat.-Nr. 32—38, 45). Für die Figuren «Frauenbüste», «Weiblicher Akt» u. a. ist die ruhige, ungezwungene Haltung charakteristisch. Sein Temperament scheint nach der langen Krankheit, wie schon einmal 1917, noch nicht wieder voll entfaltet gewesen zu sein. Dieser Umstand gab ihm jedoch die Musse, einen neuen kreativen Höhepunkt im technischen Bereich zu suchen. Neben den traditionellen Kleinfiguren wandte er sich nun ungewöhnlich grossen Porzellanfiguren und auch dem Modellieren für braunes Böttgersteinzeug zu. Die technischen Probleme kann er sofort schon bei den ersten Arbeiten so meisterhaft überspielen, als ob es solche nicht gäbe. Der «Kopf einer jungen Frau» (Kat.-Nr. 32) und die «Dame mit Fächer» (Kat.-Nr. 45) sind die ersten Arbeiten im Grossformat. Sie zeigen, dass Scheurich das Porträtierten versteht und auch den ruhigen, in sich versunkenen Menschen überzeugend wiedergeben kann. Die «Dame mit Fächer» ist vielleicht die grossartigste Figur, die P. Scheurich je geschaffen hat. Sie ist keine Theaterfiguri-

ne, kein verkleidetes Wesen, sondern eine hübsche junge Frau der Gegenwart, die sich zu einem festlichen Abend in höchst modernem Kleid zurechtgemacht hat und sinnend mit gekreuzten Armen auf etwas wartet. Sie zeigt keine aufreizende Koketterie, hier wird mit natürlichem Charme kostbare Eleganz selbstverständlich und lässig dargeboten. P. Scheurich gibt jedes Detail mit unglaublichem Einfühlungsvermögen wieder. Die Federn und die Seide des Kleides scheinen nicht aus Porzellan zu sein. Die Sorgfalt der Modellierung steigert sich sogar auf der Rückenpartie im Kräuseln des Crêpe-de-chine-Saumes am Ausschnitt.

Auch in den Jahren 1931 und 1932 schuf P. Scheurich mit dem «Mädchenkopf» (Kat.-Nr. 52) und der «Flora» (Kat.-Nr. 55) weitere Grossplastiken, die heute leider verschollen sind.

Mit dem Beginn der dreissiger Jahre ist die Bewegungsarmut der Figuren wieder vergessen. Schon die «Spanierin» (Kat.-Nr. 39), 1931 entstanden, tanzt in verschraubter Haltung zur Gitarrenmusik ihres Partners (Kat.-Nr. 38), der freilich erst ein Jahr nach ihr ausgeformt worden ist. Da Scheurich nie beim Erprobten und Ereichten stehnblieb, hat er es auch gewagt, Grossplastiken mit solch komplizierten und rasch ablaufenden Bewegungsmotiven zu schaffen. Über die «Amazone mit Amor», die «Europa auf dem Stier» (Kat.-Nr. 40) und die «Entführung» (Kat.-Nr. 49) kommt er zu seiner «Stürzenden Reiterin» (Kat.-Nr. 57). Diese Figur ist wohl das Keckste, was er je geschaffen hat! Ein Unglücksfall wird zur Burleske. Die stürzende Dame erkennt im Fallen ihre für die Herren jener Jahre so pikant reizvolle Situation, in die sie unfreiwillige Umstände gebracht haben, und für die sie kein moralisches Gesetz verantwortlich machen kann. Wegen ihres fallenden Rockes, der ihre Beine freigibt, braucht sie sich nicht zu schämen, und sie kann, da ihre Situation Mitleid fordert, mit ihren Augen werben und den Betrachter zum genauen Hinschauen auffordern. Man erinnere sich der gesellschaftlichen Massstäbe dieser Zeit: Die kurzen Röcke der Mode in den zwanziger Jahren, die zum ersten Mal in der Geschichte die Beine der Frauen den Blicken freigegeben hatten, waren endlich unmodern und der Rocksaum wieder auf ein «anständiges Mass» tief nach unten gerutscht. Die Moralapostel, die nun wieder Frieden hatten, wurden daher durch Scheurichs «Stürzende Reiterin» unvermutet aufgeschreckt. Ihr Protest gegen soviel Zügellosigkeit scheint das Ende der Arbeit Scheurichs für Meissen bedeutet zu haben.

Gleichzeitig sank auch der Stern seines Gönners Max Adolf Pfeiffer in Meissen. Dieser verliess die Manufaktur 1933. Seit eben dieser Zeit entschied künftig das Finanzministerium in Dresden über die Auswahl der herzustellenden Produkte, und es half Scheurich sehr wenig, dass

Professor Börner als Malereidirektor sich für Scheurichs Modelle einsetzte: «Wenn das Finanzministerium aus Gründen des Anstandes die Ausführung des Werkes «Stürzende Frau» nicht zulässt, halte ich den Hinweis für erforderlich, dass wir das bereits im Herbst 1932 auch von Professor Scheurich herausgebrachte Werk «Eros» ebenfalls zurückstellen müssen... Scheurich ist schlechthin als Porzellanbildner eine künstlerische Kraft ersten Ranges. Ich als Leiter und Wahrer des Geistesgutes möchte bitten, den Vertrag vom 13. Februar 1933 aufrechterhalten zu dürfen» (Quelle 8).

Börner durfte es nicht. Mündlich aber war vereinbart worden, Scheurich für das Modell dieser Figur 2500,— RM zu geben, wovon ihm 2100,— RM ohne offizielle Erlaubnis überwiesen worden waren (Quelle 9). In der Manufaktur stand man offensichtlich geschlossen hinter Scheurich, doch das sächsische Finanzministerium reagierte rasch und endgültig: «Neue Abmachungen mit Scheurich sind nur nach vorher erteilter Genehmigung des Finanzministeriums zu treffen» (Quelle 10). Diese blieben in der nächsten Zukunft aus. Es folgte ein Streit mit dem Ministerium, der bis Oktober dauerte und damit endete, dass alle Tantiemenzahlungen an Scheurich gestrichen wurden.

Nun war der einstige Lieblingskünstler der Manufaktur vollkommen rechtlos. Ohne Max Adolf Pfeiffer konnte sich Emil Paul Börner allein gegen soviel Unverständ nicht durchsetzen. Da Scheurich aber eine hohe Zahlung für die Figur erhalten hatte, die nicht ausgeführt werden durfte, verlangte man von ihm ein Ersatzmodell. Er schuf nach langem Drängen dafür das Gegenstück zur «Dame mit Hirschkuh». Doch wieder kränkte ihn eine unfreundliche Geste, denn am 17. November 1936 wurde ihm diese Arbeit ohne Nennung von Gründen zurückgegeben.¹⁹

Es ist heute sehr unwahrscheinlich, dass eine solche Plastik hätte verlorengehen oder von Scheurich selbst vernichtet werden können. Versetzt man sich in die recht ärgerliche Situation Scheurichs, von dem zwei Modelle nacheinander nicht angenommen worden sind, obwohl das 2. Modell sogar ausdrücklich bestellt worden war, so ist es sehr wohl möglich, dass er das Modell, das man ihm zurückgab, anschliessend der Berliner KPM Manufaktur, für die er ohnehin seit 1933 arbeitete, zur Verfügung gestellt hat. Es spricht sehr viel dafür, die Berliner Figur «Dame mit Kniegeige» als die Ausführung eben dieses verworfenen Modells zu betrachten, da sie erst 1938 erstmals ausgeformt worden ist.²⁰ Auffallend ist an beiden Figuren die Harmonie des Typus der Damen und ihrer Gewänder sowie die Übereinstimmung ihrer Masse. Es wäre auch kein Einwand, dass die «Dame mit Hirschkuh» in Meissen schon 1931 ausgeformt worden ist, denn die Bestellung für das Gegenstück war erst gegen 1936 ausgesprochen wor-

den. Sollte P. Scheurich an «sein» Publikum gedacht haben, für das er gerne Figurenpaare schuf, so hätte jeder zur Figur aus Meissen, die ausnahmsweise nur unbemalt hergestellt worden ist, nun die Figur aus Berlin kaufen können. Dieses Modell wurde ja ebenfalls nur weiss, ohne Staffierung, angeboten.

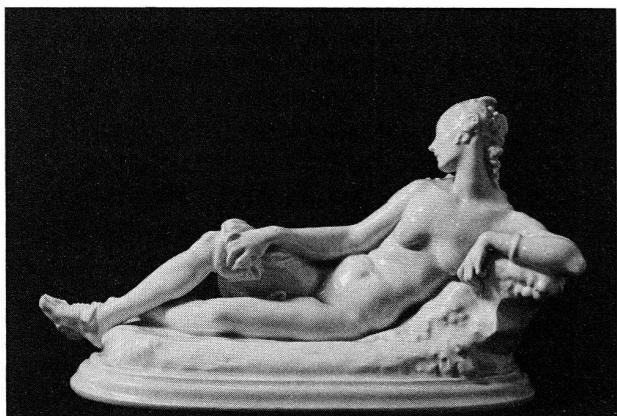
Scheurich hatte schon immer eine Vorliebe für Figurenpaare, die häufig nicht gleichzeitig, sondern in zeitlichem Abstand entstanden sind. Schon vor seinem Vertrag mit Meissen hatte er mit dem Jäger und der Jägerin für Unterweissbach, den beiden Damen für Nymphenburg und Apoll und Daphne für Berlin Zweiergruppen geschaffen.

Für Meissen führte P. Scheurich folgende Figurenpaare aus:

Titel	Kat.-Nr.	Entstehung	Erst-ausformung
Geck	7	1917	1917
Biedermeierdame	8	1917	1918
Dame mit Mohrenknabe	11	1919	1919
Dame mit Mohr	12	1919 ?	1927
Hirte	14	1919	1919
Venus	15	1919	1921
Mohr mit Kakadu	18	1919	1922/23
Türkin mit Flöte	21	ca. 1921—23	1925/26
Spanier mit Laute	37	1928	1934
Tanzende Spanierin	38	1931	1933
Zwerg	42		1929
Zwergin	49		1931
Geschwister vielleicht als Dop- pelgruppe gedacht	36	1929	1929/30
Petruschka	48	1929/30	1930
Dame mit Hirschkuh	51	1931	
Dame mit Kniegeige	KPM Berlin	1936	1938

Es ist zudem möglich, dass vielen Einzelfiguren ihr Gegenstück nur deswegen fehlt, weil P. Scheurich es nach dem Bruch mit Meissen nicht mehr hat ausführen können.

Anhand der Figuren, die thematisch oder nach Art ihrer Gestaltung miteinander verwandt sind, ist es nicht schwierig, die verschiedenen Stileigentümlichkeiten, ja unter Berücksichtigung der zeitlichen Abfolge auch die stilistische Entwicklung im Lebenswerk P. Scheurichs zu verfolgen. Vergleicht man allein die «Liegende», die 1912 in der KPM Berlin ausgeführt worden ist, mit der «Diana» (Kat.-Nr. 16) von 1919, so ist augenfällig, wie unterschiedlich zwei nackte, auf einem Grasssockel ruhende Frauen, beide aus weissem, unstaffiertem Porzellan, wiedergegeben werden können. Die Proportionierung der Körper und ihrer Gliedmassen ist bei beiden Figuren gleich, fast übereinstimmend sind auch die Köpfe mit ihren Gesichtern und den gelockten Haaren, aber wenn die Berliner Liegende vollkommen entspannt mit weichen Formen fast energielos (wie auch die zur gleichen Zeit gearbeiteten Berliner Figuren Apoll und Daphne) dargestellt ist, so sitzt die «Diana»

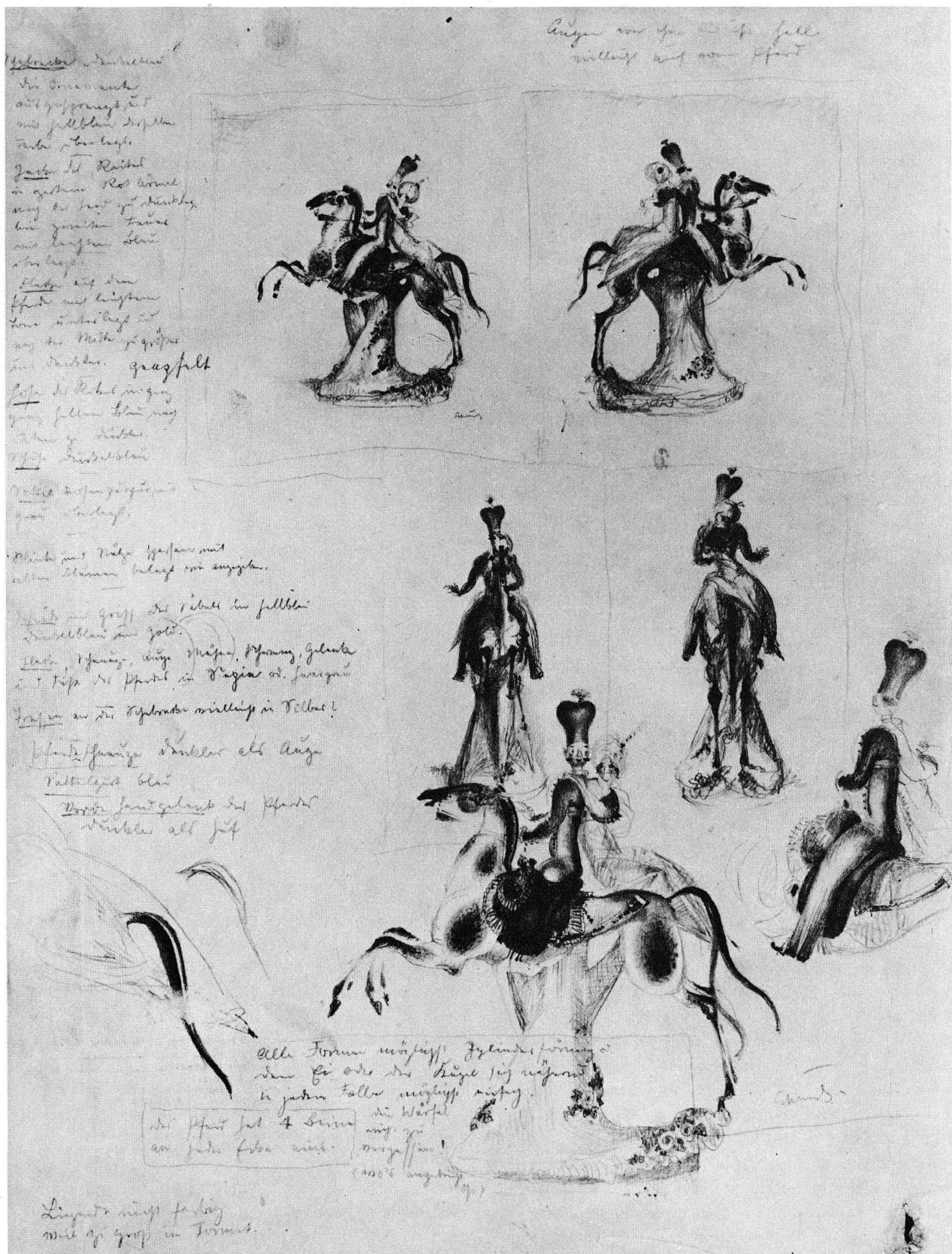


Liegende, Modell von P. Scheurich, KPM Berlin 1912, L. 40 cm.
Köln, Kunstgewerbemuseum, E 3862.

nicht nur aufrecht auf einem Sockel, sondern ihr Körper ist tätig gestrafft, die Muskeln sind leicht gespannt, und selbst die gelöst ausgestreckten Beine bleiben leicht angezogen in bewusster Grazie nebeneinander gestellt. Ähnlich aufmerksam und konzentriert verhalten sich auch die Venus und der Hirte (Kat.-Nr. 14, 15), die beide als schlankes, unbekleidetes Figurenpaar die Blicke verschämt nach unten senken und mehr wie Menschen nach der Vertreibung aus dem Paradies eine Spur von Scheu zeigen und so gar nicht den selbstbewussten Göttern des Olymps verwandt sind. Dieser Wechsel von der sehr lässigen Haltung der Figuren um 1912 zur besonnenen Konzentration der Figuren von 1919 ist im Rahmen der Entwicklung vielleicht auch eine Qualitätssteigerung, die bei allen Arbeiten aus diesem sehr schöpferischen Jahr zu beobachten ist (Kat.-Nr. 11—24).

Zu dieser Reihe gehört auch der «Stehende Mohr mit Papagei» (Kat.-Nr. 20) und der «Mohr mit Kakadu» (Kat.-Nr. 18), die beide ebenfalls eine sehr straffe und energische Haltung einnehmen, die sich auch in ihren Gewändern bis in die kleinste Falte und jeden aufgeworfenen Saum hinein fortsetzt. Wie anders ist das Wesen der «Türkin mit Flöte» (Kat.-Nr. 21), dem Gegenstück zum «Mohr mit Kakadu», die einige Jahre später entstand! Ihr Gewand wirkt weich und phantasielos. Falten, die wie Grate in rundem Bogen fallen, wiederholen sich und begrenzen glatte, leblose Flächen. Natürlich ist auch diese Figur mit reizvollem Leben erfüllt, denn sie ist ja ein Werk von P. Scheurich, aber die unübertrifftene sichere Modellierung der Arbeiten von 1919 hat sie nicht mehr.

Scheurichs Werk bietet immer wieder Überraschungen, sowie man sich detailliert damit befasst. Da sind nicht nur die Schwierigkeiten, dass die Daten von Anfertigung, Ankauf der Modelle durch die Manufaktur und deren Erstausformungen mitunter weit auseinanderliegen, auch die



*Vorzeichnung zur Entführung, Kat.-Nr. 49, gegen 1930.
Meissen, Archiv der Manufaktur, Foto des Archivs.*

Zeiten, in denen Scheurich durch seine Krankheit bedingt untätig sein musste, sind kaum zu rekonstruieren. Die Manufaktur hatte aus seinem grossen Vorrat kontinuierlich mitunter jahrealte Modelle erworben und in die Produktion genommen, so dass eine Unterbrechung der Neuauflagen von Scheurich-Figuren nur in den schwersten Inflationsjahren zu beobachten ist. Wäre das «*Stehende Mädchen*», Erstausformung 1930 (Kat.-Nr. 34), nicht zufällig in der Zeitschrift «*Die Kunst*» 1917 als Gipsmodell publiziert worden, man würde es als eine typische Arbeit der Genesungsperiode vor 1930 bezeichnen, wo Scheurich Figuren aus dem alltäglichen Leben in ruhiger Haltung bevorzugt hat. So aber liegt die Vermutung nahe, dass Scheurich auch schon 1917 nach seinem ersten Sanatoriumsaufenthalt zunächst mit gedämpftem Temperament gearbeitet hat.

Auch die grandiose Plastik des «*Sich bäumenden Pferdes*» (Kat.-Nr. 68) von 1937 ist nicht etwa der erste Versuch, einen schnaubenden, energiesprühenden Araber darzustellen, auch dieses Motiv gehört bereits zu den frühen Arbeiten und ist 1918 auf der Neujahrspakette (Kat.-Nr. 10) ähnlich dargestellt.

Von grossem Einfluss auf das gute Arbeitsklima zwischen Scheurich und der Manufaktur war sein grosszügiges Verhalten den Bossierern gegenüber. Scheurich war es wichtig, dass der grundsätzliche Charakter seiner Figuren getroffen war, für nebenschlichte Details aber gab er keine strengen Vorschriften. Zwar wurden die mit «S» signierten Urmodele in der Manufaktur verwahrt, und sie galten auch als bleibendes Vorbild für die Staffierung, doch auf Wunsch eines Kunden konnte die Bemalung vom Urbild abweichen, was oft genug vorgekommen ist, und selbst plastische Details durften abgeändert werden.²¹ So hat die Colombine des sich küssenden Paars (Kat.-Nr. 5) in der Ausführung des Kunstgewerbemuseums Berlin, Staatl. Museen Preussischer Kulturbesitz, nicht nur Rosen wie bei dem Urmode im Haar, sondern auch eine kleine Haube auf dem Kopf. Und der Amor von 1919 (Kat.-Nr. 13), der als Attribut einen Bogen in Händen hält, wird in der Modelliste «*Putto*» genannt, weil das Urmode aus Gips, das Scheurich angefertigt hat, einen Putto mit einer Traube in der rechten Hand zeigt. Der «*Tanzende Chinesenkabine*» wiederum wird in den Modellisten gleich zweimal genannt: einmal mit Füllhorn und einmal mit Leuchter (Kat.-Nr. 23, 24). Beide Figuren sind jedoch bis auf einen kleinen Einsatz im Füllhorn völlig gleich, auch wenn sie mit verschiedenen Modellnummern registriert sind. Dabei gibt es den Chinesenkabine auch in einer dritten Version ohne einen Gegenstand in den Händen.

Die einzige erhaltene Studienzeichnung von Scheurich — eine Studie zur «*Entführung*» (Kat.-Nr. 49) — zeigt im Randtext sehr anschaulich, worauf es Scheurich ankam:

«Plinte und Stütze sparsam mit alten Blumen belegt, wie angegeben» — diese Blüten auf der Zeichnung sind jedoch so flüchtig, dass der Bossierer hierbei nicht nur selbständig variieren durfte, sondern auch musste. Dass Scheurich gerade diese Figurengruppe stilisiert, leicht verfremdet haben wollte, bezeugen seine Worte «Alle Formen möglichst zylinderförmig und dem Ei oder der Kugel sich nähernd...», als ob sich nicht jeder Modelleur und Bossierer in Meissen streng an Scheurichs Modell gehalten hätte; für ihn war aber nur wichtig: «in jedem Fall möglichst einfach».

Viel zu wenig beachtet wurde bisher die Figur des Maskentänzers (Kat.-Nr. 43), der 1928 oder 1929 entstanden sein muss. Nur 26 cm hoch, ist er nicht nur graziös in seinen Bewegungen, straff diszipliniert in der Haltung und meisterhaft in den Gewandfalten, die sich der Bewegung anpassen, er ist darüber hinaus eine bewusst rundum gleichwertig gearbeitete Kleinplastik, so wie es sich die italienischen Renaissancekünstler einst gewünscht hatten, und wie es später kein anderer Bildhauer mehr ausführen konnte. Beim Maskentänzer schwingt nicht nur der Hut und die Hutfeder im Takt, hier sind die verschiedenen Gliedmassen und Details in ihren komplizierten Stellungen harmonisch aufeinander abgestimmt. Mit dieser Figur zeigt sich P. Scheurich als erfahrener Meister der Bewegung und hat doch fast gleichzeitig die «*Geschwister*» (Kat.-Nr. 36) geschaffen, zwei stehende Mädchen, denen er puppenhafte Steifheit und leblos wirkende Ruhe gab. Bei «*Petruschka*» (Kat.-Nr. 48) aber sehen wir zwei vollkommen erschlafte Puppen, die als Marionetten, die nicht gebraucht werden, neben dem Leierkasten abgelegt sind. Kein anderer Modelleur von Porzellanfiguren war jemals zuvor oder danach so erfindungs- und abwechslungsreich und gleichzeitig so überzeugend in all seinen unterschiedlichen Werken wie P. Scheurich!

1933 hatte sich mit der neuen politischen Szene auch der Geist im sächsischen Kultur- und im Finanzministerium, mit denen die Manufaktur zusammenarbeiten musste, geändert, und M. A. Pfeiffer büsst dort sein Ansehen und seinen Einfluss ein. Aus diesem Grund verliess er Meissen und ging zur Berliner Porzellanmanufaktur. Durch die eigenen Querelen mit dem Finanzministerium in Dresden veranlasst, folgte ihm P. Scheurich auch dieses Mal. Dennoch war seine Bindung zu Meissen nicht unterbrochen, obwohl er vermutlich keinen Kontakt mehr gesucht hat.

Was Scheurich nicht wissen konnte, war die Tatsache, dass am gleichen Tag, an dem ihm die «*Dame mit Kniegeige*» zurückgegeben wurde, schriftlich eine Anordnung herausgegeben war, dass beide Scheurich-Modelle «*Stürzende Reiterin*» (Kat.-Nr. 57) und die «*Jägerin mit Uhrhäuser*» (Kat.-Nr. 42) «sofort in Arbeit zu nehmen» wären (Quelle 11, 12). Die «*Stürzende Reiterin*» wurde sechsmal in Weiss ausgeführt. Aus diesem Grund also konnte kein

Ersatzmodell angenommen werden, denn nun hatte man vor, ausgerechnet die «Stürzende Reiterin» mit anderen beachtenswerten Figuren von Scheurich auf die Weltausstellung in Paris zu geben. Diese Kehrtwendung der Zensoren ist für Scheurich der letzte Triumph in Meissen. Er wird den Brief mehrmals gelesen haben, der am 5. April 1937 an ihn geschrieben wurde: «Vor einigen Tagen wurde in der Manufaktur ein Funkspiel „Das edelste Porzellan der Welt“ vom Reichssender Leipzig aufgenommen. Als Mittelpunkt... wurde die Fertigstellung der „Stürzenden Reiterin“ für die Pariser Weltausstellung gewählt...»

Nicht genug, dass die Figur nun endlich hergestellt werden durfte, man benutzte sie nun für Reklamezwecke und vermutlich aus dem gleichen Grund, aus dem sie zuvor verdammt worden war. Die Weltausstellung in Paris, 1937, machte nun allen, auch den Zweiflern und den Spöttern, deutlich, dass dieser so umstrittene Paul Scheurich Werke von internationalem Rang geschaffen hat. Er wurde in Paris gefeiert und erhielt dort sogar die Goldmedaille für seine Porzellanfiguren «Ruhende» (Kat.-Nr. 35), die «Entführung» (Kat.-Nr. 49), «Dame mit Fächer» (Kat.-Nr. 45), «Amazone mit Amor» (Kat.-Nr. 56), «Dame mit Hirschkuh» (Kat.-Nr. 53) und natürlich für die «Stürzende Reiterin» (Kat.-Nr. 57)!

Nun wollten die Beamten in Dresden mit der Zeit gehen. Scheurich war rehabilitiert, ja geradezu gesucht. 1937 kaufte die Manufaktur sofort 19 seiner Modelle auf, wobei für die Figur des friedelerianischen Generals «v. Seydlitz» allein 2800,— RM und für den «Pikör» 1500,— RM gezahlt worden sind (Quelle 13). 1938 arbeitete er neben einigen Gefäßen noch einmal zwei grosse Hirschfiguren für Meissen, danach aber scheint er mit Ausnahme der «Uhr mit Putto» (Kat.-Nr. 90) nur noch für die KPM in Berlin tätig gewesen zu sein.

Im Jahre 1985 sind nach dem Tode P. Scheurichs 40 Jahre vergangen, und bei diesem Rückblick ist daher die Frage nach seiner Bedeutung, seiner Wirkung auf die Nachfolgenden erlaubt. Der gültige Beweis für den Wert eines Künstlers liegt ja weniger in den rühmenden Äusserungen von Zeitgenossen²² oder im Lob späterer Historiker, sondern vielmehr in der Wirkung, die er auf andere nicht unbedeutende Künstler ausgeübt hat.

Heute haben wir genügend zeitlichen Abstand gewonnen, um klar erkennen zu können, dass sich P. Scheurich mit seinen Arbeiten bewusst und mehr als die meisten seiner Kollegen in die künstlerische Tradition der Manufaktur Meissen gestellt hat. Durch seinen manchmal leicht verspielten Stil mit heiteren Anflügen des Rokoko wirken seine Arbeiten fest und harmonisch eingebunden in das gewaltige Werk dieser 200 Jahre alten Manufaktur. Scheurich hat sich dem Stil des Hauses nicht widersetzt, er ist nicht revoltierend im Sinne der neuen Kunstrichtungen



*Papagena, Porzellan, Modell von Emil Paul Börner, Meissen 1936, Höhe 29 cm, Modellnummer A 1117.
Meissen, Manufaktur, Schausammlung. Werkfoto.*



*Zirkusreiterin, Porzellan, Meissen, Modell Peter Strang um 1975.
Meissen, Manufaktur, Schausammlung.*

der zwanziger Jahren gegen den Strom geschwommen und hat auch in den dreissiger Jahren für sich den glatten Stil der neuen Sachlichkeit nicht entdeckt. Bei all seinen unterschiedlichen Ausdrucksmöglichkeiten blieb er immer sich selbst und der Tradition der Manufaktur Meissen treu. Dank dieser Tatsache und unterstützt durch die hohe Qualität seiner Werke konnte er eine eigene Tradition im Sinne des 20. Jahrhunderts einleiten, die die grosse Entwicklung der Manufaktur Meissen fortsetzt und die bis heute zu spüren ist. Seine Art der Darstellung und seine Themen kamen beim Publikum gut an und wurden daher von anderen Künstlern als Anregung aufgegriffen. Schon in den zwanziger Jahren hat E. P. Börner, bevor er künst-

lerischer Direktor wurde, auffallend den Stil Scheurichs angenommen. Ja, er hatte sich diesen so zu eigen gemacht, dass selbst Figuren aus den fünfziger Jahren, als auch er längst an der Porzellanmanufaktur in Berlin tätig war, auffallende Ähnlichkeiten mit Scheurichs Figuren aufweisen. Doch über Börner hinaus «scheuricht» es auch heute noch in Meissen. Das aber ist gerade das Geheimnis der Tradition: Wenn Errungenschaften nicht rasch verworfen, sondern gepflegt und so geehrt werden, dass sie erkennbar bleiben, auch wenn die Entwicklung weitergeht. Dies gilt für das Schaffen P. Scheurichs in seiner Zeit, und dies gilt für das Schaffen der gegenwärtigen Künstler in Meissen im Hinblick auf P. Scheurich.



Anmerkungen

¹ Literatur zu P. Scheurichs Porzellanfiguren

Hans Bethge: Paul Scheurich. In: *Die Kunst*, Jg. 32, 1917, S. 384—391.

Franz von Volto: Paul Scheurich. *Porzellane*. Berlin (1928), S. 5 ff.

Peter Mediger: Scheurichs Verhältnis zu Ballett und Oper. In: *Keramik-Freunde der Schweiz*. Mitteilungsblatt Nr. 70, 1966, S. 12—16.

Ursula Erichsen-Firle: Figürliches Porzellan. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Köln, Band 5, Köln 1975. «Zum Frühwerk Paul Scheurichs.» S. 24—28.

Jochen Brügmann: Das Leben von Paul Scheurich (1883—1945). In: *Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart*. Ausst. Kat., Kunstmuseum Köln, 1983, S. 265—274.

Gisela Reineking von Bock: Zu den Porzellanfiguren Paul Scheurich für Meissen. Ebendorf S. 275—281.

Dieselbe: P. Scheurich in Meissen. In: *Kunst und Antiquitäten*, H. 4, 1983, S. 67—73.

² *M. A. Pfeiffer:* Schwarzbacher Werkstätten für Porzellankunst. Unterweissbach 1912, Taf. Nr. 16.

Ursula Erichsen-Firle: Figürliches Porzellan. Wissenschaftlicher Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums Köln, 1975, Kat.-Nr. 191, 192.

Helmut Scherf: Schwarzbacher Werkstätten für Porzellankunst, Unterweissbach und Rudolstadt-Volkstedt 1909—1949. Ausstellungskatalog, Thüringer Museum Eisenach, 1983, Kat.-Nr. 120—122.

³ Zum ersten Mal wurden sie abgebildet von Paul Bethge: Paul Scheurich. In: *Die Kunst*, Jg. XXXII, 1917, S. 389, und F. v. Volto: Paul Scheurich. *Porzellane*. Berlin 1928, S. 16.

⁴ *Ursula Erichsen-Firle:* Figürliches Porzellan. Wiss. Bestandskatalog des Kunstgewerbemuseums, Köln 1975, Kat.-Nr. 33—35.

⁵ Mündliche Auskunft des Designers Hans Welling, künstlerischer Berater der KPM Berlin, der selbst die Gussformen auf-fand.

⁶ *Oskar Fischel:* Paul Scheurich. Zeichnungen. Berlin (1928), zusammengebunden mit Fr. von Voltos Arbeit über die Porzellan-

F. Christophe: Paul Scheurich als Graphiker. In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Jg. XXI, April 1918, 2, S. 13—22.

Wolfgang Goetz: Arabesken um Paul Scheurich. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte*, Jg. 55, 1939, Heft 6, S. 481—489.

⁷ Eine Kleinplastik aus Bronze «Kleiner weiblicher Akt», die wir nicht als Porzellanfigur kennen, wird schon 1917 von Paul Bethge vorgestellt in «*Die Kunst*», Jg. XXXII, 1917, S. 388.

Es ist ein in aufrechter Haltung gespannt und gerade, fast etwas steif stehendes Mädchen.

⁸ *Jochen Brügmann:* Das Leben von Paul Scheurich (1893—1945). In: *Ausstellungskatalog Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart*. Kunstmuseum der Stadt Köln, 1983, S. 265—274.

⁹ Ebendorf S. 266.

¹⁰ Max Adolph Pfeiffer, s. Anmerkung 2 (S. 41).

¹¹ Z. B. Dunoyer de Segonzac (s. *Ausstellungskatalog Ville de Strasbourg: Les Ballets Russes de Serge de Diaghilev, 1909—1929*. Strassburg 1969, Kat.-Nr. 508, Abb. 10), Erich Oppler (Paul Erich Küppers: Ernst Oppler als Grafiker. In: *Die Kunst*, Jg. 32, 1917, S. 140—149, Abb. S. 140, 143, 148), Vera von Bartels-Heinburg (Die *Kunst*, Jg. 32, 1917, Abb. S. 72).

¹² Foto von M. Fokin. In: *Enciclopedia dello Spettacolo*, Volume V. Rom 1958, Taf. LIII, Foto der Pariser Oper, 1910. Foto von M. Fokin und V. Fokina als sich küßendes Paar in: Charles Spencer: *Leon Bakst*. London 1973 und 1978, Abb. 68.

¹³ M. A. Pfeiffer, s. Anmerkung 2 (S. 44).

¹⁴ Meissen, Archiv.

¹⁵ M. A. Pfeiffer, s. Anmerkung 2 (S. 43).

¹⁶ Das Archiv Meissen besitzt eine kolorierte Bleistiftzeichnung als Studienblatt zur «Entführung» (Kat.-Nr. 49).

¹⁷ *Franz von Volto:* Paul Scheurich, *Porzellane*. Berlin (1928), S. 5.

¹⁸ *Jochen Brügmann:* Das Leben von Paul Scheurich (1883—1945). In: *Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog, Kunstmuseum, Köln 1983, S. 269, 270.

¹⁹ Archiv Meissen, Akte III K 25/B, pag. 460 ff.

²⁰ Von der KPM in Berlin erneut kontrollierte Daten.

²¹ Auskunft des Bossierers Erhard Möve, Meissen, der selbst unter Anleitung Paul Scheurichs an der Manufaktur gearbeitet hat, und Quelle 1.

²² *Hans Bethge:* Paul Scheurich. In: *Die Kunst*, Jg. 32, 1917, S. 384—391.

Franz von Volto: Paul Scheurich. *Porzellane*. Berlin (1928).

Anmerkungen zum Katalog

Die Reihenfolge der Katalognummern versucht die Chronologie der Entstehungszeit der einzelnen Modelle widerzuspiegeln, nicht die Folge der Erstausformungen. Hierdurch soll der Stilwandel P. Scheurichs möglichst deutlich werden. Die Übersicht auf der dem Katalog nachgestellten Tabelle macht die Datierungsunsicherheiten in Abhängigkeit von den Modellnummern deutlich.

Die Zahlen unter den Titeln geben die Modellnummer der Manufaktur an. Viele Figuren (Kat.-Nr. 1—19, 34 und 90) haben 2 Modellnummern. Zuerst genannt sind die 4stelligen Zahlen nach einem «A», beginnend mit 1001. In einer Klammer gesetzt sind 3stellige Zahlen, denen D, F und G vorangestellt sind. Diese 3stellige Zahlen entsprechen dem alten Zählsystem in Meissen, das mit der Buchstabenfolge im Alphabet die Ziffern von 100 bis 999 ansteigen lässt. In Verbindung mit der Erneuerung des Tantiemengesetzes vom November 1923 wurde das neue Zählsystem eingeführt und den alten Modellen, die noch in der Produktion waren, eine zweite, neue A-Nummer gegeben. Solche Figuren gibt es heute im Kunsthändel mit beiden Modell-Nummern. Eine Auszeichnung mit einer A-Nummer besagt immer, dass diese Ausformung nach 1923 entstanden ist. Merkwürdigerweise begegnen wir in späteren Jahren auch der längst überholten Zählung, was Datierungsschwierigkeiten auslöst, die jedoch durch das Archiv der Manufaktur Meissen geklärt werden konnten (Kat.-Nr. 34 als L 230 — 1929 und Kat.-Nr. 90 als P 265 — 1940). Seit 1975 gibt es die 5stelligen EDV-Nummern.

Die Datierungsangaben sind für Scheurichs Figuren sehr kompliziert, da die Daten für deren Entstehung, Eingang in die Manufaktur, Begutachtung sowie Bezahlung des Modells und deren Erstausformung oft beträchtlich voneinander abweichen, z.B. Kat.-Nr. 12, 38, 57. Für alle Angaben, die ohne «?» gemacht sind, wurden in den Akten der Manufaktur Meissen Belege gefunden. Der vorzüglich erhaltene Archivbestand erlaubt es auch, dass einige verschollene Arbeiten wenigstens im Bild und natürlich mit ihren Modellnummern vorgestellt werden können (Kat.-Nr. 27—31, 54, 67, 80, 81, 82). Von einigen wenigen Plastiken ist leider nur die Modellnummer bekannt (Kat.-Nr. 52, 55), wie auch von mehreren Gefäßen am Schluss des Katalogs.

Eine chronologische Ordnung nach den Modellnummern zu erstellen ist nicht möglich, da der Zeitpunkt der Eintragung in die Nummernliste offensichtlich schwankt zwischen Eingang, Bezahlung und Erstausformung. Bemerkenswert ist, dass in den Jahren, in denen Paul Scheurich aus Gesundheitsgründen arbeitsunfähig war (vor allem in der Mitte der zwanziger Jahre) dennoch Modellnummern eingetragen und Erstausformungen gemacht

worden sind. Die Erklärung liegt in der Hilfsbereitschaft Max Adolf Pfeiffers, der in finanziellen Notzeiten von P. Scheurich vorhandene Modelle aufgekauft und auch in die Produktion aufgenommen hat. Die chronologische Liste der Erstausformungen lässt daher die grossen Arbeitspausen von P. Scheurich nicht erkennen. Dies erschwert die stilistische Zuordnung der Arbeiten Scheurichs zu bestimmten Schaffensperioden.

Paul Scheurich hat sehr oft Figuren-Paare ausgeführt, doch nicht immer hat er diese gleichzeitig gearbeitet (Kat.-Nr. 18 und 21, 38 und 39) und wenn doch, sind diese mitunter zu unterschiedlichen Zeitpunkten angekauft bzw. ausgeformt worden (Kat.-Nr. 11 und 12; 14 und 15; 44 und 51). Dies erklärt, warum die Figuren-Paare im Katalog nicht immer zusammen gezeigt werden können.

Die Datierungen auf den Scheurich-Figuren selbst, die nicht oft zu finden sind, belegen nur das Entstehungsjahr des Modells, nicht aber den Zeitpunkt der Ausformung (s. Kat.-Nr. 40).

Dies ist die erste vollständige Zusammenstellung der Arbeiten Paul Scheurichs für Meissen und für viele Objekte die erste Publikation. Aus diesem Grund konnten nicht bei allen Katalognummern Literaturangaben gemacht werden.

Auf die Schwertermarken wurde nicht hingewiesen, da sie stets den typischen Marken der Entstehungszeit entsprechen.

Zahlreiche Figuren sind auch nach ihrer Erstausformung wiederholt hergestellt worden. Einige spätere Ausformungen sind im Katalog genannt. Darüber hinaus sind folgende bekannt:

- Kat.-Nr. 13 A 1013 Putto
Neuausformung 1954, 1960
- Kat.-Nr. 17 A 1067 Dame mit dem Strumpfband
Neuausformung 1952
- Kat.-Nr. 18 A 1068 Mohr mit Kakadu
Neuausformung 1951
- Kat.-Nr. 19 A 1069 Der Trinker
Neuausformung 1952
- Kat.-Nr. 21 A 1146 Türkin mit Flöte
Neuausformung 1950
- Kat.-Nr. 25 A 1147 Sitzender Türke mit Wasserpfeife
Neuausformung 1953, 1983
- Kat.-Nr. 38 A 1191 Spanier mit Laute
Neuausformung 1976
- Kat.-Nr. 39 A 1248 Spanierin
Neuausformung 1983
- Kat.-Nr. 40 A 1192 Europa auf dem Stier
Neuausformung 1958

Die Liste ist nicht vollständig.

Abgekürzt zitierte Literatur:

Franz von Volto: Paul Scheurich — Porzellane. Berlin 1928.
Ausstellungskatalog: Meissner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart. Unter besonderer Würdigung des Meissner Schaffens Paul Scheurichs anlässlich seines 100. Geburtstages. Kunstgewerbemuseum Köln, 1983.