

Die sogenannten rustikalen Fayencen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Mehlhose, Heinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica**

Band (Jahr): - **(1965)**

Heft 66

PDF erstellt am: **15.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395081>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Die sogenannten rustikalen Fayencen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Von Heinz Mehlhose, Basel

Im vorliegenden Aufsatz wollen wir uns einmal ganz allgemein mit einer Art von Fayencen des 18. Jahrhunderts beschäftigen, die von manchem Sammler und Kenner gern als «rustique» und damit als zweitrangig abgetan wird.

Es soll dabei nicht etwa die freie Individualität der Ansichten beschnitten werden. Es geht einzig darum, zu zeigen, dass oft Qualitäten übersehen und abgetan werden, nur weil man die Mühe nicht aufwendet, sich mit diesen näher zu beschäftigen.

Die grossen Manufakturen in Marseille, Strassburg, Niderviller, Sceaux und Aprey, um einige für Frankreich zu nennen, haben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Fayencekunst zweifellos auf ein Niveau gebracht, das kaum mehr weiter gehoben werden konnte. Sie haben Formen und Dekors hervorgebracht, die das künstlerische Empfinden der betreffenden Zeit in idealem Sinne und in letzter Verfeinerung wiedergeben. Ähnliches trifft für andere europäische Manufakturen zu.

Es ist bekannt, dass alle diese Fabriken auch Durchschnittliches und zum Teil sogar Unterdurchschnittliches produziert haben, denn das Angebot musste verschiedenen Ansprüchen gerecht werden und dies besonders im Hinblick auf Preisabstufung und Konkurrenz. Andererseits lösten sich die Former und Maler in diesen Betrieben öfters ab, was sich auf die Qualität der Produktion günstig und ungünstig auswirken musste. Was hier aber im Sinne dieses Aufsatzes besonders angemerkt sei, ist die Tatsache, dass allen diesen grossen Manufakturen zwar eine *äussere* Individualität zusteht, die ihre Produktionen in technischer, formlicher oder dekorativer Hinsicht voneinander unterschieden sein lässt, dass es jedoch mit der Individualität *innerhalb* der einzelnen dieser grossen Betriebe im allgemeinen anders bestellt ist.

Nehmen wir als gutes Beispiel die Strassburger Manufaktur, und zwar für die ganze Zeit ihres Bestehens, von Charles-François bis Joseph Hannong. Ihre Produkte werden heute, wie von jeher, besonders geschätzt und gesucht, wobei die freigemalten Qualitäten — nicht immer mit Recht — die gesuchtesten sind. Bei einem grossen Teil der Interessenten und Sammler spielt das Vorhandensein der so bekannten PH- und IH-Marken für die Zuweisung und Bewertung eine nicht unwesentliche Rolle. Nicht eindeutig

markierte Stücke, besonders diese mit den indianischen Blumendekors aus der Zeit vor der mehr oder weniger regelmässig angebrachten PH-Marke, werden oft in wunderlicher Weise den verschiedensten — nicht selten auch den schweizerischen — Manufakturen zugewiesen, was deutlich zeigt, wie oft Hannongsche Produkte überhaupt nicht erkannt werden, wenn sie keine Marke tragen und deshalb für Strassburg nicht mehr «gesichert» sind.

Die Hannongschen Fayencemanufakturen haben in allen Perioden ihres Bestehens Besonderes geleistet und Höchstqualität hervorgebracht, die mit an der Spitze der europäischen Fayencekunst steht, darüber besteht kein Zweifel. Wie beschränkt aber dabei die innere Individualität im Sinne der Dekorationsvarianten, d. h. die Freiheit der künstlerischen Spontaneität in den Malerstuben immer geblieben ist, das zeigt der grosse Durchschnitt der Produktion, sei dies nun mit oder ohne Marken.

Wollen wir einmal ein wenig objektiv und nüchtern sein und auch die weniger lobenswerten Tatsachen aufzeigen, wie sie in Strassburg und anderswo nur allzu leicht zu finden sind.

In erster Linie denke ich dabei an das für unsere Betrachtung wesentliche Moment der schematischen Ausführung der Dekors, welche von einer gewissen Anzahl gleichbleibender Vorlagen immer wieder abgenommen wurden. Solcherart entstanden die endlosen Serien von gleichartigen Tellern und Platten, die sich über Jahre, ja über Jahrzehnte hinzogen.

Natürlich findet sich unter Hunderten von Tellern derselben Dekorationsvorlage kein einziger, der auch nur einem der übrigen genau gleich käme — wo wäre dies bei einer Handarbeit möglich — ganz abgesehen davon, dass eben das Personal in den Malstuben wechselte und ohnehin nicht jede Hand immer dasselbe malte. Somit war also unter den prinzipiellen Typen zwangsläufig noch eine gewisse Individualität offen, was die Käufer in der Zeit genau so geschätzt haben mögen wie die heutigen Sammler.

Weiter lässt sich, und dies besonders an der Produktion Joseph Hannongs, leicht feststellen, dass nach- oder nebeneinander verschieden begabte Maler ihre Pinsel führten, wobei Namen wie Löwenfinck oder Anstett selbstredend ausgeschlossen sind.

Was die Strassburger europäischen Blumendekors anbelangt, so zeichnen sich diese im allgemeinen durch ihre besondere Allüre aus, einer Art, einzelne Blüten bis an den äussersten Rand der Geschirre zu ziehen und dies aus einem Schwung und einer Selbstverständlichkeit heraus, wie sie ihresgleichen nirgends findet, obwohl sich andere Manufakturen viel Mühe gaben, diesen Stil zu kopieren. Wie man aber leicht feststellen kann, war nur ein Teil der Maler mit dieser Kunstfertigkeit begabt, denn nur allzu oft trifft man doch Stücke an, deren Malerei ungekonnt und langweilig anmutet, schlechte Kopien der Malvorlagen in völlig unkünstlerischer Routinearbeit. Wenn dann noch, wie dies unter Joseph öfters vorkommt, die hellblauen Farbtöne allzu sehr ins Braune verbacken sind, so ergeben mangelnde Kunst und mangelnde Technik zusammen ein Bild, das man eher als unästhetisch bezeichnen möchte. Bei freigemalten Qualitäten kann man am selben Stück, neben bis ins letzte getriebene Feinheiten und Raffinessen, hauptsächlich Blätterpartien finden, die sich richtig stümperhaft ausnehmen, wie wenn eine ganz andere Hand sie gemalt hätte.

Es soll nun aber nochmals betont sein, dass diese Feststellungen nicht etwa eine Herabminderung der Hannongischen Erzeugnisse bezwecken, das sicher nicht, sie wollen einzig und allein zeigen, dass in Strassburg und an den meisten bedeutenden Manufakturen viel Routinearbeit und nicht nur künstlerisches Schaffen geleistet wurde, abgesehen von technischen Schwierigkeiten, die sich oft auch im Ästhetischen auswirkten. Was für die Hannongischen Fayencemanufakturen besonders zutrifft, ist eben ein mangelnder Ideenreichtum in den Dekorationsmotiven, der ihren Produkten leider jegliche Spontaneität abgehen lässt, wobei diese letztere innerhalb der Dekorationskunst eine doch so grosse Rolle spielt.

Das eben über Strassburg Gesagte bezieht sich im wesentlichen auf die Blumenmalerei in Muffeltechnik und vorwiegend auf die Periode etwa zwischen 1760 bis 1780, wobei noch zu bemerken ist, dass ganz allgemein in den vierziger und fünfziger Jahren etwas abwechslungsreichere und weniger schematische Dekors entstanden, was an den äusseren und inneren Verhältnissen und in einer anhaltenden Entwicklung lag.

Die Blaudekors unterliegen völlig einer barocken Strenge und weisen nur geringe Variationen auf; sie gehören prinzipiell in die erste Hälfte des Jahrhunderts und fallen nicht mehr in unsere Betrachtung.

Wenn wir schliesslich die gemachten Feststellungen zusammenfassen wollen, so kommen wir etwa zu einem Schluss, der uns das folgende sagen möchte:

Es herrscht unter den Fayencieliebhabern eine verbreitete Tendenz, und dies nicht zuletzt unter uns Schweizern, die

Produkte aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allen früheren vorzuziehen. Innerhalb dieser Beschränkung stehen die Geschirre der grossen Fabriken weit im Vordergrund, wobei es sich aber nicht allein um künstlerisch wirklich wertvolle Spitzenleistungen, sondern auch um die breite Menge der Routinearbeit handelt, sofern die Stücke nur mit einer entsprechenden Marke versehen sind und dazu vielleicht noch einem lokalen Patriotismus gerecht werden, wenn wir an «Zürich» oder «Bern» denken wollen.

Den Manufakturen an diesen letztgenannten Orten wird allerdings gerade vieles zugeschrieben, was gar keine oder keine typischen Markierungen aufweist und aus mangelnden Kenntnissen und Bemühungen sonst nirgends untergebracht werden kann. Die Tendenz, Unbekanntes als «schweizerisch» zu bezeichnen, ist bei uns weit verbreitet; dies nur nebenbei gesagt.

Man ist also verschiedentlich gerne der Meinung, das soweit Beschriebene sei der Inbegriff der Fayencekunst und daher allein sammelnswürdig. Diese Meinung ist falsch, und dies sei hier einmal mit Nachdruck gesagt. — Es liegt in der Natur unseres Wesens, unter Gleichwertigem weiter zu wählen und zu differenzieren — jeder nach seinem Geschmack — das gehört zur Individualität und muss auch so sein. Nur sollen wir immer bedenken, dass solche Auswahlen subjektiv sind und allgemein keine Verbindlichkeit haben. Es gibt einfache Wahrheiten, die in verschiedenen Sprachen ausgedrückt werden können, aber nicht jedermann kann alle Sprachen verstehen, wie hätte er da das Recht, Unverstandenes einfach durchzustreichen. Es wird unter Fayencieliebhabern nicht nur bevorzugt, es wird auch Gleichwertiges herabgemindert, nur weil die künstlerischen Qualitäten auf einer andern Ebene liegen, einer Ebene, die ihnen nicht zusagt oder nicht passt.

Es ist nun Sinn und Zweck dieses Aufsatzes, zu zeigen, dass die rustikalen Fayencen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im gesamten ein künstlerisches Moment darstellen, das ebenso schwer wiegt wie das derjenigen mit den so begehrten feinen Blumendekors, nur dass es auf einer etwas anderen Linie liegt. Die Art von Fayencen, um die es uns jetzt geht, hat als Hauptsache einen ganz bestimmten Charakterzug für sich, der all ihren Varianten den gemeinsamen Stempel aufdrückt und sie von dem bisher Besprochenen wesentlich unterscheidet: Sie entspricht in Form und Dekor dem Material, aus dem sie geschaffen ist. Sie ist in- und auswendig Fayence und will nie mit ihrem grossen Konkurrenten, dem Porzellan, wetteifern. Sie bleibt sich selber treu. — Es lohnt sich, diese Grundsätzlichkeit zu beachten, denn es liegt in ihr nicht nur die Wurzel unserer Auseinandersetzung; es handelt sich um eine Tatsache schlechthin.

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen, sei hinzugefügt, dass wir uns, einer notwendigen Klarheit wegen, mit den folgenden Gegenüberstellungen auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beschränken müssen, obwohl Fayence, im Sinne des reinen keramischen Begriffs, bekanntlich weit früher ihre Bedeutung erlangt hatte. Der Kern unserer Darlegungen liegt in jener Zeitspanne, in welche der Wettbewerb der Fayence mit dem europäischen Porzellan fällt. An diesem Wettbewerb waren aber nur gewisse Manufakturen beteiligt.

Gefühlsmässig, beim Hinschauen, unterscheidet sich Fayence von Porzellan durch eine gewisse Weichheit und Wärme im Material, was von der dick und oft ungleichmässig aufgetragenen Zinnglasur herrührt. Dünn und sorgfältig glasierte Stücke wirken eher hart und kälter und machen gelegentlich, besonders wenn die Glasur sehr weiss ist, deutlichen Porzellanefekt, der in den meisten Fällen auch beabsichtigt ist. — Das stahlhart und fast immer kalt ansprechende Porzellan wirkt vornehm und reserviert und bewirkt andere Gemütsbewegungen als dies die Fayence tut. Letztere mutet einen irgendwie handwerklich und bescheiden an, während Porzellan so kostbar aussehen kann, dass man glauben möchte, es sei nicht von Menschenhand gemacht. In dieser grossen Verschiedenheit, unser subtiles Empfinden anzusprechen, mag auch die Tatsache begründet liegen, dass es ausgesprochene Fayence- und ausgesprochene Porzellanliebhaber gibt.

Fayencebäcker hat man im 18. Jahrhundert gewisserorts die Meister genannt, die sich in solcher Hinsicht betätigten, und der Ausdruck trifft richtig.

Die Bereitung der Masse, die Formgebung, das Glasieren und Dekorieren und schliesslich das Brennen im Ofen, all dies sind doch Parallelen, und wem wäre nicht schon das eine oder andere Fayencestück irgendwie als Gebäck mit dickem Zuckerguss vorgekommen.

Etwas Handwerkliches, Bodenständiges liegt der Sache zugrunde und das strahlt sie auch aus. Wie harmonisiert es da doch besonders, wenn der Dekor, also die malerische Ausschmückung, das Bodenständige unterstreicht, wenn man spürt, dass Handwerk und Kunst in eines, zum *Kunsthandwerk*, verschmelzen.

In den grossen Fayencefabriken waren, wie in jedem rationellen Betrieb, die Arbeitsgänge streng unterteilt und so den entsprechenden Leuten zugewiesen: den Hilfsarbeitern, den Massebereitern, den Drehern, Bossierern und Malern. Über allen stand der Technische Leiter, der die ganzen Arbeitsgänge kennen und überwachen musste. Verschiedene Berufsgruppen arbeiteten also koordiniert an der Herstellung einer einzigen Warengattung, welches Endprodukt dann wohl von Handwerkern und Künstlern her-

gestellt war, wozu aber jeder nur seinen bestimmten, eng begrenzten Teil beigetragen hatte. — In einem solchen Betrieb hätte keiner der Beteiligten mehr das Ganze vermocht.

Ganz anders waren die Verhältnisse in kleineren Manufakturen und Werkstätten. Die wenigen Leute — vielleicht vergleichbar mit einer Bauernfamilie und deren Knechten — die solche Unternehmen beschäftigten, hatten alle die Übersicht über das Ganze. Der Meister kannte sein Metier durch und durch und seine Gesellen oft nicht minder. So konnte oft auch jeder an jeden Platz gestellt werden, und nicht selten waren Frau und Kinder in das Arbeitswesen einbezogen.

Wenn auch die Technik zur Fayencebereitung praktisch überall dieselbe war, so konnte die Handhabung dieser Technik doch sehr verschieden sein. In den kleinen und kleinsten Betrieben wurde sicher manches über das Handgelenk geschlagen, und die Angaben in den Rezeptbüchlein verlangten selten nach der Goldwaage. So ist es denn nahe liegend, wenn die Produkte solcher kleiner Unternehmen handwerklicher aussehen als die langen Serien der grossen Fabriken.

Die Formen sind derber, die Glasuren weniger einheitlich und ungleichmässig aufgetragen — fast ein wenig wie «nach Lust und Laune». — Man stelle sich den Bottich mit dem Glasurbrei vor, in welchen die vorgebrannten Geschirre von Hand eingetaucht wurden und die man nach dem Herausziehen einfach abtropfen liess. Wurde der Brei durch Eindunsten einmal zu dick, so konnte dem durch Zuschöpfen von Wasser rasch abgeholfen werden. Etwas zuviel Wasser — was ja leicht geschehen kann — und der Brei war zu dünn, was dann später, nach erfolgtem Brand, die Form sich schärfer abzeichnen und vielleicht auch den Scherben durchscheinen liess. Bei zu dickem Brei natürlich das Gegenteil. — Heute glasiert der, morgen jener, bei guter und bei schlechter Laune! Ähnliche Beispiele liessen sich für alle Arbeitsgänge finden. In durchorganisierten Grossbetrieben jedoch waren solche «Individualitäten» praktisch ausgeschlossen.

Wenn wir uns nun endlich dem Maler und seinem Pinsel zuwenden, dann müssen wir diesen als mit dem ganzen kleinen Betrieb eng verwachsen sehen. Er war nicht ein betonter Maler, er gehörte einfach dazu. In manchen Fällen waren es nicht zuletzt der Meister und Besitzer selber, oder dessen Frau, die den Pinsel führten. Dann aber die überall herumziehenden Vaganten: Arkanisten, Dreher, Maler, meist alles in einem, die es nirgends lange aushielten und ein eher abenteuerliches Leben führten. Sie waren es sicher oft, die ihre Erinnerungen an Gehörtes, Gesehenes und Erlebtes in irgendeiner umwundenen und abgewandelten

Form zu Bildern und Ornamenten werden liessen, wie sie uns so häufig aus Tellern, Platten und Schüsseln entgegen-treten. — Saubere, naive Poesie geben diese Dekors wieder, mit sicherer Hand klar hingemalt. Sie sind praktisch immer, mono- oder polychrom, in Scharffeuertechnik ausgeführt.

Sicherlich hat es auch in den bescheidensten Fayencerien fixe Malvorlagen gegeben, nur wurden solche kaum streng benützt, geschweige denn immer wieder sklavisch kopiert. Die Maler nahmen sich die Freiheit, dazuzutun oder wegzulassen, wie es ihnen gerade zweckmässig schien, oder wie es ihnen eben passte. — Zuzüger brachten Neues mit, in Form und Dekor, in Glasur und Farben, so dass Altes aufgegeben oder mit dem Neuen vermischt wurde; jeweiliger frischer Wind, dem man sich so, im Kleinen, leicht anpassen konnte, ohne damit Eigenheit oder Tradition des Unternehmens zu beeinträchtigen. Unter solchen Umständen wurde das Entstehen und endlose Fortlaufen farbloser Serien von «Tellern und Tellern» auf eine sozusagen organische Weise verhindert. Andererseits standen die Möglichkeiten weit offen, einzelne Einfälle sofort zu verwirklichen, und dies sicher am leichtesten in den Malstuben. Ein erstaunlicher Ideenreichtum ist in diesen meist provinziellen Manufakturen, wie sie hauptsächlich in Frankreich sehr zahlreich waren, mit den Pinseln auf die Geschirre gebracht worden, auf reizvolle und oft originelle Art.

Was nun aber den künstlerischen Wert dieser Dekors betrifft, so soll mit Nachdruck betont werden, dass diese in erster Linie materialgetreu sind. Diese Tatsache liegt in dem Umstand begründet, dass die betreffenden Betriebe keine strenge Trennung zwischen Handwerkern und Künstlern machten, dass oftmals jeder beides war oder es gegebenenfalls sein konnte. Wir haben es mit Kunsthandwerkern zu tun.

Es ist des weiteren zu sagen, dass die Qualität der Dekors ganz allgemein eine hochstehende ist, worunter natürlich Bestes und Minderwertiges vorkommen.

Die Art dieser Qualität liegt äusserst selten in einer minutiösen Zeichnung oder ebensolchen Malerei. Sie liegt eindeutig in der Proportionierung der einzelnen Elemente zueinander und in deren Verteilung auf der Fläche oder den geformten Wandungen. Oft trifft man dazu auch eine sehr geschickte Auswahl der Farben und eine besondere Anpassung der Farbtöne an die jeweilige Eigenfärbung der Glasur, was sehr grosse Übersetzungsfähigkeiten in der Vorstellung des Malers verlangte, denn Glasur und Farbstoffe sehen bekanntlich vor dem Brand wesentlich anders aus als nach der Verschmelzung.

Besonders nennenswert und attraktiv sind jene Dekors, die aus der Spontanität des Einfalls zustandekamen, wie

z. B. ein Vogel, der mit Vehemenz und Geschrei eben von einem Zweig auffliegt, kräftig gezeichnet und kein Strich zuviel; man hört sein Geschrei! Ein anderer Teller mit einem Vogel, der auf einem Korbhenkel sitzt und nach Trauben pickt, die an einer Schnur zu ihm herunterhängen. Weiter zeigt eine Salatschüssel ein Mädchen im Kostüm des Directoire, mit Ridicule und Blumensträusschen, wie von Kinderhand gezeichnet; darunter steht, etwas nachlässig geschrieben: La Charmante. Eine Platte weist eine Mühle auf, mit überdimensioniertem Mühlrad; daneben ein Ententeich. Die Enten erscheinen abgestuft wie Orgelpfeifen und am Rande des Teiches läuft, etwas unvermittelt, der Müller mit einem Sack herum.

Diese Darstellungen, deren noch viele aufzuzeigen wären, wirken so spontan und naiv, dass man sich herzlich daran freuen kann.

Dann die Krüge und Teller mit den Gewerbedarstellungen: Bauer, Metzger, Bäcker, Küfer, Schneider usw. Was für reizvolle und oft ulkige Momente darunter vorkommen: Ein piepsender Vogel auf dem Spatenstiel, das Hündlein, das im Verborgenen nach der Wurst schnappt, oder der Schneider auf dem Tisch, der eben mit Schwung den Faden hochzieht.

Vergessen sei nicht die Vielfalt der patronymischen Darstellungen, und für Frankreich die unendlichen Varianten der «Faience parlante» aus der Revolutionszeit. Weiter die stilisierte Blumenmalerei — sie ist fast immer stilisiert — kennt alle nur denkbaren Nuancen in Anordnung und Farbtönen. Sie wirkt meistens in die Distanz und zeigt, wenn man vielleicht an einzelne Stücke aus «Ancy-le-Franc» denkt, manchmal wahre Feuerwerke an Farbe und Harmonie.

Eine Manufaktur in Nevers hat in den achtziger Jahren Teller in grosser Anzahl in der üblichen Scharfffeuerpolychromie dekoriert, und zwar im Sinne eines Behangmusters aus mehr oder weniger stilisierten und durch Strichornamente unterbrochenen Blumengirlanden auf der Fahne und einer einfach gezeichneten Blumenvase im Spiegel, die immer drei einzelne Blumen enthält. Es ist dazu zu sagen, dass dem Schreibenden Dutzende solcher Teller durch die Hände gegangen sind, keiner war jedoch gleich wie der andere. Verschiedenheit in der Verwendung der Farben, Verschiedenheit der Girlanden in Anordnung und Zeichnung, mit oder ohne Randlinien, Abweichungen in der Vasenform, und dann die Blümlein — immer wieder anders — gleichen manchmal Enten- oder anderen Vogelköpfen. Jede Variante ist reizvoll und gekonnt.

Es hat keinen Sinn, weitere Variationen beschreiben zu wollen. Was gemeint ist, dürfte gezeigt sein. Man muss sich die Mühe nehmen, französische oder andere Provinzmuseen

aufzusuchen, um sich dort die Sachen anzusehen. Man muss sich aber Zeit nehmen und in die Details eindringen; man findet keine Knalleffekte.

Abschliessend sei bemerkt, dass die französischen Manufakturen hinsichtlich des eben Beschriebenen wohl im Vordergrund stehen, und dies hauptsächlich auch zahlenmässig. Die wesentlichen Orte, die solche Manufakturen beherbergen, seien kurz genannt. Es sind dies: Ancy-le-Franc, Moulins, Nevers, St-Omer, La Rochelle, Rouen, Samadet und Sinceny; ihre Produkte kommen häufig vor. Es wären noch etliche dazuzunehmen, doch ist deren Produktion zu wenig

gesichert, als dass man sie dem einen oder anderen Ort oder Betrieb zuweisen könnte.

Aber nicht nur Frankreich, auch Deutschland hat solche Sachen hervorgebracht, wenn wir nur an die Walzen- und Birnenkrüge von Ansbach, Bayreuth, Durlach, weiter an Crailsheim und Schrezheim denken wollen. — Delft, Italien und England haben in ihrer Art ähnliches zu zeigen. Wo aber bleiben entsprechende Schweizer Manufakturen? Hat man sich einzig in unserem Lande darauf verlegt, vorwiegend jene eleganten Dekors auszuführen, zu denen Strassburg weitgehend die Richtung gezeigt haben mag?