

Keramik als Zeichen regionaler Identität

Beiträge des 36. Internationalen Hafnerei-Symposiums
des Arbeitskreises für Kermaikforschung
vom 21. bis 26. 9. 2003
in Kittsee



KITTSEER SCHRIFTEN ZUR VOLKSKUNDE
VERÖFFENTLICHUNGEN DES ETHNOGRAPHISCHEN MUSEUMS
SCHLOSS KITTSEE
Herausgegeben von Franz Grieshofer

- Heft 16 Werner Endres, Franz Grieshofer (Hg.):
KERAMIK ALS ZEICHEN REGIONALER IDENTITÄT.
Beiträge des 36. Internationalen Hafnerei-Symposiums des Arbeitskreises
für Keramikforschung in Kittsee vom 21. bis 26. 9. 2003
(= Kittseer Schriften zur Volkskunde, Band 16). Wien/Kittsee 2005.

Bisher erschienen:

- Heft 1 Klára K. Csilléry:
DIE BAUERNMÖBEL VON HARTA.
Erläuterungen zur Möbelstube der Ungarn-Deutschen in der Sammlung des
Ethnographischen Museums Schloß Kittsee. 1981
- Heft 2 Klaus Beitzl (Hg.) und Gertraud Liesenfeld (Bear.):
VERGLEICHENDE KERAMIKFORSCHUNG IN MITTEL- UND
OSTEUROPA.
Referate des 14. Internationalen Hafnerei-Symposiums
Vom 7.–11. September 1981 im EMK. 1984.
- Heft 3 Klaus Beitzl (Hg.):
ALBANIEN-SYMPIOSIUM 1984.
Referate der Tagung „Albanien. Mit besonderer Berücksichtigung der
Volkskunde, Geschichte und Sozialgeschichte“
am 22. und 23. November 1984 im EMK. 1986.
- Heft 4 Klaus Beitzl (Hg.):
KROATEN-TAG 1985.
Referate des „Kroaten-Tages“ / „Dan kulture Gradišćanskih Hrvatov“
am 28. April 1985 im EMK. 1986.
- Heft 5 Emil Schneeweis und Felix Schneeweis:
VON DALMATINISCHEN BILDSTÖCKEN UND WALDVIERTLER
GLOCKENTÜRMEIN.
Zwei Beiträge zur Flurdenkmalforschung. 1988
- Heft 6 Petar Namičev:
LÄNDLICHE ARCHITEKTUR IN MAZEDONIEN.
Mit 60 Zeichnungen des Verfassers. 1996.
- Heft 7 Barbara Tobler (Bear.):
DIE MÄHRISCHEN KROATEN.
Bilder von Othmar Ružicka. Mit Beiträgen von Dragutin Pavličević und
Anto Nadj. 1996.
- Heft 8 Margit Krpata und Maximilian Wilding (Red.):
DAS BLATT IM MEER – ZYPERN IN ÖSTERREICHISCHEN
SAMMLUNGEN.
Begleitbuch zur gleichnamigen Sonderausstellung vom 26. April bis
2. November 1997 im EMK. 1997.

- Heft 9 Matthias Beitzl, Ulrich Göttke-Krogmann und Veronika Plöckinger (Hg.):
GALIZIEN – ETHNOGRAPHISCHE ERKUNDUNG BEI DEN BOJKEN
UND HUZULEN IN DEN KARPATEN.
Begleitbuch zur gleichnamigen Jahresausstellung vom 6. Juni bis
2. November 1998 im EMK. 1998.
- Heft 10 Veronika Plöckinger und Matthias Beitzl (Hg.):
ZWISCHEN DEM SICHTBAREN UND DEM UNSICHTBAREN.
HISTORISCHE KALENDERBRÄUCHE AUS BULGARIEN.
Eine Ausstellung des Ethnographischen Instituts mit Museum der
Bulgarischen Akademie der Wissenschaften im Rahmen von EFMO
(Ethnologie-Forum Mittel- und Osteuropa). Begleitbuch zur
gleichnamigen Jahresausstellung von 20. Juni bis 1. November 1999
im EMK. 1999.
- Heft 11 Matthias Beitzl und Veronika Plöckinger (Hg.):
familienFOTOfamilie. Begleitbuch zur Jahresausstellung im EMK von
16. April bis 5. November 2000.
- Heft 12 Klaus Beitzl und Reinhard Johler (Hg.):
BULGARISCH-ÖSTERREICHISCHES KOLLOQUIUM
EUROPÄISCHE ETHNOLOGIE AN DER WENDE.
Aufgaben – Perspektiven – Kooperationen. Referate der 1. Kittseer
Herbstgespräche vom 10. bis 12. Oktober 1999. 2000.
- Heft 13 Veronika Plöckinger und Matthias Beitzl (Hg.):
ISTRIEN: SICHTWEISEN.
Begleitbuch zur Jahresausstellung im EMK von 27. Mai bis
14. Oktober 2001 und von 27. Oktober 2001 bis 27. Jänner 2002
im ÖMV. 2001.
- Heft 14 Klaus Beitzl und Veronika Plöckinger (Hg.):
FORSCHUNGSFELD FAMILIENFOTOGRAFIE.
Beiträge zur Volkskunde/Europäischen Ethnologie zu einem populären
Bildmedium. Referate der 2. Kittseer Herbstgespräche am 20. und
21. Oktober 2000.
- Heft 15 Franz Grieshofer und Matthias Beitzl (Hg.):
DIE MUSEUMSSAMMLUNG – SAMMLUNGSINTENTION,
AUSWAHLKRITERIEN, KONTEXTUALISIERUNG.
Inhalte und Strategien der vergangenen 10 Jahre sowie Zielsetzungen für
die nächste Dekade.
Beiträge der II. Internationalen Konferenz der Ethnographischen Museen
in Zentral- und Südosteuropa in Wien vom 18.–21. September 2002.

Kittseer Schriften zur Volkskunde

Veröffentlichungen des Ethnographischen Museums Schloss Kittsee – 16

Werner Endres und Franz Grieshofer (Hg.)
Veronika Plöckinger (Red.)

Keramik als Zeichen regionaler Identität

**Beiträge des 36. Internationalen Hafnerei-Symposiums
des Arbeitskreises für Keramikforschung
vom 21. bis 26. 9. 2003 in Kittsee**

Gedruckt mit Förderung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur in Wien und des Amtes der Burgenländischen Landesregierung,
Abt. 7 – Kultur, Wissenschaft und Archiv.

Kittseer Schriften zur Volkskunde, Band 16

Eigentümer, Herausgeber und Verleger:
Österreichisches Museum für Volkskunde
A-1080 Wien, Laudong. 15–19
Ethnographisches Museum Schloss Kittsee
A-2421 Kittsee, Dr. Ladislaus Baththyány-Platz 1
Direktion: Franz Grieshofer
Geschäftsführung: Margarete Wallmann

Werner Endres und Franz Grieshofer (Hg.), Veronika Plöckinger (Red.):
Keramik als Zeichen regionaler Identität. Beiträge des 36. Internationalen
Hafnerei-Symposiums des Arbeitskreises für Keramikforschung in Kittsee vom
21. bis 26. 9. 2003 (= Kittseer Schriften zur Volkskunde, Band 16).
Wien/Kittsee 2005.

Konzeption: Matthias Beitzl, Franz Grieshofer, Claudia Peschel-Wacha
Organisation: Matthias Beitzl, Franz Grieshofer, Wolfgang Gürtler, Claudia Peschel-
Wacha, Veronika Plöckinger, Katharina Richter-Kovarik, Margarete Wallmann
Tagungsbüro Kittsee: Rosemarie Kvas, Ingeborg Milleschitz, Veronika Plöckinger

Die Tagung wurde im Rahmen des INTERREG-III A-Programms Österreich-
Slowakei „Kleinprojektfonds Burgenland“ von der Europäischen Union, von Bund
und Land kofinanziert und vom Büro des Landeshauptmannes des Burgenlandes,
Hans Niessl, gefördert.

Redaktion: Veronika Plöckinger unter Mitarbeit von Werner Endres und
Felix Schneeweis
Cover: Sabine Hosp, Wien
Satz: novum Verlag GmbH, Horitschon
Druck: Rötzer, Eisenstadt

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der deutschen Nationalbibliographie;
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar

ISBN 3-902381-06-X

Alle Rechte vorbehalten.
Selbstverlag des Österreichischen Museums für Volkskunde,
Wien/Kittsee 2005

Inhalt

- 11 Vorwort
- 13 Gabriele Scharrer-Liska, Wien
Ein mittelalterliches Keramikaquamanile aus der
Latrine im so genannten Augustinerturm in Wien und
seine kulturhistorische Stellung
- 27 Alice Kaltenberger, Wien
Frühneuzeitlicher Hafnerabfall aus Mautern a. d. Donau,
Niederösterreich
- 51 Marta Pasteriková, Martin
Volkstümliche Keramik in den Sammlungen
des Slowakischen Nationalmuseums in Martin
- 73 Ludwig Kreiner, Dingolfing
Wiederentdeckte Votivgaben aus Holz und Ton in der
Kirche zur St. Corona in Altenkirchen, Gemeinde
Frontenhausen, Niederbayern
- 87 Ilse Schütz, Hamburg
Keramische Klangobjekte als Zeichen kulturhistorischer
Entwicklungen und regionaler Identität
- 103 Rolf Mari, Dieburg
Pfeiffiguren als Zeichen lokaler kulturhistorischer
und volkskundlicher Entwicklung
- 119 Walfried Blume, Plate
Traditionelle Töpferei unter dem Aspekt
der Verhaltensforschung am Menschen.

- 137 Ralph Mennicken, Raeren
Neue Perspektiven für Steinzeugsammlungen:
Grundlagen, Systematik und Vernetzung von
www.rheinische-keramik.de
- 149 Bärbel Kerkoff-Hader, Bamberg
Diskursive Gedanken zur Forschungspraxis:
Keramik vom Niederrhein als Beispiel
- 169 Heinz-Peter Mielke, Grefrath
Ofenkachelforschung: Rückblick – Stand –
Perspektiven
- 185 Ludwig Döry, Friedberg
Vergessene und unbekannte Habaner-Öfen
- 207 Hans-Georg Stephan, Göttingen
Keramische Funde der Zeit um 1800
aus dem Burgbrunnen im Schloss Nienover
- 233 Eva Cserey, Budapest
Gedanken über einige Pester und Ofener Hafnermeister
im 19. Jahrhundert
- 247 Horst Klusch, Sibiu
Das Hermannstädter Töpferhandwerk
(14.–19. Jahrhundert)
- 265 Gabriella Vida, Budapest
Bestand, Erwerbung und Sammlungsstrategie
der Keramiksammlung des Ethnographischen Museums
in Budapest
- 273 Ingolf Bauer, München
Irdengeschirr aus Stoob im Burgenland und Oberthulba
in Unterfranken – eine Verwandtschaft?
- 283 Wolfgang Gürtler, Eisenstadt
Keramik im Burgenland – Vom zünftigen Handwerk zur
Tonwarenfabrik

- 291 Veronika Plöckinger, Kittsee
Der Stoober Plutzer – ein typisches Produkt?
Zur Produktion einer lokalen Identität
- 303 Thomas Schindler, Marburg
Zur Marburger aufgelegten Ware
- 317 Andreas Heege, Zug
Zwei auflagenverzierte Gefäßfragmente der
„Marburger Ware“ aus Einbeck, Niedersachsen –
Ein Beitrag zur Anfangsdatierung dieser
Keramikgattung?
- 323 Konrad Spindler, Innsbruck
Zu den Anfängen der Schwazer Majolika-
und Steingutfabrik
- 341 Monika Dittmar, Velten
Ursula Fesca – ein Leben für die Keramik.
Eine Ausstellung im Ofen- und Keramikmuseum Velten
- 359 Hermann Steininger, Perchtoldsdorf
Von der Praxis der Keramikforschung zu theoretischen
Konzepten? Beispiele aus Österreich
- 371 Claudia Peschel-Wacha, Wien
Hirtenidyllen – Stereotypen auf slowakischen Fayencen
- 393 Matthias Beitzl, Kittsee
Die Waldkarpaten – gebrannte Identität. Zur Sammlung
huzulischer Keramik des Österreichischen Museums für
Volkskunde
- 409 Franz Grieshofer, Wien
Enzian und Edelweiß. Alpenländische Keramik
für Österreich

Der vorliegende Tagungsband gibt Vorträge der Referentinnen und Referenten wieder. Die Autor/innen zeichnen für den Inhalt ihrer Beiträge verantwortlich. Die Redaktion hat die Beiträge der neuen Rechtschreibregelung angepasst.

Vorwort

Veronika Plöckinger

Nach über 20 Jahren konnte das Internationale Hafnerei-Symposium des Arbeitskreises für Keramikforschung 2003 wieder in das Ethnographische Museum Schloss Kittsee eingeladen werden.¹ Die inhaltliche Beschäftigung mit dem Themenkreis „Keramik als Zeichen regionaler Identität“ im Rahmen dieser Tagung sollte gleichzeitig als Vorbereitung der internationalen Sonderausstellung „Keramik³ – gebrannte Idylle. Typen – Regionen – Museen“ dienen, die – praktisch zeitgleich mit der Tagung – gemeinsam mit dem Slowakischen Nationalmuseum in Martin und dem Savaria-Museum in Szombathely konzipiert und an allen drei Museen gezeigt wurde bzw. bis Juli 2005 noch zu besichtigen ist. Die Idee zu Tagung und Ausstellung stammt von Dr. Franz Grieshofer, dem Direktor des Österreichischen Museums für Volkskunde, der die Vision einer Auseinandersetzung vor allem mit der Keramik der östlichen Nachbarländer, auch aufgrund der vorangegangenen Schließung der Keramikpräsentation in Schloss Gobelsburg (Niederösterreich), hatte. Umso mehr erfüllt es mit Freude, wenn solch eine Vision Wirklichkeit wird!

Passend zum Thema „Keramik als Zeichen regionaler Identität“ standen zwei Tagesfahrten zu Töpfereibetrieben und historischen Töpferzentren im Burgenland und in der Slowakei auf dem Tagungsprogramm: Bereits am ersten Tag konnte eine dem Thema entsprechende Auswahl an Keramik des Österreichischen Museums für Volkskunde besichtigt und bestimmt werden. Dank dafür gebührt dem Direktor des Museums, Dr. Franz Grieshofer, sowie der Keramikfachfrau Dr. Claudia Peschel-Wacha. Der Mittwoch führte die Gruppe in den burgenländischen Töpferort Stoob, wo die Töpferei Friedl-Graf, die Landesfachschule für Keramik und Ofenbau, das historische Töpferhaus und der einzigartige Brennofen mit seinem Gewölbe aus speziellen bodenlosen Tongefäßen sowie der größte Betrieb des Ortes, die „Pannonia-Keramik“ (ehem. Larnhof) besichtigt wurden. Hier wurde auch die in zwei Vorträgen intensiv thematisierte Gefäßform des Plutzers extra für die

1 Vgl. Beitz, Klaus (Hg.) und Gertraud Liesenfeld (Bear.): Keramikforschung. Referate des 14. internationalen Hafnerei-Symposiums im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee vom 6.–11. 9. 1981 (=Kittseer Schriften zur Volkskunde, Bd. 2). Wien 1984.

Symposiumsteilnehmer/innen fachmännisch getöpfert. Es folgte ein Besuch im Keramikatelier von Evelyn Lehner und Robert Schneider in Schützen am Gebirge, wo die Gruppe herzlichst willkommen geheißen und mit burgenländischen Schmankerln überrascht wurde. Der Abschluss – und für manche vielleicht sogar der Höhepunkt – dieses Tages was das Spanferkel, gebraten am offenen Feuer im Hof des alternativen Kulturzentrums „Cselley-Mühle“. Dieses Abendessen erfolgte auf Einladung des burgenländischen Landeshauptmannes Hans Niessl, dem an dieser Stelle nochmals gedankt sei.

Am Donnerstag fuhren die Teilnehmer/innen „auf den Spuren der Habaner“ in die Slowakei. Die erste Station war die Abteilung für Geschichte, Kunst und Kultur am Slowakischen Nationalmuseum in der Pressburger Burg, wo ein großzügiger Einblick in das Keramikdepot gewährt wurde. Zum Mittagessen ging es in den Weinort Pezinok zu köstlichen „Halušky“ (Nockerl mit Brimsen und Grammeln) und ähnlichen Spezialitäten. Es folgte ein Besuch der Majolika-Genossenschaft sowie der Bizmayer-Galerie in Modra. Im Anschluss fuhr die Gruppe weiter nach Velké Leváre, wo eine ehemalige Habaner-Siedlung mit Kapelle und Bruderhöfen besichtigt werden konnte, obwohl das geplante Museum zu diesem Zeitpunkt leider noch nicht eingerichtet war. Für die Organisation und Betreuung dieses Tages sei hier Mag. Katharina Richter-Kovarik herzlich bedankt.

Zuletzt noch zwei Anmerkungen der Redaktion: Die Zitierweise erfolgte nach der in den Geisteswissenschaften üblichen und wurde weitestgehend vereinheitlicht, wobei die Vornamen der Autor/innen nicht immer eruiert werden konnten.²

Zwei Vorträge, die auf diesem Symposium gehalten wurden, sind nicht hier veröffentlicht: Der Beitrag „Die roten Glasur- und Dekorfarben der Keramik, Teil 1“ von Wolf Matthes, Leutesdorf, wird im nächsten Tagungsband mit Teil 2 und Farbabbildungen abgedruckt werden. Der Vortrag von Eva Roth-Heege, Andreas Heege und Christa Meiborg „Ofenlehm und Napfkacheln. Ein ungewöhnlicher Kachelofen des 15. Jahrhunderts aus dem Marburger Schloß“ ist bereits erschienen in: Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 31, 2003 (2004), S. 95–114.

2 Vgl. z. B. Eco, Umberto: Wie man eine wissenschaftliche Abschlußarbeit schreibt. Doktor-, Diplom- und Magisterarbeit in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Verlag Müller, Heidelberg 2002.

Ein mittelalterliches Keramikaquamanile¹ aus der Latrine im so genannten Augustinerturm in Wien und seine kulturhistorische Stellung

Gabriele Scharrer-Liška

Einleitung

1999 wurden bei Bauarbeiten für die Errichtung eines Studiengebäudes der Albertina von der Forschungsgesellschaft Wiener Stadtarchäologie begleitende archäologische Untersuchungen durchgeführt, im Zuge derer ein Turm der mittelalterlichen Stadtbefestigung sowie der zugehörige Stadtgraben zutage kamen.² Bei dem Turm handelt es sich um den so genannten Augustinerturm, der sowohl auf Augustin Hirschvogels Südansicht der Stadt Wien aus dem Jahr 1547 als auch auf der Ansicht Wiens und seiner Umgebung von Hans Sebald Lautensack von 1558 abgebildet ist. Beide Darstellungen zeigen einen massiven Turm³, der an die Stadtmauer angebaut oder in diese eingefügt scheint. Vermutlich wurde er im Zuge der Stadterweiterung, welche ab ca. 1200 erfolgte, errichtet. Da für den Bau der Stadtmauer mit 19 Türmen und des Grabens umfangreiche Arbeiten durchgeführt wurden, war die Stadterweiterung vermutlich erst Mitte des 13. Jahrhunderts abgeschlossen.⁴ Dabei wurde auch der ursprünglich unbenannte Augustinerturm errichtet. Geschleift wurde der Turm um 1600 im Zuge des Ausbaus der Fortifikationen nach der Türkenbelagerung 1529.⁵

Im Bereich um diesen zunächst unbenannten Turm wurde 1327 auf Initiative Friedrichs des Schönen (1289–1330) das ursprünglich beim Werdertor befindliche Augustinereremitenkloster angesiedelt.⁶ Bei der Errichtung der neuen Klosteranlage und Kirche waren Baumeister aus

1 Das Aquamanile wurde erstmals in Scharrer 2002 vorgestellt. Neue Hinweise zum kulturhistorischen Zusammenhang ließen eine weitere Publikation sinnvoll erscheinen.

2 Vgl. Huber – Scharrer 1999; Huber 1999; Huber 2000.

3 Der Turm war zu ca. elf Meter in das Erdreich eingetieft erhalten.

4 Vgl. Hummelberger – Peball 1974, S. 14 f.

5 Vgl. ebd., S. 29 ff.

6 Vgl. Rennhofer 1956, S. 36 ff., 41 ff. und 53.

deutschen Bauhütten maßgeblich beteiligt.⁷ Dies war vermutlich auf persönliche Kontakte Friedrichs zu süddeutschen Augustinern während seiner Gefangenschaft in Bayern zurückzuführen.⁸ 1354 gestattete Herzog Albrecht II. (1298–1358) dem Augustinerkloster die Unterbringung von privets (Aborten).⁹

Dass der Augustinerturm dafür genutzt wurde, belegten die äußerst fundreichen unteren Verfüllschichten des Turmes. Nach dem gegenwärtigen Forschungsstand handelt es sich bei der Latrine im Augustinerturm um die bislang einzige nachgewiesene mittelalterliche in Wien. Sind durch Stadtkerngrabungen in Deutschland¹⁰, Frankreich¹¹, der Schweiz¹² und Polen¹³ zahlreiche Latrinen bekannt, fehlen sie im Raum Wien im wesentlichen. Möglicherweise pflegte die Bevölkerung hier üblicherweise eine andere Form der Entsorgung.¹⁴

Eine mittelalterliche Latrine hatte in der Regel nicht nur Abortfunktion; man nutzte sie auch zur Entsorgung von (Küchen-)Abfällen und nicht mehr verwendbarem Hausrat.¹⁵ Latrinen und ihr Inhalt stellen damit eine Quelle ersten Ranges für die Rekonstruktion mittelalterlicher Alltagskultur und Lebensumstände dar. Die Latrinenverfüllung des Augustinerturmes enthielt große Mengen Keramik, weiters Knochen, Glas, Holzbalken, aber auch Reste von Holzgefäßen, Flechtwerk, Leder und Pflanzen.¹⁶ Die engen Verbindungen der Wiener Augustinereremiten zu den Ordensbrüdern in Südwestdeutschland, wie sie aus Schriftquellen zu entnehmen sind, zeigen sich auch im keramischen Fundmaterial aus der Latrine. Dies trifft nach dem gegenwärtigen Stand der Datenaufnahme besonders auf Schüsseln und Krüge mit Deckel aus glasierter Irdenware zu.

7 Vgl. Perger – Brauneis 1977, S. 155.

8 Vgl. Rennhofer 1956, S. 56.

9 Vgl. Perger 1991, S. 17.

10 Vgl. z. B. Schütte 1986; Oexle 1992, S. 365 ff.; Dallmeier 1995, S. 287 ff.; Untermann 1995; Feldhaus-Stephan 1995; Frieser 1999; Jenisch 1999, S. 157 ff.

11 Vgl. Kern 1992, S. 116 ff.

12 Vgl. z. B. Brombacher 1999, S. 93 ff.

13 Vgl. Buško – Piekalski 1995/96, S. 173 f.

14 Die wenigen bekannten gemauerten Latrinen in Wien stammen zum Großteil aus späterer Zeit. Diese sind nicht durch Grabungen, sondern durch Bauforschung erfasst. Vgl. Mitchell – Schön 2002, S. 478 ff.

15 Vgl. Schütte 1986, S. 252 ff.; Küster 1998, S. 323 f.

16 Erste Untersuchungen durch Ursula Thanheiser, Vienna Institute for Archaeological Science (=VIAS), Univ. Wien, und vorläufige Ergebnisse liegen bereits vor: Thanheiser u. a. 2001; Fritsch 2003, 190 ff.

Aquamanile

Innerhalb des umfangreichen keramischen Fundmaterials aus der Latrine im Augustinerturm¹⁷ befand sich auch ein Aquamanile in Form eines Igels.¹⁸



Abb. 1: Aquamanile in Igelform aus der Latrine im Augustinerturm.
(Foto: Rudolf L. Huber)¹⁹

Es besteht aus außen und (partiell) innen orangebraun-braunoliv²⁰ glasierter Irdenware. Die Scherbenfarbe reicht von orange (5YR 6/6)²¹ bis braungrau (10YR 6/1). Der Scherben ist viel und grob (quarz-)steingemagert und hart gebrannt; der Bruch ist rau.²² Das Gießgefäß hat einen annähernd kugeligen, gequetschten Gefäßkörper, welcher rundum mit aufgesetzten Stacheln versehen ist, die zum Teil jedoch abgebrochen sind. Der Igel ruht auf vier sich nach unten hin verjüngenden Beinchen, von denen nur mehr zwei vollständig erhalten sind. An der Hinterseite deutet eine kleine, mehrfach gekerbte plastische Leiste einen kurzen, geraden Schwanz an. Zwei aufgesetzte, in der Mitte eingestochene Keramikscheibchen an der Vorderseite bilden die Augen. Unterhalb dieser befindet sich die zum Ausguss geformte Schnauze. Seitlich der Augen, leicht nach hinten versetzt, sind länglich geformte, in der Mitte vertiefte, aufgesetzte Ohren angebracht. Jeweils ober-

17 Die Bearbeitung des gesamten Fundkomplexes, mit dem Ziel die Ergebnisse zu publizieren, wurde von der Autorin bereits in Angriff genommen, musste allerdings aufgrund äußerer Umstände vorerst unterbrochen werden.

18 Die Idee, dass es sich um ein Stachelschwein handle, ist weniger wahrscheinlich, da Stachelschweine in Mitteleuropa nicht heimisch sind (Tierlexikon 1981, s. v. Stachelschwein) und auch nicht zu den in Heraldik oder Mythologie vorkommenden Tieren zählen.

19 Die hier verwendeten Abbildungen wurden freundlicherweise von der Stadtarchäologie Wien zur Verfügung gestellt.

20 Die Farbbestimmung der Glasur erfolgte nach MICHEL-Farbenführer.

21 Die Farbbestimmung des Scherbens erfolgte nach Oyama – Takehara 1997.

22 Zu Kriterien der Scherbenbeschreibung vgl. Schneider 1989.

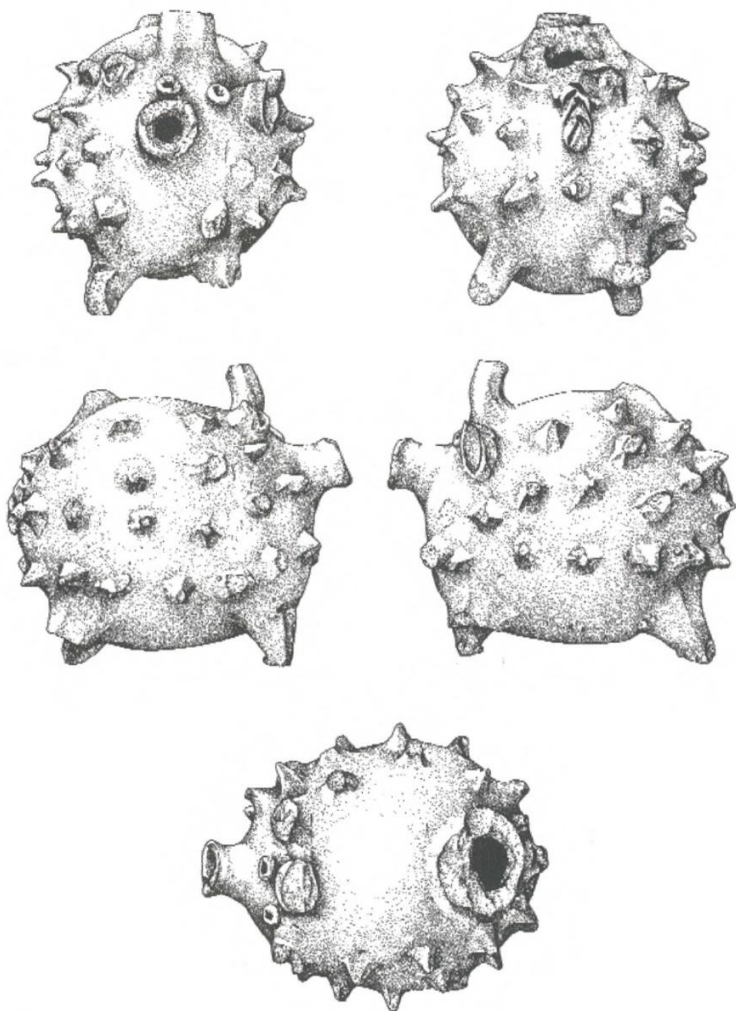


Abb. 2: Aquamanile in Igelform aus der Latrine im Augustinerturm.
 Vorder-, Rücken-, Seitenansicht rechts; Seitenansicht links, Aufsicht.
 M 1 : 2 (Zeichnung: Gerhard Reichhalter)

halb von Augen und Schwanz befinden sich die Ansätze des den Körper überspannenden Henkels, welcher jedoch nur zu einem geringen Teil erhalten ist. Dabei ist die Bruchstelle des hinteren Henkelansatzes deutlich größer und steht in Verbindung mit einem Loch im Gefäßkörper. Es dürfte sich dabei um die Einfüllöffnung bzw. eine Öffnung, die

das Ausgießen des Gefäßinhaltes durch die Schnauze erleichtert, handeln. (siehe Abb. 2)

Die erhaltene Höhe des Gefäßes mit Beinen, aber ohne Henkel, beträgt 13,5 cm, die Länge des Gefäßkörpers 15,5 cm, seine Breite 13 cm. Die Länge der Beinchen liegt bei ca. 3 cm, die durchschnittliche Länge der Stacheln bei ca. 1 cm, der erhaltene Henkeldurchmesser beträgt 0,9 x 2,2 cm.

Liest man im Physiologus²³ die Beschreibung des Igels, fühlt man sich sogleich an das hier vorliegende Aquamanile aus der Latrine im Augustinerturm erinnert: „Die Igel haben die Gestalt einer Kugel, ähneln Schweinen und sind ganz mit Stacheln besetzt.“²⁴

Kulturhistorischer Zusammenhang und Parallelen

Erwachsene Igel (lat. *erinaceus*) haben eine Körperlänge von 24 bis 28 cm und wiegen zwischen 800 und 1500 Gramm. Damit ist das vorliegende Aquamanile im Vergleich zu einem solchen Tier etwas verkleinert. Igel sind am Rücken mit durchschnittlich 16 000 Stacheln von zwei bis drei Zentimeter Länge ausgestattet; Bauch und Gesicht sind weitgehend stachelfrei. Die Ohren des Igels befinden sich knapp innerhalb seines Stachelkleides, was auch der Darstellung des vorliegenden Aquamaniles entspricht. Ein besonders konstruierter Rückenmuskel erlaubt es den Tieren, sich bei Gefahr einzurollen und den gesamten Körper mit den aufgestellten Stacheln zu schützen. Igel sind Säugetiere mit nachtaktiver Lebensweise. Sie halten je nach Lebensraum kürzer oder länger Winterschlaf. Die Tiere ernähren sich vorwiegend von Insekten, Würmern, Schnecken und Ähnlichem. Dies wurde allerdings erst in der Neuzeit richtig erkannt.²⁵

23 Vgl. Physiologus („der Naturkundige“), eine spätgriechische Naturlehre (vermutlich in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. entstanden; Physiologus 140), beschreibt Pflanzen, Steine und Tiere und deutet allegorisch auf das Heilsgeschehen hin. Das Werk führt mit didaktischer Absicht richtiges Verhalten in der Welt und im Kloster vor. Als Bearbeitungen lateinischer Zwischenstufen entstanden in der Zeit vom 11. bis 15. Jahrhundert deutsche Fassungen.

24 Physiologus, 27.

25 Vgl. Poduschka – Saupe – Schütze 1981, S. 23; Poduschka – Poduschka o. J., S. 114 f.; Tierlexikon 1980, s. v. Igel; Lexikon des Mittelalters 1999, s. v. Igel. Für Literaturhinweise danke ich G. K. Kunst, VIAS, Univ. Wien.

Plastische Igelgefäße finden sich im Vorderen Orient bereits im 7. Jahrtausend v. Chr.²⁶ In Ägypten wurden sie in Bilderzyklen in Gräbern dargestellt. Häufig kommen auch Igelnachbildungen unter Amulett-Skarabäen vor, ebenso Gegenstände des täglichen Gebrauchs wie kosmetische Behälter in Igelgestalt. Möglicherweise wurde der Igel aufgrund seines Winterschlafes mit dem Kreislauf von Leben und Tod in Verbindung gebracht.²⁷ Aus Griechenland sind Darstellungen von Kriegerern, welche so genannte Igelkappen trugen, überliefert.²⁸ Im Allgemeinen scheint der Igel in der Antike eher mit positiver Bedeutung belegt gewesen zu sein. Möglicherweise hatte er aufgrund von Übertragungsglauben eine Schutzfunktion: Die Fähigkeiten des Igels, der durch seine Stacheln fast unangreifbar wird, übertragen sich auf den Träger oder Benutzer von Igelfiguren, Igelzellen etc.²⁹ Plinius Secundus beschreibt im 1. Jahrhundert n. Chr. in seiner *Naturalis historia*, wie der Igel Obst auf seine Stacheln spießt und dieses als Wintervorrat in seinen Bau schafft, was nicht der tatsächlichen Lebensweise des Igels entspricht.³⁰ Dieses Motiv war vermutlich bereits den antiken Griechen bekannt und zieht sich bis in die Neuzeit.³¹ Es ist auch im *Physiologus* zu finden, der vom Igel sagt: „Er klettert auf den Weinstock, gelangt zur Traube und wirft ihre Beeren zur Erde; dann wälzt er sich darin und wirft sich auf den Rücken, sodass sich die Beeren an seine Stacheln heften. Darauf bringt er sie seinen Jungen und lässt die Rebe ohne Trauben zurück.“³² Der *Physiologus* setzt mit einer Ermahnung an die Gläubigen fort, indem er sie mit den Weinbeeren und den Igel mit einem „bösen Geist“³³ vergleicht. Hat Plinius die angeblichen Aktivitäten des Igels noch neutral beschrieben bzw. erscheint dieser in der Antike aufgrund seiner angeblichen Fähigkeiten als ausgesprochen klug³⁴, ist der Igel hingegen in mittelalterlichen Ausgaben des *Physiologus* bereits mit einer negativen Bedeutung belegt. In ikonographischen Auslegungen wird häufig ein laufender Igel mit Beeren auf seinen Stacheln dargestellt, wie im *Physiologus* zu lesen. Er ist

26 Vgl. Guggisberg 1996, S. 238.

27 Vgl. Ägyptisches Museum Berlin 1989, S. 30 f.; Bandini – Bandini 2001, S. 35 f.

28 Vgl. Reallexikon 2000, s. v. Igel.

29 Vgl. Bandini – Bandini 2001, S. 35.

30 Vgl. Plin. nat. VIII, S. 133.

31 Zahlreiche Beispiele nennen Bandini – Bandini 2001, S. 41 ff.

32 *Physiologus* S. 27 ff.

33 *Physiologus* S. 29.

34 Vgl. Der Kleine Pauly 1979, s. v. Igel.

hier Symbol des Teufels, der unachtsame Gläubige verführt. Als Symbol des Bösen kommt er auch in der Schöpfungsgeschichte³⁵ vor. Im Alten Testament im Buch des Propheten Jesaja³⁶ findet sich der Igel in der Gruppe von Tieren, die Landstriche bzw. Städte nach deren Zerstörung besiedeln. Durch Jahrhunderte bis in die Neuzeit hielten sich Meinungen, dass Igel Hühner töteten oder Milch aus den Eutern von Kühen saugten.³⁷ Das Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens erwähnt, dass Igel „im Altertum wie noch heute [1927–1942] [...] als Haustier an Stelle der Katze zur Vertilgung der Mäuse verwendet“³⁸ worden seien. Regional unterschiedlich bringt der Igel entweder Glück oder Unglück im Zusammenhang mit Vieh und Stall. Er kommt auch immer wieder in Märchen und Sagen vor – in diesen Fällen meist als positive Gestalt. So berät der Igel in einer lettischen Sage Gott bei der Erschaffung der Erde. In einer estnischen Sage unterstützt der Igel den Helden im Kampf gegen den Teufel.³⁹ Die Märchensammlung der Brüder Grimm beinhaltet zwei Märchen, in welchen Igel bedeutende Rollen spielen. In „Hans mein Igel“ kommt der Igel trotz vieler Widrigkeiten zu Glück und Ansehen;⁴⁰ im Märchen von „Hase und Igel“ besiegt der Igel den Hasen im Wettlauf durch Schläue und einen Trick.⁴¹

Der Igel bzw. seine Bestandteile fanden auch in der Volksmedizin gegen zahlreiche Leiden Anwendung⁴², eine Tradition, die bereits in der Naturkunde des Plinius dokumentiert ist. So soll zum Beispiel die Asche eines Igels gegen Haarausfall helfen, die Galle wurde bei aufgeriebenen Stellen am Gesäß sowie gegen Warzen und als Enthaarungsmittel empfohlen, Igelfleisch sollte man gegen Darmerkrankungen und bei Krämpfen einsetzen etc.⁴³

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Igel, in der Antike zunächst mit eher positiver Bedeutung besetzt, im Mittelalter vorwiegend mit negativem Nimbus belegt ist. Im Volksglauben tritt er teils als

35 Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie 1970, s. v. Igel.

36 Vgl. Jes 14, 23 und Jes 34, 11.

37 Vgl. Poduschka – Saupe – Schütze 1981, 23; Bandini – Bandini 2001, S. 57 f.

38 Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 2000, s. v. Igel.

39 Vgl. Bandini – Bandini 2001, S. 33 f.

40 Vgl. Riedel 2001.

41 Vgl. Grimm 1996.

42 Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens 2000, s. v. Igel.

43 Vgl. Plin. nat. XXIX, S. 107; XXX, S. 70, 81, 133, 65, 110.

Schädling, teils als Nützlich auf. In der Märchen- und Sagenwelt bis in die Neuzeit ist er schlauer Berater und rechtschaffenes Wesen.

Als Aquamanile, die Verbindung von lat. aqua und manus, bezeichnen zeitgenössische mittelalterliche Quellen das Auffangbecken beim Händewaschen. Seit dem 19. Jahrhundert jedoch steht Aquamanile für figürliche Gießgefäße des Mittelalters.⁴⁴ Aquamanilen sind zumindest seit dem Beginn des 12. Jahrhunderts in Europa in Gebrauch. Ihr Auftauchen wird in Zusammenhang mit dem Import ähnlicher Gegenstände aus dem Orient, zum Teil durch die Kreuzzüge bedingt, gesehen. Sie dienten zum Händewaschen im liturgischen und profanen Bereich. Im profanen Bereich fanden Aquamanilen Verwendung bei Tisch, da Essbesteck im heutigen Sinne nicht üblich war und man feste Speisen meist mit den Fingern aß. Dieser Gebrauch ist als Teil von Regeln des gesellschaftlichen Zusammenlebens, von Etikette und als Ausdruck verfeinerter Lebensweise zu sehen, durch die sich die Oberschicht von der übrigen Bevölkerung abzuheben trachtete.⁴⁵ Auch in liturgischem Zusammenhang sind rituelle Händewaschungen während der Messfeiern üblich, wobei dieser Akt auch symbolisch für die innere, moralische Reinigung zu sehen ist.⁴⁶

Figürliche Gießgefäße können sowohl aus Metall wie auch aus Keramik bestehen. Dabei sind keramische Aquamanilen vor allem aus dem städtischen Bereich und jenem des niederen Adels bekannt. Die Vermutung liegt also nahe, dass sie besonders dort Verwendung fanden, wo man sich wertvolle Produkte aus Metall nicht leisten konnte.⁴⁷

Aquamanilen aus Keramik kommen im kirchlichen bzw. klösterlichen Bereich eher selten vor.⁴⁸ Schon Eberhard Kasten formulierte diese Ansicht und sie hat nichts an Gültigkeit verloren, auch wenn in den letzten 25 Jahren vereinzelt weitere Aquamanilen aus dem kirchlich-klösterlichen Bereich bekannt geworden sind.⁴⁹ Er vermutete wei-

44 Vgl. Hütt 1993, S. 9 f.

45 Vgl. Elias 1991, S. 80 ff.

46 Vgl. Hütt 1993, S. 83 ff.

47 Vgl. Kasten 1976, S. 434.

48 Als Beispiele seien genannt: Kasten 1976, S. 432; Schmidt-Thomé 1984, S. 243; Menth 1987, S. 155; Rippmann 1987, S. 211; Scholkmann 1989, S. 670 (mit einer Auflistung, die auch seit Kasten 1976 neu bekannt gewordene Aquamanilen im [südwest-]deutschen Sprachraum enthält, S. 686 ff.); Schmaedecke 1992, S. 130 und Taf. 8.2–3.

49 Vgl. Kasten 1976, S. 431. Gross 1991, S. 112 bestätigt Kastens diesbezügliche Erkenntnisse.

ters, dass vor allem ärmere Kirchen Gerätschaften aus Keramik verwendeten.⁵⁰ Diese Annahme passt zu unserem Aquamanile, das ja aus dem Milieu eines Bettelordens stammt. Sabine Felgenhauer vertritt die Idee, dass man bei keramischen Aquamanilen aus dem kirchlichen/klösterlichen Bereich weniger an eine Verwendung in der Liturgie denken, sondern vielmehr – wie im profanen Bereich – eine Nutzung zum Händewaschen bei Tisch in Betracht ziehen sollte.⁵¹

Die Zuordnung einzelner Objekte in den profanen oder liturgischen Bereich allein durch die Motivik ist nicht möglich⁵², sondern kann nur durch den Fundzusammenhang erfolgen. Nach Michael Hütt dienten diese Kleinplastiken im profanen Bereich der Selbstdarstellung ihrer Benutzer.⁵³ Häufige Motive für Aquamanilen sowohl aus Metall als auch Keramik sind hier vor allem Pferde mit voll gerüstetem, kampfbereitem Reiter⁵⁴ sowie Tiere, die auch in der Heraldik Verwendung fanden, wie Löwe⁵⁵ oder Hirsch⁵⁶, weiters Haustiere wie Widder⁵⁷, Hund⁵⁸ oder Pferd⁵⁹. Daneben kommen Fabeltiere⁶⁰ wie Greif und Drache⁶¹ vor. Im liturgischen Bereich geben neben spärlichen Bodenfunden kirchliche Schatzverzeichnisse Auskunft über die Motivik der dort verwendeten Aquamanilen: Auch hier dominieren Löwen; es folgen Drachen, Greife, Hähne, Hirsche und Tauben sowie menschliche Figuren.⁶² Unser hier vorliegendes Igel-Aquamanile aus der Latrine im Wiener Augustinerturm passt in keine der üblichen Motivgruppen. Allerdings ist das Igelmotiv bereits in Zusammenhang mit anderen keramischen Warenarten bzw. Formen bekannt.⁶³ Josef Horschik publizierte einige Igelgefäße aus Waldenburger Steinzeug, welche er in die erste Hälfte bzw. in die Mitte des 16. Jahrhunderts datierte und die unter anderem

50 Vgl. Kasten 1976, S. 432; Gross 1991, S. 111.

51 Vgl. Felgenhauer-Schmiedt 1993, S. 137.

52 Vgl. Hütt 1993, S. 11 f.; Kasten 1976, S. 430.

53 Vgl. Hütt 1993, S. 225.

54 Vgl. *Keramische Bodenfunde o. J.*, S. 103; Die Ritter 1990, S. 278; Angerer 1995, S. 122.

55 Vgl. Hütt 1993, S. 55 ff.; Angerer 1995, S. 124.

56 Vgl. Müller 1997, S. 205 ff.

57 Vgl. Scholkmann 1989, S. 679 ff.

58 Vgl. *Keramische Bodenfunde o. J.*, S. 103.

59 Vgl. Hütt 1993, S. 75; Kasten 1976, S. 390 f.

60 Vgl. *Keramische Bodenfunde o. J.*, S. 101; Grewenig 1994, S. 92.

61 Vgl. Hütt 1993, S. 73 f.

62 Vgl. Hütt 1993, S. 80 f.

63 Ich danke Werner Endres für diesen Hinweis.

aus Leipzig stammen. Horschik bezeichnet die Igelgefäße als Büchsen, ohne endgültige Klarheit über ihre Funktion zu gewinnen. Als eine mögliche Interpretationen nennt er die Verwendung als Aufbewahrungsgefäße für Medizin oder Gifte.⁶⁴

Unser Aquamanile kann nur aufgrund der Motivik, aber keinesfalls aufgrund der Warenart oder Gefäßform-Typologie mit den Stücken aus Waldenburger Steinzeug verglichen werden. Sehr wohl entspricht es aber formal einem bislang unpublizierten Stück aus der Zeit von der zweiten Hälfte des 14. bzw. Anfang des 15. Jahrhunderts aus Brno, Tschechien⁶⁵. Diese Datierung entspricht auch dem für das Wiener Igel-Aquamanile anzunehmenden Entstehungs- bzw. Nutzungszeitraum. Mit der schriftlich überlieferten Erlaubnis Herzog Albrechts II. von 1354 (in den Augustinerturm) privets einzubauen, und der Schließung des Turms um 1600 sind je ein terminus ante quem und ein terminus post quem überliefert, die eine Datierung des Igel-Aquamaniles in die zweite Hälfte des 14. bis spätestens in das 16. Jahrhundert erlauben.

Angeichts dessen, dass der Igel im Mittelalter eher mit negativer Bedeutung behaftet war, scheint das seltene bzw. bis jetzt nicht bekannte Vorkommen dieses Motivs bei Aquamanilen nicht erstaunlich. Vielmehr bedarf das Gießgefäß aus der Latrine im Augustinerturm einer Deutung. Die Interpretation Horschiks, der die Igelgefäße als mögliche Aufbewahrungsbehälter für Medizin oder Ähnliches sieht, scheidet aus, da es sich bei dem Fund aus Wien eindeutig um ein Aquamanile handelt. Denkbar wäre, dass der „böse Geist“ aus dem Physiologus (die Augustinereremiten) zu ständiger (zumindest bei Tisch oder auch bei liturgischen Handlungen) Aufmerksamkeit mahnen sollte, ein gottgefälliges Leben zu führen.

64 Vgl. Horschik 1990, S. 65 f., Taf. 1 und Abb. 21–24.

65 Ich danke Rudolf Procházka für diesen Hinweis. Laut seiner Auskunft stammt dieses Stück aus einer Kloake in der 1997 durchgeführten Grabung Brno, Račnova Straße 4. Die angegebene Datierung ergibt sich aufgrund des stratigraphischen Zusammenhangs. Nach einem Hinweis von Sabine Felgenhauer soll sich ein weiteres Igel-Aquamanile in den Beständen des Stadtmuseums Wrocław/Polen, befinden, welches ebenfalls unpubliziert ist. Bis Redaktionsschluss konnte dieser Hinweis jedoch nicht verifiziert werden.

Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich zu dem figürlichen Gießgefäß aus der Latrine Folgendes festhalten: Das Aquamanile aus glasierter Irdenware besitzt die Form eines Igels und fällt daher aus dem Rahmen der bei dieser Gefäßgruppe üblichen Motive. Außerdem handelt es sich beim Igel um ein im Mittelalter eher mit negativem oder bestenfalls ambivalentem Nimbus belegtes Tier. Das Igel-Aquamanile stellt eine bislang seltene Form dar, für die kaum Parallelen anzuführen sind. Gleichfalls stellt es hinsichtlich des Fundzusammenhangs durch seinen Fundort im Bereich des ehemaligen Augustinereremitenklosters in Wien eine Besonderheit dar – kommen diese Formen doch vor allem im profanen Bereich, jedoch nur selten im kirchlich-klösterlichen Zusammenhang vor.

Literatur

Ägyptisches Museum Berlin, Katalog. Mainz 1989⁴.

Angerer, Martin: Regensburg im Mittelalter. Katalog der Abteilung Mittelalter im Museum der Stadt Regensburg. Regensburg 1995.

Bandini, Ditte und Giovanni: Das Igel-Buch. München 2001.

Brombacher, Christoph u. a.: ... und was davon übrig bleibt – Untersuchungen an einem mittelalterlichen Latrinenschacht an der Bäumleingasse 14. Archäologische Bodenforschung des Kantons Basel-Stadt Jahresbericht 1998, 1999, S. 93–131.

Buško, Cezary und Jerzy Piekalski: Die Altstadt von Breslau im 13. bis 15. Jahrhundert. Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters 23/24, 1995/96, S. 155–181.

Dallmeier, Lutz-Michael: Ver- und Entsorgung in der mittelalterlichen Stadt. In: Angerer, Martin und Heinrich Wanderwitz (Hg.): Regensburg im Mittelalter. Beiträge zur Stadtgeschichte vom frühen Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit. Regensburg 1995, S. 285–292.

Das moderne Tierlexikon, Band 5. Gütersloh 1980.

Das moderne Tierlexikon, Band 10. Gütersloh 1981.

Der Kleine Pauly, Band 2. München 1979.

Die Ritter. Ausstellungskatalog. Burg Güssing. Burgenländische Forschungen Sonderband VIII, Eisenstadt 1990.

Elias, Norbert: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. 1. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt/Main 1991⁹.

Feldhaus-Stephan, Regina: Untersuchungen zum Wandel von Gebrauchsgeschirr der Zeit um 1200 und zur frühen städtischen Entsorgungspraxis dargestellt am Beispiel von zwei archäologischen Fundkomplexen aus Höxter. Ausgrabungen und Funde aus Westfalen-Lippe 9/B, 1995, S. 201–317.

Felgenhauer-Schmiedt, Sabine: Die Sachkultur des Mittelalters im Lichte der archäologischen Funde. Frankfurt 1993.

- Frieser, Claudia: Zwei spätmittelalterliche Wirtshäuser in Nürnberg. Kleinfunde aus der Irerstraße. Arbeiten zur Archäologie Süddeutschlands 8, 1999.
- Fritsch, Susanne (mit einem Beitrag von Sigrid Czeika und Ursula Thanheiser): Essen im Augustinerkloster in Wien (Spätmittelalter/Frühe Neuzeit) – Rekonstruktionsversuch der klösterlichen Ernährung mit Unterstützung schriftlicher Quellen und bioarchäologischer Funde. Fundort Wien 6, 2003, S. 188–197.
- Grewenig, Meinrad Maria (Hg.): Das Mittelalter. Speyer – Historisches Museum der Pfalz. Speyer 1994.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Der Hase und der Igel. München 1996.
- Gross, Uwe: Mittelalterliche Keramik zwischen Neckarmündung und Schwäbischer Alb. Bemerkungen zur räumlichen und zeitlichen Gliederung. Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 12, 1991.
- Guggisberg, Martin A.: Frühgriechische Tierkeramik. Zur Entwicklung und Bedeutung der Tiergefäße und der hohlen Tierfiguren in der späten Bronze- und der frühen Eisenzeit. Mainz 1996.
- Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, Band 4. Berlin, New York 2000³ [1932].
- Horschik, Josef: Steinzeug von Bürgel bis Muskau. Dresden 1990³.
- Huber, Elfriede: Der „Augustiner-Turm“ – ein Vorbericht. Wiener Geschichtsblätter 54/4, 1999, S. 316–319.
- Huber, Elfriede Hannelore und Gabriele Scharrer: Die mittelalterliche Stadtbefestigung Wiens im Bereich der Albertina. Archäologie Österreichs 10/2, 1999, S. 33–35.
- Huber, Elfriede Hannelore: Wien 1, Albertina. Fundort Wien 3, 2000, S. 206–209.
- Hütt, Michael: Aquamanilen. Gebrauch und Form. Mainz 1993.
- Hummelberger, Walter und Kurt Peball: Die Befestigungen Wiens. Wiener Geschichtsbücher 14. Wien – Hamburg 1974.
- Jenisch, Bertram: Die Entstehung der Stadt Villingen. Archäologische Zeugnisse und Quellenüberlieferung. Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 22, 1999.
- Kasten, Eberhard: Tonerne figürliche Gießgefäße des Mittelalters in Mitteleuropa. Arbeits- und Forschungsberichte der Sächsischen Bodendenkmalpflege 20/21, 1976, S. 387–558.
- Keramische Bodenfunde aus Wien. Mittelalter – Neuzeit, Wien o. J.
- Kern, Erwin: Straßburger Grün – „Le Vert Strasbourgeois“, in: Leben im Mittelalter. 30 Jahre Mittelalterarchäologie im Elsass. Ausstellungskat. Historisches Museum der Pfalz. Speyer 1992, S. 115–120.
- Küster, Hansjörg: Versorgung und Entsorgung in der mittelalterlichen Stadt. In: Spindler, Konrad (Hg.): Mensch und Natur im mittelalterlichen Europa. Archäologische, historische und naturwissenschaftliche Befunde. Nearchos Sonderh. 2, Klagenfurt 1998, S. 311–326.
- Lexikon der christlichen Ikonographie, Band 2. Rom u. a. 1970.
- Menth, Georg: Keramische Sonderformen des frühen 13. Jahrhunderts aus dem Umfeld der Auber Benediktinerpropstei, Landkreis Würzburg, Unterfranken. Das archäologische Jahr in Bayern 1986, 1987, S. 154–157.
- MICHEL-Farbenführer. München o. J.³⁴.
- Mitchell, Paul und Doris Schön: Brunnen und Latrinen in historischen Wiener Profanbauten. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LVI, 2002, Heft 4, S. 474–480.
- Müller, Ulrich: Eine Siedlungsgrube aus der Vorbürgsiedlung von Rerik, Lkr. Bad Doberan. Bodendenkmalpflege in Mecklenburg-Vorpommern Jahrbuch 44–1996, 1997, S. 187–231.

- Oexle, Judith: Versorgung und Entsorgung nach dem archäologischen Befund. In: Stadtluft, Hirsebrei und Bettelmönch. Die Stadt um 1300. Ausstellungskatalog. Stuttgart 1992, S. 364–374.
- Oyama, Masatada und Hideo Takehara: Revised Standard Soil Color Charts, 1997.
- Perger, Richard: Straßen, Türme und Basteien. Das Straßennetz der Wiener City in seiner Entwicklung und seinen Namen. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte 22, Wien 1991.
- Perger, Richard und Walther Brauneis: Die mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens. Wiener Geschichtsbücher 19/20. Wien – Hamburg 1977.
- C. Plinii Secundi, Naturalis historiae, libri XXXVIII. Liber VIII. C. Plinius Secundus, Naturkunde Lateinisch – Deutsch. Buch VIII, Zoologie: Landtiere, hg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. Kempten 1976.
- C. Plinii Secundi, Naturalis historiae, libri XXXVIII. Liber XXIX–XXX. C. Plinius Secundus, Naturkunde Lateinisch – Deutsch. Buch XXIX–XXX, Pharmakologie: Heilmittel aus dem Tierreich, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Joachim Hopp. München 1991.
- Poduschka, Walter und Christl: Geliebtes Stacheltier. Verhalten und Aufzucht von Igel. Hannover o. J.
- Poduschka, Walter, Eberhard Saupe und Hans-Rudolf Schütze: Das Igel Brevier für Tierärzte und interessierte Laien. Richtlinien zur vorübergehenden Pflege des Igels. Bonn 1981³.
- Physiologus, Griechisch – Deutsch, übers. und hg. von Otto Schönberger. Stuttgart 2001. Reallexikon der Germanischen Altertumskunde, Band 15, Berlin – New York 2000².
- Rennhofer, Friedrich: Die Augustiner-Eremiten in Wien. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte Wiens. Würzburg 1956.
- Riedel, Ingrid: Wie ein abgelehntes Kind sein Glück findet: Hans mein Igel. Stuttgart 2001.
- Rippmann, Dorothee u. a.: Basel Barfüßerkirche. Grabungen 1975–1977. Ein Beitrag zur Archäologie und Geschichte der mittelalterlichen Stadt. Schweizer Beiträge zur Kulturgeschichte und Archäologie des Mittelalters 13, 1987.
- Scharer, Gabriele: Ein Aquamanile aus der Latrine im sogenannten Augustinerturm in Wien. Fundort Wien 5, 2002, S. 166–173.
- Schmaedecke, Michael: Der Breisacher Münsterberg. Topographie und Entwicklung. Forschungen und Berichte der Archäologie des Mittelalters in Baden-Württemberg 11, 1992.
- Schmidt-Thomé, Peter: Die Abortgrube des Klosters der Augustinereremiten in Freiburg. Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg 1983, 1984, S. 240–244.
- Schneider, Gerwulf (Red.): Naturwissenschaftliche Kriterien und Verfahren zur Beschreibung von Keramik. Diskussionsergebnisse der Projektgruppe Keramik im Arbeitskreis Archäometrie in der Fachgruppe Analytische Chemie der Gesellschaft Deutscher Chemiker. Acta Praehistorica et Archaeologica 21, 1989, S. 7–39.
- Scholkman, Barbara: Die Aquamanile aus Bebenhausen und Jettenburg. Neue Ergebnisse zu einer Gruppe mittelalterlicher Tongefäße in Südwestdeutschland. Fundberichte aus Baden-Württemberg 14, 1989, S. 669–691.
- Schütte, Sven: Brunnen und Kloaken auf innerstädtischen Grundstücken im ausgehenden Hoch- und Spätmittelalter. Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters Beiheft 4, 1986, S. 237–255.
- Thanheiser, Ursula u. a.: Vienna is different. Night-soil disposal in the medieval town. 12th Symposium of the International Work Group for Palaeoethnobotany held in Sheffield, UK, 17–23 June 2001, Poster and Abstract.
- Untermann, Matthias (Hg.): Die Latrine des Augustinereremiten-Klosters in Freiburg im Breisgau. Materialhefte zur Archäologie in Baden-Württemberg 31, 1995.

Frühneuzeitlicher Hafnerabfall aus Mautern a. d. Donau, Niederösterreich

Alice Kaltenberger

Mautern liegt in Niederösterreich, am südlichen Ufer der Donau, gegenüber von Krems, rund 80 km flußaufwärts von Wien. Das Gebiet von Mautern ist seit der Mittleren Bronzezeit besiedelt. In der Römerzeit stellte die Donau die nördliche Grenze des Reiches dar. Entlang des Limes wurden daher zu Befestigungszwecken Legionslager, Kastelle und Wachtürme errichtet. Bei Mautern wurde eine Übergangsmöglichkeit über die Donau durch ein Kastell, das römische Favianis, überwacht. In der Spätantike erlangte Favianis Bedeutung durch die Lebensbeschreibung des Hl. Severin von Eugippius. Severin gründete dort um die Mitte des 5. Jahrhunderts ein Kloster, wo er 482 starb. 488 verließen die letzten Romanen das Gebiet und nahmen seinen Leichnam nach Süditalien mit. Die siedlungsgeographisch günstige Lage und die Schutzfunktion der großteils noch erhaltenen Kastellmauern wurden von den Slawen für eine Besiedlung genutzt. Sie bildeten den Ausgangspunkt für die Entwicklung der mittelalterlichen Stadt in den römischen Ruinen. Die noch vorhandenen Befestigungen wurden wieder instand gesetzt und in die mittelalterliche Stadtbefestigung integriert. In den *Annales Fuldenses* zum Jahr 899 wird Mautern erstmals als *civitas Mutarensis* erwähnt. 1276 wurde Mautern mit einer Stadtmauer umgeben, 1279 bestätigte Rudolf I. das Stadtrecht.

Während der Renovierungsarbeiten im Haus Melker Straße 5 fand der Hauseigentümer 1996 in den Zwischenböden Keramikfragmente. Der Werkstattbruch¹ lagerte im Erdgeschoß und im ersten Stock des Hauses als Dämmmaterial unterhalb des Fußbodenbelages zwischen

1 Eine erste kurze Vorstellung vgl. Kaltenberger, Alice: Frühneuzeitlicher Werkstattabfall aus der ehemaligen Hafnerei in Mautern, Melker Straße 5. In: Katalog zur Ausstellung „1100 Jahre Civitas Mutarensis. Mautern in Mittelalter und früher Neuzeit“, Margaretenkapelle 1999, S. 23–28. Umfassende Auswertung siehe Kaltenberger, Alice: Frühneuzeitlicher Werkstattabfall aus der ehemaligen Hafnerei Melker Strasse 5 in Mautern an der Donau. In: Kaltenberger, Alice: Mittelalterliche bis frühneuzeitliche Keramik aus Mautern an der Donau. *ErgÖJh* 4, 2003, S. 221–302.

der Balkenkonstruktion. Die als repräsentativ erachteten größeren Gefäß- und Kachelbruchstücke wurden geborgen und dem Museum von Mautern übergeben.

In Anbetracht des noch geringen Kenntnisstandes über die neuzeitliche Keramik in Niederösterreich ist die Bergung des Werkstattabfalles und dessen Datierungsrahmen durch die auf dem Haus von 1558 bis 1685 nachgewiesene Hafnergerechtigkeit (s. Anhang) als Glücksfall zu betrachten. In der Mauterner Häuserchronik ist im Jahr 1558 Thoman Angermair als erster Hafner archivalisch nachgewiesen. Bereits 1562 wird seine Frau Barbara als Witwe bezeichnet, 1566 war sie mit Georg Rath verheiratet, 1574 ist sie wieder Witwe. 1575 erscheint ihr dritter und wahrscheinlich letzter Ehemann, Leonhard Widenpöckh, in den Archivalien. Der nächste Hausbesitzer, Thoman Traunstainer, hatte sich wegen hoher Schulden nach Ungarn abgesetzt, worauf das Haus vom Magistrat der Stadt Mautern eingezogen und zur Tilgung der Schulden noch vor 1595 an Wolff Merz verkauft wurde. Seine Frau Catharina wird 1597 als Witwe bezeichnet, 1600 ist sie mit Caspar Khüenast verheiratet, vor 1610 ist sie wieder Witwe und wird am 4. 1. 1610 als Frau des Marx Weninger genannt. Bis 1645 werden eine Reihe weiterer Hafner erwähnt, bis die Gemeinde der Stadt Mautern das Haus wegen „Verödung“ abbrechen und wieder aufbauen ließ. Als erster Besitzer nach dem Wiederaufbau ist 1652 Georg Schwaighofer mit seiner Frau Anna archivalisch belegt. Noch im gleichen Jahr stirbt dieser, und seine Witwe heiratet 1653 Matthias Winerl. 1657 ist sie wieder Witwe und hat sich 1658 „fürs dritte mahl ... in eheliche versorgung mit Matthias Sommer eingelassen“ um der durch die hohe Verschuldung ihres zweiten Ehemannes drohenden Krida zu entgehen. 1666 ist sie zum dritten Mal Witwe. Ihr vierter und letzter Ehemann Zacharias Wunderlich überlebt sie und ist 1669 Witwer. Im gleichen Jahr heiratet er eine Frau ebenfalls mit Namen Anna, die zehn Jahre später Witwe wird und noch im gleichen oder im darauffolgenden Jahr den letzten Hafner auf dem Anwesen, Hans Georg Pesterle, heiratet. 1685 verkauft das Ehepaar das Haus und führt das Hafnergewerbe in der St. Pöltner Straße Nr. 7 weiter.

Aus den Quellen sind somit nicht nur die Namen der einzelnen Meister zu entnehmen, es lässt sich auch die Weiterführung der Werkstatt durch Witwen eindrucksvoll belegen. Frau Barbara, von 1558 bis 1575 nachgewiesen, hat in 17 Jahren drei Ehemänner, Catharina in der Zeit vor 1595 bis nach 1610 in 15 Jahren ebenfalls drei Ehemänner und Anna zwischen 1652 und 1669, also in 17 Jahren, vier Ehemänner.

Wahrscheinlich ist die kurze Lebensdauer der Hafner in Verbindung mit dem ungesunden feuchten Arbeitsmilieu und dem Umgang mit stark bleihaltigen Glasuren zu sehen.

Vermutlich gelangte der Keramikbruch im Zuge des Hausneubaues durch die Gemeinde im Jahr 1645 in die Zwischenböden, wodurch eine Datierung bis vor die Mitte des 17. Jahrhunderts anzunehmen wäre, doch ist die Möglichkeit, dass er im Zuge späterer Umbauten eingebracht wurde, nicht ganz auszuschließen. Mit Sicherheit lässt sich jedoch das Ende der Produktion im Jahr 1685 angeben, da zu diesem Zeitpunkt die Hafnerechtheit auf dem Hause erlischt.

Somit ist die Zeit von 1558 bis 1685, in der die Hafnerechtheit auf dem Haus lag, als chronologischer Rahmen archivalisch gesichert. Mit den geborgenen Anteilen des Hafnerabfalles lässt sich das Produktionsspektrum von einseitig monochrom glasierter Irdenware, Malhornware und Kacheln innerhalb dieser Werkstatt nachweisen.

Für die Herstellung der Gefäßkeramik und der Kacheln wurden die gleichen Rohtone verwendet². Aufgrund des geringen Eisenanteils ergeben sie nach dem oxidierend geführten Brand einen hellbeigen Scherben. Einige wenige Bruchstücke, deren Rohton etwas mehr Eisenanteile beinhaltete, färbten sich im Brand bei höheren Temperaturen rosa bis violett. Dieser Scherbentyp fand vorwiegend für großformatige, figural verzierte Kacheln Verwendung.

Durch Dr. R. Sauer, Abteilung Archäometrie der Universität für Angewandte Kunst in Wien, wurden mineralogisch-petrographische Analysen³, bestehend aus Dünnschliff- und Schwermineralanalyse, durchgeführt. Vergleichsuntersuchungen von Rohstoffproben aus unterschiedlichen Tonvorkommen der Umgebung von Mautern erbrachten die größten Übereinstimmungen mit Proben aus der ehemaligen Tongrube von Oberfucha, 5 km südöstlich von Mautern gelegen. Sie sind mineralogisch nicht zu unterscheiden, sogar die auftretenden Farb-

2 Die gleiche Beobachtung, dass für Gefäßkeramik und Kacheln derselbe wenig oder überhaupt nicht vorbehandelte Rohton Verwendung fand, wurde auch an dem großen Fundkomplex von Werkstattabfall in Straubing gemacht: Vgl. Endres, Werner: Straubinger Keramik um 1600 – Der Fundkomplex „vorm obern tor“. Vorbericht 2 (Keramik aus den Objekten 5, 7, 7a, 28, 29, 33). Jahresbericht des Historischen Vereins Straubing 85, 1983 (1984), S. 139.

3 Vgl. Sauer, Roman: Mineralogisch-petrographische Analysen ausgewählter Proben frühneuzeitlichen Werkstattabfalles aus der ehemaligen Hafnerei Melker Strasse 5. In: Kaltenberger, Alice: Mittelalterliche bis frühneuzeitliche Keramik aus Mautern an der Donau. ErgÖJh 4, 2003, S. 303–324.

varianten – von weiß bis rotviolett brennend – konnten innerhalb der Tongrube gefunden werden. Es handelt sich um feuerfesten Ton, der hohen Brenntemperaturen bis 1800 Grad standhält. Die gleichen Tonlagerstätten wurden bereits zur Römerzeit ausgebeutet, wie vergleichbare Scherbentypen römischer Keramik aus Mautern belegen.

Die erhaltenen Fehlbrandstücke weisen mehr oder weniger tiefe Brennrisse auf, die Glasuren erscheinen blasig, matt oder zeigen Farbveränderungen. Der keramische Ausschuss entstand sowohl beim Schrühbrand als auch beim nachfolgenden Glasurbrand, so dass Fehlbrände in unglasiertem Zustand sowie mit nicht gelungenem Glasurbrand vorliegen. Auch während des Glasierens sind offenbar einige Gefäße zu Bruch gegangen, worauf insgesamt drei Fragmente mit nicht ausgebrannter Glasur hinweisen. Der Auftrag von nicht ausgebrannter Rohglasur ist als ca. 3 mm dicke weißlich bis hellgraue matte Schicht zu beobachten. Die quantitative mikroskopische Analyse⁴ erbrachte folgendes Mengenverhältnis: 79 % Bleikarbonat, 5 % opakes Bleioxid, 3 % orangefarbenes Bleioxid, 13 % Quarzkörner und 1 % Feldspat. Die durchschnittliche Korngröße der künstlich zerkleinerten und scharfkantigen Quarzpartikel beträgt 0,046 mm. Aufgrund dieser Zusammensetzung kann auf eine relativ niedrig schmelzende Glasur geschlossen werden. Mit insgesamt 87 % Bleianteilen in der Rohglasur ist durchaus mit einer Gesundheitsgefährdung der Hafner zu rechnen und erklärt die aus den Archivalien belegte hohe Sterblichkeitsrate.

Der hohe Zerscherbungsgrad, vor allem bei Gefäßen und Kacheln mit hellbeigem Scherben, zeigt, dass diese bei zu niedriger Temperatur zu weich gebrannt wurden. Die Fehlbrandstücke brechen sehr leicht, sie „zerbröseln“ geradezu. Überbrannte Fehlbrände von Kacheln, die sich durch besondere Härte auszeichnen, dienten sekundär als Einlegeplatten. Sie haben dadurch vielfache Anzeichen von Mehrfachbrand bzw. Überfeuerung und sind mit Glasurspritzern bedeckt. Die fleckig graubraune Vorder- bzw. Rückseite einiger Kachelbruchstücke ist auf Unregelmäßigkeiten während des Brandes zurückzuführen. Ob die Hafnerei auch unglasierte Gefäße und Kacheln für den Verkauf herstellte, ist nicht gesichert, doch für die Zeit des 16. und 17. Jahrhunderts möglich.

Nach dem Schrühbrand⁵ wurden die Gefäße innenseitig in verschiedenen Brauntönen – von farblos mit dunkelgelber Farbwirkung über

4 Vgl. Ebd., S. 309.

Dunkelrotbraun bis Olivbraun – glasiert. Die Kacheln wurden der Mode der Zeit entsprechend fast ausschließlich grün glasiert.

Das Spektrum der Gefäßkeramik beschränkt sich auf die Grundformen Topf bzw. Henkeltopf, Deckel, Schüssel und Teller. Gefäße, die eindeutig aus dem Haushalt der Töpfer und nicht aus der eigenen Werkstatt stammen, werden hier nicht vorgestellt.

Bei den Töpfen liegen eng angelegte Krempränder und verschiedene Kragenrandformen vor (siehe Abb. 1, Abb. 2).

Es sind ausschließlich randständige Bandhenkel zu beobachten, deren untere Angarnierung entweder glatt, mit Fingerdruckmulde oder mit seitlicher Einziehung des Henkels erfolgte. Vereinzelt tragen die oberen Henkelangarnierungsstellen eine Fingerdruckmulde. Die Gefäßkontur ist mehr oder weniger bauchig. Als Dekor erscheinen Rillen auf Hals und Schulter. Im Unterschied zu Fundmaterialien aus Oberösterreich⁶, Salzburg⁷ und Ostbayern⁸ zeigt sich, dass die dort während der zweiten Hälfte des 16. und zum Teil noch im beginnenden 17. Jahrhundert geläufigen Kremprandtöpfe mit Innenglasur in

5 Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dipl.-Ing. W. Matthes kann das vorherige Schrühn Vorteile besitzen. Es wurde dann geschrüht, wenn der Scherben aus Masse besteht, die keine hohe Trockenbruchfestigkeit hat und/oder dünnwandig ausgedreht ist, damit bei weiterer Behandlung, wie dem Glasieren oder Dekorieren mit dem Malhorn, die nur lederhart vorgetrockneten Gefäße bzw. Kacheln nicht durch aufgenommenes Wasser aus dem Glasurschlicker aufweichen, vor allem dann, wenn dünnwandige Gefäße/Kacheln in Glasur getaucht werden. Weiters verhindert vorheriges Schrühn, dass sich die Glasur an rohen getrockneten Stücken durch die verminderte Haftfestigkeit, verursacht durch den während des Einmalbrandes aus den Poren austretenden Wasserdampf, abhebt und zu Inseln und Tropfen zusammenzieht. Nach vorhergehendem Schrühbrand ist der Glasurbrand kürzer und erspart (aus oben genannten Gründen) Ausschuss. Beim Einbrandverfahren müssen die Gefäße gut getrocknet sein, und eine vorsichtigere Aufheizphase ist notwendig.

Magerung verringert die Festigkeit im trockenen Zustand. Je gröber die Magerung desto größer ist der schwindungsbremsende Effekt. Allerdings verursachen grobe Magerungsanteile eine raue Oberfläche. Da gemagerte Masse brüchiger ist als fette, verfestigt vorheriges Schrühn den Scherben, Trockenschwindung und Brennschwindung werden vermindert.

Durch die Temperaturhöhe des Schrühbrandes ist die Scherbenfestigkeit beeinflussbar. Ist der Scherben „bröselig“, ist er nicht hoch genug gebrannt. Dies ist auch auf die im Ofenbesatz verschiedenen hohen Temperaturen zurückzuführen. Wurde der Scherben um 600 bis 700 Grad geschrüht, ist er durch den zu schwachen Brand am leichtesten zerstörbar. Aus diesen Gründen war für die Mauterner Scherben aus den natürlich anstehenden Tonen, mit sehr hohen Magerungsanteilen, ein zweiter Brand (Schrühbrand) notwendig, da sie sich beim Glasieren im grünen Zustand aufgelöst hätten bzw. zu viel Ausschuss im Einmalbrand entstanden wäre.

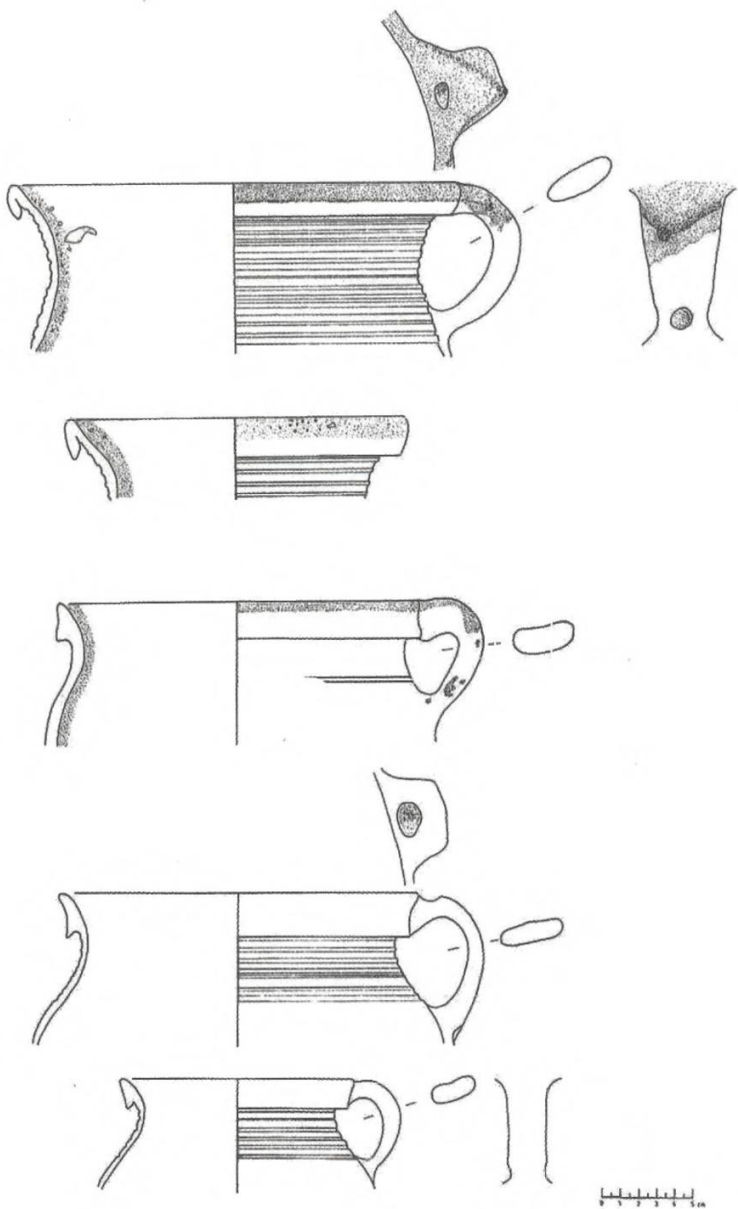


Abb. 1: Töpfe (Fehlbrände)

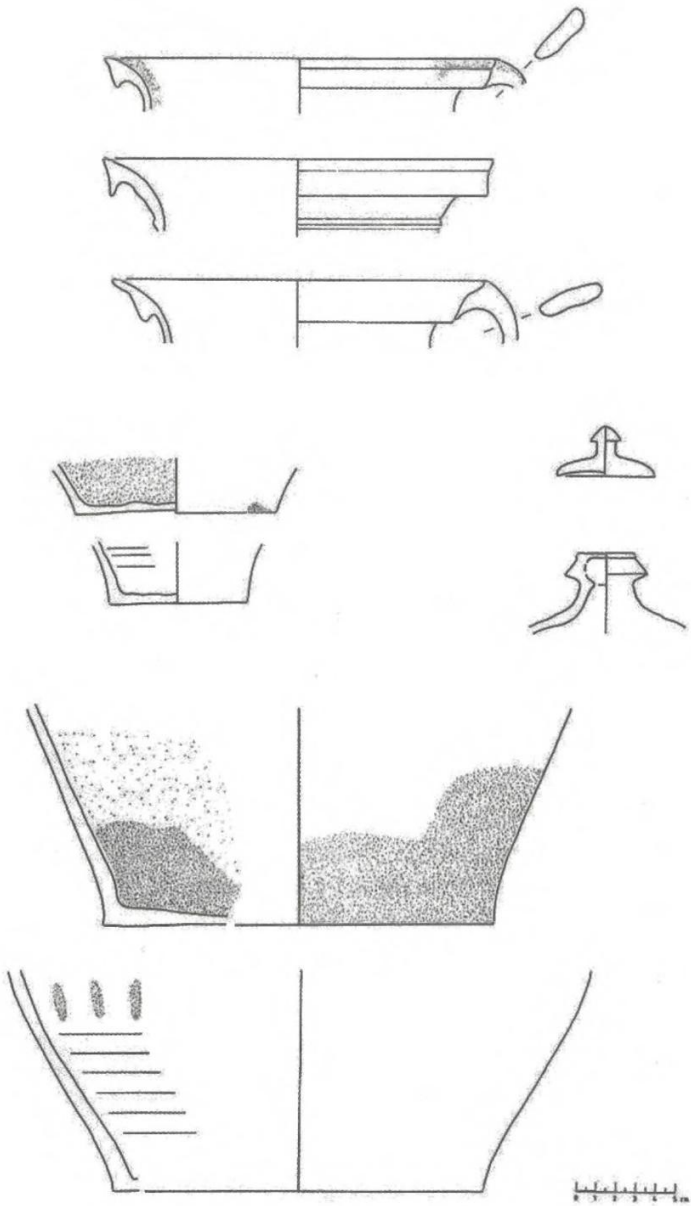


Abb. 2: Töpfe, Deckel (Fehlbrände)

Mautern bereits durch die „modernerer“ Kragenrandformen abgelöst wurden, wofür die beiden eng angelegten Kremprandformen als Übergangsstadium zu betrachten sind.

An Deckeln wurden nur ein kleiner, beidseitig dunkelbraun glasierter einfallender Deckel und das Fragment eines Hohldeckels geborgen.

Charakteristisch für das Formenrepertoire dieser Hafnerwerkstatt sind tiefe Schüsseln mit eingezogenem Rand, die mehrheitlich zu Dreifußgefäßen zu ergänzen sind, wie die schräg abgedrehten Bodenkannten und die Abrissspuren von Fußzapfen an den Bodenunterseiten belegen (siehe Abb. 3, Abb. 4).

Als Haltevorrichtungen kommen wieder randständige Bandhenkel bzw. Doppelhenkel vor, in deren Angarnierungsstellen – analog zu einigen Töpfen – ein oder zwei Fingerdruckmulden angebracht sind. Wahrscheinlich sind die erhaltenen Grifffüllen ebenso diesen Formen zuzuweisen. Auch gezogene Ausgussvorrichtungen sind belegt. Diese Schüsseln sind in verschiedenen Brauntönen innenseitig glasiert, bei zwei Exemplaren wurde die Rohglasur nicht mehr gebrannt.

Ein Teller mit breiter Fahne und aufgestelltem Rand ist innenseitig monochrom grün glasiert, wobei die dick aufgetragene Glasur während des Brandes Rinnspuren hinterließ. Drei weitere Teller sind mit abstrahiertem floralem Malhorndekor verziert. (siehe Abb. 5)

Nach dem Schrühbrand wurden auf heller Grundengobe die Dekorotive in verschiedenen Brauntönen und wenig Grün aufgetragen. Bei dem nicht mehr dem zweiten Brand unterzogenen Bodenbruchstück erkennt man die Grundengobe als hellgraue Schicht, darauf die roten und grauen floralen Elemente. Malhorndekoriertes Geschirr gehörte zur besseren Ware, die einheimische Hafnereien im späteren 16. und im 17. Jahrhundert herstellten. Obwohl bei der Bergung sicher auf dekorierte Stücke besonders geachtet wurde, entspricht der geringe

-
- 6 Siehe Kaltenberger, Alice: Frühneuzeitliche Keramik aus dem Linzer Schloß, Tummelplatz. Jahrbuch des OÖ Musealverein 146, 2001, Taf. 2/7. Beispielsweise auch in den Fundmaterialien des ehem. Klosters von Mondsee und der Ruine Wildenstein bei Bad Ischl (in Bearb. durch Verf.).
 - 7 Vielfach in Kovacsovics, Wilfried: Aus dem Wirtshaus Zum Schinagl – Funde aus dem Toskanatrakt der Salzburger Residenz. Jahresschrift SMCA 35/36, 1989/90, Salzburg 1991; Kaltenberger, Alice: Ausgrabung St. Peter, Salzburg: III. Römerzeitliche Feinware, oxidierend gebrannte Ware und Glas sowie frühneuzeitliche Keramik 1980–1995. ÖJh 68, 1999, BBl. Taf. 16.
 - 8 Siehe Endres, Renaissance-Keramik, Abb. 5/9.

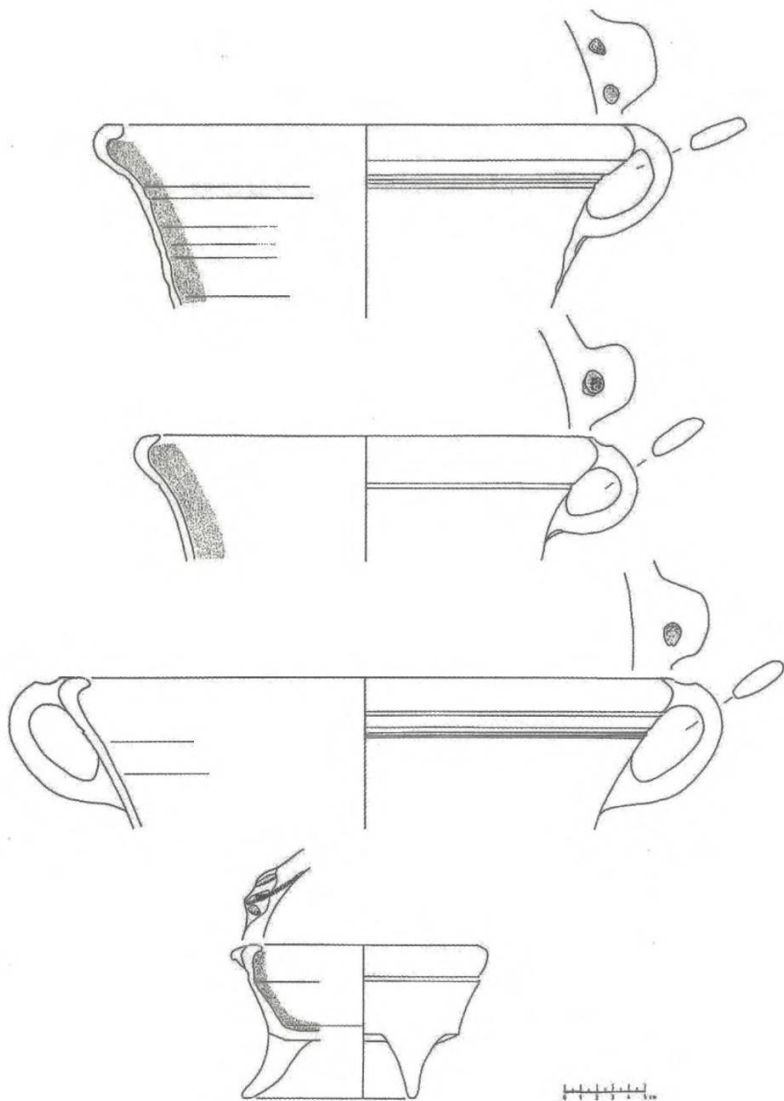


Abb. 3: Schüsseln/Dreibeingefäße mit eingezogenem Rand (Fehlbrände)

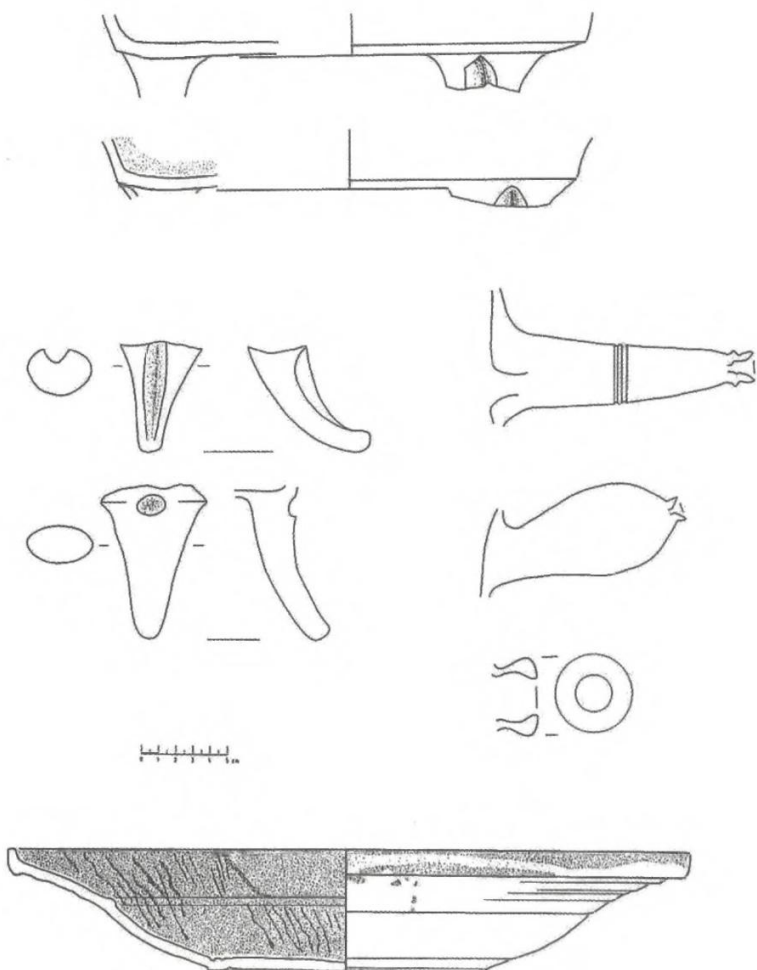


Abb. 4: Dreibeingefäße, Tüllengriffe, Teller (Fehlbrände)

Anteil von malhorndekorierter Irdeware ungefähr dem bislang bekannten Verhältnis bei Siedlungsfunden.

Die geborgenen Kachelfragmente stellen die attraktivere Gruppe des Materialkomplexes dar. Mit Blatt-, Gesims-, Leisten- und Bekrönungskacheln liegen alle Konstruktionselemente eines Kachelofens vor.

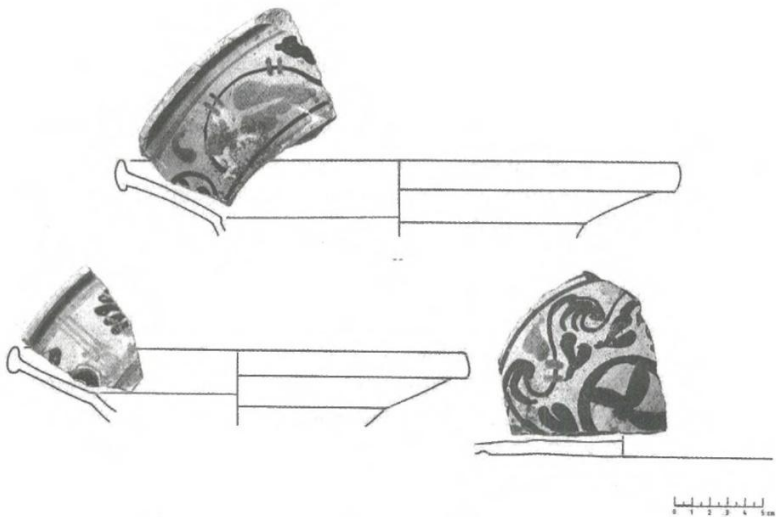


Abb. 5: Malhornware (Fehlbrände).

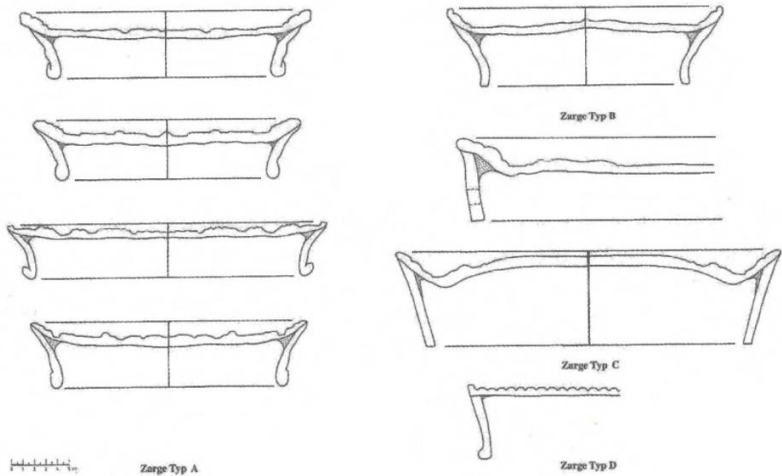


Abb. 6: Zargentypen der Blattkacheln

Bei allen Blattkacheln sind Leistenzargen randständig angarniert, die durchwegs mehr oder weniger einziehen (siehe Abb. 6).

Die Leisten wurden von einem Tonwürfel, dem so genannten Blätterstock mit einem Draht in entsprechende Streifen geschnitten. An Bruchstellen kann man wiederholt diese Herstellungsweise der Zargen beobachten. Auf den großen, figural dekorierten Kacheln zeigen Abrisspuren, dass zusätzlich auf der Rückseite so genannte Hilfs- oder Stützzargen angarniert wurden, um das Brechen des großen Kachelblattes zu verhindern. Die Zargenformen konnten in vier charakteristische Typen gegliedert werden, die vielleicht verschiedenen Hafnern zugeschrieben werden können.

Bei den großen Kacheln mit figuralem Dekor ragt das oberflächlich stark geschwärzte Bruchstück mit der Darstellung des Hl. Georg zu Pferd, den Drachen tötend, heraus (siehe Abb. 7).

In einer vermutlich medaillonartig umrahmenden Schuppenleiste ist der Heilige im Harnisch des 16. Jahrhunderts dargestellt, wie er dem sich unter seinem Pferd ringelnden geflügelten Drachen die Lanze in das Maul stößt. Statt eines Helmes trägt der Heilige den für die Mode dieser Zeit typischen hohen Hut mit schmaler Krempe. Schnurrbart und langes gewelltes Haar ergänzen das modische Erscheinungsbild. Die Wiese unter dem Drachen ist durch Grasbüschel angedeutet. Die Schuppen des Drachens sind durch kreisrunde Punzierung angegeben.

Ein weiteres wahrscheinlich derselben Serie angehörendes Fragment zeigt einen Mann im Harnisch. Der vorne mit einer Schließe gehaltene Mantel gibt mit feinen, sternförmigen Blüten einen wertvollen Stoff, vielleicht Brokat, wider. Der hermelinbesetzte Kragen weist auf einen Angehörigen gehobenen Standes. An seiner linken Seite ist ein tordierter Degengriff mit Parierstange am Wehrgehenk zu erkennen. Auch dieses Stück zeichnet sich durch besondere Feinheit des Modells aus, selbst die Nietens des Beinschutzes sind deutlich sichtbar (siehe Abb. 8).

Auch die Darstellung einer bekrönten Frau in langem Rock und Mantel ist dieser Serie zuzuweisen. Von dieser Kachel sind drei kleine, nur zum Teil anpassende Fragmente erhalten. Die sehr feine und detailgetreue Darstellung zeigt das zart ausgeformte Gesicht umrahmt von langem, wallendem Haar und Krone. Das Fußteil lässt einen langen Rock mit gepunktetem Saum und einen darüber gelegten Mantel mit Sternen als Randeinfassung erkennen. Begrenzt wird die Darstellung oben und unten durch vier Zeilen abwechselnd nebeneinander gestellter vertiefter und erhabener Rechtecke, eine Art Stufenbaldachin. Neben dem Kopf ist eine senkrechte Schuppenleiste mit ansetzendem Bogen sichtbar, woran sich die Buchstaben „S M“ erhalten



Abb. 7: Hl. Georg, Fehlbrand, unglasiert

haben. Ob damit Maria bezeichnet wird, oder ob sie zu einer danebenstehenden Figur gehören, lässt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Einige weitere Fragmente⁹, darunter einige mit der Darstellung von wallender Kleidung, gehören noch zu dieser Serie, die durch ein dickes Kachelblatt und hohe Brenntemperatur charakterisiert ist.

Die Rekonstruktion dieser nur sehr fragmentiert erhaltenen Serie erweist sich als schwierig. Sie besteht aus dem Hl. Georg, einer Mariendarstellung oder einer Königin und einem Mann gehobenen Standes, vielleicht eines Königs. Zwischen der Jungfrau Maria und dem Hl. Georg besteht ein enger Bezug, der schon in der *Legenda aurea* angedeutet wird¹⁰. Der König baut nach überstandener Drachen-



Abb. 8: Mann (König?) im Harnisch, Fehlbrand, unglasiert

plage zu Ehren der Jungfrau Maria und des Hl. Georg eine Kirche. Häufig sind Darstellungen Georgs gemeinsam mit der Mutter Gottes. In englischen Schriftquellen wird Georg oft als Ritter Mariens bezeichnet.

Unglasierte Schrührände sowie grün glasierte Bruchstücke gehören zu einer Apostelserie mit Kreuzigungsszene in architektonischer Umrahmung.¹¹ Der Rahmen der nur fragmentiert erhaltenen Kacheln besteht aus einer Arkade, über deren Scheitel ein Vogel mit ausgebreiteten Flügeln schwebt, seitlich in den Zwickeln sitzt je ein medaillontragender Putto. Auf den beiden Seiten ist eine Verkündigungsszene dargestellt. Links steht auf Wolken der Erzengel Gabriel, rechts sitzt Maria unter einem Baldachin vor einem Lesepult mit aufgeschlagenem Buch. Als untere Begrenzung ist in einer Kartusche die Jahreszahl „1628“ eingeschrieben. Von einem Mittelfeld sind Fragmente einer Kreuzigungsdarstellung vorhanden. Im Zentrum steht das aufgerichtete Kreuz, von dem der linke Querbalken mit angenageltem Unterarm Christi erhalten ist. Darunter flattert das Lendentuch des Gekreuzigten im Wind. An der unteren Abbruchkante ist der Heiligenschein Mariens sichtbar, deren Unterkörper in Rock und Mantel auf einem weiteren Fragment erhalten ist. Auf dem Boden unter dem Kreuz liegt der Totenschädel Adams. Rechts daneben ist der Fußteil mit Mantel des Hl. Johannes erkennbar.

Sicher in der Mauterner Werkstatt hergestellt wurde eine weitere Kachel mit Petrus-Darstellung, die sich jetzt im Museum in Tulln¹² befindet. Scherbentyp und Zargenkonstruktion belegen die Herkunft aus Mautern.¹³

Zwei weitere Kacheln dieser Serie sind in Wien im Volkskundemuseum¹⁴ vorhanden – eine dunkelbraun glasierte Kachel mit Kreuzi-

9 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 12/44–46, Taf. 13/47–50.

10 Lexikon der christlichen Ikonographie 6, 1990, S. 384; Blass-Simmen, Birgit: Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio – Raffael – Leonardo. 1991, bes. S. 96 f.

11 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 14.

12 Siehe Stadtgemeinde Tulln (Hrsg.): Tullner Museen im Minoritenkloster, 1996, S. 152, Abb. 5. Die dort angegebenen Maße sind auf 24,5 cm Breite und 26 cm Höhe zu korrigieren. Abb. siehe auch Kaltenberger, Werkstattabfall, S. 246, Abb. 4.

13 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, S. 246, Abb. 5–6.

14 Für die Erlaubnis zur Präsentation in diesem Rahmen danke ich Herrn Direktor HR Dr. F. Grieshofer und Frau Dr. C. Peschel-Wacha für die Suche im Depot.

gungsszene¹⁵ (Abb. 9) und ein grün glasiertes Exemplar mit der Darstellung des Hl. Johannes und beigefügter Zahl „4“¹⁶ (Abb. 10).

Für beide Kacheln wird Neunkirchen als Herkunft angegeben.¹⁷ Sie sind rund 1,5 cm größer als das Tullner Exemplar.¹⁸ Beide Zargenkonstruktionen entsprechen Typ A. Die starke Verrußung der Rückseiten belegt den ehemaligen Einbau in Öfen.

Die Innendarstellungen gehören zu einer Apostelserie mit der Abbildung stehender, ganzfiguriger Apostel, bei der die Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes unter dem Kreuz vorangestellt wird¹⁹. Diese Motivserie ist als „oberrheinische Apostelserie“ geläufig, die „im Elsaß und in Südwestdeutschland in zahlreichen Varianten bekannt“ ist und „unabhängig von Territorialgrenzen zu den am häufigsten verwendeten Motivfolgen“²⁰ zählt.

Als graphische Vorlage wird eine Kupferstichfolge mit Darstellung der 12 Apostel von Hendrik Goltzius (1558–1617) nach Marten de Vos (1532–1603) aus der Zeit um 1600 angenommen.²¹ Unter dem Bildfeld befindet sich jeweils der Name des Apostels in lateinischen Großbuchstaben.

Die Kacheln mit Aposteldarstellungen tragen meist in Kopfhöhe eine Zahl, wobei die Reihung nur am Anfang der Stichreihe folgt. Erhalten sind bei der Petrus-Kachel in Tulln die Schrift „S. PETERVS“ mit 1, im Volkskundemuseum in Wien „S. JOHANNES“ mit 4 und ein Fragment in Mautern mit der Zahl 11.²²

Die oberrheinische Apostelserie wurde anhand der graphischen Vorlagen stilistisch in das frühe 17. Jahrhundert datiert²³, was durch die vorliegende Kombination mit dem Rahmen, der die Jahreszahl „1628“ trägt, bestätigt wird. Wie lange Kacheln aus diesen Modellen hergestellt

15 Siehe Haberlandt, Volkskunst, Taf. 53 Fig. 10. Inv.Nr. 16843, hellbeiger Scherben.

16 Siehe Ebd., Taf. 52 Fig. 11. Inv.Nr. 22184, rosa bis hellrosa Scherben.

17 Siehe Ebd., S. 17.

18 Kreuzigungskachel: Breite 26 cm, Höhe 27,5 cm; Kachel mit Johannes-Darstellung: Breite 26 cm, Höhe 28,5 cm.

19 Vgl. Stelzle-Hüglin, Sophie: Von Kacheln und Öfen. Untersuchungen zum Ursprung des Kachelofens und zu seiner Entwicklung vom 11.–19. Jahrhundert anhand archäologischer Funde aus Freiburg im Breisgau. unpubl. Diss. Freiburg/Br., 1997, S. 129.

20 Rosmanitz, Harald: Kunst als Dutzendware – eine frühbarocke Kachelserie aus dem Oberrheintal. Denkmalpflege in Baden-Württemberg 25/2, 1996, 140–147, hier S. 140.

21 Vgl. ebd., S. 142.

22 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 15/54.

23 Siehe Rosmanitz, Oberrheintal, S. 144.



Abb. 9: Blattkachel mit Kreuzigung, braun glasiert, Volkskundemuseum Wien, Inv. Nr. 16843.

wurden, ist nicht feststellbar, in der Mauterner Werkstatt wahrscheinlich zumindest bis 1645, vielleicht noch bis 1685.

Das weitere Sortiment an Blattkacheln umfasst zeittypische einfachere Darstellungen wie Doppeladler-Kacheln²⁴, von denen Bruchstücke in zwei Varianten und unterschiedlichen Grüntönen der Glasur vorliegen.

Mit den Bruchstücken einer großen Medaillonkachel mit akanthusgerahmtem konvexem Medaillon, deren innere Rahmenleiste ebenfalls als Akanthusstab ausgeführt ist²⁵, begegnet ein Beleg für den gera-

24 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 16–18.

25 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 19.



Abb. 10: Blattkachel mit Hl. Johannes, grün glasiert, Volkskundemuseum Wien, Inv. Nr. 22184.

de abgeschnittenen Zargentyp C. Wenige Fragmente belegen die in der zweiten Hälfte des 16. und im 17. Jahrhundert besonders beliebten und daher auch weit verbreiteten Astwerkkacheln mit zentraler Raute.²⁶ Sie erscheinen in verschiedensten, oftmals nur geringfügig voneinander abweichenden Varianten. Vergleichsbeispiele sind derzeit von Straubing in Bayern über Oberösterreich, Klosterneuburg und Wr. Neustadt in Niederösterreich bis Wien nachweisbar.²⁷ Auch im Volkskundemuseum wird ein grün glasiertes Exemplar aufbewahrt. Als Fundort ist die Umgebung von Aussee in der Steiermark angegeben. (siehe Abb. 11)

²⁶ Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 20/59–60.



Abb. 11: Astwerkkachel, grün glasiert, Volkskundemuseum Wien, Inv. Nr. 16178.

Kacheln mit zentraler Raute und Blütendekor in den Zwickeln²⁸, mit so genanntem Diamantmuster innerhalb der Raute²⁹, sowie verschiedene florale Dekore³⁰ liegen im Trend der Zeit. Hervorzuheben ist ein fein ausgeführter Schrühhbrand mit Engelsmaske unter Löwenmaskaron.³¹

Auch die im späteren 16. und im 17. Jahrhundert überaus beliebten und weit verbreiteten Gesimskacheln mit Akanthusdekor liegen vor. Sie werden von verschiedenen Friesen, wie Eierstab oder Akanthus-

27 Vgl. Walcher v. Moltheim, Alfred: Deutsche Keramik des XV. bis XIX. Jahrhunderts, sowie Töpferarbeiten aus den angrenzenden slawischen Sprachgebieten. Katalog der Kunsthandlung C. J. WAWRA, 1917, Nr. 280: Oberösterreich, 16. Jh.; Kühtreiber, Karin: Die Funde der Ausgrabungen am Neunkirchner Tor in Wiener Neustadt. In: Carnuntum Jahrbuch, 1999, S. 78–191, Taf. 58/A58, A226: grün glasiert; ähnlich Endres, Renaissance-Keramik, Abb. 64, Kat.Nr. 166; Endres, Vorbericht 3, Taf. 20/332; Endres, Vorbericht 6, Taf. 15/599, Taf. 19/690; Endres, Vorbericht 7, Taf. 4/709; Endres, Vorbericht 8, Taf. 11/784–785; Neugebauer, Johannes-Wolfgang: Zum spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fundgut. – In: Neugebauer, Johannes-Wolfgang und zahlreiche Mitarbeiter: Vom römischen Lagerdorf zum mittelalterlichen Lesehof. – Katalog des Stadtmuseums Klosterneuburg, 1998, Abb. 63c.

28 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 20/61a-c, Taf. 21/63.

29 Siehe ebd., Taf. 21/62.

30 Siehe ebd., Taf. 23/69-Taf. 25/83.

31 Siehe ebd., Taf. 25/84.

rosetten in Kartuschen begleitet.³² Eine seltene Ausführung eines Zusatzfrieses stellt das geschrühte Fragment mit Seepferdchen dar.³³

Die einzige geborgene Leistenkachel ist mit schräg gebändertem Rundstab reliefiert und grün glasiert.³⁴

Aufwendiger gestaltet und bislang ohne Vergleich ist die ausgeschnittene Aufsatzkachel mit Darstellung einer kahlköpfigen geflügelten Figur mit Sanduhr inmitten von Rollwerk³⁵, die als Personifikation des Todes ein Vanitas-Symbol darstellt.

Von einem weiteren Aufsatzkachel-Typus liegt ein geschrühtes und ein grün glasiertes Fehlbrandstück³⁶ vor. Im Museum Lauriacum in Enns³⁷ und im Museum der Hafnerei Sommerhuber in Steyr, beide in Oberösterreich³⁸, werden identische, ebenfalls grün glasierte Aufsatzkacheln aufbewahrt, die Aufschluss über die weitere Dekoration geben.

Aus zwei gegenständigen Fischleibern mit Delphinköpfen, wachsen Blütenranken, deren Ende eine Glockenblume bildet. Auf den Fischleibern sitzt je ein geflügelter Putto mit gelocktem kurzem Haar im engen Rock. In der Mitte erhebt sich ein Früchtekorb.

Im Werkstattbruch wurden auch vier Fragmente von Kachelmodeln geborgen, von denen jedoch keine ausgeformten Stücke vorliegen. Als Dekor erscheint eine Tapetenkachel mit floralen Motiven, darunter eine Tulpe und Nelken vor punziertem Hintergrund, weiters ein Model für eine Nischenbekrönung sowie die verbreiteten Gesimskacheln mit Akanthusdekor.³⁹

Mit dieser kurzen Präsentation des Hafnerabfalles wurde – zumindest ausschnittsweise – das Produktionsspektrum der fast 130 Jahre dauernden Werkstatttradition auf dem Haus Melker Straße 5 in Mautern vorgestellt. Die geborgene Geschirr- und Ofenkeramik fügt sich gut in den durch die Archivalien vorgegebenen zeitlichen Rahmen zwischen 1558 und 1645 bzw. 1685 ein. Das belegen zeittypische Gefäßformen, die derzeit auch in Tulln, vom Riederberg westlich von Wien und in Wr. Neustadt nachweisbar sind.⁴⁰ Das Formenspektrum der

32 Siehe ebd., Taf. 25/85-Taf. 28/95.

33 Siehe ebd., Taf. 25/86.

34 Siehe ebd., Taf. 28/96a, b.

35 Siehe ebd., weitere Fragmente von Aufsatzkacheln Taf. 28/99-Taf. 29/102.

36 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Taf. 28/97–98.

37 Inv. Nr. V VII 617a.

38 Siehe Kaltenberger, Werkstattabfall, Abb. 7a und 7b.

39 Siehe ebd., Taf. 29/103-Taf. 30/106.

40 Vgl. ebd., S. 230–238.

Gefäßkeramik beschränkt sich auf täglich in der Küche und in der Vorrathaltung verwendete, einfache Gebrauchsware. Die Erzeugung gehobeneren Tischgeschirrs belegen Bruchstücke von Malhornware. Während bei der einfachen Gebrauchskeramik Innenglasuren in verschiedenen Brauntönen dominieren, spiegeln die Kacheln mit nahezu ausschließlich grüner Glasur den zu dieser Zeit üblichen Geschmack wider. Die Ofenkeramik ist mit allen für den Ofenaufbau relevanten Kachelformen vertreten. Die Kacheln wurden aus Modeln ausgeformt, die über den weitreichenden Modelhandel erworben wurden. Die Themen der Bildprogramm-kacheln dominieren religiöse Motive und Heiligendarstellungen. Florale Dekorationen der Tapeten- und Rautenkacheln ergänzten das Sortiment.

Literatur

- Blass-Simmen, Birgit: Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance. Carpaccio – Raffael – Leonardo. 1991.
- Endres, Werner: Straubinger Renaissance-Keramik einer Hafnerwerkstätte „Vorm Nidern Tor“. – Beih. Jahresber. Hist. Ver. Straubing 83, 1982.
- Endres, Werner: Straubinger Keramik um 1600 – Der Fundkomplex „vorm obern tor“. Vorbericht 2 (Keramik aus den Objekten 5, 7, 7a, 28, 29, 33). Jahresbericht des Historischen Vereins Straubing 85, 1983 (1984).
- Endres, Werner: Straubinger Keramik um 1600 – der Fundkomplex „vorm obern tor“. Vorbericht 3 (Keramik aus Objekt 30). Jahresber. Hist. Ver. Straubing 86, 1984 (1985).
- Endres, Werner: Straubinger Keramik um 1600 – der Fundkomplex „vorm obern tor“. Vorbericht 6 (= Alburger Weg = „Arco-Komplex“, Objekt 33). Jahresber. Hist. Ver. Straubing 92, 1990 (1991).
- Endres, Werner: Straubinger Keramik um 1600 – der Fundkomplex „vorm obern tor“. Vorbericht 7 (Kacheln des sog. „Neumayer“-Komplexes, Regensburger Straße). Jahresber. Hist. Ver. Straubing und Umgebung 93, 1991 (1992).
- Endres, Werner: Straubinger Keramik um 1600 – Der Fundkomplex „vorm obern tor“. Vorbericht 8: Die Ofenkeramik aus den Objekten 34 und 37 des sogenannten „Arco“-Komplexes, Straubing, Alburger Weg. Jahresber. Hist. Ver. Straubing und Umgebung 96, 1994 (1995).
- Haberlandt, Michael: Österreichische Volkskunst aus den Sammlungen des Museums für Österreichische Volkskunde in Wien. Tafelband, Wien 1911.
- Kaltenberger, Alice: Frühneuzeitlicher Werkstattabfall aus der ehemaligen Hafnerei in Mautern, Melker Straße 5. In: Katalog zur Ausstellung „1100 Jahre Civitas Mutarensis. Mautern in Mittelalter und früher Neuzeit“, Margaretenkapelle 1999, S. 23–28.
- Kaltenberger, Alice: Ausgrabung St. Peter, Salzburg: III. Römerzeitliche Feinware, oxidierend gebrannte Ware und Glas sowie frühneuzeitliche Keramik 1980–1995. ÖJh 68, 1999.
- Kaltenberger, Alice: Frühneuzeitlicher Werkstattabfall aus der ehemaligen Hafnerei Melker Strasse 5 in Mautern an der Donau. In: Kaltenberger, Alice: Mittelalterliche bis frühneuzeitliche Keramik aus Mautern an der Donau. ErgÖJh 4, 2003, S. 221–302.

- Kovacovics, Wilfried: Aus dem Wirtshaus Zum Schinagl – Funde aus dem Toskanatrakt der Salzburger Residenz. Jahresschrift SMCA 35/36, 1989/90, Salzburg 1991.
- Kühtreiber, Karin: Die Funde der Ausgrabungen am Neunkirchner Tor in Wiener Neustadt. In: Carnuntum Jahrbuch, 1999, S. 78–191.
- Lexikon der christlichen Ikonographie 6, 1990.
- Neugebauer, Johannes-Wolfgang: Zum spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Fundgut. In: Neugebauer, Johannes-Wolfgang und zahlreiche Mitarbeiter: Vom römischen Lagerdorf zum mittelalterlichen Lesehof. Katalog des Stadtmuseums Klosterneuburg, 1998.
- Rosmanitz, Harald: Kunst als Dutzendware – eine frühbarocke Kachelserie aus dem Oberreintal. Denkmalpflege in Baden-Württemberg 25/2, 1996, S. 140–147.
- Sauer, Roman: Mineralogisch-petrographische Analysen ausgewählter Proben frühneuzeitlichen Werkstattabfalles aus der ehemaligen Hafnerei Melker Strasse 5. In: Kaltenberger, Alice: Mittelalterliche bis frühneuzeitliche Keramik aus Mautern an der Donau. ErgÖJh 4, 2003, S. 303–324.
- Stadtgemeinde Tulln (Hrsg.): Tullner Museen im Minoritenkloster, 1996.
- Stelzle-Hüglin, Sophie: Von Kacheln und Öfen. Untersuchungen zum Ursprung des Kachelofens und zu seiner Entwicklung vom 11.–19. Jahrhundert anhand archäologischer Funde aus Freiburg im Breisgau. unpubl. Diss. Freiburg/Br., 1997.
- Walcher v. Moltheim, Alfred: Deutsche Keramik des XV. bis XIX. Jahrhunderts, sowie Töpferarbeiten aus den angrenzenden slawischen Sprachgebieten. Katalog der Kunsthandlung C. J. WAWRA, 1917.

Anhang

Hafner auf dem Haus Melker Straße 5

(aus G. Maroli, Häuserchronik der Stadt Mautern a. d. Donau.)

- | | |
|-----------|--|
| 1558 | Thoman Anngermair, Hafner (Barbara) |
| 1562 | Barbara Anngermairin, Wittib |
| 1566 | Georg Rath, Hafner, Barbara, verw. Angermair |
| 1574 | Barbara Rathin, Wittib |
| 1575 | Leonhardt Widenpöckh, Hafner, Barbara, verw. Rath |
| 1579 | Thoman Traunstainer, Hafner |
| | 1582 scheint Traunstainer noch in den Steuerlisten auf, im Jahr darauf ist die „Haffnerisch behausung“ von ihren Besitzern heimlich verlassen worden. |
| nach 1583 | Gemeinde Stadt Mautern – Enteignung des Hauses um vom Verkaufserlös die Gläubiger der Vorbesitzer befriedigen zu können. Thoman Traunstainer „ist wegen vieler geldtschulden, so er auf disem hauß gemacht, mit seinem weib in Ungarn inß khriegswösen zogen unnd ausßenblieben, daher ain ersamber magistrat zu ermeltem Mautern auf sein creditorn starckhes |

- anlauffen ursach gehabt,angeregte behaussung anzugreifen.“
- 1587 Hanns Hetzl, Hafner
 vor 1595 Wolff Merz, Hafner, Catharina
 Kauf vom Magistrat der Stadt Mautern
- 1597 Catharina Merzin, Wittib
 17. 4. 1600 Caspar Khüenast, Hafner, Catharina, verw. Merz
 vor 1610 Catharina Khüenastin, Wittib
 4. 1. 1610 Marx Weninger, Hafner, Catharina, verw. Khüenast
- 1617 Andre Gepl, Hafner, und „sein weib“
 1633 Melchior Khönig, Hafner
 1635 N. Königin, „hafnerin, wittib“
 1635 Andre Frieser, Hafner und „sein weib“
 1641 Georg Hoffman, Hafner
 1645 Gemeinde Stadt Mautern – Heimfall der Liegenschaft gegen Übernahme der
 Abbruchs- und Wiederaufbaukosten: Nachdem „dise behaussung ganz in veröedung geraten“ war, hat „allermaßen ein ersamb rath solches (das Haus) ganz abrechen und widerumben von neuem erpauen lassen“.
16. 1. 1652 Georg Schwaighofer, Hafner, Anna
 1652 Anna Schwaighoferin, Wittib
 1653 Matthias Winerl, Hafner, Anna, verw. Schwaighofer
 1657 Anna Winerlin, Wittib
18. 11. 1661 Matthias Sommer, Hafner, Anna, verw. Winerl.
 Heirat (1658): Um der durch die hohe Verschuldung ihres zweiten Ehemannes drohenden Krida zu entgehen, „hat sie sich fürs dritte mahl ... in eheliche versorgung eingelassen“.
- 1666 Anna Summerin, Wittib
 ca. 1666 Zacharias Wunderlich, Hafner, Anna, verw. Sommer
 8. 11. 1669 Zacharias Wunderlich, Witwer
 1669 Heirat mit Anna
 1679 Anna Wunderlichin, Wittib
 ca. 1679/80 Hans Georg Pesterle, Hafner, Anna, verw. Wunderlich

Im letzten Jahresviertel 1685 wurde das Haus verkauft und das Ehepaar Hans Georg und Anna Pesterle erwarb das Haus St.Pöltner Straße 7, wo nun das Hafnergewerbe fortgeführt wurde.

Volkstümliche Keramik in den Sammlungen des Slowakischen Nationalmuseums in Martin

Marta Pastieriková

Das Slowakische Nationalmuseum in Martin verwaltet in seinem Bestand die zweitgrößte Sammlung volkstümlicher Keramik in der Slowakei.¹ Diese beinhaltet an die 10 000 Sammlungsgegenstände, die im traditionellen Milieu hergestellt bzw. verwendet worden waren.² Ein wesentlicher Teil der Kollektion besteht aus Töpfererzeugnissen – mehr als 6000 Stück. Als Gebrauchsgegenstände dienten sie vor allem zur Zubereitung und zum Auftragen von Speisen, zum Transport von Speisen und Flüssigkeiten über größere Entfernungen sowie zum Aufbewahren von Lebensmitteln. In der Wohnungseinrichtung wurde Keramik in Form von Heizkörpern und Leuchten verwendet. Eine spezifische Gruppe stellt die traditionelle und moderne keramische Plastik mit Verzierungen aus dem sakralen wie auch aus dem profanen Bereich dar.

Vom 15. bis zum 20. Jahrhundert gab es im Gebiet der heutigen Slowakei an die 150 Töpferzentren.³ Von der Verbreitung des Töpferhandwerks zeugen auch die Namen einiger Dörfer (Hrnčiarovce, Hrnčiarske Zalužany u. ä.). Die Töpfer arbeiteten zusammengeschlossen in Töpferzünften und auch außerhalb dieser. Ihre Erzeugnisse unterscheiden sich in Sortiment, Design und besonders in Farbwahl und Dekor.⁴ Mit anderen Worten: sie wurden als ausdrucksvolle Zeichen der lokalen Identität geformt. Im 17. und 18. Jahrhundert verringerte sich die Zahl der Töpferorte auf etwa 80. Im 19. Jahrhundert produzierte davon

-
- 1 Die umfangreichste Sammlung befindet sich im Westslowakischen Museum in Trnava. Ihr wesentlicher Teil stammt von Štefan Cyril Parrák, der einen großen Teil seiner Privatsammlung an das Museum verkaufte.
 - 2 Ein kleiner Teil der Keramiksammlung beinhaltet an die 300 Stück slowakisches Steinzeug und Fayence aus Holíč.
 - 3 Vgl. Kartogramm Nr. 11. In: Ethnographischer Atlas der Slowakei. Verlag Veda, Bratislava 1990, S. 25.
 - 4 Die traditionelle Töpferei in der Slowakei wurde komplex bearbeitet von Plicková, Ester: Die Schönheit der Tonerde. Drei Jahrhunderte traditionelle Töpferei in der Slowakei. Fortuna Print, Bratislava 1996, S. 11.

nur noch die Hälfte Keramik.⁵ Im Sammlungsfond des Nationalmuseums in Martin sind mehr als 20 Töpferorte im Gebiet der ganzen Slowakei vertreten.

Hier werden zwei Töpferzentren näher vorgestellt, die sich markant von einander unterscheiden. Das erste davon, die Gemeinde Beluj, liegt in der Mittelslowakei (bei Banská Štiavnica). In ihrer Umgebung gibt es ausreichend qualitativ hochwertige Töpfererde. Diese verwendete man auch zur Herstellung von Fayence und Steingut in der Manufaktur in Holíč, die 1743 von Franz von Lothringen, dem Gemahl von Maria Theresia gegründet wurde.⁶ Die Töpferei sicherte jedoch nur einem kleineren Teil der Einwohner den Lebensunterhalt, die anderen waren Bauern. Die Töpfer von Beluj waren nicht in einer Zunft zusammengeschlossen. Der Beginn der Töpferei in der Gemeinde ist nicht bekannt, im 17. Jahrhundert war sie hier jedoch schon im vollen Gang. Die örtliche Produktion ging Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts mit dem Tod des letzten Töpfers unter.

Aus dem Produktionssortiment dieses Ortes befinden sich im Nationalmuseum in Martin hauptsächlich kleinere Wasser- und Weinkrüge, größere dekorative Krüge und Kannen mit Ausguss für Wein sowie Gefäße für Wein mit einer verengten Ausmündung („Eule“). In kleinerer Menge blieben Töpfe mit einem oder zwei Henkeln zum Aufbewahren von Lebensmitteln, dekorative Teller und Feldflaschen (čutora) für Wein und Schnaps erhalten.⁷ Diese runden flachen Gefäße auf Füßchen hatten im oberen Teil besondere Öffnungen zum Durchziehen eines Riemens, der zum Aufhängen oder Ergreifen des Gefäßes diente. Das ursprüngliche Sortiment der Töpferei in Beluj war sicher breiter, ist jedoch nicht in den Museumssammlungen erhalten.

Ein typisches morphologisches Kennzeichen von Beluj waren Gefäße mit einem geraden walzenförmigen Hals, an dessen Ansatz eine kleine gerade Fläche geformt wurde, die mit einem Text oder einem einfachen geometrischen Dekor versehen wurde. Prunkvolle, reich verzierte Gegenstände wurden von den Meistern nur auf Bestellung hergestellt. Die Töpfer verkauften ihre Ware auf Jahrmärkten, und zwar nicht nur im Gebiet der Slowakei, sondern auch in

5 Vgl. Turzová, Marta: Tonerde und Schönheit. Katalog der Ausstellung. SNM-EM, Martin 1987.

6 Vgl. Enzyklopädie der Volkskultur der Slowakei Nr. 1, S. 171.

7 Näheres über die Töpferei in Beluj siehe Turzová, Marta: Die Töpferei in Beluj. Verlag Osveta, Martin 1990.

Ungarn, beispielsweise in Szarvas. Die Verzierung bestand in floralem und geometrischem Dekor in einer Kombination von Malerei und Ritztechnik. Diese Art der Verzierung war das Hauptmerkmal der Erzeugnisse aus Beluj. Der Dekor war grün, ziegelrot, braun, gelb, später ocker, in der letzten Zeit der Herstellung vereinzelt auch hellblau. Die Grundfarbe war immer eine helle Pastellfarbe, hauptsächlich cremefarben, hellocker, später auch hellgrün. Die ältesten datierten Gegenstände aus Beluj, die sich im Nationalmuseum in Martin befinden, stammen aus den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Für diese ist ein großflächiger geometrischer und Blumendekor typisch. Ein besonderes Verzierungselement war der Granatapfel. Dieser tauchte in Europa unter dem Einfluss des Orients, anfangs vor allem auf historischen Geweben aus dem 14. Jahrhundert und italienischen Brokatstoffen aus dem 15. Jahrhundert, auf.⁸ In der traditionellen Kultur der Slowakei wurde der Granatapfel als Symbol des Lebens und der Fruchtbarkeit betrachtet (siehe Abb. 1).

Ein charakteristisches Merkmal der Töpferei in Beluj war auch der Tulpendekor. Er verbreitete sich in der volkstümlichen Kunst vieler europäischer Länder, wohin er vor allem unter dem Einfluss der türkischen Ornamentik auf feinen Brokatgeweben gelangte. In der historischen Ornamentik überwog er auf Mustern von italienischen und französischen Seiden, Brokatstoffen und Stickereien, die nach türkischen Mustern angefertigt worden waren.⁹

Das Zentralmotiv auf den Erzeugnissen aus Beluj ergänzten Blüten, fächerartige oder Volutenblätter. Um den Hals und den Boden kam oft ein einfacher geometrischer Dekor, bestehend aus vertikalen Linien, Wellenlinien und Punkten vor. Sporadisch blieben gemalte und figurale Reliefscheinungen erhalten. Auf hohen Gefäßen trat manchmal auch ein eingraviertes Text auf, der gewöhnlich mit Wein und Weintrinken in Zusammenhang stand. Die Aufschrift auf einem Gefäß lautet z. B.: „Wer trinkt, in der Nacht pfeift, dem widerfährt ewige Vergeltung von Gott. Guska Ondrys“.

Der zweite Töpferort, dem in diesem Beitrag Aufmerksamkeit gewidmet wird, heißt Trstená. Er liegt in der Nordwestslowakei in der Region Orava in einer armen Gebirgslandschaft. Diese Faktoren beeinflussten in großem Maße die Produktion der örtlichen Töpferei, und

8 Vgl. Enzyklopädie der Volkskultur der Slowakei Nr. 1, S. 154.

9 Vgl. Enzyklopädie der Volkskultur der Slowakei Nr. 2, S. 269.

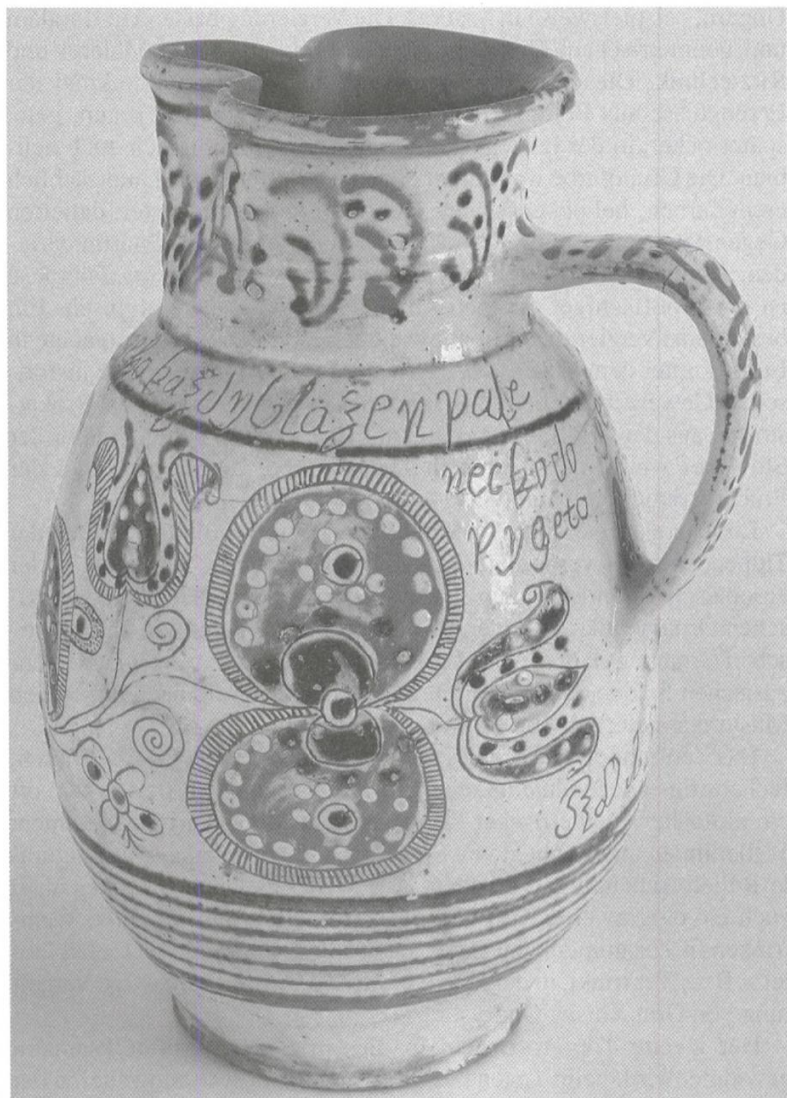


Abb. 1: Kanne, Beluj, datiert 1803

zwar ihr zweckdienliches Sortiment und den einfachen Dekor. Die ersten schriftlichen Belege über die Töpferproduktion stammen aus dem 17. Jahrhundert. Es gab diese sicher auch schon davor, denn die Umgebung ist reich an guter Tonerde mit grauer Farbe. Ein Beleg für die Töpferzunft stammt aus dem Jahr 1870, also aus einer Zeit, als anderswo die Produktion bereits eingestellt wurde.

In Trstená wurde Gebrauchskeramik, und zwar geläufig verwendetes Geschirr mit einfacher Verzierung hergestellt. Im Nationalmuseum in Martin befinden sich viele Krüge, Kannen, Milchtöpfe sowie tiefe Schüsseln und Schalen. Zu diesem Bestand zählen auch weitere Gegenstände wie Seiher, Blumentöpfe und Plutzer – Gefäße mit verengtem Hals zur Aufbewahrung von Wasser und Alkohol. Außerhalb des Nationalmuseums blieben auch zweiteilige Essgeschirre und runde, flache Gefäße für Alkohol erhalten. In Trstená wurden auch Weinservice, kleine Leuchten, Salznäpfchen und Kinderspielzeug hergestellt.¹⁰

Töpfergeschirr aus Trstená – bekannt unter der Bezeichnung „trst'enáki“ – wurde nicht nur im Gebiet der Slowakei, sondern auch im benachbarten Polen verkauft, da es aufgrund seiner hohen Qualität einen guten Ruf hatte. Das charakteristische Merkmal der Keramik von Trstená war ihre ziegelrote Grundfarbe. Ihre verschiedenen Töne erzielte man durch die unterschiedliche Brenndauer. Die dekorativen Motive wurden mit natürlichem weißem Tonschlicker aufgetragen. In der Verzierung dominierten grundlegende geometrische Elemente, vor allem Punkte, Striche, Linien, Wellenlinien, Spiralen und deren Kombinationen in einfachen Kompositionen. Eine Spirale wurde meistens in der Mulde der Schüssel aufgetragen (siehe Abb. 2).

Zu den beliebten Motiven gehörten Blüten, Laub- und Nadelbaumzweige. Ein typisches Verzierungselement war das stilisierte Herz. Diese Art der Verzierung hat unter den Töpferwerkstätten in der Slowakei kein Ebenbild.

Ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts begann das Interesse am Töpfergeschirr aus Trstená durch die steigende Produktion von Emailgeschirr stark zu sinken. In den 70er Jahren des 20. Jahrhunderts tauchten Versuche zur Erneuerung der örtlichen Produktion auf. Zur Zeit ist in der Gemeinde ein Privathersteller tätig, der moderne Keramik und auch von der traditionellen Produktion inspirierte Keramik herstellt.

10 Vgl. Stuhlová, Erika: Das Keramik-Schaffen in Trstená 1., 2. Diplomarbeit. Universität der Hl. Kyrill und Method, Trnava 2002.

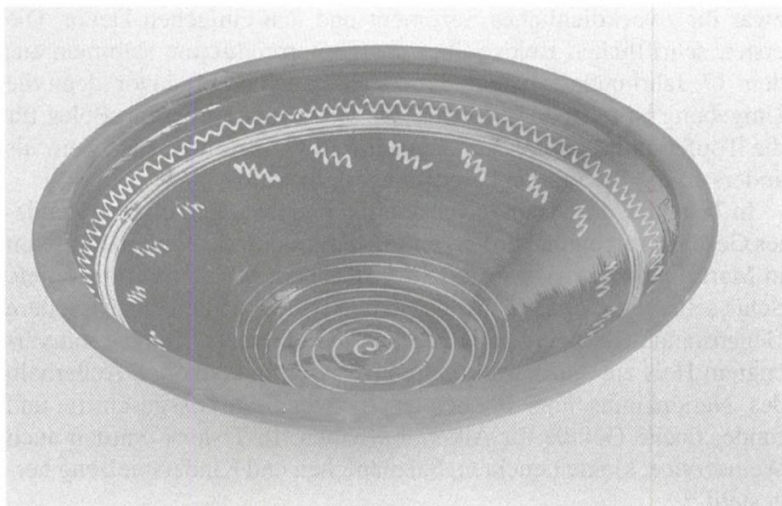


Abb. 2: Schüssel, Trstená, 90er Jahre des 19. Jahrhunderts

Neben der Irdenware befinden sich im Slowakischen Nationalmuseum in Martin auch mehr als 3000 wertvolle Fayencen. Die ältesten stammen aus dem 17. Jahrhundert aus der so genannten habanischen bzw. habanisch-slowakischen Zeit.¹¹ Zu den ungewöhnlichen Gegenständen gehört eine sechskantige Fliese aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, deren Dekor den perspektivischen Eindruck eines Würfels erweckt. Sie wurde 1911 durch Zufall in der Gemeinde Vlčkovce (früher Farkašín) in der Nähe von Trnava in einem verschütteten Haus entdeckt.¹² (siehe Abb. 3)

An diesem Ort lebten ähnlich wie auch in weiteren Dörfern in der Westslowakei die Anabaptisten oder Wiedertäufer, die ihren Ursprung in der Schweiz, in Tirol, Süddeutschland und Norditalien hatten. In das Gebiet der Slowakei kamen sie in einigen Etappen aus Mähren, wo sie sich nach der gewaltsamen Vertreibung aus ihrer Heimat niedergelassen hatten. Nach gewisser Zeit waren sie jedoch auch dort nicht mehr

11 Diese Terminologie wird in der ethnologischen Literatur, publiziert in slowakischer und tschechischer Sprache, verwendet.

12 Vgl. Pišútová, Irena: Fayence. Verlag Tatran, Bratislava 1981, S. 28, 291. Kalesný, František: Die Habaner in der Slowakei. Verlag Tatran, Bratislava 1981, S. 376. Kybalová, Jana – Novotná, Jarmila, Die Habanerfayence 1570–1730. Katalog der Ausstellung. Prag–Brünn 1981, S. 251, 92.

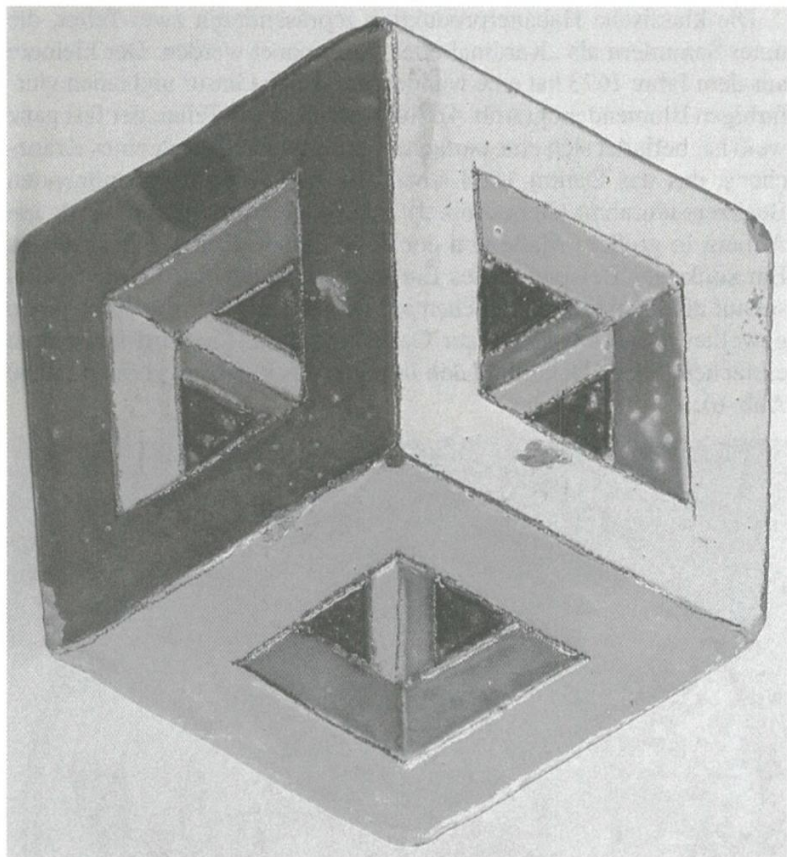


Abb. 3: Fliese, Vlčkovce, 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts

willkommen. In der Westslowakei siedelten sie sich im Laufe des 16. Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vor allem aber nach 1620 an. Dort fanden sie geeignete Lebensbedingungen ebenso wie guten Rohstoff zur Herstellung von Fayence. Die örtlichen Einwohner begannen, sie Habaner zu nennen, und diese Benennung wurde schließlich zur allgemeinen Bezeichnung der Wiedertäufer.¹³

13 Vgl. Kalesný, František: Über den Ursprung der Bezeichnung Habaner. In: Die Habaner in der Slowakei, S. 8-12.

Die klassische Habanerproduktion repräsentieren zwei Teller, die unter Sammlern als „Kardinalteller“ bezeichnet werden. Der kleinere aus dem Jahre 1673 hat eine wunderbare weiße Glasur und einen vierfarbigen Blumendekor (Abb. 4). Auf dem größeren Teller, der fast ganz weiß ist, befindet sich eine einfache Verzierung in Gestalt eines Kränzchens, das das Datum 1688 sowie die Initialien des vermögenden Besitzers umrahmt (siehe Abb. 5). Die Habanerproduktion wurde am Anfang in großem Maße von der italienischen Fayence beeinflusst. Ein konkretes Beispiel dieses Einflusses ist auch eine kleine Schüssel auf einem niedrigen Füßchen aus dem Jahre 1725, die durch einen gewellten Rand besonders zur Geltung kommt. Sie wird von einem einfachen blauen Dekor und den Initialen des Besitzers verziert (siehe Abb. 6).



Abb. 4: Teller, Westslowakei, datiert 1673

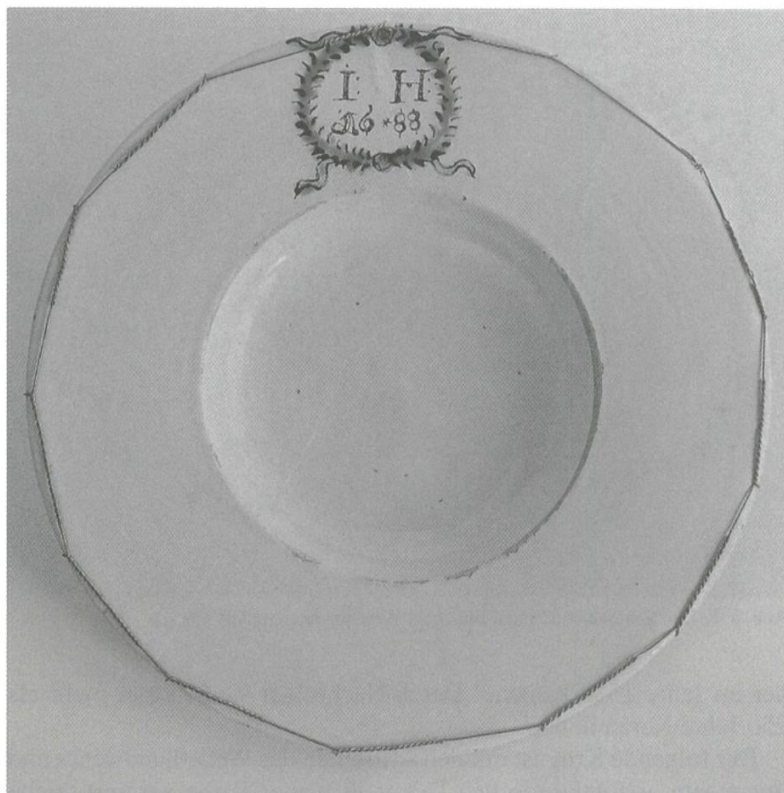


Abb. 5: Teller, Westslowakei, datiert 1688

Zu den interessanten habanisch-slowakischen Erzeugnissen vom Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts gehören zwei Krüge mit Handwerkerzeichen. Das Auftreten der Handwerkerzeichen war eindeutig eine Neuerscheinung in der Habanerproduktion. Dies hing mit der Auflösung der Habanergesellschaft im Jahre 1686 und der allmählichen Änderung des Kundenkreises – ursprünglich vor allem Adelige, später volkstümliche Schichten – zusammen. Auf einem kleineren Krug aus dem Jahre 1728 dominiert das Zeichen des Stiefelmacherhandwerks. Es wird vom typischen ursprünglich habanischen Blumen Dekor ergänzt (siehe Abb. 7).

Der größere Krug mit dem Datum „1692“ wurde in der Fachliteratur bereits hinsichtlich der Provenienz bestimmt. Als Herstellungsort wurde bei ihm die Gemeinde Velké Leváre angeführt, wohin die Haba-

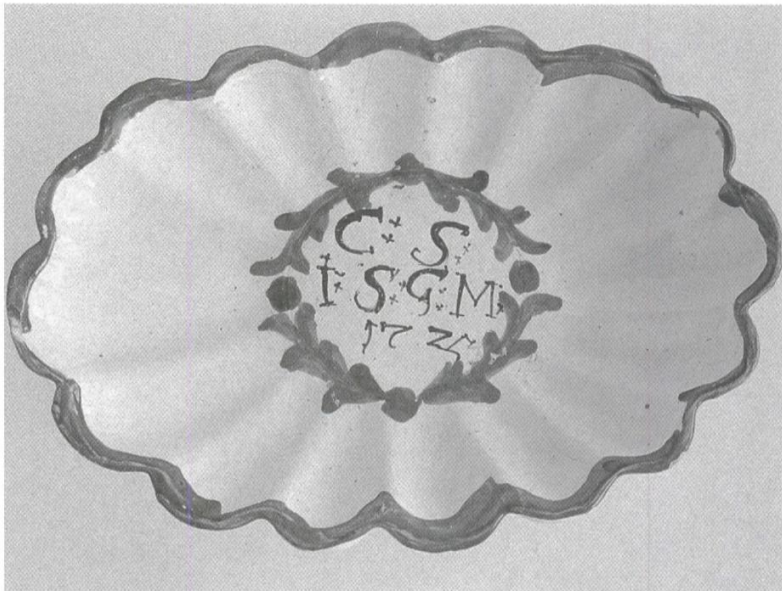


Abb. 6: Kleine Schüssel auf einem Füßchen, Westslowakei, datiert 1725

ner im Jahre 1588 kamen.¹⁴ Deren Nachfolger stellten hier mehr als 250 Jahre Keramik her.

Der folgende Krug ist mit den Attributen des Weberhandwerks und mit einem architektonischen Dekor in blauer Farbe verziert (siehe Abb. 8).

Im Jahre 1665 reisten die Habaner zu ihren Brüdern nach Holland, um diese um finanzielle Hilfe für die Erneuerung der Habanerhöfe, die von den Türken vernichtet worden waren, zu bitten. Im Ausland wurden sie von der holländischen Fayence aus Delft inspiriert, die vom chinesischen weiß-blauen Porzellan und seiner Verzierung (Architektur, Bäume, Vögel usw.) beeinflusst worden war. Nach Hause zurückgekehrt übernahmen sie die neuen Anregungen in ihr Schaffen. Ein Beispiel für diese Transformation ist die weiß-blaue ovale Schüssel vom Ende des 17. Jahrhunderts (siehe Abb. 9).

Aus Veľké Leváre stammt auch der blaue Krug vom Ende des 18. Jahrhunderts (siehe Abb. 10). Er ist ganz mit einem Dekor bedeckt,

14 Vgl. Kalesný, František: Die Habaner in der Slowakei, S. 343 (Ordnungsnummer 194).

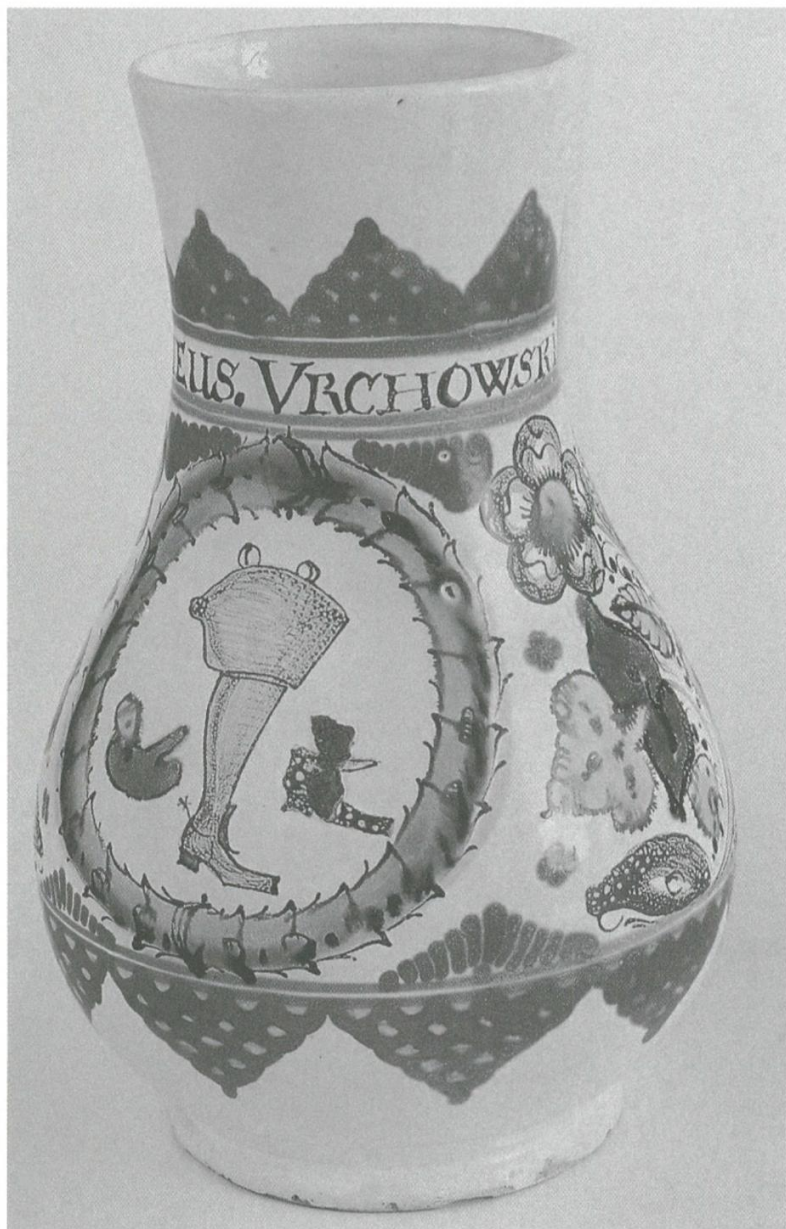


Abb. 7: Krug, Westslowakei, datiert 1728

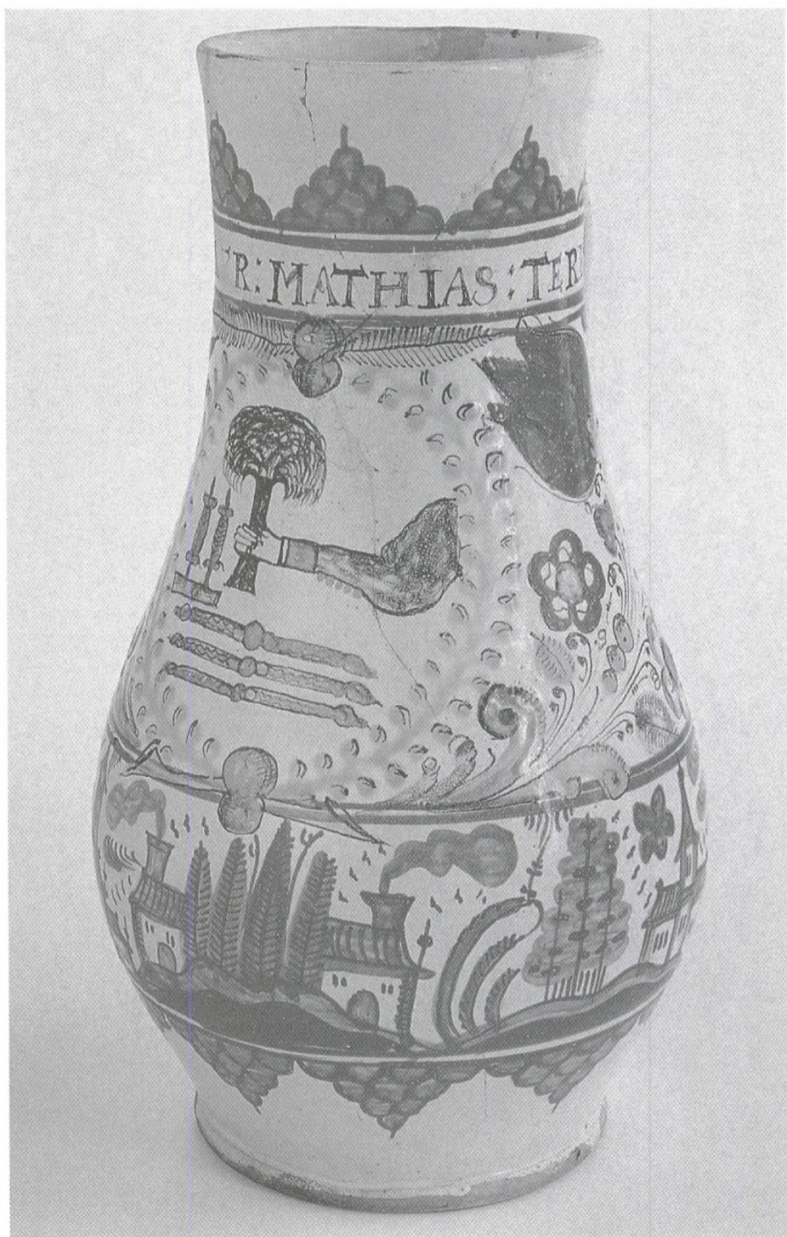


Abb. 8: Krug, Vělké Leváre, datiert 1692



Abb. 9: Ovale Schüssel, Westslowakei, Ende 17. Jahrhundert

in dem Maiglöckchen dominieren – ein typisches Verzierungselement der Habanerfayence. Die dekorative Verzierung bedeckt die ganze Fläche des Gefäßes, was vor allem für die türkische Ornamentik kennzeichnend war.¹⁵ Deren Einfluss auf die Fayenceproduktion konnte sowohl tradiert worden sein als auch unmittelbar geschehen, da die Slowakei mit den Türken in den Jahren 1526 bis 1683 in direktem Kontakt gestanden hatte.

Der türkische Einfluss ist auch auf dem Krug aus dem Jahre 1777 bemerkbar (siehe Abb. 11). Auch hier ist die gesamte Fläche des Gefäßes verziert. Das zentrale Motiv darauf ist von beiden Seiten von einem Schachbrett begrenzt. Laut Fachliteratur handelt es sich dabei um eine Reminiszenz auf renaissancezeitliche Verzierungselemente.¹⁶ Durch die Töpfermarke auf dem Boden des Gefäßes konnte auch seine Herkunft bestimmt werden – es stammt aus Sobotište. Die Anabaptis-

15 Vgl. Pišútová, Fayence, S. 16 und S. 301.

16 Vgl. ebd., S. 295.

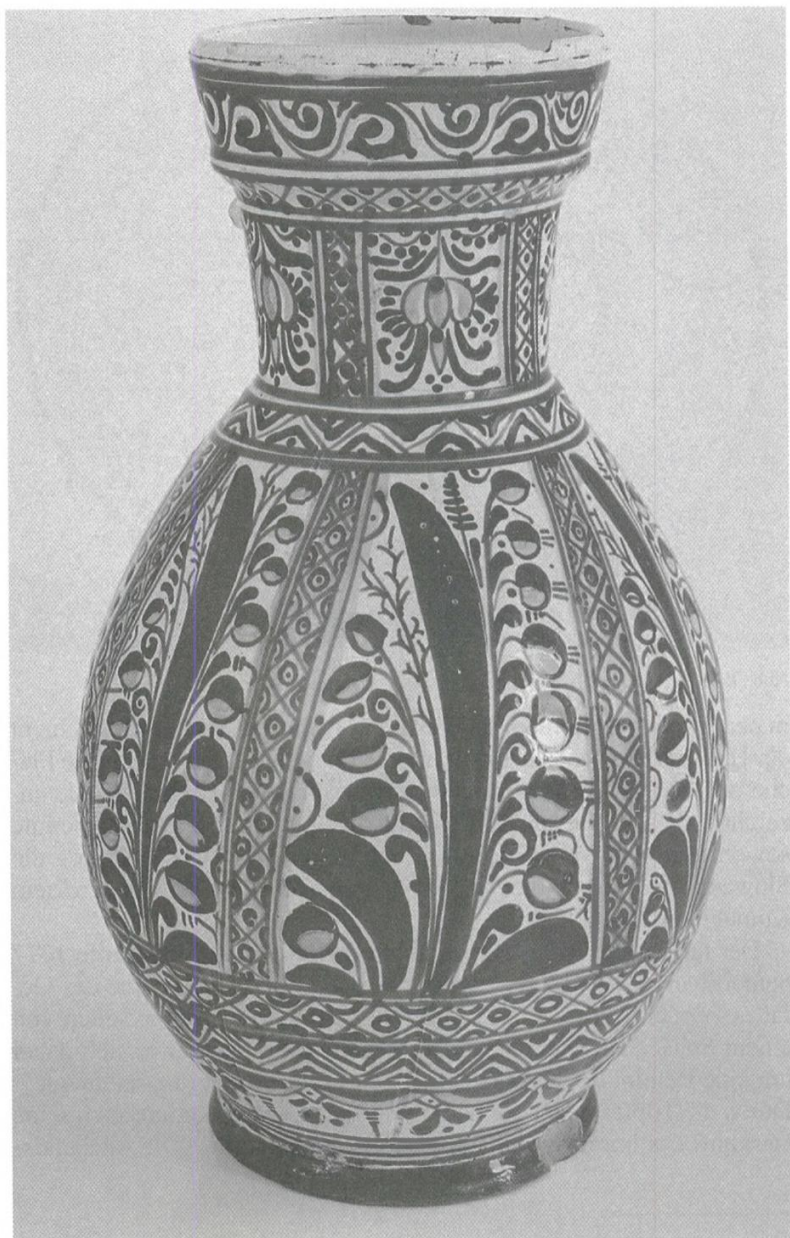


Abb. 10: Krug, Velké Leváre, Ende 17. Jahrhundert

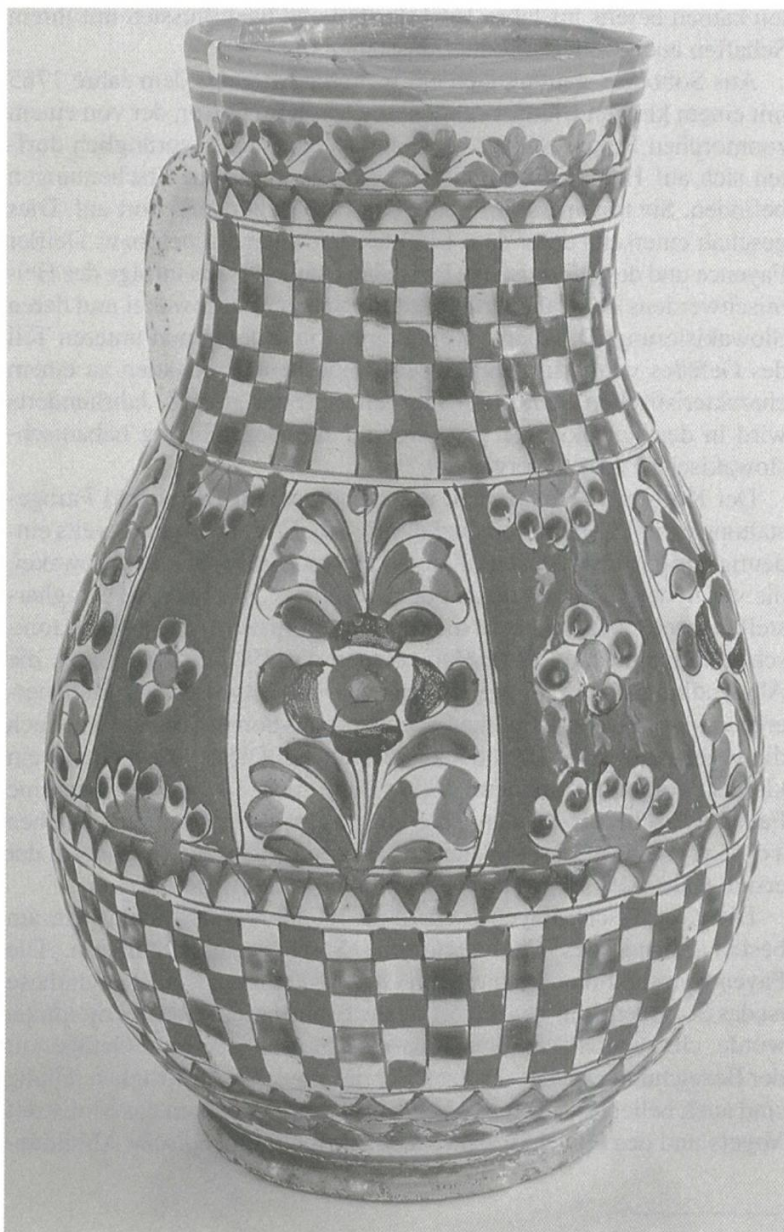


Abb. 11: Krug, Sobotišče, datiert 1777

ten kamen bereits im Jahre 1564 dorthin und beeinflussten mit ihrem Schaffen auch weitere Produktionsstätten markant.

Aus Sobotište stammt auch ein weiterer Krug aus dem Jahre 1785 mit einem kleinen Blumen- und geometrischem Dekor, der von einem zoomorphen Dekor ergänzt wird (siehe Abb. 12). Ursprünglich durften sich auf Habanererzeugnissen keine zoomorphen Erscheinungen befinden. Sie traten erst im Laufe des 18. Jahrhunderts dort auf. Dies geschah einerseits unter dem Einfluss der holländischen bzw. Delfter Fayence und des chinesischen Porzellans, andererseits infolge des Heimischwerdens der Habanerfayence im Gebiet der Slowakei und deren Slowakisierung. Die dichte Kanellierung im oberen und unteren Teil des Gefäßes wurde in mehreren slowakischen Werkstätten zu einem charakteristischen Merkmal.¹⁷ Für den Zeitraum des 18. Jahrhunderts wird in der slowakischen Fachliteratur die Bezeichnung habanisch-slowakische Fayence verwendet.¹⁸

Der Krug mit Schnäuzchen mit interessantem Dekor und Farbgestaltung ist mit 1815 datiert (siehe Abb. 13). Er stammt also bereits eindeutig aus der slowakischen Zeit der Fayence im Gebiet der Slowakei, die wir in der Fachliteratur mit dem Terminus „slowakische Krugherstellungszeit“ bezeichnen. Noch eine Reminiszenz auf architektonische Motive aus den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ist die Abwandlung der ursprünglich grünen Farbe, typisch für Habanererzeugnisse, in türkis. Für die Fayenceproduktion in Sobotište war auch die sogenannte gelbe Periode kennzeichnend. Diese dokumentiert ein kleiner Krug aus dem Jahre 1820 (siehe Abb. 14), ebenso wie eine Fayenceflasche für Schnaps, die čutora, inspiriert von der örtlichen Töpferproduktion. Die Fayenceherstellung in Sobotište begann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts allmählich zu verfallen.

Die slowakische Fayence aus dem 19. Jahrhundert kann man am besten anhand des Töpferzentrums Stupava dokumentieren. Die Fayenceproduktion wird hier vom 18. Jahrhundert an datiert. Für diese ist das Sortiment, das aus der örtlichen Töpferproduktion übernommen wurde, charakteristisch, beispielsweise speziell geformte Gefäße mit der Bezeichnung krpka – Plutzer. Für die slowakische Krugherstellung sind auch beliebte Tiermotive kennzeichnend, vor allem das Motiv des Vogels und des Hirsches, bäuerliche Attribute und epische Abbildun-

17 Vgl. Pišútová, Fayence, S. 21.

18 Vgl. ebd., S. 18–19.



Abb. 12: Krug, Sobotišče, datiert 1785



Abb. 13: Kanne, Sobotišče, datiert 1815

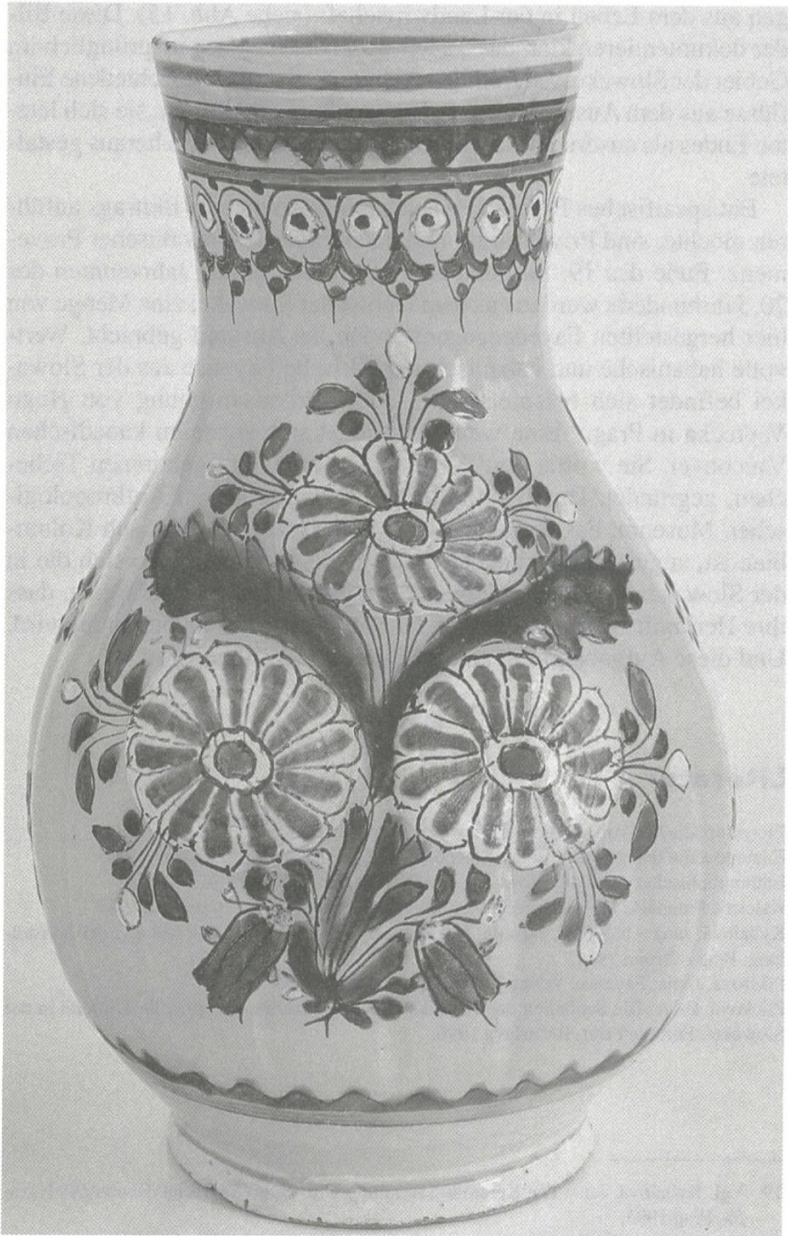


Abb. 14: Kleiner Krug, Sobotište, datiert 1820

gen aus dem Leben in der Landwirtschaft (siehe Abb. 15). Diese Bilder dokumentieren klar, dass, auch wenn die Fayence ursprünglich im Gebiet der Slowakei ein fremdes Phänomen war und verschiedene Einflüsse aus dem Ausland auf ihre Entwicklung einwirkten, sie sich letzten Endes als ausdrucksvolles slowakisches Spezifikum herausgestaltete.

Ein spezifisches Problem, das ich am Ende meines Beitrags anführen möchte, sind Privatsammlungen der Fayence slowakischer Provenienz. Ende des 19. Jahrhunderts und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts wurden aus dem Gebiet der Slowakei eine Menge von hier hergestellten Fayencegegenständen ins Ausland gebracht. Wertvolle habanische und habanisch-slowakische Fayence aus der Slowakei befindet sich beispielsweise in der Privatsammlung von Hugo Vavrečka in Prag.¹⁹ Eine weitere befindet sich sogar im kanadischen Vancouver. Sie wurde von Walter Koerner, einem geborenen Tschechen, gegründet. Durch seine Initiative wurde sie im Anthropologischen Museum, das Bestandteil der Universität von British Kolumbien ist, zugänglich gemacht.²⁰ Es ist nicht so wichtig, wo sich die in der Slowakei hergestellte Fayence zur Zeit befindet. Wichtig ist, dass ihre Herkunft – also das Gebiet der Slowakei – richtig bestimmt wird. Und diese Aufgabe gilt in erster Linie für uns Ethnologen.

Literatur

- Enzyklopädie der Volkskultur der Slowakei Nr. 1. Verlag Veda, Bratislava 1995.
Enzyklopädie der Volkskultur der Slowakei Nr. 2. Verlag Veda, Bratislava 1995.
Ethnographischer Atlas der Slowakei. Verlag Veda, Bratislava 1990.
Kalesný, František: Die Habaner in der Slowakei. Verlag Tatran, Bratislava 1981.
Kybalová, Jana – Novotná, Jarmila, Die Habanerfayence 1570–1730. Katalog der Ausstellung. Prag – Brünn 1981.
Pišútová, Irena: Fayence. Verlag Tatran, Bratislava 1981.
Plicková, Ester: Die Schönheit der Tonerde. Drei Jahrhunderte traditionelle Töpferei in der Slowakei. Fortuna Print, Bratislava 1996.

19 Vgl. Kybalová, Jana: Die Keramik-Sammlung von Hugo Vavrečka. Kentaur/Polygrafia, Prag 1995.

20 Vgl. MAO. A Guide to the Galleries. Museum of Anthropology at the University of British Columbia. Copyright MAO 1992, S. 28–29.

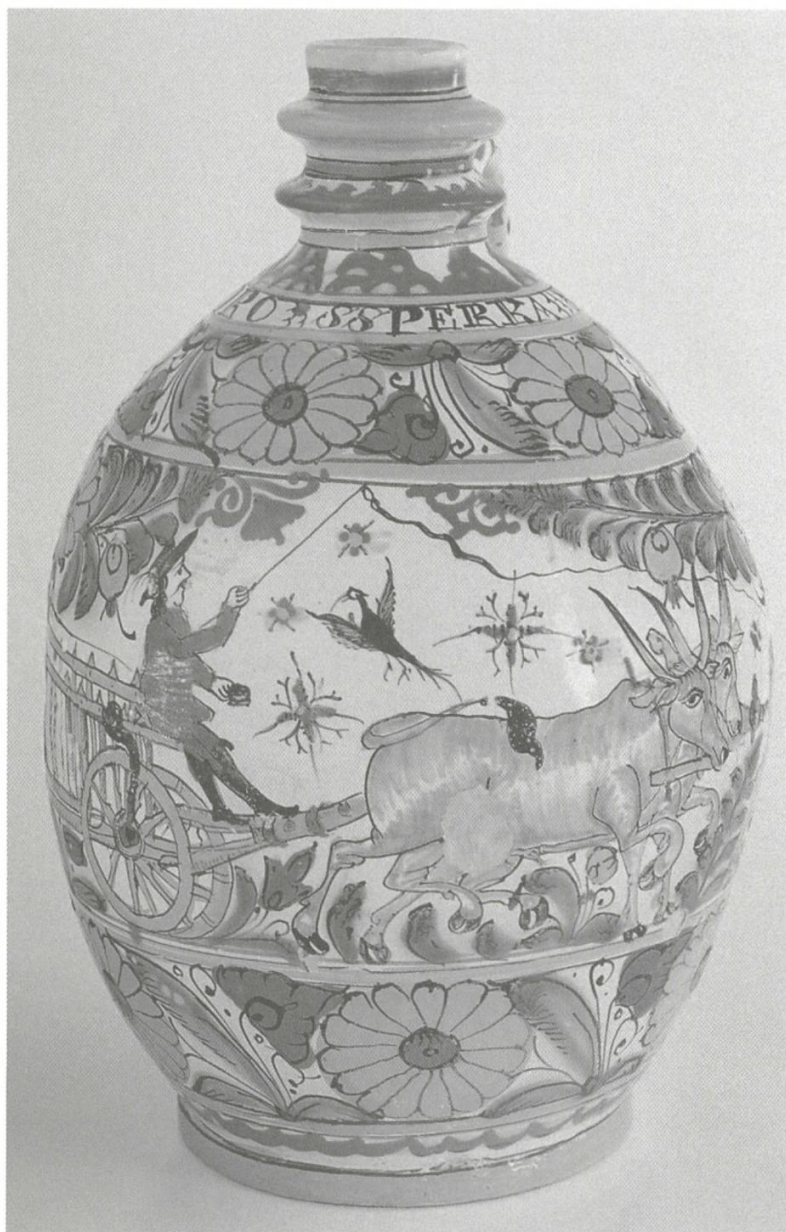


Abb. 15: Plutzer „krpka“, Detail der Verzierung, Stupava, datiert 1778

Wiederentdeckte Votivgaben aus Holz und Ton in der Kirche zur St. Corona in Altenkirchen, Gemeinde Frontenhausen, Niederbayern

Ludwig Kreiner

Altenkirchen ist nicht groß, es besteht aus nur sechs Häusern und einigen Einödhöfen. Wenn man von Frontenhausen her kommt und den ersten Hügelzug hinter sich hat, sieht man gleich die große, blutrot getünchte Kirche. Sie steht auf einem Hügel und beherrscht das gesamte kleine Tal, in dem der Ort erbaut wurde. Die alte Straße, die vom Vilstal weiter nach Süden ins Rottal führt, zieht unmittelbar an der zwischen 1622 und 1631 erbauten Kirche St. Corona vorbei. Heute strahlt die außen frisch renovierte Kirche weithin; im August 2002 war sie umstellt von Stahlgerüsten und teilweise zugehängt mit Plastikfolien – sichtbares Zeichen für die laufende Renovierung. Zimmerer, Maurer, Kirchenmaler und Elektriker wechselten einander ab.



Abb. 1: Kirche St. Corona in Altenkirchen

Es war dann auch ein Elektriker, der im Turm von der Sakristei durch die Gewölbezwickel in den ersten Stock Kabel ziehen sollte. Dazu musste er dort einige Ziegel aus dem Pflaster lösen. Er staunte nicht schlecht, als plötzlich Hände, Arme, Beine und Köpfe aus hell und dunkel gebranntem Ton zum Vorschein kamen, auch grün glasierte Köpfe und Beine waren darunter und kleine Kühe, Pferde, Schweine, Kröten und Hunde.

Das Team der Kreisarchäologie Dingolfing-Landau wurde verständigt; es konnte zusammen mit 12 Hobbyarchäologen, die gerade zu dieser Zeit im Rahmen eines Grabungskurses Gäste der Kreisarchäologie waren, rasch das gesamte Pflaster abtragen. Mit Besen, Pinsel und Fugenspachtel legten sie die dicht an dicht in Bauschutt eingebetteten Objekte vorsichtig frei und schaufelten das weggeräumte Material in Eimer, die man in einer Stafette zur übrigen Mannschaft weiterreichte, um alles durchzusieben. Alle vier Gewölbezwickel waren angefüllt mit Bauschutt, in dem ganze und zerschlagene Tonvotive, Holzlöffel, Reifen aus Textilien und Buntmetall, Papierbildchen, Heiligenfiguren und 3 Motiv-Bildplatten lagen; eine davon war gelb glasiert. Es ist dies der größte Votivfund-Komplex den man bisher in Bayern gefunden hat.

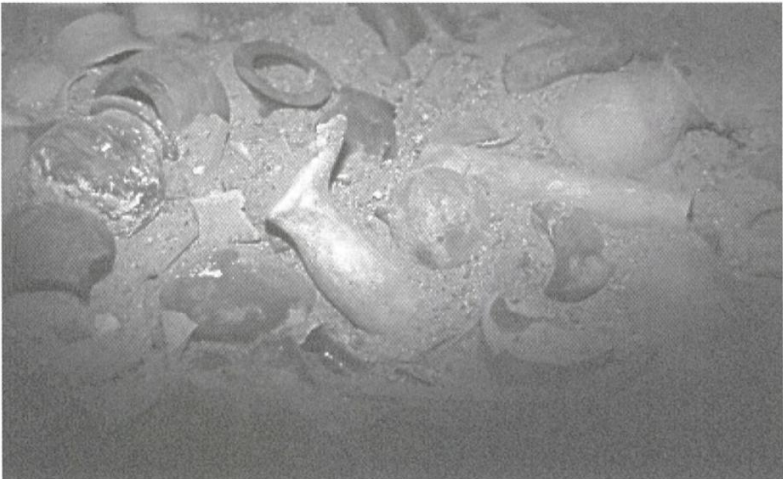


Abb. 2: Situationsfoto einer freigelegten Fundschicht

Aus den mehreren Zentnern Schutt konnten auch Hunderte von angenagten Zwetschkernen, Skelette von Kirchenmäusen und

Eidechsen, ein Hühnerei, zahlreiche Rosenkranzperlen und der Arm eines kleinen, gekreuzigten Christus aus Porzellan, der wohl bereits aus dem 19. Jahrhundert stammt, ausgelesen werden.

Die Funde

Bereits 1929 suchte man in der Kirche nach versteckten Votiven und fand sie verborgen in einem Hohlraum in der Nordwand über dem Aufgang zur Kanzel.¹ Die meisten dieser 45 damals gefundenen Köpfe, Pferde, Hände und Kröten aus Ton sind heute in der Sammlung Kriss des Bayerischen Nationalmuseums München. Einige sind auch in einer durch eine Glasplatte gesicherten Wandnische in der Altenkirchener Kirche ausgestellt.

Da die Restaurierung der Keramikfunde noch immer anhält, lässt sich derzeit nur die Anzahl der Löffel aus Horn und Holz mit rund 400 Stück einigermaßen genau angeben (auch hier sind viele nur fragmentarisch erhalten). Aus Kirsch-, Linden- und Nussbaumholz geschnitzt sind die meisten der Löffelstiele mit leicht eingeschnittenen, feinen Mustern verziert. Viele von ihnen waren schon benutzt worden. Aus dicken Ästen geschnitzt oder vom Wagner gedrechselt sind einige hölzerne Beine; ein bemaltes Augenpaar ist ebenfalls aus Holz.



Abb. 3: Holzfüße und -augen aus dem Altenkirchener Fundkomplex

1 Vgl. Ritz, Gisind: Der Votivfund von St. Corona – Altenkirchen, Bayer. Jahrb. für Volkskunde 1954, S. 123–136 mit Abb. 49–72.

Tonkopfvotive

Die Köpfe, es werden wohl zwischen 150 und 170 sein, sind überwiegend zerschlagen gefunden worden. Frische Brüche zeigen, dass beim Einfüllen der Votive und des Schuttes nicht sorgfältig vorgegangen wurde. Man hatte den Eindruck, als wäre das Material eilig körbeweise hier in die Gewölbezwickel geschüttet worden, um bald das Ziegelpflaster darüber legen zu können. An den Unterseiten einiger Ziegel klebten auch am Mörtel noch zahlreiche Votive an.

Die meisten der Tonkopfvotive² sind reduzierend gebrannt; manche weisen Glättmuster etwa in Art einer Haartracht auf. Nur wenige Exemplare waren grün glasiert. Die lockenumrankten Gesichter von sechs oxidierend gebrannten Tonkopfvotiven stammen aus einem Model. Dazu hat man den für das Gesicht vorgesehenen Bereich aus dem auf der Scheibe gedrehten Gefäßkörper ausgeschnitten und das Gesicht angarniert. Je nachdem, wie man das Gesicht aus dem Model lösen konnte, variieren die fertigen Objekte ganz erheblich. Ein bereits 1929 in Altenkirchen und vier 1999 in Binabiburg entdeckte Tonkopfvotive mit Lockenpracht stammen wohl aus derselben Werkstatt und demselben Model wie die Altenkirchener Stücke. Ob sie, wie Gisling Ritz meint³, tatsächlich aus einer Landshuter Werkstatt stammen, ist nicht bewiesen, aber es ist gut vorstellbar. Aufgrund ihrer Qualität fallen sie im Kontext der Gesamtfunde auf.



Abb. 4: Altenkirchener Lockenköpfe

2 Bereits 1985 hat sich Fritz Markmiller dafür ausgesprochen, statt „Tonkopffurne“ oder „Gesichtsrne“ den neutralen Begriff „Tonkopfvotiv“ zu verwenden. Siehe dazu: Markmiller, Fritz: Volkskundliche Aspekte beim Brauchtum mit Tonkopfvotiven. In: Der Storchenturm, Heft 39 (1985), S. 89–127.

3 Siehe Anm. 2, Kat.Nr. 42.

Auch ein einzelner, gemodelter Kopf eines Knaben unter den Tonkopfvotiven sticht aufgrund seiner Qualität unter den doch eher einfachen Köpfen heraus. Da die Form bereits etwas verwaschen war, mussten Augen- und Lockenbereich etwas nachgebessert werden. Dieser sehr sorgfältig ausgeformte Kopf wurde sicher oftmals produziert, und sicher ist es nur eine Frage der Zeit, bis das nächste Exemplar aus dieser Werkstatt entdeckt wird.

Ebenfalls ein Einzelexemplar ist ein Objekt, das oben offen ist und keine Gesichtsdarstellung aufweist.

Ein weiterer Kopf-Typus, der wohl einer nahen Töpferwerkstatt entstammt, hat auffallende „Knopfaugen“. Er kommt als oxidierend oder reduzierend gebrannte Varianten im Altenkirchener Fundstoff fast 20 mal vor.⁴ Bereits 1988 konnten Fragmente eines dieser Tonkopfvotive in Reisbach außen an der Kirche St. Salvator gefunden werden.⁵ Alle Exemplare dieses Typs ähneln einander sehr, sind jedoch nicht identisch, da jedes Objekt individuell gedreht wurde. Eines dieser Tonkopfvotive trägt sogar einen Kinnbart.



Abb. 5: Typus mit „Knopfaugen“

Ein weiterer Typ, den es auch oxidierend und reduzierend gebrannt gibt, zeichnet sich durch eine weiche Kopfform und eingeritzte Augen aus. Auch hier gilt das oben Gesagte; die Köpfe ähneln einander sehr, sind jedoch nicht identisch. Diese Beobachtung konnte bereits im Fundgut der Tonkopfvotive aus St. Theobald in Geisenhausen gemacht werden.⁶

4 Abbildung 5 links ist das Titelbild von „Das Archäol. Jahr in Bayern 2002“ (2003); dazu: Kreiner, Ludwig: Archäologie im Kirchturm von Altenkirchen, ebd., S. 140–143.

5 Markmiller, Fritz und Ludwig Kreiner: Der Tonvotivfund aus Reisbach-St. Salvator. In: Der Storchenturm, H. 45, 1988, S. 92–110, Abb.12 und Abb. 18 auf S. 109.

6 Markmiller, Fritz u. a.: Der Fundkomplex Tonvotive von St. Theobald in Geisenhausen. Eine interdisziplinäre Untersuchung. In: Der Storchenturm, H. 39, 1985, 40, S. 94–100 und S. 101–106.

Es gibt noch weitere erkennbare Töpferhandschriften bzw. Typen, wie etwa reduzierend und sehr hart gebrannte Köpfe mit geglätteter Oberfläche mit runden, flach-plastischen Augen. Augenbrauen und die Augen selbst sind mit Ritzlinien nachgezogen. Der Mund ist leicht aus der Gefäßwandung herausgezogen und zusätzlich geritzt bzw. eingestochen. Die Haare wurden z. T. mit flächigen, einfachen Stempeln oder Kämmen eingedrückt.

Der Halskragen als renaissancezeitliches Kleidungsmerkmal zeichnet eine andere, ebenfalls bisher nur als reduzierend gebrannte Kopfgruppe aus. Glättstreifen deuten die Haarpracht an. Die Augen sind eingedrückt und zusätzlich eingestochen.

Eine andere Gruppe, die es als reduzierend und oxidierend gebrannte Exemplare gibt, zeichnet sich durch eine einfache Formgebung aus. Die Augen sind nur als Höhlungen eingedellt und die Pupillen fehlen bzw. sind runde Eintiefungen über oder neben den Augenhöhlen eingestochen worden; die Lippen sind „froschmaulförmig“ ausgebildet und die Nase von innen aus der Wandung gedrückt.

Ebenfalls in mehreren sehr ähnlichen Varianten ist ein Typ von reduzierend gebrannten Köpfen mit breiten, flach gedrückten Schädeln. Aus dem kleinen Gesichtsfeld sind die Nasen herausgezogen, die Augenhöhlen eingedrückt und die Pupillen ebenso wie der Mund eingestochen. Die Ohren sind angarniert, der gesamte Gefäßkörper ist gut geglättet.

Die Farbe aller – auch der in Geisenhausen gefundenen – glasierten Köpfe ist grün. Größe, Gestalt und Ausformung ist bei allen Objekten durchaus unterschiedlich.

Es lassen sich nach der Restaurierung bestimmt noch mehr Werkstatt-Handschriften bzw. Typen von Tonkopfvotiven aus dem Riesensfundus herausarbeiten.

Gliedmaßen

Ein großer Komplex im Altenkirchener Fundgut sind, wie bereits erwähnt, Gliedmaßen aus Holz (hier gibt es nur einige Beine und ein Paar hölzerne, bemalte Augen – siehe Abb. 3) und Ton. Innerhalb dieser Fundgattung überwiegen bei weitem die Beine; sie gibt es oxidierend und reduzierend gebrannt und in zwei Fällen sogar grün glasiert. Interessant ist die Beobachtung, dass man die Beine offenbar immer oder zumindest überwiegend paarweise in die Kirche der St. Corona getragen hat.

Auch bei den Beinen gibt es große Unterschiede in der Gestaltung. Nur wenige Exemplare sind naturalistisch gestaltet. Meist hat man die Beinkörper abgedreht wie ein Gefäß, Sohle und Fuß in einem eigenen Vorgang gefertigt und beides zusammengefügt.

Auch die Größenunterschiede sind enorm. Während die gedrehten Objekte naturgemäß groß ausfallen – oft hat man sogar den Eindruck, die Töpfer wollten mit dem übersteigerten Volumen quasi die Krankheit anzeigen (Wasser?) – sind die vollplastisch ausgeformten Beine meist klein, manchmal sogar mini. Insgesamt gibt es rund 40 Beine.

Es gibt auch Beine, die nicht ganz ausgeformt wurden. Sie sind eher als Füße mit angedeuteten Beinen anzusprechen.



Abb. 6: Fuß mit angedeutetem Bein

Ob die Objekte, die wie Schuhe aussehen, auch tatsächlich welche darstellen sollen, ist zumindest fraglich. Neben den beiden unten dargestellten gibt es einen oxidierend gebrannten „Schuh“, dem Zehen eingekerbt wurden.

Bei den Armen sind die Verhältnisse ganz ähnlich. Auch diese Gliedmaßen wurden wohl überwiegend paarweise in die Kirche gebracht. Einige Exemplare sind hohl ausgeformt, andere vollplastisch. Ein Armpaar ist ungebrannt. Sonst sind oxidierend und reduzierend gebrannte Arme ungefähr gleich vertreten. Es liegen rund 20 Arme vor (siehe Abb. 7).

Ein hohl geformter, oxidierend gebrannter Arm weist eine z. T. verwitterte Oberfläche auf; sein Gegenstück ist dagegen unverwittert.

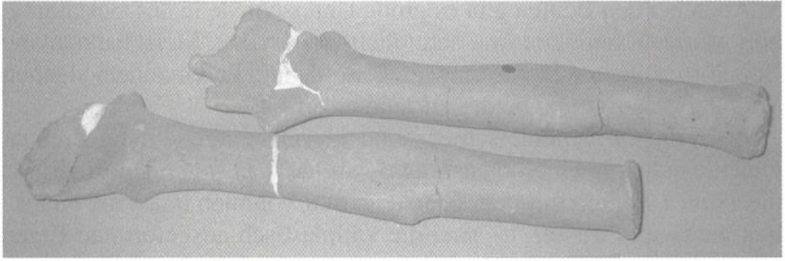


Abb. 7: ungebrannte Arme

Diese Beobachtung konnte an mehreren Objekten – auch bei Köpfen – gemacht werden. Ganz offensichtlich war ein Teil der Votivgaben über längere Zeit im Freien aufbewahrt worden, wo er je nach Lage und Exponiertheit unterschiedlich stark verwittern konnte.

Es gibt neben den Armen auch etwa zehn Hände, die ebenfalls vollplastisch oder hohl ausgeformt wurden. Es gibt sie oxidierend und reduzierend gebrannt. Bei einem Exemplar sind auf dem Handrücken Augen eingeritzt. Im Fundstoff befindet sich auch ein Paar grün glasierter Arme.

Auch zwei hohle Augen aus Ton gehören zu den Funden.

Ein weiterer großer Komplex innerhalb der Altenkirchener Tonvotive sind die Tierfiguren.

Zum einen bestehen sie aus Haustieren, wie etwa Kühen:



Abb. 8: Kühe aus Ton

Sie alle sind bis auf zwei Exemplare reduzierend gebrannt, z. T. geglättet und recht einfach gestaltet worden. Eine Kuh – geformt aus Ziegelton – ist oxidierend gebrannt und weiß bemalt; sie fällt auch durch ihre außergewöhnliche Form auf. An Kühen gibt es im Fundgut von Altenkirchen/2002 11 Exemplare; auch 1929 fand man bereits fünf Kühe.

Natürlich gibt es – wie in einer ländlichen Gegend nicht anders zu erwarten – auch Pferde unter den Totivtieren. Waren es 1929 nur zwei Pferde, darunter ein außergewöhnlich großes Exemplar, so fanden wir 2002 immerhin zwei reduzierend gebrannte und ein grün glasiertes Pferdchen.

Die Oberfläche der Pferdefiguren war geglättet und der Korpus vollplastisch ausgeführt. Zaumzeug und die leichte Einbauchung in der Körpermitte deutet an, dass auch ein Reiter vorgesehen war.

Auch drei kleine Schweine und ein Hund waren im Altenkirchener Fundgut; zwei Schweinchen waren oxidierend, eines reduzierend gebrannt.



Abb. 9: reduzierend gebrannte Kröten.

Die Menge der Tiervotive macht aber ein Tier aus, das im Volksglauben als Sinnbild für die Gebärmutter und damit auch für den Wunsch nach Kindern steht: die Kröte. Bereits 1929 wurden in Altenkirchen 16 Kröten entdeckt; 2002 waren es 25. Sie sind überwiegend reduzierend gebrannt.

Nur wenige Ton-Kröten sehen auch wirklich wie Kröten bzw. Frösche aus. Die meisten sind sehr abstrakt geformt und könnten aus unse-

rer heutigen Sicht durchaus auch andere Tiere darstellen. Da die anderen Votivtiere also Kühe, Pferde, Schweine und der Hund eindeutig als solche zu identifizieren sind, kann man davon ausgehen, dass alle übrigen Tiere Kröten darstellen sollen.

Weitere Votivgaben aus Ton im Altenkirchener Fundgut sind mehrere menschliche Figuren, oxidierend gebrannt und auch glasiert.



Abb. 10: Adoranten und ein Reiter

Drei Reliefplatten aus Gips und Ton komplettieren das tönernerne Fundgut aus den Gewölbezwickeln im 1. Stock des Kirchturmes von St. Corona in Altenkirchen.

Datierung

Mobiliar, Wohnungsdetails und Kleidung auf dem runden Gipsmedaillon weisen deutlich auf die Zeit der Renaissance hin. Auch die Kleidung und der Habitus der menschlichen Figuren und Kleidung sowie Barttracht einiger Kopfvotive setzen die Entstehung in den Zeitraum zwischen 1500 und 1550. Und schließlich passen die Gefäße, die im Fundgut lagen gut in das frühe bis mittlere 16. Jahrhundert (siehe Abb. 11).

Es gibt auch Gefäßfragmente und Heiligenbildchen im Altenkirchener Fundgut, die ins 17.–18. Jahrhundert gehören. Auch ein großer Teil der Tonvotive wird in diese spätere Zeit gehören.

Ein Wallfahrtszeichen aus Altötting trägt die Jahreszahl 1613 (siehe Abb. 12).

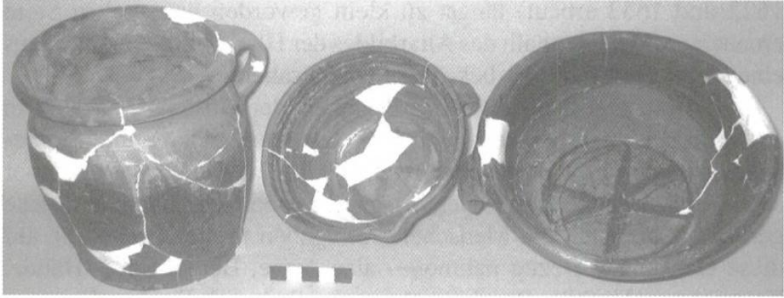


Abb. 11: Auswahl von Gefäßen aus dem 16. Jhdt.

Ein abgebrochenes Ärmchen eines bereits industriell gefertigten Porzellan-Christus weist uns ins frühe 19. Jahrhundert; es dürfte auch die Zeit der Verfüllung gewesen sein.

Die Holzlöffel könnten bereits im 15. Jahrhundert gefertigt und als Votivgaben in die Kirche gebracht worden sein. Ob sie eventuell mit einer frühen Elisabeth-Verehrung zusammenhängen, wie die Sage es andeutet, lässt sich vorerst nicht beurteilen.

Der Legende nach war hier in Altenkirchen in einem Birnbaum eine kleine Holzfigur der Hl. Elisabeth aufgestellt. Eines Tages schlug der Blitz in den Baum, der in Flammen aufging – die Statue der Hl. Elisabeth blieb jedoch wunderbarerweise unversehrt. Da man dies als Himmelszeichen deutete, bauten die Gläubigen um die Figur eine kleine Holzkirche, die wohl um 1622 (die erste Steinkirche wurde zwischen

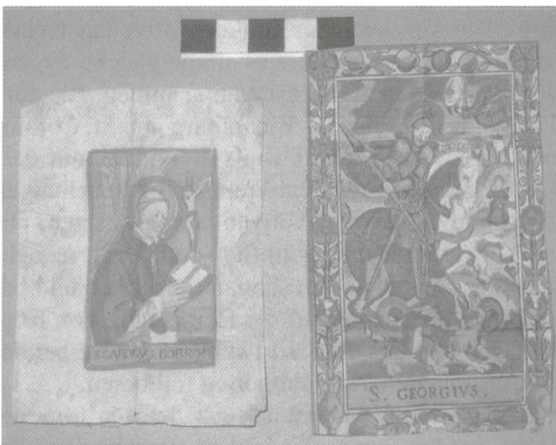


Abb. 12: Heiligenbildchen

1622 und 1632 erbaut) längst zu klein geworden war und in Stein erneuert wurde. Oberhalb des Altarbildes der Hl. Corona steht übrigens eine kleine Holzfigur der bekrönten Hl. Elisabeth.

Es ist anzunehmen, dass die Blütezeit der Corona-Wallfahrt in Altenkirchen zwischen 1600 und 1800 lag. Der Leidens- und Sterbgeschichte der Hl. Corona entsprechend – sie wurde von zwei empor schnellenden Palmen, zwischen die man sie gebunden hatte, in Stücke gerissen – brachten die Menschen Votivgaben in die Kirche, die auf diese Geschichte Bezug nahmen – also Arme, Beine, Füße, Hände. Krankheiten, Unfälle, Beschwerden und sicher auch Dankbarkeit veranlassten die Gläubigen dazu, nachgebildete Körperteile zur Hl. Corona zu bringen. Bei den Kirchenpatronen, denen man Tonköpfe zuwendete, dominieren enthauptete Märtyrer wie der Hl. Alban, Hl. Dionys, Hl. Kolomann, Hl. Johannes Baptist, Hl. Theobald und Hl. Valentin; aber auch der Hl. Corona, der Hl. Maria und zu St. Salvator brachte man Tonkopfvotive.

Zusammenfassung

Mit den hier vorgestellten Funden von St. Corona, wo bereits 1929 in einer Wandnische verborgen zahlreiche Köpfe, Gliedmaßen und Tiere aus Ton entdeckt worden waren, liegt der bisher größte in Bayern entdeckte Tonvotiv-Komplex vor. Votive aus Ton kennen wir nur aus dem Südostbayerischen Raum, dem Innviertel und dem nordwestlichen Salzkammergut. Der Vergleich der Tonkopfvotive aus Geisenhausen, Binabiburg und Reisbach zeigt, dass es einige gleiche Typen gibt, die aus einer oder verschiedenen Werkstätten stammen. Bis auf den Typ des Lockenkopfes, wie wir ihn aus Binabiburg und St. Corona kennen, sind die anderen gleichen Typen jeweils individuell auf der Scheibe gedreht und nicht gemodelt worden. Weitere Untersuchungen bei den österreichischen und Bayerwald-Votiven werden zeigen, ob die hier vorgestellten Typen dort auch anzutreffen sind. Es ist jedoch gut vorstellbar, dass zahlreiche Hafner im südostbayerischen und benachbarten österreichischen Raum sich auf die Herstellung von Köpfen (und wohl auch Gliedmaßen) spezialisiert hatten und diese bei den betreffenden Jahrmärkten an den Wallfahrtsorten feil boten.

Ähnliche Beobachtungen konnten auch bei den tönernen Gliedmaßen gemacht werden; auch hier gibt es verschiedene Typen, die immer wieder auftauchen. Zumindest für St. Corona gilt, dass sie dort

meist paarweise hingbracht wurden. Wachstropfen auf den Tonköpfen zeigen, dass sie im Kircheninneren aufbewahrt wurden. Allerdings tragen zahlreiche Köpfe und auch Arme und Bein deutliche Verwitterungsspuren, die nur vom längeren Lagern im Freien herrühren können.

Die Holzlöffel stellen den ältesten Zeithorizont innerhalb der Funde dar; sie stammen aus dem späten 15. oder frühen 16. Jahrhundert. Der bisher älteste Nachweis von Löffelopfern stammt aus dem Jahre 1517/18 und ist für Altötting nachgewiesen. Die Löffel standen im Volksglauben für Magenleiden, Erkrankungen des Mund- und Rachenraumes, Zahnschmerzen, Appetitlosigkeit, Verdauungsbeschwerden und Sprachproblemen. Ob die Löffel eine ältere Elisabeth-Verehrung für Altenkirchen bezeugen, lässt sich derzeit noch nicht beantworten.

Das im Fundgut entdeckte Ärmchen eines Porzellan-Christus des frühen 19. Jahrhunderts zeigt uns die Verfüllzeit an. Es ist anzunehmen, dass Aufklärung und die Säkularisation die Gründe für das Ende dieses Tonvotiv-Brauchtumes waren. Fehlende Teile an Köpfen, Tieren und Gliedmaßen zeigen, dass in oder außerhalb von St. Corona noch zahlreiche weitere Votivgaben verborgen sind. Die anstehende Innensanierung der Kirche wird vielleicht erneut einen Fundkomplex liefern.

Literatur

- Kreiner, Ludwig: Archäologie im Kirchturm von Altenkirchen. In: Das Archäol. Jahr in Bayern 2002 (2003), S. 140–143.
- Markmiller, Fritz u. a.: Der Fundkomplex Tonvotive von St. Theobald in Geisenhausen. Eine interdisziplinäre Untersuchung. In: Der Storchenturm, H. 39, 1985, 40, S. 94–100 und S. 101–106.
- Markmiller, Fritz: Volkskundliche Aspekte beim Brauchtum mit Tonkopfvotiven. In: Der Storchenturm, Heft 39 (1985), S. 89–127.
- Markmiller, Fritz und Ludwig Kreiner: Der Tonvotivfund aus Reisbach-St. Salvator. In: Der Storchenturm, H. 45, 1988, S. 92–110.
- Ritz, Gisliind: Der Votivfund von St. Corona – Altenkirchen, Bayer. Jahrb. für Volkskunde 1954, S. 123–136 mit Abb. 49–72.

Keramische Klangobjekte als Zeichen kulturhistorischer Entwicklungen und regionaler Identität

Ilse Schütz

Keramische Klangobjekte erfreuen sich in der Keramikforschung keines besonderen Interesses. Im allgemeinen werden sie auf Pfeifchen und Pfeiffiguren von geringer Größe reduziert und landen in der Kategorie „Spielzeug“. Dennoch sind sie nur ein Teil der zur Schallerzeugung dienenden Objekte. Keramik selbst klingt: Durch Anschlagen kann Schall erzeugt werden – denken wir nur an die Scherbenhaufen der Polterabende. Darum gehören sie nach der Klassifizierung von Hornbostel zu den Idiophonen.¹ Keramische Gefäße eignen sich ebenfalls als Resonanzkörper. Gegenüber Holz etwa haben sie den Vorteil, sich auch bei Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen nicht zu verändern. Allerdings sind sie zerbrechlich, und darauf dürfte es zurückzuführen sein, dass keramische Musikinstrumente, selbst Trommeln, selten sind. Schließlich ist es nicht mehr so leicht, einen irdenen Topf zur Hand oder einen Töpfer in der Nachbarschaft zu haben, der eben mal einen solchen herstellen würde. Das war nicht immer so.

„Diese 4. Stück werden gezeigt rings um den Glockenthurn, auf den Heiligtums-Kammern, und auf der Brücke, so zwischen beyden Thürnen stehet, und bey Zeigung eines jedwedens Stücks wird zwar herrlich musicirt, aber kann unten auf Erden nicht wohl gehört werden wegen der Heiligthums Hörner, so aus Erd gebacken, roth oder blau gefärbt, darinnen Kinder und große Leuth unter dem zeigen dermassen stark hinzu blasen, dass zwei nebeneinander stehende sich nicht erhören mögen“.² Es geht um die Aachener Pilgerhörner nach einer Chronik aus dem 18. Jahrhundert, zitiert nach den Ausführungen von Ralph Mennicken. Dort heißt es weiter: „Da hätte man meinen sollen, die ganze Erde erzittere von dem lauten Schall der Hörner und dem Rufen

1 Vgl. Hornbostel, Erich M. von und Curt Sachs: Systematik der Musikinstrumente. Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: Zeitschrift für Ethnologie 46. Berlin 1914, S. 553.

2 Zit. n. Mennicken, Ralph: Von Archäologen, Pilgern und Formenschneidern. Töpfermuseum Raeren 5, 2002, S. 9.

der Männer und Frauen, die ‚Barmherzigkeit‘ schreien, und es ist niemand da, dem nicht die Haare zu Berge stehen und Tränen in die Augen treten“.³ Von der Wallfahrt brachte man die Hörner als Erinnerung mit nach Hause und benutzte sie bei Bedarf, etwa um sich bemerkbar zu machen. In archäologischen Ausgrabungen treten sie immer wieder zutage.⁴

Kultische Ereignisse, die mit Geräusch, Lärm, Klang verbunden waren, gab es viele im Ablauf des Jahres, bei Beginn eines wichtigen Lebensabschnitts, bei religiösen Festen, bei Gefahren etc. Lärmzauber sollte böse Geister vertreiben und gute anlocken. Mit den Aachener Pilgerhörnern wurde auch „die Freiheit ausgeblasen“, d. h. jeder, auch wenn er Stadtverbot hatte, durfte sich in dieser Zeit dem Münster nähern und an den Ereignissen teilnehmen.⁵ Ganz selbstverständlich ist uns die Schallerzeugung als Signal und zur Übermittlung von Nachrichten. Vieles aus den alten Bräuchen lebt durchaus weiter, wenn auch bei anderen Anlässen, z. B. wenn wir im Straßenverkehr hupen oder beim Wettkampf anfeuern. Schallerzeuger aus gebranntem Ton sind kaum zu finden. Wann es sich in früheren Zeiten um keramische Klangobjekte gehandelt hat, ist im allgemeinen nicht, wie im Falle der Aachener Pilgerhörner, so klar überliefert. Deshalb muss sich unser Augenmerk auf Gebiete richten, in denen noch etwas an ursprünglichem Brauchtum gelebt wird. Von Kittsee aus kann der nähere Blick nach Osteuropa vermutlich noch einige Informationen liefern. Es ist eine letzte Chance, auf Länder zu schauen, die sich länger als Agrarland erhalten haben.

In Spanien konnte ich selbst noch an Ereignissen teilnehmen und mit Leuten sprechen, die Klangobjekte als Signalinstrumente, als Lärmerzeuger oder zum Ausdruck emotionaler Befindlichkeit kannten, ja auch heute noch kennen. Da waren die Erntearbeiter, welche mit Hörnern ihre Leute zur Arbeit zusammenriefen. Oder die Agoster Töpfer, die sich eigens zur Fiesta von San Pascual am 17. Mai – und nur dazu – ihre botzinas (Hörner) anfertigten, um sich damit gegenseitig zum Wettrennen mit ihren Maultierkarren anzufeuern. In Priego (Cuenca) lärmten die jungen Leute mit Hörnern aus gebranntem Ton bei den Prozessionen der Karwoche (siehe Abb. 1).

3 Ebd., S. 12–13.

4 Vgl. Tamboer, Annemies: Ausgegrabene Klänge. Assen (NL) 1999, S. 30f.

5 Vgl. Mennicken 2002, S. 12.

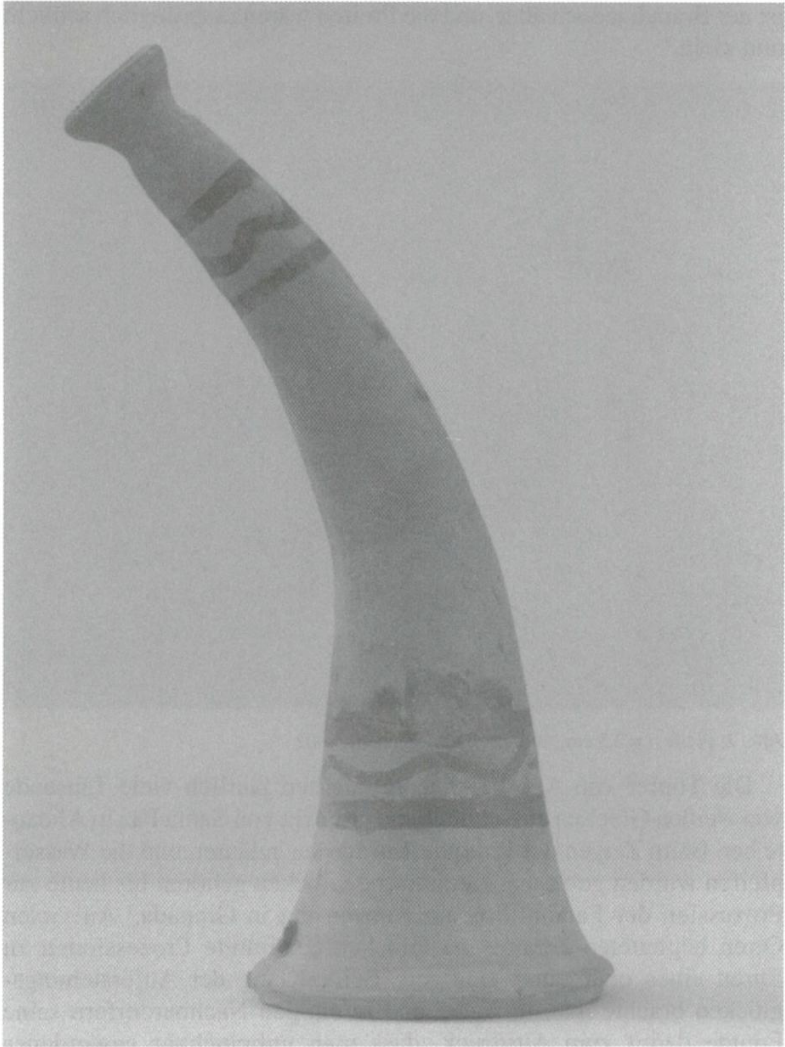


Abb. 1: Horn, Priego (Cuenca, Spanien), 1982

Angeblich sollten damit die Juden und vermutlich auch die bösen Geister vertrieben werden. Mit schrillum Pfeifen wird noch heute die Prozession der Virgen de la Cabeza in Andújar (Jaén) begleitet. Der Volksmund sieht darin eine Verspottung der napoleonischen Soldaten nach der verlorenen Schlacht von Bailén im Jahr 1808. Nachweislich

ist der Brauch jedoch älter, und die Pfeifen waren ursprünglich schlicht und klein.⁶

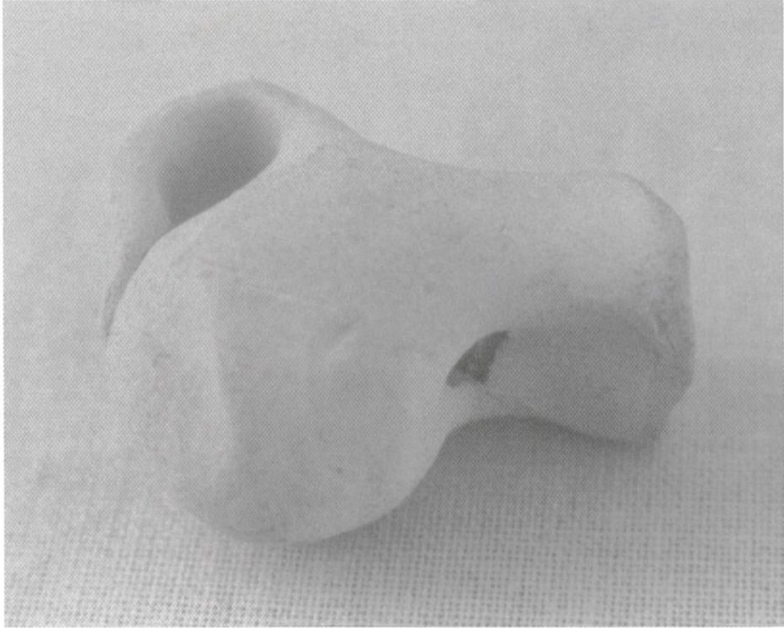


Abb. 2: Pfeife, l = 3,5 cm, Andújar (Jaén, Spanien), 2002

Die Töpfer von Agost (Alicante) stellten jährlich viele Tausende von weißen Glocken ausschließlich zur Feria von Santa Faz in Alicante her. Beim Zeigen der Reliquie wurden sie geläutet, und die Wasserpfeifen wurden geblasen. Keramische Glocken gehören bis heute zur Prozession der Facundillos am Karsamstag in Granada.⁷ An vielen Orten begleiteten keramische Glocken bestimmte Prozessionen zu Ehren eines oder einer Heiligen. Beim Klang der Auferstehungsglocken brachte man in Agost und in einigen Nachbardörfern seine Freude damit zum Ausdruck, dass man unbrauchbar gewordenes Geschirr zerschlug und mit Wasserpfeifen aus den Agoster Töpfereien piff (siehe Abb. 3).

6 Vgl. Gómez Martínez, Enrique: ‚El pito‘. Instrumento musical popular en la Romería de la Virgen de la Cabeza. Andújar (Jaén). Música oral del Sur 1996, S. 187–192.

7 Vgl. Centro de Documentación Musical de Andalucía: Música oral del Sur. Granada 1996.



Abb. 3: Wasserpfeife, Agost (Alicante, Spanien), 2000

Im 50 km entfernten Alcoy begrüßt man noch heute die Auferstehungsprozession am Morgen des Ostersonntags mit dem Trillern dieser „Nachtigallen“ (siehe Abb. 4).

Die Anwesenden begleiten das Ereignis durch Pfeifen mit den Agoster Wasserpfeifen.

Auch in der Mitternachtsmesse am Heiligen Abend begleiten sie in einigen Orten den Gesang. In Freundesgruppen zieht man an diesem Abend singend und mit „Rummelpötten“ durch den Ort. Antonio Heredia in Cenes de la Vega (Granada) stellt alljährlich Tausende dieser Rhythmusinstrumente, die dann auf Märkten vor Weihnachten verkauft werden, in neun verschiedenen Größen her. Von einem Hirten in Topares (Almería) bekam ich ein Mundstück (boca), das er sich aus einem flachen Keramikscherben geschnitten hatte, um damit durch Pfeifen seine Herden zu leiten (siehe Abb. 5).



Abb. 4: Auferstehungsprozession, Alcoy (Alicante, Spanien), 1998.

Auch untereinander kommunizierten die Hirten auf diese Weise über Entfernungen hinweg.

Wie alle Gegenstände des täglichen Gebrauchs waren auch die Klangobjekte von einfacher, preiswerter Art. Vielfach wurden sie aus der Reihe der Haushaltsgegenstände nur vorübergehend „entliehen“ und zweckentfremdet. Der Rummelpott, welcher den Rhythmus der Heischeverse begleitete, wurde aus einer Schweins- oder Rinderblase

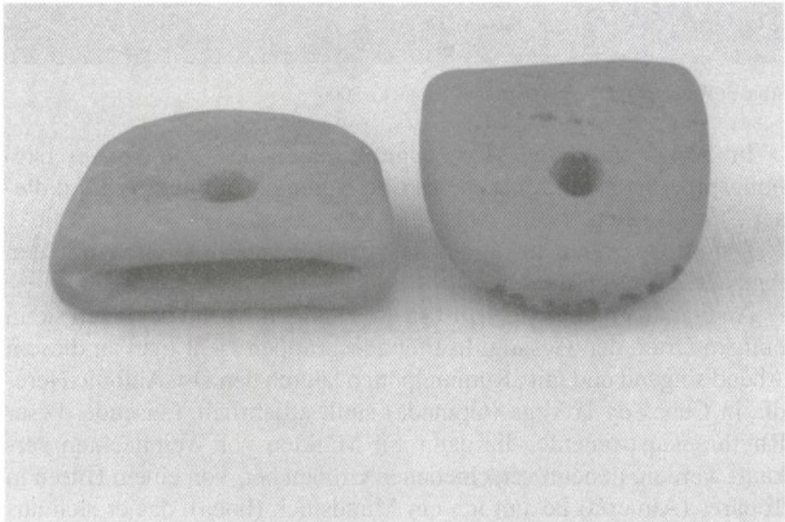


Abb. 5: boca, b = 2,5 cm, Topares (Almería, Spanien), 2003. Hirten schnitzten aus einem flachen Kermikfragment solche Mundstücke, um durch Pfeifen ihre Herden zu leiten.

oder auch aus Kaninchen- oder Ziegenfell, einem Schilfrohr und einem Topf hergestellt und nach dem Ereignis wieder seinem ursprünglichen Zweck zurückgegeben (siehe Abb. 6).

Das „Rummelpottlaufen“ der Kinder in Norddeutschland – heute ohne Rummelpott – oder der Besuch der Sternsinger gehen auf die Umzüge der Nachtwächter, Hirten oder auch armer Leute zurück, welche insbesondere zu Silvester oder Karneval von Haus zu Haus liefen, um Eier, Würste etc. als Entlohnung einzusammeln (siehe Abb. 7).⁸ Zwar liegen Berichte über die verschiedenen Bräuche vor, die sie begleitenden Schallerzeuger bleiben jedoch meistens unerwähnt.

Bei all diesen Klangobjekten handelte es sich ursprünglich nicht um einen Zeitvertreib für Kinder, vielmehr waren es Erwachsene, die sie betätigten. Kinder nahmen, wenn sie dabei waren, an diesen kulturellen und sozialen Ereignissen in gleicher Weise und nicht im Rahmen eines Kinderspiels teil. Das bestätigen sowohl bildliche Darstellungen als auch Heischeverse. So wird auf einem Gemälde von Pieter Breughel 1559 oder einem Stich von Jan van der Veen aus dem Jahr 1642 der Rummelpott jeweils von Erwachsenen gespielt.⁹

Allmählich und im Rahmen der Aufklärung verschwanden diese Bräuche. Einige setzten sich in einer Art Kinderspiel fort. Auch die Klangobjekte aus Ton, soweit sie noch bekannt sind, werden als Kinderspielzeug angesehen. Ihre ursprünglich magisch-kultische Funktion geriet vielfach in Vergessenheit. Die Töpfer, deren Absatz an traditioneller Gebrauchskeramik immer mehr zurückging, sahen sich gezwungen, dieses Defizit durch neue Produkte auszugleichen. Spielzeug und Pfeifen wurden zum preiswerten Massenprodukt auf Jahrmärkten. Auch der Lumpensammler tauschte sie gegen ein paar Lumpen ein. Sie wurden das ganze Jahr über, nicht nur zu bestimmten Anlässen, angeboten. Aus Preislisten geht ihr geringer Wert hervor. Über die Pfeifen aus dem hessischen Eppertshausen lesen wir: „... noch bis vor dem letzten Weltkrieg waren sie Kinderspielzeug. Da hat der Meister oder auch ein Geselle abends Pfeifen gestochen, wie es hieß. Die Vogelkörper dazu wurden kurz vorher oder am nächsten Morgen gedreht. Wenn beide Teile gleich lederhart waren, hat man die Pfeifen eingesetzt und das Ganze mit einem Köpfchen vervollstän-

8 Vgl. Schütz, Ilse: Rummel, rummel rögen, giv mi wat in'n Pögen. Hösseringen 2003, S. 23–34.

9 Vgl. ebd., S. 15 und 26.

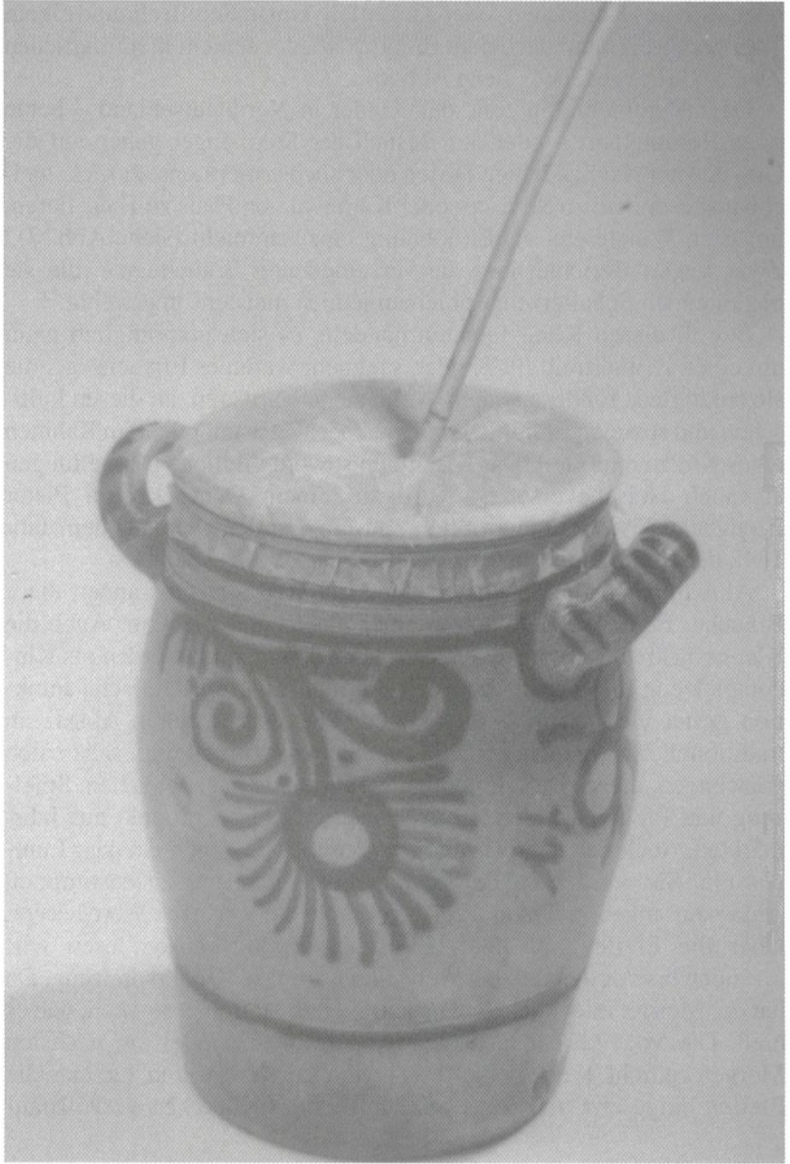


Abb. 6: Rummelpott, Vreden (Kreis Borken), um 1900. Aus: Sauermann 1988, S. 36, Abb. 39.



Abb. 7: „Rummelpottlaufen“, Hamburg 2003

digt.“¹⁰ In Agost (Alicante) haben die Töpfer noch bis vor wenigen Jahren bei Victoriano Mollá Rovira, geb. 1912, die Mundstücke bestellt, mit denen er sich von Jugend an etwas zu seinem Töpferlohn hinzuverdiente.¹¹ An anderen Orten wie z. B. auf Mallorca oder in Estremoz und Barcelos (Portugal) haben Frauen, Kinder und ältere Familienmitglieder mit handmodellierten Figurenpfeifen zum Lebensunterhalt beigetragen. Die handwerklichen Töpfereien haben in der Hauptsache Gefäßpfeifen in Tiergestalt und Wasserpfeifen als kleine Krüge gedreht, wobei lokale Merkmale beibehalten wurden, auch wenn die ursprünglich apotropäische Bedeutung in Vergessenheit geraten war. Darüber hinaus kamen neue Formen hinzu, ja wurden z. T. mit einer gewissen kultischen Tradition, wie im Beispiel des Querfurter Wiesenesels, belegt.

Inzwischen haben sich die Zeiten weiterhin geändert. Handwerkliche Keramik als Massenware ist nicht mehr abzusetzen. Auch als Kinderspielzeug ist sie bedeutungslos. Ihre Herstellung ist arbeitsintensiv und führt aufgrund der veränderten Lohnkosten zu Verkaufspreisen, die einem Massenkonsum zuwiderlaufen. Die aufzuwendende Arbeits-

10 Blickhan 1994, S. 152 f.

11 Vgl. Schütz 2003, S. 21–22.

zeit wird zusätzlich dadurch erhöht, dass der Käufer ästhetisch ansprechende Objekte verlangt. Gestaltung und Dekor müssen reizvoll sein. Eventuelle durch die Herstellungstechnik bedingte Unregelmäßigkeiten wie z. B. Glasurfehler werden nicht mehr toleriert. Klangobjekte, ursprünglich als Lärm-, Signal- oder Rhythmusinstrumente bei kultischen Anlässen, danach als billige Massenware und Kinderspielzeug fungierend, verkaufen sich heute allenfalls noch als Sammler- und Kunstobjekte. Rummelpötte werden, wenn überhaupt, aus Blechdosen gemacht. Am häufigsten, und dennoch selten, sind Glocken und Pfeifen auf Töpfermärkten zu finden. Abgesehen von den Werkstätten, die sich auf Klangobjekte wie Flöten, Okarinas, Trommeln und Pfeifen etc. spezialisiert haben, nehmen sie jedoch in Geschirrtöpfereien einen relativ kleinen Raum im Gesamtangebot ein oder fehlen ganz. Neue Formen, die oft nur eine sehr vorsichtige Handhabung zulassen, kommen hinzu. Glocken erhalten aufwendige Dekore. Daran wird deutlich, dass es sich nicht in erster Linie um ein für den Gebrauch bestimmtes Klangobjekt, sondern vielmehr um ein nettes Andenken zur Dekoration und zum Sammeln handelt. Die *sculptures musicales en céramique* von Marie Picard aus Marguerite (Nîmes, Frankreich) oder die Pfeifen, Flöten und Okarinas von Andrei Bandi Antal (Hamburg) in den verschiedensten Gestalten und Größen stellen Beispiele für solche Kunstobjekte dar (siehe Abb. 8, Abb. 9).

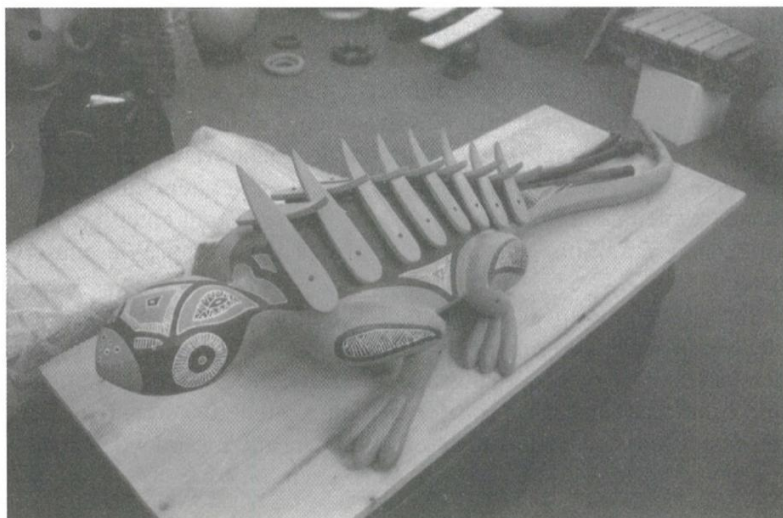


Abb. 8: „Keramophon“, Marie Picard, Marguerite (Nîmes, Frankreich), 2003

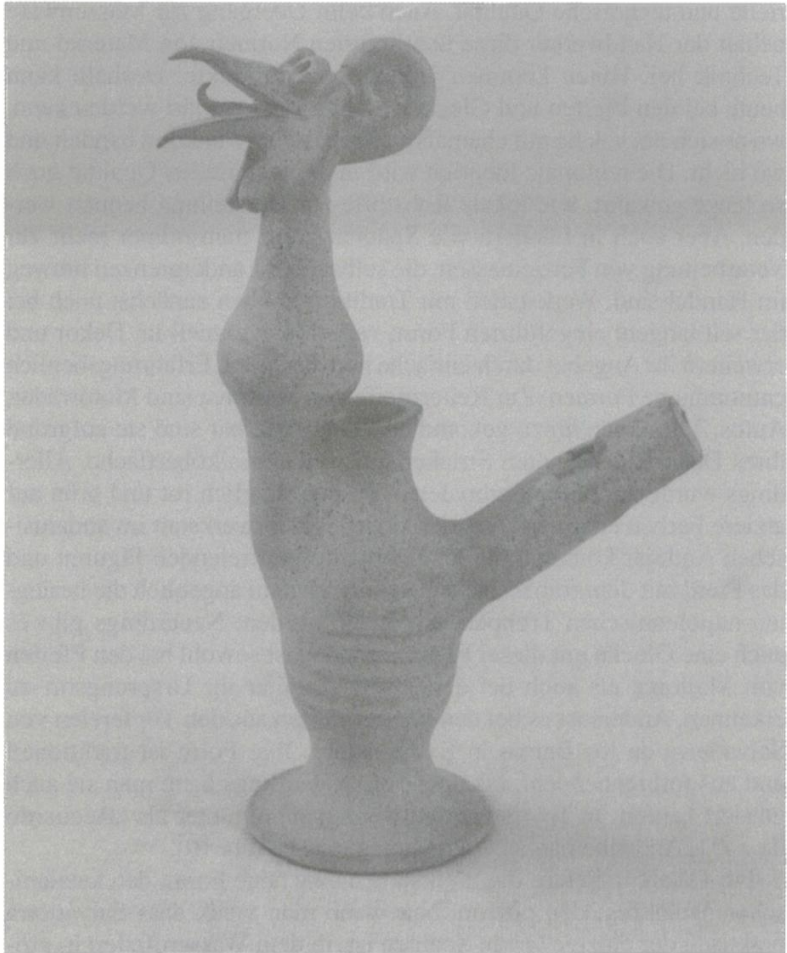


Abb. 9: Wasserpfeife, Andrei Bandi Antal, Hamburg, 1995

Gerade als Begleiter bei kultischen Ereignissen waren die keramischen Klangobjekte, vielleicht mehr noch als jeder andere alltägliche Gebrauchsgegenstand, Zeichen regionaler Identität. So, wie sich der rituelle Ablauf nach einer festen Ordnung vollzog, gehörte auch das Klangobjekt in seiner jeweils bekannten Art unveränderbar dazu, ja hatte unter Umständen in seiner spezifischen Form Teil an der apotropäischen Wirkung. Daneben besaßen sie, aufgrund der Verarbeitung lokaler Rohstoffe und tradiertener Techniken, ihre unverkennbare mate-

rielle und technische Qualität. Auch beim Übergang zur Massenware behält der Handwerker diese überlieferten Normen von Material und Technik bei. Hinzu kommen jedoch neue Produkte. Deshalb kann heute bei den Pfeifen und Glocken nicht immer geklärt werden kann, wo es sich um solche mit ehemals apotropäischer Funktion handelt und wo nicht. Die regionale Identität wird in der materiellen Qualität noch so lange gewahrt, wie lokale Rohstoffe zur Herstellung benutzt werden. Aber auch in Ländern wie Spanien greift man immer mehr zur Verarbeitung von Fertigmassen, die selbst über Ländergrenzen hinweg im Handel sind. Werkstätten mit Tradition bleiben zunächst noch bei der seit langem eingeführten Form, variieren eventuell im Dekor und erweitern ihr Angebot durch einfache und aus ihrem Erfahrungsbereich entnommene Formen. Zur Reiterpfeife von Mallorca sind Motorräder, Autos, Teufel etc. hinzu gekommen. Identifizierbar sind sie aufgrund ihres Dekors, den bunten Strichen auf weißer Kalkoberfläche. Allerdings wurde auch ihre Farbpalette von ursprünglich rot und grün auf andere Farben erweitert. Aus der letzten Töpferwerkstatt im andalusischen Andújar kommen die im Stierkampf auftretenden Figuren und das Pferd mit dem französischen Reiter, mit dem angeblich die besiegten napoleonischen Truppen verspottet wurden. Neuerdings gibt es auch eine Glocke mit dieser Figur. Dennoch ist sowohl bei den Pfeifen von Mallorca als auch bei denen von Andújar ihr Ursprungsort zu erkennen. Anders ist es bei den Wasserpfeifen aus den Töpfereien von Salvatierra de los Barros in Extremadura. Ihre Form ist traditionell und aus rotbrennendem, lokalem Ton. Neuerdings kann man sie auch glasiert kaufen. In Touristenorten werden sie mitunter als „Recuerdo de ...“ („Andenken an ...“) angeboten (siehe Abb. 10).

Für Cataluña liefern die Werkstätten eine neue Form, den katalanischen Weinkrug, den porrón. Nur wenn man weiß, dass Salvatierra praktisch der einzige Ort in Spanien ist, in dem Wasserpfeifen in großen Mengen hergestellt werden, lässt sich bei genauem Hinsehen die „Handschrift“, insbesondere an den Proportionen und dem Mundstück, erkennen. Die Agoster Wasserpfeifen, die sich durch ihren weißen Scherben auszeichnen, wurden im letzten Jahr nur noch in einer Werkstatt angefertigt.

Im Unterschied zu den Werkstätten mit Tradition müssen sich Keramiker, die keine regionale oder gar Familientradition fortsetzen, mit einem jeweils eigenen Stil definieren. Ihre Formen sind vielfach Phantasieformen, welche aufgrund der Idee und des Gestaltungsaufwands ihren Verkaufspreis fordern.

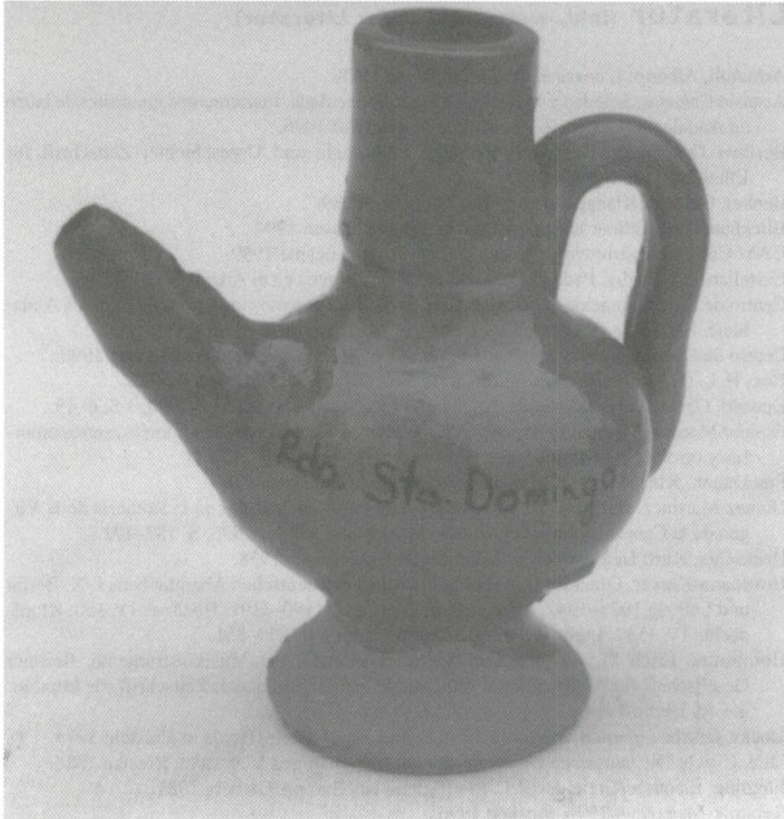


Abb. 10: Wasserpfeife, Salvatierra de los Barros (Badajoz, Spanien), 1997; gekauft in Santo Domingo de la Calzada (La Rioja, Spanien) am Jakobusweg.

Auf dem Weg vom Kultobjekt zur Massenware und schließlich zum Kunstobjekt und Sammlerstück verlieren die keramischen Klangobjekte immer mehr ihre regionalen Eigenheiten und werden stattdessen zum Zeichen individueller Identität.

Literatur (inkl. weiterführender Literatur)

- Armaroli, Alberto: L'ocarina. QS Studio Roma 1988.
- Asensio Cañadas, Soledad y Morales Jiménez, Inmaculada: Instrumentos musicales de barro en Andalucía (I). Aerófonos. Música oral del Sur 1996.
- Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: Zeitschrift für Ethnologie 46. Berlin 1914.
- Benker, Gertrud: Klanggeräte aus Ton. München 1989.
- Blickhan, Karl: Häfner in Eppertshausen. Eppertshausen 1994.
- CAM Cultural: Instrumentos musicales españoles. Alicante 1989.
- Castellanos Alavedra, Pedro José. Las Fiestas de Quintos en el Arenal. Narria 1996.
- Centro de Documentación Musical de Andalucía: Instrumentos musicales de barro en Andalucía. Maracena (E) 1993.
- Centro de Documentación Musical de Andalucía: Música oral del Sur. Granada 1996.
- Cox, H. L. (Hg.): Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde 24, 1982. Bonn 1982.
- Dewald, Gabi: Zauber, Kulte, Kuckucksrufe. In: Keramik-Magazin 4/1996, 1 S. 6–19.
- Espinar Moreno, Manuel: Instrumentos musicales de barro: silbatos zoomorfos, antropomorfos y otros vestigios musicales. Música oral del Sur 1996.
- Freckmann, Klaus (Hg.): Rheinisches Töpferhandwerk. Bonn 1983.
- Gómez Martínez, Enrique: 'El pito'. Instrumento musical popular en la Romería de la Virgen de la Cabeza. Andújar (Jaén). In: Música oral del Sur 1996, S. 187–192.
- Heckscher, Kurt: Heidmärker Volkskunde. Oldenburg i. O. 1938.
- Hoffmann-Krayer, Eduard (Hg.): Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens I–X. Berlin und Leipzig 1927–1942. Artikel: Bettelumzüge I, 1190–1191; Hochzeit IV, 150; Klopfnächte IV, 1542; Lärm V, 914–915; Rummeltopf VII, 850–851.
- Hornbostel, Erich M. von und Curt Sachs: Systematik der Musikinstrumente. Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte: Zeitschrift für Ethnologie 46. Berlin 1914.
- Jaacks, Gisela: Lebende Volksbräuche in Schleswig-Holstein. Heide in Holstein 1973.
- Jahn, Ulrich: Die deutschen Opferbräuche bei Ackerbau und Viehzucht. Breslau 1884.
- Jüngling, Eleonore/Grein, Gerd J.: Pfeiffiguren aus Europa. Otzberg 1981.
- Keramik-Magazin 4/1996. Frechen 1996.
- Kießling, Franz: Das deutsche Fest der Sommer-Sonnenwende. Wien 1907.
- Király, Péter: Tongefäßflöten aus ungarischen Ausgrabungen. Volkskunst 3, 1984, 45–53.
- Klöwer, Töm: Die Welten der Trommeln und Klanginstrumente. Fulda 1994.
- Kück, Eduard: Das alte Bauernleben der Lüneburger Heide. Leipzig 1906.
- Kück, Eduard: Feste und Spiele des deutschen Landvolks. Berlin 1925.
- Kück, Eduard: Lüneburger Wörterbuch 1–3. Neumünster 1942/1962/1967.
- Kuckei, Max (Hg.): Brauchtumspoese aus Niederdeutschland. Garding, um 1920.
- Kügler, Martin: Pfeifenbäckerei im Westerwald. Köln 1995.
- Lahorascala, Pedro: Notas sobre Folklore y Etnología del Valle del Tiétar. Narria 1996.
- Landwirtschaftsmuseum Lüneburger Heide, Nr. 22.: Spielzeug und Spiele auf dem Lande. Uelzen 1996.
- Manara, Pieranna: Strumenti musicali in ceramica. Gruppo Editoriale Faenza Editrice 1991.
- Mari, Rolf G.: Péckvillercher. Luxemburg 1999.
- Mascher, Ekkehard: Brauchgebundene Musikinstrumente in Niedersachsen. Hildesheim 1986.
- Mennicken, Ralph: Von Archäologen, Pilgern und Formenschneidern. Töpfereimuseum Raeren 5, 2002.
- Moser, Dietz-Rüdiger: Bräuche und Feste im christlichen Jahresablauf. Graz 1993.

- Moser, Hans Joachim: Tönende Volksaltertümer. Berlin 1935.
- Mulet Llabrés, Jaume/Pipió Gelabert, Elisenda: La terrissa i els instruments de la música popular de Mallorca. In: Butlletí Informatiu de Ceràmica 33, 1987, S. 36–43.
- Música oral del Sur 2/1996. Granada 1996.
- Myers, Helen (Hg.): Ethnomusicology. New York 1993.
- Narration éditions: terres de Mémoire – 100 ans de céramique à Aubagne. Aubagne 1995.
- Narria no. 75–76. Madrid 1996.
- Narria no. 79–80. Madrid 1997.
- Narria no. 81–82–83–84. Madrid 1998.
- Nixdorf, Heide: Tönender Ton. Berlin 1974.
- Palomar Abadía, Salvador: Instrumentos populares de barro en el sur de Catalunya. In: Música oral del Sur 1996, 19–27.
- Peters, Hans: Altes Handwerk – Bäuerliches Brauchtum aus dem Kreise Grafschaft Hoya. Brinkum 1962.
- Petzold, Leander: Volkstümliche Feste. München 1983.
- Provincia di Lucca: I Fischetti di terracotta nella tradizione popolare italiana. Lucca 1989.
- QS Studio Roma 2/1988: Dall'argilla alla musica. Rom 1988.
- Rapsilber, Maximilian: Weihnachtszauber. Hamburg um 1912.
- Röhrich, Lutz/Meinel, Gertraud: Töpferei im Elsaß. Bühl 1980.
- Rosselló Bordoy, Guillermo: Instrumentos musicales en barro cocido: una pervivencia medieval. In: Música oral del Sur 1996, S. 28–51.
- Sachs, Curt: Handbuch der Musikinstrumentenkunde, 1930. Hildesheim 1971 (Nachdruck).
- Sartori, Paul: Sitte und Brauch I–III. Leipzig 1910–1914.
- Sartori, Paul: Westfälische Volkskunde. 1922, Nachdruck Frankfurt 1980.
- Sauermann, Dietmar: Vom alten Brauch in Stadt und Land. Wiedenbrück 1988.
- Schönfeldt Gräfin, Sybil: Feste und Bräuche. Ravensburg 1980.
- Schütz, Ilse: Tocad las zambombas, zambombas tocad. Agost 1994.
- Schütz, Ilse: Rummel, rummel rögen, giv mi wat in'n Pögen. Hösseringen 2003.
- Schwarz, Josef: Das Langerweher Töpfergewerbe in der Vergangenheit. Langerwehe 1984.
- Schwebe, Joachim: Volksglaube und Volksbrauch im Hannoverschen Wendland. Köln 1960.
- Segschneider, Ernst Helmut: Das alte Töpferhandwerk im Osnabrücker Land. Bramsche 1983.
- Sohnrey, Heinrich: Die Sollinger. Leipzig 1936.
- Stockmann, Erich: Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Leipzig 1967.
- Stolle, Walter: Volkstümliche Keramik aus Hessen vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Kassel 1981.
- Tamboer, Annemies: Ausgegrabene Klänge. Assen (NL) 1999.
- Toledano, Angel Luis, Velasco Juan Ramón und Balenzategui, José Lorenzo: Cultura Tradicional de Bustares I. López de los Mozos, 1991, S. 7–78.
- Töpfereimuseum Raeren: Materialien zur Raerener Töpferei 1–8. Raeren 2002.
- Unbehauen, Peter (Hg.): Dass ihr euch ja nich' schietig macht! Hamburg 1999.
- Volkskunst 4/1989. München 1989.
- Vosgerau, Heinz-Günter: Töpferzentrum Wildeshausen. Cloppenburg 1993.

Pfeiffiguren als Zeichen lokaler kulturhistorischer und volkskundlicher Entwicklung

Rolf Mari

Ilse Schütz berichtet in ihrem Vortrag ausführlich über keramische Klangobjekte. Ich widme mich explizit den Pfeiffiguren, meinem Sammelgebiet.

Folgende Gliederung wurde vorgenommen: zuerst eine Übersicht antiker Pfeifobjekte aus meiner Sammlung als Nachweis, dass Pfeiffiguren keine neomodische Erfindung sind, sondern zu den frühesten Archetypen unserer Zivilisation gehören; danach das oben genannte Thema.

Zu Beginn jedoch eine Abbildung „mit Formen und Varianten“, die eine, wenn auch verkürzte Eingruppierung der Pfeiffiguren erlauben. Der Unterschied zwischen Pfeife und Flöte liegt in der Möglichkeit, einen (Pfeife) oder mehrere Töne (Flöte) zu erzeugen (siehe Abb. 1).

Antike Pfeiffiguren

China

Aus China stammen die als Xun bezeichneten ältesten Gefäßflöten der Welt. Sie wurden bei Ausgrabungen gefunden und sind aus der Zeit 4800 bis 4200 v. Chr. Typisch für eine Xun ist die meist eiförmige Gestalt mit bis zu zehn Grifflöchern. Das Loch in der Spitze wird überblasen, ähnlich dem randangeblasenen Schlüssel in der alpenländischen Folkloremusik. Noch heute ist die Xun ein Standardinstrument in der chinesischen Musik. Alle abgebildeten Objekte wurden von mir in Peking erworben; zwei davon sind aus neuerer Zeit, nur die links stehende soll angeblich einige Hundert Jahre alt sein.¹ (siehe Abb. 2)

1 Vgl. Liang, Mingyue: Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture. Verlag Heinrichshofen, New York 1985.

Immer gleich bleibt die Erzeugung des akustischen Tons über eine Blasvorrichtung. Bewährt hat sich eine Klassifizierung nach der jeweiligen Klangkörpergestaltung:

Gefäßflöte oder -pfeife mit hohlem Hauptkörper, der als Windkammer dient und bei dem der Windkanal meist direkt in das Gefäß eingearbeitet ist.



Walzenpfeife mit meist röhrenförmiger, kleiner Windkammer, die an eine Figur angesetzt wird oder die aus dem vollen Material der Figur herausgeschnitten ist,



Wasserpfeife, die aus einem Gefäß besteht, in das Wasser eingefüllt wird. Ein offenes Walzenpfeifchen ist so in der Wandung des Gefäßes eingesetzt, daß der durch den Windkanal kommende Blasstrom die Wasseroberfläche bewegt. Hierdurch läßt sich ein Zwitschern oder Trillern erzeugen. Ein geschicktes Blasen auf der Wasserpfeife kann Vogelgezwitscher naturgetreu nachahmen.



Abb. 1

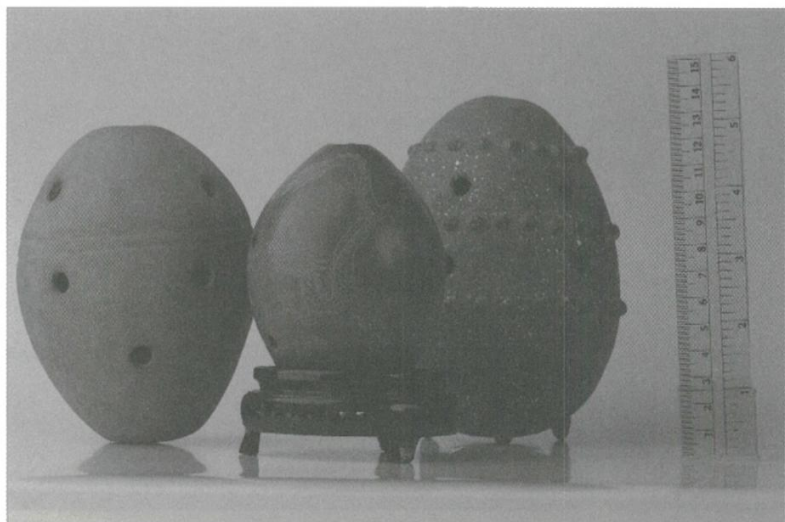


Abb. 2

Pakistan

Cirka 5000 Jahre alt sind die abgebildeten Pfeiffiguren aus dem Indus, vermutlicher Fundort Mohenjo Daro, Harappa bzw. großräumige Umgebung. Die Objekte wurden von Antikhändlern aus Islamabad erworben. Die Datierung basiert auf Händlerangaben und auf Vergleichsabbildungen in der Literatur.² (siehe Abb. 3)

Türkei

Diese sehr schönen Pfeifvögelchen wurden im deutschen Antikenhandel erworben. Ähnliche Stücke sind in der Antikensammlung des Hanauer Spielzeugmuseums und im Louvre, Paris, zu sehen.

Fundort Nordanatolien; Datierung ca. 200 v. Chr. Derselbe Typus wurde auch in Griechenland gefunden. Gekauft bei deutschen Antikhändlern.³ (siehe Abb. 4)

2 Vgl. Vergessene Städte am Indus, frühe Kulturen in Pakistan. v. Zabern Verlag, Mainz 1988.

5000 Jahre Kunst in Pakistan, Deutscher Kunstrat, Darmstadt 1962.

3 Vgl. Katalog, Die Antikensammlung, Hessisches Puppenmuseum, Hanau. www.Sifflets-en-terre-cuite.org



Abb. 3

Ich glaube das genügt, um aufzuzeigen, dass keramische Pfeifobjekte eine lange Vergangenheit haben; möglicherweise wurden sie anfangs mehr im Kult, aber auch zur Jagd, zum Fangen von Vögeln und irgendwann als Spielzeug benutzt.



Abb. 4

Sammeln von antiken Pfeifobjekten ist nicht unbedingt mein Focus. Oft stammen solche Objekte aus Raubgrabungen und gehören eigentlich in ein Museum. Leider werden sie dort häufig als unwichtig eingestuft und „verschimmeln“ im Depot. Die wenigen Stücke in meiner Sammlung sollen bei Ausstellungen das Augenmerk auf die Vergangenheit lenken. Eine Vielzahl der über 10 000 Objekte umfassenden Sammlung und auch der nachfolgend beschriebenen Pfeiffiguren sind als Zeichen regionaler Identität oft in den Jahreszeitenlauf eingebunden oder haben kulturellen Bezug zu religiösen Festen oder Feierlichkeiten. Den reinen Spielwert habe ich hier außer acht gelassen.

Neuzeitliche Pfeiffiguren

Japan

Pfeifen in Taubengestalt, Hato-Bue genannt, gelten seit langer Zeit als bekanntes Spielzeug in der Aomori Prefecture im äußersten Norden von Zentraljapan. Neben der Spielfunktion spricht man den Tauben auch Heilkräfte zu – sie sollen bei Kleinkindern Magenkrämpfe verhindern. Daher werden sie mit in die Wiege gelegt, und bei Erkrankungen sollen die Kleinkinder die Pfeife im Mund halten. Schon im 17. Jahrhundert n. Chr., zu Beginn der Edo Periode, wurde so verfahren, und aus dieser Zeit wurden Aomori-Pfeifen als Grabbeigaben in Kindergräbern gefunden.⁴

Türkei

Die krugähnlichen Wasserpfeifen, bülbül (Nachtigall) aber auch kanarya genannt, sind heute noch gebräuchliche Attribute der Volkskunst. In ländlicher Gegend war und ist es üblich, Kinder früh zum Wasserholen am Brunnen oder zur Quelle mitzunehmen, um sie so an diese wichtige Arbeit zu gewöhnen. Damit es nicht zu beschwerlich wurde, erhielten sie eine bülbül, und mit dem Getriller lief es sich auf dem Rückweg viel leichter. Mit zunehmenden Alter wurde die Wasserpfei-

4 Vgl. Baten, Lea: *Japanese Folk Toys*. Tokyo 1992. Informationen vom Japan Toy Museum in Nakanino.

fe größer, bis dann der normale, fast gleich aussehende Wasserkrug, selbstverständlich ohne Pfeife, zu tragen war.

Die blau bemalten und mit silbernem bzw. goldenem Schriftzug „Eyüp“ verzierten Wasserpfeifchen werden in Istanbul's Vorort Eyüp an der großen Moschee verkauft. Eyüp (Hiob) Ensari, Bannerträger des Propheten, soll bei der ersten Belagerung von Konstantinopel 668/669 n. Chr. gefallen sein. Fast 800 Jahre später entdeckte man das Grab, und in nur 5 Jahren wurde eine prächtige und heute noch sehr beliebte Moschee errichtet. An besonderen Familienfesten wie Knabenbeschneidung oder an Hochzeiten besucht man diesen Ort und erwirbt eine bülbül zur Erinnerung und als Souvenirartikel.⁵



Abb. 5

5 Vgl. DUMONT, Reiseführer Istanbul, 1996; Picken, Laurence: Folk Musical Instruments of Turkey. Faber & Faber, London 1975.

Iran

Die persische Schriftstellerin Shusha Guppy beschreibt in ihrem Buch „Der Persische Garten meiner Familie“, wie im Sommer der Spielzeughändler seine Handelsware wie Tonpfeifchen, Windmühlen, Fähnchen und vieles mehr zum Verkauf auf der Straße vor dem Elternhaus in Teheran anbot. Solche einfachen, nur geschrühten Tonpfeifchen sind heute noch zu kaufen. Produziert werden sie im Töpferort Rey, der inzwischen zu Teheran gehört. Neben dem „sommerlichen Spielzeug“ waren Tonpfeifchen nebst Süßigkeiten nach Ablauf des Ramadam eine Belohnung für die Kinder für die tagsüber durchgestandene Fastenzeit.⁶

Spanien/Mallorca

Siruell, wie die Pfeiffigur dort bezeichnet wird, variiert in ihrer archaischen figürlichen Form antike Vorbilder; der Weg zu ausgegrabenen Tonfiguren – Idolen aus Sardinien, Zypern und Kreta – ist nicht weit. Dazu kommen heute extra für Touristen geschaffene Formen wie Motorradfahrer, Flugzeuge und dergleichen mehr. Die Pfeifengröße variiert von klein für das Fluggepäck bis groß, als dekorativer Raumschmuck für die Kaminecke oder Diele. In der Vergangenheit waren sie Belegstücke für die Teilnahme an einer Feier, wie z. B. das Kirchweihfest am Tag des San Marcal in La Cabaneta. Auch an anderen Festtagen wie zu Maria Geburt im Dorf Bonanova und zu Kirchweihfesten des San Bernardo wurden siruells verkauft. Sie werden auch mit Liebeszauber verknüpft. Ebenso ist die siruell mit den Nordostwinden verbunden. Sie müssen im September zum „Schwingen“ kommen, d. h. zum Dreschen, um danach die Spreu vom Weizen zu trennen und sollen einen Monat später die Regenwolken aus dem Atlantik herbeiführen, um den gesäten Winterweizen zu befeuchten; das gleiche gilt naturgemäß auch im Frühjahr zur Maisanpflanzung.⁷ (siehe Abb. 6)

6 Vgl. The Blindfold Horse. William Heinemann, 1988.

7 Vgl. Biel Massot i Muntaner, Miquel: Mut i Sureda. Portol, Guia d'Olleries 1989. Gespräche mit mallorcinischen Gewährsleuten

FESTES PATRONALS

"SANT MARÇAL 91"



DEL 22 AL 30 DE JUNY



AJUNTAMENT DE MARRATJÓ

Italien/Venetien

Das Töpfergebiet um Nove und Bassano del Grappa gehört zu den wichtigsten Keramikzentren in Italien. Von hier kommen die Figuren der stolzen französischen Offiziere und Soldaten auf Hähnen reitend, als *cucci* bezeichnet. Ende des 18. Jahrhunderts wurden in dieser Gegend die Italiener von den napoleonischen Truppen vernichtend geschlagen. Anschließend stolzierten die Besatzer in den Straßen, um der Damenwelt zu imponieren, worüber die einheimischen Männer lachen mussten. Als Napoleon erfuhr, dass über seine Soldaten gelacht wurde, erließ er eine Verordnung, dass Italiener, die seine Soldaten auslachten, ins Gefängnis gesperrt würden. Flugs kreierte die Töpfer die abgebildeten Pfeiffiguren, so dass das Lachen durch ein Pfeifen ersetzt werden konnte.



Abb. 7

Apulien hat als ehemaliges Siedlungsland der Griechen ebenfalls eine alte Keramiktradition. Die *fischietti*, wie die Pfeiffiguren hier genannt werden, werden bei vielen Märkten, Kirchweih- und Heiligenfesten verkauft. Hervorzuheben ist St. Antonio Abbate am 17. Januar

in Rutigliano. Dieser Antonio steht in keinem Zusammenhang mit Antonio von Padua, sondern ist der so genannte „Schweine-Antonio“. Am obigen Tag kommen die Bauern aus der Umgebung nach Rutigliano, um ihre Tiere mit Fruchtbarkeits- und Gesundheitswünschen segnen zu lassen. Während es früher die Tiere der Landwirtschaft waren, sind es heute meist Kinder mit ihren Haustieren.⁸

England

Das kleine hell- und dunkelbraun glasierte Vogelpfeifchen (siehe Abb. 8) diente im 19. Jahrhundert schon als „modernes“ Marketinginstrument, als so genanntes „Give-away“. Damit wurden Kinder belohnt, die dem Lumpenhändler kostenfrei Stoffreste und dergleichen gaben, die er dann an die Keramik- und Steinzeugfabriken, häufig im Tausch gegen deren Fertigprodukte, zum Weiterverkauf abgab. Ein sehr einträgliches Geschäft. Die Fabriken benötigten die Lumpen zum Abdecken der noch nicht geschrühten Ware bei dem notwendigen langsamen, gleichmäßigen Trocknungsprozess vor dem Brennen. Weiterhin hielt man sich durch das Abdecken mit den feuchten Tüchern den Ton frisch, um am anderen Tag weiterarbeiten zu können. Da bekanntlich feuchter Ton leicht austrocknet, war damals ein großer Bedarf an Abdecklumpen vorhanden. Heute werden länger beständige Kunststofffolien eingesetzt.⁹

Schweden

Es ist anzunehmen, dass Tonpfeifen, als lergök (lera = Lehm, gök = Kuckuck) bezeichnet, aus Deutschland über Dänemark und Norwegen im 18. Jahrhundert nach Schweden gebracht wurden. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ist der heute so populäre 5-tönige lergök aus Ängelholm bekannt. Der Durchbruch kam dort 1905 anlässlich einer Industrie- und Gewerbeausstellung. Heute noch spielt in Ängelholm ab Frühlingsbeginn an jedem Samstagvormittag ein aus Jugendlichen bestehendes lergök-Orchester und marschiert dabei durch die Stadt.¹⁰

8 Vgl. Stringa, Nadir: Spunti per una Storia di Cuchi nel Veneto. Ausstellungskatalog Istituto Statale d'Arte, 1999.

9 Vgl. Brears, Peter: The English Country Pottery. Newton Abbot 1971.



Abb. 8: Kauf im englischen Antikhandel

Luxemburg

Am Ostermontag, dem Emaischen, findet jedes Jahr auf dem Marche aux Poissons ein Pfeiffigurenmarkt statt; inzwischen gibt es daneben Süßigkeiten, Esswaren, Antiquitäten und vieles mehr.

Der erste Nachweis stammt vom 3. April 1827, als Jhemp Müllendorf, der damalige Polizeikommissionär, an den Stadtrat schrieb, dass er vorschlägt, den Markt, der bisher vor der Kirche St. Michel stattfand, um ca. 100 m auf den Fischmarkt zu verlegen. Als Begründung nannte er den Marktlärm und das Pfeifen, welches frühmorgens die heilige Messe störe. Am 16. April 1827 bewilligte der Stadtrat die Verlegung. Es ist Tradition, dass die Luxemburger, nebst der großherzoglichen Familie, den Markt besuchen; dabei erhält jedes Kind sein persönliches Peckvillercher (= Kuckuckspfeife) oder Spriddelchen (= Wasserpfeife).¹¹

10 Vgl. Munkgaard, Lone: Hulrumsfloyter af ler, Katalog Nationmuseet Kopenhagen.

11 Vgl. Archivalien des Stadtmuseum Luxemburg und Literatur aus dem Töpfermuseum Nospelt.

Deutschland

Mit dem „Querfurter Wiesenesel“, wie er auf der Abbildung als Pfeiffigur zu sehen ist, hat es folgende Bewandnis: Der Reiter stellt Brun von Querfurt dar; Querfurt ist ein kleines Städtchen bei Halle. Brun wollte von dort um 1000 v. Chr. zur Missionierung der wilden, ungestümen Pruzzen in Richtung Osten reisen. Zu Reisebeginn weigerte sich der Esel, einen Schritt zu tun. Das wurde als böses Omen angesehen und Brun gebeten zu bleiben. Er ließ sich von seinem Vorhaben nicht abbringen und die Reise begann einen Tag später, jedoch mit schrecklichem Ende: Brun starb als Märtyrer, da er von den heidnischen Pruzzen erschlagen wurde. An der Stelle, an der der Esel sich störrisch verhielt, errichtete man eine Kapelle, und die Kirche erteilte einen „sonderlichen Ablaß“. Daraus entwickelte sich am Gründonnerstag eine große Wallfahrt, später ein Jahrmarkt, der Querfurter Wiesensmarkt. Für die Kinder gab es kleine pfeifende Wiesenesel aus Ton. Es wird behauptet, es sei eines der ältesten Spielzeuge Deutschlands. Leider war es mir nicht möglich, einen gesicherten Altersnachweis zu erbringen. Nachweisbar ist, dass der Querfurter Buchhändler und Heimatforscher Schäfer um 1900 die Figur wiederbelebte. So zierte bis Beginn der DDR-Zeit ein ca. 50 cm großer Wiesenesel das Schaufenster der Buchhandlung. Die Abbildung zeigt diverse Wiesenesel verschiedener Töpfer, der in Front ist von 1901.¹² (siehe Abb. 9)

Russland

Im Vorort der Stadt Wjatka im Gebiet Kirow, ca. 800 km nordöstlich von Moskau gelegen, werden seit alters her Pfeiffiguren, swistulki genannt, für das Frühlingsfest gefertigt. Nach Beschreibungen war der Ort drei Tage lang vom Lärm erfüllt. Das Geschehen fußt angeblich auf altertümlichen, heidnischen Ritualen zu Ehren des Sonnengottes. Später wurde der Brauch zuerst von der Kirche, dann auch von der Politik verboten. Erst in den 20 und 30er des 20. Jahrhunderts wurde durch die Gründung der Kirow Künstlervereinigung wieder mit der Herstellung begonnen.

12 Vgl. Weinhold, Gertrud: Flyer Museum für Deutsche Volkskunde. Berlin 1972. Veröffentlichungen der Stadt Querfurt.



Abb. 9

Zentralasiatische Länder

In Usbekistan wie auch Tadschikistan werden schon seit alters her Pfeiffiguren geformt.

Ein wichtiger Jahresabschnitt dieser Völker ist der Frühlingsbeginn, der in weiten Teilen des Orients als Jahresbeginn, als Nou Ruz, das heißt „Neuer Tag, Neues Licht“ gefeiert wird. Es ist eine Feier mit der Bitte um gute Ernte, passendes Wetter und gleichzeitig die Danksagung für die Ernte des vergangenen Jahres. Die Wurzeln dieser Feierlichkeiten führen möglicherweise bis in das babylonische Zeitalter zurück. Ursprünglich wurden die Pfeiffiguren nur für das Fest hergestellt und danach zerstört, heute sind sie als Kinderspielzeug und Andenken erhalten.

Ungarn

In meiner Sammlung befindet sich ein ca. 21 cm großes farbenprächtiges Pfeifobjekt in Fayence-Technik mit Folkloredekor aus Laubwerk, springenden Rehen und Hirschen verziert. Das Objekt wurde von mir im September 1997 auf einem Flohmarkt südlich von Budapest erworben und ist gemarkt mit „Kispest Made in Hungary“ und der Signatur

„S/M“. Der kugelige Bauch ist eine 10-löchrige Okarina. Vom Kugelrumpf gehen drei Henkel an den schlanken, mit Einschnürungen versehenen, mittelständigen Hals. Auf jedem Henkel sitzt ein Pfeifvogel. Oberhalb des Anblasstutzens für die Okarina befindet sich das verschlungene Monogramm „JB“. Das Objekt ist als eine Sonderanfertigung und Einzelstück anzusehen. Nur der Herstellungsanlass ist diskussionswürdig – es könnte ein Gesellenstück, ein Ehrengeschenk, ein Abschiedsstück oder etwas anderes sein.

Mexiko

Ein besonderes Töpferdorf in Mexiko liegt abseits der Hauptstraßen auf etwa 2500 m Höhe, ca. 200 km westlich von Morelia, der Hauptstadt des Bundeslandes Michoacán. Die Töpfertradition in dieser Region reicht weit in die vorspanische Zeit zurück. In Ocumicho hat man sich auf die Herstellung von Teufeln, häufig in Kombination mit teuflischen Echsen spezialisiert. Zur Weihnachtszeit kostümiert man sich mit einer aus Ton gefertigten Teufelsmaske und tanzt um die Kirche. Der Spuk endet mit Christi Geburt, wodurch das Böse aus der Welt vertrieben wird, die Masken und die teuflischen Pfeiffiguren werden in der Heiligen Nacht zerstört. Das Geschehen basiert auf einer Erzählung, in der Gott nach seiner Schöpfung den Teil der „unvollendeten Erde“ dem Teufel zur Gestaltung überließ. Das wüste und raue Bergland, in dem man lebt, ist daher eine Heimstatt des Teufels, der durch das Gute vertrieben werden muss. Masken und Figuren sind mit grellen Farben bemalt.¹³

Okarina

Zum Abschluss eine „Wiener Geschichte“: Ilse Schütz beschreibt die Erfindung der Konzert-Okarina durch Giuseppe Donati Mitte des 19. Jahrhunderts. Innerhalb kurzer Zeit verbreitete sich das Instrument mit großem weltweiten Erfolg. Aber so schnell der Aufstieg, so schnell war der Niedergang. In Wien gab es mehrere Hersteller, wobei die her-

13 Vgl. University of New Mexico Press (Hg.): *A Potter's Mexico*. Irwin & Emily Whitaker 1978.

ausragenden Firmen Fiehn und Wunderlich waren, letztere mit dem Markenzeichen „Ewa“. Das Aus kam kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, dabei entstand das Kuriosum, dass diese zuletzt produzierten mit „Vienna – Made in Germany“ gemarkt sind.¹⁴

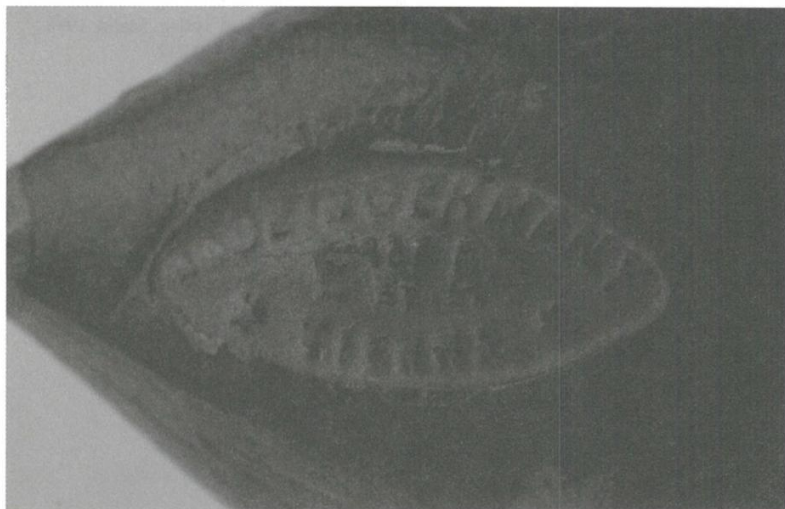


Abb. 10

Das war nur ein kleiner Ausschnitt meiner Sammlung und Recherchen, praktisch eine „Reise mit Pfeifobjekten“ durch die Welt der Keramik.

Literatur

5000 Jahre Kunst in Pakistan, Deutscher Kunstrat, Darmstadt 1962.

Baten, Lea: Japanese Folk Toys. Tokyo 1992.

Biel Massot i Muntaner, Miquel: Mut i Sureda. Portol, Guia d'Olleries 1989.

The Blindfold Horse. Verlag William Heinemann 1988.

Brears, Peter: The English Country Pottery. Newton Abbot 1971.

DUMONT, Reiseführer Istanbul, 1996.

Hirschmugl, Anton: Die Okarina. Graz 1998.

Liang, Mingyue: Music of the Billion. An Introduction to Chinese Musical Culture. Verlag Heinrichshofen, New York 1985.

¹⁴ Vgl. Hirschmugl, Anton: Die Okarina. Graz 1998.

Katalog, Die Antikensammlung, Hessisches Puppenmuseum, Hanau.
Munkgaard, Lone: Hulrumsflojter af ler, Katalog Nationmuseet Kopenhagen.
Picken, Laurence: Folk Musical Instruments of Turkey. Faber & Faber, London 1975.
Stringa, Nadir: Spunti per una Storia di Cuchi nel Veneto. Ausstellungskatalog Istituto Statale d'Arte, 1999.
University of New Mexico Press (Hg.): A Potter's Mexico. Irwin & Emily Whitaker 1978.
Vergessene Städte am Indus, frühe Kulturen in Pakistan. v. Zabern Verlag, Mainz 1988.
Weinhold, Gertrud: Flyer Museum für Deutsche Volkskunde. Berlin 1972.
www.sifflets-en-terre-cuite.org

Traditionelle Töpferei unter dem Aspekt der Verhaltensforschung am Menschen

Walfried Blume

Dem Arbeitsgebiet Töpferei/Keramik kann sich der Forscher auf vielfältige Art, mit unterschiedlicher Zielstellung und Methodik nähern. Derzeitige, dem modernen Kunsthandwerk nahe stehende Erzeugnisse werden aus anderen Beweggründen untersucht als traditionell oder semitraditionell getöpferte Gefäße für den täglichen Gebrauch im Hauswesen und im magisch-kultischen Zusammenhang oder aber, daran angelehnt, prähistorische und historische Töpfereiwaren verschiedener archäologischer Epochen und Zeitalter. Alle diese Produkte wurden bereits unter ästhetischen, materialspezifischen, fertigungstechnologischen und archäologisch relevanten Gesichtspunkten untersucht. Eine Betrachtungsweise, die einem naturwissenschaftlichen Denkschema verpflichtet ist, das auf Grunderkenntnissen der Verhaltensforschung am Menschen, im speziellen der Kulturethologie als Zweig der Humanethologie, beruht, wurde seitens der Ethnologie und auch der Archäologie stets vernachlässigt.

Der Forschungsgegenstand der Kulturethologie ist die Beschäftigung mit der Biologie des menschlichen Verhaltens unter soziokulturellem Aspekt. Untersucht wird das Verhalten der Individuen unter den Bedingungen der unterschiedlichen ideellen und materiellen Kultur der verschiedenen ethnischen Gruppierungen und deren Beziehung zu möglichen angeborenen Verhaltensweisen. Als biologische Disziplin umfasst die Kulturethologie auch ökologisch bedingte Fragestellungen. Dabei soll in allen Kulturelementen ein komplex entwickeltes, auf die Spezifik der angeborenen und erworbenen menschlichen Bedürfnisse abgestimmtes Mittel der Anpassung an ein vorhandenes Ökosystem zu sehen sein. Interessant ist dabei ein Beziehungsgefüge, dessen Elemente maßgeblich sind für den geistigen Umgang mit kollektiv kulturellen Werten sowie die Wechselbeziehung zu den Mitgliedern der eigenen Gemeinschaft und zu Vertretern der unmittelbaren Interessenssphäre. Diese Überlegungen werden zum Anlass genommen, die traditionelle Töpferei dem interessanten Leitgedanken der Kulturethologie zu unterziehen. Die Beschäftigung mit dieser Disziplin befähigt, Fragen zur Motivierung, zum Denkschema und der Einstellung

der Töpferinnen und Töpfer zum Gegenstand ihrer Produktion und zu den Gegebenheiten ihrer spezifischen Soziokultur zu beantworten. Erwartet werden Erkenntnisse über die ideelle Verbindung der Produzenten mit den traditionell hergestellten, ausschließlich dem individuell wirtschaftlichen und dem kultischen Gebrauch dienenden Keramiken.

Hinsichtlich dieses Anspruches möchte ich mich im Gegensatz zur Völkerpsychologie, in der vornehmlich die am Psychischen orientierten Kulturzustände wie Mythos, Religion und Kunst erörtert werden, mit den sozial orientierten, unterschiedlich kulturell bedingten Verhaltensweisen der Töpferinnen und Töpfer beschäftigen. Dabei stehen immer die kulturelle Variabilität und der soziokulturelle Entwicklungsprozess mit seinen Wechselbeziehungen zu biologischen Fragestellungen wie beispielsweise zum ökologischen Umfeld im Mittelpunkt der Untersuchungen.

Im Unterschied zu der Möglichkeit, die rein technologischen Prozesse des Töpferns dokumentieren zu können, ist es im allgemeinen kaum oder nur sehr schwer möglich, in verborgenes Gedankengut der Töpferinnen und Töpfer, ihre Empfindungen gegenüber dem Material, der Form, dem Dekor und ihre Beziehung zum späteren Verwendungszweck einzudringen. Obwohl magisch bedingte Verhaltensweisen bei den traditionell lebenden Menschen offensichtlich sind (auf die Bezeichnung Naturvölker wird bewusst verzichtet), bedarf es einer persönlichen Bindung und eines Vertrauensverhältnisses zur Töpferin oder zum Töpfer, um auch nur die einzige und einfachste Information zu erlangen – nämlich, dass ohne die magische Verknüpfung mit dem handwerklichen Tun kein Topf entstehen, kein Brand gelingen und kein Gefäß seine Aufgabe erfüllen kann. Das Wissen um die Abhängigkeit von den allgegenwärtigen übersinnlichen Einflüssen, von Geistwesen, Dämonen und Hexen findet seinen erkennbaren Niederschlag im Verhalten der Menschen, wobei der unterschiedliche Umgang der einzelnen Gemeinschaften mit dem Übersinnlichen ebenfalls soziokulturell bedingt ist.

Entsprechend dieser Bedingtheit ist das Verhalten stark ritualisiert und umfasst neben der Beschäftigung mit dem Immateriellen die gesamten täglichen Verrichtungen und vor allem die handwerklich künstlerische Tätigkeit der Menschen. Dabei ist es eigentlich unerheblich, ob es sich um die Herstellung von Felsbildern, um die Anfertigung von Werkzeugen, Bögen und Pfeilen, das Schnitzen der Masken oder eben um den Prozess des Töpferns handelt.

Wer jemals in einer Gemeinschaft traditionell orientierter Menschen gelebt hat – in meinem Fall waren es immer Ethnien, in denen traditionell getöpft wird –, erkennt, wie intensiv fast alle Verhaltenselemente täglich vom soziokulturellen Modus bestimmt werden. Aus methodischer Sicht ist der Versuch der Erstellung des spezifischen Verhaltensinventars der Töpferinnen und Töpfer, also der Gesamtheit der Aktionen in Form eines Ethogramms (Soziogramms) schwierig. Die Entscheidung zwischen distanzierter oder teilnehmender Beobachtung, auch die oft wünschenswerte Kombination beider Methoden muss übereinstimmen mit dem naturwissenschaftlichen Anspruch an Messbarkeit und Berechenbarkeit von Handlungsabschnitten, dem Verstehen von Interaktionen und Strategien. Methodisch ergibt sich oft ein Zwiespalt zu dem Bestreben, auch mittels ethnologischer Datengewinnung zu Erkenntnissen über kulturspezifische Zusammenhänge, immaterielle Vorstellungen der Menschen und ethnoergologische Aspekte zu gelangen. Letztlich darf der Forscher trotz Einblick in interessante Gebräuche und Verhaltensstrukturen aber niemals glauben, dass es ihm restlos gelingt, die soziokulturellen Wechselbeziehungen bis ins letzte aufzuklären, und er kann niemals sicher sein, dass ihm auch nach langer Zeit persönlichen Kontaktes nicht doch noch ein Teil der Wahrheit verschwiegen, oder dass er sogar bewusst falsch unterrichtet wird.

Bevor jedoch einige Fallbeispiele und Abbildungen traditionell getöpfter Gefäße und ihre Produzenten vorgestellt werden, erscheint es notwendig, den Begriff „traditionelle Keramik“ im Sinne der vorliegenden Untersuchung zu definieren: So soll unter traditioneller Keramik die gefäße-, figuren- und geräteproduzierende Töpferei verstanden werden, die auf der Anhäufung eines Erfahrungsspektrums beruht, weder Erneuerungselemente noch Stiltendenzen anderer Kulturen übernommen hat, und deren Ursprung topographisch beeinflusst, ökonomisch und ökologisch manifestiert sowie in sozialen und rituellen kollektiven Gewohnheiten wurzelt. Sie ist aber auch geeignet, zum Zusammenhalt und zur Identität einer Gemeinschaft von Individuen beizutragen. Dabei ist es unerheblich, ob es sich um Keramikerzeugnisse archäologisch nachweisbarer Sozietäten oder um Töpfereierzeugnisse derzeit noch funktionierender traditioneller Gemeinschaften handelt. Nach ihrer Abschaffung gerät die traditionelle Töpferei im allgemeinen in Vergessenheit und ist weder spontan noch gezielt wieder zu beleben.

Im folgenden werden Fallbeispiele aus verschiedenen Kulturkreisen bzw. noch traditionell funktionierenden Keramikprovinzen, und zwar

aus Indonesien, Papua-Neuguinea, Afrika und Südosteuropa vorgestellt. In ihnen werden die im Umgang mit den Töpferinnen und Töpfern erfahrenen Denkweisen und die beobachteten Verhaltens-elemente, die sich speziell auf die Herstellung der Keramik in ihrer Abhängigkeit von der soziokulturellen Spezifik beziehen, beschrieben. In den Beispielen werden solche Töpfereizentren aufgeführt, in denen die Gefäße nach ihrer Herkunft, ihrem vorbestimmten Verwendungszweck und ihrer Herstellungsgeschichte der Definition „traditionelle Keramik“ entsprechen. Neben den uns interessierenden Verhaltens-elementen werden auch Verhaltensauffälligkeiten, vornehmlich persönliche Erlebnisse und Eindrücke im Umgang mit den Töpferinnen und Töpfern beschrieben.

Aus Platzgründen können nur fünf Fallbeispiele und fünf Abbildungen als Ausschnitte aus den Herstellungsprozessen vorgestellt werden. Trotzdem erscheint auch die geringe Zahl der Beispiele geeignet, die Berechtigung einer ethologisch orientierten Betrachtungsweise des traditionellen Töpfereiwesens zu verdeutlichen.

Am Beispiel Balis (siehe Abb. 1) ist es wohl am ehesten möglich, mythische Beziehungen und spezifische soziokulturell relevante Verhaltensweisen bei der Produktion materieller Güter zu beobachten. Außer den Trinkwasserkrügen im Rahmen der Feldarbeit und, heute seltener, im privaten Haushalt, dienen dort Keramikgefäße vorrangig dem Kult im Tempel und den rituellen Praktiken der Leichenverbrennung. Es verwundert nicht, dass neben einigen Dörfern auch Töpfereireviere oft zu den Orten mit „hoher magischer Kraft“ gehören, eine Kraft, die nach dem Wissen der Töpferinnen zwar auf das für rituelle Zwecke vorgesehene Gefäß, aber nicht auf die Frauen selbst übertragbar ist, von der diese allerdings wissen und der sie ihr Arbeitsverhalten unterordnen.

In meiner Gegenwart bewiesen die Frauen durch wiederholten Hinweis auf die Bedeutung ihrer Arbeit ein erkennbares Selbstbewusstsein, indem sie sagten, dass sie an ganz besonders wichtiger Stelle zum Funktionieren der täglichen rituellen Handlungen beitragen würden und den Schnitzern und Steinmetzen in ihrer Bedeutung eigentlich ebenbürtig seien.

Werden zukünftige Kultgefäße von verschiedenen Töpferinnen angefertigt, ist zwischen den Arbeiten kein Unterschied zu erkennen. Größe, Wanddicke und Form erscheinen grundsätzlich genormt. Der Bitte, einen von dieser Norm etwas abweichenden Topf herzustellen, wurde, Unverständnis andeutend, nicht entsprochen, obwohl die Töp-



Abb. 1: Kultgefäße von der Insel Bali/Indonesien. Frauentöpferei. 1996

ferinnen ansonsten sehr bereitwillig die Technologie demonstrierten. Ein beabsichtigter Versuch, in einem der fertigen Töpfe Waschwasser zu holen, wurde mit Protest und dem Hinweis auf den vorbestimmten Verwendungszweck zur Aufnahme von heiligem Wasser beantwortet.

Die Bemerkung, dass woanders in solchen Kugeltöpfen Essen gekocht wird, und dass das doch auch mit diesen funktionieren müsse, wurde selbstverständlich nicht als gezielt untersuchende Frage, sondern als Unwissen in kultureller Hinsicht verstanden. Es folgte eine aufklärende Unterweisung seitens der Töpferin mit dem Hinweis auf eine bewusste, schon über lange Zeit andauernde Kontinuität in der Herstellung und im Gebrauch dieser Gefäße.

Es gibt kein Bestreben der Töpferinnen nach einem individuell geprägten Stil. Bewusst wenden sie sich nicht mit dem Ergebnis ihrer Arbeit an die Emotionen ihrer Abnehmer. Aber unbewusst bewegen sie sich im Rahmen des sozialen Verhaltensspektrums ihrer Gruppe, ihres Dorfes, der balinesischen Gesellschaft, und das so, dass sie die gesuchte gesellschaftliche Anerkennung finden, die kulturellen Verhaltensnormen der Gemeinschaft erfüllen und damit zum Gruppenzusammenhang beitragen.

Als Produzentin einer Keramik, die vornehmlich Kult- und Opferhandlungen dient, ist die Töpferin neben den Holzschnitzern und Steinmetzen, den Schöpfern der Masken, Dämonen-, Wächter- und Götterfiguren, eingebunden in das auf der Welt einzigartige rituelle Netzwerk, das Grundlage für ein Verhaltensspektrum ist, das nicht nur das gesamte rituelle und kulturelle Leben, sondern auch den profanen Alltag der Balinesen weitestgehend regelt.

Die Völker Neuguineas unterscheiden sich von den Balinesen hinsichtlich ihrer kulturellen Entwicklung und ihres Status' prägnant. Ganz andere kulturelle Formen führen auch zu unterschiedlichem Sozial- und Individualverhalten. Töpfereierzeugnisse dienen bei den Stämmen am mittleren Sepik in keinem Fall kultischen Zwecken. Zur Zeit meines Aufenthaltes wurden nur Vorratsgefäße und Ofenschalen hergestellt (siehe Abb. 2). Wenn auch profane und religiös orientierte Verhaltensweisen nicht wie auf Bali eine untrennbare Einheit bilden und fließend ineinander übergehen, ist doch zu beobachten, dass überlieferte Bräuche, zusammengesetzt aus einzelnen Verhaltenselementen, und magische Vorstellungen mit den Arbeitshandlungen verknüpft sind. Die Töpferinnen nehmen keine Sonderstellung ein. Jede im Dorf aufgewachsene Frau kann töpfern. Die auf den Gefäßen angebrachten Tiergesichter unterscheiden sich jedoch. Jeder Familie, jeder Töpferin steht nur ein einziges, eigenes überliefertes Motiv zu. Die Frage an eine Töpferin, ob sie auch Gesichter anderer Tiere modellieren könne, z. B. die eines Schweines, wurde bejaht. Allerdings sei das undenkbar, selbst wenn im Dorf es niemand sähe, würde keine so etwas tun. Und



Abb. 2: Vorratsgefäße aus Papua-Neuguinea, mittlerer Sepik. Frauentöpferei. 1995.

wenn, dann würde damit vielleicht die Fähigkeit zum Töpfern verloren gehen, kein Brand würde zukünftig gelingen, oder es könne auch jemand aus der Familie erkranken. Und würde es bekannt werden, träfe sie und ihre Familie – und das ist schlimmer als alle anderen Strafen – die Verachtung der Dorfbewohner. Möglicherweise wäre sie auch dem aggressiven Verhalten der Mitmenschen ausgesetzt.

Wie sehr die Frauen in die traditionelle Vorstellungswelt ihrer Gemeinschaft eingebunden sind, beweist das im folgenden beschriebene Erlebnis: Während des Aufbaues eines Vorratstopfes waren aus dem ca. 100 m entfernten Männerhaus, das von Frauen nicht betreten werden darf, sehr lautstark die großen Trommeln und dann auch die „heiligen“ Flöten zu hören. Nach einiger Zeit sagte ich zur Töpferin, dass ich die Trommeln und Flöten höre. Die Töpferin sagte darauf, dass sie es nicht höre, aber auch nicht vernehmen könne, weil ihr das als Frau (physisch) nicht möglich und außerdem verboten sei. Und gerade während des Töpferns sei es besonders angeraten, nicht nach diesen Dingen zu fragen oder sich darüber zu unterhalten. Vermutlich war die Bemerkung ein Ablenkungsversuch von diesem Thema, oder aber aus der Sicht der Verhaltensforschung eine Abreaktion zu erkennen. Es folgte ein besonders auffälliges Konzentrieren auf den Gefäßaufbau,

wobei die Andeutung eines affektbetonten Verhaltens und eines vermutlich bewussten Imponiergehabes, denkbarer Weise als Versuch einer Selbst- oder Neudisziplinierung zu deuten war.

Wie auch von Bali berichtet, zeichnete ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein die Töpferinnen aus, indem sie, vielleicht auch nur vor dem Beobachter, dem Fremden, die Bedeutung ihres Handwerkes in den Vordergrund stellten und das Können anderer Handwerker, z. B. der Einbaumbauer, gern herunterspielten und ausdrückten, dass doch ihre Arbeit die längste „Lehrzeit“ im Vergleich zu allen anderen handwerklichen Tätigkeiten erfordere. Dieses Selbstverständnis steht nicht im Widerspruch dazu, dass die Töpferinnen ihr individuelles Verhalten, so wie auf Bali, unbedingt mit den Normen der Gemeinschaft durch kulturspezifisch motivierte Reaktionen ständig in Übereinstimmung bringen, um damit auch den anderen Dorfbewohnern ein Gefühl der Zusammengehörigkeit und Gruppenharmonie vermitteln zu können.

Die Angehörigen der im folgenden beschriebenen Stammesuntergruppe sind Animisten (siehe Abb. 3). Es gibt keine hierarchischen Strukturen. Andeutungen einer Gerontokratie sind jedoch erkennbar. Ein Dorfältester, der durch die Kenntnis der traditionellen Orakeltechniken eine gewisse Vormachtstellung inne hatte, nutzte diese scheinbar bewusst aus, um eine Art Psychoterror gegenüber anderen Mitgliedern der Gemeinschaft, vornehmlich auch gegenüber den Töpferinnen auszuüben. Diese sagten, dass sie in Ausübung ihrer Arbeit von der Aussage eines Baum-Orakels abhängig seien. Ohne dessen günstige Zustimmung bestände die Gefahr einiger Strafen, die vom wahrscheinlichen Fehlbrand bis zur möglichen Erkrankung der Kinder reichen. Ohne diese Zustimmung waren die Frauen auch nicht bereit, die Technologien zu demonstrieren. Erst das Orakel, das sich der Älteste mit großen Mengen Hirsebiers bezahlen lies, ermöglichte die Demonstration.

Während des Töpferns waren die Frauen sehr konzentriert. Ganz anders verhielten sie sich in den arbeitsbedingten Pausen, in denen ein deutliches Übersprungsverhalten zu erkennen war, das darin bestand, dass sich die Töpferinnen als Verlegenheitsgeste öfter kratzten, in der Nase bohrten oder an den Fingern sogen. Mit Sicherheit dienten die Manipulationen der Erregungsableitung. Während anderer Situationen, außerhalb des Töpferns, waren dagegen bei den selben Frauen keinerlei situationsuntypische Handlungen zu beobachten.

Einige jüngere Frauen zogen sich zu Beginn der Arbeiten in die Nähe einer mit spitzen Zacken versehenen Lehmmauer zurück, obwohl die Arbeitsbedingungen dort nicht besser waren als an ihrem

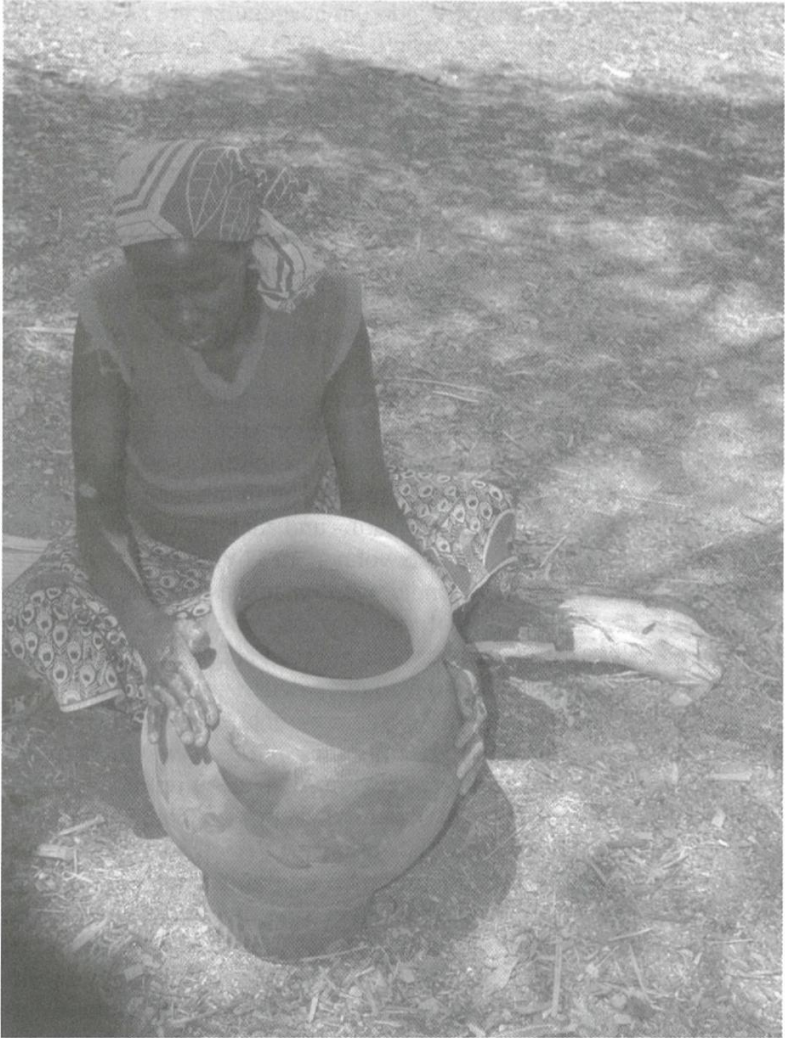


Abb. 3: Haushaltsgefäße aus dem Norden Kameruns/Zentralafrika. Frauentöpferei. 1999

ersten Arbeitsplatz. Vermutlich wollten sie sich in den Schutz der das Böse oder die bösen Geistwesen abwehrenden Zacken der Mauer aufhalten. Es ist auch möglich, dass sie an eine magisch bedingte Bedrohung durch den fremden Beobachter glaubten. Eine Begründung für dieses Verhalten wurde nicht gegeben.

Meine Anwesenheit wurde wiederum ausgenutzt, um sich über die Männer des Dorfes lustig zu machen, die nach Aussage der Frauen gar nichts könnten. Nur die Frauen könnten töpfern, und durch den Verkauf der Gefäße würden sie, die Töpferinnen, das ganze Dorf ernähren. Besonderer Spott galt dem Ältesten, der außer dem Orakellesen nichts könne, vor allem kein Geld verdienen, sich aber ansonsten überheblich verhalte, was sie ihm trotz seiner bösen Zauberei noch einmal heimzahlen würden. Meine Gegenwart war für die Töpferinnen vermutlich Anlass, um ihre Verachtung und ihren Hass gegenüber dem tyrannisierenden Verhalten des Dorfältesten abzureagieren. Das Vorhandensein eines gruppenspezifischen Aggressionspotentials war offensichtlich.

So sehr die Frauen auch bemüht waren, spezielle Erklärungen und Begründungen zum handwerklichen Teil ihrer Arbeit zu geben, so verschlossen waren sie verständlicherweise hinsichtlich von Informationen über ihre immaterielle Gedankenwelt. Nur durch indirekte Methodik war zu erfahren, dass eine Art Natur- und auch Hausgeister bei der Töpferei eine Rolle spielen. Diese wohnen im Töpferton, und entsprechend müsse das Material behandelt werden, und es komme bezüglich des Erfolges der einzelnen Töpferinnen nicht nur auf die Berufserfahrung der einzelnen, sondern mehr noch auf die Fähigkeiten im Umgang mit den Geistwesen und auf das Verhalten denen gegenüber an.

Das Zusammenleben der in Dorfgemeinschaften wohnenden Lobi ist ebenfalls nicht an die Existenz eines politischen Oberhauptes gebunden. Auf Familienebene genießt ein Ältester Autorität. Das Weltbild der Lobi ist durch das komplizierte System vom Glauben an einen Schöpfergott, an zahlreiche Geistwesen mit verschiedenen Funktionen und an die mehr anthropomorphen und anthropophilen Buschgeister gekennzeichnet. Diesem System sind, wie alle Handwerker, auch die Töpferinnen untergeordnet (siehe Abb. 4). Vorherrschend ist die Gebrauchstöpferei, d. h. es werden Töpfe zur Herstellung von Hirsebier, Kochtöpfe, Siebe und Schalen angefertigt. Sakrale Gefäße dürfen nur von Frauen hergestellt werden, deren Alter jenseits der Menopause liegt und die im Sprachgebrauch der Lobi nicht mehr als echte oder normale Frauen bezeichnet werden, die allerdings, davon unabhängig, wiederum besonders hoch geachtet werden. Diese Altartöpfe sind mit unterschiedlichem Dekor, oft mit spitzen Zacken zur Abwehr von Hexen versehen, aber auch zoomorph als Schutz gegen Schlangenbisse gestaltet und außerdem nur auf Bestellung und nach Hinweisen durch einen Wahrsager erhältlich.

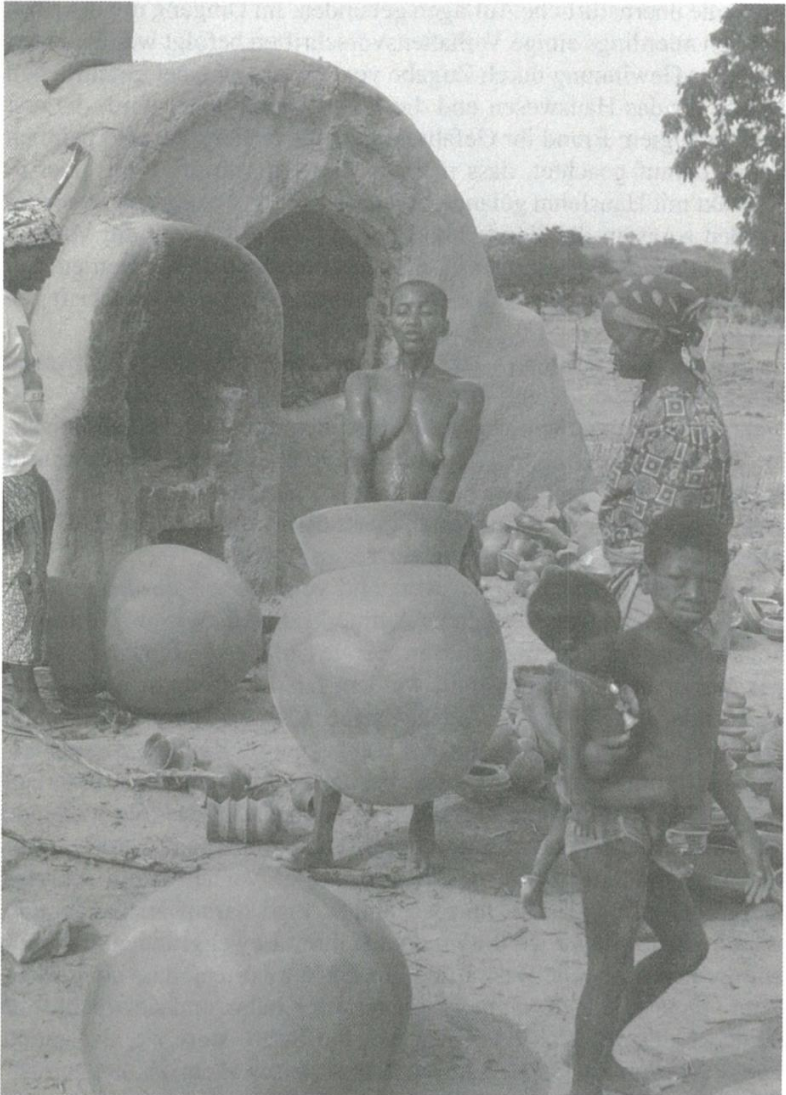


Abb. 4: Töpferei der Lobi, Burkina Faso/Westafrika. Frauentöpferei. 1992

Der Töpfereiprozess ist jedoch nicht, wie in einer Gesellschaft, die durch eine Vielzahl von durch Geistwesen kontrollierten Verhaltensvorschriften und Geboten gekennzeichnet ist anzunehmen wäre, an

spezielle übernatürliche Auflagen gebunden. Im Umgang mit dem Ton müssen allerdings einige Verhaltensvorschriften befolgt werden, da er nach der Gewinnung durch Zugabe von Wasser zu einer gefährlichen Masse für das Hauswesen und die Familienmitglieder wird, die erst nach erfolgtem Brand ihr Gefahrenpotential verliert. So wird peinlich genau darauf geachtet, dass niemals Töpferton in die Nähe oder in Kontakt mit Hauslehm gelangt, und nach der Berührung des Materials werden sorgsam die Hände und Füße gewaschen, wenn die Vorratsräume oder das Hausdach aus Lehm berührt oder betreten werden. Ein Verderben der Vorräte wäre bei Nichtbeachtung der Vorschrift die Folge.

Einigen Töpferinnen steht ein spezielles eigenes Geistwesen beschützend und helfend zur Seite, um persönlichen Schaden, z. B. während der Tongewinnung unter Tage, dem durch Hexen verursachten Fehlbrand oder beim Transport zum Markt, abzuwenden. Diesem Geistwesen und auch denen mit anderen Funktionen wird im Haus eine Pflege zuteil, die darin besteht, dass der in einem Altargefäß wohnende Geist regelmäßig mit Wasser versorgt wird.

Ein Erlebnis ist bemerkenswert und verdient wegen des von der Norm abweichenden Verhaltens Aufmerksamkeit. Wie im Vorhergehenden beschrieben wurde, dürfen sakrale Gefäße von Frauen diesseits der Menopause nicht getöpft werden. Die Strafe dafür ist u. a. der Verlust der Fruchtbarkeit. So ist es seltsam, dass ich von einer knapp 30-jährigen Töpferin aufgefordert wurde, meine Kamera vorzubereiten, um ihr im Inneren des Hauses bei der Arbeit zuzusehen. Während des Gefäßaufbaus war sie auffallend darauf bedacht, dass die einzelnen Arbeitsschritte besonders gut fotografisch dokumentiert werden konnten. Ich bemerkte sofort, dass entgegen der Vorschrift ein sakrales Gefäß getöpft, das im übrigen einige Tage darauf auch gebrannt wurde. Später fragte ich die Frau nach ihren Beweggründen und wies auf die nun drohende Bestrafung hin. Sie antwortete, dass sie mit der Strafe rechne, jedoch, sie habe schon zwei Kinder, und sie möchte auf keinen Fall noch eins oder mehrere, die Strafe störe sie also nicht. Diese Antwort ist für afrikanische Denkweisen mehr als ungewöhnlich, die zugrunde liegende Verhaltensweise kann jedoch durchaus einen spekulativen Hintergrund haben. Ich bin davon überzeugt, dass außer mir nur noch die im Hause lebende Mutter der Töpferin von der Herstellung des Gefäßes erfahren hat, die aufgrund ihres Alters Sakralgefäße herstellen durfte, und die diesen Topf vermutlich als einen von ihr angefertigten verkauft hat. Altartöpfe und die mit Abwehrfunktio-

nen sind um ein Mehrfaches teurer als Gefäße für profane Zwecke. Da jede Töpferin bemüht ist, durch keinerlei Fehlverhalten die von den Geistwesen vorgegebenen Normen der Gemeinschaft zu überschreiten, ist ihr Verschweigen in der Öffentlichkeit verständlich. Damit erfüllt sie eine Grundvoraussetzung des Zusammenlebens in der acephalen Gesellschaft, nämlich niemals anders zu sein als jeder andere der Gemeinschaft. Darin ist ein stets beschwichtigendes Verhaltensmuster zu erkennen, das ebenfalls dem Zusammenhalt und letztlich der Aggressionsabblockung dient. Das herausgestellte Verhalten der Töpferin wie es von Neuguinea und Kamerun beschrieben wurde, war in dem Lobi-Dorf jedoch nicht zu erkennen. Das ist verständlich, wissen die Frauen doch, dass zur Arbeit der anderen dort angesiedelten Handwerker, z. B. der Bronzegießer, mindestens ein gleich hohes fachliches Können gehört. Ein überhebliches Verhalten käme dort einem Beitrag zur Erhöhung des Konfliktpotentials gleich.

Zur Zeit meines ersten Aufenthaltes bei der einzigen im Dorf ansässigen Töpferfamilie (siehe Abb. 5) war die Lebensweise dort noch weitestgehend traditionell. Die im Dorf nur für den regionalen Bedarf hergestellten Töpfe, Kannen und Schüsseln nahmen in jedem Kücheninventar noch einen selbstverständlichen Platz ein und wurden täglich benutzt. In allen Häusern waren die Wände neben den selbstgewebten Textilien nach herkömmlicher Art mit farbiger, glasierter Keramik, Tellern und Boccalen, die in früheren Töpfereien hergestellt wurden, verziert. Grundsätzlich trugen die Frauen, meist auch die Männer, die einheimische Tracht, deren Stoffe von jeder Frau im Haus aus mit der Handspindel gesponnener Wolle oder Leinen gewebt wurden.

Die Formen und das Dekor der von der Familie hergestellten Gefäße wiesen eine erstaunliche Kontinuität auf. Erkennbar war das daran, dass sich die Töpfe und Kannen, die vor ca. 70–80 Jahren hergestellt wurden und sich in den ethnographischen Museen befanden, in keiner Beziehung von den derzeit getöpfernten unterschieden.

Alle Gefäße sind mit dem in der Mitte unterbrochenem Zick-Zack-Band versehen; bei größeren Töpfen befindet sich oberhalb davon noch ein eingeritztes Wellenband. Es ist bekannt, dass diese aus der frühesten Zeit der Ornamentik stammenden Dekore einen apotropäischen Charakter tragen. Die Wellenlinie stellt als Assoziation der Schlange dank ihrer besonderen Stellung im mythologischen Denken der Völker ein wichtiges Symbol als Schutz gegen böse Geister dar, und auch in dem gezackten Band ist wohl in Form eines noch weiter aufgelösten, stilisierten Schlangenmotivs eine Abwehr gegenüber dem

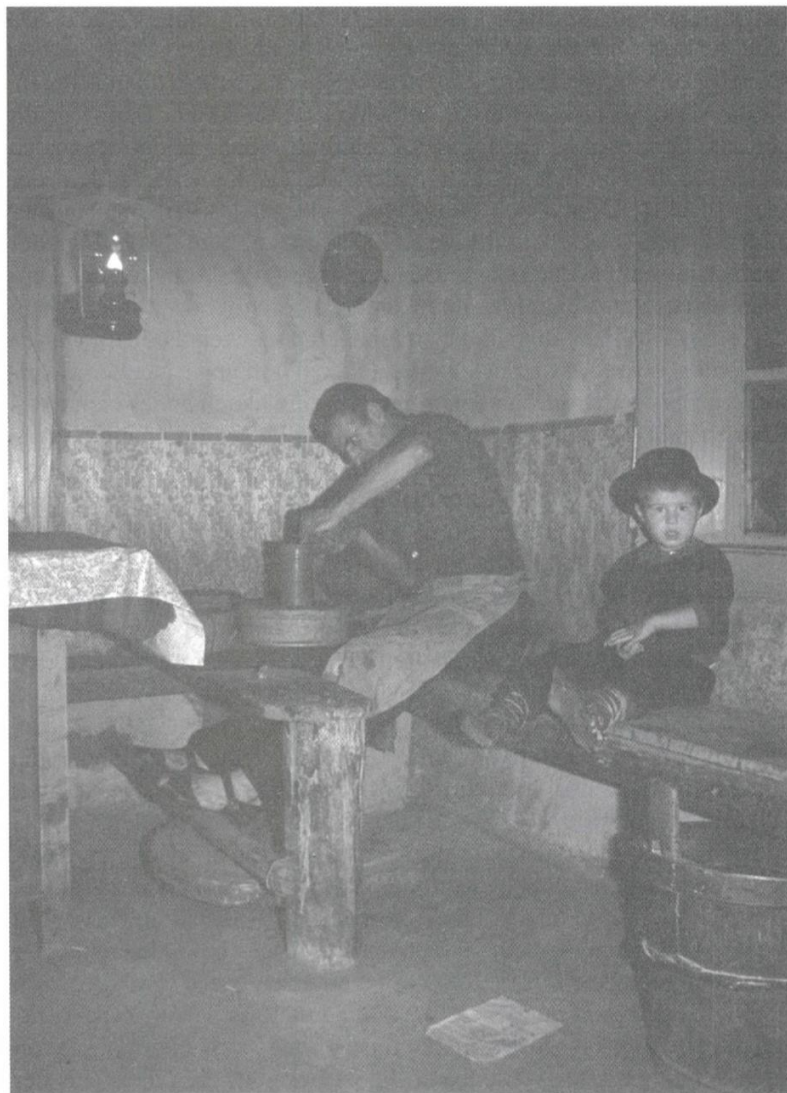


Abb. 5: Unglasierte Bauernkeramik aus einem Dorf in den Maramures/Nordrumänien. 1972

Bösen zu verstehen. Interessanterweise wusste und glaubte auch der Töpfer, dass diese Ornamente auch derzeit noch eine Abwehrfunktion erfüllen. Er sagte, er wisse das von seinem Vater und der wiederum von dessen Vater, der auch Töpfer war, und beide schon, wie er, aus diesem

Grunde ganz bewusst diese Motive verwendet hatten. Außerdem wäre er auch niemals bereit, sich von diesem Dekor zu trennen, obwohl er auch noch mit anderem Abwehrzauber vertraut sei und sich auch andere wirksame Motive vorstellen könne. Auf Wunsch forme er schon noch andere, auch größere Töpfe, aber noch niemals sei ein anderes Motiv angebracht wurden. Die meisten Dorfbewohner, vornehmlich die älteren, also die Käufer der Keramik, wüssten um die Bedeutung dieser Motive. Diese erfüllen eine vergleichbare Funktion wie die Amulette, die ja jede Familie im Dorf habe, und von deren Wirkung sie auch überzeugt seien.

Der Töpfer war wie die anderen Dorfbewohner nicht nur dem Aberglauben gegenüber aufgeschlossen, auch die Gebote der orthodoxen Kirche bestimmten sein Verhalten. So war es undenkbar, dass an Sonntagen oder anderen kirchlichen Feiertagen getöpft oder damit verbundene Arbeiten durchgeführt wurden, was auch den Verkauf der Ware betraf. Besonders streng wurden die Verbote beim Brennen gehandhabt. Hierbei überlagerten sich die Vorschriften des orthodoxen Glaubens, die allerdings vom Töpfer nach seinen eigenen Vorstellungen interpretiert und modifiziert wurden, und die des traditionellen Volksglaubens. Der Töpferofen durfte an Sonn- und Feiertagen weder beschickt, angeheizt, abgekühlt oder geleert werden. Es sei denkbar, dass im Falle eines Fehlverhaltens die Amulette, die für den Brand zuständig waren, ihre Wirksamkeit verlören, vielleicht könne aber auch die Kuh verkalben. Ich erfuhr auch, dass ein Töpfer von allen Handwerkern sich wohl um die meisten und wirksamsten Amulette bemühen müsse, weil seine Tätigkeit am meisten gefährdet sei, dass der Erfolg der Arbeit zwar vornehmlich von seinem Können abhängt, es jedoch viele Einflüsse gäbe, die ihm das Leben erschweren und seine Bemühungen zunichte machen können. So nehme der Töpfer in einem Dorf aufgrund der Kompliziertheit seines Arbeitsprozesses doch eine Sonderstellung ein. Diese Behauptung darf nicht mit dem beschriebenen, allerdings nur scheinbar überheblichem Verhalten der Töpferinnen auf Bali, in Neuguinea oder in Kamerun gleichgestellt werden. Geschah es dort, um sich gegen die immer nach Vorherrschaft strebende Männergemeinschaft durchzusetzen und diese bloßzustellen, erfolgt in dem abgelegenen Dorf Nordrumäniens schon vorbeugend der Versuch einer Vorausrechtfertigung, eines „Sichreinwaschens“ für den Fall, dass beim Formen, beim Brennen oder bei der Termineinhaltung ein immerhin möglicher Fehler unterlaufen sollte.

In dieser Dorfgemeinschaft, in dem orthodoxes Gedankengut mit dem aus vorchristlicher Zeit rudimentär erhaltenen untrennbar vermischt ist, ist es selbstverständlich kompliziert, im Handeln des Einzelnen, in unserem Fall des Töpfers, beschwichtigende und aggressionsblockierende Verhaltenselemente zu beobachten. Erkennbar war jedoch, dass durch ihn und auch andere Dorfbewohner eine Regulation des gesamten sozialen Verhaltens innerhalb der Gemeinschaft, selbstverständlich unbewusst, dadurch erzielt wurde, dass viel Zeit zur Pflege der zwischenmenschlichen Beziehungen aufgewendet wurde.

Zusammenfassung

Einleitend wurde davon ausgegangen, dass das Sachgebiet Töpferei unter mehreren Gesichtspunkten betrachtet werden kann. Denkschemata wie die Anwendung humanethologisch orientierter Methoden sind auch auf die Untersuchung des traditionellen Töpfereiwesens anwendbar. In den Fallbeispielen sind nur die im Umgang mit den Töpferinnen und Töpfern beobachteten spezifischen Verhaltensweisen beschrieben, ein Rückschluss auf das gesamte Verhaltensrepertoire ist jedoch nicht möglich.

Das Verhalten der Töpferinnen und Töpfer ist berufsgruppenspezifisch. Ein Gruppenverhalten ist dort zu erkennen, wo in einem Dorf mehrere Töpferfamilien angesiedelt sind, und wo die Keramikproduktion ein wirtschaftlicher Faktor ist. Bis auf das Dorf in Nordrumänien, in dem ja nur ein Töpfer arbeitete, war immer das Bemühen um eine Gruppenharmonie zu erkennen. Das Streben nach Gruppenharmonie war in Gemeinschaften mit Frauentöpferei grundsätzlich ausgeprägter als bei Bevölkerungsgruppen mit Männertöpferei. Für letztere wurden in diesem Beitrag allerdings keine Fallbeispiele angeführt.

Eine unterschwellige Gruppenaggression war auf Bali angedeutet, sie war auf Neuguinea und vor allem in Nordkamerun jedoch sehr offensichtlich ausgeprägt.

Außer bei der Dorfgemeinschaft im Norden Rumäniens handelte es sich um muße-intensive Gesellschaften und in jedem Fall um nicht-anonyme Gemeinschaften. Bis auf das Töpferdorf in der Maramures lebten die Menschen in Kleinverbänden, in denen nur orale Kommunikationssysteme existierten. Eine Störung des kommunikativen Verhaltens untereinander und zu den anderen Mitgliedern der Gemein-

schaften war weder bei den Töpferinnen und Töpfern in den Dörfern auf Bali, Neuguinea, in Kamerun und in Burkina Faso zu beobachten. Bis auf das Dorf in Nordrumänien war die Sozioökologie auf ein Zusammenleben in Gruppen abgestimmt. In allen Dörfern bis auf das in Nordkamerun waren die Sozialbeziehungen durch Toleranz gekennzeichnet. Der Wunsch bzw. das Streben nach einem Gefühl der Zusammengehörigkeit oder einem Gruppenzusammenhang war am Sozialverhalten erkennbar. Mit Sicherheit ist darin ein angeborenes bzw. ein vererbungsbedingtes Verhalten zu sehen.

Obwohl sich die Dorfgemeinschaften hinsichtlich der tradierten Lebensweise unterschieden, war bei keiner ein Interesse an einem Wertewandel zu beobachten bzw. Tendenzen dafür zu erkennen. Es gab auch keine Hinweise für eine individuelle Modernität. Die Form des dörflichen Zusammenlebens wurde von den Töpferinnen und Töpfern auf Bali, Neuguinea und Burkina Faso als für immer erhaltenswert und als maßgebender Wert überhaupt bezeichnet sowie als schon immer so gewesen hingestellt, woraus abgeleitet werden darf, dass darin auch die Grundlage für die Entstehung entscheidender sozialer Normen und der Verhaltenssicherheit der Menschen zu sehen ist.

Es bestand der Eindruck, der allerdings nicht zu beweisen ist, dass es sich bei den Vertretern der Berufsgruppe der Töpferinnen und Töpfer um eine besonders konservativ denkende Schicht handelt.

Die Beschäftigung der Töpferinnen (und Töpfer) mit der traditionellen Töpferei schien in jedem beobachteten Fall in uralte, rudimentär erhaltene Gemeinschaftssitten eingebunden zu sein, wobei darauf hingewiesen wird, dass jede gegenwärtige Situation ein modernes Phänomen darstellt und nicht identisch mit der Ursprungssituation ist. Es darf nicht übersehen werden, dass alle ursprünglichen Kulturzustände ständig eine nichtumkehrbare Entwicklung erfuhren und noch erfahren, deren Erscheinungsformen allerdings nicht durch eine von den Mitgliedern der Gemeinschaften getragene kulturelle Evolution bestimmt wurden und werden.

Literatur

- Blume, Walfried: Zoomorphe Keramik und ihre Beziehung zur Mythologie der Völker. In: „Ursus“, 6. Jahrgang, Nr. 1/Schwerin, Juni 2000.
- Eibl-Eibesfeld, Irene: Die Biologie des menschlichen Verhaltens. Grundriss der Humanethologie. Piper Verlag GmbH, München 1984/1995.

- Eibl-Eibesfeld, Irenäus: Menschenforschung auf neuen Wegen, Die naturwissenschaftliche Betrachtungsweise kultureller Verhaltensweisen. Goldmann Sachbuch. Verlag Fritz Molden, Wien–München–Zürich 1976.
- Koenig, Otto: Kultur und Verhaltensforschung, München (dtv) 1970.
- Lorenz, Konrad: Stammes- und kulturgeschichtliche Ritenbildung. Mitteilungen der Max-Planck-Gesellschaft, Heft 1 (1966), S. 3–30.
- Wundt, Wilhelm: Völkerpsychologie. Dritter Band: Die Kunst. Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig 1908.
- Bildnachweis: W. Blume, Fotos 1 bis 5.

Neue Perspektiven für Steinzeugsammlungen: Grundlagen, Systematik und Vernetzung von www.rheinische-keramik.de

Ralph Mennicken

Im Rheinland gibt es fünf alt eingesessene Museen, die sich auf Keramik spezialisiert haben und an den fünf wichtigsten Standorten historischer Keramikproduktion des Rhein-Maas-Gebietes situiert sind: das Töpfereimuseum Langerwehe, das Keramikmuseum Frechen, das Stadtmuseum Siegburg, das Keramikmuseum Westerwald und das Töpfereimuseum Raeren/Belgien.

In einem Umkreis von gerade einmal 150 km sammeln und bearbeiten sie ein gemeinsames Thema, dessen Schwerpunkt das Rheinische Steinzeug ist. Darüber hinaus sind aber auch andere rheinische Keramik sowie zeitgenössische keramische Objekte in den umfangreichen Museumsbeständen vertreten. Ein Großteil der Sammlungen basiert jeweils auf den archäologischen Befunden der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Somit bilden diese Museen gemeinsam eine einzigartige Fundgrube für den gesamten Formenschatz der rheinischen Keramik. Obschon jedes der Museen seine besonderen Eigenarten und Schwerpunkte hat – sowohl in Bezug auf die Sammlung wie auch auf deren Vermittlung – sprechen sie doch ein gemeinsames Zielpublikum an und haben gemeinsame Interessen und Bedürfnisse.

Trotz dieser Situation gab es bis vor einigen Jahren nur wenige Berührungspunkte und Kontakte: man kannte sich, aber mehr auch nicht. Woran dies gelegen hat, kann an dieser Stelle nicht analysiert werden. Konkurrenzprobleme mögen genauso eine Rolle gespielt haben wie die dazwischen liegenden Länder- oder Bundesgrenzen, oder auch die vorwiegend ehrenamtliche Museumsleitung in den meisten Häusern. Erste intensivere persönliche Kontakte zwischen den Museumsverantwortlichen gibt es jedenfalls erst seit 1997, als man beschloss, sich regelmäßig zu einem Erfahrungsaustausch zu treffen. Viel mehr hatten die Beteiligten zunächst nicht im Sinn, doch sollte sich dies recht bald ändern.

Inventarisierung per EDV

Kurze Zeit später plante der Leiter des Töpferiemuseums Langerwehe, Dr. Burchard Sielmann, seine Museumsbestände mittels EDV zu inventarisieren. Gleichzeitig schwebte ihm eine Nutzung des damals zumindest für die Museen noch relativ neuen Mediums Internet vorwiegend für die Öffentlichkeitsarbeit seines Hauses vor. Da sich bald herausstellte, dass dies ein extrem aufwändiges und kostenintensives Projekt werden würde, kam er recht bald auf die Idee, die Arbeit mit den anderen Museen zu koordinieren und stellte nach Rücksprache einen entsprechenden Förderantrag beim Landschaftsverband Rheinland. Dort traf man auf offene Ohren, und ab 1999 wurde eine großzügige finanzielle Förderung dieses „Pilotprojektes für rheinische Museen“ im Rahmen der Regionalförderung zugesagt. Die Verantwortlichen des Landschaftsverbandes Rheinland fanden das Projekt so interessant, dass sie sogar bereit waren, die beiden Museen, die nicht zu dessen „Hoheitsgebiet“ zählten, nämlich das Keramikmuseum Westerwald (Rheinland-Pfalz) und das Töpferiemuseum Raeren (Belgien) auf gleicher Stufe mit zu fördern.

Der erste Projektentwurf sah unter anderem die Erstellung einer gemeinsamen Plattform im Internet vor, in deren Rahmen die touristischen Aspekte der verschiedenen Häuser vermarktet werden sollten. Neben den Öffnungszeiten und sonstigen relevanten Angaben sollten zum Beispiel ein virtueller Rundgang durch die Museen vorhanden sein, die jeweiligen Veranstaltungen und Sonderausstellungen vermarktet werden und allgemein für die Keramikmuseen geworben werden.

Eigentliches Kernstück des Projektes jedoch waren die Erstellung und der Aufbau einer gemeinsamen Datenbank, die mittels des Mediums Internet durch die Besucher weltweit genutzt werden kann, um sich einen ersten Einblick in die Bestände der Häuser zu verschaffen. Darüber hinaus sollte diese Datenbank so komplex sein, dass sie in jedem Museum die komplette Inventarisierung der Bestände ermöglicht, wobei diese realistischerweise von Beginn an auf ganze Gefäße (repräsentative Objekte), aussagekräftige Scherben (Wappen oder Hausmarken) sowie Hilfsmittel (Brennhilfen usw.) beschränkt werden sollten. Die Millionen von archäologischen Bruchstücken, die darüber hinaus in den letzten Jahrzehnten angesammelt wurden, konnten unmöglich berücksichtigt werden.

Neben der Reduzierung der Kosten¹ und des Arbeitsaufwandes² durch Aufteilung auf fünf Museen – eines alleine hätte ein solches

Projekt niemals umsetzen können – faszinierte die Museumsleiter und Projektverantwortlichen³ von Beginn an die Idee, mit dieser Datenbank ein umfangreiches und mächtiges Arbeitsinstrument für die häuserübergreifende wissenschaftliche Arbeit zu haben.

Babylonische Sprachverwirrung

Basieren sollte diese Datenbank auf den bisher bestehenden Systematiken. Recht bald musste man jedoch eine Feststellung machen, die bereits die Autoren des „Leitfaden zur Keramikbeschreibung“⁴ zu ihrer Publikation veranlasst hatte: Es herrschte in der einschlägigen Keramikliteratur eine wahrhaft babylonische Sprachverwirrung. Auch Reineking von Bock⁵ stellte bereits 1971 eine „Neigung zum individuellen Sprachgebrauch“ fest, doch ergaben die Recherchen im Rahmen des Projektes, dass dies eher eine verharmlosende Umschreibung ist. Die Auswertung eines Literaturquerschnittes von insgesamt 40 Arbeiten erbrachte sage und schreibe 1080 (!) unterschiedliche Begriffe alleine für den Bereich der Keramik des Rheinlandes. Damit nicht genug, tauchen etwa 70 % dieser Bezeichnungen bei nur einem einzigen Autor auf. Die vielen unterschiedlichen Bezeichnungen resultieren zweifelsfrei aus dem Bedürfnis, erwähnenswerte Elemente in

-
- 1 Grundlagenarbeiten (ca. 15 000,- DM), technische Infrastruktur (ca. 35 500,- DM), Entwurf des Datenbanksystems (ca. 19 000,- DM), Realisierung des Internet-Auftritts (ca. 45 500,- DM), Systemtests (ca. 11 500,- DM), Datenerfassung (ca. 120 000,- DM), Erstellen von Dokumentation und Benutzungsanleitung (ca. 8500,- DM), Gesamtkosten für 5 Museen: 255 000,- DM, Eigenanteil der Museen: 78 000,- DM = 15 600,- DM pro Museum, vieles davon als geldwerte Eigenleistungen, Personalkosten usw., Zuschussbetrag LVR: 177 000,- DM
 - 2 Ursprünglich vorgesehene Laufzeit: des Projektes: 2,5 Jahre – Fertigstellung Ende 2001/Anfang 2002
 - 3 Projektmanagement – Leitung: Dr. Burchard Sielmann (Töpfereimuseum Langerwehe), technische Beratung: Dr. Norbert Gilson (freischaffender Technikhistoriker), Dr. Gert Fischer (Stadtmuseum Siegburg), Dorette Kleine (Keramikmuseum Frechen), Harald Rosmanitz / Monika Gass (Keramikmuseum Westerwald), Ralph Mennicken (Töpfereimuseum Raeren), administrative Begleitung: Thilo Martini (LVR – Rhein. Archiv- und Museumsamt Brauweiler, Abteilung EDV-Neue Medien)
 - 4 Bauer, Ingolf u. a.: Leitfaden zur Keramikbeschreibung (Mittelalter-Neuzeit). Terminologie – Typologie – Technologie. Kallmünz/Opf. 1986.
 - 5 Reineking von Bock, Gisela: Steinzeug. Hg. von Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1971.

einem Begriff unterzubringen. Dabei entstanden Wortungetüme wie Dreihenkelgesichtskrug, Ornamentschnelle, Röhrenausgußkanne und andere. Außerdem wurde die Wortwahl, die auf Form und Dekoration zielt, durch Funktionsbezeichnung und mundartliche Ausdrücke erweitert, vor allem in volkskundlich orientierten Arbeiten.

Die Arbeitsgruppe musste sich also wohl oder übel der Erkenntnis beugen, dass die bestehenden Systematiken nur bedingt geeignet waren: Sie basieren auf unterschiedlichen Bedürfnissen (Archäologen, Kunsthistoriker, Keramiker, Museumsleute sprechen verschiedene Sprachen) und sind nicht an den Formenschatz der rheinischen Keramik angepasst. Auch innerhalb der Arbeitsgruppe selbst ließ sich feststellen, dass selbst in diesem engen, hoch spezialisierten Umfeld verschiedenartige Bezeichnungen für das gleiche Objekt benutzt wurden.

Zwang zur begrifflichen Präzisierung

Auf der anderen Seite zwingt die Erfassung mittels EDV zu einer wesentlich stärkeren begrifflichen Präzisierung, als dies bei der herkömmlichen Karteikarten-Methode oder in Inventarbüchern der Fall ist. Der Computer ist eben nicht, wie der Mensch, in der Lage, selbständige Begriffsverknüpfungen automatisiert abzurufen oder nachzudenken. Was würde ein EDV-gestütztes Inventar nutzen, wenn ein Großteil der recherchierten Objekte aufgrund einer vorab erfolgten anders lautenden Eingabe nicht gefunden würde. Es galt also, eine gemeinsame und streng reglementierte Sprache zu entwickeln, basierend auf der Auswertung des Literaturquerschnitts und der terminologisch orientierten Arbeiten, aber auch der Erfahrungen der betroffenen Museumsleiter.

Diese neue Systematik basiert auf dem Gebrauchszweck der Keramik und den dadurch jeweils bestimmten formalen Elementen. Die Definitionen wurden anhand von repräsentativen Beispielen aus dem gesichteten Literaturquerschnitt festgelegt. Aufgrund des schier unerschöpflichen Formenschatzes⁶ einerseits und des Zwanges wie auch Bedürfnisses andererseits, sich einer möglichst einfachen und klaren Grundsystematik unterzuordnen, wie sie bereits im Leitfaden für Kera-

6 Vor allem die Westerwälder Keramikproduktion des 19. und 20. Jahrhunderts kennt schier unzählige Gebrauchszwecke und daraus resultierende Formen.

mikbeschreibung Anwendung findet, entstand so eine Nomenklatur, die in zwei Ebenen aufgeteilt ist.

Die übergeordnete Ebene (Hauptspezies) beinhaltet insgesamt 141 Objektbezeichnungen aus dem Bereich der Keramikprodukte sowie 44 weitere aus dem Bereich der Werkzeuge bzw. Hilfsmittel zur Keramikproduktion, die ebenfalls einen wichtigen Bestandteil der Museumssammlungen bilden. Insgesamt gibt es auf dieser Ebene also 185 Grundtypen, die allesamt dem allgemeinen Sprachgebrauch entnommen sind. Sie basieren auf eigenen Formmerkmalen, die oft auch bestimmte Funktionen implizieren (z. B. Krug, Schüssel, Flasche, Dachziegel, Ofenkachel usw.), also letztlich auf dem Gebrauchszweck, der diese Formmerkmale hervorgebracht hat. Diese Begriffe sind definitiv festgelegt und in das Datenbankprogramm unveränderlich eingebunden. Sie bilden einen Pflichteintrag, ohne den keine Erfassung eines Objektes erfolgen kann.

Diese Ebene alleine würde jedoch dem Formenschatz der rheinischen Keramik in keiner Weise gerecht, weshalb eine zweite Ebene (Unterspezies) eingeführt wurde, die zu bestimmten Objekten eine stärkere begriffliche Präzisierung zulässt. Diese zweite Ebene umfasst weitere 87 Produktbezeichnungen sowie 37 Werkzeuge/Hilfsmittel, also insgesamt 124 Typen. Es handelt sich ausschließlich um formal klar definierbare Gefäß- oder Objekttypen (Ringkrug, Feldflasche, Napfkachel), die im Wesentlichen aus der Fachliteratur entnommen wurden (Ringelkrug, Trichterhalsbecher) oder aber um historische Ausdrücke, die sich für einen bestimmten formalen Typ durchgesetzt haben (Schnelle, Pinte).

Gewählt wurden nur Ausdrücke, die innerhalb der Autorenliste eine möglichst breite Anerkennung genießen, selten auch Benennungen, die singular in fremdsprachiger Literatur auftreten, aber wichtig sind, z. B. der Zylinderbauchkrug⁷ (typische Raerener Form). Es handelt sich bei dieser Unterspezies also um einen festgelegten Pool von Benennungen, der jedoch nach Absprache (nur unter den Projektpart-

7 Vgl. Schuermans, H., *Catalogue des collections de grès-cérames du Musée Royal d'Antiquités et d'Armures*, Brüssel, 1880, S. 10 ff. – Schuermans bezeichnet diesen Gefäßtyp als „buire cylindro-sphéroïdale“, wobei das franz. Wort „buire“ mit „dickbauchige Schenkkanne“ übersetzt werden muss, was zu der deutschen Übersetzung „Zylinderbauchkrug“ oder „-kanne“ geführt hat, die aber in der deutschen Fachliteratur weitestgehend unbekannt ist.

nern) erweiterbar ist, wenn die Erfassung einer neuen Sammlung dies erfordert.

Auf dieser Ebene gibt es ebenfalls die Möglichkeit, zwei verschiedene Benennungen zu vergeben, denn eine Ringflasche mit zwei Schnurösen kann durchaus auch als Feldflasche bezeichnet werden.

In der Datenbank der Museen, und nur dort, steht zudem eine dritte Ebene (zusätzliche Benennung) zur Verfügung. Diese dient dazu, weitere Benennungen aus der Literatur oder aus sonstigen Quellen, die dem Bearbeiter vor Ort wichtig erscheinen, zur Präzisierung der Objektbezeichnung angeben zu können (z. B. Pfannkuchenteller, Aufrahmschüssel, Bauerntanzkrug, Bartmannkrug). Diese Ebene bildet keinen Bestandteil der Nomenklatur, sondern ist ein reines Arbeitsinstrument für die Ordnung und Bearbeitung der Sammlungen. Auch sie kann unter bestimmten Umständen und nach vorheriger Absprache in der Projektgruppe erweitert werden.

Gesonderte Datenfelder stehen ebenfalls in der Datenbank zur Verfügung, beispielsweise für mundartliche Benennungen (Schilderbaare, Schottel) sowie für die Angabe sekundärer Verwendungszwecke (z. B. wenn ein Vorratstopf zuletzt nachweislich als Blumenvase genutzt wurde). Diese Datenfelder sind im Freitext zu beschreiben.

Funktionsgruppen zur übersichtlichen Ordnung

Für den Benutzer der Datenbank steht eine besondere Suchfunktion zur Verfügung, die ein praxisorientiertes und schnelles Auffinden sowie Einordnen von Gefäßtypen ermöglicht. Die ermittelten und in der Nomenklatur verwendeten Objektbezeichnungen wurden 25 verschiedenen Funktionsgruppen zugeordnet, die zu jeder Gruppe eine Klammer bilden. Auf diese Weise kann sich der Nutzer schnell einen Überblick verschaffen, welche Ausdrücke in der bearbeiteten Literatur für bestimmte Objektgruppen gleicher oder ähnlicher Funktion im Umlauf sind und wie diese nach der neuen Nomenklatur einzuordnen sind.

Aus Gründen der besseren Übersicht sind speziellere Funktionen, die mit eindeutig zu identifizierenden Formen einhergehen, aus ihrem weiteren Funktionsrahmen heraus gelöst und als eigene Funktionsgruppe aufgeführt, wie zum Beispiel die Kachelofenkeramik, die letztendlich auch unter Feuer, Wärme eingereiht werden könnte, oder die Gefäße zum Backen und zum Puddingmachen, die natürlich auch bei der Funktionsgruppe Kochen, Zubereiten, Essen stehen könnten.

Gefäße oder Objekte, die aufgrund ihrer Form oder ihres nur bruchstückhaften Erhaltungszustandes nicht benannt werden können sind unter der Funktionsgruppe Unbestimmbares zusammengefasst.

Noch etwas gilt es zu betonen: Ein Objekt kann so sehr Dekorationscharakter besitzen, dass seine ursprüngliche Zweckbestimmung ganz oder weitgehend verloren gegangen ist. Schüsseln mit aufwändiger Reliefdarstellung lassen sich nicht mehr im Rahmen der Speisenzubereitung und des Essens benutzen. Sie hingen als Schmuckstück an der Wand, standen im Tellerbord oder waren an anderer Stelle als Dekorationsobjekt platziert. Da die Grenze zwischen „noch benutzbar“ im ursprünglichen Sinne und „nur noch dekorativ“ fließend ist, sind solche Objekte der Funktionsgruppe zugeordnet, die ihre primäre Funktion beinhaltet, d. h. die Reliefschüssel wird unter Schüssel/Schale/Teller in der Funktionsgruppe Kochen, Zubereiten, Essen geführt.

Aus diesen Erläuterungen wird deutlich, dass der Verwendungszweck, auch wenn er sehr weit gefasst ist, nicht bei allen Objekten klar ist oder belegt werden kann. Es besteht also die Gefahr, eine falsche Zuordnung zu treffen, weshalb diese Funktionsgruppen auch kein wissenschaftliches Arbeitsinstrument sein können – als solches sind sie jedenfalls nicht ausgelegt.

Typenkatalog

Einhergehend mit der Erstellung dieser Nomenklatur und der Systematik wurde ein Typenkatalog erstellt, der rund 400 Seiten umfasst und zu jeder Objektbezeichnung der ersten und zweiten Ebene sowie zu den übergeordneten Funktionsgruppen eine systematische Zusammenstellung mit Definitionen, Funktionsbeschreibungen, Anmerkungen, Abgrenzungsproblemen und zahlreichen Beispielabbildungen aus der relevanten Literatur umfasst. Dieser Typenkatalog dient in der Datenbank als Thesaurus und ist jederzeit während der Eingabe, aber auch im Ausgabemodul per Tastatur abzurufen und zu konsultieren.

Datenbankarchitektur

In jedem der beteiligten Museen wurde auf dem hauseigenen Computersystem (Betriebssystem Windows) eine identische Datenbank installiert, die einen komplexen Aufbau aufweist und vielfältige hausinterne Verwaltungszugänge zulässt. Diese Datenbank basiert auf der Software FAUST 3⁸. Welche Gründe letztlich zur Entscheidung für diese Software geführt haben, kann an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden.

Die Museumsdatenbanken funktionieren also unabhängig voneinander, jedoch ist durch den identischen Aufbau eine problemlose Verknüpfung möglich.

Die Architektur der Datenbank ist modular aufgebaut. Neben dem Kernstück, das alle relevanten Daten zu den Keramikobjekten erfasst, gibt es weitere Teildatenbanken, die die Erfassung des Typenkatalogs, der vorhandenen Modelle, der Fundorte, der NAA-Gruppen, der Referenzobjekte (Orte, Verwaltungsbezirke/Regionen, Länder, Institutionen, Personen) sowie der Literatur (Monografien, Zeitschriften, Einzelbeiträge) ermöglicht. Somit ist auch eine komplette Bibliotheksverwaltung integriert. Auch die Bearbeitung und Erfassung von Fotos ist direkt aus der Datenbank heraus möglich.

Die einzelnen Datenbankbereiche sind untereinander verknüpft und teils mit Pflichteinträgen versehen. So muss eine neue Person oder ein neuer Literaturverweis immer mit der minimalen Erfassung derselben im entsprechenden Datenbankbereich erfolgen und steht infolgedessen anschließend für die gesamte Datenbank ständig zur Verfügung.

Die meisten Datenfelder sind mit dem Thesaurus verknüpft, der nicht nur die Daten des Typenkatalogs beinhaltet, sondern auch Stichwörter zu den Bereichen Beschreibung, Darstellung, Material, Technik und andere mehr. Andere Felder sind im Freitext zu erfassen, als Ergänzung der vorgegebenen Angaben oder eigenständig.

Natürlich sind auch die reinen Verwaltungsdaten des Museums zu jedem Objekt integriert, und insgesamt handelt es sich um ein komplexes Instrument zur Sammlungsverwaltung.

8 Eine mehrdimensionale Retrieval-Datenbank der Firma Doris Land Software-Entwicklung, Oberasbach, die vor allem im Bibliotheksbereich eingesetzt wird.

Zugang per Internet

Die Datenbanken der einzelnen Museen lassen sich über dieses System problemlos zusammenführen und ermöglichen bei Bedarf eine komplexe Recherche in den fünf Sammlungen gleichzeitig. Ziel des Projektes war es jedoch ebenfalls, langfristig eine Benutzbarkeit für jeden Interessierten zu erreichen und zudem die Integration anderer Sammlungen zu ermöglichen. Dahinter steckt die Vision, dass es eines Tages möglich sein sollte, vom heimischen PC aus die Daten aller Objekte der Rheinischen Keramik in öffentlichen Sammlungen weltweit zu sichten und zu Forschungszwecken zu nutzen. Dies ist sicherlich Zukunftsmusik, doch bietet das Internet hierzu bereits umfassende Möglichkeiten.

Es ist klar, dass vertrauliche Daten nicht beliebig zur Verfügung gestellt werden können, andere Bereiche den Nutzer am heimischen PC nicht interessieren und dass eine detaillierte wissenschaftliche Recherche nicht ohne die Arbeit am Original auskommen kann. Zudem spielen Fragen des Copyrights und des geistigen wie materiellen Eigentums eine nicht unwesentliche Rolle. Dies ist einer der Gründe, weshalb beispielsweise die Fotos, die per Internet ausgegeben werden, eine beschränkte Qualität aufweisen und keinesfalls als Druckvorlagen genutzt werden können. Bei Bedarf kann auf dem üblichen Wege besseres Material bei den betroffenen Museen angefragt werden.

Dennoch betrachtete die Projektgruppe es als interessant, zumindest einen Teil der geleisteten Arbeit auf diese Weise zur Verfügung zu stellen. Aus diesem Grunde wurde im Rahmen der Erstellung der Website www.rheinische-keramik.de⁹ eine Internet-kompatible Datenbank zugrunde gelegt, die mittels streng genormter Exportmechanismen die Daten aus den museumsinternen Systemen extrahiert und für das Internet aufbereitet. Diese Ausgabe wiederum wurde mit einfachen Such-

9 Diese gemeinsame Website der fünf beteiligten Museen umfasst neben allgemeinen Informationen und Angaben zu den Häusern auch einen kurzen Abriss der Geschichte der Keramik im Rheinland, einen gemeinsamen Veranstaltungskalender, ein Forum mit Neuigkeiten aus den Museen sowie eine umfangreiche Linkliste. Selbstverständlich ist auch eine direkte Vernetzung mit den beteiligten Museen gegeben. Der für uns interessante Bereich verbirgt sich hinter der Stichwort DATENBANK und weist neben einem Zufallsgenerator auch eine „Profisuche“ auf.

mechanismen kombiniert, die eine erste Recherche in den Museums-sammlungen per Internet ermöglichen.

In Zukunft wird diese Datenbank auch für weitere öffentliche Sammlungen und Museen zugänglich sein. Voraussetzung dafür ist eine individuell definierte Partnerschaft mit der Projektgruppe und der absolute Respekt der Nomenklatur und der Systematik bei der Datenerfassung. Diese Partnerschaft kann auf drei verschiedenen Niveaus erfolgen:

Bei kleineren Objektbeständen wird ab dem Frühjahr 2004 eine Erfassung mittels der Internetdatenbank über ein besonderes Eingabemodul möglich sein. Dieses ist nur über ein Passwort zu erreichen, das von der Projektgruppe vergeben wird. Es ist beschränkt auf die Daten, die auch im Internet abrufbar sind. Dabei handelt es sich um das Grundgerüst, das zur Erstbearbeitung von Beständen durchaus ausreicht. Allerdings erfordert diese Methode eine doppelte Eingabe – ins museumsinterne System (falls vorhanden) und ein zweites Mal per Internet. Daher eignet es sich bestenfalls für Bestände, die nicht mehr als 100 Objekte umfassen.

Bei größeren Objektbeständen gibt es die Möglichkeit, die Projektgruppe mit der Datenerfassung zu beauftragen. Diese wird mittels der komplexen Faust-Datenbank erfolgen, und die Datenbankausgabe wird per Internet geschehen. Sollte ein Museum das gesamte System nutzen wollen, muss es das Grundprogramm Faust erwerben, die Keramik-Datenbank wird ihm kostenlos zur Verfügung gestellt. Die Kosten für Datenerfassung durch Mitarbeiter der Projektgruppe vor Ort oder eine Einweisung und Schulung von hauseigenem Personal sind im Einzelfall zu ermitteln.

Museen, die bereits über eine weit fortgeschrittene EDV-Inventarisierung verfügen, werden die Möglichkeit haben, die bereits erhobenen Daten über ein im Einzelfall zu erstellendes Modul in die Internet-Datenbank zu integrieren. Auch hier ist eine der wichtigsten Voraussetzungen die Respektierung der Nomenklatur und der Systematik. Die technischen Einzelheiten sowie der Kostenfaktor müssen auch hier individuell ermittelt werden und sind abhängig von Qualität und Quantität der bereits erfassten Daten bzw. des genutzten Systems.

Zukunftsperspektive

Die oben beschriebene Vision ist sicherlich noch in weiter Ferne. Zu viele Faktoren machen ein solches Projekt schwerfällig und bestenfalls mittel- oder langfristig erfolgreich. So gibt es bereits in den fünf beteiligten Museen Schwierigkeiten, ausreichende finanzielle und personelle Ressourcen zu finden, um die Sammlungen in ihrer ganzen Komplexität zu erfassen. Jeder, der sich mit einem solchen Projekt beschäftigt hat, weiß, wovon die Rede ist. Solche Prozesse dauern Jahre, und derzeit ist lediglich das Keramikmuseum Frechen, das als „Versuchskaninchen“ im Rahmen des Projektverlaufes diente, mit einem Großteil seiner Bestände vertreten. Die anderen Häuser bieten derzeit einen eher rudimentären Überblick, inventarisieren jedoch ständig weiter und speisen regelmäßig die neu hinzugekommenen Datensätze ein – je nach den vor Ort vorhandenen Möglichkeiten.

Diese Probleme stellen sich selbstverständlich auch bei der Vernetzung mit anderen Sammlungen. Dennoch bietet das hier vorgestellte System endlich eine Basis zur konsequenten Kooperation im Bereich der rheinischen Keramik und stellt mit seiner Nomenklatur und Systematik erstmals ein Arbeitsmittel zur Verfügung, das für die Zukunft die Möglichkeiten und Mittel zur wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Bereiches nachhaltig verbessern und erleichtern wird. Eine Übertragung auf andere Teilbereiche der Keramik ist sicherlich denkbar und gewünscht. Jedenfalls hofft die Projektgruppe auf das Interesse aller Betroffenen und auf die baldige Einbindung weiterer Sammlungen in das Grundgerüst einer weltweiten Vernetzung.

Der komplette bebilderte Typenkatalog (ca. 400 Seiten) sowie eine Einführung in das Thema und eine Gebrauchsanleitung für die Datenbank sind kostenlos erhältlich (PDF-Format) unter <http://www.rheinische-keramik.de> oder als CD-ROM im Töpferiemuseum Raeren

R. Mennicken – Museumsleiter

Burgstraße 103

B-4730 RAEREN (Belgien)

Tel.: + 32-87-850903

Fax: + 32-87-850932

info@toepfereimuseum.org

<http://www.toepfereimuseum.org>

Zu technischen Fragen und Details zu möglichen Partnerschaften gibt Auskunft:

Büro für technikhistorische Forschung und Beratung
Dr. Norbert GILSON
Kreuzerdriesch 69
D-52076 AACHEN
Tel.: + 49-241-156904
+ 49-170-3464967
gilson.histec@t-online.de
www.t-online.de/home/gilson.histec
www.inventimus.de

Literatur

- Bauer, Ingolf u. a.: Leitfaden zur Keramikbeschreibung (Mittelalter-Neuzeit). Terminologie – Typologie – Technologie. Kallmünz/Opf. 1986.
- Reineking von Bock, Gisela: Steinzeug. Hg. von Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln. Köln 1971.
- Schuermans, H., Catalogue des collections de grès-cérames du Musée Royal d'Antiquités et d'Armures. Brüssel 1880.

Diskursive Gedanken zur Forschungspraxis: Keramik vom Niederrhein als Beispiel

Bärbel Kerkhoff-Hader

Region – Identität

„Region“ hat Konjunktur. „Region“ und „Identität“ geraten geradezu an die Grenze der Verschmelzung, sei es aus der Perspektive von Politikern, Wirtschafts- oder Kulturexperten. Gerade auch im Hinblick auf die sich erweiternde Europäische Union gewinnen diese Begriffe neue Aktualität. Zum einen geht es um das Selbstwertgefühl in der Region, das von den Menschen als Beheimatung empfunden und von der Sozialgeographie in „mental maps“ verzeichnet wird, die geistig-seelischen Verortung im Raum. Sie bedeutet die Orientierung und Verhaltenssicherheit im alltäglichen Lebensvollzug. Zum anderen kann „regionale Identität“ aber auch als ein Zeichensystem beschrieben werden, das, von innen wie von außen betrachtet, einen geographischen Raum in seinen landschaftstypischen Objektivationen wahrzunehmen vorschlägt. Realien haben in diesem Zeichensystem eine exponierte Stellung, doch als kulturelles Zeichen sind sie von Wertzuweisungen abhängig, die sich verändern oder wechseln (können).

„Keramik als Zeichen regionaler Identität“, das Schwerpunktthema des Symposions 2003 des Arbeitskreises für Keramikforschung in Kittsee, setzt Keramik in einen Funktionszusammenhang jenseits des praktischen Gebrauchswertes der Gegenstände. Die ihr zugesprochene Bedeutung setzt auf einen Mehrwert, der nicht per se existiert, sondern als Konstrukt entsteht, emotional adaptiert oder auch instrumentalisiert werden kann. Wenn also „Keramik als Zeichen regionaler Identität“ ins Blickfeld wissenschaftlicher Analysen gerät, geht es nicht um die Klassifizierung des Eigenen in einem subjektiv empfundenen Zugehörigkeitsgefühl, sondern um die Ermittlung inter-subjektiver Zuschreibungskriterien, die keramischen Produkten in ihrer Provenienz eine solche Bedeutung zumisst. An einem in der Keramikforschung wohlbekannten Genre, der „Keramik vom Niederrhein“, kann sowohl ihre Persistenz wie ihr Wandel im Fluss der Forschungsgeschichte aufgezeigt werden.

Provenienzen

‚Keramik vom Niederrhein‘, das bedeutet Herkunftsbestimmung wie ‚Treuchtlinger Geschirr‘ oder ‚Bunzlauer Geschirr‘. Wir sprechen auch vom ‚Steinzeug aus der Rhön‘ oder dem ‚Steinzeug des Westerwaldes‘, von ‚niederländischen Fliesen‘ oder im allgemeinen Sprachgebrauch von ‚holländischen Fliesen‘. Mit der geographischen Verortung erfolgt eine Zuschreibung engeren oder weiteren Zuschnitts, von der Ortsgebundenheit bis zur nationalen Herkunft einer bestimmten Warengattung, deren ästhetische oder technologische Eigenarten ein Bild vor unseren Augen entstehen lassen. Je nach Forschungs- oder Kenntnisstand differiert jedoch dieses Bild. ‚Rheinisches Steinzeug‘, damit war bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts gemeinhin die grau-blaue, gesinterte Ware aus dem Westerwald gemeint oder auch Siegburger Ware wie Schnellen, Pullen, Trichterhalskrüge u. a. m., ehe die Forschung weitere rheinische Landschaften hinzufügte und das Bild vom rheinischen Steinzeug sich allmählich auch in Steinzeug vom Hunsrück, aus Adendorf bei Bonn und den Dörfern der Südwesteifel differenzierte.¹ Ein weiteres Beispiel für die Verschiebung des Forschungshorizontes ist der Begriff ‚Pingsdorfer Ware‘: Er war zunächst fixiert auf Töpferwaren aus Pingsdorf bei Brühl, einer Ware des frühen Mittelalters, doch musste man erkennen, dass auch anderenorts in der Art von Pingsdorf gearbeitet worden ist. Den zunächst dem rheinischen Pingsdorf nach Art und Aussehen zugeschriebenen Waren, wo immer sie im archäologischen Befund zu Tage traten und Handelsbeziehungen zu belegen schienen, musste Multilokalität zugesprochen werden, denn auch in anderen Orten Mitteleuropas war in der Art von Pingsdorf produziert worden. Fortan musste es korrekterweise ‚Ware in Pingsdorfer Art‘ heißen.

Gezeiten der Forschung und Titulaturen

Forschungsgeschichte schreibt sich nicht nur auf der Faktenebene fort. Auch die Fragestellungen, mit denen wir uns ein und demselben Gegenstand nähern, verändern sich. Dass zudem Wissenschaft nicht

1 Für weitere bibliographische Hinweise vgl. u. a.: Kerkhoff-Hader, Bärbel: Lebens- und Arbeitsformen der Töpfer in der Südwesteifel. Ein Beitrag der Steinzeugforschung im Rheinland. (= Rheinisches Archiv, Bd. 110) Bonn 1980.

eigentlich objektiv ist, wurde in der jüngeren Wissenschaftsgeschichte vielfach diskutiert. Forschungsergebnisse stehen in einem relationalen Verhältnis zum Erkenntnisinteresse, das sich in Fragen an die Geschichte, auch an die Geschichte des Gegenstandes, widerspiegelt und die Ergebnisse mitbestimmt. Zeitgemäße Fragen an den Gegenstand werden durch gesamtgesellschaftlich sich verändernde Konnotationen verantwortet und dementsprechend auch als anwendungsorientiert instrumentalisierbar erkannt und benannt werden müssen. Das Interesse, das der ‚Keramik vom Niederrhein‘ in mehr als 150 Jahren in der Öffentlichkeit wie in der Wissenschaft entgegengebracht wurde, macht sie zu einem geeigneten Präzedenzfall für die Revision wissenschaftlicher Zuschreibungspraxen. Das ist weit komplizierter nachvollziehbar zu machen als die Ausdifferenzierung räumlicher Determinationen und kann lediglich an einigen Eckpunkten der Forschungsgeschichte aufgezeigt werden. Diese Art der Dekonstruktion von Forschungsergebnissen ist eine Forderung im Fluss der Zeit, um die Folgen von Sichtweisen ermessen zu können.

‚Keramik vom Niederrhein‘ ist die neutralste Klassifizierung für eine Warengattung, die sich sofort als ‚Niederrheinische Irdenware‘ spezifiziert und Bilder von Schüsseln von expressiver Farbgebung, figurenreicher Motivik und reicher ornamentaler Ausgestaltung im Kopf entstehen lässt. Der wissenschaftliche Fortschritt und entsprechende Publikationen haben zu einer Modifizierung ihrer Einzigartigkeit geführt, indem andere Produktionsgebiete farbiger Irdenware in das Blickfeld gerieten wie z. B. die ‚Werra-Ware‘, die in ihrer Farbigkeit der niederrheinischen Irdenware zeitlich voranging, aber deren ausdifferenzierte Erzählfreudigkeit in der Motivik nicht erreicht hatte.²

Bis Ende der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts beherrschte jedoch nicht ‚Keramik vom Niederrhein‘, sondern ‚Niederrheinische Bauertöpferei‘ als leitmotivischer Begriff die Literatur.³ Er war symptomatisch für eine Forschungstradition, die auch noch 1971 für die grundlegende Arbeit von Mechthild Scholten-Neess und Werner Jüttner maßgeblich war. Die Erzeugnisse der ‚Bauertöpferei, bei der es sich um einen Bereich handelt, der ebenso der Handwerkskunst wie der

2 Vgl. Stephan, Hans-Georg: Die bemalte Irdenware der Renaissance in Mitteleuropa. München 1987.

3 Vgl. Scholten-Neess, Mechthild und Werner Jüttner: Niederrheinische Bauertöpferei. 17.–19. Jahrhundert (= Werken und Wohnen, Bd. 7). Düsseldorf 1971.

Volkskunst zugehört,“ waren auch für die Ausstellung „Bauerntöpferei am Niederrhein“ titelgebend, die 1970 im Museum für niederrheinische Volkskunde in Kevelaer und 1971 im Niederrheinischen Museum in Duisburg gezeigt wurde.⁴ Das Leitbild von der „Bauernkeramik“ bestimmte noch 1978 die Wanderausstellung „Bauerntöpferei vom Niederrhein“, die u. a. in Cambridge zu sehen war, wenn auch die Töpfer als Handwerker im bäuerlichen Umfeld – oder von bäuerlicher Herkunft – und die einfache Gebrauchsware mitgedacht wurden, „nachdem soziologische Fragestellungen größeres wissenschaftliches Interesse gefunden“ hatten.⁵ Ernst Helmut Segschneider bemerkte in der Rheinisch-westfälischen Zeitschrift für Volkskunde, als er den begleitenden Katalog rezensierte, dass dieser Terminus „von der jüngeren Forschung seit Jahren mit guten Gründen abgelehnt“ werde, aber vermutlich wegen seiner ungebrochenen Anziehungskraft gewählt worden sei.⁶

An der überhöhten Wertschätzung bäuerlicher Kultur orientierte man sich wohl auch 1976, als zum ersten Mal Bodenfunde nieder-rheinischer Keramik aus dem Fundkomplex „Haus Gelinde“ bei Rheinberg der Öffentlichkeit unter dem Titel „Archäologie eines Bauernhofes“ vorgestellt wurden, obwohl es sich bei „Haus Gelinde“ um ein ehemaliges Rittergut handelt und keineswegs um einen gewöhnlichen Bauernhof.⁷ Aus dem Umfassungsgraben des Anwesens wurden Scherben von geschätzten 1000 Gefäßen geborgen. Für die weitere Forschungsgeschichte waren daran zwei Punkte von maßgeblicher Bedeutung. Zum einen ging es um Grabungsbefunde der Neuzeit, die zu einem differenzierteren Bild der niederrheinischen Produktion führen sollten, wie z. B. durch Grabungsergebnisse im Stadtkern von Duisburg in den 80er Jahren.⁸ Der zweite, als Fortschritt

-
- 4 Vgl. Scholten-Neess, Mechthild: Bauerntöpferei am Niederrhein. 17.–19. Jahrhundert. Sonderausstellung, (Weeze 1970). Dies.: Bauerntöpferei am Niederrhein. 17.–19. Jahrhundert. Sonderausstellung, (Weeze 1971) S. 4.
 - 5 Scholten-Neess, Bauerntöpferei am Niederrhein, 1971, S. 4.
Scholten Neess, Mechthild: Bauerntöpferei vom Niederrhein. 17. bis 20. Jahrhundert (= Schriften des Museumsvereins Dorenburg e. V. Bd. 22). Mönchengladbach 1978, S. 5.
 - 6 Vgl. Segschneider, Helmut: Rezension in: Rheinisch-westf. Zeitschrift für Volkskunde, 26./27. Jg., 1981/82, S. 331/332.
 - 7 Vgl. Regionalmuseum Xanten (Hg.), D. Soechting (Red.): Keramik des 18. Jahrhunderts von Haus Gelinde bei Rheinberg, Kreis Wesel (= Führer des Regionalmuseums Nr. 2). Ohne Ort u. Jahr (1976).

zu gewichtende Punkt war, dass das, was in Haus Gelinde gefunden wurde, zum größten Teil einfache Gebrauchsware war, die in großen Mengen hergestellt worden war. Seriengeschirr brachten auch die Werkstattfunde aus Kervenheim ans Tageslicht, die von Stefan Frankewitz 1982 im Rheinischen Jahrbuch publiziert wurden.⁹ Von der generell zunehmenden Bedeutung von Grabungsbefunden rezenter Schichten abgesehen, wurde für die niederrheinische Keramik der Anschluss an eine sich in den 70er Jahren formierende Forschungslinie gefunden, die auch heute noch im sachkulturellen Bereich bestimmend ist, die alltagskulturelle Orientierung. Das exzellente, durch seine Optik bestechende Objekt stand nicht mehr ausschließlich im Mittelpunkt des Forschungsinteresses, zumindest stand es fortan in Relation zur seriell hergestellten Ware, die die eigentliche Existenzgrundlage des Töpferhandwerks gewesen ist. Die Grabungen relativierten auch andere Fixpunkte der Forschung. Hatte seit dem 19. Jahrhundert eine Schüssel aus dem Jahr 1664 als ältestes Objekt gegolten, erweiterten die Grabungen in Duisburg mit einem datierten Schüsselfragment den Zeithorizont auf 1639.¹⁰

Forscherblicke und Wegweisungen

Als in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts die Vorstellungen von der die Produktion am Niederrhein bestimmenden reich dekorierten Prunkschüsseln aufgebrochen wurden, hatten diese irdenen Bilderschüsseln eine mehr als 100jährige Sammlungs- und Forschungsgeschichte zu verzeichnen. Die Identifizierung der Schüsseln als niederrheinisch war jedoch keineswegs für Sammler und Forscher problemlos gegeben. Irrtümer waren verbreitet. 1867 erfolgte durch A. Demmin eine Zuschreibung nach Gennep an der Maas, und für eine Schüssel aus dem niederrheinischen Schaephuysen, die ihren Weg ins Cluny-Museum in Paris gefunden hatte, wurde Schaffhausen am Oberrhein als Herkunftsort bestimmt. Mit dem Blick des Fremden wurde

8 Vgl. Krause, Günter, Hg.: Stadtarchäologie in Duisburg. 1980–1990 (= Duisburger Forschungen, Bd. 38). Duisburg 1992.

9 Vgl. Frankewitz, Stefan und Gerd Peter Köster: Die Töpferei Kervenheim. In: Rhein. Jahrbuch für Volkskunde, 24. Bd., 1982, S. 221–235.

10 Vgl. Krause, Günter: Neue Funde aus Duisburg. Von der Spätantike bis zum Industriezeitalter. In: Duisburger Journal/1988, S. 14–15, Abb. S. 14.

Fürst Carl Anton von Hohenzollern nachhaltig auf die niederrheinischen Bilderschüsseln im Düsseldorfer Antiquitätenhandel aufmerksam. Er trug zwischen 1852 und 1871 eine beachtliche Sammlung zusammen, die im Schlossmuseum der Hohenzollern in Sigmaringen ihre Heimstatt fand. Auch Krefelder Bürger begannen um die Jahrhundertmitte, sich für diese Objekte zu interessieren und zu sammeln. 1857 gründeten sie den Krefelder Museumsverein.¹¹

Insgesamt war die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland von bürgerlichem Engagement in der Altertumsforschung aus so genannter vaterländischer Gesinnung gekennzeichnet. Viele der nach der ersten Gründungswelle im 18. und in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts existenten Museen waren durch geistliche oder aristokratische Initiativen entstanden, z. B. das heutige Naturkunde-Museum in Bamberg oder der Museumskomplex auf der Berliner Museumsinsel. In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es dagegen häufig von Bürgern und Wissenschaftlern getragene Bemühungen, Sachzeugen der Vergangenheit zu sammeln und in Museen der Bevölkerung zugänglich zu machen. Das 1852 gegründete Germanische Nationalmuseum in Nürnberg nahm in dieser Hinsicht eine zentrale Stellung ein. Die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelnde Heimatbewegung verstärkte auf lokaler Ebene diesen Trend. Viele der heutigen historischen und kulturhistorischen Museen sowie Heimatmuseen wurden in den Jahren vor und nach der Jahrhundertwende gegründet, so auch 1897 das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld. Neben den Stiftungen Krefelder Bürger und der Sammlung des Museumsvereins gelangten durch erfolgreiche Vermittlung 1908 und in den folgenden Jahren ein großer Teil der niederrheinischen Bilderschüsseln aus Sigmaringen als Schenkung wieder an den Niederrhein.¹²

Die wissenschaftliche Würdigung der niederrheinischen Irdenware setzte mit wenigen Anmerkungen in einer Arbeit über die hessische Töpferei aus dem Jahr 1903 und mit einem Flugblatt zu einer ersten Ausstellung in Krefeld 1905 ein.¹³ Der erste Direktor des Krefelder Museums, Friedrich Deneken, brachte kurz vor Beginn des Ersten

11 Vgl. Deneken, Friedrich: Die Sammlung niederrheinischer Tonarbeiten. Krefeld 1914, S. 9–10.

12 Vgl. ebd., S. 7–9.

13 Vgl. ebd., S. 7, 10.

Weltkrieges, im Jahr 1914, die erste Publikation über „Die Sammlung niederrheinischer Tonarbeiten“ heraus. Ganz im Zeitrend stehend, sah sich das Krefelder Kaiser-Wilhem-Museum als der „natürliche Mittel- und Sammlungspunkt für die Kulturerzeugnisse des linken Niederrheins“ und hatte sich der Aufgabe verschrieben, „die alten Tonarbeiten als die wertvollsten Reste bäuerlichen Gewerbefleißes zu bewahren und dem allgemeinen Interesse sowie der geschichtlichen Forschung zugänglich zu machen“.¹⁴

Friedrich Deneken ging für seine Zeit ungewöhnlich fortschrittlich anmutenden Fragen nach, indem er nach den Herstellern der begehrten Sammlungsstücke fragte, nach ihrem Herkunftsort und der Lage der Werkstätten im Ort. Doch gleichzeitig war er trotz der häufigen Signierung der Prunkschüsseln auf eine aus bäuerlichem Denken geprägten Kreativität abzuleitenden „alten niederrheinischen Bauernkeramik“ fixiert.¹⁵ Bei Deneken wird zum ersten Mal die Klassifizierung als ‚Bauernkeramik‘ greifbar, die bis gegen 1980 erhalten bleiben sollte, obwohl sein Titel über die „Sammlung niederrheinischer Tonarbeiten“ wie die Schrift selbst einer zukunftsweisenden Pioniertat gleichkam.¹⁶ Die als ‚Bauernkeramik‘ apostrophierte niederrheinische Töpferware wurde über Jahrzehnte bis zu Mechthild Scholten-Neess und Werner Jüttner unter einem zweiten, auch von diesen Autoren noch benutzten, folgenreichen Begriff subsummiert, dem der ‚Volkskunst‘. Beide Begriffe waren in ihrer Fokussierung fast synonym und von gleicher Beharrungstendenz. Max Creutz, Nachfolger von Friedrich Deneken am Krefelder Museum, veröffentlichte 1924 in der vom späteren Reichskunstwart Edwin Redslob herausgegebenen Reihe „Deutsche Volkskunst“ den Band über das Rheinland.¹⁷ Seine Ausführungen zur Keramik des Niederrheins nahmen breiten Raum ein, denn für ihn stand fest: „Die Erdverbundenheit rheinischer Volkskunst äußert sich am stärksten an einem Material, das für den Niederrhein besonders charakteristisch ist“.¹⁸ Dieses Material war der Ton, und entsprechend zeigten von den 172 Abbildungen des Bandes allein 65 Irdenware der ‚Pottbäcker‘ vom Niederrhein. In der „volkstümliche(n) Eigenart heimischer Volkskunst“ sah er eine „hohe Bedeutung für die kulturelle Entwicklung“ und „eine

14 Ebd., S. 9.

15 Vgl. Deneken, Die Sammlung, S. 75.

16 Vgl. ebd., S. 12, 19.

17 Vgl. Creutz, Max: Die Rheinlande, = Deutsche Volkskunst, 1924, Reprint Frankfurt a. M. 1981.

Quelle der Anregung“.¹⁹ So waren auch spätere Titel nicht ohne Tradition, wenn es hieß: „Volkstümliche Keramik vom Niederrhein“.²⁰

Auch der erklärte Vorbildcharakter niederrheinischer Bilderschüsseln für das Kunstgewerbe stützte ihre Wertstellung als Objekte der Volkskunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. „Sie folgten damit der Besinnung des Handwerks, besser des Kunsthandwerks – zu Beginn des Jahrhunderts hatten sich mehrfach freie Künstler in den Dienst eines sich erneuernden Handwerks gestellt –, das heißt auch der Besinnung auf die einheimische Überlieferung der Volkskunst. Der Jugendstil sowohl wie die künstlerischen Tendenzen des Bauhauses wollten und konnten die starke Kraft der Überlieferung nicht übersehen“.²¹ Die als Verlust empfundene Auflösung überkommener Lebensordnung durch die voranschreitende Industrialisierung und Verstädterung hatte die Propagierung von Volkskunst als Inspirationsquelle für das Kunstgewerbe zur Folge. Weltausstellungen in rascher Folge und Gewerbeausstellungen auf nationaler und regionaler Basis stützten diese Gedanken durch entsprechende Präsentationen. Auch die Ausstellung zur Jahrtausendfeier der Rheinlande 1925 in Köln diente der Orientierung an heimischen Leistungen der Vergangenheit. Niederrheinische Irdenware wurde in Köln selbstverständlich als Werke der Volkskunst präsentiert.²² Die aus gleichem Anlass gezeigte Gewerbeausstellung im benachbarten Frechen-Hücheln stellte auf lokaler Ebene den Heimatbezug in den Vordergrund: „Sie findet in keiner Großstadt statt, sondern in einem kleinen Dorf in Hücheln bei Frechen. Trotzdem ist es eine bedeutete „Heimatausstellung“, die ungewöhnlich viel Reso-

18 Vgl. ebd., S. 28. – Zwei Ausstellungen im Hetjens-Museum, Deutsches Keramikmuseum, in Düsseldorf operierten auf der gleichen Ebene: „Niederrheinische Töpferkunst. 17.–19. Jahrhundert“, 1934 (ohne Katalog) und „Alte keramische Volkskunst am Niederrhein“, 1948 (ohne Katalog). Freundliche Mitteilung von Sally Schöne, Hetjens-Museum Düsseldorf, 23.10.2003.

19 Creutz, *Die Rheinlande*, S. 43.

20 Tromnau, Gernot und Günter Krause: *Volkstümliche Keramik vom Niederrhein. Töpferware des 8. bis 20. Jahrhunderts*. Duisburg 1986. – Hakenjos, Bernd: *Volkstümliche Keramik des Niederrheins. 17.–19. Jahrhundert aus der Sammlung des Hetjens-Museums*, Deutsches Keramikmuseum. Düsseldorf 1985.

21 Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): *Keramik des Niederrheins. Aus Gegenwart und Vergangenheit. Ausstellungskatalog*. Düsseldorf 1967, S. 6. – Paul Dresler, Josef Hehl, Peter Bertlings waren einige der für die 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts wichtigen Vertreter.

22 Vgl. Ewald, W. und B. Kuske (Hg.): *Katalog der Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln 1925*. Köln (1925), S. 238–246.

nanz und Anerkennung in der Bevölkerung und in den historischen Fachkreisen der Region finden wird. Sie wurde inszeniert von den Hühelner Heimatforschern, dem Lehrer Niemann und dem Postbeamten Höchler. Fast die gesamte Dorfbevölkerung stand ihnen dabei tatkräftig zur Seite. In dieser Ausstellung sind zahlreiche Leihgaben, vornehmlich historischer Art, pädagogisch gekonnt zusammengestellt. Sie zeigt in 14 auffälligen Bildern Themen, die für die Geschichte Frechens und des Umlandes typisch sind. Selbstverständlich gibt es auch mehrere Abteilungen zur Frechener Keramikgeschichte. Eine davon, welche die „Jetztzeit“ wiedergibt, ist zur Hälfte den Gebrüdern Heinrich und Peter Mück als den schon seit Jahren allerletzten Vertretern des Frechener Töpferhandwerks gewidmet“.²³

Mehrfach ist bei genauerem Hinsehen eine sich deutlich abzeichnende Verdichtung von Bedeutungszuweisungen auf personale Konzentrationen zurückzuführen. Mechthild Scholten-Neess ist ein Beispiel, Max Creutz ein weiteres. So war Creutz, der gerade ein Jahr zuvor, 1924, den Volkskunst-Band der Rheinlande verfasst hatte, auch für die Volkskunst-Abteilung der Jahrtausend-Ausstellung in Köln verantwortlich.²⁴ Als Nachfolger von Deneken in Krefeld, der zuvor als Leiter des Kölner Kunstgewerbemuseums tätig gewesen war, hatte man einen ausgezeichneten Kenner der Materie gewählt. Er hatte den notwendigen Überblick über die kunsthistorisch-volkskundlich relevanten Objekte in der Rheinprovinz. Bei diesem Sachstand verwundert es nicht, dass in der Kölner Jahrtausend-Ausstellung zum Teil dieselben Stücke zum Zuge kamen, die im Volkskunst-Band der Rheinlande veröffentlicht worden waren.

Die Reihe „Deutsche Volkskunst“ hatte Signalwirkung. Auch Adolf Spamer verwies, als er 1928 die noch junge Disziplin Volkskunde in ihrem Leistungsvermögen im Bereich der Volkskunsthistorie beschrieb, auf die von Redslob herausgegebene Reihe. Darin zeige sich, was Volkskunde als Wissenschaft darstelle.²⁵ Die generelle Bedeutung der Volkskunstfrage für das junge Fach lässt sich mit dem Hinweis untermauern, dass 1928 der erste internationale Volkskundekongress in Prag die Wissenschaftler unter diesem Leitthema zusam-

23 Zitat aus dem Programmzettel der Eröffnungsfeier der Heimatausstellung in Hüheln am 30.5.1923, abgedruckt bei Heeg, Egon: Die Köln-Frechener Keramik. 1919–1934. Köln 1992, S. 26.

24 Vgl. Max Creutz: Rheinische Volkskunst. In: Katalog Köln 1925, S. 238–246.

menführte. ‚Volk‘ und ‚Bauer‘ waren für Spamer nicht kongruent, denn schon seit dem Mittelalter habe sich eine differenzierte Gesellschaft herausgebildet, in der der Bauer nicht mehr das Volk verkörpern konnte. Es bezeichnete die Gleichsetzung von ‚Bauernkunst‘ und ‚Volkskunst‘ unter Berufung auf Redtslob als eine aus der Zeit der Romantik nachwirkende Konstruktion.²⁶

1942 publizierte Oswald A. Erich in der Zeitschrift „Volkswerk“, die von Konrad Hahm, dem Leiter des Museums für Deutsche Volkskunde in Berlin herausgegeben wurde, einen Aufsatz, in dem er sich mit den Gestaltungsprinzipien der Volkskunst auseinandersetzte. Für die sich fortschreibende Bewertung der niederrheinischen Keramik ist daran bemerkenswert, dass Erich die Aufnahme neuer Elemente in den Gestaltungsprozess als Zeichen innovativen Verhaltens sah, das von gleichzeitigem Abstreifen einer Form begleitet war, die eine Tendenz zu dekorativ-signethaften Formulierungen enthielten, die zum Symbolhaften neigten.²⁷ Überlegungen dieser Art fanden in demselben Heft, in dem der Aufsatz von Oswald A. Erich veröffentlicht wurde, ihre Fortsetzung durch Wilhelm Schmitz-Veltin vom Niederrheinischen Museum in Duisburg. Am Beispiel der auch von ihm als „niederrheinische Bauernkeramik“ bezeichneten Töpferware stellte Schmitz-Veltin eine für diese Zeit fast verfrüht erscheinende Frage nach der Bedeutung von Bildmotiven im Leben der Menschen und zeigte, wie Werke der Kunst von der „Volkskunst“ aufgesogen und der eigenen Lebenswelt angepasst wurden. Am Beispiel des Fächers als galantem Accessoire wies er nach, wie dieser in ein Trinkmotiv umgesetzt wurde, das sich in der Folgezeit als Hochzeitsmotiv auszeichnete. Anstelle des Fächers trat ein Glas, mit dem sich das Brautpaar

25 Vgl. Spamer, Adolf: Volkskunst und Volkskunde. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 2. Jg. H. 1, 1928, S. 1–30; S. 3. – Siehe dort die umfassenden bibliographischen Angaben zum Diskussionsverlauf seit dem 19. Jahrhundert. Ebenso informativ: Spamer, Adolf: Volkskunsthforschung als akademisches Fach. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Volkskunde, hg. v. Konrad Hahm, Jena 1941, S. 24–35. Hier verweist Spamer u. a. auf die bei Wilhelm Pinder entstandene Arbeit von: Bender, Paul: Die Zeichnungen des Töpfers Drach. Untersuchungen über Volkskunst anhand eines nieder-rheinischen Töpfermusters aus dem 18. Jahrhundert. Dissertation, Berlin 1941 (unveröffentlicht).

26 Vgl. Spamer: Volkskunst und Volkskunde, S. 14–15.

27 Vgl. Erich, Oswald A.: Ein Gestaltungsprinzip der Volkskunst. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für deutsche Volkskunde, hg. v. Konrad Hahm, Jena 1942, S. 104–113; S. 105.

zuprostete, oder die Braut wurde mit erhobenem Glas neben einem an der Scheibe sitzenden Töpfer zum Zeichen ihrer Zustimmung dargestellt. Diese Adaption wertete Schmitz-Veltin als eine „selbstständige, bewusst angestrebte Leistung des Töpfers“, deren Botschaft von den Menschen in der Zeit erkannt und verstanden wurde.²⁸ Schmitz-Veltin knüpfte mit diesen Beobachtungen an Gedanken an, wie sie von Wilhelm Fraenger und Hans Naumann in den 20er Jahren auf jeweils verschiedenen Ebenen zur Diskussion gestellt worden waren.²⁹ Die eigentliche Bildproduktion der niederrheinischen Töpfer und die sich dahinter verborgenden Auslösungsmomente standen noch nicht im Blickfeld der Forschungen.

Die Ausstellung „Mit Drehscheibe und Malhorn – Volkstümliche Töpferarbeiten aus drei Jahrhunderten“ von Erich Meyer-Heisig im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg 1954 zusammengetragen, setzte nach einer Ausstellung 1953 im Düsseldorfer Hetjens-Museum mit 118 Exponaten, über die kein Katalog vorliegt, für die Nachkriegsforschung mit mehr als 550 Objekten ein Zeichen, das auch fünfzig Jahre später in seiner Signalwirkung nicht zu übersehen ist.³⁰ Diese ist mit dem nachträglich erschienenen, zum Standardwerk avancierten Begleitbuch „Deutsche Bauerntöpferei“ von 1955 zurückzuführen.³¹ Meyer-Heisig versuchte, die Landschaftstypik der Objekte herauszustellen und vorsichtig die Frage nach den Herstellern aufzuwerfen, dennoch vermochte er sich nicht von Denktraditionen zu lösen. „Bauerntöpferei“ war für ihn die „volkstümlich gewordene Hafnerware“.³² In gewisser Weise schrieb er fort, was ihm als Nachfolger

28 Vgl. Schmitz-Veltin, Wilhelm: Volkskunst und Brauchtum an niederrheinischen Hochzeitsschüsseln. In: Volkswerk, Jahrbuch des Staatlichen Museums für Volkskunde, hg. v. Konrad Hahm. Jena 1942, S. 54–65; S. 63.

29 Vgl. Fraenger, Wilhelm: Deutsche Vorlagen auf russischen Volksbildervorlagen des 18. Jahrhunderts. In: Wilhelm Fraenger. Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften. Köln 1985, S. 193–256. – Nauman, Hans: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig 1922.

30 Vgl. Scholten-Neess/Jüttner, Niederrheinische Bauerntöpferei, S. 10. 62 der 553 Exponate waren nach Scholten-Neess/Jüttner niederrheinischer Herkunft (ebd. S. 10). Die Düsseldorfer Ausstellung trug den Titel „Niederrheinische Irdenware 17.–19. Jahrhundert“ (ebd. S. 10). – Einen Eindruck von dieser Ausstellung vermittelt eine Abbildung bei Deneke: Deneke, Bernward: Die volkskundlichen Sammlungen. In: Deneke, Bernward und Rainer Kahnsnit (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. München 1978, S. 941.

31 Vgl. Meyer-Heisig, Erich: Deutsche Bauerntöpferei. München 1955.

von Konrad Hahm als Geschäftsführer der Volkskunstkommission, die im Zusammenhang mit dem Prager Kongress gegründet worden war, und durch eine Berliner Ausstellung von Hahm, „Ton und Töpfer“ 1940, vertraut gewesen muss.³³ Jedenfalls konnte er sich nicht, trotz seines offenen Ausstellungstitels, gegen die an ihn herangetragene Erwartung durchsetzen, für die Begleitpublikation einen anderen Titel als „Deutsche Bauerntöpferei“ zu wählen.³⁴ Der Titel trug zur erneuten Fixierung des Begriffes nach dem Zweiten Weltkrieg bei. Er sollte noch ein weiteres Vierteljahrhundert bestimmend bleiben, wie schon gezeigt wurde, obwohl sich Meyer-Heisig der missverständlichen Bezeichnung bewusst war. Noch zwanzig Jahre später vermochten Scholten-Neess und Jüttner diesen Begriff nicht zu überwinden.³⁵ Beiden Publikationen war außerdem gemeinsam, dass sie am Rande darauf verwiesen, dass die Produktion auch aus Gebrauchsware bestanden habe. Sie veröffentlichten jeweils das eine oder andere Objekt dieser Art, doch setzten sie in der Gesamtdarstellung des Niederrheins auf die expressiven Schüsseln, die das Bild von Gegenständen der Volkskunst weiterhin fixierten.

30 weitere Jahre Volkskunstdebatte

In den 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts entbrannte in der sich neu formierenden wissenschaftlichen Disziplin „Volkskunde“ sowohl eine Debatte um den Begriff ‚Volkskunst‘ als auch um die unter diesem forschungsleitenden Paradigma untersuchten Gegenstände. Das Ergebnis war die Öffnung der Gegenstandsanalyse unter Einbeziehung von Kontextanalysen, die zum heutigen Stand der Sachkulturfor-

32 Meyer-Heisig, Bauerntöpferei, S. 9.

33 Vgl. Deneke, Die volkskundlichen Sammlungen, S. 942.

34 Mdl. Mitteilung von Ingolf Bauer, Bayer. Nationalmuseum München, auf dem Symposium 2003 in Kittsee. I. Bauer lernte Erich Meyer-Heisig in Nürnberg als Schüler kennen und durfte an freien Nachmittagen diesem bei der Museumsarbeit helfen.

35 Vgl. Meyer-Heisig, Deutsche Bauerntöpferei, S. 9. – Scholten-Neess/Jüttner: Niederrheinische Bauerntöpferei, S. 9. – In meiner ersten Arbeit zur Geschichte des Töpferhandwerks lagen für mich schon die begrifflichen Bezugspunkte bei den ‚Töpfern‘ und der von ihnen erzeugten ‚Keramik‘: Bärbel Hader: Die Töpfereien am Niederrhein, = Kunsthandwerk und Manufaktur im Rheinland III. Unveröffentlichte Examensarbeit, vorgelegt bei Friedrich Münch. Bonn 1962.

schung führen sollte. Ein offensichtlicher Einschnitt in diesem Prozess war die Auflösung der Volkskunst-Kommission in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde 1969 auf dem Kongress in Detmold.

An dieser Diskussion haben sich viele Wissenschaftler beteiligt, u. a. auch Robert Wildhaber in Basel mit einem Beitrag in der Festschrift für Kurt Ranke von 1968. Darin betonte er einerseits die Bindung an Tradition und Gemeinschaft als eine für Gegenstände der Volkskunst grundlegende Voraussetzung, die mit anderen Worten die Überlieferung in sozialer Bindung meinte.³⁶ Zugleich differenzierte Wildhaber zwischen den Begriffen „Bauernkunst“ und „Volkskunst“ mit der Begründung, dass Hersteller und Verbraucher nicht identisch seien. In so genannten Volkskünstlern sah er Spezialisten, in der Mehrzahl Handwerker, die im Haupt- und Nebenberuf produzierten. Diese Gedanken erinnern an Spamer, doch es bedurfte vieler weiterer Anstrengungen, um den Begriff Volkskunst in einem dynamischen Feld von unterschiedlichen Einflüssen – auch gesellschaftlicher Bewertungskriterien – sehen zu können.

Es ist hier nicht der Ort, 30 Jahre Forschungsgeschichte aufzurollen. Doch seien zwei weitere Etappen des Fachdiskurses markiert. 1980 forderte Lenz Kriss-Rettenbeck, zwischen ethnographischen Fakten, die vom Kollektiv als Eigentum betrachtet und umgesetzt würden, und ethnographischen Fakten, die zwar als Eigentum betrachtet, aber nicht in eigener Leistung produziert würden, zu unterscheiden.³⁷ Das hieß nicht mehr und nicht weniger, als zwischen aktiv-kollektivem Gebrauch und passiv-kollektivem Verbrauch zu differenzieren. Damit wurde die notwendige Perspektive auf das Verhältnis von Mensch und Sache klar definiert. Auch andere Fragen wurden aufgeworfen. Die im weiteren weitaus wichtigste Frage war die nach nationaler Sinngebung und heimatbezogener Sinnstiftung durch Werke der so genannten Volkskunst. Bernward Deneke leistete hier im ausgehenden 20. Jahrhundert einen maßgeblichen Anteil an Aufklärungsarbeit ebenso wie Gottfried Korff, indem sie Motivationen wie Heimat- und Vaterlandsliebe, die die ‚Werte‘ wie ‚Volkskunst‘ und ‚Bauernkunst‘ als kulturelle Konstrukte möglich machten, aufdeckten.³⁸

36 Vgl. Wildhaber, Robert: Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst. In: Harkort, F. u. a. (Hg.): Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke, Göttingen 1968, S. 474–478.

37 Vgl. Kriss-Rettenbeck: Volkskunst – Völkerkunst – Universalkunst. In: Bayer. Blätter für Volkskunde, Jg. 7, Heft 2, 1980, S. 89–109; S. 96.

Neues vom Niederrhein

Forschungstraditionen zeigen Beharrungsvermögen. Noch 1986 stellte Sternberg seinem Kempener Katalog über den Bestand des Museums an niederrheinischer Irdenware voran, dass Scholten-Neess/Jüttner ein Standardwerk „zu diesem Zweig der Volkskunst“ vorgelegt hätten.³⁹ Dennoch spiegeln die Publikationen über Jahrzehnte hinweg auch den Aufbruch zu neuen Nomenklaturen und Forschungsfeldern wider. Wie gezeigt, wurde in erster Linie durch Grabungsbefunde das Alltagsgeschirr in ihrem Aussagewert für die Keramikforschung entdeckt, und in den Titeln der Publikationen zeichneten sich in großen Linien die Trends zu neuen Sichtweisen ab.⁴⁰ Das von Joachim Naumann herausgegebene Gemeinschaftswerk zu einer an fünf Orten synchron stattfindenden Ausstellung zur „Keramik vom Niederrhein“ war 1988 nach Inhalt, Sprachduktus und Titulaturen das Ergebnis zurückliegender Forschungsfragen und -wege.⁴¹ Unter den Beiträgen, die insgesamt den erreichten Forschungsstand widerspiegeln, ist ein umfangreicher Artikel besonders erwähnenswert, wenn es gilt, einerseits die Überwindung überholter Denkstrukturen und andererseits die Tragfähigkeit neuer Konzepte für eine alte Frage aufzuzeigen. Die alte, aber nie konsequent gestellte Frage lautete: Woher kommen die Bilder, denn „alles in allem sind diese niederrheinischen Schüsseln von einer Erzählfreudigkeit – in ihren Bilddarstellungen und den ausführlichen,

-
- 38 Vgl. Deneke, Bernward: Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs. In: Jahrbuch für Volkskunde 1992, S. 7–21. – Ders.: Volkskunst – Nationale Identität. 1970 bis 1914. In: Nikitsch, Herbert und Bernhard Tschofen (Hg.): Volkskunst. Referate der österreichischen Volkskundetagung in Wien 1995. Wien 1997, S. 13–38. – Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 1992, S. 23–49. – Vgl. auch u. a.: Schwedt, Herbert: Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst. In: Zeitschrift für Volkskunde, 60. Jg., 1968, S. 202–217. – Brückner, Wolfgang: Gewerbeforschung und Volkskunsttheorie. In: Bayer. Blätter für Volkskunde, Jg. 20, Heft 4 1993, S. 208–222.
- 39 Vgl. Sternberg, Carsten: Niederrheinische Irdenware. Der Sammlungsbestand des Städtischen Kramer-Museums Kempen. Kempen 1986, S. 3.
- 40 Vgl. den sachlich richtigen und neutralen Titel: Sternberg, Niederrheinische Irdenware. – Nicht losgelöst von tradierten Denkweisen, aber für die Zeit weit vorn: Tromnau, Gernot / Günter Krause: Volkstümliche Keramik vom Niederrhein. Töpferware des 8. bis 20. Jahrhunderts, Duisburg 1986.
- 41 Vgl. Naumann, Joachim, Hg.: Keramik vom Niederrhein. Die Irdenware der Düppen- und Pottbäcker zwischen Köln und Kleve. Köln 1988.

ja geradezu redseligen Erläuterungen –, wie sie anderwärts nicht wieder erreicht worden ist⁴². Von Vorlagen für die bilderreichen Schüsseln war zwar schon Friedrich Deneken ausgegangen, doch hatte er noch auf eine überwiegende Mehrzahl von eigenen Bilderfindungen der Töpfer gesetzt.⁴³ Schmitz-Veltin hatte, wohl angeregt durch eine unveröffentlichte Berliner Dissertation, die Vorlagezeichnungen einer Duisburger Töpferwerkstatt, die auch in anderen Töpfereien durch personale Verbindungen auf Werkstücken auftauchten, einen Anfang mit der Frage nach der Bedeutung der Motive im Leben der Menschen und Umdeutungsprozessen gemacht.⁴⁴ Scholten-Neess/Jüttner hatten eine detaillierte ikonographische Analyse des Gesamtbestandes vorgelegt, die aber nur wenige Hinweise auf konkrete Vorbilder enthielt. Sie verwiesen sehr allgemein auf mögliche Vorlagen wie Bibelillustrationen, Wallfahrts- und Andachtsbildchen und andere grafische Quellen.⁴⁵

Auch Margarete Bartels hatte 1982 die Prämisse gestützt, dass Motive und Kompositionen in den meisten Fällen auf Bildvorlagen aus dem graphischen Bereich zurückzuführen seien, ohne dass sie, eine Ausnahme bestätigte die Regel, Nachweise erbrachte.⁴⁶ Nach der fast hundertjährigen Forschungsgeschichte begnügte sie sich jedoch nicht mehr mit Mutmaßungen, Anmerkungen und Konnotationen zu den ‚Bildern‘ auf den ‚Bilderschüsseln‘, sondern verfolgte ihre Spuren im Leben der Menschen am Niederrhein und ihrer Verankerung in „Volksleben und Brauchtum“. Es war dann wiederum Margarete Bartels, die sich der offenkundigen Frage nach der Herkunft der Bildmotive annahm und 1988 das Ergebnis ihrer Recherchen zur Motivik der bilderreichen niederrheinischen Keramik vorlegte.⁴⁷ Es war ein beachtliches Ergebnis. Durch exakte Detailanalysen wies sie eine Vielzahl von Vorlagen nach, die mit Hilfe von Durchstaubschablonen auf den weichen Ton übertragen worden waren. Das gilt z. B. für das Motiv der „Maria Kevelaer“, bei dem nicht das bekannte, in Kevelaer verehrte

42 Meyer-Heisig, Bauertöpferei, S. 22.

43 Vgl. Deneken, Die Sammlung, S. 20.

44 Vgl. Schmitz-Veltin, Volkskunst und Brauchtum, S. 55.

45 Vgl. Scholten-Neess/Jüttner, Bauertöpferei, S. 56/57.

46 Vgl. Bartels, Margarete: Aus Erd werden Schüsseln gemacht. Volksleben und Brauchtum auf niederrheinischer bleiglasierter Irdeware. Katalog, hg. v. Niederrheinischen Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1982, S. 17–18.

47 Vgl. Bartels, Margarete: Bildmotive und Motivwanderungen auf ritzverzierter Irdeware. In: Keramik vom Niederrhein. Die Irdeware der Düppen- und Pottbäcker zwischen Köln und Kleve, hg. v. Joachim Neumann, Köln 1988, S. 269–371.

Wallfahrtsbild der Luxemburger Madonna als Vorlage gedient hatte, sondern ein Druck aus der Augsburgener Werkstatt von Albrecht Schmidt.⁴⁸ Das galt für viele weitere Fälle aus dem Verlag Albrecht Schmidt und anderer Augsburgener Druckereien wie für die Maria-Hilf-Darstellung nach dem in Passau verehrten Madonnenbild von Lucas Cranach d. Ä.⁴⁹

Auch Vorlagen anderer Druckorte konnten von Bartels für nieder-rheinische Töpferarbeiten ermittelt werden, so dass die Anonymität ihrer Herkunft aufgehoben und in ihrer weiträumigen Motivwanderung aufgedeckt werden. Darunter war ein durch seinen europaweiten Vertrieb von Bilderdrucken bekanntes Verlagshaus von herausragender Bedeutung, der Verlag Remondini in Bassano del Grappa in Oberitalien, aus dessen Produktion allein 13 Drucke im Zusammenhang mit der niederrheinischen Ware stehen. Im Volkskunstband von 1924, natürlich auch bei Scholten-Neess/Jüttner und weiteren Publikationen, taucht eine Bilderschüssel auf, die zu den herausragendsten Stücken gezählt wird – die Schüssel mit dem Motiv der Schoßberg-Madonna.⁵⁰ Auch hier war es nicht der direkte Kontakt mit dem wallfahrtsmäßig verehrten Gnadenbildtypus aus dem heute slowakischen Wallfahrtsort in der Nähe von Bratislava, der auf zwei Schüsseln belegt scheint, sondern als Zwischenglied konnte ein Druck aus Bassano ermittelt werden, der an den Niederrhein gelangt war. Ein vielfaches Hin und Her zwischen Druckerorten zeigte Bartels am Beispiel des Motivs der Heiligen Crispin und Crispinian, den Patronen des Schuhmacherhandwerks, das von einem französischen Kupferstich des 17. Jahrhunderts über ein Druckblatt aus Bassano in Variationen auf die Bilderschüsseln des Niederrheins gelangt sein muss.⁵¹ Insgesamt vermochte Margarete Bartels 48 Vorlagen zu ermitteln, 13 davon aus dem Verlag Remondini.⁵²

48 Vgl. ebd., S. 274–277, Abb. 6–11. – Vgl. hierzu und für die weiteren Beispiele die Zusammenstellung: Kerkhoff-Hader, Bärbel: Remondini am Niederrhein. Die Rezeption druckgraphischer Werke auf Bilderschüsseln des 18./19. Jahrhunderts und ihre wissenschaftliche Entdeckung (im Druck).

49 Vgl. Bartels, Bildmotive, S. 276–278, 284–285, Abb. 12, 13.

50 Vgl. Creutz, Die Rheinlande, Abb. 118. – Scholten-Neess/Jüttner, Bauertöpferei, S. Taf. 5. Bartels, Bildmotive, S. 287/289, Abb. 14, 15, Taf. 28. – Ältere Vorschläge zur Herkunft des Motivs: Scholten-Neess/Jüttner, Bauertöpferei, S. 169. – Krisztinkovich, Bela: Motivwanderung in der niederrheinischen und ungarischen Töpferei. In: *Keramos* 10, 1960, S. 107–109.

51 Vgl. Bartels, Bildmotive, S. 326–328, Abb. 70–73, Taf. 30,

52 Vgl. Kerkhoff-Hader, Remondini (vgl. Anm. 48), Tabelle.

Das von Margarete Bartels erreichte Arbeitsergebnis war nicht mit einer Analyse nach der Maßgabe von ‚Bauernkunst‘ und ‚Volkskunst‘ zu erlangen, sondern setzte voraus, dass der Blick auf die Schüsseln frei und offen die Orientierung der Menschen im Bildgebrauch in einem weiteren Umfeld zu rekonstruieren versuchte. Solche Fragen zu stellen, vermochte das Bildungsbürgertum des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts mit seiner Idealisierung der vermeintlichen Bodenständigkeit nicht zu stellen, sondern gelang erst nach dem beschriebenen Forschungsgang am Ende des 20. Jahrhunderts. Vom heutigen Standpunkt aus betrachtet ist der Umgang mit dem Bildreservoir der Zeit eine eigenständige Leistung der ‚Pottbäcker‘. Originalität war für sie kein vorrangiges Ziel, und gleichzeitig lag ihnen der Gedanke an geistiges Eigentum fern. Ihre Schüsseln signierten sie voll Stolz, wie er aus den Inschriften abzulesen ist. Die Aneignung und Umsetzung von Druckvorlagen stand ihrer Fabulierlust nicht entgegen. Auf diese Weise hatten sie teil an und waren Teil einer Überlieferungstradition, die sie als soziale Gruppe in Denk- und Handlungsstrukturen greifbar macht. Ihr Ziel lag nicht in individuellem Kunstschaffen. Das Ergebnis war auch eine mentale Vernetzung der Bildproduzenten über weite Räume hinweg, das der Erwartung des zeitgenössischen Abnehmerkreises entsprach. Die Bilderschüsseln waren Werkstücke niederrheinischer Machart, die die Region zwischen Köln und Kleve vom 17. bis in das beginnende 19. Jahrhundert auszeichnete. In ihrer Qualität sind sie im europäischen Rahmen wiedererkennbar und haben in ihrer unverkennbaren Eigenart Zeichenfunktion. Werden sie deshalb zum Zeichen regionaler Identität?

Regionalität + Identität = Regionale Identität?

Die aufgeworfene Frage nach der „Keramik als Zeichen regionaler Identität“ ließ einen Gedankengang entstehen, der, aus dem 19. Jahrhundert bis an das Ende des 20. Jahrhunderts führend, zeigte, wie Wertungen die niederrheinische Irdenware in ihrer Rezeption durch die Zeit begleiteten. Es war nachvollziehbar, wie Konnotationen entstanden, gefördert wurden und sich nur langsam klären ließen. Löst nun das RI-Syndrom, das Syndrom der regionalen Identität, das der ‚Volkskunst‘ z. B. ab? Es scheint so zu sein, dass mit dieser neuen Zuschreibungspraxis eine Inanspruchnahme zum Ausdruck kommt, die ihr Pendant in den aktuellen Diskussionen um regionale Bewusstseinslagen im ‚Europa der Regionen‘ hat.

Wem dient ‚Regionalität von Keramik‘, ‚Keramik als Zeichen von Regionalität‘ oder ‚als Zeichen regionaler Identität‘? Historische Keramik wie die der Gegenwart waren und sind in Bezug auf Produktion, Verkauf und Gebrauch in ihrem Nutzwert nur indirekt im Spiel, selbst wenn es sich um einen Verkaufsschlager handeln sollte. Das gilt gleichermaßen für Keramik, die anderen Entstehungszusammenhängen als dem ‚bodenständigen‘, dem u. U. von Generation zu Generation überlieferten Töpferhandwerk entstammt, die in Schulen gelehrt oder Ateliers entwickelt wird und die sich zunehmend ent-regionalisiert, auch für Keramik aus der Fabrik. ‚Keramik als Zeichen regionaler Identität‘ meint mehr als Keramik in und aus der Region. Sie unterliegt einer neuen Konstruktion, die sich Erkennbarkeit und Unverwechselbarkeit wünscht. Die emotionalisierte Aneignung und Zuschreibung ist bestimmend, das ‚Sich-wieder-finden-in‘ oder die Memorierbarkeit als Erinnerungswert objektiver und subjektiver Art. Für Strategien des Marketings, ob absatzorientiert oder kultureller Vermittlung dienend, ist sie als Mehrwert willkommen.

Literatur

- Bartels, Margarete: Aus Erd werden Schüsseln gemacht. Volksleben und Brauchtum auf nieder-rheinischer bleiglasierter Irdenware. Katalog, hg. v. Niederrheinischen Museum der Stadt Duisburg, Duisburg 1982.
- Bartels, Margarete: Bildmotive und Motivwanderungen auf ritzverzierter Irdenware. In: Keramik vom Niederrhein. Die Irdenware der Düppen- und Pottbäcker zwischen Köln und Kleve, hg. v. Joachim Neumann, Köln 1988, S. 269–371.
- Brückner, Wolfgang: Gewerbeforschung und Volkskunsttheorie. In: Bayer. Blätter für Volkskunde, Jg.20, Heft 4 1993, S. 208–222.
- Creutz, Max: Die Rheinlande, = Deutsche Volkskunst, 1924, Reprint Frankfurt a. M. 1981.
- Tromnau, Gernot und Günter Krause: Volkstümliche Keramik vom Niederrhein. Töpferware des 8. bis 20. Jahrhunderts. Duisburg 1986.
- Deneke, Bernward: Die volkskundlichen Sammlungen. In: Deneke, Bernward und Rainer Kahsnitz (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. München 1978, S. 941.
- Deneke, Bernward: Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs. In: Jahrbuch für Volkskunde 1992, S. 7–21.
- Deneke, Bernward: Volkskunst – Nationale Identität. 1970 bis 1914. In: Nikitsch, Herbert und Bernhard Tschofen (Hg.): Volkskunst. Referate der österreichischen Volkskundetagung in Wien 1995. Wien 1997, S. 13–38.
- Denenen, Friedrich: Die Sammlung nieder-rheinischer Tonarbeiten. Krefeld 1914.
- Erich, Oswald A.: Ein Gestaltungsprinzip der Volkskunst. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für deutsche Volkskunde, hg. v. Konrad Hahn, Jena 1942, S. 104–113.
- Ewald, W. und B. Kuske (Hg.): Katalog der Jahrtausendausstellung der Rheinlande in Köln 1925. Köln (1925).

- Fraenger, Wilhelm: Deutsche Vorlagen auf russischen Volksbildervorlagen des 18. Jahrhunderts. In: Wilhelm Fraenger. Von Bosch bis Beckmann. Ausgewählte Schriften. Köln 1985, S. 193–256.
- Frankewitz, Stefan und Gerd Peter Köster: Die Töpferei Kervenheim. In: Rhein. Jahrbuch für Volkskunde, 24. Bd., 1982, S. 221–235.
- Hader, Bärbel: Die Töpfereien am Niederrhein, = Kunsthandwerk und Manufaktur im Rheinland III. Unveröffentlichte Examensarbeit, vorgelegt bei Friedrich Münch. Bonn 1962.
- Hakenjos, Bernd: Volkstümliche Keramik des Niederrheins. 17.–19. Jahrhundert aus der Sammlung des Hetjens-Museums, Deutsches Keramikmuseum. Düsseldorf 1985.
- Heeg, Egon: Die Köln-Frechener Keramik. 1919–1934. Köln 1992.
- Spamer, Adolf: Volkskunst und Volkskunde. In: Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, 2. Jg. H. 1, 1928, S. 1–30.
- Kerkhoff-Hader, Bärbel: Lebens- und Arbeitsformen der Töpfer in der Südwesteifel. Ein Beitrag der Steinzeugforschung im Rheinland. (= Rheinisches Archiv, Bd. 110) Bonn 1980.
- Kerkhoff-Hader, Bärbel: Remondini am Niederrhein. Die Rezeption druckgraphischer Werke auf Bilderschüsseln des 18./19. Jahrhunderts und ihre wissenschaftliche Entdeckung (im Druck).
- Korff, Gottfried: Volkskunst als ideologisches Konstrukt? Fragen und Beobachtungen zum politischen Einsatz der „Volkskunst“ im 20. Jahrhundert. In: Jahrbuch für Volkskunde 1992, S. 23–49.
- Krause, Günter: Neue Funde aus Duisburg. Von der Spätantike bis zum Industriezeitalter. In: Duisburger Journal/1988, S. 14–15.
- Krause, Günter, Hg.: Stadtarchäologie in Duisburg. 1980–1990 (= Duisburger Forschungen, Bd. 38). Duisburg 1992.
- Kriss-Rettenbeck: Volkskunst – Völkerkunst – Universalkunst. In: Bayer. Blätter für Volkskunde, Jg. 7, Heft 2, 1980, S. 89–109.
- Krisztinkovich, Bela: Motivwanderung in der niederrheinischen und ungarischen Töpferei. In: Keramos 10, 1960, S. 107–109.
- Kunstmuseum Düsseldorf (Hg.): Keramik des Niederrheins. Aus Gegenwart und Vergangenheit. Ausstellungskatalog. Düsseldorf 1967.
- Meyer-Heisig, Erich: Deutsche Bauertöpferei. München 1955.
- Nauman, Hans: Grundzüge der deutschen Volkskunde. Leipzig 1922.
- Naumann, Joachim, Hg.: Keramik vom Niederrhein. Die Irdenware der Düppen- und Pottbäcker zwischen Köln und Kleve. Köln 1988.
- Regionalmuseum Xanten (Hg.), D. Soechting (Red.): Keramik des 18. Jahrhunderts von Haus Gelinde bei Rheinberg, Kreis Wesel (= Führer des Regionalmuseums Nr. 2). Ohne Ort u. Jahr (1976).
- Schmitz-Veltin, Wilhelm: Volkskunst und Brauchtum an niederrheinischen Hochzeitsschüsseln. In: Volkswerk, Jahrbuch des Staatlichen Museums für Volkskunde, hg. v. Konrad Hahn. Jena 1942, S. 54–65.
- Scholten-Neess, Mechthild und Werner Jüttner: Niederrheinische Bauertöpferei. 17.–19. Jahrhundert (= Werken und Wohnen, Bd. 7). Düsseldorf 1971.
- Scholten-Neess, Mechthild: Bauertöpferei am Niederrhein. 17.–19. Jahrhundert. Sonderausstellung, Weeze 1970.
- Scholten Neess, Mechthild: Bauertöpferei vom Niederrhein. 17. bis 20. Jahrhundert (= Schriften des Museumsvereins Dorenburg e. V. Bd. 22). Mönchengladbach 1978.
- Schwedt, Herbert: Moderne Kunst, Kunstgewerbe und Volkskunst. In: Zeitschrift für Volkskunde, 60. Jg., 1968, S. 202–217.
- Segschneider, Helmut: Rezension in: Rheinisch-westf. Zeitschrift für Volkskunde, 26./27. Jg., 1981/82.

- Spamer, Adolf: Volkskunstforschung als akademisches Fach. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Volkskunde, hg. v. Konrad Hahm, Jena 1941, S. 24–35.
- Stephan, Hans-Georg: Die bemalte Irdenware der Renaissance in Mitteleuropa. München 1987.
- Sternberg, Carsten: Niederrheinische Irdenware. Der Sammlungsbestand des Städtischen Kramer-Museums Kempen. Kempen 1986.
- Tromnau, Gernot / Günter Krause: Volkstümliche Keramik vom Niederrhein. Töpferware des 8. bis 20. Jahrhunderts, Duisburg 1986.
- Wildhaber, Robert: Zur Begriffsbestimmung der Volkskunst. In: Harkort, F. u. a. (Hg.): Volksüberlieferung. Festschrift für Kurt Ranke, Göttingen 1968, S. 474–478.

Ofenkachelforschung: Rückblick – Stand – Perspektive

Heinz-Peter Mielke

Ofenkachelforschung hat sich schon lange vom Lustgewinn durch Betrachtung der Stücke verabschiedet, wenngleich es immer wieder Publikationen solcher Art gibt. Sie gleichsam zu verdammen wäre nicht gerechtfertigt, denn Ofenkachelforschung ist immer noch Feldarbeit. Kompendien oder Bücher mit hochgestecktem Titel wie „Die Kachelkunst“ sind deshalb noch immer mit Vorsicht zu genießen und können einfach aus der Gesamtsituation der Forschung heraus den gesetzten Ansprüchen nicht gerecht werden. Mittlerweile ist die Kachel nicht mehr allein Objekt der Forschung, sie ist zum Angelpunkt geworden. Es wird aber noch ein größerer Zusammenhang gefragt sein, und am Ende der Aufarbeitungen wird die Kachel ihren Platz in einer Kulturgeschichte des Heizens oder gar des Wohnens eingenommen haben.

Der Leitfaden zur Keramikbeschreibung von 1987 stellt zu recht fest, dass der Wortschatz zur Ofenkeramik „nahezu ausschließlich (von) kunsthistorischer Diktion geprägt“ ist¹, vermeidet jedoch zugleich eine Zusammenfassung der spezifischen Begriffe. Mit dem Leitfaden wird diese Keramikgruppe zum ersten Mal überhaupt in den Gesamtrahmen eingepasst. Aber auch die Kunstgeschichte hat innerhalb dieses Bezugfeldes einen großen Sprung nach vorne gemacht. Ihr gegenwärtiges Verdienst liegt in der Interpretation der Motive durch die enge Verbindung zwischen dem zeitgenössischen graphischen Material und den Ofenkacheln selbst. Dies gilt besonders für die Renaissance. Ausreichend ist solcherlei Betrachtungsweise freilich nicht, so dass mittlerweile auch fachübergreifende Aspekte aufgegriffen werden.

Wenn wir eine Ofenkachel in die Hand nehmen, so dürfen wir uns nicht von der Faszination derselben beeinflussen lassen. Mag sein,

1 Leitfaden zur Keramikbeschreibung (Mittelalter – Neuzeit). Terminologie – Typologie – Technologie. (=Kataloge der prähistorischen Staatssammlung, Beiheft 2). Kallmünz Opf. 1987, S. 37.

dass man heute schöne alte Kacheln als Wandschmuck² verwendet. Dies wird aber der Funktionalität der Kachel nicht gerecht. Eine Kachel allein aber war und ist nichts; sie erhält ihre Funktion erst durch den Verband als Teil eines Ofens. Wenn jemand aus diesem Kreis ein wertvolles Kaffeeset betrachtet, so sind es nicht Fuß, Henkel oder Untertasse, die faszinieren, sondern das Geschirr in seiner Gänze. So hat es eigentlich auch mit der Kachel zu geschehen. Und wir müssen uns immer wieder von Neuem vergegenwärtigen, was ein Kachelofen ist. Im Gegensatz zum gusseisernen Ofen ist er nämlich kein Möbel im ureigensten Sinn des Wortes. Und seine Existenz ist im Gegensatz zur Immobilie, zu der er gehört, zeitlich begrenzt. Die Verfalldauer richtet sich nach der Art und Weise eines mehr oder weniger offensiven Umganges, nach der Größe und dem Querschnitt des Gebildes (rundformatige sind stabiler als rechteckige) und somit nach seiner Standfestigkeit. Kachelöfen sind daher einer permanenten Erneuerung ausgesetzt. All das hat dazu geführt, dass sich schon im 14. Jahrhundert mit der Nischenkachel eine Normierung durchgesetzt hat, die es erlaubte, Reparaturen und Ersatz unproblematisch durchzuführen bzw. einzuarbeiten. Gleichzeitig ist der Ofen auch so etwas wie die Seele eines Hauses: in den Fehden des 14. und 15. Jahrhunderts waren es zuvorderst die Kachelöfen, die nach einer Eroberung zerschlagen wurden, es sei denn, der Eroberer hatte vom Objekt Besitz für längere Zeit ergriffen. Und ein weiteres ist stets vor Augen zu halten: der Wandel des Kunstbegriffes. Für den Hafner früherer Zeiten waren Kachel und -ofen keine Kunstwerke (eigentlich und ursprünglich zur Baukeramik zählend), sondern Produkte solider handwerklicher Technik, die, ihrem Standort entsprechend, von unterschiedlichem künstlerischem Niveau sein konnten.

Wenn uns das ungemein breite und vielfältige Motivspektrum und somit eine hohe Produktionszahl irritieren sollte, muss man sich vor Augen halten, wer die Abnehmer von Ofenkacheln waren. Das waren

2 Eine Gruppe Kölner Kacheln, vom Kölner Stadtmuseum aus Burgund erworben, diente dort rund 150 Jahre als Wandschmuck (vgl. hierzu Unger, Ingeborg: Kacheln der Bibel-Serie von 1572 und die Serie der Alttestamentlichen Heerführer von 1573. Ein neu erworbenes Kachel-Ensemble im Kölnischen Stadtmuseum von einem Ofen aus einer Pariser Renaissance-Villa. In: Schäfke, Werner (Hg.): Coellen eyn Croyn. Renaissance und Barock in Köln. Köln 1999, S. 307–350, insbes. S. 308). Der für die Aufhängung benötigte Rahmen wurde am neuen Standort belassen, was man aus der Geschichte der Kollektion heraus in diesem Fall als berechtigt erachten kann.

Leute, die sich etwas Komfort leisten konnten. Im deutschen Sprachraum geht man von 30 000 Burgen und Schlössern aus. Zieht man die früh- und hochmittelalterlichen Bauten und die Schlösser nach 1648 einmal ab, so dürften noch gut 10 000 übrig bleiben. Ein Ofen pro Burg kann wohl das Minimum gewesen sein. Dann kommt noch die Zahl der Verwaltungssitze hinzu: Kellereien, Vogthäuser oder wie man diese Dienststellen nennen mag. Auch die Pfarrer konnten in ihren Häusern auf einen gewissen Komfort verweisen und mit ihnen die Prälaten in den geistlichen Institutionen. Reiche Bauern, Schöffen und natürlich die Töpfer selbst kann man ebenfalls hinzunehmen. In den Städten dürfte die Zahl der Kachelofenbesitzer recht hoch gewesen sein. Ein Ofen pro Haus ist hier durchaus realistisch. Wer jetzt eine Endzahl von mir erwartet, den muss ich leider enttäuschen. Ich kann mir jedoch eine Ofenanzahl von 100 000 gut vorstellen, die mit 50 zu multiplizieren ist, um eine Zahl für das Kachelvolumen zu nennen. Die Größenordnung geht auch nur von einem Ofen über mehrere Jahrhunderte hinweg aus; Reparaturleistungen, komplette Umsetzungen, Modernisierungen, zusätzliche Errichtungen sind hier nicht inbegriffen. Wir haben es daher mit einem enormen Wachstumsmarkt zu tun, in dem es sich lohnte, Kacheln aller Preissegmente anzubieten. Dass dieser Markt umkämpft war, sieht man an der Motivzahl. Was damals den Käufern zur Freude gereichen sollte, wird uns heutzutage oft zur Qual. Quälend sind aber noch ganz andere Faktoren.

Die größte Schwierigkeit ist, aus der Vielfalt des Fundmaterials, aus der oft breiten Streuung Aussagen zum Produktionsort zu machen. Dabei sind die Umstände bei Bodenfunden recht wichtig. Allein die Feststellung, ob das Material aus einer Verfüllung stammt oder aus einem Abwurf kann uns neue Aspekte eröffnen.

Die Rückseite³ der Kacheln ist genau so relevant wie die Schauseite; dies gilt auch für die Model. Da gibt einmal die Verwendung von Sackleinen oder eben das Fehlen entsprechender Spuren Hinweise auf die einer bestimmten Werkstatt zuzuweisenden Technik. Der angesetzte Kasten, besonders die Art und Weise der Verschmierung mit dem Rahmen, sind ebenfalls werkstattspezifische Komponenten. Und da ist

3 Dass die Rückseiten konsequent abgebildet werden, gibt es meiner Kenntnis nach erstmalig bei Stäheli, Cornelia: Kacheln, Model und Modelle. Ofenkeramische Abfälle des 15./16. Jahrhunderts aus Diessenhofen TG. Zeitschr. f. Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 59 (2002), S. 333–356. In manchen Fällen wären aber Profilschnitte aussagefähiger.

auch noch der Kasten selbst. Ist er einwulstig oder mehrwulstig, ist er rückläufig oder vorläufig konisch? Diese Fragen der Verankerung der Kachel im Verband scheinen fürs erste irrelevant. Wenn es aber darum geht, Einzel- oder Serienmotive einer bestimmten Werkstatt zuzuweisen, bekommen diese Fragen an die Rückseite eine ganz andere Relevanz. Sie können auch die Frage beantworten, ob Kacheln oder Model gehandelt wurden.

Was bei den Ofenkacheln überrascht, ist die breite Formen- und Motivvielfalt. Dies gilt bereits für die gotischen Kacheln. Im Raume Dieburg⁴ sind die Nischenkacheln in einer solche hohen Zahl hergestellt worden, dass man bereits von einer Spezialisierung der dortigen Töpfereien sprechen kann, viele andere traditionelle Töpfereien müssen sich dann in das Dieburger Fahrwasser begeben haben. Es sieht bald so aus, als wäre die Heimat der Nischenkachel eben dieser Dieburger Raum und dass das Kachelformat über 200 Jahre hier festgelegt wurde. Die Monopolstellung des Dieburger Kachelmaterials hat sogar die Standeshierarchie durcheinander gebracht: Mit den Ulner von Dieburg⁵ ist nämlich eine Familie vom 13. Jahrhundert an in den niederen Adel hineingewachsen. So scheint es auch, dass selbst in späterer Zeit die Zünfte von Hessen-Darmstadt (Dieburg war zwar mainzisch, Darmstadt lag nahe bei) als erste eine Kachel neben einem Topf zum Gegenstand des Meisterstücks gemacht haben. Davon ausgehend müssen wir, wenn es darum geht, bestimmte Produkte den Werkstätten zuzuweisen, auch in die Handwerker Geschichte gehen. Nur eine Zunft mit einem entsprechenden Meisterstück konnte die Kunst der Ofenkachelherstellung hochhalten, wobei noch nichts zur Umsetzung der Motive in das Endprodukt „Ofen“ gesagt ist.

Zunftordnungen, wenn sie nun Hinweis auf eine Kachel als Meisterstück geben, zeigen den Stellenwert des entsprechenden Produktionszweiges an. Sicherlich wird es bei der einen Kachel nicht geblieben

4 Eine Monographie über die Dieburger Nischenkacheln steht noch aus (vgl. entsprechender Hinweis in: Prüssing, Gerlinde und Peter: Das spätmittelalterliche Töpferzentrum Dieburg. Dieburger Jahrbuch 2002, S. 61–97, insbes. S. 66 f.), nachdem die großartigen Fundkomplexe bereits 1985 auf der Lohrer Tagung des Arbeitskreises vorgestellt wurden. – Fundkomplexe für das 16. Jhd. sind bislang ausgeblieben; die entsprechenden Abwurfplätze sind vermutlich unter dem Bahnhofsgelände (mündliche Mitteilung von Peter Prüssing vom August 2003); die Autopsie einer solchen Fundlage könnte die gesamte süd- und oberhessische Kachelforschung durcheinanderbringen.

5 Von lat. olla = Topf; daher Ulner = Töpfer; auch Aulner oder Eulner im Mittelrheingebiet und am nördlichen Oberrhein.

sein, denn ein Ofen, und dies ist ausschließlich Ziel des Produzenten, verlangt geradezu nach einer bunten Motivvielfalt. Ob aber das Meisterstück schon im Hinblick auf eine Serie angelegt war, lässt Zweifel aufkommen; eher können hier Einzelmotive eingeordnet werden. Der Begriff der Kachel als Meisterstück kann sich aus dem Selbstverständnis der Töpfer heraus eigentlich auch nur auf den keramischen Werdegang erstrecken. Die Umsetzung einer graphischen Vorlage in eine Form kann nicht Gegenstand des Hafners gewesen sein. Hier wissen wir noch viel zu wenig. Hinweise auf das Zusammenwirken zwischen Formenschnneider, gusseisernen Ofenplatten und Ofenkacheln gab es schon verschiedentlich.⁶ Wie kompliziert oder aus pragmatischer Sicht heraus einfach dies gewesen sein muss – zumindest für den hessischen oder nassauischen Bereich, wo wir auf der einen Seite bekannte Eisenhütten haben und auf der anderen florierende Töpferwerkstätten – zeigt, dass wir kaum wissen⁷, wer die Formenschnneider für die Gussplatten waren. Auch hier ist weniger Feldarbeit gefordert als eine bessere Nutzung der Archivalien und natürlich das so gefragte Quentchen Glück. Zweifellos mussten sich die Hüttenbesitzer, wollten sie erfolgreich sein, sich dieser Personen bedient haben. Mit dem Formenschnitt beruflich zu tun hatten einmal die Münzer, dann aber Vertreter der holzbearbeitenden Berufe wie Mollenhauer oder Bilderschnitzer. Für die Gegend um Butzbach und für den Vortaunus, letztere übrigens Dank Karl Baeumerths Bemühen, dem der Verfasser einige Aussagen über Ofenkacheln vorausschicken konnte, eine gut erfasste Keramiklandschaft, bietet sich der Usinger Baumeister und Hofbildmaler Heinrich Wendt (um 1621, +1691)⁸ an, eigentlich ein Multitalent, der seinen Formenschnitt „ohne eines Schreiners Hulff verfertigt“, was wohl nichts anderes bedeutet, als dass hier eigentlich Schreiner für die Umsetzung einer Zeichnung gefragt wären. Nach dieser entscheidenden Aussage haben wir ein Zusammenspiel zwischen Zeichner, Schreiner und Endproduzent (dieser Begriff wurde deshalb gewählt, weil Wendts Tätigkeit derzeit nur für Eisenhütten belegt ist), und eigentlich müsste auch noch der Produzent der Vorla-

6 Vgl. Mielke, Heinz-Peter: Ein hessischer Hafner und sein Werk. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 21 (1981), S. 23–52, insbes. S. 25.

7 Nach Schumacher, Walter: Biblische Bilder in alten Eisen. Köln 1976, S. 114 tut sich hier ein riesiges Neuland auf.

8 Vgl. Baeumerth, Karl: Ofenplattenmodel des Hinrich Wendt aus Usingen aus dem Jahr 1685. Nassauische Annalen 104 (1993), S. 117–136, hier S. 118.

ge genannt sein. Gleichzeitig gibt eine Notiz Wendts, „daß er diese Formen auß von hier gemachten Form nicht genommen, sondern gantz frisch auß biblischen Historien ordiniert“⁹ Hinweis, dass Abformen wohl recht gebräuchlich war. Hans-Werner Peine¹⁰ kann ebenfalls in diesem Zusammenhang mit einem Beispiel aufwarten: Die Formen der Bibel- und Heerführerserie des Kölner Kachelsujets konnte zwischenzeitlich mit großer Bestimmtheit dem Bildhauer, Architekten und Formenschneider (für Ofenlatten) Wilhelm Vernuken (~ 1540–1607) und die Ausführung dem Kachelbäckermeister Dyrych von Buir zugeschrieben werden.¹¹ Nimmt man noch das Beispiel Philipp Soldans¹² hinzu, so verdichtet sich doch sehr wohl die Verbindung zwischen dem Formenschnitt und der Plattenkunst. Der für kurze Zeit in Antwerpen tätige Adolf van Wenendaele¹³ musste sich vertraglich verpflichten, die in der neuen Betriebsstätte gebrauchten Model weder zu zerstören, noch an eine andere Werkstatt weiterzugeben. Man sieht an diesem Passus, dass die Form als das eigentliche Kapital des Kachelbäckers angesprochen wurde, die wie beim Siegel, wenn der Zweck erfüllt war, zerschlagen wurde. Ob die Weitergabe an einen anderen Kachelbäcker als Verkauf oder als mitgenommenes Betriebsvermögen zu werten ist, bleibt nach Quellenlage offen. Dass die Model, wie beim Salzburger Beispiel¹⁴ an Stelle einer Zerstörung eingemauert wurden oder wie in Ravensburg¹⁵ in der Zwischendecke versteckt waren, mag vielleicht mit einem Fünkchen Glauben an eine Weiterverwertung interpretiert werden.

Dieser kurze Einschub soll für einen weiteren Gedankengang genutzt werden: Bislang sprechen wir immer von Ofenkacheln, ohne

9 Baeumerth S. 126 und 136.

10 Vgl. Peine, Hans-Werner: Kaiser – Krieger – Putten. Der Kölner Kachelbäcker Dyrych Westermann von Buer im Dienste der Selbstdarstellung des Schloßherrn Rütger von der Horst. In: Alshut, Elmar, Guido v. Büren, Marcell Perse (Hg.): Ein Schloß entsteht ... Von Jülich im Rheinland bis Horst in Westfalen, Jülich 1997, S. 61–68, insbes. 65 ff.

11 Vgl. Unger, S. 345 f.

12 Vgl. Kippenberger, Albrecht: Philipp Soldan zum Frankenberg – ein hessischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts. Meister der Ofenplatten. Wetzlar 1926.

13 Vgl. Unger, S. 346.

14 Vgl. Svoboda, Christa: Alt-Salzburger Hafnerkunst. Model und Kacheln des 16. bis 18. Jahrhundert aus der Stobl-Werkstatt. Mit einem Beitrag von Friederike Zaisberger. Salzburg 1981.

15 Vgl. Ade-Rademacher, Dorothee und Susanne Mück: „Mach Krueg, Haeffen, Kachel und Scherbe“. Funde aus einer Ravensburger Hafnerwerkstatt vom 16. bis 18. Jahrhundert. Stuttgart 1989.

uns mit letzter Gewissheit Gedanken über den Fertigungsprozess¹⁶ gemacht zu haben. Für die frühen Kacheln dürfte eine Holzform die Grundlage gewesen sein. Funde von Modellen gibt es zwar, doch was war die Vorstufe? Renaissachekacheln, wenn sie zudem als Serie gedacht waren, haben eine identische Rahmengestaltung und ein variierendes Motiv. Nun macht es keinen Sinn, für jede neue Kachel eine Edition neben dem Bild auch den Rahmen neu zu erarbeiten. Vielmehr hat man auf einen vorhandenen (positiv gestalteten) Rahmen zurückgegriffen und das Mittelteil, ebenfalls erhaben, eingefügt und so eine neue Gesamtform¹⁷ abgeformt, um hieraus Kacheln zu backen. Dieses Verfahren geht von einem erhabenen geschnitzten oder modellierten Modell aus, sicherlich einfacher herstellbar als ein Formenschnitt und effizienter im gesamten Ablauf. Vor allem aber ermöglichte das Verfahren die unabhängige Nutzung des Modells. In dem der Schnitzer oder Modeller sein Modell lediglich für einen Modeler nutzte, war es ihm möglich, sein „geistiges Eigentum“ an verschiedene Töpfer zu geben. Ob es den Beruf eines Formenbäckers¹⁸ gab, als Spezialisierung aus dem Töpfergewerbe hervorgegangen, ist weiter unklar. Man geht wohl nicht fehl, dieser Annahme zuzuneigen, sollte sie jedoch nur als Ausnahme innerhalb einer kachelproduzierenden Hochburg zulassen.

Diese so einleuchtende Prozedur der Herstellung hat aber einen Haken, denn es gibt Beispiele, dass es nicht ausschließlich so war: Das Motiv „Der Glaube“ zeigt das Mittelteil im Negativ.¹⁹ Einfache, fast

16 Vgl. Mielke, Heinz-Peter: Kachelöfen selbst gebaut. Köln 1981, S. 23–53.

17 Dies ist ein häufig angewandtes Verfahren, so auch bei der Herstellung von Zierziegeln.

18 Wenn wir von Kachelbäcker und Formenbäcker reden, so betrachten wir die Berufsbilder aus heutiger Sicht. In der zeitgenössischen Diktion gibt es die Abgrenzung nicht. Ausschließliche Kachelhersteller gab es wohl auch nicht; je nach Bedarf hatte einmal die Gebrauchskeramik, einmal die Bau- und die Ofenkeramik Priorität. Im Gegensatz zum Irdengeschirr dürften Kacheln in erster Linie Auftragsarbeit gewesen sein.

19 Vgl. Franz, Rosemarie: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus. Graz 1981, Abb. 441. Zu diesem Stück muss noch ein Rahmennegativ vorhanden gewesen sein, so dass dann eine komplette Kachel aus abgeformt werden konnte. Es ist auch denkbar, dass eine Ausformung separat erfolgt ist mit einer späteren Einpassung in einen Rahmen. Aus dieser Perspektive ist es auch nicht eindeutig, ob es sich bei den Arbeiten Wolfgang Leupolds (Franz Abb. 227–229) wirklich um Modelle handelt oder um ausgeformte Mittelteile, als Anschauungsstücke für den Kunden bestimmt. Für den Musterkatalogcharakter spricht die vertiefte Numerierung und Monogrammmierung, gegen das Modell das generelle Nichtvorhandensein vertiefter Werkstatthinweise auf Kacheln (Ausnahme Franz Abb. 261, vgl. dazu nachfolgende Fußnote 24) und das Fehlen einer konkreten Ausformung.

naive Bildkacheln, nicht als Serie gedacht, dürften nicht aus einer Form stammen, sondern ohne Zwischenstufe als Endprodukt gestaltet worden sein. Dies mag auch für die hochwertigen Kacheln aus der Produktion von Vest, Kraut und anderen so gewesen sein. So konnten sich diese ein Monopol bewahren.

Abformungen sind häufig vorgekommen. Durch diesen Klau brauchte man nicht erst einen Model zu erwerben. Aber es sind eher partielle Abformungen, die sich durch die Wiederkehr einzelner Segmente beim Rahmen zeigen. Hier ist mit der Schieblehre Maß zu nehmen, um festzustellen, ob eine Schrumpfung festzustellen ist und somit ein Formenklau; anderenfalls würde dies gleiche Herkunft bedeuten oder aber, dass der Rahmen aus Einzelelementen zusammengesetzt wurde.

In der Regel dürfte die Verwendung von Fremdformen erfolgt sein, da die Meisterordnungen immer von der Herstellung einer Kachel sprechen, nicht aber von dem Model. Die Signierung und Monogrammierung stellt ein Problem dar, das noch einer abschließenden Bewertung bedarf. Auffällig ist, dass recht viele Formen mit Initialen versehen sind, und zwar rückseitig. Zumindest ist daran zu denken, dass sich der Besitzer darin manifestiert hat, alternativ der Hersteller der Form. Doch wieso haben nur so wenige vollsignierte Formen? Wäre es der Formenbäcker, würde ein Vermerk wie „zu beziehen bei Johann N. im Orte x, wohnhaft in der Töpfergasse 17“ zu erwarten sein, jedenfalls etwas Aussagefähigeres als zwei Buchstaben. So liegt es nahe, dass das Monogramm doch die Initialen des Formenbenutzers sind, vom Bäcker in die noch ungebrannt (!) verkaufte Form vertieft²⁰ als Eigentumsvermerk eines speziellen Modells inmitten eines Sammelsuriums, um bei Wanderung auf dieses Eigentum zurückgreifen zu können.²¹ Kacheln mit Namensbezügen in ausgeschriebener²² oder abgekürzter Form auf der Schauseite hingegen dürften ursprünglich die Namen des Formenbäckers (oft personengleich mit dem Kachelbäcker) wiedergeben. Nun aber haben wir auch Kacheln vor uns, bei denen die Jah-

20 In der Rüdeshheimer Kollektion gibt es auch einen Model mit rückseitig engobierten Initialen, so dass bei diesem Stück eine spätere Signierung vorliegen dürfte.

21 Man darf davon ausgehen, dass sich der Formenbestand einer gewöhnlichen Töpferei mit Kachelproduktion aus verschiedenen Quellen gebildet hat, so von zugewanderten Gesellen, durch Einheirat übernommen, gezielten Käufen und vielleicht auch aus Eigenversuchen. In diesem Zusammenhang vgl. das Beispiel des A. Wendendael, Anm. 13.

22 Es liegt nahe, darin ein Meisterstück zu sehen.

reszahl und die Monogramme spiegelbildlich erscheinen. Bei diesen Stücken ist es offensichtlich so, dass der Formenbesitzer die Daten in die bestehende Form graviert hat, und zwar aus Ungewohnheit nicht spiegelbildlich, sondern richtig herum.²³ Ein anderes Beispiel für eine nachträgliche Manipulation ist bei Rosemarie Franz abgebildet.²⁴ Es ist eine Kachel mit spiegelbildlich, jedoch vertiefter Inschrift, so dass die Kachel durch Auflage von Lettern auf dem Model ihre Inschrift erhalten hat. Eine andere Möglichkeit gibt es nicht.

Eine Beobachtung erscheint für die Herstellung der Blattkacheln relevant: Selten vorkommende „Füßchen“ auf der Blattrückseite, noch seltener diagonal angelegte Stabilisierungen²⁵, sprechen dafür, dass – ähnlich wie beim Ansetzen eines Henkels an einem Krug – das Blatt vorproduziert war, ebenso der Rahmen und dass beides sodann vorge-trocknet wurde. Damit die Plastizität des Motivs nicht leidet, wurde das Blatt unterfüttert, um dann im lederharten Zustand mit Schlicker in den Rahmen eingepasst zu werden. Erst dann wurde der Kasten aufgesetzt und seitlich verschmiert. Wenn dies die allgemeine Weise der Produktion war, so erklärt sich das Sacktuch nicht als Mittel des Feuchthaltens bzw. des verzögernden Trocknens, sondern als Zweckstück, um das Festbacken auf einer Unterlage während des Trocknens zu vermeiden.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist das Problem des Handels mit Ofenkacheln. Schon seit langem vertrete ich die Auffassung, dass neben Kacheln auch Model gehandelt wurden. Freilich gilt dies nicht für besondere Qualität, sondern für das mittlere Preisgefüge. Anders kann man die breite Streuung von Kacheln mit der Signatur „HANS BERMAN“ von der Schweiz bis hin nach Skandinavien nicht erklären.²⁶ Kacheln als Fertigprodukte konnten dort gehandelt werden, wo ein günstiger Transport auf dem Wasser (stets stromabwärts) möglich war. Dies mag so für den Rhein gewesen sein und auch für Werra und Weser.²⁷ Nicht auszuschließen ist dies für die Donau und die Oder.

23 Beispiel dafür bei R. Franz Abb. 262 (Kachel mit 1588 und VF).

24 Ebd. Abb. 261: 1588 PW (PW) verlesen, richtig GB. Für eine spätere Veränderung spricht auch die gedrängte Anordnung der Schriftzeile.

25 So auf Kacheln aus Rüdeshheim, eine davon mit Inventarnr. C 128. Vom Verf. wird in Kürze eine Bestandsbeschreibung der Kacheln des Rheingauer Weinmuseums erfolgen.

26 Vgl. Mielke, wie Anm. 6.

27 Vgl. Stephan, Hans-Georg: Werrakeramik und Weserware. Zentren der Renaissancekeramik im Werraland und an der Oberweser. In: Mielke, Heinz-Peter (Hg.): Keramik an Weser, Werra und Fulda. Minden 1981, S. 69–90, insbes. S. 70.

Gerade das Gewicht und die Anfälligkeit der manchmal mit einem recht dünnen Blatt versehenen Kacheln stellte ein großes Problem da, benötigte man für einen akzeptablen Ofen schon gut ein halbes Hundert und immer noch einige Stücke als Reserve. Da war es einfacher, Model einzukaufen oder sich einige Kacheln zu besorgen, um diese als Ausgang für eine ganze oder partielle Abformung zu benutzen.

Beim Stichwort „Qualität“ ist noch folgendes anzumerken: Qualität ist stets dort anzutreffen, wo sich Kachelbäcker bewährter Modellschneider bedienen oder wo – hier sei das Beispiel von Vest genannt – sich der Kachelbäcker so weit künstlerisch entwickelt und sich selbst gar nicht mehr als Kachelbäcker empfunden hat, sondern heute würde man sagen als Kreativer. Solche Formen gingen natürlich nicht in den Handel. Diese Qualitäts-Adressen findet man in den bedeutenden Handelsstädten, weil man sich das (End-)Geschäft nicht aus der Hand nehmen lassen wollte, weil dort Stapelrecht und Messeplatz angesiedelt war, weil der Mann mit gefüllter Geldkatze nicht im ländlichen Gasthaus logierte, weil dort auch die Bankhäuser vertreten waren. Wenn man heutzutage etwas Exklusives will, fliegt man nach New York oder Mailand und nicht nach Unterpfaffenhofen; damals waren die Adressen für hochwertige Öfen Köln (für den gesamten Nordwesten), Nürnberg (für das Ostgeschäft), Lübeck (für den Ostseeraum), Augsburg vielleicht für den schwäbischen Raum, Frankfurt am Main (für den Mittelrhein), wohl bevorzugt als Ideenumschlagplatz. Bei diesen ersten Adressen wurde auf Bestellung gearbeitet, und bei den Öfen wurde auf Individualismus höchster Wert gelegt. Als Muster der Kunstfertigkeit dienten die Öfen in den Ratsstuben, in Residenzen, bei wohlhabenden Handelsleuten und in Badestuben, alles zusammen das Internet des 16. Jahrhunderts. Gerade die individuelle Auftragsabwicklung brachte es mit sich, dass traditionelle Handelswege und Transportmittel verlassen wurden. Da konnte es schon einmal vorkommen, dass sich ein Ofen nach Paris oder nach Nordspanien verirrte.

Wohl mit dem Handel hängt auch die Monogrammierung oder Signierung zusammen. Auch hier ist Forschungsbedarf. Während wir eine kleine, gut überschaubare Kachelfamilie mit einer Signaturzeile kennen, die uns die Namen der Hersteller voll ausgeschrieben nennt²⁸, was bei weitem nicht bedeutet, viel über den jeweiligen Töpfer zu wissen, geschweige ihn überhaupt lokalisieren zu können, haben wir weit größere Schwierigkeiten, Meisterzeichen oder Initialen aufzulösen. Es gibt weder eine veröffentlichte Liste der Monogramme auf Kacheln

noch eine regionale oder darüber hinausreichende Zusammenstellung der führenden Namen²⁹ in unserer Branche. Bei den Kölner Kacheln haben wir ein an eine Hausmarke erinnerndes Meisterzeichen, sodann in einer Kartusche die Buchstabenfolge ATW, nach Unger³⁰ Hinweis auf Anton Wenendael, jedoch in letzter Konsequenz nicht zufriedenstellend.

Hier muss man unterscheiden zwischen einer erhabenen und nicht erhabenen Signatur. Erhabene Signaturen sind in der Patrizie oder dem Modell erhaben angelegt, in dem Modell vertieft, um bei der Kachel wieder erhaben profiliert zu sein. Es gibt den Verdacht, dass auf das Modell Bleiletern aufgelegt wurden. Vertiefungen bei der Kachel (erhöht in dem Modell, vertieft beim Modell) sind Hinweise auf einen Besitzerwechsel des Modells mit entsprechender Markierung.³¹

Wenn schon vor rund 100 Jahren Kachelforschung aus mitteleuropäischer Perspektive auf Skandinavien gerichtet war und diese durch die frühen Arbeiten von Konrad Strauss auch auf die Ostseeküste bis in das Baltikum ausgedehnt wurden, war und ist noch vieles ein Desiderat. In den letzten dreißig Jahren wurde dann auch das Interesse in Polen und in der ehemaligen Tschechoslowakei geweckt und dadurch die traditionellen deutschsprachigen Länder und Gebiete als Kern der Ofenkachellandschaft um eine Interessenrichtung nach Osten erwei-

-
- 28 Mielke, Heinz-Peter: Renaissance-Kacheln mit Vollsignatur ihrer Hersteller: Berman, Herc(i), Kitz, Obetschon und Q(u)is. *Keramos* 102 (1983), S. 45–54. Nachzutragen sind Tomus (Thomas) Hart aus Gießen (über diesen ist ein Aufsatz von Klaus Engelbach zu erwarten), Hans We(h)n, Ulrich Stapf (Rosemarie Franz: *Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus*. Graz 1981, Abb. 150f.) und möglicherweise ein Hafner namens Winter (von diesem ein Namensfragment NTER im Museum von Rüsselsheim ohne weitere Hinweise auf eine Allegorie der Jahreszeit). In Rüsselsheim befindet sich auch ein Fuß mit WENDEL AYRMAN 1563, der auf Ofenkacheln bislang noch nicht aufgetaucht ist.
- 29 Erfreulicherweise gibt es immer wieder Ausnahmen (z. B. Engelbach, Klaus: *Beiträge zur Gießener Töpferei. IV. Gießener Töpfer und ihre Produkte im 16. und 17. Jahrhundert*. In: *MOHG NF* 79 (1984), S. 117–144 und Baeumerth, Karl: *Töpfer und Ziegler in Hessen-Homburg*. Usingen 1987), doch bis zu einer flächendeckenden Bearbeitung dürften noch Jahrzehnte vergehen.
- 30 Wie sich die unterschiedlichen Hausmarken auf den Kölner Kacheln auch noch nicht auflösen können. Es ist gut denkbar, dass dies die Zeichen der Schnitzer sind.
- 31 Die Initialen V und I bei in Dänemark gefundenen Fürstenkachel zum ausgeschriebenen Töpfernamen HANS HERCI (vgl. Liebgott, Niels-Knut: *Kakler. Hovedtræk af kakkelovns historie ca. 1350–1600*. Kopenhagen 1972) sind demnach Zeichen einer Werkstatt, die sich des Modells in sekundärer Nutzung bedient hat.

tert. Für Polen gilt nach wie vor die Arbeit von Maria Dabrowska³² als wegweisend. In ihrem 1988 in Düsseldorf gehaltenen Vortrag³³, der die wichtigsten Forschungsprobleme nennt, bemängelt sie die fehlende komplexe Erfassung³⁴ und greift Fragestellungen auf, die den kunsthistorischen wie archäologischen Bereich verlassen und in die Sozialgeschichte und in die Alltagskultur übergehen. Auch in Tschechien sind wir von einer flächendeckenden Erfassung der Kacheln noch weit entfernt. Das in Prag konzentrierte Untersuchungsmaterial³⁵ zeigt vor allem Topfkacheln mit einem angesetzten quadratischen Blatt, voller heraldischer Motive, dann eine große Gruppe mit religiösen Aussagen. Rechteckige, hochformatige Kacheln scheinen aus der Duplizierung des quadratischen Formates entstanden zu sein. Erstaunlich ist die recht frühe Ornamentierung, die nach Westen hin wohl keine Rezeption erfahren hat, jedenfalls nicht in dem Umfang, wie es das Prager Material impliziert. Das bei Richterová³⁶ abgebildete Kalenderblatt aus dem 14. Jahrhundert zeigt einen Kuppelofen mit Schüsselkacheln in der Wölbung. Dieser Ofen gehört eindeutig in eine Badestube, und es stellt sich so die Frage, ob nicht ein Entwicklungsstrang der Beheizung der häuslichen Wohnung über die Badekultur zu verfolgen ist.

Die Beschäftigung mit Ofenkacheln hat zwischenzeitlich auch die traditionellen Kachelländer verlassen: So kann man in den Niederlanden sehr wohl eine Kachelkultur nachweisen, nur ist man dort entgegen der allgemeinen Tendenz im 16. Jahrhundert, als sich das „zarte Pflänzchen Kachel“ zu entwickeln begann, zum Kamin zurückgekehrt.³⁷ Aber viel spannender ist folgende Begebenheit: Im Jahre 1998

32 Vgl. Dabrowska, Maria: *Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1987.

33 Vgl. Dies.: *Kacheln und Kachelöfen im mittelalterlichen und neuzeitlichen Polen*. Die wichtigsten Forschungsergebnisse. Vortrag anlässlich des Internationalen Keramik Symposiums Düsseldorf 1988.

34 In diesem Zusammenhang vgl. auch Kilarska, Elzbieta und Maciej Kolarski: *Öfen und Ofenkacheln aus den ehemals preußischen Gebieten Polens*. *Keramos* 133 (1991), S. 15–38. Das dort aufgezeigte Material hebt sich durchaus von dem innerpolnischen ab.

35 Vgl. Richterová, Julie: *Středověké kachle*. Prag 1982.

36 Vgl. ebd. S. 20.

37 Zu diesem Thema, jedoch unter besonderer Berücksichtigung der Herdsteine, hat der Verfasser eine Arbeit begonnen. Allgemein zur Situation in den Niederlanden vgl. Dubbe, B.: *De kacheloven in onze gewesten*. Lochem 1966; ders.: *Import van Kacheltegels in de zestiende eeuw*. In: *Antiek* 14, S. 519–523. Siehe auch: Gangelen, Hans van und J. Schoneveld: *Een vondst van 16^e – eeuwse kacheltegels uit de St. Walburgweem te Groningen*. In: *Westerheem* 40 (1991), S. 108–125.

konnte Antonio Perla zum Erstaunen der Fachwelt von Ofenkacheln aus dem spanischen Baskenland berichten.³⁸ Dies war zumindest in Spanien von solch großer Beachtung ob der Einmaligkeit, dass selbst Fernando Checa, der Direktor des Museo del Prado, das Vorwort zur Publikation verfasst hat. Bei dem dort im Rahmen der Restaurierung des Palastes Aguirrebeña in der Stadt Bergara hervorgetretenen Kachelmaterial handelt es sich keinesfalls um die Überbleibsel eines entsprechenden Ofens, vielmehr sind diese in die Fassade eingelassen und bilden somit eine Brücke zu den südspanischen azulejos, aber auch zur Mudejar-Architektur im benachbarten Aragon. Zwar spricht die Anzahl von insgesamt 56 Kacheln für einen ehemaligen kompletten Ofen; fehlende Gebrauchsspuren auf der Rückseite könnten dafür sprechen, dass die Kacheln von Anfang an für eine Verwendung als Außenzier³⁹ gedacht waren. Diese wird Joan de Marutegui zugeschrieben, der als Zahlmeister unter Karl V. in Oberitalien gedient hat und auch in Lothringen war. Somit könnte er durchaus mit dem Kachelofen konfrontiert worden sein. Und vielleicht sollte ein solcher Ofen auch in Bergara gebaut werden. Mangels eines Ofenbauers könnten die Stücke liegengelassen sein und später ihre Verwendung in der Fassade gefunden haben.

Von traditionellen Kachelöfen im Stile der Zeit in spanischem Gebrauch erfahren wir erst im Jahre 1768, als zwei mit einer Vase auf einem Sockel als oberer Abschluss und mit einem Goldgirlandendekor für den Madrider Königspalast in Sachsen geordert wurden. Doch dieses war und ist eher eine Ausnahme und kaum einer Beachtung wert, ging es bei den Kachelöfen keinesfalls um eine grundlegende Neuorientierung der Heizung, vielmehr um Vermittlung eines Ambientes im Stil anderer europäischer Kulturen.

Lassen Sie mich ein Fazit ziehen: Wenn man sich intensiv mit der Ofenkachel und ihrem historischen Kontext beschäftigt, so muss man einfach noch erhebliche Defizite konstatieren, und es kommen Fragen auf, die wiederum neue Fragen aufwerfen. Voraussetzung für eine effektive Ofenkachelforschung ist eine umfassende Aufnahme der

38 Perla, Antonio: *Historia de una estufa. Las placas ceramicas del XVI en la casa Aguirrebeña de Bergara*. Irun 1998.

39 Ähnlich den als Altarverzierung verwendeten Kacheln in Florenz; dazu R. Franz, *Abb. 272*.

Bodenfunde. Was seitens der Archäologie aus Zeitmangel vor 25 Jahren nicht zu schaffen war, ist heute aus Geldmangel nicht vollziehbar. Auch noch etwas anderes ist hinderlich: Wollte man sich vor 25 Jahren über Kachelfunde informieren, so ging man in das zuständige Museum. Will man es heute tun, bedarf man eines Kenners der lokalen Literatur und Geschehnisse, man sollte die archäologischen Ämter, wo das meiste unbearbeitete Material liegt, wenn es nicht mangels Lagerkapazität wieder zur Auffüllung dem Boden zurückgegeben wurde, genauso kontaktieren wie die Museen, aber vielleicht ist der Kontakt zu Raubgräbern, wie wir es von der Himmelscheibe aus Nebra her kennen, der vielversprechendste Weg.

Literatur

- Ade-Rademacher, Dorothee und Susanne Mück: „Mach Krueg, Haeffen, Kachel und Scherbe“. Funde aus einer Ravensburger Hafnerwerkstatt vom 16. bis 18. Jahrhundert. Stuttgart 1989.
- Baumerth, Karl: Töpfer und Ziegler in Hessen-Homburg. Usingen 1987.
- Baumerth, Karl: Ofenplattenmodell des Hinrich Wendt aus Usingen aus dem Jahr 1685. Nassauische Annalen 104 (1993), S. 117–136.
- Dabrowska, Maria: Kafle i piece kaflowe w Polsce do końca XVIII wieku. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1987.
- Dabrowska, Maria: Kacheln und Kachelöfen im mittelalterlichen und neuzeitlichen Polen. Die wichtigsten Forschungsergebnisse. Vortrag anlässlich des Internationalen Keramik Symposions Düsseldorf 1988.
- Dubbe, B.: De kacheloven in onze gewesten. Lochem 1966.
- Dubbe, B.: Import van Kacheltegels in de zestiende eeuw. In: Antiek 14, S. 519–523.
- Engelbach, Klaus: Beiträge zur Gießener Töpferei. IV. Gießener Töpfer und ihre Produkte im 16. und 17. Jahrhundert. In: MOHG NF 79 (1984), S. 117–144.
- Franz, Rosemarie: Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus. Graz 1981.
- Gangelen, Hans van und J. Schoneveld: Een vondst van 16^e- eeuwse kacheltegels uit de St. Walburgweem te Groningen. In: Westerheem 40 (1991), S. 108–125.
- Kilarska, Elzbieta und Maciej Kolarski: Öfen und Ofenkacheln aus den ehemals preußischen Gebieten Polens. Keramos 133 (1991), S. 15–38.
- Kippenberger, Albrecht: Philipp Soldan zum Frankenberg – ein hessischer Bildhauer des 16. Jahrhunderts. Meister der Ofenplatten. Wetzlar 1926.
- Leitfaden zur Keramikbeschreibung (Mittelalter – Neuzeit). Terminologie – Typologie – Technologie. (= Kataloge der prähistorischen Staatssammlung, Beiheft 2). Kallmünz Opf. 1987.
- Mielke, Heinz-Peter: Ein hessischer Hafner und sein Werk. In: Kunst in Hessen und am Mittelrhein 21 (1981), S. 23–52.
- Mielke, Heinz-Peter: Kachelöfen selbst gebaut. Köln 1981.
- Mielke, Heinz-Peter: Renaissance-Kacheln mit Vollsignatur ihrer Hersteller: Berman, Herc(i), Kitz, Obetschon und Q(u)is. Keramos 102 (1983), S. 45–54.

- Peine, Hans-Werner: Kaiser – Krieger – Putten. Der Kölner Kachelbäcker Dyrych Westermann von Buer im Dienste der Selbstdarstellung des Schloßherrn Rütger von der Horst. In: Alshut, Elmar, Guido v. Büren, Marcell Perse (Hg.): Ein Schloß entsteht ... Von Jülich im Rheinland bis Horst in Westfalen, Jülich 1997, S. 61–68.
- Perla, Antonio: Historia de una estufa. Las placas ceramicas del XVI en la casa Aguirrebeña de Bergara. Irun 1998.
- Prüssing, Gerlinde und Peter: Das spätmittelalterliche Töpferzentrum Dieburg. Dieburger Jahrbuch 2002, S. 61–97.
- Richterová, Julie: Středověké kachle. Prag 1982.
- Schumacher, Walter: Biblische Bilder in alten Eisen. Köln 1976.
- Stäheli, Cornelia: Kacheln, Model und Modelle. Ofenkeramische Abfälle des 15./16. Jahrhunderts aus Diessenhofen TG. Zeitschr. f. Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 59(2002), S. 333–356.
- Stephan, Hans-Georg: Werrakeramik und Weserware. Zentren der Renaissancekeramik im Werraland und an der Oberweser. In: Mielke, Heinz-Peter (Hg.): Keramik an Weser, Werra und Fulda. Minden 1981, S. 69–90.
- Svoboda, Christa: Alt-Salzbürger Hafnerkunst. Model und Kacheln des 16. bis 18. Jahrhundert aus der Stobl-Werkstatt. Mit einem Beitrag von Friederike Zaisberger. Salzburg 1981.
- Unger, Ingeborg: Kacheln der Bibel-Serie von 1572 und die Serie der Alttestamentlichen Heerführer von 1573. Ein neu erworbenes Kachel-Ensemble im Kölnischen Stadtmuseum von einem Ofen aus einer Pariser Renaissance-Villa. In: Schäfke, Werner (Hg.): Coellen eyn Croyn. Renaissance und Barock in Köln. Köln 1999, S. 307–350.

Vergessene und unbekannte Habaneröfen

Ludwig Döry

Eigentlich war Ungarn bis 1945 quasi ein Feudalstaat. Die Rache der Geschichte folgte am Fuße, sie war für die Adelsschicht vernichtend. Die Eliminierung betraf auch jene ungarischen Adeligen, deren Sitze in Folge des Friedens von Trianon 1920 an Nachfolgestaaten jenseits der Staatsgrenze gefallen sind.

Kulturträger war jedoch bis dahin der Adel, voran die Aristokratie, dessen finanzielle Mittel erlaubten, die Wohnsitze mit prächtigen Öfen auszustatten. Merkwürdig stiefmütterlich wurden bislang einschlägige nachmittelalterliche Denkmäler sowohl in Ungarn als auch in den benachbarten Nachfolgestaaten ganz allgemein behandelt. War es nach 1945 unopportun, sich mit Relikten der noch so nahen Verfemten zu beschäftigen? Oder hatten Forscher der Nachfolgerstaaten Ressentiments gegenüber den ehemaligen magyrischen Herren? Weder noch – meines Erachtens liegt der Grund für die Vernachlässigung nachmittelalterlicher Objekte schlicht am Desinteresse: Öfen sind Gebrauchsgegenstände und keine Kunstwerke, ihre Geschichte wird nicht reflektiert. Ich erinnere mich noch gut an meinen Besuch von Schloss Bojnice (Bajmóc) im Jahre 2000, als wir bei der obligaten Führung am sehr großen Ofen des Grafen Pálffy kommentarlos vorbeigeschleust wurden, während Gemälde ausführliche Würdigung erfuhren. Ein besseres Schicksal bezüglich Erforschung erlebten die Heizungseinrichtungen der bäuerlichen Bevölkerung. Hinzu kommt das vorrangige Interesse von Forschern und Sammlern am Geschirr der Habaner, Ofenkacheln verblieben im wissenschaftlichen Abseits. Die rühmenswerte Ausnahme betrifft Ostungarn (s. u.).

Prächtige Öfen aus Schlössern wurden zwar auch als etwas Besonderes gewürdigt, aber als gewichtige Gruppe selten herausgehoben, oft nur kursorisch erwähnt. Wir meinen die homogene Gruppe der vier noch stehenden monumentalen Öfen in der Slowakei und in Ungarn¹, die alle als Erzeugnisse der Habaner gelten. Wir nennen die vier bedeutenden Objekte

1 Auf die Tätigkeit und Wirkung der Habaner in Siebenbürgen brauchen wir im Zusammenhang mit unseren elf neu hinzugezogenen Öfen nicht einzugehen.

- Nr. 1. Bojnice, Schloss ehemals Graf Pálffy, erst 1907 vom Pálffy'schen Schloss Červení Kameň (Vöröskő, Bibersburg) transloziert,²
- Nr. 2. Krásna Hôrka (Krasznahorka), Schloss ehemals Graf Andrásy, stammt von der Burg Spis (Szepesvár),³
- Nr. 3. Budapest, Iparművészeti Múzeum (Kunstgewerbemuseum), Inv.Nr. 6542, aus dem Turcsányi-Haus in Banská Bystrica (Besztercebánya, Neusohl),⁴
- Nr. 4. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum (Ungarisches Nationalmuseum), Inv.Nr. 63/1927 aus Schloss Baán in Trstené (Litónádas).⁵

Dort, wo in Richtung Aufarbeitung von Bodenfunden handfeste Schritte unternommen worden sind, nämlich in Ostungarn, ging es primär um museale Aufgaben, und zwar darum, Scherbenmaterial aus Grabungen dem Publikum anschaulich vorzuführen. Hierzu bediente man sich u. a. nachgebauter Öfen, die, so genau sie auch den Fragmenten aus dem Boden folgen, doch keine Originale darstellen. Solche Rekonstruktionen hat das Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma (Rákóczi-Museum des Ungarischen Nationalmuseums) in Sárospatak und die Museumsverwaltung des Komitates Borsod-Abaúj-Zemplén in Miskolc in zwei Schlössern aufgestellt:

-
- 2 Budapest, Kunstgewerbemuseum, Archiv Nr. 603; Voit, Pál: Régi magyar otthonok, Budapest 1943, S. 133, Abb. S. 139f; Kalesný, František: Habáni na Slovensku, Bratislava 1981, S. 226, Abb. 117; Malečka, J. und M. Remiašová: Aus der Geschichte des Schlosses in Bojnice, Martin 1989, S. 38 der Ofen „der ein Werk der Ofenhersteller aus Košolná ist“.
 - 3 Budapest, Kunstgewerbemuseum, Archiv Nr. 1412; Voit, S. 133, Abb. S. 233; Slivka, Michal und Adrián Vallašek: Hradý a hrádky na východnom Slovensku, Košice 1991, S. 69, Abb. 28; Fiala, Andrej, Adrián Vallašek und Gabriel Lukáč: Spišský hrad, Martin 1988, S. 76.
 - 4 H. 3,30, B. 133, T. 65 cm. Voit, S. 133, Abb. S. 139r; Voit, Pál und Imre Holl: Old Hungarian stove tiles, Budapest 1963, S. 53, Abb. 43; Grofcsik, János und Ernő Reichard: A magyar finomkerámiaipar története, Budapest 1973, S. 42, Abb. 16 (ganz), 17 (einzel); Katona, Imre: A habán kerámia Magyarországon, Budapest 1974, S. 136; Katona, Imre: Habán művészeti emlékek Magyarországon, Budapest o. J., S. 58, Nr. und Abb. 45 (ganz), 44 (einzel); Sárdy-Cserey, Éva: Csempék, kályhák. In: Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményei, Budapest 1979, Teil 6, Abb. 9; Gebhard, Torsten: Kachelöfen, München 1980, Abb. 127 (ganz), 125 (einzel); Sárdy-Cserey, Éva: Gedanken zu Habaner-Kacheln im Kunstgewerbemuseum Budapest. In: Keramos 104, 1984, S. 86–96, hier S. 86, Abb. 1; Sabján, S. 14, Abb. 2.
 - 5 Voit, S. 133, Abb. S. 141; Voit – Holl, S. 53, Abb. 42; Katona, Emlékek, S. 145, Nr. und Abb. 46.

- Nr. 5. Füzér, Burg („leveles“), Gótikától Abb. 21, Verbleib: Sárospatak, Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma⁶
- Nr. 6. Füzér, Burg („szegfűs“), Gótikától Abb.12, Verbleib: Pácín, Bodrogközi Kastélymúzeum (Schlossmuseum vom Bodrogköz)⁷
- Nr. 7. Sárospatak, Burg, Gótikától Abb. 22., Verbleib: Sárospatak, Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma⁸
- Nr. 8. Sárospatak, Burg, Gótikától Abb. 24, Verbleib: Pácín, Bodrogközi Kastélymúzeum⁹
- Nr. 9. Pácín, Schloss, Gótikától Abb. 19, Verbleib: Pácín, Bodrogközi Kastélymúzeum¹⁰
- Nr. 10. Sárospatak, Burg („szivmintás“), Verbleib: Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma¹¹, danach Rekonstruktion ebendort.

Während ein Ofen aus Sárospatak (Nr. 7) und ein halber Ofen aus der Burg Füzér (Nr. 5) aus Originalteilen zusammengesetzt werden konnten, sind vier weitere Nachbildungen (Nr. 6 und 8–10). Fünf der sechs Öfen sind im Ausstellungskatalog von 1996 „A gótikától a Habánokig, Od gotiky po Habánov. Kályhacsempék Abaúj, Sáros és Zemplén vármegyéből, Kachlice z bývalej Abovskej, Šarišskej a Zemplínskej župy“, Sárospatak, abgebildet.

In unserem Zusammenhang ist der Ofen Nr. 5 von Füzér von Belang, dessen Rekonstruktionszeichnung bei Simon Abb. 11, die Einzelheiten bei Simon Abb. 30 zu finden sind.

-
- 6 Gyuricza, Anna: Reneszánsz kályhacsempék Északkelet-Magyarországról, Miskolc, 1992. Nr. 90, 97, 104, 121–122; Gótikától, Nr. 132, 137 (nicht 144); Simon, Zoltán: A füzéri vár a 16.–17. században, Miskolc 2000, S. 84–86, Abb. 11, 30; Feld, István: Gótikus és reneszánsz kályhacsempék Északkeletmagyarországról. In: Havassy, Péter (Hg.): Gerencserek, kályhások, tűzvigyázók. Feudáliskori kályhacsempék az Alföldről és peremvidékéről. Hafner, Ofensetzer und Feuerwächter. Mittelalterliche und frühneuzeitliche Ofenkacheln der Ungarischen Tiefebene und ihrer Randgebiete. Ausstellungskatalog. Gyulai katalógusok 11, Gyula 2002, S. 31–56, S. 46, Abb. 15.
- 7 Gyuricza, Reneszánsz, S. 24, 35, Nr. 75–80; Gótikától, Nr. 70–73 (nicht 75), Abb. 13, Nr. 76, Abb. 11, Nr. 77; Simon, S. 87–88, Abb. 32; Feld, Gótikus, S. 41–42, Abb. 8.
- 8 Gyuricza, Reneszánsz, S. 29, 36, Nr. 300–301; Gótikától, Nr. 142 (nicht 137); Feld, Gótikus, S. 47–48, Abb. 16.
- 9 Gyuricza, Reneszánsz, S. 36, Nr. 289–297; Gótikától, Nr. 145–149; Feld, Gótikus, S. 46–47.
- 10 Gyuricza, Reneszánsz, S. 36, Nr. 169–171; Gótikától, Nr. 109 (nicht 110), Abb. 17, Nr. 110 (nicht 109), Abb. 18; Feld, Gótikus, S. 43–44, Abb. 11–12.
- 11 Inv. Nr. 65.1.42; Feld, Gótikus, S. 47.

Wie in vielen anderen Wissensbereichen fördert die Archäologie täglich neuen Stoff und neue Erkenntnisse zu Tage. Die zitierten sechs, durch Grabungen erschlossenen Öfen Nr. 5–10 in Ostungarn stellen nur die Spitze des Eisberges dar. Viele Tausende von zerscherbten Ofenresten kamen durch den Spaten nach 1945 ans Tageslicht (analog hierzu in der Ostslowakei), allerdings konnte das Wenigste hiervon publiziert werden. Eine zusammenfassende Würdigung steht noch aus.

Zentrale Bedeutung für die Erforschung von Habaneröfen stellt das Lebenswerk von Heřman Landsfeld dar, der als Amateur erste Sondierungen in ehemaligen Habanersiedlungen mit Erfolg tätigte. Neuerdings kamen in den von Ungarn bewohnten Gebieten Siebenbürgens Ofenkachelscherben zum Vorschein, die eine zeichnerische Rekonstruktion ganzer Öfen erlauben; entsprechende Publikationen bleiben abzuwarten.

Forschungsgeschichtlich gesehen besteht – wie im Westen – auch im Osten eine Lücke zwischen dem zumeist älteren archäologischen Material und den neueren Beständen volkskundlicher Sammlungen. Mangels Interesse hat die Kunstgeschichte trotz ihrer die Zeiten überbrückenden Bestände wenig zur Behebung dieser Grauzone beigetragen, und Einschlägiges wie die Untersuchung von Éva Cserey, vorgebracht anlässlich des Symposions „Die Hutterischen Täufer“ in Kirchheimbolanden 1981¹², wenig Beachtung gefunden.

Methodische Hauptaufgabe der vorliegenden Studie ist der Versuch, erhaltene Denkmäler mit Grabungsmaterial in Verbindung zu bringen und damit nicht nur die zeitliche Kontinuität zu sichern, sondern auch kunstgeographisch neue Aufschlüsse bekannt zu machen.

Als „vergessen“ apostrophiere ich drei fast gleiche, grün glasierte Öfen im ehemaligen Pálffy-Schloss Červení Kameň in den Kleinen Karpaten (Nr. 11–13). (siehe Abb. 1)

Obwohl dem Publikum zugänglich und von zahllosen Besuchergruppen besichtigt, wird ihre ästhetische und besondere Bedeutung wenig betont. Kalesný nennt sie in einem halben Satz¹³, Kybalová/Novotná überhaupt nicht, und der deutschsprachige Schlossführer¹⁴

12 Sárdy-Cserey, Habaner-Kacheln, S. 86–96.

13 Kalesný, S. 227.

14 Hájíček, Jaroslav und Bohuš Klein: Die Burg Bibersburg, Kleine heimatkundliche Bücherreihe Nr. 191, Komárno 2001.

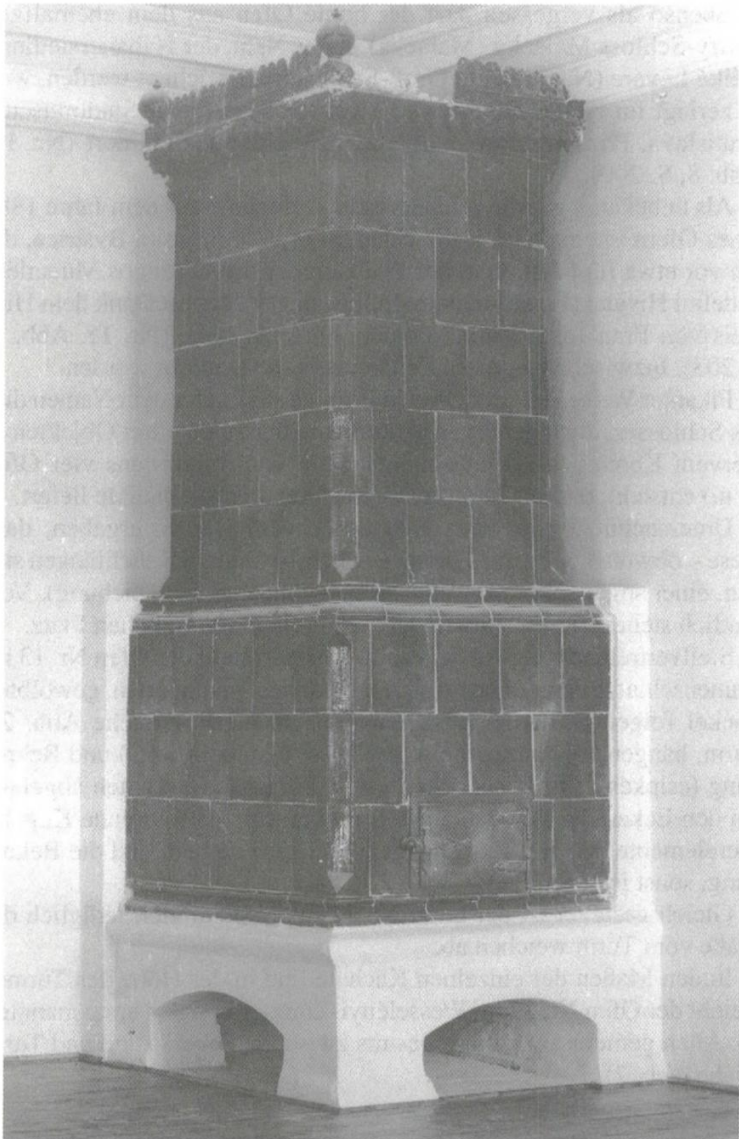


Abb.1: Červený Kameň (Slowakei), Schloss, Damenschlafzimmer, Ofen (Nr. 13)
Abbildungsnachweis: Častá, Slovenské národné múzeum, Múzeum Červený Kameň

auch nicht. Dabei kommt diesen schlichten Öfen allein schon wegen ihres Standortes einige Bedeutung zu.

Ebenso als vergessen darf der bunte Ofen aus dem ehemaligen Pálffy-Schloss Malacky (Malacka) in der Nähe der Habanersiedlung Vélké Leváre (Nagylévárd, Groß-Schützen) bezeichnet werden, weil er zerlegt im Keller des Mestké Muzeum Bratislava (Stadtmuseum Bratislava, Pozsony, Pressburg) unzugänglich schlummert (Nr. 14, Abb. 8, S. 200).

Als unbekannt gilt die zeichnerische Aufnahme aus dem Jahre 1888 eines Ofens ehemals im Haus Untergasse 17 in Banská Bystrica, die ich vor etwa fünf Jahren in der Plankammer des Országos Műemlékvédelmi Hivatal (Landesdenkmalpflegeamt) Budapest Dank dem Hinweis von Frau Jolán Váliné Pogány entdeckt habe (Nr. 15, Abb. 9, S. 203). Inzwischen ist diese Zeichnung veröffentlicht worden.¹⁵

Pikanter Weise läuft der Ofen in Bojnice stets unter dem Namen dieses Schlosses, doch gehört er herkunftsmäßig zu den drei Objekten in Červení Kameň, wodurch ein Ensemble von mindestens vier Öfen (s. u.) entsteht, das der Interpretation weitere Anhaltspunkte liefert.

Untersuchungen an den Öfen in Červení Kameň ergaben, dass diese – obwohl später mit Türen versehen – vor alten Rauchfängen stehen, einer sogar gegenüber eines Renaissancekamins (Ziehung). Vermutlich stehen diese „Hinterlader“ an ihrem ursprünglichen Platz.

Stellvertretend für zwei der drei Aufbauten steht der Ofen Nr. 13 im Damenschlafzimmer (siehe Abb. 1). Über dem gemauerten, gewölbten Sockel folgen Sockelgesims, Feuerkasten, Gesims (siehe Abb. 2), Turm, hängende Kranzkacheln (erkélyes¹⁶) (siehe Abb. 3) und Bekrönung (csipkés). Am Feuerkasten und Turm sind die Kanten abgefast. An den Ecken der Bekrönung stehen oben spitz auslaufende Kugeln. Zierelemente haben nur die hängenden Kranzkacheln und die Bekrönung, sonst ist alles glatt.

Gleich gestaltet ist der Ofen Nr. 11 im Tafelzimmer, lediglich die Maße vom Turm weichen ab.

In den Maßen der einzelnen Kacheln und in der Höhe des Turmes weicht der Ofen Nr. 12 im Wesselényi-Zimmer von den erstgenannten ab. Allen gemeinsam ist das Gesims zwischen Feuerkasten und Turm (siehe Abb. 2).

15 Pogány Jolán, Váliné: Az örökség hagyományozása. Könyöki József műemlékfeltérési 1869–1890, Budapest 2000, S. 67–68, Nr. 21, 3. Gesims nicht genau nachvollziehbar.

16 Alle zeitgenössische Ofenteilbezeichnungen in ungarischer Sprache nach Sabján (Sabján, Tibor: Tüzelőberendezések a történeti forrásokban. In: Ethnographia 109, 1998, S. 7–46 und S. 477–504.)

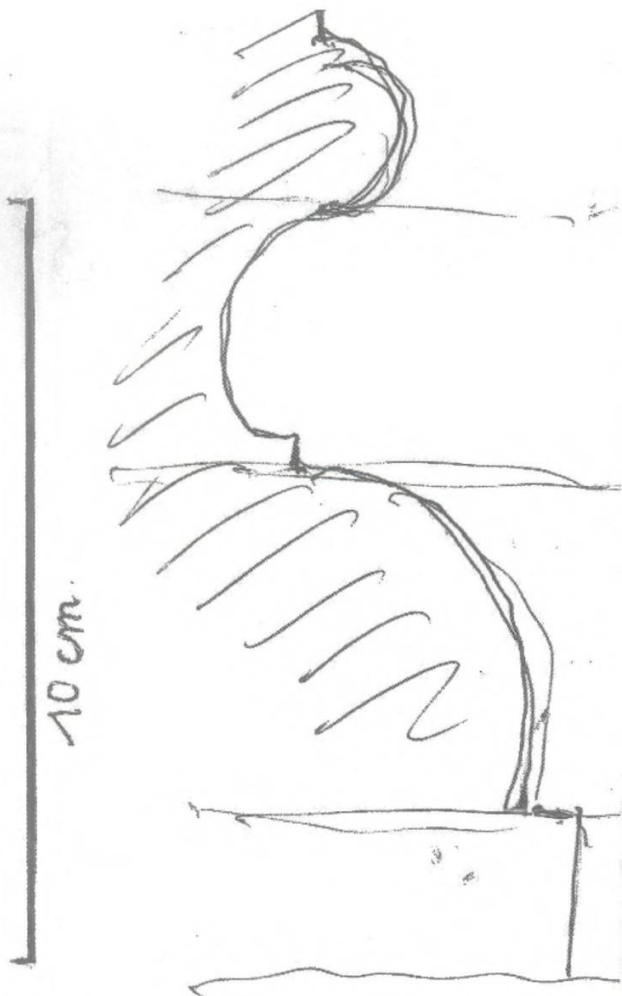


Abb. 2: Červený Kameň, Schloss, Gesims aller drei Öfen (Nr. 11–13)
Abbildungsnachweis: Verfasser

Zu meiner Überraschung fand ich in den Heizräumen der Öfen zahlreiche Bruchstücke von Zierkacheln. Nun bestand die Möglichkeit, diese 1:1 aufzunehmen. Da die ursprüngliche Zuordnung nicht eindeutig geklärt werden konnte, ordnen wir diese Elemente nach formalen Gesichtspunkten.

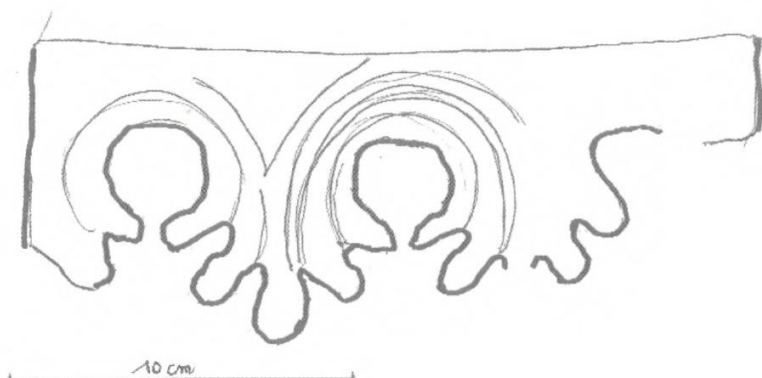


Abb. 3: Červený Kameň, Schloss, Wesselényi-Raum, Ofen (Nr. 12), Hängesaum
Abbildungsnachweis: Verfasser

Bevor wir in das Detail gehen, soll zum Bautypus der Öfen Stellung bezogen werden.

Trotz zahlreicher Abweichungen im Detail bilden unsere vier Prunköfen Nr. 1–4 – alle sind bereits transloziert worden – zusammen mit dem noch zu besprechenden Ofen (Nr. 15, Abb. 9) eine weitgehend homogene Gruppe. Alle sind ähnlich gegliedert, bei allen sind die Kanten von Feuerkasten und Turm abgefast (szeglet), alle haben hängende Kranzkacheln, ganz zu schweigen von den obligaten Bekrönungen. Aus dieser Sicht dürfte die Rekonstruktion des Ofens Nr. 5 aus Füzér stichhaltig sein. Abgefaste Kanten verwendeten die Habaner mit Vorliebe, wir kennen so gestaltete Stücke auch aus Bodenfunden: Strážnice (Straßnitz)¹⁷, Bratislava¹⁸, Košolná¹⁹, Sárospatak²⁰.

Drei unserer Gruppe, nämlich Nr. 2, 3 und 15 (Abb. 9), aber auch Nr. 8 haben kleine Galerien mit eingestellten Säulchen („rostélyos“), bei den restlichen zwei (Nr. 1 und 4) fehlen sie genau so wie in Cerve-

17 Pajer, Jiří: Počátky novověké keramiky ve Strážnici, Strážnice 1983, Abb. 66, T. 32/1-2, 4. Ferner Inv. Nr. 1028/89 im Západoslovenské múzeum v Trnave.

18 Slovenské národné múzeum, Archeologické múzeum Bratislava, Inv.Nr. AH 6/1964 (Holčík, Stefan: Středověké kachlice na Slovensku. In: Zborník Slovenského Národného múzea 70, 1976, História 16, S. 91–112, Abb. 26; Gyuricza, Reneszánsz, S. 27, Abb. XX).

19 Landsfeld 1950, T. 31.

20 Siehe Nr. 7–8 und Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Inv. Nr. Nr. 65.1.42, 74.7.61 und 80.44.20.

ní Kameň (Nr. 11–13). Bei diesen einfacheren und wohl billigeren Öfen im Pálffy-Schloss dürfen wir solche aufwendigen Verschönerungen auch nicht erwarten. Einen Hinweis auf Abstufungen im Sinne der Abstimmung liefert der Ofen von Bojnice aus Červení Kameň: sehr gut hat Pálffy dem Zweck einzelner Räume entsprechend das Maß des Dekors beschränkt, denn unser Ofen in Bojnice hat keine Galerie, obwohl er zu den aufwendigen Stücken gehört.

Freilich bleibt ein gewisser Unsicherheitsfaktor bei der Beurteilung von translozierten Öfen immer bestehen, denn historische Genauigkeit beim Wiedererrichten hatte das 19. Jahrhundert selten im Sinn.

Und nun die Einzelheiten: An erster Stelle sei das Gesims (siehe Abb. 2) genannt (párkány). Durch Messungen konnten gleiche Maße an den Öfen Nr. 3–4 festgestellt werden, ein Bodenfund aus Strážnice²¹ ist etwas kleiner, das Gesims von Ofen Nr. 5 ist etwas größer²². Dem Augenschein nach dürfte auch das Gesims am Červení Kameň Ofen in Bojnice (Nr. 1) gleich sein, während in Krásna Hôrka (Nr. 2) eine reicher gegliederte Fassung vorliegt. Ein 14,5 cm hohes Fragment stammt aus dem Stadtgraben von Modřice (Mödriz, Mähren).²³

Hängende Kranzkacheln der Öfen in Červení Kameň (Abb. 3) entsprechen den Fragmenten mit ausgeschnittenen Spitzen aus Bodenfunden sowohl in Košolná (Kosolna, Kesseldorf)²⁴ als auch in Füžér²⁵, Sárospatak²⁶, Pácin²⁷, Sátoraljauhely²⁸ und in Borša (Borsi)²⁹. Nicht ohne Belang ist das Vorkommen der gleichen hängenden Kranzkacheln am Červení Kameň Ofen in Bojnice.

Zweierlei Bekrönungstypen zieren unsere Öfen in Červení Kameň³⁰:

A Im Grunde ist es erneut das Konzept der hängenden Kranzkacheln, nur stehen die Blätter nach oben, sie sind größer – je dreieinhalb statt je zweieinhalb gebündelt – und nicht ausgeschnitten, sondern wirken wie auf oben halbrunde Plättchen aufgelegt. Stellvertretend sei

21 Pajer, T. 35/3.

22 Gyuricza, *Reneszánsz*, Nr. 121; Simon, Abb. 30/5.

23 *Archaia Brno*, Inv. Nr. 82/2000.

24 Landsfeld, Hefman: *Lidové hrnčářství a džbánkářství*, Praha 1950, Abb. S. 91.

25 Gyuricza, *Reneszánsz*, Nr. 97–98; *Gótikától* Abb. 21; Simon, Abb. 30/2.

26 Sárospatak, *Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma*, Inv. Nr. 80.42.120.

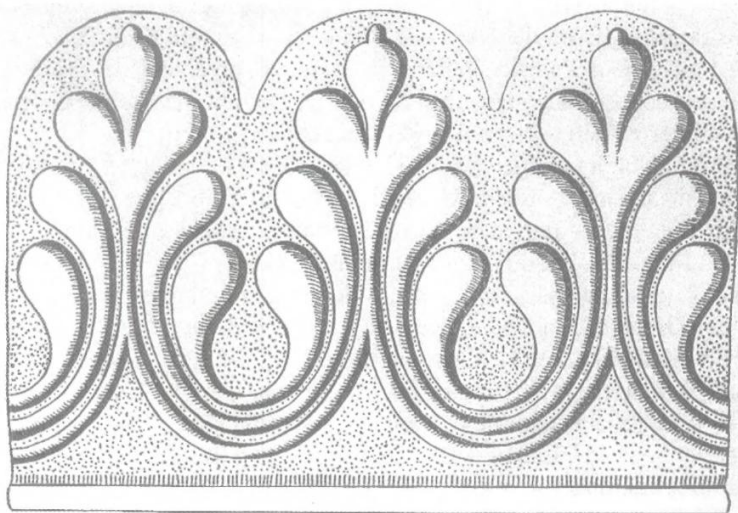
27 Gyuricza, *Reneszánsz*, Nr. 143.

28 Sárospatak, *Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma*, Inv. Nr. 80.43.9 und 80.43.14.

29 Trebišov, *Vlastivedné múzeum*.

30 Keine dieser Bekrönungen hat rückwärtig eine Stütze.

auf einen Bodenfund aus Sobotište (Ó-Szombat, Freischütz) hingewiesen:



Habánská akroterie ze Sobotište. Okolo r. 1650.

Abb. 4: Sobotište (Slowakei), Bodenfund, Bekrönung
Abbildungsnachweis: Landsfeld 1950, Abb. 246

Ebenso hätten wir auch die Kranzkacheln von Stražnice³¹ oder Branč (Berencs)³² abbilden können. Um aber nicht zu niedrig zu wirken, sind die Bekrönungen des Typus A zweigeschossig gestaltet. Unter unseren Blattreihen zieht sich nämlich ein horizontaler Streifen mit einer Ranke (s. u.).

B Gern verwendeten die Habaner die bewegte Form eines Palmetenfrieses (siehe Abb. 5), wie in Košolná:

Diese Form haben nicht nur Bekrönungen in Červení Kameň (s. u.), sondern auch die Öfen Nr. 3–5 und Fragmente in Sárospatak³³, Borša³⁴, schließlich auch in Szécsény und Eger (Erlau)³⁵.

31 Pajer, Abb. 66.

32 Skalica, Záhorské múzeum, Inv. Nr. A 473, A 749 (Šimkovic T.66/1). Über die Grabung in Branč siehe Milos Říha in AVANS 1978, S. 245–247, 1979, S. 191–192, 1980, S. 260–262.

33 Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Inv. Nr. 73.34.118.

34 Wie Anm. 29.



Abb. 5: Košolná (Slowakei), Bodenfund, Bekrönung
 Abbildungsnachweis: Landsfeld 1976, Abb. S. 33

Bei gleichbleibendem Kontur erfuhr die Binnenzeichnung manche Varianten:

Ba Die muschelartige Palmettenfüllung von Košolná (Abb. 5) entspricht jenen in Červení Kameň. Unsere Flanken mit halben Palmetten als Viertelsegmente verwendeten die Habaner auch in anderen Zusammenhängen. Rücken an Rücken als Akroterbekrönung in Břeclav (Lundenburg)³⁶, Stražnice³⁷ und Branc³⁸. Haufenweise zu einem Giebel vereint in Borša³⁹. Aus einem ähnlichen Ensemble könnte das Frag-

35 Szécsény, Stadtarchäologie, Inv. Nr. 87.7.54. Im umfangreichen Grabungsmaterial von Schloss und Stadt Szécsény befindet sich nur noch ein weiteres Fragment, das als habanischen Ursprungs angesehen werden darf. – Eger, Dobó István Vármúzeum, Inv. Nr. V.74.15.1 (Havassy, Gerencserek, Nr. 61).

36 Landsfeld 1976, Abb. S. 32; Kybalová – Novotná, Nr. und Abb. 549.

37 Pajer, Abb. 65, T. 35/1.

38 Šimkovic, T. 66/2. Frau Viera Drahošová, Záhorské múzeum Skalica hat großzügigerweise die Einsicht dieses Manuskriptes gestattet.

39 Wie Anm. 29. Vielleicht aus späterer Zeit stammt die Bekrönung Abb. 6/3 bei Sabján, Tibor: Népi cserépkályhánk esztétikai vizsgálata In: Ház és Ember 7, 1991, S. 81.

ment aus dem Trinitarierkloster in Sárospatak stammen.⁴⁰ Zu einem ungeklärten Stück gehört die Spolie aus Kežmarok (Késmárk, Käsmarkt).⁴¹

Bb Neben der muschelartigen Palmettenfüllung (Ba, Abb. 5) gibt es in Červení Kameň einen bislang einzigartigen Dekor: Aus der Bodenmitte wächst ein Stil mit je drei Blättern und weit in die Flanken reichenden „Knospen“ empor, in der Mitte gekrönt von einer großen, querovalen Blüte aus vier Reihen von Blütenblättern.

Hoch oben, vom Boden aus kaum zu erkennen, fristet der bereits erwähnte Streifen unter den Blattreihen vom Typus A sein Dasein. Wichtig erscheint uns seine füllende Ranke, sie besteht aus einer Wellenlinie als Stiel, in jeder Krümmung löst sich ein sich nach innen einrollender kurzer Stiel mit unregelmäßigen, „gefransten“ Blättern.

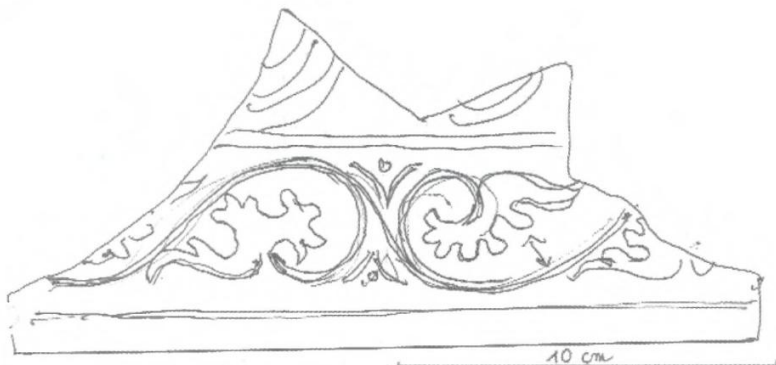


Abb. 6: Červení Kameň, Schloss, Damenschlafzimmer, Fries der Bekrönung (Nr. 12)
Abbildungsnachweis: Verfasser

Die horizontale Anordnung des Streifens wiederholt sich am Červení Kameňer Ofen Nr. 1 in Bojnice, was diese ursprünglich zusammengehörenden Öfen noch enger miteinander verbindet. Also ist der ganze obere Abschlussapparat aller vier Öfen gleich. Aber auch Bodenfunde weisen Streifen mit Ranke in leicht variiertem Form auf, nämlich aus Branč und aus Bratislava (siehe Abb. 7).⁴²

40 Sárospatak, Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Inv. Nr. 71.54.111.

41 Polla, Belo: Středověké kachlice z Kežmarku, in: Východoslovenský pravek 1, (Košice) 1970, Abb. 6.

42 Wie Anm. 18.

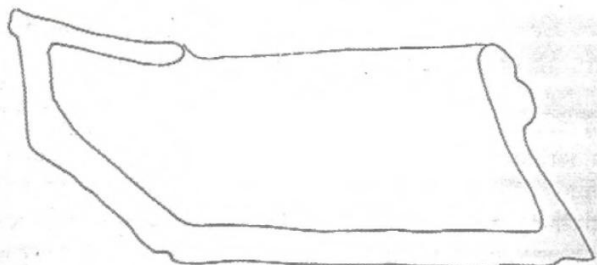
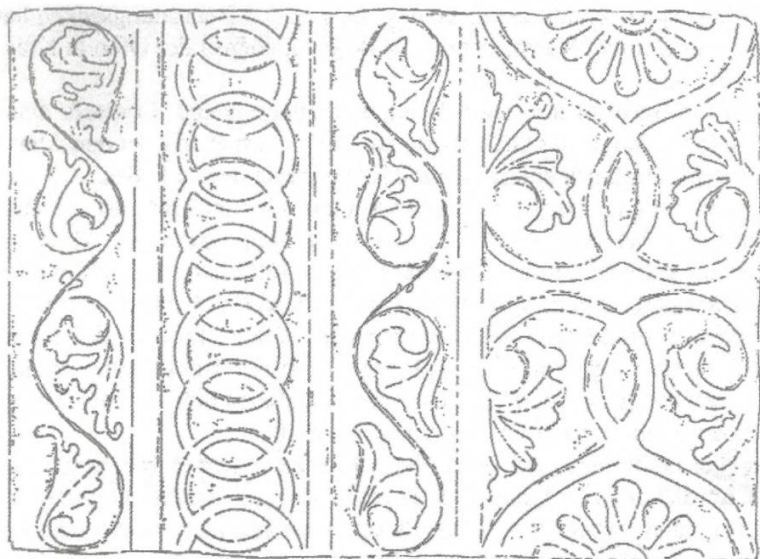


Abb. 7: Branč (Slowakei), Burg, Bodenfund, Eckkachel. Verbleib: Skalica, Záhorské múzeum Inv. A 278

Abbildungsnachweis: Simkovic, Taf. 64/2.

Hier sind die Streifen jedoch senkrecht angeordnet, ein weiterer Hinweis auf das „Baukastensystem“⁴⁴³ der Hafner, deren Model so zusammengesucht wurden, dass sie ein elastisches Anpassen an die Anforderungen gestatteten. Der Fall unseres Streifens mit Ranke belegt die unterschiedliche Kombination von Einzelteilen.

43 Döry, Ludwig: Forschungsbericht zu den Ofenkacheln am Main um 1600. Vortrag gehalten beim Kolloquium *Gotické a renesančné kachliarske umenie v Karpatoch* am 19. X. 2001 in Trebišov (in Druck).

Oben spitz zulaufende Kugeln (gomb) an den Bekrönungsecken hat auch der Červení Kameňer Ofen in Bojnice, ebenso der Ofen in Krásna Hôrka.

Wo mögen unsere vier Öfen entstanden sein? Logisch wäre Košolna, denn dieser Ort gehörte zur Herrschaft Pálffy, zu den Abgaben der Untertanen gehörten auch Erzeugnisse ihres Fleißes.

Der Verfasser, der slowakischen Sprache nicht mächtig, ist auf Auskunft der Verwaltung des Slovenské národné múzeum, Múzeum Červení Kameň, Časta angewiesen. Denn 1620 hatte im Schloss ein Brand stattgefunden, weshalb sich die Frage stellt, ob unsere vier Öfen vor oder nach dem Brand entstanden sind. Welche Teile des Schlosses sind damals abgebrannt, in welchen Teilen des Baukomplexes sind unsere Öfen gestanden? Leider waren diesbezüglich von der Museumsverwaltung keinerlei Auskünfte zu erhalten.

Aber nicht nur im engeren, ehemals ungarischen Gebiet der Habaner um Bratislava können viele Formen als gemeinsames Gut angesehen werden, getrost dürfen wir diesen gemeinsamen Formenschatz – wie bereits vorgelegt – auch auf Produkte im Bereich der fürstlichen Residenz Sárospatak im Osten Ungarns ausdehnen. Nur um ein weiteres Beispiel zu bringen: die Bekrönungsfüllung des Füzérer Ofens Nr. 5⁴⁴ zeigt gegenüber der wie eine abgehackte Muschel wirkenden Form im Mittelteil des Košolnaer Exemplars (Abb. 5) nun eine palmettenähnliche Gestaltung. Die fünf Palmettenköpfe verbreiten sich unterhalb der Einschnürung als Stengel, der mittlere bildet ein nach unten offenes Dreieck, je zwei Stengel treffen sich und bilden eine Verdickung, als ob der verdickte Stengel abgeschnitten worden wäre. Aus dieser Verdickung mit Rand wächst eine vierteilige Ranke hervor. Sehr verwandt mit dieser Lösung ist die Bekrönungsfüllung des Ofens im Kunstgewerbemuseum Budapest Nr. 3, allerdings bildet der mittlere Stengel hier ein dreiteiliges Gehänge statt des nach unten offenem Dreiecks dort. Herrschten in Košolna (Abb. 5) geometrische Formen vor, so wird hier alles organisch-sprießend. In Sárospatak⁴⁵ hat ein Nachahmer die Budapester Formen vereinfacht, indem er die – hier nur drei – Palmettenköpfe mit Knoten begrenzt, aus denen dann insgesamt sieben Blätter nach unten herauswachsen. Ganz ohne Knoten kommt

44 Gyuricza, *Rezenszansz*, Nr. 122; *Gótikától*, Abb. 21; Simon, Abb. 30/1.

45 Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Inv. Nr. 69.14.554, 80.35.89 (Gyuricza, *Rezenszansz*, Nr. 298).

die Bekrönungsfüllung in Banská Bystrica (Nr. 15, Abb. 9) aus, die nach unten entsandten Blätter breiten sich räumlich auf Kosten der Köpfe aus. Weitere Bodenfunde zeigen die Breite der Variationsmöglichkeiten auf: Eine fünfteilige Palmette mittels Knoten eingeschnürt entsendet gefederte C-Schwünge zu einem Blatt, um sich dann spiegelbildlich als neunteilige (5 ½) Palmette in die Flanken hinein auszudehnen, so aus Dechtice (Dejte, Dechtitz)⁴⁶; ebenso zu sehen bei einem nicht eindeutig rekonstruierbaren Fragment aus Sobotište⁴⁷.

Neue Rätsel beschert der wunderschöne polychrome, aber zerlegte Ofen im Keller des Mestké múzeum in Bratislava⁴⁸. Mit den Farben Grün, Dunkelgelb und Manganviolett auf hellgelbem Fond erinnert er an die Kacheln von „Gemer“ (Gömör), die teure Polychromie an sich lässt an Habaner Hersteller denken. Jedoch für unser bis jetzt erarbeitetes Verständnis wirkt manches an diesem Ofen ungewöhnlich: Zweierlei Blattkacheln (24 x 24 cm) bilden Unterteil und Oberteil. Bislang unbekannt ist das dichte, etwas schwerfällige Muster des Unterteils mit Vierpässen und Rosetten. Der elegante, zierliche Pflanzendekor der Kacheln am Oberteil (siehe Abb. 8), also ganze und halbierte Felder, ist nach bisherigen Erkenntnissen nicht typisch habanisch, was jedoch auch an der desolaten Forschungslage liegen kann.

Ich jedenfalls kenne eine ähnliche Komposition aus dem Habaner Bereich, und zwar aus der Landsfeld'schen Grabung in Košolná.⁴⁹ Wohl aus derselben Matrice für das Exemplar in Košolná stammt auch das fast vollständig erhaltene Fragment aus Červení Kameň.⁵⁰ Beide Stücke sind engobiert, das aus Košolná weist Farbreste auf. So isoliert stehen unsere Kacheln aus Malacky also doch nicht da. Wie gesagt, diese Dekorationsgruppe ist noch weitgehend unerforscht, was vielleicht durch das seltene Vorkommen bedingt sein mag. Vom Typus her kann es sich nicht um eine lokale Leistung handeln, denn eine prächtige Kachel gleichen Stils hütet das Vlastivedné múzeum in Mohelnice (Müglitz, Mähren).⁵¹ Doch dürfte es sich letztlich um eine deutsche Kreation handeln, da ähnliche Scherben aus der Passauer Burg zum Vorschein kamen⁵² und ähnliche Dekortypen auch in

46 Západoslovenské múzeum v Trnave, Nachlass Landsfeld.

47 Ebd. Nachlass Landsfeld, Karton 63, Nr. 230 K XX.

48 Inv. Nr. U 3893. Ein Foto war vom Museum nicht zu erhalten.

49 Západoslovenské múzeum v Trnave, Inv. Nr. 1275 UR 1944, Karton 146/14.

50 Slovenské národné múzeum, Archeologické múzeum Bratislava, H. 19,2 cm.

51 Inv. Nr. H. 3358, 22,3 x 19,8 cm, Farbreste.



Abb. 8: Malacky (Slowakei), Schloss, Ofen (Nr. 14). Verleib: Bratislava, Mestké múzeum, Inv. Nr. 3893

Abbildungsnachweis: Verfasser

Wien⁵³, Oberösterreich⁵⁴ und der Steiermark⁵⁵ nachgewiesen werden können. Dass unser Typus in abgewandelter Form aber in gleicher

52 Vgl. Endres, Werner: Ritterburg und Fürstenschloss Bd. 2, Archäologische Funde, Oberhausmuseum und Stadtarchäologie Passau 1998, Nr. BI/83.

53 Stadtarchäologie Wien, Grabung Bez. I, Judenplatz 8.

54 Steyr, Sammlung Sommerhuber.

55 Aus Fürstenfeld (Strauss, Konrad: Kacheln und Öfen der Steiermark, Graz 1940, T. 30/1).

Schönheit auch in „Gemer“ weiterlebt, beweisen die Fragmente von mindestens vier Kacheln aus der Grabung am Hauptplatz von Rimavská Sobota (Rimaszombat).⁵⁶ Unsere erneut nachgewiesene Verbindung Košolná – Červení Kameň bestätigt unsere Ableitung der Öfen in und aus Červení Kameň von den Meistern des herrschaftseigenen Töpferdorfes.

Ebenfalls vorerst rätselhaft erscheint das Kranzgesims des zerlegten Ofens, bestehend aus bemaltem Wulst, ornamentiertem Fries und hohem Geison mit dem üblichen Akanthuswerk, also eine mitteleuropäische Form. Das schmale Ornament des Frieses besteht aus Muscheln mit Schloss nach oben, von dort werden leicht s-förmige Festons entsandt. In den Zwickeln zwischen Muscheln und Festons reichen je ein bzw. je zwei Blätter auf Stielen hinein. Gleiche Formen mit stehenden Muscheln und kleinen Quadraten auf den Festons kennen wir aus der Schweiz, und zwar:

- Mörsburg, Schloss (Kt. Zürich), Winterthurer Ofen von Hans Heinrich II Pfau von 1672⁵⁷
- Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.Nr. LM 17415, und
- Aquarell fol. 3/5 im Musterbuch des Basler Kunsthändlers Scheuchzer im Landesmuseum Zürich mit dem Vermerk „Verk. Okt. 1883 an G. M. Kaiserslautern“.

Dieser ornamentale Typus aus der Schweiz stellt vermutlich eine lokale Variante des in Süddeutschland bis tief in das Deutsche Mittelgebirge im Norden hinein weit verbreiteten Schöpfung dar, bekannt durch die Ausformung der Strobl-Werkstatt in Salzburg⁵⁸, datiert in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bedenkt man die schweizerische Herkunft mancher Habaner, so kann das Auftauchen dortiger Formen an einem Ofen in Malacky nicht verwundern.

Ein weiteres Gesims in Bratislava besteht aus einem Akanthusfries-Fries-Wulst. Im Fries lösen sich in der Reihenfolge AA-B-AA-B-AA Knötchen mit Ausläufern in x-Form und erhabene, gedrückte Vierpässe ab. So eine Einzelheit mit gedrücktem Vierpass ist mir in Deutschland nicht begegnet – das einzige Vergleichsbeispiel stammt aus dem

56 Gemerské múzeum Rimavská Sobota. Möglicherweise gehören zwei kleine Fragmente aus dem Paulinerkloster (Pálosok) Sárospatak auch zu dieser Gruppe (Sárospatak, Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Inv. Nr. 80.44.22).

57 Vgl. Bellwald, Ueli: Winterthurer Kachelöfen, Bern 1980, Nr. B 49.

58 Vgl. Ausstellungskatalog: Svoboda, Christa: Alt-Salzbürger Hafnerkunst, Salzburger Museum Carolino Augusteum 1981, Nr. 59, T. 3.

Winkel, wo die Mur in die Drau mündet, nämlich aus Örtilos-Szentmihályhegy.⁵⁹ Allerdings ist dort die Passform vertieft und hat einen Knopf und zwei Keile als Füllung.

Um ein besonderes Gebäude handelt es sich bei dem Haus Untergasse 17 in Banská Bystrica, wo Nationalversammlungen stattgefunden haben und Fürst Franz II. Rákóczi gewohnt hat. Bei der zeichnerischen Aufnahme des Ofens (Nr. 15) im Obergeschoss des Hauses im Jahre 1888 durch den zuverlässigen Zeichner Könyöki⁶⁰ war er noch in Benutzung, seither ist er verschollen (siehe Abb. 9).

Erkundungen bei slowakischen Fachleuten bezüglich des Verbleibes des Ofens brachten kein Ergebnis. Die Beschreibung unseres Blattes besagt „schwarze Tusche, blaue und weiße Tempera, grünlichbraunes Aquarell“.

Bislang haben wir schon den Typus dieses Ofens mit Galerie und hängenden Kranzkacheln besprochen, ebenso Eckabfasung und Palmettenfries mitsamt dessen Verzierung behandelt. Noch nicht eingegangen sind wir auf Füße, Blattkachel, Galeriesäulchen, spezielle Form der hängenden Kranzkacheln und gemaltes Ornament.

Ofenfüße (láb) sind stets Stiefkinder der Forschung.⁶¹ Weil zumeist aus einem anderen Werkstoff beschaffen, wurden sie von den Keramikforschern außer Acht gelassen. Nun sind wir in Anbetracht unser noch stehenden Ofengruppe in der glücklichen Lage, Vergleiche anstellen zu können. Ein Blick auf fünf Öfen genügt, um die Füße von Nr. 2–5 und 15 als Varianten eines Typus zu erkennen.⁶² Einander besonders ähnlich sind die Füße von Nr. 2 und 5, jene von Nr. 3 hingegen sondern sich durch ihre reiche Gliederung etwas von der Gruppe ab.

Absichtlich blieb bei der Einführung dieses Ofens die Erörterung der Blattkacheln aus, denn deren Beschaffenheit regt unsererseits weiterführende Schritte an. Auch wenn Könyöky wegen der zeichnerischen Verkleinerung sich beim Ornament auf Linien – Weiß auf Blau – beschränken musste, die Übereinstimmung seiner Muster mit jenen am Heizkasten des Ofens im Kunstgewerbemuseum Budapest Nr. 3⁶³ ist

59 Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Inv. Nr. 80.137.2, grün glasiert.

60 Vgl. Könyöky: Magyar műemlékvédelem 2000, Nr. 6, S. 400.

61 Ausnahme: Baeumerth, Karl: Keramische Ofenfüße. In: Jahrbuch des Hochtaunuskreises 6, 1998, S. 62–70.

62 Nach welchen Anhaltspunkten die Füße des rekonstruierten Ofens Nr. 7 in Sárospatak (Gótikától Abb. 22) geschaffen worden sind, wissen wir nicht.

63 Gebhard, Kachelöfen, Abb. 125.

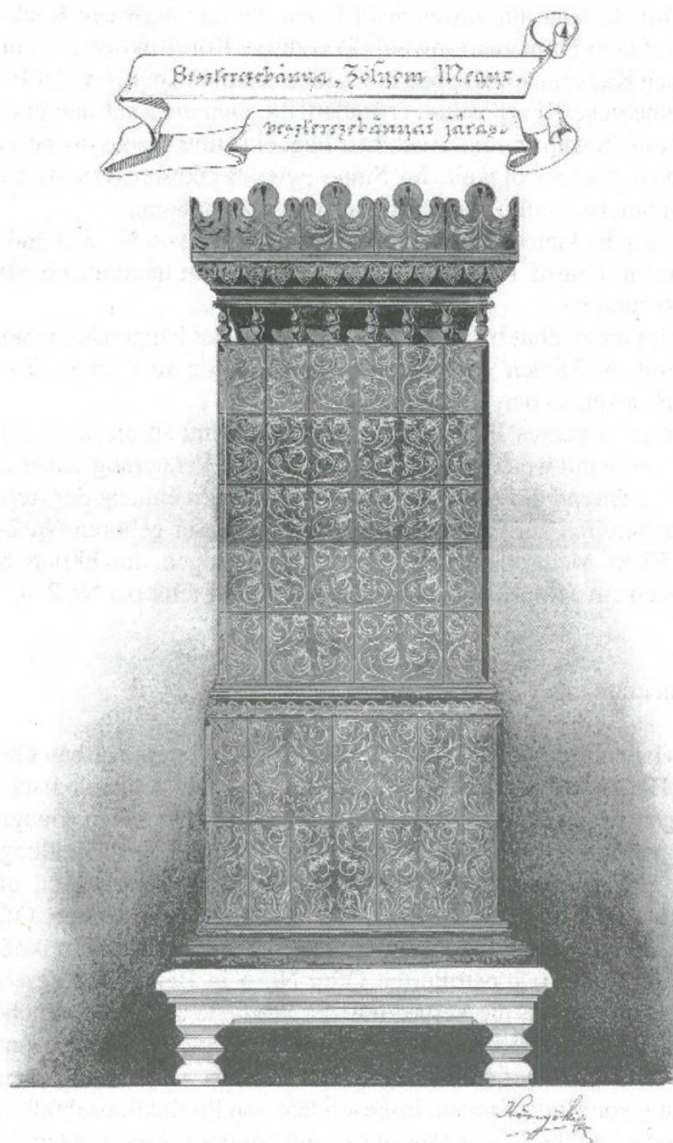


Abb. 9: Banská-Bystrica (Slowakei), ehem. Haus Untergasse 17, Ofen (Nr. 15), Aufnahme 1888

Abbildungsnachweis: Budapest, Országos műemlékvédelmi hivatal, Plankammer, Inv. Nr. K 1858

offensichtlich. Hiervon abweichend fielen die nur $\frac{2}{3}$ großen Kachelmuster auf dem Turm aus. Obwohl die additive Konstruktion der unteren großen Kacheln ein Kappen in $\frac{2}{3}$ -Höhe erlaubt hätten, hat der Entwerfer eine neue Komposition erfunden, die man aber auf den ersten Blick gar nicht wahrnimmt. Auch hier liegt ein Hinweis auf die bereits angedeutete Notwendigkeit, im Sinne eines Baukastensystems Elemente in unterschiedlichen Höhen herstellen zu müssen.

Säulchen der Galerie korrespondieren mit jenen von Nr. 2, 3 und 8, wobei nur in Krasná Hôrka (Nr. 2) der Querschnitt quadratisch, statt wie sonst rund ist.

Bis jetzt unerwähnt blieb die spezielle Form der hängenden Kranzkachel mit an Stielen hängenden Trauben. Aber auch diese Form schlägt Brücken zu den Öfen Nr. 3–4.

Bleibt ein weiteres Phänomen zu erörtern, nämlich die Bemalung von Gesimsen mit weißer Farbe. Solche einfache Verzierung sehen wir bei Nr. 1, während die Aufreihung von Herzformen entlang der Achse zu einem Streifen zur Gruppenbildung führt. Dieser gehören Nr. 2–4 und Nr. 15 an. Mehr oder minder flüchtig aufgetragen, durchbricht bei Nr. 15 noch ein Mittelstab die Herzen, aber dieser fehlt bei Nr. 2–4.

Zusammenfassung

Unsere Hauptaufgabe, fünf noch stehende bzw. in ihrem Aufbau überlieferte Habaneröfen durch Vergleiche in die Fülle archäologischen Grabungsmaterials einzubinden, dürfte als erfolgreich gelten. Geographisch gesehen werden Bodenfunde aus zwei wichtigen Siedlungsgebieten der Habaner, nämlich Mähren/Oberungarn (Slowakei) und Nordostungarn⁶⁴ kreuz und quer mit den fünf behandelten Öfen (Nr. 11–15), aber auch mit den vier bekannten, stehenden Prunköfen Nr. 1–4 und dem rekonstruierten Ofen Nr. 5 in Beziehung gesetzt. Wichtig erscheint uns die Vernetzung der Produkte aus den westlichen und östlichen Habanerbereichen. Auf dieses dichte Geflecht können künftige Forscher aufbauen. Auch hier erweist sich die eminente Bedeutung von Bodenfunden, insbesondere von Produktionsabfall, zur Klärung der Probleme von Museums- und Sammlungsbeständen.⁶⁵

64 Neben Gyuricza verweisen auch Sabján (Sabján, S. 491) und Feld (Feld, Gótikus, S. 44–48) auf die starke Tätigkeit der Habaner in Nordostungarn.

Unklar bleibt die zeitliche Bestimmung des Denkmalbestandes. Landsfeld datiert die Bekrönung aus Košolná (wie Abb. 3) um 1641, jene aus Sobotište (Abb. 4) um 1650, die zweite aus Košolná (Abb. 5) um 1640. Wichtig für uns ist ferner seine Datierung „um 1641“ der prächtigen, dreiteiligen Eckkachel aus Košolná⁶⁶, da deren gefälliger Blütenstreifen nicht nur auf dem Füzérer Ofen (Nr. 5) vorkommt⁶⁷, sondern auch in fragmentierter Form in Sárospatak ausgegraben wurde.⁶⁸ Weitere fünf Objekte aus dem Kreis unseres Denkmalbestandes datiert Landsfeld um 1640–1650.

Aus stratigraphischen Erwägungen datiert Simon die Habanerfunde aus Füzér 1641–1644.⁶⁹ Ob in Füzér Arbeiten von Habanern vor der Übersiedlung einer Gruppe von Habanern von Dechtice nach Sárospatak im Jahre 1645 ff. zu erwarten wären, kann ich nicht beurteilen.⁷⁰ Viele vereinzelt Indizien – welche wir hier nicht aufführen können – lassen vermuten, dass die Jahre um 1650 und wohl noch bis zu zwei Jahrzehnte danach zu der fruchtbarsten Periode der Habaner Ofenbauer gehört haben. Frühdatierungen wie z. B. bei Voit-Holl⁷¹ wären damit endgültig vom Tisch. Die Periodisierung von Katona schlägt in die gleiche Kerbe.⁷²

Nachrichten, die als Hinweise auf Herstellungsorte – außer Košolná – gedeutet werden könnten, erlauben vorerst nicht einmal Spekulationen.

65 Siehe u. a. Vizi, Mária: Néprajzi Kerámiakutatás a Dunántúlon – régész szemmel In: Wosinszky Mór Múzeum évkönyve (Szekszárd) 24, 2002, S. 213.

66 Landsfeld 1950, Abb. 55.

67 Gyuricza, Reneszánsz, Nr. 104u; Simon, Abb. 30/3.

68 Sárospatak, Magyar Nemzeti Múzeum Rákóczi Múzeuma, Inv. Nr. 65.1.42, 80.44.20.

69 Simon, S. 85. Vgl. hierzu Gyuricza, Reneszánsz, S. 29–30.

70 Siehe Katona, emlékek, S. 72 ff. und Feld, Gótikus, S. 46.

71 Voit-Holl, S. 53. Bei der Bildunterschrift von Abb. 42 (unsere Nr. 4) ist „around 1508“ sicher ein Schreibfehler, vermutlich ist 1608 gemeint.

72 Katona, Kerámia, S. 89–90, 93–94, insbesondere S. 139.

Literatur

- AVANS = Archeologické výskumy a nálezy na Slovensku v roku ...
- Baeumerth, Karl: Keramische Ofenfüße. In: Jahrbuch des Hochtaunuskreises 6, 1998, S. 62–70.
- Bellwald, Ueli: Winterthurer Kachelöfen, Bern 1980.
- Döry, Ludwig: Forschungsbericht zu den Ofenkacheln am Main um 1600. Vortrag gehalten beim Kolloquium Gotické a renesančné kachliarske umenie v Karpatoch am 19. X. 2001 in Trebišov (in Druck).
- Endres, Werner: Ritterburg und Fürstenschloss Bd. 2, Archäologische Funde, Oberhausmuseum und Stadtarchäologie Passau 1998.
- Feld, István: Gótikus és reneszánsz kályhacsempék Északkelet-Magyarországról. In: Havassy, S. 31–56.
- Fiala, Andrej, Adrián Vallašek und Gebriel Lukáč: Spišský hrad, Martin 1988.
- Holčík, Stefan: Středověké kachlice na Slovensku. In: Zborník Slovenského Národného Múzea 70, 1976, História 16, S. 91–112.
- Gebhard, Torsten: Kachelöfen, München 1980.
- Gótikától = A gótikától a Habánokig, Od gotiky po Habánov. Kályhacsempék Abaúj, Sáros és Zemplén vármegyékéből, Kachlice z bývalej Abovskej, Šarišskej a Zemplínskej župy, Sárospatak 1996.
- Grofcsik, János und Ernő Reichard: A magyar finomkerámiaipar története, Budapest 1973.
- Gyuricza, Anna: Reneszánsz kályhacsempék Északkelet-Magyarországról, Miskolc 1992.
- Hájíček, Jaroslav und Bohuš Klein: Die Burg Bibersburg, Kleine heimatkundliche Bücherreihe Nr. 191, Komárno 2001.
- Havassy, Péter (Hg.): Gerencesérek, kályhások, tűzvigyázók. Feudáliskori kályhacsempék az Alföldről és peremvidékről. Hafner, Ofensetzer und Feuerwächter. Mittelalterliche und frühneuzeitliche Ofenkacheln der Ungarischen Tiefebene und ihrer Randgebiete. Ausstellungskatalog. Gyulai katalógusok 11, Gyula 2002.
- Kalesný, František: Habáni na Slovensku, Bratislava 1981.
- Katona, Imre: A habán kerámia Magyarországon, Budapest 1974.
- Katona, Imre: Habán művészeti emlékek Magyarországon, Budapest o. J.
- Kybalová, Jana und Jarmila Novotná: Habánská fajáns 1590–1730. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze – Moravská Galerie v Brně, 1981–1982.
- Landsfeld, Heřman: Lidové hrnčířství a džbánkářství, Praha 1950.
- Landsfeld, Heřman: Středověké a novověké kachle, Strážnice 1976 (Ustav lidového umění ve Strážnici).
- Malečka, J. und M. Remiašová: Aus der Geschichte des Schlosses in Bojnice, Martin 1989.
- Pajer, Jiří: Počátky novověké keramiky ve Strážnici, Strážnice 1983.
- Pogány Jolán, Váliné: Az örökség hagyományozása. Könyöki József műemlékfelmérési 1869–1890, Budapest 2000.
- Polla, Belo: Středověké kachlice z Kežmarku, in: Východoslovenský pravek 1, (Košice) 1970.
- Sabján, Tibor: Tüzelöberendezések a történeti forrásokban. In: Ethnographia 109, 1998, S. 7–46 und S. 477–504.
- Sárdy-Cserey, Éva: Gedanken zu Habaner-Kacheln im Kunstgewerbemuseum Budapest. In: Keramos 104, 1984, S. 86–96.
- Šimkovic, Michal: Výsledky archeologického výskumu hradu Branč I. Diplomová práca Filozofická fakulta UK Bratislava, Katedra archeológie. Bratislava 1997.

Keramische Funde der Zeit um 1800 aus dem Burgbrunnen im Schloss Nienover

Hans-Georg Stephan

Einführung

Gemeinsam mit der Arbeitsgemeinschaft Karstkunde Harz e.V. wurden und werden vom Seminar für Ur- und Frühgeschichte der Universität Göttingen in den Jahren 2000–2004 Ausgrabungen im Schlossbrunnen von Nienover durchgeführt. Der Brunnen wurde wahrscheinlich in der Blütezeit der Burg im 12./13. Jahrhundert angelegt. In Fugen und Spalten fanden sich einzelne Keramikfragmente aus dem 14./15. und 16./17. Jahrhundert. Der Schacht ist mehrere Meter hoch mit Schutt verfüllt, heute weitgehend trocken und war vor Beginn der Grabungsarbeiten 28 m tief. Die ursprüngliche Tiefe kann auf ca. 35–45 m geschätzt werden. Ab etwa 30 m Tiefe wird die Füllung zunehmend feucht. In der Zeit um 1800 wurde der Schacht offensichtlich als Entsorgungsanlage genutzt, die neben Hausmüll allerdings auch Bauschutt enthält. Oben ist der Brunnen mit Buntsandsteinen trocken ausgemauert, er besitzt einen Durchmesser von 3,8 m; ab ca. 6,8–7 m Tiefe wurde er als etwa 2,2 m im Lichten messender quadratischer Schacht mit abgerundeten Kanten in den Sandsteinfelsen geschlagen. Die Höhlenkundler installierten 2 m über der Sohle ein Schutzdach gegen Steinschlag; ein Industriestaubsauger gewährleistet die ausreichende Frischluftzufuhr. Dank einer Spende des Arcana-Verlages Göttingen (Tete Böttger) und der Einbeziehung in das EU-Projekt Leader+ „Erlebnis Kulturgeschichte in der Region Weserbergland-Solling“ konnte eine technische Grundausrüstung für die Tiefgrabung angeschafft werden.

Der Brunnen wurde vermessen und dicht über der im Jahre 2000 vorgefundenen Brunnensohle, genauer der Oberkante der Verfüllung, eine Höhenmarke angebracht (183,57 m ü. NN). Die Verfüllung wurde zunächst zur Hälfte 1,5 m tief ausgehoben und anschließend bis Ende 2003 bis in ca. 2 m Tiefe weitgehend ausgegraben, in einer Sondage erfolgte eine Abtiefung bis 2,2 m. Bis in ca. 2 m wirken die Funde von ihrem Charakter her recht einheitlich. Sie gehören mit wenigen Ausnahmen ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts Die Füllung enthielt

bereits in den oberen Lagen organische Funde. Ab etwa 1,5–2 m Tiefe wird die Füllung zunehmend feucht und ist die Erhaltung organischer Materialien vorzüglich. Offenbar wurde der Schacht in diesem Zeitraum sekundär als Entsorgungsanlage in Art einer Kloake genutzt. Die Füllung enthielt eine Vielzahl von kulturgeschichtlich aufschlussreichen Funden des späteren 18. und vor allem des frühen 19. Jahrhunderts, die einen konkreten Einblick in die Lebenshaltung der Bewohner des Amtshauses Nienover vermitteln.

Die in großer Anzahl vertretene Keramik führt in die Spätzeit der traditionellen Töpferei, als diese zunehmend unter den Konkurrenzdruck der in Manufakturen hergestellten Erzeugnisse geriet. Dies ist daraus ersichtlich, dass Irdenware und Steinzeug vornehmlich durch einfache Gefäße für Vorrat und Küche sowie als Transportbehälter repräsentiert sind. Unter letzteren sind besonders Mineralwasserflaschen aus Westwälder Steinzeug zu verstehen, die in enormen Mengen für Heilwasser hergestellt und weltweit verhandelt wurden. Die althergebrachten Dreibeintöpfe mit Innenglasur wurden im frühen 19. Jahrhundert offenbar zunehmend durch Standbodentöpfe abgelöst, was auf die Einführung neuer holzsparender Herdformen zurückzuführen ist. Einzelne Schüsseln zeigen noch farbigen Malhorndekor, aber sie sind überwiegend schlichter als in der Barockzeit. Zeittypisch ist Milch- und Kaffeegeschirr mit brauner Zierglasur, nach Steingutvorbild sorgfältig veredelt und teilweise mit Sgraffito versehen oder stilisiert floral bemalt, was typisch für die Großalmeroder Töpfereien ist. Bisher in der Region kaum bekannte Besonderheiten stellen reich mit Ritzdekor verzierte Deckel von Gluttöpfen, Ofenverschlüsse und mit Zierglasuren versehene Blumentöpfe dar. Zu den typischen Erzeugnissen der regionalen Töpferei gehört weiterhin Steinzeug, vor allem repräsentiert durch Schüsseln für die ländliche Milchwirtschaft, Vorratstöpfe und Flaschen. Essteller bestanden überwiegend aus unverziertem Steingut. Aus dem gleichen preiswerten und damals im bürgerlichen Milieu beliebten Ersatzmaterial für Porzellan liegt in geringerer Zahl auch Kaffee- und Teegeschirr vor, das z. T. den in dieser Zeit modernen Umdruckdekor im klassizistischen Stil zeigt. Porzellan ist erstaunlich schwach vertreten, obgleich die „Herzoglich Braunschweigische Porzellan-Manufaktur Fürstenberg“ in unmittelbarer Nähe lag. Statt dessen wurden Essteller sowie Kaffee- und Teegeschirr aus unverziertem Steingut geborgen, einem beliebten Ersatz für Porzellan, z. T. mit Umdruckdekor im klassizistischen Stil (Marken: Wedgwood, Spode, Creil belegt). Zeittypisch sind weiterhin Tonpfeifen, daneben auch

einige Bruchstücke von Porzellanpfeifen. Vielleicht manifestieren sich darin und in der Bevorzugung von (englischem) Steingut merkantilistische Wirtschaftsschranken im Kurfürstentum, später Königreich Hannover. Der größere Teil des Milch- und Kaffeegeschirrs besteht aus Irdenware regionaler Herkunft. In großem Umfang produzierte man in der Zeit um 1800 in der weiteren Region (z. B. in Uslar) Tonpfeifen, die weit stärker vertreten sind als die teureren, aber haltbareren Porzellanpfeifen.

Die zweitstärkste Fundgruppe ist Glas. Es liegen schätzungsweise Bruchstücke von etwa 150 Gläsern vor. Das durch den natürlichen Eisengehalt des Sandes grünliche Glas bildet das gängige Erzeugnis der regionalen Glashütten seit dem Mittelalter. Im hier vorgelegten Fundensemble der Jahrzehnte um 1800 verwendete man dieses einfache, nicht gänzlich entfärbte Glas vor allem für Fenster sowie für Aufbewahrungs- und Transportgefäße (vornehmlich Flaschen), die nicht dem Tafelgeschirr zuzurechnen sind, also für einfaches Gebrauchsglas. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass die Scheiben z. T. möglicherweise wesentlich älter sind und von Verglasungen des Schlosses aus der Bauzeit von 1640–1656 oder von Reparaturen aus dem späteren 17. und 18. Jahrhundert stammen.

Es handelt sich vor allem um als Behälter benutzte grüne Flaschen unterschiedlichster Formate, die in traditioneller Weise hergestellt und frei oder in Modeln geblasen sind. Mehrere kleine Fläschchen sind ganz erhalten, darunter ein noch verkorktes Exemplar. Das Trinkgeschirr war überwiegend aus klarem entfärbtem Glas, zumeist unverziert, allenfalls mit eingeschlossenen Blasen. Vereinzelt fand sich entfärbtes Glas mit Goldmalerei, Schliffdekor und Blaurand (Lauensteiner Weingläser), noch seltener Farbglas. Außerdem sind große Mengen von grünlichem und seltener auch entfärbtem Fensterglas zu nennen. Das Glas dürfte zum großen Teil in der Region, u. a. in der unmittelbar am Schloss gelegenen Glashütte Amelith und in anderen Hütten von Solling, Bramwald, in Ziegenhagen am Kaufunger Wald, in Lauenstein und Ostwestfalen hergestellt worden sein.

In erheblichen Mengen sind zudem Knochen erhalten, deren Bestimmung Einblicke in die Nahrungsgewohnheiten vermitteln könnte. Alle anderen Fundkategorien wie Metall und vor allem organische Materialien sind bisher deutlich schwächer vertreten, was vor allem durch deren Recycling und den materiellen Wert zu erklären sein wird. Wichtig für die Datierung der Verfüllung sind die gefundenen Kleinmünzen und ein fragmentarischer Siegelabdruck mit Wappen und

längsgestreiften Querbalken, darüber Lamm Gottes mit Prozessionsfahne und Umschrift „NOOT ... BUTUMUS:::TOBAGONES 1723“. Bestimmt sind bisher ein Hannoverscher Pfennig von 1739, ein Preußischer Pfennig von 1796, ein Vierpfennigstück von 1822 und ein Braunschweiger Pfennig von 1823. Hinzu kommen eine niederländische Münze der Zeit um 1800 sowie eine Kleinmünze des napoleonischen Königreichs Westfalen, mehrere erhaltungsbedingt noch nicht näher bestimmte Münzen und ein Uslarer Siegelstempel mit Darstellung eines Fasses und der Jahreszahl 1791. Bemerkenswert sind mehrere versilberte Buntmetallknöpfe mit Signatur „plated“, offenbar englische Erzeugnisse. Die umfangreiche Verwendung von Heilwasser und einfachem Steingut sind Indikatoren für bescheidenen Wohlstand. Reichtum spricht nicht aus dem Fundus, wobei die wirtschaftlich weitgehend schwierige Lage breiter Bevölkerungskreise im Solling in den Jahrzehnten um 1800 zu berücksichtigen ist. Insgesamt verspricht die weitere Ausgrabung und die Auswertung anschauliche Ergebnisse zur Sachkultur eines ländlichen Amtssitzes. Dazu ist zu bemerken, dass umfangreiche Bestände an Glas und Keramik des 18. und 19. Jahrhunderts in Mitteleuropa bisher nur selten geborgen und wissenschaftlich interpretiert worden sind. Zwar sind aus ihrem ehemaligen Kontext gerissene Einzelstücke aus diesem Zeitraum in einigem Umfang erhalten. Unser Kenntnisstand des Inventars ganzer Haushaltungen über längere Zeiträume hinweg und über die Produktion handwerklicher Töpfereien, Glas- sowie kleinerer Steingutmanufakturen ist jedoch höchst mangelhaft, weit schlechter sogar als über die Erzeugnisse vieler älterer Perioden. Zudem bieten die Funde bei einer Weiterführung der begonnenen Arbeiten die Möglichkeit, im Rahmen einer historischen Präsentation vor Ort vergangenes Leben in dem ihres historischen Inventars beraubten Schloss Nienover Besuchern anhand von Objekten zu veranschaulichen, welche die Brücke zwischen den mittelalterlichen Funden aus der Blütezeit Nienovers im 12./13. Jahrhundert zur Neuzeit hin schlagen.

Insgesamt bietet der Fundkomplex einen interessanten Einblick in einen ländlichen Amtshaushalt des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Die umfangreiche Verwendung von Heilwasser und einfachem Steingut sind Indikatoren für bescheidenen Wohlstand. Münzen, Siegel, datierte Irdenware mit den Jahreszahlen 1815, 1826 und nicht zuletzt die zahlreichen Mineralwasserflaschen aus der Zeit zwischen 1806 und spätestens 1834 ermöglichen eine ungewöhnlich gute und enge Datierung des Fundensembles ins erste Drittel des 19. Jahrhun-

derts – mit einigen älteren Stücken vornehmlich des gehobenen Bedarfs.

Die Keramik



Abb. 1: Nienover, Keramikensemble aus dem Schlossbrunnen, o. M.¹

Der Brunnen enthielt in den bis Ende 2003 freigelegten oberen 2 m der Verfüllung Fragmente von etwa 400 keramischen Gefäßen aus dem Zeitraum von ca. 1800–1830 und von einigen wenigen älteren Gefäßen aus dem 18. Jahrhundert. Dieser Fundus vermittelt einen hervorragenden Einblick in die Geschirrbestände eines ländlichen Amtssitzes. Etwa 90–110 Gefäße oder 25 Prozent sind der unverzierten, auffallend häufig aber immerhin dekorativ grün glasierten Irdenware zuzurechnen. Diese ist vor allem durch Standbodentöpfe und Dreibeintöpfe bzw. Pfannen mittleren und kleinen Formates repräsentiert. Grapen werden in diesem Zeitraum immer seltener und laufen wohl noch vor der Jahrhundertmitte endgültig aus. Verzierte Irdenware ist

¹ Anmerkung der Redaktion: Aufgrund mangelnder Print-Qualität musste hier – mit dem Verweis auf eine spätere Publikation – auf weitere Abbildungen verzichtet werden: Eine im Text und Bildteil ausführlichere Bearbeitung der Glas- und Keramikfunde soll in der Zeitschrift *Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte* 2005 veröffentlicht werden.

mit schätzungsweise etwa 100 Gefäßen vertreten, von denen jeweils etwa die Hälfte auf Malhornwaren und auf verschiedene Waren mit Zierglasuren entfällt. Die Malhornwaren sind überwiegend rotbraungründig und die Dekore zumeist einfach. Es handelt sich fast durchweg um Schüsseln, seltener um Teller und kaum um hohe Gefäße. Aufwendigere Stücke, z. B. mit Sprüchen und Blumendekoren oder stilisierten Tiermotiven, sind weniger häufig, z. T. aber datiert (1815, 1823, 1826). Hellgründige Malhornware ist im Vergleich zum 18. Jahrhundert sehr selten. In den Kontext der einfachen verzierten Ware gehören auch Spritzdekore und scharrierte Oberflächen. Zum typischen Inventar gehobener Haushalte zählen Nachttöpfe und Blumentöpfe mit Zierglasur, z. T. weiß nach Steingutvorbild. Besonders zeittypisch sind nach Steingutvorbild dunkelbraun, seltener rotbraun glasierte Gefäße, zu denen auch das hier seltene Marburger Geschirr gehört. Charakteristisch für die in Nienover dominierenden nordhessischen Waren u. a. aus Großalmerode ist der den hellen Scherben herausarbeitende Sgraffitodekor, daneben auch schlichter Malhorndekor und der Verzicht auf jede besondere Zier. Es handelt sich um Milchtöpfe und Kaffeekannen, deren kleines Format die Kostbarkeit des Heißgetränks für die einfache Bevölkerung manifestiert. Tassen aus diesem Material fehlen. Das in Funden ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch in Nienover häufige Bunzlauer Braunzeug ist nicht vertreten. Anhand dieser Erzeugnisse gewinnen wir einen vorzüglichen Einblick in die letzte Blütezeit der regionalen Töpfereien an der oberen Weser und Werra.

Das gängige Tafelgeschirr, vor allem Essteller, aber auch Terrinen, Kannen und Tassen mit Untertassen bestand aus fast durchweg unverziertem Steingut. Insgesamt dürften etwa 60–80 Gefäße aus Steingut vorliegen. Dem gegenüber ist Porzellan mit etwa 25 Gefäßen vergleichsweise selten und war offenbar vor allem an der (festlichen oder den führenden Kreisen im Amtshaus vorbehaltenen) Tee- und Kaffeetafel üblich. Es kommt lediglich etwas weißes Porzellan z. T. aus Fürstenberg und blaudekoriertes mit dem beliebten Strohlblumenmuster vornehmlich aus Thüringen vor. Polychromes und goldverziertes Porzellan fehlt, bemaltes und mit Umdruckdekor versehenes Steingut ist höchst selten. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass aufwendigeres Porzellan durchaus vorhanden gewesen sein mag, aber nur selten benutzt und sehr pfleglich behandelt wurde, weshalb die Chance deutlich geringer war, dass dieses zerbrach und entsorgt werden musste.

Porzellanpfeifen, auch in polychromer Ausführung, kommen vor, vor allem aber in großen Mengen Tonpfeifen, u. a. aus den Manufakturen des benachbarten Uslar.

Auch Steinzeug ist mit etwa 100–120 Gefäßen oder 25 % stark repräsentiert, etwa die Hälfte sind Mineralwasserflaschen. Repräsentative Funktionen repräsentierte das Steinzeug damals nicht mehr in nennenswertem Umfang. Die vier Gefäße aus englischem Steinzeug und die Duinger Röhrenkanne gehören gewiss, die beiden blaubemalten und ritzverzierten rheinischen Steinzeuge vielleicht noch ins 18. Jahrhundert. Beim regionalen südniedersächsischen Steinzeug dominieren Schüsseln, daneben kommen Flaschen, einige mittlere und große Vorratstöpfe sowie bauchige Flaschen und ein Blumentopf vor.

1 Irdenware

1.1 Unglasierte Irdenware

Hellscherbige unglasierte Irdenware in Art der Zieglerware

Es fanden sich Fragmente von etwa 10–12 Deckeln mit überwiegend hellgelbem dickem, schamotteartigem unglasiertem Scherben und zwei Exemplare mit rosafarbenem Scherben.

Gelb- und rosascherbige unglasierte Irdenware

In diese Gruppe gehören ein rekonstruierter konischer Blumentopf mit fünffach durchlocthem Boden (Randdurchmesser 17 cm, Bodendurchmesser 10 cm, Höhe 13 cm) und Fragmente von mindestens einem weiteren derartigen Topf. Es dürfte sich um Erzeugnisse aus Fredelsloh handeln, die formal mit den weiß glasierten Exemplaren exakt übereinstimmen.

Rosascherbige unglasierte niedrige Töpfe aus steinzeugartig harter Irdenware

Eine größere Anzahl von Fragmenten gehört zu etwa einem halben Dutzend Gefäßen, die formal und in der Größe der bleigasierten Gruppe der niedrigen Töpfe entsprechen. Der feine hellrote, überwiegend klingend hart gebrannte, aber noch leicht körnige Scherben ist häufig außen grau und kann einen Anflug von Eigenglasur zeigen. Ein rekonstruierbarer Topf ist etwas größer, und hat deshalb zwei Henkel, er besitzt 22 cm Randdurchmesser, 14 cm Bodendurchmesser und 18 cm Höhe.

Rosascherbige niedrige Töpfe mit schwarzbrauner Innenglasur

Eine homogene Gruppe bilden niedrige Töpfe mit hart bis klingend hart gebranntem hellrosa bis hellrotem Scherben. Bei nur hartem Brand ist die Oberfläche außen stark abgeplatzt. Nach dem Scherben ist eine Zuweisung zum Töpferort Fredelsloh vorzunehmen. Form und Größe sind stark standardisiert. Die Raddurchmesser betragen 18–20 cm, die Bodendurchmesser liegen zumeist bei 11,5–12 cm, aber auch bei 13 cm, die Höhe beträgt ca. 13 cm. Die Töpfe zeigen im Gegensatz zu den Dreibeinpfannen keine Spuren von Benutzung im offenen Feuer (Ruß). Es dürfte sich demnach um Vorratsgefäße handeln, die mutmaßlich vorrangig im Rahmen der Milchwirtschaft verwendet wurden.

Unverzierte Irdenware mit gelblicher bis bräunlicher Innenglasur

Eine Anzahl von Wandungen, Rändern, Henkeln und Böden gehört zu Töpfen mit farbloser, z. T. leicht grünstichiger, je nach Beschaffenheit des Scherbens gelblicher oder bräunlicher Bleiglasur. Mehrfach ist die Verwendung am offenen Herdfeuer anhand von Rußspuren gut erkennbar. Rekonstruierbar ist ein niedriger Topf mit Standboden und Ausguss (Raddurchmesser ca. 20 cm, Bodendurchmesser ca. 12 cm, Höhe ca. 11 cm). Auffallend ist der hohe Anteil von Dreibeintöpfen bei diesem guten halben Dutzend Gefäßen.

Unverzierte hellscherbige Irdenware mit grüner Innenglasur

Mehrere 100 Bruchstücke von schätzungsweise weit über 50 Gefäßen repräsentieren das einfache Koch- und Vorratsgeschirr aus Irdenware mit grünlicher Bleiglasur. Es handelt sich durchweg um Töpfe, Dreibeintöpfe und Pfannen. Der Scherben ist zumeist hart und gelblich, kann aber auch rosa sein. Nur ganz vereinzelt wurde eine weiße Engobe aufgetragen, die eine leuchtende hellgrüne Glasur hervorruft. Üblich ist hingegen eine fleckige hell- bis dunkelgrüne Glasur, die ohne Engobe aufgebracht wurde. Der Gebrauch zahlreicher dieser Töpfe am offenen Herdfeuer ist durch Rußspuren eindrucklich manifestiert. Der Anteil von Standbodentöpfen und Dreibeintöpfen wird etwa gleich hoch sein. Es fällt auf, dass allein in dieser Gruppe Grapen vergleichsweise stark vertreten sind. Die gängigen Formate liegen im mittleren Bereich, größere Kochtöpfe waren offensichtlich aus Eisen und Buntmetall. Typisch sind geriefte Wandungen, schlichte innen gekehlte Kragenränder und abgesetzte Standböden, auch bei Grapen. Niedrige pfannenartige Gefäße besitzen einen aus der Mündung

gedrückten Ausguss und eine kräftige, am Abschluss profilierte Griff-tülle. Die Pfannen unterscheiden sich formal deutlich von den regionaltypischen Exemplaren der frühen Neuzeit, noch des mittleren 18. Jahrhunderts. Die Beine der Dreibeintöpfe sind kräftig ausgeprägt und geschlitz. Kleine Formate repräsentieren zu einem guten Teil Milchtöpfe, sowohl mit Planboden als auch mit angesetzten Beinen. Bei einem kleinen Milchtopf mit Bandhenkel und mittiger Ausguss-schneppe ist sehr gut nachvollziehbar, wie die Beine nach einem Bruch gleichmäßig gekürzt und das Gefäß noch einige Zeit weiter benutzt wurde. Ein Milchtöpfchen besitzt 8 cm Randdurchmesser und war etwa ebenso hoch. Zwei gehenkelte Standbodentöpfe mit ziemlich steiler Wandung sind ca. 18 cm hoch und haben 17 cm Randdurchmesser sowie 13, 8 cm Bodendurchmesser. Ein weiterer ziemlich steilwandiger Topf ist etwa 20 cm hoch und besitzt 18 cm Randdurchmesser. Bei den niedrigen Dreibeintöpfen (Pfannen) kommen folgende Rand-durchmesser vor: 18 cm und 26 cm.

Hellscherbige bleiglasierte Großalmeroder Apothekenabgabegefäße aus Irdenware

Gut erkennbar sind anhand des sehr feinen Scherbens und der gelben Glasur die durch Fragmente von drei etwa gleich großen Töpfchen mit ausgestellttem Binderand vertretenen frühen Großalmeroder Salbengefäße mit abgesetztem Fuß (Höhe ca. 4 und 5 cm). Sie imitieren in billigerem Material Erzeugnisse aus Fayence, Steingut und Porzellan und fanden einen großen Absatz in Europa und weit darüber hinaus.

Weiß engobierte hell-scherbige Irdenware mit grünstichiger cremefarbiger Zierglasur

Die Beschaffenheit des feinen rosa Scherbens und die stoßempfindliche Glasur deuten darauf hin, dass auch eine Gruppe undekorierter hoher Gefäße aus Fredelsloh stammt. Es handelt sich um mindestens vier bauchige Töpfe mit schmaler gerillter Schulter und kurzem Karniesrand sowie breitem, abgesetztem Standboden (Dm 17 cm, Höhe 13 cm). Eine Untergruppe stellen steilwandige Blumentöpfe mit weißer Engobe und auffallend dünner Zierglasur auf der Außenseite dar, die innen den rohen rosa Scherben zeigen.

Rosascherbige Irdenware mit grüner Zierglasur

Nach der Beschaffenheit des Scherbens und der stoßempfindlichen Glasur stellen auch die nachfolgend knapp beschriebenen Gefäße bisher unbekannte Erzeugnisse der Sollingtöpfereien in Fredelsloh dar. Zahlreiche Fragmente von gut einem halben Dutzend Gefäßen ermöglichen die Rekonstruktion eines bauchigen Topfes mit grüner Zierglasur, abgesetztem Standboden, Schulterwulst unterhalb des ausbiegenden kräftigen Randes und unterrandständigem geripptem Bauchhenkel. Etwas seltener sind mit mindestens ca. vier Exemplaren außen grün und innen farblos auf weißer Engobe glasierte Schüsseln mit innen gerilltem, außen leicht keulig verdicktem, in diesem Kontext also ungewöhnlich ausgeprägtem Rand.

Braunglasiertes Kaffee- und Milchgeschirr

Etwa 30 Gefäße sind dem monochromen und polychromen Tafelgeschirr zuzuordnen, das im frühen 19. Jahrhundert in zahlreichen europäischen Töpfereien nach dem Vorbild des braunen englischen und kontinentaleuropäischen Steingutes in großen Mengen hergestellt wurde. Es handelt sich fast durchgängig um innen farblos, außen mit brauner Bleiglasur versehene besonders dünnwandig gedrehte, schlichte aber sorgfältig hergestellte Irdenwaren, die gelegentlich steinzeugartig hart gebrannt sind. Bis auf wenige Ausnahmen mit rotem Scherben zeigen die Gefäße den regionaltypischen und in diesem Falle besonders fein geschlammten hellen gelben, seltener rosa Scherben. Es dürfte sich demnach vornehmlich um Erzeugnisse aus Großalmerode, möglicherweise aber auch anderen nordhessischen und südniedersächsischen Töpfereien, etwa im Solling, Kaufunger Wald und Reinhardswald, handeln. Die in dieser Gruppe dominierenden Milchtöpfe sind offenbar, weil sie gängige Erzeugnisse der Irdenwaretöpfer waren, überwiegend verziert und zwar in dem ihnen eigenen schlichten Zeitstil mit kräftigem, gelegentlich auch feinem, den gelben Scherben herausmodellierendem Sgraffito oder einfachem Malhorndekor in Rotbraun, Gelb und Grün. Selten, und dies erscheint als zeittypisches Phänomen beim Tafelgeschirr, sind die im frühen 19. Jahrhundert ungebräuchlich werdenden Dreibeintöpfe mit hier z. T. gebauchtem Röhrengriff, die mit drei bis vier Exemplaren vertreten sind. Die wenigen geschweiften Kaffeekannen nach Porzellan- und Steingutvorlagen sind zumeist verziert. Die ebenfalls nicht allzu häufigen zylindrischen Kaffeekannen nach Steingutvorbild sind hingegen unverziert. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass allein schon die braune Glasur als Dekor aufzufassen ist.

Auflagenverziertes polychromes Geschirr in Marburger Art

Mehrere überwiegend kleine und atypische Fragmente gehören zu mindestens drei bis vier hellscherbigen Gefäßen, überwiegend kleinen Milchtöpfen, mit alternierend rot- und dunkelbrauner Wandung und floralen plastischen Auflagen in Weiß, Grün und Dunkelbraun. Einige, aber nicht alle Objekte sind den bekannten Marburger Töpfereien zuzuordnen.

Außen weiß engobierte hellscherbige Irdenware mit manganbraunem Schwammdekor

Mindestens ein kleiner gehenkelter Milchtopf repräsentiert eine Ware, die nach dem Vorbild von englischem Steingut und Fayence des 18. Jahrhunderts flächigen Schwammdekor zeigt. Die Provenienz ist ungesichert, mutmaßlich handelt es sich jedoch um ein regionales Erzeugnis aus Nordhessen oder dem Solling.

Hellscherbige Irdenware mit fleckig verlaufender heller und dunkelbrauner Zierglasur sowie weißen Malhornpunkten

Ungewöhnlich und hinsichtlich der Provenienz ungesichert, aber mit hoher Wahrscheinlichkeit ebenfalls nordhessischen Töpfereien oder Fredelsloh zuzuordnen sind drei bis vier Kannen und Töpfe, die z. T. den etwa bei Kasseler Steingut und Marburger verzierter Irdenware vorkommenden Farbwechsel Hell- und Dunkelbraun zeigen sowie z. T. ungewöhnlich plastisch wirkenden Punktdekor in Malhorn-technik.

Hellscherbige Irdenware mit brauner Zierglasur sowie gelbem, grünem und vereinzelt rotbraunem Strichdekor in Malhorn-technik

Etwa ein halbes Dutzend Milchtöpfe besitzt einfachen Strich- oder Bogendekor auf der Wandung, der als stark stilisierter floraler Dekor angesehen werden kann.

Hellscherbige Irdenware mit brauner Zierglasur und zumeist kräftigem Sgraffitodekor

Etwa ein Dutzend Milchtöpfe sowie ein kleiner Dreibeintopf und zwei bis drei bauchige Kannen zeichnen sich durch stark stilisierten floralen Ritzdekor aus, der den hellen Scherben dekorativ zum Vorschein bringt. Diese Dekorart war von etwa 1790 bis 1900 in Großalmerode sehr beliebt, wird aber wohl auch im Reinhardswald und in anderen nordhessischen Töpfereien hergestellt worden sein.

Unverzierte steinzeugartig harte helle Ware mit brauner Zierglasur
In dieser Machart ist mindestens ein Milchtopf hergestellt. Es ergeben sich Übergänge zu der Hauptgruppe der feinen, häufig sehr harten Ware.

Unverzierte hellscherbige Irdenware mit brauner Zierglasur
Dieser Ware sind schätzungsweise ein halbes Dutzend kleine bis mittlere Milchtopfe sowie mindestens drei steilwandige klassizistische Kaffeekannen zu zuordnen. Zu letzteren gehören zwei Knaufdeckel von 6 und 7 cm Durchmesser.

Unverzierte rotscherbige Irdenware mit brauner Zierglasur
In dieser Machart sind mindestens drei Milch- oder Sahnetöpfchen und ein bis zwei steilwandige klassizistische Kaffeekannen hergestellt worden.

Unverzierte und mit Spritzdekor oder Scharrierung versehene rosascherbige Irdenware
Etwa 25 Gefäße gehören zu den späten Erzeugnissen der Töpfereien des niedersächsischen Pottlandes aus Hohenbüchen, Coppengrave, Bad Münder oder Brunnighausen und ähnlichen Produkten aus bisher unbekanntem Töpfereien, vornehmlich wohl aus der Region zwischen Hannover und Hameln. Nur wenige Gefäße sind annähernd rekonstruierbar. Erhaltungsbedingt ist in vielen Fällen unklar, ob die Gefäße unverziert oder mit Spritzdekor versehen waren.

Rotbraunrundige Malhornware
Im Scherben feine hellrote (auf der Dekorfläche immer zusätzlich rot engobierte) Irdenware mit Bleiglasur und zumeist einfachen, volkstümlichen Malhorndekoren erfreute sich im frühen 19. Jahrhundert im Schloss Nienover offensichtlich einer großen Popularität. Es handelt sich fast ausschließlich um Schüsseln, die wohl zum Auftragen von Speisen und zum gemeinsamen Essen verwendet wurden, daneben um Teller zum individuellen Essen und zur Repräsentation.

Etwa 15–20 überwiegend mittelformatige Schüsseln (mit aufgestelltem Rand) und weitaus seltener kleine Teller (mit abgesetzter Fahne und Keulenrand sowie Planboden) sind zumeist ähnlich und recht einfach dekoriert. Es herrschen klassizistische streng geregelte Verzierungen überwiegend aus umlaufenden Malstreifen und Wellenlinien, gelegentlich kombiniert mit andersfarbigen Punktreihen auf der

Wandung und der Fahne vor. Auch die eingeritzte Wellenlinie auf dunkelbrauner Reserve ist vereinzelt vertreten. Als Hauptmotive beliebt waren dreisprossige Stauden und stark stilisierte Blüten sowie Sterne, zu denen sich sehr gute Entsprechungen etwa in der Töpferei Henze in Oberode kurz nach 1800 finden. Dabei dominiert zumeist die Farbkombination Gelb, Weiß und Dunkelbraun oder Grün und Cremeweiß, seltener ist die Farbzusammenstellung Creme, Manganbraun, Grün auf rotbraunem Grund. Etwas seltener sind stilisierte Vogeldekore, einmal wohl Schwan (oder Pfau?) datiert 1815 sowie ein Pferd („Anno ...“, Rest fehlt). Mehrere noch nicht rekonstruierbare Schüsseln zeigen Blumenmotive in Biedermeierart als Zentralmotiv. Die besonders sorgfältig und reich verzierten Gefäße, insbesondere die Spruchschüsseln, besitzen fast immer eine besonders hervorgehobene dunkelbraune oder auch ockerbraune Farbzone auf der Fahne, um den Spruch oder sonstigen Dekor zu betonen. Der Scherben ist zumeist dünnwandig und fein, z. T. sehr hart. Spruchteller kommen in der weiteren Region im Gegensatz zu anderen Gebieten erst ab dem frühen 19. Jahrhundert in einiger Zahl vor.

Zu den etwas aufwendiger verzierten Gefäßen zählen der große Pfannkuchenteller auf Standring mit einer stilisierten Blume in Weiß, Grün und Dunkelbraun sowie umlaufenden Malstreifen und Wellenlinie am Rand. In der besonders hervorgehobenen dunkelbraunen Reserve ist in flotter Schreibschrift zu lesen: „Hans der hatte grosen (Hunger) hatte (ge)gessen speck und Wurst * 1826 *“. Eine Schüssel mit aufgestelltem Rand zeigt in der dunkelbraunen Reserve den Spruch: „der (segem) des hern (unleserlich und unvollständig weiter) müh *1825 *“. Auch hier zeigt das Mittelfeld ein florales Motiv. Zwei weitere Spruchschüsseln mit antikisierendem Rand lassen sich erst bei weiterer Vervollständigung entziffern.

Ungewöhnlich im regionalen Kontext des frühen 19. Jahrhunderts ist eine Schüssel mit Pfauenaugendekor auf manganbraunem Grund in Ockerbraun und Weiß mit auffallend dünnwandigem und blättrigem Scherben. Durch intensive Benutzung und infolgedessen fast vollständig abgeblätterte Glasur ist das mutmaßlich figürliche dunkelbraun konturierte Motiv (Pferd, Hirsch?) eines kleinen Tellers mit Hackdekor auf der dunkelbraun hervorgehobenen Fahne leider unkenntlich.

Hellgrundige im Scherben helle Malhornware mit rotbraunem und dunkelbraunem oder mit rotbraunem und grünem Dekor

Charakteristisch für diese Gruppe ist der helle bis rosa Scherben, der auf der Zierzone, zumeist beidseitig, weiß engobiert ist und nach der Glasur cremefarbig hellgelb mit einem Grünstich ist. Nach dem feinen, z. T. sehr harten Scherben und der ortstypischen schlechten Glasurfahrung dürfte es sich überwiegend um Erzeugnisse Fredelsloher Töpfer handeln. Hellgrundige Malhornware tritt in diesem Fundkomplex gegenüber der rotbraungrundigen Malhornware stark zurück.

In diese Gruppe gehören etwa vier bis fünf Schüsseln mit aufgestelltem Rand sowie ein Teller und Einzelscherben von mehreren weiteren Gefäßen.

In diesem Kontext ungewöhnlich wirkt ein sehr hart gebrannter Bügelhenkeltopf mit schmutzig wirkender überfeuerter Glasur und rotbraunem Malhorndekor bestehend aus zahlreichen am Boden ansetzenden Malstreifen und einzelnen dazwischen eingefügten Wellenlinien auf der Außenseite sowie kurzen Schrägstrichen am Rand.

Steinzeug

Unter Steinzeug werden hier verschiedene Waren zusammengefasst, bei denen die Herstellung von Steinzeug intendiert war, auch wenn es sich um nicht vollständig gesinterte Erzeugnisse, mithin um Faststeinzeug handelt. Bezeichnend ist in jedem Falle die Sinterengobe oder Salzglasur in Verbindung mit bestimmten Formen wie Schüsseln, Vorratstöpfen und Flaschen. Steinzeug ist annähernd ebenso stark vertreten wie bleiglasierte Irdenware.

Beim zahlenmäßig allerdings deutlich zurücktretenden gelbscherbigen Faststeinzeug möchte ich ebenso wie beim im Scherben roten Faststeinzeug/Steinzeug und beim Faststeinzeug/Steinzeug mit braunem Scherben und matter Oberfläche eine Herstellung in der näheren Umgebung vermuten, am ehesten in Fredelsloh. Allerdings fehlen dazu bislang eindeutige Produktionsnachweise. Die Mehrzahl der im Scherben roten und gelben Gefäße wurde nach den fehlenden oder parallel ausgeprägten Abschneidespuren bei stehender Scheibe abgeschnitten. Die sicheren Duinger Erzeugnisse zeigen im Gegensatz dazu fast immer radiale Schneidespuren eines feinen Drahtes von der schnell rotierenden Töpferscheibe.

Grobes körniges Faststeinzeug/Steinzeug

Einige Fragmente von Wasserleitungsröhren der frühen Neuzeit aus dickem, körnigem im Scherben zumeist grauem und außen braunem Steinzeug gelangten ebenfalls in die Brunnenverfüllung.

Gelbscherbiges olivgeflecktes Faststeinzeug/Steinzeug

Der körnige gelbe Scherben, der zahlreiche gerundete kleine Quarzkörner enthält und die auf gelbem Grund olivfarbig gefleckte Außenhaut sind typisch für Erzeugnisse aus dem Raum Oberode am Unterlauf der Werra in der frühen Neuzeit. Hier sind Fragmente von mindestens einem großen steilwandigen Topf vorhanden, der sich anhand einer Durchbohrung knapp über dem Boden als Blumentopf identifizieren lässt.

Braunscherbiges Faststeinzeug/Steinzeug mit matter roter Eisenengobe

Ein großer Henkeltopf mit relativ dünner geriefter Wandung, Standboden und Bandhenkel sowie gekehltm Rand konnte aus zahlreichen Fragmenten fast vollständig zusammengesetzt werden (Randdurchmesser ca. 20 cm, Bodendurchmesser 16 cm, Höhe 26 cm).

Gelbscherbiges Faststeinzeug mit beidseitiger Eisenengobe

Provenienzmäßig nicht eindeutig, aber doch höchstwahrscheinlich Fredelsloh zuzuweisen ist im Scherben gelbes sowie im Bruch gemuscheltes Faststeinzeug mit beidseitiger dunkelviolettblauer Sinterengobe, die matt und nicht hinreichend ausgeschmolzen ist. Es handelt sich um zahlreiche Bruchstücke von mindestens fünf Schüsseln mit konisch aufsteigender Wandung, von denen drei fast vollständig zusammengesetzt werden konnten. Hinzu kommen wenige steilwandige Schüsseln etwas kleineren Formates.

Rotscherbiges Faststeinzeug/Steinzeug

In dieser Gruppe sind Gefäße zusammengefasst, die sich durch einen roten Scherben auszeichnen. Dieser ist aus Duingen und Großalmerode nicht bekannt, allenfalls kommen dort rötliche Mantelung und Wischspuren auf der Innenseite vor. Eine größere Anzahl von Fragmenten repräsentiert mehrere, vielleicht vier bis sieben glattwandige Schüsseln mit Keulenrand und Standboden sowie kleiner Ausgussschneppe. Auffallend ist die auf die Randpartie beschränkte braune Salzglasur, während die rote Wandung roh wirkt. Es ist nicht völlig

auszuschließen, dass es sich um „zweite Wahl“ aus Duingen oder einem anderen Herstellungsort des „Pottlandes“ handelt, wahrscheinlicher ist m. E. jedoch eine Fertigung in Fredelsloh. Der Randedurchmesser dieser Gefäße beträgt 29 cm, der Bodendurchmesser 12 cm. Einen etwas abweichenden braunroten Scherben mit Kalkeinschlüssen zeigt ein steilwandiger Topf mit brauner Salzglasur auf der Außenseite.

Im Scherben graues Steinzeug mit brauner Salzglasur

Die größte Gruppe stellt südniedersächsisches Steinzeug mit dunkelgrauem Scherben und bräunlicher Salzglasur dar, das dem südniedersächsischen Pottland zwischen Hannover, Hildesheim und Hameln zuzuordnen ist, überwiegend wohl den Töpfereien von Duingen.

Schüsseln

Zahlreiche Bruchstücke ließen sich zu fünf rekonstruierbaren Schüsseln zusammenfügen. Die konisch aufsteigende Wandung ist glatt oder schwach gerieft, der Rand keulig verdickt. Der aus der Mündung gedrückte Ausguss ist recht klein. Der Randedurchmesser liegt bei knapp 30 cm, der Bodendurchmesser bei 13,5 cm, die Höhe bei 9 cm. Eine große Anzahl von Bruchstücken ließ sich zu sieben rekonstruierbaren steilwandigeren Schüsseln zusammenfügen, deren Gesamtzahl über zehn liegt. Die formale Gestaltung ist uniform und eher nachlässig, sie zeigt deutliche Merkmale einer Massenware. Merklich kleiner sind zwei Töpfe von 20,5 cm Randedurchmesser, 12 cm Bodendurchmesser und 9 cm Höhe.

Töpfe

Ein hoher Vorratstopf mit zwei Henkeln besitzt eine scharrierte Wandung und feine horizontale Rillenzonen unter dem abgestrichenen, beidseitig verstärkten Rand mit feiner Rille (Randedurchmesser 24 cm, Bodendurchmesser 16 cm, Höhe 29 cm). Es fanden sich Bruchstücke von mindestens zwei weiteren besonders starkwandigen und noch großformatigeren hohen Töpfen ähnlicher Machart sowie von mindestens einem weiteren fein gerieften hohen Topf.

Fast vollständig rekonstruiert ist ein Blumentopf mit fünf Löchern im abgesetzten Boden, konisch aufsteigender Wandung, waagrecht nach außen abgestrichenem Rand und zwei Henkeln (Randedurchmesser 20,5 cm, Bodendurchmesser 12,5 cm, Höhe 16 cm). Ein größeres Wandstück mit Henkel und rollstempelverziertem Hals manifestiert eine Duinger Röhrenkanne wohl noch des 18. Jahrhunderts.

Einige Bruchstücke und ein vollständiges Exemplar dokumentieren ein gutes halbes Dutzend Apothekenabgabepföfchen von ca. 6, 6,5, 7,5 und 12,5 cm Höhe.

Bauchige Flaschen

Eine regionaltypische Form der südniedersächsischen Steinzeugtöpferei des 18. und 19. Jahrhunderts stellen unverzierte bauchige Flaschen mittleren bis großen Volumens mit engem Hals, kräftigem Randwulst, schwachem Bodenwulst und kräftigem, profiliertem Wulsthenkel dar, der mit Daumeneindruck an der Wandung angarniert ist. Es dürfte sich um ein halbes Dutzend im Scherben grauer bräunlich salzglasierter Gefäße aus Duingen handeln, vielleicht stammen ein bis zwei Exemplare aus Großalmerode. Die erkennbaren Größen liegen im mittleren Bereich von einigen Litern Fassungsvermögen.

Mineralwasserflaschen

Zu den häufigsten Gattungen der Keramik zählen keramische Mineralwasserflaschen aus Westerwälder Steinzeug, die mitsamt ihrem Inhalt aus dem heilwasserreichen Gebiet von Hessen-Nassau (ehemals z. T. Kurfürstentum Trier) importiert wurden. Am stärksten vertreten sind bräunlich-gelb-graue, seltener graue, annähernd zylindrische Flaschen mit dem zumeist blau umrandeten kreisförmigen Stempel „SELTTERS“ mit Herzogskrone und „HN“ für Hessen-Nassau in etwas unterschiedlicher Ausführung. Auch die Größe der Flaschen zeigt geringe Differenzierungen. Ein größerer Typ ist ca. 30 cm hoch und hat 8,5 cm Bodendurchmesser, zugehörige Ritzmarken bzw. Herstellerstempel sind „HG 96“, „200 WK“ und „143 M“. Ein etwas kleinerer Flaschentyp ist ca. 28 cm hoch und besitzt 8,5 cm Bodendurchmesser, zugehörige Ritzzeichen bzw. Stempel sind „B 49“ und „H. ... 124“. Einer dieser beiden Größen zuzuordnen sind die Ritzzeichen „40 B“ (zweimal), „R 32“ und „HS 21“ sowie einige nur fragmentarisch erhaltene. Von diesen Flaschen aus dem hochgeschätzten und als Synonym für Mineralwasser verwendeten Brunnenort Selters an der Lahn sind etwa drei Dutzend Exemplare vorhanden. Sie sind für die Datierung von großer Bedeutung, da ihre Produktion anhand des Stempels auf die Jahre von 1806 bis 1834 eingegrenzt werden kann (Brinkmann 1982).

Zu den kleineren Flaschen von 28 cm Höhe und 8,5–9 cm Bodendurchmesser gehört auch der zweite Mineralwasserflaschentyp mit dem kleineren runden Pressstempel „GEILNAU“ mit Punkt oder Blume und dem gleicharmigen Trierer Kreuz, in dessen Viertel oben

einige Punkte und unten die Buchstaben „BM“ eingefügt sind. Diese Flaschen tragen keine zusätzlichen Marken. Es dürfte etwa ein Dutzend Exemplare vorliegen. Die Marke ist der Firma Böhm und Marchand aus Offenbach zuzuordnen, die den Geilnauer Brunnen von 1810 bis 1832 gepachtet hatte. Ebenfalls ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts gehört der nur einmal vertretene Stempel von Fachinger Wasser und wohl auch der fragmentarische Stempel des Schwalheimer Brunnens.

Zumal für die Mineralwasserflaschen ein ebenso rascher Transport wie auch Verbrauch anzunehmen ist, kann die Tatsache, dass keine der ab 1835 neu eingeführten Stempel aus Selters vertreten sind, als wichtiges Indiz für einen Abschluss der untersuchten oberen Verfüllung spätestens in diesem Jahre angesehen werden. Weiterhin ergibt sich mit großer Wahrscheinlichkeit, dass frühestens 1806 mit der bisher freigelegten oberen etwa 2 m starken Auffüllung begonnen wurde, denn ältere Flaschen fehlen. Die Verwendung von Heilwasser ist zeittypisch und Indiz für einen gewissen Wohlstand.

Graues blau verziertes Steinzeug

Graues blau verziertes Steinzeug gehörte in Nienover im frühen 19. Jahrhundert offenbar nicht mehr zum gängigen Inventar. Es fanden sich lediglich Fragmente eines Humpens mit Ritzdekor und einer annähernd rekonstruierbaren größeren Schenkkanne mit blauem Sternmedaillon umrandet von einer Ritzlinie. Der mit einer dicken guten Salzglasur versehene Scherben ist im Kern grau und innen rötlichbraun, mutmaßlich handelt es sich um ein Erzeugnis aus Speicher in der Eifel (Seewaldt 1990, Kat. 205). Schließlich ist noch eine fragmentarische bauchige Flasche des 18. Jahrhunderts mit einfachem Blaudekor zu nennen, wohl eine ältere Mineralwasserflasche aus dem Westerwald.

Braunes Steinzeug nach chinesischem Vorbild

Typisch für gehobenes Tee- und Kaffeegeschirr des 18. Jahrhunderts ist nach der Chinamode braun glasiertes Steingut und Steinzeug in Art des Hji-sing Steinzeuges aus China, wozu etwa Erzeugnisse der Gebrüder de Milde und Ehlers aus den Niederlanden und England oder das Böttgersteinzeug gehören. Die kleinformatigen Kännchen dürften mittelenglische Erzeugnisse aus Staffordshire aus dem mittleren 18. Jahrhundert darstellen. Es handelt sich um Fragmente von etwa vier Gefäßen.

Weißes Steinzeug des 18. Jahrhunderts aus England

Weiterhin fanden sich mehrere Dutzend Fragmente von wahrscheinlich ein oder zwei (Bowl-?) Töpfen aus dem für Mittelengland im 18. Jahrhundert typischen dick glasierten und flächendeckend reliefverzierten im Scherben weißen Steinzeug, das frühes europäisches Porzellan der Barockzeit (Meißen) imitiert.

Steingut

In erheblichen Mengen vorhanden ist Steingut. Es handelt sich offenbar um das gängige keramische Tafelgeschirr zumindest der führenden Personenkreise im Schloss Nienover. Ganz überwiegend ist es unverziert und unsigniert.

Steingut mit handgemaltem Dekor

In diese Gruppe gehören nur wenige Gefäße. Zu einem frühklassizistischen ausgesprochen schlichten, im Scherben aber sehr feinen Tee- oder Kaffeeservice gehören einige Fragmente mit senffarbenem feinem Randstrich und eben solchem umlaufendem Faden etwa 2 cm unterhalb des Randes sowie etwas oberhalb des Bodens bei den Tassen. Stilistisch sind die schlichten Formen dem Zeitraum zwischen etwa 1780 und 1830 zuzuordnen.

Eine relativ dickwandige ovale Servierschale ebenfalls schlichter antiker Form zeigt einen umlaufenden dicken dunkelbraunen Malstreifen innen unter dem Rand und einen feinen Strich etwa 2 cm unter dem Rand.

Steingut mit Umdruckdekor

Steingut ist der klassische Träger für Umdruckdekor, der in England in den 1750er Jahren erfunden wurde. In diesem Fundkomplex ist er lediglich durch zwei weitgehend erhaltene Untertassen repräsentiert, deren Motiv für einen ländlichen Amtssitz in wald- und wiesenreicher Gegend sehr passend ist. Es handelt sich um einen reichen, flächenfüllenden Dekor in Blau mit verschiedenen Gartenblumen auf der Fahne und als Zentralmotiv eine Kuh melkende Frau in Kleidung der Empirezeit, neben ihr ein weißes und ein schwarzes Schaf in einer typisch englischen Parklandschaft mit blumenreicher Wiese sowie Gebüsch und Bäumen als Hintergrund. Dieses beliebte Motiv entstand um 1805 in Spode in Staffordshire (Durchmesser 13 cm, Höhe 3 cm). Nur bei sehr genauem Hinsehen offenbaren sich geringfügige Unterschiede im Motiv, in der rückseitig in blau aufgedruckten einmal geraden, einmal

bogenförmigen Marke „SPODE“ und in den kleinen schwer identifizierbaren Beizeichen.

Schließlich ist noch ein sehr kleines Fragment mit motivisch nicht näher identifizierbarem violetter Umdruckdekor zu nennen.

Weißes Steingut

Die große Masse des Steingutes ist monochrom. Es kommen in verhältnismäßig geringer Anzahl sehr gute dünnwandige, fast durchgesinterte Scherben mit heller weißlicher Glasur vor, häufiger aber mittelstarke stärker poröse, porzellanartig weiße Oberflächen und vor allem gelblich cremefarbene Glasuren. Essgeschirr ist offensichtlich stärker vertreten als Kaffee- und Teegeschirr.

Wahrscheinlich in die Zeit um 1760–1790 gehören Fragmente von vielleicht einem halben Dutzend bis einem Dutzend flachen Esstellern mit geschwungenem Rand im Stil des Rokoko. Für eine frühe Zeitstellung könnte man neben der Form auch die auffallend gelb- bis gelbgrünstichige Glasur in Verbindung mit dem überwiegend relativ porösen und starken Scherben anführen. Marken sind nicht erkennbar, abgesehen von vier eingepressten Punkten. Plastisch ausgeformt und mit „WEDGWOOD“ signiert ist eine mittelgroße ovale Servierschale mit muschelförmiger Wandung. Von der Ware her gehören noch eine mittelgroße sechseckige Schale mit nach innen abgeschrägtem geripptem Rand sowie eine schlichte runde Schale mit außen verdicktem Rand und abgesetztem Standring in die Gruppe der gut erhaltenen Creamware.

Mindestens zwei weitere mittelformatige, ganz schlichte Schalen sind hingegen der dünnwandigeren, fast weißen Pearlware zuzuordnen. Der gut erhaltene feine Scherben könnte Indiz für englische Produktion sein. Gleiches gilt für wenige Fragmente einer ovalen steilwandigen Schale mit flächigem Rippendekor in Imitation einer Korbflechtarbeit auf der Wandung und durchbrochenem Rand, die zwischen etwa 1780 und 1810 zu datieren sein wird.

Einen feinen, überwiegend gut erhaltenen Scherben besitzen weiterhin die meisten der relativ wenigen Untertassen und Tassen für Tee und Kaffee. Ein auffallend kleines Unterteil dürfte zu einem Teekoppchen im chinesischen Stil noch aus dem 18. Jahrhundert gehören. Weiterhin sind eine bauchige Tasse mit Akanthusenkel und zwei Tassen ganz schlichter Form mit unverzierten C-Henkeln aus der Zeit um 1800 zu nennen. Dazu gehören schlichte tiefe Untertassen mit schräg aufsteigender und gebauchter Fahne.

Die zahlenmäßig stärkste Gruppe im Steingut stellen flache und vereinzelt tiefe unverzierte Essteller aus zumeist relativ weichem, durch Bodenlagerung und Nutzung stark angegriffenem Material dar. Es dürfte sich um Bruchstücke von weit über einem bis zwei Dutzend Gefäßen handeln. Der Standarddurchmesser liegt bei 24 cm, die Höhe bei 2 cm für die flachen Teller, bei den tiefen Tellern bei gut 3 cm. Die Mehrzahl der Gefäße zeigt keine Marke, in einem Falle kommt die bekannte Pressmarke „WEDGWOOD“ vor.

Von einer geschweiften Terrine in barocker Form liegt ein Deckel vor. Zwei in Akanthusblättern endende Henkel werden wohl zu einer Terrine oder einem Topf gehören. Besonders gute Qualität besitzt ein Terrinendeckel mit klassizistischem Auflagedekor in Form von Akanthusblättern, Rosetten und gewundenem Griff, spätestens aus der Zeit um 1800. Ansonsten liegen nur einige wenige verzierte Bruchstücke vor, unter anderem ein Henkel mit Akanthusblattende.

Eine ovale Anbietschale zeigt die eingepresste Marke „CREIL“ einer bekannten Pariser Manufaktur des 18./19. Jahrhunderts. Zudem liegt die Schnauze einer mittelgroßen und einer kleinen Kanne vor.

Es fehlen die aufwendig verzierten und in der Masse speziell aufgearbeiteten Luxuserzeugnisse der Steingutmanufakturen wie Basaltware, Bambusware, blauweiße Waren, marmorierte und vergoldete Waren sowie aufwendige polychrome Auflagen. Auffällig ist zudem, dass gemarkte Erzeugnisse der nahegelegenen Steingutmanufakturen Hannoversch Münden, Großalmerode und Kassel ebenso fehlen wie gesicherte Erzeugnisse aus anderen deutschen Manufakturen. Diese könnten sich unter den nicht mit Marken versehenen Erzeugnissen aber durchaus verbergen.

Porzellan

Porzellan ist insbesondere in Anbetracht der unmittelbaren Nähe der für Norddeutschland bedeutenden „Herzoglich braunschweigischen Porzellanmanufaktur Fürstenberg“ (etwa 12 km entfernt) erstaunlich schwach und einseitig mit blaubemaltem Teegeschirr im Strohlblumenmuster sowie Pfeifen vertreten. Dabei ist mutmaßlich zu berücksichtigen, dass die herzogliche Manufaktur zu Braunschweig, Nienover hingegen zum mit England in Personalunion stehenden Kurfürstentum (später Königreich) Hannover gehörte. Weil es zudem Amtssitz war, ist vielleicht weniger mit Schmuggelware zu rechnen als anderswo. Ein Fragment mit Blauamalerei und braunem Randstrich

gehört zu einer größeren Kanne aus Chinaporzellan des 18. Jahrhunderts. Im übrigen ist nur europäisches Porzellan vorhanden.

Geschirr

Weißporzellan ist durch Fragmente von etwa zehn Gefäßen vertreten. Es handelt sich um einige klassizistische Untertassen mit schräg aufsteigender Wandung sowie eine Spülkumme mit abgeknickter Wandung und einen gewölbten Deckel, einmal mit Signatur „F“ im Stil der Zeit nach etwa 1800 für Fürstenberg und einmal mit „RG“ für Gotha. Im übrigen kommen ausschließlich blaudekorierte Fragmente von Teeschirr mit Variationen des im 18. und während des gesamten 19. Jahrhunderts beliebten Strohlblumenmusters vor, insgesamt schätzungsweise etwa 20 Gefäße. Dazu gehören wohl auch zwei Spülkummen, von denen die eine nach dem Scherben und Dekor Fürstenberg zuzuschreiben sein mag. Alle anderen Fragmente von jeweils gut einem halben Dutzend kleinformatigen Teetassen und tiefen muldenförmigen Untertassen zeigen Marken Thüringer Manufakturen, besonders die Blume von Kloster Veilsdorf, aber auch die Gabel von Heubach und das Rauensteiner „R“. Der über Generationen hinweg beliebte Dekor erschwerte eine genauere Datierung, jedoch kann insgesamt an der Einordnung ins spätere 18. und frühe 19. Jahrhundert kein Zweifel bestehen. Der pinienförmige blaue Knauf gehört zum Deckel einer kleineren Kanne oder Dose, wohl aus der Manufaktur Fürstenberg. Es fehlt polychromes und mit Gold verziertes Porzellangeschirr.

Porzellanpfeifen

Während im 18. Jahrhundert Porzellanpfeifen noch recht selten waren, wurden diese um 1800 auch in breiteren Schichten üblich, ohne allerdings die beliebten Tonpfeifen zu verdrängen (s. u.). Insgesamt fanden sich Bruchstücke von etwa 20 Porzellanpfeifen. Etwas mehr als die Hälfte stellt eine schlichte Ausführung in Weiß dar mit schrägem, leicht gebauchten Kopf, kleiner Ferse nach Art der Tonpfeifen und kurzem Stiel mit Gewinde zur Aufnahme des hölzernen Mundstückes. Zwei derartige Pfeifen sind auf der Innenseite des Kopfes mit der blauen Marke „F“ für Fürstenberg in einer Ausführung signiert, die in die Zeit um 1800 gehört. Eine modernere Form enthält einen Saftsack zur Aufnahme von Speichel. Zu letzteren gehören Bruchstücke von zwei weiteren Pfeifen mit Goldrand. Sehr fragmentarisch erhalten sind mehrere polychrom bemalte Pfeifen im Stil der Zeit um 1800. Fast vollständig erhalten ist hingegen eine plastisch aufwendig als violette und

gelbe Blüte gestaltete Pfeife, die von einer Hand gehalten wird. Am oberen Rand finden sich Reste einer Buntmetallmontur für den Deckel, im Inneren noch Tabakreste. Für die formal noch dem Rokoko verhaftete Form finden sich annähernde Vergleichsstücke aus Thüringer Manufakturen der Zeit um 1800, die in großem Umfang wohlfeile Porzellanpfeifen herstellten und hier generell stark vertreten sein werden.

Fayence

Fayence fehlt fast völlig, es war offenbar auf Schloss Nienover im frühen 19. Jahrhundert nicht mehr üblich. Zwei kleine Fragmente – eines mit matter Blaumalerei, eines wohl mit den violetten drei Halbmonden der Hansteiner Manufaktur in Hannoversch Münden – müssen nicht einmal ältere Gebrauchsstücke darstellen. Sie können eher bereits als herumliegende Einzelscherben in die Verfüllung geraten sein. Erst ab etwa 2 m Tiefe kamen einige mittelgroße Bruchstücke von weißer Fayence aus der Zeit um 1800 zutage, die zu einem oder mehreren bis dahin benutzten Gefäßen (Tellern) gehört haben dürften.

Tonpfeifen

Erheblich häufiger als Porzellanpfeifen sind Tonpfeifen. Dies ist wenig verwunderlich, stellten Tonpfeifen doch bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts einen wohlfeilen Massenartikel dar. Hinzu kommt noch, dass mehrere bedeutende Produktionszentren in der Nähe lagen, zum einen das hessische Großalmerode, sodann vor allem Uslar, der wichtigste süd hannoversche Herstellungsort des späten 18. und 19. Jahrhunderts und außerdem Hannoversch Münden mit Blume. Es liegen mehrere 100 Bruchstücke von schätzungsweise 50–80 Pfeifen vor. Allerdings ist der Bestand ausgesprochen uniform und unspektakulär. Die Stiele sind fast durchweg unverziert und gleiches gilt für die Köpfe, sieht man von der Rändelung ab.

Wie zu erwarten kommt am häufigsten, nämlich neunmal, die Umschrift „INVSLAR“ vor, einmal „JOHANNES KERL IN VSLAR“. Weiterhin sind Stiele mit „ELIAS NOLL“ und „ELIAS NOLL BHMBE(?)“ sowie „SK*HP*, ISER“ und „HILDESH(EIM)“ identifizierbar. Unter den Stielen findet sich ein verdicktes Mundstück.

Es handelt sich bei den Köpfen durchwegs um solche mit deutlich abgesetzter Ferse. Leider sind auch hier Marken fast generell schwach abgedrückt, schwer identifizierbar bis unkenntlich, und in einigen Fällen dürften sie fehlen. Etwa ein Dutzend Köpfe sind steil gestellt, zweimal ist schwach ein Pferd als Fersenmarke erkennbar, einmal ein

gekröntes B und vielleicht ein weiteres B ohne Krone. Etwa zwei Dutzend Köpfe sind schräg zum Stiel orientiert und fast durchweg unverziert, sieht man von der Rändelung der Mündung ab. Ein Kopf weist reichen Rippendekor auf. Hervorzuheben ist eine Pfeife mit dem Stadtwappen der Hansestadt Bremen, dem gotischen Schlüssel, flankiert von einem E und einer Blume mit M (?). Folgende Marken auf der Unterseite der Ferse sind erkennbar: Pferd (dreimal), Pferd oder anderer Vierfüßer (Kamel?) vor Baum, Schiff, Buchstabe (?). In einem Falle ist das Pferd mit einer seitlichen Wappenmarke bestehend aus einem geteilten Schild mit je drei Punkten neben dem Mittelstrich und zwei Punkten auf der gegenüberliegenden Fersenseite kombiniert. Das Pferd steht für das Welfenross und war bei Pfeifen für den hannoverschen und braunschweigischen Markt beliebt bzw. als Kennzeichnung vorgeschrieben. Im vorliegenden Falle dürfte die Marke überwiegend den Uslarer Pfeifenmachern zuzuschreiben sein, deren Produktion vor der Mitte des 19. Jahrhunderts noch wenig bekannt und kaum erforscht ist. Der gut datierbare Fundkomplex aus Schloss Nienover, der angesichts der Kurzlebigkeit von Tonpfeifen wohl kaum in größerem Umfang vor das erste Drittel des 19. Jahrhunderts zurückreichen wird und spätestens 1835 abschließt, ist somit höchst aufschlussreich für die Produktion der zweiten Pfeifenmachergeneration in Uslar.

Literatur

Die Literaturliste enthält die wichtigsten weiterführenden Arbeiten.

- Arnold, K.-P. und V. Diefenbach (Hg.): Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Dresden 1989.
- Bacumerth, Karl: Töpferei in Hessen. Ein Überblick, Freilichtmuseum Hessenpark Neu-Anspach. 1987.
- Bauer, M.: Europäische Fayencen. Bestandskatalog des Museums für Kunsthandwerk. Frankfurt am Main 1977.
- Brinkmann, Bernhard: Zur Datierung von Mineralwasserflaschen aus Steinzeug. In: *Keramos* 98, 1982, S. 7–36.
- Fahlbusch, Otto: Mittelalterliche und neuzeitliche Keramik im südlichen Hannover. In: *Die Kunde* 9, 1941, 207–226.
- Hampe, Heinrich: Töpferwaren aus Oberode an der Werra vom 16. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Sydekumschriften zur Geschichte der Stadt Hann. Münden 30, Eigenverlag, Hann. Münden 1999.
- Heege, Andreas: Einbeck im Mittelalter (Oldenburg 2002).
- Hüseler, Konrad: Deutsche Fayencen. Ein Handbuch der Fabriken, ihrer Meister und Werke, 3 Bde. Stuttgart 1956–1958.
- Küntzel, Thomas u. a.: 30 m unter Tage. In: *Archäologie in Niedersachsen* 6, 2003, S. 112–115.

- Löbert, Horst: Das verzierte Steinzeug aus Duingen, Kreis Alfeld. Studien zu seiner Entwicklung seit dem 16. Jahrhundert und seinen Beziehungen zu den deutschen Steinzeugzentren, insbesondere zu den rheinischen Herstellungsorten. In: *Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters* 5, 1977, S. 7–95.
- Seewaldt, Peter: *Rheinisches Steinzeug. Bestandskatalog des Rheinischen Landesmuseums Trier*. 1990.
- Stephan, Hans-Georg: Gebrauchsgegenstände aus einem höxteraner Bürgerhaushalt der Mitte des 18. Jahrhunderts. In: Krüger, T. und Hans-Georg Stephan: *Beiträge zur Archäologie Nordwestdeutschlands und Mitteleuropas. Materialhefte zur Ur- und Frühgeschichte Niedersachsens* 16, 1980, S. 341–382.
- Stephan, Hans-Georg: Archäologische Funde zur Kulturgeschichte von Schloß Fürstenberg an der Weser. In: *Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte* 51, 1982, S. 189–220.
- Stephan, Hans-Georg: Großalmerode. Ein Zentrum der Herstellung von technischer Keramik, Steinzeug und Irdenware in Hessen. *Die Geschichte der keramischen Gewerbe in Großalmerode und die Entwicklung ihrer Produktion vom 12 bis zum 19. Jahrhundert. Teil I*, 1986.
- Stephan, Hans-Georg: Großalmerode. Ein europäisches Zentrum der Herstellung von technischer Keramik. *Die Geschichte der keramischen Gewerbe in Großalmerode und Epteroode und die Entwicklung ihrer Produktion vom 12. bis zum 19. Jahrhundert. Teil II: Technische und Baukeramik, Tonpfeifen, Knicker, Steingut. Porzellan, Aspekte von Handel, früher chemischer Industrie, Bergbau und Gewerbegeschichte*. 1995.
- Stephan, Hans-Georg: Nienover – Burg und Stadtwüstung im Solling (Südniedersachsen). In: Stephan, Hans-Georg und K. Wachowski (Hg.): *Neue Forschungen zur Archäologie des Mittelalters in Schlesien und Niedersachsen. Uniwersytet Wrocławski Instytut Archeologii Seria: Monographie archeologiczne* Nr. 8, 2001, S. 11–70.
- Wedemeyer, Bernd: *Coffee de Martinique und Kayser Thee. Archäologisch-volkskundliche Untersuchungen am Hausrat Göttinger Bürger im 18. Jahrhundert*. Göttingen 1989.

Anmerkung und Danksagung

Eine im Text und Bildteil ausführlichere Bearbeitung der Glas- und Keramikfunde soll in der *Zeitschrift Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte* 2005 veröffentlicht werden.

Den Mitgliedern der Arbeitsgemeinschaft für Karstkunde Harz e. V. und zahlreichen Studenten und freiwilligen Helfern sowie meinen Mitarbeitern und Doktoranden im Forschungsprojekt Nienover sowie der Schlossbesatzung in Nienover danke ich für ihre engagierte Mithilfe bei der Durchführung der Grabung und der Aufarbeitung. Die Koordination der Geländearbeiten erfolgte durch Thomas Küntzel, M. A., Serge Reich, Sönke Bohnet, Christina Scheelen, jetzt Christoph Kühne und Lothar Türck. Die Zeichnungen fertigten Rifat Özbek, die Fotos Sonja König und Dr. Stefan Krabath an. Bernd Brinkmann war bei der Identifizierung der Marken der Mineralwasserflaschen behilflich. Die botanischen Funde bearbeitete Dr. Julian Wiethold (Wiesbaden).

Gedanken über einige Pester und Ofener Hafnermeister im 19. Jahrhundert

Eva Cserey

Die wechselnden Stilperioden des 19. Jahrhunderts haben auch auf Formen und Dekore der Kachelöfen eingewirkt.

Dieser Beitrag möchte in erster Linie die Erzeugnisse der Hafnermeister der Freien Königlichen Stadt Pest aus der Zeit von 1857 bis 1872 mit Hilfe von Musterblättern vorführen.

Bis 1874 waren die Städte auf beiden Ufern der Donau, nämlich Pest, Buda und Ó-Buda selbständige königliche Städte. In diesem Jahr wurden sie unter dem Namen Budapest vereinigt. Behörden sowie der königliche Palast befanden sich in Buda, wohingegen Pest jederzeit Mittelpunkt des wirtschaftlichen Lebens war. Die bedeutende Entwicklung dieser Stadt setzte erst nach dem verheerenden Hochwasser von 1838 ein.

De facto endete das Zunftsystem in Ungarn erst in den sechziger Jahren. Die 1868 geschaffene Industrie- und Handelskammer teilte bereits numerische Angaben über die Tätigkeit der regionalen Kammern mit.¹ Demnach befanden sich von den mit der Hafnerei beschäftigten Gewerbetreibenden der drei Städte ab 1872 sieben in Ofen und neun in Pest. Hier traten die Töpfer und Hafner noch zusammen auf, ab 1874 wurden in Budapest dreizehn Töpfer und drei Hafner gesondert aufgeführt. Die späteren Meldungen erwähnen nur die Zahl der Hafner, deren Zahl mit der beschleunigten Bautätigkeit der Hauptstadt immer wuchs. Hierbei waren neue Heiztechniken und die Verbreitung unterschiedlicher Eisenöfen bedeutend. Die zwischen 1870 und 1875 erstellten industriellen Erhebungen teilen die Daten jener Hafner mit, die mehr als zehn Personen beschäftigten:² Name der Werkstatt, dessen Ort, die Ausstattung des Betriebes, die Zahl der Beschäftigten, deren Lohn und die Menge der hergestellten Produkte.

1 Seit 1869 bringt das „Földművelés – Ipar és Kereskedelmi Magyar Királyi Minisztérium“ Meldungen.

2 Vgl. Meldung der „Budapesti Kereskedelmi és Iparkamara“ (IHK) über „Kézmű és gyár-
ipar“ (Handwerk und Fabriken) im „Budapesti kerület“ (Bezirk Budapest) 1870–1875.

Der größte Teil der Hafner produzierte in den Werkstätten der Stadt, und mit einigen Ausnahmen fand dort auch der Verkauf statt. Ihre Produkte annoncierten sie in den damals erscheinenden Zeitungen wie z. B. im „Pester Loyd“, in der „Vereinigte[n] Pester und Ofner Zeitung“ und im 1870 gegründeten „Adressen Kalender von Pest, Ofen und Alt-Ofen“.

Bei der Herstellung der Öfen war der sparsame Umgang mit dem Heizmaterial sowie das Erreichen der möglichst besten Wärmeabgabe stets der wichtigste Gesichtspunkt. In Ungarn als Teil der Donaumonarchie kamen zum größten Teil von Österreich ausgehende Impulse bei der Ausbildung von Formen und Dekoration der Öfen zur Geltung.

Die hier gezeigten, in deutscher bzw. ungarisch-deutscher Sprache erschienenen Musterblätter dokumentieren die in Pest zwischen 1857 und 1872 modernen Öfen. Diese für die bürgerlichen Wohnungen im Biedermeierstil geschaffenen Objekte sind in ihrer Form sehr abwechslungsreich. Am beliebtesten waren die so genannten Schwedischen oder auch Etageöfen. Neben solchen wegen ihrer an Säulen erinnernden Form „Pariser“ genannten Stücken finden wir auch Walzenöfen, Kaminöfen und Kamine in mannigfachen Abwandlungen. In ihrem plastischen Schmuck wurden Elemente des Rokoko genauso wie die beliebten Vasen des Empirestils verwendet. Die durch Ausformung hergestellten Teile haben weiße, graue, gespritzte Glasur, manchmal sind sie blau oder vergoldet.

1.

Die erste Musterkarte (siehe Abb. 1) entstand 1857, und zwar die Lithographie des G. Händelmeyer in Pest. Die deutschsprachige Aufschrift der Musterkarte aus zwei Blättern lautet: „Ferdinand Schmid, Oefen Niederlage“; in der Zeile darunter: „Gewölb, im Hotel zum ‚Erzherzog Stefan‘ obere Donauzeile, Wohnung Theresienstadt grosse Feldgasse Nr 43, im eigenen Hause, Pesth“.³ Schmid's Niederlassung

3 Musterblatt: „Ferdinand Schmid Oefen Niederlage/Gewölb, im Hotel zum ‚Erzherzog Stefan‘ obere Donauzeile, Wohnung Theresienstadt grosse Feldgasse Nr 43 im eigenen Hause, Pesth/Lithographie des G. Händelmayers 1857. Pest“. – Budapest, Kunstgewerbemuseum, Neg.-Archiv, Inv.Nr. 2549.

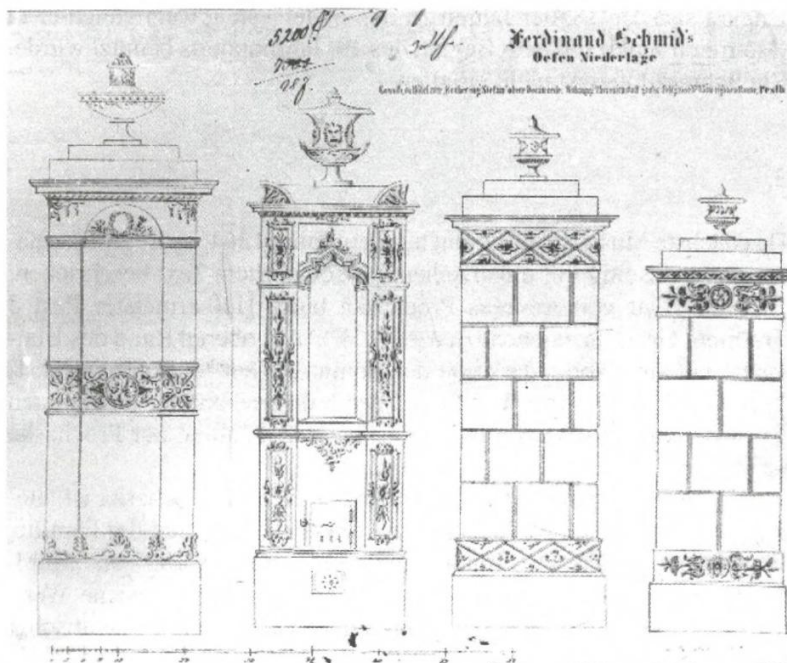


Abb. 1: Musterblatt : „Ferdinand Schmid“, Pest 1847, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

befand sich in einem berühmten Pester Hotel, dem „Erzherzog Stefan“⁴, das auch Rudolf Alt in einem seiner zeitgenössischen Gemälde verewigt hat. Auf Schmid's Musterkarte sind fünf Zeichnungen zu sehen. Von rechts nach links zeigen die ersten beiden Öfen noch große Blätter, plastisch dekorierte Gesimse und Vasen. Vermutlich wurden die großformatigen Kacheln mit althergebrachten Methoden aus den Blättern geschnitten. Ihre Beheizung erfolgte von der Seite oder vom Nachbarraum. Weiters sehen wir beim dritten und fünften Blatt von vorne beheizbare Öfen, die gegliedert sind und eine vertiefte Nische sowie aufgesetzte plastische Pflanzenornamentik haben. Der dritte Ofen und die Seiten des fünften ahmen barocke Formen mit Rokoko-schnörkeln und Schwanenvase nach. Zum schwedischen Typus gehört der vierte Ofen, dessen Oberflächengestaltung die zur Wärmeabgabe angebrachten Rauchkanäle bestimmen. Dieser Typus gehörte in

4 Das Haus des Kapitän Sándor Varga wurde 1846 zum Hotel umgebaut.

Ungarn seit den 1850er Jahren zu den beliebtesten, wenngleich er in Österreich schon seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts benutzt wurde. Ein Schmid-Ofen ist nicht erhalten.

2.

Das nächste Musterblatt stammt aus dem Jahre 1864; es ist großformatig und zweiseitig mit ungarischem und deutschem Text beschrieben: „Muster Blatt von Andreas Prochaska bürg. Hafnermeister Pest 3 Trommel Gasse in eigenem Hause Nr.19“.⁵ Am oberen Rand des Blattes besagt eine Notiz, dass von den nummerierten Mustern die Nr. 1, 2, 3, 4 und 8 am 1. April 1864 bei der Industriekammer eingetragen worden sind. Diese durfte in den nächsten drei Jahren nur Prochaska verwenden.

Die Beschäftigung mit Öfen seitens der Familie Prochaska ist älteren Ursprungs. Laut Archivangaben kam das erste Glied der Familie, Franciscus Prochaszka, „figulus magister“, im Jahre 1807 aus Mühlhausen nach Pest, wo er das Bürgerrecht erlangte.⁶ Auf seine Wertschätzung verweist eine Aufzeichnung, wonach er 1831 städtischer Abgeordneter wurde.⁷

Sein Musterblatt enthält neun Muster, wobei er im Aufzählen der „Preise“ auch deren Maße, Preis und Benennung bekannt gibt.

Musterblatt:

- Nr. 1 „Pariser Rococo Säule“ stellt mit seinem plastischen Dekor die Variante eines „Walzen-Ofens“ geringeren Durchmessers dar.
Nr. 2 und 5 gehören zum weiß bzw. grau glasierten schwedischen Typus. Während Nr. 2 mit Nische, Figuren und Schnörkeln reich verziert ist, zeigt Nr. 5 eine einfachere Ausführung in unterschiedlichem Maßstab.

5 „Musterblatt von Andreas Prochaska bürgerlicher Hafnermeister Pest, Drei Trommel Gasse im eigenem Hause Nr.19“. Ungarisch: „Példány mustra – Prochaska András polg. Fazekasmester“. – Budapest, Szabó Ervin Bibliothek, „Budapest Gyűjtemény“ Nr.B 683/2 1864.

6 Vgl. Illyefalvi – Pallos: Pest-Budai polgárjogot nyert lakosai 1686–1848, S. 249.

7 Vgl. Schmal, Lajos: Adalékok Budapest Főváros történetéhez, 1899, S. 156.

- Nr. 3 ist ein auf einen Rokokokamin gestellter Aufsatz mit Figuren in der Nische.
- Nr. 4 mit Nische, ist reich an Rokokoschmuck.
- Nr. 6 aus glatten, großen Blättern gebildete Kacheln wird in 4 Größen angeboten.
- Nr. 7 ist ein aus großen Blättern übereinander gesetzter Zylinderofen.
- Nr. 8 ist ein mit Weinlaub verzierter Kamin.
- Nr. 9 stellt einen einfachen weißen Kamin dar.

Die auf drei Jahre geschützten Öfen sind eine Luxusausführung und folglich die teuersten.

Prochaskas Erzeugnisse genossen einen guten Ruf, so dass sie für zahlreiche öffentliche Gebäude bestellt wurden. Für den „Pester Vigadó“ lieferte Prochaska zu mehreren Gelegenheiten. So erhielt er laut erhaltener Rechnungen 1865 530 Ft. für „9 Stück Postament Ofen“ und „1 grauen Postamentofen“. Im Jahre 1873 fertigte er vier große Öfen für den Speisesaal des Vigadó-Anbaues.⁸

Für das Gebäude der Akademie (Magyar Tudományos Akadémia) wurden 1865 und 1867 mehrere Öfen von Prochaska bestellt, was die erhaltenen Rechnungen belegen. Von diesen Öfen sind einige erhalten.⁹

Das nächste kleinformatige, zweisprachige Musterblatt dürfte in den 1860er Jahren entstanden sein. Sein als Annonce konzipierter Text lautet: „Andreas Prochaska bürgl. Hafnermeister Pest, empfiehlt sein reich sortiertes Lager von fertigen eleganten Öfen. Bestellungen jeder Art werden prompt besorgt. 3 Trommel-Gasse im eigenen Hause Nr. 19“ (siehe Abb. 2).¹⁰ In dieser in der Druckerei von J. M. Frank ausgeführten, lithographierten Annonce erscheint das zuvor schon behandelte Blatt Nr. 1 „Pariser Rokokosäule“ und Nr. 4 „Salonofen“ erneut, ferner ein sehr einfach ausgeführter Kamin.

Das in der Druckerei von B. Fried, Pest Göttergasse Nr. 11 im Jahre 1866 lithographierte „Musterblatt von Johann Schmid“ beinhaltet folgenden Text: „vormals Josef Krenns Wittwe Ofen-Fabrik in Pest, Theresienstadt, Altgasse Nr.1“ (siehe Abb. 3). Dem bebilderten Musterblatt wurde ein „Preisblatt“ beigefügt (siehe Abb. 4).¹¹ Das in deutscher

8 Vigadó/Redoute Nebengebäude, 1873.

9 Ungarische Akademie der Wissenschaften, 1865, juli 2. – RAL K. 1274/11.

10 „Musterblatt: Andreas Prochaska polg. Fazekasmester Pesten“ – „bürgl. Hafnermeister Pest“ „Lithographie von. J. M. Frank in Pest“. – Budapest, Szabó Ervin Bibliothek, „Budapest Gyűjtemény“ B 683/1/186?/.

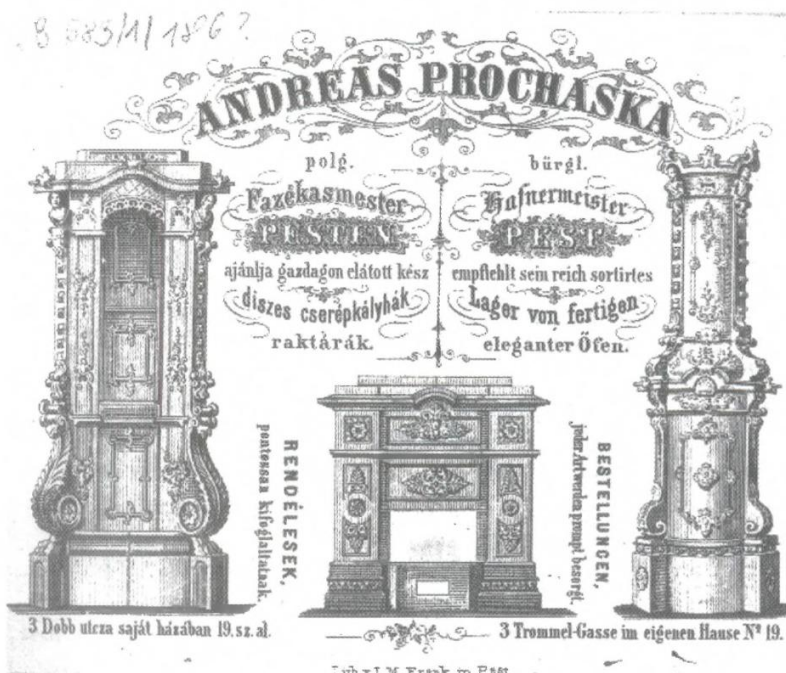


Abb. 2: Musterblatt : „Andreas Prochaska bürg. Hafnermeister Pest“, um 1860, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

Sprache verfasste Preisblatt teilt die nach Größe gestaffelten Preise von „schwedische[n] Öfen, Postament oder Kachel-Öfen, Kamin-Öfen“ in weißer oder „graue[r] mellirt[er]“ Farbvariante mit. Der Säulenofen des Musterblattes ist identisch mit Prochaskas Zeichnung Nr. 1, der Nischenofen mit Nr. 4. In der unteren Reihe ist der linke Ofen aus glatten Platten und solchen mit plastischen Verzierungen konstruiert, während der rechte einen schmunken Nischenofen darstellt. Neben einem einfachen, mit plastischem Muster verzierten Kamin zeigt des Blatt in der oberen Reihe einen im barocken Stil hergestellten Kamin, dessen Unterteilflanken von sitzenden Löwen geschmückt werden.

11 „Musterblatt von Johann Schmid – vormals: Josef Krenn’s Witwe. Ofen-Fabrik in Pest Theresienstadt, Altgasse Nr.1“. – „Preisblatt“. Budapest, Szabó Ervin Bibliothek, „Budapest Gyűjtemény“ B 683/1866.



Lith. v. H. Friedl Pest Göttergasse N°11 1866

Abb. 3: „Musterblatt von Johann Schmid, vormals Josef Krenn's Wittwe. Ofen-Fabrik in Pest ... 1866“, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.


Preisblatt
 von
JOHANN SCHMID
 vormals:
Josef Krenn & Wittwe.
OFEN-FABRIK
 in
PEST
 Theresienstadt, Altgasse N° 1.

Stück	Sorten.	Weisse	Grüne	
		fl.	fl.	
		österreich. Währung		
Schwedische Öfen				
1	von 30" Weite oben Sockel	90	70	<i>Rococo Kamin, so auch Rococo Schweden, Hamburger, Pariser, Berliner, ist der Preis nach der Arbeit. Auch vergoldete Öfen werden verfertigt</i>
1	28" " " "	80	65	
1	26" " " "	70	60	
1	24" " " "	65	55	
1	22" " " "	60	50	
1	20" " " "	55	45	
1	18" " " "	50	40	
1	17" " " "	40	35	
<i>Tisch und runde Öfen haben denselben Preis</i>				
Postament oder Kachel-Öfen.				
1	grosser mit 27 Zoll Weite	50	45	<i>Über Land für den Gesellen per Tag fl. 3 so auch muss die hin und retour Reise bestritten werden.</i>
1	gross mittlere " 25 " "	45	40	
1	mittlere " 23 " "	40	35	
1	kleiner " 20 " "	35	30	
1	noch kleiner " 18 " "	30	25	
Kamin Öfen.				
1	einfacher von 4 Schuh Weite	130	110	
1	" " 3 " 9 Zoll "	120	100	
1	" " 3 " 6 " "	110	95	
1	" " 3 " 3 " "	100	90	
1	" " 3 " - " "	95	85	
1	" " 2 " 9 " "	90	80	

Abb. 4: „Preisblatt von Johann Schmid vormals: Josef Krenn's Wittwe. Ofen-Fabrik in Pest“, 1866, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

Die auf dem Musterblatt genannten Mitglieder der Familie Krenn sind Hafnermeister, ihr Name ist schon im späten des 18. Jahrhunderts verbürgt. Nach den archivalischen Angaben erwarb der aus Pest stammende Josef Krenn 1772 das Bürgerrecht. Sebastian Krenn, „figulus magister“, stammte auch aus Pest und erlangte 1810 das Bürgerrecht. János Krenn, Töpfermeister aus Pest, erwarb 1838 das Bürgerrecht.¹²

12 Vgl. Ilyefalvi – Pallos (wie Anm. 6) Kiegészítő rész, S. 5.

Unbekannt ist die Wirkungszeit von Johann Schmid, er hat – wie wir wissen – das Geschäft von der Witwe Krenn übernommen, jedoch gibt die Fa. Klapötke und Bach anlässlich der Ausschreibung vom Vigadó im Jahre 1873 in der Unterschrift „vormals Johann Schmid“ an.¹³ Erhaltene Gegenstände der Krenn sind nicht bekannt.

Verkauf en gros et en detail.

Preis-Verzeichnis

von gewöhnlichen

ZIMMER-

und feiner

PORCELLAN-ÖFEN.

Camine, Bade-Einrichtungen etc.

der

Fabriks-Haupt-Niederlage

für Ungarn und Nebeländer des

J. FISCHER,

in Pest, Wienergasse Nr. 1.

Großes Lager von Terracotten und Figuren.

PEST, 1872.

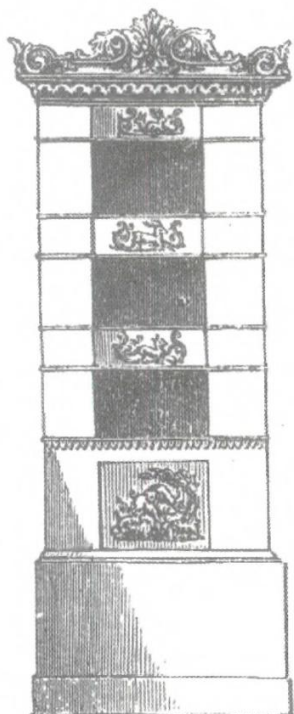
BUCHDRUCKEREI VON S. REACH,
Waltzner-Gasse Nr. 17.

Abb. 5: Preis-Verzeichnis, J. Fischer, in Pest 1872, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

13 „Offert für den Stadt. Redoten erforderlichen Gebäude Hafner Arbeiten, Pest 12. Mai 1873“. Unterschrift: „Klapötke & Bach vorm. Johann Schmid“.

J. Fischer,

Porcellan-, Steingut- und Oefen-Fabriks-Hauptniederlage
in Pest, Wiener-Gasse Nr. 1.



Schwedische Zugöfen.

Höhe	Breite	fl.
72''	26''	40
76''	26''	45
80''	26''	50

In blau und fein weiss
gleich im Preise.

Emballage . . fl. 3.—

Setzerlohn . . „ 4.50

Dazu nöthigen Mauer u.
Dachziegel nicht inbe-
griffen

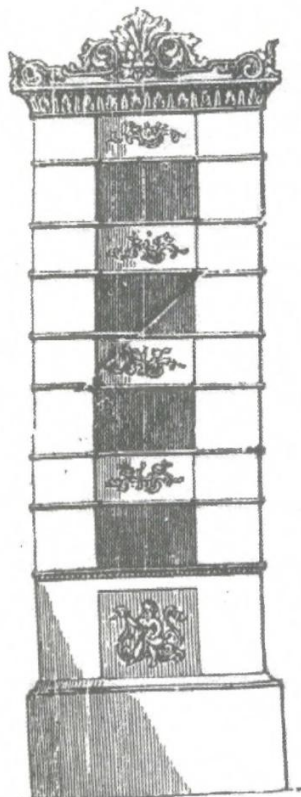
Abb. 6: J. Fischer, „Schwedische Zugöfen“, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

Das 1872 in Pest herausgegebene „Preis Verzeichniss“ des Ignatz Fischer, Wiener Gasse 1, möchte die Produkte der „Fabriks-Haupt-Niederlage“ vorführen (siehe Abb. 5–8).¹⁴ Dieses deutsch verfasste Preisverzeichniss umfasst neunzehn Seiten. Nach den Instruktionen die Aufstellung der Öfen betreffend stellt es die unterschiedlichen formalen und dekorativen Varianten schwedischer Öfen vor – als Kamine,

14 „Preis-Verzeichniss – Fabriks-Haupt-Niederlage – J. Fischer, in Pest, Wiengasse Nr. 1“, Pest, 1872.

J. Fischer,

Porcellan-, Steingut- und Oefen-Fabriks-Hauptniederlage
in Pest, Wiener-Gasse Nr. 1.



Schwedische Zugöfen.

Höhe	Breite	fl.
70"	28"	50
78"	28"	55
84"	29"	60

Messingthür, Aschenthür u.
Rost pr. Ofen fl. 3:50

Emballage fl. 5.

Setzerlohn fl. 5.

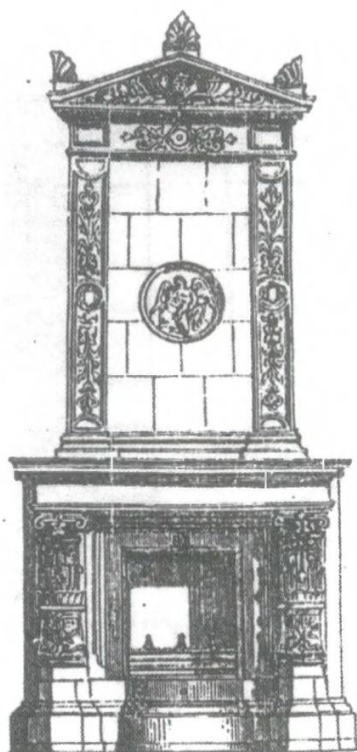
Dazu nöthigen Mauer und
Dachziegel nicht inbegriffen.

Abb. 7: J. Fischer, „Schwedische Zugöfen“, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

„Camin-Öfen“ und „Kochmaschinen“. Ab Seite zwölf folgen Muster der aus Sachsen, genauer aus Meißen, importierten Öfen und Kaminöfen. Neben dem Muster informiert das Verzeichnis über die unterschiedlichen Größenvarianten, Preise und Färbung. Vermutlich kauft Fischer die einfacheren Öfen aus ungarischen Werkstätten, deren Herkunft er jedoch nicht angibt. Wir haben Kenntnis von der Bestellung zahlreicher Öfen, allerdings ist nur ein einziges Beispiel erhalten geblieben: Den mit Zwiebelmuster verzierten Ofen aus Schloss

J. Fischer,

Porcellan-, Steingut- und Oefen-Fabriks-Hauptniederlage
in Pest, Wiener-Gasse Nr. 1.



Camin-Oefen fein Porcellan.

Höhe	Breite	fl.
108"	48"	240

Camin allein . . . fl. 160.
Stahleinsatz fein fl. 60.
Messingeinsatz „ fl. 30.
Emballage . . . fl. 15.
Setzerlohn . . . fl. 30.

Dazu nöthige Dach- u.
Mauerziegel nicht in-
begriffen.

Abb. 8: J. Fischer, „Camin-Oefen fein Porzellan“, Foto: Dr. Sárdy Lóránt, Budapest.

Nádasdladány hat das Budapester Kunstgewerbemuseum (Iparművészeti Múzeum) erworben. Auf der Vorderseite des Meissener Porzellanofens sehen wir in einem Tondo das Wappen der Grafen Nádasdy bzw. den Namen von I. Fischer.¹⁵

15 Porzellanofen mit Zwiebelmuster, im Tondo Wappen von Graf Nádasdy, Unterschrift: I. Fischer Budapest. – Budapest, Kunstgewerbemuseum, Inv. Nr. 54.1576.1, Signatur: D. O. & C. F. ERNST TEICHERT.

Im Gegensatz zu den aufgelisteten Pester Hafnern besitzen wir über die Meister in Ofen kaum Anhaltspunkte. Von dem in der Kereszt-utca zu Tabán – einem Stadtteil zu Füßen des Gellértberges – arbeitenden József Brixa blieb ein Ofen des schwedischen Systems erhalten, der heute Eigentum des Kiscelli Múzeum ist.¹⁶

In der Wasserstadt unterhalb der Burg wirkte Antal Fischer, dessen Namen wir anlässlich der Aufstellung eines Ofens im Palatinussaal des Esterházy-Schlusses in Pápa begegnen.¹⁷

Hier wurde versucht, die Erzeugnisse und die Ofenmode der Pester und Ofener Hafner zwischen 1857 und 1872 mit Hilfe der Musterblätter zu verdeutlichen. Gemessen an den großen Musterblattsammlungen ist der ungarische Bestand verschwindend gering; in ungarischer Relation sind diese jedoch ein wichtiges Glied der Geschichte des Kunstgewerbes im Budapest des 19. Jahrhunderts.

16 Ofen im Kiscelli Múzeum, Unterschrift: Brixa Jan.

17 Esterházy-Schloß Pápa, Palatinussaal, Neo-Barock-Ofen, am oberen Rand eines großen Kachelmantelteils der unteren Reihe: „Anton Fischer aus Ofen 864“.

Das Hermannstädter Töpferhandwerk (14.–19. Jahrhundert)

Horst Klusch

Im 12. Jahrhundert siedelten in Siebenbürgen deutsche Kolonisten aus Mittel- und Westeuropa, wuchsen zu einer Gemeinschaft mit eigener Mundart und lokalbedingten Eigenheiten zusammen und wurden von den ungarischen Behörden irrtümlich mit „Saxones“, d. h. Sachsen bezeichnet. Unter den Siedlern befanden sich auch Flamen, Wallonen oder Franzosen, die in dem Schmelztiegel deutscher Siedlungen assimiliert wurden. Im Laufe von Jahrhunderten hatte Hermannstadt für das deutsche Siedlungsgebiet eine politische, wirtschaftliche und religiöse Verwaltungsrolle eingenommen.

Ein Studium des Töpferhandwerks in Hermannstadt ist durch eine Reihe von Gegebenheiten gerechtfertigt und für die Erforschung der Töpferei des Mittelalters und der Neuzeit von besonderer Bedeutung. Der Umstand, dass diese Ortschaft zu den ältesten Siebenbürgens zählt, dass sich hier eine große Anzahl von Dokumenten über das Töpferhandwerk erhalten hat und dass Hermannstadt ab dem 15. Jahrhundert als Sitz der Nationaluniversität (oberste politische Verwaltungs- und Gerichtsbehörde der Siebenbürger Sachsen) und ab dem 16. Jahrhundert als Sitz der Zunftunion auch den übrigen sächsischen Siedlungen ein Vorbild war, erklärt diese Relevanz.

Ob unter den ersten sächsischen Siedlern auch Töpfer waren, ist uns nicht überliefert, kann aber vorausgesetzt werden, denn bei Grabungen wurden Keramikscherben, die in das 12. Jahrhundert zurückdatiert wurden, freigelegt. Es ist zu vermuten, dass im neuen Ansiedlungsgebiet auch der Töpfer in erster Linie Bauer war und sein Handwerk nur sekundär, in Zeiten ungünstiger Witterung ausübte.

Der Zuzug von Töpfern im 13. Jahrhundert, besonders nach der Zerstörung Hermannstadts durch die Mongolen (1240), kann mit Sicherheit angenommen werden. Im 14. Jahrhundert ist für Hermannstadt das zunftmäßig geordnete Töpferhandwerk nachgewiesen.

Die Zunftordnung aus dem Jahre 1376, die sich auch auf die Töpfer bezieht, bestätigt ein organisiertes Töpferhandwerk auch vor diesem Zeitpunkt, denn es wird erwähnt, dass „viele Bestimmungen unserer Handwerker und alte Gewohnheiten vermehrt, schlechte beseitigt“

werden müssen. Die Ordnung lässt im jungen Hermannstadt Handel und Gewerbe erblühen, bewirkt eine Konzentration der Handwerker und dadurch ein Erstarken der Zünfte.

Da im 14. Jahrhundert das Angebot an Waren kleiner war als die Nachfrage, waren der wirtschaftlichen Entwicklung von Töpferwerkstätten noch keine Grenzen gesetzt. Versorgung, Produktion und Absatz waren frei, und jeder Meister durfte beliebig viele Lehrjungen und Gesellen beschäftigen. Die Spezialisierung wurde gefördert und jeder Meister bei Strafe von 20 Mark Silber verpflichtet, außer dem Ackerbau nur ein einziges Gewerbe auszuüben.

Günstige Bedingungen erleichterten die Aufnahme in die Zunft. Ein aus der Fremde zugewandener Meister musste keinen Nachweis der Unbescholtenheit erbringen, und Handwerker, die sich in der Stadt ansiedelten zahlten für die Zunft nur den halben Kaufpreis. Für den ortsansässigen Töpfermeister betrug die Zunftgebühr zwei Gulden, zwei Pfund Wachs, zwei Eimer Wein, ein Mahl und eine Kerze – Abgaben, die er auch in langfristigen Raten erlegen konnte. Schulden durften die Berufsausübung des Meisters nicht behindern, darum war dem Gläubiger verboten, sein Geld durch Pfändung oder Pflichtarbeit einzutreiben.

Fast zwei Jahrhunderte später, Anfang des 16. Jahrhunderts, mussten die Satzungen der Töpferordnung den neuen wirtschaftlichen, sozialen und politischen Gegebenheiten angepasst werden. Hermannstadt war inzwischen, als Ergebnis der politischen Vereinigung aller sächsischen Provinzen, Sitz der Nationaluniversität und einige Jahrzehnte darauf Sitz der Zunftunion geworden.

Am 2. Juli 1530, „im Dienstag nach Marie pesuchung“, fand in Hermannstadt die erste Zusammenkunft unter der Leitung der Hermannstädter Zunftmeister Clement und Czyrwes statt, bei der im Einverständnis mit den Töpferzünften der anderen Städte bezüglich der Gesellen neue Artikel festgelegt wurden.

Neun Jahre später, 1539, nach einem eingehenden Studium der eingebürgerten Gewohnheiten, bestätigte die Nationaluniversität eine neue Töpferordnung.¹ Danach musste der Töpferlehrling bei seinem Eindingen vier Florinen, ein Pfund Wachs, ein Essen und den dazugehörigen Wein aufbringen (Essen und Wein wurden zur Hälfte vom Meister bezahlt) und bis zum Freispruch vier Jahre ohne Entgelt beim

1 Vgl. Hermannstädter Staatsarchiv, R. 1–10, Nr. 40.

Meister „im Handwerk arbeiten“. Dem Meistersohn wurden zwei Jahre Lehrzeit erlassen.

Nach den Satzungen von 1670² war der Geselle nach Abschluss der Gesellenjahre zu einer Prüfung verpflichtet, bei der er drei Töpfe von je vier Eimern Fassungsvermögen, jeweils aus zwei Teilen zusammengefügt, anfertigen musste. Für einen Wochenlohn von 16 Denar musste er täglich eine Arbeitsleistung verrichten, die der Anfertigung von 50 Kacheln entsprach. Das Heiraten war dem Gesellen nicht gestattet.

Nach der Meisterprüfung konnte der Meister „die Zunft kaufen“, wofür er sechs Fl. zahlen musste. Herabgesetzt wurde der Kaufpreis, wenn er Sohn eines Meisters (zwei Pfund Wachs), Schwiegersohn eines Meisters (vier Fl.) oder Gatte einer Meisterwitwe (zwei Pfund Wachs und ein Mahl) war. Im Krankheitsfalle wurde dem Meister Gesinde gegeben, „damit das Handwerk nicht leide“; im Falle seines Todes durfte die Meisterwitwe noch ein halbes Jahr Hilfskräfte beschäftigen. Der Sohn eines verstorbenen Meisters hatte Anrecht auf „Zechgerechtigkeit“, wenn für ihn bis zum Antritt der Lehrzeit jährlich ein Pfund Wachs für die Zunft gestiftet wurde.

Die Bestimmungen über den Zunftzwang wurden Anfang des 18. Jahrhunderts ernster genommen denn je, und der Kampf gegen die „Riepler“, „Hudler“ und „Störer“³ wurde systematisch organisiert. Aufgrund dieser Bemühungen ersuchten im Jahre 1702 die Töpfer von Keisd um Aufnahme in die Hermannstädter Töpferzunft. Ähnliche Eintragungen finden wir später auch für die Töpfer von Burgberg (1734), Kirchberg (1734), Abstdorf (1748) und Großschenk (1782).

Der Verfall des Töpferhandwerks im 17. Jahrhundert, bewirkt durch den Rückgang des Handels, durch die Auswirkungen der Türkenkriege, die Folgen der Seuchen und durch untragbare Steuern, hatte die Anzahl der Töpfermeister in Hermannstadt auf 12 verringert, so dass einige Meister sich entgegen den gültigen Satzungen auch zwei und drei Lehrlinge halten mussten, um der Nachfrage gerecht zu werden.

Im 18. Jahrhundert stieg die Anzahl der Töpfer in Hermannstadt erneut an. Von 252 Töpfern, die für diese Zeitspanne nachgewiesen werden können, waren 141 Töpfermeister (56%), 53 Lehrlinge, die nach der Gesellenprüfung auch als Geselle tätig waren (21%), 47 Lehr-

2 Vgl. ebd., Z. U., I, 266

3 Unter „Rieplern“ verstand man ein fehlerhaftes Aufdrehen auf der Töpferscheibe, „Hudler“ hatten ihr Handwerk nicht gelernt und „Störer“ beherrschten das Handwerk, hatten aber die Zunft nicht „gekauft“.

jungen, die ohne Gesellenprüfung blieben (18%) und 11 zugewanderte Gesellen (5%).

Von den 141 Meistern ist bei 91 das Datum der Meisterprüfung sowie das ihres Ablebens bekannt. Daraus ergibt sich eine durchschnittliche Meisterzeitdauer von 17 Jahren. 27 Meister konnten ihren Beruf bloß weniger als 10 Jahre und nur 2 Meister über 40 Jahre lang ausüben. Setzt man voraus, dass der Töpfer mit 14 Jahren Lehrjunge, mit 18 Geselle und mit 22 Meister wurde, so ergibt sich für die 91 Meister ein Durchschnittsalter von 42 Jahren. Nur zwei Töpfermeistern war es vergönnt, ein Lebensalter von 70 Jahren zu erreichen.

Betrachtet man die Daten im erwähnten Registerbuch, in dem die Anzahl der Töpfer, Meister, Gesellen und Lehrlinge des 18. Jahrhunderts in Hermannstadt festgehalten wird, so kann man einen engen Zusammenhang zwischen der Entwicklung des Töpferhandwerks und einigen sozial-wirtschaftlichen Bedingungen erkennen. Im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts wächst die Gesamtzahl der Töpfer stark an, mit ihr auch die der Meister und Lehrlinge. Als Ursache kann man das Aufkommen der Zierkeramik betrachten, die guten Absatz findet (z. B. die so genannten Hermannstädter Tulpenkrüge). 1730 erreicht die Töpferzahl ein Maximum: Zu dieser Zeit sind im Ort 58 Töpfer beschäftigt, davon 29 Meister, 18 Gesellen und 11 Lehrlinge. In den darauffolgenden Jahren nimmt die Anzahl der Gesellen und Lehrjungen ab, was einerseits mit den Folgen der Pestseuche von 1738, andererseits durch eine vermehrte Aufnahme von Gesellen in den Meisterstand erklärt werden kann. Die Pestseuche des Jahres 1755 hatte eine besonders verheerende Wirkung. Das Tief von 1760 bestätigt diese Schlussfolgerung. Allein der Gesellenstand weist ein Maximum auf, weil während und nach dieser Pestseuche bei den Gesellen das Interesse für eine Meisterprüfung fehlte.

Eine weitere Evidenz, bestehend aus einer Namenstabelle von 452 Töpfern, die in Hermannstadt ab 1530 bis zur Auflösung der Zunft im 19. Jahrhundert tätig waren, ergänzen meine Forschungsergebnisse. Die meisten Informationen dazu wurden dem „Register Buch der Ehrlichen Töpfer Zeche“⁴ entnommen, das 1685 begonnen und in dem alle in Hermannstadt tätigen Töpfermeister, Gesellen und Lehrlinge registriert wurden. Die Tabelle beinhaltet den Beginn der Lehrjahre, den Beginn und die Dauer der Gesellenjahre, den Beginn der Meisterjah-

4 Vgl. Hermannstädter Staatsarchiv, K, 1–5, Nr. 113.

re, belegte Meisterjahre und das Todesjahr jedes Töpfers. Bei jedem Töpfer wurde auch die laufende Registriernummer der dort ausgebildeten Söhne und der Lehrlingen vermerkt, so dass die Aufstellung von Töpferdynastien und -schulen möglich ist. Desgleichen bietet die Namenstabelle der Töpfer mannigfaltige Möglichkeiten, das Zunftwesen zu erforschen, ja selbst einige Keramikgruppen zu identifizieren. So wurden z. B. in Hermannstadt zwischen 1740 und 1752 eine große Anzahl von mit Granatapfelmotiven verzierten Humpen erzeugt. Der Grund für die plötzliche Einstellung der Produktion dieser Humpen im Jahre 1752 konnte nicht das Auswandern des Töpfers sein, denn ähnliche Keramikerzeugnisse sind anderweitig unbekannt, noch in der willkürlichen Einstellung der Produktion gesucht werden – die Humpen waren von guter Qualität, gefällig im Aussehen und gut gefragt – sondern eher im Ableben des Meisters vermutet werden. Ein einziger Meister verstarb 1752 – Michael Gross. Er stammte aus einer alten Töpferfamilie, hatte 1721 beim Vater Peter Gross die Gesellen- und 1732 die Meisterprüfung bestanden. Er beschäftigte weder Gesellen noch Lehrlinge, die das Handwerk weiterführen hätten können.

Zur Zeit wird diese Tabelle auch dahin vervollständigt, dass zu den angegebenen Daten aus den Archiven des Bürgermeisteramtes die jeweiligen Adressen der Werkstätten ermittelt werden. Nach jeder aufgefundenen Adresse verständigt man den Inhaber des Hauses in der Altstadt, dass bei Grabungen in Hof und Garten ein Archäologe des Museums für Geschichte geladen werden soll, um mögliche Brennöfen oder Schutthalden sicherzustellen.

Die soziale Stellung der Töpfer hatte sich im 18. Jahrhundert im Vergleich zu anderen Handwerkern wesentlich verbessert. Allerdings bezog sich dies mehr auf die der Meister, die nach der Töpferordnung von 1776⁵ Lehrlinge und Gesellen mehrfach zur Kasse bitten konnten. Laut Zunftordnung musste der Lehrling außer dem Beitrag von 2 Fl. 40 G. beim „Eindringen“ auch für das Freisprechen 4 Fl. 80 G. entrichten, also insgesamt 7 Fl. 20 G. – eine Summe, die sogar den Preis für das Einkaufen des Meisters in die Zunft (6 Fl.) überstieg. Dabei hatte der Lehrlinge nach einer Lehrzeit von 4 Jahren eine Prüfung abzulegen und zu beweisen, dass er „selbiges Handwerk wohl begriffen: von allerley Gattungen und Sorten von irrdnem Geschirr, welches beym Handwerk zu machen gebräuchlich, und zu etwas dienlich ist, ein

5 Vgl. ebd., B. B. 1–5, Nr.113.

Stück verfertigen kann.“ Die bei der Prüfung hergestellten Keramikgefäße blieben Eigentum des Meisters, eine Maßnahme, die dem Meister zugute kam. War die Arbeit des Lehrlings nicht zufriedenstellend, wurde die Lehrzeit um 2–4 Monate verlängert, die Prüfung wiederholt. Gesellen, die einen Tag unentschuldig fehlten, mussten außer dem Verlust des Wochenlohnes von 21 Groschen noch 50 Groschen Strafe zahlen. Ein verbummelter Tag kostete demnach den Gesellen den Lohn von ungefähr 21 Arbeitstagen.

Im Hermannstädter Staatsarchiv fand ich ein weiteres wichtiges Dokument, dessen Inhalt für die Keramikforschung – und nicht nur für diese – von besonderem Interesse ist. Es handelt sich um ein Verzeichnis, das den Titel „Töpferregister“ trägt und im Laufe des Jahres 1701 von einem Hermannstädter Töpfermeister aufgezeichnet wurde. Es bezieht sich auf 2545 Keramikgegenstände (Gefäße und Ofenkacheln), die von einer Töpferwerkstätte auf Kosten des Hermannstädter Magistrats an Institutionen und Würdenträger geliefert wurden.

Dieses wertvolle Dokument ermöglicht folgenden Aussagen:

Erstens sind die angeführten Bezeichnungen der irdenen Gefäße von Bedeutung, die sich in der Töpfersprache von denjenigen des üblichen Sprachgebrauchs jener Zeit (Hinterlassenschaftsinventare, Gerichtsprotokolle usw.) unterscheiden und aus einer Grundbezeichnung (Topf, Kanne, Schüssel u. a.) und zwei attributiven Bezeichnungen zusammengesetzt sind, wobei sich die erste auf die Technik (glasiert, unglasiert usw.) und die zweite auf den Inhalt des Gefäßes beziehen (z. B. irdener Topf von 3 Maß).

Die Inhaltsangabe erfolgt nach zwei unterschiedlichen Maßeinheiten: Die kleineren Gefäße werden mit Unterteilungen des alten „Siebenbürgischen Eimers“ gemessen und als „achtels“ (1,4 l), „halbachtels“ und „anderthalbachtels“ Topf angegeben (Der Begriff „achtels“ ist als Größenbezeichnung von Gefäßen schon im 15. Jahrhundert in Siebenbürgen belegt). Die größeren Gefäße werden mit dem Vielfachen des österreichischen „Maßes“ bestimmt, wobei z. B. das übliche Warenangebot dieser Werkstätte Töpfe von 1–20 Maß umfasst.

Zweitens erlauben die angegebenen Preise der Gefäße Rückschlüsse über die notwendige Arbeitszeit zur Herstellung der Gefäße. Der jeweils erwähnte Tageslohn für das Aufstellen (Anarbeiten) eines Kachelofens (von den Töpfern bewerkstelligt) gibt Aufschluss über die soziale Stellung des Töpfers im Vergleich zu anderen Handwerkern jener Zeit.

Drittens finden wir interessante Hinweise auf öffentliche Ämter und Funktionen der Gubernial- und Stadtverwaltung, die Anspruch auf

kostenlose Belieferung von Keramikwaren (vermutlich auch anderer Güter) hatte.

Dieses Dokument liefert auch wertvolle Kenntnisse über die Gebrauchskeramik des 18. Jahrhunderts, über deren Repertoire wir bis vor kurzem nur spärliche Belege hatten.

Was haben nun die Hermannstädter Töpfer im Laufe der Jahrhunderte erzeugt bzw. was wurde uns davon überliefert? Selbstverständlich irdenes unglasiertes, weiß engobiertes oder grün glasiertes Gebrauchsgeschirr, dessen Formen für große Zeitabschnitte beständig kaum landschaftsgebunden waren und denen der mitwohnenden Magyaren, Szekler und Rumänen, wie auch denen Mitteleuropas gleichen.

Dagegen war die Zierkeramik der Hermannstädter Töpferwerkstätten zeitgebunden, in der Dekorationsweise originell und hatte ein sehr begrenztes Verbreitungsgebiet.

Zu der Zeit der Gotik bestand die Zierkeramik überwiegend aus unglasierten Ofenkacheln, deren Dekor nicht als Schmuck, sondern als konkrete verbildlichte Aussage gewertet werden muss, zum Zweck der Abwehr vom Bösen: Als Beispiel sei eine Kachel aus dem 15. Jahrhundert erwähnt, die einen wimpel- und schildtragenden Löwen zeigt.⁶ Auf dem Schild ist das Hermannstädter Wappen abgebildet – zwei gekreuzte Schwerter. Die Wimpelinschrift in gotischen Majuskeln lautet: „Got ist ger(echt) Nr 7,3“. In der Bibel, Psalm 7, Abschnitt 3 finden wir die Quelle dieser heraldischen Darstellung. Da ist zu lesen: „Der gerechte Gott rettet David“, der betet: „Herr errette mich, dass sie nicht wie Löwen mein Seele erhaschen ... mein Schild ist mein Gott“. Schild, Löwe und Inschrift sind demnach ein verbildlichtes Gebet.

Auf einer weiteren unglasierten Hermannstädter Kachel wird auch Abwehr demonstriert. Im Vordergrund steht das Hermannstädter Wappen, von Zweigen umrankt; Zweige, die aber ein zweites darüber stehendes Wappen überwuchern, d. h. aus einem mir unbekanntem Grund ablehnen. Möglich, dass dieses zweite in den Hintergrund gedrängte Wappen einen Konkurrenten bei der Wahl eines Königsrichters benachteiligen sollte.

Die Renaissance ändert zwar die Form der Kachel, behält aber zunächst Fabeltiere und kämpfende Ritter als Ausdrucksmittel der

6 Vgl. Volkstümliche Keramik aus Europa, B. 3, München, 1990, S. 24.

Abwehr bei. So z. B. trägt der steigende, kampfbereite Greif auf einer dieser Kachel des 16. Jahrhunderts gleich zweimal das christliche Kreuz, dem Bösen zur Warnung.⁷

Ein berittener Bürger mit der Armbrust am Rücken, unter einem stilisierten gotischen Spitzbogen auf einer unglasierten Kachel des 17. Jahrhunderts zeigt schon die Prägung der Renaissance⁸, seine neutrale Aussage wird zum Schmuck. Erst ab dem 17. Jahrhundert dient der Dekor von Ofenkacheln weniger der Kommunikation mit der Umwelt, sondern soll, selbst wenn er traditionsgemäß mythologische Vorgänge darstellt, verschönern.

Typische Hermannstädter Gefäßformen der Zierkeramik sind vom Ende des 17. und dem Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten geblieben, d. h. sie wurden auch bei Grabungen freigelegt. Dazu gehören große, weiß engobiierte bauchige Krüge mit einem breitem Kragenrand und Kannen mit spärlichen grünen Glasureffekten.

Anfang des 18. Jahrhunderts setzt sich auch das Malhorn in der Hermannstädter Dekorationstechnik durch, mit dem bauchige, weiß engobiierte Krüge mit Motiven asiatischen Ursprungs wie stilisierte Granatäpfel, Palmetten und Annanasfrüchten verziert und beim zweiten Brand mit einer farblosen durchsichtigen Glasur versehen wurden.

Zwischen 1720 und 1740 erzeugt eine der Hermannstädter Werkstätten die imposanten, gedungenen so genannten Hermannstädter Tulpenkrüge (siehe Abb. 1).

Von 1740 bis 1752 trägt man in der Werkstatt des Töpfermeisters Michael Gross auf Humpen (mit Zinndeckelvorrichtung), auf Krüge und Teller mit dem Malhorn die für Hermannstadt typischen Granatapfelmotive auf, meist in Form konzentrischer Kreise, zwischen denen mit Punkten Apfelkerne angedeutet wurden (siehe Abb. 2–5). Die meisten dieser Erzeugnisse sind datiert.

Schon siebenbürgische Heimatforscher wie Emil Sigerus, Julius Bielz und Herbert Hoffmann hatten die Vermutung ausgesprochen, dass die aus den Jahren 1740 bis 1776 überlieferten so genannten Kirchberger Krüge, Kannen und Teller Hermannstädter Erzeugnisse sind (Abb. 6–10). Eine Kirchberger Töpferwerkstatt konnte freigelegt werden, unter dem Scherbenschnitt konnte man keine Fragmente mit

7 Vgl. ebd., S. 25.

8 Vgl. ebd., S. 28.

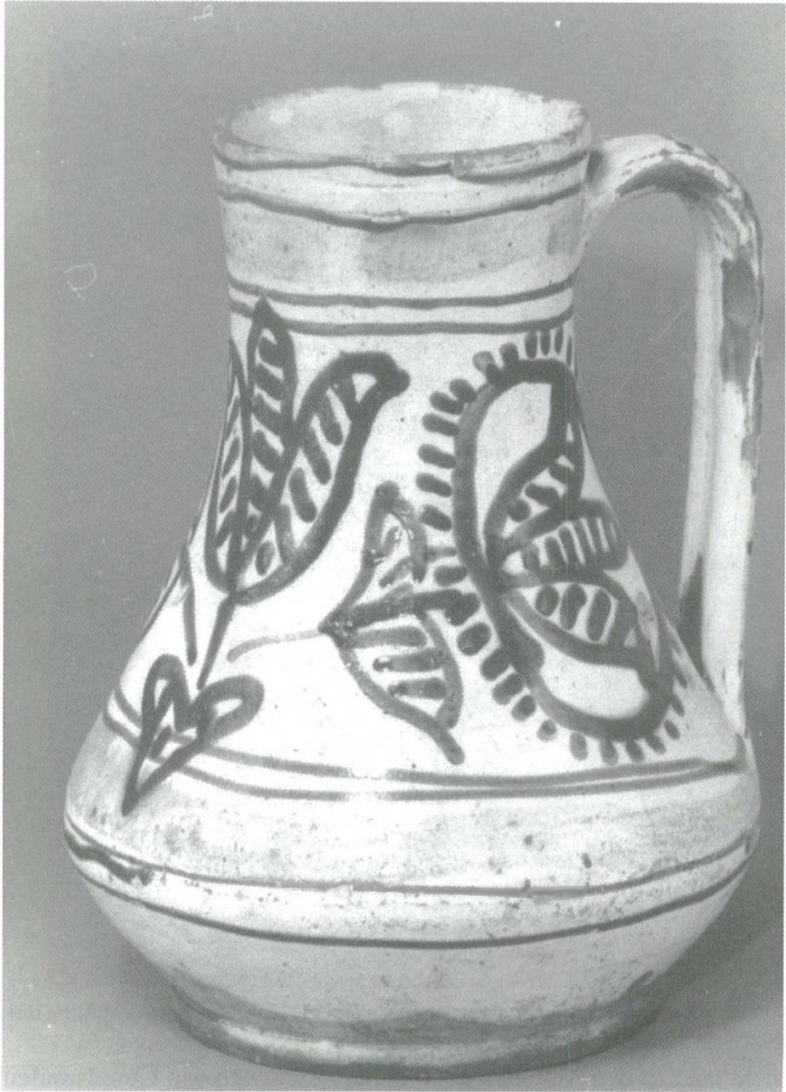


Abb. 1: Hermannstädter Tulpenkrug, bleiglasierte Irdenware, 1. Viertel des 18. Jh., Emil Sigerus Museum Hermannstadt, H = 160 mm, Inv. Nr. 973.

gekerbten Gürtelapplikationen finden, dagegen wurden bei Grabungen in Hermannstadt zahlreiche Krüge mit typischen Gürtelapplikationen geborgen. Wie formbildend Gürtelapplikationen eingesetzt wurden,

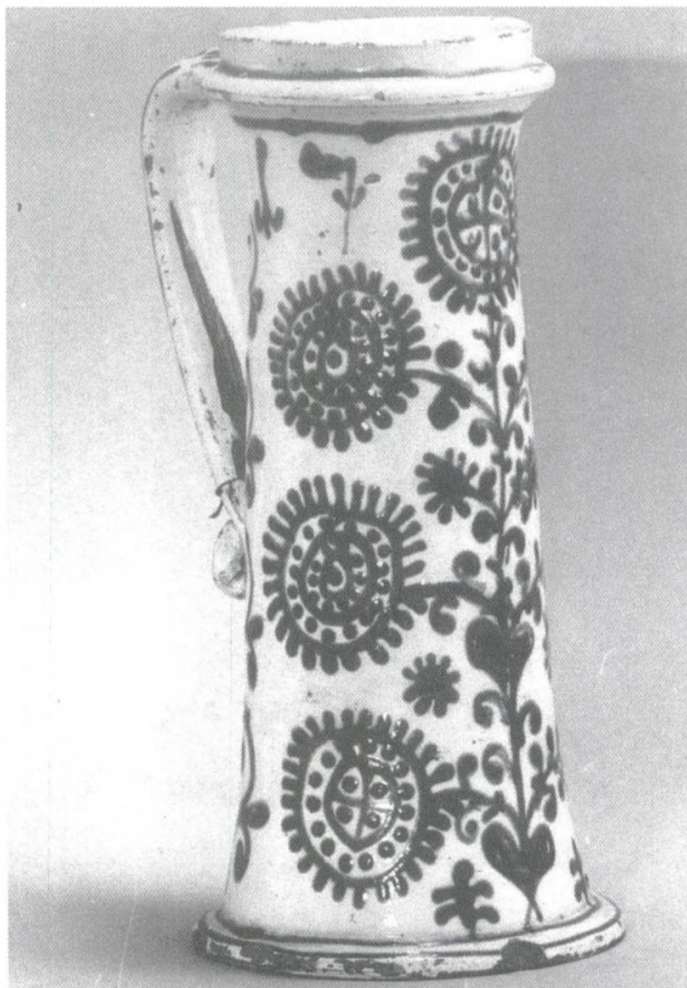


Abb. 2: Hermannstädter Humpen, bleiglasierte Irdenware, 1752, Emil Sigerus Museum Hermannstadt, H = 180 mm.

sieht man an den Abbildungen 6 bis 10. Zwischen den Gürtelstreifen wurden einfache geometrische oder Pflanzenmotive formbetonend eingesetzt.

Das 19. Jahrhundert brachte für das Hermannstädter Töpferhandwerk einen Niedergang: Glas-, Metall- und Porzellangefäße ersetzten die irdenen, Erzeugnisse aus Steingut waren gefällig und billig. Es wurde wiederholt versucht, in Hermannstadt Steingutgeschirr herzu-



Abb. 3: Hermannstädter Humpen mit Zinndeckel, bleiglasierte Irdenware, 1740, Emil Sigerus Museum Hermannstadt, H = 210 mm, Inv. Nr. 1913-C.



Abb. 4: Teller, bleiglasierter Irdenware, 1747, Emil Sigerus Museum Hermannstadt, Dm = 290 mm, H = 60 mm, Inv. Nr. 961.

stellen. Zwischen 1824 und 1860 hatte eine Steingutmanufaktur bestanden, deren Erzeugnisse jedoch nicht konkurrenzfähig waren. Die provisorischen Handels- und Gewerbeinstruktionen – am 1. Januar 1832 in Siebenbürgen ins Leben gerufen – waren auch für das Hermannstädter Töpferhandwerk von weitreichender und nachhaltiger Wirkung. Die Zunftordnung von 1776, durch die Entwicklungsverhältnisse um die Mitte des 19. Jahrhunderts schon überlebt und veraltet, hatte im 18. Jahrhundert zum Ziel, den Status quo aufrecht zu erhalten und die Töpfer von jeder Art Konkurrenz – sei es von außen, sei es durch eine größere Anzahl von ortsansässigen Töpfermeistern – möglichst zu bewahren. Die neuen Instruktionen hoben die Zünfte zwar nicht auf, schufen aber der Konkurrenz einen weiten



Abb. 5: Birnenförmiger Krug, bleiglasierte Irdenware, 1752, Emil Sigerus Museum Hermannstadt.

Spielraum. Der Mangel an qualifizierten Hilfskräften wurde mit Wandergesellen überbrückt. Für die Zeit von 1818 bis 1880 konnte ich aus einem aufgefundenem Bruderschaftsregister 285 Wandergesellen

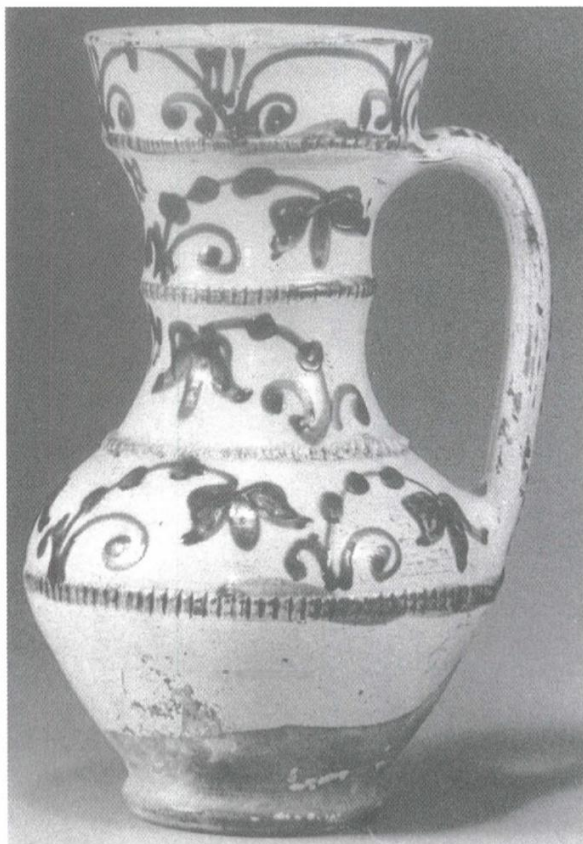


Abb. 6: Krug mit Gürtelapplikationen, bleiglasierte Irdenware, 2. Hälfte des 18. Jh., Emil Sigerus Museum (Sammlung Engber), H = 200 mm.

namentlich ermitteln. Diese wurden nach der noch gültigen „Schickordnung“ vom Zunftmeister anderen Meistern zugewiesen und konnten sich diesen am Rechnungstag stellen. Allerdings hatte jeder zugewiesene Geselle das Recht, nach 14 Tagen den Meister zu verlassen, falls ihm der Arbeitsplatz nicht entsprach, worauf er einem anderen Meister zugewiesen wurde. Zweimal durfte er wechseln. Blieb er auch beim dritten Meister nicht, musste er die Stadt verlassen und durfte erst nach 3 Monaten wiederkommen.⁹ Von den 285 registrierten Wandergesellen hatten 164 nur ein Jahr, 81 zwei Jahre, 19 drei Jahre, 8 vier

⁹ Vgl. Bericht der Handels- und Gewerbekammer, Kleingewerbe von 1852, S. 61.



Abb. 7: Krug mit Gürtelapplikationen und Deckel, bleiglasierte Irdenware, Emil Sigerus Museum Hermannstadt, H = 280 mm, Inv. Nr. 1933.

Jahre, 6 fünf Jahre, 3 sechs und nur einer sieben Jahre ihrer Wanderschaft im Hermannstädter Töpferhandwerk verbracht.

Die demokratischen Freiheiten des Jahres 1848 und die provisorischen Handels- und Gewerbeinstruktionen von 1852 hatten die längst



Abb. 8: Krug mit vier gekerbten Gürtelapplikationen, bleiglasierte Irdenware, 1749, Initialen S. L., H = 215 mm, Sammlung Gabany, München

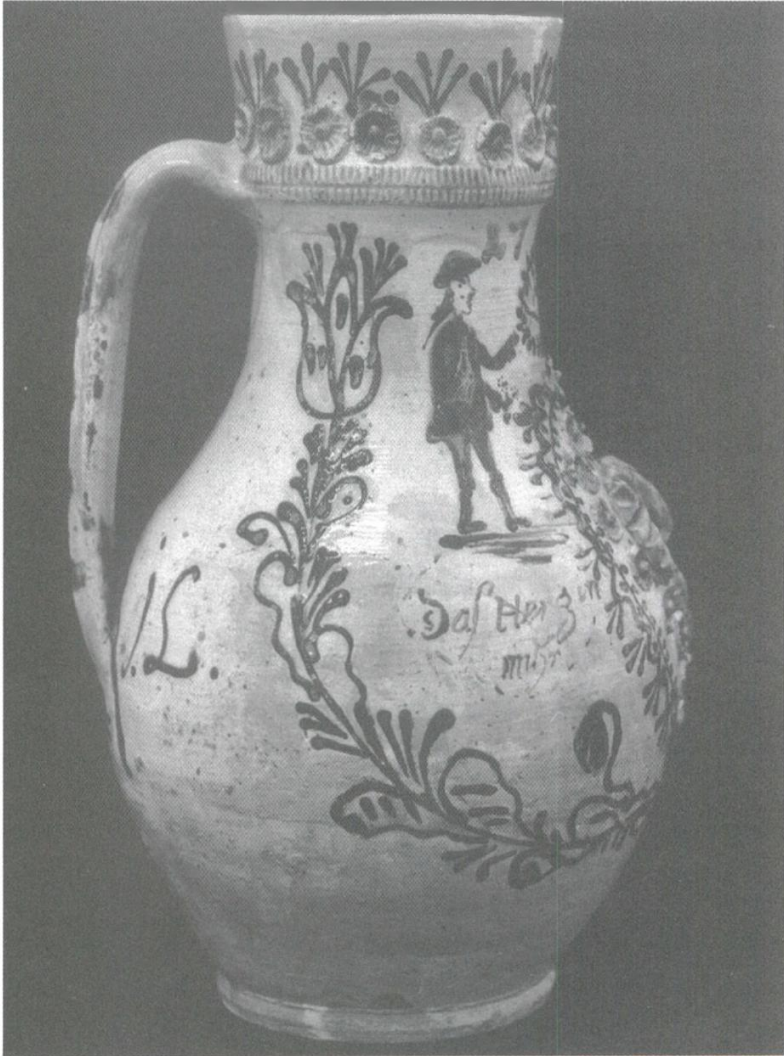


Abb. 9: Birnenförmiger „Hochzeitkrug“ mit Gürtelapplikation, bleiglasierter Irdenware, 1775, Braut und Bräutigam tragen ein Herz, Inschrift: „Das Herz in mir – Deil ich mit dir“, Initialen H. N. und J. L., Emil Sigerus Museum Hermannstadt.

überlebten Töpferstatuten wirkungslos werden lassen, so dass die Auflösung der Zunft durch das Gewerbe-Gesetz¹⁰ von 1872 nur noch eine Formalität war.

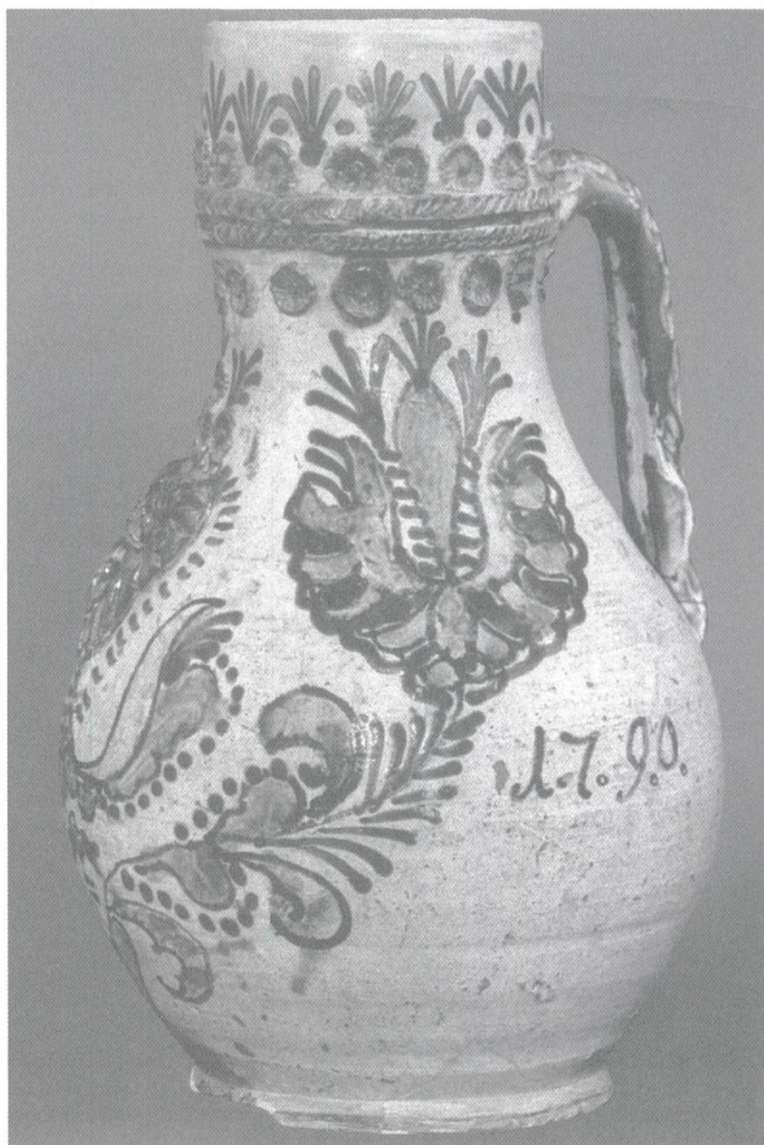


Abb. 10: Großer Krug mit Gürtelapplikationen, bleiglasierte Irdenware, 1790, H = 350 mm, Emil Sigerus Museum Hermannstadt, Inv. Nr. 4676-C

10 Vgl. Gewerbe-Gesetz vom Jahre 1872, in Neuere ungarische Justiz-Normen, Pest 1872, S. 5–27.

Bestand, Erwerbung und Sammlungsstrategie der Keramiksammlung des Ethnographischen Museums in Budapest

Gabriella Vida

Das Interesse für die volkstümliche Keramik erwachte in Ungarn parallel zur Entdeckung der Volkskunst, die infolge der verschiedenen Weltausstellungen in den Vordergrund der Aufmerksamkeit der Sammler und Forscher rückte. Die Entdeckung der Hausindustrie der Nationen auf der Weltausstellung in Paris 1867 inspirierte das Nationalmuseum zur Ernennung zweier Kustoden zwecks Sammlung von Objekten aus dem Hausgewerbe und aus dem Handwerk für die Weltausstellung in Wien 1873 und für eine daraus resultierende ethnographische Sammlung. Das Interesse an volkstümlicher Keramik seitens der Wissenschaften war bei der angewandten Kunst und bei der Archäologie am größten. Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts wurde die Dekoration der bürgerlichen Wohnungen mit volkstümlicher Keramik eben unter dem Einfluss der Welt- und Nationalausstellungen zur Mode.

Anlässlich des Millenniums der ungarischen Landnahme, das heißt der Ankunft und des Sesshaftwerdens der ungarischen Stämme im Karpatenbecken 985, wurden groß angelegte Ausstellungen organisiert. Ein Teil davon war das so genannte Millenniumsdorf, wo je ein Haus aus jedem Gebiet bzw. jedem Volk des damaligen Ungarns gebaut und mit vor Ort gesammelten Objekten ausgestattet wurde. Ein Freilichtmuseum wurde in einem städtischen Park errichtet. Die Gebäude wurden leider nicht erhalten, sondern nach der Feier abgerissen. Die Gegenstände hingegen wurden im Museum für Angewandte Kunst aufgehoben. Die genaue Anzahl der Keramikobjekte der Millenniumsausstellung ist nicht bekannt. In unsere Sammlung kamen 1898 etwa 1700 Stück Hafnergeschirr, Steingut und Glas aus dem Museum für Angewandte Kunst.¹

1 Vgl. Kresz, Maria: A Néprajzi Múzeum Kerámiagyűjteménye. A kutatás és gyűjtés története 1872–1972. (=Die Keramiksammlung des Ethnographischen Museums. Die Geschichte der Forschung und Sammlung 1872–1972). Néprajzi Értesítő 59. 1977, S. 17–89.

Die Keramiksammlung verdankt ihre Entstehung diesen systematischen, das ganze damalige Ungarn betreffenden umfangreichen Sammlungen. Bis 1900 wurden etwa 3000 Keramikobjekte sehr hohen Niveaus gesammelt. Bereits damals entstand jene Arbeitsteilung unter den ungarischen Museen, die im wesentlichen bis heute besteht: Fayence, zinnglasierte Ware, Porzellan, Steingut und Ware aus den Fabriken wird im Museum für Angewandte Kunst gesammelt, archäologische Funde im Nationalmuseum. Das Ethnographische Museum sammelt hauptsächlich die volkstümliche Keramik (in erster Linie unglasierte und bleiglasierter Hafnerarbeiten) sowie als Ergänzung Irdenware und Glas, Kacheln und Steingut aus den bäuerlichen Haushalten.

Infolge des systematischen Sammelns gelangten praktisch aus jeder vom Gesichtspunkt der Verwendung der Keramik relevanten Region, aus jedem bedeutenden Töpferzentrum Kollektionen in die Sammlung. Vor und während des Ersten Weltkrieges erfolgten die größeren Sammelaktionen vorwiegend in Siebenbürgen (heute Rumänien) und Oberungarn (heute Slowakei). Als diese Gebiete 1920 infolge des Friedensvertrags von Trianon an die Nachfolgestaaten fielen und damit das Sammel-Gebiet wesentlich kleiner wurde, blieben die Töpferzentren der am wenigsten erforschten inneren Landesteile, zum Beispiel der Tiefebene, in der Sammlung unterrepräsentiert. Dementsprechend wurden die Gebiete innerhalb der jetzigen Grenzen erforscht und dort gesammelt. Seit den zwanziger Jahren sind alle bedeutenden Töpferzentren des gesamten ungarischen Sprachraumes in der Sammlung genügend repräsentiert, um als Forschungsbasis dienen zu können. Bis dahin waren die volkstümlichen Töpferprodukte trotz der intensiven Forschungstätigkeit kein Gegenstand der Forschung, die sich damals auf Fayence, Porzellan, Steingut und Habanerk Keramik beschränkte und die die bleiglasierter Ware aus dem Handwerk als uninteressant und der Forschung nicht würdig erachtete. Erst dann wurde mit der Bearbeitung der Töpferzentren, mit der Analyse, Betrachtung und Vorstellung der Produkte der Töpferzentren begonnen.

In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg erlebten die Irdenwaren und ihre Herstellung große Veränderungen. Die Tongefäße wurden zum Teil von dem allgemein zum Gebrauchsgegenstand werdenden Steingut in den Haushalten verdrängt.

1942 wurde die Sammlung auch den heutigen Ansprüchen entsprechend systematisch und in einem einheitlichen Sprachgebrauch bearbeitet, vor allem durch den Ethnologen und Museologen György

Domanovszky.² Nun konnte die ungarische Töpferei umfassend beschrieben und die Stilmerkmale der einzelnen Zentren festgestellt werden. György Domanovszky befasste sich intensiv mit der Geschichte der Keramik, sein unvergängliches Verdienst als Direktor ist es, dass die Sammlung den Zweiten Weltkrieg mit vergleichsweise geringem Verlust und mit fast unverminderter Anzahl von Objekten überstand, obwohl der Erste Weltkrieg und der folgende Umzug die Keramiksammlung um etwa ein Viertel (von 6776 Objekten blieben 5276) vermindert hatten.

Das Museum wurde nach dem Krieg endgültig eigenständig, als Organisation und als Institut vom Nationalmuseum losgelöst. 1950 wurde eine einheitliche Inventarordnung eingeführt, welche die detaillierte Beschreibung nicht nur des Objektes selbst verlangt, sondern auch die seiner Verwendung und Herstellung.

Mária Kresz wurde 1947 Leiterin der Sammlung. Ihre Rolle in der Keramikforschung und ihre Tätigkeit in der Keramiksammlung des Ethnographischen Museums können nicht genug gewürdigt werden. International ist vielleicht weniger bekannt, dass sie Unvergängliches schaffte in der Forschung der Kinderspielzeuge, aber auch der ungarischen Volkstracht, besonders der Lederoberkleidung. Dass sie zu einer herausragenden Leitfigur der ungarischen Keramikforschung wurde, dürfte durchaus bekannt sein. Ihre Tätigkeit als Museologin betrachtend ist hervorzuheben, dass fast ein Drittel des jetzigen Bestandes unmittelbar auf ihrer Sammeltätigkeit basiert und dass ein weiteres Drittel unter ihrer unmittelbaren Leitung zustande kam. Sie schuf eine einheitliche Fach-Terminologie, und es wurde ihren Vorstellungen entsprechend die Lagerungsordnung eingeführt, bei der die Objekte nach Formen und Herstellungsort sowie nach Größe sortiert gelagert werden. Sie versuchte bewusst, Produkte aus den kleinsten Töpferzentren und statt oder neben den „Antiquitäten“ auch Produkte ihrer Zeit zu sammeln. Sie baute gute Beziehung zu den Hafnern auf. Bei den Bauarbeiten der Budapester U-Bahn und bei den Ausgrabungen sammelte sie neuzeitliche Funde, um zu einem Bild der in den großstädtischen Haushalten verwendeten Keramik zu gelangen. Sie erarbeitete 1965 die nicht nur in der Ethnographie, sondern auch in der Archäologie und im Kunstgewerbe fehlende Keramikfachterminologie.³ Ihre 1991 erschienene technologische Zusammenfassung, ihre 1960 und auch

2 Vgl. Domanovszky, György: Népi fazekasság (= Volkstümliche Hafnerei). Budapest 1942.

posthum erschienene Zusammenfassung der volkstümlichen Keramik sind bis heute unumgängliche, vollkommenste Stücke der ungarischen Keramikforschung.⁴

1977 zog das gesamte Museum mit der Keramiksammlung an seinen jetzigen Ort, ein Gebäude hinter dem Parlament, das zuerst Oberster Gerichtshof (Kúria) war und anschließend eine Zeit lang die Nationalgalerie beherbergte. Seit der Wende gibt es in jeder Legislaturperiode Pläne, das Museum wieder zu übersiedeln.

Seit Ende der 80er Jahre wird immer seltener an den Gebrauchs-orten gesammelt, sondern häufiger von Privatsammlern oder von Händlern gekauft – eine Praxis, die mehr oder weniger intensiv, aber in geringerem Ausmaß auch schon früher üblich war. Infolge der Änderungen in der Lebensform und in der Wohnkultur der ländlichen Bevölkerung kann immer weniger volkstümliche Keramik „vor Ort“ gefunden werden.

Die Keramiksammlung besteht heute aus etwa 24 000 Objekten. Sie wird von zwei Museologen und einem Assistenten betreut. Der Leiter, der Hafner István Csupor, lernte Mária Kresz kennen und arbeitete jahrelang als ihr Assistent und Schüler im Museum. Er leitet die Sammlung in ihrem Sinne.⁵

Drei Viertel der Sammlung bestehen aus den volkstümlichen, meist bleiglasierten Keramikobjekten aus Ungarn vor dem Ersten Weltkrieg. Dazu gehören auch jene, die im damaligen Ungarn verwendet wurden, auch wenn sie außerhalb der damaligen Grenzen produziert wurden. In diesem Bereich sind nur ergänzende Sammlungen nötig, da die namhaften Töpferzentren mit der Ausnahme der Gebrauchsgefäße verhältnismäßig gut vertreten sind. Bevorzugt gesammelt wurden die dekorativen, verzierten Gegenstände, die auch bei den Benützern eine besondere Rolle spielten und besonders geschätzt wurden. Die bei den

-
- 3 Vgl. Igaz M. und Maria Kresz: A népi cserépedények szakterminológiája. (= Fachterminologie der volkstümlichen Tongefäße). In: Néprajzi Értesítő, 1965. XLVII, S. 87–131.
 - 4 Vgl. Kresz, Maria: Fazekas, korsós, tálas. Ethnographia 71(2–3), 1960, S. 297–379.
Dies.: Magyar fazekasművészet, Budapest-Újvidék (= Ungarische Hafnerkunst). Budapest – Novi Sad 1991.
Dies.: Agyagművéség. In: Domonkos (O.): Kézművéség. Magyar néprajz, 3. kötet (= Tonhandwerk. In: Domonkos (O.): Handwerk. Ungarische Volkskunde, 3. Band). Budapest 1991, S. 524–600.
 - 5 Vgl. Csupor, István: Kerámiagyűtemény. In: Fejős, Zoltan: A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. (= Keramiksammlung. In: Fejős, Zoltan: Die Sammlungen des Ethnographischen Museums zu Budapest). Budapest 2000, S. 261–298.

damaligen Mahlzeiten tagtäglich verwendeten, weniger verzierten, nicht zur Wohnungsdekoration dienenden Gefäße fehlen fast vollkommen. Da diese Stücke verbraucht wurden und die Bevölkerung sie seit einem halben Jahrhundert nicht mehr benützt, weckten diese bescheidener verzierten Stücke kein Interesse bei den Sammlern, und sie können nur mehr zufällig in die Sammlung gelangen.

Die Keramiksammlung umfasst etwa 1600 zinnglasierte Objekte, größtenteils aus der Zeit zwischen dem 17. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Sie sind aus dem bäuerlichen Gebrauch oder wurden in bäuerlicher Umgebung gesammelt. Dieser Teil der Sammlung wird am wenigsten erweitert.

Steingut, Halbporzellan und Porzellan aus Fabriken haben wir 1270 Stück. Wir streben nach der Erweiterung dieses Teils der Sammlung, allein schon deshalb, weil diese Produkte in den bäuerlichen Haushalten bis heute in wesentlich größerem Ausmaß erhalten sind als die bleigasierten Gebrauchsgegenstände.

Eines der Ziele des Museums ist die Erweiterung der bis dato zufällig entstandenen Glassammlung. Dieser aus 600 Stücken bestehende Teil der Sammlung gehörte früher einmal zur Keramik, einmal zur Ernährung und hatte deswegen zwei „Rabenmütter“. Die Erweiterung in den letzten Jahren war bei diesem Teil am dynamischsten, und zwar einerseits bei den am Ende des 20. Jahrhunderts in den dörflichen Haushalten verwendeten Glasgegenständen, andererseits – durch Vermittlung der Händler – bei den Produkten der Glashütten in Oberungarn und Siebenbürgen im 18. und 19. Jahrhundert. Es bestehen in beiden Bereichen gute Aussichten, die Mängel zu beheben.

Es muss hier ein Mangel der klassischen Sammlungsperiode erwähnt werden, nämlich dass die Objekte mindestens zur Hälfte von Händlern und externen Sammlern stammten und folglich die Sammlungs- und Verwendungsorte sowie die Verwendungsarten nicht dokumentiert sind. Leider besteht diese Praxis bis heute. Die bis heute offene Frage ist immer Stoff für Auseinandersetzungen: Lohnt es sich überhaupt, ein Objekt ohne diese Daten in einer Sammlung mit wissenschaftlichem Anspruch unterzubringen? Während unserer vor zwei Jahren begonnenen Revisionstätigkeit, die mit der Überprüfung und der Mängelbehebung der Computerdatenbank einhergeht, stoßen wir immer wieder auf Schwierigkeiten bei der wissenschaftlichen Bearbeitung von nicht oder kaum datierten Objekten. Auf den Erwerb der im Handel angebotenen, aufgrund der technischen oder volkskünstlerischen Gesichtspunkte auch ohne diese Daten als Juwelle geltenden

Objekte können wir nicht verzichten, obwohl die Angaben über die Verwendungsweise vollkommen fehlen. Abhilfe kann schaffen, dass wir gute Beziehungen zu den Händlern und Sammlern unterhalten, und sie kommen unserem Wunsch nach, bei dem Erwerb der Objekte Auskunft über die Herkunft und die Verwendung einzuholen.

Die Periode nach 1950, wo die Gefäße nicht mehr funktionsgerecht benützt werden, nennen wir die Periode der „neuen Volkskunst“. Davon haben wir 1700 Exemplare, die in einem eigenen Register geführt sind. Sie sind meist von der fachkundigen Jury begutachtete und zur Produktion zugelassene, von landesweit bekannten Meistern von vornherein nicht für Verwendungszwecke geschaffene Objekte. Im Zuge der jetzigen Revision haben wir vor, diese Einheit in die Sammlung zu integrieren. Diesen Teil zu vervollständigen, das heißt von den führenden Meistern je eine ganze Kollektion zu erwerben, ist ein neueres Vorhaben.

Unsere Einheit über die Öfen besteht aus 2300 Ofenkacheln und -teilen. Sie ist eine der ältesten Einheiten der Sammlung, jedoch am wenigsten mit Begleitinformationen versehen und folglich wissenschaftlich am wenigsten bearbeitet. Die meisten Stücke sind aus Oberungarn und Siebenbürgen, viele Stücke aus der Mitte des 17. Jahrhunderts und aus dem 18. Jahrhundert. Da so wenig Information vorhanden ist, wissen wir in vielen Fällen nicht einmal, welche Gesellschaftsschicht die aus den Kacheln bestehenden Heizkörper verwendete.

Eine neue Art der Erweiterung der Sammlung ist der Zugang neuerzeitlicher Scherben aus der Erde. Mit dieser Periode beschäftigt sich die ungarische Archäologie nicht. Es handelt sich einerseits um die oberen Schichten der planmäßigen Ausgrabungen, auf die die Archäologen verzichten, andererseits um zufällige Funde. Hierzu gehören die Funde aus den Erdarbeiten bei großen Baustellen. Bei dem Bau einer der U-Bahnlinien beispielsweise wurde die bis Ende des 19. Jahrhunderts verwendete städtische Mülldeponie durchgeschnitten. Die so ans Tageslicht kommenden Glas-, Keramik- und Gefäßscherben hob Mária Kresz auf und begründete so unsere Sammlung dieser Art. Dazu gehören auch die Funde des Werkstattabfalls in den Ausschussgruben. So eine Kollektion besitzen wir aus dem berühmten Töpferzentrum Mezőcsát, wo ich durch mehrere Jahre Ausgrabungen leitete.⁶ Diese

6 Vgl. Vida, Gabriella: Néprajzi ásatás kerámiái Mezőcsáton. Herman Ottó Múzeum Évkönyve 33–34. (= Keramik der ethnographischen Ausgrabung aus Mezőcsát. Jahrbuch des Herman Ottó Museums 33–34). Miskolc 1996, S. 467–482.

Fragmente ermöglichen es, die verwendeten Verzierungen der einzelnen Werkstätten, der einzelnen Familien zu rekonstruieren. Mezőcsát war typischerweise ein Töpferzentrum, aus dem nur Ziergefäße gesammelt wurden. Besonders interessant ist deshalb, dass die Tausenden Scherben verlässliche Auskunft über die Gebrauchsgefäße geben. Dies setzte nicht nur Mezőcsát, sondern auch die Nachbartöpferorte in ein anderes Licht.

Das Budapester Ethnographische Museum hat vor, auf Institutionsebene eine Gegenwartsforschung zu beginnen, welche sich auf die Erscheinungen der zweiten Hälfte und des Endes des 20. Jahrhunderts beziehen soll. Die theoretische Grundlage dieser komplexen, hoffentlich mit anderen Institutionen zusammen durchgeführten Forschung wird im Zuge der täglichen Debatten ausgereift. Sicher wird sie aber auch einen Sammlungsaspekt haben, dessen Konzeption auch Gegenstand unserer Debatten darstellt. Es ist noch nicht abzusehen, ob die so zu erwerbenden Objekte in die jetzige Sammlung integriert werden oder in getrennter Sammlung für die Nachzeit bewahrt werden sollen.

Literatur

- Csupor, István: Kerámiagyűjtemény. In: Fejős, Zoltan: A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. (= Keramiksammlung. In: Fejős, Zoltan: Die Sammlungen des Ethnographischen Museums zu Budapest). Budapest 2000, S. 261–298.
- Domanovszky, György: Népi fazekasság (= Volkstümliche Hafnerei). Budapest, 1942.
- Igaz M. und Maria Kresz: A népi cserépedények szakterminológiája. (= Fachterminologie der volkstümlichen Tongefäße). In: Néprajzi Értesítő, 1965. XLVII, S. 87–131.
- Kresz, Maria: Fazekas, korsós, tálás. In: Ethnographia 71(2–3), 1960, S. 297–379.
- Kresz, Maria: A Néprajzi Múzeum Kerámiagyűjteménye. A kutatás és gyűjtés története 1872–1972. (= Die Keramiksammlung des Ethnographischen Museums. Die Geschichte der Forschung und Sammlung 1872–1972). In: Néprajzi Értesítő 59. 1977, S. 17–89.
- Kresz, Maria: Magyar fazekasművészet, Budapest-Újvidék (= Ungarische Hafnerkunst). Budapest – Novi Sad 1991.
- Kresz, Maria: Agyagművéség. In: Domonkos (O.): Kézművéség. Magyar néprajz, 3. kötet (= Tonhandwerk. In: Domonkos (O.): Handwerk. Ungarische Volkskunde, 3. Band). Budapest 1991, S. 524–600.
- Vida, Gabriella: Néprajzi ásatás kerámiái Mezőcsáton. Herman Ottó Múzeum Évkönyve 33–34. (= Keramik der ethnographischen Ausgrabung aus Mezőcsát. Jahrbuch des Herman Ottó Museums 33–34.) Miskolc 1996, S. 467–482.

Irdengeschirr aus Stoob im Burgenland und Oberthulba in Unterfranken – eine Verwandtschaft?

Ingolf Bauer

Diplomingenieur Paul Stieber (1915–1975), der in München eine Maschinenfabrik besaß, in der spezielle Maschinen konstruiert und gebaut wurden (Sondermaschinen), sammelte als Privatmann neben historischen Musikinstrumenten, japanischem Kunsthandwerk oder Büchern auch Keramik, und zwar vorwiegend Hafnergeschirr. Als Konstrukteur begeisterte ihn vor allem das formale Können der Handwerker, die mit einfachsten Mitteln und in erster Linie mit ihren Händen Gefäße auf der Drehscheibe geformt hatten.¹ Als Folge einer persönlichen Krise beendete er um 1960 seine Karriere als Industrieller und widmete sich als Privatmann vorwiegend der handwerklich hergestellten Keramik, deren Erforschung seit den 1960er Jahren in Deutschland und Österreich einen beachtlichen Aufschwung genommen hat und erheblich von Paul Stieber initiiert und beeinflusst wurde.

Befreit von beruflicher Belastung, wenn auch ohne materielle Absicherung, sah Stieber seine neue Situation als Chance, um sich seiner Keramiksammlung zu widmen und über die Gefäße etwas zu erfahren. In einem ersten Schritt orientierte er sich anhand der damals noch spärlichen Literatur zum Hafnergeschirr, vor allem dem 1955 erschienenen Buch von Erich Meyer-Heisig über „Deutsche Bauerntöpferei“, das auf der Grundlage der Ausstellung „Mit Drehscheibe und Malhorn“ von 1954 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg entstanden war.² Mit dieser Ausstellung hatte Meyer-Heisig zum ersten Mal in Deutschland handwerklich hergestelltes Keramikgeschirr zu einem

1 Bauer, Ingolf: Paul Stieber, Persönlichkeit und Werk – das Deutsche Hafner-Archiv in München. In: 9. Internationales Hafnerei-Symposium 1976 in Frechen (hg. von der Stadt Frechen). Frechen 1977, S. 19–28. – Nachrufe in der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde 1975 und im Bayerischen Jahrbuch für Volkskunde 1976/77.

2 Meyer-Heisig, Erich: Mit Drehscheibe und Malhorn. Ausstellung volkstümlicher Töpferarbeiten aus drei Jahrhunderten (Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 2. Juli–15. Oktober 1954 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg). Nürnberg 1954. – Ders.: Deutsche Bauerntöpferei. Geschichte und landschaftliche Gliederung. München 1955.

eigenen Thema erhoben, nachdem es zuvor fast immer nur im Rahmen von „Volkskunst“ oder „Bauernkunst“ auftreten durfte.³ In diesen dem gesamten deutschen Sprachraum gewidmeten Übersichten fand Stieber zu seinem Erstaunen kaum Informationen oder Anhaltspunkte zu dem von ihm gesammelten Geschirr. So entschloss er sich zu einem zweiten Schritt und ging selbst auf die Suche.

Ausgangspunkt wurde ein dickbauchiger Doppelhenkeltopf, den Stieber 1959 im Münchner Antiquitätenhandel erworben hatte und der neben der Datierung 1860 im Rahmen einer umfangreichen Beschriftung auch die Signatur „JM Fuchs Häfner zu Oberthulba“ enthält. Für derartiges Geschirr – außen unglasiert, mit dunkelroter Scherbenoberfläche und weißbrennendem Malhorndekor – war damals als Herstellungsort nur Stoob im Burgenland bekannt, so durch Adalbert Riedl aus Eisenstadt⁴ (siehe Abb. 1) oder Meyer-Heisig 1955.

Stieber fuhr daraufhin mit seinem Auto kreuz und quer durchs Burgenland, aber einen Ort Oberthulba konnte er nicht finden. Enttäuscht kehrte er nach Hause zurück und griff zum „Großen Deutschen Ortsbuch“. Auf Anhieb fand er Oberthulba, damals Landkreis Hammel-

3 Vorausgegangen war 1939 als erste von vier Schulausstellungen im Prinzessinnenpalais Unter den Linden in Berlin aus Anlass des 50jährigen Bestehens des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde die Ausstellung „Ton und Töpfer“, organisiert von Konrad Hahm, Oswald A. Erich und Adolf Reichwein. Die folgenden Schulausstellungen galten dem „Holz im Deutschen Volkshandwerk“ (1940), „Weben und Wirken“ (1941) und dem „Metall im Deutschen Volkshandwerk“ (1944). – Hahm, Konrad: Schulausstellungen im Museum für Deutsche Volkskunde. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde, Jg. 2. Jena 1942, S. 302–306. – Die pädagogische Professionalität brachte Adolf Reichwein ein, der im Mai 1939 als leitender Museumspädagoge seine Arbeit in Berlin begonnen hatte. Zu seiner Museumstätigkeit vgl. Amlung, Ullrich: „Das Museum als lebendige Anschauungs-, Lern- und Arbeitsstätte für eine erzieherisch gelenkte Schularbeit“. Zur Museumspädagogik Adolf Reichweins. In: Reichwein, Roland (Hg.): „Wir sind die lebendige Brücke von gestern zu morgen“. Pädagogik und Politik im Leben und Werk Adolf Reichweins (Veröffentlichungen der Max-Träger-Stiftung. Dokumente und Analysen zur Zeitgeschichte, Bd. 4). Weinheim/München 2000, S. 119–147. – Adolf Reichwein stand als „religiöser Sozialist“ in Opposition zum Nationalsozialismus und fand Anschluss an den Kreisauer Kreis um Graf Moltke. Nach einem Treffen mit Mitgliedern der KPD wurde er am 4. Juli 1944 verhaftet und drei Monate später in Berlin-Plötzensee hingerichtet. Vgl. Hesse, Alexander: Adolf Reichwein (1898–1944). Klassiker der Pädagogik, Vorbild oder bildungshistorische „Schlüsselfigur?“. In: Jahrbuch für Volkskunde, NF Jg. 24. Würzburg/Innsbruck/Fribourg 2001, S. 135–154.

4 Riedl, Adalbert: Ein Beitrag zur Geschichte der Hafner im Bezirk Oberpullendorf. In: Burgenländische Heimatblätter, Jg. 13. Eisenstadt 1951, S. 109–129, zu Stoob S. 110–114.

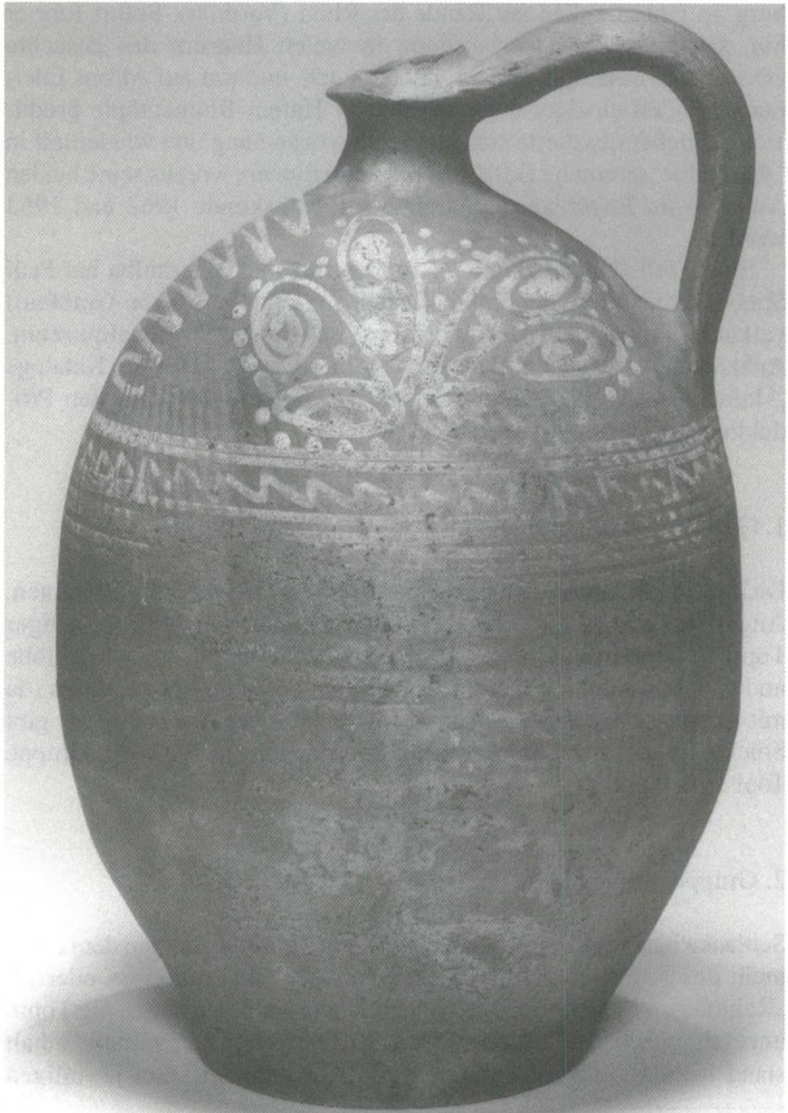


Abb. 1: Bauchige Henkelflasche, oxidierend gebrannte Irdenware mit weiß brennendem Malhorndekor, Gesamthöhe 31 cm. Stooß im Burgenland, 19. Jhdt., „Plutzer“ genannt (Slg. Paul Stieber, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. 620547).

burg, in Unterfranken am Rande der Rhön (Vorrhön). Sofort fuhr er hin, sah zu seiner Überraschung in vielen Häusern das gesuchte Geschirr, in Einzelfällen noch in Gebrauch, und traf auf Alfons Edelmann, der als einziger noch arbeitender Hafner Blumentöpfe produzierte. Stieber quartierte sich ein, lebte wochenlang und wiederholt in Oberthulba, sammelte Gefäße und Informationen, woraus seine beiden Aufsätze im Bayerischen Jahrbuch für Volkskunde 1962 und 1963 wurden.⁵

Einen Teil seiner Sammlung zu Geschirr aus Oberthulba hat Paul Stieber an das Rhönmuseum in Fladungen (Landkreis Rhön-Grabfeld) verkauft, einen kleinen Teil an das Bayerische Nationalmuseum. Anhand dieses Bestands, dessen Bearbeitung im Rahmen des Katalogs „Hafnergeschirr aus Franken“ vorliegt, werden die wichtigsten Produktionsgruppen hier vorgestellt.⁶

1. Gruppe „Weinbrandhafen“

Dickbauchige Doppelhenkeltöpfe nutzte man beim Schnapsbrennen. Angesichts zahlreicher Konzessionen müssen hunderte derartiger Töpfe in Gebrauch gewesen sein. Nach dem Verhältnis zwischen Höhe und Öffnungsdurchmesser handelt es sich eigentlich um Kannen (da mit Ausguss). Doch angesichts eines erheblichen Volumens (es gibt Stücke mit mehr als 20 Litern Inhalt) ordne ich sie der Form-Gruppe Topf zu.

2. Gruppe „Rahmhafen“

Schlanke bauchige Doppelhenkeltöpfe mit Zapfloch dienten dem Sammeln des Rahms. Gebuttert wurde entweder im Butterfass oder im „Rahmhafen“ selbst. Bei unterschiedlichem Volumen haben die Töpfe ungefähr gleiche Höhe, und zwar ca. 30 Zentimeter. Der variable Inhalt stand beim Kauf der Töpfe sicher in Abhängigkeit zum jeweiligen

5 Stieber, Paul: Hafnergeschirr aus Oberthulba. Teil A. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1962, S. 150–171, Abb. 14–28. – Teil B. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1963, S. 172–215, Abb. 14–37.

6 Bauer, Ingolf: Hafnergeschirr aus Franken (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 15,2). München – Berlin 2004, Kat.-Nr. 101–122 Geschirr aus Oberthulba.

Viehbestand, die gleichbleibende Höhe war zweifellos abhängig von der Armlänge des Menschen beim Buttern (Arbeitshub). Alle „Rahmhäfen“ zeigen einen kleinen hochgestellten Rand, auf den Holzbretchen als Verschluss kamen, um Schmutz und Fliegen abzuhalten. Für Stulpdeckel war der Rand nicht geeignet. Zu den Beispielen des Bayerischen Nationalmuseums gehört ein 1854 datierter Topf mit der Signatur „Johann Keiser Häfner von Oberthulba“. Durch Stieber wissen wir, dass Johann Kaiser von 1805 bis 1857 lebte und 1828 in die Werkstatt Vorndran eingeheiratet hatte.

3. Gruppe „Milchhafen“

Schlanke bauchige Henkeltöpfe – wenn überhaupt, nur sparsam mit umlaufenden Ringen in der Halszone dekoriert – dienten dem Aufstellen der Milch, sowohl zum Entrahmen wie zum Sauerwerden (saure Milch). Sie wurden „Milchhäfen“ genannt, manchmal auch „Milchkrüge“, wohl in Abgrenzung zu niedrigen Töpfen, die auch „Milchhäfen“ hießen. In der Regel erhielten sie einen Deckel, der sich aufgrund der Randgestaltung gut einlegen ließ. In den 1960er Jahren waren derartige Töpfe noch häufig in Gebrauch und stellten die Geschirrform dar, die bis zum Ende der Hafnerei in Oberthulba in größerer Anzahl produziert wurde.

4. Gruppe „große Kanne“

Große Kannen mit vergleichsweise kleinem Stand und ausgeprägter Bauchung dienten für Trinkwasser im Haus. Da ohne Glasur, konnte Wasser durch die poröse Wandung verdunsten und den Inhalt kühlen. Eine Kanne des Bayerischen Nationalmuseums ist dagegen außen und innen glasiert, also konnte keine Verdunstungskühlung stattfinden. Vielleicht war es eine Kanne für den Winter.

5. Gruppe „bauchige Henkelflasche“

Bauchige, nur am Mündungssaum glasierte Henkelflaschen dienten dem Tragen, Aufbewahren und Trinken von Wasser, zum Beispiel bei der Arbeit auf dem Feld. Wie bei den großen Kannen fehlt die Innen-

glasur, um die Verdunstungskühlung zu nutzen. Die Flaschen besitzen meist beim Henkelansatz ein kleines Loch, das durch die Wandung führt. Das Loch erlaubte beim Trinken Luftzufuhr in die Flasche, wodurch ein gleichmäßiger Wasserfluss erreicht wurde. Zusätzlich hatte der Trinkende die Möglichkeit, einen Finger auf das Loch zu legen und so die Luftzufuhr bzw. den Wasseraustritt zu regeln (siehe Abb. 2).

Technologisch handelt es sich bei den Gefäßen aus Oberthulba um oxidierend gebrannte Irdenware, deren Scherbenfarbe zwischen ziegelrot und dunkelbraunrot schwankt. Charakteristisch ist eine schwärzliche Oberfläche, die meist recht fleckig ausfiel. Sie entstand vermutlich durch geringe Reduktion gegen Ende des Brennvorgangs und sollte wohl den Scherben etwas abdichten. Außerdem hebt sich der weiße Malhorndekor deutlicher von diesem Hintergrund ab. Glasur befindet sich in der Regel nur innen und am Rand, begrenzt sich also auf die technische Aufgabe des Abdichtens und ist ohne Schmuckwirkung.

Diese optisch leicht erkennbare Keramik war hinsichtlich Produktion auf ein kleines Gebiet in Unterfranken begrenzt – auf den Hauptort Oberthulba und Nachbarorte in einem Umkreis von ungefähr 10 Kilometern (Thulba, Burkardroth, Wollbach und Zahlbach). Eine vergleichbare Produktion hat es im gesamten deutschen Sprachraum nur in Stoob im Burgenland gegeben, zumindest nach bisheriger Kenntnis.⁷ Daraus entstehen folgende Fragen:

1. Warum hat sich in Unterfranken eine kleine Herstellerregion herausgebildet, die deutlich andere Wege ging als benachbarte Regionen, vermutlich seit dem frühen 19. Jahrhundert? Das älteste bisher bekannte Gefäß aus Oberthulba ist 1810 datiert.
2. Gab es – abgesehen von der optischen Ähnlichkeit – eine Beziehung zwischen Oberthulba und Stoob?

7 Zur Töpferei in Stoob gibt es einen Film des Instituts für den wissenschaftlichen Film, speziell zur Herstellung eines Wasserkrugs (gemeint ist eine bauchige Henkelflasche), „Stooper Plutzer“ genannt, unter dem Titel: Mitteleuropa, Burgenland, Töpferei (Editor G. Wolf). E 317/1960, 1952 durch die Landesbildstelle Burgenland unter der wissenschaftlichen Leitung von J. Albrecht in Stoob aufgenommen, mit einer Begleitveröffentlichung von Elfriede G. Lies, Wien. Göttingen 1964. Vgl. auch Beitrag von Veronika Plöckinger im vorliegenden Band, S. 291–302.

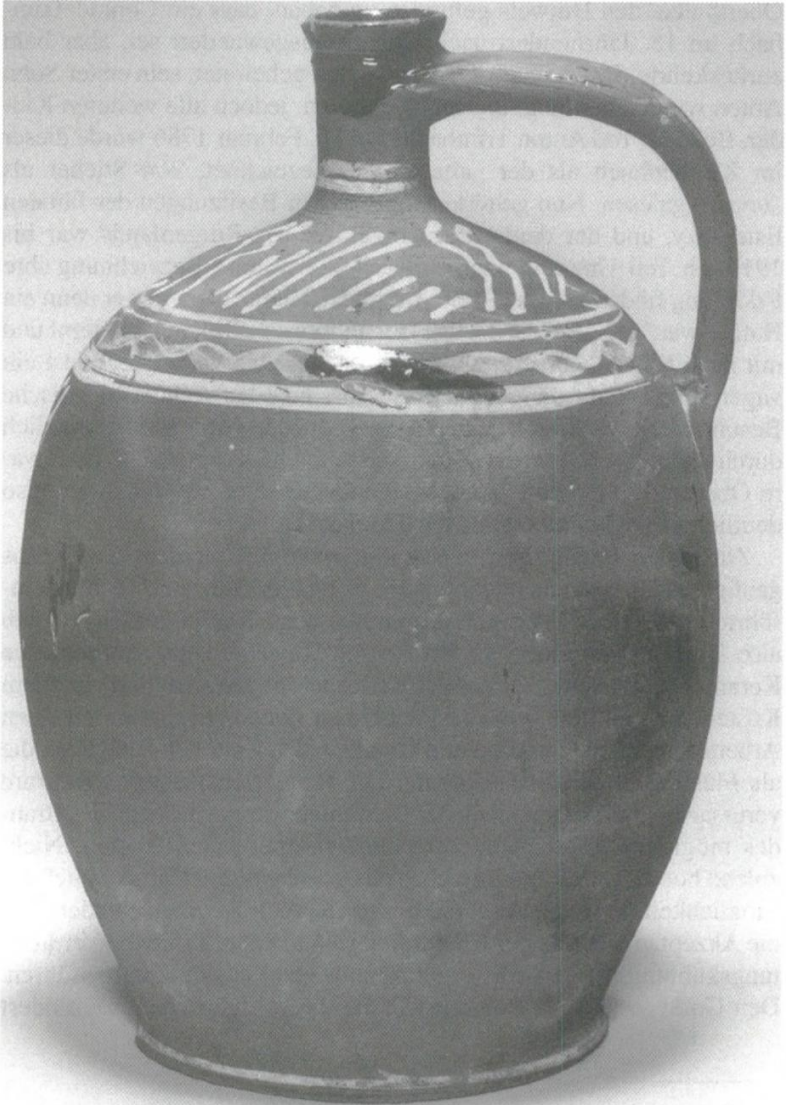


Abb 2: Bauchige Henkelflasche, oxidierend gebrannte Irdenware (bei geringer Reduktion?) mit weiß brennendem Malhorndekor, H 27 cm. Oberthulba (Landkreis Bad Kissingen in Unterfranken), dat. 1879 (Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 71/75).

Wenden wir uns zunächst der zweiten Frage zu. Paul Stieber glaubte, bei Durchsicht der Kirchenbücher in Thulba, einem Nachbarort von

Oberthulba, den Hinweis gefunden zu haben, dass ein Conrad Trimbach im 18. Jahrhundert nach Ungarn ausgewandert sei, aber bald zurückkehrte. Dieser hatte 1707 in Thulba geheiratet, sein erster Sohn Anton wurde aber nicht in Thulba geboren, jedoch alle weiteren Kinder. Bei dem Tod Anton Trimbachs am 18. Februar 1786 wurde dieser im Kirchenbuch als der „alte unger“ bezeichnet, von Stieber als „ungar“ gelesen. Nun gehörte Stob zu den Besitzungen der Fürsten Esterházy, und der deutschsprachige Teil des Burgenlands war bis 1919 ein Teil Ungarns, worin die oben erwähnte Bezeichnung ihre Erklärung finden könnte. Conrad Trimbach hätte also, falls er denn ein Hafner war,⁸ in Stob die dortige Herstellungsweise kennengelernt und mit nach Hause gebracht. Dieser Verdachtsbeleg wäre zumindest ein vager Hinweis auf die Möglichkeit, dass eine herstellungstechnische Besonderheit großräumig übertragen wurde, wird aber zusätzlich durch die Tatsache eingeschränkt, dass die charakteristische Irdeware Oberthulbas bisher erst ab 1810 nachgewiesen werden kann, also deutlich nach Conrad und Anton Trimbach.

Zur ersten Frage kann bisher nur spekuliert werden. Zweifellos genügte nicht, dass ein oder mehrere Hersteller eine neue Technik einführten, denn ihre Erzeugnisse mussten auch Käufer finden. Es gab also Umstände in einer kleinen Region Unterfrankens, die derartige Keramik begünstigte. Seitens der Hersteller mögen Zeit- und vor allem Kostenersparnis eine Rolle gespielt haben, denn man sparte sich einen Arbeitsgang beim Glasieren und vor allem den Kauf von Bleiglätte, die als Flussmittel der Glasur diente. Die Reduktionstechnik wiederum verursachte Mehrarbeit, denn der Brennofen war gegen Ende des Brandes möglichst luftdicht zu verschließen, aber kaum Kosten. Nicht zuletzt bot das auffällige Aussehen des Geschirrs den Hafnern auch die Möglichkeit, sich von der Konkurrenz deutlich zu unterscheiden. Für die Akzeptanz seitens der Käufer ließ sich in erster Linie die Verdunstungskühlung bei den Wassergefäßen als Qualitätsmerkmal anführen. Den Gefäßen anderer Regionen fehlte diese Eigenschaft, zumindest

8 Die inzwischen im Diözesan-Archiv des Bischöflichen Ordinariats Würzburg liegenden Matrikel der Pfarrei Thulba enthalten zu Conrad und Anton Trimbach leider keine Berufsangabe, so dass zumindest offen bleibt, ob sie Hafner waren. Im Familienbuch I 1698–1784 Bd. A 12 S. 76 ist eindeutig „vulgo Unger“ zu lesen, so dass eine Verknüpfung mit Ungarn nicht zwangsläufig hergestellt werden kann, wie Stieber glaubte. Für die schriftlich mitgeteilten Informationen danke ich Gabriele Polster vom Diözesan-Archiv Würzburg.

nach unserer bisherigen Kenntnis.⁹ Für die innen glasierten „Weinbrandhäfen“ oder „Milchhäfen“ galt dieses Argument jedoch nicht. So bleibt die Aufgabe, die Besonderheit der Produktion von Oberthulba im unterfränkischen Umfeld intensiver zu erforschen sowie den Kontakt zu Stoob auf Herz und Nieren zu prüfen. Die in der Handwerksforschung seit langem und meist ohne nähere Begründung genutzte Vorstellung, für Diffusionen sei allgemein das Gesellenwandern verantwortlich, reicht als generelles Muster nicht aus, sondern muss im konkreten Vorgang belegt werden. Egidius Reuß aus Oberthulba, der 1812 als Hafnergeselle nach Fulda kam, dort seine Meisterprüfung ablegte und in eine Werkstatt einheiratete, hat glasiertes Geschirr in der dort üblichen Art hergestellt, wie erhaltene Stücke im Vonderau-Museum Fulda belegen.¹⁰

Diffusion ist hinsichtlich Keramik-Technologie sicher ein vielschichtiger Vorgang. Es spielte nicht nur das Können der Hersteller eine Rolle, also das Wissen um neue Produktionstechniken, sondern auch die Akzeptanz seitens der Käufer. Bei dem durch seine Härte leicht erkennbaren Steinzeug mag das eher möglich gewesen sein als bei Irdenware, spielte vielleicht der Vorteil der Verdunstungskühlung bei der Stadtbevölkerung Fuldas eine geringere Rolle als bei der Landbevölkerung in der Gegend von Oberthulba.¹¹

9 Vielleicht haben wir bisher zu wenig darauf geachtet. Für Bayern kenne ich nur einen einzigen weiteren Hinweis, und zwar für den Kröning in Niederbayern. Der Leiter der Nymphenburger Porzellanmanufaktur Christoph Schmitz lobte 1834 u. a. die Kröninger Hafner dafür, dass sie bei der Herstellung der „Wasserkrüge“ dem Ton Sand beigefügen, um höhere Porosität und damit Verdunstungskühlung zu erreichen. Vgl. Schmitz, Christoph: Ueber den Zustand der Töpferey-Gewerbe, und der damit verwandten Technik im Königreiche Bayern. In: Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, Jg. 20 oder Bd. 12. München 1834, H. 3, Sp. 1–56, hier Sp. 16: „die durch eingemengten Sand poröse Masse läßt immer etwas Wasser durchschwitzen, welches auf der Außenfläche, indem es verdunstet, stets eine Temperatur-Erniedrigung hervorbringt, wodurch das Wasser in der größten Sonnenhitze kühl bleibt, und wodurch also die den Seefahrern so angenehmen spanischen Abkühlungsgefäße (Alcarazas) völlig nachgeahmt werden“. – Zu Schmitz vgl. Bauer, Ingolf: Zur Bedeutungsgeschichte von „Polytechnik“ und „Geschmack“ anhand der „Töpferwaare“ Bayerns in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1999, S. 1–16, hier S. 8–11.

10 Stieber A. (wie Anm. 5), S. 153.

11 Grundsätzlich zur Diffusion am Beispiel Steinzeug Bärbel Kerkhoff-Hader: Vermittlung von Handwerkstechniken und –formen am Beispiel des Töpferhandwerks. In: Roth, Klaus (Hg.): Handwerk in Mittel- und Südosteuropa. Mobilität, Vermittlung und Wandel im Handwerk des 18. bis 20. Jahrhunderts (Südosteuropa-Studien, H. 38). München 1987, S. 109–128.

Literatur

- Amlung, Ullrich: „Das Museum als lebendige Anschauungs-, Lern- und Arbeitsstätte für eine erzieherisch gelenkte Schularbeit“. Zur Museumspädagogik Adolf Reichweins. In: Reichwein, Roland (Hg.): „Wir sind die lebendige Brücke von gestern zu morgen“. Pädagogik und Politik im Leben und Werk Adolf Reichweins (Veröffentlichungen der Max-Träger-Stiftung. Dokumente und Analysen zur Zeitgeschichte, Bd. 4). Weinheim/München 2000, S. 119–147.
- Bauer, Ingolf: Paul Stieber, Persönlichkeit und Werk – das Deutsche Hafner-Archiv in München. In: 9. Internationales Hafnerei-Symposium 1976 in Frechen (hg. von der Stadt Frechen). Frechen 1977, S. 19–28.
- Bauer, Ingolf: Zur Bedeutungsgeschichte von „Polytechnik“ und „Geschmack“ anhand der „Töpferwaare“ Bayerns in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1999, S. 1–16.
- Bauer, Ingolf: Hafnergeschirr aus Franken (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums München, Bd. 15,2). München – Berlin 2004, Kat.-Nr. 101–122 Geschirr aus Oberthulba.
- Hahn, Konrad: Schulausstellungen im Museum für Deutsche Volkskunde. In: Volkswerk. Jahrbuch des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde, Jg. 2. Jena 1942, S. 302–306.
- Hesse, Alexander: Adolf Reichwein (1898–1944). Klassiker der Pädagogik, Vorbild oder bildungshistorische „Schlüsselfigur?“. In: Jahrbuch für Volkskunde, NF Jg. 24. Würzburg/Innsbruck/Fribourg 2001, S. 135–154.
- Kerkhoff-Hader, Bärbel: Vermittlung von Handwerkstechniken und –formen am Beispiel des Töpferhandwerks. In: Roth, Klaus (Hg.): Handwerk in Mittel- und Südosteuropa. Mobilität, Vermittlung und Wandel im Handwerk des 18. bis 20. Jahrhunderts (Südosteuropa-Studien, H. 38). München 1987, S. 109–128.
- Meyer-Heisig, Erich: Mit Drehscheibe und Malhorn. Ausstellung volkstümlicher Töpferarbeiten aus drei Jahrhunderten (Katalog der gleichnamigen Ausstellung vom 2. Juli–15. Oktober 1954 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg). Nürnberg 1954.
- Meyer-Heisig, Erich: Deutsche Bauerntöpferei. Geschichte und landschaftliche Gliederung. München 1955.
- Riedl, Adalbert: Ein Beitrag zur Geschichte der Hafner im Bezirk Oberpullendorf. In: Burgenländische Heimatblätter, Jg. 13. Eisenstadt 1951, S. 109–129, zu Stoob S. 110–114.
- Schmitz, Christoph: Ueber den Zustand der Töpferey-Gewerbe, und der damit verwandten Technik im Königreiche Bayern. In: Kunst- und Gewerbe-Blatt des polytechnischen Vereins für das Königreich Bayern, Jg. 20 oder Bd. 12. München 1834, H. 3, Sp. 1–56.
- Stieber, Paul: Hafnergeschirr aus Oberthulba. Teil A. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1962, S. 150–171. – Teil B. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1963, S. 172–215.

Keramik im Burgenland – Vom zünftigen Handwerk zur Tonwarenfabrik

Wolfgang Gürtler

Zünfte waren Organisationen von Handwerkern, die auf einer von der jeweiligen Obrigkeit (Kaiser/König, Grundherr, Stadtmagistrat) „bestätigten“ Handwerksordnung (Artikelbrief u. ä.) als Rechtsgrundlage beruhten. Sie regelten den Ausbildungsgang, häufig auch die Zahl der Mitglieder, die Art und Qualität der Produkte, deren Vermarktung, aber auch den privaten Lebenswandel der Zunftangehörigen. Sie waren demokratisch organisiert (Wahl der Funktionäre) und verfügten über eine gewisse Rechtsautonomie in internen Streitfällen. Darüber hinaus gewährte „das Handwerk“ in seiner Gesamtheit den Mitgliedern solidarischen Schutz (etwa finanzielle Unterstützung im Krankheitsfall, Versorgung von Meisterwitwen und Töchtern verstorbener Meister), doch wurde dies durch lebenslange Unterwerfung unter strenge Regeln, deren Einhaltung strikt überwacht und deren Übertretung mit Geldbußen bestraft wurde, und durch Mitgliedsbeiträge im wahrsten Sinne des Wortes erkauft.

Hier, im ehemaligen Westungarn, wurde das Handwerk ab dem 17. Jahrhundert durch die Grundherren organisiert. Dabei zeigt sich vor allem auf dem „Herrschaftsgebiet“ der (ab 1687) Fürsten Esterházy das Phänomen, dass eine größere Zahl der von ihnen für die einzelnen Handwerke erlassenen Handwerksordnungen ursprünglich für mehrere oder sogar alle (heute) burgenländischen Herrschaften Geltung hatten und erst im Laufe der Zeit (etwa ab dem Beginn des 18. Jahrhunderts) der „Zuständigkeitsbereich“ der Zunft allmählich auf eine oder nur zwei Herrschaften verringert wurde, wodurch sich eine wachsende Zahl von Zunftorganisationen ergab.

Da eigentlich das Recht zur Ausstellung von Handwerksordnungen dem Landesherrn zustand, kassierte Maria Theresia (in ihrer Funktion als Königin von Ungarn) die von den Grundherren und Städten erlassenen „Artikel“ und erteilte, so darum angesucht wurde, königliche.

Dies als Erklärung für die nun folgenden Ausführungen.

Obwohl in unserem Raum schon früh Erzeugnisse von Hafnern nachweisbar sind, kam es hier jedoch erst verhältnismäßig spät zur Gründung eigener Hafnerzünfte. Die älteste befand sich in Preßburg

(Bratislava, Pozsony); ihre (ältere) Handwerksordnung wurde 1569 bestätigt. Bald darauf, 1578, genehmigten Richter und Rat der königlichen Freistadt Ödenburg (Sopron) die Artikel ihrer Hafner; sie diente für viele der späteren Zunftgründungen im heutigen Burgenland als Vorbild und Vorlage.

Die älteste Organisation der Meister dieses Handwerks im westpannonischen Raum außerhalb einer Stadt, in einem Markt, befand sich in Draßmarkt; die grundherrschaftliche Bewilligung stammt aus dem Jahr 1636 (Payer nennt die Jahreszahl 1603, jedoch ohne Hinweis, wie er auf diese kommt)¹.

1695 gestattete Paul Esterházy den Hafnern seiner Herrschaft Forchtenstein die Gründung einer eigenen Zunft; Zunftsitz war Mattersdorf (Mattersburg); sie galt auch für die Herrschaft Eisenstadt.

Die Hafner von Neckenmarkt erhielten 1700 von Leopold I. ihre Handwerksordnung, Michael Esterházy bestätigte sie 1717. Im gleichen Jahr „confirmierte“ er auch die Ordnung für die Herrschaft Kobersdorf.

Im Jahre 1719 trennten sich die bis dahin in der Mattersdorfer Zunft inkorporierten Hafnermeister der Herrschaft Eisenstadt mit Bewilligung des Fürsten Michael Esterházy von dieser und errichteten eine eigene. Obwohl sich die ursprünglich 5 Werkstätten (die im Artikel 17 der Handwerksordnung jedoch mit 6 festgelegt wurden) alle in Gschieß (Schützen a. Gebirge) befanden, war als Zunftsitz St. Margarethen bestimmt, wie in den Bestätigungen sowohl dieser als auch der Mattersdorfer Hafner-Handwerksordnung durch Paul Anton Esterházy 1755 ausdrücklich festgehalten ist: „... nachdem Sie Sich annoch in Anno 1719 Von der Mattersdorfer Zunfft mit gnädigster ein Willigung des damahls Regirenden Fürstens Michael Seel: andenckens separiert, und in Unserem marckt St. Margarethen ein neue Zunfft errichtet ...“ sowie „...weillen sich die Gschieser Haffner meister mit Grundherrschaftlicher einwilligung Von gedachter Lad schon in Anno 1719 Separirt und Vermög ihren Articuln eine neue Zunfft in Unseren Marckt St. Margarethen errichtet haben, Selbe in das Künfftige Separirt Verbleiben Können und sollen.“

1 Vgl. Payer, Johann: Ein Beitrag zur Geschichte des Hafnerhandwerks in Stoob. In: Marktgemeinde Stoob (Hg.) 50 Jahre Stoob 1229–1979. Festschrift anlässlich des 750-Jahr-Jubiläums und der Erhebung zur Marktgemeinde 19. bis 27. Mai 1979. Stoob, o. J. [1979], S. 127.

Die Geschichte dieser Zunft hat Hans Kietaihl 1992 publiziert.² Er führt u. a. an, dass bereits 1569 im Urbar für Schützen ein Hafner nachgewiesen ist, der 1594 starb. Der in Schützen ansässige Hafermeister Hans Fasching gehörte 1695 zu den Mitbegründern der Mattersdorfer Hafnerzunft, der eben auch die Meister in der Herrschaft Eisenstadt angehörten. 1730 gab es in Schützen 7 Hafner.

Ab der Gründung gehörten ihr 6 Meister in Schützen (Gschieß), einer in Stotzing, einer in Donnerskirchen, einer in Neusiedl am See, einer in „Metschin bei Ungarisch Altenburg“ (Mecsér) und ab 1774 ein Meister aus Draßburg an. In diesem Jahr versuchte offenkundig die Zunft in Mattersdorf (der damals nur 8 Meister angehörten), die Eigenständigkeit der Eisenstädter Zunft zu beenden, was aber nicht gelang.³

1757 wurde die Handwerksordnung für die Herrschaft Kobersdorf von Paul Anton ebenfalls bestätigt und dahingehend ergänzt, dass erstmals die Meisterzahl festgesetzt wurde: So sollte in Stoob, wo zu diesem Zeitpunkt 53 Meister (15 „glasierte“ und 38 „Rot-Hafner“) arbeiteten, diese Zahl beibehalten, in (Ober-) „Pettersdorf“ jedoch die Zahl von einem auf zwei Meister erhöht werden. Obwohl Stoob in dieser Urkunde nicht ausdrücklich als Zunftsitz genannt wird, gilt sie doch als Zunftbrief der Stoober Hafner – was aufgrund der hohen Mitgliederzahl auch durchaus berechtigt erscheint. Allerdings hatten sich die Meister dieses Ortes bereits im Jahre 1675 um die Gründung einer eigenen Organisation bemüht; in diesem Jahr erhielten sie auf ihr Ansuchen vom Rat der Stadt Ödenburg (Sopron) eine Abschrift der Ödenburger Handwerksordnung, um sie als Vorlage für die angestrebte eigene Zunft zu verwenden. Eine Anerkennung durch die Grundherrschaft unterblieb damals jedoch, so dass 1717 (erste Handwerksordnung für die Herrschaft Kobersdorf) als Gründungsjahr betrachtet wird.

Nach Aufhebung der Zünfte im Königreich Ungarn wurde bereits 1872 die „Gewerbe-Genossenschaft der Töpfer“ in Stoob gegründet, welche die Zunfttradition des „ehrsamen Handwerks“ weiterführte. So wird bis zum heutigen Tag alljährlich aus der Reihe der Meister ein neuer „Vater“ gewählt (der heute durchaus schon weiblich sein kann), der nicht nur die Mitgliedsbeiträge, sondern auch die Zunftkanne aus

2 Vgl. Kietaihl, Hans: Die Hafnerzunft in der Herrschaft Eisenstadt. In: Burgenländische Heimatblätter, 54 Jg./1992, S. 26–31.

3 Vgl. ebd., S. 31.

Zinn und die Zunfttruhe aus dem Jahr 1846 mit den historischen Dokumenten anvertraut erhält, um sie dann seinerseits, bereits als „Altvater“, am Stefanitag dem nächsten „Neuvater“ zu übergeben.

Diese doch eher schlichte Lade dürfte die ehemalige Gesellenlade gewesen sein, da am 1. Mai 1846 nicht nur eine neue Abschrift der „Articul Vor die Hafnerknecht, in der Herrschaft Kobersdorf“ angefertigt, sondern ergänzend auch weitere Strafen festgesetzt und von den Gesellen durch ihre Unterschrift akzeptiert wurden; es ist daher nahe liegend, zu vermuten, dass gleichzeitig eine neue Gesellenlade angeschafft wurde.

Die Hafnermeister der Herrschaft Lockenhaus erhielten ihren Zunftbrief 1649 durch Franz Nádasdy, 1717 wurde er durch Michael Esterházy bestätigt. Da jedoch die Werkstätten zum überwiegenden Teil in den Orten der näheren Umgebung lagen, kam es auch in diesen Orten zur Gründung eigener Zünfte, so 1727 in Oberloisdorf, Mannersdorf und Steinberg. Im ehemaligen Komitat Vas existierten neben den Zünften in Kőszeg (Güns) und Sárvár noch eigene Hafnerzünfte in Pinkafeld (1660), Rotenturm (1690), Güssing (1720) und Bernstein (1751).

Obwohl die Meisterstücke, die zur Erlangung des Meisterrechtes angefertigt werden mussten, über lange Zeit beibehalten wurden und daher nicht mit Sicherheit angenommen werden kann, dass sie alle ständig auch im aktuellen Produktionsprogramm enthalten waren, vermitteln sie doch auch einige Aufschlüsse über die Erzeugnisse. So gehörten zu den – meistens 6 – Stücken nahezu immer auch ein Ofen und/oder Kacheln; die Trennung in Geschirrerzeuger und Ofensetzer vollzog sich demnach erst verhältnismäßig spät bzw. mussten letztere auch von der Ausbildung her imstande sein, Geschirr zu verfertigen.

So wurden etwa in St. Margarethen (Schützen) folgende Meisterstücke verlangt: „1stens Einen Hafen, darein ein Mözzen Getreith kommet, samt einen Sturz von einem Stuckh. 2tens Einen Wein Krueg, darein ein Vürdtl Wein komet. 3tens Ein geVierten ofen, 4tens Ein geführten Donau Kachl, 5tens Einen Hungarischen Täggl darein ein Bindt Wein hiein gehet. 6tens Einen Taag Knopf (Steinberg: „6. Tach Knopf“) so so hoch ist Alß Er reichen oder erlangen mag ...“.

Bemerkenswert ist auch, dass in den meisten Handwerksordnungen die Herstellung von „zweierlei Geschirr, rotem und glasiertem“, ausdrücklich bei Strafe verboten war; in Stoob wurde – wie bereits angeführt – sogar die Zahl der „glasierten“ und der „roten Hafner“ von der Grundherrschaft festgesetzt. Weitere Informationen bieten auch die – entweder in der Handwerks- oder in eigenen Gesellenordnungen fest-

gelegten – Entlohnungsvorschriften. Da die Gesellen entweder für einen fixen Wochen- oder für Stücklohn arbeiten konnten, sind eine größere Anzahl von Produkten oder Tätigkeiten und die dafür zulässige Entlohnung angeführt: so u. a. Häfen, Schüsseln, rote Krüge und Häfen, „Tegl, Sturz, Fisch-Rein, große glasen blutz Krüeg“, rote und glasierte Kacheln, Boden-Kacheln; aber auch grüne und schwarze Öfen und Reparaturarbeiten an solchen.

Während der Begriff „rote Ware“ eindeutig unglasierte Irdenware bezeichnet, ist die Deutung des Terminus „glasierte Ware“ nicht mit derselben Sicherheit möglich. Wohl ist anzunehmen, dass damit vorwiegend (blei-)glasierte Irdenware gemeint ist, doch könnten einige dieser „glasierten Hafner“ auch (oder ausschließlich?) „zinn“-glasierte Ware, also Fayencen, hergestellt haben. Denn bereits seit 1622 sind Gruppen mährischer Wiedertäufer, unter ihnen auch Hafner, im heutigen Burgenland nachweisbar.⁴ Und es waren gerade diese „brüderischen Hafner“ (Habaner), welche die hochgeschätzten und begehrten Krüge und Teller herstellten und deren Arbeitsweise und Formen- und Verzierungselemente von den „Weißhafnern“ oder „Krügelmachern“ als „habanische Tradition“ bis in das 19. Jahrhundert beibehalten wurden.

Ein Großteil der keramischen Produktion wurde in kleinen Werkstätten, die häufig nur mit einem oder sogar ohne Gesellen arbeiteten, hergestellt. Daneben wurden immer wieder Versuche unternommen, kleine Manufakturen oder Fabriken zur Herstellung von Tonwaren zu gründen und zu betreiben. Häufig waren diese Unternehmen nur kurze Zeit in Betrieb, so etwa eine erste Gründung in Stoob 1760, die noch im Gründungsjahr wieder sperrte, 1767 in Dörfl, der ein ähnliches Schicksal beschert war, 1818–1865/66 eine Steingutfabrik in Mattersdorf (-burg) sowie eine Tonpfeifenfabrik in Trausdorf (1839–1860).⁵ Längeren Bestand hatte eine spätere Gründung in Stoob; sie produzierte von 1895–1928 sowie von (vor?) 1940–1951.⁶ Produziert wurden

4 Vgl. Prickler, Harald: Brüderische Handwerker und Brüderhöfe. Zur Geschichte der Wiedertäufer im Burgenland. In: Prickler, Harald (Red.): Burgenland in seiner pannonischen Umwelt. Festgabe für August Ernst (= Burgenländische Forschungen, Sonderband VII). Eisenstadt 1984, S. 297–312, hier S. 301.

5 Vgl. Prickler, Harald: Castellum Paris und Pfeiferei [...] Beiträge zur Kunst-, Gewerbe- und Industriegeschichte des Burgenlandes. Eisenstadt, 2000, S. 99 und S. 107. (= Burgenländische Forschungen Band 80)

6 Vgl. Payer, I.c., S. 140 und S. 146 f.

anfänglich „Unglasiertes Ziergeschirr, Steingutrohre, Schamotteziegel, Schamotteeinlagen für Koksöfen, Steingutkrüge, Öfen“, später auch Herdverkleidungen („blaue Sparherdkachel“); die Herstellung von „Ziergegenständen“ und „Steingutwaren“ wurde 1911 eingestellt.⁷

In gewissem Sinne können auch die „Krügelmacher“, etwa von Mattersdorf (-burg) (ca. 1721–1739)⁸, Neudörfel und Oberpetersdorf als kleine „Industriebetriebe“ angesehen werden, da sie mit mehreren Gesellen arbeiteten und die „Betriebsanlagen“ von der Herrschaft errichtet und verpachtet wurden.

Literatur

- Bünker, Johann R.: Die Hafneröfen in Stob. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien XXXIII, 1903, S. 329–335.
- Gürtler, Wolfgang: Vom zünftigen Handwerk zur Tonwarenfabrik- Hafnerzünfte im historischen Komitat Ödenburg. In: 8000 Jahre Keramik im westpannonischen Raum (= Burgenländisches Landesmuseum, Katalog Neue Folge 31). Eisenstadt 1988, S. 33–35.
- Hahnenkamp, Hans: Die Burgenländische Industrie. Ihre Entwicklung bis zum 1. Weltkrieg. 1. Teil, Eisenstadt 1986.
- Kiss, Mária: Die südburgenländischen Zünfte und die Zunftregelung von 1813. In: Prickler, Harald (Red.) Burgenland in seiner pannonischen Umwelt. Festgabe für August Ernst. Eisenstadt 1984 (= Burgenländische Forschungen, Sonderband VII), S. 219 ff.
- Kietzbl, Hans: Die Hafnerzunft in der Herrschaft Eisenstadt. In: Burgenländische Heimatblätter 54/1992, S. 26 ff.
- Nádasdy, Lajos: A falusi es mezővárosi kezműipar Vas megyében a 16 – 1–9. században. In: Vas megye multiabol. Szombathely 1982 (Levéltári évkönyv 2), S. 92 ff.
- Payer, Johann: Ein Beitrag zur Geschichte des Hafnerhandwerks in Stob. In: 750 Jahre Stob 1229–1979. Festschrift anlässlich des 750 -Jahr-Jubiläums und der Erhebung zur Marktgemeinde 19.–27. Mai 1979. Stob o. J. [1979], S. 128 ff.
- Prickler, Harald: Brüderische Handwerker und Bruderhöfe. Zur Geschichte der Wiedertäufer im Burgenland. In: Prickler, Harald (Red.): Burgenland in seiner pannonischen Umwelt. Festgabe für August Ernst (= Burgenländische Forschungen Sonderband VII). Eisenstadt 1984, S. 297 ff.
- Prickler, Harald: Habanische Hafnertradition im Komitat Ödenburg. In: Urgeschichte – Römerzeit – Mittelalter. Materialien zur Archäologie und Landeskunde des Burgenlandes II mit kultur- und naturwissenschaftlichen Beiträgen. Festschrift Alois J. Ohrenberger (= Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 71). Eisenstadt 1985, S. 219 ff.
- Riedl, Adalbert: Ein Beitrag zur Geschichte der Hafner im Bezirk Oberpullendorf. In: Burgenländische Heimatblätter 13, 1951, S. 109–129.

7 Vgl. Payer. I. c., S. 145.

8 Vgl. Prickler, Harald: Brüderische Handwerker ..., S. 312.

Archivalien:

Abschrift Deß Löblichen Handtwergh Der Haffner Ihn löblichen Marckh Steinberg. Budapest, ELTE (Eötvös Loránd Tudomány Egyetem) könyvtár Kezirattár

Handwerksordnung der Hafner in Neckenmarkt. Győr-Sopron megyei Levéltar 2. Sopron megye Céhek 13. Nyek/d. Fazekas

Handwerksordnung der Hafner der Herrschaft Eisenstadt. Győr-Sopron megyei levéltar 2. Sopron-megye. Céhek 16. Sérc Fazekas

Handwerksordnung der Hafner der Herrschaft Forchtenstein. Győr-Sopron megyei levéltar 2. Sopron megye. Céhek 11.B und 11 B/b Fazekas Fraknó

Handwerksordnung der Hafner in Ödenburg. Abschrift aus der Lade der Hafner in Stoob

Handwerksordnung der Hafner der Herrschaft Kobersdorf. Abschrift aus der Lade der Hafner in Stoob

Artikel der Hafnerknechte in der Herrschaft Kobersdorf. Abschrift aus der Lade der Hafner in Stoob

Satzungen der Gewerbe-Genossenschaft der Hafner in Stoob. Abschrift aus der Lade der Hafner in Stoob

Handwerksordnung der Hafner in Stoob. Bgld. Landesarchiv, Zunftarchiv

Der Stoober Plutzer – ein typisches Produkt?

Zur Produktion einer lokalen Identität

Veronika Plöckinger

Keramik im Burgenland

Im Burgenland existierte aufgrund hervorragender und ausreichender Tonvorkommen jahrzehntelang ein Nebeneinander von so genannten Töpferdörfern mit ausgebildetem Zunftwesen, kleinen Manufakturen in herrschaftlichem (Esterházy'schem) Besitz und Weißhafnern (Fayence). Neben Stoob galten Rotenturm, Jabing, Großpetersdorf, Pinkafeld, Neumarkt an der Raab und Königsdorf als Töpferdörfer, die bekanntesten Weißhafnerorte waren Oberpetersdorf und Kobersdorf. Tonwarenfabriken unter Esterházy'scher Verwaltung standen in Neudörfel an der Leitha, Mattersburg, Oberpetersdorf, Ritzing, Steinbergdörfel und in Stoob.¹

Der Ort Stoob und sein Tonvorkommen

Das an der Bundesstraße 50 gelegene Straßendorf im Mittelburgenland (Bezirk Oberpullendorf) befindet sich auf 265 m Seehöhe auf einer Fläche von 1740 ha und hat 1335 Einwohner/innen.²

In der Literatur wird Töpferei in Stoob (ungar. Csáva) erstmals für die Zeit um 1250 genannt. Tatsächliche Belege für die Tätigkeit von Hafnern in Stoob im Grundbuch bzw. Zunftdokumente, den Zunftkrug und archäologische Funde gibt es ab dem 17. Jahrhundert.³

1 Vgl. Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.): Arbeit und Wohnen um 1900. Die Sammlung Ludwig Toth zur Sachvolkskunde des Bezirkes Oberwart (= Katalog Neue Folge, Bd. 34). Eisenstadt 1989, S. 29.

2 Vgl. www.burgenland.at/stoob

3 Vgl. Borosz, Rudolf: Die Stoober Tonwarenerzeugung im Wandel der Zeit und im Lichte der Zahlen. In: Der Freie Burgenländer vom 24. 5. 1931, S. 9.



Abb. 1: Riesenplutzer, Ortseinfahrt Stooob

Die Gründe für die Existenz von Töpferei liegen einerseits im unzureichend fruchtbaren Boden, weshalb die Versorgung der Kleinbauern

mit Getreide nicht gewährleistet war. Andererseits verfügte die Gegend über ausgedehnte Tonvorkommen auf Stoober Gemeindegebiet bzw. in der näheren Umgebung sowie große Holzvorräte, die für die Brenn-öfen benötigt wurden.⁴

Das größte Tonlager befindet sich im Gemeindewald, wo der Ton im Stollenbau gewonnen wurde, auf der so genannten Hutweide hingegen im Tagbau. Auf diesen beiden Gründen wird der „blaue Ton“ gestochen, der eine lichte Brennfarbe hat und gut zum Glasieren geeignet ist. Der graue Ton für die Kochgeschirrerzeugung wird im „Starkawald“ hinter dem Friedhof gewonnen. Die Tonlager im „Äußeren Wald“ auf fürstlichem Grund haben einen hohen Eisengehalt und liefern daher Ton von roter Brennfarbe.⁵

Produkte und Vertrieb

Aus dem blauen und dem grauen Ton produzierten manche Stoober Töpfer Kochgeschirr (Töpfe, Schüsseln, Teller, Zwillingstöpfe), die sie mit brauner oder grüner Bleiglasur versahen, weshalb sie auch „glasierte Hafner“ genannt wurden. Die Mehrzahl der Produzenten, die so genannten „roten Hafner“, stellten (vor dem Ersten Weltkrieg) unglasiertes Trinkgeschirr (Plutzer und andere Wasserkrüge) her.⁶ Es handelte sich also um unglasierte und glasierte Irdenware. Nach dem Ersten Weltkrieg kam die Produktion von Harz- und Blumentöpfen dazu. Heute stellen die Töpfer in Stooß glasiertes Ess- und Trinkgeschirr sowie Ziergegenstände her.

4 Vgl. Kresz, Mária: Gyerecsérek a nyugati határvidéken (= Die Töpfer im westlichen Grenzland). In: Grafik, Imre (Hg.): Vas megye népművészete (= Volkskunst des Komitats Vas). Szombathely 1996, S. 228–243, hier S. 230.

5 Vgl. Hanak, Elfriede und Gertraude Szepesi-Suda: Burgenland. Traditionelles Handwerk – Lebendige Volkskunst. Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1978, S. 104 f. und Payer, Johann: Ein Beitrag zur Geschichte des Hafnerhandwerks in Stooß. In: Markt-gemeinde Stooß (Hg.): 750 Jahre Stooß 1229–1979. Festschrift anlässlich des 750-Jahr-Jubiläums und der Erhebung zur Marktgemeinde 1. bBis 27. Mai 1979. Stooß o. J. [1979], S. 128–149, hier S. 128 f.

6 Vgl. Bünker, Johann Reinhard: Die Hafneröfen in Stooß. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Bd. 33, 1903, S. 329–335, hier S. 329 und Riedl, Adalbert: Ein Beitrag zur Geschichte der Hafner im Bezirk Oberpullendorf. In: Burgenländische Heimatblätter, 13. Jg, Heft 3 1951, S. 109–129, hier S. 110 f. und Hanak, Burgenland, S. 109.

Die Töpfer vertrieben ihre Waren selbst auf den Märkten in Güns/Kőszeg, Ódenburg/Sopron, Steinamanger/Szombathely, aber auch in Körmend, Kapuvár und Sárvár, indem sie mit den auf Pferdewagen in Stroh verpackten Produkten von Markt zu Markt fuhren. Dort tauschten sie die Waren v.a. gegen Getreide (Weizen, Roggen, Mais), aber auch Kleidung und andere Naturalien, was eben die kleinen Landwirtschaften nicht ausreichend hergaben (1 glasierter oder 2 unglasierte Töpfe gegen 1 Liter Getreide).⁷

Fachschule und Tonwarenfabrik

1893 erfolgte die Gründung einer Tongewerbeschule unter der Leitung von Bernhard Mildner. 1905 wurde diese jedoch wieder aufgelöst. Erst 1956 gründete man die Landesfachschule für Keramik, Töpferei und Ofenbau mit angeschlossenem Internat, die heute von Schüler/innen aus ganz Österreich besucht wird.

1895 erfolgte die Errichtung der Fürstlich Esterházy'sche Tonwarenfabrik, deren Betriebsleiter ebenfalls Mildner war. Hier wurden unglasiertes Ziergeschirr, Steingutrohre, Schamotteziegel, Schamotteeinlagen für Koksheizung, Steingutkrüge und Öfen hergestellt. 1928 musste die Fabrik aufgrund der schlechten Auftragslage geschlossen werden. Im Zweiten Weltkrieg ging sie allerdings wieder in Betrieb, da aufgrund des kriegsbedingten Eisenmangels Tonwaren wieder notwendig wurden. Im Anschluss diente das Gebäude als Kaserne und Lazarett. Nach einer kurzen Wiederaufnahme der Produktion musste 1951 die Fabrik wegen mangelnder Nachfrage endgültig stillgelegt werden.⁸

Der Plutzer

Definition

Der Plutzer ist eine bauchige Henkelflasche und wird definiert als Hohlgefäß mit meist erkennbar abgesetztem Hals, enger Mündungsöffnung und kleinem Henkel mit kleinem Aussuss.⁹ Arthur Haberlandt

7 Vgl. Payer, Beitrag, S. 144 und Gürtler, Wolfgang: Von der bäuerlichen Töpferei zur „Industriekeramik“. Seminararbeit Univ. Wien 1973/74, S. 5.

8 Vgl. Payer, Beitrag, S. 137–140 und S. 145–147.

beschreibt 1953 die Plutzer im Taschen-Wörterbuch der Österreichischen Volkskunde als „topfartig geformte Gefäße mit breitem Boden, zur engen kurzhalsigen Mündung, die vom Henkelansatz umfaßt wird, zugerundet, aus unglasiertem Ton gebrannt; man verwendet [sie] schon seit der Antike zur Kühlung des Schnittertrunkes. Als Most- und Wein-Pl. aus Eisenton, als Glasurware oder Weißgeschirr sind sie bis heute in den Donauländern, besonders im Umkreis des alten Pannonien anzutreffen.“¹⁰

Das Verbreitungsgebiet dieser Flaschenform reichte (laut Funden und Quellen) von Süddeutschland und Oberösterreich bis Rumänien: „[...] der Plutzer besaß noch im 17. Jahrhundert eine von Oberösterreich bis Rumänien reichende Verbreitung, ist heute aber auf den östlichen Raum beschränkt und greift nur in Stooß auf Österreich über.“¹¹

Herstellung

Der Töpfer beginnt mit der Herstellung der Schulter und des Halses, früher auf der fußbetriebenen, heute auf der elektrisch betriebenen Töpferscheibe. Dieses Stück legt er neben der Scheibe ab und fertigt dann den Bauch des Gefäßes, und zwar mit der linken Hand die Höhlung, mit der rechten die äußeren Seitenflächen. „Hat der Plutzer seine bauchige Form erreicht, setzt der Töpfer zuerst die Schulter mit dem Halsansatz (= ‚Ringwulst‘) und anschließend den Hals auf. Mit einem nassen Lederstreifen gibt er den letzten Schliff.“ Der Henkel wird erst nach einer gewissen Trocknungsphase aufgesetzt. Nach einer nochmaligen Trocknungsphase erfolgt die Verzierung mit in Wasser aufgelöstem weißen Ton mittels des Malhorns oder Malhendls, einem kugelförmigen Gefäß mit Tülle, in der ein Gänsefederkiel steckt. Auf der rotierenden Töpferscheibe werden Ringe (und früher auch Wellenlinien) am oberen Bauchrand aufgetragen, die spiralförmige „Laberlverzierung“ wird mit freier Hand aufgemalt.¹² Das Arbeiten an der Töpferscheibe war früher den Männern vorbehalten, die Verzierung

9 Vgl. Endres, Werner: Gefäße und Formen. Eine Typologie für Museen und Sammlungen (= MuseumsBausteine, Bd. 3). Weltkunst Verlag, München 1996, S. 14 und 37.

10 Haberlandt, Arthur: Taschen-Wörterbuch der Österreichischen Volkskunde. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1953, S. 110.

11 Schausammlungstext Adolf Mais im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee.

12 Vgl. Hanak, Burgenland, S. 107 f.

erfolgte meist durch Frauen.¹³ Heute gibt es auch eine Töpferin in Stoob.

Gebannt wurde früher in länglichen Brennöfen mit einem Gewölbe aus speziellen Tontöpfen, den „Steakln“. Der Schrüh- oder Rohbrand erfolgte bei 920–980 Grad. Der Stoober Ton sintert bei einer Temperatur von 1080–1100 Grad.

Der Name (im Deutschen) und die Form sind angeblich vom Kürbis abgeleitet, die ungarische Bezeichnung *bugyoga korsó* wird mit dem Wort *bugyos* (bauchig) in Verbindung gebracht. Laut Volksethymologie bezieht sich der Name auch auf das blubbernde Geräusch, das beim Herausschütten des Wassers entsteht.¹⁴

Verwendung

Das Gefäß diente zum Wassertransport auf das Feld bzw. auch gleich zum Trinken. Bei manchen Plutzern befindet sich ein Sieb im Hals, durch welches das Wasser aus dem Bach gleich von groben Unreinheiten gefiltert wurde. Da das unglasierte Gefäß bei 920–980 Grad geschrüht und nicht gesintert wurde, verdunstete auch ein wenig Wasser und hielt dadurch die verbleibende Flüssigkeit kühl. Im Bauch selbst befanden sich manchmal kleine Tonkugeln, die durch Schütteln das leere Gefäß innen reinigten. In Westungarn und folglich auch im Burgenland verwendete man den Plutzer auch für den Transport und zum Trinken von „Sauerwasser“ (Bad Sauerbrunn, Harkau in Ungarn).

Ein typisches Produkt?

In der Literatur wird der Plutzer häufig als für Stoob typisch, als „charakteristische Krugform der Stoober Hafner“¹⁵ bezeichnet: „An dem für Stoob gleichsam zum Symbol gewordenen Gefäß, dem „Plutzer“, wird der Modelliervorgang nähergebracht“.¹⁶ Dabei spielt die traditio-

13 Vgl. Domanovszky, György: Ungarische Bauertöpferei. Corvina Verlag, Budapest 1968, S. 16.

14 Vgl. Kresz, Töpfer, S. 233.

15 Hanak, Burgenland, S. 8.

nelle Verwendung und Verzierung mittlerweile keine Rolle: „Der „Plutzer“, der ursprünglich nur zum Kühlhalten von Getränken auf den Feldern während der Heu- und Getreideernte verwendet wurde, ist heute in verschiedenen Arten erhältlich und ein beliebtes Souvenir, das von großer handwerklicher Geschicklichkeit Zeugnis ablegt und den Namen „Stoob“ weit über die Grenzen unseres Landes bis nach Übersee trägt.“¹⁷

Von den vier Stoober Töpfereibetrieben produzieren heute drei auch Plutzer, wobei es sich um einen geringen Prozentsatz der Gesamtproduktion handelt. Es wird sowohl die traditionelle Variante (roter Ton, weiße Bänder- und Labeilverzierung – allerdings innen glasiert) als auch die alte Form mit neuer Verzierung (Glasur, Blumenmuster) hergestellt. Alle Keramiker empfinden den Plutzer als charakteristisch für Stoob.

Der Plutzer wird auch allgemein als Signet für den Ort verwendet: Ein Töpfereibetrieb stellte einen Riesenplutzer an Ortsein- bzw. ausfahrt auf (siehe Abb. 1), auf dem Gasthaus „Stoobberhof“ steht ein solches überdimensioniertes Gefäß, es befindet sich im Ortswappen, im Logo des neu gegründeten Vereins „Keramikland Burgenland“, auf Festplakaten, es wird als Ankündigungstafel für einen Töpfermarkt und als Namenspatron und Werbeträger des „Cafe Plitzerl“ verwendet. Außerdem ist beim 2003 neu errichteten Kreisverkehr eine Kunstin- stallation mit Plutzern in Planung (siehe Abb. 2–6).

Resümee

Die Konstruktion der regionalen bzw. lokalen Identität erfolgt durch die Auswahl von kulturellen Zeichen, die „... zurückverweisen auf objektive und manchmal auch subjektive Gemeinsamkeiten“¹⁸, in diesem Fall durch die Auswahl des Plutzers und seine häufige Verwendung in vielen verschiedenen Varianten. Dadurch manifestieren die Stoober Töpfer/innen und Ortsbewohner/innen ihrer Einzigartigkeit

16 Ebd., S. 107.

17 Payer, Beitrag, S. 148.

18 Raphael, Freddy: Identität – ein tödlicher Mythos? In: Beitzl, Klaus und Olaf Bockhorn (Hg.): Ethnologie Europaea. 5. Internationaler Kongreß der Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore (SIEF) Wien 12.–16. 9. 1994, Plenarvorträge. Wien 1995, S. 31–67, hier S. 32.

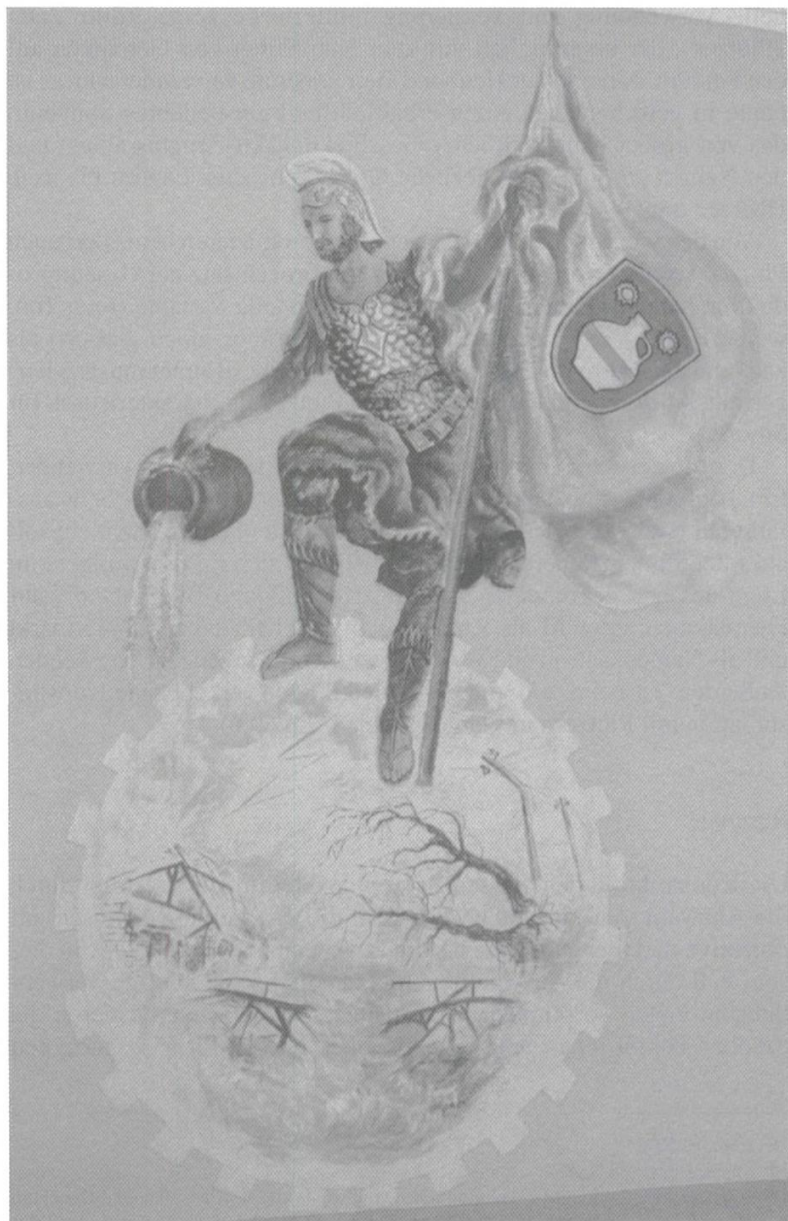


Abb. 2: Hl. Florian mit dem Stoober Ortswappen mit Plutzer



Abb. 3: Gasthaus Stooberhof

gegenüber anderen burgenländischen Orten bzw. Keramik-Produktionsstätten. „Regionalisierung also zielt auf einen Prozeß, der Kultur in Räumen festmacht und vorgibt, eine bestimmte Kultur sei so nur hier zu finden.“¹⁹ Hier wird also vorgegeben, der Plutzer sei an den „Raum“ des Ortes Stoob gebunden, obwohl das Herstellungs- und Verbreitungsgebiet dieser spezifischen Form weit über Stoob hinausreicht. Typisch für den Stoober Plutzer ist lediglich die Herstellung aus rotem Ton, der ursprünglich unglasiert – heute innen glasiert, mit Bänder- und Brotlabelverzierung mit weißem Ton versehen wird. Die durch

19 Köstlin, Konrad: Die Regionalisierung von Kultur. In: Köstlin, Konrad und Hermann Bausinger (Hg.): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongreß in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979 (= Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 7). Karl Wachholtz Verlag Neumünster, Kiel 1980, S. 25–38, hier S. 25.



Abb. 4: Cafe Plitzerl

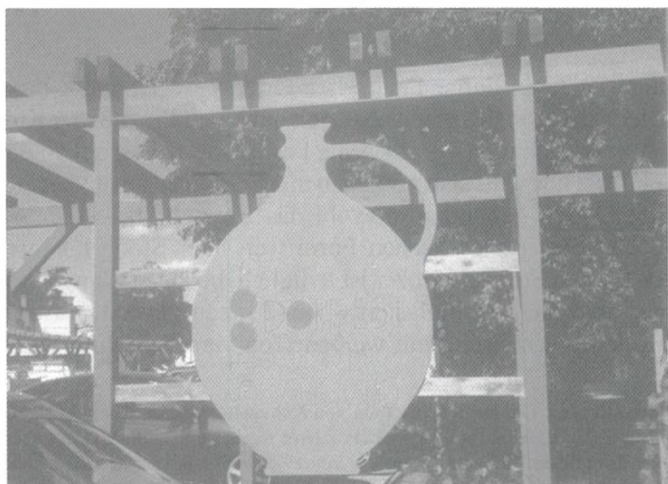


Abb. 5: Ankündigungstafel Dorffest (mit Töpfermarkt)



Abb. 6: Plakat Dorffest

die häufige Verwendung des Sujets belegte positive Wertzuweisung macht den Stoober Plutzer zu einem Zeichen regionaler bzw. lokaler Identität.

Literatur

- Amt der Burgenländischen Landesregierung (Hg.): Arbeit und Wohnen um 1900. Die Sammlung Ludwig Toth zur Sachvolkskunde des Bezirkes Oberwart (= Katalog Neue Folge, Bd. 34). Eisenstadt 1989.
- Borosz, Rudolf: Die Stoober Tonwarenerzeugung im Wandel der Zeit und im Lichte der Zahlen. In: Der Freie Burgenländer vom 24. 5. 1931.
- Bünker, Johann Reinhard: Die Hafneröfen in StooB. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft, Bd. 33, 1903, S. 329–335.
- Domanovszky, György: Ungarische Bauertöpferei. Corvina Verlag, Budapest 1968.

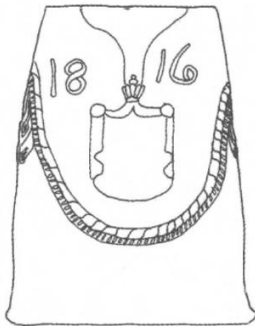
- Endres, Werner: Gefäße und Formen. Eine Typologie für Museen und Sammlungen (= Museums Bausteine, Bd. 3). Weltkunst Verlag, München 1996.
- Gürtler, Wolfgang: Von der bäuerlichen Töpferei zur „Industriekeramik“. Seminararbeit Univ. Wien 1973/74.
- Haberlandt, Arthur: Taschen-Wörterbuch der Österreichischen Volkskunde. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien 1953.
- Hanak, Elfriede und Gertraude Szepesi-Suda: Burgenland. Traditionelles Handwerk – Lebendige Volkskunst. Verlag Anton Schroll & Co, Wien 1978.
- Köstlin, Konrad: Die Regionalisierung von Kultur. In: Köstlin, Konrad und Hermann Bausinger (Hg.): Heimat und Identität. Probleme regionaler Kultur. 22. Deutscher Volkskunde-Kongreß in Kiel vom 16. bis 21. Juni 1979 (= Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins, Bd. 7). Karl Wachholtz Verlag Neumünster, Kiel 1980, S. 25–38.
- Kresz, Mária: gerencserek a nyugati határvidéken (= Die Töpfer im westlichen Grenzland). In: Grafik, Imre (Hg.): Vas megye népművészete (= Volkskunst des Komitats Vas). Szombathely 1996, S. 228–243.
- Payer, Johann: Ein Beitrag zur Geschichte des Hafnerhandwerks in Stoob. In: Marktgemeinde Stoob (Hg.): 750 Jahre Stoob 1229–1979. Festschrift anlässlich des 750-Jahr-Jubiläums und der Erhebung zur Marktgemeinde 1. bis 27. Mai 1979. Stoob o.J. [1979], S. 128–149.
- Raphael, Freddy: Identität – ein tödlicher Mythos? In: Beitzl, Klaus und Olaf Bockhorn (Hg.): Ethnologie Europaea. 5. Internationaler Kongreß der Société Internationale d’Ethnologie et de Folklore (SIEF) Wien 12.–16. 9. 1994, Plenarvorträge. Wien 1995, S. 31–67.
- Riedl, Adalbert: Ein Beitrag zur Geschichte der Hafner im Bezirk Oberpullendorf. In: Burgenländische Heimatblätter, 13. Jg, Heft 3 1951, S. 109–129.
- www.burgenland.at/stoob

Zur Marburger aufgelegten Ware

Thomas Schindler

Während des 19. Jahrhunderts wurde in Marburg eine eindeutig bestimmbare, mit Relief-Auflagen versehene Keramikart hergestellt. Es handelt sich um eine glasierte Irdeware, die bunt engobiert und mit reliefartigem Dekor versehen sein kann. Meist in Form von Kannen und Krügen vorkommend, gelang es, diese auf lokaler wie überregionaler Ebene als ein für Marburg typisches handwerklich hergestelltes Produkt bekannt zu machen.

Beispiele für Marburger Ware des 19. Jahrhunderts



Landesmuseum Kassel;
Inv.nr.: 1940/190;
H.: 15,5 cm; dat. 1816



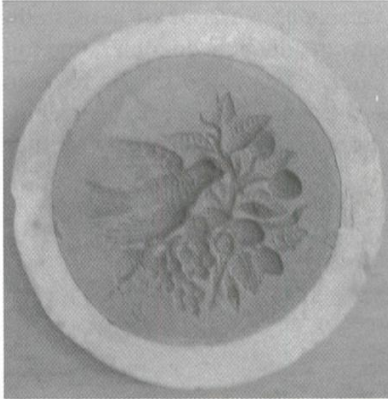
Landesmuseum Kassel;
Inv.nr.: 1940/159; H.: 17,8 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt



Museum Europäischer
Kulturen, Berlin;
Inv.nr.: 1/1994;
H.: 13,4 cm; 1. Hälfte
19. Jhdt.

Aufgrund der guten Qualität des Produkts, aber auch des originellen Gefäßschmucks wegen wurde diese Keramik schließlich durch Hausierer und Händler in weite Teile Europas verkauft. Über die Herkunft des markanten Dekors konnte die volkskundliche Keramikforschung bislang keine befriedigenden Forschungen vorlegen, doch bereits im 19. Jahrhundert konnte in Marburg selbst nur noch spekuliert werden: „Ein hiesiger Töpfermeister, welcher sehr arm war, hatte ein Mädchen geheiratet, welches längere Zeit in einem Conditorei-geschäft gearbeitet hatte. Die junge Frau, im Belegen von Backwaren

geübt, wandte nunmehr das stattfindende Verfahren auf Kannen, Näpfen und Töpfen an. Die Folge war, daß diese Familie in Wohlstand kam und das Verfahren dieser in Marburg rasche Nachahmung fand.“¹ Wegen der Ähnlichkeit der aufgelegten Ware mit gemodeltem Backwerk wurde ein Zusammenhang der beiden Gewerbe konstruiert:



Marburger Universitätsmuseum; ohne Inv. Nr.; Model für Marzipan; 19. Jahrhundert



Marburger Universitätsmuseum; Inv. Nr. 22. 141; H.: 23,6 cm; 1. Hälfte 19. Jahrhundert

Vielleicht bediente man sich dieses Konstrukts – Konditorentochter und Töpfer –, weil damals sicherlich schon allgemein bekannt war, dass neben Gold- und Silberschmieden häufig auch Konditoren bei der Motivgestaltung von Porzellan- und Steingut-Dekoren mitarbeiteten, teilweise sogar solche Manufakturen, wie die Steingut-Manufaktur in Kassel durch den Hofkonditor Steitz 1772, mitbegründeten.² Eine innovative Eigenleistung der Töpfer in Bezug auf die Entwicklung des Auflagendekors dagegen schloss man mangels schriftlicher Überlieferung scheinbar aus.

Bei der Marburger Ware lassen sich grundsätzlich vier verschiedene Dekorgattungen nachweisen. Neben anthropomorphen Darstellungen gibt es geometrische, vegetabile und zoomorphe. Am häufigsten

1 StAMR, Bestand 27 a III Abt. III Gef. 7 Nr. 5. Reisebericht des Lehrers Heinemann über seine zweite Reise, datiert vom 8. 11. 1857; auch: Büxel, Eckhart 1993. S. 46.

2 Vgl. Kybalová, Jana: Steingut. Hanau 1990, S. 110.

sind die vegetabilen Dekore, die auch als Einzige separat vorkommen. Anthropomorphe, geometrische und zoomorphe Motive stehen hingegen immer in Zusammenhang mit den vegetabilen. In einem solchen Fall sind die vegetabilen Motive meist aber nicht nur schmückendes Beiwerk, etwa in szenischen Darstellungen, sondern sie können wichtige Attribute der abgebildeten Personen oder Tiere sein.³ Im Einzelnen sind elf Dekorarten zu unterscheiden:

Szenische
Motive



Marburger
Universitätsmuseum;
Inv.nr.: 1526;
H.: 14,0 cm;
dat. 1819;

Vogelmotive



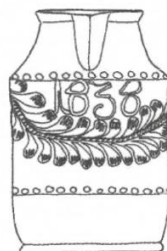
Landesmuseum
Kassel
Inv.nr. 1959/16;
H.: 25,3 cm;
dat. 1834

Heraldische
Motive



Landesmuseum
Kassel;
Inv.nr.: 1907/411;
H.: 20,7 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt.

Ranken- und
Girlandenmotive



Germanisches
Nationalmuseum
Nürnberg;
Inv.nr.: BA 23;
H.: 14,0 cm; dat. 1838

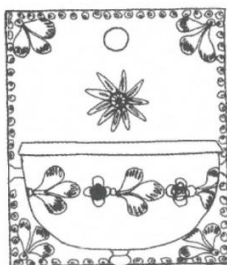
3 Vgl. Becker, Siegfried: Röschen. Zur floralen Ästhetik in der bäuerlichen Bildkultur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 98 (2002), S. 189 f.

Herzmotive



Landesmuseum Kassel;
Inv.nr.: 1915/17;
H.: 20,5 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt.

Blumenmotive



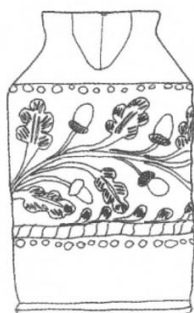
Marburger
Universitätsmuseum;
Inv. Nr.: 2578;
H.: 13,5 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt.

Blumenstraußmotive



Landesmuseum Darmstadt;
Inv.nr.: H 63:88;
H.: 23,8 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt.

Zweigmotive



Germanisches
Nationalmuseum;
Inv.nr.: BA 1004;
H.: 14,3 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt.

Säugetiermotive



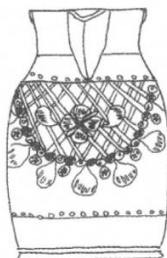
Landesmuseum Kassel;
Inv.nr.: 1938/12 c;
H.: 24,5 cm;
1. Hälfte 19. Jhdt

Beschriftungen und Datierungen



Landesmuseum
Darmstadt;
Inv. Nr.: H 2000:252;
H.: 12,7 cm;
dat. 1864

Ritz-Dekore



Marburger
Universitätsmuseum;
Inv. Nr. 1880;
H.: 14,0 cm;
1. Hälfte
19. Jahrhundert

Da die Marburger Ware mindestens zwei Generationen in ähnlichem Stil produziert wurde und daher europaweite Bekanntheit genoss, assoziierten viele Käufer Keramik aus Marburg mit dem Aussehen der speziellen Art des Dekors, weniger mit den eher unspektakulär erscheinenden Gefäß-Formen.

So kann das unbedingte Festhalten an der Dekoration mit Auflagen zugunsten einer künstlerischen und technischen Weiterentwicklung als ein symbolischer Vorgang für den langsamen Niedergang der Marburger Töpferei im 19. Jahrhundert interpretiert werden.

In Museen lagern heute tausende Gefäße dieser Produktion des 19. Jahrhunderts und werden oft als „Leitfossil“ für alle in dieser Art hergestellte Keramik aus Deutschland und Europa angesehen. Analog zu diesem Bekanntheits- und Verbreitungsgrad könnte man unterstellen, sei der Forschungsstand in Bezug auf die Marburger Ware auf hohem Niveau, was nur bedingt zutreffend ist. Zwar befassen sich seit annähernd 100 Jahren etliche Publikationen mit mehr oder weniger wissenschaftlichem Anspruch mit der Keramik aus Marburg, insbesondere mit der auflagenverzierten Sorte, über das Stadium des Forschungsansatzes und der Thesenbildung kam keine hinaus.

Schon die kurhessische staatswissenschaftliche Literatur des 19. Jahrhunderts behandelte die Keramikproduktion in Marburg umfänglich. Dem Impetus sozial und wirtschaftlich relevante Daten zu einer Gesamtschau des Leistungsvermögens des Staates zu kombinieren entsprechend, publizierte Georg Landau 1842 erstmalig in größtem Umfang Fakten zum Marburger Töpfergewerbe. So wenig er auf die eigentliche Produktion der Töpfer einging, so sehr hob er die Bedeutung des Gewerbebezugs für Marburg und den Kurstaat hervor. Seinen Angaben zufolge erwirtschafteten Meister, Gesellen, Tagelöhner, auch Frauen und Kinder, so erhebliche Summen – er schätzte 100 000 Thlr. für 3000 Zentner Gefäße – mit ihren Exportprodukten, dass 600 Menschen direkt von diesem Handwerk leben konnten.⁴ Zudem beschrieb er die Art der Produktion ganz allgemein als „Marburger Geschirr“, ein definitorischer Hinweis auf den Charakter des offensichtlichen Produktionsschwerpunkts, nämlich der Gefäßkeramik.

Friedrich Pfister ging schon zwei Jahre vorher in seiner landeskundlichen, aber weit weniger detaillierten Beschreibung Kurhessens von

4 Vgl. Landau, Georg: Beschreibung des Kurfürstenthums Hessens. Kassel 1842, S. 380.

1840 im Gegensatz zu Landau genauer auf die produzierten Realien ein: „Großen Ruf hat das Marburger Tisch- und Küchengeschirr, theils altmodig in Form und Farben, theils dem berühmten schwarzen Geschirre aus Sachsen ähnlich, dem es an Güte aber weit voraus geht.“⁵

Als ein Gegenstand der zeitgenössischen Datenerhebung zum Zwecke der Landesbeschreibung fand die Keramikherstellung in Marburg aufgrund ihrer lokalen Bedeutung Erwähnung. Aus dieser Perspektive sind die Produkte zunächst zweitrangig, als bedeutend gilt dagegen der wirtschaftliche und soziale Nutzen. Andererseits belegen gerade die Aussagen Friedrich Pfisters in Bezug auf die Art der Keramik die anscheinende Bedeutung der Qualität des hergestellten Scherbens, aber auch die Relevanz der Art und Weise der dekorativen Gestaltung der Keramik als ein wichtiger Aspekt der Erklärung des Erfolgs dieses Marburger Handwerkszweigs. Indirekt charakterisiert er sogar die Beschaffenheit des Dekors und die farbliche Gestaltung von in Marburg hergestellter Keramik um 1840. Das von ihm angesprochene „schwarze Geschirr aus Sachsen“ könnte Keramik aus Bunzlau sein, die zeitlich etwas früher ebenfalls mit aufgelegten, wenn auch gemodelten Dekoren versehen wurde.

Kaum zu überblicken ist die Vielzahl an Publikationen, in denen die mit Auflagen verzierte Keramik des 19. Jahrhunderts aus Marburg mindestens anhand von fotografischen oder zeichnerischen Darstellungen auftaucht. Solche Veröffentlichungen beschränken sich nicht nur auf den deutschsprachigen Raum, sondern den überregionalen Handel mit der Marburger Ware illustrierend, finden sie sich in ganz Europa. Exemplarisch sei an dieser Stelle auf den Ausstellungskatalog „Loodglazuuraardewerk in Nederland“⁶ hingewiesen. Dort wird eine Kanne aus Marburg als Vergleichsstück zur ebenfalls mit aufgelegten Dekoren versehenen nordniederländischen Geschirrproduktion des 16.–19. Jahrhunderts angesprochen.⁷ Fast als charakteristisch ist an dieser Publikation die Verwendung von Marburger Ware als Forschungsgegenstand anzusehen, wobei Desiderata wie Defizite augenscheinlich werden. Als methodischer Leitfaden gilt hier eine kompara-

5. Pfister, Friedrich: Kleines Handbuch der Landeskunde von Kurhessen. Kassel 1840, S. 98.

6. Klijn, E. M. Ch. F.: Loodglazuuraardewerk in Nederland. De collectie van het Nederlands Openluchtmuseum. Arnhem 1995.

7. Vgl. ebd., S. 238.

tive Betrachtung der als expressiv empfundenen Dekoration von bleiglasierter Irdenware. Quantitativ wie qualitativ steht die Entwicklung eines „optisch fassbaren Merkmalkatalogs“⁸ inhaltlich im Vordergrund. Kurios muss an dieser Stelle allerdings erscheinen, dass bislang keine umfassende Veröffentlichung existiert, die Keramik des 19. Jahrhunderts aus Marburg in phänomenologischer Hinsicht definiert. Ergo kann diese Keramik im Sinne einer als wissenschaftlich zu bezeichnenden vergleichenden Betrachtung eigentlich gar nicht verwendet werden. Damit weist der Katalog ungewollt auf ein Kernproblem in einer über die Objektbetrachtung hinausgehenden Forschung in Bezug auf Keramik aus Marburg – die Frage, was genau Marburger Töpfer im 19. Jahrhundert überhaupt hergestellt haben. Zwar war dies nicht ausschließlich aufgelegte Keramik, diese ist aber mit Abstand die bekannteste Art.

Die kulturwissenschaftliche Publikationstätigkeit bezüglich der Marburger Ware setzte in Deutschland in den 1920er Jahren ein. Schon einige Jahre früher, 1910, hielt Friedrich Küch, damaliger Archivdirektor des Staatsarchivs Marburg, einen Vortrag vor dem Verein für hessische Geschichte und Landeskunde. Darin verdichtete er archivalische Materialien des Archivs zu einem Vortrag über das Marburger Töpfergewerbe.⁹ Sein Hauptanliegen hierbei galt der Hervorhebung der einstmaligen wirtschaftlichen Relevanz der Töpferei im 19. Jahrhundert für Marburg im Kontrast zur damals gegenwärtigen wirtschaftlichen Bedeutungslosigkeit der Töpfer. Auf seiner Archivrecherche zu diesem Vortrag basieren alle zeitlich folgende Arbeiten, insbesondere diejenigen von Konrad Strauss, Karl Rumpf und Adolf Spamer.¹⁰ Mit dem Aufsatz „Marburger Geschirr“ in der Zeitschrift „Hessenkunst“ publizierte Rumpf 1925 die erste größere wissenschaftliche Arbeit zur Kera-

8 Kerkhoff-Hader, Bärbel: Lebens- und Arbeitsformen der Töpfer in der Südwesteifel – Ein Beitrag zur Steinzeugforschung im Rheinland (= Rheinisches Archiv, Band 110). Bonn 1983, S. 49.

9 Vgl. Küch, Friedrich: Das Marburger Töpfergewerbe (Bericht über Vortrag). In: Mitteilungen des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. Jg. 1909/1910, S. 105–107; auch: StaMR Best. M21, Nachlaß Küch IV, Marburger Kunst Nr. 2, enthält Manuskript für den Vortrag zum Marburger Töpfergewerbe.

10 Vgl. Strauss, Konrad: Die Töpferkunst in Hessen (= Studien zur Kunstgeschichte, Heft 228). Strassburg 1925; Rumpf, Karl: Marburger Geschirr. In: Hessenkunst. Jahrbuch für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet, 19/1925. Marburg 1925; Spamer, Adolf: Vorbemerkungen zu einer Darstellung der hessischen Töpfer- und Zieglerkunst. In: Hessische Blätter für Volkskunde, 32. Gießen 1933.

mikproduktion in Marburg. Er spannte einen ahistorischen Bogen von vor- und frühgeschichtlichen Bodenfunden bis zur Situation dieses Handwerks in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts um Kontinuitäten aufzuzeigen. Karl Rumpf setzte zwei Schwerpunkte um eine übersichtsartige Darstellung der Geschichte des Töpferhandwerks in seiner Gesamtheit zu erhalten. Für das 19. Jahrhundert ging es ihm einerseits um die formale Formulierung von Kategorien zur eindeutigen Zuordnung von Gefäßen zu der von ihm als solche bezeichneten Keramikgattung „Marburger Geschirr“. In diesem Zusammenhang zählte er alle ihm bekannten Gefäßtypen und Dekore zwar auf, ging deren Interpretation indess nicht an. Andererseits entnahm er dem schon erwähnten Manuskript Küchs diejenigen archivalischen Erkenntnisse, die soziale und wirtschaftliche Aspekte der Töpferei dokumentierten. In der Kombination dieser beiden Zugänge zum Thema hoffte er Grundsätzliches verfasst zu haben.

Konrad Strauss' „Die Töpferkunst in Hessen“, ebenfalls 1925 erschienen, unternahm hingegen den Versuch, die Herkunft der Marburger Ware und deren aufgelegten Dekor in der „Ofenkacheltöpferei“¹¹ nachzuweisen. Er schrieb, dass die Ofentöpfer für Marburg über Jahrhunderte hinweg wesentlich bedeutender als die Geschirrtöpfer gewesen wären und damit auch stilbildende Dekore, Innovationen insgesamt, generierten. Da bei deren Ofenkacheln Flachreliefs als Dekore verwendet wurden, so seine Hypothese, übernahmen schließlich auch die Geschirrtöpfer diese Dekorform. Er konnte allerdings keine konkreten Belege, etwa Archivalien, heranziehen. Strauss' Ansatz scheint in der Folgezeit wenig beachtet worden zu sein, denn er wird kaum zitiert. Deshalb kann wiederum davon ausgegangen werden, dass es Karl Rumpf und Friedrich Küch waren, die die literarische Grundlage aller folgenden Publikationen schufen. Der populär-positivistische Ansatz von Rumpf bot einer breiten Öffentlichkeit genügend Interpretationsspielraum, um Heimatideologie im Geiste der Zeit plausibel erscheinen zu lassen: „Diese Marburger Töpferkunst, die Architekt Dr. Rumpf bis in die la-tène Zeit zurückführt (Hessenkunst 1925) ist ohne die Marburger Landschaft undenkbar. Jenes freundliche Städtchen im Lahntale zwischen den blauen Bergen, mit dem trach[t]enfrohen Völkchen seines Hinterlandes, war der kulturelle Mutterboden, aus dem dies herrliche, echte Handwerk erwuchs.“¹²

11 Küch, a. a. O., S. 6.

1930 konnte Lothar Schneider ebenfalls in der Zeitschrift „Hessenland“ über Küchs und Rumpfs Arbeiten hinausgehende Informationen aus dem Familienarchiv der Töpferei Schneider, vor allem zu deren Familiengeschichte, liefern. Wie bei den oben schon erwähnten Autoren sind Schneiders Forschungen gegenwärtig allerdings kaum noch nachzuvollziehen, da auch er kaum Quellenzitate angab. Als offenkundiger Fachmann für die handwerkliche Seite des Themas beschrieb er als Novum die Technik des Auflegens der Dekore.¹³

Adolf Spamer erweiterte 1933 in seinen „Vorbemerkungen zu einer Darstellung der hessischen Töpfer- und Zieglerkunst“¹⁴ den Ansatz Rumpfs auf ganz Oberhessen. Sein Motiv war die noch rechtzeitige Dokumentation eines endgültig im Verschwinden begriffenen Gewerbes, denn „[...] wir stehen scheinbar auch in Hessen am Sterbelager eines Handwerks, dessen Leben äußere und innere Entwicklungen zerstörten.“¹⁵ In seiner angestrebten Gesamtschau bezog er sich zwar auf Küch und Rumpf, hinterfragte aber die Herkunft des Phänomens der Auflagendekore in einem Vergleich mit Keramiken der Wetterau, des Werratal und thüringischen Arbeiten.¹⁶ In einem weiteren Schritt wurde die Marburger Ware dann durch Volkskundler innerhalb des damaligen Deutschen Reichs mit anderen Irdenwaren verglichen und oft als besonders „volkkünstlerisch“ klassifiziert.¹⁷ Zum Dekor wurde dabei meist keine spezifische Aussage gemacht, pauschalisierend wurden sie als „Reliefs mit lebhaften Farben“¹⁸ bezeichnet.

Solche literarischen Gesamtschauen fanden dann ihre museale Überhöhung und Popularisierung in „Alten deutschen Bauernstuben“¹⁹. Im Germanischen Nationalmuseum wurde beispielsweise eine „Hessische Küche“²⁰ – reichlich bestückt mit Marburger Ware – der

12 Hall, Franz: Die Marburger Töpferwerkstätten. In: Kunst und Gewerbe, Blätter für Wertarbeit, 7. Jg., Nr. 9, Juni 1927, S. 2.

13 Vgl. Schneider, Lothar: Die Marburger Töpferwerkstätten. In: Hessenland. Monatschrift für Landes- und Volkskunde, Kunst und Literatur Hessens. 41. Jahrgang. Heft 2. Februar 1930, S. 52–53.

14 Spamer, Adolf: Vorbemerkungen zu einer Darstellung der hessischen Töpfer- und Zieglerkunst. In: Hessische Blätter für Volkskunde. Band XXXII. 1933, S. 52–99.

15 Ebd., S. 52.

16 Vgl. ebd., S. 67.

17 Vgl. Peßler, Wilhelm (Hg.): Handbuch der deutschen Volkskunde. Band III. Heft 2. Potsdam (o. J.), S. 39.

18 Ebd., S. 39.

19 Schöpp, Alexander: Alte deutsche Bauernstuben. Innenräume und Hausrat. Berlin 1934.

Öffentlichkeit präsentiert. Dabei erhoben diese Ausstellungen durch-aus den Anspruch auf Repräsentativität, galt es in dieser Zeit doch Kulturräume abzustecken, regionale, wie nationale Grenzen zu zie-hen: „Allgemein hat der germanische Norden in der Raumgestaltung, im Charakter eine geschlossene Einheit“²¹. Noch deutlicher artikulier-te Oskar Schwindrazheim die politische Funktion von solchen Ausstel-lungsgegenständen: „Auf der einen Seite naturnahes Volkstum – ande-rerseits höchst entwickelte Kunstfertigkeit von Weltgeltung!“²².

Nicht zufällig, galt er doch als „der beste Sachkenner“²³, erschien 1951 in Karl Rumpfs „Deutsche Volkskunst. Hessen“²⁴ sein umfas-send überarbeiteter Aufsatz von 1925 neu. Doch: „Auf die alten Orna-mente selbst oder gar auf ihre Deutung näher einzugehen, ist hier nicht der Ort.“²⁵ – Ein Paradigmenwechsel im Umgang mit Dingen, insbe-sondere die Reflektion der interpretativen Ansätze der Zeit bis 1945 fand nicht statt. Vielmehr sollte auch die Keramik aus Marburg der Befriedigung des nachkriegsdeutschen Bedürfnisses nach einem integ-rativem kulturellen Hintergrund dienen. Ähnlich äußerte sich Erich Meyer-Heisig 1954 in seiner „Deutschen Volkskunst“²⁶ zur Marburger Ware. Sie wurde des Dekors wegen als besonders typisch für regiona-le „Volkskunst“ neben anderen Objekte jener Gattung vorgestellt: „Sie ist der beredte und oft ergreifende Ausdruck [einer; TS] Volksschicht, deren Arbeitstag hart und deren Denken nüchtern ist, [...]“²⁷. Im Grun-de wurden also in dieser gesellschaftlichen Umbruchzeit wie schon 20 Jahre vorher oberflächliche Erkenntnisse, mit dem Ziel einer integra-tiven, aber andererseits auch abgrenzenden, gar politisch erwünschten grenzziehenden Gesamtschau festgeschrieben.

20 Ebd., S. 21.

21 Ebd., Vorwort S. 3.

22 Schwindrazheim, Oskar: Deutsche Bauernkunst. Wien und Leipzig 1931, S. VI; zur Symbolik innerhalb der Volkskunst vgl.: Lehmann, Otto: Deutsches Volkstum in Volks-kunst und Volkstracht. Reihe: Meier, John (Hrsg.): Deutsches Volkstum. Erster Band. Berlin 1938, S. 23 f.

23 Höck, Alfred: Zur jüngeren Marburger Töpferei. In: Wittstock, Jürgen / Wiechers, Simo-ne (Red.): Töpferei des 19. Jahrhunderts aus Marburg und dem Werratal. Marburg 1993, S. 44.

24 Rumpf, Karl: Deutsche Volkskunst. Hessen. Marburg 1951. [2. unveränderte Auflage 1972; TS]

25 Ebd., S. 60.

26 Meyer-Heisig, Erich: Deutsche Volkskunst. München 1954, S. 30.

27 Ebd., S. 10.

Alfred Höck bündelte 1972 in der „Kurzen Geschichte der Marburger Töpferei“²⁸ alle ihm bekannten Bestände des Staatsarchivs Marburg und publizierte neue archivalische Exzerpte zur Marburger Töpferei im 19. Jahrhundert. Auch bei ihm, allerdings aus der Perspektive des Archivalienforschers, sind es die Töpfer selbst, denen sein Hauptaugenmerk galt. Was die hergestellten Produkte angeht, vertrat er, ähnlich wie Spamer und Rumpf, die Ansicht, dass Vorbilder der aufgelegten Keramik Marburgs in Breitscheid und dem Werratal zu suchen wären, war sich aber nicht sicher.²⁹ Bis in die frühen 1990er Jahre gelang es nicht mehr, die Forschungsergebnisse Rumpfs und Höcks in einem größeren wissenschaftlichen Diskurs zu diskutieren. Dieses inhaltliche Vakuum füllten eo ipso bildgewaltige populärwissenschaftliche Veröffentlichungen, die unter anderem einen stetig steigenden Bedarf bei Sammlern und Liebhabern der auffällig dekorierten Marburger Keramik deckten: „Die Garnierung von Gefäßen mit Blumen und figuralen Motiven hat in manchen Regionen zur Entwicklung eines spezifischen Stils geführt, zum Beispiel im Umkreis von Marburg zu der so genannten Auflegware, die vielerorts kopiert wurde.“³⁰, so auch Manfred Brauneck 1984. Als Übersichtsband konzipiert, konnte Braunecks Arbeit keine ausführlichen Informationen zu Einzelaspekten liefern, sondern verfestigte die bekannten Stereotypen. Dem erwähnten Bedarf trug auch der 1992 erschienene Ausstellungskatalog „Töpferei des 19. Jahrhunderts aus Marburg und dem Werratal“ Rechnung. Hier wurde erstmals ein direkter Vergleich von Marburger Ware mit anderen auflagenverzierten Keramiken des 19. Jahrhunderts aus Hessen und Thüringen, nämlich Breitscheid, Frielendorf, Gerstungen, Großensee, Homberg/ Efze, Rommelshausen, Spachbrücken, Steinau an der Straße, Treffurt, Treysa und dem Werragebiet in einer Ausstellung im Marburger Landgrafenschloß und einer Katalog-Publikation ermöglicht.³¹ Der Forschungsstand ermöglichte es den Autoren allerdings nicht, viel mehr Neues als die Heranziehung der Dekore als Merkmale zur Unterscheidung von Pro-

28 Höck, Alfred: Kurze Geschichte der Marburger Töpferei. Marburg 1972.

29 Vgl. Ebd., S. 14.

30 Brauneck, Manfred: Volkstümliche Hafnerkeramik im Deutschsprachigen Raum. München 1984, S. 22.

31 Vgl. Baumerth, Karl: Irdenware mit Auflegmuster in Hessen – Versuch einer Übersicht. In: Wittstock, Jürgen / Wiechers, Simone (Red.): Töpferei des 19. Jahrhunderts aus Marburg und dem Werratal. Marburg 1992, S. 9–15.

duktionsorten von aufgelegter Keramik im 19. Jahrhundert vorzustellen.

Zusammenfassend lässt sich somit konstatieren, dass die bisherige Forschung zu Keramik aus Marburg, speziell zur Marburger aufgelegten Ware erst am Anfang steht; es gilt, vorhandene Ansätze aufzugreifen und zu vertiefen. Dies muss umso mehr dringlich erscheinen, da die Beschäftigung mit Realien der Vergangenheit immer populärer wird und von der wissenschaftlichen Forschung nicht weiterentwickelte Fragestellungen dann eventuell durch simplifizierende Antworten aus der Vergangenheit aufgelöst werden.

Heute spielt die Keramikherstellung in Marburg keine besonders große Rolle in der Erwerbsstruktur, doch ist die Stadt deswegen auch außerhalb der Sammlerkreise und Freunde der Marburger Ware immer noch bekannt. Insgesamt hat sich die Bedeutung repräsentativen Marburger Tischgeschirrs als Statussymbol im Gegensatz zum 19. Jahrhundert deutlich relativiert.³² Doch noch immer produziert die Töpferei Schneider am Steinweg mit reliefartigen Auflagen verzierte Irdenware. Als einzige bedeutende Neuerung ist diese nicht mehr mit einer Bleiglasur versehen und wird teilweise unter Zuhilfenahme von Modeln geformt.³³ Der derzeitige Geschäftsinhaber und Innungsmeister Manfred Schneider legt sehr großen Wert darauf, dass er sich bei den Gefäßformen und -dekoren streng an den historischen Überlieferungen orientiert. Im Grunde beschränkt er sich auf das reproduzieren der althergebrachten Formen und Dekore. Eigenschöpferisches versteht er nicht als Innovationspotential für eine Weiterentwicklung seiner Ware, sondern eher als geschäftsschädigend.

Die Käufer von Keramik aus der seit 1806 produzierenden Töpferei Schneider in Marburg erwarten heute in diesem traditionsreichen Betrieb „Marborger Dippe“³⁴, so eine landläufige Bezeichnung für Marburger Keramik in der Art der Marburger Ware des 19. Jahrhunderts, also, „folkloristische Farbtupfer“³⁵ kaufen zu können.

Keramik des 19. Jahrhunderts aus Marburg gilt als Einschreibfläche spezifischer kultureller Normen und Werte. Durch sie wird die

32 Vgl. Kuhlbrodt, Jan: Lexikon der Statussymbole. Leipzig 2001; dort findet sich kein Eintrag zu Geschirr oder Keramik, nicht einmal zu Porzellan.

33 Nach Auskunft von Manfred Schneider, Kunsttöpferei Schneider am Steinweg.

34 Weber-Kellermann, Ingeborg und Walter Stolle: Volksleben in Hessen 1970. Arbeit, Werktag und Fest in traditioneller und industrieller Gesellschaft. Göttingen 1971, S. 5.

35 Ebd., S. 6.

Vorstellung einer bestimmten regionalen Identität, ein Heimatbild konstruierbar. Kaum ein Reiseführer mit Bezug zu Hessen, kaum ein Kochbuch mit „typisch hessischen Gerichten“ und kaum ein Museum mit kulturgeschichtlicher Sammlung in Hessen kommt ohne das Zeigen von „Marburger Töpferware“⁴³⁶ aus. Ob in den Printmedien, im Fernsehen oder im Internet – in fast allen populären Informationsorganen ist sie ein Teil von Inszenierungen, die sich rund um das diffuse Schlagwort „Heimat“ drehen. Sie ist ein Symbol für die Konstruktion von regionaler Identität.

Literatur

- Baeumerth, Karl: Irdenware mit Aufagemuster in Hessen – Versuch einer Übersicht. In: Wittstock, Jürgen und Wiechers, Simone (Red.): Töpferei des 19. Jahrhunderts aus Marburg und dem Werratal. Marburg 1992. S. 9–15.
- Becker, Siegfried: Röschen. Zur floralen Ästhetik in der bäuerlichen Bildkultur. In: Schweizerisches Archiv für Volkskunde, 98 (2002).
- Brauneck, Manfred: Volkstümliche Hafnerkeramik im Deutschsprachigen Raum. München 1984.
- Hall, Franz: Die Marburger Töpferwerkstätten. In: Kunst und Gewerbe, Blätter für Wertarbeit, 7. Jg., Nr. 9, Juni 1927.
- Höck, Alfred: Kurze Geschichte der Marburger Töpferei. Marburg 1972.
- Höck, Alfred: Zur jüngeren Marburger Töpferei. In: Wittstock, Jürgen und Wiechers, Simone (Red.): Töpferei des 19. Jahrhunderts aus Marburg und dem Werratal. Marburg 1993.
- Kerkhoff-Hader, Bärbel: Lebens- und Arbeitsformen der Töpfer in der Südwesteifel – Ein Beitrag zur Steinzeugforschung im Rheinland (= Rheinisches Archiv, Band 110). Bonn 1983.
- Klijn, E. M. Ch. F.: Loodglazuuraardewerk in Nederland. De collectie van het Nederlands Openluchtmuseum. Arnhem 1995.
- Küch, Friedrich: Das Marburger Töpfergewerbe (Bericht über Vortrag). In: Mitteilungen des Vereins für hessische Geschichte und Landeskunde. Jg. 1909/1910, S. 105–107.
- Kuhlbrodt, Jan: Lexikon der Statussymbole. Leipzig 2001.
- Kybalová, Jana: Steingut. Hanau 1990.
- Landau, Georg: Beschreibung des Kurfürstenthums Hessens. Kassel 1842.
- Meyer-Heisig, Erich: Deutsche Volkskunst. München 1954.
- Pfister, Friedrich: Kleines Handbuch der Landeskunde von Kurhessen. Kassel 1840.
- Peßler, Wilhelm (Hrsg.): Handbuch der deutschen Volkskunde. Band III. Heft 2. Potsdam (o.J.).
- Regge, Elisabeth: So schön ist unser Land Hessen. München 1990.
- Rumpf, Karl: Deutsche Volkskunst. Hessen. Marburg 1951. [2. unveränderte Auflage 1972; TS]

36 Vgl. Regge, Elisabeth: So schön ist unser Land Hessen. München 1990, S. 17.

- Schneider, Lothar: Die Marburger Töpferwerkstätten. In: Hessenland. Monatsschrift für landes- und Volkskunde, Kunst und Literatur Hessens. 41. Jahrgang. Heft 2. Februar 1930, S. 52–53.
- Schöpp, Alexander: Alte deutsche Bauernstuben. Innenräume und Hausrat. Berlin 1934.
- Schwindrazheim, Oskar: Deutsche Bauernkunst. Wien und Leipzig 1931. S. VI; zur Symbolik innerhalb der Volkskunst vgl.: Lehmann, Otto: Deutsches Volkstum in Volkskunst und Volkstracht. Reihe: Meier, John (Hrsg.): Deutsches Volkstum. Erster Band. Berlin 1938.
- Spamer, Adolf: Vorbemerkungen zu einer Darstellung der hessischen Töpfer- und Zieglerkunst. In: Hessische Blätter für Volkskunde. Band XXXII. 1933, S. 52–99.
- Strauss, Konrad: Die Töpferkunst in Hessen (= Studien zur Kunstgeschichte, Heft 228). Strassburg 1925; Rumpf, Karl: Marburger Geschirr. In: Hessenkunst. Jahrbuch für Kunst- und Denkmalpflege in Hessen und im Rhein-Main-Gebiet, 19/1925. Marburg 1925; Spamer, Adolf: Vorbemerkungen zu einer Darstellung der hessischen Töpfer- und Zieglerkunst. In: Hessische Blätter für Volkskunde, 32. Gießen 1933.
- Weber-Kellermann, Ingeborg und Stolle, Walter: Volksleben in Hessen 1970. Arbeit, Werktag und Fest in traditioneller und industrieller Gesellschaft. Göttingen 1971.

Zwei auflagenverzierte Gefäßfragmente der „Marburger Ware“ aus Einbeck, Niedersachsen – Ein Beitrag zur Anfangsdatierung dieser Keramikgattung?

Andreas Heege

Angeregt durch den auf der Tagung in Kittsee von Thomas Schindler (Marburg) gehaltenen Vortrag zur so genannten Marburger Ware wurde der archäologische Fundstoff der Stadtarchäologie Einbeck in Niedersachsen nach der vorgestellten Ware durchgesehen. Als Ergebnis können zwei sicher stratifizierte Fragmente vorgestellt werden (Abb. 1 oben und unten). Es handelt sich in beiden Fällen um Funde aus Schutt- bzw. Abfalleinfüllungen in Tonnengewölbekellern. Aufgrund der Beifunde ergeben sich gesicherte Termini post quem von 1785 bzw. 1795. Aufgrund der restlichen Beifunde halte ich es für wenig wahrscheinlich, dass die Schichten lange nach 1800 abgelagert wurden. Die Datierung dieser beiden Stücke (s. u.) kann daher möglicherweise als Hinweis auf den Produktionsbeginn der Marburger Ware in der Zeit um 1800 gewertet werden. Der älteste bislang bekannte Beleg wurde auf der Tagung von Thomas Schindler vorgestellt und datiert aufgrund einer auf dem Gefäß angebrachten Jahreszahl in das Jahr 1816.

Die Fundstellen

Einbeck FStNr. 83, Tonnengewölbekeller
unter Tiedexerstr. 20a (Abb. 1 oben)

Es handelt sich um eine Probegrabung in einem Teilbereich des Kellers. Die Kellerverfüllung besteht aus Abfall- und Bauschuttschichten. Die Stratigraphie umfasst von unten nach oben: Schicht [8] – [7] – [6]. Nach der Keramikdatierung gehören alle Schichten in die Mitte bzw. zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts. Schicht [7] ist münzdatiert 1696. Es ist kein Zufall, dass Produkte der Uslarer Tonpfeifenproduktion (ab 1769) mehrheitlich erst im oberen Schichtkontext [6/7] vorkommen (vgl. zur Stratigraphie und den Tonpfeifen: Heege 2003, 48–49).

Schicht [6/7] enthielt das Fragment mit auflagendekorierter „Marburger“ Ware. Es besteht aus vier Scherben, die innen gelblich und außen dunkelbraun glasiert sind. Auf der Außenseite sind eine vierfarbige Blüte (von außen nach innen: Orange – Weiß – Orange – Dunkelbraun), grüne Blättchen, weiße Stiele mit begleitenden Punkten aufgelegt. Schicht [6/7] ist ein tendenziell jüngerer Schichtverband als Schicht [7]. Es gibt aber Fundmaterialvermischungen mit Schicht [7]. Besonders wichtig für Datierungsfragen sind die Tonpfeifenstielfragmente aus dieser Schicht (Heege 2003, Abb. 2, Kat.Nr. 34–37):

Stielfragment: S KRAP *, dreizeilig quadratische Kästchen, USLAR *, weitere Verzierung abgebrochen. Simon August Krapp, gebürtig aus Grossalmerode, 1785–1826 in Uslar tätig (Seeliger 1993, 214).

Stielfragment: IN USLAR, zwei breite Stacheldrahtringe, weitere Verzierung abgebrochen. Hersteller wohl I. Broeske.

Stielfragment: vierzeilig durch Perlbänder getrennt, nicht sicher lesbar USL(AR), zweimal Andreaskreuze, USLAR?

Stielfragment: KLEIN, mind. vierzeilig quadratische Kästchen, weitere Verzierung abgebrochen. Pfeifenbäcker des Namens Klein finden sich in Grossalmerode, Grenzhausen und in Uslar (Seeliger 1993, 214; Kügler 1995, 358 f.).

S. Krapp wurde erst ab 1785 als Pfeifenbäcker in Uslar tätig. Das Spektrum der vorhandenen Tonpfeifenköpfe lässt sich nicht genauer als in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts datieren (Heege 2003, Abb. 11, Kat.Nr. 43–47). Keramik, die zwingend in die Zeit nach 1800 datiert werden müsste, kommt nicht vor.

Fazit: Aufgrund der Beifunde gilt für das Fragment „Marburger Ware“ ein Terminus post quem von 1785. Eine Ablagerung deutlich nach 1800 ist wenig wahrscheinlich, da jüngere Keramikbeifunde, vor allem Mineralwasserflaschen aus der Zeit nach 1815/1816, d. h. Selters/Hessen-Naussau, fehlen.

Einbeck FStNr. 180, Tonnengewölbekeller
Hullerser Str. 34 (Abb. 1 unten)

Vollständige Ausgrabung eines mit Bauschutt und Abfällen verfüllten Tonnengewölbekellers, der in der Mitte bzw. zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts erbaut wurde. Stratigraphie umfasst von oben nach unten die Einfüllungsschichten [13], [28], [22], [23], [24], [25]. Alle tieferen Schichten [26-20-14-35-32] sind ohne Tonpfeifen. Es gibt

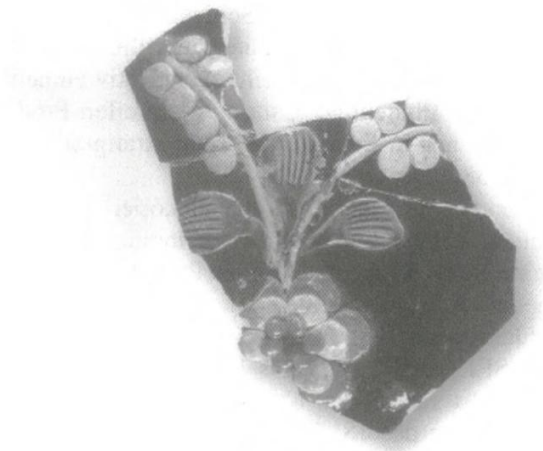


Abb. 1 oben: Einbeck FStNr. 83, Tiedexerstr. 20a, „Marburger Ware“ aus Schicht [6/7]: vierfarbige Blüte (von außen nach innen: orange – weiß – orange – dunkelbraun), grüne Blättchen, weiße Stiele mit begleitenden Punkten. Datierung: Terminus post quem 1785 (Foto A. Heege, Zug; Bildbearbeitung P. Becker, Einbeck). M. 1 : 1.

Abb. 1 unten: Einbeck FStNr. 180, Hullerser Str. 34, „Marburger Ware“ aus Schicht [23]: weiße Ranke mit orangenen Punktblüten und grünen Blättchen. Datierung: Terminus post quem 1795 (Foto A. Heege, Zug; Bildbearbeitung P. Becker, Einbeck). M. 1 : 1.

zahlreiche Zusammensetzungen zwischen Schicht [23/24], [24/25], [23/25] sowie [22/23] und [13/23], so dass die Kellerfüllung oberhalb der Schicht [26] wohl als zeitlich zweigeteilt, aber relativ einheitlich angesehen werden kann. Eindeutige Uslarer Tonpfeifen-Produkte (nach 1769) finden sich nur in Schicht [28] (zur Stratigraphie vgl. Heege 2002, 183 Abb. 386; Heege 2003, 54–55).

Schicht [23], erbrachte eine Scherbe auflagendekoriertes „Marburger“ Ware. Sie ist innen gelblich und außen dunkelbraun glasiert. Auf der Außenseite ist eine weiße Ranke mit orangen Punktblüten und grünen Blättchen aufgelegt. An sonstiger Keramik fand sich u. a. ein Teller mit aufgemalter Jahreszahl 1795 und zwei Mineralwasserflaschen mit Brunnenstempel SELTERS CT, die bis 1802 hergestellt wurden. Die übrige Keramik passt sich in den üblichen Einbecker Keramikhorizont der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bzw. der Zeit um 1800 ein (vgl. Heege 2002, 272, Abb. 575). Unter den Tonpfeifen fand sich als datierungsrelevantes Element ein Stielfragment mit plastischen Fischschuppen einer rundbodigen „Fischmaulpfeife“, deren Abschlussring die zweizeilige Umschrift C(?): HUECK, HILDESHEIM trägt (Heege 2003, Abb. 4, Kat.Nr. 140). Seeliger (1993, 203) verzeichnet nur einen Jacob Hueck als Tonpfeifenbäcker in Hildesheim, der 1756 als Bürger genannt wird und nach 1794 gestorben ist.

Aus der unterlagernden Schicht [25] konnten Mineralwasserflaschen SELTERS CT (= vor 1802) bzw. eine Rundbodenpfeife mit Bodenmarke „Krone ISER *“ (Heege 2003, Abb. 14, Kat. Nr. 129) geborgen werden. Hergestellt wurde die Pfeife demnach von dem Hildesheimer Pfeifenbäcker Johann Friedrich Iser (nach 1744, noch 1776) oder Johann Christian Iser (nach 1757–1762) aus Wolfenbüttel (Seeliger 1993, 203 bzw. 219). Die überlagernde Schicht 22 erbrachte eine Fürstenberg-Porzellantasse mit einer Marke, die von 1753–1770 verwendet wurde.

Fazit: Aufgrund des Beifunde von Keramik mit aufgemalter Jahreszahl gilt für das Fragment „Marburger Ware“ ein Terminus post quem von 1795; eine Ablagerung deutlich nach 1800 ist wenig wahrscheinlich, da jüngere Keramikbeifunde, vor allem Mineralwasserflaschen aus der Zeit nach 1815/1816 mit dem Brunnenstempel SELTERS/Hessen-Naussau fehlen, dagegen die älteren Mineralwasserflaschen (SELTTERS CT) vertreten sind. Dass die überlagernde Schicht 22 eine ältere Fürstenberger Porzellantasse enthielt, muss in diesem Zusammenhang nicht stören.

Literatur

- Heege 2002: Andreas Heege und Eva Roth Heege, Einbeck im Mittelalter. Eine archäologisch-historische Spurensuche. Studien zur Einbecker Geschichte Bd. 17. Oldenburg 2002.
- Heege 2003: Andreas Heege, Tonpfeifen aus Einbeck, Niedersachsen. Knasterkopf 16, 2003, 11–68.
- Kügler 1995: Martin Kügler, Pfeifenbäckerei im Westerwald. Werken und Wohnen – Volkskundliche Untersuchungen im Rheinland Band 22. Köln 1995.
- Seeliger 1993: Matthias Seeliger, Pfeifenmacher und Tonpfeifen zwischen Weser und Harzvorland. Geschichte der Handwerker und ihrer Erzeugnisse. Beiträge zur Volkskunde in Niedersachsen 6. Göttingen 1993.

Zu den Anfängen der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik

Konrad Spindler

Die Geschichte von Produktionsstätten und den an ihnen beteiligten Personen lässt sich am besten über firmeneigene Archive rekonstruieren, sofern solche gepflegt wurden und erhalten geblieben sind. Zusätzliche Quellen stehen in aller Regel mit den in öffentlichen Archiven und Bibliotheken verwahrten Urkunden und sonstigen Schriftzeugnissen zur Verfügung. Auskünfte von Gewährsleuten und Familienangehörigen beleuchten die zurückliegenden Verhältnisse nur selten über mehr als zwei Generationen lang. Referenzen aus Printmedien liegen zwar ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit durchaus zunehmender Tendenz vor – ich erinnere in diesem Zusammenhang etwa an die Adressbücher der Keram-Industrie ab 1883¹ –, spielen aber für ältere Zeitläufe fast keine Rolle mehr.

Des weiteren gilt es, den Quellenwert des überlieferten Materials kritisch zu hinterfragen. Ich habe die Beobachtung gemacht, dass historischerseits der Wahrheitsgehalt gerade amtlicher Korrespondenz häufig zu optimistisch bewertet wird. So sind etwa Selbstzeugnisse, die nicht den Behördengang anzutreten hatten, der Firmenpolitik halber mitunter recht euphemistisch abgefasst. Hingegen weichen offizielle Eingaben von den tatsächlichen Gegebenheiten oft vehement ab, was beispielsweise Steuererklärungen in ganz besonderem Maße betrifft. Das war selbstredend den Finanzbeamten seit jeher völlig klar, wurde aber fast nie artikuliert. Nur ausnahmsweise dokumentiert J. C. H. Börner im Jahre 1781 einmal einen solchen mutmaßlichen Unterschleif, indem er zu dem von den Bunzlauer Töpfern angegebenen Wert der Auslandsausfuhr in Höhe von 1507 Reichstalern bemerkt: „Diese Summe kann sich, wenn anders die Präsumption vorwaltet, dass die Töpfer nicht allemahl den richtigen Werth der Versendung bey der Accise angeben, wohl noch etliche Hundert Thaler höher belaufen“.² Behördlicher Schriftverkehr trägt somit häufig einen eher pejorativen Charakter.

1 Adressbuch der Keram-Industrie in Deutschland 1883 ff.

2 Börner, J. C. H.: Die Bunzlauer Brauntöpferey. In: Der Patriotischen Gesellschaft für Schlesien neue oeconomische Nachrichten 2, 1781, S. 144–150, hier S. 149.

Alle diese Umstände machen es heute so schwer, die Anfänge der zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Tiroler Unterland gegründeten „Schwazer Majolika- und Steingutfabrik“ objektiv zu beurteilen.

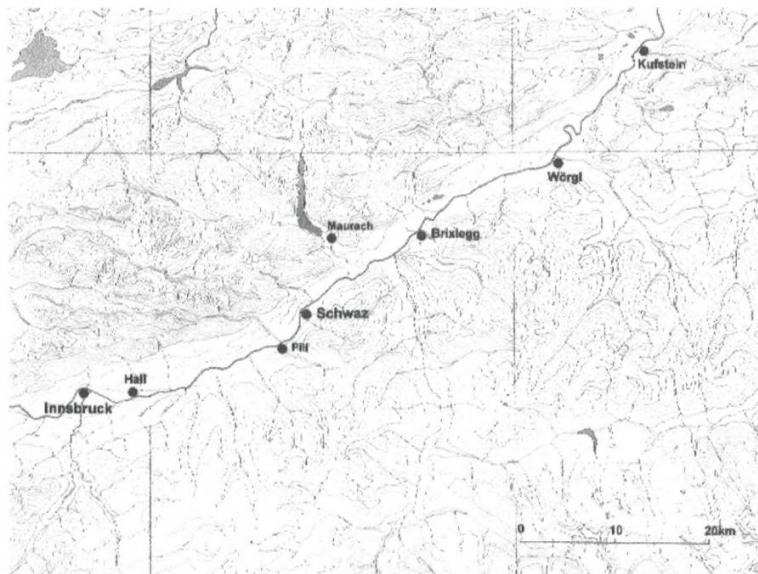


Abb. 1: Übersichtskarte zum Unterinntal mit Eintragung wichtiger im Text genannter Örtlichkeiten.

Nicht einmal über das Gründungsjahr herrscht Einigkeit: Wechselnd werden die Jahre 1801³ und 1802⁴ genannt. Dabei ist der mehr oder weniger fachwissenschaftliche Aufarbeitungsstand zur Schwazer Manufaktur gar nicht einmal so ungünstig. Aus Anlass des hundertjährigen Jubiläums, das 1901 gefeiert worden war, schuf Franz Wieser, seinerzeit Adjunkt der k.k. Tabakregie in Schwaaz, später in Wien, eine

-
- 3 Vgl. Wieser, Franz: Zur Geschichte der Schwazer Majoliken-, Steingut- u. Thonwarenfabrik (1801–1902). Schwaaz 1903. – Wratzfeld, Viktor: Schwazer Majolika 1801–1974. Ein kunstgeschichtlicher Überblick zur Majolika-Ausstellung 1974 in Schwaaz. Schwaaz 1974.
 - 4 Vgl. Campe-Klapfer, Maria Luise: Die Schwazer Majolika- und Steingutfabrik 1802–1938. Tiroler Wirtschaftsstudien 39. Innsbruck 1989. – Stecher, Albert: Zur Geschichte der Majolikafabrik in Schwaaz. In: Tiroler Heimatblätter 13, 1935, S. 242–250, hier S. 243.

IV, 109 u. XIII Seiten starke Festschrift, die im wesentlichen auf das damals noch existente Firmenarchiv zurückgreifen konnte.⁵ Zu dieser Gabe gehörte eine Mappe mit aquarellierten Zeichnungen, die ausgewählte Beispiele aus den aufeinanderfolgenden Produktserien der Jahre von 1801 bis 1902 zeigen.⁶

Die Geschichte des Betriebes bis 1935 ergänzte dann Albert Stecher knapp gefasst in den Tiroler Heimatblättern.⁷ Aus diesen beiden Arbeiten kompilierte und plagiierte Maria Luise Campeï-Klapfer ihre Inns-

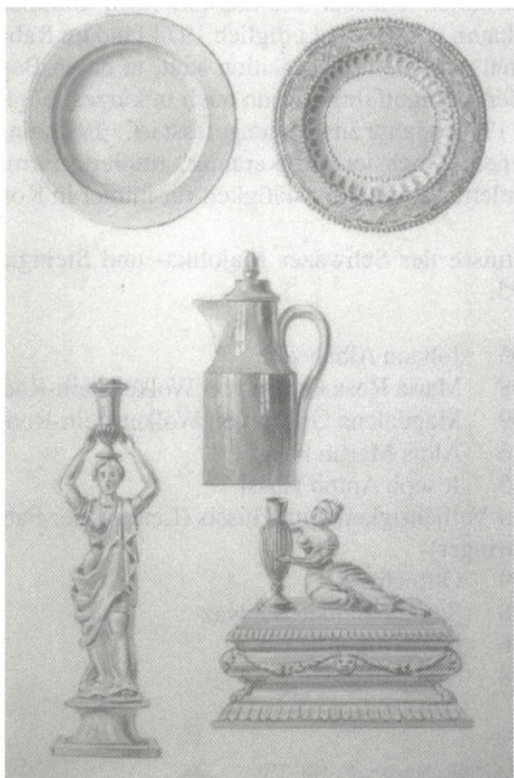


Abb. 2 Aquarellseite aus der Fest-Mappe zum hundertjährigen Jubiläum der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik; gezeigt werden Produkte aus der Ära Johann Albaneder 1801–1809. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck FB 2470.

5 Vgl. Wieser 1903.

6 Vgl. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck FB 2470. Abgebildet bei Campeï-Klapfer 1989, Abb. 6–15, S. 18–23.

brucker Dissertation von 1983, die wenig später in den Tiroler Wirtschaftsstudien publiziert wurde.⁸ Eine weitere Doktorarbeit, die Melitta Köllensperger 1984 in Salzburg einreichte, blieb ungedruckt.⁹ Allerdings beschäftigte sie sich allein mit den kunsthistorischen Aspekten der Zeit von 1883 bis 1919 und trägt keine Neuerkenntnisse zur Firmengeschichte bei. Nur marginal geht Alexander Zanesco auf den Schwazer Betrieb ein, da er bei seinem Vorhaben hauptsächlich die Husslschen Filiationen in Niederbayern und im Tiroler Brixental ins Auge gefasst hatte.¹⁰ Museal und ausstellerisch kommen Schwazer Erzeugnisse kaum zum Zuge. Lediglich 1974 fand im Rabalderhaus in Schwaz einmal eine kleine Exposition statt, in deren Begleitheft die Geschichte der Steingutfabrik, wenn auch in kürzestmöglicher Form, bis Mitte der 1970er Jahre zusammengefasst ist.¹¹ 1995 ging die zuletzt mit dem Namen „Wechsler-Tirolkeramik“ titulierte Firma nach bald zwei Jahrhunderten Produktionstätigkeit für immer in Konkurs.

Besitzverhältnisse der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik von 1801 bis 1995:

1801–1805	Johann Albaneder
1805–1808	Maria Rosa Gräfin von Wolkenstein-Rodeneck
1808–1809	Magdalena Gräfin von Wolkenstein-Rodeneck
1809–1836	Alois Martin Hussl
1836–1855	Joseph Anton Hussl
Zeit bis zur Volljährigkeit Otto Hussls (Leitung der Fabrik: Josef Scharinger)	
1863–1919	Otto Hussl
1919–1928	Stadtgemeinde Schwaz
1928–1936	Fritz Knapp & Co.
1936–1938	Stilllegung

7 Vgl. Stecher, Geschichte, bes. S. 248–250.

8 Vgl. Campej-Klapfer 1989.

9 Vgl. Köllensperger, Melitta: Schwazer Majolika 1883–1919. Ungedr. Diss. (Salzburg 1984).

10 Vgl. Zanesco, Alexander: Hussl-Steingut aus Nordtirol und Bayern – Wirtschaftsgeographische und sozialhistorische Aspekte zur Steingutproduktion in Nordtirol und Bayern nach archäologischen und schriftlichen Quellen. Das Beispiel der Hussl-Betriebe in Schwaz (Tirol), Maierhofen (Niederbayern), Kelheim (Niederbayern) und Hopfgarten im Brixental (Tirol). Nearchos 6. Innsbruck 1998.

11 Vg. Wratzfeld 1974.

1938–1972 Josef Wechsler
1972–1995 Michael Wechsler

Für eine Steingutmanufaktur kann die Tiroler Inntalfurche nicht gerade als besonders vorteilhafter Standort gelten, zumal das Unternehmen keineswegs auf einem gediegenen regionalen oder gar lokalen Hafnerreiwesen aufbauen konnte.¹² Insofern war der Erfolg eines solchen Unternehmens in erster Linie an hochbefähigte und tatkräftige Unternehmerpersönlichkeiten gebunden. Das Auf und Ab der Firmenentwicklung sollte zeigen, dass talentierte, einsatzfreudige und weit-sichtige Betriebschefs durchaus in der Lage waren, trotz gewisser Standortnachteile die Steingutfabrik zur Prosperität zu führen und auch über längere Perioden hinweg in der Gewinnzone zu halten. Dem Gründer selbst darf ein solches vornehmes Etikett nicht ganz vorbehaltlos zuerkannt werden. Man würde ihn aus heutiger Sicht vielleicht eher als „schillernde Figur“ betrachten.

Johann Baptist Michael Albaneder erblickte am 30. September 1762 als ältester Sohn des Hafnermeisters Johann Albaneder in Schwaz das Licht der Welt. Die Albaneders sind seit 1636 am Ort nachweisbar. Als Stammvater des Töpfergeschlechts gilt ein gewisser Christof Albaneder¹³. Johann Albaneder junior oder „Albani“, wie er sich später italianisierend – alle gute Keramik kommt aus Italien (!) – nannte, lernte das Töpferhandwerk bei seinem Vater. Nach dessen Tod verzichtete er zugunsten seines Bruders Josef Albaneder auf das Erbe. Nach der Gesellenprüfung arbeitete unser Johann Albaneder zunächst bei einem Hafner in Innsbruck, wo er gelegentlich auch die Sonntagszeichenschule besuchte. Es wird berichtet, dass er sich „schon in seinen Jugendjahren ... aus erdener Komposition Schuhschnallen und Knöpfe auf Kleidung und Schirme aufgemacht hat“¹⁴. Mit 19 Jahren ging er auf Reisen, zunächst nach Trient und Florenz, um sich dort in die Kunst des „Bossierens“ mit Porzellanmasse einweisen zu lassen. Zwei Jahre später kehrte er nach Tirol zurück und wirkte hier beim Zollamt als Schreiber. 1785 begab er sich wiederum in die Ferne. Wieser schreibt, dass „er fast alle Höfe Europas bereiste und sich nach seiner eigenen Aussage innerhalb 8 Jahren bei 15000 Gulden verdiente.“¹⁵

12 Vgl. Arch 1990.

13 Vgl. Arch 1990, 41. – Campej-Klapfer 1989, 37. – Wieser 1903, 3.

14 Campej-Klapfer 1989, 37.

15 Wieser 1903, 4.

Jedenfalls verkehrte Albaneder nach dem Tiroler Intermezzo vornehmlich auf Adelshöfen und in Bischofssitzen. So verdingte er sich in München beim Königlichen Hofstöpfer, in Regensburg bei den Fürsten von Thurn und Taxis, in der Abtei Kempten, von der er den Titel „Fürstlicher Hofbossierer“ erhielt, und in Wien beim Kaiser. Er porträtierte Leopold II. samt Familie, wofür er die „Größere goldene Verdienstmedaille“ verliehen bekam, und besuchte dort zudem die Akademie, um seine Bossierkunst zu verbessern.¹⁶ Wir lernen den Albaneder somit als hochbegabten, zielstrebigem Porzellankünstler kennen, der jede Gelegenheit nutzte, seine Weiterbildung zu betreiben. Von hoher Mobilitätslust beflügelt, hatte er keinerlei Probleme, seine Auftraggeber selbst in höchsten aristokratischen und klerikalen Kreisen zu finden.



Abb. 3 Medaillonporträts gefertigt von Johann Albaneder, angeblich um oder nach 1808: Erzherzog Karl, Porzellan (links); Napoleon I., Steingut (rechts). Durchmesser jeweils 6 cm. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck P 876 a-b.

Nach etlichen bewegten Jahren zog es ihn indes wieder in seinen Heimatort zurück, an dem er sich unbestätigten Angaben zufolge vom 27. Oktober 1801 bis 23. Februar 1805 zur eigenverantwortlichen Steingutfabrikation aufgehalten hat.¹⁷ Albaneder verfügte international über ein beachtliches Renommee, sein Name taucht in verschiedenen

16 Vgl. Campe-Klapfer 1989, S. 38. – Wieser 1903, S. 4.

17 Vgl. Wieser 1903, S. 3.

Künstlerlexika auf, und Werke von ihm, vor allem Porzellanportraits im Stil des Klassizismus, blieben im Bischöflichen Ordinariat und im Bayerischen Nationalmuseum zu München sowie im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum und im Volkskunstmuseum zu Innsbruck bewahrt. Nach seiner Zeit als Manufakteur in Schwaz begann für Albaneder erneut ein Wanderleben. Mit selbstkonstruierten, mechanisch beweglichen lebensgroßen Wachsfiguren zog er als Schausteller durch die Lande. Ab den 1820er Jahren verlieren sich seine Spuren. Sein Todesdatum ist nicht bekannt.¹⁸

Die wichtigste Quelle zur Geschichte der Schwazer Steingutfabrik bildet die Wiesersche Chronik von 1903.¹⁹ Drei Dinge stechen bei ihrer Lektüre hervor: Zunächst wird die Albanedersche Gründungsepisode dazu benutzt, dem Betrieb ein möglichst hohes Alter zu verleihen, nämlich 1801, also das Jahr, in dem Albaneder das Anwesen kaufte, auf dem er seine Manufaktur einzurichten beabsichtigte.²⁰ Es ist dies eine übliche Erscheinung in Gewerbe und Industrie, der Firma ein frühes Gründungsdatum zu verleihen, um so der Kundschaft Tradition und Solidität vorzugaukeln. Beispielsweise gelang es den Bunzlauer keramischen Werkstätten Hugo Reinhold & Co. im Laufe der Zeit nach mehr oder weniger obskuren Unterlagen, ihren Beginn von zunächst 1897 um fast 160 Jahre auf 1739 herabzudrücken.²¹

Den zweiten bemerkenswerten Punkt bildet das Bestreben Wiesers, die Ära Albaneder in einer Weise zu diffamieren, die ihn heutzutage mit einer Fülle von Verleumdungsklagen eingedeckt hätte. Da aber der Betriebsgründer zu diesem Zeitpunkt schon rund ein dreiviertel Jahrhundert im Grabe ruhte, konnte sich dieser natürlich nicht wehren. Die Häme, die Wieser über Albaneder ausschüttet, überschreitet jedes Maß an Toleranz – und Glaubwürdigkeit. Das betrifft nicht nur die Person, sondern auch die finanzielle wie produktive Gebarung des Reüssanten. Da heißt es beispielsweise: „Die aus Maurach zugeführte Thonerde wurde ... leider nicht so geeignet befunden, als Albaneder in der Freu-

18 Vgl. Arch 1990, S. 41. – Campej-Klapfer 1989, S. 38 f. und S. 57–59. – Wieser 1903, S. 3 f. und S. 10.

19 Vgl. Wieser 1903.

20 Vgl. Kaufvertrag zwischen Eustach Kirchbichler, Schweinemetzger und Gastwirt zur „Traube“ in Schwaz, und Johann Albaneder vom 21. Oktober 1801: Campej-Klapfer 1989, S. 40 f. Wieser 1903, S. 4.

21 Vgl. Lippert, Inge: Geschichte der Feinsteinzeugfabrik Julius Paul & Sohn, Bunzlau (1893–1945). In: Nearchos 8–10, 2000/02, S. 11–170, hier S. 143.

de der ersten Entdeckung geglaubt hatte. ... Der gewonnene Ton war zu wenig feuerfest ...; der Scherben war mürbe und besaß keine Festigkeit; infolge der weichen Glasur wurde das Geschirr schon nach kurzem Gebrauche abgenutzt und unansehnlich. Lange Zeit gieng aus dem Brennofen nur gesprungenes Geschirr hervor; der viele ‚Bruch‘ musste auf den Schuttplatz geworfen oder im Garten vergraben werden.“²² Und zur Person: „Es zeigte sich recht deutlich, dass Albaneder für sein Unternehmen weder mit Kapital noch mit chemisch-technischen Kenntnissen ... ausgerüstet war; ... ebenso fehlten ihm geschulte, mit der Produktion vertraute Arbeitskräfte. ... war Albaneder doch nicht im Stande, seine Abnehmer durch eine tadellose, schöne Ware zufrieden zu stellen, und geriet deshalb bald in Zahlungsschwierigkeiten. ... zur Deckung der Verbindlichkeiten [musste er] fast seinen ganzen Besitz an Realitäten, an Rohmaterial und Brennstoff, an Waren und Kunstgegenständen verpfänden ...“²³ usw. Hier verplappert sich Wieser ein wenig, denn den von ihm so misskreditierten Rohton ebenso wie minderwertige Produkte wird ja wohl kein Pfandleiher als Gegenwert akzeptieren. Vielmehr kommt damit – wenn auch ungewollt – zum Ausdruck, dass Albaneder sehr wohl über einen zumindest halbwegs geeigneten Ton und über wohlfeile Ware verfügte.

Mithin diene – drittens – diese demütigende Schmähung offensichtlich nur dazu, die Leistungen der Hussl-Dynastie und somit Wiesers Auftraggeberschaft in besonders hellem Glanze aufleuchten zu lassen. Dementsprechend geziemend bedankt sich auch Otto Hussl, der dritte und letzte Träger des Familienbetriebes, beim Verfasser des Jubelwerkes: „Sie haben es nicht blos mit dem Kopfe, Sie haben es auch mit dem Herzen geschrieben und mich dadurch zum wärmsten Dank verpflichtet. Aber nicht blos mir und meiner Familie und allen die jemals mit meiner Fabrik in Beziehungen getreten sind, haben Sie einen Dienst erwiesen, sondern auch jedem Mitbürger, den Liebe für seine Heimat beseelt; so mancher Fremde, der für kulturgeschichtliche Schilderungen Sinn und Verständnis hat, wird sich daran erfreuen; mancher Gewerbsmann, der den schweren Kampf ums Dasein kämpft, wird darin Trost, Aufmunterung und die Zuversicht finden, dass den bösen Tagen stets wieder gute folgen und er nicht zu verzagen braucht“²⁴, welches letzteres sich eindeutig auf Albaneder bezieht, dem

22 Wieser 1903, S. 6. Gleichwohl spitzt an dieser Stelle der Archäologe die Ohren.

23 Wieser 1903, 6 f.

24 Otto Hussl in: Wieser 1903, II.

fast hundert Jahre später der nachmalige Firmenchef noch zusätzlich eins draufgibt.

Dabei schritt Johann Albaneder bei seiner Unternehmensgründung mit wohldurchdachter Besonnenheit vor. Die ersten Fühler zum Standort Schwaz streckte er gegen Ende des 18. Jahrhunderts aus. Bereits im Oktober 1799 schickte er ein erstes Gesuch zur Errichtung einer „Porzellanfabrik“ in Schwaz an die k.k. Hofkammer in Wien, was er aber vorerst nicht weiter verfolgte, da die Behörde nicht reagierte.²⁵ Einen neuerlichen Vorstoß unternahm er erst wieder, nachdem er das Grundstück im Unterinntaler Ort gekauft hatte. Dem Anlass dazu wird wieder eine Legendenbildung unterlegt, die wahrscheinlich deshalb erfolgte, weil man in Schwaz nicht Porzellan, wie vielleicht zunächst geplant, sondern „nur“ Steingut produzierte und wenn man sich schon auf so etwas kaprizierte, dann mussten damals verständlicherweise Verbindungen zu England (und zu Josiah Wedgwood) konstruiert werden. In der Familie Hussl habe „sich die mündliche Ueberlieferung erhalten, dass ein Engländer, der auf der Suche nach Lagern von Kobalt-Erzen im Jahre 1801 Tirol bereiste, in der Gegend oberhalb von Maurach (bei St. Margarethen im Unterinntale²⁶) einen Anstand Thonerde entdeckt habe; diese Thonerde war nach Anschauung des Reisenden für die Fabrikation von Steingut nach englischer Art hinlänglich geeignet. Die erwähnte, zufällige Entdeckung des Mauracher Thonerdelagers führte zur Errichtung der Steingut-Fabrik in Schwaz.“²⁷ Nach Wiesers/Husslscher Interpretation war es also nicht Albaneder, sondern ein anonymes Engländer, der die Firmengründung bewirkte. Der Schwazer Töpfersohn wird gleichsam nur als missliebiger Trittbrettfahrer dargestellt.

Der „alte Herrensitz“, den Albaneder zu Oberwaidach auf Schwarzer Markung im Jahre 1801 erworben hatte, bestand „aus einem grossen Wohnhause mit einem Thurme, aus Backofen und Stallung, Hofstatt, Holzhütte nebst einem Brunnen; dazu gehörte ferner ein Kraut und Obstgarten im Ausmasse von 745 Wiener Klfr.“²⁸ Für den Ankauf musste er in gewissem Umfang Hypotheken aufnehmen²⁹ sowie wei-

25 Vgl. Campe-Klapfer 1989, S. 41.

26 Gegenüber von Jenbach auf der rechten Innseite, 6 km ONO von Schwaz.

27 Wieser 1903, S. 3.

28 Wieser 1903, S. 5. Ein Wiener Klafter entspricht 1,896484 qm.

29 Vgl. Campe-Klapfer 1989, S. 40 f. Wieser 1903, S. 5.

tere Investitionen für die Einrichtung der Produktionsanlagen tätigen. Im Hofraum des Anwesens baute er das Brennhaus mit einem „viereckigen, stehenden Brennofen alter Bauart“ auf, wie Wieser gehässigerweise hinzufügt³⁰, obwohl der geschilderte Ofentyp damals zum Modernsten gehörte, was der Markt zu bieten hatte. Des weiteren befand sich im Erdgeschoß des neuen Brennhauses das Rohgutmagazin, die Glasiererei und das Gipsformenlager. Das Obergeschoß enthielt die Dreherei und den Trockenraum. Die Schlämmerei und der Massekeller waren im Wohnhaus, das über insgesamt 18 Räumlichkeiten und drei Keller verfügte, untergebracht.³¹ Die Verteilung des Produktionsablaufes auf dem Werksgelände muss selbst aus heutiger Sicht als äußerst professionell eingeschätzt werden. Insbesondere fällt die strikte Trennung des Wohnbereiches sowie der sonstigen Arbeitsräume von denjenigen Betriebsanlagen auf, in denen mit Glasurrohstoffen, also mit Bleiglätte, gearbeitet wurde. Später – am 6. Juni 1804 – kaufte Albaneder noch eine Liegenschaft mit alter Hammerschmiede- und Mühlenschlaggerechtsame am Laberbachl bei Pill³² hinzu, auf der er eine Glasurmühle installierte.³³

Wann genau Johann Albaneder mit der Produktion begann, d. h. den ersten Brand setzte, ist nicht bekannt. Jedenfalls musste er lange auf die von ihm beantragte Konzessionsurkunde warten. Sie wurde am 13. September 1802 in Wien ausgestellt und ihm vier Wochen später, am 14. Oktober 1802, vom Landesgubernium überreicht.³⁴ Es ist aber davon auszugehen, dass er – eingedenk des zögerlichen Bewilligungsmarsches durch die Institutionen – schon vorher mit der Fertigung begonnen hatte.

Wie oben erwähnt, behauptet Wieser, dass Albaneder wegen Überschuldung und Erfolglosigkeit am 23. Februar 1805 Schwaz auf Nimmerwiedersehen verlassen habe.³⁵ Eher ist indes anzunehmen, dass es dem aufstrebenden Betriebsleiter geboten schien, sich um eine Kapitalaufstockung zu bemühen. Von seinen früheren Wanderjahren her war Albaneder den Umgang mit der Hautevolee gewohnt. So schloss er am 20. Juni 1804 mit Maria Rosa Gräfin von Wolkenstein-Roden-

30 Wieser 1903, S. 6.

31 Vgl. Wieser 1903, S. 6. Campej-Klapfer 1989, S. 40.

32 4 km SW von Schwaz.

33 Vgl. Wieser 1903, S. 6.

34 Vgl. Campej-Klapfer 1989, S. 41–48. Wieser 1903, S. 6.

35 Vgl. Wieser 1903, S. 3.

eck einen „Handels-Gesellschaftsvertrag“ ab. Möglicherweise trug sich Albaneder schon damals mit dem Gedanken, sich allmählich ganz aus dem Geschäft zurückzuziehen, denn nur acht Monate später, am 23. Februar 1805, verkaufte er seiner Teilhaberin auch noch den ihm verbliebenen restlichen Betriebsanteil.³⁶ Genau diesen Tag gibt Wieser als den der Abreise Albaneders aus Tirol an, was ziemlich unverhohlen von des Festschrift-Verfassers Art der Geschichtsklitterung zeugt.

Um Albaneders Beweggründe zu verstehen, scheint es geraten, sich ein wenig mit seiner Mentalität und Persönlichkeitsstruktur vertraut zu machen. In erster Linie fühlte er sich als Künstler. Mit der Gestaltung klassizistischer Porzellanporträts hatte er während seiner zurückliegenden Wanderjahre enorme Erfolge erzielt. Diesem Anliegen entsprach wohl hauptsächlich seine Intention zur Gründung einer keramischen Manufaktur. Es gibt genügend Nachrichten über künstlerische und kunstgewerbliche Produkte, die er im Verlauf seiner Tätigkeit in Schwaz entworfen und fabriziert hat, so ein Schreibzeug in Gestalt eines antiken Sarkophages mit einer halbsitzenden weiblichen Figur, die eine schlanke Vase umfängt, einen Kerzenleuchter in Form einer Kanephore oder ein Reliefbild mit der Geburt Christi.³⁷ Allerdings waren mit solchen Repräsentationsobjekten im armen, kriegerschütterten Land Tirol zu Beginn des 19. Jahrhunderts wohl nur bedingt Geschäfte zu machen, weshalb sich Albaneder als zusätzlichem wirtschaftlichem Standbein auf die Geschirrkераmik-Produktion verlegte, ein Erwerbszweig, der seinerzeit allem Anschein nach sehr vorteilhaft verlief. Sein ruheloser und agiler Schöpfergeist sah sich nun unverhofft als zukünftiger schlichter Produzent von Alltagsware dahinvegetieren. Daher wohl sein Entschluss, diese Sparte so poco a poco aufzugeben.

Der Inhalt des Kauf- und Verkaufsvertrages vom 23. Februar 1805 ist nicht bekannt. Die neue Besitzerin hatte es sich offensichtlich ausbedungen, dass Albaneder als „Werkmeister“ die Produktionsleitung zumindest so lange innezuhalten habe, bis ein geeigneter Nachfolger für ihn einsatzbereit war. Ein solcher wurde schließlich auch gefunden, dem – wie es heißt – „an Stelle des Albaneder die Führung der Geschäfte bis 1809 überlassen war“³⁸, d. h. bis zu dem Zeitpunkt, an dem der erste aus der Hussl-Dynastie, der Schmiedemeister Alois Mar-

36 Vgl. Campe-Klapfer 1989, S. 55. Wieser 1903, S. 3.

37 Vgl. Campe-Klapfer 1989, S. 56. Wieser 1903, S. 8.

38 Wieser 1903, S. 10.

tin Hussl aus Achenrain bei Kramsach im Unterinntal, die Schwazer Steingutmanufaktur übernahm.³⁹

Indessen waren der Künstler und die Gräfin nicht untätig geblieben. Produktion und Vertrieb müssen nach dem Abschluss des Gesellschaftervertrages zumindest halbwegs floriert haben, denn schon nach weniger als einem Jahr, noch vor dem 4. Februar 1806, war es dem Leitungskonsortium möglich, am Ursulinengraben 8 in Innsbruck eine „Niederlage“ zu eröffnen. Zeugnis davon legt ein Preis-Courant ab, der durch glückliche Umstände wieder gefunden werden konnte⁴⁰ (siehe Abb. 4–7).

Der Vortext dieses mit „Ankündigung“ betitelten Warenkataloges enthält bemerkenswerte Aussagen: „Da die Steingutsfabrike Oberwaidach zu Schwaz, in ihrer Art die einzige, und mit / landesfürstlichem Privilegium dodirte Fabrike im Lande Tyrol, durch patriotische Handlungen, des Eigenthümers aufrechten Kredit, Mühe, und Unterstützung des bewerb- / samen Kunstfleißes, unter besonderer Oberleitung dann der Leitung des kunstbeflisse- / nen Werkmeisters Herrn Johann Albaneder dahin gediehen ist, dass man das verehr- / ungswürdige Publikum, sowohl im Fabrikorte zu Schwaz, als in der Niederlage zu / Innsbruck auf dem Ursulinengraben, zu versehen im Stande ist, so werden zu diesem / Ende die allerbilligsten Kurrent-Preise von den Tafel-Servicen für 6, 12, und 24 / Personen, dann von allen einzelnen Artikeln angemerkt.

Die Fabrike empfiehlt sich demnach der gütigen Zusprache in großen, und kleinen Bestel- / lungen bestens mit der ergebensten Versicherung, dass man sowohl in Rücksicht der / gut feuerhaltigen Gattung des Geschirrs, als der modernen Façon, und sehr billigen / Preisen alles anwenden werde, um die volle Zufriedenheit sowohl des Inn- als Aus- / landes zu verdienen.“

Dem dezidiert aufgeschlüsselten Warenangebot folgt als Nachsatz: „Schließlich ersucht man die gefälligen Bestellungen unter der Adresse zu machen / An die Steingut-Fabriks-Produkten: Verschleiß-Commission zu Innsbruck auf / dem Ursuliner Graben Nro. 8. – / oder / An die Steinguts-Fabrik Oberwaidach zu Schwatz. / Schwatz den 4ten Hornung 1806. / Die Vorstehung der Steinguts-Fabrike / zu Oberwaidach.“

39 Vgl. Campe-Klapfer 1989, S. 72 f. Wieser 1903, S. 11.

40 Ich danke Herrn Martin Bitschnau, Innsbruck, dass er mir diesen seltenen Warenkatalog zugänglich gemacht hat; vgl. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck FB Dip. 994, fol. 287–290. – Campe-Klapfer 1986, S. 63 f.

A n k ü n d i g u n g .

Da die Steingutfabrik Oberwaibach zu Schwaz, in ihrer Art die einzige, und mit landesfürstlichem Privilegium habirte Fabrik im Lande Tyrol, durch patriotische Handlungen, des Eigentümers, aufrechten Kredit, Mähe, und Unterstützung des bewerkfamten Kunstfleißes, unter besonderer Oberleitung, dann der Leitung des kunstbestimmten Werkmeisters Herrn Johann Alvaeder dahin gediehen ist, daß man das verehrungswürdige Publikum, sowohl im Fabriorte zu Schwaz, als in der Niederlage zu Innsbruck auf dem Ursulinergraben, zu versehen im Stande ist; so werden zu diesem Ende die allerbilligsten Current-Preise von den Tafel-Service für 6, 12, und 24 Personen, dann von allen einzelnen Artikeln angesetzt.

Die Fabrik empfiehlt sich demnach der gütigen Zusprache in großen, und kleinen Bestellungen bestens mit der ergebensten Versicherung, daß man sowohl in Rücksicht der gut feuerhaltigen Gattung des Geschirrs, als der modernen Façon, und sehr billigen Preisen alles anzuwenden werde, um die volle Zufriedenheit sowohl des Inn- als Auslandes zu verdienen.

Zahl der Stücker	Tafel-Service für 24 Personen	Current-Preis des							
		faconirten Geschirrs			glatten Geschirrs				
		das Stück		Zusätzen	das Stück		Zusätzen		
		fl.	kr.	fl.	kr.	fl.	kr.		
2	Suppen, Töpfe nebst Unterschüssel No. 1	2	33	5	6	—	—	4	—
2	kleinere dertl. idem	1	14	2	28	1	—	2	—
8	große ovale Schüssel	1	—	8	—	—	48	0	24
12	kleinere dertl.	3	30	6	30	—	24	5	48
8	große runde Schüssel	1	—	8	—	—	48	0	24
12	kleinere dertl.	3	30	6	36	—	24	5	48
4	Sawciens mit Unterschüssel	—	45	3	—	—	36	2	24
4	Saladiers	—	45	3	—	—	45	3	—
24	Consommé-Deckel mit Deckel	—	12	4	48	—	10	4	—
30	Magou-Schüssel	—	30	4	—	—	24	3	12
8	Suppen, Teller	—	14	7	—	—	13	6	30
170	Speise, Teller	—	13	36	50	—	12	34	—
12	Früchten, Teller	—	24	4	48	—	18	3	36
12	Consommé, Teller	—	40	8	—	—	24	4	48
4	Früchten Kördchen mit Unterschale	1	20	5	20	1	12	4	48
8	Salztafeln	—	10	1	20	—	9	1	12
320				114	52			97	34

Abb. 4 Seite 1 des Warenkataloges der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik von 1806. Nach Orig.

Zahl der Stücke	Tafel-Service für 12 Personen	Current-Preis des							
		faconirten Geschützes		glatten Geschützes					
		das Stück		das Stück					
		fl.	fr.	fl.	fr.				
2	Suppen-Topf nebst Unterschüssel No. 2	2	24	4	48	2	—	4	—
4	große ovale Schüssel	—	54	3	36	—	45	3	—
4	kleinere dertu	—	48	3	12	—	30	2	24
4	große runde Schüssel	—	54	3	36	—	45	3	—
4	kleinere dertu	—	48	3	12	—	30	2	24
4	Sauciers mit Unterschüssel	—	24	1	36	—	18	1	12
2	Saladiers	—	45	1	12	—	30	1	12
12	Commané-Becher mit Deckel	—	12	2	24	—	10	2	—
4	Roggen-Schüssel	—	30	2	—	—	24	1	30
12	Suppen-Teller	—	14	3	30	—	13	3	15
72	Speis-Teller	—	13	15	30	—	12	14	24
6	Früchten-Teller	—	28	2	24	—	18	1	48
4	Confect-Teller	—	40	2	40	—	24	1	30
2	Früchten-Körbchen mit Unterschale	—	1	20	2	40	1	12	2
4	Salzflaseln	—	10	—	40	—	9	—	30
145				54	36			40	3

Zahl der Stücke	Tafel-Service für 6 Personen	Current-Preis des							
		faconirten Geschützes		glatten Geschützes					
		das Stück		das Stück					
		fl.	fr.	fl.	fr.				
1	Suppen-Topf nebst Unterschüssel No. 2	2	24	2	24	2	—	2	—
2	große ovale Schüssel	—	48	1	30	—	30	1	12
2	kleinere dertu	—	24	—	48	—	18	—	30
2	große runde Schüssel	—	48	1	36	—	30	1	12
2	kleinere dertu	—	24	—	48	—	18	—	30
2	Sauciers mit Unterschüssel	—	24	—	48	—	18	—	30
1	Saladiers	—	45	—	45	—	30	—	30
2	Roggen-Schüssel	—	24	—	24	—	24	—	24
8	Suppen-Teller	—	30	1	52	—	13	1	48
30	Speis-Teller	—	14	1	48	—	12	1	14
6	Früchten-Teller	—	28	2	36	—	18	1	12
1	Früchten-Körbchen mit Unterschale	—	1	20	1	20	1	12	1
2	Salzflaseln	—	10	—	20	—	9	—	18
64				22	17			18	50

Zahl der Stücke	Tafel-Service	Current-Preis des					
		faconirten Geschützes		glatten Geschützes			
		das Stück		das Stück			
		fl.	fr.	fl.	fr.		
1	Suppen-Teller	—	14	—	13	—	—
1	Speis-Teller	—	13	—	12	—	—
1	kleinere rundes Teller	—	10	—	8	—	—
1	Früchten-Teller	—	24	—	18	—	—
1	Confect-Teller	—	40	—	24	—	—
1	große runde Schüssel No. 2	—	—	1	—	—	48
1	von : : dertu	—	—	—	—	—	45
1	von : : dertu	—	—	—	—	—	30
1	von : : dertu	—	—	—	—	—	30
1	große ovale Schüssel	—	—	1	—	—	48
1	von : : dertu	—	—	—	—	—	45
1	von : : dertu	—	—	—	—	—	30
1	von : : dertu	—	—	—	—	—	30
1	Suppen-Topf ohne Unterschüssel No. 1	—	—	2	—	—	10
1	dertu	—	—	1	44	4	24
1	dertu	—	—	1	18	1	24
1	dertu	—	—	1	—	—	48
1	dertu	—	—	—	—	—	30
1	dertu	—	—	—	—	—	24
1	Sauciers mit Unterschüssel	—	—	—	—	—	45
1	Früchten-Körbchen sammt Unterschale	—	—	1	20	—	12

Abb. 5 Seite 2 des Warenkataloges der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik von 1806. Nach Orig.

Zahl der Stück	Beschreibung	glattes Geschirr.	
		R.	Te
I	Große Keilschüssel ohne Deckel No. 1	4	50
I	von	—	50
I	von	—	40
I	von	—	35
I	von	—	22
I	von	—	15
I	größere Suppentischel ohne Deckel	—	18
I	kleinere detto	—	12
I	gar kleine detto	—	9
I	Salzler No. 1	—	45
I	ditto	—	30
I	ditto	—	24
I	Kaffee-Kanne von erster Gattung No. 1	—	—
I	ditto	—	48
I	ditto	—	38
I	ditto	—	30
I	ditto	—	24
I	ditto	—	18
I	Kaffee-Kanne von zweiter Gattung	—	48
I	ditto	—	36
I	ditto	—	24
I	ditto	—	18
I	ditto	—	15
I	Kaffee-Kanne von ordinari Gattung	—	12
I	ditto	—	30
I	ditto	—	30
I	ditto	—	24
I	ditto	—	18
I	ditto	—	12
I	ditto	—	9
I	Kaffee-Schale	—	—
I	Chocolato-Deckel sammt Unterschale	—	12
I	Thee-Kanne	—	30
I	ditto	—	24
I	Zuckerdose	—	24
I	ditto	—	18
I	ditto	—	12
I	Wahlbrunnen No. 1	—	20
I	ditto	—	12
I	Schreibzeug	—	40
I	ditto	—	36
I	ditto	—	24
I	ovales Lador mit Kanne	—	24
I	rundes ditto	—	15
I	Barbierschüssel	—	54
I	Nacht-Lampe	—	18
I	frischer No. 1	—	2
I	ditto	—	30
I	rundes Nachtschälter	—	18
I	ditto	—	48
I	ditto	—	42
I	ditto	—	30
I	ovales ditto	—	30
I	Mangenschale mit Unterschale No. 1	—	30
I	ditto	—	24
I	Münzen-Vase	—	24
I	Waschzeug	—	30
I	Halbwaschzeug	—	20
I	Seiltuch	—	10
I	Schale mit Einsetzung zu 12 Farben	—	30
I	ditto zu 6 Farben	—	18
I	Kaffee mit Deckel No. 1	—	40
I	ditto	—	30
I	ditto	—	30
I	ditto	—	30
I	ditto	—	24
I	Consommé-Deckel mit Deckel	—	—
I	Keil auf 3 Räder zu Eier im Schmal No. 1	—	12
I	ditto	—	30
I	ditto	—	15
I	ditto	—	12
I	Ephorier	—	6

Abb. 6 Seite 3 des Warenkataloges der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik von 1806. Nach Orig.

Zahl der Schale		No.	glattes Geschirr	
			fl.	kr.
1	Apotheker-Diegl	1	—	30
1	detto	2	—	24
1	Dunstsch-Topf sammt Koff.	1	1	12
1	detto	2	—	24
1	Butterwanzl		2	6
1	Eyses-Einsatz mit 6 Schüsseln		1	49
1	detto	5	1	24
1	detto	4	1	12
1	detto	3		

Schlüsslich ersucht man die gefälligen Bestellungen unter der Adresse zu machen
 An die Steingut-Fabrik, Produkten-Verschleiß-Commission zu Innsbruck auf
 dem Ursuliner Graben No. 8. —
 oder
 An die Steingut-Fabrik Oberwaldach zu Schwaz.
 Schwaz den 7ten Hornung 1806.

Die Vorsetzung der Steingut-Fabrik
 zu Oberwaldach.

Abb. 7 Seite 4 des Warenkataloges der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik von 1806. Nach Orig.

Ein Besitzernamen taucht nicht auf; das wäre einer Reichsgräfin von Wolkenstein, geb. Gräfin Cavriani, verw. Gräfin Trapp, sicher unbotmäßig erschienen. Der renommierte Albaneder war ja schon als graue Eminenz im Vortext genannt worden.

Der Schwazer Warenkatalog von 1806 besteht aus einem rechteckigen, 38,2 cm hohen und 45,1 cm breiten, unbeschnittenen Bogen Büttenpapier, der hochmässig einfach gefalzt ist und somit über vier (unpaginierte) Seiten verfügt.

Angeboten werden zunächst Tafelservice für je 24, 12 und 6 Personen und zwar einmal als „faconiertes“ und zum anderen als „glattes Geschirr“. Dieser Offerte entsprechen exakt die Darstellungen der beiden Teller auf der Aquarell-Bildseite der Fest-Mappe von 1903, auf der

„Kunsterzeugnisse der Albaneder-Epoche“ gezeigt werden.⁴¹ Die Objekte selbst sollen beim Brand von Schwaz 1809 vernichtet worden oder in späterer Zeit verschollen sein⁴², weshalb die Frage offen bleibt, nach welchen Vorlagen Wieser seine Aquarelle anfertigte oder hatte anfertigen lassen. Auf jeden Fall wird – allen Unkenrufen des Festschriftautoren Franz Wieser und seiner Epigonin Maria Luise Campeiklapfer zum Trotz – mit dem erhalten gebliebenen Warenkatalog von 1806 und mit den beiden, wenigstens bildlich überlieferten Tellern klar, in welcher Qualität und Quantität – der Courant zählt über hundert verschiedene Formen auf – zu Zeiten der „Albaneder-Epoche“ in Schwaz Steingut produziert wurde.

Literatur

- Adreßbuch der Keram-Industrie in Deutschland etc. (Coburg ¹1883, ²1887, ³1890, ⁴1893, ⁵1896, ⁶1899, ⁷1902, ⁸1904, ⁹1906, ¹⁰1907, ¹¹1910, ¹²1913, ¹³1920, ¹⁴1922, ¹⁵1925, ¹⁶1927, ¹⁷1930, ¹⁸1932, ¹⁹1934, ²⁰1937, ²¹1941, ²²1949, ²³1954/55, ²⁴1959, ²⁵1963/64, ²⁶1971).
- Arch, Harwick W.: Hafner und Hafnerorte in Tirol. In: Das alte Hafnerhandwerk im Lande Tirol (Innsbruck ²1990), S. 17–42.
- Börner, J. C. H.: Die Bunzlauer Brauntöpferey. In: Der Patriotischen Gesellschaft für Schlesien neue oeconomische Nachrichten 2, 1781, S. 144–150.
- Campei-Klapfer, Maria Luise: Die Schwazer Majolika- und Steingutfabrik 1802–1938. Tiroler Wirtschaftsstudien 39. Innsbruck 1989.
- Köllensperger, Melitta: Schwazer Majolika 1883–1919. Ungedr. Diss. Salzburg 1984.
- Lippert, Inge: Geschichte der Feinsteinzeugfabrik Julius Paul & Sohn, Bunzlau (1893–1945). In: Nearchos 8–10, 2000/02, S. 11–170.
- Stecher, Albert: Zur Geschichte der Majolikafabrik in Schwaz. In: Tiroler Heimatblätter 13, 1935, S. 242–250.
- Wieser, Franz: Zur Geschichte der Schwazer Majoliken-, Steingut- u. Thonwaren-Fabrik (1801–1902). Schwaz 1903.
- Wratzfeld, Viktor: Schwazer Majolika 1801–1974. Ein kunstgeschichtlicher Überblick zur Majolika-Ausstellung 1974 in Schwaz. Schwaz 1974.
- Zanesco, Alexander: Hussl-Steingut aus Nordtirol und Bayern – Wirtschaftsgeographische und sozialhistorische Aspekte zur Steingutproduktion in Nordtirol und Bayern nach archäologischen und schriftlichen Quellen. Das Beispiel der Hussl-Betriebe in Schwaz (Tirol), Maierhofen (Niederbayern), Kelheim (Niederbayern) und Hopfgarten im Brixental (Tirol). Nearchos 6. Innsbruck 1998.

41 Vgl. Campeiklapfer 1989, Abb. 6.

42 Vgl. ebd.

Ursula Fesca – ein Leben für die Keramik. Eine Ausstellung im Ofen- und Keramikmuseum Velten

Monika Dittmar

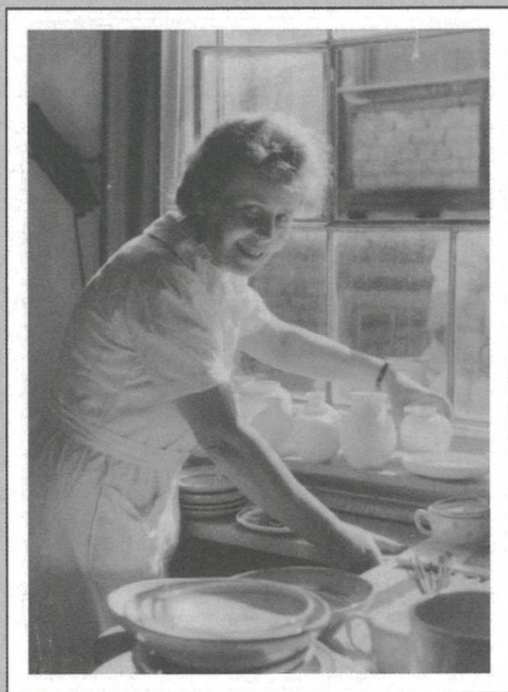
Das Ofen- und Keramikmuseum Velten zeigte im Jahr 2003 eine Ausstellung, die wohl zum ersten Mal überhaupt das Wirken von Ursula Fesca in den drei Steingutfabriken Velten-Vordamm, Elsterwerda und Wächtersbach in einer Präsentation vereinigte. Sowohl die Wächtersbacher als auch die Elsterwerdaer Arbeiten von Ursula Fesca waren zuvor schon an unterschiedlichen Standorten zu besichtigen gewesen: Wächtersbacher Steingut in Darmstadt, Gera, Fulda und Kassel im Jahre 2002, ebenso im Schlossmuseum Jever – hier speziell das Service „Haarlem“. Weiterhin waren ihre Elsterwerdaer Arbeiten Teil einer Ausstellung im Jahre 2000 im Atelierhof Werenzhain. In Velten gelang es jedoch, das zeichnerische und keramische Gesamtwerk aller drei Wirkungsstätten dieser unermüdlichen Künstlerin gemeinsam vorzustellen (siehe Abb. 1).

Das Ofen- und Keramikmuseum Velten hatte das Angebot erhalten, aus Familienbesitz den reichen zeichnerischen Nachlass sowie auch einige keramische Arbeiten aus der Wächtersbacher Zeit – denen allerdings der tägliche Gebrauch zu den familiären Mahlzeiten deutlich anzusehen war – in einer Ausstellung zu zeigen. Das Veltener Museum selbst besitzt zwar nur wenige Stücke von Ursula Fesca, doch es gelang, mit Hilfe von weiteren Leihgaben aus zwei umfangreichen Privatsammlungen einen umfassenden Einblick in das Schaffen dieser vielseitigen Keramikerin, also eines Lebens für die Keramik, ziemlich vollständig darzustellen.

Zu den überwiegend aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg aus Wächtersbach stammenden Arbeiten aus dem Besitz der Fesca-Familie kamen so auch Stücke aus Velten-Vordamm, ihrer ersten Wirkungsstätte, aus Elsterwerda, wo sie anschließend tätig war, sowie vor allem ihre frühen und interessanten Arbeiten aus Wächtersbach, jener Steingutfabrik, in der sie zwischen 1932 und 1965 arbeitete, in einer gemeinsamen Präsentation zusammen.

Die Produkte der drei Steingutfabriken Velten-Vordamm, Elsterwerda und Wächtersbach zwischen 1925 und 1965 stehen bis auf

OFEN- UND KERAMIKMUSEUM VELTEN



SONDERAUSSTELLUNG

„Ursula Fesca - ein Leben für die Keramik“

18. Mai bis 31. August 2003

Wilhelmstraße 32 · 16727 Velten · Tel.: 03304 / 31760
Dienstag bis Freitag 11 - 17 Uhr, Samstag bis Sonntag 13 - 17 Uhr
www.ofenmuseum-velten.de

Abb. 1: Plakat der Ausstellung „Ursula Fesca – ein Leben für die Keramik“ im Ofen- und Keramikmuseum Velten, 2003

wenige Ausnahmen beispielhaft für preiswertes, meist formschönes und modernes Gebrauchsgeschirr. An diesem maschinell in hoher Serie gefertigten Steingut aller drei Fabriken wurden Schablonen- und

Spritzdekore, Mattglasuren, aber auch die transparenten glänzenden Glasuren aufgebracht. Die frühen Malereien von Ursula Fesca reichten von konzentrischen Kreisen bis zur graphischen Gestaltung, die an Künstler wie Wassily Kandinsky¹ erinnert. Nahezu alles ist in dem Gesamtnachlass nachzuweisen: Richtungsweisendes der 20er und frühen 30er Jahre genauso wie Volkstümeleien aus den späten 30er Jahren oder die inzwischen wieder sehr beliebten asymmetrischen Gestaltungen der 50er Jahre. Ursula Fesca hat jeweils die Produktion dieser Steingutfabriken maßgeblich beeinflusst und künstlerisch vorangetrieben. Insbesondere der graphische Nachlass kündigt vom unendlichen Fleiß und dem Talent dieser Künstlerin, wobei natürlich nicht alles, was als Entwurf vorhanden ist, dann auch in Serie gegangen ist. Einige Produkte waren – vor allem aus der Wächtersbacher Produktion – manchmal zu stark vom jeweiligen Zeitgeschmack geprägt. Nicht selten musste sich Ursula Fesca den ökonomischen Zwängen des Vertriebs beugen. Trotzdem hat sie 40 Jahre ihres Lebens nicht nur vielfältigste Keramik entworfen, sie hat auch das gesamte Erscheinungsbild ihrer drei Wirkungsstätten nachhaltig geprägt.

Dabei stand am Anfang der beruflichen Entwicklung von Ursula Fesca keineswegs fest, dass sie sich jahrzehntelang mit Keramik – und dabei speziell mit Steingut – beschäftigen würde. Ihre berufliche Entwicklung hätte sich auch in der Zeichenkunst vollenden können. Ihre frühen Skizzen zeigen ein beachtliches zeichnerisches Talent, das durch ihr Studium in Dresden und Berlin gefördert wurde, und so war es schon ein großer Sprung vom Unterricht im Akt- und Porträtzeichnen bei Prof. Willi Jaeckel (1888–1944) bis zum Eintritt in die schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandene Steingutfabrik in Vordamm an der Netze, diesem Unternehmen, das seit 1908 unter der Leitung von Dr. Hermann Harkort (1881–1970) stand (siehe Abb. 2 + 3).²

In dem recht umfangreichen Familienarchiv der Geschwisterkinder Ursula Fescas findet sich leider kein persönlicher Hinweis, warum sich die junge Künstlerin ab 1924 endgültig und für die nun folgenden 40 Jahre bis zu ihrer Pensionierung dem Steingut verschrieb. Dem vorausgegangen war eine Spezialisierung während des Studiums auf die

1 Vgl. Bilanz, Karla: Ursula Fesca und die Keramik im Elbe-Elster-Raum. Herzberg/E. 2000, S. 40.

2 Eine ausführliche Geschichte dieser Steingutfabrik hat Michael Kossow in: Märkische Tonkunst. Berlin und Brandenburg. Keramik der 20er und 30er Jahre, 1992 verfasst.



Abb. 2 Skizze von Ursula Fesca, um 1921

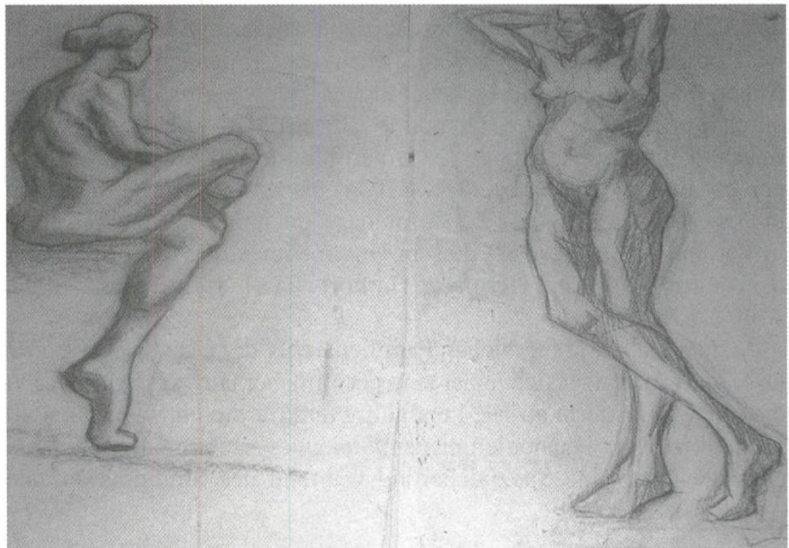


Abb. 3 Skizze von Ursula Fesca, um 1923

Fachrichtung Keramik bei Hermann Harkort, der die begabte Absolventin dann in die von ihm geleitete Steingutfabrik in Vordamm holte. Im Übrigen war Hermann Harkort ein exzellentes Beispiel eines Unternehmers, der junge Künstler ohne große Berufserfahrung, natürlich neben bereits namhaften Künstlern, in seinem Betrieb beschäftigte und so förderte – so geschehen eben schon 1924 mit Ursula Fesca im Vordammer Werk und u. a. drei Jahre später mit Hedwig Bollhagen (1907–2001) im Veltener Zweigwerk des Unternehmens.

Für den eingeschlagenen Weg in die Keramik nimmt die Familie außer der Spezialisierung während ihrer Ausbildung auch wirtschaftliche Gründe an, was sicher richtig ist. War doch das Familieneinkommen der Fescas – Ursula war das zweite Kind von insgesamt sechs Geschwistern – so knapp bemessen, dass sie ernsthaft danach streben musste, finanziell auf eigenen Füßen stehen zu können. Bis zum Ersten Weltkrieg konnte die Familie zwar vom Erlös einer einst vorhandenen Fabrik in der Berliner Chausseestraße, jener berühmten Straße, in der auch Borsig seine ersten Lokomotiven baute, noch recht gut leben. Danach gab es nur noch das Einkommen des Vaters als Forstbeamter in Hohenbucko, Lübben und Driesen für die vielköpfige Familie. In Hohenbucko, Kreis Schweinitz (Sachsen) kam Ursula Fesca am 1. März 1900 zur Welt und lebte als Kind noch in diesem finanziell sorgenfreien Umfeld.³ Nach Hohenbucko und Lübben wurde der Vater nach Driesen versetzt. Diese Wirkungsstätte des Vaters in Driesen ist dann sicher auch ein Schlüssel zum Beginn der beruflichen Laufbahn der Tochter ab 1924, denn Driesen und Vordamm waren nur wenige Kilometer voneinander entfernt, wobei Driesen südlich und Vordamm nördlich der Netze gelegen war.

In dem reichen zeichnerischen Nachlass von Ursula Fesca finden sich leider nur wenige erhaltene Entwurfszeichnungen der Vordammer Zeit, obwohl sie dort „kunstgewerbliche Leiterin“ war, wie Wilhelm Glöde in dem Artikel „Vom Tonklumpen zum Tassenkopf. Neuzeitliche märkische Keramik“ über das größte Industrieunternehmen des Netzebruches im Oktober 1925 schrieb: „In einem freundlichen Atelier haust Fräulein Fesca, die kunstgewerbliche Leiterin. An einem

3 Von Dr. Klaus Strohmeier, einem der Neffen von Ursula Fesca, stammte der größte Teil der in der Ausstellung gezeigten Dokumente und Zeichnungen. Er hat auch eine detaillierte Arbeit über das Leben seiner Tante begonnen, die zur Zeit noch als Manuskript vorliegt. Diesem sind die persönlichen Daten und Fakten zur Kindheit und Jugend von Ursula Fesca entnommen.

bescheiden ausschauenden Tisch, auf dem Palette und Pinsel, Spachtel und Stift ihren Ruheplatz haben, werden Form und Farben für all die vielen hundert verschiedenartigen Erzeugnisse des Werkes geschaffen und ausprobiert.“⁴ An diesem bescheidenen Vordammer Tisch entwickelte „Ursula Fesca ein neues Formenrepertoire, baute Schablonendekore und Krakeleeglasuren weiter aus, fertigte bemalte Zinnglasuren, führte einfarbige Mattglasuren und Spritzdekore ein“, wie Imke Ristow schrieb.⁵ Erhalten aus der Vordammer Zeit Fescas sind Zeitschriftenartikel, ein Skizzenbuch, Blätter mit Zeichnungen für ein Kindergeschirr, das auch auf der Ausstellung „Märkische Keramik“ im Berliner Kunstgewerbemuseum 1925 ausgestellt war und in der Keramischen Rundschau als „reizendes Kinderservice aus Steingut mit Kinderszenen in Schablonendekor“ beschrieben wurde.⁶ Leider

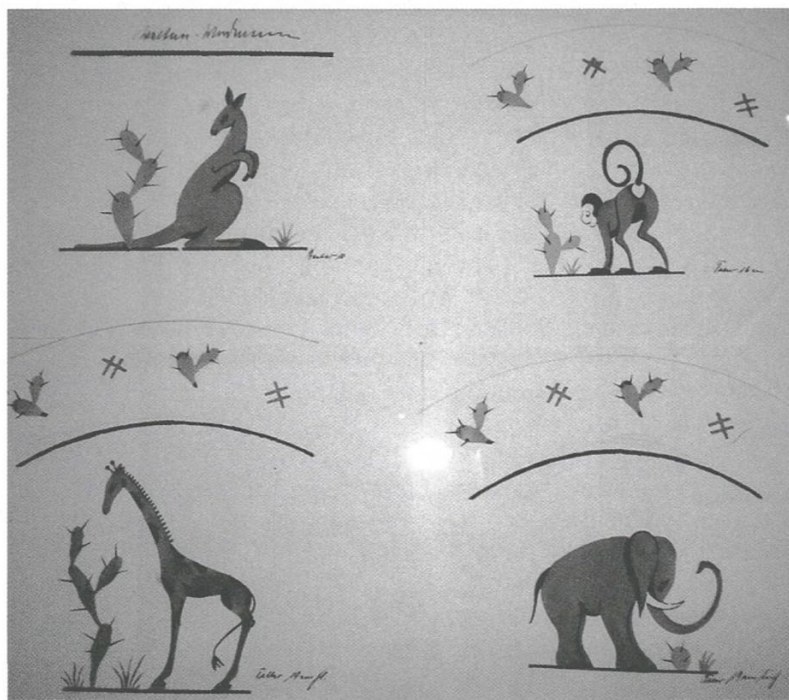


Abb. 4 Entwürfe für ein Kindergeschirr von Ursula Fesca für die Steingutfabriken Velten-Vordamm, Werk Vordamm, um 1925

war dieser Artikel nicht mit Bildmaterial versehen. In der Zeitschrift „Die Schaulade“ von 1928 sind hingegen einige Stücke abgebildet⁷,

die eine Zuordnung der von ihr in der Zeit 1925 bis 1928 in Vordamm geschaffenen Keramik ermöglichen. Einige der abgebildeten Arbeiten konnten auch in der Ausstellung in Velten 2003 gezeigt werden. Leider gelang es bei der Vorbereitung der Ausstellung in Velten nicht, Stücke des Kinderservices ausfindig zu machen. Hingegen konnten einige ihrer Arbeiten wie die kleine Kanne, zu der es ein Entwurfsblatt gibt (siehe Abb. 5), einige Schalen mit Streifen sowie Arbeiten, von

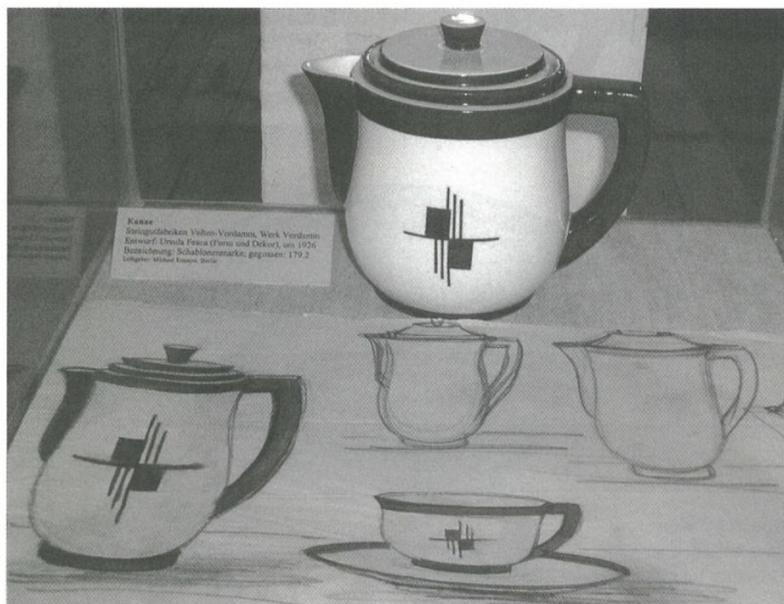


Abb. 5 Kanne
Steingutfabriken Velten-Vordamm, Werk Vordamm
Entwürfe und Ausführung: Ursula Fesca, um 1925

denen es ziemlich gesichert ist, dass Ursula Fesca Form oder Dekor oder beides entworfen haben könnte, aus dem Besitz eines Sammlers gezeigt werden. Sehr interessant sind auch die verschiedenen Schalen mit drei Füßen (siehe Abb. 6 + 7), die sowohl bei Ursula Fesca in Vor-

- 4 In: Warthe-Zeitung, Landsberg a. d. Warthe, Nr. 153 vom 4. Oktober 1925.
- 5 Ristow, Imke: Neuzeitlich Formen und Dekore. Die späten zwanziger und dreißiger Jahre. In: Wächtersbacher Steingut. Die Sammlung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen. 2001, S. 85.
- 6 Keramische Rundschau, 33. Jg., Nr. 43 vom 22. Oktober 1925.
- 7 Die Schaulade, 4. Jg. H. 1 vom 12. Januar 1928.

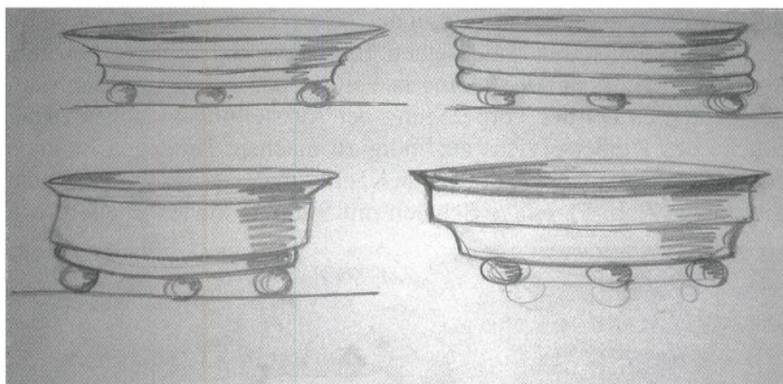


Abb. 6 Schalen
 Steingutfabriken Velten-Vordamm, Werk Vordamm
 Entwürfe und Ausführung: Ursula Fesca, um 1925

damm als auch im Veltener Werk der Steingutfabriken sowie bei Margarete Heymann nachzuweisen sind. Margarete Heymann, verh. Löbenstein, hatte in dem nahe zu Velten gelegenen Dorf Marwitz 1923 die „Haël-Werkstätten für künstlerische Keramik“ gegründet. (Am 1. Mai 1934 eröffnete Hedwig Bollhagen, die 1927–1931 in den Steingutfabriken Velten-Vordamm, Werk Velten gearbeitet hatte, zusammen mit Dr. Heinrich Schild auf dem gleichen Gelände die bis in die Gegenwart noch produzierenden HB-Werkstätten für Keramik.)

Ob Ursula Fesca wie Charlotte Hartmann, Elisabeth Dörr, Louise Harkort, Antonie Mutter oder Hedwig Bollhagen selbst im Veltener Zweigwerk der Steingutfabriken tätig war, ist nicht bekannt. Ein Antwortbrief von Hedwig Bollhagen aus den 90er Jahren an die Familie Fesca auf diese Frage verneinte diese zwar, jedoch hat Hedwig Bollhagen erst 1927 die Arbeit in Velten aufgenommen, als Ursula Fescas



Abb. 7 Schale, Dose und Untersetzer
Steingutfabriken Velten-Vordamm, Werk Vordamm
Entwurf und Ausführung: Ursula Fesca, um 1925

Tätigkeit in Vordamm kurze Zeit darauf endete. Sie können sich vermutlich aus diesem Grund kaum begegnet sein. Es bleiben Vermutungen, einige Stücke aus dem Veltener Zweigwerk weisen eine gewisse Ähnlichkeit mit Arbeiten von Ursula Fesca an ihren späteren Produktionsstandorten auf. Es ist auch zu fragen, ob die moderner Keramik gegenüber sehr aufgeschlossene Keramikerin Fesca nicht den Kontakt mit den in Velten tätigen Bauhauskünstlern Theodor Bogler und später Werner Burri gesucht haben könnte. Es spricht einiges dafür, dass es mindestens Besuchs- wenn nicht auch Arbeitskontakte zwischen Vordammer und Veltener „Teams“ gegeben haben muss.

1928 bis 1931/32 war Ursula Fesca in Elsterwerda tätig, anfangs offensichtlich noch der Vordammer Gestaltungsart verpflichtet, veränderte sie jedoch ihren Stil beträchtlich. Trotz vieler eigener Zitate glaubt man auf den ersten Blick kaum, dass die dann entstandenen Dekore von der gleichen Künstlerin stammen. Die Farben sind nicht mehr so kontrastreich, die Pinselführung weicher, die Glasuren meist mattglänzend. Von Karla Bilang gibt es eine fundierte Veröffentlichung zur Keramik des Elbe-Elster-Raumes, und da Elsterwerda ja an der Einmündung der Pulsnitz in die Schwarze Elster liegt, hat sie sich auch intensiv mit der von Fesca in diesen Jahren entworfenen Keramik beschäftigt und ihre Arbeiten in diesem Heft kenntnisreich und ausführlich beschrieben.⁸

Bis 1815 war Elsterwerda sächsisch, danach preußisch und ist heute brandenburgisch. Seit 1900 existierte die Steingutfabrik Elsterwerda

GmbH, die sich von Anfang an durch eine „schöne Collection und einige recht geschmackvolle Neuigkeiten“ auszeichnete, wie die Fachpresse bereits im zweiten Jahr ihres Bestehens die Fabrik lobte.⁹ Ursula Fesca arbeitete nur drei Jahre in Elsterwerda als Dekorgestalterin. Formgestalter war der in nur wenigen Jahren in vielen Steingutfabriken tätige Siegfried Möller (1896–1970),¹⁰ die Glasuren schuf Franz Eggert, der Fesca auch später in Wächtersbach bis 1962 zur Seite stand. Dieses „Trio“ schuf zusammen mit Gret Gottschalk, Carola Gehl und Dorothea Langguth¹¹ in diesen wenigen Jahren einen unvergleichlichen Reichtum an Neuerungen, und mit Ursula Fesca gelang der „Anschluß von Elsterwerda an die zeitgenössische künstlerische Keramik“.¹²

Leider sind von der Zeit Ursula Fescas in Elsterwerda nur wenige zeichnerische Entwürfe erhalten geblieben. Die Zeitschrift „Die Schaulade“ veröffentlichte jedoch Artikel sowie Werbeseiten zu Elsterwerdaer Steingut, lobte die „gesunde Neuzeitlichkeit“¹³ der Keramik, und diese Artikel enthielten – was als Quelle nach über 70 Jahren besonders wichtig ist – mehrere Abbildungen, die es bei der Ausstellungsvorbereitung ermöglichten, die Arbeiten Ursula Fesca zuzuordnen (siehe Abb. 8+9).

Das, was in Elsterwerda übrigens auch nach dem Weggang von Siegfried Möller, Ursula Fesca und Franz Eggert von den 30er Jahren bis in die 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts das damalige Werk verließ, war immer noch zweckmäßiges und funktionales Gebrauchsgeschirr; eine steilwandige Stapelware erhielt sogar Preise für gute Formgestaltung im In- und Ausland.

Kurz vor dem 100. Geburtstag der Wächtersbacher Steingutfabrik im Jahre 1932 wechselte Ursula Fesca ins Hessische Land. Von diesem Wechsel versprach sie sich ganz sicher neue künstlerische Möglichkeiten in einem renommierten größeren Unternehmen. Hier hatte es in den letzten Jahren aus ökonomischen Zwängen bereits einen „Machtwech-

8 Vgl. Bilanz, a. a. O., S. 34–42, dort detaillierte Beschreibung einzelner Produkte von Ursula Fesca.

9 Vgl. ebd., S. 25.

10 „Von 1923–1935 war Möller in 5 Steingutfabriken tätig ...“ In: Märkische Tonkunst, a. a. O., S. 214.

11 Vgl. Ristow, a. a. O., S. 85.

12 Bilanz, a. a. O., S. 33.

13 Siepen, Bernhard: Gesunde Neuzeitlichkeit in der Keramik. In: Die Schaulade, 5. Jg., H. 14, 1929.

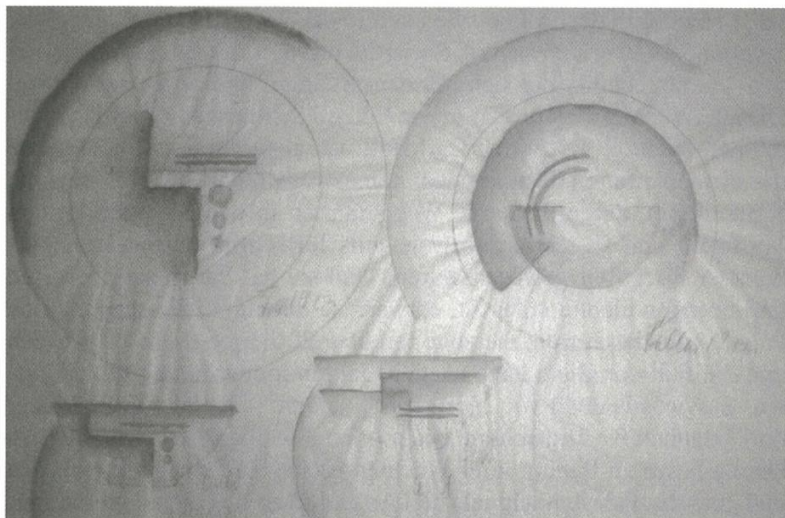


Abb. 8 Entwürfe für Teller und Tassen von Ursula Fesca für die Steingutfabrik Elsterwerda, 1928–1931



Abb. 9 Schale, Vase und Dose
Steingutfabrik Elsterwerda
Entwurf und Ausführung: Ursula Fesca, 1928–1931

sel¹⁴ sowohl in der Dekor- wie auch in der Formgestaltung gegeben. Schon ab 1930 waren bereits Spritzdekore verstärkt angewandt worden – eine Technik, die sich mit dem Steingut hervorragend vertrug. Die alte Wächtersbacher Garde wie Eduard Schweitzer, Christian Neureuther, Heinrich Diehl und Carl Bull war abgetreten, und nun setzte die Firmenleitung auf eine neue, keineswegs mehr ganz unbekanntere Keramikerin, deren bisherige Weggefährten in den Steingutfabriken Vordamm und Elsterwerda die jeweils fortschrittlichsten Keramik-künstler ihrer Zeit gewesen waren. Und sie hat die in sie gestellten Erwartungen nicht enttäuscht, entwarf sie doch in kürzester Zeit eine Palette von Geschirren, die zum Teil über 20 Jahre produziert wurden und die sich vor allem auch nach 20 Jahren immer noch gut verkauften. Services-Namen wie „Haarlem“, „Bonn“, „Köln“ und „Düsseldorf“ standen für formschöne und moderne Steingutgeschirre, die von Ursula Fesca zu Beginn ihrer Wächtersbacher Zeit entworfen wurden und „die der Fabrik nochmals den Anschluß an das damalige internationale kunstkeramische Geschehen sicherten“¹⁵ (siehe Abb. 10). Sie blieben zwar viele Jahre im Angebot und wurden auch mit sicher von der Künstlerin dafür nicht vorgesehenen Dekoren versehen – wenn der Vertrieb der Überzeugung war, dass blaue Punkte auf dem Haarlemer Geschirr oder ein dichtes blaues Blumendekor auf „Düsseldorf“ die Mehrheit der Kunden ansprechen könnte, dann boten die Wächtersbacher eben dieses an (siehe Abb. 11). 1934 bis 1937 schuf sie die weit verbreiteten Geschirrformen „Gertrud“ und „Irmgard“, „Aachen“ und „Wesel“. Das waren überaus beliebte Geschirre, die die Wächtersbacher Formensprache faktisch in fast jedem Haushalt vor dem Zweiten Weltkrieg vertraten.

In der Zeit des Zweiten Weltkrieges selbst war Ursula Fesca aus gesundheitlichen Gründen aus der Wächtersbacher Steingutfabrik ausgeschieden und trat erst 1947 – dann aber bis zu ihrer Pensionierung 1965 mit ganzer Kraft – wieder in die Fabrik ein. Zwischen 1947 und 1952 schuf sie ein reich dekoriertes Steingut: Neben den großen und unzähligen kleinen geometrisch oder floral gemusterten Tellern und Schalen entstanden auch die „Holländerfliesen“ und die schon aus den späten 30er Jahren stammenden und nun wieder in die Produktion auf-

14 Vgl. Frensch, Heinz und Lilo: Wächtersbacher Steingut, Königstein i. Taunus 1978, S. 79.

15 Frensch, a.a.O., S. 80, vgl. auch Sabine Zühlcke in: www.schlossmuseum/waechtersbach/index.html, die dort eine ausgezeichnete Demonstration der Entwicklung des Geschirrsortiments „Haarlem“ zwischen 1932 und 1964 gibt.

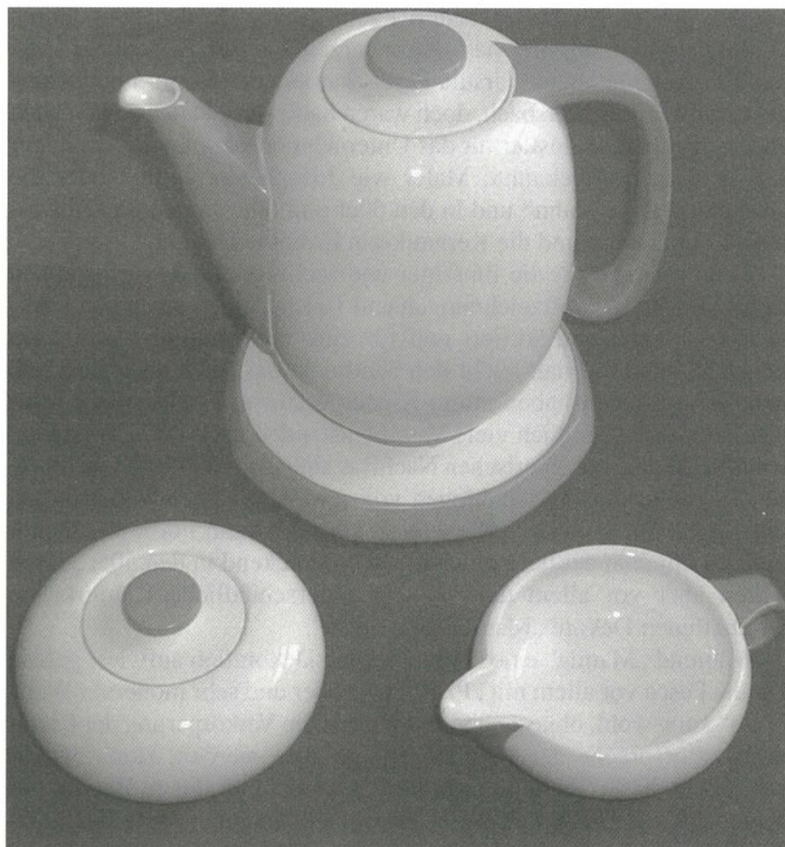


Abb. 10 Modell „Düsseldorf“: Kanne, Milchkännchen und Zuckerdose
Steingutfabrik Wächtersbach
Entwurf: Ursula Fesca, 1932

genommenen „Hessenteller“. Diese wurden in großer Stückzahl in der Bundesrepublik verkauft und waren offensichtlich so bekannt und für Wächtersbach so typisch, dass viele der Ausstellungsbesucher in Velden 2003 erzählten, sie hätten sie mit Freude nach mehr als 50 Jahren wiedererkannt. Das Formenrepertoire wuchs in diesen Jahren rapide – jedoch nicht immer an Qualität – um unendlich viele Engel und Hasen, Dosen mit Äffchen und Weihnachtsteller-Entwürfe. Alles, was im Zweiten Weltkrieg untersagt war zu produzieren, so jegliche Ziergefäße, ja sogar ganze Services, entstand nun nach Kriegsende in der Steingutfabrik – und Wächtersbach konnte mit seinen 260 Beschäftig-

ten den großen Nachkriegsbedarf kaum decken. In den 50er Jahren verdoppelte sich folglich die Mitarbeiterzahl bis zum Höhepunkt 1957 mit 500 Beschäftigten.¹⁶ Ursula Fesca war leitende Form- und Dekor-gestalterin in Wächtersbach, doch waren natürlich zu allen Zeiten auch andere namhafte Künstler für das Unternehmen tätig: In den dreißiger Jahren waren es bekannte Maler wie Joseph Correggio¹⁷ oder die Gestalterin Dina Kuhn¹⁸ und in den 50er und 60er Jahren die Entwerferin Laura Nonni und die Keramikerin Erdmute Hennig.

Wenn man die für die fünfziger und sechziger Jahre vorliegenden Entwürfe, die Bleistiftzeichnungen und Tuschezeichnungen von Ursula Fesca durchsieht, sortiert und für eine Präsentation zuzuordnen versucht, gewinnt man leicht den Eindruck, dass sich auch ihr Fleiß nahezu verdoppelt haben muss. Kindergeschirre, Fischterrinen, Blumenteller und unendlich viele Vasen entstanden nach ihren Vorgaben. Erhalten in dem zeichnerischen Nachlass sind u. a. Entwürfe von diversen Dekoren, die sie Schablonen von jeweils gleichen Vasenformen unterlegte, um so besser erläutern zu können, wann Form und Dekor optimal miteinander harmonierten. Beeindruckend in den 50er Jahren waren aber vor allem die für sehr unterschiedliche Käuferkreise geschaffenen Dekore „Manila“ und „Pisa“.

Während „Manila“ eine überaus reiche Dekoration aufwies, gelang Ursula Fesca vor allem mit „Pisa“ ein großer und sehr moderner Wurf: „Pisa“ kann wohl, ohne zu übertreiben, als die Verkörperung der Form- und Dekorsprache der 50er Jahre angesehen werden. Horst Makus schrieb zu dieser Technik: „Ursula Fesca griff hier die zu Beginn des Jahres (1956) von der Firma C. Jaeger in Hilgert entwickelte Revultex-Technik auf, die durch die partielle Abdeckung der Objektoberfläche mit einer latexartigen Masse vor dem Eintauchen in die Glasur neuartige Flächen- und Streifendekore zuließ.“¹⁹

Erhalten sind Entwürfe über Entwürfe zwischen 1949 und 1965, die vom ungeheuren Fleiß einer Designerin künden, aber auch vom Verständnis für die Zwänge eines kaufmännischen Direktors in einer Steingutfabrik – nur Kunst ging einfach nicht. Trotzdem „bleibt ihre

16 Vgl. Makus, Horst: Die fünfziger Jahre. In: Wächtersbacher Steingut. Die Sammlung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen. 2001, S. 93.

17 Vgl. auch Frensch, a.a.O., S. 80: „Man wandte sich dabei vor allem an die Frankfurter Malerkolonie ... Joseph Correggio, Hanne Franke, Wilhelm Lefèvre ...“.

18 Vgl. Ristow, a.a.O., S 91.

19 Makus a.a.O., S. 96.

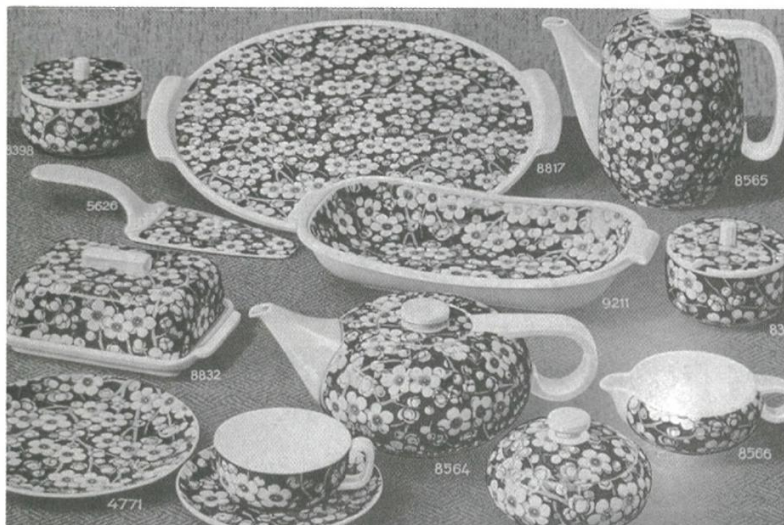


Abb. 11 Modell „Düsseldorf“ mit blau/weißem Dekor
 Steingutfabrik Wächtersbach, 1935 – um 1950
 Entwurf: Ursula Fesca, 1932

künstlerische Handschrift selbst dort unverkennbar, wo die ökonomischen Zwänge und die Rücksicht auf die Erfordernisse der Serienfertigung Konzessionen und Kompromisse verlangten.“²⁰

1965 verließ Ursula Fesca die „Steingutfabrik Otto Friedrich Fürst zu Ysenburg und Büdingen, Schlierbach über Wächtersbach“ und ging hoch geachtet und geehrt in Pension. Einer ihrer Verdienste war ganz sicher, dass sich die Wächtersbacher Steingutfabrik bis in die Gegenwart halten konnte. Heute heißen die Geschirre nicht mehr „Irmgard“ oder „Gertrud“, sondern „Wintermärchen“, „Indian Summer“ oder „Asia“²¹. Mit dem Namen von Ursula Fesca für alle Zeiten verbunden sind neben „Haarlem“ und „Pisa“ auch eine berühmt gewordene und vielfach kopierte Kräuterteesiebtaße von 1960 und die weit verbreitete Bürokanne „Tipsy“ von 1962.

„Die Schaulade“ schrieb vor Ursula Fescas Pensionierung, dass sie „eine der Stillen im Lande war, der Aufgabe verhaftet, die ihr Lebensinhalt wurde – gute saubere Keramik-Formen und -Dekore zu schaffen, mit denen Markt und Menschen etwas anzufangen wissen.“²² Zehn

²⁰ Ebd., S. 97.

²¹ Quelle: Zühlcke, www.schlossmuseum.de/waechtersbach/index.html.

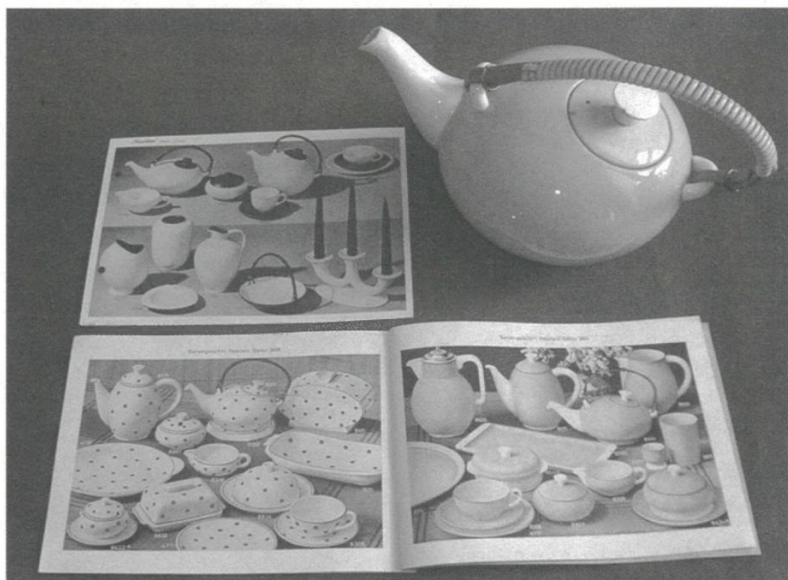


Abb. 12 Kanne „Haarlem“ und Musterblätter
Steingutfabrik Wächtersbach, 1932 – um 1950
Entwurf: Ursula Fesca, 1932

Jahre waren ihr noch vergönnt, ein Leben ohne Steingut zu führen –
Ursula Fesca starb 1975 in Schlierbach.

Literatur

- Bilang, Karla: Ursula Fesca und die Keramik des Elbe-Elster-Raumes. Herzberg/E. 2000.
Frensch, Heinz und Lilo: Wächtersbacher Steingut. Königstein i. Taunus 1978.
Kossow, Michael: Die Steingutfabriken Velten-Vordamm. In: Märkische Tonkunst. Berlin und Brandenburg. Keramik der 20er und 30er Jahre. 1992.
Makus, Horst: Die fünfziger Jahre. In: Wächtersbacher Steingut. Die Sammlung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen – Thüringen 2001.
Ristow, Imke: Neuzeitliche Formen und Dekore. Die späten zwanziger und dreißiger Jahre. In: Wächtersbacher Steingut. Die Sammlung der Sparkassen-Kulturstiftung Hessen – Thüringen 2001.
Strohmeier, Klaus: Ursula Fesca. Unveröffentlichtes Manuskript.

22 Die Schaulade, April 1965.

Zühlcke, Sabine: Wächtersbacher Keramik im Schlossmuseum Jever, in: www.schlossmuseum/waechtersbach/index.html

Keramische Rundschau, 1925

Die Schaulade, 1928, 1929, 1937, 1965

Warthe-Zeitung, 1925

Von der Praxis der Keramikforschung zu theoretischen Konzepten? Beispiele aus Österreich

Hermann Steininger

In der Keramik sehen wir als „Freunde der Keramikforschung“ ein wissenschaftliches Material, eine historische Quelle, die jeden von uns seit kürzerem oder längerem interessiert. Jedenfalls mir ging es so seit meiner Studienzeit. Ich habe es mir seinerzeit nicht träumen lassen, dass sie, die Keramik, mich sozusagen lebenslang – wenigstens bis jetzt – begleiten wird. Man muss schon vom Material ausgehend feststellen, dass so etwas wie Faszination darin liegt, sich damit zu beschäftigen. Als Studierender der Volkskunde wäre mir ja jedes Thema recht gewesen, hätte es sich im Rahmen der Museologie von mir positiv verwirklichen lassen. An ein Thema im Materialbereich Keramik hatte ich zunächst nicht gedacht, als mir mein Lehrer Leopold Schmidt in Wien das Dissertationsthema „Die münzdatierte Keramik des Mittelalters und der frühen Neuzeit“ gab, mit dem ich mich zuerst eher im wörtlichen Sinn „auseinandersetzte“ und das zunächst sehr komplex erschien. Es war mir ja auch nichts anderes übrig geblieben, als den Wunsch von Schmidt zu akzeptieren. Man muss sich hier und heute den damaligen Forschungsstand vergegenwärtigen, um zu erkennen, worauf ich mich damals trotzdem einließ. Recht gut hat das Gün-ter P. Fehring in seiner „Einführung in die Archäologie des Mittelalters“ geschildert, indem er schrieb: „... ausgehend von der Vor- und Frühgeschichte ... (haben) Richard Pittioni die ‚Industriearchäologie‘, ... die Burgenforschung und Mittelalter-Archäologie (1977) und Fritz Felgenhauer die burgen- und siedlungsarchäologischen Forschungen mit dem Begriff der Archäologie des Mittelalters vorange-trieben ... 1985 wurde die ‚Österreichische Gesellschaft für Mittelalterarchäologie‘ gegründet. Weitere, jedoch frühere Ansätze dazu gab es außerdem in Österreich bei Ausgrabungen im kirchlichen Bereich, die Rudolf Egger, Hermann Vetters und F. Miltner förderten.“ Aus der Sicht der Ansätze um 1960 war ich also mit meiner, bezeichnenderweise von der Volkskulturforschung gestellten Aufgabe, die münzdatierte Keramik aufarbeiten zu sollen, nicht gerade glücklich, ja man riet mir von kompetenter Seite mehrfach ab, diese Arbeit zu machen; sie habe

mit der traditionellen Fachspezifik nichts zu tun, bringe also fachlich nichts. Bloß in den Bereichen der Volkskunst hatte Keramik einen relativ hohen Stellenwert, fanden sich doch in vielen Museen und Sammlungen zahlreiche schöne, volkskünstlerisch oft hervorragende Zeugnisse handwerklicher Herkunft, deren umfassende Bearbeitung sich durchaus gelohnt hätte und die im musealen Bereich auch mein Interesse gefunden hätten. Doch damals war das Thema Volkskunst aus Zeitgeist-Gründen kaum modern. Es zeigte sich ganz allgemein folgendes Szenarium des Umgangs mit Keramik: Bloße Keramikforschung war damals und ist heute auch keine eigene Disziplin, die man für grundlegende, existentielle Fragestellungen heranziehen konnte. Sie entwickelte sich erst allmählich als Teilbereich der Mittelalter- und Nachmittelalterforschung. Jedoch wird Keramik von mehreren Disziplinen als wichtiges, aussagekräftiges Quellenmaterial angesehen. Insofern ist ihre Bedeutung für Fundsituationen und Befunde sehr wichtig. Fehring schreibt in diesem Zusammenhang: „Die archäologischen Sachquellen, erschlossen durch archäologische Methoden, überliefern zunächst historische Zustände; die historischen Schriftquellen, erschlossen durch historische Methoden, referieren dagegen auch und vor allem historische Vorgänge“ (Fehring, S. 14). Die regionale topographisch-bauliche Entwicklung und Hausausstattung wie Hausrat und Gerät, das tägliche Leben, die Produktion, Technikgeschichtliches (z. B. Töpferei) wird in den schriftlichen und sprachlichen Quellen kaum und in Details überhaupt nicht berührt. Durch die historische Volkskunde haben Sachquellen (Hausrat etc.) eine Deutung archäologischer Fundgegenstände öfters möglich gemacht und so ergänzten sich mitunter beide Disziplinen vielfältig. Kunstgeschichtliche Aspekte wie methodische Stilanalysen und Typenvergleiche spielten früher in der Keramikforschung als ästhetische Qualitäten eine viel größere Rolle als heute. In den letzten Jahren freilich hat die Vielzahl an Funden ästhetische Qualitätskriterien, weil sie schwer objektiv definierbar sind, in den Hintergrund gedrängt. Erwähnt habe ich schon, dass die Mittelalterarchäologie und jene der Neuzeit methodisch als Fortsetzung der vorgeschichtlichen, römischen und frühgeschichtlichen Archäologie anzusprechen ist. Wir sehen also, dass historische Keramikforschung erfolgreich aufgrund der vielfältigen Sachkulturüter einerseits nicht für sich allein betrieben werden kann, andererseits gab es bis zum Beginn der 60er Jahre sehr unterschiedliche Forschungsstände und Voraussetzungen für die spätere Entwicklung der mittelalterlichen und neuzeitlichen Sachkulturforschung. Leopold Schmidt

hatte diese Situation offensichtlich schon früh erkannt und wollte damals die Historisierung von verschiedenen Sachkulturgütern vorantreiben, was andere Wissenschaften, auch die Volkskunde, in dieser Intensität damals noch nicht leisten wollten oder konnten. Zu diesem Zeitpunkt, Anfang der 60er Jahre, kam es also zunächst darauf an, in Form einer Inventarisierung alle archäologischen Funde und Befunde, soweit dies ohne archäologische Prospektion und Grabung möglich war, zu erfassen. Es handelte sich hierbei um Funde in Museen, Sammlungen und aus Privatbesitz. Vor allem war dies Keramik, die bei ihrer Auffindung bereits kaputt oder dabei zerschlagen worden war, später sind solche wenig attraktive Belege im Zuge musealer Entwicklungen mitunter „verloren gegangen“. Auch die Aufsammlung archivalischer Nachrichten wurde forciert, und man bemühte sich, mündliche Traditionen zu erfassen. Eine systematische Erschließung neuer Funde und Befunde durch systematische Geländebegehungen war in meinem Fall aus verständlichen Gründen nicht in Erwägung gezogen worden, wohl aber boten sich als Nebenergebnis in praktisch allen zugänglichen Museen und Sammlungen Österreichs große Mengen bereits vorhandener Keramik an, freilich vielfach verscherbt, doch oft auch ergänzt bzw. in ganzen Stücken. Neben der münzdatierten Keramik hatte ich seinerzeit noch diese Gruppe von relativ ganzen Gefäßen etc. zu dokumentieren, was zum Teil nur lückenhaft gelang. Aus diesem umfangreichen Fundus an Informationen konnte ich dann 1963 die umfassende Arbeit fertig stellen, die erstmals datiertes Material von Gebrauchsware regional-chronologisch, statistisch ausgewertet vorlegte und mit von vornherein nicht datierter Ware verglich, womit zumindest Datierungskriterien entwickelt werden konnten. Diese Münzdatierung durch in- und beiliegende Münzen war für die Erarbeitung eines Chronologiesystems der österreichischen Keramik sehr ergiebig und ließ sich in späteren Jahren da und dort noch verfeinern und kritisch auswerten.

Ein sehr wichtiger Zugang zur Keramik erschloss sich weiters durch die Erstellung einer umfassenden Literaturdokumentation, die ich im Zusammenhang mit der oben erwähnten Materialvorlage aufzubauen hatte. Vor allem dadurch war es möglich geworden, mittelalterliche und neuzeitliche Funde und Befunde in Bezug zur Entwicklung der Keramikforschung zu bringen. Durch diese bibliographische Erfassung sämtlicher greifbarer österreichischer Literatur ließ sich nicht bloß die Wissenschaftsgeschichte der archäologischen Keramikforschung erschließen, sondern man kann damit auch die Wege der Kera-

mik-Rezeption gut nachzeichnen. Ich habe dies vor einigen Jahren ausführlich in einem Beitrag mit dem Titel „Keramikforschung in Österreich und die Erfassung ihrer Bibliographie“ darzustellen versucht, möchte dies hier aber noch pointierter vor dem Hintergrund Praxis versus Theorie verdeutlichen: Unter „Material aus der Praxis“ verstehe ich alles, was im Lauf der Zeit mehr oder weniger zufällig, meist ohne nähere Feststellung einer gesicherten Herkunft und ohne konzeptive Fundzusammenhänge aufgefunden worden ist. Daraus können schwerlich theoretische Konzepte abgeleitet bzw. entwickelt werden. Hingegen Material, das systematisch ergraben bzw. aus geordneten Fundzusammenhängen erhoben werden konnte, würde ich als gute Basis für die Erstellung weiterführender theoretischer Konzepte ansehen. Zuerst zu jenem Material, das ich aufgrund seiner geringen, eher verminderten Aussagekraft bloß als „praxisbezogen“ ansprechen möchte. Dazu gehören zahlreiche sehr unterschiedliche Fundmaterialien, vor allem solche, die von der jeweils zeitgenössischen Geschichtsforschung als ziemlich unwichtig eingestuft wurden – ein Zustand, der in manchen Forschungs- und Sammlerkreisen zum Teil bis in die 1960er Jahre andauerte, obzwar man seit etwa der Mitte des vorigen Jahrhunderts in Fundberichten, aber auch schon in der Literatur mittelalterliche und neuzeitliche Ware allmählich kennen und von älterer Ware zu unterscheiden gelernt hatte.

Anhand einer kurzen wissenschaftsgeschichtlichen Skizze lassen sich praxisbezogene bzw. theoretische Konzepte deutlich ablesen. Um die Jahrhundertwende beschäftigte man sich zum Teil auch mit kunsthistorisch wichtigen, keramikbezüglichen Themen wie etwa den hochmittelalterlichen Ziegelfußböden, ihren Dekors mit symbolischen zeittypischen Darstellungen aus der mittelalterlichen Literatur. Im Anschluss daran begann sich allmählich die Ortswüstungs- und Hausbergforschung zu entwickeln, deren dort aufgefundene Irdenware von ihren Ausgräbern – z. B. Moriz Hoernes, Ignaz Spöttl und Josef Szombathy – wohl richtig als aus der Babenbergerzeit stammend angesprochen wurde; man fand auch Keramik bei Burggrabungen und in Erdställen (M. Hoernes). Sogenannte „gestempelte Ware“ und große Vorratsgefäße aus Graphitton (M. Hoernes, Heinrich Richly) hat man um diese Zeit auch schon halbwegs richtig als mittelalterlich datiert, und man vermochte bald besser mittelalterliche Keramik von römischer und späterer Ware zu unterscheiden, während damals noch der bekannte Prähistoriker Matthäus Much die Fundorte solcher Keramik als „germanische Heiligtümer“ deutete. Derselbe Gelehrte hatte 1889

übrigens eindeutig mittelalterlichen Funden römische Herkunft attestiert! Man sieht also, manche älteren „Ergebnisse“ sind Stückwerk. Weitere Abhandlungen jener Zeit berichten über Fundstellen und den Gebrauch des Magerungsmittels Graphit (Alois Plessner) sowie über die Technologie von Bränden in speziellen Hafneröfen, unter anderem in Stoob im Burgenland (Johann R. Bünker), wobei rezente Praktiken traditioneller Hafnerei um die Jahrhundertwende beschrieben werden. Damals hatten auch einige Landesmuseen schon begonnen, im Rahmen ihrer schwerpunktmäßig historismusbezogenen Kunstgewerbesammlungen ihr Interesse auch der historischen Keramik zuzuwenden. So hat beispielsweise Kustos Alphons Haupolter im Salzburger Museum Carolino Augusteum eine Anzahl großer, graphithaltiger, schwarzgebrannter Flüssigkeitsbehälter, die mit ornamentalen Tonleisten auffällig verziert sind, wissenschaftlich bearbeitet, ohne deren Provenienz näher zu kennen. Dieses Material war mit charakteristischen Töpferstempeln versehen, zu denen sich in Ungarn Parallelen finden ließen, folglich dieses ungarische Material in die Nähe jener „Salzburger Ware“ gebracht und in der Folge versucht wurde, Zusammenhänge herzustellen. Es ist vor allem einem sehr eifrigen Publizisten, Alfred Walcher von Moltheim, zu verdanken, der sich im Rahmen seiner kunstgewerblichen Interessen bis weit in die 20er Jahre hinein immer wieder auch mit mittelalterlicher und neuzeitlicher Gebrauchskeramik befasste, wonach es aufgrund der Fülle seiner Fundvorlagen und zahlreichen Quellenanalysen möglich wurde, allmählich gesicherte Daten zu erhalten. Walcher von Moltheim hatte als Adeliger durch seine Kontakte einerseits Zugang zu zahlreichen, auch privaten Sammlungen im deutschen Sprachraum und darüber hinaus erhalten, andererseits konnte er sich allmählich selbst eine stattliche Keramiksammlung mit mittelalterlichen und neuzeitlichen Beständen aufbauen. Er war eine Zeit lang Berater beim Wiederaufbau der dem Grafen Wilczek gehörenden, in den Schwedenkriegen untergegangenen Burg Kreuzenstein (Niederösterreich), einem neoromantischen Bau. Ebenfalls verstand er sich als Förderer des 1911 gegründeten Niederösterreichischen Landesmuseums in Wien, dem er als Kurator zahlreiche ältere Keramik aus seinen privaten Sammlungen schenkte. Walchers zahlreiche Publikationen weisen ihn als Experten rheinländischer Keramik (Steinzeug, Bildquellenforschung, ...) aus, weiters jener des gesamten österreichischen Donaauraumes und seiner Nachbarlandschaften, wobei er sich besonders um die quellenmäßige Einbeziehung archivalischer Quellen bemühte, Fragen nach der absoluten und rela-

tiven Datierung stellte und sich nicht zuletzt auch mit den Problemen der Töpferzeichen und Töpfermarken auseinandersetzte; gerne befasste er sich mit renaissancezeitlicher Hafnerkeramik, Kacheln, Öfen und Bauplastik, aber auch mit Quellen für Keramik auf Bildern und in der Graphik. Weiters beschäftigte er sich mit der so genannten Gmünder Bauernfayence und anderer volkstümlicher Keramik und ihren Werkstätten, er wandte sich den so genannten Salzburger und Welser Fayencen zu und beschrieb schließlich mehrere Keramiksammlungen. Ihn interessierten nicht nur Fragen der Produzenten, sondern auch Handelsbeziehungen sowie der Komplex der Keramikpräsente und der spätere Verbleib historischer Stücke, die mitunter in Sammlungen bzw. Museen gelangt waren. Walcher-Moltheins Zusammenarbeit mit dem Niederösterreichischen Landesmuseum wurde bereits kurz gestreift. Aufgabe dieses Museums war es unter anderem, die niederösterreichische Landeskunde zu fördern; hier ging es auch darum, historische Sachkulturbelege für den Landesausbau und die Landesentwicklung der sich ab dem Hochmittelalter steigernden Siedlungstätigkeit im östlichen Österreich zu orten, aber auch um Belege für untergegangene Örtlichkeiten aufzuspüren, diese mittels Funden nachzuweisen und die daraus folgenden Befunde zu interpretieren. Prähistoriker wie z. B. Oswald Menghin, Franz Mühlhofer, dann vor allem Eduard Beninger und schließlich Richard Pittioni haben das Verdienst, die Öffentlichkeit verstärkt mit mittelalterlicher und neuzeitlicher Gebrauchskeramik bekannt gemacht zu haben. Seit den 1930er Jahren wurden insbesondere in den vom Bundesdenkmalamt als zuständiger Bodendenkmalbehörde herausgegebenen „Fundberichten aus Österreich“ zahlreiche Sachkulturfunde auch des Mittelalters und der Neuzeit publiziert, so dass im Lauf von einigen Jahrzehnten allmählich ein stattlicher Fundus von Keramik, und zwar aus ganz Österreich, systematisch bekannt gemacht werden konnte. Besonders die Lokalforschung schätzte diese Möglichkeit, vermehrt regionale Funde zu veröffentlichen bzw. davon Informationen zu erhalten sehr, und so haben seitdem auch zahlreiche Regionalforscher und Laien bei der Erfassung von Funden und der Erstellung von einschlägigen Dokumentationen in Kooperation mit dem Bundesdenkmalamt gerne mitgeholfen. Nur gelegentlich wurden keramische Sachzeugnisse weniger kompetent, dafür um so mehr spekulativ interpretiert und einseitige mythologische Deutungen, z. B. von Franz Kießling, einem deutsch-nationalen Forscher, festgeschrieben; solche Interpretationen freilich sind in Laienkreisen mitunter bis heute wirksam. 1937 erschien die bis dahin wohl umfangreichste Monogra-

phie über die Keramik einer Landschaft, nämlich des oberösterreichischen Zentralraumes um Wels. Ihr Verfasser, Ferdinand Wiesinger, war Kustos des Welser Stadtmuseums und als solcher aufgrund seiner eigenen Erfahrungen bereits mit stadarchäologischen Problemen vertraut und an archäologischen Zeugnissen der historischen Zeit interessiert. Seine umfassende bekannte Arbeit mit dem Titel „Die Schwarzhafner und die Weißhafner in Oberösterreich“ (1937) beinhaltet zahlreiches einschlägiges Material, illustriert mit vielen Bildern. Er beschreibt hierin verschiedene ländliche und städtische Hafnereien, ortet Hafnerzentren, definiert Keramikfunde qualitativ und macht den Versuch, Entwicklungsreihen zu bilden, eine Systematik, die heute als überholt gilt. Auch beschäftigte er sich mit verschiedenen bislang bekannt gewordenen Töpfermarken und näherte sich folglich Fragen der Funddatierung. Seit dieser Zeit erst haben manche Museen allmählich auch verscherbte Keramik zu sammeln begonnen, nachdem dies bislang aus verschiedenen Gründen kaum üblich war, denn ihre Sammlungsinteressen hatten sich zunächst lediglich auf die so genannte schöne Ware konzentriert, eine Folge der Konzeption der meisten Zentralmuseen, die sich hauptsächlich als kunstgewerbliche Vorbilder-Sammlungen und Hort für sie wichtiger historischer Belege, vornehmlich der so genannten Hochkunst, verstanden. Auch die volkskundlichen Sammlungen jener Zeit waren vorrangig an qualitativer, dekoriertes Keramik interessiert. Erst allmählich fand hier und da doch auch einfache Gebrauchskeramik zunächst in kleineren, dem Heimatgedanken und der Darstellung bürgerlicher Kultur verpflichteter Museen Aufnahme. Die Mehrzahl dieser Stücke waren volkskünstlerisch hochwertige Exemplare ab dem 18. Jahrhundert, zum Teil habanischer Herkunft, relativ selten begegnete man dabei unglasierter mittelalterlicher oder neuzeitlicher, zum Teil glasierter Ware. Die Museen verstanden es bis in die letzten Jahrzehnte kaum, diese wichtigen und interessanten Belege regionaler Sachkultur entsprechend auszustellen, sie in kulturgeschichtliche und soziale Zusammenhänge einzureihen und noch weniger, diese zu interpretieren.

Anhand einer mehr oder weniger umfassenden wissenschaftsgeschichtlichen Skizze könnte ich jetzt ausführlich jene zahlreichen Keramikstücke auflisten, die im Lauf der Zeit privat oder in Museen bloß als Funde registriert wurden, das heißt, bestenfalls eine mehr oder weniger genaue Herkunftsangabe erhielten; das kann der Ort ihrer Erzeugung sein, oder auch nicht. Wenn es der Erzeugungsort ist, erwartet man eine Dokumentation der Fundzusammenhänge, etwa

eines Töpferofens und der dort gefundenen Keramik. Damit wäre die Herkunft des Produkts eindeutig geklärt. Ist ein Fundort etwa dadurch gesichert, dass es sich z. B. um einen lokalisierten hochmittelalterlichen Ziegelfußboden handelt, so wissen wir immerhin, dass diese Ziegel, die in diesem Bauzusammenhang verwendet wurden, von einem anderen Produktionsort stammten. Im übrigen dürfte es, wie wir wissen, so gewesen sein, dass Massenware oft nicht allzu weit vom Ort ihrer Verwendung erzeugt worden ist. Transporte waren naturgemäß teuer. Je teurer die Ware, umso weiter wurde sie verhandelt, vorausgesetzt, die Nachfrage war da. Töpferzeichen und Töpfermarken bringen uns in manchen Fällen weiter, aber nur, wenn wir Verwendungs- und Herkunftsangaben von originalen Stempeln besitzen. Archivalische Belege, wie z. B. Zunftunterlagen, geben kaum Auskunft über die tatsächliche Produktion von Massenware. Keramik auf Bildquellen bildet genau genommen nur das ab, was dem Künstler – aus welchen Gründen immer – gerade zur Verfügung stand oder was er für sein Produkt Tafelbild oder Graphik als Motiv verwenden sollte oder wollte. Das Gefährlichste waren immer Zuschreibungen nach Gefühl oder nach der subjektiven Erkenntnis von Autoritäten; so hat z. B. Adolf Mais, ein großer Kenner von zahlreichen Keramikfunden in Österreich und dem nahen Ausland, mich immer verblüfft mit Zuschreibungen, die einfach nicht nachzuvollziehen waren (z. B. „Hollabrunner Gruppe“); vielleicht hat er gemeint, es handelt sich bei dem und jenem Exemplar um einen Typ nach Art der Funde von z. B. Hollabrunn. Noch ärger sind spekulative Interpretationen und einseitige mythologische Befunde, so die Deutungen des deutschnationalen Sammlers und Forschers Franz Kießling. Der ideale Fall wäre ein Herstellername oder -zeichen, eine ein- oder angeschriebene Datierung und ein genauer Verwendungs- bzw. Fundort, die gesicherte Funktion oder zumindest die Möglichkeit einer Erschließung all dieser Belegkriterien sowie eine nachgewiesene Besitzersignatur. So ist es aber ganz selten. Man kann also sagen, zumindest bis zum Ende der 1940er Jahre gab es ein von Museen und Privaten gefördertes bzw. praktiziertes Sammelwesen, das die entsprechenden Materialien eher zufällig aufsamelte und diese leider selten gut dokumentierte bzw. über Befunde nachdachte. Solche praktischen „Konzepte“ funktionieren mitunter weiter bis in unsere Gegenwart, daran lässt sich auch in Zukunft kaum etwas ändern. Theoretisch-wissenschaftliche Konzepte zur Klärung von Fragen und Überlegungen, wie ich sie verstehe, formierten sich freilich erst allmählich, sie sind wohl auch eine konsequente Folge

vorangegangener, meist nicht sehr positiver Entwicklungen; sie bieten ein wünschenswertes Gegenkonzept mit kritischen Einspruchsmöglichkeiten, das meines Erachtens aber auf einer praxisorientierten Erforschung von Keramik aufbaut. Also vor den Theorien war die Praxis genau genommen Wildwuchs.

Nach dem Zweiten Weltkrieg haben zunächst aufgrund der Kriegszerstörungen vor allem Notgrabungen und dann die einsetzende Bautätigkeit zahlreiche Funde erbracht, die eine zum Teil außergewöhnliche Vielfalt von Keramik belegten; es sind dies planmäßige Ausgrabungen auf Hausbergen sowie in bzw. bei Burgen (Poppendorf/Niederösterreich, Leithaprodersdorf/Burgenland, Neydharting/Oberösterreich, Kögerl/OÖ, Steinbach/OÖ, Gaiselberg/NÖ, Kaumberg/NÖ, Thunau/NÖ, Stillfried/NÖ), weitere Funde gab es im Umfeld von Siedlungen (Paura an der Traun/OÖ) und Kirchen sowie Stiften (Heiligenkreuz/NÖ, Mondsee/OÖ). Funde wurden auch im Rahmen der Stadtkernforschung (Wien, Krems/NÖ, Salzburg) und der Wüstungsforschung (Krapfenwerd, Gang, Dörflerwiese, Hard, alle NÖ) gemacht. An Forscherpersönlichkeiten der letzten Jahrzehnte, die in der Regel aus der Ur- und Frühgeschichtsforschung kamen, seien stellvertretend genannt: die schon erwähnten Eduard Beninger und Richard Pittioni, weiters Kurt Hetzer, Herbert Mitscha-Märheim, Fritz Felgenhauer, Sabine Felgenhauer-Schmiedt, Herwig Friesinger u. a. Aber auch im Bereich von zunächst durch Urkunden erschlossenen lokalen Produktionsstätten wie z. B. in Bad Fischau (NÖ) fanden sich im Abraum gesicherte Nachweise lokaler Produktion „bäuerlicher“ Fayence, deren Bearbeitung der schon erwähnte Volkskundler Dr. Adolf Mais vom Österreichischen Museum für Volkskunde (Wien) vorgenommen hat. Auch Mais hatte systematisch gegraben und vor allem archivalische Zeugnisse zur Interpretation seiner Funde beigebracht. Dass man sich seit den 60er Jahren infolge immer zahlreicher werdender Funde und Ausgrabungen im städtischen sowie im ländlichen Bereich der Keramik-Sachkultur des Alltags verstärkt zuwandte, ist vor allem der so genannten Mittelalterarchäologie zu verdanken, die sich allen erhaltenen historischen Sachgütern widmet und sich – ähnlich dem volkskundlichen Anspruch – bemüht, Lebenszusammenhängen auf die Spur zu kommen. Seit damals arbeiten bereits mehrere Institutionen sowie eine Reihe von Fachleuten zumeist kooperativ auf diesem Gebiet. Allmählich widmete man sich auch weiteren Fragestellungen – so der Historisierung, aber auch Fragen der ursprünglichen Funktion verschiedener Keramikgerätschaften, ihrer Herkunftszuwei-

sung, des Handels und der Verbreitung bestimmter Keramikprodukte, technologischer Kenntnisse usw. In den letzten Jahren verstärkten sich die verschiedenen Aktivitäten: Zahlreiche Museen bemühten sich nicht nur, Keramik in ihre bisherigen Bestände einzufügen, sondern auch, diese einem innovativen Forschungsprozess einzugliedern und sie in Sonder- und Großausstellungen zu zeigen. Im Zusammenhang mit diesen musealen Aktivitäten und unter Umständen möglichen Kooperationen verschiedener Forschungsstellen, die sich im Rahmen ihrer Aufgaben auch mit Keramik beschäftigen – so etwa das Institut für Realienkunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Krems – haben in den letzten Jahren zahlreiche, auch jüngere Forscher vielfältige Sammel- und Publikationsleistungen bezüglich Keramik und ihres Umfeldes in technologischer, formaler, funktionaler, historischer Art erbracht, die für eine aktuelle Nutzung durch Interessenten wie auch für die Forschung zum Teil leider nur schwer erreichbar sind – nicht zuletzt deshalb, weil es, wie schon erwähnt, in Österreich derzeit leider noch kein entsprechendes Keramik-Forschungszentrum gibt und eine gezielte Kooperation noch eher dem Zufall überlassen bleibt, eine Situation, die zu weiteren Überlegungen Anlass geben sollte.

Um die Mitte der 60er Jahre gab es so etwas wie eine „Aufbruchstimmung“: Es entwickelten sich Kontakte, es wurden Anregungen von Keramikforschern aus den östlichen Nachbarstaaten übernommen und Informationen ausgetauscht, und es war vor allem der Kreis um den Münchener Dipl.-Ing. Paul Stieber, der zur intensiveren Beschäftigung mit Keramik im Rahmen der Internationalen Hafnerei-Symposien, die ab 1968 zunächst jährlich in Osttirol und dann andernorts in Mittel- und Osteuropa stattfanden, aufrief. Dabei ging es einerseits um die systematische Präsentation von Materialvorlagen, andererseits verstärkt um die Erarbeitung theoretischer Modelle, vor allem bezüglich des Zustandekommens der keramischen Formen. Dieser Kreis von Spezialist/inn/en erarbeitete in späteren Jahren den „Leitfaden für Keramikforschung“, ein Grundlagenwerk für die weitere Zukunft. Seit den 70er Jahren hat sich bekanntlich auch in Österreich die Mittelalterarchäologie und -bauforschung hervorragend entwickelt. Sabine Felgenhauer-Schmiedt etwa hat ein vorzügliches Handbuch über die Sachkultur des Mittelalters und den Forschungsstand mit seinen internationalen Verknüpfungen bezüglich Sachgebieten, Rohstoffen mittelalterlichen Fundguts und weiteren Quellen (Bilder, Schriften ...) 1993 vorgelegt. Es gibt dann, wie schon erwähnt, das Institut für Rea-

lienkunde der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Krems, das Bundesdenkmalamt dokumentiert seit einer Reihe von Jahren in seinen Fundberichten vermehrt die Realien des Mittelalters und der Neuzeit, auch in verschiedenen Großausstellungen der letzten Jahre fand die historische Sachkultur immer wieder die ihr gebührende Berücksichtigung. Im lokalen Bereich haben z. B. Funde und weitere ausgreifende konzeptionell entwickelte Forschungen zu bemerkenswerten Ergebnissen geführt. Nennen kann ich hier nur wenige Beispiele: im Mühlviertel etwa, außer den umfangreichen Sammlungen und Dokumentationen Alfred Höllhubers, die von Konsulent Leopold Mayböck vorgelegten Arbeiten über keramisches Fundgut von der Ruine Mitterberg oder die vor wenigen Jahren von Dir. Gunter Dimt bearbeiteten frühneuzeitlichen Perger Funde (OÖ), die endlich einigermaßen Aufschluss geben über Zuordnungen von besonders ästhetisch dekorierte Hafnerware, die in der wissenschaftlichen Literatur der Volkskunde schon sehr lange unter dem Begriff „Zwiebelschüssel“ geläufig war. Nicht zu vergessen seien hier auch da und dort in Erdställen geborgene Fundkeramik sowie verschiedene Bodenfunde, weiters gelegentlich aufgefundene münzdatierte Keramik usw. Über den Handel mit Keramik wissen wir vorläufig noch immer relativ wenig. Im österreichischen Donaunraum und in den Nachbargebieten sowie weiter die Donau abwärts sehr bekannt ist Keramik, die seit dem Spätmittelalter aus dem Raum Obernzell/Passau und Niederbayern stammt. Allmählich sehen wir auch die Möglichkeit, nicht-einheimische Keramik, die durch Import ins Land gekommen war, näher spezifizieren zu können.

Keramikforschung ist meines Erachtens die ernsthafte wissenschaftliche Beschäftigung mit gebrannter Erde verschiedener Konsistenz und ihrer technischen Entwicklung; historisch beginnend bei Objekten der jüngeren Steinzeit reicht sie bis zur Betrachtung zeitgenössischer kunstgewerblicher Keramik, wie sie sich als stilistisch-angewandte Kunstform seit etwa der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert präsentiert, dazu zählen aber auch die keramischen Produkte von hausgewerblich erzeugten Lehmfiguren für Krippen. Werke verschiedener Hobbykünstler und Angebote, beispielsweise vom Gmundener Töpfermarkt, gehören hier ebenfalls genannt. Es gab und gibt auch rein künstlerisch gestaltete Keramikprodukte, deren Zugang vor allem bei moderneren Stücken, z. B. den Werken Kurt Ohnsorgs, mitunter nicht jedermann leicht fällt. Aber selbst diese zeitgenössischen Belege sind umfassend zu dokumentieren, wie dies Claudia Peschel-Wacha für

Niederösterreich 1997 getan hat. Die wissenschaftliche Keramikforschung befasst sich mit einem hervorragenden Kulturindikator ersten Ranges und nimmt deshalb im Rahmen der Humanwissenschaften einen hohen Stellenwert ein. Sie kann einerseits historische Entwicklungen aufzeigen, wie z. B. der vergesellschaftete Mensch mit diesen vielfältigen, von ihm geschaffenen und fortentwickelten Produkten lebte, welche Bedeutung sie für ihn hatten (u. a. auch Zeichen der Frömmigkeit, etwa im Motivbrauch, des Aberglaubens, des „Kultes“ usw.), andererseits lassen sich dabei Erfahrungen sammeln hinsichtlich des eigenen Blickes auf die Vergangenheit, indem man die Geschichte des Erforschens, des Sammeln, des Dokumentierens, der wissenschaftlichen Darstellung in Ausstellungen betrachtet, kurzum den Umgang mit diesen vielfältigen Erscheinungen reflektiert, mit denen wir uns nun schon seit Jahrzehnten beschäftigen, und die es weiterhin zu erschließen gilt.

Literatur

- Fehring, Günter P.: Die Archäologie des Mittelalters. Eine Einführung. Darmstadt 2000³.
- Felgenhauer-Schmiedt, Sabine: Stand und Aufgaben der Keramikforschung des Mittelalters in Österreich. In: Beiträge zur Mittelalter-Archäologie in Österreich I. (= *Archaeologia Austriaca*, Beih. 10), Wien, Horn, 1969, S. 1–9.
- Peschel-Wacha, Claudia: Mit dem Gefühl der Hände. Zeitgenössische Töpfer in Niederösterreich. Österreichisches Museum für Volkskunde. Schloß Gobelsburg bei Langenlois im Kamptal, 24. Mai bis 19. Oktober 1997. Österreichisches Museum für Volkskunde, Wien, 26. Oktober 1997 bis 23. Februar 1998. (= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 69), Wien, 1997.
- Steininger, Hermann: Abriß der österreichischen Keramikforschung seit 1945. In: Beiträge vom 25. Internationalen Hafnerei-Symposium in Lienz/Osttirol 1992. Redaktion: Werner Endres u. Konrad Spindler. (= *Nearchos*, 1), Innsbruck, 1993, S. 369–374.
- Walcher-Molthein, Alfred: Beiträge zur Geschichte deutscher Keramik. Ein Scherbenfund aus Oberösterreich und einzelne Kachelgruppen v. – In: *Altes Kunsthandwerk*, 1. Bd., 3. H., Wien, 1927, S. 81–93, Taf. 69–80, 1 Abb. auf S. 93.
- Siehe auch die zahlreichen Angaben zur Geschichte der Keramikforschung in Österreich in den Referaten des Bandes Beiträge vom 34. Internationalen Hafnerei-Symposium auf Schloß Maretsch in Bozen/Südtirol 2001 hg. v. Werner Endres u. Konrad Spindler. Symposiumsband. Redaktion: W. Endres u. K. Spindler. Textbearbeitung: Evelyn Frenademetz u. Katja Wilhelm. (= *Nearchos*, 12, 2003), (= Veröffentlichungen des Arbeitskreises für Keramikforschung, Bd. 3), Innsbruck, 2003.

Hirtenidyllen – Stereotypen auf slowakischen Fayencen

Claudia Peschel-Wacha

Die Sammlung

Das Österreichische Museum für Volkskunde besitzt unter seinen umfangreichen Keramiksammlungen eine Gruppe von Fayencen mit anthropomorphen Darstellungen von Bauern und Hirten aus dem westslowakischen Raum. Hierbei handelt es sich nicht um seltene Einzelobjekte, sondern um typische Erzeugnisse einer bestimmten Region aus dem 18. und 19. Jahrhundert.¹ Die Fayencen tragen charakteristische Merkmale, durch die sie sich von jenen aus benachbarten und fremden Regionen unterscheiden. Es sind Gefäße vom Typus Kanne und Krug, genauer zu beschreiben als bauchiger Enghalskrug oder bauchige Henkelflasche, die man im süddeutschen Raum auch „Plutzer“ nennt. Der Ausdruck „Plutzerkrug“ taucht in der Zeit um 1910 in den Inventarbüchern des Museums auf. In der Fachliteratur ist er unter den allgemein gültigen Termini für keramische Formen nicht zu finden.² Der „Plutzerkrug“ bezeichnet eine Mischform von Krug mit konischem Halsteil und engem Rand mit Ringwulst wie bei einem Plutzer. Bei dieser Mischform entsteht im Halsbereich eine Abdeckung, die dem Töpfer als Fläche für Malerei und Schrift diente. Die Bezeichnung „Eule“ für Plutzerkrug erwähnt Irena Pišútová als volkstümlichen Ausdruck für einen Gefäßtypus des 18. Jahrhunderts. Diese Krugform, bei der die Oberfläche „... verschlossen ist und nur eine kleine Öffnung zum Trinken hat“, hat sich ihrer Meinung nach aus der barocken Kanne entwickelt.³ Adolf Mais definiert die „Eule“ als typi-

- 1 Vgl. die Fayencen aus dem Bestand des Slowakischen Nationalmuseum in Martin, ausgestellt in der ständigen Schausammlung und jene, abgebildet bei Pišútová, Irena: Fayencen. Tatran Bratislava 1981.
- 2 Vgl. Endres, Werner: Gefäße und Formen. Eine Typologie für Museen und Sammlungen (= Museums-Bausteine, Bd. 3). München 1996. Der Plutzer ist dort zu finden unter „Bludser“. Vgl. auch Bauer, Ingolf, Werner Endres, Bärbel Kerkhoff-Hader, Robert Koch und Hans-Georg Stephan: Leitfaden zur Keramikbeschreibung (Mittelalter – Neuzeit). Terminologie – Typologie – Technologie (= Kataloge der prähistorischen Staatssammlung, Beiheft 2). München 1987.
- 3 Pišútová, Fayencen, S. 24.

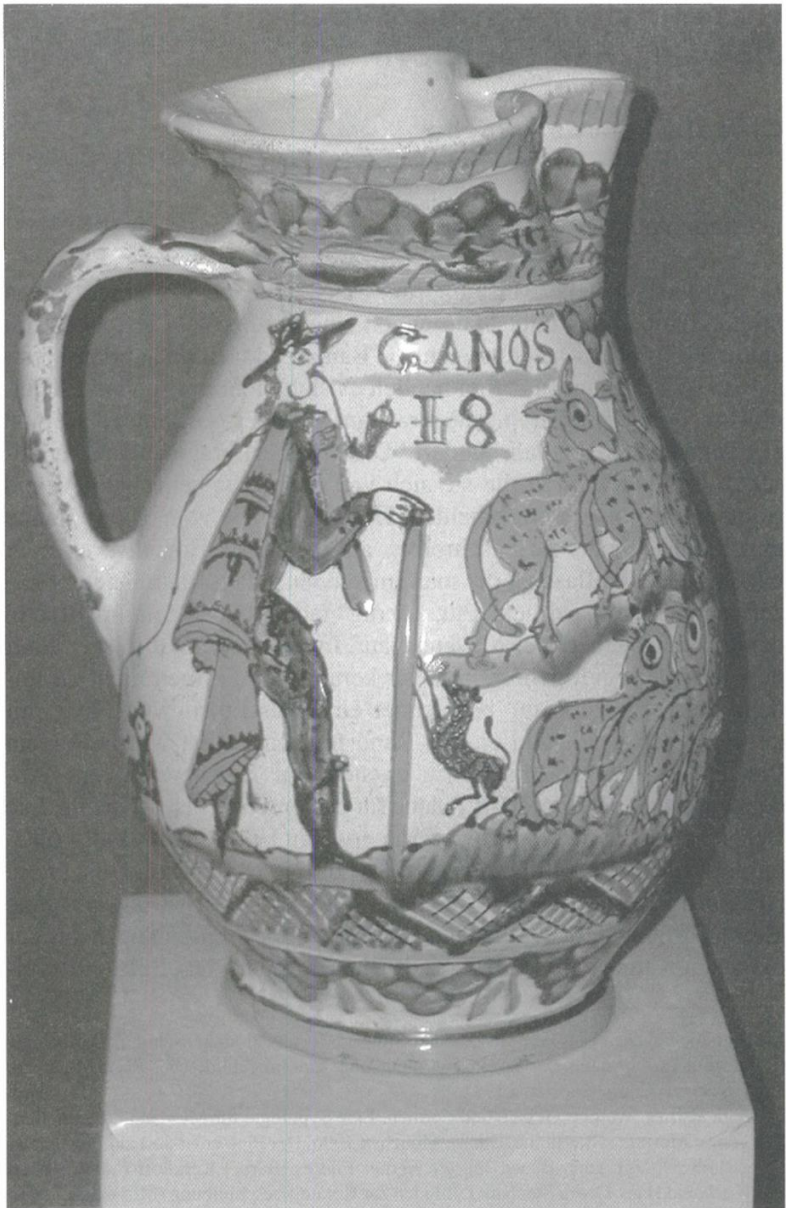


Abb. 1 Kanne, Fayence, 1848, Ferencz Chitil, Košolná (Westslowakei)
H=24,5 cm, ÖMV 40.522

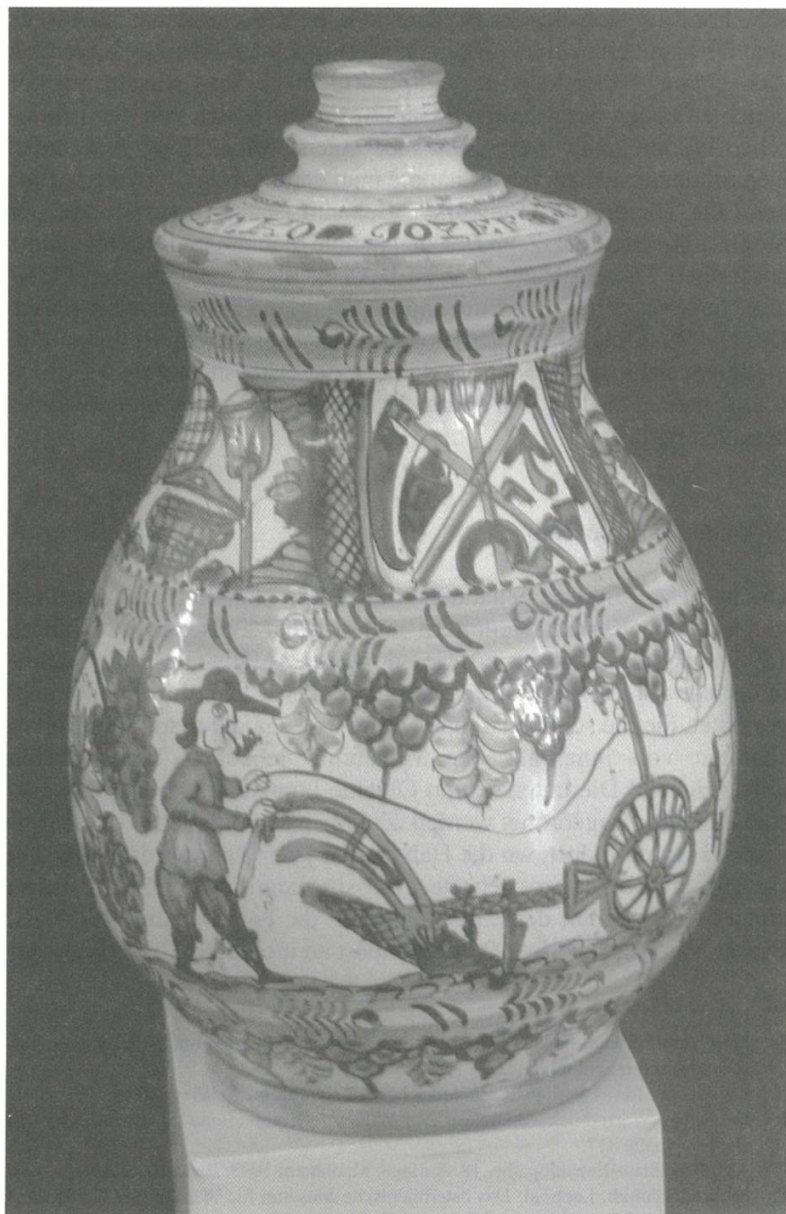


Abb 2. Enghalskrug, sog. Eule, Fayence, 1854, Ferencz Chitil, Košolná (Westslowakei)
H=33 cm, ÖMV 23.914

sche Form für slowakische Fayencen. Seiner Beschreibung nach ist es „ein Krug mit einer enge, d. h. verstopfelbare Öffnung tragenden Abdeckung“.⁴ Der Ausdruck „Eule“ (nicht zu verwechseln mit der gleichlautenden tiergestaltigen Gefäßform) leitet sich von den lateinischen Worten „aula“ bzw. „olla“ ab, welche beide „Topf“ bedeuten.⁵ Den mittelalterlichen Töpfer nannte man demnach „Euler“ oder „Eulner“, die Töpferware „Eulwerk“.⁶ Bekannt ist der Ausdruck aus der Steinzeugherstellung. Zum Beispiel nannte man die im Raum Koblenz ansässigen Töpfer „Euler“. Es ist bekannt, dass manche nach Ober- und Niederbayern, an die Eifel und ins Sauerland ausgewandert waren. Das alte Wort hielt sich innerhalb der deutschsprachigen Bevölkerung, die seit dem 13. Jahrhundert im Rahmen der Ostbesiedelung in die Slowakei kam und dort vor allem die Entwicklung des Städtewesens beschleunigte.⁷

Slowakische Fayencen

Die in diesem Beitrag behandelten Fayencen stammen aus Ankäufen von privaten Keramiksammlern und wurden zwischen den Jahren 1898 und 1941 inventarisiert. Gerade in den Anfängen war die Sammlungsauswahl der Leiter ethnographischer Museen auf Objekte ausgerichtet, die die schöpferischen Kräfte und charakteristischen Eigenschaften von innerhalb der Monarchie lebenden Volksgruppen unterstrichen.⁸ Die untersuchten Objekte können keiner Töpferwerkstatt eindeutig zugeordnet werden. Ziemlich sicher ist ihre westslowakische Herkunft, dort, wo die Habaner zu jener Zeit, als die Slowakei zur Provinz Oberungarn gehörte, ansässig waren. Zwei Objekte tragen einen Schriftzug auf dem Boden, der auf die Familie Chitil hinweist. Dieser Name scheint im 19. Jahrhundert an mehreren Töpferorten der

4 Mais, Adolf: Raum- und Objekttexte in der ständigen Schausammlung im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee

5 Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Wien 1971.

6 Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm. Band 3, Spalte 1196 und Band 1, Spalte 817.

7 Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, 18. Auflage, Mannheim 1993, Band 20, S. 384.

8 S. dazu Schmidt, Leopold: Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums. Wien 1960. Vgl. auch Schätze der Volkskunst aus der Slowakei. Katalog der Ausstellung des Slowakischen Nationalmuseums, Martin 2001, S. 13.

Slowakei auf. Die Datierungen 1848 und 1854 sowie der handschriftliche Namenszug „Ferencz Chitil“ machen eine Zuschreibung der beiden Krüge (ÖMV 40 522, s. Abb. 1 und ÖMV 23 914, s. Abb. 2), die im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee ausgestellt sind, nach Košolná wahrscheinlich. Košolná ist eine der ältesten Habanersiedlungen, wo Herman Landsfeld wichtige Funde bei Ausgrabungen gemacht hat.⁹ Die Fayencewerkstätte von Košolná produzierte ihre Waren bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Michael Haberlandt stellte im Jahre 1911 fest, dass sich anhand dieses Museumsmaterials „die weitere Herausbildung der slowakischen Majolika aus dem Kreis der Habaner Arbeiten mit ihren typischen Dekorationsmotiven verfolgen“ lässt.¹⁰ In diesem Beitrag soll der Blick vermehrt auf jene Merkmale geworfen werden, die die Gefäße zu Trägern regionaler Identität machen.

Habaner ist die Bezeichnung für die Glaubensgemeinschaft der Hutterer in der Slowakei und in Siebenbürgen.¹¹ Die Hutterer waren eine aus dem Westen nach Mähren eingewanderte Gemeinschaft von Täufern, die in Gütergemeinschaft lebten. Sie brachten eine neue Handwerkstechnik für Töpferware in Form von bunten Pinselmalereien auf weißem Untergrund mit, deren Ursprung in Faenza, Italien, liegt. Der sparsame und zurückhaltende Dekor fand Anklang bei einer Bürgerschicht, die nach puritanisch-reformierten Richtlinien lebte, schreibt Rudolf Schnyder über die hutterischen Täufer.¹² Im Jahre 1621 wurden die Hutterer endgültig aus Mähren vertrieben und siedelten sich in Westungarn, im Gebiet der heutigen Slowakei an. Sie produzierten neue Formen der Keramik im Unterschied zu den Produkten des eingewanderten slowakischen Töpferhandwerks und auch der bäuerlichen Haustöpferei. Bis zur Zwangskatholisierung der hutterischen Brüdergemeinschaft unter den Habsburgern im 18. Jahrhundert stellten sie auf ihren „Bruderhöfen“ sowohl einfache Töpferware für den Eigenbedarf als auch so genanntes hutterisches Geschirr her. Diese weißgrundigen, in der Motivsprache der Renaissance bemalten Gefäße waren Auf-

9 Vgl. Pišútová, Fayencen, S. 32 ff.

10 Haberlandt, Michael: Österreichische Volkskunst. Aus den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in Wien. Wien 1911, S. 101 und Tafel 56, Abb. 1, 7, 8, 9.

11 Vgl. Brockhaus Enzyklopädie, 18. Auflage, Mannheim 1993, Band 9, S. 328.

12 Vgl. Schnyder, Rudolf: Gibt es Keramik der „Wiedertäufer“ in der Schweiz? In: Die Hutterischen Täufer. Geschichtlicher Hintergrund und handwerkliche Leistung. München 1985, S. 80–83, hier S. 82.

tragswerke¹³ und wurden für dekorative Zwecke genutzt, hatten aber durchaus auch eine praktische Funktion als Trinkgeschirr. Erst jene Erzeugnisse, die von der Nachfolgeneration hergestellt wurden, sind eigentlich als „habanisch“ zu bezeichnen.¹⁴ Diese „Habaner Keramik“ hatte Vorbildwirkung für slowakische nicht-habanische Töpfer und wurde zur Grundlage für alle späteren Keramikerzeugnisse.¹⁵

Darstellungen und Dekore

Bei der vorliegenden Auswahl handelt sich durchwegs um weißgründige Fayencen mit Pinselmalereien in den Scharfffeuerfarben Grün, Braun, Blau und Gelb. Sie sind überwiegend datiert und weisen in die Zeit zwischen 1723 und 1877. Typisch für die habanischen Produkte des 18. Jahrhunderts ist die immer dichter werdende Flächenfüllung aus überdimensionalen Blumenmotiven wie Tulpen und Vergissmeinnicht. Neu ist die Gliederung des Gefäßkörpers in waagrechte Dekorstreifen mit gemischten Darstellungen. „Indem nun diese dichtere Flächenfüllung vielfach andere und neue Anforderungen an den Maler stellt, insofern es sich um ihr kunstgerechtes Verbinden, Abschluss der Dekoration nach oben und unten handelt, treten infolge davon auch neue Ziermotive hinzu“¹⁶, schreibt Michael Haberlandt im Jahre 1911. Im oberen und unteren Bereich überwiegen geometrische Motive wie schraffierte hängende Dreiecke, Halbkreise, Girlanden oder Schuppenmuster. Ins Mittelfeld gesellen sich anthropomorphe und zoomorphe Bilder zu den hergebrachten, neu sind auch die Hirten mit Hund und Schafen sowie die Ackerbauern mit Pflug und Pferden. Dominant bleibt die manganbraune Konturierung der Dekorelemente. Die Farben Grün und Gelb werden intensiver und pastoser, während das Blau im Farbverband seltener wird oder andernorts gänzlich dominiert. „Immer

13 Vgl. Nagybakay, Peter: Habaner Zunftkrüge in Ungarn im 17. und 18. Jahrhundert. In: Volkskunst, München 1984, Heft 3, S. 39–44, hier S. 39.

14 Vgl. Rein, Kurt: Zur Frage der „Habaner“, „Hutterer“ und ihrer Keramik. In: Die Hutterischen Täufer. Geschichtlicher Hintergrund und handwerkliche Leistung. München 1985, S. 93–99, hier S. 94. Vgl. auch Kohlprath, Günther: Täuferisch, hutterisch, habanisch. Habaner Keramik, kritisch gesehen. In: Antiquitäten-Zeitung. München 1989, Heft 3, S. 69–71, hier S. 69.

15 Vgl. Schätze der Volkskunst aus der Slowakei. Katalog der Ausstellung des Slowakischen Nationalmuseums, Martin 2001, S. 31 und S. 69.

16 Haberlandt, Volkskunst, S. 101.

aber sind die alten Habaner Motive in mehr oder minder deutlicher Erhaltung – oft anders angeordnet, üppiger, gestreckter, auch missverstanden und verballhornt – neben den neueren Zutaten sofort zu erkennen.“¹⁷

Soziale Bedeutung der Gefäße

Bereits die Tatsache, dass es Fayencen sind, macht sie zu Produkten einer bestimmten Region, die außergewöhnliche Form der „Eule“ verankert die Gefäße in der Westslowakei und macht sie unverwechselbar. Zusätzlich wählten die Handwerker einen Dekor, der in seiner Ästhetik die lokale Käuferschicht ansprach. Die Bilder, die sie tragen, sind dem Volksleben in Oberungarn zur Zeit der Monarchie entnommen. Gerade die Landhandwerker waren den Bevölkerungsschichten eng verbunden, zu deren Bedarfsdeckung sie beitrugen. Sie lebten im gleichen Milieu.¹⁸ Und so zeigten sie ihre Landsleute in ihren Trachten bei der Arbeit. Zur Übermittlung ihrer Botschaft verwendeten sie Zeichen und Signale aus einem allgemein verstandenen Zugehörigkeitssystem, in dem der „Sender“ sicher sein kann, dass der „Empfänger“ ihn versteht.¹⁹ Gewählt wurden Motive aus dem Arbeitsleben der Landbevölkerung in der Slowakei. Das Bild vom pflügenden Bauer und vom Schafe hütenden Hirten fand im Zuge der barocken Bilderfreudigkeit starke Verbreitung und verfestigte sich zu beliebten Motiven der Volkskunst.

Die Datierungen auf den Gefäßen sind ein Argument für die Geschenkfunktion und machen den Wunsch sichtbar, das Gefäß nicht im Gebrauch zu verschleifen, sondern als Teil der Erinnerung im Wohnraum zu positionieren und über längere Zeit zu bewahren. Mit derartigen Fayencen verschönte der Kunde sein Haus. Sie sind Teil einer Bereicherung der gegenständlichen Welt, die um die Wende zum 18. Jahrhundert eintritt und bis ins 19. Jahrhundert andauert. Basis ist eine Umwälzung der bäuerlichen Wirtschaftsführung, der gesellschaftlichen und politischen Situation und damit des Selbstverständnisses

17 Ebd.

18 Vgl. Deneke, Bernward: Europäische Volkskunst. Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband V, Oldenburg 1980, S. 40.

19 Vgl. Nußbeck, Ulrich: Schottenrock und Lederhose. Europäische Nachbarn in Symbolen und Klischees. Berlin 1994, S. 5.

des Bauerntums. Ausgelöst durch die Reformen unter der Regentschaft Maria Theresias begann ein Wirtschaftsaufschwung unter den bäuerlichen Bevölkerungsschichten. Die Bauernwirtschaften lösten sich aus der Selbstversorgung, brachten ihre Produkte auf den Markt und waren in der Lage, Erzeugnisse von Handwerkern und Fabriken zu kaufen. Dies bewirkte eine Nachfrage nach mehr dekorativ ergänzten Artikeln und löste dadurch wiederum einen Boom von lokalen und regionalen Stilen aus.²⁰ In dieser Zeit vermehrten sich die für festliche Gelegenheiten bestimmten Gegenstände der Landbevölkerung. Buntglasierte Keramik jeder Größe und Gestalt wurde als Wandschmuck an Pflöcken unterhalb des Geschirrbretts in der slowakischen Stube aufgehängt, wie wir dem „Kronprinzenwerk“ aus dem Bericht über das Leben der oberungarischen Slowaken entnehmen können.²¹ Neben dem für das tägliche Leben bestimmten Wohnzimmer gab es in manchen Bauernhäusern auch eine „gute Stube“, die besonders prächtig eingerichtet wurde.²²

Die Fayencen waren also aufgrund ihrer Verzierungen von vornherein zur Repräsentation und damit für den Blick der Besucher und für feierliche Gelegenheiten bestimmt. Anlass zur Herstellung bzw. Aufstellung bot der Wunsch, ein bestimmtes Ereignis im Leben festzuhalten. Zusätzlich übermitteln die Dekore Botschaften ihrer Region. Diese bestätigen die Werte der eigenen Kultur und unterstreichen den Stolz der Besitzer. Sie stabilisieren das Autostereotyp, das Selbstbild, und bieten damit dem einheimischen Kunden eine Identifikationsmöglichkeit. Das Anfertigen, Verkaufen, Kaufen, Verschenken und Aufstellen derartiger Ziergegenstände war Ausdruck einer engen Bindung an eine bestimmte Region, sie sind ein unverwechselbarer Teil westslowakischer Identität. Dem fremden Kunden übermitteln sie stereotype Bilder vom Leben in dieser Region.

Betrachten wir die „Eule“ aus dem Jahre 1856 näher (siehe Abb. 3, S. 381): Das Gefäß zeigt geringe Abnutzungserscheinungen, und sein ausgezeichneter Erhaltungszustand kann ein Indiz für die langjährige Zierfunktion sein. Den Bauch umzieht die Darstellung eines Bauern

20 Vgl. Danglova, Olga: Folk art in Slovakia and the European Context. In: Slovenský Narodopis, Jg. 42, Heft 1, Bratislava 1994, S. 48–52, hier S. 51.

21 Vgl. Die österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn Band V., 1. Abteilung, Wien 1898, S. 403.

22 Vgl. Volkskunstausstellung der Bezirke Ungarns. Katalog. Ungarische Nationalgalerie. Ethnographisches Museum 1973, S. 5.

beim Pflügen des Feldes. Der Bauer trägt Stiefel, eine blaue Hose mit Stickereien und ein gelbes Hemd. Auf langem lockigem Haar sitzt ein schwarzer breitkrepiger Hut. Im Mund trägt er eine Pfeife, in seiner rechten Hand eine Peitsche. Es fällt auf, dass die Darstellung kein realistisches Bild der schweren Tätigkeit des Pflügens zeigt. Die Arbeitssituation wurde „veredelt“, denn welcher Bauer kann beim Pflügen seine Pfeife rauchen? Das ist eine gemütliche Freizeitbeschäftigung, die eigentlich Muße erfordert. Deutlich dargestellt sind die Einzelteile des Pfluges, die hölzernen in gelber, die metallenen in blauer Farbe. Es handelt sich um einen Holzpflug mit geradem hölzernem Grindel. Senkrecht schneidet die eiserne Schar in den Boden, dahinter wendet das Pflugeisen den Erdstreifen. Zwischen den beiden Griffhölzern steckt der Pflugreiter mit dem man während des Pflügens das Pflugeisen von Gras und Wurzeln putzt. Eine hölzerne Stange ragt von der Achse des Pflugrades in die Höhe und dient der Führung des Leitseils zum zweiseitigen Ziehen durch die beiden Pferde. Die Abdeckung dient als Malgrund für die umlaufende Inschrift: „FARKAS KATARINA KOLAR FERNCZ 1856 24. Juni“. Diese gibt uns den Hinweis auf den Anlass der Herstellung dieses Gefäßes – es war die Hochzeit zweier Menschen, die in Folge einen eigenen bäuerlichen Hausstand gründeten. Der neue Lebensabschnitt wurde nicht etwa durch eine Liebeszene dargestellt, sondern man wählte eine von unzähligen möglichen Arbeitssituationen im bäuerlichen Alltag. Im pflügenden Bauern sah der Landhandwerker die Arbeit des Bauern verbildlicht. Wieso wurde gerade diese Tätigkeit zur Standesdarstellung vom Bauern schlechthin und das nicht nur in der Slowakei?

Bauer und Schäfer in der Hochkultur

Seit dem Mittelalter sind Darstellungen landwirtschaftlicher Tätigkeiten im Zusammenhang mit dem Jahreskreis bekannt – denken wir an den Freskenzyklus im Adlerturm des Schlosses Buonconsiglio in Trient. Bis in die Gegenwart dokumentieren Ethnologen das Pflügen ohne maschinelle Hilfe unter dem Blickwinkel der Schwere vormoderne Arbeitsweise und der Urtümlichkeit des Arbeitsgeräts.

Mit dem beginnenden 18. Jahrhundert wandte die Oberschicht dem Beruf des Bauern und des Hirten ihr ganz besonderes Interesse zu. Bürgertum und Adel waren von einem „Natürlichkeitskult“ erfasst worden, „der sich in der Kleidermode, in der Literatur, Kunst und

Architektur widerspiegelte und der das Landleben zur perfekten Lebensform erklärte (s. Jean-Jacques Rousseau). In der Folge davon wurden auch landwirtschaftliche Tätigkeiten verklärt.²³ Die Königin Marie-Antoinette hatte im Park des Sommerschlusses Trianon 1774 ein Hameau (= kleines Dorf) errichten lassen. In „dieser kostspieligsten Schäferkomödie aller Zeiten“²⁴ spielten König und Königin als Bauer und Bäuerin verkleidet einfache Landbewohner nach ihren die Realität romantisierenden Vorstellungen. Sie verherrlichten das Landleben auf sentimentale Weise und schufen damit „Bauern- und Hirtenidyllen“, die vorbildgebend für andere Herrscher- und Adelshöfe wurden. Graf Lascy etwa ließ 1782 im Schlosspark von Neuwaldegg bei Wien ein kleines, mit elf strohgedeckten Hütten bestehendes Dorf, das Hameau genannt wurde, erbauen.²⁵

Bauernromantik

Der pflügende Bauer tritt als Bildmotiv in unseren Beispielen in den Jahren 1854 (s. Abb. 2), 1856 (s. Abb. 3) und 1877 (s. Abb. 4) auf. Die Auswahl des Motivs aus dem bäuerlichen Lebensalltag kann mit einer historischen Begebenheit in Verbindung gebracht werden, die auf Denkmälern, graphischen Blättern, Gemälden, Medaillen und gar einer Banknote festgehalten worden war: Am 19. August 1769 übernahm Kaiser Josef II. in Slavikovice bei Rausinov (Rausnitz) auf dem Feld des Bauern Trnka den Pflug und zog selbst ein, zwei Furchen.²⁶ Im selben Jahr setzten die Bauern des Dorfes Slavikovice diesem außergewöhnlichen Ereignis selbsttätig ein einfaches Denkmal. In der Folge wurden an diesem Ort von offizieller Seite mehrere Denkmale gesetzt, das letzte im Jahre 1836, 67 Jahre nach der Begebenheit, und dieses hielt sich bis 1921. Die Pflugszene fand große Verbreitung, und das Bild vom Kaiser als Bauer am Pflug hatte sich dabei sicher tief ins

23 Gorgus, Nina: Der „Weiler der Königin“ in Versailles – eine Rezeptionsgeschichte. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde Band LVII/106, Wien 2003, S. 255–276, hier S. 258.

24 Stefan Zweig: Maria Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. Zitiert nach Ausgabe Wien 1951, Kapitel Trianon, S. 138 f.

25 Vgl. Schmidt, Leopold: Bauernhausforschung und Gegenwartsvolkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N.S. 29 (1975), S. 307–324, hier S. 318 f.

26 Vgl. Zemek, Metodej: Josef II. und Slavikovice. Aus: Österreich zur Zeit Kaiser Josefs II. Katalog zur niederösterreichischen Landesausstellung 1980, S. 291–292.

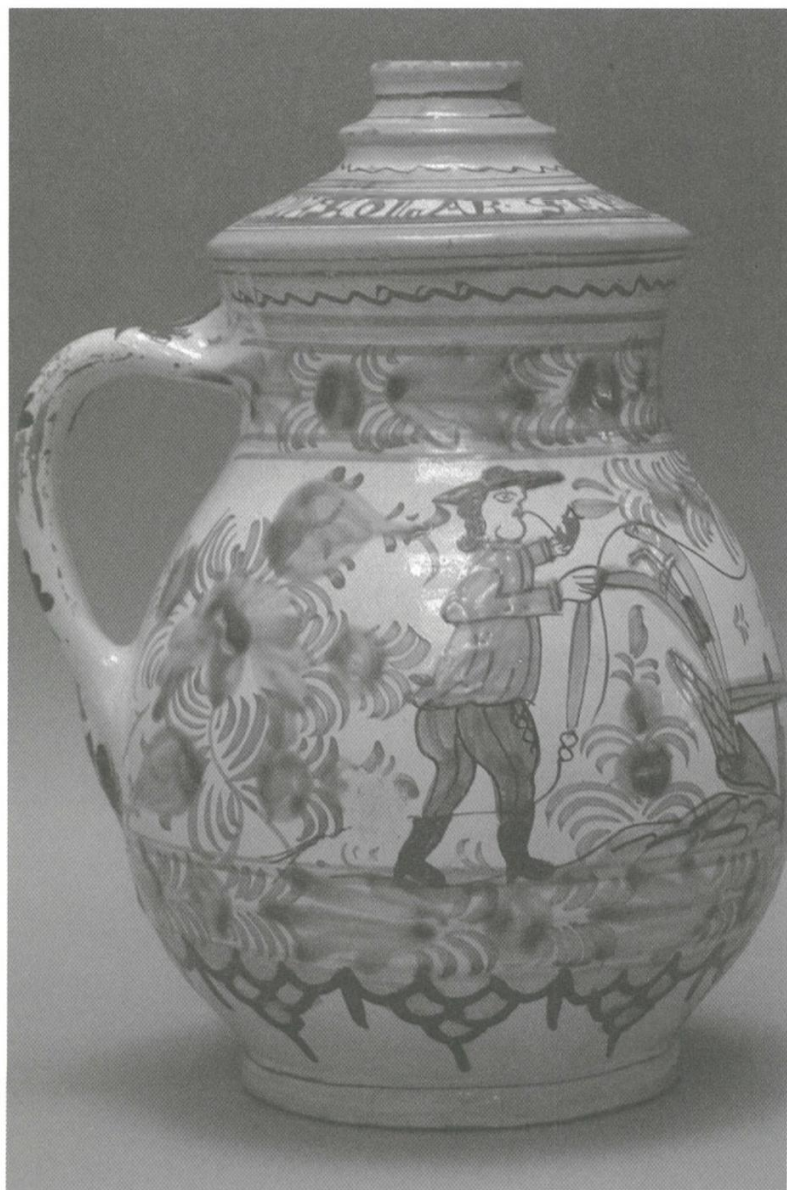


Abb. 3 Enghalskrug, sog. Eule, Fayence, vermutlich ein „Hochzeitskrug“, 1856
(Westslowakei)
H=31,3 cm, ÖMV 8.206

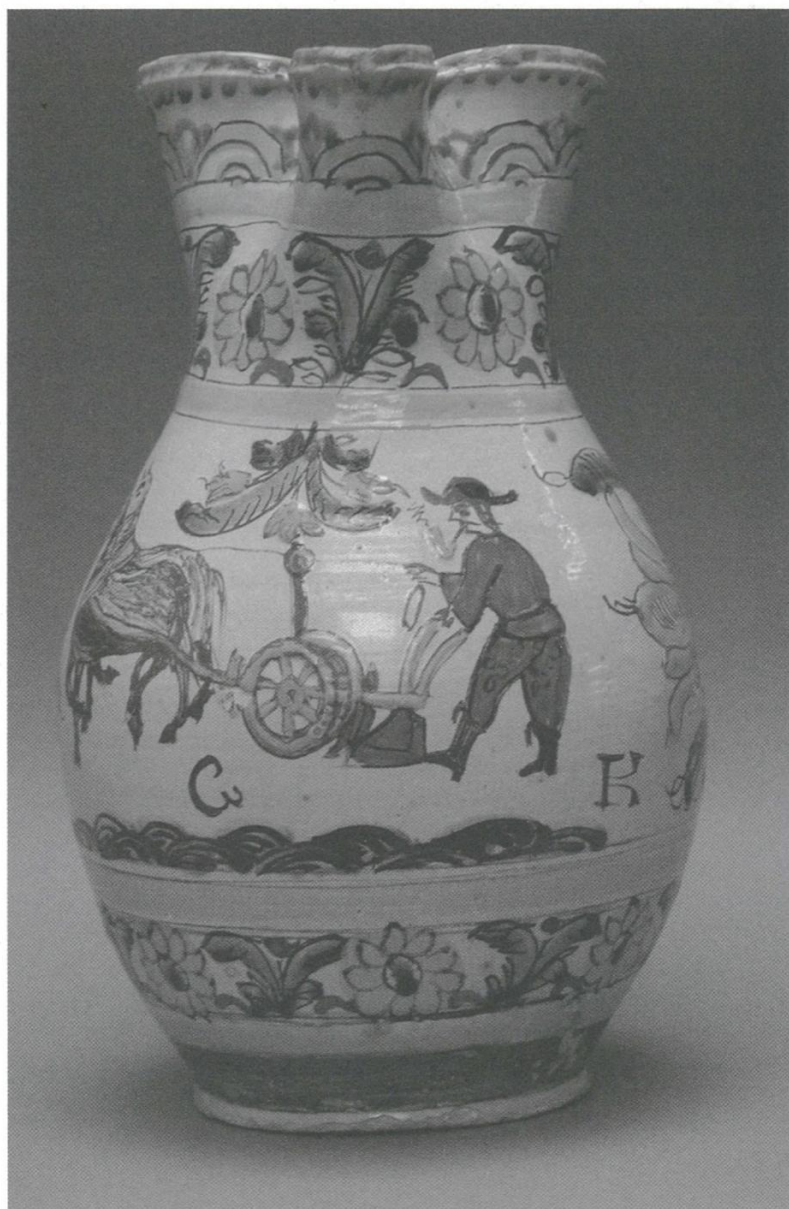


Abb. 4 Kanne, sog. Schnabelkrug, Fayence, mit Initialen G K, 1877 (Westslowakei)
H = 30,5 cm, ÖMV 11.454

Bewusstsein der ländlichen Bevölkerung eingepägt. Zudem erfuhren die Bauern gerade unter der Regentschaft Josefs II. große Erleichterungen. Der Bauer wurde als Ernährer der Bevölkerung zu höherem Ansehen gebracht. In Anlehnung an das Ereignis mit dem volksnahen Kaiser am Pflug war eine beliebte Darstellungsweise des Bauernstands entstanden. Der Stolz, dass sogar der Kaiser diese Arbeit ausgeübt hatte, trug zur Stärkung des Standesbewusstseins bei. Das Bild vom pflügenden Bauern verfestigte sich zu einem Autostereotyp, das in der Slowakei über das Medium der Keramik transportiert wurde.

Hirtenidylle

Die bäuerliche Wirtschaft war jahrhundertlang die vorrangigste Einkommensquelle der slowakischen Bürger, die Hirtenkultur hingegen ein sozial und regional begrenztes Phänomen. In Realität machte die Hirtenkultur – wirtschaftlich und sozial gesehen – nur einen unwesentlichen Teil des slowakischen Lebensstils aus.²⁷ In den Gebirgs- und Vorgebirgsräumen der Karpaten überwog wegen der schlechten Boden- und Klimaverhältnisse die extensive Viehhaltung, insbesondere mit Schafen und Ziegen.²⁸ In manchen Gegenden bestimmte sie sogar die Lebensweise und die Kultur der Menschen: „In der Slowakei wurde die Hirtenkultur mit den gebirgigen Gegenden der Zentralslowakei verbunden, wo viele archaische Kulturphänomene dank Isolation überlebten, eine relativ economische Rückständigkeit und eine breit gestreute Hirtenkultur basierend auf walachischem Recht“, schreibt Olga Danglova.²⁹ Die Schafhaltung auf den Almen der Slowakei wurde vor allem von den walachischen Bewohnern betrieben.³⁰ Gerade diese Volksgruppe passt ins romantische Bild vom Ursprung des Menschen im Nomadentum. Die Walachen, die in den slowakischen und mährischen Beskiden ansässig sind, waren halbnomadische Schafbauern, die seit dem 15. Jahrhundert in den Bergregionen Ost-

27 Vgl. Krekovičová, Eva: Od obrazu pastiera v slovenskom folklóre k národnému symbolu (the image of the shepherd from slovak folklore to the national symbol) In: Slovenský Narodopis, Jg. 42, Heft 2, Bratislava 1994, S. 139–154, hier S. 153 f.

28 Vgl. Schätze der Volkskunst aus der Slowakei, S. 20.

29 Danglova, Folk art, S. 51.

30 Vgl. Podolák, Ján und Alojz: Hirten und Herden. Schafhaltung in der Slowakei. Katalog des Ethnographischen Museums Schloss Kittsee. Kittsee 1991, S. 15.

mährens und der Westslowakei siedelten.³¹ Betrachten wir die Kanne aus dem Jahre 1749 (siehe Abb. 5), so versetzt sie uns zurück in die Zeit der Räuberlegenden: Die slowakische Bevölkerung bestand seit dem Mittelalter v.a. aus Bauern und Handwerkern unter der Führung des ungarischen Adels. Ihm mussten die Untergebenen Steuern und Kollekten abliefern. Eine lange Zeit bildete die Slowakei einen Teil des habsburgischen Reiches. Die Bevölkerung war mit der Steuerpolitik der Habsburger nicht zufrieden. Einer der aufständischen Slowaken war der Bauernsohn Juraj Jánosík (1688–1713). Er bestahl die Reichen und verteilte das Diebsgut an notleidende Bauern und Hirten. Zu seinen Freischärlern gehörten viele Walachen. Die Legende erzählt von einem Zaubergürtel, der ihm die Macht für seine Erfolge gab. Unsere Malerei zeigt einen Hirten in blauer Tracht und Fellmütze. Er trägt einen Gürtel mit angehängter Tasche, unter dem linken Arm klemmt eine Peitsche mit Holzgriff und herabhängendem Lederriemen. In der linken Hand hält er einen Hirtenstock mit eingerolltem Ende und mit der rechten Hand bläst er auf der Trompete. Auf dem Kopf trägt er eine hohe sackförmige Mütze. Diese Hirtendarstellung auf einer barocken Kanne ist die älteste in unseren Sammlungen und gleichzeitig die einzige noch ohne den typischen Hirtenmantel. Der Szür ist eigentlich das Accessoire der ungarischen Hirten. Mit dem Szür assoziiert der Betrachter eine Form der Hirtenromantik, die in der ungarischen Puszta angesiedelt ist. Der Szür ist ein langer Mantel aus gewalktem Wollstoff mit rechteckigem Kragen. Er war seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mode und erreichte im 19. Jahrhundert einen Höhepunkt an ornamentaler Auszier. Aus dem ursprünglichen Alltagsgewand des Hirten, seiner wichtigsten Habe, wird ein prächtig besticktes Festtagsgewand, der Cifraszür. Die Mode des Cifraszür fand ihren Ausgang in Transdanubien, jene westlich der Donau gelegene ungarische Landschaft, wo die Schneider ab den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts die mit reichen Applikationen und Stickereien verzierten Hirtenmäntel herstellten. Die Produktion von Cifraszür auf dem Gebiet der heutigen Slowakei ist aus zwei Ortschaften belegt, aus Léva und aus Rimaszombat. Vor allem die herrschaftlichen Rinder- und Schweinehirten trugen den Cifraszür, aber auch die Betjaren – räuberische Charaktere, die sich hauptsächlich aus Hirtenkreisen rekrutierten und wie Jánosík von der Bevölkerung verehrt wurden.³² Auf den Fayencen der

31 Vgl. Vykoupil, Susanna: Slowakei (= Becksche Reihe Nr. 876). München 1999, S. 72.

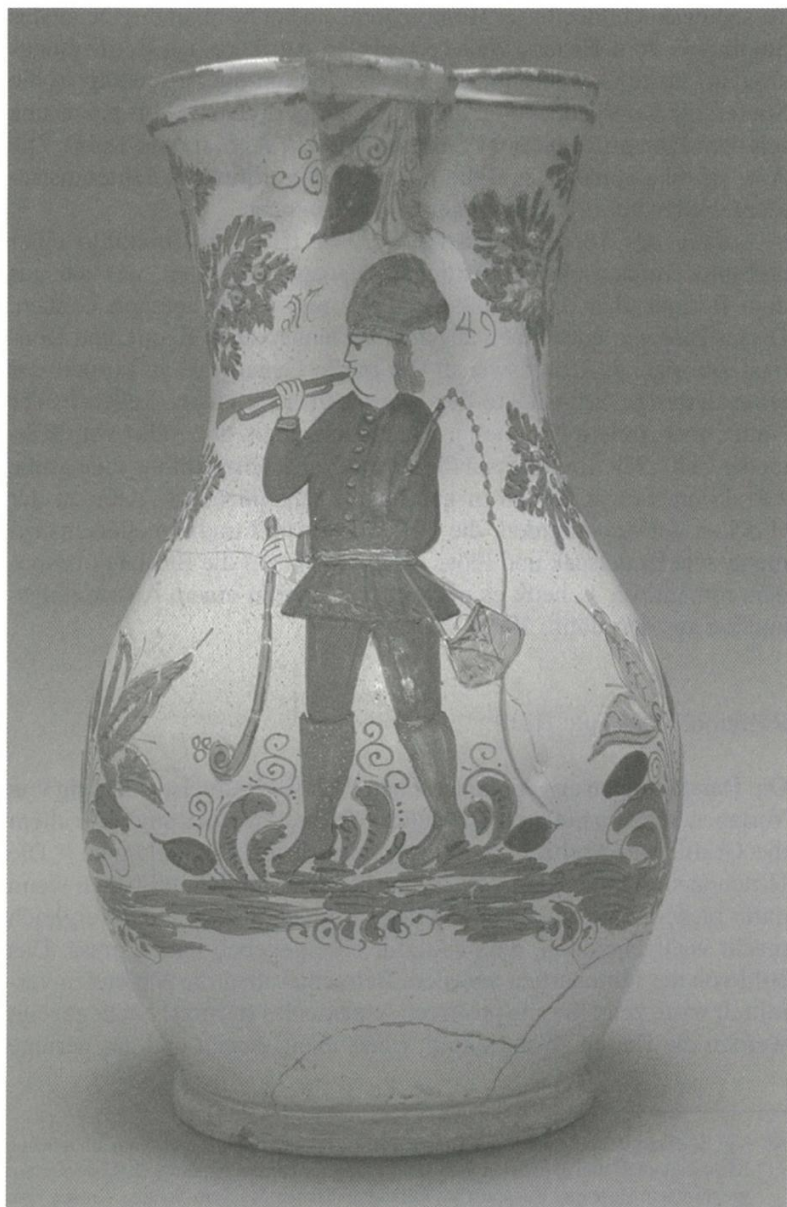


Abb. 5 Kanne, Fayence, 1749 (Westslowakei)
H = 30 cm, ÖMV 29.414

Westslowakei bildet dieser Hirtenmantel ein herausragendes Detail des Stereotyps vom Hirten. Weitere typische Attribute des Berufstandes sind das blaue Gewand mit den Stickereien um die Hosensklappe, die Stiefel, die Kopfbedeckung, die aus Leder geflochtene Hirtenpeitsche mit dem Holzgriff und der Hirtenstock (siehe Abb. 6, von 1845). Die Axt, *Válaška* genannt, und die *Fujara*, das traditionelle Hirteninstrument, fehlen auf den hier vorgestellten Fayencen.

Anfang des 18. Jahrhunderts war der Hirte ins Blickfeld einer romantisierenden oberflächlichen Bewegung geraten, wie wir aus dem Bericht über die „Schäferidyllen“ in Trianon ableiten können. Dieses Bild war entstanden aus dem Verlangen nach Exotik und Kontrast zur eigenen Lebensweise. Bis in die Gegenwart verkörpert der Hirte derartige Sehnsüchte der Menschen nach einem Leben in der Natur, unter freiem Himmel, in Ungebundenheit, unberührt vom Diktat der Zeit. „Für Touristen ist die slowakische Schafhaltung eine große Attraktion. Schäferhütten in gebirgigen Gegenden, das Klingen der Glocken der Schafherden, die Hirtenlieder und traditionellen Instrumente wie Dudelsack und Flöte, all das wirkt auf die Besucher besonders romantisch“³³, heißt es noch oder wieder in einem Ausstellungskatalog aus dem Jahre 1991.

Religion: „Der gute Hirte“

Die Darstellungen aus der bäuerlichen Welt sind zumeist abhängig von Vorlagen, die von höheren Schichten vermittelt worden sind. Vor allem die Grafik war Vorbild für die mannigfachsten Darstellungen.³⁴ Die Hirtendarstellungen sind vom Typus her sehr ähnlich, und auch wenn dafür bisher keine graphische Vorlage gefunden wurde – der Vergleich macht wahrscheinlich, dass es dafür eine gegeben haben muss. Das Bild von der Hirtenarbeit, das dem Betrachter über die Malereien vermittelt wird, zeigt nur die positiven Aspekte des Berufes. Nicht gezeigt werden die Härten, Wetterunbill, Einsamkeit, Armut und das geringe

32 Vgl. Lackner, Mónika und Peter Granasztói: *Cifraszür/Hirtenmantel*. Vom alltäglichen Kleidungsstück zum nationalen Symbol. Katalog zur Jahresausstellung 2003 des Ethnographischen Museums Budapest im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee vom 30. März bis 2. November 2003. Wien/Kittsee 2003, S. 11.

33 Podolák, *Hirten*, S. 77.

34 Vgl. Deneke, *Volkskunst*, S. 56.



Abb. 6 Enghalskrug, sog. Eule, Fayence, Hirte im Cifraszür, 1845 (Westslowakei)
H = 31,6 cm, ÖMV 11.456

Ansehen als niederste Sozialschicht. In der Zeit der Gegenreformation vollzog sich mit Hilfe der christlichen Symbolik eine Sakralisierung des Hirten. Er, der sich im Alltagsleben am Rande der dörflichen Gesellschaft befand, wurde in einen „Stand“, den „Hirtenstand“, gehoben und bekam einen zentralen Stellenwert in Liedern und auf pseudofolkloristischen Darstellungen seiner Person.³⁵ Das Bild vom Schafhirten hat eine lange biblische Tradition, die auf das Gleichnis von Christus als Hirte und die Legenden um die Geburt Christi zurückgeht.³⁶ Der „gute Hirte“, der seinen Lämmern unter dem Hirtenmantel Schutz, Wärme und Geborgenheit vermittelt, ist das Sinnbild für Christus. Die Legendenbildung um den frommen und gottesfürchtigen Hirten wurde durch die gegenreformatorische Propaganda gefördert. „Der gute Hirte“, der sein Leben hin gibt für die Schafe, war den Menschen aus der Bibel vertraut.³⁷ Die „Eule“ aus dem Jahre 1821 verbildlicht diese Verbindung zwischen dem Hirten und dem religiösen Hintergrund (siehe Abb. 7 und auch Abb. 1). Zwei Symbole für Christus sind darauf verewigt – der Hirte und das Lamm Gottes mit der Kreuzfahne, hier aus dekorativen Gründen in vierfacher Form dargestellt – das Sinnbild Christi seit dem frühen Christentum.

„Pseudofolkloristische“ Vorstellungen der Oberschicht gepaart mit einem großen Einfluss der Kirche haben also dazu beigetragen, aus dem Hirten ein Stereotyp vom „Slowaken“ entstehen zu lassen. Seit dem späten 18. Jahrhundert und vor allem im 19. Jahrhundert förderten Einzelpersonen die „slowakische nationale Wiedergeburt“.³⁸ Die Beziehung zur Natur war ein wichtiger Teil des nationalen Bildes und damit wurde Dorfkultur zum Inbegriff des nationalen Bildes in der Slowakei. Die Hirtenkultur, eines der Elemente der vielgesichtigen und differenzierten Volkskultur eines Dorfes, wurde im Prozess der ethnischen und nationalen Identifikation stärker als die bäuerliche Kultur beansprucht. Seit dem 19. Jahrhundert erfuhr der Hirte eine Stärkung als „nationales Symbol der Slowaken“: „Das Bild vom Hirten macht einen – und zwar bedeutenden – Teil im Prozess der Formung

35 Vgl. Krekovičová, slovenskom folklóre, S. 153 f.

36 Vgl. Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1970, Spalte 289 ff.

37 Im Neuen Testament sind die Parabel vom „guten Hirten“ (Evangelium nach Johannes 10, 1–6) und das Gleichnis vom „verlorenen Schaf“ (Lukas 15, 3–7; Matthäus 18, 12–14) von Bedeutung. S. Enzyklopädie des Märchens. Berlin New York 1990, Spalte 1076.

38 Vgl. Vykoupil, Slowakei, S. 99.

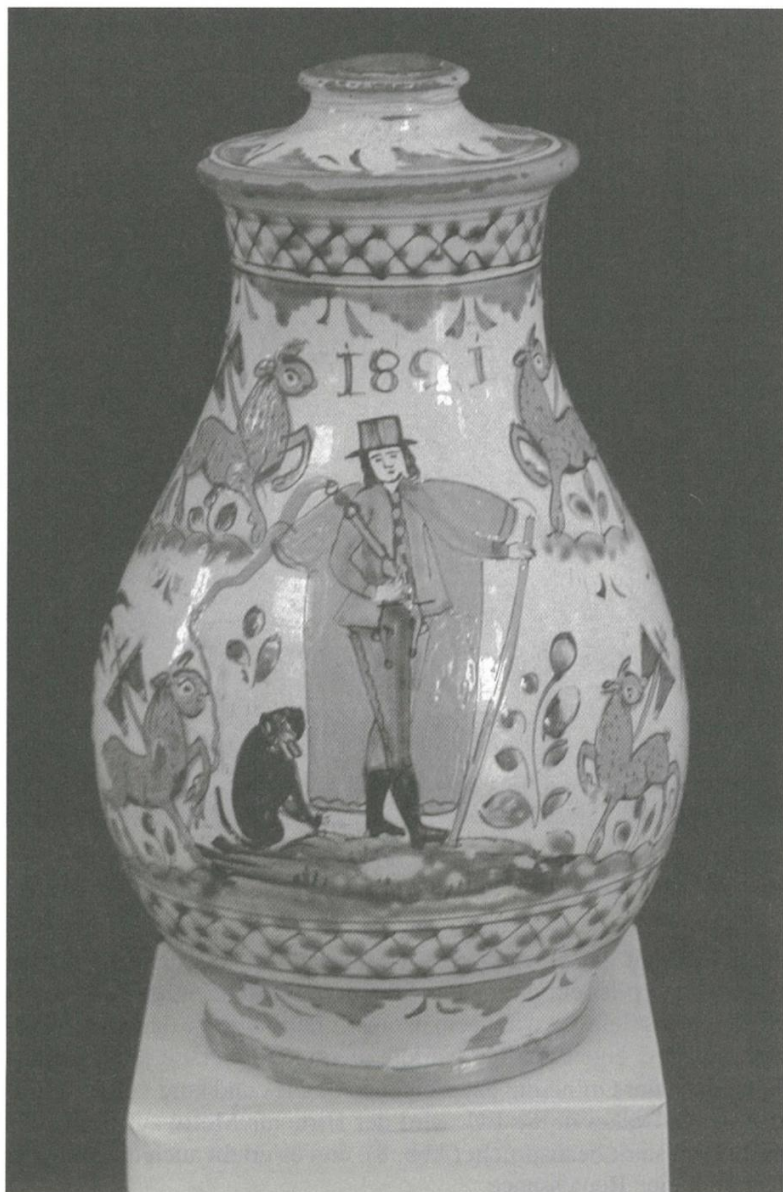


Abb 7. Enghalskrug, sog. Eule, Fayence, der „gute Hirte“ mit dem Lamm Gottes, 1821 (Westslowakei)

H=28 cm, ÖMV 45.243

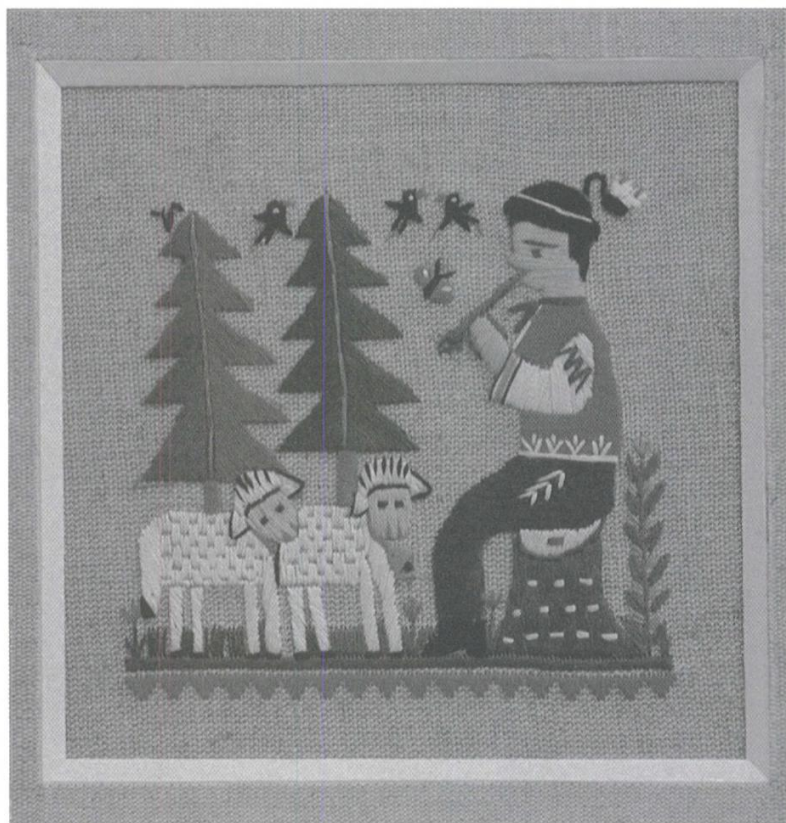


Abb. 8 Gesticktes Bild mit Hirtenmotiv, „Slowakische Volkskunst“
Souvenir aus Bratislava, 2003

einer Identität der slowakischen Nation aus“.³⁹ Aus dem regionalen Autostereotyp ist ein nationales Stereotyp entstanden, das eingesetzt wird, um das Selbstbewusstsein in einem Jahrhunderte dauernden Prozess um eine eigenständige Nation zu stärken. Gerade jetzt, wenige Jahre nach der Gründung eines eigenen Staates und kurz vor dem Eintritt der Slowakei in die EU, wird der Hirte als Motiv auf Souvenirs auffallend stark beansprucht (Abb. 8), und es erlebt auch die Habaner Keramik eine Renaissance.

39 Krekovičová, Od obrazu pastiera v slovenskom folklóre k národnému symbolu, S. 153 f.

Literatur

- Bauer, Ingolf, Werner Endres, Bärbel Kerkhoff-Hader, Robert Koch und Hans-Georg Stephan: Leitfaden zur Keramikbeschreibung (Mittelalter – Neuzeit). Terminologie – Typologie – Technologie (= Kataloge der prähistorischen Staatssammlung, Beiheft 2). München 1987.
- Brockhaus Enzyklopädie, 18. Auflage, Mannheim 1993.
- Danglova, Olga: Folk art in Slovakia and the European Context. In: Slovenský Narodopis, Jg. 42, Heft 1, Bratislava 1994, S. 48–52.
- Deneke, Bernward: Europäische Volkskunst. Propyläen Kunstgeschichte. Supplementband V, Oldenburg 1980.
- Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch. Wien 1971.
- Deutsches Wörterbuch von Jakob und Wilhelm Grimm.
- Die österreich-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Ungarn Band V., 1. Abteilung, Wien 1898.
- Endres, Werner: Gefäße und Formen. Eine Typologie für Museen und Sammlungen (= Museums-Bausteine, Bd. 3). München 1996.
- Enzyklopädie des Märchens. Berlin New York 1990, Spalte 1076.
- Gorgus, Nina: Der „Weiler der Königin“ in Versailles – eine Rezeptionsgeschichte. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde Band LVII/106, Wien 2003, S. 255–276.
- Haberlandt, Michael: Aus den Sammlungen des Museums für österreichische Volkskunde in Wien. Wien 1911.
- Haberlandt, Michael: Österreichische Volkskunst. Aus den Sammlungen des Museums für Österreichische Volkskunde in Wien. Illustrierter Textband. Wien 1911.
- Kohlprath, Günther: Täuferisch, hutterisch, habanisch. Habaner Keramik, kritisch gesehen. In: Antiquitäten-Zeitung. München 1989, Heft 3, S. 69–71.
- Krekovičová, Eva: Od obrazu pastiera v slovenskom folklóre k národnému symbolu (the image of the shepherd from slovak folklore to the national symbol) In: Slovenský Narodopis, Jg. 42, Heft 2, Bratislava 1994, S. 139–154.
- Lackner, Mónica und Peter Granasztói: Cifraszür/Hirtenmantel. Vom alltäglichen Kleidungsstück zum nationalen Symbol. Katalog zur Jahresausstellung 2003 des Ethnographischen Museums Budapest im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee vom 30. März bis 2. November 2003. Wien/Kittsee 2003.
- Lexikon der christlichen Ikonographie. Freiburg 1970.
- Nagybáky, Peter: Habaner Zunftkrüge in Ungarn im 17. und 18. Jahrhundert. In: Volkskunst, München 1984, Heft 3, S. 39–44.
- Nußbeck, Ulrich: Schottenrock und Lederhose. Europäische Nachbarn in Symbolen und Klischees. Berlin 1994.
- Pišútová, Irena: Fayencen. Tatran Bratislava 1981.
- Podolák, Ján und Alojz: Hirten und Herden. Schafhaltung in der Slowakei. Katalog des Ethnographischen Museums Schloss Kittsee. Kittsee 1991.
- Rein, Kurt: Zur Frage der „Habaner“, „Hutterer“ und ihrer Keramik. In: Die Hutterischen Täufer. Geschichtlicher Hintergrund und handwerkliche Leistung. München 1985, S. 93–99.
- Schätze der Volkskunst aus der Slowakei. Katalog der Ausstellung des Slowakischen Nationalmuseums, Martin 2001.

- Schmidt, Leopold: Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums. Wien 1960.
- Schmidt, Leopold: Bauernhausforschung und Gegenwartsvolkskunde. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, N.S. 29 (1975), S. 307–324.
- Schnyder, Rudolf: Gibt es Keramik der „Wiedertäufer“ in der Schweiz? In: Die Hutterischen Täufer. Geschichtlicher Hintergrund und handwerkliche Leistung. München 1985.
- Stefan Zweig: Maria Antoinette. Bildnis eines mittleren Charakters. Zitiert nach Ausgabe Wien 1951.
- Volkskunstaussstellung der Bezirke Ungarns. Katalog. Ungarische Nationalgalerie. Ethnographisches Museum 1973.
- Vykoupil, Susanna: Slowakei (= Becksche Reihe Nr. 876). München 1999.
- Zemek, Metodej: Josef II. und Slavikovice. Aus: Österreich zur Zeit Kaiser Josefs II. Katalog zur niederösterreichischen Landesausstellung 1980, S. 291–292.

Die Waldkarpaten – gebrannte Identität. Zur Sammlung huzulischer Keramik des Österreichischen Museums für Volkskunde

Matthias Beitzl

1998 haben das Ethnographische Museum Schloss Kittsee und das Österreichische Museum für Volkskunde gemeinsam mit dem Ethnographischen Museum in Lemberg und dem Museum für huzulische Kultur in Kolomija eine Ausstellung mit dem Titel „Galizien – Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Waldkarpaten“ organisiert. In diese Schau wurde auch Daten- und Objektmaterial einer kurzen, anlässlich dieser Ausstellung durchgeführten Feldforschung eingearbeitet.

Durch die damals geknüpften Kontakte bietet sich nunmehr die Möglichkeit, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts abgeschlossene Sammlung zu Galizien einer Evaluierung zu unterziehen. Insbesondere interessiert die Botschaft des Volkskunstinventars dieser von nationalen Bedürfnissen stark geprägten Region. Anhand von Keramikobjekten, wie sie in der Sammlung des Österreichischen Museums für Volkskunde in Wien und im Museum huzulischer Kultur in Kolomija vorliegen, lassen sich die Entwicklungslinien huzulischen Selbstverständnisses mit seiner Strahlkraft auf Region und Land gut nachvollziehen.

Die Huzulščina, so die Bezeichnung einer fest umrissenen Region in den ukrainisch/rumänischen Karpaten¹, ist eine komplexe historische Konstruktion aus naturalen, stilisierten, politischen, religiösen, literarischen, prä-ethnographischen, ethnographischen und vor allem retrospektiven Bauelementen. (siehe Abb. 1)

Die Epoche der Romantik fand in Galizien eine unberührte Natur sowie von der menschlichen Zivilisation weitgehend unbelastete Be-

1 In der Literatur sind mehrfach Karten publiziert, in denen der Lebensraum der Huzulen genau umgrenzt ist. Einen guten Überblick über die unterschiedlichen räumlichen Interpretationen bietet: Göttke-Krogmann, Ulrich: Huzulen – Vergangenheit und Gegenwart. In: Jordan, Peter, Kappeler, Andreas u. a. (Hg.): Ukraine. Geographie, Ethnische Struktur, Geschichte, Sprache und Literatur, Kultur, Politik, Bildung, Wirtschaft, Recht. (= Österreichische Osthefte. Zeitschrift für Mittel-, Ost- und Südosteuropa, Jg. 42). Wien 2000, S. 110–111.



Abb. 1: Region Huzulščina

wohner vor, die als eine nicht zu trennende Einheit – Natur/Mensch – Karpaten/Huzulen – die Inspiration vieler polnischer und ukrainischer Literaten beflügelte.

Durch die Zuwendung dreier Ethnographien sowie Literaturen – der polnischen, der ukrainischen und der deutschen – entstand seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ein breites und vielfältiges wissenschaftliches sowie literarisches Material, das den Bewohnern dieser Region eine gewisse Exklusivität verlieh und sie zusammen mit ihrem Lebensraum nicht zuletzt auch mystifizierte.

Grundlagen dieser „gedruckten Karriere“ waren also zunächst das Gebirge in der Peripherie, der elementare Charakter vorgefundener Sitten und Bräuche und deren Beschreibung, die Hand in Hand mit der Legendenbildung ging, so dass Beobachtung und Fiktion einander ergänzten und beeinflussten.²

Erst an der Wende zum 20. Jahrhundert lösten sich mit dem Historiker Raimund Friedrich Kaindl (1866–1930) aus Czernowitz und seinem Werk „Die Huzulen“ (1894) sowie mit der umfassenden Ethnographie „Huzulščina“ (1899–1908) des Lemberger Gymnasialprofessors Volodymyr Šuchevyč (1849–1915) diese Vermischungen. Nicht zu vergessen ist der 1898 erschienene Band „Galizien“ des so genannten Kronprinzenwerkes („Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild“), der in einem Abschnitt die Huzulen folgendermaßen charakterisiert: „... in hartem aber freiem Lebenswandel im Schoße der Natur [hat der Huzule] unverwüsthliche Kraft und bewunderungswürdigen Scharfsinn und Muth erlangt, so daß er auch die größten Gefahren nicht scheut. Mit dem Hackenstock in der Hand führt er ungewöhnlich geschickt und behend seinen Tanz (kolo-myjka) auf. Er ist ein ebenso tüchtiger Steuermann als trefflicher Jäger.“ Neben einigen Vorzügen werden dann auch nachteilige Charakterzüge aufgezählt, die damit enden, dass: „... diese Arbeitsscheu, die Verwegenheit und die Vorliebe zu unbändiger Freiheit [...] die Huzulen zu gefürchteten Räubern [den Oprysken] gemacht [haben], so dass dieselben lieber Plünderungszüge gegen die Höfe ihrer Gutsherren oder gegen jüdische Wirtshäuser unternahmen und noch am Anfang des laufenden Jahrhunderts in dem ganzen Huzulengebiet mit ihrem Häuptling Oleksa Dovbusch hausten, statt ehrlichem Erwerb nachzugehen.“⁴³ (siehe Abb. 2)

Hier wird einerseits auf den Entzug vieler Männer vor der von den Habsburgern ausgeweiteten Wehrpflicht reagiert, andererseits werden hier schon Stereotypen aus vorangegangenen Bestandsaufnahmen bedient. Ganz anders stellt sich dann die Bewertung der Räuber in der ukrainischen Literatur dar.

Der Räubermythos mit Robin Hood-Charakteristik repräsentiert das freie wilde Leben in den Bergen. Dieser Mythos wurde ebenfalls in der polnischen, aber auch in der deutschen Literatur gepflegt, und er ist bis heute wesentlicher Bestandteil eines huzulisch-westukrainischen Selbstverständnisses, wie zeitgenössische Denkmäler (siehe Abb. 3)

2 Vgl. Woldan, Alois: Die Huzulen in der Literatur. In: Plöckinger, Veronika, Beitzl, Matthias und Göttke-Krogmann, Ulrich (Hg.): Galizien. Ethnographische Erkundung bei den Bojken und Huzulen in den Karpaten (= Kittseer Schriften, Bd. 9). Kittsee/Wien 1998, S. 151–166.

3 Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd. 14: Galizien. Wien 1898, S. 397.



Abb. 2: Huzule aus Uščeriki, Wižnitz; Fotothek Österreichisches Museum für Volkskunde

und unterschiedliche Interpretationen zur Herkunftsbezeichnungen der Huzulen unterstreichen.

Die Bezeichnung Huzule wurde und wird sehr unterschiedlich interpretiert. Der österreichische Gelehrte Balthasar Hacquet (1739–1815), der von 1791–1794 in vier Bänden von seiner Reise durch die nördlichen Karpaten berichtete, nannte sie noch „Gebirgs-Russen“.⁴ Der Begriff Huzule kam aber schon am Beginn des 18. Jahrhunderts auf, zu einer Zeit, als die Oprysken, zu Freiheitshelden erhobene Räuber, Konjunktur hatten. Neben vielen anderen Varianten ist die populärste Bezeichnungsinterpretation die der Ableitung vom walachischen Wort hotul – Räuber. Obwohl diese Version von einigen Forschern wie

4 Hacquet, Balthasar: Hacquets neueste physikalisch-politische Reisen durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpaten (Nürnberg 1790–1794).



Abb. 3: Denkmal bei Strij, seit 1991, Foto Beitzl

Kaindl, Hnatjuk u. a. vertreten wurde, hielt man sie auf der anderen Seite sprachwissenschaftlich nicht für haltbar.

Die periphere Lage sowie die Unwegsamkeit des huzulischen Lebensraumes erschwerten den Durchgriff staatlicher und feudaler Strukturen. Aus der relativen Freiheit nach der Befreiung von der Leibeigenschaft 1848 und den begleitenden Kämpfen mit Grundbesitzern wuchs das Sonderbewusstsein der lokalen Bevölkerung. Der Huzule wird als Kosake der Berge im Verlauf des 19. Jahrhunderts zum Prototypen des Ukrainers stilisiert, sein kleiner Lebensraum zum Modell der ganzen Ukraine.

In der Folge der 48er Revolution und der Steigerung des Nationalbewusstseins entstanden zum Ende des 19. Jahrhunderts verschiedene kulturelle Einrichtungen, die zu dieser regionalen Konturierung beitrugen. Die (Taras) Ševčenko-Gesellschaft, 1873 in Lemberg gegründet, begann mit der systematischen Erforschung der huzulischen Kultur. Ihre Mitglieder waren unter anderen die Schriftsteller Ivan Franko, Volodimir Šucevyč und Volodimir Hnatjuk. Verschiedene Themengruppen wurden gebildet, die sich mit materiellen und immateriellen Zeugnissen der huzulischen Hirtenkultur beschäftigten, ebenso wurde ein intensives Publikationswesen installiert. Der genannte Šucevyč sammelte auch für das Lemberger Gewerbe-museum.



Abb. 4: beim Bukowezpass: etwa 900 m, Foto Beitzl

Im Tscheremoschtal in Krivnorivnja entstand ab 1900 rund um das Sommerhaus Ivan Frankos eine Künstlerkolonie, in der Schriftsteller, Maler und Ethnographen verkehrten. Dieses Milieu förderte die zu dieser Zeit schon etablierte Konstellation von Huzulen und Karpaten und setzte dem Mythos einen weiteren Baustein.



Abb. 5: Hochzeitszug bei Krivnorivnja im Tscheremoschtal, 1998, Foto Beitzl

Die Sammler, Ethnographen und Künstler waren angezogen durch die Besonderheiten der huzulischen Alltagskultur. Neben dem großen Bestand an Volkserzählungen, Sprichwörtern, Liedern und Mythen brachten Kleidung und handwerkliche Erzeugnisse sowie die spezielle Architektur fremde Besucher ins Schwärmen.

Das Interesse an der huzulischen Kultur wurde nicht zuletzt durch die Weltausstellung in Wien (1873) sowie die Landesausstellungen in Krakau (1887) und Lemberg (1894) gefördert. Die Ausstellung in Krakau bestärkte Michael Haberlandt und Wilhelm Hein, die Begründer des Österreichischen Museums für Volkskunde, systematisch zu sammeln. Jene in Lemberg bot eine großzügige ethnographische Abteilung mit huzulischen Erzeugnissen.⁵

In radikalen politischen Zeitschriften wie der „Ruthenischen Revue“ wies man um dieselbe Zeit dann beispielsweise auf die nationale Bedeutung traditioneller huzulischer Schnitzkunst hin.⁶

Der Leiter der anthropologischen Abteilung am k.k. Naturhistorischen Museum in Wien und Generalsekretär der Anthropologischen Gesellschaft, Franz Heger, berichtete ausführlich von der Ausstellung in Krakau. Er war von den Gegenständen der Huzulen offensichtlich beeindruckt, da er der Meinung war, dass „den Huzulen [...] heute unter allen Völkerstämmen unserer Monarchie – vielleicht mit einer Ausnahme der Bevölkerung des Occupationsgebietes – was Eigenthümlichkeit und Originalität ihrer Gebrauchsgegenstände anbelangt, die Palme zuerkannt werden [muss].“⁷ Außerdem war Keramik „außerordentlich reich in diesem Theile der Ausstellung“⁸ vertreten. Er vermisste allerdings „den künstlerischen Reichthum an Formen und Verzierungen, welche uns die prähistorische Keramik Mitteleuropas

5 Siehe dazu: Zipper, Albert: Führer durch die allgemeine Landes-Ausstellung sowie durch die köngl. Hauptstadt Lemberg. Lemberg 1894.

6 An dieser Stelle sei nur am Rande auf die Bedeutung der Schnitzyndynastie Škribljak aus Javoriv hingewiesen. Mitglieder dieser Familie waren als repräsentative Handwerker sowohl bei der Wiener Weltausstellung 1873 eingeladen, wie auch (selbstverständlich) 1894 zu der Landesausstellung in Lemberg. 1998 fand sich beim Schnitzer Škribljak noch die Drechselbank, die laut seiner Aussage 1873 auf der Weltausstellung in Wien zu sehen war. Zur Lemberger Landesausstellung siehe auch: Zipper, Landes-Ausstellung, S. 92: „Ein Škribljak hauste mit seiner Familie in einer Huzulenhütte am Lemberger Ausstellungsgelände.“

7 Heger, Franz: Die Ethnographie auf der Krakauer Landesausstellung 1887. In: Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Band XVIII, 1888, S. 194/195.

8 Ebd., S. 194.

zeigt, ...“⁹, und weiter, „Wir müssen aber hier in Betracht ziehen, dass durch das Aufgeben des vorchristlichen Brauches, den Todten Thongefäße für verschiedene Zwecke mit in das Grab zu geben, sowie durch die Einführung der Töpferscheibe, welche wohl erst die Keramik zu einem Gewerbe gemacht hat, während früher die Töpferei – wie heute bei den meisten Naturvölkern – noch Hausindustrie war, diese Kunst am Lande sehr zurückgegangen ist. Wir müssen bei einem solchen Vergleich mit der vorhistorischen Keramik auch in Betracht ziehen, dass wir in den alten Gräbern wohl meist die kunstvollsten Producte der damaligen Zeit vor uns sehen, während die heutige Keramik der Landbewohner sich nur in dem Formenkreise bewegt, welcher durch die Verwendung als Nutzgefäß vorgezeichnet ist. Dort, wo Thongefäße noch bei besonderen, festlichen Gelegenheiten in Gebrauch sind, wie z. B. die merkwürdigen Oelkrüge der Huzulen, dort schwingt sich noch die Keramik zu einer gewissen Höhe künstlerischen Könnens auf.“¹⁰

Heger hob in seinem Bericht auch die Glasurtechnik der Keramikgefäße hervor und verwies auf Keramikprodukte aus den Bezirken Husiatyn und Kolomea als die interessantesten Formen der Region.¹¹ Solche Berichte mussten Michael Haberlandt bei seiner intensiven Sammlertätigkeit wenige Jahre später inspiriert haben, denn über externe Zuträger wuchs ab der Gründung des Museums 1895 die Kollektion zu Galizien rasch auf über 2000 Objekte an (siehe Abb. 6).

Für den Aufbau dieser Sammlung benötigte Haberlandt Partner vor Ort, die er zum Teil im Umfeld der Ševčenko Gesellschaft beispielsweise in Ivan Franko fand. Aus dieser Verbindung stammen zwar hauptsächlich Objekte aus der Bojkivščina, nördlich der Huzulščina gelegen, aber sie war doch ein lebendiger Kontakt in der Region. Haberlandt fand offensichtlich nicht genügend Echo auf seine Sammlungsanfragen, da er sich im Jahre 1910 gegen den Vorwurf der Galizischen Liga für Industrie und Gewerbe, eingebracht bei den Wiener Ministerien für Handel sowie Cultus und Unterricht, wehren musste, dass die galizische Ethnographie im Wiener Museum nicht genügend vertreten wäre.¹² Er verteidigte sich mit der Auflistung aller Institutionen, an die er sich im Laufe der Jahre gewandt hatte. Der Briefverkehr

9 Ebd., S. 194.

10 Ebd.

11 Vgl. ebd.



Abb. 6: Sammlung ÖMV

über die Sammlungsaktivitäten ist großteils im Archiv des Österreichischen Museums für Volkskunde erhalten.

Die huzulische Sammlung beruht im wesentlichen auf Aktivitäten von Michal Lepkaluk, Lukyn Jakibiuk, Volodimir Šucevyč, Haber-

12 Vgl. Beitzl, Klaus: Lemberg–Wien und zurück. Die persönlichen und institutionellen Beziehungen zwischen der ukrainischen und österreichischen Volkskunde auf dem Gebiet der regionalen Ethnographie im damaligen Kronland Galizien. Zur Einführung eines Symposiums. In: Ethnographie ohne Grenzen. Galizien in den Sammlungen des Österreichischen Museums für Volkskunde (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, N. S. Bd. 15). Wien 1998, S. 451–478, hier S. 457.

landt selbst und Ivan Franko. Für die rund 200 Keramikobjekte scheinen hauptsächlich Lepkaluk und Haberlandt auf.

In dem 1911 erschienenen Werk „Österreichische Volkskunst. Aus den Sammlungen des Museums für Österreichische Volkskunde in Wien“ geht Haberlandt näher auf die Töpferei im galizischen Raum ein. Er berichtet, dass das ländliche Töpferhandwerk im Osten Galiziens in lokaler Blüte stehe und man zu seiner Überraschung auch bäuerlichen Majolikabetrieben begegne. Er kann nicht beantworten, wann und wie diese Produktionstechnik (Majolika) in die westukrainischen (ruthenischen) Töpferdörfer übertragen wurde.¹³

In Kosiv, als Herkunftsort im Inventar der Wiener Sammlung am meisten genannt und Zentrum des Volkskunstmarktes am Rande der Huzulščina, weiters in Kutu, Sokal und Pistyn sind seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts ländliche Töpfereibetriebe zu finden.

Als bekanntesten Vertreter der Kosiver Töpfer nennt Haberlandt Alexander Bachminski (1820–1882), in ukrainischer Sprache Oleksa Bachmetjuk genannt. Ivan Senkiv verweist 1981 in seinem Band „Die Hirtenkultur der Huzulen“ in Zusammenhang mit der Ofenkeramik außerdem auf die Töpfer Petro Koschak, Dmytro Zintjuk und Petro Baranjuk.¹⁴ Letzt genannter hat etwa 200 Kachelöfen hergestellt, vornehmlich mit Tierdarstellungen, aber auch mit floralen und anthropomorphen Motiven wie Soldaten und Reitern in Galauniform. Bachmetjuk verzierte seine Kacheln mit Genrebildern aus dem Stadt- und Landleben. Koschak bevorzugte hingegen Blumenmotive und Jagdszenen.

Bei sämtlichen Objekten der Sammlung handelt es sich um engobierte Irdenware, die Haberlandt 1911 noch als Majolika bezeichnet. Das mag aber verständlich erscheinen, wenn man bedenkt, dass während des 19. Jahrhunderts und Anfang des 20. Jahrhunderts die Bezeichnung Majolika für engobierte Ware und andere Keramikarten bei deutschen und englischen Fabriken durchaus üblich war.¹⁵ Bei der Erklärung des Produktionsvorgangs beruft sich Haberlandt auf eine Publikation des städtischen Gewerbemuseums in Lemberg¹⁶: Die luft-

13 Vgl. Haberlandt, Michael: Österreichische Volkskunst. Wien 1991, S. 107.

14 Vgl. Senkiv, Ivan: Die Hirtenkultur der Huzulen. Eine volkskundliche Studie (= Marburger Ostforschungen, Bd. 39). Marburg 1981, S. 78 f.

15 Vgl. Rada, Pravoslav.: Die Technik der Keramik. Handbuch der Arbeitsvorgänge der Keramik. Verlag Werner Dausien, Hanau 1989, S. 28.

16 Vgl. Ornamente der Hausindustrie: Tongefäße ruthenischer Bauern (Kossow) 1882.

getrocknete Ware wird mit Engobe überzogen, die Konturen werden eingeritzt. Mit dem Pinsel wird zunächst die braune Farbe aufgetragen, darauf folgt der erste Brand. Danach werden grüne und gelbe Farbe aufgetragen. Das Gefäß wird mit Glasurmasse bestäubt und zum zweiten Mal gebrannt. „Das Brennen des Geschirrs wird in primitivsten liegenden Töpferöfen vorgenommen, welche aus Ziegeln, öfters aus Flusststeinen aufgemauert und mit Lehm verputzt werden.“¹⁷

Haberlandt bringt die Produktionsweise mit der Erzeugung türkischer Halbfayencen in Verbindung und beruft sich dabei auf Wilhelm Exner.¹⁸

Grün, Gelb und Braun sind bei den Dekoren nahezu ausschließlich verwendet. Gelegentlich findet sich die Farbe Blau. Typische Dekorationselemente sind das Schuppenmuster, die Tulpenranke, die Dreieckreihe in der Randbordüre der Teller, paarige Vögel, die Vase mit Tulpenbukett und die Hirschfigur mit Kraut im Maul sowie das Malteser Kreuz und das vierfache Kreuz.

Die figuralen Darstellungen wie Wirtshausszenen, Räuber, Militär und Szenen aus dem Volksleben (siehe Abb. 7 + 8), die heute stark mit den Huzulen assoziiert werden, finden sich mehrheitlich auf der Ofenkeramik, die wiederum hauptsächlich dem erwähnten Bachmetiuk zugeschrieben wird. Haberlandt kann allerdings nicht klären, wodurch der Töpfer zu diesen Dekoren angeregt wurde.

Der Untergang der k.u.k. Monarchie beendete weitgehend die rege Sammlungstätigkeit zu Galizien. Das Land war in der Zwischenkriegszeit zwischen den Machtblöcken zerrissen. Ukrainische Organisationen wie die Organisation Ukrainischer Nationalisten oder Genossenschaftsbewegungen wie Maslosojuz fassten auch in der Huzulščina Fuß.¹⁹ Dort blieben Almwirtschaft, Holzwirtschaft und Hausindustrie wichtige Wirtschaftszweige der Huzulen. Die Herstellung von Volkskunstartikeln wurde dabei zunehmend professionalisiert, und 1926 begründete der Ethnograph Volodymyr Kobrynsky (1873–1958) das Museum für huzulische Kultur (Kolomyiki muzei narodnoho mystetstva Hutsulshchyny) in Kolomija. Er war einerseits Sammler huzulischer Volkskunst, andererseits in der Lokalpolitik aktiv. Ab 1939 kam die Region unter sowjetische Besatzung, gegen die die Bevölke-

17 Haberlandt, Volkskunst, S.107.

18 Vgl. Exner, Wilhelm (Red.): Die Hausindustrie Österreichs. Wien 1890. Abschnitt Galizien S. 111 f.

19 Vgl. Göttke-Krogmann, Huzulen, S. 119.

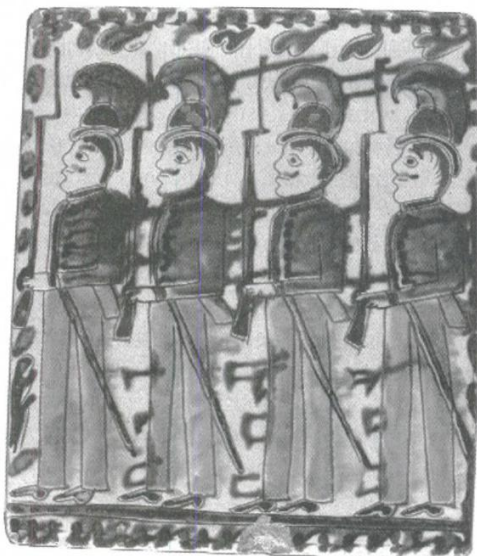


Abb. 7: ÖMV Inv. Nr. 25625



Abb. 8: ÖMV Inv. Nr. 25624

rung erheblichen Widerstand leistete. 1941–44 war die Huzulščina von Deutschland, Ungarn und Rumänien besetzt. Die Vernichtung der jüdischen Bevölkerung während des Krieges und die darauf folgende, durch die Sowjetunion aufgezwungene Migration beendete die Vielvölkergeschichte Galiziens endgültig. Die Huzulščina behielt trotz der Etablierung des sowjetischen Gesellschaftssystems ihre folkloristischen Spezifika.

Die Produktpalette besteht heute im wesentlichen aus Schnitzarbeiten, Intarsien, Glasperlenschmuck, Weberei, Töpferei, Bekleidung und Ostereiern. Nicht mehr fortgeführt werden die Messingarbeiten aus dem 19. Jahrhundert (siehe Abb. 9).



Abb. 9: Auszüge aus dem Produktkatalog, Kunstgewerbe-Universität Kosiv, 2002

Für die Aufrechterhaltung der verschiedenen Handwerks- und Mustertraditionen war eine Lehrereinrichtung in Kosiv maßgebend. Dort existierte schon 1882 eine „Gewerbeschule für Weberei und allgemeines Gewerbe“. 1939 wandelte man sie in eine Lehranstalt für Volkskunst der Huzulen um, mit dem Ziel, die verschiedenen Formen des Handwerks zu pflegen und zu fördern. In den 1950er–80er Jahren unterrichtete man dort Studenten aus allen Teilen der Sowjetunion. 1993 erhielt die Schule als Kolleg Hochschulstatus, ab 1999 Universitätsstatus. In Teile des Unterrichts sind Ethnographen eingebunden, im Feld wird mit den so genannten Volksmeistern zusammengearbeitet.

Durch die institutionelle Vernetzung dieser Hochschule entsteht ein leistungsstarker „Volkskulturmotor“, der gemeinsam mit dem Regi-

onsmuseum in Kolomija, aber auch mit dem Ethnographischen Museum in L'viv die huzulische Kultur weit hinaus trägt und sie sehr lebendig erscheinen lässt. Die ukrainische Diaspora in Kanada und den USA ist Konsument und Katalysator dieser Volkskunstproduktion zugleich. In New York wird gerade für das seit 1976 bestehende Ukrainische Museum ein neues Gebäude errichtet. In der Huzulščina wird geradezu zur Betonierung des Selbstbewusstseins regelmäßig ein internationaler Huzulenkongress abgehalten, wo man sich auch gerne im nationalen Sinne äußert.

Das westukrainische Nationalgefühl hat seine Wurzeln in der nationalen Kulturbewegung der späten Habsburgerzeit. 1991 hat die Ukraine zum ersten Mal ihre staatliche Unabhängigkeit erreicht und die Galizier oder besser Westukrainer haben wesentlich dazu beigetragen.

Dieses Selbstbewusstsein zeigt sich auch in der Folklore und in der Volkskunstproduktion, die ihre Sujets, kontrolliert von der wissenschaftlichen Expertise, beibehält und sie auf Produkte des Alltags überträgt.

Der lebendige Tourismus in der Huzulščina während und nach der Sowjetperiode ist neben dem internalisierten Regionsbewusstsein eine wesentliche Grundlage für Fortbestand, Institutionalisierung und Ausbau des volkskünstlerischen Schaffens. Eine seit dem 19. Jahrhundert politisch motivierte Nationalkultur findet so eine Fortsetzung in ihrer Folklorisierung.

Die Faszination an der Volkskunst und an der Landschaft, in die sie eingebettet ist, wirkt auch heute wieder auf österreichische Kulturinstitutionen und Öffentlichkeit. In organisierten Kulturfahrten wird heimgeholt, was exotisch, schön und gemeinsame Vergangenheit ist.

Mit der neuen Beweglichkeit seit der Unabhängigkeit haben entsprechende Stellen, das sind Kulturbetriebe wie Museen und Gewerbeschulen sowie öffentliche Verwaltung die Spezifika der huzulischen Kultur für die Repräsentation einer Landschaft zu nützen gelernt. So ist im Produktkatalog der Gewerbeschule in Kosiv zu lesen: „If you saw the mountains, woods, rivers, gardens but didn't see what and how hutsulian craftsmen work, it means you were not in Hutsulshchyna.“ (siehe Abb. 10)

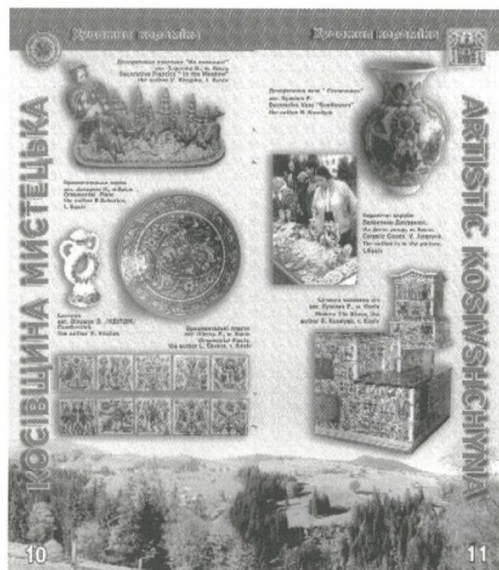


Abb. 10: Ausschnitt aus dem Produktkatalog, Kunstgewerbe Universität Kosiv, 2002

Literatur

- Beitl, Klaus: Lemberg – Wien und zurück. Die persönlichen und institutionellen Beziehungen zwischen der ukrainischen und österreichischen Volkskunde auf dem Gebiet der regionalen Ethnographie im damaligen Kronland Galizien. Zur Einführung eines Symposiums. In: Ethnographie ohne Grenzen. Galizien in den Sammlungen des Österreichischen Museums für Volkskunde (= Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, N.S. Bd. 15). Wien 1998, S. 451–478.
- Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Bd.14: Galizien. Wien 1898.
- Exner, Wilhelm (Hg.): Die Hausindustrie Österreichs. Wien 1890.
- Göttke-Krogmann, Ulrich: Huzulen – Vergangenheit und Gegenwart. In: Jordan, Peter, Kappeler, Andreas u. a. (Hg.): Ukraine. Geographie, Ethnische Struktur, Geschichte, Sprache und Literatur, Kultur, Politik, Bildung, Wirtschaft, Recht. (= Österreichische Osthefte. Zeitschrift für Mittel-, Ost- und Südosteuropa, Jg. 42). Wien 2000, S. 110–111.
- Haberlandt, Michael: Österreichische Volkskunst. Wien 1991.
- Hacquet, Balthasar: Hacquets neueste physikalisch-politische Reisen durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpaten (Nürnberg 1790–1794).
- Senkiv, Ivan: Die Hirtenkultur der Huzulen. Eine volkskundliche Studie (= Breyer, Richard (Hg.): Marburger Ostforschungen, Bd. 39). Marburg 1981.

Enzian und Edelweiß. Alpenländische Keramik für Österreich

Franz Grieshofer

Neben unserem Museum – dem Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien – in der Laudongasse befindet sich ein kleines Antiquitätengeschäft. Die Besitzerin, eine begeisterte Sammlerin, die dieses Geschäft nebenberuflich als Hobby betreibt, hat sich neben Kinderbüchern besonders auf Keramik spezialisiert, und zwar auf Kunstkeramik des 20. Jahrhunderts. In rasch wechselnder Folge präsentiert sie davon in den beiden kleinen Schaufenstern – liebevoll zusammengestellt – erlesene Stücke. Neben Bosse-Keramik, Keramik der Wiener Werkstätte oder Schleiss-Keramik aus Gmunden findet sich immer wieder auch so genannte Alpenblumenkeramik, für die ich, wie ich gestehen muss, in letzter Zeit ein Faible entwickelt habe. Ich konnte daher in den letzten Jahren auch einige Stücke erwerben – so ein ovale Schale, die unterhalb des Randes rundum mit Enzian-, Edelweiß- und Alpenrosenblüten aus Keramik verziert ist:



Abb. 1: Ovale Schale, Majolika mit Laufglasur, rundum mit Enzian, Edelweiß und Alpenrosen garniert. Liezen Mod.Nr. 2201. Dm. 15 cm, H. 8 cm. ÖMV 81.931

Einmal aufmerksam geworden, begegnet man dieser Art Keramik in Antiquariaten, Trödlerläden oder auf Flohmärkten relativ häufig. Diese

Stücke wurden als Kitsch, als altmodisch und nicht mehr zeitgemäß abgetan, ähnlich wie man in den 60er/70er Jahren begann, sich der Tracht oder der so genannten Bauernstuben zu entledigen. Doch die 90er brachten ein Revival. Man begann die Heimat wieder zu entdecken, fand wieder Spaß an einer neuen Art der Volksmusik und am sportlichen Country-Look (Landhausstil), für den das Edelweiß als Markenzeichen gilt. Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die Renaissance der „Alpenblumenkeramik“ verständlich.

Die Alpenländische Kunstkeramik Liezen

Hauptproduktionsstätte der „Alpenblumenkeramik“, und das zeigen die Marken, war die „Alpenländische Kunstkeramik Liezen“ im Ennstal in der Steiermark (Gollner 1990). Die Betreiber dieses Unternehmens waren keine Keramiker, sondern eine erfolgreiche Kaufmannsdynastie, als deren Ahnherr Ferdinand Vasold anzusehen ist. Dank seines Unternehmergeistes schaffte er es vom kleinen Commis zum Großhandelskaufmann. Er vertrieb u. a. Glas, Porzellan und Tonwaren und richtete 1893 selbst eine Glas- und Porzellanmalerei ein, für die er sich Arbeiter aus den Sudetenländern holte. Im Ersten Weltkrieg kaufte er die wirtschaftlich schwer in Mitleidenschaft geratene Steingutfabrik in Sachsenfeld bei Cilli/Untersteiermark, die er in kurzer Zeit in eine florierende Manufaktur für Gebrauchsgeschirr und Figuralkeramik verwandelte. Noch in den 20er Jahren wurde er freilich ein Opfer der politischen Verhältnisse in Slowenien. Er wurde zwangsenteignet. Der Verlust dieses gut gehenden Betriebes war, wie Irmgard Gollner 1990 im Begleitheft zur Sonderausstellung über die „Alpenländische Kunstkeramik Liezen“ auf Schloss Trautenfels schreibt, ausschlaggebend für den Aufbau eines keramischen Werkes in Liezen.

Dazu baute Vasold in den Jahren 1924 und 1925 die ehemalige Dampfsäge in eine kunstkeramische Werkstätte um, in der man zunächst auf engstem Raum und ausschließlich in Handarbeit keramische Artikel herstellte. Entscheidend für den weiteren Erfolg war, dass in dieser Zeit Nikolaus P. von Martiny und seine Frau Margarethe zu den Brüdern Ferdinand und Franko Vasold stießen, die inzwischen den Großhandelsbetrieb vom Vater übernommen hatten.

Nikolaus von Martiny (1896 Lemberg – 1991 Zürich), der an der Budapester Akademie für angewandte Kunst Keramik studierte, hatte bereits 1919 zusammen mit seiner späteren Frau, Margarethe von

Holzhausen (1893 Przemysl – 1976 Graz), die eine überaus begabte Malerin war, in Radstadt die „Alpenländische Kunstkeramik (AKK)“ gegründet (Hottenroth 1994). Nach einem Brand in der Radstädter Werkstätte Ignaz Fialas (siehe unten), wo sich das Ehepaar eingemietet hatte, übersiedelten beide nach Liezen, wo sie anfangs sogar Mitgesellschafter bei Vasold waren. Doch nach drei Jahren löste Ferdinand Vasold das Eigentumsverhältnis, und aus der „Alpenländischen Kunstkeramik, Nikolas P. v. Martiny“ wurde 1928 die „Alpenländische Kunstkeramik, Ferdinand Vasold“. 1931 erfolgte eine großzügige Erweiterung der Liezener Werkstätte und Hand in Hand damit auch eine Umstellung auf maschinelle Fertigung, die innerhalb kurzer Zeit aus dem reinen Handwerksbetrieb einen Massenerzeugungsbetrieb entstehen ließ.

Mit der Aufnahme von Mizzi Schliessleder im Jahr 1928, die zuvor eine Mitarbeiterin des Bildhauers und Kunstkeramikers Leo Miller in Radstadt gewesen war, erfuhr die Produktpalette, die zunächst gedrehte Vasen, Schalen, Deckeldosen mit der für diese Zeit typischen Verlaufsglasur, modellierte Figuralplastik, besonders aber gegossene Tierfiguren, Buchstützen, Aschenbecher, Kerzenleuchter etc. umfasste, eine entscheidende Erweiterung, die zum Markenzeichen der „Alpenländischen Kunstkeramik Liezen“ wurde: ihrer Idee und Erfahrung folgend begann man, Schüsseln und andere keramische Gegenstände mit den typischen Alpenblumen zu verzieren.

Ab dem Jahr 1928 lässt sich ein Nummernsystem nach Herstellungsgruppen feststellen. Die Produkte der „Alpenblumenkeramik“ werden nun an der Tausenderstelle mit einer 2 gekennzeichnet. Im Österreichischen Museum für Volkskunde in Wien finden sich neben der bereits genannten ovalen Schale mit der Produktnummer 2201 (siehe Abb. 1) noch weitere Stücke aus dieser Serie: ein Aschenbecher mit der Werknummer 2402, zwei Vasen in verschiedener Größe mit den Werknummern 2551 und 2551/9, ein Leuchter mit der WNr. 2806 (siehe Abb. 2) und eine Bügelhenkelschale mit der WNr. 2861 (siehe Abb. 3). Alpenblumen zieren auch ein Kreuz mit der WNr. 245 (siehe Abb. 4) und zwei verschiedene Buchstützen mit den WNr. 300 und 305, wobei erstere nur mit Alpenblumen bestückt sind und die zweiten ein Trachtenpärlchen aufweisen (siehe Abb. 5). Ein blauer Aschenbecher ist mit GvH gezeichnet und dürfte nach Meinung von Hans-Hagen Hottenroth von Grete von Holzhausen stammen (siehe Abb. 6).

Nach wirtschaftlichen Schwierigkeiten während des Zweiten Weltkrieges – 1944 musste der Betrieb vorübergehend geschlossen wer-



Abb. 2: Kerzenleuchter, Majolika, Liezen WNr. 2806. L. 33 cm, H. 14,4 cm. ÖMV 78 607

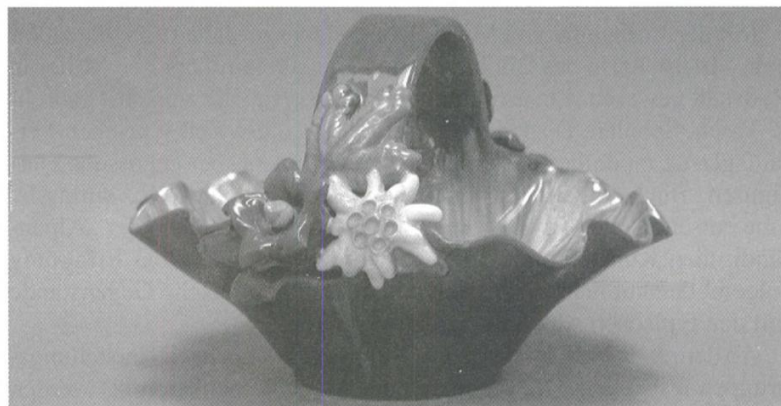


Abb. 3: Bügelhenkelschale, Majolika mit Laufglasur, am Bügelansatz Alpenblumen. Liezen Austria WNr. 2551. Dm. 19,2 cm, H. 13 cm. ÖMV 81 926

den – erlebte die Liezener Keramik in den späten 40er und Anfang der 50er Jahre eine neuerliche Blüte. Doch 1958/59 riss die Nachfrage abrupt ab, so dass der Betrieb 1960 eingestellt werden musste. Es half auch nicht, dass man noch versuchte, auf moderne Formen umzustellen. Die Ära der erfolgreichen „Alpenblumenkeramik“, die für Liezen zu einem Markenzeichen geworden war, war zu Ende gegangen (Gollner 1990, S. 20).

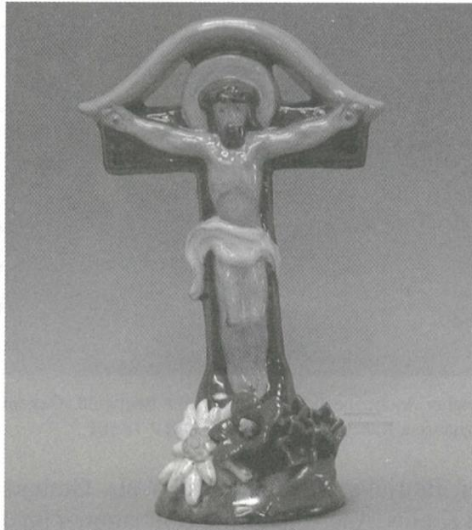


Abb. 4: Standkruzifix, Majolika, am Sockel Alpenblumen. Liezen Austria, WNr. 245. H. 18 cm. ÖMV 81 928



Abb. 5: Buchstützen, Majolika, mit Trachtenpärchen und Alpenblumen. Liezen Austria, WNr. 305. H. 13,4 cm. ÖMV 78 606 a,b

Weitere Produktionsstätten der „Alpenblumenkeramik“

Die „Alpenländische Kunstkeramik Liezen“ war jedoch nicht die einzige Firma, die ab den 20er Jahren begann, „Alpenblumenkeramik“ herzustellen. Irmgard Gollner (1990, S. 18) nennt weiters die Firmen



Abb. 6: Quadratischer Aschenbecher, Majolika, mit Edelweiß. Gekennzeichnet mit GvH (= Grete von Holzhausen, Radstadt?). L. 8,7 cm. ÖMV 78 861

Graz-St. Peter, Betriebe im Müürztal, in Wels, Gmunden, Hörsching, St. Pölten und Krems. Auch die Firma Gollhammer im oberösterreichischen Vöcklabruck, der Irmgard Gollner eine eigene Monographie widmete, produzierte ab 1928 alpenblumengarnierte Keramik (Gollner 1991).

Alice Kaltenberger ergänzt die Aufzählung noch durch St. Peter bei Freistadt im Mühlviertel (1925–1959). Dort begann der Linzer Zahnarzt Dr. Zemann 1925 Keramik herzustellen, ab 1934 übernahm Johann Bartel diese Werkstatt. Er stellte nun ebenfalls bunt glasierte, durchbrochene Keramik mit applizierten Früchten „und Blumen im Stil der Zeit“ her, womit das Alpenblumentrio Enzian, Edelweiß und Alpenrose gemeint ist (Kaltenberger 2001).

Der Ursprung dieser charakteristischen Waren dürfte allerdings in Radstadt liegen, wie man der interessanten Monographie über die Radstädter Keramik von Johanna und Hans-Hagen Hottenroth entnehmen kann (Hottenroth 2002).

Hier ist in erster Linie Leo Miller (1887–1965) zu nennen. Nach dem Besuch der Fachschule für Holz- und Steinbildhauerei in Hallein ging er nach Wien an die Kunstgewerbeschule, wo er sein Studium als akademischer Bildhauer beendete. Zwischenzeitlich war er Mitarbeiter der Wiener kunstkeramischen Werkstatt und nahm 1912 an der Frühjahrsausstellung des Wiener Museums für Industrie und Kunst teil. Nach einem Unfall, der ihm die weitere Ausübung seiner Bildhauerei unmöglich machte, trat er in die Radstädter Keramikfirma Ignaz Fiala ein, die auf die Herstellung von Kachelöfen spezialisiert

war. Hier begann er nun ab 1913 Modelle für figürliche Keramik in reinstem Jugendstil herzustellen. 1922 gründete Leo Miller die „Radstädter Kunstkeramik“, blieb vorerst aber noch Mieter bei Fiala, ehe er sich selbständig machte. Er verwendete zunächst die für Fiala entwickelten Modelle weiter, was zu Urheberstreitigkeiten führte. Bald entwickelte er jedoch ein neues Oeuvre und spezialisierte sich besonders auf Andenkenartikel. In dem von den beiden Autoren akribisch zusammengestellten Werkverzeichnis Millers findet man bereits unter Nr. 2 einen „Krug, in eingedrückter Wandung Alpenblumen, H = 17 cm“, und unter Nr. 07 „Deckeldose, am Deckel Alpenblumen“ (siehe Abb. 7), und unter 012 „Teller mit Alpenblumen“.

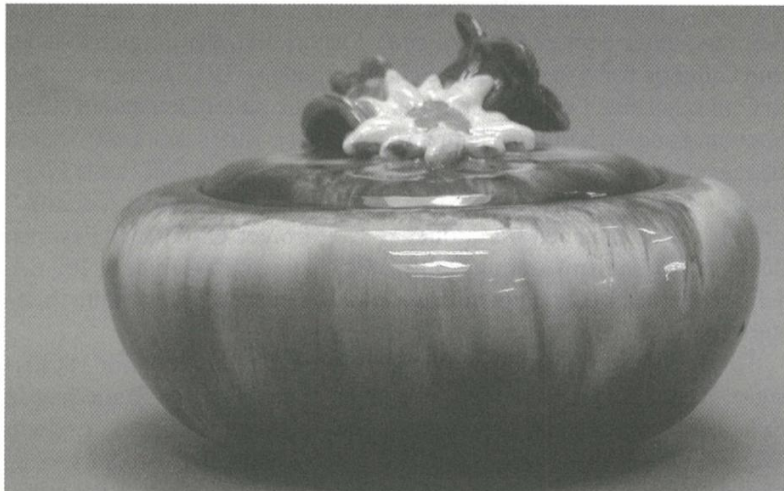


Abb. 7: Deckeldose, Majolika mit Laufglasur, Deckel mit Griff aus Alpenblumen. Herkunft unbestimmt, ohne WNr. Dm. 17,2 cm, H. 12 cm. ÖMV 81 932

Wie bereits erwähnt, war eine seiner Mitarbeiterinnen, Mizzi Schliessleder, die Urheberin der alpenblumengarnierten Keramik in Liezen, die – auch das sei nochmals erwähnt – im wesentlichen dem Können und Geschmack von Nikolaus P. von Martiny und seiner Frau Margarete von Holzhausen ihre Entstehung verdankt. Beide hatten sie bereits 1919 in Radstadt die „Alpenländische Kunstkeramik“ in Leben gerufen.

Hier schließt sich gewissermaßen der Kreis zwischen Radstadt und Liezen, besser die Linie, da beide Orte an der Enns liegen und nur 68 km von einander entfernt sind.

Es ist überhaupt faszinierend zu beobachten, welche enge und intensive Beziehungen innerhalb der Kunstkeramikszene ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts bestanden. Dies hängt sicher damit zusammen, dass die Keramiker ihr Handwerk nicht mehr beim Hafner erlernten – der Markt war inzwischen für Hafnerware auch verloren gegangen –, sondern ihre Ausbildung in Fach- und Kunstgewerbeschulen absolvierten. Nach Znaim, wo die Fachschule für Tonindustrie lange Zeit das wichtigste Ausbildungszentrum der Monarchie bildete (hier studierte z. B. Robert Obsieger), wurde die „Wiener keramische Werkstätte“, die der 1903 gegründeten „Wiener Werkstätte“ angeschlossen war, ein Zentrum. Hier wirkten so bedeutende Künstler wie Michael Powolny, Dagobert Peche und Berthold Löffler, aber auch Franz Schleiss, unter dem es 1910 zu einer Fusion der „Vereinigten Wiener und Gmundner Keramik“ kam. Schleiss gliederte 1917 seinem Betrieb in Gmunden eine Lehrwerkstätte an, in der die zuvor Genannten arbeiteten und zugleich unterrichteten (Lipp 1964). Unter den Absolventen begegnen uns ebenfalls bedeutende Keramiker wie etwa Franz Kieslinger (1904–1998), der nach dem 2. Weltkrieg die „Ischler Keramik“ gründete, wo er neben traditioneller vierfärbiger Gmundner Fayence auch „Alpenblumenkeramik“ fabrizierte (Gollner 2003, hier S. 109 ff.). Ich konnte den hochbetagten Künstler noch in seiner Werkstätte interviewen.

Direkte Verbindungen zur Wiener Werkstätte, die 2003 ihr 100jähriges Bestehen feiert, lassen sich aber auch bei der „Tonindustrie Scheibbs“ nachweisen (Hottenroth 1994). Deren Gründer, Ludwig Weinbrenner (1881–1966), war Gärtner und brauchte zur Verwirklichung seiner Idee ausgebildete Fachleute, die er sich aus Wien holte. Laut Produktionsverzeichnis begann man von 1928 bis 1933 auch intensiv „Alpenblumenkeramik“ herzustellen. Ein von Hilde Heger entworfener „Obstkorb“ mit ausgeschnittenen Alpenblumen (siehe Abb. 8) begegnet übrigens ident vor 1924 schon im Modellbuch von Ignaz Fiala in Radstadt, womit sich auch zwischen Scheibbs und Radstadt eine direkte Verbindung ergibt.

Aber auch für die Herstellung der „Alpenblumenkeramik“ ab 1933 in Mürrzuslag gibt es eine direkte Verbindung nach Scheibbs, die mit den Namen Johann und Alois Illek verbunden ist. Die beiden aus Mähren stammenden Keramiker hatten sich nach einem kurzen Intermezzo in Mürrzuslag 1923 bei Ludwig Weinbrenner in Scheibbs beworben und hier maßgeblich am Aufbau des Keramikwerkes beteiligt. Als das Scheibbser Werk 1933 geschlossen werden musste, ging

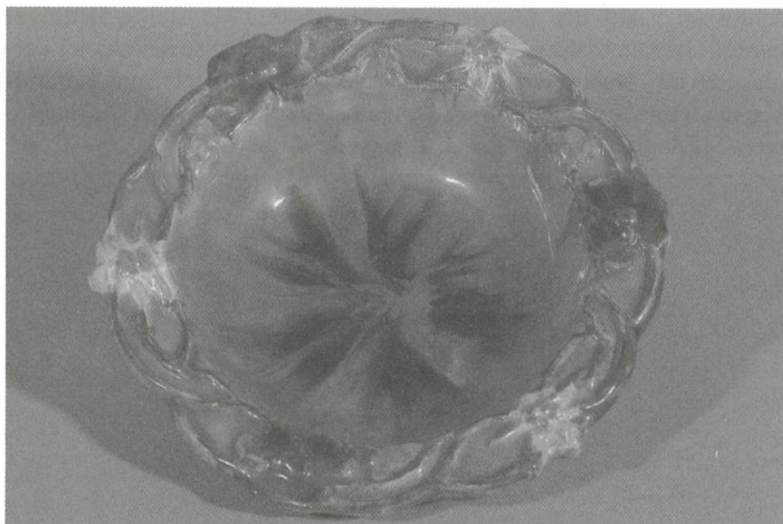


Abb. 8: Kleine Schale, Majolika, Rand mit Alpenblumenrelief. Scheibbs, um 1930, WNr. 778, Pinselsign. H. Dm. 16,5 cm, H. 4 cm. ÖMV 74 529

Alois Illek wieder nach Mürzzuschlag zurück, wo er zusammen mit Franz Birnstingel die wiedererrichtete „Steirische Tonindustrie KG“ zu einem blühenden Unternehmen ausbaute, das ab 1940 unter der Bezeichnung „Volkskeramik Mürzzuschlag“ firmierte. Wie Erwin Scheickl in der Geschichte der Keramikproduktion in Mürzzuschlag schreibt (Scheickl 2003), begann Alois Illek „mit dem Garnieren von Tellern, Schüsseln und Vasen wie er es schon in Scheibbs gemacht hatte, jedoch mit für unsere Gegend charakteristischen Motiven, wie Enzian, Edelweiß und/oder Peterg Stamm (= regionale Bezeichnung für Aurikel, eine Primelart, Anm. FG), aber auch mit den verschiedensten Obstdekorationen. Diese Kunstwerke fanden sofort derart großen Absatz, dass bereits wenige Monate später Frau Rosa Taberhofer zur Verstärkung Illeks aufgenommen werden musste. Sämtliche Garnierungen bis Ende 1946 können ausschließlich diesen beiden Künstlern zugeschrieben werden.“ (Scheickl 2003, Zit. S. 19).

Durch die umfassende Arbeit von René Edenhofer wissen wir, dass auch in der „Deutsch-Wagramer Kunst-Keramik“ „Alpenblumenkeramik“ erzeugt wurde (Edenhofer 2001). Johann Hittinger (1906–1944) hatte in der Wienerberger-Werkstättenschule für Keramik bei Robert Obsieger gelernt und – als dieser an die Wiener Kunstgewerbeschule wechselte – sich 1932 zur Errichtung einer eigenen Werkstätte ent-

schlossen. „Auf der Wiener Frühjahrsmesse 1935 stellte Hittinger bereits Gebrauchs-Keramik mit den bei den Kunden so beliebten Laufglasuren aus. Neben Weintrauben garnierte er vereinzelt seine Keramiken auch mit verschiedenen Früchten und den ‚modischen‘ Alpenblumen.“ (Edenhofer 2001, Zit. S. 29). (siehe Abb. 9)



Abb. 9: Schüssel, Majolika, färbig glasiert, am Rand Primeln und Enzian. Runde Preßmarke D. Wagramer Keramik, WNr. 820. Dm. 25 cm, H. 6,5 cm. ÖMV 77 594

Die Gebrauchs-Keramik ließ sich besser verkaufen, schreibt Edenhofer. An Stelle des Begriffs „Gebrauchs-Keramik“ wäre allerdings eher der Begriff Andenken- oder Souvenir-Keramik zu verwenden.

Halten wir zunächst fest: Ohne bei der Aufzählung der Produktionsstätten Vollständigkeit erzielen zu können, lässt sich feststellen, dass die so genannte „Alpenblumenkeramik“, also gedrehte, aber auch gegossene und frei geformte Keramik mit Laufglasur und der typischen Garnierung mit Edelweiß, Enzian und Alpenrosen einen wichtigen Anteil innerhalb der Kunstkeramik einnimmt.

Es scheint sich um keinen Zufall zu handeln, dass die Nachfrage bzw. das Bedürfnis nach alpenländischer Keramik am Beginn der 1920er Jahre plötzlich und gleichzeitig an verschiedenen Produktionsstätten einsetzt und nach dem Zweiten Weltkrieg zu Beginn der 50er Jahre nochmals eine Blüte erlebt, ehe – und auch da ergibt sich eine

Parallelität – die meisten dieser Firmen um 1960 den Betrieb einstellen. Die Zeit der „Alpenblumenkeramik“ war passé. Jedenfalls wird nach 1960 keine solche Keramik mehr erzeugt. Erst in den 90er Jahren werden diese Stücke – wie eingangs erwähnt – wieder beliebte Sammelobjekte.

Die Suche nach österreichischer Identität – Edelweiß, Enzian und Alpenrose

Nach dem Zusammenbruch der Monarchie war der Glaube an die Existenzfähigkeit Österreichs schwer erschüttert. Es hatte nicht nur sein wirtschaftliches Hinterland verloren, sondern auch sein einigendes Symbol, die Kaiserkrone samt Doppeladler. In dieser unsicheren Situation rückte nun die schöne Landschaft in den Mittelpunkt des Österreichbewusstseins und zwar in der österreichischen Steigerungsform der Alpen. Schon im 19. Jahrhundert hatten bürgerlicher Naturgeist und idealistisch überformte Romantik brauchbare Metaphern und eine facettenreiche Ikonographie für die Sehnsuchtslandschaft Alpen vorbereitet. In der Ersten Republik geraten sie zum Inbegriff für die Konstruierung des Österreichischen (Luger 1998) – Österreich wird zur Alpenrepublik.

Daraus bezieht das Österreichische nun sein Motivrepertoire wie Almhütte und Sennerin, Gebirgstracht und eben auch die Alpenblumen. In zahlreichen Bildern (Postkarten, Markenserien, Heimatbüchern, Schulwandtafeln etc.) finden diese Sujets weite Verbreitung und lassen unbewusst eine neue Ästhetik entstehen (Schönes Österreich 1995).

Das Edelweiß als Symbol für Alpenbegeisterung

Bergsteiger, Bergromantik, Tourismus und Sommerfrische hatten bekanntlich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer Alpenbegeisterung geführt. Hand in Hand damit erlebt das Edelweiß einen Siegeszug – es wird zum Andenken an die Bergtour par excellence (Till 2003). Das Edelweiß symbolisiert Freiheit, Mut und Ausdauer, da es schwer zu pflücken ist. Sage und Legende überliefern es als Liebespfand und Liebesbeweis (Tschofen 1998).

Der Österreichische Alpenverein wählte das Edelweiß 1862 zum Vereinssymbol, 1907 wurde es zum Emblem der österreichischen

Gebirgstruppen. Seit 1919 verwendeten verschiedene Freikorps das Edelweiß als Abzeichen. In der NS-Zeit galt es als Bekenntnis völkischer Gesinnung.

Auch in der Werbung begann man das Edelweiß zu benutzen, wenn es galt, einen Bezug zu Heimat, Region oder Nation herzustellen. Die Marke Edelweiß umschreibt gleichsam den Begriff Heimat. Mit dem Edelweiß werden reine Natur, Originalität, Tradition und Volkstümlichkeit assoziiert, andererseits haftet den Worten „edel“ und „weiß“ die Wertigkeit von Reinheit und Frische an.

1910 schreibt E. M. Kornfeld ein naturkundliches Büchlein über das „Edelweiß“ (zit. bei Till 2003, S. 67 ff.). Darin gibt es ein Kapitel zur Edelweißindustrie, dem zu entnehmen ist, dass der Bedarf an Edelweiß um die Jahrhundertwende so groß war, dass man nicht nur Edelweißsurrogate herstellte, sondern ganze Edelweißplantagen anlegte. In bestimmten Vororten Berlins beschäftigte sich eine eigene Industrie mit der Verwendung von Edelweißblüten zur Ausschmückung der bekannten Hausseggen und bei Arrangements künstlicher Blumen. In Innsbruck allein wurden jährlich über 50 000 Edelweißpflanzen verkauft. Wegen der ungeheuren Nachfrage wurde das Edelweiß in Obwalden/Schweiz bereits 1878 unter Naturschutz gestellt.

In der Schweiz fand, wie Barbara E. Messerli auf dem Keramiksymposium in Soest 1993 darlegen konnte, der Edelweißboom schon Ende des 19. Jahrhunderts seinen Niederschlag auch auf der so genannten Thuner Majolika (Messerli 1993).

Neben der Alpenbegeisterung war es besonders die Heimatschutzbewegung – um die Jahrhundertwende nach deutschem Vorbild gegründet –, die sehr wesentlich zur Konstruktion und Popularisierung nationaler Wertvorstellung beitrug (Johler/Nikitsch 1995/96). Ihr Engagement galt dem Schönen und Eigenen, den Symbolen und Garanten naturnahen Daseins. Sie widmete sich der Erhaltung von Orts- und Landschaftsbild, von Kunst- und Naturdenkmalen. Tafeln mit dem Aufruf „Schützt die Alpenblumen“ hingen über Jahrzehnte in jedem Landbahnhof, auf jeder Schutzhütte und in jeder Schule. Dass dabei die ‚klassischen‘ Alpenblumen – der Reihenfolge nach: Edelweiß, Enzian und Alpenrose – die Mitte bilden, hängt weniger mit ihrer Seltenheit als vielmehr mit ihrem Wiedererkennungswert und ihrer Symbolkraft für ein sich als Alpenrepublik definierendes Land zusammen (Schönes Österreich 1994, S. 64).

Der 1912 gegründete „Verband österreichischer Heimatschutzvereine“ bemühte sich um die Pflege und Wiederbelebung „volkstüm-

licher Art in Gerät, Tracht, Brauch und Musik“ (Schönes Österreich 1994, S. 79). Großen Wert legte man auch auf eine spezifische Gestaltung der Andenken und Souvenirs. In Fortführung der alten Hausindustrie entstanden etwa Holzarbeiten mit kolorierter Brandmalerei oder Kerbschnittverzierung, die mit den Alpenblumen operieren (siehe Abb. 10).



Abb. 10: Dose und Serviettenringe, Holz, gedrechselt, schwarz gebeizt und mit Alpenblumen beschnitzt. Aufschrift: Neumarkt i. St. Dm. 9,8 cm (Dose), 6 cm (Ringe). ÖMV 81 504, 81 505/001,002

Auch die Kunstkeramik schloss sich – wie die Ausführungen zeigen – dieser Bewegung an. Sie schafft in den 20er Jahren mit der „Alpenblumenkeramik“ jene „gute“ österreichische Form, die zu einem nationalen Symbol und zu einem identitätsstiftenden Heimatzeichen wurde. Enzian, Edelweiß und Alpenrose (Almrausch), jene tönerner Trias der „Alpenblumenkeramik“, avancieren zu Botschaftern des Österreichischen, gleichzeitig aber auch zum Sinnbild eines traditionsbewussten Selbstwertgefühls in den schwierigen Zeiten nach dem Ersten und nach dem Zweiten Weltkrieg. Die „Alpenblumenkeramik“ verkörpert solcherart ein Stück Österreich“!

Literatur

- Edenhofer, René: Deutsch-Wagramer Kunst-Keramik 1932–1940. Die Kunst- und Gebrauchs-Keramik des Johann Hittinger. Eigenverlag Deutsch-Wagram 2001.
- Gollner, Irmgard: Alpenländische Kunstkeramik Liezen (= Kleine Schriften der Abteilung Schloß Trautenfels am Steiermärkischen Landesmuseum Joanneum, Heft 19). Trautenfels 1990.
- Gollner, Irmgard: Gollhammer Keramik Vöcklabruck. Tradition in Ton. Linz 1991.
- Gollner, Irmgard: Gmundner Keramik. Kunst aus Ton, Feuer & Farbe. Gmunden 2003.
- Hottenroth, Hans-Hagen: Die Tonindustrie Scheibbs (1923–1933) – Scheibbs'er Keramik (seit 1937). Eigenverlag Scheibbs 1994.
- Hottenroth, Johanna und Hans-Hagen: Die Radstädter Keramik. Ofen-, Bau- und Kunstkeramik. Ein Kunsthandwerk mit Tradition durch fünf Jahrhunderte. Eigenverlag Scheibbs 2002.
- Johler, Reinhard und Herbert Nikitsch: Zum Wesen des Österreichischen: Die Heimatschutzbewegung. In: Volkskunde und Brauchtumpflege im Nationalsozialismus in Salzburg. Tagungsbericht (= Salzburger Beiträge zur Volkskunde, Bd. 8). Salzburg 1995/96, S. 211–234.
- Kaltenberger, Alice: Zum Forschungsstand der Keramik des 10./11. bis 20. Jahrhunderts in Oberösterreich. In: Jahrbuch des ö. Musealvereines Gesellschaft für Landeskunde, 146. Band, 1. Abhandlungen, Linz 2001, S. 275–332, dazu S. 302, Abb. 22.
- Lipp, Franz: Hundert Jahre Gmundner Keramik. Das Keramikhaus Schleiss und die wiedererstandene österreichische Fayencekunst. In: Keramos 24/1964, S. 21–29.
- Luger, Kurt: Heimat aus Almenrausch und Edelweiß. In: Vergnügen, Zeitgeist, Kritik. Streifzüge durch die populäre Kultur (= Neue Aspekte in Kultur- und Kommunikationswissenschaften, Bd.13). Wien 1998, S. 63–67.
- Messerli, Barbara E.: Von der Exotik des Edelweiß. In: Zur Regionalität der Keramik des Mittelalters und der Neuzeit. 26. Internationales Hafnerei-Symposium 1993 in Soest (= Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, 32) Bonn 1995, S. 93–100, 9 Abb.
- Scheikl, Erwin: Volkskeramik Müzzzuschlag (1911–1975). Die Geschichte der Keramikproduktion in Müzzzuschlag. Eigenverlag Müzzzuschlag 2003.
- Schönes Österreich. Heimatschutz zwischen Ästhetik und Ideologie. Österreichisches Museum für Volkskunde (= Kataloge des Österreichischen Museums für Volkskunde, Bd. 65). Wien 1995.
- Till, Wolfgang (Hg.) unter Mitarbeit von Andreas Ley und Ulrike Zischka: Dein Edelweiß macht mich heiss. Souvenir und Modeblume der Alpen. Mit einem Teilreprint von „Das Edelweiß“ von E. M. Kornfeld, einem Gedicht von Mascha Kaleko sowie Alpenländischen Liedern und Gstanzln. Wien–München 1997.
- Tschofen, Bernhard: Alpenblumen. Notizen zu Kultur und Geschichte einer modernen Liebe. In: Hessische Blätter, NF. 34/1998, S. 35–68.

Anhang

36. Internationales Hafnerei – Symposium des Arbeitskreises für Keramikforschung in Kittsee (Österreich, Burgenland)

vom Sonntag, 21. 09. bis Freitag, 26. 09. 2003

Programm

Keramik als Zeichen regionaler Identität

Tagungsort:

Ethnographisches Museum Schloss Kittsee

Dr. L. Batthyányplatz 1

2421 Kittsee

Burgenland/Österreich

Tel.: +43 (0) 2143 2304

Fax: +43 (0) 2143 2025

Mail: office@schloss-kittsee.at

Sonntag, 21. September 2003

Anreisetag, ab ca. 19 Uhr zwangloses Beisammensein im Schlossrestaurant im Ethnographischen Museum Schloss Kittsee

Montag, 22. September 2003

Anmeldung: im Bus (Tagungsmappen, Anmeldegebühren, Tages- und Wochenübersicht)

Tagungsort: Wien, Exkursion nach Wien ins Volkskundemuseum

Abfahrt mit dem Bus 08.00 Uhr (pktl.!!) vom Schlossparkgelände

Begrüßung und Eröffnung

(Museumsleiter HR Dr. F. Grieshofer, Wien, Dr. Werner Endres, Regensburg, Arbeitskreis für Keramikforschung)

09.30–10.00 „Die roten Glasur- und Dekorfarben der Keramik, Teil 1.“ (Wolf Matthes, Leutesdorf)

10.00–10.30 „Ein Aquamanile aus der Latrine im Augustinerturm in Wien“ (Gabriele Scharrer-Liška, Wien)

10.30–11.00 Kaffeepause

11.00–11.30 „Frühneuzeitlicher Werkstattabfall aus Mautern a.d. Donau, Niederösterreich“ (Alice Kaltenberger, Wien)

11.30–12.00 „Die Volkskeramik im Slowakischen Nationalmuseum in Martin“ (Marta Pasteriková, Martin)

12.00–12.30 „Über die Geschichte der Keramik in der Slowakei mit Rücksicht auf die Gründung und Entstehung der Keramik-Produktion in Modra“ (František Kalešný, Bratislava)

12.30–14.00 Mittagspause

ab 14 h „Besichtigung der Keramiksammlung und Workshop“
(Claudia Peschel-Wacha, Wien)

ca. 18 h Rückfahrt nach Kittsee

Dienstag, 23. September 2003

Tagungsort: Schloss Kittsee, Festsaal

- 09.00–09.30 „Die Tonvotive aus St. Corona/Altenkirchen, Ldkr. Dingolfing-Landau, Niederbayern“ (Ludwig Kreiner, Dingolfing)
- 09.30–10.00 „Keramische Klangobjekte als Zeichen kulturhistorischer Entwicklungen und regionaler Identität“
(Ilse Schütz, Hamburg)
- 10.00–10.30 „Pfeiffiguren als Zeichen lokaler kulturhistorischer und volkskundlicher Entwicklung“ (Rolf Mari, Dieburg)
- 10.30–11.00 Kaffeepause
- 11.00–11.30 „Traditionelle Keramik aus völkerpsychologischer Sicht“ (Walfried Blume, Plate)
- 11.30–12.00 „Neue Perspektiven, Systematik und Vernetzungsmöglichkeiten für Steinzeugsammlungen“
(Ralph Mennicken, Raeren)
- 12.00–12.30 „Die Volkskunstdebatte und die Keramik vom Niederrhein“ (Bärel Kerckoff-Hader, Bamberg)
- 12.30–14.00 Mittagspause
- 14.00–14.30 „Ofenkachelforschung. Rückblick-Stand-Perspektiven“ (Heinz-Peter Mielke, Grefrath)
- 14.30–15.00 „Ein hessischer Sonderfall? Der Kachelofen aus dem Landgräflichen Schloss in Marburg (D)“
(Eva Roth Heege, Andreas Heege, Zug)
- 15.00–15.30 „Vergessene und unbekannte Habaner-Öfen“
(Ludwig v. Döry, Friedberg)
- 15.30–16.00 Kaffeepause
- 16.00–16.30 „Funde aus dem Schloßbrunnen Nienover aus der Zeit um 1800“ (Hans-Georg Stephan, Göttingen)
- 16.30–17.00 „Erinnerungen an einige Pester und Ofner Hafnermeister im 19. Jahrhundert“ (Eva Cserey, Budapest)
- 17.00–17.30 „Siebenbürgische kobaltblaue Zierkeramik des 18. und 19. Jahrhunderts“
(Horst Klusch, Sibiu)
- Am Abend: Videobeitrag von Ernst Fehr: Erinnerungen an die Keramik-Symposien seit 1992

Anschl. Einladung zu einem rustikalen Abendessen im Schloss

Mittwoch, 24. September 2003

Tagungsort: Schloss Kittsee, Festsaal/Exkursion Mittelburgenland

- 09.00–09.30 „Die Keramiksammlung des Ethnographischen Museums Budapest – die Entwicklung, Bestand und Erwerbungsstrategie“ (Gabriella Vida, Budapest)
- 09.30–10.00 „Irdengeschirr aus Stob im Burgenland und Oberthulba in Unterfranken – eine Verwandtschaft?“ (Ingolf Bauer, München)
- Abfahrt 10.10 zur Exkursion nach Stob (Töpferei Friedl-Graf, ehem. Töpferofen, Fachschule, Mittagspause, Keramikproduktion Larnhof) und Eisenstadt (Burgenländisches Landesmuseum)
- „Vom zünftigen Handwerk zur Tonwarenfabrik“
(Wolfgang Gürtler, Eisenstadt)
- „Der Stober Plutzer – ein typisches Produkt?“
(Veronika Plöckinger, Kittsee)

ab 18 h: Fahrt nach Schützen zur Besichtigung des Keramikstudios von R. Schneider (Licht-

skulpturen), wo wir mit Spanferkel, Bratkartoffel, Wein, Musik bewirtet und unterhalten werden.

Donnerstag 25. September 2003

Ganztagesexkursion

Abfahrt mit dem Bus 08.15 Uhr (pktl.!!) vom Schlossparkgelände

Ganztagesexkursion in die Slowakei (Abteilung für Geschichte, Kunst und Kultur am Slowakischen Nationalmuseum in der Pressburger Burg, Einblick in das Keramikdepot; Mittagessen im Weinort Pezinok; Besuch der Genossenschaftsproduktion für Modrakeramik; Besuch der Bizmayer Galerie in Modra; Besichtigung eines Bruderhofes).

Für den Abend reservieren wir gerne Plätze bei einem Heurigen in Kittsee.

Freitag, 26. September 2003

Tagungsort: Schloss Kittsee, Festsaal

09.00–09.30 „Zur aufgelegten Marburger Ware“ (Thomas Schindler, Marburg)

09.30–10.00 „Zu den Anfängen der Schwazer Majolika- und Steingutfabrik Hussl in Tirol“ (Konrad Spindler, Innsbruck)

10.00–10.30 „Ursula Fesca – ein Leben für die Keramik“
(Monika Dittmar, Velten)

10.30–11.00 Kaffeepause

11.00–11.30 „Von der Praxis der Keramikforschung zu theoretischen Konzepten? Beispiele aus Österreich“
(Hermann Steininger, Perchtoldsdorf)

11.30–12.00 „2004/2005“ (Werner Endres, Regensburg)

12.00–13.30 Mittagspause

13.30–14.00 „Hirtenidyllen – Stereotypen auf slowakischen Fayencen“ (Claudia Peschel-Wacha, Wien)

14.00–14.30 „Die Waldkarpaten – gebrannte Identität. Zur Sammlung huzulischer Keramik des Österreichischen Museums für Volkskunde“ (Matthias Beitzl, Wien)

14.30–15.00 „Enzian und Edelweiss – Alpenländische Keramik für Österreich“ (Franz Grieshofer, Wien)

15.00–15.30 Kaffeepause und Ausklingen der Tagung

Ende der Tagung am Nachmittag

Abreise oder:

Samstag, 28. September 2003

Bei Wunsch eine Führung im Archäologiepark Carnuntum. Baldige vorsorgliche Anmeldungen erforderlich, Mindestgruppengröße erforderlich (ca. 10–15 Teilnehmer)

