

Basler
Kostbarkeiten
9



Irmgard Peter-Müller
Jacques Bastian

Der Straßburger Blumenofen

SD

108:

9

Herausgeber:
Baumann & Cie, Banquiers



STCK
CHF 6.00
CHF 6.00



Der Straßburger Blumenofen

Basler
Kostbarkeiten
9

Der Straßburger Blumenofen

Irmgard Peter-Müller/Jacques Bastian



D 108 : 9

A 4433 10

Herausgeber:
Baumann & Cie, Banquiers

gH 12

Vorwort

Frau Dr. phil. Irmgard Peter-Müller, Konservatorin am Historischen Museum Basel und zuständig unter anderem für die Abteilungen Textilien, Mode, Keramik und Glas, und Herr Jacques Bastian, docteur en histoire de l'art, Kunsthistoriker und Antiquar in Straßburg, Spezialist für Straßburger Fayencen, präsentieren mit der vorliegenden Schrift einen besonders schönen Kachelofen aus dem 18. Jahrhundert. Sie haben es verstanden, bei aller wissenschaftlichen Sorgfalt den Text so zu gestalten, daß uns Laien die Begegnung mit einem Stück Vergangenheit zum Genuß wird, wofür wir ihnen herzlich danken.

Wer je den Vorzug hatte, in mit alten Kachelöfen beheizten Räumen leben zu können, weiß, daß wir heutigen Menschen uns nicht allzuviel auf unsere moderne Klimatechnik mit elektronisch gesteuerten Zentralheizungen usw. einbilden dürfen, vermittelt doch der Kachelofen nicht nur ein wärmetechnisch ebenbürtiges Raumklima, sondern auch auf seelischer Ebene die uns oft mangelnde Wärme und Geborgenheit. Der Straßburger Blumenofen ist ein weiteres Beispiel dafür, daß unsere Vorgänger einen hoch entwickelten Sinn dafür hatten, daß ein Gebrauchsgegenstand nicht nur (hier in Kalorien) meßbare Leistung erbringen, sondern kraft seiner aufwendigen dekorativen Gestaltung auch Gemütswerte vermitteln darf und soll. Nur dies macht ihn zum Kunstwerk, das Generationen überdauert.

Die Herausgeber, Baumann & Cie, Banquiers

Basel, im Oktober 1988

Ambiente

Gegenstand unserer Betrachtungen ist ein Straßburger Rokoko-Kachelofen aus der Werkstatt Paul Hannongs. Er vereint in eigenartiger Weise schlichte Kastenform mit prunkvollem Dekor und verleiht mit dem heutigen Standort im Haus zum Kirschgarten dem Louis XV-Kabinett ganz besonderen Reiz.

Als Geschenk der Erben der letzten Nachbesitzerin, Frau Valerie Burckhardt-Thurneysen, gelangte er aus dem Württemberger Hof am St. Alban-Graben 14, Basel, in den Besitz des Historischen Museums Basel¹⁾.

Der Württemberger Hof (Abbildung 1), ein damals unmittelbar innerhalb der südlichen Stadtmauer gelegenes, herrschaftliches Anwesen, hatte 1620 seinen Namen von Herzog Louis Frédéric de Würtemberg-Monbéliard erhalten, der diesen seinen Sitz gelegentlich als Absteige benutzte: er überließ seinem Sachwalter Jean-Guillaume Gueldrich de Sigmarshoffen als Dank für dessen Dienste «ein Haus in der Stadt Basel, genannt Württemberger Hof (Hôtel de Würtemberg), unter der Bedingung, daß dieses fortan immer den Namen *Württembergischer Hoff* tragen werde»²⁾. So stand dieser Name als Begriff für den Gebäudekomplex am St. Alban-Graben 14, bis dieser aufgrund eines Volksentscheids im Hinblick auf den Bau des Kunstmuseums 1932 abgebrochen wurde.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der Entstehungszeit des Ofens, war *Markus Weiss-Leissler* (Basel 1696 – 1768 Basel) Besitzer dieses nun zu einem der bedeutendsten Stadtpalais ausgebauten Hauses. Die Pläne zu

1 Inv. Nr. 1932.359.

2 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 137, zeitgenössische Übersetzung nach «Archives de Doubs in Besançon».

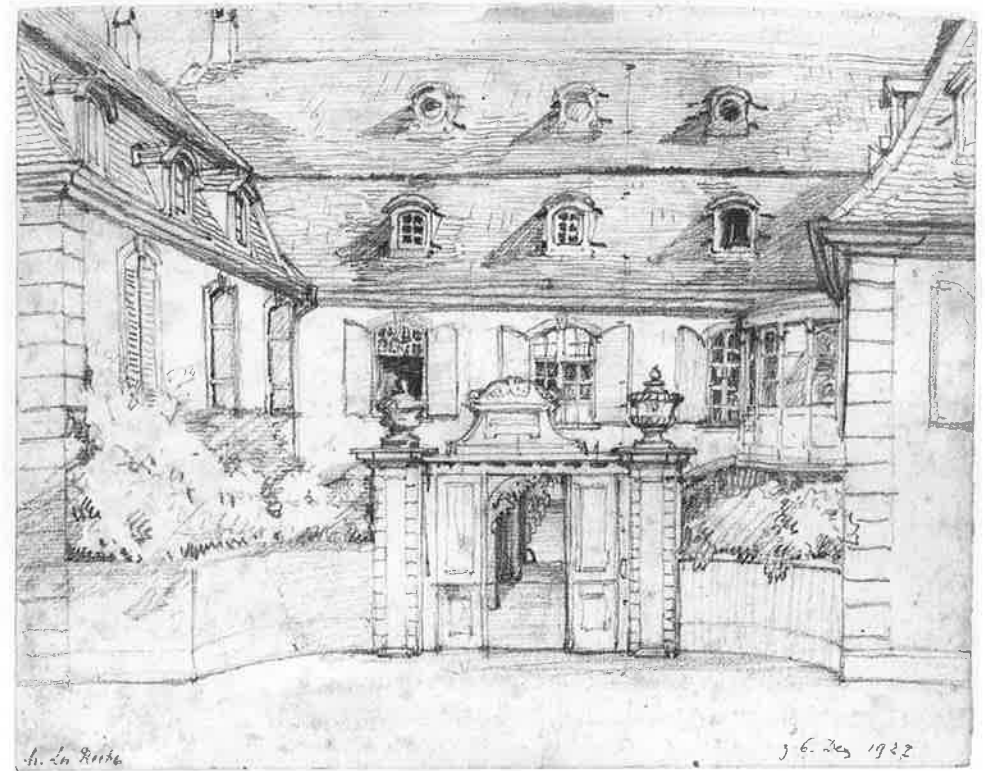


Abbildung 1.
Württembergischer Hof,
Straßenfassade.
Bleistiftzeichnung von
Maria La Roche. 1927.

den Um- beziehungsweise Anbauten, so nimmt man aufgrund stilistischer Vergleiche an, sollen vom damals für Spätbarock-Bauten bevorzugten Basler Architekten Samuel Werenfels erstellt worden sein³⁾. Leider sind keine Baupläne erhalten.

Weiss, «ein wohlfährnehmer berühmter Handelsmann»⁴⁾ und Bandfabrikant, war Direktor der Kaufmannschaft, Mitglied des Großen Rates und Meister der Zunft zu Spinnwettern, in der verschiedene Hand-

3 Müller, Maya, 1971, Seite 79ff.

4 Leichenrede, Lebenslauf des sel. Herrn Weissen 1768. Universitätsbibliothek Basel-Stadt, Kirchen-Archiv.

werks- und Kunsthandwerksgattungen zusammenschlossen waren.

Er galt als einer der bedeutendsten Unternehmer, dessen Laufbahn nach dem Gymnasium mit kaufmännischer Ausbildung in großen Handelshäusern verschiedener europäischer Haupt-, Handels- beziehungsweise Hafenstädten für den Werdegang eines Basler Geschäftsmanns üblich war. Mit 26 Jahren ehelichte er Margarethe Leissler, die einer Bandfabrikantenfamilie entstammte, welche großzügige und elegante Barockbauten mit französischen Gartenanlagen errichten ließ (die meisten von ihnen mußten später der Erweiterung der Stadt weichen).

Markus Weiss hat den Württemberger Hof nach dem Kauf 1738 um die Mitte des 18. Jahrhunderts in ein «Hôtel entre cour et jardin» umgebaut: er ließ den Hauptbau mit straßenseitig vorgelagerten, einen Ehrenhof umfangenden Flügelbauten ergänzen, die, auf der Rückseite des Wohntrakts weitergezogen, einen weiteren, nach Süden offenen Hof umfaßten und wohl damals schon in einer Volière beziehungsweise einem tropischen Gewächshaus endeten. Das angrenzende Gelände war in einen französischen Barockgarten, bestehend aus einem Parterre mit geometrisch gegliederten Teppichbeeten und anschließendem Nutzland mit Ökonomiegebäuden, gegliedert.

Gewiß war der Württemberger Hof ein eindrucksvoller Spätbarockbau, er wirkte jedoch wegen des Einbezugs historischer Bauteile im Vergleich zu den neu errichteten zeitgenössischen Herrschaftshäusern etwas schwerfällig. 1759 wurde von Markus Weiss rund drei Kilometer südlich eine weitere Liegenschaft mit Land und Hof erworben, das Bruckgut (heute in Münchenstein), das er zu einem Sommer-Sitz umbauen ließ. Hier tritt Architekt Werenfels als Mitgestalter mit zwei ihm

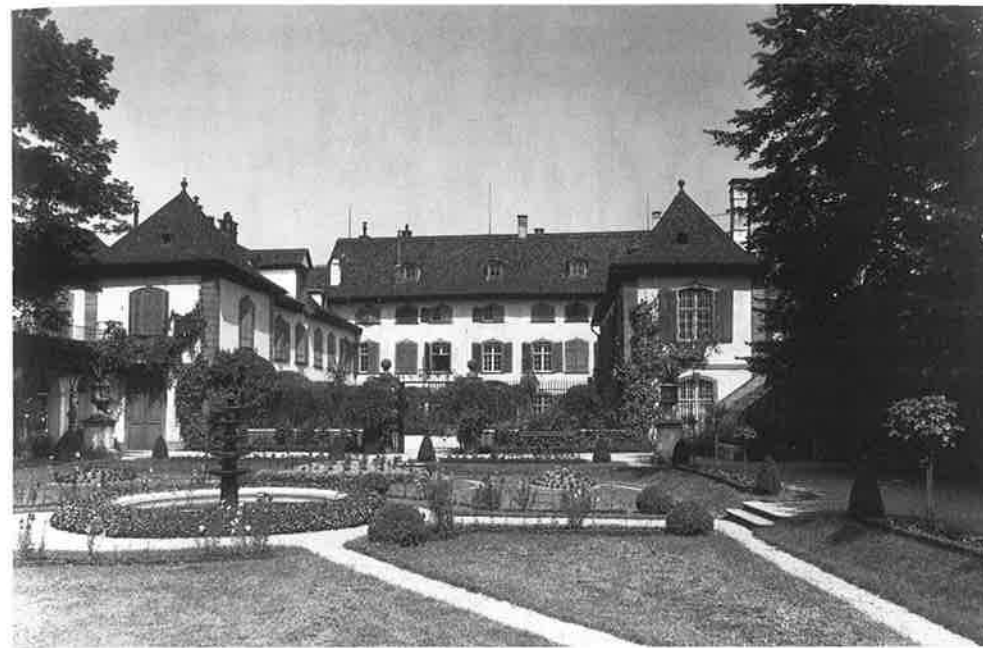


Abbildung 2.
Württembergischer Hof,
Gartenansicht.

betreffenden kurzen Bemerkungen in den Weiss'schen Notizbüchern in Erscheinung⁵).

Die Weiss'schen Geschäftsbücher und Inventare geben Aufschluß über die einem herrschaftlichen Ambiente entsprechende Ausstattung des Württemberger Hofes mit kostbaren Möbeln, Supraporten, Trumeaux, Gemälden; mit Leinen- und Seidendamast, mit Silber und gediegenem Geschirr, darunter Fayencegeschirre und Porzellanfiguren der Werkstatt Paul Hannong in Straßburg.

Als einzigen Eintrag bezüglich eines genauer bezeichneten Keramikofens finden wir unter den Bauausgaben 1753 «Ein weißer fayence Ofen von Straßburg lb 175» (Pfund)⁶. Es könnte sich hier vielleicht um unseren

5 Müller, Maya, 1971, Seite 38.

6 Staatsarchiv Basel-Stadt, PA 137, Unkostenbuch S. 114.

Straßburger Ofen handeln: es ist sonst kein weiterer Ofen dieser Herkunft aus dem Württemberger Hof erhalten, und das Jahr 1753 des Vermerks fällt in die mögliche Entstehungszeit des Blumenofens, siehe Seite 39. Zum Vergleich: reich bemalte Basler Prunköfen der Manufaktur Frisching in Bern galten 20–30 Neue Louis d'or beziehungsweise lb 240–260; Werenfels erhielt für Pläne und Bauleitung zum Falkensteinerhof, Münsterplatz 11, lb 260, das dortige reichverzierte Eichenportal hatte lb 200 gekostet; ein Steinmetz verdiente zirka lb 220/Jahr⁷). Das Bruckgut mit Herrschaftshaus, Ökonomiegebäuden und Umschwung kostete Weiss lb 27 000.

Der Straßburger Blumenofen stand zuletzt, einem einzig erhaltenen, 1926 veröffentlichten Grundriß zufolge⁸), im Erdgeschoß des Mittelbaus in einem zirka 7×5 m großen und etwa 3,50 m hohen Raum. Da sich gewöhnlich die Geschäftsräume im Parterre, die Präsentationsräume im 1. Stock – der «Belle-Etage» – und die übrigen Wohnräume in den darüberliegenden Geschoßen befanden, ist anzunehmen, daß dieser Raum als Empfangszimmer diente oder, wie in seiner letzten Funktion, als «Sitzungszimmer». Der Ofen stand in einer Ecke mit einer Nische längsseits und war von einer zierlich gegliederten Stuckdecke mit Landschaften in Rocailenmedaillons überwölbt. Wie üblich war er von der Rückseite her zu beheizen, in unserem Falle von einem neben dem Treppenhaus gelegenen Raum, der, aufgrund eines als Herd zu deutenden Grundrisses, als Küche oder Office gelten kann.

7 Müller, Maya, 1971, Seiten 72, 73, und Stachelin W. A., 1970, A. 24 ff. Umrechnungen nach einer Notiz von Weiss: 1 Nld'or = lb 12 (St.A.B., PA 137, 1763, Seite 32).

8 Bürgerhaus II, Tafel 81.

Ofenkeramik und Ofenbau

Ofenkachel enthält das Wort Kachel, ehemals althochdeutsch chachala = irdenes Geschirr (auf Schweizerdeutsch: Chacheli). In unseren Zonen in Burgen und größeren Stadthäusern wurde seit etwa dem 12. Jahrhundert die Wärme des Herdfeuers und mehr noch des Backofens zur Heizung der Stube genutzt, das heißt dort in eine gemauerte Wölbung oder in einen eckigen Kasten weitergeleitet, in deren Außenwand zur Vergrößerung der Heizfläche becher- oder topfförmige Gefäße meist konkav eingesetzt waren (Abbildung 3).

Die Entwicklung zu einer gegliederten, innerarchitektonisch auffälligen und somit zu Repräsentationszwecken dienlichen Konstruktion, die gleichzeitig auch heiztechnische Vorteile bot, erfolgte im mittelalterlichen Straßburg wie in Basel in Bürgerhäusern und Refektorien der Klosteranlagen⁹).

Der Feuerkasten wurde zum Sockel eines zylindrischen, seltener kubischen, zinnenbewehrten Turms und war seit dem Spätmittelalter aus jetzt viereckigen Kacheln gemauert. Deren Wärmespeicher besteht aus einem mit einem hohen Tonring umfangenen Hohlraum. Der Ring, auch Hals genannt, wird auf der Drehscheibe geformt und an der noch feuchten Außenfläche beziehungsweise am Blatt rückseitig, etwas zurückgesetzt, angebracht. Der Bau des Ofens erfolgte durch Verhängen der Hälse von innen mit Draht und durch Vermauern beziehungsweise Ausstreichen der Zwischenräume, Fugen und Innenwand mit grobem, in der Ofenhitze kaum schwindendem Lehm (Schamott).

9 Vergleiche dazu die mit Ergänzungen frei gestaltete Rekonstruktion eines gotischen Kachelofens mit Kacheln aus dem Fund auf dem Areal des Augustinerklosters. Historisches Museum Basel, Barfüßerkirche. Inv. Nr. 1963.20.

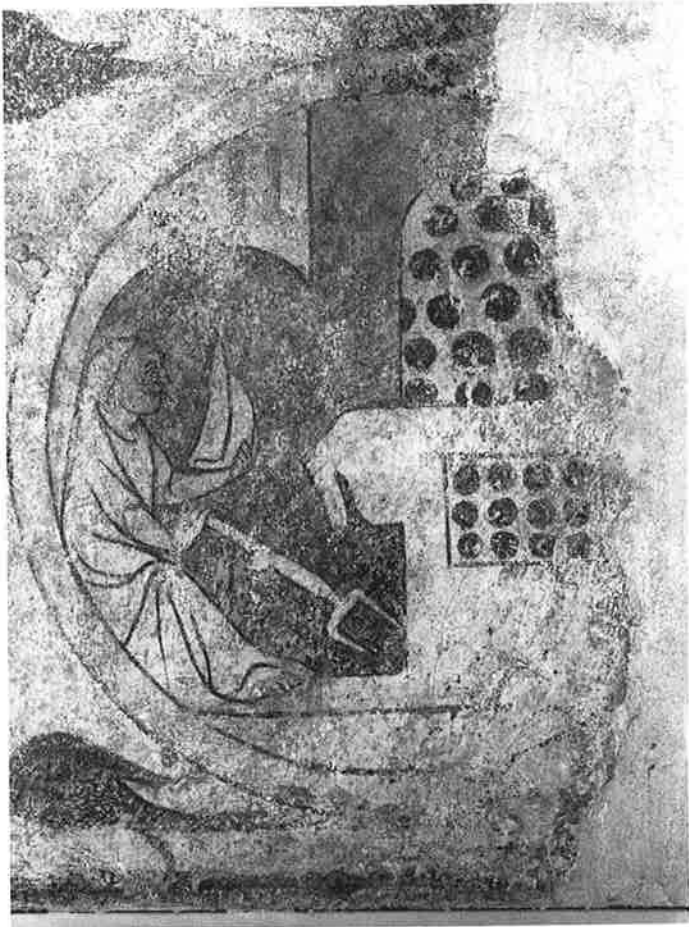


Abbildung 3. Fresko.
Dezemberbild.
Haus zum Langen Keller.
Zürich.
Anfang 14. Jahrhundert.

Das Blatt der Kachel bietet schon im Laufe der Formgebung Gelegenheit zur Verzierung im Relief: die noch schmiegsame Platte kann in ein Ton- oder Gips-Model mit figürlichem oder ornamentalem Muster gepreßt werden. Ob einfache oder reichgegliederte Formen: aus Modellen konnten serienmäßig Abzüge als bebilderte Ofenbausteine hergestellt werden.

Zur noch präziseren Ausformung feiner, scharfschnittener Konturen konnte das Model vor dem Einpressen des Kachelblatts mit einer hauchdünnen

Schicht hellen Tonbreis ausgegossen werden, der in die tiefsten Schnitte des Models einfloß. Noch feucht, verband sich diese vorgeformte Fläche mit der ebenfalls feuchten Oberfläche des eingepreßten Kachelblatts und bewirkte so eine bestmögliche Wiedergabe des Dekors.

Transparentgrüne, seit Ende des 15. Jahrhunderts auch bunte Glasuren überspielten die meist rostrote, eisenoxydhaltige Farbe des gebrannten Tons und steigerten so die Präsenz des großen und somit vornehme Stuben bald dominierenden «Möbels».

Die Kacheln blieben bis in unsere Zeit gewöhnlich im Verhältnis zum Ofen kleinformatig. Das Brennen nach sorgfältig gesteuerter Technik wegen dem Schwund der Masse infolge von Restwasserverlust, stellte kaum mehr Probleme als solche des Brennens von Gefäßen. Dies änderte sich mit der Produktion von großformatigen Ofen-Bauteilen, deren Brand nur in entsprechend eingerichteten Manufakturen vorgenommen werden konnte (siehe Seite 17).

Die wegen des Formats unserer Publikation sehr gedrängt entworfene sogenannte Explosionszeichnung¹⁰ (gängiger und eleganter auch Eclaté genannt) zeigt die Anordnung der 71 Bauteile des 302,6 cm hohen Ofens und die den Nähten vorgeblendeten 26 Rocaillen (Abbildungen 4 und 17). Deren Plazierung ist so raffiniert, daß die Fronten aus größeren Platten gebildet erscheinen, als dies in Wirklichkeit der Fall ist: nur eingehende Untersuchungen gaben alle Konstruktionsdetails preis.

10 Untersuchung, Aufnahme, Farb- und Schwarz-Weiß-Zeichnung von Robert Sterchi, Baudepartement (Hochbauamt), Basel-Stadt. Eine Signatur konnte im Ofen-Innen nicht gefunden werden, da die Wandungen mit Schamott ausgestrichen sind. Leider bestehen keine Akten zum Aufbau des Ofens 1951. Maße: Gesamthöhe 302,6 cm, Umfang ohne Wandanschluß 170 cm, Breite des Wandanschlusses 35 cm.

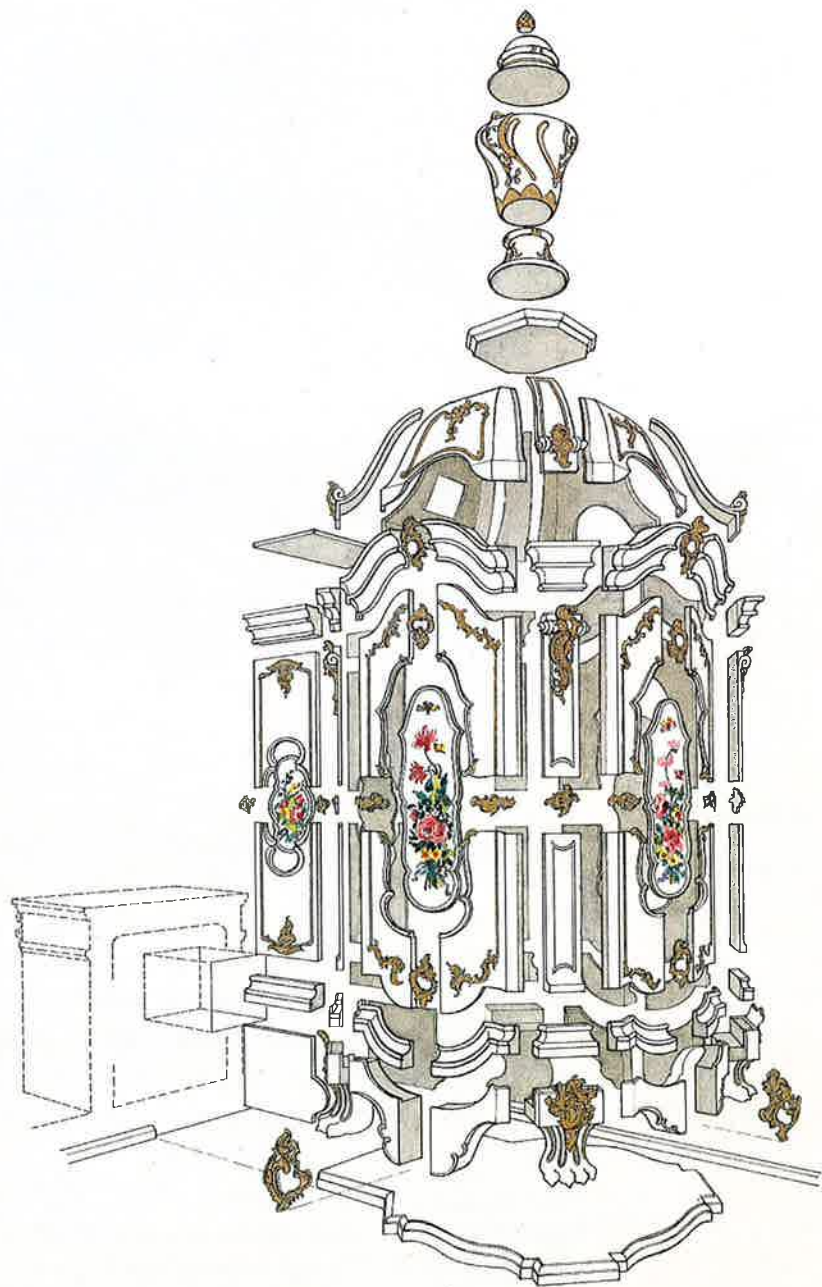


Abbildung 4. Die Bauteile des Ofens. Zeichnung von Robert Sterchi. 1988.



Abbildung 5. Der Straßburger Blumenofen im Louis XV-Kabinett, Haus zum Kirschgarten, Basel.

Der Einfeuerungsbereich vom Heizraum her besteht aus einem Kasten aus zwei oben mit einer geraden Platte überdachten und unten geschlossenen, unmittelbar an die Zimmerwand angrenzenden Wänden. Sichtseitig umfaßt eine quer gehälftete Füllkachel eine bemalte Platte. Sie ist gestützt und überwölbt von je einer geraden Profilkachel. Applizierte Rocaillen überspielen die Nahtstellen der Einzelteile.

Die drei Fronten werden nach hinten und untereinander abgesetzt von vier reichverzierten Pilastern¹¹⁾, in der Mitte ebenfalls quer gehälftet, überspielt von einer Rocaille, und gestützt und überwölbt von den übernommenen Profilen. Als pars pro toto für die seit der Renaissance üblichen Ofenfüße in Form von hockenden Löwen, überraschen vier Löwen-Pranken mit eher dekorativer denn stützender Funktion durch ihre formal wenig überzeugende Präsenz.

Die leicht bombierten Flächen der mit 87,6 cm beziehungsweise 79,6 cm Höhe übergroßen, ebenfalls gewölbten Bildträger der drei Fronten sind in der tragenden Konstruktion des Ofens gefaßt in einer in vier symmetrische Teile zerlegten, der geschwungenen Kastenform angepaßten Füllkachel. Die entsprechenden Profilkacheln akzentuieren die kräftigen Bogen, sie sind ebenfalls je hälftig geteilt, und ihre Naht ist mit einer großen Rocaille verdeckt. Das Hauptgewicht des Ofens ruht pro Front auf einem ebenfalls hälftig geteilten, die Wölbung des unteren Profils aufnehmenden Fuß. Sämtliche Nähte der Füllkachel-Teile und die Naht des oberen Profils sind durch Rocaillen verdeckt.

11 Wegen der besseren Anschaulichkeit verzichten wir hier auf die klassischen Bezeichnungen der Kacheln nach ihrer Funktion.

Das kuppelförmige Dach schließlich ist in vier breite, den Fronten aufliegende, und vier schmale, die Pilaster weiterführende, ebenfalls mit Muschelwerk verzierte große Kacheln gegliedert. Diese Elemente treffen sich an der achteckigen, formal angepaßten Basisplatte für die krönende Vase aus Fuß, Körper, Deckel und Knauf.

Der mit Schamott-Ton gemauerte Körper ist innen ausgestrichen, unten zugemauert und steht auf einer den Grundriß aufnehmenden Sandsteinplatte. Der Ofen wird heute mit Radiatoren beheizt.

Der Brand großformatiger, relativ dicker und gewölbter Kacheln, wie wir sie als Bauteile unseres Ofens vorfinden, war außerordentlich aufwendig und risikoreich, sollten sie doch ihre Form beibehalten, um dann einander an- und eingepaßt zu werden. Wir nehmen an, daß jeweils mehrere solcher Bauteile wegen Schäden im Brand erneut ausgeformt und gebrannt werden mußten: nur so konnte man eine optimale Auswahl treffen. Aber dennoch ließen sich Risse in Form und Glasur nicht immer vermeiden (siehe Abbildung 6).

Ofenbau hatte in Straßburg seit dem Mittelalter Tradition. Die Fayencemanufaktur von Paul Hannong in Straßburg hatte gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ihren technischen und künstlerischen Höhepunkt erreicht. So stand der Realisierung großteiliger Öfen in der Werkstatt von Hannongs Schwager François Paul Acker, Sohn des berühmtesten Straßburger Ofenkeramikers Jean Adam Acker (1665–1754), nichts entgegen. Die wenigen erhaltenen Beispiele von Straßburger Öfen dieser Zeit stammen wohl alle aus seiner Manufaktur. In öffentlichem Besitz stehen davon drei im Haus zum Kirschgarten und drei in der fürstbischöflichen Residenz Würzburg.

Die erhaltenen Straßburger Öfen zeigen gewöhnlich eine mehr oder weniger ausgeprägte Gliederung in



Abbildung 6. Detail aus der Bildplatte der seitlichen Ofenfront (Abbildung 14): neben mechanischen Beschädigungen auch Brandrisse. Spuren von provisorischer Vorzeichnung in Purpur.

Feuerkasten und Turm. Der Straßburger Blumenofen aus dem Württemberger Hof präsentiert sich jedoch in einer spätbarocken, durchgehenden Kastenform, die nur noch in einem Ofenmodell ihr Gegenstück (Abbildung 7) hat, das stilistisch zu der Straßburger Ofenmodellgruppe des Historischen Museums Basel zu zählen ist¹². Solche Ofenmodelle dienten der Manufaktur

12 So könnte ein weiteres Ofenmodell in der Sammlung des Historischen Museums Basel (Minne, P., 1986, Nr. 199) als Vorstudie zu einem Ofen gelten, der von Paul Hannong für Clemens August in Schloß Brühl gestellt worden ist.



Abbildung 7. Straßburger Ofenmodell. Um 1760. Musée des Arts Décoratifs, Strasbourg.

wohl als Musterkollektion für Form und Malerei und konnten nach Bedarf auch einem Besteller zur Diskussion außerhalb der Ateliers unterbreitet werden¹³. Es

13 Acker hatte für die Öfen in der Würzburger Residenz Modelle hergestellt. Diese sollten, wie man heute weiß, in Würzburg zurückbehalten und kopiert werden, um auch ohne Acker zu Ackerschen Öfen zu gelangen. (Kreisel, H., 1930, Seite 57; Hofkammerprot. v. 23. und 24.9.1765, St.A. Würzburg 478/10518).

wäre denkbar, daß die Form dieses Modells für eine Serie von Ofentypen steht, die allerdings heute nur noch im Beispiel unseres Blumenofens erhalten ist. In ihm sind Elemente wie Gestalt und Schwung der Profile des klassischen Straßburger Kastenmöbels der Mitte des 18. Jahrhunderts und Straßburger Rocailenornamente, wie zum Beispiel das ein Medaillon umschließende Muschelwerk, vereint.

Entwürfe für Öfen und deren Ornamente wurden nicht selten von Architekten, die sich ihrer Bauten als Gesamtkunstwerk annahmen, als Vorlagen für den Modelleur erstellt. Der Basler Architekt Samuel Werenfels hat – allerdings in den 1760er Jahren – einige klassische Turm-Öfen für die Manufaktur Frisching in Bern gezeichnet¹⁴⁾. Vom Stil her möchten wir den Entwurf unseres Blumenofens jedoch eher einem Straßburger Architekten zuweisen, der in François Paul Acker einen Partner für die Realisierung eines besonders eleganten Ofens im Straßburger Stil der ornamentalen Innenausstattung des Palais Rohan gefunden hatte, der sich deutlich von den zwar prunkvollen, aber von der Bau- substanz eher kleinteiligen Öfen der übrigen Basler Bürgerhäuser unterschied.

Heute rechnet man bei einem Kachelspeicherofen 700 Watt pro m² Kachelofen bei 80° Oberflächentemperatur. Jüngsten Berechnungen zufolge¹⁵⁾ würde der Brennstoffbedarf für den angenommenen Raum pro Betrieb beziehungsweise Beschickung bei 12 Stunden Speicherzeit 25 kg Holz betragen. Dies wären zirka 3,5 Ster

14 Staatsarchiv Basel-Stadt, Planarchiv W 2,74; zum Teil abgebildet in Staehelin, W.A., 1970, Abbildungen IV–VI.

15 Auszug aus den Berechnungen von Herrn Willi Bruderer, Verband Schweiz. Hafner- und Plattengeschäfte, Fachtechnische Beratungsstelle (12.2.1988). Einzusehen unter 1932.359, Nachweis zu den Erwerbungen.

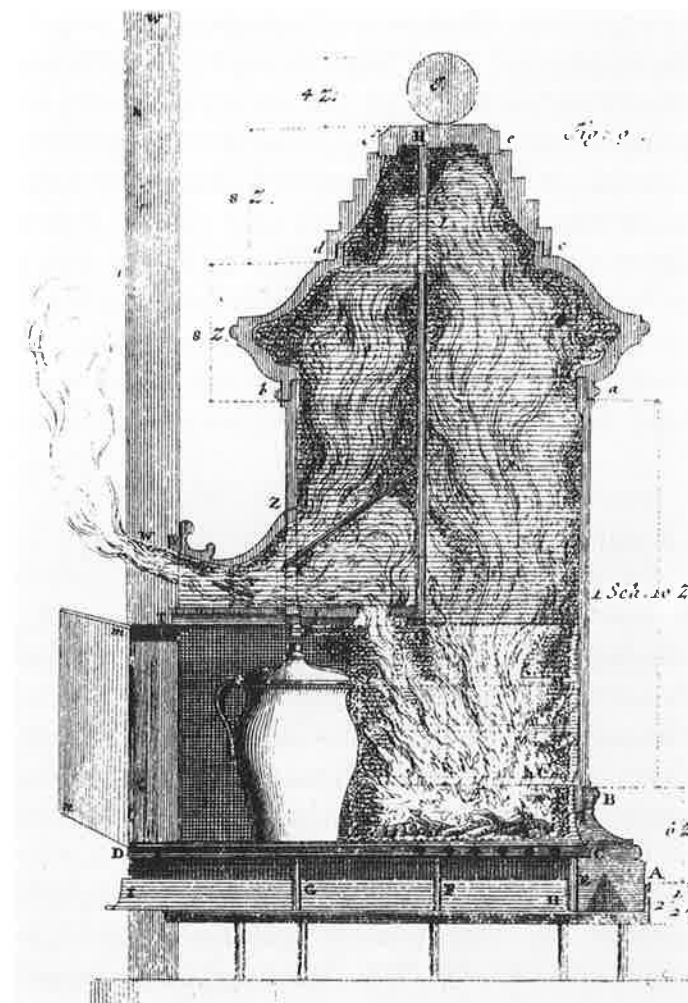


Abbildung 8. Rauchzugführung in einer dem Blumenofen ähnlichen Konstruktion. 1728. Dem Feuer kann noch ein Kochgeschirr beige stellt werden.
Nach J. J. Schüblers, Tafel 6.

beziehungsweise 1619 kg Holz bei +5° mittlerer Außentemperatur, 18° Raumtemperatur und 200 Heiztagen. Natürlich handelt es sich bei diesen Angaben nur um Annäherungswerte: die ehemalige Heizkonstruktion ist nicht erhalten, die Qualität des damals verwendeten Holzes, wohl Buche, und die Art der Rauchzugführung nicht bekannt – sie mag vielleicht wie auf Abbildung 8 dargestellt funktioniert haben.

Fayenceöfen riskierten bei Überhitzung zu springen: Der Fürstbischof Adam Friedrich von Seinsheim ließ in seiner Residenz Würzburg den Markgrafen von Anspach und seine Gemahlin 1774 in den südlich gelegenen, sogenannten braunen Zimmern logieren, um seine Straßburger Öfen zu schonen: «da in den weißen Zimmer lauter porcellaine¹⁶⁾ öfen seynd, so ist zu beförchten, man möchte sie zu stark heizen, und verspringen machen, wie es mir in der fasten heier (heuer = dieses Jahr) in Bamberg geschehen, das in der nacht habe müssen einen anderen Ofen setzen lassen ...»¹⁷⁾.

Gemalter Dekor

Formen und Flächen der Öfen bieten sich nicht nur für einfarbige oder bunte Verzierungen im Relief, sondern ebenso in Malerei an. Die Flach-Ofenmalerei entwickelte sich seit dem 16. Jahrhundert parallel zu den Techniken der Gefäßmalerei und fand in der Schweiz in den – in Basel zwar nicht gebräuchlichen – prächtigen, mit reichen allegorischen Darstellungen verzierten Winterthurer Kachelöfen einen ersten Höhepunkt. Hier wurde zunächst die sogenannte Scharffeuertechnik angewandt, mit welcher die Farben direkt auf die noch ungebrannte, durch Zinnoxid opak weiß gefärbte Glasur gemalt wurden. Da Korrekturen kaum möglich waren, ohne den Glasurgrund zu verletzen, zeigen solche Kachelbilder oft einen schnell gezogenen, etwas groben Strich.

16 Im 18. Jahrhundert wurde die Bezeichnung porcellaine auch für Fayence verwendet.

17 v. Roda, B., 1980, Seite 137.

Nur wenige Farben konnten im nachfolgenden «scharfen» Brand von zirka 1100°, in welchem die Objekte in Kassetten oder Kapseln vor der Hitzeeinwirkung geschützt wurden, bestehen: so war die Palette zunächst auf ganz bestimmte Töne von Blau, Schwarzwiolett, Braun, Grün, Gelb und in seltenen Fällen Eisenrot beschränkt. Die Blaumalerei mit Kobaltoxyd, die sich besonders frisch und leuchtend auf der rahmweißen Glasur ausnahm, wurde auch dann noch für monochrome Ofenmalerei angewandt, als sich längst die differenziertere Technik der Malerei auf gebrannte Glasur durchgesetzt hatte.

Erste Versuche in Aufglasurtechnik in einer Keramikmanufaktur erfolgten in Europa um 1710 in der Porzellanfabrik Meißen. Auf Straßburger Fayence entwickelte sie sich um 1745 unter Paul Hannong, der deutsche Keramiker und Keramikmaler, unter anderem aus Meißen und Hoechst, an seine Manufaktur verpflichtet hatte. In dieser Technik wird auf die bereits gebrannte Glasur gemalt. Die Farben werden in einem nachfolgenden Brand von zirka 600° der Glasur aufgeschmolzen. Dieser Brand erfolgt in einem speziellen Muffelofen, in welchem die Keramiken – ähnlich wie in der Scharffeuertechnik (siehe oben) – in tönernen Kapseln geschützt sind. Mit diesem schonenden Verfahren in relativ niedriger Brenntemperatur konnte man eine viel differenziertere, vor allem auch mit Purpurrot («Pourpre de Cassius») bereicherte Farbpalette anwenden, die mit der nun einsetzenden Malerei «natürlicher» Blumen voll zur Geltung kam.

Seit Beginn der Ofenmalerei wurden neben freier Malerei auch Schablonen nach Ornamentstichen oder figürlichen Darstellungen verwendet (Abbildungen 9 und 10). Es handelte sich um Papierpausen nach solchen Vorlagen, deren Motive nach Bedarf vergrößert oder



Abbildung 9. Detail aus der Bildplatte der Hauptfront (Abbildung 11).

verkleinert wurden. Die Konturen dieser Pausen wurden gelocht: so konnte das Bild nach Anlegen der Schablone auf die Glasur durch Anbringen von Ruß oder anderer Markierungspulver in die Perforationen in gepunkteten Linien auf den Gegenstand übertragen werden. Diese wurden zunächst mit einer stark verdünnten Farbe (meist aus dem zu malenden Motiv) nachgezogen – oder für bescheidenere Qualitäten in Schwarz vorgegeben –, dann erfolgte das mehr oder weniger sorgfältige Ausmalen.



Abbildung 10. Stich von Jacques Bailly, 17. Jahrhundert.

Diese Technik war ebenso, wenn nicht noch ausgesprochener, für Geschirrmalerei üblich. Blumen konnten so vervielfältigt und Bouquets aus Blüten verschiedener Stichvorlagen zusammengestellt werden.

Von den drei Fronten des Straßburger Blumenofens sind die zwei dem Betrachter zugewandten und die eine Seite des Wandanschlusses mit übergroßen Bouquets bemalt.



Abbildung 11. Bildplatte der Hauptfront.

An der Hauptfront (Abbildung 11) sind einer hoch aufragenden Lichtnelke¹⁸⁾ eine voll erblühte Rose in Rückansicht und eine weit geöffnete, bald sich entblätternde Tulpe beige stellt, gestützt von Tagetes und Blatt-

18 Wir müssen uns vergegenwärtigen, daß Blumenformen des 18. Jahrhunderts sich von den heutigen weitergezüchteten unterscheiden. Die Identifikation verdanken wir den Herren Andres Barth (Kunstmaler, Gartenbautechniker), Allschwil, und Hans-Georg Bahr (Gärtnermeister), Reinach.



Abbildung 12. Stich von Jacques Bailly. 17. Jahrhundert.

werk. Die Stiele sind in einem locker flatternden hellblauen Bändchen gefaßt. Zwei fliegende Schmetterlinge – der eine im Profil – füllen den oben verbleibenden Raum.

Lichtnelke und Tagetes erscheinen in einem Blumenstich von Jacques Bailly (Graçay um 1629–1679 Paris, Abbildung 12), die Rose in Rückansicht, mit ihrem nach rechts ausgreifenden Blatt, und die Tulpe sind je einem



Abbildung 13. Stich von Jacques Bailly. 17. Jahrhundert.

anderen Stich aus seiner Hand entnommen (Abbildung 10 und Abbildung 13).

Jedes seiner Bouquets ist mit einer flatternden Schleife umfangen. Rose und Tulpe zieren in anderen Kompositionen Geschirre der besten Periode der Fayencemanufaktur Paul Hannong (siehe Seite 36 ff).

Die Phantasie-Schmetterlinge (eine Kombination aus Tag- und Nachtfalter), wie auch andere naturalistisch



Abbildung 14. Bildplatte der Seitenfront.

wiedergegebene Insekten, sind sozusagen ein Leitmotiv für Erzeugnisse hochstehender Blumenmalerei von diesem Typus. Im Vergleich mit anderen Beispielen stellt man fest, daß sie wahrscheinlich alle von demselben Insektenmaler gemalt worden sind (Abbildungen 11, 14 und 20).

Auf der Bildplatte der seitlichen Ofenfront rankt, umspielt von demselben Schmetterlingspaar wie auf der eben beschriebenen, Schlafmohn in Blüten und Knospe in die Höhe, gestützt von weißen Kamelien, die sich



Abbildung 15. Stich von Jean Baptiste Monnoyer, 17. Jahrhundert.

dicht an einen Strauß von Rosen, Rosenblättern und Tagetes drängen. Die Stiele sind auch hier von einem hellblauen, flatternden Bändchen umfaßt.

Bisher konnte nur eine Vorlage identifiziert werden: die Mohngruppe ist einem Stich des Blumenmalers und Ornamentstechers Jean Baptiste Monnoyer (1636 Lille – 1699 London) entnommen. Der Maler hat sie als geeignet zur Verlängerung des kompakten Bouquets in die obere Zone der Bildfläche erachtet, sie sozusagen aus dem Blumenstrauß Monnoyers gepflückt (Abbildung 15), etwas aufgerichtet, und die Blätter zu-



Abbildung 16. Bildplatte des Wandanschlusses.

geordnet. Zur Ausführung bediente er sich entweder einer Schablone mit den vergrößerten Motiven oder malte frei nach einer gezeichneten Vergrößerung. Jedenfalls folgte er den in Purpur angelegten Konturen nicht genau (Abbildung 6), sondern entschloß sich, an einigen Stellen Änderungen in deren Anlage vorzunehmen. Das ehemals von Stiel und Knospe verdeckte Blattstück wurde ferner mit einer etwas vereinfachten Form ergänzt – beides Freiheiten in der Komposition, die kleine Abweichungen mit gleicher Schablone ausgeführter Motive erklären. Von den übrigen Blüten,

Blättern und Stielen des Bouquets aus der Vorlage sind zumindest formale Anregungen übernommen worden.

Die Sichtseite des Wandanschlusses schmückt auf einem kleineren, gedrängteren Bildträger ein kompakter, nicht dem gleichen Kompositionsprinzip folgender Blumenstrauß (Abbildung 16). Rittersporn und gefüllte Ranunkel sind in ein Gebinde aus Anemonen, einer Tulpe, einer gelben und einer roten Rose und zwei weißen Narzissen gefaßt. Hier ist das blaue Bändchen zu einer Schleife geknotet.

Noch sind keine Vorlagen für diese Blumengruppe identifiziert worden. Wenn wir jedoch die Rosen betrachten, so stoßen wir hier auf ein Schema, das in der Blumenmalerei der Epoche Paul Hannong und später oft angewandt wurde: die Rose wird aus einem Kreis konstruiert, in welchem zunächst das «Herz» in der gewünschten Richtung ebenfalls in Form eines Kreises vorgegeben ist. Die füllenden und rahmenden Rosenblätter können nun in halbkreisförmigen Schuppen angelegt beziehungsweise skizziert und dann formal verfeinert ausgeführt werden.

Es handelt sich bei allen drei Bouquets des Ofens um Blumenmalerei hoher, aber von der Front her graduell abnehmender, Qualität, die sich vor allem in der Purpurmalerei meisterhaft äußert – doch allen Blüten eignet eine Darstellungsweise, die mit «gestochen» scharfen beziehungsweise feinen Schattierungen sich noch eng an die Stichvorlage hält, ohne daß der malerische Gesamt-Duktus damit beeinträchtigt würde. Hellblau oder Gelb ist den Blättern hinterlegt: es strukturiert und belebt deren oft dichte Masse.

Wird nach einer Stichvorlage gearbeitet, so wird das Kompositionsschema der Blüten im Strauß nach Möglichkeit übernommen.



Abbildung 17.
Vergoldete Rocaillen.

Vergoldung

Vergoldung ist eine Aufglasurtechnik, die zur Fassung besonders kostbarer Keramiken wie zum Beispiel der Prunk-Bartschüssel und des Desserttellers (Abbildungen 18 und 20) angewandt wird. Goldstaub wird mit einem Flußmittel¹⁹⁾, das im Brand einen glasurartigen

19 Brogniart, 1877/1977 Seiten 545/7 und Seite 644.

Körper für das Gold bildet, angerieben und mit einer Trägerflüssigkeit in Aufglasurtechnik der Glasur aufgemalt. Man beschränkte sich gewöhnlich auf die Vergoldung von Randpartien. Die Goldmalerei muß wie die Aufglasurmalerei vor zu starker Hitzeeinwirkung geschützt werden, dies geschah im 18. Jahrhundert in einem ebenfalls eigens konstruierten Muffelofen (siehe Seite 23). Nach dem Brand erscheint das Gold zunächst matt. Durch Polieren mit Achatsteinen wird den Goldflächen und -linien der endgültige Glanz verliehen.

Die Untersuchungen des Historischen Museums Basel haben ergeben, daß es sich bei der Vergoldung der Rocailenornamente des Ofens um nicht gebrannte, sondern um Kalt-, genauer noch um Ölvergoldung handelt. Ist die Oberfläche porös, werden zuerst durch Auftragen von Schellack die Poren gefüllt und kleine Unebenheiten geglättet. Dann erfolgt das Anstreichen mit einem Mixtion genannten Anlegemittel: eine Mischung von Öl und Harzlack. Damit diese Schicht so dünn wie möglich ausfällt, wird sie mit flachem Pinsel vertrieben (geglättet). Der Trocknungsprozeß – mit Sikkativen gesteuert – kann auf 3, 12 oder 24 Stunden angesetzt werden: die Unterlage sollte nicht ganz trocken, sondern noch schwach klebrig sein. Dann wird Blattgold mit einem sehr feinen, breiten Pinsel mit dünner Haarschicht angeschossen und mit einem weiteren Spezialpinsel oder anderem weichem Material auf die Unterlage gepreßt. Ein Nachpolieren erübrigt sich bei dieser Technik.

Die Vergoldung des Ofens zeigt reichlich, weil zu dick aufgetragen, oxydierte Mixtion neben den Konturen der Goldflächen, und an vielen Stellen ist bei genauer Betrachtung das Gold als Blattgold zu erkennen, vor allem in scharfen Biegungen der Rocailen, in welchen das Blatt beim Anschlagen

gerissen ist. Auch unsere chemische Untersuchung erhärtet die Feststellung, daß es sich um Kaltvergoldung handelt.

Natürlich hätten die Rocailenverzierungen bei Acker oder Hannong im Brand vergoldet werden können. Es ist aber bezeugt, daß solche Öfen – wie Stukkaturen, Möbel, Rahmen etc. – im Kaltverfahren von Vergoldern, Handwerkern, vergoldet worden sind. So wurden die Straßburger Öfen für die Würzburger Residenz nach ihrem Eintreffen vergoldet «... für Vergoldung an dem neuen von Straßburg gekommenen Ofen bezahlt» (Baurechnung 1764). Nachdem der Boden im «Grünlackierten Zimmer» der Residenz 1773 neu gefertigt war und dort der Straßburger Prunk-Vasenofen gestellt wurde, bekam «Januar 1773 ... Hohmeyer die Vergoldung des Ofens bezahlt»²⁰). Friedrich Hohmeyer war laut Zunft eintragung Vergolder²¹) und hat zahlreiche entsprechende Aufträge für die Residenz ausgeführt.

Zuschreibung, Datierung

Die Zuschreibung des Blumenofens zu den Werken eines Keramikmalers der Manufaktur Paul Hannong in Straßburg erfolgt aufgrund der außerordentlichen Qualität seiner Malerei im Vergleich mit entsprechenden Straßburger Beispielen²²).

In der Keramiksammlung des Historischen Museums Basel – ebenfalls im Haus zum Kirschgarten ausgestellt

20 Kreisel, H., 1930, Seite 57, Anm. 75, und 1922, Seite 135.

21 Sedlmaier, R./Pfister, R., 1923, Anm. 213.

22 Ausführlich in Peter, I./Bastian, J., 1986, Seiten 244 ff. und Bastian, J., in: L'Estampille, 1978, 101, 102 und 1980, 121.



Abbildung 18. Prunk-Bartschüssel mit dem Wappen Buxtorf. Straßburger Fayence, Paul Hannong. Um 1748–1753. Historisches Museum Basel.

– befindet sich eine Prunk-Bartschüssel gleicher Qualität der Malerei. Sie ist zudem von besonderem wissenschaftlichen Interesse, da sie am Fußring in Gold mit *V. Löwenf. peint.* signiert ist²³.

Schon auf den ersten Blick überrascht die Ähnlichkeit in Ausführung und Palette der Bouquets auf Schüssel (Abbildung 18) und Ofen. Außer der kleinen, im Kreischema gemalten, Rose auf der Fahne, stammen die Blumen des Schüssel-Dekors von Stichvorlagen. Der

23 Bastian, J., 1986, Seite 247 ff.



Abbildung 19. Stich von Jean Baptiste Monnoyer. 17. Jahrhundert.

üppige Strauß ist mit Schablonen nach Stichen Jean Baptiste Monnoyers (zentrale Rose, Rosenknospe, Blattwerk, siehe Abbildung 19) und aus Elementen zweier verschiedener Stiche Jacques Baillys (Wildhyazinthe, Rosenknospe, siehe Abbildungen 10 und 13) zusammengestellt; das Vorbild für die geschlossene Mohnknospe auf der Fahne lieferte Jacques Vauquer²⁴.

24 Jacques Bailly (Graçay um 1629–1679 Paris). Jean Baptiste Monnoyer (1636 Lille–1699 London). Jacques Vauquer (Blois 1636–1686 Blois).

Die Farbgebung, zum Beispiel die Konturierung mit Purpur, der Auftrag der Purpurfarbe in den Blüten, die akkuraten Schraffierungen beziehungsweise Schattierungen der Blütenblätter, das mehrfarbige Blätterwerk, das Festhalten am Kompositionsschema der Vorlage, stimmen mit der Malerei des Ofens überein, in welcher ja ebenfalls Stichvorlagen Baillys und Monnoyers verwendet wurden.

Ein weiteres Beispiel steht stellvertretend für eine dem Dekor des Ofens und der Prunkschüssel nahestehende Gruppe von Blumenmalereien dieses Stils und dieser Epoche²⁵). Sie gehen auf denselben Vorlagenschatz zurück und repräsentieren das Umfeld des v. Löwenfinck signierenden Malers. Sie sind aber wegen ihrer geringeren Qualität nicht seiner Hand zuzuschreiben.

Es handelt sich um einen unsignierten Straßburger Dessertteller in Privatbesitz, der grundsätzlich die gleichen Stilelemente von Schüssel und Ofen auf sich vereint (Abbildung 20). Seine goldene Bordüre findet sich auf der Bartschüssel wieder und zeichnet beide Objekte als besonders kostbar aus. Die Wildhyazinthe und Tulpe entstammen dem einen Stich Baillys (Abbildung 10), die Rosenknospe und das Blatt einem weiteren Stich desselben Künstlers (Abbildung 13). Die Wildhyazinthe und die flatternde Bindschleife der Vorlagen Baillys finden sich im Dekor der Prunk-Bartschüssel wieder, die Tulpe – vergrößert – auf der Ofenfront.

Drei Personen namens von Löwenfinck sind zur Entstehungszeit des Ofens für Paul Hannong tätig. Adam Friedrich von Löwenfinck leitet die Manufaktur Hagenau von 1749–1754. Seine Frau Maria Seraphia,

25 Bastian, J., 1986, Seite 247 ff.

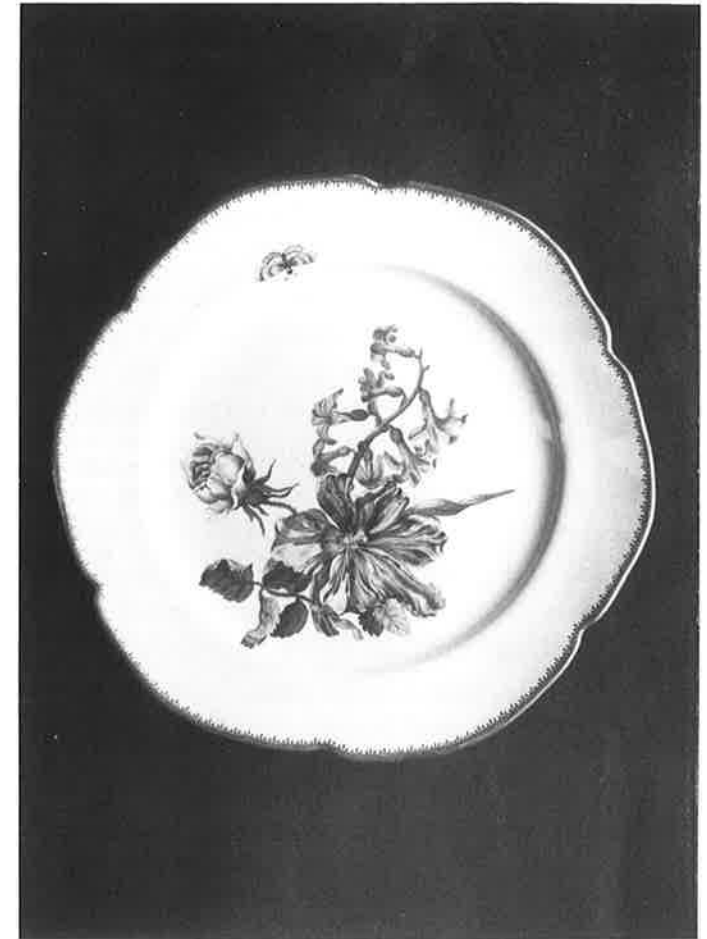


Abbildung 20. Dessertteller.
Straßburger Fayence,
Paul Hannong.
Um 1748–1753 (Privatbesitz).

Keramikmalerin, pflegt einen anderen Malstil²⁶). Der Bruder Adam Friedrichs, Christian Wilhelm von Löwenfinck, arbeitet während dieser Zeit in Straßburg als Keramikmaler.

Adam Friedrich stirbt 1754 in Hagenau, Christian Wilhelm 1753 in Straßburg. Nimmt man an, daß der Ofen in der Werkstatt des berühmten Ofenkeramikers

26 Bastian, J., 1986, Seite 236 ff.

und Schwagers Paul Hannongs, François Paul Acker, hergestellt worden ist, so mußten die mit Blumen zu bemalenden drei Bildträger einer erstklassigen Manufaktur übergeben worden sein. Die zu dekorierenden, übergroßen Platten sind wohl kaum nach dem entfernten Hagenau, sondern innerhalb der Stadt geliefert worden.

Wir nehmen also an, daß die Weißglasur noch im Atelier Ackers erfolgte, die Malerei und der Brand in Aufglasurtechnik jedoch in der Straßburger Manufaktur Hannong ausgeführt wurde. Die Prunk-Bartschüssel ist in Gold «v.Löwenf. peint.» signiert. Qualität und Ausführung der Ofenmalerei, die Art der Verwendung von verschiedenen Stichvorlagen und deren Anordnung lassen, wie eben dargelegt, auf die Hand desjenigen schließen, der die Schüssel signiert hat. Nun befand sich zu dieser Zeit nur ein Maler namens von Löwenfinck in der Manufaktur Straßburg: Christian Wilhelm von Löwenfinck. Ihm sind die prächtigsten «natürlichen» Blumenmalereien (Fleurs fines) der Blütezeit der Manufaktur Paul Antoine Hannong 1748–1753 zuzuschreiben.

Das Zusammenwirken erstklassiger Künstler – Entwerfer, Modelleur, Ofenkeramiker, und einem der besten Blumenmaler seiner Zeit – sowie die Ausführung des Projekts in einer Keramikmanufaktur, die zu den bedeutendsten Europas zählte, hat einen Prunkofen geschaffen, den wir heute wegen der Qualität und der Dimension seiner übergroßen Blumenmalerei zu den bedeutendsten dieser Art zählen. Er hat seit 1951 im Haus zum Kirschgarten ein neues, ihm entsprechendes, Ambiente gefunden.

Literatur (Auswahl)

Blumenofen

- Bastian, Jacques: Faïences de Strasbourg et Haguenau. Les Décors des Löwenfinck. In: *L'Estampille* 121/1980, Seiten 43–57.
- Bürgerhaus, das: Das Bürgerhaus in der Schweiz. XVII. Band: Basel-Stadt I–III. Zürich 1926–1931.
- Minne, Jean Paul: Straßburger Fayence-Öfen im Haus zum Kirschgarten des Historischen Museums Basel. In: I. Peter/J. Bastian, *Straßburger Keramik*, Basel 1986, Seiten 161–163.
- Reinhardt, Hans: *L'Art strasbourgeois à Bâle*. Archives alsaciennes d'histoire de l'Art, XVI, pp. 135–137.

Straßburger Fayencen

- Bastian, Jacques: Faïences de Strasbourg: La technique des fleurs fines sous Paul Hannong. In: *L'Estampille* 101/1978, Seiten 6–17.
- Bastian, Jacques: Paul Hannong et les ornemanistes parisiens du XVIIIe. In: *L'Estampille* 102/1978, Seiten 58–75.
- Bastian, Jacques: Faïence de Strasbourg: le mystère du peintre aux feuilles noires. In: *L'Estampille* 125/1980, Seiten 43–49.
- Bastian, Jacques: Le décor au Chinois dans l'Est de la France. In: *L'Estampille* 140/1981, Seiten 51–64.
- Bastian, Jacques: *La faïence et la porcelaine de Strasbourg*. Rennes 1982.
- Bastian, Jacques: Artikel «Hannong». In: *Encyclopédie de l'Alsace* VI, Seiten 3717–3728. Strasbourg 1984.
- Bastian, Jacques: *Les Hannong: Etude des décors peints sur les faïences et porcelaines à Strasbourg et Haguenau (1721–1784)*. Strasbourg (Thèse 1986).
- Haug, Hans: *Straßburger Keramik im achtzehnten Jahrhundert*. Die Familie Hannong. In: *Die Vogesen*, Bd. VI, Seiten 346–347. Straßburg 1912.
- Haug, Hans: *Straßburger Fayence*. Darmstadt 1957.
- Peter-Müller, Irmgard: *Straßburger Fayencen: Geschirr des 18. Jahrhunderts im Historischen Museum Basel*. In: *Kunst und Antiquitäten* 1/1984, Seiten 46–53.
- Peter-Müller, Irmgard: *Straßburger Fayencen*. Basel, Historisches Museum, Barfüßerkirche (Ausstellung). In: *Weltkunst* 22/1985, Seiten 3542–3543.
- Peter-Müller, Irmgard; Bastian, Jacques: *Straßburger Keramik*. Historisches Museum Basel 1986.

Allgemeines

- Brongniart, Alex: *Traité des arts céramiques*. 3 Bände (Faksimile der Ausgabe 1877). Paris 1977.
- Kreisel, Heinrich: *Die künstlerischen Ausstattungen des Hauptstockes der fürstbischöflichen Residenz zu Würzburg*. Würzburg (unpubl. Diss.) 1922.
- Kreisel, Heinrich: *Schätze der Würzburger Residenz*. Würzburg 1930.

- Minne, Jean Paul: La Céramique de Poêle de l'Alsace Médiévale. Strasbourg 1986.
- Minne, Jean Paul: Artikel «Poêle», In: Encyclopédie de l'Alsace X, Seiten 6054–6078. Strasbourg 1986.
- Müller, Maya: Samuel Werenfels, ein Basler Architekt des 18. Jahrhunderts. In: Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde 71.2/1971, Seiten 9–160.
- Peter-Müller, Irmgard: Basler Gebrauchsgeschirre im «Kirschgarten». In: Weltkunst 5/1978, Seiten 448–449.
- Roda, Burkard von: Adam Friedrich von Seinsheim. Auftraggeber zwischen Rokoko und Klassizismus (–Quellen und Darstellungen zur Fränkischen Kunstgeschichte, Band 6). Neustadt/Aisch 1980.
- Schüblern, Johann Jacob: Nützliche Vorstellung und deutlicher Unterricht/von zierlichen/bequemen und Holz sparenden Stuben Oefen... (Faksimile: Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt 93/1980.) Nürnberg 1728.
- Sedlmaier, Richard; Pfister, Rudolf: Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg. München 1923.
- Staehelin, Walter A.: Die Öfen der Manufaktur Frisching in Bern (–Keramische Forschungen in bernischen Archiven IV). In: Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt 81/1970, Seiten 3–36.

In dieser Reihe bereits erschienen:

Hans Lanz
Der Neun-Helden-Teppich
 (Oktober 1980)

Hans Christoph Ackermann
Das goldene Davidsbild
 (November 1981)

Elisabeth Landolt
Die Webern-Scheibe
 (November 1982)

Andres Furger-Gunti
Frühchristliche Grabfunde
 (November 1983)

Elisabeth Landolt
Der Holbeinbrunnen
 (Oktober 1984)

Manfred Jauslin
Das Walbaum-Kästchen
 (Oktober 1985)

Burkard von Roda
Der Peter Rot-Altar
 (November 1986)

Hans Boeckh
Die «Artemisia»- und «Berenike»-Uhr
 (November 1987)