

Die Allegorie der Erde vom Saumarkt in Karlsruhe-Durlach

Die Öfen vom Saumarkt - Ein einzigartiges Fundensemble



Mit der Umgestaltung des Saumarktareals westlich der Stadtkirche in Karlsruhe-Durlach ergab sich für das Landesdenkmalamt Baden-Württemberg im Frühjahr 1991 die Möglichkeit zu einer archäologischen Untersuchung¹. Dabei fanden die Archäologen unter anderem zwei Kombinationsöfen mit keramischen Aufbauten. Sie stammen aus einem quadratischen Keller, der bis auf Deckenhöhe mit Schutt verfüllt war. Der Zerstörungshorizont stammt von der Niederlegung des Anwesens im Verlaufe des Pfälzisch-Orleanschen Erbfolgekrieges im Jahre 1689. Da eine nachträgliche Bebauung des Geländes ausblieb, hatte sich die annähernd 50 Kubikmeter umfassende Verfüllung weitgehend ungestört erhalten. Sie enthielt die Ausstattung der beiden darüber liegenden Repräsentationsräume des Hauses einschließlich der Kachelöfen. Die Lage der Öfen im Brandschutt lässt vermuten, dass sie ursprünglich - verteilt auf zwei Stockwerke - übereinander aufgestellt waren.

Das Bemerkenswerte an dem Fund vom Saumarkt ist Vollständigkeit der Öfen mit gusseisernen Unterbauten. Obwohl die Nutzung vergleichbarer Öfen in zahlreichen zeitgenössischen Haushalten vorausgesetzt werden kann, haben sich auffallend wenige Reste dieses Aspekts barocker Wohnkultur in einer solchen Komplexität erhalten.

Bei den Durlacher Plattenöfen handelt es sich um Kombinations- oder Aufsatzöfen mit gusseisernen Feuerkästen und gestuften, graphitierten Oberöfen. Man gliederte die Kacheln den gusseisernen Ofenplatten an, indem die Oberfläche nach dem Setzen mit Graphit beschichtet wurde.

Der Nachweis des gusseisernen Feuerkastens erleichtert die Rekonstruktion der beiden Öfen. So geben die Deckplatten jeweils die exakten Abmessungen des Oberofens wider. Eine Differenzierung der Kachelbesätze der beiden keramischen Oberöfen gelingt über die Bildung von zwei Motivgruppen in Reliefs mit religiösen beziehungsweise allegorischen Darstellungen.

Der übermannshohe Ofen mit den reitenden Feldherren, dem auch die Serie der Elemente von Typ Saumarkt zuzuweisen sind, dürfte am Übergang vom Feuerkasten zum Oberofen mit elf Kacheln

¹ Ertel, Rosmanitz 1999; Rosmanitz 1992; Rosmanitz 1995a; Rosmanitz 1995b; Rosmanitz, Lutz 1991

der Elementeserie vom Typ Saumarkt bestückt gewesen sein. An der Stirnseite waren diese von zwei Eckkacheln mit Blattmaske, Engelskopf und Bartmaske flankiert.

Interessant wird es erst auf den zweiten Blick – die *terra* vom Saumarkt

Der Befund enthielt insgesamt 141 Einzelscherben von sechzehn Fragmenten von mindestens elf Blattkacheln aus der Elementeserie. Davon können 13 Einzelscherben von zwei Fragmenten von mindestens zwei Kacheln der Allegorie der Erde zugerechnet werden.

Das hier vorgestellte Kachelfragment setzt sich aus sieben Teilen zusammen. Das Vorsatzblatt der Kachel hat sich bis auf den linken Rand erhalten. Es liegen etwa 92% des Bildfeldes, 80% des Randes und 70% der Zarge vor. Das Relief auf der Vorderseite wird besonders an den Rändern von einer graphitierten Ofenlehmschicht überlagert. Bereits bei der Fertigung des Stückes riss der untere Zargenwulst an der Unterkante. Die Bruchstelle lässt entweder auf eine zu hohe Brenntemperatur, eine Inhomogenität in der Tonzusammensetzung oder auf Luft einschließen in diesem Bereich schließen. Der rechte Kachelrand fehlt. Stattdessen zeichnet sich eine in die Rahmenarchitektur eingreifende, vertikale Kante ab, die aufgrund ihrer Gleichförmigkeit als bewusste Ausbrechung angesprochen werden kann. So etwas ist vonnöten, wenn am Übergang von Kachelofen und rückwärtig anschließender Wand nicht mehr ausreichend Platz vorhanden ist, um die Kachel in ihrer ganzen Breite unterzubringen.

Ein zweifach getreppter Rahmen mit zur Mitte leicht einziehender Randleiste umschließt die von Putten belebte Rahmenarchitektur. Sie setzt sich aus einer Arkade mit gedrücktem Segmentbogen zusammen. Deren Postamente werden durch zwei mehrfach abgestufte, durchlaufende Randleisten nach oben und unten begrenzt. Die Sockel befinden sich unterhalb der beiden Pfeilerfiguren der Rahmenarchitektur und treten weit aus der Fläche vor. Ihre Vorderseite ist jeweils mit einem Diamantquader besetzt, der seinerseits von einer schmalen Kehle eingefasst wird. Das Motiv des Diamantquaders wiederholt sich auf den nach innen weisenden, in Schrägansicht dargestellten Seitenwangen. Die Zone unterhalb des Innenfeldes weist statt des Quaderbesatzes eine sich zur Mitte verbreiternde Perlstableiste auf. Das zentrale Segment bildet ein liegender Halbstab mit abgerundeten Enden. Der alternierende Wechsel von drei Punkt buckeln und einer Leiste entspricht dem Dekor in der Bogenlaibung.

Die Stützen der Rahmenarchitektur sind in Form von weiblichen Tragefiguren gearbeitet, die halbplastisch aus der Fläche vortreten. In Entsprechung zum achsensymmetrischen Aufbau der gesamten Rahmenarchitektur sind auch die beiden Figuren bis auf geringfügige Haltungsunterschiede weitgehend einheitlich ausgebildet. Die beiden leicht zur Bildmitte gedrehten Figuren stehen auf kalottenförmigen Podesten, deren Oberfläche durch kleinteiligen

Muldendekor belebt wird. Die abschüssigen Podeste ermöglichen die Angabe des Kontrapostmotivs. Die Figuren sind weitgehend unbekleidet. Ein um die Hüfte geschwungenes Tuch verhüllt ihre Scham. Der fein gefaltete Stoff bedeckt den Beckenbereich als seitlich geraffter Schurz. Jeweils zur Bildmitte hängt das Tuchende parallel zu den Beinen bis auf die Knöchel herab. Am mehrfach geschwungenen Saum setzen Röhrenfalten an, die den Vertikalzug der Figur unterstreichen. Der Ausrichtung auf die Lotrechte setzte der Künstler gekonnt die horizontale Gestaltung des Lendentuchs entgegen. Am Übergang der beiden Tuchsegmente ruht die leicht gespreizte Hand des nach innen weisenden Armes. Die Tuchbahn findet ihr Fortsetzung als Bedeckung der nach innen gewendeten Schultern der Tragefiguren. Der nackte Oberkörper ist von einem leicht vorstehenden Bauch und einer straffen Brustmuskulatur bestimmt. Das Motiv des Spiel- und Standbeins findet seine Fortsetzung in einem nach innen weisenden Hüftschwung, der den Tragefiguren trotz ihrer statuarischen Gesamtform eine gewisse Lebendigkeit verleiht. Rafft die rechte Tragefigur mit der Hand ihres nach außen weisenden Armes den weit herabhängenden Schurz, so greift sich die linke Figur mit dieser Hand von unten an ihre rechte Brust. Die dem Betrachter zugewendeten Köpfe werden von schulterlangem, gelocktem Haupthaar eingerahmt. Die grob und schematisch gearbeiteten Gesichter ähneln der Physiognomie der Engel in dem Zwickeln und im Bogenscheitel. Im Vergleich zur Größe der Figuren im Innenfeld besitzen die Tragefiguren nur etwa zwei Drittel der Höhererstreckung. Die stereotype Verwendung der Figuren im Zusammenhang mit allen vier Elementen und das Fehlen ikonographischer Bezüge zu den Innenfeldern lassen sich mit den armlosen Wächterfiguren vergleiche, wie sie beispielsweise die Rahmungen der Serie der oberrheinischen Apostel beleben.

Auf den Häuptern der Tragefiguren lastet ein Gebälk, das sich aus einem Architrav mit zwei Faszien, einer glatten Frieszone und einem dreifach abgetreppten Geison zusammensetzt. Wie die Postamentzone sind auch die nach innen weisenden Seitenwangen des Gebälks in Schrägansicht wiedergegeben. Auf dem inneren Drittel des Gebälks liegt ein schmaler, gedrückter Segmentbogen auf. Seine abgephaste Laibung ist mit einer Perlstableiste besetzt, auf der in alternierendem Wechsel drei Punkt buckel und ein Halbstab mit abgerundeten Enden angeordnet wurden. Im Scheitelpunkt entwächst dem Bogen eine Volutenkonsole, auf der ein geflügelter Puttenkopf ruht. Die ausladenden, gefiederten Flügel setzen an der Brust an, die von einem lorbeerblattförmigen Ornament überlagert wird. Die Flügel rahmt ein pausbäckiges, auf den Betrachter gerichtetes Engelsgesicht mit welligem Haupthaar und Stirnlocke.

Zu beiden Seiten des geflügelten Engelskopfs erkennt man zwei unbekleidete, ganzfigurige Putten. Die sitzenden Figuren entsprechen in Größe, Proportionen und Einzelformen den Tragefiguren unterhalb des Gebälks. Die Putten umfassen mit der Hand des nach innen gewendeten,

angewinkelten Armes einen trapezförmigen Gegenstand, der auf dem Bogen der Rahmenarchitektur aufzuliegen scheint. Im Gegensatz zum Oberkörper sind ihrer Beine in Seitenansicht wiedergegeben. Die angewinkelten Beine überlagern sich kreuzweise und vermitteln dem Betrachter den Eindruck von Räumlichkeit. Ihre Füße liegen nicht auf der oberen Abschlussplatte des Gebälks auf, sondern sind diagonal zu diesem angeordnet. Die Anordnung bringt Bewegtheit in die ansonsten starre Komposition. In den nach außen weisenden Händen halten die Putten den knaufförmigen Stiel eines Fruchtgebindes, das sich aus einer Traubenrispe, einer Birne und einer granatapfelförmigen Frucht zusammensetzt. Die Früchte werden von breitlappigen Blättern gerahmt, deren weit herabhängende Spitzen bis auf den Schoß der Sitzfiguren herabfallen und deren Scham bedecken. Unterhalb des Stiels wurden die Blätter zu einer kelchförmigen Struktur angeordnet.

Das Halbrelief im Innenfeld zeigt eine weibliche, nach rechts gewendete, junge Frau. Sie steht auf einem in leichter Oberansicht angegebenen felsigen Untergrund, der mit Grasbüscheln belebt wird. Zu ihren Füßen in der linken Bildhälfte liegt eine Rübe. Sie füllt die Senke zwischen zwei Felsblöcken aus. Der rechte, bis in die Bildmitte hineinragende Feldblock dient als Auflager für den rechten Fuß der Frau und ermöglicht durch die Kombination des erhöhten rechten Beins mit dem bis an den unteren Bildrand reichenden linken Bein das Motiv des Kontrapost. Die Figur ist weitgehend unbekleidet und dem Betrachter zugewendet. Die leicht nach links geneigte Figur wurde so angeordnet, dass die von Kopf und Hals gebildete Vertikale vom Spielbein aufgenommen wird. Aufgrund der Ausrichtung der Figur auf das ihr beigegebene Attribut verzichtete der Künstler auf die Fortführung des Kontraposts im Armbereich. Die Darstellung der Körperlichkeit besticht durch ein ausgewogenes Muskelspiel und eine harmonische Proportionierung der Körperpartien. Beachtenswert sind das durchgedrückte linke Knie und die verkürzte Wiedergabe des rechten Oberschenkels. Dabei überrascht die auffallend plumpe Gestaltung von Händen und Füßen. Die den Körper verhüllende Kleidung dient lediglich dem Drappieren. Die Scham ist von einem blätterbesetzten Zweig verdeckt. Auf der rechten, im Flachrelief angegebenen Schulter der Frau liegt das Ende eines fein gefältelten, diagonal in die Komposition eingebundenen Tuches, das in bewegten Faltenbahnen hinter ihrem Rücken nach unten fällt. Es liegt in der rechten unteren Ecke auf dem Boden auf und bildet dort ein Faltenknäuel. Die von dem Faltenknäuel ausgehenden Röhrenfalten betonen den Diagonalzug. Sie überlagern vertikale, leicht geschungene Falten auf dem Tuchteil, das zu Linken der Figur den Körper hinterfängt. Die Linienführung des Tuches wird am oberen Ende mit Hilfe des rechten Oberarms und der Schultern in die Horizontale umgeleitet und setzt sich im Gebälk der umgebenden Rahmenarchitektur fort. Das Bogenfeld bleibt ausschließlich dem Kopf vorbehalten. Ein mit

Weinblättern und Getreideähren besetzter Kranz umschließt den nach links gedrehten Kopf mit schulterlangem, welligem Haupthaar. Das leicht geneigte Gesicht blickt nach unten. In Entsprechung zur Gestaltung der Gesichter im Rahmenwerk erweist sich die Physiognomie der Frauenfigur im Vergleich zur Köpergestalt als auffallend schlicht. Rechts vom Kopf erkennt man den vertikal angeordneten Schriftzug *TERRA*. Er bezeichnet die Frauenfigur als Verkörperung der Erde, eines der vier Elemente. Neben dem bereits angeführten Attribut in Form des Haarkranzes hält die Figur als unübersehbares Attribut ein schulterhohes Füllhorn in beiden Händen. Dessen leicht gekrümmte Spitze steht auf dem Boden auf. Somit kommt den beiden Armen eher eine stabilisierende denn eine tragende Rolle zu. Das Horn ist von einer mit feinen Kehlen gegliederten, weidenkorbartigen Struktur überzogen. Aus dem Füllhorn quellen zahlreiche Früchte hervor. Sie werden von einem Blätterkranz mit breitlappigen Blättern eingefasst. Ihnen entwächst der Zweig, der die Scham der jungen Frau bedeckt. Man erkennt im Fruchtgebilde die Rispen von Weintrauben, deren in sich verdrehte Stiele von den Fingern der rechten Hand der Allegorie gehalten werden. Weiterhin ist die Mündung des Füllhorns mit birnen- und granatapfelförmigen Früchten besetzt. Das Obst ist in leichter Unteransicht wiedergegeben. In der Mitte liegt eine Melonen- oder Kürbisfurcht mit längs gerippter Schale. Das Füllhorn beschreibt in Anlehnung an die Grundform des Frauenkörpers zusammen mit dem rechten Arm eine s-förmige Linie. Die Anhäufung kleinteiliger Formen im Bereich des Füllhorns und der direkt anschließende Frauenkörper bilden den Schwerpunkt der Darstellung. Als Gegengewicht zu den Früchten ist das von Falten belebte Tuchknäuel in der rechten unteren Ecke zu verstehen. Der durch die Draperie vorgegebene Tiefenzug wird durch die Diagonale des linken, zur Schulter führenden Armes gemildert.

Die Elemente - ein Thema mit Spielarten

Die Kachel gehört zu einer Serie der vier Elemente. In Entsprechung zur Darstellung der Erdteile, Evangelisten, Jahreszeiten, Lebenszeiten und Weltreiche eignet sich die Serie alleine schon aufgrund ihrer Motivanzahl nahezu ideal für die Ausstattung von Öfen mit rechteckigem Grundriss.

Die Verkörperungen der Elemente können auf Werken der Kachelkunst im 17. Jahrhundert durchaus verschiedene Ausprägungen aufweisen.² Neben der Verschmelzung der Elemente und Jahreszeiten in einer Verkörperung³ wurde das Thema unter anderem in Anlehnung an Kupferstichvorlagen von Crispyn de Passe I. nach Vorlagen von Merten de Vos in Form galanter

² Ronnefeldt 2017, S. 255-269

³ Bartenstein, Fuchs 1978, S. 94, Kat.-Nr. Iib, 22; Wegner 2019, S. 301.303

Liebespaare wiedergegeben.

Eine weitere Darstellungsmöglichkeit ergab sich aus der traditionellen Verkörperung allegorischer Darstellungen durch eine Ganzfigur. Diesem Typ gehört eine Elementeserie aus Alzey und Marburg an. Hier werden die Elemente durch attributhaltende Putten versinnbildlicht.⁴ In der Wahl der Attribute zeigt sich die Nähe zu den Durlacher Reliefs. Karl Simon erwähnt eine weitere Serie der vier Elemente aus Sachsenhausen, von der sich zwei Model mit dem Wasser und der Luft erhalten haben.⁵

Am weitesten verbreitet war die Verkörperung der Elemente durch ganzfigurige junge Männer und Frauen. Das Motiv bildete an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert den Ausgangspunkt für zahlreiche Erörterungen hinsichtlich ihrer Zuschreibung, da es mit zentralen Werkstätten des in dieser Zeit hoch geachteten Renaissancekunsthandwerks in Verbindung gebracht wurde. Ausgehend von der Elementedarstellungen auf dem Ofen im Goethehaus in Frankfurt am Main⁶ beschäftigte sich Otto Lauffer im Jahre 1903 in aller Ausführlichkeit mit dem Motiv.⁷ Er bezieht sich bei seinen Ausführungen auf den 1887 erschienenen Aufsatz von Carl Anton von Drach, der übereinstimmende Kacheln aus Marburg dem westfälischen Goldschmied und Kupferstecher Anton Eisenhoit als Entwerfer und als Modelleur zuwies.⁸ Als Herstellungsort gab er den Hof des hessischen Landgrafen zu Marburg an. Drach untermauerte seine Argumentation mit dem großen Model- und Kachelbestand der Marburger Altertumssammlung, sowie mit der urkundlich bezeugten Verweildauer Eisenhoits in Marburg. Stilistische Überlegungen fanden keine Berücksichtigung. Lauffer spricht sich aufgrund weiterer fehlender Belege gegen eine direkte Zuschreibung zu Eisenhoit aus. Er bezieht sich in seiner Argumentation auf vier Kupferstiche, die vermutlich nach Zeichnungen von Hendrik Goltzius von seinen Schülern angefertigt wurden.

Die Stiche sind mit dem Namen Hendrik Goltzius als Verleger und der Jahreszahl 1586 bezeichnet. Sie können aufgrund deutlicher Übereinstimmungen mit den Kachelreliefs als Vorlagen der Elementeserie identifiziert werden. Drach wandelte die Auffindung der graphischen Vorlagen zu seinen Gunsten um, indem er dies Eisenhoit zuwies. Der auf der Basis kaum nachvollziehbarer, stilistischer Überlegungen vorgenommenen Zuweisung wurde jedoch in der Folge keine weitere Beachtung geschenkt. Konrad Strauss weist in seiner 1925 erschienenen Arbeit über die hessische Töpferkunst den Einfluss Eisenhoits mit der durchaus in Zweifel zu ziehenden Argumentation

⁴ Heller-Karneth, Rosmanitz 1990, S. 57, Abb. 45a-d

⁵ Simon 1921, Taf. 13.8-9

⁶ Franz 1981, Abb. 427-428

⁷ Lauffer 1903, S. 133-140

⁸ Drach 1887

zurück, dass ein Goldschmied eine solche Keramik nicht anfertigen konnte.⁹ Jedoch zeigt gerade die von scharfen Graten belebte Oberfläche ein Spiel von Brechungen, das im Vergleich mit weiteren zeitgenössischen Kacheln auf einen solchen Ursprung verweist. Die Argumentation, dass ein ausschließlich in Treibtechnik arbeitender Goldschmied, der auch die Technik der Gravur beherrschen musste, keine Keramikpatrizie modellieren konnte, scheint weit hergeholt.

Eine in Dresden aufbewahrte Kachel mit der Darstellung der Allegorie des Windes trägt in einer Inschriftenkartusche im Mittelfeld der Sockelzone die Inschrift *VEST*.¹⁰ Lauffer interpretierte sie erstmals als Nennung der aus Kreussen stammenden Hafnerfamilie Vest. Somit erfolgte nach der widerlegten Zuschreibung zu einem namentlich bekannten Künstler mit fassbarem Oeuvre die Hinwendung zu der ebenso bekannten Hafner- und Bossierfamilie. Der Nachweis übereinstimmender Rahmen in Frankfurt am Main und Nürnberg belegt die Authentizität des Namenszuges. Die weiteren, für die Familie Vest belegten Patritzen, Model und Kacheln weisen in keinem anderen Fall eine entsprechend prominente Künstlernennung auf. Die Argumentation Drachs, dass bei einer Zuschreibung zu Vest der Meister willkürlich ihm zur Verfügung stehendes Material zu einer Einheit zusammenband und diese unter seinem Namen edierte, scheint aufgrund der hochqualifizierten sonstigen Werkstücke der Hafnerfamilie mehr als unwahrscheinlich.

Konrad Strauss und in der Folge Rosemarie Franz¹¹ wiesen die Serie der Elemente Georg Vest zu. Georg Vest d. Ä. (1586 bis vor 1638) war zwischen 1607 und 1626 in Nürnberg und Kreussen als Modellschneider tätig. Einer Patritzenaufschrift für ein Innenfeld mit Christus am Ölberg zufolge arbeitete der Künstler im Jahre 1607 in der Leupold-Werkstatt, deren keramische Erzeugnisse in Nürnberg sehr geschätzt wurden. Ein weiteres Mitglied der Kreussener Hafnerfamilie war Johannes Vest (1575-1611).¹² Johannes Vest ließ sich im Jahre 1605 bis zu seinem Tode in Frankfurt am Main nieder. Zum Zeitpunkt seiner Sesshaftwerdung in Frankfurt am Main wird ihm auf Antrag und in Anerkennung seiner handwerklichen Kunstfertigkeit das Bürgerrecht verliehen. Das inschriftlich Johannes Vest zuweisbare Werk beschränkt sich auf wenige Stücke. Dazu zählt das Innenfeldmodell der Allegorie der Fides. Es trägt auf der Rückseite die Inschrift *WL Johannes Vest von Creussen 1599*. Daran ist ablesbar, dass Johannes Vest etwa zeitgleich mit Georg Vest in der Nürnberger Leupold-Werkstatt tätig war. Johannes Vest betitelte sich selbst ausdrücklich als Modellschneider. Er wählte diese Bezeichnung sicher mit Bedacht, um seine kunstfertige Tätigkeit von der normalen Hafnerarbeit abzusetzen. Berücksichtigt man die Lage Frankfurts mit seinen

⁹ Strauss 1925, S. 52

¹⁰ Richter 2009, S. 16, Abb. 12

¹¹ Franz 1981, S. 129-133

¹² Simon 1921

Anbindungen an die wichtigsten Flusssysteme Mitteleuropas und seiner Rolle als Messestadt und somit als zentraler Umschlagplatz für Luxuswaren im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts, so dürfte der erste Modellschneider am Ort nicht nur die näher Umgebung mit seinen Produkten beliefert haben.

Neben der regionalen Komponente sollte bei einer Zuweisung der Elementeserie auch die stilistische Seite nicht außeracht gelassen werden. So fallen bereits beim Vergleich der Allegorie der Fides¹³ mit vorliegender Kachelserie zahlreiche Übereinstimmungen in der Körperauffassung auf. Der Künstler ging in Anlehnung an die oben angeführten Kupferstichvorlagen von einer Kontrapostfigur aus und modellierte eine Aktfigur, deren Proportionen manieristischen Gestaltungsprinzipien unterliegen.

Zusammenfassen ist folgendes festzuhalten: Die von Drach vehement verteidigte Zuschreibung der Kacheln an Anton Eisenhoit kann nach derzeitigem Forschungsstand ausgeschlossen werden. Die Kupferstichvorlage für die Elementeserie dürfte von Schülern des Hendrik Goltzius im Jahre 1586 geschaffen worden sein. Die Jahreszahl bildet den *terminus post quem*. Die an drei verschiedenen Stellen nachgewiesene Vergesellschaftung der Elementeserie mit einer Kachelrahmung mit der Signatur *VEST* in der Sockelzone belegt trotz ihrer ungewöhnlichen Anlage die Zuweisung zur Hafner- und Formenschneiderfamilie Vest. Eine stilistische Anbindung der Stücke an das Werk des bedeutendsten Vertreters der Familie, Georg Vest d. Ä., scheint nach Vergleichen mit den von ihm signierten Werken aufgrund eines spürbaren Qualitätsgefälles auszuscheiden. Wie bereits Simon in seinen Ausführungen zu dem in Frankfurt am Main tätigen Modellschneider Johannes Vest darlegte, lassen sich im geringen Werkschaffen des Künstlers genügend formale Ähnlichkeiten nachweisen, um eine größere Werkgruppe unter Einbeziehung der Elementeserie anzugliedern. Für eine Frankfurter Zuweisung spricht letztlich auch das Verbreitungsgebiet der bislang nachgewiesenen Elementekacheln Vest'scher Ausprägung, das sich mit wenigen Ausnahmen auf das südliche Hessen und das Rhein-Main-Gebiet beschränkt. Die Verbreitung ergibt sich aus der Anbindung an die Mainmetropole, deren Markt- und Messenfunktion auch in diesem Zusammenhang nicht unterschätzt werden darf.

Vom Typ Frankfurt über den Typ Salzburg zum Typ Saumarkt

Rosemarie Franz unterteilte in ihren Ausführungen die Serie der vier Elemente nach Vorlage von Goltzius in drei Gruppen: Als maßgeblich älteste Stücke sprach sie die der Vest-Werkstatt zugeschriebenen Kacheln vom Typ Frankfurt an. Die Innenfelder bei dieser Gruppe werden von einer auffallend aufwendig dekorierten Rahmenarchitektur eingefasst, die mit Tugendallegorien

¹³ Simon 1921, Taf. 12, Abb. 1

und gerüsteten Wächterfiguren belebt wird. Bereits Lauffer wies auf die große Anzahl verschiedener Rahmenformen hin, deren wichtigster Vertreter in der Sockelzone den Namen der Hafnerfamilie trägt. Die in der Salzgasse zu Salzburg gefundenen Model¹⁴ unterliegen nach Franz einer frühbarocken Umgestaltung, in deren Verlauf besonders der Körper voluminöser wurde und die knittrige Faltenführung einen eher wulstförmigen Charakter annahm. Solche Innenfelder wurden nach Ausweis der Vergleichsstücke in erster Linie für polychrome Kacheln mit säulenbesetztem Architekturrahmen und umlaufendem Wellenbandfries verwendet. Die bislang bekannten Vertreter dieser Gruppe lassen sich durchweg auf Österreich beschränken. Im Unterschied zur Durlacher Ausbildung der Elementeserie wurden Details wesentlich deutlicher ausgearbeitet. So ist der felsige Untergrund zu Füßen der Allegorie der Erde mit zahlreichen Rüben bepflanzt. Bei der Versinnbildlichung des Wassers weist die Wandung des Kruges eine Feinpunzierung auf. Das Wasser bildet einen organischen Verlauf aus. Bei der Gestaltung des Windes wurde der Windgott in der unteren linken Ecke als realistische Maske ausgearbeitet. Zudem sind die kommentierenden Schriftzüge an anderer Stelle angebracht. Vergleicht man die Detailausbildungen mit der Frankfurter Serie, so zeigen sich bereits die Ansätze zu jener Rückbildung, die bei nochmaliger Abwandlung teilweise bis zur Unkenntlichmachung der Attribute führt.

Die dritte Gruppe, dem Typ Saumarkt, der auch das Durlacher Stücke angehört, ist weit schlichter ausgebildet. Dies betrifft in erster Linie die Binnenzeichnung der Reliefs. In der stilistischen Abfolge könnte man diese Serie an den Schlusspunkt einer Entwicklung stellen, in deren Verlauf eine in Frankfurt am Main gefertigte maneristische Ausformung im österreichischen Raum nach frühbarocken Gestaltungskriterien umgearbeitet wurde und schließlich in wesentlich vereinfachter Form bis an das Ende des 17. Jahrhunderts im gesamten Süd- und Südwestdeutschland und im Elsass verbreitet war. Diese beachtenswerte, dreistufige West-Ost-Wanderung des Motivs und ihre Rückkehr bis an den Oberrhein in nicht ganz einem Jahrhundert belegt mit der nötigen Klarheit die Fluktuation entsprechender Formen. Ein Modelbruchstück vom Rahmenwerk der Durlacher Serie fand sich auch in der Strobl-Werkstatt in Salzburg. Kacheln im dortigen Museum belegen die lokale Fertigung der vereinfachten Form vom Typ Saumarkt. Die Salzburger Stücke entsprechen in Größe und Ausführungsqualität den südwestdeutschen Kacheln.

Aufgrund der vorgestellten Typologie und Formentwicklung können Kacheln aus der Elementeserie Typ Frankfurt in das erste Drittel des 17. Jahrhunderts datiert werden. *Terminus post quem* bildet die Entstehung der graphischen Vorlage im Jahre 1586. Neben den Stücken, die

¹⁴ Franz 1981, Abb. 661-662; Svoboda 1981, S. 79-81, Kat.-Nr. 152-157, Abb. 114-118

sich direkt mit dem Werkschaffen des zwischen 1605 und 1611 in Frankfurt am Main tätigen Johannes Vest in Verbindung bringen lassen, ist auf Kachel- und Modelbruchstücke aus der Werkstatt in der Unteren Neckarstraße 70-74 in Heidelberg zu verweisen. Auch diese datieren in das erste Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Die Elementeserie Typ Saumarkt dagegen dürfte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelt und in Öfen eingebaut worden sein. Der anlässlich der Zerstörungen des Pfälzischen Erbfolgekrieges entstandene Brandschutt des Jahres 1689 in Durlach, in Offenburg und auf der Hochburg bei Emmendingen, in den solche Stücke eingebunden waren, bildet bislang für den archäologischen Kontext den *terminus post quem* der Nutzung dieses furnologischen Motivs.

Weiterführende Literatur:

Bartenstein, Sabine; Fuchs, Mechthild (1978): Hafnerkunst in Villingen. Bestandskatalog I des Museums Altes Rathaus Villingen, Abt. Kunsthandwerk, Stadt Villingen-Schwenningen. Hafnerkunst in Villingen. Villingen: Stadtarchiv.

Drach, Carl Anton von (1887): Arbeiten des Anton Eisenhoit für hessische Landgrafen. In *Kunstgewerbeblatt* 3, S. 123–132.

Ertel, Konstanze; Rosmanitz, Harald (1999): Verborgene Schätze. Die Funde vom Durlacher Saumarkt. Karlsruhe.

Franz, Rosemarie (1981): Der Kachelofen. Entstehung und kunstgeschichtliche Entwicklung vom Mittelalter bis zum Ausgang des Klassizismus. 2. verb. u. verm. Aufl. Graz.

Heller-Karneth, Eva; Rosmanitz, Harald (1990): Alzeyer Kachelkunst der Renaissance und des Barock. Alzey.

Lauffer, Otto (1903): Der Kachelofen in Frankfurt. In Verein für Geschichte und Alterthumskunde Frankfurt a. Main (Ed.): Festschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Städtischen Historischen Museums in Frankfurt am Main. Frankfurt am Main: Verein, S. 103–147.

Richter, Rainer (2009): Die Öfen des Dresdener Kunstgewerbemuseums. Eine kleine Museums- und Ofengeschichte in Sachsen. In *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 35, S. 8–27.

Ronnefeldt, Christian (2017): Modelformen und Kachelfunde vom Augustusplatz in Leipzig. Katalog und Tafelteil. In Christian Ronnefeldt (Ed.): Das Töpferhandwerk in der Grimmaischen Vorstadt in Leipzig. Funde und Befunde des 14. Jahrhunderts bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vom Leipziger Augustusplatz. (masch. Diss.), vol. 2.1. Bamberg.

Rosmanitz, Harald (1992): Die barocken Kachelöfen aus dem Haus eines Kaufmanns im Bereich des Saumarkts in Karlsruhe-Durlach. In *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg* 1992, S. 352–355.

Rosmanitz, Harald (1995a): Die barocken Plattenöfen aus dem Bereich des Saumarkts in Karlsruhe-Durlach. Bildersprache und Rekonstruktion. (masch. Magisterarbeit). Karlsruhe.

Rosmanitz, Harald (1995b): Die frühbarocken Plattenöfen aus dem Haus eines Kaufmanns in Karlsruhe-Durlach. Zur Frage der Rekonstruktion und Motivwahl. In Werner Endres (Ed.): Zur Regionalität der Keramik des Mittelalters und der Neuzeit. Beiträge des 26. Internationalen Hafnerei-Symposiums. Bonn: Habelt (Denkmalpflege und Forschung in Westfalen, 32), S. 125–142.

Rosmanitz, Harald; Lutz, Dietrich (1991): Grabungen in der Innenstadt von Karlsruhe-Durlach. In *Archäologische Ausgrabungen in Baden-Württemberg* 1991, S. 272–279.

Simon, Karl (1921): Johannes Vest v. Creussen in Frankfurt am Main. In *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 14, S. 56–69.

Strauss, Konrad (1925): Die Töpferkunst in Hessen. Straßburg (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 228).

Svoboda, Christa (1981): Alt-Salzbürger Hafnerkunst. Model und Kacheln des 16. bis 18. Jahrhunderts aus der Strobl-Werkstatt. Salzburg.

Wegner, Martina (2019): Sächsische Ofenkeramik der frühen Neuzeit. Produktion und Bildmotive sowie deren Ausbreitung am Beispiel der Töpfereiabwürfe vom Wilhelm-Leuschner-Platz in Leipzig. (masch. Diss.). Bamberg.

© Harald Rosmanitz, Partenstein 2021