# Ofenkeramik und Kachelofen

## Typologie, Terminologie und Rekonstruktion

Eva Roth Heege

Schweizer Beiträge zur
Kulturgeschichte und Archäologie
des Mittelalters
Band 39

Schweizer Beiträge
zur Kulturgeschichte
und Archäologie des Mittelalters

Herausgegeben
vom Schweizerischen Burgenverein

Band 39

Eva Roth Heege

# Ofenkeramik und Kachelofen

## Typologie, Terminologie und Rekonstruktion im deutschsprachigen Raum (CH, D, A, FL)

## mit einem Glossar in siebzehn Sprachen

mit Beiträgen von
Monika Dittmar, Julia Hallenkamp-Lumpe, Andreas Heege,
Matthias Henkel, Klaus Hufnagel, Uwe Lamke, Katja Lesny, Margret Ribbert,
Harald Rosmanitz und Günther Unteidig

mit Übersetzungen von
Ylva Backman (S), Maria Dąbrowska (PL), Michal Ernée (CZ), David Gaimster (GB),
Imre Holl (HU), Horst Klusch (RO), Ole Kristiansen (DK), Catherine Kulling (F),
Daniela Lellek Kysela (SK), Kirsi Majantie (FIN), Annamaria Matter (I), Katarina
Predovnik (SLO), Ieva Ose (LV), Ria de Oude-de Wolf (NL), Donata Raudonyté (LT),
Erki Russow (EST), Ivana Škiljan (HR), Herman Vrielink (NL) und Jaromír Žegklitz (CZ)

sowie
Laurent Auberson, Sandy Hämmerle und Christian Saladin

Der vorliegende Band wird publiziert mit Unterstützung durch:

CERAMICA-Stiftung, Basel
Archäologischer Dienst des Kantons Bern (ADB)
Service archéologique de l'Etat de Fribourg (SAEF)
Office cantonal de la protection des monuments et des sites (OPMS), Neuchâtel
Amt für Archäologie des Kantons Thurgau
Archäologische Gesellschaft in Hessen e. V.
Schweizerische Arbeitsgemeinschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit (SAM)
Deutsche Gesellschaft für Archäologie des Mittelalters und der Neuzeit (DGAMN)

Wissenschaftliches Lektorat: Ralph Röber (Konstanz), Julia Hallenkamp-Lumpe (Soest i. W.), Katja Lesny (Ennetbaden), Anette Bieri (Zürich)
Redaktion: Stephanie Tremp (Zürich), Marcel Holliger (Zürich)
Satz: Bernet & Schönenberger (Zürich)
Druck: Stämpfli Publikationen AG (Bern)

Alle Rechte vorbehalten
© 2012 Schweizerischer Burgenverein, Basel
ISBN-13: 978-3-908182-23-8
ISSN: 1661-4550

Abb. 62 Der Heilige Christopherus, Kupferstich des Meisters E. S., Oberrhein, zweite Hälfte 15. Jh.

Abb. 63 Karlsruhe-Durlach BW, aus einer spätgotischen Töpferei in Karlsruhe. Fragment einer Blattkachel mit halbzylindrischem Rumpf mit Motiv des Heiligen Christopherus, Ende 15. Jh. H. 21,3 cm, B. 17,4 cm. M. 1:3.

## 3. Grafische Vorlagen und ihre Umsetzung

*Harald Rosmanitz*

Wie zahlreiche Objekte der Alltagskultur verlor der Kachelofen bereits im frühen 14. Jh. zunehmend seinen rein funktionalen Charakter. Erste Dekore in Form von Bemalungen/Kalkungen und Aufmodellierungen gingen Hand in Hand mit der Anbringung von Reliefs. An die Stelle der bis dahin vergleichsweise schlichten Gefässkacheln traten die Reliefkacheln. Der abgeänderte Fertigungsprozess, bei dem – bezeichnend für die Serienproduktion – eine wie auch immer geartete Negativform zum Einsatz kam, erlaubte wie bei hochwertigem Backwerk, Spielzeug oder Votivfiguren die Einbindung von Bildprogrammen. Dass es sich dabei um keine Sonderentwicklung gehandelt hat, die ausschliesslich auf das Töpferhandwerk beschränkt war, zeigt ein Blick auf die spätgotische und renaissancezeitliche Architektur und auf andere Kunsthandwerke wie z. B. die Goldschmiedekunst.

Die Übernahme der Motive für die Bildprogramme fand spätestens ab der Mitte des 15. Jh. mithilfe von Druckgrafiken, z. B. des Meisters E. S., statt.[229] Dabei bleibt unklar, ob ein Grossteil dieser Bilder von Anfang an als Vorlage für Handwerker geschaffen wurde. Grafische Vorlagen konnten auf zwei Arten für Ofenkacheln Verwendung finden: als Vorlage für Reliefs oder durch die mono- oder polychrome Bemalung glatter Bildfelder. Die letztgenannte Technik ist bis zum Barock zumindest regional auf Südtirol und die Schweiz beschränkt.[230] Wesentlich gebräuchlicher war dagegen die Umsetzung grafischer Vorlagen in ein Relief. Dafür war ein Bossierer oder Formenschneider zuständig. Er ist in die «Grauzone» zwischen Künstler und Handwerker einzuordnen. Sein Berufsbild ähnelt in vielem dem eines heutigen Designers. Für seine Tätigkeit war nicht nur eine hohe Kunstfertigkeit vonnöten, musste er doch die zum Teil recht kleinformatigen Grafiken in dreidimensionale Urpatrizen, d. h. in Holz oder Keramik geschnittene Reliefs, übertragen. Ohne sicheren Instinkt für den Geschmack seiner Zeitgenossen und ohne Vermarktungsstrategien wäre es ihm sicher schwergefallen, einen Lebensstandard aufrecht-

zuerhalten, mit dem er sich deutlich von den Hafnern absetzte.[231] Solche Formenschneider waren u. a. in grossen Messestädten wie Frankfurt am Main HE oder Nürnberg BY tätig. Nur wenige sind namentlich bekannt. Und selbst wenn die Formenschneider ihre Werke signierten, ist über herausragende Persönlichkeiten dieser Zunft wie Hans Berman[232] oder den Meister VF[233] so gut wie nichts bekannt. Vielleicht liegt dies auch daran, dass das Formenschneiden nur eines von vielen Tätigkeitsfeldern grosser Werkstätten gewesen sein dürfte, unterscheidet sich doch der Arbeitsablauf beim Schnitzen eines Chorgestühls nur wenig von der Herstellung eines Kachelreliefs. Die Persönlichkeit des Formenschneiders ist mit einem begnadeten Zeichner der Walt Disney Company vergleichbar. Deren Bildschöpfungen sind jedermann bekannt. Als Schöpfer all dieser Werke wird jedoch fast schon automatisch der Firmeneigentümer benannt.

Einer der ersten bei der Gestaltung von Kachelreliefs häufig rezipierten Künstler war der Monogrammist E. S. *(Abb. 62 und 63)*.[234] Seit dem 16. Jh. ist die Ausbildung eines Reliefs nach grafischen Vorlagen eher die Regel als die Ausnahme. Dabei übernimmt man vom Holzschnitt oder Kupferstich nicht nur figürliche und szenische Darstellungen, sondern bezieht auch ornamentale Versatzstücke zur Rahmengestaltung mit ein. Grafische Vorlagen können für zahlreiche Model und Kacheln nachgewiesen werden. Ihre Bildkonzepte stammen von in ihrer Zeit ausserordentlich populären deutschen Künstlern wie Heinrich Aldegrever (1502–1555/61),[235] Jost Amman (1539–1591), Hans Sebald Beham (1500–1550), Virgil Solis (1514–1562) oder Georg Pencz (1500/02–1550) *(Abb. 64 und 65)*. Allen gemeinsam ist übrigens, dass sie bereits über ein gut ausgebildetes Verlagssystem zur schnellen Verbreitung ihrer Werke verfügten.[236]

Die in dieser Tradition stehenden Kacheln weisen eine klar strukturierte Rahmenarchitektur auf, die jedoch meist keinen Bezug zum Innenfeld nimmt. Im Gegensatz zu Reliefs nach spätgotischen Vorlagen bilden die Motive Teile einer grösseren Serie. Die ab der Mitte des 16. Jh. auftauchenden Signaturen in den Bildfeldern oder Bildunterschriften[237] zeigen, dass nicht nur die Motivfindung feste

Abb. 64 Allegorie der Mässigung aus der Serie der Sieben stehenden Tugenden, Kupferstich von Hans Sebald Beham, 1539.

Abb. 65 Museum der Stadt Butzbach HE. Model einer Blattkachel aus der Serie der Sieben stehenden Tugenden, die Mässigung, hergestellt am nördlichen Oberrhein?, zweite Hälfte 16. Jh. H. 34,5 cm, B. 23,5 cm. M. 1:4.

Abb. 66 Allegorie der Terpsichore, Muse des Tanzes, aus der Serie der Neun Musen, Kupferstich von Philip Galle nach Marten de Vos, Ende 16. Jh.

Abb. 67 Gerolzhofen BW, Museum «Altes Rathaus» aus Königshofen BY, Spital. Blattkachel mit der Terpsichore, Muse des Tanzes, aus der Serie der Neun Musen, Anfang 17. Jh. H. 21,1 cm, B. 19,2 cm. M. 1:3.

Wege beschritt. Gleichzeitig war auch die Infrastruktur so weit entwickelt, dass die Hersteller sich bei ihren Kalkulationen auf ein ausreichend grosses, vernetztes und vor allem schnelles Handelssystem verlassen konnten. Bis in die zweite Hälfte des 17. Jh. gingen einige der Formenschneider sogar so weit, dass sie mit ihrer Signatur als mit einer Art Gütesiegel firmierten.

Am Ende des 16. Jh. griff man zunehmend auf Holzschnitte und Kupferstiche niederländischer Meister wie Dirck Volkertszoon Coornhert (1522–1590), Philip Galle (1537–1612), Hendrik Goltzius (1558–1617)[238] sowie Maarten van Heemskerck (1498–1574) zurück *(Abb. 66 und 67)*. Einer der wichtigsten Ideenlieferanten war der Antwerpener Maler Marten de Vos (1532–1603).

Die Übertragung des Bildmotivs von der grafischen Vorlage setzte sich nun deutlich von allem Vorangegangenen ab. Die niederländischen Vorlagen erwiesen sich bei ihrer Umsetzung in Reliefs als wesentlich komplexer, da die Darstellungen grundsätzlich figurenreicher sind. Die Figuren selbst stehen miteinander im Dialog, leben vom Wechselspiel von Vorder- und Hintergrund. Letztlich kann also nichts weggelassen werden. Die Umsetzung in ein gröber zeichnendes Medium wie die Kachelreliefs in altbewährter Form wäre im besten Fall unansehnlich und im schlechtesten Fall unverkäuflich. Der Bossierer konnte auf dieses Problem auf zwei ganz unterschiedliche Arten reagieren.

Er musste sich von der detaillierten Verspieltheit des aneinandergereihten Einzelmotivs mit dessen scharf abgegrenzten Konturen und seinem meist doppelten oder dreifachen Bedeutungshintergrund lösen. Es galt, eine ganz neue Räumlichkeit zu entwickeln. Die Darstellung begann nun bei einem kaum noch wahrzunehmenden Relief der Landschaft im Hintergrund, wurde Stück für Stück nach vorne geführt und gipfelte schliesslich in bis zu halbplastischen Darstellungen im Vordergrund.[239] Dass solche Ausmodellierungen sich letztlich auch auf die Ofenkachel selbst auswirkten, kann man schon alleine daran ersehen, dass die nun entstehenden Bildwerke erst ab einem gewissen Format überhaupt wahrnehmbar sind. Das kann in manchen Fällen bis an die Grenzen des keramisch Machbaren gehen und stellt neue Herausforderungen an das technische Vermögen von Hafner und Ofensetzer bei der Fertigung, dem Brand und dem Aufsetzen des Ofens. Um die auf grossformatige Blattkacheln «gebannten» vielgestaltigen Motive voll zur Geltung kommen zu lassen, musste auch der Rahmen, der das Innenfeld umfasste, aufwendiger ausgebildet werden. Kachelrahmen und die Konzeption des Ganzen als Architekturgehäuse wurden wesentlich formenreicher

und vielgestaltiger *(Abb. 68)*. Der «Horror Vacui», die Angst, auch nur einen Quadratzentimeter ohne Dekor zu belassen, griff um sich. Vorgeblendete Leistenkacheln, keramische Ziernägel und vorgestellte Säulen gaben den Öfen eine zusätzliche Räumlichkeit.

Bei vielen Bildinhalten war es aber unerlässlich, nur eine Auswahl der Motive auf das Kachelrelief zu übertragen. Auch Formatanpassungen brachten mit sich, dass der Bossierer nun bei grundsätzlicher Übernahme formaler Kriterien eigene Gestaltungsmittel einsetzen musste, die als wesentliche Elemente bildbestimmend wurden. Mit der deutlich spürbaren Abkehr von der getreuen Arbeit nach grafischen Vorlagen stehen die frühbarocken Kacheln an einem Wendepunkt der Kachelkunst *(Abb. 69 und 70)*.[240] Der Bruch mit der Orientierung an der grafischen Vorlage und die Abkehr von der Vorstellung des Ofens als steckkastenförmig zusammengesetztes Ganzes führten in zunehmendem Masse zu freiplastisch modellierten Strukturen und schliesslich zum hochbarocken Überschlagofen (vgl. Kap. C.5).

Abb. 69 Cyrus major, Kupferstich von Adrian Collaert nach Marten de Vos, um 1600.

Abb. 68 Darmstadt HE, Hessisches Landesmuseum. Fragment einer Blattkachel aus der Serie der Elemente nach Goltzius mit der Allegorie der Erde, in einem Rahmen mit den Allegorien der Tugenden, Frankfurt Vest-Werkstatt, erste Hälfte 17. Jh. H. 47,3 cm, B. 29,4 cm. M. 1:5.

Abb. 70 Karlsruhe-Durlach BW, Saumarkt. Fragment einer Blattkachel aus der Serie der Weltreiche zu Pferde mit Cyrus major, Oberrhein, zweite Hälfte 17. Jh. H. 49,0 cm, B. 32,0 cm. M. 1:5.