

**MATERIALIEN ZUR
RAERENER TÖPFEREI**

BAND 4



BAUERN, GÖTTER UND HEILIGE

**Auflagen auf Raerener Steinzeug
und ihre Vorlagen aus der
Druckgraphik der Renaissance**



RALPH MENNICKEN

BAUERN, GÖTTER UND HEILIGE

Auflagen auf Raerener Steinzeug und ihre Vorlagen aus der Graphik der Renaissance

Steinzeug, diese hoch gebrannte und extrem widerstandsfähige Keramik, die unmittelbar nach ihrer „Erfindung“ bzw. Vervollkommnung einen gewaltigen Siegeszug durch ganz Nordeuropa antrat, wurde im Rheinland etwa ab dem 13. Jahrhundert gebrannt. Zunächst handelte es sich um einfaches Gebrauchsgeschirr mit relativ plumpen Formen, die fast überall ähnlich waren. Bedingt dadurch, dass es besonderer Tonvorkommen bedurfte, die der hohen Temperatur von 1250° C im Ofen standhalten konnten, bildeten sich von Beginn an eine Reihe von Töpferzentren, die jeweils auf engem Raum eine große Anzahl von Töpfern ansiedelten, die sich gegenseitig befruchteten und eine ständige Evolution sowohl in technischer als auch in künstlerischer Hinsicht förderten. Zu den wichtigsten und frühen Zentren zählten Dreihausen in Hessen, die Stadt Köln und später das benachbarte Frechen, Brühl bei Köln, Siegburg bei Bonn, Langerwehe und Raeren sowie Aachen. Ab dem Ende des 16. Jahrhunderts kam der Westerwald hinzu.

KÖLN ALS IMPULSGEBER

Die künstlerische Entwicklung im Rheinischen Steinzeug ging mit Sicherheit von der Großstadt Köln aus, die als wichtiger Handelsplatz der Hanse gleichzeitig auch eine Kunstmetropole war. Hier gab es berühmte Baumeister und Maler, die den nordeuropäischen Übergang von der Romanik zur Gotik und später von der Gotik zur Renaissance nachhaltig beeinflussten und mitprägten. Erste Verzierungen waren, neben den überall üblichen Drehrillen und kleinen, eingestanzten oder eingeritzten Strichdekoren, die Eichenblattranken, die modelliert und auf die Gefäße aufgebracht wurden. Auch in Raeren und Aachen wurden bereits zum Ende des 15. und Beginn des 16. Jahrhunderts

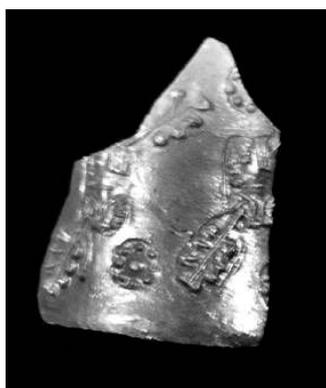
solche Dekore produziert, basierend auf dem Einfluss der Kölner Entwicklung. Hier gab es ebenfalls so genannte Gesichtskrüge und Dudelsackbläserkrüge, deren einfaches Dekor aufmodelliert bzw. eingeschnitten war – eine sehr aufwändige Technik, da jedes Objekt einzeln und individuell angefertigt werden musste. Ähnliches gilt für den Kerbschnitt, der ab der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem in Raeren anzutreffen ist und bei dem in extrem langwieriger und schwieriger Arbeit jede Raute einzeln mit einem Messer in den lederharten Ton geschnitzt wurde. Auch die Siegburger Töpfer bemühten sich zu dieser Zeit bereits darum, ihre Gefäße zu dekorieren, beispielsweise indem sie die technisch sehr schwierigen Maßwerkkrüge herstellten, die eine doppelte Wandung besitzen, wobei in der äußeren Schale runde Maßwerkornamente eingeschnitten sind, die auf den Vorbildern der gotischen Baukunst (Kirchenfenster) beruhen.

Doch zunächst blieb der Anteil an dekorierten Gefäßen im Steinzeug, das ja wegen der hohen Brenntemperaturen nicht mit bunten Bleiglasuren bemalt werden konnte, eher gering. Verständlich, wenn man den hohen Arbeitsaufwand bedenkt. Keramik zählte damals eher zum Bereich Handwerkserzeugnisse und diente vorwiegend als Gebrauchsobjekt.

VERBREITUNG VON BILDWERKEN

Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts jedoch entwickelte sich in einem anderen Bereich eine wahre Revolution: in der darstellenden Kunst, sprich Malerei. Mit der Entwicklung von graphischen Techniken in Europa, seit Beginn des 15. Jh., boten sich neuartige Möglichkeiten zur Vervielfältigung und Verbreitung von Bildwerken. Diese wa-

Erste Dekorationen auf Raerener Steinzeug, links: Eichenblattranken nach Kölner Vorbild, Mitte: eingeschnittenes und modelliertes Gesicht, rechts: Kerbschnitt (Töpfermuseum Raeren, Inv. Nr. 1505, 4025, 1818)



ren vor allem im Herstellungsverfahren begründet, das eine kostengünstige und beliebige Wiederholbarkeit eines Bildes ermöglichte. Diese Druckverfahren waren keine vollkommen neuen Erfindungen, wurden jedoch vervollkommnet, begünstigt durch die Entwicklung neuer Druckfarben und vor allem der seit dem Ende des 14. Jh. einsetzenden massenhaften Papierproduktion nördlich der Alpen; Papier als ein preiswertes, haltbares und leicht transportables Trägermaterial für Darstellungen jedweder Art.

Ein weiterer Aspekt dieser Entwicklung ist sicherlich das aufkommende Bedürfnis nach Bildern, die am Ende des Spätmittelalters nicht mehr ausschließlich für einzelne Auftraggeber, sondern ebenso für ein breites und anonymes Publikum geschaffen wurden. Dies wiederum hängt mit den grundlegenden gesellschaftlichen Umwälzungen zu dieser Zeit zusammen: das Bürgertum in den rapide wachsenden Städten und später auch die Landbevölkerung behaupteten sich immer mehr gegen Adel und Klerus und wurden zu selbständigen und selbst bestimmten sozialen Gruppen, die ihre eigenen Bedürfnisse, auch nach Kunst hatten.

VERSCHIEDENE DRUCKVERFAHREN

Das 15. und 16. Jahrhundert kannte zwei grundlegenden Druckverfahren: den etwas älteren Hochdruck und den Tiefdruck. Bei dem vergleichsweise einfachen Verfahren des Hochdrucks erfolgt die Wiedergabe des Bildes von den erhabenen Teilen einer Druckform. Das bekannteste Verfahren dieser Art ist der Holzschnitt. Die Herstellung eines solchen Holzschnittes vollzog sich vorwiegend in handwerklicher Arbeitsteilung. Auf einen etwa 2 bis 4 cm dicken Holzblock aus Birnbaum oder anderen Laubhölzern wurde zunächst eine Kreidegrundierung aufgetragen. In diese zeichnete der Reißer – Zeichner und meist Schöpfer der Bildidee – ein Motiv, seitenverkehrt, damit es später richtig erscheinen konnte. Der Formschneider – häufig ein Mitglied der Tischlerzunft – schnitt dann mit einem

Der Reisser.



Ich bin ein Reisser frů und spet/
Ich entwürff auff ein linden Bret/
Bildnuß von Menschen oder Thier/
Auch gewerck mancherley monier/
Beschrift/ auch groß Versal buchstaben/
Hilffsz/ und was man wil haben/
Künfftlich/das nit ist außzusprechen/
Auch kan ich diß in Kupffer stechen.

Messer präzise an den gerissenen Linien entlang und hob mit Flach- oder Hohleisen die Zwischenräume entsprechend ihrer Größe in unterschiedlicher Tiefe aus. Nach dieser anspruchsvollen und zeitaufwändigen Arbeit lagen die Druckflächen in der erhabenen Ebene, während die nichtdruckenden Teile, also die weißen Flächen, vertieft waren.

Der Reisser, Holzschnitt von Jost Amman. (Quelle: Unverfehrt, 2001)



Der Formenstecher, Holzschnitt von Jost Amman (Quelle: Unverfehrt, 2001)

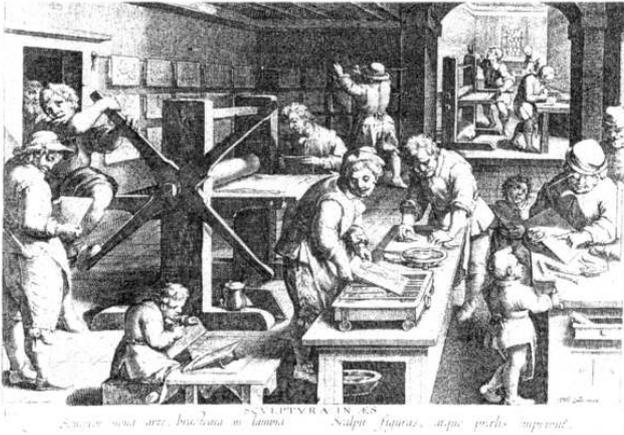
Nun reichte es, Druckfarben auf den Holzstock aufzubringen und diesen in einer Presse auf das Papier zu drücken – schon war ein beliebig reproduzierbares Bild geschaffen.

Mit den zweiten Verfahren, der Tiefdrucktechnik, zu der beispielsweise die Kupferstiche gehören, wollen wir uns hier nicht näher auseinandersetzen, da es einerseits technisch wesentlich aufwändiger war und andererseits – zumindest technisch – mit unserem Thema Keramik weniger zu tun hat. Es ermöglichte jedoch wesentlich feinere Linien und Details als der Holzschnitt.

Dieser wurde jedoch auch weiterhin zur Produktion von komplexen Bildern, Ornamentblättern, im Buchdruck und zur Herstellung von Spielkarten verwendet. Es ist davon auszugehen, dass sich im Laufe der Zeit bestimmte Künstler auf diese Verfahren spezialisierten. So kennen wir die Bezeichnung als „Kartemaker“, was nicht anderes bedeutet als ein Hersteller von Spielkarten nach diesem Verfahren.

KARTEMAKER UND FORMENSTECHER

Diese Kartemaker spielen dann ab der Mitte des 16. Jahrhunderts auch in der Keramik eine wesentliche Rolle. Bereits früher machte man sich das Prinzip des Holzdruckes im Rheinischen Steinzeug zunutze, indem man Ornamente in Holz schnitzte und diese dann als



Die Kupferdruckmanufaktur, Stich von Joannes Stradamus, 1560.
(Quelle: Unverfehrt, 2001)

Stempel benutzte. Hier gab es sowohl positive Stempel, die feine geometrische Figuren in den weichen Ton eindrückten, als auch Hohlstempel, in die man einen Klumpen Ton eindrückte und diesen dann als erhabene Dekoration auf das lederharte Gefäß aufsetzte und mit diesem verband. Dieses Stempelverfahren bildete zwar eine Arbeitserleichterung, doch musste immer noch jede Dekoration einzeln angebracht werden, was einen hohen Zeitaufwand erforderte.

Erst als man Mitte des 16. Jahrhunderts begann, mit der Auflagentechnik zu arbeiten, wurde eine einfache und massenhafte Reproduzierbarkeit einzelner Bildelemente gewährleistet. Ähnlich wie beim Holzdruck wurde zunächst das Negativ eines Bildes gezeichnet und geschnitten, jedoch nicht in Holz, sondern in weichen Speckstein oder Sandstein. Dieser hatte den Vorteil, dass er fest und zugleich saugfähig war, man konnte weichen Ton hineindrücken und damit auch die feinsten Vertiefungen ausfüllen. Der Stein entzog dem Ton beim Antrocknen Wasser, was wiederum eine Schwindung zur Folge hatte, so dass man den Ton nach einer Trocknungsphase leicht herauslösen konnte. Man erhielt ein erhabenes, positives Bild, das sich mit Schlicker auf die lederharte Wandung der Gefäße „aufkleben“ und somit sehr schnell reproduzieren ließ.

Ein Problem bildete die gleich bleibende Qualität dieser Auflagen, denn ähnlich wie die Holzstöcke nutzten sich die Steinmatrizen bei häufigem Gebrauch sehr schnell ab – viel schneller noch als das harte Holz – und die Konturen der Dekore wurden unscharf und verwaschen. Um dies zu vermeiden, stellte man von der Urmatrix aus Stein ein Positiv aus leicht gebranntem Ton her, die so genannte Patrizze. Von dieser wiederum konnte man beliebig viele Arbeitsmatrizen reproduzieren, wiederum aus leicht gebranntem Ton, damit dieser saugfähig blieb. Nun stand einer massenhaften Herstellung und Verbreitung von Bildmotiven auf Steinzeuggefäßen nichts mehr im Wege.

Ungeklärt bleibt, wer denn nun die Originalmatrizen hergestellt hat. Mehrfach sind in den Akten und auch den Bilddekorationen selbst die „Kartemaker“ als Begriff erwähnt, also muss man wohl davon ausgehen, dass sie zumindest teilweise auch für die rheinischen Töpfereien gearbeitet haben. Ein bekanntes Beispiel hierfür ist Hans Hilgers aus Siegburg, der als Töpfer bisher nicht nachzuweisen ist, sich aber sehr wohl als Kartemaker, wie er sich auch selbst bezeichnet, einen sehr guten Namen gemacht hat. Er und seine Kollegen, wie übrigens auch die Händler, trugen sicherlich auch dazu bei, die Bildmotive zwischen den einzelnen



Originalmatrizze aus Sandstein mit dem Bauernanzmotiv (oben) und Patrizze aus gebranntem Ton mit römischen Gottheiten (unten), Töpfereimuseum Raeren, Inv. Nr. 8152 und 3039)

Töpferorten zu transferieren, wobei diese nie vollkommen identisch sind, sondern jeweils besondere Stilmerkmale und Variationen aufweisen – später dazu mehr.

Andererseits muss man meiner Meinung nach davon ausgehen, dass es durchaus auch Töpfer gab, die ihre Vorlagen und Matrizen selbst herstellten oder aber in ihrer Werkstatt einen fest angestellten Formenschneider hatten. Anders lässt sich die perfekte Abstimmung zwischen Gefäß und Dekoren beispielsweise bei den Prunkkrügen eines Jan Emens Mennicken nicht erklä-



Holzstempel aus dem Hetjens-Museum Düsseldorf und Hohlstempel aus gebranntem Ton. (Töpfereimuseum Raeren, Inv. Nr. 5127)



Matrize eines Medaillons mit dem römischen Weingott Bacchus (links) aus dem Töpfermuseum Raeren (Inv. Nr. 8148) und Teilmatrize aus dem Bauerntanzmotiv von Jan Emens aus dem Hetjens-Museum Düsseldorf (rechts), beide aus gebranntem Ton, also Arbeitsmatrizen.

ren. Nur eine einzelne Person oder eine perfekt aufeinander abgestimmte Mannschaft nach Vorbild der großen Malerateliers wie das des Peter Paul Rubens ermöglichen diese künstlerische Einheit und Perfektion. Übrigens hatten auch Maler wie Rubens Spezialisten in ihren Werkstätten, beispielsweise Gesellen, die nichts anderes als Tiere malten, andere waren für die Landschaften zuständig, wieder andere für Stoffe und Gebäude usw.. Der Meister schuf die Gesamtkomposition und legte den letzten Pinselstrich an, um das Gemälde zu perfektionieren. Warum sollte dies auf dem künstlerischen Höhepunkt der Kunsttöpferei nicht denkbar sein? Einer definitiven Klärung harret diese Frage jedoch noch.

DIE GROßEN RAERENER MEISTER UND IHRE VORBILDER

Ihre Vorlagen fanden die rheinischen Töpfer und Formschneider in der mittlerweile überall und massenhaft verbreiteten Druckgrafik, die auf jedem Markt in unglaublicher Variationsbreite angeboten wurde und auch für das einfache Volk erschwinglich war. Eine große Gruppe von Künstlern hatte sich in der Zwischenzeit dieser Technik zugewandt, wobei manche die Druckgraphik eher am Rande, neben der Ölmalerei nutzten, andere wiederum fast ausschließlich darauf spezialisiert waren. Der wohl bekannteste unter ihnen, der eindeutig auch die wichtigsten Akzente in dieser Kunst setzt und ihr zur Akzeptanz verhalf, war wohl ohne Zweifel Albrecht Dürer (1474-1528). Auch Lucas Cranach der Ältere (1472-1553), Hans Hohlbein (1497/98-1543) und in den Niederlanden natürlich Pieter Brueghel d. Ä. (1526/30-1569) waren eigentlich Maler, die sich die Druckgraphik zur weiten Verbreitung ihrer Werke zunutze machten. In ihrem Kielwasser folgten dann Künstler, die sich vorwiegend auf diese Techniken spezialisierten und die man Kleinmeister nannte, wegen der geringen Ausmaße ihrer

gedruckten Werke. Viele von ihnen verfügten über eine künstlerische Ausbildung, aber auch über Erfahrung in der Metallbearbeitung und waren nebenbei als Goldschmiede oder Medailleure tätig.

DEUTSCHE UND NIEDERLÄNDISCHE KLEINMEISTER

Die bekanntesten unter den Kleinmeistern in Deutschland sind Heinrich Aldegrever (um 1502-1555/61), Albrecht (um 1482/85-1538) und Erhard Altdorfer (nach 1489-1561), Hans Baldung, genannt Grien (1484/85-1545), die Brüder Barthel (1502-1540) und Hans Sebald Beham (1500-1550), Jacob Binck (1494/1500-1569), Franz Isaac Brun (um 1535-1610/20), Hans Burgkmair (1473-1531), Daniel Hopper (um 1470-1536) und sein Sohn Hieronymus Hopper (gest. um 1550), Georg Pencz (um 1500-1550), Martin Schongauer (um 1450-1491), Virgil Solis (1514-1562) und andere.



Albrecht Dürer (1474-1528) war derjenige, der die Kunstgraphik in Deutschland populär machte und als Vorbild für viele seiner Schüler, den so genannten deutschen Kleinmeistern diente. Kupferstich von Melchior Lorichs (1527-1583/86). Quelle: Unverfehrt, 2001)

An ihren Lebensdaten wird deutlich, dass die meisten von ihnen längst tot waren, als die Steinzeutöpfer diese Bilddekorationen für sich entdeckten, was frühestens zur Mitte des 16. Jh. in Köln der Fall war. Raerener Krüge sind frühestens seit 1559 datiert, gesichert erst ab Anfang der 1560er Jahre. Einerseits hatten sich ihre Werke zu diesem Zeitpunkt bereits weit verbreitet und andererseits war das ikonographische Programm in der Bevölkerung inzwischen vulgarisiert und soweit verbreitet, dass die Idee, Steinzeug damit zu verzieren, geradezu auf der Hand lag, nachdem man zunächst mit der Auflagentechnik vor allem Wappen von Adligen, Klerus, Städten und Ländern produziert hatte – diese wiederum wahrscheinlich als Auftragsarbeiten.

VERSCHIEDENE THEMENBEREICHE

Betrachtet man das gesamte vorliegende graphische Werk dieser Epoche, so sind es vor allem christliche Themen, die in Ansehen und Umfang eindeutig dominieren. In Albrecht Dürers graphischem Gesamtschaffen nehmen diese Themen etwa 80% ein, was auch für andere Künstler so ähnlich gilt. In abnehmender Reihenfolge sind aber auch zu verzeichnen: Geschichten und Themen aus der antiken Mythologie, geschichtliche und pseudohistorische Ereignisse, Allegorien, Portraits und Genredarstellungen. Am unteren Ende der Rangliste folgen jene Werke, in denen das Bild des Menschen, typisch für die Renaissance, keine Rolle mehr spielt: Landschaften, Tier- und Pflanzendarstellungen und Gebrauchsgraphik, die ohne „belehrenden Zweck“ nur nützlich war, wie Ornamentstiche, Spielkarten und Exlibris.

In Köln und Siegburg, wo die graphischen Vorlagen zuerst auf Steinzeug umgesetzt wurden, dürfte diese Rangfolge wohl ähnlich anzusetzen sein, obschon es darüber bisher keine verlässlichen Untersuchungen gibt und die erhaltenen Werke weltweit über so viele



Darstellung Alexanders des Großen auf Raerener Steinzeug (links), basierend auf einem Stich von Virgil Solis (rechts). (Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

Museums- und Privatsammlungen verstreut sind, dass eine derartige Erhebung fast unmöglich ist (was übrigens auch für Raerener Keramik gilt). Vor allem in der erzkatholischen Abteistadt Siegburg, die ständig unter der Fuchtel des Kölner Erzbischofs stand, sind diese religiösen Themen stark ausgeprägt, während sich die Kölner – meiner Einschätzung nach – doch eher der profanen Wappendarstellung einen hohen Anteil zumaßen. Dies mag in der sozialen Struktur und der internationalen Ausrichtung der Großstadt begründet sein, ist aber nicht so relevant, da die Kölner Töpfer zwar die Initialzündung für das Renaissancesteinzeug und sicherlich auch die ersten Impulse gaben, nach ihrem Rausschmiss aus der Stadt wegen Brandgefahr ab 1570 und die darauf folgende Ansiedlung im benachbarten Frechen aber keine neuen künstlerischen Impulse mehr geben konnten. Dies war just der Moment, in dem in Raeren wiederum eine ganze Reihe von hochbegabten Töpfern herangewachsen war, allen voran Jan Emens Mennicken, die nun ihrerseits diese Graphik der Renaissance aufgriffen und auf ihre eigene ganz spezielle Art und Weise anwandten.

NEUE GEFÄßFORM ALS GRUNDLAGE

Hatte man in Köln und Siegburg bis dato vor allem Bildinhalte in Form von Hochauflagen produziert, die jeweils zu dritt auf Schnellen aufgelegt wurden, so ging man in Raeren dazu über, eine neue revolutionäre Krugform zu entwickeln, die ganz neue Möglichkeiten bot. Bereits ganz zu Beginn der oben erläuterten künstlerischen Entwicklung hatten auch die Kölner die Möglichkeit entdeckt, den zylinderförmigen Hals ihrer rundbauchigen Gefäße mit ornamentalen Zierbändern zu belegen – Friese genannt, so wie sie aus der antiken Tempelbaukunst bekannt und geschätzt waren. Als man dann versuchte, diese Zierbänder auf den runden Bauch der Gefäße zu übertragen, gelang dies eben wegen der Rundung nur sehr unzulänglich. In Raeren jedoch entwickelte man schrittweise eine neue Krugform, deren Mittelteil zunächst in wenigen erhaltenen Exemplaren eiförmig und daher weniger gerundet war, sehr schnell aber zu einem perfekten Zylinder wurde. Die so entstandene Form des Zylinderbauchkruges bot nicht nur die Möglichkeit, Bildauflagen als Bauchfries anzubringen, sondern entsprach auch in ihren ästhetischen Dimensionen vollkommen den künstlerischen Prinzipien der Renaissance, basierend auf den Lehren des Leonardo da Vinci von der Perfektion des menschlichen Körpers und dem „Goldenen Schnitt“. Diese Zylinderbauchkrüge weisen einen klar abgesetzten unteren Standteil auf, den **Fuß**, der sich nach oben hin kegelstumpfförmig weitet. Darauf sitzt der zylindrische **Bauch**, später durch scharfe Grate abgesetzt, auch zur darüber liegenden **Schulter**, die sich wiederum kegelstumpfförmig verengt und mit einem scharfen Übergang zum

zylindrischen **Hals** führt. Den **Kopf** des Gefäßes bildet – falls vorhanden – der später angebrachte Zinndeckel.

Die Gefäße waren übrigens technisch überaus anspruchsvoll, sowohl beim Drehen als auch beim späteren Brand, mussten doch die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen eine bestimmte Dicke aufweisen. Waren sie zu dünn oder auch zu dick, wurden die Spannungen im Brand zu groß und die Krüge rissen ringförmig entlang der Übergänge. Dies führte Kunsthistoriker und Archäologen der Vergangenheit zu der Vermutung, dass die Gefäße aus mehreren Einzelstücken gedreht und später zusammengefügt wurden. Dass dies nicht der Fall ist, sondern ein einziger Drehvorgang zugrunde liegt, beweisen unzählige Scherbenfunde aus unserem archäologischen Magazin, wo die Krüge senkrecht zerbrochen sind und man das durchgängige Drehverfahren gut beobachten kann. Die scharfen äußeren Profilierungen und Grate wurden in einem zweiten Arbeitsschritt herausgearbeitet, indem man an das noch weiche, sich drehende Gefäß von außen eine Formschablone anhielt und ihm somit seine endgültige Kontur gab.

RAERENER BESONDERHEITEN

Ganz im Sinne der Graphikkunst, die ja durchaus auch belehrend sein wollte, bot sich auf diesem zylindrischen Mittelteil die Möglichkeit, nun auch komplexe Bildserien darzustellen, deren Inhalte weitaus komplexer waren als die bisherigen Medaillons und Hochauflagen, die ja jeweils aus nur einem Bild bestanden. Heute würde man solche Bilderserien als Comics bezeichnen, eine Abfolge von Zeichnungen und knappen Texten, die in Einzelbilder aufgeteilte Geschichten erzählen.

Anders als in der Graphik im Allgemeinen und als auf dem Siegburger und Kölner Steinzeug, dominieren hier jedoch die religiösen Motive nicht in demselben Umfang. Zwar ist ihre Vielfalt recht groß, doch sind die erhaltenen Stücke oft nur Einzel Exemplare, was auf niedrige Stückzahlen in der Produktion hindeutet, anders als beispielsweise bei den Bauertänzen, von denen eine wahre Unmenge erhalten ist.

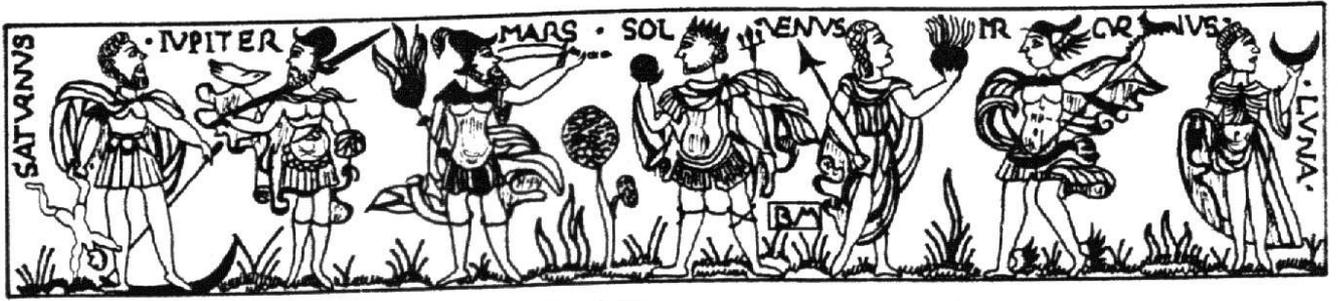
Woran dies liegt, mag unterschiedliche Gründe haben. Zum einen lag Raeren weit ab von den bisherigen Produktionszentren und war weder starkem religiösem noch politischem Einfluss ausgesetzt. Die eher ländliche Gegend und Sozialstruktur förderte sicher eine Vorliebe für profane Themen. Auch hatten die Raerener wesentlich stärkere Kontakte zum niederländisch-flämischen Kulturkreis, wo nicht Albrecht Dürer und seine Nachfolger die Kunst dominierten sondern eher ein Hieronymus Bosch, die Malerfamilie Brueghel und deren zahlreiche Nachahmer, in deren Gesamtwerk die Genredarstellung und profane Motive neben den religiösen Themen einen wesentlich höheren Stellenwert einnehmen. So finden wir denn bei den graphischen Vorlagen für Raerener Motive neben den deutschen Kleinmeistern verstärkt auch niederländische und flämische wie die von Johann Collaert (um 1545-1628) und seinem Vater Adrian Collaert (um 1600) aus Antwerpen, die viel nach Vorlagen von Rubens arbeiteten, Abraham de Bruyen (1538-1587), der zunächst in Antwerpen und ab 1577 in Köln lebte und arbeitete oder Hieronymus Cock (1518-1570), der in Antwerpen den florierenden Graphikverlag „Aux quatre vents“ führte.

So verwundert es nicht, dass im gesamten Kanon der Raerener Renaissance-Auflagen zwar alle Themenkreise vorkommen, die auch in der Druckgraphik des 15. und 16. Jh. eine Rolle spielten, dass jedoch die Gewichtung eine andere ist. Auf Basis der beiden Grundlagenpublikationen von Michel Kohnemann, „Auflagen auf Raerener Steinzeug“ und „Inschriften auf Raerener Steinzeug“ lässt sich dieses recht gut nachvollziehen. Zwar können diese Werke bei weitem keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben, doch sind sie eine unschätzbar wertvolle Zusammenstellung und solide Basis für die weiteren Ausführungen.



In verschiedenen Etappen entwickelten die Raerener Töpfer eine völlig neue Krugform mit zylindrischem Mittelteil. Diese ermöglichte es, perfekte Bildauflagen in Form von Friesen auf die Gefäße aufzubringen.

(Töpfereimuseum Raeren, Inv. Nr. 3030, 3029, 3032 v.o.n.u.)



Fries mit Darstellung der Planeten bzw. römischen Götter aus Raerener Steinzeug (oben) und als Kupferstich von Virgil Solis (unten). Die Personen sind jeweils seitenverkehrt dargestellt. Dies basiert darauf, dass der Formschneider sie von der Vorlage kopiert und dann als Negativ geschnitten hat.
(Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)



Verschiedene Darstellungen eines religiösen Themas: Judith, die dem Holofernes das Haupt abgeschlagen hat. Oben links und rechts zwei Medaillons aus Raerener Steinzeug, unten rechts und links zwei Stiche des Virgil Solis zum gleichen Thema. (Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

GESCHICHTEN AUS DER BIBEL

Um in der Logik der bisherigen Ausführungen zu bleiben, wenden wir uns zunächst den religiösen Themen zu, die in Raeren als Hochauflagen, Medaillons und auch als Bauchfrieze auftauchen. Vor allem Jan Emens Mennicken war es wohl, der die Siegburger Vorbilder übernahm und abwandelte bzw. auf seine eigene Art gestaltete. Barbara Lipperheide schreibt hierzu: „Aber schon im Frühwerk des Jan Emens macht sich ein ganz anderes Gefühl für das Verhältnis von Gefäß und Schmuck gegenüber den Kölner und Siegburger Vorbildern bemerkbar. Seine Reliefs – das gilt allgemein für die Arbeiten des Jan Emens – ordnen sich der Gesamtform unter. Obwohl seine Schnellen in ihrer schlanken Höhe denen der Siegburger ähnlich sind, wendet Jan Emens nicht das gleiche System der Flächenfüllung an, sondern belegt die Gefäßwandungen nur mit drei durchgehenden Auflagen im Hochformat. ... Seine Reliefs sind zur reinen Gefäßverzierung besser geeignet als die der Siegburger Formschneider, denn Jan Emens vermeidet in seinen Auflagen, auch wenn es sich um figurenreiche Szenen handelt, die deutliche Angabe einer räumlichen Tiefe. ... Das bedeutet gegenüber den kunstvollen Formen des F. Track (Siegburger Formschneider, Anm. d. A.) einen Rückschritt, gleichzeitig aber auch einen Vorteil: der Charakter einer gewölbten Fläche, das heißt der Gefäßwand, bleibt erhalten und wird nicht durch perspektivische Effekte der aufgelegten Bilder unterbrochen.“ Übrigens bestätigt diese Aussage sicherlich die These, dass Emens beides war: Formschneider und Töpfer.



Raerener Schnelle des Jan Emens aus dem Hetjens-Museum Düsseldorf (Inv. Nr. C368), die in drei Hochauflagen Pluto, Opis und Diana zeigt (links). Als Vorlagen dienten Stiche des Kölner Meisters Jakob Binck, wie hier die Darstellung der Opis, römische Göttin der Fülle und der Fruchtbarkeit (Quelle: Lipperheide, 1961).

HOCHAUFLAGEN, MEDAILLONS UND FRIESE

Hochauflagen und Medaillons stehen am Beginn der religiösen Motive. Anders jedoch als in der Druckgraphik selbst, wo die meisten Motive aus dem Neuen Testament stammen und auch Heiligenlegenden überaus beliebt waren, schöpften die Raerener Töpfer auch aus den anschaulichen Bildern des Alten Testaments – auch das wieder ein Hinweis auf die eher ländliche und wenig intellektuelle Mentalität der hiesigen Töpfer? Gestalten aus dem Alten und dem Neuen Testament halten sich in etwa die Waage. Daneben tauchen Gott selbst, aber auch die Evangelisten, Jesus Christus und einzelne Apostel auf. Heiligenlegenden oder gar die in der Druckgraphik so extrem beliebten Mariendarstellungen hingegen sind so gut wie gar nicht zu finden.

Die Darstellung dieser Geschichten ist sehr unterschiedlich. So finden sich komplexe Inhalte, die in einem einzigen Bild komprimiert sind und vom Betrachter eine relativ hohe intellektuelle Transferleistung erfordern, wie das Medaillon von Jan Baldems, das die Auferstehung des Lazarus zeigt.

Andere wiederum sind als Bilderfolge in der Art unserer heutigen Comics auf einem Bauchfries konzipiert und lassen eine deutliche Darstellung der Abfolgen zu. Ein gutes Beispiel dafür ist die Geschichte von Josef, die Jan Emens mehrfach für seine Prunkkrüge nutzte.

Am beliebtesten, zumindest deutet die große Zahl der bis heute erhaltenen Exemplare darauf hin, waren die Geschichten, die religiöse Inhalte und moralisierende Empfehlungen mit Erotik kombinierten. Da schrecken die Töpfer auch nicht vor der deutlichen Darstellung der Nacktheit und der Lust zurück. Anders als im erzkatholischen Siegburg, wo dies nicht so gerne gesehen gar, galt in Raeren wohl schon damals das Motto: „sex and crime sells“.



Christus und der ungläubige Thomas, Medaillon auf Raerener Steinzeug.

(Quelle: Kohnemann, 1982)



Die Auferstehung des Lazarus, Medaillon von Jan Baldems, 1596, mit komplexem Bildinhalt. (Quelle: Kohnemann, 1982)



Raerener Fries (oben) mit zentralem Medail-
lon (rechts), das die Erschaffung der Eva
zeigt, nach einer graphischen Vorlage von
Heinrich Aldegrever (links). Quellen: Kohne-
mann, 1982 und Unverfehrt, 2001)



Raerener Steinzeugfries, der in neun Bildern die Geschichte des Joseph aus dem Alten Testament zeigt. Die Vorlage ist unbekannt.
(Quelle: Kohnemann, 1982)

DIE KEUSCHE JUNGFRAU SUSANNA

Das wohl, nach den Bauerntänzen, am häufigsten produzierte bzw. reproduzierte Motiv ist die Geschichte der keuschen Jungfrau Susanna, die im Bad von den beiden alten Lüstlingen überrascht wird und nach der Entdeckung der Unzucht nur knapp dem Tode entkommt, als der junge Daniel eingreift und die beiden Alten mittels einer Fangfrage überführt, woraufhin sie statt der Jungfrau hingerichtet werden. Die graphische Vorlage für den Fries, der zunächst von Jan Emens gestaltet und dann später von Engel Kran und Emont Pesch übernommen und abgewandelt wurde, ist leider bisher nicht gefunden, obschon gerade die-

ses Motiv häufig gemalt wurde (z.B. von Tintoretto) und beispielsweise auch auf Ofenkacheln oder Kaminplatten auftaucht. Jedenfalls gibt es Gelegenheit, in detaillierten Bildern die Nacktheit und Unzucht darzustellen. Andere beliebte Raerener Motive dieser Art sind die Geschichte der Judith (als Bauchfries und als Medaillon), die die Stadt Jerusalem vor der Belagerung rettet, indem sie dem feindlichen König Holofernes nach dem Beischlaf das Haupt abschneidet (lapidare Inschrift: „Den Kop af“) oder die Geschichte von König David und Bathseba, die gemeinsam Ehebruch begingen. Natürlich müssen auch Adam und Eva beim Sündenfall häufig und in verschiedenen Varianten zur Darstellung der Nacktheit hinhalten.



Geschichte der keuschen Jungfrau Susanna im Bad, zunächst von Jan Emens geschnitten, später dann in großer Stückzahl mit der Friesvariante von Engel Kran produziert. Die Vorlage ist unbekannt.



David sieht Bathseba im Bad, links als Medaillon auf Raerener Steinzeug, rechts eine Variante von Virgil Solis. (Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

Diese Darstellungen kommen zwar in Raeren häufiger vor als in den anderen Steinzeugzentren, doch sind sie in der Druckgraphik keineswegs ohne Vorbilder. Ein schönes Beispiel hierfür sind die Variationen, in denen Sebald Beham die Geschichte von Joseph und Potiphars Frau darstellt. In dieser Geschichte aus dem Alten Testament widersteht Joseph der Versuchung, was den Künstler aber nicht davon abhält, die Moral der Geschichte in den Hintergrund und die pikanten Details deutlich in den Vordergrund zu rücken. Karin Wollschläger interpretiert dies folgendermaßen: „Die Inschrift des Behamschen Bildes spiegelt diese Auffassung noch deutlich wieder: Joseph wird als Überwinder der Lust gekennzeichnet. Eine geradezu entgegen gesetzte Aussage scheint das Bild zu vermitteln, da es doch eher die Lust des Betrachters weckt, als sie zu unterdrücken. Obwohl der biblische Text es nicht verlangt, lässt Beham die beiden Figuren nackt erscheinen. Die Verführerin entblößt darzustellen, erscheint logisch, aber auch Joseph nackt wiederzugeben, widerspricht geradezu dem Bericht und rückt den erotischen Gehalt der Szene deutlich in den Vordergrund.“

Nun soll hier aber nicht der Eindruck erweckt werden, dass die religiösen Motive auf Raerener Steinzeug vorrangig diesem Aspekt gewidmet waren. Die meisten der Darstellungen sind durchaus züchtig und den moralischen Inhalten oder den Eigenschaften der handelnden bzw. dargestellten Personen angemessen. So finden wir auch die sieben Werke der Barmherzigkeit, die Geschichte vom verlorenen Sohn, die Erschaffung der Eva, die Geschichte der Geburt Christi, die Enthauptung des Johannes, den armen Lazarus am Tisch der reichen Prasser und viele andere mehr sowie zahlreiche Einzelpersonen, Gott und Jesus Christus in ihren verschiedenen symbolischen Darstellungen und die Apostel und Evangelisten mit ihren jeweiligen Attributen.

GÖTTER UND ANTIKE HEROEN

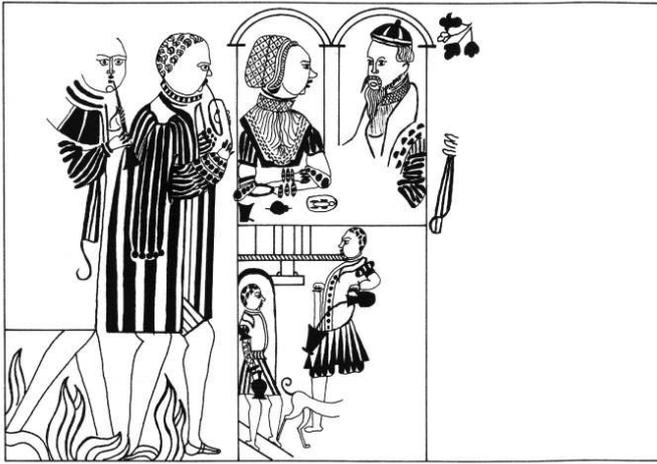
Ähnliches wie für die religiösen Darstellungen gilt auch für die Motive, die der klassischen Mythologie oder der Welt der Allegorien entnommen sind – Themen, die sich in der Renaissance überaus großer Beliebtheit erfreuten. Erzählungen aus dem Leben der griechischen und römischen Götter wurden, trotz der zahlreichen religiösen Stoffe der frühchristlichen Gesellschaft, nie vergessen. Mit der humanistischen Rückbesinnung auf das Altertum traten sie dann zunehmend in den Vordergrund des künstlerischen Interesses. Auch daran waren Albrecht Dürer und seine Nachfolger maßgeblich beteiligt.

Joseph wird von Potiphars Frau verführt: rechts die sehr erotischen Darstellungen des Hans Sebald Beham, links daneben die Variante des Jan Emens aus dem Josephsfries, die wesentlich züchtiger dargestellt und deren Vorlage unbekannt ist. (Quellen: Unverfehrt, 2001 und Kohnemann, 1982)



Adam und Eva beim Sündenfall, oben als Medaillon auf Raerener Steinzeug, unten als Kupferstich von Hans Sebald Beham. (Quellen: Kohnemann, 1982 und Unverfehrt, 2001)



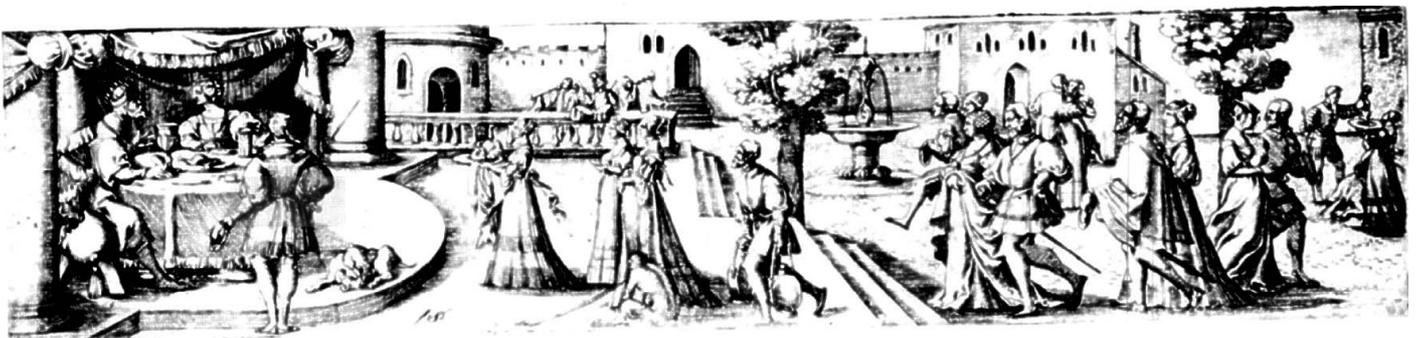


Lazarus am Tisch des reichen Mannes: oben zwei Varianten auf Raerener Steinzeug, wobei auf der rechten Lazarus gut zu erkennen ist, wie er bit-tend seine Schale ausstreckt. Allerdings ist er hier sehr klein dargestellt, anders als auf der Vorlage von Virgil Solis (unten links), wo seine Gestalt gleichwertig groß ist. (Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)



Auch hier gibt es wieder eine interessante Mischung aus erotischen und moralisierenden Inhalten. So sind neben dem Weingott Bacchus – prädestiniert für Trinkgefäße – vor allem die Liebesgötter Cupido und Amor, die Lustgöttin Venus sehr beliebt sowie die Rö-merin Lucretia, die sich mittels eines Schwertes um-brachte, nachdem sie vergewaltigt worden war. Auch der Zug der Flora (römische Blumengöttin), der das

Frühlingserwachen darstellt und der von Jan Emens meisterhaft geschnittene Kampf der Kentauren beinhalten eindeutige sexuelle Anspielungen. Auf der anderen Seite finden sich zahlreiche Allego-rien. Der Begriff leitet sich vom griechischen allego-rein (anders reden, bildlich reden) ab und bezeichnet die Umsetzung abstrakter, unanschaulicher Inhalte und Gedanken in konkret fassbare Bilder. Die bildli-che Allegorie hat ihren Ursprung im metaphorischen Sprachgebrauch, zum Beispiel im Gleichnis oder Sprichwort. Sie nutzt als Ausdrucksmittel vor allem die



Die Geschichte von Herodes und der Enthauptung des Johannes, oben auf Raerener Steinzeug mit dem Monogramm des Siegburger Formstechers Hans Hilgers (HH) und der Signatur des Raerener Töpfers Wilm Kalf(s), unten die Vorlage von Virgil Solis, die in diesem Fall sehr exakt umgesetzt ist. (Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

Personifikation, also die Wiedergabe dieser nicht bildhaften Bedeutungsgehalte (wie Neid oder Geiz) durch eine menschliche Gestalt. Körperliche Merkmale, Mimik und Gestik aber auch Kleidung und die beigegebenen Attribute bestimmen die Interpretation und häufig werden sie mit Hilfe erläuternder Schrift verdeutlicht.

Dazu gehören Erscheinungsformen der Natur, wie die Jahreszeiten, aber auch die Gestirne, Begriffe aus dem physischen Dasein des Menschen wie Tod, Leben und Vergänglichkeit, die Temperamente oder die Sinne sowie ehtisch-geistige Begriffe wie beispielsweise Glück oder Unglück, die Tugenden und schließlich menschliche Tätigkeiten und Zustände wie die Wissenschaften und die Künste.

Ein schönes Beispiel dafür, dass Raerener Töpfer diese graphischen Vorlagen zwar nutzten, sie aber durchaus und teilweise mit wenig Sachverstand abänderten, ist der Zug der Jahreszeiten des Jan Emens, der auf den Stichen von Virgil Solis basiert. Während dieser jedoch vier verschiedene Stiche erstellte – für jede Jahreszeit einen – hat Emens kein Problem damit, in seiner Fassung den Frühling und den Herbst miteinander zu kombinieren; eine Kombination, die natürlich zu Lasten der symbolischen Bildinhalte geht. Ein Indiz dafür, dass es weniger um die Aussage als um die Darstellung ging, so wie dies ja auch bei den erotischen Motiven der Fall zu sein scheint?

Emens Fries ist im Verhältnis zum Vorbild seitenverkehrt und zeigt von links nach rechts zunächst einen Ausschnitt aus dem Blatt „Der Frühling“, wobei der den Wagen mit Flora (griech. Blumengöttin) abschneidet und mit der darauf sitzenden VER (undefiniert) beginnt. Es folgen Euterpe (Muse der Musik), Etio (= Clio, Muse der Geschichte), Urania (Muse der Astronomie), Melpomene (Muse der Tragödie) und schließlich die eng umschlungenen Götter Mars (griech. Kriegsgott) und Venus (röm. Liebesgöttin), womit der Stich von Virgil Solis endet bzw. seinen Anfang nimmt. Den rechten Teil der ursprünglichen Darstellung hat Jan Emens, wahrscheinlich aus Platzgründen, unterschlagen.

Unmittelbar daran anschließend folgen die Motive des zweiten Kupferstiches mit dem Titel „Der Herbst“, wiederum seitenverkehrt und damit auch in der falschen Reihenfolge. Vor dem Wagen schreitet Copia (Muse des Überflusses), dann folgt die Bezeichnung Herbst und Pales (röm. Göttin der Hirten), auf dem Wagen sitzen Pomana (Nympe des Gartens und der Früchte) sowie Bacchus (röm. Gott des Weines), dahinter Silenus (Lehrer und Begleiter des griech. Weingottes Dionysos) sowie zum Schluss Vertumnus (röm. Gott der Jahreszeiten und der Vegetation), der von drei Frauen umschwärmt wird.



Zwei Friese aus der Serie „Die Jahreszeiten“ von Virgil Solis, oben der Frühling, darunter der Herbst; daraus zusammengestellt ein Raerener Steinzeugfries. (Quellen: O’Dell-Franke, 1977 und Kohnemann, 1982)

WANDEL AUF ALLEN EBENEN: DER ÜBERGANG VOM MITTELALTER ZUR NEUZEIT

Während des 15. Jahrhunderts änderte sich die Welt-sicht in ganz Europa grundlegend. War das Mittelalter noch feudal geprägt und auch zu seinem Ende hin vorwiegend von Adel und Klerus dominiert, so nimmt mit der Gründung und dem ständigen Anwachsen der großen Städte der Einfluss anderer Gesellschafts-schichten immer mehr zu. Das Bürgertum kommt zu Reichtum, während der Adel zunehmend verarmt und große Fürsten teilweise sogar von reichen Kaufmanns-familien wie den Fuggern aus Augsburg finanziell ab-hängig sind. Auch die Bauern, Lieferanten der drin-gend benötigten Lebensmittel für die ständig anwach-sende Bevölkerung, gewinnen langsam an Selbstbe-wusstsein. Drohten sie zunächst noch unter der Last der Abgaben des Feudalsystems zusammenzubrechen, gab es mit der Zeit immer mehr Freie, auch auf dem Land. Sie organisierten sich gegen die Unterdrückung in Bauernaufstän-den (z.B. 1493 im Elsass, 1502 in Speyer, 1524/25 in großen Teilen des Deutschen Reiches), wurden immer wehrhafter und etablierten sich schließlich als eigene anerkannte Gesellschaftsschicht, auch wenn sie immer noch am unteren Ende der Skala rangierten. Dies äußert sich in zahlreichen zeitgenössischen Berich-ten, die einerseits von der Überheb-lichkeit künden, mit denen Adlige und Bürgertum auf dieses „plumpe“ Landvolk herabschauten. Anderer-seits entwickelte sich aber auch eine gewisse Sehnsucht nach dem „ro-mantischen“ Landleben in der freien Natur, das von den Jahreszeiten und deren Verlauf bestimmt war und augenscheinlich zu wenig Sorgen An-lass bot.

DER EINFACHE MENSCH UND SEIN ALLTAG

Dies und die Tatsache, dass in der Kunst der Renaissance auch der Mensch selbst als eigenständiges Wesen erkannt und verstärkt darge-stellt wurde, führte zur bald sehr be-liebten Genremalerei, die vor allem in Flandern und den Niederlanden eine starke Ausprägung erlebte. Für die Herausbildung dieser Gattung spielte die Druckgraphik eine be-

deutende Rolle. Der uns heute geläufige Gattungs-begriff wurde erst 1791 geprägt, als Quatremère de Quincy, in Verfeinerung einer Definition von Denis Di-derot, ausschließlich Szenen des alltäglichen Lebens mit dem Begriff Genre bezeichnete. Allerdings darf man nicht davon ausgehen, dass diese Darstellungen immer und ausschließlich auf wirklich Beobachtetem basieren. Sebald Beham und Daniel Hopfer haben beispielsweise niemals eine wirkliche Bauernhochzeit miterlebt, sie aber durchaus idealisiert und unter dem Blickwinkel ihrer Gesellschaftsschicht dargestellt. Die Menschen des 15. und 16. Jahrhunderts fanden in diesen Darstellungen einen Spiegel ihrer eigenen Rea-lität und befriedigten sicherlich auch eine gewisse Por-tion Voyeurismus. Dieses soziologische Phänomen der Lust am Schauen mit dem erhobenen Zeigefinger be-friedigen heute Journalisten und Paparazzi durch ihre Fernsehreportagen und Zeitschriftenartikel.

Wer kennt nicht die berühmten Darstellungen des Landlebens des „Bauern-Brueghel“ und seiner Söhne sowie der zahlreichen Nachfolger. Doch auch Albrecht Dürer und die nachfolgenden Kleinmeister wand-ten sich recht bald diesem Thema zu. Immer häufiger wurden die Dar-stellungen von ländlichen Szenen, vor allem Hochzeiten und Dorffes-ten, die in aller Deftigkeit aber teil-weise auch mit allegorischen Inhal-ten versehen weite Verbreitung fan-den.

WENN DIE BAUERN TANZEN

So verwundert es denn auch nicht, dass dieses Motiv der Bauerntänze auch in die Ikonographie des Rhei-nischen Steinzeugs Einzug hält und noch weniger erstaunlich ist es, dass dies ausgerechnet im ländlichen und dem flämischen Kultur-raum zugewandten Raeren ge-schah. Tatsächlich taucht das Motiv in Köln nie auf, in Siegburg selten und bestenfalls als Kopie der Raere-ner Vorlagen. Ohne hier näher auf die zahlreichen interessanten De-tails eingehen zu können, sei doch erwähnt, dass die Raerener Töpfer mehr als 30 Varianten des Bauern-tanzes und von Tanzszenen im all-gemeinen auf ihre Krüge gebracht haben, allesamt basierend auf den ersten Exemplaren des Jan Emens Mennicken um 1568, der seine

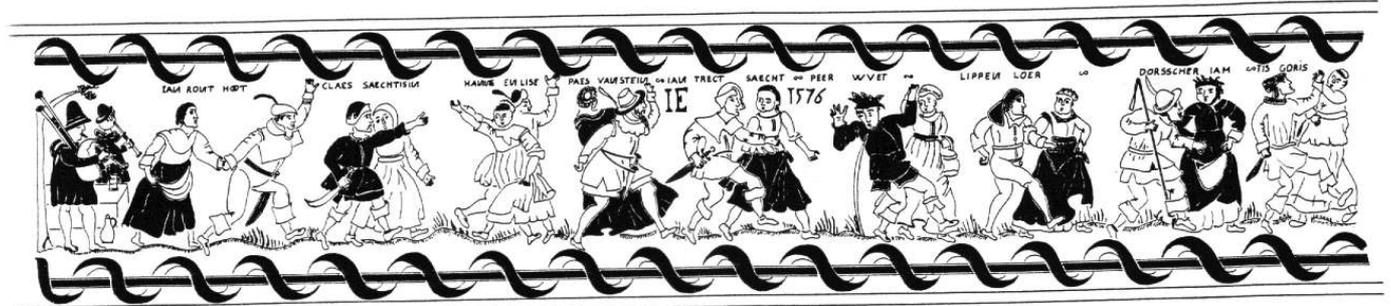


Frau, die einen Mann verprügelt, als Raerener Me-dailillon (oben) und auf der graphischen Vorlage des VirgilSolis (unten). (Quellen: Kohneman, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

Vorlagen wiederum von Hans Sebald Behams Kupferstichserie entliehen hatte. Zu Beginn ist der Fries noch, wie auch die graphische Vorlage, mit allegorischen Anspielungen auf die 12 Monate versehen, diese verschwinden jedoch recht bald und es bleiben nur die Tanzpaare und die Musikanten übrig, die mit verschiedensten Bildunterschriften versehen werden.

Die einzigen übrig gebliebenen symbolischen Inhalte sind der Pastor, der mit der Frau des Ortsvorstehers das Fest eröffnet und der „kotzende Bauer“, der auf Völlerei und die Gefahren der Trunksucht verweist. Verständlich, dass sich die reichen Bürger, Kleriker und Adligen, die sich solche Ziergefäße leisten konnten, bestens über die plumpen Bauern amüsierten, so wie dies auch bei den Ölgemälden mit Genrethemen der Fall war.

Jedoch hat das Bauerntanzthema in Raeren im Laufe der Zeit soviel Eigendynamik und Selbständigkeit angenommen, dass diese Inhalte sogar verballhornt und umgekehrt wurden. Dies zeigt sich vor allem an dem Bauchfries, der als „Bauernhochzeit“ bezeichnet wird. Hier sind die Hochzeitsgäste um eine lange Tafel mit Tischtuch gruppiert, bekleidet mit höfischen Gewändern und spanischem Spitzenkragen und die lauten Instrumente des Landvolkes (Dudelsack und Schalmey) sind durch die dezenten Streichinstrumente der höfischen Musikkultur ersetzt. Dass es dennoch in diesen Kreisen nicht gesitteter zugeht als bei den Bauern, darauf deutet der junge Mann hin, der ganz rechts auf der Abbildung seinen eben genossenen Wein in ho-



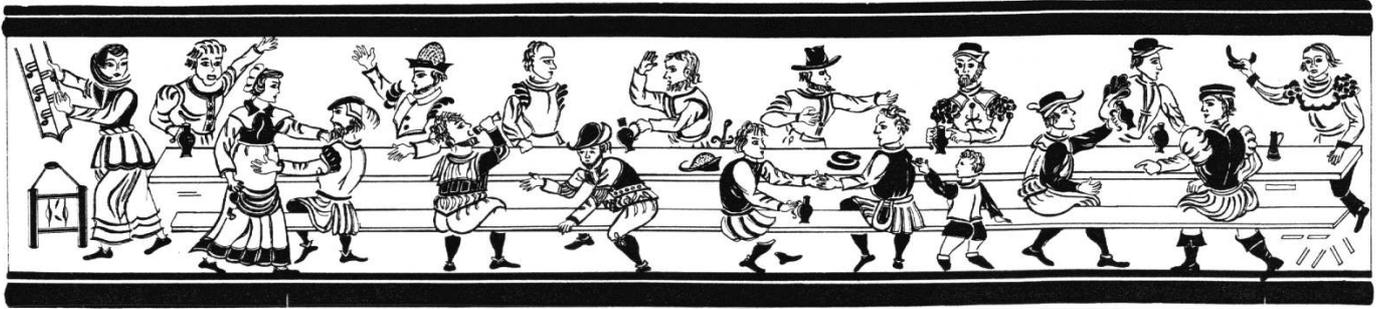
Raerener Bauerntanzfries des Jan Emens, 1576, (oben) nach den graphischen Vorlagen des Hans Sebald Beham (rechte Leiste). Die Paare sind jeweils seitenverkehrt, also von Jan Emens so in Stein gestochen, wie er sie auf der Vorlage gesehen hat. In dieser ersten Variante fehlen die beiden unteren Blätter von Beham, unter anderem der Patsor (2. von unten), der in späteren Bauerntanzfriesen wieder auftaucht. (Quellen: Kohnemann, 1982 und Unverfehrt, 2001)



hem Bogen wieder von sich gibt und ganz links fasst ein Mann der Frau ganz ungeniert unter den Rock. Dies jedenfalls ist ein Motiv, für das bisher keinerlei vergleichbare graphische Vorlage bekannt ist und das mit höchster Wahrscheinlichkeit dem wachsenden Selbstvertrauen der Raerener Töpfermeister, auch in künstlerischer Hinsicht, zuzuschreiben ist.

SOLDATEN UND LANDSKNECHTE

Nicht nur die Genre- und Bauerndarstellungen resultieren aus diesem gesellschaftlichen Wandel zu Beginn der Neuzeit. Auch geschichtliche und pseudogeschichtliche Ereignisse sowie Portraits nehmen eine gewisse Stellung in der Graphik der Renaissance ein. Dies gilt auch für das Raerener Steinzeug, wenn auch der Anteil dieser Motive, ähnlich wie in der Graphik allgemein, als eher gering zu bezeichnen ist. Eine der wichtigeren Bildserien hängt damit zusammen, dass der spätere Kaiser Maximilian I im Jahre 1482 mit der Aufstellung erster Landsknechtseinheiten begann. Damit begann eine Umwälzung in der europäischen Militärstrategie, handelte es sich doch bei den Landsknechten um bezahlte Söldner, die sich als Kämpfer demjenigen unterordneten, der sie bezahlte, und nicht mehr um Leibeigene, die ihrem Herrn gegenüber zum Kampf verpflichtet waren. Veränderte Kampfweisen und Wei-



Bauernschänke auf einem Raerener Fries (oben) und ähnliches Motiv von Hans Sebald Beham als Druckgraphik (rechts), darunter die „Bauernhochzeit“, ein Bauchfries, der durchaus als eigenständiges Raerener Motiv gewertet werden muss, da dafür außer einzelnen Tanzpaaren bisher keine Vorlage bekannt ist. Es handelt sich um eine Verballhornung der bekannten Bauerntanzvarianten. Man beachte die Paare ganz links und ganz rechts (siehe Text). (Quellen: Kohnemann, 1982 und Unverfehrt, 2001).



terentwicklungen der Waffentechnik hatten bereits am Ende des Mittelalters die Wirksamkeit der schwer gepanzerten Ritterheere schrumpfen lassen, nicht zuletzt auch, weil das mit Stangen- und Schützenwaffen ausgerüstete Fußvolk immer wichtiger wurde. Zudem förderte der Anstieg des geldwirtschaftlichen Verkehrs die Entwicklung hin zum Söldnertum.

Die neu geschaffenen Landsknechtsverbände erregten schon früh das Interesse der Künstler, wobei diese in ihren Arbeiten auf die verschiedenen Aspekte des soldatischen Lebens abzielten. Zum einen war es die andersartige Kleidung der Landsknechte, zu anderen ihr unsittlicher Lebenswandel, ihr Verkehr mit Dirnen und Trosserinnen und nicht zuletzt natürlich auch der Beruf selbst und dessen Folgen, die die Künstler inspirierten. Die Darstellungen der verschiedenen Kleinmeister sind zahlreich und vielfältig, doch tauchen immer wieder die gleichen Personen und Motive auf, die auch auf den Raerener Landsknechtsfriesen deutlich zu identifizieren sind. Da ist zunächst einmal der Feldwebel, der unter dem Hauptmann und dem Leutnant den dritthöchsten Rang im Heer bekleidete. Er führte eine Einheit an, die maximal 500 Kämpfer umfasst und Fähnlein genannt wurde. Zehn bis achtzehn Fähnlein wiederum bildeten ein Regiment.

Eine ebenso wichtige Rolle wie der Feldwebel spielte der Fähnrich, der in der Regel als zweite Person auf dem Fries dargestellt ist. Während des Kampfeinsatzes befand sich der Fähnrich zu Fuß in der Mitte eines ca. fünfzigköpfigen Gevierthaufens. Innerhalb dieser dicht geschlossenen, viereckigen Formation fungierte er als Befehlsübermittler und diente als Orientierungshilfe für die kämpfenden Knechte. Wegen seiner Bedeutung wurde vom Obristen des Regiments stets eine stattliche und kampferprobte Person auserwählt, die mit Ehre und Leben für die anvertraute Fahne haftete. Eine weitere militärisch-taktische Funktion in den Landsknechtsheeren hatten die Musiker inne. Trommel und Querpfife bildeten sozusagen die akustische Fahne und eine wichtige Orientierungshilfe. Jedes Fähnlein des Fußvolkes hatte in seinen Reihen zwei bis drei solcher Ensembles, die „Spil“ genannt wurden. Wegen ihrer wichtigen Signalfunktion unterlagen die Musiker strenger Kontrolle, standen aber auch in doppeltem Sold, um Missbrauch und Nachlässigkeit vorzubeugen und die Befehlsübermittlung störungsfrei zu halten. Sie tauchen in den Raerener Landsknechtsfriesen in der Regel an dritter Stelle auf, gemäß ihrer Stellung in der Rangordnung. Danach folgen die einfachen Landsknechte. Bis auf eine Ausnahme bleiben die Lands-



Feldweibel (links) von Peter Flötner, um 1540, Fähnrich (Mitte) von Albrecht Altdorfer und Trommler (rechts) von Franz Isaac Brun: die drei wichtigsten Personen eines Landsknechtsregimentes.

Alle drei tauchen auch auf den Landsknechtsfriesen der Raerener Töpfer auf, so wie auf dem unten stehenden Fries, der die Vorsicht und Wache der Stadt Köln zeigt.



knechte auf Raerener Steinzeug vollkommen anonym – eine Nationalität oder Heereszugehörigkeit lässt sich aus den Trachten oder Fahnen nicht ableiten. Lediglich „DEI VORSICHT VND WACHT DER STAT KVELLEN“ (Die Vorsicht und Wache der Stadt Köln) ist klar durch die Friesinschrift identifiziert.

DIE REICHEN UND DIE MÄCHTIGEN

Zu einer weiteren Kategorie von Bildmotiven, die auf graphischen Vorlagen basieren, gehören auch die Portraits und Personendarstellungen. Der Begriff Portrait kommt erst im 18. Jahrhundert auf, vorher wurden Bezeichnungen wie imago, effigies, ikon oder Konterfei benutzt. Heute bezeichnet solch ein Bildnis die Darstellung eines menschlichen Individuums, die das Erscheinungsbild, den Charakter und die Persönlichkeit des Dargestellten bestmöglich widerspiegeln sollte. Entscheidend ist also nicht nur die Ähnlichkeit sondern auch die Erfassung des sozialen und geistigen Wesens eines Dargestellten. Portraits haben ihren Ursprung in der Bildhauerei und sind schon bei den Griechen im 4. und 5. Jh. zu finden, dort allerdings noch als Idealdarstellung des Menschen. Die Römer

gehen zur realistischen Darstellung von Personen über, nicht zuletzt in Form von Köpfen ihrer Kaiser auf den Münzen.

In der mittelalterlichen Kunst hingegen tritt die realistische Wiedergabe des menschlichen Antlitzes wieder zurück und Typisierung herrscht vor. Das Individuum spielte in der mittelalterlichen Gedankenwelt nur eine untergeordnete Rolle. Zu Identifizierung genügten die beigegeben Attribute, wie die Krone für den König oder das Wappen eines Fürsten als eindeutiges persönliches Merkmal. Im Vordergrund steht demnach nicht das Abbild des Individuums, sondern seine politische und gesellschaftliche Stellung. Diese Einstellung ändert sich zwar ab dem 14. Jahrhundert wieder, doch wirkt sie im Raerener Steinzeug nach. Ein gutes Beispiel hierfür sind die Friese mit Darstellung der Kurfürsten, die relativ zahlreich und in verschiedenen Varianten zu finden sind.

Diese sechs Fürsten waren seit dem 13. Jahrhundert die einzigen, die im Hl. Römischen Reich deutscher Nation zur Königswahl berechtigt waren. Später kam noch der König von Böhmen hinzu und ab dem 17. Jahrhundert wechselte das Wahlrecht mehrfach. Die Kurfürsten wurden im Laufe der Jahrhunderte immer mehr zu Gegenspielern des Königtums, weil sie die



Raerener Steinzeugfries mit den Kurfürsten (Quelle: Kohnemann, 1982)

Wahl immer mehr zu ihrem eigenen Vorteil zu nutzen suchten und nur die ihnen genehmen Kandidaten wählten. Der Fries zeigt von links nach rechts den Bischof zu Trier, den Bischof zu Köln, den Bischof zu Mainz, den römischen Kaiser deutscher Nation, den Pfalzgrafen am Rhein, den Herzog von Sachsen und den Herzog von Brandenburg. Sie sind jeweils als Büste mit darunter stehendem Wappenschild unter Arkaden abgebildet, die Gesichter variieren kaum und sind stark stilisiert.

Gewählt wurden die römischen Kaiser seit 1147 in Frankfurt, einer der ältesten karolingischen Kaiserpfalzen. Dieses Recht, die Kaiserwahl auszurichten, wurde 1356 durch Karl IV in der so genannten „Goldenen Bulle“ festgelegt. Krönungsort der Kaiser jedoch war die Reichsstadt Aachen als Krönungs- und Begräbnisort Karls des Großen. Aachen verlor jedoch durch die südöstliche Machtverlagerung im alten Reich immer mehr an Bedeutung. Zudem ersparte die Zusammenlegung von Wahl und Krönung an einem Ort neben logistischen und kriegsbedingten Unwägbarkeiten viel Geld und Zeit. So wurde denn 1562 mit Maximilian II erstmals ein römischer Kaiser deutscher Nation in Frankfurt gewählt und gekrönt. Er herrschte bis 1612, also zu der Zeit, als die Kurfürstenkrüge in Raeren entstanden.

Ein weiteres schönes Beispiel für eine solchermaßen typisierte Personendarstellung in der Tradition des Mittelalters ist ein Fries, der neben fünf Herrschern (König von England, Römischer Kaiser, Spanischer König, König von Frankreich, König von Dänemark) auch zwei Persönlichkeiten zeigt, die sich feindlich gegenüber standen: links der Marquis de Spinola (1569-1630), ein spanischer General, der ab 1602 erfolgreich in den Niederlanden gegen Prinz Moritz von Oranien (1567-1625) kämpfte, den Statthalter der nördlichen Niederlande, auf dem Fries rechts außen, also dem Widersacher gegenübergestellt.

POLITISCHE PROPAGANDA

Man kann ruhigen Gewissens davon ausgehen, dass solche Darstellungen nicht nur dem Rückblick auf weltpolitischer Ereignisse und den verworrenen Zeiten des 16. Jahrhunderts dienen, sondern auch der politischen Propaganda bzw. Demonstration der Zugehörigkeit zu bestimmten Gruppen, zumal es sich bei den Steinzeuggefäßen ja, im Gegensatz zur Druckgraphik, um ein tägliches Gebrauchsgut handelte.

Im Jahr 1517 setzte der Augustinermönch Martin Luther eine Bewegung von epochaler Bedeutung in Gang: die protestantische Revolution, in deren Verlauf sich weite Teile von Europa von der römisch-katholischen Kirche lossagten. Andere Reformatoren waren Zwingli in der Schweiz und Calvin in Frankreich.

In den spanisch-habsburgischen Niederlanden, zu denen Raeren damals gehörte, fasste die Lehre Luthers bereits ab 1518 Fuß. Kaiser Karl V erließ zwar ab 1520 eine Reihe von grausamen Gesetzen gegen die Anhänger der neuen Lehre, doch konnten diese einer Ausbreitung nur vorübergehend Einhalt gebieten. 1543 trat in den Niederlanden an Stelle des Luthera-



Raerener Herrscherfries (Quelle: Kohnemann, 1982)

nismus der Calvinismus. Dieser strenge, kompromisslose Glaube wurde von kämpferischen und unerschrockenen Predigern auch in die entlegensten Winkel des Landes getragen. An vielen Orten, so auch in Raerens Nachbarort Eupen, entstanden reformierte Gemeinden. Im Bereich der Bank Baelen, dem Nachbarbezirk der Bank Walhorn, zu der Raeren damals gehörte, wurden im Jahre 1565 mehr als 400 Personen verdächtigt, Calvinisten zu sein. Im Jahr 1556 verzichtete Kaiser Karl V auf den Thron und sein Sohn Philipp II von Spanien übernahm die 17 niederländischen Provinzen. Dieser ernannte den Herzog von Alba zu seinem Statthalter, der wiederum ein grausames Regiment führte. Sein "Rat der Unruhen", von der Bevölkerung schon bald "Blutrat" genannt, sprach innerhalb von zwei Jahren etwa 8.000 Verurteilungen aus. Infolge dieser Politik schlossen sich immer weitere Teile der Bevölkerung gegen die katholischen Habsburger zusammen, vor allem im Norden der Niederlande. Im Jahre 1581 erklärten die sieben nördlichen Provinzen unter der Führung von Wilhelm von Oranien ihre Unabhängigkeit, was zum Krieg führte.

Mit Abbildungen von bekannten politischen Führern dieser Zeit konnten die Bürger sozusagen "Farbe bekennen" und deutlich machen, zu welcher Seite sie sich hingezogen fühlten. So gibt es ein Raerener Medaillon mit Porträts von König Philipp dem Großen von Spanien und seiner Ehefrau Anna von Österreich und ein weiteres, das Philipp II alleine zeigt. Parallel dazu war aber auch das Wappen des Prinzen von Oranien weit verbreitet. Die Umschrift lautet DEN DPRENSEN VAN ORANIEN WAS ER VAN DVTSSEN BLVOT - „Der Prinz von Oranien; er ist von deutschem Blut“, womit auf die deutsch-niederländische Abkunft des Statthalters der nördlichen Niederlande und späteren Prinzen von Oranien angespielt wird. Gemeint ist hier Moritz von Oranien (1567 - 1625), der Sohn Wilhelms I von Oranien. Nach der Ermordung des Vaters wurde er 1585/91 Statthalter der nördlichen Provinzen und sicherte deren Unabhängigkeit durch mehrere Siege gegen die mächtigen Spanier. Sein neuartig organisiertes Heer wurde daraufhin Vorbild für die schwedischen, französischen und vor allem brandenburgisch-deutschen Kriegstruppen. Raeren gehörte zu den südlichen Provinzen, die größtenteils katholisch blieben, was noch heute für die Mehrheit der Bevölkerung gilt.

Die meisten dieser hier angeführten Darstellungen sind, im Gegensatz zu den Kurfürsten, durchaus realistisch und mit den graphischen Portraits der Neuzeit in ihrer exakten Darstellung zu vergleichen – soweit dies bei dem relativ groben Material Ton überhaupt realisierbar war. Dies gilt auch für einen Fries, der der näheren Betrachtung wert ist, nicht nur wegen seiner künstlerischen Qualität sondern auch wegen der Bildinhalte, die durchaus der Funktion als politisches Propagandamittel entsprechen.

BEKENNTNIS ZUM KATHOLIZISMUS

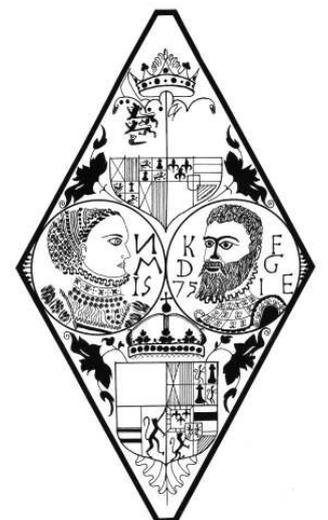
Er zeigt eine Reihe von politischen Persönlichkeiten des späten 16. Jahrhunderts, die dem Katholizismus große Vorbilder waren: Zunächst den König von Schweden, womit wahrscheinlich Johann III (1569-1592) gemeint ist, der Sohn von Gustav I Wasa (1523-1560). Er wurde 1566 Herzog von Finnland und heiratete eine katholische Prinzessin aus Polen, obschon sein Vater nach der Einführung der Reformation im Jahre 1527 die Kirchengüter zur Sanierung der Staatsfinanzen eingezogen hatte. Er übernahm die Herrschaft mit Hilfe seines jüngeren Bruders Karl IX (*1550, + 1611). Aufgrund seiner Heirat jedoch gerieten die beiden in Zwist. Karl verteidigte den Protestantismus gegen seinen Bruder und sicherte ihn mit den Beschlüssen von Uppsala ab, die Sigismund III von Polen, der Sohn Johanns vor seiner Krönung in Schweden unterzeichnen musste, aber nicht einhielt. Karl war seit 1595 Reichsverweser und besiegte Sigismund und den katholischen Adel im Jahre 1598, nahm den Königstitel aber erst nach dem freiwilligen Verzicht des jüngsten Sohnes von Johann III an.



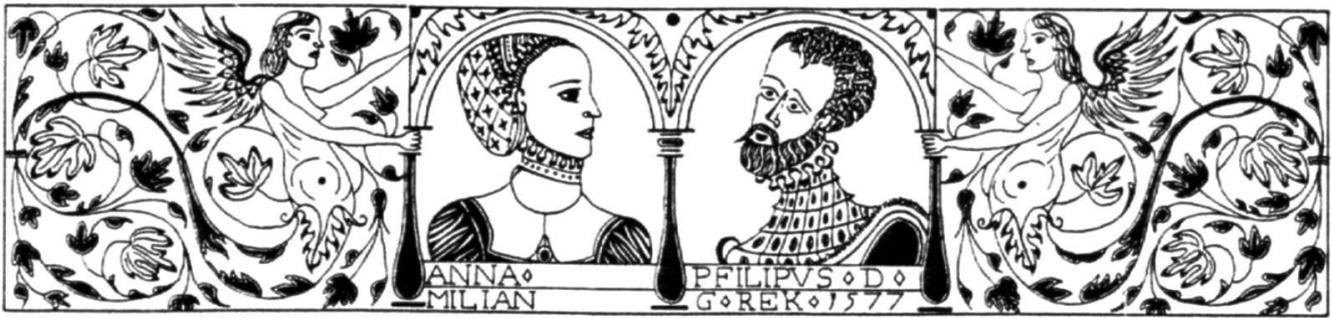
Wappen des Mauritz von Oranien
(Quelle: Kohnemann, 1982)



Portrait des Königs Philipp des
Großen von Spanien. (Quelle:
Kohnemann, 1982)



Die niederländischen Statthalter
Albert und Isabella. (Quelle:
Kohnemann, 1982)



Portraits des Königs Philipp des Großen von Spanien und seiner Frau Anna von Österreich. (Quelle: Kohnemann, 1982)

Die zweite Person auf dem Fries ist Philipp II von Spanien (1556-1598), der einzige legitime Sohn von Kaiser Karl V. Er erbt die Niederlande, Neapel-Sizilien, Mailand, Burgund, Spanien, aber nicht die Kaiserkrone. Philipp strebte die Weltherrschaft und das alleinige Bestehen des Katholizismus an und verstand sich als erster Vorkämpfer gegen die Reformation, vor allem in den Niederlanden.

Die dritte Person, der Prinz von Parma, ist Alessandro Farnese (*1545, + 1592), der Sohn der Margarete von Parma, die 1559-1567 und 1580- 1583 Generalstatthalterin der Spanier in den Niederlanden war. Er war seit 1578 Statthalter der Niederlande und rettete deren südliche Provinzen für Spanien.

Im Zentrum des Frieses steht Heinrich III von Valois, König von Frankreich 1574-1589. Der dritte Sohn Heinrichs II und Herzog von Anjou bekämpfte die Hugenotten und bereitete mit seiner Mutter Katharina de Medici das Massaker der Bartholomäusnacht von 1572 vor, die mehr als 20.000 Hugenotten das Leben kostete. Im Jahr 1576 gestand er ihnen jedoch teilweise Religionsfreiheit zu, was zur Bildung der Heiligen (katholischen) Liga unter der Führung des Herzogs Henri I de Guise führte. Diese Liga zwang Heinrich III, die Religionsfreiheit wieder aufzuheben und den Hugenottenführer Heinrich IV (von Navarra) von der Thronfolge auszuschließen. 1588 wurde er im Aufstand von Paris nach Blois vertrieben. Er rächte sich, in dem er Henri de Guise ermorden ließ und Heinrich von Navarra die Thronfolge zusprach, womit das Haus Valois erlosch.

Henri de Guise, (*1550, +1588) auf dem Fries in friedlicher Eintracht neben Heinrich III, war der Sohn des Francois de Lorraine und Mitanstifter der Bartho-

lomäusnacht. Der Vater hatte bereits 1562 durch das Blutbad von Wassy die französischen Religionskriege entfacht. Neben ihm ist sein Bruder, Charles de Lorraine (* 1554, + 1611) abgebildet, seit 1588 Führer der Liga bis zur Thronbesteigung Heinrichs IV. Letztlich folgt noch Robertus Gomes. Die Identität dieser Person ist unklar, doch ist wahrscheinlich Francisco Gomez de Sandoval y Rojas (*1553, +1625) gemeint, ein spanischer Herzog, Politiker und Kardinal, der Günstling und später leitender Minister des Königs Philipp III von Spanien war.

NATUR UND LANDSCHAFT

Motive, die in den Auflagen auf Raerener Steinzeug so gut wie gar nicht auftauchen, sind Bilder von Landschaft und Natur, die in der Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts immerhin eine gewisse Rolle spielten und vor allem der wissenschaftlichen Dokumentation dienten. Dies erscheint verständlich, bedenkt man, dass Steinzeuggefäße vor allem zum täglichen Gebrauch und nicht zur kontemplativen Betrachtung gedacht waren. Auch spielt hier das Problem des Trägermaterials eine Rolle, war der, im Verhältnis zu den Drucktechniken, recht grobe Ton doch nicht dazu geeignet, feinste Linien und Details darzustellen, die bei solchen Landschaftsdarstellungen von größter Wichtigkeit waren, um der Realität nahe zu kommen. Die wenigen Versuche des Jan Emens, Landschaft und Architektur als Hintergrund in seine Bildfriese einzubinden, zeigen dies recht deutlich.



Fries mit Portraits der Verteidiger des katholischen Glaubens (Quelle: Kohnemann, 1982)

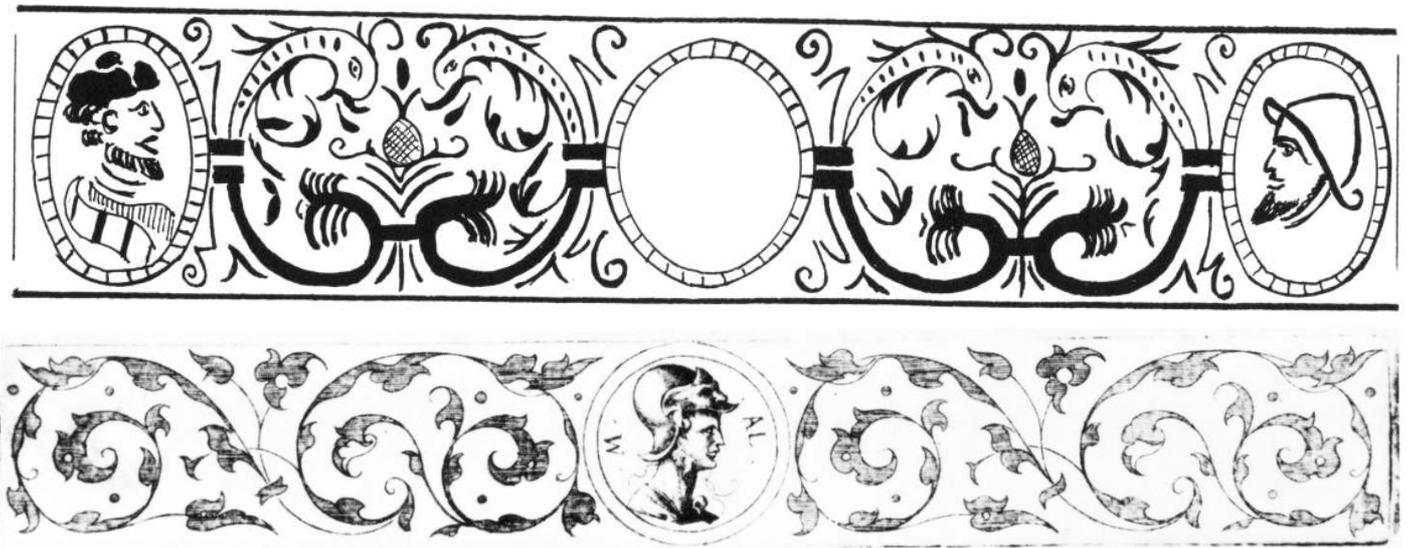
ORNAMENTIK UND DESIGN

Anders ist dies für die letzte Themengruppe der Druckgraphik: die Ornamente (im weitesten Sinne). Während viele Bildmotive der andächtig-frommen Betrachtung oder gar der meditativen Versenkung dienten, andere wiederum historische oder moralische Belehrung zum Ziel hatten, wieder andere Geschichten aus dem Leben der antiken Heroen und Götter oder den Heiligen und wichtigen Personen aus der Bibel erzählten und die Portraits schließlich der politischen Propaganda und gleichzeitig dem Dargestellten ein Denkmal setzten, gibt es auch Inhalte, die vollkommen ohne erzählerische oder inhaltlich belehrende Absicht entstanden. Heute würde man so etwas „Gebrauchsgrafik“ nennen.

Sie wurde zwar in der Vergangenheit gelegentlich aufbewahrt, aber in erster Linie, wie der Name es sagt, gebraucht und damit auch verbraucht. Dies bewirkt,

waren also sozusagen die Vorläufer der heutigen Zeitschriften, die sich dem Design und der Innendekoration widmen. Die ersten dieser ornamentalen Vorlageblätter entstanden um 1450 und erlebten vor allem in der Dürer-Zeit eine große Blüte.

Auf Raerer Steinzeug sind diese Ornamente vor allem in Form von schmalen Halsfriesen zu finden. Es ist erstaunlich, wie groß die Vielfalt dieser Ornamente ist; Kohnemann hat deren 480 verschiedene registriert, manche davon allerdings nur als Bruchstücke. Dargestellt sind anonyme, typisierte Menschenköpfe oder Büsten, umrahmt von Ranken- und Pflanzenornamenten, Büsten, Herzen, Schlangen, Vögel, Rosetten, Pflanzen, geometrische und abstrakte Ornamente. In gewissem Sinne kommt hier also auch die Darstellung der Natur zum Zuge, allerdings nicht im druckgraphischen Sinne, sondern immer stark stilisiert und ohne dass man eine Zuordnung auch nur zu bestimmten



Halsfries mit Mauresken und Soldatenköpfen in Medaillons (oben) und entsprechende Vorlage des Virgil Solis (unten) (Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

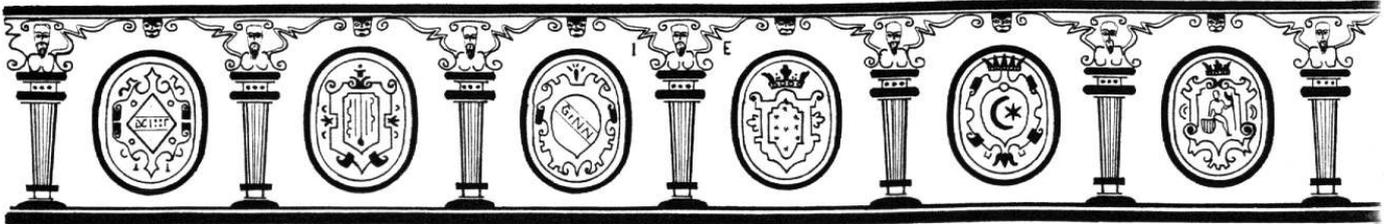
dass diese Gebrauchsgraphik in der großen Gruppe der Druckgraphik des 15. und 16. Jh. einen relativ geringen Stellenwert einnimmt, ist doch vieles davon verschwunden. Ein gutes Beispiel dafür sind die Spielkarten; Exlibris sind schon in größerem Umfang erhalten geblieben. Auch die so genannten Ornamentstiche sind noch vielfältig vorhanden. Ornamente, vom lat. „ornare“, schmücken, sind Schmuckformen, die Gebrauchsgegenstände, Kleidung, Architekturelemente und anderes zumeist frei von inhaltlicher Bedeutung verzieren können. Sind sie auf Papier gedruckt, spricht man von Ornamentstichen. Sie dienten vor allem als Vorlage für (Kunst-)Handwerker der unterschiedlichsten Gattung, auch für die rheinischen Steinzeugtöpfer. So dienten sie der Verbreitung von Schmuckformen auch bis in die fernsten Gegenden und hielten auf diesem Wege die Handwerker wie auch ihre Kunden auf dem neuesten Stand der jeweiligen „Mode“. Sie

Gattungen, geschweige denn Einzelheiten vornehmen könnte.

Zu dieser Gattung sind auch die rein dekorativen Medaillons zu zählen, die neben erzählerischen Inhalten oft auch reine Ornamentik aufweisen, bis hin zu rätselhaften Alchimistenzeichen.

WAPPEN UND HAUSMARKEN

Eine letzte und für Raerer Steinzeug überaus wichtige Gruppe schließlich sind die Wappen, deren Fülle fast unermesslich ist. Kohnemann hat deren knapp 400 verzeichnet, damit aber den erhaltenen Gesamtbestand bei weitem nicht erfassen können. In der Druckgraphik finden diese Wappenmotive ihre Vorlagen in den Exlibris, doch basieren die Exemplare auf Raerer Steinzeug sicherlich bei weitem nicht allein



Raerener Bauchfries mit den „Wappen der Ersten der Welt“ (oben) und entsprechendes Wappenblatt des Virgil Solis als Vorlage (rechts)
(Quellen: Kohnemann, 1982 und O'Dell-Franke, 1977)

darauf. Wappen waren als Hoheitsabzeichen und Familienkennzeichen seit dem Mittelalter bei Adel und Klerus gängig und ein wichtiges Identifikationsmerkmal, nicht nur für die Träger des Wappens selbst, sondern auch für die ihnen Zugehörigen und Untergebenen. Da ist es nur verständlich, dass man sein Gebrauchsgeschirr mit diesem Symbol schmücken wollte, ähnlich wie heutzutage die Abzeichen von Sportvereinen, die bei ihren Fans auf allen möglichen Kleidungsstücken aber auch Gebrauchsgegenständen abgebildet sind. „Merchandising“ im weitesten Sinne gab es also auch schon im 16. Jahrhundert, wofür vor allem auch die zahlreichen Städte- und Landeswappen ein Beleg sind.

Zu dieser Gruppe muss man auch die zahlreichen Hausmarken von Töpfern und Geschirrhändlern zählen. Diese kommen immer wieder als Teil eines Frieses vor, vor allem bei Jan Emens, stehen jedoch auch in Form von Medaillons durchaus selbständig und als isoliertes Dekorationselement. Sie bildeten sozusagen ein Gütezeichen und kündeten gleichzeitig vom immer mehr zunehmenden Selbstbewusstsein der Raerener Töpfermeister, die damit aus der anonymen Masse der Handwerker hervortreten und sich selbst ihr Denkmal zur Erinnerung durch die Nachwelt setzten.

Insgesamt kann man jedenfalls ruhigen Gewissens behaupten, dass die gesamte Palette der Druckgraphik des 15. und 16. Jahrhunderts von den Raerener Töpfermeistern auf ihre Erzeugnisse angewandt und umgesetzt wurde – eine künstlerische Leistung, die vor allem in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stattfand und in den anderen rheinischen oder auch sonstigen Steinzeugzentren keinen Vergleich findet, zumindest was die Vielfalt der Formen und Inhalte angeht. Eine künstlerische und handwerklich-technische Leistung, die man gar nicht hoch genug einschätzen kann.



Quellen:

- KOHNEMANN, M.: Auflagen auf Raerener Steinzeug, St. Vith, 1982
- KOHNEMANN, M.: Inschriften auf Raerener Steinzeug, Raeren, 1996
- KOHNEMANN, M.: Raerener Bauerntänze, Raeren, 1994
- LIPPERHEIDE, B.: Das Rheinische Steinzeug und die Graphik der Renaissance, Berlin, 1961
- MENNICKEN, R.: Materialien zur Raerener Töpferei, Comics auf Raerener Krügen, Großbuch 6 aus der Dauerausstellung des Töpfereimuseums Raeren, Raeren, 2002
- O'DELL-FRANKE, I.: Kupferstiche und Radierungen aus der Werkstatt des Virgil Solis, Wiesbaden, 1977
- UNVERFEHRT, G. (Hrsg.): Gerissen und gestochen, Graphik der Dürer-Zeit aus der Sammlung der Universität Göttingen, Göttingen, 2001