# Die Renaissanceöfen im landgräflich hessischen Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden/Thüringen

Hans-Georg Stephan

## Einleitung*

Im Zuge der auf einem älteren Kondominat beruhenden 1583 erfolgten vollständigen Übernahme der Grafschaft Henneberg und der Stadt Schmalkalden durch Landgraf Wilhelm IV. von Hessen (1532–1592) wurde das nunmehr als Jagd- und Sommersitz dienende auf die Henneberger Burg Waltaff zurückgehende Schloß großzügig im Stil der Spätrenaissance ausgebaut (Taf.1–3)[1]. Der Abbruch der imposanten mittelalterlichen Burganlage erfolgte in den Jahren 1584/85, der Grundstein für den Neubau wurde am 9. 3. 1585 gelegt, der Nordflügel noch im gleichen Jahre vollendet. Am Abschluß der Großbaumaßnahme stand die Einweihung der Schloßkapelle am 23. Mai 1590. Zum relativ schlichten Äußeren kontrastiert heute noch mehr als ehemals die reiche Innengestaltung. Dem fürstlichen Repräsentationsbedürfnis und der Manifestation der neuen uneingeschränkten Herrschaft der Landgrafen über das Nebenland, die gefürstete Grafschaft Henneberg war damit Genüge getan. In der von den hessischen Stammlanden aus gesehen etwas abseits gelegenen, zwischenzeitlich für Hessen gesicherten Besitzung bestand über lange Zeit hinweg kein Anlaß zu einer erneuten umfangreichen Bautätigkeit am Hauptbau des Schloßes im späteren 17. und 18. Jahrhundert. Diesem Umstand ist es zu verdanken, daß die innerhalb weniger Jahre von etwa 1584 bis 1587/90 weitgehend einheitlich konzipierte und ausgebaute „Wilhelmsburg" trotz einer tiefgreifenden Umgestaltung des Äußeren im frühen 19. Jahrhundert hinsichtlich der Gestaltung der Innenräume eines der am besten erhaltenen Beispiele für den fürstlichen Schloßbau der Renaissance im deutschen Sprachraum darstellt.

Aufgrund dieser ungewöhnlichen Konstellation und mutmaßlich nicht zuletzt auch wegen der vergleichsweise wohl recht seltenen Nutzung der Öfen, insbesondere der an sich bei langanhaltender thermischer Beanspruchung und gegenüber Temperaturwechsel, ganz zu schweigen von mechanischer Krafteinwirkung, bruchempfindlichen keramischen Ofenoberteile, blieben – ein im nordmainischen Deutschland einzigartiger Fall – fünf Renaissanceöfen z. T. an ihrem originalen Standplatz weitgehend vollständig erhalten. Einen besonderen Stellenwert für die Forschung wie auch den Museumsbesucher dürfen die Öfen heute auch deshalb beanspruchen, weil sie neben drei Truhen und einem Schrank die einzigen überkommenen Reste der einst reichen originalen Erstausstattung darstellen.

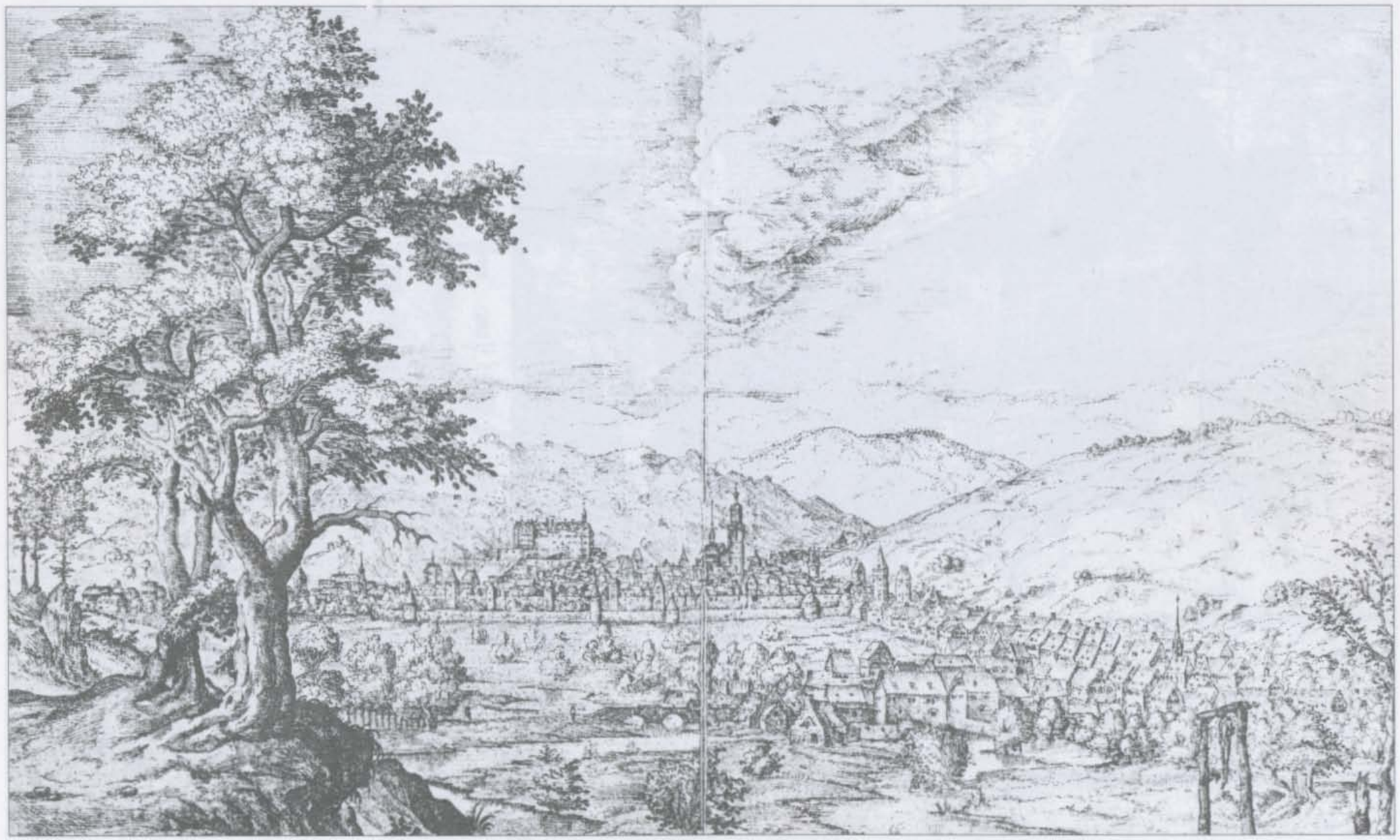
Bei der Betrachtung ist allerdings zu beachten, daß die Öfen gewiß mehrfach neu gesetzt wurden, um die Funktionsfähigkeit zu gewährleisten, sowie zuletzt zum Zwecke der musealen Präsentation[2]. Bedauerlicherweise liegen dazu nur wenige Unterlagen vor. Der Ofen, der im kursächsischen Gemach im Ostflügel aufgebaut bis 1986 stand, stammt aus dem Zwischengeschoß im

Südflügel. Er war deshalb ursprünglich kleiner. Im Nebengemach des kursächsischen Gemachs wurde er um eine Kachelreihe erhöht, damit er sich der Raumhöhe anpaßte. Jetzt steht der Ofen in der Hofstube wiederum um eine Kachelreihe niedriger, aber ohne Durchreiche. Der Aufsatz wurde um eine schmale Kachel ergänzt. Immerhin zeigt ein Vergleich mit dem Denkmalinventar von 1913 zumeist keine, allenfalls geringe Veränderungen gegenüber diesem noch vor der musealen Erneuerung liegenden Zustand (Taf 6). Jedes für herrschaftliche Wohnzwecke genutzte Ensemble mit zugehörigen Vorräumen und Kammern war farblich einheitlich gestaltet und wird im Inventar von 1587 als „Gemach" bezeichnet, welcher Terminologie hier gefolgt ist, um den Standort der Öfen zu beschreiben.

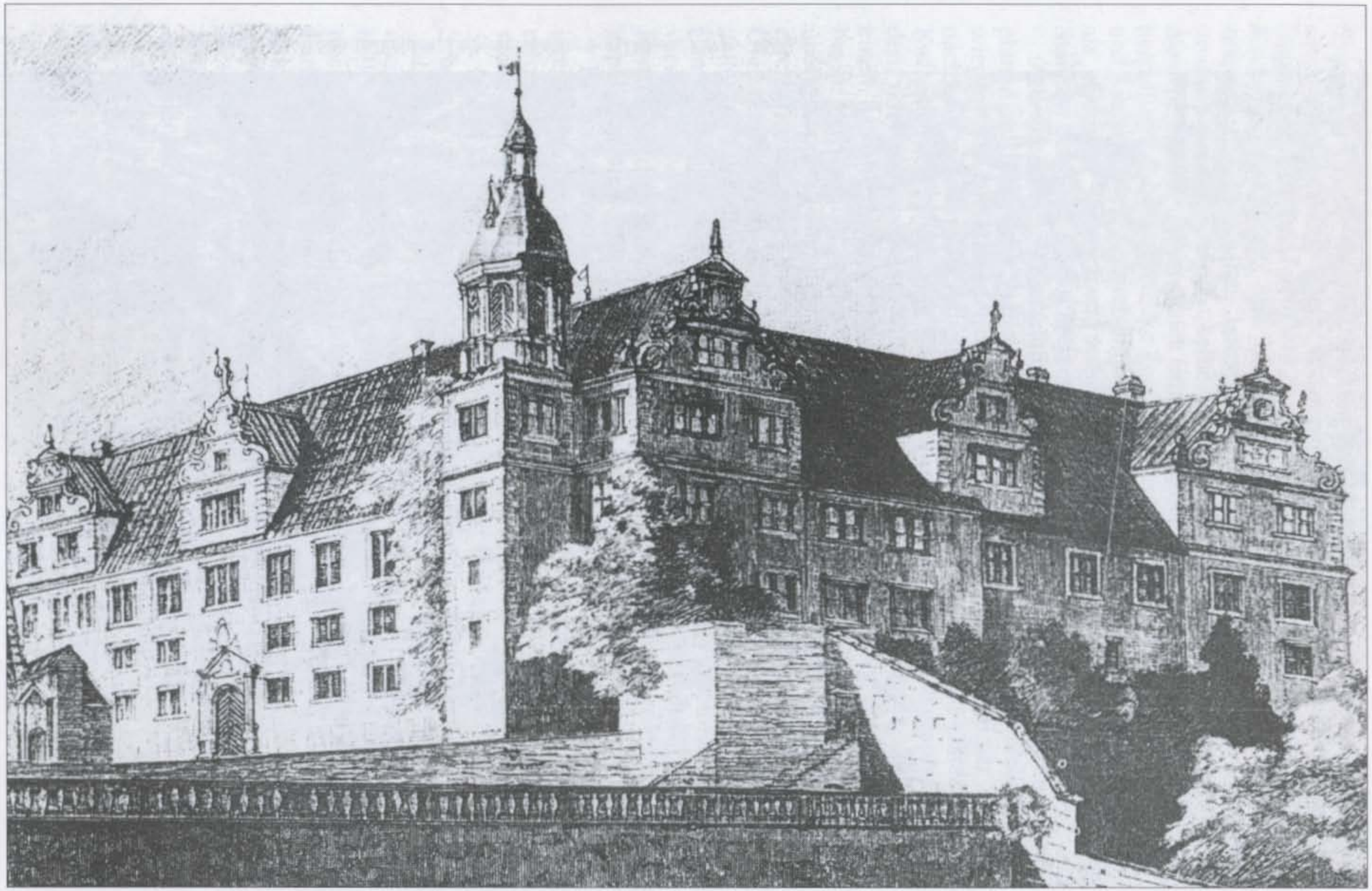
Alle Öfen sind gekennzeichnet durch einen Feuerkasten aus drei Gußeisenplatten auf niedrigem Sandsteinsockel, während der Aufbau zumindest überwiegend aus bleiglasierten Irdenwarekacheln besteht. Im heutigen Zustand, nach wiederholter Überarbeitung, ist nicht immer einfach zu klären, ob die Kacheln mit schwärzlicher Bleiglasur versehen und zusätzlich graphitiert wurden, oder ob unglasierte Stücke verwendet wurden, die durch „Eisenfarbe" einen metallischen Anstrich erhielten. Bei letzterem kam das feine Relief besser zur Wirkung, man erreichte eine ästhetisch optimale, allerdings gegenüber den praktischen Erfordernissen weniger dauerhafte Angleichung an den eisernen Unterbau. Der Scherben ist, soweit dies im aufgebauten Zustand der Öfen erkennbar ist, durchweg hell und z. T. körnig (mutmaßlich hoher Sandanteil). Es hat den Anschein, als seien für die Öfen im Arbeitszimmer des Landgrafen und im kursächsischen Gemach unglasierte, graphitierte Kacheln verwendet worden. Im Tafelgemach (Speisesaal), im Riesensaal (Tanz- und Festsaal) und im Fürstenstuhl (Empore der landgräflichen Familie) der Schloßkapelle benutzte man jedoch glasierte Kacheln.

Bis auf den letztgenannten kleinen Ofen waren alle als Hinterlader konstruiert, sie wurden mithin von einem benachbarten Raum geheizt. Die Aufstellung erfolgte in den großen Sälen etwa in der Mitte einer Schmalseite, im Riesensaal befand sich auf der Gegenseite ein repräsentativer offener Kamin (Taf. 4, 5). In den kleineren Räumen bevorzugte man Ecklagen, wobei die Nähe des Schornsteines aus funktionalen Gründen für die Platzwahl entscheidend war.

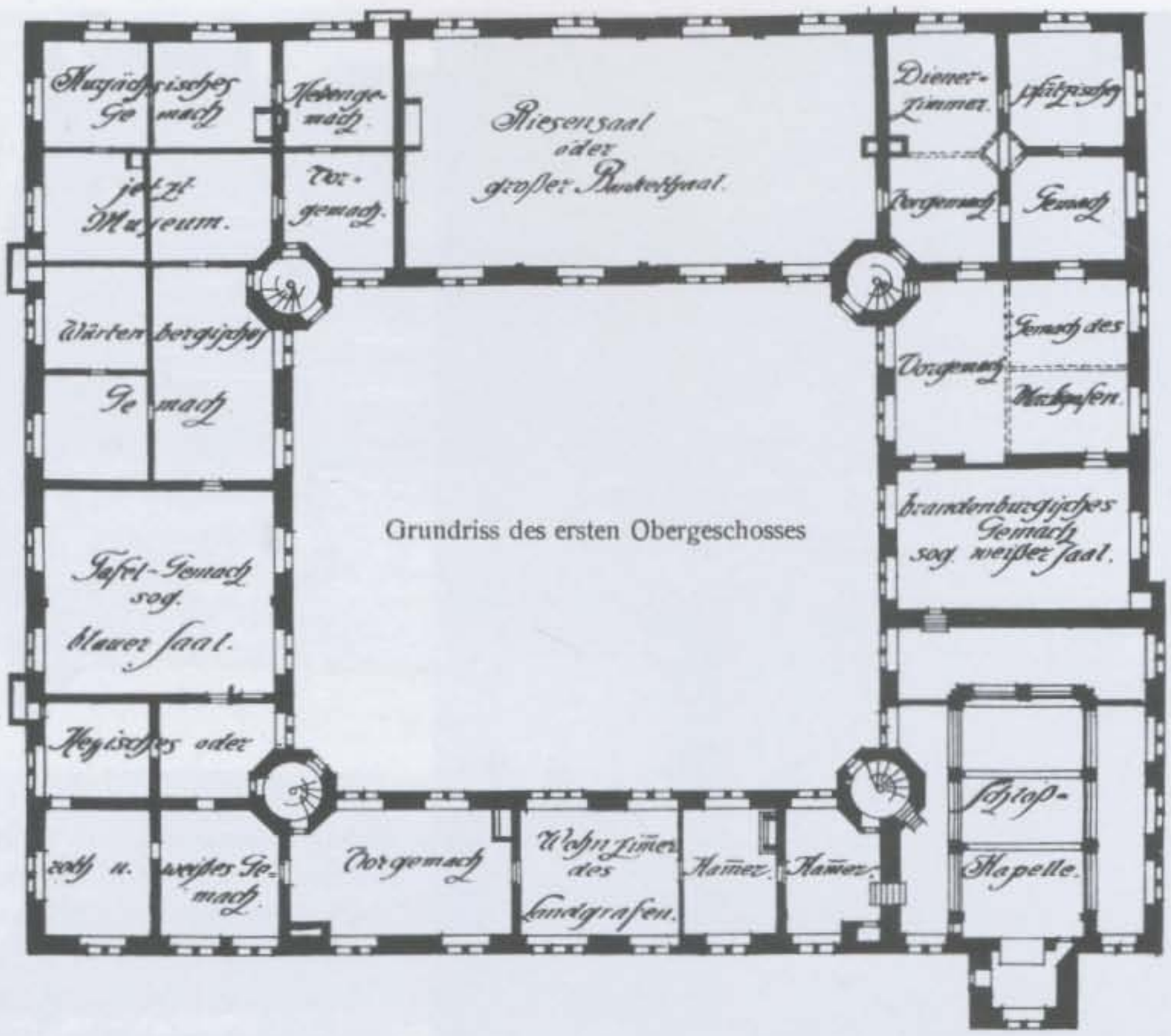
Die Kombination von gußeisernem Feuerkasten und keramischem Ofenoberteil ist zeit- und regionaltypisch. Sie stellt eine repräsentative, mit den hellen und farbenfroh gestalteten Wandflächen stark kontrastierende, und dennoch in der dunklen Farbwirkung für die Spätrenaissance charakteristische Farbzusammenstellung dar. Gleichzeitig ist sie eine optimale Form der Heizung, bei der die rasche Wärmeabgabe des Eisens mit der guten Wärmespeicherung keramischer Massen geschickt gekoppelt wurde. Das einzige Defizit stellt – vor allem aus heutiger Sicht – das Fehlen von Zügen dar. Somit konnte die Energie nicht allzu effektiv genutzt werden, und die Öfen galten auch manchem Zeitgenosssen als „Holzfresser". Gleichwohl setzten sich noch über Jahrhunderte hindurch „Sparöfen" nicht durch. Dies verwundert insofern, als sich auch in den waldreicheren Regionen Deutschlands wie Thüringen und Hessen in den Jahrzehnten um 1600 Klagen und obrigkeitliche Restriktionen bedingt durch Verknappung und Verteuerung des Brennstoffes Holz mehrten und es nicht an Versuchen der Einführung von anderen Brennmaterialien wie Kohle und Torf fehlte.

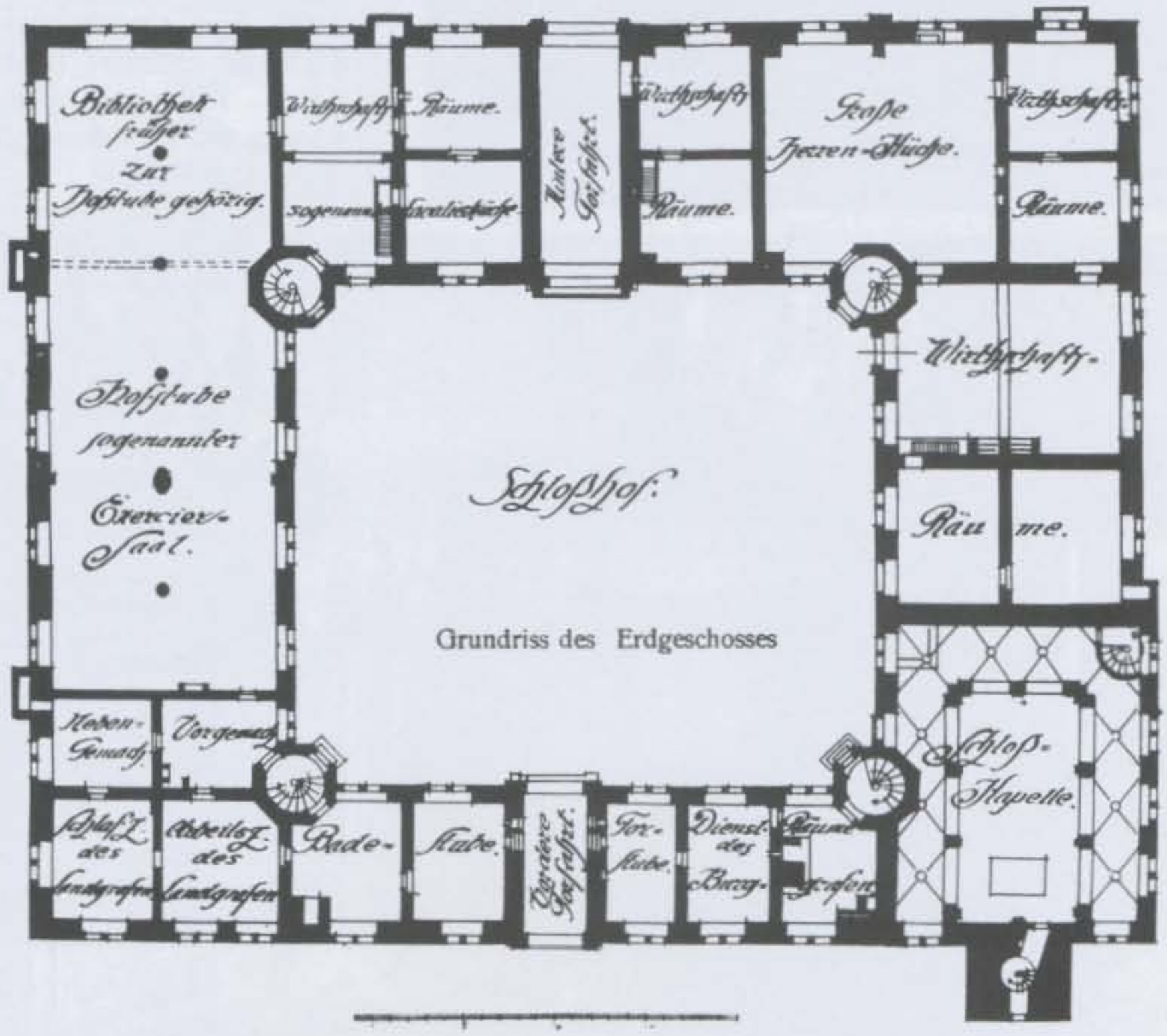


Taf. 1 Ansicht von Stadt und Schloß Schmalkalden, Federzeichnung von Dilich, 1591 – 1600.



Taf. 2 Rekonstruktion der Schloßanlage in Schmalkalden um 1600 nach Friedrich Laske (1895).




Taf. 3 Grundriß des Schlosses Wilhelmsburg in Schmalkalden nach einer Aufnahme von 1859 (Weber 1913, Handy 1982/83).

Taf. 4 (links) Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Kamin im Riesensaal (Fest- und Tanzsaal).

Taf. 5 (unten) Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Schmalseite des Speisesaales mit Kombinationsofen, farbig gefaßten Tür- und Fenstergewänden und Kassettendecke.

Taf. 6 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Kombinationsöfen in alter Aufstellung (nach BKD Regierungsbezirk Cassel , Weber, Schmalkalden 1913).

Taf. 7 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Gesamtansicht des Ofens in der Fürstenloge der Schloßkapelle.

Taf. 8 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detailansichten des Ofens in der Schloßkapelle (Schmalseite).

Taf. 9 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der keramische Unterbau des Ofens in der Schloßkapelle.

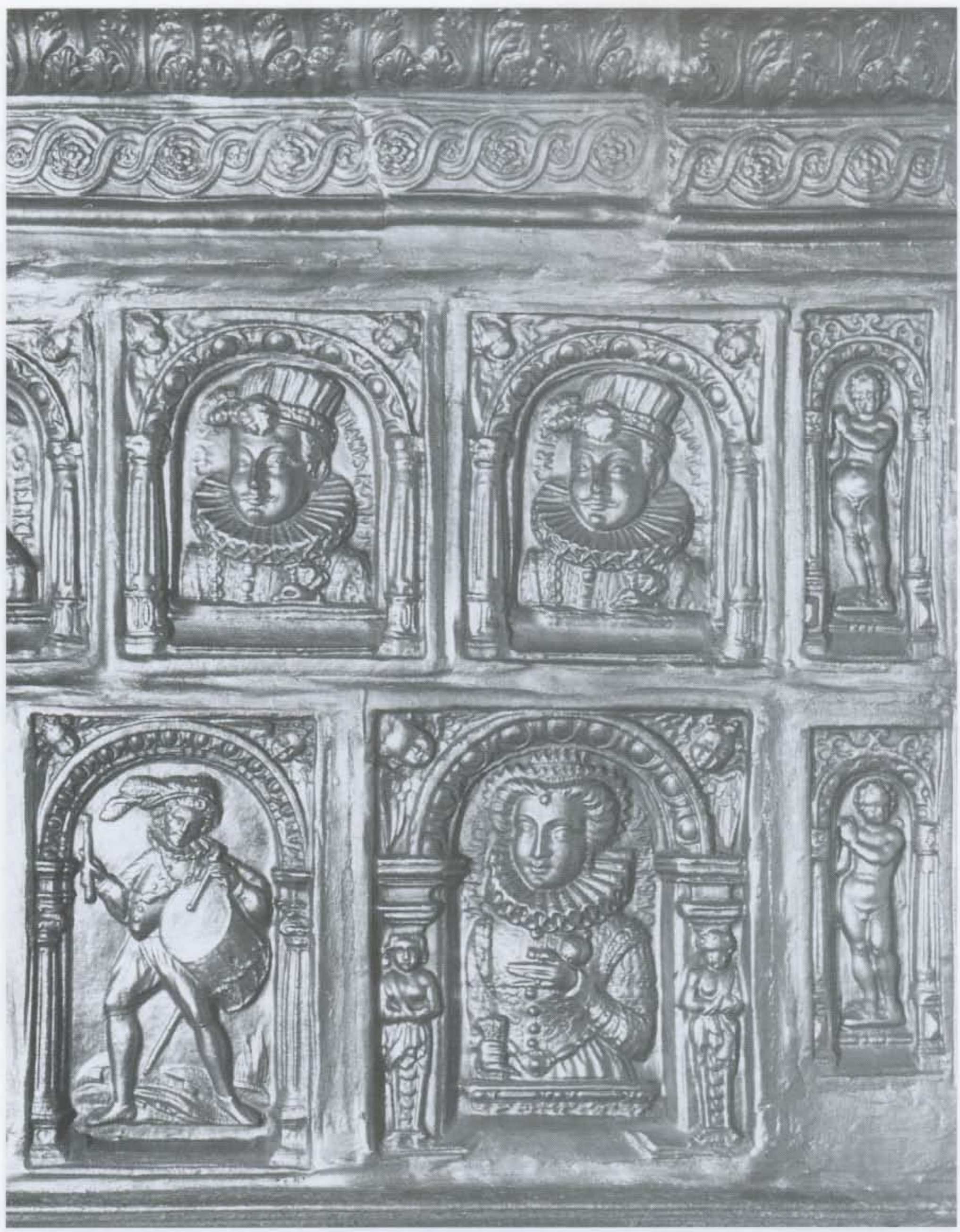
Taf. 10 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Kombinationsofen aus dem Zwischengeschoß (später im kursächsischen Gemach, heute in der Hofstube aufgestellt).

Taf. 11 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Ofen aus dem kursächsischen Gemach (Stirnseite).

Taf. 12 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Ofen aus dem kursächsischen Gemach (Langseite).

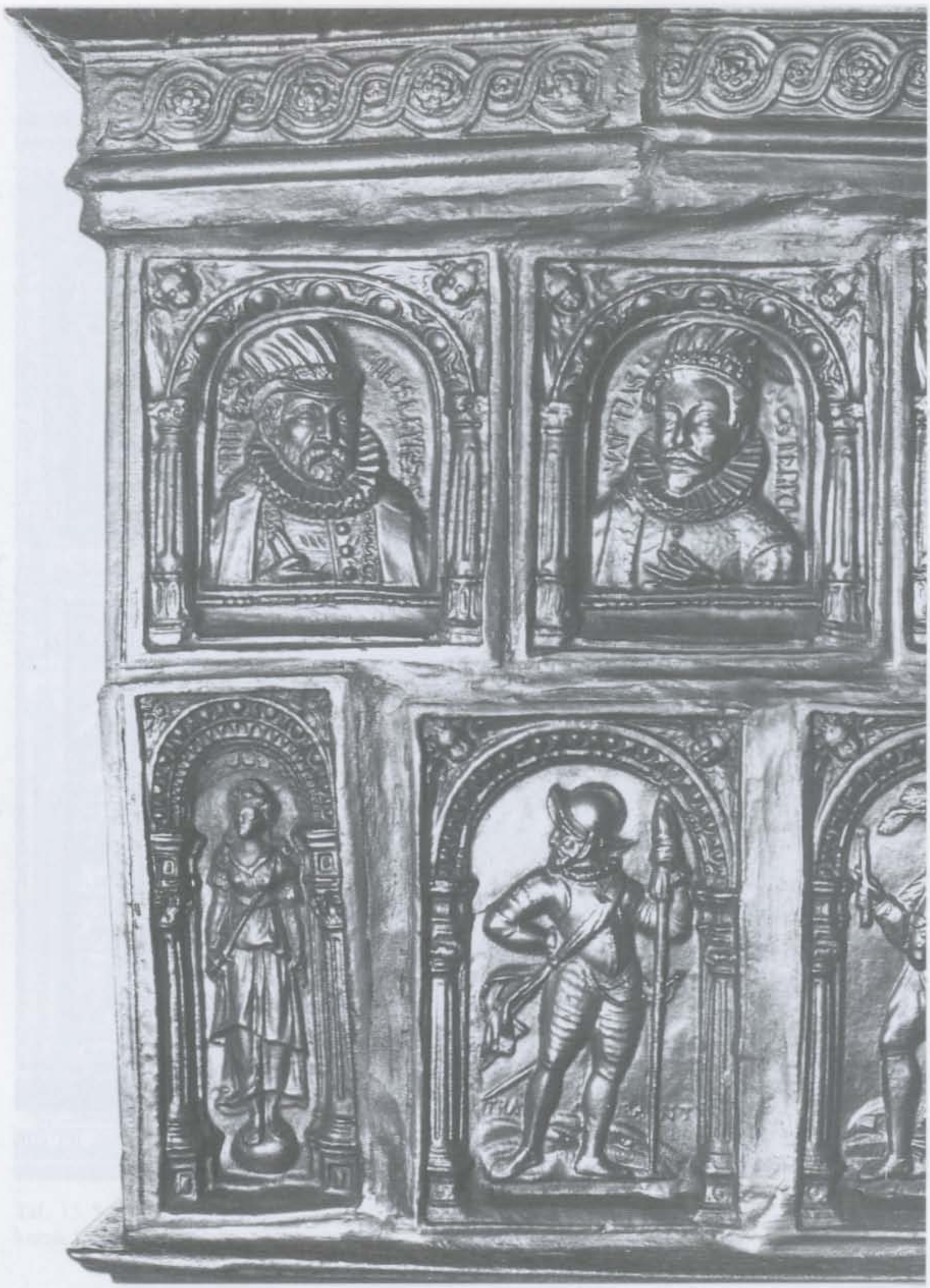
Taf. 13 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Blattkacheln der ersten Langseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.

Taf. 14 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Blattkacheln der zweiten Langseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.



Taf. 15 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Blattkacheln einer Langseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.

Taf. 16 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Blattkacheln einer Langseite des Ofens im kursächsischen Gemach.



Taf. 17 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Blattkacheln einer Langseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.

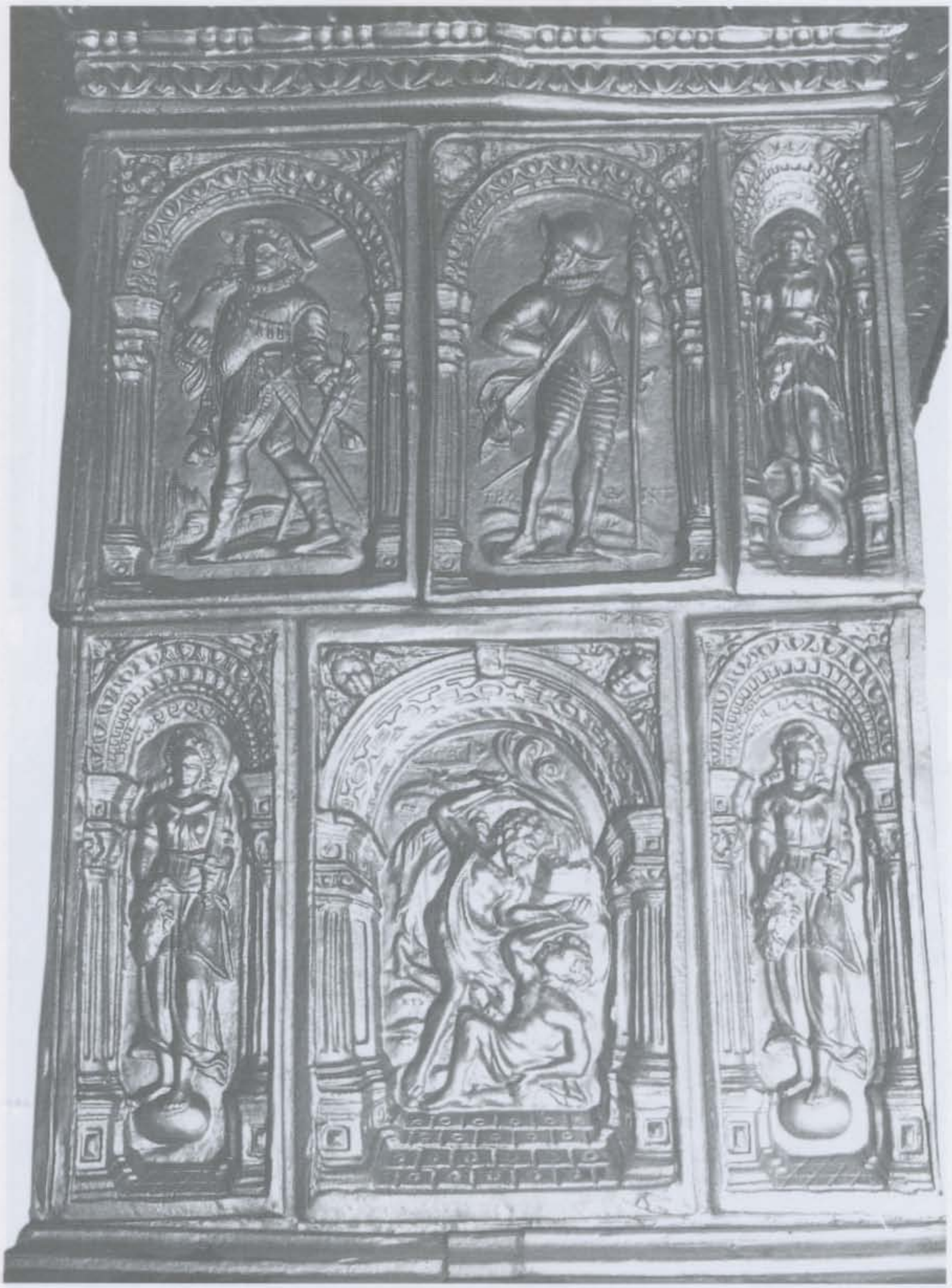
Taf. 18 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Blattkacheln der Schmalseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.

Taf. 19 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die untere Reihe der Blattkacheln an der Schmalseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.

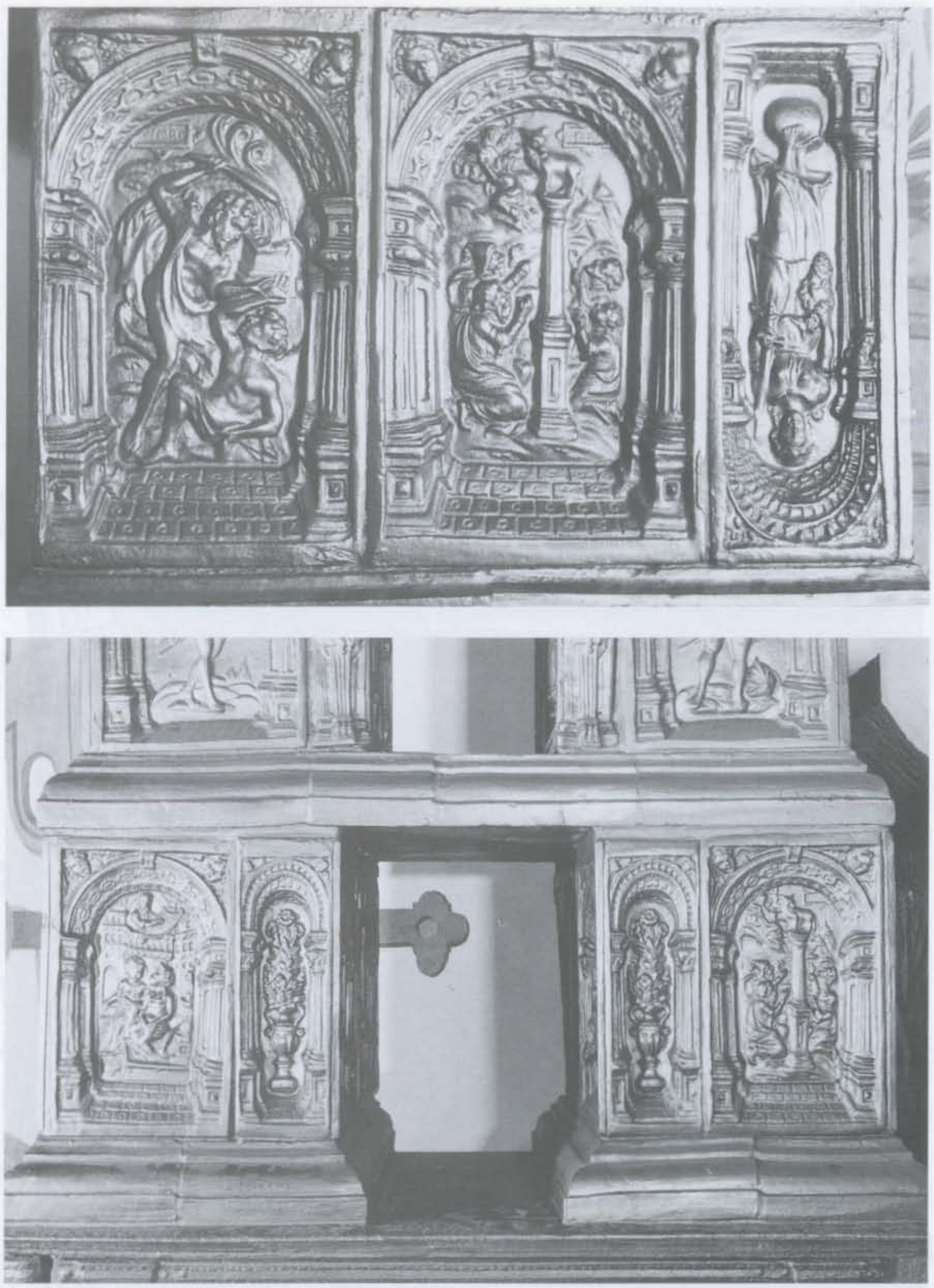
Taf. 20 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die obere Reihe der Blattkacheln an der Schmalseite des Ofens aus dem kursächsischen Gemach.

Taf. 21a Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Ofen im landgräflichen Gemach.

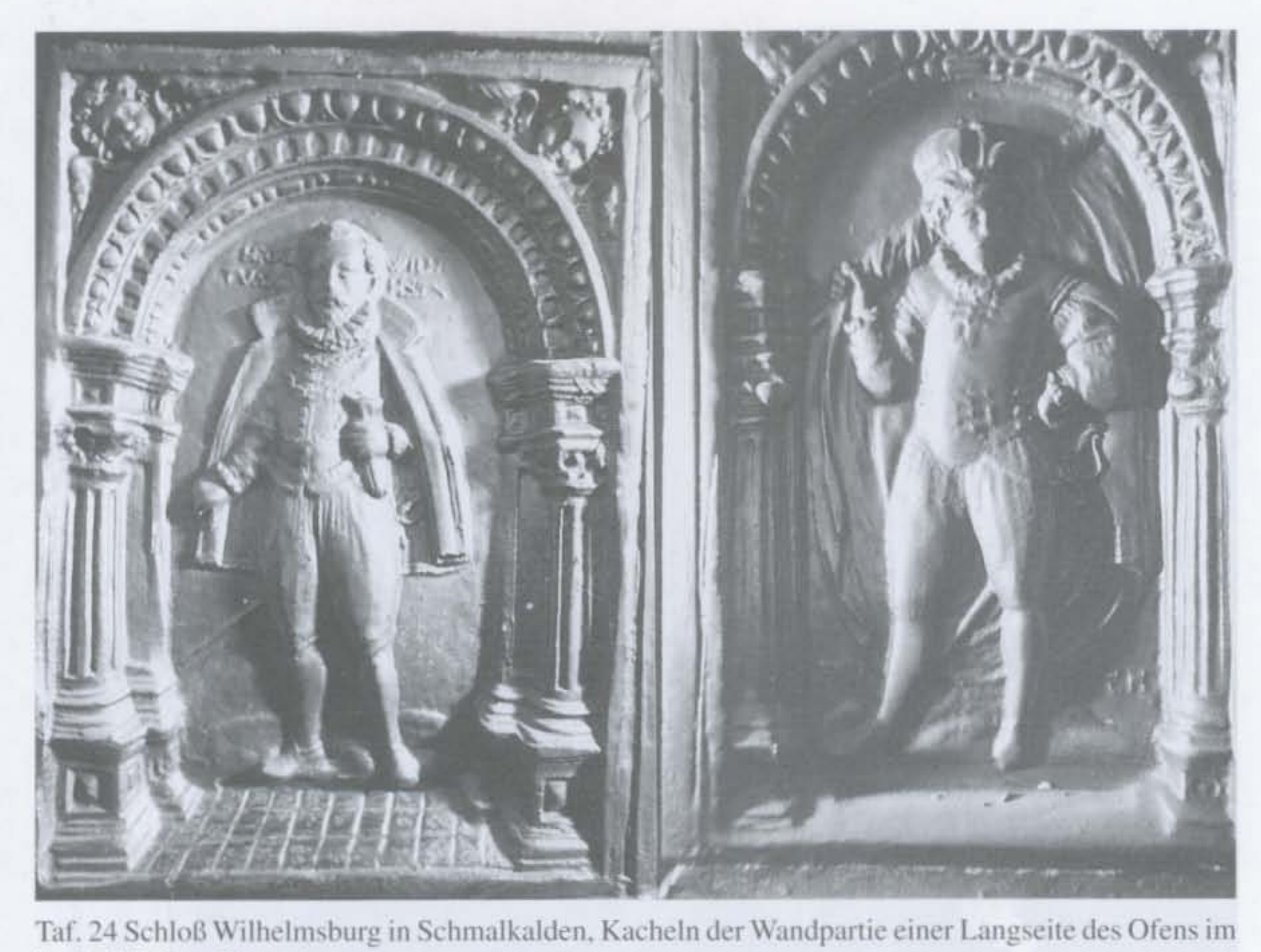
Taf. 21b Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Stirnseite des Ofens im landgräflichen Gemach.



Taf. 22 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Kacheln der Stirnseite des Ofens im landgräflichen Gemach.



Taf. 23 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Kachelreihe einer Schmalseite und der unteren Partie einer Langseite mit Durchreiche des Ofens im landgräflichen Gemach.

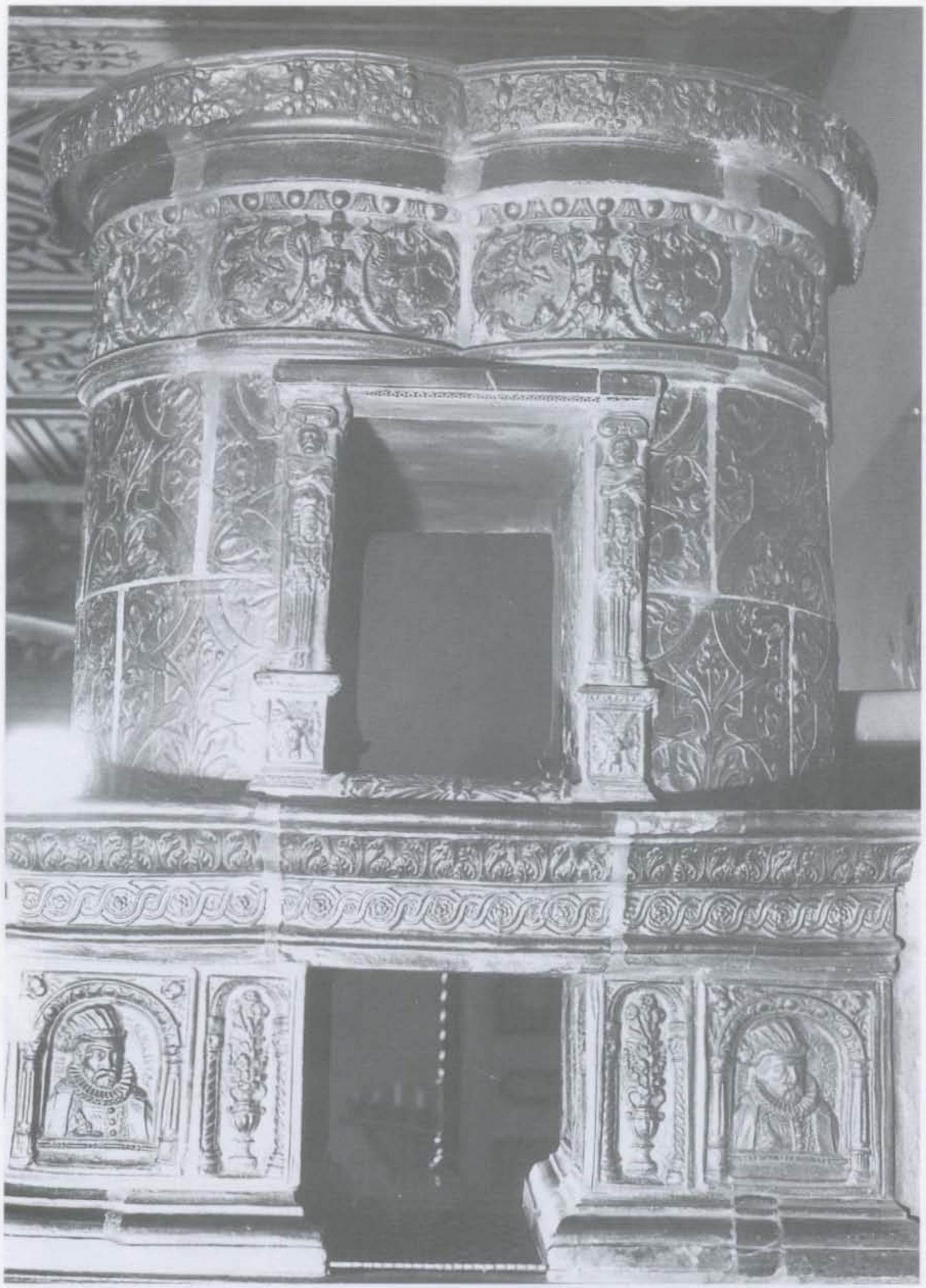


Taf. 24 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Kacheln der Wandpartie einer Langseite des Ofens im landgräflichen Gemach.

Taf. 25 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die der Tür zugewandte Langseite des Kombinationsofens im landgräflichen Gemach.

Taf. 26 a Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Kombinationsofen im Tafelgemach.

Taf. 26 b Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Kombinationsofen im Tafelgemach.



Taf. 27 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Langseite des keramischen Oberbaus am Ofen im Tafelgemach.

Taf. 28 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Sockelzone des Kachelaufsatzes an der Schmalseite des Ofens im Tafelgemach.

Taf. 29 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail der Sockelzone an der Langseite des Kachelaufsatzes am Ofen im Tafelgemach.

Taf. 31
Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail der Sockelzone des Kachelaufsatzes (Durchreiche) am Ofen im Tafelgemach.

Taf. 30 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail der Sockelzone des Kachelaufsatzes am Ofen im Tafelgemach.

Taf. 32 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die der Tür abgewandte Langseite des keramischen Oberteils am Ofen im Tafelgemach.

Taf. 33a Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail des Turmaufbaus am Ofen im Tafelgemach.

Taf. 33b Universitätsmuseum Marburg (Inv. Nr. 15.968), Herkunft unbekannt, fragmentierte gerade Blattkachel des gleichen Typs wie am Ofen im Tafelgemach in Schmalkalden, Format 34,3 x 15,5 cm.

Taf. 34 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, der Kombinationsofen im Riesensaal.

Taf. 35 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die Stirnseite des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 36 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die vordere Ecke des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 37 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden. Detail einer Langseite des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 38 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail einer Langseite des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 39 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail der hinteren Langseite des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 40a Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail der hinteren Langseite mit Blick in die Durchreiche des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 40b Detail des Kombinationsofens aus dem ehemaligen landgräflich hessischen Jagdhaus Mittelhof bei Gensungen, Altkreis Melsungen. Sandsteinsockel datiert 1662, barocker Feuerkasten. Blattkachel mit Anbetung der Hirten (vgl. Taf. 40 a) wie im Schloß Wilhelmsburg, jedoch mit etwas abweichendem Rahmen und Signaturleiste LUDOWIG ALBRECHT (Bildarchiv Foto-Marburg).

Taf. 41 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Blick in die Durchreiche des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 42 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Blick in die Durchreiche des keramischen Oberteils am Ofen im Riesensaal.

Taf. 43 Großformatige Blattkachel des in Schmalkalden am Ofen im Riesensaal rückwärtig verbauten Typs mit Abendmahlsszene (ohne Schrifttafel) vom Ofen aus Schloß Spangenberg im Universitätsmuseum in Marburg.

Taf. 45 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, die keramische Konsole an der Rückwand des Ofens.

Taf. 44 Schloß Wilhelmsburg in Schmalkalden, Detail der an der Rückwand in der Fußzone vermauerten Tapetenmusterkacheln.

Taf. 46 Kombinationsofen aus dem landgräflich hessischen Schloß Spangenberg mit Sockelstein von 1650, gußeisernem Feuerkasten um 1560 oder etwas später und Kachelaufsatz von 1650 oder erste Hälfte 17. Jahrhundert. Kacheln ähnlicher Serien wie am Ofen im Riesensaal in Schloß Wilhelmsburg, vgl. auch die rückwärtige Konsole (Bildarchiv Foto-Marburg, Ofen im Universitätsmuseum Marburg).

Taf. 47 Ansicht von Schmalkalden nach Matthäus Merian, im Mittelfeld Schloß Wilhelmsburg.

Die im Schloß Wilhelmsburg zu Schmalkalden verwendeten gußeisernen Ofenplatten, zu deren Hauptproduktionsgebieten Hessen und Waldeck zählten, und für die etliche Parallelen vorliegen, fanden frühzeitig Beachtung vornehmlich in der Kunstgeschichte[3]. Allerdings steht eine ausführliche monographische Abhandlung über die Eigenart der Schmalkaldener Öfen noch aus. Auch eine eindringliche neue Bearbeitung der wirtschaftsgeschichtlichen Aspekte der regionalen Eisenindustrie gehört noch zu den Desideraten.

Erhalten sind zwei Öfen in den wichtigsten Repräsentationsräumen des Schlosses, im Tanz- und Festsaal sowie im offiziellen Speisesaal für besondere Anlässe, weiterhin je ein Ofen aus der Wohnung des Landgrafen Wilhelm und aus dem Zwischengeschoß, schließlich ein Exemplar in der Schloßkapelle. Somit dürfte ein repräsentativer Überblick zu den aufwendigeren Renaissanceöfen statthaft sein. Daneben wird es einfache Öfen, z.B. aus den in Thüringen noch lange Zeit verbreiteten Schüssel- und Blattnapfkacheln, gegeben haben. Die zeitgenössischen Schriftquellen bezeichnen die im Schloß Wilhelmsburg für vornehme Würdenträger ehemals in stattlicher Zahl vorhandenen Stuben (beheizte Wohn- und Arbeitsräume) mit jeweils mehreren Vorräumen und Kammern als Gemach.

Die Anzahl der Öfen muß erheblich gewesen sein. Die Gemächer waren mit reichen Malereien im Stil des Manierismus versehen und farblich einheitlich ausgestaltet. Noch im Jahre 1613, als die Ausstattung des Schlosses im wesentlichen längst abgeschlossen war, und lediglich Ergänzungen des Bestandes und Reparaturen vorgenommen worden sein können, lieferte der Fuhrmann Bastian Kromingen 42 eiserne Öfen auf die Wilhelmsburg. Leider ist dazu nur der Fuhrlohn überliefert (2 Gulden 6 Groschen), während alle sonstigen Angaben fehlen (Weber 1913, wie Anm.1, 221).

Die keramischen Oberteile, die im erhaltenen Bestand nördlich des Mains Rarissima darstellen, wurden bisher kaum beachtet und nicht hinreichend dokumentiert. Lediglich in einer Arbeit über Bodenfunde aus Frankfurt an der Oder wurden etliche Kacheln, und zwar nur solche, die dort Parallelen finden, behandelt, allerdings mit z. T. abstruser Interpretation und nicht vollständig dokumentiert[4]. Im folgenden sollen die erhaltenen Öfen im Schloß Schmalkalden, die gewiß nur einen Bruchteil des ehemals vorhandenen Bestandes, aber vielleicht doch dessen beste, und für den gehobenen Standard einigermaßen repräsentative Exemplare darstellen, zusammenfassend behandelt werden.

Eine ausführliche Dokumentation und Diskussion der einzelnen Kacheln bleibt weiterhin als Zukunftsaufgabe. Sie wird dann mit wirklich befriedigenden und weiterführenden Ergebnissen möglich sein, wenn aus Thüringen und Hessen durch Bodenfunde hinreichend umfangreiches Vergleichsmaterial vorhanden sein wird. Insbesondere in den neuen Bundesländern bestehen derzeit gute Aussichten, den bislang völlig unzureichenden Kenntnis- und Forschungsstand erheblich zu verbessern. Als Voraussetzung dafür muß nachdrücklich eine verstärkte Berücksichtigung der neuzeitlichen Bodenfunde im Rahmen der Bodendenkmalpflege gefordert und endlich realisiert werden.

## **Der Ofen auf der Empore der Schloßkapelle** (Taf. 7–9)

Der in den Dimensionen kleinste und vom Kachelaufbau her einfachste Ofen steht in der Südostecke der Fürstenloge der Schloßkapelle, die im März

1590 feierlich eingeweiht wurde und einen der bedeutendsten Sakralbauten der deutschen Renaissance darstellt (Taf. 7–9). Auf relativ schlichten Sockelsteinen ruht ein gußeisener Feuerkasten von 76 cm Tiefe, 46 cm Breite und 82,5 cm Höhe, die Gesamthöhe des Ofens beträgt 204 cm. Der Ofen besteht aus 29 (ehem. 39) Kacheln.

Der Feuerkasten baut sich folgendermaßen auf: Die Halbsäulen an den Ecken zeigen vegetabile Ornamente (vornehmlich Akanthus) im Stil der Renaissance, die Breitseiten als Hauptmotiv der großformatigen Platte oben die Hochzeit zu Kana mit einer Festtafel im Stil der Spätrenaissance nach einem Vorbild von Philipp Soldan aus der Zeit um 1550. Das untere Drittel der Platte ist mit männlichen Porträtmedaillons in Tracht der Zeit um 1600 beiderseits eines Satyrkopfes und einer vegetabilen Ornamentik versehen, die sich vorzüglich dem in der Wilhelmsburg vorherrschenden Stil der Spätrenaissance anpaßt. Demnach ist davon auszugehen, daß die Platte unter Verwendung einer älteren Vorlage bzw. vorhandener Teilmodel ergänzt durch zeitgenössische Details um 1600 gegossen wurde. Nach dem Stilvergleich dürfte es sich um ein Model des in der Wilhelmsburg maßgeblich tätigen Künstlers Wilhelm Vernukken handeln, das nach Lehnemann (wie Anm. 3, 1984, 20) um 1605 entstand. Wenn dies zutrifft, könnte der Ofen zur o.g. Lieferung von 1613 gehören.

An den Schmalseiten ist die Kreuzigung (Neues Testament) dem Motiv des Moses mit der ehernen Schlange (Altes Testament) gegenübergestellt (Taf. 7), eine typisch protestantische programmatische, antithetische Bildkomposition, die auf die Heilserwartung durch den wahren christlichen Glauben hinweist, und diese in eine alttestamentarische Tradition stellt.

Der Kachelaufsatz ist ohne besonders ausgeprägtes überleitendes Gesims (das aber durchaus ursprünglich vorhanden gewesen sein kann und später verloren gegangen sein mag), nur durch eine flache Platte vom Unterbau abgesetzt (Taf. 7, 8, 9). Es besteht aus einer unteren Reihe annähernd quadratischer Blattkacheln, einem Gesims, einem rudimentären turmartigen Aufsatz aus großformatigen Blattkacheln und einem weiteren Gesims; eine Bekrönung fehlt. Die Kacheln besitzen einen hellen Scherben und sind schwarzbraun glasiert, die Bleiglasur ist dick aufgetragen und wirkt körnig, sie beeinflußt das Erscheinungsbild der Kacheln wenig vorteilhaft. Diese Glasur ist zeit- und regionaltypisch und weist nicht etwa das Unvermögen der Töpfer aus, sondern eine bewußte, gezielte Angleichung an den eisernen Unterbau, allerdings auf Kosten der Feinheiten des Reliefs. Die Herstellung einer schwarzen Glasur beherrschten die Töpfer der Renaissance nicht, es handelt sich durchweg um dem Farbton Schwarz angenäherte Braun- und Grüntöne.

Die untere Reihe ist aus acht, ursprünglich wahrscheinlich neun Blattkacheln im Format 18,5 x 20,5 cm zusammengesetzt (Taf. 7–9). Für die Ecken wurden z. T. halbierte Eckkacheln aus der gleichen Serie gefertigt und am Schnittwinkel auffallend grob mit einer eindruckverzierten Leiste versehen. Letztere kommt an den Kanten auch als Applikation auf zwei an die Ecken gesetzten ganzen Kacheln vor, deren Stoßfuge damit kaschiert wird. Der Kachelrahmen im Stil der Hochrenaissance zeigt einen flachen Bogen, getragen von zwei bärtigen Hermenpilastern, deren Arme verschränkt sind; der Übergang zwischen Gestalt und Pilaster wird mit einem Schurz gebildet aus Akanthusformen bedeckt. Die Bogenfüllung besteht aus einem fortlaufenden

vegetabilen Band, der Sockel besitzt eine Buckelquaderung. In den Zwickeln sitzen Dreiblattformen in Gestalt von Akanthus und zentralem Punkt. Nach unten wird das Bildfeld von einem brüstungsähnlichen Motiv abgeschlossen, der äußere Rahmen aus Wulst und zwei Leisten ist vergleichsweise breit und z. T. wenig sorgfältig ausgeprägt.

Das Hauptmotiv bilden sitzende musizierende Frauen in weit fließender, stoffreicher antikisierender Gewandung in einem etwas ungeschickt dargestellten, zentralperspektivisch angeschnittenen Raum mit Bogenstellung und Mobiliar (wohl einem Kachelofen) bzw. neben einem nur angedeuteten Baum (?) als pars pro toto für einen Garten bzw. eine Landschaft (Taf. 8, 9). Erhalten sind folgende Motive: Frauengestalt mit Querflöte (dreimal), Frauengestalt mit Posaune (dreimal) und Frauengestalt mit Gambe (zweimal, ursprünglich wohl dreimal, stattdessen nicht zugehöriges Fragment eingebaut).

Offensichtlich handelt es sich um Ausschnitte nicht einer Serie der Musik, sondern der neun Musen. Eine nach Vorlage von Philipp Galle durch Marten de Vos gestochene und in Kacheln plastisch umgesetzte, insbesondere nördlich des Mains verbreitete Serie der Neun Musen aus der Zeit um 1600 wurde von Ingeborg Unger anhand Kölner Museumsbestände[5] herausgearbeitet. Zwar sind die Schmalkaldener Kacheln wesentlich einfacher ausgeführt und einer anderen Vorlage entlehnt, jedoch ermöglichen sie die Identifizierung der Motive. Demnach dürfte die flötenspielende Frau als Euterpe, die Muse der vom Flötenspiel begleiteten lyrischen Poesie anzusehen sein, die auch mit dem ebenfalls vertretenen Instrument Posaune dargestellt wird. Die Dame mit Tenorgambe wird als Urania, die Muse der Astronomie, zu deuten sein.

Exakte Entsprechungen des Hauptmotives der Schmalkaldener Musenserie sowie dort fehlende weitere Musen, allerdings mit abweichenden manieristischen Rahmen, werden vor allem in süddeutschen und schweizer Museen aufbewahrt[6]. Strauss spricht die Kacheln als Schweizer Gruppe mit Verbreitung in Süddeutschland an. Dies ist m.E. noch abschließend zu klären, denn der Aufbewahrungsplatz in großen Museen wie dem Schweizerischen Landesmuseum in Zürich und dem Bayerischen Nationalmuseum in München ist ohne weiterführende, gesicherte Angaben zu Provenienz wenig verläßlich. Im Gegenteil führt die Herkunft der Münchener Kacheln von einem Augsburger Hafner, dessen Familie aus Bayreuth zugewandert war in eine von Schmalkalden nicht allzuweit entfernte Region. Mutmaßlich läßt sich die Serie noch weiter verfolgen. Die Verbreitung schwerpunktmäßig im Gebiet südlich des Mains ist m.W. jedoch plausibel.

Falls der Ofen in der vorliegenden Gestalt annähernd vollständig und ursprünglich ist, wurde die Serie der neun Musen nur mit drei von neun Gestalten repräsentiert. Da für die Reihe neun Kacheln verwendet wurden, ist ein Zufall unwahrscheinlich. Mutmaßlich wurden die Motive speziell für den Standort in der Kirche ausgewählt. Weniger wahrscheinlich ist die Annahme, daß die Werkstatt nur über drei verschiedene Modeln verfügte und deshalb die Serie bereits zur Erbauungszeit des Ofens nicht komplett war. Stilistisch ist die Entstehungszeit der Modeln für die Kacheln m.E. in das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts oder das frühe 17. Jahrhundert einzuordnen.

Die Musen, insbesondere solche der Musik bzw. mit Musikinstrumenten als Attribut, eignen sich programmatisch hervorragend für die Fürstenloge der Kapelle, in der festliche Gottesdienste mit musikalischer Begleitung stattfan-

den. Die Bedeutung der Kirchenmusik war nicht zuletzt an den protestantischen Höfen erheblich. Gleichwohl hätte man angesichts des Standortes in der Kapelle eher oder zumindest auch im engeren Sinne christliche Darstellungen erwartet.

Über der zuletzt genannten Reihe folgt ein Gesims aus acht Kacheln bestehend aus einer schmalen, gerade durchlaufenden Arabeskenranke und einem großflächigen, gewulsteten, vorkragenden Band aus Akanthusblättern. An den Ecken sind, wie üblich, großformatige (stabilisierende) Eckgesimse von 21,5 cm Kantenlänge und 11 cm Höhe eingebaut, während die Zwischenstücke z. T. auffallend kleinformatig sind.

Der nur (noch?) entfernt turmartig wirkende Aufsatz ist um eine Kachelbreite schmaler als die untere Reihe und weicht stilistisch sowie im Format deutlich ab. Er wird aus drei großen Kacheln von 41 cm Höhe und 30 cm Breite zuzüglich vier Eckkacheln (39 x 6 cm) gebildet (Taf. 7, 8); die Rückseite des Ofens ist lediglich schamottiert. Die zuletztgenannten Eckkacheln bestehen aus fast vollplastischen kannelierten Balustern mit korinthischem Kapitell, die auf ein Postament von Groteskenmasken gesetzt sind. Die großen Blattkacheln besitzen einen breiten Rahmen im Stil der Spätrenaissance. Zwei Putten auf einem löwenkopfbesetzten Postament mit tänzelnd vorgestelltem Spielbein tragen mit betonter Leichtigkeit auf Kopf und emporgehobenen Händen einen schwer wirkenden Segmentbogen. Zwischen einem mittigen Puttenkopf mit Engelsflügeln und Rollwerk sitzen in den Zwickeln Knicklaute spielende nackte Putten (Genien).

Das Zentralmotiv bildet unter einer perspektivisch verkürzten Muschel die Allegorie der christlichen Nächstenliebe in Gestalt einer erwachsenen Frau in weitem, faltenreichen, antikisierenden Gewand, auf ihrem linken Arm ein sie umarmender Säugling, rechts ein größeres Kleinkind, das ihm einen Apfel reicht. Die Unterschrift CHARITAS steht in einem schmalen Feld unter ihren nackten Füßen, während eine dafür prädestiniert erscheinende große, von Rollwerk gerahmte Kartusche frei bleibt.

Fragmente eines ähnlichen Rahmens, vor allem aber das gleiche Zentralmotiv in anderem Rahmen, findet sich im Werkstattbruch der Renaissancetöpferei des Caspar Muller in Hannoversch Münden (1606-1617, unpubliziert). Dort sind aus der gleichen Serie der Kardinaltugenden weitere Motive in Bruchstücken belegt.

Auch die Kacheln mit der Caritas als Allegorie der Nächstenliebe, die den Fürsten und seine Familie bzw. den engsten Hof in dem lebensbejahenden fröhlich wirkenden antikisierenden Rahmenwerk über die Mutterliebe an die grundlegenden Pflichten des Christenmenschen erinnern, dürften bewußt für den Aufstellungsort in der Kapelle gewählt worden sein. Man stellte, treffen diese Überlegungen zu, den programmatischen Inhalt des Bildes über die äußere Form, denn es handelt sich um Serienausschnitte verschiedener Herkunft und abweichender stilistischer Gestaltung, die hier nicht ganz harmonisch zusammengefügt wurden.

Die etwas provinzielle Note gerade dieses, allerdings nach dem Aufstellungsorte etwas privateren und kleinen Ofens spricht dafür, daß man die Kacheln nicht aus Kassel oder einem größeren Produktionszentrum, möglicherweise sogar über die Frankfurter Messe bezog, sondern wahrscheinlich von lokalen Handwerkern. Das Repertoire der mutmaßlich ortsansässigen

Töpfer war, treffen diese Überlegungen zu, die übrigens durch weitere zu ergänzen sind (s. u.), allem Anschein nach begrenzt und konnte den Bedürfnissen fürstlicher Repräsentation nicht in gleichem Maße gerecht werden, wie die für den Bau von Schloß Wilhelmsburg eigens angeworbenen auswärtigen Baumeister, Handwerker und Künstler es vermochten.

Das obere Gesims des Ofens besteht aus acht Gesimskacheln, die aus alternierendem Akanthus und heraldischer Lilie bestehen, unten abgeschlossen durch ein mißverstandenes oder stilisiert abgewandeltes kymaartiges Ornament. Die großen Eckgesimse messen 21,5 x 11 cm (Höhe), dazwischen sind sich z. T. kleine Fragmente als Füllelemente eingefügt. Gleichartige bzw. ähnliche Gesimse fanden sich in der Renaissancetöpferei des aus dem thüringischen Heiligenstadt stammenden Caspar Muller in Hannoversch Münden, aber auch an anderen Orten in Hessen und angrenzenden Regionen. Beim derzeitigen Kenntnisstand erscheint eine Auflistung und nähere Analyse noch verfrüht und letztlich nicht allzu ergiebig.

### Der Ofen aus dem Zwischengeschoß im Südflügel, später aufgebaut im kursächsischen Gemach, heute in der Hofstube (Taf. 10–20)

Ein weiterer Aufsatzofen (heute in der großen Halle mit der Ofenplattensammlung aufgestellt) befand sich ursprünglich im Zwischengeschoß des Schlosses Wilhelmsburg. Er wurde nachweislich in neuerer Zeit mehrfach umgesetzt, zuletzt im keramischen Aufsatz an der Längsseite um eine schmale Blattkachel (aus der ehemaligen Durchreiche) ergänzt und besaß ehemals eine Durchreiche. Im Gesims wurden Fehlstellen mit Gipsabgüssen von den Originalen ergänzt.

Auf einem ädikulaartigen Sandsteinsockel sitzt der gußeiserne Feuerkasten, der vorn das ungewöhnlich vollplastisch ausgeführte, und dadurch optisch hervorgehobene landgräflich hessische Wappen mit den Initialen Wilhelms IV. in hervorragender künstlerischer Qualität zeigt (Taf. 10–12). Es ist anzunehmen, daß hier die Auftragsarbeit eines begabten Formschneiders vorliegt, die häufiger an Öfen in offiziellen Räumen der Herrschaft und betont treuer hessischer Untertanen verwendet wurde. Der Feuerkasten besitzt 86 cm Tiefe, 51 cm Breite und ist 67,5 cm hoch. Der Ofen besteht aus 35 Kacheln.

Die beiden seitlichen Platten thematisieren das Ölwunder von Sarepta (Format 86 x 53 x 66 cm). Die großformatige Eisenplatte im Stil des fortgeschrittenen 16. Jahrhunderts ist flächendeckend mit reicher Renaissancearchitektur, Fässern, Krügen und Personen ausgefüllt. Sie darf als hervorragendes, einheitlich komponiertes Erzeugnis der seinerzeit führenden hessischen Hütten des Klosters Haina angesehen werden. Zumindest diese Platte zeigt keinen ohne weiteres erkennbaren engeren inhaltlichen Zusammenhang mit dem keramischen Oberofen. An den Ecken stehen Halbsäulen mit arabeskenartigem Blumenornament.

Darüber folgt der Kachelaufbau in nahezu gleicher Größe (85 x 51 x 66 cm) wie der Unterbau. Ein unteres Gesims ist nicht vorhanden oder erhalten, weiterhin fehlen Eckkacheln. Etwas abweichend von dem vor etwa zwei Jahrzehnten präsentierten Zustand mit drei Reihen von Blattkacheln (Huth 1975, Taf. 86, 87) entschloß man sich bei dem 1986 erfolgten Neuaufbau zu einer leicht veränderten Anordnung des Aufbaus insgesamt, der somit der

älteren Fassung nähersteht, und auch zu einer neuen Verteilung der Einzelkacheln.

Auffallenderweise wurden große Blattkacheln in drei und schmale Blattkacheln (Leistenkacheln) in zwei verschiedenen Formaten verwendet. Da diese sich technisch, stilistisch und thematisch problemlos zu einem harmonischen Aufbau zusammenfügen, liegt die Annahme nahe, daß die Kombination grundsätzlich eine ursprüngliche ist. Allerdings ist in diesem Falle auch die nachträgliche Kombination ehemals in verschiedenen Öfen verbauter Kacheln möglich.

Die Stirnseite enthält in der unteren Reihe zwei große Blattkacheln, darüber zwei mittlere (Medaillon-) und eine schmale Blattkachel, oben eine große und zwei schmale Blattkacheln (Leistenkacheln). Aus dieser Anordnung ergeben sich für die Langseiten vier Kacheln je Reihe, wobei die mittlere schmaler ist. Denkbar erscheint auch eine Anordnung der weniger hohen Formate oben oder unten, wobei die beiden Medaillonkacheln mutmaßlich als Blickfang an der Stirnseite dienten.

Bei näherer Betrachtung lassen sich sechs verschiedene Rahmen und ebenso viele Formate unterscheiden, die jedoch aufgrund weitgehender stilistischer Ähnlichkeiten und der überwiegend feststellbaren thematischen Zusammengehörigkeit als Ensemble betrachtet werden können. In besonderem Maße gilt dies für die Fürstendarstellungen.

Abgesehen von den Leistenkacheln besitzen zudem alle Exemplare Puttenköpfe mit Engelsflügeln als Zwickelfüllung. Beachtenswert ist in diesem Zusammenhang auch die Feststellung, daß der auf einer Medaillonkachel vorkommende Prinz Philipp von Oranien (1554–1618) das abgeschnittene Brustbild des auf einer großen Blattkachel dargestellten Halbbildnisses aus der gleichen Form ist (Taf. 16). Mehr als nur ein Zufall wird es weiterhin sein, daß die einzige andere Medaillonkachel Kaiser Rudolf II. von Habsburg (1576–1611) zeigt (Taf. 20). Hier könnte der katholische Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation programmatisch dem ältesten Sohn des Prinzen Wilhelm von Oranien als vornehmstem Repräsentanten der calvinistisch-protestantischen Niederlande, der wirtschaftlich und politisch aufstrebenden neuen Macht an der nordwestlichen Peripherie des Reiches, die sich damals politisch verselbständigte gegenübergestellt worden sein.

Die Niederländer können als Haupthandelspartner Hessens in der Renaissance angesehen werden und spielten auch als Vermittler des Manierismus sowie weiterer geistiger und künstlerischer Strömungen eine große Rolle. Diese Entwicklung kulminierte in dem Übertritt des Landgrafen Moritz zum Calvinismus zu Anfang des 17. Jahrhunderts.

Die Medaillonkacheln im quadratischen Format mit 21,5 cm Kantenlänge besitzen neben den vier geflügelten Putten in den Zwickeln einen Akanthuskranz und die den dargestellten identifizierende Beischrift PHILIPPUS PRINS AVRAN bzw. RUDOLF ROM KE (Taf. 16, 20). Die Schreibweise PRINS mit S ist niederländisch, und wohl kaum als Schreibfehler zu deuten, sondern als Indiz für die o. g. intensiven Kontakte. M.E. liegt damit ein Indiz für die Herkunft des Formschneiders aus den Niederlanden vor, der in diesem Falle kaum mit dem Töpfer identisch sein kann.

Alle Fürsten sind in reicher spanischer Hoftracht der Spätrenaissance dargestellt, bezeichnend sind vor allem die reich gefältelte Halskrause und die

Hüte der Männer, die überdies durchweg als Insignien von Reichtum und Würde schwere (goldene) Halsketten tragen.

Die großformatigen Blattkacheln (27 x 22,5 cm) besitzen einen Rahmen mit kindlich wirkenden, muskulösen Hermenpilastern, die einen auf Pfeilern ruhenden Segmentbogen mit dorischem Kyma stützen, in den Zwickeln sitzen geflügelte Puttenköpfe (Taf. 13–19). Seltsam überproportioniert, dadurch aber besonders hervorgehoben, wirken die Halbbildnisse, zumal sie auf einem Podest oder einer Brüstung, am Ende eines perspektivischen Fußbodens, also im Zentrum einer aufwendigen Architektur, eingefügt sind. Dargestellt sind König Jakob VI. von Schottland (1578-1603), Königin Eleonore von Dänemark und Prinz Philipp von Oranien (1554-1618), wobei nur ersterer zweimal vorkommt. Die Umschriften lauten: JAKOB KONING IN SCHOTTLADT, DIE KONIGIN V DENEMAR und PHILIPPUS PRINS AVRAN.

Die im Format kleineren Blattkacheln mit Fürstenbildnissen (26 x 15,5 cm) besitzen einen ähnlichen, etwas vereinfachten Rahmen mit kannelierten Säulen ohne Hermen mit schlichtem Podest bzw. Brüstung (bes. Taf. 17–20). Allem Anschein nach werden hier hochrangige Fürsten dargestellt, die jedoch hierarchisch zumeist unterhalb der erstgenannten Herrscher einzuordnen sind. Es handelt sich um König Christian von Dänemark (1588–1648), Erzherzog Matthias von Österreich, und Kurfürst Friedrich Wilhelm von Sachsen (1591–1601), von denen ersterer und letzterer je dreimal, die anderen nur einmal vorkommen. Vorausgesetzt die Serie stellt nur zeitgenössische Herrscher dar, kann die Fertigung der Model auf die Jahre 1591/92 eingegrenzt werden. Die Beischriften lauten: CHRISTIANUS KON DEN, MATTIAS IN OSTERICH und FRID WILH KVRS.

Etwas aus dem Rahmen fallen motivisch ein Pikenier (Trabant, Soldat mit Spieß, Spießer) und ein Trommler, die zu Soldatenserien nach den niederländischen Kupferstechern Hendrik Goltzius (1568–1617) bzw. Jacob Gheyn II. (1565–1629) gehören (Taf. 14, 15, 17). Schwer zu klären ist, ob sie in diesem Falle als fürstliche Trabanten anzusehen sind, was m.E. die plausibelste Annahme bleibt, oder ob sie möglicherweise hier nachträglich eingebaut wurden; sie werden weiter unten näher beschrieben (vgl. Ofen im Arbeitszimmer des Landgrafen). Zugehörig ist ein mit Inschrift versehenes Ganzbild des Grafen Karl von Mansfeld, eines damals populären in kaiserlichen Diensten stehenden Feldherrn, des Siegers in der Schlacht von Gran 1595 (Türkenkriege).

Ein sekundärer Einbau könnte auch für die schmalen hochrechteckigen Blattkacheln (Leistenkacheln) überlegt werden, jedoch erscheint deren ursprüngliche Zugehörigkeit zum Originalofen sehr wahrscheinlich, da derartige Kacheln als Zwischenstücke vom Format des Ofens her notwendig waren. Die schmalen Blattkacheln, die bei besonders anspruchsvollen Öfen zu vertikalen Reihen (Leisten) angeordnet sein können, werden hier wie bei den anderen Schmalkaldener Öfen, an denen sie vorkommen, als Zwischenstücke verwendet, und zwar ebendort wo der Raum für eine Blattkachel mit voller Breite fehlt. Es kommen insgesamt neun derartige Kacheln vor.

Sechs von ihnen (Format 21 x 9,5 cm) zeigen ein nacktes Kleinkind mit betend emporgestreckten Händen in guter plastischer Ausführung (Taf. 20). Der Rahmen entspricht dem der mittelgroßen Blattkacheln mit Fürstenporträt, nur besteht die in diesem Falle auf die Bogenmitte übergreifende Zwickel-

füllung aus einem volutenartigen floralen Ornament von arabeskenartiger Wirkung.

Drei Leistenkacheln (Format 28 x 11 cm) zeigen einen ähnlichen Rahmen, bei dem der Segmentbogen allerdings mehrzonig perspektivisch hervorgehoben ist und die Zwickelfüllung aus einem Dreiblatt von Disteln besteht (Taf. 17–20). Das Hauptmotiv bildet eine auf der Weltkugel stehende Lukretia in antikisierendem, faltenreichen Gewand, die einen Langdolch gegen ihre Brust hebt.

Lukretia war ein in der Renaissance beliebtes Motiv, sie galt als Sinnbild für die tugendhafte Jungfrau, der ihre Ehre höher galt als ihr Leben. Besonders in protestantischen Kreisen verwendete man dieses Bild gern. Die beiden Leistenkacheln mit der Thematisierung von Glauben und höchster Reinheit und Ehrenhaftigkeit bilden eine sinnvolle Ergänzung zur Serie zeitgenössischer Fürsten und Herrscher, denen sie als Leitbilder gelten sollten, ebenso wie dem gemeinen Volk.

Der obere Abschluß des Ofens besteht aus einem relativ breiten Gesims von neun Kacheln, wobei eine Eckkachel jeweils 27 cm lang und 15 cm hoch ist (Taf. 10–12, 15). Die gerade Fläche nimmt ein rosettengefülltes Flechtband aus alternierenden größeren und kleineren Schlaufen ein, darüber wölbt sich ein Akanthusband.

### **Der Ofen im landgräflich hessischen Gemach** (Taf. 21–25)

Der Ofen neben der Eingangstür in der Ecke des Wohn- und Arbeitszimmers des Landgrafen ist etwas größer und aufwendiger als der eben beschriebene, jedoch vom Kachelaufsatz her eng mit dem im kursächsischen Gemach verwandt. Erwähnenswert erscheint in diesem Kontext, daß im der Überlieferung nach als landgräfliches Schlafzimmer genutzten Nebenraum ein reich verzierter Kamin vorhanden ist. Der Ofen ist in die Ausmalung des Raumes mit der über der Tür angebrachten Jahreszahl 1589 eingebunden. Der Ofen besteht aus 81 Kacheln.

Besonders das Bildprogramm des Unterbaus mit dem auf einem kräftig profilierten Sandsteinsockel stehenden gußeisernen Feuerkasten harmonisiert mit der Groteskenmalerei der Raumdekoration. Die Platten wurden vom Meister der zweiten Kasseler Hofmalerschule, dem aus Kalkar am Niederrhein stammenden, in Flandern ausgebildeten Wilhelm Vernukken entworfen, sie tragen sein Signum und auf der Stirnseite die Jahreszahl 1585 (Taf. 21a, Kartusche im unteren Bildfeld). Die große Seitenplatte (97 x 80 cm) ist flächendeckend mit reichem Beschlag- und Rollwerk verziert, in das Putten eingefügt sind und dessen tempelartiges Rahmenwerk von Hermenpilastern getragen wird. Den Mittelpunkt bildet eine Tafel mit der in antikisierender Manier dargestellten Geschichte von Loth und seinen Töchtern, im Hintergrund die Stadtsilhouette von Sodom. Die Stirnplatte (60 x 80 cm) zeigt das landgräflich hessische Wappen. An den Vorderecken sind zwei fast vollplastische Säulen mit Hermenpilastern und reichem Roll- und Beschlagwerk sowie Diamantquadern eingefügt. Der eiserne Feuerkasten ist somit ein seltenes, stilistisch einheitliches Werk von hoher künstlerischer Qualität.

Darüber erhebt sich ein 1,20 m hoher dreigeschossiger Kachelaufsatz, wobei die beiden unteren Reihen eine den Architekturcharakter des Ofens stark

betonende torartige Öffnung besitzen (Taf. 21, 25). Die Kachelreihen sind lediglich zweimal um eine Sockelbreite gegenüber dem Feuerkasten zurückgesetzt (Breite am Sockel 56 bzw. 50 cm sowie 48 bzw. 43 cm). Insgesamt wurden drei etwas abweichende Rahmen für drei im Format verschiedene Blattkacheltypen von zwei oder drei Serien verwendet. Hinzu kommen zwei unterschiedliche schmale Blattkacheln, eine Leistenkachel, zwei Typen von Gesimsen und eine Bekrönung, Eckkacheln fehlen. An diesem Ofen sind Kacheln mit soldatischen Darstellungen mit solchen der Zehn Gebote kombiniert, hinzu treten solche der Musen und als Zwischenstücke Judith mit dem Haupt des Holofernes und eine Blumenvase als Lebensbaummotiv.

In der unteren Reihe dominieren Blattkacheln aus einer Bibelserie sowie in der Durchreiche aus einer Allegorienfolge (Taf. 22–24). In der Bibelserie werden die Zehn Gebote mit Geschichten aus dem Alten Testament erläutert. Kain erschlägt seinen Bruder Abel dient als Illustration zum fünften Gebot „Du sollst nicht töten" und wird durch die am oberen linken Bildrand sichtbare Schrifttafel mit: V GBO eingeordnet (Taf. 22, 23). Die Anbetung des Goldenen Kalbes durch das Volk Israel weist auf die Einhaltung des ersten Gebotes hin „Du sollst keinen anderen Gott haben neben mir", zugehörig ist die Tafel I GBO (Taf. 23, 24).

Der auf einem Balkon stehende harfespielende König David, der um die schöne, jedoch mit einem anderen Manne verheiratete Bathseba wirbt, illustriert in der Renaissance oft das sechste Gebot „Du sollst nicht ehebrechen" und weist dazu die Schrifttafel VI GBO 1603 auf (Taf. 24). Dargestellt ist Bathseba im Bade (dargestellt als Renaissancebrunnen) in reizvoller entblöster Pose mit Schamtuch und Schmuck in Begleitung einer Dienerin. König David blickt von einer reichen italienischen, mehrgeschossigen Palastarchitektur, die etwas naiv ausgeführt ist, auf sie herab. Ein zugehöriges Model ist aus Bad Hersfeld bekannt, heute befindet es sich im Universitätsmuseum Marburg[7].

Diese Serie ist offenbar nicht vollständig und man wird sich fragen dürfen, ob sie ursprünglich am Ofen im Gemach des Landgrafen eingemauert war, oder erst sekundär dort verwendet wurde. Für den ursprünglichen Einbau könnte die Beobachtung sprechen, daß die Kacheln mit dem Brudermord Kains und dem Goldenen Kalb je dreimal vorkommen, was weniger plausibel erschiene, wenn einstmals das gesamte Programm vorhanden war. David und Bathseba sind nur durch ein Exemplar vertreten. Die Datierung 1603 weist eindeutig auf einen späteren Zeitpunkt als der gußeiserne Unterbau mit 1590. Auch in diesem Falle könnte an die Lieferung von 1613 gedacht werden.

Die Serie der Zehn Gebote zeichnet sich durch einen perspektivischen, besonders reich ausgeführten Ädikularahmen aus. Er erinnert insgesamt recht stark an die Rahmen der Fürsten- und Soldatenserie, unterscheidet sich von dieser jedoch durch die Verstärkung der Architektur, insbesondere der kannelierten Säulen und des mehrzonig verzierten Segmentbogens, dessen Zwickel wiederum geflügelte Putten enthalten. Die szenischen Darstellungen in antikisierender Gestaltung sind gedrängt und durchaus gekonnt ausgeführt. Sie erinnern an die von Ingeborg Unger (1988, 143–178) aus Kölner Beständen herausgearbeitete, z. T. 1572 datierte Bibelserie, aber auch an die „Reformationskacheln" aus dem zweiten und dritten Viertel des 16. Jahrhunderts. Sie unterscheiden sich in Details jedoch von beiden, wobei sie ersterer deutlich näher stehen.

Weiterhin sind, leider an für die bildliche Dokumentation unzugänglicher Stelle auf der Rückseite und der Durchreiche des Ofens, neun Blattkacheln einer Serie der neun Musen nach von Philipp Galle nach Marten de Vos gestochenen Vorlagen wohl des letzten Viertels des 16. Jahrhunderts zu nennen (vgl. Unger 1988, 200–213). Sie weichen nur geringfügig in dem etwas kleineren Format (27,5 x 18,5 cm verglichen mit 29,5 x 17 cm) von den Kölner Exemplaren in mittelbreiter Ausführung ab. Die Schmalkaldener Kacheln dürften demnach auf etwas jüngere Sekundärabformungen der Model zurückzuführen sein. Bezeichnend ist der breite, zentralperspektivische, dreistufige Ädikularahmen aus Pfeilern und vorgeblendeten kannelierten Säulen mit korinthischem bzw. Kompositkapitell. Die Archivolte ist dreizonig ornamentiert, darunter folgt ein Tonnengewölbe mit Kassettendecke, in den Zwickeln geflügelte Puttenköpfe. Der Fußboden besteht wiederum aus quadratischen Platten mit runder Vertiefung in der Mitte. Die Musen sind durchweg in langen, fließenden bzw. faltenreichen, aber dennoch körperbetonten antikisierenden Gewändern, barfüßig dargestellt.

In fünf Exemplaren belegt ist Cleio, die Muse der Geschichtsschreibung, stehend in Frontalansicht mit belehrend erhobener Rechter und Schriftrolle in der Linken. In zwei Beispielen erhalten ist Melopmene, die Muse des Gesanges und der Tragödie, dargestellt als sitzende Figur in sinnend-melancholischer Haltung . Auffallend sind die langen Zöpfe, ihr Attribut ist ein langes auf den Boden gestelltes Blasinstrument, wahrscheinlich ein Baßpommer, den sie mit der Linken hält. Mit ebenfalls zwei Kacheln ist eine sitzende Dame mit Kopftuch vertreten, die eine Tenorgambe spielt. Es handelt sich um Urania, die Muse der Astronomie. Offensichtlich ist die Serie in Schmalkalden nicht vollständig vertreten. Der Umstand, daß die Einzelmotive jeweils mehrfach vorkommen, könnte dafür sprechen, daß dieses keine Folge sekundärer Selektion ist. Noch weniger Sicherheit ist bei der Beantwortung der Frage zu gewinnen, ob die Musenserie ursprünglich zum Ofen im Arbeitszimmer des Landgrafen gehörte, wenngleich die Musen zu Zwecken der Inspiration wie des Fleißes dort wohl plaziert sind.

Als schmale Blattkachel mit dem gleichen Rahmen wie die Lukrezia des Ofens in der Hofstube tritt an diesem Ofen elfmal Judith mit dem Haupt des Holofernes auf (Format 10,5 x 30 cm). Sie steht auf einer Kugel, die auf dem Plattenboden etwas deplaziert wirkt, mit nackten Füßen, in ein faltenreiches antikisierendes Gewand gekleidet, mit langem, welligem Haar und haubenartigem Kopfputz (Taf. 22, 23). Das Gesicht ist triumphierend frontal dem Betrachter zugewendet, in ihrer Rechten trägt sie am Schopf den abgeschlagenen Kopf des feindlichen Feldherrn Holofernes, in ihrer Linken das geschulterte blanke Schwert, mit dem der Überlieferung zufolge die Tat vollbracht wurde. Diese Kachel ist durchaus denkbar als Bindeglied zur Bibelserie, ebenso zu den Musen, vor allem jedoch paßt sie sowohl vom Rahmen her als auch thematisch hervorragend zur Serie der Soldaten.

Weiterhin kommt in zwei Exemplaren noch eine Leistenkachel mit antikisierender Balustervase und reichem Blumenstrauß (Nelken?, usw.) vor (Taf. 24). Sie ist vom Format her etwas kleiner und dürfte nach der Gleichartigkeit des Rahmens der Musenserie zuzuordnen sein. Abgesehen von den Gesimsen bilden vier flache Leistenkacheln (ohne Zarge) in Gestalt von bärtigen Hermenpilastern (Format 27,5 x 16,5 cm; Taf. 25) das einzige architektonische

Gliederungselement. Ihr Unterleib geht in ein löwenkopfbesetztes manieristisches Groteskenornament und einen kannelierten Pilaster über und endet in einer Raubtierklaue. Man könnte sich sehr wohl vorstellen, daß derartige Wächterfiguren ursprünglich auch am unteren Architraph angebracht waren.

Die auffallend schlichten Gesimse am Übergang zwischen Feuerkasten und Kachelaufsatz und zwischen erster und zweiter Kachelreihe finden so gut wie keine Entsprechungen in archäologischen Funden aus der Zeit um 1600. Sie könnten demnach im 18. oder 19. Jahrhundert eingefügt worden sein, um ältere, reicher ausgeprägte aber schadhafte Gesimse zu ersetzen. Eine Ecke mit Muschelornament, die vor Jahrzehnten im mittleren Gesims eingefügt war, entspricht eher den dekorativen Prinzipien der Hoch- und Spätrenaissance (vgl. Huth 1975, Taf. 99,2) und könnte sehr wohl zur ursprünglichen Disposition gehören. Allerdings ist es durchaus nicht auszuschließen, daß ungewöhnlich einfache Gesimse eine Angleichung an die bei Eisenöfen der Renaissance gängigen Gliederungsprinzipien erreichen sollten (s.o.).

Die obere Reihe besteht aus 4 + 2 x 4 + 2 (Rückseite) Blattkacheln, wobei wie an den Schauseiten der mittleren Reihe die Exemplare der zeitgenössischen „Soldaten- und Heerführerserie" dominieren (Taf. 22, 25). Die Serie ist in zwei verschiedenen Formaten ausgeführt, die sich lediglich im Rahmen geringfügig unterscheiden. Die breite Blattkachel (Format 30,5 x 21, 5 cm) zeigt ranghohe Fürsten und Heerführer: Erzherzog Matthias von Österreich und Graf Karl von Mansfeld, den Sieger der Schlacht bei Gran (Türkenkriege) im Jahre 1595 mit den Beischriften GRAF CARL IN MANSFELDT und MATTHIAS IN OSTERICH (Taf. 25).

Eine zentralperspektivische Bogenstellung mit dreifach gestuften Pfeilern und vorgeblendeten kannelierten Säulen auf diamantquaderbesetztem Postament und dreizonig verzierter Archivolte, flankiert von geflügelten Puttenköpfen bildet den Rahmen. Über einem Fußboden mit rechteckigen Platten stehen die Heerführer, wobei ihr vornehmstes Tätigkeitsfeld, die Schlacht im offenen Felde, etwas unvermittelt durch eine unebene, leicht hügelige Geländeoberfläche angedeutet ist, die in ihrer starken Stilisierung in seltsamem Gegensatz zur Detailfreude am Architekturrahmen steht. Die Vernachlässigung komplexer Hintergrunddarstellungen gegenüber dem Rahmen und Hauptmotiv bildet jedoch allgemein ein Charakteristikum der Ofenkacheln, der Keramik und der volkstümlichen Kunst überhaupt.

Matthias von Österreich ist langsam voranschreitend dargestellt, er trägt weich fallende Kniebundhosen, darüber einen Harnisch mit Gänsebauch, wobei eine wallende Schärpe und ein Degen auf seinen militärischen Rang hinweisen. Kurfürst Georg Wilhelm von Sachsen zeigt abgesehen vom Degen keinerlei soldatische Attribute, sondern höfische Kleidung der Spätrenaissance mit schweren (Gold-)Halsketten als einzigem auffallenden Attribut höherer Würden (Taf. 24). Er hält in seiner Linken einen Handschuh und ist angetan mit einem kurzen Umhang (Schaube) und einer spanischen Halskrause („Mühlradkragen"), wie alle dargestellten Personen dieser Serie. Karl von Mansfeld trägt vollen Harnisch; der Helm mit hochgeklapptem Visier, Degen, Schärpe und Feldherrenstab heben seinen hohen militärischen Rang hervor (Taf. 25).

Der Mansfelder kommt völlig gleichartig dreimal auch in der schmaleren Ausfertigung vor (Format 16 x 26,5 cm). Der Rahmen entspricht weitgehend

der breiteren Ausführung, mit dem Unterschied, daß Pfeiler und Archivolte nur zweistufig sind und bei letzterer ein Eierstab stark hervortritt, während der zentralperspektivische Fußboden fehlt. Mit dieser Rahmengestaltung und in Hinblick auf Stil und Thematik zeigt sich eine enge Verwandtschaft, wenn nicht Zusammengehörigkeit der Soldaten- mit der Fürstenserie des Ofens aus dem kursächsischen Gemach. Außer dem Grafen von Mansfeld zeigen die übrigen acht der insgesamt elf Kacheln dieser Serie König Heinrich IV. von Frankreich (einmal), Kurfürst Georg Wilhelm von Sachsen (einmal), einen Fahnenträger (einmal), einen Musketier (zweimal) und einen Piquenier (dreimal).

König Heinrich IV. (1589–1610) ist in reicher Hofkleidung nach links schreitend dargestellt, in der Linken ein Szepter, die Rechte am Degenknauf, die Beischrift lautet: HEINR KON IN FRANKR (Taf. 25). Kurfürst Georg Wilhelm von Sachsen ist ebenfalls in reicher spanischer Hoftracht mit kurzem Mantel dargestellt, die Beischrift ist: GEOR WILH KVSAC HSEN (Taf. 24).

Der durch eine Beischrift in Kniehöhe zusätzlich gekennzeichnete Fähnrich (beiderseits der Fußpartie die Inschrift FEN RICH) hält seine sehr große Fahne halb eingerollt auf dem Rücken. Er trägt einen Brustharnisch und einen aufwendigen Helm, im übrigen wie die anderen beschriebenen Personen Kniebundhosen und Degen (Taf. 24). Schwerer auch im Schenkelbereich und an den Armen gepanzert sowie mit spanischem Helm versehen, ist der Piquenier, der ebenfalls mit einem Degen ausgerüstet ist und in Kniehöhe durch die Beischrift TRABANT gekennzeichnet ist (Taf. 22). Ungepanzert, aber schwer mit Pulversack, Pulverhorn, Kugeln und Schnüren, Muskete und Auflegestock, zusätzlich mit Degen beladen ist der Musketier, bei dem eine Beischrift fehlt (Taf. 22).

Den oberen Abschluß des Ofens bilden neun zusammengesetzte Gesimskacheln mit Eierstab (unten) und Akanthus (oben), als Bekrönung dient ein triglyphenartiges, schmales Band.

### **Der Ofen im Speisesaal** (Taf. 26–32)

Im Tafelgemach (Speisesaal) der Wilhelmsburg steht ein großer Aufsatzofen, der insbesondere durch seinen Doppelturmaufsatz aus dem Rahmen fällt (Taf. 26). Er ruht auf einem reich ausgeführten Sockelstein, an der Rückseite ist eine Wandvorlage eingebaut, die den Stand stabilisiert und anzeigt, daß auch hier ein Hinterlader vorliegt. Der gußeiserne Feuerkasten zeigt an der Stirnseite wiederum das landgräflich hessische Wappen in besonders aufwendiger Ausgestaltung in einem Roll- und Beschlagwerkrahmen mit den Initialen und darunter einer Schrifttafel mit vollem Namenszug des Landgrafen Wilhelm sowie der Jahreszahl 1584. Der Bezug zum Fürstenhause wird auch auf den Seitenplatten durch die Wappenschilder mit dem gekrönten dreischwänzigen Löwen (Hessen/Thüringen) und die drei liegenden Hirschgeweihe der Grafschaft Württemberg als Wappen der landgräflichen Gemahlin hergestellt. Zwei kannelierte Pilaster mit hohem beschlagwerkverzierten Postament und korinthischem Kapitell umrahmen das dreiteilige Zentralmotiv.

Das Abrahamsopfer und die Anbetung der ehernen Schlange als – besonders aus protestantischer Sicht – Schlüsselgeschichten des Alten Testamentes, werden der Kreuzigung mit der daraus resultierenden Heilserwartung gegenübergestellt. Abraham ist in zeitgenössischer orientalischer, die anderen Figuren

sind in historisierender bzw. antikisierender Tracht dargestellt. Die vorliegende Motivkombination ist ebenfalls von Kacheln aus Serien der Reformationsöfen bekannt[8], war im 16. Jahrhundert mithin beliebt und verbreitet. Wie bei den anderen Öfen auch ist jedoch keine enge und unmittelbare thematische Übereinstimmung zwischen den Sujets auf dem gußeisernen Feuerkasten und dem Kachelaufsatz herzustellen, sieht man von allgemeineren Überlegungen ab, die fast immer Verknüpfungen ermöglichen.

Der Oberbau wird durch ein schlichtes Gesims aus Wulst und Kanten vom Feuerkasten abgesetzt und zwar in zwei rechteckigen Aufbauten aus jeweils zwei Blatt- bzw. Medaillonkacheln und einer Leistenkachel an der Breit- sowie je einer Kachel beider Typen an den Schmalseiten (Taf. 26–31). Der Ofen besteht aus 76 Kacheln. Die Medaillonkacheln (Format 21,5 x 21,5 cm) entsprechen einem weit verbreiteten Typ mit Akanthus als Spiegelrand, relativ ungewöhnlich sind die geflügelten Puttenköpfe in den Zwickeln. Letztere stellen motivisch eine Verbindung zur Fürsten- und zur Soldatenserie her, wobei Medaillonkacheln wie die im Tafelgemach auch am Ofen des kursächsischen Gemaches vertreten sind und zwar mit der Darstellung von Kaiser Rudolf II. (Taf. 28). Zusätzlich wurde das Halbbild des Prinzen von Oranien im letztgenannten Ofen für den vorliegenden Ofen abgeschnitten und als Brustbild verwendet (Taf. 27). Ebenso ging man vor für die Kachel mit Kurfürst Friedrich Wilhelm von Sachsen (Taf. 27).

Während diese Kacheln nur je einmal vorkommen, ist eine Medaillonkachel mit Christusporträt zweimal vertreten (Taf. 31). Letztere ist weiträumig für die Zeit vom zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts an belegt[9], wobei ihr Vorkommen um 1590/1610 als aufschlußreich für die – in diesem Kontext ungewöhnlich lange – Laufzeit eines beliebten und hervorragend ausgeführten Kacheltyps bezeichnet werden kann. Ihr isoliertes Auftreten in einem Ofen mit Fürstenporträts erscheint zunächst aus moderner Sicht etwas unmotiviert, jedoch käme ein Einbau als bewußt gewählter Hinweis auf die christliche Legitimation der Herrschaft der dargestellten Fürsten sehr wohl in Betracht. In diesem Falle überrascht der Einbau an schwer einsehbarer Stelle in der Durchreiche, der m. E. eher sekundär ist, wofür auch die Verwendung einer ganz andersartigen, vereinzelten, fragmentierten Gesimskachel wohl des 19. Jahrhunderts unmittelbar darunter sprechen könnte (Taf. 31).

Ohne jeden Zweifel vom Zentralmotiv her der oben genannten Fürstenserie zugehörig sind die vom Ofen im kursächsischen Gemach durchweg bereits bekannten mittelformatigen Blattkacheln (Format 20,5 x 18,5 cm) mit den Büsten des Erzherzogs Matthias von Österreich (einmal) und des Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Sachsen (zweimal; Taf. 26, 27).

Hingegen wirkt die im Ofen des Landgrafengemachs bereits vertretene Muse Cleio der Geschichtsschreibung stilistisch und thematisch an dieser Stelle eher deplaziert (Taf. 30). Ähnliche Rahmen mit gedrehten Säulen treten in Hessen und angrenzenden Gebieten im letzten Drittel des 16. und im frühen 17. Jahrhundert auf. M.E. handelt es sich wiederum um ein Versatzstück aus einem anderen Ofen, zu dem auch die bezeichnenderweise an versteckter Stelle eingebauten Exemplare aus dem Landgrafengemach gehören könnten. Allenfalls wäre eine Verbindung im Sinne der Legitimation von Herrschaft durch Tradition und Familiengeschichte herzustellen, die jedoch im vorliegenden Falle etwas konstruiert erscheint.

Die von den beiden genannten Öfen ebenfalls bereits bekannten schmalen Blattkacheln mit Putto in Adorantenhaltung (zweimal) und Blumenvase (viermal) sind aufgrund ihrer Funktion eher als ursprüngliche Bestandteile denkbar (Taf. 30, 31).

Über der beschriebenen Reihe aus zehn Blatt- und sechs Leistenkacheln folgt ein reich verziertes, kräftiges Gesims. Es besteht aus sechs Kacheln mit Akanthus und rosettengefülltem Flechtband (Format 25,5 x 14,5 cm) und stimmt exakt überein mit den modelgleichen Gesimsen der Öfen aus dem kursächsischen Gemach und dem Riesensaal (Taf. 26–28) im Schloß Schmalkalden.

Darüber folgt ein im Grundriß etwa der Zahl Acht entsprechender, durch ein Architraph zweigeteilter Doppelturmaufbau aus Tapetenmusterkacheln (Taf. 26, 27, 32, 33). Bei dem Haupttyp wird Beschlagwerk von reichen, fein ausgeführten floralen Formen der Grotesken überwuchert bzw. bildet ersteres den Rahmen für ein Vierblatt aus Akanthus, wobei insgesamt vier Einzelkacheln zusammen ein vollständiges Muster ergeben, wenn die Stücke versetzt angeordnet sind (Taf. 33). Dieser Kacheltyp ist im Werkstattbruch von Hannoversch Münden (1606–1617) vertreten[10], wobei auch das Format mit 22 x 20,5 cm übereinstimmt. Von diesen gebogenen Tapetenmusterkacheln mit Arabesken wurden für den Turmaufbau in Schmalkalden 12 ganze und vier halbierte Exemplare verwendet.

Das obere Architraph wird duch jeweils zwei (insgesamt vier) Hermenpilaster flankiert (Format 30 x 6,5 cm), die denen des Ofens im landgräflichen Arbeitszimmer entsprechen (Taf. 27, 32, vgl. 25). Darunter stellte man ein Postament mit Groteskenmaske (Satyr?) mit Teufels- bzw. Bocksgehörn und Löwenkopf (12 x 8 cm). Die Verwendung eines grob zurechtgeschlagenen nunmehr auffallend schmalen und erkennbar fragmentierten Gesimses (Akanthusblätterspitzen erhalten, Unterteil fehlt) als Gebälk über ihren Köpfen dürfte sekundär sein. Darüber folgt eine Kranzkachel, deren oberes, glattes Gesims nur leicht vorkragt, wobei das hervorragend gearbeitete Groteskenfries oben durch ein dorisches Kyma, unten durch einen Wulst begrenzt wird (Taf. 27, 32, 33). Die acht Kranzkacheln (Format 29 x 18,5 cm) zeichnen sich durch ein halbplastisches, fortlaufendes Groteskenfries aus. Dieses besteht aus volutenförmig geschwungenem Laubwerk und akanthusartigem Dreiblatt, aus dem schlanke Leiber mit hohem Hut (phrygische Mütze) erwachsen. Die überkragende, frei hängende Bekrönung mit Fruchtgirlanden, über denen ein Adler mit ausgebreiteten Schwingen schwebt, schließt den Ofen zur Decke hin höchst wirkungsvoll ab. Das Format dieser Kacheln beträgt 21 x 8 cm, ihre Anzahl ist acht. Der Kachelaufsatz ist 121 cm hoch, die Gesamthöhe des Ofens mißt 250 cm, die Breite 62 cm, die Tiefe 94 cm. Die im Scherben hellen Kacheln sind schwarzgrün bis (fast) schwarz glasiert.

### **Der Ofen im Fest- und Tanzsaal** (Taf. 34–44)

Der größte der Aufsatzöfen des Schlosses Wilhelmsburg steht im „Riesensaal", dem geräumigen Fest- und Tanzsaal, etwa in der Mitte einer Schmalseite, auf der Gegenseite ist der ebenfalls repräsentativste Kamin der Erstausstattung eingebaut, eine hervorragende Steinmetzarbeit von Wilhelm Vernukken (Taf. 5). Der Ofen mißt insgesamt in der Höhe 262 cm, in der Tiefe 122 cm und in der Breite 79 cm. Auf einem niedrigen Sandsteinsockel mit Diamantquadern

erhebt sich ein ungewöhnlich hoher und großvolumiger Eisenofen im Format von 82 x 110 x 131 cm (Höhe). Die Stirnplatte zeigt im mittleren und oberen Abschnitt die gleichen Wappen und Inschrifttafeln wie beim Ofen im Tafelgemach, datiert 1584 (Taf. 34). Der Ofen besteht aus 46 Kacheln. Aus der schriftlichen Überlieferung ist zu entnehmen, daß der Ofen im Jahre 1592 gesetzt wurde. Unten ist die Geschichte vom verlorenen Sohn (Heimkehr) durch den für Hütten des Klosters Haina tätigen Modelschnitzer Jost Luppolt 1591 nach einem Stich von Hans Sebald Beham gestaltet worden. Auf eine Entstehungszeit in der Hoch- bis Spätrenaissance weist die hinzugefügte Groteskenornamentik hin, die sich aus einer Vase entwickelt.

Die Seitenplatten enthalten oben links das bereits vom Ofen im Tafelgemach bekannte Model mit Kreuzigung, eherner Schlange und Isaakopfer von Jost Luppolt, daneben ein Medaillon mit Geburt und Anbetung Christi vor einer reichen Renaissance-Ruinen-Architektur von Philipp Soldan (um 1540–1560), umrahmt von Evangelistensymbolen. Das untere Bildfelddrittel füllen vier Einzelbilder: Allegorie des Geizes in antikisierender Gestalt mit Engelsflügeln; eine schöne Madonna mit Kind und Szepter (Maria als Himmelskönigin) nach einem Stich des westfälischen Kupferstechers Heinrich Aldegrever; eine vielfigurige Kreuzigungsgruppe und schließlich Karl der Große, dargestellt als schwer gepanzerter spätgotischer Ritter ausgeführt von Philipp Soldan aus Frankenberg in Hessen.

Zur Füllung der mit 130 x 110 cm außerordentlich großen Platte wurden somit keine neuen Model angefertigt. Vielmehr verwendete man Einzelmodeln, die an die 50 Jahre alt waren neben seinerzeit neuen; auch Größe, Rahmen und Sockel sind jeweils unterschiedlich. Von einer Gesamtkomposition kann kaum die Rede sein, eher von einer möglichst flächigen Verteilung von einigermaßen zusammenpassenden Einzelbildern. Auch ein ikonographisches Konzept ist nicht zu erkennen, zumindest wurde es nicht konsequent realisiert. Allenfalls ist mit einiger Mühe eine Bevorzugung von heilsgeschichtlichen Themen des Neuen Testamentes auszumachen. Die zweifach variierte Kreuzigung, die Darstellung der Untugend des Geizes und Karls des Großen auf der gleichen Platte lassen eine Zurückhaltung bei der ikonographischen Interpretation ratsam erscheinen. Die Ecksäulen des Ofens zeigen florale Frührenaissanceformen.

Über dem eisernen Feuerkasten erhebt sich ein Kachelaufsatz von 106 x 78 x 90 (Höhe) cm, der sich erheblich von den anderen im Schloß Wilhelmsburg unterscheidet. Im unteren Drittel des Kachelaufsatzes, direkt über der Deckplatte des Unterbaus, befindet sich der Rauchabzug in den Schornstein. Die Verbindung zwischen Feuerkasten und Aufsatz ist innen durch Löcher in der Deckplatte hergestellt.

Der architektonische Aufbau wird in diesem Falle stark betont, er wirkt wie ein Triumphbogen (Taf. 34). An der Stirnseite befindet sich eine großformatige Blattkachel (Format 59 x 60 cm) mit reichem Architekturrahmen (Taf. 35). Auf einem Postament mit aufgesetzten Löwenköpfen stehen auf einem Säulenstrumpf ein bärtiger Atlant und eine Kariatyde. Beider Oberkörper ist nackt, der halblange faltenreiche antikisierende Rock wird mit der Rechten angehoben, so daß die bis auf einen Kniebesatz nackten Beine sichtbar sind, das Spielbein ist leicht vorgestreckt. Zwischen diesen halbplastischen, großen Figuren ist ein flacher Bogen eingefügt, der mit einem textilartigen Mau-

reskenornament reich verziert ist. Dahinter liegt ein ungewöhnlich tiefes Mittelfeld, auf dem ehemals ein nahezu vollplastisches Wappen angebracht war, von dem lediglich die umrahmenden, reich ausgeführten Akanthusblätter und ein Flügel, in einem Falle mit dem hessisch-thüringischen Löwen in zierlichem Rund, erhalten sind. Einigermaßen deutlich ist noch der Umriß einer Helmzier erkennbar, im unteren Bildteil eine pagodenartige Form sowie begleitende Kordeln mit Quast und eingerollte Akanthusblätter. Demnach handelt es sich um das Wappen der Landgrafschaft Hessen. Dieses wurde anläßlich der Feier der Thronbesteigung König Jérômes von Westfalen am 24. Januar 1808 als störend empfunden und deshalb abgeschlagen (Handy 1985, 10).

An den Ecken stehen zwei große, vollplastische, im Querschnitt dreieckige Hermenpilaster, ausgeführt als bärtige Männer mittleren Alters mit in Brusthöhe gebundenem antikisierenden Rock, dessen Ende von der rechten Hand hochgehalten wird (Format 46,5 x 7 cm; Taf. 35–37). Durch diese Geste wird das beschlagwerkartige Ornament des Pfeilers besser sichtbar. Diese Eckkacheln stehen auf einer mit Grotesken (gehörnten Löwenköpfen) und dorischem Kyma besetzten Sockelzone, die den gesamten Ofen friesartig umzieht, wobei durch eine risalitartig um eine Elementstärke versetzte Anordnung eine außerordentlich effektvolle Wirkung entsteht (Taf. 36–40); die Länge der Kacheln beträgt zweimal 40 cm, die Höhe 17,5 cm.

Das Hauptbildfeld wird auf jeder Seite des Durchlasses von nur einer Blattkachel mit den bereits beschriebenen Atlanten eingenommen, wobei jedoch das Mittelfeld schmaler ist und eine abweichende Gestaltung zeigt (Format 44 x 34 cm). Das zentrale Bildfeld ist vergleichsweise ungewöhnlich klein und als Nische ausgeprägt, wobei ein rahmender Eierstab eine zusätzliche Abgrenzung herstellt. Im Tympanon, der mit Beschlagwerk verziert ist, blickt Gottvater der Weltenbeherrscher, dargestellt als Büste eines alten bärtigen Mannes in faltenreichem antikisierendem Gewande, aus den Wolken hervor, die Rechte im Segensgestus erhoben, in der Linken den Reichsapfel als Weltsymbol (Taf. 37–41).

Die Zentralmotive wurden offenbar durchweg nicht für diesen Blattkachelrahmen geschaffen, sondern sekundär aus anderen kleinformatigeren und im Relief flacheren Serien, mutmaßlich eben nur solchen, die in der Töpferei vorhanden waren, entnommen. An den seitlichen Schauflächen begegnen zweimal deutlich zu kleine Darstellungen der Justitia in Gestalt einer nackten, nur mit einem Lendentuch ihre Scham verhüllenden Frau mit den Attributen Schwert und Waage, zusätzlich mit einem Krug und Topf sowie dem Schriftband RECTFER(TIGKEIT) in Kopfhöhe und der Jahreszahl 1561 (Taf. 36–38). Eine weitere zur gleichen Serie gehörige Darstellung zeigt die Allegorie des Glaubens in Gestalt einer Frau in reich gefälteltem Gewand, das gleichwohl die Körperkonturen durchscheinen läßt (Taf. 39). Sie steht auf einem Podest, ihre Attribute sind Kelch und Kreuz, mit den Füßen tritt sie eine Schlange als Zeichen des Sieges über das Böse, über ihrem Haupt sind das Schriftband GELAVB und die Jahreszahl 1561 zu erkennen.

Es handelt sich um die Serie der Cognitio und der Sieben stehenden Tugenden nach Kupferstichvorlagen von Hans Sebald Beham von 1539 (Unger 1988, 132 f.). Ob die Herstellung der Urmodel wirklich in Köln erfolgte, wie Unger meint, oder z.B. in Hessen, wäre noch näher zu untersuchen, kann aber beim derzeitigen Forschungsstand m.E. nicht geklärt werden.

Offenbar aus einer weiteren, etwas großformatigeren und ausgesprochen qualitätvoll ausgeführten, aber ursprünglich für einen größeren Rahmen bestimmten Bibelserie stammt ein Innenfeld, das sich vom Format her dem großen Rahmen besser anpaßt (Taf. 40a). Es zeigt vor einer reichen Renaissance-Ruinen-Architektur die Anbetung der Hirten im Stalle von Bethlehem bei Christi Geburt. Dazu liegt eine Paralelle, allerdings mit abweichendem Rahmen aus dem landgräflich hessischen Jagdhaus Mittelhof bei Gensungen vor (Taf. 40 b). Dort ist das Bildfeld größer, es mußte in Schmalkalden seitlich beschnitten werden, um in den Rahmen zu passen. Die Inschrift LUDOWIG ALBRECHT in Mittelhof könnte auf den Formschneider hinweisen.

Vielleicht ebenfalls dieser Serie zuzuordnen ist am Ofen im Schmalkaldener Riesensaal je eine Kachel mit Christus und Johannes dem Täufer sowie eine Kreuzigung mit Maria und Johannes dem Evangelisten (zwei Exemplare; Taf. 40). In Mittelhof ist noch der Südenfall vertreten, womit auf nur vier Kachelbildern Schlüsselthemen der christlichen Heilsgeschichte repräsentiert sind. Die Exemplare gehören m. E. zu Serien aus dem weiteren Kontext der späten „Reformationskacheln". Diese Kacheln sind in der Durchreiche vermauert und deshalb nur mit Mühe von außen her sichtbar, weshalb eine befriedigende fotografische Dokumentation nicht möglich war (Abb. 41).

Zwei weitere Kacheln repräsentieren einen Typus mit plastisch hervortretendem Sockel und Baldachin, der dem intendierten Ofenaufbau weit näher kommen dürfte als die sekundär verwendeten Zentralmotive des mittleren bis späteren 16. Jahrhunderts, die zuvor beschrieben wurden. Erstaunlicherweise fehlen die anzunehmenden, nach dem ersten Augenschein ursprünglich vorgesehenen, voll- oder halbplastischen Figuren. Da keine Standspuren von ihnen vorhanden sind und die Glasur eine gleichmäßig durchgehende Fläche bildet, ist anzunehmen, daß sie auch ehemals nicht vorhanden waren. Die gleiche Beobachtung wurde in der Werkstatt der Werraware in Hannoversch Münden (1606–1617) für ähnliche Kachelfragmente gemacht. Demnach wäre es ein architektonischer Aufbau ohne den horror vacui der deutschen Renaissance. Anders ausgedrückt handelt es sich um in der Region frühe Beispiele einer klassischen tektonischen Gestaltung, die den Weg zum Frühbarock hin weisen.

Allerdings werden im vorliegenden Falle rein praktische Überlegungen für diese Gestaltung entscheidend gewesen sein, denn in den Nischen am Schmalkaldener Ofen sind keramische Haken angebracht, die zum Aufhängen von Wassergefäßen, vielleicht versehen mit duftenden Essenzen, bestimmt gewesen sein werden (Taf. 41). Das Format der Kacheln beträgt 55 x 44 cm.

Außerdem finden sich im Innenfeld des Ofens noch vier Leistenkacheln mit reichem Groteskendekor, u.a. Sirene, Mann und Wolf (Taf. 41, 42). Diese Kacheln sollten, wie andere in den Öfen im Schloß Wilhelmsburg an unzugänglicher Stelle verbaute Exemplare, bei nächster Möglichkeit herausgenommen und neu dokumentiert werden.

An der Rückfront des Ofenaufsatzes ist eine große lang-rechteckige keramische Blattkachel mit zahlreichen Figuren angebracht, zu der sich an den Schmalkaldener Öfen ansonsten keine Parallelen nachweisen lassen (vgl. Taf. 43). Aufgrund des ungünstigen Verbaus mit nur wenigen Zentimetern Abstand von der Wand lassen sich keine allzu detaillierten Aussagen dazu machen. Es handelt sich nach Parallelen jedoch um eine Abendmahlsdarstellung, die bei zeitgenössischen Öfen aus Hessen mehrfach belegt ist. In Schmalkalden ist

unter der Szene eine dreizeilige gerahmte Inschrift vorhanden, die inzwischen Ilke Handy hinreichend entziffert werden konnte: VNSER HERR · IHESVSCHRISTVS IN DER NACHT D(A)ER VERRATEN WARD NAM ER DAS BROD DAN(Z)ET UND BRACHS GABS SEINEN IVNG(E)R(E)N. Die Kachel ist 46,5 cm breit und 44,5 cm hoch.

Der obere Abschluß des Ofens besteht aus der bereits vom Ofen im kursächsischen Gemach bekannten Gesimskachel mit Flechtband und Akanthus, insgesamt wurden von diesen 10 Kacheln verwendet (Taf. 34–40). Die „gotisierenden" Bekrönungskacheln aus Bogenformen, die in einer heraldischen Lilie zinnenartig enden, sind wiederum etwas zurückgesetzt, sie verstärken bei dem Ofen den architektonischen Gesamteindruck.

Anders als bei den übrigen Öfen wird der eiserne Feuerkasten rückwärtig durch eine aufwendige architektonische Ofenmauer aus keramischen Elementen abgeschlossen (Taf. 34, 45). Den Sockel bilden gerade, nicht wie üblich gebogene, Tapetenmusterkacheln, die im Dekor den gebogenen Exemplaren des Ofens im Tafelgemach entsprechen (Format 23 x 21,5 cm; Taf. 43, vgl. Taf. 33). Neben den vier ganzen und drei halbierten Kacheln dieses Typs kommt zusätzlich eine abweichende Variante vor. Letztere entzog sich der fotografischen Dokumention aufgrund ihres Einbaus an entlegener Stelle.

Darüber sitzen Gesimskacheln mit Akanthus, Eierstab und Muschelmotiv, auf diesen ein Diamantquader von 32 x 17 x 11 cm (Taf. 34, 45), der nicht als Kachel, sondern als Bauelement mit primär dekorativer Funktion anzusprechen ist.

Der Aufbau besteht aus einer Erkerkonsole in Gestalt einer Frau, deren Unterleib durch eine Volute gebildet wird und in Klauenfüßen ausläuft. Damit ist offenbar eine Chimäre gemeint, wobei hervorzuheben ist, daß der Oberkörper nicht wie sonst bei Kacheln mit derartiger Thematik mit antikisierender Kleidung angetan dargestellt ist, sondern als schöne junge Frau der Zeit, wobei der übergroße Klauenfuß als drastischer Hinweis auf die Gefahr anzusehen ist, die dem Christenmenschen (frommen Mann) angeblich von der holden Weiblichkeit drohen kann. Auch Männerfiguren entgingen jedoch einer derartigen Darstellungsweise nicht, wie das Beispiel des auch in anderen Elementen vergleichbaren Ofens aus Schloß Spangenberg zeigt (Taf. 46). Die Dame am Schmalkaldener Ofen trägt ein enganliegendes körperbetontes Kleid, eine medaillonverzierte Brustkette, darunter eine Bluse, um den Hals eine reich gefältelte spanische Halskrause, das Haar ist glatt. Das Ofenelement ist 99 cm hoch und 9,5 cm breit, maximal 24,5 cm und oben 15 cm tief. Eine Platte auf dem Kopf dokumentiert die zumindest ursprünglich vorgesehene Einbeziehung derartiger Figuren in einen größeren architektonischen Aufbau, der im vorliegenden Falle sicher nicht zum Tragen kam und bei diesen keramischen Ausführungen wohl eher als funktionsloses typologisches Relikt anzusehen ist, das man aus der Baukunst übernahm, das allerdings geeignet war, den Übergang zu einer Ofenbank zu vermitteln und den massiven Kubus des Ofens harmonischer in die Raumgestaltung mit Wandmalereien, Türgewänden, Stukkaturen und dem übrigen Mobiliar einzubinden.

## Schlußbetrachtung

Die keramischen Oberteile – wie ähnlich auch die gußeisernen Feuerkästen und selbst die Sockelsteine – der Kombinationsöfen im Schloß Wilhelmsburg

in Schmalkalden stellen zeit- und regionaltypische Beispiele der Jahrzehnte um 1600 dar. Ihre Ausstattung unterscheidet sich grundsätzlich nicht von Öfen in Wohnstuben und Repräsentationsräumen wohlhabender Bürger und Bauern oder kleiner Adelsfamilien.[11] Lediglich die großformatige Konsole am Ofen im Riesensaal darf als typisches Merkmal ausgesprochen repräsentativer Öfen angesehen werden. Ähnliches gilt für die nur an diesem Ofen verwendeten großformatigen Kacheln, insbesonders die teilzerstörte mit dem fürstlichen Wappen an der Stirnseite. Das Zeitalter des Absolutismus, in dem eine herausgehobene fürstliche Repräsentation gerade auch mit prunkendem Mobiliar als wichtiges Element staatlicher Machtdemonstration und herrschaftlichen Selbstverständnisses angesehen wurde, kündigte sich allenfalls an.

Der Ofen in der eher privaten Fürstenloge der Schloßkapelle muß hinsichtlich des Aufsatzes als relativ bescheiden und besonders in Hinblick auf die untere Kachelreihe als ziemlich provinziell bezeichnet werden. Demgegenüber wirken die Öfen aus dem Zwischengeschoß und dem landgräflichen Gemach zwar nicht vom Aufbau, aber doch von der künstlerischen Qualität der Kacheln her, anspruchsvoller. Mehr noch als beim Ofen in der Schloßkapelle ist hinsichtlich der Auswahl der Motive eine bewußte und sorgfältige Abstimmung auf die Bewohner festzustellen: es überwiegen Fürstenporträts, in der landgräflichen Stube treten in großem Umfang Darstellungen aus dem soldatischen Milieu und solche aus der Bibel und der Antike hinzu, die wohl als Sinnbilder und Mahnmale für die gottesfürchtige, tugendhafte Herrschaft des Fürstenhauses zu verstehen sind. Der Ofen im Tafelgemach setzt diese Serie fort und weist zusätzlich einen doppelten Turmaufsatz auf, der die dekorative Wirkung erhöht und eine Annäherung an bzw. Einbindung in die Rollwerkornamentik der Wandmalereien manifestiert.

Stilistisch deutlich abweichend und besonders repräsentativ wirkt der massige Oberbau des Ofens im Festsaal. Der keramische Aufsatz tritt gegenüber dem überhöhten gußeisernen Feuerkasten allerdings deutlich zurück und gleicht sich diesem durch die wenigen großformatigen Kacheln an. Letztere sind stärker plastisch und tektonisch gegliedert als die der übrigen Öfen. Die Zwischenglieder und Rahmen sind anspruchsvoller und gewiß von anderer Hand modelliert als die z. T. 1561 datierten, im Relief flacheren und für kleinere Blattkacheln bestimmten Füllungen. Offenbar verfügte der Töpfer nicht über stilistisch mit den Rahmen abgestimmte Hauptmotive, und man begnügte sich, abgesehen von der leider weitgehend zerstörten Kachel auf der Stirnseite mit unvollkommen angepaßten Versatzstücken. Dies erscheint für den Ofen im wichtigsten Repräsentationsraum des Schlosses verwunderlich. Als Erklärung bietet sich eine ungewöhnlich frühe Entstehungszeit noch vor dem Tode des Landgrafen Wilhelm im Jahre 1593 an. Seinerzeit verfügte man in landläufigen Töpfereien noch nicht über ein Repertoire an geeigneten Zentralmotiven.

Wenn man annimmt, der Ofen im Riesensaal sei um 1587–90 gesetzt, ergibt sich daraus eine Laufzeit von 25–30 Jahren für das Urmodel der datierten Binnenmotive. Die Tatsache, daß improvisiert wurde, spricht für eine Herstellung in Schmalkalden oder in der näheren Umgebung. Die Rahmen wirken im nordhessischen und thüringischen Milieu dieser Jahre auffallend modern, weshalb der Frage der Zugehörigkeit zur Erstausstattung nachzugehen ist.

Es fällt auf, daß eine sehr ähnliche Gestaltung bei dem Ofen aus dem landgräflichen Schloß in Spangenberg mit Sockelstein von 1650 auftritt und ebenfalls auf dem Ofen aus dem landgräflichen Vorwerk und Jagdhaus Mittelhof bei Kassel mit 1662 datiertem Feuerkasten. Insofern ist man fast geneigt von Ofenserien zu sprechen, die von der Herrschaft bevorzugt verwendet wurden. In Schmalkalden fehlt allerdings das Dach, das den architektonischen Aufbau stark hervorhebt und bisher in Funden aus bürgerlichem Milieu nicht bekannt ist, und demnach dort unüblich war. Im Rahmen weitgehend den Schmalkaldener Exemplaren entsprechende Kacheln sind weiterhin aus Hannoversch Münden mit Jahreszahl 1674 bekannt, letztere wurden nachweislich erst im zweiten Viertel des 18. Jahrhunderts ausgeformt! Demnach liegt eine Datierung des keramischen Ofenaufbaus in die Zeit um 1650–1675 nahe. Ein derartiger Anlaß könnte in der Neuausstattung zahlreicher Räume gesucht werden, die stattfand, als die Landgräfin Hedwig Sophie 1677 in Schloß Wilhelmsburg ihren Witwensitz nahm.

Allerdings ist anzumerken, daß ein Rahmenstück mit Atlantem und freiem Innenfeld, das den Exemplaren von der Wilhelmsburg auf den ersten Blick zum Verwechseln ähnelt, aus der Töpferei von Caspar Muller in Münden vorliegt (1606–1617, ältestes Kachelmodel signiert und datiert 1590). Zwar zeigen sich bei näherer Betrachtung kleine Unterschiede, aber offenbar wurde die gleiche Vorlage benutzt. Demnach kann nicht ausgeschlossen werden, daß der Ofen doch zur Erstausstattung um 1590 gehört oder wenig später gesetzt wurde, etwa aus Anlaß der Lieferung von 1613.

Wenn die frühe Datierung zutreffen sollte, handelte es sich um einen im hessisch-thüringischen Raum seinerzeit besonders modernen und repräsentativen Ofenaufsatz. Für einen älteren Zeitansatz könnte auch die Verwendung von Binnenmotiven aus der Mitte des 16. Jhs. sprechen und die auffällige Tatsache, daß man überhaupt keine im Format passenden Zentralmotive zur Hand hatte, was um 1670 doch wenig plausibel erscheint. Demnach möchte ich trotz der genannten Vorbehalte doch einer Entstehung um 1590/91 den Vorzug geben.

Bereits angesprochen wurden mehrfach Fragen der Parallelen, der Datierung, der Herstellung und der kulturhistorischen Einordnung der Kacheln. Insgesamt ist festzuhalten, daß bedingt durch den vergleichsweise fortgeschrittenen Forschungsstand in einigen Orten Niederhessens, Südniedersachsens und Ostwestfalens eine Grundlage für solche Betrachtungen gegeben ist. Eine erschöpfende Behandlung erscheint mir jedoch derzeit nicht statthaft, da diese Beobachtungen doch noch punktuell sind, und vor allem aus Thüringen zu wenig Materialien bearbeitet sind.

Die Gliederungselemente der Öfen auf Schloß Wilhelmsburg unterscheiden sich, wie bereits generell zu den Öfen festgestellt, nicht von denen in bürgerlichem Milieu. Sie gehören durchweg der Stilphase des Manierismus an, auch wenn vereinzelt ältere typologische Relikte wie Baluster auftauchen. Im Rahmen der Kacheltöpferei Nordhessens und angrenzender Gebiete sind sie nach den derzeitigen Anhaltspunkten in die Jahrzehnte um 1600 zu datieren. Die Gliederungselemente der fürstlichen Schloßausstattung, die sich in Schloß Wilhelmsburg erhalten haben , unterscheiden sich nicht von den weit verbreiteten, in nahezu allen Schichten der Bevölkerung üblichen. Besonders aufwen-

dige Bekrönungen fehlen, was aber auch durch spätere Verluste mit bedingt sein kann.

Zu den einzelnen Kacheln bzw. Kachelserien seien abschließend nur noch einige wenige Anmerkungen gemacht, wozu ergänzend auf die Beschreibung der Öfen hingewiesen sei. Erschwerend für jegliche befriedigende Einordnung wirkt sich der für Thüringen völlig unzureichende und für Hessen immer noch sehr ungleichmäßige Forschungsstand aus. Wenn mehrfach die Mündener Renaissancetöpferei erwähnt wird, so soll nicht deren besondere Bedeutung für die Kachelherstellung oder gar für Schmalkalden betont werden, sondern liegt dem einzig und allein die Tatsache zugrunde, daß dort der einzige umfangreiche Werkstattbruchfund der Zeit um 1600 geborgen wurde. Insofern als Parallelen zu beobachten sind, zeichnen sich erste grobe Umrisse kulturräumlicher Zusammenhänge ab, die bei Hannoversch Münden angesichts der engen Anbindung an Hessen durchaus plausibel erscheinen und sich z. B. auch im dortigen Hausbau manifestieren.

In der Mündener Werkstatt begegnet z. B. die Figur der Caritas in nahezu identischer Ausführung wie am Ofen in der Fürstenloge der Schloßkapelle, aber mit anderem Rahmen. Für die ebendort verwendeten kleinformatigen Allegorien der Musik liegen bislang vornehmlich in Süddeutschland und der Schweiz aufbewahrte Vergleichsstücke vor.

Während die Kacheln in der Fürstenloge eher im weiteren regionalen Rahmen oder Einflußbereich Thüringens und Hessens heimisch sind, gehören die Blattkacheln der Öfen im kursächsischen und landgräflichen Gemach überregional weit verbreiteten, künstlerisch besser ausgeführten Serien an. Die gehobene Qualität gilt übrigens auch für die Gesimse.

Das ungewöhnlich weiträumige, schwerpunktmäßig nordmainische Verbreitungsgebiet der manieristischen Fürstenkacheln und der Soldatenkacheln nach Vorlagen in der Art von Hendrik Goltzius bedarf noch einer exakten Umgrenzung. Es reicht bis nach Skandinavien und in den Ostseeraum. Abgesehen von Matthias von Österreich und dem Kaiser tauchen nur mittel- und norddeutsche Fürsten und ausländische Herrscher aus dem in etwa auch durch die Verbreitung der Kacheln abgedeckten Handelsraum der Hanse auf. Eine Herkunft der Urmodel aus dem mitteldeutschen Gebiet ist m.E. wahrscheinlich. Da der Landgraf von Hessen allgemein in der Serie fehlt kann eine ursprüngliche Fertigung der Urmodelle in Hessen m. E. ausgeschlossen werden. Die älteren kunsthistorischen Überlegungen über einen Meister MF angeblich aus Leipzig erscheinen mir zwar grundlegend wichtig, jedoch in der vorliegenden Form nicht haltbar.

Für die weniger qualitätvollen kleinformatigeren Kacheln liegt hingegen allein schon wegen des ausstehenden Nachweises einer weiten und intensiven Verbreitung eine Fertigung in der weiteren Region nahe. Zumindest die Aufstellung der Öfen, wenn nicht die Anfertigung der überwiegenden Anzahl der Kacheln, dürfte durch lokale Töpfer erfolgt sein, zumal Schmalkalden seinerzeit eine der größten Städte in Südthüringen war[12].

**Anmerkungen:**

* Anlaß für die neue Aufnahme der Öfen in Schmalkalden war für den Verfasser die Bearbeitung der Renaissencetöpferei von Hannoversch Münden in ihrem weiteren Kontext, die von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wurde.

1 An weiterführender Literatur seien genannt: Peter Handy, Schloß Wilhelmsburg Schmalkalden, Schmalkalden o. J. (1982 oder 1983). Friedrich Laske, Otto Gerland, Schloß Wilhelmsburg bei Schmalkalden, Dresden 1895. Paul Weber (Bearbeiter), Die Bau und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Cassel Band 5, Stadt Schmalkalden, Cassel 1913.

2 Für ihr freundliches Entgegenkommen und wichtige Hilfen und Hinweise danke ich den Mitarbeitern des Schloßmuseums Schmalkalden, insbesondere Ilke Handy, die auch einige Fotos anfertigte. Die Mehrzahl der Aufnahmen erstellte dankenswerterweise Regina Feldhaus. Einige Vergleichsmaterialien wurden mir freundlicherweise über R. Fischer (Universitätsmuseum Marburg) vom Bildarchiv Marburg als Abzug zur Verfügung gestellt.

3 Allgemein: Albrecht Kippenberger, Die Kunst der Ofenplatten, Düsseldorf 1928. Ders., Die deutschen Meister des Eisengusses im 16. Jahrhundert, Marburg 1931. Ders., Philipp Soldan zum Frankenberg, Wetzlar 1926. Wingolf Lehnemann, Eisenöfen, Entwicklung, Form, Technik, München 1984. Spezielle Literatur: Peter Handy, Ofenplatten. Museum Schloß Wilhelmsburg Schmalkalden. Ofenplatten aus dem 16. bis 19. Jahrhundert, Sonneberg o.J. (1982 oder 1983). Ders., Der Aufsatzofen im Riesensaal des Schlosses Wilhelmsburg. Südthüringer Forschungen 20, Meiningen 1985, S. 9–12 und 32–34.

4 Ernst. W. Huth, Die Entstehung und Entwicklung der Stadt Frankfurt/Oder, Berlin 1975.

5 Ingeborg Unger, Kölner Ofenkacheln. Die Bestände des Museums für Angewandte Kunst und des Kölnischen Stadtmuseums, Köln 1988, bes. S. 200–213.

6 Konrad Strauss, Die Kachelkunst des 15. und 16. Jahrhunderts, Bd. II, Basel 1972, S. 92 ff. mit Taf. 162, 163.

7 H.-P. Mielke, Zur Geschichte des Hersfelder Töpferwesens. Hessische Heimat 36, 1986, 42-47, bes. 42 f.

8 Wie zur Mehrzahl der regional verbreiteten Kacheltypen fehlen auch zu den überregional verbreiteten Serien trotz zumeist zahlreicher Einzelnachweise kritische neue Bearbeitungen und Übersichten. Dies gilt nicht zuletzt für die sogenannten Reformationskacheln, die in zumeist besonders qualitätvoller Ausführung Leitthemen der Bibel darstellen, z. T. mit Textzitaten aus den Zehn Geboten oder dem apostolischen Glaubensbekenntnis. Vgl. vorerst z.B. Rosemarie Franz, Der Kachelofen. Forschungen und Berichte des Kunsthistorischen Institutes der Universität Graz Band I, Graz 1969, zweite Auflage 1981. Konrad Strauss, Die Kachelkunst des 15. und 16.(17.) Jahrhunderts, Bd. I, Straßburg 1966, II, Basel 1972, III, München 1983 sowie zahlreiche regionale Nachweise, z.B. für das westfälisch-niedersächsisch-hessische Nachbargebiet etwa bei: Hans-Georg Stephan, Keramik der Renaissance im Oberweserraum und an der Unteren Werra. Zeitschrift für Archäologie des Mittelalters Beiheft 7, Köln 1992, bes. S. 78 f.

9 Vgl. Anm.6 sowie Hans-Georg Stephan, Hausrat aus einem Abfallschacht der Frührenaissance. Westfalen 50, Münster 1972, S. 149–178.

10 Vgl. Hans-Georg Stephan, Archäologische Untersuchungen im Töpferviertel von Hannoversch Münden. Neue Ausgrabungen und Forschungen in Niedersachsen 16, Hildesheim 1983, 363-386, bes. Taf. 124,1.

11 Vgl. dazu bes. Hans-Georg Stephan, Kacheln aus dem Werraland. Die Entwicklung der Ofenkacheln vom 13. bis 17. Jahrhundert im unteren Werra-Raum. Schriften des Werratalvereins Witzenhausen Heft 23, Witzenhausen 1991.

12 Eine Aufarbeitung der Archivalien hinsichtlich der Töpfer in Schmalkalden fehlt noch. Vgl. aber die Hinweise bei Albrecht Kippenberger, Die gotische Ofenkachel mit der Darstellung von Waldfrau und Einhorn im Henneberger Museum zu Schmalkalden und Karl Knetsch, Schmalkalden am Ende des 16. Jahrhunderts, beide in Heft 22 des Vereins für Hessische Geschichte und Landeskunde in Schmalkalden, Schmalkalden 1929, 3–33. Kippenberger verweist auf 1925 bei Ausschachtungen am Auertor gemachten Werkstattbruch einer Töpferei mit unglasierter im Scherben heller Irdenware sowie auf die archivalische Nachricht über Hans den Töpfer vorm Auertor um 1450 (S. 30–32).