

Neue und unbekannte Würzburger Porzellanfiguren

Autor(en): **Ducret, S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica**

Band (Jahr): - **(1961)**

Heft 53

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395047>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Seraphia zu. Tatsächlich ist auch in keiner Urkunde, in keinem Quittungsbeleg oder dergleichen weder in Fulda noch in Höchst bei einer Unterschrift von Adam Friedrich das Prädikat «de» zu finden, er unterschreibt immer mit «von». Die einzige Unterschrift mit «de» für Adam Friedrich, die mir überhaupt bekannt geworden ist, ist jene aus seinem Todesjahr im Kirchenbuch zu Hagenau, wobei es auch hier nicht ganz sicher ist, ob er sie selbst geschrieben hat oder ob sie vom Matrikelführer eingesetzt worden ist.

Mir erscheint es durchaus angebracht, der Maria Seraphia einen weitaus grösseren Anteil am Gemeinschaftswerk der Eheleute zuzugestehen, als dies bisher geschehen ist. Zeitlich für eine solche Arbeit kämen ausser den drei Jahren in Fulda im Hause Schicks auch noch jene mehr als vier Wochen in Betracht, in denen in Fulda die Hochzeit stattfand, der wohl der Religionsunterricht für Adam Friedrich bei den Jesuiten vorausging. In dieser Zeit könnte ein nach Fulda aussehender, aber bisher Höchst zugeschriebener Vasensatz gut entstanden sein, bei dem ich eine Gemeinschaftsarbeit annehmen möchte. Hinweis darauf sind mir Vergleiche eindeutig signierter Stücke der Maria Seraphia mit solchen, die einfach nur «de Löwenfincken pinx» bezeichnet sind.

Man vergleiche doch nur von der Aloysiusplakette der Maria Seraphia die Haartracht des Heiligen mit der des links neben Maria stehenden Hirten der «de Löwenfincken pinx» signierten gleich grossen Platte «Anbetung der Hirten» der Coll. Wilson im Metropolitan Museum in New York. Ebenso die Hand des Aloysius mit jener des Hirten ganz rechts vorne (Hüselers Nr. 96). Auch die Nasen sind sich recht ähnlich. Ob man nicht der aus dem frommkatholischen Fuldaer Milieu stammenden Maria Seraphia, der Nichte und Schwester katholischer Geistlicher, auch schon das Thema als solches eher zutrauen könnte, als dem Sohn eines evangelischen Korporals und Landsknechts? Man mag auch die Platte «Flusslandschaft» (Hüselers Nr. 100), die ja «Seraphia de Löwenfincken» gezeichnet ist, mit den Landschaften der Löwenfinckvasen bei Wark und im Metropolitan vergleichen, die kleinen Zugvogelgruppen, die Art des Baumes bei «Anbetung», bei «Flusslandschaft» und bei der A. F. V. L. F. gezeichneten Vase der Sammlung Wark (Mitteilungsblatt 34, dort auch die «Anbetung»). Warum soll denn auch, wenn Löwenfinck im Hause des Kunstlackierers Schick wohnte, der eine malerisch begabte Tochter hatte, die dann sogar von Adam Friedrich geheiratet worden ist, es so ganz ausgeschlossen sein, dass Löwenfinck in dem für ihn typischen Stil die der Malerei der von ihm einwandfrei signierten HAMBURGER-Vase so ähnlichen Blumen der Blohm- und der Warkvase und seine Braut und spätere Ehefrau Maria Seraphia die stilistisch völlig anders gestalteten Heiligen und Landschaften gemalt haben? Ob nicht auch die unterschiedliche Signatur, die Echtheit jeweils vorausgesetzt, die bei den beiden zueinandergehörigen Vasen doch auffallen muss, nicht

durch diese Gemeinschaftsarbeit erklärt werden kann? Eine solche Arbeitsteilung zwischen Figurenmaler, Blumenmaler, Staffierer, Vergolder usw. ist doch bei allen Manufakturen nachgewiesen. Und es sollte nicht wundernehmen, wenn auch der Schwiegervater, Kunstlackierer und Vergolder, später sogar Leiter der Porzellanfabrik J. Ph. Schick, in dessen Haus ja alles zunächst vor sich ging, sich nicht ebenfalls mindestens an der Ausstaffierung solcher Prachtsstücke beteiligt haben sollte. Man sollte A. F. v. Löwenfinck nicht *mehr* aufbürden, als auch ein vielseitiger Künstler tragen kann.

¹⁷ Röder, Über eine Deckelvase, p. 177.

¹⁸ Traubuch der katholischen Stadtpfarrei Fulda.
«28. October 1747. Adamus Fridericus Löwenfinck Meihensis et Maria Seraphia Susanna Magdalena Aloysia Schickin Fuld. Testes D. Joannes Baptista Denner Rdiss. et Celsiss. ppis. nostri Secretarius Intimus et D. Joannes Baptista Rinecker Urbis Fuld. Syndicus.»

¹⁹ Höchster Akten, fol. 73.

²⁰ Höchster Akten, fol. 80.

²¹ Höchster Akten, fol. 159 und 196.

²² Stadtarchiv Hagenau, Register der Konversionen GG 91 b.
«Anno 1754 — 30 May Praevia in fide orthodoxa sufficienti instructione ejurata lutheri secta fidem catholicam, apostolicam, et romanam juxta formulam tridentini a SS. D. N. Pio papa IV editam in templo Parthenonis annunciatarum publice professus est praenobilis matrona Anna Magdalena de Löwenfinck in oppido Wie in Saxoniam nata, aetatis suae anno supra sexagesimum secundo, et am me infra scripto autoritate a Reverendissimo Dno Ordinario mihi concessa a vinculo excommunicationis, qua propter haeresim ligata erat, et communioni fidelium et participationi sacramentorum restituta fuit praesentibus testibus Dno Josepho Boehm et ejus uxore, et Praenobili Dno. de Löwenfinck, ejus filio jam antea ad fidem converso. Instruxit et professionem excepit P. Antonius Levasseur S. J. (Jesuit)»

²³ Sterberegister der katholischen Pfarrei St. Pierre-Le-Vieux, Strassburg, 1753, D 132, p. 370.

«Anno Domini millesimo septingentesimo quinquagesimo tertio die decima nona februarii mortuus est D. Christianus Guilielmus Loewenfinken, solutus aetatis suae triginta duorum annorum, sanctissimis sacramentis poenitentiae et extremae unctionis rite munitus professione factor saxonus qui postridie a me subscripto canonico et plebano ad Sanctum Petrum Seniorum intra Argentinam sepultus fuit in coemeterio S. Galli praesentibus testibus Dnis Fevell et Sichler vicariis ecclesiae qui se mecum subscripserunt. Signatures: A. Sichler, LaCapelle, Can. et plebanus.

Neue und unbekannte Würzburger Porzellanfiguren

Von S. Ducret, Zürich

(Abb. 6—20)

Die bäuerlich-derben Figuren der Würzburger Manufaktur (1775—1780) gehören zu den originellsten Vertretern der Porzellanplastik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die Literatur über diese Fabrik wurde an anderer Stelle eingehend besprochen¹. Wir konnten, zum Teil in Zusammenarbeit mit Prof. E. Braun, gewisse charakteristische Modelle dieser Fabrik zuweisen². Dabei gehen wir nicht so weit wie Braun, der für einen Teil der Plastiken Ferdinand Tietz als Schöpfer annahm, obwohl Tietz während seiner

Tätigkeit für Adam Friedrich von Seinsheim (bis 1777) sicher reichlich Zeit hatte zur Modellierung solcher Kleinmodelle, und Grossplastiker sich häufig in Porzellan betätigten. Die entsprechenden Tietzschen Holzmodelle für einen Capitano und einen Mezzetino mit den typischen Würzburger Porzellansockeln sind ja längst bekannt³.

Die erste hier abgebildete, bis jetzt unbekannte Figur des Dottore aus der Commedia dell'Arte hat kürzlich Dr. Leproni in Campione erworben (Abb. 6). Sie wurde als

thüringisch gehandelt, gehört aber ohne jeden Zweifel zur seltenen Komödiantenfolge von Würzburg, wie der Pierrot (Abb. 7), dessen Zuweisung wir andernorts zu belegen versuchten⁴. Über die Zusammengehörigkeit beider Stücke ist bei stilkritischer Betrachtung wohl nicht viel zu sagen, wenn wir den quadratischen, 3,8 cm im Durchmesser messenden Plattensockel mit seiner ungeschliffenen Unterseite beachten, ferner die von Hand direkt in Massa modellierte kräftige, baumstammähnliche Stütze, dann die an exponierten Stellen fehlende oder abgetropfte Glasur, die Sockelmarmorierung und unter den unverkennbaren Farben das tiefe, aussergewöhnlich stark irisierende Kupfergrün. (Der Fluss passte nie zum Metalloxyd.) Über die Pose, den ganzen Ausdruck der Figur und die Bemalung soll nichts gesagt sein; sie ist eine genaue Kopie (wie auch der Pierrot) des Fürstenberger Dottore von Simon Feilner aus der Zeit um 1755⁵. Robert Schmidt hat ihn als Dr. Balvarel bezeichnet, was durchaus vertretbar ist, aber nicht unbedingt sein muss. Er ist ganz einfach der Dottore aus der *Commedia dell'Arte*, den uns Riccoboni⁶ so scharf gezeichnet hat. Er nennt ihn «Docteur moderne» im Gegensatz zum «Docteur ancien» oder Dottore Baloardo. Es ist der Comico aus Bologna, der erstmals am 11. Mai 1567 in Mantua als Dottore Graziano auf der Bühne stand. Vito Pandolfi⁷ beschreibt ihn mit folgenden Worten: «La figura del Dottore nasce anch'essa da un'intenzione satirica, dalla volontà di scollarsi di dosso il peso dell'umanesimo, nelle sue espressioni più retriive e più vicine ad una nuova scolastica . . . Vediamo ormai delinearci uno stupido e assurdo bambolotto che gira frasi a vuoto implacabilmente . . .» Pietro Bertelli⁸ hat ihn 1789 «Duttur da Francolin» genannt und als Komödiant der *Gelosi* (1572) abgebildet. Seither hat sein Kostüm und sein Charakter nur wenig gewechselt. Er hiess im 17. Jahrhundert vor allem bei den Spielern des Hotel de Bourgogne «Docteur Balouard». Die Sammlung Gherardi⁹ führt ihn wenigstens so an. Peter Schenk in Amsterdam hat einen Stich unterschrieben: «Baloardus, Medicus, Pantominus.» Dieser Stich aus der Zeit um 1700 ist aber nicht das Vorbild für den Würzburger und Fürstenberger Dottore, sondern es ist der Stich von Joulin im Riccoboni, weswegen wir die Figur einfach Dottore und nicht Dottore Baloardo oder Balvarel nennen. Wir wollen hier nicht weiter auf diese interessanten Vorbilder, die den Künstler beeinflussten, eingehen; zum Verständnis der Figur aber schien uns dieser kleine Exkurs gerechtfertigt.

In der Sammlung von Dr. Hans Syz in Westport befinden sich zwei unbemalte Mädchenfiguren (Abb. 8/10), die sich wieder durch ihren typischen klotzigen Rockaillesockel als Würzburgerinnen ausweisen. Es sind keine unbekannt Modelle, der Künstler hat sie aber durch verschiedene Attribute verändert. Das Mädchen mit der Kiepe

auf dem Rücken kennen wir bereits aus der Rundgruppe von Steinhäuser¹⁰ (Abb. 9). Das unbemalte Modell von Syz ist allerdings 3,5 cm höher, woraus wir schliessen dürfen, dass es das primäre war, von dem die bemalte Figur abgeformt wurde. Hier ist es eine Ausruferin mit Töpfen und einem Teller in der Kiepe. Man beachte die eigenartige Befestigung der Trage durch ein Brettchen über dem Kopf, sonst aber entspricht die Figur bis in die kleinsten Details der Winzerin der Abb. 9. Auch das Gänsemädchen mit dem Korb (Abb. 10) in der gleichen Sammlung ist keine unbekannt Neuschöpfung. Sie entspricht der Bretzelverkäuferin Abb. 11, nur trägt sie Schuhe, die aus einer andern Form entnommen wurden. Beide Modelle (10 und 11) sind gleich hoch, man hat nur den Korbinhalt verändert. In dieselbe Folge gehört der Knabe mit dem Lamm im Arm (Abb. 12). Wie sehr man in Würzburg bedacht war — wohl aus finanziellen Erwägungen — immer wieder dieselben Modelle auszuformen, aber durch Veränderungen von Armstellungen, Beigaben von neuen Attributen usw. den Formenschatz zu vermehren, zeigen die beiden Abb. 13 und 14. Die erste Figur, in der Bewegung aussergewöhnlich elegant, gehört Otto Büel in Luzern, die zweite (Abb. 14) Herrn Dr. Strauss in Hamburg. Beide sind 18 cm hoch.

Beim ersten Jüngling, offenbar eine Allegorie des Herbstes, ist die rechte Hand ergänzt und der Hutrand bestossen, während die Figur der Abb. 14 intakt sein soll. Obwohl die beiden Torsi der gleichen Gipsform entnommen wurden, ist doch durch die Stellung des linken Armes und die Beigabe des Hutes mit den Weintrauben etwas Neues geschaffen worden. Die Bemalung solcher eigenwillig bossierter Stücke ist unterschiedlich, immer aber ist der Charakter der Würzburger Palette gewahrt. Auf Einzelheiten einzugehen, wie die Daumenmarke auf der Sockelunterseite, die dickgeflossene Glasur, die alle Vertiefungen ausfüllt usw., ist hier nicht der Ort. Zu beachten wären die ganz feinen tiefgrünen Grasbüschel auf dem Sockel, die an andern Würzburger Gruppen und Figuren wiederkehren.

Wegen der Beschaffenheit des Sockels und der ungewöhnlich schlechten, vielfach im Brand gesprungenen Masse halten wir auch die beiden Figuren in der Abb. 15 für Würzburger Erzeugnisse. Die lustige Puttengruppe besitzt Herr Segal in Basel, der Bär gehört Dr. Strauss. Zur gleichen Manufaktur werden wir auch das Gärtner- oder Bauernpaar der Abb. 16 zählen müssen, das sich 1956 bei Herrn Backer in Rom befand.

Eine ansprechende Gruppe mit Ziegenbock, sicher eine Darstellung des jungen Bacchus, zeigt Abb. 17. Sie wurde uns als Würzburg offeriert. Nach all den bekannten Kriterien glauben wir an diese Provenienz. Sie hat auf der Sockelunterseite die schon oft genannten Eigenarten, zudem zwei Zapfenstützen. Als einziges Zeichen — wir konnten an Würzburger Figuren bis heute weder Marken

noch Ritzzeichen feststellen — hat diese Gruppe undeutlich eingeritzt die Bossiererbuchstaben J. G. Es wäre spekulativ, wollten wir bei diesem Zeichen an Johann Geiger, den Gründer und Besitzer der Manufaktur, denken. Vorbilder für die Ziegenbockgruppe gibt es seit den griechisch-römischen Reliefs zu Hunderten. Vielleicht hat der Künstler die Sandsteingruppe «Der junge Bacchus» des Porzellanbildners Konrad Link im Schlossgarten von Schwetzingen gekannt.

Abschliessend wollen wir noch zum Studium der Abb. 17 ohne jeden Kommentar ein Modell des Würzburger Tietz abbilden (Abb. 18), das sich im Bayerischen Nationalmuseum in München befindet. Entsprechend dem Bildinhalt kam hier nicht der Ziegenbock, sondern für die beiden Kephalos und Prokis der Eber zur Darstellung. Vielleicht ist die Annahme von Braun, dass Ferdinand Tietz auch Porzellanplastiken geschaffen hat, doch nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen.

Der Vollständigkeit halber zeigen wir auch die Würzburger Komödianten der Sammlung Otto Blohm, die am 4. und 6. Juli dieses Jahres in London bei Sothebys versteigert wurden (Abb. 19/20). Wie sehr man diese bäuerlich-

derben und doch mit Raffinement modellierten Vertreter des Dixhuitième heute schätzt, mögen die Preise belegen, die sie an der genannten Auktion erzielten und die wir in den Bildlegenden festhalten wollten.

¹ Ducret Siegfried: Unbekannte Porzellane, Frankfurt, 1956, p. 25.

² Mitteilungsblatt, Keramikfreunde der Schweiz, Nr. 41/1958, p. 23.

³ Kreisel Heinrich: Der Rokokogarten zu Veitshöchheim, München, 1953, Tafeln P und Q.

⁴ Weltkunst, München, Nr. 16, 1958, p. 6.

⁵ Schmid Robert: Frühwerke europäischer Porzellanmanufakturen, Sammlung Otto Blohm, München, 1953, p. 140, Tafel 52.

⁶ Riccoboni Louis: Histoire du Théâtre Italien, Paris, 1727, Tafel 6.

⁷ Pandolfi Vito: La Commedia dell'Arte, T. II, Firenze, 1957, p. 10.

⁸ Bertelli Pietro: Il Carnevale Italiano Mascherato. (Aus «Diversarum Nationum habitus», 1794.)

⁹ Klingler Oskar: Die Comédie-Italienne in Paris, Strasbourg, 1902, p. 148.

¹⁰ Ducret Siegfried: a. a. O., Abb. 19.

¹¹ Kreisel Heinrich: a. a. O., Tafel O.

Das Charakterbild Kirchners im Spiegel der Meissner Archivalien

Von Otto Walcha, Meissen

Die beiden extremen Meinungen über Wert und Unwert von Kaendlers unmittelbarem Vorläufer, dem Bildhauer Johann Gottlob Kirchner, stehen sich noch immer gegenüber. Ernst Zimmermann («Kirchner, der Vorläufer Kändlers an der Meissner Manufaktur», Berlin 1929) und Carl Albiker in seinem Werk über die Meissner Tierplastik versuchen beide, Kirchners Arbeiten an Kaendlers Kunst zu messen, was nach unten oder nach oben zu einer verzerrten Einschätzung führt. Leider wird auch Grögers Kaendlerbuch dem Wirken des «braven» Kirchner nicht gerecht, so dass es am Platze erscheint, das Charakterbild dieses eigenwilligen Künstlers einmal im Spiegel der Werkakten zu betrachten.

Die auf ihn sich beziehenden Archivalien sind von Ernst Zimmermann samt seinem Oeuvre bereits einigermaßen erschöpfend dargestellt worden. Doch will mir scheinen, als ob die Auswahl der Zitate von dem Gedanken gelenkt worden sei, Kirchners angebliche Minderwertigkeit zu beweisen. Was jedoch bei ihm, rein menschlich betrachtet,

als offenbare Charakterschwäche missbilligt werden möchte, tritt auf der anderen Seite als besonders unmittelbare Empfindungsfähigkeit in Erscheinung und verleiht vielen seiner Kunstwerke eine bedeutende, überzeitliche Ausstrahlung. Seine seelische Labilität, seine Stimmungsunterworfenheit kennzeichnet andererseits manche seiner Arbeiten, die unter Umständen auch in sich selbst eine gewisse Unsicherheit der künstlerischen Handschrift verraten. Die Graphologie kann gerade bei diesem Menschen viele Charakterzüge aufdecken, die ihn als Sorgenkind des Lebens hinstellen müssen, als einen Künstler, dessen Schaffen weitaus mehr vom patens als vom agens bestimmt wurde. Als ich vor vielen, vielen Jahren noch ohne jede biographischen Kenntnisse zum ersten Male seine Arbeiten interessierter betrachtete, verfiel ich dem verzeihlichen Irrtum, in Kirchner einen leidgebeugten Greis und in Kaendler einen jungen Tatmenschen zu erblicken. Dieses Vorurteil hat mich lange beschäftigt, und ich habe es fast nicht glauben wollen, dass diese beiden Künstler, die ein kleines Stück gemeinsamen

Tafel IV
(Ducret)



Abb. 6. Dottore aus der Commedia dell'Arte, Würzburg um 1777, Slg. Dr. Leproni, Campione. Höhe 13,3 cm.



Abb. 7. Pierrot aus der Commedia dell'Arte, Würzburg um 1777, Slg. d. Verfassers. H. 13 cm.



Abb. 8. Mädchen mit Kiepe, Würzburg um 1775, Slg. Dr. Syz, Westport. Höhe 15,5 cm.



Abb. 9. Winzerin, Figur aus der Rundgruppe, gleiches Modell wie Abb. 8, Würzburg um 1775, Slg. d. Verfassers. Höhe 12 cm.

Tafel V
(Ducret)



Abb. 10. Mädchen mit Gänsen im Tragkorb, Würzburg um 1775, Slg. Dr. Syz, Westport. H. 15,3 cm.



Abb. 11. Mädchen als Bretzelverkäuferin, gleiches Modell wie Abb. 10, Würzburg um 1775, Slg. d. Verfassers. Höhe 15,3 cm.

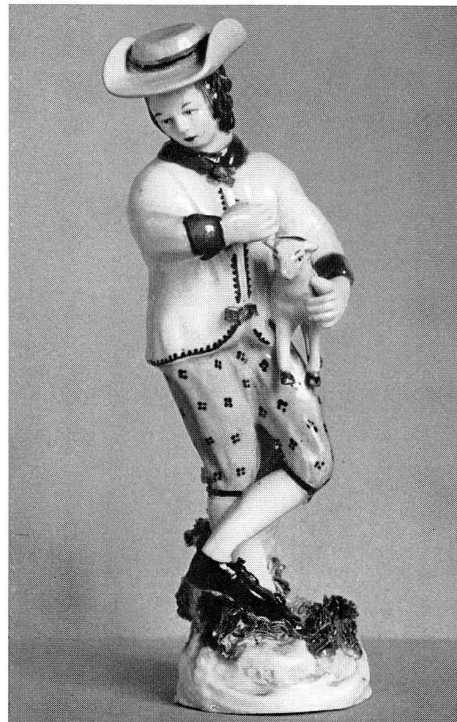


Abb. 12. Knabe mit Lamm im Arm, Würzburg um 1775. Höhe 17,5 cm. Slg. d. Verfassers.

Tafel VI
(Ducret)



Abb. 13. Knabe mit Weintrauben im Hut, Würzburg um 1775, Höhe 18 cm. O. Büel, Luzern.

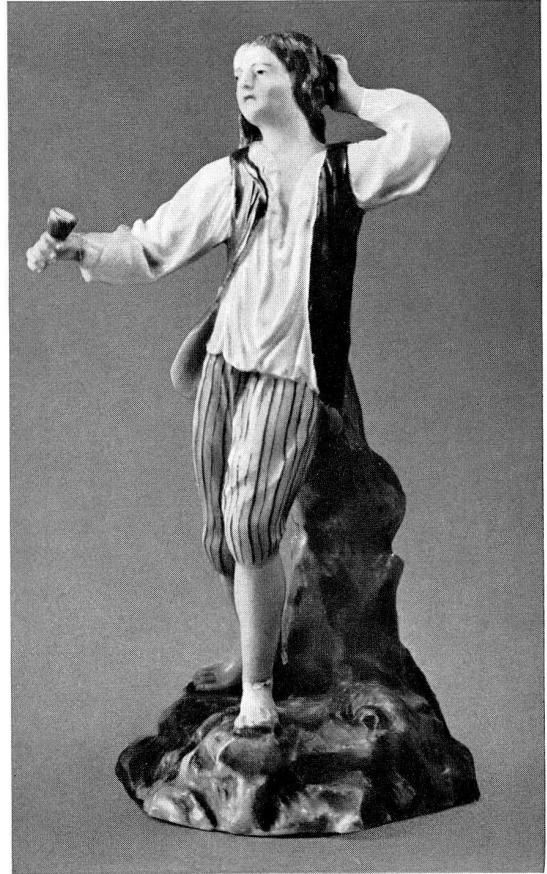


Abb. 14. Knabe mit Glas in der rechten Hand, Würzburg um 1775, Höhe 18 cm. Dr. K. Strauss, Hamburg.



Abb. 15. Kindergruppe und Bär, beides Würzburg um 1775. M. Segal, Basel, und Dr. Strauss, Hamburg. (Man vergleiche die Sockel!)

Tafel VII
(Ducret)



Abb. 16. Bauernpaar, Würzburg um 1775, ehem. H. E. Backer, Rom.



Abb. 17. Spielende Putten mit Ziegenbock, Würzburg um 1775, eingeritzt J. G. Modell vielleicht von Ferdinand Tietz. Slg. d. Verfassers.



Abb. 18. Puttengruppe: Kephalos und Prokis, ungefasstes Holzmodell von Ferd. Tietz, 1766/67, Bayerisches National-Museum, München. Photo: Tafel O. Kreisel.

Tafel VIII
(Ducret)



Abb. 19. Dienerin der Isabella, Würzburg um 1775, Auktion Sothebys, London, 5. Juli 1960. sFr. 975.— (heute M. Segal, Basel).
Pierrot, aus derselben Folge, sFr. 3510.— (Patch).



Abb. 20. Mezzetin aus der gleichen Würzburgerfolge. sFr. 1950.— (Slg. Weinberg, London). Ragonda, sFr. 2990.— (Herr Weinberg,
London). Pantalone, sFr. 2730.— (Herr Weinberg, London).

Die Abbildungen 19 und 20 verdanke ich dem Auktionshaus Sotheby in London.