

**Zeitschrift:** Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica  
**Herausgeber:** Keramik-Freunde der Schweiz  
**Band:** - (1956)  
**Heft:** 35

**Artikel:** Die ersten Reaktionen auf die Arbeit von R. Wark  
**Autor:** Zell, Arthur  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-394933>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

satz findet. Der früheste Dekor zeigte flächige Landschaften mit streifigen Wolken, später, 1724, Chinoiserien und Liebespaare, die aber von den spätern Watteau-Malereien verschieden sind. Diese Chinoiserien sind ein Kosmos für sich, eine Welt der Phantasie voll Scherz und Ironie. In vielen Grossaufnahmen konnte man die grossartige Maltechnik Höroldts und seiner Mitarbeiter studieren. Millimeterhohe Gesichter zeigen plastische Innenzeichnung: Augen, Nasen, Mund. Dann folgen zeitlich Hafenszenen: Küsten ferner Länder, orientalische Kaufleute, ein buntes Bilderbuch mit Abenteuern in der Fremde. Nach 1735 malen die Künstler Schlachtenszenen aus dem türkisch-russischen Krieg, Kavaliers und Damen, die durch Parklandschaften promenieren, echte Watteauszenen (die eigentlich Lancret-Szenen sind), Landschaften in Camaiieu, die besonders in Ansbach begehrt waren. Auf verschiedenen Geschirren, Trembleusen, Terrinen, und Henkeltassen erscheinen nach 1735 die bekannten deutschen Blumen, die sehr bald von natürlichen Blumensträußen abgelöst werden. Hier hat vor allem Berlin Wunderwerke geschaffen. In Paradiesvogelfarben strahlen die Platten von Frankenthal mit den Paradiesvögeln. Es sind Tischgedecke für fürstliche Tafeln, von denen Schönberger wieder Stiche als gute Beispiele zeigen konnte. Dass auch die Plastiken Kaendlers (der polnische Handkuss, Liebesgruppen), Bustellis (erste Arbeiten des Gartendesserts, Komödianten, Chinesen, Putten u. a.) nicht fehlen durften, versteht sich. Auch Frankenthaler Werke von Lück und Arbeiten Melchioris vermittelten einen vielseitigen Eindruck. Wir haben nur eine Kritik. Wenn wir persönlich nicht die Sprache Schönbergers gekannt hätten, so wäre man versucht gewesen, an irgend eine fremde Reportage zu denken. Gerade im Fernsehen erwartet der Zuschauer nach längerem Sprechen, mit den Vortragenden visuell Bekanntschaft zu machen, was hier aus einem Regiefehler unterblieb. SD.

Frau Dr. F. Ember hat ihre neuen privaten Verkaufsräume an der Alfred-Escher-Strasse 88 durch eine Cocktailparty eingeweiht, an der man verschiedene prominente Sammler unserer Gesellschaft antraf.

Herr W. Buchecker hat durch verschiedene Leihgaben aus seiner privaten Sammlung viel zum Gelingen der Ausstellung «Glas aus vier Jahrtausenden» im Helmhaus, Zürich, beigetragen. Die wundervollen Glasarbeiten aus seiner Fabrik stehen wohl in Europa einzig da. Proben dieses höchsten technischen Könnens bringt Nr. 1 des 6. Jahrganges, «Alte und Neue Kunst», Artis-Verlag, Zürich. SD.

Dr. Ernst Schneider, Präsident der Industrie- und Handelskammer zu Düsseldorf, schrieb zum Ausstellungskatalog «Düsseldorfer Kaufleute sammeln moderne Kunst» (Düsseldorf, Kunsthalle, 25. Mai bis 15. Juli) das Vorwort. Aus diesem möchten wir hier einige bedeutende Sätze unsern Lesern bekanntgeben, weil sie heute besonders aktuell sind und weil sie selbst von einem Sammler ganz bedeutenden Formates stammen. Dr. Schneider schreibt: «Es scheint uns, dass das Kunstsammeln — im Gegensatz zu früheren Zeiten — sehr ausgeprägt zu einem Teil höchstpersönlichen

Privatlebens geworden ist, das der Öffentlichkeit absichtlich verschlossen bleibt. Wenn Kunstsammeln zu einem Teil der privatesten menschlichen Bezirke wird, ist dies ein schöner Beweis für die Intimität der Beziehung zwischen Mensch und Kunstwerk und berechtigt zu der Feststellung, dass die Leute keineswegs ausgestorben sind, die das Bedürfnis haben, mit Liebe, Leidenschaft und Anspannung Kunst zu erwerben und sich damit zu umgeben. Sicherlich deshalb, weil sie die geheime Zwiesprache mit dem bildnerisch Schönen und Erregenden nicht entbehren wollen und können, ja für unersetzlich halten als Gegengewicht zur beruflichen Beanspruchung. Vielleicht besteht hier ein geheimer Zusammenhang mit dem künstlerisch Schöpferischen. Denn wer wollte leugnen, dass das Unternehmerische eine eminent schöpferische Befähigung ist und in seiner höchsten Form zugleich dem Künstlerischen zutiefst verwandt?

Unmittelbar nach Einsendeschluss kommt aus Paris die Trauernachricht vom Hinschiede unseres Mitgliedes Dr. med. Chompret, Präsident der Gesellschaft «Amis de Sèvres». Wir werden dieses grossen Keramikforschers im nächsten Mitteilungsblatt ehrend gedenken.

## X. Die ersten Reaktionen auf die Arbeit von R. Wark

«Adam Friedrich von Löwenfinck, einer der bedeutendsten deutschen Porzellan- und Fayencemaler des 18. Jahrhunderts» (Mitteilungsblatt Nr. 34 der Keramik-Freunde der Schweiz).

Wir bringen diese Antworten und Kritiken chronologisch nach ihrem Eingang. Dem Verfasser ist im nächsten Mitteilungsblatt Gelegenheit gegeben, nochmals als Replik auf diese Kritik einzugehen.

«Your article is all the more enjoyable as it is accompanied by so many excellent illustrations. It is really a comprehensive study of the difficult Loewenfinck problem, and it is good to have it for future reference . . .»

(Rosenberg and Stiebel, New York)

«Da Sie alle wichtigen Löwenfinck-Stücke nicht nur in Europa, sondern auch in den USA aus eigener Erfahrung kennen, steht Ihre Arbeit auf einem Niveau, welches bisher keine andere Löwenfinckschrift erreichte. Über die Figuren in der Art des Buckardt-Kruges werden sich wahrscheinlich noch lebhaftere Kontroversen abspielen; aber das ist ja das Schicksal jeder grossen Arbeit, die wirklich Neues bringt und damit gegen ein gewisses Trägheitsmoment im menschlichen Denken verstösst. Für mich persönlich ist Ihre Arbeit die interessanteste Veröffentlichung in unseren Mitteilungsblättern seit meinem Beitritt . . .» (F. O. Roedl, Campione)

«As member of the 'Keramik-Freunde der Schweiz' I was very amazed about your essay in Mitteilungsblatt Nr. 34 conc. Adam Friedrich von Löwenfinck and I marvel your

tremendous work dealing with this famous artist in connection with the impressive illustrations of some of his specimens . . .»  
(W. Lissauer, London)

«I find the article very, very interesting and the amount of pictures which you have included makes it much easier to apply the knowledge you impart. I would certainly say that yours is the definitive dissertation on Loewenfinck . . .»  
(Ilse Bischoff, New York)

«This is just a word to tell you how much I enjoyed your splendid article in the Mitteilungsblatt. Your discussion of the Loewenfinck problem clarifies many hitherto unsettled questions, and the numerous and excellent illustrations support very strikingly your argument. The assembly of all these signed pieces is most impressive and your discussion very clearly disproves Mr. Lewin's peculiar assertions. I had always thought that the Oppenheim pieces should be ascribed to Loewenfinck but your exposition shows rather convincingly that they must have been decorated by another painter. I want to congratulate you most cordially on having produced such an excellent paper . . .»  
(Dr. Hans Syz, Westport)

«Was Wark zu dem Burghardschen Krug und seinem Kreis sagt, insbesondere die scharfe Abgrenzung, die er ihm offenbar gegen Löwenfinck geben will, scheint mir nicht ganz stichhaltig, zumindest nicht bewiesen. Die frühe Datierung, die er diesen Stücken, nur von ihrer frühen Form abgeleitet, gibt, erscheint mir nicht ausreichend beweiskräftig, denn wir wissen ja, dass diese Formen noch ziemlich lange nach ihrer Entstehung verarbeitet, d. h. bemalt worden sind. Ich kenne die einzelnen Stücke nicht aus eigener Sicht, aber mir scheint z. B. auf der Abbildung 5 das Pferd so charakteristisch für Löwenfinck zu sein und sich so deutlich von allen anderen Malereien jener Zeit herauszuheben, dass mir die Theorie eines «Vorläufers» Löwenfincks etwas gewagt erscheint. Mag sein, dass ich mich irre; jedenfalls glaube ich, bedürfte dieser Abschnitt noch einer etwas tieferen Forschung.»

In folgendem Punkt scheint sich der Autor aber ziemlich sicher zu irren. Er bezeichnet sowohl den Krug auf Abbildung 31 als auch die AR-Vase auf Abbildung 35 und 36 als Löwenfinck-Malerei. Beide können meiner Ansicht nach nicht von Löwenfinck sein, sondern nur eine, und zwar aus folgendem Grund: Löwenfinck war, soviel wissen wir heute, ein so eigenwilliges und schöpferisches Temperament, dass er sich wahrscheinlich nicht nach herkömmlichen Vorlagen gerichtet hat oder ihnen zumindest ein so unverwechselbares eigenes Gepräge zu geben wusste, dass man sich nicht erklären kann, warum er seinen eigenen Entwurf abgepaust haben sollte. Und das müsste er getan haben, wenn beide Stücke von ihm sind, weil er auf der AR-Vase spiegelverkehrt erscheint. Betrachtet man sich beide Darstellungen, so kann man ziemlich sicher sagen, dass der ursprüngliche Entwurf auf dem Fayence-Krug zu finden ist, weil er nach kompositorischen und graphischen Gesetzen ausgewogen und richtig ist. Das kann man von der AR-Vase nicht be-

haupten. Besonders auf Abbildung 36 zeigt sich, wie unruhig, widerstrebend und kompositorisch unausgeglichen die nach links tendierende Bewegung, die nach links strebende Fahne und die andern Bildelemente sind. Das hätte ein Mann wie Löwenfinck wahrscheinlich nie geduldet. Ich möchte also sagen, dass der Bayreuther Krug eine echte Löwenfinck-Malerei trägt, wenn auch diese Signatur falsch bzw. nachgebrannt sein soll (nach Heuser, Hamburg); dafür sprechen die wahrscheinlich durch einen zweiten Muffelbrand veränderten Farben; dass aber die AR-Vase eine Wiederholung des Löwenfinckschen Entwurfes durch zweite Hand ist, wobei dahingestellt bleiben mag, ob es sich um eine Fälschung oder eine zeitgenössische Replik handelt. Nun wird man dieser Ansicht vielleicht entgegenhalten wollen, dass der Fayence-Krug später sein muss als die AR-Vase, aber das würde meiner Meinung nach nur eine Bestätigung des ausgesprochenen Zweifels sein. Wenn Löwenfinck nämlich die AR-Vase zuerst gemalt hätte, dann müsste sie die kompositorische Anordnung des Fayence-Kruges zeigen und nicht umgekehrt. Wenn wir annehmen, dass die Malerei auf dem Fayence-Krug ursprünglich ist, also *nach* der Flucht aus Meissen gemalt sein muss, dann müsste allerdings eine Erklärung gefunden werden, wieso der Nachahmer Löwenfincks über diesen Entwurf für die AR-Vase verfügen konnte. Dafür könnte man verschiedene Hypothesen aufstellen, z. B. dass Löwenfinck tatsächlich eine Vorlage gezeichnet hat, die in Meissen zurückblieb oder dass er denselben Entwurf schon einmal auf einem Meissner Stück gemalt hat, das in der Zwischenzeit verschollen ist, oder dass die Darstellung auf dem Bayreuther Krug in irgendeiner Form nach Meissen zurückgelangte. Nun gibt es allerdings noch eine zweite Möglichkeit, die man nicht unbeachtet lassen darf, nämlich die, dass die AR-Vase eigenhändig und der Fayence-Krug die Replik oder Fälschung ist. Dafür würde sprechen die anatomisch richtige Haltung der Fahne (in der rechten Hand) auf der AR-Vase und die anatomisch falsche (in der linken Hand) auf dem Fayence-Krug. Bei dieser Theorie müsste man allerdings die befremdete Tatsache in Kauf nehmen, dass ein Talent wie Löwenfinck in der ersten Fassung eine so unglückliche Komposition gewählt haben sollte. Man kann über alle diese Möglichkeiten wohl streiten, darüber bin ich mir klar, doch keiner der evtl. vorzubringenden Einwände kann die Tatsache entkräftigen, dass ein Mann wie Löwenfinck doch wohl kaum seinen eigenen Entwurf abgepaust und spiegelverkehrt wiederholt hat. Abgesehen von diesen noch nicht ganz geklärten Umständen muss ich jedoch sagen, dass die Arbeit Warks so ausgezeichnet ist, dass man bedauern müsste, wenn sie nicht vielleicht noch zu einem spätern Zeitpunkt in Buchform eine weitere Verbreitung finden würde. Ihr Wert liegt meines Erachtens vor allen Dingen darin, dass sie in bisher recht dunkle Zusammenhänge hineingeleuchtet hat und die weitere Löwenfinck-Forschung entscheidend befruchten wird. Mein besonderes Kompliment muss ich Ihnen für die reiche bildmässige Ausstattung des Heftes machen, vor allem für die ausgezeichneten klaren Reproduktionen.»  
(Arthur Zell, Köln-Braunsfeld)

«It was by far the most interesting article which I have read in the last twentyfive years and certainly the best article ever written about the Löwenfinck-Frage . . .»

(Adolf Beckhardt, New York)

«Man kann dem Mitteilungsblatt der Keramikfreunde der Schweiz gratulieren zu dem ausgezeichneten Artikel von Wark, vorbildlich und klar für jeden Interessenten durch die Reichhaltigkeit der Illustrationen. Mich hat es interessiert, dass die Arbeiten, worauf sich der Ruf Löwenfincks stützt, von Wark jetzt Locke zugeschrieben werden. Die Zuschreibung kommt mir zu hypothetisch vor. Wenn die Tradition sich auch oft irrt, ist sie doch meist besser fundiert als die Hypothese. Ich würde mich freuen, wenn Herr Wark weitere Gründe für seine Zuschreibung der sogenannten Löwenfinck-Arbeiten an Locke angeben könnte. Hoffentlich wird sich ein Kenner finden, der im Anschluss an die Darstellung von Fabeltieren, die sich in Verbindung mit Chinoiserien befinden, dieses Thema im Zusammenhang mit Löwenfinck ausbeuten kann. (H. E. Backer, London)

*Arno Schönberger*, Konservator der keramischen Sammlungen am Bayerischen Nationalmuseum, München:

Ralph Warks Beitrag zur Löwenfinck-Frage ist ein glänzender Versuch der Rehabilitierung des Künstlers, zu der Lewins Artikel herausforderte. Hatte ihn dieser zu einem Durchschnittsmaler von geringer Bedeutung degradiert, so stellt ihn Wark nun auf den Gipfel der deutschen Porzellan- und Fayencemaler des 18. Jahrhunderts und illustriert seine Verteidigung mit einem reichen, grösstenteils unbekanntem und für die Forschung höchst bedeutsamen Abbildungsmaterial. Wenn ich im folgenden dem Ersuchen der Redaktion entspreche, zu Warks Plädoyer Stellung zu nehmen, so muss ich — um in meiner Absicht nicht missverstanden zu werden — vorausschicken, dass ich keinen konstruktiven Beitrag liefern kann, und das deshalb, da es unfruchtbar wäre, in einer Diskussion der Meinung des andern nur seine eigene subjektive Meinung entgegenzustellen. Ich will lediglich so kritisch wie möglich den Ausführungen Warks folgen und die Beweiskraft seiner Indizien prüfen.

#### I. Locke oder Löwenfinck?

Wark lehnt die Zuschreibung von Porzellan, die im Stil des Burckardt-Kruges bemalt sind, an Löwenfinck ab.

1. Sie seien ihrer Form nach vor 1730 entstanden.
2. Die zwei unterglasurblauen Kreise um die Schwertermarke würden auf eine Zeit um etwa 1725 hinweisen.
3. Die silhouettenartigen Kopien von ostasiatischen Vorbildern ohne Landschaftshintergrund seien den figürlichen Malereien Löwenfincks auf Fayencen nicht verwandt.

Wark schlägt als Auflösung der Signatur LF «Locke fecit» vor. Zu den einzelnen Punkten würde ich sagen:

Zu 1: Die Formen der einzelnen Serviceteile (Abb. 4) sind auch um 1730 und noch etwas später durchaus üblich gewesen, wie uns Porzellane von gleicher Form, die z. B. holländischen Landschaftsdekor tragen, zeigen. Nicht anders begegnet der Dekor des Burckardt-Kruges auch auf etwas späteren Formen (Hofmann, Das Porzellan, Abbildung 51).

Zu 2: Die Schwertermarke im unterglasurblauen Doppelkreis findet sich mit der Blaumalermarke Z auf einer Schokoladentasse mit Blaubemalung und Überdekor in Gold. Die Blaumaler bezieht sich auf Ferdinand August Zimmermann, der im Verzeichnis von 1731 genannt ist und damals seit zwei Jahren in der Manufaktur tätig war. Dies würde das Jahr 1729 als Termin post für die Tasse und damit auch für das Vorkommen der Marke ergeben.

Zu 3: Der Landschaftshintergrund fehlt doch auch auf dem signierten Fayence-Krug der Sammlung Sheaffer. Die Verschiedenheit im Figürlichen kann ohne weiteres durch die Verschiedenheit der Vorlagen, an die sich der Maler anzulehnen hatte, erklärt werden. Wenn Wark diese Verschiedenheit hier als gewichtiges Kriterium ansieht, zwei verschiedene Maler annehmen zu müssen, dann dürfte er später nicht Löwenfinck, den Autor der Chinoiserien des Sheaffer-Kruges und des Jersey-Services, auch als Maler der Bildplatte «Anbetung der Hirten» und der Blohm-Vase annehmen.

Die von Wark angeführten Gründe zwingen meines Erachtens weder dazu, die Porzellanmalereien im Stile des Burckardt-Kruges Löwenfinck abzusprechen, noch sind sie überzeugend genug, sie für Locke zu sichern. Selbst für die Signatur könnte man anführen, dass Löwenfinck der Maler gewesen sein könnte. Es ist sehr wohl möglich, dass Löwenfinck das Adelsprädikat in seiner Lehrzeit nicht geführt hat, denn Höroldt schreibt 1755, nachdem H. K. von Löwenfinck zu den Soldaten desertiert war, über den Jüngsten der Familie, er «will mit der Zeit seinen Adel auch wieder hervorbringen», und Löwenfinck selbst unterschreibt seinen Brief aus Bayreuth ohne «von». So könnte man die Signatur als «Löwenfinck fecit» auflösen oder — in Erinnerung an sein späteres Siegel mit den Buchstaben VFL = von Löwen-Finck — als Löwen-Finck.

#### II. Das Jersey-Service und das Service im Stile des Hamburger Bierkruges

Wark erklärt beide Services als Arbeiten Löwenfincks und führt aus:

1. Eine sichere Signatur F. v. L. findet sich auf dem Bierkrug seiner Sammlung.
2. Im Ensemble des Jersey-Services sind drei verschiedene Malstile vertreten: a) auf Schüsseln europäische Landschaften mit Europäern und Japanern; b) auf Bierkrügen und ovalen Anbetplatten nur japanische Figuren in Silhouette ohne Landschaftshintergrund; c) auf Tellern nur japanische Figuren in Landschaft. Bei Landschaften findet sich eine goldene Sonne, bei Silhouetten nicht.
3. Besonders bemerkenswert sind grosse europäische Steinbauten, die in diesem Ausmass sonst nirgends auf Meissner Porzellan dieser Zeit zu finden seien, was beweise, dass Löwenfinck diese Bilder selbst entworfen habe. Löwenfinck erreiche im Jersey-Service den Gipfel der deutschen Fayence- und Porzellanmaler des 18. Jahrhunderts.
4. Das Service im Stile des Hamburger Bierkruges ist gekennzeichnet durch einen ähnlichen kombinierten Dekor: natürliche Tiere und Fabeltiere.

Zu 1: Bei einer Kenntnis der Signatur nur von der Abbildung her darf man sich kaum erlauben, Stellung zu ihr zu nehmen. Persönlich habe ich grösste Skepsis gegenüber derartigen Zeichen, passiert es einem doch immer wieder, wenn man mit einer Lupe Porzellanmalereien betrachtet, dass man glaubt, eine Signatur gefunden zu haben, um dann plötzlich im gleichen Bild eine andere und wieder eine andere zu entdecken, ein Beweis also, wie oft sich durch Pinselwischer und den Einfluss des Brandes derartige Zufallsformungen ergeben. Wäre man z. B. nicht gerade in Erwartung einer F. v. L.-Signatur und wäre die Abbildung 9 vom Setzer auf den Kopf gestellt worden, so würde man sich freuen, die Zahl 16 mit einem Stern darüber gefunden zu haben, und würde sich sagen, dass das Auffinden von Zahlen bei der Entlohnung der Maler nach der Stückzahl, wie dies seit 1731 üblich war, gar nicht so abwegig wäre. Befremdend scheint mir auch die Verbindung eines kursiven F mit einem L in Antiqua. Man möchte sich auch fragen, warum ein Maler, der mit spitzem Pinsel einen klaren, dünnen Blattkontor ziehen kann, gerade dann, wenn er ein Stück als seine Arbeit kennzeichnen will, dies in so verwischter Weise tut. Sein Verstoß gegen die Meissner Regel, nicht zu signieren, wäre wohl auch dann kaum gehandelt worden, da man in der Manufaktur schwerlich jede abgelieferte Arbeit auf winzige verdeckte Abkürzungen hin untersucht hat.

Zu 2: Die Tatsache, dass man drei verschiedene Malstile bei einem grossen und aus vielen Einzelheiten bestehenden Service feststellen muss, würde der Erwartung entsprechen, dass verschiedene Hände daran gearbeitet haben, da uns ja die Arbeitsteilung in der Meissner Malstube bekannt ist. Geht man von der Malerei des signierten Kruges aus, so kann man die Gruppe der japanischen, silhouettierten Figuren ohne Landschaftshintergrund diesem Maler zuschreiben und die beiden Fayence-Krüge der Sammlung Sheaffer und Zschocke anschliessen. Da Wark aber der von ihm nicht belegten Ansicht ist, das ganze Service müsse von einer Hand bemalt sein, muss er nun konsequenterweise zur Erhärtung seiner These in der Kunst Löwenfincks neue stilistische Züge entdecken: die grossen europäischen Steinbauten und die Kombination von Europäern und Japanern. Später, bei dem Hamburger Service, kann Wark dann bereits die Kombination von natürlichen Tieren und Fabeltieren als einen Beweis für die Autorschaft Löwenfincks werten. Kombinationen verschiedener Stilelemente sowohl wie verschiedener Motive begegnen einem aber doch immer wieder, wenn man sich mit der Porzellanmalerei des 18. Jahrhunderts beschäftigt, was aus der Arbeitsteilung in den Malstuben und der Spezialisierung der meisten Maler leicht erklärt werden kann. Erinnern wir uns doch auch, dass schon um 1723/24 Europäer und «Typen fremder Völker» kombiniert wurden.

### III. Die Fayence-Krüge der Sammlung Sheaffer und Zschocke und die AR-Vase der Sammlung Sheaffer

Wark führt aus: Löwenfinck habe sich bei seinen ersten Fayencemalereien der mitgebrachten eigenen Entwürfe be-

dient. Der signierte Bayreuther Krug beweise figürlichen Löwenfinckdekor auf Fayencen und sei das Verbindungsglied zwischen seinen Meissner Porzellanmalereien und seinen späteren Fayencemalereien. Auf Grund der Ähnlichkeit des Hirschreitermotivs auf einer Platte des Jersey-Services und auf Platten und Tellern aus Fuldaer Fayence ergebe sich für letztere die Autorschaft Löwenfincks.

Dazu würde ich sagen: Die Stilverwandtschaft von der AR-Vase und der Bierkruggruppe des Jersey-Services ist überzeugend. Es wäre gut, nur auf diese stilistische Verwandtschaft hinzuweisen und nicht auf die Gleichheit der Motive allzu grossen Wert zu legen. Der Kamelreiter des Zschocke-Kruges geht auf einen Kupferstich J. Chr. Weigels der Serie 125 zurück (Robert Schmidt, Frühwerke europäischer Porzellanmanufakturen in der Sammlung Otto Blohm, 1953, S. 50, Abb. 51 b). Wir finden den gleichen Kamelreiter auf dem von Georg Christoph Popp 1730 signierten und datierten Krug der Ansbacher Grünen Familie im Bayerischen Nationalmuseum (Katalog Süddeutscher und mitteleuropäischer Fayencen aus dem Vermächtnis Dr. Paul Heiland, Nr. 206, Tafel 16). Hier haben wir sogar die gleichen Sterne auf der Satteldecke wie bei dem Löwenfinck-Krug, die bei dem Kupferstich Weigels nicht vorhanden sind. Welche Schlüsse müsste man hier ziehen, wenn man nur von der Gleichheit des Motivs ausginge!

Das Hirschreitermotiv des Jersey-Services und der Fuldaer Fayencen hat ebenfalls Parallelen in einem braunglasierten Bayreuther Steinzeugkrug mit Goldbemalung (Riesebieter, Bayreuther Fayencen, in «Der Kunstwanderer» 1928/29, S. 116 ff., Abb. 5a, 5b) und in einem unglasierten Krug aus rotem Steinzeug (Bayreuth?) im Bayerischen Nationalmuseum mit einem Golddekor von vorzüglicher Qualität. Müsste man nicht dann auch den Schluss ziehen, dass dieser Golddekor mit Löwenfinck zusammenhänge, wenn man nicht an chinesische Porzellane mit den Darstellungen des Gottes des langen Lebens, Cheou-Lao und der Göttin Si-wang-mon mit dem Hirsch, dem Symbol ewiger Schönheit und Milde, als Vorlagen denken würde.

Sieht man aber vom Motiv ab und hält sich nur an den Stil, so fällt gerade bei den Fayencekrügen der Sammlungen Zschocke und Sheaffer und bei den Fuldaer Fayencen auf, dass sie mit der Bierkruggruppe des Jersey-Services und der AR-Vase der Sammlung Sheaffer unmittelbar verwandt sind, lange nicht aber so nahe den Serviceteilen mit europäischen Landschaften und kombiniertem Dekor stehen. Gerade davon hat aber Wark angenommen, dass sie Löwenfincks persönlicher Entwurf und ihm ganz zu eigen seien. Ist es dann nicht auffallend, dass er noch mindestens fünf Jahre nach dem Weggang aus Meissen im Stile des Bierkruges malt, nicht aber im Stile des zum Malerischen hin tendierenden Dekors?

### IV. Blohm-Vase, Anbetung der Hirten, Italienische Landschaft und die neuentdeckte Höchster Vase

Wark führt aus, er könne den Streit, ob Adam Friedrich von Löwenfinck oder Seraphia die Blohm-Vase und die Anbetung der Hirten bemalt haben, mit «absoluter Sicher-

heit» zu Gunsten des ersteren entscheiden. Er beweist, dass Hüseler, dem Lewin folgte, einem Irrtum zum Opfer fiel, als er annahm, dass die Namensendung «en» weiblich sein müsse. Auf Grund der Verwandtschaft der Höchster Vase mit der Blohm-Vase und auf Grund des Schriftcharakters von Signaturen, deren Unterschiede jedem Schriftspezialisten sofort auffallen müssten, kommt er dann zu dem Schluss, dass die Blohm-Vase und die Anbetung der Hirten von Adam Friedrich stammen.

Dazu würde ich sagen: Da ich keinen mich überzeugenden Unterschied zwischen den drei Signaturen (Abb. 41, 3, 4, 5) sehen konnte und Seraphia bei der Signatur der Fuldaer Bildplatte mit der Darstellung eines Heiligen (Josten, Jahrbuch für Kunstsammler, 1921, S. 28 ff., Abb. 22 in seinem Artikel «Zur Löwenfinckfrage») das k in ihrem Mädchennamen Schickin nicht anders schreibt, als wie das k der Signatur Nr. 5 aussieht, habe ich die abgebildeten Signaturen dem Schriftsachverständigen des Bayerischen Landeskriminalamtes, einem international als vorbildlich anerkannten Institut, vorgelegt. Er kam zu dem Ergebnis, dass die Signaturen 3, 4, 5 von einer Hand stammen. Von hier aus ist also bereits die absolute Sicherheit der These Warks in Frage gestellt. Untersuchen wir nun den Fall mit den Mitteln vergleichender Stilkritik. Von den Meissner Maleereien Löwenfincks, selbst wenn man den kombinierten Dekor des Jersey-Services ihr zuschreibt, und von den von ihm signierten oder ihm zugeschriebenen Fayencen, scheint mir kein Weg zu dem Landschaftsbild der Blohm-Vase oder der figuralen Komposition der Anbetung zu führen. Es muss sich um zwei grundverschiedene Charaktere handeln. Bei der ersten Gruppe haben wir einen ausgesprochenen abstrahierenden Keramikdekor, bei der zweiten sehen wir ein Streben nach gemäldeartiger, naturalistischer Wirkung. Wäre es nicht weit weniger gewaltsam, von dem Künstler der Italienischen Landschaft auf den des Hafenprospektes, von dem Künstler der Fuldaer Bildplatte mit der Darstellung eines Heiligen auf den der Anbetung zu schliessen, als den Maler des Jersey-Services für diese Gruppe in Anspruch zu nehmen? Hat nicht Löwenfinck selbst in seinem Brief aus Bayreuth geschrieben: «Wenn man einen aber erst zur Malerei anweist, so muss man ihm aber nicht solche Sachen geben, welche man auf Kamine, Portale, Frontispizien und andere Sachen malt; denn solches gehört nicht auf das Porzellan, dagegen japanische und andere schöne Sachen, welche mehr Nutzen bringen.» Ist er nicht bei den Fuldaer Hirschreiter-Fayencen, vorausgesetzt, dass sie von seiner Hand stammen, dieser Einstellung treu geblieben und ebenso den indianischen Blumen, die wir auf den beiden signierten Fuldaer Vasen, aber ebenso auch auf den Rückseiten der Höchster Vase und der Blohm-Vase sehen?

In Erinnerung an die Arbeitsteilung in der Malstube der Manufaktur könnte man die Möglichkeit überlegen, dass Seraphia die Bildseite, Adam Friedrich aber die Rückseiten beider Vasen bemalt haben könnten. So könnte man sich sowohl die «Gemälde» in Kartuschen, die gar nicht typisch nach Meissen aussehen, sondern eher nach Wiener Vorbildern, die in der Art Danhofers abgewandelt wurden, wie

auch den freischwingenden, souverän gemalten Pflanzendekor im «indianischen» Stil erklären, die Diskrepanz also der künstlichen Mentalität, die sich in der Bemalung der Vorder- und Rückseiten zeigt. Mit Können oder Nichtkönnen Adam Friedrichs hat es nichts zu tun, wenn die Bilder der Vorderseiten nicht von ihm sind. Selbst wenn früher «ihm jede Gelegenheit abgeschnitten war, etwas Rechtes zu lernen» (Brief aus Bayreuth), wäre es ihm wohl nicht schwer gefallen, das Malen im akademischen Sinne zu erlernen, wenn er nicht als Keramikdekor, wie er selbst schreibt, Frontispizien = Titelpuffer abgelehnt hätte. Das «Japanische» aber hat er als schön empfunden, und er muss ein besonderes Empfinden dafür gehabt haben, wie hervorragend der abstrahierende Stil ostasiatischer Porzellanmalerei und vor allem hier wieder der Kakiemongruppe dem Wesen des Werkstoffes entsprach. Als «Lehrling in bunten Blumen» hatte er gelernt, sich in dieser abstrahierenden Malweise auszudrücken. An dieser Manier hielt er auch noch zu einer Zeit fest, als er damit schon gegen den Strom der Mode schwamm. Zu klären wäre allerdings die Frage der Signatur der Höchster Vase. Dass die Blumenseite der Blohm-Vase von Seraphia bezeichnet wurde, könnte man sich aus der Handhabung der Bezahlung von «Feierabendarbeiten» (vgl. Hüseler S. 31) sinnvoll deuten, doch widerstrebt es mir, eine so ausführliche, im Bildfeld selbst stehende Signatur so materiell zu motivieren. Ich weiss, dass ich mich auf den Boden reiner Spekulation begeben, wenn ich überlege, ob nicht Seraphia, als ihr Mann von seinen Feinden völliger Unfähigkeit im Malen bezichtigt wurde, einen Beitrag zu seiner Verteidigung liefern wollte.

#### V. Zur Blumenmalerei der Tasse (Abb. 50, 51)

Eine Auflösung des Monogramms in AFL widerspricht jeder in früherer Zeit üblichen Regel, Initialen zu ligieren. Das Monogramm muss als AE gelesen werden. Vielleicht ist die Blumenmalerei von August Eschenbach ausgeführt, der 1731 als Lehrling «in Blühen» genannt wird.

Zusammenfassung: Nachdem die Signaturen der Bildplatte Anbetung der Hirten und der Blohm-Vase mit der Schrift Seraphias von Löwenfinck identisch sind, bleiben für Adam Friedrich von Löwenfinck drei durch Signaturen gesicherte Arbeiten: der Krug der Sammlung Sheaffer und die beiden Fuldaer Vasen in Frankfurt und Mannheim. An den ersteren lassen sich der Krug der Sammlung Zschocke und der Bayreuther Krug im Leipziger Kunstgewerbemuseum (Hüseler, Abb. 3) überzeugend anschliessen, und zugleich ist er das Verbindungsglied zu Meissner Porzellanmalereien im Stile des Jersey-Kruges der Sammlung Wark und der AR-Vase der Sammlung Sheaffer. Trotz der Verwandtschaft des Buckardt-Kruges muss für Arbeiten dieser Art die Frage, ob Löwenfinck oder Locke, offen bleiben. Auf Grund sehr naher stilistischer Verwandtschaft und weil wir keinen anderen Maler in dieser Manier in Fulda kennen, dürften jedoch die Hirschreiterinnen-Fayencen dieser Manufaktur mit hoher Wahrscheinlichkeit für Löwenfinck in Anspruch genommen werden. Von der Blumenmalerei der beiden signierten Vasen aus lassen sich durch Stilgleichheit und be-

sonders hohe Qualität unsignierte Fayencen, wie der Ansbacher Walzenkrug des Bayerischen Nationalmuseums, die Bayreuther Vase der Sammlung Seiler (Kölner Fayencesammler, Nr. 133) und wohl auch — neben anderen Arbeiten — die Rückseiten der Blohm-Vase und der Höchster Vase, für Löwenfinck in Anspruch nehmen.

## XI. Von Auktionen

(Simon Goldblatt bei Sotheby in London 1. und 2. Mai)

Seit der Versteigerung der Sammlung Sir Bernard Eckstein im Jahre 1949 (30./31. Mai) bei Sotheby ist keine geschlossene Collection europäischen Porzellans zur Auktion gelangt. Wir haben Mr. Goldblatt persönlich gut gekannt; seine Sammlung war uns jederzeit offen. Es mag hier am Platze sein, dieser Sammlung, die sich nicht so sehr durch Spitzenstücke auszeichnete als durch grosse Seltenheiten, hier ein Nachwort zu schreiben. Frank Davis hat sie mit folgendem Aufsatz in «The Illustrated London News» (28. 4. 56) angemeldet:

The Goldblatt Collection of more than 250 pieces ranges over England, Italy, France and Germany and, in addition to examples from the better-known factories, includes some interesting figures from minor establishments such as Fulda, Höchst and Fürstenberg. The beautiful whiteglazed Vincennes porcelain ist present in the shape of what is thought to be the most important of the surviving pieces — a *table group* or centrepiece surmounted by an urn-shaped vase and with a river god and naiad at the sides — in short, a miniature fountain of extraordinary grace, 11½ ins. high. Nearly as rare is a recumbent *water spaniel* in white, 12 ins. long, with rather pointer-type markings, reminding one of those excellent animals in paintings by Oudry. Most people were decidedly vague about the various Italian factories until Mr. Arthur Lane published the results of his researches last year; incidentally, I wonder how many labels in the museums of the world have had to be altered since? Among twenty Italian pieces is a pair of figures of a man and a woman from the Savona factory signed jointly by *Boselli and Rubatti*. As Rubatti entered into partnership with Boselli in 1798 and Boselli died in 1808, the date of these very rare and lively pieces is fixed to within ten years; there must be very few porcelain figures of so late a date from any country imbued with so cheerful a vitality.

They are of interest also from another angle — that is, from the light they help to throw upon the career of this highly competent potter Boselli, who, from the circumstance of his signature frequently appearing in a French disguise — Jacques instead of Giacomo — has figured in the reference books as working at Marseilles. It now seems reasonably certain that he wrote his name in French on the wares made at Savona either because he could by that means avoid the customs into France, or because in the Italian market French porcelain had so high a reputation. In these two figures the signatures not only of himself but of his

partner are written in a sort of pidgin French form «jacques Boselly-joseppe Raibaud». It is an amusing example of a by no means scrupulous marketing trick, but before we register indignation we would do well to count up the number of times English potters faked the marks of Meissen or of Sèvres on their own productions.

Among the Meissen figures is a fine early *Grenadier* of about 1735 — one of Augustus of Saxony's grenadiers with the monogram AR on his tall hat; yellow coat, iron-red waistcoat and breeches, white stockings and black shoes, standing, musket in his two hands, on a tall pedestal before a mortar — and a rare Kaendler figure of a *court jester* in a red tunic and gold sash and yellow jackboots holding bagpipes in the form of a goat, of about the same date. This is not necessarily so fantastic a model as might appear, for there was a dwarf at the court of the Landgrave of Hesse-Darmstadt who owned goat bagpipes and a rich uniform — a Pole named Cuba Clemensky who died in 1756 and was succeeded by a Czech, Andreas Czepregy. The latter inherited both goat bagpipes and uniform.

Of the English figures two which have, no doubt, attracted as much attention as any is a *pair of a young man* holding a fish and a girl with a basket — Chelsea, of the type known as «Girl in a Swing» figures, from the well-known model of the early 1750's and among the rarest of that wonderful decade, when Chelsea, under the direction of Nicholas Sprimont, produced wares of unsurpassed delicacy. Devotees of the more naïve productions of the Bow factory will find little to complain about in either the small *parrot* perched on a tree stump against a flower and maybush background, or in the group of the *sportsman and his feminine companion* with their dog between them, standing amid the familiar flowering may.

Wir wollen hier auch die *Preise* der von Davis genannten Stücke bekanntgeben:

	Preise in sFr.	Käufer
Tafelgruppe, Vincennes, unbemalt, um 1750 . . . . .	23 400.—	Mr. Weinberg
(das engl. Pfund zu 13 sFr.)		
Wasserspaniel, Vincennes, um 1745/50 . . . . .	6 240.—	Mr. Weinberg
Zwei signierte Savonafiguren, abgebildet in unserem Mitteilungsblatt Nr. 32, Abb. 6 . . . . .	2 470.—	Mr. Acosta
Grenadier, Meissen, Modell von Kaendler, um 1735 . . . . .	5 200.—	Mr. Weinberg
Hofnarr mit Dudelsack in Form einer Ziege, Meissen, Modell von Kaendler, um 1735 . . . . .	4 420.—	Mr. Weinberg
Knabe und Mädchen im Stile «Girl in a Swing», Chelsea, um 1750 . . . . .	32 500.—	Mr. Weinberg
Papagei, Bow, um 1750 . . . . .	1 300.—	Mr. Glazier
Jäger und Jägerin, Bow, um 1755/60 . . . . .	620.—	Mrs. Newman

Vor der Auktion schrieb uns Mr. Backer aus London, dass die Preise sehr hoch gehen werden, während Ernst Fischer