

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: - (1958)

Heft: 44

Artikel: Johann Valentin Sonnenschein als Modelleur der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur

Autor: Landenberger, Mechthild

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394990>

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: 01.04.2025

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

Johann Valentin Sonnenschein als Modelleur der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur

*Eine stilkritische Untersuchung
von Dr. Mechthild Landenberger, Stuttgart*

(Abb. 1—17)

1912 erschien eine Arbeit O. Breitbarts über Johann Valentin Sonnenschein als Dissertation in Zürich, die noch im gleichen Jahr mit wenigen Abänderungen auch in dem Anzeiger für schweizerische Altertumskunde (N. F. XIII. Band, 4. Heft) veröffentlicht wurde. Sie enthält wichtiges, urkundliches Material zum Leben und Werk dieses aus Stuttgart stammenden und später in der Schweiz arbeitenden Bildners¹ und gibt eine wertvolle erstmalige Zusammenstellung von einem grossen Teil seiner Schweizer Werke. Offen aber bleibt durch sie vor allem die schwierige Frage nach den Werken, die Sonnenschein für die Ludwigsburger und später für die Zürcher Porzellanmanufaktur gefertigt hat. Für beide Manufakturen darf seine Mitarbeit als gesichert angesehen werden², doch besitzen wir leider keine archivalischen Belege dafür, welche Figuren er an den beiden Orten geschaffen hat. Wir sind deshalb vollkommen auf stilkritische Untersuchungen angewiesen, die bei Porzellanfiguren immer dadurch sehr erschwert sind, dass sie nicht unmittelbare Originalschöpfungen des entwerfenden Künstlers darstellen, sondern im Verlaufe eines langwierigen Herstellungsprozesses durch die Hände vieler untergeordneter Kräfte gehen, die das ursprüngliche Bild oft sehr verändern. Trotzdem soll im folgenden einmal versucht werden, aus der Masse der uns überkommenen und mit keinem Meisternamen verbundenen Ludwigsburger Porzellanfiguren Sonnenscheins Arbeiten herauszuschälen.

Als erster hat Lill in der Festschrift des Münchner Altertumsvereins 1914, Seite 159, ein Ludwigsburger Porzellanmodell für Sonnenschein in Anspruch genommen, und zwar eine Allegorie der Gelehrsamkeit³, die ihm gerade damals in einer späteren Amberger Steingutausformung bekannt geworden war.⁴ Eine Porzellanausformung dieser «Gelehrsamkeit» befindet sich, wie ich erst vor kurzem feststellen konnte, in Stuttgarter Privatbesitz (Abb. 1). Lills Zuschreibung stützte sich auf den engen Zusammenhang dieser «Gelehrsamkeit» mit einer Statuette der Penelope, die zu dieser Zeit auf der Auktion der Sammlung M. Arnold, Luzern, in den Handel kam und sich jetzt in Berlin befindet⁵ (Abb. 2).

Und in der Tat sind sich beide Figuren geschwisterlich verwandt. Nicht nur, dass ihre Haltung weitgehend übereinstimmt in der Art ihrer Beinstellung, in dem leicht vor-

gebeugten Oberkörper und vor allem in dem hängenden, dem Körper entlang geführten Arm mit der leicht abgknickten Hand; auch das Gewand zeigt hier und dort denselben Charakter, man vergleiche nur, wie es sich eng dem Körper anschmiegt, sich in dünnen, halbkreisförmigen Falten über die Bauchpartie zieht, sich über dem gestreckten Fuss staut und von hier in langen, leicht hängenden Falten unter das Knie schwingt, weiter, wie es sich neben bzw. unter diesem Bein weich und fein fältelt und die Faltsäume glockig ausschwingen, und endlich, wie es sich zwischen den Beinen in weiten Schüsselfalten spannt. Das sind nicht nur rein äusserliche Wiederholungen, die vielleicht auch nur mit einem gemeinsamen antiken Vorbild zu erklären wären. Die Figuren sind so vollkommen in derselben künstlerischen Auffassung durchgeführt, dass kein Zweifel darüber bestehen kann, dass die «Gelehrsamkeit» eine Arbeit Sonnenscheins aus seiner Ludwigsburger Zeit — etwa um 1775 entstanden — darstellt. Die trennenden Momente zwischen den beiden Figuren sind lediglich durch ihre verschiedene zeitliche Entstehung bedingt, die Gestalt der Penelope ist der Spätzeit entsprechend wesentlich gedrungener und kräftiger und ihr Faltenwerk reicher und härter.

An diese Allegorie der Gelehrsamkeit lassen sich nun eine ganze Reihe Ludwigsburger Arbeiten anschliessen, die alle die gleiche künstlerische Hand verraten und in den Jahren von 1770—1775 entstanden sein dürften. Als erstes sei hier eine Figur genannt, die in Wanner-Brandt «Alt Ludwigsburg» unter Nr. 410 abgebildet ist, eine sitzende Frauenfigur mit übergeschlagenem Bein, die den Zeigefinger ihrer linken Hand an ihren Mund legt.⁶ Die Art ihrer plastischen Durchbildung und Gewandgebung ist gleich wie dort; wiederum legt sich ein weich fallendes, dünn fliessendes Gewand eng um den Körper und lässt seine Formen klar in Erscheinung treten. Im einzelnen sind bei den Figuren vor allem zu vergleichen die Führung der leicht gewellten Umrisslinie des übergeschlagenen Beines bei der Figur Wanner-Brandt Nr. 410 mit der des leicht ausgestreckten Beins der «Gelehrsamkeit», die von diesen Beinen ausgehenden Faltenzüge und die schwingende Gewandfolie darunter und endlich hier und dort die weich

und schlaff über den Schoss gelegten Querfalten des Mantels, deren oberste bei der sitzenden Figur mit dem übergeschlagenen Bein — ich werde später noch einmal darauf zurückkommen — rechts aussen in einer leicht gewellten Schleife ausläuft.

Weiter gehört eng mit der «Gelehrsamkeit» zusammen die Tonstatuette der Pandora ⁷ (Abb. 3) — wohl ein Porzellanmodell —, die sich im Besitz des Württ. Landesmuseums befindet. Die Behandlung des dünnen, dicht dem Körper sich anschmiegenden Chitons, der in feinen Faltenraten über ihn hinwegrieselt und seine Formen durchscheinen lässt, ist genau dieselbe wie dort. Fast Zug um Zug lässt sich z. B. die Brustpartie vergleichen, der schleifig geschlängelte Saum des Halsausschnittes und der Überfall des Chitons mit den weich sich zusammenschiebenden, vielfach ausgerundeten Zickzackfalten. Aber auch das weiche Faltengeriesel der Bauchpartie und der ganz schlaff geführte, quer über den Körper sich legende und sich ihm anschmiegende Mantelüberschlag mit seiner breiten Einkehlung findet sich hier und dort, ebenso wie die charakteristische Art, in der sich das Gewand über dem Fuss staut und der untere Saum (bei der Tonstatuette auf der rechten Seite) glockig ausschwingt.

Für den Gesamteindruck ist in beiden Fällen, bei der Pandora wie bei der «Gelehrsamkeit», bezeichnend die vielfach schlaffe, müde, bisweilen fast willenlose Art der Faltenführung und der häufig leicht teigige Charakter der Gewandsäume. Ganz charakteristisch aber ist vor allem — ebenso deutlich auch bei der Figur Wanner-Brandt Nr. 410 —, dass das Gewand immer in seiner Ausdehnung bis auf das äusserste beschränkt bleibt, eine Eigenart, die bis zu einem gewissen Grad natürlich durch die Stiltendenzen der damaligen Zeit bedingt ist, sich aber gerade bei Sonnenschein ganz besonders ausgeprägt findet, so dass z. B. Gewandbäusche wie Mantelüberschläge möglichst flach gedrückt, ja sogar eingekehlt sind, damit sie die plastische Erscheinung der Figur nicht beeinträchtigen.

Doch nicht nur ein Vergleich mit der «Gelehrsamkeit», auch ein Vergleich mit einer signierten Zeichnung Sonnenscheins aus dessen Schweizer Zeit ⁸ (Abb. 4) spricht dafür, dass die Pandora Sonnenschein zuzuschreiben ist. Wiederum findet sich hier und dort die gleiche charakteristische Art der Körper- und Gewandauffassung — ich will darauf nicht mehr näher eingehen —, sondern nur als besonders übereinstimmend zwischen Statuette und Zeichnung hervorheben die untere Gewandpartie mit den schräg über die Beine verlaufenden Faltenzügen, dem in teigigen Schlingen geführten unteren Gewandsaum, den seitlich ausschwingenden Faltenzipfeln und den weich fallenden Faltengehänge darüber.

Nah verwandt mit der Pandora, aber etwas früher als sie und die «Gelehrsamkeit» — etwa um 1770 entstanden — ist

die Porzellanfigur der Athene (Abb. 5). Auch hier sind die Körperformen mit demselben ausgesprochenen Gefühl für plastische Durchmodellierung klar unter einem hauchdünnen Gewand wiedergegeben, sie erscheinen — entsprechend der früheren Entstehung — nur zartgliedriger und feiner. Im einzelnen lassen sich besonders gut bei der Pandora und der Athene vergleichen die Brustpartie, der schleifig geschlängelte obere Gewandsaum, der Überschlag des Chitons, die Bauchpartie und die Faltenrate darunter wie auch die schlaffe Führung des ganz in die Fläche umgelegten Mantelüberschlags. Am frappierendsten aber sind — ins Spiegelbild übersetzt — die Zusammenhänge in der Beinpartie, es sei nur hingewiesen auf die glockig endende Steilfalte in der Mitte, die Führung des unteren Saumes und das Faltengehänge an den Seiten, dessen glockig ausgezogener Saum auch zugleich wieder lebhaft an den unteren Gewandsaum der «Gelehrsamkeit» erinnert. An der künstlerischen Urheberschaft Sonnenscheins auch bei dieser Figur dürfte damit kein Zweifel bestehen.

Im Anschluss an die Athena wären eine stehende Venus ⁹ und eine stehende Pomona ¹⁰ zu erwähnen, sie zeigen dieselben stilistischen Merkmale wie die vorhergehenden Arbeiten, doch sind sie wenig reizvoll, so dass ich sie im einzelnen hier nicht näher besprechen möchte.

Wohl unter die Erstlingswerke Sonnenscheins ¹¹ für die Ludwigsburger Manufaktur zu rechnen — etwa gegen 1770 entstanden — sind die beiden Wahrsagergruppen der Abbildungen 6 und 7. Auch sie schliessen sich in der Art ihrer Körperbildung und Gewandgebung den vorhin besprochenen Arbeiten an. So ist bei der Wahrsagerin (Abb. 6) die Bauchpartie mit den schüsselförmigen Gewandfalten in gleicher Weise durchgebildet wie auf der schon einmal genannten Zeichnung der Abb. 4, auch der Überschlag ihres Chitons erscheint fast genau so wie dort. Der Mantel über dem linken Arm des jungen Mannes in derselben Gruppe ist in dicken Faltenwülsten mit tiefen Kehlen dazwischen über den Ellbogen hochgeschoben wie bei der Pandora (Abb. 3) und läuft ähnlich wie dort in einem ondulierenden Saum aus.

Aber auch die zweite Wahrsagergruppe ¹² der Abb. 7 erweist sich als eng zusammengehörig mit den bisher genannten Werken Sonnenscheins, man sehe wieder das fließende, eng dem Körper sich anschmiegende Gewand der weiblichen Figur, das zum Beispiel in der Bauchpartie oder an ihrem linken Bein engste Parallelen in der Figur der «Gelehrsamkeit» (Abb. 1) findet, oder die — für Sonnenschein so charakteristische — Behandlung des Schultertuchs bei derselben Figur in seiner ganz flach dem Körper sich anschmiegenden, lappigen Art. Die senkrechten, vollkommen in die Fläche gepressten Falten über dem rechten Bein desselben Mädchens mit dem zackig lappigen unteren Saum kommen in gleicher Art z. B. bei Sonnenscheins spä-

teren Schweizer Terrakotten vor, man vergleiche etwa die Falten neben dem linken Bein der Flora oder der Hebe im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich¹³, typisch für Sonnenscheins Bestreben, das Volumen der Falten und der Gewänder auf ein Minimum herabzudrücken. Bei dem Wahrsager derselben Gruppe zeigt das grosszügig angeordnete, von seinem rechten Bein zu seiner linken Hüfte sich schwingende Faltenwerk, das sehr klar den Umriss des Beins hervortreten lässt, die gleiche Auffassung wie das Faltenwerk an dem gestreckten Bein der «Gelehrsamkeit» (Abb. 1), und die breiten gekehlten Faltenbahnen — besonders auffallend rechts und links seines vorgestreckten Beins — verraten die gleiche Hand wie die Faltenbahnen an dem Mantelüberschlag der «Gelehrsamkeit» oder der Pandora auf Abb. 3.

Auch zwei Figuren, die bisher Weinmüller¹⁴ zugeschrieben wurden, nämlich die stehenden Figuren einer Vestalin und der Klio dürfen dem Werk Sonnenscheins eingereiht werden.

Die Vestalin (Abb. 8) erinnert in ihrer sehr schmiegsamen Haltung sofort an die «Gelehrsamkeit» (Abb. 1) und in der Durchbildung ihrer rechten Seite mit den zu einem Mittelpunkt in Hüfthöhe sich bündelweise hinziehenden Faltensträngen — wieder mit den typischen Faltenkehlen dazwischen — und den klar sich darunter abzeichnenden Körperformen an den eben besprochenen Wahrsager der Abb. 7; sie wird zwischen diesen beiden Arbeiten entstanden sein, da sie noch nicht die Plastizität der «Gelehrsamkeit» besitzt.

Die etwas spätere Klio (Abb. 9) zeigt eine kräftigere Körperlichkeit, die wiederum in charakteristischer Weise unter einem ganz dünnen Gewand durchscheint, das dem Körper wie ein nasser Stoff anklebt. Ganz ähnlich wie bei der Vestalin und dem Wahrsager der Abb. 7 ziehen sich von ihrem rechten Bein Faltenstränge schräg nach oben, und wie bei dem jungen Mann der Wahrsagergruppe auf Abb. 6 und der Pandora (Abb. 3) trägt sie über ihrem linken Arm den Überschlag ihres Mantels, der gleich wie dort sehr flach in dicht zusammengeschobenen senkrechten Falten mit träge undulierendem Saum wiedergegeben ist. In ihrem plastischen Gesamtcharakter lässt sie sich sehr gut auch mit einer Figur der von Sonnenschein ausgeführten Wandausstattung im Erdgeschoss des Hauses zum Kiel in Zürich (Hirschengraben 20) vergleichen, und zwar mit der Melpomene an der Südwand im Saal der Nordostecke¹⁵, verwandt vor allem das sich den Beinen eng anschmiegende und in grätigen Falten über sie hinwegspielende Gewand.

Es stellt sich nun die Frage, ob Sonnenschein ausser diesen antikisierenden Figuren auch Genrefiguren in Ludwigsburg geschaffen hat. Prüft man daraufhin einmal die Ludwigsburger Porzellanfiguren, so wird man tatsächlich auf zwei Gruppen stossen, nämlich die Aderlass- und Barbierszene

(Abb. 10 und 11), die sich von den anderen Ludwigsburger Genrefiguren grundsätzlich unterscheiden, gleichzeitig aber eng den antikisierenden Sonnenscheinfiguren anschliessen, so dass man nicht fehlgehen wird, wenn man sie ebenfalls für Sonnenschein in Anspruch nimmt. Die betont plastischen Tendenzen, die für die antikisierenden Figuren Sonnenscheins so kennzeichnend sind, treten auch bei diesen verhältnismässig frühen — zwischen 1765 und 1770 entstandenen — Figuren ganz deutlich in Erscheinung, die Gewänder legen sich ihnen vielfach eng an, so dass die Figuren den Eindruck einer ganz bestimmten Kompaktheit und Geschlossenheit vermitteln. Für Einzelvergleiche sei der Sitzende in der Barbierszene herangezogen. Die von seinem linken Bein und seinem Stuhl herabfliessenden Mantelfalten mit dem glockig ausgezogenen unteren Saum zeigen dieselbe Auffassung wie die Falten unter dem gestreckten Bein der «Gelehrsamkeit» (Abb. 1) oder die schwingende Gewandfolie zwischen den Beinen des Wahrsagers der Abb. 7. Aber auch die Art, wie dieser Mantel weich und anschmiegsam mit einer breiten Kehle längs des umgefalteten Saumes zwischen den Beinen des Sitzenden hindurchgeführt ist, oder die Art, wie er sich auf der linken Seite in einer weiten Schleife unter den Sitzenden schiebt, fügt sich dem bisher gewonnenen Bild von Sonnenscheins Stil trefflich ein, man denke nur an den gekehlten, ganz schlaff geführten und dem Körper sich anschmiegenden Mantelüberschlag bei der Pandora (Abb. 3) oder an die schlaffe Gewand-schleife bei der sitzenden Figur Wanner-Brandt Nr. 410. Die dünnen Falten am Hemd des Sitzenden mit den schleifenartig umgebogenen Enden finden sich endlich fast Zug für Zug vergleichbar am Chitonüberschlag der «Gelehrsamkeit» (Abb. 1).

Doch auch ein Vergleich mit späteren Schweizer Werken Sonnenscheins rechtfertigt die Zuschreibung der Aderlass- und Barbiergruppe an Sonnenschein, ich denke dabei vor allem an die beiden Statuetten des Seckelmeisters Frisching und des Generals von Erlach (Abb. 12 und 13), beide im Historischen Museum von Bern, die zwar nicht von Sonnenschein signiert sind, ihm aber sicher mit Recht zugeschrieben werden.¹⁶ Abgesehen von weitgehenden motivischen Übereinstimmungen in der Haltung zwischen dem Sitzenden in der Barbierszene und dem Seckelmeister Frisching (Abbildung 12) lässt sich die Faltengebung der Figuren zum Teil fast wieder wörtlich vergleichen, ich möchte hier nur die vom Arm zum Rücken ausstrahlenden Rockfalten des Arztes in der Aderlassszene (Abb. 10) und des Generals von Erlach (Abb. 13) nennen. Auch die Bildung des Gesichts und die zu einer geschlossenen Kappe vereinigten Haare sind hier und dort eng verwandt. Vor allem aber zeigen die beiden Ludwigsburger Gruppen in ihrer Grundauffassung schon diese gesammelte Plastizität, die sich bei den späteren Schweizer Statuetten — nun entsprechend der

späteren Stufe weiterentwickelt — geradezu dem Beschauer aufdrängt. Und endlich besitzen sie in ihrer lebenswürdigen Anspruchslosigkeit dieselbe biedere, etwas kleinbürgerliche Art, die sich auch in den Schweizer Figuren äussert.

Aderlass- und Barbiergruppe sind wohl die frühesten Arbeiten Sonnenscheins für die Ludwigsburger Manufaktur, sie stehen zeitlich den Wahrsagergruppen am nächsten und sind wahrscheinlich kurz nach den bekannten — etwa um 1765 entstandenen — Ludwigsburger Musiksoli von Johann Christian Wilhelm Beyer¹⁷ geschaffen, da sie manches von dort übernommen haben. So geht wohl die Art, wie die Figuren schräg nach vorne neben einem runden Tischchen sitzen, auf den Cellospieler¹⁸ zurück, oder hat eine Einzelheit, wie das Mieder der Patientin, das wie ein gedehnter Gummistoff den Körper umspannt, wahrscheinlich sein Vorbild in der Spinettspielerin (Abb. 14). Aber gerade ein Vergleich mit der Spinettspielerin bringt auch das besondere plastische Empfinden Sonnenscheins deutlich zum Ausdruck. Während sich nämlich bei der Spinettspielerin der unter dem Mieder vorkommende Rock kräftig über dem Stuhl bauscht, legt er sich bei der Patientin ohne jeden Anspruch auf Eigenbedeutung betont einfach und anspruchslos in flachen Falten um und an den Körper.

Mit dieser Anlehnung an Beyer ist schon eine Wurzel, nämlich die Hauptwurzel, von Sonnenscheins Stil angedeutet. Beyer war, wie wir wissen, der Lehrer Sonnenscheins, und so ist es nicht verwunderlich, dass seine Kunst auch in dem Werk seines Schülers seinen Niederschlag fand. Und das gilt nicht nur für die Komposition, auch in der künstlerischen Auffassung und in Einzelheiten lassen sich viele verwandte Züge feststellen. So ist z. B. das sehr Schmiegsame und Biegsame einiger Sonnenscheinfiguren, wie des Sitzenden in der Barbierszene (Abb. 11), der Vestalin (Abbildung 8) oder der Gelehrsamkeit (Abb. 1) sicher dem Einfluss Beyers zuzuschreiben. Im Unterschied zu Beyer allerdings, dessen Figuren sich meist in einer Art Schlangenumwindung in mehreren Ebenen bewegen — vergleiche zum Beispiel die Artemisia¹⁹ oder die Libertas (Abb. 15) —, ist die Bewegung bei Sonnenschein wesentlich vereinfacht, seine Figuren haben nicht das vielfach Manirierte, leicht Gekünstelte und Gezierte der Beyerfiguren, die meist in typischer Weise mit gesenktem Kopf nach vorne hängen.

Auch in der Gewandgebung geht Sonnenschein deutlich von Beyer aus. Besonders klar kommt das zum Ausdruck, wenn man etwa die Rückseite der Athene (Abb. 16), bei der die Anklänge an Beyer besonders stark sind, mit der Rückseite der Libertas (Abb. 17) vergleicht. Auch die bei Sonnenschein so beliebten, quer über die Körper hinweggeführten Faltenmotive haben letzten Endes ihr Vorbild bei Beyer, sie sind bei Sonnenschein eben nur wieder in ganz bezeichnender Weise abgewandelt. Während nämlich bei Beyer diese Motive immer noch leicht gebauscht sind

und sich eng um den Körper spannen — sie umschnüren ihn bzw. das Gewand oft geradezu —, legen sie sich bei Sonnenschein ganz lose um den Körper.

Endlich ist auch das Verhältnis von Körper und Gewand bei Beyer und Sonnenschein sehr ähnlich, beide geben dünne, nach antiker Art über die Körper dahinfließende Gewänder, bei beiden ist das Faltenwerk überaus reich differenziert und sind manche Faltenmotive sehr verwandt. Doch erscheinen die Stoffe bei Beyer etwas kräftiger, sie bauschen sich stellenweise, das Gewand hat damit sein Eigenleben noch nicht ganz verloren, während es bei Sonnenschein ausschliesslich im Dienste der plastischen Erscheinung der dargestellten Figur steht. Ausserdem sind die Gewänder bei Beyer im allgemeinen unruhiger, bewegter, nervöser²⁰, es steht ein anderes Temperament hinter ihnen als bei Sonnenschein; hier fliesst alles langsamer, ruhiger, vielfach sogar müde und träge.

Trotz deutlicher Anlehnung an Beyer vertritt Sonnenschein damit also doch seinen ganz eigenen, persönlichen Stil. Typisch für diesen Stil ist — ich möchte das noch einmal kurz zusammenfassen — die ausgesprochene Plastizität seiner Figuren, über die sich die Gewänder — ohne jeden Anspruch auf Eigenbedeutung — wie eine zarte, dünne Haut legen und in sensiblem Widerspiel ihre Formen durchscheinen lassen. An Einzelmotiven bevorzugten sie bündelartig zusammengefasste Falten mit Faltenkehlen dazwischen, dünne flache Faltenstränge und glockig ausgezogene, träge ondulierende Säume. Immer besitzen diese Gewänder einen sehr weichen, vielfach leicht lappigen und an den Säumen teigigen Charakter, ihre Linienführung ist oft schlaff und zögernd, bisweilen müde, beredter Ausdruck für die sehr weiche, zarte Natur Sonnenscheins, der unter der harten Hand Herzog Karl Eugens zusammenbrach, so dass er 1775 krank und elend in die Schweiz floh (vgl. Anmerkung 1).

Anmerkungen:

¹ J. V. Sonnenschein (geb. 1749 in Stuttgart, gest. 1828 in Bern) war in seiner Frühzeit unter Herzog Karl Eugen von Württemberg tätig — leider sind aus dieser Zeit keine gesicherten Arbeiten von ihm erhalten — und wurde durch ihn 1773 zum Professor der Karlschule in Stuttgart ernannt. Nachdem er durch übermässige Arbeit schwer krank geworden war und die Bezahlung für seine Dienste grossenteils ausblieb — er beklagt sich bitter über den Herzog in dem unter Anm. 2 aufgeführten Schreiben an den Bürgermeister der Stadt Zürich — flüchtete er 1775 nach Zürich und lebte dort bis 1779, bis zu seiner Ernennung als Zeichenlehrer an der Kunstschule in Bern, wo er bis 1815 in hohem Ansehen wirkte.

² Vergl. Sonnenscheins Brief an den Bürgermeister von Zürich aus dem Jahre 1775, in dem er schreibt, dass er ein Tafel-Surtout von 20 Fuss Länge für den Herzog Karl Eugen von Württemberg gefertigt hätte (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde N. F. XIII. Band, 1911, 4. Heft, Seite 273). Ein Zeitgenosse Sonnenscheins, David Hess, berichtet, dass Sonnenschein hie und da durch die Vermittlung Salomon Gessners kleine Figuren für die Porzellanfabrik im Schooren bei Zürich modellierte (Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde a. a. O., S. 282). Siegfried Ducret, Zürcher Porzellan des 18. Jahrhunderts 1944, S. 43ff.

³ Festschrift des Münchener Altertumsvereins 1914, Seit 157, Abbildung 4.

⁴ Ein Teil der Ludwigsburger Porzellanformen war nämlich um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach Amberg an die Steingutfabrik Kick verkauft worden, so dass dort eine ganze Reihe alter Ludwigsburger Porzellanmodelle in Amberger Steingut ausgeformt wurden.

⁵ Auktionskatalog Hugo Helbing, München, Dezember 1913, Nr. 2. Die Abb. 2 wurde nach diesem Katalog hergestellt.

⁶ Die Figur ist als Gegenstück zu der «Gelehrsamkeit» aufzufassen. Auf ihre Deutung wird Dr. Ducret in seinem Buch über Züricher Porzellan ausführlich zu sprechen kommen.

⁷ Als Pandora wird die Figur durch das neben ihr stehende Gefäss bezeichnet, von dem sie eben den Deckel hebt. Pandora — auf Befehl des Zeus von Hephaistos erschaffen — hatte nämlich von Zeus ein Tongefäss erhalten, in dem alle Übel und Krankheiten eingeschlossen waren. Sie wurde von Hermes auf die Erde gebracht, um die Menschheit für den Feuerdiebstahl des Prometheus zu bestrafen, und als Pandora ihre Büchse öffnete, kamen alle Übel und Leiden über die Menschheit, nur die Hoffnung blieb in dem Gefäss zurück.

⁸ Die Abbildung stammt aus S. Ducret, Züricher Porzellan des 18. Jahrhunderts, 1944, S. 27.

⁹ Wanner-Brandt «Alt-Ludwigsburg», Stuttgart, 1906, Nr. 27.

¹⁰ Wanner-Brandt a. a. O., Nr. 28 und 102.

¹¹ Leider kann ich die Figuren hier nicht in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge besprechen, da ich bei der Zuweisung an Sonnenschein von der «Gelehrsamkeit», also einer späten Figur, aus-

gehen muss und infolgedessen zuerst die Figuren herangezogen werden müssen, die der «Gelehrsamkeit» zeitlich am nächsten stehen und am verwandtesten sind. Von ihnen aus lässt sich dann die Brücke zu den früheren Figuren schlagen.

¹² Leider ist bei der Ausformung der Gruppe im Württ. Landesmuseum die weibliche Figur im Brand leicht gegen den Wahrsager gesunken.

¹³ Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde a. a. O., Tafel XVI, Nr. 4 und 5.

¹⁴ Hans Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren, Stuttgart und Berlin 1921, S. 29.

¹⁵ Die Kunstdenkmäler des Kantons Zürich, Band V, Die Stadt Zürich, 2. Teil, Basel 1949, S. 258, Abb. 195.

¹⁶ Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde, a. a. O., S. 292.

¹⁷ J. Chr. W. Beyer (geb. 1725 in Gotha, gest. 1806 in Schönbrunn b. Wien) stand von 1759 bis 1767 im Dienste Herzog Karl Eugens von Württemberg und lieferte während dieser Zeit eine ganze Reihe von Figurenmodellen für die Ludwigsburger Porzellanmanufaktur. 1767 ging er nach Wien, wo er u. a. in den 70er Jahren mit einer grossen Schar von Gehilfen die Parkstatuen von Schönbrunn schuf.

¹⁸ Wanner-Brandt, a. a. O., Nr. 106.

¹⁹ Wanner-Brandt, a. a. O., Nr. 49.

²⁰ Besonders rein und unverfälscht kommt dieser Gewandstil Beyers zum Ausdruck in seinem in Wien 1784 erschienenen Kupferstichwerk «Die Neue Muse».

Zwei Porzellanmedaillons

nach J. E. Bauert im Schweizerischen Landesmuseum

Von Eugen von Philippovich, Kopenhagen

(Abb. 18—21)

Eine Verbindung Elfenbein-Porzellan hat sich speziell in den Übergangszeiten des aufkommenden Porzellans und des damit verbundenen fallenden Interesses für Elfenbein deutlich gezeigt. Einige Beispiele kunsthandwerklicher Fertigung der Elfenbeinschnitzer — hier sei speziell auf Dieppe verwiesen — finden sich getreulich in Porzellan nachgeformt. Ein altbekanntes Beispiel sind die Nadelbüchsen, ausgeformt als Damenbein mit zierlichem Schuh; ein weiteres bekanntes Objekt sind Dosen, deren Deckel in Form einer Büste geschnitten sind. Auch dieses Beispiel findet sich in Porzellan wiederholt. Verständlich ist diese Entwicklung ohne weiteres, haben sich doch prominente Elfenbeinschnitzer dem erwachenden Interesse für den neuen Werkstoff, dem Porzellan, als Modelleure zur Verfügung gestellt. Ich habe bereits einmal auf diese Verbindungslinie Elfenbein—Porzellan kurz hingewiesen. Das Thema, welches hier behandelt werden soll, betrifft nicht die kontinuierliche Entwicklung auf dem genannten Wege, sondern soll sich mit der ausnahmsweisen Herstellung zweier Porzellanmedaillons ¹ nach einer Arbeit des schwedischen Elfenbeinkünst-

lers und Medailleurs Johan Ephraim Bauert (Stockholm 1726—1799 Kopenhagen) befassen (Abb. 18, 19).

Bauerts Tätigkeit als Medailleur ² ist genügend bekannt. Über seine Beschäftigung mit Elfenbein ist erstmals von mir berichtet worden. Er zählt unstreitig zu den ersten schwedischen Elfenbeinkünstlern, wenn er nicht überhaupt, national gesehen, der beste ist. Die Zuschreibung der beiden Medaillons aus der Fabrik in Zürich-Schooren an ihn soll hier erstmalig belegt werden.

Die Dargestellten sind Lorenz Spengler (Schaffhausen 1720—1807 Kopenhagen) sowie dessen Ehefrau Gertraut Sabina (Kopenhagen 1739—1789 Kopenhagen). Spengler trifft 1743 in Dänemark ein. Mit Ausnahme einer einzigen kurzen Reise nach Südschweden hat er dann seine neue Wahlheimat nicht mehr verlassen.

Es erhebt sich natürlich die Frage, wieso gerade Bauert, dessen Tätigkeit bisher nur als Medailleur und Elfenbeinkünstler bekannt war, als Urheber dieser beiden Porzellanmedaillons genannt werden kann. Bauert hat durch seine Tätigkeit in Lorenz Spenglers Werkstätte in Kopenhagen

Tafel I



Abb. 1 «Gelehrsamkeit», Biskuitporzellan Ludwigsburg, Höhe, 20,5 cm, Stuttgarter Privatbesitz.



Abb. 2 Penelope, Ton, signiert «V. Sonnenschein», Höhe 20 cm, Staatliche Museen Berlin.



Abb. 3 Pandora, Ton, Höhe 32,5 cm, Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart.

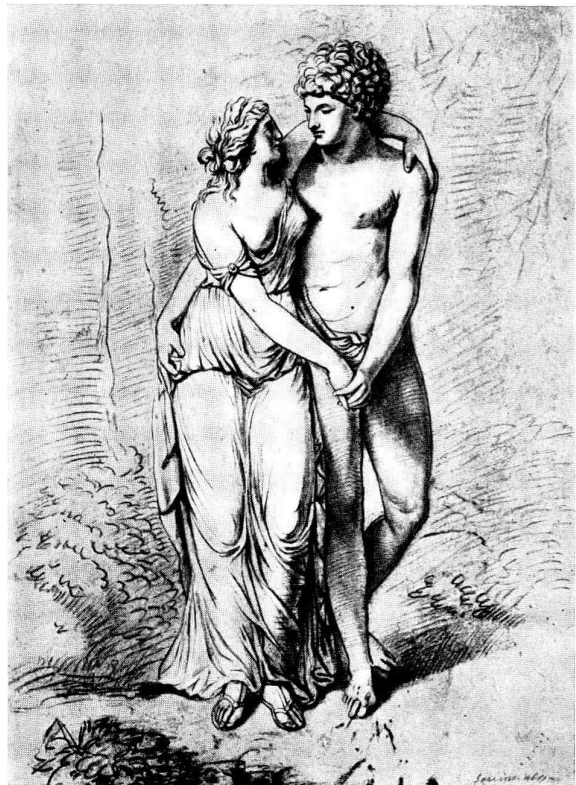


Abb. 4 Handzeichnung, bezeichnet «Sonnenschein», Sammlung Dr. Ducret, Zürich.

Tafel II



Abb. 5 Athene, Porzellan Ludwigsburg,
Höhe 26,3 cm, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart.

Abb. 6 Gruppe mit Wahrsagerin, Porzellan Ludwigsburg,
Höhe 20 cm, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart.

Abb. 7 Gruppe mit Wahrsager, Porzellan Ludwigsburg,
Höhe 19,8 cm, Württembergisches Landesmuseum Stuttgart.

5



6



7

Tafel III



8



9

Abb. 8 Vestalin, Porzellan Ludwigsburg.
Höhe 35,2 cm, Württ. Landesmuseum, Stuttgart.

Abb. 9 Klio, Porzellan Ludwigsburg,
Höhe 31 cm, Württ. Landesmuseum Stuttgart.



Abb. 10 Aderlassgruppe, Porzellan Ludwigsburg,
Höhe 16 cm, Württ. Landesmuseum Stuttgart.

Tafel IV

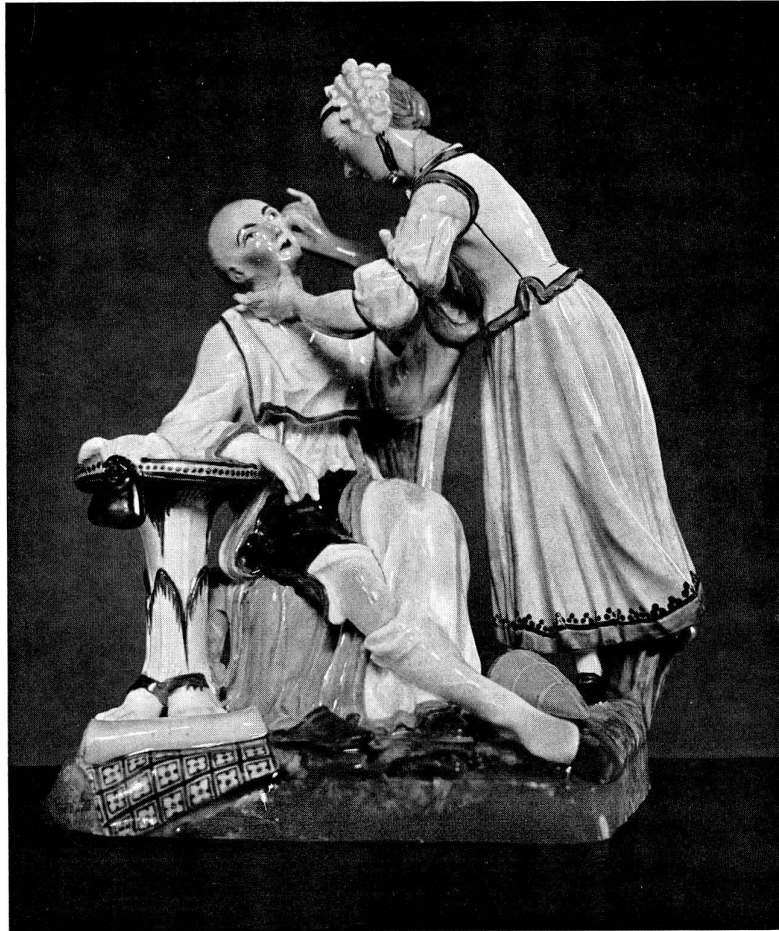


Abb. 11 Barbiergruppe,
Porzellan Ludwigsburg,
Höhe 17,5 cm, Württ.
Landesmuseum Stuttgart.



Abb. 12 Seckelmeister C. Frisching, Wachs, bemalt, Höhe 32 cm, Bernisches
Historisches Museum.

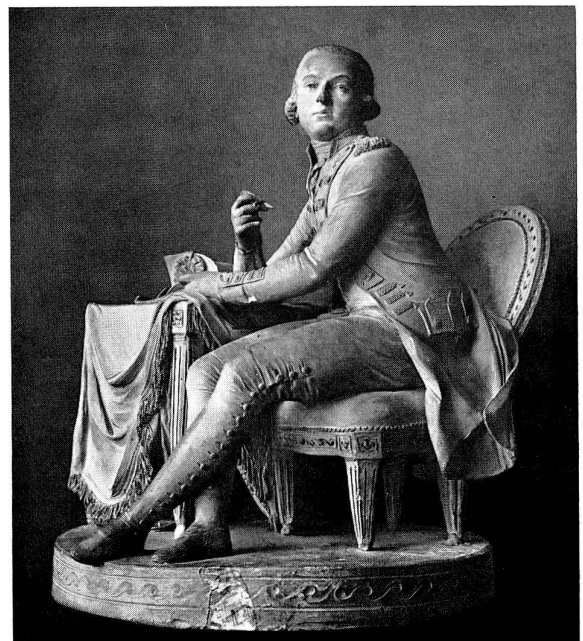


Abb. 13 General von Erlach, Ton, Höhe 32,5 cm. Bernisches Historisches
Museum.

Tafel V



Abb. 14 Spinnetspielerin, Porzellan Ludwigsburg, nach Modell von J. Chr. W. Beyer, Höhe 19 cm. Württ. Landesmuseum Stuttgart.



Abb. 15 «Libertas», Porzellan Ludwigsburg, nach Modell von J. Chr. W. Beyer, Höhe 24,5 cm, Württ. Landesmuseum Stuttgart.



Abb. 16 Rückseite der Athene von Abb. 5

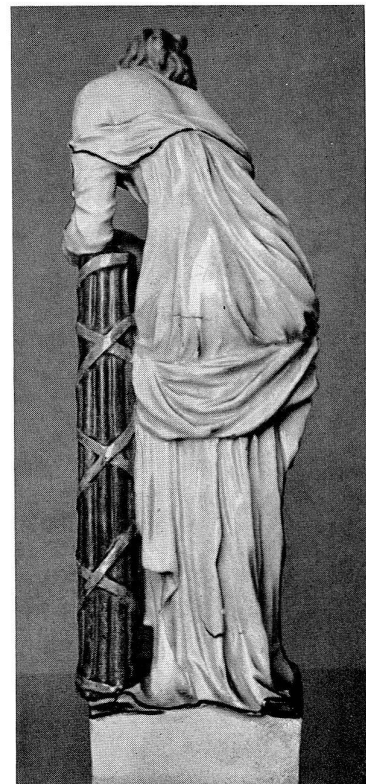


Abb. 17 Rückseite der Libertas von Abb. 15