Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Freunde der Schweizer Keramik = Bulletin de la Société des Amis de la Céramique Suisse

Herausgeber: Freunde der Schweizer Keramik

Band: - (1954)

Heft: 27

Artikel: Die Schretzheimer Fayencemadonna der Sammlung Igo Levi in Luzern

Autor: Braun, E.W.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-394893

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.02.2026

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

Die Schretzheimer Fayencemadonna der Sammlung Igo Levi in Luzern

Von *E. W. Braun,* Nürnberg

(Abb. 4-7)

Die Sammlung der Fayencen des Herrn Igo Levi in Luzern ist seit einiger Zeit geschlossen im Luzerner städtischen Gewerbemuseum ausgestellt. Unter den über 400 Stücken der Kollektion fällt der Blick des Besuchers zunächst auf eine mächtige Madonna, eine barocke fränkische Immaculata, nicht weit unter Lebensgrösse, die wohl als technisches keramisches Werk wie als künstlerische Schöpfung zu den erlesensten süddeutschen Fayencen zählt (Abb. 4). Sie trägt keine Fabrikmarke, wohl aber eine Künstlersignatur (Abb. 5), die uns ermöglicht, die Figur der schwäbischen Schretzheimer Fayencemanufaktur (dicht bei Ellwangen) mit Sicherheit zuzuschreiben. Es gibt nämlich noch eine zweite, grössere Fayenceschöpfung in Schretzheim selbst, welche die Signatur des gleichen Bildhauers trägt, nämlich den Fayencealtar in der sogenannten «Freundschaftskapelle». Im Jahre 1752 hat Johann Baptist Bux daselbst die «Porcellan-Fabric» errichtet, wobei zu bemerken ist, dass der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts sehr häufig unter «Porcellan» die Fayence verstand. Das fragliche Altärchen auf dem linken Seitenaltar zeigt einen nischenförmigen Aufbau mit Konsolen, Tabernakel und reichem, durchbrochenem Rocaillewerk. Belebt sind die einzelnen Etagen des Altars von liebenswürdig bewegten Putten. Die Nische über dem Tabernakeltürchen, die wohl früher eine Fayencemadonna trug, zeigt heute eine polychrome hölzerne geschnitzte Maria mit dem Kind, eine der zahlreichen Nachahmungen eines bayerischen Gnadenbildes. Der Altar ist 135 cm hoch und 165 cm breit. Hans Erdner, der verdienstvolle Leiter des Ellwangener-Museums, hat ihm eine dankenswerte illustrierte Studie gewidmet, welche 1951 im Schwabenverlag zu Ellwangen erschien. Die bunte Bemalung der einzelnen Details mit Blumen steht nicht auf der künstlerischen Höhe der skulpturalen Teile. Den Modelleur des Altars verrät die eingeritzte und teilweise glasierte Signatur I. M. M. P. In ihr wollte Erdner das Handzeichen des Bossirers Franz Josef Jaumann erkennen, aber, ganz abgesehen davon, dass diese Lösung (Jaumann manu propria) durchaus nicht befriedigt, schon rein als Abkürzung, so ist es auch durchaus abwegig, anzunehmen, dass ein einfacher Bossirer (Modelleur war Jaumann nicht), also ein handwerksmässiger Gehilfe des leitenden Modelleurs, die künstlerische Reife und Fähigkeit besessen habe, ein derartiges Meisterwerk rassiger, vollrunder, barocker Grossplastik zu schaffen.

Auch der beste Kenner der schwäbischen Keramik, Dr. H. H. Josten vom Stuttgarter Landesmuseum, hat die Jaumanntheorie Erdners strikte abgelehnt. So sicher nun ein Jaumann unbeteiligt war, ebenso sicher ist die Levische Immaculata von der Hand des gleichen Bildhauers, welcher den Freundschaftsaltar in der Schretzheimer Kapelle geschaffen hat; denn sie trägt im Innern, durch eine Oeffnung sichtbar, die eingeritzte Bezeichnung (Abb. 5), also der des Altärchens verwandt. Die Levische Madonna stammt aus dem kleinen fränkischen altertümlichen Wolframseschenbach, d. h. aus dem Heimatort des Minnesängers Wolfram von Eschenbach, wo sie über dem Portal eines der Häuser der Hauptstrasse stand, überdacht von einem heute noch an Ort und Stelle sich befindlichen Baldachin aus glasierter Hafnerkeramik. Die Signatur ist meines Erachtens zu lesen: «Johannes Martinus Mutschelle», welcher am 18. Januar 1733 als Sohn des Bamberger Bildhauers Johann Georg Mutschelle geboren wurde und einer vielzähligen oberfränkischen Bildhauersippe angehörte. Sein um fünf Jahre älterer Bruder und Zunftgenosse, Bonaventura Josef, hat ihn an künstlerischem Können wohl überragt, aber die für Johannes Martinus gesicherten Werke, die der Schretzheimer Madonna auch zeitlich nahe stehen, wie der Hochaltar von St. Gangolph zu Bamberg (1770), die Ausstattung der Kirchen zu Kirchenehrenbach und Scheinfeld usw. offenbaren eine so unleugbar enge Verwandtschaft mit der Wolframeschenbacher Fayencemadonna, dass die von mir vorgeschlagene Lösung wohl als feststehend zu betrachten ist. Es gibt aber noch ein weiteres Beweisstück, nämlich das in zwei Varianten vorhandene marmorne Grabdenkmal des letzten aus dem Nürnberger Patriziergeschlecht der Pfinzing, der 1764 gestorben ist. Die beiden Denkmäler stehen in den Pfinzingschen Patronatskirchen zu Grossgründlach und Henfenfeld, also in unmittelbarster Nähe von Nürnberg. Die hier (Abb. 6) abgebildete Fassung des Epitaphs in Grossgründlach ist eine typische spätbarocke Totenmalplastik mit dem reichen Aufwand an Funebral- und Ruhmesallegorien, wie er wohl in allen Landschaften des alten Reiches bei solchen Skulpturen üblich war. Die Signatur am Epitaph lautet: «Moutschele Inve. et. Fec.» (Abb. 7). Ganz abgesehen von der engen Verwandtschaft dieser Signatur mit denen des Altärchens und der Madonna (man beachte den vollkommen gleichartigen Ductus des grossen Anfangs-M mit den gebogenen beiden Längsstrichen) zeigt dieses auch stilistisch unleugbare Uebereinstimmung in den allegorischen Figuren des blasenden Famaengels, der Gestalt der Fides und der Putten. Man war allerdings bisher geneigt, das Pfinzingepitaph respektive -Kenotaph dem ältern Mutschelle Bonaventura zuzuschreiben, welcher um 1783 als Direktor der Kaiserlich-russischen Porzellanfabrik zu St. Petersburg gestorben ist. Doch ist der Stil der beiden Brüder J. Bonaventura und J. Martin – sie haben sehr lange zusammen gearbeitet, wie archivalisch feststeht – so überraschend gleichartig, dass dies gerade bei den Werken, die sie zusammen ausführten, klar zu Tage tritt. Im übrigen scheint mir, dass, wie bei der Fayencemadonna, so auch bei den Pfinzingepitaphen in erster Linie J. Martin als Meister angenommen werden muss. Doch das ist in unserem Falle von sekundärer Bedeutung; die Hauptsache ist das unleugbare Zutagetreten des Mutschelle-Stils.

Die Madonnenfigur war unbemalt, nur die Gewandränder, Details der Rocaillen und der Weltkugel waren früher vergoldet, doch ist nur noch die gelbe Grundierung der Vergoldung erhalten. Auch einige Brandsprünge sind zu sehen. Es ist psychologisch begreiflich, dass eine Manufaktur, die sich im sichern Besitz aller technischen Möglichkeiten glaubte, sich auch an grössere Aufgaben wagte. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts haben wir ein lehrreiches Beispiel dafür in Meissen zu verzeichnen, wo der grösste Porzellanbildhauer Deutschlands, Kändler, seinem Monarchen August III. ein lebensgrosses Denkmal in Porzellan setzen wollte. Infolge der projektierten Grösse musste man das Monument in verschiedene einzelne Teilstücke zerlegen, die im grossen Brande sich verzogen, so dass sie an den Kanten nicht zueinander passten. Lediglich ein grosses, allerdings reich und prunkvoll geformtes weissglasiertes Modell konnte Kändler fertigstellen.

Literatur: Ausser der Arbeit Erdners über den Freundschaftsaltar verdanken wir ihm das grundlegende Buch: «Die Fayencefabrik zu Schretzheim 1752–1865», Donauwörth 1942.

Die biographischen Angaben über die Brüder Mutschelle sind dem Buche «Der Bildhauer Friedrich Theiler aus Ebermannstadt und die Künstlerfamilie Mutschelle» von Konrad Kupfer entnommen in «Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte», herausgegeben von Friedrich Haack, Erlangen. Ebenda 1917.

Aprey et Meillonas

par le Dr. *J. Chompret,* Paris

(Fig. 14)

Dr. Chompret veröffentlicht hier erstmals seine grundlegenden Forschungen über diese beiden grossen französischen Manufakturen, die ihren Ruhm unserm Conpatrioten Protais-Pidoux verdanken.

Aprey est une toute petite localité cachée dans un vallon solitaire à quelque 15 kilomètres au Sud de Langres, près de la source de la Vingeanne. Le site en est charmant; de belles forêts couronnent les collines et leurs teintes vertes font d'heureux contrastes avec les vallées et les plateaux dont le sol, tailladé par le soc des charrues, apparaît rose et rouge.

En 1744, Jacques Lallemant, seigneur d'Aprey, écuyer, chevalier de l'Ordre militaire de St-Louis, fonda une faïencerie dans son domaine où il trouvait terre, eau, bois, indispensables pour une telle industrie.

De suite, il fit venir des ouvriers et artisans spécialisés du Nord et de l'Est, en particulier de Saint-Amand, de Valenciennes, de Lille et de Lunéville.

En 1760, Jacques Lallemant s'associe avec son frère Joseph Lallemant qui se fait appeler de *Villehaut,* du nom d'une de ses terres proches d'Aprey: ce Joseph était un officier ayant 30 années de services et qui, blessé à Rosbach en 1757 et ayant été fait prisonnier, était resté trois années en Saxe où il s'était intéressé aux manufactures de porcelaine.

Rentré dans ses terres, Joseph Lallemant amena une série de perfectionnements à la fabrique d'Aprey et entreprit de faire de la faïence décorée à la mode de la porcelaine et à l'instar de Strasbourg: c'est-à-dire que, délaissant peu ou prou les faïences de *grand feu,* il alluma des fours de réverbère pour les décors au *petit feu.*

Nous avons dit que Jacques Lallemant faisait de la faïence depuis 1744. Ce ne pouvait être que de la faïence peinte sur cru et cuite au *grand feu.* Quelques spécimens dont un marqué en toutes lettres Aprey nous permettent de juger de cette production primitive. La terre en est rouge, les formes sont lourdes et épaisses, l'émail mince, peu brillant, souvent granuleux et se détachant parfois de la couche sous-jacente. Le décor, très simple, ne comporte d'ordinaire que quelques fleurs, en particulier rose et tulipe, quelques papillons, un singe, le tout bien dessiné et peint largement en bleu, vert, jaune et violet, de teintes tristes.

Joseph Lallemant, avons-nous dit, imbu des procédés qu'il avait vu employer en Saxe, fait alors appel (1760) à un peintre d'une fabrique française de porcelaine à Protais Pidoux venant de Mennecy. Il l'entoure d'ouvriers céramistes «maîtres» tourneurs et mouleurs capables de faire de belle poterie bien émaillée et construit des fours à réverbère. C'est alors que commence la production artistique de *petit feu* d'Aprey, et dès cette époque, nous trouvons des pièces aux formes les plus variées, ornées de fleurs, et parfois de fruits, peints au naturel à larges coups de pinceaux.

C'est ce faire vigoureux et bien particulier à l'œuvre de Pidoux qui nous a fait traiter cette production de *type large.*

Je parlerai plus tard – à propos de Meillonas – de ce grand peintre que fut Pidoux, mais je veux faire remarquer quel progrès immense et rapide cet artiste provoqua dans la production d'Aprey: nous venons de voir des faïences de *grand feu* dont le décor et la palette sont pauvres, ne comprenant d'ordinaire qu'une rose ou un œillet accompagné de quelques maigres fleurettes, le tout de teinte triste... et voici toute une série de faïences de *petit feu* qui, d'un seul bond, arrivent presque à la perfection.