



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit
„Chinoise Blaumalerei der Wiener
Porzellanmanufaktur von 1718 –1820“
Band 1 von 2 Bänden

Verfasserin
Brigitte Grümayer

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Kunstgeschichte

Betreuerin: Univ. doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert

Danksagung

An erster Stelle möchte ich Frau Univ. Doz. Dr. phil. Dr. habil. Jorinde Ebert für ihre anregende und herausfordernde Unterstützung danken. Ihre Begeisterung ist ansteckend.

Frau Sabine Petraschek im MAK in Wien unterstützte mich geduldig beim Durchsuchen des Depots nach chinoiser Blaumalerei auf Wiener Porzellan und ermöglichte auf unkomplizierte Weise das Fotografieren der entdeckten Porzellane.

MMag. Wolfgang Huber öffnete mir in freundlicher Weise das kunsthistorische Depot des Stiftes Klosterneuburg und ermöglichte Fotos der gefundenen Porzellane.

Besonderer Dank gilt meiner Familie, meinen beiden Söhnen Matthias und Fabian und insbesondere meinem Mann Rainer, dessen moralische Unterstützung und große Geduld diese Arbeit erst möglich gemacht hat.

Chinoise Blaumalerei der Wiener Porzellanmanufaktur von 1718- 1820

1. Einleitung **S. 6**

- 1.1. Ziel der Arbeit und Methode
- 1.2. Forschungsstand

2. Chinoiserie **S. 11**

- 2.1. Begriffsklärung und historische Einordnung
- 2.2. Reiz der Exotik oder Interesse an einer fremden Welt
- 2.3. Bedeutung für die Wiener Manufaktur

3. Vorbilder, Vorlagen und Anregungen für chinoise Blaumalerei **S. 23**

- 3.1. Chinesische und japanische Importporzellane
- 3.2. China illustrata – Athanasius Kircher
- 3.3. Jean Baptiste du Halde
- 3.4. Reiseberichte
 - 3.4.1. Joan Nieuhof
 - 3.4.2. Adam Brand
- 3.5. Delfter Fayence

4. Porzellan **S. 35**

- 4.1. Europäische Versuche der Porzellanerzeugung
- 4.2. Meissen und Dresden
- 4.3. Entstehung des Wiener Porzellans
 - 4.3.1. Charakteristik des Wiener Porzellans
 - 4.3.2. Scherben
 - 4.3.3. Glasur
 - 4.3.4. Formen
- 4.4. Weißdreher in Wien
- 4.5. Markung des Wiener Porzellans

5. Blaumalerei **S. 58**

- 5.1. Asien
 - 5.1.1. Unterglasurkobaltblau in Asien
 - 5.1.2. Herkunft
 - 5.1.3. Technik
 - 5.1.4. Motive der asiatischen Blaumalerei
- 5.2. Europa
 - 5.2.1. Unterglasurkobaltblau in Europa
 - 5.2.2. Herkunft und Technik
 - 5.2.3. Delft
 - 5.2.4. Meissen und Dresden
 - 5.2.4.1. Einige Motive der Meissener Blaumalerei
 - 5.2.5. Wien
 - 5.3. Blaumaler in Wien

6. Beschreibung der Wiener Blaumalerei und ihrer Vorbilder (ab 1719 - 1820)

6.1. Porzellan mit kobaltblauer Malerei S. 78

6.1.1. Blaumalerei aus Asien S. 78

6.1.1.1. Großer Teller / MAK

6.1.1.2. Kleine Schale / MAK

6.1.2. Blaumalerei –Wiener Porzellan – Du Paquier (1719 – ca.1750) S. 80

6.1.2.1. Großer Teller (Wiener Kopie) / MAK

6.1.2.2. Teller mit reliefierter Fahne / MAK

6.1.2.3. Hohe Vierkantflasche (Deckelgefäß) / MAK

6.1.2.4. Hohe Vierkantflasche ohne Deckel / MAK

6.1.2.5. Kanne mit Pantherhenkel und Maskeronausguß / MAK

6.1.2.6. Große Schüssel mit Kugelreserven auf unterglasurblauem Fond in Wölkchenform /MAK

6.1.2.7. Teller /MAK

6.1.3. Imari-Dekore – Blaumalerei mit Aufglasur (Rot, Gold, Silber) S. 86

– um 1730 - 1750

6.1.3.1. Schüssel-Silberdekor /MAK

6.1.3.2. Teller- Löwen in Goldreserven I / MAK

6.1.3.3. Teller- Löwen in Goldreserven II / MAK

6.1.3.4. Teller- Päonienzweig im Spiegel / MAK

6.1.3.5. Teller- Architekturchinoiserien in Reserven / MAK

6.1.3.6. Große Schüssel- Päonienstrauß in Vase /MAK

6.1.3.7. Kleine Schüssel- Architekturchinoiserien in Reserven / MAK

6.1.3.8. Deckelgefäß / MAK

6.2. Das Meissener Fels-Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau mit S. 94

Rot und Gold als Auglasurmalerei in Wien

6.2.1. Koppchen Meissen / MAK

6.3. Fels -Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau (um 1750 - 1820) S. 96

6.3.1. Untertasse /Privatbesitz

6.3.2. Servierplatte / MAK

6.3.3. Teekanne / MAK

6.3.4. Untertasse I / MAK

6.3.5. Untertasse II / MAK

6.3.6. Breite Tasse mit eckigem Henkel/ MAK

6.3.6.1. Untertasse III /MAK

6.3.7. Butterdose mit Birnenknauf / Privatbesitz

6.3.8. Teekanne mit Birnenknauf / Privatbesitz

6.3.9. Trembleuse / Privatbesitz

6.3.9.1. Tasse mit Ohrenhenkel

6.3.9.2. Untertasse mit Einsatz

6.3.10. Koppchen / Privatbesitz

6.3.11. Kaffeetasse / Privatbesitz

6.3.11.1. Tasse mit Ohrenhenkel

6.3.11.2. Untertasse IV	
6.3.12. Kaffeekanne mit Birnenknauf / Stift Klosterneuburg	
6.4. Fels-Vogel-Motiv in Unterglasurkobaltblau- unglasiert	S. 107
6.4.1. Grosse Tasse mit Henkel /MAK	
6.5. Fels-Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau mit Rot und Gold als Aufglasurmalerei (um 1750 – 1820)	S. 108
6.5.1. Koppchen mit Untertasse I / MAK	
6.5.1.1. Koppchen	
6.5.1.2. Untertasse V	
6.5.2. Koppchen mit Untertasse II / MAK	
6.5.2.1. Koppchen	
6.5.2.2. Untertasse VI	
6.5.3. Kännchen mit (Deckel?) / MAK	
6.5.4. Kännchen /MAK	
6.5.5. Henkelbecher mit Untertasse / MAK	
6.5.5.1. Henkelbecher	
6.5.5.2. Untertasse VII	
8. Bibliographie	S. 114
9. Bildnachweis	S. 123
Die Abbildungen befinden sich in Band II dieser Arbeit.	
10. Zusammenfassung / Abstract	S. 130

1. Einleitung

1.1. Ziel der Arbeit und Methode

Die umfangreiche Literatur und Forschung beschäftigt sich unter anderem mit Geschichte, Werdegang, Künstlern, sog. Hausmalern und speziellen Ausformungen der Wiener Manufaktur unter der Leitung von Claudio Innocentius Du Paquier ab 1718, wie auch mit der kaiserlichen Fabrik bis 1864.

In der vorliegenden Arbeit soll demgegenüber einerseits am Beispiel chinoiser Blaumalerei auf Wiener Porzellan der Versuch gemacht werden, die zu Beginn große Akzeptanz und Nachfrage nach dem Exotischen zu ergründen. Andererseits interessieren die Gründe für das wenig erforschte lang anhaltende Interesse am asiatischen Formenschatz in kobaltblauer Malerei einschließlich der europäischen Interpretationen, das bis in das frühe 19. Jahrhundert anhält.

Nach der Bannung der Türkengefahr 1683, dem Frieden von Passarowitz 1718 entstehen Handelsbeziehungen und unter anderem durch türkische Beutestücke werden orientalische Formen bekannt. Interesse ist erregt, das sich in Maskenfesten, Musik, Stoffmustern und Porzellanformen „alla turca“ äußert. Zusammen mit ostasiatischen Importgütern wie unter anderen zuerst mit unterglasurblauer Malerei dekorierten Porzellanen und mit Lacken wird das osmanische Reich und Ostasien in einen exotischen Topf geworfen. Gleichzeitig wird diese Strömung von der Rückkehr zu europäischer Antike und Natur begleitet, die durch erfolgreiche Ausgrabungen bei Herculaneum bei Neapel um 1713 geschürt wird¹.

Es soll weiters untersucht werden, was „Chinoiserie“ eigentlich meint und in welchem historischen Zeitrahmen und Umfeld insbesondere chinoise Blaumalerei für die neugegründete Porzellanmanufaktur in Wien greifbar wird.

Ob die europäische „Chinamode“, die Kunstformen Indiens, Japans, Chinas und des Orients mischt, zusammenfasst und uminterpretiert, den Reiz des Exotischen und Grotesken sucht, oder womöglich Interesse an den fremden Lebens- und Denkformen hat, ist genau zu hinterfragen.

¹ Gutkas Karl und Karl Thomas; Prinz Eugen als Kunstmäzen. In (AK): Prinz Eugen und das barocke Österreich, Wien 1986, S. 135.

Die vielfältigen Anregungen, die von begehrten Importporzellanen, dem positiven Chinabild der Jesuiten, vermittelt vor allem von Athanasius Kirchers „*China illustrata*“², von Reiseberichten des 17. und 18. Jahrhunderts und den daraus resultierenden Stichvorlagen ausgehen, finden in den Chinoiserien auf Porzellan nur eine ihrer vielfältigen Ausdrucksformen. Lacke, Möbel, Stoffe und Tapeten bleiben aus den Betrachtungen bewusst weitgehend ausgeklammert.

In der Arbeit soll das Medium Porzellan und die wechselseitigen Beziehungen zwischen dem Vorreiter Meissen und der Wiener Manufaktur behandelt werden.

Die ersten erfolgreichen Versuche der europäischen Porzellanerzeugung in Meissen sollen in Erinnerung gerufen werden. Die Geschichte des teilweise auf sonderbaren Wegen nach Wien gelangten „Know-hows“, die Charakteristik der Massebereitung in Wien und die Auswirkungen auf Scherben und Glasur soll bearbeitet werden. Eine Abgrenzung vom großen Vorbild soll vollzogen werden.

Im fünften Abschnitt wird zuerst über Herkunft und die schwierige Technik der Blaumalerei gesprochen. Dem asiatischen Ursprung und dem Weg vom Kobalterz zum Unterglasurkobaltblau wird nachgegangen. Natürlich interessieren dann der mühsame Weg der europäischen Blaumalerei und der Wettlauf zwischen Wien und Meissen um das erste gelungene Stück, das mit Unterglasur – Kobaltblau dekoriert wurde.

Die spärlichen Nachrichten über Porzellanmaler in Wien, die sich hauptsächlich mit Blaumalerei beschäftigten, hat Waltraud Neuwirth zusammen getragen³.

Im sechsten Abschnitt werden die Motive, die auf den Wiener Stücken mit Blaumalerei vorkommen, erläutert und die einzelnen Objekte beschrieben.

1.2. Forschungsstand

Die Erzeugnisse der Wiener Porzellanmanufaktur, die ab 1718 unter der Leitung von Claudio Innocentius du Paquier stand und ab 1744 als kaiserliche Fabrik bis 1864 weitergeführt wurde, geben bis heute Rätsel auf. Bereits in der Zeit zwischen 1718 und der endgültigen Übernahme durch Maria Theresia stand die kaiserliche Manufaktur unter der Schirmherrschaft des Kaisers und wurde

² Sheng-Ching Chang, Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „*China illustrata*“ auf die europäische Kunst. Berlin 2003.

³ Mrazek Wilhelm und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. Katalog Neue Folge Nr.3. Wien 1970, S. 31ff.

gefördert und finanziell unterstützt⁴. Eine Begründung für die vielen ungelösten Fragen liegt in den mangelnden Unterlagen über unter anderem „Produktpalette“, Verkaufszahlen und konsequente Kennzeichnung der Manufakturware vor allem in der Periode unter du Paquier. Im künstlerischen Nachlass der Manufaktur im k. k. Österreichischen Museum, dem heutigen Museum für angewandte Kunst (MAK) und dem dort bis heute vorhandenen Bestand, welcher der Wissenschaft zur Verfügung steht, steckt gerade deshalb eine große Herausforderung.

Nach der Schließung der kaiserlichen Manufaktur gerät das Wiener Porzellan bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Vergessenheit. Josef Folnesics und Edmund Wilhelm Braun⁵ geben 1907 ein Werk über die Wiener Porzellanmanufaktur heraus, nachdem bereits 1903 Ausstellungen in Wien und Troppau⁶ stattgefunden hatten.

J.F. Hayward⁷ setzt sich 1952 mit dem Wiener Porzellan der Frühzeit auseinander und erkennt den eigenartigen Charme der Erzeugnisse. Seine Arbeit setzt wissenschaftliche Maßstäbe.

Eine umfassende Ausstellung, die sich aus dem umfangreichen Bestand des Museums für angewandte Kunst und Werken aus Privatbesitz zusammensetzt, findet 1970 im Österreichischen Museum für angewandte Kunst statt, zu der Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth⁸ einen heute noch oft zitierten Katalog herausgeben.

Einer der wenigen Artikel, die sich mit Blaumalerei auf Wiener Porzellan der Frühzeit beschäftigt, ist der von A. Busson aus dem Jahr 1973⁹.

Seit dieser Zeit wächst die Liste der Publikationen kontinuierlich, besonders seit Mitte der achtziger Jahre steigt das Forschungsinteresse stark an.

Ein Forum für Fragestellungen zu Porzellan und damit auch zur Wiener Manufaktur ist die deutsche Zeitschrift „Keramos“, woraus eine Auswahl von Publikationen zum Wiener Porzellan exemplarisch genannt sei:

⁴ Sturm-Bednarczyk Elisabeth; Claudio Innocentius du Paquier, Wiener Porzellane der Frühzeit 1718-1744. Wien 1994, S. 15f.

⁵ Folnesics Josef ; Braun Edmund Wilhelm: Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.

⁶ Folnesics Josef: Ausstellung von Altwiener Porzellan in Troppau. In: KKH VI/1903, S. 445-457.

⁷ Hayward J. F.; Viennese Porcelain of the Du Paquier Period. London 1952.

⁸ Mrazek Wilhelm; Neuwirth Waltraud: Wiener Porzellane 1718-1864. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien. Katalog Neue Folge Nr.3. Wien 1970.

⁹ Busson Arnold; Unterglasurblaue Dekors auf Du Paquier Porzellanen, in: Keramos, Heft 60, Düsseldorf . April 1973.

Arnold Busson¹⁰ beschäftigt sich 1988 mit der Entwicklung der Farbpalette bei du Paquier. Er äußert sich 1995¹¹ über eine Ausstellung, welche die Konkurrenten du Paquier und Meissen aus der Sicht Wiens betrachtet und über die noch zu sprechen sein wird.

Elisabeth Sturm-Bednarczyk¹² fasst 1994 den bisherigen Stand der Forschung zusammen und verbindet Objekte aus bisher unbekanntem Privatbesitz mit dem Bestand des MAK in Wien, was auch durch die große Zahl von Farabbildungen zu neuen Erkenntnissen führt.

Grundlegende Untersuchungen veröffentlichte auch Rainer Rückert¹³ 1994 und 1995, auf die auch in neuesten Arbeiten Bezug genommen werden. Natalia Kasakiewitsch¹⁴ bringt 1997 mit ihrem Artikel ins Bewusstsein, dass Wiener Porzellan als diplomatisches Geschenk bis nach Russland kam und in der Eremitage in St. Petersburg aufbewahrt wird.

In der bereits erwähnten Ausstellung- Du Paquier contra Meissen - die 1994/5 in München stattfand, wurde das sog. Thurn und Taxis Porzellan in Zusammenhang mit anderen Tafelservicen Du Paquier gezeigt und die Leistungen des Ablegers und Konkurrenten Meissens vor Augen geführt. Katharina Hantschmann¹⁵ verfasste den Katalog. Der oben erwähnte Artikel von Arnold Busson¹⁶ bringt eine kritische Rezension der Münchener Ausstellung.

Claudia Lehner-Jobst¹⁷ bearbeitet im Katalog für die Ausstellung - Barocker Luxus Porzellan - im Jahr 2000 wieder die Manufaktur Du Paquier, ihre Motive, einige namentlich bekannte Porzellanmaler und stellt erstmals den Zusammenhang zwischen Wien, der Porzellanmanufaktur Doccia und ihren Gründer Carlo Ginori her.

¹⁰ Busson Arnold; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier- Porzellan. In: Keramos 122, Düsseldorf, Oktober 1988.

¹¹ Busson Arnold; Du Paquier contra Meissen- Frühe Wiener Porzellanservice. In: Keramos 149, Düsseldorf 1995.

¹² Sturm-Bednarczyk Elisabeth(Hg.); Claudio Innocentius du Paquier, Wiener Porzellan der Frühzeit 1718-1744. Wien 1994.

¹³ Rückert Rainer; Catalogus der Wiener Porzellanlotterie 1735. In: Keramos 145, Düsseldorf 1994. Wiener und Meissener Geschirr des 18. Jahrhunderts „a la turca“. In: Keramos 147, Düsseldorf 1995.

¹⁴ Kasakiewitsch Natalia; Wiener Porzellan der Du Paquier Periode in der Eremitage. In: Keramos 155, Düsseldorf 1997.

¹⁵ Hantschmann, Katharina(Hg.); Du Paquier contra Meissen. Frühe Wiener Porzellanservice. AK, München 1994.

¹⁶ Busson Arnold; Du Paquier contra Meissen. In Keramos 149, Düsseldorf 1995.

¹⁷ AK- Barocker Luxus Porzellan; Hg. Johann Kräftner unter Mitarbeit von Claudia Lehner-Jobst. Wien 2000.

Im selben Jahr bringen Elisabeth Sturm Bednarczyk und Claudia Jobst¹⁸ einen Band über die Ära Sorgenthal und das Wiener Porzellan des Klassizismus heraus.

Claudia Lehner-Jobst zeigt 2003 auf, dass nach 1784 noch einmal in Form von Imitation von Rot- und Schwarzlackarbeiten auf chinoise Dekore zurückgegriffen wird¹⁹.

Ebenfalls in Jahr 2003 gibt Helga Forstner²⁰ einen Überblick über Entwicklung, Charakteristik, Vorbilder und erste Erfolge der Wiener Manufaktur und ihrer Künstler und Hausmaler.

Waltraud Neuwirth²¹ bringt 2006 ihre neuesten Forschungsergebnisse zum Standort der Wiener Porzellanmanufaktur in diesem Forum ein, nachdem sie in Wiener Archiven und Bibliotheken auf reichhaltiges Quellenmaterial gestoßen ist. Besonders befassen sich Elisabeth Sturm-Bednarczyk und Claudia Sladek²² 2007 mit der Bedeutung von Porzellanfiguren für die Manufaktur während der Regierungszeit Maria Theresias zwischen 1740 und 1780. Aufgrund von anderen vermuteten Bedürfnissen am Hof ihres Nachfolgers Josef II als bisher, wird in dieser Publikation schon ab 1749 ein Endpunkt für Chinoiserien auf diesem Gebiet gesetzt.

Die mit ihrem Artikel aus dem Jahr 1997 in der Zeitschrift „Keramos“ bereits genannte Natalia Kasakiewitsch²³ berichtet 2007 über das Wiener Porzellan in der Eremitage umfassend vom Bestand in St. Petersburg und seiner Entstehung aus kaiserlicher Sammlung und adeligem Privatbesitz.

Das zu Anfang besonders geschätzte mit Kobaltblau dekorierte Porzellan der Frühzeit und unter kaiserlicher Verwaltung findet sich selten in öffentlichen oder privaten Sammlungen²⁴. Möglicherweise wurde das damals billigere und als Gebrauchsgeschirr verwendete Blau-Weiß- Porzellan im Laufe der Jahrhunderte

¹⁸ Sturm Bednarczyk E. und Jobst Claudia; Wiener Porzellan des Klassizismus. Wien 2000.

¹⁹ Lehner-Jobst Claudia; „Nur was aus Indien kommt...“ . In: AK, Monika Kopplin(Hg.) Schwartz Porcelain – Die Leidenschaft für Lack und ihre Wirkung auf das europäische Porzellan. Stuttgart 2003, S. 223.

²⁰ Forstner Helga; Verschiedene Bildmotive auf barockem Porzellan. Die erste Wiener Porzellanmanufaktur unter du Paquier von 1718-1744. Graz 2003.

²¹ Neuwirth Waltraud; Vom Laboratorium zur Manufaktur: Claudius Innocentius du Paquier im „Kufsteinischen Garten“. In: Keramos 194, Düsseldorf 2006.

²² Sturm Bednarczyk E. (Hg.), Sladek Claudia; Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias. Wien 2007.

²³ Kasakiewitsch Natalia; Wiener Porzellan in der Eremitage, St. Petersburg 2007.

²⁴ Busson Arnold; Unterglasurblaue Dekors auf Du Paquier Porzellanen. In Keramos: 60, Düsseldorf 1973, S.4ff.

durch farbiges Porzellan und auch das Forschungsinteresse scheint, wie die geringe Zahl der Publikationen dazu zeigt, insgesamt bescheiden gewesen zu sein. Mit dem Chinaverständnis während des 16. bis 18. Jahrhunderts, seinen Quellen und Verfechtern in Europa setzt sich Hartmut Walravens²⁵ auseinander.

Wie in der Vorbemerkung in Jürgen Osterhammels²⁶ Buch zu lesen ist, war Asien eines der großen Themen der Aufklärungsepoke. Nachdem im 18. Jahrhundert diese Weltgegend verstärkt bereist und erschlossen worden war, fühlten sich um 1780 die Gebildeten Europas über Asien gut informiert.

2. Chinoiserie

2.1. Begriffsklärung und historische Einordnung

Wie Oliver Impey²⁷ ausführt, stammt das Wort „Chinoiserie“ aus dem 19. Jahrhundert, im 18. Jahrhundert existierte dieser Begriff noch nicht. Die sog. Chinoiserie zeigt ein Gemisch aus chinesischen, japanischen, indischen und islamischen Elementen mit einem Hang ins Phantastische und wurde mit rein europäischen Ornamentformen wie etwa der Rocaille und Musterbändern, die dem sog. Laub und Bandelwerk zuzuzählen sind, vermengt.

Im Einklang damit möchte ich Chinoiserie als künstlerische Reaktion des 18. Jahrhunderts auf die zuerst vorwiegend von den ostindischen „Compagnien“ importierten Waren verstehen (VOC – Vereenigde Oost-Indische Compagnie). Sie lösten die Handelschiffe der Portugiesen und Spanier ab, die vom 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts kostbare Waren über Stützpunkte in Goa und Afrika oder von Manila auf dem mühsamen Weg über Südamerika nach Europa brachten²⁸. Konkurrenten in diesem Wettlauf waren englische Schiffe der um 1600 gegründeten Englischen Ostindischen Kompanie (EIC – East India Company), die im 18. Jahrhundert den größeren Anteil an kostbaren Importen

²⁵ Walravens Hartmut(Hg.); AK, China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts. Wolfenbüttel 1987.

²⁶ Osterhammel Jürgen; Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert,. München 1998, S.11.

²⁷Impey Oliver; Japanisches Exportkunsthandwerk und seine Auswirkungen auf die europäische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar (Hg.); AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993, S. 147f.

²⁸ Pfaffenbichler Matthias; Silber und Diamanten. Zwei Aspekte des portugiesischen Asienhandels. In: AK. Exotica – Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Wien 2000, S. 55f.

nach Europa an sich ziehen konnten. Vor allem Luxusgüter wie Seide, Gewürze, Baumwollstoffe, Lacke und natürlich das für meine Arbeit interessante Porzellan trugen zum Luxus der damaligen Welt und zum verfeinerten Lebensgenuss bei. Erste Reisen und damit phantastische Berichte gab es schon im späten Mittelalter. Neben dem venezianischen Kaufmann Marco Polo (1254-1324) gelangten der Franziskanermönch Oderich von Portenau und zwei Mitbrüder (Abreise um 1310) über den Landweg nach Bombay und auf dem Seeweg über Sri Lanka (Ceylon), Vietnam und Kambodscha nach Quanzhou in China, wo sich bereits eine Missionsstation befand. 1330 kehrte er wieder auf dem Landweg nach Udine zurück, um einem Mitbruder gerade noch eine Reisebeschreibung diktieren zu können, bevor er 1331 starb²⁹. (Abb. 2 - Karte)

Damit verbunden sind äußerst seltene und sagenumwobene Stücke aus Asien, die in den Kunst- und Wunderkammern der europäischen Adelshäuser begeisterte Aufnahme fanden. Man schrieb dem chinesischen Porzellan magische Kräfte zu: es solle verschiedene Krankheiten heilen und Gift anzeigen, indem es bei Berührung mit Gift entweder zersprang oder die Farbe änderte³⁰. Als ein Beispiel möchte ich hier die Seladonschale aus dem 14./15. Jahrhundert nennen, die mit einer spätgotischen Fassung versehen heute in den Staatlichen Kunstsammlungen in Kassel aufbewahrt wird³¹. (Abb. 1 - Seladonschale China, frühe Ming-Zeit, spätes 14./frühes 15. Jhd.).

Zahlreiche Porzellane aus dem China der Ming- Dynastie (1368-1644) mit Dekor in Kobaltblau unter der Glasur aus dem 16. Jahrhundert sind alter kaiserlicher Besitz und befinden sich heute mit anderen Blauweiß- Porzellanen dieser Zeit in den Sammlungen Schloss Ambras³².

Aber erst die Portugiesen und der von ihnen Seefahrern 1497 entdeckte Weg nach Indien mitsamt den ihnen nachfolgenden geschäftstüchtigen Niederländern und

²⁹ Riedl-Dorn Christa; Mönche - Gesandte - Gärtner, oder: Österreichs erste naturwissenschaftliche Reisende in aller Welt, S.17. In: Die Entdeckung der Welt. Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer, AK, Wien 2002.

³⁰ Distelberger Rudolf; „Quanta rariora tanta meliora“. Die Faszination des Fremden in der Natur und Kunst. In: AK. Exotica – Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, Wien 2000, S. 19f.

³¹ Ekkehard Schmidberger; Seladonschale in spätgotischer Fassung. In: Ullrich Schmidt(Hg.) Porzellan aus China und Japan, AK; Berlin 1990, S. 217f.

³²Dort mit der Inv.- Nr. PA 1090. Abbildung in: AK, Hrsg: Seipel Wilfried; Exotica, Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Wien 2000. S. 277, Abb. 201 und 202.

ihren ostindischen „Compagnien“ brachten mehr Waren aus Indien, Japan und China nach Europa.

Auch über Japan kamen erste Nachrichten durch Missionare, nämlich durch portugiesische Jesuiten, die ab der Mitte des 16. Jahrhunderts versuchten dort das Christentum zu verbreiten und detaillierte Berichte über japanisches Leben und Kultur nach Europa sandten.

1600 betraten die ersten Holländer Japan. Sie sind die Einzigen, die nach dem Verbot des Christentums in Japan 1614 und der Verfolgung der Christen und der katholischen Missionare verschiedener Orden ab 1622 auf der künstlichen Insel Dejima vor Nagasaki weiter als Händler geduldet waren³³.

Indien mit der portugiesischen Niederlassung Goa war für Missionare und exotische Waren erster Anlaufhafen und Sammelpunkt den Export nach Europa.

Die klare Unterscheidung Asiens nach Nationalstaaten, wie es ab dem 19. Jahrhundert üblich wird, hatte im Jahrhundert davor eine weitaus geringere Bedeutung – man dekoriert z.B.: das in Europa soeben (1709 in Meissen, ca. 1718 in Wien) neu erfundene Porzellan mit „indianischen“ Blumen, die auf das Vorbild japanischer Kakiemondekore zurückgehen³⁴.

Erwähnt sei, dass verschiedene Künste und Lebensbereiche von der Chinamode beeinflusst wurden: im Bereich der Literatur spannt sich der Bogen von einer Art Ritterroman³⁵ bis zur Satire Friedrichs des II. von Preußen- „Phiphihu“³⁶, um nur zwei Beispiele zu nennen. Aber auch bei höfischen Festen und Maskeraden, in Theaterstücken und Balletteinlagen bringt Asien den modischen Chic. Aus der Vielzahl der Veranstaltungen nur ein Beispiel: Zum Geburtstag der Kaiserin Maria Theresias wurde 1752 die Oper „L` Eroe Cinese“ -Text von P. Metastasio (1698-1782), Musik von Giuseppe Bonno - aufgeführt. Balletteinlagen zwischen den Akten wurden von Mitgliedern des Hofes getanzt³⁷.

³³ Vos Ken; Dejima und die Handelbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar (Hg.); AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993, S. 72ff.

³⁴ Zu Kakiemonporzellan siehe: Pietsch Ulrich; Meissener Porzellan und seine ostasiatischen Vorbilder; Leipzig 1996, S.16. - Shono Masako; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten Kakiemonstil als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur, München 1973.

³⁵ Happel Erhard Werner; Der asiatische Onogambo, Hamburg 1673.

³⁶ Friedrich II. von Preußen; Relation de Phiphihu, emissaire de l`empereur de la Chine en Europe, traduit du chinois, Köln 1760.

³⁷ Campianu Eva; Terpischore im Wien der Kaiserin. In: Koschatzky Walter(Hg.); Maria Theresia und ihre Zeit, Wien 1979, S.405.

Lackmöbel und Lackgerät (wie z.B.: Dosen), chinesische „Lusthäuser“ und Pavillons, japanische Palais` und eben auch das in Meissen neu erfundene und wenig später in Wien produzierte Porzellan huldigen dem ostasiatischen „Design“ und wandeln es fast sofort ab.

Die historische Einordnung und zeitliche Einteilung der Chinoiserie hat Günther Berger³⁸ versucht:

- Nach frühen Reiseberichten und Importporzellanen möglichst genau kopierende erste Chinoiserieperiode (1670 – 1730)
- Fernöstliche Vorbilder phantasievoll variierende und paraphrasierende zweite Chinoiserie (1720 – 1760)
- Ethnologisch getreue bis romantische dritte Chinoiserie (1760 – 1820)

Wobei zum letzten Punkt zu bemerken ist, dass, wie Berger schreibt³⁹, Chinoiserien bei Porzellan ab der Mitte des 18. Jahrhunderts weitgehend verschwunden sind.

Das trifft meiner Meinung nach sicherlich nicht auf Blau –Weiß Ware zu, die als Gebrauchsgeschirr und wahrscheinlich nicht nur als exklusives Sammelporzellan bis in das frühe 19. Jahrhundert produziert wird (vgl. 5.1 – 6.5.5.2).

Auch bedeutende Konkurrenzmanufakturen in Meissen und anderswo erzeugten z. B. mit dem sog. Zwiebelmuster Blau- Weiß Ware bis ins 19. Jahrhundert und darüber hinaus mit Erfolg weiter.

Die Trennung der Perioden ist nicht genau zu ziehen wie auch an den Jahreszahlen (im Text weiter oben) zu sehen ist.

Besonders interessant sind für meine Arbeit die erste kopierende und zweite variierenden Chinoiserieperiode (1670-1760) - wobei wie gesagt die Jahreszahlen kein enges Korsett sein sollen und können, da die Wiener Manufaktur erst ab 1719 zu arbeiten beginnt. Aber auch die nach Berger dritte Periode der Chinoiserie zwischen 1760 und 1820 ist für Baumalerei auf Porzellan in Wien von Bedeutung.

Mit den zeitlichen Eingrenzungen ist Berger nicht allein, auch Hallinger⁴⁰ und schon Köllmann⁴¹ haben im Wesentlichen diese oben beschriebene Einteilung in drei Phasen der Chinoiserie vorgenommen.

³⁸ Berger Günther; Chinesen in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 2, Wien 1985, S.3ff.

³⁹ Berger Günther; Chinoiserien in Österreich - Ungarn. Wien 1995, S.9.

⁴⁰ Hallinger Johannes Franz; Das Ende der Chinoiserie. Auflösung eines Phänomens der Kunst. München 1996, S.18.

Mit der Übernahme der heruntergewirtschafteten Manufaktur durch Conrad von Sorgenthal 1784 wurden bis auf Ausnahmen (Lackimitationen⁴²) und Porzellanen mit kobaltblauem Dekor bis zum Ende der der k.k. Porzellanmanufaktur 1864 weniger Chinoiserien auf Porzellan gemalt oder werden in der Fachliteratur, das gilt insbesondere für Blau-Weiß- Porzellane, wenig behandelt. Auf der kostbaren „Schiene“ der Manufaktur wurden völlig andere Formen und Dekore produziert⁴³.

2.2. Reiz der Exotik oder Interesse an einer fremden Welt

Wie schon in der Einleitung zum Katalog der Ausstellung – China und Europa⁴⁴ zu lesen ist, erregte das durch abenteuerliche Reisen und jesuitische Mission ab dem Ende des 16. Jahrhundert ins Blickfeld europäischer Gelehrter geratene China das Interesse elitärer Gruppen, deren Verlangen nach universeller Kenntnis ihr Asienbild bestimmte⁴⁵.

Wie auch in China galt es aus der Sicht der Staaten auf dem Gebiet des heutigen Europa als selbstverständlich, dass sie das religiöse und kulturelle Zentrum der Welt seien und von anderen Kulturen nichts zu lernen hätten.

Nun machen aber Jesuitenbriefe deutlich, dass Asien hoch entwickelte Zivilisationen hervorgebracht hat, die vom Christentum völlig unabhängig sind⁴⁶. Um die Bandbreite des europäischen Interesses für China abschätzen zu können, werden drei Personengruppen unterschieden, die sich mit diesem entfernten Land beschäftigten: Jesuitenmissionare mit guten Kenntnissen der Sprache, Schrift und Kultur, Sprachwissenschaftler mit Augenmerk auf die Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten der asiatischen Sprachen⁴⁷ und Gelehrte, die weder

⁴¹ Köllmann Erich; In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte III, 1954, Sp.446.

⁴² Lehner-Jobst Claudia; Lehner-Jobst Claudia; „Nur was aus Indien kommt...“ . In: AK, Monika Kopplin(Hg.) Schwartz Porcelain – Die Leidenschaft für Lack und ihre Wirkung auf das europäische Porzellan, Stuttgart 2003, S. 223.

⁴³ Siehe Sturm-Bednarczyk und Claudia Jobst; Wiener Porzellan des Klassizismus. Die Ära Conrad von Sorgenthal 1784-1805, Wien 2000.

⁴⁴ China und Europa – Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert; Berlin 1973, S.7.

⁴⁵ Sheng-Ching Chang; Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“ auf die europäische Kunst; Berlin 2003, S. 17 und Anm.11 auf dieser Seite.

⁴⁶ Cooper Michael; Frühe europäische Berichte über Japan. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.): AK. Japan und Europa 1543-1929, Berlin 1993, S. 55.

⁴⁷ Der Jesuit Athanasius Kircher leitet z.B. chinesischen Schriftzeichen von ägyptischen Hieroglyphen her, was 150 Jahre für heftige Diskussionen sorgte: Athanasius Kircher, Oedipus aegyptiacus. Rom 1652-1654. Siehe auch: Walravens Hartmut(Hg.); China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts; Wolfenbüttel 1987, S. 221ff.

Sprachwissenschaftler noch Missionare sind, sich jedoch für chinesische Kultur, Geschichte und Literatur im weitesten Sinne interessieren⁴⁸.

Als einer von ihnen beschäftigte sich Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1714) sein Leben lang mit China und stand über Religionsgrenzen hinweg (er ist Protestant!) in regem, fast ungeduldigen Briefkontakt mit jesuitischen Missionaren⁴⁹. Er interessierte sich unter anderem für die Eigentümlichkeit der chinesischen Sprache und Schrift und stellte Vergleiche zu Europa an. Auch über Mathematik, Astronomie und chinesische Philosophie, insbesondere über Konfuzius tauschte er sich mit den Jesuiten aus. Er gab 1697 „Neuigkeiten aus China“ in lateinischer Sprache heraus⁵⁰. Sie basierten auf Berichten des Rektors des Jesuitenkollegs in Peking Pater Suarez. Leibniz fügte ein Vorwort hinzu, in dem er unter anderem den europafreundlichen Kaiser der Qingdynastie, Kangxi (r.1661-1722), erwähnte und die Leistungen und Erfolge von Adam Schall von Bell (Astronomie), Matteo Ricci (chinesische Sprache und Anknüpfung des Konfuzianismus an das Christentum) und Ferdinand Verbiest (Astronomie) lobte, die erst den Zugang zum kaiserlichen Hof ermöglichten. Auch über die Bedeutung des Landweges durch Russland nach China, der den Jesuiten sehr am Herzen liegt, wusste er zu berichten.

Mit dem Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“⁵¹ und Joan Nieuhofs „Die Gesellschaft der Ost-Indischen Gesellschaft...“⁵² – einerseits Kircher als Jesuit, der seine Informationen von missionierenden Ordensbrüdern erhielt und selbst China nie bereist hat und Nieuhof als Gesandtschaftsreisender werde ich mich im Kapitel 3 auseinandersetzen, um so die Nachrichten und Äußerungen aus drei verschiedenen Personengruppen, die an China interessiert waren kurz aufzuzeigen.

Das gesammelte Wissen über China löste in Gelehrtenkreisen während des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus Diskussionen aus, ob Philosophie,

⁴⁸ Vergleiche dazu: Mungello David E., Aus den Anfängen der Chinakunde in Europa 1687-1770. In: Walravens Hartmut(Hg.); *China illustrata*, S. 67.

⁴⁹ Kühn Margarete; Leibniz und China. In: *China und Europa – Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert*, AK; Berlin 1973, S.174ff.

⁵⁰ Eine zweite Ausgabe aus 1699 befindet sich heute in der Universitätsbibliothek in Wien: Leibniz Gottfried Wilhelm; *Novissima Sinica historiam nostri temporis illustrata.../ Edente G.G.L., Ed.2; Hannover 1699.*

⁵¹ Sheng-Ching Chang; *Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“ auf die europäische Kunst*; Berlin 2003, S. 11. Eine Ausgabe von Kirchers „*China illustrata*“ aus dem Jahr 1667 befindet sich auch in der Universitätsbibliothek in Wien.

⁵² Nieuhof Joan; *Die Gesellschaft der Ost-Indischen Gesellschaft...; Amsterdam 1666*. Ein Exemplar befindet sich heute ebenfalls in der Universitätsbibliothek in Wien.

Landwirtschaft, Regierungsweise und Lebensgewohnheiten der Chinesen für Europa vorbildlich sein könnten. Der Bogen spannte sich von an begeisterten Berichten der Jesuiten orientierten Gelehrten wie Voltaire (1694-1778) bis zu Kritikern der chinesischen Verhältnisse wie J.J. Rousseau (1712-1778) und J. G. Herder (1744-1802), welche die Überlegenheit Europas vertraten.

Betrachtungen über China mittels eines fiktiv in Europa reisenden Chinesen wurden oft als Kunstgriff benutzt, um europäische Zustände und Regierungsverhältnisse zu kritisieren⁵³.

Erste Nachrichten aus Japan gelangten im 16. und 17. Jahrhundert durch die portugiesischen Missionare Luis Frois (1532-1597) und Joao Rodriguez (1561? - 1633) nach Europa. Beide lebten längere Zeit in Japan und berichteten über japanisches Leben. Rodriguez verfasste eine japanische Grammatik, die 1604 in Nagasaki erschien⁵⁴. Relativ schnell versiegten die Berichte aus Japan, als das Herrscherhaus der Tokugawa die katholischen Missionare 1621 vertrieb und nur den religiös neutral agierenden, ausschließlich am Handel interessierten Holländern das Bleiben auf der Insel Dejima vor Nagasaki, ab 1641 gegen Bezahlung einer hohen Miete erlaubt wurde. Die Insel war schon für die Portugiesen zwischen 1634 und 1636 künstlich aufgeschüttet worden, die somit gezwungen wurden auf 80x100m zu leben⁵⁵.

Als erster schaffte es der ab 1690 zwei Jahre als Arzt der VOC (Vereinigte Ostindische Companien) tätige Engelbert Kaempfer (1651-1716) mithilfe eines jungen Japaners, der ihm zugleich Bedienter, Spion, Freund und Helfer war, über das nahezu unbekannte Land - insbesondere über Botanik, Medizin und Geographie - zu berichten⁵⁶.

Phillip Franz von Siebold (1796-1866), der als junger Arzt zwischen 1823 und 1829 auf Dejima arbeitete und Material über Medizin, die Geschichte Japans, Botanik und die Geographie dieses unbekannten Landes in wissenschaftlicher

⁵³ Zu den letzten beiden Absätzen: China und Europa - Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1973, S.195ff.

⁵⁴ Cooper Michael; Frühe europäische Berichte aus Japan; . In: Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.): AK. Japan und Europa 1543-1929, Berlin 1993, S. 47ff.

⁵⁵ Ken Vos; Dejima und die Handelsbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan. In: . In: Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.): AK. Japan und Europa 1543-1929, Berlin 1993, S.75.

⁵⁶ Haberland Detlef; Zwischen Wunderkammer und Forschungsbericht - Engelbert Kaempfers Beitrag zum europäischen Japanbild. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.); AK. Japan und Europa 1543-1929, Berlin 1993, S. 84.

Weise sammelte, betrachtete Asien, im speziellen Japan, nicht mehr mit der Freude an sagenhafter Exotik, sondern mit neuem wissenschaftlichen Interesse und respektvoller Annäherung⁵⁷.

Zu bedenken ist, dass alle Informationen über China, Japan und Indien durch filternde europäische Augen und Ohren gegangen waren und daher nur bedingt ungetrübte Blicke auf das ferne Land, seine Kunst und Kulturäußerungen geworfen werden konnten.

Hallinger⁵⁸ meint sogar, dass die Chinoiserie keinen Niederschlag authentischer Gegebenheiten Chinas oder Ostasiens in der Kunst Europas findet, sondern zu Garnitur und groteskem Beiwerk im Rahmen von Roccaille und Capriccio degradiert wird. Die Chinoiserie ordnet sich sozusagen den Dekorationsformen des Rokoko unter.

Auf dem neu erfundenen Porzellan findet man Laub- und Bandelwerk neben „indianischen Blumen“ in Kobaltblau unter der Glasur und später in bunten Aufglasurfarben, Tee trinkende Chinesen und Japaner, Felsenlandschaften und chinesische Pavillons mit geschwungenen Dächern friedlich nebeneinander. Es wird eine wahre Wunderwelt weit weg von Europa erfunden, die mit Versatzstücken aus Asien und europäischen Formen unbefangen spielt und größte Vollkommenheit Chinas vorgaukelt. Auf rein europäische Gebrauchsgegenstände wie Suppenterrinen, Teller, Vorlegplatten und Wochnerinnenschüsseln werden nach der frühen ausschließlich kopierenden Periode der Chinamode asiatische Motive mit europäischen „zusammenphantasiert“. Die unterschiedlichen Dekorationsweisen versucht Berger⁵⁹ in zeitlich unscharf abgegrenzte Abschnitte zu unterteilen und einer zeitlichen Abfolge zu unterwerfen.

Nach der Vorstellung, die Kirchers „China illustrata“ suggeriert, trinken Chinesen Tee, verzehren exotische Früchte und vertreiben sich die Zeit mit Schmetterlingsnetzen, Brettspielen und gelehrten Gesprächen – ein irdisches Paradies mit ewigem Frühling und reichen Ernten. Diese fiktiven rosigen Aussichten veranlassten die nachfolgenden Künstlergenerationen des 17. und 18.

⁵⁷ Henker Michael; Phillip Franz von Siebold (1796-1866). In: AK; Henker M., Bäumler S., Brockhoff E., Mariassy I., Kazuko O., (Hg.) Phillip Franz von Siebold (1796-1866) - Ein Bayer als Mittler zwischen Japan und Europa, München 1993, S.10.

⁵⁸ Hallinger Johannes Franz; Das Ende der Chinoiserie. Auflösung eines Phänomens der Kunst. München 1996, S. 38.

⁵⁹ Berger Günther; Chinoiserien in Österreich-Ungarn. Wien1995, S. 28. Siehe dort auch Anm. 34, wo wieder auf Erich Köllmann erwiesen wird.

Jahrhunderts, China als ideales Musterland zu betrachten und sich eine utopische Idylle zu erträumen.

Interesse an einer fremden Welt und der Reiz der Exotik sind voneinander abhängig wie Chinaverständnis und Chinamode, wie Martin Sperlich und Helmut Börsch-Suppan im Vorwort des Katalogs zur Ausstellung „China und Europa“ mit folgenden Worten begründen: „So wie einerseits Wissenschaft nicht ohne Phantasie und einen schöpferischen Impuls möglich ist, so entsteht Kunst nicht ohne Beteiligung des Intellektes“⁶⁰.

2.3. Bedeutung für die Wiener Manufaktur

Um der Frage nach der Bedeutung von Porzellan für Österreich gerecht zu werden, soll zunächst geklärt werden, wie weit der Wiener Hof zuerst unter Karl VI. (r.1711-1740) später unter Maria Theresia (r.1740-1780) und Joseph II. (r.1765-1790) an China Interesse hatte und der Chinamode folgte. Wie sich zeigen wird, strahlte das Interesse des jeweiligen Herrschers aus und es ist natürlich, dass die Einstellung des weiteren Adels als Käufer von Porzellanen von großer Bedeutung sein wird.

Wieder hatten Jesuitenpatres Einfluss auf die Meinungsbildung am Kaiserhof - ihre Beschreibungen Asiens sind präzise und wecken positives Interesse. Auch waren Angehörige des Ordens nicht nur am Wiener Hof Beichtväter. Durch die Herausgabe von Atlanten – wie etwa der 1655 von dem Jesuiten Martinus Martini „Novus Atlas Sinensis“, der über den Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen in kaiserlichen Besitz kam und die schon erwähnte bebilderte Beschreibung Athanasius Kirchers „China illustrata“ (erstmals 1667 erschienen), ist man bei Hof gut informiert⁶¹.

Als im 17. und 18. Jahrhundert vermehrt kostbare und begehrte Handelswaren wie eben Porzellan aus Japan und China neben Seide und Tee Wien über Holland erreichte, wollte auch Kaiser Karl VI. aus diesem Handel Gewinne ziehen. Möglich war das, weil die Habsburger, nach dem Aussterben der Spanischen Linie der Familie, die „Spanischen Niederlande“ als Entschädigung erhalten

⁶⁰ Sperlich Martin und Börsch-Suppan Helmut; Zu dieser Ausstellung. In: China und Europa – Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1973, S. 7.

⁶¹ Kaminski Gerd; Das Chinabild der Österreicher. In: Kaminski Gerd und Kreissl Barbara; Aodili. Österreich –China, Geschichte einer 300jährigen Beziehung, Wien 1996, S. 32.

hatten. In den spanischen Erbfolgekriegen davor geht der Rest der spanischen und portugiesischen Länder an die Bourbonen. Die auf den Kontinent zurückgeworfene österreichische Linie der Habsburger hatte damit in den Niederlanden, neben Triest, Zugang zu den Weltmeeren und dem darauf stattfindenden Handel. So verließ 1715 das erste Schiff- die „Prinz Eugen“ – unter der Flagge mit dem kaiserlichen Doppeladler Oostende⁶². Am 13. Juli 1718 erreichte dieses Schiff Kanton, als erstes der neuen Österreichisch-Ostindischen Kompanie, die urkundlich am 19. Dezember 1722 vom Kaiser bestätigt wurde. Auf dieser Reise wurde auch in Indien an der Koromandelküste in der Nähe der Gangesmündung eine österreichische Handelsniederlassung gegründet⁶³. Bald konnte man große Gewinne mit einer erweiterten Flotte erwirtschaften.

Interessanterweise erteilte Kaiser Karl VI. am 27. Mai 1718 das Privileg zur Erzeugung von Porzellan und „derlei Indianischen Geschirr“ an einen gewissen du Paquier. Zu Beginn der Porzellanproduktion in Wien wurde aber noch lange Ware aus China und Japan importiert, zuerst mithilfe der eigenen Handelskompanie, dann unter anderem über holländische Händler.

Um die Zustimmung und Einhaltung der schon 1713 erlassenen „Pragmatischen Sanktion“, die vor allem die weibliche Erbfolge ermöglichte, von den Seemächten England und den Niederlanden bestätigt zu bekommen, musste sich Kaiser Karl VI., der ohne einen männlichen Nachkommen war, zur Aufhebung der so hoffnungsvollen Kompanie bereits 1730 entschließen. Das war notwendig, da der einzige Sohn Karl VI. im frühen Kindesalter gestorben war, um die Erbfolge der ältesten Tochter Maria Theresia (geb. 1717) zu sichern. Mit Lack, Porzellan, Chinamode und Asien von Kindesbeinen an vertraut, war Maria Theresia in vielfacher Hinsicht prädestiniert eine Freundin alles Asiatischen zu werden.

Die Einschätzung basiert auf folgenden Punkten:

- Aktivitäten ihres Vaters Karl VI. hinsichtlich Ostasienhandel und Zustimmung zur Gründung einer Porzellanmanufaktur in Wien 1718
- Porzellansammlungen ihrer Mutter Elisabeth Christine von Wolfenbüttel
- Das damals standesgemäße Interesse an „Indianischem“ einer Dame des Kaiserhauses

⁶² Wieninger Johannes; Zur Chinoiserie. In: Kaminski Gerd und Kreissl Barbara; Aodili. Österreich – China, Geschichte einer 300jährigen Beziehung, Wien 1996, S. 58.

⁶³ Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Pantzer Peter und Hakenjos Bernd (Hg.); AK. Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. Düsseldorf 2000, S. 18.

- Eines von ihrem Ehemann und dessen Familie unterstütztes und geteiltes Interesse für Porzellane
- Die Vermittlung ihres Schwagers Karl Alexander von Lothringen, der als Statthalter der Niederlande ab 1744 leichten Zugang zu den begehrten Porzellanen aus Ostasien hatte.

So ist es nicht verwunderlich, dass Maria Theresia Porzellan aus dem Fernen Osten liebte und sammelte⁶⁴. 1744 wurde die als Privatunternehmen du Paquiers gegründete Porzellanmanufaktur in ärarische Verwaltung des Staates übernommen. Inwieweit Franz Stephan von Lothringen (1708-1765), seit 1736 der Gemahl Maria Theresias, ab 1745 römisch-deutscher Kaiser, dabei seinen Einfluss geltend machte, ist nur zu vermuten. Renate Zedinger⁶⁵ hat versucht das Bild des untätigen Gemahls zurechtzurücken und seine wirtschaftlichen Talente und künstlerischen Interessen in den Vordergrund zu stellen. 1760 hatte sich der Personalstand der Manufaktur jedenfalls verdoppelt. In Schönbrunn, dem Sommerschloss Maria Theresias, befinden sich im „Chinesischen“ und „Japanischen“ Kabinett neben echten Porzellanen aus Ostasien auch ergänzende Imitationen aus der Wiener Manufaktur⁶⁶.

Über das Verhältnis von asiatischem und europäischen im speziellen Wiener Porzellan des 18. Jahrhunderts kann man durch das Archiv der Wiener Porzellanmanufaktur, das 1864 in das „Österreichische Museum für angewandte Kunst“ kam, Einblick gewinnen⁶⁷: Der Wiener Hof gab Teile chinesischer Service zur Ansicht, um ergänzende Teile anfertigen zu lassen. In der Vorbildersammlung der Manufaktur befand sich eine große Zahl von Porzellanen der Ming-Zeit bis ins 19. Jahrhundert.

⁶⁴ Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Pantzer Peter und Hakenjos Bernd (Hg.); AK. Imariporzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, S. 22.

⁶⁵ Zedinger Renate; Hochzeit im Brennpunkt der Mächte – Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia, Wien 1994, S. 130.

⁶⁶ Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Peter Panzer und Hakenjos Bernd (Hg.); AK. Imariporzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. Düsseldorf 2000, S. 24.

⁶⁷ Wieninger Johannes; Zur Chinoiserie. In: Kaminski Gerd und Kreissl Barbara; Aodili. Österreich –China, Geschichte einer 300jährigen Beziehung, Wien 1996, S. 60.

Auch Karl Alexander von Lothringen, der Bruder Franz Stephans, ließ Teile seiner kostbaren Sammlung von Imariporzellanen in der Wiener Porzellanmanufaktur kopieren und nach Brüssel senden (**Abb. 3**)⁶⁸.

Diese Sammlung und die Wiener Kopien kamen nach seinem Tod am 4. Juli 1780 als Erbe Josephs II. wieder nach Wien. Das übersteigerte Nützlichkeitsdenken der Spätaufklärung gepaart mit seiner Nachahmung Friedrichs des II von Preußen - vor allen dessen Frugalität und Sparsamkeit, das bei Joseph II. eine wichtige Rolle spielte, wurde zum obersten Gebot gemacht und behinderte die Entfaltung der bildenden und angewandten Kunst⁶⁹. Belegt ist jedenfalls, dass 1781 ein Teil des Porzellans aus Arita versteigert wurde, um mit dem Erlös die Schulden des Onkels zu bezahlen⁷⁰. Bezeichnenderweise wurde 1784 erfolglos versucht, die Wiener k. k. Porzellanmanufaktur zu verkaufen, obwohl die fast 400 Beschäftigten künstlerisch und handwerklich wertvolle Erzeugnisse lieferten. Der große kommerzielle Erfolg sei durch die Konkurrenz von Sevres und Meissen und eine zu bürokratische Betriebsführung verhindert worden, meint Bruckmüller⁷¹. Nach einem Zögern erhielt der „Sanierungsspezialist“ Konrad von Sorgenthal (1733(?)–1805) den Auftrag die Manufaktur weiterzuführen, was er erfolgreich bewältigte.

Wo und auf welche Weise haben nun die Künstler, allen voran die Porzellanmaler Zugang zu den Werken Kirchers und anderer Jesuiten, ihren Reiseberichten und nicht zuletzt dem zu kopierendem Importporzellan gehabt?

Da sich die alte Universität unter Leitung der Jesuiten befand, ist anzunehmen, dass sich Beschreibungen und Stichwerke, die Asien betrafen, auch hier in Wien befanden. Als Beleg dafür kann meiner Meinung nach gesehen werden, dass sich bis heute Werke Athanasius Kirchers „*China illustrata...*“, Joan Nieuhofs „*Die Gesellschaft der Ost-Indischen Gesellschaft...*“, Gottfried Leibniz` „*Novissima Sinica...*“ und frühe Berichte portugiesischer Jesuitenpatres über Japan in der Universitätsbibliothek in Wien erhalten haben.

⁶⁸ Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Pantzer Peter und Hakenjos (Hg.); AK. Imariporzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. Düsseldorf 2000, S. 35.

⁶⁹ Wagner Hans; Joseph II., Persönlichkeit und Werk. In: AK. Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II., Wien 1980, S. 13ff.

⁷⁰ Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Pantzer Peter (Hg.), AK; Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, S. 22.

⁷¹ Bruckmüller Ernst; Handel und Gewerbe zur Zeit Josephs II. In: AK. Österreich zur Zeit Josephs II., Wien 1980, S. 61.

Wie im Text oben schon erwähnt wurden chinesische Serviceteile, Vasen mit Blau-Weiß- Malerei, Schüsseln und Teller aus japanischem Imariporzellan, aber auch für die Porzellankabinette notwendigen Dekorationsstücke zur Ansicht und zum Kopieren der Porzellanmanufaktur überlassen (siehe Anm. 68).

3. Vorbilder, Vorlagen und Anregungen für Chinoiserien

3.1. Chinesische und japanische Importporzellane

Porzellane waren, um auf die Sammeltätigkeit der Habsburger zurückzukommen, die die Kunst- und Wunderkammern füllte, schon ab König Phillip II. (r. 1556-1598) in großem Umfang vorhanden. Er erbte die Exoticasammlungen seiner nächsten Verwandten, und kaufte bei Nachlassversteigerungen bedeutende Stücke hinzu⁷².

In einem Inventarabschnitt seines Madrider Nachlasses finden sich, obwohl die Stückzahl des erfassten Porzellans nicht genau zu eruieren ist und Porzellane von Keramik nicht immer getrennt benannt wurden, ungefähr 3000 Stück. Die Sammlung bestand teils aus mit Gold- Bemalung versehener, teils farbig glasierter und teils blau-weiß glasierter Ware⁷³.

Auch Rudolf II. (r. 1576-1612), der in Prag residierte, verfügte ebenso wie Phillip II. neben Elfenbeinkästchen, Nashornbechern, Schildpattarbeiten und Textilien aus Indien, Dolche aus Indonesien, Lackarbeiten aus Japan, auch über eine große Menge an Porzellanan aus China.

Diese Schätze, einschließlich der Porzellane, kamen einerseits in die Kunstkammer des Ambraser Schlosses bei Innsbruck, wie oben schon beschrieben, und durch Erbschaft, Ersteigerung oder Heirat nach Wien. So heiratete zum Beispiel Leopold I. (r. 1658-1705) die spanische Infantin Margarita Teresa, die Tochter Phillip IV., im Jahr 1666, die sicher in ihrer Mitgift einige Kostbarkeiten aus Porzellanan nach Wien brachte.

Karl VI. (r. 1711-1740), der Sohn von Leopold I., hatte also aller Wahrscheinlichkeit von seinen Vorfahren bereits chinesisches Porzellan geerbt

⁷² Helmut Trnek; „Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also so erfreuet hat als diese ding.“ Exotica in habsburgischen Kunstkammern, deren Inventar und Bestände. In: AK. Wilfried Seipel (Hrsg.) Exotica- Portugals Entdeckungen im Spiegel der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, S. 26.

⁷³ Helmut Trnek; zit. Anm. 72. S. 28 und dort Anm. 31.

und seiner Kunstkammer einverleibt. (**Abb. 4** –Teller, Ming-Dynastie , 2. Hälfte / 16. Jhdt).

Bis jetzt sprechen wir ausschließlich von chinesischem Porzellan. Keramik war in China seit dem Neolithikum hergestellt worden, Porzellan in kleinen Mengen wenig später. Der Schritt zum Massenporzellan mit der Entdeckung von Kaolinvorkommen bei Jingdezhen in der Provinz Jiangxi vollzogen⁷⁴. Aus diesen leistungsstarken Produktionsstätten im Südwesten von Shanghai in der Nähe des Yangzi kamen die ersten größeren Mengen Porzellans nach Europa. Mit Lastkähnen wurde die zerbrechliche Ware über Wasserstrassen, die mit dem Yangzi verbunden waren, an die Küste verschifft und ab dem 16. Jahrhundert über das weit verzweigte Handelsnetz der Portugiesen nach Europa gebracht⁷⁵.

Ab ihrer Gründung im Jahre 1602 spielte die VOC (Vereinigte Ostindische Compagnie) im Porzellanhandel, der zu einer ihrer vorrangigsten Interessen zählte, eine wichtige Rolle. Zuerst hatte die VOC noch keinen direkten Zugang zu China und wickelte den Handel mit chinesischen Dschunkenschiffen in ihrem Handelszentrum Batavia auf Java ab⁷⁶. Das Porzellan, das auf diesem Weg nach Europa kam, war mit kobaltblauem Unterglasurdekor versehen (**Abb. 5** – Schüssel, Ming-Dynastie, 2. Hälfte/16. Jhdt.). Die Abbildung zeigt eine Schüssel, die in der Sammlung von Schloss Ambras aufbewahrt wurde und als alter kaiserlicher Besitz bezeichnet werden kann.

Aufschluss geben auch aus Schiffswracks geborgene Ladungen von chinesischer Blau - Weiß Ware, die im Bereich der Philippinen gefunden wurden. Sie stammen wie die Porzellane der sog. Lena-Dschunke vom Ende des 15. Jahrhunderts oder sind wie die aus der sog. Royal- Captain- Dschunke ins späte 16. oder frühe 17. Jahrhundert datiert⁷⁷.

Bildfolgen, welche die verschiedenen Schritte der Porzellanerzeugung zeigten, erregten aus nachvollziehbaren Gründen das Interesse im Europa des 18. Jahrhunderts: bei diesen Bilderfolgen handelte es sich meist um Bildtapeten oder

⁷⁴ Jean-Paul Desroches; China und der Ozean (10. - 16. Jahrhundert). In: Franck Goddio; Weisses Gold, Frankfurt 1997, S. 129.

⁷⁵ Jean-Paul Desroches; China und der Ozean (10.-16.Jahrhundert). In: Franck Goddio;Weißes Gold. Frankfurt 1997, S. 129.

⁷⁶ C.J.A. Jörg; Der Porzellanhandel der VOC im 17. und 18. Jahrhundert. In: AK. Ulrich Schmidt (Hg.), Porzellan aus China und Japan- Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S. 143.

⁷⁷ Goddio Frank; Weisses Gold. Frankfurt 1997, Lena-Dschunke S. 79ff. und Royal -Captain-Dschunke S. 115ff.

Bilderalben, die aus bis zu fünfzig Blättern bestanden. Sie befriedigten einerseits die Neugier an einem geheimnisvollen, weit entfernten und nahezu unbekannten Land, andererseits erhoffte man von den Bilderfolgen Informationen, um das ersehnte Geheimnis der Porzellanerzeugung und ihrer Bemalung zu lüften⁷⁸ (Abb. 6 und Abb. 7).

Ergänzt wurden die Illustrationen, die allein kaum Aufschluss über die Porzellanerzeugung geben, durch Berichte und Beschreibungen, die der Jesuitenpater Francois Xavier d'Entrecolles (1664 – 1741) in zwei Briefen 1712 und 1722 nach Frankreich gesandt hatte. Relativ kurz danach (ab 1735) nahm Jean Baptiste du Halde diese Berichte in seine „Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reiches und der großen Tartarey“, wie das Werk in der deutschen Übersetzung aus dem Jahr 1748 heißt, auf⁷⁹. Dieses Buch befindet sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek. Es muss daher in Wien zu dieser Zeit verfügbar gewesen sein (Bibliothek von Franz I.???)

Der Porzellanhandel mit Japan setzte erst ein, als der bisherige chinesische Geschäftspartner der VOC, die Produktionsstätten in der Nähe der schon erwähnten Porzellanstadt Jingdezhen aus politischen Gründen, vorübergehend schließen musste. Sie wurden in dem Bürgerkrieg (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts), den die Machtübernahme der Mandschus über die Ming-Dynastie auslöste, ständig in ihrer Produktion gestört und letztlich völlig zerstört. Gezwungenermaßen wandten sich die holländischen Händler den japanischen Brennwerkstätten in Arita zu und so kam ab Mitte des 17. Jahrhunderts japanisches Porzellan ins Spiel⁸⁰.

In der Nähe von Arita (Provinz Hizen) auf der Insel Kyushu versorgte eine kleine Porzellanproduktion den japanischen Markt, die erst seit dem Beginn des Jahrhunderts arbeitete⁸¹. Um 1616 soll der Koreaner Ri Sampei bei Arita ein Vorkommen von hochwertigem Kaolin entdeckt haben, was mithilfe von

⁷⁸ Sybille Girmond; Die Porzellanherstellung in China, Japan und Europa. In: AK. Ulrich Schmidt(Hg.), Porzellan aus Japan und China- die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S. 107.

⁷⁹ Jean Baptiste du Halde; Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reichs und der großen Tartarey. Johann Baptista du Halde. Aus dem Französischen übersetzt. Rostock: verlegt Johann Christian Koppe. 1748.

⁸⁰ E. Handke; Japanisches Porzellan, Bad Homburg 1992, S. 10.

⁸¹ E. Handke; Japanisches Porzellan, Bad Homburg 1992, S. 14.

koreanischen und vor dem Bürgerkrieg geflüchteten chinesischen Handwerkern und Künstlern den Beginn der Produktion einleitete⁸².

Nachdem die Japaner zu Beginn des Handels mit den Holländern das Porzellan im Stil der chinesischen Manufakturen mit blauer Unterglasurmalerei verzierten, gelang es den Japanern ab dem Ende des 17. Jahrhunderts buntfarbig bemaltes Porzellan zu erzeugen: zwei deutlich unterschiedene Gruppen des polychromen Dekors entstanden – Kakiemon und Imari⁸³.

Die Anfänge der „Kakiemon – Ware“ sind noch nicht endgültig geklärt. Allgemein nimmt man an, dass Toshima Tokuyemon, ein Keramikhändler aus Arita, das Geheimnis der Herstellung von Aufglasurfarben von einem Chinesen in Nagasaki nach 1640 erfuhr und mithilfe seines Meisters Sakaida Kizaemon („Kakiemon“) verwirklichen konnte⁸⁴. Unter Kakiemon – Porzellan versteht man im Westen einen weißen Scherben von großer Reinheit. Als Farben finden sich in Aufglasurfarben ein starkes Azurblau und ein weiches Orangerot. Ebenso erscheinen ein transparentes Gelb, Blau- und Blassgrün. Die Motive sind sparsam und die Farben transparent aufgetragen. Beliebte Dekore waren:

- Phönix mit Bambus, blühender Pflaume und Hecke
- Päonienzweige und Kraniche, die von einem Felsen aus fischen
- Knorrige blühende Pflaume auf einem Felsen wachsend
- Singvögel auf blühenden Zweigen
- „Drei Freunde“: Pinus, Bambus und Prunus

(**Abb. 8** - Drei Vasen im Kakiemonstil, **Abb. 9** - Pilgerflasche aus dem sog.

Dubsky-Zimmer im MAK)

Ebensolche Dekore wurden auch in Blaumalerei ausgeführt (**Abb. 10**).

Imari - Porzellan, so genannt nach dem gleichnamigen Ausfuhrhafen hat sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts entwickelt und verwendet als Dekorfarben Unterglasurblau und Aufglasur-Eisenrot und Gold, welche gemeinsam die Flächen der Werkstücke stark ausfüllen. Es ist durch üppige Bemalung in Unterglasurblau, Eisenrot und Gold sowie wenige grüne Akzente gekennzeichnet.

⁸² Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Führer durch die ständige Ausstellung, Porzellansammlung Dresden. Dresden 1998, S. 80.

⁸³ C. J. A. Jörg; Der Porzellanhandel der VOC im 17. und 18. Jahrhundert. In: AK. Ulrich Schmidt(Hg.) Porzellan aus China und Japan. Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel, Berlin 1990, S. 146.

⁸⁴ E. Handke; Japanisches Porzellan. Bad Homburg 1992, S. 19.

Besonders die Aufglasurfarben waren relativ opak aufgetragen⁸⁵. Einige häufig vorkommende Dekore sind:

- Wasserreiche Landschaften mit Architektur umrahmt von üppigen Blüten und Chrysanthemenranken
- Zentrale Blumenkörbe mit Kirschblüten und Chrysanthemen am Spiegel eines Tellers, Phönixpaare oder Löwen am Rand
- Brokatartige Einrahmungen, Kartuschen und Überlappungen, Entenpaare und Kraniche in üppiger Vegetation

Abb. 11 - Deckelkanne im Imari-Stil. Ende 17./ Anfang 18. Jahrhundert, Japan.

Abb. 12 - Teller mit Blumenkorb und Phönixpaar am Rand. 1700-1730. Japan.

Abb. 13 - Bodenvase. 1700-1740. Japan).

Die Verschiffung nach Batavia, dem schon erwähnten Handelsstützpunkt der Holländer, fand von der künstlichen Insel Dejima in der Bucht von Nagasaki statt. Hier durften seit 1634 allein die Holländer einen Handelsstützpunkt betreiben, um mit Japan Handel zu treiben.

Während des ganzen 18. Jahrhundert war das Imari-Porzellan in den Niederlanden und beim europäischen Adel und den Herrscherhäusern beliebt, da es der dekorationsfreudigen und etwas pompösen Zeit von Spätbarock und Rokoko entgegenkam. Bevorzugt wurde es auch in der Familie Maria Theresias, wie die heute noch vorhandene, leider reduzierte, Sammlung ihres Schwagers Karl Alexander von Lothringen (1712- 1780) zeigt. (**Abb. 14** - Teller. Japan 1700-1720. **Abb. 15** - Teller, Wiener Porzellan um 1760/70.).

Nach 1683 kam der Porzellanhandel mit China wieder in Schwung, nachdem Kaiser Kangxi (1662-1722) die im Bürgerkrieg verwüsteten Porzellanfabriken in Jingdezhen wieder aufbauen ließ und den Handel mit dem Ausland freigab. Technische Neuerungen und eine Förderung der Produktion bewirkten, dass bald wieder Porzellan in ausreichenden Mengen und zu Preisen zur Verfügung stand⁸⁶, das konkurrenzlos billig war. Nach wie vor waren unterglasurblaue Dekore auf weißem Porzellan in Mode und in Europa gefragt.

⁸⁵ C. A. J. Jörg; Der Porzellanhandel der VOC im 17. und 18. Jahrhundert. In: AK. Ulrich Schmidt(Hg.) Porzellan aus China und Japan. Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S. 146.

⁸⁶ C. J. A. Jörg; Der Porzellanhandel der VOC im 17. und 18. Jahrhundert. In: AK. Ulrich Schmidt (Hg.); Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S. 148.

Die VOC gab den Handel mit dem teureren und in geringeren Mengen verfügbaren japanischen Porzellan auf und überließ ihn Privatpersonen und den Engländern.

Das in Europa Mode gewordene Imari-Porzellan wurde in Jingdezhen als Muster genommen und war bald billiger als das in Japan erzeugte. Die Unterscheidung zwischen dem ab 1700 hergestellten China - Imari und seinen japanischen Originalen ruft heute noch bei Fachleuten längere Diskussionen hervor. Der Gebrauch von Porzellan stieg in Europa durch den verstärkten Genuss von Kaffee und Tee schnell an, da man Gefäße aus Porzellan wegen ihrer Geschmacksneutralität den hergebrachten aus Silber vorzog.

3.2. China illustrata – Athanasius Kircher

Athanasius Kircher (1602-1680) veröffentlichte im Jahr 1667 das umfassende Werk „China illustrata“ und fasste darin das bisher in Europa bekannte Wissen über China zusammen. Im zweiten Satzteil sind die Bedeutung und zugleich die Problematik dieses einflussreichen Buches auf den Punkt gebracht. Bei seiner Darstellung kombinierte er die Aussagen der Briefe und Berichte seiner jesuitischen Mitbrüder aus China mit seinen europäischen Vorstellungen. Er erschuf dadurch in sehnüchtiger und begeisternder Weise eine Wunderwelt weit weg von Europa, die seiner Meinung nach vollkommen war⁸⁷.

Das Bild, das Kircher von China lieferte, setzte sich zusammen aus seinen phantastischen Vorstellungen und Informationen, die er im Collegium Romanum, dem Zentrum der Chinamission, von den Missionaren, die China bereist hatten, erhielt und den Archiven und Jahresberichten, die im Haus für ihn verfügbar waren. Er konnte so Texte, Zeichnungen, mündliche und schriftliche Berichte von den bedeutendsten Chinareisenden, die zugleich Geographen, Astronomen, Botaniker, Historiker, Kirchenpolitiker und Missionare waren, auswerten und verwenden. Seine ungewöhnliche Weltoffenheit beruhte auf seiner persönlichen

⁸⁷ Ich stütze mich in diesem Abschnitt hauptsächlich auf: Sheng-Ching Chang; Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“ auf die europäische Kunst. Berlin 2003, S. 11-21.

Neugier, seiner universalen, interdisziplinären Ausbildung und der Fähigkeit enzyklopädisch- kombinatorisch zu denken, wie Sheng-Ching ausführt⁸⁸.

Athanasius Kircher wurde am 2. Mai 1602 in der Nähe von Fulda in Deutschland geboren. Schon 1618 trat er ins Jesuitenkolleg von Paderborn ein und wurde 1628 in Mainz zum Priester geweiht. Er hatte den oft geäußerten Wunsch in der Chinamission eingesetzt zu werden, aber sein Orden erfüllte diesen Wunsch nie. Stattdessen wurde er 1629, als der jesuitische Chinamissionar Adam Schall von Bell (1592- 1666) vom chinesischen Kaiser zum Direktor des astronomischen Hofamtes in Peking ernannt wurde, Professor für Orientalische Sprachen, Mathematik und Philosophie an der Universität Würzburg. Er war erst 27 Jahre alt. 1633 wurde er an das Collegium Romanum nach Rom berufen, wo er bis zu seinem Tode im Jahre 1680 lebte, arbeitete und als Professor lehrte. Gerade wegen des unerfüllten Wunsches nach Asien zu reisen, interessierte Kircher das ferne China immer mehr: er beschäftigte sich lebenslang mit entsprechenden Themen und war Asien gegenüber besonders aufgeschlossen. 1667 veröffentlichte er, wie schon erwähnt, sein Hauptwerk „*China illustrata*“, in das er all sein Wissen und seine Vorstellungen einfließen ließ und das ein äußerst einflussreiches, erfolgreiches Buch werden sollte.

„*China illustrata*“ war im 17. und 18. Jahrhundert das populärste Buch, das über Exotisches berichtete - in dieser Zeit wurden auch andere asiatische Länder wie Japan, Indien, Tibet und Indonesien in der europäischen Vorstellung mit „*China*“ gleichgesetzt. Kirchers Werk, das mit mehr als sechzig Kupferstichen illustriert ist, spannt den Bogen der Information von der Tier- und Pflanzenwelt, über Geographie und Kartographie, Sprache und Schriftzeichen bis zum politischen Leben. Er beschreibt aber auch die verschiedenen Völker des großen Reiches, Architektur und Landschaft, die Religion, Erfindungen und das Kalenderwesen.

Die große Breite seines Wissens und die Fülle der Informationen und Kirchers europäische Phantasien beeinflusst einerseits Wissenschaftler wie Leibnitz, der in die Kategorie „*Chinainteresse*“ fällt und ist ein Ausgangspunkt für die „*Chinamode*“ des 17. und 18. Jahrhunderts. „*China*“ ist mit Kirchers Werk eine

⁸⁸ Sheng-Ching Chang; Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „*China illustrata*“ auf die europäische Kunst. Berlin 2003, S. 17 und dort Anm. 27 und 28.

Inspirationsquelle geworden, die etwas Neues hervorbringen sollte - die Chinoiserie.

Zu erwähnen ist noch, dass sich ein Exemplar von Kirchers „China illustrata“ aus dem Jahr 1667 in der Universitätsbibliothek in Wien befindet und wahrscheinlich aus dem Bestand der alten Universität stammt, die den Jesuiten unterstand. Daraus ist wiederum zu schließen, dass es als Nachschlagwerk für du Paquier und die Künstler und Handwerker seiner Manufaktur verfügbar gewesen sein könnte.

3.3. Jean Baptiste du Halde

Erwähnen möchte ich Du Halde (1674-1743) und sein Werk „Ausführliche Beschreibung des chinesischen Reichs und der großen Tartarey“, das 1748 auf Deutsch erschien, aus verschiedenen Gründen: So wie Kircher war er Jesuit und hatte selbst China nie betreten. Er setzte seine umfangreiche Chinabeschreibung aus Berichten seiner Ordensbrüder zusammen, unter anderem die für die Neuentdeckung des Porzellans zumindest teilweise aufschlussreiche briefliche Beschreibung der Erzeugungsvorgänge von Porzellan von dem schon erwähnten Jesuitenpater Francois Xavier d`Entrecolles (1664-1741).

Die Enzyklopädie bestand aus vier schweren Quartbänden und war schon in der ersten französischen Fassung zu dem wichtigsten Handbuch über China geworden. Die deutsche Ausgabe ist gekürzt, enthält dafür aber eine „Beschreibung des japanischen Reiches“ von Engelbert Kaempfer (1651-1716), der alles andere als ein Jesuit war⁸⁹ und dem noch ein Abschnitt zu widmen ist.

Zweck dieser groß angelegten Zusammenstellung war es, die von den Jesuiten erworbene Chinakenntnis in Europa bekannt zu machen und damit ihre Position gegenüber den anderen Orden der Chinamission in Bezug auf den Ritenstreit zu stärken. Phantastische Vorstellungen und sehnsgütige Interpretationen wie bei Kircher wichen einem trockeneren, informativeren Charakter der Beschreibung.

Die Kupferstiche, die als Illustrationen dienen, beruhten unter anderem vielfach auf den Werken von Kircher und Nieuhof (siehe unten: Reiseberichte), brachten jedoch abgesehen von den bildlichen Quellen der Inspiration keine Neuheiten. Die Anzahl der Abbildungen, die sich im zweiten und dritten Band befinden, ist

⁸⁹ Hartmut Walravens; *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts*. Wolfenbüttel 1987, S. 106-110.

wesentlich geringer als bei Nieuhof⁹⁰. (Abb. 16 – Titelblatt von Du Halde, der französischen Ausgabe von 1736.)

Heute befindet sich eine Version von Du Haldes „Ausführlicher Beschreibung des Chinesischen Reiches und der großen Tartarey“ aus dem Jahr 1748 in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien und könnte somit aus der Bibliothek von Franz I., dem Gemahl von Maria Theresia stammen.

3.4. Reiseberichte

3.4.1. Joan Nieuhof

Joan Nieuhof (1618-1672) brachte 1666 in Amsterdam seine Beschreibung der Reise nach China, die er im Auftrag der Ostindischen Gesellschaft in den Jahren 1655 bis 1657 gemacht hatte: „ Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern an den Tatarischen Cham und nunmehr auch Sinischen Keiser: verrichtet durch die Herren Peter de Goyern und Jacob Keisern, darinnen begriffen die aller märkwürdigsten Sachen, welche ihnen auf währender Reise vom 1655. Jahre bis in das 1657. aufgestoßen.../ sämtlich durch den Herrn Johan Neuhof, den damaligen Gesantschaft Hofmeistern, und itzund Stathaltern in Koilan...“⁹¹.

Nieuhofs Werk über China fasziniert bis heute und war lange Zeit von großem Einfluss auf das europäische Chinabild. Vor allem die 150 Abbildungen und Landkarten, die das Buch illustrieren und die nach Zeichnungen des Autors gestochen wurden, fanden immer wieder als Vorbilder Verwendung. Sie waren weit verbreitet, da sie bis ins 18. Jahrhundert nachgestochen und nachgedruckt wurden. Eine dieser Abbildungen, die eine chinesische Dame in einer Art Rikscha zeigt, die aber geschoben und nicht gezogen wird, findet sich auf einer Teekanne aus Böttgerporzellan, die in Wien von einem der führenden Porzellanmaler der DuPaquier- Manufaktur, Carl Wendelin Anreiter von Ziernfeld (1702 -1747) bemalt wurde, wieder.

⁹⁰ Hartmut Walravens; *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 17. und 18. Jahrhunderts.* Wolfenbüttel 1987, S. 108.

⁹¹ Der gesamte noch längere Titel des Werks in: Hartmut Walravens; *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 17. und 18. Jahrhunderts.* AK. Wolfenbüttel 1987, S. 142.

(Abb. 17 – Teekanne, Böttgerporzellan, bemalt in Wien 1725-1730 von Carl Wendelin Anreiter von Ziernfeld. Abb. 18 – Abbildung aus: Nieuhof Joan; Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft...; Amsterdam 1666.)

Joan Nieuhof wurde 1618 in Uelzen in Norddeutschland in der Nähe von Hamburg geboren. Für seine Zeit kam er schon früh in der damals bekannten Welt herum: In Brasilien war er neun Jahre für die Westindische Kompanie tätig. Diese altertümliche Bezeichnung der Kompanie hatte sich scheinbar gehalten, obwohl im 17. Jahrhundert längst bekannt war, dass Christoph Kolumbus 1492 nicht Indien, sondern Amerika entdeckt hatte. 1653 brach Nieuhof nach Batavia auf, um von dort aus ab 1655 die zweijährige Gesandtschaftsreise mit Jacob Keiser und Peter de Goer mitzumachen. Er kehrte nach Holland zurück und vervollständigte seine Reisebeschreibung. Kurz nach 1658 war er wieder in Asien und an der Malabarküste wieder für die Ostindische Kompanie tätig. Nach einem weiteren „Zwischenstopp“ in Europa verschwand er 1672 bei einem Aufenthalt auf der Insel Madagaskar, wo er wahrscheinlich Sklaven kaufen wollte.⁹²

Im Gegensatz zu Kirchers „China illustrata“, wo sich phantastische Vorstellungen mit realen Informationen mischen, hat Nieuhofs Buch den Charakter eines realitätsnahen Reiseberichts⁹³.

Wieder ist anzumerken, dass sich eine Ausgabe von Joan Nieuhofs „Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft in den Vereinigten Niederländern...“ aus dem Jahr 1666 in der Universitätsbibliothek in Wien befindet, die sich ebenfalls im Besitz der Jesuitenuniversität befunden haben könnte. Somit waren auch die Abbildungen dieser Publikation den Malern der Wiener Manufaktur zugänglich.

3.4.2. Adam Brand

Ein relativ kleines Werk soll nicht unerwähnt bleiben, hauptsächlich deswegen, da es sich in der Wiener Universitätsbibliothek befindet und vielleicht als Inspirationsquelle gedient haben könnte: Es handelt sich um „Die Beschreibung der Chinesischen Reise: welche vermittels einer zaaris. Gesandtschaft durch dero

⁹² Hartmut Walravens; *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 17. und 18. Jahrhunderts.* AK. Wolfenbüttel 1987, S. 144.

⁹³ Bei Sheng-Ching Chang; *Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“ auf die europäische Kunst.* Berlin2003, S. 63 findet sich ein Beispiel für die größere Realitätsnähe.

Ambassadeur, Herrn Isbrand..., aus selbst erfahrner Nachricht mitgetheilet/ von Adam Brand⁹⁴ aus dem Jahre 1698.

Adam Brand war preußischer Beamter und Begleiter von Isbrand Ides (um 1660-?), einem deutschen Kaufmann, auf einer Gesandtschaftsreise, die der russische Zar Peter I. der Große (r.1682-1725) 1692 bewilligte und förderte(?). Die Karawane reiste über Moskau auf dem Landweg nach Peking und brauchte dazu zehn Monate.

Interessant ist, dass sich das Buch in der Bibliothek der Jesuiten befunden hat, obwohl es wahrscheinlich von einem protestantischen, preußischen Beamten verfasst wurde. Der Grund mag darin liegen, dass die Jesuiten an der Erkundung des Landweges nach China zu sehr interessiert waren, um die holländischen, protestantischen Handelwege zu vermeiden. Auch dieses Buch befindet sich heute in der Universitätsbibliothek in Wien.

3.5. Delfter Fayence

Weitere Anregungen sind in Formen und Dekoren der niederländischen Fayence zu finden, die sich, als begonnen wurde, chinesisches Importporzellan mit kobaltblauer Malerei zu kopieren, selbstbewusst ab 1612 als Delfter „porceleyn“ bezeichnete⁹⁵.

Die Methoden, welche notwendig waren, um weißes chinesisches Porzellan nachzuahmen, hatten persische Töpfer bereits im 9. Jahrhundert entwickelt, angeregt durch dieses kostbare Importgut. Sie dichteten ihren porösen Tonscherben mit Zinnglasur ab, hatten so gleich den opaken weißen Malgrund für die kobaltblaue Malerei und ahmten damit den weißen Scherben von Porzellan nach. Nachdem sich zinnglasierte Fayence von dort auch im Nahen Osten, Ägypten und Nordafrika verbreitet hatte, erlangte das christliche Europa ab 1096 durch Kreuzfahrer, die orientalische Keramik als „Souvenir“ nachhause brachten, Kenntnis über diese Art der Dekoration⁹⁶. Über Italien und Spanien drang die Methode irdene Gegenstände mit Zinnglasur zu überziehen und damit einen

⁹⁴ Der genaue langatmige Titel der deutschen Ausgabe ist bei Hartmut Walravens; *China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 17. und 18. Jahrhunderts*. AK Wolfenbüttel 1987, S. 150 zu finden.

⁹⁵ D.F. Lunsingh Scheurleer; *Delft. Niederländische Fayence*. München 1984, S.34.

⁹⁶ D.F. Lunsingh Scheurleer; *Delft. Niederländische Fayence*. München 1984, S. 19.

weißen Malgrund zu erhalten nach Flandern und weiter in die nördlichen Niederlande vor. Der Einfluss war dort ab dem 16. Jahrhundert spürbar⁹⁷.

Das erste chinesische Porzellan erreichte die Niederlande als Kapergut der unter portugiesischer Flagge segelnden „San Jago“, die die Holländer 1602 aufbrachten. Diese und von anderen Seglern erlangte Beute ließ die Ostindische Kompanie zwischen 1604 und 1615 in verschiedenen Städten versteigern, unter anderem in Delft. Relativ bald ging man daran, den eigenen Scherben zu verbessern, um an das feine, mit zartblauen Malereien gezierte Porzellan und die glänzende Glasur nachahmen zu können⁹⁸. Diese Verbesserungen zeigen zwischen 1640/50 und etwa 1725 Wirkung und bringen der niederländischen Fayence eine Blütezeit. Nachdem vor dieser Zeit Wan-Li Porzellane (Kaiser Wan-Li von 1573 – 1619 aus der Ming-Dynastie) auf größerem Scherben nachgeahmt wurden, gelangen jetzt auf dünnem Scherben und weißer bis cremefarbener Glasur so gute Kopien chinesischer Porzellane, dass eine Unterscheidung auf den ersten Blick Schwierigkeiten bereitet. Es werden nun Porzellane der sog. Übergangsperiode und solche, die während der Regierungszeit des Kaisers Kangxi (1662 - 1722) entstanden, kopiert⁹⁹. Dies äußert sich in der feinen Wiedergabe von schlanken Frauen und vergnügten Kinderfiguren in exotischer Pflanzen- und Blumenumwelt mit Blütenranken und Blattspitzenrändern (**Abb. 19** – Schenkkanne. Chinesischer Blaudekor. Marke SVE für Samuel van Eenhoorn. Delft 4. Viertel 17. Jhd).

Abb. 20 – Perückenständner- Marke LC (Lambert Cleffius)- De Metalen Pot, 1670-1691).

Interessanterweise fallen in die Blütezeit der niederländischen Fayence auch die angestrengten Versuche der Porzellanerzeugung in Sachsen und später in Wien.

Außer, dass frappierend ähnliche Dekore und Formen an diesen drei Produktionsorten erzeugt wurden, und daher gegenseitige Kenntnis und Beeinflussung stattgefunden haben muss, ist dieser Zusammenhang wenig untersucht und so bleibt nur der Vergleich (**Abb. 21** - Große Vierkantflasche, Wiener Porzellan, um 1750. **Abb. 22** - Zwei Flaschen, Delft, 1686-1701. **Abb. 23** - Vierkantflasche, Kangxi Porzellan)

Dass Kontakte bestanden haben, ist durch zwei Bemerkungen belegt, die leider nicht unbedingt chinoise Blaumalerei betreffen:

⁹⁷ C.H. De Jong; Delfter Keramik. Tübingen 1969, S. 9.

⁹⁸ Siehe D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 33.

⁹⁹ Siehe D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 35.

- Rote, nach chinesischem Vorbild gefertigte Teekannen erregten im Ausland großes Interesse und so reiste unter anderem Tschirnhaus, von dem im nächsten Kapitel zu berichten sein wird, 1701 nach Delft, um sich die „Porcellain Werke“ genau anzusehen¹⁰⁰. Wie der spätere Erfolg zeigt, scheint er nicht nur gesehen, sondern auch weiterführende Informationen, über den Weg von „Böttgersteinzeug“ zur Porzellanerzeugung, erhalten zu haben. Davon wird im nächsten Kapitel zu sprechen sein.
- Für Karl den VI. (1685-1740) wurden Teller in Delft mit dem habsburgischen Doppeladler im Spiegel, Devisen und den Jahreszahlen 1711 und 1712 zwischen Blützenzweigen in Blaudekor hergestellt. Die Inschriften nehmen auf die Krönungen in Frankfurt und Posen Bezug¹⁰¹. (**Abb. 24** – Schüssel. Blaudekor mit dem Doppelwappen des Hauses Habsburg und Kaiser Karl VI, Delft 1721).

Unklar ist, woher die Delfter „Fayencebäcker“ das schwierig zu verarbeitende Kobalt bezogen und wie sie bei niedrigeren Brenntemperaturen als bei Porzellan zu so guten Ergebnissen kamen.

4. Porzellan

4.1. Europäische Versuche der Porzellanerzeugung

Das chinesische Porzellan hatte, als es den Europäern bekannt wurde, eine sich über Jahrtausende erstreckende Entwicklung hinter sich. Das in Europa später so beliebte und begehrte Kobaltblau als Dekorationsfarbe hatte sich erst ab dem 13. Jahrhundert in China wirklich durchgesetzt. Durch Handelsbeziehungen, die im mongolischen Weltreich, zu dem China von 1168 bis 1368 gehörte, zu Persien bestanden, kam die neue „Scharffeuerfarbe“ in die chinesischen Manufakturen¹⁰². Weißes Porzellan mit unterglasurblauer Bemalung wurde zuerst nach Westasien exportiert, bis es auch in China Liebhaber fand (**Abb. 25** – Vase mit Deckel, 14.Jhdt. Ausgegr. Pao-ting, Provinz Hopei. 1964. **Abb. 26** – Deckelvase, Anfang

¹⁰⁰ Siehe D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 61.

¹⁰¹ Siehe D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München, S. 100. und dort Anm. 1017.

¹⁰² Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler (Hrsg.); Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 51.

2. Hälfte 14. Jhd. Ausgegr. Peking 1961)¹⁰³. In der Ming- Zeit (1368-1644) und der Kangxi-Periode (1662-1722) nahm die Produktion von Blau-Weiß Ware aufgrund der gestiegenen Nachfrage aus Europa, aber natürlich auch aus China selbst, großen Aufschwung.

Im Unterschied dazu kam es in Japan erst ab dem frühen 17. Jahrhundert, nach der Entdeckung von großen Kaolinlagerstätten 1616 möglicherweise durch den Koreaner Ri Sampei und mithilfe von chinesischen Handwerkern und Künstlern zur Gründung von Porzellanwerkstätten¹⁰⁴.

Dafür dass Porzellan für Europa überhaupt interessant werden konnte, mussten zwei Bedingungen erfüllt sein: Regelmäßige Einfuhr von größeren Mengen an Porzellan und Informiertheit der Gebildeten und des Adels in Europa über den Fernen Osten. Letztere Bedingung war durch die Reiseberichte, die im vorigen Kapitel ausführlich behandelt wurden, erfüllt.

Ernsthaft Versuche der Nacherfindung von Porzellan in Europa sind ab dem 15. Jahrhundert unternommen worden – unter anderem in Italien, Frankreich und im 17. Jahrhundert auch in England¹⁰⁵.

In Holland, wo schon oben erwähnte hoch entwickelte Fayencewerkstätten (z.B. Delft) die äußerliche Nachbildung von asiatischem Porzellan auf hohem Niveau betrieben, gab es keine mir bekannten Versuche der Porzellanerzeugung. Die chinoisen Dekore der Delfter Blaumalerei, die wiederum ihren Ursprung in China und Japan hatten, sind als Vorbild in Meissen und Wien zu bedenken(siehe oben).

Im 17. und 18. Jahrhundert wurde ein Grossteil der Porzellanimporte über holländische Häfen, Handel und Vertrieb über gewinnbringende Versteigerungen und Händler abgewickelt¹⁰⁶. So war der Zugriff auf ostasiatisches Porzellan relativ leicht möglich und daher die Nacherfindung wirtschaftlich wahrscheinlich nicht interessant.

¹⁰³ Herbert Fux und Alfred Janata (Hrsg.); Archäologische Funde aus der Volksrepublik China. AK. Wien 1974, S. 156.

¹⁰⁴ Siehe dazu Kapitel 3.1. dieser Arbeit und dort: Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Porzellansammlung Dresden. Führer durch die ständige Sammlung im Zwinger. Dresden 1998, S. 80.

¹⁰⁵ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 55 ff.

¹⁰⁶ Siehe D. F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 42.

4.2. Meissen und Dresden

Die Vorstellung, Gewinne aus der Erzeugung von Porzellan in Sachsen zu ziehen zu können und so an der Begehrtheit des kostbaren Importgutes zu verdienen, hatte August I. den Starken, Kurfürst von Sachsen (1694-1733) wahrscheinlich veranlasst, die jahrelangen Anstrengungen der Neuerfindung des Porzellans zu finanzieren.

Trotz anlaufender Porzellanproduktion in Meissen nach 1710 wurde chinesisches bzw. japanisches Porzellan auf Geheiß Augusts bei der niederländischen Händlerin Elisabeth Bassetouche in Dresden, bei anderen holländischen Anbietern auf der Leipziger Messe, aus Nachlässen, von Adligen des sächsischen Hofes und direkt in den Niederlanden über Mittelsmänner eingekauft. Andere Luxusgüter wie Möbel aus Frankreich, Brabanter Spitze und indische Edelsteine wurden neben dem für uns besonders interessanten Porzellan erworben, um Macht, Stärke und Reichtum des barocken Adelshauses zu demonstrieren¹⁰⁷.

Bergbau und Hüttenwesen, also der Abbau von Rohstoffen und ihre Verarbeitung waren seit 1356 durch ein Privileg, das dem deutschen König von dem damaligen Kurfürsten abgerungen worden war, geregelt und im Besitz des sächsischen Fürstenhauses¹⁰⁸. Mit Silber-, Blei-, und Kobaltabbau, Wismut-, Zinn-, Kupfer- und Eisenerzfunden im Erzgebirge war die Beschäftigung mit Bodenschätzen ein jahrhundertelanger Bestandteil der sächsischen Wirtschaft. Die fachmännische Suche nach Kaolin, Feldspat und anderen vermuteten Ingredienzien der Porzellanerzeugung stand in dieser langen Tradition. Die Veredelung dieser Bergbauprodukte durch Manufakturen in unter anderem Glas-, Waffen-, Blaufarben- und eben in der neu hinzukommenden Porzellanerzeugung folgte dem Grundsatz auf diese Weise höhere Einnahmen zu erzielen.

Das schon vorhandene keramische Gewerbe hatte große und leicht zugängliche Lagerstätten zur Verfügung: z.B.: - auch für Wien dann später interessant - Schneeberg und Aue. Damit gab es gute Voraussetzungen für die Suche nach

¹⁰⁷ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 20.

¹⁰⁸ Siehe Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 20, zweite Spalte.

Erden mit Eigenschaften, die denen der chinesischen und japanischen Porzellanerde gleichkamen¹⁰⁹.

Neben Johann Friedrich Böttger (1682-1719), der als Apothekerlehrling zuerst der „Goldmacherei“ verfiel und schon unter dieser vorgespiegelten Kenntnis für August I. den Starken tätig sein musste, hatten noch andere Gelehrte, Alchimisten und Bergbauspezialisten Anteil an der Neuerfindung des Porzellans. Nachdem Böttger im September 1701 von seinem Lehrmeister, dem Apotheker Friedrich Zorn (1643-1716), in Berlin „freigesprochen“ wurde und den Apothekerlehrbrief erhalten hatte, eilte ihm der Ruf eines goldmachenden Alchimisten voraus. Sein Landesherr König Friedrich I. von Preußen (reg.1701-1713) und der oben genannte Kurfürst August I. von Sachsen wollten sich diese Künste zunutze machen, um auf diese Weise ihre Finanznöte zu bereinigen. Böttger war vor dem Zugriff des preußischen Königs nach Wittenberg in Sachsen geflüchtet und wollte hier auf Empfehlung eines väterlichen Freundes Medizin und Philosophie studieren. Aber eben der Ruf der „Goldmacherei“ mächtig zu sein veranlasste August den Starken, Böttger trotz heftiger diplomatischer Verstimmungen mit Preußen im November 1701 streng bewacht nach Dresden bringen zu lassen und ab März 1703 im sog. „Goldhaus“ in der Nähe des Schlosses einzusperren¹¹⁰. Ab September 1707 forschte und arbeitete Böttger gemeinsam mit Tschirnhaus in den Kellergewölben der sog. Jungferbastei in Dresden¹¹¹.

Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708), ein anerkannter Gelehrter, der unter anderem mit Leibniz in Kontakt war, spielte insofern eine wichtige Rolle, als er Böttger von der „Goldmacherei“ abbrachte und ab Mai 1706 und auf die Erforschung des Porzellangeheimnisses drängte¹¹². Tschirnhaus selbst experimentierte erstmals 1699 in Richtung Porzellanherstellung. 1701 unternahm er eine Reise nach Paris, St. Cloud und interessanterweise auch nach Delft (wie oben schon erwähnt), um etwas zum Thema Porzellanarkanum auszuforschen, wenngleich in Delft Porzellan in Gestalt von Fayence nur nachgeahmt wurde¹¹³.

¹⁰⁹ Siehe Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 124.

¹¹⁰ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 80ff.

¹¹¹ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 92f.

¹¹² Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Porzellansammlung Dresden. Führer durch die ständige Ausstellung im Zwinger. Dresden 1998, S. 102.

¹¹³ Ulrich Pietsch, Peter Ufer; Mythos Meissen. Dresden 2008, S. 11.

Reinhardt¹¹⁴ berichtet überdies, dass Tschirnhaus 1702 oder 1703 ein „Projekt zur Gründung einer Porzellanmanufaktur“ anstrebe, ohne noch in der Lage zu sein, Porzellan herzustellen. Er war Böttger beim Aufbau von wissenschaftlichen Versuchsreihen und beim Aufspüren des wichtigen Rohstoffs Kaolin behilflich. An der Erforschung der theoretischen Grundlagen der Porzellanerzeugung war er maßgeblich beteiligt. Nachdem 1706 die Schweden im Zuge des Nordischen Krieges an der Grenze zu Kursachsen standen, wurde Böttger als „kostbarer Staatsschatz“ in die Festung Königstein gebracht. Bei der Rückkehr im Herbst 1707 zog er mit seinen drei Gehilfen in das inzwischen mit Laboratorien im Kellergeschoß ausgestatteten schon oben erwähnte Lustschlösschen auf der Jungfernbastei in Dresden. Auf den Vorschlag Tschirnhaus versuchte Böttger nun als eine der ersten Beschäftigungen Delfter Porzellan (= Fayence) nachzuahmen¹¹⁵.

Der Bergbauspezialist Gottfried Papst von Ohain (1656-1729) und fünf Bergknappen und Hüttenleute sollten Böttger ebenfalls unterstützen, indem sie ihn mit Erzen-, Gesteins-, Erdproben und Geräten versorgten und im Fall des Bergrats Papst die Versuche Böttgers beobachten sollte. Maßgeblich war Papst von Oheim an der Erkundung und Beschaffung von Rohstoffen (1709) und später an der Suche von geeigneten Kobalterzen für die blaue Unterglasurfarbe beteiligt¹¹⁶.

Die drei Männer gehörten im heutigen Sinn zu einer Arbeitsgemeinschaft, in der Gelehrte wie Tschirnhaus, qualifizierte Berg- und Hüttenfachleute mit einem kreativen Apothekerlehrling ein neues Produkt entwickelten und die Technologie der Herstellung ebenfalls neu erfanden.

Unter den Bergknappen und Verhüttungsfachleuten waren der später für Wien bedeutsame Samuel Stöltzel (1685-1737) und David Köhler (1683? -1723), der sich vor allem mit der schwierigen Unterglasurfarbe Kobaltblau beschäftigte und erstmals 1719 wirklich Erfolge vorweisen konnte.

Die Kenntnis der grundlegenden Prinzipien der Porzellannerstellung, nämlich das Brennen von Gemischen aus leicht- und schwer- schmelzenden Erden wurde ab

¹¹⁴ Curt Reinhardt; Tschirnhaus oder Böttger? Eine urkundliche Geschichte der Erfindung des Meissener Porzellans. In: Neues Lausitzisches Magazin, Bd. 88, 1912, S. 71.

¹¹⁵ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 94.

¹¹⁶ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 108.

1705/6 in langen Versuchsreihen erlangt¹¹⁷. Wahrscheinlich wurden Versuche mit dem roten „Böttgersteinzeug“ und dem weißen Porzellan parallel geführt, denn im Dezember 1707 hatte weißes Porzellan erstmals den Probebrand überstanden. Erste brauchbare Laboraufzeichnungen über Masseversätze sind mit 15. Jänner 1708 belegt. Es handelt sich dabei um systematisch aufgebaute Versuchsreihen für Kalkporzellan aus Colditzer Ton und Alabaster als sog. Flussmittel¹¹⁸. Böttger, Tschirnhaus und die weiteren Mitglieder dieser Forschungsgemeinschaft hatten ein reiches Angebot an Rohstoffen für keramische Produktion an bereits bekannten Fundorten in Sachsen und der Nachbarschaft zur Verfügung, die ausprobiert werden mussten¹¹⁹. (Abb. 27 - Karte der Rohstoffe, die Böttger zur Verfügung standen). Betrachtet man die Menge der Rohstoffe, die Böttger und seine Mitarbeiter ausprobierten und dann benutzten, so erstaunt die kurze Zeit, in der die am besten für das rote „Böttgersteinzeug“ und für das uns interessierende weiße Porzellan geeigneten herausgefunden wurden. Mit den oben genannten Laboraufzeichnungen war die Entwicklungsarbeit noch lange nicht abgeschlossen, bis die am besten geeigneten Rohstoffe gefunden waren, dauerte es noch ungefähr fünf Jahre. Als bevorzugter Hauptrohstoff stellte sich die sog. Schnorr'sche Erde aus Aue heraus, die wie schon erwähnt, auch zu Beginn der Wiener Porzellanproduktion neben der Erde aus Schneeberg eine große Rolle spielte und später als Kaolin bezeichnet wurde. Quarz (- Quarzit aus Frauenstein) und Albasterkalk (Alabaster aus Nordhausen) waren ebenfalls notwendige Bestandteile¹²⁰. Wahrscheinlich hat Böttger den Albasterkalk auch für die durchscheinende Porzellanglasur verwendet¹²¹.

Am 28. März 1709 meldete Böttger dem König die Erfindung des Porzellans¹²² und am 23. Jänner 1710 wird die Gründung der Porzellanmanufaktur bekannt

¹¹⁷ Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Porzellansammlung Dresden. Führer durch die ständige Ausstellung im Zwinger. Dresden 1998, S. 101.

¹¹⁸ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 104.

¹¹⁹ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 114 und S.123 ff.

¹²⁰ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 124ff.

¹²¹ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 109.

¹²² Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 104.

gegeben¹²³. Die älteste schriftliche Versatzvorschrift, d.h. die Zusammensetzung der Porzellanmasse, stammt aus dem Jahr 1712 und ist von Samuel Stöltzel aufgeschrieben worden¹²⁴.

Neben dem Auffinden der geeigneten Rohstoffe und dem Zubereiten der Porzellanmasse war auch noch die Herstellung von Brennöfen ein Problem, das gelöst werden musste. Keramische Brennöfen, die schon lang bekannt waren, erreichten eine Brenntemperatur von ungefähr 1200° Celsius, was aber zur Porzellanherstellung nicht genügte: hier brauchte Böttger Temperaturen von ca. 1450° Celsius und um unterglasurblaue Malerei zustande zu bringen, brauchte es noch höhere Temperaturen. Neue Ofenkonstruktionen und feuerfeste Ofenbausteine waren dazu notwendig. In relativ kurzer Zeit gelang es Böttger mithilfe der Erfahrungen der Berg- und Hüttenfachleuten passende Öfen zu konstruieren. Es waren kleine liegende halbzylindrische Öfen mit wenig Platz für das Brenngut. Kapseln sollten vor Verformung und dem unmittelbaren Feuer schützen. Das Holzfeuer sollte möglichst rauchfrei brennen, um das weiße Brenngut nicht zu schwärzen. Mit Probelöchern und Tonkegeln, die sich verformten, sobald die richtige Brenntemperatur erreicht war, wurde der Brand kontrolliert¹²⁵.

Im offiziellen Gründungsjahr der Manufaktur 1710 suchte man größere Räumlichkeiten, um den Manufakturbetrieb in angemessenem Stil aufnehmen zu können. Die Wahl fiel letztendlich auf die Albrechtsburg in Meissen, die genug Raum bot und man dort am ehesten die erwünschte Geheimhaltung garantieren konnte. Die Direktion bestand aus Kammerrat Dr. Nehmitz (1668- 1728), Kommerzienrat Matthis und drei Hilfskräften. Die technische Leitung teilten sich Dr. Bartholomäi und Dr. Nehmitz. Böttger war mit der Administration der Manufaktur betraut worden. 1711 wurden strenge Instruktionen zum Schutz des Arkanums herausgegeben, die besonders die Massebereiter und Brenner betrafen: Beschaffenheit der neuen größeren Öfen und die Zusammensetzung der

¹²³ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 129.

¹²⁴ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 136.

¹²⁵ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 101.

Porzellanmasse durfte unter keinen Umständen verraten werden, zu Papier gebracht oder aufgezeichnet werden¹²⁶.

Ständig wurde an der Verbesserung der Brennöfen, der Porzellanmasse, der Glasur, des schwierigen Kobaltblau und später an der Erprobung von Aufglasurfarben gearbeitet. Diese Arbeiten lagen vor allem in den Händen der Freiberger Bergleute, zu denen die oben schon genannten Samuel Stöltzel und David Köhler gehörten. Sie waren mit dem Zerstoßen, Schlämmen, Rösten der verschiedenen Mineralien, aber auch mit dem Formen der Porzellanmasse, dem Aufbringen der Glasur und eben mit der Suche nach dem besten Kobalterz, um das begehrte Unterglasurblau herstellen zu können, beschäftigt.

Vom ständigen Hantieren mit giftigen Substanzen wie Arsen, Quecksilber und dem ungeschützten Arbeiten am Brennofen, wobei schädliche Gase eingeatmet wurden, war Böttger gesundheitlich schwer angeschlagen. Er starb im März 1719 mit siebenunddreißig Jahren an sog. verzehrendem Fieber. Sein Nachlass wurde versiegelt, da der König immer noch hoffte, dass Böttger das Geheimnis der so ersehnten Goldmacherei doch noch nebenbei gelüftet hatte.

Über einen Porzellanrohstoff, der letztendlich die entscheidende Wende vom „Böttgerporzellan“ zum Meissener Porzellan brachte, wurde noch nicht gesprochen: den Feldspat. Dieser Rohstoff wurde, nachdem ihn die Freiberger Berg- und Hüttenleute Samuel Stöltzel und Johann Georg Schuberth (1682-1732) 1724 als „Siebenlehner Feldspat“ entdeckt hatten, ab 1733 regelmäßig für die Porzellanrohmasse statt Alabaster verwendet¹²⁷. Damit war der Masseversatz des europäischen Hartporzellans gefunden, der bis heute im Wesentlichen gültig ist: 50% unschmelzbares Kaolin, 25% schmelzbarer Feldspat als Flusmittel und ein weiteres Viertel Quarz.¹²⁸

4.3. Entstehung des Wiener Porzellans

Wie schon in Kapitel 2.3. erwähnt, unterzeichnete Kaiser Karl VI. am 27. Mai 1718 ein „Special Privilegium“, das Claudius Innocentius du Paquier (* in Trier?

¹²⁶ Willy Goder und Hannes Walter; Die Anfänger der Porzellanmanufaktur Meissen. In: Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 130.

¹²⁷ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 126.

¹²⁸ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 102.

- 1751 in Wien) und „drei Mit-Consorten“ die Erzeugung von Porzellan für fünfundzwanzig Jahre gestattete¹²⁹. Die drei Kompagnons waren Heinrich Zerder, Martin Becker und Christoph Conrad Hunger. Anders als August der Starke, der seine Manufaktur auf eine großzügige finanzielle Basis stellte, überließ Karl VI. die Geldbeschaffung und die laufende Finanzierung den glücklichen Besitzern des Privilegs. Das waren schon aus dieser Sicht völlig andere Bedingungen als in Meissen. Trotzdem, ohne die verblüffend und verwirrend engen Beziehungen zur Meissener Porzellanerfindung und späteren Erzeugung wäre Wiener Porzellan wahrscheinlich nicht entstanden.

Becker, der als Hauptgeldgeber fungierte, denn um die Erzeugung in Gang zu bringen, mussten einige tausend Gulden investiert werden, zog sich bereits 1719 von Gläubigern bedrängt, wieder aus dem Unternehmen zurück¹³⁰.

Der Einzige der vier Privilegsbesitzern, der halbwegs (!) qualifiziert war oder es zumindest von sich behauptete, war Christoph Conrad Hunger (* Weißensee in Thüringen – 1750?) und er hatte mit Böttger in Dresden zusammengearbeitet (!). Angeblich hatte er dort das Arkanum der Porzellasherstellung von Böttger erfahren¹³¹ und behauptete bereits 1717 der Blaumalerei mächtig zu sein.

Über das Leben, die Kenntnisse und Qualifikationen des Manufakturgründers du Paquier ist zum Zeitpunkt seines Aufscheinens in Wien wenig bekannt. 1705 nach seiner Hochzeit erhält er den Posten eines „Hofkriegsagenten“ in Wien, eine Stelle, die ihn ermächtigt einen General bei Abwesenheit dessen, bei Hofe und im Kriegsrat zu vertreten¹³². Was befähigte ihn nun dem Privileg Karls des VI. gerecht zu werden und die Porzellanerzeugung aufzunehmen? Eine geheimnisvolle Reise nach Meissen, die den Zweck haben sollte, das Arkanum der Porzellanerzeugung von Böttger zu erfahren. Diese Reise fand 1717 statt und sollte über einen Billardspieler Dupain und einen Musiker La France den Kontakt zu Böttger herstellen, was angeblich auch gelang¹³³ und Du Paquier die notwenigen Kenntnisse der Porzellanerzeugung brachten.

¹²⁹ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier – Porzellans. In: Sonderdruck aus Keramos. Heft 122. Düsseldorf 1988, S. 13.

¹³⁰ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994. S. 11 ff.

¹³¹ Rainer Rückert; Biographische Daten der Meißener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts. München 1990. S. 162f.

¹³² Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 11 und dort Anm. 2.

¹³³ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 11.

Im selben Jahr gelang es dem kaiserlichen Gesandten Graf Damian Hugo von Virmont (1666-1722)¹³⁴ oben genannten Christoph Conrad Hunger von der sächsischen Manufaktur abzuwerben und nach Wien zu bringen, um mit dem Aufbau der Manufaktur beginnen zu können¹³⁵.

Aber damit ist es mit den Verbindungen zu Meißen noch nicht genug:

Im Frühjahr 1718 brachte Johann Friedrich Böttgers Halbbruder Just Friedrich Tiemann jun. Skizzen der Meissener Brennöfen nach Wien, nach denen nun der oder die Wiener Öfen gebaut werden konnten¹³⁶.

Die Produktion begann im Gräflich - Kufsteinschen Haus in der Rossau, am so genannten Schottenberg, dem Abhang zwischen der heutigen Währingerstrasse und der Liechtensteinstrasse in Wien¹³⁷. Das Gelände befand sich laut Waltraud Neuwirth nachweislich zwischen 1701 und 1752 in Kufsteinschen Besitz. Daher konnte das Kufsteinsche Haus nicht von du Paquier verkauft worden sein, als er die Manufaktur 1721 in das Breunersche Sommergebäude verlegte¹³⁸. Anderer Meinung ist Lehner-Jobst: Sie meint, das Kufsteinsche Haus sei von Du Paquier verkauft worden¹³⁹. Einig sind sich Neuwirth und Lehner-Jobst darin, dass das Breuersche Haus von der Gräfin Kufstein geb. Breuner 1721 gekauft wurde¹⁴⁰.

Nach diesem kleinen zeitlichen und örtlichen Vorgriff zurück zum Beginn der Produktion: Um Forschung und dann die Erzeugung richtig in Gang zu bringen, war noch ein Arbeiter notwendig, der Erfahrung mit der Handhabung des Arkanums und der Bereitung der Porzellanmasse hatte – denn Kenntnisse über das Arkanum hatte Du Paquier angeblich bereits 1717 erworben, die Skizzen für die Brennöfen waren vorhanden und ein Gebäude auch.

¹³⁴ Rainer Rückert; Wiener und Meissener Porzellangeschirr des 18. Jahrhunderts „alla turca“. In: Keramos 147. Düsseldorf 1995, S. 51 (Abbildung und Lebensdaten des Grafen).

¹³⁵ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier – Porzellans. In: Sonderdruck aus Keramos. Heft 122. Düsseldorf 1988, S. 13.

¹³⁶ Die ältere Forschung nimmt an, dass die Produktion mit einem Brennofen begann, die neuere Literatur stellt dies in Frage. Siehe dazu z.B.: Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier - Porzellans. In: Sonderdruck aus Keramos. Heft 122. Düsseldorf 1988, S. 14.

¹³⁷ Waltraud Neuwirth; Von Laboratorium zur Manufaktur. Claudius Innocentius du Paquier im „Kufsteinschen Garten“. In: Keramos 194. Düsseldorf 2006, S. 20.

¹³⁸ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718- 1864. AK. Wien 1970, S. 25.

¹³⁹ Claudia Lehner - Jobst; „In der Rossau, nicht weit vom Liechtensteinschen Palais, ist die Porcellain-Fabrique“. Geschichte und Ergebnisse einer vorteilhaften Nachbarschaft. In: AK. Johann Kräftner (Hg.) Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz. München 2005, S. 16. 2.Spalte.

¹⁴⁰ Waltraud Neuwirth; Von Laboratorium zur Manufaktur. Claudius Innocentius du Paquier im „Kufsteinschen Garten“. In: Keramos 194. Düsseldorf 2006, S. 25. und Anm. 139. S. 16. 2. Spalte.

Du Paquier reiste nochmals nach Meissen und sein Freund Dupain stellte den Kontakt zu Samuel Stöltzel, dem langjährigen Mitarbeiter Böttgers, her. Mit großzügigen Versprechungen (1000 Taler, freie Wohnung samt eigener Equipage!) gelang es Du Paquier Stöltzel nach Wien abzuwerben und wahrscheinlich im Jänner 1719 begann dieser hier mit der Arbeit.

Zu dem schon seit 1717 in Wien relativ erfolglos mit Erden experimentierenden Christoph Conrad Hunger kam jetzt ein weiterer wesentlich erfahrener echter Arkanist in die junge Manufaktur. Schon bald stellten sich Erfolge ein: Nachdem sich bis zu diesem Zeitpunkt auf dem Gebiet der Habsburger keine geeignete Erde zur Porzellanerzeugung gefunden hatte, gelang es Stöltzel Schnorr'sche Erde aus Schneeberg, die auch in Meißen verwendet wurde, in ausreichender Menge zu importieren., was eigentlich ein schwerwiegender Verstoß gegen das Arkanum war. Die Brennöfen - wenn es mehr als einer war- konnten verbessert werden und die Arbeit Stöltzels an der Porzellanmasse brachte Gefäße Zustände auf denen die unterglasurblaue Malerei besser gelang. Sturm-Bednarczyk¹⁴¹ vermutet ebenso wie Busson¹⁴², dass Stöltzel bei seinen Versuchen in Wien ein Feldspatporzellan fand: das heißtt, dass statt dem in Meißen zu dieser Zeit verwendeten Flussmittel Alabasterkalk kaliumreiche Feldspaterde verwendet wurde¹⁴³- doch dazu später mehr, wenn wir uns mit der Charakteristik des Wiener Porzellans beschäftigen.

Zwischen Hunger und Stöltzel, die in dauernder eifersüchtiger Konkurrenz standen, herrschte bittere Feindschaft und keine für die Manufaktur gedeihliche Zusammenarbeit¹⁴⁴- jeder der beiden wollte seine Erkenntnisse für sich behalten und dem anderen durch üble Nachrede schaden. Neben dieser schlechten Stimmung wurde die Manufaktur von finanziellen Engpässen bedrängt, die zum Grundproblem der nächsten 25 Jahre wurden und schließlich zur Übernahme in kaiserlichen Besitz führen sollten. Der schon oben erwähnte Martin Becker musste von Gläubigern bedrängt, sein noch geliehenes Kapital aus dem Unternehmen zurückziehen.

¹⁴¹ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 12.

¹⁴² Arnold Busson; Du Paquier contra Meissen – Frühe Wiener Porzellanservice. In Keramos 149 Düsseldorf 1995, S. 4 und dort Anm.7.

¹⁴³ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier – Porzellans. In: Keramos 122. Düsseldorf 1988, S. 18.

¹⁴⁴ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 12.

Einen Lichtblick bildete die Einstellung und Mitarbeit des später in Meissen zu voller Entwicklung und hohen Ehren kommenden Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) im Jahr 1719.

Die Freude währte nur kurz, denn im Frühjahr 1720 floh Samuel Stöltzel, wahrscheinlich von den Querelen mit Hunger genervt und durch die ständige Geldnot der Manufaktur in seinen finanziellen Vorstellungen enttäuscht, zurück nach Meissen. Möglicherweise wurde er dabei von Christian Anacker, dem sächsischen Botschaftssekretär in Wien ermutigt und unterstützt. Mit ihm verließ auch der Porzellanmaler Johann Gregorius Höroldt Wien. Beide trafen am 12. April 1720 in Meissen ein¹⁴⁵. Um hier geneigter Aufnahme zu finden und nicht so sehr als Verräter dazustehen, hatte Stöltzel die in Wien vorrätige Porzellanmasse unbrauchbar gemacht und einige der von ihm gefertigten Stücke mitgenommen¹⁴⁶. Otto Walcha erkannte, die in einem Bericht vom 22. Mai 1720 an dem August den Starken genannten Schälchen und Koppchen als die von Stöltzel in Wien mitgenommenen Stücke¹⁴⁷. Arnold Busson schließt aus dem ausdrücklich erwähnten Porzellan mit unterglasurblauer Malerei, dass diese Schwierigkeit in Wien 1720 grundsätzlich gelöst worden war¹⁴⁸, was für meine Arbeit besonders interessant ist und worauf ich später noch zurückkommen werde.

Damit nicht genug auch Christoph Conrad Hunger setzte sich in diesem Jahr mithilfe des venezianischen Botschafters Priuli nach Venedig ab¹⁴⁹ und arbeitete bei der neu gegründeten Manufaktur Vezzi mit.

Du Paquier hatte also in diesem Jahr drei seiner besten Arbeiter verloren. Trotz dieser Schwierigkeiten konnte er die Weiterarbeit der Manufaktur vorantrieben, was darauf schließen lässt, dass Du Paquier mit dem Arkanum und technischen Fragen vertraut war. 1721 konnte man sogar in das schon oben erwähnte größere Breuer'sche Sommergebäude übersiedeln und den Personalstand auf zwanzig Personen erhöhen.

¹⁴⁵ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier – Porzellans. In: Sonderdruck aus Keramos. Heft 122. Düsseldorf 1988, S. 15.

¹⁴⁶ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudius Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 12 und dort Anm.19.

¹⁴⁷ Otto Walcha; Kleine Chronik der frühen Meissener Blaumalerei. In Keramos 47. Düsseldorf 1970. S. 30f. Otto Walcha: Höroldts erstes Arbeitsjahr in Meissen. In: Mitteilungen der Keramikfreunde der Schweiz 47. 1959, S. 29.

¹⁴⁸ Arnold Busson; Unterglasurblaue Dekors auf Du Paquier Porzellanen. In: Keramos 60. Düsseldorf 1973, S. 3.

¹⁴⁹ Rainer Rückert; Biographische Daten der Meißener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts. München 1990, S.162f.

Die finanziellen Probleme, die ich nicht im Detail behandeln möchte, rissen trotzdem nicht ab – Verkaufsversuche schon 1723, Ansuchen um finanzielle Unterstützung durch den Kaiser, die in einer verzinsten Anleihe von 18.000 Gulden bei der Wiener Stadtverwaltung mündete und zur weiteren Geldbeschaffung Lotterien mit Porzellanpreisen sowie Preisschiessen mit adligen Gästen beim kaiserlichen Lustschloss Favorita¹⁵⁰.

Auf zwei markante Jahreszahlen und Ereignisse für die Geschichte der Manufaktur möchte ich noch kurz eingehen:

1744 übernahm der Staat den schon lange kränkelnden Betrieb und das Rohmaterial für die nächsten vierzig Jahre(!) um 55.000 Gulden, bezahlte die Schulden und stieß die bereits angeblich altmodischen - in Bezug auf Formen und Design - Porzellane im Rahmen einer weiteren Lotterie mit 6000 Losen ab. Du Paquier wurde mit dem Ende des Jahres in Pension geschickt - er starb am 27. Dezember 1751 verarmt im Bürgerspital¹⁵¹.

Die Manufaktur wurde nun von Verwaltungsbeamten sog. Administratoren, Referenten und Direktoren geleitet, die von der „Hof-Banco-Deputation“ eingesetzt wurden. Ungefähr 200 Arbeiter gehörten jetzt zum Personalstand (um 1764), darunter immerhin 12 Blaumaler, 48 Buntmaler und 16 Bossierer. Der Brand erfolgte in jetzt bereits 18 Starkbrennöfen¹⁵².

Nachdem Kaiserin Maria Theresia 1780 gestorben war und Josef II. (r. 1765-1790) allein regierte, sollten die scheinbar immer wieder auftauchenden Missstände in der Porzellanfabrik 1782 untersucht werden. Nachdem sich danach weder für den Verkauf oder die Verpachtung und die dann versuchte Versteigerung der Fabrik Interessenten gefunden hatten, wurde 1784 der schon mit der Untersuchung betraute „Sanierer“ Konrad von Sorgenthal zum Direktor ernannt.

1784 wäre damit die zweite wichtige Jahreszahl in der späteren Geschichte der Manufaktur, mit der ein nachhaltiger Aufschwung markiert wird. Immerhin arbeiteten 500 Angestellte, davon mehr als 150 Maler, die in vier Klassen eingeteilt waren, neben Bossierern, Modellierern, Fein- und Weißdrehern mit

¹⁵⁰ Genau nachzulesen bei: Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 12ff und siehe Anm. 138. S. 25ff.

¹⁵¹ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S.13f.

¹⁵² Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718 – 1864. In: Waltraud Neuwirth, Alfred Kölbel, Maria Auböck; Die Wiener Porzellanmanufaktur Augarten. Wien 1992, S. 12.

Hilfspersonal an der Herstellung von Porzellanen, die in 35 Brennöfen gebrannt wurden. Diese glückliche und produktive Phase hielt über die Besetzung Wiens durch Napoleon (1805 und 1809) und den bald darauf stattfindenden Friedensverhandlungen bekannt als „Wiener Kongress“ an.

Entsprechend des Titels meiner Arbeit möchte ich den Beobachtungszeitraum der Geschichte mit 1820 beenden und mich nun der schwierigen Frage der Charakteristik des Wiener Porzellans zuwenden.

4.3.1. Charakteristik des Wiener Porzellans

Wie Neuwirth zu berichten weiß, war die erste Zeit der Manufaktur von der ständigen Sorge um das Vorhandensein und den Erwerb der notwendigen Rohstoffe begleitet¹⁵³: vor allem der Hauptbestandteil, das Kaolin bereitete bald Probleme, da nach kurzer Zeit eine Ausfuhrsperrre über die Schnorr'sche Erde aus Aue in Sachsen verhängt wurde. Das machte das Suchen von geeigneten Erden auf dem Gebiet der Habsburgermonarchie und Experimentieren mit Zutaten unterschiedlichster Provenienz notwendig. Daraus folgt aber auch, dass eine einheitliche und durchgehend gültige Charakterisierung in Bezug auf Porzellanmasse und Glasur sehr schwierig ist.

4.3.2. Scherben

Innerhalb der habsburgischen Lande fand sich Kaolin in der Nähe von Passau und in Debreczin, bereits um 1719 wie Busson vermutet¹⁵⁴. Mit Stöltzels Hilfe wird dann kurzeitig Schnorr'sche Erde aus Aue in Sachsen, die damals als reinstes Kaolin galt, importiert und verwendet. Nach der schon mehrmals erwähnten verhängten Ausfuhrsperrre musste man sich mit Rohstoffen, die innerhalb des eigenen Landes gefunden wurden begnügen und auseinandersetzen. In der von Neuwirth zusammengestellten Zeittafel über die Geschicke der Manufaktur finden

¹⁵³ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718 – 1864. In: Waltraud Neuwirth, Alfred Kölbel, Maria Auböck; Die Wiener Porzellanmanufaktur Augarten. Wien 1992, S. 11.

¹⁵⁴ Arnold Busson; „Das indianische Porcellaine von der Rossau“. Zur Frühgeschichte des Du Paquier - Porzellans und zu den wechselseitigen Beeinflussungen der Manufakturen von Meißen und Wien. In: Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudius Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 155.

sich zahlreiche Nachrichten über die verschiedensten Fundorte von Kaolin auf habsburgischen Boden¹⁵⁵: 1749 wurde anstelle des Kaolins aus Passau und Debreczin (heute Debrecen in Ungarn) Porzellanerde aus Schmölnitz in Ungarn bezogen. Scheinbar konnte man auf die Erde aus Hafnerzell bei Passau doch nicht ganz verzichten, denn 1760 wurde Kaolin aus dem oberungarischen Telkoban und steirische Erde aus Vordernberg mit der „Passauer Erde“ vermengt. Noch bis um 1751 wurde mithilfe von Schwarzhandel Schnorr'sche Erde aus Aue in Sachsen trotz des Ausfuhrverbotes nach Wien geschmuggelt¹⁵⁶. 1762 wurde außerdem Kaolinerde aus Joachimsthal und Dobriczan bei Prag in Böhmen verwendet (siehe Anm. 156).

Erst im frühen 19. Jahrhundert, genauer gesagt 1815 durch ein Separatfaszikel aus dem Nachlass der Wiener Porzellanmanufaktur, das Neuwirth im Wiener Finanzarchiv entdeckte¹⁵⁷, kennen wir Aufzeichnungen der Originalrezepte der Wiener Porzellanmanufaktur. Die Niederschrift selbst ist ohne Jahreszahl, lässt aber durch manche Textstellen eine Datierung um 1815 zu¹⁵⁸. Hier finden wir auch die für dieses Kapitel interessanten Aufzeichnungen der Rezepturen der „Massa=Mischungen“, die ich gemäß Neuwirth¹⁵⁹ zitieren möchte (U= Unzen):

Von 9. August 1798 bis 1. Juni 1801	
Passauer Erde	400U
Ungarische Erde	45U
Passauer Sand	25U
Gips	26 ¼U
Kiesel	30U
auf 21 Ballen verarbeitet	

¹⁵⁵ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718- 1864. AK. Wien 1970, S. 26ff.

¹⁵⁶ Elisabeth Sturm –Bednarczyk(Hg), Elisabeth Sladek; Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanmanufaktur in der Regierungszeit Maria Theresias. Wien 2007, S. 20 und dort auch Anm.6.

¹⁵⁷ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 517ff.

¹⁵⁸ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 517ff.

¹⁵⁹ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 545ff.

Von 1. Juli 1801 bis 9. Jänner 1804

Passauer Erde	560U
Ungarische Erde	63U
Passauer Sand	35U
Gips	36 3/4 U
Kiesel	42U

Auf 21 Ballen verarbeitet

Von 9. Jänner 1804 bis 1815

Passauer Erde	580U
Ungarische Erde	50U
Passauer Sand	30U
Gips	37U
Kiesel	40U

auf 21 Ballen verarbeitet

Von 1815 bis

Passauer Erde	580U
Ungarische Erde	20U
Retzer Erde	30U
Passauer Sand	25U
Auerbacher Sand	10U
Gips	37U
Kiesel	45U

auf 21 Ballen verarbeitet.

Schon aus diesen vier Masserezepten für Porzellan ist zu ersehen, dass die Zusammensetzung mitnichten immer gleich war und damit zu unterschiedlichen Ergebnissen führen musste. Interessant für uns ist, dass die Aufzeichnungen über die Porzellanmasse ungefähr in dem Zeitraum gemacht wurden, aus dem die Wiener Stücke mit unterglasurblauer sog. Fels-Vogel – Malerei, die im Kapitel 6 bearbeitet werden, stammen.

Kurz möchte ich nochmals auf die Vermutung Bussons und Bednarczyks (siehe Anm. 141 und 142 in dieser Arbeit) eingehen, die sich wie ich meine auf Bussons Meinung stützt, dass Stöltzel bereits um 1720 in Wien kaliumreiches

Feldspatporzellan gelang. Dieses sei für unterglasurblaue Malerei besser geeignet, da das schwer zu verarbeitende Kobaltblau nicht so leicht verrinnt. In einem Artikel in der Fachzeitschrift Keramos schreibt Busson 1995 dezidiert: „Du Paquier- Porzellan ist ein Feldspatporzellan“¹⁶⁰, indem er sich auf Untersuchungen am Institut für Werkstoffwissenschaften Glas und Keramik der Universität Erlangen beruft¹⁶¹.

Nicht immer waren Experimente und Reformversuche von Erfolg gekrönt. Einer der Direktoren der Manufaktur, Hofrat Kessler (1770 – 1784) führte nach verschiedenen Versuchen eine weißere Porzellanmasse ein: die durchscheinendere, glasigere Masse hielt vielfach den Starkbrand nicht aus, da sie bereits im Ofen zersprang¹⁶². Diese Anmerkung zeigt wieder die durch Veränderung der Masse äußerst unterschiedlichen Ergebnisse, die die Wiener Manufaktur hervorbrachte und die eine einheitliche Charakteristik des Scherbens schwierig machen.

Eine weitere wertvolle Quelle, die über die Porzellanmasse und ihre Zubereitung in Wien Auskunft gibt, ist der Beitrag von Benjamin von Scholz, Fabrikadjunkt und ab 1827 Direktor der Manufaktur, aus dem Jahr 1819¹⁶³, den Neuwirth teilweise abdruckt¹⁶⁴. Scholz gibt drin zuerst über die Herkunft der verschiedenen Porzellanerden Auskunft, die im Wesentlichen der oben angeführten Aufstellung entspricht. Dann beschreibt er den Vorgang des Stossen, des Siebens und Schlemmens, der zur Reinigung und zur Trennung von ebenfalls noch brauchbaren Substanzen dient. Er erwähnt dabei, dass die Erde aus Auerbach bei Passau beim Schlemmen einen Sand aus reinem Feldspat (!) absetzt, der im oben beschriebenen Vorgang verarbeitet und dann fein gemahlen wird, um so der Porzellanmasse dann beigegeben zu werden. Aus einer bisher noch nicht erwähnten Breditzer Erde werden reine Quarzkörner gewonnen, die wieder für die

¹⁶⁰ Arnold Busson; Du Paquier contra Meissen – Frühe Wiener Porzellanservice. Die Ausstellung von Du Paquier - Porzellanen in München. Eine Retrospektive. In: Keramos 149 Düsseldorf 1995, S. 4.

¹⁶¹ Arnold Busson; Du Paquier contra Meissen – Frühe Wiener Porzellanservice. Die Ausstellung von Du Paquier - Porzellanen in München. Eine Retrospektive. In: Keramos 149. Düsseldorf 1995, S. 4 und dort Anm. 6.

¹⁶² Fritz Minkus; „Alt=Wien“. Zur Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur. Die Fabrik unter Maria Theresia 1744 – 1784. In: Alt – Wien. Monatsschrift für Wiener Art und Sprache. Jahrgang V. Nr. 8. Wien 1896, S. 159f.

¹⁶³ Benjamin von Scholz; Über Porzellan und Porzellanerden, vorzugsweise in den österreichischen Staaten. In: Jahrbücher des kaiserlich königlichen polytechnischen Institutes in Wien. I. Band. Wien 1819, S. 217-292.

¹⁶⁴ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 3ff.

Masse Verwendung finden. Laut Sturm – Bednarczyk¹⁶⁵ ist der Quarzgehalt ein Unterscheidungsmerkmal gegenüber Meissen und bedingt in Wien eine gewisse Grobkörnigkeit der Porzellanmasse. In der sog. Mengkammer werden die so gewonnenen Erden und Mineralien in einem genau bestimmten Verhältnis gemischt, mit wenig Wasser vermengt und nochmals mit einer durch Pferde bewegten Mühle dreimal zu breiartiger Konsistenz gebracht. Dieser Brei wird getrocknet und mit ein wenig frischen Brei (= Geschleuder) vermengt und zu einem steifen Teig geknetet. In Fässer verpackt macht die Masse einen fäulnisähnlichen Gärungsprozess durch, der ein Jahr dauern soll. Nach weiterem Kneten, Schlagen und Vermengen mit den eventuell beim Drehen auf der Töpferscheibe abgefallenen „Geschnitze“, ist die Masse zur Verarbeitung bereit.

Die auf der Töpferscheibe gedrehten oder in Gipsformen gepressten Gefäße werden luftgetrocknet, geputzt und danach dem Verglühbrand ausgesetzt. Dadurch erlangen die Stücke Festigkeit, haben aber die Fähigkeit Wasser einzusaugen noch nicht verloren. Kobaltblaue Malerei wird nach diesem ersten Brand aufgebracht.

4.3.3. Glasur

Auch in Bezug auf die in Wien verwendeten Glasuren hat uns Benjamin von Scholz wertvolle Informationen zu geben¹⁶⁶: Laut seinen Angaben besteht die Glasurmasse, die sich von der Porzellanmasse nur durch einen größeren Anteil Flussmittel unterscheidet, in der Wiener Manufaktur aus gleichen Teilen fein pulverisierten Scherben von verglühtem Porzellan und Quarz. Diesen beiden Ingredienzien wird laut Scholz als Flussmittel nur einmal geschlemmter kohlensaurer Kalk aus Mariazell in der Obersteiermark beigegeben. Der kohlensaure Kalk wird in vier verschiedenen Verhältnissen beigemengt, je nachdem ob die Glasur streng- oder leichtflüssiger sein soll. Geschirre, die dem Starkbrand ausgesetzt werden sollen, d.h. an die heißeste Stelle im Ofen gesetzt werden, bekommen eine Glasur, die nur „...zwei Fünftel vom Gewichte des Quarzes an kohlensauren Kalk enthält.“

¹⁶⁵ Elisabeth Sturm –Bednarczyk(Hg), Elisabeth Sladek; Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanmanufaktur in der Regierungszeit Maria Theresias. Wien 2007, S. 20.

¹⁶⁶ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718 – 1864. In: Waltraud Neuwirth, Alfred Kölbel, Maria Auböck; Die Wiener Porzellanmanufaktur Augarten. Wien 1992, S. 14.

Diese Glasur ist also für Stücke mit kobaltblauer Malerei bestimmt, da ja dieses Mineral, um zu Schmelzen, große Hitze braucht.

Die drei oben genannten Materialien- fein gemahlene Scherben von verglühitem Porzellan, Quarz und kohlensaurer Kalk werden also trocken zusammengemischt, in einer Handmühle einmal gerieben und geschlemmt. Die Glasur kommt nun in große Bottiche mit Wasser, die kurz vor Gebrauch mit einem Stock zu einer trüben Flüssigkeit gerührt wird, in die nun die mit kobaltblauer Malerei versehenen Geschirrteile getaucht werden. Die Stücke sehen kurz danach wieder ganz trocken und staubig aus, da der Scherben in diesem Zustand noch Wasser aufsaugen kann. Die kobaltblauen Dekore sind nun unter dem feinen Staub nicht sichtbar. Die Gefäße werden nun, um die Form zu halten in spezielle feuerfeste Kapseln eingesetzt und mit Quarzsand aufgefüllt, um das anfließen zu verhindern. Diese Brennkapseln, die das kostbare Porzellan vor Schäden schützen sollen, sind aus sog. Kapselton der zu einem Drittel mit pulverisierten schon gebrannten Kapseln versetzt ist, hergestellt.

Der Brennvorgang, der nach dem Einsetzen der Ware zwölf bis sechzehn Stunden dauert, wird mit ungefähr zwei Klafter trockenen Holzes bewerkstelligt. Wenn die Probescherben eine glatte und rein geflossene Glasur zeigen, ist das Porzellan gar und der Brand beendet. Nach ca. dreitägigem Auskühlen wird der Ofen geöffnet die Stücke entnommen und sortiert.

Die Stücke mit kobaltblauer Malerei unter der Glasur sind nun fertig für den Verkauf.

Nun verlassen wir die Aufzeichnungen von Benjamin von Scholz und wenden uns dem oben schon genannten von Neuwirth entdeckten Separatfaszikel zu, das auch Rezepte für Porzellanglasuren enthält¹⁶⁷, die um 1792 verwendet wurden.

Interessanterweise scheinen hier, in den mit 1815 datierten Aufzeichnungen (siehe Massa= Mischungen im vorigen Kapitel) vier Bestandteile bei den Glasurrezepturen auf und nicht drei wie bei Scholz. Möglicherweise hat sich bis 1819, dem Erscheinungsjahr der Beschreibungen von Benjamin von Scholz, die Rezepturen geändert oder es handelt sich um Versuchsreihen. Ich werde nun laut Neuwirth (siehe Anm.168) einige Glasurmischungen zum Vergleich wiedergeben:

	Porzellan-	Kiesel	Gips	Ungarische

¹⁶⁷ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 547f.

	Scherben			Erde
Antrag Glas	16U	16U	6U	4U
No 1	16U	16U	8U	4U
No 2	16U	16U	9U	4U
No 3	16U	16U	12U	4U
No 4	16U	17U	14U	4U

	Porzellan-Scherbel	Kiesel	Passauer Erde	Steier. Erde
Antrag Glas	27U	18U	4U	5U 20 Lth
No 1	22U 16Lth	20U	Auerbacher 4U 12Lth	9U 17 Lth
No 2	24U	22U	4U	10U 7 Lth
No 3	22U	20U	4U	11U 27 Lth
No 4	20U	20U	4U	13U 29 Lth

	Porzellan-Scherbel	Kiesel	Ungarische Erde	Steierische Erde
8U	18U	18U	2U	15U
5U	26U	26U	4U	5U

Welche dieser Glasuren für Geschirr mit kobaltblauer Malerei zu verwenden ist, geht aus diesen Tabellen nicht hervor. Möglicherweise sind die letzten beiden Rezepturen durch die Zugabe von Feldspat, der ja das Auslaufen von kobaltblauen Dekoren verhindern soll, für eben diese Malerei geeignet.

Hier sei noch ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zu Meissen genannt: die Glasur des Wiener Porzellans sei zumindest in der Frühzeit glasiger und dicker

aufgetragen, wie Sturm – Bednarczyk zu berichten weiß¹⁶⁸. Dies bedingt im Vergleich zu Meissen einem schmutzig-weißen bis grünlichen Oberflächeneindruck des Wiener Porzellans.

4.3.4. Formen

Mehrere Einflüsse haben auch auf das Wiener Porzellan gewirkt, um die Formen der begehrten Luxusobjekte zu bestimmen:

- Traditionelle Formen aus Ostasien wie Teekannen, Deckeltöpfe, Teebüchsen...

Eine Möglichkeit für Wien diese Porzellane kennen zu lernen und dann zu kopieren, lief wahrscheinlich über das Vorbild Meissen, wo ja tatsächlich Stücke aus der Sammlung August¹ des Starken auf seine Bestellung kopiert wurden.

- Orientalische Kannenformen, die unter anderem in Metall ausgeführt schon seit dem Mittelalter in Europa bekannt sind.

In Wien sind diese Kannen mit Lavoir als Waschgarnitur erzeugt worden¹⁶⁹ und haben meiner Meinung auch die Form der Kanne für Kaffee, dem neuen Modegetränk, beeinflusst.

- Direkte Kopie von ostasiatischen Porzellanen.

Kommt in Wien eher selten vor, chinesische und japanische Porzellane finden ihren Weg als Kopie meist über Meissen. Ein Beispiel ist eine Schildkrötendose, die nach einem vermuteten Meissener Vorbild einer „Butterbüchse“ gefertigt ist und bei Sturm – Bednarczyk abgebildet ist¹⁷⁰. Dort findet man auch das ursprünglich inspirationgebende japanische Vorbild, einen Unsterblichen, der auf einer Meeresschildkröte zur Insel der Seligen reitet, wie Sturm – Bednarczyk meint.

Ein Beispiel einer direkten Kopie ist ein großer Teller mit unterglasurblauer Malerei aus Wiener Porzellan, der nach einem frühen Quianlong - Teller (1736-1795) gearbeitet ist (**Abb. 28** - Teller, Qing - Dynastie, Periode Qian Long (1736-

¹⁶⁸ Elisabeth Sturm – Bednarczyk(Hg), Elisabeth Sladek; Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanmanufaktur in der Regierungszeit Maria Theresias. Wien 2007, S. 20 und dort auch Anm. 8.

¹⁶⁹ Rainer Rückert; Wiener und Meissener Porzellangeschirr des 18. Jahrhunderts „alla turca“. In: Keramos 147. Düsseldorf 1995, S. 3.

¹⁷⁰ Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudius Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 124.

1795), **Abb. 29** - Teller, Wiener Porzellanmanufaktur, um 1750). Beide Teller, chinesisches Original und Wiener Porzellan werden heute im MAK aufbewahrt (Inventarnummern 7445 und 7444) und kamen 1936 aus dem KHM.

- Kreative Eigenerfindungen der Wiener Porzellanmanufaktur

Im MAK befindet sich eine Kanne mit Pantherhenkel und Maskeronausguß, die ich als Beispiel nennen möchte (Inventarnummer 887).

Vor allem in der Frühzeit unter du Paquier kommen arbeitsaufwendige Sonderformen, wie Wasserbehälter oder Uhrgehäuse vor¹⁷¹.

Für Blaumalerei werden meist weniger exklusive Formen gewählt und Tee- und Kaffeegeschirr, Platten und Teller bemalt.

- Als Vorbild dienten auch die Formen von europäischen Silberwaren, wie Kannen, Schüsseln, Platten und Teller.

Die waren genügend vorhanden, denn laut dem Tafelzeremoniell der Habsburger aß man von Silber, zu besonderen Anlässen von Gold. Nur das Dessert nahm man auf Porzellan ein. Der Adel war nicht so sehr an diese Gepflogenheiten gebunden und kam daher als Käufer für Wiener Porzellan eher in Frage. Im Vergleich zum Dresdner Hof unterstützten die Habsburger durch diese Tafelgewohnheiten die Wiener Porzellanmanufaktur nicht.

- Delfter Fayence, die unterglasurkobaltblau bemalt als „Porcellaine“ bezeichnet wurde und die von Holland mit Holzmodellen nach europäischen Geschmack die chinesische und später auch die japanische Exportware beeinflusste, wie Shono zu berichten weiß¹⁷².

Auf dem Weg über das fast allgegenwärtige Vorbild Meissen wurden diese Formen wahrscheinlich auch in Wien übernommen.

¹⁷¹ Abbildungen siehe: Elisabeth Sturm - Bednarczyk (Hg.); Claudio Innocentius du Paquier . Wiener Porzellan der Frühzeit 1718- 1744. Wien 1994, S. 118 und S. 119.

¹⁷² Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. München 1973. S.10 und dort Anm. 21, S. 11 und dort Anm. 34 und 35.

4.4. Weißdreher in Wien

Eingestempelte Nummern von 1-60 bezeichneten die sog. „Weißdreher“, jene Arbeiter, die das weiße Geschirr formten¹⁷³.

Ich beschränke mich hier auf die Weißdreher, die für die Stücke, die unter Punkt 6 behandelt werden, interessant sind. Wenn Weißdreher und Blaumaler (siehe weiter unten – Blaumaler in Wien) einer gleichzeitigen Arbeitszeit an der Manufaktur zugeordnet werden können, ist eine relativ genaue Datierung möglich. Eine eingestempelte Jahreszahl gibt der Datierung ein drittes Standbein.

Bei der Zuordnung der Weißdreher zu ihren jeweiligen Nummern und der Arbeitszeit an der Manufaktur, stütze ich mich auf die Aufzeichnungen Neuwirths¹⁷⁴.

AMESEDER, JOSEPH. Weißdreher Nr.: 24, 1766-1789 an der Manufaktur, 1783-1787 unter dieser Nummer.

AUMANN, MARTIN. Weißdreher Nr.: 14, 1785-1787 an der Manufaktur, 1787 unter dieser Nummer erwähnt.

FESSLER, MATTHIAS. Weißdreher Nr.: 5, unter dieser Nummer 1786 genannt.

GREINER, JOSEF (geb. 1692). Weißdreher Nr.: 2, seit 1723 an der Manufaktur bis zu seinem Tod im Jahr 1776.

HÄGERER, JOHANN GEORG. Weißdreher Nr.: 21, 1766-1783 an der Manufaktur, 1783 als Weißdreher genannt.

HEROLDT, JAKOB. Weißdreher Nr.: 18, 1765-1814 an der Manufaktur, 1783-1787 und 1812-1814 unter dieser Nummer.

KAISER, JOHANN PETER. Weißdreher Nr.: 2, 1783 unter dieser Nummer als Weißdreher erwähnt.

KRENN, LEOPOLD. Weißdreher Nr.: 13, von 1811-1843 an der Manufaktur, 1813-1939 unter dieser Nummer.

PLATTHOFER, JOSEPH. Weißdreher Nr.: 17, von 1786-1831 an der Manufaktur, 1812-1831 unter dieser Nummer.

¹⁷³ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 72.

¹⁷⁴ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 573.

SCHÄTZEL, ANTON. Weißdreher Nr.: 23, von 1766-1787 an der Manufaktur, 1783-1787 unter dieser Nummer.

WEBER, BERNHARD. Weißdreher Nr.: 25, von 1766-1787 an der Manufaktur, 1783-1787 unter dieser Nummer.

? **WEICHSELGARTNER, ANDRE** (Weichselgerter, Weixelgärtner), Weißdreher Nr.: 21, 1787 unter dieser Nummer erwähnt.

WEICHSELGARTNER, MICHAEL (begr. 27.6. 1830). Weißdreher Nr.: 8, von 1784- 1830 an der Manufaktur, 1787 unter dieser Nummer erwähnt.

WINDHAAB, JOSEF. Weißdreher Nr.: 2, von 1775-1826 an der Manufaktur, 1787 unter dieser Nummer.

4. 5. Markung der Wiener Porzellans

Zusammenfassend ist zur Markung, die in den nächsten Jahrzehnten eingeführt wurde zu sagen: Ab 1749 wurde jedes Porzellanstück mit dem unterglasurblauen Bindenschild versehen, wohingegen die Ware, die die Manufaktur bisher verlassen hatte nur gelegentlich und nur bei besonderen Stücken gekennzeichnet worden war¹⁷⁵. Malernummern wurden etwas später eingeführt und zwar nach Blau- und Buntmalern getrennt (1762). 1783 werden Jahreszahlen eingeführt, die durch Einstempelung der letzten zwei Ziffern bis 1799 das Erzeugungsjahr kennzeichnen sollen. Ab 1800 geschieht dies mit den letzten drei Ziffern (**Abb. Anhang 1 und 2 im 2. Band (=Abbildungen).**

5. Blaumalerei

5.1. Asien

5.1.1. Unterglasurkobaltblau in Asien

Kobalt ist eigentlich ein ferromagnetisches Schwermetall mit dem Symbol Co und der Ordnungszahl 27 im Periodensystem. Es wird hauptsächlich aus Kupfer- und Nickelerzen gewonnen. Kobalt kommt auch in Gesellschaft von Silber, Eisen und

¹⁷⁵ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 60.

Uran vor. In verschiedenen Verbindungen (z.B.: als Oxid, Sulfat, Hydroxid oder Carbonat) wird Kobalt zur Herstellung von hitzefesten Farben und Pigmenten verwendet, die durch Rösten und Pulverisieren gewonnen werden. Diese Verbindungen, die zum Teil als Abfallprodukte bei der oben genannten Erzgewinnung entstehen, sind (ich nenne hier die auch im 17. und 18. Jahrhundert gebräuchlichen Namen) unter anderem Kobaltblüte, Erdkobalt, Kobaltglanz und Speiskobalt¹⁷⁶.

Obwohl Nigel Wood¹⁷⁷ erste Versuche von unterglasurkobaltblauer Porzellanmalerei in die späte Tang- (618- 907) und die Sungzeit (960-1279) ansetzt, führten diese scheinbar nicht zum gewünschten Erfolg. Möglicherweise war nicht genügend brauchbarer Kobaltfarbstoff vorhanden und das blaue Dekor auf weißem Grund traf den Geschmack der Zeit nicht. Er ist mit der Annahme der Entstehung der Blaumalerei auf weißem Porzellan (=Qinghua) in der Songzeit (960 - 1168) mit chinesischen Wissenschaftlern, wie Yang Enlin¹⁷⁸ einig.

Außerhalb Chinas nehmen manche Historiker, die sich mit dieser Zeit beschäftigen, das 14. Jahrhundert als Entstehungszeit an¹⁷⁹. Insgesamt kann man sagen, dass das letzte Wort über die Entstehungszeit und den Weg von unterglasurkobaltblauer Malerei in Asien noch nicht gesprochen ist und neue Grabungen in China weitere Erkenntnisse bringen könnten¹⁸⁰.

Breiteren Raum nimmt die Blaumalerei der Yuan-Zeit (1271 - 1368) und der Zeit der Ming-Dynastie (1368 - 1644) in der wissenschaftlichen Betrachtung ein und das nicht ohne Grund: in diesen Perioden erreichten unterglasurkobaltblaue Dekore bereits die höchste Qualität.

5.1.2. Herkunft

Nachdem in China zwischen 1279 und 1368 die Mongolen die Herrschaft übernommen hatten, die Yuan-Dynastie gründeten, regierten sie mit einer mongolischen und islamischen Oberschicht. Der Handel mit westasiatischen

¹⁷⁶ <http://de.wikipedia.org/wiki/Cobalt>

¹⁷⁷ Nigel Wood; Chinese Glazes. Their Origins, Chemistry and Recreation. Philadelphia. London 1999, S. 62.

¹⁷⁸ Yang Enlin; Chinesische Porzellanmalerei im 17. und 18. Jahrhundert. München 1986, S. 23.

¹⁷⁹ Friedrich Reichel; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987, S. 20 und dort auch Anm. 10.

¹⁸⁰ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 121 und dort auch Anm. 15 und 16.

islamischen Ländern blühte auf, da diese ebenfalls zum mongolischen Weltreich gehörten. Unter der nun regierenden Yuan-Dynastie brachten persische Kaufleute den kobaltblauen Farbstoff, um die Verwendbarkeit auf den für sie erzeugten Porzellanen zu erproben.

Die Chinesen fanden auch Gefallen an blauer Malerei auf weißem Grund: während der nun folgenden Regierungsperiode der Ming-Kaiser (1348-1644) und der der Qing-Zeit (1644-1911) waren diese Dekore in China sehr beliebt und auch in Europa fanden sie reißenden Absatz.

Obwohl sich viele fachwissenschaftliche Arbeiten mit Porzellan der Ming-Dynastie beschäftigen, herrscht über Herkunft und Benennung des Kobaltblaus Unklarheit und es gibt widersprüchliche Aussagen. Ich stütze mich im Wesentlichen auf den Artikel von Josef Horschik¹⁸¹ und werde versuchen die unterschiedlichen Erkenntnisse und Meinungen zusammenfassend darzustellen:

Die Chinesen verwendeten unter anderem eine Speiskobalt genannte Verbindung unter dem Namen „ch`ing-shi“, die auf der Insel Hainan bei Silber- und Kupferabbau als Nebenprodukt gewonnen wurde.

Eine andere Quelle für Kobalt sei im 15. Jahrhundert Borneo (wurde „poching“ genannt) und Sumatra (wurde als „su-ma-ni“ bezeichnet) gewesen. Sogar von nicht näher genannten Südseeinseln soll Farbmateriel nach China geliefert worden sein¹⁸².

Von großer Bedeutung muss der Import von Kobalt aus Westasien, genauer gesagt aus Persien gewesen sein, da er immer wieder erwähnt wird und dem Farbstoff sogar auf die Herkunft hinweisende Namen gegeben worden waren: „Mohammedaner- oder Islamblau“. Angaben über die genauen Standorte der Bergwerke werden nicht gemacht.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts sollen, wie Voigt¹⁸³ schreibt, im Südwesten Chinas, in der Provinz Yünnan, geeignete Kobaltvorkommen entdeckt worden sein. Dies ist nicht unwahrscheinlich, da in diesem metallreichen Gebiet zahlreiche Bergwerke noch heute zu finden sind, die Silber, Zink und Kupfer liefern.

¹⁸¹ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 121ff. und Anmerkungen dort.

¹⁸² Bruno Voigt; Das Chingtechen-Porzellan der Ming-Dynastie (1348-1644). In: Keramos 43. Düsseldorf 1969, S. 8.

¹⁸³ Bruno Voigt; Das Chingtechen-Porzellan der Ming-Dynastie (1348-1644). In: Keramos 43. Düsseldorf 1969, S. 8.

Walcha schreibt, dass der aus Kobalt gewonnene Farbstoff ab 1650 sogar über Holland nach China und Japan geliefert wurde. Blaufarbenwerke bestanden seit 1651 in Oberschlemma bei Schneeberg und seit 1693 Zschopautal im Erzgebirge¹⁸⁴.

5.1.3. Technik

Weniger in der Verarbeitung der Grundstoffe, als in den Vorbereitungen, die für die Unterglasurmalerei zu treffen waren, unterschied sich Asien von Europa.

Aus den bekannten Rohstoffen, Kaolin(weißer Ton) und Petuntse (= eine ebenfalls weiße Mischung aus Feldspat und Quarz) geformten Schälchen, Vasen, Töpfe und Teller wurden in Asien nur getrocknet und nicht bei ca. 800°C vorgebrannt. Die lederharten, trockenen Stücke wurden nun mit Unterglasurfarben d.h. in unserem Fall mit Kobaltoxid bemalt, durch Rösten aus Kobalterz gewonnen, wie oben schon erwähnt wurde. Dieser Farbstoff wurde in Mörsern fein gerieben, um einen möglichst fleckenlosen Farbauftrag zu ermöglichen¹⁸⁵.

Die unterschiedliche geographische Herkunft von Kobalt brachte verschiedene Farbabstufungen mit sich, auch der sorgfältige Reibevorgang hatte Einfluss auf die Qualität der Farbe und damit der Malerei.

Nach dem Bemalen wurde die Ware glasiert: das konnte durch Eintauchen in die Glasur, durch Übergießen oder durch Aufblasen mit Hilfe eines mit Stoff bespannten Bambusrohres geschehen¹⁸⁶.

Zum Brennen wurden die Stücke in Brennkapseln (Muffeln) gestellt, damit die Glasur beim Brennen nicht beschädigt werden konnte. Um Ausdehnungsunterschiede zwischen Muffel und Scherben auszugleichen, wurden die Stücke auf Standringe aus ungebranntem Ton gestellt, die dann weggeworfen wurden, wie Sybille Girmond schreibt¹⁸⁷.

Nach dem Brennvorgang, der einige Tage dauern konnte, und langsamem Abkühlen wurden die Erzeugnisse aus dem Ofen genommen und auf Brennfehler

¹⁸⁴ Otto Walcha, Kleine Chronik der frühen Meissner Blaumalerei. In: Keramos 47. Düsseldorf 1970, S. 8.

¹⁸⁵ Ulrich Schmidt (Hrsg.); Porzellan aus China und Japan. Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S.113.

¹⁸⁶ Siehe Ulrich Schmidt (Hrsg.); Porzellan aus China und Japan. Anm. 185, S.113.

¹⁸⁷ Sybille Girmond; Die Porzellanherstellung in China, Japan und Europa. Historische und technische Details. In: Ulrich Schmidt (Hrsg.); Porzellan aus China und Japan. Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S. 113.

überprüft. Schadhafte Stücke wurden entsorgt und tadellose Waren gingen in den Verkauf.

Abschließend möchte ich noch betonen, dass das japanische Herstellungsverfahren im Grunde identisch ist, nur die Zusammensetzung der japanischen Porzellanerde ist ein wenig anders als in China. Die bei Izumiyama bei Arita abgebaute gelblich-weiße Porzellanerde bedurfte keiner Beimengung von Feldspat und kein Quarz, die sonst als Flussmittel notwendig waren- hier beziehe ich mich wieder auf Sybille Girmond¹⁸⁸. Ab der Mitte des 17. Jahrhundert hatte man außerdem begonnen, die kobaltblaue Unterglasurmalerei auf einen schon vorgebrannten Scherben aufzutragen, wie auch später in Europa und im Unterschied zu China.

5.1.4. Motive der asiatischen Blaumalerei

Ich nenne hier die wichtigsten Motive, die in unterglasurblauer Malerei ausgeführt wurden und die für die europäische Blaumalerei als Vorbild dienen werden:

- Lotusranken und Päonienblüten. Oft dichte flächendeckende florale Muster nach westasiatischem Geschmack. (**Abb. 30** - Vase mit Henkeln, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts.)
- Drache und Phönix und andere mythische Tiere; z. B.: Drache: Symbol des fruchtbarkeitsspendenden Regens = Kaiser. Phönix: Vogel des Südens, Träger der Sonne = Kaiserin¹⁸⁹. Fo-Hund (u.a. Treue und Wachsamkeit), Hirsch (u.a. Glück und Reichtum), Elefant (u.a. Scharfsinn und Klugheit)¹⁹⁰, Kranich (langes Leben, Mittler zwischen den Göttern und den Menschen). (**Abb. 31** - Urnenförmiger Topf, spätes 15. oder 16. Jhd.)
- Prunus, Bambus, Kiefer (Pinus)= Drei Freunde des Winters. Prunus (Ausdauer und Stärke), Bambus (Langlebigkeit und Beständigkeit),

¹⁸⁸ Sybille Girmond; Die Porzellanherstellung in China, Japan und Europa. Historische und technische Details. In: Ulrich Schmidt (Hrsg.); Porzellan aus China und Japan. Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990, S. 114f.

¹⁸⁹ Frank Goddio; Weißes Gold. Göttingen 1997, S. 149.

¹⁹⁰ J.C. Cooper; Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden (keine Jahresangabe), S. 43ff.

Kiefer (treue Freundschaft)¹⁹¹. (Abb. 32 - Bauchiger Deckeltopf, spätes 15. oder 16. Jhd.)

- Figurengruppen, z. B.: Gelehrte, Frauen oder Kinder in Gartenlandschaften und Architekturen. (Abb. 33 - Bauchige Vase, 2. Hälfte 15. Jhd.)
- „Kraak-Porzellan“ (nach den portugiesischen Karaken-Schiffen benannte Blau-Weißware) mit meist acht Feldern auf der Fahne großer Teller und Schüsseln mit Pflanzenmotiven und chinesischen Glückszeichen¹⁹². (Abb. 34 - Große Schüssel, Ende 16. Jhd.)
- Randeinfassungen und Bändermuster: z.B.: Donnermuster (Abb. S. 44), Wolkenband (Abb. S. 57), Spitzblattfries (Abb. S. 9), schuppen- oder muschelartiges Muster (Abb. S. 54)¹⁹³.

5.2. Europa

5.2.1. Unterglasurkobaltblau in Europa

In Europa begann die historisch nachweisbare Gewinnung blauer Farbe aus Kobalterzen um 1500, wo sie in enger Verbindung mit dem Silber-, Wismut- und Kupferbergbau im oberen sächsischen Erzgebirge stand. Der Bergbau konnte hier auf eine ca. hundertfünfzigjährige Tradition zurückschauen und war durch Privilegien abgesichert (siehe Kapitel 4.2. in dieser Arbeit). In südlichen Gegenden, wie z.B.: Venetien wurde die Farbe für die Glaserzeugung wahrscheinlich zuerst aus weit entfernten Ländern über den Seeweg importiert¹⁹⁴.

Die Bezeichnung „Kobalt“ leitete sich in Europa aus verschiedenen möglichen Quellen her:

¹⁹¹ Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. München 1973, S. 36 und J.C. Cooper; Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden (keine Jahresangabe), S. 140.

¹⁹² Friedrich Reichel; Chinesische Porzellane der Mingdynastie 14. bis 17. Jahrhundert. Dresden 1987, S. 90.

¹⁹³ Friedrich Reichel; Chinesische Porzellane der Mingdynastie 14. bis 17. Jahrhundert. Dresden 1987. Unter den genannten Seitenzahlen im Text.

¹⁹⁴ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 119.

- Kobalt= große Ähnlichkeit mit der Bezeichnung „Kobold“ für ein missgünstiges Bergmännchen des alpenländischen Sagenkreises¹⁹⁵.
- Übertragung des tschechischen Wortes „kowalty“ - erzhaltig in die deutsche Bergmannssprache¹⁹⁶.

5.2.2. Herkunft und Technik

Wie schon kurz erwähnt begann der Abbau von Silber, Kupfer, Zinn, Blei, aber auch Wismut und Nickel in großem Umfang ab dem 15. Jahrhundert im sog. oberen Erzgebirge in Sachsen. Kobalt war dabei zuerst ein ungeliebtes Abfallprodukt, das in Wismutschlacken enthalten war. Kobalt brauchte höhere Schmelztemperaturen und erschwerte bei der Gewinnung durch giftige Dämpfe den Wismut- und Silberabbau. Interessanterweise lagen die Fundorte für Kaolin, die weiße Porzellanerde im selben Bergbaurevier, nämlich bei Schneeberg, Annaberg und Marienberg (siehe **Abb. 27**).

Findige Bergleute sammelten kobalthaltige Wismutschlacken auf den Abraumhalden und gewitzte Händler verkauften diese ab dem 15. Jahrhundert über Nürnberg nach Venedig. Möglich ist auch, dass bereits Kobaltoxyd, also weiterverarbeitete „Graupen“ an die Glasmanufakturen auf Murano verkauft wurden. Dieses war beim Ausschmelzen von Wismut entstanden, wobei Schwefel(!) und Arsen(!) entwichen, Kobalt oxydierte¹⁹⁷.

Das Arkanum der Blaufarbenerzeugung wurde in Sachsen von der Gründung der ersten Blaufarbenmanufakturen um 1635 bis ins 18. Jahrhundert streng gehütet, obwohl andere, wie z.B. die Holländer längere und bessere Produktionserfahrungen hatten.

Obwohl in Holland bereits im 16. Jahrhundert Farbmühlen entstanden, stammte das geröstete Kobalterz, also das Kobaltoxyd, aus Schneeberg im Erzgebirge¹⁹⁸.

¹⁹⁵ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S.131 und dort Anm. 126.

¹⁹⁶ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S.131 und dort Anm. 127.

¹⁹⁷ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 131f.

¹⁹⁸ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 132.

Aus dem bisher Gesagten ist somit zu entnehmen, dass der im europäischen Raum bis ins 18. Jahrhundert verwendete Kobaltfarbstoff aus dem Erzgebirge in Sachsen stammte.

Die Technik der Blaumalerei an den europäischen Produktionsstätten ist in Delft, Meissen und Wien jeweils verschieden, da jeder der drei genannten Standorte eine andere Zusammensetzung der Rohstoffe aufweist und dadurch andere Voraussetzungen hat. Auf die noch nicht ganz geklärten Fragen der möglichen Herkunft des verwendeten Kobaltfarbstoffes ist dort einzugehen.

5.2.3. Delft

Zur Herkunft des Kobaltblaus in den Niederlanden meint Scheurleer lakonisch: „Die Farbpulver wurden größtenteils aus dem Ausland importiert“¹⁹⁹. De Jonge gibt überhaupt keine Auskunft darüber, woher die beliebten Blaufarben für die Delfter Fayence kamen²⁰⁰.

Horschik zitiert einen Pfarrer Lehmann, der behauptete, „...die Holländer bauten in ihrem Lande acht Farbmühlen, hatten aber keine Cobalten, sondern liessen dieselben geröstet zu Schneeberg kauffen, und in Fäßlein zu sich führen²⁰¹.“ Er spricht hier von Farbmühlen, die wie oben erwähnt bereits im 16. Jahrhundert entstanden waren. Mehrfach verlängerte Verträge zwischen Holländern und Sachsen verpflichteten beide zu regelmäßiger Lieferung und vollständiger Abnahme. Bald gelang es den Holländern, verschiedene Blautöne und Farbqualitäten zu erzeugen. Ab 1610 belegte der sächsische Kurfürst Christian II. Kobaltprodukte mit „Ausfuhrsteuern“ und Beamte übernahmen den Verkauf.

Die Zubereitung der Tonmasse entsprach in Delft im Wesentlichen der Vorgangsweise bei der Herstellung der Porzellanmasse: verschiedene Tonerden wurden gemischt, gesiebt, geschlemmt und dann wieder vom Wasser befreit. Je länger das Gemisch lagern konnte, desto größer wurde die Knetbarkeit der Masse. Die in Blöcke geschnittene Tonmasse wurde in gemauerte Becken gestürzt und

¹⁹⁹ D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 17.

²⁰⁰ C.H. De Jonge; Delfter Keramik. Tübingen 1969, S. 11ff.

²⁰¹ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 132 und dort Anm. 131.

von „Tontretern“ mit bloßen Füßen gestampft, um die Feinheit und die Elastizität zu erhöhen²⁰².

Nach den Formen und Trocknen der Gefäße erfolgte nach der europäischen Tradition, die auch bei der Porzellanerzeugung üblich war, ein erster Brand bei ca. 900°C. Nach dem Brennen mit Zinnoxyd glasiert, das den weißen Untergrund für die Blaumalerei lieferte²⁰³. Einer Bemalung mit dem Farbpulver aus Kobaltoxyd folgte das Auftragen der dünnen, durchsichtigen Bleiglasur. Danach wurden die Stücke bei 900°C nochmals gebrannt²⁰⁴. Diese Brenntemperatur galt als Scharffeuer, zum Unterschied von Meissen und Wien, wo mit Kobaltblau bemalte Stücke bei ca. 1450°C gebrannt wurden.

5.2.4. Meissen und Dresden

Für die Meissener Porzellanmanufaktur gestaltete sich der Zugriff auf das Kobalterz und sogar auf den daraus gewonnenen kobaltblauen Farbstoff besonders einfach: schon 1635 errichtete der Schneeberger Ratsherr Veit Hans Schnorr eine Farbmühle in der Nähe von Aue, aus der ein Blaufarbenwerk hervorging²⁰⁵. Er war auch der Besitzer der „Weißerdenzeche“= Kaolinzeche im nahen Schneeberg. Beides wurde später zur Porzellanerzeugung und -malerei nach Meissen geliefert. Damit gab es beste Voraussetzungen für die erfolgreiche Nachahmung der kostbaren chinesischen und japanischen Porzellane mit unterglasurblauen Dekoren.

Wie die langjährigen Versuche mit einem Wechsel zwischen Erfolgen und Enttäuschungen zeigte, ließ sich daraus keine Garantie ableiten, dass unterglasurkobaltblaue Malerei von Anfang am besten gelang.

Wie Busson²⁰⁶ berichtet, hatte man in Meissen lange mit dem kalkreichen Scherben zu kämpfen, der sich mit dem Unterglasurkobaltblau nicht gut vertrug

²⁰² D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 16.

²⁰³ D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 17 und dort Anm. 31, wo die Zusammensetzung der Zinnglasur beschrieben wird.

²⁰⁴ D.F. Lunsingh Scheurleer; Delft. Niederländische Fayence. München 1984, S. 18.

²⁰⁵ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S. 118.

²⁰⁶ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier-Porzellans. In: Keramos 122. Düsseldorf 1988, S. 18.

und die Farbe zum verrinnen brachte. Dass für die Glasur zuerst Alabaster verwendet wurde, verstärkte die Schwierigkeiten²⁰⁷.

Die beiden Manufakturmitarbeiter Samuel Stöltzel (1685- 1737) und David Köhler (1683? -1723) meldeten ab 1717 erfolgreiche Versuche, aber zum Leidwesen des ungeduldigen Kurfürsten keine kontinuierlichen Ergebnisse²⁰⁸.

Neuen Ansporn gewannen diese Bemühungen, als Stöltzel nach seiner Flucht nach Wien mit Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) und drei blauen Schälchen, einem Koppchen und zwei Schokoladebechern nach Meissen zurückkehrte, die er in Wien gefertigt hatte. Diese waren scheinbar so gut gelungen, dass Stöltzel in Gnaden wieder aufgenommen wurde und Höroldt einen Vertrag erhielt, der ihn Zeit seines Lebens an Meissen band²⁰⁹.

Endgültigen Aufschwung nahm die Blaumalerei, als Stöltzel und Schuberth 1724 den „Siebenlehner Feldspat“ entdeckten, der nun statt Alabaster als Zusatz zur Porzellanmasse verwendet wurde²¹⁰. Ab 1726 wurde ein eigener Masseversatz für die Blaumalerei benutzt. Gebrannt wurde die „blaue Masse“ separat, wie Stöltzel vorgeschlagen hatte²¹¹.

Ergebnis langwieriger Sammlung von Erfahrungswerten war das sog. Köhlersche Blaufarbenrezept, das in einem Merkbuch Stöltzels, das die Jahre 1722-1732 umfasst, zu finden ist: „Von den Kobalt die Markisitte genommen/ und zu 2 Loth Regulum 3 Loth Sandt aus Schnöbergischer Erde/ ist sehr schön/ welches Köhler auff sein Dod Bette H. Hörolden anvertrauet hat“. Wie Walcha berichtet, war von Anvertrauen keine Rede, sondern Höroldt und Stöltzel hielten bei dem sterbenden Köhler Krankenwache und brachten sich in den Besitz eines Schlüsselchens, das ein Kästchen mit den „geheimen Scripturen“ aufschließen konnte²¹².

Ein weiteres Blaufarbenrezept fand sich in Stöltzels Aufzeichnungen: „Nach einer zweiten Vorschrift schmiltzt man ein Pfund gepulvertes Kobalterz, mit 4-6

²⁰⁷ Siehe dazu auch: Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 124.

²⁰⁸ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 28.

²⁰⁹ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 31 und dort Anm. 30.

²¹⁰ Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 126.

²¹¹ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 44 und dort Anm. 84.

²¹² Otto Walcha; Kleine Chronik der frühen Meissner Blaumalerei. In: Keramos 47. Düsseldorf 1970, S. 31.

Lot Pottasche gemischt. Der Schmelzkuchen, auch König oder ‚Markisitte‘ genannt, wird ausgeschlagen und direkt zum Farbpulver gerieben...“²¹³.

Auch mit Glasurmischungen, die für Unterglasurmalerei geeignet waren, beschäftigte sich Stöltzel: „Eine weiße Glasur zumachen, welche ich in Wien (1719/20!!) auff das Blaue sehr gut befunden habe... - Item Nim 12 Ztr. Coltitzer Tohn, 6Ztr. Kiesel, 3Ztr. Kräuthe (=Kreide)...“²¹⁴. Diese und noch andere Glasurrezepte Stöltzels findet man auch bei Walcha abgedruckt²¹⁵.

Der mit Unterglasurkobaltblau zu bemalende Scherben wurde nicht, wie schon betont, nach dem Formen nur lederhart getrocknet, sondern einem ersten Brand ausgesetzt. Diese rauen, saugenden Gefäße wurden mit Kobaltblau bemalt, glasiert und hohen Brenntemperaturen (ca. 1450°C) ausgesetzt. Nachdem die kobaltblaue Malerei unter der nach dem Auftragen milchig erscheinenden Glasur verschwunden war, sollte sie nach dem Brand in schönster Leuchtkraft wieder erscheinen.

Um eine Vorstellung von den verlangten Kapazitäten zu geben, sei erwähnt, dass das „Japanische Palais“ bis 1733 (danach ging das Verlangen nach Blau-Weißware als repräsentatives Dekorelement am Hofe August des Starken zurück) fast 36000 Stück Meissener Porzellane beherbergte²¹⁶.

Johann Gregorius Höroldt, der schon bald nach seiner Ankunft in Meissen eine leitende Funktion innehatte, trieb ab 1740 zur besseren Auslastung und Spezialisierung die Einrichtung einer „Blauen Stube“ voran. 1744 waren 13 ältere Blaumaler und 13 Lehrlinge mit je einem Vorsteher dort angestellt²¹⁷.

Sonderbarerweise wurde die schwierige und eine sichere Hand brauchende Malerei mit Unterglasurkobaltblau zu einem großen Teil Lehrlingen überlassen. Die Arbeit in der Blaumalerei hatte überhaupt eine niedrigere Reputation als die technisch nicht so aufwendige Buntmalerei (=Aufglasurmalerei) und die Versetzung in die Blaumalerei kam einer Degradierung gleich. Nachdem das Interesse des sächsischen Hofes an unterglasurblauen Stücken erlahmt war und

²¹³ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 117.

²¹⁴ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S.116.

²¹⁵ Otto Walcha; Kleine Chronik der frühen Meissner Blaumalerei. In: Keramos 47. Düsseldorf 1970, S. 30.

²¹⁶ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 42.

²¹⁷ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 37 und dort Anm. 63.

man sich mehr an der prächtigeren Buntmalerei erfreute, wurde die Blaumalerei von „indianischen“ Dekoren auf Gebrauchsporzellan geprägt, die bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts produziert wurden. Obwohl noch 1765 von 206 Malern immerhin 77 „im Blauen“ beschäftigt waren, wurde die „Blaue Stube“ Ende 1813 geschlossen²¹⁸.

5.2.4.1. Einige Motive der Meissener Blaumalerei

- Höroldt-Chinoiserien: (**Abb. 35** – Tabakdose, Deckel innen, um 1725, Meissen, Johann Gregorius Höroldt. **Abb. 36** – Enghalsflasche, 1725-1730, Meissen).

Es sind skurrile Szenen mit Chinesen bei Tätigkeiten wie Teetrinken, Blumen ordnend, Schmetterlinge fangend umgeben von Pavillons und üppigen Gärten vor allem nach Entwürfen von Höroldt. Auch Blaumaler benützten das Meissener Musterbuch, den sog. Schulz-Codex, in dem die Zeichnungen und Stiche, die Höroldt entworfen hat, enthalten sind²¹⁹. Verwendet wurden diese Phantastereien ab ca. 1724. Dieses Dekor hatte nach bisherigen Erkenntnissen wenige Auswirkungen auf die Muster, die bevorzugt in der Blaumalerei der Wiener Manufaktur ausgeführt wurden.

- Fels-Vogel: (**Abb. 37** - Teedose, 1725-1730, Meissen.)

Dieses beliebte Motiv müsste eigentlich Fels-Vogel-Blumen-Muster heißen. Anregungen wurden wahrscheinlich von japanischen Vorbildern genommen, die auf „Kakiemon“-Dekore Bezug nehmen²²⁰. Aber auch das in China bereits während der Sung-Zeit bekannte „Drei- Freunde“-Dekor (Pinus, Bambus, Prunus) könnte als Vorbild eingeflossen sei²²¹. Ein stark schematisierter Fels, ein fliegender Vogel, mit Blüten besetzte Zweige und ein ebenfalls schematisierter Bambusast sind die wesentlichen Elemente dieses Dekors. Dieses Motiv entstand in Meissen um 1730, tauchte ab der

²¹⁸ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 40ff.

²¹⁹ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 45f.

²²⁰ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 48.

²²¹ Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten Kakiemonstil als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. München 1973, S. 36.

Jahrhundertmitte in Wien auf und erfreute sich, wie wir noch sehen werden, hier bis ins 1. Viertel des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit.

- Strohblume: (**Abb. 38** – Zwei Schokoladekannen, groß 1774, klein 1750-1760, Meissen.)

Aus einer weiteren Reduzierung des Fels-Vogel Motivs auf die nur mehr mit Fiederblättchen besetzten Zweige entstand meiner Meinung nach das „Strohblumenmuster“. In Meissen wurde das Motiv ab 1740 unter „Stroh-Modell“ geführt²²². Möglicherweise hatte dieses Dekor auch für Wien Bedeutung.

- „Zwiebelmuster“: (**Abb. 39** – Teller, um 1735, Meissen.)

Nicht unerwähnt sei eines der berühmtesten Dekore Meissens, das um 1730 entstanden war. Es zeigt Päonienblüten, rankende Winden und Bambus im Spiegel und Melonen und Granatäpfel auf der Fahne. Diese Pflanzengruppe ist in Japan als „Shakiako“ bekannt und wurde in Europa, genauer gesagt in Meissen gründlich missverstanden, um dann im 19. Jahrhundert als Zwiebelmuster aufzutreten²²³. Nach seinen Musterelementen gehörte dieses Dekor zu den indianischen Mustern. An der Wiener Manufaktur wurde dieses Motiv meines Wissens nach nicht kopiert.

5.2.5. Wien

Grundsätzlich ist zu sagen, dass die Malerei mit Unterglasurkobaltblau in der Wiener Manufaktur eng mit der Blaumalerei in Meissen verbunden ist: das betrifft den Austausch von Kenntnissen (Stöltzel, Hunger und Höroldt...) und auch die Beschaffung von Rohstoffen, neben dem schon erwähnten Kaolin auch den kobaltblauen Farbstoff vor allem in der Frühzeit der Wiener Manufaktur.

Wie Busson²²⁴ meint, ist bisher nicht bekannt, woher man in der Wiener Manufaktur unter Du Paquier die Kobaltblaupigmente bezog. Obwohl bisher keine Rechnungen, Listen oder Lieferscheine über den Bezug von diesen

²²² Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 47.

²²³ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 46.

²²⁴ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier- Porzellans. In: Keramos 122, Düsseldorf 1988. S.18.

begehrten Farbpigmenten aufgetaucht sind, meine ich, dass sie wahrscheinlich zu dieser Zeit aus Sachsen kamen.

Möglich wäre auch, dass Kobaltoxyde auf dem Umweg über Holland, in dessen südlichen Teil die Habsburger ja Statthalter hatten und daher Handelsbeziehungen bestanden, nach Wien kamen. In Holland gab ja wie bereits erwähnt Blaufarbenwerke seit dem 16. Jahrhundert, die wiederum das Rohmaterial aus Sachsen bezogen.

Horschik berichtet von Kobaltfunden von angeblich minderer Qualität auch auf der böhmischen Seite des Erzgebirges, also auf habsburgischem Gebiet²²⁵. Außerdem sei schon seit dem späten 16. Jahrhundert ein schwunghafter Kobalthandel über die, durch dichte Wälder unüberschaubare Grenze im Gange gewesen. Im 17. und 18. Jahrhundert wurden dann Kobaltvorkommen unter anderem auch in Schlesien, Ungarn und den österreichischen Alpenländern entdeckt²²⁶. Um 1800 existierten außer den sächsischen Werken vierzehn Blaufarbenwerke in Deutschland.

Neben diesen Vermutungen besteht auch große Unsicherheit und es werden äußerst unterschiedliche Meinungen über die Wiener Porzellanmasse vertreten, von deren Zusammensetzung das Gelingen der unterglasurkobaltblauen Malerei ja wesentlich abhing²²⁷.

Wer Kenntnisse über die Verwendung der Scharffeuerfarbe Unterglasurkobaltblau nach Wien brachte, ist nicht in Wiener sondern in Meissener Akten festgehalten: Christoph Conrad Hunger (geb. in Weißensee in Thüringen), der in Meissen die Blaumalerei begründete, in Wien einer der drei „Gründungs-Konsorten“ (27. Mai 1718) war, zeichnete hier laut Inspektor Steinbrück, der im Dienste August des Starken stand, für die Technik der Unterglasurbläumalerei verantwortlich. 1720 brachte Hunger dieses Wissen und

²²⁵ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und ihrer Anwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979. S. 134f und Anm. 141. auf S.135.

²²⁶ Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979, S. 137.

²²⁷ Arnold Busson; Du Paquier contra Meissen – Frühe Wiener Porzellanservice. Die Ausstellung von Du Paquier - Porzellananen in München. Eine Retrospektive. In: Keramos 149. Düsseldorf 1995, S. 4.

Siehe dazu auch Waltraud Neuwirth; Vom Laboratorium zur Manufaktur. Claudius Innocentius du Paquier im „Kufsteinschen garten“. In: Keramos 194. Düsseldorf 2006. S. 21.

auch die Kenntnis des Arkanums der Porzellanherstellung in der neugegründeten Manufaktur Vezzi in Venedig ein²²⁸.

Im selben Jahr brachte der aus Wien mit Stöltzel entflohe Höroldt als Probe seiner Kenntnisse und seiner Kunst Musterstücke mit nach Meissen, von denen sechs unterglasurblau bemalt sind²²⁹.

1724 musste die Beherrschung der unterglasurkobaltblauen Malerei schon weiter gefestigt sein, da man Musterstücke, unter anderem „Blau weiß Theeschalerl“, mit Hoffnung auf weitere Bestellungen einem Dr. H. Walther aus Nürnberg mitgab²³⁰.

Bis jetzt konnte nicht wissenschaftlich geklärt werden, wem der Vorzug gegeben werden soll, das schwer zu verarbeitende Kobaltoxyd in Wien erfolgreich bearbeitet und im Zusammenhang von Masse, Farbe und Glasur angewendet zu haben. Offenkundig haben Hunger Stöltzel, Höroldt und wahrscheinlich auch Du Paquier selbst mit dem schwer einzuschätzenden Farbstoff umgehen können. Denn nach der Flucht der Techniker (Stöltzel und Höroldt gehen nach Meissen, Hunger nach Venedig) ging es trotzdem mit der Fabrikation von unterglasurblauen Dekoren weiter²³¹.

Unter Du Paquier bis 1744 und auch danach unter kaiserlicher Verwaltung bis ins 19. Jahrhundert wurden unterglasurblau bemalte Porzellane erzeugt, die noch in Privatsammlungen schlummern, vielleicht im Kunsthandel auftauchen und in Klöstern verborgen sind. Einige wenige Stücke werden im MAK verwahrt. Einen kleinen Beitrag zur Aufarbeitung soll diese Arbeit, im Besonderen das sechste Kapitel, leisten.

Wertvolle Informationen über Originalrezepte der Wiener Porzellanmanufaktur hat Neuwirth im Wiener Finanzarchiv in einem Separatfaszikel aus dem Nachlass der Manufaktur entdeckt. Diese Rezepturen wurden vermutlich nach 1815

²²⁸ Rainer Rückert; Biographische Daten der Meißener Manufakturisten. München 1990, S. 163. Und: Luca Melegati; Doccia, Vezzi, Du Paquier. Von gegenseitiger Beeinflussung und problematischen Zuschreibungen. In: Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz, S. 127 und dort Abb. 5 auf Seite 132.

²²⁹ Klaus Peter Arnold und Verena Diefenbach; Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. Leipzig 1989, S. 28. und dort Anm. 1.

Arnold Busson; Unterglasurblaue Dekors auf Du Paquier Porzellanen. In: Keramos 60. Düsseldorf 1973, S. 3.

²³⁰ Arnold Busson; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier-Porzellans. In: Keramos 122. Düsseldorf 1988, S. 21.

²³¹ Arnold Busson; Unterglasurblaue Dekors auf Du Paquier Porzellanen. In: Keramos 60. Düsseldorf 1973, S. 16.

niedergeschrieben²³². Besonders interessant für diesen Abschnitt ist der Teil, der sich mit den blauen Farben beschäftigt²³³. Es wird zuerst die Herstellung von Kobaltoxyd beschrieben:

„3U Kobalt werden in 10 U Salpetersäure auf folgende Art aufgelöst: die Salpetersäure wird in einem gläsernen Kolben in einem Sandbade erwärmt und der gestossene Kobalt theilweise hineingegeben; |:man muß sich hütten nicht zuviel Kobalt hinein zu schütten, wiedrigens würde, vermöge all zu schneller Auflösung, die Flüssigkeit übersteigen:| Hat man den Kobalt ganz aufgelöst, lässt man die Solution halb verdunsten, gießt sodann nach dessen Abkühlen Wasser hinauf, und wäscht den Rückstand mit Wasser aus. Die gesammte Flüssigkeit wird in 2 große Zuckergläser gegossen, und mit Wasser bis über die Hälfte verdünnt, so dann allmählig mit Pottasche versetzt, wodurch noch ein großer Theil von Erde und andre den Kobalt verunreinigende Körper zu Boden fallen...“, und später heißt es dort: „Das Präcipitat wird in ein großes irdenes Gefäß gegossen und Anfangs mit heißem, sodann mit kaltem Wasser gut abgesüßt, filtrirt, getrocknet und in einem thönernen Schmelzriegel schwach calcinirt.

Von 3U schwedischen Kobalt, bekommt man brauchbares Oxid ohngefähr 1U 15 Lth.“

Interessant ist, dass von schwedischem Kobalt gesprochen wird, womit eine noch nicht erwähnte Bezugsquelle für den kostbaren Rohstoff genannt wird.

Ein Rezept von den 38 „Blaupräparaten“ möchte ich noch herausgreifen, weil es mir für meine Stücke von Interesse erscheint:

„Zur ordinairer Blaumahlerei, wird der durchglühte Joachimsthaler und Lübecker Kobalt genommen, und zwar²³⁴:

Joach: Kobalt	10 Lth
Lübeck: Kobalt	6Lth
mit Wasser zusammengerieben.	

Wieder fällt auf, dass Kobaltzechen oder Bezugsquellen in Joachimsthal (?) und Lübeck, die bisher nicht genannt wurden.

²³² Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 517ff.

²³³ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, und dort S. 529ff.

²³⁴ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 531.

Nun seien ein paar Anmerkungen zu Dekoren gemacht, die in der Wiener Porzellanmanufaktur als unterglasurblaue Malerei ausgeführt wurden:

- Kopien nach ostasiatischen Vorbildern
- Architekturchinoiserien, wie sie aus Stalker und Parkers Stichvorlagen bekannt sind, in einer Landschaft mit exotischen Pflanzen
- Bizarre Tuff-Felsen mit aufsteigenden Päonienzweigen
- Chinesische Damen und spielende Kinder im Garten
- Nachempfindung und Kopie von japanischen Imariporzellanen wobei zu Unterglasurblau meist Eisenrot und Gold in Aufglasurfarben dazukommt
- „Fels-Vogel Motiv“ – dieses Muster hat ein direktes Vorbild im entsprechenden Meissener Dekor
- „Strohblume“ – auch dieses in Wien bisher selten dokumentierte Motiv geht auf ein Meissener Vorbild zurück.

5.3. Blaumaler in Wien

In diesem Abschnitt stütze ich mich auf die Publikationen von Neuwirth, mit deren Hilfe ich auch im nächsten Kapitel die bearbeiteten Porzellane den verschiedenen Blaumalern zuzuordnen versuche²³⁵. Daher habe ich diese Maler besonders beachtet, die in dem für mich interessanten Zeitraum bis 1820 an der Manufaktur nachweisbar waren. Ich verwende dabei die zwei Publikationen von Neuwirth(Anm.235), um präzisere Auskünfte über den Zusammenhang zwischen dem Blaumaler, seiner Nummer und der Dauer seiner Tätigkeit an der Manufaktur zu erhalten.

Die sog. Blaumalernummern kennzeichnen einen bestimmten Künstler. Oft wurde aber zu verschiedenen Zeiten dieselbe Nummer an andere Maler weitergegeben, was die Zuordnung manchmal unsicher macht. Das kam durch Austritt aus der Manufaktur oder dem Tod eines Malers zustande. Heute sind Blaumalernummern von 1-27 bekannt. Der Blaumaler, der in der Wertschätzung seines Handwerks unter dem Buntmaler rangierte, brachte seine Nummer in Unterglasurblau meist neben dem unterglasurblauen Bindenschild auf der

²³⁵ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970. S. 31ff. und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979. S. 73 und 553ff.

Rückseite des von ihm dekorierten Gegenstandes an²³⁶. Die mindere Wertschätzung ist befremdlich, da, wie wir schon gehört haben, viel technisches Können notwenig ist, um fehlerfreie Blaumalerei zustande zu bringen.

Interessant ist, dass erst ab 1750 Blaumalernummern vergeben wurden. Früheren Aufzeichnungen bisher keine gefunden. Ob daraus zu schließen ist, dass keine gemacht worden sind, muß noch weiter recherchiert werden.

Auffallend ist auch die mitunter enorm lange Tätigkeit der Blaumaler an der Manufaktur (bis zu 62(!) Jahre).

Die Blaumaler, die mit ihren Nummern auf den Porzellanen dieser Arbeit vorkommen, sind fett gedruckt.

ARMINGER, JOSEF(gest. Wien 1837). Blaumaler Nr.: 26 unter dieser Nummer 1787 und von 1812-1827; von 1787-1837 an der Manufaktur. 1828-1837 unter der Blaumalernummer 7.

BAYER, MICHAEL. Blaumaler Nr.: 19 unter dieser Nummer 1787 und von 1812-1814; von 1787-1824 an der Manufaktur.

BRANDEISS, JOHANN BAPTIST. Als Blaumaler NR.: 24 im Jahr 1787 erwähnt.

DWALFARDT, MAXIMILIAN. Blaumaler Nr.: 4 unter dieser Nummer 1814 erwähnt und von 1798-1815 an der Manufaktur.

EDER CHISTIAN(geb. um 1740 in Wien). Blaumaler Nr.: 7 unter dieser Nummer von 1766-1787 und von 1812-1820; von 1755-1820 an der Manufaktur.

HAGEL, ANDREAS. Blaumaler Nr.: 18, ab 1789 an der Manufaktur.

HAUSER, ANTON(gest. Wien 25.3.1830). Blaumaler Nr.: 13 unter dieser Nummer von 1783-1787 und von 1812-1827, von 1772-1830 an der Manufaktur.

HAUTZENBERGER, JOHANN(begr. Wien 28.3.1820). Blaumaler Nr.: 8 unter dieser Nummer 1783- 1787 und von 1812-1820. Obermaler der Blaumaler, von 1754-1820 an der Manufaktur.

HEROLDT, JOHANN. Blaumaler Nr.: 4 unter dieser Nummer von 1813-1827, von 1798-1858 an der Manufaktur. Von 1828- 1839 unter der Blaumalernummer 1, ebenso von 1853-1858.

HEROLD, JOHANN(gest. Wien 20.9.1829). Blaumaler Nr.: 16, von 1785-1829

²³⁶ Siehe Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979. S. 77.

an der Manufaktur. Als Blaumaler unter dieser Nummer von 1785-1812 (1787-1804?)tätig.

HEROLD, JOSEF(begr.12.9.1809). Blaumaler Nr.: 9 unter dieser Nummer von 1783-1787, von 1765 bis nach 1804 an der Manufaktur.

HERR, JOHANNA. Blaumalerin (!) Nr.: 15 unter dieser Nummer von 1783-1787 und von 1812-1827, von 1772-1830 an der Manufaktur.

LABERSCHITZ(LABERSCHÜTZ), JOHANN. Blaumaler Nr.: 12 unter dieser Nummer von 1783-1787 und von 1812-1817, von 1767-1817 an der Manufaktur.

LINDEMAYER, ANDREAS. Blaumaler Nr.: 18, bis 1789 an der Manufaktur.

MAY, JOHANN CHRISTIAN (gest. Wien 1.1.1812). Blaumaler Nr.: 1 unter dieser Nummer von 1783-1787, um 1785 schon erwähnt, 1771-1787 an der Manufaktur.

MAYER, CHRISTOPH. Blaumaler Nr.: 21, Vor 1787 bis nach 1804 an der Manufaktur.

MICHAUD, JOHANN, auch MICHOV geschrieben, (begr. Wien 27.2.1821). Blaumaler NR.: 3, von 1771-1821 an der Manufaktur.

NEUMANN, ALOISIUS. Blaumaler Nr.: 11 unter dieser Nummer von 1783-1787, von 1770-1787 an der Manufaktur.

NIEDERMAYER, ANNA. Blaumalerin(!) Nr.: 10 unter dieser Nummer von 1783-1787. Von 1821-1824 unter der Blaumalernummer 11. Ab 1770-1787, dann 1812, dann wieder 1821-1824 an der Manufaktur.

PAUSEWEIN, JOHANN(begr. Wien 21.6.1812). Blaumaler Nr.: 5 unter dieser Nummer 1783-1787, um 1785-1800 (Erkrankung?), 1765-1804 an der Manufaktur.

PUCHECKER, JOSEPH. Blaumaler Nr.: 27, 1789 erwähnt.

RABL, MATTHIAS. Blaumaler Nr.: 17, um 1783 und 1787 erwähnt.

RAPP, MICHAEL(gest. 28.1.1834). Blaumaler(1814-1834) Nr.: 9, vorher Buntmaler(1803-1814) Nr.:8, von 1828-1834 unter der Blaumalernummer 2, von 1801-1834 an der Manufaktur.

SCHALLER, ANTON(geb. Wien 1773, gest. Wien 26.9.1844). Blaumaler Nr. 22 im Jahr 1787, dann Figurenmaler Nr.13 ab 1801, von 1786-1826 an der Manufaktur.

SCHMELZER, JOHANN (SCHMÖLTZER). Blaumaler Nr.: 25 unter dieser Nummer von 1785-1787 und dann von 1812 -1837, von 1785-1835 an der Manufaktur. Möglicherweise von 1828- 1834 unter Blaumalernummer 6(unklar!).

SCHMID, FRANZ. Blaumaler Nr.: 14 unter dieser Nummer 1783-1787 und von 1812-1827, von 1826-1839 unter der Blaumalernummer 4, von 1779-1842 an der Manufaktur.

SCHMITT, IGNAZ(gest. Wien 19.6.1833). Blaumaler(1801-1809) Nr.: 20, von 1801-1833 an der Manufaktur.

SCHMID, JOHANN GEORG. Blaumaler Nr.: 2, unter dieser Nummer 1783 erwähnt, von 1762-1783 an der Manufaktur.

SCHULZ, FRANZ. Blaumaler Nr.: 20, 1787 als Blaumaler tätig, Buntmaler (1785-1787) und dann (1802-1847) Nr.: 93, von 1785-1847 an der Manufaktur.

STRESSLER, JOHANN(gest. 1.5.1814). Blaumaler Nr.: 6 unter dieser Nummer von 1783-1787 und von 1812-1814, von 1765-1814 an der Manufaktur.

STURM, RUDOLF HEINRICH(geb. Bayreuth 18.9.1749, gest. Wien 1794). Blaumaler Nr.: 4, unter dieser Nummer 1787 erwähnt, ab 1786 an der Manufaktur.

TREUTLER, LEOPOLD. Blaumaler Nr.: 4, 1787 erwähnt, von 1783-1787 an der Manufaktur.

WEIBL, PHILLIPP(gest. Wien 1786). Blaumaler Nr.: 4 unter dieser Nummer 1783 erwähnt, von 1765-1785 an der Manufaktur.

WEGSCHEIDER, JOHANN(gest. Wien 31.1.1840). Blaumaler Nr.: 23 unter dieser Nummer 1787 und 1812-1827. Ab 1828-1834 unter der Blaumalernummer 4. Insgesamt von 1786-1840 an der Manufaktur.

WÖRTH, JOHANN, auch MÖRTH geschrieben, Blaumaler Nr.: 24 unter dieser Nummer von 1812-1827, von 1802-1832 an der Manufaktur.

6. Beschreibung der Wiener Blaumalerei und ihrer Vorbilder (ab 1720 – 1820)

Nur ein geringer Teil der nun zu beschreibenden Porzellane sind in ihrer Provenienz bis auf die Wiener Porzellanmanufaktur zurückzuverfolgen. Viele Stücke kamen im späten 19. oder erst im 20. Jahrhundert durch Schenkung oder Ankauf ins MAK.

6.1. Porzellan mit kobaltblauer Malerei

6.1.1. Blaumalerei aus Asien im MAK

6.1.1.1. Großer Teller (siehe **Abb. 28**, eigenes Bild, MAK KE 7445)

Keine Marke

Früher Qianlong Teller (1736-1795)

Mitte des 18. Jahrhunderts

Maße: H: 4,4

DM: 39,5

MAK-INV. NR.: KE 7445

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Provenienz: 1936 aus dem KHM (INV.NR. 7022) ins MAK gekommen

Großer Teller oder flache Schüssel mit unterglasurkobaltblauem Dekor.

Im Spiegel ist ein Bodensegment zu erkennen aus dem vor einem bizarren Felsen und einer Zaunecke eine Kiefer, ein Päonienzweig und eine Chrysanthemenblüte emporwachsen. Zudem ist am Felsen erkennt niedriger Bambus und hinter dem Zaun sind weitere Päonienblüten und dazugehörige beblätterte Zweige zu sehen.

Abgeschlossen wird diese Gartenlandschaft von einem Mosaikmuster (verfremdetes „Cashmuster“) an der Kehle und als umlaufende Bordüre am Außenrand der Fahne. Der Ursprung des „Cashmusters“ ist eine Anordnung von quadratischen gelochten Bronzemünzen, die man in Schnüren in abgezählter Menge auch als Amulett bei sich tragen konnte. Diese Art von Münzen gab es in China vom dritten vorchristlichen bis ins 19. Jahrhundert. Die aneinander

gereihten Geldmünzen, die auf Reichtum verweisen, können als Glückssymbol im weitesten Sinn gedeutet werden²³⁷.

Auf der weißen Zone der Fahne sind sechs Blütenzweige gleichmäßig verteilt. Vier davon scheinen Päonienblüten zu sein, die restlichen zwei mit spitzen Blütenblättern dagegen, sind Chrysanthemen. Die Päonie, die in China als „Königin der Blumen“ gesehen und als „Blüte des Reichtums und der Vornehmheit“ verstanden wird, symbolisiert auch sinnliche weibliche Eigenschaften. Sie gehört zu den beliebtesten Motiven der Pflanzenmalerei in China und in der japanischen Porzellanmalerei, die zeitweise vom großen Nachbarland beeinflusst wurde²³⁸.

Die Chrysantheme symbolisiert nach chinesischem Verständnis unter anderem Ernte, Reichtum Langlebigkeit und, darüber hinaus in Japan auch Glück und ebenfalls Langlebigkeit²³⁹.

Dies deutet gemeinsam mit Bambus und Kiefer (ein Teil der „drei Freunde im Winter“²⁴⁰), die ja ebenfalls dargestellt sind, auf symbolische Wünsche für Glück, langes Leben und Reichtum.

Die Rückseite des Tellers ist nicht dekoriert, weist in der zentralen Auflagefläche jedoch Reste von glasierter Sandeinstreuung möglicherweise durch ein Tonkissen beim Brennprozess auf.

6.1.1.1.2. Kleine Schale (**Abb. 40**, eigenes Bild, MAK KE 666)

Unterglasurblaue Marke (Asien?)

Datierung ?

Maße: H: 5,9

Dm: 13,9

MAK- INV.NR.: KE 666 (6007)

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Provenienz: Nachlass der Wiener Porzellanmanufaktur / seit 1866 im MAK.

Kleine Schale mit unterglasurblauem Dekor

²³⁷ Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Porzellansammlung Dresden. Führer durch die ständige Ausstellung im Zwinger. Dresden 1998, S.91.

²³⁸ Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. München 1973, S. 41.

²³⁹ J.C. Cooper; Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden/ keine Jahreszahl, S. 32.

²⁴⁰ Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. München 1973, S.36.

Die Schale ist glattrandig und liegt auf einem Standring auf. Über einem blassen dreifachen unterglasurblauen Ring bleibt ein schmaler Streifen undekoriert.

Darüber ist über einem Behangmuster ein stilisiertes, gewundenes Rankenmuster mit je einer großen Lotusblüte auf jeder Seite zu sehen. Am oberen Rand schließt wieder ein Behangmuster ab.

An manchen Stellen ist das Unterglasurkobaltblau ausgelaufen, was Zweifel über die asiatische Herkunft der Bemalung aufkommen lässt.

Innen ist die Schale undekoriert.

Die Marke auf der Unterseite in der Mitte des Standringes stellt einen Grantapfel mit einem stark stilisierten Schmetterling (?) dar.

6.1.2. Blaumalerei- Wiener Porzellan- Du Paquier (1719 – ca.1750)

6.1.2.1. Großer Teller (siehe **Abb. 29**, eigenes Bild, MAK KE 7444)

Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: Mitte des 18. Jahrhundert

Maße: H: 5,5

Dm: 40,5

MAK.INV.NR.: KE 7444

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Provenienz: aus dem KHM 1936 (INV.NR.: 7021) ins MAK gekommen

Großer Teller oder flache Schüssel mit unterglasurblauem Dekor

Kopie nach dem Großen Teller mit der MAK- Inventarnummer KE 7445.

Die Maße des Tellers divergieren von seinem asiatischen Vorbild um 1,1cm bei der Höhe bzw. um 1cm beim Durchmesser. Die Standfläche ist nicht ganz eben und der Tellerrand wellig.

Die unterglasurblaue Malerei unschärfer und verronnen im Vergleich zum Qianlong-Stück, kommt aber in der Nachahmung der Dekore, Formen und Aufteilung der Musterelemente dem Vorbild sehr nahe²⁴¹.

6.1.2.2. Teller mit reliefierter Fahne (**Abb. 41**, eigenes Bild, MAK KE 249)

Aufglasurblaue (!) Beschriftung:

²⁴¹ Dieser Teller ist auch bei Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 103, Abb. Tafel 33 publiziert.

Vienne. 10. Marty 1732

Maße: H: 4

Dm: 26,8

MAK.INV.NR.: KE 249

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Provenienz: Nachlass der Wiener Porzellanmanufaktur

Teller mit reliefierter Fahne und unterglasurblauer Malerei

Im Spiegel ist eine Seenlandschaft mit felsigen Inseln zu erkennen. Kleine Pagoden, Häuschen und eine Brücke beleben die Landschaft. Eine Palme, Bäume und Büsche sind zu sehen. Im Vordergrund blickt der Betrachter über einen bizarren, löchrigen Felsen auf den sich eine kleine Pinie und zarter Bambus klammern.

Eingerahmt wird die Landschaft von einem Mosaikmuster („Cashmuster“- siehe oben) in der Kehle des Tellers. Darin sind vier Blüten mit spitzen Blättern und vier gerahmten Reserven mit Blumenästchen eingelassen.

Die Fahne zeigt Reliefdekor und wird von einer Mosaikbordüre abgeschlossen.

Die Rückseite des Tellers ist auf der Außenseite der Fahne mit einem zarten Ast und einem Blatt dekoriert.

Das Muster und die Aufteilung der Versatzstücke im Spiegel folgen einem chinesischen Vorbild²⁴².

6.1.2.3. Hohe Vierkantflasche (Deckelgefäß) - (siehe **Abb. 21**, eigenes Bild MAK KE 6579)

Keine unterglasurblaue Marke

Presszeichen: K

Ritzzeichen: 6

Datierung: um1750

Maße: H: 24

B: 9

T: 9

MAK.INV.NR.: KE 6579

Deckel: Unterglasurblauer Bindenschild auf der Innenseite

²⁴² Dieser Teller ist auch bei Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 86, Abb. Tafel 13 publiziert.

Provenienz: Schenkung 1921 (Hr. Silbemann)

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Hohe Vierkantflasche mit eingezogenen Seitenfeldern und unterglasurblauer Malerei

Die vierkantige Flaschenform verjüngt sich leicht zu einer quadratischen Standfläche. Auf den gewölbten Schultern der Flasche sitzt ein nur teilweise glasierter leicht konischer Ring, über den sich der Deckel stülpt. An den Wandungen sind vier rechteckige, gerahmte, an den Ecken leicht eingezogene Felder zu erkennen.

Die Ränder der Felder sind mit einer unterglasurblauen Linie betont. In den Feldern ist jeweils eine Dame sitzend oder stehend in einer Gartenlandschaft dargestellt: Alle sind mit hochgetürmter Frisur und langärmeligen Weiten asiatischen Gewändern ausgestattet. Eine sitzt sinnend mit einem Fächer in der Hand an einem Steintisch, auf dem eine schlanke Vase mit Blütenzweigen steht. Im Hintergrund ist ein Stück einer Häuserfront, eine Trauerweide und Zaunsegment zu erkennen. Den Vordergrund bildet ein Felsen auf dem niedere Büsche wachsen.

Eine zweite Dame steht unter einer Kiefer und betrachtet ein zartes Ästchen.

Im Hintergrund erkennt man einen Tisch mit zwei Hockern, auf dem eine Vase mit Blütenzweigen steht. Über der Kiefer sind Wolken angedeutet. Den Vordergrund begrenzt wieder ein Felsen mit kleinwüchsigen Büschen.

In dem dritten Feld sitzt eine Dame unter einer Bananenstaude an einem niederen Tisch und hält einen Stein in der Hand. Auf der Tischplatte ist ein Muster oder eine verschlüsselte Buchstabenkombination zu erkennen. Hinter der Bananenstaude senkt sich ein Berghang zu einem See herab. Im Vordergrund erkennt man wieder einen Felsen mit Büschen.

Die vierte Dame steht unter einer knorriegen Kiefer neben einem bizarren Felsen. Sie trägt eine Rolle (?) unter dem Arm. Den Vordergrund schließt ein Felsen mit niedrigem Bewuchs ab.

Auf der Schulter erkennt man Ranken mit Päonienblüten an den vier Kanten.

Diese Damen wurden in Europa als „lange Elisen“ oder „lange Liesen“ bezeichnet. Wahrscheinlich deshalb, da sie durch ihre hohen Frisuren und die langen, schmalen Kleider besonders hochgewachsen wirken.

Als Vorbild dienten ähnliche Darstellungen auf Porzellanen der Qingdynastie zur Zeit des Kaisers Kangxi (1662-1722), die über Delfter Vorbilder Wien erreichten²⁴³ (siehe **Abb. 22**).

Auf dem vermutlich später nachgefertigten Deckel ist innerhalb einer glatten unterglasurblauen Randlinie eine kleine Frauengestalt mit einem Blattfächern, die auf einer niederen Bank sitzt zu erkennen. Auf den konischen Rand des Deckels sind chinesische vier Glückszeichen verteilt.

6.1.2.4. Hohe Vierkantflasche (ohne Deckel) – (**Abb. 42**, eigenes Bild, MAK KE 6579)

Keine unterglasurblaue Marke

Presszeichen: K

Ritzzeichen: 6

Datierung: um 1750

Maße: H: 24

B: 9

T: 9

MAK.INV.NR.: KE 6579 (!)

Provenienz: Schenkung 1921(Hr. Silbemann)

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Hohe Vierkantflasche mit eingezogenen Seitenfeldern und unterglasurblauer Malerei

Bei dieser Flasche fehlt der Deckel. Das Dekor ist mit kleinen Unterschieden der Vierkantflasche mit Deckel sehr ähnlich (siehe Punkt 6.1.2.3.)²⁴⁴.

6.1.2.5. Kanne mit Pantherhenkel und Maskeronausguss (**Abb. 43**, eigenes Bild, MAK KE 887)

Keine unterglasurblaue Marke

Datierung: um 1730

²⁴³ Marion S. van Aken-Fehmers, Loet A. Schledorn, Anne-Geerke Hesselink, Titus M. Eliens; Delfts aardewerk. Geschiedenis van een national produkt. Den Haag 1999, S. 103.

²⁴⁴ Beide Vierkantflaschen sind bei Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970; S. 104 und Abb. Tafel 35 publiziert.

Maße: H: 24,6 (inkl. Deckel)

MAK.INV.NR.: KE 887

Provenienz: Inventar 1866 (aus dem Nachlass der Wiener Porzellanmanufaktur)

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Sechseckige Kanne mit Pantherhenkel und Maskeronausguss mit sparsamem Blattdekor in unterglasurblauer Malerei

Die Kanne in sechseckiger Balusterform zeigt ein ungewöhnlich phantasiereiches plastisches Dekor: einen Henkel bei dem sich aus plastischem Rollwerk ein Panther windet und eine männliche Maske mit Federkrone den Ausguss bildet. Auf dem ebenfalls sechseckigen Deckel sitzt ein vergleichsweise einfacher, sechseckiger Knauf.

Die unterglasurblaue Malerei besteht in akanthusähnlichem Blattwerk, das die sechs Kanten umspielt und betont. Den eingezogenen Fuß begrenzen glatte unterglasurblaue Linien. Seitlich ist ein durchgehender Sprung in Längsrichtung zu erkennen.

Die Kanne hat weder im plastischen noch im unterglasurblauen Dekor chinoise Vorbilder, sieht man vielleicht von dem exotischen Raubtier am Henkel ab.

Eine weitere sechseckige Kanne mit Maskeronausguss und Pantherhenkel mit explizit chinoisem Dekor ist bei Sturm-Bednarczyk abgebildet²⁴⁵.

6.1.2.6. Schüssel mit Kugelreserven auf unterglasurblauen Fond in Wölkchenform (Abb. 44, eigenes Bild, MAK KE 7221)

Pseudochinesische Marke in Unterglasurblau

Datierung: um 1730

Maße: H: 7,5

Dm: 34,5

MAK.INV.NR.: KE 7221

Provenienz: Kauf 1942

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Schüssel mit leicht eingezogenem Rand und teilweise verronnenen kugelförmigen Reserven aus unterglasurblauem Grund in Wölkchenform

²⁴⁵ Elisabeth Sturm-Bednarczyk (Hrg.); Claudius Innocentius du Paquier. Wiener Porzellan der Frühzeit 1718-1744. Wien 1994, S. 41.

Im Spiegel sind drei kugelförmige Reserven mit gezacktem Rand zu erkennen.

Bei einer ist Unterglasurblau stark hineingeflossen. Drei mit Aufglasurgold gemalte Vögel mit angelegten Flügen und ausgestreckten Köpfen streben zur Mitte. Goldene Streublümchen sind über den Spiegel verteilt.

Auf der Fahne der Schüssel sind ebenfalls drei Reserven und drei sich überschneidende Doppelreserven in regelmäßigen Abständen verteilt. Bei vieren davon ist Unterglasurkobaltblau stark hineingeflossen. In die Reserven sind zum Teil Ranken, Blumen und Gräser in Aufglasurrot und Aufglasurgold gemalt. Diese Malerei ist einerseits abgerieben, aber andererseits im Unterschied zur unterglasurblauen Malerei sehr klar gemalt. Zwischen den Reserven sind Vögel mit ausgebreiteten Flügeln in Aufglasurgold zu erkennen, die paarweise zueinander streben. Aufglasurrote Streublümchen sind über die Fahne der Schüssel verteilt.

Ein Rand aus einem Zacken- und Bogenmuster und ein Aufglasurgoldrand schließen ab.

Auf der Rückseite sind unterglasurblaue Ranken mit Blättern und Blüten zu erkennen.

Das Dekor macht den Eindruck, als ob die etwas missglückte Unterglasurblau malerei mit Aufglasurrot und -gold verbessert werden sollte. Überhaupt bleibt diese Schüssel mit diesem eigenartigen chinoisen Dekor ohne ähnliches Beispiel.

6.1.2.7. Teller (**Abb. 45**, eigenes Bild, MAK KE 4670)

Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: um 1750

Ritzzeichen: II

Presszeichen: 6

Maße: H: 1,5

Dm: 22,2

MAK.INV.NR.: KE 4670

Provenienz: Schenkung 1904

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Teller mit unterglasurblauer Blumenmalerei (Lotusblüte) im Imaristil, die Malerei in Aufglasurrot und Gold fehlt.

Im Spiegel ragen aus einer stilisierten Wasserfläche Teile einer Lotusblüte und Bambus. Eingerahmt wird der Ausschnitt einer Wasserlandschaft von einem Mosaikmuster (= Cashmuster, siehe 6.1.1.1.) in das vier ovale Reserven mit Ansätzen einer Blume und vier spitzblättrigen Blüten einlassen sind. Auf der Fahne sind acht Pflanzenfragmente zu erkennen, die so wie die anderen Muster diese Tellers erst durch Aufglasurrot und Gold vollständig wären. Zwischen zwei glatten Randlinien bilden acht regelmäßig verteilte halbe Streublümchen den Abschluss.

Die Rückseite des Tellers ist undekoriert.

Bei Arnold Busson ist ein Teller mit ähnlichen Dekor und gleichem Ausführungsstatus abgebildet²⁴⁶.

6.1.3. Imari-Dekore – Blaumalerei mit Aufglasur (Rot, Gold, Silber) – um 1730 - 1750

Zu den Imari-Dekoren und ihren Kopien auf Wiener Porzellan siehe Kapitel 3.1. in dieser Arbeit.

Das charakteristische Farbschema dieser Gruppe ist eine Verbindung von Unterglasurblau mit den Aufglasurfarben Eisenrot und Gold. Die dichte und reiche Bemalung mit viel Gold trug dem Imari-Porzellan auch den Namen Brokatware (nisiki-de) ein. Der Dekor besteht meist aus chinesischen Motiven²⁴⁷, die auf den japanischen Imariporzellanen kopiert und verwendet wurden.

In diese Arbeit wurden die Stücke, die heute im MAK aufbewahrt werden, aufgenommen, um einerseits die mögliche Vollendung des Tellers mit der MAK.INV.NR. KE 4670 zu zeigen und die Verbindung zu der Sammlung, die Karl Alexander von Lothringen (1712-1780), der Schwager Maria Theresias, zusammengetragen hatte, herzustellen²⁴⁸ (siehe auch dazu Kapitel 3.1. dieser Arbeit). Die schwierige handwerkliche Verarbeitung von kobaltblauem

²⁴⁶ Arnold Busson; Unterglasurblaue Dekore auf Du Paquier Porzellanen. In: Keramos 60. Düsseldorf 1973, S. 14.

²⁴⁷ Ulrich Schmidt (Hrsg.); Porzellan aus China und Japan. Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen-Kassel. AK. Berlin 1990, S. 472.

²⁴⁸ Peter Pantzer und Bernd Hakenjos; Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. AK. Düsseldorf 2000. S. 102, 103. Abb.85-87.

Farbpigment ist an der oft mangelhaften und verroffenen Ausführung zu beobachten.

6.1.3.1. Schüssel-Silberdekor (**Abb. 46**, eigenes Bild, KE 9756)

Kein unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: um 1750

Ritzzeichen: keines

Presszeichen: O

Maße: H: 5,1

Dm: 33,7

MAK.INV.NR.: KE 9756

Provenienz: Ankauf 1973

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Flache Schüssel mit unterglasurblauen Blattranken, zwei herzförmigen Reserven im Spiegel und neun Segmente auf der Fahne, die flächendeckend mit Unterglasurkobaltblau bemalt sind.

In der Mitte des Spiegels ist in einem unterglasurblauen Doppelring mit aufglasurrotem Zackenmuster ein Päonienast mit feingemalten roten Blüten und etwas zerlaufenen unterglasurblauen Blättern und Stängel zu erkennen. Darum füllen Blattranken in Unterglasurblau, die mit doppelten Chrysanthemenblüten und zarten Blättchen in Aufglasurrot durchsetzt sind, die Fläche bis zur Fahne der flachen Schüssel. In dieses Rankenmuster sind symmetrisch zwei herzförmige Reserven, die in Unterglasurblau ausgemalt sind, eingefügt. In diesen Herzreserven sind auf den blauen Grund mit im Laufe der Zeit oxidiertem Silber Blüten und Blätter zu sehen.

Der Rand der flachen Schüssel ist vielfach eingekerbt und von einem unterglasurblauen und einem aufglasurroten Strich begrenzt. Die Fahne ist in achtzehn nahezu gleichgroße Segmente geteilt. Neun zeigen eine aufglasurrote Päonienblüte auf weißem Grund und neun Segmente schwarz oxidierte silberne Päonienblüten.

Die Rückseite der Fahne ist mit zarten unterglasurblauen Ästchen auf denen aufglasurrote Pflaumenblüten sitzen, bemalt.

6.1.3.2. Teller mit Löwen in Goldreserven I (**Abb. 47**, eigenes Bild, MAK KE 9530)

Eingepresster Bindenschild

Datierung: zwischen 1744 und 1749²⁴⁹

Presszeichen: 6 oder 9 mit zwei ebenfalls eingepressten Punkten daneben

Maße: H: 3,4

Dm: 24,4

MAK.INV.NR.: KE 9530

Provenienz: Ankauf 1916

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Teller mit Päonienstrauß in einer Vase im Spiegel, drei Goldreserven mit Löwen und unregelmäßigem Blumendekor über verronnener und fleckiger Unterglasurblau malerei auf der Fahne.

Im Spiegel des Tellers ist eine Vase mit raumfüllendem Päonienstrauß auf einer Terrasse(?) mit zwei Zaunelementen zu sehen. Die Form der Blumenvase lehnt sich an die klassischen chinesischen Bronzegefäß an, die auf dem japanischen Imari porzellanen auch gerne übernommen wurden.

In Unterglasurblau sind der Umriss der Vase, Blätter und Stängel des Straußes gemalt, die Blüten sind in Aufglasurreisenrot und Gold gehalten. Die unterglasurblauen Blätter sind mit Gold gehöht. Den Abschluss bildet ein unterglasurblauer Ring, der ebenfalls mit Gold gehöht ist.

Auf der Fahne sind drei unterglasurblau gerahmte gekerbte Reserven symmetrisch im Dreieck gemalt. Darin sind drei spielende Löwen (shishi), mit feinen Strichen in Aufglasurrot gemalt und von Goldgrund umrahmt, zu erkennen. Die Fläche zwischen den Reserven ist mit unterglasurblauen Blättchen und etwas missglückten unterglasurblauen Flecken gefüllt, die durch aufglasurrote Päonienblüten und goldene Höhung kunstvoll umspielt werden.

Löwen und Päonien kommen auf chinesischen und japanischen Porzellanen meist gemeinsam vor²⁵⁰. Beide, Löwe und Päonie, sind königlich besetzt.

²⁴⁹²⁴⁹ Siehe dazu: Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 60.

²⁵⁰ Peter Pantzer und Bernd Hakenjos; Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. AK. Düsseldorf 2000. S. 51, Abb. 17.

Die Bedeutung von Löwen- und Päoniendarstellungen waren in Europa nicht bekannt und wurden als prächtige Dekore unverstanden übernommen.

Auf der Rückseite der Fahne sind unscharfe unterglasurblaue Ranken mit aufglasurroten Blüten zu erkennen.

In der ehemaligen Hofsilber- und Tafelkammer in der Wiener Hofburg werden sieben sehr ähnliche Teller unter der Inv.-Nr.108.109/001-007 aus dem Nachlass des Karl Alexander von Lothringen (1712-1780) aufbewahrt²⁵¹.

6.1.3.3. Teller mit Löwen in Goldreserven II (**Abb. 48**, eigenes Bild, MAK KE 4715)

Eingepresster Bindenschild

Datierung: zwischen 1744 und 1749²⁵²

Presszeichen: 6 oder 9 mit zwei ebenfalls eingepressten Punkten daneben

Ritzzeichen: 5 oder Z U

Maße: H: 3,4

Dm: 24,1

MAK.INV.NR.: KE 4715

Provenienz: Ankauf 1905

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Teller mit Päonienstrauß in einer Vase im Spiegel, drei Goldreserven mit Löwen und unregelmäßigem Blumendekor über verronnener und fleckiger Unterglasurblau malerei auf der Fahne

Dieser Teller ist dem unter 6.1.3.2. beschriebenen in Form, Dekor und Farbe sehr ähnlich.

²⁵¹ Peter Pantzer und Bernd Hakenjos; Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. AK. Düsseldorf 2000. S. 107/108, Abb. 85-87.

²⁵² Siehe dazu: Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 60.

6.1.3.4. Teller mit Päonienzweig im Spiegel (**Abb. 49**, eigenes Bild, MAK KE 6586)

Kein unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: um 1730²⁵³

Presszeichen: ?

Maße: H:3,1

Dm: 21,7

MAK.INV.NR.: KE 6586

Provenienz: Sammlung Lanna

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Flacher Teller mit vielfach gewelltem Rand und Päonienzweig im Spiegel

Im Spiegel ist ein Päonienast mit Knospen, einer großen Blüte in der Mitte und zarten Blättchen in Aufglasurreisenrot zu erkennen, während Stängel und Blätter in Unterglasurkobaltblau gemalt sind. Über eine breite unterglasurkobaltblaue Randzone zieht sich goldenes Mosaikmuster (= Cashmuster, siehe 6.1.1.1.). Vom Rand zur Mitte streben orientalisierende Reserven zur Mitte, bestehend aus goldgehöhten unterglasurblauen Feldern und solchen mit Blüten in Eisenrot²⁵⁴. In den fünf unterglasurkobaltblauen Reserven sind stilisierte Blumen in Aufglasurreisenrot zu erkennen. Auf der Rückseite wieder „indianische Blumen“ in Unterglasurkobaltblau und Eisenrot.

Der Päonienast in der Mitte und auch die Reserven weisen Abrieb und Gebrauchsspuren auf.

6.1.3.5. Teller mit Architekturchinoiserien in Reserven (**Abb. 50**, eigenes Bild, MAK KE 6099)

Kein unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: um 1730²⁵⁵

Presszeichen: ?

²⁵³ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 86.

²⁵⁴ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 86, Nr.: 66.

²⁵⁵ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S.86.

Maße: H: 3,1

Dm: 21,7

MAK.INV.NR.: KE 6099

Provenienz: Ankauf 1910

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Teller mit üppigem Päonienstrauß in einer Bodenvase in einem unterglasurblauen Doppelring

Im Spiegel ist auf einem Bodensegment eine Vase mit zwei „indianischen Blumenzweigen“ und Päonienblüten zu sehen, wobei wieder Bodensegment, Vase, Äste und Blätter in Unterglasurkobaltblau gemalt sind. Feine Blättchen und Blüten sind in Eisenrot, Purpur und zartem Grün gehalten.

Die Fahne ist durch goldgehöhte unterglasurblaue Felder und solche mit Päonienzweigen in Unterglasurkobaltblau, Eisenrot und Purpur (die beiden letzteren sind Aufglasurfarben) dreigeteilt und mit drei vierpassigen Reserven mit Architekturchinoiserien nach Stalker und Parker belegt²⁵⁶. Die goldgehöhten unterglasurkobaltblauen Felder weisen wieder das Mosaikmuster auf. Auf der Rückseite sind Blütenranken in Unterglasurkobaltblau, Eisenrot und Purpur zu erkennen.

Die Bereiche, die mit Unterglasurkobaltblau gemalt sind, sind meist blass und unscharf, die Aufglasurmalerei verbessert das Erscheinungsbild.

6.1.3.6. Große Schüssel mit Päonienstrauß in einer Vase (Abb. 51, eigenes Bild, MAK KE 7220)

Unterglasurblauer Bindenschild und eingepresster Bindenschild

Datierung: um 1750

Presszeichen: I mit eingepressten Punkt darunter

Ritzzeichen: X (Masse oder Glasurzeichen?)

Maße: H: 14,0

Dm: 34,0

MAK.INV.NR.: KE 7220

Provenienz: Ankauf 1932

²⁵⁶ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S.86. Nr. 68 , Abb. auf Tafel 13.

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Tief gemuldete, runde Schüssel mit abgesetzten Standring und stark vorgewölbten 12fach gewellten Rand.

Auf dem Boden der Schüssel ist innen ein üppiger Päonienstrauß in einer Vase aus der ein Lochfelsen wächst, zu erkennen. Sie steht auf einem durch Schräglinien Perspektive vortäuschenden Boden, der durch einen durchgehenden Zaun hinter der Vase begrenzt ist. Zaun, Vase, Lochfelsen und Blätter sind in dunklem Unterglasurblau gehalten und die Blüten und zarten Blättchen in bunter Aufglasurmalerei. Der Spiegel wird von einer unterglasurblauen Doppellinie begrenzt.

Auf der Innenseite der Wandung sind in zwei akkanthusblattgerahmte Kartuschen mit großblumigen Blütenästen in bunter Aufglasurmalerei. Vier dreipassig gerahmte Felder in Unterglasurblau mit zarter goldener Ranke schließen Gitterwerk ein. Zwei gegengleich angeordnete dicke Äste in Unterglasurblau bilden den Grundstock für weitere Blütenzweige in bunten Aufglasurfarben.

An der Außenwand wiederholt sich das Gestaltungsschema, nur in zwei größeren Kartuschen mit unterglasurblauer Akkanthusblattrahmung sind figürliche Chinoiserien in einer Gartenlandschaft nach der Art des Johann Gregorius Höroldt zu erkennen. Diese Chinoiserien sind in bunten Aufglasurfarben gemalt. Die unterglasurblauen Blattrahmungen, Äste und breiten Abgrenzungen sind goldgehöht und mit goldenem Gitterwerk strukturiert. Im Vergleich zu den anderen Stücken ist die unterglasurblaue Malerei von dunklem, sattem Blau und kaum ausgelaufen.

6.1.3.7. Kleine Schüssel mit Architekturchinoiserien in Reserven (**Abb. 52**, eigenes Bild, MAK KE 8083)

Kein Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: um 1730

Keine Press- und Ritzzeichen

Maße: H: 4,1

Dm: 20,1

MAK.INV.NR.: KE 8038

Provenienz: Ankauf 1948

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Kleine Schüssel über rundem Standring mit vielfach eingeschnittenem Rand und entsprechend gerippter Fahne.

Im Spiegel, der von einem den Einschnitten des Randes folgenden unterglasurblauen Doppelring abgeschlossen wird, ist eine Vase auf einem Bodensegment mit Zweigen in Unterglasurblau zu erkennen. Die üppigen Päonienblüten und Knospen sind mit den Aufglasurfarben Eisenrot, Purpur und wenig Grün gemalt.

Die Fahne wird durch goldgehöhte unterglasurblaue Felder und solchen mit bunten „indianischen“ Blütenzweigen in Unterglasurblau, Aufglasureisenrot und Aufglasurpurpur dreigeteilt. Die Blütenfelder sind mit drei unterschiedlich großen vierpassigen Reserven mit bunten Architekturchinoiserien nach Stalker und Parker belegt. Über die unterglasurblauen Felder ist das schon bekannte goldene Mosaikmuster (=Cashmuster, siehe 6.1.1.1.) und stilisierte Blüten gezogen.

Auf der Rückseite der Fahne der kleinen Schüssel ranken sich Blütenzweige in Unterglasurblau, Eisenrot und Purpur.

Die in Unterglasurblau gemalten Bereiche wirken unscharf und ausgelaufen.

6.1.3.8. Deckelgefäß (**Abb. 53**, eigenes Bild, MAK KE 6134/ 1 und KE 6134/= Deckel)

Auglasurroter Bindenschild (!)

Datierung: zwischen 1744 und 1749²⁵⁷

Kein Presszeichen

Ritzzeichen: 5 oder 3

Maße: H: (+ Deckel): 11,0

Dm: (Schüssel): 17,6

Dm: Deckel: 15,8

MAK.INV.NR.: Schüssel: KE 6134/1, Deckel: KE 6134/2

Provenienz: Ankauf 1911

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

²⁵⁷ Waltraud Neuwirth; Der Bindenschild als Porzellanmarke. Wien 1976, S. 3.

Runde, bauchige Schüssel auf abgesetzten Ringfuß und konisch geweiteten, passigen Rand. Der flachgewölbte Deckel ist als Untersatz mit Standring verwendbar und hat dieselbe passige Außenkontur wie die Terrine.

Auf den Standringen von Schüssel und Deckel ist ein umlaufendes eisenrotes Zackenband zu erkennen - möglicherweise eine Reminiszenz an ein frühes Du Paquier- Dekor. Die Segmente, die durch den gewellten Rand von Terrine(?) und Deckel entstehen, sind durch unterglasurblaue Linien betont und abwechselnd mit Mosaikmuster in Eisenrot und Blütenmotiven in Eisenrot, Gold und unterglasurblauen Blättern gefüllt (Innenrand der Terrine und Außenrand des Deckels). Die Außenwand der Schüssel und des Deckels füllen große Päonienblüten und zarte Blättchen in Eisenrot und Gold vor unterglasurblauem Ranken- und Blattwerk. Am Boden der Terrine und im Standring des Deckels ist jeweils ein Päonienzweig mit Knospen in Aufglasurrot und Gold mit unterglasurblauem Blattwerk zu erkennen²⁵⁸.

6.2. Das Meissener Fels- Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau mit Rot und Gold als Aufglasurmalerei in Wien

Das Meissener Fels-Vogel Motiv, das möglicherweise unter anderem durch das unten beschriebene Koppchen angeregt, in der Wiener Porzellanmanufaktur kopiert und nachempfunden wurde, reduzierte sich aus Szenen großer indianischer Blütenranken um durchbrochene Felsen und herabstürzende Vögel. Eine solche Vase befindet sich heute in der Porzellansammlung im Dresdener Zwinger:

Zylindrische Vase. 1723/24. Ohne Marke. H: 39,0. Inv. Nr. P.E. 2210. Herkunft: Alter Bestand²⁵⁹ (**Abb. 54**).

Das Motiv wurde immer mehr vereinfacht, was an den Stücken, die im Laufe der nächsten ca. zwanzig Jahre nach der zylindrischen Vase (siehe oben!) entstanden waren, zu sehen ist:

²⁵⁸ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 103. Nr. 192, Tafel 34.

²⁵⁹ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. (AK). Leipzig 1989; S. 133 Beschreibung und Abb. auf Seite 184.

- Teekanne. 1725-30. Sehr große Schwertermarke mit Punkt zwischen den geschweiften Parierstangen. Am Standring „X“(geritzt). H. 13,0 cm. Porzellansammlung Dresden, Inv. Nr. P.E. 5592 a/b. Herkunft: 1946, Schlossbergung²⁶⁰ (**Abb. 55**).
- Tasse mit Untertasse. Um 1730-1740. Schwertermarke zwischen Doppelringen. Kreuz auf der Tasse, zwischen den Schwertern, Untertasse „V“. Tasse.: 6,9 cm, D. Untertasse: 13,0. Porzellansammlung Dresden, Inv. Nr. P.E. 5608. Herkunft: Sammlung Spitzer, Dresden²⁶¹. (**Abb. 56**)
- Teekanne. Nach 1730. Schwertermarke am Henkel mit Buchstaben „B“. H. 11,0 cm. Porzellansammlung Dresden, Inv. Nr. P. E. 5590 a/b. Herkunft: 1859, Ankauf²⁶². (**Abb. 57**)
- Kumme. Um 1740-1745. Schwertermarke mit Punkt und Buchstaben „H“, Pressnummer 6. H.8,2 cm, D. 16,2 cm. Porzellansammlung Dresden, Inv. Nr. P. E. 5587. Herkunft: Alter Bestand²⁶³. (**Abb. 58**)
- Kleine Kaffeekanne. Um 1730-1740. Schwertermarke mit Buchstaben „E“ am Standring. H. 11,5 cm. Deckel wahrscheinlich nicht dazugehörend. Provenienz: Kunsthändel. Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz.

(Abb. 59)

Das Meissener Fels-Vogel Motiv erscheint auf dieser Kanne spiegelverkehrt. Unter dem Ausguss erscheint auf dem Kannenkörper ein Schmetterling. Vor allem die Blättchen sind sorgfältig und größer ausgeführt als bei dem Wiener Fels-Vogel Motiv, das Unterglasurkobaltblau ist kräftig, dunkel und nicht verronnen.

6.2.1. Koppchen / Meissen (**Abb. 60**, eigenes Bild, MAK KE 184)

Unterglasurblaue Schwertermarke

²⁶⁰ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. (AK). Leipzig 1989; S. 176 Beschreibung Abb. 111 ebenfalls auf S. 176.

²⁶¹ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. (AK). Leipzig 1989; Beschreibung und Abb. S. 174.

²⁶² Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. (AK). Leipzig 1989; Beschreibung und Abb. S.174.

²⁶³ Klaus-Peter Arnold und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten. (AK). Leipzig 1989; Beschreibung und Abb. S.173.

Datierung: ?

Maße: H: 3,9

Dm: 6,5

MAK.INV.NR.: KE 184

Provenienz: Nachlass der Wiener Porzellanmanufaktur

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Koppchen mit konisch erweiterter Wandung und geschweiften Rand, zylindrischer Standring.

Unter eisenroter und goldener Aufglasurmalerei ist das Meissener Fels-Vogel Motiv zu erkennen. Die roten Blümchen, Blättchen und Goldhöhungen verunklären das Muster. Innen am Boden des Koppchens ist in einem unterglasurkobaltblauen Doppelring ein Blütenzweig zu erkennen, der auch mit Blättchen in Aufglasurrot und Gold übermalt ist.

Möglicherweise ist die Aufglasurmalerei erst in Wien ausgeführt worden.

6.3. Fels-Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau (um 1750 – 1820)

Die Darstellung von Pflanzen, Blüten und Felsen in Zusammenstellung mit einem oder mehreren fliegenden oder sitzenden Vögeln hat in der chinesischen und japanischen Porzellanmalerei Tradition²⁶⁴.

Standardisiert wurde die Zusammenstellung dieser Motive in Meissen unter dem Titel „Fels-Vogel“. Das Muster müsste eigentlich „Bambus, Prunus, Fels und fliegender Vogel“ heißen.

Bambus und Prunus könnten ein Rest oder ein Teil der sog. „drei Freunde des Winters“ sein, die Glück und langes Leben versinnbildlichen, da sie im Winter ihre Blätter, Nadeln frisch erhalten und Prunus sehr früh im Jahr blüht²⁶⁵.

Diese Sinnbilder waren in Europa nicht bekannt und wurden als asiatisches Blumenmuster gedankenlos und unverstanden übernommen.

Der Vogel mit dem im Flug rückwärts gedrehten Kopf fand seinen Weg wahrscheinlich über Vorbilder in der holländischen Fayence²⁶⁶ in die

²⁶⁴ Siehe dazu Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur. München 1973, S. 37ff.

²⁶⁵ Masako Shono; Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmalerei. München 1973, S. 36.

²⁶⁶ C.H. de Jonge; Delfter Keramik. Tübingen 1969, Tafel X vor S. 49.

Porzellanmalerei, die ihrerseits von chinesischer und japanischer Porzellanmalerei angeregt worden war.

Der Fels wurde auf dem Meissener Vorbild bereits sehr schematisiert dargestellt und auf den Wiener Stücken weiter abstrahiert und vereinfacht.

In den beiden ersten europäischen Manufakturen- in Meissen und in Wien- ist das sog. „Fels-Vogel“ Motiv mit einer sog. „Zahn- oder Schuppenkante“ und glatten Begrenzungslinien kombiniert.

Bis jetzt ist mir dieses Motiv auf Resten von Kaffee- und Teeservicen einer Anbieterplatte im MAK in Wien und eine Butterdose begegnet. Große Geschirrteile und Teller mit diesem Motiv sind mir bisher nicht bekannt geworden.

6.3.1.Untertasse (**Abb. 61**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 13 (= Hauser Anton, 1783-1787 und von 1812-1827 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 13 (= Krenn Leopold, 1813- 1831 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Ritzzeichen: L, X oder V

Eingepresste Jahreszahl: 815 = 1815

Maße: H: 3,4

DM: 13,4

Provenienz: Kunsthändel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Die Untertasse ist glattrandig, gemuldet und liegt auf einem Standring auf.

In einem blassen Doppelring ist im Spiegel ein schmaler Bodenstreifen aus dem äußerst stilisierte, halbkreisförmige Felskuppen und eine konkav geformte Felsspitze emporragen zu erkennen. Aus dieser wächst ein nach links gebogener Ast mit einer Knospe oder einem Blatt an der Spitze hervor. Um diesen Stiel schweben neun sternähnliche Rosetten, die laut Shono²⁶⁷ missverstandene Reste von Bambusblättern sind.

²⁶⁷ Masako Shono; Japanische Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meissener Porzellanmalerei. München 1973, S. 40.

Von dem kugeligen Felsen rechts daneben strecken sich übereinander zwei farnähnliche Fiederblättchen bis in die Mitte der Untertasse empor.

Am rechten Rand steigen zwei Blütenbäumchen mit denselben Fiederblättchen auf und schmiegen sich an den Doppelring, der den Spiegel begrenzt. Beide Bäumchen tragen zwei prunusähnliche Blüten und vier Knospen.

Am Boden links neben der konkaven Felsspitze ist ein ähnliches Knospenbüschel und ein Fiederblättchen zu erkennen.

Über dem Ast mit den Sternenblättchen fliegt ein Vogel mit spitzem Schwanz und wendet den Kopf zurück zu den Blütenbäumchen.

Am Innenrand schließt eine Blütenblätter- oder eine Schuppenkante unter einem glatten Außenring die Malerei ab.

Die unterglasurblaue Malerei ist kräftig, aber teilweise verschwommen, dies gilt vor allem für die Schuppenkante. Um die Malerei etwas zu akzentuieren, ist die Farbe bei Boden und Fels unterschiedlich lasierend oder kräftig aufgetragen. Blüten und Knospen sind durch dunklere Farbtupfer betont.

Die Pflanzen und Felsmotive nehmen $\frac{3}{4}$ des Spiegels ein, der fliegende Vogel besetzt das 4. Viertel.

Die Untertasse weist innen und auf der weißen Außenseite starke Gebrauchsspuren und Abrieb auf.

6.3.2. Servierplatte (**Abb. 62**, eigenes Bild, MAK KE 3743)

Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts²⁶⁸

Blaumalernummer: 6 (= Stressler Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Ritzzeichen: J 5 (15?)

Jahreszahl: /

Maße: H: 6,3

L: 34,5

B: 23,8

²⁶⁸ Aufgrund der Blaumalernummer 6, die Johann Stressler zwischen 1783 und 1787 zugeordnet war, ist diese Datierung zustande gekommen. Sie unterscheidet sich von der Datierung im MAK, wo das 3. Viertel des 18. Jahrhunderts angegeben ist. Dies betrifft auch die weiteren Porzellane mit dieser Datierung im MAK.

MA.INV.NR.: KE 3743

Provenienz: ?

Heutiger Verbleib: Studiensammlung des MAK

Sechspassige ovale Servierplatte über einem Standring mit plastisch geformten Henkeln in Astform und aufmodellierten Blättchen und Rosenknospen

Auf der großen Fläche der Servierplatte ist das Fels-Vogel Motiv mit ausladenden Blütenbüschchen, die von einem, den unteren Teil der Platte ausfüllenden, Bodensegment aufwachsen, bemalt. Vor dem stilisierten Felsen sind Gräser und gekerbte Blätter zu erkennen.

Die sternähnlichen Rosetten haben sich zu zwei kreisförmigen Gruppen, die den langen Stängel, der aus dem konkaven Felsen wächst, umspielen, vermehrt.

Das Unterglasurblau wirkt blass und eher graublau.

6.3.3. Teekanne (**Abb. 63**, eigenes Bild, MAK KE 4007)

Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts

Unterglasurblaues Zeichen: F (= Bossiererzeichen ? Dangel Josef, begr. 21.1. 1810. Von 1750- 1787 an der Manufaktur. 1787 zuletzt im Personalstatus genannt²⁶⁹).

Weiβdrehernummer: 2 (= keine eindeutige Zuordnung möglich, da mehrer Weiβdreher in Frage kommen: Greiner Josef; Kaiser, Johann Peter; Windhaab Josef, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Jahreszahl: /

Maße: H: 12,5

B: 21,5 vom Ausguss bis einschließlich des Henkels

Dm: 11

MAK.INV.NR.: KE 4007

Provenienz: Schenkung 1898- Herr Borinelli

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

²⁶⁹ Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 34.

Bauchige Teekanne auf zylindrischem Standring, Ohrenhenkel mit Voluten an der Anschlussstelle zur Kanne; Deckel mit Kürbisknauf, Ausguss in Form eines Tierkopfes²⁷⁰.

Das Fels-Vogel Motiv ist auf beiden Seiten der Kannenwandung spiegelverkehrt angebracht. Die unterglasurkobaltblaue Malerei ist sehr verronnen, vor allem an den Seitenwänden, der Deckel ist besser gelungen.

6.3.3. Untertasse I (**Abb. 64**, eigenes Bild, MAK KE 4630)

Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts

Blaumalernummer: 10 (= Niedermayer Anna, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weißdrehernummer: 5 (= Fessler Matthias, unter dieser Nummer 1786, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Jahreszahl:/

Maße: H:3,4

Dm: 13,3

MAK.INV.NR.: KE 4630

Provenienz: Tausch 1904

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Größe und Form entsprechen ungefähr der unter Punkt 6.3.1. beschriebenen Untertasse. Das Fels-Vogel Motiv ist in blassem, blaugrauem Unterglasurblau gemalt, die Darstellung ist weiter reduziert und formalisiert. Die Blättchen des Blütenbäumchens sind besonders dünn, der fliegende Vogel sehr abstrahiert.

6.3.4. Untertasse II (**Abb. 65**, eigenes Bild, MAK KE 10568)

Unterglasurblauer Bindenschild

Datierung: 4. Viertel der 18. Jahrhunderts

Blaumalernummer: 13 (= Hauser Anton, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

²⁷⁰ Bei Mrazek und Neuwirth ist eine ähnlich geformte Teekanne abgebildet: Wilhelm Mrazek und Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan 1718-1864. Wien 1970, S. 102, Nr.187, Tafel 32.

Weiβdrehernummer: 18 (= Heroldt Jakob, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Jahreszahl:/

Maße: H: 2,8

Dm: 13

MAK.INV.NR.: KE 10568

Provenienz: Verlassenschaft Cmelinsky 1994

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Größe und Form entsprechen der unter 6.3.1. beschriebenen Untertasse. Das Unterglasurkobaltblau der Malerei ist dunkel und kräftig. Die Fiederblättchen sind breiter, die prunusähnlichen Blüten und Knospen regelmäßig gemalt. Der Spiegel wirkt insgesamt dicht mit Dekor überzogen.

6.3.5. Breite Tasse mit eckigem Henkel (**Abb. 66/ 1**, eigenes Bild MAK KE 6177)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 4 (= Weibl Phillip, 1783 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 21 (= Hägerer Johann Georg, 1783 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Eingepresste Jahreszahl: 83 oder 88 = 1783 oder 1788

Maße: H: 6,2

Dm: 6,6

MAK.INV.NR.: KE 6177

Provenienz: Vermächtnis Friedrich Gerold 1912, kam gemeinsam mit Untertasse III ins MAK

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Breite zylindrische Tasse auf konischem Standring mit relativ kleinem eckigem Henkel.

Zwischen zwei glatten unterglasurblauen Randlinien läuft die kräftig dunkelblaue Fels-Vogel Malerei einmal um die Außenwandung der Tasse herum. Zum Unterschied zu den Untertassen, wendet sich der Stängel mit den neun sternähnlichen Rosetten, der aus dem konkaven Felsen wächst, nach rechts.

6.3.5.1. Untertasse III (**Abb. 66/ 2**, eigenes Bild MAK KE 6177)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 10 (= Niedermayer Anna, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weißdrehernummer: 24 (= Ameseder Joseph, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Datierung: zwischen 1783 und 1788

Maße: H: 3,1

Dm: 13,9

MAK.INV.NR.: KE 6177

Provenienz: Vermächtnis Friedrich Gerold 1912, kam gemeinsam mit breiter Tasse mit dem eckigen Henkel ins MAK

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Größe und Form entsprechen der unter 6.3.1. beschriebenen Untertasse

Beim unterglasurblauen Fels-Vogel Motiv ist bei Tasse und Untertasse III eine andere Malerhand zu erkennen. Das Unterglasurkobaltblau wirkt blass und graublau.

6.3.7. Butterdose mit Birnenknauf (**Abb. 67**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Blauer Bindenschild (undeutlich, unglasierter Boden)

Blaumalernummer: unlesbar

Presszeichen: U = Bossiererzeichen

Jahreszahl: 808 oder 803 = 1808 oder 1803

Maße: H: 9,5 (mit Deckel)

L: 16,0

B: 10,4

Provenienz: Kunsthändler

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Ovale Form auf konischer Standplatte, gewölbter ovaler Deckel mit Birnenknauf und aufmodellierten Blättern

Durch die Gegebenheiten der Form ist das Fels-Vogel Motiv hier weit auseinander gezogen. Der Ast mit den Fiederblättchen und den prunusähnlichen Blüten ist um die halbe Wandung gezogen, der nach rechts geneigte Knospenzweig mit den neun sternähnlichen Rosetten zieht sich über die andere Seite. Der Vogel, der im Flug den Kopf nach hinten wendet, ist an der Schmalseite der Butterdose zu erkennen. Die Zahnkante ist außen am oberen Rand angebracht.

Am gewölbten Deckel ist über der Zahnkante ein Ästchen mit den Fiederblättchen und zwei prunusähnlichen Blüten zu erkennen, das sich über die Hälfte der Deckelfläche rankt. Am anderen Ende der fliegende Vogel platziert.

Das Unterglasur der Malerei ist dunkle und wenig verroten, die Butterdose weist Gebrauchsspuren, abgesprungene Kanten und einen Brennriss im Deckel unter dem birnenförmigen Knauf.

6.3.8. Teekanne mit Birnenknauf (**Abb. 68**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 14 (= Schmid Franz, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Bossiererbuchstabe: I mit Punkt darunter

Ritzzeichen: J 5 ?

Jahreszahl: 84 = 1784

Maße: H (mit Deckel): 11,5

Dm: 10,2

Provenienz: Kunsthandel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Bauchige Teekanne, leicht konischer Standring, im Deckelbereich abgeflacht, schlichter Ohrenhenkel, Ausguss mit blattähnlicher Auflagefläche an der Kannenwandung, flacher Deckel mit Birnenknauf

Über einem umlaufenden unterglasurblauen Doppelring ist das Fels-Vogel Motiv zwischen Henkel und Ausguss mit allen unter 6.3.1. beschriebenen Elementen spiegelverkehrt angebracht. Die Zahnkante läuft um den oberen Rand und die äußere Kante des Deckels. Zwei zueinander gestellte Fiederblättchen sind am Deckel zu erkennen.

Die unterglasurblaue Malerei erscheint durchsichtig, blass und eher blaugrau.
An Ausguss und Henkel sind leichte Brandrisse zu erkennen.

6.3.9. Trembleuse (Tasse und Untertasse gehören nicht zusammen)

6.3.9.1. Tasse mit Ohrenhenkel I (**Abb. 69/ 1**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 6 (= Stressler Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weißdrehernummer: 14 (= Aumann Martin, 1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Jahreszahl: 96 =1796

Maße: H: 7,5

Dm: 6,3

Provenienz: Kunsthändel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Hoher schmaler Becher mit kleinem Ohrenhenkel über zylindrischen Standring

Das Fels-Vogel Motiv zieht sich einmal um die Tasse, der Ast mit den sternförmigen Rosetten wendet sich nach rechts. Die Zahnkante ist am oberen, inneren Rand der Tasse zu erkennen.

Die unterglasurblaue Malerei ist verschwommen.

6.3.9.2. Untertasse mit Einsatz (**Abb. 69/ 2**, Wiener Privatbesitz , eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 13 (= Hauser Anton, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Bossiererbuchstabe: N (= Schwaiger/Schweiger Franz²⁷¹, 1783-1787 unter dieser Nummer als Bossierer, von 1762-1804 an der Manufaktur)

Datierung: zwischen 1783 und 1787

Maße: H: 3.5

²⁷¹ Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 569.

Dm: 13,6

Provenienz: Kunsthändel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Untertasse mit durchbrochener Galerie als Halterung, sonst in Größe und Form der unter 6.3.1. beschriebenen Untertasse

Auch das Fels-Vogel Motiv gleicht dem auf der unter 6.3.1. beschriebenen Untertasse und die Blaumalernummer ist dieselbe.

Die unterglasurblaue Malerei erscheint blass und blaugrau.

6.3.10. Koppchen (**Abb. 70**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild (verschwommen)

Blaumalernummer: unleserlich

Weißdrehernummer: 8 (= Weichselgartner Michael, 1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Jahreszahl: 88 = 1788

Maße: H: 4,1

Dm: 7,4

Provenienz: Kunsthändel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Koppchen mit konisch erweiterter Wandung und geschweiftem Rand, zylindrischer Standring

Das Fels-Vogel Motiv zieht sich um die Wandung des Koppchens. Der Ast mit den neun sternförmigen Rosetten neigt sich nach links. Die unterglasurkobaltblaue Linie am oberen Rand ist stark verronnen und kaum sichtbar. Innen am Boden des Koppchens ist in einem dreifachen Ring ein kleines Blütenästchen zu erkennen. Das Unterglasurblau der Zahnkante am Innenrand ist blass und zerronnen.

6.3.11. Kaffeetasse

6.3.11.1 Tasse mit Ohrenhenkel II (**Abb. 71/1**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 10? (= Neumayer Anna, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 17 (möglicherweise Platthofer Joseph, von 1786-1831 an der Manufaktur, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Jahreszahl: keine

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts

Maße: H: 7

Dm: 6,6

Provenienz: Kunsthändel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Entspricht in Form und Malerei der unter 6.9.3.1. beschriebenen Tasse.

6.3.11.2. Untertasse IV (**Abb. 71/ 2**, Wiener Privatbesitz, eigenes Bild)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 26 (= Arminger Josef, 1787-1837 an der Manufaktur, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 17 (möglicherweise Platthofer Joseph, von 1786-1831 an der Manufaktur, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Jahreszahl: 89 = 1789

Maße: H:2,9

Dm: 13,5

Provenienz: Kunsthändel

Heutiger Verbleib: Wiener Privatbesitz

Entspricht in Form und Malerei der unter 6.3.1. beschriebenen Untertasse.

Der sich nach links neigende Ast mit der Knospe an der Spitze weist nur acht kleine Sternchen auf.

Die unterglasurblaue Malerei ist kräftig und wenig verronnen.

6.3.12. Kaffeekanne mit Birnenknauf (**Abb. 72**, eigenes Bild, Stift Klosterneuburg, KG 526/ 1926 A)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 9 (= Herold Josef oder Rapp Michael, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 2

Jahreszahl: 806 = 1806

Maße: (einschließlich Deckel) 19,9

INV.NR.: KG 526/1926 A

Provenienz: Stift Klosterneuburg (Ankauf 1916 von Herrn Franz Ritter, Lehrer der Stiftlichen Volksschule Klosterneuburg, laut Inventar gab es 1926 zur Zeit der Inventarerstellung eine zweite Kaffeekanne mit der Jahreszahl 804 = 1804 unter derselben Blaumaler- und Weiβdrehernummer unter der Inventarnummer KG 526/1926 B. Nach neuesten Recherchen ist von dieser Kanne nur noch der Deckel erhalten.

Heutiger Verbleib: Depot der Stiftes Klosterneuburg

Bauchige Kaffeekanne mit Ohrenhenkel und glattem Ausguss, hochgewölbter Deckel mit Birnenknauf, zylindrischer Standring.

Über einen umlaufenden Doppelring ist das Fels-Vogel Motiv mit allen unter 6.3.1. beschriebenen Elementen zwischen Ausguss und Henkel spiegelverkehrt angebracht. Eine verschwommene Zahnkante ist am oberen Kannenrand zu erkennen. Am Deckel schmiegen sich zwei Fiederblättchen mit einer Knospe an die Rundung.

Die unterglasurblaue Malerei ist kräftig und etwas ausgelaufen.

6.4. Fels-Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau- unglasiert

6.4.1. Große Tasse mit Henkel (**Abb. 73**, eigenes Bild, MAK KE 2812)

Blauer Bindenschild

Blaumalernummer: 2 (= Schmid Johann Georg, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: /

Jahreszahl: /

Datierung: 3. Viertel des 18. Jahrhunderts(?)

Maße: H: 4,8

Dm: 8

MAK. INV.NR.: KE 2812

Provenienz: Schenkung 1878

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Große Henkeltasse mit konischem Standring, Halbfertigfabrikat.

Die Tasse zeigt „unterglasurkobaltblaue“ Malerei, das Fels- Vogel Motiv in etwas abgewandelter Form- es fehlt der Vogel. Die Malerei wirkt schwarz, da Kobaltblau erst durch die hohe Brenntemperatur von ca. 1450°C leuchtend blau wird. Die Tasse ist unglasiert.

6.5. Fels-Vogel Motiv in Unterglasurkobaltblau mit Rot und Gold als Aufglasurmalerei (um1750 – 1820)

In der folgenden Aufstellung der Stücke, die alle im Depot des MAK verwahrt werden, wird weiterhin auf Blaumalernummer und Weißdrehernummer geachtet, um eine möglichst genaue Einordnung zustande zu bringen. Die unterschiedliche Aufglasurmalerei in Rot, Purpur und Gold ist möglicherweise außerhalb der Manufaktur von sog. Hausmalern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt worden.

6.5.1. Koppchen I mit Untertasse V

6.5.1.1. Koppchen I (Abb. 74/ 1, eigenes Bild, MAK KE 7056)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 11 (= Neumann Aloisius, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weißdrehernummer: 25 (= Weber Bernhard, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts (Unterglasurblaumalerei)

Maße: H: 4,6

Dm: 7,7

MAK.INV.NR.: KE 7056

Provenienz: Vermächtnis Emma Kaan 1930

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Das unterglasurblaue Fels-Vogel Motiv ist in der mehrmals beschriebenen Weise gemalt (siehe Kapitel 6.3.1.), aber stark durch Übermalung z.B. der Fiederblättchen mit Aufglasurgold und europäischen Blümchen in Rot und Purpur verändert.

6.5.1.2. Untertasse V (Abb. 74/ 2, eigenes Bild, MAK KE 7056)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 6 (= Stressler Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 24 (= Ameseder Joseph, 1783- 1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts (Unterglasurblau malerei)

Maße: H: 3,2

Dm: 13,4

MAK.INV.NR.: KE 7056

Provenienz: Vermächtnis Emma Kaan 1930

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Das unterglasurblaue Fels- Vogel Motiv ist entsprechend, dem unter Punkt 6.3.1. beschriebenen, gemalt. Die unterglasurblaue Malerei ist mit Gold gehöht, der fliegende Vogel ist mit einer prunusähnlichen Blüte mit Gold übermalt.

6.5.2. Koppchen II mit Untertasse VI

6.5.2.1. Koppchen II (Abb. 75/ 1, eigenes Bild, MAK KE 7057)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 12 (= Laberschütz Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 9 (= Kammer Jakob, 1783 unter dieser Nummer, 1783-1785 an der Manufaktur²⁷²)

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts (Unterglasurblaumalerei)

Maße: H: 4,5

Dm: 7,5

MAK.INV.NR.: KE 7057

Provenienz: Vermächtnis Emma Kaan 1930

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Die unterglasurblaue Fels-Vogel Malerei entspricht der unter 6.3.1. beschriebenen.

Die unterglasurblaue Malerei ist goldgehöht und Rot und Purpur sind kleine Streublümchen hinzugefügt.

6.5.2.2. Untertasse VI (**Abb. 75/ 2**, eigenes Bild, MAK KE 7057)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 12 (= Laberschütz Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weiβdrehernummer: 24 (= Ameseder Joseph, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weiβdreher in Wien)

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts(Unterglasurblaumalerei)

Maße: H: 3,3

Dm: 13,9

MAK.INV.NR.: KE 7057

Provenienz: Vermächtnis Emma Kaan 1930

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Das unterglasurblaues Fels-Vogel Motiv im Spiegel ist kaum goldgehöht, an der Kante noch gut sichtbar, in der unterglasurblauen Zahnkante ist die ehemalige Goldmalerei stark abgenutzt. Europäische Blümchen in Rot und Purpur sind eingestreut und auf der Fahne sind je zwei größere und zwei kleinere Blumenbuketts zu erkennen.

²⁷²Waltraud Neuwirth; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979, S. 574.

6.5.3. Kännchen mit Deckel(?) (Abb. 76, eigenes Bild, MAK KE 7058)

Blauer Bindenschild – Standfläche ist nicht glasiert

Blaumalernummer:/

Weißdrehernummer: 14 (= Aumann Martin, 1785-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Jahreszahl: 86 oder 98 = 1786 oder 1798

Schlecht bis kaum lesbare Zeichen

Maße: H: 8,9

Dm: 5,5

MAK.INV.NR.: KE 7058

Provenienz: Vermächtnis Emma Kaan 1930

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Das unterglasurblaue Fels-Vogel Motiv ist, wie unter 6.3.1. beschrieben, gemalt, der Ast mit der Knospe an der Spitze und den neun sternförmigen Rosetten wendet sich nach rechts. Die unterglasurblaue Malerei ist sehr verschwommen, besonders die Zahnkante am oberen Rand und goldgehöht. Kleine Streublümchen in Rot und Purpur sind eingestreut.

6.5.3. Kännchen (Abb. 77, eigenes Bild, MAK KE 7059)

Blauer Bindenschild – Standfläche nicht glasiert

Blaumalernummer:/

Weißdrehernummer: 2 (= keine eindeutige Zuordnung möglich, da mehrere Weißdreher in Frage kommen- Greiner Josef, Kaiser Josef Peter, Windhaab Josef, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts(?)

Maße: H: 6,9

Dm: 5,5

MAK.INV.NR.: KE 7059

Provenienz: Vermächtnis Emma Kaan 1930

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Das unterglasurblaue Fels-Vogel Motiv ist, wie unter 6.3.1. beschrieben, gemalt, der Ast mit der Knospe an der Spitze und den neun Sternrosetten wendet sich

nach rechts. Die Blaumalerei ist goldgehöht und der fliegende Vogel ist mit einer Blüte in Gold übermalt. Streublümchen in Rot und Purpur sind eingestreut.

6.5.5. Henkelbecher mit Untertasse

6.5.5.1. Henkelbecher (**Abb. 78/ 1**, eigenes Bild, MAK KE 3854)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 8 (= Hautzenberger Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weißdrehernummer: 5 (= Fessler Matthias, 1786 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Datierung: 4. Viertel des 18.Jahrhundert (Unterglasurblaumalerei)

Maße: H: 7,5

Dm: 6,8

MAK.INV.NR.: KE 3854

Provenienz: Kauf 1894

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Entspricht in Bezug auf die Form und dem unterglasurblauen Fels-Vogel Motiv der unter 6.3.11.1. beschriebenen Tasse mit Ohrenhenkel. Die Blaumalerei ist goldgehöht, am oberen Rand mit einer aufglasurroten Blattranke begrenzt und den unteren Rand bildet eine Ranke aus kleinen Streublüten und Blättchen ebenfalls in Aufglasurrot.

6.5.5.2. Untertasse VII (**Abb. 78/ 2**, eigenes Bild, MAK KE 3854)

Unterglasurblauer Bindenschild

Blaumalernummer: 6 (= Stressler Johann, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 5.3. Blaumaler in Wien)

Weißdrehernummer: 23 (= Schätzel Anton, 1783-1787 unter dieser Nummer, siehe Kapitel 4.4. Weißdreher in Wien)

Datierung: 4. Viertel des 18. Jahrhunderts (Unterglasurblaumalerei)

Maße: H: 3

Dm: 13,8

MAK.INV.NR.: KE 3854

Provenienz: Kauf 1894

Heutiger Verbleib: Depot des MAK

Das unterglasurblaue Fels-Vogel Motiv entspricht der Malerei auf der Untertasse, die unter Punkt 6.3.1. beschreiben ist. Die Goldhöhung der unterglasurblauen Malerei ist stark abgerieben, neben dem Vogel ist ein aufglasurrotes Blümchen zu erkennen. Die Fahne der Untertasse füllen neben der unterglasurblauen Zahnkante zwei aufglasurrote Ranken, wobei eine davon mit Blümchen unterbrochen ist.

8. Bibliographie

Quellen

Du Halde Jean Baptiste; Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reichs und der großen Tartarey. Johann Baptista du Halde. Aus dem Französischen übersetzt. Rostock: verlegs Johann Christian Koppe. 1748.

Friedrich II. von Preußen; Relation de Phiphihu, emissaire de l`empereur de la Chine en Europe, traduit du chinois. Köln 1760.

Happel Erhard Werner; Der asiatische Onogambo. Hamburg 1673.

Leibniz Gottfried Wilhelm; Novissima Sinica historiam nostri temporis illustrata.../ Edente G.G.L., Ed.2; Hannover 1699.

Nieuhof Joan; Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft...; Amsterdam 1666.

Scholz Benjamin von ; Über Porzellan und Porzellanerden, vorzugsweise in den österreichischen Staaten. In: Jahrbücher des kaiserlich königlichen polytechnischen Institutes in Wien. I. Band. Wien 1819, S. 217-292.

Sekundärliteratur

Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989.

Bäumler S., Brockhoff E., Mariassy I., Kazuko O.,(Hg.) Phillip Franz von Siebold(1796-1866)- Ein Bayer als Mittler zwischen Japan und Europa. München 1993.

Berger Günther; Chinoiserien in Österreich-Ungarn. Wien 1995.

Berger Günther; Chinesen in Wien. In: Wiener Geschichtsblätter, Beiheft 2; Wien 1985.

Bruckmüller Ernst; Handel und Gewerbe zur Zeit Josephs II. In: AK. Österreich zur Zeit Josephs II., Wien 1980.

Busson Arnold; Unterglasurblaue Dekors auf Du Paquier Porzellanen. In: Keramos 60, Düsseldorf 1973.

Busson Arnold; Die Entwicklung der Farbpalette des Du Paquier- Porzellan. In: Keramos, Heft 122, Düsseldorf, Oktober 1988.

Busson Arnold; Du Paquier contra Meissen- Frühe Wiener Porzellanservice. Die Ausstellung von Du Paquier- Porzellanen in München. Eine Retrospektive. In: Keramos 149, Düsseldorf 1995.

Campianu Eva; Terpischore im Wien der Kaiserin. In: Koschatzky Walter(Hg.): Maria Theresia und ihre Zeit. Wien 1979.

Cooper J.C.; Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole. Wiesbaden (keine Jahresangabe).

Cooper Michael; Frühe europäische Berichte über Japan. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.): AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993.

Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.); AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993.

De Jong C.H.; Delfter Keramik. Tübingen 1969.

Desroches Jean-Paul; China und der Ozean (10. - 16. Jahrhundert). In: Franck Goddio; Weißes Gold. Frankfurt 1997.

Distelberger Rudolf; „Quanta rariora tanta meliora“. Die Faszination des Fremden in der Natur und Kunst. In: AK. Seipel Wilfried (Hg.), Exotica –

Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Wien 2000.

Folnesics Josef: Ausstellung von Altwiener Porzellan in Troppau, in: KKH VI/1903.

Folnesics Josef ; Braun Edmund Wilhelm; Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.

Forstner Helga; Verschiedene Bildmotive auf barockem Porzellan. Die erste Wiener Porzellanmanufaktur unter Du Paquier von 1718-1744. Graz 2003.

Fux Herbert und Janata Alfred(Hrsg.); Archäologische Funde aus der Volksrepublik China. AK. Wien 1974.

Girmond Sybille; Die Porzellanherrstellung in China, Japan und Europa. In: AK. Ulrich Schmidt(Hg.), Porzellan aus Japan und China- die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990.

Goder Willy und Walter Hannes; Die Anfänger der Porzellanmanufaktur Meissen. In: Rolf Sonnemann und Eberhard Wächtler; Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982.

Goddio Frank; Weißes Gold. Frankfurt 1997.

Gutkas Karl und Karl Thomas; Prinz Eugen als Kunstmäzen. In (AK): Prinz Eugen und das barocke Österreich. Wien 1986.

Haberland Detlef; Zwischen Wunderkammer und Forschungsbericht – Engelbert Kaempfers Beitrag zum europäischen Japanbild. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar(Hg.); AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993.

Hallinger Johannes Franz; Das Ende der Chinoiserie. Auflösung eines Phänomens der Kunst. München 1996.

Handke E.; Japanisches Porzellan. Bad Homburg 1992.

Hayward J. F.; Viennese Porcelain of the Du Paquier Period. London 1952.

Henker Michael; Phillip Franz von Siebold (1796-1866). In: AK; Henker M., Bäumler S., Brockhoff E., Mariassy I., Kazuko O.,(Hg.) Phillip Franz von Siebold(1796-1866)- Ein Bayer als Mittler zwischen Japan und Europa. München 1993.

Josef Horschik; Beiträge zur Geschichte der Kobaltfarbe und Ihrer Verwendung in der Keramik. In: Keramos 85. Düsseldorf 1979.

Impey Oliver; Japanisches Exportkunsthandwerk und seine Auswirkungen auf die europäische Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar (Hg.); AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993.

Jörg C.J.A.; Der Porzellanhandel der VOC im 17. und 18. Jahrhundert. In: AK. Ulrich Schmidt (Hg.), Porzellan aus China und Japan- Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990.

Kaminski Gerd; Das Chinabild der Österreicher. In: Kaminski Gerd und Kreissl Barbara; Aodili. Österreich –China, Geschichte einer 300jährigen Beziehung; Wien 1996.

Kasakiewitsch Natalia; Wiener Porzellan in der Eremitage, St. Petersburg 2007.
Köllmann Erich; Chinoiserie. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte III; 1954, Spalte 446.

Kühn Margarete; Leibniz und China. In: China und Europa – Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert, AK. Berlin 1973.

Lehner-Jobst Claudia; „Nur was aus Indien kommt...“ . In: AK, Monika Kopplin(Hg.) Schwartz Porcelain – Die Leidenschaft für Lack und ihre Wirkung auf das europäische Porzellan. Stuttgart 2003.

Lehner – Jobst Claudia; „In der Rossau, nicht weit vom Liechtensteinschen Palais, ist die Porcellain-Fabrique“. Geschichte und Ergebnisse einer vorteilhaften Nachbarschaft. In: AK. Johann Kräftner (Hg.); Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz. München 2005.

Loesch Anette, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Führer durch die ständige Ausstellung, Porzellansammlung Dresden. Dresden 1998.

Melegati Luca; Doccia, Vezzi, Du Paquier. Von gegenseitiger Beeinflussung und problematischen Zuschreibungen. In: AK. Johann Kräftner (Hg.); Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz. München 2005.

Minkus Fritz; „Alt=Wien“. Zur Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur. Die Fabrik unter Maria Theresia 1744 – 1784. In: Alt – Wien. Monatsschrift für Wiener Art und Sprache. Jahrgang V. Nr. 8. Wien 1896.

Mrazek Wilhelm und Neuwirth Waltraud; Wiener Porzellan 1718-1864. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. Katalog Neue Folge Nr.3. Wien 1970. S. 31ff.

Mungello David E.; Aus den Anfängen der Chinakunde in Europa 1687-1770. In: Walravens Hartmut(Hg.); China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 17. und 18. Jahrhunderts. Wolfenbüttel 1987.

Neuwirth Waltraud; Der Bindenschild als Porzellanmarke. Wien 1976.

Neuwirth Waltraud; Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung. Wien 1979.

Neuwirth Waltraud; Wiener Porzellan 1718 – 1864. In: Waltraud Neuwirth, Alfred Kölbel, Maria Auböck; Die Wiener Porzellanmanufaktur Augarten. Wien 1992.

Neuwirth, Waltraud; Vom Laboratorium zur Manufaktur: Claudius Innocentius du Paquier im „Kufsteinschen Garten“. In: Keramos 194. Düsseldorf 2006.

Osterhammel Jürgen; Die Entzauberung Asiens. Europa und die asiatischen Reiche im 18. Jahrhundert. München 1998.

Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Pantzer Peter und Hakenjos Bernd (Hg.); AK. Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. Düsseldorf 2000.

Pfaffenbichler Matthias; Silber und Diamanten. Zwei Aspekte des portugiesischen Asienhandels. In: AK. Exotica – Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Wien 2000.

Pietsch Ulrich; Meissener Porzellan und seine ostasiatischen Vorbilder; Leipzig 1996.

Pietsch Ulrich und Ufer Peter; Mythos Meissen. Dresden 2008.

Reichel Friedrich; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987.

Reinhardt Curt; Tschirnhaus oder Böttger? Eine urkundliche Geschichte der Erfindung des Meissener Porzellans. In: Neues Lausitzisches Magazin, Bd. 88, 1912.

Riedl-Dorn Christa; Mönche - Gesandte - Gärtner, oder: Österreichs erste naturwissenschaftliche Reisende in aller Welt. In: Die Entdeckung der Welt. Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer, AK; Wien 2002.

Rückert Rainer; Biographische Daten der Meißener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts. München 1990.

Rückert Rainer; Wiener und Meissener Porzellangeschirr des 18. Jahrhunderts „alla turca“. In: Keramos 147. Düsseldorf 1995.

Rückert Rainer; Catalogus der Wiener Porzellanlotterie 1735, in: Keramos 145, Düsseldorf 1994. Wiener und Meissener Geschirr des 18. Jahrhunderts „a la turca“, in: Keramos 147, Düsseldorf 1995.

Scheurleer D. F. Lunsingh; Delft. Niederländische Fayence. München 1984

Schmidberger Ekkehard; Seladonschale in spätgotischer Fassung. In: Schmidt Ullrich(Hg.) Porzellan aus China und Japan, AK; Berlin 1990.

Schmidt Ulrich (Hg.); Porzellan aus China und Japan- Die Porzellangalerie der Landgrafen von Hessen-Kassel. Berlin 1990.

Sheng-Ching Chang, Natur und Landschaft. Der Einfluss von Athanasius Kirchers „China illustrata“ auf die europäische Kunst; Berlin 2003.

Shono Masako; Japanische Aritaporzellan im sogenannten Kakiemonstil als Vorbild für die Meißen Porzellanmanufaktur. München 1973.

Sonnemann Rolf und Eberhard Wächtler (Hg.); Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982.

Sperlich Martin und Börsch-Suppan Helmut; Zu dieser Ausstellung. In: China und Europa – Chinaverständnis und Chinamode im 17. und 18. Jahrhundert; Berlin 1973.

Sturm-Bednarczyk Elisabeth; Claudius Innocentius du Paquier, Wiener Porzellane der Frühzeit 1718-1744, Wien 1994.

Sturm Bednarczyk Elisabeth und Jobst Claudia; Wiener Porzellan des Klassizismus; Wien 2000. AK- Barocker Luxus Porzellan; Hg. Johann Kräftner unter Mitarbeit von Claudia Lehner-Jobst, Wien 2000.

Sturm Bednarczyk Elisabeth (Hg.), Sladek Claudia; Zeremonien, Feste, Kostüme. Die Wiener Porzellanfigur in der Regierungszeit Maria Theresias, Wien 2007.

Trnek Helmut; „Und ich hab aber all mein lebtag nichts gesehen, das mein hercz also so erfreuet hat als diese ding.“ Exotica in habsburgischen Kunstkammern, deren Inventar und Bestände. In: AK. Wilfried Seipel (Hrsg.) Exotica- Portugals Entdeckungen im Spiegel der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Wien 2000.

Van Aken-Fehmers Marion S., Schledorn Loet A., Hesselink Anne-Geerke, Eliens Titus M.; Defts aardewerk. Geschiedenis van een national produkt. Den Haag 1999.

Voigt Bruno; Das Chingtechen-Porzellan der Ming-Dynastie (1348-1644). In: Keramos 43. Düsseldorf 1969, S.8.

Vos Ken; Dejima und die Handelbeziehungen zwischen den Niederlanden und dem vormodernen Japan. In: Croissant Doris und Ledderose Lothar (Hg);AK. Japan und Europa 1543-1929. Berlin 1993.

Wagner Hans; Joseph II., Persönlichkeit und Werk. In: AK. Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.; Wien 1980.

Walcha Otto; Höroldts erstes Arbeitsjahr in Meissen. In: Mitteilungen der Keramikfreunde der Schweiz 47. 1959.

Walcha Otto; Kleine Chronik der frühen Meissner Blaumalerei. In: Keramos 47. Düsseldorf 1970.

Walravens Hartmut (Hg.); AK, China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts, Wolfenbüttel 1987.

Wieninger Johannes; Zur Chinoiserie. In: Kaminski Gerd und Kreissl Barbara; Aodili. Österreich –China, Geschichte einer 300jährigen Beziehung; Wien 1996.

Wood Nigel; Chinese Glazes. Their Origins, Chemistry and Recreation Philadelphia, London 1999.

Yang Enlin; Chinesische Porzellanmalerei im 17. und 18. Jahrhundert. München 1986.

Zedinger Renate; Hochzeit im Brennpunkt der Mächte – Franz Stephan von Lothringen und Erzherzogin Maria Theresia; Wien 1999.

9. Bildnachweis

Die Abbildungen befinden sich im Band II dieser Arbeit.

Abb. 1 - Seladonschale, China, frühe Ming- Zeit, spätes 14./ frühes 15. Jhdt. In: AK. Schmidt Ulrich (Hg.) Porzellan aus China und Japan – Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen – Kassel, Berlin 1990, S. 216.

Abb. 2 - Karte. In: AK. Feigl Erich (Hg.) Als Österreich die Welt benannte, Wien 1996, S. 56 / 57.

Abb. 3 - Deckelschale (1700-1730), Deckel Wiener Porzellanmanufaktur um 1760, Inv. Nr. MD180.112/023-024 in der Hofsilber und Tafelkammer in Wien. In: AK. Pantzer Peter Hakenjos Bernd (Hg.) Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, S.70²⁷³.

Abb. 4 – Teller, China, Ming-Dynastie (2. Hälfte/16. Jhdt.). In: AK. Seipel Wilfried (Hg.)Exotica – Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, Wien 2000, S. 278.

Abb. 5 – Schüssel ,China, Ming-Dynastie, Wanli-Periode (1573-1619), um 1600. In: AK. Seipel Wilfried (Hg.)Exotica – Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance, Wien 2000, S. 277.

Abb. 6 - Wasserbüffel zerstampfen die Mischung aus Kaolin und Petuntse zu einer homogenen Masse. In: : AK. Schmidt Ulrich (Hg.) Porzellan aus China und Japan – Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen – Kassel, Berlin 1990, S.127.

Abb. 7 - Das Porzellan wird in Brennkapseln eingesetzt. In: : AK. Schmidt Ulrich (Hg.) Porzellan aus China und Japan – Die Porzellansammlung der Landgrafen von Hessen – Kassel, Berlin 1990, S. 133.

Abb. 8 - Drei Vasen bemalt im Kakiemonstil; Japan 1670-1690. Inv.Nr.: P.O. 4761, P.O. 4762, P.O. 5251. In: Loesch Anette, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Führer durch die ständige Ausstellung, Porzellansammlung Dresden. Dresden 1998. S. 98.

²⁷³ Pantzer Peter; Die Habsburgische Sammlung von frühem Imari-Porzellan. In: Pantzer Peter und Hakenjos (Hg.); AK. Imari-Porzellan am Hofe der Kaiserin Maria Theresia. Düsseldorf 2000, S. 35.

Abb. 9 - Pilgerflasche aus dem sog. Dubsky – Zimmer im MAK, Inv.Nr.Ke 6201. In: Sturm -Bednarczyk Elisabeth; Cladius Innocentius du Paquier, Wiener Porzellane der Frühzeit 1718-1744, Wien 1994. S.47.

Abb. 10 - Krug, um 1730, Inv.Nr. P.O. 5583. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach (Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S.152, Abb. S 199.

Abb. 11 - Deckelkanne bemalt im Imari- Stil. Ende 17./Anfang 18.Jahrhundert.

Inv.Nr.P.O.3304. In: Loesch Anette, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel; Führer durch die ständige Ausstellung, Porzellansammlung Dresden. Dresden 1998, S. 83.

Abb. 12 - Teller mit Blumenkorb und Phönixpaar am Rand. 1700-1730. Inv.Nr. MD 180.108/004 in der Hofsilber und Tafelkammer in Wien. In: AK. Pantzer Peter Hakenjos Bernd (Hg.) Imari-Porzellane am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, Abb. 15. S. 51.

Abb. 13 - Bodenvase. 1700-1740. Inv.Nr. MD. 04221/000 in der Hofsilber und Tafelkammer in Wien. In: AK. Pantzer Peter Hakenjos Bernd (Hg.) Imari-Porzellane am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, S.102, Abb.80.

Abb. 14 - Teller. Japan, 1700-1720. Inv.Nr. MD 180.109/002 in der Hofsilber und Tafelkammer in Wien. In: AK. Pantzer Peter Hakenjos Bernd (Hg.) Imari-Porzellane am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, S. 51, Abb.17.

Abb. 15 - Teller, Wiener Porzellan um 1760/70. Inv.Nr.180.109/001 in der Hofsilber und Tafelkammer in Wien. In: AK. Pantzer Peter Hakenjos Bernd (Hg.) Imari-Porzellane am Hofe der Kaiserin Maria Theresia, Düsseldorf 2000, Nr. 85, S.107.

Abb. 16 - Titelblatt von Du Halde (französische Ausgabe von 1736) In: Walravens Hartmut(Hg.); AK, China illustrata. Das europäische Chinaverständnis im Spiegel des 16. bis 18. Jahrhunderts, Wolfenbüttel 1987, S. 107.

Abb. 17 - Teekanne, Böttgerporzellan, bemalt in Wien 1725-1730 von Carl Wendelin Anreiter von Ziernfeld. MAK, Inv.Nr. Ke 6311. In: AK. Johann Kräftner (Hg.); Barocker Luxus Porzellan. Die Manufakturen Du Paquier in Wien und Carlo Ginori in Florenz. München 2005. S.106, Text S.370.

Abb. 18 - Abbildung aus: Nieuhof Joan; Die Gesantschaft der Ost-Indischen Gesellschaft...; Amsterdam 1666. In: AK. Liackova Lydia; The Myth of Orient: Eastern subjects in early meissen porcelain. St Petersburg 2007, S. 14.

Abb. 19 - Schenkkanne. Chinesischer Blaudekor. Marke SVE für Samuel van Eenhoorn. Delft 4. Viertel 17. Jhdt. In: Scheurleer D. F. Lunsingh; Delft. Niederländische Fayence. München 1984. Tafel VIII, S. 64.

Abb. 20 - Perückenständler – Marke LC(Lambert Cleffius)- De Metalen Pot, 1670-1691. In: De Jong C.H.; Delfter Keramik. Tübingen 1969.Tafel X, und S. 49.

Abb. 21- Große Vierkantflasche, Wiener Porzellan, um 1750, eigenes Foto. Heutiger Verbleib: Im MAK, Inv.Nr: 6579.

Abb.22 - Zwei Flaschen. 1686-1701. Gemeentemuseum Den Haag, Inv. Nr. OC(D) 30-1971. In: Van Aken-Fehmers Marion S., Schledorn Loet A., Hesselink Anne-Geerke, Eliens Titus M.; Defts aardewerk. Geschiedenis van een national produkt. Den Haag 1999, S.75 und S.103.

Abb. 23 - Vierkantflasche, Kangxi Porzellan, eigenes Foto, Porzellansammlung/ Zwinger, Dresden.

Abb. 24 - Schüssel, Blaudekor, mit Doppelwappen des Hauses Habsburg und Kaiser Karl VI., Delft 1721. Metropolitan Museum of Art, New York. In: Scheurleer D. F. Lunsingh; Delft. Niederländische Fayence. München 1984 ,S. 278).

Abb. 25 - Vase mit Deckel, 14. Jhdt. Ausgegr. Pao-ting, Provinz Hopei. 1964. In: Fux Herbert und Janata Alfred(Hrsg.); Archäologische Funde aus der Volksrepublik China. AK, Wien 1974, S.157, Abb.369.

Abb. 26 - Deckelvase, Anfang 2. Hälfte 14. Jhdt, Ausgegr. Peking 1961. In: Fux Herbert und Janata Alfred(Hrsg.); Archäologische Funde aus der Volksrepublik China. AK, Wien 1974, S. 155, Abb.364.

Abb. 27 - Karte der Rohstoffe die Böttger zur Verfügung standen. In: Sonnemann Rolf und Eberhard Wächtler (Hg.); Johann Friedrich Böttger. Die Erfindung des europäischen Porzellans. Leipzig 1982, S. 114.

Abb. 28 - Teller, Qing - Dynastie, Periode Qian Long (1736-1795), MAK, Inv. Nr. 7445, kam 1936 aus dem KHM, eigenes Foto.

Abb. 29 - Teller, Wiener Porzellanmanufaktur, um 1750. Kopie des chinesischen Tellers von Abb. 28, MAK, Inv.Nr.7444, kam 1936 aus dem KHM, eigenes Foto.

Abb. 30 - Vase mit Henkeln, 1. Hälfte des 15. Jhdt, Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.O. 950. In: Reichel Friedrich; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987. S.35, Abb. 5)

Abb. 31 - Urnenförmiger Topf, später 15. oder 16. Jhdt., Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.O. 3733. In: Reichel Friedrich; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987. S.38, Abb. 12 .

Abb. 32 - Bauchiger Deckeltopf, später 15. oder 16. Jhdt., Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.O. 3734. In: Reichel Friedrich; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987. S.38, Abb. 11 .

Abb. 33 - Bauchige Vase, 2. Hälfte 15. Jhdt., Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.O. 2044. In: Reichel Friedrich; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987. S.9, Abb.6.

Abb. 34 - Große Schüssel, Ende 16. Jhdt. / Anfang 17. Jhdt., Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.O. 1197. In: Reichel Friedrich; Chinesisches Porzellan der Mingdynastie.14.-17.Jahrhundert. Dresden 1987.S.17, Text S.86.

Abb. 35 - Tabakdose, Deckel innen, um 1725, Der Danske Kunstmuseum, Kopenhagen, I.N. B 232/1939. In: Pietsch Ulrich Johann Gregorius Höroldt 1696-1775 und die Meissener Porzellanmalerei, Leipzig 1996, S.163, Text S.162.

Abb. 36 - Enghalsflasche, 1725-1730, Schwertermarke. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.Nr. P.E. 7150. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, Abb. S.191, Text S. 35.

Abb. 37 - Teedose,1725-1730, Schwertermarke, Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P. E. 2249a/b. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, Abb.S.203, Text S.163.

Abb. 38 - Zwei Schokoladekannen, 1774, 1750-1760, Schwertermarke, Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.E. 5620 und P.E. 5621a/b. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S. 211 Abb.119,120.

Abb. 39 - Teller, um 1735, Schwertermarke, Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.E. 2270. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S.206, Text S. 227.

Abb. 40 - Kleine Schale(Asien, Datierung?) MAK, Wien, Inv. Nr. KE 666, eigenes Foto.

Abb. 41 - Teller mit reliefierter Fahne, MAK, Wien, Inv. Nr. KE 249, eigenes Foto.

Abb. 42 - Hohe Vierkantflasche ohne Deckel(um 1750) MAK, Wien, Inv. Nr. KE 6579, eigenes Foto.

Abb. 43 - Kanne mit Pantherhenkel und Maskeronausguß (um1730), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 887, eigenes Foto.

Abb. 44 - Schüssel mit Kugelreserven auf unterglasurblauen Fond in Wölkchenform (um 1730), MAK, Wien, In. Nr. KE 7221, eigenes Foto.

Abb. 45 – Teller (um 1750), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 4670, eigens Foto.

Abb. 46 - Schüssel- Silberdekor (um 1750), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 9756, eigenes Foto.

Abb. 47 - Teller- Löwen in Goldreserven I (zwischen 1744 und 1749), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 9530, eigenes Foto.

Abb. 48 - Teller – Löwen in Goldreserven II (zwischen1744 und 1749), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 4715, eigenes Foto.

Abb. 49 - Teller- Päonienzweig im Spiegel (um1730), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 6586, eigenes Foto.

Abb. 50 - Teller- Architekturchinoiserien in Reserven (um1730), MAK, Wien, Inv.Nr. KE 6099, eigenes Foto.

Abb. 51 - Große Schüssel- Päonienstrauß in Vase (um1750), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 7220, eigenes Foto.

Abb. 52 - Kleine Schüssel – Architekturchinoiserien in Reserven (um 1730), MAK, Wien KE 8036, eigenes Foto.

Abb. 53 – Deckelgefäß (zwischen 1744 und 1749), MAK, Wien, KE 6134/ 1 und KE 6134/2 = Deckel, eigenes Foto.

Abb. 54 - Zylindrische Vase, 1723/24, ohne Marke. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.E.2210. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach (Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, Abb. S. 184, Text S.133.

Abb. 55 - Teekanne, 1725-1730, sehr große Schwertermarke mit Punkt zwischen den geschweiften Parierstangen. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, In. Nr. P.E.5592a/b. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989,S. 176.

Abb. 56 - Tasse mit Untertasse, um 1730-40, Schwertermarke zwischen Doppelringen. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv. Nr. P.E. 5608. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S. 174.

Abb. 57 - Teekanne, nach 1730, Schwertermarke am Henkel. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.Nr. P.E. 5590a/b. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S. 174.

Abb. 58 - Kumme, um 1740-1745, Schwertermarke mit Punkt und Buchstabe H. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden, Inv.Nr. P.E. 5587. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S.173.

Abb. 59 - Kleine Kaffeekanne, um 1730-1740. Schwertermarke mit Buchstaben E am Rand(= entsprechend Schwertermarke Inv. Nr. P.E. 5610. Porzellansammlung im Zwinger, Dresden. In: Arnold Klaus-Peter und Verena Diefenbach(Hrsg.); Meissener Blaumalerei aus drei Jahrhunderten(AK.). Leipzig 1989, S.220. Nr. 146), Meissener Kunsthändel, eigenes Foto.

Abb. 60 - Koppchen Meissen, Schwertermarke (Datierung), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 184, Nachlass der Wiener Porzellanmanufaktur, eigenes Foto.

Abb. 61 – Untertasse (um 1815), Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb. 62 – Servierplatte (4. Viertel/18. Jhd.), MAK, Wien, Inv.Nr. KE 3743, eigenes Foto.

Abb. 63 – Teekanne (4. Viertel/18. Jhd.), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 4007, eigenes Foto.

Abb. 64 - Untertasse I (4. Viertel/18.Jhd.), MAK, Wien, Inv.Nr. KE 4630, eigenes Foto.

Abb. 65 - Untertasse II (4. Viertel/18. Jhd.), MAK, Wien, Inv.Nr. KE 10568, eigenes Foto.

Abb. 66/ 1- Breite Tasse mit eckigem Henkel (um 1783 ?), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 6177, eigenes Foto.

Abb. 66/ 2- Untertasse III (zwischen 1783 und 1788), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 6177, eigenes Foto.

Abb. 67 - Butterdose mit Birnenknauf(1808 oder 1803), Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb. 68 - Teekanne mit Birnenknauf (um 1784), Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb. 69/ 1 - Tasse mit Ohrenhenkel I (Trembleuse) um 1796, Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb. 69/ 2 - Untertasse mit Einsatz (zwischen 1783 und 1787), Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb.70 – Koppchen (um 1788), Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb.71/ 1 - Tasse mit Ohrenhenkel II (Kaffeetasse) – um1783-1787, Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb.71/ 2 - Untertasse IV (um 1789), Wiener Privatbesitz, eigenes Foto.

Abb. 72 - Kaffeekanne mit Birnenknauf (um 1806), Stift Klosterneuburg, KG 526/ 1926 A, eigenes Foto.

Abb. 73 - Grosse Tasse mit Henkel (4. Viertel/18. Jhdt.), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 2812, eigenes Foto.

Abb.74/ 1- Koppchen I (Koppchen mit Untertasse V) - 4. Viertel/18. Jhdt. , MAK, Inv. Nr. KE 7056, eigenes Foto.

Abb. 74/ 2 - Untertasse V (4. Viertel/18.Jhdt.), MAK, Wien, Inv.Nr. KE 7056, eigenes Foto.

Abb. 75/ 1 - Koppchen II (Koppchen mit Untertasse VI) – 4. Viertel/18.Jhdt., MAK, Wien, Inv.Nr. KE 7057, eigenes Foto.

Abb. 75/ 2 - Untertasse VI (4. Viertel/18. Jhdt.), MAK, Wien, Inv.Nr. KE 7057, eigenes Foto.

Abb. 76 - Kännchen mit (Deckel?) – 4.Viertel/18. Jhdt., MAK, Wien, Inv.Nr. KE 7058, eigenes Foto.

Abb. 77 – Kännchen (um 1786 oder 1798, MAK, Wien, Inv.Nr. KE 7059, eigenes Foto.

Abb. 78/ 1 – Henkelbecher (4. Viertel/18. Jhdt.), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 3854, eigenes Foto.

Abb. 78/ 2 - Untertasse VII (4. Viertel/18. Jhdt), MAK, Wien, Inv. Nr. KE 3854, eigenes Foto.

10. Zusammenfassung

In Wien wurde 1718 ein kaiserliches Privileg zur Herstellung von Porzellan erteilt. Damit war Wien der zweite Ort in Europa an dem mit der Porzellanerzeugung begonnen wurde.

Claudius Innocentius Du Paquier (* in Trier- 1751 in Wien) gelang es unter großen Anfangsschwierigkeiten mit drei weiteren Privilegsbesitzern die Erzeugung von Porzellan in Schwung zu bringen. Mit abgeworbenen Arkanisten (Arkanum= Geheimnis der Porzellanerzeugung und der Farbenherstellung aus Metalloxyden) aus Sachsen und mit Plänen von sächsischen Öfen begann Du Paquier als Privatunternehmer Porzellan zu erzeugen. Er wurde zwar vom Kaiserhaus unterstützt, aber nicht direkt finanziert, wie die sächsische Manufaktur mit Standort zuerst in Dresden und dann in Meissen.

Die ersten Erfolge mit unterglasurkobaltblauer Malerei auf Porzellan stellten sich in Wien bald ein. Die aus Meissen abgeworbenen Fachleute Samuel Stöltzel (1685 – 1737) und Christoph Conrad Hunger (* in Weißensee in Thüringen – 1750?), die beide in Dresden an der Vervollkommnung von Porzellanmasse und Blaumalerei gearbeitet hatten, trugen hier in Wien zu den Erfolgen einiges bei: Stöltzel soll bei Experimenten mit verschiedenen Zusammensetzungen von Porzellanmassen ein Feldspatporzellan gefunden haben, das sich besonders für Malerei mit Unterglasurkobaltblau eignete. Hunger behauptete bereits 1717 von sich, der Blaumalerei kundig zu sein. 1720 floh Stöltzel nach Dresden zurück und bald darauf war Hunger in Italien tätig.

Trotz dieser Rückschläge ging es mit der Produktion in der Wiener Manufaktur weiter und bald war man auch mit Aufglasurfarben erfolgreich. Leider florierte der Verkauf der kostbaren Ware nicht nach Wunsch und 1744 übernahm der Staat (eigentlich das Kaiserhaus) den kränkelnden Betrieb.

Die Grundlage des angestrebten Werkmaterials des Meissener Porzellans, war die Schnorr'sche Erde aus Schneeberg und Aue in Sachsen. Diese war für die Wiener Porzellanmanufaktur nicht einfach zu bekommen, so suchte man auf dem Gebiet der Monarchie: innerhalb der habsburgischen Lande fand sich Kaolin unter anderem in der Nähe von Passau und bei Debreczin Ungarn. Auch die anderen notwendigen Bestandteile konnten innerhalb des Habsburgerreiches beschafft werden.

Bisher ist nicht bekannt, woher die Wiener Manufaktur unter du Paquier und unter der kaiserlicher Verwaltung die Kobaltpigmente für die Blaumalerei bezog: wahrscheinlich kamen sie aus Sachsen oder auf dem Umweg über Holland, in dessen südlichem Teil die Habsburger Statthalter stellten und daher gute Handelsbeziehungen bestanden. Um 1815 werden dann Bezugsquellen für Kobaltoxyd in Schweden (!), Joachimsthal und Lübeck genannt.

1784 nahm die Wiener Manufaktur unter dem Sanierer Conrad von Sorgenthal (1733-1805) endlich einen nachhaltigen Aufschwung.

Obwohl inzwischen bunte Aufglasurmalerei sehr erfolgreich produziert wurde, neue Formen und Farben gefunden worden waren, wurden immer noch Porzellane mit unterglasurkobaltblauer chinoiser Blaumalerei (vor allem das Fels-Vogel Motiv) hergestellt. Auch andere Dekore wurden in der Blaumalerei verwendet - etwa die europäische blaue Blume. Blau-Weiß- Porzellane waren möglicherweise als bürgerliches Geschirr in Verwendung, wie aber auch in Klöstern (Stift Kosterneuburg – siehe Punkt 6.3.12. Kaffeekanne mit Birnenknauf) und Adelshäusern.

Daher ist es ganz offensichtlich, dass bis ins frühe 19. Jahrhundert Porzellane mit chinoiser Blaumalerei geziert wurden, obwohl die allgemeine Chinamode des 17. und 18. Jahrhunderts abgeflaut war.

Vorbild für die chinoise Blaumalerei war natürlich Meissen, das bereits nach der Mitte des 18. Jahrhunderts diese Dekore als „altmodisch“ abgelegt hatte.

Aber auch auf Delfter Fayence ist chinoise Blaumalerei zu finden, die der Wiener Manufaktur neben asiatischen Porzellanen (siehe Punkte 6.1.1.1. Großer Teller MAK KE 7445 und 6.1.2.1. Großer Teller MAK KE 7444) als Vorbild gedient haben können.

Wie die Objekte, die in dieser Arbeit beschrieben werden, zeigen, ist unterglasurkobaltblaue Chinoiserie noch im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in der Wiener Manufaktur erzeugt worden.

Die zeitliche Einordnung lässt sich bei Porzellanen mit dem sog. „Fels-Vogel“ Motiv, das um 1740 von Meissen übernommen wurde, besonders gut durch die reglementierte Markung und Kennzeichnung vornehmen:

- Ab 1749: unterglasurblauer Bindenschild
- Ab 1762: Einführung von unterglasurkobaltblauen Malernummern (Blaumaler und Buntmaler getrennt)

- Ab 1762 (?) Eingepresste Weißdrehernummern
- Ab 1783: Einführung von in den Scherben eingepressten Jahreszahlen; bis 1799 kennzeichnen die beiden letzten Ziffern die Jahreszahl (83=1783), ab 1800 die drei letzten Ziffern (803=1803).

Eines der Stücke mit unterglasurkobaltblauer Malerei ist mit der Jahreszahl 1815 markiert, andere ab 1783 -1803. Die Porzellane sind heute im MAK in Wien, im Stift Klosterneuburg und auch ungewöhnlich zahlreich im Wiener Kunsthandel zu finden.

Im Depot des MAK in Wien sind Porzellane mit dem Fels-Vogel Motiv erhalten, die zusätzlich mit Aufglasurmalerei in Rot, Purpur und Gold versehen wurden. Aufgrund von Bindenschild, Weißdreher- und Blaumalernummer ist eine Einordnung ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts möglich. Ob diese Aufglasurmalerei wirklich innerhalb, oder vielleicht doch außerhalb der Manufaktur von sog. Hausmalern zu einem späteren Zeitpunkt hinzugefügt wurde, ist im Augenblick noch nicht zu klären.

Die allgemeine Ansicht jedenfalls, dass chinoise Blaumalerei in Wien ab ca. 1750 nicht mehr produziert wurde, da die Mode andere Dekore verlangte, ist mit dieser Arbeit widerlegt.

Abstract

In 1718 an imperial privilege to produce porcelain was established in Vienna. Thus Vienna became the second place in Europe to start with producing porcelain. After immense problems in the beginning, Claudio Innocentius Du Paquier (* in Trier – 1751 in Vienna) and three further owners of the privilege set going the porcelain production. With the support of headhunted “Arkanisten” (Arkanum = the secret of producing porcelain and the colours out of metal oxides) from Saxony and with drafts of Saxon kilns du Paquier started producing porcelain as a private entrepreneur.

He indeed was supported by the imperial family but not financially as the Saxon manufacture was, that first was situated in Dresden followed by Meissen.

Soon the first successes derived from under glaze painting with cobalt blue on porcelain in Vienna. Vienna owes much success to the experts Samuel Stöltzel (1685 – 1737) and Christoph Conrad Hunger (* in Weißensee in Thüringen – 1750?) headhunted from Meissen. Both had been working on improving the perfection of porcelain-clay and the Blue-Painting in Vienna. Stöltzel is supposed of having found a feldspar-porcelain that was perfectly suitable for painting with under glaze cobalt blue. He found it when doing experiments with different kinds of porcelain-clay. Hunger maintained almost being perfect at Blue-Painting in 1717. In 1720 Stöltzel fled back to Dresden, and soon afterwards Hunger started working in Italy.

Despite all the set-backs the porcelain production in the Viennese manufacture went on and soon the painting with enamel pigments also became successful. Unfortunately the selling of the precious good was worse than expected and in 1744 the state (actually the imperial house) took charge of the sickly business.

The basis of the aspired material for Meissener porcelain was the “Schnorr’sche” soil from Schneeberg and Aue in Saxony. It was not easy for the Viennese porcelain manufacture to get hold of this soil. So they started looking for it in monarchy area: Within the territory of the Habsburg dynasty they found “Kaolin” next to Passau and Debreczin in Hungary. Also the other necessary components could be provided in the Habsburg Empire. It’s unknown so far where the Viennese manufacture under Du Paquier and the royal and imperial administration got the cobalt pigments for the Blue Painting from: They probably were from

Saxony or went a roundabout way through The Netherlands, because its southern part was under Habsburg control represented by a governor and therefore good trade relations existed. About 1815 Sweden (!), Joachimsthal and Lübeck are mentioned as trading sources for cobalt oxide.

When Conrad von Sorgenthal (1733 – 1805) started to restore the Viennese manufacture it finally succeeded effectively.

Though colourful melting glaze painting was produced successfully in the meantime and new shapes and colours had been found, porcelain with under glaze cobalt blue “Chinoise Blue Painting” (preferably the ‘Rock - Bird’ motive) was still produced. Also other decorations were used in the Blue Painting – for instance the European blue flower. Blue white porcelain was possibly used as civic dishes but also in monasteries (the convent Klosterneuburg – see number 6.3.12. coffee pot with pear-knob) and from the aristocracy.

Therefore it’s quite obvious that porcelain was decorated with Blue Painting reflecting Chinese tastes up to the early 19th century, though the general China fashion of the 17th and 18th century was already abated.

Obviously the antitype for the “Chinoise Blue Painting” was Meissen which already had decided to drop these decorations characterized as “old fashioned” as early as after the middle of the 18th century.

But besides Asiatic porcelains (see number 6.1.1.1. Big Plate MAK KE 7445 and 6.1.2.1. Big Plate MAK KE 7444) “Chinoise Blue Painting” that could have represented an antitype for the Viennese manufacture can also be found on “Delfter Fayence”.

As the objects described in this piece of work show, under glaze cobalt blue “Chinoiserie” was still produced in the Viennese manufacture in the late 18th and early 19th century.

To place in time porcelains with the so-called “Rock – Bird” motive, inherited from Meissen about 1740, one can do it perfectly well by the officialised labels and markings:

- From 1749 onwards: Under glaze blue “Bindenschild”
- From 1762 onwards: The introduction of under glaze cobalt blue painter numbers (blue painters and colour painters separated)
- From 1762(?) onwards: Pressed in “Weißdreher” numbers

- From 1783 onwards: The introduction of pressed in year dates on glaze-bodies; up to 1799 the last two ciphers (83=1783) mark the exact year date of production, from 1800 the last three ciphers (803=1803) mark the exact year date of production.

One of the pieces with under glaze cobalt blue painting is marked with the year date 1815, others are marked with the year date 1783 up to 1803. Today porcelains can be found in the MAK in Vienna, in the convict of Klosterneuburg and unusually numerous in the Viennese art trade.

In the depot of the MAK in Vienna there are porcelains with the “Rock-Bird” motive conserved that additionally had been designed with a painting in red, purple and gold over the glaze. Due to the “Bindenschild”, “Weißdreher-“ and “Blaumaler”-numbers it is possible to place them correctly in the last quarter of the 18th century. The matter whether this painting over the glaze from so-called “Hausmalern” was actually added within the manufacture or perhaps outside it at a later point of time, nobody can settle yet.

Anyway, the general point of view that “Chinoise Blue Painting” in Vienna had been stopped being produced at about 1750 because of the different fashion demands as for decorations has been disproved in this work.

Lebenslauf

Ich, Brigitte Grümayer, geb. Konrad wurde am 7. November 1953 als Tochter von Karl und Gisela Konrad (geb. Heinrich) in Wien geboren.

Ich besuchte ab 1960 die evangelische Volksschule in Wien – Gumpendorf und danach ab 1964 bis zur 4. Klasse das Gymnasium in der Amerlingstrasse im 6. Bezirk.

Die Matura legte ich 1972 im Musisch-Pädagogischen Realgymnasium in Wien 1, Hegelgasse 14 ab.

Am 27. Oktober 1976 bestand ich an der Pädagogischen Akademie des Bundes in Wien 10, Ettenreichgasse die Lehramtsprüfung für Deutsch und Bildnerische Erziehung. Bis einschließlich 1987 war ich zuerst zwei Jahre an der Hauptschule Wien 2, Pazmanitengasse und dann an der Hauptschule Wien 12, Arbeitergasse tätig.

Am 28. Mai 1982 heiratete ich Mag. pharm. Lothar Rainer Grümayer, der zuerst als angestellter Apotheker arbeitete und seit 1990 als selbständiger Apotheker tätig ist.

Seit 1990 arbeite ich in unserer Apotheke mit.

Sohn Matthias Michael, geb. 4. 5. 1985, Sohn Fabian Andreas, geb. 7. 9. 1987.

Seit 1976 bin ich an der Universität Wien inskribiert (Kunstgeschichte), habe aber das Studium erst ab 1996 neben dem Beruf wieder aufgenommen.

Einreichung der Diplomarbeit „Chinoise Blaumalerei der Wiener Porzellanmanufaktur von 1718-1820“ im Oktober 2009.

