

KERAMIK IM SPANNUNGSFELD ZWISCHEN HANDWERK UND KUNST

**Beiträge des 44. Internationalen Symposiums Keramikforschung
im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg, 19.–23. September 2011**

Herausgegeben von Silvia Glaser

Porzellanplastik: Ganz groß

Barbara von Orelli-Messerli

Den Traum von der Großplastik in Porzellan hegten in Meißen in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur Auftraggeber wie Kurfürst Friedrich August I. von Sachsen und König von Polen, genannt August der Starke (1670–1733), und Modelleure wie Johann Joachim Kaendler (1706–1775). Auch Gottfried Semper (1803–1879) versuchte sich gegen Mitte des 19. Jahrhunderts an Großobjekten aus Porzellan. Beispiele der Materialisierung dieses Traums finden sich ebenfalls in der Gegenwart. Ein Traum freilich, der sich im Laufe seiner fast 300-jährigen Geschichte als ein äußerst anspruchsvolles Unterfangen erwies und dessen Weg zur Realisierung zudem mit technischen Schwierigkeiten gepflastert war.

Die Großtierplastik der Porzellanmanufaktur Meißen

Johann Joachim Kaendler wurde als nur 25-jähriger Bildhauer von August dem Starken 1731 in die Modellierabteilung der Porzellanmanufaktur Meißen geholt. Für die lange Galerie des Japanischen Palais sollten gemäß einer ausführlichen Liste vom 25. Februar 1732 910 Stück Porzellan, darunter Vasen, Schalen, Schüsseln, Terrinen, aber auch großfigurige Tierplastiken entworfen werden.¹ Daneben schuf die Manufaktur, wie es in einem Rapport vom Januar 1732 heißt »umb Ihr:Königl. Majth. durch solche neu inventirte Porcellain-Stücken, eine ziemliche Freude zu machen«, ein Glockenspiel, Orgelpfeifen sowie im Auftrag des Königs eine fast lebensgroße Figur des Apostels Petrus. Doch im gleichen Bericht wurde auch gesagt, dass großformatige Porzellanplastik in der Herstellung gewisse Schwierigkeiten bereitete. Insbesondere hob man die »Handgriffe« hervor, die es bezüglich des Brennens und Glasierens zu beherrschen gelte und die, so hoffe man, »hinführo ohnfehlbar gutbleiben würden.«²

Die lebensgroße Porzellanfigur des Apostels Petrus in der Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, ursprünglich in der Königlichen Sammlung im Japanischen Palais, wird in Bezug auf Modell und Ausformung auf das Jahr 1731 datiert und als Arbeit Kaendlers angesehen (Abb. 1).

Die Plastik hat mit Sockel eine Höhe von 115,7 cm. Die Ausformung konnte jedoch nur in zwei Teilen bewerkstelligt werden, und diese waren »etwas rissig gebrannt«.³ Bereits mit bloßem Auge sind eine unansehnliche Glasur im unteren Bereich des Sockels sowie zahlreiche feinere und tiefere Brandrisse auszumachen.⁴ Wie Ulrich Pietsch ausführt, orientierte sich Kaendler bezüglich der Form seiner Apostelfigur »an mittelalterlichen Holzsulpturen, deren flach gearbeitete Oberflächenstruktur und s-förmige Körperform er übernahm«.⁵

Es kam zu keinen weiteren Ausformungen der lebensgroßen Figur des Apostels Petrus. Sie wurde hingegen in kleinerem Format modelliert und ausgeformt, wobei davon zwei Versionen Kaendlers von 1735 und 1737 bekannt sind.⁶ In den beiden undatierten Bänden zu den Meißner Porzellanfiguren, konzipiert als Verkaufskataloge der Staatlichen Porzellanmanufaktur Meißen, die noch in der Zeit der Deutschen Demokratischen Republik publiziert wurden, finden sich die Neuausformungen der Apostelfiguren.⁷ Interessanterweise stellen religiöse Bilder in den beiden Verkaufskatalogen das Ensemble mit den größten Formaten dar. Sie weisen Höhen zwischen 29,5 cm und 50,5 cm auf.⁸

Das Brennen großformatiger Porzellanplastik im Allgemeinen, aber auch der Großtierplastik im Speziellen, bereitete erhebliche Schwierigkeiten, wovon auch die erwähnten Brandrisse zeugen.⁹ Dieser Makel wurde von Johann Gregorius Höroldt (1696–1775), Hofmaler und Chemiker, der 1731 zum Hofkommissar und Arkanisten aufstieg, relativ speditiv und unkonventionell behoben, indem er »diese Risse verschmierien und die meisten Tiere insgesamt danach mit Lackfarben bemalen« ließ. Dieser Vorgang, von Ingelore Menzhausen in ihren Ausführungen als »lieb- und lustlos« bezeichnet,¹⁰ rief jedoch den erfolglosen Protest Kaendlers hervor.

Samuel Wittwer ergänzte die summarischen Ausführungen Menzhausens und geht detailliert auf die Mängel der Meißner Großplastik ein.¹¹ Diese sind seines Erachtens auf die Porzellanmasse zurückzuführen, wurde doch für die Großplastik die



Abb. 1 Apostel Petrus, Modell und Ausformung Johann Joachim Kaendler, Porzellanmanufaktur Meißen, 1731, Porzellan, glasiert, H. 115,7 cm, B. 46,4 cm, T. 39,6 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Porzellansammlung, Inv.Nr. PE 498

sogenannte »grobe Masse« verwendet, im Gegensatz zur »ordinären« Masse, die man für die Herstellung von Gebrauchsporzellan und Kleinplastik verarbeitete.¹² Kaendler beschrieb 1734 diese Masse wie folgt: »Siehet diese Massa gantz grau und unansehnlich aus, als wenn gleichsam lauter Sand auf denen gebrannten Stücken herumbgestreuet wäre, hat also keine Schönheit und Glätte, wie etwan rechtes Porcelain zu haben pfelet, und ist impossible daß aus dergl. massa etwas sauberes kann gefertig werden, weil selbige so sehr grob, sandkörnicht und nicht beysammenhält, bekommt Risse unter wählender Arbeit.«¹³ In der darauf folgenden Zeit wurden Anstrengungen zur Verbesserung der Masse unternommen, doch nach 1736 stellte die Manufaktur die Produktion der Großtierplastik ein.

Durch die angestrebte Originalgröße der Tiere, auch wenn sich diese schließlich bei wirklich großen Tieren wie dem Elefanten oder dem Rhinoceros nicht realisieren ließ, musste das von den Künstlern geschaffene Modell auf mehrere Gipsformen aufgeteilt werden. Samuel Wittwer schreibt: »Die Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts ist eine Kunst »ex negativo: In der seriellen Herstellung werden die Einzelteile zu einer Figur immer aus Gipsformen gewonnen.«¹⁴ Doch es genügte nicht, die Einzelteile zu einer Figur aus den Gipsmatrizen auszuformen und diese anschließend zur ganzen Tiergestalt zusammenzusetzen. Gerade bei diesem Prozess ergaben sich Probleme, die in jedem einzelnen Fall neu gelöst werden mussten. Die Figur hatte innen hohl zu sein, damit die Masse während der zwei Brennvorgänge, dem Schrühbrand und dem danach folgenden Glattbrand, nicht riss. Um zu verhindern, dass die Figur während des Glattbrandes nicht in sich zusammensackte, musste man die verschiedensten Stützvorrichtungen einbauen, und schließlich hatte der Former weiter zu beachten, dass die Wandung der Figur unten dicker war als oben, um einer Verformung entgegenzuwirken. Die Glasur, die vor dem Glattbrand aufgetragen wurde und mit diesem gebrannt wurde, war ebenfalls ein Problembereich der Meißner Großtierplastik. »Das Aussehen der Oberfläche der großformatigen Tierfiguren der ersten Jahre war so schlecht, dass eine Differenzierung zwischen Scherben und Glasur zuweilen nicht ganz leicht fällt. Trübe, porös, matt und eher lederartig überzieht die Glasur einige der frühesten Tiere«, führt Wittwer aus.¹⁵ Nach den beiden Brandvorgängen wurden die Porzellantiere weiter bearbeitet. Man füllte in die zahlreichen Brandrisse Kitt. Diese klebende Füllung hatte zum Ziel »sowohl den Spalt [zu] überspannen als auch die Scherbenteile zusammen[zuhalten [...]«, um die Figur zu stabilisieren und die Oberfläche glatt erscheinen zu lassen.¹⁶

Ursprünglich sah der Auftrag des Königs eine farbige Fassung der Großtierplastik vor, da er »sämtliche Tierfiguren nach

den natürlichen Vorbildern bemalt haben wollte.«¹⁷ Dass dabei auf kalte Ölfarbe zurückgegriffen wurde, und nicht auf Schmelz- oder Muffelfarben, lässt sich mit der Vermeidung des Risikos eines dritten Brandes erklären. Höroldt rechtfertigte dieses Vorgehen, indem er ausführte, »dass es bekannt genug wäre, wie die Stücken mit Ohlfirnis überstrichen würden, weil es mit den großen Stücken sich noch zur Zeit nicht praestiren laße, selbige im Feuer zu emaliren.«¹⁸ Die bunte Übermalung ist heute abgeblättert, und es finden sich nur noch wenige Überreste davon, wie zum Beispiel in der mit Pflanzen belegten Sockelzone mancher Tierfiguren. Wittwer hat die in der Dresdner Porzellansammlung noch vorhandenen 133 Tiergroßplastiken mit einer Höhe von über 40 cm untersucht und dabei festgestellt, »dass sich an 55 Figuren noch heute deutlich erkennbare kleinere und größere Reste der früheren Kaltbemalung erhalten haben. Sechs Figuren sind noch fast vollständig gefasst.«¹⁹ (Abb. 2 und 3)

Die Kaltbemalung in Ölfarben fand jedoch nur bedingte Zustimmung des Auftraggebers. Am 28. Dezember 1732 erließ August der Starke einen mündlichen Befehl an die Manufaktur, wonach die königlichen Bestellungen nur noch mit Porzellan »von schöner weißen Massa und wenig Mahlerey«²⁰ hergestellt werden sollten. Und acht Tage später heißt es in einem weiteren Befehl, »sollen alle Thiere und Vögel, so in der Meißnischen Porcelain-Fabrique vor Ihro Majth. in dero Japanisches Palais in Neustadt zu verfertigen, jedes nach seiner Arth gemahlt und in Feuer emailiret werden, jedes dergestalt, dass an jedem Stück auch viel weißes von Porzellan zu sehen ist.«²¹

Der Sinn dieser Befehle wird deutlich, wenn man anhand der Beispiele feststellt, dass die Kaltbemalung in Ölfarben den eigentlichen Charakter des Porzellans vollständig tilgt. Die von August dem Starken verlangte Emailmalerei bezeichnet man heute als Schmelzfarbenmalerei, die in einem dritten Brand auf den Figuren eingebrannt wurde. Die Manufaktur scheute sich jedoch aus verschiedenen Gründen, diesem Befehl nachzukommen. Zum einen wagten die Verantwortlichen – wie Höroldt dies festgehalten hatte – es nicht, die Großtierplastiken nach den mehr oder weniger gut überstandenen vorhergehenden zwei Bränden einem dritten auszusetzen. Zudem erforderte dieser dritte Brand Muffeln, das heißt Schutzkapseln, in welche die Figuren hineingestellt und im Ofen gebrannt wurden. Gerade bei Großtierplastiken mit einer Höhe von über 50 cm stellte diese Anforderung die an der Produktion Beteiligten vor fast unlösbare technische Probleme. Es sind daher nur wenige Exemplare in dieser Größe mit Schmelzfarbenmalerei erhalten geblieben, und zwar solche, die die beiden vorhergehenden Brände, den Schrühbrand und den Glattbrand, rissfrei überstanden hatten.

Abb. 2 Rhinoceros (Panzer-nashorn) nach Albrecht Dürers Holzschnitt »Rhinocerus« von 1515, Modelleur Johann Gottlieb Kirchner, Porzellanmanufaktur Meißen, Dezember 1730, Porzellan, glasiert, H. 68,3 cm, L. 108,4 cm, T. 47,1 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Porzellansammlung, Inv.Nr. PE 56



Abb. 3 Rhinoceros (Panzer-nashorn), Modelleur Johann Gottlieb Kirchner, Porzellanmanufaktur Meißen, Dezember 1731, Porzellan mit brauner Kaltbemalung, H. 70 cm, L. 104,7 cm, T. 46 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Porzellansammlung, Inv.Nr. PE 57



Menzhausen schreibt in ihrem Beitrag über »Das klassische Meißen«: »Die großen Porzellantiere Kirchners und Kaendlers wurden schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts wieder ausgeformt, und man tut es auch heute noch.«²² Dies ist mit den Ausführungen von Wittwer darauf hin zu präzisieren, dass er nur

zwei Großtierplastiken nachweisen kann, die nach 1826 im 19. Jahrhundert angeboten wurden.²³ Erst um 1915 begann die Porzellanmanufaktur Meißen die Großtierplastik mit einigen Vogelmodellen wieder aufzunehmen und setzte mit weiteren Figuren die Produktion bis 1936 fort.²⁴

Gottfried Sempers Deckelvase

Im Folgenden soll im Detail aufgezeigt werden, dass die Ausformung solch großer Modelle auch im 19. Jahrhundert noch mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden war und keinesfalls als selbstverständlich zu betrachten ist. Beispiel dafür sei die Deckelvase, die Gottfried Semper 1836 für die Manufaktur gezeichnet hatte. Anlass zu Sempers Entwurf war die starke Kritik, der die Administration der Königlich Sächsischen Porzellanmanufaktur bezüglich der damaligen Produktion ausgesetzt war: »Infolge zahlreicher Missgriffe und Rückschritte aller Art [ist die Produktion] bis zu einem Punkt herabgesunken, wo sie fast nur noch als eine Ruine sächsischen Erfindungsgeistes und Kunstfleißes dastand, wo sie unfähig, durch ihre eigenen Wurzeln die nötige Nahrung zu einem, wenn auch nur spärlichen, Fortvegetieren zu gewinnen, schmarotzerhaft am Mark des sächsischen Staatseinkommens nagend [...] ihre damals freigebig fließende Hülfquellen nutzlos verschlang.«²⁵

Am 10. März 1836 fragte Heinrich Gottlieb Kühn (1788–1870) beim Sächsischen Finanzministerium um Erlaubnis, mit Dresdner Künstlern bezüglich einer möglichen Zusammenarbeit in Verbindung treten zu dürfen, wobei er insbesondere die Professoren Ernst Rietschel (1804–1861) und Gottfried Semper ins Auge fasste. Der damals 32-jährige Semper, 1834 zum Professor für Architektur, zudem zum Vorstand und ersten Lehrer der Bauerschule in Dresden ernannt, zeichnete daraufhin zwei Entwürfe zu Vasen, einer großen und einer kleinen.²⁶ Während die Zeichnung zur großen Vase im Archiv der Porzellanmanufaktur erhalten ist (Abb. 4), sind der Entwurf zur kleinen Vase sowie die Zeichnungen zur Dekoration der großen Vase verschollen.²⁷

Interessant an dieser Stelle ist jedoch die Geschichte der Herstellung dieser Vase in der Manufaktur, die grosso modo 15 Jahre in Anspruch nahm. Dass es sich dabei um ein sehr großes Objekt handelt, ergibt sich aus der rekonstruierten Höhe von 91 cm.²⁸ Am 9. März 1838 wird im Verwaltungsprotokoll der Manufaktur festgehalten: »In Bezug auf die neue Vase zu welcher Herr Prof. Semper in Dresden die Zeichnung geliefert hat, wird auf [...] Nachfrage dem Herrn Commissarius angezeigt, dass deren Herstellung beim 2ten Versuche leider auch noch nicht gelungen sei, sondern die 2te wie die 1te Vase beim 2ten Gutbrande, dem das kelchförmige Hauptstück wegen des Anglasierens seiner unteren Fläche unterworfen werden musste, gerissen sei. Gegenwärtig beabsichtigt man jedoch noch einen 3ten Versuch zu machen, wobei man genanntes Hauptstück aus 2 Teilen fertigen und den größeren davon, den kelchförmigen, gestürzt brennen lassen wolle, wodurch man hoffe, solchen nicht nur besser in Form zu halten, sondern auch das Reißen desselben zu verhindern.«²⁹ Als Schwierigkeiten bei der Herstellung können zum einen die Verformung,



Abb. 4 Zeichnung Deckelvase, Gottfried Semper, 1836, Feder, Tusche auf Papier, aquarelliert, weiß gehöht, mit Goldbronze, bezeichnet »G.S. inv.«. Meißen, Staatliche Porzellanmanufaktur Meissen GmbH, Historische Sammlungen, VA 6153

zum andern die Brandrisse genannt werden. Das im Formendepot der Porzellanmanufaktur noch heute aufbewahrte Formstück des Mittelteils der Vase zeigt denn auch einen breiten Brandriss quer durch dessen Boden.³⁰

Im Verwaltungsprotokoll vom 19. Januar 1846 wurde der Hoffnung Ausdruck verliehen, die Semper'sche Vase möge zur nächsten Gewerbeausstellung fertiggestellt sein.³¹ Es blieb jedoch beim Wunschdenken und erst am 23. Juni 1850 vermeldet das Verwaltungsprotokoll die Vollendung. Im Weiteren wird vermerkt, dass Sempers Vase in London auf der ersten Weltausstellung gezeigt werden solle.³² Von der Deckelvase ist heute nur noch der Deckel in der Dresdner Porzellansammlung erhalten, während die Vase als Kriegsraub oder Kriegsverlust abgeschrieben wurde. Von der äußerst elaborierten Dekoration in Flachrelief, aber auch von der reichen Bemalung in Blau, Dunkelrot und Gold zeugt neben dem Deckel und dem Formstück des Mittelteils eine Schwarz-Weiß-Fotografie (Abb. 5 u. 6).



Abb. 5 Deckelvase, Gottfried Semper, 1836–1850, Porzellan, aus der Form geformt, glasiert, farbig bemalt, teilweise vergoldet, Eisenschrauben, H. ca. 90 cm. Vase: Verlust, Deckel: Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Porzellansammlung, Aufnahme um 1930



Abb. 6 Deckel der Vase, Gottfried Semper, 1836–1850, Porzellan, aus der Form geformt, glasiert, farbig bemalt, teilweise vergoldet, H. 18,5 cm, Dm. 51,1 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Porzellansammlung, Inv.Nr. PE 6721



Abb. 7 Michael Jackson and Bubbles, Jeff Koons, Ausführung Manufaktur Cesare Villari, Solagna, 1988, Keramik, H. 106,7 cm, B. 179,1 cm T. 82,6 cm. Santa Monica, The Broad Art Foundation

Jeff Koons' »Michael Jackson and Bubbles«

Große Objekte aus Porzellan werden auch heute noch hergestellt. Als prominentestes Beispiel dafür gilt die Plastik des amerikanischen Sängers, Tänzers und Komponisten Michael Jackson (1958–2009) mit seinem Schimpansen Bubbles (Abb. 7), ein Werk des amerikanischen Künstlers Jeff Koons (geb. 1955). Seine lebensgroße Figurengruppe hat eine Höhe von 106,7 cm, eine Breite von 179,1 cm und eine Tiefe von 82,6 cm.³³ Koons konzipierte sie 1988 und ließ sie in der italienischen Porzellanmanufaktur Cesare Villari in Solagna (Venetien/Italien) herstellen. Sie ist hinten auf dem Sockel mit Cs. Villari bezeichnet, während sich die Signatur Koons' unten auf dem Sockel befindet.³⁴ Im gleichen Jahr wurde sie zum ersten Mal in der groß angelegten, drei Standorte umfassenden Ausstellung »Banality« des Künstlers in New York, Köln und Chicago gezeigt.³⁵ Sie katapultierte Koons in den Rang eines Weltstars. Die Michael-Jackson-Bubbles-Gruppe sowie die weiteren zur Werkgruppe gehörenden Porzellanplastiken³⁶ wurden von der Kunstwelt als »lustig, grotesk, »suburban« bezeichnet.³⁷ Raphaël Bouvier schreibt zu den Plastiken der »Banality«-Show, dass es sich dabei um die »wechselseitige Durchdringung von »High« und »Low« und letztlich der Abschaffung des begrifflichen Unterschieds zwischen »Kunst« und »Kitsch« handle.«³⁸

Ein weiterer Höhepunkt in der künstlerischen Karriere von Jeff Koons war 2008 die Ausstellung in Schloss Versailles mit 17 seiner Großplastiken. Die Produktion der Keramikplastiken

betreffend könnte man annehmen, dass diese problemlos bewerkstelligt wurde. Auf der Website der Manufaktur Villari in Solagna finden sich jedoch keine Hinweise auf die hier produzierten Werke Koons.³⁹ Paul Mathieu (geb. 1954), ein kanadischer Keramiker, schreibt zu den Großfiguren von Koons: »In den 80er Jahren bestellte Jeff Koons große, figurative Porzellanplastiken (in Capodimonte, Italien),⁴⁰ die durch erfahrene Modelleure in den Ateliers, unter seiner Führung, mit seinen genauen Anweisungen und anspruchsvollen Anforderungen hergestellt wurden. Diese Porzellanfiguren im Großen (denn ihr Bezugspunkt und ihre Ästhetik sind klar erkennbar diejenigen der kleinfigurigen Porzellanplastik) beinhalten oft Anspielungen auf Nacktheit, sexuelle Situationen und Fetische.«⁴¹ Explizit kommt Mathieu auf die wohl berühmteste Plastik von Koons zu sprechen: »Von seinem Werk »Michael Jackson and Bubbles« wird gesagt, dass es sich um die größte Porzellanplastik der Welt handle. Da Porzellan als das höchstgestellte keramische Material angesehen wird und indem er die größte Porzellanplastik der Welt schuf, war Koons auch derjenige, der – so die Extrapolation – die beste keramische Plastik der Welt schuf. Dies mag teilweise ihren phänomenalen materiellen Wert erklären.«⁴²

Im Folgenden kommt der kanadische Keramiker auf die technischen Probleme einer solchen Großplastik zu sprechen: »Als Kaendler mit seiner Großtierplastik begann, rissen und verformten sich die Stücke substantiell und logischerweise. Das Gleiche geschah [...] mit Koons' Werken. Wer immer auch

mit keramischen Oberflächen vertraut ist, kann deutlich erkennen, dass die Objekte mit Sprayfarbe in Weiß und Gold bemalt und mit einem durchsichtigen Plastiküberzug, der die Glasur nur unzulänglich imitiert, versehen wurden. All diese Überarbeitungen waren notwendig, um die reparierten Risse, die sich während des Brennprozesses unvermeidlich einstellen, zu verdecken.«

Statt die Brandrisse mit Kitt zu füllen wie vormals in Meißen, verwendete man nun Epoxidharz.⁴³ Statt die Porzellanoberfläche mit Ölfarbe zu bemalen wie in Meißen, griff man zu einer nicht näher bezeichneten weißen Farbe, zu Goldfarbe sowie zu einem transparenten Acrylüberzug, um der Gruppe einen gewissen Glanz zu verleihen. Paul Mathieu kommt zu dem Schluss: »Auf der Beschilderung der Großplastik während der Ausstellungen sollte man also nicht nur »Porzellan« lesen

können, wie dies zurzeit ausschließlich der Fall ist, sondern auch »Epoxidharz, weiße Farbe und Goldfarbe sowie transparenten Acrylüberzug«, und gibt schließlich zu bedenken: »Dies würde jedoch die Aura und das Mysterium, die der Begriff »Porzellan« als Verkörperung von Reinheit und Kostbarkeit impliziert, zerstören, da sie sowohl für dessen Wahrnehmung als auch für dessen materiellen Wert notwendig sind.«⁴⁴

Letztlich sind also die Schwierigkeiten, mit denen die Künstler, Former und Brenner in den 1730er Jahren in Meißen kämpften, dieselben geblieben, die auch die Spezialisten der italienischen Porzellanmanufakturen 1988 bewältigen mussten, als sie Jeff Koons' Großplastiken herstellten. Dies ungeachtet der Tatsache, dass sie auf verbesserte Technologien und anstelle von Kitt und Ölfarbe auf heute aktuelle Festigungsmaterialien beim Herstellungsprozess zurückgreifen konnten.

1 Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv loc. 1341, VI, Acta die Porcellän Manufactur betr. 1732, fol. 198a/b u. 200a, Specification Was in dem Königl. Holländischen Pallais zu der forndern Galerie in der obern Etage an Porcelain erfordert wird [...]. Zitiert nach Samuel Wittwer: Die Galerie der Meißener Tiere. Die Menagerie Augusts des Starken für das Japanische Palais in Dresden. München 2004, S. 258.

2 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, BA, IAa.16, fol. 229b-234a. Zitiert nach Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 51.

3 Vgl. dazu auch Willy Doenges: Meißner Porzellan. Seine Geschichte und künstlerische Entwicklung. Berlin 1907, Kapitel 4: Die Entwicklung unter Kaendler 1735 bis 1763, S. 82: »Als später versucht wurde, das Modell [des Apostels Petrus] in Porzellan zu formen, konnte dies nur in 2 Stücken und auch so noch etwas rissig gebrannt geschehen [...]«

4 Ulrich Pietsch: Die figürliche Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler. Bestandskatalog der Porzellansammlung Staatliche Kunstsammlung Dresden. Mit Beiträgen von Daniela Antonin. München 2006, S. 90–91, Kat.Nr. 126 (Apostel Petrus).

5 Pietsch 2006 (Anm. 4), S. 90.

6 Pietsch 2006 (Anm. 4), S. 100–101. – Während Kaendler für das frühere Modell der beiden kleineren Apostelfiguren (1735) nur wenige Anregungen von der von Pierre-Etienne Monnot (1657–1733) für die Lateranbasilika geschaffenen Apostelskulptur des Petrus übernahm, lehnte er sich bei der zwei Jahre später modellierten Version enger an dieses Vorbild an, wobei er vermutlich auf Kupferstichdarstellungen zurückgriff.

7 Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen: Figuren I und II (2 Verkaufskataloge). VEB Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen, o.O. und o.J., Bd. 1 und 2.

8 Staatliche Porzellan-Manufaktur Meißen o.J. (Anm. 7), Bd. 2, s. Apostel.

9 Spricht man von Meißner Großplastik, so ist auch das Reiterdenkmal für Kurfürst August III. von Sachsen und König von Polen (reg. 1734–1763) zu erwähnen. Das 1753 zu diesem Reiterdenkmal geschaffene Modell weist eine Höhe von 112 cm aus. Geplant war eine Ausführung von fast elf Metern Höhe. Der von Kaendler in Porzellan realisierte Kopf des Herrschers

für das in Gips in Originalgröße 1757 vollendete Reiterdenkmal gilt jedoch seit 1945 als verloren. Vgl. dazu Pietsch 2006 (Anm. 4), S. 31–33.

10 Ingelore Menzhausen: Das klassische Meißner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart. Ausst.Kat. Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1982, S.65–70, hier S. 69.

11 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 75–107.

12 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 77–78.

13 Johann Joachim Kaendler, vgl. Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, BA, IAe.2, fol. 4a/b. Zitiert nach Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 78, Anm. 427.

14 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 76.

15 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 85.

16 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 93.

17 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 94.

18 Johann Gregorius Höroldt, in: Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, BA, IAe.3, fol. 207a. Zitiert nach Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 93.

19 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 94.

20 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, BA, IAa.17, fol. 334a. Zitiert nach Wittwer 2004 (wie Anm. 1), S. 96.

21 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, BA, IAa.19, fol. 1a. Zitiert nach Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 96, Anm. 514.

22 Menzhausen 1982 (Anm. 10), S. 69.

23 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 231.

24 Wittwer 2004 (Anm. 1), S. 230.

25 Dresden, Sächsisches Hauptstaatsarchiv, loc. 26341, VII, Bl. 76 ff.: Jahresbericht der Porzellanmanufaktur Meißen für 1834, datiert auf den 28. Mai 1835, verfaßt von den Mitgliedern der Administration Heinrich Gottlieb Kühn (1788–1870), Theodor Heinrich Märtens (1777–1843), Friedrich August Köttig (1794–1864). Zitiert nach Joachim Kunze: Die Kritik Dresdner Künstler an den Meißner Porzellanen nach 1830. In: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 15, 1983, S. 104–128, hier S. 104.

26 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, AA.V2/152, Bl. 271.

27 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, AA. III P22/54. Siehe dazu

Barbara von Orelli-Messerli: Gottfried Semper (1803–1879): Die Entwürfe zur dekorativen Kunst. Petersberg 2010, S. 70–71.

28 Orelli-Messerli 2010 (Anm. 27), S. 391, Anm. 51.

29 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, AA. I, 3c/I, § 14. Zitiert nach: Klaus-Peter Arnold: Kunstgewerbe. In: Gottfried Semper 1803–1879: Baumeister zwischen Revolution und Historismus. Hrsg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und dem Institut für Denkmalpflege, Arbeitsstelle Dresden. Ausst.Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden – Albertinum. Freiburg i.Ü. 1979, S. 311–330, hier S. 319.

30 Orelli-Messerli 2010 (Anm. 27), Kat.Nr. 4.2, S. 70.

31 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, AA. I. Bb. 11, Bl. 29r+v und Bl. 30.

32 Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen, AA. I. Bb. 12, Bl. 209v sowie Bl. 219.

33 Die Plastik wurde, wie auch die anderen Großplastiken der Ausstellung »Banality« in einer Auflage von drei Exemplaren sowie einem Künstlerexemplar hergestellt. Vgl. dazu: Das Jeff Koons Handbuch. Hrsg. von der Anthony d'Offay Gallery London. München, Paris, London 1992, S. 159.

34 Raphaël Bouvier: Jeff Koons' Serien The New, Banality und Celebration: drei Marksteine einer Entwicklung. In: Jeff Koons. Hrsg. von der Fondation Beyeler und Theodora Vischer. Ausst.Kat. Fondation Beyeler. Ostfildern 2012, S. 173. Die Manufaktur Villari war nicht die einzige in Italien, welche diese Skulpturen herstellte. Die anderen Manufakturen werden jedoch im Ausstellungskatalog der Fondation Beyeler nicht genannt.

35 Folgende Galerien stellten die Werke der »Banality Show« von Jeff Koons aus: Sonnabend Gallery in New York, Galerie Max Hetzler in Köln die Donald Young Gallery, Chicago. – Bouvier 2012 (Anm. 34), S. 177.

36 Die »Banality«-Show von Jeff Koons umfasste neben keramischer Plastik auch polychrome Skulpturen aus Holz sowie Glas. Insgesamt sind es 20 Werke. Vgl. dazu Bouvier 2012 (Anm. 34), S. 178.

37 Gaby Wood: The wizard of odd. In: The Guardian, 3. Juni 2007, URL: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign> [28.01.2012].

38 Bouvier 2012 (Anm. 34), S. 180.

39 Siehe dazu URL: <http://www.villari.it> [18.10.2012].

40 Diese Angabe ist ungenau, wie ich am Beispiel der Gruppe »Michael Jackson and Bubbles« zeigen konnte, die in Solagna (Venetien/Italien) hergestellt wurde.

41 Paul Mathieu: The Contemporary Figurine, URL: <http://www.paulmathieu.ca/theartofthefuture/Chapter%2012/Chapterpages/Chapter12contents9.html> [28.01.2012]. – Paul Mathieu

(geb. 1954 in Bouchette, Quebec) ist ein kanadischer Keramiker, der 2007 mit dem Saidye-Bronfman Award for excellence in the fine crafts der Kanadischen Regierung ausgezeichnet wurde.

42 Paul Mathieu (Anm. 41). Die Aussagen von Paul Mathieu lassen sich durchaus diskutieren und fänden bei den Spezialisten von Steinzeug sicher nicht einhellige Zustimmung. Auch die Aussage, dass es sich dabei um die größte Porzellanplastik der Welt handelt, muss relativiert werden. Günter Naumann schreibt in seinem Stadtlexion Meißen von der romanischen Nikolaikirche, welche seit 1929 als Kriegergedächtnisstätte genutzt wird, dass sie »eine künstlerisch wertvolle Ausstattung aus Meißener Porzellan mit den größten bis dahin hergestellten Porzellan-Figuren« enthalte. Siehe Günter Naumann: Stadtlexion Meißen. Beuca 2009, S. 245. – Das an der Technischen Universität Hamburg-Harburg von Frau Prof. Dr. Margarete Jarchow betreute Dissertationsprojekt von Christian Lechelt zu Emil Paul Börner (1888–1970) ist inzwischen abgeschlossen, sodass auf die von diesem Künstler für die Nikolaikirche geschaffenen Großplastiken im Rahmen dieses Beitrags nicht näher eingegangen werden soll, siehe URL: <http://www.tuhh.de/humanities/forschung/emil-paul-boerner.html> [30.11.2015].

43 Siehe dazu: H. Kittel: Lehrbuch der Lacke und Beschichtungen, Bd. 6 [Zweite, völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage], Stuttgart 2008, S. 369–370. Epoxidharze gibt es als kalt- und als warmhärtende Systeme. Im ersten Fall werden Polyamine und im zweiten Säureanhydride als Härter verwendet. Die Epoxidharze selbst teilt man in aromatische und aliphatische ein. Ausgehärtete Formstoffe zeichnen sich durch gute Chemikalien- und Temperaturbeständigkeit aus. Nachteilig ist die lange Härtung und die in manchen Fällen unerwünschte Härte der Produkte.

44 Mathieu (Anm. 41). Das Material wird verschieden bezeichnet. Während The Broad Art Foundation, Santa Monica, das Material »Ceramic« nennt, steht im Katalog der Fondation Beyeler »Porzellan«. Vgl. dazu Jeff Koons 2012 (Anm. 34), S. 114.

Abbildungsnachweis

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen – Porzellansammlung: 1–3, 6. – Meißen, Staatliche Porzellanmanufaktur Meissen GmbH: 4. – Santa Monica (CA), The Broad Art Foundation: 7 (Foto Douglas M. Marker Studio, Los Angeles). – Zossen, Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Bildarchiv, Neg.-Nr. 84 qu 33/ S. 753: 5.