

Anhang

**Kulturelles Erbe, Kreativität, Visionen
in einem multikulturellen Europa –
Ceramics and its dimensions**

Wilhelm Siemen

Ceramics and its dimensions: Ein Projekt und ein damit verknüpft Ziel, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des keramischen Geschehens in Europa zu verbinden und in der Verknüpfung nachhaltig in Wert zu setzen, stärker und intensiver als es zuvor geschehen ist, möglich geworden durch die Förderung aus dem EU-Kulturprogramm Creative Europe und zustande gekommen dank des Zusammenwirkens von Institutionen aus 11 Ländern Europas. Was wird mit dem Projekt bewegt: Das ist einerseits das Dokumentieren von kultureller Tradition der Keramik auf Basis der Nutzungsgeschichte der Keramik in den unterschiedlichen europäischen Kulturen. Andererseits ist es die Untersuchung von Fragen des Wandels im Gebrauch bis in die heutige Zeit und die Darstellung der daraus resultierenden Herausforderungen und Möglichkeiten für keramische Produkte in der Zukunft.

Die Förderung der Kreativität und die Schaffung einer Vision Keramik in einem Europa der vielfältigen Kulturen und Nationen ist das große Ziel des Projektes mit all seinen Modulen. Der zu erwartende Nutzen wird facettenreich und von erheblicher Relevanz sein:

So wird durch eine von allen Ländern gemeinsam zusammengestellte Wanderausstellung mit historischen Exponaten die Kenntnis der gemeinsamen europäischen Keramiktradition vom Barock bis heute in den teilnehmenden Ländern thematisiert. Durch wissenschaftliche Forschung zur Geschichte der Architekturkeramik in Europa wird der Anfang gemacht, ein wesentliches Desiderat in der Welt der Keramik zu beseitigen. Im Rahmen einer Datenbank, einer Katalogpublikation und weiterer gemeinsamer Ausstellungen nach Ende des Projektes wird dieses gemeinsame kulturelle Erbe präsentiert und als Quelle der Inspiration für neue Produktideen in Kunst, Handwerk und Design nutzbar gemacht.

Eine breit angelegte Kommunikationsstrategie soll die historische, gegenwärtige und zukünftige Bedeutung der Keramik in ganz Europa verbreiten. Hiervon werden nicht zuletzt die in diese Strategie eingebetteten Museen, Hochschulen und Industriellen profitieren.

Über die Analyse von Film, Foto und neuen Medien sollen die Veränderungen der Gesellschaft und des damit einhergehenden Wandels in der Ess- und Wohnkultur der Menschen im Europa des 20. und 21. Jahrhunderts herausgearbeitet werden. Um für deren Wert und Vielfalt bei den Konsumenten ein neues Bewusstsein zu schaffen, werden die Ergebnisse in Datenbanken und multimedialen Ausstellungen präsentiert. Für die Kreativwirtschaft kön-

nen sich daraus neue Inspirationsquellen eröffnen. Durch die Kooperation von Hochschulen, Forschungsinstituten und Museen werden in einer neuen Form der befruchtenden Zusammenarbeit neue Herausforderungen und Chancen erkennbar. Disziplinübergreifend wird im europäischen Miteinander der Kulturakteure und Kreativen in Workshops, Studienseminaren und Symposien mit jungen Designstudenten ein internationaler Austausch der Inspiration und Kreativität stattfinden. Die Ergebnisse werden in wandernden Innovations-Ausstellungen und angegliederten regionalen Workshops diskutiert und vermittelt. Auf diese Weise soll den einzelnen Gestaltern sowie der Industrie Anstoß für Reflexion und Innovation gegeben werden.

Eine europaweite TV-Befragung der Bürger in den Städten leuchtet die Bedeutung der Keramik im heutigen Leben aus. Was wir darin sehen, was wir von ihr erwarten, wird auf den Punkt gebracht. Ein faszinierender Überblick wird möglich, wie sich die Menschen im multikulturellen Europa ihr Leben mit Keramik vorstellen können und zukünftig möchten.

Durch die Future Lights Competition werden gezielt Nachwuchstalente auf dem Gebiet der keramikbezogenen Kunstgeschichte und Ethnologie sowie der gestaltenden Kreativität aufgefunden und durch die Teilnahme an Workshops und Artist-in-Residence-Aufenthalten gefördert. Ihre Arbeit sollen sie auf den Kongressen der Europäischen Keramischen Gesellschaft, der Internationalen Keramikvereinigung – ICF – sowie auf der British Ceramics Biennale präsentieren. Auf diese Weise werden in der Verbindung von Geisteswissenschaftlern, Künstlern, Kunsthandwerkern und Designern im Bekenntnis zur Tradition und zum Wandel „Lichter der Zukunft“ entzündet.

Mit dem Haus der Keramik wird ein Web-Portal für Keramik aufgebaut, in dem die europäische Geschichte der Nutzung und Gestaltung von keramischen Erzeugnissen in verschiedenen virtuellen Räumen erlebbar wird: Im Kinosaal können Sequenzen der Spielfilme, in denen Keramik eine Rolle spielt, auf unterhaltsame Weise studiert werden. Es gibt Räume, in denen ein Archiv der Keramikwerbung und -Kommunikation für jedermann nutzbar wird. An anderer Stelle schaut der Besucher den Künstlern oder auch Designern aus ganz Europa über die Schulter und erlebt die Methoden der Herstellung. In einem virtuellen Campus kann der Nutzer an Vorlesungen zu den verschiedensten Themen der Keramik teilhaben.

Durch die Erarbeitung eines übergreifenden und inklusiven museumspädagogischen Programms an allen teilnehmenden Museen und die Weitergabe an andere museale Institutionen soll die Keramik als bedeutender Teil unseres gemeinsamen europäischen kulturellen Erbes langfristig positioniert und eine gesteigerte Wertschätzung für gegenwärtige

und zukünftige Generationen erzeugt werden.

Alle Module greifen ineinander, bauen aufeinander auf, gehen miteinander in eine Richtung und ergeben ein Ganzes. Aus dem gemeinsamen kulturellen Erbe im Bewusstsein eines sich verändernden multikulturellen Europas Neues zu entwickeln, ist das Ziel der über 20 Partner aus 11 Ländern.

Ceramics and its Dimensions ist ein neuartiges Projekt, das alle Dimensionen des keramischen Geschehens vernetzt, Europa unter dem Dach der Keramik vereint, Museen, Hochschulen und Forschungsinstitute zu einem integrativen Ganzen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft der Keramik zusammenführt und letztlich die Symbiose von Kommunikation nach Innen und Außen für einen Aufbruch in der Keramik auf allen Ebenen nutzt: Europäische Keramik – Werkstoff mit Tradition für die Welt von morgen.

Die Herausforderung ist für alle groß: Die beteiligten Partner werden mit großer Begeisterung und Anstrengung die anstehenden Arbeiten in ihrer Komplexität bewältigen. Sie stellen andere Arbeit im Sinne der gemeinsamen Sache zurück.

Neben den konkreten und auf Nachhaltigkeit angelegten Ergebnissen im Projekt bleibt nach dessen Beendigung noch etwas ganz Wesentliches: Es bleibt ein Schatz an persönlichen und interkulturellen Erfahrungen. Es überdauert ein Netzwerk der Tradition und Innovation für die Keramik in Europa.

**Europäische Lebensart –
Keramik vom Barock bis heute**

Claudia Casali

EU-Projekte sind eine wertvolle Gelegenheit, den Austausch und den Vergleich von Wissen verschiedener Kulturen zu ermöglichen. Die Ausstellung Europäische Lebensart – Keramik vom Barock bis heute vereint unter diesem gemeinschaftlichen Thema verschiedene Museen und regt einen Dialog über ein weites Feld kultureller und keramischer Traditionen an. Jedes der Museen hat sich verpflichtet, die Rolle der Keramik im Leben seines Landes in der Zeit von 1600 bis heute zu analysieren und auszuwerten. Jedes Land hat ein eigenes Wesen, Geschmack und künstlerische Veranlagung, die sich in jeder Periode fortlaufend neu geformt haben und durch Innovationen und die Ansprüche der Zeit beeinflusst wurden. Keramiken spiegeln die Ansprüche jeder einzelnen Gesellschaftsschicht genau wider und bieten damit ein präzises Bild des Lebensstils eines jeden Landes.

Die ausgewählten Ausstellungsstücke wurden nicht nur wegen ihres ureigenen Wertes für die Geschichte der Keramik ausgesucht, sondern auch, weil sie als Indikator für die sozioanthropologischen Eigenheiten des jeweiligen Jahrhunderts stehen. Eine Erforschung der Objekte – in Hinsicht auf Form, Dekor und Funktionalität – ermöglicht grundlegende

Hinweise auf die Entwicklung einer Nation, ihre Fortschritte und ihren Wandel.

In Italien war die Zeit des Barocks eine Zeit kontinuierlicher Veränderungen, neuer Formen und schlichterer Dekorationen, die am besten durch die als „Bianchi di Faenza“ bezeichneten Keramiken repräsentiert werden. In dieser Zeit wurde Italien zu einem einzigartigen und wichtigen Bezugspunkt für das europäische aufkeimende Interesse an der Entwicklung von Glasuren. Üblicherweise waren die Formen für Keramiken von Metallgefäßen entlehnt: Weiße Offenheit ersetzte silbernen Glanz. Es ist durchaus angebracht, die Bedeutung von „Bianchi“ als revolutionär zu beschreiben, da solche Produkte sich sehr schnell von Italien aus in ganz Europa verbreiteten. Tafelschmuck einer noch nie dagewesenen Pracht entstand, Sets wurden entwickelt im Einklang mit den neuesten Regeln von Funktionalität, einige auch nur für dekorative Zwecke genutzt. Neue Codes für elegante Einrichtungen, Bankette und den sozialen Umgang wurden eingeführt, die oft überzogene Kostspieligkeit kennzeichnete. Im barocken Spanien setzten sich bemalte Fliesen durch: Obwohl die Herstellung während des Mittelalters weiter verbreitet war, wurde Valencia der wichtige Umschlagplatz für deren Verbreitung und Weiterentwicklung und regte auch die Gebiete traditioneller Keramikerstellung in Italien an – vor allem Ligurien. Bereits vor dem Barock begeisterten sich spanische Hersteller für die Reize aus der Neuen Welt und besonders aus Nordafrika, die sich in reflektierenden und phosphoreszierenden Oberflächen ausdrückten, wie sie typisch für die islamische Kultur sind. Spanien integrierte diese kulturübergreifenden Anregungen und exportierte sie nach ganz Europa.

Im 18. Jahrhundert richtete sich der Fokus auf Deutschland. Im Zentrum des Umbruchs, der sich in dieser Zeit vollzog, stand die Nacherfindung des Hartporzellans durch Johann Friedrich Böttger im Jahr 1708. Schnell entstanden Porzellanunternehmen, vor allem im 19. Jahrhundert (in Sèvres, Limoges, Wien, Venedig, Doccia, Capodimonte, Böhmen, usw.). Inspiriert durch ein neues Schönheitsempfinden beförderten sie eine Serie von Neuerungen, in deren Zentrum die Reinheit des Porzellans, seine Transluzenz und die Eleganz der Formen auch bei kleinen Figuren standen, ein wahrer Umschwung in der Art und Weise, Gegenstände des täglichen Gebrauchs zu präsentieren.

Die Einführung neuer Speisen und Getränke aus nichteuropäischen Ländern und den Kolonien regten eine Bandbreite neuer Utensilien und Geschirre an: Tee, Kakao und Kaffee wurden zu neuen Statussymbolen des täglichen Lebens und der Eliten der Gesellschaft.

Das 19. Jahrhundert war gekennzeichnet sowohl durch die Sehnsucht nach einem historisierenden und orientalistischen Stil als auch durch die steigende

Nachfrage nach Gemälden auf den Oberflächen – einem Vorläufer der modernen Nutzung von Photographien (besonders Portraits). Objekte im chinesischen Stil wurden in Europa erstmals im 17. Jahrhundert hergestellt. Der Wunsch nach Objekten im japanischen Stil erwachte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – als ab 1862 Japan regelmäßig an den wichtigen internationalen Industrieausstellungen teilnahm. Die Verbreitung der japanischen Kultur in Europa wurde mit der stärkeren Öffnung des Landes durch die aufgeklärte Meiji-Regierung (1868 – 1912) weiter begünstigt. Von der Neorenaissance inspirierte Stile waren ebenfalls weit verbreitet, teilweise in Italien, aber besonders in England. Die Wiederbelebung des Rokoko spiegelte die Keramikproduktion Böhmens wider, die auch deutliche französische Anklänge erkennen lässt.

Eine Vielzahl neuer Materialien wurde für die Herstellung von Gerätschaften und Kochgeschirr eingeführt, z. B. das Steingut aus Großbritannien, das sich innerhalb kürzester Zeit über ganz Europa verbreitete und ein beliebtes Material für die Herstellung von Tafelschmuck war.

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts beflügelten die internationalen Ausstellungen die Verbreitung von universell anerkannten Stilrichtungen wie dem Jugendstil (welcher sich formal unterteilte: Jugendstil in Deutschland, Secession in Wien, Liberty in Italien, Stil Horta in Belgien, Modernismo in Spanien), mit einer Vielzahl floraler und femininer Formen, die alle künstlerischen Bereiche durchdrangen (Mode, Malerei, Bildhauerei, Architektur, Kunsthandwerk), und Art Déco, das seinen Durchbruch auf der Ausstellung „Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes“ 1925 in Paris hatte. Keramik wurde alsbald für vielfältige Anwendungen genutzt – für Einrichtungsgegenstände, Wandverkleidungen im Innen- und Außenbereich, sogar für prächtige Paläste. Während der 1930er Jahre nahm die Nutzung von Keramik für bildhauerische Zwecke immer mehr zu. Viele berühmte Künstler nahmen sich ihrer an. In allen Schulen für Angewandte Kunst, z. B. im Bauhaus in Weimar/Dessau oder in der Staatlichen Schule für Kunst und Kunsthandwerk in Estland kommt es zu ersten Design-Entwicklungen, wo auch Keramik ihren Platz hat. In Italien spielte der Architekt Gio Ponti (1891 – 1979) und seine Zusammenarbeit mit der Keramikfirma Richard Ginori eine wichtige Rolle, in dem er einen neuen Geschmack und Stil etablierte, den er durch die Erzeugnisse Ginoris und durch Beiträge in Architekturzeitschriften wie „Domus“ verbreitete.

Für die Nachkriegsjahre können ähnliche Beispiele genannt werden für Deutschland mit der Firma Rosenthal, die Künstler, Designer und Architekten aus aller Welt für die Gestaltung von Tafel- und Alltagsgeschirr heranzog und neue Produkte für ein mo-

dernes Zuhause formte. Der Geschmack der modernen Tischkultur richtet sich auf Ausstattungen, die nach den Erfordernissen an Funktionalität, künstlerischer Ausdruckskraft und moderner Ess- und Gastgeberkultur gestaltet sind.

Im Europa der 1950er Jahre wurden vermehrt industriell gefertigte Fliesen verwendet, um die häusliche Küche und das Bad hygienischer zu gestalten. Das war eine echte Revolution, die zu vernünftigeren und hygienischeren Bedingungen in den neuen, modernen Wohngebäuden führte, die in den im Zweiten Weltkrieg stark zerstörten italienischen Städten errichtet wurden.

Keramiken durchdrangen den modernen Alltag in vielfältigen Formen (auch verbunden mit künstlerischen Ansprüchen), Anwendungen und zu wissenschaftlichen Zwecken. Heute wird Keramik auch in der Medizin genutzt, unterstützt durch biomedizinische Forschungen im Gesundheitswesen und ist Teil vieler elektrotechnischer und mechanischer Anwendungen. Diese überwältigende Zahl von Nutzungs- und Anwendungsmöglichkeiten spiegelt die immense Formbarkeit der Keramik wider, eine Formensprache, die die Menschheit schon seit Jahrhunderten auf der ganzen Welt nutzt, gekennzeichnet durch die überwältigende Wandlungsfähigkeit, sich den Anforderungen und dem Zeitgeschmack des Lebensstils anzupassen.

Das Ziel dieses kurzen Überblicks ist es, eine Auswahl der wichtigsten Aspekte dieser vielfältigen Ausstellung zu präsentieren, einer Ausstellung, die dank der Professionalität und Zusammenarbeit vieler Kollegen angeregt und entwickelt werden konnte. Ich danke allen, die einen Beitrag zu diesem Projekt, das an sechs Orten zu sehen sein wird, geleistet haben.

Besonders danke ich Monica Gori und Jana Göbel für ihre unschätzbare Koordinierung. Ohne sie wären Ausstellung und Katalog niemals möglich gewesen.

Ein Überblick über italienisches Gebrauchsgeschirr vom Barock bis heute

Valentina Mazzotti

Während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde Faenza das Zentrum eines stilistischen und technologischen Umbruchs, der im Verlauf des folgenden Jahrhunderts sowohl die Majolikaherstellung in Italien als auch in ganz Europa beeinflusste. Erfahrene Majolikahersteller aus Faenza spezialisierten sich auf die Fertigung kunstvoller und reich geformter Gebrauchsgeschirre, die mit einer dicken weißen Glasur überzogen wurden, weswegen sie als „Bianchi di Faenza“ bekannt wurden. Solches Geschirr war oft im Compendiario-Stil dekoriert, charakterisiert durch den sparsamen Einsatz von Farben und die typische Bemalung mit nur wenigen Pinselstrichen. Die schlichte Eleganz solcher Ge-

schirre stehen im klaren Gegensatz zu den dekorativen farbigen Ausschweifungen, durch die sich die Majoliken bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts, insbesondere die dekorativen Objekte, auszeichneten. „Bianchi di Faenza“ waren innerhalb als auch außerhalb Italiens so beliebt, dass für sie bald ein neues Wort eingeführt wurde – Fayencen, das sich erst nach Frankreich und von dort zu Beginn des 17. Jahrhunderts über ganz Europa verbreitete. Während der Renaissance und des Barocks verschönerten Prälaten, Fürsten und Adlige aus ganz Europa ihre Wohnsitze mit den prachtvollen auf Kredenzen aufgestellten Majolika-Gedecken, die sehr oft beliebter waren als die wertvolleren Silber- und Goldgedecke. Eine interessante Meinung vertritt Giuseppe Campori in seinen „Notizie storiche e artistiche della maiolica e della porcellana di Ferrara nei secoli XV e XVI“ (Historische und künstlerische Neuigkeiten von Majolika und Porzellan aus Ferrara im 15. und 16. Jahrhundert), in denen er Teller aus Urbino und Faenza beschreibt: „Kunst und Geschmack ersetzen den Mangel an inneren Werten, zusammen mit einem neuen zusätzlichen Gewinn, beschrieben von Ulisse Aldrovandi: Essen schmeckt besser von Steinguttellern als von silbernen.“ Tafelsets, dekoriert mit historischen Szenen und den Wappen der Familie, waren für feine Tafelgeschirre während des 16. und 17. Jahrhunderts am verbreitetsten – sie wurden für wichtige Bankette genutzt, um Wohlstand und Macht des Hausherrn zu zelebrieren und seinen Hausstand herauszuheben. Solche Service bestanden aus hunderten Einzelteilen und beinhalteten oft eine Auswahl an Tafelgeschirren: Teller (Suppenteller und tondini – eine tiefere Form, taglieri – sehr flache Platten), Tassen, Kellen, durchbrochene und muschelförmige (crespine), verzierte Wasserkrüge, eine Auswahl an Kannen, Kühlgefäßen, Fruchtschalen, Salzstreuer aber auch Tafelaufsätze, deren einzige Aufgabe es war, Bankette noch prächtiger und aufsehenerregender erscheinen zu lassen. Der Pomp solcher Bankette (wesentlich einfachere Stücke wurden für den alltäglichen Gebrauch genutzt) war von den höfischen Bediensteten, die jeden einzelnen Gang kunstvoll in Szene setzten, sorgfältig und gekonnt vorbereitet. Anders als heute, wo eigenständige Gerichte aufeinander folgend serviert werden, wurden während des 19. Jahrhunderts, der Renaissance und besonders während des Barocks Bankette in einzelne Gänge – bekannt als Französischer Stil – gegliedert, jeder aus einer Ansammlung von Speisen bestehend, die nach strengen geometrisch-ästhetischen Regeln der Zeit auf dem Tisch arrangiert waren. Die gestalterische Fantasie von Majoliken des 18. Jahrhunderts beschränkte sich nicht nur auf Gebrauchsgeschirre sondern drückte sich auch in einer Vielzahl von Objekten aus, die gekennzeichnet waren durch gewöhnliche Formen und figurale Verzierungen wie z. B. Tintenfässer, Lampen, Tischbrunnen, aber

auch einfache Formen wie Dosen für medizinische Produkte sowie religiöse Objekte (Weihwasserbecken, kleine Skulpturen und kleinere Andenkentafeln/Betttäfelchen).

Im 17. Jahrhundert reagierten die Hersteller von Gebrauchsgeschirr auf die neue Gewohnheit exotische Getränke zu konsumieren: Im 16. und 17. Jahrhundert wurden Kaffee, Tee und Kakao, exportiert aus dem Osten und aus Mexiko, sehr beliebt. Der steigende Verbrauch solcher Getränke regte die Entwicklung neuer spezifischer Formen an, die im Verlauf der Jahrhunderte fast unverändert blieben. Teetassen sind gekennzeichnet durch eine kleine Kugelform, während Kaffeekannen schlanker sind und Kakaokannen einen senkrecht abstehenden Griff besitzen. Kaffeetassen sind meist kleiner als Teetassen und Kakaotassen besitzen meist zwei Henkel und einen Deckel.

Während des 17. Jahrhunderts bestimmte die Leidenschaft für das Exotische und die Gründung nationaler Handelsgesellschaften (wie der Ostindien-Kompanie), die entlang der Seerouten nach Fernost große Mengen chinesischen Porzellans, besonders im Blau-Weiß-Stil importierten, das Bild. Chinesische Waren wurden sehr beliebt während des 18. Jahrhunderts und regten dazu an, orientalisches inspirierte Dekorationen zu entwerfen und originalgetreue Kopien chinesischer und japanischer Originale herzustellen.

Solche europäischen Interpretationen exotischer Verzierungen erfuhren eine große Rezeption in der italienischen Majolikaherstellung: im 18. Jahrhundert kündigte sich bereits die Begeisterung für chinesische und indische Blumen, Pagoden, Segelschiffe und kleine orientalische Figuren an. Zur selben Zeit umfasste die italienische Majolikaherstellung auch andere europäische und westliche dekorative Stile, wahrscheinlich am besten repräsentiert durch die beliebten, von Straßburg inspirierten Rosenmotive, die begleitet werden von botanischen Szenen, belebt von Insekten und Schmetterlingen.

Doch nach Roberto Longhi (ital. Kunsthistoriker 1890 – 1970) war die unbestrittene „Königin des Jahrhunderts“ das Porzellan. Majolika versuchte mit den Ansprüchen der Zeit Schritt zu halten und transferierte dekorative Techniken und die Farbpalette von Gebrauchsgeschirr aus Porzellan. Neue Farben wurden eingeführt, die bei niedrigen Temperaturen bzw. bei einem dritten Brand gebrannt wurden, wie z. B. Karminrot. Viele Hersteller in Mittel- und Norditalien beherrschten diese Technik (Mailand, Lodi, Faenza, Bologna, Pesaro), aber schließlich unterlagen sie alle in ihren Bestrebungen, Porzellan zu kopieren.

Die Herstellung von Porzellan begann im frühen 18. Jahrhundert in Meissen in Sachsen und war hauptsächlich darauf ausgerichtet, den chinesischen Stil, mit einem Hauch westlichen Einflusses nachzuahmen. Zahlreiche Porzellanunternehmen,

die in Europa und in Italien gegründet wurden, folgten diesem Dekorationsstil, eingeschlossen Vinovo in Turin, Cozzi sowie Vezzi in Venedig, Ginori in Doccia, Capodimonte und Real Fabbrica Ferdinanda in Neapel.

Der überwältigende Erfolg des englischen Steinzeugs während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versetzte der Majolikaherstellung einen weiteren Schlag. Billiger als Porzellan und feiner als Majolika erwies sich Steinzeug mit seinem warmen Weiß als ideales Material, um die pure Eleganz des Neoklassizismus auszudrücken. Zwischen dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert behauptete sich Steinzeug in verschiedenen Orten in Italien wie in Savona, Mailand, Turin, Treviso, Bassano, Este, Faenza, Pesaro und Neapel. Während des 19. Jahrhunderts wurden große Kaffee- und Tafelservice, Vasen, Tintenfässer, Figurengruppen, sowie Einrichtungsgegenstände (Regale, Spiegel, kleine Tische) sowohl aus Steinzeug als auch aus Majolika hergestellt. Das spiegelt die weitverbreitete Nutzung von Keramik im häuslichen Leben wider – sowohl für Gebrauchsgegenstände als auch für dekorative Objekte.

Der Aufschwung des Eklektizismus während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entfachte ein erneutes Interesse an vergangenen Stilrichtungen, besonders der Renaissance, deren ausdrucksstarke, gestalterische und technologische Merkmale wiederbelebt und nachgeahmt wurden. Ginori und Caviglioli in Florenz, Molaroni in Pesaro, Carocci und Spinacci in Gubbio, Pio Fabbrini in Rom und Mosca in Neapel beherrschten den alten Stil ebenso meisterhaft wie die Dekorationen der orientalischen und islamischen Kunst.

Das 20. Jahrhundert war in Italien gekennzeichnet von einem kulturellen Aufschwung mit Verbindungen zu den Bewegungen des Liberty, Art Déco, Futurismus und des Modernen Klassizismus, die sich während der ersten Hälfte des Jahrhunderts entwickelten. Keramik entfaltete ihre eigene kritische Dimension – aufgestiegen von einem Material, das für die Herstellung von Waren für den täglichen Gebrauch genutzt wurde – zu einem, das nun bei Bildhauern und Kunsthandwerkern für künstlerische Objekte Verwendung fand. Eine Vielzahl neuer Formen wurde entwickelt. Keramik wurde beim aufsteigenden Bürgertum immer begehrt dank des sich langsam verändernden Geschmacks, was zurückzuführen ist auf die Bemühungen des Architekten Gio Ponti, der ursprünglich für Richard Ginori später für das prestigeträchtige Magazin „Domus“ und die Triennale von Mailand arbeitete. Nach dem Zweiten Weltkrieg erfolgte der Wiederaufbau von Wohngebieten und Gebäuden im konfliktbeladenen Italien nur sehr langsam. Die Bautätigkeit stieg in den 1960er Jahren besonders in größeren Städten stark an, verstärkt durch Italiens Kompetenz auf dem Gebiet der Fliesenherstellung.

Sassuolo und Faenza waren die bedeutendsten Produktionszentren dieser Zeit. Die Sanierung von Apartments und Wohngebäuden spielte eine tragende Rolle bei der Veränderung des italienischen Lebensstils, besonders im Süden und häufig in ländlichen Gebieten. Interaktionen zwischen Designern, Architekten, Künstlern stiegen sprunghaft an. Zeugnis davon legen die zahlreichen Handelsausstellungen ab, auf denen neu entwickelte Prototypen ausgestellt und vorgeführt wurden. Ab den 1960er Jahren lag der Fokus vor allem auf Industriedesign. Neue Formen, entworfen nach dem Geschmack der Zeit, gingen in die Massenproduktion und wurden zu neuen Statussymbolen – all zu oft angesehen als Kunstwerke. Designobjekte, sowohl im Sinne von Gestaltung und Funktionalität, kennzeichnen die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts. Sie spielen nach wie vor eine Hauptrolle in der Gesellschaft von heute, bestärkt durch hoch spezialisierte Ausbildungsmöglichkeiten.

Spanien vom Barock bis zum 19. Jahrhundert

Jaume Coll Conesa

Die Öffnung Spaniens zur atlantischen Welt im 16. Jahrhundert eröffnete neue Horizonte in Bezug auf die Nutzung von Keramik und ihrer sozialen Bedeutung. Die spanische Gesellschaft fügte ihrer langen Tradition keramischer Techniken, die sie aus dem mediterranen Raum, insbesondere der muslimischen Welt ererbt hatte, neue Rituale, neue Bedürfnisse und ein neues Verständnis der historischen Rolle des Materials hinzu. Mit der spanisch-indigenen Kultur Amerikas (Mestizaje) kam eine neue Bevölkerung hinzu, neue Feldfrüchte und Gebräuche, es entstand eine neue Situation, die durch eine neue globale Weltsicht gekennzeichnet war. Technische Traditionen und Ausdrucksformen, noch in der mittelalterlichen Welt verwurzelt, hatten sich erschöpft. Die Erneuerung kam aus der Welt des Mittelmeers mit der ästhetischen Sprache der Renaissance, über die Atlantikverbindung aus China und durch Kontakte mit den Gebieten und Völkern Amerikas. In Valencia hatte das Prestige der goldenen Lüsterware eine abgeschlossene Welt geschaffen, die in ihren ästhetischen Formen und dem geschlossenen wirtschaftlichen System gefangen war. Die Bevölkerung, die gewaltsam vom Islam zum Christentum bekehrt und durch Rechte und Interessen der Feudalherren gefesselt war, war nicht imstande, die Produktpalette zu erneuern und zugleich ihre althergebrachte Reputation aufrecht zu erhalten. Andererseits aber nahmen Produktionszentren in der Nähe des Hofes die Mehrfarbigkeit der Renaissance-Moden auf und verbreiteten den Geschmack für chinesisches Porzellan, einem Luxusprodukt, zu dem zuvor lediglich die oberen Gesellschaftsschichten Zugang gehabt hatten. In

Talavera de la Reina, das sich etwa 70 Kilometer südlich der neuen Residenz Philipp II. in Madrid befindet, gingen die Keramiker dazu über, chinesisches Porzellan zu kopieren und wegen des Weiß ihrer Glasur und der reichen Farbigkeit schätzten sie die Qualität italienischer Majolika. Diese Techniken aus Sevilla, wo sich in früheren Jahrhunderten zuerst italienische Töpfer wie Niculoso Francisco Pisano, dann auch genuesische und toskanische niedergelassen hatten, wurden in Talavera weiterentwickelt, wodurch diese Region zum Zentrum für die technische Weiterentwicklung der Keramik wurde. Sevilla war das Verwaltungszentrum für Amerika in Europa, das wichtigste Tor zur Neuen Welt, und das ließ es zum Zentrum der technischen und ästhetischen Erneuerung von Keramik und Kunst im Allgemeinen werden. In ihren Hafenanlagen wurden alle Reichtümer an Silber, Gold und Porzellan, die über die weltweiten Handelsrouten ankamen gelöscht, seit mit der sogenannten Manila Galleone die Konvoifahrten 1565 begonnen hatten. Deren Route führte jährlich, seit 1571 von Manila auf den Philippinen, nach Acapulco, durchquerte Mexiko, und verlief von Veracruz aus in die Karibik, um Gewürze und Reichtümer zu verteilen und endete in Cadix oder Sevilla.

In dieser Zeit stand Talavera für die höchste Qualität spanischen Steinguts; die üppigsten und teuersten, polychromen oder blau-weiß dekorierten Stücke wurden „Talaveras“ genannt. Da Porzellan immer noch teuer war – es hatte den gleichen Preis wie Silber – kopierten Talavera-Töpferwaren dieses und erlaubten damit breiten Käuferschichten, den orientalischen Geschmack in ihr tägliches Leben einzuführen. Darüberhinaus war es von politischen und religiösen Gesichtspunkten aus die Idee, eine zunehmend ethnisch vielfältigere Bevölkerung in einem sehr großen Herrschaftsgebiet unter einer einheitlichen und festen Kontrolle zu halten und neue Untertanen zu integrieren, wie es Bruder Bartholomäus de las Casas im Hinblick auf die eingeborenen Amerikaner tat. Gruppen wie die Morisken, jene vormaligen Moslems, die im frühen sechzehnten Jahrhundert christianisiert worden waren, wurden verfolgt und schließlich 1609 vertrieben; das schwächte in den Gebieten, in denen sie seit mittelalterlichen Zeiten siedelten, die Keramikerherstellung. In Manises zerstörte dieser Wandel die vorher bestehenden Traditionen und erzwang eine ästhetische Erneuerung, die zwar im Renommee der Lüsterware wurzelte, doch von zweifelhaftem Wert war. Andere Zentren dagegen, welche die Innovation fortsetzten, genossen eine bemerkenswerte Expansion.

Die spanische Gesellschaft hatte die Angewohnheit, mit eigentümlichem Geschirr Fremde, die sie besuchten, zu überraschen. Eine davon war die so genannte „comer búcaro“, eine andalusische Mode bei Damen, kleine Speisen aus roten und weich ge-

schwungenen Gläsern zu sich nehmen. Selbst eine der „Meninas“ (Hofdamen), die Velásquez malte, hält ein solches rotes Gefäß in der Hand. Diese Mode führte auch dazu, dass Spanien zahllose dieser Gläser aus Tonalá in Mexiko importierte, die wegen ihres exotischen Charakters gesammelt wurden. Eine Mode, die anspruchsvoll war und ihren Trägern einen Hauch gesellschaftlicher Bedeutung und Anerkennung verlieh, war es, Vergnügungen zu organisieren, bei denen Schokolade getrunken wurde. Die Azteken tranken stark gewürzte Schokolade und die Spanier begannen sie heiß mit Zucker aus Schokoladentassen einzunehmen, die „Jícaras“ genannt wurden. Die Legende besagt, dass der Vizekönig von Peru, der Baron von Mancera, dafür ein Gedeck mit Tassenhalter erfand, das deshalb den Namen „Mancerina“ trägt. Die Mancerina ist jene keramische Form aus Spanien, die für das 18. Jahrhundert typisch ist, denn damals verließ die Trinkschokolade die Salons des Adels und verbreitete sich in den wohlhabenden Klassen. Die Form wurde nicht nur bei spanischen Töpferwaren übernommen sondern auch in chinesischen Werkstätten kopiert, wo sie von den Spaniern in Auftrag gegeben wurde. Schokolade findet sich auch auf bemalten Fliesen abgebildet, besonders jenen, die gefertigt wurden, um Küchenwände zu schmücken. Die Fliese als architektonischer Wandbelag – Azulejería genannt – hat in Spanien eine lange Tradition, die bis ins Mittelalter zurückreicht, auch wenn sie erst mit der Renaissance, besonders in ihrer manieristischen Phase des späten sechzehnten Jahrhunderts, als Nachahmung der Natur durch trompe l'oeil aus Keramik in der Architektur Eingang fand. Im Inneren der Gebäude waren die Wände mit farbigen Fliesen in Form von Reliefmedaillons (so wie Santa Paula in Sevilla, einem Werk von Niculoso Francisco Pisano aus dem Jahr 1504), falschen Türen, Nischen und Altarstücken (wie im Schiff der Basilika Virgin del Prado in Talavera) verkleidet. Die religiöse Malerei, die Heiligengeschichten darstellte, fand Eingang auf Fliesen, wodurch sie dauerhafter und leichter zu pflegen war. Sevilla und Talavera waren erneut Vorreiter. Bald folgte Katalonien und schließlich auch Valencia, wobei beide Plätze eine eher weltliche Produktpalette teilten. Im Valencia des 18. Jahrhunderts kam es zu einer Reform des privaten und öffentlichen Bauens, die zwar nicht auf eine klar formulierte und spezifische Herangehensweise zurückging, die aber durch die Veränderung von früheren Bräuchen fassbar ist. Wandgemälde, Deckenverkleidungen und Fußböden wurden zunehmend beliebter wie es z. B. die goldene Galerie des herzoglichen Palasts von Gandía belegt. Für bestimmte Räume wurden Sockelleisten und Fußböden extra entworfen – sie waren Teil der gesamten Dekoration. Die Fliesen, das geeignetste Material für Fußböden, zeigen thematische Dekorationen, die Ruhm und Ehre, die

schönen Künste oder die Familie zum Inhalt haben. Besonders streng organisierte Räume dienten als Aushängeschild – die Küche war verziert mit Fliesen des Rokokos. Die valentinische Küche integriert Panele in Originalgröße, die das tägliche Leben, die Vorbereitung von Banketten oder Getränken wie Kakao, die Darreichung von Nougat auf Festen und vornehmen Empfängen abbilden. Als sich der Platzbedarf änderte, wurden die Küchen in kleinere Räume eingefügt und die Fliesen zeigten lediglich einige figurative Elemente bestimmter Themen oder Küchengerätschaften des 19. Jahrhunderts. Für die Dekorationen barocken Tafelgeschirrs wurde häufig Kupferstich von Antonio Tempesta, Jacques Callot oder David Teniers kopiert und entweder vielfarbig oder in blau auf die Geschirre gemalt. Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts siedelten sich viele Töpfer aus Genua in Katalonien und Aragon an, was dazu führte, dass die spanische Keramik starke Anklänge an die barocke Keramik Liguriens enthält. Während als Vorlagen für die Dekorationen beliebter Erzeugnisse figurative oder symbolische Stiche dienten, wurden im 18. Jahrhundert in die höfische Keramik Vorlagen eingeführt, die sich an der Malerei der Schule von Fontainebleau (einer französischen Künstlergruppe) orientierte. Besonders die Fliesen der von Graf Aranda 1727 gegründeten Real Fábrica de Alcora zeigen solche Motive. Dieses Unternehmen war das erste in Spanien, das entsprechend der Ideale der Aufklärung entstanden ist und das vorherige Traditionen bei der Ausbildung der Handwerker, in den Werkstätten, und unter dem Schutz des Gilde- und Zunftwesens veränderte. Alcora steht für elegante Techniken und führte Porzellan, Steingut, besonderen Ton, die Nutzung von Gießformen und Dekorationen sowie neue Pigmente für bunte Dekore ein, die sich im ganzen Land ausbreiteten und allerorten kopiert wurden. Ihr Repertoire, entworfen von Spezialisten, markiert die Erneuerung der keramischen Verzierungen in Katalonien, Talavera und Sevilla. In Valencia generierte sie auch die Errichtung von kleinen neuen Herstellungszentren für buntes Tafelgeschirr wie in Onda, Ribesalbes und Biar. Manises, das bekannteste Keramikzentrum seit dem Mittelalter, adaptierte die Techniken Alcoras und stellte naives Steinzeug her mit spontanen und farbenprächtigen Bemalungen während andere Hersteller sich entschieden, Fliesen für den häuslichen Gebrauch herzustellen, was noch heute die Basis der ökonomischen Stärke und Innovationstätigkeit der spanischen Keramikindustrie ist.

Die Auswirkungen sozialen und kulturellen Wandels in Bezug auf Lebensstil und Porzellan-gestaltung vom 18. Jahrhundert bis heute

Thomas Miltschus

Zum unbedingten Lebensstil des Adels, als der kul-

turell maßgeblichen und bestimmenden Gesellschaftsschicht des 18. Jahrhunderts in Europa, gehört das Sammeln asiatischen Porzellans. Anfangs als Kuriosität bewertet, wurde es ab der Mitte des 17. Jahrhunderts zum geschätzten Luxus- und Modeartikel. Ausgehend von Frankreich entwickelte sich eine anfangs rein höfische Mode, der zahlreiche Fürsten aus Repräsentationsbedürfnis folgten. Präsentiert wurden die Sammlungen in eigens dafür eingerichteten Räumen, den Porzellankabinetten. Die bedeutendste und größte Porzellansammlung besaß August der Starke in Dresden, für die er den Plan fasste, ein ganzes Palais umzubauen. Um die enormen Summen, die seine Sammelleidenschaft verschlang, zu sparen und trotzdem der repräsentativen Sammelverpflichtung nachzukommen, trieb August der Starke die eigene Herstellung dieses Luxusgutes voran. Von Anfang an ging es bei der „Nacherfindung“ des Porzellans auch darum, durch die eigenen Erzeugnisse, die Porzellansammlung zu ergänzen. Somit kam dem repräsentativen Charakter des Porzellans eine hohe Bedeutung zu, bevor sich dessen praktischer Nutzen in den Vordergrund schob.

Im Lauf des 18. Jahrhunderts änderten sich mit den politischen, gesellschaftlichen sowie technischen und kulturellen Entwicklungen und Umbrüchen die Sammlungsaktivitäten, bzw. -kreise. Zuvor ein rein aristokratisch/höfisches Vergnügen, nahm die Zahl der Sammlungen des wirtschaftlich und politisch erstarkenden Bürgertums und auch des niederen Adels stetig zu und prägte eigene spezifische Sammlungsaspekte.

Jedoch war der Gebrauchswert für den Siegeszug des europäischen Porzellans im 18. Jahrhundert von maßgeblicherer Bedeutung und ist bis heute noch immer der bestimmende. Besonders die vielfältige Wandelbarkeit in der Ausformung und die Möglichkeiten einer variablen, dem Zeitgeschmack anpassbaren Verzierung, seines ästhetischen Wertes und auch dessen Exklusivität wegen, wurde Porzellan zum wichtigen und unerlässlichen Bestandteil der höfischen Tafelkultur. Aus den Gewohnheiten und Konventionen, die mit der aristokratischen Art und Weise des Tafelns verbunden waren, sind die vielfältigen, in Porzellan umgesetzten Gerätschaften und Utensilien ableitbar. Die Bildhauer, Modelleure und Maler der in ganz Europa ab 1710 gegründeten Manufakturen fanden eine große Bandbreite an gestalterischen Lösungen, die zu immer wieder erneuerten zeittypisch und materialgerechten Porzellanstilen führten. Dies förderte die Entwicklung porzellanener Tafelservice, bei denen alle Einzelteile in Form und Dekor ein zusammengehöriges Ensemble bildeten.

Von den großen und kleineren Höfen Europas ausgehend, entfaltete sich eine, im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch auf die niederen Stände übergreifende, Ausstattungs- und Verwendungskultur mit

Porzellan. Neben den Tafelservices entstanden unzählige, auf eine privatere und tägliche Nutzung sowie das galante Leben abgestimmte Porzellangegegenstände wie z. B. Frühstücksgeschirre, Gefäße, Dosen und Fläschchen für Kosmetik und Hygiene sowie Kaffee-, Tee- und Schokoladenservice. Gerade letztere erfreuten sich im 18. Jahrhundert einer stetig steigenden Beliebtheit. Wurden diese exotischen Getränke anfangs noch unter vorrangig medizinischen Gesichtspunkten genossen, wandelten sie sich im Lauf des 18. Jahrhunderts zu ausgesprochen exklusiven Genussmitteln und avancierten zu reinen Modegetränken.

Mit dem 19. Jahrhundert setzte sich diese „Liberalisierung“ der Konsumentenkreise weiter fort. Zwar blieb die Aristokratie regulativ, kulturell und ästhetisch bestimmend, doch schaffte es das immer stärker werdende Großbürgertum, deren Standards zu vereinnahmen. Gleichzeitig versuchten sich die Gesellschaftsschichten immer wieder neu voneinander durch ausgeprägtere Lebensführungen abzugrenzen. Diese erfolgte nicht nur in Form von Höherwertigkeit oder extravaganter Gestaltung. In der Tafelkultur kam es zu immer größeren Spezialisierungen der Gerätschaften sowie der Abläufe und des Aufwandes des Speisens. In den von den Porzellanproduzenten im 19. Jahrhundert herausgegebenen Verkaufskatalogen lassen sich die Differenziertheit und Fülle an Tafelgeschirren und -geräten aus Porzellan nachvollziehen.

Mit den technologischen Fortschritten, wie der Mechanisierung der Herstellungsprozesse, der Verfügbarmachung größerer Rohstoffressourcen, eines effizienteren Transports durch die Eisenbahn steigerte die Porzellanbranche stetig die Produktionskapazitäten mit gleichzeitiger Verbilligung des Grunderzeugnisses. Immer größere Teile der Bevölkerung, deren Kaufkraft ebenso stetig wuchs, konnte sich nun Porzellan leisten. Eine Vielzahl von neuen Porzellanfabriken, die sich auf industrielle Fertigungsmethoden spezialisierten, wurde gegründet. Im deutschsprachigen Gebiet entwickelten sich in Thüringen, Schlesien, Böhmen und Oberfranken Herstellungszentren, die den traditionellen Manufakturbetrieben starke Konkurrenz machten. Im Lauf des Jahrhunderts verlegten sich die meisten dieser Unternehmen darauf, der enormen Nachfrage an einfachem und kostengünstigem Porzellan durch Massenfertigung nachzukommen. Neben den Privathaushalten der mittleren und unteren Gesellschaftsschichten waren ebenso die wachsende Gastronomie und Hotellerie für diese Entwicklung von großer Bedeutung.

Aber nicht nur quantitativ hatte diese Entwicklung Auswirkungen auf die Porzellanprodukte. Auch die Art der Gestaltung änderte sich maßgeblich. Formen wurden dem maschinellen Herstellungsprozess angepasst. Je nach Abnehmerkreis waren die Porzellane mehr oder weniger aufwändig in ihrer

formalen Gestaltung und/oder in der Art der Dekoration. Es konnte sein, dass für eine Serviceform bis zu 20 verschiedene Dekorvarianten angeboten wurden. Genauso waren stilistisch dem Gestaltungswillen der Unternehmen keine Grenzen gesetzt, was allerdings zum Ende des Jahrhunderts große Kritik nach sich zog, der sich die Unternehmen mit neuen zeitgemäßen Entwürfen stellten. Aber auch nur, weil ein entsprechender Markt dafür da war.

Mit der steigenden Mobilität rückte die Welt näher zusammen. Lebensweisen und -gestaltungen zuvor weitentfernter Gesellschaften wurden zugänglich, vergleichbar und nutzbar. Signifikant sind die ab der Mitte des 19. Jahrhunderts stattfindenden Weltausstellungen. Auf diesen Leistungsschauen der Nationen konnten sich die Unternehmen vor einem großen internationalen Publikum beweisen, neue Technologien kennenlernen, Handelsbeziehungen knüpfen und von dort neue Eindrücke mitnehmen, um sie für die eigene Produktgestaltung nutzbar zu machen. Besonders für die deutsche und böhmische Porzellanindustrie waren diese Anfänge der Globalisierung von größter Bedeutung. Denn der Export nach Amerika wurde ein wichtiger Geschäftsbe- reich.

Einschneidende historische Ereignisse, immer ausgeprägtere Differenzierungen und Individualisierungen von Lebensverhältnissen und Lebensentwürfen sowie die vielseitigen Auswirkungen des Globalisierungsprozesses sind für die Entwicklungen im 20. Jahrhundert maßgeblich. Damit umzugehen und darauf zu reagieren, stellen die großen Herausforderungen für die Porzellanindustrie dar. Nach dem Ersten Weltkrieg erwachte in den 1920er Jahren ein von modischem Übermut getragenes Luxus-Bedürfnis, welches sich stilistisch im ideologiefernen Art Déco widerspiegelt. Unterschiedliche Stilelemente vermischen sich hier und bilden eine vielgestaltige heterogene künstlerische Strömung, bei der feminin geprägte Objekte von kapriziös-extravaganter Haltung neben maskulin bestimmten stehen. Zum einen begleiten die so gestalteten Gebrauchs- und Luxusgegenstände das Leben der Menschen. Zum anderen bringen sie selbst das zeit- typische Lebensgefühl zum Ausdruck.

Dem gegenüber steht das parallel laufende und bis in die 1940er Jahre wirkende Design des Funktionalismus. Aus den allgemeinen Forderungen nach Funktionalität, Zweckmäßigkeit und Materialgerechtigkeit resultiert eine von Sachlichkeit und Klarheit geprägte Formensprache. Dieses neue Formenverständnis ist Ausdruck eines Zeitgeistes, in dem Wissenschaft, Technik, Maschine und Geschwindigkeit zunehmend den Alltag bestimmen. Die Einbeziehung der Künstler in die Produktionsprozesse der Industrie wird maßgebend für eine formschöne und ökonomische Produktgestaltung, bei der Typisierung und Normierung eine wichtige Rolle spielen.

Die Nachkriegszeit ist geprägt vom Mangel. Im in- zwischen geteilten Deutschland werden die Traditionen des Bauhauses und des Werkbundes wichtiger ethischer und moralischer Rückhalt. Diese gemein- samen ästhetischen Leitlinien tragen dazu bei, dass die Designentwicklungen der 1950er und 1960er Jahre in Ost und West nahezu parallel verlaufen. Es entstehen Produkte in sachlicher, funktionaler und dennoch ästhetisch gültiger und zeitloser Formge- bung. Mit dem rasch in den 50er Jahren einsetzen- den wirtschaftlichen Erfolg steigt auch das Selbst- wertgefühl der Bevölkerung im Westteil des geteilten Deutschlands. Mit zunehmender Kauf- kraft entwickeln sich schnell Bedürfnisse nach neu- en Konsumgütern, die dieses neu gewonnene Le- bensgefühl und Selbstbewusstsein zum Ausdruck bringen können. Es entsteht eine ganz neue Form- sprache des Beschwingten, fern jeglicher strenger Linien. Asymmetrie und Oval sind Schlagworte dieser neuen Gestaltung.

Die Studentenbewegung der späten 60er Jahre leitet einen gesellschaftlichen Wandlungsprozess ein, der bis heute seine Gültigkeit hat. Mit der Ablehnung der hergebrachten Traditionen entstehen ganz neue Lebensentwürfe. Tafelkultur spielt in der jungen Generation keine Rolle mehr, Funktionszuweisun- gen und Konventionen werden negiert. In den Stu- dentenwohnungen gibt es ein Sammelsurium an unterschiedlichen Porzellanformen und -dekoren. Nichtsdestotrotz besteht bei einem Großteil der Menschen der Wunsch, sich mit dem Schönen und Exklusiven zu umgeben. Die Porzellanfabrik Ro- senthal in Selb wagt daher Ende der 1960er Jahre, andere folgen diesem Beispiel, die wagnisreiche Unternehmung Kunst in Porzellan in das tägliche Lebensumfeld der Menschen, in Form von Kunst- werken oder künstlerisch gestalteten Gebrauchsge- genständen, zu integrieren – eigentlich die Domäne der Porzellanmanufakturen.

Nach der politischen Wende 1989 und dem an- schließenden gesellschaftlichen Wandel in Deutschland sieht sich die Porzellanindustrie vor bis dahin nicht dagewesene Schwierigkeiten ge- stellt. Geändertes Konsumverhalten, Freizeitgesell- schaft, Wirtschaftskrise, unbegrenzte Mobilität und Globalisierung lassen hochwertiges Porzellan auf der persönlichen Wunschliste der Menschen weit nach unten rutschen. Befördert wird diese nachlas- sende Nachfrage durch die wesentlich billiger pro- duzierende ausländische Konkurrenz. Um dem ent- gegen zu wirken, reagieren die deutschen Porzel- lanfirmen mit einer geradlinigen und funktionalen Formensprache, bei der Multifunktionalität und Ökonomie entscheidende Richtschnüre für das De- sign sind. Sie entwickeln Geschirre, die sowohl im Restaurant, der Cafeteria als auch zu Hause oder unterwegs verwendet werden können und den dar- auf kunstvoll angerichteten Speisen als Leinwand dienen. Ebenso beeinflussen internationale Essens-

gewohnheiten die Gestaltung und Zusammenset- zung der Geschirre. Frei kombinierbar können da- mit lebendig und individuell gestaltbare Bilder auf dem Esstisch, dem Buffet oder auch nur dem Tresen der privaten Küche erzeugt werden.

Auch wenn es im Lauf der hier kurz betrachteten letzten drei Jahrhunderte viele Veränderungen, In- novationen, avantgardistische Umbrüche, Trends und Beeinflussungen gab, eines war in allen Zeiten bis heute immer präsent: das gute Sonntagsgeschirr aus Porzellan. Und mit Sicherheit wird es noch lan- ge, wenn auch nur durch eine Minderheit, Verwen- dung finden.

Some things never change!

Die Geschichte des Porzellans in Böhmen

Jiří Fronek

Praktisch nirgendwo sonst im Europa des 18. Jahr- hunderts gab es so gute Voraussetzungen für Por- zellanmanufakturen wie in Böhmen, einem Land mit reichen Kaolinlagerstätten, nahegelegenen Wasserquellen, einem Überfluss an Brennmateri- al und ausreichend Arbeitskräften, sowie letztlich ei- ner langen kunsthandwerklichen Tradition. Seltsa- merweise entwickelte sich eine existenzfähige Por- zellanproduktion in Böhmen erst Anfang des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, als im übrigen Europa Porzellanfabriken bereits lange bestanden.

Die erste offizielle Erwähnung von Vorkommen hochwertiger Kaolins in der Karlsbader Region stammt aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Nichtsdestotrotz wurde die Gründung von Porzel- lanfabriken in Böhmen behindert, denn seit 1744 führte die Monarchie die Wiener Porzellanmanu- faktur in Eigenregie. Seitdem war der kaiserliche Hof bemüht, seine Monopolstellung innerhalb des Gebietes seiner Monarchie so lange wie möglich zu erhalten und jegliche böhmische Konkurrenz zu un- terbinden. Erst Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden innerhalb kürzester Zeit drei Fabriken auf böhmischem Boden: in Schlag- genwald (Horní Slavkov), Klösterle (Klášterec) und in Pirkenhammer (Březová). Zunächst orien- tierten sich ihre Produkte an Thüringer Porzellan und zeigten meist grobe, stilisierte Chinoiserien. Um 1800 führten Schlaggenwald und Klösterle ein- fache zylindrische Formen im Stile des Empire ein, die vom Wiener Porzellan inspiriert waren und ver- besserten die Qualität ihrer Massen.

Zwischen 1815 und 1848 erreichte die Porzellan- produktion in Böhmen einen ihrer historischen Hö- hepunkte. Ihre technischen Standards, die Formge- bung und besonders die gemalten Dekore waren von außerordentlich hoher Qualität und standen den Produkten anderer prominenter europäischer Her- steller in nichts nach. Eine führende Rolle spielte die Porzellanfabrik in Schlaggenwald, die aufgrund

ihrer hervorragenden Bemalungen besondere Aufmerksamkeit erlangte, gefolgt von den Fabriken in Klösterle und Pirkenhammer. 1803 kam Gießhübel (Kysibl) und 1815 die Manufaktur in Elbogen (Loket) dazu; sie begannen ihre Produktion mit der Herstellung von undekorierten, halbfertigen Waren für die Wiener Porzellanmanufaktur. In den späten 1820er und frühen 1830er Jahren erregten böhmische Porzellanfabriken auf internationalen Ausstellungen zunehmend Aufmerksamkeit. Elbogen trat hervor durch die herausragende Qualität seiner gebrannten Massen und Glasuren, während Pirkenhammer für seine einfallsreichen Formen, und Schlaggenwald für die ästhetisch äußerst ansprechenden Bemalungen gewürdigt wurden.

Im Laufe der 1830er Jahre erlebte in den bildenden Künsten das Rokoko eine Wiederbelebung. Ungeachtet der Tatsache, dass es während des Rokokos noch keine Porzellantradition gab, reagierten die böhmischen Fabriken auf diesen Anreiz mit einem beachtlichen Verständnis, indem sie eine Vielfalt an Produkten fertigten, die fein modelliert waren und eine breite Typologie boten. Die mit Abstand großartigsten Tafelgeschirre im Stil des Neorokokos wurden in Klösterle hergestellt: 1851 ein Speiseseervice für den ehemaligen König von Ungarn und Böhmen Ferdinand V. (1835 – 1848 Kaiser Ferdinand I.), und 1856 das sogenannte Thun-Service für den Besitzer der Porzellanfabrik Graf Josef Oswald von Thun und Hohenstein.

1830 begann die Porzellanfabrik in Dallwitz (Dalovice) mit der Produktion, 1835 erhielt Chodau (Dolní Chodov) die Genehmigung zur Porzellanfertigung. Beide produzierten ursprünglich Steinzeug, wie auch viele andere Hersteller in Böhmen. Auch die Herstellung von Porzellanfiguren war für böhmische Porzellanfabriken zu dieser Zeit ein aktuelles Thema. Doch die ästhetische Qualität übertraf die mittelmäßiger dekorativer Objekte nicht. Angeregt wurde die Produktion von Figuren vor allem von der Porzellanfabrik in Prag, die bereits 1793 als Steingutfabrik gegründet worden war und den Bildhauer und Modelleur Ernst Popp (1819 – 1883) beschäftigte. Popp entwarf eine große Anzahl bemerkenswerter Modelle – von Portraitbüsten historischer und zeitgenössischer Persönlichkeiten über verschiedene Serien von Statuetten bis hin zu kleinen dekorativen Objekten. Während der 1850er Jahre fertigte er auch Modelle für andere Firmen wie z. B. für Klösterle.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts dominierten historisierende Stile die böhmische Porzellanherstellung und die Produktion nahm einen zunehmend industriellen Charakter an. Eine fortschreitende Mechanisierung des Herstellungsprozesses ersetzte nach und nach die bis dahin übliche Handarbeit und brachte Massenware in hoher Qualität hervor. Gedruckte Dekore, die seit den 1820er Jahren in Böhmen verwendet werden, wurden zur üb-

lichen preisgünstigen Dekoration, wohingegen exklusivere und technisch anspruchsvollere Objekte weiterhin von Hand bemalt wurden. Die Porzellanindustrie, angesiedelt vor allem im Westen Böhmens, zählte mittlerweile zu den führenden Porzellanproduzenten Europas.

Ende des 19. Jahrhunderts wurde die Serienproduktion von kommerziellen Faktoren beeinflusst. Anfangs reagierte die böhmische Porzellanindustrie mit Zurückhaltung auf die neue Ästhetik des Jugendstils. Tafelgeschirr erhielt nach wie vor klassische Formen. Gemalte oder gedruckte Ornamente des Jugendstils wurden nur sehr zurückhaltend eingesetzt. Nennenswerte Arbeiten des Jugendstils wurden in Pirkenhammer und Klösterle, besonders auch in der Porzellanfabrik des Karlsbaders Carl Knoll in Fischern (Rybáře) sowie in der neu gegründeten Porzellanfabrik PULS/Pfeiffer & Löwenstein in Schlackenwerth (Ostrov) hergestellt. Besonders Pfeiffer & Löwenstein wurden weithin bekannt für ihre hochwertigen Jugendstil-Porzellane. Sie arbeiteten eng mit den Gestaltern und Handwerkern aus dem Umfeld der Wiener Werkstätten zusammen. Das einzigartige Speiseseervice, hergestellt von Carl Knoll in Fischern, ist eines der eindrucksvollsten Beispiele böhmischen Porzellans im Stil des biomorphen Jugendstils, der gekennzeichnet ist durch eine dynamisch modellierte Form, Bemalung mit floralem Dekor und einer Lüsterglasur. Inspiriert vom Wirken der Wiener Sezession entstanden auch gegenteilige Tendenzen mit vereinfachten Formen und stilisierten geometrischen Mustern. Die einzigartigen Entwürfe des tschechischen Kubismus, allen voran die des Architekten Pavel Janák (1882 – 1956), wurden nur sehr selten in Porzellan umgesetzt. Ein Beispiel ist das Kaffeeservice mit geometrischen Mustern von Janák, das von der Porzellanfabrik Schnabel & Sohn in Desendorf (Desná) produziert wurde.

Ihr eigener Sinn für Verzierungen erleichterte den böhmischen Porzellanherstellern, den Stil des Art Déco zu übernehmen und erfolgreich an der stilbildenden Ausstellung 1925 in Paris (Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes) teilzunehmen. Pirkenhammer präsentierte in Paris eine Sammlung kleiner Figuren sowie ein Kaffee- und ein Teeservice, mit deren Dekoration sie den namhaften Pariser Gestalter Paolo Poiret (1879 – 1944) beauftragt hatten. PULS/Pfeiffer & Löwenstein zeigten in Paris eine bemerkenswerte Sammlung prunkvoller Tafelgeschirre sowie eine prächtige Vase.

Böhmisches Porzellan der Zwischenkriegszeit stellte vor allem die ästhetische Qualität rein funktionaler Formen ohne jede Verzierung und Dekoration heraus, wie sie z. B. die Tafelgeschirre, gestaltet von Ladislav Sutnar (1897 – 1976) und hergestellt von der Porzellanfabrik Elbogen zeigen.

1922 wurde die erste Fachschule gegründet, die

sich mit der Herstellung und Veredlung von Porzellan befasste. Sie wurde berühmt für ihre Porzellanfiguren, die zu den größten Errungenschaften des tschechischen Art Déco zählen.

In die Zwischenkriegszeit fiel der Höhepunkt der böhmischen Porzellanproduktion. In den 1920er Jahren konnte sich Böhmen damit schmücken, die meisten Fabriken (über 70) in seiner Geschichte zu besitzen, mit einer sehr hohen Produktionsrate und einem hohen Anteil an Exporten zu Märkten in Europa, Asien und Übersee. Zahlreiche Traditionsbetriebe wurden in Aktiengesellschaften umgewandelt. Eine der größten war der Konzern der EPIAG mit Tochterunternehmen in Pirkenhammer (Březová), Elbogen (Loket), Altrohlau (Stará Role), Dallwitz (Dalovice), Aich (Dubí) und anderswo.

Tschechisches Porzellan 1945 – 2015

Milan Hlavěš et al

Die schwierigen Entwicklungen in der Tschechoslowakei nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs beeinflussten auch die Gestaltung und Herstellung von Porzellan und Keramik. Die deutsche Bevölkerung wurde des Landes verwiesen; der gesamte industrielle Bereich wurde nationalisiert und zu großen Industriekombinaten zusammengefasst. Da das kommunistische Regime sich auch international präsentieren wollte, unterstützte die Regierung die Teilnahme des Landes an internationalen Ausstellungen wie z. B. die aufsehenerregenden Präsentationen der tschechoslowakischen Kunst und des Kunsthandwerks auf der Expo 58 in Brüssel und auf der Mailänder Triennale 1960, auf denen sie zahlreiche Preise erhielten. Die 1962 in Prag abgehaltene Internationale Keramikausstellung, organisiert von der International Academy of Ceramics (IAC), war eine bedeutende Veranstaltung für europäische Keramik und Porzellan. Porzellan wurde zu einem der strategischen Exportartikel der Tschechoslowakei. Tafel- und Trinkgeschirre wurden in gänzlich neuen Formen gestaltet. Ihre Dekore basierten auf den zeitgenössischen Trends des sogenannten Brüssler Stils. Aufgrund des unflexiblen sozialistischen Wirtschaftssystems dauerte es sehr lange, bis neue Entwürfe produziert werden konnten. Nur wenige Prototypen gingen jemals in die Produktion. In der industriellen Massenproduktion dominierte einfaches Geschirr.

1959 wurde ein Designzentrum gegründet – das Institut für Einrichtungsgestaltung und Mode in Prag (ÚBOK), das auch mit der Firma Karlsbader Porzellan und anderen eng zusammenarbeitete. ÚBOK gestaltete auch innovative Tafelgeschirre. Geschenkartikel und Figuren waren ebenfalls gefragte Porzellanartikel. Zu einem wichtigen Design-Zentrum entwickelte sich auch das Thun-Atelier in Lesov, das zur Porzellanfabrik Thun in Klášterec nad Ohří

gehört. Trotz aller soziologischer Forschungen, die mit dem neuen einheitlichen Wohnungsbau und den damit verbundenen Einrichtungsgestaltungen, dem strukturellen Wandel der traditionellen Familie und neuen Trends von Essgewohnheiten sowohl im privaten als auch im öffentlichen Bereich einhergingen, gelang es der Industrie nicht, auf all diese Entwicklungen anders als nur theoretisch zu reagieren.

Nach der politischen Wende 1989 trafen die Porzellanindustrie verschiedene ökonomische Schwierigkeiten – Gestaltung und Produktion stagnierten. Ungeachtet dessen erforschten Ateliers wie das, das Václav Šerák an der Akademie für Kunst, Architektur und Design (AAAD) in Prag leitete, und das von Pavel Jarkovský an der Jan-Evangelista-Purkyně-Universität Ústí nad Labem (UJEP) die Situation, gründeten neue Studios und produzierten Kleinserien. Die Absolventen dieser beiden Institute hatten es verstanden, die aktuellen Bedürfnisse nach ausdrucksvollen und variabel einsetzbaren Geschirren umzusetzen. Ihre Entwürfe spiegeln zeitgenössische Designtrends, die von Essgewohnheiten anderer Kulturen beeinflusst sind, den Zerfall der traditionellen Kernfamilien und die nachlassende Nachfrage nach standardisierten Tafelgeschirren wider. Die Bedingungen haben sich weiter verbessert, seit 2004 die Westböhmisches Universität in Pilsen das Institut für Kunst und Design mit einem eigenen Keramikstudio gegründet hat. Darüber hinaus bereichern junge Produktdesigner die Szene. In der Tschechischen Republik hat sich mittlerweile eine flexible Designszene etabliert, die vor allem von jüngeren Designern repräsentiert wird. Sie reagieren auf gesellschaftliche Veränderungen und entwickeln herausragende innovative Porzellane, die auch auf dem internationalen Parkett bestehen können. Den tschechischen Architekten, die Porzellan gestalten, müsste ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

„Ein rühriges und umfassendes Wirtschaftsunternehmen“: Das Wachstum der Staffordshire Keramik-Industrie vom 17. Jahrhundert an
Miranda Goodby

Die keramische Industrie konzentriert sich in Großbritannien in den Midlands, im Norden der Grafschaft Staffordshire. Wegen seiner reichen Vorkommen an Ton und Kohle war Staffordshire bereits seit dem Mittelalter ein Zentrum der Keramik-Produktion und ist seit dem 18. Jahrhundert auch bekannt unter dem Namen „The Pottery“ (Die Töpferei). Die Keramik-Industrie prägte diese Gegend grundlegend. Tunstall, Burslem, Hanley, Stoke-upon-Trent, Fenton und Longton, die sechs Städte, welche „The Pottery“ ausmachen, entwickelten sich daher so gut, weil sie nahe bei den leicht zu er-

schließenden Kohlelagerstätten lagen und an das Verkehrsnetz, zuerst aus wichtigen Straßen bestehend und ab 1771 auch an den Trent & Mersey Kanal, der den Bezirk mit den wichtigen Häfen Liverpool im Westen und Hull im Osten verband, angeschlossen waren. Die Skyline der Städte wurde bestimmt von den typischen flaschenförmigen Öfen der Fabriken, deren Rauch die Luft verschmutzte, bis in den 1960er Jahren ein Luft-Reinhalte-Gesetz verabschiedet wurde.

Bis ins 18. Jahrhundert hinein begnügten sich die Töpfer mit dem lokalen rot- und braungelbgebrannten Ton für die Herstellung ihrer Keramiken. Sie fertigten vorrangig Gebrauchsgefäße für die Essenszubereitung, die Aufbewahrung in der Küche und von Milchprodukten. Andere, dekorativere Waren wurden zum Trinken, zum Servieren des Essens und zur Dekoration genutzt. Diese Waren wurden hauptsächlich von der mittleren Bevölkerungsschicht verwendet, sie verkauften sich gut in ganz Großbritannien und wurden auch in die britischen Kolonien exportiert.

Nichtsdestotrotz nutzte der Hoch- und niedere Adel im 17. Jahrhundert die Keramiken aus Staffordshire nicht für ihre Tafeln: sie verwendeten lieber Tafelgerät aus Silber oder Zinn. Auch importiertes Steingut aus deutschen Ländern, bemalte Geschirre mit Zinnglasuren oder chinesisches Porzellan fand Verwendung. Denn die Erzeugnisse aus Staffordshire waren eher nützlich, günstig, dekorativ und populär, aber nicht richtungsweisend.

All dies änderte sich zum Ende des 17. Jahrhunderts. 1672 erhielt der Londoner Töpfer John Dwight das königliche Privileg, salzglasierte Keramiken nach deutscher Art herzustellen. Obwohl er versuchte, Nachahmer zu verklagen, dauerte es keine 20 Jahre bis auch Töpfer im ganzen Land, wie in Nottingham, Staffordshire und London salzglasierete Steinzeugwaren produzieren konnten.

Zur gleichen Zeit importierte die englische Ost-Indien-Company eine Menge an chinesischem und japanischem Porzellan nach Großbritannien. Diese vorzüglichen, lichtdurchscheinenden Stücke waren teuer und begehrt. Obwohl die englischen Keramiker es nicht schafften, vor den 1740er Jahren das Geheimnis um die Herstellung von Porzellan zu entschlüsseln, fertigten sie bereits seit 1720 Tee- und Tafelgeschirre aus Keramik mit einem qualitätvollen weißen Scherben, die billiger waren als das importierte Porzellan und ihren Weg in die Haushalte der Mittelschicht und des niederen Adels nahmen.

Ausgrabungen und archivarische Quellen belegen, welcher großen Wandel die Keramiker aus Staffordshire zwischen 1720 und 1740 durchmachten, im Hinblick auf das was sie produzierten und welche technischen Mittel sie dafür nutzten.

Um die Keramik mit weißem Scherben zu produzieren, musste die dafür benötigte weißbrennende

Kaolintonerde aus dem Südwesten Englands und die Kieselerde aus dem Südosten in die Midlands transportiert werden. Die Kieselerde wurde zerkleinert und mit der Kaolintonerde vermischt, bevor sie geformt und gebrannt werden konnte. Mit der Einführung der großen Schwungräder für die Töpferscheiben („Great wheel“), die vom Assistenten des Keramikers in Bewegung gesetzt wurden, erhöhte sich die Produktionsleistung an gedrehten Töpferwaren erheblich. Die Verwendung von Stuckgips für die Gipsformen ermöglichte es, aufwendig geformte und dekorierte Artikel schneller und einfacher auszuformen und ebenso zusammengehörige Keramiken in großer Zahl herzustellen. Fortschritte in der Brenntechnik, bei den Glasuren und den Dekortechniken verbesserten die Qualitäten der angebotenen Keramiken, die in der stetig wachsenden Bevölkerungsschicht der Mittelklasse Englands sowie in Übersee einen großen Absatzmarkt fanden. In den 1740er Jahren fand das Tee- und Kaffeetrinken immer weitere Verbreitung, wodurch auch der Bedarf an Tee- und Kaffeegeschirren stieg, ebenso für Punschschalen und Bierkrüge. Dabei bedeutete die Verwendung von Gipsformen, dass die Keramiker große Stückzahlen an zusammengehörigen Tafelgeschirren herstellen konnten, die für die gleichen vornehmen Abnehmer bestimmt waren. Die Vorlagen für viele dieser Arbeiten kamen oft von Metallarbeiten jedoch führte der Wunsch der Kunden nach Neuheiten zu einer immer größeren Vielfalt an Formen und Dekorationen.

Die zwei wichtigsten Typen von Keramik des 18. Jahrhunderts waren weiße Steinzeuge mit Salzglasuren und cremefarbenes Steingut mit Bleiglasur. Weil die dünnen Salzglasuren die aufwendig reliefierten Oberflächen nicht überdeckten, wurden sie unbeliebt, als auch die Nachfrage nach aufwendigen Barockdekorationen nachließ. Dagegen war das cremefarbene Steingut anpassungsfähiger: Die Oberfläche konnte entweder über oder unter der Glasur bemalt oder die gesamte Glasur eingefärbt werden, um verschiedene Oberflächeneffekte zu erzeugen.

Anders als viele der europäischen Manufakturen hatte die Keramikindustrie in Staffordshire keine königlichen oder adeligen Förderer. Die Firmen waren rein kommerziell ausgerichtet und deren Bestehen vom wirtschaftlichen Erfolg abhängig. Es herrschte ein große Konkurrenz zwischen den über 100 Fabriken im 18. und fast 200 zum Ende des 19. Jahrhunderts in Staffordshire. Viele davon waren klein und beschäftigten weniger als 50 Arbeiter; andere beschäftigten über 1000 Menschen. Der Großteil der Firmen war nicht darauf aus, richtungsweisend in Geschmacksfragen zu sein, sondern wollte diesen folgen und der breiten Masse zugänglich machen sowie der Nachfrage anpassen. Alle großen Fabriken beschäftigten Handelsvertreter, die in Großbritannien Einzelhändler besuchten, um das

Sortiment vorzustellen und Bestellungen aufzunehmen. Für den ausländischen Markt waren dafür Agenturen zuständig. Dies hatte zur Folge, dass man immer genau darüber informiert war, was die Kunden wollten, egal ob sie in England, Europa, Amerika oder den britischen Kolonien lebten.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts produzierte Staffordshire eine große Zahl an attraktiven und kostengünstigen Haushaltskeramiken. Gedruckte Kataloge, welche die verfügbaren Formen zeigten und in sechs Sprachen übersetzt wurden, verteilte man über ganz Europa. Weil der europäische Markt so wichtig war, konnten nicht einmal Kriege den Export stoppen. So umging man die Blockade während der Napoleonischen Kriege, indem die Waren über neutrale Staaten, wie z. B. die Niederlande exportiert wurden und man die kurzzeitigen Unterbrechungen und Friedenszeiten ausföhrlich nutzte.

1797 schrieb Saint Fond in seinem Reisebericht „Reisen durch englische Lande“ (Voyage en Angleterre) über die englische Creamware: „[...] ihre hervorragende Handwerkskunst, Haltbarkeit, dem Vorteil im Feuer zu bestehen, den säurebeständigen Glasuren, ihre Schönheit, Zweckmäßigkeit und Formenreichtum, verbunden mit dem geringen Preis, schuf sie einen lebendigen und universellen Handelszweig, so dass – egal ob man von Paris nach St. Petersburg, von Amsterdam nach Schweden, von Dunkirk nach Frankreich reist – in jedem Gasthaus auf englischer Keramik serviert wird. Die gleichen feinen Artikel schmücken die Tische in Spanien, Portugal und Italien und es füllt die Laderäume der nach Ost- oder West-Indien und Amerika fahrenden Schiffe.“¹

Mit dem Wachstum der Keramikbranche wurden auch immer neue Keramikmassen, Glasuren und Dekorationstechniken und -stile entwickelt. Auf Josiah Wedgwoods Verbesserung des existierenden schwarzen Steinzeugs – des „Black basalt“ – folgte in den 1770er Jahren die Entwicklung der „Jasper ware“ mit seinen auf den durchgefärbten Steinzeugscherben aufgelegten weißen Relief-Motiven. Weil er für diese Technik kein Patent angemeldet hatte, wurde sie bald von vielen Firmen kopiert, um selbst diese teuren und dekorativen Waren herzustellen. Um 1800 entwickelte Wedgwoods Zeitgenosse Josiah Spode II eine andere Steinzeugmasse, das sogenannte „Bone china“. Auch er ließ sich dies nicht patentieren, wodurch es von vielen englischen Firmen ab 1815 nachgemacht wurde. Ebenso typisch britisch wie „Bone china“, war die Technik des Unterglasur-Umdruckdekors. Sie erlaubt die schnelle Reproduktion von aufwendigen Oberflächenmustern, wodurch dekorierte Keramiken auch von den Kunden erworben werden konnten, die sich gemalte Dekorationen nicht leisten konnten. Obwohl das „Willow-Muster“ (Dekor mit asiatischen Motiven) das wohl bekannteste Druckdekor

ist, waren viele der frühen Umdruckdekore wesentlich günstiger und die eigentlichen Vermittler, Kunst für viele erschwinglich zu machen.

Während des 19. Jahrhunderts verlangten die Mittelschicht und der Hochadel nach einer dem speziellen wachsenden Funktionsanspruch angepassten hochwertigen Keramik. Keramik für die Festtafel, das Abendessen, den Teetisch und die Anrichten wurden neben Artikeln für die Schminktische der Damen und die Schreibtische der Herren produziert. Über den Umfang der Tee und Tafelservice, den Aufwand und den Stil der Dekoration konnte der Besitzer seinen Wohlstand und seinen Geschmack demonstrieren. Einige der besten französischen, deutschen und italienischen Künstler, Modelleure und Techniker wurden von den Staffordshire Fabriken beschäftigt, so dass sich in Stoke-on-Trent kleine Siedlungen von Auswanderern bildeten. Gleichzeitig waren die kleineren Firmen damit beschäftigt, das Angebot an billiger Keramik mit einer begrenzten Formen- und Dekorpalette für einen weltweiten Absatzmarkt zu erhöhen. Llewellyn Jewitt bezeichnet dieses Angebot als „die gewöhnliche Kategorie an nützlichen Artikeln“.²

Im 20. Jahrhundert bedeutete der Wandel der sozialen und ökonomischen Bedingungen einen starken Rückgang der Nachfrage. Der wachsende Lebensstandard von Vielen und der Rückgang der Anzahl von Bediensteten bei Einigen hatte zur Folge, dass sich die Staffordshire Fabriken auf den Markt für den durchschnittlichen Kunden konzentrierte. Gut designte funktionale Keramiken, die dazu dienen sollten, attraktiv und bezahlbar zu sein, wurden von solchen Keramikern wie Lucie Cooper, die ihre Werkstatt 1929 gründete und die Verwendung von hochwertigen Litographien für die Dekore revolutionierte, gefertigt, um alles, vom Entwurf bis zur Produktion, unter Kontrolle zu haben.

Obwohl der Zweite Weltkrieg und die anschließende Kontrolle der Keramikindustrie durch die Britische Regierung im Hinblick auf das, was produziert und verkauft werden durfte, zur Folge hatte, dass 10 Jahre lang nur einfache undekorierte weiße Keramiken für die britischen Kunden zu haben waren, kam es in der Nachkriegszeit zu einer Wiederbelebung der Produktion. Die steigende Kaufkraft der Menschen bedeutete für die Keramik, dass deren Erwerb nicht als langfristige Investition angesehen wurde, sondern eher Mode-Trends unterlag. Skurrile Entwürfe, inspiriert von der Popkultur, futuristische Formen kamen und gingen und beliebte Muster wurden nur wenige Jahre angeboten, im Gegensatz zu früher, wo sie sich Jahrzehnte hielten. Das späte 20. Jahrhundert sah den Aufstieg der unabhängigen Macher: Nicht der „Studiokeramiker“ oder „Keramikkünstler“ produzierte funktionale Gefäße sondern der Künstler nutzte den Ton als Ausdrucksmittel, häufig verbunden mit einer politischen Botschaft. Während die Fabriken in Staf-

fordshire immer auch angestellte Künstler (Bildhauer und Maler) beschäftigten, stand diese Zusammenarbeit immer unter dem Zwang des Fabriksystems, Designs zu entwickeln, die in der Massenproduktion und von den Fabrikarbeitern hergestellt werden konnten. Erst in neuerer Zeit setzte sich das Konzept des „artist-in-residence“ bei den Farbiken durch, bei dem Künstler, wie z. B. Charlotte Hodes, ihre eigenen Entwürfe umsetzen konnten. Sie nutzt die Weißware der Firma Spode auf die sie deren traditionelle Druckdekore auf ihre Art zusammengesetzt aufbringt.

Zum Ende des 20. Jahrhunderts leidet die Staffordshire Industrie unter dem Verlegen der Produktionsstätten nach Fernost. Seit kurzem beginnen die Firmen allerdings die Produktion wieder nach Stoke-on-Trent zurückzuholen, da sie gemerkt haben, dass sie so die Produktionsqualität besser kontrollieren und schneller auf Veränderungen des Zeitgeschmacks und der Nachfrage reagieren können. Die British Ceramics Biennial, erstmalig 2009 in Stoke-on-Trent ausgerichtet, die neben der Staffordshire Universität auch eng mit anderen Hochschulen und der Keramikindustrie zusammenarbeitet, feiert beides: die traditionelle Stärke der Industrie und die Innovationskraft von neuen Technologien, von Designern und Produzenten, um für „The Potteries“ eine sichere und starke Zukunft zu schaffen.

1 Barthélemy Faujas de Saint-Fond, Voyage en Angleterre, en Écosse et aux Îles Hébrides (1797)

2 Llewellyn Jewitt, The Ceramic Art of Great Britain (1878)

Keramik und Lebensstil in Serbien (16. bis 20. Jahrhundert)

Biljana Crvenković, Bojana Popović, Biljana Vukotić

Im Gebiet des heutigen Serbiens stand die Herstellung und Nutzung von Keramik während des 16. und 17. Jahrhunderts in direkter Beziehung zur osmanischen Kultur mit Anklängen an das Kulturerbe des Orients, des Mittelmeerraumes und des Balkans. Die archäologischen Funde und die überlieferten Keramikobjekte wie z. B. verschiedene Krüge, Kannen und Becher zeugen von den verschiedenen Quellen in der Töpferkunst, die während des Mittelalters in diesem Gebiet verbreitet war. Zu dieser Zeit wurde hauptsächlich von Töpfern Keramik in einfachen Formen und Dekorationen hergestellt, die für den täglichen Gebrauch weiter Gesellschaftsschichten geeignet waren. Diese Art der Keramik brachte später die volkstümliche oder traditionelle Keramik hervor, die bis zum heutigen Tage überlebte. Gleichzeitig verbreitete sich in den höheren Schichten der osmanischen Gesellschaft, die vornehme Umgangsformen pflegten, die Verwendung von luxuriösen Keramikobjekten, wie Fayen-

ce und Majolika, die in der Regel im Mittelmeerraum und den Werkstätten von Anatolien (Kutahya und Iznik) eingekauft wurden.

Das 18. Jahrhundert war geprägt durch die mehrere Jahrzehnte andauernden Türkenkriege, in deren Folge an die Stelle der osmanischen Herrschaft die Habsburger Monarchie trat. Diese neuen Umstände veränderten die Lebenskultur großer Teile der serbischen Bevölkerung. Basierend auf der Akzeptanz westlicher Werte, unter Einbeziehung der eigenen Traditionen, bildete sich eine neue Identität der Bevölkerung heraus. Diese Umstände erlauben es uns zu verstehen, wieso traditionelle Keramik auch weiterhin von breiten Gesellschaftsschichten genutzt wurde. Besonders in den Grenzgebieten des Habsburger Reiches prägten die eingeführten zentraleuropäischen Keramiken die formale und dekorative Gestaltung der dort florierenden Keramikwerkstätten.

Zur selben Zeit führte die Aneignung westeuropäischer Kulturmodelle zu einer Änderung des Lebensstils der sich neuentwickelnden bürgerlich-militärischen Offiziersklasse, die nördlich der Flüsse Save und Donau lebten. Während es in bürgerlichen Haushalten üblich war, Porzellan der Wiener Manufaktur zu nutzen, galt Meissner Porzellan als Luxus, der als wertvoller Familienbesitz gehegt und gepflegt wurde. Die erste Erwähnung, dass Wiener Porzellan verwendet wurde, ist im Inventar der Stadt Belgrad des Jahres 1733 zu finden.

Im 19. Jahrhundert schritt die Loslösung von den türkischen Lebensmodellen immer weiter voran und unter Anlehnung und Übernahme europäischer Kulturmodelle entwickelte sich eine nationale Identität der serbischen Bevölkerung und ein serbischer Staat. 1830 wurde Serbien ein unabhängiges Herzogtum, womit ein neues Kapitel in der serbischen Geschichte begann, begleitet durch den Aufbau eines neuen, europäischen Lebensstils, der sehr schnell den orientalischen verdrängte. Als Erstes übernahmen die Städte europäische Sitten, wobei nur ein kleiner Teil der neuentstandenen, hauptsächlich in den Zentren Europas ausgebildeten Bürgerschaft, die Vermittler der kulturellen Veränderungen war. Dennoch war die Herausbildung des neuen Stilgefühls und die Akzeptanz der westeuropäischen Kultur – wie alles andere auch – diktiert vom fürstlichen Hof und dem kleinen Kreis von Personen in dessen Umfeld. Fürst Miloš und andere Mitglieder der Obrenović-Dynastie waren bemüht, ihre höfische Kultur im Einklang mit den Traditionen der europäischen Fürstenhäuser zu entwickeln. Vor allem in den Einrichtungsgegenständen, im Erwerb von Porzellangeschirr und dekorativen Objekten spiegelte sich der repräsentative Charakter des Hofes und der neue europäische Lebensstil wider.

Der Bedarf an neuen privaten und öffentlichen Gebäuden führte zu Beginn der 1830er Jahre zur Massenproduktion von Ziegelsteinen. Ende der 1880er

Jahre gab es in Serbien 148 Töpfermeister, und fast zehnmal so viele Firmen, die keramische Baumaterialien herstellten. Während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte sich im Zuge der Modernisierung Serbiens auch die Industrie weiter und markiert damit den Beginn der Herstellung industrieller Keramiken. Kunsthandwerkliche Werkstätten, die eine staatliche Unterstützung erhielten, wurden in Fabriken umgewandelt. Sie stellten meist neben Baumaterialien auch dekorative Architekturkeramik und Haushaltsgeschirr her (wie z. B. 1815 die Fabrik für Porzellangeschirr von Julije Bozotax in Niš, 1898 die Fabrik für keramische Produkte der Kooperative für Industrie in Arandelovac, die Porzellanfabrik von Dr. Jovan Đurić in Belgrad, usw.).

Während des ersten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts realisierte die Kooperative für die Verbesserung der Haushaltsindustrie gemeinsam mit Dragutin Inkiostri Medenjak (Carlo Ichioistri Medenjak 1866 – 1942), dem Begründer eines nationalen Stils, ein Projekt, das angelehnt an die sezessionistische Bewegung, eine neue moderne, optische und symbolische Sprache der slawischen Folklore schuf. Inkiostri gestaltete eine erhebliche Anzahl von Kachelöfen, zu denen auch der im Haus des Geographen Jovan Cvijić gehört, dessen Inneneinrichtung er 1907 und 1908 fertigte.

Nach dem Ersten Weltkrieg gab es auf dem Gebiet des heutigen Serbiens keine Keramik/Porzellanindustrie mehr. Erst ab den 1930er Jahren erschienen wieder Gestalter, die in den europäischen Zentren ausgebildet worden waren und mit Keramik arbeiten wollten. Die Einführung von Kursen an der Hochschule für Angewandte Kunst in Belgrad im Jahr 1939 verbesserten die Bedingungen für die Entwicklung der Keramik weiter. Während der Kriegsjahre und in der Nachkriegszeit entstanden viele Werkstätten, die Gebrauchsobjekte aus Terrakotta und Majolika für das tägliche Leben der Menschen herstellten, die ihr Hab und Gut verloren hatten.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde sehr viel Porzellan importiert. Die angesehensten Belgrader Fachgeschäfte für Porzellan und Glas bezogen das Porzellan vorwiegend aus der Tschechoslowakei und seit dem Ende der 1920er Jahre aus Deutschland. Zu dieser Zeit wurden die Service von Rosenthal zum Objekt der Begierde, was dem Wunsch entsprach zum Bürgertum dazuzugehören. Die Mitglieder der regierenden Karadordević-Familie erwarben ihre Gebrauchsgüter meist in Paris. Dort kaufte Fürst Pavel Karadordević 1935 für den Weißen Hof auch das exklusive Service des Grafen von Artois, das von 1779 bis 1782 von der Königlichen Porzellanmanufaktur Sèvres hergestellt wurde.

Nach dem Zweiten Weltkrieg und besonders zu Beginn der 1950er Jahre, spielte Industriedesign eine bedeutende Rolle bei der Rekonstruktion und In-

dustrialisierung des Landes und dem damit verbundenen Aufschwung der Materialherstellung und der Entwicklung der jugoslawischen Ökonomie, in dem es neue Ideen vertrat und eine neue Massenkultur für die jugoslawische Bevölkerung entwarf. Während dieser Zeit beherrschte die Modernisierung auch die Bereiche der Bildung und der Kultur. Die Institutionalisierung der Ansichten angewandter Kunst wird deutlich an der Gründung der Akademie für Angewandte Kunst 1949 in Belgrad und in Zagreb 1948 – 1949, gefolgt von der Gründung der Republik und der Vereinigten Gesellschaft für Künstler der Angewandten Kunst zu Beginn der 1950er Jahre.

Die Faszination für zeitgenössische Industrieprodukte, eingeschlossen Gebrauchsporzellan und dekorative Objekte, sind Kennzeichen der 1950er und der ersten Hälfte der 1960er Jahre des sozialistischen Jugoslawiens und beruht auf der Verbindung von Kunst und Industrie. Funktionalität, Effizienz und technische Perfektion mussten jedes Produkt charakterisieren und zusammen mit einer entsprechenden bildhaften Qualität die Einheit von Material und Funktion bilden. Die industrielle Herstellung von Porzellan und Keramik wurde notwendig, als die Wünsche und Nachfragen nach der Integration ästhetischer Aspekte in Produkte des täglichen Gebrauchs aufkamen. Man verspürte die Notwendigkeit, den Sinn der Käufer für ästhetische Phänomene systematisch und streng zu entwickeln.

Im ehemaligen Jugoslawien der 1950er Jahre wurde die manufaktuelle Herstellung von Keramik durch die Einführung und den Bau großer Industrieanlagen ersetzt und markierte den Beginn einer raschen Entwicklung einer industriellen Produktion. Wichtig zu erwähnen ist die Gründung von Jugoceramics, der Fabrik für Porzellan- und Keramikprodukte in Zaprešić (Kroatien), Jugoporcelain, der Fabrik für Porzellangeschirr und Wandfliesen in Titov Veles (Mazedonien), der Porzellanfabrik Porcelain in Zaječar, der Fabrik für Sanitärkeramik, Abflussrohre und für Bodenfliesen in Mladenovac und einige Zeit später die des Unternehmens für die Produktion von Nichtmetallen Kaolin in Bratunac (Bosnien und Herzegovina), und die Fabrik für Elektroporzellan in Arandelovac. Die Keramische Industrie in Liboje in Slowenien wurde bereits 1850 gegründet. Die Produkte dieser Fabriken waren vornehmlich für den einheimischen Markt gedacht. Jedoch wurde in den 1950er Jahren immer noch eine Auswahl an keramischen Produkten, wenn auch in geringerem Maße, aus Deutschland, Italien, Ungarn und der Tschechoslowakei eingeführt. Vor allem waren das Durchbruchporzellane, Schmuckdosen, die mit Genreszenen bemalt waren, sowie Figuren. Der Import von Gebrauchsporzellan und dekorativen Artikeln führte zu neuen ästhetischen Produkten – oft Kitsch – aber auch zu einem neuen Lebensstil breiter Bevölkerungsschichten.

Das war die Zeit des beschleunigten Wachstums einer Käuferschicht und beliebten Kultur, aber auch die Zeit des steigenden Wohlstandes in Jugoslawien und Serbien. Ökonomisches Wachstum und das breitere Angebot an Haushaltswaren prägte das private Leben und das Angebot von Konsumgütern. Die Herstellung von Porzellan sowohl für den täglichen Gebrauch als auch für dekorative Zwecke nahmen im gleichen Maße zu, wie die Produktionsleistung des Landes. Unter den neuen Bedingungen der politischen und ökonomischen Entwicklung in Serbien und dem ganzen sozialistischen Jugoslawien, waren die Änderungen der künstlerischen Ausdruckskraft auf dem Gebiet der Formenentwicklung von Keramik und Industrieprodukten bemerkenswert. Sie ließ sich einfach in zeitgenössische Einrichtungen integrieren, während ihre vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten zur Änderung des Lebensstiles inspirierten.

Ungeachtet der steigenden Nachfrage nach Produkten in einem zeitgenössischen Design, die von der aufsteigenden sozialistischen Mittelklasse akzeptiert wurden, dauerte es sehr lange, bis Industriedesign seinen Weg in die Serienproduktion fand. In den Unternehmen gab es bis in die 1970er Jahre einen großen Widerstand, was die Beteiligung von Gestaltern am Herstellungsprozess betraf. Außerdem gab es fast keine strukturellen Änderungen in Bezug auf die Gründung von Abteilungen, die sich mit der Gestaltung von Produkten beschäftigen, oder überhaupt einer abgestimmten Designpolitik. Die Entwürfe der ersten Generation von Gestaltern, Dragica Perhač (Yugoceramics, Zaprešić), Zoran Prvanović, Ljubinko Jovanović (RIN, Zaječar) und Borivoje Dedić (Kaolin, Bratunac), besonders solcher, die in Kleinserien hergestellt wurden, waren während der späten 1970er und frühen 1980er Jahre willkommene Gebrauchsobjekte in privaten und öffentlichen Einrichtungen. Die funktionalen Gebrauchsgegenstände dieser Gestalter, die sich in der Sammlung für Industriedesign des Museums für Angewandte Kunst in Belgrad befinden und deren Funktionalität durch ihre vorherrschenden geometrischen Formen bestimmt werden, zeugen von der Bedeutung der Entwicklung von Industriedesign bei Porzellan in Serbien, als auch im gesamten Raum des sozialistischen Jugoslawiens während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Keramik in Slowenien

Mateja Kos, Museo Nazionale della Slovenia

In Bezug auf die Herstellung von Keramik gibt es in Slowenien ein interessantes Paradox: mit einer Ausnahme stellten alle Keramik produzierenden Fabriken ausschließlich cremefarbenes Steinzeug her. Auch Porzellan wurde, ebenfalls mit einer einzigen Ausnahme, nicht in Slowenien hergestellt. Ende des

20. Jahrhunderts gab es für eine kurze Zeit in Stein in der Oberkrain (Kamnik) eine Porzellanproduktion.

Im Mittelalter orientierte sich die Keramik im Gebiet des heutigen Sloweniens im Wesentlichen an zwei Regionen: dem norditalienischen Raum mit seinen dekorativen Majoliken und Fayencen und den alpenländischen Regionen Österreichs und Süddeutschlands.

Im späten 18. Jahrhundert setzten sich andere Quellen durch. Einfachere Gestaltungsmuster der Wiener Porzellanmanufaktur sind ebenso eindeutig in slowenischen Erzeugnissen erkennbar wie die des englischen cremefarbenen Steinzeugs. Im letzteren Fall ist dies auf Karl Sieg[is]mund Zois Freiherr von Edelstein zurückzuführen, einen bekannten Unternehmer und Gelehrten seiner Zeit. Eine seiner zahlreichen Unternehmungen war die Errichtung einer modernen Keramikfabrik in Laibach (Ljubljana), der Hauptstadt der österreichischen Provinz Krain. Zuvor hatte er die geologischen Verhältnisse sowie andere chemische und technologische Voraussetzungen studiert. Neben deutschen und italienischen Quellen zog er auch englische für seine Studien heran. Seine Exzerpte sind noch heute im historischen Archiv Ljubljanas einsehbar.

Zois besaß eine eigene Tongrube, die ihm einen hochqualitativen Rohstoff zur Herstellung seines weißen bis cremefarbenen Steinzeugs lieferte. Seine Tafelgeschirre für den täglichen Gebrauch sowie hochwertigere Keramiken für besondere Anlässe wurden nach Italien und Deutschland verkauft. Einige dieser Erzeugnisse besitzen als Bodenmarke den Aufdruck LAIBACH. Zeitgenössische Autoren bezeichneten diese Produkte als Laibacher Porzellan.

1815 gründeten die Brüder Alois und Franz Wasser eine weitere Tonwarenfabrik in Laibach, die ihren Ton aus einer anderen Grube bezog. Dieses neu entdeckte Tonvorkommen war der Hauptgrund für die Errichtung der neuen Fabrik in dieser wirtschaftlich schwierigen Zeit. Die Fabrik stellte vorwiegend Waren für den täglichen Gebrauch her mit denen sie sich an regionalen österreichischen Gewerbe- und Industrieausstellungen beteiligten. Einige Gefäße, die extra für diese Ausstellungen angefertigt wurden, befinden sich heute in den Sammlungen des Nationalmuseums von Slowenien in Ljubljana.

Ebenfalls 1815 wurde in der Untersteiermark in der Nähe von Cilli (Celje) die erste Tonwarenfabrik gegründet, von denen die letzte erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Betrieb einstellte. Die bedeutendste unter ihnen war die 1870 gegründete Fabrik der Gebrüder (Arnold und Ludwig) Schütz mit Sitz in Blanz (Blansko) bei Olomutschan (Olomučany) in Mähren mit einem Zweigwerk in Liboje bei Cilli (Celje). Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts war diese Fabrik eine der wichtigsten österreich-ungarischen Tonwarenfabriken. Sie arbeitete eng mit dem k. k. Österreichischen Museum für Kunst und

Industrie (heute Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst) in Wien zusammen – nicht nur mit den Lehrenden, die Objekte für die Fabrik entwarfen, sondern auch mit den Chemikern des Museumslaboratoriums. Ihre innovative Gestaltung und eine ausgefeilte Technologie bewiesen sich auch als diplomatisches Geschenk: Erzherzog Rainer von Österreich schenkte eine kleine Auswahl von Objekten aus der Fabrik der Gebrüder Schütz dem South Kensington Museum in London – dem heutigen Victoria and Albert Museum. Zu den heute meist gesuchten Objekten der Gebrüder Schütz zählen reliefierte und mit Glasurmalereien versehene Objekte mit Dekorationen der Neorenaissance, des Barock oder Rokoko, oder einer Mischung aus diesen.

Eine andere Tonwarenfabrik wurde in den 1850er Jahren in Stein (Kamnik) ganz in der Nähe der Tongrube der Gebrüder Wasser gegründet. Sie produzierte gewöhnliches Geschirr nach vereinfachten modischen Gestaltungsmustern, aber auch einige außergewöhnliche Objekte mit eigenen dekorativen Mustern – Netzwerke aus geflochtenen Bändern mit farbigen Akzenten versehen. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts führte Blaž Schabl volkstümliche slowenische Motive in die Produktion ein. Er engagierte bekannte Maler, die die Objekte – meist dekorative Teller – mit Illustrationen von Volksmärchen und Sprichwörtern bemalten. 90 Jahre später, Ende des 20. Jahrhunderts, wurde in dieser Fabrik für kurze Zeit das erste und einzige slowenische Porzellan hergestellt.

Eine weitere innovative Tonwarenfabrik war die Fabrik Dekor, die in den 1930er Jahren in Ljubljana gegründet wurde. Sie war eng verbunden mit dem Keramikinstitut am Staatlichen Technischen Gymnasium, welches im Schuljahr 1925/26 den Lehrbetrieb aufnahm. Deren Lehrer und Schüler entwarfen für die Fabrik Formen und Dekorationen. Hauptsächlich stellte Dekor nur sehr kleine Serien her sowie eine Vielzahl individueller handgemachter Objekte als Gegenpol zu den unzähligen Massenwaren anderer Fabriken. Die Produktion wurde nach dem Zweiten Weltkrieg mit denselben Formen, aber anderen Farben fortgesetzt – anstelle der farbenfrohen Objekte der Vorkriegszeit wurden in den 50er und 60er Jahren nun braune und schwarze Imitationen von Bronzen hergestellt.

Heute floriert die Keramikproduktion meist in individuellen Werkstätten. Eine erhebliche Anzahl von keramischen Festen und Aktivitäten findet regelmäßig in größeren und kleineren Orten statt. Die ambitionierteste Veranstaltung ist die Internationale Triennale für Keramik – UNICUM, die vom Nationalmuseum von Slowenien ausgerichtet wird. Eine internationale Jury hat aus 309 Bewerbern 93 Künstler ausgewählt, die ihre Arbeiten auf der dritten UNICUM im Jahr 2015 präsentieren werden.

Gebraucht und zum Gebrauch – Eine kurze Einführung in die estnische Keramik

Kai Lobjakas

Seit vielen Jahrhunderten hat Keramik in Estland einen festen Platz im täglichen Leben, auch wenn Keramik in der Volkskunst und im Kunsthandwerk eigentlich keine herausragende Rolle gespielt hat. Ein Interesse mit Keramik zu arbeiten und die Entwicklung von kleinen Werkstätten zu größeren industriellen Herstellern werden seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erkennbar.

Einige ernsthaftere Versuche, Keramik für einen lokalen Markt herzustellen, wurden in der Mitte des 18. Jahrhunderts unternommen. 1772 gründete Carl Christian Fick (1730 – 1792), ein in Tallinn (dt. Reval) lebender Apotheker aus Deutschland, unter seinem Namen eine Fayence-Manufaktur. Seine Angestellten warb er fast ausschließlich aus der Kieler Gegend an. Zu den Produkten der Manufaktur gehörten Service, Duftvasen, Obstschalen und kleine Figuren. Die Objekte, die mit einer weißen Zinnglasur versehen waren, bestanden aus einer Mischung des lokalen blauen Tons mit importiertem weißen Ton und waren mit Aufglasurmalereien verziert. Die Formen waren inspiriert von Kieler Blumenmustern, und den schwedischen Fayencen der Fabriken in Stralsund und Marieberg.¹ Leider haben sich nur wenige Objekte aus der Fabrik von C. C. Fick erhalten – eine kleine, exzellente Auswahl befindet sich in der Sammlung des Tallinner Stadtmuseums.

Bereits 1782 stellte die Manufaktur Fick nach nur wenigen Jahren den Betrieb wieder ein. Im selben Jahr gründete Johann Woldemar von Lauw (1712 – 1786), der Besitzer des Schlosses Põltsamaa (ehem. dt. Oberpahlen), eine Porzellanfabrik, die bis 1800 produzierte. Abgesehen von drei Esten beschäftigte von Lauw ebenfalls ausschließlich Deutsche. Sie stellten hauptsächlich blaues und weißes Porzellan her – bunte Objekte mit Blumenmustern sind ebenfalls überliefert.

Vom 17. bis zum 19. Jahrhundert wurden in Tallinn auch glasierte Ofenkacheln hergestellt. 1886 gründete der Este Joosep Tiiman (1857 – 1934) eine Keramikfabrik in Siimusti im Landkreis Jõgeva. Zu Beginn verarbeitete er lokalen Ton, später den aus Joosu im Landkreis Võru (dt. Waimel im Kreis Werro). Hauptsächlich produzierte er einfaches Tafel- und Kochgeschirr – die ersten Beispiele bestellte er bei der Porzellanfabrik Kuznetsov in Russland. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts wuchsen die Fertigungsstätten in Siimusti zu einer großen Fabrik und wurden 1913 in die Liste der größten Industrieunternehmen Russlands aufgenommen. Nachdem die Fabrik eine wirtschaftlich schwierige Zeit und ein Feuer im Jahr 1924 überstanden hatte, bildete sie während der Sowjetzeit das Fundament der keramischen Produktion des ganzen Landes.

Ende des 19. Jahrhunderts, zu Beginn des 20. Jahr-

hunderts gab es viele kleinere Keramikwerkstätten in verschiedenen Orten des Siedlungsgebietes der Setu im Süden Estlands. Sie stellten vor allem traditionelle Schüsseln und andere an die Bedürfnisse der lokalen Bevölkerung angepasste Gebrauchsgegenstände her. Anfänglich wurden in den typischen russischen Öfen vor allem unglasierte Kochgeschirre für die Benutzung im Ofen und für die Lagerung von Milchprodukten hergestellt. Seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts kamen auch glasierte Gefäße dazu. Um den Einheimischen das notwendige Fachwissen zu vermitteln, kamen die Keramiker aus Pskow ins Setugebiet. Mit der Unabhängigkeit Estlands 1918 wurde kein Geschirr aus Pskow mehr eingeführt und die Zahl der Werkstätten im Setugebiet stieg weiter an. Das Wissen wurde von den älteren Keramikern an die jüngere Generation weitergegeben. 1935 wurde in Petseri (dt. Petschur/heute russ. Petschory) eine Industrieschule für Keramik und Baumaterialien gegründet. Ihr Beitrag zur Entwicklung der Keramik blieb jedoch bescheiden.

Dennoch gab es in Estland viele Möglichkeiten, sich im Bereich der Keramik zu bilden. 1923 wurde eine Keramikabteilung an der Schule für Kunst und Kunsthandwerk der Frauengesellschaft von Tartu gegründet. Im selben Jahr eröffnete auch die staatliche Schule für Kunst und Kunsthandwerk eine Keramikabteilung, nachdem sie diesen Plan bereits seit 1919, kurz nach der Unabhängigkeit Estlands verfolgt hatte, zunächst geleitet von dem Ungarn Géza Jakó (1886 – 1943). Die Studenten erwarteten vorwiegend üppige Formen für Gebrauchswaren, aber auch kleine Figuren und größere dekorative Objekte. Géza Jakó wurde abgelöst von Valli Eller (1906 – 1963), die 1930 selbst ihren Abschluss an dieser Schule gemacht hatte. Zwischen ihrem Abschluss und der Rückkehr an die Schule als Lehrerin arbeitete sie in Finnland bei den Tonwerken von Kauniainen (schwed. Grankulla) und bei Arabia als Porzellanmalerin.²

Während ihrer Lehrtätigkeit fand Valli Eller auch die Zeit, ihre eigenen Fähigkeiten, stetig an anderen Orten, wie Faenza, Stockholm, Kopenhagen und Paris zu erweitern. Unterstützt wurde sie von Mari Simulson (1911 – 2000), die ebenfalls Absolventin der Schule war und später eine erfolgreiche Designerin der Gustavsberg und der Ekeby-Fabriken in Schweden wurde. Im Gegensatz zu Jakó ging Valli Eller sowohl bei der Gestaltung ihrer eigenen Werke als auch bei der Führung der Keramikabteilung ihren eigenen Weg. Ihr war es wichtig, die Herstellungsprozesse genau zu kennen, und sie bevorzugte einfache zeitgenössische undekorierte Keramiken. Internationale Verbindungen, das Beobachten zeitgenössischer Entwicklungen, sowie die Schwedische Internationale Kunstausstellung, die 1934 in Tallinn stattfand, führten zur Weiterentwicklung der estnischen Kunst und Keramik.

Die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sind ge-

kennzeichnet von der Gründung estnischer Unternehmen und dem rapiden Anstieg der Produktion. Während der 1920er und 1930er Jahre expandierte der Markt für lokale Produkte hoher Qualität. Als die Bevölkerung wohlhabender wurde, stieg auch die Nachfrage nach Luxusartikeln. Innerhalb weniger Jahrzehnte erfolgten mehrere erfolgreiche Firmengründungen und neue Produktentwicklungen. Mit Beginn der Sowjetzeit (1940) wurden die Betriebe verstaatlicht. Vor dem Zweiten Weltkrieg gab es vor allem in Tallinn mehrere kleinere Betriebe, die keramische Tafel- und Kochgeschirre herstellten.

Savi AS, gegründet 1920, hatte eine große Auswahl an Kochgeschirren und anderen keramischen Gebrauchsgegenständen, sowie Vasen und Lampenständer mit Figuren im Stil des Art Déco im Sortiment. Um die Kosten gering zu halten, produzierten sie Vasen in verschiedenen Größen in einfachen Formen und mit oft zweifarbigen und fließenden Glasuren, die bei hohen oder niedrigen Temperaturen gebrannt wurden. Diese Produkte wurden unter dem Markennamen Savi bekannt. Viele der Absolventen der Staatlichen Schule für Kunst und Kunsthandwerk arbeiteten für Savi. Nach ihren Entwürfen fertigten die Werkstattmeister die Formen.³

1928 gründete Nikolai Langebraun (1877 – 1960) eine Porzellanfabrik und begründete damit die Porzellantradition Estlands. Das Unternehmen entstand in einer Zeit, als dekorierte Porzellane Käufer begeisterte, während undekorierte keine Käufer fanden. Aus ökonomischer Sicht war es daher nur sinnvoll, das Porzellan direkt vor Ort zu bemalen. Der erste Manager des Langebraun-Unternehmens war Karl Hofmeister, der bei Rosenthal gelernt hatte und die einheimischen Designer stark prägte. Die unbemalte Weißware wurde hauptsächlich aus Deutschland und der Tschechoslowakischen Republik importiert. Langebraun hatte ein breites Angebot mit einer weiten Preisspanne. Seine Produkte waren sowohl in Estland als auch in Finnland und Schweden gleichermaßen erfolgreich. Die Dekore wurden meist gedruckt, aber auch handgemalte Ergänzungen waren üblich. Lokale Motive wie Stadtansichten wurden von lokalen Künstlern entworfen. Die Verzierungen waren vielfältig.

Für wenige Jahre stellte die unter dem ambitionierten Namen firmierende Fabrik Erste Estnische Porzellanindustrie (1932? – 1939), von Helmut Käskönd (1909 – ?) und Jüri Jüriloo (1908 – 1941) gegründet, ebenfalls Keramiken her. Zunächst produzierten sie technische Keramik, aber schon bald begannen sie, Objekte des täglichen Bedarfs herzustellen. Für den Glasurbrand bei hohen Temperaturen nutzten sie Engoben, Bemalungen und Salzglasuren, für den bei niedrigen Temperaturen speziell zubereitete Glasuren. Über die Künstler, die in dieser Fabrik tätig waren, ist nur sehr wenig bekannt.

In Bezug auf die Gestaltung vertraute die Firma nicht so sehr auf Traditionen – sie experimentierte ziemlich kühn.

Eines der größten und bestetablierten Unternehmen, das Arbeiten der Schule für Kunst und Kunsthandwerk aber auch von Künstlern, die bereits ihren Abschluss gemacht hatten, in Auftrag gab, war Kodukäsitöö OÜ 1927 mit dem Ziel gegründet, lokales Kunsthandwerk zu verkaufen und bekannt zu machen. Durch die Initiative von Kodukäsitöö und mit staatlicher Unterstützung wurden mehrere Ausstellungen organisiert, die dabei halfen, die Produkte auch außerhalb Estlands zu verkaufen. Über die Hälfte der Waren, die in den ersten acht Jahren abgesetzt wurden, kauften Touristen, oder gingen nach Amerika. Zunächst trat Kodukäsitöö als Vermittler und Besteller in Erscheinung, ohne dabei an einer eigenen Produktion interessiert gewesen zu sein. Da die keramischen Produkte oftmals nicht in ausreichender Qualität produziert worden waren, begann Kodukäsitöö 1930 eine eigene Produktion. Auf diese Weise trat Kodukäsitöö in Konkurrenz zur Schule für Kunst und Kunsthandwerk. Mit Unterstützung des Wirtschafts- und Bildungsministeriums wurde 1937 mit dem Ziel, die Qualität keramischer Produkte zu erhöhen und verschiedene Experten auf dem Gebiet der Keramik zusammenzubringen, eine Keramikwerkstatt gegründet und ein Brennofen gebaut. Da zu Beginn der 1930er Jahre die Erste Estnische Porzellanfabrik in Zahlunsschwierigkeiten geriet, konnte Kodukäsitöö vom Firmengründer und Designer Jüri Jüriloo deren Ausrüstungsgegenstände erwerben. Ellinor Piipuu (1913 – 2006), die 1935 ihren Abschluss an der Schule für Kunst und Kunsthandwerk gemacht hatte, wurde als Ausbilderin eingestellt.⁴ Auch andere Absolventen dieser Schule wurden angestellt: Inge Domingo, Helmi Kajandi, Virve Kuuste und Ada Pender. Wie Piipuu sich erinnerte, war das Angebot von Produkten sehr vielseitig und enthielt „alle Arten von Hohlformen, Figuren, Lampenständern, Buchstützen und andere Objekte“, sowohl mit Niedrig-, als auch mit Hochtemperaturglasuren versehen, meist in Beige, Blau und Dunkelbraun.⁵ In gewissem Sinne lebten viele der Vorkriegsunternehmen in den großen Werken der Sowjetzeit weiter, in die sie integriert worden waren und zu einer wichtigen Basis der Produktion für die folgenden Jahrzehnte wurden.

Nach dem Krieg wurde der Bereich der Kunst, der eine Rolle bei der Gestaltung der alltäglichen Umgebung spielte, immer wichtiger. Viele Industrieunternehmen wurden gegründet und junge Künstler, nun Industriedesigner genannt, wurden angestellt. Ab den 1950er Jahren wurde die Erhöhung des Lebensstandards zu einer Kernaufgabe in der sowjetischen Gesellschaft. Höherwertige Produkte sollten ein besseres allgemeines Lebensumfeld schaffen. Das wurde hauptsächlich mit Hilfe der ange-

wandten Künste erreicht. Nach dem Krieg beeinflussten viele Diskussionen die wieder gegründete Kunsttöodete Kombinaat (Fabrik für künstlerische Produkte), die die Idee umsetzen sollte, Sonderanfertigungen der angewandten Kunst in gut gestaltete Produkte zu verwandeln. Die Fabrik war als ein Verbund verschiedener Werkstätten organisiert, zu denen sowohl Keramikwerkstätten als auch solche von Porzellanmalern gehörten, die viele namhafte Künstler beschäftigten. In Wirklichkeit stellte die Fabrik hauptsächlich Kleinserien her; ihre eigentliche Stärke war, dass sie als Manufaktur arbeitete, wodurch es möglich war, neue Ideen zu realisieren und die Produktion schnell umzustellen und damit wesentlich flexibler zu gestalten, als es großen Fabriken möglich war.

Diese Fabrik für künstlerische Produkte verfolgte eine klare Linie in Richtung einer künstlerischen Produktion. Es gab aber auch zwei erwähnenswerte Unternehmen, die im Bereich der Baumaterialien arbeiteten. In diesem Bereich der keramischen Produktion zählte allein die Quantität. Die Tallinner Keramikkonstruktionsfabrik hatte Abteilungen in Tallinn und in Siimusti. Erstere stellte dekorative Keramiken her, letztere Gebrauchswaren. Für eine lange Zeit war Laine Sisa die Chefkünstlerin der Fabrik, während auch andere estnische Designer, viele bekannt für ihre unabhängigen Arbeiten, angestellt waren (Leo Rohlin, Anu Soans, Marget Tafel, Anne Keek, Naima Uustalu, Ingrid Allik). Die zweite Fabrik, die Pärnu Baumaterialfabrik, war bekannt für die Herstellung vieler Objekte und Sets, die sich in Estland großer Beliebtheit erfreuten. In den 1960er Jahren beschäftigte die Fabrik die Künstler Maimu Vain und Aino Juurikas. In den 1970er Jahren wurden diese abgelöst von Viive Väljaots und Anu Soans, die beide zuvor viele Jahre in der Siimusti-Fabrik gearbeitet hatten. Soans änderte die Ausrichtung der Produktion maßgeblich, indem sie Serien mit einfachen Formen gestaltete, die auf unterschiedliche Art und Weise miteinander kombiniert werden konnten. Beide Fabriken waren ausschlaggebend für die visuelle Gestaltung des alltäglichen Lebensraumes in Estland. Obwohl dieser Zeitabschnitt charakterisiert ist von zahlreichen technischen Problemen (z. B. der geringen Qualität von Material und Ausrüstung), waren Potential und Professionalität der Designer offenkundig.

Im Laufe der Zeit haben sich auch die alten Ansprüche an Gestaltung und Herstellung geändert. Als Estland 1991 seine Unabhängigkeit erreichte, wurden viele Fabriken privatisiert, was zu einer Umorientierung, oft aber auch zur Schließung führte. Die 1990er Jahre sind charakterisiert durch die Auflösung vieler Strukturen, die Anpassung an die neue Situation und Initiativen von Künstlern und Designern auf der Suche nach neuen Arbeitsbedingungen. Das alles führte dazu, dass die Zahl der traditionellen Keramikateliers wieder anstieg. Ob-

wohl es in Estland eine Herausforderung ist, mit Keramik zu arbeiten, gibt es nichtsdestotrotz nach wie vor viele Designer, die auf diesem Gebiet tätig sind und authentische Arbeiten entwerfen. Urmas Puhkan initiierte 1993 die Gründung von Asuurkeramika, ein Atelier, das verschiedene Künstler zusammenbringt. Andere wie Ingrid Allik und Annika Teder arbeiten nach wie vor sehr erfolgreich in ihren eigenen Ateliers.

Liisu Arro hat einen ungewöhnlich vielfältigen Hintergrund. Es dauerte eine Weile, bevor sie im Keramikbereich heimisch wurde. Sie hat traditionelles Tafelgeschirr und eine Serie von Spülbecken zusammen mit ihrem Vater, einem Maler gestaltet. Für die Spülbecken entwarf ihr Vater die Arbeitsplatten. Arros Studien in Portugal inspirierten sie zu eigentümlich üppigen und emotionsreichen Dekorationen.

Eine der anregendsten Designerinnen ist zurzeit Raili Keiv, die traditionelle Keramiken und Porzellane in Frage stellt und seit etwa 10 Jahren sehr eindrucksvoll eine neue Richtung einschlägt. Sie hat sich eingehend mit typischen Urformen und dem Material Porzellan auseinandergesetzt. Während der letzten Jahre hat sie mit der Kombination von Porzellan und Beton experimentiert und die Serie „Porzellan trifft Beton“ entworfen, die sie momentan weiterentwickelt.

Eine andere junge Designerin in der lokalen Szene ist Johanna Tammsalu, die sich bei ihren Arbeiten nicht nur auf ein Medium beschränkt, sondern ihre Ideen in vielen Bereichen umsetzt. Sie hat in London und Madrid studiert und stellt im Moment an der Tallinn Art Ceramics Factory eine Serie keramischer Lampen „Solid Spin“ (fest gesponnen) her. Diese Lampen sind aus einem Experiment mit Gebrauchsgegenständen entstanden und inspiriert durch gesponnene Objekte. Es ist nicht klar, wie lange diese Zusammenarbeit bestehen bleiben wird, doch ist es allein schon bemerkenswert, dass eine solche Verbindung überhaupt zustande gekommen ist und neue Ideen und Herstellungsmöglichkeiten zusammengebracht hat. Ich hoffe, andere Unternehmungen werden folgen und die estnische Keramik sieht einer erfolgreichen Zukunft entgegen.

1 Einführung in die Ausstellung „Balti rokokko: Läänemere maade 18. Sajandi fajanss“. Kadriorg Art Museum, 26. Mai – 15. August 2004

2 Eesti kunsti ja arhitektuuri biograafiline leksikon, General editor M.-I. Eller. Tallinn: Eesti Entsüklopeediakirjastus, 1996, S. 68

3 J. Matvei, Keraamika mu arm. Punktirjooni ja visioonid eesti keraamikast läbi 20. Sajandi. Tallinn 2004, S. 84

4 ERA, f 1108, n 6, s 255, S. 29

5 J. Matvei, Keraamika, mu arm, S. 84

**Zwischen Ost, West und sich selbst:
Die Geschichte des Porzellans in Lettland**
Iljana Veinberga, Marta Šuste

Das Rigaer Porzellanmuseum ist Teil der Gesellschaft der Kulturinstitutionen des Stadtrates von Riga. Es wurde 2001 mit dem Bestand des Museums der Rigaer Porzellanfabrik (gegründet 1974) als Sammlungsgrundstock aufgebaut. Die Sammlung enthält über 8000 Porzellan-, Fayence- und Steingutobjekte, die sowohl die Kunst- und Kunsthandwerkstradition als auch die industrielle Produktion von Keramikobjekten auf dem Gebiet des heutigen Lettlands von ihren Anfängen Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur heutigen Zeit belegen.

Die Anfänge

Die erste Phase der Porzellan- und Fayenceherstellung im russischen Herrschaftsgebiet fällt ins 17. Jahrhundert. Auf dem heutigen Gebiet Lettlands, das bis 1917 zu Russland gehörte, entstanden die ersten Porzellan- und Fayencefabriken etwa Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts. Sie wurden von Russen und Deutschen gegründet. Die berühmte Kuznesov-Fabrik wurde 1812 in Russland gegründet, ein zweites Werk, das die europäischen Märkte bedienen sollte, wurde 1841 in Russlands westlichster Industriestadt in Riga, der heutigen Hauptstadt Lettlands errichtet. Bereits kurz darauf gründete die Kuznesov-Familie fünf weitere Fabriken, meist indem sie kleinere unabhängige Unternehmen erwarb und die erste Kooperative in Privatbesitz gründete. Dort wurde Gebrauchsporzellan in großem Stil sowohl für die lokalen Märkte als auch für den Export nach Europa, Amerika und den Mittleren Osten hergestellt. Die Produkte entsprachen meist den vorherrschenden Modetrends europäischen Porzellans und kopierten bisweilen auch die beliebtesten Formen und Dekore anderer Firmen. In bestimmtem Ausmaß wurden auch russische Maltraditionen und ästhetische Vorlieben für die Herstellung von Porzellan und Fayence übernommen.

Der Deutschbalte Jacob Carl Jessen gründete seine Fabrik in Riga 1886. Die Fabrik stellte ursprünglich Porzellan und Fayence für technische Anwendungen her, besonders für solche der Elektroindustrie – sie entwickelte Klemmen mit der AEG (Deutschland) und übernahm deren Vertrieb. Nach und nach nahm die Porzellanfabrik J. C. Jessen die Herstellung von Porzellan und Fayence für den täglichen Gebrauch auf und belieferte lokale und ausländische Handelsgeschäfte. Die Qualität der Produkte war hoch und lokale Händler begannen damit, das Porzellan von J. C. Jessen je nach Wunsch des Käufers mit den Marken verschiedener Hersteller und Händler zu versehen. Die Porzellanfabrik J. C. Jessen zeichnete lediglich ihre Ausstellungstücke mit Bodenmarke.

Abgesehen von diesen zwei großen Unternehmen gab es mehrere kleinere Werkstätten und Händler. Besonders hervorzuheben ist J. Jaksch & Co., die Porzellanwaren vertrieben, die sie aus Europa importierten, die aber auch Weißware einführten, sie in ihrer eigenen Werkstatt dekorierten und an die lokale Bevölkerung verkauften.

Das stürmische Jahrhundert: 1900 – 2000

Das 20. Jahrhundert ist wegen der politischen Geschehnisse dieser Zeit der ereignisreichste Zeitabschnitt. Jeder Zeitabschnitt – das frühe 20. Jahrhundert bis 1915, die Zwischenkriegszeit mit den 1920er und 1930er Jahren, die Zeit der sowjetischen Besatzung, oder die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts – hat, die Herstellung von Porzellan betreffend, seine eigenen spezifischen Kennzeichen in Bezug auf die Ästhetik und Gestaltung sowie den Status in der breiten Bevölkerung.

Die Periode der Porzellanherstellung des frühen 20. Jahrhunderts folgte denselben Leitlinien wie die des späten 19. Jahrhunderts: Formen und bisweilen auch Dekore wurden von führenden europäischen Porzellanfabriken, besonders von Deutschen, wie z. B. von Rosenthal, entliehen. Spezialisten aus Deutschland und Russland besuchten die Rigaer Fabriken und unterrichteten die lokalen Porzellaner im Dekorieren der Waren. Der beliebteste historische Stil war der Jugendstil, aber auch der Historismus war von Interesse für die Porzellan- und Fayenceherstellung, besonders in Bezug auf die Herstellungsbereiche, die sich mit Architektur und plastischen Verzierungen von Gebäuden beschäftigten. Die erste lettische Nationalkunst drückte sich in volkstümlicher Keramikunst aus, wobei der Stil der nationalen Romantik der führende war. 1915 kamen alle industriellen Aktivitäten zum Stillstand, da jegliche Industrie von der Frontlinie nach Zentralrussland verlegt wurde.

Die Zwischenkriegszeit war gekennzeichnet durch eine Wiederkehr der Industrie (1921 – 1928), beide – die J. C. Jessen Fabrik und die M. S. Kuznetsov Fabrik – kehrten nach Lettland zurück und bauten ihre Geschäfte wieder auf. Während Kuznetsovs lettischer Firmenzweig auch in den 1920er und 1930er Jahren weiterhin unter dem Familiennamen Porzellan herstellte, wurden alle Fabriken der Familie in Sowjetrussland kurz nach 1917 verstaatlicht und arbeiteten danach unter neuem Namen und mit neuen kommunistischen Zielsetzungen weiter. Die Fabriken von Kuznetsov und Jessen stellten Porzellan, Keramik und Fayencen in kleinerem Stil her als zuvor und entwickelten künstlerisch einmalige Kleinserien für die lokalen Käuferschichten; beide Fabriken luden bekannte lettische Künstler ein, Formen und Dekore für neue Produkte zu entwerfen.

Während der 1920er und 1930er Jahre erlebten vor allem die kleinen lokalen, lettischen Werkstätten besonderen Aufschwung, wie z. B. Baltars, L-Ripors,

Burtņieks. Diese Erfolge erlangten sie vor allem wegen ihrer Dekorationen – lettische Maler des Modernismus wie Romans Suta, Aleksandra Beļcova, Niklāvs Strunke, Sigismunds Vidbergs, Erasts Šveics, Vilis Vasariņš und andere entwarfen Kompositionen, die von erfahrenen Kunstmalern auf Porzellan ausgeführt wurden. Die Entwürfe der lettischen Künstler vereinten einen nationalen, halb-ethnographischen Stil mit Impulsen des damaligen zeitgenössischen Modernismus, besonders des Kubismus, Konstruktivismus, und des Art Déco. Zum Ende der 1930er Jahre, als die demokratische Periode abgelöst wurde von der autoritären Führung von Kārlis Ulmanis, erreichten national romantisierte und klassizistische Motive und Themen eine sichtbar führende Rolle in den schönen und angewandten Künsten, eingeschlossen Porzellan und Keramik.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts ist davon gekennzeichnet, dass Lettland eine sowjetische sozialistische Republik wurde. Diese Zeit kann wiederum in mehrere Zeitabschnitte untergliedert werden, jede mit eigenen spezifischen Arbeitsmethoden und Ergebnissen:

1. Die Stalinzeit (1945 – 1953): Die Fabriken wurden verstaatlicht und umbenannt. Meist produzierten sie technisches Porzellan und Fayence mit dem Ziel „die Konsequenzen des Krieges zu überwinden und den Wiederaufbau der nationalen Ökonomie zu erreichen“. Porzellangüter nichttechnischer Natur wurden nur wenige hergestellt: ein Bereich waren Objekte für ideologische Zwecke wie Gedenkvasen, Teller und Geschenke für politische Eliten oder andere alltägliche Waren. Erstere waren üppige, handgemalte Einzelstücke, letztere waren von geringer Herstellungs- und ästhetischer Qualität, meist hergestellt mit Formen und Dekoren der Vorkriegszeit. Nichtsdestotrotz kennzeichnen beide die typischen Muster des sozialistischen Realismus und der typischen sowjetischen volkstümlichen Ikonographie.

2. Der Zeitabschnitt unter der Führung von Nikita Chruschtschow, dem Leiter der kommunistischen Partei, bekannt als das Chruschtschowsche Tauwetter (Mitte der 1950er Jahre bis Anfang der 1960er Jahre): Es ist gekennzeichnet durch den Prozess der Modernisierung, dessen Ziel es war, die Lebensbedingungen der Menschen zu verbessern. Dafür wurden Konsumgüter schöner gestaltet und erschwinglicher. Für die Produktion bedeutete das, Dinge in großen Mengen schnell und mit so wenig Kosten wie möglich herzustellen. Die Gründung künstlerischer Laboratorien, in denen junge Kunstabsolventen (Zina Ulste, Beatrise Kārklīņa, Taisija Poluikēviča, Levons Agadžanjans, Valdis de Būrs, Ēriks Ellers und andere) arbeiteten, brachten erste ernstzunehmende Entwürfe absolut neuer Porzellanformen und Dekore hervor – Tee-, Kaffee- und Essservice sowie dekorative Figuren. Die

Einführung halbautomatischer Maschinen, erste Siebdruckdekore, Fotokeramik, Salzglaserdekorationen, Glasurpasten usw. waren ebenfalls Teil der Erneuerungen. Stilistisch gesehen ist all das heute als Sowjetische Moderne bekannt – industrielle, schlanke, minimalistische Formen mit ausdrucksstarken graphischen Dekoren.

3. Die Breschnew-Ära (späte 1960er bis 1970er Jahre) kann charakterisiert werden durch eine großenwahnsinnige Industrialisierung: Der ursprünglich Plan, jedem „Erbauer des Kommunismus“ die gleichen Lebensbedingungen zu bieten, wie sie die kapitalistischen Gegenspieler hatten, bauschte sich auf zu einer Strategie, jeden auf der gesamten Welt auszustecken. Die Herstellung von Erzeugnissen hatte in erster Linie ökonomische Statistiken widerzuspiegeln. Künstlerische Individualität und Ästhetik waren zweitrangig und verschlechterten sich dadurch. Obwohl Porzellanwaren durch sehr detaillierte und strenge staatliche Vorgaben, die im Laufe der Jahre entwickelt wurden, nur limitiert hergestellt wurden, gelang es den künstlerischen Laboratorien dennoch neue Produkte vorzuschlagen, die von diesen Vorgaben unbelastet waren. Ein solches Beispiel ist das sogenannte dünnwandige Porzellan mit einer Wanddicke von maximal 2 Millimetern – es wurde ausgesprochen beliebt in der gesamten Sowjetunion und festigte den Namen der Rigaer Porzellanfabrik und den des Rigaer Stils in der Wahrnehmung der Sowjetbürger.

4. Die 1980er Jahre sind ein Zeitabschnitt der Stagnation. Porzellan wurde nach wie vor als Massenware hergestellt; auch die Formen folgten weiterhin den bereits vorgegebenen Pfaden der günstigsten Herstellungsmethoden. Ästhetische Neo-Stile wurden eingeführt – dieser Prozess verlief parallel mit gleichen Tendenzen auf anderen Gebieten des Industriedesigns und der Architektur. Die Produkte, die hergestellt wurden, unterschieden sich enorm von den Porzellanwaren, die von einer neuen Generation von Künstlern für die Produktion vorgeschlagen und vom künstlerischen Beirat abgelehnt wurden. Daraus resultierte, dass viele Keramiker und Gestalter ihre Arbeit in den Fabriken aufgaben um sich als unabhängige Künstler oder „einzigartige Gestalter“, wie sie später genannt wurden, zu etablieren.

Die 1990er und späteren Jahre

Das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts zeigt mehr Gemeinsamkeiten mit dem folgenden 21. Jahrhundert als mit vorherigen Zeiten. Nachdem der letzte Staatspräsident der Sowjetunion – Michail Gorbatschow – die Perestroika und Glasnost initiiert hatte, um die Stagnation in der Wirtschaft aufzuheben, brach die Sowjetunion zusammen und Lettland wurde 1990 wiedergegründet. Die 1990er Jahre sind gekennzeichnet vom Niedergang der groß angelegten Porzellanher-

stellung in Lettland, bedingt durch die Änderungen der Besitzverhältnisse. Viele lokale Künstler zogen in andere europäische Länder, nach Amerika oder Russland, wo die Bedingungen für kreative Arbeit besser waren. Andere organisierten lokale und internationale Symposien, Workshops und Artist-in-Residence-Projekte oder schlossen sich in Künstlergruppen zusammen. Für diese Zeit ist es möglich, von einer individuellen, ungebremsten Kreativität zu sprechen, hervorgerufen durch den ungehinderten Zugang zu verschiedenen Inspirationsquellen, einen gewissen Fatalismus gegenüber der wirtschaftlichen Instabilität der 1990er Jahre und einen Sinn für eine künstlerische Einheit, hervorgebracht durch internationale Kurse in den Künstlerhäusern in Dzintari, Jūrmala und Symposien im Herrenhaus von Zvārtava. In vielen Fällen bestand das künstlerische Ergebnis in Porzellanmalereien, die Gestaltung neuer Formen war weniger gefragt wegen der dabei entstehenden hohen Kosten und der Unmöglichkeit diese Produkte zu verkaufen. Sammlungen von Museen und Privatpersonen beinhalten nichtsdestotrotz auch Objekte, deren Formen mit der gleichen angstlosen künstlerischen Handhabung gefertigt wurden, wie die der Malereien.

Die Tendenz, individuell zu arbeiten und kreative einmalige Stücke, sowohl was Formen als auch die Dekorationen betrifft, zu schaffen, um am Puls der Zeit zu bleiben, besteht immer noch. Künstlerische Porzellan- und Keramikobjekte werden nach wie vor in lokalen Werkstätten hergestellt; auch nach besonderen Wünschen von Galerien und Sammlern. Beginnend mit dem Jahr 2000 fruchten erste Versuche, kreative Aktivitäten auf eine Geschäftsgrundlage zu stellen – während des letzten Jahrzehnts hat die wachsende Popularität der Kreativbranche dazu geführt, dass sich die Bedingungen für künstlerische Marken verbessert haben. Diese rangieren von künstlerischen Ateliers, betrieben von einer Person, bis hin zu Verbänden mit industriellen Ambitionen wie z. B. der Piebalga Porzellanfabrik, die sich in der Region Vidzeme befindet. Zusammengenommen zeigt all dies, dass Porzellan nach wie vor in Lettland präsent ist und die Menschen immer noch daran interessiert sind, es herzustellen und zu besitzen, auch wenn sich der Fokus von der Massenware verschoben hat hin zu künstlerischen oder zu hochwertigen Luxusprodukten.