

# Langenthaler Porzellan mit sintertechnischem Dekor

Autor(en): **Ducret, S.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1953)**

Heft 23

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-394857>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Langenthaler Porzellan mit sintertechnischem Dekor

(Mit Titelbild und 7 Abbildungen)

Von Dr. med. S. Ducret, Zürich

Für den Laien und den Sammler alter Porzellane und Fayencen klingt der Titel schwer verständlich und geheimnisvoll. Der Fachmann nennt als Sinterbrennen den Scharfffeuer- oder Garbrand bei 1500 Grad. Sinterzeug ist demnach gleichbedeutend mit Steinzeug und Porzellan. Zum sintertechnischen Dekor verwendet man Kobaltoxyde, die chemisch möglichst rein sind. So lässt sich eine abgestufte Skala in Blau entwickeln, die alle Farbnuancen vom tiefsten Schwarz zum hellsten Blau in sich vereinigt. Als Dekorationsmethoden sind bekannt: die Pinselmalerei von Künstlerhand, das Spritzverfahren mit der Pistole (Fond), Lithographie und Stahlruck. Malerei und Steindruck sind in Langenthal in hoher Blüte. Sie seien hier zusammen mit dem Pâte sur Pâtedekor vom künstlerischen Standpunkt aus gewürdigt.

Es ist eine langjährige und vornehme Tradition, dass die Porzellanfabrik ihren Freunden und Gönnern zum Jahreswechsel einen Wandteller schenkt, dessen Entwurf jeweils von einem bedeutenden schweizerischen Künstler stammt. Paul Bösch, Ed. Elzingre, W. Reber, Leo Steck und Aldo Patocchi haben seit 1941 für Langenthal gearbeitet, und es mag gerechtfertigt erscheinen, ihre Werke, die Langenthal in sintertechnischem Dekor ausführt, einmal näher zu betrachten. Es sei vorweggenommen, dass Extreme oder gar Verirrungen in dieser Zierart bis heute streng vermieden wurden. Das mag ein Grund sein, weshalb die Langenthaler Porzellane so sehr geachtet und begehrt sind. Alle diese Teller zeigen Dekors in Unterglasurkobaltblau, einer Farbe, die *historisch* äusserst interessant ist und kurz behandelt werden mag.

Es hat in *Meissen* drei Dezennien gebraucht, bis diese Farbe einwandfrei verwendet werden konnte. Noch 1739 klagte Faktor Chladni, der die Niederlage Dresden seit 1714 führte, dass «das Blau seit Jahr und Tag sehr schlecht ausfalle». An Versuchen hat es wahrlich nicht gefehlt. Böttger wusste, dass der König gerade diese blaubemalten Chinaporzellane liebte, setzten doch seit 1716 die grossen Käufe August des Starken ein. «The marvellous Chinese blue was received with universal enthusiasm», schreibt William Bowyer Honey in seinem Buche «Dresden China». Doch dem Alchimisten selbst gelang die Herstellung der feuerfesten Kobaltfarbe nicht, sonst hätte Nemitz nach dem Tode Böttgers 1719 kaum geschrieben: in Vorbereitung steht «die blaue Farbe, feuerfest auf das Porzellan» zu bringen. Dem Konrad Christof Hunger hatte Böttger angeraten, sich mit der Herstellung des Unterglasurblauen zu befassen und Mehlhorn junior ward ausdrücklich in Meissen angestellt, um diese Farbe herzustellen. Als sich beim Tode Böttgers viele Angestellte um seinen Platz bewarben, versprach

ein jeder, dass er den «blauen Couleur zu traktieren» wisse. Am 3. März 1720 übersandte man dem König Teile eines blaubemalten Teegeschrirs vom Obermeister David Köhler und Kannen vom Sohn und Vater Mehlhorn, doch war die blaue Farbe nicht vollkommen. Im gleichen Jahre legte Köhler neue Blauporzellane vor «an sich recht schön und mit leichten Kosten zu verfertigen». Als dieser 1725 starb, hatte er den Malereivorsteher Johann Gregor Höroldt auf dem Totenbette nur oberflächlich unterrichtet. Es vergingen Jahre, bis man die Herstellung von Blau «auf einem kostbaren und sehr mühsamen Wege» neu erfand. Doch diese Porzellane wurden im Ofen «schwärzlich und bleigefleckt». Erst Johann David Kretschmer – seit 1726 als Blaumaler eingestellt – wird der grosse Meister dieses Faches, und als man 1732 eine ganz besondere Glasur erfunden hatte, ward diese Malerei dank «besserer Handgriffe und Vorteile» zur grössten Blüte und Vollkommenheit entwickelt. Seit 1745 hat man in Meissen bis zum heutigen Tag eine getrennte Malerstube für die Künstler dieser blauen Sparte.

Das sind in aller Kürze ein paar historische Notizen aus den Aktenabschriften in Meissen.

Die unterglasurblauen Meissner Muster sind dann von anderen Fabriken übernommen worden. Schon 1720 hatte Du Paquier in Wien mit Hilfe zweier Meissner Ueberläufer diesen Dekor hergestellt, und alle späteren Fabriken in Höchst, Nyon und Zürich, Ludwigsburg und Frankenthal, um nur einige zu nennen, verwendeten den blauen Dekor in fabrikmässiger Routine. Es gibt aus dieser Zeit oft wundervolle Kompositionen von unterglasurblauen Blumen mit goldgehöhten Ornamenten oder blaue Muster mit goldradierten Chinoiserien. Grosse Künstler schufen hier ein Traumland, indem sie ihrer Phantasie begeistert freien Lauf gelassen haben. Oft hat man nur den Saum des Kleides, oft einen Gürtel oder ein Paar Schuhe in unterglasurblauen Tönen hingemalt, das Fehlende durch Eisenrot, Gelb, Grün und Violett ergänzt.

In der «Pro Arte» 1943 schrieben wir am Schluss der Abhandlung «Antike Keramik und modernes Schweizer Porzellan»: «... eine nationale Industrie – gemeint ist *Langenthal* – die in so kurzer Zeit ihres Bestehens solche Leistungen vollbringt, bleibe der Stolz unseres Landes» – und ich glaube heute, nach 10 Jahren, dass auch diese letzte Zeit erfolgreich und in künstlerischer Hinsicht äusserst wertvoll war.

Von den genannten blaubemalten Tellern seien hier fünf abgebildet. Sie stammen von drei Künstlern, von denen der erste ein Heraldiker, der zweite ein Glasmaler und der letzte ein Meister des Schnittes ist. Der Teller der *Abbildung 1* er-

innert uns an jene schwere Zeit, in der die Kraft und Anstrengung des Einzelnen das Volk erhalten und das Land retten half. Paul Bösch hat diesen Teller nach dem Anbaujahre 1943 geschaffen. Man spürt den Künstler als Heraldiker. Wir möchten kompositionelle Elemente nur insoweit erwähnen, als diese durch die Form des Tellers, die Eigenart des Materials und durch die Technik ihres Dekors gegeben sind. Hier beispielsweise gibt der Blick des Mannes in der Mitte nach rechts, der ganzen Komposition die Ausgeglichenheit und Ruhe. Vielleicht sind diese vier Gestalten inspiriert von Millets Aehrenleserinnen, es sind Menschen, arbeitsam und zielbewusst, verwachsen mit der heimatlichen Scholle.

Der Teller der *Abbildung 2* vom gleichen Künstler – Aufbau genannt – trägt das Datum 1946. Auch ohne Signatur wird man die Zeichnung Paul Bösch zuweisen. Mit den scharfgezogenen Konturen, den horizontalen und den vertikalen Achsen, setzt sie sich gewollt in Gegensatz zur runden Form des Tellers. Sie ist die zeichnerische Komposition eines Heraldikers. Man spürt die Backenknochen im Gesicht der Männer. Das Ganze wirkt auffallend oberflächenplastisch. Hier spricht der Naturalismus des Künstlers eine wohlgewählte Sprache.

Ein gutes Beispiel einer Komposition, wie sie dem Rahmen anzupassen ist, zeigt die *Abbildung 3* von Leo Steck in Bern vom Jahre 1949. Sie lehnt sich stark ans Quattrocento an. Hier hat der Maler ein schönes Bild geschaffen – schön im volkstümlichen Sinne – das material- und stilgerecht empfunden ist, das ist kein Kunsthandwerk, das ist ein gutes Kunstwerk. Zwischen dem Beschauer und dem Künstler entsteht so unbewusst eine Beziehung, die wieder schöpferisch wirkt. Man spürt hier deutlich die Verwandtschaft von Glas- und Porzellanmalerei, denn Steck ist Glasmaler. Allerdings mag hier die künstlerische Vision den Geigenbogen falsch gesehen haben!

Etwas ganz anderes schenkt uns Patocchi mit dem Teller der *Abbildung 4*. Jeder wird erkennen, dass es ein Meister des Schnittes ist, der diesen Langenthaler Teller vom Jahre 1950 schuf. Durch die besondere Technik – hier ist es Steindruck – entstehen die Kontraste Hell und Dunkel, Licht und Schatten, die äusserst plastisch wirken. Alle Töne vom hellen Blau zum scheinbar tiefsten Schwarz erscheinen. Das Auge des Beschauers wird diskret durch beide Hände der Madonna und den Arm des Kindes zum Gesicht der Mutter emporgeführt. Es war ein wohlgelungener Versuch, diese Arbeitsweise mit dem sintertechnischen Dekor zu kombinieren. Aus der Jahrhundertalten Holzschnittechnik entsteht so etwas völlig Neues, Modernes. Alle spätern Teller Langenthals hat dieser Künstler in der gleichen Technik ausgeführt, sicher ein Beweis, dass ihm und der Fabrik die Anerkennung nicht versagt blieb.

Den letzten Langenthaler Weihnachtsteller aus der Serie der Jahreszeiten vom gleichen Meister (*Titelblatt*), betitelt sich: «Der Sommer». Wie ganz anders hat zehn Jahre früher Paul Bösch den Sommer dargestellt. (Abb. 1.) Patocchi lässt zwei junge Menschen in der Blüte ihres Lebens ein Gelöbnis schwö-

ren. Man spürt die sommerliche Atmosphäre und erkennt die Harmonie des dargestellten Paares. Auch hier sind Weiss und Blau die Elemente, die allein die Qualität des Bildes bestimmen.

Aus diesen fünf Abbildungen mag ersichtlich sein, dass dieser sintertechnische Dekor als eine klassische Zierat des Langenthaler Porzellans bezeichnet werden darf.

In seiner kleinen, aber ausgezeichneten Abhandlung: «Hausgerät, das nicht veraltet», schreibt Walter Dexel folgenden Passus: «Welche Verwirrung des Denkens liegt darin, dass auf dem Gebiete des Hausrats, gerade als ob es sich um Damenmoden handelte, Neuheiten am laufenden Band erzeugt werden. Viele Fabriken stossen dauernd neue Formen heraus, deren Unbrauchbarkeit nur deshalb im ersten Augenblick von vielen Menschen nicht erkannt wird, weil die Urteilskraft vor dem Neuen oft versagt». An dieses Urteil wird man sich erinnern, wenn man die Langenthaler Formen und Zierporzellane kritisch wertet.

Es ist hier nicht der Ort, Fabrikmodelle zu besprechen, doch sind die Formen Langenthals in jeder Hinsicht stilgerecht und edel, stilgerecht – wenn eine Soupière inspiriert ist von der Barockzeit, und edel – wenn diese eine kultivierte Form der Neuzeit darstellt. In der «Pro Arte» 1944 schrieb Jean de Fontanes: «Aujourd'hui, la démonstration est faite, la fabrique suisse de porcelaines de Langenthal a créé un genre tout à fait à la mesure du sol et des hommes d'Helvétie, elle allait s'inscrire dans la glorieuse histoire de la porcelaine.» Und in der gloriösen Porzellangeschichte bedeutet diese neue Zierat einen Markstein. Die Fabrik hat ihren sintertechnischen Dekor seit ihrer Gründung immer stärker ausgebaut. Jede Form hat ihre Zierat, materialgerecht, harmonisch und natürlich. Ob eine meterhohe Vase mit stilisiertem Laub und Blüten in Unterglasurblau bemalt ist (Abb. 5), ob die Terrine mit dem blauen Kranz von Ornamenten und Akanthusblättern überzogen wird, immer gilt die Regel der gegenseitigen Abhängigkeit.

Zum Schlusse dieser Arbeit sei noch auf einen Dekor hingewiesen, den Langenthal wie keine andere Fabrik vollendet entwickelt hat, die Pâte sur Pâtezierat, die Fernand Renfer, der künstlerische Leiter der Fabrik, und sein Sohn Pierre Renfer, meisterhaft beherrschen. (Abb. 6, 7.) Man hat zur Zeit von Böttger den Verrat des Brenn- und Kompositionsarkanium mit dem Tod bestraft. Auch heute wird man dieses Fabrikationsgeheimnis des Sinterfonddekors in Langenthal zu hüten wissen!

Abschliessend möchten wir uns doch erinnern an jene Worte des weltberühmten Comte de Milly, die er in seinem Buche: *L'Art de la Porcelaine* 1771 an den König schreibt: «Sire, les Arts utiles font naître la prospérité, ils ont dans tous les temps marqué l'époque de la félicité publique, et les plus beaux siècles que l'Histoire nous transmet, sont ceux où le gout de savoire a prévalu!» Hoffen wir, dass dieser «Gout de savoire» auch weiterhin die Meister und Künstler Langenthals beseelt,

zur Anerkennung und zum Ruhme unserer schweizerischen Porzellanfabrik.

#### *Legenden zu den Abbildungen*

- Abb. 1: Geschenkteller der Porzellanfabrik Langenthal auf das Jahr 1943. Nach einem Entwurf von Paul Bösch: «Anbau».  
Abb. 2: Geschenkteller auf das Jahr 1946. Nach einem Entwurf von Paul Bösch: «Aufbau».  
Abb. 3: Neujahrsteller mit dem Datum 1949. Nach einem Entwurf von Leo Steck: «Musik».

- Abb. 4: Neujahrsteller mit Datum 1950. Nach einem Entwurf von Aldo Patocchi.  
Abb. 5: Monumentalvase der Porzellanfabrik Langenthal mit sintertechnischem Dekor in Kobaltblau.  
Abb. 6: Monumentalvase der Porzellanfabrik Langenthal mit Dekor Pâte sur Pâte, von Fernand Renfer.  
Abb. 7: Ziergegenstände der Porzellanfabrik Langenthal mit Dekor Pâte sur Pâte.  
Titelblatt: Geschenkteller der Porzellanfabrik Langenthal mit Datum 1952. Nach einem Entwurf von Aldo Patocchi, ausgeführt in sintertechnischem Dekor.

## Andreas Dolder, der Fayencer aus Beromünster

(Mit 6 Abbildungen)

Von *Paul Schnyder von Wartensee*, Luzern

Andreas Dolder, genannt der Fayencer, tritt verhältnismässig spät auf und trotzdem wissen die Akten wenig über ihn und seine Fayencen zu berichten. Wir kennen nur drei dokumentarisch belegte Arbeiten, einen signierten und datierten Ofen aus dem Jahre 1777, ein Musterbuch für Oefen, das leider kürzlich verloren ging und ein signiertes Aquarell von 1813.

Die Familie Dolder war von jeher in Beromünster heimatberechtigt und zog wie viele andere dort ansässige Familien, um Arbeit zu suchen nach dem Elsass, das speziell durch den Weinhandel mit dem Chorherrenstift in Verbindung stand. Andreas Dolder erblickte das Licht der Welt in Senones, dem Hauptort der alten Grafschaft Salm, am 3. Januar 1743. Wo er seine Lehre machte, ist nicht festzustellen, denn sein Name wurde bis jetzt nirgends gefunden. Für Lunéville spricht der Stil Dolders, der in seinen Blumenbouquets eng mit dieser Manufaktur zusammenhängt. Aber ebensogut kann er eine elsässische Schulung erhalten haben, und hier kämen nur die Hannongs in Strassburg oder Hagenau in Frage. Dort sind die Namen der Lehrlinge in Verzeichnissen nicht aufgeführt. Dies trifft nur zu, wenn die Gesellen oder Lehrlinge aus irgend einem Grunde vor die Zunftgerichtsbarkeit kamen, oder auf Arbeiter, die nach dem Jahre 1762 mit Joseph Hannong einen Arbeitskontrakt abschlossen.

Man kann annehmen, dass Andreas Dolder ungefähr mit 26 Jahren, also im Jahre 1769, nach Beromünster in seine Heimat kam. Seine Schulbildung muss nicht hervorragend gewesen sein, gemessen an dem Titel seines Musterbuches, der in französischer Sprache voller orthographischer Fehler geschrieben ist. Der Nachweis von Dolders Anwesenheit in Beromünster kann erstmals durch seine Heirat am 24. Juni 1771 mit Anna Verena Aebi aus Luzern, bewiesen werden.

Der Ehe entsprossen vier Töchter und drei Söhne, von denen der jüngste in Luzern geboren wurde. Ihre Namen sind:

1. Anna Maria Helena, geb. 24. März 1772.
2. Johann Ludwig Christoph, geb. 14. März 1773 (Pate war Chorherr Johann Ludwig Meyer von Schauensee, der die «Fayencerei» an Dolder verpachtete).
3. Anna Catharina Antonia, geb. 29. Juni 1774.
4. Maria Jacobea Antonia, geb. 24. Oktober 1775.
5. Maria Anna Beata Alovisia, geb. 10. Mai 1777.
6. Johann Anton Xaver Maria, geb. 5. Oktober 1778.
7. Gotthard, geb. 9. Mai 1781 in Luzern, getauft in der Hofkirche.

In Beromünster mietete Andreas Dolder eine schon bestehende Brennhütte samt dem darin befindlichen Ofen, die zum Hofgute Gunzwil des Chorherren Joh. Ludwig Meyer von Schauensee gehörte. Ueber Dolders Tätigkeit in Beromünster unterrichten uns die Ratsprotokolle sehr spärlich, wir wissen nur, dass er dort eine Fayence-Fabrik gründete und damit die Münsterer Fayencen ins Leben rief. Er scheint jedenfalls eine ansehnliche Kundschaft in der Stadt Luzern erhalten zu haben, wobei wir besonders an das Patriziat denken. Einige im Landesmuseum befindliche Fayencen, wie eine Rasierschale, ein Teller und eine Veilleuse waren offenbar Bestellungen, da sie mit den Wappen der Meyer von Schauensee, von Fleckenstein und von Roll geziert sind. In Beromünster wird Dolder, ausser dem Chorherrenstift, keine grossen Aufträge erhalten haben, und so erklärt sich auch sein Bittgesuch vom Jahre 1776 an die Regierung von Luzern um eine Niederlassung. Dem Bittgesuch wurde gerne entsprochen und es werden sogar alle Schritte unternommen, um Dolder mit seiner Fayence-Fabrik, die scheinbar nicht schlecht rentierte, nach dorten zu bringen und damit