

Die frühesten Erzeugnisse Du Paquiers

Autor(en): **Just, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica**

Band (Jahr): - **(1961)**

Heft 55

PDF erstellt am: **09.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-395058>

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.

²⁸ August Stoehr, *Deutsche Fayencen und Deutsche Steingut*, Berlin (1920), pp. 284 ff.

²⁹ *op. cit.*, p. 287.

³⁰ *op. cit.*, p. 223.

³¹ See Heinz Ritterfeld, «Eine Fayence-Tischplatte in Muffelmalerei, von J. G. Fliegel», *Freunde der Schweizer Keramik, Mitteilungsblatt*, 20 (Dec., 1951), pp. 11—12; S. Ducret, *Unknown Porcelain of the 18th Century*, Frankfurt am Main (1956), p. 73; K. Hueseler, *Deutsche Fayencen . . .*, Stuttgart (1957), II, pp. 270—273, 281—283.

³² *op. cit.*, figs. 142 and p. 288.

³³ See, e. g., Hernmarck, Colour Pl. II.

³⁴ e. g. Gutmann, p. 158.

³⁵ See above, pp. 2, 5, 6.

³⁶ This suggestion is not invalidated by the hypothesis, first apparently put forward by Gutmann (p. 158), that this monogram was taken from the arms of the town of Mosbach.

³⁷ Heuser, fig. 152.

³⁸ e. g. Charleston, figs. 7—10.

³⁹ Cf., e. g., Hernmarck, fig. 114.

⁴⁰ Cf., e. g., Hans Haug, *La Faïencerie de Strasbourg*, Strasbourg and Paris (1950), fig. 40. It should be borne in mind that Berthevin proposed to make faïence «à la façon de Strasbourg» (see p. 5 above).

⁴¹ Cf., e. g., Hernmarck, fig. 126. The form of the knob is found on Marieberg creamware (e. g. Hernmarck, fig. 133).

⁴² Information about Mosbach marks may be found in Gutmann, pp. 158 ff.; Heuser, pp. 224 ff., 300—301; O. Riesebieter, *Die Deutschen Fayencen des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig (1921), pp. 149—152, Markentafel 26; Hueseler's table of marks (*op. cit.*, III, Fabrikmarken, p. 62) is unfortunately defective. A certain degree of interdependence between these works is observable.

⁴³ Memorandum of 1774, *cit.* Gutmann, p. 114.

⁴⁴ Gutmann, p. 137.

⁴⁵ *ibid.*, pp. 111 ff.

Die frühesten Erzeugnisse Du Paquiers

Rudolf Just, Prag

(Abb. 13—27)

Das Interesse der Sammler und Forscher wandte sich in den letzten Jahren in erhöhtem Masse den Erzeugnissen der Wiener Du Paquier-Manufaktur zu. 1719 gegründet, war sie die zweitälteste Porzellanfabrik Europas. Es ist erstaunlich, dass dieses Unternehmen, von einem ziemlich mittellosen Privatmann gegründet, als Konkurrenzunternehmen der finanziell unabhängigen kurfürstlichen Meissner Manufaktur überhaupt zustande kam und sich dann durch 25 Jahre zu behaupten vermochte. Gleich zu Anfang gelang es Du Paquier den für die Erzeugung wichtigen Arkanisten Samuel Stöltzel dem Kurfürsten abspenstig zu machen und dieser, durch den kleinen aber agilen Gegner beunruhigt, liess ihn bespitzeln und wurde auch, zumindest indirekt, zum Initiator der Sabotageakte in der Wiener Fabrik, ehe diese in Gang kam. Ihre Wertschätzung verdanken die Erzeugnisse Du Paquiers der scharf ausgeprägten Individualität, welche an kein Vorbild aus der grösseren und älteren Meissner Fabrik gebunden ist. Der Charakter der beiden frühesten europäischen Porzellanerzeugnisse ist ein grundverschiedener und ihre Provenienz ist deutlich herauszufühlen. Hier die bürgerliche Kunstwerkstätte, «Mit Privileg Seiner Geheiligten Kaiserlichen Majestät», dort die Kurfürstlich-Königliche Kunstfabrik des «Augustus Rex». Mögen auch bei früheren Er-

zeugnissen aus gleicher Zeit die Meissner Porzellanmasse stets gleichmässig rein weiss und die Farben besser sein, die Du-Paquier-Erzeugnisse, denen man das Ringen mit Schwierigkeiten ansieht, hingegen gelb oder grau getönt, mit meist fehlerhafter Glasur und weniger gelungenen Farben, so wirken sie dennoch unübertrefflich reizvoll durch ihre edle Unvollkommenheit. Obgleich das Unternehmen niemals grossen Umfang erreichte, so sind die aus ihm hervorgegangenen Erzeugnisse doch sehr mannigfaltig. Der Zeit und den Verkaufsmöglichkeiten angepasst, wurde in der Frühzeit ausschliesslich Geschirr erzeugt, Plastiken jedoch nur, soweit sie zur Verzierung von Hohlformen, wie Terrinen, Dosen, Kassetten und Uhrgehäusen dienten.

Über die administrativen und technischen Wandlungen dieses Betriebes, über die darin beschäftigt gewesenen Künstler und Arbeiter ist mangels erhaltener interner Archivalien wenig bekannt. Als im Jahre 1744 die Fabrik in Staatsbesitz übergang und Du Paquier im neuen Betrieb nur noch als Angestellter tätig war, legte niemand mehr Wert darauf, die alten Aufzeichnungen aufzubewahren. Nur vereinzelte Berichte Aussenstehender, Protokolle mit entlaufenen Angestellten der Meissner Manufaktur, nach deren Rückkehr aus Wien, vermitteln episodische und zudem meist unverlässliche Erkenntnisse. In den Wiener Pfarr-

matriken kommen wohl Namen von Porzellanmalern vor, doch mit Ausnahme des dort genannten Joh. Carl Wendelin Anreiter lässt sich keiner mit erhalten gebliebenen Erzeugnissen aus dem frühen Zeitabschnitt in Verbindung bringen.

Offen blieb die Frage nach den frühesten Erzeugnissen, wobei die beiden ersten Jahre 1719 und 1720 der Beantwortung die grössten Schwierigkeiten entgegenstellten. Die Forschung ging stets von der Voraussetzung aus, dass in diesem, als sehr lang angesehenen Zeitraum doch allenthalben Porzellan erzeugt werden musste. Dabei wurde ausseracht gelassen, dass im Anfangsstadium der europäischen Porzellanerzeugung sehr viel Zeit durch ergebnislose Versuche verloren ging. In diesem Abschnitt können für die Erzeugung und Dekorierung von Wiener Porzellan folgende Personen in Betracht gezogen werden: Der Massebereiter und Brenner Samuel Stöltzel aus Meissen, der Emailleur und Vergolder Konrad Christoph Hunger aus Dresden, welcher auch eine oberflächliche Kenntnis der Porzellanerzeugung besass und schliesslich der später in Meissen berühmt gewordene Maler Johann Gregor Höroldt, über dessen Tätigkeit in Wien sozusagen nichts bekannt ist, dem aber trotzdem für die Jahre 1719—20 die Bemalung einer grossen Anzahl von Porzellan verschiedentlich zugeschrieben aber nie nachgewiesen wurde: Alle diese drei verliessen heimlich und unter wenig ehrenvollen Umständen Wien, Stöltzel und Höroldt im April 1720, Hunger ungefähr gleichzeitig, ohne greifbare Beweise erfolgreicher Tätigkeit in der Erzeugung und Bemalung von Porzellan hinterlassen zu haben.

Als erstes Erzeugnis der Wiener Manufaktur pflegt eine unbemalte Tasse mit Doppelhenkel und nicht zugehöriger Untertasse angesehen zu werden. Um den Mundrand ist eine fromme Devise grob eingeritzt¹, darunter und am Boden die Jahreszahl 1719. Auf der Wandung sind ausserdem drei undeutliche Buchstaben, über ursprünglich anders lautenden, schwächer eingeritzten, von ungeübter Hand kräftiger eingeschnitten worden. Es handelt sich wohl um ein wegen Besitzwechsel geändertes Monogramm. Auf Porzellan und Steinzeug sieht man auch sonst bisweilen Spuren von Wappen und Namen, welche aus dem gleichen Grunde weggeschliffen wurden. Ähnliche religiöse Sprüche, wie der hier verwendete, pflegten auf Keramik, Emailgläsern, hauptsächlich aber und um die gleiche Zeit, auf silbernen Taufbechern der gleichen Grösse angebracht zu werden. Diesem Zwecke dürfte auch der Porzellanbecher gedient haben. Da es sich bei der Beschriftung um eine mit dem Erzeugungsprozess nicht zusammenhängende Zutat handelt, so lässt sich auch nicht mit Sicherheit entscheiden, ob die Jahreszahl 1719 nicht aus kommensorativen oder spekulativen Gründen später eingraviert wurde. Da Stöltzel, welcher zu Beginn des Jahres nach Wien kam, monatelang erfolglose Versuche unternahm, so dürfte diese Inku-

nabel des Wiener Porzellans nicht vor Ende des Jahres 1719 entsandt sein. Sie kann als Beweisstück dafür angesehen werden, dass es zu dieser Zeit in Wien wohl schon mitunter gelang Porzellanstücke herzustellen, dass man aber noch nicht verstand, sie mit Emailfarben zu bemalen. Die Tasse und die Untertasse können als zwei Versuchsstücke angesehen werden, welche, obgleich nicht zusammenpassend, aus Mangel an Vollkommenem, schon zur Zeit ihres Entstehens zusammengetan wurden.

Wie bei Stöltzel, so lässt sich auch bei Hunger dessen produktiver Beitrag beim Ingangsetzen der Wiener Porzellanfabrik anhand erhaltener Erzeugnisse nur undeutlich feststellen. Die Zahl der ihm zugeschriebenen, mit erhabenen appliziertem Email dekorierten Porzellane, wohl Meissner Herkunft, ist keine so geringe, doch sind Zeit und Ort ihrer Entstehung ungewiss. Unter diesen Erzeugnissen nimmt der berühmte, jetzt im Metropolitan Museum in New York befindliche Deckelhumpen mit den Figuren der drei Kaiser eine Sonderstellung ein². Bei diesem handelt es sich nicht um eine Wiederholung einer gebräuchlichen Meissner Form, sondern um die Kopie eines der damals beliebten emaillierten Kaiser- oder Kurfürsten-Glashumpen. In Sachsen wäre das von Hunger ausgeführte Kaisermotiv nicht gut gewählt und später, in Venedig, unmöglich gewesen. Daher kommt als Entstehungsort nur Wien in Betracht. Die Ausführung ist materialwidrig pompös und man sieht dem mit vielen Mängeln behafteten Erzeugnis an, dass es aus einer noch im Versuchsstadium befindlichen Manufaktur stammt. Auf dem von Hunger dekorierten Porzellan lassen sich folgende Farben feststellen: Siegellackähnliches opakes rotes Email mit verschrumpfter Oberfläche, glänzendes höckriges Schwarz, ziemlich glattes opakes Gelb und schliesslich leuchtendes, transluzid glasiges Grün und Hellblau. Bei diesen Farben handelt es sich um Goldschmiedemail, welches, auf ungerauhter Glasur aufgetragen, stark zum Abblättern neigt. Um dieser Unzulänglichkeit zu steuern, sind die farbigen Flächen in kleine Felder aufgeteilt, welche durch blattgoldverzierte plastische Stege festgehalten werden. Frei aufgetragen sind nur kleine Farbpunktchen. Neben diesem Goldschmiede-Email verwendete Hunger auf dem gleichen Stück noch zwei dünn aufgetragene Maleremailfarben und zwar Schwarz und jenes Rosa, welches schon Böttger in Meissen für Camaieumalerei verwendete und woher es Hunger entlehnt hatte. Auf dem Kaiserhumpen wurde es besonders viel angewandt und bei den Figürchen der von Pazaurek publizierten Becher³ sind die Hutfedern und die Gesichter mit dieser Farbe gemalt. Schwarz, gleichfalls mit dem Pinsel aufgetragen, fand beim Malen von Augen, Bart- und Kopfhair Anwendung. Dieses Nebeneinander von zwei Techniken des Farbdekors enthüllt die Unzulänglichkeit Hungers. Mit den leuchtenden Schmelzfarben, welche er

aber nur in kleinen Flächen und mit Hilfe der erhabenen vergoldeten Stege auf der Porzellan glasur zu fixieren verstand, hatte er im Prinzip das Rätsel der bunten Porzellanfarben bereits gelöst. Aber an den Stellen, wo diese Schmelzfarben abgeblättert sind, sieht man die vollkommen intakte glänzende Glasur, da er nur Rosa und Schwarz auf der Glasur durch Pinselauftrag fest haftend anzubringen vermochte, nicht aber die anderen wichtigeren Farben.

Den Dreikaiserhumpen hat bereits Hayward als Arbeit Hungers und das Porzellan als Erzeugnis der Du-Paquier-Manufaktur angesehen⁴. Der Zeit nach dürfte der Humpen Ende 1719 oder Anfang 1720 entstanden sein und war sicherlich nicht das einzige Stück dieser Art. Andere, in einfacher Ausführung, sind wahrscheinlich misslungen und vernichtet worden. Nur solcherart können die Erzeugnisse sein, welche Hunger «selbst allda praepariret» und als dessen Vorgesetzter dem Höroldt «zur Anstreichung der Farben anhand gegeben hat»⁵. Hunger beschuldigte später Stöltzel und Höroldt, sie hätten ihm bei ihrer Flucht aus Wien seine Farben — also Goldschmiede-Emailfarben gestohlen⁶. Dies dürfte den Tatsachen entsprechen und ist einer von mehreren Beweisen dafür, dass Höroldt in Wien keine derartigen bunten Chinoiserien in flacher Malerei geschaffen haben kann, wie er sie später in Meissen malte. Dazu gelangte er erst dort durch jene Vervollkommnung der Schmelzfarben, welche sie zur Flachmalerei verwendbar und an der Glasur festhaftend machte. Die anhaltenden Misserfolge in den Anfängen der Wiener Erzeugung gehen aus der Aussage Hungers in Meissen vom Jahre 1727 hervor: Stöltzel habe nach seinem Eintreffen in Wien, ab Anfang 1719 lange wegen einer guten Masse «herumgekünstelt», allein ebenfalls nichts ausgerichtet. Schliesslich hätte man Porzellan gemacht. (Gemeint sind Versuchsstücke in der Art des Kaiserhumpens und unvollkommene unbemalte Einzelstücke.) Dies kann demnach erst gegen Ende 1719 oder zu Anfang des folgenden Jahres der Fall gewesen sein, und nicht früher als zu dieser Zeit war daher Höroldt als Gehilfe Hungers bei dessen Farbdekor-Versuchen tätig. Im April 1720 floh Höroldt aus Wien, wann er jedoch dort seine Arbeit begonnen hatte, ist nicht bekannt. Allein, 1727 sagt Hunger aus, Höroldt habe in Wien «Ein ganzes Jahr über in seiner Besoldung gestanden». Da Höroldt 1727 sich bereits in prominenter Stellung befand, so dürfte Hunger die Zeitdauer der Abhängigkeit Höroldts von ihm aus Wichtigtuerei nach oben abgerundet haben. Aus dieser Perspektive gesehen, scheint Höroldt in dem erst im Aufbau befindlichen Wiener Betrieb in dem kurzen Zeitraum von einigen Monaten nur mit Aufgaben betraut worden zu sein, bei denen sein künstlerisches Talent sich zu entfalten noch keine Gelegenheit fand. Im Hinblick auf die von Höroldt später in Meissen geschaffenen Kunst-

werke, wurden in den letzten Jahren verschiedene, mit bunten Chinoiserien und indianischen Blumen bemalten Porzellane ohne jede logische oder augenfällige Grundlage, also Signatur, Ortsbezeichnung oder Datierung Höroldt-Wien zugeschrieben. Bei diesen handelte es sich entweder um Du-Paquier-Erzeugnisse aus späterer, sogar viel späterer Zeit oder um Arbeiten von Hausmalern. Derartige Zuschreibungen stützen sich u. a. auf einen nicht mehr existierenden Becher mit bunten indianischen Blumen, welcher sich einst im Berliner Kunstgewerbe-Museum befand⁷. Am Boden hatte er die Datierung «20. August 1719» in schwarzer Farbe gemalt und «leicht eingebrannt». Berling meinte, dass «möglicherweise» dieser Becher zu den von Höroldt nach Meissen mitgebrachten Stücken gehört haben könnte, aber er hielt das Material für Meissen⁸. Dabei beachtete Berling nicht, dass bei Höroldts Ankunft in Meissen, im April 1720, der Becher auffallenderweise acht Monate rückdatiert gewesen wäre und zudem noch in eine Zeit, wo Höroldts Mitarbeit in Wien fraglich ist. Schliesslich stellte dann Zimmermann fest, dass die Inschrift gefälscht war und dass die Farben und das Muster einer späteren Zeit angehörten⁹.

Ab Anfang des Jahres 1720 war der sächsische Legationssekretär Christian Anacker damit betraut, die Entwicklung der Wiener Neugründung zu beobachten und darüber zu berichten, Stöltzel zu veranlassen, Du Paquier Schwierigkeiten zu bereiten und nach Meissen zurückzukehren. Diese Berichte an den König sind, zur richtigen Einschätzung von Höroldts damaliger Bedeutung für Wien, sehr aufschlussreich. In dem ausführlichen Exposé vom 31. I. 1720¹⁰ wird Höroldt überhaupt nicht genannt, woraus ersichtlich ist, dass er für den Betrieb weder als Maler noch sonst Bedeutung hatte. Wenn Höroldt bis dahin Porzellan in bemerkenswerter Weise bemalt hätte, so würde Anacker solches gesehen oder dies erfahren und davon Mitteilung gemacht haben. Überhaupt ist ausser Versuchsstücken damals noch nichts zustande gekommen, denn in Absatz 4 dieses Berichtes heisst es, dass Du Paquier und Hunger grosse Mühe anwenden, um das Werk «in Schwung zu bringen», «wie ihnen die dazu gehörigen Materialien nicht unbekannt sein sollen». Weiter schreibt Anacker in Absatz 5, dass Stöltzel versichert, niemand ausser ihm verstehe den Ofen zuzurichten und dem Porzellan die rechte Glasur zu geben — Höroldt und Malerei erwähnt Anacker gar nicht. Die Charakterlosigkeit Stöltzels wird schon damals, drei Monate vor seiner Flucht aus Wien, offenbar, indem er seine besonderen Fähigkeiten hervorhebt, gleichzeitig aber dem Anacker sehr befriedigt mitteilt, es wäre kein Geld mehr vorhanden, um das Werk länger in Gang zu halten. Aus der destruktiven Einstellung Stöltzels, welche schliesslich in Diebstahl und Sabotage ausartet, lässt sich folgern, dass dieser, ebenso wie sein Kumpan Höroldt,

in den letzten Monaten ihres Wiener Aufenthaltes, bei den Erzeugungsversuchen sicherlich nicht auf Erfolg bedacht waren. Höroldt beabsichtigte vielmehr seine erfolgversprechenden Entwürfe zu Chinesenmalereien erst in dem grösseren, gesicherten Meissner Betrieb zu verwerten. Auch in seinem letzten Bericht vom 10. IV. 1720 schreibt Anacker nur über die «Werbung bei Stelzel», erwähnt aber Höroldt überhaupt nicht. Wenn Höroldt derartige hervorragende bunte Chinoiserien auf Wiener Porzellan zustande gebracht hätte, wie sie ihm bisweilen zugeschrieben werden, so würde Anacker davon erfahren und nicht unterlassen haben, ihn für Meissen anzuwerben. Höroldt aber begab sich mit Stöltzel, ohne berufen worden zu sein und auf eigene Kosten nach Meissen. Die Wiener Manufaktur jedoch behauptete sich weiter und kam bald darauf in Gang, nicht trotz deren Abgang, sondern dank deren Ausscheiden. In Meissen wurden sie auch weniger wegen etwaiger in Wien erzielter Erfolge, sondern vor allem um solche zu verhindern, in Dienst genommen. Nach Meissen brachte Höroldt seine reiche Phantasie verbunden mit zeichnerischem Können, aber keine neuen Porzellanfarben, denn die, welche er Hunger gestohlen hatte, waren für Meissen wertlos. Die wiederholte Behauptung, Höroldt hätte bei seinem Eintreffen in Meissen die Herstellung fast aller Porzellanfarben gekannt, basiert auf einem Irrtum, da es sich gerade bei den wichtigsten Farben Blau, Grün und Rot nur um Goldschmiede-Email handelte. Die von ihm vorgelegten Musterstücke¹¹, welche in der Folgezeit nie mehr erwähnt werden, sind durch keine erhaltenen ähnlichen Wiener Erzeugnisse aus der gleichen Zeit nachzuweisen. Vielleicht handelt es sich um in Wien dekoriertes Böttgerporzellan, möglicherweise aber haben die beiden Saboteure nur diese wenigen, für Meissen bestimmten Stücke zustandebringen wollen. Die Bemalung von Höroldts Musterstücken war nur in Unterglasurblau und Eisenrot ausgeführt. Wenn er über eine reichere Palette von Malerfarben verfügt hätte, würde er sie sicherlich auf diesen seinen Paradestücken angewandt haben. Auch aus diesem Detail geht hervor, dass er in Wien keine bunten Chinoiserien malen konnte. In Meissen malte Höroldt ebenfalls zuerst ein Service nur in Eisenrot, welches am 19. VII. 1720 eingebrannt wurde¹². Was aber die anschliessend von ihm oder seinen Malern verwendeten sonstigen Farben betrifft, so stellte Zimmermann fest, dass es sich bei diesen noch um Böttgersche Emailfarben handelte¹³. Erst in der Folgezeit gelang es Höroldt durch Vervollkommnung der Hungerschen Schmelzfarben und deren Verwendbarmachung zum Malen auf der Glasur seine grossen Erfolge in der Porzellanmalerei zu erzielen. Ein wahrer Kern steckt jedenfalls in Hungers Beschuldigung von 1730, Höroldt und Stöltzel hätten ihm die Farben gestohlen, «wodurch diese beiden schönen Herrn in Meissen zu grossem Estim gekommen,

denn vorher wusste man in Sachsen nicht, was Blau oder Grün, Rot usw. auf Porzellan wäre». Gerade die von Hunger genannten Farben sind die der Glasflüsse, durch deren Vervollkommnung später die Skala der Porzellanfarben vervollständigt wurde. In Wien wirkte sich auch der Abgang Hungers nicht nachteilig aus. Jedenfalls musste dieser nach der Flucht der beiden anderen erfolgt sein, da sie noch Gelegenheit hatten seine Farben mitzunehmen.

Die lange Zeit fruchtloser Experimente hatte die finanziellen Mittel Du Paquiers erschöpft. Mit Hilfe eines neuen Gesellschafters wurden aber die Schwierigkeiten rasch überbrückt und das folgende Jahr 1721 ist als der Beginn der technisch gesicherten und künstlerisch ständig aufwärtsstrebenden Wiener Porzellanerzeugung anzusehen. In diesem Jahre entstanden die beiden frühest datierten Inkunabeln, nämlich die bekannte Fünf vase im British Museum¹⁴ und eine Kuppe. Die Vase ist nebst unterglasurblau auch hellbraun bemalt, einer Farbe, ähnlich trockenem Laub. Sie kommt auch sonst auf Du-Paquier-Erzeugnissen und sogar noch auf Imarigeschirr mit dem Holzstempel vor. Besonders bei den Ersterzeugnissen ist zu berücksichtigen, dass es sich dabei nicht um eine beabsichtigte Farbe, sondern um im Brand misslungenes Eisenrot handelt¹⁵. Diese Vase ist ein für eine bestimmte adelige Person ausgeführtes unikates Schaustück und daher für verallgemeinernde Rückschlüsse auf das Typische in den Anfängen der Erzeugung nicht geeignet.

Durch charakteristische Einzelheiten aufschlussreich ist hingegen eine in Schwarzlot umlaufend bemalte Kuppe mit der Darstellung einer vornehmen Reitergesellschaft auf der Hirschjagd. Im Hintergrund erheben sich zwei Bergkuppen mit Gebäuden, ein Detail, welches auf fast allen frühesten Du-Paquier-Erzeugnissen zu sehen ist (Abbildung 1 und 2). Der Fond ist bemalt mit einem Reiter und einer Reiterin auf der Falkenjagd. Dünn aufgetragen erscheint die Farbe grau, in dunkler Tönung hat sie irisierenden Glanz. Umrisse und Innenzeichnung sind an vielen Stellen in Nadelradierung ausgeführt. Am Boden befindet sich die Datierung «1721», gross in Schwarz gemalt und rechts darunter, unter der Glasur eingeritzt, ein «Z»-Zeichen (Abbildung 3). Da es sich bei diesem Stück um das älteste figural bemalte Wiener Porzellan handelt, so muss der Dekor aus der Fabrik stammen, denn Hausmaler konnten kein durch Privileg geschütztes Wiener Porzellan schon vor den Fabrikmalern dekoriert haben. Es dürfte das kaiserliche Privileg Du Paquiers auch in den folgenden Jahren nicht allzubald von Unberufenen übertreten worden sein. Das Porzellan ist bei dieser Kuppe elfenbeinfarbig, erinnert an Steingut und hat viel weniger Glanz als Meissner Erzeugnisse aus der gleichen Zeit. Auf der Aussenwandung verstreut sind einzelne winzige Erhebungen. Am

Boden sind deren mehr, innen fast keine. Die Kante des hohen Standrings ist rau, wie von angesetztem Sand. In der Glasur sind bei achtfacher Vergrößerung und schräg einfallendem Licht zahllose Luftbläschen sichtbar, die grösser und zahlreicher sind als bei späterem Du Paquier und viel grösser als bei gleichzeitigem Meissen. Die Grösse und Dichte der Luftbläschen ist abhängig von der Beschaffenheit der Porzellanmasse, vor allem des Kaolins. Von ihr ist auch abhängig der Grad der Porosität nach dem ersten Brande. Im zweiten Brand, bei welchem der Scherben bereits mit dem Glasurbrei überzogen ist, sintert der Scherben, schrumpft zusammen und die darin enthaltene geringe Luftmenge setzt sich über dem Scherben in der durchsichtigen Glasur in Bläschen an¹⁶.

Von grösster Bedeutung für das Studium der frühesten Erzeugnisse Du Paquiers ist eine 1722 datierte Teekanne im Ostslowakischen Museum in Kaschau (Kosice). Sie stammt aus dem südöstlich der Hohen Tatra gelegenen Schloss Markusovice, dem ehemaligen Sitz der Freiherrn von Mariassy, welche im alten Österreich-Ungarn mitunter ganz hohe Ämter bekleideten. Die Wandung dieser Kanne ist in Eisenrot mit einem durch die Mannigfaltigkeit der Einzelmotive charakteristischen Panorama bemalt: Auf einem Felshügel eine turmreiche Stadt mit rundbogigem Stadttor, wie es auf allen frühesten Du-Paquier-Erzeugnissen dieser Art zu sehen ist (Abbildung 4). Am vorbeifliessenden Fluss werden Pferde getränkt und ein Boot fährt zu den entfernten Gebäuden am jenseitigen Ufer. Auf der Gegenseite der Wandung eine ausgedehnte Parkanlage mit Blumenbeeten und einem Springbrunnen (Abbildung 5). Im Vordergrund romantische, mit Strauchwerk bewachsene Ruinenarchitektur in antikem Stil. Typisch sind die verkümmerten krummen Bäume, die schlanken Pappeln und die vielen Personen, welche die Darstellung beleben (Abbildung 6 und 7). Vom Henkel ist zwar nur noch ein Teil vorhanden, dieser aber ermöglicht eine richtige Vorstellung. Er war weit abstehend, in geknickten Bögen geformt, seitlich abgeflacht und mit vegetabiler Verzierung bemalt. Da Form und Dekor des Henkels die gleichen sind wie bei der ebenfalls eisenrot bemalten Tasse Hayward Abbildung 3a, so dürfte auch deren Entstehungszeit fast die gleiche sein. Die Verzierungen der Henkel- und Ausgussansätze lassen Reste von Versilberung erkennen, einem Dekor, welcher Metallmontierung nachahmen sollte (Abbildung 8). Am Deckel ist ein Jäger in der Landschaft wie auf Abbildung 5a bei Hayward (Abbildung 9). Von ungewöhnlicher Bedeutung jedoch sind die ebenfalls eisenroten Bezeichnungen am Boden der Kanne (Abbildung 10). Es hat den Anschein, als wäre die Beschriftung in drei Absätzen vorgenommen worden. Zuerst neben dem Standring die Signatur des Malers: «M. f. N.» oder «M. f. V.», also ein V mit einem barocken Anfangsschnörkel. Die Signatur könnte als

«M . . . Norimbergensis fecit» gelesen werden, was im weiteren Verlaufe der Abhandlung noch begründet wird und sich in diesem Falle auf einen Porzellanmaler namens Johann Mayer beziehen oder als «M . . . fecit Viennae» gedeutet werden, in welchem Falle es sich um einen Joseph Gabriel Mathäus aus Oberschlesien handeln könnte. Beide Namen sind im Wiener Kirchenregister dieser Zeit eingetragen¹⁷. Auf der Bodenmitte der Kanne befindet sich die Ortsbezeichnung «Vienn» und rechts darunter die Jahreszahl «1722». Links von dieser ist ein Strichzeichen eingegraben. An das Wort Vienn anschliessend ist der Vermerk «cum P. S. C:M» (cum Privilegio Sacrae Caesareae Majestatis). Man erkennt deutlich, dass diese Notiz hinzugefügt wurde, nachdem die Orts- und Jahresbezeichnung bereits angebracht waren, denn sie beginnt etwas zu hoch und ist in den freien Platz hineingezwängt. Am Standring hat sich noch mehr verunreinigte Glasur angesetzt als bei der Kanne von 1721. Der Privilegvermerk, nebst der Vienn-Ortsangabe, befindet sich sonst nur noch auf der in Schwarzlot mit grossen Chinesen bemalten Teekanne im Wiener Museum für angewandte Kunst¹⁸. Diese Beschriftung ist, wie auf der 1722 datierten Kanne, ebenfalls in Eisenrot und von der gleichen Hand ausgeführt. Aller Wahrscheinlichkeit nach dürfte daher auch diese undatierte Kanne im Jahre 1722 entstanden sein und ist somit das älteste erhaltene Wiener Erzeugnis mit Chinesenmalerei. Sie ist gänzlich abweichend von den bunten Miniaturchinesen, welche bisweilen als Schöpfungen Höroldts in Wien angesehen werden. Wenn Höroldt derartiges in Wien schon gemalt hätte, so würde sich diese elegante Manier dort auch weiterhin behauptet haben und man würde nicht in derartig archaischen Stil der Chinesendarstellung verfallen sein. Der datierten Kanne von 1722 nahestehend ist eine Bechertasse mit Bemalung in Eisenrot und stellenweise radiertem Schwarzlot. Das Hauptmotiv der umlaufend gemalten variierenden Darstellung sind Bergleute, die vor dem Stolleneingang unter der Aufsicht des säbeltragenden Berghauptmanns in einem Kessel Erz schmelzen (Abbildung 11). Daneben, beim Flussufer, ein Bergmann auf Fässern sitzend und ein ankerndes Boot (Abbildung 12). Von den Leuten führt eine Stiege einen Steilhang zu Arbeiterhäusern hinauf. Am jenseitigen Ufer und auf den Bergen Gebäude und eine Ruine (Abbildung 13). Auf der Untertasse Flusslandschaft mit Bäumen, einem antiken Ruinenbogen und Personen im Vordergrund. Im Hintergrund ein Schloss. Vor der linken Bogensäule eine Gruftplatte mit einer winzig kleinen ligierten Monogrammsignatur, welche man, gegen den Beschauer zu gelesen, als I. C. W. v. A. (Johann Carl Wendelin v. Anreiter) deuten kann (Abbildung 14). Auf der Rückseite der Untertasse zwei zarte eisenrote Ranken. Die Tasse mit Z-Ritzmarke und aus ganz leicht grauer Porzellanmasse. Die Untertasse gelblich-

grau, wie Fayence, also anders in der Masse und auf der Unterseite mit vielen winzigen Erhebungen und ohne Ritzmarke. Für Anreiter als Autor dieser Malerei spricht seine Abstammung. Schon sein Grossvater war kaiserlicher Bergbaubeamter in Eisenerz und er selbst war in Schemnitz in der Slowakei geboren, einem Zentrum des Bergbaus auf Gold und Silber, wo auch sein Vater beschäftigt war. Keinem Porzellanmaler lag daher diese Darstellung so nahe, wie gerade ihm.

Während Meissen, auch in der Bemalung, fernöstliches Porzellan nachzumalen suchte, hat Wien, nach den frühesten, durch Datierungen gesicherten Erzeugnissen zu schliessen, den Stil der Nürnberger Fayencehausmaler, vor allem Johann Schapers übernommen, dessen Entwicklung von den Widmungsglasscheiben in Schwarzlot zur Bemalung von Hohlgläsern und schliesslich von Fayencen führte. Die beiden von ihm verwendeten Farben Schwarzlot und Eisenrot, entweder jede für sich allein oder beide nebeneinander, sind auch die frühesten Überglasurfarben des Wiener Porzellans und wie bei Schaper, so ist auch auf letzterem die Schwarzlotmalerei durch Nadelradierung der Umrisse und der Innenzeichnung verdeutlicht. Die romantischen Landschaftsbilder mit den Ruinenarchitekturen, Seen und Flüssen, den vielen Personen, Reitern oder Kämpfern in römischen Kostümen, sind auch auf frühestem Wien die bevorzugte Thematik und die Schlösser auf den Bergen des Hintergrundes sind ein unumgängliches Detail in der Darstellung. Auch die Bemalung der Fünffingervase aus dem Jahre 1721 deutet auf Nürnberger Einfluss hin, da das grosse Wappen auf flachem runden Grund einer auf Porzellan übertragenen Wappenscheibe entspricht. Der frühesten Gruppe mit den schwarzen bzw. eisenroten Phantasielandschaften zugehörig sind die bei Hayward abgebildeten Kannen 4b und 6a, welche nun, gestützt auf die 1722 datierte Kanne, den Jahren 1722—1723 zugewiesen werden können. Die bereits polychrom bemalte aber gleichartige Kanne 6a dürfte unmittelbar anschliessend entstanden sein. Wie schon vorher angedeutet, handelt es sich bei dem Maler der Kanne aus dem Jahre 1722 mit dem Morogramm M und mit der Herkunft aus N vielleicht um einen Nürnberger Fayencehausmaler, Epigonen Schapers und Fabers, welcher von Du Paquier angeworben wurde. Dass Du Paquier zu Nürnberg in enger Beziehung stand, geht aus seinem bald darauf, im Jahre 1724 erfolgten Angebot hervor, an die dortige Stadtverwaltung das Arkanum zu verkaufen und dort eine Fabrik einzurichten.

Aus den beiden folgenden Jahren 1723 und 1724 sind datierte Stücke leider nicht bekannt. Aber da die nächsten, aus dem Jahre 1725, bereits bunt bemalt sind, so muss in der Zwischenzeit die Entwicklung der Farbentechnik von Unterglasurblau, Schwarzlot und Eisenrot bis zu den wich-

tigsten Porzellanfarben sich vollzogen haben. Vorerst aber mag noch viel in den Anfangsfarben, hauptsächlich in Schwarzlot gemalt worden sein. Da die 1721—22 datierten Manufakturzeugnisse den Eindruck von Hausmalereien machen, so wird wohl manches, was bisher als Hausmalerei angesehen wurde, in Wirklichkeit in der Fabrik entstanden sein. Die drei datierten Erzeugnisse aus dem Jahre 1725, zwei Uhrgehäuse und eine Schüssel¹⁹, haben durch ihre stilistisch der Mode angepasste Bemalung mit indianischen Blumen jene Hausmaler-Originalität verloren, durch welche bisher jedes Stück zu einem Unikat wurde. Die datierte Schüssel ist am Rand mit einem dichten Gezweige indianischer Blumen, im Fond mit einem Blumenstraus in einer Vase bemalt. Die Farbskala umfasst bereits die wichtigsten Farben: Schwarz, Braun, Eisenrot, Purpur, Grün und Überglasurblau. Diese Art des Dekors musste sich grosser Beliebtheit erfreut haben, denn es waren noch zwei weitere gleich bemalte aber undatierte Schüsseln aus der Wiener Ausstellung im Jahre 1904 zu sehen²⁰. Diese drei Stücke sind inzwischen verschollen. Ein Paar gleicher befindet sich noch in einer Prager Sammlung (Abbildung 15). Die eine davon ist mit einem Ritzzeichen in Kreuzform bezeichnet, die andere ist unbezeichnet und die Farben sind im Brand viel dunkler geraten. Auf die grosse Beliebtheit derartiger Schüsseln kann man auch aus den mannigfaltigen Grössen, in welchen sie erzeugt wurden, schliessen. Sie beträgt bei den hier genannten, gleich bemalten Schüsseln 28, 30,7, 37,5 und 43 Zentimeter.

Das Jahr 1725 wird allgemein als Abschluss der Frühzeit angesehen. An Erzeugnissen, die durch Datierungen, in einem Falle durch eine fast gleichwertige Beschriftung deutlich aussagen, sind bisher folgende sieben bekannt:

1. 1721 Fünffingervase im British Museum,
2. 1721 Kanne mit Jagddarstellung in Schwarzlot, Slg. R. J. in Prag,
3. 1722 Kännchen mit Landschaft in Eisenrot, Ostslowakisches Museum in Kaschau,
4. 1722 ? «Cum Privilegio» Kanne mit Schwarzlotchinesen, Museum für angewandte Kunst, Wien,
5. 1725 Schüssel, mit indianischen Blumen bunt bemalt, ehemals Slg. Fürst Liechtenstein,
6. 1725 Uhrgehäuse, mit bunten indianischen Blumen, Museum Turin,
7. 1725 Uhrgehäuse mit bunten indianischen Blumen, ehemals Fst. Esterhazy.

Von diesen Inkunabeln ist die 1722 datierte und signierte Kaschauer Teekanne die für Vergleichs- und Studienzwecke wichtigste, weshalb auch der Beschreibung eine grössere Anzahl instruktiver Abbildungen angeschlossen ist.

Anmerkungen:

¹ Abgebildet: J. Folnesics und E. W. Braun, *Gesch. d. Wiener Porzellan-Manufaktur*, Wien 1907, Seite 7, und J. F. Hayward: *Viennes Porcelain of the Du-Paquier-period*, Ldn. 1952, T. 1.

² Abgeb. Aukt. Katalog Wiener-Porzellan Slg. Karl Mayer, Wien 1928, Nr. 2, auch Farbtafel.

³ G. E. Pazaurek: *Deutsche Porzellan- und Fayence-Hausmaler*, Leipzig 1925, Abb. 117.

⁴ J. F. Hayward l. c. Seite 118—119.

⁵ Hungers Aussage in Meissen 1727: Hayward l. c. S. 186 ff.

⁶ In einem Briefe nach Dresden aus dem Jahre 1730: Hayward l. c. S. 35.

⁷ K. Berling: *Meissner Porzellan*, 1900, S. 37 und Fig. 22.

⁸ Ebenda S. 36.

⁹ E. Zimmermann: *Erfindung und Frühzeit des Meissner Porzellans*, 1908, S. 308, Anmerkung 624.

¹⁰ Auszugsweise bei Hayward l. c. S. 184.

¹¹ K. Berling l. c. Anmerkung 90.

¹² Otto Walcha im *Mblt. der Keramikfreunde der Schweiz* Nr. 47, S. 29.

¹³ E. Zimmermann l. c. S. 308, Anmerkung 624.

¹⁴ Abgeb. Folnesics und Braun, l. c. S. 7 und die Rückseite: Hayward l. c. Abb. 2a.

¹⁵ Z. B. Hayward l. c. Abb. 3a, 4a, 7d, 8a.

¹⁶ Deutlich auf der Vergrößerung zu der nachfolgend besprochenen Tasse. Vgl. Kurt Röder: *Über ein Weihwasserbecken und der Beschaffenheit des Wiener Porzellans im Jahre 1735: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 1938, S. 118.

¹⁷ Hayward l. c. S. 137.

¹⁸ Hayward l. c. Abb. 2b, der Vermerk auf Abb. 72a.

¹⁹ Abgeb. in den *Mitteilungen des Nordböhmisches Gewerbe-Museums Reichenberg*, 1902, S. 104.

²⁰ Katalog: *Ausstellung von Alt-Wiener Porzellan*, Wien 1904, Nr. 1 die 1725 datierte Schüssel des Fürsten Liechtenstein, Nr. 3 und 25 undatierte Schüsseln verschiedener Größe mit gleicher Bemalung.

Antwort auf das Titelbild des letzten Mitteilungsblattes

Bela Krisztinkovich, Budapest

(Abb. 28—32)

Wasser-Blasen aus Fayence dienten zur Benetzung des Garnes. Der interessante Flüssigkeitsbehälter, welcher auf dem Titelblatt des Bulletin No. 54 abgebildet ist und sich im Besitze des Historischen Museums zu Frankfurt befindet, ist nicht nur kunsthistorisch als bedeutende Frankfurter Fayence-Arbeit von Interesse, sondern auch kulturhistorisch äusserst aufschlussreich. Die künstlerische Ausbildung und Ausführung der Wasserblase erinnert sehr an die früheren Arbeiten der Wiedertäufer Krügler, die in ihrer Blütezeit, im 17. Jahrhundert in Ungarn die weltberühmten «Weissbrüderischen Geschirre», im Auftrage der sie patronisierenden Feudalherren, erzeugten. Die ungarländischen Weisshafner standen mit ihren Glaubensbrüdern in der Pfalz, in Hessen, am Unterrhein und sogar in Danzig in reger Verbindung und ihre Kunsttätigkeit stand unter gegenseitigem Einfluss. Besonders die Hanauer und Wiedertäufer Fayence-Erzeugnisse wurden als gleichwertig betrachtet, ja sogar untereinander verwechselt. In der Wiedertäufer-Keramik kamen des öfteren Wasserblasen und dergleichen vor und eine Zeitlang verbreitete sich die Annahme, es handle sich um Lavabos. In diesem Sinne veröffentlichte Autor dieser Zeilen in seinem Artikel über

die Anabaptisten (Bulletin No. 40 und 52) einige Beweisstücke. Dem freundlichen Hinweis eines gelehrten Ethnographen zufolge, möchte ich diese irrige Annahme richtigstellen. Zweifelsohne handelt es sich um *Spinngarn-Benetzer*, die in den vornehmen und reichen Hofhaltungen als Gebrauchs-, aber auch als Prunkgegenstände in Verwendung standen. Es ist bekannt, dass die Schlossfrauen der Feudalherrschaften einen belebten Hof hielten, wo vornehme Edelfräulein ihre hausälterische Erziehung genossen. Die jungen Damen lernten das Spinnen, Stickerei, u. a., während das Weben den Bediensteten oblag. (In den ungarischen Schlössern wurden durch die *Kärntner* Spinnweiber und die *türkischen* «bulias» auch kunstgerechte Textilien gefertigt.) Nebst der allgemeinen Verbreitung des mit dem Fuss betriebenen Spinnrades, war es Sitte in der Spinnstube, — die doch in den Magnatenschlössern prachtvoll und vornehm-gemütlich eingerichtet war, — sich beim Spinnen gesellschaftlich zu unterhalten. Zwei, drei bis vier Demoisellen sassen unter Aufsicht der Schlossdame im Halbkreis eng nebeneinander und spinnten lustig das Garn. Der Spinnrocken wurde unter der linken Achselhöhe festgehalten, mit der rechten Hand wurde das Garn gesponnen,

Tafel V
(Just)



Abb. 13. Kumme mit Hirschjagd in Schwarzlot. Frühestes figural bemaltes Du Paquier-Porzellan. Datiert 1721. (Slg. Just, Prag).



Abb. 14. Gegenseite der Jagdkumme.

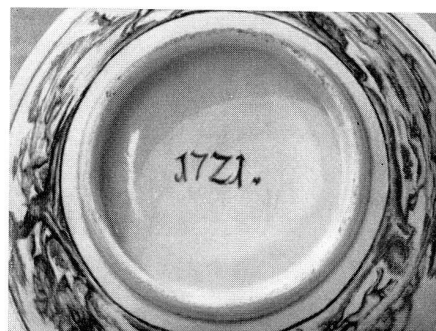


Abb. 15. Boden der Jagdkumme mit Datierung 1721 und mit Ritzzeichen Z.

Tafel VI
(Just)



Abb. 16. Teekanne mit abwechslungsreichem Panorama, eisenrot bemalt. Du Paquier Wien; 1722 datiert und signiert. (Ostslowakisches Museum in Kaschau-Kosice, Inv. Nr. 66—33, 15875.)



Abb. 17. Gleiche Kanne, Ansicht eines Parkes mit Springbrunnen.

Tafel VII
(Just)



Abb. 18. Gleiche Kanne, romantische, mit Strauchwerk bewachsene Ruinenarchitektur.



Abb. 19. Gleiche Kanne, im Vordergrund Wirtshaus mit ausgehängter Weintraube, im Hintergrund Gebäude.

Tafel VIII
(Just)



Abb. 20. Gleiche Kanne, Teilansicht mit belebtem Flussufer. Am jenseitigen Ufer Stadtmauer und Tor.



Abb. 21. Gleiche Kanne, von oben gesehen. Am Deckel Jagdbild.

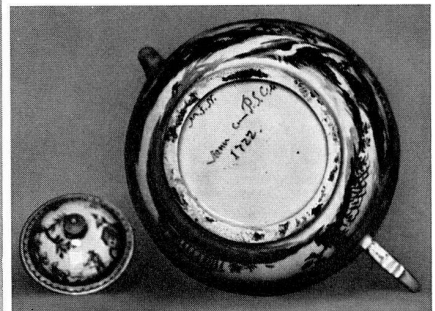


Abb. 22. Der Boden der Du Paquier-Kanne mit Signatur, Ortsbezeichnung, Privilegiummerk, Datierung 1722 und links davon Strichzeichen.

Tafel IX
(Just)



Abb. 23. Bechertasse in Schwarzlot und Eisenrot, mit Stolleneingang und Erz schmelzenden Bergleuten. Auf der Untertasse, vor der linken Bogensäule, Signatur ICWvA, Iohann Carl Wendelin v. Anreiter, Du Paquier 1722—23 (Slg. Just, Prag).

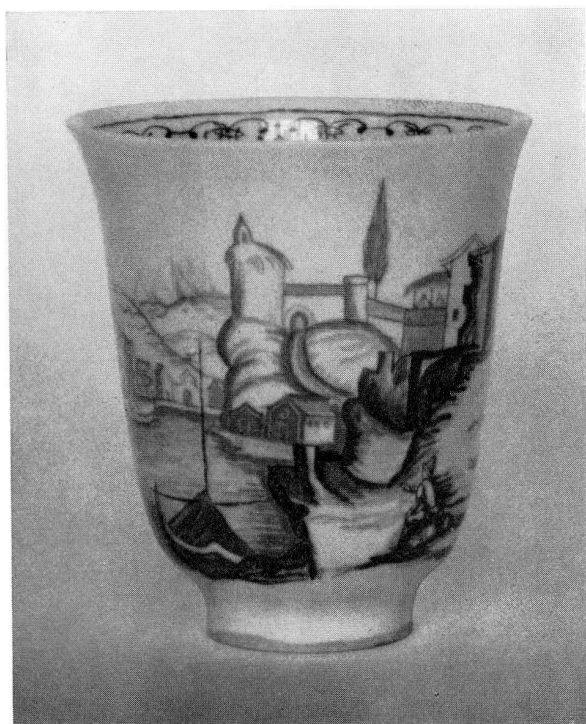


Abb. 24. Gleicher Becher, Bergmann mit Fässern bei einem ankernden Boot.

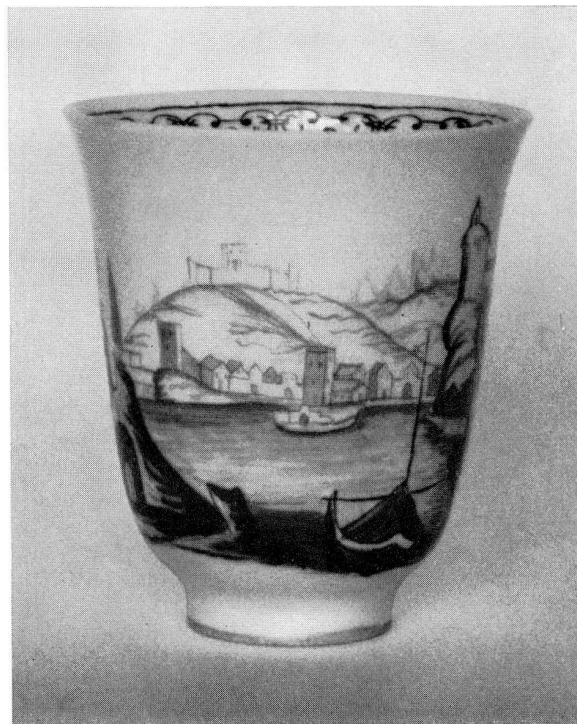


Abb. 25. Gleicher Becher, Seeufer mit Gebäuden im Hintergrund.

Tafel X
(Just)



Abb. 26. Stark vergrößerte Monogramm-Signatur ICWvA. = Iohann Carl Wendelin von Anreiter. — Deutlich kenntlich die vielen Luftbläschen in der Glasur über dem Scherben.



Abb. 27. Schüssel mit bunten indianischen Blumen. Du Paquier 1725. (Sammlung Just, Prag.)