

# RESTAURACIÓN



01/2026

ZERBRECHLICHER LUXUS

# SEI UNSER *TÜPFELCHEN* AUF DEM ...



WERDE TRAINEE ODER WERKSTUDENT (M/W/D)  
IN DEN REDAKTIONEN VON BAUMEISTER, G+L,  
TOPOS, RESTAURO UND STEIN

[GEORG-MEDIA.DE/JOBSPAGE](http://GEORG-MEDIA.DE/JOBSPAGE)

GEORG

Liebe Leserin, lieber Leser,

ein neues Jahr, ein altes Versprechen: Genau hinsehen. Diesmal auf ein Material, das Europa einst den Kopf verdrehte – und die Öfen heiß laufen ließ. Porzellan, das „weiße Gold“, ist Alchemie mit Belegexemplar: Aus Kaolin, Feldspat und Quarz wird Klang, Licht und eine Idee von Vollkommenheit. Zwischen Böttgers Arkanum und der Serienreife spannt sich eine Kulturgeschichte, die Meissen, Sèvres, Nymphenburg, Wien, Herend oder Kopenhagen geprägt hat – von barocken Tafeldramen und Kaendlers Figuren bis zu kühlem Biskuit und modernistischen Serviceformen. Wer Porzellan restauriert, arbeitet an einem Paradox: große Härte und hohe Sprödigkeit in einem. Risse verlaufen ehrlich und Glasurabplatzer sprechen eine deutliche Sprache – die Frage ist, wie wir antworten. Verklebungen müssen tragen und reversibel bleiben; Kittungen füllen Volumen, ohne die Lichtbrechung der Glasur zu verraten; Retuschen respektieren den Alterston und konkurrieren nicht mit ihm. Sichtbar lassen oder angleichen? Das ist nicht nur Technik, sondern Ethik. Jede Intervention ist eine Entscheidung über Original, Lesbarkeit und Zeit.

Gleichzeitig erzählen Scherben ihre Geschichten: vom Fernost-Begehrten des 17. Jahrhunderts über europäische Manufakturpolitik bis zu Ikonen, die Design- und Mentalitätsgeschichte schreiben – aquatische Fauna aus Nymphenburg, bleu de roi aus Sèvres sowie die schlanken Weißformen der Klassik. In den Werkstätten heute treffen Mikroskop und Handgedächtnis aufeinander: Haftzugprüfungen neben kalter Retusche, UV-Kontrolle neben händischer Politur. Restaurierung ist hier oft Präzisionsarbeit im Millimeterbereich – und ein Balanceakt zwischen Materialwahrheit und Erscheinungsbild.

Diese Ausgabe führt durch die europäische Herstellungsgeschichte, öffnet Restaurierungswerkstätten und streift die eine oder andere Porzellanikone, die Maßstäbe gesetzt haben. Unser Ziel ist nüchtern und ambitioniert zugleich: zu zeigen, wie viel Wissen, Urteilskraft und handwerkliche Disziplin in einer perfekten Tasse, einer stillen Figur, einer glatten Fahne stecken. Porzellan ist kein Luxus der Oberfläche, sondern Schule der Genauigkeit. Ein gutes, neues Jahr kann doch kaum besser beginnen.

Herzlichst, Tobias Hager & Team  
[t.hager@georg-media.de](mailto:t.hager@georg-media.de)

instagram: [@restauro\\_zeitschrift](#)

6

Augusts Gold

12

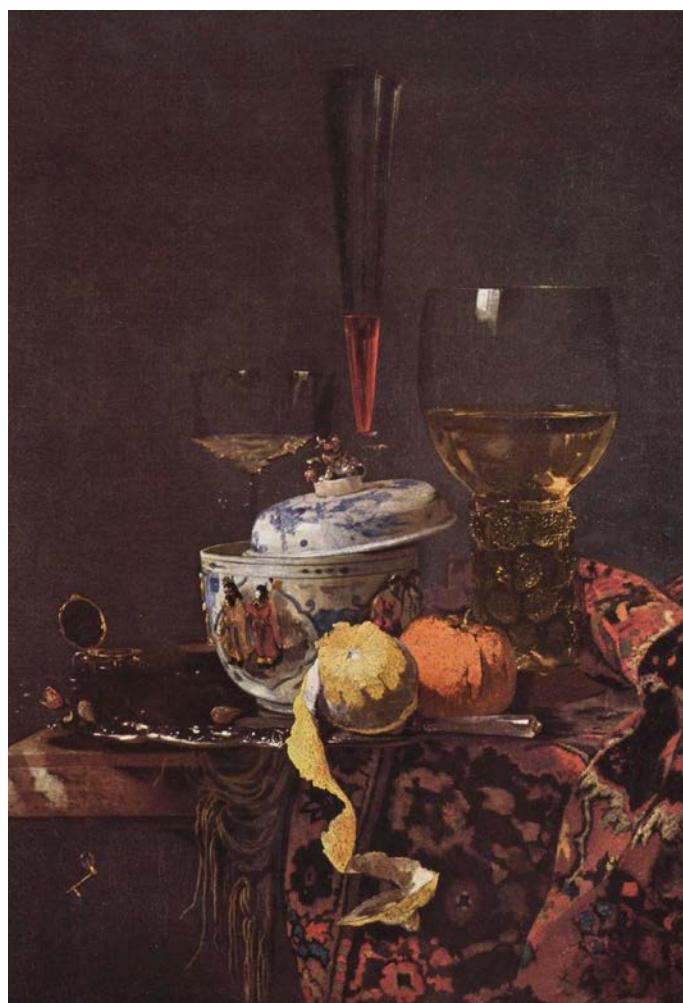
„Die DDR wollte künstlerisch konkurrenzfähig sein“

18

Die Königliche Porzellan-Manufaktur

24

Schätze aus dem Wrack



S. 6



S. 18

30

News

34

Legendäre  
Porzellanservice

44

Von der Schönheit  
der Brüche

## 50 Ungebrochen

## 58 Forschung

- 64 Impressum
- 65 Termine / Vorschau
- 66 Kommentar

Cover: Terrine aus dem Schwanenservice, gefertigt in Meissen im Auftrag von Graf von Brühl. Diese meisterhaft gestaltete Porzellanarbeit ist ein beeindruckendes Zeugnis der faszinierenden Kunstfertigkeit, die Porzellan weltweit auszeichnet. Seit Jahrhunderten übt das „weiße Gold“ eine ungebrochene Anziehungskraft aus, die über Kulturgrenzen hinweg beeindruckt und bewundert wird.



# AUGUSTS GOLD

1

Auf niederländischen Stillleben, wie dem von Willem Kalf, ist es häufig zu entdecken: kostbares chinesisches Porzellan. Das Material löste in Europa Begehrlichkeiten aus, und man machte sich auf die Suche nach der geheimen Rezeptur.





2

2

Von Meissen nach Europa: Das Rezept für die Porzellanherstellung verbreitete sich schnell über den Kontinent – teilweise durch Spionage. Bald wurde die königliche Manufaktur in Sèvres stilprägend. Gezeigt wird hier eine Toilettengarnitur in „Rose Pompadour“.

Porzellan galt über Jahrhunderte als Inbegriff von Luxus, Raffinesse und technischer Vollkommenheit. Europa begehrte das Material so sehr, dass seine Fürstenhäuser während Sammlerleidenschaften entwickelten und immense Summen für chinesische Importwaren zahlten. Die Suche nach dem Geheimnis seiner Herstellung veränderte schließlich die gesamte Kunst- und Kulturgeschichte Europas.

Als die ersten chinesischen Porzellane im 16. Jahrhundert über die großen Handelsrouten nach Europa gelangten, entfaltete sich eine zuvor unbekannte Begeisterung. Im 17. Jahrhundert erlebte das chinesische Porzellan einen beeindruckenden Aufstieg. Hauptimporteur war die Niederländische Ostindien-Kompanie. Zeugnis davon legen die zahlreichen Stillleben niederländischer Meister ab. Künstler:innen wie Willem Kalf schätzten das Material auch wegen seines zarten Glanzes, den es darzustellen galt. So konnte man seine Meisterschaft zum Ausdruck bringen; beliebt waren zudem Darstellungen von Glas und Zitrusfrüchten – insbesondere Zitronen. Besonders das Ming- und frühe Qing-Porzellan mit seinen subtilen Glasuren, seiner kühlen Eleganz und den ikonischen Kobaltblau-Dekoren prägte das europäische Verständnis von Qualität und Ästhetik. Die meisten europäischen Höfe entwickelten Sammlungen, die als prestigeträchtige Statussymbole dienten und zugleich den Wunsch nährten, dieses Material im eigenen Territorium herstellen zu können. Bis man in Europa so weit war, war man auf die Exportware aus China angewiesen. Viele fürstliche Sammler:innen gaben zudem Porzellan gezielt in chinesischen Manufakturen in Auftrag.

Da die Zusammensetzung des chinesischen Porzellans unbekannt war, mussten europäische Werkstätten zunächst auf Ersatzmaterialien zurückgreifen. Fayencen, die mit Zinnglasur überzogene Irdenware, wurden in Delft, Nevers, Ligurien und anderen Zentren produziert. Sie boten die Möglichkeit, Dekore chinesischer Vorbilder nachzuahmen, doch fehlte ihnen die Transparenz und Widerstandsfähigkeit echten Porzellans. Neben der Fayence entstanden in England Creamware und in Frankreich Weichporzellane, die zwar ästhetisch anspruchsvoll, aber technisch nicht gleichwertig waren. Dennoch bildeten diese Materialien ein wichtiges Fundament für das spätere Verständnis keramischer Technologie.

#### Der Durchbruch in Sachsen – Die Geburt des europäischen Hartporzellans

Der Alchemist Johann Friedrich Böttger behauptete 1701, er könne Gold herstellen. Mit dieser Aussage zog er das Interesse mehrerer Fürsten auf sich, bis sich schließlich August der Starke von Sachsen durchsetzen konnte. Er nahm Böttger in Schutzhaft auf der Festung Königstein. Dort führte Böttger gemeinsam mit dem Gelehrten und Naturforscher Ehrenfried Walther von Tschirnhaus ab etwa 1704 zahllose Experimente durch – man suchte auch nach dem sagenumwobenen Stein der Weisen – und gelangte schließlich zu einem Produkt, das nicht weniger begehrte war als Gold: Porzellan, das bald den Beinamen „weißes Gold“ erhielt.

Der Durchbruch gelang um 1708, kurz nach Tschirnhaus' Tod. Bereits 1710 gründete man auf der Albrechtsburg in Meißen

die erste europäische Porzellanmanufaktur. Diese Erfindung setzte eine künstlerische Entwicklung frei, die ihresgleichen suchte. In Meissen arbeitete ab 1731 einer der bedeutendsten Bildhauer des 18. Jahrhunderts: Johann Joachim Kaendler. Seine Figurengruppen, Tierplastiken und höfischen Szenerien prägten den Stil der gesamten Epoche. Neben ihm wirkten Johann Friedrich Eberlein, Peter Reinicke und später Michel Victor Acier, die eigene Akzente in der Plastizität und Charakterisierung der Figuren setzten.

Die Meissener Blumenmalerei wurde durch Johann Gregorius Höoldt auf eine neue technische Ebene gehoben. Er leitete seit 1720 die Malerei und entwickelte Farbrezepte, Dekorsysteme und stilistische Modelle, die europaweit kopiert wurden.

#### Die Ausbreitung der Porzellankunst in Europa

Nach dem sächsischen Durchbruch verbreitete sich das Wissen über Porzellan rasch – oft durch Spionage, abgeworbene Fachkräfte und gezielte Hofpolitik. In Berlin führte die Förderung Friedrichs des Großen 1763 zur offiziellen Gründung der Königlichen Porzellan-Manufaktur (KPM). Sie ging aus der zuvor von dem Unternehmer und Kunsthändler Johann Ernst Gotzkowsky betriebenen Porzellanproduktion hervor. Bedeutende Modelleure wie Friedrich Elias Meyer, Johann Carl Friedrich Riese und der Bildhauer Johann Gottfried Schadow, von dem die berühmte Prinzessinnengruppe stammt, prägten die künstlerische Formensprache der KPM und verbanden klassizistische Eleganz mit höfischer Repräsentationskultur. Die Münchner Porzellan-Manufaktur Nymphenburg entwickelte ab 1747 eine unverwechselbare Handschrift, die stark mit den Arbeiten des Bildhauers Franz Anton Bustelli verbunden ist. Bustellis Figuren – balanciert zwischen Rokoko-Charme und feinem emotionalem Ausdruck – gehören bis heute zu den größten Leistungen europäischer Porzellankunst. Nach ihm prägten Dominikus Auliczek und Johann Peter Melchior die klassizistische Phase der Manufaktur.

In Frankreich erreichte die 1756 von Vincennes nach Sèvres verlegte königliche Manufaktur eine beispiellose Perfektion, die stilbildend für das gesamte 18. Jahrhundert wurde. Künstlerisch orientierte sie sich an den Strömungen des französischen Rokokos und später des Klassizismus. Modellbauer wie Étienne-Maurice Falconet und sein Nachfolger Louis-Simon Boizot sowie herausragende Maler wie Charles-Nicolas Dodin und Jean-Jacques Bachelier formten den Ruhm von Sèvres. Die opaken und transparenten Farbglasuren, etwa das Bleu céleste oder das Rose Pompadour, avancierten zu legendären Markenzeichen.

Auch Italien spielte eine wesentliche Rolle. In Doccia, der von Carlo Ginori 1735 gegründeten Manufaktur bei Florenz, verbanden sich lokale keramische Traditionen mit neuen Versu-

chen, Porzellan herzustellen. Künstler wie Gasparo Bruschi schufen Skulpturen und Dekore, die italienische Ornamentik mit dem europäischen Porzellanideal verknüpften.

#### Künstlerische Innovationen und Stilentwicklung

Das europäische Porzellan des 18. und frühen 19. Jahrhunderts entwickelte sich rasant. Die figürliche Plastik nahm eine zentrale Rolle ein und erlaubte erstmals die Darstellung komplexer menschlicher Szenen in einem dauerhaft weißen, brillanten Material. Kaendler in Meissen, Bustelli in Nymphenburg und Falconet in Sèvres gelten als Leitfiguren, deren Werke weit über ihre Zeit hinaus wirkten.

Die Malerei auf Porzellan gewann durch neue Pigmente und Bemalungstechniken an Präzision. In Meissen brachte Höroldt die europäische Emailmalerei auf ein Niveau, das selbst Höfe wie Versailles und St. Petersburg bewunderten. Stilistisch prägten zunächst Chinoiserien das Bild – Fantasievorstellungen des Fernen Ostens, die den Einfluss chinesischer Importware widerspiegeln. Später dominierte das Rokoko mit seinen spielerischen Linien, Pastelltönen und schwungvollen Ornamenten. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte sich ein klarerer, rational geprägter Klassizismus, der vor allem in Berlin und Sèvres seine Ausdrucksform fand.

#### Technische Perfektion und die Bedeutung der Ersatzmaterialien

Trotz des Erfolgs des Hartporzellans blieben Ersatzmaterialien von Bedeutung. Fayence behielt ihren Stellenwert für Alltagsgeschirr, während das in England von Josiah Wedgwood entwickelte Creamware ab den 1760er-Jahren eine preiswerte, aber elegante Alternative bot. Die Erforschung von Kaolinvorkommen führte dazu, dass Manufakturen wie Meissen, Sèvres oder Nymphenburg bald regionale geologische Ressourcen nutzten, was die spezifischen Eigenschaften ihrer Porzellane bestimmte.

Die Herstellung verlangte präzise Temperaturkontrolle, hochwertige Rohstoffe und eine ausgereifte Brenntechnik. Die Entwicklung von Glasurformeln, die Auswahl geeigneter Pigmente sowie die Beherrschung aufwendiger Auf- und Unterglasurtechniken bildeten die Grundlage, die bis heute in Restaurierung und kunsthistorischer Forschung entscheidend bleibt.

#### Bedeutung für Kunstgeschichte und Restaurierung

Für die Kunstgeschichte markiert die europäische Porzellanproduktion einen der bedeutendsten technologischen und ästhetischen Entwicklungsschübe des 18. Jahrhunderts. Die Verbindung von Naturwissenschaft, Handwerk und höfischer Repräsentationskultur führte zu einem Material, das sowohl in der Tafelkunst als auch in der Skulptur neue Maßstäbe setzte. Restaurator:innen stehen bis heute vor anspruchsvollen Aufgaben, wenn es um die Erhaltung bemalter Oberflächen, glasierter Schichten oder feiner figürlicher Details geht. Die genaue Kenntnis der Manufakturtechnik, der verwendeten Massen und der historischen Pigmentrezepturen ist entscheidend, um Eingriffe reversibel, schonend und authentisch durchführen zu können.

Vom fernöstlichen Luxusgut zum europäischen Prestigeobjekt entwickelte sich Porzellan in nur wenigen Jahrzehnten zu einer der bedeutendsten Kunstformen der Neuzeit. Die Leistungen von Künstlern wie Kaendler, Höroldt, Bustelli, Falconet und ihren Kolleg:innen machten die großen Manufakturen zu Zentren künstlerischer Innovation. Meissen, Berlin, Nymphenburg, Sèvres und viele weitere Werkstätten schufen Porzellane, die bis heute Maßstäbe setzen und deren Erforschung wie Restaurierung eine anspruchsvolle, aber faszinierende Aufgabe bleibt.



3

3

Johann Joachim Kaendler, der Pionier der europäischen Porzellasherstellung in Meissen, entwarf auch das berühmte „Schwanenservice“, ein Meisterwerk seiner Zeit.



# KULTURGUTRETTUNGS- CONTAINER

 iconyk®

Normally this box brings  
food worldwide...

...here it brings the past  
to the future

## Wir gestalten Kulturguterhaltung

- IPM-Freezer - adaptives Gefrierverfahren gegen Schädlinge
- Klimastabile Lagerung für sensibles Kunst- und Kulturgut
- Quarantäne, Kapselung und Versorgung von kontaminierten Sammlungen

[www.iconyk.de](http://www.iconyk.de)

[info@iconyk.de](mailto:info@iconyk.de)

tel.: +49 172 189 2271

„Die DDR wollte  
künstlerisch  
konkurrenzfähig sein“

Die Ausstellung „Die blauen Schwerter – Meissen in der DDR“ widmet sich der Geschichte der Manufaktur Meissen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Im Interview berichten Julia Weber und Sebastian Bank, die die Ausstellung kuratiert haben, über sozialistische Vorgaben, barocke Pracht und künstlerische Freiheiten.



1

1  
Verkleinerte Probeausführung eines Wandbildes von Hans Lingener. Die Gestaltung war stark von der DDR-Ideologie geprägt. Sie ist aktuell in der Ausstellung „Die blauen Schwerter – Meissen in der DDR“ zu sehen.

Restauro: Sie widmen sich mit der aktuellen Ausstellung dem Thema Meissen in DDR-Zeiten. Wie ist die Ausstellung aufgebaut? Welchen Themen widmet sie sich?

Sebastian Bank: Die Ausstellung umfasst rund 700 Quadratmeter mit fast 500 Objekten und ist in sieben Kapitel gegliedert. Wir haben sowohl einen chronologischen Rundgang als auch thematische Vertiefungen, die die gesamten 40 Jahre der DDR berücksichtigen. Im ersten Bereich thematisieren wir Wiederaufbau und Neuanfang, dann das 250-Jahr-Jubiläum. Dieses Jubiläum spielte nicht nur in der DDR eine wichtige Rolle, sondern auch international, und es wurden auch Gäste aus dem Westen eingeladen. Ein weiterer Raum beschäftigt sich mit der Frage, was „modernes Meissen“ in dieser Zeit eigentlich bedeutet und wie sich das Unternehmen in der barocken Tradition, aber auch im Austausch mit der westdeutschen Porzellanindustrie positionierte. Man muss dabei bedenken, dass die Designer größtenteils in der Vorkriegszeit gemeinsam studiert haben. Ein zentraler Raum widmet sich dem „Kollektiv Künstlerische Entwicklung“ – einer jungen Generation von Gestalter:innen, die in Moritzburg fernab des Manufakturbetriebes neue Entwürfe realisierte. Weitere Bereiche thematisieren Fragen danach, was in der DDR blieb, aber auch die Betriebskultur, Kooperationen wie die mit dem Modehaus Bormann sowie die Unikate, die ab den späten 1970er-Jahren vor allem für den Kunstmarkt in Westdeutschland und Japan entstanden. Der letzte Teil widmet sich der Porzellandiplomatie mit Japan und den Wandbildern, die im öffentlichen und halböffentlichen Raum der DDR angebracht waren.

Eine Besonderheit ist unsere „Mix-and-Match-Station“. Dort haben die Besucher:innen die Möglichkeit, selbst Hand anzulegen. Sie können dort ausprobieren, welcher Henkel passt zu welcher Tassenform zum Beispiel. Zudem gibt es noch eine Taststation, dort kann man zum Beispiel den Unterschied zwischen glasiertem und unglasiertem Porzellan ertasten, wir wollen so den Besucher:innen die Scheu nehmen.

Julia Weber: Ein wichtiges Anliegen war uns die Grundlagenforschung gemeinsam mit Archiven und Sammlungen, um ostdeutsche Perspektiven, die im gesamtdeutschen Narrativ immer noch unterrepräsentiert sind, einfließen zu lassen. Die Manufaktur Meissen ist ein tolles Beispiel, wie sich die kulturwirtschaftlichen Beziehungen in den beiden Deutschlands in Abhängigkeit zueinander entwickelt haben. Meissen war und ist ein gesamtdeutsches, wenn nicht europäisches Kulturerbe und zugleich identitätsstiftend.

Zudem gehen wir auch der Frage nach, was ein feudaler Luxuswarenproduzent, der einst die Höfe Europas belieferte, für einen sozialistischen Staat sein kann. Gerade in den frühen Nachkriegsjahren war das eine wichtige Fragestellung. Der erste Staatsauftrag wurde dann bereits 1950 erteilt – ein großes Wandbild, das Max Lingner für das Haus der Ministerien entwarf.

Restauro: Gibt es zu Meissen überhaupt noch Neues, das eine Ausstellung lohnt?

JW: Ja, unbedingt. Viele ehemalige Manufakturist:innen sehen zum ersten Mal einen Gesamtüberblick über die Leistungen während der DDR-Zeit – sie erkennen sich wieder und entdecken zugleich Neues. Auch das Publikum reagiert sehr emotional; viele verbinden persönliche Erinnerungen mit dem Thema. Uns war wichtig, sowohl die künstlerischen Entwürfe und ihre politische beziehungsweise wirtschaftliche Bedeutung darzustellen als auch die individuelle Ebene: Was bedeu-

tete die Manufaktur für die einzelnen Mitarbeiter:innen? Dafür haben wir Fotoserien und persönliche Objektgeschichten integriert. Diese parallelen nationalen und individuellen Erzähllinien bieten tatsächlich viel Neues.

Restauro: Welche Rolle spielte die Manufaktur Meissen in der DDR – sowohl innenpolitisch und kulturell als Symbol nationaler Identität, als auch international? Und wie unterschied sich dieses Selbstverständnis von der Tradition vor 1945?

JW: Meissen hatte durchgehend einen sehr hohen repräsentativen Stellenwert. Für die Selbstdarstellung der DDR war die Manufaktur innenpolitisch wie international bedeutend. Die DDR leistete sich bewusst ein eigenes Künstlerkollektiv – etwas, das nicht jede Porzellanmanufaktur hatte –, um eine zeitgemäße neue Gestaltung zu entwickeln, mit der man international auftreten konnte. Das „Kollektiv Künstlerische Entwicklung“, bestehend aus Ludwig Zepner, Peter Strang, Heinz Werner, Rudi Stolle und Volkmar Bretschneider, wurde von einem Beirat beaufsichtigt, zum Teil auch gegängelt. Gerade in den Anfangsjahren ähnelten sich die Entwürfe in Ost und West – die Wurzeln lagen bei beiden Ländern noch in der Vorkriegsmoderne und ihrem Industriedesign. Die Stücke, die produziert wurden, hatten schlichte und gelenkte Silhouetten. Das Dekor war auch eher grafisch gestaltet, das alles kam beim Publikum nicht gut an, das durchaus konservativer war als Kund:innen der KPM beispielsweise. Man bemühte sich daher um einen Kompromiss, der barocke Üppigkeit mit modernen Formen verband. Insbesondere die Handmalerei spielt bei Meissner Porzellan eine herausragende Rolle und ist etwas, das die Kund:innen verlangten. So entstanden Objekte mit modernen Formen, die aufwendige und erzählerische Malereien hatten, ein gutes Beispiel ist das Münchhausen-Service, das in den 1960er-Jahren entstand. Die Künstler waren wichtige Repräsentanten des Landes; sie reisten etwa nach Japan und demonstrierten dort ihre Kunst. Sie waren fast so etwas wie kleine Künstlerfürsten.

Es gibt durchaus Parallelen zur absolutistischen Zeit: Auch damals diente Meissener Porzellan der Repräsentation politischen Prestiges. In der DDR erfüllte es eine ähnliche Funktion – wenn auch mit anderen Inhalten. Große Tafelservice oder figürliche Ensembles hatten teilweise eine Opulenz, bei der man spöttisch bemerkte, dass August der Starke kaum prachtvoller hätte tafeln können.

Restauro: Wie hat sich das Design und das Aussehen von Meissner Porzellan in der DDR verändert?

SB: In den 1960er-Jahren entstanden zahlreiche neue Dekore und Formensprachen, etwa literarische Motive wie „1001 Nacht“ oder der „Sommernachtstraum“. Zudem wurde auch das neue Modell „Großer Ausschnitt“ von Zepner vorgestellt. Ein Höhepunkt ist das Jagdservice der frühen 1970er-Jahre mit chromoxidgrüner Unterglasur, Vergoldung und über 250 Teilen – ein moderner, zugleich barock anmutender Entwurf. Außerdem entstanden in der Zeit auch viele figürliche Darstellungen, die zum Teil auf zeitgenössischen Film- und Theaterproduktionen basierten. Ein Beispiel ist die Figurengruppe „Titania und Zettel“ aus dem Sommernachtstraum, die Inspiration für die Darstellung stammte aus den Trickfilmen des Tschechen Jiří Trnka. Die Künstler des Kollektivs reisten zum Beispiel auch zu Helene Weigel, der Witwe Bertolt Brechts und langjährige Intendantin des Berliner Ensembles. Es war uns wichtig, diese Bezüge herzustellen. Besonders stolz sind wir zudem, dass

wir die Originalkostüme aus dem Stück „Der Drache“ von Jewgeni Schwarz erstmalig zeigen können. Peter Strang hat drei Großplastiken geschaffen, die drei Figuren des Stücks darstellen: den Drachen, Elsa und Lanzelot. Sie sind eine Leihgabe des Berliner Stadtmuseums.

JW: Die DDR wollte künstlerisch konkurrenzfähig sein – dafür benötigten die Künstler gewisse Freiheiten, die sie auch erhielten oder sich auch nahmen. Als Beispiel möchte ich Folgendes nennen: Als Ulbricht und Honecker forderten, den „sozialistischen Menschen“ darzustellen, da haben sie sicher an Büsten von Thälmann, Marx und Engels sowie an Darstellungen von Arbeiter:innen gedacht. Die fünf Künstler hatten da aber nicht so richtig Lust drauf und haben das oft an Arbeitsgemeinschaften delegiert. Sie haben dann ihre eigenen Überlegungen angestellt, was für sie der arbeitende Mensch ist. Sie haben sich dann an eine Meissner Tradition, die bereits zu Kändlers Zeiten, also im 18. Jahrhundert, eine Rolle spielte, angelehnt: tanzende Figuren und Figuren der Commedia dell'arte. Und so entstanden dann die Figuren, die Berufsschauspieler:innen und Figuren der sozialistischen Theater- und Filmproduktion zeigten. Das haben sie sehr klug und elegant gelöst.

SB: Zu beachten ist auch, dass Meissen die Objekte in Handarbeit herstellte. Das ist so bei Konkurrenten wie Rosenthal nicht immer zu finden. Als Beispiel: Die kleinen Kugeln auf dem Kostüm der Elsa wurden von den Bossierern per Hand geformt.

Restauro: Sie zeigen in der Ausstellung das Modell für das

Wandbild Max Lingners am Haus der Ministerien. Was hat es damit auf sich?

JW: Wir zeigen die verkleinerte Probeausführung des großen Wandbildes von Max Lingner, das 1950 für das Haus der Ministerien in Berlin geschaffen wurde. Das Original ist noch in Berlin am heutigen Detlev-Rohwedder-Haus zu sehen. Interessant ist, dass man unglasiertes Porzellan und erdige Töne wählte – bewusst ohne den feudalen Glanz glasierten Porzellans, wie man es aus Schlossarchitekturen kennt. Zu sehen ist, wie sich die Arbeiterschaft mit dem Bauernstand und der Intelligenz zu einer sozialistischen Gemeinschaft formt, um gemeinsam das Land wieder aufzubauen. Insgesamt sechsmal musste Lingner den Entwurf umarbeiten, bis es den ideologischen Vorstellungen entsprach.

SB: Das hier anzubringen war mit viel Arbeit verbunden. Unser Restaurator hier am Haus hat tagelang daran gepuzzelt und auch mit dem 3D-Drucker kleine Halterungen gemacht, um das Werk hier präsentieren zu können.

Restauro: Es gab zum einen diese barock anmutenden Service. Das Wandbild dagegen war in Brauntönen gehalten. Kann man sagen, dass Meissen für den Inner Circle der Politik anderes produzierte als für die Bürger:innen, denen man ein sozialistisches Ideal präsentieren wollte?

JW: Es existierten durchaus repräsentative Exzesse in den Sonderjagdgebieten oder bei Staatsgeschenken, die sehr aufwendig und luxuriös gestaltet waren. Zugleich versuchte man, diese mit volksnahen Motiven wie der „Volksjagd“ ideologisch

2



2

Meissen entwickelte zu DDR-Zeiten verschiedene Service – zum Beispiel das Münchhausen-Servic. Der Entwurf stammte von Ludwig Zepner und Heinz Werner.



3



3  
Meissen lieferte auch Porzellan für die Staatsregierung der DDR. Der Teller mit DDR-Staatsempblem stammte aus 1955.

4  
Das „Kollektiv Künstlerische Entwicklung“, bestehend aus Ludwig Zepner, Peter Strang, Heinz Werner, Rudi Stolle und Volkmar Bretschneider, 1976.

einzurahmen. Dennoch ist klar: Für die politische Elite entstanden andere, prunkvollere Arbeiten als für die Öffentlichkeit. Aber auch sie erhielten nicht alles, was sie wollten. Meissen fertigte zum Beispiel ein Jagdservice an, das auf internationalen Jagdausstellungen die DDR repräsentierte. Ulbricht wollte es dann für einen hohen Staatsbesuch haben, da es aber exklusiv für den Export gedacht war und zu dem Zeitpunkt auch nicht so schnell zu produzieren war, bekam er es nicht. Zusätzlich rechnete man ihm dann auch vor, wie viele Valuta-Mark der Wirtschaft entgehen würden. Ich denke die Staatsregierung war selbst schwankend, was sozialismusgemäß ist und was nicht. Das spiegelt sich dann auch in den widersprüchlichen künstlerischen Lösungen in diesen 40 Jahren.

**Restauro:** War Meissener Porzellan in der DDR auch im Inland verfügbar, und wenn ja: Wer hatte Zugang dazu, und konnten durchschnittliche DDR-Bürger:innen Meissener Porzellan überhaupt kaufen?

**SB:** Gegen Ende der 1980er-Jahre wurden etwa 90 Prozent der Produktion exportiert – 70 Prozent allein in die Bundesrepublik. Nur rund zehn Prozent blieben in der DDR. Diese waren überwiegend Medaillen und weißreliefierte Arbeiten, die gut zur ausgeprägten Ordenskultur der DDR passten. Es gab zudem zahlreiche individuelle Geschichten: Sportler tauschten Meissner Stücke beispielsweise gegen Kosmetika mit ausländischen Athleten. Porzellan hatte immensen symbolischen und materiellen Wert. Zudem gab es zwei Läden in Berlin. Wir haben durch einen Aufruf an die Bevölkerung, uns ihre Geschichten zu erzählen, erfahren dass ein junger Mann, der Ende der 70er-Jahre beim Militär war, für 50 Ostmark zwei Vasen für seine Mutter in einem der Läden kaufte.

Wir wissen auch, dass Mitarbeitende Meissener Porzellan mit unscheinbaren Fehlern kostengünstig erwerben konnten. Dieses wurde dann weiterverkauft, nicht ohne Grund gibt es die Legende, dass so manches Haus in Meissen und Umgebung mit Porzellan gebaut wurde.

**Restauro:** Die DDR wird mit Mangelwirtschaft verbunden. Wie sah es da in der Meissner Manufaktur aus? Hatte man alle Rohstoffe, die man brauchte, und wo kamen sie her?

**JW:** Meissen wurde schon Anfang der 60er-Jahre zu einem Außenhandelsbetrieb und brachte wichtige Devisen ein. Dadurch bekam die Manufaktur auch Devisengelder, die man dann wiederum für Importe nutzen konnte. Aufgrund der hohen repräsentativen wie wirtschaftlichen Bedeutung wurde dafür gesorgt, dass die Produktion bestmöglich funktionieren konnte. In den späten 70er- und frühen 80er-Jahren investierte man dann nochmal stark in die Produktion und importierte beispielsweise neue Tunnelbrennöfen aus Nürnberg. Kaolin wurde zum Beispiel aus Norwegen eingeführt, da die Meissner Vorkommen nicht ausreichten. Viele Bestandteile waren aber auch im Land vorhanden und konnten veredelt werden, daher war die Porzellan- und Keramikwirtschaft auch so bedeutend. Es mussten einfach nicht so große Investitionen vorgenommen werden. Die Produktionsanlagen kamen dann vor allem aus dem Westen, um den bestmöglichen Ausstoß für das bestmögliche Devisenergebnis zu erzielen.

**SB:** Unmittelbar nach 1945 wurden Kohle, Kaolin und sogar Gold für die Vergoldungen geliefert, um die Reparationszahlungen an die Sowjetunion sicherzustellen. Fünfzig Prozent der Produktion gingen zunächst als Reparationen nach Russland. Meissen hat sich aber auch einfach extrem gut verkauft, man

hatte kein großes Lager, denn das meiste wurde tatsächlich direkt verkauft. Die Nachfrage war immer größer als das, was produziert werden konnte, und Meissen war zeitweise der achtstärkste Devisenbringer. Der Jahresumsatz lag Ende der 80er-Jahre bei 30 Millionen DM, alleine für die Bundesrepublik.

**Restauro:** Haben Restaurierungen an einzelnen Objekten neue Erkenntnisse gebracht?

**SB:** Wir haben zahlreiche Restaurierungen und Reinigungen durchführen lassen, auch durch externe Fachleute, zum Beispiel eine große Schale von Heidi Mantau aus dem Kunstmuseum Moritzburg in Halle. Ganz viel Arbeit war aber der Ausstellungsaufbau, denn gerade die Montierungen waren bisweilen herausfordernd. Den Lingner-Fries habe ich ja schon erwähnt. Besonders spannend war die Feststellung, dass die Fliesen unterschiedliche Maße besitzen – ein deutscher Hinweis auf echte handwerkliche Produktion.

**JW:** Teilweise mussten alte Klebungen gelöst und erneuert werden. Besonders herausfordernd war das Finden geeigneter Montierungs- und Präsentationslösungen für Wandbilder, die erstmals überhaupt öffentlich gezeigt werden können. Materialtechnisch gab es keine völlig neuen Erkenntnisse, doch der Umfang und die Vielfalt der Materialien – Porzellan, Gips, Textilien, Grafiken – stellten hohe konservatorische Anforderungen.

**Restauro:** Gibt es ein Exponat, das für Sie persönlich besonders aussagekräftig ist – und warum?

**JW:** Für mich ist die Fotoserie von Gerhard Weber ein Höhepunkt. Zwischen 1988 und 1992 entstanden sehr intime, respektvolle Porträts der Manufakturist:innen. Diese Bilder dokumentieren eine turbulente Wendezzeit, in der die Manufaktur zunächst erstaunlich unberührt blieb. Die Serie berührt viele Menschen – und das zu Recht.

**SB:** Für mich sind es die Beteiligungsvitrine und die Vitrine mit Preisen und Auszeichnungen. Sie zeigen, welchen Stellenwert Meissen für die Bevölkerung hatte – wie die Objekte gehütet wurden, welche Geschichten damit verbunden sind. Die persönlichen Erzählungen machen die Ausstellung lebendig.

#### VITEN

Julia Weber leitet seit 2016 die Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Zuvor betreute sie am Bayerischen Nationalmuseum in München lange Jahre die Meissner Porzellan-Sammlung Stiftung Ernst Schneider in Schloss Lustheim. Ihr Studium der Kunstgeschichte, klassischen Archäologie und Romanistik in Augsburg und Bonn schloss sie mit einer Promotion an der Universität Basel ab.

Sebastian Bank studierte Kunstgeschichte und Geschichte an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Er war an diversen Ausstellungs- und Katalogprojekten in rheinischen Museen mit bedeutenden Keramikbeständen beteiligt. Seit 2022 ist er Kurator für europäisches Porzellan in der Porzellansammlung der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden.

#### INFORMATIONEN ZUR AUSSTELLUNG

Die Ausstellung „Die blauen Schwerter – Meissen in der DDR“ ist im Japanischen Palais in Dresden noch bis zum 22. Februar 2026 zu sehen.

1  
Seit 1790 wird das KUR-LAND-Service in der Königlichen Porzellan-Manufaktur (KPM) produziert.

2  
Der Entwurf des KUR-LAND-Services geht auf Peter von Biron, Herzog von Kurland, zurück und begeistert heute noch mit seiner reduziert-eleganten Formensprache.



1

# Die Königliche Porzellan-Manufaktur

TEXT: SANDRA PAULA RADEMACHER

Ein Besuch im Kölner KPM-Store führt die Autorin vom eigenen, zögerlichen Strich auf glänzendem Porzellan direkt in die Geschichte einer Manufaktur, die seit dem 18. Jahrhundert zwischen Tradition und gestalterischer Erneuerung Bestand hat. Die Begegnung mit präzisem Handwerk, moderner Formensprache und jahrhundertealten Techniken öffnet den Blick auf eine Kontinuität, die von den klassizistischen Linien des KURLAND-Services über die monumentale „Germania“ bis in die Gegenwart reicht.

Es ist ein sonniger November-Samstag, als ich den KPM-Store im schönen, traditionsreichen Kölner Dischhaus betrete. Hier herrscht am frühen Mittag schon geschäftiges Treiben, und das sei nicht etwa schon der erste Weihnachtseinkaufstrubel, sondern eher Normalität, wie mir der Shopleiter stolz versichert. Interessant, denke ich, betrachte die Auslage und stelle fest: Die Faszination packt auch mich sofort. Die Präsentation ist perfekt, zeitgemäß und modern; natürlich finden sich hier und da auch die Stücke, die man mit Sammeltassen-Porzellan verbindet, aber dennoch wirkt die KPM elegant, frisch und trendy. Und mittendrin im Fenster steht der große, sich fast biegende Tisch, voll mit Pigmenten, Ölen, Pinseln und Federn. „Herzlich willkommen“ höre ich, und so fühle mich auch sofort: Jetzt wird mit dem Meistermaler Matthias Dotschko Porzellan bemalt. Ich bin mir nicht sicher, was mich erwartet. Eine Teilnehmerin verziert eine kleine Vase mit einem Ritterspornmotiv; sie habe vier Kinder, das hier sei ihre Zeit, so etwas wie ihre Meditation. Die Darstellung des Rittersporns erinnert an ein Leberblümchen, und der Meistermaler springt zur Hilfe: Mit raschem, versiertem wie zartem Strich korrigiert er die Blüte mit den Worten „Sehen Sie, Zauberei“. Der Rittersporn strahlt nun perfekt in zartestem Puderblau, und die Teilnehmerin strahlt mit.

Man kann sich dieser Zauberei kaum entziehen, und es sind nicht die ätherischen, fast aromatherapeutischen Öle, mit denen die Pigmente auf den Porzellanfliesen angerieben werden; es ist die Schönheit, die Präzision, die wunderbare Haptik. Menschen bleiben vor dem Fenster stehen und staunen, manche kommen neugierig geworden herein. Jeder kennt sie, die Keramikwerkstatt um die Ecke, in der man lustig Kaffeebecher bemalen kann, aber dass das auch mit Porzellan auf diesem Niveau geht? Fantastisch!

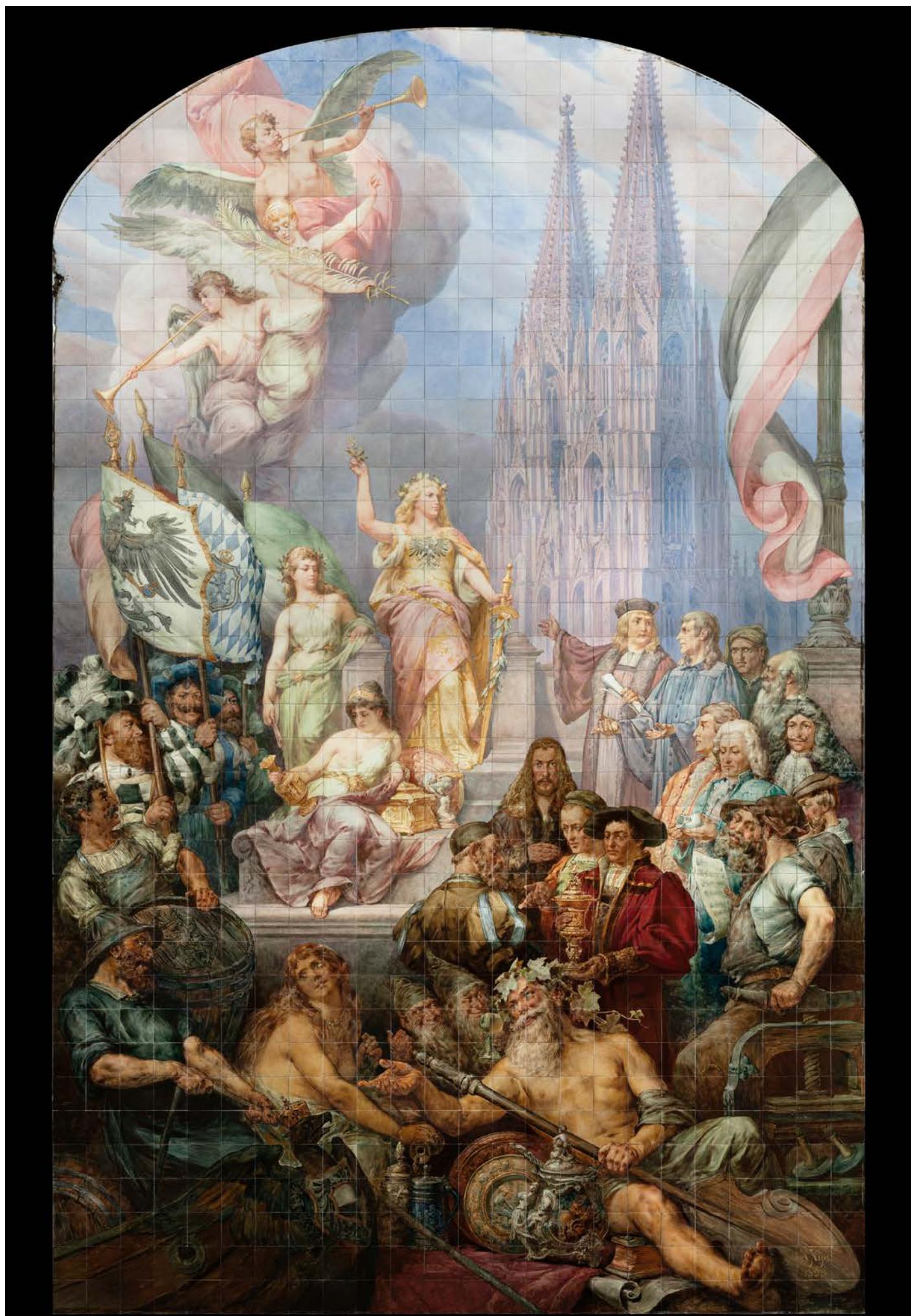
Zwei modische junge Männer kommen hinzu, voller Vorfreude, sich gegenseitig ein Geschenk zu machen. Eine Dame sucht sich eine moderne Schüssel mit Deckel aus der LAB-Serie zum Bemalen aus. Als Motiv hat sie eine Fotokopie eines Blauwals in A4 mitgebracht, viel zu groß für den Deckel. Kein Problem: Mit flinkem Strich wirft Dotschko die Umrisse des Wales proportionalgerecht auf das Porzellan. Die jahrelange Erfahrung als ausgebildeter Porzellanmaler kann er nicht verleugnen.

#### Handwerkliche Exzellenz mit erweiterter Palette

Seit 2014 ist er Leiter der Porzellanmalerei, die mittlerweile 218 Malerinnen und Maler zählt. Mit 52 Beschäftigten, darunter 26 Lehrlinge, Gesellen und Vergolder, wirkt der malerische Betrieb

im 18. und 19. Jahrhundert demgegenüber geradezu beschaulich. Das Grundsätzliche der Porzellanmalerei, die Präzision der Hand, das genaue Auge und natürlich die Kunst mit dem Pinsel ist gleich geblieben, auch wenn sich die technischen Möglichkeiten vervielfacht haben. Zu den klassischen Dekoren gesellten sich im Laufe der Zeit Reliefgold, Kunstglasuren, Pâte-sur-pâte, eine erweiterte Unterglasurmalferei, Weichmalerei, Emaille-Verzierungen, Lüsterdekore, Craquelé, Spritztechniken und Lithophanien. Diese Erweiterungen des Repertoires durch Segerporzellane und der Seladon-Festrand zeugen von der stetigen Suche nach neuen Ausdrucksformen im Medium Porzellan. Selbst die Farbtöne, vielfach noch aus dem 19. Jahrhundert, wurden lediglich von Schadstoffen wie Blei oder Uran befreit, immer mit Achtung vor dem Charakter des Tons, auch das Fortschritt im Schatten der langen Tradition.







Ich scheitere grandios am eigenen Anspruch. Wie könnte ich angesichts von so viel Können und Tradition irgendetwas auf den Scherben bringen, das es wert wäre, eingebrannt zu werden, zu groß die Bewunderung für diese Meisterschaft. Und doch ist es eine wunderbare Erfahrung, Strichübungen mit der Feder auf dem perfekt glänzenden Untergrund zu machen, zu fühlen, wie die Feder sich spreizt und gleitet, und zu erahnen, welche Erfüllung in diesem Beruf liegt.

Im eigenen unsicheren Strich spüre ich, dass die Faszination weit über den Augenblick am Maltisch im KPM-Store in Köln hinausreicht. Die scheinbare Mühelosigkeit, die unaufgeregte Eleganz und die strenge Klarheit der Formen, gepaart mit hoher Handwerkskunst, verweisen auf ein historisches Gefüge, in dem Tradition und ein früh entwickelter, bis heute fortgeführter Gestaltungsanspruch untrennbar ineinander greifen. Als mein Blick auf das aufgeschlagene WEISS, das KPM-Kundenmagazin fällt, das eine Patenschaftsaktion zur Restaurierung der „Germania“ vorstellt, verstehe ich: Was die „Germania“ 1893 im Monumentalen formuliert, zeigt sich bei KURLAND bereits 1790 in der Tischkultur, ein frühes Initial der Moderne.

#### „Glory of Germania“

1893 entwirft der damalige künstlerische Leiter der KPM, Alexander Kips, „Germania – Beschützerin von Wissenschaft und Kunst“ für die Weltausstellung in Chicago: ein fünf mal sechs Meter großes Wandgemälde aus 1.057 Fliesen. Innerhalb von sechs Monaten besuchen 27 Millionen Menschen die Ausstellung, ein marktwirksamer Erfolg. Im Germania Club in Chicago schmückt es als „Glory of Germania“ fortan den Ballsaal. Dann verschwindet es für Jahrzehnte spurlos, bis es 2018 als Dachbodenfund wiederentdeckt wird. Mittlerweile ist die „Germania“ durch Schenkung zur KPM zurückgekehrt, an jenen Ort, dessen Modernität sie um 1900 weltweit demonstriert.

Die Restaurierung durch die 2016 gegründete Stiftung KPM, die das historische Erbe bewahrt, erforscht, kritisch reflektiert und vermittelt, ist eine Mammutaufgabe. Manche Fliesen sind gebrochen, andere weisen Auskratzungen, milchige Stellen oder tiefe Kratzer auf. Mörtel-, Gips- oder Farbspritzer müssen entfernt werden. Bruchfragmente werden mittels Infiltrationsklebung verbunden, Risse mit einer porzellanähnlichen Ergänzungsmasse gekittet. Die Verwendung echter Porzellanmasse scheidet aus, da sie durch den Brennprozess untrennbar mit dem Objekt verschmelzen würde, ein Tabu, da eine spätere Ent-Restaurierung jederzeit möglich bleiben muss. Die größte Herausforderung ist, sich den Originalmaterialien so weit wie möglich anzunähern und sie überzeugend zu imitieren, ohne ihre historische Eigenheit zu überformen.

Mit der „Germania“ nutzt die KPM die Möglichkeit, ihr technologisch präzises und traditionsbewusstes Selbstverständnis zu zeigen. Bereits die Entstehung des Wandbildes spiegelt diesen Anspruch. Kips entwickelt für die „Porcelain Porch“ ein Programm, das künstlerische Innovation und technische Meisterschaft verbindet. Auch ikonografisch bricht Kips mit dem wilhelminischen Bildvokabular und wählt einen überraschend modernen Weg. Die Germania, sonst die schwere, wuchtige Heldengestalt des 19. Jahrhunderts, erscheint hier als leichte, pastellfarbene, fast jugendstilnahe Figur. Ein strahlendes, offenes Deutschland, so will sich das Kaiserreich präsentieren: kunstfreudlich, wirtschaftlich attraktiv und vor allem nicht kriegerisch. Dass Kips den Kölner Dom, damals das höchste Bauwerk der Welt, statt des Berliner Doms ins Bild setzt, folgt derselben Logik; soll die Allegorie doch das gesamte Kaiser-

reich repräsentieren. Kips zeigt daher auch Meister Gerhard (von Ryle), den ersten Dombaumeister Kölns, den initiator nove fabrice maioris ecclesie und eine Schlüsselfigur der deutschen Kathedralbaugeschichte.

Das Figurenprogramm folgt dem Bildungskanon der Gründerzeit: Renaissance, Handwerk, Buchdruck, Humanismus. Im Zentrum der Komposition: Johann Friedrich Böttger, der Erfinder des europäischen Porzellans, ein selbstbewusster Verweis auf die eigene Geschichte in der Herstellung des „weißen Goldes“. Die Klarheit der Linien, Leichtigkeit der Komposition und fein abgestufte Farbigkeit zeigen, wie weit sich die KPM bereits damals vom dekorativen Historismus absetzt und den Schritt in die Moderne wagt. „Glory of Germania“ ist das Bild einer Nation, die sich über Kultur definieren möchte, und zugleich ein Manifest einer Manufaktur, die ihre Zukunft im Fortschritt sieht.

#### Traditionsporzellan für die Gegenwart

Friedrich der Große gründet 1763 neben der KPM auch die Preußische Staatslotterie, nicht als Volksbelustigung, sondern aus blanker Not: Nach dem Siebenjährigen Krieg sind Staats- und Kriegskassen leer, und er sucht dringend neue Einnahmequellen. Beraten wird er dabei ausgerechnet von Casanova, der ihm zwei Arten der Besteuerung erläutert: die notwendige, um Kriege zu finanzieren, und die populäre, die den Menschen Geld aus der Tasche zieht. Diese sei „immer exzellent, denn der König nimmt einerseits seinen Untertanen und gibt ihnen zum anderen, indem er nützliche Unternehmungen fördert und Verordnungen erlässt, die geeignet sind, ihren Wohlstand zu mehren“.

Zwischen 1769 und 1788 pachtet sodann die General-Lotterie-Pacht-Societät, ein privates Konsortium aus wohlhabenden Bürgern und einflussreichen Beamten, vom preußischen Staat das Recht, diese Zahlenlotterie zu betreiben. Als Sachgewinne werden auch die neuen Gebrauchsposzellanen der KPM eingesetzt. Die Prestigemarke, das kobaltblaue Zepter, bislang den gehobenen Gesellschaftsschichten vorbehalten, findet so Einzug in bürgerliche Haushalte, nicht durch Kaufkraft, sondern durch Losglück. Somit steigert sie zugleich Bekanntheit und Nachfrage der KPM, ein marketingstrategischer Schachzug avant la lettre. Diese frühe Markenbildung mündet in einer gestalterischen Entwicklung, die später mit KURLAND klar an Form gewinnt.

#### KURLAND – Klassizismus als frühe Moderne

Während Europa vielerorts noch dem späten Rokoko verhaftet bleibt, betraut 1790 Peter Biron, Herzog von Kurland, die Königliche Porzellan-Manufaktur Berlin mit dem Entwurf eines vierteiligen Tafelservices. Johann Karl Friedrich Riese, seit 1789 Modellmeister der KPM, entwickelt dafür ein Service von geradezu programmatischer Strenge. „Service mit antiquer Kanthe“ genannt und erst später zu Ehren des Herzogs in „Kurland“ umbenannt, ist es geprägt von Klarheit, Ordnung und struktureller Disziplin. KURLAND artikuliert diesen Geist mit großer Konsequenz: keine dekorative Üppigkeit, keine koketten Linien. Die vertikalen Kanneluren zitieren antike Säulenordnungen, der streng gefasste Rand erinnert an die tektonische Logik klassischer Architektur. Es wirkt, als wären die Gedanken, die Langhans oder Gilly in Stein formulieren, in Porzellan übersetzt: Berliner Klassizismus im Kleinen.

Es ist jenes Formdenken, das Winfried Nerdinger als Vorläufer der Moderne beschreibt: Der Klassizismus bereite ihr als rationalistische Bewegung den Boden, Klarheit statt Dekor, Struktur statt Ornament, Proportion statt Effekt. KURLAND verweigert



5

5

Die Fliesen des Wandbildes zeigten Risse, Abplatzungen und teils tiefe Sprünge, einzelne waren gebrochen. In aufwendiger Restaurierungsarbeit wurden sie mit größter Sorgfalt instand gesetzt.

den Zeitgeist und gewinnt dadurch eine anhaltende Modernität. Die Form muss nicht erneuert werden, weil sie nicht modernisch ist. Sie ist einer der seltenen Entwürfe, die gleichermaßen klassisch wie modern wirken.

In den 1920er- und 1930er-Jahren sind es Gestalterinnen wie Trude Petri und Marguerite Friedlaender-Wildenrain, die mit Entwürfen wie Urbino und Halle den Geist des Bauhauses ins Porzellan übersetzen. Doch das ist eine Geschichte für eine andere Ausgabe.

#### Weißes Gold als Lebensart

Die Weiterentwicklung des strengsten aller KPM-Services eröffnet neue Kontexte, mit To-go-Becher, Bowl oder als Blanc Nouveau. Nur folgerichtig, dass die KURLAND-Bürotasse mit großzügiger Unterschale in den Zehnerjahren des 21. Jahrhunderts eingeführt wird. Kulturgeschichtlich steht sie für mehr als ihr Volumen. Sie zeigt, dass ein klassizistisches Porzellanservice Teil einer Lebensart werden kann, die sich selbst Fried-

rich der Große bei der Gründung der Manufaktur kaum hätte vorstellen können: Porzellan, das nicht mehr dem Zeremoniell dient, sondern sich stimmig in die Welt des modernen Menschen auch ohne Glück im Spiel integriert.

Das „weiße Gold“ verdankt seinen Wert nicht allein dem Material, sondern der Kunstfertigkeit der Menschen, die ein historisches Handwerk im 21. Jahrhundert zeitgemäß und nachhaltig fortsetzen. Dazu gehören auch die stillen Maßnahmen der Produktion: Öfen, die ihre Wärme ins Fernwärmennetz einspeisen, ein elektrifizierter Fuhrpark und ein klimaneutraler Versand.

Ich lerne viel an diesem Samstag in Köln. Auf dem Heimweg begegne mir die Rittersporn malende Dame wieder; sie strahlt immer noch, nimmt mich beiseite und sagt: „Wissen Sie, ich bin Anwältin, in meinem Leben ist nichts kreativ, und die KPM macht mich glücklich.“ Dem kann ich nur beipflichten. Ich werde zwar nicht noch einmal versuchen, Porzellan zu bemalen, aber ich werde nach Berlin fahren und mir anschauen, wo die Faszination ihren Ursprung hat.

# SCHÄTZE AUS DEM WRACK

TEXT: DR. FRIEDRICH J. BECHER

---



1

1  
Auf Dschunken wie der abgebildeten gelangte wertvolles chinesisches Porzellan nach Europa. Bisweilen sanken sie mit ihrer kostbaren Fracht, die heute bei Sammler:innen begehr ist.



2

2  
Jahrhundertlang lag  
das Porzellan auf dem  
Meeresgrund, bis es der  
Schatzsucher Michael  
Hatcher in den 1980er-  
und 1990er-Jahren  
ohne archäologische  
Standards barg und  
versteigern ließ – ein  
Vorgehen, das in Fach-  
kreisen kritisiert wurde.

Der 5. Februar 1822. Abends. Gaspar-Straße zwischen Javasee und Südchinesischem Meer. Das chinesische Handelsschiff Tek Sing, mit über 1 600 Besatzungsmitgliedern und bis in den letzten Winkel mit Exportgut vollgepackt, rammt eine Untiefe. Das Schiff erleidet einen verheerenden Schaden und sinkt. Mehr Menschen sterben als beim Untergang der MS Titanic, das kostbare Gut sinkt auf den Grund des Meeres – und wird dort beinahe vergessen.

Geschichten wie die der Tek Sing gibt es mehrere. Der Seeweg von China zu den Häfen Europas war (und ist) beschwerlich. Trotz Handels- und Umladehäfen, etwa in Macau, und trotz der Expertise chinesischer Händler sowie ihrer europäischen Partner, etwa der Niederländischen Ostindien-Kompanie, kam es immer wieder zu Schiffsbrüchen. Zu tückisch die See, zu unberechenbar die Untiefen und Riffe und zu groß die Gier der Verantwortlichen. Auch im Fall der Tek Sing bleibt bis heute unklar, warum man sich für eine Abkehr vom geplanten Kurs entschloss.

Beladen waren diese Schiffe mit all jenen Luxusgütern, die in Europa begehrt waren: Holz und Handwerksprodukte, Seidenstoffe, Tabak, getrockneter Tee wurde als Füll- und Dämmmaterial ebenso wie als Handelsware in jede Ritze gestopft. Besonders aber transportierten die Schiffe immer wieder Porzellan. Das chinesische Exportporzellan, nicht selten extra für den europäischen Markt hergestellt, war heiß begehrt. Seit dem 16. Jahrhundert wurde es nach Europa exportiert. Zwar konnten die Europäer ab dem 18. Jahrhundert selbst Porzellan herstellen, doch sollte vielerorts die „Maladie de porcelaine“ nur durch das „Original“ beruhigt werden können. Wo bis zur Französischen Revolution noch Höfe ihre Tische und Räume mit blau-weißem Porzellan ausschmückten, war es im 19. Jahrhundert auch das wohlhabende Bürgertum, das das Geschirr sehnlichst erwartete. Der Untergang eines solchen Schiffs stellte insofern eine empfindliche finanzielle Einbuße für die Verantwortlichen dar – noch ganz unberücksichtigt die Vielzahl an verlorenen Menschenleben.

Die Tek Sing ist nur eines von vielen Schiffen, deren Ladung heute – nach Jahrhunderten unter Wasser – wieder ans Licht gelangt ist und unser Verständnis des globalen Handels bereichert. Ein besonders aufschlussreicher Fund stammt aus dem frühen 18. Jahrhundert: das sogenannte Ca-Mau-Wrack, ein chinesisches Handelsschiff, das zwischen 1723 und 1735 vor der vietnamesischen Küste sank. Auch hier fand sich Porzellan in enormer Menge, vornehmlich aus der Yongzheng-Zeit. Teller, Schalen und kleine Dosen, bemalt in zartem Blau auf hellem Scherben, erzählen von der technischen Perfektion einer Manufakturwelt, die ihre Produktion längst an die Bedürfnisse europäischer Käufer angepasst hatte. Während einige Stücke traditionelle Motive wie Vögel, Chrysanthemen oder idealisierte Landschaften zeigen, greifen andere bereits Geschmack und Formensprache des fröhlaufklärerischen Europa auf – ein kulturelles Echo zwischen den Kontinenten, eingeslossen im Sediment der Zeit.

Ähnliche Funde, etwa aus dem Vung-Tau-Wrack oder dem Nanking Cargo, verdeutlichen, wie lange und wie intensiv chinesische Werkstätten für den Export produzierten. Jedes Wrack steht dabei gleichsam als eingefrorener Moment im Handelsverkehr, als Momentaufnahme der modischen Vorlieben eines

bestimmten Jahres, eines bestimmten Marktes. Das Meer konserviert hier nicht nur Gegenstände, sondern auch Trends.

#### Gestaltung des Porzellans

Ein Blick auf die Gestaltung dieser Stücke macht deutlich, weshalb Porzellan zu den begehrtesten Exportgütern gehörte. Während europäische Manufakturen erst allmählich konsistente Qualitätsstandards entwickelten, verfügten die chinesischen Brennöfen bereits über jahrhundertelange Erfahrung. Die typische blau-weiße Unterglasurmalerei – Kobaltblau auf weißem, hart gebranntem Scherben – bot eine unvergleichliche Klarheit und Haltbarkeit. Doch auch bunte Dekore wie „famille verte“ oder „famille rose“ gelangten über die Seewege an europäische Tafeln. Besonders für den Export wurden Formen und Motive modifiziert. Europäische Wappen fanden Eingang in chinesische Werkstätten; gedeckte Farben wurden bevorzugt; die Formate von Tellern, Suppenschüsseln und servierbaren Platten orientierten sich an den kulinarischen und ästhetischen Gewohnheiten eines fernen Publikums.

Dabei darf nicht vergessen werden, dass es sich bei den Objekten nicht selten um reine Massenware handelt. Der Reiz für die heutige Sammlerschaft liegt oft weniger im Porzellan selbst als in der Provenienz aus einem Wrack und der individuellen Veränderung durch das Meer. Das Meer nimmt dem Porzellan den makellosen Werkstattcharakter und verleiht ihm eine Aura, die kein noch so kunstvolles Dekor allein hervorzubringen vermöchte. Eisen- und Manganablagerungen, matte Oberflächen, korallene Krusten, feine Bohrgänge von Meeresbewohnern – all dies schreibt sich in die Objekte ein und macht jedes Stück zu einem Unikat.

Die Popularität dieser Ästhetik der ozeanischen Zerstörung zeigte sich dem breiten Publikum zuletzt durch Damien Hirsts Ausstellung „Treasures from the Wreck of the Unbelievable“ in Venedig 2017, in der Hirst Objekte zeigte, die bewusst mit Korallen, Sedimenten und maritimen Patinaeffekten überzogen waren. Die Objekte waren dabei eigens hergestellt, Konsumgüter und Artefakte zugleich. Ähnlich wie bei den Wrackfunden erzeugen die Veränderungen einen ästhetischen Reiz, der über den reinen Kunstwert hinaus die Vorstellung von Geschichte, Zeit und Vergänglichkeit vermittelt. Gleichwohl verbietet sich über die reine Ästhetik jeder Vergleich: Wo Schiffswrackporzellan tatsächliche Zeitzeugenschaft der Unglücksdarstellt, sind Hirsts Kreationen „nur“ Zeitgenössische Kunst.

Paradoxe Weise steigert gerade diese Spur der Zerstörung den Wert, denn sie bestätigt die Authentizität der Schiffbruchssituation und verspricht einen unmittelbaren Kontakt zur historischen Katastrophe. Doch wo Wert entsteht, folgt der Schattenmarkt auf dem Fuß: In den vergangenen Jahrzehnten sind immer wieder Fälschungen aufgetaucht, die künstlich „gealtert“ wurden, indem man sie in Salzwasser legte, mit Säuren bearbeitete oder



3

3

Die Faszination von Schiffswrack-Porzellan liegt für Sammler:innen auch darin, dass es über Jahrhunderte von Meeresbewohnern besiedelt wurde. Ihre Spuren sind auf dem abgebildeten Teller gut zu erkennen.

mit „Meereskrusten“ versah. Je begehrter das echte Wrackporzellan, desto raffinierter die Versuche, es nachzuahmen.

#### Sammlermarkt und ethische Debatten

Diese Begehrlichkeit zeigt sich auch auf dem internationalen Sammlermarkt. Auktionshäuser wie Nagel in Stuttgart haben sich wiederholt dem Material angenommen und spektakuläre Zuschläge erzielt, nicht zuletzt weil vollständige Partien aus klar identifizierbaren Wracks nur selten geschlossen auf den Markt gelangen. Doch der Markt hat auch seine dunklen Seiten: Immer wieder wird bekannt, dass Händler:innen größere Konvolute auseinanderbrechen – im wörtlichen wie im übertragenen Sinn –, um aus ehemals zusammenhängenden Gruppen möglichst viele „Einzelstücke“ mit vermeintlich einzigartigen Korallen- oder Sedimentspuren zu generieren.

Der Fall der Tek Sing illustriert die Spannungen zwischen kommerzieller und professioneller Bergung: Michael Hatcher und seine Crew barten 1999 über 350 000 Porzellanstücke, jedoch ohne archäologisch systematische Dokumentation. Große Teile der Ladung wurden beschädigt oder bewusst zerstört, um „wertvollere“ Einzelstücke zu isolieren. Kritiker:innen betonen, dass dadurch nicht nur historische Kontexte verloren gingen, sondern das Wrack als Quelle für Forschung weitgehend zerstört wurde. Demgegenüber stehen professionelle Bergungen, die von Archäolog:innen nach modernen Standards durchgeführt werden: vollständige Kontextdokumentation, konservatorische Maßnahmen, wissenschaftliche Analyse und Veröffentlichung. Solche Bergungen ermöglichen es, nicht nur die Objekte selbst, sondern auch Handelsrouten, Nutzungsgeschichte und kulturelle Zusammenhänge zu rekonstruieren.

Die ethische Debatte erstreckt sich auch auf den Markt: Kom-

merzielle Verwertung kann die historische Integrität von Funden zerstören, während Auktionen spektakuläre Erlöse erzielen. Expert:innen warnen, dass Manipulationen, Trennungen von Konvoluten oder künstliche Alterung die wissenschaftliche Aussagekraft zerstören, gleichzeitig aber den wirtschaftlichen Wert steigern. Diese Konflikte zwischen Sammlerinteresse, kommerziellem Profit und Kulturgutschutz prägen das Sammlegebiet der Schiffswrackkeramik bis heute.

Ein Vergleich lässt sich auch zu Funden aus ägyptischen Ausgrabungen ziehen, die ebenfalls einen großen Sammlermarkt besitzen. Artefakte wie Statuen, Amulette oder Keramiken gelangen häufig in internationale Sammlungen, teilweise ohne vollständige Dokumentation der Fundumstände. Auch hier existieren ähnliche ethische Problematiken: Kommerzielle Verwertung kann historische Kontexte zerstören.

So zeigt sich, dass Wrackporzellan weit mehr ist als nur ein Sammelobjekt: Es erzählt von globalen Handelswegen, kulturellen Austauschprozessen und technischen Meisterleistungen chinesischer Manufakturen. Gleichzeitig verdeutlichen die Bergungs- und Marktpraktiken die Spannungen zwischen kommerziellem Interesse, wissenschaftlicher Forschung und ethischem Umgang mit Kulturgut. Jedes Stück, das nach Jahrhunderten auf dem Meeresgrund wieder ans Licht kommt, trägt nicht nur Spuren der Zerstörung, sondern auch Geschichten von Menschen, Märkten und kulturellen Begegnungen in sich. Für Sammler:innen, Wissenschaftler:innen und Kunsteressierte gleichermaßen eröffnet sich hier ein faszinierender Zugang zu Geschichte, Ästhetik und globaler Vernetzung – und ein Anreiz, sich noch genauer mit den Schätzen aus den Wracks, ihren Geschichten und den damit verbundenen Fragestellungen auseinanderzusetzen.

KOSTENLOSES  
PROBEHEFT ANFORDERN!



MAGAZIN FÜR LANDSCHAFTSARCHITEKTUR  
UND STADTPLANUNG

20 | 03  
24

KINDERTAGESSÄTTEN

JETZT UNVERBINDLICH BESTELLEN:

[shop.georg-media.de/garten-landschaft-probeheft](http://shop.georg-media.de/garten-landschaft-probeheft)



# Vom Machen zum Denken und Lenken

Fragen: Roman Tronner

„40 Jahre ÖRV – Ein Berufsbild im Wandel“: Mitte November feierte der Berufsverband der österreichischen Restauratoren und Restauratoren sein 40-jähriges Bestehen mit einer großen Fachtagung im Wien Museum unter Ehrenschutz des Bundespräsidenten. In Keynotes und Fachvorträgen wurden die Entwicklung des Berufsbildes, aktuelle Herausforderungen wie Digitalisierung, Green Skills, Interdisziplinarität und zunehmende Spezialisierung diskutiert. Anlässlich der Tagung sprach Roman Tronner mit Susanne Beseler, Elias Campidell und Sabina Simon vom Vorstand über die Entwicklung, Herausforderungen und Zukunftsperspektiven des Berufsverbandes. Der folgende Text präsentiert ausgewählte Passagen aus diesem Gespräch.

Die Jubiläumstagung widmete sich dem Berufsbild-Wandel. Welche Herausforderungen erlebt die Restaurierung derzeit in Österreich?

Nicht nur Restaurator:innen, alle Berufsgruppen im Bereich Kulturerbe sind von der derzeit in Österreich angespannten wirtschaftlichen Lage betroffen. Vor allem durch Budgetengpässe bei Bund, Ländern und Gemeinden stehen weniger Geldmittel für Denkmalpflege und Restaurierprojekte sowie für Museen direkt und über Förderungen zur Verfügung. Förderungen für große Projekte gehen deutlich zurück. Dabei spielt die öffentliche Hand eine große Rolle: Von rund 40 000 Denkmälern gehört ein Drittel der öffentlichen Hand, die weiteren Drittelpartie der Kirche und Privatpersonen.

Möglicherweise bietet die Krise auch Chancen: Qualität und Innovation könnten sich durchsetzen, wenn gute Arbeit mehr Wertschätzung erfährt. Der ÖRV fördert das u. a. mit Honorarempfehlungen, die 2025 veröffentlicht wurden und breite Akzeptanz finden. Herausfordernd bleibt die Situation angestellter Restaurator:innen. Ein eigener Kollektivvertrag fehlt weiterhin, trotz Ankündigung im Regierungsprogramm. Wir empfehlen derzeit Restaurator:innen im Angestelltenverhältnis die Orientierung an den bestehenden Tarifverträgen des KHM-Museumsverbands oder des Wien Museums.

Zentrales Verbandsanliegen ist, das Berufsbild zu schärfen. Wo steht die Entwicklung?

Ein Restauratorengesetz kam zwar bisher nicht zustande, doch durch die Novelle des Denkmalschutzgesetzes ist der Berufsstand klarer verankert. Der ÖRV wurde zur Begutachtung des Entwurfs eingeladen – ein Zeichen seines gewachsenen Stellenwerts. Auch bei der Erarbeitung neuer Standards zur Kunstdenkmalpflege des Bundesdenkmalamts konnte der Verband mitwirken, etwa zur Definition von Kompetenzen von Restaurator:innen.

Warum orientiert sich der ÖRV an den Guidelines des europäischen Dachverbands E.C.C.O.?

Der ÖRV ist Mitglied von E.C.C.O., der seit Jahrzehnten für die Anerkennung und Regulierung des Berufs auf europäischer

Ebene wirkt. Nationale Regelungen könnten zu Zersplitterung führen – ein gemeinsamer Rahmen schafft Vergleichbarkeit und Mobilität bei Wahrung kultureller Vielfalt in Europa. Ein großer Erfolg war die Aufnahme der Restaurierung und Konservierung in die neue ÖNACE-Klassifikation – erstmals wird der wirtschaftliche Beitrag zum BIP sichtbar. Der nächste Schritt ist die Zuordnung in die europäischen ESCO-Codes zu Berufsprofilen.

Welche weitere Regulierung strebt der ÖRV an?

Akademisch ausgebildete Restaurator:innen gelten per Definition als freier Beruf – das soll gesetzlich verankert werden. Gleichzeitig soll das ungeregelte freie Gewerbe klarer abgegrenzt werden. Gespräche mit entsprechenden Verantwortlichen sind in Vorbereitung.

Ein Vorteil des österreichischen Modells ist die enge Zusammenarbeit mit den beiden Universitäten, die Restaurierungsstudiengänge anbieten. Ausbildung und Berufsvertretung sind stark verzahnt – das ermöglicht rasche Reaktionen und gemeinsame Entscheidungen. Auch die Kooperation mit EN-CoRE und E.C.C.O. spielt dabei eine zentrale Rolle.

Wie lässt sich erreichen, dass Auftraggeber nach ÖRV-Mitgliedschaft als Nachweis profunder Ausbildung und hoher Qualität der Restaurierung fragen?

Immer mehr Auftraggeber prüfen die ÖRV-Mitgliedschaft – teils ist sie bereits in Ausschreibungen verankert. Wir empfehlen, sie auch in Eigenbewerbungen zu erwähnen. Der Verband erhält regelmäßig Anfragen, bei denen gezielt nach Mitgliedern gesucht wird. Man sieht daran: Das Vertrauen in die ÖRV-Mitgliedschaft ist da und wächst weiter.

Seit Ende 2024 ist die ÖRV-Präsidentin auch Mitglied des Denkmalbeirats – ein Zeichen der Akzeptanz der fachlichen Kompetenz des ÖRV beim Schutz des Kulturerbes.

Wo sieht der ÖRV Restaurierende im Gefüge – führen sie aus oder managen sie?

Der Status von Restaurator:innen hat sich deutlich gewandelt. Sie arbeiten zunehmend auf Augenhöhe mit Architekt:innen, Kustod:innen und anderen Planenden. Der ÖRV versteht Restaurator:innen nicht nur als Ausführende am Objekt, sondern als reflektierende Fachleute, die Konzepte mitentwickeln, Projekte managen und in Museen oder Bauprojekten Verantwortung übernehmen. Ihr fachliches Veto hat heute Gewicht, und das ist eine wichtige Entwicklung.

Was tut der ÖRV für Studierende?

Seit der Statutenänderung 2024 sind zwei Restaurator:innen in Ausbildung, kurz RIA, von der Angewandten und der Akademie der bildenden Künste in Wien fix im ÖRV-Vorstand – das stärkt die Integration von Ausbildung und Beruf deutlich. Der ÖRV unterstützt zudem Veranstaltungen zur Fortbildung sowie das Studierenden-Kolloquium, das die Vernetzung im DACH-Raum von nachwachsenden Restaurator:innen fördert.



1

Der ehrenamtlich arbeitende ÖRV-Vorstand wurde 2025 neu gewählt. Im Bild sind Vertreter:innen des alten und neuen Vorstands zu sehen.



2

V. l. n. r.: ÖRV-Präsidentin Susanne Beseler, Elias Campidell und ÖRV-Vizepräsidentin a. D. Sabina Simonič im Gespräch.



3

Wie sind die Berufsaussichten für Studierende, welche Skills sind gefragt?

Der Markt in Österreich ist relativ stabil, aber stark projektbezogen. Gefragt sind heute vor allem Vernetzung, Selbstorganisation und Flexibilität.

Ebenso wichtig: betriebswirtschaftliches Grundwissen und diplomatisches Geschick im Umgang mit Auftraggebern und Partnern. Diese Kompetenzen kommen in der Ausbildung oft zu kurz – deshalb ist kollegialer Austausch wertvoll. Der ÖRV bietet dazu gezielte Weiterbildungen.

Was sind die Vorhaben des ÖRV bis 2030?

Das ÖRV-Vorstandsteam arbeitet ehrenamtlich und mit viel Herzblut für die Sache. Erreichen wollen wir die weitere Professionalisierung und bessere Rahmenbedingungen. Neben der Positionierung zum Thema Kollektivvertrag für angestellte Restaurator:innen und der rechtlichen Verankerung Selbstständiger arbeitet der ÖRV am Angebot einer kombinierbaren Berufs- und Kunstversicherung. Dabei versteht sich der ÖRV zunehmend als Servicestelle für seine Mitglieder. Wir wollen die direkten Vorteile einer Mitgliedschaft weiter ausbauen, etwa durch eine mögliche Verknüpfung mit einer Berufsrechtsschutzversicherung. Fachlich setzen wir auf Austausch und Weiterbildung – mit monatlichem Jour fixe und durch Kooperationen, wie der 2027 in Wien stattfindenden internationalen Architectural Finishes Research Conference.

3

Der ÖRV feierte 2025 sein 40. Jubiläum, den Festvortrag hielt Jan Raue, Postdam. Als sich der ÖRV vor 40 Jahren gründete, hatte er 50 Mitglieder. Mittlerweile sind es über 400.

4

Anlässlich des Jubiläums fand eine Tagung unter dem Motto „40 Jahre ÖRV - Ein Berufsbild im Wandel“ statt.



4

#### VIER JAHRZEHNTE ÖRV

Restaurieren als anspruchsvolle akademische Tätigkeit, dieses Credo kennzeichnet 40 Jahre Verbundsgeschichte des ÖRV: Unterschiede in Ausbildung und Berufseinstellung unter den Restaurator:innen in der Berufsvereinigung bildender Künstler führen 1985 zur Gründung des ÖRV, damals mit rund 50 Mitgliedern. Über 400 sind es heute, selbstständige Restaurator:innen und angestellte bei Museen oder Bundesdenkmalamt. Neben Berufsvertretung ist der ÖRV heute auch Serviceeinrichtung – seit 2022 mit eigenem Office Management – und gibt den Restaurator:innen in Ausbildung (RIA) eine Stimme. Das Berufsbild in Österreich zu definieren und ein rechtliches Fundament zu schaffen, war seit Beginn Verbandsziel. Sollte Berufsschutz in den ersten Jahren durch ein eigenes Restauratorengesetz erreicht werden, wechselte die Strategie ab Österreichs EU-Beitritt 1995 immer stärker Richtung europäische Rahmengabe, nicht ohne Debatte, aber letztlich von breiter Basis getragen. Als Mitglied im Dachverband E.C.C.O. folgt der ÖRV heute dessen Professional Guidelines und setzt auf akademische Qualifikation sowie ein hohes Kompetenzniveau als zentrale Merkmale des „freien Berufs“.

#### ARCHITEKTUROBERFLÄCHE IM FOKUS

Tracing History – Layers of Cultural Evidence – 9th Architectural Finishes Research Conference, 3–6. November 2027, Semperdepot, Wien.  
Den sichtbaren und verborgenen Schichten der Historie auf der Spur: Internationale AFR-Fachtagung von ÖRV, Akademie der bildenden Künste, Bundesdenkmalamt und IIC Austria.  
Der Call for Papers ist geöffnet: Details auf <https://afrconference2027.at>

**cultura  
JUISSE**  
Schweizer Fachmesse  
für Museen,  
Denkmalpflege  
und Kulturgüter

**2026**

RESTAURO-Leserangebot:  
Mit Promocode „CS26RESTAURO“  
kostenlos an die CULTURA SUISSE  
NEU IN ZÜRICH!!

**25. - 27.  
März 2026  
Halle 550  
Zürich  
cultura-suisse.ch**

# Legendäre Porzellanservice

TEXTE: JULIA MARIA KORN

Seit Johann Friedrich Böttger und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus 1708 das europäische Porzellan aus dem alchemistischen Experiment in die kunsthandwerkliche Wirklichkeit überführten, hat das „weiße Gold“ eine bemerkenswerte kulturelle Biografie geschrieben. Aus den ersten Meissener Brennöfen heraus begann eine Geschichte voller Kühnheit, Kunst und kultivierter Sehnsucht – eine Geschichte, die sich in den großen Service der Manufakturen fortschreibt. Unsere Fotostrecke spürt ikonischen Service nach, vom opulenten Schwanenservice Meissens über Augartens skulpturale Melone, die enzyklopädische Pracht des Flora Danica von Royal Copenhagen und die konstruktivistische Klarheit des TAC von Rosenthal bis zum eleganten Belle Époque-Service Nymphenburgs. Jedes Service ist ein Stück Zeitgeist – und zugleich ein zeitloses Versprechen von Schönheit.





SCHWANENSERVICE  
MANUFAKTUR: MEISSEN

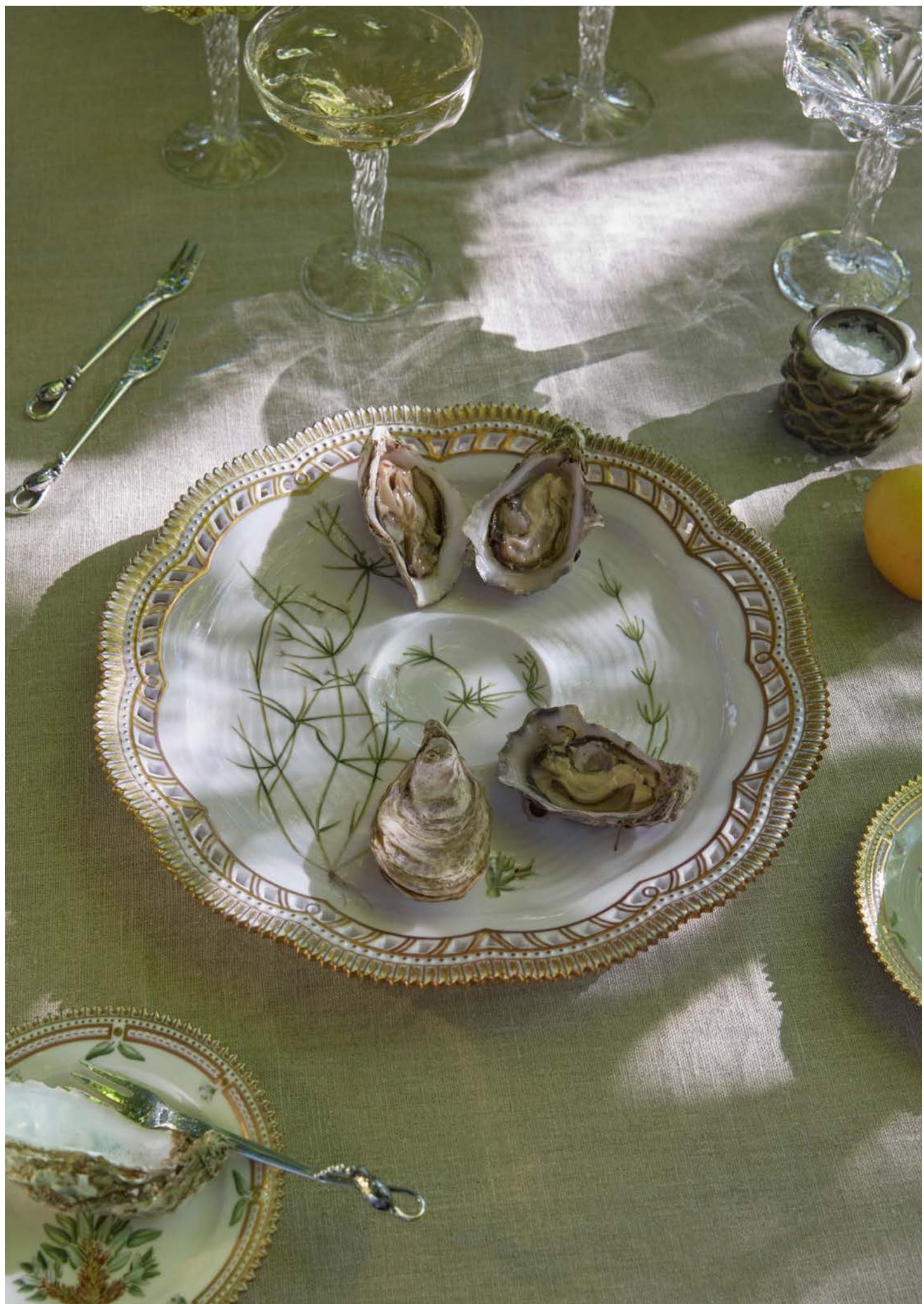
1737 gab Heinrich Graf von Brühl, der Premierminister August III., bei Meissen ein repräsentatives Porzellanservice in Auftrag. Johann Joachim Kaendler schuf daraufhin das „Schwanenservice“ – es sollte fünf Jahre dauern, bis es fertiggestellt wurde, was auch am Umfang lag. Das Service umfasste 2 200 Einzelteile und war für 100 Personen konzipiert. Seinen Namen erhielt das Service, das ganz dem Geschmack des Barocks entsprach, aufgrund des Reliefs, das ein durch Schilf gleitendes Schwanenpaar zeigt. Das Service wird auch heute noch in der Meissner Manufaktur gefertigt.



MELONENSERVICE  
MANUFAKTUR: AUGARTEN

Josef Hoffmann, der Mitbegründer der Wiener Werkstätte, entwarf 1929 ein Moccaservice für die Manufaktur Augarten. Hoffmann war einer der Initiatoren, die eine Neugründung der Wiener Porzellanmanufaktur Augarten anstrebten. Das Service, das ganz der Formensprache des Art Déco folgt, wurde bereits in seiner Anfangszeit in unterschiedlichsten Farben produziert. Seinen Namen verdankt das Service der charakteristischen Formgebung insbesondere der Mokkakanne sowie der Zuckerdose – beide haben einen Deckelknopf, der an den Stiel einer Melone erinnert. Aber auch die gerippte Form der Teile erinnert an eine Cantaloupe-Melone. Bis heute wird das Service in unterschiedlichen Farbkombinationen in der Manufaktur Augarten hergestellt und von Hand bemalt.







FLORA DANICA  
MANUFAKTUR: ROYAL COPENHAGEN

1753 begann Christian Oeder, der Direktor des Botanischen Gartens in Kopenhagen, mit einem botanischen Atlas, der die Pflanzenwelt Dänemarks dokumentierte – der Name des Werks: Flora Danica (dänische Pflanzenwelt), das Werk wurde 122 Jahre später fertiggestellt. Der dänische Kronprinz Friedrich, der spätere König Friedrich VI. von Dänemark und Norwegen, gab 1790 das umfangreiche Speiseservice bei der Königlichen Porzellanmanufaktur in Auftrag. Das Dekor sollte Motive des Herbariums Oeders aufweisen, dementsprechend sollte das Service auch „Flora Danica“ heißen. Bis heute werden Teile des Services vom dänischen Königshaus verwendet, und auch die Manufaktur stellt das Service noch her.



TAC  
MANUFAKTUR: ROSENTHAL

Entworfen von Walter Gropius, dem Gründer des Bauhauses, spiegelt das TAC-Porzellanservice eine klare und avantgardistische Formensprache wider. Die Serie kam 1969 auf den Markt und ist stark von den Einflüssen des Bauhauses geprägt. Das Service ist – ganz im Sinne des Bauhauses – funktional und minimalistisch gestaltet und nutzt einfache geometrische Formen.

Als Inspiration dienten unter anderem klassische chinesische Teeschalen. Die Schlichtheit des Services begeistert immer noch und wird von Rosenthal bis heute hergestellt.







BELLE ÉPOQUE  
MANUFAKTUR: NYMPHENBURG

Das Service Belle Époque wurde 1899 von dem Architekten, Maler und Bildhauer Hermann Grädl für die Manufaktur Nymphenburg entworfen. Den Entwurf präsentierte man zum ersten Mal auf der Weltausstellung 1900 in Paris, dort wurde er mit einem „Grand Prix“ ausgezeichnet. Das Service, das ganz in der Formensprache des Münchener Jugendstils gehalten ist, bestand ursprünglich aus einer Fischplatte, einer Saucière und Kartoffelschale sowie 16 Tellern. Später wurde das Service für 18 Personen erweitert. Alle Teile des Services sind mit verschiedenen naturalistischen Fischmotiven – vom heimischen Hecht bis zu damals fremdartigen anmutenden Seepferdchen, die von stilisierten Wasserpflanzen umgeben sind, bemalt. Bis heute wird das Service von der Manufaktur Nymphenburg hergestellt und mit kunstvoller Aufglasurmalerei gestaltet.

1

Die Kunst des Kintsugi faszinierte Eva Lenz-Collier so sehr, dass sie diese jahrhundertealte Technik erlernte, um zerbrochenem Porzellan und beschädigter Keramik ein zweites Leben zu schenken.



# Von der Schönheit der Brüche

TEXT: DR. INGE PETT

Wenn Eva Lenz-Collier Zerbrochenes zusammenfügt, ist das Ganze mehr als die Summe seiner Teile. Ihrer Arbeit liegt eine besondere Philosophie zugrunde. Bei „Kintsugi“, so die Künstlerin, ginge es darum, die Schönheit im Unperfekten zu erkennen und die Reparatur als Teil der Geschichte eines Objektes zu würdigen. In Berlin-Kreuzberg fügt sie zerbrochene Gegenstände mit einem Kleber zusammen, auf dem sie Gold oder andere Edelmetalle vermischt. Dadurch versteckt sie die Bruchstellen nicht, im Gegenteil: Sie hebt sie kunstvoll hervor. Während sich die traditionelle japanische Kintsugi-Technik größtenteils auf Keramik beschränkt, arbeiten Fachleute wie Lenz-Collier in Europa zunehmend auch mit Porzellan.

Auf Kintsugi stieß Eva Lenz-Collier 2017 in einer Zeit des beruflichen Umbruchs. Die ausgebildete Grafikerin und freie Künstlerin, die damals als Webdesignerin arbeitete, fühlte sich angesprochen von der Philosophie des Kintsugi und begann, die Technik zu erlernen. Zwei Jahre später entschied sie sich, die Reparaturmethode auch beruflich anzubieten – kurz vor der Corona-Krise. „Das war insofern problematisch, da die Haptik bei Kintsugi besonders wichtig ist“, erinnert sich Lenz-Collier. Neben Auftragsarbeiten und einer eigenen Kollektion bietet die Berlinerin regelmäßig Kintsugi-Workshops an, die Interessenten aus ganz Deutschland anziehen.

Überhaupt hat sich die Hauptstadt zu einem Hotspot für Kintsugi entwickelt. Allgemein beobachtet Eva Lenz-Collier eine zunehmende Faszination für die japanische Technik: „Kintsugi ist eine großartige Metapher und passt zum Zeitgeist“, erklärt sie sich den großen Zuspruch, der sich vor allem in den sozialen Medien spiegeln. Bei der Technik gehe es schließlich um „ein Aufbewahren, ein Upcycling und andererseits auch eine Neuschöpfung“.

Bei einem zerbrochenen und konventionell reparierten Objekt wisse sie trotzdem um den Defekt: „Für mich wird es also immer das Stück sein, das kaputtgegangen ist.“ Anders sei das nach einer Kintsugi-Reparatur: „Wenn ich die Schadstelle sichtbar mache, dann ist es ein neues Objekt.“ Viele ihrer Kund:innen empfänden es hinterher sogar als schöner: „So ist das Zerbrechen im Grunde schon fast ein Glücksfall – man nimmt den Schaden besser an, wenn man nicht versucht, ihn zu verstecken.“ Auch die Psychologie hätte Kintsugi inzwischen für sich entdeckt: „Es gibt therapeutische Projekte, in denen Patienten eine Schale töpfern, zerwerfen und wieder zusammenfügen“, berichtet Lenz-Collier.

#### Wabi Sabi: Schönheit des Unvollkommenen

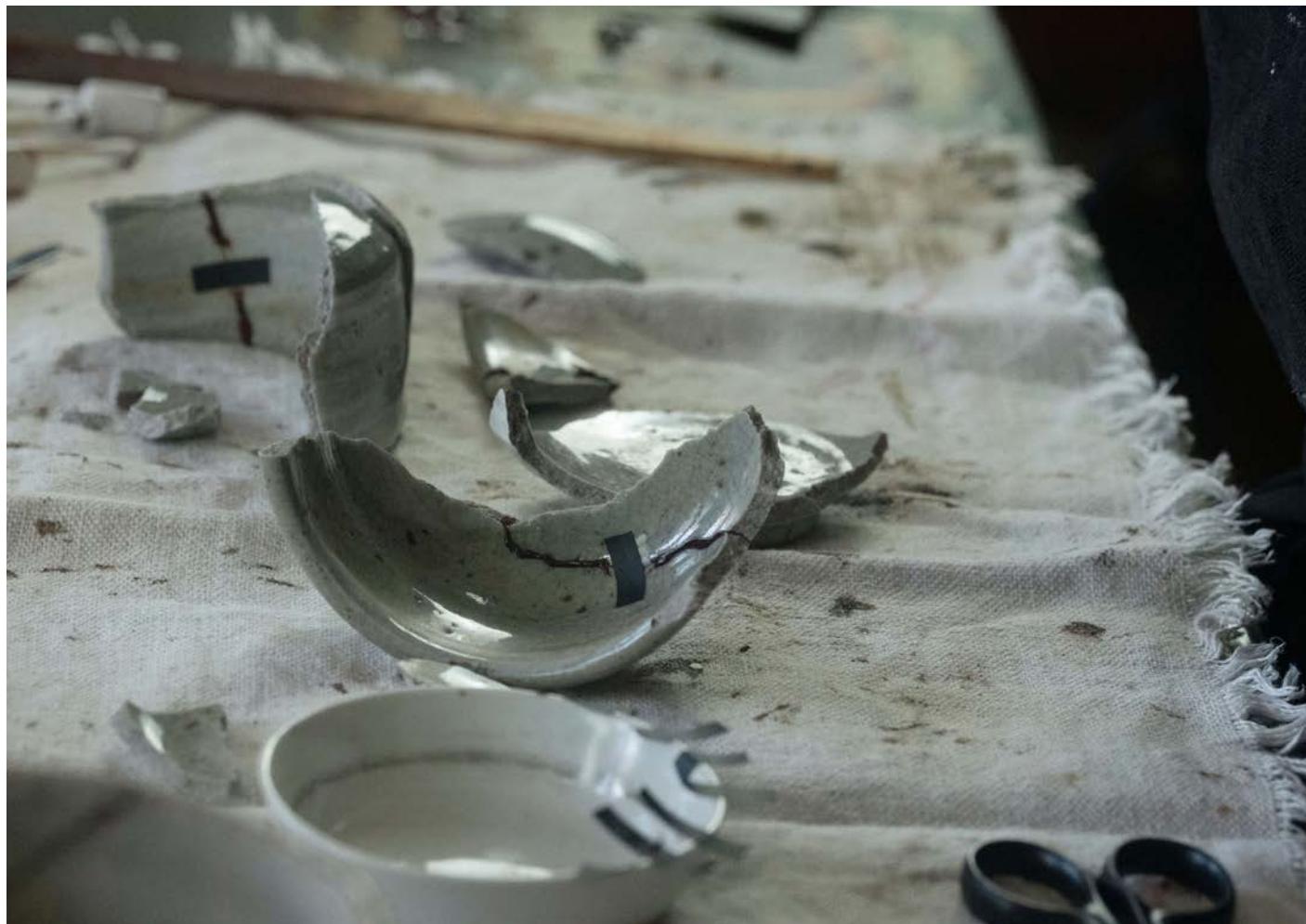
Kintsugi entspricht der japanischen Wabi-Sabi-Ästhetik, die Schönheit in der Unvollkommenheit, Vergänglichkeit und Schlichtheit findet. Erste Funde von mit Kintsugi behandelten Keramik-Objekten stammen aus dem 17. Jahrhundert, wobei die Klebetechnik sehr viel älter ist. Der traditionelle Keramik-Klebstoff besteht aus Mugi-Urushi, einem Lackkleber aus Weizenmehl und Wasser. Diesem Teig wird dann Urushi beigemischt. Dieses flüssige Baumharz stammt vom Rhus vernicifera sifera, dem ostjapanischen Lackbaum, und wird direkt gefiltert und unbearbeitet verwendet. Der Baum aus der Familie des Gift-Efeu benötigt ein feucht-warmes Klima und wächst wild in Indien, Taiwan, Korea, Japan sowie in China. Der rohe Lack ist zunächst trüb, wird aber nach dem Aushärten durch

Polymerisation klar und sehr hell bis dunkel-bernsteinfarben. Die ältesten Lackfunde stammen von 5000 vor Christus in Japan aus der Jōmon-Periode. Damals färbten die Japaner das Baumharz bereits mit Zinnober und Eisenoxid ein und lackierten damit ihre Tonwaren. „Wissenschaftler haben versucht, die Eigenschaften dieses Lacks chemisch zu reproduzieren, aber die Versuche sind bislang gescheitert“, berichtet Lenz-Collier. Urushi: lebensmittelecht, dauerelastisch, wasserabweisend und antibakteriell.



2

Der Keramik-Klebstoff, der traditionell beim Kintsugi zum Einsatz kommt, heißt Mugu-Urushi.



3



4



5



3/4  
Zunächst werden die Teile der zerbrochenen Schale sortiert und dann mit dem Mugi-Urushi verklebt.

5/6  
Nachdem die Schale zusammengesetzt ist, verschließt Lenz-Collier die Fehlstelle.

6



7

Die Kintsugi-Expertin rät zum vorsichtigen Umgang mit dem Lack, da er Urushiol enthält, der meist einen juckenden Ausschlag hervorruft. Doch sobald das Urushi ausgehärtet sei, dominierten die einzigartigen positiven Eigenschaften. „Urushi ist lebensmittelecht, dauerelastisch, wasserabweisend und antibakteriell“, zählt Lenz-Collier auf. Auch zersetzt sich Urushi erst bei 280 Grad Celsius, weshalb selbst kochendes Wasser ihm nichts anhaben kann. Lediglich ausgiebige direkte Sonneneinstrahlung führt zur Brüchigkeit des Lackes. Darüber hinaus ist Urushi beständig gegen die meisten Säuren. „Da er nur schwer wieder zu entfernen sei, nutzen Restauratoren Urushi in der Regel nicht“, so die Kintsugi-Expertin.

Um Porzellan richtig zu halten, ist der für Keramik verwendete Kleber jedoch zu dickflüssig. Für Porzellan nutzt Lenz-Collier daher einen Kleber aus Knochenleim und Urushi (Nikawa-Urushi). Die Rezeptur hat sie von dem Leipziger Restaurator Stefan Drescher übernommen, der ein Standardwerk über Kintsugi geschrieben hat. Mindestens eine Woche braucht der Kleber, um auszuhärteten. Anders als andere Lacke braucht Urushi dazu Feuchtigkeit. Ein Laccase-Enzym, das aus dem Wasseranteil des Leims gezogen wird, führt zur Verhärtung. Ist der Urushi-Lack erhärtet, nimmt Lenz-Collier die Kleberreste ab und füllt die Fehlstellen mit verschiedenen Urushi-Mischungen,

etwa mit Tonerde (Tonoko), Schamotte (Jinoko) oder Holzmehl (Okagusu). Die Füllmasse braucht mindestens eine Woche, um auszuhärteten. Die Risse übermalt die Atelier-Inhaberin mit Lackschichten, die sie so lange anschleift, bis sie eine glatte Oberfläche erzielt. Letztendlich übermalt sie die Fläche mit dem Urushi und streut Metallpulver auf den feuchten Lack auf.

#### Veredelung durch Pigmente

Urushi wird traditionell oft rot – mit Eisenoxid und Zinnober – oder schwarz – mit Ruß – pigmentiert, kann aber auch als halbdurchsichtiges Urushi verarbeitet werden. „Zur Veredelung der Risse verwende ich unterschiedliche Pigmente, etwa Edelmetalle“, berichtet Lenz-Collier: „Pudergold Rosenoble mit 23,75 Karat Feingoldgehalt, 12 Karat Weißgold oder Pudersilber“. Sonstige mögliche Metalle sind Messing-, Bronze- oder Kupferpulver. Dabei achtet Lenz-Collier auf die Vorstellung und das Budget des Kunden: „Anstelle von Echtgold funktioniert auch Bronze, Zinn anstatt von Weißgold.“ Mit einem System, das die Menge der Scherben, die Länge der Bruchkanten sowie die Materialkosten einberechnet, bleiben die Kosten transparent. Die Lackschichten brauchen 45 bis 65 Prozent Luftfeuchtigkeit, um in einem speziellen, Euro genannten Feuchtschrank, auszuhärteten. Bei einer Temperatur von 25 bis 35 Grad Celsius

braucht eine Lackschicht 24 Stunden, dann wird die nächste aufgetragen. „Deshalb braucht ein sehr einfaches Stück mit wenigen Scherben und Rissen ab sechs Wochen, andere benötigen drei Monate bis zu einem Jahr“, erläutert Lenz-Collier. Das Minimum liege bei vier Lackschichten, wobei nach oben hin keine Grenzen gesetzt sind.

#### Kintsugi: Kunst oder Handwerk?

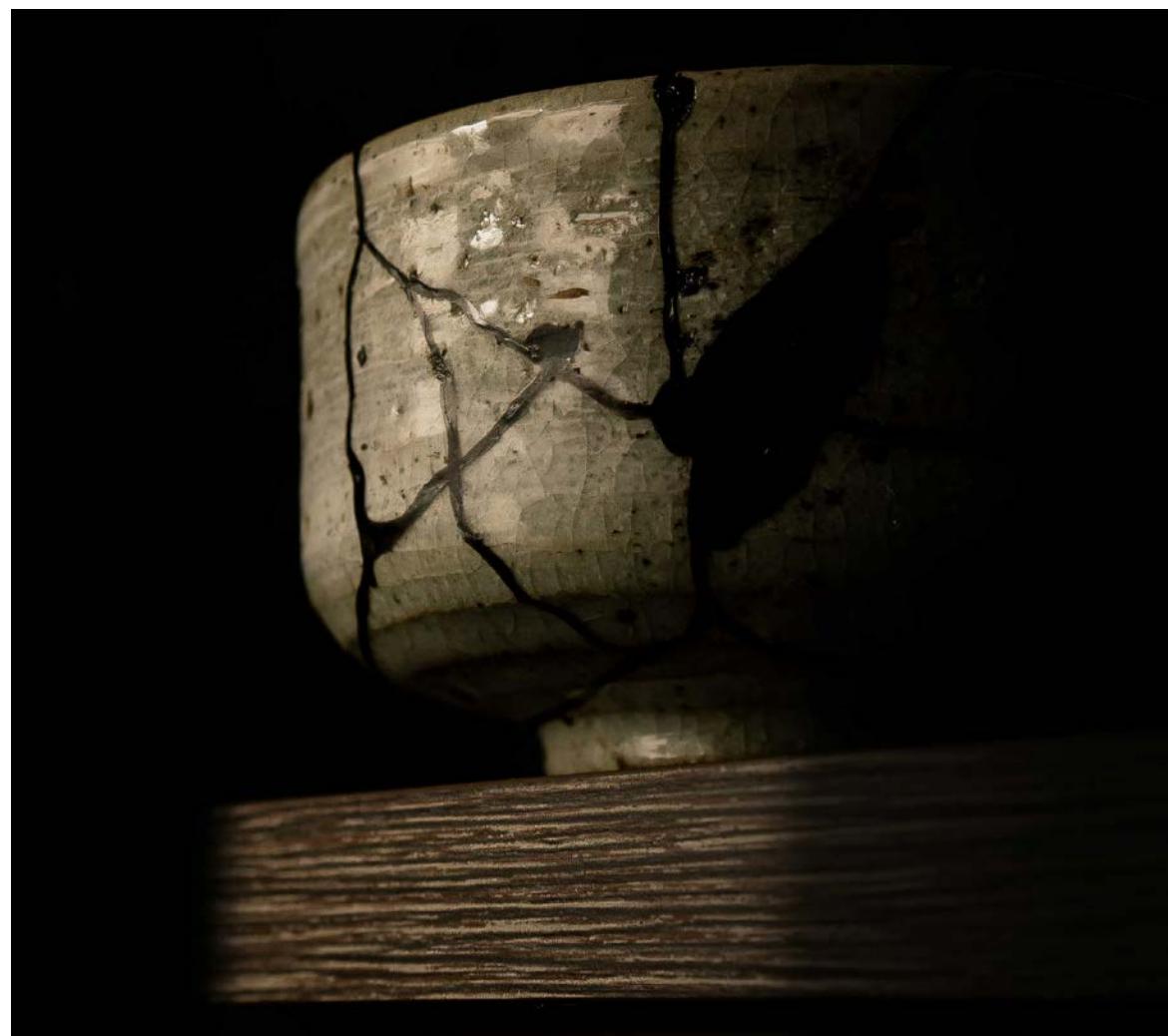
Sieht sie sich als Künstlerin oder Handwerkerin? „Vielleicht sollte man sagen, es ist ein Kunsthantwerk“, überlegt Lenz-Collier. „Ich treffe kreative Entscheidungen – allein: Welche Veredlung nehme ich – Gold oder Silber –, lasse ich den Lack weg, wie gehe ich mit Fehlstellen um, lasse ich Scherben aus und füge andere ein?“ Auch die Herkunft der Scherben sei für sie von Bedeutung: „Ich arbeite gerne mit Sachen, die andere Leute wegwerfen, in denen ich aber noch etwas sehe, das erhaltenswert ist.“

Momentan etwa arbeitet Lenz-Collier an mehreren japanischen Antiquitäten eines Sammlers. Einem anderen Kunden ist eine Tasse kaputt gegangen, die bei seinem Hochzeitsantrag eine wichtige Rolle spielte. Anrührend findet die Kintsugi-Expertin die Reparatur einer Porzellankachel, auf die das Foto einer Verstorbenen gebrannt worden war. Als das Grab umgesetzt werden musste, kam es zum Bruch der Kachel. Die Freundin der

Verstorbenen entschied sich für die Kintsugi-Reparatur. „Bei den Aufträgen ist alles dabei“, resümiert Lenz-Collier. Die Inhaberin des Kintsugi Atelier Berlin leitet auch Workshops, in denen Einsteiger und Fortgeschrittene die traditionellen Kintsugi-Materialien und -Methoden kennenlernen. „Es gibt tatsächlich nicht viele Angebote, die sich weitgehend an der Tradition orientieren“, erklärt sie. Die meisten Workshops, die in Deutschland angeboten würden, dauerten etwa zwei Stunden und arbeiteten mit Epoxidharz. „Da geht es dann eher um den Eventcharakter“, so Lenz-Collier.

#### Eigene Kollektion mit Bruchware

Neben Reparaturaufträgen und Workshops arbeitet sie an einer eigenen Kollektion. Bruchware erhält sie etwa vom Tee Kontor Kiel und Japanwelt. Sie repariert die zerbrochenen Objekte, um sie lediglich zum Preis der Reparatur anzubieten. Anders ist es bei der Bruchware, die sie von befreundeten Keramikern erhält. Hier setzt sich der Preis zusammen aus den Reparaturkosten und dem, was das Objekt kosten würde, wäre es nicht zerbrochen. Letztere Summe leitet sie dann weiter an die Keramiker. Was ist der Wert eines Objektes? Wann verliert es an Wert, wann profitiert es? Auf verschiedenen Ebenen jedenfalls trägt die japanische Philosophie des Kintsugi dazu bei, diese Fragen neu zu beantworten.



7

Die verklebten Stellen müssen bei einer Luftfeuchtigkeit von 45 bis 65 Prozent trocknen. Bis die nächste Schicht aufgetragen werden kann, vergehen 24 Stunden.

8

Je nach Schadensumfang benötigt ein Stück zwischen sechs Wochen und einem Jahr, bis es vollständig repariert ist.

# UNGE BROCHEN

1  
Marge Simpson als  
Göttin Guanyin – Göttin  
der Barmherzigkeit.  
Die Arbeit von 2014  
vereint die Anmut einer  
chinesischen Porzellans-  
figur der Guanyin aus  
dem 17. Jahrhundert mit  
Figuren aus der Serie  
„Die Simpsons“.





2

Bouke de Vries setzt in seinen Arbeiten gerne Motive der niederländischen Stilllebenmalerei ein – wie hier die Schmetterlinge, die die zerbrochene Figur der Göttin Guanyin zu umschwärmen scheinen.

Die Venus von Milo-Skulptur im Louvre ist ganz offensichtlich beschädigt und gilt dennoch als Inbegriff einer wunderschönen Skulptur, als Meisterwerk der Bildhauerkunst und als unbezahlbar. Hat eine Meissen-Skulptur eine Abplatzung, sinkt ihr Wert ins nahezu Bodenlose. Im Kaputten und vermeintlich Wertlosen findet der niederländische Künstler Bouke de Vries verborgene Schönheiten.

Im 17. Jahrhundert schmücken wohlhabende Haushalte ihre Tafeln mit aufwendigen Zuckerskulpturen: klassischen Figuren, architektonischen Fantasien und allegorischen Szenen. Diese kostspieligen Dekorationen sind nicht zum Verzehr bestimmt, sondern werden sorgfältig aufbewahrt und wiederverwendet. Ab dem frühen 18. Jahrhundert treten zunehmend Porzellantaufelsätze an ihre Stelle. Die Verbindung zwischen Zucker – einem Statussymbol in einer Zeit demonstrativen Überflusses – und den alchemistischen Anfängen des europäischen Porzellans ist eng. Die Meissener Porzellanmanufaktur, die erste ihrer Art in Europa, beschäftigt gar Zuckermodellierer als Modelleurrinnen und Modelleure.

Vor diesem historischen Hintergrund entwickelt Bouke de Vries in dem Highlight „War and Pieces“ der Ausstellung „Unbroken“ im Keramiek museum Princessehof, Leeuwarden, seine zeitgenössische Variation dieser Tradition. Auf einem elf Meter langen Tisch: eine Ödlandschaft, in der auf Haufen von Scherben unzählige Miniaturfiguren mit konventionellen Waffen eine Schlacht austragen. Im Kontrast zum edlen Weiß des Porzellans mutieren Figuren zu Cyborgs, mit farbig leuchtenden bionischen Gliedmaßen und Köpfen aus Fragmenten von Plastikspielzeug. De Vries bezeichnet diese Forever-Plastic-Elemente, persistente Kunststoffe, die als unsichtbares Erbe des Anthroponzäns fortbestehen, als „moderne Eindringlinge“ und versteht sie als Verweis auf unsere toxische Gegenwart.

Im Zentrum dieses Schlachtfeldes steht die pilzförmige Wolke einer nuklearen Explosion, der Signifier des ultimativen Krieges, zusammengesetzt aus geisterhaften Putten, Totenschädeln entthaupteten Porzellanfiguren, den „Hummels gone wrong“, wie de Vries sie nennt. An ihrer Spitze weint ein Engel, Jesus hängt am Kreuz, und die chinesische Göttin des Mitgefühls, Guanyin, blickt auf Tod und Zerstörung herab.

De Vries variiert dieses Konzept ortsspezifisch wie bereits 2013 in Schloss Charlottenburg, anlässlich des 250-jährigen Jubiläums des Hubertusburger Friedens, der den Siebenjährigen Krieg beendet. Charlottenburg wird im Laufe seiner Geschichte zweimal zum Opfer feindlicher Angriffe: Im Zweiten Weltkrieg bis auf die Außenmauern zerstört, und bereits während des Siebenjährigen Krieges kommt es 1763 zu schwerwiegender Vandalismus und Plünderungen. All dies spiegelt de Vries subtil in seiner an ein Staatsbankett erinnernden Interpretation aus kaputtem Porzellan.

#### Die Asche Sigmund Freuds

Die Skulpturen von de Vries lassen sich als Bricolage-artige Gedächtnisstrukturen lesen, gespeist von soziokulturellen Narrativen. Geschichte erscheint als fortlaufendes Narrativ und nicht als in der Zeit fixiertes Objekt. Sie ist lebendig und kumulativ; sie

gewinnt an Tiefe mit jedem Ereignis, das eine Vergangenheit erzeugt, und mit jeder Rekontextualisierung dieser angesammelten Vergangenheit in einer stets neuen Gegenwart. Was de Vries als Restaurator eher zurücknimmt oder neutralisiert, macht er als Künstler sichtbar und zum Gegenstand seiner Praxis.

Bouke de Vries arbeitet lange als Keramikkonservator und -restaurator. Bei einem Vortrag zu seiner Auftragsrekonstruktion einer 3 000 Jahre alten zerbrochenen griechischen Urne beweist er Leidenschaft, Mitgefühl, Präzision und Expertise. Eigenschaften, die das innovative Werk dieses Restaurators, der zum Bildhauer wird, ausmachen. Ganz nebenbei erwähnt er, dass besagtes Gefäß die Asche von Sigmund Freud enthielt, ein Paradebeispiel für die Einschreibung von Bedeutung in Dinge, für die Macht der Vergangenheit, der Ikonografie und für den Respekt des Künstlers vor ihr. Gleichzeitig spiegelt es den trockenen Humor, den de Vries in seine Kunst einbringt. Und doch sind es für ihn zwei unterschiedliche Tätigkeiten: Als Restaurator arbeitet er im Dienste des Objektes, stets darauf bedacht, dessen Integrität zu bewahren, während er als Künstler die Freiheit hat zu tun, was er will.

In den 1990er-Jahren prägt die Kulturwissenschaftlerin Barbara Kirshenblatt-Gimblett den Begriff der „Musealisierung“, der künstlichen Bewahrung und Entkontextualisierung von Objekten. Das Museum wird damit zum Paradox: Es erhöht Kunst, indem es sie aus dem Leben herauslässt, das ihr Bedeutung verleiht. Restauratoren stehen mitten in diesem Prozess; sie sollen ein Gleichgewicht finden zwischen dem Reparieren von Schäden und dem Erhalten historischer Spuren. Damit stellt sich unmittelbar die Frage: Können die Spuren der Zeit, die damit verbundenen Leben, Geschichten, Mythen und Wahrheiten, die Aussage und den Wert eines Objekts steigern? Bouke de Vries nutzt Techniken und Wissen, aber auch Humor, um genau dies zu befähigen.

#### Memento mori

In seinen Stillleben-Objekten knüpft er an die symbolische Tradition niederländischer Vanitas-Gemälde an und führt den Betrachter zurück in die Ateliers der niederländischen Meister. Die Vanitas der niederländischen Meister, einst Warnung vor der Vergänglichkeit, wird bei de Vries zur Diagnose des Anthroponzäns. Es sind keine romantisierten Visionen idyllischer Werkstätten der Spätrenaissance, sondern Räume voller Gestank und dem Anblick von verwesendem Fleisch, welkenden Blumen und Kadavern – die wenig verklärte Realität jener vergänglichen Dinge, denen in den eingefrorenen Momenten 400 oder 500 Jahre alter Gemälde ein scheinbar ewiges Leben verliehen wurde. Unter Glaskuppeln und Stürzen entstehen Mikrokosmen aus zerbrochenem Meissen, Wedgwood, Royal Worcester und chinesischem Porzellan des 17., 18. und 19. Jahrhunderts.





4



5

3  
Detail aus der Arbeit „War and Pieces“, die momentan in Leeuwarden im Princessehof ausgestellt wird.

4/5  
Aus der Serie „Memory Vessel“ stammen diese beiden Werke. Links die Arbeit „Meissen memory vessel with seals“ und rechts die Arbeit „Fragile“

6

Die Arbeit trägt den vielsagenden Titel „Dead Nature“. De Vries kombiniert – wieder angelehnt an die niederländische Stilllebenmalerei – asiatisches Porzellan mit vergorenem Obst und Insekten und schafft so ein modernes Memento mori.



6

Schwebende Schmetterlinge in bester Memento mori-Tradition symbolisieren bei de Vries die fragile Verwandlung von Zerstörung in neues Leben und ästhetische Wahrheit.

#### Memory Vessel

Konsequent führt ihn diese Auseinandersetzung zur „Reconstructed Han Vase“ (After Ai Weiwei) von 2015, seiner Antwort auf Ai Weiweis ikonische, wenn auch kurzsichtige Aktion „Dropping a Han Dynasty Urn“ von 1995. Ai Weiwei lässt bildgewaltig eine antike Vase fallen, um darauf hinzuweisen, dass kulturelle Werte, Autorität und Traditionen kritisch hinterfragt und notfalls durch bewusste Zerstörung neu verhandelt werden müssen. Statt den Bruch als endgültigen Verlust zu inszenieren, erhebt de Vries die Fragmente durch sorgfältige Rekonstruktion zu einem neuen, auratischen Objekt. Wo Ai Weiwei den radikalen Schnitt mit der Tradition sucht, zeigt de Vries die poetische Möglichkeit, im Verletzten mittels Kintsugi eine andere, unerwartete Vollständigkeit aufzuspüren, eine stille Verteidigung der poetischen Selbstbehauptung des Objekts, das Fortwirken seiner Geschichte selbst im Zustand der Beschädigung.

In der Serie Memory Vessels fügt de Vries zerbrochene Vasen und Gefäße zusammen, formt sie ab und lässt sie in Glas als Spiegel des alten Selbst blasen, einen „Geist“, wie er ihn nennt. Das wieder zusammengesetzte Gefäß wird in Scherben in dem Glasgefäß, ähnlich einer Urne, arrangiert. Der Geist trägt die Persönlichkeit des Objekts in sich und eröffnet die Auseinandersetzung über Bedeutung, Wert und Schönheit dessen, was als wertlos angesehen wird.

In gewisser Weise erscheint auch eine Ausstellung wie ein Memory Vessel: ein Ort, an dem sich Fragmente eines Werks zu einem neuen Gefüge fügen und in veränderter Konstellation lesbar werden. Vor diesem Hintergrund versteht de Vries die Retrospektive im Princessehof mit bemerkenswert positiver Resonanz als besondere Anerkennung. Sein nächstes Projekt entsteht übrigens in Zusammenarbeit mit dem belgischen Designer Dries van Noten; bereits 2024 gab es eine Artist Collaboration. De Vries hat, wie er selbst sagt, keine heißen Tipps für Restaurierende parat. Was er jedoch weitergeben kann, ist schlicht: „Lieben Sie, was Sie tun.“ Dieser Beruf habe ihm immer wieder aufs Neue Erfüllung geschenkt.

Bouke de Vries, 1960 in Utrecht geboren, studiert Modedesign am Central Saint Martins in London und arbeitet für Zandra Rhodes und John Galliano. Später spezialisiert er sich am West Dean College auf die Restaurierung von Keramik und arbeitet viele Jahre für Museen und private Sammlungen. Seit den 2000er-Jahren entwickelt er eine eigenständige künstlerische Praxis. Er lebt und arbeitet in London.

Bouke de Vries: UNBROKEN noch bis 16. August 2026  
Keramikmuseum Princessehof  
Grote Kerkstraat 9  
8911 DZ Leeuwarden (NL)

# BAUMEISTER CURATED PAKET

3 CURATED-AUSGABEN ZUM PREIS VON 2



GEORG-MEDIA.DE



1

# Das Synagogengebäude an der Münchner Reichenbachstraße

TEXT: DR. FRIEDRICH J. BECHER

Heute ist die Reichenbachstraße, direkt am Gärtnerplatz gelegen, Teil des Glockenbachviertels, bevölkert von hippen Familien, die queere Szene hat hier ihr Zuhause, chice Coffeebars und Concept Stores wechseln sich ab. Auf der Straße weist beinah nichts darauf hin, dass sich im Hinterhof eines der Häuser das wohl wichtigste Restaurierungsprojekt Münchens verbirgt. Hier wurde im Herbst 2025 die Fertigstellung der Wiederherstellung einer Synagoge gefeiert, die unwahrscheinlicher nicht sein könnte.

Immer mehr Jüd:innen aus Osteuropa sind in den letzten Jahren nach München migriert. Auf der Flucht vor Pogromen und alltäglichem Antisemitismus finden sie ein Zuhause in der Isarvorstadt. Diese ist in den 1920er-Jahren mit dem Gärtnerplatztheater zwar ein beliebtes Ausgehviertel, doch zugleich Ort für die „Anderen“, Menschen, welche nicht zum etablierten Bürgertum gehören. Bald leben so viele Jüd:innen, die sogenannten „Ostjuden“ hier, dass diese sich zu Vereinen zusammenschließen, in denen sie in Gemeinschaft leben können. Das etablierte jüdische Bürgertum der Stadt, welches seine Synagoge in der Nähe des Karlsplatzes hat, hat keinen Platz für die Neuankömmlinge – sie sind „Andere“, sie pflegen andere Bräuche, sind orthodoxer, sprechen nicht dieselbe Sprache. So beschließen schließlich die zwei größten Betvereine, Linath Hazedek und Agudas Achim, den Bau einer eigenen Schul, einer eigenen Synagoge.

Die Vereine Linath Hazedek („Ort der Gerechtigkeit“) und Agudas Achim („Brüderbund“) sind zentrale Gemeinschaften der ostjüdischen Zuwander:innen in München. Sie bieten nicht nur Gebetsräume, sondern auch soziale Unterstützung in einer Zeit, in der viele Neuankömmlinge sich marginalisiert fühlen. Schon in den frühen 1920er-Jahren betreiben diese Gruppen Betstuben, bevor sie den Entschluss fassen, ein eigenes Gotteshaus zu errichten.

Der Bauauftrag kommt zu einer Zeit, in der München die selbsternannte „Hauptstadt der Bewegung“ ist, der Antisemitismus steigt spürbar. Und trotzdem, oder vielleicht gerade deswegen, beschließen die Vereine den Bau des modernsten Gotteshauses der Stadt. 1930 legt der Architekt Gustav Meyerstein in einem Hinterhof direkt an einem der oberirdischen Stadtbäche den Grundstein für ein Gebäude, welches schon 1931 eingeweiht wird.

Meyerstein, damals 30 Jahre alt, gilt heute als einer der wenigen Vertreter moderner, sakraler Architektur in München. Jahrgang 1889, entwirft er die Synagoge im Geist der Neuen Sachlichkeit und mit starkem Bezug zum Bauhaus – ein radikal nüchtern, aber expressiver Stil, der in einem Hinterhof kaum zu erwarten ist. Trotz beengter Verhältnisse gelingt es ihm, ein großzügiges, lichtes Gebäude zu schaffen. In nur wenigen Monaten ist die „Reichenbachschul“ fertiggestellt – ein Zeugnis für sein architektonisches Talent.

Die Entscheidung für den jungen Architekten kann in der Nachsicht überraschen, engagieren die eher orthodoxen Auftraggeber doch mit Meyerstein einen Verfechter absolut zeitgenössischer Architektur. Er baut, getragen von den Ideen des Bauhauses und der Neuen Sachlichkeit, einen Sakralbau voller Modernität. Den Anforderungen der Gemeinde entspricht es,

so gibt es etwa eine Frauenempore, eine traditionelle Thoranische und Möglichkeiten zur Waschung. Den Widrigkeiten des Grundstücks zum Trotz erscheint das Gebäude dabei von innen großzügig und lichtdurchflutet. Durch raffinierte Farbführung und Fensterplatzierungen bleibt das Gebäude nicht nur immer einladend hell, es wechselt auch scheinbar ständig die Farben – das Zusammenspiel von Buntglasfenstern und Wandfassungen hat der junge Architekt genial komponiert. In seiner Planung nutzte Meyerstein bernsteinfarbenen Marmor, Creme- und Türkistöne sowie pompejanisches Rot – eine Farbenregie, die im Inneren immerzu mit Licht und Schatten spielt. Doch die neue Synagoge wird nicht lange genutzt werden. In der Reichspogromnacht verhindert nur die Nähe zu „arischen“ Häusern, dass die Feuerwehr das Gebäude bis auf die Grundfesten abbrennen lässt. Die Schul wird in der Folge als „Arlernwerkstatt“ für jüdische Jugendliche durch die Nationalsozialisten ebenso wie als Lager missbraucht. Nach dem Krieg überlebt das Gebäude – anders als viele andere jüdische Gotteshäuser in München –, wenn auch stark beschädigt.

1

2025 wurde in der Münchner Reichenbachstraße die Synagoge wiederhergestellt und feierlich eröffnet. Im Inneren befindet sich hinter einem Vorhang von Gunta Stötzl der Toraschrein.





3

**2**  
Der Bau – eine der wenigen Bauhaus-Synagogen weltweit – wurde von Gustav Meyerstein entworfen. Nach der Restaurierung erstrahlt der Vorraum in pompejanischem Rot.

**3**  
Der Vorhang des Tora-schreins war ursprünglich hell, wie eine Aufnahme von 1932 zeigt.

Nach der Shoah sind in München alle Synagogen bis auf die Reichenbachsynagoge zerstört. Ihre Grundfesten sind geschliffen, die Steine mitunter an den Ufern der Isar verstreut. Doch die Synagoge in der Isarvorstadt steht, sie kann von Überlebenden behelfsmäßig renoviert werden. 1947 wird sie wieder eingeweiht. Der alte Glanz der Bauhaus- und Neue-Sachlichkeit-Architektur ist vergangen, doch immerhin gibt es einen Raum zum gemeinsamen Gottesdienst.

1970 verüben Unbekannte einen antisemitischen Anschlag auf das jüdische Altenheim im Vorderhaus, sieben der Bewohner, teilweise Überlebende der Shoah, sterben. Im selben Jahr wird die Synagoge selbst geschändet, abermals geraten Thorarollen in die Hände von Unbefugten. Dennoch bleiben das Gebäude und die Gemeinde standhaft. Der alte Glanz ist kaum noch vorhanden, doch den Zweck erfüllt das Haus weiterhin, und so trotzen Mensch und Bau Antisemitismus und Zeit.

2006 markiert einen erneuten Zäsurpunkt: Mit der neuen Ohel-Jakob-Synagoge am Jakobsplatz, direkt im Herzen Münchens, wird die alte Synagoge entbehrlich. Der Umzug ist ein klares Zeichen: Jüdisches Leben gehört zentral in die Stadt, sichtbar und stark – die neue Synagoge am Jakobsplatz ist ein Ausdruck dieses Selbstverständnisses. Doch für die kleine Hinterhofsynagoge bedeutet es vorerst das Aus: Der einstige Mittelpunkt wird vernachlässigt, ihr Zustand verschlechtert sich. In den folgenden Jahren verkommt sie, nur die Besucher:innen des jüdischen Bestattungsinstituts im zweiten Hinterhof werfen gelegentlich einen Blick durch die Fenster.

Dieser Dornröschenschlaf endet 2013, als Dr. Rachel Salamander und Ron C. Jakubowicz aktiv werden. Salamander, Literaturwissenschaftlerin und Autorin, war in ihrer Kindheit bereits mit der Synagoge verbunden, erinnert sich an die Zeit am damals noch offenen Stadtbach. Sie wuchs im Nachkriegs-Deutschland auf, studierte in München und promovierte dort; 1982 gründete sie die „Literaturhandlung“ in München – eine auf jüdische Literatur und Geistesgeschichte spezialisierte Buchhandlung, die bis heute existiert. Jakubowicz, ein Münchner Jurist, war ebenfalls schon als Kind in der Reichenbachsynagoge aktiv. Gemeinsam gründeten sie den Verein „Synagoge Reichenbachstraße e. V.“, mit dem Ziel, das architektonisch einzigartige Gebäude in seinen ursprünglichen Zustand von 1931 zurückzuführen.

Die Restaurierung ist ein Kunststück: Der Verein akquiriert Mittel, klärt Denkmalschutz, erstellt kunsthistorische Studien – und zeigt penible Liebe zum Detail. Im Zuge der Sanierung werden originale Pläne von Meyerstein herangezogen, historische Fensterentwürfe rekonstruiert. Besonders bemerkenswert: Die „Bayerische Hofglasmalerei Gustav van Treeck“, eine Glaserei, deren Archiv die Entwürfe der Buntglasfenster bewahrte, wird wieder eingebunden. So gelingt eine originalgetreue Wiederherstellung der Fenster, die für das Lichtkonzept des Raums essenziell sind.

Freiräume erlaubt sich der Verein beim Parochet, dem Tora-vorhang der Ostnische: Historische Fotos zeigen einen hellen Stoff mit figürlicher Stickerei und Schrift. Für die neue Version konnte ein Kontakt zu Ariel Aloni, dem Enkel von Gunta Stölzl, hergestellt werden. Stölzl, 1897 in München geboren, war die einzige Meisterin am Bauhaus und gilt bis heute als eine der bedeutendsten Weberinnen der Moderne. Aloni schenkt dem Projekt Originalstoffe aus dem Nachlass seiner Großmutter – ein emotionales, ästhetisch überzeugendes Geschenk, das die Verbindung zwischen den 1930ern und heute lebendig macht. Im September 2025 wird das Werk feierlich wiedereröffnet, mit

einem großen Festakt: Staatsvertreter:innen, Mitglieder der jüdischen Gemeinde, Kunsthistoriker:innen und die Öffentlichkeit feiern die Rückkehr dieses Sakralbaus ins Stadtbild. Wer durch die Türen im Westen eintritt, betritt einen Vorraum in pompejanischem Rot, ein Wasserbecken mit stilisiertem Löwenmaul deutet bereits die Formensprache der 20er-Jahre an. Der ehemals durch Deckenfenster belichtete Vorraum wird heute künstlich illuminiert, aber die architektonische Idee bleibt erkennbar.

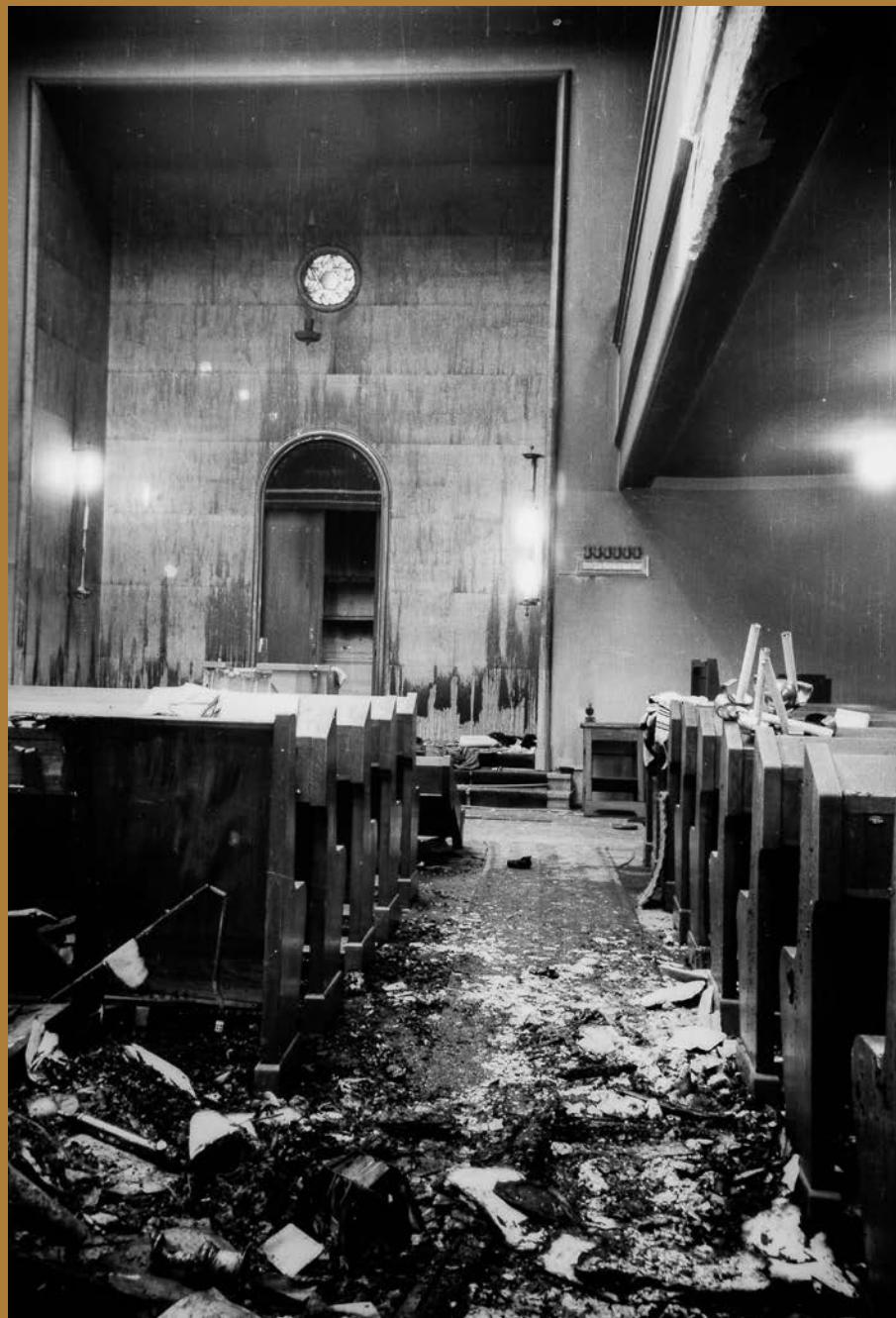
Der Betraum öffnet sich nach Osten. Holzsichtige Bänke, Einbauten für Thoralesung, Kantor und Gebete, metallene Details im Stil der Neuen Sachlichkeit – alles ruht in balancierter Schlichtheit. Die Frauenempore, von Meyerstein so gestaltet, dass sie nur zwei Säulen trägt – eine technische und gestalterische Meisterleistung – ist erhalten. In der Ostnische leuchtet bernsteinroter Stein, die Wände spielen in subtilen Farben miteinander. Die neu rekonstruierte Fensterarbeit erzeugt ein stetig wechselndes Lichtspiel: Je nach Tages- und Jahreszeit verändern sich Stimmung und Atmosphäre, Farben verschieben sich, Räume wirken lebendig. So ist das Gebäude kein eingefrorenes Denkmal, sondern ein Ort, der atmet, schwingt und reflektiert – wie ein lebendiges Gotteshaus es sein sollte.

Im Zentrum der Ostnische steht die rekonstruierte Thoranische. Der Vorhang verbindet die Moderne der 1930er mit der Gegenwart auf sinnliche Weise. Er wartet auf die kostbaren Thorarollen – bis heute erhalten und mit Sorgfalt bewahrt.

Doch noch ist es nicht Zeit für die Rückführung der Rollen. Nach der Restaurierung und Wiedereröffnung stehen nicht nur letzte Arbeiten und Führungen für Interessierte auf dem Programm, sondern auch wichtige Diskurse innerhalb der jüdischen Gemeinde Münchens. Nach dem in Deutschland geltenden Prinzip der Einheitsgemeinde könnte hier ein „Satellit“ der Gemeinde am Jakobsplatz entstehen. Noch ist das Gebäude keine Synagoge im formalreligiösen Sinne. Doch bereits jetzt ein wichtiges Denkmal der Sakralarchitektur und lebender Ort der Erfahrung schöpferischer Schönheit.

<sup>4</sup>

1938 wurde die Synagoge während der Reichspogromnacht schwer beschädigt, lediglich ihre Nähe zu den umliegenden Bauten bewahrte sie vor der vollständigen Zerstörung durch die Nationalsozialisten.



4



### IHRE EIGENE THERMO LIGNUM® ANLAGE

zur Schädlingsbekämpfung und Dekontaminierung



Möbel ■ Textilien ■ Leinwandgemälde ■ Tafelgemälde ■ gefasste und vergoldete Objekte ■ Taxidermie ■ Herbarien ■ Bücher ■ Leder ■ Papier



### DIE MOBILE THERMO LIGNUM® ANLAGE

Wir kommen zu Ihnen





## JANUAR 2026

30. Januar bis 8. Februar  
Haus der Kunst, München  
Ausstellung

„ECHOES. Skin Contact“ untersucht das Zusammenspiel von Körper und medialer Realität durch Performances, Konzerte, Gespräche und Videoarbeiten. Die jährliche Live-Ausstellung widmet sich 2026 dem Erwachsenwerden in einer digitalisierten Welt und fragt, wie wir uns mit anderen Menschen, mit Technologie und nicht-menschlichen Wesen verbinden. An zwei aufeinanderfolgenden Wochenenden laden Künstler:innen in sinnliche Räume der Reflexion und Transformation ein, in denen Begehen auf Zweifel trifft und Klang zum Medium für Intimität und Spiel wird. Kuratiert wird das Programm von Sarah Miles und Sarah Johanna Theurer.

## FEBRUAR 2026

12. bis 14. Februar  
Fachhochschule Potsdam  
Tagung

Die Fachgruppe Steinkonservierung des Restauratorenverbandes VDR lädt vom 12. bis 14. Februar 2026 erneut zu den Steintagen ein – diesmal in Potsdam. Die Tagung widmet sich aktuellen Restaurierungs- und Forschungsprojekten mit steinkonservatorischem Schwerpunkt sowie herausfordernden Fragestellungen aus der Praxis. Vorgestellt werden sowohl abgeschlossene Projekte als auch laufende Vorhaben und Voruntersuchungen. Darüber hinaus fließen Erfahrungen und neue Erkenntnisse im Umgang mit traditionellen und modernen Restaurierungsmaterialien in das Programm ein. Die Steintage bieten jedes Jahr eine wichtige Plattform.

## MÄRZ 2026

25. März 2026 bis 31. Dezember 2027  
MAK, Wien  
Ausstellung

Die MAK Sammlung Textilien und Teppiche zählt zu den bedeutendsten ihrer Art und umfasst Werke von der Spätantike bis heute. Ein Schwerpunkt liegt auf einzigartigen persischen und mamlukischen Teppichen des 16. und 17. Jahrhunderts. Für ihre Neuinszenierung wurde das international renommierte Designstudio FormaFantasma gewonnen. Statt einer reinen Teppichpräsentation zeigt das MAK nun textile Highlights im erweiterten Kontext und macht so die Vielfalt und kulturellen Verbindungen des Sammlungsbereichs sichtbar. Großformatige Vitrinen und ein Schubladensystem schützen die Objekte und ermöglichen regelmäßiges Wechseln.



# RESTAURO

Vorschau

02/2026

Ewige Formen

Die kommende Ausgabe widmet sich dem vielschichtigen Feld der Sepulkralkultur und öffnet den Blick für die zahlreichen Wege, auf denen Menschen über Zeit und Raum hinweg mit Tod, Erinnerung und Bestattung umgehen. Sie beleuchtet nicht nur historische und kunsthistorische Perspektiven, sondern nimmt auch Fragen des Erhalts und der Pflege von Grabstätten in den Blick. Dabei bewegen sich die Beiträge zwischen Betrachtungen stilistischer Entwicklungen, symbolischer Ausdrucksformen und praktischen Erfahrungen aus der Restaurierung und Denkmalpflege. Interdisziplinär ausgerichtet, verknüpft die Ausgabe Einblicke aus Kunstgeschichte, Restaurierung und Denkmalpflege, lädt dazu ein, die Vielfalt sepulkraler Ausdrucksformen zu entdecken, und regt dazu an, über die Bedeutung und Verantwortung im Umgang mit kulturellem Erbe nachzudenken. Sie richtet sich an alle, die sich für das Zusammenspiel von Ästhetik, Erinnerung und Bewahrung interessieren.



## Porzellan – Eine fragile Leidenschaft

von Dr. Wilko Beckmann

Vielen ist Porzellan heute nur noch als massenproduzierter Alltagsgegenstand bekannt: etwa die Tasse für den geliebten Morgenkaffee – eigentlich nur ein „Pott“, denn die Untertasse kommt nur noch in seltenen Fällen zum Einsatz und ist scheinbar ein Auslaufmodell. Oder die aktuell sehr beliebte Bowl, in der alles serviert werden kann, vollkommen egal, um welche Speise oder welchen Gang es sich dabei handelt. Eine große Ausnahme stellt beispielsweise das Service „Kurland“ der KPM Berlin dar, bei dem es allein den flachen Teller in acht unterschiedlichen Größen gibt. Vom Butterplättchen (Ø 9 cm) bis zum Platzteller (Ø 32 cm) dürften sogar die verwöhntesten Gourmetwünsche erfüllt werden. Die 1790 entworfene Ikone des Klassizismus zählt bis heute zu den Bestsellern der Manufaktur.

In der Entstehungszeit war das Porzellan noch Fürstentraum und eine Porzellan-Manufaktur sein Eigen zu nennen, ein enormes Prestige. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts musste das Porzellan aus Asien importiert werden, da die geheime Rezeptur – das „Arkanum“ – in Europa nicht bekannt war. Dem Geheimnis auf die Schliche gekommen sind Johann Friedrich Böttger und Ehrenfried Walther von Tschirnhaus, als sie 1707/08 das erste europäische Porzellan entwickelt haben. Wie bei vielen großen Erfindungen ist auch ihnen der Zufall zugutegekommen: Denn in der Nähe der sächsischen Stadt Meißen lagerten große Vorkommen des entscheidenden Rohstoffs, der Porzellanerde, dieser besonders weißen Tonerde – das nach dem chinesischen Ort Gaoling benannte Kaolin. 1710 erfolgte die Gründung der Meissener Porzellanmanufaktur auf der Albrechtsburg auf Erlass des sächsischen Kurfürsten August des Starken. Die bis heute verwendete Marke mit den gekreuzten Schwertern aus dem kursächsischen Wappen zählt zu den ältesten Markenzeichen überhaupt.

Von sich selbst sagte August der Starke, er habe die „maladie de porcelaine“, locker übersetzt den Porzellan-Wahnsinn. In der Tat hat er wie ein Besessener gesammelt und bei seinem Tod mehr als 35 000 Porzellanobjekte zusammengetragen. Wie die meisten Sammler früher oder später hatte auch der sächsische Kurfürst ein massives Platzproblem für seine umfangreiche Sammlung. Bekanntlich ist man kein wirklicher Sammler, solange man noch Geld auf dem Konto und Platz in den Schränken hat. Da August der Starke nur selten aufs Geld geschaut hat, wollte er das Platzproblem mit der Einrichtung eines eigenen

Porzellanschlosses, dem Japanischen Palais auf der Neustädter Elbseite in Dresden, lösen. Es war August nicht vergönnt, die Verwirklichung dieses Traums zu erleben. Doch es würde ihm sicher gefallen, dass heute dort große Porzellanausstellungen gezeigt werden. 2010 zum 300-jährigen Jubiläum der Meissener Manufaktur der „Triumph der blauen Schwerter“ und aktuell eine Ausstellung zu Meissen in der DDR.

August III., Erbe des sächsischen Throns, überließ sowohl die Regierungsgeschäfte als auch das Direktorium der Porzellanmanufaktur seinem Staatsminister Heinrich von Brühl. Der prachtliebende Graf Brühl bestellte in dieser Funktion das mit mehr als 2 000 Teilen umfangreichste Meissener Tafelservice der Geschichte, welches zur Legende werden sollte: das berühmte Schwanenservice. In den Wirren des Zweiten Weltkriegs ging der Großteil dieses Services verloren oder wurde zerstört. Doch aufgrund des umfangreichen Formenlagers der Manufaktur kann das Schwanenservice bis heute produziert werden und gehört zu den Ikonen Meissener Porzellans. Es wird sogar weiterentwickelt und wurde kürzlich um zwei Gourmetteller mit extra breitem Rand ergänzt, auf dem das Relief mit Wasservögeln und Muschelschmuck besonders augenfällig zur Geltung kommt.

Jeder, der einmal gesehen hat, wie für jedes Gefäß die Porzelanmasse auf der Drehscheibe von Hand in die Gipsformen gedreht wird, bekommt einen Eindruck von der Kunstfertigkeit der Manufakturisten. Denn hier ist der Großteil der Herstellung noch immer im wahrsten Sinne „manu factum“ – handgemacht. Schon ohne Bemalung ist jedes Teil ein kleines Kunstwerk. Wird das Porzellan dann noch mit nuancenreichsten Farben in feinster Handmalerei dekoriert, kann sich der Betrachtende schwerlich der Faszination entziehen. Da kann kein Kaffeepott aus industrieller Massenherstellung mithalten.

Madame de Pompadour, die einflussreiche Mätresse Ludwigs XV. von Frankreich und Mäzenin der Königlichen Porzellanmanufaktur Sèvres, ging 1760 sogar so weit, zu propagieren, es sei von nationalem Interesse, so lange Porzellan zu kaufen, wie man Geld hätte. Vor diesem Aufruf ist es besonders schade, dass das Interesse an handgefertigtem Porzellan momentan eher rückläufig ist. Dabei hat das Material eine Eigenschaft, die heute besonders geschätzt wird: Es altert nicht. Solange es behutsam behandelt wird, erstrahlen die Farben selbst nach Jahrhunderten noch frisch, und die Oberfläche glänzt makellos wie am Tag der Herstellung. Auch der Morgenkaffee schmeckt aus einer solchen Tasse noch besser, und man darf sich bei dessen Genuss ein bisschen königlich fühlen.



### VITA

Geboren 1982 in Hamm. 2002 bis 2008 Studium der Kunstgeschichte und Germanistik an der Ruhr-Universität Bochum. 2015 Promotion. Seit 2018 stellv. Leiter Hetjens – Deutsches Keramikmuseum, Düsseldorf. Kurator zahlreicher Ausstellungen mit dem Schwerpunkt auf europäischem Porzellan, u. a. Russische Brautschätze – Das Porzellan der Großfürstinnen (2016), Garantiert Stubenrein – Möpse aus Meissener Porzellan (2018), Luxus, Liebe, Blaue Schwerter – Faszination Rokoko (2019), Märchenhaftes Meissen – Traumwelten der DDR (2019), Schweizer Schoki, Weißes Gold – Süßes und Zerbrechliches vom Zürichsee (2020), Happy Birthday, Royal Copenhagen! – 250 Jahre königliches Porzellan aus Dänemark (2025).

KOSTENLOSES  
PROBEHEFT ANFORDERN!

B4 **BAU**  
April 2025  
**MEISTER**

125. JAHRGANG  
Das Architektur-  
Magazin

Sicherheit



JETZT UNVERBINDLICH BESTELLEN:

[shop.georg-media.de/baumeister-probeheft](http://shop.georg-media.de/baumeister-probeheft)



NEW MONDAY

Die

Jobbörse

der

Baukultur

[new-monday.de](http://new-monday.de)