

MASAKO SHONO, *Japanisches Aritaporzellan im sogenannten „Kakiemonstil“ als Vorbild für die Meißener Porzellanmanufaktur*. München, Editions Schneider, 1973. 80 S. und 134 z. T. mehrfarbige Abb. DM 35,—.

Der Titel klingt zwar umständlich, definiert den Inhalt des Buches jedoch genau. Behandelt wird ein Kapitel aus der Frühgeschichte Meissens, ein Dekor-Komplex, der lediglich in dem Jahrzehnt nach 1723 in der Manufaktur angewendet wurde. „Kakiemon“ ist die erste mehrfarbige Malerei auf europäischem Porzellan, der Versuch, fernöstliche Vorbilder nicht nur nachzuschaffen, sondern noch zu übertreffen. Er initiierte neue Möglichkeiten für Form und Bemalung von Gefäßen aus einem seit Jahrhunderten bewunderten Material, dessen Nacherfindung die Phantasie und Versuche europäischer Glasmacher und Töpfer beschäftigte, bis sie 1708 dem „Goldmacher“ Johann Friedrich Böttger in Dresden endlich glückte. „Kakiemon“ wirkte stilbildend nicht nur in Meissen; französische und englische Porzellanmaler beschäftigte er noch um die Jahrhundertmitte. Daher bedarf es keiner Rechtfertigung für das Bemühen, die Voraussetzungen für ein eminent wichtiges Kapitel aus dem Beginn des europäischen Porzellans detailliert zu untersuchen.

Die Abhandlung entstand als Bonner Dissertation einer in Deutschland lebenden Japanerin, die bereits in Tokyo Ästhetik und Kunstgeschichte studiert hatte. Masako Shono schafft in ihrem Werk zum ersten Mal die Grundlage für eine genaue Interpretation von Arita, Kakiemon und Imari, für Begriffe also, die in der Porzellanliteratur nach den von Berling (1900/1910) und Zimmermann (1908/1926) gegebenen Analysen mehr oder weniger frei variiert wurden. Die Materie ist komplizierter, als man sie bisher dargestellt hat, zumal das in Arita für den europäischen Markt dekorierte Porzellan von dem einheimischen Material völlig verschieden ist. Als die Niederländische Ostindische Compagnie 1657 die ersten Proben japanischen Porzellans nach Europa verschiffte — chinesische Ware war bereits 1602 in Amsterdam versteigert worden —, fand man dort nur wenig Gefallen an seinem Dekor. Daher wurden in Holland gefertigte Modelle aus Holz und Ton (über Batavia) nach Japan geschickt, um europäische Wünsche dort zu realisieren. Bei dem nach solchen Forderungen blau bemalten Export, dem frühesten in größerer Zahl nach Europa gelangten Japanporzellan, handelt es sich vorwiegend um Kopien nach chinesischen Ming-Dekoren, wie sie auch auf Fayencen in Delft, Frankfurt und Hanau imitiert wurden. Die Mischung von chinesischen und japanischen Motiven sowie die Angleichung an europäische Vorstellungen kompliziert eine Unterscheidung ungemein. Noch schwieriger wird die Ausgangsbasis für das seit 1678 gehandelte Porzellan mit mehrfarbigem Emaildekor im Stil des japanischen Malers Sakaido Kakiemon (1596—1666) und seiner Nachfolger. Da solches Porzellan in den nachfolgenden Jahren immer schwieriger aus Japan zu bekommen war, ließ die Compagnie Porzellan mit japanischem Dekor für den europäischen Markt auch in China herstellen, ja sogar unbemaltes ostasiatisches Porzellan von holländischen Fayencemalern im japanischen Stil dekorieren. Daß solche Ware als echtes japanisches Porzellan gehandelt und



angesehen wurde, ist mehrfach belegt. Zugleich machen diese verschlungenen Wege deutlich, wie begehrt Kakiemon-Porzellan in Europa damals war.

Masako Shono geht bei ihren Untersuchungen von Meissener Porzellan mit Kakiemon-Dekor aus, wie es sich außer in Dresden in nahezu allen bedeutenden Porzellan-Sammlungen erhalten hat. Bevorzugt werden Beispiele der in Schloß Lustheim ausgestellten Stiftung Ernst Schneider herangezogen, deren Bestand an Meissener Geschirr aus den frühen Perioden von keiner anderen Sammlung übertroffen wird. Die Gegenüberstellung von Meissener Nachschöpfungen und original-japanischem Exportporzellan ist in vielfacher Hinsicht lehrreich. Da die Europäer ihre Gefäße mit Vorliebe symmetrisch dekorierten, die Asiaten aber eine asymmetrische Komposition bevorzugten, neigten die Meissener Maler häufig dazu, den Kakiemon-Dekor umzudeuten. Die dem Gegenständlichen antithetisch gegenübergestellte leere Fläche der japanischen Eckkomposition füllen die Meissener gern mit Streublumen oder anderer Staffage, wenn sie nicht gar das Hauptmotiv zentral stellen (wie denn die Niederländer schon 1699 die japanischen Porzellandekore allzusehr „zerstümmelt“ und viel zu „spärlich“ fanden). In ähnlicher Weise geben sie der flächigen Darstellung der Vorbilder durch Schattierung und Modellierung räumliche Tiefe, betonen das Beiwerk — Blätter, Kräuter, Steine — und verzichten ungern auf die Horizontlinie. Daß die Symbolik der Darstellung, der Sinn bestimmter Zusammenstellungen aus Fauna und Flora, nicht verstanden wurde — was begreiflich ist —, belegt die willkürliche Variation der Einzelmotive zu möglichst exzentrischer „indianischer“ Exotik, „so daß ostasiatischen Augen die Variationen wiederum fremdländisch erscheinen mußten“.

Selbstverständlich wurde in Meissen auch eine ganze Reihe japanischer Kakiemon-Muster genau kopiert; einige bilden den stets wiederholten Rapport für die ersten großen Tafelservice in der Geschichte des europäischen Porzellans. Mißverständnisse gaben ihnen eigene Namen, so daß aus dem Tiger der „gelbe Löwe“, aus dem Eichhörnchen ein „fliegender Fuchs“ wurde, um nur die geläufigsten Umbenennungen zu zitieren, die schon in Inventaren des 18. Jahrhundert auftauchen. Auch moderne Termini sind zu korrigieren: eine Reisighecke ist keine „Reisstrohdecke“ und der Prunusbaum nicht dem europäischen Pflaumenbaum gleichzusetzen.

Für jedes Meißener Kakiemon-Muster liefert Masako Shono das japanische Vorbild, die Deutung und historische Ableitung nach älteren, auch chinesischen und koreanischen Quellen, so daß der Forschung nunmehr eine nahezu lückenlose Belegreihe vom „Roten Drachen“, „Tiger mit Bambus“, Phönix, Wachtel und den „Drei Freunden“ (= Pinus, Bambus und Prunus) bis zu Päonie, Chrysantheme und vielen anderen Motiven mit ihren Abwandlungen zur Verfügung steht. Als interessantes, wenn auch nicht ganz unbekanntes, im Detail bisher jedoch nicht belegtes Fazit der Untersuchung steht eindeutig fest, daß das in Japan für den Eigenbedarf gefertigte Porzellan nicht den geringsten Einfluß auf Europa ausübt, dort vielmehr weitgehend unbekannt blieb. Die Meißener Maler imitierten und variierten dagegen japanisches Exportporzellan, das ausschließlich für den europäischen Markt hergestellt wurde



und dessen Dekor als Mischung aus chinesischen, japanischen und holländischen Entwürfen angesehen werden muß. Diese Ware entspricht keineswegs dem ästhetischen Empfinden der Japaner, wohl aber dem „exotischen“ Geschmack Europas im Zeitalter des Spätbarock.

Die Editions Schneider haben das Buch graphisch hervorragend ausgestattet, sorgfältig gedruckt und die vergleichenden Gegenüberstellungen im Bildteil nach vorzüglichen Vorlagen mustergültig reproduziert. Verkaufstechnisch stellt die Publikation ein Novum dar. Nach englischem System bieten die Editions Schneider dieses sehr spezialisierte Buch, für dessen Verkauf der Buchhandel kaum etwas tun kann, bei Direktbezug vom Verlag (8 München 40, Schwedenstraße 2) allen Interessenten (ohne Handelsspanne) zum gleichen niedrigen Preis von DM 35,— (plus Versandkosten) an. Auch im Bayerischen Nationalmuseum München und in der Meißener Porzellan-Sammlung Schloß Lustheim im Schleißheimer Schloßpark wird das Buch zu diesen Bedingungen verkauft.

Hermann Jedding

ADELHEID UNGER, *Joseph Götsch. Ein bayerischer Bildhauer des Rokoko aus Tirol*. Weissenhorn, Verlag Anton H. Konrad, 1972, 136 S., 154 Schwarz-Weiß-Abb., 4 Taf. im Text, 2 geogr. Übersichtstaf., 1 Stammtafel. DM 48,—.

Wie die Vf. im Vorwort zurecht bemerkt, gehört der werkmäßig von ihr untersuchte Bildhauer zu jenen Meistern, die den höfischen Münchener Stil bewußt ins Volkstümliche umsetzten und ihn, entsprechend verwandelt, dann im bayerischen Umland praktizierten — ein Vorgang, der in gleicher Weise auch bei der zeitgenössischen Malerei zu beobachten ist. Joseph Götsch in Aibling gehört demnach zu dem Bildhauerkreis von Christian Jorhan d. Ä. in Landshut, Johann Georg Lindt in Burghausen, Johann Dietrich in Traunstein, Philipp Jakob Rämpl in Wolfrathshausen, Joseph Hagn (1736—1797) in Miesbach, Joseph Anton Fröhlich in Tölz und Felix Pämer in Rosenheim, um hier die wichtigsten Namen zu nennen. Was Joseph Götsch, geboren am 27. 3. 1728 in Längenfeld im Ötztal, kunsthistorisch so interessant macht, ist die Tatsache, daß er auf das Ingenium der deutschen Bildhauerkunst des 18. Jhdts., auf Ignaz Günther, stieß, als er im Jahre 1759 in dem kurfürstlichen Markt Aibling ansässig wurde. Daß Götsch sich dieser künstlerisch ihm weit überlegenen Persönlichkeit sogleich unterordnete, spricht zweifellos ebenso für sein Gespür und die Ehrlichkeit seiner Selbsteinschätzung wie andererseits für die überragende Kunst Ignaz Günthers. Die besondere Konstellation, die beide Bildhauer zusammenführte, ergab sich dadurch, daß Günther damals gerade mit der Planung für die plastische Ausstattung der neu erbauten Benediktinerklosterkirche Rott am Inn vollauf beschäftigt war. In dem zum gleichen Zeitpunkt aus Tirol zugewanderten Bildhauer fand Günther alsbald einen für die Ausführung dieses umfangreichen Auftrages sehr erwünschten Mitarbeiter. Nach vermutlich einst umfangreichen, doch nur sporadisch erhalten gebliebenen plastischen und — wie anzunehmen ist — auch zeichnerischen Entwürfen des Münchener Hofbildhauers führte J. Götsch in jahrelanger Tätigkeit, d. h. etwa im Zeitraum von 1763 bis um 1765, die