

# Die Blume des jungfräulichen Liebreizes

Eine Porzellanplastik der Göttin Hebe

BLICKPUNKT JUNI. 1887 erwarb das Bayerische Gewerbemuseum eine mehransichtige Kleinplastik (Inv. LGA 7144/1) aus Porzellan, die die griechische Göttin Hebe darstellt (Abb. 1). Der kleine, runde Sockel, einem Wolkengebilde nachempfunden, stützt ihre beinahe schwebende Schrittstellung, die Zehen scheinen nur sanft den Untergrund zu berühren. Mit erhobenem Arm hält sie eine zum Ausgießen gekippte kleine Kanne in der rechten Hand, die andere fasst mit nur drei Fingern einen Kelch. Der leicht gesenkte Blick richtet sich konzentriert auf ihre Tätigkeit. Ihr lockiges Haar ist am Hinterkopf zusammengebunden, einziger Schmuck ist ein einfaches Stirnband. Das wadenlange Gewand, durch das Spiel des Windes in fließendem Faltenwurf bewegt, ist in der Taille mit einem schmalen Band gebunden und bauscht sich über diesem auf (Abb. 2). Der unbedeckte Oberkörper erlaubt dem Betrachter den Blick auf ihren sich vom Mädchen zur Frau entwickelnden Körper.

In der Mythologie ist Hebe – ihre römische Entsprechung ist Iuventus – Tochter des Zeus und der Hera. Sie ist Göttin der ewigen Jugend, ihre Aufgabe im Olymp ist das Darreichen der göttlichen Speisen, Nektar und Ambrosia. Als ihr ein Fehler unterläuft und sie den kostbaren Nektar verschüttet, wird ihre Aufgabe durch Zeus an Ganymed übertragen. Sie wird, nachdem Herakles in den Olymp aufgestiegen ist, diesem zur Frau gegeben und hat mit ihm zwei gemeinsame Kinder.

Die 52,3 cm hohe Statuette besteht aus sogenanntem Biskuitporzellan (lat. „bi-“, und franz. „cuire“, zweimal gebacken). Dabei handelt es sich um ein unglasiertes Hart- oder Weichporzellan, das sich durch eine feinporige, seidig matte, marmorartige Oberfläche auszeichnet und dessen Ursprünge in Frankreich, genauer in Vincennes, liegen. Die dort ansässige französische Manufaktur stellte überwiegend Biskuit aus „pâte tendre“ her, während die Manufaktur in Meißen ein Hartporzellan produzierte.

## Dem Ziel so nah – Das Material

Hartporzellan besteht in seinen Hauptbestandteilen aus mindestens 50% Kaolinerde, zudem Quarz und Feldspat. Es wird mindestens zweimal bei unterschiedlich hohen Temperaturen gebrannt, dem ersten sogenannten Schrüh- oder Rauhbrand bei 850-950°C und dem darauffolgenden Glattbrand bei 1380-1460°C. Hartporzellan besitzt aufgrund der hohen Brenntemperatur eine größere Materialdichte als Weichporzellan. Dieses weist einen geringeren Anteil Kaolinerde auf, wird bei „nur“ 1100-1350°C gebrannt und ist im Vergleich deutlich stoß- und temperaturempfind-



Abb. 1: Hebe, unbekannter Hersteller, 2.H. 19. Jh., Porzellan, H. 52,3 cm, Inv. LGA 7144/1 (Foto: Monika Runge).

licher. Beide Porzellanarten müssen bei mindestens 1340°C gebrannt werden, da das Material erst zu diesem Zeitpunkt versintert und seine charakteristischen Eigenschaften annimmt.

Die Mischungsverhältnisse der Porzellanmasse und Zugabe einzelner Bestandteile entscheiden wesentlich über das spätere Aussehen des fertigen Produktes, über Beschaffenheit, Fein- und Reinheit des Materials. Alle großen europäischen Fabriken hüteten ihre genauen Massezusammensetzungen, und besonders die seit 1710 bestehende Meißener Manufaktur, der es als erster in Europa gelungen war, asiatisches Porzellan zu imitieren, achtete auf die Geheimhaltung der Rezeptur. Der erst rund 30 Jahre später in Vincennes gegründeten und später nach Sèvres umgesiedelten französischen Manufaktur gelang dieses Kunststück der Nacherfindung zunächst nicht, und so bestehen die ersten Erzeugnisse dieser Fabrik aus der „pâte tendre“, einem Weich- oder sogenannten Frittenporzellan (im französischen Sprachgebrauch werden die beiden Begriffe nicht distinktiv verwendet). Bei letzterem handelte es sich anfangs um ein Porzellan-surrogat, es enthält keine porzellanspezifische Kaolinerde. Vielmehr wird es aus verschiedenen anderen Rohstoffen hergestellt, die zunächst zu einer Glasfritte gebrannt werden müssen. Diese wird im Anschluss fein gemahlen und einer Kombination weiterer Materialien zugesetzt, die wiederum in darauffolgenden Brennprozessen zu einem Porzellanersatz verarbeitet werden. Die Zugabe der Fritte verhindert u.a. Brandrisse, da die thermische Ausdehnung der Masse während des Brandes besser kontrollierbar ist.

Das Frittenporzellan wurde von Louis Poterat (1641–1696) in Rouen erfunden, der ab 1673 das königliche Privileg zur Herstellung hielt. Es war mit einer bleihaltigen, weichen Frittenglasur überzogen, die nicht kratzfest war, was gerade bei der Verwendung als Speisegeschirr im Umgang mit Besteck Oberflächenschäden verursachte. Jedoch ermöglichte die niedrige Brenntemperatur und die Bleiglasur eine breite, sehr leuchtende Farbpalette.



Abb. 2: Hebe, Ansicht der Rückseite, Inv. LGA 7144/1 (Foto: Monika Runge).

Erst als man 1768 größere Kaolinvorkommen in der Nähe von Limoges entdeckte, begann man in Sèvres mit der Produktion von Hartporzellan, und die finanziell sehr kostspieligen Importe von Meißener und Wiener Waren – Ludwig XV. (1710–1774) etwa kaufte Porzellan im Wert einer halben Million Livre jährlich – konnten reduziert werden. Der Import von Kaolin war aus verschiedenen Gründen nicht betrieben worden: Sachsen hatte ab 1728 die Ausfuhr des Materials verboten, viele der späteren Vorkommen waren noch nicht entdeckt und die Einfuhr aus China wurde aus merkantilistischen Überlegungen heraus nicht betrieben.

Das anfangs verwendete Frittenporzellan eignete sich nicht besonders gut zur figürlichen Ausformung, es wurde während des Brennprozesses deutlich flüssiger, war einem größeren Masseschwund unterworfen als Porzellan und bedurfte deshalb komplizierter Stützmechanismen. Auch die Herstellung und der Prozess des Glasierens waren sehr aufwendig und arbeitsintensiv. Unter anderem darin lag vermutlich einer der Gründe, weshalb Jean-Jacques Bachelier (1724–1806), der

führende Modelleur der Manufaktur, bereits 1749 erstmals vorschlug, Figuren ohne Glasur als fertiges Produkt zu verkaufen. Seine Idee kam jedoch erst ab 1752 zur Umsetzung, und man begann mit der Produktion. Die hergestellten Plastiken wurden bei der ersten Präsentation im Pariser Salon von 1753 durch Zeitgenossen gerühmt und erfreuten sich einer breiten Abnehmerschaft, Madame de Pompadour (1721–1764) orderte bereits 1754 acht Kinderfiguren nach François Boucher (1703–1770) aus dem neuen Material.

Die Herstellung von Biskuitporzellan erforderte spezialisierte Kenntnisse und eine gute Wahl und Verarbeitung der Rohstoffe. Da es sich um ein unglasiertes Material handelt, musste besonderes Augenmerk auf eine präzise Modellierung gelegt werden, ebenso auf ein ausgesprochen fein gemahltes Grundmaterial. Jeder Makel bleibt beim Endprodukt sichtbar und kann nicht durch eine Glasur kaschiert bzw. ausgeglichen werden. Viele Manufakturen

entwickelten deshalb während der Blütezeit eigene Masse-rezepturen für die Herstellung.

Während der Siegeszug des Biskuits in Frankreich bereits in den 1750er Jahren begann, erfreute es sich im übrigen Europa erst ab den 1770er Jahren – in der Zeit des Klassizismus – aufgrund seiner optischen Nähe zu Marmor großer Beliebtheit. Hergestellt wurden figürliche Objekte, da sich das Material aufgrund seiner Offenporigkeit und der dadurch bedingten raschen Verschmutzung nicht zur Herstellung von Geschirren eignet. Populär waren Porträtbüsten, Lithophanien (mit einem Licht zu hinterleuchtende, reliefierte Porzellanplatten), Silhouetten-Medaillons und natürlich verkleinerte Abbilder berühmter sowohl antiker als auch zeitgenössischer Statuen.

Besonders letztere ermöglichten einer breiteren, finanzkräftigen Abnehmerschaft die Auseinandersetzung mit der bewunderten und als vorbildhaft geltenden Antike im Privaten. Im bürgerlichen Milieu waren die Kleinfiguren deshalb besonders begehrt.

### Die Neuerfindung der Antike

Die Neueinschätzung der Antike seit der Mitte des 18. Jahrhunderts erfasste Wissenschaften und Künste gleichermaßen. Sie wurde besonders gefördert durch die 1755 erschienene Schrift „Gedancken über die Nachahmung der griechischen Wercke in der Malhrey und Bildhauer-Kunst“ von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) und die Entdeckung und Ausgrabung der durch den Ausbruch des Vesuv 79 n. Chr. verschütteten Städte Herculaneum und Pompeji. Die zunehmend „wissenschaftliche“ Auseinandersetzung mit der Antike beförderte eine Abkehr von dem als künstlich-höfisch verstandenen Barock und der „Banalisation der Götter im Sinne des Rokoko“ (Forssmann 2010, S. 16). Gerade die römische und griechische Skulptur nahm eine herausgehobene Stellung ein und galt im besonderen Maße als erstrebenswertes Vorbild. Der Verkauf antiker Statuen in verschiedene europäische Länder und der Wettstreit der Herrschenden um die wenigen erhaltenen Originale nahmen teilweise spektakuläre Ausmaße an. Skulpturen wurden aus dem Gesamtkunstrahmen herausgelöst, in welchen sie im Barock und Rokoko eingebettet waren, sie sollten nunmehr der „reflektierenden Betrachtung dienen und damit der ‚ästhetischen Bildung‘ eines jeden einzelnen.“ (Peters 1992, S. 1129).

### Canova versus Thorvaldsen

Die Göttin Hebe war im Klassizismus ein beliebtes Motiv. Ähnlich der Göttin der Morgenröte Aurora verkörperte sie, oft auch als Knospe kurz vor dem Erblühen beschrieben, das aufklärerische Lebensgefühl einer neu anbrechenden Zeit. Bei der Porzellanplastik aus den Beständen des ehemaligen Gewerbemuseums handelt es sich um eine verkleinerte Version nach einer Hebe-Darstellung von Antonio Canova (1757–1822). Der Künstler befasste sich intensiv mit der Jugendgöttin, insgesamt sind heute vier verschiede-

ne Fassungen, jeweils aus einem Materialmix aus Marmor und vergoldetem Metall, bekannt. Diese zwischen 1796 und 1817 geschaffenen Versionen befinden sich in Berlin, St. Petersburg (Abb. 3), Chatsworth und Forlì.

Besonders die beiden frühen Skulpturen von 1796 und 1805 in Berlin und St. Petersburg weichen nur in sehr geringem Maße voneinander ab. Die beiden späteren Werke unterscheiden sich primär in der Gestaltung des Sockels: die nur mit einem um die Taille gerafften Tuch bekleidete Hebe schwebt hier nicht mehr auf einem Wolkengebilde, sondern schreitet über einen glatten Untergrund und wird durch einen Baumstumpf gestützt.

Canovas Biograf Melchior Missirini (1773–1849) schrieb: „[...] obwohl die Figur jeder Lebendigkeit beraubt ist, scheint sie doch so lebensecht, so als hätte der Künstler belebende Fähigkeiten“ (Bindman 2014, S. 193). Doch trotz der Bewunderung der Zeitgenossen wurde Canovas Auffassung und Umsetzung des Sujets nicht nur positiv bewertet. Antoine Quatremère de Quincy (1755–1849) beispielsweise kritisierte die Bekleidung der Skulptur, und auch Carl Ludwig Fernow (1763–1808) schrieb: „Bisher hat der Künstler noch in keiner Bekleidung gezeigt, dass er den Stil eines guten Gewandes, den die Antike in so hoher Vollkommen-



Abb. 3: Hebe, Antonio Canova, 1800/05, Marmor und Metall, H. 161 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg (©The State Hermitage Museum, Foto: Yuri Molodkovets).



Abb. 4: Hebe, Bertel Thorvaldsen, 1816, Marmor, H. 152,2 cm, Thorvaldsens Museum, Kopenhagen (©www.thorvaldsensmuseum.dk).

heit ausgebildet zeigt, begriffen habe“ (Bindman 2014, S. 82). Ebenso kritisierte er das als zu barock empfundene Wolkengebilde, auf dem die Hebe steht. Hier passte Canova die beiden späteren Versionen entsprechend an.

Die „korrekte“ Kleidung für Skulpturen nach dem Vorbild der Antike war in Winckelmanns Traktat ein wichtiger Punkt, und er schrieb enttäuscht: „Wie wenige neuere Meister sind in diesem Theil der Kunst ohne Tadel!“ (Winckelmann 2013, S. 26). Canovas Versionen des Hebe-Sujets werden entsprechend wiederholt den Skulpturen seines Zeitgenossen Bertel Thorvaldsen (1770–1844) gegenübergestellt, dessen spätere Version der Hebe in Bezug auf ihre Kleidung als vorbildlich galt. Thorvaldsen fertigte 1806 und 1816 zwei Fassungen an, die sich heute beide im Thorvaldsens Museum in Kopenhagen befinden. Auch hier wurde bei der ersten Fassung die Gewandung der Figur kritisch gesehen, da sie eine Brust entblößt ließ. Thorvaldsen passte sie bei der späteren Version (Abb. 4) entsprechend an und bedeckte die Figur vollständig, sodass die Bekleidung an antike Statuen wie beispielsweise die Karyatiden des

Erechtheions auf der Athener Akropolis denken lässt. Seine Hebe-Versionen wurden von Zeitgenossen mit moralisierenden Eigenschaften und Werten verbunden, im Gegensatz zu den weltlichen Merkmalen von körperlicher Schönheit, Liebreiz und zarter Weiblichkeit, die man mit Canovas Version assoziierte.

Sowohl Canovas als auch Thorvaldsens Auffassungen der Hebe fanden eine Vielzahl an Bewunderern weit über ihre Zeit hinaus, und die Umsetzung in das einfacher erhältliche und erschwinglichere Material Porzellan erfolgte umgehend. Die Figuren erfreuten sich so großer Beliebtheit, dass sie in verschiedenen Versionen und Größen über mehrere Jahrzehnte fester Bestandteil der Produktpalette führender Manufakturen waren. Die Kopenhagener Porzellanmanufaktur beispielsweise fertigte ab 1846 sieben verschiedene Biskuit-Modelle der Hebe nach Thorvaldsen in sechs verschiedenen Größen, von 16 cm bis hin zu 1,53 m.

### Provenienz

Die Porzellanfigur der Hebe des Gewerbemuseums kam mit dem Vermerk „1887 Dressel, Kister & Co. in Scheibe“ in den Bestand. Eine Fabrik dieses Namens bestand in Passau, eine weitere in Scheibe existierte unter dem Namen „A. W. Fr. Kister“ (Namensgebung ab 1863).

Die Passauer Manufaktur hat ihre Ursprünge in dem 1833 von dem Dreher Georg Kumpf gekauften Schloss Eggen-dobl, in welchem er mit der Produktion von Gebrauchs- und Zierporzellan begann. Als er 1835 verstarb, kam es zu mehreren Besitzerwechseln und einem Umzug ins Jesuitenschloß in der Rosenau. Die Produktionsstätte wurde schließlich am 10. Februar 1853 von einem Friedrich Kister zusammen mit zwei Konsorten erworben und firmierte nun unter dem Namen „Dressel, Kister und Co.“. Kisters Tochter heiratete 1856 in zweiter Ehe den thüringischen Porzellaner Wilhelm Lenck. Unter ihm steigerte sich die Produktion ebenso stetig wie die Belegschaftszahlen. Als Lencks Sohn Rudolf die Fabrik 1866 übernahm, beschäftigte man ca. 300 Arbeiter und war zum bedeutendsten Industrierwerk Passaus aufgestiegen. Die Passauer Produkte fanden nicht nur im Inland einen breiten Absatzmarkt, auch Exporte und die Teilnahmen und Auszeichnungen auf großen nationalen und internationalen Ausstellungen förderten eine rege Produktion und eine breite Produktpalette. So beteiligte man sich an den Weltausstellungen in Wien 1873, Chicago 1893 und Paris 1900, aber auch Ausstellungen in Nürnberg, München und Landshut verliefen für die Fabrik erfolgreich. Als man 1903 Originalformen aus der niedergegangenen Porzellanmanufaktur in Höchst erwerben konnte, begann man mit der Reproduktion der Figuren aus dem 18. Jahrhundert. Nach dem ersten Weltkrieg geriet das Unternehmen zunehmend in finanzielle Bredouille, es wurde schließlich 1920 von der Ältesten Volkstedter Porzellanfabrik übernommen.

Auch die Porzellanmanufaktur im thüringischen Scheibe-Alsbach hatte eine durch Schwierigkeiten geprägte



Abb. 5: Napoleons Ritt über die Alpen, Otto Poertzel nach einem Gemälde von Jacques-Louis David, Porzellanmanufaktur Scheibe-Alsbach, glasiertes Porzellan, H. 65 cm (© Porzellanfabrik Tettau GmbH).



Abb. 6: Drei Grazien, Felix Zeh nach einer Skulptur von Antonio Canova, Porzellanmanufaktur Scheibe-Alsbach, Biskuitporzellan, H. 25 cm (© Porzellanfabrik Tettau GmbH).

Anfangszeit. Begründet wurde sie Mitte der 1830er Jahre durch Louis Oels, der eine Pfeiffenstummelmalerei betrieb. Dieser wollte jedoch Aufwand und Transport der zu bemalenden Gegenstände aus Großbreitenbach einsparen und entschied sich, selbst eine Porzellanfabrik ins Leben zu rufen. Als er 1840 endlich die Konzession des fürstlichen Hofes erhielt, war sowohl die Porzellanproduktion bereits angelaufen, als auch der Betrieb im vorherigen Jahr weiterverkauft worden. Die neuen Käufer scheiterten jedoch schnell und so kam es zu einem erneuten Verkauf der Fabrik 1844 an den Porzellanmaler Johann Friedrich Andreas Kister aus Großbreitenbach und einen gewissen Dressel aus Eisfeld, die bereits 1847 expandieren mussten.

Unter den neuen Eigentümern fokussierte man sich auf die Herstellung figürlichen Porzellans, Gebrauchsporzellan gehörte nicht zur Produktpalette. Bereits Mitte der 1850er Jahre war die Manufaktur in Scheibe-Alsbach die einzige in Thüringen, die figürliches Porzellan in großem Maßstab herstellen konnte. Man produzierte zunächst Madonnen und Grabfiguren, und als der Sohn August Wilhelm Fridolin Kister den Betrieb 1863 vollständig übernahm, erweiterte dieser das Programm erheblich. Man begann verstärkt mit der Produktion von historischen Figuren, inspiriert durch Meisterwerke des Rokoko, des Klassizismus und der

Romantik: Tanzpaare, Spitzenfiguren, Tafelaufsätze, Biskuitbüsten und -medaillons berühmter Persönlichkeiten und auch Details aus berühmten Historienbildern. Besonders bekannt ist die figürliche Umsetzung Kaiser Napoleons zu Pferd (Abb. 5) nach dem Gemälde „Napoleon am großen St. Bernhard“ von Jacques-Louis David (1748–1825). Bekannte Modelleure der Manufaktur waren beispielsweise Carl Lysek (1871–1956), Reinhard Möller (1855–1912), Otto Poertzel (1876–1963) oder Felix Zeh (1869–1937).

Auch die Manufaktur in Scheibe-Alsbach, die ab 1863 unter dem Namen „A.W. Fr. Kister“ firmierte, war auf verschiedenen nationalen und internationalen Ausstellungen vertreten und wurde mehrfach mit der Goldenen Medaille bzw. dem Grand Prix ausgezeichnet. So war sie u.a. bei den Weltausstellungen in Wien, Chicago, Brüssel, Paris und St. Louis vertreten. „Kisters Gespür für den Bedarf der Kunden, nacherlebbar geschichtliche Ereignisse zum Anfassen und zu erschwinglichen Preisen in die eigenen vier Wände zu holen, brachte der Manufaktur großen wirtschaftlichen Erfolg.“ (Probst 2008, S. 45).

1905 verkaufte Kister die Manufaktur vermutlich aus Altersgründen an seinen Schwiegersohn, der sie in der schwierigen Zeit nach dem ersten Weltkrieg 1920 seinerseits wieder veräußerte. Unter der DDR-Führung wurde

der inzwischen beträchtlich verkleinerte Betrieb 1972 dem VEB Vereinigte Zierporzellanwerke Lichte eingegliedert und nach der deutschen Wiedervereinigung von der Porzellanfabrik Tettau GmbH erworben.

Welche der beiden Manufakturen die Hebefigur des ehemaligen Gewerbemuseums fertigte, wird sich ohne weitere Nachforschungen aufgrund der fehlenden Porzellanmarke wohl nicht abschließend klären lassen. Jedoch ist eine Fertigung in Scheibe-Alsbach angesichts des Produktspektrums durchaus wahrscheinlich, bedenkt man die Spezialisierung der Manufaktur auf die Nachahmung berühmter klassizistischer Bildwerke und die Verarbeitung von Biskuitporzellan in größerem Umfang für Bildnis- und Porträtbüsten. So schuf Felix Zeh zum Beispiel auch eine Porzellanversion der „Drei Grazien“ nach dem zwischen 1813/16 entstandenen Vorbild von Antonio Canova (Abb. 6). Die Hebeplastik lässt sich also vermutlich zwischen 1863 und 1887 datieren. Zukünftige Forschung über die beiden Manufakturen könnte diesbezüglich noch näheren Aufschluss bringen.

Die Statuette der Hebe lässt sich in vielerlei Hinsicht in den Stilpluralismus der sowohl fortschrittlich-innovativen als auch historisch orientierten Gesellschaft des 19. Jahrhunderts einbetten. Sie zeigt, dass der internationale Wettstreit der Nationen auf den Weltausstellungen eine reiche und hochwertige Porzellanindustrie beförderte, deren Produkte durch ihre Schönheit und Qualität bis heute begeistern können.

► KRISTIN BECKER

#### Literatur:

Gustav Weiß: Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte des Porzellans mit Markenverzeichnis. Berlin 1972. – Friedrich H. Hofmann: Das Porzellan der europäischen Manufakturen. In: Propyläen Kunstgeschichte, Supplement- und Sonderbände 1. Frankfurt a.M. u.a. 1980. – Dieter Zühlsdorff: Markenlexikon. Porzellan und Keramik Report 1885–1935, 1. Stuttgart 1988. – Horst Hahn u.a.: Sächsisch-thüringisches Manufakturporzellan. Berlin 1989. – Das weiße Gold des Nordens. Kopenhagener Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. Hrsg. von der Hessischen Hausstiftung. Ausst.Kat. Museum Schloss Fasanerie. Fulda 1992. – Ursula Peters: Samuel Nahl – Hebe, Göttin der Jugend. In: Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg 141, 1992, S. 1129–1132. – Rainer Rückert: Biskuit und Biskuitglasuren in Meißen. In: Weltkunst 16, 1995, S. 2084–2089. – Maria Christiane Werhahn: Die Porzellanfiguren der Passauer Manufaktur aus den Höchster Originalformen. Ein Beitrag zur Geschichte des Porzellans im 19. und 20. Jahrhundert. Neuss 2002. – Ludwig Danckert: Handbuch des europäischen Porzellans. München u.a. 2006. – Barbara Szelejejd: The sophisticated Charm of white Porcelain. The Wilanów Biscuit Collection. Warschau 2006. – Karin Probst: Scheibe Alsbach. In: Sammlerjournal 4, 2008, S. 44–47. – David Bindman: Warm flesh, cold

marble. Canova, Thorvaldsen and their Critics. New Haven, London 2010. – Isabelle von Marschall: Klassizismus – Edle Einfalt, stille Größe. In: Von den Ursprüngen des europäischen Porzellans bis zum Art Déco. Königstraum und Massenware. 300 Jahre europäisches Porzellan. Hrsg. von Wilhelm Siemen. Ausst.Kat. Porzellanikon Selb und Hohenberg a. d. Eger. Hohenberg a. d. Eger 2010, S. 150–210. – Stefan Bursche: Art. Frittenporzellan. In: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte 10. München 2013, Sp. 1077–1094 [abgerufen 7.1.2020]. – Christoph Fritzsche: Die Älteste Volkstedter Porzellanmanufaktur. Ihre Geschichte von der Gründung bis heute. Stuttgart 2013. – Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst. Hrsg. von Max Kunze. Stuttgart 2013. – Website des Dachverbandes Christian Seltmann GmbH und Porzellanfabrik Tettau GmbH: <https://www.die-porzellanmanufakturen.de/drei-grazien.html> [abgerufen 20.1.2020].

## AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

### 150 Jahre Bayerisches Gewerbemuseum

verlängert bis 10. Januar 2021

### Helden, Märtyrer, Heilige. Wege ins Paradies

noch bis 4. Oktober 2020

### Buggo, Poppo und Bigger. Geschichten aus einem Kloster

noch bis 19. April 2020

## Inhalt II. Quartal 2020

### Ein doppeltes Meisterwerk

von Heike Zech . . . . . Seite 1

### Geschniegelt und gestriegelt

von Birgit Schübel . . . . . Seite 4

### Die Blume des jungfräulichen Liebreizes

von Kristin Becker . . . . . Seite 7

#### Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung  
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum  
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg  
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200  
E-Mail: [info@gnm.de](mailto:info@gnm.de) - [www.gnm.de](http://www.gnm.de)

Erscheint vierteljährlich

Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess

Redaktion: Dr. Barbara Rök

Gestaltung: Udo Bernstein, [www.bfgn.de](http://www.bfgn.de)

Produktion: Emmy Riedel, Buchdruckerei und Verlag GmbH, Gunzenhausen

Auflage: 2500 Stück

**Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.**