

REFERENZEN REFERENCES

Silke Opitz

Die Vorliebe der jungen Produktdesignerin Laura Straßer gilt dem Porzellan. Seit ihrem Aufenthalt 2005 am Pratt Institute in New York beschäftigt sie sich mit diesem Werkstoff und nutzt das traditionelle und doch stets zeitgemäße Material für freie Objekte und funktionale Gegenstände. Diese sind ihrer äußeren Erscheinung nach schön, interessant und gegebenenfalls zweckentsprechend. Allein sie erschöpfen sich nicht als Dinge, die man gern sieht, berührt oder benutzt. Ihre Komplexität entfalten sie darüber hinaus, wenn man den Kontext ihrer experimentellen und prozessorientierten Entstehungsgeschichten kennt. So bereiten sie Genuss in mehrfacher Hinsicht, was sie tatsächlich besonders sein lässt.

Mit ihren vielseitigen Porzellanarbeiten liegt Laura Straßer „im Trend“, was vor allem ihre bereits zahlreichen, auf internationalen Messen erworbenen Anerkennungen und Preise belegen. Ihre im Grunde ersten, anfänglichen Arbeiten sind bereits zu Referenzen für die junge Designerin geworden. Auch ein vergleichender Blick in den gerade 2008 erschienenen Bildband *fragiles. Porcelain, Glass and Ceramics* verdeutlicht, wie sehr die Werke Straßers *Zeitgeist* sind. Jedes einzelne ließe sich in den hier angeführten Kapiteln unterbringen.

Auch Straßers Arbeiten ist zueigen, dass sie an sich nicht völlig neu sind. Zum einen ist natürlich eine Schüssel eine Schüssel, ein Teller ein Teller und selbst eine Büste eine Büste. Zum anderen weist die Geschichte der Keramik bereits unzählige historische Beispiele für jenen ostasiatisch-europäischen „Dekortransfer“ auf, der auch die Produktdesignerin im 21. Jahrhundert beschäftigt – gleichwohl unter aktuellen künstlerischen wie wirtschaftlichen Bedingungen. Seit dem 13. Jahrhundert versuchte man in Europa, die begehrte Ware aus Fernost vor allem ihrer Masse gemäß nachzuerfinden, wobei man nicht umhin kam, sie über die Dekore auch

Silke Opitz

Laura Straßer, as a young product designer, has a preference for porcelain. Since her stay at the Pratt Institute in New York in 2005 she has been preoccupied with this traditional and yet always timely material, using it both for free and functional items. In appearance these are beautiful, interesting and, as the case may be, appropriate to their function. Yet they are also much more than just things which we might like to see, touch or use. Above and beyond this, they exhibit a particular complexity, once you are aware of the context of their experimental and process-oriented genesis. They thus provide delight in many ways, which is what actually makes them special.

Thanks to her multifaceted porcelain works, Laura Straßer is a “trend-setter”, which is evident above all from the numerous commendations and prizes she has already received at international fairs. Basically, the young designer’s first works have already become references for her. A glance at the illustrated book *fragiles. Porcelain, Glass and Ceramics*, published in 2008, also shows the extent to which Straßer’s works are part of the *zeitgeist*: each one of them could be accommodated in the chapters in that volume.

Another feature of Straßer’s works is that they are not completely new in themselves. On the one hand, a bowl is of course a bowl, a plate and plate, and even a bust is a bust. On the other hand, the history of ceramics already provides countless historical examples of that East-Asian-European “decoration transfer” which also preoccupies the young product designer in the 21st century, albeit from a under current artistic and economic viewpoint. Since the 13th century, people in Europe have been trying to re-invent that much sought-after product from the Far East, especially as regards its mass, whereby it is inevitably comprehended by way of the decorations too. Mercantile intentions thus promoted

nachzuempfinden. Merkantile Absichten beförderten somit den kulturellen Austausch. Nachdem es aber 1707–09 in Meißen endlich gelungen war das „weiße Gold“ herzustellen, meinte man in den folgenden Jahren hier nun über die bloße Rezeptur des Porzellans hinaus auch die einzig vollkommenen Formen, klassische eben, für sich reklamieren zu können, weil schließlich:

„Die Formen aber, zu welchen diese Masse (Porzellan) gestaltet wird, haben nur ethnografischen Wert, denn die Chinesen haben im allgemeinen wohl nie ein Stück hervorgebracht, was auch nur einem der geringsten anspruchlosesten Geschirre altgriechischer Meister an die Seite gesetzt werden könnte. Selbst die einfachen alten meergrünen mit dem Zeichen tschinyu versehenen Gefäße tragen einen wunderlichen, den abendländischen Geschmack anwidernden Charakter.“¹

Das einst so bewunderte Exotische empfand man allenfalls noch als skurril und nicht Fremdes, sondern „Eigenes“ – Schönes, Wahres und Gutes – galt es nun, in Porzellan hervorzubringen.

Für das Gebrauchsgeschirr sollten die von den ostasiatischen Vorbildern beeinflussten Dekore jedoch weiterhin und über Meißen/Dresden hinaus Verwendung finden, darunter das die sog. indianischen Blumen assimilierende Strohlblumenmuster und natürlich das Zwiebelmuster. So produzierten auch die zahlreichen, privatwirtschaftlich geführten Alt-Thüringer Porzellanmanufakturen häufig Geschirr, das diese beliebten hier als „sächsisch“ geltenden Strohlblumen- und Strohhalmmuster zeigt. Meißen konnte sich dieser Konkurrenz nun schlecht unter Berufung auf ethnisch reine Formen bzw. Dekore entledigen. Auch die Qualität der

Stücke vermochte nicht für sich zu sprechen, d.h. den Käufer vor dem Kenner von der Herkunft der Porzellane zu unterrichten. Wie ausgeprägt zu dieser Zeit bereits das Markenbewusstsein und wie wichtig die Marke als Markt behauptendes Instrument war, verdeutlicht das Meißner Verbot, mit dem 1787 die Volkstedter Porzellanmanufaktur belegt wurde. Die seit 1760 in der Nähe von Rudolstadt produzierende Fabrik zeichnete mit zwei gekreuzten Heugabeln aus dem Fürstlich Schwarzburgischen Wappen, die auf Meißner Geheiß nunmehr mit einem Querstrich versehen werden mussten, um eine Verwechslung mit den nobleren blauen Schwertern auszuschließen.² All diese porzellanspezifischen Auseinandersetzungen um Plagiat und Kopie spielen bis heute für den Markt, die Sammler und Liebhaber sowie für die Designer eine wesentliche Rolle.

Eigen ist den zeitgenössischen Porzellangestaltern zudem ein ausgeprägtes Bewusstsein, eben die komplette Geschichte des Porzellans zu reflektieren und als klar erkennbare, gleichwohl vielgestaltete Referenzebene zu nutzen. Es scheint hinlänglich bekannt zu sein, dass nicht nur das „weiße Gold“ bereits oft genug nacherfunden wurde. Daher weist aktuelles Porzellandesign häufig in Form und/oder Dekor entsprechend zeitgemäße Variationen traditioneller Vorlagen – Remakes und Samples – oder einen expliziten Collagecharakter auf.

Letzterer bestimmt auch das Dekor *Mosaïque* eines 4-teiligen Service (Abb. S. 18) von Laura Straßer. Wie verschiedene Puzzles arrangiert ergeben silbern umrissene „Bruchstücke“ von Zwiebel- und Strohlblumenmuster sowie Elementen des Blaudekors sog. chinesischen Reiskornporzellans neue Fabelwesen. So kann man etwa einen stilisierten Drachen oder einen Vogel erkennen. Dagegen hat Straßer für ihr Dekor *Rice* den Scherben weiß belassen und lediglich mit der „typisch asiatischen“, in die noch feuchte Porzellanmasse vor dem Brand eingeschnittenen Reiskornform versehen. Das Dekor erscheint nun als lithophanes „Einsprengsel“ und ordnet sich in seiner zurückhaltenden Transparenz ganz den klaren, fernöstlich anmutenden Formen des 4-teiligen Sets unter. Becher und Schale desselben sind zudem nicht nur eine Augenweide, sondern wollen mit ihren teilweise bisquitten Oberflächen auch den Händen schmeicheln.

quality of those pieces was so persuasive that their origin was not immediately evident to the ordinary buyer as opposed to the connoisseur. Just how developed brand-consciousness was at the time, and how important the brand was as an instrument for dominating the market, is indicated by the Meißner Prohibition imposed on the Volkstedter Porcelain manufactory in 1787. That factory near Rudolstadt, which had produced porcelains since 1760, marked its wares with two crossed pitchforks adapted from the coat-of-arms of the royal house of Schwarzburg; at the behest of Meißner, these had to be given a horizontal line so as to avoid any confusion with the more noble blue swords of Meißner porcelain.² To this very day, all these conflicts about copies and pirated porcelains continue to play an important role for the market, the collectors and the lovers of porcelain, as well as for the designers.

A further peculiarity of contemporary porcelain designers is a distinct consciousness, a tendency to reflect the whole history of porcelain and use it as a clearly recognisable and yet multifaceted point of reference. It is apparently widely known that not only the “white gold” has often been re-invented. For this reason, the form and/or decoration of current porcelain designs are often timely variations of traditional models – remakes and samples – or explicitly collage-like in character.

This can be said of a 4-part service (fig. p. 18) by Laura Straßer in the decoration she calls *Mosaïque*. Arranged like various puzzle pieces, silver-outlined “fragments” of Blue Onion and Strohlblumen patterns and elements of the blue decoration on so-called Chinese rice grain porcelains, give rise to new fantasy creatures; for example, a stylised dragon or a bird. By contrast, for her *Rice* decoration Straßer left the mass white and merely gave it the “typically Asian” rice grain pattern, impressed into the still damp porcelain before firing. Now the decoration seems like embedded lithophanic particles and subjects itself totally, in its unobtrusive transparency, to the clear, far-eastern forms of the 4-part service. What is more, the beakers and bowls are not only a delight for the eye, but also for the hands, thanks to their partly biscuit surfaces.

cultural exchange, but once manufacturers finally succeed in producing the “white gold” in Meißen in 1707–09, over the following years they also thought they could lay claim, above and beyond the mere recipe for the porcelain, to the perfect, classical forms. After all:

“The form into which the mass (porcelain) was shaped are of merely ethnographical value, for generally speaking, the Chinese never produced a piece that could even match one of the least ambitious vessels by the ancient Greek masters. The character of even the simple old sea-green vessels with the *tzii chin yu* sign is strange and repugnant to the western taste.”¹

What was once admired as exotic, was now regarded at most to be bizarre, and from then on the objective was to produce porcelain items that were not alien but distinctively “familiar” – beautiful, true and good.

As for everyday tableware, the decorations influenced by East Asian models would continue to be used, even beyond Meißen/Dresden. These included the Strohlblumen (strawflower) pattern, which assimilated so-called Indian flowers, and of course the Blue Onion pattern. So the numerous, also privately-run old Thuringian porcelain manufactories often produced dishes with that popular Strohlblumen and Strohhalm (straw) pattern, which was regarded here as “Saxon”. It was hardly possible for Meißen to rid itself of this competition by referring to ethnically pure forms or decorations. What is more, the

¹ Gustav Klemm, seit 1833 Inspektor der Dresdner Porzellansammlung, hier nach Ulrich Pietsch: *Meissner Porzellan und seine Ostasiatischen Vorbilder*, Leipzig 1996, S. 55

² Siehe dazu Renate Dolz: *Porzellan. Von den Anfängen der Porzellankunst bis zum 20. Jahrhundert*, München 1969/1991, S. 195–196. Was die Manufakturen/Betriebe auf dem Gebiet der ehem. DDR – wozu eben Thüringen zählt – anbelangt, bedarf dieses Buch dringend der Aktualisierung.

¹ Gustav Klemm, Inspector of the Dresden Porcelain Collection as of 1833, quoted here from Ulrich Pietsch: *Meißner Porzellan und seine Ostasiatischen Vorbilder*, Leipzig 1996, p. 55

² See Renate Dolz: *Porzellan. Von den Anfängen der Porzellankunst bis zum 20. Jahrhundert*, Munich 1969/1991, pp. 195–96. As regards the manufactories on the territory of the former GDR – to which Thuringia belonged – this book urgently requires an update.

des Weihnachtsbaums, der in früheren Zeiten mit allerlei nahrhaften statt vornehmlich schmückenden Elementen behangen war. Interessant erscheint am Beispiel der *Brustbaumkugeln* auch die ästhetische bzw. ästhetisierende Wirkung des Materials Porzellan. Mittels der rein weißen, verhalten glänzenden Masse wird die spezielle, wenn auch abstrahierte Form ihrer eindeutigen Zweideutigkeit entledigt und kann durchaus als edles, auf neue Weise berührbares Schmuckstück gelten.

Die konzeptuell neben dem funktionalen Leuchter *14%* (Abb. S. 24) bislang wohl bedeutsamste, freie Arbeit von Laura Straßer stellt ihr mehrteiliges Werk *With Love from China* (Abb. S. 30) dar. Über das Internet hat die Designerin zwei chinesische Unternehmen ausfindig gemacht und beauftragt, ihr Porträt in Büstenform nach identischen fotografischen Vorlagen und Dekorskizzen auszuführen. Entstanden sind zunächst zwei verschiedene Prototypen, die ein und dieselbe Person zeigen. Diese sind nun wiederum Vorlagen für die serielle (Re-) Produktion, und in der Ilmenauer Ausstellung inszeniert sich Straßer dann auch folgerichtig über ihre Büste in einer Auflage von 250 Exemplaren als Teil der „Marktschwemme“, Made in China. Waren es einst bedeutende Persönlichkeiten, die die europäischen Wohnzimmer fluteten, ist es im musealen Raum die künstlerisch ambitionierte Designerin selbst, die sich nicht nur einfach abbilden lässt, sondern sich gleich massenhaft vervielfältigt zeigt und diese „verrückte Idee“ auch noch mit einem Vogel auf ihrem Kopf kommentiert. Musste früher jeder, der seine Wirkung als Held der Geschichte, Politik oder Literatur auch in den guten Stuben entfalten wollte, wieder erkennbar und „im Original“ berühmt sein – und möglichst einer ebensolchen Hand entstammen –, kann sich heute aufgrund der Weltmarktsituation beinahe jeder Europäer etwa in Porzellan wieder und wieder darstellen lassen, und das in keiner schlechteren Qualität als etwa die der kleinen Luisens, Bismarcks und Goethes von einst. Gerade die durch den Fertigungsprozess bedingte Anonymisierung des „Porträts“ von Laura Straßer ermöglicht es dann dem Sammler, dieses in seinen Privaträumen aufzustellen.³

Die Idee, sich quasi unendlich oft reproduzieren zu lassen und dabei in der „eigenen Masse“ zu

The production process Straßer used for the *Crochet trauma* (fig. p. 38) makes a subtle reference to the old technique of using lace dipped in porcelain slip when depicting fine open-work clothing on decorative porcelain figures. The fabric disappears during the firing, leaving only the openings between the, now porcelain, strips. Straßer's series of vessels and dishes thus consists only of the “shells” of the former crochet works, i.e., their negative forms which have taken on a tangible shape, like an imprint. Despite what the title might suggest, the loss of those elements which previously gave the form does not effect the designer, as the only immediate creator. Straßer, who was born in 1981, cannot crochet and so delegated that part of the work. This highlights the tendency for traditional craft techniques to gradually become lost among the younger generations. What is more, if such techniques are not carried out in Asia, then the products are unaffordable on the free market and therefore unprofitable. On the other hand, although the crochet forms are lost during the production process, the stories linking Straßer with the “crochet ladies” she found through her advertisements are, so to speak, captured in porcelain.

Her *Brustbaumkugeln* (*Christmas Tree Breast*, fig. p. 44) also have a bearing on custom, tradition and history, even though in form and function they might equally be attributed to folk glass art. Straßer herself points to the heathen history of the Christmas tree, which in former times was hung with all kinds of nourishing and not mainly decorative items. What is also interesting about the example of the *Brustbaumkugeln* is the aesthetic, or aestheticizing, impact of the porcelain material. Thanks to the pure white, discreetly shining mass, the particular, if also abstract, form loses its evident ambiguity and can certainly be looked upon as a fine decorative piece which can be touched in a whole new way.

The multipart work *With Love from China* (fig. p. 30) is surely the most conceptually important, free work so far by Straßer, alongside the functional light *14%* (fig. p. 24). Through the internet, the designer found two Chinese companies which she commissioned to carry out her portrait as a bust based on identical photographic models and sketches of the required decoration. The initial result were two different prototypes showing one and the same person. These then functioned as the models for the series (re-)production. In the Ilmenau exhibition Straßer consequently presents herself in an edition of 250 copies of these busts as part of the “glut on the market” Made in China. Whereas busts of important personalities once inundated European living-rooms, in the museum space it is the artistically ambitious designer herself who not only has herself portrayed, but also appears in manifold form and comments furthermore on this “crazy idea” by having a bird on her head (the German expression, “einen Vogel haben”, to have a bird, means to be crazy). If in former times anyone who wanted to extend his impact as a hero of history, politics or literature into people's living-rooms had to be recognisable and famous “in the original” – and portrayed if possible by an equally famous hand – today almost every European can have himself duplicated in porcelain thanks, for example, to the global market situation. What is more, the quality is in no way worse than that of the busts of the little Luisens, Bismarcks and Goethes of yore. In this particular production process, Straßer's “portrait” is anonymized in a way that enables the private collector to place this bust “of an unknown woman” in his home.³

Das *Häkeltrauma* (Abb. S. 38) verweist in der Herstellung entfernt auf die alte Technik, in Porzellan-schlucker getauchte Spitzen zur Darstellung von fein durchbrochenen Rüschenkleidern dekorativer Porzellanfiguren zu verwenden. Im Brand geht der Stoff verloren, und allein die Durchbrüche zwischen den nunmehrigen Porzellanstegen bleiben erhalten. Laura Straßers Serie von Schüsseln und Schalen besteht somit „nur noch“ aus den Hüllen der einstigen Häkelarbeiten bzw. ihrer Gestalt gewordenen, abdruckartigen Negativformen. Entgegen der Vermutung, die der Titel nahe legt, trifft der Verlust dieser einstigen, Form gebenden Elemente nicht die Gestalterin als unmittelbar einzige Schöpferin. Die 1981 geborene Produktdesignerin kann nicht (mehr) häkeln und hat diesen Teil der Hand-Arbeit delegiert. Zum einen wird hier die Tendenz der unter den jüngeren Generationen nach und nach verloren gehenden traditionellen Handarbeitstechniken sinnfällig, die noch dazu, wenn nicht in Asien ausgeführt, auf dem freien Markt nicht bezahlbar und somit unrentabel sind. Zum anderen gehen zwar auch die gehäkelten Formen während des Herstellungsprozesses verloren, die Geschichten aber, die Laura Straßer mit den von ihr über Inserate gefundenen „Häkeldamen“ verbindet, scheinen wie in Porzellan gebannt.

Auch die *Brustbaumkugeln* (Abb. S. 44) berühren Brauchtum, Tradition und Historie, wenngleich sie Form und Funktion nach eher der volkstümlichen Glaskunst und -industrie zuzurechnen sind. Straßer selbst verweist auf die heidnische Geschichte

³ Während der Vernissage einer Galerieausstellung dreier dieser Büsten hat ein Sammler eine solche erworben, ohne die anwesende Künstlerin wiederzuerkennen.

³ At the opening of a gallery exhibition showing three of these busts, a collector purchased one of them without realizing that it was of the artist, who was actually present at the opening.



Johann Joachim Kaendler, *Büsten einer Chinesin und eines Chinesen*, Meißen, 1732

verschwinden, ist wesentlicher Teil dieser Arbeit. Zudem ist die Art der Herstellung bzw. Auftragserteilung bedeutend, die fast wie ein Update der Order von Moholy-Nagy für seine legendären Telefonbilder anmutet und darüber hinaus erneut jenen „porzellanen“, europäisch-asiatischen Kulturtransfer berührt. Nicht nur der Titel der Arbeit, der der e-mail-Korrespondenz entnommen ist, legt nahe, dass beide chinesischen Modellierer eben „mit Liebe“ und tatsächlich mit Sorgfalt das Porträt einer „Langnase“ gefertigt haben. Ebenso wie die vollendeten Büsten von Laura Straßer verdeutlichen die fotografisch dokumentierten Fertigungsschritte, dass der Auftrag entsprechend ernst genommen und professionell ausgeführt wurde, d.h., dass man sich

in China sehr um die europäische Physiognomie der Auftraggeberin bemühte, diese gleichwohl interkulturell interpretiert hat. Dagegen stehen etwa die freilich unter gänzlich anderen Voraussetzungen entstandenen berühmten *Büsten einer Chinesin und eines Chinesen* (Meißen, 1732) von Johann Joachim Kaendler. Dessen kunstvoll karikierende Abbilder stellen allerdings keine „reinen“ Phantasieporträts dar. Diese raffiniert gestalteten Pendants transportieren eine eurozentristische Weltsicht, die ungemein süffisant daherkommt.

Allein, Geschäft ist Geschäft, und eine solch groteske Darstellung der europäischen Auftraggeberin hätte die mit einer ihrer Nachbestellungen verbundene Preiserhöhung seitens der chinesischen Firma wohl von vornherein vereitelt.

An essential aspect of this work is the idea of reproducing yourself almost infinitely and thereby disappearing in one's "own mass". What is more, the mode of production or of commissioning is also important, given that it is almost an update of the orders given by Moholy-Nagy for his legendary "telephone pictures". It also touches again on that "porcelain" European-Asian cultural transfer. Not just the title of the work, which is taken from the e-mail correspondence, suggests that the two Chinese modellers worked "with love" and actually with precision so as to produce this portrait of a "long-nose". Both the completed busts of Laura Straßer and the photographs of the production stages show that the commission was taken correspondingly seriously and carried out professionally,

meaning that great effort was taken in China to reproduce the European physiognomy of the client and interpret it interculturally. As opposed to this there are the famous *Busts of a Chinese Woman and a Chinese Man* (Meißen, 1732) produced, albeit under altogether different preconditions, by Johann Joachim Kaendler, whose artfully caricatural and even compromising depictions however are not "pure" fantasy portraits. These finely shaped pendants transport a Eurocentric world view which seems altogether smug.

But business is business, and right from the very start any such grotesque depiction of the European client would have thwarted the price increase by the Chinese company in the case of a repeated order.