

Hommage de l'auteur 6

AUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN AUS DEM ZEITALTER
FRIEDRICHS DES GROSSEN

DIE
PORZELLANMANUFAKTUR

ZU

VINCENNES UND SÈVRES

VON

RICHARD STETTINER

SONDER - ABDRUCK

AUS DEM

JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN

VERLAG DER G. GROTE'SCHEN VERLAGSBUCHHANDLUNG

BERLIN

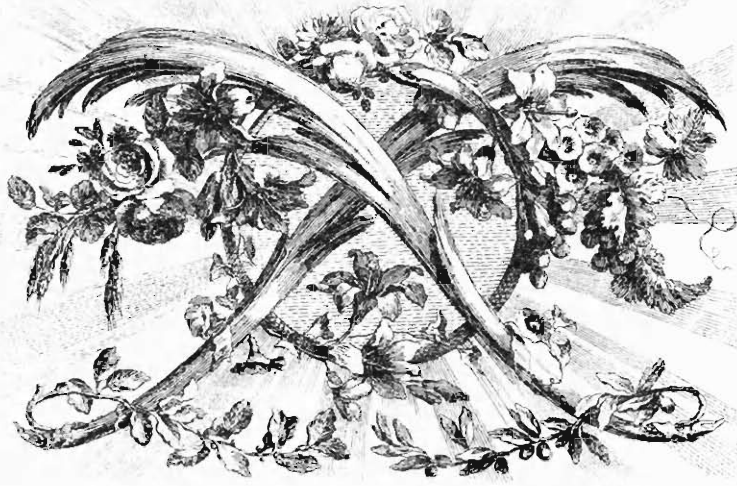
1893



PYGMALION UND GALATHEA

NACH FALCONET

BESITZER DR. DARMSTÄDTER



Dem Deutschen, der von dem Studium des heimischen Porzellans kommend, sich den französischen Erzeugnissen auf diesem Gebiete des Kunstgewerbes, vor Allem dem Porzellan von Vincennes und Sèvres zuwendet, scheint die unbegrenzte Bewunderung, die der Franzose der *pâte tendre* zollt, zunächst befremdlich, fast unbegreiflich. Erst allmählich erschließt sich ihm das Verständniß für ihre Eigenart, für das pikante Äußere der glasartigen, stark durchscheinenden Masse, für die Reize der Malerei, die, dank der leichten Schmelzbarkeit der Glasur, sich aufs innigste mit dem Material verbunden hat.

Man hatte in Frankreich bereits lange mit neidischen Augen nach Deutschland hinübergeblickt, wo eine Fabrik des echten oder Hartporzellans nach der anderen entstand; aber, da es nicht gelingen wollte, von dem wichtigsten Bestandteil, dem Kaolin, größere Lager im eigenen Lande ausfindig zu machen, musste man sich begnügen, eine Masse herzustellen, die zwar äußerlich mit dem harten Porzellan große Ähnlichkeit hatte, dessen innere Eigenschaften aber nicht teilte. Es war vor Allem leicht schmelzbar und besaß dem Temperaturwechsel gegenüber nur geringe Widerstandskraft. So war die praktische Nutzbarkeit von vornherein eine beschränkte. Die Fabrikate waren Luxusartikel, auf deren künstlerische Ausbildung und Vervollkommnung der größte Wert gelegt werden musste. Die Leiter der Fabrik haben diese Aufgabe in richtigster Weise begriffen. Wohl kaum sind je mit der Geschichte eines kunstgewerblichen Instituts so viel hervorragende Künstlernamen aufs engste verknüpft gewesen wie hier. Eine Reihe der tüchtigsten Maler und Bildhauer sind uns als Leiter der Ateliers, als Entwerfer der Skizzen für die Malereien, als Urheber reizender

Modelle für die Vasen, Figuren, Gruppen bekannt, und dabei dürften wir noch mancherlei Aufschluss in dieser Hinsicht von einer systematischen Durchforschung des vorhandenen Materials erwarten.¹⁾

Natüremäßig war die berühmte französische Fabrik auf der Ausstellung von »Kunstwerken aus dem Zeitalter Friedrichs des Großen« nur durch wenige, darunter allerdings einige hervorragende Stücke vertreten. Aber der Zufall will es, dass diese Stücke, unter Hinzunahme dessen, was noch außerdem in Berliner Besitz sich befindet, genügen, um uns die einzelnen Phasen der künstlerischen Entwicklung zu veranschaulichen.

Im Beginn liegt eine Zeit des Herumtappens und Versuchens. »Manufacture de porcelaine, forme de Saxe«, war die Fabrik in den ersten königlichen Arrêts von 1745, 1747, 1748, die das Privatunternehmen von Vincennes mit weitgehenden Privilegien ausstatteten, genannt.²⁾ In diesem Titel ist bezeichnet, wo man vor Allem seine Vorbilder suchte. Dass man ferner auch die ostasiatischen Porzellane nachahmte, erscheint fast selbstverständlich bei der allgemeinen hohen Wertschätzung, die diesen damals in Paris zu Teil wurde.

Zwei Männer, die in dem kunstgewerblichen Leben jener Zeit bereits eine Rolle spielten, wurden von vornherein der Fabrik attachiert: der Bronzearbeiter Duplessis und der Emailmaler Matthieu. In jenem haben wir den Entwerfer der ersten Modelle, insbesondere der Vasenformen zu sehen. Als Anfertiger von Bronzemonierungen war nach ihm sein Sohn und nach dessen Tode, im Jahre 1783, der nicht weniger bekannte Ciseleur Thomire thätig, der als Bronzegießer durch die Statuette Condé's von Dardel auf der Ausstellung vertreten war.³⁾

¹⁾ Havard und Vachon behandeln in dem Werke »Les manufactures nationales« (Paris 1889) auch Vincennes und Sèvres ausführlich. Aber das urkundliche Material in den Archiven von Sèvres und Paris dürfte noch nicht erschöpft sein. Von umfangreicheren Handschriften sind die von dem Chemiker Hellot, über die »procédés de la porcelaine tendre« — für den König abgefasst, von G. Vogt in seinem kürzlich erschienenen Werke »La porcelaine« teilweise excerptiert — und die von dem Chef des fours Millot zu erwähnen. Vergl. über sie u. A. Champfleury, Bibliogr. céram. (Paris 1881), S. 263 ff. u. S. 267. — Vorzügliches Abbildungsmaterial giebt Ed. Garnier in dem Werke: La porc. tendre de Sèvres. Paris 1891.

²⁾ Eine Zusammenstellung der Arrêts giebt Jules Guiffrey in der Revue de l'art français ancien et moderne VI (1889), S. 120 ff.

³⁾ Dass wir es hier mit zwei verschiedenen Persönlichkeiten »Duplessis« zu thun haben, ist bisher nur von Ed. Garnier (Bulletin des musées, I, S. 158) vermutet worden. Der Vater ist etwa 1745 in die Manufaktur eingetreten — »chargé de diriger les travaux des mouleurs, lamineurs, réparateurs et d'y présider quatre jours par semaine«, wie Bachelier in seinem Mémoire von 1781 sagt. »Le moulage de la platerie comme assiettes, plats, plateaux, etc., se fait dans des moules de plâtre exécutés sous la direction du sieur Duplessis qui en fait les dessins, en donne les formes«, heißt es in Hellots Manuskript von 1753 (Vogt, La porc., S. 250). Er erhielt ein Jahresgehalt von 3600 livres. In dem État von 1750 wird er aufgeführt: »Duplessis, orfèvre du roi, composait les modèles« (Jacquemart u. Le Blant, La porc., S. 531). An anderen Stellen wird er »fondeur du roi« (Thiery, Alm. du voyag. à Paris 1784, S. 463) oder auch »Sculpteur, Fondeur, Ciseleur et Doreur du Roi« genannt (Davillier, le cabinet du duc d'Aumont, Paris 1870, S. XXVI; Maze-Sencier, le livre des collectionneurs, S. 235). Von ihm rühren her: »deux grands brasiers de semilor« von 1742, Geschenk Louis' XV an den türkischen Gesandten und ein großes Leseputz in Form

Hier zeigte uns auch die Böttgervase aus dem Besitz der Kaiserin Friedrich, mit welcher Sorgfalt keramische Produkte, denen man größeren Wert beilegte, im vorigen Jahrhundert zuweilen montiert wurden. Eine besondere Aufgabe wurde dem Monteur in der Fassung von Porzellanblumen gestellt, die einen Hauptzweig der Fabrikation in den ersten Jahren bildeten. Der bekannte Hoflieferant Duvaux erwähnt in seinem Journal, einer wichtigen Quelle für die Jahre 1748—1758¹⁾, häufig Bronzeleuchter oder ähnliche Gegenstände mit einer Meißener Gruppe, über der sich Zweige erheben mit Blumen der mannigfaltigsten Art aus der Fabrik von Vincennes. Mit diesen künstlichen Porzellanblumen an Bronzeweigen wurde eine Zeitlang in Paris der unsinnigste Luxus getrieben. Viel genannt ist ein von der Marquise de Pompadour mit ihnen ausgestatteter Wintergarten im Schlosse Bellevue.²⁾ Später trat dann dieser Fabrikationszweig in den Hintergrund und geriet schließlich ganz in Vergessenheit. Als zu Ende des Jahrhunderts Brongniart altes Gerümpel verkaufte, um ein Paar Sous für die entlassenen Arbeiter herauszuschlagen, war darunter auch ein »quintal de cuivre jaune peint en vert«, welches früher für die Herstellung der Zweige gedient hatte und jetzt bereits lange unbeachtet im Winkel lag.³⁾

Jean-Adam Matthieu, der zweite der oben Genannten, leitete das Maleratelier. War es doch ein guter Gedanke, zur Besiegung der ersten Schwierigkeiten an die

eines Adlers in Notre-Dame, von 1753 (Gaz. d. b. a. 1861, II, S. 128; Rev. de l'art franç., VII, (1890), S. 7, f.). Er ist der Entwerfer der nach ihm benannten Vase von Vincennes, die im Journal Duvaux' (vergl. die folgende Anm.) im Januar 1752 zum ersten Male erwähnt wird, und zahlreicher Vasen-Montierungen für den Marquis d'Argenson und die Marquise de Pompadour (vergl. Duvaux). Die Entwürfe zu den Bronzen des berühmten, 1769 vollendeten Bureau Louis' XV im Louvre — der Guss wurde von Hervieux ausgeführt — mögen wohl auch vom Vater und nicht vom Sohne herrühren, da die betreffende Arbeitsart, d. h. nur als Modeleur, nicht auch als Fondeur, mit dem bei Duvaux Erwähnten übereinstimmt (Nouv. archives 1878, S. 327). Dieses muss unbestimmt gelassen werden bei dem Kreuz für die Abtei Saint-Germain-des-Près; ferner bei den Reduktionen von zwei Gruppen Girardons, die 1776 aus dem Besitze Lemarié's zur Versteigerung kamen (Davillier a. a. O. — Ch. Blanc, le trés. de la cur. 1857, I, S. 346). — Von dem Sohne, der nie den Hofitel führte, rühren sicher her: zwei Vasen mit Bouquets von Silber, 1780 im Salon de la Correspondance ausgestellt (Maze-Sencier a. a. O.), und vier kurz vor 1777 für M. de la Reinière ausgeführte Bronzekandelaber. Die Quelle, die uns von diesen berichtet, der Alm. hist. des archit. etc. 1777, (S. 85), sagt bei Aufführung der fondeurs et cizeleurs sur métaux (S. 188) von Duplessis: »bon Dessinateur, travaille d'après ses dessins«. Es folgt die Adresse, die sich auch auf dem Titelblatt einer »Première Suite de Vases composée par Duplessis fils« in der Ornamentstichsammlung des Berliner Gewerbe-Museums findet. Mit der gleichen Bezeichnung »Duplessis fils« sollen Servicestücke in Sèvres bezeichnet sein (Vogt, La porc., S. 57). Über die letzte Arbeit Duplessis' für die Manufaktur vergl. Bul. des Mus. a. a. O. Am 29. Oktober 1782 wurde er noch zum Experten ernannt — wir erfahren hier seine Vornamen: Jean-Claude-Thomas —, am 16. August 1783 starb er nach längerer Krankheit, seine Witwe in größter Armut hinterlassend (Guiffrey, Les Caffieri, S. 161, 164. — Bul. des Mus. a. a. O.). — Über Thomire vergl. Maze-Sencier, S. 240 und Bul. des Mus. a. a. O.

¹⁾ »Livre-Journal de Lazare Duvaux, marchand bijoutier ordinaire du roy«, von Courajod herausgegeben (Paris 1873, 2 Bde.).

²⁾ Soulavie, Mémoires du duc de Richelieu. Paris 1792.

³⁾ Ed. Garnier in der Gazette des Beaux-Arts. 1888, I, S. 52.

verwandte Technik der Emailmalerei anzuknüpfen.¹⁾ Bereits 1748²⁾ trat an die Stelle Matthieu's ein wirklicher Künstler, der Maler Jean-Jacques Bachelier, dessen Name mit der Entwicklung der Manufaktur aufs engste verknüpft ist. Bachelier, von Hause aus Blumenmaler und als solcher 1752 in die Akademie aufgenommen, liefs sich hier zehn Jahre später, vom Ehrgeiz getrieben, auch als »peintre d'histoire« anerkennen. Als Tier- und Blumenmaler leistete er Tüchtiges, seinen historischen Bildern aber begegnet Diderot mit einem »Schuster, bleib bei deinen Leisten.«³⁾ Die Sitzungsberichte der Akademie zeigen uns, dass er seinen Kunstgenossen als eine Autorität auf dem Gebiete des Technischen galt. Sein Streit mit dem Comte de Caylus über die antike enkaustische Malerei, seine eigenen Experimente auf diesem Gebiete sind bekannt. Er ist auch der Gründer der heute noch als »École nationale des arts décoratifs« bestehenden »École gratuite de dessin« und so, wohl veranlasst durch die Erfahrungen, die er in Sèvres gemacht hatte, Schöpfer von Gedanken, die erst ein Jahrhundert später zu allgemeinerer Geltung im Kunstgewerbe gelangt sind. Als Künstler ehrgeizig, als Techniker erfahren und erfindungsreich, als Lehrer sorgsam und auf gute Neuerungen bedacht, war Bachelier der richtige Mann, die Manufaktur einer Zeit der Blüte zuzuführen.

Das Geheimnis der Vergoldung hatte man in den ersten Jahren der Fabrikation von einem frère Hypolite erworben. Auf sie wurde stets der höchste Wert gelegt. Dick aufgelegt, wurde sie nach dem Muffelbrande geschliffen und mit einem Nagel graviert.⁴⁾ Die Vergoldung wurde in den Arrêts auf das strengste den anderen Fabriken untersagt. Stücke in Weiß und Gold bilden einen großen Prozentsatz des von Duvaux in seinem Journal Erwähnten. Daneben spielt in der ersten Zeit die Malerei in *einem* Ton (camaieu) eine große Rolle. Zwei muschelförmige Teller mit Amoretten in »pourpre camaieu« besitzt Herr Dr. Darmstädter. Von Buteux père im Jahre 1758 gemalt sind sie charakteristische Stücke in der für dieses Genre beliebtesten Farbe. Der Maler Vieillard, der 1752 in das Atelier eintrat, scheint eine neue Manier der Camaieumalerei aufgebracht zu haben. Nur die Fleischteile sind in ihrer natürlichen Farbe, alles Übrige ist in hellem Blau gehalten. Fast alle Stücke dieser Art tragen das Künstlerzeichen Vieillards, so auch die beiden reizenden Tassen mit im Freien spielenden Putten (1758), welche Herr von Parpart ausgestellt hatte. In den sechziger Jahren trat die Malerei in *einem* Ton in den Hintergrund; in dem strengen Arrêt

¹⁾ Taunay, der dem Atelier des peintres bereits 1750 angehörte, wird in einer Urkunde von 1755 als »chimiste-émailleur« bezeichnet. Ihm werden eine Reihe von Erfindungen zugeschrieben (vergl. Havard et Vachon, S. 374, wo er fälschlich als »orfèvre« bezeichnet wird, und Vogt, La porc., S. 256). Er wurde zur Belohnung für seine Verdienste »pensionnaire du Roy« (vergl. Jal. Dict. crit.). Im Jahre 1755 wird ein Maler der Manufaktur Nouailhier bestraft, weil er für seinen Vater, einen »Emailleur de Limoges«, Zeichnungen gestohlen hat (vergl. Jacquemart et Le Blant, Hist. de la porc., S. 503).

²⁾ Dieses Jahr nennt Bachelier selbst in seinem Mémoire von 1781. Ein Urlaubsgesuch vom 6. September 1785 beginnt er dagegen mit folgenden Worten: »Depuis 35 ans que je suis attaché à la manufacture...« (Rev. de l'art franç., VI, 1889, S. 207). — Vergl. über Bachelier: Courajod a. a. O. I, S. CXCVIII f.; Jul. Meyer, Künstler-Lex. etc.

³⁾ »Croyez-moi, revenez au jasmin, à la jonquille, à la tubéreuse, au raisin, et craignez de m'avoir cru trop tard« ruft er ihm in der Besprechung des Salons von 1765 zu. Oeuvres ed. J. Assézat 1876, Bd. X, S. 292. — Titel- und Schlussvignette dieses Aufsatzes sind einer Sammlung von »fleurons« und »culs-de-lampe« von Bachelier entnommen.

⁴⁾ Erst im Beginn unseres Jahrhunderts trat an die Stelle des Nagels der Achatstift. Vergl. Garnier, La porc. tendre, S. 30.

von 1766 wurde den anderen Fabriken zum ersten Male gestattet, sie anzuwenden, so wenig Wert legte man bereits darauf.¹⁾ War doch inzwischen eine andere Dekorationsweise, dank einer Anzahl technischer Erfindungen, zu immer größerer Ausbildung und Wertschätzung gelangt: ich meine die farbigen Fonds. Drei Arten von Fonds lassen sich noch für Vincennes nachweisen. Das Königblau, das bereits 1749 angewandt worden sein soll, von Duvaux erst 1752 als *bleus lapis* erwähnt wird, das Türkisblau, von dem der Manufaktur attachierten Chemiker Hellot 1752 erfunden, von Duvaux im Jahre 1753 zum ersten Male als »*bleu céleste*« angeführt, endlich ein Gelb, das in derselben Quelle in den Jahren 1753/54 in Verbindung mit blauen Cartouchen mehrmals vorkommt. Die beiden königblauen Stücke, die auf der Ausstellung waren, veranschaulichen deutlich diese Dekorationsweise: eine Écuelle vom Grafen Pourtalès ausgestellt und eine Schale aus dem Besitz des Herrn J. A. Lewy. In dem noch etwas fleckigen, dadurch aber vielleicht noch pikanter erscheinenden Fond, der die Außenseite des Gefäßes und Deckels, die Innenseite der Schale bedeckt, sind von Goldornamenten umrahmte Felder ausgespart. Man hat nicht mit Unrecht eingewandt, dass diese Felder wie Löcher erscheinen, eine Empfindung, die durch die in Gold oder farbig darin angebrachten schwebenden Vögel vielleicht noch erhöht wird.

Die Écuelle trug die Jahresbezeichnung A, d. h. sie stammt aus dem Jahre 1753, dem ersten der Manufaktur als königliche Anstalt. Das vom Hofe von Anfang an stark protegierte Privat-Aktienunternehmen von Vincennes hatte in immer zunehmender Weise die Börse des Königs in Anspruch nehmen müssen. Dies hatte endlich in den Jahren 1752/53 zu einer Neugründung geführt, bei welcher der König einen großen Teil der Aktien übernahm und die Anstalt den Titel »*Manufacture royale*« erhielt. Das auch schon bisher angewandte Zeichen, das königliche Monogramm, zwei verschlungene L, wurde von jetzt an obligatorisch; zur Bezeichnung des Jahres diente ein Buchstabe des Alphabets, a für 1753, b für 1754 u. s. f.²⁾ Sehr oft fügten die *peintres-décorateurs* und die *doreurs* ihre Marke hinzu, erstere in Blau, letztere in Gold oder Karmin. Die meisten dieser Künstlerzeichen ließen sich mit Hilfe von Notizen im Archiv von Sèvres entziffern.³⁾

¹⁾ Gerspach, *Documents sur les anciennes faïences françaises*. Paris 1891, S. 103—105.

²⁾ Im Musée céram. in Sèvres ist ein Stück mit a und 1753 in arabischen Ziffern. *Gaz. d. b. a.* 1868. II, S. 263. — Auf z folgt dann aa, bb etc.; w wurde natürlich fortgelassen. Garnier zählt in seinem Prachtwerke zunächst j nicht mit. Auf Tafel 24 sind bei ihm zwei Tassen abgebildet, die zur Feier der Geburt des Dauphins angefertigt wurden und mit dd bezeichnet sind. Der Dauphin ist im Oktober 1781 geboren; dd mit Fortlassung von j bedeutet 1780 — also j ist mitzuzählen. Auch jj, wie nun Garnier von Tafel 24 an thut, wie man es bei Jacquemart und Le Blant, bei Chaffers, bei Jännicke findet? Im königlichen Schlosse befindet sich ein Service, in dem mehr als zwanzig Teller die Bezeichnung pp und das königliche Monogramm als Marke tragen, es ist also unmöglich, dass jj mitzuzählen ist, da dann pp 1793 bedeutet. Für qq wird bereits beinahe ausnahmslos die Marke R F angewandt. Garnier bringt auf Tafel 17 ein Stück mit der Bezeichnung ij, dies bestätigt die Annahme. Eine genaue Feststellung dieser Dinge ist nicht nur eine Spitzfindigkeit, sondern mitunter wichtig für die Entscheidung über die Echtheit. Stücke mit der Dekoration »à émaux« und den Buchstaben bb oder den vorhergehenden sind unecht, da erst 1780 dieses Genre aufkam. — Vergl. auch Garnier im *Bulletin des Musées I* (1890), S. 27f.

³⁾ Eine erste größere Liste von 95 Künstlerzeichen wurde in dem Werke von Brongniart und Riocreux, *Descr. méthod. du mus. cér. de Sèvres* (Paris 1845), S. 451 ff., gegeben. Auf Riocreux geht auch die erweiterte Liste bei Jacquemart und Le Blant, *La porc.* (Paris 1862)

Vor Allem hatte sich das aufstrebende Unternehmen der Protektion der Marquise de Pompadour zu erfreuen. Ihrem Einflusse wird es besonders zugeschrieben, dass im Jahre 1756 dessen Übersiedelung in die für diesen besonderen Zweck umgebauten Räume des Lullyschlosses zu Sèvres erfolgte: »Manufacture royale de porcelaine de France« war jetzt der stolze Titel der Fabrik.¹⁾ Man war zu einer eigenartigen Dekorationsweise gelangt und trat in einen selbstbewussten Gegensatz zu dem berühmten deutschen Porzellan, dem »porcelaine de Saxe«.

Die Zeit von 1756 bis 1764, dem Todesjahre der Marquise de Pompadour, ist eine Glanzepoche. In allen Ateliers herrschte die regste Thätigkeit. Das Jahr 1756 brachte den Malern die Erfindung des grünen, das folgende Jahr die des »rose Pompadour«-Fonds. Ähnliche Erfindungen folgten. Die Geschichte des rosa Fonds ist charakteristisch für die Herrschaft der Mode. Einem Maler Xhrouet, der bereits 1750 im Atelier thätig war, gelingt es, ihn herzustellen; er bekommt dafür eine Gratifikation von 150 livres.²⁾ Man war entzückt und liefs eine große Anzahl hervorragender Stücke, besonders größerer Vasen, mit der neuen Farbe dekorieren; aber das Interesse daran nahm nach kurzer Zeit ab; vereinzelt finden sich noch Stücke mit den Buchstaben der folgenden Jahre bis 1763, dann verschwindet der Fond völlig.³⁾ Garnier schreibt die Erfindung dem bereits erwähnten Hellot zu und meint, der berühmte Chemiker, der in den sechziger Jahren starb, habe sein Geheimnis mit ins Grab genommen.⁴⁾

S. 541, zurück. Im Guide du visiteur à la man. nat. de Sèvres (Paris 1874), S. 55, wurde das Verzeichnis auf Grund der Archivalien etc. sehr vervollständigt. Garnier in seinem Abbildungswerke (Text S. 23 ff.) verbessert wesentlich die Form der Zeichen, ohne die Anzahl derselben zu vermehren. Chaffers bringt auch in der siebenten Auflage seiner Marks and Monogr. (London 1891) nur einen wenig erweiterten und in der Form verbesserten Abdruck der veralteten Liste bei Jacquemart und Le Blant. Auf dem Guide du visiteur dagegen basiert die Liste bei Vogt, La porc. und das originell angeordnete Verzeichnis in dem Werkchen von Ris-Paquot: Origine et privilèges de la man. roy. de porc. de Vinc. et de Sèvres (Paris 1878). Die Zahl der bekannten Zeichen beläuft sich heute auf etwa 125. — Jedes Stück hat auch ein eingepresstes Zeichen; auf Tellern aus pâte tendre, vom Ende des Jahrhunderts begegnet man meistens den Zahlen 24 oder 31 als Zeichen dieser Art. — Auf den zwanzig Biscuitstatuetten berühmter Männer im Berliner Schloss ist L R und eine Zahl eingepresst. Wohl richtig deutet Ujfalvy dieses Zeichen auf Le Riche, der seit 1757 im Atelier des sculpteurs thätig und etwa seit Mitte der siebziger Jahre Chef desselben war. Aber gerade unsere Statuetten, bei denen wir die Urheber der Modelle urkundlich kennen, zeigen, dass nicht alle mit L R bezeichnete Biscuits von Le Riche modelliert sind, wie Ujfalvy anzunehmen scheint. Die eingepressten Zeichen — außer L R finden sich noch die Buchstaben B, B O, D B, F, L B, T auf Biscuits von Sèvres — dürften sich wohl in den meisten Fällen vielmehr auf den Künstler, welcher die letzte Hand an die betreffende Figur oder Gruppe legte, als auf den eigentlichen Modelleur beziehen. Vergl. Ch.-E. de Ujfalvy, Les biscuits de porcelaine in der Rev. des arts décor. XI.

¹⁾ Diese Bezeichnung dürfte sich nur auf das Fabrikat von Sèvres beziehen; nur in dieser Bedeutung kommt sie bei Duvaux, von 1757 an, vor. Sie wird bereits in einem Arrêt von 1754 und in einem Vertrag des Bildhauers Dumont von 1755 (Nouv. arch. de l'art franç. 1874/75, S. 246 ff.) angewandt, aber beide Male in Bezug auf die Baulichkeiten in Sèvres.

²⁾ Davillier, Les porcelaines de Sèvres de Mme Du Barry. Paris 1870, S. 2, Anm. 1. — État von 1750 bei Jacquemart und Le Blant, S. 401.

³⁾ In der Ausstellung von 1862 im South Kensington Museum stammten unter den datierten Stücken dieses Genres dreizehn aus dem Jahre 1757, je eines aus den Jahren 1759 und 1760. Eine größere Anzahl war undatiert.

⁴⁾ La porcelaine tendre (1891), S. 20.

Aber Xhrouet war wohl unzweifelhaft der Erfinder; noch 1770 lässt sich der ingeniose Mann ein Gutachten von der Akademie für eine von ihm erfundene »terre ferrugineuse« ausstellen.¹⁾ Also nur die Modelaune war die Veranlassung, dass man die Dekorationsweise, die man offenbar zuerst überschätzt hatte, sodann völlig bei Seite liefs. Hieraus wiederum eine merkwürdige Folge für die heutige Zeit: grösste Seltenheit und unsinnige Bezahlung der Stücke, die man irrtümlich auf den Namen der Dubarry taufte. Wusste doch Frankreich noch nichts von der schönen Gräfin, als man den rosa Fond bereits wieder verlies.

Ein Satz von drei Rose-Pompadourvasen aus königlichem Besitz, zog auf unserer Ausstellung Aller Augen auf sich. Die mittlere eine Bechervase mit Deckel, die Seitenstücke hohe Jardinières mit durchbrochenem Untersatz. In den von Goldornamenten umrahmten ausgesparten Feldern sind Puttenscenen in Bouchermanier,



Rose-Pompadourvasen von 1757 und 1763.
(Königliche Schlösser.)

Blumenbouquets, Wappenembleme angebracht. Die mittlere stammte aus dem ersten Rose-Pompadourjahr 1757, die beiden anderen mit dem Zeichen Dubois', die an Feinheit der Malerei nicht ganz auf derselben Höhe stehen, aus dem letzten der betreffenden Jahre, 1763. Drei kleinere, aber für die farbigen Fonds dieser Zeit interessante Stücke hatte Herr von Parpart ausgestellt: einen türkisblauen Milchtopf von Fontaine, dessen Spezialität das Herstellen des blauen Grundes war, ferner eine kleine rosa Zuckerdose von 1760 und eine grüne von 1756. In den ausgesparten Feldern befinden sich bei der letzteren Kriegseembleme und Puttenscenen, bei den beiden

¹⁾ Procès-verbaux de l'acad. roy. Tome VIII (Paris 1888), S. 46. »Elle peut tenir lieu de stile de grain d'Angleterre.« Also es ist ein Gelb. Ein derartiges Zertifikat wurde noch einmal von der Akademie an einen Maler von Sèvres ausgestellt: im Jahre 1783 an Mèrault l'ainé, vergl. a. a. O. IX, S. 137.

ersteren Blumenstücke. Mitunter schrumpft der Fond auf einen schmalen Streifen zusammen. Diese Dekoration à rubans bleus, à rubans roses etc. in Verbindung mit Blumenguirlanden giebt eine sehr anmutige Ornamentierung, wie ein Schreibzeug à rubans bleu-céleste von 1763 im Gewerbe-Museum zeigt. Es ist aus zwei Stücken hergestellt, jedes aus der Hälfte des Untersatzes und einem Gefäße bestehend; das Ganze ist durch eine sorgsame Bronzemontierung verbunden.

Nicht nur für das »atelier des peintres-décorateurs« auch für dasjenige der »sculpteurs« war es eine glänzende Epoche. Vom Beginn der Manufaktur an waren Porzellanfiguren gefertigt worden. Es werden bei Duvaux ein Herkules (1749), Flötenspieler, ferner »joueurs de musette«, »danseuses«, »enfants de saisons« (1752) u. a. erwähnt. Einmal kommt die Bezeichnung vor »sujet de Boucher«, ein anderes Mal »d'après Boucher«¹⁾. Wir haben uns darunter nicht einen allgemeinen Ausdruck wie heute »in Boucher-Manier« vorzustellen; der berühmte Künstler dürfte in einem persönlichen Verhältnis zu der Fabrik gestanden haben, insbesondere als Anfertiger von Skizzen für figürliche Darstellungen²⁾. Als eigentlichen Leiter des Ateliers haben wir Bachelier anzusehen, von dem es in einem État von 1750 heißt, er habe die Direktion »de toutes les parties d'art«. Von ihm ist auch der epochemachende Vorschlag ausgegangen, Figuren und Gruppen ohne Glasur, d. h. in Biscuit herzustellen. Die ersten Versuche dieser Art wurden 1750 gemacht³⁾. Von Duvaux werden sie zuerst 1753 erwähnt.

Die Produktion wurde eine immer umfassendere; eine eigene fachmännische Leitung wurde erforderlich. Es wurde hierzu der tüchtigste der damaligen Pariser Bildhauer gewählt: Étienne-Maurice Falconet⁴⁾. Seine glanzvolle Thätigkeit für Sèvres dauerte bis 1767, bis zu seiner Reise nach Petersburg, wohin er zur Ausführung des Denkmals Peters des Großen berufen war. Wer je eine von den reizenden Marmorfiguren des Künstlers gesehen hat — eine aus dem Besitz des Herrn Weisbach konnten wir ja auf unserer Ausstellung bewundern — weiß, wie geeignet diese für eine Reproduktion in Biscuitmasse sind. Nymphen, anmutige Frauengestalten, Amoretten, zum

¹⁾ No. 1181. Un groupe de Vincennes, sujet de Boucher, le joueur de flûte (Juillet 1752). — No. 3052. Un groupe de plusieurs figures d'après Boucher, de porcelaine de France en biscuit (février 1758).

²⁾ Der bereits oben erwähnte Vertrag der Societäre der Fabrik mit Dumont über Lieferung einer Bildhauerarbeit für das Gebäude in Sèvres zeigt das nahe Verhältnis Bouchers zu der Manufaktur. Die letzte Rate der ausbedungenen Summe solle gezahlt werden »après que l'ouvrage sera fini, agréé et reçu par M. Boucher«. Bachelier sagt in seinem Mémoire (vergl. die folgende Anm.), man hätte übertragen »en porcelaine plusieurs idées pastorales de M. Boucher«.

³⁾ Bachelier hat über seine Thätigkeit in einem Mémoire historique 1781 an d'Angerville berichtet, das zum ersten Mal 1799 gedruckt, leider auch in der neuen Auflage von Gouellain (Paris 1875) schwer zugänglich ist. Die auf das Biscuit bezügliche Stelle ist von G. Vogt in »La Porcelaine« (Paris Quantin), S. 72 abgedruckt.

⁴⁾ Vergl. Ch. Cournault in der Gazette des Beaux Arts 1869, II, S. 124, 125. — Außer Falconet werden noch mehrere Sculpteurs genannt, die bereits in den fünfziger Jahren für die Manufaktur oder in derselben gearbeitet haben (vergl. Rev. des arts décor. XI, S. 76). Nur drei bekanntere Namen befinden sich darunter: Fernex, Suzanne, De La Rue — alle drei Mitglieder der Académie de Saint Luc. Die Art ihrer Thätigkeit für Sèvres ist noch nicht genügend aufgeklärt. Für Louis-Félix De La Rue, nach dem eine Vase der Manufaktur genannt ist, vergl. die nach seinen Zeichnungen angefertigten Stiche Parizeau's von Vasen und Figuren. 1771.

größten Teil wohl Reproduktionen von Werken Falconets oder verwandter Künstler, gingen jetzt in Menge aus den Ateliers der Manufaktur hervor. Der Salon von 1763 brachte Falconet den Haupterfolg. Seine Marmorgruppe: Pygmalion vor der sich belebenden Galathea bewundernd in die Kniee sinkend, war das große künstlerische Ereignis des Tages. Diderot feierte das Werk in einem seitenlangen Dithyrambus¹⁾, Pigalle, der Nebenbuhler Falconets, that den Ausspruch: »Je voudrais bien l'avoir fait!« Die Gruppe war in einer vorzüglichen Biscuitreproduktion aus dem Besitz des Herrn Dr. Darmstädter auf der Ausstellung vertreten.²⁾ Noch siebzehn Jahre später, im Jahre 1780 wurde sie als eine Glanzleistung der Manufaktur angesehen und von Marmontel neben anderem als Geschenk des Königs von Schweden an die Kaiserin von Russland ausgewählt³⁾.

Dank dem Einflusse der Pompadour war das Porzellan von Sèvres zu allgemeiner Beliebtheit gelangt, die sich nach ihrem Tode (1764) dauernd erhielt. Die reizendsten Stücke der folgenden Zeit sind für ihre Nachfolgerin und Nacheifererin, die Gräfin Dubarry, angefertigt⁴⁾. Sie sind an dem Monogramm DB, das D in Gold, das B als Blumenguirlande kenntlich. Skizzen für ein Dubarry-Service, von dem bekannten Kupferstecher Augustin de St. Aubin werden in Sèvres aufbewahrt⁵⁾. Auf der Ausstellung war diese Epoche namentlich durch ein grünes Theeservice von 1768, mit »oiseaux sur terrasse« in den ausgesparten Feldern, aus dem Besitz des Grafen Pourtalès vertreten. Als Maler wird Chapuis l'ainé genannt, der 1756 als Schüler in das Atelier eingetreten war und gerade in jenem Genre, den landschaftlich behandelten Vogelszenen, tüchtig war, wie auch eine Tasse im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter zeigt, die von Chapuis und dem Vergolder Chauveau 1776 gemeinsam dekoriert ist.

Wenn man den Blick von der königblauen Ecuelle aus dem Jahre 1753 zu den Pompadourvasen von 1757 und 1763 und dann zu dem grünen Service von 1768 schweifen liefs, konnte man deutlich sehen, wie der Stil sich in einer dem Material nicht gerade günstigen Weise verändert hatte. Die Goldornamente, die bei der Ecuelle die weissen Felder umrahmen, waren in eine feine, naturalistisch behandelte Guirlande aufgelöst. Bei den drei Vasen ist das Ornament dichter, gedrängter geworden, die Form der Kartouchen ist eine symmetrische, in dem grünen Service endlich finden wir runde oder ovale durch eine breite einfache Goldlinie abgegrenzte

1) Oeuvres complètes. Éd. Assézat. X, S. 221 ff.

2) Die Biscuitgruppe wird von Havard und Vachon (S. 412), G. Vogt (S. 257), Champfleury bei Maze-Sencier (S. 438) einem Duru. Schüler Falconets, zugeschrieben — vielleicht rührt von diesem das verkleinerte noch vorhandene Modell für Sèvres her. Auf dem Berliner Exemplar ist hinten ein eingepresstes F; in dem Sockel ist innen BO eingepresst. — Über das Marmor-Original vergl. auch Cournault a. a. O., S. 126. Im Mai 1892 wurde auf der Auktion d'Yvon in Paris eine Werkstatt-Kopie verkauft. Dieselbe war bezeichnet: E. Falconet 1761.

3) Nouv. arch. de l'art franç. 1873, S. 382 ff. Der Preis war damals für die Gruppe 240 livres, für den Untersatz 60 livres. — Abb.: Vogt, La porc., S. 257 u., besser, Rev. des arts décor. XI, S. 104.

4) Davillier: Les porc. de Sevres de Mme. Dubarry. Paris 1870.

5) Inv. gén. des richesses d'art. Prov. Mon. civ. Tome V, »Man. de Sèvres« (von Champfleury 1886), S. 44, 45. — Abb. in der Rev. des arts décor. IX, S. 181, 183, 185. — Ein Bruder Augustins, Louis, war um 1777 Maler in Sèvres. Vergl. Alm. hist. des archit. etc., Paris 1777, S. 98.

Felder. Die Goldornamente, die sich über den Fond hin erstrecken, sind geometrisch behandelt oder in schwerfälliger Weise stilisiert. Wir befinden uns unter der Herrschaft der kompakten Louis XVI-Guirlande.

Dieselbe Beobachtung machen wir, wenn wir die Form der Teller und der übrigen Servicestücke oder die der Vasen betrachten. Besonders charakteristisch ist dies bei den Tellern. In der ersten Zeit ist der Rand geschwungen; an Stelle des Geschwungenen traten später regelmässige Rundungen, meistens abwechselnd sechs große und sechs kleine, seltener sechs große oder zwölf kleine. Durch ein leichtes Relief, das sich bis auf den Tellerablauf fortsetzt, ist der Rand den Rundungen entsprechend in längliche Felder geteilt, denen sich dann die Malerei anzupassen sucht. Später fällt das Relief meistens fort und dann werden auch die Bogen des Aufsensrandes seltener; zu Ende des Jahrhunderts ist der einfache glatte Rand die Regel. Es ist zu bemerken, dass mit einem feinen Verständnis für die Kreisform fast ausnahmslos den Einteilungen des Randes die Sechszahl zu Grunde gelegt ist, nur selten die Vierzahl, nie aber, wie dies bei modernen Servicen mitunter der Fall ist, die Fünzfahl.

Für die Vasen ging man wohl aus von der Nachahmung deutscher Muster. Sie waren zunächst klein und einfach in der Form; ihr Hauptdekor waren Reliefblumen. Ein bereits etwas spätes Exemplar dieses Genres vom Jahre 1753 besitzt Herr Dr. Darmstädter. Dann kamen größere Formen, ein eigener Stil. Wir begegnen hier bis zum Ende der fünfziger Jahre dem Rokoko. Ich brauche nur an die bekannten Vasen: das *vaisseau à mât*, im Besitz des Barons Alphonse de Rothschild, und die *Potpourrivase in rose Pompadour*, im Besitz der Königin von England, zu erinnern. Aber aus demselben Jahre, wie diese Letztere, 1757, stammt unsere Berliner Bechervase, die in ihren einfachen Umrissen, ihrer symmetrischen Gestaltung bereits zum Louis XVI-Stil hinüberführt. Die dem Material so wenig entsprechenden geradlinigen, der antiken Architektur entnommenen Formen, die bei den gleichzeitigen Steinvasen den Stil beherrschen, dringen hier sehr allmählich und in gemilderter Weise ein. Die Vasen, deren Körper aus dem Säulenschaft entstanden sind, kommen nur vereinzelt vor. Die betreffende Richtung zeigt sich vielmehr besonders in den siebziger Jahren in einer gewissen Nüchternheit der Form und der Ornamente. Der eiförmige Körper ruht über niedrigem Fuß mit meist viereckiger Grundfläche in einem Kelch von Blättern, der Deckel ist von einem Pinienapfel gekrönt. Die Herrschaft des antiken Stils wird durch die Thatsache bezeichnet, dass 1786 eine antike Vasensammlung, die Sammlung Denon für Sèvres angekauft wird.

Mitunter griff man auch noch in späteren Jahren auf alte Formen zurück, wie dies eine Kanne mit Becken aus dem Jahre 1775 im Gewerbe-Museum zeigt. Die Form ist noch völlig im Stil des Rokoko und stimmt genau überein mit zwei Stücken im Besitz des Herrn Alfred André von 1754 und des Marquis de Vogué aus noch früherer Zeit.¹⁾ Die feine Dekoration, nur in Gold, zeigt, welchen Wert man noch jetzt auf diese einfache Ornamentierungsweise legte.²⁾

¹⁾ Abbildungen bei Garnier, Tafel 4.

²⁾ Das Zeichen ist in Karmin; über der Fabrikmarke ist eine Krone, unten eine Blume. Diese unbekannte Künstlermarke kommt auch auf einer Hartporzellantasse des Herrn Dr. Darmstädter von 1784 und auf einer Tasse, die sich 1873 im Besitz Alb. Jacquemarts befand (vergl. *Hist. de la céram.*, S. 652), vor, in beiden Fällen ist auch die Krone vorhanden. Diese befindet sich ferner auf einem Teller aus *pâte dure* im Schlossbesitz auf einer kleinen

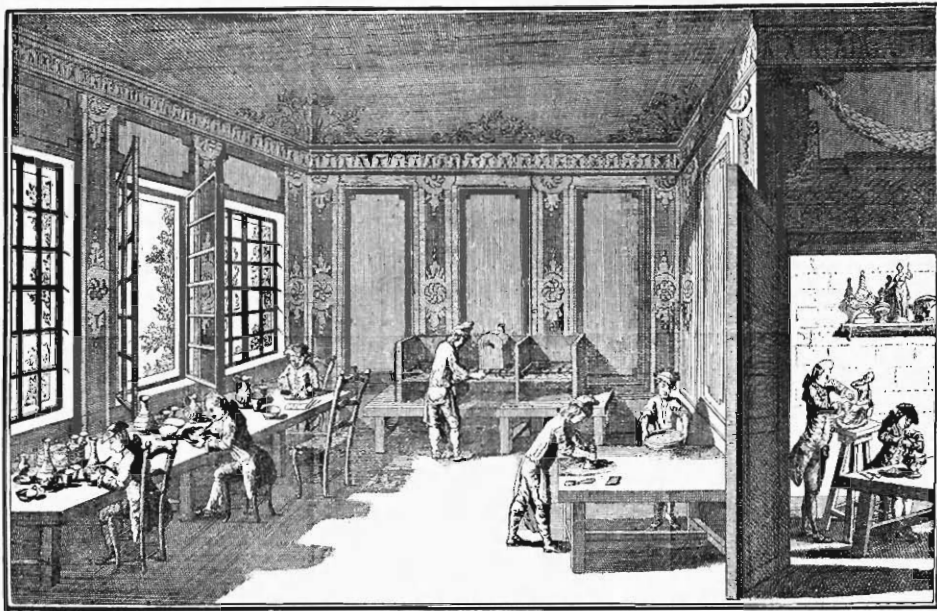
Im Jahre 1774 starb Ludwig XV, bereits zu einer Zeit des pekuniären Niederganges der Manufaktur, die seit 1759 ganz in königlichen Besitz übergegangen war. 1773 war deren geschickter geschäftlicher Leiter von Beginn an, Boileau, gestorben. Trotzdem er die Kasse gut gefüllt, die Magazine wohl versorgt hinterließ, trotzdem durch Erschließung des Kaolinlagers von St. Yrieix zu Ende der sechsziger Jahre, der Manufaktur in der Herstellung des Hartporzellans ein sehr ergiebiger Fabrikationszweig erwachsen war, verstand es der Nachfolger Boileau's, Parent, in fünf Jahren die Fabrik materiell vollständig zu ruinieren. Seine Amtsthätigkeit endete mit schimpflicher Entlassung.

Die Manufaktur, die bisher dem Minister des Innern, Bertin, unterstellt gewesen war, wurde jetzt dem Departement des Directeur général des bâtiments civils zuerteilt, welches Amt seit dem Regierungsantritt Ludwigs XVI der Comte d'Angerville verwaltete, eine der geistig vornehmsten Erscheinungen der letzten Zeit der Monarchie. In seiner Stellung — er war auch Oberhaupt der Akademie — besaß er den weitreichendsten Einfluss auf das Kunstleben jener Zeit. Wir lernen ihn aus den Sitzungsberichten, aus zahlreichen Notizen und Briefen kennen und achten. Bei dem leicht erregbaren Blut der Künstler fehlt es nicht an Übergriffen. D'Angerville versteht es, sie zurückzuweisen, ruhig, entschieden, milde. Die merkwürdigsten Anforderungen treten an ihn heran; selbst abweisenden Worten weiß er eine verbindliche und gewinnende Form zu geben. Auch Kleinigkeiten in dem weiten Gebiete seiner Verwaltung erregen sein persönliches Interesse, erfahren die sorgsamste Erledigung. Aber freilich andererseits steht er ganz auf dem Boden der damals herrschenden sentimental-ethischen Richtung, glaubte auch er mit seinem König, durch die Kunst bessernd auf die Sitten der Menschen einwirken zu können.

Der Manufaktur widmete er die sorgsamste Pflege; es ist mitunter erstaunlich, auf welche Details er in seinen diesbezüglichen Briefen einzugehen weiß; — aber reich an technischem Streben, arm an künstlerischen Erfolgen muss dennoch diese Epoche genannt werden. Das Porzellan war nicht mehr das Material der Zeit. — Eine technisch wichtige Erfindung wurde im Jahre 1780 gemacht. Es ist das bekannte »porcelaine à émaux«, von den Engländern bezeichnend »jewelled porcelain« genannt. In kompakt aufgetragenes Gold als Fassung sind bunte Emailflüsse in der Art von Edelsteinen eingelassen, eine äußerst wirkungsvolle Dekorationsweise, besonders in Verbindung mit dem königblauen Fond, der jetzt zu einer vollendeten Gleichmäßigkeit und glanzvollen Tiefe gelangt ist. Die ornamentalen Formen sind nicht besonders reiche, wie dies schon durch die Schwierigkeit der Technik veranlasst wird. Ein Spülnapf und eine Tasse in dieser Art besitzt das Gewerbe-Museum, von Chauveau und Vincent 1785 hergestellt, die Beide zu jener Zeit bereits eine 32jährige Thätigkeit in der Vergolder-Werkstatt hinter sich hatten. Ein vollständiges Cabaret dieser Art, ebenfalls mit königblauem Fond, befindet sich im königlichen Schloss. Der Milchtopf rührt von Chauveau her, auf den übrigen Stücken ist das Zeichen Le Guays,

Kanne aus dem Jahre 1780 mit dem Zeichen Le Guays im Besitz des Herrn Dr. Darmstädter. Die eine der bei Garnier, Tafel 24, abgebildeten Dauphin-Tassen, sicher pâte tendre, hat ebenfalls die Krone über dem Monogramm. Jacquemarts Annahme (a. a. O.), man habe so die ersten Stücke aus pâte dure bezeichnet, dürfte demnach kaum richtig sein. — Karmin wurde neben Gold und, seltener, Blau von den Vergoldern für das Zeichen verwendet, und zwar, wie es scheint, dann, wenn das Stück ausschließlich in dem »atelier des doreurs« dekoriert war.

der seit 1748 in der Manufaktur thätig, bereits seit längerer Zeit an der Spitze der Vergolder stand. Angefertigt ist dieses Cabaret — ein Jahresbuchstabe ist nicht vorhanden — sicher vor 1784. In diesem Jahre wurde es zusammen mit verschiedenen Vasen gleicher Art, deren Verbleib unbekannt ist, als eine Glanzleistung des Malerateliers dem Prinzen Heinrich von Preußen bei seinem ersten Aufenthalt in Paris von dem König geschenkt.¹⁾ Auch das Atelier des sculpteurs gab für dieses Geschenk sein Bestes und Neuestes. Es sind dies vierzehn Biscuit-Statuetten berühmter Männer. Diese und die sechs Statuetten, die dem Prinzen bei seinem zweiten Aufenthalt in Paris, 1788/89, als Ergänzung der Folge, verehrt wurden, befinden sich noch heute in königlichem Besitz.



Künstlerateliers einer französischen Porzellanfabrik.
(Nach Milly, L'art de la porcelaine, 1771.)

Nach dem Abgange Falconets 1767 hatte Bachelier wieder kurze Zeit das Atelier des sculpteurs geleitet; 1771 trat an dessen Spitze, wie behauptet wird, durch eine Intrigue, Louis-Simon Boizot, ein mittelmäßiger Bildhauer, aber Sohn eines Akademikers, des bekannten Malers an der Gobelinfabrik. Übrigens war Boizots Thätigkeit, die

¹⁾ Dussieux, Les artistes franç. à l'étranger, Paris 1856. No. 155; Davillier a. a. O., S. 36, wo der Wert des Cabaret auf 1500 livres angegeben ist; Seidel, Jahrbuch der Preuß. Kunstsaml. XIII, S. 59. Die drei Pompadour-Vasen im königl. Schloss scheinen nach einer Notiz im Testament des Prinzen Heinrich auch aus dessen Besitz zu stammen (Mitteilung des Herrn Dr. Seidel), mit den Vasen jener Schenkung sind sie sicher nicht identisch, wie schon aus dem Ausdruck «ornés d'émaux» (Davillier a. a. O.) hervorgeht. Zudem dürfte der König nur «moderne» Erzeugnisse der Manufaktur verschenkt haben. Die Kunstgegenstände aus dem Besitz des Prinzen wurden nach dessen Tode zum Teil versteigert, vielleicht auch jene Vasen. Eine sehr schöne königblaue Vase, in der oben beschriebenen Weise dekoriert, wurde vor mehreren Jahren aus Berliner Privatbesitz nach Paris verkauft.

bis in unser Jahrhundert hineinreichte, eine durchaus regsame und nicht erfolglose. Insbesondere scheint mit dem Amtsantritt d'Angervillers eine erhöhte Sorgfalt auf die betreffenden Arbeiten verwendet worden zu sein. In das an tüchtigen Kräften reiche Atelier — der Chef Le Riche und dann Perrotin, beide gute Modelleure, gehörten demselben bereits lange an — traten um diese Zeit eine Anzahl jüngerer und älterer Leute ein, unter ihnen zwei Schüler Boizots, Bouvet und Roguier, dann Collet, dessen Laufbahn charakteristisch für derartige Künstler dieser Zeit war.¹⁾ Er tritt etwa 1770 in die Schule der Akademie ein, bekommt 1772 und 1773 Medaillen, wird in den Jahren 1774 bis 1778 und dann wieder 1781 zur Bewerbung um den grand prix zugelassen, den zu erreichen ihm aber nie gelingt. Nur ein zweiter Preis wird ihm 1774 zu Teil. Seine Geduld erlahmt, sein Name verschwindet aus den Akten der Akademie und taucht dafür in den Listen der Manufaktur auf, er ist hier mit einem Monatsgehalt von 84 livres eingetreten. Noch einmal begegnet uns der Name des strebsamen Mannes. In den allen Künstlern geöffneten Räumen des Salons von 1793 ist er mit einem Studienkopf und mehreren Vasen vertreten.²⁾

Auf die Art und Weise der Thätigkeit des Skulpturen-Ateliers blieb nicht ohne Einfluss ein Mann, der auf d'Angervillers Veranlassung 1783 dem eigentlichen geschäftlichen Leiter, Régnier, als Adjunkt beigegeben wurde, der Schweizer Hettlinger. Seiner Stellung nach Verwaltungsbeamter, hatte er sicherlich auch in künstlerischen Dingen ein Wort mitzusprechen. Aus seinen Briefen erfahren wir von seinen meist geschmacklosen Spielereien, den auf Porzellan gelegten getrockneten Schmetterlingen und Springkäfern, den Vögeln auf Tabaksdosen mit Gefiedern aus wirklichen Federn, den Nachahmungen von Steinen. Das Material, das seit 1777 wohl ausschließlich für das Biscuit zur Anwendung kam, das kaolinhaltige Porzellan, gestattete im Gegensatz zu dem früher verwendeten die Herstellung umfangreicherer Gegenstände. Da schlägt Hettlinger vor, eine Statue des Königs in Lebensgröße daraus zu machen!³⁾

Auch die Statuetten, von denen wir ausgingen, beweisen die Verkennung des Materials. Im Jahre 1774 hatte d'Angerviller angeordnet, dass jährlich zwei Statuen berühmter Männer und einige Gemälde für den König angefertigt würden. In einem Briefe an die Akademie betont er die ethische Wirkung, die er von diesen Kunstwerken erwarte: nacheifernd den Vorfahren, werde ein neues besseres Geschlecht kommen. »L'âge du roi lui permet l'espoir de jouir peut-être du spectacle de ces hommes nouveaux qui seront son ouvrage«, heisst es da wörtlich.⁴⁾ Die Bildhauer

¹⁾ Maze-Sencier, *Le livre des collectionneurs*, S. 437. — Über Bouvet und Roguier, die in den Salons unseres Jahrhunderts häufiger ausstellten, vergl. Bellier de la Chavignerie, *Dict. gén.* unter den betreffenden Namen.

²⁾ Procès-verbaux de l'acad. roy, VIII, S. 95, zum ersten Mal; IX, S. 57, zum letzten Mal erwähnt. Auf der Biscuit-Statuette Condé's von Roland im Berliner Schloss ist hinten auf dem Baumstamm »Collet« in Majuskeln eingegraben. Der Künstler hat hier wohl als »répateur« fungiert.

³⁾ Havard und Vachon, S. 422—424, S. 428—430.

⁴⁾ Proc. verb. de l'acad. VIII, S. 176—178. D'Angervillers Auswahl, sowohl der Künstler wie der Darzustellenden, blieb nicht ohne Tadel bei den Zeitgenossen. Vergl. La Harpe, *Corr. littér.*, Paris 1807, V, S. 120 (1780) und Grimm, *Corr. littér.*, Paris 1880, XII, S. 308 (1779). Das urkundliche Material und die hierher gehörigen Briefe sind verstreut gedruckt, vergl. u. A. André Michel in der *Gaz. d. b. a.*, 1889, II, S. 58—60 (interessant für die Art der Auswahl), Thirion, *Les Adam et Clodion*, Paris 1885, S. 296—299, 309—314, 386. Dierks, *Houdon*, Gotha 1887, S. 43 ff. Guiffrey, *Les Caffieri*, Paris 1877, S. 289 ff., S. 328 ff., S. 366 ff.,

bekamen für ihre Statuen 10000 livres. Im Jahre 1783 dann, als mehrere bereits fertig gestellt waren, ordnete d'Angerviller an, dass jeder Künstler ein kleines Modell seines Werkes in Sèvres abzuliefern habe und hierfür nochmals 1000 livres ausbezahlt erhalte.¹⁾ D'Angerviller lag die schnelle Ausführung dieser Statuetten sehr am Herzen. Die säumigen Künstler werden wiederholt ermahnt, ihre Modelle zu beschleunigen.²⁾ Das Projekt an und für sich brachte nichts Neues. Seit Falconets Zeiten war, wie wir oben sahen, ein großer Teil der Biscuit-Statuetten Reproduktion von Marmor-Bildwerken. Aber welch' ein gewaltiger Unterschied zwischen Falconets graziösen Gestalten und diesen Denkmälern berühmter Männer! Nehmen sich doch Manche, wie z. B. Michel l'Hôpital und Matthieu Molé von Gois, in ihrer erhabenen, etwas gespreizten Darstellung als Porzellanfiguren eigentümlich genug aus. Es scheint, dass das zeitgenössische Publikum dies deutlich empfunden hat und dass die Kauflust eine dementsprechend geringe war.³⁾

Einige von den auf diese Weise für die Manufaktur beschäftigten Künstlern hatten bereits früher Modelle für Biscuit-Statuetten geliefert, so vor Allem Clodion, dem von Thirion eine Anzahl Modelle in Sèvres zugeschrieben werden und Pajou der in gleicher Weise in der letzten Zeit der Regierung Ludwigs XV und zu der Zeit Ludwigs XVI in der Gunst des Hofes stand. Welche von den zahlreichen Figuren diesen Künstlern selbst, welche nur Künstlern, die in ihrer Art arbeiteten, zuzuschreiben sind, ist schwer zu entscheiden.⁴⁾ Boizots Thätigkeit als Entwerfer

S. 404—405. (An letzterer Stelle eine Aufzählung der von 1777—1789 ausgeführten Statuen.) *Revue de l'art franç.* IV, (1887), S. 313 (ein Brief Pajous). *Proc. verb. de l'acad. roy.* X, S. 163 (Vorschlag, die Plazierung betreffend). Die Statuen sind heute zum Teil im Palais de l'Institut (vergl. *Inv. gén. des rich. d'art*, Paris, Mon. civils I, S. 6 ff.), zum Teil in Versailles aufgestellt. Abbildungen außer in den citierten Werken von Thirion und Guiffrey bei Clarac, *Musée de sculpture* und im 13. Bande des großen Tafelwerkes: *Galérie historique de Versailles*.

¹⁾ Vergl. den interessanten Brief d'Angervillers an den Akademie-Direktor Pierre vom 11. Januar 1783. *Revue de l'art franç.* VI, (1889), S. 205—206. Wie die Anmerkung Pierre's zeigt, wurde das Projekt bereits im Mai 1782 erwogen. Die Modelle der Statuetten werden in Sèvres aufbewahrt, vergl. das Verzeichnis im *Inv. des rich. d'art*. Province V. Auf dem Corneille von Caffieri steht 1779, doch das ist das Jahr des Marmor-Originals; das Modell ist auch erst 1783 angefertigt; vergl. die Briefe bei Guiffrey a. a. O. S. 332 und 369. Die meisten Modelle sind genaue Reproduktionen der Marmorstatuen. Wo Abweichungen sind, hatte wohl der Künstler den »Plâtre« statt der endgültigen Ausführung zu Grunde gelegt; dieses geht für Rolands Condé aus der Kritik des »Plâtre« (Salon 1785) bei Grimm *Corr. littér.* XIV, S. 296 und des »Marbre« (Salon 1787) ebenda XV, S. 190 hervor. — Im Berliner Schloss sind folgende zwanzig Statuetten: D'Aguesseau von Berruer, Racine von Boizot, Vauban von Bridan, Corneille und Molière von Caffieri, Montesquieu von Clodion, Catinat von Dejoux, Michel l'Hôpital und Matthieu Molé von Gois, Tourville von Houdon, Lafontaine von Julien, Fénelon von Le Comte, Duquesne von Monot, Sully und Montauzier von Mouchy, Descartes, Bossuet, Pascal und Turenne von Pajou, Condé von Roland. In Sèvres sind noch drei nach 1787 ausgeführte Modelle: Bayard von Bridan, Rollin von Le Comte, Luxembourg von Mouchy. Der Preis der Statuetten war bis 1785, ohne Sockel, 480 livres, von da an 360 livres, vergl. *Rev. des arts décor.* XI, S. 172 f. — 1787 scheint dann nochmals eine Preisreduktion auf 240 livres eingetreten zu sein. Guiffrey a. a. O., S. 299.

²⁾ Thirion a. a. O., S. 314.

³⁾ Thirion a. a. O., S. 316. — *Rev. des arts décor.* a. a. O.

⁴⁾ »Le groupe des Grâces de Claudion« erwähnt Bachelier in seinem Mémoire. Ich möchte diese Gruppe in dem Biscuit wiedererkennen, das *Rev. des arts décor.* XI, S. 72,

von Modellen ist naturgemäß eine recht umfangreiche gewesen. Er machte die Wandlungen des Stils, der vom leicht-graziösen zum allegorisch-sentimentalen überging, mit durch. Sein mittelmäßiges Talent wusste sich leicht jeder Strömung anzupassen. Aber dann, zwischen all' den Allegorien auf die Freundschaft, die Tugend, die Freiheit, tauchen wieder, selbst im Beginn unseres Jahrhunderts, graziös bewegte Figuren auf, wie Jugenderinnerungen aus den sechsziger Jahren. Neben Boizot ist als Hauptleiter der Manufaktur in künstlerischer Beziehung in den beiden letzten Dezennien des XVIII Jahrhunderts der Maler und Stecher Jean-Jacques Lagrenée anzusehen, der dem alternden Bachelier in der Leitung des Malerateliers als Adjunkt beigegeben war und in den Revolutionsjahren vollständig an seine Stelle trat. Seine Thätigkeit reicht wie die Boizots bis in unser Jahrhundert hinein. Wie Bachelier, war auch Lagrenée ein technisch geschickter Künstler, er hat ein Inkrustationsverfahren und ein Malverfahren auf Glas erfunden. Er scheint der klassizistischen Richtung in Sévres besonders Vorschub geleistet zu haben. So wird eine Tasse mit etruskischer Malerei nach einem von ihm besorgten Muster erwähnt.¹⁾

Hettlinger scheint wie im Skulpturenatelier auch im Maleratelier einen großen Einfluss auf die künstlerische Gestaltung der Dinge besessen zu haben. Auf seinen Namen pflegt der Gedanke, größere Kopien nach Gemälden auf Porzellan herzustellen, dann aber auch der andere glücklichere, Möbel mit Porzellanplättchen zu versehen, zurückgeführt zu werden. Schon unter Ludwig XV werden Möbel der genannten Art angefertigt²⁾ — zwei hierher gehörige kleine Porzellanplatten, die aus dem Beginn der siebziger Jahre stammen dürften, hatte Herr Dr. Darmstädter ausgestellt — und Kopien auf Porzellan werden ebenfalls bereits vor Hettlinger erwähnt³⁾; aber auf diesen geht es zum mindesten zurück, dass jetzt auf die Anfertigung von Gegenständen der genannten Genres, der größte Nachdruck gelegt wird.

Die malerischen Dekorationselemente dieser Zeit sind im Allgemeinen recht dürftige: Streublumen, bunte Bänder, magere Linienornamente, tote Blattgürlanden in Grün oder Gold, weiße Perlenschnüre auf farbigem Fond etc., aber dann auch Blumen und Früchte in einer reizenden naturalistischen Behandlung als Bouquets, als Gewinde oder in den damals besonders beliebten Körben. — Ein vollständiger Verfall konnte nicht eintreten, selbst da nicht, als die für die Manufaktur überaus traurige Revolutionszeit begonnen, als fast der einzige Abnehmer der Staat war, der glänzende diplomatische Geschenke bestellte, aber nicht bezahlte, der die zugesagte Zuschusssumme nicht leistete, der, um die Arbeiter vor dem Verhungern zu schützen, halb verfaultes Korn lieferte, der den zahllosen Deputationen der Unglücklichen mit

abgebildet ist und dort dem Brachard, der wohl nur «répateur» war, zugeschrieben wird. Man vergleiche nur Clodions Bacchantin im Louvre! — Für Pajou's Thätigkeit für Sévres vergl. Briefe d'Angervillers in *Revue de l'art franç.* VI, (1889), S. 205 und 206. Eine von Pajou herrührende Gruppe ist *Rev. des arts décor.* XI, S. 111 abgebildet — ihm gehören vielleicht auch die Figur ebenda, S. 176, und die Gruppe bei Havard und Vachon, S. 409, an.

¹⁾ Havard und Vachon, S. 428.

²⁾ Vergl. z. B. die Möbel der Du Barry bei Davillier a. a. O. S. 3 ff.

³⁾ In dem von Davillier unter dem Titel «une vente d'actrice» (Paris 1870) veröffentlichten Auktionskatalog der Mlle. Laguerre von 1782 kommen Gemälde auf Porzellan und Möbel mit Porzellaneinlagen vor. — Schon 1772 scheinen Kopien auf Porzellan nach Gemälden von Pierre und Vanloo verkauft worden zu sein; vergl. Davillier, *Porc. de Mme. Du Barry*, S. 28.

gerührten Worten und leeren Versprechungen begegnete.¹⁾ Dem Umstande, dass gerade unter den besseren Künstlern eine grössere Anzahl bereits in einer Glanz-epoche der Manufaktur thätig gewesen war, verdanken wir, dass selbst in dieser Zeit vorzügliche Stücke aus den Ateliers hervorgehen.

Für das Studium der Dekorationsweise in der letzten Zeit Ludwigs XVI und in den ersten Jahren der Revolution ist hier in Berlin eine vorzügliche Gelegenheit geboten durch ein Service von 73 Tellern mit verschiedenem Dekor, in königlichem Besitz. Viele von ihnen erinnern an die Nachahmungen der Arabesken Raphaels, wie sie in Skizzen, auf einen Architekten von Versailles, Masson, zurückgehend, in Sèvres aufbewahrt werden. Allerdings ohne eine bestimmte Nachricht würden wir vielmehr an eine Anknüpfung an die Louis XIV-Ornamente als an die antiken oder die Renaissance-Grotesken denken.²⁾ — Nur ein Teller, dessen Dekorateur Chauveau ist, stammt aus einer früheren Zeit, dem Jahre 1770. In den türkisblauen Rand mit breiten Goldornamenten, sind drei längliche Felder mit »oiseaux sur terrasse« eingefügt, ein Bild gleichen Genres ist in der Mitte. Aus dem Jahre 1783 stammen zwei Teller, die übrigen aus den Jahren 1788—1793, eine grössere Anzahl aus dem Jahre 1792. Der Preis der Teller schwankte, wie aus einem Skizzenalbum in Sèvres ersichtlich ist, zwischen 8 und 72 livres.³⁾ Die meisten unserer Sammlung dürften zu der billigeren Qualität gehört haben, aber einige davon sind ganz vorzüglich, so fünf Meisterwerke des alten Le Guay. Der Rand ist hier in königsblauem Grund mit breiten, fein gravierten Goldornamenten; in den eingefügten Feldern sind Blumenstücke. Der farbige Fond in einer derartigen Behandlung kommt bei den übrigen Tellern nicht vor. Er ist entweder auf einen schmalen Streifen beschränkt oder er bedeckt den ganzen Rand, stellenweise sogar innere Teile des Tellers und ist mit farbigen Linienornamenten, Guirlanden, Streublumen bedeckt. An Stelle des König- und Türkisblau treten verschiedene andere Nuancen Blau, mitunter ins Grünliche spielend, Gelb, Violet und, an einem Hartporzellanteller, Braun. Ein anderer Hartporzellanteller — es sind deren nur drei oder vier in der Kollektion — mit einem tiefschwarzen Fond, ein Meisterstück der Vergoldung, befand sich unter der für die Ausstellung getroffenen Auswahl. Chinesische Genrescenen sind auf dem Rand und in der Mitte in verschiedenem Gold und Silber auf dem Fond angebracht. Farbige ist nur eine um das Mittelstück herumlaufende Guirlande, ebenfalls in ostasiatischem Stil. Leider ist uns der Name des geschickten Vergolders noch unbekannt. Seine Marke G I kommt noch auf einer Anzahl anderer Stücke vor.⁴⁾

¹⁾ Ed. Garnier in der *Gaz. d. b. arts* 1887, II, S. 310 ff., 1888, I, S. 45 ff.

²⁾ Dussieux, *Les artistes franç. à l'étranger* No. 155. — Der Empfänger des hier erwähnten diplomatischen Geschenks war wohl Hardenberg, nach dem Frieden von Basel. Er beklagte sich über die geringe Nutzbarkeit des Geschenkes, da nicht ein Stück zum anderen passe. (Freundliche Mitteilung des Herrn Archivrats Ballieu). Die Notiz bei Dussieux giebt den Wert des betreffenden »Service Masson« auf 45 000 livres an. — Eine der Skizzen ist abgebildet: *Rev. des arts décor.* IX, S. 179. — Über Stücke des Services im *Mus. céram. de Sèvres* vergl. Brongniart et Riocreux, *Description*, 1845, S. 337, No. 21 ff. Der *Almanach royal* nennt unter den Architekten von Versailles keinen Masson, aber wohl einen Hazon.

³⁾ Davillier, *Porc. de Mme. Du Barry*, S. 25 ff.; vergl. auch *Inv. des rich. d'art. Prov. V*, S. 47.

⁴⁾ Chaffers, *Marks and monogr.*, VII. Aufl., (London 1891), S. 581. In der Teller-sammlung im Berliner Schloss tragen noch zwei seine Marke.

Wenn wir die Namen der peintres-décorateurs, deren Zeichen sich auf diesen Tellern befinden, überschauen, so finden wir bestätigt, was ich schon oben andeutete, wie eine Reihe von Künstlern, die die Glanzepoche der Manufaktur mit erlebt hatten, noch bei der Arbeit waren.¹⁾ Ich will nur einige wenige nennen. Da rühren von Evans, der 1752 in die Manufaktur eintrat, und, wie Chapuis l'ainé, besonders geschickter Vogelmaler war, zwei Teller aus den Jahren 1783 und 1790 her. Letzterer ist gemeinsam mit dem Vergolder »G I« gearbeitet. Evans war bis zum Jahre 1800 thätig. In demselben Jahre, wie er, trat Fontaine in die Fabrik ein, dessen Spezialität, wie oben erwähnt, das Auftragen des blauen Grundes war. Er scheint in späteren Jahren mit farbigen Ornamenten auf verschiedenartigen Fonds experimentiert zu haben, so ein Teller mit Blumenranken auf gelbem Grund,²⁾ so in unserer Sammlung ein Teller mit einer Guirlande auf violetterm Grund. Um andere tüchtige Blumenmaler, die bereits in den fünfziger Jahren in der Manufaktur thätig waren, wie Bouillat (seit 1758) und Micaud (seit 1757), zu übergehen, verdient von den Malern, deren Laufbahn in den sechziger Jahren beginnt, Pithou jeune noch eine Erwähnung, der, ebenfalls Blumenmaler, sich an der Dekoration von sieben Tellern unseres Services beteiligt hat. Er zeichnet sich besonders durch eine geschickte, naturalistische Verwendung der Guirlande aus; in seinen hübsch arrangierten Bouquets sind oft Früchte verwertet. Die lange Thätigkeit der einzelnen Künstler findet eine Erklärung darin, dass viele von ihnen in jungen Jahren als Schüler in die Ateliers eintraten.³⁾ Oft waren es Söhne von bereits in der Manufaktur beschäftigten Künstlern oder Arbeitern. Die häufig wiederkehrenden Namen der Chanou, Le Guay, Le Bel, Buteux u. a. bereiten eine gewisse Verlegenheit, da man nur mit Mühe ermitteln kann, um welches der zahlreichen Familienmitglieder es sich handelt. Noch bis in unser Jahrhundert hinein waren diese Familien thätig, wir brauchen nur an den bekannten Porzellanmaler Étienne-Charles Le Guay (1762—1840) zu erinnern. Auch ein berühmter Künstler ging aus einer dieser Sippen hervor: Troyon, dessen Großvater Former, dessen Vater Vergolder war und der selbst seine Jugend in der Manufaktur verlebte.⁴⁾ Es lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob sich das Künstlerzeichen mitunter vom Vater auf Sohn vererbte, wie das Garnier von dem Vergolder Vincent behauptet.⁵⁾ Dieser, der 1752 in die Manufaktur eingetreten war, arbeitete sicher noch im Beginn der achtziger Jahre. Ob aber die zahlreichen Teller unseres Services mit dem Vergolderzeichen »2000«, das der alte Vincent mit Anspielung auf seinen Namen gewählt hatte, vom Vater oder Sohn herrühren, weiß ich nicht zu sagen. Außer ihm und dem bereits mehrfach erwähnten Le Guay, dem Haupt der Vergolder, ist noch aus diesem Atelier Prévost zu nennen, der seit 1757 in dem Atelier des doreurs thätig war und in Bezug auf Geschicklichkeit zwischen den beiden Letztgenannten steht. Fünf Teller sind von ihm, darunter

¹⁾ Jacquemart und Le Blant. La porc., S. 501, ein État von 1750, S. 509ff., ein État vermutlich von 1781. — Maze-Sencier a. a. O., S. 433ff., ein État von 1780. — Garnier, La porc. tendre giebt in der Liste der Künstlerzeichen an, welche Maler im Jahre 1800 entlassen sind. Dieses die wichtigsten Anhaltspunkte für Bestimmung der Thätigkeitsdauer der einzelnen Künstler.

²⁾ Garnier, Taf. 14 (1787).

³⁾ In dem État bei Maze-Sencier ist bei vielen Künstlern vermerkt, dass sie als Schüler eingetreten sind.

⁴⁾ Gaz. d. b. a. 1888, I, S. 51. — Invent. des rich. d'art. a. a. O., S. 46.

⁵⁾ Garnier, La porc. tendre, S. 28.

einer, auf dem er den verunglückten Versuch macht, sich auch als Blumenmaler zu erweisen.

Als neue Dekorationselemente traten zu den bereits genannten in der Revolutionszeit nur die Freiheitselemente, wie die Jakobinermütze, die Fascesbündel, das Richtscheit und Anderes.¹⁾ Ebenfalls in Anspielung auf die politische Richtung der Zeit ist die Tricolore häufig verwandt. Eine hochinteressante Tasse dieser Art besitzt Graf Pourtalès. Der Fond ist königblau, um den Rand schlingt sich das dreifarbigte Band; in ovalen Feldern, die von einer Blattguirlande und einer Perlenkette umgeben sind, befinden sich außer den bereits citierten Emblemen ein Auge ein Spiegel, ein offenes Buch mit Lanze. Die Tasse rührt von dem Vergolder Vincent und einem Maler Noel her, der bereits im Jahre 1755 im Atelier thätig war und sich uns in einem anderen, in Berliner Besitz befindlichen Stück, in einer Zuckerdose des Herrn Dr. Darmstädter, von 1783, mit zarten violetten und blauen Fonds und Streublumen als besonders geschickter und geschmackvoller Künstler erweist. Aber freilich, an der spröden Aufgabe, auf diesem Material die Gedanken der Zeit zu allegorisieren, musste selbst sein Geschmack Schiffbruch leiden: die Tasse bleibt trotz aller Sorgsamkeit der Ausführung in ihrer Erscheinung unerfreulich.

Wir stehen am Ende der uns interessierenden Periode. Das Jahr 1800 bedeutet den tiefsten Einschnitt in der Entwicklung der Manufaktur. Costaz, ein junger, tüchtiger Beamter aus der Zeit des ersten Konsuls, machte mit einem kühnen Griff der schon ein Decennium währenden Finanznot der Manufaktur ein Ende. Von den mehr als 200 Arbeitern wurden Alle bis auf 66, zumeist ohne Pension, entlassen. An die Spitze wurde ein junger Chemiker, der bekannte Alexandre Brongniart gestellt. Die Aufgabe der Fabrik wurde von jetzt an dahin aufgefasst, dass sie ein Musterinstitut, ein »objet d'émulation« für die Privatunternehmungen sein sollte. Die pâte tendre wurde vernachlässigt, bald ganz bei Seite gelassen. — Costaz sagt in der Begründung seiner Vorschläge an den Minister, dass diejenigen Arbeiter, die den höchsten Lohn erhielten, zumeist für die Fabrik das Geringste leisteten. Wohl möglich für den materiellen Gewinn, den die Fabrik durch ihre Thätigkeit einheimen konnte! Es waren eben alte, in den Ateliers ergraute Leute, aber unter dem quantitativ Wenigen, was sie leisteten, war doch qualitativ noch recht Hervorragendes. Die Tradition wurde jetzt abgeschnitten, ein Fabrikationszweig hatte sich in sich selbst abgelebt, war mit seinen Trägern altersschwach geworden, die Epoche der pâte tendre war vorüber. Eine neue Zeit für die Manufaktur begann, reich an technischem Können, an Bemühungen jeder Art, aber künstlerisch gewiss keine bedeutendere!

¹⁾ Champfleury. Hist. des faïences patriot. Paris 1867, S. 388—396.

