

**DIE KLASSIZISTISCHE PORZELLANPLASTIK DER
MEISSENER MANUFAKTUR VON
1764 BIS 1814**

INAUGURAL - DISSERTATION

**ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE**

**DER
PHILOSOPHISCHEN FALKULTÄT**

**DER
RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BONN**

VORGELEGT VON

**PAULINE GRÄFIN VON SPEE M.A.
AUS
MÜSCHEDE/ARNSBERG**

BONN 2004

Gedruckt mit der Genehmigung der Philosophischen Fakultät der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1. Berichterstatter: Prof. Dr. Hugo Borger
2. Berichterstatter: Prof. Dr. Brigitte Klesse

Tag der mündlichen Prüfung: 14.02.2001

INHALT

VORWORT

EINLEITUNG

1. KLASSIZISMUS, EIN EUROPÄISCHER STIL

- 1.1. Forschungsbericht zur Porzellanplastik des Klassizismus unter besonderer Berücksichtigung der Meissener Manufaktur
- 1.2. Kunsttheoretische Grundlagen des Klassizismus

2. MICHEL VICTOR ACIER, WEGBEREITER FÜR DEN KLASSIZISMUS IN MEISSEN

- 2.1. Forschungsüberblick zum Werk von Michel Victor Acier
- 2.2. Der Siebenjährige Krieg und seine Folgen für die Meissener Porzellanmanufaktur
- 2.3. Michel Victor Acier, ein zweiter Modellmeister neben Johann Joachim Kaendler
- 2.4. Acier zwischen Rokoko und Klassizismus
- 2.5. Acier und die Porzellanplastik seiner Zeit

3. JOHANN JOACHIM KAENDLERS SPÄTWERK VON 1764 BIS 1775

- 3.1. Einflüsse des französischen Frühklassizismus und des Louis XVI. auf das Spätwerk Kaendlers nach dem Siebenjährigen Krieg
- 3.2. Die Bedeutung Aciers für das Spätwerk Kaendlers
- 3.3. Werkstattbetrieb und Mitarbeiter Kaendlers nach dem Siebenjährigen Krieg

4. DIE MARCOLINI- ZEIT VON AUGUST 1774 BIS JANUAR 1814

- 4.1. Sachsen während der Marcolini-Zeit
- 4.2. Die Leitung der Meissener Porzellanmanufaktur unter Camillo Graf Marcolini
- 4.3. Bedeutungs- und Funktionswandel des figürlichen Porzellans im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts

5. DAS KLASSIZISTISCHE WERK DES JOHANN CARL SCHÖNHEIT

- 5.1. Forschungsüberblick
- 5.2. Der Beginn des Klassizismus in Meissen unter Johann Carl Schönheit

6. JOHANN GOTTLÖB MATTHÄIS BEITRAG ZUR KLASSIZISTISCHEN PORZELLANPLASTIK

- 6.1. Der Einfluss der Dresdener Antikensammlung auf Matthäis Werk
- 6.2. Eigene Inventionen von Matthäi

7. CHRISTIAN GOTTFRIED JÜCHTZERS KLASSIZISMUS ZWISCHEN KAENDLER UND ACIER

- 7.1. Forschungsbericht zur Porzellanplastik Jüchtzers
- 7.2. Die bestimmende Wirkung des Klassizismus auf Jüchtzers Porzellanplastik
- 7.3. Jüchtzers Porzellanplastik im zeitgenössischen Kontext

8. DER AUSKLANG DER KLASSIZISTISCHEN PORZELLANPLASTIK IN MEISSEN

-
- 8.1. Johann Daniel Schöne, der Nachfolger Jüchtzers
 - 8.2. Die Mitarbeiter Schönes
 - 8.3. Carl Gotthelf Starcke jun. zwischen klassizistischer Strenge und lebhaftem Neo-Rokoko
 - 8.4. Franz Andreas Weger, ein Meissener Porträtist?

9. DIE MEISSENER PORZELLANPLASTIK NACH 1814

- 9.1. Die wirtschaftliche und organisatorische Situation nach der Marcolini-Periode
- 9.2. Die Porzellanplastik nach 1814

10. SCHLUSSBETRACHTUNG

11. BIBLIOGRAPHIE

- 11.1. Abkürzungsverzeichnis

12. EDIERTE QUELLEN

- 12.1. QUELLENNACHWEIS
- 12.2. ABBILDUNGSNACHWEIS

13. KATALOG

VORWORT

Ich bedanke mich bei allen, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Hugo Borger, der die Arbeit intensiv betreute und stets mit vielen wichtigen Anregungen bereicherte. Des Weiteren gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Brigitte Klesse, Direktorin des Museums für Angewandte Kunst in Köln i.R., für ihre hilfsbereite Betreuung sowie Frau Dr. Johanna Lessmann vom Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg für ihre ermutigende Anregung zu diesem Thema. Besonderer Dank gilt dem Direktor der Schausammlung der Meissener Porzellanmanufaktur Herrn Dr. Hans Sonntag, dem Leiter des Meissener Werksarchiv Herrn Jürgen Schärer und seiner Assistentin Frau Fischer sowie Herrn Keil vom Depot der Meissener Porzellanmanufaktur, die das reiche Quellenmaterial zur Verfügung gestellt haben.

Zu danken habe ich auch dem Direktor der Dresdener Porzellansammlung Herrn Dr. Ulrich Pietsch sowie Frau Maltschew vom Depot der Dresdener Porzellansammlung für die Ermöglichung der reichen Bebilderung dieser Arbeit. Darüber hinaus gab Frau Maltschew einen wichtigen Hinweis zu einigen 'versteckten' Modellen im Keller des Depots. Zu danken habe ich auch den Mitarbeitern des Dresdener Kupferstichkabinetts und des Dresdener Hauptstaatsarchivs für ihre wichtige Unterstützung bei der Suche nach Zeichnungen und zahlreichen Schriftquellen sowie Herrn Dr. Kiderlen für den Zugang zu den Gipsabgüssen der Mengs'schen Sammlung im Depot des Albertinums in Dresden. Des Weiteren gilt mein besonderer Dank Herrn Dr. Stefan Bursche, der freundlicherweise Einsicht in Quellenmaterial aus seinem Privatbesitz gewährt hat. Mein Dank gilt auch dem Fotografen des Kunsthistorischen Instituts in Bonn für die Entwicklung der vielen Kleinbildnegative nach den Graphikvorlagen Leplats aus der Sächsischen Landesbibliothek.

Besonders möchte ich mich auch bei meinem Mann Dr. Uwe Bathe, Dr. Eva Krems, Adelheid Gräfin von Spee M.A. und meinen Eltern für die fachliche und moralische Unterstützung sowie bei Katrin Marquardt M.A. für die redaktionelle Hilfe bedanken.

EINLEITUNG

Bisher richtete sich das Hauptaugenmerk der Meissen-Forschung hinsichtlich der Porzellanplastik auf die Gruppen und Figurinen Kaenders und seiner Mitarbeiter, während die Nachfolger kaum Beachtung fanden, und der künstlerische Wert ihrer Modelle einzig im Vergleich mit Kaender beurteilt wurde. Berling schätzte in seiner für die heutige Forschung noch immer grundlegenden Festschrift zur Meissener Porzellanmanufaktur von 1910¹ die hier im Mittelpunkt stehende klassizistische Porzellanplastik künstlerisch weit weniger als die des Barock und Rokoko Kaenders. Darin kommt die Anfang des 20. Jahrhunderts allgemein negative Beurteilung der klassizistischen Porzellane zum Ausdruck, die die Gewichtung der Meissener Porzellanplastik zugunsten Kaenders in der weiteren Meissen-Forschung nachhaltig beeinflusste. Folglich wurde die Meissener Barock- und Rokokoplastik nicht nur in den Monographien zur Meissener Manufaktur, sondern auch in zahlreichen anderen Publikationen eingehend analysiert und bearbeitet, während die klassizistische Porzellanplastik nur am Rande Beachtung fand.

In der kunsthistorischen Forschung zeichnet sich in jüngster Zeit eine Neubewertung des Klassizismus ab. Die kunsthistorische Forschung löst sich zunehmend von dem tradierten Urteil, die klassizistische Kunst als Nachahmung und Eklektizismus abzuwerten, indem sie ihr Blickfeld erweitert und von dem Grundsatz ausgeht, dass die Rezeption klassizistischer Kunstwerke neben der Erkenntnis und Beschreibung ihrer äußeren Form eine Fülle wichtiger Bildungshintergründe impliziere, die es zu beachten gelte. Zum Verständnis und zur Beurteilung der klassizistischen Kunst sei daher die Kenntnis und Berücksichtigung der zeitgenössischen Kunstdiskurse Voraussetzung, denn sie definieren die erhobenen absoluten Ansprüche an die Kunst, die das Spannungsfeld zwischen den Idealen und den individuellen künstlerischen Leistungen bestimme. Diese Neubewertung des Klassizismus in der kunsthistorischen Forschung aufgreifend, hat die Autorin die Frage nach der klassizistischen Porzellanplastik der Meissener Manufaktur neu gestellt.

Erstmals wurde auf Grundlage der Objekte in der Dresdener Porzellansammlung im Zwinger sowie im Depot der Meissener Porzellanmanufaktur, den im Werksarchiv in Meissen erhaltenen Tätigkeitsberichten, dem Modellbuch, den Modell- sowie Entwurfszeichnungen die Fülle der klassizistischen Meissener Porzellanfigurinen inventarisiert und die Ergebnisse in Form eines Kataloges zusammengestellt, der nach Modelleuren getrennt chronologisch aufgebaut ist. Dabei ging es nicht um die vollständige Aufnahme aller Modelle, die in Meissen in dieser Zeit entstanden sind, sondern ausschließlich um die Aufnahme der für die klassizistische Porzellanplastik bedeutsamen Modelle. Die Wahl der Dresdener Porzellansammlung im Zwinger und die Sammlung im Depot der Meissener Porzellanmanufaktur als Grundlage für den Katalog erschien sinnvoll, da dort die größten

¹ Vgl. Berling 1910.

erhaltenen Funde klassizistischer Ausformungen bewahrt werden. Angesichts der Fülle des Materials konnte bei der Erfassung der Modelle keine Vollständigkeit aller Ausformungen in den übrigen öffentlichen und privaten Sammlungen weltweit erreicht werden.

Der zeitliche Rahmen von 1764 bis 1814 wurde durch Ereignisse innerhalb der Meissener Manufaktur bestimmt, die Einfluss auf die stilistische Entwicklung der Porzellanplastik nahmen. Der Eintritt Aciers in die Meissener Porzellanmanufaktur im Jahr 1764 brachte französische Einflüsse aus Paris nach Meissen, die die Porzellanplastik vom Barock und Rokoko Kaenders löste, so dass das Jahr 1764 als Anfangspunkt fixiert wurde. Den Schlusspunkt definiert Marcolinis Abgang von der Meissener Manufaktur im Jahr 1814, denn unter der Leitung seines Nachfolgers Carl Wilhelm von Oppel versuchte man die Folgen der Napoleonischen Kriege weniger durch künstlerische als durch technische Neuerungen und innerbetriebliche Umstrukturierungen zu überwinden, was den Modelleuren wenig Freiraum für die Entwicklung neuer künstlerischer Lösungen ließ. Parallel dazu begann man die Liebe zu den alten Meissener Rokokomodellen wieder zu entdecken, so dass das Interesse der Meissener Verantwortlichen am plastischen Schaffen zeitgerechter Artikel zugunsten der neuausgeformten Porzellangruppen und -figuren im Rokokostil stark zurückgedrängt wurde. Da jedoch der Ausklang der klassizistischen Porzellanplastik fließend verlief, impliziert die Untersuchung einen Ausblick auf die Porzellanplastik nach 1814.

Bezug nehmend auf die in jüngster Zeit in der kunsthistorischen Forschung aufkeimende Wertschätzung des Klassizismus wurde im Textteil, der dem Katalog vorangestellt ist, zunächst der Stilbegriff '*Klassizismus*' mit Sicht auf den zeitgenössischen Kunstdiskurs von Winckelmann, Goethe, Sulzer, Herder u.a. definiert, um eine theoretische Basis zum Verständnis der klassizistischen Porzellanplastik zu schaffen. Auf Grundlage dieser Definition sowie den Ergebnissen des Kataloges wurden die klassizistischen Modelle der Meissener Porzellanmanufaktur werkimmanent analysiert und in den zeitgenössischen Kunstkontext gestellt, wobei die Herkunft und Ausbildung der Modelleure, die Anforderungen der 'Kunden' an die Porzellanplastik, die personale und ökonomische Situation der Meissener Porzellanmanufaktur sowie die politische Rolle Sachsens in Europa in der Diskussion Berücksichtigung fanden.

Diese erstmalige Katalogisierung der klassizistischen Modelle sowie ihre Bearbeitung im Kontext mit dem zeitgenössischen Kunstdiskurs ermöglicht eine Überprüfung der bisher in der Meissen-Forschung tradierten Abwertung der klassizistischen Porzellanplastik. Aus technischen Gründen wurde in der vorliegenden Veröffentlichung die Abbildungszahl reduziert, in ihrer Gesamtheit sind sie im Werksarchiv der Meissener Manufaktur einsehbar.

1. KLASSIZISMUS, EIN EUROPÄISCHER STIL

1. 1. Forschungsbericht zur Porzellanplastik des Klassizismus unter besonderer Berücksichtigung der Meissener Manufaktur

Die kunsthistorische Forschung widmete sich in den beiden letzten Jahrzehnten vermehrt der Kunst des Klassizismus. Wichtige Beiträge am Beginn dieser Entwicklung leisteten der zweibändige Katalog „*Berlin und die Antike*“, den Willmuth Arenhövel 1979 herausgab, sowie Hartmanns Studien zur Antikenrezeption des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen (1770-1844), die im selben Jahr erschienen.² Man revidierte die bis dahin vorherrschende kritische Beurteilung der klassizistischen Kunst, indem man den Klassizismus von der kunsthistorischen Stilnomenklatur befreite und die kunsthistorische Methodik der Stilkritik, Formanalyse, Ikonologie und Ikonographie erweiterte. So hat die Beschäftigung mit der Kunstsituation um 1800 in der jüngsten Forschung neben der Anschaulichkeit des klassizistischen Kunstwerks eine Fülle von ergänzenden Bedeutungen und Wissensgütern erschlossen. Zu nennen sind die wichtigen Beiträge von Gerhard Bott und Heinz Spielmann, Christian von Holst, Gisold Lammel, Beate Christine Mirsch, Alison West, Herbert Beck, Peter Bol und Eva Maeck-Gérard sowie Erik Forssman.³ In diesen Beiträgen wird der Kunstdiskurs des 18. Jahrhunderts als Quelle herangezogen, um die in den Kunstdiskursen definierten Ansprüche der Klassizisten und ihre an der Antike gemessenen Ideale vor dem kunsttheoretischen Hintergrund zu erläutern. An die Stelle der Kritik an der klassizistischen Kunst als künstlerisch minderwertige Rezeptionskunst der Antike trat die Erkenntnis ihrer Bedeutung und Innovation für die Moderne, denn mit der Historisierung der Kunst vermochte der Klassizismus erstmals aus zeitlicher Distanz die Ästhetik der klassischen Tradition zu betrachten und daraus neue Normen abzuleiten.

Auch die Porzellan-Forschung beherrschte Anfang des 20. Jahrhunderts eine künstlerische Abwertung der Porzellanplastik des Louis XVI. und des Klassizismus zugunsten der Barock- und Rokokoplastik unter dem Einfluss des Meissener Modellmeisters Johann Joachim Kaendler, wobei der Klassizismus vorwiegend als zitierende und eklektizistische Kunst kritisiert wurde, der man den Verlust an kreativer Eigenständigkeit vorwarf. So verwundert es nicht, dass der Porzellanproduktion des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts kaum Beachtung geschenkt wurde. Die historisierenden Tendenzen des Louis XVI. und des Klassizismus wurden als Verlust der künstlerischen Freiheit verstanden.⁴ Darüber hinaus richtete sich die Kritik gegen das weiße Biskuitporzellan. Sauerlandt bemerkte dazu, dass mit Aufgabe der Staffage in dieser Zeit die „*stärksten Wirkungsmittel der*

² Arenhövel 1979. Hartmann 1979.

³ Bott/Spielmann 1991. Holst 1993. Lammel 1998. Mirsch 1998. West 1998. Beck/Bol/Bückling 1999. Forssman 1999.

⁴ „Unter dem Zwange dieses von Gelehrten diktierten Stils mußte jede freie künstlerische Regung im Keim erstickt werden.“ Schnorr von Carosfeld/Köllmann 1956⁵, S. 149. Vgl. auch Hofmann 1923 (3), S. 511.

Porzellankunst des XVIII. Jahrhunderts aus der Hand“ gegeben worden seien.⁵ Feulner ging noch weiter in seiner Kritik: „Die eigene Form hatte sie (die Porzellanplastik) verloren; für den Künstler war es bei diesen Themen ganz gleichgültig, ob das Substrat Alabaster, Gips oder Porzellan war. Die Porzellanplastik war ein Ableger der Kleinplastik geworden.“⁶

Eine künstlerische Neubewertung des Louis XVI. und des Klassizismus kennzeichnet die Porzellan-Forschung seit Mitte der achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts einhergehend mit einer Qualifizierung historisierender Tendenzen, die diese Stile charakterisiert. Maßgeblich verantwortlich für diesen Wandel sind Antoinette Faÿ-Hallé und Barbara Mundt. Sie publizierten 1984 eine grundlegende Studie zum europäischen Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil.⁷ In den neunziger Jahren zeugte auch das Ausstellungswesen von der neuen Wertschätzung des Klassizismus, die die Porzellan-Forschung in jüngster Zeit geprägt hat.⁸

Ein ähnlicher Wandel in der Beurteilung des klassizistischen Porzellans vollzieht sich auch innerhalb der Forschung zum Porzellan der Meissener Manufaktur. Der Stand der Meissen-Forschung ist bis heute geprägt durch die grundlegende Monographie von Karl Berling, der sie als Festschrift der Manufaktur anlässlich ihres 200jährigen Bestehens 1910 herausgab.⁹ Carl Berling arbeitete als Direktorial-Assistent am sächsischen Kunstgewerbemuseum in Dresden. Ihm kommt der große Verdienst zu, in seinem umfassenden, reich bebilderten Werk die historischen Fakten der Manufakturgeschichte auf Grundlage seines eingehenden Quellenstudiums verlässlich zusammengestellt zu haben. Bezug nehmend auf die Meissen-Literatur des 19. Jahrhunderts, die den Siebenjährigen Krieg einheitlich als eine stilistische Zäsur, als Abkehr vom Rokoko beurteilte¹⁰, bezeichnete Berling die Zeit von 1763 bis 1774 als „*Akademische Periode*“ und die folgende von 1774 bis 1814 als „*Marcolini-Periode*“. Berling schätzte die klassizistische Porzellanplastik künstlerisch weit weniger als das Barock und Rokoko Kaendlers. Folglich verwundert es nicht, dass trotz aller Zurückhaltung des Autors, die Anfang unseres Jahrhunderts allgemein negative Beurteilung der klassizistischen Porzellane, in dieser Festschrift zum Ausdruck kommt und die Gewichtung der Meissener Porzellanplastik zugunsten Kaendlers nachhaltig beeinflusste. Willy Doenges Wertung in seinem 1907 herausgegebenen Werk zum

⁵ Sauerlandt 1923, S. 39.

⁶ Feulner 1929, S. 130.

⁷ Faÿ-Hallé/Mundt 1984.

⁸ 1995 widmete sich eine Ausstellung der englischen Keramik von Wedgwood in Wörlitz, 1996 wurde die Sammlung Fürstenberger Porzellan der Herzogin Anna Amalia in Weimar gezeigt, und 1997 wurde in Berlin Preußens Weg zum Klassizismus unter Friedrich Wilhelm II. vorgestellt. Vgl. Weiss 1995. Katalog Weimar 1996. Katalog Berlin 1997.

⁹ Berling 1910. Diese Festschrift ist die überarbeitete Fassung seiner Monographie, die er 1900 herausgegeben hatte. Das weitere Quellenstudium veranlasste Berling in der Festschrift einige Urteile, z.B. hinsichtlich der Porzellanplastik Aciers, zu revidieren. Vgl. dazu Kap. 2.1.

¹⁰ Klemm 1834, S. 107. Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., Frankfurt a.M. 1860, Bd. 1, S. 182.

Meissener Porzellan, in dem er sich vornehmlich mit der künstlerischen Entwicklung des Meissener Porzellan beschäftigte, da es an den interessierten Sammler als Führer und Berater gerichtet war, entsprach Berling.¹¹ Bestimmend für die Forschung zum Meissener Porzellan war neben Berling die 1926 publizierte Monographie von Ernst Zimmermann¹², dem die Leitung der Dresdener Porzellansammlung unterstand¹³, nachdem er 1908 eine Publikation zum Frühwerk der Meissener Porzellanmanufaktur veröffentlicht hatte.¹⁴ Zimmermann verschärfte, unter dem Einfluss der künstlerischen Abwertung des Klassizismus Anfang unseres Jahrhunderts, die schon bei Berling anklingende besondere Wertschätzung der Porzellanplastik des Barock und Rokoko. Die Figurinen und Gruppen des Louis XVI. und des Klassizismus stellte Zimmermann in den Schatten des Barock und Rokoko Kaenders, da er das Historisierende als künstlerisch minderwertig betrachtete. Carl Albiker ging 1935 in seiner Arbeit zu den Tierplastiken der Meissener Manufaktur soweit, den Klassizismus als „*vorübergehende Zeiterscheinung*“ zu deklassieren, deren Lebensberechtigung in Frage zu stellen sei.¹⁵

Etwa 35 Jahre später begann sich in der Forschung zum Meissener Porzellan eine Veränderung zugunsten des Porzellans des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts abzuzeichnen. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang Otto Walcha, der Leiter des Meissener Werksarchivs, der sich um die Erforschung des Meissener Porzellans verdient gemacht hat. 1968 widmete er der Kunst der Marcolini-Zeit eine Studie.¹⁶ Seine 1973 publizierte Monographie zum Meissener Porzellan beruht auf einem Manuskript, das Walcha kurz vor seinem Tod 1968 fertig gestellt hatte.¹⁷ Das Werk gibt einen Überblick über die Produktion der Meissener Manufaktur von den Anfängen bis zur Gegenwart, wobei sich Walcha bei ökonomischen und technischen Fragen vor allem auf den Bericht von Heinrich Gottlob Kühn aus dem Jahr 1828 stützte. Kühn war seit 1814 Betriebsinspektor und seit 1833 Direktor der Manufaktur Meissen.¹⁸ Walcha bearbeitete in seiner Monographie neben dem 18. Jahrhundert auch das 19. Jahrhundert sehr umfassend mit allen technischen Verbesserungen, wenngleich er bei der künstlerischen Beurteilung des Louis XVI. und des Klassizismus Berling und Zimmermann folgte.

¹¹ Doenges 1907. Im Jahr 1921 wurde dieses Buch erneut aufgelegt.

¹² Zimmermann 1926.

¹³ Zimmermann hatte auf Grundlage seines ersten Werkes 1928 einen Katalog zu den Objekten der Porzellansammlung herausgebracht, in dem er neben den künstlerischen auch die wirtschaftlichen, technischen und historischen Entwicklungen beschrieb. Zimmermann 1928.

¹⁴ Zimmermann 1908.

¹⁵ „Der Klassizismus bedeutet für das Porzellan eine vorübergehende Zeiterscheinung und nicht eine Entwicklungserscheinung. Die Entwicklung konnte nichts mit Klassizismus anfangen, sie wurde durch ihn gestört und hat erst in der romantischen und nachromantischen Zeit in ihre künstlich unterbrochene Fahrinne zurückfinden können. Wieweit der Klassizismus Lebensberechtigung hat, darf im Rahmen dieser Arbeit nicht entschieden werden.“ Albiker 1935, S. 103.

¹⁶ Walcha 1968.

¹⁷ Walcha 1973.

¹⁸ Kühn 1828. Im Folgenden wird der Bericht Kühns nach einer Abschrift des Berichts im HstA Dresden zitiert, die sich in Privatbesitz von Herrn Dr. Bursche in Berlin befindet, die er dankenswerterweise zur Verfügung gestellt hat.

Besondere Verdienste um die Erforschung des Meissener Porzellans erwarb sich Hermann Jedding, der Hamburger Kustos für Porzellan im dortigen Museum für Kunst und Gewerbe mit seinem zweibändigen Werk zum Meissener Porzellan von 1779 und 1811¹⁹, sowie seinem Ausstellungskatalog zum Meissener Porzellan des 18. Jahrhunderts in Hamburger Privatbesitz.²⁰ Auch Jedding stand im Banne der Fülle und Vielfalt der Gruppen und Figurinen Kaendlers, ließ dabei jedoch die Werke Aciers und seiner Nachfolger nicht außer Acht und stellte den künstlerischen Wert dieser Arbeiten heraus. Anders Robert E. Röntgen, der in seiner Meissen-Monographie 1984 die Porzellanplastik des Louis XVI. und des Klassizismus gegenüber Kaendler als künstlerisch minderwertig betrachtete.²¹ Eine ambivalente Haltung zum Meissener Porzellan nach dem Siebenjährigen Krieg nahm Tim H. Clarke ein, der einen wichtigen Beitrag zur plastischen Produktion der Meissener Manufaktur 1988 verfasste, indem er Johann Joachim Elsassers Modellstiche veröffentlichte, die in der Berliner Kunstbibliothek bewahrt werden, und diese mit den dazugehörigen Tätigkeitsberichten zusammenfügte.²² Joachim Kunze ergänzte die Meissen-Forschung durch wichtige Ergebnisse zu zahlreichen technischen Neuerungen sowie der Organisation der Meissener Manufaktur im 19. Jahrhundert auf Grundlage der Quellen im Hauptstaatsarchiv in Dresden, zu dem er als Dresdener Arzt schon vor 1989 Zugang hatte.²³ Zu künstlerischen Fragen nahm Kunze jedoch keine Stellung.

Dem langjährigen Leiter des Bayerischen Nationalmuseums Rainer Rückert verdankt die Meissener Porzellan-Forschung große Fortschritte. Mit der Ausstellung 1966 zum Meissener Porzellan von 1710 bis 1810 im Bayerischen Nationalmuseum und dem dazu erschienenen Katalog, den Rückert zu einem wichtigen wissenschaftlichen Instrument machte, bot er eine umfassende Sammlung von Meissener Porzellanen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, die einen sehr guten Überblick über die künstlerische Entwicklung ermöglichte und auch Figurinen des Louis XVI. und des Klassizismus implizierte.²⁴ Der 1977 von Johann Willsberger und Rückert herausgebrachte Band zur Meissener Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts verzeichnet bedeutende Gruppen des Klassizismus und besticht vor allem durch seine hervorragenden Aufnahmen der Objekte.²⁵ Einen besonderen Verdienst erwarb sich Rückert für die Meissener Porzellan-Forschung hinsichtlich seines Nachschlagewerkes der biographischen Daten der Meissener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts, das er auf Grundlage der Quellen im Werksarchiv in Meissen und im

¹⁹ Jedding 1979, S. 110ff. Ders. 1981.

²⁰ Jedding 1982.

²¹ Röntgen 1984, S. 153ff.

²² Clarke 1988.

²³ Kunze 1979 (86). Kunze 1982 (95/96). Kunze 1983 (99/101/102). Kunze 1986 (111). Kunze 1986 (113). Kunze 1987 (115).

²⁴ Rückert 1966.

²⁵ Rückert/Willsberger 1977. Hervorragende Abbildungen zeichnen auch die jüngsten Publikationen zum Meissener Porzellan aus, die jedoch keine neuen Ergebnisse zur Forschung enthalten sondern für den interessierten Laien gedacht sind. Vgl. Sonntag/Karpinski 1991. Schuster 1993.

Hauptstaatsarchiv in Dresden zusammenstellte.²⁶ In seinen kürzlich veröffentlichten Studien zur Staffierung der Gesichter Meissener Figurinen bemerkte Rückert, beeinflusst von der Neubewertung des Klassizismus in der Kunstgeschichte in den letzten 20 Jahren, dass bis heute eine „*umfassende, detaillierte Untersuchung über Stil und Ästhetik des Meissener Porzellans*“ nach 1763 fehlt.²⁷ Diesem Forschungsdesiderat widmet sich die vorliegende Arbeit, wobei angesichts der Fülle des Materials eine Beschränkung auf die Porzellanplastik sinnvoll erschien.

1. 2. Kunsttheoretische Grundlagen des Klassizismus

Die Rezeption klassizistischer Kunstwerke verlangt neben der Erkenntnis und Beschreibung des ästhetischen Wertes eine Fülle wichtiger Bildungshintergründe, denn sie spiegeln Auffassungen der Aufklärung wie die Bildungsidee als auch den Humanitätsgedanken wider. Die Kenntnis der zeitgenössischen Kunstdiskurse und -theorien ist Voraussetzung für das Verständnis der klassizistischen Kunst. Sie definieren die erhobenen absoluten Ansprüche an die Kunst, die das Spannungsfeld zwischen den Idealen und den individuellen künstlerischen Leistungen bestimmen. In der formalästhetischen Reproduktion der Antike durch den Klassizismus äußert sich der Anspruch, die an diese Formen gebundenen idealen Werte und Inhalte wiederzuerlangen. Folglich setzt die klassizistische Kunst einen Rezipienten mit historischem und kunsttheoretischem Wissen voraus. Daher erscheint es sinnvoll, zunächst die wichtigsten Thesen der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts in gebotener Kürze zu skizzieren, um auf dieser Grundlage die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur zu untersuchen.

In den fünfziger Jahren war Dresden ein Zentrum des Klassizismus. Zu ihm gehörte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)²⁸, der spätere Leiter aller Dresdener Kunsteinrichtungen Christian Ludwig von Hagedorn (1712-1780)²⁹ sowie der Maler und

²⁶ Rückert 1990.

²⁷ Rückert 1997 (155), S. 37-87, S. 41.

²⁸ Johann Joachim Winckelmann (1717 Stendal-Triest 1768) kam nach fünfjähriger Tätigkeit als Konrektor an der Lateinschule in Seehausen im Oktober 1748 nach Dresden, wo er die ersten Jahre als Bibliothekar des Reichsgrafen von Büнау in Nöthnitz unweit von Dresden tätig war. Im Oktober 1754 zog er nach Dresden, wo er bald mit Adam Friedrich Oeser zusammenwohnte, bevor er im November 1755 nach Rom ging. In diesem Jahr erschien sein erstes großes Werk „*Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und der Bildhauer-Kunst*“. 1757/58 arbeitete er als Bibliothekar des päpstlichen Kardinalstaatssekretärs Alberico Archinto; 1758 wurde Winckelmann Kustos der Antikengalerie des Kardinals Albani und 1763 Scriptor des Vatikans. Ein Jahr später übertrug man ihm die Aufsicht über die Altertümer in und um Rom. In diesem Jahr schrieb Winckelmann sein zweites wichtiges Werk „*Geschichte der Kunst des Alterthums*“. Grundlegend zu Winckelmann s. Justi 1956⁵. Leppmann 1988. Aebli, Daniel, Winckelmanns Entwicklungslogik der Kunst, Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris 1991. (Europäische Hochschulschriften, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 99), mit weiterführender Lit.

²⁹ Ludwig von Hagedorn (1712 Hamburg-Dresden 1780) lebte seit 1752 in Dresden, wo er sich intensiven Kunststudien widmete und eine große Privatsammlung vornehmlich mit Gemälden lebender Künstler zusammentrug. Sein Hauptwerk „*Betrachtungen über die Malerey*“ erschien 1762 in Leipzig, als Versuch einer systematischen Kunsttheorie. Die Vollendung der Malerei sah Hagedorn im Austausch von niederländischem Farbsinn und italienischem Formsinn. Nachdem er im Siebenjährigen Krieg zahlreiche Künstler unterstützt hatte, wurde Hagedorn 1763 zum Generaldirektor der Künste und Kunstakademien sowie aller dazugehörigen Anstalten

Bildhauer Adam Friedrich Oeser (1717-1799)³⁰, der aus Wien kam und dort bei Georg Raphael Donner (1693-1741) gelernt hatte, der sich den klassizistischen Tendenzen aufgeschlossen zeigte. Unterstützt wurden sie vom sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian, der sich im Unterschied zu seinem Vater August III., dem Sachkenner und Sammler moderner Malerei Italiens und der Niederlande seit der Renaissance, mehr für die Erforschung und Wiederbelebung der klassischen Antike interessierte. Seine Reise nach Rom, Portici und Neapel in den Jahren 1738 bis 1739 hatte ihn darin bestärkt. Während dieses Aufenthaltes erlebte er die Entdeckung der aufsehenerregenden Funde beim Bau der königlichen Villa in Portici für Karl III. von Neapel und für Friedrich Christians soeben vermählte jüngere Schwester Maria Amalia, die die Existenz der Städte Herculaneum und Pompeji erneut bewiesen. Dem Antikeninteresse des Kurfürsten verdankte Winckelmann dessen hilfreiche Unterstützung selbst nachdem er Dresden im Herbst 1755 in Richtung Italien verließ.³¹

Winckelmann hatte 1755 mit seinem in Dresden veröffentlichten Erstlingswerk „*Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Malerey und der Bildhauer-Kunst*“ die eigentliche Programmschrift der beginnenden klassizistischen Bewegung in Deutschland formuliert.³² Er bestimmte darin den Vorrang der antiken Kunst der Griechen vor allen anderen, da in Griechenland die politischen, klimatischen und geographischen Verhältnisse für die Entfaltung der Schönheit beste Voraussetzungen böten.³³ In Griechenland sah Winckelmann den paradiesischen Zustand von Freiheit, Menschlichkeit und Schönheit miteinander vereint. Diese Kunst der alten Griechen gelte es, so Winckelmann, nachzuahmen, um selbst groß, bzw. unnachahmlich zu werden, denn in

und Kabinette in Dresden ernannt. Zu Leben und Werk Christian Ludwig Hagedorns vgl. Stübel, M., Christian Ludwig Hagedorn, Leipzig 1912. Justi 1956⁵, Bd. I., S. 408ff. Heres 1991, S. 137f. Altner, M., Der Beitrag Christian Ludwig von Hagedorns zur Gründung und Entwicklung der Dresdener Kunstakademie, in: Sächsische Heimatblätter 1987 (33), S. 56ff. Claudia Susannah Cremer, Hagedorns Geschmack. Studien zur Kennerchaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bonn 1989.

³⁰ Adam Friedrich Oeser (1717 Preßburg-Leipzig 1791), Maler und Bildhauer, erhielt seine erste Ausbildung in Wien ohne Mitglied der Akademie zu sein, Rückkehr 1733, von 1735 bis 1739 erneuter Aufenthalt in Wien, wo er zwar nicht Mitglied der Akademie war, aber dennoch Schüler von Georg Raphael Donner (1693-1741) war. 1739 ging er nach Dresden und lernte von Louis Silvestre die Freskomalerei. Dort führte er hauptsächlich dekorative Arbeiten aus. Seit Sommer 1748 arbeitete er als Bibliothekar in Nöthnitz. Während des Siebenjährigen Krieges lebte er in Dahlen und Leipzig. Eine enge Freundschaft verband ihn mit Winckelmann, auf den er großen Einfluss nahm. Winckelmann zog 1754 zu Oeser ins Rietschel'sche Haus in der Frauengasse in Dresden. Auf Vorschlag Hagedorns wurde Oeser 1764 Direktor der von Hagedorn neu gegründeten Akademie in Leipzig, wo er seit 1759 wohnte. Zu Leben und Werk Oesers vgl.: Schulze, Friedrich, Adam Friedrich Oeser, der Vorläufer des Klassizismus, Leipzig o.J. Dürr, Alphons, Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1879. Justi 1956⁵, Bd. I., S. 397ff. Adam Friedrich Oeser, Freund und Lehrer Winckelmanns und Goethes, Ausstkat., Halberstadt 1977. (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal Bd. 6, Hrsg. Max Kunze). Krapf 1993, S. 11-29.

³¹ 1755 verließ Winckelmann Dresden und ging nach Italien. Der Kurprinz unterstützte Winckelmann sowohl mit Empfehlungsschreiben, die ihm seine Gelehrtenlaufbahn in Italien ebneten als auch finanziell. Horst Schlechte vermutet, dass der Kurprinz auch die Bewilligung des Jahrgeldes bei seinem Vater erwirkte, welches Winckelmanns Italienaufenthalt ab November 1755 mit 200 Talern jährlich, von 1760 bis November 1763 mit 100 Taler finanzierte. Schlechte 1992, S. 44. Als Dank für diese Unterstützung widmete Winckelmann Friedrich Christian seine Hauptschriften.

³² Zit. nach Pfotenauer u.a. 1995 (2), S. 11ff.

³³ Vgl. Johann Joachim Winckelmann, Erläuterungen der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und der Bildhauer-Kunst; Beantwortung des Sendschreibens über diese Gedanken, zit. nach Pfotenauer u.a. 1995 (2), S. 87ff.

den Werken der Griechen sei die Schönheit im Ideal präsentiert. Daraus erwächst Winckelmanns bedeutendes Postulat an die klassizistische Kunst, die Natur zur idealischen Schönheit hin zu überhöhen, wie er sie der griechischen Kunst des Altertums zusprach, ohne alles Hässliche, Zufällige oder Vergängliche. Winckelmann ersetzte damit die konventionelle Naturnachahmung durch Nachahmung des historischen Vorbildes, dessen künstlerisches, politisches, freiheitlich demokratisches und humanitäres Ideal er durch diese Mimesis zu erreichen suchte. Mit diesem Aufruf legte Winckelmann die Grundlage für die den Klassizismus beherrschende Antikenrezeption, die dazu diente, humanistische Ideale, Würde oder Heroisierung des Menschen vorzustellen. Dabei diente sie als ästhetische Norm und als Bildungsgut sowohl für das Prestige des gebildeten Bürgers als auch für die Feudalherren. Dem lag die Idee zugrunde, dass Kunst weniger auf Gefühl und Unmittelbarkeit beruhe, als auf Lernbarkeit, was zu einem Aufblühen der Akademien in dieser Zeit führte. Während Goethe und Sulzer ähnlich wie Winckelmann argumentierten, erfuhr dieser heftige Kritik von dem Franzosen Maurice Etienne Falconet (1716 Paris 1791), der die Qualität vieler antiker Bildwerke negierte.³⁴ Dennoch galt auch für den französischen Bildhauer die Antike als vorbildlich, besonders unter dem Gesichtspunkt der kompositorischen Einheit sowie der meisterhaften Behandlung des Aktes. Für ihn galt die Antike hinsichtlich ihrer äußeren künstlerischen Qualität als vorbildlich, während Winckelmann sie vor allem als Medium eines inhaltlichen Ideals betrachtete.

Winckelmann eröffnete mit seiner ersten Schrift, deren Verbreitung innerhalb Europas äußerst rasch erfolgte³⁵, seine literarische Laufbahn und formulierte die griffige Definition und die philosophische Begründung für den Geschmack „à la grecque“, der sich, begünstigt durch die Grabungen in Herculaneum seit 1738 und in Pompeji seit 1748, seit Ende der fünfziger Jahre in Italien, Frankreich, England und Deutschland durchzusetzen begann. Voraussetzung für seine Thesen war die Kenntnis der Schriften der Antike, der italienischen Renaissance des 15. und 16. Jahrhunderts, des französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts sowie wichtiger Autoren des 18. Jahrhunderts, u.a. Jean-Baptiste Dubos, Jonathan Richardson oder Anthony Ashley Cooper Shaftesbury. Hauptquelle für Winckelmanns Erstlingswerk war Richardsons „*Essai sur la théorie de la peinture*“ aus dem Jahr 1715, worin er das Ideale der Kunst gegenüber der Natur sowie die Idee der edlen Einfalt vorformuliert fand; gleichzeitig griff Winckelmann auf die „*Querelle des Anciens et des*

³⁴ Johann Wolfgang von Goethe, Über Laokoon, in: Propyläen Bd. 1, 1798, zit. nach Beutler 1949, S. 163. Sulzer 1771-1774 (1970), Bd. 3, S. 489. Maurice Etienne Falconet, Observations sur la statue de Marc-Aurèle, 1770. Anders als Winckelmann kritisierte er Kopf, Hals, Schenkel und Beine des Marc-Aurel-Pferdes und hielt es nicht für nachahmungswürdig. Vgl. hierzu Hildebrandt 1908, S. 91ff.

³⁵ Wenige Monaten nach dem Erscheinen der deutschen Ausgabe wurde eine zusammengefasste Übersetzung in den Bänden der „Nouvelle bibliothèque Germanique“ von Oktober/November 1755 herausgegeben. Zur Verbreitung des Werkes in Frankreich und seiner Wirkung vgl. Pommier 1992. Pfothenhauer u.a. 1995 (2) mit weiterführender Lit.

Modernes“ zurück.³⁶ Einfluss nahmen auch seine Dresdener Freunde Oeser, Hagedorn, der Hofmaler Christian Wilhelm Ernst Dietrich oder Philipp Daniel Lippert, ein bekannter Gemmensammler.³⁷

Als Qualitätsmerkmale der antiken Skulptur Griechenlands stellte Winckelmann die Kontur heraus, die dazu diene, die schöne Natur sowie die idealische Schönheit der Figuren der Griechen zu umschreiben sowie den schönen Bau des Körpers zu zeigen, der sich bei der Gewandfigur unter der Draperie abbilde. Mit Kontur ist mehr als die Umrisszeichnung gemeint. Winckelmann verstand sie im Sinne des „*disegno*“ Vasaris, als Umrisszeichnung und geistigen Entwurf zugleich, als Umschreibung der idealischen Natur. Auch die griechische Draperie lobte Winckelmann als vorbildlich. Sie sei meist nach dünnen Gewändern gearbeitet, die wie nass am Körper anlägen, so dass sie nicht „*den schönen Contour des Nackenden*“ darunter verdeckten. Er wandte sich gegen die Mode von Barock und Rokoko, die den weiblichen Körper durch Schnürleib und Reifrock künstlich zu formen suche, und lobte die Betonung der Körperformen unter den Gewändern in Anlehnung an die Antike. Hinsichtlich der Draperie hob er die drei Dresdener Vestalinnen hervor, die im Pavillon des Dresdener Großen Gartens bewahrt wurden, deren Gewand eine große Manier auszeichne. Die Gestaltung des Gesichtes der Griechen zeichnet sich laut Winckelmann dadurch aus, dass „*Stirn und Nase beynahe eine gerade Linie*“ bilden.

Weitreichenden Einfluss auf die Kunst des Klassizismus hatte Winckelmanns These, das Idealschöne der Griechen impliziere das Gesetz aller Kunst: „*die edle Einfalt und die stille Größe*“. Der ruhige Stand des Körpers, die gezügelte Leidenschaft und die ruhige, glatte Oberflächengestaltung zeige eine „*große und gesetzte Seele*“. Winckelmanns Kritik richtete sich dabei gegen den Pathos des Barock insbesondere gegen Bernini sowie die verspielte Bewegtheit des Rokoko, als deren Gegenbewegung sich der Klassizismus verstand. Das Ziel aller Künste definierte Winckelmann zum Schluss seiner Ausführungen und ergänzte, dass die Künste nicht nur dem Vergnügen dienen sollten, sondern auch im Sinne der Aufklärung unterrichten müssten. Winckelmann verlangte, dass die Kunst ihre dekorative Rolle aufgeben und sich ihrer Erziehungsfunktion bewusst werden solle.

Das Neue an Winckelmanns Gedanken war einerseits die Argumentation auf Grundlage der Ästhetisierung des „*guten Geschmacks*“ sowie die Historisierung der Kunst. Geschmack wurde verstanden als Resultat von Erfahrung und Erziehung, d.h. der Künstler hatte Geschmack, wenn er mit dem Wissen um die gültigen Regeln ein Werk schuf. Gleichzeitig rückte Winckelmann die Antike als Idealbild in weite Ferne, das zur Verbesserung der Gegenwart nachzuahmen sei und begründete damit die klassizistische Rückorientierung. Dabei ignorierte er die gesamte lateinische Literaturtradition, wie sie der

³⁶ Vgl. dazu Kapitza, Peter K., Ein bürgerlicher Krieg in der gelehrten Welt. Zur Geschichte der Querelle des Anciens et des Modernes in Deutschland, München 1981.

³⁷ Zum geistigen und ästhetischen Horizont, in dem Winckelmanns Erstlingsschrift entstand, vgl. Pfotenhauer u.a. 1995 (2), S. 348ff.

Humanismus sah, und beschränkte seine Verehrung auf die Glorifizierung der griechischen Klassik zwischen den Perserkriegen und Alexander dem Großen. Er richtete sein Augenmerk vom Schwerpunkt der Literatur hin zur bildenden Kunst, vornehmlich der griechischen Skulptur, die es nachzuahmen galt. Damit gab Winckelmann den Anstoß zur Griechenverehrung, die das geistige Leben Europas etwa fünfzig Jahre beherrschen sollte. Fußend auf den zeitgenössischen kunsttheoretischen Schriften erhoben viele Klassizisten die Antike zum Vorbild. Aber nicht nur die Kunst der griechischen Antike, sondern auch die Ideenwelt der Griechen, ihre philosophischen und ästhetischen Diskurse bestimmten das Denken und Handeln des ausgehenden 18. Jahrhundert verbunden mit der Sehnsucht nach dem vergangenen Humanitätsideal.

In den Statuenbeschreibungen des Laokoon, des Apoll von Belvedere sowie des Torso bestärkte Winckelmann seine Thesen, die er in Dresden verfasst hatte. Der Apoll sei „das höchste Ideal der Kunst“³⁸, über die Natur erhaben, bei dem alles menschlich Notwendige und Sterbliche wie Adern und Sehnen, die das Idealische stören, fehlen. Winckelmann forderte einen schönen geglätteten Umriss, dessen Oberfläche nicht gestört werden dürfe. Dem widersprach der französische Bildhauer Falconet und wies in seinen „*Réflexions sur la sculpture*“ im Jahr 1761 darauf hin, dass sich die Künstler bei der Nachbildung der Oberfläche des menschlichen Körpers nicht mit einer kalten Annäherung begnügen dürften, denn die Exaktheit erziele ohne lebendige, beseelte und leidenschaftliche Natur nur eine frostige Wirkung ohne Erregung der Seele des Betrachters.³⁹

Beim Laokoon hob Winckelmann die ausgewogene Verteilung des Schmerzes auf den Bau der gesamten Figur hervor, der nicht allein im Gesicht ausgedrückt werde. Damit ging der Bildhauer dieses Werkes über die Abbildung der schönen Natur hinaus.⁴⁰ Winckelmann kritisierte die Gestaltung des Bartes, die mehr Aufmerksamkeit bedurft hätte. In der zweiten Auflage seiner Erstlingsschrift behandelte er das Thema der Haare eingehend und bemerkte, dass sie die Kontur nicht stören dürften und glatt oder gekräuselt sein müssten. Die individualisierende Wirkung der Haare habe sich der dominierenden Kontur, dem geglätteten Umriss unterzuordnen.⁴¹ Goethe ergänzte Winckelmann in seinem Essay

³⁸ Winckelmann, Johann Joachim, Idee von einer Beschreibung des Apollo im Belvedere aus dem 2.ten Theil der Schrift. Apollo-Beschreibung im Brief an Wille, Rom Mitte August 1757, zit. nach Pfothenhauer u.a. 1995 (2), S. 163ff.

³⁹ „C'est la nature vivante, animée, passionnée, que le sculpteur doit exprimer sur le marbre, le bronze, la pierre.“ Maurice Etienne Falconet, *Réflexions sur la sculpture*, 1761, zit. nach Hildebrandt 1908, S. 128.

⁴⁰ Zit. nach Pfothenhauer u.a. 1995 (2), S. 186ff.

⁴¹ „... sie (die Dresdener Vestalen) unterscheiden sich allein durch Köpfe, welche nicht von gleicher Güte sind. An dem besten Kopfe liegen die gekräuselten Haare nach Art der Furchen getheilt, von der Stirne an bis da wo sie hinten zusammengebunden sind. An dem andern Kopfe gehen die Haare glatt über den Scheitel, und die vorderen gekräuselten Haare sind durch ein Band gesammelt und gebunden. Es ist glaublich, daß dieser Kopf durch neuere wiewohl gute Hand gearbeitet und angesetzt worden.“ Zit. nach Pfothenhauer u.a. 1995 (2), S. 455.

über die Laokoon-Gruppe 1798 und betonte die „*Darstellung des vorübergehenden Moments*“, die dem Auge des Betrachters Bewegung suggerieren würde.⁴²

Der Aufruf zur Nachahmung der griechischen Kunst des Altertums rückte im zweiten Hauptwerk Winckelmanns „*Die Geschichte der Kunst des Alterthums*“, das 1764 und 1767 in Rom erschien, in einen anderen Kontext. Winckelmann beabsichtigte einen Überblick über die Kunst der Antike zu liefern, wobei es ihm kaum noch wahrscheinlich erschien, dass diese Arbeit der Kunst selbst nützlich sein würde, wie er in einem Brief an Salomon Geßner schrieb.⁴³ Die historische Betrachtung führte Winckelmann zu der Erkenntnis, dass die Nachahmung klassischer Vorbilder „*den Geist einschränke*“ und den Beginn des Niedergangs signalisiere.⁴⁴ Die Hoffnung auf die Wiederherstellung des Ideals der griechischen Kultur durch Nachahmung reduzierte sich bei Winckelmann auf einen Rückblick. Diese Wendung zur Kunstgeschichte zeugte von Winckelmanns Resignation in Hinblick auf seine früheren Bemühungen, die Kunst durch Nachahmung zu erneuern. Dennoch erlaubte diese zeitliche Gliederung der antiken Kunst den Bildhauern, formale und inhaltliche Aspekte zu erkennen, die für die klassizistische Plastik kennzeichnend wurden.

Unabhängig von diesem inneren Widerspruch erlangte seine erste Schrift „*Gedanken über die Nachahmung ...*“ in Deutschland weitgehend Geltung und bestimmte die Winckelmann-Rezeption.⁴⁵ Diese beschäftigte sich vor allem mit der Frage der Vorherrschaft der griechischen Antike, die u.a. Gotthold Ephraim Lessing (1729-1880), der anders als Winckelmann eine gründliche humanistische Schulbildung genossen hatte, kritischer als es Winckelmann mit seiner verklärenden Sicht der Griechen tat.⁴⁶ Den Begriff der „*Nachahmung*“ bei Winckelmann ersetzte Wilhelm von Humboldt (1767-1835) durch den des „*Studiums*“ und konkretisierte damit die Rolle der griechischen Kultur für die moderne Bildung.⁴⁷

Großen Einfluss hatte Winckelmann auf Goethe, der in seinem Essay „*Über Laokoon*“ (1798) von einem Künstler nicht nur die Kenntnis der Anatomie verlangte, sondern auch die Vorstellung der idealen Welt, in die der Künstler sein Werk zu setzen habe. Hierbei differenzierte er „*Schönheit*“ und „*Anmut*“, die die Art der Vorstellung eines Gegenstandes definieren. Die „*Schönheit*“ ist dem „*Gesetz der geistigen Schönheit unterworfen, die durch*

⁴² „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehendes Moment gewählt sein.“ Johann Wolfgang von Goethe, *Über Laokoon*, 1798, zit. nach Beutler 1949, S. 166.

⁴³ Rehm, Walter, Johann Joachim Winckelmann. Briefe, Berlin 1954, S. 145.

⁴⁴ Vgl. hierzu Uhlig 1988, S. 48.

⁴⁵ Zur Rezeption Winckelmanns, die an dieser Stelle nicht umfassend diskutiert werden kann, vgl. Irmscher, Johannes (Hrsg.), *Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit. Lessing-Herder-Heyne, Stendal 1988. (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. VII.)*. Uhlig 1988, S. 54ff. Heres 1991, S. 137ff. Pommier 1992, S. 5ff.

⁴⁶ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766. Ders., *Wie die Alten den Tod gebildet*, 1769.

⁴⁷ Wilhelm von Humboldt, *Über das Studium des Altertums, und des griechischen insbesondere*, 1793. Humboldt arbeitete an der preußischen Unterrichtsreform und nahm bestimmenden Einfluss auf die Bildung des humanistischen Gymnasiums.

das Maß entsteht, welchem der zur Darstellung oder Hervorbringung des Schönen gebildete Mensch alles, sogar die Extreme zu unterwerfen weiß.“ Die „Anmut“ ist dagegen den „*sinnlichen Kunstgesetzen unterworfen, nämlich der Ordnung, Faßlichkeit, Symmetrie, Gegenstellung und so weiter, wodurch er für das Auge schön, das heißt anmutig wird.*“⁴⁸

Hinsichtlich der Rezeption eines Kunstwerkes erweiterte Johann Gottfried Herder (1744-1803) die Beschränkung Winckelmanns auf das Sehen, durch die Aufwertung des Tastsinnes, der dem Gesichtssinn hinsichtlich der Sinnlichkeit und Innerlichkeit überlegen sei, besonders bei der Erfassung einer Plastik.⁴⁹ Für Herder bedeutete dies jedoch in Entsprechung zu Winckelmann eine Rückbesinnung auf die Skulptur der Griechen, denn nur die antiken Vorbilder seien so konsequent auf haptische Qualitäten ausgerichtet.

Johann Georg Sulzer definierte in seiner „*Allgemeinen Theorie der schönen Künste*“ entgegen Winckelmanns Idee von der lehrenden Kunst, dass „*das eigentliche Geschäft der schönen Künste ist, Empfindung zu weken.*“⁵⁰ Hierfür sei „*Geschmack*“ notwendig, welcher nach Sulzer nichts anderes ist „*als das Vermögen, das Schöne zu empfinden, ... das sittliche Gefühl, die Fähigkeit das Gute zu fühlen.*“⁵¹ Der Geschmacks-Begriff verselbstständigt sich bei Sulzer, indem er nicht mehr an den ‘Decorum-Begriff’ gekoppelt wird sondern an das subjektive Gefühl.

Der Kunstdiskurs des 18. Jahrhunderts bezog sich vielfach auf die Bildhauerei, deren Werke über die anderen Künste erhoben wurden. Im Vordergrund stand dabei die Darstellung des Menschen, „*weil diese Form ein Bild der Seele ist*“; wie Sulzer es formulierte.⁵² Man suchte in der Plastik die Darstellung des allgemein Menschlichen, ausgehend von der für das 18. Jahrhundert charakteristischen Überzeugung, dass die Menschen zu allen Zeiten die gleichen seien. Hierin wird die anthropozentrische Haltung des Klassizismus deutlich, verbunden mit einer diesseitigen, antiklerikalen Weltsicht. Die kunsttheoretischen Schriften bestimmten das Streben der Kunst nach Formenklarheit und Beruhigung im Figurenaufbau. Die malerischen Konturen wichen einem geschlossenen Umriss. Der raumgreifende und vielansichtige Figurenaufbau des Barock wurde mehr und mehr beruhigt und auf eine frontale Hauptansicht orientiert. Winckelmanns Ideal der ‘edlen Einfalt und stillen Größe’ folgend wurden die Standmotive fester, der menschliche Körper in seinem Bau deutlich betont, und die Gewandmassen verloren ihr Eigenleben. Die stille, kühle Glätte ergänzte das Weiß des Marmors, da den antiken Vorbildern Farbigkeit abgesprochen wurde. Ungeachtet der noch erhaltenen Farbspuren auf den antiken Originalen, die von den Bewunderern der

⁴⁸ Johann Wolfgang von Goethe „Über Laokoon“ 1798, zit. nach Beutler 1949, S. 163.

⁴⁹ „Es ist erprobte Wahrheit, daß der tastende unzerstreute Blinde sich von den körperlichen Eigenschaften viel vollständigere Begriffe sammelt, als der Sehende, der mit einem Sonnenstrahl hinüber gleitet.“ Johann Gottfried Herder, Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume, 1768-70, zit. nach Pfothenhauer u.a. 1995 (3), S. 17f.

⁵⁰ Sulzer 1771-1774 (1970), Bd. 2, S. 54.

⁵¹ Ebd., S. 371.

⁵² Ebd., S. 410.

antiken Plastik ignoriert wurden, war die polychrome Plastik mit dem hohen Ernst der klassizistischen Kunst unvereinbar. Sie galt als hässlich, barbarisch und primitiv. Dies ist als Reaktion auf das farbige Barock und Rokoko zu verstehen, das dem neuen Verständnis der Kunst gegenüberstand. Entsprechend formulierte Winckelmann 1764, das ein schöner Körper „für desto schöner ... je weißer er ist“ zu bewerten sei.⁵³ Die weiße Statue stand in überzeugender Distanz zur Polychromie des Barock und Rokoko, zur Wiederholung des Naturbildes. Die zahlreichen Gipsabgüsse, die die öffentlichen Sammlungen und privaten Kabinette füllten, verstärkten das Bild der weißen Antikenplastik. Die Motivwahl, Erhabenheit und Autonomie der klassizistischen Figuren, der sich selbst deutenden, nicht in eine Szenerie eingebundenen Skulpturen, sind ebenfalls Ausdruck der Winckelmannschen Rezeption, die auf den heutigen Betrachter oft ein wenig fremd und entrückt wirken.

Der Klassizismus, die Erhebung über die gemeine Natur, wird in solchen Formeln zeitbezogen und polemisch den herrschenden Geschmacksrichtungen des Barock und Rokoko gegenübergestellt. Der bürgerliche Rationalismus, der sich im Zuge der Aufklärung emanzipierte, triumphierte über Barock und Rokoko, die die absolutistische Zeit bestimmt hatten. Die aufklärerischen Diskussionen, die im Bürgertum und weiten Kreisen des Adels und des Klerus geführt wurden, bedingten eine grundlegende Veränderung im gesellschaftlichen Gefüge der europäischen Staaten, die Stellung des Individuums wurde betont, aber auch Wissenschaft, Staat, Kirche und Kunst veränderten sich. Letztere verlor ihren traditionellen feudalen und klerikalen Auftraggeberkreis und hatte nun vermehrt für ein finanzkräftiges aufgeklärtes Bürgertum zu arbeiten.

Paris war neben Wien und Rom das bedeutendste europäische Kunstzentrum des Klassizismus. Dort herrschte ein Spannungsfeld internationaler Kunstprozesse aber auch Rivalitäten, die für die künstlerischen Leistungen sehr förderlich waren. Aus diesen Kunstmetropolen drangen aktuelle Kunstmeldungen schnell in alle Welt, und ein an der modernen Bildhauerei interessiertes Publikum sorgte für eine gute Auftragslage.⁵⁴ Die Abkehr vom Rokoko begann sich in Paris seit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts abzuzeichnen, wo das Louis XVI. den die europäische Mode und Stilrichtung bestimmenden französischen Hof mehr und mehr beherrschte.⁵⁵

Der aufkeimende bürgerliche Rationalismus löste die bisherige höfische Prägung der Kunst ab. Für die französischen Bildhauer stellte die Antike von jeher einen richtungsweisenden Bezugspunkt da. Für sie war das Studium der Antiken sowohl an der Pariser Akademie als auch an der Académie de France in Rom eine Pflichtübung. Dabei interessierte sie die Antike weniger inhaltlich als formal. So verwundert es nicht, dass franzö-

⁵³ Winckelmann 1764, S. 147f.

⁵⁴ Vgl. zur Situation von Paris um 1760, Beck/Bol/Bückling 1999, S. 123ff. Zur Situation Roms vgl. Bruer, Stephanie-Gerrit u. Peter Betthausen, Rom als Zentrum der Künstler und Gelehrten, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Ausstkat. Winckelmann-Museum Stendal, Mainz 1998, S. 133-154.

⁵⁵ Zum Louis XVI. mit weiterführender Lit. vgl. Eriksen 1974.

sische Bildhauer als Wegbereiter des Klassizismus fungierten. In diesem Sinne bezeichnete Jean-Réné Gaborit den Bildhauer Edme Bouchardon (1698 Chaumont-Paris 1762) als „Gründervater“ des Klassizismus in Frankreich.⁵⁶ Einfachheit in Aufbau und Bewegung sowie in der Behandlung der Attribute prägen den französischen Frühklassizismus⁵⁷, der neben Bouchardon aber vor allem durch Falconet umgesetzt wurde.⁵⁸

Seit Winckelmann wurde die Antike als Epoche begriffen, die es dort zu zitieren galt, wo es um humanistische, freiheitliche Ideale oder um die Heroisierung des Menschen ging. Man suchte die Seelenverwandtschaft und hoffte durch Nachahmung diesem Ideal gleichzukommen und die Natur zu überhöhen. Anders in Frankreich, wo die Antike weniger inhaltlich beladen, sondern in erster Linie als ästhetische Norm für die Kunst betrachtet wurde. Wieweit die zeitgenössische Kunsttheorie als auch die zunächst in Paris und Wien aufkeimenden klassizistischen Tendenzen der Kunst auf die Meissener Porzellanplastik Einfluss nahmen, ist Gegenstand der nachfolgenden Untersuchung.

2. MICHEL VICTOR ACIER, WEGBEREITER FÜR DEN KLASSIZISMUS IN MEISSEN

2. 1. Forschungsüberblick zum Werk von Michel Victor Acier

Das plastische Werk des Modellmeisters Michel Victor Acier (1736-1799), das dieser von 1764 bis Dezember 1780 für die Meissener Manufaktur schuf, fand bisher in der Meissen-Forschung wenig Beachtung und wurde hinsichtlich seines künstlerischen Wertes kontrovers diskutiert. Eine monographische Bearbeitung dieses Schaffens wäre wünschenswert blieb jedoch bisher aus.

Zunächst erfuhren die Porzellanmodelle Aciers durch Karl Berling 1900 und Willy Doenges 1907 große Wertschätzung, wobei Berling auf mangelnde Anpassungsfähigkeit Johann Joachim Kaendlers (1706-1775) in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts verwies.⁵⁹ Schon wenige Jahre später revidierte Berling diese Ansicht zugunsten Johann Joachim Kaendlers in der Festschrift der Meissener Manufaktur anlässlich ihres 200jährigen Bestehens, indem er mit Hilfe der Quellen nachwies, dass zahlreiche qualitätvolle Figurinen, wie die „*Französischen Ausrufer*“ und die „*Galante Kapelle*“ (= Affenkapelle) nicht von Acier, wie bis dahin angenommen, sondern von Kaendler und Peter Reinicke (1711/12-1768) entworfen worden seien, und beeinflusste damit die weitere Beurteilung Aciers nachhaltig.⁶⁰

⁵⁶ Katalog Duisburg 1989, S. 141.

⁵⁷ Zur Plastik des französischen Frühklassizismus mit weiterführender Lit. vgl. West 1998, S. 8-102.

⁵⁸ Zu Falconet vgl. Hildebrandt 1908. Levitine 1972.

⁵⁹ Berling 1900, S. 136f. Doenges 1907, S. 133.

⁶⁰ „Die erst seit kurzem bekannt gewordene, aktenmäßig beglaubigte Kenntnis von dem, was er (Acier) in Meißen geschaffen hat, muß in der Einschätzung seiner Künstlerqualität eine starke Umwertung nach sich ziehen. Das hohe Ansehen, dessen er sich in Meißen erfreute, und seine bereits erwähnte Bevorzugung Kaendlers gegenüber scheint nun nicht mehr berechtigt, läßt sich aber wohl daraus erklären, daß er sich besser und rascher als jener der damals herrschenden, von Dietrich angebahnten, antikisierenden Geschmacksrichtung anzupassen verstand. Eine traditionelle Überschätzung Aciers ist nun auch wohl der Grund dafür gewesen, daß man alles in

Dessen Modelle fanden nach 1910 nur noch wenig Beachtung. Sie wurden vor allem auf die Frage hin beleuchtet, ob Acier ein würdiger Nachfolger Kaendlers gewesen sei, indem die Werke in den direkten Vergleich mit diesem gestellt wurden.⁶¹ Acier wurde dabei übereinstimmend in den Schatten Johann Joachim Kaendlers gestellt, der seit 1731 in der Manufaktur tätig gewesen war und nicht nur die Meissener Porzellanplastik im Stile des Barock und Rokoko maßgeblich geprägt hat.⁶² Ernst Zimmermann rühmte 1926 in seiner Monographie zur Meissener Manufaktur die Selbstständigkeit Aciers gegenüber Kaendler.⁶³ Er bezeichnete Kaendler als bedeutenden Bildhauer, Acier jedoch mehr als „*Mann der Mode*“.⁶⁴ Stilistisch wurden die Kinderfiguren und Gruppen Aciers u.a. von Hermann Jedding als Einführung des „*Klassizismus französischer Prägung in Meissen*“ beurteilt.⁶⁵ Die subjektive Wertschätzung des Barock und Rokoko gegenüber dem Louis XVI. und dem Klassizismus trug zur Diskreditierung der Porzellanplastik Aciers bei.⁶⁶ Adolf Feulner betrachtete ihn als Fremdkörper in Deutschland.⁶⁷ Kritisiert wurde zunächst die Thematik, die Sentimentalität⁶⁸, seine Monotonie und Typisierung besonders bei den zahlreichen Kinderfiguren⁶⁹, die kleinteilige, flächendeckende Staffage, die als dem Material des Porzellans entgegenwirkend beurteilt wurde⁷⁰, sowie die detailrealistische Ausformung der Kleidung, die zu dem Begriff „*Kostüm*“⁷¹ führte, worin Jedding den besonderen Reiz der Figuren Aciers sah.⁷²

dieser Zeit geschaffene Gute, wie die französischen Ausrufer und die galante Kapelle, ihm zugeschrieben hat. Das ist aber, wie oben nachgewiesen wurde, irrtümlich geschehen. Denn der Ruhm hierfür gebührt vor allem Kaendler, der auch in dieser Zeit immer noch trotz seines hohen Alters eine erstaunliche Schaffenskraft und Phantasie besaß und Werke modelliert, die diejenigen Aciers in unseren Augen bei weitem übertreffen.“ Berling 1910, S. 70, s. auch S. 66f.

⁶¹ Zimmermann 1926, S. 266. Ders. 1928, S. 157. Hofmann 1980², S. 91. Katalog Wien/Köln 1983, S. 248. Röntgen 1984, S. 154. Clarke 1988, S. 10.

⁶² Albiker 1935, S. 101f. Köllmann 1965³, S. 46. Röntgen 1984, S. 154. Matusz 1996, S. 61f.

⁶³ Zimmermann 1926, S. 263.

⁶⁴ „Fast alle größeren plastischen Arbeiten fielen jedoch auch in dieser Zeit immer noch Kändler zu. Man sah in ihm demnach hier damals noch immer den bedeutendsten und leistungsfähigsten Künstler der Manufaktur, indes man Acier wohl mehr den Mann der Mode, des neuen Geschmacks, erblickte, der neuzeitlich gehaltene Verkaufsware herstellte. Er sollte somit wohl vor allem auch Frankreich, das immer ein so guter Abnehmer gewesen war, gewinnen.“ Zimmermann 1926, S. 256.

⁶⁵ Jedding 1979, S. 126. Vgl. dazu Zimmermann 1926, S. 265. Röntgen 1984, S. 154.

⁶⁶ „Meißens Blüte war gebrochen. Böttgers Erbe war vertan, Fremde mußten das kostbare Vermächtnis, dessen Wertbedeutung den Erbfolgeberechtigten entging, vor ganzlichem Untergang retten. An die Stelle reichster gesellschaftlicher Kulturansprüche, hinreißender Formen- und Farbenfülle, lebenssprühender Grazie und weltmännischer Eleganz war kühle, berechnende, kleinliche, phantasie- und geschmacklose Spießbürgerlichkeit, versüßlichte Empfinderei, von einem gelehrten Literatentum gezüchteter papierener Geschmacksbürokratismus und dunkelhafte Überhebung über die Schönheit der lebendigen Erscheinung getreten.“ Pelka 1923, S. 166.

⁶⁷ „Seine glatte Formenreinheit, mit der natürlichen Bemalung, der Spitzengarnierung, ist in der deutschen Skulptur doch ein Fremdkörper.“ Feulner 1929, S. 121.

⁶⁸ „Nach Kändlers Tod entpuppte er sich jedoch als biederer Bourgeois. In seinen sentimental Familienidyllen schien er seine Identität gefunden zu haben.“ Matusz 1996, S. 62. Vgl. auch Zimmermann 1926, S. 265. Ware 1951, S. 50. Rückert/Willsberger 1977, Kat. 149. Röntgen 1984, S. 154.

⁶⁹ Zimmermann 1926, S. 257. Ders. 1928, S. 157. Meister/Reber 1980, S. 72f.

⁷⁰ „Unruhig und kleinlich aber ward sie durch ihre Bemalung“ Zimmermann 1928, S. 157. Vgl. dazu auch Zimmermann 1926, S. 266.

⁷¹ „Kleinliche Behandlung der Details, ängstliche Treue in der Wiedergabe des Zeitkostüms in Schnitt und Farbe sind charakteristisch für Acier.“ Schnoor von Carolsfeld 1923, S. 145ff. Vgl. auch Zimmermann 1926, S. 265.

⁷² Jedding 1979, S. 109.

Die Gefahr, das Werk Aciers im Schatten Kaendlers zu betrachten und dabei seiner Qualität nicht gerecht zu werden, sah Zimmermann schon 1926.⁷³ Anlässlich Aciers Eintritt in die Meissener Manufaktur vor 200 Jahren zeugte 1964 eine Ausstellung in Meissen und Dresden von einer neuen Wertschätzung des Modellmeisters.⁷⁴ Ingelore Menzhausen betonte die Modernität Aciers in einem kurzen Aufsatz, den sie 1963 anlässlich dieser Ausstellung publiziert hat.⁷⁵ Diese Veränderung ließ der Brite W.B. Honey schon 1934 anklingen, indem er die Charakteristika von Aciers Figurinen deskriptiv darstellte⁷⁶, anders als Carl Albiker, der 1935 die Qualität Kaendlers auf Kosten Aciers zu glorifizieren versuchte.⁷⁷ Otto Walcha beschäftigte sich mit dem Umfeld und den äußeren Bedingungen, die zum Niedergang der Manufaktur nach dem Siebenjährigen Krieg führten, und versuchte damit die Bedeutung Aciers für die Manufaktur zu formulieren, wobei er sich der Stilkritik der Vorgänger anschloss.⁷⁸ Dem folgte auch der Amerikaner Robert E. Röntgen 1984.⁷⁹ Anders Rainer Rückert, der die modische Note in Aciers Modellen als deren Qualität erkannte, die *„Durch ihr sentimentales Gehabe und die detailliert ausgeführten Kostüme ... dem Geschmack der Zeit in besonderem Maße gerecht“* würden.⁸⁰ Willi Goder, Walchas Nachfolger im Amt des Archivleiters der Manufaktur Meissen, publizierte 1986 Auszüge aus Aciers Tätigkeitsberichten und Briefen. Dabei betonte er, wie bestimmend Aciers Stil für das plastische Schaffen der Meissener Manufaktur zwischen Rokoko und Klassizismus gewesen sei.⁸¹ Goder ging in seiner Wertschätzung der bildhauerischen Qualität der Gellert-Denkmäler sowie der Huldigungsgruppe von Acier noch weiter und stellte sie in den Kontext der französischen Klassizisten, namentlich Maurice-Etienne Falconets, eine Beurteilung, die im Katalog der Dresdener Porzellansammlung 1998 wiederholt wurde.⁸²

2. 2. Der Siebenjährige Krieg und seine Folgen für die Meissener Porzellanmanufaktur

Zunächst ein Blick auf den historischen Kontext und die damit zusammenhängenden Folgen für die Meissener Porzellanmanufaktur, die die Voraussetzungen für die Anstellung des Pariser Bildhauers Michel Victor Acier in Meissen schufen. Dabei spielte der Siebenjährige Krieg (1756-1763) eine entscheidende Rolle. Den Auftakt zu diesem Krieg

⁷³ Zimmermann 1926, S. 265.

⁷⁴ Die Ausstellung zum Werk Aciers fand in der Manufaktur Meissen und in der Porzellansammlung im Zwinger in Dresden statt. Es erschien dazu ein Faltblatt, in dem die 118 Figurinen und Gruppen sowie die 21 im WA in Meissen erhaltenen Modell- und Entwurfszeichnungen, die in der Ausstellung gezeigt wurden, mit einer kurzen Einleitung katalogisiert wurden.

⁷⁵ Menzhausen 1963, S. 187.

⁷⁶ Honey 1934, S. 140f.

⁷⁷ Albiker 1935, S. 101f.

⁷⁸ „Trotz liebevollster Kleinarbeit und sorgfältigster Staffierung haben die aufwendigen Gruppen etwas Unlebendiges und Gestelltes.“ Walcha 1973, S. 156. Walcha 1968, S. 32f.

⁷⁹ „There (in den Werken Aciers) was nothing of the spontaneity and liveliness Kaendler excelled in.“ Röntgen 1984, S. 154.

⁸⁰ Rückert/Willsberger 1977, S. 126. Diesen Aspekt griff auch Schuster auf. Schuster 1993, S. 103ff.

⁸¹ Goder 1986 (112), S. 40.

⁸² Ebd., S. 40. Katalog Dresden 1998, S. 244f.

bildete das Ringen Englands und Frankreichs um große, noch unerschlossene Räume des nordamerikanischen Kontinents.⁸³ Überseeische, zur Entscheidung drängende Konflikte überschatteten Europa, wo sich die kolonialen Rivalen vor die Partnerwahl gestellt sahen. Die zunehmenden Spannungen mit Frankreich veranlassten Großbritannien im Januar 1756 zur Konvention von Westminster mit Preußen, um das mit London verbundene Hannover vor einer französischen Besetzung zu schützen. Dadurch durfte Österreich hoffen, in Paris den Partner zur Rückgewinnung Schlesiens zu finden, denn durch das Bündnis mit England hatte sich Preußen von Frankreich entfremdet. Mit dem Vertrag von Versailles am 1. Mai 1756, in dem Frankreich und Österreich ein Defensivbündnis eingingen, zerbrach die Achse des europäischen Gleichgewichts; es begann der 'Umsturz der Bündnisse'. Auch Russland bekundete 1756 sein Interesse, sich angesichts der britisch-preußischen Annäherung, Frankreich und Österreich anzuschließen, was aber erst am 11. Januar 1757 vollzogen wurde. Im Mai 1756 erging Englands Kriegserklärung an Frankreich. Im Gegensatz zu den vorausgegangenen Kriegen blieb der Kontinent nun für England zweitrangig, eine wirkliche Waffengemeinschaft mit Preußen kam nicht zustande. Angesichts der zunehmenden Kriegsvorbereitungen der neuen Koalition entschloss sich Friedrich II. zu einem Präventivkrieg gegen den ihn bedrohenden Viererbund Österreich, Frankreich, Russland und Sachsen, indem er am 29. August 1756 die sächsischen Grenzen überschritt.⁸⁴ Friedrich II. hatte einen Krieg begonnen, den er nur mit großer Mühe durchstehen konnte.⁸⁵ Seine schwerste Niederlage erlitt er im August 1758 bei Kunersdorf. 1760 setzte die Koalition ihre Erfolge gegen Preußen fort. Den russischen Truppen gelang im selben Jahr ein Vorstoß nach Brandenburg und eine zeitweilige Besetzung Berlins, die Friedrich II. in eine bedenkliche militärische Lage versetzte.⁸⁶

Das Kurfürstentum Sachsen hatte unter dem Siebenjährigen Krieg besonders zu leiden, denn es diente vornehmlich als Durchmarschgebiet und Kriegsschauplatz.⁸⁷ Für Friedrich II. war Sachsen vor allem von strategischer Bedeutung, als wichtige Ausgangsbasis für seine territorialen Ziele. Schon bald nach dem preußischen Übergriff musste das sächsische Heer am 17. Oktober 1756 kapitulieren, nachdem Friedrich II. gegen die mit

⁸³ Zum Siebenjährigen Krieg mit weiterführender Lit. s. Archenholtz, Johann Wilhelm von, Geschichte des Siebenjährigen Krieges in Deutschland, Leipzig 1879, Nachdr. 1982. Baumgart, Winfried, Der Ausbruch des Schlesischen Krieges, in: Militärgeschichtliche Mitteilungen, 1972 (11). Kunisch, Johannes (Hrsg.), Militärgeschichte und Kriegstheorie in neuerer Zeit, Berlin 1987.

⁸⁴ Sachsen und der Siebenjährige Krieg, vgl. Czok, Karl (Hrsg.), Geschichte Sachsens, Weimar 1989, S. 186f. Naumann, Günter, Sächsische Geschichte in Daten, München, Berlin, 1994, S. 159f. Menzhausen 1999, S. 181ff. mit weiterführender Lit.

⁸⁵ Friedrich II. zeitweilige Niedergeschlagenheit und die seiner Berater ist in den zahlreichen Tagebuchnotizen und Briefen nachzulesen, die Wolfgang Vernohr 1995 publiziert hat. Vernohr, Wolfgang, Der große König Friedrich II. im Siebenjährigen Krieg, Bergisch Gladbach 1995. Darin weiterführende Lit. zu Friedrich II. und zum Siebenjährigen Krieg.

⁸⁶ Zu den Kräfteverhältnissen der Mächte im Siebenjährigen Krieg vgl. Kunisch, Johannes, Die große Allianz der Gegner Preußens im Siebenjährigen Krieg, in: Europa im Zeitalter Friedrichs des Großen. Wirtschaft, Gesellschaft, Kriege, München 1989, S. 79-97. (Beiträge zur Militärgeschichte Bd. 26).

⁸⁷ Zur Belastung Sachsens durch den Krieg vgl. Kötzschke, Rudolf u. Hellmut Kretschmar, Sächsische Geschichte. Werden und Wandlungen eines Deutschen Stammes und seiner Heimat im Rahmen der Deutschen Geschichte, Frankfurt 1965², S. 279ff.

Sachsen verbündeten Österreicher am 1. Oktober 1756 bei Lobositz gesiegt hatte. Die Städte Dresden und Meissen wurden in den folgenden Jahren wechselweise von Preußen oder Österreich besetzt, 1760 bombardierte preußische Artillerie das von den Österreichern besetzte Dresden und zerstörte zahlreiche Gebäude der Altstadt. Entgegen Preußen hatte König August III. (1696 Dresden 1763) auf die Stärke seiner Verbündeten vertraut und versäumt sein Heer aufzurüsten, so dass es den mit 60.000 Mann einrückenden Preußen nur 17.000 entgegenstellen konnte.⁸⁸ August III. und seinem Minister Brühl (1700-1763) gewährte Friedrich II. den freien Abzug nach Warschau, wo sie bis Kriegsende fern ab vom Kriegsschauplatz verweilten, denn Polen bewahrte im Siebenjährigen Krieg Neutralität.

Nicht genug, dass die sächsischen Städte als Kriegsschauplätze missbraucht und zerstört wurden, Friedrich II. ließ das Kurfürstentum darüber hinaus für seine Verluste und die enormen Kriegskosten aufkommen. Hierfür belegte er die Städte mit hohen Kontributionen, holzte die Wälder ab und schaffte das Holz außer Landes, beschlagnahmte und verkaufte die Inventarien einiger sächsischer Schlösser, zwang Bauern und Kriegsgefangene in die preußische Armee und versuchte die Wirtschaft zu schwächen, indem er die neusten technischen Errungenschaften für sich in Anspruch nahm.⁸⁹

Für die Meissener Manufaktur hatte die Besetzung Sachsens weitreichende Folgen, sowohl wirtschaftlich als auch künstlerisch. Unter König August III. und seinem Minister Brühl hatte die in Europa führende Meissener Manufaktur für die gesamte damalige gebildete und feudale Welt gearbeitet und stellte für Sachsen eine bedeutende Einnahmequelle dar. Nach ihrem Einmarsch in Dresden entwendeten die preußischen Truppen 500 Taler aus der dortigen Manufakturkasse und verpackten eine Auswahl der besten Porzellane aus dem Meissener Warenlager in 30 Kisten, um sie nach Berlin zu schicken. Am 29. November 1756 wurden die Meissener Fabrikräume von dem preußischem Oberst Horn versiegelt, so dass die Fabrikation ruhen musste. Die Porzellane aus den drei Warenlagern in Dresden, Meissen und Leipzig, deren Wert auf 300.000 Taler beziffert wurde, erwarb der königlich preußische Geheimrat Heinrich Carl Graf von Schimmelmann (1724-1782)⁹⁰ im November 1756 aus der preußischen Kriegsbeute für 120.000 Taler. Interesse am Kauf dieser Waren bekundete auch der Besitzer der Berliner Porzellanmanufaktur Wilhelm Caspar Wegely⁹¹ und bot Schimmelmann hierfür über 150.000 Taler⁹², denn er sah darin die Möglichkeit, den größten Konkurrenten seiner Manufaktur auszuschalten. Das konnte mittels eines heimlichen Vertrages, abgeschlossen am 11. Dezember 1756, verhindert werden, indem die Meissener

⁸⁸ Die Truppenstärke des sächsischen Heeres betrug 1731 noch über 30.000 Mann, vgl. Menzhausen 1999, S. 181.

⁸⁹ Rückert verglich die Folgen des Siebenjährigen Krieges für Sachsen sehr treffend mit den Folgen des 2. Weltkriegs. Rückert 1997 (155), S. 38.

⁹⁰ Heinrich Carl Graf Schimmelmann (1724 Demmin-Kopenhagen 1782). Zur Person s. Rückert 1990, S. 46.

⁹¹ Wilhelm Caspar Wegely leitete die Porzellanmanufaktur Berlin von 1751-1757. Zu Wegely vgl. Zick, Gisela, Berliner Porzellan der Manufaktur von Wilhelm Caspar Wegely 1751-1757, Berlin 1978.

⁹² Rückert 1990, S. 46

Porzellane an den Dresdener Kommerzienrat George Michael Helbig (wohl 1713-1774)⁹³ weiterverkauft wurden, der mit Hilfe eines Konsortiums 160.000 Taler geboten hatte.⁹⁴

Nachdem der Kauf der Porzellane aus den drei Warenlagern nicht gelungen war, kam Wegely in Begleitung eines Fachmannes mit einer königlich-preußischen Besichtigungsgenehmigung nach Meissen und spionierte auf diesem Wege Erkenntnisse über das Meissener Arkanum und die Farbenherstellung aus. Aber vorsichtshalber hatte die Manufaktur-Kommission nach Ausbruch des Krieges verfügt, dass alle so genannten Arkanabücher in die Kellerräume der Dresdener Niederlassung der Manufaktur gebracht werden sollten, darüber hinaus hatte man die Brennöfen zerstört, die Masse versteckt und die Arkanisten, die Geheimnisträger, außer Landes nach Frankfurt a.M. gebracht.⁹⁵

Durch Schimmelmans Vermittlung konnte im März 1757 die Erlaubnis Friedrichs II. zur Fortsetzung der Porzellanherstellung in der Meissener Manufaktur erwirkt werden. Der preußische König war interessiert an der weiteren Produktion, da noch einige seiner Bestellungen ausstanden. In technischer Hinsicht war die Wiederaufnahme der Porzellanfertigung nur dadurch möglich, dass Helbig als einziger der in Meissen verbliebenen Mitarbeiter in das Arkanum eingeweiht war. Zum Schutz der Manufaktur während des Krieges drängte der sächsische Minister Brühl darauf, die Situation mit einem Pachtvertrag zu sichern, der mit Hilfe Schimmelmans zustande kam. Dieser pachtete die Manufaktur seit dem 1. März 1757 offiziell von Friedrich II. und verpachtete sie weiter an Helbig, den Geheimen Rat Graf Joseph von Bolza und den Oberrechnungsrat Johann Friedrich Thielemann für eine jährliche Zahlung von 60.000 Taler.⁹⁶ Als Gegenleistung sagten die Preußen der Manufaktur Meissen das Ende der Störungen innerhalb des Betriebes und die Bezahlung der für Friedrich II. gefertigten Porzellane zu. Jetzt konnte die Manufaktur ihren regelmäßigen Betrieb wieder aufnehmen. Die Pachtsumme erhöhte sich 1762 auf 7.000 Taler monatlich. Helbig weigerte sich, diese Zahlungen zu leisten, so dass Dr. Justus Lorentz, Königlich Polnischer Kammerkommissar, Faktor der Leipziger Niederlage und Justitiar der Manufaktur, einen Pachtvertrag abschloss, da der preußische Kriegsrat Flesch andernfalls die Übernahme der Manufaktur durch Preußen angedroht hatte. Der Vertrag implizierte die Steigerung der Pachtsumme von 7.000 auf 10.000 Taler, Freistellung der Porzellanlieferungen an Friedrich II. bis April 1763, Erstellung von Freipässen für Material- und Warentransporte sowie Verzicht auf jedwede Intrige.⁹⁷

⁹³ Georg Michael Helbig (wohl 1713 Ahrensfeldt/Annaberg-Großköllzig 1774). Zur Person s. Rückert 1990, S. 43. - Helbig hatte sich vom Buchhalter der Dresdner Niederlassung sehr schnell zum Kommerzienrat und während des Krieges zum Kammerrat hochgearbeitet. Er sah in diesem Handel für sich große Vorteile, die Risiken reduzierten sich durch August III., der sein Unternehmen unterstützte. Kurprinzessin Maria Antonia nannte Helbig den „größten Schurken der Welt“, da er sich an Lieferungen für die feindlichen Truppen beteiligte und Beziehungen zu Preußen unterhielt. Vgl. Berling 1910, S. 192f. Walcha vermutet, Helbig habe das Aktenmaterial während des Krieges vernichtet, um seine Vorgehensweise zu vertuschen. Walcha 1973, S. 143.

⁹⁴ HstA Dd, Loc. 1343, XVI, fol. 319-338, 356.

⁹⁵ Vgl. Kühn 1828, S. 57f. u. 61f.

⁹⁶ Ebd., S. 57f.

⁹⁷ Walcha 1973, S. 144f.

Die künstlerische Leitung und technische Kontrolle der gesamten Manufaktur unterstand seit Kriegsausbruch dem in Meissen gebliebenen Modellmeister Johann Joachim Kaendler⁹⁸, da der Maler Johann Gregorius Höroldt (1696-1775), welchem bis 1756 die Malereiabteilung und deren technische Kontrolle oblag, während des Krieges in Frankfurt a.M. weilte. Neben der Herstellung von Gebrauchsware standen die umfangreichen Bestellungen Friedrichs des Großen im Mittelpunkt der Manufakturproduktion.⁹⁹

Durch die Kriegsunruhen war der Verkauf des Porzellans erschwert, aber Helbig verstand es, die Manufaktur trotz der widrigen Kriegszustände mit Erfolg zu führen. Er musste jedoch die Löhne der Beschäftigten um etwa ein Drittel senken, folglich bestand für die Agenten der Berliner Manufaktur Wegely die Möglichkeit, zahlreiche Mitarbeiter in Meissen abzuwerben, darunter einige Maler und Former.¹⁰⁰ 1761 erhielt der Modelleur Friedrich Elias Meyer (1723/24-1784) das Angebot, eine besser bezahlte Stellung in Berlin anzunehmen, dem er folgte. Das hatte für die Meissener Manufaktur weitreichende Folgen, da Kaendlers Porzellanplastik dem Anspruch nach Modernität schon sehr bald nicht mehr genügen sollte. Kaendler dagegen widerstand dem Versuch einer Abwerbung nach Berlin und arbeitete weiterhin in Meissen.¹⁰¹

Erneut ein kurzer Verweis auf das internationale Kriegsgeschehen. Der Tod der russischen Kaiserin Elisabeth am 5. Januar 1762 brachte eine entscheidende Wendung im Siebenjährigen Krieg zugunsten Preußens, indem Elisabeths Nachfolger Peter III. am 5. Mai 1762 mit Preußen Frieden schloss und ein Bündnis einging, dem Schweden folgte. Nach der Ermordung von Peter III. kam seine Gemahlin Katharina II. in Russland an die Macht, die den Friedensvertrag mit Preußen fortführte. Nach dessen militärischen Erfolgen bei Burkesdorf und Freiberg entschloss sich die russische Kaiserin zur Neutralität. Die beiden Großmächte Frankreich und Großbritannien konnten sich im November 1762 ebenfalls zur Beendigung ihres mit dem Siebenjährigen Krieg verflochtenen Kolonialkrieges durchringen, in dem der Pariser Friede am 10. Februar 1763 den Schlussstrich zog. Nach anfänglichen Erfolgen unterlag Frankreich England, das als größter Gewinner aus diesem weltweiten Krieg hervorging und seine Führungsrolle als Kolonialmacht ausbauen konnte. Der Krieg auf

⁹⁸ Der Grund für Kaendlers Verbleiben in Meissen während des Siebenjährigen Krieges ist ungeklärt, möglicherweise war es sein Pflichtbewusstsein gegenüber der Manufaktur, das ihn dazu veranlasste, sie nicht im Stich zu lassen.

⁹⁹ HstA Dd, Loc. 1344, XVII, fol. 56, 519ff. Loc. 1344, XVI, fol. 291, 303. - Zur Bestellung Friedrich des Großen während des Siebenjährigen Krieges, vgl.: Zimmermann, Ernst, Von Friedrich dem Großen neu in Auftrag gegebene Meissener Porzellane, in: Cicerone, 1910 (2). Ders., Die Meißner Service Friedrichs des Großen. Drei weitere während des Siebenjährigen Krieges bestellte Service aufgefunden, in: Kunstwanderer, 1926 (1/2). Walcha, Otto, Die Meissener Porzellanlieferungen an Friedrich II. während der Schlesischen Kriege, in: Keramos 1960 (7), S. 13-16. Ders., Friedrichs II. letzte bedeutende Porzellanbestellung in Meissen, in: Keramos 1961 (12), S. 31-33. Beaucamp-Markowsky, Barbara, Rhinoceros und Panther-Thier. Eine wieder aufgefundene Terrine aus dem Meißener „Japanischen Service“ Friedrichs des Großen, in: Keramos 1981 (94), S. 17-28.

¹⁰⁰ Auflistung der Maler und Former, vgl. Walcha 1973, S. 146.

¹⁰¹ Doenges erwähnte, dass Kaendler von einem Angebot seitens des preußischen Königs im Juni 1761 der Kommission berichtet habe, das er jedoch ausgeschlagen habe. Doenges 1907, S. 128.

europäischem Boden wurde durch Bemühen des sächsischen Kurprinzen Friedrich Christian beendet, der anders als sein Vater während des Krieges in Dresden geblieben war. Nachdem sich Österreich durch Vermittlung Sachsens zu einem Friedensschluss mit Preußen bereit erklärt hatte, konnte am 15. Februar 1763 der Siebenjährige Krieg nach allgemeiner Erschöpfung mit dem Hubertusburger Frieden zwischen Preußen, Österreich und Sachsen beendet werden. Trotz des unentschiedenen Kriegsausgangs betrachtete man Friedrich II. von Preußen als Sieger, da seine Armee einer weit überlegenen Koalition lange widerstanden hatte. Preußen konnte seine Rolle als Großmacht festigen sowie die Erwerbungen aus den vorangegangenen Schlesischen Kriegen gegenüber Österreich bestätigen. Auch Russland war zu einem ernst zu nehmendem Faktor im europäischen Spiel der Mächte herangewachsen.¹⁰² Kursachsen spielte dagegen keine entscheidende Rolle mehr. Die Auflösung der Personalunion von Polen und Sachsen nach dem Tod August III. im Oktober 1763, einige Monate nach dessen Rückkehr aus Warschau, schwächte die politische Position Sachsens weiterhin.

Für die Meissener Manufaktur bedeutete der Abzug der preußischen Truppen aus Meissen am 2. März 1763 eine Befreiung, auch wenn Friedrich II. zum Abschied noch große Mengen beschlagnahmtes Meissener Porzellan in 100 Kisten verpackt nach Berlin transportieren ließ, denn die hohen Pachtsummen hatten die Manufakturkasse sehr stark belastet.¹⁰³ Als Leiterin des Finanzwesens übernahm am 28. November 1763 die Kurfürstin Maria Antonia die Hauptaufsicht über die Manufaktur, Leiter auf Lebenszeit wurde Kommissar von Nimptsch (1697-1773).¹⁰⁴ Helbig blieb noch kurzzeitig Mitglied der Kommission, weitere Mitglieder waren der Kreishauptmann Freiherr Maximilian Robert von Fletscher und Bergrat von Heynitz.¹⁰⁵

Der Neuanfang in Sachsen stand unter der Leitung von Kurfürst Friedrich Christian, dem ältesten Sohn August III., welcher schon 1762 eine Restaurationskommission unter dem Vorsitz des aus Leipzig stammenden Thomas von Fritsch einberufen hatte, die Grundprinzipien für den Wiederaufbau der Wirtschaft und Gesellschaft erarbeiten sollte.¹⁰⁶

¹⁰² Zur Deutschlandpolitik der russischen Kaiserin Katharina II. vgl. Scharf, Claus, Katharina II., Deutschland und die Deutschen, Mainz 1995, S. 347ff. (Veröffentlichungen des Instituts für Europäische Geschichte Mainz; Bd. 153, Abt. Universalgeschichte).

¹⁰³ Zur Situation der Manufaktur nach dem Siebenjährigen Krieg vgl. Berling 1910, S. 62ff. Zimmermann 1926, S. 250ff. Walcha 1973, S. 149ff. Rückert 1997 (155), S. 38ff.

¹⁰⁴ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 141. Zur Person Carl von Nimptsch vgl. Rückert 1990, S. 45.

¹⁰⁵ Zur Umstrukturierung innerhalb der Manufaktur nach Beendigung des Krieges vgl. Kühn 1928, S. 62ff. Einen großen Teil der Objekte der Manufaktur kennzeichnete man seit 1763 bis zur Übernahme der Leitung von Graf Marcolini 1774 mit einem Punkt zwischen die beiden Parierstangen, wonach diese Periode ihren Namen „Punktzeit“ erhielt. Es gibt vereinzelt frühere Stücke mit der Punktmarke, Berling (Berling 1900, S. 160) und Walcha (Walcha 1973, S. 499) nannten das Jahr 1756 als Beginn der Punktmarke. Da bisher keine Verordnung diesbezüglich aufgefunden wurde, liegt die Vermutung nahe, dass nicht alle Stücke mit dieser Marke versehen wurden und sich die Marke erst langsam durchgesetzt hat. Vgl. zur Punktmarke auch Neuwirth 1980, S. 75ff.

¹⁰⁶ Schlechte, Horst, Zur Vorgeschichte des „Rétablissements“ in Kursachsen, in: Forschungen aus mitteldeutschen Archiven, hrsg. v. der Staatlichen Archivverwaltung, Berlin 1953, S. 339-362. Oberstes Ziel des Rétablissements war die Senkung der Staatsverschuldung, die Kurfürst Friedrich Christian besonders dem

Friedrich Christian erkannte, dass Kursachsen in politischer Hinsicht keine Chance mehr auf den Rang einer Großmacht hatte und bahnte außenpolitisch ein Bündnis mit Preußen an. Dennoch sprach er Sachsen als Wirtschafts- und Kulturzentrum der nordostdeutschen Region ein bedeutendes Potential zu, welches er mit allen Mitteln förderte. Im Sinne des aufgeklärten Absolutismus leitete Friedrich Christian in den drei Monaten seiner Amtszeit eine Neuordnung, das „Rétablissement“, ein mit dem Ziel, die durch den Krieg und die jahrelange Misswirtschaft des Grafen Brühl zerrütteten Staatsfinanzen mittels der Stärkung der geschwächten Wirtschaft voranzubringen.¹⁰⁷ Diese Neuordnung beruhte auf den Vorträgen und Denkschriften der Restaurationskommission. Sie beschäftigten sich mit der Förderung der Landwirtschaft, der Situation der Städte, der Förderung des Handels, der Bildung, der Verbesserung der Straßen und Verkehrswege sowie der Gleichstellung der französischen Kolonie in Leipzig mit den anderen Kaufleuten der Stadt.

Friedrich Christians Bruder Prinz Xaver, der nach dem frühen Tod des Kurfürsten im Dezember 1763 die Vormundschaft für den unmündigen Sohn Friedrich August III. bis 1768 übernahm, führte den Weg des Rétablissements weiter fort.¹⁰⁸ Zur Förderung der heimischen Künstler und Manufakturisten, zur „*Hebung des Geschmacks*“¹⁰⁹ entstand 1764 mit Regierungserlass von Kurfürst Friedrich August III. aus der bisherigen Zeichenschule in Dresden eine Kunstakademie nach den Plänen von Christian Ludwig Hagedorn. Die grundlegende Idee des Konzeptes war die Nachwuchsförderung für alle künstlerischen Berufe, zur Veredelung der Industrieerzeugnisse und des Handwerks. In Folge der Erweiterung der Dresdener Kunstschule zur Akademie wurde am 7. Februar 1764 in der Porzellanmanufaktur Meissen eine Zeichenschule errichtet, die in erster Linie gewerblichen Zwecken und der Ausbildung der begabten Lehrlinge diente.¹¹⁰ Die Zeichenschule sollte 1.200 Taler aus der Manufakturkasse erhalten und war wie die Dresdener Akademie dem Legationsrat Hagedorn unterstellt. Leiter wurde nicht der alternde Porzellanmaler Johann Gregorius Höroldt sondern der Hofmaler und Professor der Dresdener Akademie Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774), ein Maler, dessen Eklektizismus in den sechziger

Minister Brühl vorwarf, vgl. hierzu: Schlechte 1992, S. 36ff u. S. 87ff. Zur Situation Sachsens nach 1763 vgl. Menzhausen 1999, S. 187ff., mit weiterführender Literatur.

¹⁰⁷ Zur Tilgung der Landesschulden von 30 Millionen Reichstalern wurde am Hof strengste Sparsamkeit eingeführt. Die Oper wurde aufgelöst, ebenso das Ballett, der Hofkapellmeister Johann Adolf Hasse und seine Frau Faustina wurden entlassen. Andere Künstler verließen das Land.

¹⁰⁸ Im April 1764 wurde eine Landesökonomie-, Manufaktur- und Kommerziendeputation unter der Leitung von Ludwig Wurmb gegründet, um mit staatlichen Mitteln die Innovation und Förderung der privaten Unternehmen zu verbessern. 1765 entstand die Bergakademie in Freiberg.

¹⁰⁹ Mit dem Begriff „*besserer Geschmack*“ ist die Rückbesinnung auf die Antike gemeint. „Da nun unsere Gesetze der Schönheit selber von den griechischen Kunstwerken genommen sind, so wird eine Akademie der Künste, die den guten Geschmack verbreitet, sich bei ihren Ansprüchen immer an diese ihre großen Muster halten, und dem etwa beherrschenden Geschmacks zu Gefallen, auf keine Weise davon abweichen.“ Karl Philipp Moritz, Über den Einfluss des Studiums der schönen Künste auf Manufakturen und Gewerbe, zit. nach Pfothenhauer u.a. 1995 (3), S. 367f.

¹¹⁰ Zur Zeichenschule vgl. HstA Dd, Loc. 36345, II, fol. 57-108. Kühn 1828, S. 78ff. Böhmert 1878, S. 6f. Kunze, Joachim, Die Zeichenschule der Porzellanmanufaktur Meissen zwischen 1800 und 1860, in: Keramos 1985 (109), S. 23-32. Buchstabengetreue Transkription des Programms für die Meissener Zeichenschule, vgl. Röttgen 1985, S. 162ff.

Jahren des 18. Jahrhunderts gefeiert wurde.¹¹¹ Dietrich beabsichtigte 1764 mit der Zeichenschule „*einen richtigeren und besseren Geschmack als den bisherigen einzuführen, da lediglich nach moderner Phantasie gearbeitet und das wahre Schöne und Antike außer acht gelassen worden sei.*“¹¹² Die beiden Altmeister der Porzellanmanufaktur Kaendler und Höroldt, die vorher lange Jahre die künstlerische Entwicklung der Manufaktur maßgeblich bestimmt hatten, unterstanden nun in allen künstlerischen Angelegenheiten dem Maler Christian Ernst Wilhelm Dietrich.¹¹³

Die Meissener Manufakturkommission hatte nach dem Siebenjährigen Krieg erkannt, dass einheimische Kräfte der Produktion keine wesentlichen Impulse verschaffen konnten und orientierte sich nach Paris. Dort sollten Entwürfe und Kupferstiche erworben und ein an der Pariser Akademie ausgebildeter Bildhauer für die Meissener Manufaktur engagiert werden.¹¹⁴ Denn unberührt vom verlorenen Krieg und den inneren Schwierigkeiten stieg der Einfluss französischer Kultur und Sprache. Die Bildung und der Geschmack des französischen Bürgertums selbst verfeinerte sich zunehmend und erhielt Vorbildfunktion für das europäische Ausland.¹¹⁵ Wie Meissen war jede Porzellanmanufaktur bestrebt, ihren meist an internationalen Akademien ausgebildeten Modelleuren einen großen Vorrat an zeitgenössischen französischen Vorlagen und Modellen an die Hand zu geben.¹¹⁶ Am 13. Mai 1764 erließ die Kommission eine Verordnung zur Verbesserung des Betriebes, sie verlangte zur Wahrung des Arkanums ausschließlich technisch und chemisch ausgebildete Personen einzustellen und zur Hebung des Geschmacks auf die Farbgestaltung zu sehen sowie die Arbeiter der Meissener Manufaktur zu den europäischen Kunstzentren und den

¹¹¹ Zur Person Christian Wilhelm Ernst Dietrich vgl. Doenges 1907, S. 263f. Michel, Petra, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus, München 1984, (Diss. München 1983). - Hagedorn bezog Dietrich in die Planungen der Zeichenschule mit ein, vgl. HstA Dd, Loc. 894, I, fol. 12-13b, 18b, 21 b, 24. Am 7.2.1764 wurde Dietrich zum Professor für Malerei, Landschaft und Tiere berufen und erhielt die Leitung der Zeichenschule in Meissen sowie die Aufgabe, junge Künstler auszubilden, vgl. HstA Dd, Loc. 894, I, fol. 84-88. Er verdiente 14 Taler und 16 Groschen monatlich und starb am 1. April 1779, vgl. WA, I Ab 56, fol. 207a.

¹¹² Zit. nach Weiß 1994, S. 125.

¹¹³ Im Oktober 1765 äußerte Dietrich seine Unzufriedenheit über die Tätigkeit in der Manufaktur, da diese nur „*Current- und Mittelgutgeschirr*“ produzieren ließ. Es gab vermutlich Auseinandersetzungen mit Höroldt, der Dietrich untergeordnet war und 1766 in den Ruhestand ging. Dietrich wurde 1766 von Hagedorn nach Dresden versetzt, blieb aber bis 1770 Leiter der Meissener Zeichenschule. - Kaendler leitete während und nach dem Krieg weiterhin die plastische Abteilung unterstützt von seinem engen Mitarbeiter Peter Reinicke und dem als Nachfolger von Friedrich Elias Meyer 1761 angestellten Dresdner Hofbildhauer Carl Christoph Punct. Innerhalb der Manufaktur wurden jedoch Klagen über Kaendler laut. HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa/b, fol. 72. Vgl. Berling 1910, S. 66.

¹¹⁴ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 161. Vgl. hierzu auch Kühn 1828, S. 68ff.

¹¹⁵ Die Vorliebe für ausländische Produkte in Sachsen beklagte Keller 1788. „*Mehrere Umstände vereinigen sich, die schönen Künste in Deutschland in der Mittelmäßigkeit zu erhalten. Zehn Dichter und Künstler gegen einen reichen Liebhaber; keine beträchtliche Ausfuhr; und obenein die französische Erziehung der Vornehmen, wodurch ihnen von Jugend auf Geringschätzung gegen das Inländische und eine hohe Meynung von dem Ausländischen eingeflößt wird: ist es da wohl Wunder, wenn unsere meisten Bücher-Drucke und Kunst-Unternehmungen gegen die Londoner und Pariser ein so ärmliches Ansehn haben?*“ Keller 1788, S. 122.

¹¹⁶ Um „*einen richtigeren und bessern Geschmack als den bisherigen einzuführen, da lediglich nach modernem Phantasien gearbeitet, und das wahre Schöne und Antique außer Acht gelassen*“, wurde im Juli 1764 und im Mai 1766 eine Marginalresolution erlassen, die das Ausleihen von Kupferstichen aus der Königlichen Sammlung ermöglichte. Zit. nach Kühn 1828, S. 80. Die zahlreichen Manufaktorneugründungen besonders in Deutschland bedeuteten eine ernstzunehmende Konkurrenz. Gründungen der Porzellanmanufakturen in Deutschland in den 50er und 60er Jahren des 18. Jahrhunderts: Nymphenburg 1747, 1753 gelang die Porzellanproduktion, Höchst 1750, Fürstenberg 1753, Frankenthal 1756, Ansbach 1758, Ludwigsburg 1758, Volkstedt 1760, Kloster Veilsdorf 1760, Wallendorf 1764, Kassel 1766.

Konkurrenzunternehmen zu schicken, damit sie dort die Kenntnisse über Stil und Technik maximierten.¹¹⁷ Informationen zu Preisen, Proportion, Qualität und Vorlagen sowie das Abwerben der aus Meissen abgewanderten Manufakturisten waren Ziel dieser Reisen.¹¹⁸ Aus den Jahren 1764 und 1766 liegen Reiseberichte aus Paris, Chantilly, Nancy, Straßburg und Ludwigsburg von dem Buchmacher Johann Christoph Hummizsch (1725-1782)¹¹⁹ und dem Bossierer und späteren Vorsteher des Weißen Corps Johann David Elsaßer (1724-1804)¹²⁰ vor. Johann Friedrich Otto reiste u.a. nach Genua und Marseille¹²¹, im Mai 1764 fuhren zwei Maler über Höchst und Frankenthal nach Paris.¹²² Hier im Zentrum der modernen Kunstentwicklung, sollte ein eigener Kommissionär aus Meissen bleiben, der über jede Neuheit schnellstmöglich zu berichten hätte.¹²³ Im Juni 1764 schickte man Johann Christoph Hummizsch und Johann David Elsaßer über Erfurt, Frankfurt a.M., Höchst, Frankenthal, Ludwigsburg, Mainz, Mannheim und Straßburg nach Paris, die dort Bilder, Plastiken, Holzschnitte, Kupferstiche und Zeichnungen als Vorlagen kauften. Die Hauptaufgabe ihres Paris-Besuches bestand jedoch darin, einen Pariser Bildhauer für die Meissener Manufaktur zu engagieren, um dem Anspruch nach Modernität Folge leisten zu können, denn Paris beheimatete zahlreiche bedeutende Bildhauer, die die französischen Akademien in Paris und Rom hervorgebracht hatten. Zur Gewährleistung des Porzellanabsatzes musste in allen Manufakturen der Nachfrage des Publikums nach modernen Porzellanen entsprochen werden, wobei es weniger auf Originalität ankam, als vielmehr darauf, den Geschmack der Zeit zu treffen.

Um die neu entstehenden Modelle besser ordnen zu können, begann man am 19. Juli 1764 mit der Formnummer A 1 und setzte die Nummerierung fort bis A 100, anschließend folgte B 1 bis B 100 und so fort.¹²⁴ Die bei Clarke aufgeführte chronologische Reihenfolge der Formnummern wurde in dieser Strenge nicht realisiert, wie die auf Grundlage der Tätigkeitsberichte der Modelleure datierten Figurinen und Gruppen im

¹¹⁷ In einem Bericht vom 29. April 1764 forderte Fletscher Reisen der Mitarbeiter zu den bedeutenden Kunstzentren. „Bey der von Ihr. Königl. Hoheit mit gnädigst aufgetragenen Commission in der Porcellain-Fabrique zu Meissen, hat mit in Besonderheit die Einförmigkeit und Armuth an vorzufindenden Eichel-Blättern an Saucieren, Compot und anderen Schalen zum Dessert, einige Aufmerksamkeit und Verbesserung würdig gefunden. ... Es ist daher mein ... unterthänigste Vorschlag ... zwey bis drey Fabricanten von nicht unbringbarem Genie an solche Orte zu schicken, wo sie die große Menge Veränderungen vorfinden könnten, wodurch ihre Fähigkeiten und dem Empfinden eines gewüsseten Geschmacks verbessert, zu Selbstempfindungen gebildet, und ihnen dadurch zu weiterem Nachdencken Veranlassung gegeben werde.“ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 243.

¹¹⁸ Elsaßer gelang es, Johann Friedrich Lück und Christian Gottlob Lück von Frankenthal zurückzuholen, ersterer wurde Vorsteher des Weißen Corps. Walcha 1973, S. 151.

¹¹⁹ Zu Hummizsch vgl. Rückert 1990, S. 162.

¹²⁰ Zu Elsaßer vgl. Rückert 1990, S. 106.

¹²¹ Stegbauer 1999, S. 104ff.

¹²² Zu den Reisen vgl. Kühn 1828, S. 90ff.

¹²³ Auch die russische Kaiserin Katharina II. suchte die Künstler, die für sie arbeiten sollten, in Frankreich. Sie holte 1779 für ihre Manufaktur in St. Petersburg den französischen Bildhauer Jean Dominique Rachette, nachdem sie schon 1766 Falconet von Sèvres abgeworben hatte. Rachette war bis 1804 für die Formgebung in der St. Petersburger Manufaktur verantwortlich.

¹²⁴ Die zu dieser Verordnung gehörige Akte: Loc. 1346, I, fehlt im HstA Dd.

Katalogteil dieser Arbeit zeigen.¹²⁵ Folglich sind die Formnummern nur als ungefähre Datierungshilfe zu nutzen.

2. 3. Michel Victor Acier, ein zweiter Modellmeister in Meissen neben

Johann Joachim Kaendler

Am 22. Juli 1764 berichteten Johann Christoph Hummizsch und Johann David Elsaßer in einem Brief an den Geheimen Kammerrat von den Ergebnissen ihrer Reise nach Paris.¹²⁶ Zunächst meldeten sie die Absage des Pariser Bildhauers François-Nicolas Delaistre (1746 Paris 1832), mit dem sie zuvor über die Stelle des Modellmeisters in der Meissener Porzellanmanufaktur verhandelt hatten. Sie verbanden dies jedoch mit der positiven Nachricht, dass sie sogleich mit Hilfe von Madame Huet¹²⁷, die in Paris die Vertretung für Meissener Porzellan führte, einen anderen Pariser Künstler engagieren konnten, der weit mehr „*Erfahrung und Geschicklichkeit*“ besitze als der zuvor Genannte. Es war der am 20.1.1736 in Versailles geborene Bildhauer Michel Victor Acier.¹²⁸

Über Acier ist wenig bekannt. Wir wissen, dass er Schüler der Königlichen Akademie in Paris war und 1759 am „*Grand Prix de sculpture der École Académie*“ teilnahm.¹²⁹ Ob er dort Schüler von Jean Baptiste Pigalle (1714 Paris 1785), Louis Claude Vassé (1716 Paris 1770) oder Augustin Pajou (1730 Paris 1809) war, ist nicht geklärt. Für Letzteren spricht, dass sich Acier von Pajou eine Empfehlung für die Meissener Manufakturkommission ausstellen ließ, in der seine Leistungen und Begabungen bestätigt wurden.¹³⁰ Aciers Tätigkeit in Paris liegt ebenfalls im Dunkeln. Im Schreiben vom 28. August 1764 berichtete er, dass er „*Sculpteur du Roi*“ sei.¹³¹ Heinrich Keller erwähnte eine Kapelle in der Bourgogne, die Acier mit vielen großen Statuen ausgestattet habe.¹³² Hummizsch und Elsaßer lobten dagegen seine Begabung bei der Bearbeitung der Kleinplastik.¹³³ Wieweit Aciers Kenntnisse in der Porzellantechnik reichten, ob er möglicherweise in der Manufaktur Sèvres oder in einer der Pariser Manufakturen gearbeitet hat, ist dem Brief von Hummizsch und Elsaßer nicht zu entnehmen. In diesem heben sie lobend einige Gruppen und Vasen aus der Hand Aciers „*von ungemeiner*“ Kunst hervor, die sie in Paris in einem Kabinett „*eines vornehmen*

¹²⁵ Clarke 1988, S. 17.

¹²⁶ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 341f. Abs. des Briefes s. Quelle 1 im Anhang.

¹²⁷ Madame Huet war die Ehefrau des Tiermalers Jean Baptiste Huet (1745-Paris 1811), dessen Gemälde als Vorlage für die Bemalung von Porzellan der Manufaktur Sèvres genutzt wurden. Vgl. Savill 1988 (2), S. 513f.

¹²⁸ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 341.

¹²⁹ Wenn Acier diesen Preis gewonnen hätte, wäre damit ein vierjähriger Aufenthalt an der „*Académie de France*“ in Rom verbunden gewesen, wo besonderer Wert auf das Studium der Antike gelegt wurde. Hinsichtlich Acier ist darüber jedoch nichts bekannt.

¹³⁰ Das erwähnte Acier rückblickend in einem Brief an Graf Marcolini vom 27. Januar 1776, vgl. Goder 1986 (112), S. 25f.

¹³¹ HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8b.

¹³² Keller 1788, S. 13.

¹³³ „*Er ist auch weit besser in das Kleinere, so wie es bey uns nöthig eingerichtet ist.*“ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 341.

Herrn“ angesehen hätten.¹³⁴ Ob es sich hierbei jedoch um Gruppen und Vasen aus Porzellan handelte, bleibt ungewiss.

Acier fiel der Abschied von Paris sehr schwer, wie er mehrfach betonte, so dass ihn Hummizsch und Elsaßer erst nach langen Verhandlungen zu einer Tätigkeit in Meissen überreden konnten.¹³⁵ Am 27. und 28. August 1764 wurde der Vertrag über die Anstellung in der Manufaktur Meissen zwischen Acier und General Gaspard de Fontenay, bevollmächtigter Minister des sächsischen Hofes am französischen Hof in Paris abgeschlossen. Hummizsch und Elsaßer unterzeichneten ihn ebenfalls.¹³⁶ Acier wurde als erster Bildhauer der Manufaktur angestellt, man versprach ihm ein Gehalt von 455 Talern¹³⁷ jährlich inklusive Holz-, Licht- und Quartiergeld, Reisegeld in Höhe von 600 Talern, bei Krankheit eine Weiterzahlung des Lohnes bis zur Genesung, Übernahme der Rückkehrkosten bei Arbeitsunfähigkeit sowie nach fünfzehn Jahren eine Pension von 400 Talern. Falls er in dieser Zeit Sachsen verlasse, reduziere sich die Pension auf 200 Taler. Darüber hinaus hatte Acier gefordert, dass er zwei Tage in der Woche benötige, um die Ateliers zu besuchen und ein Auge auf die Modelleure, Reparatere und Former zu werfen. Die Manufaktur sollte auch die Kosten für die Personen, die ihm Modell saßen, übernehmen. Der Vertrag wurde für eine sechsmonatige Probezeit abgeschlossen, und Acier verpflichtete sich innerhalb von drei Wochen nach Meissen zu kommen, das heißt, seine Ankunft in Meissen ist um den 20. September 1764 zu datieren.

Man hatte Acier jedoch noch nicht ganz für die Meissener Porzellanmanufaktur gewonnen. Verweisend auf seine Fähigkeiten erhöhte er, gemäß dem ersten Vertrag, sechs Monate nach dem Eintritt in die Manufaktur seine Forderungen um ein Vielfaches.¹³⁸ Er verlangte ein Jahresgehalt von 800 Talern inklusive Holz-, Licht- und Quartiergeld, die gesonderte Bezahlung der Feierabendarbeit sowie eine Pension nach 12 oder 15 Jahren auf Lebenszeit auch bei Rückkehr nach Frankreich. Dabei machte er klar, dass er sonst nach Paris zurückfahren werde. Durch diese Drohung bedrängt, fragte Fletscher am 17. März 1765 bei Prinz Xaver nach, ob er diesen Forderungen nachgeben solle, oder ob er Acier für seine Ausgaben entschädigen sowie seine Rückreise bezahlen und sich nach einem anderen Künstler umsehen solle. Gleichzeitig wies er darauf hin, dass Aciers Drang nach Paris zurückzukehren zunehme.¹³⁹ Am 28. März 1765 antwortete Prinz Xaver, man möge versuchen Acier zunächst auf 600 Taler Jahressalär sowie 300 Taler Pension, wenn er in

¹³⁴ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 341a.

¹³⁵ Als Mitglied der Königlichen Akademie genoss Acier einige Vorteile in Paris, zunächst konnte er alle zwei Jahre im Salon ausstellen, darüber hinaus erhielten die Mitglieder der Akademie königliche Aufträge und damit Zugang zu den Marmorblöcken aus Carrara. Diese Vergünstigungen aufzugeben fiel Acier verständlicherweise schwer. Zur Situation der Mitglieder der Königlichen Akademie vgl. Scherf, Guilhelm, Die Tradition der Académie, in: Katalog Duisburg 1989, S. 23-57.

¹³⁶ HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8b-8e. Abs. d. Vertrages s. Quelle 2 im Anhang.

¹³⁷ Falsche Angabe der Summe von 435 Taler bei Zimmermann 1926, S. 255 und Rückert 1990, S. 101.

¹³⁸ HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8a-8b. Abs. d. Briefes von Acier s. Quelle 3 im Anhang.

¹³⁹ Ebd., fol. 8-9. Abs. d. Resolution des Kurfürsten nach einer zeitgenössischen Dresdener Kopie s. Quelle 4 im Anhang.

Meissen bliebe und 150 Taler, wenn er nach Frankreich zurückkehre, zu verpflichten.¹⁴⁰ Acier beharrte jedoch auf seinen Forderungen und nutzte seine Rückkehr als Druckmittel. Um das zu verhindern, entschied man sich dafür, Acier vom 1. April 1765 an 800 Taler jährlich und eine Pension nach 15 Jahren in Höhe von 400 Talern zuzusagen. Gleichzeitig musste er jedoch versichern, dass er kein Modell fertige, welches mit einer anderen Manufaktur übereinstimme, und dass er nicht nach Frankreich zurückkehre, dann würde ihm nur noch eine Pension von 200 Talern zustehen. Die Anstellung eines an der Pariser Akademie ausgebildeten Bildhauers bezeugt den Anspruch der Meissener Manufaktur, die Porzellanplastik der Monumentalplastik gleichzustellen und künstlerisch voranzubringen.

Die Situation Aciers in der Porzellanmanufaktur Meissen war in den ersten Jahren geprägt von der Konkurrenz mit dem um 30 Jahre älteren Johann Joachim Kaendler, der die Meissener Porzellanplastik im Stil des Barock und Rokoko seit 1731 maßgeblich geprägt hatte. Die Hierarchie der plastischen Abteilung war bis 1764 ganz auf den Modellmeister Kaendler ausgerichtet, der stets darauf bedacht gewesen war, geeignete Schüler als Hilfskräfte auszubilden. Er hatte ihnen jedoch wenig Freiraum zur persönlichen Entfaltung gelassen. Diese Situation änderte sich auch nicht, als sich Helbig in einem Schreiben vom 18. März 1763 über Kaendler beklagte.¹⁴¹ Die Umstrukturierungen innerhalb der Manufaktur nach dem Siebenjährigen Krieg entzogen Kaendler nun wichtige Kompetenzen, was für ihn eine unermessliche Demütigung bedeutet haben muss. An erster Stelle ist die Einrichtung der Zeichenschule zu nennen, deren Leiter Christian Wilhelm Ernst Dietrich die Kontrolle der künstlerischen Produktion und damit auch Kaendler unterstand. Die Einstellung Aciers als zweiten Modellmeister beendete das Monopol Kaendlers innerhalb des Weißen Corps, so dass Acier nicht auf eine Kooperation mit Kaendler hoffen konnte. Acier gewann jedoch Kaendlers Mitarbeiter Johann Carl Schönheit für sich.

Das Vertrauen des sächsischen Hofes musste sich Acier erst erarbeiten. Der Kurfürst gab ihm als einzigen großen Auftrag die Aufsicht über die Umarbeitung des kurfürstlichen Tafelsilbers nach eingesandten Zeichnungen von Meissener Bildhauern¹⁴², größere Projekte wurden Acier erst nach dem Tod Kaendlers 1775 übertragen. Dagegen beauftragte die Kurfürstin Kaendler Ende 1765, eine große Gruppe zum Namenstag des Kurfürsten zu fertigen. Kaendler wurde auch die umfangreiche kurfürstliche Bestellung anvertraut, ein Geschenk für den Papst in Rom, die er 1771 und 1772 bewältigte. Für die so genannte „Große Russische Bestellung“ Katharinas II. hatte Kaendler 1772 das Konzept zu entwerfen

¹⁴⁰ HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8-9. Abs. d. Vortrags nach einer zeitgenössischen Dresdener Kopie s. Quelle 4 im Anhang.

¹⁴¹ „Der Cammer-Conducteur Kändler als Vorsteher, die sämtlichen Bestellungen ausgiebt und besorgt, früh um 9 Uhr aus Werck komt und viele Nachmittage gar wegbleibt. Die Modelle, die er doch als aber wenigstens des Tags über seiner Hauptbeschäftigung verfertigen sollten läßt er sich als Modelle bezahlen, für die er eigentlich auch monatlich bezahlt wird.“ HstA, Loc. 1344, Vol. XVIIIa, fol. 72.

¹⁴² HstA Dd, Loc. 1344, XIX, fol. 168.

und teilte sich danach die Ausführung der Modelle mit Acier, wobei er die größeren Gruppen übernahm.

Angesichts dieser schwierigen Situation für den Pariser Bildhauer zeigte sich die Kommission der Meissener Porzellanmanufaktur von Anfang an darum bemüht, dem erwarteten Konkurrenzkampf zwischen Acier und dem langjährigen Modellmeister Johann Joachim Kaendler vorzubeugen, indem man Acier in eine von Kaendler unabhängige Position stellte. Acier erhielt den Rang des „*Modelleurs*“ und Kaendler wurde als „*Hof-Kommissar*“ und „*erster Modellmeister*“ geführt.¹⁴³ In Zusammenarbeit mit Johann David Elsaßer standen Kaendler und Acier dem Weißen Corps vor, wobei Kaendler die erste Stelle innehatte, ihm folgte Acier und Elsaßer an dritter Position.¹⁴⁴ Walcha sprach von einer „*sozialen Gleichstellung*“ der beiden Modelleure, was nicht richtig ist¹⁴⁵, denn Kaendler erhielt jährlich 1.000 Taler und Acier zunächst 455 und später 800 Taler.¹⁴⁶

Über die Vergabe der Aufträge entbrannten zahlreiche Streitereien zwischen den beiden Modellmeistern, so dass sie sich am 15. September 1774 dazu veranlasst sahen, eine Verordnung zu formulieren, die die Aufteilung der eingegangenen Bestellungen regeln sollte.¹⁴⁷ Acier hatte sich dabei Kaendler unterzuordnen. Nachdem die neue Bestellung in ein Buch geschrieben wurde, sollte Elsaßer dieses zunächst Kaendler zeigen, der frei wählen konnte, was er von den geforderten Modellen zu übernehmen bereit sei, Acier musste den Rest ausführen. Konsequenterweise wurde eine Trennung zwischen Acier und Kaendler befolgt, die bei der Taxierung der Modelle weitergeführt wurde. Denn jeder Modellmeister sollte diese in seinem Zimmer mit den Mitarbeitern und Elsaßer durchführen. Hierbei wird deutlich, wie schwierig Aciers Rolle neben Kaendler war, dessen Nachfolge er 1775 übernahm.

2. 4. Acier zwischen Rokoko und Klassizismus

Im Katalogteil dieser Arbeit werden ausgewählte Figuren und Gruppen von Michel Victor Acier vorgestellt, die für die Entwicklung der klassizistischen Porzellanplastik der Meissener Manufaktur von Bedeutung sind. Dabei werden wichtige Werke des Modelleurs, wie z.B. die Gruppe „*Annette et Lubin*“ außer Acht gelassen, die noch ganz dem Rokoko verbunden sind und keinen Bezug zum Klassizismus aufweisen. Es muss einer Monographie Aciers überlassen bleiben, seine Figurinen des Rokoko zu bearbeiten, denn Ziel dieser Arbeit ist nicht die Bearbeitung aller Meissener Modelle von 1764 bis 1814, sondern ausschließlich die der klassizistischen Porzellanfigurinen und derer, die die Entwicklung des Klassizismus in Meissen entscheidend geprägt haben.

¹⁴³ WA, I Ab 41, fol. 150b. WA, I Ab 52, fol. 402.

¹⁴⁴ Bis März 1775 hieß es „*Poussirer, Former und Dreher Corps*“. WA, I Ab 52, fol. 278a.

¹⁴⁵ Walcha 1973, S. 153.

¹⁴⁶ In einem Brief vom 27. Januar 1776 an Graf Marcolini stellte Acier die Gehälter der Modelleure tabellarisch zusammen, während er 800 Taler jährlich verdiente, stand im Tractat von Kaendler ein um 200 Taler höherer Jahresverdienst, zit. nach Goder 1986 (112), S. 26.

¹⁴⁷ HstA Dd, Loc. 1344, XX, fol. 320, 321a. Abs. d. Verordnung s. Quelle 5 im Anhang. Vgl. dazu auch HstA Dd, Loc. 1344, XX, fol. 323-325.

Auf Grundlage des Katalogs wird im Folgenden der Beitrag Aciers zur Einführung des Klassizismus in Meissen analysiert. Das Modellbuch im WA in Meissen und vor allem die Tätigkeitsberichte, die die Modellmeister und Mitarbeiter jeden Monat dem Rapport der Kommission der Porzellanmanufaktur Meissen für den Kurfürsten beifügten, sind als Quellen zu den Gruppen und Figuren heranzuziehen.¹⁴⁸ Acier wehrte sich zunächst gegen das Schreiben der Arbeitsberichte, zu dem er von Graf Marcolini, der die Leitung der Manufaktur seit 1774 übernahm, aufgefordert wurde. Am 1. März 1775 antwortete Acier diesem in einem Brief, dass er in den vergangenen Jahren mehr Modelle gefertigt habe, als verlangt worden sei, und dass das Schreiben der Arbeitsberichte in seinem Vertrag nicht festgelegt worden sei.¹⁴⁹ Acier erklärte sich jedoch in diesem Brief bereit, rückwirkend ab Januar 1775 regelmäßig Arbeitsberichte zu verfassen.¹⁵⁰ Für Aciers Modelle vor 1775 enthalten die Tätigkeitsberichte seines engsten Mitarbeiters Johann Carl Schönheit und von Christian Gottfried Jüchtzer, der jedoch vornehmlich für Kaendler arbeitete, wichtige Hinweise. Darüber hinaus sind die im Meissener WA erhaltenen Modellzeichnungen, die vornehmlich von Mitgliedern der Zeichenschule mit dem Ziel angefertigt wurden, den Kunden die Fülle der Meissener Porzellanfigurinen vorzustellen, sowie die erhaltenen Entwurfszeichnungen von großer Bedeutung.¹⁵¹ Zusätzlich wurde auch die umfangreiche Sammlung Modellzeichnungen in der Berliner Kunstbibliothek von Friedrich Elsaßer, dem Sohn des Leiters des Weißen Corps Johann David Elsaßer, berücksichtigt, die Clarke 1988 publiziert hat.¹⁵² Die darauf verzeichneten Größenangaben sind in sächsischen Zoll angegeben, d.h. 1 Zoll entspricht 2,35 cm. Da die Größen der Ausformungen je nach Masse wegen der unterschiedlichen Schwindung unterschiedlich ausfallen, stimmen die umgerechneten Angaben der Modellzeichnung mit der Ausformung nicht immer genau überein.

¹⁴⁸ Verzeichnis von Modellen 1730-1831, WA, AA III H 121. - Die Tätigkeitsberichte der Modelleure sind in den Jahresrapporten im WA in Meissen erhalten. Während des Siebenjährigen Krieges wurden keine Tätigkeitsberichte verfasst, die ersten Berichte, die Kaendler, Punct und Reinicke nach dem Krieg schrieben, sind auf August 1764 datiert. WA, I Ab 41, fol. 157-160.

¹⁴⁹ „Ich nehme mir die Freiheit, Ihrer Exzellenz meine Vorstellung in dieser Angelegenheit zu machen. Ein solches Hemmnis in den Künsten kann nur die Gedanken eines Künstlers einengen. ... Es wird leicht sein, sich zu überzeugen, daß das, was ich leiste, wenn man es prüft, seit nahezu 11 Jahren ungefähr 200 Gruppen und Figuren, ausgearbeitet und geformt, habe, von denen die Formen vorhanden sind. Ein gewisser Petri, mit der Pflege aller meiner Formen beauftragt, kann davon selbst die Spezifikation machen!“ Zit. nach Goder 1986 (112), S. 30. Übersetzung des Briefes von Goder, der leider nicht die Signatur der Akte, in der sich dieser Brief im WA in Meissen befindet, hinzufügte.

¹⁵⁰ Acier wies darauf hin: „Ich werde die Zeit verschweigen, die ich verbringe mit der Leitung des Werkes, also der Arbeiter, die mir anvertraut sind, ebenso wie die Tassenhenkel, denen ich die Form gegeben habe, dem Pfeifenkopf, Stockknopf, den Figurenreparaturen usw. usw. Ebenso die Zeit, die man braucht, um ein Modell zuzubereiten, es nur fertig sehend, während es modelliert, geschnitten und es den Formern übergeben wird. Das ist der Grund, weshalb ich hier diese Einwände anführe, die als Vergleichsstücke einer Spezifikation von vier Seiten die meinigen nicht außer Acht lassen, die nicht an meinem Eifer und meiner Betriebsamkeit und Freude, die ich habe, den Interessen der Manufaktur von einigem Nutzen zu sein, zweifeln lassen.“ Zit. nach Goder 1986 (112), S. 31. Der Hinweis auf die mehrseitigen Spezifikationen dürfte wohl gegen Kaendler gerichtet sein, der lange Berichte verfasste und darin auch alle Reparaturen erwähnte. Acier wollte sich damit der Gleichwertigkeit gegenüber Kaendler versichern.

¹⁵¹ WA, AA III H 169 u. H 170.

¹⁵² Clarke 1988.

Die Abkehr vom verspielten, lebhaften Rokoko zu einer plastischen Eleganz und Zartheit bestimmte unter Etienne Maurice Falconet den Stil der Porzellanplastik in Sèvres, wo er von 1757 bis 1766 die plastische Abteilung leitete.¹⁵³ Weg bereitend für den französischen Frühklassizismus war Falconets Figur „Die Badende“¹⁵⁴, die er 1757 mit großem Erfolg im Pariser Salon ausgestellt hatte, so dass sie anschließend in verkleinertem Maßstab für die Manufaktur Sèvres in Biskuitporzellan ausgeformt wurde und als Vorlage für zahlreiche Modelleure anderer Manufakturen diente. Das Ideal der antiken Nacktheit, die Beruhigung in Aufbau und Bewegung im Sinne der Vorstellung Winckelmanns von der 'edlen Einfalt und stillen Größe', Falconets Proportionierung des Frauenaktes mit kleinem Kopf und gelängtem Körper, die Alison West auf Jean Goujon (1541/42-1567) zurückführte¹⁵⁵, in Verbindung mit natürlicher Anmut und malerischer Eleganz, beeinflussten Aciers Porzellanplastik nachhaltig. Seine frühen Gruppen „Venus mit zwei Tauben“ (Kat. 1) oder „Zephyr und Flora“ (Kat. 2) zeugen hiervon. Ihre feingliedrigen Formen, die Einfachheit des Aufbaus sowie die Geschlossenheit der Kontur, ihre Verhaltenheit in Gestik und Bewegung stellen sie in die Nähe der Arbeiten der französischen Bildhauer aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, namentlich Bouchardon, Falconet, Pajou, Pigalle und Vassé. Das Stützmotiv der „Venus mit zwei Tauben“ (Kat. 1) ist einer „Antinous-Statue“¹⁵⁶ aus der Antikensammlung in Dresden entlehnt und verrät den an der Antike ausgebildeten Akademieschüler Acier. Besonders überzeugend hinsichtlich der flüssigen Proportionierung des Körpers als auch der Anmut und Grazie gelangen Acier die Galathea und die sie rahmenden Nereiden sowie Demeter aus einer Folge, der „Vier Elemente“ (Kat. 12, 41, 51, 54), die Acier von März 1772 bis Mai 1777 fertigte. Die Porzellanmodelle sind nach kolorierten mit „*Veuve Lair*“ bezeichneten Entwürfen modelliert worden¹⁵⁷, die wahrscheinlich aus Paris aus dem Besitz von Madame Lair stammten.¹⁵⁸ Acier begann im März 1772 mit dem Element „Das Wasser“ (Kat. 12). Die Komposition der kolorierten Entwurfszeichnung ist dem Gemälde „Geburt der Venus“, 1735/36 von Nicolas Poussin, entlehnt.¹⁵⁹ Acier übernahm von den kolorierten Entwurfszeichnungen die Grundzüge der Komposition, er fasste die Gruppen jedoch plastischer auf, rückte die in der Fläche verteilten Figuren auf einem naturalistisch geformten Sockel enger zusammen und fügte sie in eine geschlossenen Komposition. Ausgeprägte Kenntnis der Antike, des Ideals der antiken Nacktheit mit ihrer Klarheit in Aufbau und

¹⁵³ Zur Porzellanplastik Falconets vgl. Hildebrandt 1908, S. 21ff. Levitine 1972, S. 40ff. Meister/Reber 1980, S. 70ff. Katalog Bielefeld 1999, S. 162ff.

¹⁵⁴ Vgl. West 1998, Abb. 44, S. 44.

¹⁵⁵ West 1998, S. 43ff.

¹⁵⁶ Leplat 1728, Taf. 95.

¹⁵⁷ WA, AA III 170, fol. 12a.

¹⁵⁸ Madame Lair war die Ehefrau von Michel-Joseph Lair, der seit 1755 mit Porzellan der französischen Manufaktur Sèvres handelte. Nach seinem Tod 1759 übernahm seine Frau Madame Lair diesen Handel bis 1774, sie tritt in den Akten mehrfach als Käuferin und als Händlerin auf. Vgl. Savill 1988, S. 61, 89, 106, 109, 142, 146f., 155, 162, 553, 657, 692, 744, 1199.

¹⁵⁹ Vgl. Oberhuber, Konrad, Poussin. The early years in Rome. The origins of French classicism, New York 1988, Taf. 5, S. 27.



Kat. 12



Kat. 12 Entwurfszeichnung

Bewegung sowie der Strenge der Komposition und der Kontur, kombiniert mit anmutiger Leichtigkeit sowie natürlichem, sinnlichen Charme brachte Acier aus Paris mit und führte sie in diesen Modellen in die Meissener Porzellanplastik ein. Damit gab er einen wichtigen Impuls für die Abkehr vom Rokoko. Doch zunächst standen die Kinderdarstellungen im Vordergrund seines Meissener Œuvres.¹⁶⁰ Kinder beim Tanz, musizierende Kinder sowie Gärtner- und Winzerkinder, die er als kleine Erwachsene kleidete, bei den Tätigkeiten Erwachsener darstellte und mit deren Attributen ausstattete. Hierbei zeigte er sich in der plastischen Bewegtheit und Formulierung der Figuren ganz dem Rokoko verbunden.¹⁶¹ Noch 1778 modellierte er eine umfangreiche Serie Musikanten-, Winzer-, und Gärtnerkinder, die dem Rokoko nahe stehen, einzig im Sockel lässt sich eine Stilentwicklung ablesen. Sein Grundriss wird gleichmäßig, meist quadratisch, nach und nach werden im Sockel den frei gezeichneten Rocailles des Rokoko die geometrischen Formen des Louis XVI. vorgezogen. Für eine Gruppe musizierender Kinder, die zunächst auf einem Rokokounterbau platziert waren, entwarf Acier einige Jahre später einen Sockel im Stil des Louis XVI. mit Lambrequins und Lorbeerkranz.¹⁶²

Die zahlreichen Allegorien und mythologischen Gruppen, die Acier für die Meissener Manufaktur modellierte, die in ihrem ruhigen kontrapostischen Stand, dem antikisierend behandelten Haar und der Kleidung dem Formempfinden des aufkommenden Klassizismus entsprachen, ergänzte er mit belebenden Assistenzfiguren in Form kindlicher Genien, deren rundliche, weiche Körperformen noch etwas vom vergangenen Rokoko ausstrahlen, wie die der „Allegorie der Geometrie“ (Kat. 6) um 1768. Ähnliches ist auch in der achteiligen Serie der Künste und Wissenschaften, die Acier 1773 und 1774 für die so genannte „Große Russische Bestellung“ (Kat. 14-21) fertigte, zu beobachten, die von jeweils drei Genien vorgestellt werden.¹⁶³ Die kindlich weich modellierten Körperformen, die Bewegtheit und Gestik sowie Komposition und Wahl der Attribute zeigen sich beeinflusst von François

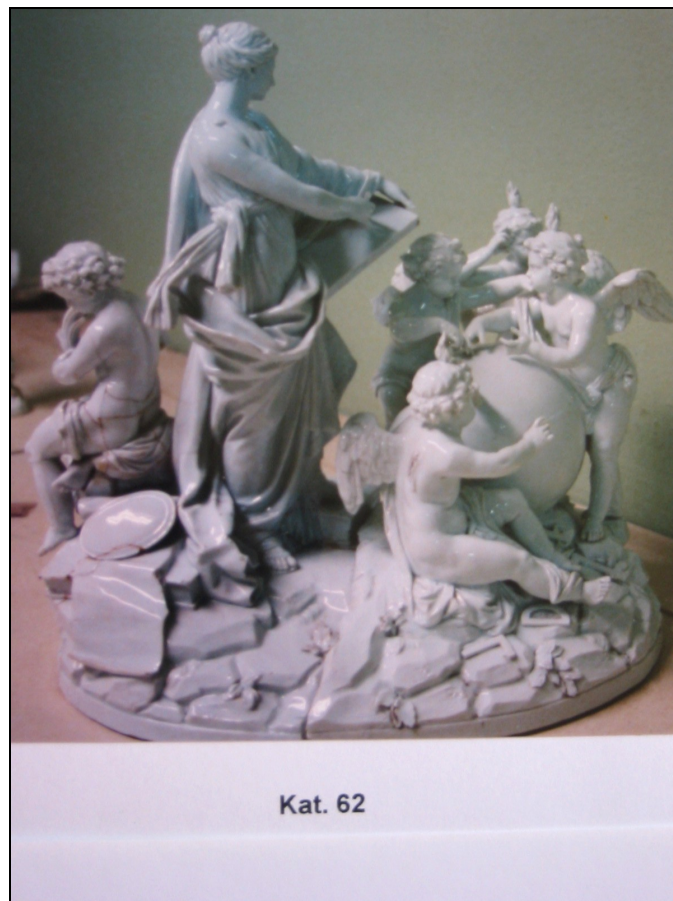
¹⁶⁰ Hofmann versuchte die Liebe für die Kinderdarstellung in der Porzellanplastik zu erklären. „Vielleicht hängt diese Freude am Kind und seinen Lebensäußerungen, die dem ‘Jahrhundert des Kindes’ zum Trotz schon damals zumindest in der bildenden Kunst hervortrat, auch mit der Bühne zusammen, zumal gerade um und nach der Mitte des 18. Jahrhunderts das Kindertheater, also die von Kindern aufgeführten Liebhaberstücke, allenthalben eine besondere Pflege fand.“ Hofmann 1980², S. 168.

¹⁶¹ Sonntag, Hans, Zwei Meissener Figurengruppen im Kontext mit französischer Theatergeschichte, in: Keramos 1999 (163), S. 71-78. Die als Kinder erscheinenden Figuren der Gruppe „*Annette et Lubin*“ von 1768 stehen in ihrer theatralischen Ergriffenheit und Gestik unter dem Einfluss des Rokoko, dem folgt auch die Gestaltung des hohen Sockels, der von ineinander verschlungenen Rocailles getragen wird. Zick, Giesela, *Annette et Lubin*. Eine Meissner Gruppe von Michel Victor Acier und ihr Umkreis, in: Keramos 1968 (39), S. 3-11. Angeregt durch den Kupferstich von Joseph de Longueil nach Hubert Gravelot von 1765, wie Giesela Zick 1968 überzeugend darstellte, schuf Acier 1768 diese Gruppe, wobei er die letzte Szene des Singspiels der Madame Favart, welches italienische Schauspieler 1762 in Paris aufgeführt hatten, illustrierte. Darin erteilt ‘Seigneur’ die Heiratserlaubnis für seine Tochter Annette und den armen Lubin. 1764 hatte Falconet für die Manufaktur Sèvres eine gleichnamige Gruppe in Biskuitporzellan modelliert, die die beiden Liebenden in zärtlicher Umarmung zeigt.

¹⁶² Vgl. Jedding 1779, Abb. 191, S. 108. Diese Gruppe mit der Formnr. *B 60* entstand um 1767, die Kinder sind im Modellbuch mit den Formnr. *B 78*, *B 79*, *B 80* und *B 81* verzeichnet. Acier variierte diese Gruppe mit Gärtner- und Winzerkindern. Zwei rote Kreidezeichnungen im WA in Meissen zeigen zwei Sockelgestaltungen der Gruppe. WA, AA III H 169, fol. 25a. WA, AA III H 169, fol. 49a. Vgl. hierzu auch Bursche 1980, Kat. 327, S. 318f.

¹⁶³ Schon 1769 hatte er eine Serie der Künste und Wissenschaften bestehend aus je zwei Kindern mit den entsprechenden Attributen gefertigt.

Boucher (1703-1770).¹⁶⁴ Acier wird dessen Gemälde „Les génies des Arts“¹⁶⁵, das Boucher 1761 im Pariser Salon ausstellte, gekannt haben. Auch die sechs Darstellungen der Künste aus dem „Livre des arts“¹⁶⁶ sowie Bouchers Darstellungen der Sieben freien Künste in Amalienborg¹⁶⁷ für Christian VII. scheint er nach Reproduktionen studiert zu haben. Diese fülligen Kinderfiguren ergänzte Acier mit architektonischen Versatzstücken, die er der antiken Architektur entlehnte. Möbel und Sockelgestaltung entsprechen dem Formenkanon des Louis XVI. Auch in seinen späten Kindergruppen wie „La Balancoire“ (Kat. 64) 1780 oder „La fiancée Villageoise“ (Kat. 65) 1780 platzierte Acier ländlich gekleidete Kinder, die ausgelassen spielen, in eine künstlich gestaltete Umgebung aus Architekturspolien und Hermen. Sein Bemühen um Modernität äußert sich in der Gestaltung des Beiwerks, während er bei der Darstellung der Kinder seine formale Verbundenheit mit dem Rokoko Bouchers beibehielt.



¹⁶⁴ Boucher hatte großen Einfluss auf die figürlichen Arbeiten der Manufaktur Sèvres. Seine Zeichnungen dienten mehrfach als Vorlage für die Figurinen, vgl. hierzu Zick 1965, S. 3ff. Fay-Hallé 1986/87.

¹⁶⁵ „Les génies des Arts“, 1761, Troyes, Musée des Beaux-Arts. Vgl. Katalog Paris 1986, Kat. 24, Abb. S. 160. Kat. Bielefeld 1999, S. 157ff.

¹⁶⁶ „Livre des arts“, gestochen von La Rue, publiziert von Huguier um 1745. Vgl. Brunuel, Georges, Boucher, London 1986, Abb. 211-213, S. 258.

¹⁶⁷ Vgl. Katalog Paris 1986, Abb. 62.1. - 62.7., S. 84f.

In einer seiner späten Gruppen „Der Frieden von Teschen“ (Kat. 62) aus dem Tafelaufsatz für Fürst Repnin, an dem Acier von Juli 1779 bis März 1780 arbeitete, deutet sich erstmals in der schlankeren Proportionierung der kindlichen Assistenzfiguren eine vorsichtige Loslösung von den fülligen Putti des Rokoko an.

Vor allem aber nahm die aufkommende Empfindsamkeit im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts nachhaltigen Einfluss auf die Porzellanplastik Aciers.¹⁶⁸ Angeregt vor allem durch den Engländer Anthony Ashley Cooper Graf von Shaftesbury (1671-1713), der die Lehre vom „*moral sense*“ vertrat, nach der der Mensch befähigt sei, sich selbst zu reflektieren und damit tugendhaft zu handeln, trat das Gefühl neben die Vernunft als Grundlage der ästhetischen Anschauung und des moralischen Handelns. Das Gefühl wurde zu einer Zentralkategorie der Kunst sowie der Literaturtheorie stilisiert. Damit wurde der Rationalismus der Aufklärung, zunächst bestimmt von dem strengen Denkansatz Wolffs, durch einen empfindsamen Zug bereichert.



¹⁶⁸ Textquellensammlung zur Empfindsamkeit s. Sander, Gerhard, Empfindsamkeit, Bd. III., Quellen und Dokumente, Stuttgart 1980. Zur Empfindsamkeit allg. mit weiterführender Lit. s. Krüger, Renate, Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wien u. München 1972. Doktor, Wolfgang, Die Kritik der Empfindsamkeit, Frankfurt a.M. 1975. (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, Reihe B, Untersuchungen, Bd. 5, hrsg. v. Bernhard Gajek). Pikulik, Lothar, Leistungsethik contra Gefühlskult: Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland, Göttingen 1984. (Pikulik stellt heraus, dass die Empfindsamkeit nicht nur als bürgerliche Bewegung betrachtet werden darf.) Wegmann, Nikolaus, Diskurse der Empfindsamkeit. Zur Geschichte eines Gefühls in der Literatur des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1988. (Diss. Bielefeld 1984).

Acier führte die Empfindsamkeit mit einer Serie von sechzehn kindlichen Amorknaben in die Porzellanplastik der Meissener Manufaktur ein, an der er von Juni 1775 bis Januar 1778 arbeitete (Kat. 45). Jeweils ein kindlicher Amor verbindet, bekränzt, löscht oder entflammt zwei Herzen im Zeichen der Liebe. Dabei steht er vor einem Altar oder sitzt auf Wolken mit unterschiedlichem Beiwerk, das mit viel Liebe zum Detail gestaltet ist. Am dreiseitig konkav geschwungenen Sockel sind schauseitig Medaillons mit französischen Devisen angebracht, die das Handeln Amors erläutern und der Serie den Namen „Devisenkinder“ gaben. Die im Wind wehenden Schärpen und Lendentücher Amors sowie die rundlich modellierten Körper zeugen noch vom Einfluss des vergangenen Rokoko, die Thematik der Liebesfreuden und -leiden lässt jedoch die Empfindsamkeit spüren. Das unterstützt die zarte Farbigkeit. Helles Grün, Blau, Gelb und Rosa, rötliches Inkarnat, duftig leichte graue, blaue oder rosafarbene Wolken geben den „Devisenkindern“ einen Hauch von Sentimentalität im Sinne der Empfindsamkeit. Das Formengut des Louis XVI. zeigt sich nicht nur in Sockel, Altar und Säulenstumpf, sondern vor allem im Aufbau der Figurinen streng nach dem Gesetz der klassischen Dreieckskomposition. Acier ergänzte diese Serie der „Devisenkinder“ mit weiteren größeren Amorfiguren auf querovalen Sockel, den seitlich ein reliefierter Mäanderfries ziert. Der Sockel dient hier im Sinne des Klassizismus nur noch als Standfläche für Figur und Beiwerk, seine Oberfläche ist glatt und wird in keiner Weise auf die Figur bezogen. Diese Trennung von Sockel und Figur hatte Acier schon bei einigen Gruppen der „Devisenkinder“ vorbereitet, vgl. „Je les balance“ (Kat. 45, F 2) oder „Prix de la constance“ (Kat. 45, F 3).

Die Einstellung von Johann Eleazar Zeissig (1737 Großschönau-Dresden 1806)¹⁶⁹ in der Zeichenschule der Meissener Manufaktur bewirkte im Œuvre Aciers und damit in der Meissener Porzellanplastik eine Zäsur sowohl thematischer als auch stilistischer Art. Von dieser Zeit an zeigte sich eine enge Zusammenarbeit der beiden Künstler, denn Acier fertigte zahlreiche Gruppen nach Zeichnungen Schenaus. Am 10. Januar 1773 übertrug Hagedorn dem Maler Schenau die Leitung der Meissener Zeichenschule, die er bis zum 31. Mai 1796 innehatte. Er erhielt 300 Taler jährlich verbunden mit der Verpflichtung, mindestens drei Monate im Jahr in Meissen zu verbringen.¹⁷⁰ Dort sollte er „*die Manufactur von Zeit zu Zeit*

¹⁶⁹ Als Sohn eines mittellosen Damastwebers weilte Schenau, so genannt nach seinem Heimatort, seit 1749 in Dresden und wurde dort Schüler des Dresdener Bildnismalers François Charles Silvestre d.J., mit dem er während des Siebenjährigen Krieges nach Paris reiste, wo er von dem deutschen Kupferstecher Johann Georg Wille unterstützt wurde. Ende 1769 kehrte er auf Empfehlung Christian Ludwig Hagedorns nach Dresden zurück, wurde 1773 Hofmaler, erhielt Porträtaufträge und wurde 1774 Professor für Malerei an der Dresdener Akademie. Zu Johann Eleazar Zeissig vgl. Keller 1788, S. 143ff. Schmidt, Werner, Johann Eleazar Zeissig gen. Schenau (1737-1806). Ein Beitrag zur sächsischen Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Heidelberg 1926. Marx, Harald, „... den guten Geschmack einzuführen.“ Zum 250. Geburtstag von Johann Eleazar Zeissig, genannt Schenau, in: Dresdener Kunstblätter 1988 (1), S. 10-18. Im Jahr 1771 wurde eine Ausstellung mit Gemälden von Schenau in Dresden veranstaltet, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurde, vgl. Schmidt 1926, S. 39.

¹⁷⁰ Rapport März 1774, § 37: „*Schon in abgezeichneten Monat ist auf Special-Befehl Sr. Churfürstl: Durchl: vom 28. Jan. Hr. Joh. Eleaz Schönau zur Dirigierung der Mählerey mit einem Gehalt von 300. Thalern des Jahres und*

mit bunten Schizzen (Skizzen) versehen“, die Maler in Perspektive und Zeichnung korrigieren, die Bildhauer bei neuen Modellen beraten und die Stichsammlung beaufsichtigen.¹⁷¹ Man erhoffte sich, dass Schenau in Meissen den „guten Geschmack“ einführe, den er in Paris kennen gelernt hatte.¹⁷²

Großen Einfluss auf Schenau hatten die Gemälde des Hauptvertreters der „*Peinture morale*“ Jean Baptiste Greuze (1725 Tournus-Paris 1805), die er in Paris gesehen hatte.¹⁷³ Greuze kam mit seinen moralisierenden Genrebildern, in denen er das bürgerliche Milieu schilderte, dem Geschmack eines breiten Publikums entgegen. Die bürgerlichen Themen, vorgetragen mit dem Pathos der Historienmalerei, lassen nicht selten die Tendenz zur Sentimentalität und Lehrhaftigkeit deutlich zutage treten, als bewusste Abkehr von der Leichtlebigkeit des Rokoko. Seine Gemälde entsprachen in ihrer Sittenstrenge und Sensibilität den moralisierenden Vorstellungen der sechziger und siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts, die in der zeitgenössischen Literatur der Empfindsamkeit vergleichbaren Ausdruck fanden.

Die bisher in der Forschung vertretene These, Acier habe schon in Paris zum Kreis um Jean Baptiste Greuze gehört, kann nicht bestätigt werden.¹⁷⁴ Viel näher liegt die Vermutung, dass der Einfluss der Gemälde von Jean Baptiste Greuze durch Schenau an Acier vermittelt wurde, denn der Meissener Modellmeister entwarf seit 1774, ein Jahr nach Schenaus Anstellung in der Meissener Zeichenschule, Gruppen im Sinne der sentimental Genremalerei des Jean Baptiste Greuze.

Seit 1774 traten durch den Einfluss Schenaus die Themen der Empfindsamkeit in den Vordergrund von Aciers Porzellanplastik, z.B. die „Devisenkinder“¹⁷⁵ sowie Liebes- und Familienszenen des bürgerlichen Alltags mit moralisierendem Anspruch. Aciers Figurinen stehen dabei auch unter dem Einfluss Hagedorns, der in seinen „*Betrachtungen über die Malerey*“ (1762) eine Malerei für den Bürger forderte, die der höfischen gleichwertig sei, indem sie das tugendhafte vorbildliche Leben von den feudalen Kräften bis zur bürgerlichen

unter der Condition, daß er wenigstens 3. Monate des Jahres in Meissen zuzubringen sich gefallen lassen möge, angestellt worden.“WA, I Ab 49, fol.106a. Vgl. hierzu Pazaurek 1929, S. 144ff.

¹⁷¹ Zit. nach Rückert 1990, S. 204. Vgl. dazu HstA Dd, Loc. 522, X, fol. 12-13.

¹⁷² Stübel, Moritz (Hrsg.), Chodowiecki in Dresden und Leipzig. Das Reisetagebuch des Künstlers vom 27. Oktober bis 15. November 1773, Dresden 1920², S. 60f.

¹⁷³ Greuze feierte besonders in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts große Erfolge im Pariser Salon, wo seine Werke von Diderot begeistert besprochen wurden. „La lecture de la Bible“ 1755; „Die Dorfbräut“ 1761; „Der zerbrochene Krug“ 1773; „Der Fluch des Vaters“ 1779 etc. Greuze schilderte das Leben im Sinne der Empfindsamkeit. Zu Greuze vgl. Brokner, Anita, Greuze. The rise and fall of an eighteenth-century phenomenon, London 1972. Jean Baptiste Greuze 1725-1805, Ausstkat. Musée des Beaux-Arts Dijon u.a., bearb. v. Edgar Munhall, Dijon 1977.

¹⁷⁴ Vgl. u.a. Zimmermann 1926, S. 263. Acier 1964, o.S. Spiller 1992, S. 243.

¹⁷⁵ Im WA in Meissen haben sich Zeichnungen erhalten, die teils Entwürfe zu diesen Figurinen vorstellen. Bisher wurde angenommen, dass sie von Schenau sind, was nicht verifizierbar ist, da sie nicht bezeichnet sind und Aciers Arbeitsberichte keinen Hinweis auf Schenau enthalten. (Vgl. Katalog Dresden 1999, S. 240) Stilistisch wäre das jedoch möglich, denn die vorgetragene Natürlichkeit der Kinder verbunden mit der, der Empfindsamkeit entnommenen Thematik dieser Gruppen, stehen Schenau nahe.

Welt darstelle.¹⁷⁶ Gruppen wie „Die Gute Mutter“ (Kat. 36), die Acier 1774 nach einer Zeichnung Schenaus mit dem Titel „Die glückliche Mutter“ geschaffen hatte, oder „Les Délices au Mariage“ (Kat. 43) von 1775 sowie die Gegenstücke „Les douceurs de l'enfance“ (Kat. 37, 40) aus den Jahren 1774/1775 illustrieren Szenen aus dem Alltag der Familie und der Kindererziehung. Hierbei wird die Familie in idealisierter Form vorgestellt, eine Erziehung zu Gefühl und Güte verfolgend, die Eltern umringt von ihren Kindern oder Letztere allein ins Spiel versunken. Die galanten Kavaliere und Damen des Hofes, die Orientalen, Komödianten und Schäferfiguren, die die Themen des Porzellans während des Barock und Rokoko bestimmt hatten, ersetzten Schenau und Acier durch Familienidylle¹⁷⁷ und Szenen der gesitteten, gefühlvollen Liebe mit der der Empfindsamkeit eigenen Larmoyanz. Die Liebe des empfindsamen Menschen wird von den erotischen Spielereien des galanten Rokoko gelöst, das Ideal ist unter dem Einfluss von Jean Jacques Rousseau der einfache Mensch.¹⁷⁸ Die Liebe, zarte Liebeswerbung, Liebesfreuden, ihre Gefahren, Schmerzen und Unsicherheiten, das reiche gefühlvolle Innenleben werden in narrativ geprägten Gruppen dargestellt, wie „Louise le déserteur“ (Kat. 35) 1774, „Instruction à l'amour“ (Kat. 38) 1774/1775, „Épreuve d'amour“ (Kat. 39) 1774/1775, „La fille à qui son amant fait affranchire le pas“ (Kat. 52) 1777, „École de l'amour“ (Kat. 56) 1777.

Ein bis drei Figuren schildern die Gefühle der Liebe in einer bis dahin in Meissen nicht gekannten Unmittelbarkeit der seelischen Innenwelt der Personen. Ein liebevoll helfender Amor mit gefülltem Köcher und Bogen oder hämisch lachend sowie ein turtelndes Taubenpaar und rote Rosen ergänzen diese Kompositionen. Architektonische Versatzstücke und Möbel sind nun nicht mehr dem Rokoko sondern der antiken und der klassizistischen Architektur oder dem Louis XVI. entnommen, was Acier und Schönheit in ihren Tätigkeitsberichten mit den Stilbezeichnungen „*dans la goût antique*“ oder „*Verzierungen à la*

¹⁷⁶ Vgl. hierzu Cremer, Claudia Susannah, Hagedorns Geschmack. Studien zur Kennerschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert, Bonn 1989, S. 276.

¹⁷⁷ Empfindsamkeit und Aufklärung legten großen Wert auf die Tugend des recht schaffenden Bürgers und förderten Hochachtung vor Ehe und Familie. Das Verständnis der Familie wandelte sich mit der Empfindsamkeit. „Von dieser Großfamilie beginnt sich nun die intime Kleinfamilie abzuheben, die Sinn und Recht aus der Liebesgemeinschaft der Ehepartner und der Kinder empfängt. Sie ist weniger objektive Ordnung als, der Idee nach, freie Zusammenstimmung von Subjekten, die in der Liebe die Chance der Entfaltung und Selbstverwirklichung finden.“ Kaiser 1991⁴, S. 35.

¹⁷⁸ Jean Jacques Rousseau (1712 Genf-Ermenonville 1778) schilderte in seinem Briefroman „Nouvelles Héloïse, oder Briefe zweier Liebenden,“ (1761-64) in gefühlvoll pathetischer Weise die Leidenschaft, den Verzicht, die Idylle des Landlebens und des Familienglücks. Nach Rousseau liebt der Mensch das ethisch Schöne und will das Gute. Rousseau versuchte nachzuweisen, dass die emotionale Kraft diese seelisch-geistige Anlage festigen und aktivieren kann, wenn sie nicht dem Leiblich-Sinnlichen verhaftet bleibt. Eine übersteigerte Rousseau-Begeisterung fand breiteste Wirksamkeit zwischen 1770 und 1780, in Deutschland verstärkt durch Klopstocks Lieder und Goethes „Die Leiden des jungen Werthers“, die 1774 erstmals herausgegeben wurden. Zu Rousseau vgl. mit weiter führender Lit.: Stirling, Peter Jimack, The role of sensibilité in Rousseau's ideas on education, in: Empfindsamkeiten, hrsg. v. Klaus P. Hansen, Passau 1990, S. 95-105. Burkert-Wepfer von Uster, Esther, Die Sehnsucht nach dem Schönen, Guten und Wahren oder platonische Reminiszenzen in Rousseaus Menschenbild und Erziehungslehre, Bern 1994. (Diss. Zürich 1993).

grecque“ umschreiben, verweisend auf die im Louis XVI. aufkommende Antikenbegeisterung und -rezeption.¹⁷⁹



Bei der Gestaltung der Gewänder folgte Acier, der seine Kinderfiguren bisher fast immer in ländlicher Kleidung vorstellte, unter dem Einfluss Schenaus der neusten Mode der vornehmen französischen Gesellschaft. Hierbei bewies er eine erstaunliche Fertigkeit in der Ausgestaltung der Kleider und des reichen Beiwerks, wie etwa die feine Fältelung der Volants oder die Schleifen und Rüschen zeigen.¹⁸⁰ Auch die Frisuren entsprechen den gepuderten, hoch aufgesteckten Locken des Louis XVI. mit Straußenfedern auf dem Hinterkopf.¹⁸¹ In seinen Arbeitsberichten bezeichnete er diese Figuren mit ihren aufwendigen Kleidern „*dans le goût galant et pastorale*“.¹⁸² Genaue Angaben zur Ausstaffierung der Figuren verzeichnete er nicht. Während die Figuren bei Jean Baptiste Greuze in einfacher

¹⁷⁹ WA, I Ab 55, fol. 82a. WA, I Ab 51, fol. 662a. Das als „*goût pittoresque*“ gescholtene Rokoko wurde im Paris der fünfziger Jahre des 18. Jahrhunderts durch eine beruhigtere, auf die Antike zurückgreifende Formenwelt mit ausgewogenen Proportionen und schlichter Ästhetik, die das Louis XVI. einleitete, abgelöst. Man bezeichnete es wie Acier mit dem Begriff „*goût antique*“ oder „*goût grecque*“. Zum Einfluss dieser Formen in Deutschland vgl. Wappenschmidt, Friederike, Der Traum von Arkadien. Leben, Liebe, Licht und Farbe in Europas Lustschlössern, München 1990, S. 165ff. Vgl. auch Eriksen 1974, S. 48ff.

¹⁸⁰ Paris bestimmte das Gesetz in der Mode, vgl. Thiel, Erika, Geschichte des Kostüms, Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, Berlin 1980, S. 272.

¹⁸¹ Jedding-Gersterling, Maria u. Georg Brutscher (Hrsg.), Die Frisur. Eine Kunstgeschichte der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart veranschaulicht an Kunstobjekten der Sammlung Schwarzkopf und internationaler Museen, Hamburg 1988, Abb. 242 a-c, S. 137.

¹⁸² WA, I Ab 55, fol. 82a.

Kleidung mit unter einer Haube verborgenen Haaren erscheinen, folgte Acier den Zeichnungen Schenaus, der sich besonders um die Darstellung der Kleidung und des Haarputzes der modernen Pariserinnen bemühte. Ein weiteres Indiz gegen die These, Acier habe schon in Paris zum Kreis um Greuze gehört.¹⁸³ Der modische Putz der Kinder und Erwachsenen, nur die Säuglinge werden mit entblößtem Unterkörper dargestellt, findet in der Porzellanmasse eine gute Ausdrucksmöglichkeit. Acier führte hierfür in Meissen die Spitze ein, bei der Porzellanschlicker über echte Spitze gegossen wurde.¹⁸⁴ Die „Schwedische Hofgruppe“ (Kat. 60), die Acier nach einer Festtracht in der Dresdener Sammlung modellierte, zeugt von der Bedeutung, die er der Mode und der Kleidung zukommen ließ. Er schrieb dazu in seinem Arbeitsbericht: *„... ses deux figures sont ajustés avec toute élégance possible dans le goût que les cavaliers suédois et les femmes de condition se présentent à la cour les jours de grandes fêtes ...“*¹⁸⁵

Die Staffage, für die Acier sicherlich die Vorgaben machte, auch wenn sie im Tätigkeitsbericht nicht festgehalten sind, verändert sich grundlegend gegenüber der der Meissener Figurinen des Rokoko.¹⁸⁶ Sie unterstützt die bewusst detailrealistisch geschilderte Kleidung, indem sie eine flächendeckende, kleinteilige Musterung mit verschiedenen Auftragstechniken überzieht.¹⁸⁷ Gemäß der Sentimentalität der Empfindsamkeit wird in zarten Pastelltönen eine Streifenmusterung mit Blüten-, Punkt- oder Stricheldekoration mit sehr dünnem Pinsel aufgetragen oder gestupft. Damit folgte Acier der zeitgenössischen Pariser Mode, die bunt gestreifte Stoffe bevorzugte, im Gegensatz zu England, wo in den sechziger und siebziger Jahren noch gedeckte Farben getragen wurden.¹⁸⁸ Dem Schwarz wird die Schwere durch leichten, gestrichelten Auftrag genommen, dem ein darüber gesetztes Blütenmuster im selben Ton Lebendigkeit verleiht. Auch die Stoffe der Kissen werden mit feiner Streifenmusterung überzogen. Den Säuglingen legte Acier ein in gebrochenem Weiß staffiertes Tuch unter den Körper, das zum Boden drapiert wird und einen hellen Kontrast zur übrigen polychrom staffierten Fläche bildet. Die Röcke und Kniebundhosen der Herren sind teils monochrom, oft in dunklem Manganviolettrot, staffiert. Die Gegensätze des Kolorits: Schwarz zu Rosa, Hellblau und Hellgrün, lichte Rosa zu Gelb unterstützen den emotionalen Moment dieser Figuren. Kontrastreich erscheinen die architektonischen Elemente sowie die Möbel im Stil des Louis XVI. in reinem Weiß, Blusen, Hauben und Eierschalen sind in

¹⁸³ Vgl. Jean Baptiste Greuze „L'Accordée de village“, 1761, Paris Louvre.

¹⁸⁴ Zur Verwendung der Spitze in den anderen Manufakturen vgl. Flach, Hans Dieter, Versuch einer Zeitbestimmung Johann Christian Vohler und Franz Joseph Äss in Ludwigsburg, in: Keramos 1997 (157), S. 3-8, Abb. 4a-5b, S. 6f.

¹⁸⁵ WA, I Ab 56, fol. 723a.

¹⁸⁶ In den Meissener Akten wird seit 1776 einzig Christian Gottlob Grabs (1719 Dresden-Meissen 1782) als Staffier-Maler neben den Frauen geführt, doch über eine Zusammenarbeit mit Acier ist nichts vermerkt. Möglicherweise bestimmte auch Schenau, der Ober-Vorsteher der Maler war, die Gestaltung der Staffage.

¹⁸⁷ Köllmann/Jarchow berichten, dass in der Berliner Porzellanmanufaktur Proben von Seiden- und Wollstoffen vorhanden waren, die den Staffierern als Vorlage für die Kleidung nach der neusten Mode dienten.

Köllmann/Jarchow 1987 (1), S. 119.

¹⁸⁸ Thiel 1980, S. 268.

gebrochenem Weißton staffiert. Der rötliche Inkarnatston wird gegen fein gestrichelt aufgetragenes Schwarz der Haare gesetzt. Gold wird reduziert und oft nur als Saum und als Dekor der Architektur und Möbel verwandt. Die kleinteilige Staffage und das gesamte Überziehen der Figur mit Farbe erzeugen völlig neue Reize für die Porzellanplastik und löse die Blumenmuster und flächigen Farbaufträge des Rokoko ab.



Die Figuren erscheinen abgeschlossen von der übrigen Welt, Gedanken versunken vor sich hinblickend ohne ausgreifende Gestik, Affekte oder Augenblicksbewegungen. Es wird sowohl auf den barocken Pathos als auch auf die bewegten Drehungen der Rokokofiguren verzichtet. Die tiefe Verbundenheit der Eltern in der Gruppe „Les Délices au Mariage“ (Kat. 43) betonen nicht nur die auf das Kind gerichteten Blicke, sondern auch schlanken Hände, die den Körper des anderen nicht ganz berühren, so dass sie den bedeutenden Augenblick in der zärtlichen Berührung zu bannen scheinen. Acier übernahm von Schenau die elegant gekleideten Figuren, die manchmal etwas ungelenk gestalteten Hände, die rundlichen Gesichter mit vollen Wangen, kleinem, geschwungenem Mund und kugeligem Kinn. Die großen Augen Schenaus ersetzte Acier durch kleinere, die unter einem schmalen, geschwungenen Lidstrich hervorblicken. Ausdrucksstark charakterisierte er die Konterfeis je nach Gefühlsausdruck und war dabei um Individualisierung bemüht.

Die Bedeutung Aciers liegt in der gekonnten Umsetzung der zweidimensionalen Vorlagen Schenaus in ausgewogene Rundkompositionen, dabei nutzte er den Sockel geschickt

als Kompositionselement für einen pyramidalen Aufbau, wie die Gruppe „Ecole de l'amour“ (Kat. 56) überzeugend illustriert.



Kat. 56

Kleinere oder sitzende Gestalten werden von einer größeren oder höhergestellten Figur überragt. Damit erhielt Acier all ansichtige Rundkompositionen, ein Gestaltungsprinzip, das im Klassizismus allgemein angewandt wurde. Eine Hauptansicht definiert jedoch meist die Hauptperson der Gruppe. Der Sockel zeichnet in seinem Grundriss eine geometrische Grundform nach, meist einen Kreis oder eine Ellipse, und erhält eine dunkelbraun staffierte Oberfläche, die Erde oder Felsen imitiert, auch wenn es sich bei der Darstellung um intime häusliche Szenen handelt. Auf diesen natürlichen Untergrund platzierte Acier kontrastreich die weißen, mit Gold gehöhten antiken oder klassizistischen Architekturelemente oder Möbel des Louis XVI. sowie die in helleren Farben staffierten Figuren. Seitlich werden die Rocailles, die bis Ende der sechziger Jahre den Sockel stützen und von dort zur Figur überleiten, von einem Relieffries ersetzt, dessen Formen dem Louis XVI. entnommen wurden, z.B. Pfeifenornament, Lorbeer- oder Mäanderfries. Dieser wird goldgehöht und manchmal sparsam farbig staffiert. Den Formenkanon dieser Friese bezeichneten Acier und Schönheit in ihren Tätigkeitsberichten mit „*d'ornement à la grec*“ oder „*ornement à l'antique*“.¹⁸⁹

¹⁸⁹ WA, I Ab 56, fol. 18a, 82a.

Der sentimentale Habitus mit bürgerlichem Charakter, dem Familienideal der Empfindsamkeit entsprechend, sowie die detailfreudig ausgeführten Kleider ließen diese Gruppen in besonderem Maße dem deutschen Zeitgeschmack der siebziger und achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts gerecht werden.¹⁹⁰ Die Figuren sind nun nicht mehr nur Statue, Allegorie oder Monument, sondern rührende Genreszenen, teils belehrend oder ironisch wie die Gruppe „La jeune fille qui à cassé ses oeufs“ (Kat. 53) 1777, die den bürgerlichen Genrebildern des Biedermeiers vorausgreifen. Die in den Arbeitsberichten verzeichneten Reparaturen der durch das häufige Ausformen stumpf gewordenen Modelle bestätigen die große Beliebtheit der Gruppen vor allem beim bürgerlichen Publikum, das vermehrt den Kundenkreis der Manufaktur darstellte.



Nachrichten über die Zahl der Ausformungen eines Modells sind bisher nicht bekannt. Ein Brief von Friedrich Elias Meyer, der seit 1748 bei Kaendler arbeitete, enthält jedoch einen Hinweis. Er bat um ein höheres Gehalt und begründete dies mit dem Argument, dass jedes Modell, welches die Modelleure mit viel Mühe herstellten „*vielmahl mehr als 100*

¹⁹⁰ Zur Darst. gesell. Zusammenhänge in Porzellangruppen vgl. Westhoff-Krummacher 1993 (142), S. 3-14.

*Stücken in Porcelain gefertigt werden*¹⁹¹, so dass die Manufaktur daran gut verdiene, woran er beteiligt werden möge.

Wie nie zuvor fanden Porzellanfiguren im Klassizismus Eingang ins Bürgerhaus. Das wohlhabende Großbürgertum ließ sich in Büstenform porträtieren, darüber hinaus gestattete die Reduktion von Denkmälern und berühmten Bildwerken dem gebildeten Bürger, die führenden Geistesgrößen und Künstler seiner Zeit und deren Werke um sich zu versammeln. Diesem Anliegen kam die Meissener Manufaktur nach, indem sie drei Gellert-Monumente anfertigte.¹⁹² Während Johann Joachim Kaendler im Februar 1775 das erste Modell für ein Gellert-Denkmal (Kat. 109) nach eigenem freien Entwurf modelliert hatte und dabei barocke Zitate verwandte, die er mit architektonischen Versatzstücken des Klassizismus verband, schuf Acier im Juni 1777 und Juli 1778 zwei Reduktionen bekannter zeitgenössischer Gellert-Monumente in Porzellan (Kat. 55, 57). Die Vorlage für das erste Denkmal hatte Adam Friedrich Oeser im Jahr 1769 geschaffen. Es stand im Garten des Verlegers Johann Wendler in Leipzig. Das Zweite hatte Friedrich Samuel Schlegel um 1770 entworfen, es befand sich seit 1771 in der Johanniskirche in Leipzig. Die Reduktion bekannter monumentaler Bildwerke in Porzellan wurde seit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts besonders in der französischen Manufaktur Sèvres praktiziert.¹⁹³ Diesen engen Bezug zur zeitgenössischen Großplastik führte Acier mit seinen zwei Gellert-Denkmalen in die Meissener Porzellanplastik ein.

Ende 1772 kam es erstmals zu einer Zusammenarbeit der beiden Meissener Modellmeister Kaendler und Acier für die umfangreiche Bestellung von Katharina II.¹⁹⁴ Die russische Kaiserin, die sich stets für außerordentliche künstlerische und kunsthandwerkliche Leistungen begeisterte, orderte in diesem Jahr bei der Meissener Manufaktur ein 40 Gruppen umfassendes Programm, das mit Hilfe mythologischer Gottheiten sowie allegorischer Darstellungen ihrer persönlichen Apotheose und der Verherrlichung ihres

¹⁹¹ WA, I Ab 37, fol. 133f.

¹⁹² Christian Fürchtegott Gellert (1715 Hainichen-Leipzig 1769), ein wichtiger Vertreter der Empfindsamkeit in der deutschen Literatur, war zu seiner Zeit ein gefeierter Schriftsteller und hielt seit 1745 in Leipzig Vorlesungen über Moral, Poesie und Beredsamkeit. Sein literarisches Werk setzte die Aufklärungsphilosophie um in moralische Wirklichkeit. Im Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G***“ stellte er dem Leser ein aufgeklärtes Erziehungs- und Verhaltensprogramm vor. Moralität und Sittlichkeit, die christlich legitimierten Ideale, werden auf die bürgerliche Lebenskultur projiziert, womit Gellert einen wichtigen Beitrag zur bürgerlichen Aufklärung leistete. Die Vernunft wurde ergänzt durch das Gefühl, welches Gellert gleichrangig bewertete. Zu Christian Fürchtegott Gellert mit weiterführender Literatur s. Meyer-Krentler, Eckhard, Christian Fürchtegott Gellert, Leipzig. Vom Nachleben vor und nach dem Tode, in: Zentren der Aufklärung III., hrsg v. Wolfgang Martens, Heidelberg 1990, S. 205-232. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung Bd. 17). Zur Verehrung und Darstellung zeitgenössischer Dichter in Porzellan und Steinzeug s. Baron Döry, Ludwig, Keramische Dichterfiguren in England und Deutschland, in: Keramos 1960 (10), S. 51-60.

¹⁹³ In Sèvres wurden auch andere erfolgreiche Skulpturen in Porzellanmodelle reduziert, vgl. Jean Baptiste Pigalle, Kind mit Vogelkäfig 1750, Louvre, Paris. Christophe-Gabriel Allerin, Venus 1756-67, Louvre, Paris. Etienne-Maurice Falconet, Badende 1757, Louvre, Paris. Louis-Claude Vassé, Nymphe 1761, Metropolitan Museum, New York.

¹⁹⁴ 1770 hatte Kaendler ein Reiterbildnis für Katharina II. gefertigt. Diese Arbeit muss die russische Kaiserin überzeugt haben, so dass sie die Meissener Manufaktur mit einer derartig großen Arbeit beauftragte, obwohl Friedrich II. alles daran setzte, sie mit Geschenken an die Berliner Porzellanmanufaktur zu binden. Vgl. Berling 1914, S. 13.

Reiches dienen sollte.¹⁹⁵ Diese Gruppen waren für einen Pavillon in einem kleinen Schlösschen im Park von Oranienbaum nahe der Rutschbahn 'Katal'naja Gorka' gefertigt, wo sich die Zarin mit ihren Gästen zwischen den Schlittenpartien Ruhepausen gönnte. Die streng auf die Schauseite ausgerichteten Gruppen wurden auf vergoldete Wandkonsolen im Stil des Rokoko gestellt, die von Tieren getragen werden.¹⁹⁶ Zwei Gruppen bilden jeweils ein Paar, was in ihrem Inhalt, der Komposition sowie der identischen Gestaltung der Sockel ablesbar ist. Das ermöglichte die Nutzung der Gruppen neben der Aufstellung auf den Wandkonsolen auch als Tafelzier, indem man die Pendants mit den abgeflachten Rückseiten aneinander schob.¹⁹⁷

Der Großauftrag war die größte Einnahme der Meissener Porzellanmanufaktur seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges. Als wichtige Quelle zu Fragen hinsichtlich der Forderungen der Kaiserin, des Programms und der Arbeitsweise Kaendlers ist dessen Arbeitsbericht vom November 1772 heranzuziehen. Er notierte im November 1772, dass diese Gruppen für das Kabinett der Kaiserin gedacht seien. Weiter erfahren wir, dass seitens der Zarin keine genauen Vorgaben zum Programm gemacht wurden, außer dass es sich um 40 Gruppen aus der Mythologie handeln sollte, und dass die Gruppen weder an der Zarin noch am Russischen Reich Kritik enthalten dürften.¹⁹⁸ Die beiden Meissener Modellmeister mussten sich angesichts der umfangreichen Aufgabe die Arbeit teilen. Während Kaendler 19 Gruppen aus diesem Programm übernahm (Kat. 88-106), modellierte Acier 21 Gruppen (Kat. 14-34).¹⁹⁹ Kaendler, der Inventor des Programms, fertigte die großen mehrfigurigen Gruppen und überließ Acier die kleineren. Auf die acht aus jeweils drei kindlichen Genien gefertigten Gruppen der Künste und Wissenschaften (Kat. 14-21) wurde bereits im Kontext

¹⁹⁵ Katharina II. widmete sich mit großem Interesse, historischen und philosophischen Schriften. Ihre Hofhaltung zeichnete sich gleichermaßen durch Geschmack und Luxus aus. Ihre Freude an der bildenden Kunst ließ sie den führenden Pariser Bildhauer Falconet nach Russland berufen, an dessen in St. Petersburg errichteten Denkmal für Peter den Großen sie regen Anteil nahm. In ihrer vermutlich 1788 selbst verfassten Grabinschrift erwähnte sie diese Liebe zur Kunst ausdrücklich: „... Die Arbeit fiel ihr leicht, Geselligkeit und Kunst gefielen ihr.“ Vgl. Boehme, E. (Hrsg.), *Memoiren der Kaiserin Katharina II.*, Leipzig 1913, Bd. I, S. 165, 208, Bd. II., S. 184, Bd. III., S. 340. Zur Kunstliebe der Kaiserin vgl. Wappenschmidt, Friederike, *Europas erste Pracht. Katharina die Große und die Kunst*, in: *Weltkunst* 1993 (1), S. 15-17. Dies., „Was dem Auge angenehm ist ...“ Katharina die Große und die Kunst, in: *Weltkunst* 1993 (4), S. 248-250.

¹⁹⁶ Eine seitenverdrehte Abbildung der Aufstellung in: Kennett, Audrey, *Die Paläste von Leningrad*, München, Luzern 1974, Taf. 74.

¹⁹⁷ Die vehemente Ablehnung Blisniewskis, dass es sich bei diesen Gruppen „keinesfalls um Tafeldekorationen“ handelt, ist nicht nachvollziehbar, denn womit wäre sonst die identische Sockelgestaltung der Pendants zu erklären. So konnten sie sowohl als Wandzier als auch für die Tafel genutzt werden. Blisniewski 1994, S. 1052.

¹⁹⁸ 1772 verfasste Kaendler das Programm für die 40 Gruppen in schriftlicher Form, die er der Zarin sehr wahrscheinlich zukommen ließ, denn er beendete seinen Bericht mit der Bemerkung, dass alles seine Approbation gefunden hätte. Leider hat sich weder im WA in Meissen noch im HstA in Dresden eine Kopie dieses Programms erhalten, so dass weiterhin in den St. Petersburger Archiven die Originalschrift zu suchen bleibt. „2. *Zu der Russischen großen Bestallung in Ihro Russische kayserliche Maist. Cabinet bestimmten großen Gruppen und Figuren, davon 40. Stück verlangt werden, die Inventiones auf Begehren welche aus Rußland nicht vorgeschrieben worden nur daß solche aus der Mythologie seyn sollen inventiret, und selbige solchen nach von denen mythologischen Gottheiten hergerichtet. Daß alle diese 40. Possen zu der Russischen Kayserin höchsten Ehren ohne alle Critic alludiren in einem schriftlichen Aufsatze gebracht und solches Approbation gefunden hat.*“ WA, I Ab 48, fol. 421a.

¹⁹⁹ Grögers These, Kaendler allein habe alle Gruppen geschaffen, wird durch dessen Arbeitsberichte widerlegt. Gröger 1956, S. 157. Nach Berling übernahm Kaendler nur 18 Gruppen, was ebenfalls in den Arbeitsberichten falsifiziert wird. Berling 1914, S. 15.

der Kinderfigurinen eingegangen. Die übrigen Themen der mehrfigurigen Gruppen sind der antiken Götterwelt entnommen, die der Verherrlichung der Siege und politischen Erfolge der russischen Kaiserin dienen.²⁰⁰ Bei diesen Gruppen wird deutlich, dass die Antike für Acier einen richtungsweisenden Bezugspunkt im Sinne Winckelmanns darstellte, denn seine Figuren charakterisiert ein kräftig modellierter Akt, kontrapostischer Stand sowie Gewand- und Haarbehandlung, die antiken Vorbildern entlehnt ist, z.B. die Gruppe „Herkules“ (Kat. 32). Ruhe in Aufbau und Bewegung, Konzentration der Figur auf eine Geste, die Proportionierung der stehenden Figur mit kleinem Kopf und gelängtem, manchmal von einem sanften S-Schwung durchfluteten Körper, bezeugen Aciers Nähe zum französischen Frühklassizismus, was in der Gruppe „Das Urteil des Paris“ (Kat. 27) besonders deutlich hervortritt. Die Sockelgestaltung folgt dem Formenkanon des Louis XVI. ebenso das architektonische und übrige Beiwerk.

Nach dem Tod Johann Joachim Kaendlers 1775 wurde die Stelle des zweiten Modellmeisters in der Meissener Porzellanmanufaktur nicht neu besetzt, sondern die Kommission übertrug Acier allein die Position des Modellmeisters zusammen mit der Übernahme der kurfürstlichen Aufträge, ein Beweis für die Anerkennung seines Schaffens innerhalb der Manufaktur. Acier wurde Vorsteher des Weißen Corps und Johann David Elsaßer wurde zum Hof-Kommissar ernannt.²⁰¹ Sein Gehalt wurde jedoch nicht aufgestockt, er erhielt weiterhin monatlich 66 Taler und 16 Groschen.²⁰²

Während sich die Gruppen Aciers bisher überwiegend an den Ansprüchen eines bürgerlichen Kundenkreises orientierten und vielfach nach zweidimensionalen Vorlagen gearbeitet waren, musste er nun auch sehr viel anspruchsvollere und differenziertere Themen vielfiguriger Gruppen und mehrteiliger Aufsätze bewältigen, wobei ihm seine akademische Ausbildung zugute kam. Die erste Aufgabe bestand in dem Entwurf eines großen Tafelaufsatzes (Kat. 46) für den Kurfürsten Friedrich August III., der diesem am 23. Dezember 1776 zu seinem 26. Geburtstag überreicht werden sollte. Es gelang Acier nicht nur, ein interessantes Programm für den ursprünglich sieben Meter langen Tafelaufsatz zu entwerfen, sondern er stellte mit diesem Tafelaufsatz auch seine hohe bildhauerische Qualität unter Beweis. Den Sockel aus Edelsteinen und feuervergoldeter Bronze schuf der Hofjuwelier Johann Christian Neuber (1736-1805).²⁰³ Der Tafelaufsatz diente dazu, die Fähigkeiten des Herrschers, seine Förderung der Wissenschaft, Technik, Kunst und Handel in künstlerischer Formensprache zu feiern. Verspiegelte Brücken führen vom großen Mittelteil des Tafelaufsatzes zu zwei äußeren, heute nur noch fragmentarisch im Depot der Dresdener Porzellansammlung erhaltenen Tempeln dorischer und korinthischer Ordnung,

²⁰⁰ Kaendler legte den Inhalt der Gruppen fest, wieweit er Einfluss auf dessen Gestaltung nahm, ist ungeklärt.

²⁰¹ WA, I Ab 54, fol. 843a.

²⁰² WA, I Ab 52, fol. 689a.

²⁰³ Beim Transport 1945 nach Moskau sowie beim Rücktransport 1958 nach Dresden wurden die Porzellangruppen zum Teil zerstört, während Neubers Sockel erhalten blieb.

die in Biskuitporzellan ausgeformt sind. Dazu gehören eine Viktoria²⁰⁴ und ein Obelisk, die nicht mehr vorhanden sind. Auf den verspiegelten Brücken standen gemäß der Politik des Rétablissements zwei Allegorien der Porzellan- und Textilindustrie²⁰⁵ sowie des Handels, der Landwirtschaft und der sächsischen Minen, die leider zerstört sind.

In Anlehnung an Kaendlers Reiterdenkmal für August den Starken, den Großvater Friedrich August III., erscheint er nach absolutistischem Vorbild erhoben auf dreistufigem Sockel im römischen Imperatorengewand mit lorbeerbekröntem Haupt, eine Art der Selbstdarstellung, die 1775 für einen aufgeklärten Herrscher als überholt galt. Er streckt seine Hände der vor ihm knienden Saxonica entgegen. Die weiblichen Allegorien der Gnade und der Vorsicht rahmen ihn, Minerva die Göttin der Weisheit steht schützend hinter ihm. Darunter platzierte Acier die vier Kardinaltugenden und die neun Musen. Die Göttinnen, Tugenden und Musen sind bekleidet mit einem in fein gestalteter Draperie den Körper umspielenden Chiton und darüber liegendem Himation, worunter sich die Kontur ihrer schlanken und elegant modellierten Körper abzeichnet. Acier hat die Gewänder bewusst so komponiert, dass die Brüste, die Konturen des Oberkörpers und der Beine deutlich fassbar werden. Das so genannte „nasse Gewand“, das den Körper mehr betont als ihn verhüllt, ist ohne Zweifel Ausdruck von Aciers Kenntnis der Winckelmannschen Programmschrift *„Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke“* Zur Betonung der plastischen Werte sowie der technischen Perfektion in der Ausgestaltung der Details formte Acier diese Gruppe in glasiertem Weißporzellan aus und folgte damit dem klassizistischen Ideal der weißen Plastik. Hinsichtlich Bewegung und Gestik erscheint die Huldigungsgruppe ausgewogener, die Figuren wirken variationsreicher und natürlicher gegenüber den etwas steifen Figuren der „Großen Russischen Bestellung“.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Aciers erhaltene Porzellanplastik den stilistischen Übergang vom Rokoko zum französischen Frühklassizismus in Meissen kennzeichnet. Die Verbindung der plastischen Ideale der Antike mit der Anmut und Grazie des französischen Frühklassizismus, mit seinen feingliedrigen, eleganten Proportionen, geprägt vor allem durch Maurice Etienne Falconet, führte Acier in die Meissener Porzellanplastik ein. Hierin wird der Anspruch des Modellmeisters erkennbar, mit der zeitgenössischen Großplastik Schritt zu halten. Aciers Kinder und Genien bleiben dagegen dem Rokoko Bouchers verwandt. Er löste sich jedoch bei seinem letzten Auftragswerk von den fülligen Kindern des Rokoko, indem er ihre Körper länger und schlanker proportionierte. Den Dekorationsformen des Louis XVI. folgte Acier seit den frühen siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts bei der Gestaltung des Sockels, dem Beiwerk und den Möbeln; architektonische Versatzstücke, Zitate sowie Haar- und Gewandbehandlung gehen auf

²⁰⁴ Die Viktoria ist nur noch als Modellzeichnung im WA in Meissen erhalten. WA, AA III 170, fol. 25b.

²⁰⁵ Vgl. Zimmermann 1926, Abb. 104, S. 289.

antike Vorbilder zurück. Gruppen mit Themen der Empfindsamkeit und der bürgerlichen Sentimentalität in der Nachfolge des Pariser Malers Jean Baptiste Greuze, vermittelt durch den Leiter der Zeichenschule Schenau, begann Acier seit 1774 für die Meissener Porzellanmanufaktur zu modellieren. Dabei wird die theatralische Verspieltheit des Rokoko zu sanfter Anmut und Grazie sowie zu einer Steigerung des Gefühlgehaltes der Figuren im Sinne der Empfindsamkeit geführt, die die neuartige Staffage unterstützt.

Aciers Bedeutung für die Meissener Porzellanplastik liegt zum einen darin, dass er sich selbstbewusst gegenüber Kaendler behauptete und seine eigenen künstlerischen Vorstellungen, die er aus Paris mitgebracht hatte, umsetzte, womit er die Voraussetzung für die Abkehr vom Rokoko in der Meissener Porzellanmanufaktur hin zum französischen Frühklassizismus schuf. Zum anderen liegt sein Wert in der Begabung, zweidimensionale Vorlagen gekonnt in vollplastische Figurengruppen umzusetzen. Daraus ergab sich eine enge Zusammenarbeit zwischen Acier und Schenau, was die Einführung der Empfindsamkeit im Sinne des französischen Malers Greuze in die Meissener Porzellanplastik ermöglichte.

Im Dezember 1780 verließ Acier die Manufaktur in Meissen. Im Monatsrapport vom Juli 1780, sechzehn Jahre nach Abschluss des Vertrages in Paris, wurde über die darin vereinbarte Entlassung Aciers in den Ruhestand berichtet. Hierbei wurde angefragt, ob die Manufaktur-Kasse bereit sei, ihm bis dahin das volle Gehalt von 58 Talern und 8 Groschen monatlich zu zahlen, wenn Acier noch bis Ende des Jahres in Meissen bliebe, was ein Gerücht innerhalb der Manufaktur impliziere.²⁰⁶ Nachdem das bewilligt wurde, blieb Acier bis Ende des Jahres 1780 an der Meissener Manufaktur.²⁰⁷ Ab dem 1. Januar 1781 erhielt er eine Pension von 400 Talern, da er nach Dresden zog und nicht in seine Heimat zurückkehrte. Von dort aus stand er der Manufaktur gelegentlich zur Verfügung. Ein Jahr nach seiner Pensionierung beteiligte sich Acier an der Gestaltung eines Prunkkamins (Kat. 126), der im Auftrag des Grafen Marcolini gefertigt wurde. Die Hauptarbeit übernahmen jedoch Schönheit, Matthäi, Jüchtzer und Neuber.²⁰⁸ Ein Okuli mit Eichenlaubrahmung wird von zwei Pilastern eingefasst, darüber hockt ein Adler, seitlich ein Relieffries. Über diesem Unterbau stehen fünf Vasen auf unterschiedlich hohen Podesten. Zwei Viktorien aus Biskuitporzellan ruhen rechts und links des Podestes der mittleren Vase. Schönheit notierte

²⁰⁶ Rapport Juli 1780, § 75, vgl. WA, I Ab 57, fol. 403a/b, 404a. Laut Vertrag wäre das Arbeitsverhältnis nach fünfzehn Jahren, also schon im Juli 1779 beendet gewesen, wie Rückert vermerkt, aber im Monatsrapport wird erst ein Jahr später davon gesprochen. Vgl. Rückert 1990, S. 101.

²⁰⁷ „Gegen das Ende des Monats hat der Modellmeister Acier nach den in dem § 75. angeführten höchsten Suscripte erhaltenen gnädigen Erlaubnis, die Manufactur und Meissen zu verlassen. Es fällt daher mit dem letzten dieser sein Tractament von monatlich 58. Thalern 8. Groschen an die Casse zurück. Dagegen deshalb mit dem Januar a. fut. 33. Thaler 8. Groschen des Monats als eine Pension in Gnaden zu genießen hat.“ Rapport Dezember 1780, § 169. WA, I Ab 57, fol. 789a.

²⁰⁸ Vgl. Richter 1989, Abb. 16, S. 14. Der Kamin befindet sich im Grünen Gewölbe in Dresden. Er wurde jedoch im 2. Weltkrieg stark zerstört.

in seinen Arbeitsberichten, welche der Objekte er übernahm.²⁰⁹ Von Acier existieren hierüber keine Quellen, da er nicht mehr verpflichtet war, Tätigkeitsberichte zu verfassen. Gleichzeitig beschäftigte sich Acier mit der Großplastik.²¹⁰ Im Oktober 1779 hatte er sich vergeblich um die Stelle des verstorbenen Hofbildhauers Gottfried Knöffler beworben.²¹¹ Seit 1780 war er Mitglied der Dresdener Akademie²¹² und stellte 1788 auf der Berliner Akademieausstellung ein marmornes Hochrelief, eine Allegorie auf den Tod des Generals Schwerin, aus, das Friedrich II. bei ihm bestellt hatte, um es 1783 dem Oberstallmeister Graf Schwerin zu schenken.²¹³ Es ist das bisher einzig bekannte großformatige Werk des Bildhauers, das er nach seiner Zeit in der Meissener Manufaktur schuf. Acier starb am 16. Februar 1799 und wurde im Todeseintrag als „*Exmodellmeister*“ bezeichnet.²¹⁴

2. 5. Acier und die Porzellanplastik seiner Zeit

Nachdem Meissen seine Führungsrolle in künstlerischer Hinsicht an die Manufaktur Sèvres abgegeben hatte, beeinflusste die französische Kunst in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht nur Michel Victor Acier und damit die Meissener Porzellanplastik, sondern prägte auch die Modelle der anderen Manufakturen.²¹⁵ Sèvres' zahlreiche Kinder- und Liebesgruppen, vor allem nach Zeichnungen und Kupferstichen von François Boucher, boten Acier und vielen Modelleuren der anderen Manufakturen zahlreiche Anregungen.²¹⁶ Seit Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts wurde ein französischer Einfluss in der Porzellanplastik sichtbar, der sich in Kopien der Kinderfiguren von Boucher manifestiert, dessen kindlich-weiche Proportionen und Leichtigkeit noch ganz dem Rokoko angehören. Die kunsthistorische Einbindung der Porzellanplastik in die französische Kunst lässt sich wie bei Acier auch in den übrigen Manufakturen nachvollziehen, ausgenommen die

²⁰⁹ Schönheits Arbeitsbericht vom April 1782: „*Zu einem Camin von Ihro Excellence den Herren Grafen Marcolini angefangen als zu einen großen Adler einen Flügel nebst Unterstück worauf der Adler sitzt, nebst Lorbeer-Gruppen und Lorbeer-Blätter zum Kranz, welche den Adler einschließt poussiret. Einen großen Methusen Kopf mit Flügeln und die daran hängenden Lorbeer Guirlanden poussieret. Zwey Figuren antuce angefangen mit Schildern in Löwen Gestalt, und mit Lorbeer gekrönt, Victorie vorstellend zu poussiren angefangen.*“ (WA, I Ab 59, fol. 220a) Im Mai vollendete Schönheit eine der Viktorien. (WA, I Ab 59, fol. 286a) Im Juni setzte er seine Arbeit an der Gruppe fort und begann eine Vase zu inventieren (WA, I Ab 59, fol. 356a), im August fertigte er weitere Vasen (WA, I Ab 59, fol. 493a) und vollendete die Arbeit an diesem Kamin im September 1782. (WA, I Ab 59, fol. 553a).

²¹⁰ Conrad Buchwald, Das Meisterwerk Aciers, in: Schlesiens Vorzeit in Bild und Schrift, Zs. d. Schles. Altertumsvereins 1907 (4).

²¹¹ Acier bewarb sich um den Akademieposten, doch seine Arbeiten wurden als nicht ausreichend bewertet. Hagedorn versuchte den Bildhauer Friedrich Elias Meyer aus Berlin zu berufen, was erfolglos blieb. Bewerbung Aciers s. HstA Dd, Loc. 1345, XXIII, Nr. 2054. Absage von der Akademie s. Resolutio vom 13. November 1779. HstA Dd, Loc. 894, fol. 112.

²¹² Vgl. Rückert 1990, S. 101.

²¹³ Börsch-Supan 1971 (1), Kat. 364, Sp. 64.

²¹⁴ Rapport Februar 1799, § 21: „*Ist unterthänigst anzuzeigen: daß am 16.^{ten} Febr: d.J. der Ex Modellmeister Michel Victor Acier in Dresden im 62.^{sten} Jahre seines Alters verstorben. Dessen Pension von Vierhundert Thalern jährlich, fällt mit dem 1.^{sten} Mart: c.a. der Manufactur Casse wieder zu.*“ (WA, I Ab 78, fol. 8b).

²¹⁵ Zum Einfluss Frankreichs auf England vgl. Zick 1990, S. 11ff.

²¹⁶ Boucher hat in seiner Zeit und darüber hinaus die künstlerischen Gestaltungen auf allen Gebieten beeinflusst. Nach Boucher wurden nicht nur Kinderfiguren modelliert, sondern auch Schäferszenen, vgl. „Der Schlummer der Schäferin“, Johann Peter Melchior, Höchst um 1770, Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz, vgl. Hofmann 1980², Farbtaf. 187, S. 304. Zum Einfluss Bouchers auf die Porzellanplastik in Sèvres und anderen Manufakturen vgl. Zick 1965, S. 3-47. Brunel 1986, S. 253-256. Fay-Hallé 1986/87.

Kinderfiguren des Höchster Johann Peter Melchior (1747-1825).²¹⁷ Die unmittelbare Natürlichkeit seiner Kinder, deren Proportionen und Bewegungen manchmal ein wenig drastisch, fast derb formuliert sind, zeigen deutlich, dass der zehn Jahre ältere Acier einer stilistisch älteren Generation angehört als Melchior. Den eleganten 'erwachsenen' Kindern Aciers steht die natürliche Frische der nach der Natur geformten Kinder Melchiors gegenüber.

Neben François Boucher hatte das plastische Schaffen von Etienne Maurice Falconet, dessen anmutige, graziös-geschmeidige Figuren schon in den 1750er Jahren klassizistisch ausgeglichene Proportionen aufweisen, auf die Porzellanplastik aller Manufakturen große Strahlkraft.²¹⁸ Vor allem durch Falconet, aber auch durch Bouchardon, Pigalle, Pajou etc. wurde der französische Frühklassizismus mit seinen schlanken Körperformen, den eleganten, fließenden Bewegungen, der Geschlossenheit des Aufbaus und die Kontur zum bestimmenden Stil in der Porzellanplastik Europas. Es vollzog sich wie in Meissen die Entwicklung vom Rokoko hin zu einem gemäßigten Stil, zu Anmut und Grazie. Französische Eleganz und Harmonie prägen nicht nur die Modelle Aciers, sondern auch die der Berliner Friedrich Elias Meyer (1723-1785) und seinem Bruder Wilhelm Christian Meyer (1726-1786)²¹⁹ sowie des Frankenthalers Konrad Linck (1730-1793).²²⁰ Die Gruppen Wilhem Christian Meyers folgen ähnlich wie bei Acier den klassischen Prinzipien der Dreieckskomposition und zeigen sich in der Aktdarstellung vertraut mit den französischen Frühklassizisten.²²¹ Konrad Linck hatte die Formen der zeitgenössischen französischen Meister im Bildhaueratelier Friedrichs II. in Berlin kennen gelernt und nicht wie Acier in Paris. Er übernahm von der französischen Plastik „den akademischen Einschlag, die

²¹⁷ Johann Peter Melchior (1747 Lintorf/Ratingen-Nymphenburg 1825). 1765 Eintritt in die Höchster Porzellanmanufaktur, 1766/67 bis 1779 Modellmeister in Höchst, seit 1770 Hofbildhauer, 1779 bis 1793 Modellmeister und Hofbildhauer in Frankenthal, 1797 bis 1822 Modellmeister und Hofbildhauer in Nymphenburg. Zu Melchior vgl. mit Quellen und weiterführender Literatur Hantschmann u.a. 1997.

²¹⁸ Die Modelle nach Falconets „Badende“ vgl. Hofmann 1980², Fig. 172 a-f.

²¹⁹ Friedrich Elias Meyer (1723 Erfurt-Berlin 1785) war schon mit 23 Jahren als Hofbildhauer in Weimar an der Gestaltung des Eisenacher Schlosses beteiligt. Vom 1. Juni 1748 bis 1761 arbeitete er in der Manufaktur Meissen als Bildhauer und schuf dort beeinflusst vom Rokoko schlanke Figuren mit kleinen Köpfen, die er auf Rocaillesockel stellte. Während des Siebenjährigen Krieges wurde er abgeworben und ging nach Berlin, wo er ab 1763 bis zu seinem Tod das Amt des Modellmeisters bekleidete. -Wilhelm Christian Meyer (1726 Gotha-Berlin 1786) lernte bei seinem Bruder Friedrich Elias Meyer, dann in Leipzig, Berlin, Halle. Er war 1757 in Düsseldorf und Bonn für Kurfürst Clemens August tätig. 1761 kam Wilhelm Christian Meyer nach Berlin und arbeitete mit seinem Bruder für die Berliner Manufaktur, u.a. Tafelaufsatz von Friedrich II. für die russische Kaiserin. Zur Plastik von Friedrich Elias Meyer und Wilhelm Christian Meyer vgl. Köllmann/Jarchow 1987 (1), S. 116ff. mit weiterführender Lit.

²²⁰ Nach einer Ausbildung bei seinem Vater besuchte Konrad Linck (1730 Speier-Mannheim 1793) die Wiener Akademie. Als Schüler von Jakob Schletterer lernte er die Antike kennen und kam 1756 nach Berlin, wo er bei der Ausführung der Marmorstatuen für die Gärten in Sanssouci als Gehilfe von G.F. Ebenhecht tätig war. 1757 ging er zurück nach Speyer und wurde 1762 in Frankenthal angestellt, 1763 wurde er zum Hofbildhauer ernannt. Im Jahr 1766 wurde er an den Hof in Mannheim versetzt, wo er sich auch wieder der Großplastik widmete. Zu Konrad Linck vgl. Sauerlandt 1923, S. 135. Markowitz 1977, S. 36.

²²¹ Vgl. die Gruppe von Wilhelm Christian Meyer, Mars und die Geschichte, KPM, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Lessmann 1993, Kat. 260, S. 195 mit Abb. Anders als Acier und Kaendler arbeiteten die beiden Brüder eng zusammen. Der Einfluss des französischen Frühklassizismus zeichnet u.a. die Gruppen „Venus mit liegendem Kind“ und „Paris als Schäfer“ aus der siebten Folge mythologischer Figuren von Wilhelm Christian und Friedrich Elias Meyer aus, KPM Berlin, 1775, Privatbesitz Berlin. Vgl. Köllmann/Jarchow 1987 (2), Abb. 168, S. 367.

Formenglätte der geschmeidigen, schlanken Körper, die weichen Modulationen der Draperie, die gerade im kleinen Format zur Wirkung kommen“, wie Hofmann treffend formulierte.²²²

Beim Vergleich der Gruppen „Das Wasser“ (Kat. 12) 1772 von Acier aus der Folge der „Vier Elemente“ mit der Gruppe „Diana und Actäon“²²³ von Konrad Linck, die etwa zur selben Zeit entstand, werden diese Gemeinsamkeiten mit dem französischen Frühklassizismus augenfällig. Unverkennbar ist die Vermittlung zwischen Rokoko und Frühklassizismus in der Porzellanplastik des Ludwigsburger Johann Christian Beyer (1725-1796), der als einer der ersten Modelleure klassizistische Formen in die deutsche Porzellanplastik einführte.²²⁴ Auch Johann Peter Melchior entlehnte 1771 Körperhaltung und Komposition Falconets „Badender“ für eine „Venus vor dem Bade“.²²⁵ Er formte den Frauenakt jedoch, fasziniert von der Natur und der Schönheit des weiblichen Körpers, mit ausladender Hüfte und nahm ihm damit die anmutige Eleganz.

Mit Verbreitung aufklärerischer Tendenzen, vornehmlich aus Frankreich, verschwanden in der Porzellanplastik die amourösen Pikanterien des Rokoko zugunsten der Themen der Empfindsamkeit. An die Stelle der höfischen Gestalten und ovidischen Götter traten in zunehmendem Maße empfindsame Liebes- und Familienszenen in Anlehnung an den Pariser Maler Jean Baptiste Greuze in den Vordergrund. Dieser führte das natürliche Familienideal in die Kunst ein, das Jean Jacques Rousseau postuliert hatte, und übte damit großen Einfluss auf die zeitgenössische Porzellanplastik aus. Der Wiener Modellmeister Anton Grassi (1755-1807)²²⁶ fertigte wie Acier zahlreiche empfindsame Genregruppen und kleidete die Figuren ebenfalls höfisch-elegant nach der Pariser Mode ihrer Zeit.²²⁷ Hierbei bemühten sich beide Modelleure um Detailrealismus und Ausformung aller Feinheiten sowie der Variabilitäten der Stofflichkeiten. Zutaten wie der Hund und das Kind in der Gruppe „Der

²²² Hofmann 1980², S. 127.

²²³ Vgl. Markowitz 1977, Kat. 36 mit Abb. Linck platzierte die Figur noch auf einen mit Rocailles gestützten Sockel des Rokoko, die gelöste Eleganz der Figur zeigt sich jedoch wie bei Acier vom französischen Frühklassizismus beeinflusst.

²²⁴ Johann Christian Wilhelm Beyer (1725 Gotha-Wien-Schönbrunn 1796) hatte 1747-50 auf Kosten des Herzogs Carl Eugen von Württemberg ein Studium der Gartenbaukunst in Paris absolviert, 1752 Stipendium für Rom. Dort wurde sein Interesse für die Antike durch Winckelmann und Filippo della Valle geweckt. 1759 Rückkehr nach Stuttgart, 1761 Übernahme der Aufsicht der Bossierer in der Ludwigsburger Porzellanmanufaktur, 1768 schied er aus den herzoglichen Diensten aus und beschäftigte sich anschließend wieder mit Großplastik in Wien, Ansbach und St. Petersburg. Zu Leben und Werk Beyers vgl. Christ 1921, S. 21ff. Landenberger, Mechthild, Ludwigsburger Porzellanmodelle von Jean Jacques Louis, Wilhelm Beyer und Johann Jakob Meyer, in: *Keramos* (113), S. 3-18. Lammel 1998, S. 19f.

²²⁵ Vgl. Stahl 1994, Kat. 6.3.5., 6.3.6., S. 208 mit Abb. und weiterführender Lit.

²²⁶ Anton Grassi (1755 Wien 1807) wurde im Alter von 13 Jahren Schüler der Kunstakademie Wien bei Franz Xaver Messerschmidt (1768-74), seine weitere Ausbildung in der Großplastik absolvierte er beim Hofbildhauer Johann Christian Wilhelm Beyer. Seit 1778 arbeitete er in der Manufaktur Wien als Gehilfe Johann Josef Niedermayers, dessen Nachfolge er 1784 übernahm. Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts nahm der französische Einfluss in Wien zu, und man begann Gruppen nach Boucher zu modellieren. Zur Person Anton Grassi vgl. Folnesics, J. und E.W. Braun, *Geschichte der K.K. Wiener Porzellanmanufaktur*. Hrsg. v. K.K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1907, S. 187f. Newman 1977 (1), S. 254. Zur Porzellanplastik der Wiener Manufaktur nach französischer Vorlage, vgl. Neuwirth, Waltraud, *Wiener Porzellan. Original, Kopie, Verfälschung, Fälschung*, Wien 1979, S. 219ff.

²²⁷ Anton Grassi, „Familiengruppe des Erzherzogs Leopold“, um 1775/80, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. Vgl. Neuwirth, Waltraud, *Porzellan aus Wien*, Wien 1974, Taf. 9.

Handkuss²²⁸ um 1780 lösten die strenge Eleganz der Handlung auf, die zum Teil den galanten Rokokothemen nahe stehen und mit neuem Realismus durchgeführt wurden. Grassi komponierte seine Gruppen auf Felssockel ungleichen Grundrisses, deren Oberseiten mit plastisch ausgeformten Lochmustern versehen sind, die Grasbewuchs oder Moos imitieren sollen. Außen ziert eine gemalte Goldbordüre den Sockel. Acier dagegen erzielte eine Selbstständigkeit des Sockels im Sinne des Klassizismus, indem er bei dessen Grundriss einer geometrischen Grundform folgte und ihn seitlich mit einem Relieffries versah, dessen Formen er dem Louis XVI. entlehnte.

Während Acier, Grassi und Desoches (von 1769 bis 1774 als Bossierer in Fürstenberg)²²⁹ die höfische und gehobene bürgerliche Gesellschaft aus Paris in ihrer neuesten Mode präsentierten, zeigte Karl Gottlieb Lück (um 1730/40-1775)²³⁰ meist einfach gekleidete Figuren vom Lande. Letzterer gelangte über Höchst nach Frankenthal, nachdem er 1760 mit zwei gleichnamigen Verwandten aus Meissen geflohen war. Ebenso wie Acier schuf auch Lück in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts volkstümliche Genreszenen, wie die Pendants „Eintracht der Ehe“, „Zwietracht der Ehe“²³¹ um 1762-70 oder „Die gute Mutter“²³² um 1770-80. Vorlage für diese Gruppe war ein Stich von Laurent Cars (1699 Lyon-Paris 1771) nach einem Gemälde von Jean Baptiste Greuze. Während Thema und Intimität der Darstellung im Sinne der Empfindsamkeit formuliert sind, bleibt der von Rocailleschwüngen gerahmte Sockel noch dem Rokoko verbunden. Lücks Gruppe „Die gute Mutter“ zeigt eine häusliche Situation einer ländlich gekleideten Frau mit ihren drei Kindern. Betont wird die Natürlichkeit und Intimität durch die rötlichen Wangen, das schlafende Mädchen im Kinderstuhl sowie die entblößte Brust der Mutter. Demgegenüber stellte Acier in seinen empfindsamen Gruppen die wohlhabende Pariserin mit aufwendigem Haarputz und modischer Kleidung vor, die er auf einem Sockel mit Louis XVI.-Dekor platzierte und mit ebensolchem Beiwerk versah.

²²⁸ Vgl. Hofmann 1980², Abb. 198b, S. 307.

²²⁹ Vgl. ebd., Nr. 196a/b mit Abb. Westhoff-Krummacher 1993 (142), S. 3-14. - Jean Desoches kam 1769 von der Pariser Académie de Sculpture nach Fürstenberg, wo er Schüler des Bildhauers Pierre-Philippe Mignot (1715-1770) war. Er blieb dort bis 1774. Die Plastik der Fürstenberger Porzellanmanufaktur zeigte sich ebenfalls unter dem Einfluss Frankreichs, wie die Szene „Kaffeegesellschaft“ von Desoches bezeugt, die dieser 1771 für die Fürstenberger Manufaktur inventierte. Zu Desoches vgl. Ducret, Siegfried, Fürstenberger Porzellan, Bd. 1, Geschichte der Fabrik, Bd. 2 Geschirre, Bd. 3 Figuren, Braunschweig 1965 (3), S. 150. Newman 1977 (1), S. 328.

²³⁰ Konrad Gottlieb Lück war bis 1757 mit seinem Vater in Kopenhagen und Flensburg, seit etwa 1758 in Frankenthal als Bossierer tätig, 1761 Berufung als Sachverständiger für das Denkmal August III. nach Meissen, kurze Zeit später Rückkehr nach Frankenthal, wo er 1767 Modellmeister wurde. Zu Konrad Gottlieb Lück vgl. Heuser, Emil, Porzellan von Straßburg und Frankenthal im achtzehnten Jahrhundert, Neustadt 1922, S. 127f. Markowitz 1977. Newman 1977 (2), S. 74ff.

²³¹ Markowitz 1977, Kat. 28-29, mit Abb.

²³² Newman 1977 (2), Abb. 39A/B, S. 78f.

3. JOHANN JOACHIM KAENDLERS SPÄTWERK VON 1764 BIS 1775

3. 1. Einflüsse des französischen Frühklassizismus und des Louis XVI. auf das Spätwerk Kaendlers nach dem Siebenjährigen Krieg

Übereinstimmend hat die Forschung die stilbildende Rolle Johann Joachim Kaendlers, besonders in den dreißiger und vierziger Jahren, für die Meissener Porzellanplastik und ihre Strahlkraft auf die europäischen Manufakturen hervorgehoben.²³³ Wenn Feulner ihn als den „Schöpfer der europäischen Porzellansculptur“²³⁴ rühmte, dann bezog er sich dabei auf Kaendlers Werk vor dem Siebenjährigen Krieg, während sein Œuvre nach 1763 in der Forschung wenig Beachtung fand und danach beurteilt wurde, wieweit Kaendler sich dem neuen Stil des Louis XVI. anzupassen verstand. Seine ungebrochene Schaffenskraft und das Bemühen, sich den französischen Einflüssen nicht zu verschließen, wurden erkannt²³⁵, wobei diese Wendung kritisch beurteilt wurde²³⁶, und nach Berling nur äußerlich gelang²³⁷, weil er dem Stil „innerlich fremd gegenüber“ geblieben sei, wie Rückkert bemerkte.²³⁸ Gröger betonte in seiner Kaendler-Monographie von 1756 die äußeren Zwänge, die Kaendler künstlerisch nach dem Siebenjährigen Krieg beschränkten, der veränderte Geschmack, die Forderungen der Auftraggeber sowie ihre eingesandten Vorlagen, und titulierte den Absatz zum Spätwerk Kaendlers entsprechend „VI. Jahre der künstlerischen Beschränkung: 1764 bis 1775.“²³⁹

Die Situation in der Meissener Porzellanmanufaktur änderte sich für Kaendler nach dem Siebenjährigen Krieg grundlegend. Ihm unterstand auch nach 1763 die plastische Abteilung der Manufaktur, doch die Reformanweisung vom 23. März 1763 legte fest, dass Helbig über Nachwuchs und Personal zu entscheiden hatte. Einen noch tieferen Einschnitt in Kaendlers Kompetenz bedeutete die Abhängigkeit in künstlerischen Fragen von Professor Dietrich, dem Direktor der im Februar 1764 neu eingerichteten Meissener Zeichenschule.

²³³ Doenges 1907, S. 74ff. Zimmermann 1926, S. 147ff. u. S. 168ff. Feulner 1929, S. 118ff. Gröger 1956, S. 22ff. Walcha 1976, S. 109ff. Rückert/Willsberger 1977, S. 28f. Jedding 1979, S. 141. Menzhausen 1993, S. 23ff. Kat. Dresden 1998, S. 198ff.

²³⁴ Feulner 1929, S. 118.

²³⁵ Berling 1910, S. 66. Ders. 1914, S. 21f. Sauerlandt 1923, S. 26. Zimmermann 1926, S. 262. Albiker 1935, S. 102ff. Gröger 1956, S. 138ff. Walcha 1973, S. 169. Newman 1977, S. 176f. Röntgen 1984, S. 153f. Menzhausen, Ingelore, Zur Geschichte der Porzellanfiguren Johann Joachim Kaendlers, in: Keramik-Freunde der Schweiz, 1987 (13), S. 10-18. Katalog Dresden 1999, S. 200. - Feulner dagegen negierte Kaendlers Anpassung an den neuen Stil, vgl. Feulner 1929, S. 121.

²³⁶ „Doch gaben sich manche seiner Arbeiten, wohl schon unter dem Einfluß des Louis-XVI.-Stils, etwas steif. Die Geradlinigkeit mancher Figuren fällt auf, sowie auch ihre oft scharfen Wendungen.“ Zimmermann 1926, S. 259. „Das hat manchen seiner damaligen Schöpfungen, so namentlich seinen merkwürdig langgestreckten Heiligenfiguren, etwas Trockenes und Langweiliges gegeben.“ Zimmermann 1926, S. 263. „Viele Werke dieser Zeit lassen das Ursprüngliche seiner früheren Arbeiten recht fühlbar vermissen.“ Gröger 1956, S. 138ff.

²³⁷ „Ja als man im Anfange der siebziger Jahre auch in Meißen dem Louis XVI. Stile zu huldigen begann, hat er sich trotz seines hohen Alters noch Mühe gegeben, die Wandlung abermals mitzumachen. Freilich ist ihm dies nur im äusserlichen gelungen. So findet man ... den neuen Stil eigentlich nur in den Sockeln, die in ihrer Profilierung und ornamentalen Behandlung die diesen Stil charakterisierende Anlehnung an die Antike zeigen.“ Berling 1914, S. 22. Vgl. hierzu auch Gröger 1956, S. 135.

²³⁸ „Kaendler stand dem von Sèvres stark beeinflussten Louis Seize-Stil Aciers innerlich fremd gegenüber.“ Rückert/Willsberger 1977, S. 33.

²³⁹ Gröger 1956, S. 129ff.

Denn während des Siebenjährigen Krieges hatte die künstlerische Verantwortung für Malerei und plastische Gestaltung allein bei Kaendler gelegen. Gleichzeitig sah sich der dreißig Jahre ältere Modellmeister nach Aciers Ankunft einem wesentlich jüngeren Bildhauer aus dem modernen Paris gegenüber, eine Konkurrenz, die bis zu seinem Tod 1775 währte. Mit diesen Reformen innerhalb der Porzellanmanufaktur wurde Kaendler deutlich gemacht, dass sein Stil den Anforderungen an die moderne Porzellanplastik nicht mehr genügte. Die französischen Einflüsse, die die europäische Porzellanplastik in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts prägten, wurden auch in Meissen als modern und zeitgemäß geschätzt, so dass sich Kaendler, wollte er weiter stilprägend arbeiten, diesen Veränderungen nicht verschließen konnte. Es bleibt zu analysieren, wie der Barock- und Rokokokünstler Johann Joachim Kaendler diese stilistischen Novellierungen beurteilte und welchen Einfluss sie auf sein figürliches Spätwerk nahmen.

Der Hof-Kommissar Kaendler führte seine rege Tätigkeit für die Porzellanmanufaktur auch nach Eintreffen von Michel Victor Acier in Meissen fort. Er reparierte stumpf gewordene Modelle, die er zum Teil mit neuen Sockeln versah²⁴⁰ und entwarf viele Gefäße, Geschirrförmern sowie zahlreiche Figuren und Gruppen²⁴¹, wobei sich dabei eine Abkehr vom Rokoko erst allmählich durchsetzte. In der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entstanden noch einige Gruppen, die Kaendlers uneingeschränkte Verbundenheit mit dem Rokoko bezeugen, wie die Huldigungsgruppe für Prinz Xaver, die die Kurfürstin im Dezember 1765 in Auftrag gab.²⁴² Auch die Figurine nach einer Fabel des Aesop, die Kaendler im Oktober 1766 begann²⁴³ sowie die im Januar 1770 entstandene mehrfigurige Gruppe, die einen unter dem Bett liegenden Liebhaber im Schlafzimmer seiner Geliebten zeigt, der von dem Hund des betrogenen Ehemanns lautstark angezeigt wird, sind in diesem Kontext zu nennen.²⁴⁴ Diese Gruppen überzeugen hinsichtlich ihres narrativen Charakters, stehen dem Formenkanon des Klassizismus jedoch fern, ebenso die Satyrgruppen aus dem Jahr 1771 für eine Bestellung aus Neapel und zahlreiche kindliche Allegorien der Jahreszeiten, die noch im Spielerischen des Rokoko verwurzelt sind.²⁴⁵

Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts wurde der Einfluss des Klassizismus und des dekorativen Formenkanons des Louis XVI. auf das Spätwerk Kaendlers zunehmend dominanter. Dieser Einfluss tritt weniger durch Eleganz, Anmut und fließende Bewegung der Figuren in der Nachfolge Maurice Etienne Falconets hervor,

²⁴⁰ Beispielsweise erneuerte Kaendler im November und Dezember 1766 die Sockel von zwei Venusfiguren, die beide „verkröpft und aus Architekturteilen“ bestehen. WA, I Ab 42, fol. 548a, 589b.

²⁴¹ Großprojekte wie das Reiterdenkmal für August III. fertigte Kaendler in der Spätzeit nicht mehr, er stellte jedoch mehrfach Forderungen an die Hofkanzlei bezüglich der erfolgten Ausgaben für dieses Monument. Vgl. Walcha, Otto, Kaendlers Reiterdenkmal, in: Keramos, 1960 (90), S. 11-19.

²⁴² Vgl. Kaendlers Tätigkeitsbericht Dez. 1765, WA, I Ab 40, fol. 535b, 536a/b. Berling 1910, Fig. 134, S. 63.

²⁴³ Im Arbeitsbericht vom Oktober 1766 schrieb Kaendler, dass diese Gruppe „nach London bestellt“ worden sei. Vgl. Tätigkeitsbericht Oktober 1766, WA, I Ab 42, fol. 490a/b. Berling 1910, Fig. 137, S. 63.

²⁴⁴ Vgl. Kaendlers Tätigkeitsbericht Januar 1770, WA, I Ab 46, fol. 11a/b, 12a.

²⁴⁵ Vgl. Kaendlers Tätigkeitsberichte aus dem Jahr 1771, WA, I Ab 47. Berling 1910, Fig. 142, S. 65.

sondern eine Mäßigung überkommener Rokokoformen charakterisiert die Gruppen und Figurinen, zugunsten einer statuarischen Tektonik und einer geschlossener gestalteten Kontur. Wenig raumgreifende Gestik und zurückgenommene Wendungen des Körpers zeichnet z.B. die Figuren des „Tritonenfanges“ (Kat. 71) aus, den Kaendler im Juni 1769 nach einem Modell von Carl Christoph Punct (gest. 1765) gänzlich überarbeitete. Auch die Figuren der vierzehnteiligen Folge der Commedia dell' Arte (Kat. 80-87, 110-116), die der Hof-Kommissar im April 1771 begann, zeugen von einer deutlichen Abschwächung der Rokokoformen.²⁴⁶



Das Thema der Commedia dell' Arte beschäftigte Kaendler seit den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts, wie auch Peter Reinicke (1715 Danzig-Meissen 1768), Johann Friedrich Eberlein (1696 Dresden-1749 Meissen) und Friedrich Elias Meyer. Die theatralisch ausfahrenden Gesten, die lebhaftige Körperbewegung sowie die drastische Mimik der Darsteller entsprachen Kaendlers Interesse an der bewegten Figur vor allem in den dreißiger und vierziger Jahren und spiegelten die Begeisterung August III. sowie der Hofgesellschaft in

²⁴⁶ Im April 1771 begann der Modellmeister mit einer vierzehnteiligen Folge der Commedia dell' Arte-Figuren. Ein großer Teil der Figurinen entstand bis 1772, andere kurz vor seinem Tod. Sie sind auf Modellzeichnungen im WA in Meissen sowie in späteren Nachausformungen im Depot der Manufaktur festgehalten. Zur Commedia dell' Arte vgl. Berling 1910, Taf. 13, S. 68. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Kramer, Ernst, Die Theaterfiguren von Kloster Veilsdorf, in: *Keramos*, 1963 (20), S. 3-27. Beyer 1994, mit sehr guten Farbabb. der Meissener Nachausformungen dieser Komödienfiguren. Zur Commedia dell' Arte allg. mit weiterführender Lit. vgl. Hansen, Günther, *Formen der Commedia dell' Arte in Deutschland*, Emsdetten, 1984.

dieser Zeit für die Italienische Komödie wieder. Vorlage waren hierfür vornehmlich französische Kupferstiche, u.a. von Jean-Antoine Watteau (1684 Valenciennes - Nogent-sur-Marne 1721) und Jacques Callot (1592 Nancy 1635). Die Wiederaufnahme des Themas der *Commedia dell'Arte* durch Kaendler Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bezeugt das große Interesse, das er den Figuren entgegenbrachte, wenngleich die Attraktion der *Commedia dell'Arte* zu diesem Zeitpunkt ihren Höhepunkt überschritten hatte. Anders als Franz Anton Bustelli (1723 Locarno-München 1763), der 1759/60 seine Komödienfiguren für die Nymphenburger Manufaktur in reicher Drehbewegung dem Formenkanon des Rokoko verbunden darstellte, zeigte Kaendler sich elf Jahre später deutlich von den Stileinflüssen des aufkommenden Klassizismus beeindruckt, indem er die Bewegung der Figuren stark zurücknahm, auf komplizierte Drehungen sowie Wendungen und bizarre, ausgreifende Gesten zugunsten einer geschlossenen Kontur verzichtete, ganz entgegen seinen vorherigen Komödienfiguren, die in lebhafter, spielerischer Weise in der bewegten Formensprache des Rokoko agieren. Der Reiz der Oberfläche wird in der geschlossenen tektonischen Form gesucht, entgegen der kleinteilig durchgebildeten Oberflächenstruktur seiner frühen Komödienfiguren, wie etwa Harlekin und Columbine um 1745. Er stellte die späten Komödienfiguren auf einen schmucklosen quadratischen Sockel, den er seitlich nur mit einem einfachen Bandwerkrelief versah.

Den ausführlichen Arbeitsberichten Kaendlers ist zu entnehmen²⁴⁷, dass er die neuen Formen des Klassizismus und des Louis XVI. als Rückgriff auf die Antike verstand, wie es im zeitgenössischen Kunstdiskurs gefordert wurde. In einer *Specificatio* vom September 1768 schrieb er zur Gruppe „Die kalydonische Eberjagd“ (Kat. 69), die er 1768 für die russische Kaiserin Katharina II. begann, „*alles ist antique vorgestellet*“²⁴⁸ und beabsichtigte damit sein Bemühen um Annäherung an das neue Ideal, das er maßgeblich durch die Antikenrezeption geprägt sah, zu betonen. Zu diesem Zweck verwandte er das Adjektiv ‘*antique*’ auch in zahlreichen anderen Arbeitsberichten, vor allem hinsichtlich der Gestaltung des Sockels²⁴⁹, der Kleidung und der Figuren.²⁵⁰ Französische Bezeichnungen wie „*goût grecque*“ oder Hinweise auf die französische Kunst verwandte Kaendler in Bezug auf die Porzellanplastik nicht.

Die unmittelbare Natürlichkeit, die Kaendlers Porzellanplastik des Barock und Rokoko prägt, gab er jedoch auch in seinem Spätwerk nicht zugunsten des Antikenideals auf.²⁵¹ Die

²⁴⁷ Nach dem Siebenjährigen Krieg begann Kaendler im August 1764 mit dem Schreiben von Arbeitsberichten, die im Werksarchiv in Meissen erhalten sind. WA, I Ab 41, fol. 157f.

²⁴⁸ WA, I Ab 44, fol. 402a.

²⁴⁹ Zur Gruppe der Amphitrite aus der ‘Großen Russischen Bestellung’ schrieb Kaendler: „*Das Postament bestehet aus einer Antiquen wohl ausgeschweiften Zocce mit zartem Simswerk, so mit antiken Ornamenten aufs beste versehen...*“ WA, I Ab, 48, fol. 509a.

²⁵⁰ Zur Diana aus der Folge der acht römischen Götter notierte Kaendler: „*2. Die Jagd Göttin Diana von obiger Größe ebenfalls modelliret welche auch antique vorgestellet, und bekleidet ist...*“ WA, I Ab 45, fol. 435b.

²⁵¹ „Wir wissen aus verschiedenen Arbeitsberichten, daß er sich nicht immer auf die Kraft seiner Vorstellung verließ, sondern jede Gelegenheit wahrnahm, Naturstudien in den königlichen Sammlungen, dem Naturalienkabinett und der Raritäten- beziehungsweise Kunstkammer, dem Löwen- und Bärenzwinger hinter der

komplizierten Wendungen des Frauenaktes einer Venus mit Amor und Genius (Kat. 67) aus dem Jahr 1765 illustrieren Kaendlers Nähe zum Rokoko, wobei er sie deutlich mildert. Die Nacktheit sowie die hoch angesetzten Brüste zeugen vom Antikenstudium, die üppigen Hüften, die weiche Ausformung des Bauches und die kräftigen Oberschenkel wirken jedoch in ihrer Natürlichkeit dem Antikenideal entgegen. Auch bei der Beschreibung der Gruppe „Die kalydonische Eberjagd“ (Kat. 69) stellte Kaendler dem ‚Antiken‘ den Naturalismus gegenüber, indem er den Hirsch auf der Rückseite sehr lebensnah modellierte und dazu in seinem Arbeitsbericht notierte, dass seine Gestaltung „*aufs Natürlichste vorgebildet*“ sei.²⁵² Kaendler folgte bei dieser Gruppe den Gesetzen der klassischen Dreieckskomposition und formte sie bewusst als allansichtige Rundgruppe, während er seine Figurinen, anders als Acier, gewöhnlich auf eine Schauseite ausrichtete.²⁵³

Die Antike hatte eine bestimmende Wirkung auf das Spätwerk Kaendlers. Er orientierte sich bei der Gestaltung einer achteiligen Folge römischer Götter (Kat. 72-79), die er von September 1769 bis September 1770 modellierte, an ihren plastischen Idealen, kopierte hierfür jedoch keine antike Vorlage, denn dieses Postulat der Kunsttheoretiker musste ihm, dem innovativen Barock- und Rokokokünstler, widersprechen. In Anlehnung an die antiken Vorbilder ordnete er die Glieder der Götter im klassischen Kontrapost und erteilte der Einzelfigur neuen Eigenwert. Der ausgewogene Stand der Figur ohne ausladende Gestik erzeugt eine geschlossene Kontur. In diesem Sinne erhielt der Sockel um 1769/70 die Funktion eines Plateaus in Form einer schmucklosen Plinthe oder einem einen gleichmäßigen Grundriss zeichnenden Sockel mit seitlichem Relieffries antikisierender Form, der die Rocaille ablöste, die Sockel und Figur im Rokoko verband. Von Antikenrezeption zeugen auch die Heiligenfiguren für die „Große Hofbestellung“ (Kat. 83), die Kaendler im Auftrag des Kurfürsten von Januar bis Juli 1772 modellierte, sowie eine Hl. Giovanna (Kat. 107) aus dem Jahr 1774, die er in stark zurückgenommener Gestik und Bewegung vorstellte. Das sich unter dem einfachen Ordenshabit abzeichnende Spielbein sowie das Standbein, welches senkrecht herabfallende Falten markieren, beruht auf Kaendlers Beschäftigung mit der Antike, insbesondere der Rezeption des so genannten „*nassen Stils*“. Der Hof-Kommissar löste jedoch die strenge Statuarik der Figuren durch einen sanften S-Schwung auf und zeigte sich dem Pathos des Barockkünstlers in seiner Äußerung verhaftet, diesen Figuren ihren „*erforderlichen Affect*“ zu geben.²⁵⁴ Der Sockel folgt klassizistischer Formensprache mit Mäanderfries, Lorbeerkranz und rundem Säulenschaft.

Jungfernbastei in den Vogelvolieren am Moritzburger Großteich zu machen. Auch die Verwendung von Stich- oder Gemäldevorlagen ist in Einzelfällen nachweisbar. Sein Bemühen galt in erster Linie einem realistischen Schaffen.“ Walcha 1973, S. 111.

²⁵² WA, I Ab 44, fol. 402.

²⁵³ Die Rundkomposition war für Kaendler so ungewöhnlich, dass er dies gesondert in seinem Arbeitsbericht erwähnte. „... *Gruppe solcher Gestalt situiret weil solche zu einem Parade Stück auf einer Tafel gebraucht werden soll, daß solche um und um eine schöne Ansicht haben...*“ WA, I Ab 44, fol. 402b.

²⁵⁴ WA, I Ab 58, fol. 110a.



Kat. 83

Vom Einfluss des aufkeimenden Klassizismus zeugen auch die Gruppen der „Großen Russischen Bestellung“²⁵⁵, bei dem Kaendler seine besonderen Kenntnisse in der Mythologie zu Gute kamen²⁵⁶, denn die Kaiserin verlangte von ihm ein Programm, dass sie und ihre Regierung mit Hilfe mythologischer Gottheiten sowie allegorischer Darstellungen glorifiziere. Verweisend auf den jüngsten russischen Seesieg²⁵⁷ modellierte Kaendler eine Amphitrite (Kat. 88) und einen Neptun (Kat. 92), Kriegselefanten (Kat. 95-96) und zwei Viktoria-Gruppen (Kat. 93-94). Dazu schuf er sieben Gruppen der Hauptgottheiten, die in einem Wagen fahrend dargestellt werden (Kat. 88, 97-98, 101-103, 106). Die Gruppe „Die drei Parzen“ (Kat. 105) ist im Kontext des Lebensalters der Kaiserin zu verstehen, allegorische Einzelfiguren stehen für ihre Herrschertugenden (Kat. 92, 99-100), die Flüsse Wolga (Kat. 89) und Dnjepr (Kat. 90) verbildlichen Russland.

Der Umfang der russischen Bestellung bedingte einen Rückgriff auf bereits vorhandene Modelle. Für die Allegorie des russischen Hauptflusses Wolga (Kat. 89) verwandte

²⁵⁵ Berling 1910, S. 66, 68. Ders. 1914. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 156ff. Jedding 1979, S. 141. Hofmann 1980², Fig. 171, S. 301.

²⁵⁶ In seiner Kindheit vermittelte ihm sein Vater mythologische Kenntnisse, nach seiner Einstellung in Meissen unterrichtete ihn M. Weißen in der Meissener Fürstenschule, um diese Kenntnisse zu vertiefen. Vgl. hierzu Berling 1914, S. 15.

²⁵⁷ Russisch-Türkischer Krieg von 1768-1774, der in der Zeit, als diese Gruppen entstanden, weitergeführt wurde. Der russischen Flotte gelang am 7. Juli 1770 bei Çesme der erste große Seesieg seit Lepanto und die Eroberung der Krim, die einen wichtigen Zugang zum Schwarzen Meer darstellte, der für Russlands internationalen Handel sehr bedeutsam war.

Kaendler das Modell eines Flussgottes vom Reiterdenkmal für König August III., bei der Gruppe „Apoll und Minerva“ (Kat. 91) verarbeitete er die Figur der sitzenden Minerva aus dem großen Tafelaufsatz für August III. in Gestalt einer Triumphpforte aus dem Jahr 1748.²⁵⁸ Motiv und Formgebung der Gruppe der „Amphitrite“ (Kat. 88) gehen zum einen auf den figürlichen Schmuck der großen Galathea-Terrine aus dem Schwanenservice, Januar 1738, zurück²⁵⁹, zum anderen inspirierte Kaendler ein Modell von Michel Victor Acier, worauf im folgenden Kapitel eingegangen wird. Auch das Modell der Venus, die in einem von zwei Schwänen gezogenen Wagen sitzt, geht auf eine Prunkterrine aus dem Service des Grafen Brühl zurück. Kaendler nahm der Figur die elegante Geschmeidigkeit, indem er ihren Oberkörper aufrichtete, verschärfte damit die Wendung des Rumpfes, den Kopf setzte er gerade auf den Hals, entgegen der sanften Neigung des Vorbildes. Die unnatürliche Drehung des Oberkörpers aus der Hüfte heraus, welche Zimmermann zu Recht kritisierte²⁶⁰, verleiht auch den anderen Göttern der Wagengruppen, vor allem dem Merkur (Kat. 102), eine steife Wirkung. Dieser unausgewogenen Steifheit, die auch den Phoebus Apoll (Kat. 91) kennzeichnet, umschrieb Kaendler im Tätigkeitsbericht mit dem Adjektiv „erhaben“, und stellte ihr die von barocker Dynamik durchflutete Wildheit der Pferde gegenüber. Ihre sprühende Lebendigkeit steht im Kontrast zur Erhabenheit des Gottes und dem „antique“ vorgestellten Wagen und Sockel.²⁶¹ Kaendler sah keinen Stilbruch darin, in einer Figurengruppe die temperamentvollen Kompositionslinien und Konturen des Barock mit der

²⁵⁸ Aus diesem Tafelaufsatz verwandte Kaendler bereits im Januar 1769 eine Athena für die Guppe „Holländische Freiheit“, wobei Kaendler die Figur auf eine beruhigte tektonische Hauptansicht komponierte und die Körperwendungen der Rokokofigur mäßigte, um eine statuarische Ruhe zu erzielen.

²⁵⁹ Hierbei inspirierte Kaendler das Gemälde „Galatea im Muschelwagen“ des Francesco Albani (1578-1660), um 1630, in der Dresdener Gemäldegalerie. Zimmermann 1926, Taf. 31. Allg. Lit. zum Schwanenservice vgl. Berling, Karl, Das Brühlsche Schwanenservice. In: Belvedere, Wien 1925. Ducret, Siegfried, Kändlers Vorbilder zum Schwanenservice, in: Weltkunst, Jg. 33, 1963 (6), S. 13f. Mediger, Peter, Zur Entstehungsgeschichte des Schwanenservices, in: Keramik-Freunde der Schweiz, 1969 (78), S. 8-9. Goder, Willi, Meissen-Service mit dem Schwanendessin, in: Weltkunst, Jg. 55, 1985 (13), S. 1875f. Cassidy-Geiger, Maureen, From Barlow to Buggel: A new source for the swan service, in: Keramos, 1988 (119), S. 64-68.

²⁶⁰ Zimmermann 1926, S. 259.

²⁶¹ „3. Eine große Gruppe welche ebenfalls zu der Russischen Bestellung gehörig angefangen durch welche Apollo, oder der Phoibus als Gott der Sonne, wie er den Sonnenwagen fährt vorgestellt wird, besagte Gruppe ist ebenfalls groß, und fast eine Elle breit, deren Postament ist Antique wohl ausgeschweifet eine mit Simswenk wohl verzirte Plathe, an welcher viel Lorber Vestunen hangen, und mit ander Zierraten noch versehen ist. 2. Es befindet sich auf besagtem Postament viel Gewächs, welches sehr natürlich vorgebildet. 3. Siehet man in dem Gewölk den Apollo auf seinem Götter Wagen, welcher antique aufs Beste mit schönen Ornamenten und Lorber Vestunen versehen ist an welchem auch 2. Cornu Copie sind woraus Früchte fallen, indem durch die Sonne alle Fruchtbarkeit herkomme. 4. Siehet man den Apollo welcher den Planeten die Sonne alhier vorstellet, sehr majestetisch auf seinem Wagen sitzen in seiner erforderlichen Bekleidung, mit einem Szepter in der rechten Hand, und in der linken aber die Prunk Seile derer Pferde halten, auf seinem Rücken hat er seinen Köcher mit Pfeilen hangen. 5. Es findet sich auf hinten Wagen ein geflügelt Kind, welches das Gestirn seines Planeten in den Händen hält. 6. Ein springendes Pferd, modelliret welches ruht wüthend und schnaubend vorgestellt ist, und wohl angeschürret vor den Wagen gespannt. 7. Ein Pferd annoch darzugehörig, aber von ganz veränderter Stellung, welches ebenfalls sehr wild mit springenden Haaren mit schnaubenden Nasen Löchern, durch das Gewölke, mit seiner an sich habenden schönen Geschirre springet. 8. Noch ein anderes Pferd abermahls poussiret von ganz anderer Stellung, welches sehr hoch in die Höhe, mit seitwärts sehenden Köpfe mit seinem zierlichen Geschirre und fliegenden Haaren springet. 9. Das vierte Pferd, welches solcher Gestalt vorgestellt ist, als wollte solches in etwar in die Tiefe aus denen Wolken herabspringen, diese Pferde sind alle neben einander gespannt und aufs schnelle Lauffen vorgebildet, um den mit spurigen Rädern vorgestellten Wagen siehet man um und um die schönsten Sonnen Strahlen vorgebildet hervorblitzen.“ WA, I Ab 49, fol. 11f.

ruhigen Tektonik und Geschlossenheit des Frühklassizismus, die er als „*schön antique*“²⁶² verstand, zu verbinden. In den sehr ausführlich gehaltenen Arbeitsberichten ist zu lesen, dass Kaendler mit dem Adjektiv „*antique*“ in erster Linie die Dekoration des Sockels beschrieb, welche dem Formenkanon des Louis XVI. entlehnt sind.²⁶³ Die Strenge des „*schönen mit antiken Zieraten versehenen Postamente*“²⁶⁴ milderte Kaendler, indem er das natürlich modellierte Gewölk darüber schweben ließ oder in der Gruppe „Apoll, Minerva und Python“ (Kat. 104) den Kopf des Drachen Python neben einem Gewandzipfel darüber legte.

Figuren, die noch dem Barock verhaftet sind verbunden mit klassizistischer Architektur kennzeichnet auch Kaendlers Denkmal für den Dichter der Empfindsamkeit Christian Fürchtegott Gellert (Kat. 109), das er kurz vor seinem Tod im Februar 1775 begann. Ein Medaillon mit dem Reliefbildnis des Dichters schmückt einen mit Lorbeer umwundenen Obelisk, der auf Kugelfüßen steht. Darüber schwebt ein trompeteblasender Putto als Allegorie des Ruhmes. Er ist im Begriff, den Dichter mit einer goldenen Krone, die er in seiner rechten Hand hält, zu krönen. Der Obelisk ruht auf einem hohen Podest mit seitlichen Voluten, rechts sitzt darauf die trauernde Allegorie der Dichtkunst mit einem Buch. Anregung für die Trauernde sowie den Sockel boten dem Meissener Modellmeister das Grabmal des Alexander von Miltitz (gest. 15. März 1738) in der Kirche in Naustadt, das Kaendler selbst gefertigt hatte.²⁶⁵ Ihr Trauergestus ist noch ganz dem Barockpathos verpflichtet, während der architektonische Aufbau des Gellert-Denkmal's Formen des Klassizismus aufweist.

Als Resümee bleibt festzuhalten, dass Kaendler den aufkeimenden Klassizismus, den Forderungen der zeitgenössischen Kunstdiskurses entsprechend, als Rückgriff auf die Antike verstand. Entsprechend versuchte er seinem Bemühen nach Modernität einerseits Ausdruck zu verleihen, indem er in fast allen Arbeitsberichten seit den siebziger Jahren das Adjektiv „*antique*“ verwandte. Andererseits stellte er, dem plastischen Ideal der Antike folgend, die Figuren zunehmend beruhigt dar, ordnete die Glieder zumeist im klassischen Kontrapost, verlieh der Einzelfigur einen neuen Eigenwert, platzierte sie seit etwa 1769/70 auf einfachem Sockel und löste damit die von Sockel zur Figur überleitende Rocaille ab. Kaendler suchte die Schönheit des menschlichen Körpers in der geschlossenen Kontur und der statuarischen Tektonik. Hierbei gab der Meissener Modelleur sein Ideal der unmittelbaren Natürlichkeit,

²⁶² „... auf welchem Gewölcke Mars schön antique vorgebildet auf seinem Götter Waagen von 2. Pferden gezogen gefahren kömet. Mars befindet sich höchst männlich aussehend in einen festlichen mühsamen Harnisch mit einem Casquet mit Feder Busch auf seinem Haupte in der einen Hand den Regiments Stab haltend, und in der andern die Prunk Seile der Pferde ...“WA, I Ab 49, fol. 502b, 503a.

²⁶³ Vgl. z. B. „5. Ein groß Postament, worauf ein Figur so einen Fluss Gott vorstellet, gantz neu inventiret zu der Russ. Bestallung gehörig, die Figur welche den Strom der Wolga vorstellet ist bereits schon vorhanden gewesen, das neue Postament ist unten herum mit antiken Ornamenten versehen ...“WA, I Ab, fol. 48, fol. 421b.

²⁶⁴ „1. Eine große zur Russischen Bestallung gehörige Gruppe angefangen, welche den Planeten Mars vorbildet, er befindet sich auf einem schönen mit antiken Zieraten versehenen Postamente ... WA, I Ab 49, fol. 502.

²⁶⁵ Vgl. Gröger 1956, Abb. 61, S. 110.

gegenüber der eleganten, schlank proportionierten Figur des französischen Frühklassizismus in der Nachfolge Maurice Etienne Falconets, nicht auf. Die Naturbezogenheit des Barockkünstlers zeigt sich auch in den zahlreichen Tieren, die seine Gruppen bereichern. Mit zunehmender Durchsetzung des Klassizismus wichen die Tiere in der Meissener Porzellanplastik jedoch den im Klassizismus dominierenden Menschendarstellungen. Der Anmut und Grazie der Figuren des führenden französischen Bildhauers vermochte Kaendler nicht zu folgen. Seine Götter aus der „Großen Russischen Bestellung“ wirken eher ein wenig steif, als müsse sich der Rokokokünstler in seiner Freude an Bewegung und Drehung bremsen, der er aber bei den Tierdarstellungen freien Lauf ließ. Kaendler zeigte sich bemüht, das Formempfinden des Frühklassizismus in sein Spätwerk einfließen zu lassen, aber stilbestimmende Neuerungen wie im Barock und Rokoko gelangen dem alternden Modellmeister nicht mehr.

3. 2. Die Bedeutung Aciers für das Spätwerk Kaendlers

Die Figurinen und Gruppen beider Modellmeister zeugen etwa seit Beginn der siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts vom Einfluss des Klassizismus, wobei Kaendler hinsichtlich der Themen weiterhin dem Rokoko verpflichtet blieb, wie z.B. die Figuren der *Commedia dell' Arte* illustrieren. Die aufkommende Empfindsamkeit, welche Aciers Gruppen seit 1774 maßgeblich bestimmte, fand im Werk Kaendlers keinen Niederschlag. Stand Aciers Porzellanplastik vornehmlich unter dem Einfluss von François Boucher und Maurice Etienne Falconet, so verstand Kaendler den französischen Frühklassizismus und das Louis XVI. als Rückgriff auf die Antike. Der dreißig Jahre jüngere Acier wurde im Geist des Frühklassizismus von den führenden französischen Bildhauern an der Königlichen Akademie in Paris ausgebildet, deren neues Stilempfinden er in die Meissener Porzellanplastik einführte, während Kaendler vom Barock eines Balthasar Permoser (1651 Kammer-Dresden 1732) geprägt wurde.

Die Kommission der Meissener Manufaktur hatte Kaendler als *‘ersten Modellmeister’* eingesetzt und diesem Acier als *‘zweiten Modellmeister’* nachgeordnet. Der Umfang der „Großen Russischen Bestellung“ für Katharina II. Ende 1772 bedingte jedoch eine Zusammenarbeit der beiden Modellmeister. Sehr aufschlussreich für die Frage nach Aciers Bedeutung für das Spätwerk Kaendlers ist die erste Gruppe dieser Bestellung, die die Meeresherrin Amphitrite auf einem Wagen (Kat. 88) darstellt. Zum einen ließ sich Kaendler, wie bereits erwähnt, vom figürlichen Schmuck der großen Galathea-Terrine aus dem Schwanenservice vom Januar 1738 inspirieren, zum anderen diente bemerkenswerterweise die Gruppe „Das Wasser“ (Kat. 12), die Acier von Januar bis März 1772 für eine Folge der vier Elemente nach einem mit „*Veuve L'air*“ bezeichneten Entwurf modellierte, als Vorlage.²⁶⁶

²⁶⁶ WA, AA III H 121, fol. 162a.

Motiv und Formgebung übernahm Kaendler von Acier, in der Gestaltung der beiden rahmenden Nereiden zitierte Kaendler Aciers Gruppe „Das Wasser“ mit minimalen Veränderungen und fügte eine weitere Nereide und den bärtigen Neptun hinzu. Die Putti, die um das über ihrem Kopf wehende Tuch schweben, fundieren auf Albanis Gemälde in der Dresdener Gemäldegalerie.²⁶⁷ Acier und Kaendler folgten dem Gesetz der klassischen Dreieckskomposition, die Bewegungsmotive der hinzugefügten schwimmenden Figuren um Amphitrite sind auf die zentrale Figur ausgerichtet, anders als die den Putten des Rokoko entlehnten Tritonen. In der Durchbildung des schlanken, manierten Körpers Amphitrites mit graziöser Feinheit zeigt sich der Einfluss Aciers²⁶⁸, wobei Kaendlers übrige Frauenakte eine unmittelbare Natürlichkeit charakterisiert.



Bei der Sockelgestaltung lässt sich eine parallele Entwicklung der beiden Modellmeister beobachten. Beide begannen etwa seit 1769 den rocaillegestützten Fels- oder Erdssockel durch ein Plateau auf dem Grundriss einer geometrischen Grundform mit seitlich umlaufendem Relieffries zu ersetzen, dessen Formen sie der Antike entlehnten. Nahm die Rocaille den Bewegungsrhythmus der Rokokofigur auf und bildete mit dieser eine Einheit, so

²⁶⁷ Hierbei inspirierte Kaendler das Gemälde „Galatea im Muschelwagen“ des Francesco Albani (1578-1660), um 1630, in der Dresdener Gemäldegalerie (Inv. 1722-1728 A 33). Vgl. Katalog Dresden 1992, Kat. 340, S. 98 mit Abb.

²⁶⁸ Im Dresdener Kunstgewerbemuseum befand sich ein unstaffiertes Mittelstück dieser Gruppe, das Kaendler mit seinem Namen bezeichnet hat, vgl. Hofmann 1980², Taf. 171. Das ist das einzig bekannte mit Namen bezeichnete Stück aus der Hand Kaendlers.

fungierte der Sockel mit Fries nun ausschließlich als Standfläche, auf der die Figur als eigenständiges Objekt steht. Kaendler bevorzugte quadratische Plinthen, während Acier vorwiegend runde oder ovale Sockel schuf.

Für Kaendler bedeutete die Einstellung des Pariser Bildhauers Michel Victor Acier nicht nur die Zunahme der Konkurrenz, sondern auch die Möglichkeit, sich innerhalb der Manufaktur mit dem Frühklassizismus bzw. Louis XVI. zu beschäftigen, so dass er für die Gruppe der „Amphitrite“ (Kat. 88) auf ein Modell Aciers zurückgriff, was jedoch ein Einzelfall blieb.

3. 3. Werkstattbetrieb und Mitarbeiter Kaendlers nach dem Siebenjährigen Krieg

Die erhaltenen Quellen, vornehmlich die Tätigkeitsberichte der Modelleure, ermöglichen einen Blick in die Werkstatt des Weißen Corps.²⁶⁹ Kaendler hatte sich während seiner jahrelangen Tätigkeit in Meissen einen engen Mitarbeiterstab aufgebaut, der ganz auf ihn ausgerichtet war. Zunächst modellierte er eine Figur oder Gruppe in Ton, oft nach vorher angefertigter Zeichnung.²⁷⁰ Anschließend zerschnitt er sie selbst, bezeichnete die Stücke und gab sie dann weiter zum Gipsabformen. Das Zerschneiden des Modells erforderte hohe technische Fertigkeit und Erfahrung, denn es mussten Probleme der Brenntechnik vorausberechnet werden, um Risse und Zersplitterungen zu verhindern. Folglich übernahm Kaendler das meistens selbst und betonte in seinen Tätigkeitsberichten die Schwierigkeit dieser Arbeit. *„Desgleichen, das große Postament zergliedert wie auch das daran befindliche viele Gewölke alles zertheilet alle Stücke fleissig bezeichnet, und zum (ab)formen gegeben.“*²⁷¹ Dieser Gipsabguss diente dann als Negativform für die Porzellanfigur oder Gruppe.

Der langjährige, von Kaendler sehr geschätzte Mitarbeiter Peter Reinicke (1711/12 Danzig-Meissen 1768)²⁷² arbeitete nach dem Siebenjährigen Krieg weiter für den Hof-Kommissar und wird in den Rapporten als *„Bildformer“* geführt.²⁷³ In seinen kurz gefassten Arbeitsberichten, die immer von Kaendler unterzeichnet sind, erläuterte er diese Tätigkeit. Demnach hatte der Bildformer die figürlichen Modelle, die Kaendler entwarf, *„in Thon völlig fertig polirt“*²⁷⁴, d.h. er übernahm die letzte Verfeinerung der Tonmodelle Kaendlers, ansonsten bossierte er Henkel, 'Schnauzen' und Zierrat oder reparierte alte Modelle.²⁷⁵ Für

²⁶⁹ Gedanken über die Herstellung der Modelle und die enge Zusammenarbeit der Modelleure und Bossierer, vgl. Reinheckel 1963 (20), S. 29ff.

²⁷⁰ Kaendlers Arbeitsbericht November 1772: *„3. Eine große Zeichnung zu einer Gruppe ... gefertigt.“* WA, I Ab 48, fol. 421a. Zu ders. Gruppe Fortsetzung Dezember 1772, *„...Gruppe... zu modelliren angefangen“*.

²⁷¹ WA, I Ab 51, fol. 9a.

²⁷² Johann Peter Reinicke (1711/12 Danzig-Meissen 1768) wurde als Bossierer am 1.4.1743 in Meissen angenommen. Am 2.1.1744 wird er als letzter der vier Modellierer und Bildhauer genannt. Zu Peter Reinicke vgl. Zimmermann 1926, S. 199ff. u. S. 255. Gröger 1956, S. 175f. Walcha 1973, S. 153. Rückert 1990, S. 124.

²⁷³ WA, I Ab 41, fol. 159a.

²⁷⁴ Arbeitsbericht August 1764: *„2. Arlequin Figur ... in Thon völlig fertig polirt. 3. eine Figur 11. Zoll hoch die Piorotin vorstellend welche ausgestellt gewesen, in Thon völlig polirt.“* WA, I Ab 41, fol. 159a.

²⁷⁵ U.a. Reparatur der Affenkapelle, September 1765, WA, I Ab 40, fol. 344a.

eigenständige Modellentwürfe blieb ihm wenig Zeit, einzig im September 1764 fertigte Reinicke einen Scaramouz in Ton.²⁷⁶

Nach dem Weggang von Friedrich Elias Meyer im Jahr 1761 wurde Carl Christoph Punct (gest. 1765)²⁷⁷ als dessen Nachfolger in der Manufaktur eingestellt.²⁷⁸ Zum Zeichen der besonderen Anerkennung ernannte man ihn 1763 zum Hofbildhauer. Er wird in den seit August 1764 im WA Meissen erhaltenen Arbeitsberichten als „*Bildhauer*“ geführt.²⁷⁹ Damit stand er über Peter Reinicke, was sich in seinem Einkommen abzeichnete. Sein Gehalt betrug monatlich 33 Taler und 8 Groschen, Reinicke dagegen verdiente 21 Taler.²⁸⁰ Punct modellierte auch eigenständig Figuren, die er auf hohe, durchbrochene Rocaillesockel stellte. Charakteristisch für seine Modelle sind die länglichen Gesichter mit hoher Stirn.²⁸¹ Am 5. August 1765 starb Carl Christoph Punct.²⁸² Daraufhin wurde Peter Reinicke zum „*Bildhauer*“ ernannt. Sein Tractament blieb jedoch gleich, ebenso sein Tätigkeitsfeld.²⁸³ Drei Jahre später starb auch Peter Reinicke.²⁸⁴ Um diese personelle Lücke zu schließen, blickte man in Meissen erneut nach Frankreich und bemühte sich im September 1768 um die Anstellung des aus Lunéville stammenden Bildhauers Jean Troy, die nach viermonatiger Probezeit erfolgte.²⁸⁵ Man entließ Jean Troy jedoch schon nach kurzer Zeit am 23. Mai 1770 wieder, aufgrund seiner „*Unfähigkeiten und (seines) Leichtsinns*“, wie im Rapport vom Mai 1770 verzeichnet wurde.²⁸⁶ Nachhaltigen Einfluss auf die Figurenproduktion der Meissener Manufaktur nahm Troy in dieser kurzen Zeit nicht.²⁸⁷

²⁷⁶ Arbeitsbericht, September 1764: „1. Scaramoch in Thon angefangen und völlig fertiget.“ WA, I Ab 41, fol. 187a.

²⁷⁷ Carl Christoph Punct (gest. 1765 Meissen) bewarb sich als Nachfolger von Friedrich Elias Meyer in Meissen. Er wurde 1763 zum Hofbildhauer ernannt und in der Personalliste von 1764 als Bildhauer geführt. Zu Carl Christoph Punct vgl. Berling 1910, S. 60f. Zimmermann 1926, S. 244f. Gröger 1956, S. 177. Walcha 1973, S. 153. Jedding 1979, S. 150. Rückert 1990, S. 124.

²⁷⁸ HstA Dd, Loc. 1344, XVII, fol. 480, 509.

²⁷⁹ WA, I Ab 41, fol. 159a.

²⁸⁰ Gehälter s. Rückert 1990, S. 124.

²⁸¹ Vgl. Berling 1910, Taf. 18.

²⁸² Monatsrapport August 1765, § 124: „Am 5. Aug. ist der Bildhauer Carl Christoph Punct, an einer Auszehrung verstorben, wodurch der Manufactur Cassa ein jährliches Tractament von 400 Thalern zugefallen.“ WA, I Ab 40, fol. 291.

²⁸³ WA, I Ab 43, fol. 15a.

²⁸⁴ Monatsrapport Mai 1768, § 38: „Am 2. May ist der Bildhauer Peter Reinicke in seinem 57.^{ten} Jahre mit Tode abgegangen. Es fallen dadurch der Cassa monatlich 21. Thaler zu.“ WA, I Ab 44, fol. 200a.

²⁸⁵ Jean Troy, Lebensdaten unbekannt, wurde auf Empfehlung Pariser Kaufleute am 1.9.1768 nach einer Probezeit, die vier Monate dauerte, als Ersatz für Peter Reinicke angenommen und erhielt ein Jahresgehalt von 400 Talern. Bis Anfang 1770 wurde er an dritter Position hinter Kaendler und Acier geführt. Vgl. Rückert 1990, S. 130. - Im Tractament im September 1768 ist erwähnt, dass Troy 500 Taler jährlich fordere, man ihm aber nur 400 zu zahlen bereit sei. WA, I Ab 44, fol. 641b, 642a.

²⁸⁶ Rapport Mai 1770, § 54: „Am 23. ten ist dem im September 1768 aus Luneville angekommenen Bildhauer Jean Troy seiner Unfähigkeiten und Leichtsinns wegen dimittiert worden, nachdem ihm zu seinem besten Fortkommen nach Frankreich auf höchsten Special Erlasse ein Viaticum von 50 Thalern mitgegeben worden, wovon er 6. Thaler in Meissen, 10. Thaler in Leipzig, 14. Thaler in Frankfurth am Mayn und 20. Thaler in Straßbourg ausgezahlt erhalten hat.“ WA, I Ab. 46, fol. 211a.

²⁸⁷ Erhalten haben sich im Depot der Manufaktur Meissen die Nachausformungen zweier mehrfiguriger Gruppen von Jean Troy, die als Gegenstücke gearbeitet sind mit den Titeln „Das verratene Rendezvous“ und „Der entdeckte Liebhaber“. Beide Gruppen entstanden laut Modellbuch 1768, Arbeitsberichte sind nicht vorhanden. Jean Troy formte die Kulissee für die Szenen mit Hilfe einer bewachsenen Ruinenmauer, die die Gruppen in zwei Hälften teilt. „Das verratene Rendezvous“ zeigt auf der einen Seite den sich versteckenden höfisch gekleideten Liebhaber, auf der anderen Seite sitzt seine weinende Geliebte, deren Mutter erbost mit ihr schimpft. Oberhalb der Mauer ruht Amor auf Wolken neben einer Urnenvase mit antikisierendem Dekor. Inhaltlich steht die Szene

Reinicke und Punct waren allein Kaendler zugeordnet, anders Johann Carl Schönheit (1730 Meissen 1805)²⁸⁸, der sowohl für Acier als auch für Kaendler tätig war, was er in seinen Tätigkeitsberichten zu jedem Modell vermerkte. Offiziell scheint er jedoch Acier zugeteilt gewesen zu sein, denn seine Berichte sind durchgehend von Acier unterzeichnet. Schönheits Aufgabe umfasste die „*Modellirer- und Bildhauerarbeit*“²⁸⁹, d.h. er musste die von den Modellmeistern angelegten Figuren vollends verfertigen²⁹⁰, alte Modelle reparieren und Beiwerk sowie kleinere Freiplastik bossieren. Eigene Inventionen von Schönheit entstanden seit Mitte der sechziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Anders als Reinicke, der zahlreiche Henkel und Ausgüsse von Kannen entwarf, lag Schönheits Einsatz vornehmlich im Bereich der Porzellanplastik. Schönheit wurde für diese Arbeit in Stücklohn bezahlt.²⁹¹

Während Schönheit für beide Modellmeister tätig war, versuchte Kaendler Christian Gottfried Jüchtzer (1752 Meissen 1812) für sich zu gewinnen.²⁹² Jüchtzer, im März 1768 als Zeichenlehrling in Meissen und ab 1. September 1769 im Former-Corps aufgenommen²⁹³, arbeitete fast ausschließlich für Kaendler. In den monatlichen Rapporten für den Kurfürsten in Dresden erscheint Jüchtzer auf der Liste der Tractamentisten des Former-Corps²⁹⁴ an erster Position der „*Poussierer in Thon*“ mit dem Zusatz: „*Jüchtzer, Christian Gottfried, poussiret nur, was der Hofcommissair Kaendler inventiret.*“²⁹⁵ Damit setzte Jüchtzer die Tätigkeit Reinickes fort. Im Rahmen der Feierabendarbeit war Jüchtzer jedoch auch für Acier tätig.²⁹⁶

Kurz vor seinem Tod bat Kaendler in einem Schreiben vom 23. April 1775, dass er sein Wissen und seine Erfahrung hinsichtlich der Porzellanplastik und ihrer Herstellung u.a. Jüchtzer und Starcke, gemeint war der Bossierer Carl August Starcke sen. (1746 Meissen 1825)²⁹⁷, der sich große Verdienste bei der technischen Bewältigung der „Großen Russischen Bestellung“ erworben hatte, weitervermitteln dürfe, so dass sie in die Lage

unter dem Einfluss der Empfindsamkeit, Sockel, architektonisches Gesims mit Eierstab, Sphinx und Urne als auch Amor zeugen vom aufkommenden Frühklassizismus.

Das Gegenstück „Der entdeckte Liebhaber“ zeigt den häuslich gekleideten Ehemann, der den vor ihm flüchtenden Liebhaber seiner Frau verfolgt. Die Untreue sitzt seitlich auf einem Felsvorsprung und hält ihr Kind auf dem Schoß. Architektonische Spolien, darunter kannelierte Säulen und ein Bildwerk, eine marmorne Venus mit Delphin, deren Vorbild in der Dresdener Antikensammlung zu finden ist sowie die Komposition der Figuren innerhalb der bewachsenen Ruinenlandschaft zeigen Troys intensive Beschäftigung mit der Antikenrezeption des Klassizismus. Die Figuren bleiben jedoch in ihrer Bewegtheit noch dem ausgehenden Rokoko verhaftet.

²⁸⁸ Vgl. zu Schönheit Kap. 5.

²⁸⁹ WA, I Ab 44, fol. 145a.

²⁹⁰ Schönheits Tätigkeitsbericht Februar 1768: „1. Gruppe von 5. Figuren, für stehenden Herr nebst Bauern Mägden und Kindern, Baum, von Mons: Aciers angelegt und endes unterschriebenen (Schönheit) gantz fertiggemacht.“ WA, I Ab 44, fol. 65a.

²⁹¹ WA, I Ab 43, fol. 181a.

²⁹² Zu Jüchtzer s. Kap. 7.

²⁹³ WA, I Ab 44, fol.650a. WA, I Ab 45, fol.329b, 330a.

²⁹⁴ Das Former-Corps ist identisch mit dem Weißen Corps, in das es in den siebziger Jahren umbenannt wurde.

²⁹⁵ WA, I Ab 52, fol. 356a.

²⁹⁶ Dezember 1774 Bericht über Feierabendarbeit von Jüchtzer. „1. Groupe ... mit Monsieur Acier verfertigt.“ WA, I Ab. 51, fol. 662.

²⁹⁷ Carl August Starcke sen. wurde im Juni 1775 als 'Verputzer' geführt und erhielt 18 Taler, 15 Groschen und 6 Pfennige Stücklohn. WA, I Ab 52, fol. 442a. Zu Carl August Starcke sen. vgl. Rückert 1990, S. 129. u. Kap. 8.2.

kämen, selbstständig die bildhauerischen Arbeiten innerhalb der Manufaktur zu lösen.²⁹⁸

Demnach setzte Kaendler für die Zukunft der Meissener Porzellanplastik nicht auf Bildhauer, die ihre Ausbildung außerhalb der Manufaktur in den internationalen Akademien absolviert hatten, sondern auf die, die eine interne Ausbildung in der Meissener Modellierstube erfahren hatten.

Am 18. Mai 1775 starb Johann Joachim Kaendler im Alter von 69 Jahren, nachdem er 44 Jahre sehr erfolgreich in der Meissener Manufaktur gewirkt hatte. In seinem Nachruf wird er als *„geschickter Künstler gewürdigt, dessen Andenken bey der Manufactur nie verlöschen wird...“*²⁹⁹

4. DIE MARCOLINI-ZEIT VON AUGUST 1774 BIS JANUAR 1814

4. 1. Sachsen während der Marcolini-Zeit

Nachdem sich Prinz Xaver am 13. September 1768, verstimmt durch die Haltung der Landstände gegenüber seiner Heeresreform, vorzeitig auf Gut Zabelitz bei Riesa ins Privatleben zurückgezogen hatte, übernahm sein Neffe Kurfürst Friedrich August III. die Regierungsgeschäfte in Sachsen. Auf Grundlage des Rétablissements seines Vaters brachte er die Neuordnung der Staatsfinanzen und den Wiederaufbau der Wirtschaft zum Abschluss. Etwa fünfzehn Jahre nach der großen Hungersnot im Winter 1771/72, bedingt durch Missernten, die in Sachsen über 60.000 Menschenleben kosteten, sowie 25 Jahre nach dem Hubertusburger Frieden, hatten neben Leipzig und Dresden fast alle Landesteile durch die erfolgreiche Politik des Rétablissements Wohlstand erlangt, so dass eine neue soziale Schicht von wohlhabenden Bauern, Handwerkern, Händlern und Gewerbetreibenden entstand. Die Entwicklung der sächsischen Wirtschaft schuf neue Interessensgruppierungen, *„deren zunächst wichtigste die von Manufakturbürgertum und -adel und zugleich adligem und bürgerlichem Gutsbesitz war.“*³⁰⁰ Zeigte sich Kurfürst Friedrich August III. in den ersten zwanzig Jahren seiner Regierungszeit als innovativer Kämpfer für die Demokratisierung der Bildung, als Förderer der Wissenschaft und der Künste³⁰¹, so schwieg er in den neunziger Jahren und nahm weder den sächsischen Philosophen Fichte in Jena noch die Dichter Novalis oder Schiller zur Kenntnis, vermutlich aus Angst vor revolutionären Kräften nach

²⁹⁸ WA, I Ab 52, fol. 392a/b, 393a. S. im Anhang Quelle 6.

²⁹⁹ *„Den 18^{ten} ist der Hof Commissarius und erster Modellmeister hiesiger Churfürstlicher Porcellaine Manufactur, Herr Johann Joachim Kaendler, ein geschickter Künstler, dessen Andenken bey der Manufactur nie verlöschen wird, in den 69^{sten} Jahre seines Alters verstorben, nachdem er der Manufactur 44. Jahre gedienet hat.“* Monatsrapport Mai 1775, § 151, WA, I Ab 52, fol. 402a/b.

³⁰⁰ Menzhausen 1999, S. 199.

³⁰¹ Innenpolitisch setzte er einige Reformen für mehr Menschlichkeit und Bildung durch, im Sinne der klassischen Ideale der Humanität, wie sie Herder zeitgleich in Weimar forderte, so dass man ihm den Beinamen *‘der Gerechte’* gab. 1770 verbot er die Folter und bestimmte eine humanere Gestaltung des Strafvollzugs, 1772 organisierte er die Versorgung der Armen durch die Gemeinden, 1773 erließ er eine Schulordnung, 1775 errichtete er die Bergschule in Freiberg zur Ausbildung von Steigern und Werkmeistern, 1778 wurde das erste deutsche Lehrerseminar für Volksschullehrer in Dresden sowie die erste Schule für Taubstumme in Leipzig errichtet, schließlich wurde 1805 die allgemeine Schulpflicht in Sachsen eingeführt.

französischem Vorbild. Das führte 1792 zum Erlass des Mandates „*Wider Verbreitung aller zu Empörung und Aufruhr anstehender Schriften.*“

Ein wichtiges Anliegen des Kurfürsten war die öffentliche Nutzbarmachung der Kurfürstlichen Bibliothek und der des Ministers Brühl sowie der Kunstsammlungen, womit er dem Bildungsanspruch der Aufklärung nachzukommen beabsichtigte und die wettinsche Tradition, Kunst, Wissenschaft und Technik miteinander zu verbinden, fortführte. 1788 richtete er im Erdgeschoss des Japanischen Palais die Kurfürstliche Bibliothek ein, zwei Jahre zuvor hatte er dort im Erdgeschoss das Münzkabinett und die Antikensammlung aufgestellt, die jetzt erstmals einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurde. Die etwa 200 Objekte umfassende Antikensammlung wurde in den Jahren 1723 bis 1726 aus der Sammlung Bellori in Rom sowie 1728 von August dem Starken aus dem Besitz des Kardinals Albani und aus der Sammlung Chigi in Rom angekauft.³⁰² Die wertvollen Antiken wurden 1785/86 in den zehn lichten, weiträumigen Sälen des Erdgeschosses des Japanischen Palais thematisch geordnet aufgestellt, nachdem sie vorher unbeachtet und dicht gedrängt in den vier Gartenpavillons des Großen Palais aufbewahrt worden waren. Dagegen wurde die Porzellansammlung August des Starken zusammengerückt, da sie als altmodisch galt.

1794 eröffnete man im heutigen Johanneum, früher Stallgebäude, die Mengs'sche Gipsabgussammlung in der Osthalle unter der Gemäldegalerie als Museum, die Kurfürst Friedrich August III. 1784 aus dem Nachlass des Malers Anton Raffael Mengs (1728 Aussig-Rom 1779) erworben hatte.³⁰³ Schon 1786 war die Sammlung dem Publikum öffentlich zugänglich gemacht worden. Das Ziel der Mengs'schen Sammlung bestand darin, ein Vorbildrepetitorium wie eine Stichsammlung zu sein, die dem praktischen Kunstunterricht und dem zeichnerischen Studium dienen sollte. Obwohl Dresden über eine der besten und größten Sammlung antiker Originale verfügte, konnte sich die Mengs'sche Gipsabgussammlung bestens behaupten, denn ihre Bestände stimmten weitgehend mit dem Material von Johann Joachim Winckelmanns Werk „*Geschichte des Altertums*“ überein.³⁰⁴

³⁰² Vgl. zur Antikensammlung, Zimmermann, Konrad (Hrsg.), *Die Dresdener Antiken und Winckelmann*, Berlin 1977 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft Bd. IV.). Raumschlüssel, Martin, *Die Antikensammlung August des Starken*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Heinrich Beck u.a., Berlin 1981 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9).

³⁰³ Zur Mengs'schen Abgussammlung vgl. Einem, Herbert von, *Anton Raffael Mengs Briefe an Raimondo Ghelli und Anton Maron. Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen*, Göttingen 1973. (Phil. Hist. Kl. 3. Folge). Röttgen, Steffi, *Zum Antikenbesitz des Anton Raffael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Anguß- und Formensammlung*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Heinrich Beck u.a., Berlin 1981. (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9). Heres 1991.

³⁰⁴ Die Aufstellung der Antikensammlung und der Mengs'schen Gipsabgussammlung war sowohl für die Entwicklung der Meissener Porzellanplastik von großer Bedeutung, wie noch zu zeigen sein wird, als auch für die Eisengießerei in Lauchhammer, die Johann Georg Graf Einsiedel, ein sächsischer Staatsmann und Wissenschaftler, 1776 erbte. Er holte 1781 den jungen Bildhauer Thaddeus Wiskotschill (gest. Dresden 1795) nach Dresden, den er beauftragte, eine Sammlung von Gipsabgüssen nach den antiken Skulpturen in der Dresdener Antikensammlung und in der Mengs'schen Abgussammlung anzufertigen, die als Modell für die Eisengussplastiken genutzt werden sollten. Als es 1784 gelang, gusseiserne Großplastiken herzustellen, bestand

Bestimmend für die Situation Sachsens waren in dieser Zeit jedoch weniger innenpolitische Entscheidungen, denn das europäische Geschehen vereinnahmte das Land zunehmend. Außenpolitisch galten für den sächsischen Kurfürsten die Prinzipien der Neutralität und Reichstreue, weil seiner Überzeugung nach nur die bedingungslose Treue zur Reichsverfassung eine Garantie für die kleineren Staaten gegen Übergriffe der Großmächte Österreich und Preußen bieten konnte. Mit letzterem verbündete er sich im Bayrischen Erbfolgekrieg, der nach dem Tod des letzten bayrischen Wittelsbacher Max Joseph 1777 ausbrach, weil Kaiser Joseph II. (1765-1790) Anspruch auf Bayern erhob und große Teile Bayerns besetzte. Da Kurfürstin Maria Antonia aus dem Hause Wittelsbach stammte, versuchte Sachsen ebenfalls seine Ansprüche geltend zu machen. Im Bündnis mit Preußen besiegte Kursachsen im so genannten 'Kartoffelkrieg' die Österreicher und vereinbarte im 'Teschener Frieden' von 1779, dass Kaiser Joseph II. auf Bayern verzichten und die Abtretung seiner Lehnshoheit über die Schönburger an Kursachsen endgültig bestätigen müsse.³⁰⁵ Dennoch sahen sich Kursachsen, Preußen und Hannover am 23. Juni 1785 dazu veranlasst, sich zum 'Deutschen Fürstenbund' gegen die Eroberungsabsichten Kaiser Josephs II. zu verbinden.

Vier Jahre später dominierte die Französische Revolution das europäische Geschehen, deren Ideen sich schnell in ganz Europa verbreiteten. Die straff zentralisierte Verwaltung, allgemeine Wehrpflicht, die durch den Verkauf der Güter der Kirche und der Emigranten geförderte Bildung eines selbstständigen Bauernstandes, die bürgerliche Gesellschaftsordnung als Ergebnisse der Revolution kennzeichneten das neue Französische Kaiserreich nach den Grundsätzen der Gleichheit aller Menschen, der Freiheit und der Brüderlichkeit.³⁰⁶ Mit dem 'Code civil', der gegen den Widerstand des Tribunats 1804 verabschiedet wurde, verankerte Napoleon die wichtigsten Errungenschaften der Revolution, die den Interessen des regierenden Bürgertums entsprachen.³⁰⁷ Als unmittelbare Folge dieser revolutionären Veränderungen in Frankreich kam es in Sachsen zu Unruhen unter den Bauern, die im August 1790 in der Gegend um Lommatzsch begannen.³⁰⁸ Diese

die Möglichkeit, Kopien der antiken Vorlagen unter freiem Himmel aufzustellen. Zum Eisenguss vgl. Hentschel, Walter, Kursächsischer Eisenkunstguß, Dresden 1955. Schmidt, Eva, Der Preußische Eisenkunstguß, Berlin 1981.

³⁰⁵ Für den Verzicht auf seine Allodial-Ansprüche in Bayern wurde Kursachsen mit 6 Millionen Gulden entschädigt.

³⁰⁶ Zu den Inhalten der Französischen Revolution mit weiterführender Lit. vgl. Vossler, Otto, Die Devise der Revolution: Liberté, Egalité, Fraternité, in: Die Auswirkungen der Französischen Revolution außerhalb Frankreichs, hrsg. v. Hanns-Albert Steger, Neustadt a.d. Aisch 1991, S. 13ff. (Schriften des Zentralinstituts für fränkische Landeskunde und allgemeine Regionalforschung an der Universität Erlangen-Nürnberg).

³⁰⁷ „Napoleon war es, der als Erbe der Französischen Revolution deren Errungenschaften - mit Ausnahme der Volksvertretung - den Nachbarvölkern Frankreichs brachte - Errungenschaften wie die Abschaffung des Feudalwesens, eine moderne, effektive Verwaltung, die Gleichheit vor dem Gesetz, den Zugang auch der Nichtadeligen zu allen Staatsämtern, die Gleichheit der Besteuerung, die Freiheit des Gewerbes von den alten Fesseln, ein modernes Recht mit Freiheit der Personen und Sachen und vielen Neuerungen in Technik, Verkehr, Wissenschaft und höherem Schulwesen.“ Weis, Eberhard, Der Durchbruch des Bürgertums 1776 - 1847, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1978, S. 234. (Propyläen Geschichte Europas, Bd. 4).

³⁰⁸ Vgl. zu den Bauernaufständen, Menzhausen 1999, S. 198f.

Aufstände richteten sich weniger gegen den Kurfürsten, als vielmehr gegen die Frondienste sowie die von einigen Grundherren verschuldeten Missstände.

Die Französische Revolution zeigte nicht nur in Frankreich die Schwäche absolutistischer Herrschaft und stellte den Staat mit der Gründung der ersten Republik 1792 und die Gesellschaft innerhalb weniger Jahre auf neue Grundlagen, sondern erschütterte durch die Französischen Revolutionskriege und die folgenden Napoleonischen Kriege fast das gesamte europäische Staatensystem. Diese Neuordnung Europas durch Napoleon wurde für Sachsen zu einem unberechenbaren Machtspiel zwischen Frankreich, Preußen, England, Österreich und Russland, in dem es zunächst Neutralität wahrte. Beim Pillnitzer Treffen 1791 zwischen Kaiser Leopold II., König Friedrich Wilhelm II. von Preußen und dem französischen Grafen Artois, dem späteren französischen König Karl X., wurde ein preußisch-österreichisches Bündnis gegen das revolutionäre Frankreich beschlossen, dem Sachsen nicht beitrug. Als Folge dieser Beschlüsse kam es zum Ausbruch des Ersten Koalitionskrieges gegen Frankreich, der am 23. November 1792 in Regensburg beschlossen und am 22. März 1793 formell begonnen wurde. Österreich und Preußen versuchten diesen Krieg für Eroberungen neuer Gebiete zu nutzen, während Kursachsen nur als Reichsstand an diesem Krieg teilnahm. Außenpolitisch und militärisch war Frankreich durch die Siege 1794 zur stärksten Macht des Kontinents geworden. Die Niederlande wurden als 'Batavische Republik' eine Tochterrepublik Frankreichs. Am Tag von Robespierres Sturz zogen französische Truppen in Antwerpen und Lüttich ein, Belgien wurde im Herbst 1795 annektiert. Die Franzosen standen in Nordspanien und hatten das linke Rheinufer fest in der Hand, ausgenommen Mainz. Der 'Friede von Campo Formio' am 17. Oktober 1797 beendete den ersten Reichskrieg. Es wurde beschlossen, dass Österreich das linke Rheinufer an Frankreich abtreten musste. Als Entschädigung ihrer Gebietsabtretungen beabsichtigte Frankreich die deutschen Fürsten auf Kosten der geistlichen Fürstentümer, Reichsstädte und Territorien der Reichsritterschaft zu entschädigen, mit dem Ziel, damit den Verfall des alten deutschen Kaiserreiches einzuleiten. Die Verhandlungen über die Säkularisation wurden vom Zweiten Koalitionskrieg unterbrochen, in dem Sachsen im Bündnis mit Preußen Neutralität wahren konnte. Er begann 1798 und wurde mit dem 'Frieden von Lunéville' am 9. Januar 1801 von den Franzosen siegreich beendet. Dieser Friedensschluss bestätigte die Vereinbarungen von Campo Formio.

Mit dem Regensburger Reichsdeputationshauptschluss von 1803 wurde die Reichsverfassung von der Sache her aufgelöst. Die deutschen Fürsten, die durch Frankreich ihre linksrheinischen Gebiete verloren hatten, wurden auf Kosten der Territorien der geistlichen Fürstentümer, der Reichsritterschaft und der Reichsstädte entschädigt, mit der Folge, dass 112 Reichsstände von der Landkarte verschwanden. 1806 war Kursachsen gezwungen, seine Neutralität aufzugeben und sich mit Preußen zu verbünden, denn nach der Gründung

des Rheinbundes am 12. Juli 1806 durch Napoleon musste Kaiser Franz II. die römisch-deutsche Kaiserkrone niederlegen.³⁰⁹ Das Heilige Römische Reich Deutscher Nation bestand nicht mehr, so dass die Staaten Preußen und Sachsen in die Schusslinie der Napoleonischen Eroberungspolitik gerieten.

Sachsen und somit auch die alte Markgrafenstadt Meissen waren seit 1806 unmittelbar von dem wechselnden Kriegsglück Napoleons und der Alliierten betroffen. Erste Niederlagen erlitt die preußisch-sächsische Armee gegen die Franzosen in der Schlacht bei Saalefeld (10. Oktober 1806) und vier Tage später bei Auerstedt und Jena. Sachsen musste nun Kontributionszahlungen in Höhe von 25 Millionen Franken aufbringen, und die französische Armee behandelte Sachsen als besetztes Land. Im 'Friedensvertrag von Posen' (11. Dezember 1806) zwischen Frankreich und Kursachsen wurde vereinbart, dass Kurfürst Friedrich August III. dem Rheinbund beiträt. Das bisherige Kurfürstentum Sachsen wurde zum Königreich erhoben und der Kurfürst ließ sich als Friedrich August I. zum ersten König des Königreichs Sachsens proklamieren, weiter enthielt der Posener Friedensvertrag die Klausel, dass Katholiken und Protestanten gleichzustellen seien. Napoleon erließ Sachsen die Kontributionszahlungen, dafür musste es als Verbündeter Truppen für seine Feldzüge zur Verfügung stellen. Überzeugt von der Stärke Napoleons und misstrauisch gegenüber den Absichten Preußens und Österreichs hielt König Friedrich August I. bis zur Völkerschlacht bei Leipzig zu Napoleon. Die sächsische Industrie profitierte von Napoleons Kontinentalsperre, die die englische Konkurrenz abblockte, was für die Meissener Manufaktur von großer Bedeutung war, denn englische Keramik überschwemmte den Markt und erschwerte den Absatz des Meissener Porzellans.³¹⁰

In der folgenden Zeit wurde das Land Sachsen wechselweise von napoleonischen und antifranzösischen Truppen durchzogen. Zunächst profitierte es von dem Sieg Frankreichs gegen Preußen und erhielt nach der Vereinbarung des 'Frieden von Tilsit', der am 7. Juli 1807 zwischen Frankreich und dem besiegten Preußen geschlossen wurde, den Cottbusser Kreis und das Herzogtum Warschau, welches durch die polnische Teilung zwischen 1793 und 1795 an Preußen gekommen war. Doch schon zwei Jahre später besetzten die Österreicher das westliche Sachsen mit Dresden, welches auf der Gegenseite mit Napoleon verbündet war, so dass der sächsische König nach Frankfurt a.M. floh. Nach dem 'Frieden von Preßburg', der diesen Krieg am 14. Oktober 1809 beendete, wurde das Herzogtum Warschau um das österreichische Neu-Galizien vergrößert und von Napoleon zum Großherzogtum erhoben.

³⁰⁹ Bis 1811 schlossen sich alle deutschen Staaten außer Preußen, Österreich, Braunschweig und Kurhessen Napoleons Rheinbund an. Vgl. dazu Schulz, Andreas, Herrschaft durch Verwaltung. Die Rheinbundreformen in Hessen-Darmstadt unter Napoleon (1803-1815), Stuttgart 1991. (Frankfurter historische Abhandlungen, Bd. 33).

³¹⁰ England wurde das Zentrum des europäischen Widerstandes gegen Frankreich, bedingt durch seine antirevolutionäre Politik, seine strategisch günstige Insellage und seine militärische Vormachtstellung auf See.

Ende März 1812 nahm ein 21.000 Mann starkes sächsisches Armeekorps an Napoleons verlustreichem Russlandfeldzug teil, von dem nur einige tausend Soldaten im Frühjahr 1813 zurückkehrten. Der besiegte Napoleon kam auf seiner Flucht am 14. Dezember durch Dresden. Der sächsische König sah sich ebenfalls gezwungen Dresden zu verlassen, als einige Kosaken in die Lausitz eingedrungen waren. Er erreichte am 28. Februar 1813 Plauen und floh über Regensburg und Linz nach Prag, wo er am 27. April 1813 eintraf. Während Dessen besetzten die Russen am 2. und 27. März 1813 die Altstadt von Dresden. Am 2. Mai 1813 siegte Napoleon gegen die Verbündeten bei Großgörschen und eroberte die Elbe-Linie zurück. Mit der Besetzung Dresdens zwang er den sächsischen König zum Bündnis mit Frankreich sowie zur Rückkehr in die Residenzstadt. Gleichzeitig verlangte er, dass die Festung Torgau den Franzosen geöffnet und ihm das sächsische Heer zur Verfügung gestellt würde. Nach erfolgreichen Siegen wurden die Verbündeten kurzzeitig bis nach Schlesien zurückgedrängt, rückten jedoch seit August 1813 wieder nach Westen vor, so dass Napoleon und der sächsische König Dresden erneut verlassen mussten, um ihr Heer in Leipzig zu vereinigen. In der Völkerschlacht bei Leipzig vom 16. bis 19. Oktober 1813 kämpften die Sachsen zunächst auf der Seite Napoleons. Am 18. Oktober änderte sich jedoch die Situation, als sich das sächsische Heer abteilungsweise den verbündeten Gegnern anschloss. Einen Tag später wurde König Friedrich August I. gefangen genommen und nach Berlin gebracht, das eroberte Sachsen wurde dem Generalgouverneur Fürst Repnin-Wolkonski unterstellt.

4. 2. Die Leitung der Meissener Porzellanmanufaktur unter Camillo Graf Marcolini

Nach dem Tod Carls von Nimpsch, am 19. Dezember 1773, der seit November 1763 die Porzellanmanufaktur Meissen geleitet hatte, übertrug der Kurfürst Friedrich August III. am 20. August 1774 dem Grafen Camillo Marcolini (1739 Fano/Italien-Prag 1814) die Hauptdirektion und Oberaufsicht der Manufaktur³¹¹ sowie die der sächsischen Steingutfabrik in Hubertusburg.³¹² Der Italiener Marcolini kam im Alter von dreizehn Jahren nach Dresden, wo er seinen Dienst zunächst als Silberpage und seit 1763 als Kammerpage des zu diesem Zeitpunkt noch unmündigen Kurfürsten Friedrich August tat.³¹³ Als täglicher Gesellschafter und Vertrauter des jungen Kurfürsten nahm Marcolini großen Einfluss auf dessen Entwicklung. Er vermittelte dem verängstigten Friedrich August Selbstvertrauen, weckte seine Lust an der Jagd und half ihm bei der Überwindung der Intrigen, die vor allem seine

³¹¹ HstA Dd, Loc. 1344, XX, fol. 223, 224. Monatslohn seit 1. September 1774 166 Taler und 16 Groschen und 25 Taler Reisekosten für die Fahrten von Dresden nach Meissen.

³¹² 1776 gründete der Kurfürst in dem leer stehenden Schloss Hubertusburg eine Steingutmanufaktur, die nach englischen Vorbildern der Wedgwood-Manufaktur arbeitete, die zu dieser Zeit große Erfolge verbuchen konnte.

³¹³ Zur Person Marcolinis vgl. O'Bryn, Friedrich August Freiherr von, Camillo Graf Marcolini, Königlich Sächsischer Cabinetsminister, Oberstallmeister und Kämmerer, Dresden 1877. Richter, Rainer, Die Kunst unter Friedrich August dem Gerechten und König Anton, Wörlitz 1987, S. 107-116. Ders. 1989, S. 16ff. mit weiterführender Lit. Rückert 1990, S. 269f.

Mutter Marie Antonia (1724-1780) initiierte.³¹⁴ Friedrich August blieb Marcolini auf Grund dieser Dienste lebenslänglich dankbar und ernannte ihn, nachdem er am 13. September 1768 als Kurfürst Friedrich August III. die Regierung übernommen hatte, nicht nur zum Oberaufseher und Vorsteher der Meissener Porzellanmanufaktur, sondern 1769 zum Oberhofmeister³¹⁵ und nach dem Tod Hagedorns 1780 zum Direktor der Kunstakademie und der Kurfürstlichen Sammlungen.³¹⁶ 1809 wurde Marcolini Kabinettsminister. Dieses Amt musste Marcolini jedoch schon 1813, kurz vor seinem Tod, wegen gesundheitlicher Probleme an Detlev Graf von Einsiedel abgeben.

Bei der schwierigen Aufgabe der Leitung der Manufaktur unterstützten Marcolini der Arkanist und Bergrat Dr. med. Carl Wilhelm Pörner (1732-1796)³¹⁷, der Marcolini seit 1774 an die Seite gestellt war, und 1777 zum Kommissar ernannt wurde.³¹⁸ 1783 kam der Legationsrat Clauder als zweiter Kommissar dazu, der keinen Zugang zum Arkanum hatte und sich nur wenig um die Geschäfte kümmerte, so dass er am 28. März 1789 wieder entlassen wurde.³¹⁹ Am 16. März 1793 übernahm Hauptmann Ludwig von Wedel seine Position, der die Oberaufsicht über das Personal und die Polizeigewalt erhielt, jedoch ebenfalls ohne Zutritt zum Arkanum.³²⁰ Nach Pörners Tod am 28. August 1795 trat dann der 1780 als 3. Kommissar angestellte Christian Wilhelm Steinauer (geb. Leipzig 1740) an dessen Stelle.³²¹ Wedel und Steinauer besorgten jetzt gemeinschaftlich die Lokalverwaltung der Manufaktur.

Am 4. Januar 1775 erließ Marcolini eine Verordnung, der zu Folge das Meissener Porzellan, das unter seiner Direktion entstand, mit einem Kreuz gerade unter der Schwertermarke versehen werden solle.³²² Damit ist die Einführung der so genannten unterglasureblauen 'Marcolini-Marke' wenige Monate nach Marcolinis Übernahme der Hauptdirektion der Meissener Porzellanmanufaktur am 20. August 1774 zu datieren. Dieses Kreuz ist nicht mit Punkten unter den Marken zu verwechseln, die interne Ordnungsnummern darstellen. Über den Zeitpunkt des Aussetzens dieser Marke konnte bisher kein Aktennachweis

³¹⁴ Vgl. hierzu Vehse, E., Geschichte der Höfe des Hauses Sachsen, Hamburg 1854, S. 245f. Zu Maria Antonia vgl. Rückert 1990, S. 277.

³¹⁵ Das Reskript vom 21. Januar 1769 verlieh Marcolini die Stellung des Oberhofmeisters, vgl. Richter 1989, S. 18.

³¹⁶ Vgl. hierzu Richter 1989, S. 18f.

³¹⁷ Zu Pörner vgl. Rückert 1990, S. 52.

³¹⁸ „Schon unter dem 26sten Oktober darauf (1774) wurde jedoch, der seit einiger Zeit bey der Manufaktur als Arkanist eingestellte, und bald nachher zum Bergrath ernannte D. Pörner zum Mitkommissarius bestellt, und ihn die Specialaufsicht über das ganze Werk übertragen.“ Kühn 1828, S. 103.

³¹⁹ Kühn 1828, S. 103.

³²⁰ Ebd., S. 103f.

³²¹ Ebd., S. 104. Christian Wilhelm Steinauer (geb. Leipzig 1740), Kaufmann, seit 1.6.1780 Anstellung in der Meissener Manufaktur als Oberkontrolleur zur Mitaufsicht über das Ökonomiewesen, seit 28. August 1795 als 3. Kommissar ernannt, am 28. April 1814 pensioniert. Vgl. Rückert 1990, S. 46.

³²² Brief Marcolinis an die Kommission der Meissener Porzellanmanufaktur: „*Ich besinne mich, verabredet zu haben, die unter meiner Direction verfertigten Geschirre mit 2 Punkten oder einem Striche bemerken zu lassen; ich habe aber meine Meynung dahin abgeändert, daß die von jetzt an mit einem Sternchen, und zwar gerade unter den Chur-Schwerdtern, bezeichnet werden sollen.*“ WA, I Ac 1, fol. 27, zit. nach Just 1971 (51), S. 22.

gefunden werden, doch hat sich in der Forschung die Annahme tradiert, dass dies mit dem Abgang Marcolinis am 1. Januar 1814 gleichzusetzen sei.³²³ Die in dieser Zeit die Produktion dominierenden Biskuitporzellane wurden mit einer Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck mit einem Stern versehen, die gepresst oder eingeritzt wurde.³²⁴ Manche Ausformungen versah man darüber hinaus mit einer blauen Schwertermarke mit Stern. Vereinzelt wurde diese Schwertermarke mit Stern jedoch auch noch unter der Direktion von Oppels nach 1814 verwandt, vor allem für Bestellungen der Türkei.³²⁵ Ansonsten wurde das Meissener Porzellan in der Zeit nach 1814 mit Schwertern in oft flüchtiger und sehr unterschiedlicher Ausführung ohne Beizeichen versehen.

Nachdem Marcolini die Leitung der Porzellanmanufaktur übernommen hatte, zeigte er sich darum bemüht, ihre künstlerische und wirtschaftliche Lage zu überprüfen, um dann mit geeigneten Reformen die vorhandenen Missstände zu beseitigen. Hierzu forderte er von allen Verantwortlichen der Manufaktur Berichte. Der Hof-Kommissar Kaendler hatte in einem dieser Berichte vom 18. Januar 1775, mit Hinweis auf die Diebstähle und Unordnung im Hauptlager, eine bessere Kontrolle sowie eine übersichtliche Aufstellung der Porzellanbestände gefordert.³²⁶ Die Untersuchung der wirtschaftlichen Lage der Manufaktur offenbarte Marcolini die wachsenden finanziellen Schwierigkeiten, 1774 stellte er eine jährliche Unterbilanz von 50.000 Talern fest.³²⁷

Zunehmende Probleme beim Absatz des Meissener Porzellans bereiteten die zahlreichen Konkurrenzfabriken, besonders in Thüringen, die einen Teil ihrer eigenen Ware mit den Meissener Kurschwertern versahen, was vor allem für den Absatz der Gebrauchsware große Nachteile hatte.³²⁸ Um diese 'Fälschungen' vom sächsischen Markt zu verdrängen, wurde durch ein gedrucktes 'Generale' vom 3. Oktober 1775, der Verkauf aller Porzellane, deren Marke den Meissener Kurschwertern ähnlich sei, in Sachsen verboten.³²⁹ Am 7. April 1779 wurde das Verbot dahingehend erweitert, dass auch die unbezeichneten Porzellane nicht weiterverkauft werden durften, da die Manufakturen begonnen hatten, diese nicht mehr durchgehend zu bezeichnen, um sie als 'Meissener Porzellan' verkaufen zu können.³³⁰ In Sachsen galten nur unbedeutende Einfuhrbeschränkungen für fremdes Porzellan, somit konnte der Markt mit englischem Steinzeug und anderen keramischen Erzeugnissen überschwemmt werden, was zu einer drastischen Verringerung der Verkaufszahlen auf der Leipziger Messe und in den Niederlagen der Meissener Manufaktur führte. Parallel dazu

³²³ Just 1971 (51), S. 22. Jedding 1981, S. 31f. - Kunze vertritt die These, dass sich die Marcolini-Marke bis zur Einführung der Untermarkierungen Römisch -I- und -II- gehalten habe, was weder verifizierbar noch sinnvoll wäre, denn diese Differenzierung diene der Kennzeichnung verschiedener Massen, während die Marcolini-Marke eine Direktions-Zeit markieren sollte. Kunze 1982 (96), S. 13.

³²⁴ Vgl. Neuwirth 1980, Abb. 52, S. 82. Jedding 1981, S. 31.

³²⁵ Vgl. hierzu Just 1971 (51), S. 22f.

³²⁶ Walcha 1973, S. 168, vor allem Anm. 89, S. 449f.

³²⁷ Rückert 1990, S. 273. Vgl. zur Lage der Situation der Manufaktur Böhmert 1878, S. 8f.

³²⁸ Rudolstadt, Wallendorf, Kloster Veilsdorf etc.

³²⁹ HstA Dd, Loc. 1344, XX, fol. 503a/b, 504a. Vgl. Quelle 7 im Anhang.

³³⁰ HstA Dd, Loc. 1345, XXIII, fol. 126a/b. Vgl. Quelle 9 im Anhang.

zeichnete sich vor allem beim Gebrauchsgeschirr ein Modewechsel ab, den Josiah Wedgwood mit seiner sehr erfolgreichen 'Wedgwoodware' einführte.³³¹ Josiah Wedgwood stellte seit 1769 in Etruria und Staffordshire marmorierte Tonwaren, basaltfarbiges Steinzeug und die 'Jasperware' in klassizistischen Formen her, seit 1795 begann er auch Weichporzellan zu produzieren.

Angesichts des großen Erfolges, den das englische Porzellan auf dem Markt verzeichnete, sah man sich um 1780 in Meissen gezwungen, diese Ware nachzuahmen.³³² Das erzwang technische Innovationen, die in Meissen lange Zeit nicht mehr vorhanden waren, denn noch 1775 hatte man das Arkanum für so gut erfunden gehalten, dass es keiner Veränderung bedürfe, worin Kühn 1828 einen der Gründe für den Niedergang der Manufaktur am Ende des 18. Jahrhunderts sah.³³³ Gleichzeitig kam es in den Lagern zu einem großen Warenüberhang, denn die Geschirrverzeichnisse, Taxen und Formenlisten verzeichnen für diese Zeit eine ungeheure Warenvielfalt, die in der Meissener Manufaktur hergestellt wurde, so dass ein schnelles Handeln und Verändern der Produktion fast unmöglich wurde. Ein weiterer Nachteil dieses reichen, vielseitigen Sortiments bestand in dem großen Mitarbeiterstab, den man für dessen Erhalt benötigte. Besonders für die differenzierten Abteilungen der Malerei eröffneten sich nun Probleme.³³⁴

Um der sich 1775 zusehends verschlechternden Entwicklung der Meissener Porzellanmanufaktur entgegenzuwirken, wurde am 13. Januar 1776 eine Senkung der Löhne beschlossen³³⁵, was zu innerbetrieblichen Beschwerden und Streiks führte, denn die Angestellten gerieten dadurch an die Grenze des Existenzminimums.³³⁶ Die Arbeiter blieben der Manufaktur fern und kehrten erst nach Aufnahme der Lohnkostensenkungen im

³³¹ Vgl. zu Wedgwood allg. mit weiterführender Lit. Reilly, Robin, *Wedgwood Jasper*, London 1994. Wedgwood 1795 - 1995, *Englische Keramik in Wörlitz*, Ausstkat., hrsg. v. Thomas Weiß, Leipzig 1995.

³³² Zur Nachahmung der Wedgwoodware in Meissen und den daraus resultierenden Veränderungen s. Walcha 1973, S. 172f.

³³³ Kühn 1828, S. 109f.

³³⁴ Es war in Meissen undenkbar, dass ein Blumenmaler auch Bataillen malte etc., hier herrschte eine strenge Trennung, so dass für jedes Fachgebiet eigens Maler angestellt werden mussten. Gleichzeitig hatten Wien und Berlin durch abgewanderte Meissener Maler hinsichtlich der Qualität ihrer Malerei mit Meissen gleichgezogen, auch hier war die Führungsstellung Meissens nicht mehr eindeutig.

³³⁵ HstA Dd, Loc. 1344, XXI, fol. 59f, 99, 181, 201. Man teilte die Stückerbeiter ihren Leistungen entsprechend in Klassen ein. Den Mitarbeitern vom Weißen Corps, die der I. Klasse angehörten, wurde der Lohn um 3 Groschen pro Taler gekürzt, denen der II. Klasse (Spitzenarbeiterinnen) wurden 4 Groschen vom Taler abgezogen. Bei den Malern wurde ähnlich gehandelt. Die entbehrlichen Maler wurden, als 1788 erneut Stockungen im Warenverkauf zur Handlung zwangen, mit einer Direktorialresolution vom 12. April 1788 bis zu ihrem Wiedereintritt in die Manufaktur auf Wartegeld gesetzt. Acier verdiente vorher 66 Taler und 16 Groschen monatlich, sein Gehalt reduzierte sich auf 58 Taler und 8 Groschen. Christian Gottfried Jüchtzers Lohn wurde von 16 Talern auf 11 Taler monatlich gesenkt. HstA Dd, Loc. 1345, XXII, fol. 276a.

³³⁶ Am 29. Juni 1776 berichtete Marcolini dem Kurfürsten von den innerbetrieblichen Streiks, vgl. WA, I Ab 53, fol. 833a, s. Quelle 8 im Anhang. Aufruhr herrschte unter den Arbeitern, ein Bossierer floh nach Dänemark, vgl. WA, I Ab 53, fol. 833a, 834a. Nach Rücksprache mit Heynitz und Pörner empfahl Marcolini, den Tractamentisten den vorher gezahlten Lohn wiederzugeben und den Stückerbeitern die bisherigen Abzüge zu erlassen, vgl. WA, I Ab 53, fol. 834a. Auch Acier erwähnte diese Streiks in seinem Arbeitsbericht vom September 1777. „*Plus perdu la moitié du mois par les troubles de la Manufacture, et par dix jours de cession consécutive!*“ WA, I Ab 54, fol. 615a.

September desselben Jahres an ihre Arbeit zurück.³³⁷ In den folgenden Erörterungen über mögliche Sparmaßnahmen stellte Marcolini fest, dass bereits 1776 die Grenze des Zumutbaren für die Arbeiter hinsichtlich der Lohnsenkungen erreicht worden sei.³³⁸

Gleichzeitig entließ man zahlreiche Mitarbeiter, von 1796 bis 1811 wurde die Mitarbeiterzahl um 97 Personen reduziert, um die hohen Kosten einzusparen, wobei Marcolini den Kurfürst deutlich auf die sozialen und wirtschaftlichen Folgen der Betroffenen und die Konsequenzen für die Manufaktur hinwies.³³⁹

Diese Maßnahmen reichten jedoch nicht aus, die Lage der Manufaktur nachhaltig zu verbessern. Die Briefe Marcolinis an den Kurfürst implizieren neben Vorschlägen für etwaige Sparmöglichkeiten durchweg Bitten um Geld. 1790 fragte Marcolini nach einem Zuschuss von 30.000 Talern und einem Vorschuss von 9.000 Talern, den die Manufaktur am 6. Februar 1790 in Höhe von 30.000 Talern erhielt.³⁴⁰ In einem Schreiben an den Kurfürsten vom 22. November 1794 begründete er die missliche Lage der Manufaktur durch die Kriegsunruhen im Ausland, welche zum Ausbleiben der Aufträge geführt hätten, so dass entweder Arbeiter entlassen würden oder der Kurfürst seiner Manufaktur einen Zuschuss von 3.000 bis 4.000 Talern monatlich zahlen müsse. Beim Verlust der Arbeiter versäumte Marcolini nicht, die negativen Folgen für das Land Sachsen und die Porzellanmanufaktur Meissen zu beschreiben.³⁴¹ Im Jahr 1794 genehmigte der Kurfürst auf Befehl des 6. Dezembers die Zahlung von 3.000 Talern für jeden der drei nächsten Monate, die jedoch zurückzuzahlen seien.³⁴²

Um den Absatz des Porzellans zu beschleunigen und den Bargeldbestand möglichst schnell zu erhöhen, begann man erneut Auktionen zu veranstalten, die bereits 1765 in Amsterdam, St. Petersburg und Konstantinopel erfolgreich verlaufen waren. Dafür hatte man 1775 385 Kisten Porzellan zur Versteigerung ins Ausland gebracht. Mit den Auktionen wurden die Lager geräumt, doch gleichzeitig war man sich darüber klar, dass die Ware oft weit unter dem Entstehungswert verkauft wurde, und dass die Auktionen das Land mit Porzellan überschwemmen würden. Folglich veranstaltete man im Frühjahr 1779 die erste Auktion weit entfernt von Meissen in der Grenzstadt Merseburg.³⁴³ Die Auktionen scheinen

³³⁷ Zahlreiche Personen erhielten 1776 Zulagen, z.B. Christian Gottfried Jüchtzer 4 Taler seit dem 29.12.1776. Rapport Januar 1777, § 11, WA, I Ab 54, fol. 3b/4a. Im August wurden die Löhne gesenkt, folglich wurde gestreikt, wie im Rapport vom September 1777 berichtet wird. Am 17. und 18. September kehrten die Arbeiter zurück an ihre Arbeit. WA, I Ab 54, fol. 565b, 566a/b.

³³⁸ Bericht Marcolinis an den Kurfürst vom 7. September 1811. „Im Jahre 1776 wurden die Tractamente und Arbeitslöhne herabgesetzt und zwar so, daß eine weitere Verminderung derselben nicht wohl möglich seyn dürfte, auch wird Eu. Königliche Majestät Selbst nicht entfallen seyn, mit welchem Klagen und Bitten Allerhöchstdieselben damals behelliget worden sind.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P.

³³⁹ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P. Vgl. Quelle 11 im Anhang.

³⁴⁰ Vgl. zu diesen Zahlungen Kühn 1828, S. 108.

³⁴¹ HstA Dd, Loc. 1346, XXXII, fol. 139a/b, 140a. Vgl. Quelle 10 im Anhang.

³⁴² Kühn 1828, S. 108.

³⁴³ Zu den Auktionen im Ausland vgl. Kühn 1828, S. 123. Die erste Auktion im Inland fand in Merseburg statt. Vgl. Monatsrapport vom März 1779 § 40: „In diesem Monath ist auf erhalten hohe Directorial-Concession das übrige und sich nur zum Schaden aufhäuffende Brac-Gut zum erstenmal durch den Weg der Auctionen wieder zu Gelde gemacht und damit in der Grenzstadt Merseburg der Anfang gemacht worden.“ Die Einnahmen betragen 1598

jedoch ein sehr gutes Mittel für den Verkauf auch unmoderner Waren gewesen zu sein, denn Marcolini bat den Kurfürst 1811 erneut um eine Genehmigung, weitere Auktionen durchführen zu dürfen, was dieser gestattete.³⁴⁴ Neben den Auktionen dienten die Lotterien dazu, die Warenüberschüsse in Bargeld zu verwandeln. Der Kommissar und Bergrat Dr. Carl Wilhelm Pörner erhielt die Erlaubnis, als eigener Unternehmer Waren im Wert von 50.000-60.000 Talern mit einem Rabatt von 12,5% und 25% käuflich zu erwerben und diese 1790, 1791 und 1793 im Rahmen der Lotterie abzusetzen.³⁴⁵ Wenn Pörner hierbei auch nicht alle Lose absetzen konnte, wurden doch viele Ladenhüter in Geld umgesetzt. Hatte sich Marcolini zunächst mit großem Engagement seiner Aufgabe gewidmet, verlor er nun aufgrund der zunehmend schlechteren Lage der Manufaktur den Mut und bat am 4. Juli 1799 um seine Entlassung, die jedoch durch Lob und Zuspruch seitens des Kurfürsten abgewendet werden konnte.³⁴⁶

Beträchtliche Lieferungen von Geschirrporzellan wurden gegen Ende des Jahrhunderts nach Russland geliefert³⁴⁷, auch die Türkei war einer der bedeutendsten Abnehmer für Meissener Porzellan.³⁴⁸ Diese wichtigen Handelsbeziehungen erfuhren einen bitteren Einschnitt, als Russland 1806 vierzig Prozent Einfuhrzoll auf sächsisches Porzellan erhob und die Bestellungen aus der Türkei durch die Kriegsunruhen mit Russland ausblieben.³⁴⁹ Parallel verhängten Österreich, Preußen, Dänemark, Schweden und Portugal Einfuhrverbot für sächsisches Porzellan, und in Spanien und England mussten fünfzig bis sechzig Prozent Einfuhrzoll bezahlt werden. Als Konsequenz schlug Marcolini dem Kurfürsten in einem Vortrag vom 7. September 1811 vor, die Durchfuhr von Porzellan aller anderen Manufakturen in Sachsen zu unterbinden oder wenigstens mit hohen Einfuhrzöllen zu belegen, was jedoch seitens des Kurfürsten zunächst aufgeschoben und später abgelehnt

Taler, 1 Groschen; die davon zu subtrahierenden Unkosten betragen 140 Taler, 15 Groschen, 9 Pfennige. WA, I Ab 56, fol. 144a.

³⁴⁴ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P., vgl. Quelle 11 im Anhang. „Genehmigen Wir, daß die zeither gewöhnlich gewesenen Auctionen mit Porcelain nach Beschaffenheit der Städte, wo selbige stattfinden, etwas vermehret, in Form und Dererley aus der Mode gekommenen bunten und blauen Geschirre mancherley Ertrage bringen werden.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P., vgl. Quelle 12 im Anhang.

³⁴⁵ HstA Dd, Loc. 1345, XXVIII, fol. 143f. Zum Reglement: „Diese von Se. Chur-Fürstl. Durchlaucht zu Sachsen u. gnädigst gestattete, und unter Veranstaltung der Porcelän-Manufactur-Commission dem Bergrath Herrn Doctor Carl Wilhelm Pörner zu Meissen anvertraute Porcelän-Lotterie, bestehet aus 18000. Loosen und 12011. Gewinnen und Prämien in 6. Classen vertheilt, wovon in den ersten 5. Classen jedesmal 1000. Gewinne gegen eben so viel Nummern, in der 6. und letzten Classe aber die noch übrigen 7011. Gewinne und Prämien gegen 13000. Nummern gezogen werden.“ Auszug aus dem Reglement der Lotterie mit genauer Einteilung der Klassen. HstA Dd, Loc. 1346, XXIX, o.P.

³⁴⁶ HstA Dd, Loc. 1346, XXXIV, XXXV.

³⁴⁷ „Als aber in den Jahren 1787 bis 1790 und 1794 der Vertrieb wirklich ins Stocken gerieth, so war es immer hauptsächlich die Erneuerung großer Russischer Bestellungen welche wieder Abhilfe verschaffte.“ Kühn 1828, S. 121.

³⁴⁸ Ebd., S. 122.

³⁴⁹ „Je größer zuletzt der Andrang der Russischen und Türkischen Bestellungen gewesen war, um je schwerer wurde die Manufaktur von dem Verbote, welches noch vor Ablauf des Jahres 1806 in Rußland gegen den Eingang aller fremder Porzelläne erging, und von dem gleichzeitigen durch die kriegerischen Verhältnisse veranlaßten Ausbleiben aller Türkischen Bestellungen betroffen, welches vereint einen plötzlichen Stillstand in der nur eben erst aufs höchste gesteigerten Thätigkeit bewirkte.“ Kühn 1828, S. 125.

wurde.³⁵⁰ Als dem König von Sachsen 1807 das Großherzogtum Warschau unterstellt wurde, errichtete man dort 1811 auf Anregung Marcolinis eine neue Niederlassung der Manufaktur, günstig vor allem wegen der Nähe zu Russland.³⁵¹

Die Gewinne der Manufaktur fielen darüber hinaus den Kriegsunruhen in Sachsen zum Opfer, denn auch hier blieben neue Bestellungen aus, und die Transporte wurden zu unsicher. Folglich bat Marcolini wiederholt um Zuschüsse, die ihm seit Mai 1807 in Höhe von 5.000 Talern monatlich bis Ende 1811 gezahlt wurden.³⁵² Die Einnahmen sanken von 162.917 Talern im Jahr 1800 auf 130.557 Taler im Jahr 1810³⁵³, auch die Zahl der Beschäftigten verringerte sich von 1805 bis 1813 von 512 auf 395.³⁵⁴ Nachdem man 1810 überlegte, die Arbeit ganz einzustellen, entstanden unter den Angestellten Unruhen, so dass man die Arbeit wieder aufnahm und die Preise des Porzellans senkte, wobei man sich über die Gefahren sehr wohl bewusst war.³⁵⁵ 1811 schlug der Kurfürst vor, das herabgesetzte Porzellan mit einem besonderen Zeichen zu versehen, das dann allgemein bekannt gemacht werden sollte.³⁵⁶ Der Betrieb wurde jedoch aufrechterhalten, und das 100jährige Bestehen konnte würdig gefeiert werden.³⁵⁷ Im September 1813 erreichten die Bedrängungen und Störungen durch die Napoleonischen Kriege ihren Höhepunkt. Zur Aufnahme der Soldaten wurde die Manufaktur am 1. September 1813 hergerichtet, mit der Absicht, die Albrechtsburg in Verteidigungszustand zu setzen, doch dazu kam es nicht. Dennoch musste die Arbeit

³⁵⁰ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P. Vgl. Quelle 11 im Anhang. „5.) Werden Wir über die Anträge, sowohl im Herzogthum Warschau die Einfuhr und den Verkauf des Porcelain und anderem Geschirres aus den Fabriquen zu Wien und Berlin, als in Unseren Sächsischen Landen den Eingang aller Geschirre von Porcelain, Fayence, Steingut und sonst aus den Fabriquen der benachbarten Ländern nicht gänzlich zu verbiten, dies wenigstens mit einem erhöhten Import zu belegen, das Gutachten der Engländer abwartend, und die nun Uns darauf gefaßten Entschließungen auch zu seiner Zeit bekannt geben.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXIX, o.P. Vgl. Quelle 12 im Anhang.

³⁵¹ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P. Vgl. Quelle 11 im Anhang. Berling nannte fälschlicherweise das Jahr 1809 für die Errichtung der Niederlassung. Berling 1910, S. 76.

³⁵² Brief Marcolinis an den inzwischen von Napoleon zum König von Sachsen ernannten Friedrich August vom 15. September 1810. „Eur. Königl. Majestät bin ich dahero genöthigt unterthänigst zu bitten, den der Porcellain Manufactur ... seit dem 27. April 1807 und zuletzt mittelst allzuhöchsten Decrets vom 27. April d.J. bis mit dem Monat September heurigen Jahres bewilligten außermontlichen Zuschuß von Fünf Tausend Thaler monatlich noch ... bis mit dem Monath December d.J. allergnädigst zu bewilligen.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P. In einem Brief vom 21. März 1812 erneuerte Marcolini seine Bitte, daneben ist mit Rotstift eine Aufstellung der bisher gezahlten Zuschüsse ergänzt. „30000 Thaler im Jahr 1807. 50000 Thaler im Jahr 1808. 65000 Thaler im Jahr 1809. 60000 Thaler im Jahr 1810. 6000 Thaler im Jahr 1811. 15000 Thaler für Januar, Februar und März 1812.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, 8a/b In einem Brief vom 15. Januar 1813 erneuerte Marcolini seine Bitte um Unterstützung, seitlich ebenfalls eine Auflistung der erbrachten Zahlungen des Kurfürsten. Von 1807 bis 1812 beläuft sich die Summe auf 325.000 Thaler. HstA Dd, Loc. 2439, XL, fol. 20, 21a.

³⁵³ HstA Dd, Loc. 41911, IXb, fol. 59b.

³⁵⁴ Walcha 1973, S. 178. Eine Aufstellung des Personals der Manufaktur von 1800 bis 1860 auf Grundlage der Archivalien im HstA Dd, zusammengestellt von Joachim Kunze. Kunze, Joachim, Angaben zu Personalien bei der Königlichen Porzellan-Manufaktur Meissen aus den Jahren 1800 bis 1860, in: Keramos 1983 (101), S. 17-40.

³⁵⁵ HstA Dd, Loc. 2439, XXXVIII-XL.

³⁵⁶ „Stellen Wir daraufhin die Verkaufs Preise einiger Artikel in buntgemalten Geschirren, zum Bedarf, ob dasjenige den Debit desselben werde befördert werden noch weiter als solches ist dem Jahre 1790 bereits geschehen ist, herabzusetzen, auch den Verkauf der meisten Geschirre noch mehr zu verstärken. Ihr habt jedoch inwiefern Erwägung zu ziehen, ob nicht das meiste Geschirr mit einem solchen Zeichen wodurch deßen Wechseln im Auslande wo nicht gänzlich verhütet, das sehr verschlimmert werden könnte, zu versehen und dieses Zeichen öffentlich bekannt zu werden seyn dürfte.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o.P., vgl. Quelle 11 im Anhang.

³⁵⁷ Walcha 1973, S. 179.

unterbrochen werden. Vier Monate später, am 1. Januar 1814, wurde Marcolini auf eigenen Wunsch entlassen und starb am 10. Juli desselben Jahres in Prag.

Die Ursachen für den Niedergang der Meissener Porzellanmanufaktur während der Marcolini-Periode sah der spätere Direktor Kühn 1828 vor allem in der zu einseitigen Gestaltung der Handelsbeziehungen mit Russland³⁵⁸ sowie einem allgemeinen Beharrungssystem im Betrieb vor allem hinsichtlich der Technik, des Arkanums und der Farben, wobei die Direktion „für die Förderung derselben zu wenig unternahm“.³⁵⁹ Dagegen sah Berling die Gründe in der merkantilen, aber vor allem in der künstlerischen Schwäche.³⁶⁰ Walcha dagegen kritisierte die „Nüchternheit seines (Marcolinis) Wesens, daß er rein ministrativ, ohne die geringste schöpferische Initiative versuchte, dem Verfall des Werkes entgegenzuwirken, um dem Vordringen der Konkurrenz gewachsen zu sein.“³⁶¹ Rückert bemerkte sehr treffend: „Die Meißener Manufaktur war jeweils zu Höchstleistungen fähig, wenn mit präzise formulierten Aufträgen maßlose Ansprüche der Oberleitung an sie gestellt wurden.“ Diese sind mit August dem Starken und dem Minister Brühl verbunden, unter Friedrich August III. und Marcolini fehlten derartig große Bestellungen, was als ein wichtiger Grund für die missliche Lage der Manufaktur während der Marcolini-Zeit zu nennen ist.

4. 3. Bedeutungs- und Funktionswandel des figürlichen Porzellans im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts

Die feudalen Kräfte waren seit den Anfängen der Porzellanproduktion in Europa bis Ende der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts die wichtigsten Auftraggeber. Johann Joachim Kaendler und Michel Victor Acier fertigten ihre großen Tafelaufsätze und umfangreichen Gruppenensembles im Auftrag des sächsischen Kurfürsten, auf Bestellung der russischen Kaiserin, des preußischen Königs etc. Oft dienten diese großen Aufträge als Staatsgeschenke. So hatte Acier in den letzten Jahren seiner Tätigkeit in Meissen 1779/80 für den sächsischen Kurfürst einen Tafelaufsatz und ein Dessertservice zu inventieren, das dieser als Geschenk für Generalfeldmarschall Fürst Nicolai Wasiliewitsch Repnin (1732-1801) bestellt hatte (Kat. 61). Er war der letzte große Tafelaufsatz, der in dieser Zeit in der Meissener Manufaktur entstand.

³⁵⁸ Kühn 1828, S. 121, 127ff.

³⁵⁹ „Gerade in einer Periode, wo man aller Orten gewaltige Fortschritte in der Technik machte, wurde daher bei der Meißner Manufaktur fast gar nichts darin geleistet, sondern vielmehr das angenommene Beharrungssystem nach und nach sogar auf den artistischen Betrieb, und zwar in einem solchen Grade ausgedehnt, daß am Schlusse dieser Periode und in den folgenden Jahren, sowohl Formen als auch Mahlereien aus einer weit frühern Zeit herzustammen schienen.“ Kühn 1828, S. 111.

³⁶⁰ „Es war eine Kunst aus zweiter Hand, die deutlich genug deren Schwächen zeigte. Die Frische und Kraft, die das Ursprüngliche gewährt, und den Phantasie Reichthum, den die Kunst zu Kaendlers Zeiten gezeigt hatte, suchen wir hier vergeblich.“ Berling 1910, S. 76.

³⁶¹ Walcha 1973, S. 181.

Seit den 1740er Jahren wurde die stark ansteigende Figurenproduktion neben der dekorativen Aufstellung in erster Linie für die Tafelzier entworfen.³⁶² Die Freude an der verspielten Tafeldekoration fand ihren Höhepunkt im Rokoko, doch die zunehmend aufklärerischen, lehrhaften Neigungen begannen im späten 18. Jahrhundert bestimmend auf die Porzellanplastik zu wirken. Sie forderten im Sinne Winckelmanns eine Lösung vom rein dekorativen Schaustück, welches als „lächerlich“³⁶³ erachtet wurde und den ethisch-moralischen Vorstellungen nicht mehr entsprach, zu einer Reduktion der Aufsätze auf einzelne, aussagekräftige Einzelstücke, z.B. die Personifikationen der Künste und Wissenschaften, antike Götter etc.³⁶⁴ Parallel mit dem Bedeutungsverlust des Tafelaufsatzes rückte die Einzelfigur und das Paar in den Vordergrund der dekorativen Aufstellung im Raum. Während sich die Porzellanfigur im Tafelaufsatz dem Gesamtensemble in Form und Kolorit unterordnen musste, wurde für die Einzelfigur der Anspruch auf Autonomie erhoben, d.h. nicht der Gesamteindruck zählte, sondern die bildhauerische Qualität stand im Mittelpunkt. Damit veränderte sich auch die eigene Sicht der Modelleure. Selbstbewusst signierte Johann Peter Melchior, der gleichzeitige Hofbildhauer, seine Biskuitfiguren, die er besonders schätzte, da sie der Monumentalplastik am nächsten kamen.³⁶⁵ Mit der Verbreitung der Antikenbegeisterung in Europa, bedingt durch die zahlreichen Ausgrabungen in Italien sowie angeregt durch die zeitgenössischen Kunstdiskurse, kamen Formen „à l'antique“ an den Höfen und gebildeten Kreisen in Mode. Der Geschmackswandel des Publikums führte dazu, dass nun Kunstwerke, die zur Auseinandersetzung mit der Antike anregten, gefragt waren. Folglich mussten in allen Bereichen des Sortiments neue Modelle gefertigt werden.

Die Porzellanfigurine wurde nun als kleinformatige Skulptur verstanden, dem die Entwicklung des Biskuitporzellans 1751 in Vincennes entgegenkam, das Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) 1751 in Vincennes/Sèvres eingeführt hatte.³⁶⁶ In Frankreich wurde bis 1777 Biskuit aus Weichporzellan hergestellt, das eine transluzide, fast weiche Sanftheit und Zartheit ausstrahlt gegenüber der kühlen Strahlkraft des deutschen Biskuitporzellans aus

³⁶² Vgl. zu Tafelaufsätzen Bursche, Stefan, *Tafelzier des Barock*, München 1974. Wolff Metternich, Beatrix Freifrau von, *Anmerkungen zur Tafelkultur, Tafelporzellan, Kaffee- und Teeservice und Zierobjekte*, in: *Katalog Weimar 1996*, S. 36-41.

³⁶³ Johann Joachim Winckelmann äußerte sich sehr kritisch über die zeitgenössische Porzellanplastik: „Das *mehrste Porzellan ist in lächerliche Puppen geformt*.“ Winckelmann, Johann Joachim, *Kunsttheoretische Schriften* Bd. VI., *Anmerkungen über die Kunst des Alterthums*, 1. Theil, Dresden 1967, S. 8.

³⁶⁴ Im Empire dominieren in Anlehnung an Frankreich besonders in der Berliner Porzellanmanufaktur die Aufsätze aus vergoldeter Bronze, wobei die Figuren in das Tafelgerät integriert werden und als Träger der Schalen, Gefäße und Leuchter fungieren. Vgl. *Tafelaufsatz für Zar Alexander I.*, KPM Berlin, nach 1802, Staatliche Eremitage, St. Petersburg.

³⁶⁵ Vgl. „Venus und Amor“, Höchst 1771, *Museum für Angewandte Kunst in Köln*, vgl. Erichsen-Firle 1975, Kat. 88, S. 95.

³⁶⁶ Der Maler Bachelier deklarierte für sich die geniale Erfindung des Biskuitporzellans, bei dem das geformte Porzellan, bevor es glasiert wird, bei 1250°C gebrannt wurde, so dass das fein durchmodellerte Äußere besser erhalten blieb. In Frankreich setzte sich das Biskuitporzellan schon in den frühen fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts durch und wurde anlässlich des 'Salons' 1753 vom führenden Kunstkritiker seiner Zeit, Jean Bernard Le Blanc gelobt, da die hier vorgestellten unglasierten Figuren viel besser den Geist des Originals bewahren würden, und die Glasur nun nicht mehr die Feinheiten überdeckte. Ericksen/De Bellaigue 1987, S. 88. Zum Biskuitporzellan allg. mit weiterführender Lit. vgl. Brunet-Préaud 1978, S. 226-235. Rückert 1995, S. 2084ff.

Hartporzellan. Die matte Oberfläche des Biskuitporzellans ermöglichte eine plastische Gestaltung, die dem Marmor oder Alabaster sehr ähnlich ist, so dass die Prinzipien der Großplastik in die Porzellanplastik transformiert werden konnten. Damit folgte diese dem Schönheitsideal Winckelmanns, der schon 1764 die Schönheit allein auf plastische Werte zurückgeführt und einen schönen Körper „für desto schöner ... je weißer er ist“ definiert hatte.³⁶⁷ Der Anstoß, erfolgreiche Monumentalplastiken in Biskuitporzellan zu reduzieren, ging von Frankreich aus, wo seit 1780 alle Bildhauer von ihren Aufträgen für die königlichen Schlösser Repliken für die Porzellanmanufaktur in Sèvres liefern mussten. Diese Biskuitreduktionen sollten nun anstelle von Bronze-, Marmor- oder Terrakottaplastiken als künstlerische Dekoration dienen.³⁶⁸ Die verspielte Tafelzier des Rokoko wich in Frankreich seit den fünfziger Jahren, in Deutschland seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts der dem gebildeten Bürgertum verpflichteten Einzelfigur und bestimmte die Porzellanplastik des Klassizismus.

5. DAS KLASSIZISTISCHE WERK DES JOHANN CARL SCHÖNHEIT

5. 1. Forschungsüberblick

Johann Carl Schönheit wird in der Forschung als enger Mitarbeiter Aciers gewürdigt³⁶⁹, dessen Begabung Ernst Zimmermann Acier gleichstellte.³⁷⁰ Otto Walcha beschrieb die „fruchtbare Wechselwirkung“, die bei ihrer Zusammenarbeit entstanden sei, wenn Schönheit seine technischen Kenntnisse dem französischen Bildhauer vermittelt und dieser ihn zu einem „selbständig schaffenden“ Künstler ausbildet hätte.³⁷¹ Die enge Kooperation von Acier und Schönheit erschwert eine stilistische Händescheidung, wie vor allem Berling hervorhob³⁷², was zu falschen Zuschreibungen führte, z.B. wurde die Gruppe „Der gute Vater“ (Kat. 137) auch Acier zugeschrieben.³⁷³ Willi Goder hat das Problem erkannt und 1986 die Arbeitsberichte Schönheits von Januar 1766 bis Dezember 1780, d.h. bis zur Pensionierung Aciers, leider in gekürzter Form, publiziert.³⁷⁴ Neben der Zusammenarbeit mit Acier wurde Johann Carl Schönheit im Kontext mit Jüchtzer und Johann Gottlob Matthäi (1753-1832)³⁷⁵ in der Nachfolge Aciers als Vertreter des Klassizismus genannt.³⁷⁶

³⁶⁷ Winckelmann 1764, S. 147f.

³⁶⁸ Feulner bemerkte, dass nun „der Porzellanplastik die Lebensbedingung abgesprochen (war). Die eigene Form hatte sie verloren; für den Künstler war es bei diesen Themen ganz gleichgültig, ob das Substrat Alabaster, Gips oder Porzellan war. Die Porzellanplastik war ein Ableger der Kleinplastik geworden.“ Feulner 1929, S. 130.

³⁶⁹ Berling 1910, S. 79. Zimmermann 1926, S. 269. Reinheckel 1968, S. 97. Walcha 1968, S. 34. Ders. 1973, S. 156. Jedding 1979, S. 108. Röntgen 1984, S. 154. Goder 1986 (114), S. 15.

³⁷⁰ Zimmermann lobte die Figuren „Die fünf Sinne“ von 1766, indem er sie als „das Beste“, was in dieser Zeit entstanden sei, bezeichnete. Zimmermann 1926, S. 269.

³⁷¹ Walcha 1973, S. 156.

³⁷² Berling 1910, S. 79. Newman 1977, S. 178. Jedding 1979, S. 108.

³⁷³ Matusz 1996, S. 63.

³⁷⁴ Goder 1986 (114), S. 16ff.

³⁷⁵ Zu Matthäi s. Kap. 6.

³⁷⁶ Hofmann 1980², S. 91.

Im Zuge der allgemeinen Kritik am klassizistischen Stil³⁷⁷ wurde Schönheit und den anderen Modelleuren mangelnde Phantasie³⁷⁸ und persönliche Formensprache vorgeworfen.³⁷⁹ Damit wurden Schönheit, Jüchtzer und Matthäi, später auch Schöne, in einen Kausalzusammenhang mit dem sich im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts abzeichnenden Niedergang der Meissener Porzellanmanufaktur gebracht.³⁸⁰

5. 2. Der Beginn des Klassizismus in Meissen unter Johann Carl Schönheit

Johann Carl Schönheit (1730 Meissen 1805) wurde als Sohn eines Maschinengehilfen der Meissener Manufaktur im Februar 1730 geboren. Schon als Elfjähriger erhielt er im März 1741 eine Anstellung in der Porzellanmanufaktur als Formerlehrling, wo er ab 1745 als Verputzerlehrling arbeitete und seit 1747 als Verputzer bezahlt wurde. Seit November 1764 wurde er als Bossierer geführt und nicht mehr im Tractament, sondern in Stücklohn bezahlt.³⁸¹ Seit März 1768 wurde er an führender Position der Mitglieder des Weißen Corps genannt und in Stücklohn bezahlt.³⁸² Seit dem 29. Dezember 1776 erhielt er ein monatliches Tractament von 30 Talern.³⁸³ Schönheit arbeitete mehr als 20 Jahre unter der Leitung Johann Joachim Kaendlers und war nach dem Eintreten Aciers in die Meissener Porzellanmanufaktur sowohl für Acier als auch für Kaendler tätig, wobei er mehr und mehr von Acier in Anspruch genommen wurde, denn Schönheits technische Erfahrung war Acier von großem Nutzen.³⁸⁴ Zunächst bestand seine Hauptaufgabe in der „Modellirer- und Bildhauerarbeit“³⁸⁵, daher blieb zunächst wenig Zeit für eigene Inventionen.³⁸⁶

Die enge Zusammenarbeit mit Acier fand ihren Niederschlag auch nach dessen Weggang von der Manufaktur in zahlreichen Gruppen Schönheits wie beispielsweise in der

³⁷⁷ „... die Zwangsantike, in welche man jetzt das bewegliche Material des Porzellans preßte, ...“ Doenges 1907, S. 152. Albiker 1935, S. 103.

³⁷⁸ „In der Hauptsache aber war Meißen nach seinem (Acier) Weggange auf die Modelleure Christian Gottfried Jüchtzer, Johann Carl Schönheit und Johann Gottlieb Matthäi angewiesen, Bildhauer, die nicht durch besonderen Phantasie-reichtum, wohl aber durch tüchtiges technisches Können und feinfühligem Sinn für die antike Kunst ausgezeichnet waren.“ Doenges 1907, S. 152.

³⁷⁹ „Schönheit war, ihn (Acier) technisch beratend und künstlerisch von ihm lernend, zu einem selbständig schaffenden und vielseitig einsatzfähigen Bildhauer der Manufaktur geworden, der nach Aciers Pensionierung Gruppen im Sinne des Anregenden, diese jedoch ohne spürbare Eigenwilligkeit schuf.“ Walcha 1973, S. 156.

³⁸⁰ „Für die plastische Gestaltung stehen in dieser Zeit vor allem die Namen Johann Carl Schönheit und Christian Gottfried Jüchtzer, sowie ab 1783 Johann Daniel Schöne. ... Trotz der großen Bemühungen der Administration, dem Zeitgeschmack zu entsprechen, ist ein allgemeiner Verfall nicht aufzuhalten.“ Schuster 1993, S. 106.

³⁸¹ WA, I Ab 41, fol. 255b.

³⁸² Johann Carl Schönheit (1730 Meissen 1805) begann mit einem Gehalt von 8 Groschen pro Woche, seit 1764 wurde er in Stücklohn bezahlt, den er in seinen Tätigkeitsberichten hinter die jeweiligen Objekte schrieb. Zu Leben und Werk Johann Carl Schönheits vgl. Goder 1986 (114), S. 15ff. Zu Gehalt und Tätigkeitsfeldern Schönheits vgl. Rückert 1990, S. 128.

³⁸³ Rapport Dezember 1776, § 11: „Schönheit, Johann Carl Poussierer erhält ein monath: Tractament von 30 Thalern: ...“ WA, I Ab 54, fol. 888a.

³⁸⁴ Zur Zusammenarbeit von Schönheit mit Acier und Kaendler s. Kap. 3.3.

³⁸⁵ WA, I Ab 44, fol. 145a.

³⁸⁶ Schönheits Tätigkeitsbericht Februar 1768: „1. Gruppe von 5. Figuren, für stehenden Herr nebst Bauern Mägden und Kindern, Baum, von Mons: Aciers angelegt und endes unterschriebenen (Schönheit) gantz fertiggemacht.“ WA, I Ab 44, fol. 65a.



Kat. 137

„Vermählungsgruppe“ (Kat. 122).³⁸⁷ Am nächsten steht diesem die Gruppe „Der gute Vater“ (Kat. 137), die Johann Car Schönheit 1785 im Stil und Sinne des französischen Modellmeisters als Pendant zur Gruppe „Die gute Mutter“ (Kat. 36) schuf, die dieser im Oktober 1774 begonnen hatte. Schönheit übernahm Komposition und Formgestaltung, zeigte aber konträr zu Acier, der die Mutter im Gegenstück elegant nach der neusten Pariser Mode kleidete, den Vater in häuslicher Kleidung mit Mütze, Hausrock und Pantoffeln. Schönheit führte die Gruppe unmittelbar in die Atmosphäre des bürgerlichen Heims, in der die Vaterrolle ihren Platz fand und den galanten Kavalier des Rokoko ablöste. Weitere Details betonen den Eindruck der häuslichen Intimität, z.B. das aus der Hose gerutschte Hemd des Knaben und das Trockentuch auf seinem linken Arm, das kurze Hemdchen des Jüngsten, das geöffnete Hemd sowie das entblößte Bein des Vaters.

³⁸⁷ Im Arbeitsbericht vom Juli 1781 erwähnte Schönheit, dass er diese Gruppe in Zusammenarbeit mit Acier gefertigt habe. „An der Vermählungsgruppe fortgearbeitet und gänzlich fertiggestellt mit dem Herrn Modellmeister Acier.“ WA, I Ab 58, fol. 455a.



Zeigte Schönheit in seiner frühen Folge „Die fünf Sinne“ (Kat. 120), die er im Juni 1772 nach einem mit „Bazin“³⁸⁸ bezeichneten Entwurf modellierte, die Frauenfiguren wie Acier in eleganten, mit Spitzen besetzten Roben und mit zu dieser Zeit in der Pariser Mode aufkommendem Schultertuch, so stellte er die Figuren der späteren Gruppen „Die entschlossene Wahl“ (Kat. 154) und „Der edle Aufschub“ (Kat. 153) aus dem Jahr 1787 ebenfalls wie die nachfolgenden Gruppen „Liebe und Belohnung“ (Kat. 155) sowie „Liebe und Bestrafung“ (Kat. 156) von 1788 anders als Acier in ländlicher Kleidung dar. Dabei übernahm er von diesem das Motiv des vom Wind bewegt aufgeworfenen Rock- oder Schürzenzipfels, was manchmal ein wenig unmotiviert wirkt. Die eben genannten Gruppen stehen unter dem Einfluss der Empfindsamkeit, die Acier in Zusammenarbeit mit Schenau in die Meissener Porzellanplastik eingeführt hatte. Die eindringliche Darstellung der Gefühlsleiden, der erwiderten und nicht erwiderten Liebe, der Mutterliebe und der strafenden Mutter, die enge Verbundenheit und Größe der Figuren machen den Einfluss des Modellmeisters Acier auf Schönheit ablesbar. Dabei arbeitete Schönheit in Entsprechung zu

³⁸⁸ Die Bezeichnung „Bazin“ lässt sich bisher keinem bekannten Künstler dieser Zeit zuschreiben.

Acier nach Vorlagen Schenaus, wie er eigens im Arbeitsbericht zur Gruppe „Liebe und Belohnung“ (Kat. 155)³⁸⁹ und zur Gruppe „Der edle Aufschub“ (Kat. 153) erwähnte.³⁹⁰



In Form und feinsten Ausgestaltung der Details, der Spitze und des Beiwerks sowie der kleinteiligen Staffage, der feinen Musterung der Stoffe in zarten Pastellfarben, die die gesamte Oberfläche überzieht, folgte Schönheit dem zweiten Modellmeister. Dabei werden die großformatigen Blumenmuster des Rokoko durch die flächendeckend aufgetragenen feinen Punkt-, Strich-, Blüten- und Streifenmuster abgelöst. Der Glanz des Porzellans kommt damit weniger zur Wirkung zugunsten der immer stärker in den Vordergrund tretenden Staffage. Das Inkarnat gewinnt lebendigen, kleinteiligen Oberflächenreiz. Zart gepudertes

³⁸⁹ „Die Gruppe von 13 ¼ Zoll deutsch Maaß, eine Frau sizend auf einem Stuhl, welche ein Kind auf dem Schooß stehend sie schmeichelt und küßt, ein erwachsener Knabe, welcher kniet, und der Mutter die Hand küßt, indem sie ihm eine Uhr schenkt, genannt Liebe und Belohnung, nach des Herr: Professor Schenaus Zeichnung, angefangen zu poussiren.“ WA, I Ab 66, fol. 223a. Im Juni 1788 beendete Schönheit diese Gruppe. WA, I Ab 66, fol. 383a.

³⁹⁰ Eine kurze Beschreibung impliziert der Arbeitsbericht vom April/Mai 1787. „Eine große Groupe von 3. Figuren, eine Frau, welche sich auf eine Säule stämmt, einem Mann, welcher sie umarmt, einen knienden Mann, welcher einen Hut vor sich hält, worinnen zwey Tauben sind, welche sich schnäbeln, 13 ½ Zoll hoch, angefangen zu poussiren, nach des Herrn Professor Schenaus Zeichnung.“ WA, I Ab 65, fol. 342a. Im Juni/Juli 1787 erfahren wir den Titel der Gruppe. „An der großen Groupe von 3. Figuren 13 ½ Zoll, den edlen Aufschub genannt, von vorigen Monathe, diesen Monath fortgearbeitet.“ WA, I Ab 65, fol. 449a. Im August/September 1787 vollendete er diese Gruppe. WA, I Ab 65, fol. 338a. - Zur Gruppe „Die entschlossene Wahl“ ist eine im Dresdener Kupferstichkabinett erhaltene Pinselzeichnung über Bleistift heranzuziehen, die ein Liebespaar im Türrahmen stehend zeigt (Inv. Nr. 1926-24). Die Frau ergreift die linke Hand des Kavaliere wie in der Porzellangruppe, auch das Motiv der Umarmung ist ähnlich. Vermutlich kannte Schönheit diese Zeichnung und nutzte sie als Anregung. Da der Modellmeister sie jedoch nicht kopierte, erwähnte er Schenau in seinem Tätigkeitsbericht nicht.

Rouge liegt auf Wangen, Nase und Kinn, leuchtendes Eisenrot markiert den Mund, lichte braune Striche zeichnen Brauen und Lid des Auges mit blauer Iris und schwarzer Pupille. Dem Stil dieser Zeit entsprechend fügten Acier und Schönheit Möbel des Louis XVI. und architektonische Versatzstücke hinzu, die dem klassizistischen Geist entsprechend, der Antike entlehnt waren. Entgegen Acier setzte Schönheit jedoch keine farblichen Kontraste, sondern ließ auch die Architektur mit Farbe überziehen, während sie bei Acier weiß belassen wurde. Die Gestaltung des Sockels mit geometrischem Grundriss, seitlichem Relieffries, braun staffierter Oberfläche mit spärlichem Blattbewuchs, die er in seinem Tätigkeitsbericht mit „*antiquem Postament*“³⁹¹ bezeichnete, folgt dem Formenkanon Aciers, wobei Schönheit auch die kleinteilige Staffage dem dunkelbraun staffierten Erdssockel gegenüber stellte.



Neben Acier nahm auch die französische Porzellanplastik Einfluss auf das Werk Schönheits. Gleich zweimal kopierte er „Die Badende“ von Falconet, 1766 (Kat. 117) und im Herbst 1781 (Kat. 123). Dem Modellbuch ist zu entnehmen, dass Schönheit die Figur 1766 nach einem Gipsmodell schuf. Dieses war vermutlich nach der Marmorvorlage Falconets gearbeitet, denn Schönheit ließ sowohl den Armreif am rechten Arm, den Falconet im Porzellanmodell gegenüber dem Marmorbild ergänzte, sowie die Rose im Haar weg.

³⁹¹ Arbeitsbericht Juli 1772 von Johann Carl Schönheit. WA, I Ab 48, fol. 265a.

Gegenüber dem flüssigen Vortrag der Bewegung Falconets, der seinen Plastiken Anmut und Grazie verlieh, indem er den Idealen der antiken Nacktheit folgt, dabei jedoch auf das Natürliche und das „Malerische“ nie ganz verzichtete, wirken die beiden Modelle Schönheit, besonders in der Drehung des Oberkörpers, ein wenig hölzern. Während Schönheit im ersten Modell der Badenden die Natürlichkeit des Frauenaktes durch die geflochtenen Zöpfe, die frei über den Schultern schwingen, betonte, ersetzte er im zweiten Modell Falconets geschickte Kaschierung des Stützmotivs, den naturalistisch ausgeformten Baumstumpf mit Grasbewuchs, durch eine kannelierte Säule mit attischer Basis, deren quadratische Plinthe diagonal zur Plinthe der Figurengruppe gestellt ist und rechts darüber hinausragt. Damit tauschte er den natürlichen Reiz durch das sich immer mehr durchsetzende klassizistische Formenvokabular aus. In Entsprechung dazu ersetzte er auch den runden Erdssockel mit Grasbewuchs und Muscheln durch die schmucklose quadratische Plinthe.

Nach dem Weggang des Modellmeisters Acier von der Meissener Manufaktur im Januar 1781 ergab sich eine fruchtbare Zusammenarbeit zwischen dem Modelleur Jüchtzer und Schönheit, die offensichtlich, anders als Kaendler und Acier, ohne Konkurrenz zusammenarbeiteten. Von 1781 bis 1785 sind im WA in Meissen ausschließlich Arbeitsberichte von Schönheit erhalten, was darauf schließen lässt, dass Jüchtzer bis zu dieser Zeit Schönheit untergeordnet war und somit keine Berichte verfassen musste. Aber ab 1785 änderte sich die Hierarchie innerhalb der Modellierstube, denn in diesem Jahr wurde Jüchtzer mit Schönheit gleichgestellt³⁹², wobei die Stelle des Modellmeisters vermutlich aus Sparzwang unbesetzt blieb.

Mit Schönheit und Jüchtzer begann sich in der Meissener Porzellanplastik die Reduktion bedeutender Antiken und Skulpturen, vornehmlich aus den Dresdener Sammlungen, in Biskuitporzellan durchzusetzen. Der dem Marmor und Alabaster so verwandte Werkstoff wurde in Meissen erstmals 1764 von Hummitsch und Elsaßer erwähnt.³⁹³ Die Herstellung von Biskuitporzellan in Meissen ist bereits für das Jahr 1765 bezeugt durch eine Quittung vom 1. Juni 1765, wie Rückert jüngst nachwies. Darin wird eine männliche und eine weibliche Person in Biskuitporzellan für den hohen Preis von 30 Talern für die Frau und 20 Talern für den Mann angeboten, was darauf verweist, dass Biskuitporzellan für die Meissener Manufaktur keine Billigware darstellte.³⁹⁴ Darüber hinaus gelang Rückert der Nachweis, dass das Meissener Biskuitporzellan des 18. Jahrhunderts mit einer zarten Glasur versehen wurde. Dieser Überzug musste äußerst dünn aufgetragen werden, denn er wurde

³⁹² Vgl. Kap. 7.2.

³⁹³ In ihrem Bericht aus Paris vom 22. Juli 1764 schrieben sie: „*Ich habe zu melden vergeßen, daß alle französischen Figuren von Porcellain ohne Glasur sind und deswegen Biscuits genennet werden.*“ HstA Dd, Loc. 1344, XVIIIa, fol. 342a. S. Anhang Quelle 1.

³⁹⁴ „1. Weiße Figur von 7 Zoll en Biscuit als Frauenzimmer mit feinen Spitzen-Putz 30 Taler“ und „1 weiße Figur en Biscuit als Mannsperson mit Spitzen Putz und Zierrathen 20 Taler.“ HstA Dd, Loc. 30291, 1765, o.P., zit. nach Rückert 1995, S. 2086. Diese Quittung widerlegt die These Walchas, dass der 1766 von Sèvres nach Meissen berufene Bildhauer Christian Gottlieb Berger das technische Wissen für die Herstellung von Biskuitporzellan vermittelte. Walcha 1973, S. 171.

beim Brand nicht vom Scherben aufgesogen, so dass er bei zu dickem Auftrag floss und Glanzeffekte hervorrief.³⁹⁵ Die Glasur hatte den Vorteil, dass sie die Geschirre und Plastiken vor Verschmutzung schützte. Rückert ging dabei davon aus, dass das deutsche Biskuit aus Hartporzellan im 18. Jahrhundert in zwei Bränden hergestellt wurde, wofür in Meissen bisher keine schriftlichen Nachweise gefunden wurden, und erklärt damit den Begriff „*Biskuit*“ zweimal gebrannt.³⁹⁶ Der Kalkgehalt der Glasur verleiht den Meissener Biskuitporzellanen das von den Klassizisten gesuchte Ideal von Kühle und plastischer Klarheit, welches die antiken Marmorvorbilder auszeichnet. Darin unterschied sich das Meissener Hartporzellan vom französischen Weichporzellan, welches die Manufaktur Sèvres für ihre Biskuitfiguren bis 1777 verwandte.



Das Meissener Biskuitporzellan verwandte Schönheit für die Ausformung seiner Büsten und antiken Götterfiguren, aber auch für die mehrfigurigen Gruppen in der Nachfolge *Aciers*, die nicht nur staffiert, sondern auch in Biskuitporzellan ausgeformt wurden. Die Porzellanreduktionen in Biskuit ersetzen die Marmor- und Gipsbüsten antiker Per-

³⁹⁵ Rückert 1995, S. 2087.

³⁹⁶ „So ist anzunehmen, dass man die Biskuits aus dem deutschen Hartporzellan in Meißen und anderswo wie alles Porzellan in einem ersten Brand schrütete und anschließend - nach eventuell erfolgtem, kaltem Auftrag der speziellen, dünnen und stumpfen Biskuitglasur - als 'biscuit' noch ein zweitesmal in den Gutbrennofen brachte.“ Rückert 1995, S. 2088.

sönlichkeiten in den Bibliotheken und Gelehrtenstuben. Sie illustrieren die dem Porzellan neu zugewiesene Aufgabe, der ständig unter dem Einfluss der Aufklärung zunehmenden Verehrung hervorragender Männer und bedeutender Kunstwerke plastisches Anschauungsmaterial in der Form eines Miniaturdenkmals zu bieten. Diese dem gebildeten Bürgertum verpflichtete Porzellanproduktion trat seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts wie in allen Manufakturen auch in Meissen in den Vordergrund und bestimmte die figürliche Porzellanproduktion Schönheits.



Kat. 119

Nachdem Schönheit bereits 1772 begonnen hatte, die Gruppe „Amor und Psyche“ (Kat. 119) nach einer antiken Vorlage in der Dresdener Antikensammlung zu modellieren, schuf er in Zusammenarbeit mit Jüchtzer zahlreiche antike Götterstatuen, die sie meist auf einfache Rundsockel platzierten, den seitlich ein Mäanderrelieffries zierte. Dieser einheitliche Sockel hatte den Vorteil, dass die Käufer diese Statuetten sammeln und auch als Ensemble in ihren Kabinetten aufstellen konnten. Für die Herstellung der Götterstatuen dienten Gipsmodelle nach antiken Marmorfiguren aus der Dresdener Antikensammlung oder nach Gipsabgüssen in der Mengs'schen Sammlung als Vorlagen.³⁹⁷ Diese ergänzte Schönheit teils mit Stoffdraperien, die er geschickt, gemäß der Prüderie des Klassizismus, vor die

³⁹⁷ Vgl. Kat. 133. Da Schönheit nicht in Dresden sondern in Meissen arbeitete, formte er das Modell der Venus nach einem Gipsmodell, wie er im Arbeitsbericht vom Februar 1784 notierte. Wer dieses Gipsmodell anfertigte ist nicht verifizierbar. „Eine große Figur die Venus Medices 13 und ½ Zoll deutsch Maaß hoch, einen Delphin an der Seiten neu poussirt nach Gips-Modell.“ WA, I Ab 61, fol. 94a.

Scham legte. Aber nicht nur die Antike wurde als Vorbild herangezogen, sondern auch die bronzene „Leda“ des französischen Bildhauers Corneille van Cleve (1646 Paris 1732), die sich in der Dresdener Skulpturensammlung des Albertinums befindet. Sie war Vorlage für die Gruppe der „Leda mit Schwan“ (Kat. 134). Schönheit schrieb dazu in seinem Arbeitsbericht, dass er diese Gruppe nach einem „*Skizz Modell*“ gefertigt habe.³⁹⁸ Der Vergleich der Porzellanmodelle mit den graphischen Darstellungen nach den Antiken in der Dresdener Sammlung von Leplat aus dem Jahr 1733³⁹⁹ und von Becker von 1804-1811⁴⁰⁰, die die Antiken mit ihren zeitgenössischen Ergänzungen vorgestellt haben, macht deutlich, dass Schönheit diese meist barocken Ergänzungen in seinen Porzellanmodellen übernahm. Besonders augenfällig wird das bei der „Bacchantin mit Zicklein“ (Kat. 121) aus dem Jahr 1780, deren Vorlage heute ohne die Ergänzungen als Artemis gedeutet wird.⁴⁰¹ Schönheit folgte den meist antiken Vorlagen in Form- und Motivgestaltung änderte jedoch einige Details, die den Ausdruck des Porzellanmodells oft nur minimal nuancierten. Es ist nicht verifizierbar, ob die Änderungen schon in dem ihm vorliegenden Gipsmodell vorgenommen worden sind. Einige Götterfiguren Schönheits lassen ein Vorbild vermissen, entsprechen aber in ihrem Formenkanon den Idealen der Antike. Schönheit folgte mit den Götterfigurinen der Aufforderung der zeitgenössischen Kunsttheoretiker, an ihrer Spitze Winckelmann und Sulzer, zur Nachahmung der antiken Plastik und zeigte sich bemüht, mit diesen Kopien und engen Bezügen zur Antike die neuen Anforderungen, die die gelehrten, aufgeklärten Kunden von der Porzellanplastik verlangten, zu erfüllen.

Die Gipsmodelle, die Schönheit für diese Porzellanreduktionen verwandte, hat er mit großer Wahrscheinlichkeit nicht selbst gefertigt, denn Aufenthalte in Dresden und etwaige Fehltage in Meissen mussten in den Tätigkeitsberichten vermerkt werden, was bei Schönheit nicht erwähnt wird. Folglich ist davon auszugehen, dass in Dresden Künstler arbeiteten, die damit beauftragt wurden, Gipsmodelle nach den bekannten Plastiken vornehmlich der Antike zu fertigen, die dann der Meissener Manufaktur als Vorlage für die Porzellanplastik überreicht wurden. Darunter ist Johann Gottlob Matthäi zu nennen, der Ende der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts nach Dresden gesandt wurde, um sich um die Aufstellung der Mengs'schen Gipsabgusssammlung zu kümmern und nebenher Modelle zu fertigen.⁴⁰² Einen offiziellen Auftrag hierzu erhielt Jüchtzer einige Jahre später im Juni 1796, als sich der Klassizismus mit der Idee der Nachahmung durchgesetzt hatte.

³⁹⁸ Schönheit vermerkte im Februar 1784: „*Eine detto die Leta 13 und ½ Zoll deutsch Maaß, mit einem Schwan an der Seite, neu zu poussiren angefangen nach Skizz Modell.*“ WA, I Ab 61, fol. 94a. Einen Monat später vollendete er die Leda. WA, I Ab 61, fol. 170a.

³⁹⁹ Leplat 1733. Leplat war als Berater August des Starken tätig, unter seiner Leitung wurde 1707-08 die erste katholische Hofkapelle eingerichtet, 1721-24 stattete er die Räume des Grünen Gewölbes aus, 1722-23 reiste er nach Italien, um im Auftrag des Königs antike Plastiken und Gemälde einzukaufen. Vgl. zu Leplat Reinheckel, Günter, Leplat und Meissen, in: *Keramos* 1964 (23), S. 17-21.

⁴⁰⁰ Becker 1804-1811.

⁴⁰¹ Katalog Dresden 1994, Kat. 126f., S. 136f.

⁴⁰² Vgl. zu Matthäi Kap. 6.

Für die Erlangung von Gipsmodellen als Vorlage für die Porzellanfigurinen bedeutete die öffentliche Nutzbarmachung der Dresdener Antikensammlung 1786 im Japanischen Palais durch den Kurfürsten Friedrich August III., die sich vorher zusammengedrängt in den Pavillons des 'Großen Gartens' befunden hatten, eine wichtige Verbesserung. Als weitere Bereicherung diente die im selben Jahr dem Publikum öffentlich zugänglich gemachte Mengs'sche Gipsabgussammlung. Beide Sammlungen dienten den Modelleuren als Vorlagenfundus für ihre Figurinen, wobei sie nicht nur nach Gipsmodellen arbeiteten, sondern auch nach Zeichnungen, wie Schönheit in seinem Tätigkeitsbericht für eine Serie von zwölf Büsten (Kat. 127) nach Zeichnungen Schenaus erwähnte, die Ende 1782 entstand.⁴⁰³ Auffallend ist hierbei die feine Oberflächenbearbeitung, die in der Biskuitausformung besonders gut zur Geltung kommt. Im Mai 1789 folgte eine Serie von 24 Philosophenköpfen (Kat. 159), die er laut Tätigkeitsbericht nach Gipsmodellen schuf.⁴⁰⁴ Die Ausstattung von Bibliotheken mit Büsten war nach dem Vorbild der 'Villa Pisonen' bei Herculaneum besonders beliebt, für die eigens Schränke mit kleinen offenen Fächern für die klassizistische Bibliotheksausstattung hergestellt wurden. Dabei wählte man die Philosophen, deren Werke die wichtigsten Ideen der Aufklärung implizieren, mit denen sich die gebildeten Kreise der Zeit mit großer Intensität auseinandersetzten. Schönheit beschäftigte sich jedoch nicht nur mit dem Kopieren berühmter Monumentalwerke, sondern fertigte darüber hinaus eigene Figurinen, wobei er sich mit dem Formenkanon der Antike vertraut zeigte. Seit August 1786 entstand in Zusammenarbeit mit Jüchtzer eine siebzehnteilige Serie griechischer Opferkinder (Kat. 143-151) in kleinem Format, die auf einfacher quadratischer Plinthe stehen.



⁴⁰³ Im Dezember 1782 beendete Schönheit diese Serie und schrieb dazu in seinem Tätigkeitsbericht: „*Ein Brust Stückgen nebst Postament woran Atributis dem Neptunis vorstellen nach H. Professor Schenaus Zeichnung poussirt. Eins detto den Pacchus vorstellend ebenso poussirt.*“ WA, I Ab 59, No. 236a, zit. Abs. Privbes. Berlin.

⁴⁰⁴ Im Mai 1789 notierte Schönheit zur Folge der Büsten: „*5. Einen Philosophen den Homer in Bruststückgen mit Postament 8 ¼ Zoll Deutsch Maaß nach Gyps-Modell poussirt und gänzlich verfertiget. 6. Einen dergleichen mit Nahmen Socrates in Modell neu poussirt.*“ WA, I Ab 67, fol. 332a.

Schönheit arbeitete einerseits noch ganz im Sinne der Empfindsamkeit, wie sie Acier in die Meissener Porzellanplastik eingeführt hatte, andererseits begann sich in Zusammenarbeit mit Jüchtzer die Reduktion vornehmlich antiker Monumentalwerke in Biskuitporzellan durchzusetzen. Damit entsprach er dem Postulat des zeitgenössischen Kunstdiskurses, das künstlerische Ideal in der Nachahmung der Antike zu suchen und kam dem Geschmack des Publikums entgegen. Auch Schönheits eigene Inventionen wie die Serie der „Griechischen Opferkinder“ (Kat. 143-151) sowie die Gruppen „Amor, Venus und Nymphe“ (Kat. 124) und „Venus Amor belehrend mit Merkur“ (Kat. 125), die er nach Entwurfszeichnungen modellierte, zeugen von der Verbundenheit mit dem antiken Formenkanon im Sinne des Klassizismus, wobei die Ausführungen oft ein wenig ungenau und unausgewogen wirken. Darin wird deutlich, dass Schönheit, der ohne akademische Ausbildung aus dem Handwerkerstand der Manufaktur Meissen kam, gegenüber Kaendler und Acier ein Modelleur geringerer Intuition und künstlerischer Begabung war.





Kat. 125

6. JOHANN GOTTLÖB MATTHÄIS BEITRAG ZUR KLASSIZISTISCHEN PORZELLANPLASTIK

6. 1. Der Einfluss der Dresdener Antikensammlung auf Matthäis Werk

In der Forschung wurde Matthäi meist im Kontext mit Jüchtzer genannt und in diesem Zusammenhang in erster Linie als Inventor von Porzellanmodellen nach antiken Vorlagen in der Dresdener Antikensammlung sowie in der Mengs'schen Gipsabgussammlung hervorgehoben.⁴⁰⁵ Dabei wurde sein Werk vor allem von Zimmermann überbewertet, der Matthäi zahlreiche Gruppen zuschrieb, die den Quellen zufolge nicht von ihm, sondern zumeist von Jüchtzer geschaffen worden sind.⁴⁰⁶ Darüber hinaus wurde Matthäi als Spezialist für Biskuitporzellan gerühmt.⁴⁰⁷ Es bleibt zu prüfen, ob diese Urteile zutreffen. Gleichzeitig stellt sich die Frage, welche Bedeutung das Werk Matthäis für die klassizistische Plastik der Meissener Porzellanmanufaktur hat.

Matthäi, der am 17. Juli 1753 in Meissen als Sohn des Porzellanmalers Johann Christoph Matthäi (1717-1760) geboren wurde, war von 1768 bis 1773 Schüler Dietrichs in der Meissener Zeichenschule. Gleichzeitig absolvierte er eine vierjährige Ausbildung bei dem damaligen Hofmaurermeister Borman.⁴⁰⁸ Folglich wurde er im Rapport vom April 1773, der seine Aufnahme als Vogelmaler in der Meissener Porzellanmanufaktur in diesem Monat bestätigt, nicht nur Maler sondern auch Maurer bezeichnet.⁴⁰⁹ Doch blieb Matthäi nicht lange in der Malerei-Abteilung der Meissener Manufaktur, denn schon im August desselben Jahres wurde er als Former aufgenommen und erhielt ein monatliches Tractament von 4 Talern.⁴¹⁰ Im September 1774 bat er um eine Zulage und wurde dabei bereits als Bossierer geführt.⁴¹¹ Die angespannte wirtschaftliche Lage der Meissener Manufaktur bedingte in den folgenden Jahren drastische Lohnreduktionen, so dass Matthäi mit einigen anderen Meissener Mitarbeitern am 11. Mai 1776 nach Kopenhagen floh⁴¹², von wo aus er jedoch vier Monate später wieder zurückkehrte.⁴¹³ Nachdem Matthäi im September 1779 von Marcolini nach Dresden gesandt wurde⁴¹⁴, um die dortigen Antiken für die Meissener Porzellanmanufaktur

⁴⁰⁵ Berling 1910, S. 81. Walcha 1968, S. 35. Jedding 1981, S. 53. Fay-Hallé/Mundt 1984, S. 73.

⁴⁰⁶ Zimmermann 1926, S. 303.

⁴⁰⁷ Walcha 1968, S. 35. Ders. 1973, S. 172. Fay-Hallé/Mundt 1984, S. 73.

⁴⁰⁸ Keller 1788, S. 112ff.

⁴⁰⁹ Rapport April 1773, § 64: „*Medio Aprilis ist Johann Gottlob Matthaiei ein Mäurer als Mahlerpursche angenommen worden, um nach 1/3tel Bezahlung Vogel zu mahlen.*“ WA, I Ab 49, fol. 167b.

⁴¹⁰ Rapport August 1773, § 110: „*Mit dem 1. ^{sten} dieses ist der Mahler und Mäurer Johann Gottlob Matthaiei zum Formen gegen ein Tractament von monathlich 4. Thalern versetzt und angewiesen worden.*“ WA, I Ab 49, fol. 336a.

⁴¹¹ Rapport September 1774, § 135: „*Die Poussirer Christian Gottfried Jüchtzer, Johann Gottlob Matthaiei desgl. der Former Heinrich Gottlieb Damm wovon außerdem Feyerabendvorsteher monathlich 9. Thaler, Matthaiei 4. Thaler und Damm 6. Thaler Tractament gemäß, bitten um eine Zulage.*“ WA, I Ab 51, fol. 353b.

⁴¹² Matthäi ging mit den anderen Meissener Mitarbeitern Wieme, Schmal, Schlegel, Kiehme und Groh.

⁴¹³ WA, I Ab 53, fol. 270b, 271a. Für die Rückreise hatte die Meissener Porzellanmanufaktur ihm und Schmal 200 Taler bezahlt. Vgl. Rückert 1990, S. 119.

⁴¹⁴ Matthäi ist in den Meissener Rapporten bis September 1779 unter den Stückerarbeitern des Weißen Corps genannt, danach wurde er nicht mehr aufgeführt. (WA, I Ab, fol. 625b) Demnach befand er sich seit September 1779 in Dresden. Das bestätigt auch der Eintrag im Rapport vom Oktober 1779: „*Es ist in diesem Monath von der Factorie zu Dresden der Manufactur Casse ein Tractament von 17. Thalern für den in Dresden befindlichen Poussirer Johann Gottlob Matthaiei an baaren Geldes statt an gezeichnet worden; da nun keine der hohen*

zu studieren⁴¹⁵, betraute man ihn im Mai 1792 mit der Neuaufstellung der Mengs'schen Gipsabgusssammlung, zu deren Inspektor er am 26. November 1794 ernannt wurde.⁴¹⁶ Der dazugehörigen Resolution ist zu entnehmen, dass Matthäi nicht, wie bisher in der Forschung angenommen⁴¹⁷, mit dieser Ernennung seine Tätigkeit für die Meissener Porzellanmanufaktur am 31. Dezember 1794 beendete, sondern weiterhin, je nach deren Bedarf, für die Manufaktur arbeitete. Gleichzeitig geht aus der Resolution hervor, dass Matthäi nicht nur als Bossierer, sondern auch als Modelleur in der Meissener Manufaktur geführt wurde und sein Gehalt als Inspektor von 204 Talern auf 250 Taler jährlich anstieg. Matthäi wurde in dieser zwar als Modelleur geführt, aber er verfasste in Dresden leider keine Tätigkeitsberichte, folglich muss bei den Zuschreibungen auf die Einträge im Modellbuch zurückgegriffen werden. Eine Zuschreibung der Modelle auf Grundlage von stilistischen Kriterien ist nicht möglich, bedingt durch die enge Zusammenarbeit der Modelleure in der Modellierstube sowie die nahe stilistische Bindung an die antiken Vorlagen, die alle Formen prägt. Im Jahr 1823 beteiligte sich Matthäi erstmals an der Dresdener Akademieausstellung mit der Kopie des „Dornausziehers“ nach einem Abguss in der Mengs'schen Abgusssammlung.⁴¹⁸ Darüber hinaus betätigte sich Matthäi auf wissenschaftlichem Gebiet und brachte 1831 einen reich bebilderten Katalog der Mengs'schen Abgusssammlung heraus.⁴¹⁹ Er starb wenige Monate später am 4. April 1832 in Dresden.

Seit Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts gipfelte das künstlerische Bemühen in den Modellierstuben aller europäischer Porzellanmanufakturen in der Erfüllung der Aufforderung Winckelmanns zur Nachahmung der griechischen Antike und den im zeitgenössischen Kunstdiskurs definierten künstlerischen Richtwerten, die die klassizistische Kunst bestimmten.⁴²⁰ So begann in dieser Zeit eine Rückbesinnung auf die Antike, die mehr und mehr die europäische Porzellanplastik prägte. Dieser Entwicklung folgend, beabsichtigte Marcolini mit Hilfe von Johann Gottlob Matthäi die Fülle der Dresdener Antiken und Gipsabgüsse für die Meissener Porzellanplastik zu nutzen, so dass er Matthäi im September 1779 als ersten Meissener Modelleur nach Dresden sandte, damit dieser die dortigen

Verordnungen derselben erwähnt, so wird um Authorisierung dieses Gehaltes von 17. Th. à 1.^{ten} Oct. c.a. gleichfalls gehorsamst angesucht.“ WA, I Ab 56, fol. 644a/b.

⁴¹⁵ „... die Antiken zu studiren“ HstA Dd, Loc. 1345, XXVI, Anlage 155.

⁴¹⁶ „Copia Resolutiones an den Obercammerherren Grafen Marcolini d.d. Dresden, den 26. Nov. 1794. *Ihro Churfürstlich: Durchl: haben, auf nebenstehenden Vortrag, daß bey der nunmehr aufgestellten Sammlung der Mengsischen Gips Abgüsse, den Poußirer und Modellirer bey der Porcellain Manufactur Johann Gottlob Matthäi, als Inspector angestellt, jedoch derweilen auch zum Poußiren und Modellieren bey besagter Manufactur, nach Erforderniß der Umstände desweiteren gebraucht werde genehmiget und demselben, vom 1sten Januar des nächstkünftigen Jahres an, ein Gehalt von 250 Thaler auf das Geheisse, mit Verfall des aus der Porcellain Manufactur Cassa genießenden Gehalts von 204 Thalern bewilliget, deshalb auch das Geheime Finanz Collegium dato die Nothdurft empfänget. ...*“ HstA Dd, Loc. 1346, XXXII, fol. 137a.

⁴¹⁷ Berling 1910, S. 81. Rückert 1990, S. 119.

⁴¹⁸ „Ein Knabe, der sich den Dorn aus dem Fuße zieht. (Spinarius= Nach dem Abguß im Mengsischen Museum, copirt vom Bildhauer und Inspector J.G. Matthäi.“ Zit. nach Prause 1975, 1823, Kat. 640.

⁴¹⁹ Johann Gottlieb Matthäi, Verzeichnis der im königl.-sächs. Mengsischen Museum erhaltenen antiken und moderne Kunstwerke in Gyps, Dresden 1831.

⁴²⁰ Vgl. Kap. 1.2.

Antiken studiere und Modelle nach ihnen fertige. Damit suchte Marcolini den Ansprüchen des gebildeten Bürgertums zu entsprechen, die im Sinne Winckelmanns die Antike als nachahmungswürdig betrachteten und großes Interesse an Antikennachbildungen in Biskuitporzellan hatten, das dem Marmor am nächsten kam. Ob Matthäi neben den Porzellanmodellen auch Zeichnungen nach den antiken Skulpturen und Gipsabgüssen für die anderen Meissener Modelleure schuf, ist nicht bekannt, denn weder im Dresdener Kupferstichkabinett noch im Meissener Werksarchiv haben sich diesbezüglich Zeichnungen aus seiner Hand erhalten.

Nachdem man sich in Meissen auf den reichen Schatz der Dresdener Antiken besonnen hatte, beabsichtigte man diesen mehr und mehr für die Meissener Porzellanplastik zu nutzen. In diesem Sinne beschäftigte sich Matthäi in Dresden intensiv mit der im Wesentlichen aus der akademischen Lehre erwachsenen Tätigkeit des Kopierens der Antiken in der Dresdener Sammlung. Wieweit Matthäi selbst die Auswahl der Vorlagen traf, die er kopierte, ist nicht verifizierbar, doch zeigen die Modelle, dass sie nach zeitgenössischer Berühmtheit ausgewählt wurden.

Vor allem die „Demeter“ (Kat. 160) und die „Kore“ (Kat. 173) hatten einen hohen Bekanntheitsgrad durch die lobenden Worte Winckelmanns über ihre Draperie in seiner Erstlingsschrift von 1755 erlangt. *„Die drey Vestalen sind unter einem doppelten Titel verehrungswürdig. Sie sind die ersten grossen Entdeckungen von Herculenum: allein was sie noch schätzbarer macht, ist die grosse Manier in ihren Gewändern. ... Die Draperie der Vestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größeren Partien und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Kontur des Nackenden zu verstecken.“*⁴²¹ Aber auch die Figurinen „Diana mit Hund“ (Kat. 163), „Sich salbender Fechter“ (Kat. 165), „Apoll als Schäfer“ (Kat. 168), „Kapitolinische Venus“ (Kat. 166) und „Sterbender Gladiator“ (Kat. 170) erfreuten sich Ende des 18. Jahrhunderts großer Beliebtheit, ebenso der „Pothos“ (Kat. 171) sowie der „Schleifer“ (Kat. 172), die Matthäi nach Gipsabgüssen aus der Mengs'schen Abgusssammlung modelliert hat. Winckelmann hatte vor allem die Werke der griechischen Antike hervorgehoben, doch befand sich die Archäologie Ende des 18. Jahrhunderts noch in ihren Anfängen, so dass diese zeitlichen und stilistischen Zuordnungen nicht unter heutigen Erkenntnissen zu beurteilen sind.

⁴²¹ Zit. nach Pfothenhauer u.a. 1995 (2), S. 27.



Kat. 160

Abb. 5 Demeter, „Große Herculanerin“,
um 300 v. Chr., Antikensammlung Dresden

Für die Maßstabsreduktion, die von Matthäi genaue Beobachtung der Vorlagen verlangte, eigneten sich nicht alle antiken Monumentalplastiken. Deutlich wird das vor allem beim Porzellanmodell nach der Demeter (Kat. 160), deren Reduktion auf eine Modellgröße von 19,5 cm nur bedingt gelang. Das hohe Aufgerichtetsein der antiken Marmorvorlage wirkt im Porzellanmodell gedrungen, die Neigung des Kopfes eher gesenkt. Die virtuose viellinige Knittrigkeit des Gewandes erscheint auf der kleinen Fläche überladen und verunklärt die sich darunter abzeichnende Körperlichkeit. Um dieser Gefahr zu entgehen fertigte Jüchtzer 1801 ein fast doppelt so großes Modell der Demeter (Kat. 237). Den Reiz der Kopie der Kore (Kat. 173) dagegen macht die kleinteilige Oberflächenbearbeitung aus, z.B. bei der Gestaltung der Melonenfrisur sowie den scharfgratig formulierten Falten ihrer Gewänder. Die gelungene

Kopie der „Kapitolinischen Venus“ (Kat. 166), die sich angesichts der Vollkommenheit ihres Aktes, dem gelungenen Rhythmus der Körperachsen, die fest geschlossene Kontur sowohl in der Antike als auch im Klassizismus großer Beliebtheit erfreute, macht deutlich, dass Matthäi ein Auge für die physischen Nuancen des weiblichen Aktes besaß, den er sehr weich modellierte.

Matthäi kopierte die Vorlagen jedoch nicht nur en detail, sondern er variierte einige Dinge gegenüber den Vorlagen. Beispielsweise modellierte er die „Diana mit Hund“ (Kat. 163) nach einer antiken Diana-Statue, die August der Starke aus der römischen Sammlung Albani für die Dresdener Antikensammlung erworben hatte.⁴²² Matthäi änderte für das Porzellanmodell Details des Gewandes, die Sandalen und den Hund, dessen Vorderbeine schlanker gestaltet sind. Des Weiteren ließ er den Diana-Körper von einem sanften S-Schwung durchfluten. Damit wirkt sie lebendiger als die antike Vorlage. Für die Arbeitsweise Matthäis ist die Beobachtung aufschlussreich, dass die Diana gegenüber der graphischen Darstellung von Leplat seitenverkehrt modelliert wurde, was als Hinweis darauf zu deuten ist, dass das Porzellanmodell vor dem Original entstanden ist. Bei der Gestaltung des muskulösen Körpers des „Sich salbenden Fechters“ (Kat. 165) folgte Matthäi detailgenau der Vorlage, doch änderte er, der Vorliebe des Klassizismus folgend, die gerade Kopfstellung und neigte ihn nach vorn. Zur Betonung des Augenblicks der Handlung drehte Matthäi das Öfläschen seitlich, so dass das Öl heraus fließt und richtete den Blick des Gladiators auf den Ölstrahl, der in seine geöffnete linke Hand fließt. Um den kontrapostischen Stand mit vorgestelltem rechtem Standbein zu stabilisieren, werden in der antiken Vorlage beide Beine, bei Matthäi nur das zurückgestellte linke Spielbein, gestützt.

Die Porzellanmodelle zeigen, dass Matthäi die Kunst des Kopierens in verkleinertem Maßstab gut beherrschte. Die Anatomie des menschlichen Körpers selbst bei extremer Haltung, der Knochenbau und die Muskulatur sind sehr genau beobachtet und wiedergegeben. Ihm gelang die Wiedergabe des Systems der Gegenwirkung des von Last und Kraft aufgebauten Körperorganismus sowie die Darstellung der auf aufeinander abgestimmte Maßverhältnisse beruhenden idealen Körperformen. Dabei schuf er rundum bearbeitete Figurinen mit betonter Vorderansicht. Matthäis Hang zu wirklichkeitsnaher Gestaltung erfüllt sich in der Sorgfalt der Detailbehandlung, wobei alle Hautoberflächen leicht geglättet erscheinen. Diese idealisierte Glätte verrät den klassizistisch geschulten Meissener Modelleur, der seine Modelle wie Schönheit für die Ausformung in Biskuitporzellan schuf.

6. 3. Eigene Inventionen von Matthäi

Das Modellieren, bzw. Kopieren der antiken Vorlagen in Dresden ließ Matthäi offensichtlich wenig Raum für eigene Inventionen. In diesen klingt dann auch der bestimmende

⁴²² Leplat 1733, Taf. 123.

die rechte Hand und schloss das um die Beine drapierte Gewand zur Vorderansicht. Er ergänzte diese Venus durch zwei Frauenfiguren, die er seitlich vom Altar platzierte. Diese zieren Venus mit Blumen und einer Blumengirlande. Nach dem Vorbild der griechischen Antike tragen die Frauen ein an den Beinen hoch geschlitztes Chiton, das in der Taille gegürtet ist und die Formen des Körpers darunter abzeichnet.



Einzig für die Gruppe „Amor und Venus“ (Kat. 169) ließ sich Matthäi von einer barocken Vorlage anregen.⁴²⁴ Der Reiz dieser Gruppe liegt in der innig korrespondierenden Zuordnung der Figuren, die Matthäi jedoch, entgegen der raumgreifenden Bewegtheit und dem ergriffenen Pathos der Vorlage, in Einklang mit dem Formenkanon des Klassizismus in einem verhalteneren Bewegungsrhythmus auf schmuckloser Sockelplatte vorstellte. Dabei ist die spielerische Bewegtheit des Vorbildes zugunsten einer fast kristallinen Strenge und klar überschaubaren Ansicht zurückgenommen. Das Fehlen des effektiv gesuchten Motivs kennzeichnet Matthäis in allgemeinen klassizistischen Normen verharrende Akademiekunst.

⁴²⁴ Leplat 1733, Taf. 212.



Kat. 161 Entwurfszeichnung

Besondere Berühmtheit erlangte die kleine Büste Marcolinis (Kat. 161), die Matthäi nach einer unbezeichneten Entwurfszeichnung schuf, die sich heute im Werksarchiv in Meissen befindet.⁴²⁵ Die Porträtbüste des Grafen Camillo Marcolini steht auf einem kannelierten Säulenstumpf über attischer Basis und einer quadratischen Plinthe. Marcolini ist en face mit Allongeperücke, Rüschenhemd und Rock im Brustausschnitt vorgestellt. Ein Tuch schließt die Büste zum eingezogenen Rundsockel hin ab. Unten vor dem Säulenstumpf sitzt ein geflügelter Genius und hält einen Kranz in Richtung Marcolini. Um ihn herum liegen eine Farbpalette, Pinsel und Papier. Entgegen der Vorlage richtete der Meissener Modelleur die Büste auf die frontale Schauseite aus und vergrößerte die quadratische Plinthe, so dass der Genius darauf mehr Platz erhielt. Eine weitere Entwurfszeichnung im Werksarchiv in Meissen zeigt das Pendant, eine Frauenbüste auf ebensolchem Sockel.⁴²⁶ Ihr schulterlanges Haar wird zum Teil von einem Schleier verhüllt. Unten vor dem Säulenstumpf hockt ein Genius und füttert zwei Tauben. Eine Rosengirlande ist um die Säule geschlungen. Um wen es sich bei dieser Frauenfigur handelt, ist nicht bekannt. Da kein Eintrag zu diesem Entwurf im Formbuch nachweisbar und keine Ausformung in Meissen oder Dresden vorhanden ist, bleibt anzunehmen, dass einzig die Marcolini-Büste als Porzellanmodell gefertigt worden ist. Diese Büste zeichnet sich vor allem durch das gelungene Erfassen von Marcolinis Konterfei

⁴²⁵ Feder laviert über Bleistift, unbez. 28 x 20,4 cm. Entwurfszeichnung. WA, AA III 169, fol. 57a.

⁴²⁶ Feder laviert über Bleistift, unbez. 28 x 20,4 cm. Entwurfszeichnung. WA, AA III 169, fol. 57a.

Einfluss der antiken Monumentalplastik nach, wie z.B. bei der Vestalin (Kat. 164), die Matthäi um 1781 modellierte, als er bereits einige Zeit in Dresden tätig war.



Die Vestalin ist mit einem fußlangen Chiton bekleidet, dessen feine senkrechte Falten die Formen des Körpers darunter nachzeichnen. Darüber fällt der schwere Stoff des Himations wie ein Schleier vom Kopf über die linke Schulter zu Boden und verhüllt einen Teil des Körpers. Clarke nannte die Vestalin im Zusammenhang mit den Herculanerinnen, was schwer nachvollziehbar ist, denn die Vestalin unterscheidet sich deutlich von den beiden Herculanerinnen hinsichtlich des Gewandes und der Haltung des Körpers.⁴²³ Es existiert für die Vestalin weder in der Dresdener Antikensammlung noch in der Mengs'schen Abgusssammlung eine Vorlage, so dass Matthäi dieses Modell mit großer Wahrscheinlichkeit nach eigener Vorstellung entworfen hat. Die antike Formensprache, die vor allem im kontrapostischen Körperaufbau, der summarisch zusammengefassten Kontur sowie in der Behandlung des Gewandes ablesbar wird, zeugt von Matthäis Verständnis des Klassizismus im Sinne Winckelmanns. Ähnliches lässt sich auch bei der mehrfigurigen Gruppe „Verherrlichung der Venus“ (Kat. 167) beobachten, die im April 1782 entstand. Matthäi modellierte die erhöht auf einem Altar stehende Venus nach der antiken Statue der „Kaiserin Lucilla als Venus“ von 166-169 n.Chr., die August der Starke 1728 aus der römischen Sammlung Chigi erworben hatte. Matthäi übernahm die Körperhaltung, ergänzte

⁴²³ Clarke 1988, Kat. 95.

sowie der detailrealistischen und stofflichen Oberflächenbehandlung aus. Eine qualitätvolle Materialgestaltung kennzeichnet auch den „Liegenden Satyr“ (Kat. 174), den Matthäi um 1787 nach einer Vorlage von Pierre Le Gros (1629 Chartres-Paris 1714) schuf, deren Abguss sich in der Dresdener Abgusssammlung befindet.⁴²⁷ Feinste Differenzierung in der vorgestellten Materialität charakterisiert die Figur bei der Herausarbeitung des Fells gegenüber der weichen Modellierung der Armmuskulatur und des Oberkörpers, wo jede einzelne Rippe und der Bauchansatz sichtbar werden. Die naturalistische Ausarbeitung der sehnigen Beine, der splissigen Hufen, des spröden Gesteins machen den Reiz dieser Figur aus.



Kat. 174

⁴²⁷ (Inv. Nr. 1311). Es ist nicht sicher, ob dieser Faun zur Mengs'schen Abgusssammlung gehörte, bzw. wann er nach Dresden kam.

Es bleibt festzuhalten, dass das intensive Antikenstudium in der Dresdener Sammlung einen bestimmenden Einfluss auch auf die selbstständigen Inventionen Matthäis hatte. Antike Gewand- und Formbehandlung, Suche nach Tektonik des kontrapostischen Aufbaus sowie Geschlossenheit der Kontur charakterisieren die Statuetten Matthäis, der die Kunst im Sinne Winckelmanns als Nachahmung der Antike verstand. Matthäi suchte die Inspiration für seine Porzellanmodelle in erster Linie bei der idealistischen Figurenkunst der Antike, wobei die Nacktheit in der spärlichen Gewandung der Antike uneingeschränkte Geltung hatte. Er verstand es mit einem geschärften Blick für die Stofflichkeit, die unterschiedlichsten Materialien in ihrem Charakter zu erfassen und wiederzugeben. Dafür eignete sich besonders das Biskuitporzellan, dessen feinkörnige Oberfläche nicht durch Staffage oder eine dick aufgetragene Glasur verunklärt wurde. Matthäi war wie Schönheit aus der innerbetrieblichen Ausbildung der Meissener Porzellanmanufaktur hervorgegangen und zeichnete sich als begabter Handwerker aus, dessen künstlerische Innovation jedoch nicht ausreichte, den Weg für die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur durch einen persönlichen Stil zu prägen. Die Bedeutung Matthäis ist vielmehr in der Tätigkeit des Kopisten zu sehen, der als erster Meissener Modelleur den reichen Schatz der Dresdener Antikensammlung sowie der Mengs'schen Gipsabgussammlung auf Grundlage eigener Studien vor Ort für die Porzellanplastik der Meissener Manufaktur nutzbar machte und damit einen wichtigen Beitrag für die klassizistische Porzellanplastik leistete.

7. CHRISTIAN GOTTFRIED JÜCHTZERS KLASSIZISMUS ZWISCHEN KAENDLER UND ACIER

7. 1. Forschungsbericht zur Porzellanplastik Jüchtzers

Die abwertende Haltung gegenüber der Kunst des Klassizismus, die die Porzellanforschung bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts prägte, bestimmt die Beurteilung der Porzellanplastik Jüchtzers bis in die Gegenwart. Sie fand in der Meissen-Forschung bisher wenig Beachtung und wurde nie singular betrachtet. Jüchtzer wurde übereinstimmend im Kontext mit Schönheit und Matthäi erwähnt, die gemeinsam das künstlerische Erbe Aciers angetreten hätten.⁴²⁸ Dem Vergleich mit der Porzellanplastik des Rokoko halten die Figuren Jüchtzers in der Beurteilung Zimmermanns nicht stand, denn sie hätten keinen Ersatz „für die frühere, heitere Figurenwelt des Rokoko“ zu schaffen vermocht, sondern sie hätten „das Ende der früheren, so fröhlichen Kunst auf diesem Gebiete.“ bedeutet.⁴²⁹ Doenges hatte 1907 bereits ein ähnliches Urteil formuliert, indem er den Phantasiemangel kritisierte. Er lobte jedoch die technische Qualität der Arbeiten Jüchtzers.⁴³⁰

⁴²⁸ Doenges 1907, S. 152. Zimmermann 1928, S. 161. Hofmann 1980², S. 91.

⁴²⁹ Zimmermann 1928, S. 161.

⁴³⁰ Doenges 1907, S. 152.

Eine enge Verbindung sah die Forschung zwischen Jüchtzer und Matthäi, die als die eigentlichen Schöpfer der zahlreichen Meissener Modelle nach antiken Plastiken herausgestellt wurden.⁴³¹ Beide schufen Modelle nach antiken Skulpturen in der Dresdener Antikensammlung und nach Gipsabgüssen in der Mengs'schen Abgussammlung, so dass Jüchtzer in diesem Zusammenhang übereinstimmend als Klassizist gewürdigt wurde.⁴³² Walcha stellte heraus, dass diese gründlichen Studien Jüchtzer endgültig dem Einfluss Kaendlers entzogen hätten, dessen engster Mitarbeiter er lange Zeit gewesen wäre, und seine Entwicklung hin zum Klassizismus gefördert hätten.⁴³³ Darüber hinaus lobte Walcha besonders Jüchtzers Fähigkeit, „in den Sinn einer neuartigen, materialgebundenen Interpretation so tief einzudringen“, dass die Antikenreproduktionen noch heute den Kunstkenner erfreuen würden.⁴³⁴ Folglich bezeichnete Rückert Jüchtzer als den „beste(n) und fruchtbarste(n) Modelleur Meißen's“ nach Acier.⁴³⁵ Jedding bezog sich auf Doenges und hob hinsichtlich der Antikenkopien besonders die Feinheit der Details hervor, während er bei den selbstständigen Schöpfungen Jüchtzers, die er in die Nachfolge Aciers stellte, den unklaren Aufbau der Kompositionen kritisierte.⁴³⁶

Da bisher eine eingehende Untersuchung der Porzellanplastik Jüchtzers und ihrer Bedeutung für die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur ausblieb, soll im Folgenden auf Grundlage der Ergebnisse des Kataloges im zweiten Teil dieser Arbeit das plastische Werk Jüchtzers hinsichtlich des Klassizismus analysiert werden.

7. 2. Die bestimmende Wirkung des Klassizismus auf Jüchtzers Porzellanplastik

Wie Schönheit erwuchs auch Jüchtzer aus der internen Ausbildung der Meissener Porzellanmanufaktur und absolvierte vor Aufnahme in die Manufaktur keine akademische Ausbildung, noch verließ er Meissen in seiner Jugend- und Ausbildungszeit, um neue Eindrücke und Einflüsse außerhalb Sachsens aufzunehmen.

Er wurde am 17. März 1752 in Meissen als Sohn des Kapseldrehers Johann Florenz Jüchtzer geboren.⁴³⁷ Im März 1768 stellte ihn die Manufaktur Meissen im Alter von sechzehn Jahren als Zeichenlehrling ein⁴³⁸, ab dem 1. September 1769 wurde er beim Former-Corps als Bossierer-Lehrling angestellt.⁴³⁹ Einem Eintrag im Rapport des Monats September 1774

⁴³¹ Berling 1900, S. 150. Walcha 1968, S. 35. Fay-Hallé/Mundt 1984, S. 73.

⁴³² Rückert/Willsberger 1977, Kat. 150. Röntgen 1984, S. 155. Fay-Hallé/Mundt 1984, S. 73.

⁴³³ Berling 1900, S. 150. Walcha 1973, S. 172. Fay-Hallé/Mundt 1984, S. 73.

⁴³⁴ Walcha 1968, S. 35.

⁴³⁵ Rückert/Willsberger 1977, Kat. 150. Vgl. auch Katalog Dresden 1998, S. 241.

⁴³⁶ Jedding 1979, S. 113.

⁴³⁷ Vgl. dazu Rückert 1990, S. 112.

⁴³⁸ Monatsrapport Februar 1768: „Christian Gottfried Jüchtzer Zeichenlehrling erhält 2. Thaler - Tractament vom Mart. an, vide Regist. vom 18. Febr.“ WA, I Ab 44, fol. 650a. Rückerts Angabe, dass er als Bossiererlehrling angenommen wurde ist erst ein Jahr später vermerkt. Rückert 1990, S. 112.

⁴³⁹ Monatsrapport August 1769, §60: „Christian Gottfried Jüchtzer als Poussierer Lehrling im Former Corps monatlich 4. Thaler ab 1. September d.J.“ WA, I Ab 45, fol. 329b, 330a. Im April 1770 erhielt er einen Taler Tractamentszulage. WA, I Ab 46, fol. 159b/160a.

ist zu entnehmen, dass Jüchtzer um eine Gehaltserhöhung auf 11 Taler monatlich bat, die genehmigt wurde, was auf eine Wertschätzung seiner Arbeit verweist. In diesem Rapport wurde er als „*Poussirer in Thon*“ bezeichnet, folglich hatte er spätestens 1774 die Lehrzeit beendet.⁴⁴⁰ Seine Arbeit als Bossierer wurde vom Hof-Kommissar Kaendler besonders geschätzt, so dass er zu dessen engstem Mitarbeiter aufstieg, und Kaendler ihm kurz vor seinem Tod zusammen mit Starcke sen. zweimal wöchentlich Unterricht erteilte, damit sein Wissen weitergegeben werde. Nur im Rahmen der Feierabendarbeit war Jüchtzer auch für Acier tätig, was bereits an anderer Stelle dieser Arbeit genau dargestellt worden ist.⁴⁴¹ Nach Kaendlers Tod im April 1775 bossierte Jüchtzer ausschließlich Aciers Modelle in Ton und musste angesichts der schwierigen finanziellen Lage der Manufaktur eine Reduktion seines Gehaltes auf 9 Taler und 12 Groschen akzeptieren, die zeitweise für wenige Monate wieder aufgehoben wurde.⁴⁴² Im Januar 1777 erhöhte man dann sein Gehalt auf 16 Taler⁴⁴³, dem folgte im April 1780 eine Erhöhung auf 22 Taler.⁴⁴⁴ Nachdem der Modellmeister Acier im Januar 1781 in Pension ging und die Manufaktur verließ, begann eine enge Zusammenarbeit der Modelleure Jüchtzer und Schönheit, die anders als Kaendler und Acier, mit weniger Konkurrenz nebeneinander standen und auch an einigen Modellen gemeinsam arbeiteten. Zunächst war Jüchtzer Schönheit untergeordnet, doch wurde er im Januar 1785 diesem gleichgestellt; d.h. sein Gehalt wurde um 8 Taler erhöht, und er musste nun monatlich Tätigkeitsberichte verfassen.⁴⁴⁵ Die Position des Modellmeisters blieb in dieser Zeit, vermutlich aus Sparzwang, unbesetzt. Möglicherweise beabsichtigte man damit aber auch eine wirkliche Gleichstellung von Jüchtzer und Schönheit. 1790 stieg Jüchtzer zum Interims-Vorsteher im Weißen Corps auf⁴⁴⁶ und wurde nach Schönheits Pensionierung 1794 zum Modellmeister ernannt.⁴⁴⁷

Sehr ausdrucksvoll illustrieren Jüchtzers Eigenschöpfungen den Facettenreichtum seines Werkes, die er zum Teil bereits vor 1785 schuf. Die erste mehrfigurige Gruppe (Kat. 175) entstand 1780 und stellt die Allegorie des Friedens vor, wie sie das Handgelenk der vor ihr auf dem Boden sitzenden Allegorie des Landes Sachsen, die nach dem Siebenjährigen Krieg niedergefallen ist, ergreift. Der vorgetragene barocke Pathos und das Eigenleben der Gewandmassen, die die Allegorie Sachsens umhüllen, zeugen vom Einfluss der

⁴⁴⁰ WA, I Ab 51, fol. 353b.

⁴⁴¹ WA, I Ab 52, fol. 356a, 435a. Vgl. zum Unterricht Kaendlers und zur Arbeitsaufteilung Kap. 3.3.

⁴⁴² WA, I Ab 53, fol. 64a, 362a, 503a, 713a.

⁴⁴³ WA, I Ab 54, fol. 4a.

⁴⁴⁴ WA, I Ab 57, fol. 207a, 208a.

⁴⁴⁵ Rapport Januar 1785, § 2: „Mit dem 1.^{sten} dieses hat der Poussirer Christian Gottfried Jüchtzer, wegen seiner Geschicklichkeit im Modelliren, zu Folge hohen Directorial Verordnung vom 9.^{ten} dieses, eine Zulage von monatlich 8. Thalern zu seinem bereits gerundeten Tractament von 22 Thalern erhalten, wodurch er seinem Mitarbeiter, dem Poussirer Schönheit, gleichgesetzt worden, aber auch nach dem Anspruch der Herren Commissarien gehalten seyn soll, monatlich ein Verzeichnis von dem, was er nun verfertigt oder repariret hat, zum Rapport anzuzeigen, wie solches Schönheit befolget und vor ihm die älteren Modellmeister und Bildhauer von je her gethan haben.“ WA, I Ab 63, fol. 1b, 2a.

⁴⁴⁶ WA, I Ab 68, fol. 303b.

⁴⁴⁷ Vgl. Rückert 1990, S. 112.

Barockplastik Kaendlers auf Jüchtzers Frühwerk, wenngleich die Mäßigung in der Darstellung der Bewegung, die Gewandbehandlung der Allegorie des Friedens sowie die Gestaltung des Altares den Klassizismus anklingen lassen. Das Stilgefühl des Klassizisten zeigt sich auch in den harmonisch fließenden Formen des Aktes sowie bei den schlanken Figuren der Gruppe „Kephalos und Aurora“ (Kat. 176), die ebenfalls um 1780 entstand.



Das Porzellan, einst Stolz und Leidenschaft der Feudalherren, verlor durch die Verbreitung des Arkanums sowie der daraus resultierenden Gründung unzähliger Fabriken seine Exklusivität. Die Produktion der figürlichen Porzellanmodelle war seit Mitte der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts in Meissen deutlich zurückgegangen, so dass sich Jüchtzer von August bis Dezember 1789 mit der Einführung der englischen Wegwood-Ware beschäftigte, wofür er zahlreiche Basreliefs fertigte, die vermutlich auf Vasen und Teller aufgelegt werden sollten.⁴⁴⁸ Seit 1790 widmete er sich vornehmlich der Modernisierung der Geschirrfornen.⁴⁴⁹ Der Mangel an neuen Aufträgen für die plastische Abteilung der Meissener Manufaktur lag

⁴⁴⁸ Vgl. Arbeitsbericht August - Dezember 1789. WA, I Ab 68, fol. 748a.

⁴⁴⁹ Im März 1795 schrieb Jüchtzer: „An von mir neu gefertigter Modell Arbeit von neuen Gruppen oder Figuren, kan diesen Monath deß wegen nichts specificieret werden, weil dergleichen neue Bestellungen zur Zeit noch nicht eingegangen sind.“ WA, I Ab 74, fol. 228a. Diese Einträge finden sich mehrfach in dieser Zeit. Vgl. WA, I Ab 72, fol. 906a/b.

zum einen daran, dass Auftragsarbeiten seitens des sächsischen Kurfürsten fast ausblieben, und zum andern daran, dass die europäischen Herrscher mit den Unruhen der Napoleonischen Kriege beschäftigt waren.⁴⁵⁰



Kat. 175

Die russische Kaiserin Katharina II. war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die wichtigste Auftraggeberin für die Meissener Porzellanmanufaktur, die sich auch weiterhin ihre Freude an der persönlichen Apotheose durch Porzellan erhielt. Sie bestellte im Januar 1785 bei der Meissener Manufaktur eine Gruppe, die Russland und die russische Kaiserin als Eroberer der Krim im Jahr 1783 verherrlichen sollte (Kat. 196). Jüchtzer und Schönheit fertigten dieses Modell gemeinsam, wie den Arbeitsberichten zu entnehmen ist, doch ist aus ihren Einträgen nicht ersichtlich, wer welche Gruppe gefertigt hat.⁴⁵¹ Diese Frage auf

⁴⁵⁰ Vgl. hierzu Schrader, Fred E., Die Formierung der bürgerlichen Gesellschaft 1550-1850, Frankfurt a.M. 1996, S. 108ff. (Europäische Geschichte, hrsg. v. Wolfgang Benz).

⁴⁵¹ Schönheit schrieb zu dieser Gruppe im Januar 1785: „An der neuen großen Gruppe mit Palmbäumen, von Ihrer Excellenz, den Hrn: Grafen Marcolini angefangen zu arbeiten.“ WA, I Ab 63, fol. 22a. Im Februar arbeitete Schönheit weiter an dieser Gruppe (WA, I Ab 63, fol. 94a) und notierte im März 1785, dass er sie habe fertig machen lassen. „Die große Gruppe mit 3. Palmbäumen von Ihrer Excellenz dem Her: Grafen Marcolini gänzlich fertigfertigen lassen.“ WA, I Ab 63, fol. 150a. - Auch Jüchtzer erwähnte diese Gruppe im Arbeitsbericht der Monate Januar/Februar/März 1785. „1. große Gruppe von 3. Figuren. 1. Adler ganz rein ausgestellt wovon 1. Portrait Ihrer Maj. die Ruß. Kaiserin. 1. sizende Figur mit Adler. 1. Postament nebst einem 3. Fuß.“ WA, I Ab 63, fol. 151a. Welche Figuren Schönheit fertigte, ist aus seinem Arbeitsbericht nicht ersichtlich. Im Januar 1785 notierte er: „An der neuen Gruppe mit Palmbäumen, vor Ihrer Excellenz, den H. Grafen Marcolini angefangen zu arbeiten.“ WA, I Ab 63, fol. 22a. Im Februar arbeitete er weiter an dieser Gruppe (WA, I Ab 63, fol. 94a), die er im März 1785 vollendete. „Die große Gruppe mit 3. Palmbäumen von Ihrer Excellenz dem Herrn Grafen Marcolini gänzlich fertigfertigen helfen. WA, I Ab 63, fol. 150a.

Grundlage stilkritischer Kriterien sicher zu beantworten ist nicht möglich, denn die Modelleure haben sehr eng in der Modellierstube zusammengearbeitet, und beide haben die Antike als vorbildlich erkannt, so dass eine Händescheidung kaum eindeutig festzulegen ist. Das Streben nach Klarheit der Form, nach Beruhigung des Figurenaufbaus und Orientierung auf eine frontale Hauptansicht zeugt vom klassizistischen Einfluss. Vor allem Winckelmanns Postulat nach der 'stillen Größe und edlen Einfacht' prägen dieses Werk, indem die Gestaltung vereinfacht wurde. Die Meissener Modelleure bevorzugten Symmetrie, Ruhe und Geradlinigkeit im Aufbau der Figuren, dabei sprengen jedoch die Arme des weiblichen 'Genius' die Geschlossenheit der Kontur. Die Gewandmassen werden in feinem Faltengeriesel geordnet und verdecken den darunter liegenden Körper entgegen dem klassizistischen Ideal, die Kontur des Körpers mittels der Draperie nachzuzeichnen.



Auch in anderen Gruppen führte Jüchtzer die lebhaften Figuren des Rokoko zu stiller Klarheit und festem Standmotiv unter dem Einfluss des zeitgenössischen Kunstdiskurses. Damit kam er dem Geschmack des Publikums entgegen und begann diesen zu formen, denn das Rokoko passte nicht mehr zum vernunftbestimmten Denken der Aufklärung des aufstrebenden Bürgertums, welches mehr und mehr die Kundschaft der Meissener Porzellanmanufaktur darstellte. Obwohl Jüchtzer in seinen eigenen Inventionen jeden

ausgeprägten Körperschwung vermied, und die Figuren meist in kontrapostischer Ausgewogenheit stehen, zeugen die reich gebauschten Gewänder sowie die Bewegtheit der Säume vom barocken Einfluss seines Lehrers Kaendler, den Jüchtzer geschickt und mit einem ausgeprägten Sinn für die Monumentalität der Körper in die klassizistische Porzellanplastik übertrug. Die energisch geschwungene Fältelung der reich drapierten Gewänder umhüllen die Körper z.B. in der Gruppe „Amor in Nöten“ (Kat. 224) und betonen die Dramatik der Szene im Sinne des Barock, wohingegen die klassische Dreieckskomposition und die strenge Geschlossenheit der Kontur der Gruppe klassizistische Züge verleihen. Die Bewegtheit der wie vom Wind ergriffenen Lendentücher der Gruppe „Die drei Grazien“ (Kat. 195) lassen ebenfalls einen Nachklang des Rokoko spüren, den die von einem sanften S-Schwung durchfluteten Frauenakte, die mit ihren Füßen über dem Sockel zu schweben scheinen, betonen, wengleich die Geschlossenheit der Kontur, die klassische Gesicht- und Haarbehandlung, der kontrapostische Stand sowie die kühle Glätte der Gruppe klassizistische Strenge verleihen. Dem klassizistischen Ideal entsprechend wurden alle Modelle Jüchtzers in Biskuitporzellan ausgeformt, denn das Weiß des Biskuitporzellans unterstreicht die stille, kühle Glätte der Gruppen und entsprach der Vorstellung des 18. Jahrhunderts, nach der den antiken Vorbildern Farbigkeit abgesprochen wurde.⁴⁵²

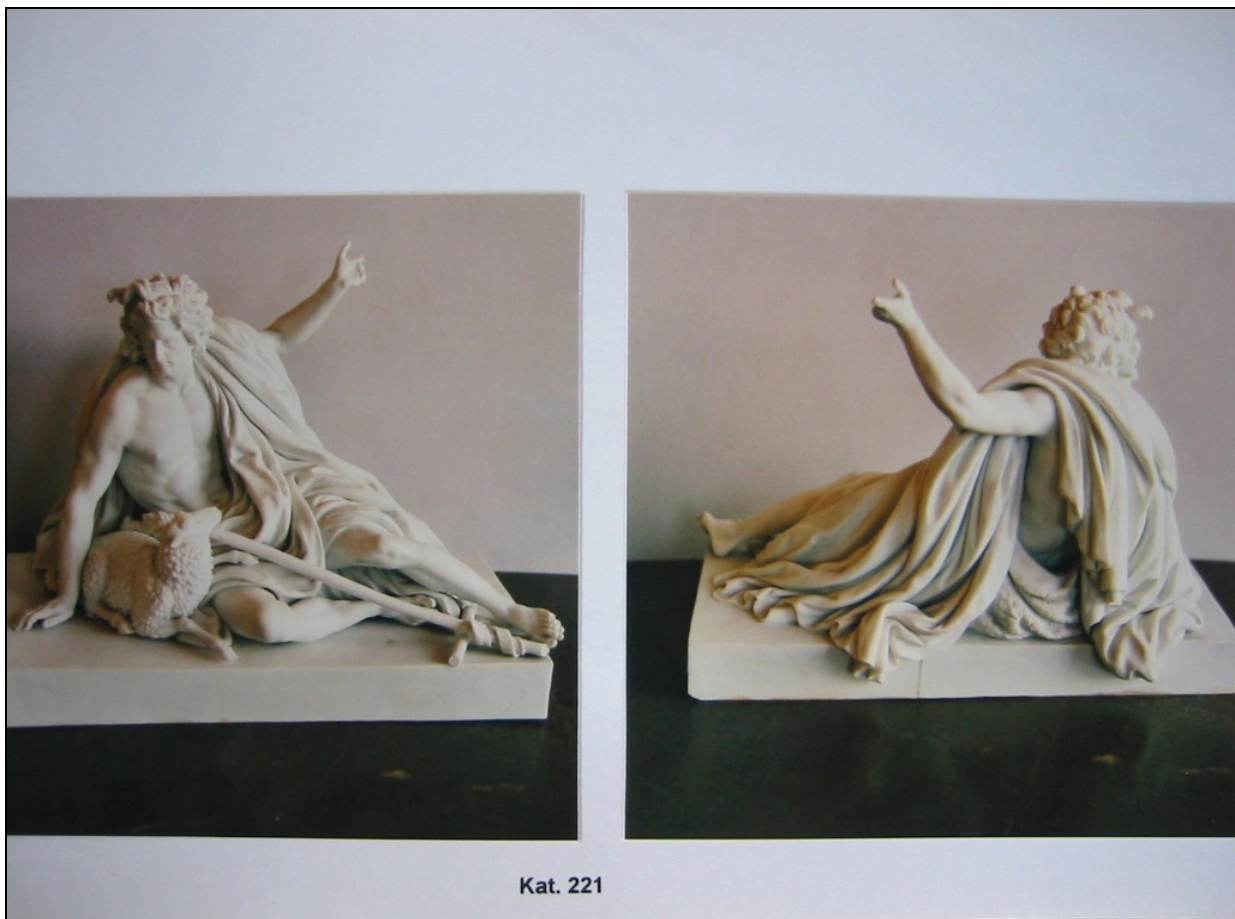


⁴⁵² Vgl. Kap. 1.2.

Der barocke Nachklang zeigt sich auch in einigen Gruppen, die Jüchtzer nach bekannten Vorlagen jener Zeit geschaffen hat, wie die Gruppe „Apoll und Daphne“ (Kat. 203) nach Giovanni Lorenzo Berninis Marmorstatue von 1622-25, die sich in der Galleria Borghese in Rom befindet. Der schlanke, hohe Aufbau der Gruppe, der statisch für ganz anderes Material berechnet war, war in Porzellan nicht leicht nachzubilden, weswegen allein schon die technische Bewältigung dieser Replik äußerst bemerkenswert ist. Um den beiden Figuren den notwendigen Halt zu verleihen, rückte Jüchtzer sie näher zusammen. Der aufstrebenden Wirkung des Apolls zu Daphne wird sowohl durch die lastende quadratische Plinthe, vergleichbar mit der ergänzten Sockelpartie des Originals, als auch durch den linken Fuß Apolls, der nicht in der Luft schwebt, sondern mit den Zehenspitzen aufgestützt wird, entgegengewirkt. Letzteres hatte sicher auch statische Gründe. Der Moment der Verwandlung Daphnes ist nicht wie in der Vorlage in Haaren und Händen vollzogen. Gleichzeitig fehlt das Entsetzen in Daphnes Physiognomie und wird durch ängstliches Stirnrunzeln ersetzt. Die Gefühlswiderspiegelung im Haar hatte der Meissener Modelleur erkannt und treffend wiedergegeben. Darin ist ein Zeugnis Jüchtzers technischer aber auch künstlerischer Kraft zu sehen. Berninis Gruppe erfreute sich großer Beliebtheit, so dass auch Boizot 1786 eine Kopie für die Manufaktur Sèvres fertigte, eine weitere wurde in der Porzellanmanufaktur Frankenthal modelliert.



Im selben Jahr fertigte Jüchtzer die Gruppe „Hero und Leander“ (Kat. 207), die er in Anlehnung an eine Gruppe des Antonio Corrandini (1688-1752) schuf, die sich heute in der Skulpturensammlung im Albertinum in Dresden befindet.⁴⁵³ Entgegen der Vorlage, die die Verliebten in stürmischer Umarmung zeigt, gab Jüchtzer beiden Figuren, vermutlich aus statischen Gründen, einen festen Stand und ersetzte den Felsen durch zwei quadratische Stufen, die im Sinne des Klassizismus einen klaren Unterbau bilden. Auch die Veränderung des rechten Armes der Hero, der anders als in der Vorlage die Kontur nicht durchbricht, zeugt vom klassizistischen Einfluss. Dagegen lassen die Bewegung Leanders, sein wehendes Haar sowie die Sinnlichkeit Züge des Barock anklingen, die auch die Vorlage charakterisieren.



Jüchtzer modellierte darüber hinaus zwei Gruppen nach Gemälden des im Barock sehr geschätzten Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787). Die Gemälde Batonis, die im Zweiten Weltkrieg zerstört wurden, hatte der sächsische Kurfürst August III. vor 1754 gekauft. Hierbei dienten Jüchtzer vermutlich graphische Reproduktionen als Vorlage, denn er zeigte die Figuren seitenverkehrt. Die Figur der „Maria Magdalena“ (Kat. 188) entstand um 1783, ihr

⁴⁵³ Leplat 1733, Taf. 201.

Gegenstück „Johannes der Täufer“ (Kat. 221) wurde 1788 modelliert. Detailgetreu setzte Jüchtzer die Vorlage in raumgreifende Dreidimensionalität um und bewies dabei viel Gefühl für die Materialität des Porzellans. Die Stofflichkeit, die barocke Wirkung der Draperie, Physiognomie etc. arbeitete der Meissener Modelleur mit viel Liebe zum Detail heraus. Dem Formenvokabular des Klassizismus folgend, ersetzte er den naturalistischen Felsen unter Maria Magdalenas Arm durch eine scharfkantige Stufe.



Kat. 192

Jüchtzers Figurinen und Gruppen zeugen jedoch nicht nur vom Barock und Rokoko in der Nachfolge Kaendlers, sondern zeigen auch Spuren von der engen Zusammenarbeit mit Acier nach dem Tod Kaendlers. In zahlreichen Gruppen Jüchtzers ist noch bis zu seinem Weggang nach Dresden im Juni 1796 ein empfindsamer Zug deutlich zu spüren, den Acier zusammen mit Schenau in die Meissener Porzellanplastik eingeführt hatte. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang die Gruppen „Das Opfer der Venus“ (Kat. 192) aus dem Jahr 1784, „Die geläuterte Liebe“ (Kat. 208) 1786/1787, die Gegenstücke „Amors Fesselung“ (Kat. 222) von 1788/1789, „Amor in Nöten“ (Kat. 224) 1789 sowie „Unterricht in der Liebe“ (Kat. 228) von 1793 und „Der Liebesmarkt“ (Kat. 229) aus dem Jahr 1796. Themen und

Darstellung in gezügeltem Temperament und voller Sentimentalität lassen darin die Empfindsamkeit im Sinne Aciers erneut anklingen. Jüchtzer modellierte diese Gruppen nach eigener Idee. Die Nacktheit in der lässigen Gewandung der Antike hatte uneingeschränkte Geltung, deren üppige Draperie oft noch einen Hauch der schwellenden Bewegung des Barock zeigt, wohingegen die Thematik der Liebesfreuden und -nöte der Empfindsamkeit entnommen ist. In diesem Zusammenhang übernahm Jüchtzer Motive aus Aciers empfindsamen Gruppen wie den Altar oder den kindlichen Amor mit bewegtem Lendentuch der Devisenkinder (Kat. 45), aber auch einige Symbole wie das schnäbelnde Taubenpaar, Feuer als Sinnbild der Liebe oder blühende Rosengirlanden. Im Gegensatz zu Acier und Schönheit, die die Themen der Empfindsamkeit mit Figuren im zeitgenössischen Kostüm vorstellten, verlagerte Jüchtzer die empfindsamen Szenen ausschließlich in den mythologischen Kontext beschränkt auf Amor, Venus und weitere Gottheiten, die dem klassizistischen Ideal zufolge in das aus der Antike übernommene Chiton und das Himation gehüllt sind. Die Sockelgestaltung dieser Gruppen in Form eines querovalen, flachen Felssockels mit spärlichem Bewuchs, den seitlich ein reliefierter Ringdekor mit Akanthusblattbesatz ziert, machen deutlich, welchen Einfluss die Porzellanplastik Aciers auf Jüchtzer hatte. Andere Figurinen platzierte Jüchtzer, die nüchterne Eleganz betonend, auf schmucklose Sockelplatten.



Kat. 229

Kompositorische Schwächen zeigen sich in der Gruppe „Der Liebesmarkt“ (Kat. 229). Dargestellt werden fünf antikisch gekleidete Frauen, die versuchen, kleine Amoretten zu erhaschen, welche sich unter einem über Äste drapierten Tuch versteckt haben. Anders als Acier, der ein Meister des pyramidalen Figurenaufbaus war und dafür den Sockel geschickt als ansteigenden Unterbau nutzte, platzierte Jüchtzer die Figuren auf der geraden Plattform des Sockels mit der Folge, dass die Komposition in ihrer Vielteiligkeit zerrissen wirkt. Entgegen Acier, der eine Rundumansicht bevorzugte, richtete Jüchtzer die Gruppe vornehmlich auf die frontale Schauseite aus. Dabei gelang es ihm jedoch nicht, eine Korrespondenz zwischen Betrachter und Figuren zu erzeugen, denn die Figuren, abgesehen von der in innerer Verzückung versunkenen Knienden vorne rechts, blicken auf die aus dem Unterschlupf kommenden Amoretten, wofür sie sich vom Betrachter abwenden müssen.

Der Eintrag im Tätigkeitsbericht vom April 1796 zu dieser Gruppe ermöglicht einen Blick in die Meissener Modellierstube unter Jüchtzers Leitung. *„Von den in vorigen Monath März a.c. erwähnten Gruppe, hat bereits der Modelleur Schöne unter meiner Aufsicht 2. Figuren gänzlich ausgearbeitet, welche ich vorher ausgestellt hatte, auch haben die beyden jungen Leute, Schiebel und Starke unter meiner Anleitung und Aufsicht 2. Figuren nach authorisierter Zeichnung angefangen, welche gegen die Mitte des May Monaths zur Vollendung kommen werden.“*⁴⁵⁴ Demnach arbeitete Jüchtzer eng mit dem Modelleur Johann Daniel Schöne zusammen, der unter seiner Aufsicht eigenständig Figuren fertigte. Gleichzeitig leitete Jüchtzer die Nachwuchskräfte Carl Gotthelf Starcke jun. (geb. um 1777, seit 1792 Bossiererlehrling)⁴⁵⁵ und Christian Karl Schiebel (geb. 1775, seit 1793 Bossiererlehrling)⁴⁵⁶ an, nach Zeichnungen Modelle zu formen. Dieser Quelle zufolge setzte man in Meissen weiterhin auf das Heranziehen eigener Kräfte innerhalb der Modellierstube, was Kaendler immer gefördert hatte, und zeigte sich nicht interessiert am Engagement fremder Künstler, wie man es bei Acier und Troy nach dem Siebenjährigen Krieg getan hatte.

In den empfindsamen Kontext ist auch die Gruppe „Wer kauft Liebesgötter“ (Kat. 200) zu stellen, die Jüchtzer 1785/1786 nach einem römischen Fresko, das im Nationalmuseum in Neapel bewahrt wird, schuf. Dieses 28 x 35 cm große Fresko, das 1759 in einer der Villen in Stabiae zwischen Pompeji und Sorrent gefunden wurde, übte nachhaltigen Einfluss auf die Kunst des späten 18. Jahrhunderts aus. Berühmtheit erlangte diese Wandmalerei mit der graphischen Bearbeitung der Funde im Herculaneum durch Antonio Ottavio Bayardi in den Jahren 1757-1792.

⁴⁵⁴ WA, I Ab 7, fol. 324a.

⁴⁵⁵ Rückert 1990, S. 129. Vgl. Kap.8.2.

⁴⁵⁶ Rückert 1990, S. 126. Vgl. Kap.8.3.



Detailgenau kopierte Jüchtzer die Vorlage mit viel Geschick für das Material und erklärte im Tätigkeitsbericht vom August 1785 die Deutung der Gruppe als die drei Temperamente der Liebe. „1. *Antique große Groupe von 3. Figuren mit Trapporie, und 3. Kinder, nebst Käfig. Die hefftige Liebe, die flattere Liebe, und die Melanchol. Liebe, ziemlich reinlich ausgestellt.*“⁴⁵⁷ Er ergänzte diese Figurengruppe 1788 und 1789 durch die von ihm ohne Vorlage geschaffenen Gruppen „Amors Fesselung“ (Kat. 222) und „Amor in Nöten“ (Kat. 224) für eine Konditorei, wie er im Arbeitsbericht erwähnte.⁴⁵⁸ Demnach bildeten diese drei Gruppen einen der wenigen Tafelaufsätze des Klassizismus, der vermutlich für eine sächsische Hofkonditorei gefertigt wurde. Im Sinne klassizistischen Formgefühls bleiben die Figuren zurückhaltend in ihrer Bewegung, ohne gestellte Posen, welches Jüchtzer geschickt mit der voluminösen, oft auch lebhaften Draperie zu verbinden verstand. Durch den Wohlklang der Linien und den sanften elegischen Ausdruck gab er den Gruppen darüber hinaus etwas Stimmungshaftes.

⁴⁵⁷ WA, I Ab 63, fol. 421a.

⁴⁵⁸ Vgl. 224. „1.) *Antique Groupe von 3. Figuren mit Trapporie, zur Conditorey bestimmt, völlig verfertigt und zerschnitten.*“ WA, I Ab 67, fol. 394a.



Jüchter gelang 1786 für die Gruppe „Selene und Endymion“ (Kat. 201) eine ausgewogene Komposition, wobei er die beiden Figuren auf einem Felssockel über quadratischem Sockel platzierte. Das Thema der Gruppe „Selene und Endymion“ erlaubt die Darstellung vom Kontrast des im Schlaf liegenden Epheben und der um ihn bemühten verliebten Göttin. Jüchter erfasste den Moment, bevor Selene die Lippen Endymions berührt, den sie zu küssen beabsichtigt. Damit griff Jüchter dem im Jahr 1798 von Goethe aufgestellten Postulat zur ‘Darstellung des Moments’ voraus, die notwendig sei, wenn sich das Bild vor dem Auge des Betrachters bewegen sollte.⁴⁵⁹ Goethe fand das von ihm geforderte Erfassen des Augenblicks vor allem in der Laokoon-Gruppe besonders gelungen dargestellt, wie er in

⁴⁵⁹ „Äußerst wichtig ist dieses Kunstwerk (Laokoongruppe) durch die Darstellung des Moments. Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein.“ Johann Wolfgang von Goethe, Über Laokoon, 1798, zit. nach Beutler 1949, S. 166.

seinem Essay im ersten Band der Propyläen 1798 herausstellte und in diesem Zusammenhang das zu erstrebende Ideal für die zeitgenössische Kunst formulierte.



Dem neuen Anspruch des Publikums kam Jüchtzer nach, indem er sich schon sehr früh mit dem Kopieren antiker Skulpturen beschäftigte, wie die Statuetten „Faun mit Zicklein“ (Kat. 179), „Ganymed“ (Kat. 180) oder „Venus mit Delphin“ (Kat. 182) illustrieren, die er auf einen einfachen Rundsockel mit seitlichem Mäanderfries stellte. Jüchtzer und Schönheit fertigten um 1780/81 zahlreiche etwa gleichgroße Götterfiguren, die sie auf ebensolche Sockel stellten, so dass diese Figurinen einzeln oder als Sammlung erworben werden und zur Raum- oder Tafeldekoration als Einzelfigur oder Ensemble genutzt werden konnten. Folglich beabsichtigte Jüchtzer bei dieser Modellarbeit, die Figurinen nicht in Originalgröße oder wenigstens in halber Größe zu modellieren, wie es der italienische Modelleur Gaspero Bruschi (gest. 1780) in Doccia tat, sondern er beschränkte sich auf kleine Maßstäbe für den privaten Zimmerschmuck intimen Zuschnitts. Beim Vergleich mit den graphischen Werken von Leplat und Becker⁴⁶⁰ zur Dresdener Antikensammlung wird deutlich, dass Jüchtzer die Porzellanmodelle nach den antiken Vorlagen meist mit allen Restaurierungen und Ergänzungen aus Renaissance und Barock fertigte, diese aber auch oft variierte (vgl. Kat. 209). Jüchtzer suchte die Vorbilder aber nicht nur bei der idealischen Figurenkunst der

⁴⁶⁰ Vgl. Leplat 1733. Becker 1804-1811 (1-3).

Antike, er widmete sich vereinzelt auch der Nachbildung statuarischer Werke der Renaissance und des französischen Frühklassizismus, die durch ungezählte Gipsabgüsse, verkleinerte Nachbildungen in Bronze, Elfenbein oder Holz einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatten, wie die „Hebe“ (Kat. 177) nach einer Marmorfigur des französischen Bildhauers Jacques-François Joseph Saly (1717-1776), die die Marquise de Pompadour in Auftrag gegeben hatte und 1753 im Pariser Salon ausgestellt wurde, oder den „Bacchus“ (Kat. 178) nach Michelangelo, dessen idealistische Schönheit des Aktes, dessen fester Stand und die strenge Geschlossenheit der Kontur dem klassizistischen Ideal entsprachen.



Unter dem Einfluss Winckelmanns lag das Ziel seines künstlerischen Bemühens jedoch in erster Linie in der Erfassung und künstlerischen Umsetzung archäologischer Beobachtungen. Folglich zeigte Jüchtzer in seinen Modellen die idealische Nacktheit der Antike, wengleich die schlecht versteckte Prüderie des 18. Jahrhunderts immer einen

Zweig, einen Gewandzipfel oder ein Lendentuch fand, um die Scham zu verdecken (vgl. Kat. 191/220). Er bevorzugte Schritt- und Standmotive mit kontrapostischem Aufbau, die meist in wenigen verschliffenen Muskelbewegungen angedeutet sind. Das Gefühl für das Elementare des Plastischen verband sich bei dem Meissener Modellmeister mit einer Sicherheit in der monumentalen Vorstellung des architektonischen Aufbaus des Statuarischen. Gesucht wurde die kühle Überschaubarkeit von Komposition und Form. Die antiken Formen wurden von Jüchtzer jedoch nicht lediglich reproduziert, sondern die Formenübernahme lässt in einem neuen Ganzen die kreative Eigenleistung des Künstlers erkennen, der sich um Wirklichkeitsaneignung bemühte. Dabei zeichnet seine Kopien eine barocke Tendenz aus, wie die kräftige Durchmodellierung des Körpers und sein Sinn für kurvig schwingende Bewegung zeigen. Er übernahm von den antiken Vorlagen Motiv- und Formgestaltung, folgte dem polykletischen Kontrapost, ponderierte jedoch oft die Bewegungen natürlicher aus und ließ die Figuren von einem sanften S-Schwung durchfluten, so dass sie sinnlicher und lebendiger wirken (vgl. Kat. 220). Dem scheinbaren Widerspruch von Antike und Natur begegnete Jüchtzer, indem er das naturalistische Beiwerk der Antiken, wie Baumstümpfe, Felssockel etc. durch Motive des klassizistischen Formenkanons, z.B. Säulenstümpfe, würfelförmige Podeste etc. ersetzte, denn der Kontrast zwischen Idealgestalt und naturnahem Landschaftsmotiv widersprach seinem klassizistischen Formempfinden. Über dieses Beiwerk legte er oft ein in barocker Manier drapiertes Tuch, welches sehr gekonnt als Stütze der Figur in die Komposition einbezogen wurde (vgl. Kat. 209). Auch die natürlich vorgestellten Felssockel der antiken Vorlagen ersetzte Jüchtzer durch einfache, schmucklose Plinthen, die der Figur ausschließlich als Standfläche dienen und ohne Bezug zu ihr stehen.

Bei den Antikenkopien stellt sich die Frage, wo sie entstanden sind. Der erste schriftliche Nachweis darüber, dass ein Modell nicht in Meissen, sondern in Dresden gefertigt wurde, impliziert Jüchtzers Arbeitsbericht der Monate Juni bis Dezember 1788 zur Gruppe „Kastor und Pollux“ (Kat. 223). *„Eine große Gruppe von 2. Figuren Castor und Pollux, die Unsterblichkeit vorstellend, Diese Gruppe ist in Dresden gefertigt.“*⁴⁶¹ Der letzte Satz enthält den Hinweis, dass die Gruppe dort entstanden ist. Ob Jüchtzer in dieser Zeit weitere Gruppen in Dresden fertigte, ist nicht belegbar. Doch nachdem Mitte der neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts die Nachfrage nach figürlichen Porzellanen in Meissen immer weiter abnahm, ausgenommen die Antikenkopien, entschloss sich die Meissener Kommission dazu, Jüchtzer im Juni 1796 nach Dresden zu senden, wo er in der Mengs'schen Abgussammlung Modelle für die Porzellanmanufaktur fertigen sollte.⁴⁶²

⁴⁶¹ WA, I Ab 67, fol. 775a.

⁴⁶² Jüchtzers Tätigkeitsbericht Juni 1796: *„Diesen Monath wird conditionieret, die schon erwähnte Gruppe, als Gegenstück zum Opfer der Venus, die ich den Modellirer Schöne zur völligen Verfertigung übergeben habe, und ich laut hoher Directorial Verordnung nach Dresden berufen worden, um da in der Mengsischen Sammlung*

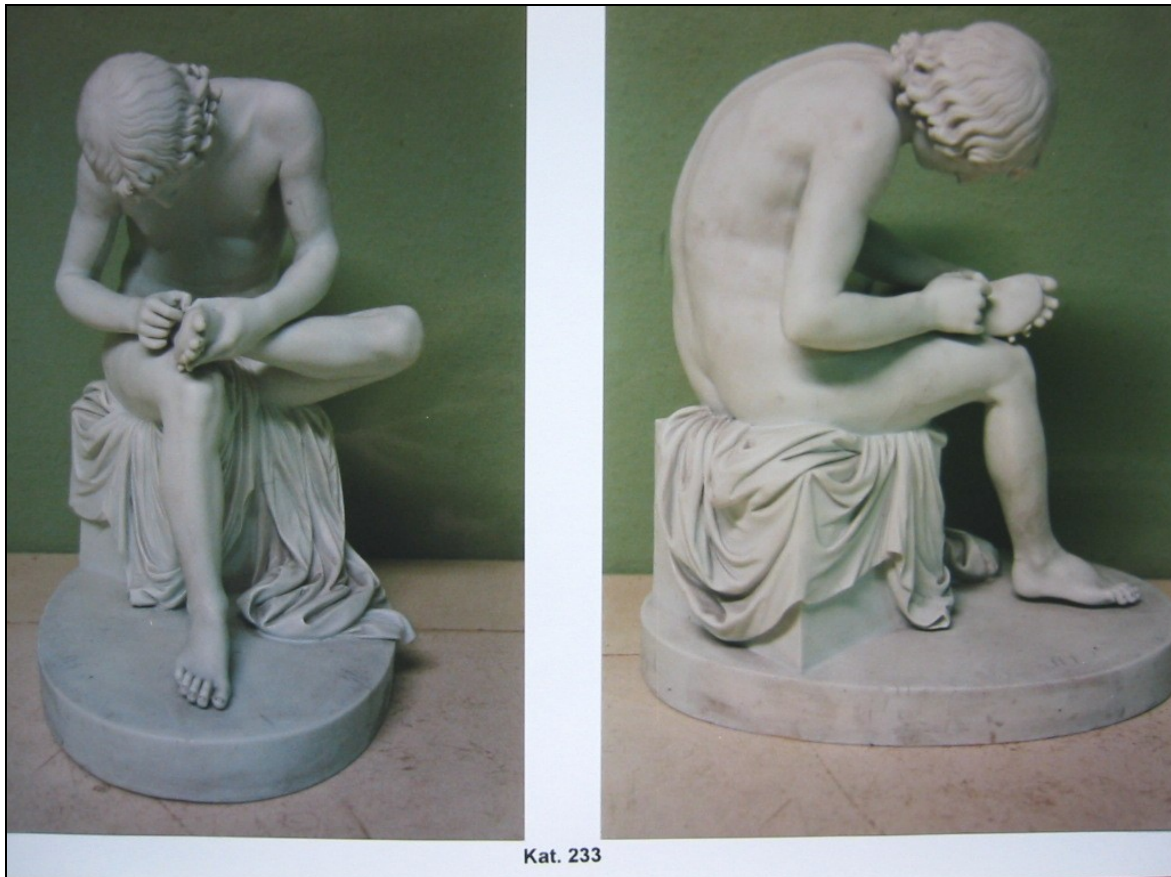


Jüchtzer verließ noch im selben Monat Meissen und begann seine Arbeit in Dresden. Ob Jüchtzer in Dresden auch Zeichnungen nach den Antiken als Vorlagen für die Meissener Modelleure angefertigt hat, ist nicht verifizierbar, denn weder im Meissener WA noch im Dresdener Kupferstichkabinett haben sich Zeichnungen aus seiner Hand erhalten. Bisher sind nur Porzellanmodelle von Jüchtzer aus dieser Zeit bekannt. Für diese Modelle wählte der weiterhin als Modellmeister⁴⁶³ geführte nicht nur Vorlagen aus der Mengs'schen Abgusssammlung wie den „Dornauszieher“ (Kat. 233) sondern auch bekannte Antiken aus

Modelle zu verfertigen. "WA, I Ab 75, fol. 450a. Seit dieser Zeit hielt er sich ganzjährig in Dresden auf und erhielt 30 Taler monatlich. Vgl. WA, I Ab 75 ff. Rückert erwähnte fälschlicherweise, dass Jüchtzer nur in den Sommermonaten in Dresden gewesen sei. Rückert 1990, S. 112.

⁴⁶³ Jüchtzer wurde weiterhin als Modellmeister geführt und erhielt 30 Taler Monatsgehalt, aber er schrieb keine Arbeitsberichte mehr. WA, I Ab 75, fol. 450a. Rückerts Bemerkung, Jüchtzer habe nur die Sommermonate in Dresden verbracht, wird durch alle folgenden Monatsrapporte widerlegt, die übereinstimmend Jüchtzers Aufenthaltsort ganzjährig in Dresden bezeichnen. Rückert 1990, S. 112.

der Dresdener Antikensammlung, wie die „Athena Lemnia“ (Kat. 239), die „Herculanerinnen“ (Kat. 237, 238).



Kat. 233

Gegenüber seinen bisherigen Antikenkopien hielt sich Jüchtzer nun strenger an die antiken Vorlagen, wobei er aber auch hier einige Details änderte. So ersetzte er das naturnahe Beiwerk des „Dornausziehers“ (Kat. 233) durch klassizistisches Formenvokabular, das er durch Draperie ergänzte, denn die feine Fältelung des Tuches ermöglichte den reizvollen Gegensatz zwischen den straff, rund und glatt modellierten Körperformen und der knittrigen Oberfläche des Stoffes herauszuarbeiten, was ihm herausragend gelang.

Jüchtzers Gruppen, vor allem die Antikenkopien, bestechen durch die herausragende Ausgestaltung der Oberflächen, die seine erstaunliche technische Begabung dokumentieren. Die Feinheit ihrer Modellierung bezeugt einerseits die hohe Meisterschaft ihres Urhebers in der Oberflächenbearbeitung und andererseits seine Fähigkeit herausragende Effekte zu erzielen. Die Sorgfalt bei der Behandlung der Details, die gelungene „*materialgebundene Interpretation*“⁴⁶⁴, wie Walcha treffend formulierte, bestimmen die hohe Qualität dieser Figurinen. Alle Hautoberflächen sind geglättet, dagegen ermöglichte die feine Fältelung der Gewänder und Lendentücher, den reizvollen Gegensatz zwischen den straff, rund und leicht

⁴⁶⁴ Walcha 1968, S. 35.

gewölbt modellierten Körperformen und der gefältelten Oberfläche des Stoffes vorzustellen, was ein interessantes Spiel aus Licht und Schatten erzeugt und Jüchtzer meisterhaft gelang. Die kühle Glätte sowie die matte Oberfläche des Biskuitporzellans ermöglicht eine plastische Gestaltung, die dem weißen Marmor oder Alabaster sehr ähnlich ist, so dass die Prinzipien der Großplastik in die Porzellanplastik transformiert werden konnten. In diesem Sinne verwandte Jüchtzer das Biskuitporzellan für alle Ausformungen seiner Modelle und verdrängte die staffierte Porzellanplastik aus der Meissener Produktion.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass Jüchtzer das Werk Schönheits folgerichtig fortsetzte. Unter seiner Leitung setzte sich in der Meissener Porzellanplastik der Klassizismus im Sinne Winckelmanns vor allem mit zahlreichen Modellen nach antiken Vorlagen durch. Unter dem Einfluss des zeitgenössischen Kunstdiskurses orientierte er sich vornehmlich an der antiken Großplastik, die er seit Juni 1796 ganzjährig in den Dresdener Sammlungen studierte. Die Nacktheit in der lässigen Gewandung der Antike hatte uneingeschränkte Geltung, wobei er die klassizistische Strenge stets mit Natürlichkeit und grazilem S-Schwung des Rokoko abzumildern suchte. Dagegen deutet die üppige Draperie oft noch einen Hauch der schwellenden Bewegung des Barock in der Nachfolge Kaendlers an. Gleichzeitig klingt in manchen Eigenschöpfungen auch die Empfindsamkeit Aciers an, mit dem Jüchtzer nach Kaendlers Tod eng zusammengearbeitet hatte. Dabei mischt sich das Menschenbild des sentimental Zeitalters mit der klassizistischen Strenge und Kühle, wobei Jüchtzer die Figuren entgegen Acier nicht mehr dem Pariser Leben, sondern der Mythologie entlehnte. Die besondere Qualität seiner Figurinen und Gruppen, die alle in Biskuitporzellan ausgeformt wurden, bedingt die herausragende Behandlung der Materialität. Jüchtzer, der die klassizistische Plastik der Meissener Porzellanmanufaktur mit einer Fülle von Einzelfigurinen und einigen mehrfigurigen Gruppen maßgeblich prägte und diese sehr gekonnt mit dem barocken Formenkanon sowie empfindsamer Sentimentalität verband, starb am 7. März 1812 in Dresden und wurde im Nekrolog zu Recht als „*in seiner Kunst geschickter Modellmeister*“ gewürdigt.⁴⁶⁵

7. 3. Jüchtzers Porzellanplastik im zeitgenössischen Kontext

Die Ansprüche an die Porzellanplastik änderten sich parallel zu den bildhauerischen Arbeiten im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Die Manufakturen fertigten immer weniger für einen bestimmten Auftraggeber, sondern hauptsächlich für den europäischen Markt, so dass man Modellformen und Dekortypen auf die Nachfrage einer breiten Käuferschicht

⁴⁶⁵ Rapport März 1812, § 20: „Desgleichen ist unterthänigst anzuzeigen, daß der in seiner Kunst geschickte Modellmeister, Christian Gottfried Jüchtzer am 7. Mart: d.J. zu Dresden im 60^{ten} Jahre verstorben ist, er hatte monatlich 33. Thaler und 8. Groschen Tractament aus der Manufactur Cassa zu genießen, die mit Ende dieses der Cassa wieder zufallen.“ WA, I Ab 93, fol. 8b, 616a.

ausrichten musste und nicht mehr auf einen einzigen Auftraggeber. Alle Manufakturen mussten dem Geschmackswandel der adeligen und der anspruchsvollen großbürgerlichen Käuferschichten Rechnung tragen, die weniger große, künstlerisch ambitionierte, als vielmehr kleinformative, preiswerte Statuetten suchten. Porzellan diente jetzt weniger der Steigerung der Machtidee der Feudalherren als der Freude des gebildeten Bürgertums an den wieder entdeckten antiken Kunstwerken und daran, sich durch die Aufstellung der Antikenkopien oder Büsten als kenntnisreiche Sammler herauszustellen. Damit trat an die Stelle des intendierten Kunstbetrachters der anonyme Kunstkonsument, auf den die Manufakturen ihre Produktion ausrichten mussten, wenn sie ökonomisch erfolgreich sein wollten. Dabei hieß Geschmack zu haben für den Künstler, „mit dem Wissen um die gültigen Regeln zu schaffen, für den Kenner auf der Grundlage dieser Regeln zu urteilen“, wie Büttner jüngst formulierte.⁴⁶⁶ Geschmack war erlernbar, geprägt durch Erfahrung und Erziehung. Diesem Geschmackswandel seitens des Publikums hatten sich die künstlerischen Kräfte der Porzellanmodelleure unterzuordnen, auch wenn sie kein inneres Bedürfnis danach verspürten.

Die geringe Anzahl der Neuentwürfe seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts verweist auf das abnehmende Interesse an figürlichen Modellen nicht nur in Meissen, sondern auch in anderen Manufakturen, die alle unter den Folgen der Napoleonischen Kriege zu leiden hatten.⁴⁶⁷ Parallel dazu lässt sich eine deutliche Zunahme der Vasenproduktion im Stil der klassischen Antike beobachten, die den Platz der Porzellanplastik als Raumdekor mehr und mehr verdrängte.⁴⁶⁸ Vasen wurden auf Kaminsimse und jede Art von Kommoden und Tische gestellt, gleichzeitig waren sie besonders als Geschenk beliebt.⁴⁶⁹ Vorlagen hierfür kamen vor allem aus Frankreich und England. Dort hatte Josiah Wedgwood mit Thomas Bentley (1730-1780) im Jahr 1769 die Firma „Etruria“ gegründet, die der Herstellung von Vasen im Stil der klassischen Antike im Zusammenhang mit der Intention einer Erneuerung des Geschmacks über Jahre Aufmerksamkeit in besonderem Maße widmeten. Wedgwood zeichnete sich neben der Aufnahme des antiken Formenvokabulars vor allem dadurch aus, dass sie die Materialien der antiken Vasen sowie Marmor und Basalt etc. imitierte.⁴⁷⁰ Die geschickte Vermarktung der Produkte, die der zeitgenössischen Mode entsprachen, führten dazu, dass sich keine der anderen europäischen Manufakturen diesen

⁴⁶⁶ Büttner, Frank, Der Betrachter im Schein des Bildes, Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert, in: Beck 1999, S. 341-349, S. 343.

⁴⁶⁷ Vgl. Köllmann/Jarchow 1987 (1), S. 128ff. Hantschmann u.a. 1997, S. 161.

⁴⁶⁸ Schroeder, Susanne, Vasenmanie im 18. Jahrhundert, in: Katalog Weimar 1996, S. 78-84.

⁴⁶⁹ Für die Porzellanstatuetten gab es in der Antike keine direkten Vorlagen, anders als für die Vasen, deren Bemalungen auch auf die Geschirrförmlichkeiten übertragen wurden. Vgl. Kammerer-Grothaus, Helke, Antike Motive und der Dekor à l'Etrusque auf Porzellan am Beispiel des Déjeuner der Manufaktur Gotha im Thüringer Museum in Eisenach, in: Keramos 1998 (159), S. 51-60.

⁴⁷⁰ Vgl. hierzu Reilly/Savage 1980. Reilly 1994² mit weiterführender Lit.

Neuerungen verschließen konnte.⁴⁷¹ In Meissen nahm Jüchtzer diese Mode in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf, indem er sich auch der Produktion von Reliefmedaillons widmete.⁴⁷² Sie wurden aber nicht bestimmend für die plastische Produktion der Meissener Porzellanmanufaktur wie in Wedgwood.⁴⁷³

John Flaxman (1755-1826) war der bedeutendste Modelleur in Wedgwood, der sich vornehmlich mit der Produktion von Büsten beschäftigte und nur etwa acht Modelle nach antiken Vorlagen schuf. Auffallend ist zu dieser Zeit auch in anderen Manufakturen die gestiegene Zahl an Porträtbüsten, die eine stärkere Hinwendung zum Individuum illustriert und von der im Zuge der Aufklärung vorgenommenen Aufwertung der Gebildeten zeugt. Besonders die Fürstenberger Manufaktur hatte sich auf die Herstellung von Büsten spezialisiert.⁴⁷⁴ In ihrem Repertoire wurden bereits Ende des 18. Jahrhunderts ca. 140 Modelle Bildnisbüsten berühmter Zeitgenossen in verschiedenen Größen in ca. 320 Modellen angeboten, darunter die Mitglieder der Familie der Herzöge von Braunschweig sowie bedeutende Dichter und Gelehrte. Ähnliches lässt sich auch in Berlin und Nymphenburg beobachten, wo um die Jahrhundertwende in der plastischen Abteilung der Manufakturen fast nur noch Porträtbüsten hergestellt wurden.⁴⁷⁵ In Sèvres nutzte man die plastische Produktion vermehrt für den Napoleonkult. In Meissen setzte sich die Porträtbüstenproduktion erst nach 1810 unter Weger und Schöne durch. Jüchtzer schuf zwar in Zusammenarbeit mit Schönheit 1782 eine Serie von zwölf kleinen antiken Götterbüsten nach Zeichnungen Schenaus⁴⁷⁶, doch keine Porträtbüsten. Das liegt zum einen sicher darin begründet, dass die großen Antiken- und Gipsabgusssammlungen in Dresden beste Voraussetzungen für die Antikenkopien boten, die die Meissener Porzellanplastik nachhaltig beeinflusste, und zum anderen daran, dass Jüchtzer keine Ausbildung zum Bildhauer genossen hatte, die ihn zum Porträtieren befähigt hätte.

Hatten sich die europäischen Porzellanmanufakturen für den Figurenstil des Louis XVI. Anregungen bei Boucher und Falconet, also namentlich bei der französischen Manufaktur Sèvres geholt, so traten seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts zahlreiche antike Leitbilder in den Vordergrund. Stilbestimmend waren nicht mehr die Statuetten einer

⁴⁷¹ Zur 'Marketingstrategie' Wedgwoods vgl. Lessmann 1984. Quilitzsch, Uwe, Wedgwood für Wörlitz, in: Katalog Wörlitz 1995, S. 13-38.

⁴⁷² Jüchtzer fertigte im Juli und August 1785 zwei Medaillons mit den Reliefporträts der russischen Kaiserin und dem Großfürst Paul von Russland mit der Formnr. H 92 und H 93. Mit den Formnr. J 25 und J 26 entstanden um 1786 Medaillons von König Friedrich Wilhelm II. von Preußen und von Friedrich der Große und im August/September 1789 entstand ein Basrelief von Printz Anton. Diese Modelle seien nur als Beispiele genannt. Darüber hinaus fertigte Jüchtzer 1791 sechs Modelle von Gardisten verschiedener Regimenter, die im Katalog keine Aufnahme fanden, da sie nach alten Modellen modelliert wurden. WA, AA III, H 121, fol. 181.

⁴⁷³ Angesichts der Fülle des Materials beschränkt sich die Autorin auf die vollplastischen Modelle der Meissener Manufaktur. Zu den Porzellanreliefs vgl. Röntgen 1984, S. 211ff.

⁴⁷⁴ Vgl. hierzu Ducret 1965 (3), S. 184ff. Katalog Weimar 1996, Kat. 128ff. mit weiterführender Lit.

⁴⁷⁵ Hantschmann u.a. 1997, S. 168ff. Köllmann/Jarchow 1987, S. 135f.

⁴⁷⁶ „Ein Brust Stückgen nebst Postament woran Atributis dem Neptunis vorstellen nach H. Professor Schenaus Zeichnung poussirt. Eins detto den Pacchus vorstellend ebenso poussirt.“ WA. I Ab 59, No. 236a, zit. nach Abs. Privbes. Berlin).

Manufaktur sondern die Skulpturen der klassischen Antike. Parallel zur Entwicklung der Monumentalplastik wich auch in der Porzellanplastik die Natürlichkeit und Naturnachahmung der Antikennachahmung und ihrem Ideal.⁴⁷⁷ Die Porzellanplastiken wurden nun anhand der zahlreichen Veröffentlichungen über die sensationellen Funde in Pompeji und Herculaneum auf ihre künstlerische und erzieherische Qualität hin beurteilt. Die äußere Form des Antikenzitates verwies auf den intendierten Inhalt, auf das Humanitätsideal. Der Künstler war in der klassizistisch ausgerichteten Kunsttheorie vor das Problem gestellt, wie er bei der Nachahmung des idealen Vorbildes seine eigene schöpferische Kraft und Freiheit bewahren sollte. Die trockene, akademische Imitation rückte meist an die Stelle der eigenschöpferischen Umsetzung der Vorlagen. Die Verbreitung der antiken Plastik und bekannten Werke aus Renaissance und Barock, durch die ihr Bekanntheitsgrad wuchs, erfüllten das allgemein gewordene Streben vor allem des Bildungsbürgertums nach humanistischer Erbauung. Die Biskuitnachbildungen ermöglichten einem großen gebildeten Kreis, die Bildwerke ihres künstlerischen Ideals in erschwinglichem Kleinformat für ihre Umgebung zu erwerben.

Den Ansporn zu einer Nachahmung der Antiken wurde vor allem über die Akademien, die im Klassizismus nicht nur in Meissen, sondern auch beispielsweise in Berlin sehr eng mit den Porzellanmanufakturen zusammenarbeiteten, an diese herangetragen.⁴⁷⁸ Die Fülle der Modelle in Meissen nach antiken Vorlagen von Jüchtzer, Matthäi und Schönheit hebt sich hinsichtlich der Vielzahl aus der Figurenproduktion der meisten europäischen Manufakturen heraus, was mit dem großen Schatz antiker Vorlagen und Gipsabgüsse in den Dresdener Sammlungen zu begründen ist, auf den zurückgegriffen werden konnte. Ähnliches lässt sich auch in der römischen Manufaktur von Giovanni Volpato beobachten, die sich auf die Reproduktion antiker Statuen aus den Kapitolinischen Museen und dem Vatikan in Biskuitporzellan spezialisiert hatte.⁴⁷⁹ Jüchtzers barocker Rückgriff in Anlehnung an Kaendler ist jedoch eine Besonderheit in diesem künstlerischen Kontext.

Wenn die Situation der Manufaktur hinsichtlich antiker Sammlungen nicht so günstig war wie in Meissen, sandte man die Modelleure zum Antikenstudium nach Italien. So erhielt beispielsweise Anton Grassi, der Wiener Modellmeister, im Jahr 1792 die Möglichkeit, auf Kosten der Manufaktur eine Reise nach Italien über Florenz, Rom und Neapel zu

⁴⁷⁷ Diese Veränderung ist am augenfälligsten bei Melchior zu beobachten, der in seiner Spätzeit in Frankenthal bereits vereinzelt klassizistische Modelle fertigte. Die natürliche Figurendarstellung wich einer antikischen mit geschlossener Kontur und frontaler Schauseite. Vgl. „Apotheose des Kurfürsten Karl Theodor“, Biskuit, 1792, vgl. Hofmann 1911, Kat. 609, Taf. 153. „Clio“, Biskuit, um 1792, ebd. Kat. 610, Taf. 154.

⁴⁷⁸ In Berlin z.B. zahlte die Manufaktur Geld an die Akademie, so dass deren Former und Maler an den Akademiekursen teilnahmen und das dortige Vorlagenmaterial benutzen durften. Bei der Beschaffung von Kopien nach antiken Plastiken wurde die Manufaktur miteinbezogen, wobei zunächst auf die Antiken in den Berliner Schlössern zurückgegriffen wurde. König Friedrich Wilhelm II. ermöglichte 1787 dem Minister von Heinitz 53 Antiken aus dem Charlottenburger Schloss in die Akademie zu überführen.

⁴⁷⁹ Zur Manufaktur Volpato vgl. Molfino 1977, S. 55ff. Die Manufaktur Volpato wurde 1785 gegründet und arbeitete nach seinem Tod 1803 noch bis zum Jahr 1811 weiter.

unternehmen. Er blieb neun Monate in Rom, wo er sich dem Studium der antiken Plastik widmete, wie seinem Nekrolog zu entnehmen ist.⁴⁸⁰ In Sèvres setzte sich die Ära der Antikenkopien unter dem Bildhauer Louis-Simon Boizot (1743-1809)⁴⁸¹ durch, in der KPM Berlin unter dem Modelleur Johann Carl Friedrich Riese (1759-1834)⁴⁸², wobei hier anders als in Meissen die großen Konzeptionen der Tafelaufsätze, die in Berlin auch in klassizistischer Zeit seitens des preußischen Hofes bestellt wurden, von dem Bildhauer Johann Gottfried Schadow (1764-1850)⁴⁸³ und dem Architekten Hans Christian Genelli (1763-1823) entworfen wurden⁴⁸⁴, die man für die Arbeit in der Manufaktur gewinnen konnte. Anders als in Meissen herrschte in Berlin ein reges künstlerisches Leben durch das Französische Bildhaueratelier, das Friedrich II. Mitte der vierziger Jahre gegründet hatte. Auch in Ludwigsburg und Sèvres ließ man Bildhauer von außerhalb für die Manufaktur arbeiten. In Meissen und Dresden dagegen fehlten am Ende des 18. Jahrhunderts namhafte Künstler, die den intern in der Manufaktur ausgebildeten Modellmeister Jüchtzer hätten unterstützen können.

Die Modelle wurden in allen Porzellanmanufakturen in Biskuitporzellan ausgearbeitet, wobei das Biskuitporzellan nicht nur in Meissen, sondern auch in Nymphenburg partiell mit einer Glasur versehen wurde.⁴⁸⁵ Unschön waren dabei die oft sichtbaren Formnähte, die nicht weggearbeitet wurden, was Hantschmann hinsichtlich Nymphenburg als Hinweis auf minderwertige Masse bewertet.⁴⁸⁶ Da dies auch ein Problem in anderen Manufakturen war, z.B. in Meissen⁴⁸⁷, wurden diese Formnähte möglicherweise nicht so störend empfunden, wie wir das heute mit unserem auf Ebenmäßigkeit geschulten Blick beurteilen. Die feine Ausarbeitung der Details, die die Qualität der Antikenkopien Jüchtzers definiert, prägt ebenso die Figurinen der anderen Manufakturen, wenngleich seine herausragende Oberflächenbehandlung im Wechsel von scharfkantigen und weich modellierten Flächen an der europäischen Spitze steht.

⁴⁸⁰ Vgl. Folnesics/Braun 1907, S. 187f. Grassi brachte zahlreiche Stiche, Zeichnungen und einige eigene Abformungen nach antiken Statuen mit nach Wien. Außerdem hatte der Legationssekretär von Hudelist im selben Jahr in Neapel die neu erschienenen Bücher über die antiken Vasen und die Funde in Herculaneum erworben. Auch in Wien beabsichtigte man demnach streng im Geiste der Antike zu modellieren, wofür man sich reichlich Vorlagenmaterial in Italien verschafft hatte.

⁴⁸¹ Zu Boizot vgl. Savill 1988 (3), S. 967ff.

⁴⁸² Johann Carl Riese wurde 1759 in Berlin/Tempelhof geboren und trat 1770 als Lehrling in die KPM Berlin ein. Seit 1789 war er dort als Modellmeister tätig und hatte neben Schadow maßgeblichen Einfluss auf die Biskuitporzellanproduktion der KPM Berlin. Er starb 1834 in Berlin. Zu Riese vgl. Köllmann/Jarchow 1987 (3), S. 127ff.

⁴⁸³ Zu Schadow und seiner Zeit mit weiterführender Lit. vgl. Maaz, Bernhard (Hrsg.), Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit, Ausstkat. Kunsthalle Düsseldorf u.a., Köln 1994.

⁴⁸⁴ Eine enge Verbindung zwischen der Porzellanplastik und der Monumentalplastik bestätigt Feulner im Gegensatz zu Meissen. „Die spätere Berliner Porzellanplastik eines Riese, Schadow ist in Thema und Auffassung ein Nebenweig der monumentalen Skulptur.“ Feulner 1929, S. 123.

⁴⁸⁵ Hantschmann, Katharina, Johann Peter Melchior als Modellmeister der Nymphenburger Porzellanmanufaktur, in: Hantschmann u.a. 1997, S. 159-187, S. 168.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 168.

⁴⁸⁷ Rückert 1995, S. 2087.

Vor allem in Berlin, St. Petersburg, Sèvres und Wedgwood nutzte man das Biskuitporzellan für technische Raffinessen, wie die blaugefärbte *'Jasperware'*⁴⁸⁸ oder die goldglänzende *'Bronzeware'*. Ausgehend von den antiken Karyatiden und Atlanten schuf man vor allem in Sèvres und St. Petersburg für die großen Service zahlreiche Figuren, die ihre Bürde in Form von Schalen und Körben elegant und leicht über ihren Köpfen tragen.⁴⁸⁹ Damit verschwand die klare Grenze zwischen Freifigur und Gefäß. In Meissen dagegen war die Zeit der großen Service bereits vorbei. Hier wurden die Gruppen vornehmlich in weißem Biskuitporzellan, vereinzelt auch in durchgefärbter Jasperware nach Wedgwood-Vorbild hergestellt mit der Absicht, den antiken Marmorvorlagen auch hinsichtlich des Materials möglichst zu ähneln.

Die Eigenschöpfungen Jüchtzers stehen den Gruppen Melchiors nahe, der seit 1797 als Modellmeister in der Nymphenburger Manufaktur arbeitete.⁴⁹⁰ Beide Modelleure zeigen sich noch der Sentimentalität der Empfindsamkeit verbunden, die sie übereinstimmend im mythologischen Kontext vorstellen gegenüber den sentimental Figuren im zeitgenössischen Kostüm von Acier und Schönheit. Vergleichbar ist darüber hinaus die ruhige, auf die frontale Hauptansicht ausgerichtete Komposition, der feste Stand der Figuren, die Verhaltenheit in Bewegung und Kontur der ebenmäßigen Körper, die den antiken Vorlagen entlehnt sind. Melchior zeigte gegenüber der barocken Fülle der üppigen Draperie Jüchtzers jedoch eine beruhigtere, strengere Form und arbeitete die kontemplative Versunkenheit der Figuren deutlicher als der Meissener Modellmeister heraus. Anders als Jüchtzer platzierte Melchior seine Gruppen auf einem ovalen Sockel mit seitlichem Dekorband oder auf eine einfache quadratische Plinthe, während Melchior meist einen natürlichen Felssockel wählte, der eine Bindung der Figur an den Sockel ermöglichte. Jüchtzer dagegen ersetzte auch in seinen Antikenkopien alles natürliche Beiwerk durch klassizistisches Formengut und verlieh seinen Statuetten damit mehr formale Strenge. Doch der sinnliche Reiz, der in den sanften Regungen der göttlichen Schönen verborgen scheint, umgeben die Gruppen Jüchtzers und Melchiors in ihrer ruhigen Darstellung mit einer Aura wirklichkeitsferner Idealität im Sinne des Klassizismus. Ähnliches lässt sich auch in Rieses Gruppe „Psyche von Zephir entführt“, die dieser für die KPM Berlin 1801 nach einem Entwurf von Hans Christian Genelli modelliert hatte.⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Z.B. „Die Flohsucherin“, Louis Boizot, Sèvres 1809, Ausformung teils blau durchgefärbt, s. Fay/Hallé 1984, Abb. 15, S. 26.

⁴⁸⁹ Z.B. „Service égyptien“, Sèvres 1811/1812, Victoria and Albert Museum, London. „Gurjew-Tafelservice“, St. Petersburg 1809-1817, Schloss Pawlowsk, bei Leningrad. Das Service hatte Graf Gurjew für Zar Alexander I. in Auftrag gegeben, es wurde u.a. von dem Modellmeister Stephan Pimenow gefertigt. Vgl. Agarkowa/Petrowa 1994, Farbtaf. 44-47 u. S. 39ff.

⁴⁹⁰ Vgl. Hantschmann u.a. 1997, Abb. 154-156, S. 164f. mit weiterführender Lit.

⁴⁹¹ Köllmann/Jarchow 1987 (1), Abb. 73, S. 131.

Es bleibt festzuhalten, dass um die Jahrhundertwende in allen europäischen Porzellanmanufakturen die Hauptzeit der figürlichen Entwurfstätigkeit abgeschlossen ist. Dem zeitgenössischen Kunstdiskurs und dem Bedürfnis des aufstrebenden Bildungsbürgertums folgend, das mehr und mehr Kunde der Manufaktur wurde, erkannte man die Antike als vorbildlich. Es galt sie nachzuahmen, um die darin intendierten Ideale zu erreichen. In Meissen überwiegen Antikenkopien, da in Dresden ein bedeutender Fundus an Originalen und Gipsabgüssen bewahrt wurde, während in anderen Manufakturen bereits die Porträtbüsten großen Raum in der plastischen Produktion einnahmen, um dem Persönlichkeitskult der Aufklärung nachzukommen. Der sinnliche Reiz der Empfindsamkeit, verbunden mit der antikischen Strenge von Jüchtzers Eigenschöpfungen stellt diese in einen Zusammenhang mit Melchior und Riese, wogegen Jüchtzers barocke Reminiszenz die klassizistische Form mildert. Die figürliche Produktion der Manufaktur Meissen stand mit der Porzellanplastik Jüchtzers stilistisch und geschmacklich auf der Höhe der Zeit und produzierte in erster Linie für das anonyme Bildungsbürgertum, denn in dieser Zeit begann sich zunehmend die Vereinigung von Kunst und Industrie zu entwickeln, die vor allem von Wegwood erfolgreich vorangetrieben wurde.

8. DER AUSKLANG DER KLASSIZISTISCHEN PORZELLANPLASTIK IN MEISSEN

8. 1. Johann Daniel Schöne, der Nachfolger Jüchtzers

In der Forschung wurde Schöne bisher an der Seite Wegers im Zusammenhang mit Jüchtzer und Matthäi betrachtet, deren Werk er fortgesetzt habe⁴⁹², wobei Walcha ihm eine persönliche Handschrift absprach.⁴⁹³ Ob dieses Urteil zutrifft, und welche Bedeutung Schöne für die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur hat, soll im Folgenden analysiert werden. Johann Daniel Schöne, der am 25. Juni 1767 in Miltitz geboren, ging wie Schönheit und Jüchtzer aus der Meissener Modellierstube hervor.⁴⁹⁴ Zunächst besuchte Schöne seit April 1783 die Meissener Zeichenschule⁴⁹⁵, bevor er am 1. November 1783 als Bossiererlehrling in der Meissener Porzellanmanufaktur aufgenommen wurde.⁴⁹⁶ Im Oktober 1789 beendete er seine Lehre verbunden mit einer Erhöhung seines Tractaments von

⁴⁹² Berling 1910, S. 81. Zimmermann 1926, S. 303f. Walcha 1973, S. 172. Jedding 1981, S. 53.

⁴⁹³ Walcha 1973, S. 172.

⁴⁹⁴ Zu Schöne vgl. Jedding 1981, S. 167. Kunze 1983 (101), S. 35. Rückert 1990, S. 128.

⁴⁹⁵ Rapport August 1783, § 112: „Noch zeigt Hr: Hof Commiss. Elsasser, daß er vor 4. Monathen mit hoher Directorial Genehmigung dem Poussirer Jüchzer einen jungen Menschen mit Name Schöne zugegeben habe, der sich zu Beleerung dieser Arbeit gut anlasse. Er bittet nunmehr, daß demselben, als einem sehr armen Knaben, aber von gutem Genie, ein kleines Gehalt von monatlich 3. Thaler angesetzt werden möchte.“ WA, I Ab 60, o.P.

⁴⁹⁶ Rapport November 1783, § 142: „Ferner ist dem 1.^{sten} dieses Johann Daniel Schöne, eines in Miltitz geborenen SSohn, 15. Jahre alt, nachdem er 1. Jahr lang hiesige Zeichenstunde frequentiert und viele natürliche Geschicklichkeit an sich verspüren lassen, von einem hohen Directorio den Modellirern Schönheit und Jüchtzer als Lehrling zugegeben worden mit einem Wartegeld von monatlich 3. Thalern.“ WA, I Ab 60, o.P.

5 Talern.⁴⁹⁷ Seine Hauptarbeit bestand in der Reparatur der durch das vielfache Ausformen stumpf gewordenen Modelle und weniger darin, neue Figurinen und Gruppen zu schaffen. Seinen Arbeitsberichten ist zu entnehmen, dass diese Betätigung vor allem die klassizistischen Modelle Schönheits und Jüchtzers betraf, z.B. „Venus und Adonis“ (Kat. 193)⁴⁹⁸ sowie „Amor und Psyche“ (Kat. 119).⁴⁹⁹ Darüber hinaus arbeitete Schöne eng mit Jüchtzer zusammen, dessen Modelle er vollendete⁵⁰⁰, glättete⁵⁰¹ und in einigen Details selbst gestaltete.⁵⁰²



In dieser Zeit fertigte Schöne jedoch vereinzelt auch eigene Modelle wie 1790 einen „Amor am Altar“ (Kat. 261), den Jüchtzer gemäß seines Eintrages im Arbeitsbericht

⁴⁹⁷ WA, I Ab 507 a/b. Im November 1792 erhielt er eine Zulage von von 3 Talern. WA, I Ab 70, fol. 576a)

⁴⁹⁸ WA, I Ab 72, fol. 910a.

⁴⁹⁹ WA, I Ab 72, fol. 913a.

⁵⁰⁰ Schönes Arbeitsbericht 1793: „Figur K. 44 von Herr Jüchtzer ausgestellt und ich fertig gearbeitet, ...“ WA, I Ab 72, o.S. Vgl. Kat. 228f.

⁵⁰¹ Schönes Arbeitsbericht April bis Dezember 1792: „1. Gruppe von 2. Figuren Orestes und Pylades K. 42. von Herr Jüchtzer ausgestellt glatt gearbeitet.“ WA, I Ab 72, fol. 909b. Vgl. Kat. 225.

⁵⁰² Schönes Arbeitsbericht April bis Dezember 1792: „1. Medaillon von 3. Figuren zu der Gruppe an das Postament K. 42. selbst verfertigt.“ WA, I Ab 72, fol. 909a. Vgl. Kat. 225.

untersuchte und zerschnitt.⁵⁰³ Schöne fertigte dieses Modell nach einem Amorknaben in der Dresdener Antikensammlung⁵⁰⁴, wobei ihm die Wiedergabe des Knaben, der dem gerade geschossenen Pfeil nachblickt, gelang. Der Körper verliert noch in der Bewegung des Schusses langsam die Spannung. Entgegen der Vorlage stellte Schöne den Amorknaben neben einen dreiseitig konkav geschwungenen Altar, den antikisierender Reliefdekor, Widderköpfe und eine Rosengirlande zieren. Für das Motiv des Altares mit schnäbelndem Taubenpaar ließ sich Schöne von Acier (vgl. Kat. 38, 39) anregen und betonte damit den der Empfindsamkeit nahe stehenden Sinngehalt der Statuette. Der Einfluss Aciers spiegelt sich auch in der Gruppe „Das Opfer der Treue“ (Kat. 264) aus dem Jahr 1796 wieder, wo er die schnäbelnden Tauben und das mit Girlanden verzierte Postament erneut aufgriff. Diese Motive verband Schöne, anders als Acier, nicht mit Figuren in zeitgenössischem Kostüm, sondern dem klassizistischen Ideal entsprechend mit der Kopie eines antiken Amorknaben, ähnlich wie Jüchtzer.



Kat. 262

⁵⁰³ Jüchtzers Arbeitsbericht vom April 1790: „4. Ein Stück Antique Figur den Amor mit einem Altar und 2. Tauben von Hrs: Schöne verfertigt, habe sie untersucht, reparirt und zerschnitten.“ WA, I Ab 68, fol. 330a.

⁵⁰⁴ Vgl. Leplat 1733, Taf. 17.

Von der bestimmenden Wirkung der Antike zeugt auch das 1793 entstandene Leuchterpaar mit vollplastisch ausgebildetem Ganymed und ebensolcher Hebe (Kat. 262).⁵⁰⁵ Als formale Vorlage für den Ganymed-Leuchter diente ein antiker Marmortischfuß des Leochares, der sich heute in den Vatikanischen Museen in Rom befindet. Dieser Tischfuß wurde durch das Tafelwerk über die Skulpturen des Museo Pio Clementino in Rom bekannt, das Giambattista Visconti 1790 herausgegeben hatte.⁵⁰⁶ In Bezug auf diesen Kupferstich hat Schöne oder ein anderer Meissener Künstler einen Entwurf für einen Hebe-Leuchter als Pendant gezeichnet und Marcolini vorgelegt, der die Zeichnung begutachtete und durch sein Visum am 8. Oktober 1790 die Ausführung genehmigte.⁵⁰⁷ Beide schweben in den Fängen eines Adlers mit ausgebreiteten Flügeln über einem Rundfuß mit klassizistischem Reliefdekor. In ihrem Rücken erhebt sich ein Palmstamm, aus dessen oberen Blättern die Tülle des Leuchters wächst. Der ausladende Schwung des zurückgestellten linken Beines von Ganymed, der den Eindruck des Schwebens gegenüber der Vorlage betont, sowie der zum Palmstamm wehende Stoff von Hebes Chiton lassen einen Hauch des vergangenen Barock spüren, wie ihn bereits Jüchtzer mit dem Formenkanon des Klassizismus sehr gekonnt verband. Auch die Allegorie „Der Schrecken“ (Kat. 263), die Schöne nach einem älteren Modell fertigte, lässt in ihrer ausgreifenden Bewegung sowie ihrer Ängstlichkeit das Pathos des Barock erahnen. Die zweifarbige Ausformung des Leuchterpaares im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg zeigt, dass in Meissen die Jasperware der Manufaktur von Josiah Wedgwood imitiert wurde, die für fast alle europäischen Manufakturen in dieser Zeit Vorbild war.⁵⁰⁸ Aber nicht nur das Material und die Geschirre der englischen Manufaktur Wedgwood kamen dem Geschmack des Publikums entgegen und begannen ihn zu formen, sondern auch die Plastik, die gegenüber dem Geschirr weit weniger Raum in Wedgwood einnahm, wurde vorbildlich, wie das Modell einer sitzenden Sphinx (Kat. 275) zeigt, die Schöne 1803 in Anlehnung an ein sehr ähnliches Modell der Manufaktur Wedgwood schuf.⁵⁰⁹ Eine gelungene Differenzierung der Materialität zeichnet diese Sphinx aus, wobei die fein ziselierten Flügelfedern den muskulös modellierten Körperflächen mit partiell naturalistischer

⁵⁰⁵ Dieses Leuchterpaar fand Aufnahme in den Katalog dieser Arbeit, denn am Ende des 18. Jahrhunderts verschwamm die Trennung zwischen Geschirr und Plastik. Mehr und mehr dienten rundplastisch gebildete Figuren als Träger von Schalen und Leuchtern.

⁵⁰⁶ Hofman 1980², Fig. 29, S. 313.

⁵⁰⁷ Dieser Entwurf befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Vgl. hierzu Jedding 1979, S. 112.

⁵⁰⁸ Jedding 1979, Abb. 202, S. 112. Klemm erwähnte 1834 auch einige zweifarbige Gruppen. Klemm 1834, S. 108.

⁵⁰⁹ Reilly/Savage 1980, S. 324. Neben dem Erkunden der griechischen und römischen Antike trat die ägyptische Kunst Anfang des 19. Jahrhunderts in den Vordergrund, was sich in der zeitgenössischen Porzellankunst ablesen lässt, wie z.B. am „Service égyptien“ der Manufaktur Sèvres von 1811/12.

Behaarung gegenüber gestellt sind. In Anlehnung an Wedgwood fertigte Schöne auch zahlreiche Relieifarbeiten.⁵¹⁰



Die Abnahme der Invention neuer figürlicher Porzellanmodelle wird aus Schönes Arbeitsbericht 1793 ablesbar, wo die Arbeit von zwölf Monaten in einem Bericht zusammengefasst ist.⁵¹¹ Nach dem Tod Schönheits im Oktober 1794 wurde Schöne zum Modelleur ernannt und erhielt ein monatliches Tractament in Höhe von 13 Talern.⁵¹² Als der Modellmeister Jüchtzer im Juni 1796 nach Dresden ging, übernahm sein engster Mitarbeiter Schöne die interne Leitung der Meissener Modellierstube, aber sein Gehalt betrug trotz der zunehmenden Verantwortung weiterhin 13 Taler monatlich.⁵¹³ Erst seit Januar 1799 wurde es auf 16 Taler und 16 Groschen monatlich erhöht, gleichzeitig wurde er weiterhin in Stücklohn bezahlt, der meist die Höhe des Tractaments erreichte.⁵¹⁴ Innerhalb der Meissener Modellierstube bedurfte es zunächst jedoch angesichts der deutlichen Abnahme des

⁵¹⁰ Vgl. hierzu Berling 1910, Fig. 190ff. Röntgen 1984, S. 211ff. Diese Arbeit beschränkt sich angesichts der Fülle des Materials auf die Vollplastik, doch eine Bearbeitung der Meissener Relieifarbeiten in klassizistischer Zeit wäre wünschenswert.

⁵¹¹ WA, I Ab 72, fol. 910a.

⁵¹² WA, I Ab 72, fol. 246a.

⁵¹³ WA, I Ab 76, fol. 170a.

⁵¹⁴ WA, I Ab 78, fol. 130a.

Interesses an neuer figürlicher Plastik keiner Verstärkung als Ersatz für Jüchtzer. Schönes Arbeitsberichten nach 1796 ist zu entnehmen, dass in dieser Zeit vor allem die klassizistischen Modelle Schönheits und Jüchtzers weiterhin ausgeformt wurden, deren stumpf gewordene Formen er zu reparieren hatte, wie z.B. im Jahr 1798 „Selene und Endymion“ (Kat. 201), „Apoll und Daphne“ (Kat. 203), „Das Opfer der Freundschaft“ (Kat. 192), „Leda“ (Kat. 134) und „Paris“ (Kat. 132).⁵¹⁵ Hierbei fügte er vereinzelt Veränderungen an den Modellen durch, die er jedoch nicht weiter bezeichnete, so dass heute schwer nachzuvollziehen ist, was er verändert hat.⁵¹⁶

Erst im Jahr 1802 stellte man den Bildhauer Franz Andreas Weger an die Seite Schönes, der zunächst als Bossierer tätig war.⁵¹⁷ Nach Jüchtzers Tod im Jahr 1812 führte man Schöne weiterhin als „*Modellierer*“ und zahlte ihm ein monatliches Tractament von 16 Talern und 16 Groschen⁵¹⁸, während die Position des Modellmeisters unbesetzt blieb, was die Geringschätzung der plastischen Produktion um die Jahrhundertwende beweist.

Die intensive Beschäftigung mit den Modellen Schönheits und Jüchtzers durch die umfangreiche Reparaturtätigkeit prägte das plastische Werk Schönes nachhaltig. Antike Formensprache bestimmt eine Serie von Musen, die Schöne von 1798 bis 1805 in Zusammenarbeit mit Starcke jun., Schmieder und Jüchtzer entworfen hat (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Die Figuren ergeben keine vollständige Folge der neun Musen, denn einige kommen mehrfach vor während andere fehlen. Die Musen fertigte Schöne teils in Anlehnung an antike Vorlagen, so modellierte er die Polymnia (Kat. 268) nach der antiken Statue der Kore. Der schlanke Körper der Kore ist in kontrapostischem Schrittstand geordnet und streng auf die frontale Schauseite ausgerichtet. Über dem in senkrechten Falten herabfallenden Chiton trägt sie ein Himation, unter dessen Stoff sich die Kontur des Körpers abzeichnet. Schöne folgte der Vorlage im Aufbau und der gelungenen Gestaltung der Draperie. Er ergänzte diese unterhalb des linken Armes zu einer geschlossenen Kontur und veränderte die Frisur, die von einem Rosenkranz gekrönt wird, wobei das Haar die Kontur nicht aufbricht. Der zumeist kontrapostische Aufbau der anderen Musen sowie ihre Gewand- und Haarbehandlung zeugen vom Antikenstudium Schönes, das großen Einfluss auf seine Figurinen hatte. Ähnliches lässt sich auch bei der Frauenfigur mit Pudel (Kat. 279) beobachten, die an ein klassizistisches Uhrgehäuse gelehnt steht. Die feine bogenförmige Fältelung ihres Chitons zeichnet den darunter liegenden schlanken Körper nach, während ihr melancholischer Blick sowie der Fingerzeig auf die fortschreitende Zeit, die auf dem Zifferblatt angegeben wird, noch einen Zug der Empfindsamkeit anklingen lassen. Der auf

⁵¹⁵ Vgl. z.B. WA, I Ab 77, fol. 200a, 275a, 416a, 578a, 658a, 731a, 879a.

⁵¹⁶ Im Juni 1799 schrieb Schöne: „*Eine Figur den Paris 11. Zoll hoch H. 42. reparirt, verändert, verfertigt und zerschnitten.*“ WA, I Ab 78, fol. 457a.

⁵¹⁷ Vgl. zu Weger Kap. 8.4.

⁵¹⁸ WA, I Ab 94, fol. 92a.

dem Uhrgehäuse sitzende Bacchus ist eine spätere Ergänzung dieser Meissener Nachausformung.



Kat. 276

Neben den klassizistischen Einflüssen kennzeichnet ein Rückgriff auf barocke Formen auch in dieser Phase einige Statuetten Schönes, wie z.B. die zwei ganzfigurigen Statuetten des Hl. Benno (Kat. 276) und des König Ludwigs IX. (Kat. 277), die sich vor allem durch ihre detailrealistische Gestaltung auszeichnen. Der ruhige Aufbau mit fest geschlossener Kontur sowie die feine Fältelung des Gewandes, die den Körper darunter nachzeichnet, zeigen sich dem Klassizismus verbunden, während die Thematik, die bärtigen Köpfe, die ausladende Gestik der linken Hand des Hl. Benno, die der Zeit entsprechende Kleidung und der hohe profilierte Sockel dem Barock entlehnt sind. Die zeitgenössische Staffage des Hl. Benno in verschiedenen Violettönen und Gold sowie die Marmorierung der Sockelplatte betonen diesen barocken Nachklang. Die fülligen Gewandmassen, die die Körper zweier Vestalinnen mit Rauchgefäßen (Kat. 266, 267) umhüllen ohne die Kontur ihres Körpers darunter nachzuzeichnen, lassen ebenfalls die voluminöse Draperie des Barock spüren, wenngleich bei dieser Beobachtung ein Rückschluss auf den Stil von Schöne nur mit Vorbehalt möglich ist, denn von den Vestalinnen haben sich im Meissener Werksarchiv

einzig Entwurfszeichnungen aber keine Ausformungen erhalten.⁵¹⁹ Gleiches gilt für einen Opferknaben mit Tamburin (Kat. 283), dessen lebhaftes Gewand sowie die heraneilende Bewegung barocke Züge aufweist, wie sie bereits Schönes Lehrer Jüchtzer bravourös mit dem klassizistischen Formenkanon zu verbinden verstand. Die Entwurfszeichnungen der Vestalinnen illustrieren, dass bei diesen Figurinen weniger die künstlerische als vielmehr die technische Entwicklung im Vordergrund stand. Das Bemühen um realistische Wirkung gipfelte darin, dass das Rauchgefäß sowie der Altar, auf dem das Opfergefäß steht, hohl geplant wurden, damit ein Brennelement in die Figur gelegt werden konnte, welches angezündet wurde und Rauch erzeugte, der dann durch die Öffnungen in den Rauchgefäßen entweichen konnte. Wie das funktionieren sollte, wird auf einer Entwurfszeichnung im Werksarchiv in Meissen vorgestellt, die einen rauchenden Bauern zeigt.⁵²⁰

Die bisherige Betrachtung der figürlichen Arbeiten Schönes hat gezeigt, dass er diese, soweit ihm die schwierige wirtschaftliche Lage der Meissener Porzellanmanufaktur Raum dazu bot, im Sinne Jüchtzers fortführte. Bereits Ende des 18. Jahrhunderts begann der literarisch gelenkte Geschmack des gelehrten Bürgertums Porträtbüsten bekannter Persönlichkeiten des Geisteslebens aus Vergangenheit und Gegenwart zu verlangen, dem sich allen voran die Fürstenberger Porzellanmanufaktur bereits in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts gewidmet hatte.⁵²¹ Dem schlossen sich u.a. auch die Manufakturen KPM Berlin, Nymphenburg und Sèvres an, wo um die Jahrhundertwende die Produktion der Porträtbüsten dominierte. In Meissen verließ man sich dagegen sehr lange auf den Erfolg der Biskuitausformungen der klassizistischen Gruppen und Figurinen, doch begann sich in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts auch hier die Produktion von Porträtbüsten durchzusetzen. Schöne porträtierte regionale Persönlichkeiten wie den Bergrat von Werner (Kat. 272), aber auch Mitglieder des sächsischen Hofes⁵²² wie die Büste von Friedrich August III. König von Sachsen (Kat. 274) sowie zwei Büsten Napoleons (Kat. 273, 282). Er arbeitete diese etwa 12 bis 30 cm hohen Porträtbüsten, die er auf einfach profilierte Rundsockel platzierte, nicht nach dem Leben sondern nach zeitgenössischen Gipsmodellen oder anderen Vorlagen.⁵²³ Mit dieser Hinwendung zur Gegenwart, zu Vorlagen aus der neuzeitlichen und gegenwärtigen Kunst, löste sich Schöne von dem Grundsatz der klassizistischen Kunst, das künstlerische Ideal in der Nachahmung der Antike zu suchen. Schöne behielt zwar das Prinzip der Nachahmung bei, doch er beabsichtigte dabei nicht mehr das künstlerische Ideal des Klassizismus zu erreichen, welches durch die

⁵¹⁹ WA, AA III 170, fol. 47b, 48a.

⁵²⁰ Montierte Zeichnung, Tusche, Feder laviert, bez. r.o: L 44. 22,3 x 17,7 cm. Modellzeichnung. WA, III AA 170, fol. 48b.

⁵²¹ Vgl. hierzu Ducret 1965 (3), S. 184ff. Katalog Weimar 1996, Kat. 128ff.

⁵²² Im August 1803 reparierte er fünf Porträts: „*Fünf Portraits repariret: Prinz Anton, dessen Gemahlin, Prinz Maximilian, dessen Gemahlin und Prinzessin Mariana.*“ WA, I Ab 82, fol. 585a.

⁵²³ Zur Büste des Bergrats von Werner (Kat. 271) notierte Schöne im Mai 1801: „*Ein Kopf nach Gipy Modell angefangen.*“ WA, I Ab 80, fol. 312a.

Antikennachahmung die Kunst zu erhöhen suchte. Sein Anliegen bestand dagegen darin, eine Replik der beliebten Modellvorlage in Porzellan zu fertigen, mit dem Ziel, der meist zeitgenössischen Vorlage mit seinem Porzellanmodell möglichst nah zu kommen, wobei weniger künstlerische Innovation als handwerkliches Geschick gefragt war. Die einzige Bindung an den Klassizismus bestand darin, dass die Büsten wie die klassizistischen Modelle in Biskuitporzellan ausgeformt wurden und damit weiterhin der im Klassizismus vollzogenen Abkehr von der polychrom staffierten Porzellanplastik folgten. Schöne starb am 30. Januar 1843.

Schöne hat nach Jüchtzers Weggang die sich bereits um 1794 ankündigende mangelnde Figurennachfrage mit Reparaturen von Schönheits und Jüchtzers klassizistischen Modellformen überbrückt und die Porzellanplastik im Sinne Jüchtzers fortgesetzt, indem er antike Formensprache mit einem Hauch barocken Nachklangs in der Bewegung der Figuren und ihrer voluminösen Gewänder verband. Dabei ließ ihm die schwierige ökonomische Lage der Meissener Porzellanmanufaktur während der Napoleonischen Kriege nicht genug Raum zur Entwicklung einer individuellen Formensprache, wobei zu beachten bleibt, dass von einem Teil seiner Modelle keine Ausformungen oder Modellzeichnungen erhalten sind (Kat. 278, 281, 285-287). Nachdem man in Meissen lange am klassizistischen Ideal der Nachahmung der Antikenvorlagen festgehalten hatte, begann sich in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, dem Verlangen des gebildeten Bürgertums nachkommend, die Produktion von Porträtbüsten nach zeitgenössischen Gipsmodellen durchzusetzen. Die darin anklingende Abkehr von den klassizistischen Idealen setzte sich in den folgenden Jahren weiter fort.

8. 2. Die Mitarbeiter Schönes

Hatten Kaendler und Acier noch strikt getrennt unter großem Konkurrenzdruck gearbeitet, so begann sich das Klima innerhalb der Meissener Modellierstube in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts unter Schönheit und Jüchtzer deutlich zu verbessern, was sich auch nach Jüchtzers Weggang weiter fortsetzte. Die enge Zusammenarbeit der Modelleure in der Modellierstube bedingt, dass sie einen großen Einfluss aufeinander nahmen. Folglich ist eine Händescheidung bei den allein aufgrund stilistischer Kriterien nicht möglich. Interessanterweise verzeichnet das Modellbuch in dieser Zeit neben Modelleuren auch andere Mitarbeiter der Manufaktur als Inventoren neuer figürlicher Porzellanmodelle, wie z.B. den am 5. September 1765 geborenen Gipsgießer Christian Carl Fischer jun.⁵²⁴ Die Aufgabe der Gipsgießer bestand darin, durch Schlickerguss die Formen nach dem Modell zu fertigen. Fischer jun. wurde am 1. Februar 1782 als Gipsgießerlehrling in der Meissener

⁵²⁴ Rückert 1990, S. 107.

Porzellanmanufaktur aufgenommen.⁵²⁵ Seit 1788 wurde er als Gipsgießer genannt und erhielt den Namenszusatz „Junior“, damit er mit seinem Vater, dem Gipsgießer Christian Fischer (1744-1795), nicht verwechselt würde.⁵²⁶ Ein Jahr vor seinem frühen Tod am 8. November 1793⁵²⁷ fertigte Fischer jun. zwei Modelle griechischer Kinder mit Blumengirlanden (Kat. 243, 244). Der Eintrag im Modellbuch⁵²⁸ führt zur Zuschreibung dieser Figuren an Fischer, die weder durch weitere Quellen wie Arbeitsberichte etc.⁵²⁹ Fischer jun. entwarf die Figurinen in Anlehnung an, vielleicht auch als Ergänzung, die Folge der griechischen Opferkinder, die Schönheit und Jüchtzer im Sommer 1786 nach Zeichnungen Schenaus begonnen hatten (Kat. 143-151, 205, 206, 212-219). Die im Meissener Depot erhaltene Nachausformung des Opfermädchens (Kat. 242) zeigt Fischers enge Bindung an den klassizistischen Formenkanon, der sowohl im kontrapostischen Aufbau der Figur, als auch im gegürteten Chiton ablesbar ist, das sich eng an den Körper schmiegt und die Konturen des darunter liegenden schlank aufwachsenden Körpers nachzeichnet. Geschickt wird dabei der wellenförmig auf dem Sockel aufliegende Gewandsaum als Stütze der Figur genutzt, wie das auch bei vielen Figuren Jüchtzers zu beobachten ist. Weitere Figuren Fischers jun. sind nicht bekannt.

Ebenso wie Fischer jun. fertigte auch der Gipsgießer Friedrich Gotthelf Schmieder, 1765 in Meissen geboren, ein Modell für die Meissener Porzellanmanufaktur.⁵³⁰ Schmieder wurde am 1. Januar 1790 als Formerlehrling in der Porzellanmanufaktur Meissen angenommen.⁵³¹ Vier Jahre später begann er als Nachfolger des verstorbenen Fischer jun. eine Lehre als Gipsgießer und erhielt 1795 und 1798 Tractamentszulagen.⁵³² Am 14. Juni 1827 ging er in Pension⁵³³ und starb im Oktober desselben Jahres. Rückert äußerte in Zusammenhang mit Schmieder die These, dass es sich bei Johann Daniel Schöne und Schmieder um eine Person handeln könnte.⁵³⁴ Rückert ging davon aus, dass der mit den obigen Daten eindeutig identifizierbare Gipsgießer Schmieder keine Modelle hergestellt

⁵²⁵ Rapport Dez. 1783, § 156: „Der Gipsgießer Lehrling Christian Carl Fischer, der am 1. Febr. abzeichnenden Jahres seinem Vater zur Abrichtung mit 2. Thalern monatlichem Wartegeld zugegeben worden, supliciret in der Beyl. sub. No. 15b um etwas Zulage. Die Vorsteher des Corps geben ihm margine der Bitschrift wegen seiner Befähigung sowohl als Application zur Arbeit ein gutes Zeugnis.“ WA, I Ab 60, o.P. Rückert erwähnt, dass Fischer teils auch als Formerlehrling genannt würde, was in den Meissener Akten jedoch nicht verifiziert werden konnte. Rückert 1990, S. 107.

⁵²⁶ WA, I Ab 66, fol. 814a.

⁵²⁷ WA, I Ab 71, fol. 94a.

⁵²⁸ Kat. 242: „K 35, Griechische Figur mit Guirlande, 20, 9, 7, Gipsgießer Fischer jun., 1792.“ WA, AA III H 121, fol. 181. Kat. 243: „K 36, Griechische Figur mit Guirlande, 20, 9, 7, Gipsgießer Fischer jun., 1792.“ WA, AA III H 121, fol. 181.

⁵²⁹ Als Gipsgießer musste Fischer jun. keine Arbeitsberichte verfassen. Einzig der Modellmeister Jüchtzer und der Modelleur Schöne schrieben in dieser Zeit Tätigkeitsberichte. Die Tatsache, dass sie diese Opferkinder darin nicht erwähnen, bestätigt den Eintrag im Modellbuch.

⁵³⁰ Kunze 1983 (101), S. 34. Rückert 1990, S. 127.

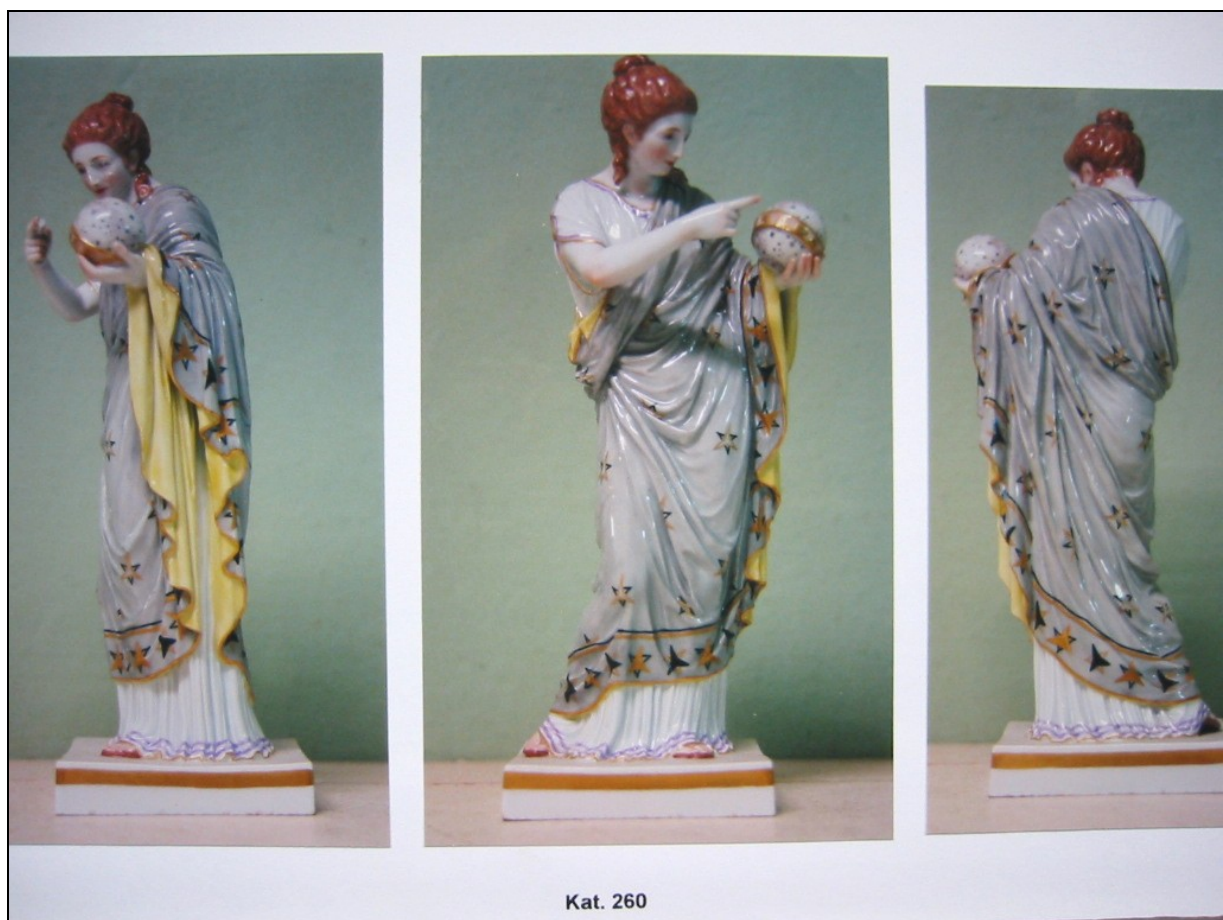
⁵³¹ Zunächst nahm man Schmieder im September 1789 probeweise für drei Monate als Ersatz für den altersschwachen Former Meissner auf (WA, I Ab 67, fol. 507b), bevor man ihn fest einstellte.

⁵³² WA, I Ab 72, fol. 910a.

⁵³³ WA, I Ab 68, fol. 107a/b.

⁵³⁴ Rückert 1990, S. 128.

habe, sondern dass dies nur einem Modelleur vorbehalten gewesen sei. Da in den Meissener Akten ein Modelleur mit dem Namen Schmieder nicht nachweisbar ist, wäre die These Rückerts nachvollziehbar. Dagegen spricht jedoch der Eintrag im Modellbuch, der eindeutig den Namen Schmieder verzeichnet.⁵³⁵ Folglich ist eher anzunehmen, dass der Gipsgießer Schmieder dieses Modell selbstständig entworfen hat, was bestätigt wird durch den Gipsgießer Fischer jun., der ebenfalls eigenständig Modelle gefertigt hat, obwohl sie nicht als Modelleur in der Meissener Porzellanmanufaktur angestellt waren. Bei dem Modell handelt es sich um eine Urania (Kat. 260), die gemäß des Eintrags im Modellbuch im November 1801 von Schmieder geschaffen wurde.



Urania, die Muse der Astronomie, gehört zu einer Serie von Musen, die Schmieder, Jüchtzer, Schöne und Starcke jun. von 1798 bis 1805 modelliert haben (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Urania steht in kontrapostischem Aufbau auf quadratischer Plinthe. Sie ist bekleidet mit einem faltenreichen Chiton, über das ein Himation von der linken Schulter über den linken Arm und den Körper geschlungen ist, dessen Fältelung die darunter liegenden Formen nachzeichnet. Ihr Blick ist auf die Erdkugel mit angegebener Umlaufbahn

⁵³⁵ Modellbucheintrag: „L 69, Urania, 27, 11, 10, Schmieder, Nov. 1801.“ WA, AA III H 121, fol. 183.

in ihrer linken Hand gerichtet, auf die sie mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist. Auffallend ist die feine Ausarbeitung der Fältelung sowie des hochgesteckten Haares. Die Urania ist das einzig bekannte Porzellanmodell des Gipsgießers Schmieder, der es in Anlehnung an eine Urania in der Dresdener Antikensammlung entwarf.⁵³⁶ Er übernahm den Aufbau, veränderte jedoch die Kleidung und richtete die Kopfwendung und die Haltung des rechten Armes auf die Erdkugel in der linken Hand aus. Die Anlehnung an die Antike hinsichtlich Figurenaufbau, Gewandbehandlung sowie die Geschlossenheit der Kontur zeugen von Schmieders klassizistischer Gesinnung.



⁵³⁶ Vgl. Leplat 1733, Taf. 84. Becker 1804-1811 (2), Taf. 64.

Diese prägt ebenso das Werk des Bossierers Carl August Starcke sen., der 1746 in Meissen geboren und 1758 als Bossiererlehrling in der Meissener Porzellanmanufaktur angenommen wurde.⁵³⁷ Obwohl Starcke sen. seine Kunst in der Zeit des Rokoko unter Kaendler gelernt hatte, der ihn kurz vor seinem Tod zweimal wöchentlich zusammen mit Jüchtzer unterrichtete⁵³⁸, schuf er seine eigenen Modelle ganz im Sinne des Klassizismus, wie die Kopie der „Mattei Ceres“ (Kat. 247) aus dem Jahr 1793 zeigt, deren Vorlage Don Guiseppe Mattei 1770 an Papst Clemens XIV. verkauft hatte und sich heute in den Vatikanischen Museen in Rom befindet. Es befand sich in der Mengs'schen Sammlung ein Gipsabguss dieser Skulptur, nach dem Carl August Starcke das Porzellanmodell, das der Vorlage sehr detailgenau folgt, anfertigte. Die geschlossene Kontur, die Gewandbehandlung, die mehr zeigt als verdeckt, sowie der ruhige kontrapostische Stand entsprechen den Idealen Winckelmanns. Die gelungene Wiedergabe der Draperie zeichnet auch das Modell der Vestalin (Kat. 248) aus, das Starcke sen. im August 1793 inventiert hat. Er modellierte sie nach der antiken Vorlage einer Matrone, die aus dem römischen Travertin in die Dresdener Antikensammlung gelangt war.⁵³⁹ Starcke sen. übernahm das Standmotiv sowie die Haltung von Kopf und Armen, veränderte jedoch das Gewand, unter dem er den rechten Arm sehr gekonnt versteckte, so dass sich der Stoff des Himations darüber spannt, während er den Kopf vom Schleier befreite. Die fußlangen Gewänder geben den Figuren ausreichend Halt, folglich mussten keine Stützen hinzugefügt werden, die die Geschlossenheit der Kontur aufbrechen und von der Frontalität der Figuren ablenken. Die Rundsockel zeichnen sich durch ihre Einfachheit aus. Starcke arbeitete jedoch, abgesehen von diesen beiden Modellen, ausschließlich als Bossierer für die Meissener Porzellanmanufaktur, die ihn nach 67jähriger Zugehörigkeit am 20. Juli 1825 pensionierte⁵⁴⁰, bevor er am 18. August desselben Jahres starb.

In Meissen zeichnet sich seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein Wandel hinsichtlich der Ausbildung ab, denn es scheint nun, anders als es bei Schönheit, Jüchtzer und Schöne der Fall war, Wert darauf gelegt zu werden, dass die Modelleure vor ihrem Eintritt in die Meissener Modellierstube eine Ausbildung zum Bildhauer absolviert haben.⁵⁴¹ Das zeigt sich bei dem am 5. März 1775 in Niederjahna geborenen Wirtssohn Johann Gottlieb Schiebel, der am 1. November 1793 als Modellierlehrling in der Meissener

⁵³⁷ Sein Monatslohn betrug 5 Taler und 12 Groschen, 1764 im Tractament, 1765 wieder im Stücklohn, 1775 erhielt er 18 Taler und 9 Groschen monatlich, 1776 stieg er zu den Bossierer I. Klasse auf, sein Monatslohn betrug 1786: 23 Taler, ab dem 1. April 1790 betrug sein Tractament 18 Taler, das seit dem 1. September 1790 um 2 Taler erhöht wurde. Starcke sen. starb am 18. August 1825. Vgl. Kunze 1983 (101), S. 36. Rückert 1990, S. 129. WA, I Ab 41, fol. 118b, 119a, 202a. WA I Ab 70, fol. 575a/b. WA, I Ab 106, fol. 7b, 362a.

⁵³⁸ Vgl. Kap. 3.3.

⁵³⁹ Leplat 1733, Taf. 90. Lipsius 1798, S. 322. Becker 1804-1811 (3), Taf. 116.

⁵⁴⁰ Seine Pension betrug 12 Taler. Vgl. Rückert 1990, S. 129.

⁵⁴¹ In Berlin ging man noch einen Schritt weiter und stellte den Modelleuren den Bildhauer Johann Gottfried Schadow und den Architekten Genelli an die Seite, die sie in künstlerischer Hinsicht unterstützen sollten. Vgl. Köllmann/Jarchow 1987 (1), S. 129ff.

Porzellanmanufaktur aufgenommen wurde, nachdem er zuvor an der Dresdener Akademie eine Ausbildung zum Bildhauer absolviert hatte.⁵⁴² Bereits 1794 wurde er als Modelleur geführt und erhielt ein monatliches Tractament von 3 Talern⁵⁴³, dagegen wurde er im Jahr 1810 als Bossierer bezeichnet und in Stücklohn bezahlt.⁵⁴⁴ Das Modellbuch verzeichnet unter Schiebel 1793 eine Sokratesbüste (Kat. 244) und 1798 eine Cicerobüste (Kat. 245). Von ersterer hat sich weder in Meissen noch in Dresden eine Ausformung erhalten, letztere hat Schiebel nach der Kopie einer antiken Vorlage gefertigt. Dabei handelt es sich vermutlich um die 1798 von Lipsius in der Dresdener Antikensammlung beschriebenen Büste: „*Cicero-Kopf, ein wenig links sehend, Hals und Brust unbekleidet, treue und richtige Kopie nach Antike von hiesigem Bildhauer Conrady in Italien als Schüler gefertigt, Marmor.*“⁵⁴⁵ Berling schrieb diese Büste Jüchtzer zu⁵⁴⁶, das Modellbuch verzeichnet jedoch Schiebel.⁵⁴⁷ Da Jüchtzer seit 1796 in Dresden arbeitete und seitdem keine Tätigkeitsberichte schrieb, was auch für den Lehrling Schiebel gilt, ist die Zuschreibung einzig durch den Eintrag im Modellbuch verifizierbar. Nach Beendigung seiner Lehre am 1. November 1799 wurde Schiebel als Modelleur und Bossierer geführt, doch inventierte er gemäß den Quellen keine weiteren figürlichen Modelle, sondern widmete sich in den folgenden Jahren seinem Hauptbetätigungsfeld, der Fertigung von Lithophanien, die in der Biedermeierzeit sehr beliebt waren.⁵⁴⁸ Schiebel blieb bis Ende der dreißiger Jahre in Meissen tätig.⁵⁴⁹

8. 3. Carl Gotthelf Starcke jun. zwischen klassizistischer Strenge und lebhaftem Neo-Rokoko

Weitere Unterstützung erhielt Schöne vor allem durch den Modelleur Carl Gotthelf Starcke jun., der 1778 in Meissen geboren wurde. Starcke jun. begann nach dem Besuch der Meissener Zeichenschule am 1. Juni 1792 eine Lehre als Bossierer in der Meissener Porzellanmanufaktur⁵⁵⁰, wobei er vor allem von Jüchtzer unterrichtet wurde.⁵⁵¹ Ein Jahr später wurde er zum Modellierlehrling befördert. Von Juni bis Dezember 1798 verfasste er Arbeitsberichte und wurde neben dem Tractament auch in Stücklohn bezahlt.⁵⁵² Im Juni 1798 beendete er seine Lehrzeit, so dass er seit dem 1. Juni 9 Taler Tractament erhielt und

⁵⁴² WA, I Ab 71, fol. 71b, 72a/b. Kunze 1983 (101), S. 126. Rückert 1990, S. 126.

⁵⁴³ WA, I Ab 69, fol. 246a.

⁵⁴⁴ WA, I Ab 90, fol. 274a/b.

⁵⁴⁵ Lipsius 1798, Nr. c, S. 202.

⁵⁴⁶ Berling 1910, Fig. 183, S. 78 u. 80.

⁵⁴⁷ Modellbucheintrag: „L 40, Büste Cicero, 25; 17; 15,5; Schiebel, Juni 1798.“ WA, AA III H 121, fol. 182.

⁵⁴⁸ Vgl. zu den Lithophanien Kap. 9.2.

⁵⁴⁹ 1837 wird er noch erwähnt. Vgl. Kunze 1983 (101), S. 34.

⁵⁵⁰ WA, I Ab 70, fol. 355b, 356a. Zu Starcke jun. vgl. Rückert 1990, S. 129.

⁵⁵¹ Im April 1796 erwähnte Jüchtzer: „... auch haben die beyden jungen Leute, Schiebel und Starcke unter meiner Anleitung und Aufsicht 2. Figuren nach authorisierter Zeichnung angefangen, welche Mitte des May Monaths zur Vollendung kommen werden.“ WA, I Ab 75, fol. 324a.

⁵⁵² WA, I Ab 77, fol. 500a, 579a, 659a, 732a, 807a, 880a, 952a.

wurde seit dem 1. November 1799 als Modelleur geführt.⁵⁵³ Im August 1805 verließ er die Manufaktur.⁵⁵⁴ Starcke jun. stand nach dem Weggang Jüchtzers nach Dresden als einziger Modelleur an der Seite Schönes und schuf dem klassizistischen Formenkanon entsprechend einige Einzelfiguren in Anlehnung an antike Vorlagen wie eine „Pallas Athene“ (Kat. 249) oder eine „Juno mit Pfau“ (Kat. 252).



Von seinen außerordentlich innovativen Kräften zeugt die mehrfigurige Gruppe „Der Tanz der Horen“ (Kat. 250), die er im Juni 1797 begann. Fünf Horen tanzen um eine sechste, die erhoben auf einem kannelierten Säulenstumpf steht. Die Horen erscheinen als wohlgesinnte, blumenbringende Göttinnen mit rosenbekränzten Frisuren und einer langen Blumengirlande, die sie in ihren Händen halten. Der Reichtum der Bewegungsmotive der überlangen, schlanken Figuren, ihre Zu- und Abwendung schafft eine allansichtige Rundkomposition mit vielen spannungsreichen Sichtpunkten. Im WA in Meissen sind sechs

⁵⁵³ WA, I Ab 77, fol. 33b, 90a)

⁵⁵⁴ Rapport vom August 1805: „1. Juli 1805 der Poussirer Carl Gotthilf Starcke .. war monatlich auf 9 Thaler fixiert. Von der Manufactur abgegangen.“ HstA Dd, Loc. 2439, XXXVIII, o.P.

Entwurfszeichnungen zu dieser Gruppe erhalten, die die Bewegungsmotive der Horen vorbereiten.⁵⁵⁵ Der unbekannte Inventor dieser Entwurfszeichnungen ließ sich für die Bewegungen der tanzenden Horen vermutlich von den Gemälden „Anbetung des Goldenen Kalbes“, „Tanz zu Ehren des Priapus“ oder „Tanz zur Musik des Kronos“ von Nicolas Poussin anregen, die sich in der Nationalgalerie von Victoria in Melbourne, im Kunstmuseum in Sao Paulo sowie in der Wallace Collection in London befinden.⁵⁵⁶ Starcke jun. übernahm die Figuren mit wenigen Abweichungen, doch reduzierte er im Sinne des Klassizismus die dicht bewegten Gewandmassen der Entwurfszeichnungen zu sich eng an den Körper schmiegenden Gewändern, die er geschickt als Stützen der Figuren eingesetzt hat. Dagegen schwingt der Stoff des vom Oberkörper herabgerutschten Chitons der auf dem Säulenstumpf stehenden Hore im Rhythmus der lebhaft tanzenden Figur, die den in der Entwurfszeichnung vorgestellten stehenden Amorknaben mit Pfeilen und Bogen in den Händen ersetzt.⁵⁵⁷ Dadurch wirkt die Komposition ausgewogener, denn Amors ruhiger, kontrapostischer Stand kontrastiert mit der Bewegtheit der Horen, die deutlich, wenn auch gemäßigt, die lebhaft bewegte Bewegtheit des Rokoko spüren lassen. Antike Formbehandlung verbunden mit der sanften Leichtigkeit des Rokoko charakterisiert auch die Musen, die Starcke zusammen mit Schmieder, Schöne und Jüchtzer in den Jahren 1798 bis 1805 entwarf (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Diese Musen zeichnen sich durch ihren Sinn für kurvig schwingende Bewegung aus, die den Figuren einen Hauch von Lebendigkeit zurückgeben, gegenüber dem festen ruhigen Stand der streng klassizistischen Figuren. Entsprechend folgen die Faltengebung und die unruhig gestalteten Säume der Gewänder der Bewegtheit der Figur. Sie umhüllen den Körper nach antikisch klassischer Manier des „Reichen Stils“ mit schwungvollem Faltenwerk und zeichnen dabei seine Formen darunter ab. Starcke jun. löste die klassizistische Porzellanplastik aus ihrer statischen Strenge, indem er bei ihr die gelöste Lebhaftigkeit des Rokoko in gemäßigter Form anklingen ließ. Leider verließ Starcke die Meissener Porzellanmanufaktur bereits 1805. Er ist der einzige Modelleur, dem in dieser Zeit ein Ansatz zur Entwicklung einer eigenen Formensprache gelang, indem er die Sinnesfreude des Rokoko, die sich nach und nach im strengen reinen Klassizismus verloren hatte, wieder entdeckte.

⁵⁵⁵ Feder laviert, Amor montiert, bez. r.: *L 15 Compt. Marcolini*. 27 x 21,2 cm. Entwurfszeichnung. (WA, III AA 169, fol. 57a) - Hore mit erhobenen Armen, Feder laviert, bez. l.o.: *No. 5*. 16,6 x 12,6 cm. Entwurfszeichnung. (WA, III AA 169, fol. 58b) - Zwei Horen, Aquatinta, bez. o.: *No. 1, No. 2*. 17,5 x 17,2 cm. Entwurfszeichnung. (WA, III AA 169, fol. 58b) - Hore mit erhobenem rechten Arm, Aquatinta, bez. r.o.: *No. 3*. 17,1 x 9,1 cm. Entwurfszeichnung. (WA, III AA 169, fol. 59a) - Hore mit verschränkten Armen, Feder laviert, bez. l.: *No. 4 A*. 16,3 x 9,9 cm. Entwurfszeichnung. (WA, III AA 169, fol. 59a).

⁵⁵⁶ Vgl. Anthony Blunt, Nicolas Poussin, London, New York 1958, Tafelband, Taf. 79, 114, 127.

⁵⁵⁷ Dieser Amor wurde nach einem antiken Amorknaben in der Dresdener Antikensammlung gezeichnet, den Leplat 1733 auf Tafel 127 unten rechts dargestellt hat. Die Zeichnung des Amors wurde nachträglich auf die Entwurfszeichnung montiert.

8. 4. Franz Andreas Weger, ein Meissener Porträtist?

Franz Andreas Weger wurde am 21. November 1767 in Obereschenbach nahe Ansbach geboren.⁵⁵⁸ 1793 kam er im Alter von 26 Jahren nach Dresden, um zunächst an der dortigen Akademie Bildhauerei zu studieren. Am 1. Dezember 1802 nahm ihn die Meissener Manufaktur als Bossierer und Reparatteur auf, wo er zunächst ein monatliches Tractament von 12 Talern erhielt⁵⁵⁹, das die Kommission 1813 auf 16 Taler und 16 Groschen erhöhte. Er wurde jedoch weiterhin als Bossierer geführt.⁵⁶⁰ Trotz seiner Ausbildung zum Bildhauer dauerte es zwölf Jahre, bis Weger im Rapport vom Januar 1814 erstmals als *'Modellirer'* geführt wurde.⁵⁶¹ Aus den Quellen ist nicht ablesbar, wieweit Schöne und Weger gleichgestellt waren, doch das monatliche Tractament betrug für beide Modelleure 16 Taler und 16 Groschen.⁵⁶² Darüber hinaus wurden die beiden Modelleure auch in Stücklohn bezahlt.⁵⁶³ Entgegen der bisherigen Auslegung der Meissener Quellen verließ Weger die Porzellanmanufaktur nicht im Jahr 1832⁵⁶⁴, denn bis zum Dezember 1834 haben sich im Meissener Werksarchiv Arbeitsberichte von ihm erhalten.⁵⁶⁵ Folglich ist Wegers Todesdatum in die Zeit nach 1834 zu setzen.⁵⁶⁶

In der Meissen-Forschung fand das Werk Wegers bisher kaum Beachtung⁵⁶⁷ und wurde wenn, dann hinsichtlich der Porträts hervorgehoben.⁵⁶⁸ Wegers Ruhm als Porträtist beruht auf der Zuschreibung von vier überlebensgroßen Büsten der sächsischen Kurfürsten August der Starke (Kat. 298) und Friedrich August III. (Kat. 285), dem Erfinder des europäischen Porzellans Johann Friedrich Böttger (Kat. 297) sowie dem Leiter der Manufaktur Graf Camillo Marcolini (Kat. 246), die anlässlich der Einhundertjahrfeier der Meissener Porzellanmanufaktur im Jahr 1810 gefertigt wurden. Sie sollten während der Feierlichkeiten auf der Festwiese im Halbkreis auf marmorierten Podesten um einen ebenfalls marmorierten Altar aufgestellt werden. Die bisher in der Forschung tradierte Zuschreibung dieser Büsten an Weger⁵⁶⁹ wird durch einen zeitgenössischen Bericht über die

⁵⁵⁸ Zu Weger vgl. Berling 1910, S. 81f. Kunze 1983 (101), S. 37. Rückert 1990, S. 131.

⁵⁵⁹ Rapport Dezember 1802, § 205: „Am 1. ^{sten} dieses ist vermöge hoher Directorial Verordnung vom 22. Nov: 1802 der Bildhauer Andreas Franz Weger 35. Jahre alt, aus Oberescheenbach im Preußischen gebürtig als Poussirer und Repareur bey dem Weißen Chore mit einem monathl. Tractament von 12 Thalern angestellt worden....“ WA, I Ab 81, fol. 78a/b.

⁵⁶⁰ WA, I Ab 94, fol. 211a.

⁵⁶¹ WA, I Ab 95, fol. 135a.

⁵⁶² Wa, I Ab 95, fol. 135a.

⁵⁶³ WA, I Ab 95, fol. 168a, 170a.

⁵⁶⁴ Rückert 1990, S. 131.

⁵⁶⁵ Arbeitsberichte von Weger aus dem Jahr 1734, vgl. WA, I Ab 115.

⁵⁶⁶ Kunze datierte den Tod Wegers in die Zeit nach 1732, was jedoch angesichts der Arbeitsberichte nicht zutreffen kann. Kunze 1983 (101), S. 37.

⁵⁶⁷ Berling 1910, S. 81f. Zimmermann 1926, S. 319f. Walcha widmete Weger nur einen Satz, vgl. Walcha 1973, S. 181.

⁵⁶⁸ Berling 1910, S. 81. Jedding 1981, S. 171. Kunze 1983 (101), S. 37.

⁵⁶⁹ Walcha 1973, Abb. 177. Einzige Walcha schrieb die Marcolini-Büste Matthäi zu.



Feierlichkeiten anlässlich der Zentenarfeier in Meissen falsifiziert.⁵⁷⁰ Dem Text ist zu entnehmen, dass die Büste August des Starken von Johann Gottfried Knäbig (1768 Meissen 1835)⁵⁷¹, die des Königs Friedrich August III. von Schöne, die Büste Marcolinis von Schiebel und nur die Büste Böttgers von Weger geschaffen wurde, der seine Fähigkeit zum

⁵⁷⁰ „Der nachstehend beschriebenen Gezelten gegenüber stehende Hahn, umschloß halb einen großen geebneten 32 Ellen im Durchmesser haltenden Greis, in dessen Mitte sich ein marmorierter Altar befand, um welchen, in Form eines Halbzirkels, die 4. Büsten auf marmorierten Postamenten und stufenartigen Piedestalen standen, und zwar im Hintergrunde die Büsten Sr. Maj. des Königs von Pohlen Augustus des II. glorieichen Andenkens und Sr. Maj. des jetzt regierenden Königs von Sachsen; im Vordergrunde die Büsten des Herrn Barons und Porzellan-Erfinders Boettger und Sr. Excellenz des Herrn Grafen Marcolini, jetzigen, beinah 36 Jahre hindurch hochverdienten Directors der Manufactur. Die Büsten waren colossalisch, von Gyps, und die Modelle von nachstehenden Künstlern allhier verfertigt, als: die Sr. Maj. des Königs von Pohlen, Augustus des II. vom Herrn Poussirer Knäbig, die Sr. Maj. des jetzt regierenden Königs von Sachsen, durch Hrn. Modelleur Schöne, die des Porzellan-Erfinders, Herrn Barons von Boettger, vom Herrn Modelleur Weger, die Sr. Excellenz des Herrn Grafens Marcolini, durch Herrn Boussirer und Modelleur Schiebel.“ WA, I Ab 90, fol. 27b, 28 a/b.

⁵⁷¹ Johann Gottfried Knäbig jun. wurde am 30. Mai 1768 in Meissen geboren. Zunächst besuchte er die Meissener Zeichenschule und wurde am 1. Juni 1792 als Bossiererlehrling in die Meissener Porzellanmanufaktur aufgenommen. Seit 1834 war Knäbig Taxator beim Weißen Corps. Er starb am 22. Dezember 1835 in Meissen. Kunze 1983 (101), S. 25. Rückert 1990, S. 115.

Porträtierten bereits mit einer Büste (Kat. 294) des russischen Kaisers Alexander I. unter Beweis gestellt hatte.⁵⁷²

Weger modellierte die Böttger-Büste nach einer Lithographie von Heinrich Matthey, die in dem 1837 erschienenen Buch von C.A. Engelhardt, „*J.F. Böttger, Erfinder des Sächsischen Porzellans*“ publiziert worden ist.⁵⁷³ Weger wie Matthey zeigten Böttger idealisiert mit barocker Haartracht. Das fein gezeichnete Konterfei mit kräftigen Bögen über den Augen, markanter Nase und spitzem Kinn ist im Porzellanmodell, entgegen der Graphik von Matthey, leicht nach vorn geneigt, als denke Böttger weiter über die Verbesserung des Arkanums nach. Weger variierte auch wenige Details wie das Band des geöffneten Hemdes, das anders als bei Matthey nicht auf der linken sondern auf der rechten Seite liegt. Im Bericht der Zentenarfeier werden die Büsten als Gipsmodelle erwähnt, doch ist anzunehmen, dass sie auch in Porzellan ausgeformt wurden. In der Schauhalle der Meissener Porzellanmanufaktur befinden sich eine Nachausformung der Böttger-Büste in rotem Böttgersteinzeug sowie eine weiß glasierte Nachausformung der Marcolini-Büste. Von den übrigen Modellen haben sich keine Ausformungen erhalten.

Besondere Berühmtheit erlangte die Büste Marcolinis (Kat. 246) von Schiebel durch die Abbildung der Meissener Nachausformung in zahlreichen Publikationen.⁵⁷⁴ Der Kabinettsminister wird im Brustausschnitt im offiziellen Habit in Uniform gezeigt, auf der linken Brust trägt er den kaiserlich-russischen Andreas- und Alexander-Newsky-Orden, die Haare verdeckt eine Allongeperücke. Schiebel modellierte diese Büste nach einer kleinen Porträtbüste Marcolinis (Kat. 161), die Matthäi 1781 modelliert hatte. Angesichts der Größe des Modells legte Schiebel jedoch mehr Wert auf die naturalistische, lebensnahe Ausarbeitung des Konterfeis. Das Schultertuch, welches bei Matthäei die Büste zum Sockel abschließt, ließ er weg. Der Kopf Marcolinis ist leicht nach links geneigt, die Stirnfalte zwischen den tief liegenden Augen ist betont. Über den sanft geschwungenen, fest verschlossenen Lippen liegt die große, leicht gebogene Nase. Betonte Wangenknochen, über die sich die weiche Gesichtsmuskulatur spannt, sowie zarte Faltenschwünge um den Mund erzeugen einen lebensnahen Eindruck, der bereits im Bericht der Zentenarfeier hervorgehoben wurde.⁵⁷⁵

In den ersten Jahren seiner Tätigkeit für die Meissener Porzellanmanufaktur arbeitete Weger auch nebenher weiter als Bildhauer und beteiligte sich mit Arbeiten in Ton oder Gips

⁵⁷² Zimmermann erwähnte auch eine Büste der Zarin, die jedoch im Modellbuch nicht verzeichnet ist. Ausformungen beider Modelle oder Modellzeichnungen sind weder in Dresden noch in Meissen vorhanden. Zimmermann 1926, S. 319.

⁵⁷³ Vgl. Kramer 1965, Abb. 7, S. 21.

⁵⁷⁴ Walcha 1968, Abb. 15, S. 26. Ders. 1973, Abb. 177. Schärer 1975, Abb. 80. Jedding 1981, Abb. 8, S. 43. Röntgen 1984, Abb. 63, S. 120. Schuster 1993, Farbt. S. 102.

⁵⁷⁵ „Die gute Ausführung dieser Büsten und besonders die wahre Aehnlichkeit der lebenden Allerhöchsten und hohen Personen, hat der Fertigmern derselben, das gerechteste Lob erworben.“ WA, I Ab 90, fol. 418a.

an den Dresdener Akademieausstellungen. So stellte er 1802 eine Psyche, 1803 ein Relief mit einer Opferszene und 1804 den Athlet Milo von Cortona aus.⁵⁷⁶ Für eigene Porzellanmodelle ließ ihm jedoch seine Tätigkeit als Bossierer zunächst wenig Zeit. Die ersten Porzellanmodelle aus seiner Hand sind zwei Löwenpaare (Kat. 289), die er von März bis August 1803 in Anlehnung an die monumentalen Löwen am Krankenhaus in der Friedrichstraße in Dresden schuf. Die einfache Sockelplatte und der Kegel mit stilisiertem Blattdekor, um den die Löwen ihre Vorderbeine legen, sind dem Formenkanon des Klassizismus entlehnt, während die naturalistische Darstellung der Löwen mit ihrem zotteligen Fell an die großen Tierdarstellungen Kaendlers für das Japanische Palais erinnern.



⁵⁷⁶ 1802, Kat. 196: „Eine Gruppe von Thon, Psyche, wie sie zu den Hirten kommt, von F. Weger aus Franken.“ - 1803, Kat. 34A: „Ein Basrelief in Thon, ein Opfer vorstellend; eigne Erfindung von Weger, Modelleur bey der Porcelain-Manufactur.“ - 1804, Kat. 43: „Der Athlet Milo von Cortona, dessen Hände in der Spalte des Baums, den er auseinander reißen wollte, eingeklemmt sind, wird von einem Löwen angefallen; eine Gruppe in Gyps von F. Weger, Poussierer der Porcelainmanufaktur.“ Zit. nach Prause 1975, o.P.



Kat. 291

Im Jahr 1805 gab Weger seine Beteiligung an den Dresdener Akademieausstellungen auf und widmete sich vermehrt der Porzellanplastik. Er beschäftigte sich, dem klassizistischen Ideal entsprechend, mit dem Kopieren antiker Monumentalplastik und fertigte von Juli bis September 1805 zwei Modelle der „Flora“ (Kat. 290, 291) nach der „Kapitolinischen Flora“ in den Kapitolinischen Museen in Rom, die sich vor allem hinsichtlich ihrer Größe unterscheiden. Das erste Modell (Kat. 290) ist 19 cm, das zweite Modell (Kat. 291) ist 27 cm hoch und zeichnet sich gegenüber dem ersten Modell durch die etwas kleinteiligere Fältelung des Himations und die individualisierte Physiognomie aus. Weger arbeitete diese Modelle nach einem Gipsabguss in der Mengs'schen Abgussammlung. Die außerordentlich schöne Draperie der antiken „Kapitolinischen Flora“ wurde von vielen Zeitgenossen hervorgehoben, wie z.B. von Jean-François de Troy, der Direktor der Französischen Akademie in Rom war.⁵⁷⁷ Dieses Lob machte die Figur schon kurz nach ihrer Entdeckung 1744 sehr berühmt. Jüchtzer hatte bereits im August 1796 ein Porzellanmodell nach dieser antiken Vorlage geschaffen (Kat. 230). Weger gelang die Wiedergabe der reichen Draperie, deren Muster aus Schüsselfalten durch tiefere Mulden ergänzt wird, so

⁵⁷⁷ Vgl. Haskell/Penny 1982², Kat. 40.

dass es auf dem Gewand zu einem Spiel der Tiefe, des Lichts und des Schattens kommt. Aus diesen Stoffmassen ragen die Hände seitlich heraus. Das Meissener Modellbuch verzeichnet 1805 unter Weger darüber hinaus eine „Minerva“ (Kat. 292) und das Modell „Die Hoffnung“ (Kat. 293), wovon weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung oder eine Modellzeichnung erhalten sind.⁵⁷⁸ Erst drei Jahre später 1808 sind im Modellbuch zwei weitere Modelle Wegers verzeichnet, ein „Opferknabe mit Leier“ (Kat. 295) sowie ein „Opfermädchen mit Harfe“ (Kat. 296), die er als Gegenstücke zu einem Paar Opferkinder von Schöne entworfen hat (Kat. 283, 284). Ausformungen oder Modellzeichnungen sind in Dresden oder Meissen leider nicht bekannt.

Es bleibt festzuhalten, dass Weger seit seinem Eintritt in die Meissener Porzellanmanufaktur zunächst als Bossierer arbeitete, was ihm kaum Zeit für eigene Modelle ließ. Die Weger in der Forschung zugesprochene Porträtbegabung ist angesichts der falschen Zuschreibung der Büsten für die Zentenarfeier in Meissen nicht zu bestätigen. Auch den anderen Modellen ist zu entnehmen, dass er sich weniger durch künstlerische Innovation als vielmehr durch die Fähigkeit auszeichnete, Porzellanmodelle nach plastischen und graphischen Vorlagen zu schaffen. Seine Haupttätigkeit bestand jedoch zunächst in der Bossierarbeit und später als Modelleur vor allem darin, die klassizistischen Modelle, die stumpf geworden waren, zu reparieren, wie den erhaltenen Arbeitsberichten zu entnehmen ist.⁵⁷⁹ Auch wenn Weger in der Dresdener Akademie Bildhauerei studiert hatte und nicht wie die anderen Meissener Modelleure nach Acier aus der manufakturinternen Ausbildung hervorging, vermochte er nicht die Meissener Porzellanplastik im Sinne des Klassizismus oder des nun mehr und mehr die europäische Porzellanplastik bestimmenden Biedermeiers zu prägen. Bei diesem Urteil darf aber nicht außer Acht gelassen werden, dass die politischen und wirtschaftlichen Folgen während und nach den Napoleonischen Kriegen, die im folgenden Kapitel näher beleuchtet werden, den Meissener Modelleuren zunächst wenig Möglichkeit für eine künstlerische Entfaltung ließen. Das führte zu einer stilistischen Stagnation in der Meissener Porzellanplastik, der nach 1800, abgesehen von vereinzelten Antikenkopien und Büsten, nichts wirklich Neues gelang.

⁵⁷⁸ „M 58, *Minerva*, 27,5; 11,5; 10; *Weger, Sep. 1805.*“ (WA, AA III H 121, fol. 184) - „M 60, *Die Hoffnung*, 28; 10,5; 10,5; *Weger.*“ (WA, AA III H 121, fol. 184)

⁵⁷⁹ Vgl. WA, I Ab 96ff.

9. DIE MEISSENER PORZELLANPLASTIK NACH 1814

9. 1. Die wirtschaftliche und organisatorische Situation nach der Marcolini-Periode

Nachdem das Kaiserlich Russische Generalgouvernement unter der Leitung des Fürsten Nikolai Repnin-Wolkonski⁵⁸⁰ am 22. Oktober 1813 die Verwaltung Sachsens übernommen hatte, wurde am 18. Dezember eine Kommission eingesetzt, die die Lage der Porzellanmanufaktur untersuchen sollte.⁵⁸¹ Da man den Fähigkeiten Marcolinis nicht mehr vertraute, war er bereits am 21. November 1813 zwangsweise nach Bauzen und von dort nach Breslau gebracht worden. Von dort siedelte er nach Prag über. Dort schrieb er am 1. Januar 1814 seine Entlassung und starb am 10. Juli desselben Jahres. Sein Nachfolger wurde der Bergrat Carl Wilhelm von Opper (1765-1833)⁵⁸², der Mitglied dieser Kommission war. Ihm wurde am 17. März 1814 die Leitung der Manufaktur sowie die der Steingutfabrik Hubertusburg und der von Döhlen übertragen.⁵⁸³ König Friedrich August ernannte jedoch nach seiner Rückkehr nach Dresden und der Wiederaufnahme der Regierungsgeschäfte am 7. Juni 1815 erneut eine Kommission⁵⁸⁴, nach deren Vorschlägen die Manufaktur in der folgenden Zeit geführt wurde.⁵⁸⁵ Hiernach wurde die Lokalkommission in eine Lokaladministration verwandelt.⁵⁸⁶ Als Direktor unterstand Opper die Oberleitung der Manufaktur, Adam Ludwig Christian von Wedel (1748-1821)⁵⁸⁷ war bis zu seiner Pensionierung 1816 für das Personal verantwortlich und Heinrich Gottlob Kühn (1788-

⁵⁸⁰ Nikolai Repnin-Wolkonski (1778-1845) war der Adoptivsohn des russischen Gesandten Fürst Repnin, der im Bayerischen Erbfolgekrieg eine wichtige Rolle für Sachsen spielte und bereits im Zusammenhang mit dem großen Tafelaufsatz (Kat. 62) genannt wurde, den Acier für ihn 1780 inventiert hatte.

⁵⁸¹ Zu dieser Kommission gehörten der Kreishauptmann von Zetzschwitz, Obersteuernehmer und Bergrat von Opper, von Heynitz auf Miltitz, Vizerentmeister Blöde und Forstkommissionsrat Zahn. Vgl. Kühn 1828, S. 137f. Böhmert 1878, S. 9f., S. 29ff.

⁵⁸² Carl Wilhelm von Opper (um 1765 Freiberg-1833), Obersteuereinnahmer und Bergrat, wurde am 17. März 1814 vom russischen Generalgouverneur zum Leiter der Porzellanmanufaktur ernannt, wofür er ein Gehalt von 800 Talern jährlich erhielt. Auf Grund seiner gründlichen Kenntnisse im Berg- und Hüttenwesen bestätigte der sächsische König nach seiner Rückkehr 1815 Opper als Direktor der Manufaktur. Im Jahr 1822 unternahm er einen Abdankungsversuch wegen der schlechten wirtschaftlichen Lage der Manufaktur, der jedoch abgelehnt wurde. Opper starb am 2. November 1833, seine Stelle blieb bis 1849 unbesetzt. Zu Opper vgl. Kunze 1983 (101), S. 30. Rückert 1990, S. 46.

⁵⁸³ Die Manufaktur-Kommission unterstellte im August 1814 die Steingutmanufakturen Hubertusburg und von Döhlen administrativ der Meissener Porzellanmanufaktur. Dies wurde 1816 wieder aufgehoben.

⁵⁸⁴ Mitglieder dieser Kommission waren der Geheime Finanzrat von Nostitz und der Bergrat Freiesleben. Vgl. Kühn 1828, S. 139.

⁵⁸⁵ Auf dem Wiener Kongress wurde am 10. Januar 1815 ein Vertrag ausgehandelt, nach dem der Thüringische Kreis, der Kurkreis Wittenberg, die Niederlausitz und der östliche Teil der Oberlausitz an das Königreich Preußen abgetreten werden mussten. Damit verlor Sachsen etwa 58% seines Staatsgebietes und etwa 42% seiner Einwohner, womit sich die politische Bedeutung Sachsens deutlich reduziert hatte und es fortan eine Position zwischen Preußen und Österreich einnahm. Am 7. Juni 1815 kehrte König Friedrich August I. nach Dresden zurück und einen Tag später wurde Sachsen Mitglied des Deutschen Bundes.

⁵⁸⁶ Vgl. hierzu Kühn 1828, S. 139ff.

⁵⁸⁷ Adam Ludwig Christian von Wedel (1748 Mahlis bei Hubertusburg-Meißen 1821), ehemals Hauptmann der Infanterie, seit 1778 Premier-Leutnant bei der Leibgrenadiergarde. Seit dem 6. März 1793 wurde von Wedel 2. Kommissar der Porzellanmanufaktur und erhielt die Oberaufsicht über das Personal und das Polizeiwesen. Von Wedel nahm seit 1814 mit Kühn an der Lokaladministration teil und wurde am 27. Juni 1816 pensioniert. Er erhielt eine jährliche Pension von 500 Talern. Zu von Wedel vgl. Kunze 1983 (101), S. 37. Rückert 1990, S. 47.

1870)⁵⁸⁸ wurde Vorsteher der technischen Abteilung, und Mitglied der Administration. Der Leipziger Kaufmann Christian Gotthilf Martini⁵⁸⁹ wurde Vorsteher des Handels.

Die Zeit der Napoleonischen Kriege hatte in der Bevölkerung fast aller Länder Europas zu Verarmung geführt. Das hatte zur Folge, dass sich die bereits in der Marcolini-Zeit gespannte wirtschaftliche Lage der Meissener Porzellanmanufaktur, die noch immer auf Reichtum und Luxus eingestellt war, um 1814 zunächst weiter verschärfte, was für alle anderen Manufakturen ebenfalls zutraf. Umso wichtiger wurde damit für die Porzellanmanufakturen der Absatz preiswerter Gebrauchswaren. Die Hauptkonkurrenz hierfür bestand in den vielen neu gegründeten inländischen Steingutmanufakturen, die den Markt mit billiger Steingutware überschwemmt. Aber auch England, welches durch die Kontinentalsperre von 1807 bis 1813 als Konkurrent der Meissener Porzellanmanufaktur zeitweise ausgeschaltet worden war, gelang sehr schnell eine Wiederbelebung der Geschäfte im Binnenland, nachdem diese Sperre mit der Vertreibung Napoleons über den Rhein wieder gefallen war. Als Gegenmaßnahme ließ sich Opiel aus Etruria zahlreiche Abdrücke antikisierender Verzierungen machen, um damit den Formenvorrat der Meissener Manufaktur zu verbessern und der Mode des Wedgwoodporzellans zu folgen. Darüber hinaus veranlasste er, dass die sehr teure Meissener Blaumalerei nicht mehr auf Vorrat gefertigt wurde, denn die aus England eingeführte Technik des Kupferdrucks zur Verzierung der Steingutgeschirre führte auf diesem Sektor zu großen Verlusten.

Opiel beurteilte die Lage der Meissener Porzellanmanufaktur in erster Linie nach merkantilen und weniger nach künstlerischen Gesichtspunkten. Er erkannte, dass die Meissener Manufaktur am Ende der Marcolini-Periode in der technischen Entwicklung ihrer Produktion den beiden Hauptkonkurrenten Sèvres und der KPM Berlin unterlegen und die Meissener Produktion zu teuer war.⁵⁹⁰ Folglich sah Opiel weniger Handlungsbedarf in künstlerischer als vielmehr in technischer Hinsicht, was er dem Leiter der technischen

⁵⁸⁸ Heinrich Gottlob Kühn wurde am 28. Juni 1788 in Dresden geboren. Er studierte an der Bergakademie in Freiberg und der Universität Wittenberg Bergwissenschaft, Jura und Chemie. Seit 1813 war er Oberbergamts-Auditor und Bergrefrendar in Freiberg. Ab Sommer 1814 wurde er als Inspektor an der Meissener Porzellanmanufaktur angestellt mit einem Jahresgehalt von 900 Talern und erhielt weitere Vergünstigungen. Kühn war Mitglied der Lokaladministration seit dem 24. April 1833 und wurde 1849 Bergrat. Von 1849 bis 1870 war er als Manufakturdirektor tätig. Kühn war maßgeblich beteiligt an dem Umzug der Manufaktur von der Albrechtsburg nach Triebischtal in den Jahren 1863-1865 und starb 1870 in Meissen. Vgl. zu Kühn Kunze 1983 (101), S. 25. Rückert 1990, S. 44.

⁵⁸⁹ Christian Gotthilf Martini war seit 1802 Mitinhaber der Rosti'schen Kunsthandlung in Leipzig, die er 1816 auflöste, als er bei der Meissener Porzellanmanufaktur angestellt wurde und ein Gehalt von 800 Talern jährlich erhielt. Seine Dienstinstruktion lautete: „Bei der Gestaltung soll er nicht nur überhaupt auf die möglichst vollkommene Anfertigung der Waaren in den bestimmten erforderlichen Formen und Quantitäten, sondern besonders auch unter Rücksprache mit guten Künstlern und dem Obermalervorsteher, Prof. Schubert, nach der vom Directorio von Zeit zu Zeit erhaltenen Anweisung für die verschiedenen Handelsbedürfnisse passende, gut gewählte und nach einem richtigen Geschmack zusammengesetzte Formen und Modelle angeben und unter der nähern Erfordernisse des auswärtigen Handels kennenlernen.“ Zit. nach Kunze 1983 (101), S. 29.

⁵⁹⁰ In Sèvres hatte Alexandre Broningard (1770-1847) 1800 die Leitung der Manufaktur übernommen und in erster Linie technische Veränderungen, wie die Einführung des Hartporzellans, vorgenommen. Vgl. Fay-Hallé /Mundt 1984, S. 24ff. In Berlin hatte man bereits 1793 eine Dampfmaschine in Betrieb genommen, die als Antrieb für die Stampfen der Mühlen und Schleifmaschinen diente. Auch die von Ungerer entwickelten Etagenöfen hatte man bereits 1796/97 in Betrieb genommen. Vgl. Kunze 1986 (113), S. 31.

Abteilung Kühn übertrug. Man versuchte durch Besuche der bedeutenden deutschen und französischen Manufakturen Anregungen für technische Innovationen zu sammeln, was man nach dem Siebenjährigen Krieg in erster Linie mit dem Ziel der künstlerischen Weiterentwicklung getan hatte. So berichtete Kühn von einer fünfmonatigen Reise im März 1823 zu den „*vorzüglichsten ausländischen Manufacturen*“ sowie den Reisen der Vorsteher der Malerei- und der Gestaltungsabteilungen im Jahr 1824.⁵⁹¹

Als eine seiner ersten Handlungen gab Kühn die Geheimhaltung des Arkanums auf, was die betrieblichen Abläufe erleichtern sollte.⁵⁹² Des Weiteren führte er eine genaue Berechnung der Herstellungskosten ein⁵⁹³, ließ neue Maschinen aufstellen, verbesserte das Arkanum und führte die Etagenöfen ein, wie man sie bereits mit Erfolg in Berlin verwandte. Diese Öfen gestatteten eine bessere Ausnutzung der Wärme und sparten dadurch eine bedeutende Menge Holz. Aus einer Produktionsanalyse von 1824 wird ablesbar, dass man mit diesen neuen Öfen etwa viermal soviel Teller brennen und das Brennpersonal von 41 auf 19 Personen verringern konnte.⁵⁹⁴

In der Farbtechnik gelang 1817 die Gewinnung einer zweiten Unterglasurfarbe das Chromoxyd-Grün, welches dann vor allem für den von Johann Samuel Arhold (1766-1828)⁵⁹⁵ entworfenen Weinlaubdekor genutzt wurde. Um preiswertere Ware anbieten zu können, fertigte man seit 1817 Masse unterschiedlichen Versatzes, die man durch römische Ziffern unter den Schwertermarken kennzeichnete. „I“ stand für die beste Sorte, „II“ für gewöhnliche Artikel mit drei Teilen Seilitzer Erde, und mit „III“ wurden nur Apothekergefäße

⁵⁹¹ „Bereisung der vorzüglichsten ausländischen Porzellän Manufacturen de ao: 1823: daß Unterzeichneter auf allerhöchsten Befehl vom 26sten März 1823 die vorzüglichsten ausländischen Porzellän Manufacturen, in Deutschland und Frankreich bereiste, und bei einer 5monatlichen Abwesenheit das Glück hatte, eine große Menge neuer und nützlicher Erfahrungen einzusammeln, welche hauptsächlich im Betriebe des Brennhauses und der Kapselbereitung, bis zum Jahre 1825, höchstbeträchtliche Ersparnisse, dann eine völlige Reform des Farbenwesens und in allen Theilen der Fabrikation einzelne, weniger ausgearbeitete Verbesserungen herbeizuführen; und daß im Jahre 1824 der Mahlvorsteher Kersting und Vorsteher Dreßler zu gleichem Zwecke auf den Thüringer Wald geschickt wurden, um die dasigen Manufacturen kennen zu lernen.“ Kühn 1828, S. 148.

⁵⁹² Vgl. hierzu Kühn 1828, S. 142.

⁵⁹³ Diese Fabrikationskosten wurden nach vier Hauptabteilungen berechnet: Massebereitung, Gestaltung, Brennen und Verfeinerung. Ein im HstA Dd erhaltenes Beispiel für die Preisbildung von 1823 zeigt die Zusammenstellung der Gruppe „Die drei Grazien“ (Kat. 195) von Jüchtzer. „*Massebetrag: 21 Thaler, 3 Groschen, 12 Pfennige; Gestaltung: 10 Thaler, 2 Groschen; Zuschlag hierzu von 25%; 2 Thaler, 2 Groschen, 6 Pfennige; Summe: 18 Thaler, 18 Groschen, 11 Pfennige; Zuschlag hierauf 33 1/3 %: 6 Thaler, 6 Groschen, 3 2/3 Groschen; Summe der Produktionskosten: 25 Thaler, 1 Groschen, 2 2/3 Pfennige; Zuschlag hierzu 33 1/3 % an Gehaltskosten; Summe des weißen Verkaufspreises: 33 Thaler, 9 Groschen, 7 1/3 Pfennige; gutachterlicher Preis: 70 Thaler; dermaliger Preis 90 Thaler.*“ (HstA Dd, Loc. 36342, IV, fol. 70a/b). Darüber hinaus wurde ein vollständiges Verzeichnis aller Waren geführt, so dass eine übersichtliche Wert- und Stückrechnung geführt werden konnte. Vgl. Kühn 1828, S. 142f.

⁵⁹⁴ Die Etagenöfen nach Berliner Muster bestanden aus drei Etagen. Im Erdgeschoss wurde das bereits verglühte und glasierte Porzellan gut gebrannt, im ersten Stockwerk wurde das frisch gedrehte und geformte Rohporzellan im ersten Brand verglüht, und im zweiten Stockwerk wurden die Kapseln und Schamottsteine gebrannt. Folglich konnte mit weit weniger Holz mehr Porzellan gebrannt werden. Daher baute man 1816 einen zweiten und 1817 drei weitere Etagenöfen. Zu den Etagenöfen vgl. Kühn 1828, S. 157ff. Kunze 1986 (113), S. 34ff. u. Abb.7, S. 39. Zu den dafür notwendigen Umbauten im Brennhaus vgl. Kühn 1828, S. 144f.

⁵⁹⁵ Zu Johann Samuel Arhold (Arnold) (1766 Heynitz bei Meissen-Meissen 1828) vgl. Kunze 1983 (101), S. 18. Rückert 1990, S. 137.

gekennzeichnet.⁵⁹⁶ Darüber hinaus führte Kühn in den dreißiger Jahren für den Verkauf preiswerter Gebrauchswaren die Technik des Kupferdrucks zur Verzierung des Geschirrs ein und erfand ein neues Verfahren zur Vergoldung, welches das zeitaufwendige Polieren mit einem Achatstift des vor dem Brand als Metallpulver aufgestrichenen Goldes nach dem Brand überflüssig machte.⁵⁹⁷ Diese seit 1827 verwandte so genannte 'Glanzvergoldung' wurde in flüssiger Form als Goldchlorid in ölhaltiger Lösung an Schwefelbalsam gebunden und mit dem Pinsel aufgetragen. Es konnte gleichzeitig mit den Emailfarben eingebrannt werden. Für die Malerei waren auch die im Jahr 1837 erfundenen Schiller- und Lüsterfarben von großer Bedeutung, womit stark irisierende Fonds und Randverzierungen erzielt werden konnten.

Bis 1844 war für das Biskuitporzellan Sosaer Erde genommen worden, doch als diese zur Neige ging ersetzte man sie durch Zettlitzer Erde, die in der Nähe von Karlsbad abgebaut wurde. Der Mangel an Sosaer Erde veranlasste Kühn bereits 1841 zu Experimenten, die zur Erfindung des 'Marmor- oder Alabasterporzellans' führten.⁵⁹⁸ In der Anzeige an das Sächsische Finanzministerium vom 30. April 1848 berichtete Kühn von seiner Erfindung des Marmorporzellans und hob deren Vorteile gegenüber dem Biskuitporzellan hervor. Da die Schwindung wesentlich geringer sei, könnten die Formnähte vermieden und der Kontur in vollkommener Reinheit erhalten werden. Der Ton des Materials fiel weißer aus und ähnele noch mehr dem Marmor.⁵⁹⁹ Dieses Material wurde in erster Linie als Ersatz für das Biskuitporzellan eingesetzt, wobei die Modelle wegen der geringen Schwindung größer ausfielen, so dass Kühn eine Preissteigerung von 33 1/3% vorschlug.⁶⁰⁰

⁵⁹⁶ Anordnung vom 12. Oktober 1816: „... das jetzige Porzellän als erste, die mit 3 Theilen Seilitzer Erde herzustellende als 2te und die mit gleichen Theilen Erde und Thon zusammensetzende als 3te Sorte verkauft; und die erste mit einer Römischen I, die zweite mit einer dergleichen II, die 3te aber mit einer III unmittelbar unter den Schwertern blau bezeichnet (werden sollte).“ WA, IV 9-13, fol. 20, zit. nach Just 1971 (51), S. 23. - Am 29. April 1824 wurde diese Kennzeichnung wieder aufgegeben. Vgl. WA, III D 35, fol. 1. Kühn 1828, S. 148f. Kunze 1982 (96), S. 13ff.

⁵⁹⁷ Zur Glanzvergoldung vgl. Kunze 1983 (99), S. 49ff.

⁵⁹⁸ Zum Marmorporzellan vgl. Kunze 1987 (115), S. 14ff.

⁵⁹⁹ „Indem ich nun dem Hohen Ministerium zuvörderst einige Basreliefs verschiedener Größe in dem weichen, in mittleren Feuergraden erzeugten, marmorartigen Material, sodann aber eine zahlreiche Reihe plastischer Producte der neueren feuerbeständigeren Zusammensetzungen zur hohen Beurteilung Bisquit zu bemerken, daß sich das neue Material 1. durch eine ungemein geringe, noch zu kleinen Schwankungen unterworfenen Schwindung von durchschnittlich ca. 1/11 Theil der ursprünglichen Größe vor dem hiesigen Porzellan auszeichnet, dessen Schwindungsgrad meistens 1/6 Theil des Ganzen ausmacht, weshalb denn auch 2. die entstehenden Wülste, welche das Bisquitporzellän an alten Zusammenfügungsstellen der Formen zeigt, größtentheils gänzlich dabei beseitigt oder höchstens nur noch als eine fast unmerkliche Spur daran zu erkennen sind, daß 3. das neue Material zufolge seiner geringen Zusammenziehung jede Contour in vollkommener Reinheit darstellt, wogegen das bisherige Bisquitporzellän, wegen seiner stärkeren Schwindung, meistens mehr oder weniger auffallende Unregelmäßigkeiten und Abweichungen von den Originalformen zeigte, daß 4. dieselbe einen reinweißen bei ähnlichen Producten zur Zeit noch nicht zur Schau gebrachten, nur schwach gelblich nüancierten Ton besitzt, welcher dem des Marmors sehr nahe kommt, dabei ferner 5. durch einen hohen Grad von Durchscheinendheit, eine Weichheit der Conture, wie auch der ganzen Oberfläche wahrnehmen läßt, welche dem Marmor auch in dieser Beziehung sehr nahe steht, wie denn auch diese Ähnlichkeit 6. durch die zwar glatte, und sanft anzufühlende, gleichwohl aber völlig matte, höchstens nur ganz schwach schimmernde Oberfläche aller größeren Stücke noch sehr erhöht wird.“ Kühn, 30. April 1848, Anzeige an das sächsische Finanzministerium. HstA Dd, Loc. 36355, XII, fol. 166f., zit. nach Kunze 1987 (115), S. 15f.

⁶⁰⁰ „Dagegen zeigen die neuen Artikel durchgängig einen auf ihrer geringen Schwindung beruhenden, so berächtlichen Zuwachs ihrer Größe, verglichen mit den aus denselben Formen hergestellten Bisquitartikeln, daß

Mit diesen Neuerungen sowie den administrativen Veränderungen gelang der Meissener Porzellanmanufaktur eine deutliche Minderung der Produktionskosten sowie eine allmähliche Steigerung des Absatzes. Gleichzeitig hatte man neben der künstlerischen Porzellanproduktion die Herstellung von ertragreichen Nebenerzeugnissen wie Türschilder, feuerfeste Ziegel etc. gesteigert.⁶⁰¹ Dadurch hatte sich die wirtschaftliche Lage der Manufaktur im zweiten und dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts merklich gebessert, so dass der Direktor Oppel am 19. März 1833 dem Finanzministerium mitteilen konnte, dass er sein Ziel „*die Erhaltung der Manufactur ohne eines Zuschusses*“ erreicht habe.⁶⁰² Das war für die Angehörigen der Manufaktur eine große Erleichterung, denn in den Jahren zuvor benötigte die Manufaktur wie bereits in der Marcolini-Periode hohe Zuschüsse für ihr Fortbestehen, so dass immer wieder Stimmen laut wurden, die die Schließung oder den Verkauf der Manufaktur postulierten.⁶⁰³

In den folgenden Jahren stabilisierte sich die wirtschaftliche Lage der Meissener Porzellanmanufaktur weiterhin, bedingt auch durch eine erhebliche Preissenkung, die man 1824 durchgeführt hatte. Durch den Eintritt Sachsens in die Reihe der konstitutionellen Staaten wurde aus der 'Königlich Sächsischen Porzellanmanufaktur' 1831 eine 'Staatliche Porzellanmanufaktur', die von den nun eingesetzten Ständen kontrolliert wurde.⁶⁰⁴ Nach dem Tod von Oppels am 22. November 1833 übernahm die neue Meissener Administration, deren Mitglied Kühn war, die Leitung der Manufaktur.⁶⁰⁵ Zunächst blieb die Stelle des Direktors unbesetzt und wurde erst 1849 von Kühn besetzt.

Ein wichtiger Schritt für die wirtschaftliche Stabilität des Landes war Sachsens Eintritt am 18. März 1833 in den Deutschen Zollverein, der die gesamte sächsische Industrie belebte. Dieser Eintritt war notwendig geworden, weil der Mitteldeutsche Handelsverein durch die Übertritte von Sachsen-Weimar und Kurhessen zum Deutschen Zollverein an Bedeutung verloren hatte. Gleichzeitig verbesserte und verbilligte Kühn die Fabrikation durch die 1839 eingeführten Brennöfen, die mit Kohle gefeuert wurden. Damit war Meissen führend auf diesem Gebiet. 1852 wurden auch die Muffelöfen, die zum Einbrennen der

schon nach diesem Verhältnisse eine Preiserhöhung von ca. 33 1/3 % für dieselben angemessen erscheint.“ Kühn, 30. April 1848, Anzeige an das sächsische Finanzministerium. HstA Dd, Loc. 36355, Vol. XII, fol. 166f., zit. nach Kunze 1987 (115), S. 16.

⁶⁰¹ Vgl. hierzu Kunze, Joachim, Nebenproduktionen der Meissner Porzellanmanufaktur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Keramos 1982 (98), S. 67-68.

⁶⁰² Zit. nach Kunze 1979 (86), S. 60. Von 1821 bis 1824 wurde die Manufaktur mit 60.000 Talern unterstützt. HstA Dd, Loc. 36341, V, fol. 120. In den Jahren zuvor benötigte die Manufaktur noch weitere Zuschüsse 1831 waren es 12.500 Taler, und 1832 waren es 10.300 Taler.

⁶⁰³ Zu der finanziellen Lage der Meissener Porzellanmanufaktur vgl. auch Kunze 1986 (111), S. 3f. vor allem Anm. 1, S. 11 mit Angabe der Quellen im HstA Dd.

⁶⁰⁴ Am 4. September 1831 trat die neue Verfassung in Kraft, in der erstmals in Sachsen bürgerliche Freiheiten verfassungsmäßig garantiert wurden. Sachsen wurde konstitutionelle Monarchie sowie zu einem unteilbaren, in seinen Rechten und Bestandteilen unveräußerlicher Staat.

⁶⁰⁵ „*Nach erfolgten bedauernswerten Ableben des verdienten Directors - hat das Finanzministerium bis auf weiteres beschlossen, daß die Lokaladministration der Porzellanmanufaktur alle derartigen Anzeigen und Berichte, welche sie seither an den Director zu erstatten gehabt, zunächst unmittelbar an das Finanzministerium einreichen, auch die der Directorial-Signatur bedürfenden Gegenständlichkeiten zur Genehmigung vorzulegen, alle Communication mit den Behörden aber vor der Hand selbst bewirken soll.*“ Zit. nach Kunze 1983 (101), S. 30.

Überglasurfarben genutzt wurden, umgebaut, so dass sie sehr viel Holz sparender geheizt werden konnten. Ein Jahr später wurde die erste Dampfmaschine in Meissen eingeführt. Die Verbesserung der ökonomischen Lage der Meissener Porzellanmanufaktur wurde neben dem Eintritt Sachsens in den deutschen Zollverein vor allem Kühn zugerechnet, wie der Stellungnahme des sächsischen Finanzministers Scheuchler vom 7. Februar 1837 zu entnehmen ist. *„Dabei läßt sich, mit voller Anerkennung der wohlthätigen Folgen des Zollvereins auch für den Porzellanhandel, doch gar nicht leugnen, daß Kühns rastlose Betriebsamkeit, vorzügliche Sachkenntnis und glückliche Erfindungsgabe an diesem Wohlstande wesentlichen Anteil habe, und daß namentlich die von ihm erfundene neue Vergoldung, was auch dagegen noch einzuwenden wäre, eine um so größere Rolle dabei spielte, als nur hierdurch sehr bedeutsame Ermäßigung der Waarenpreise und die längst ersehnte bessere Concurrenz mit den wohlfeileren Producenten der ausländischen besonders französischen Privatfabriken vermittelt, um dem Meissner Porzellan eine weit größere Zahl von Abnehmern als vorher zugeführt worden ist. Wie gern, möchte man jene Vergoldung auch im Ausland nachahmen, könnte man nur hinter das complizierte Verfahren, das seiner großen Schwierigkeiten und Undurchdringlichkeit halber, selbst von dem ganz kompetenten Direktor der Königlichen Porzellanmanufaktur in Sèvres, Alexander Bronguiart, bei seiner neuerlichen Anwesenheit in Meissen, un pocédere mystérieux genannt worden ist, kommen!“*⁶⁰⁶ Meissen war durch die technischen Innovationen Kühns, an erster Stelle ist hier die Glanzvergoldung zu nennen, wieder an die Spitze der europäischen Porzellanmanufakturen gerückt. Wieweit das auch für die künstlerische Entwicklung der Meissener Porzellanplastik galt, wird im Folgenden untersucht.

9. 2. Die Porzellanplastik nach 1814

Neben den technischen Erfindungen versuchten die Verantwortlichen der Meissener Porzellanmanufaktur auch die Qualität der Malerei mit der Ernennung des bekannten Romantikers Georg Friedrich Kersting (1785-1847)⁶⁰⁷ im Jahr 1818 zum Malereivorsteher zu verbessern, denn die Malerei hatte in Sèvres und der unter Sorgenthal neu erblühten Wiener Manufaktur deutlich an Bedeutung gewonnen und damit diese Manufakturen in künstlerischer Hinsicht an die Spitze der europäischen Manufakturen befördert.⁶⁰⁸ Eine Zunahme der Bedeutung der Malerei lässt sich auch in Nymphenburg beobachten.⁶⁰⁹

⁶⁰⁶ HstA Dd, Loc. 33298, IV, fol. 33, zit. nach Kunze 1979 (86), S. 64.

⁶⁰⁷ Vgl. Kunze, Joachim, Mitteilungen über Georg Friedrich Kerstings Tätigkeit in der Porzellanmanufaktur Meissen von 1818 bis 1847, in: Keramos 1982 (95), S. 51-58. Rückert 1990, S. 165.

⁶⁰⁸ Die Meissener Geschirrprouktion richtete sich in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts weitgehend nach den reich vergoldeten Gefäßen von Sèvres und Wien, wobei der Gefäßgrund mit Königsblau staffiert wurde, vor dem sich der reiche Gold- oder Silberdekor sehr schön entfaltete. Zum Triumph der Malerei im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts vgl. Fay-Hallé/Mundt 1984, S. 24ff., 59ff. mit weiterführender Lit. Zu Sèvres vgl. auch Loesch 1992, Kat. 12ff. Katalog Bielefeld 1999, Kat. 28ff.

⁶⁰⁹ Vgl. Hantschmann 1996, S. 47ff.

Kersting, der zum Kreis der Dresdener Romantiker um Friedrich, Carus und Kügelgen gehörte, blieb bis zu seinem Tod 1847 Malereivorsteher. Zur künstlerischen Leistungssteigerung der Meissener Zeichenschule wurde darüber hinaus im Jahr 1828 der Maler Adrian Ludwig Richter (1803-1884)⁶¹⁰ als Zeichenmeister mit einem Jahresgehalt von 200 Talern verpflichtet, d.h. er musste zweimal wöchentlich die Arbeiten der Zeichenschüler korrigieren.

Anders als in der Malereiabteilung, die man mit neuen Künstlern aufzufrischen versuchte, blieben in der plastischen Abteilung viele der alten Kräfte erhalten. Nach dem Weggang Jüchtzers nach Dresden im Juni 1796 wurde Johann Gottfried Dressler (1764-1836)⁶¹¹ Interims-Vorsteher und seit dem 1. Juli 1796 Vorsteher der Weißdreher. Seit 1. August 1797 wurde ihm das gesamte Weiße Corps unterstellt. Diese Position nahm er bis zu seinem Lebensende ein. Zimmermann bezeichnete Dressler als „Bildhauer“⁶¹², aber er scheint nur administrative und keine künstlerischen Aufgaben wahrgenommen zu haben, denn selbstständige Modellarbeiten sind von ihm nicht bekannt.

Die künstlerische Hauptarbeit übernahm der bereits in der Marcolini-Periode tätige Modelleur Johann Daniel Schöne. Nach dem Tod Jüchtzers hatte man die Stelle des Modellmeisters nicht neu besetzt, so dass Schöne weiterhin als Modelleur geführt wurde, obwohl er nun die Hauptarbeit der plastischen Gestaltung leistete. Seit Januar 1814 wurde ihm Franz Andreas Weger als zweiter Modelleur an die Seite gestellt, der bereits vor dieser Zeit einige Modelle gefertigt hatte. Im Jahr 1816 wurde Carl Gotthelf Habenicht (1800-1849)⁶¹³ als Modellierlehrling aufgenommen, der 1821 heimlich zur Steingutmanufaktur Pirnasing, aber im November 1823 nach Meissen zurückkehrte. Zunächst arbeitete Habenicht als Stückarbeiter und half beim Reparieren und Modellieren. 1834 war er als Taxator bei der Gestaltungsbranche und als Modelleur tätig, am 23. Dezember 1835 wurde er als Assistent des Vorstehers vom Weißen Corps vereidigt und erhielt ein Jahreseinkommen von 500 Talern. Nach dem Tod Dresslers wurde er am 1. Januar 1837 zum Gestaltungsvorsteher ernannt. Habenicht erkrankte am 5. Februar 1849 in der Elbe in Meissen. Sein engster Mitarbeiter war Johann Gottfried Schiebel.⁶¹⁴ Als Letzter sei Julius Ferdinand Grünwald

⁶¹⁰ Adrian Ludwig Richter (1803 Dresden 1884) war von 1828 bis 1835 Zeichenmeister als Nachfolger von Arhold und wurde dann an die Dresdener Akademie berufen. Seit 1841 war er dort Professor. Vgl. Rückert 1990, S. 70.

⁶¹¹ Johann Gottfried Dressler wurde im Jahr 1789 in Zschirma bei Geiz geboren. Nach einer Ausbildung zum Töpfer arbeitete er seit dem 1. August 1786 als Weißdreher in der Meissener Porzellanmanufaktur. Seit dem 1. April 1790 wurde er im Tractament bezahlt und seit 1795 als 'Dreher in großen Stücken' geführt. Am 3. März wurde er Vorsteheradjunkt der Gestaltungsabteilung, von Juni bis Dezember desselben Jahre war er Interims-Vorsteher und seit dem 1. Juli 1796 Vorsteher der Weißdreher. Am 1. August 1797 wurde er zum Vorsteher des Weißen Corps ernannt. Er starb am 22. Juli 1836. Vgl. Kunze 1983 (101), S. 20. Rückert 1990, S. 105.

⁶¹² Zimmermann 1926, S. 319.

⁶¹³ Carl Gotthelf Habenicht (1800 Hubertusburg-Meissen 1849) war seit 1816 für die Manufaktur tätig. Zu Carl Gotthelf Habenicht vgl. Kunze 1983 (101), S. 23. Rückert 1990, S. 110.

⁶¹⁴ Zu Johann Gottfried Schiebel vgl. Kap. 8.2.

(1807-1880)⁶¹⁵ erwähnt, der von 1830 bis 1867 als Bossierer und Modelleur in Meissen wirkte.

Eine ganz Europa beherrschende Wandlung zu schlichterem Lebensstil und Sparsamkeit erschwerte in den Jahren nach den Napoleonischen Kriegen den Absatz des Meissener Porzellans, was besonders die plastische Produktion betraf. Das Hauptaugenmerk galt in der Meissener Gestaltungsabteilung der Modernisierung der Geschirrfornen, da diese größeren merkantilen Erfolg versprachen⁶¹⁶, während die Porzellanfiguren in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts eine untergeordnete Rolle innerhalb der Meissener Porzellanproduktion spielten. Das fand seinen Ausdruck darin, dass sie nicht mehr separat aufgeführt wurden unter *'Figurinen'*, sondern zu dem Sammelbegriff *'gemischte Waren'* zählten.⁶¹⁷ Das lag zum einen daran, dass die Figurinen und Statuetten angesichts ihrer hohen Preise als Luxuswaren galten, was sie schwerer verkäuflich machte, denn sie wurden nur in geringer Anzahl von den gebildeten Kreisen gekauft, die sie neben anderen Sammelstücken in ihre Biedermeiervitrinen stellten. Zum anderen verbot die instabile wirtschaftliche Lage der Meissener Porzellanmanufaktur eine Produktion von Luxuswaren in größerem Umfang. Zum dritten ist dies mit der um 1820 aufkommenden großen Nachfrage nach den Altmeissener Rokokoporzellanen vor allem seitens der englischen Händler zu erklären, die die Meissener Porzellanmodelleure seit dem Beginn der zwanziger Jahre in eine Zweigleisigkeit ihrer Produktion drängte, die wenig Raum für eigene Modellarbeit zuließ.

Den Berichten zu den Leipziger Messen, die zu damaliger Zeit ein Gradmesser für die Verkäuflichkeit der Porzellanprodukte waren, ist zu entnehmen, dass ab 1830 der merkantile Erfolg der Meissener Porzellanmanufaktur in der Hauptsache durch den Verkauf vergoldeter Weißgeschirre und goldverzierter Dessertgeschirre nach neogotischen Kristallmustern erzielt werden konnte. Demgegenüber blieb man hinsichtlich der Porzellanplastik beständig den klassizistischen Modellen von Schönheit, Jüchtzer, Mattäi und Schöne verhaftet, wie aus dem Bericht über den Bestand der Leipziger Niederlassung der Meissener Porzellanmanufaktur vom 16. Oktober 1829 ablesbar ist⁶¹⁸, obwohl darin kritisiert

⁶¹⁵ Grünewald, Bildnismaler, Schüler der Dresdener Akademie, 1830 bis 1867 Bossierer und Modelleur der Meissener Manufaktur, starb am 24. Februar 1880. Vgl. Kunze 1987 (115), S. 18.

⁶¹⁶ Dabei galt das aus Frankreich eingeführte Empire als vorbildlich, dessen flächenbetonender Stil viel Platz für die Malerei bot. Wie das Louis XVI. steht auch das Empire im Zusammenhang mit Frankreich und bezeichnet den französischen spätklassizistischen Stil, der eng mit dem Geschmack Napoleons I. verbunden ist. Das Empire fand vor allem seinen Niederschlag in der Möbelkunst, der Mode und der Porzellangefäße, wobei Geradlinigkeit vorherrscht, das Flächenhafte betont wird, was in der Porzellankunst die Möglichkeit für reich ausgestaltete Staffage bot, während in der Möbelkunst die Flächen mit Bronzebeschlägen verziert wurden. Vgl. Jahn, Johannes u. Wolfgang Haubenreißer, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1995¹², S. 212f. mit weiterführender Lit.

⁶¹⁷ Kunze 1987 (115), S. 7.

⁶¹⁸ 16. Oktober 1829: „- die Niederlage gut besetzt, nur freilich noch manche alte, minder gangbare Artikel darin vorhanden und mitten unter den neuen aufgestellt. Zu jenen Artikeln gehören Vasen und Teller mit schwerer Vergoldung und feiner Malerei, Büsten und Bisquitfiguren, sie sind teils zu teuer, teils völlig aus der Mode. Gangbarste Artikel: Tabackspfeifenköpfe, teils weiß, teils bunt; vornehmlich Berliner Form mit Portraits, Jagdstücken, Leipziger und Berliner Prospekten; Lithophanien, Lichtschirme und Platten, ferner niedrige, weite,

wurde, dass die klassizistischen Biskuitausformungen völlig aus der Mode seien, und ihr Preis zu hoch angesetzt sei. Weiterhin wurde darin bemerkt, dass gangbare Artikel nun weniger figürliche Porzellane als vielmehr Tabakspfeifenköpfe, Lithophanien, Tassen mit Arabesken sowie Geschirre mit Kupferdruck etc. seien. Das Verzeichnis der seit dem Jahr 1834 in der Meissener Porzellanmanufaktur angefertigten Formen, das auf den 28. November 1845 datiert ist, impliziert infolgedessen nur sehr wenige figürliche Porzellane.⁶¹⁹ Demnach fand eine Erneuerung und Modernisierung der figürlichen Porzellanplastik, selbst nach Erringung wirtschaftlicher Stabilität um 1834, nur in sehr geringem Maße statt, denn die modischen Porzellane nach Glaskristallmustern, die mit dem neuen Glanzgoldverfahren reich verziert wurden, bedeuteten einen erfolgreichereren und sichereren Absatz, der den wirtschaftlichen Aufschwung weiterhin garantierte. Folglich werden die figürlichen Porzellane in den Quellen nur selten genannt.⁶²⁰

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatte sich das Interesse des gebildeten Publikums von der Antike, den antiken Skulpturen sowie den Gelehrten und Künstlern der Antike auf die jüngere Vergangenheit, vor allem aber auf die Gegenwart gelenkt, was eine Lösung von dem klassizistischen Ideal der Antikennachahmung bedingte. Den Anspruch der Zeit an die Kunst hatte 1780 der Philosoph Christian Cay Lorenz Hirschfeld (1742-1792) sehr treffend im 3. Band seines Werkes „Theorie der Gartenkunst“ formuliert. Im Zusammenhang mit der darin enthaltenen Geschichte des Denkmals lobte Hirschfeld die Griechen und Römer, die auch den Dichtern und Philosophen, die das Vaterland erleuchteten, im Denkmal dargestellt worden seien, was eine große erzieherische Wirkung gehabt habe. Im Rückblick darauf forderte Hirschfeld die Abkehr von der Nachahmung der antiken Monumentalplastik zugunsten der Darstellung bekannter deutscher Persönlichkeiten. *„Wie viele Summen sind nicht für unendlich oft wiederholte Copien der Gottheiten des Alterthums, womit wir unsere Städte und Gärten füllen, verschwendet worden, und wie wenig hat man daran gedacht, einen Theil dieses Aufwandes den wahren Wohltätern des menschlichen Geschlechts und den verdienstvollen Männern aus unserer eigenen Nation zu widmen.“*⁶²¹ Nicht mehr die Kopien der antiken Bildwerke sollten im Mittelpunkt stehen, sondern der auf künstlerischem,

*getiefte Tassen mit Indischen und Chinesischen Arabesken, Teller mit Stein- und Kupferdruck und einzelne Caffee- und Tafelservice. Bei allen diesen Gegenständen aber dürfen, sollen sie anders guten Absatz haben, nur leichte, wohlfeile Designs und resp. leichte Malerei und Vergoldung angewendet werden.“*HstA Dd, Loc. 36342, I, fol. 60, zit. nach Kunze 1987 (115), S. 8.

⁶¹⁹ „1839 Büste Prinz Johann von Sachsen, Kgl. Hoheit, V 81. - 1839 Büste Sr. Majestät des Königs v. Sachsen, V 80. - 1839 Büste, S 65. - 1840 Figur en biscuit, U 7. - 1840 Figur Schiller, S 95. - 1840 Krucifix auf Kreuz, ganu klein, vergoldet, V 32.- 1840 Figur König Friedrich August II. U 16. - 1840 Figur Napoleon, V 58. - 1841 Figur Madonna nach Kühn, W 53. - 1842 Büste mit Postament, die Religion nach Rietzschel, W 16. - 1843 Gruppe, der Zahnarzt, Nr. 186. - 1844 Puppenkopf, X 21. - 1844 Ariadne auf dem Panther nach Dannecker, X 34.“ HstA Dd, Loc. 41909, I, fol. 28ff., zit. nach Kunze 1987 (115), S. 11.

⁶²⁰ Vgl. hierzu Kunze 1987 (115), S. 7ff. Heinrich Gottlob Kühn beispielsweise erwähnte in seinem Bericht von 1828 zur Meissener Porzellanmanufaktur die Porzellanplastik nach 1814 mit keinem Wort.

⁶²¹ Zit. nach Sonntag 1999 (164), S. 14.

philosophischem oder auf anderem Gebiet erfolgreiche Mensch sollte dargestellt werden und als Vorbild dienen. In diese Richtung argumentierte auch Goethe 1804 in einem Gutachten mit dem Titel „Denkmale“. *„Das beste Monument des Menschen ist der Mensch. Eine gute Büste in Marmor ist mehr wert als alles Architektonische, was man jemanden zu Ehren und Andenken aufstellen kann.“*⁶²²

Diesem Bedürfnis der gelehrten Kreise nach Erbauung und Inspiration für die eigene Arbeit im Angesicht der bedeutenden Gelehrten und Künstler in Form eines Abbildes kam die Meissener Porzellanmanufaktur, wie viele andere europäische Manufakturen, in der Zeit nach 1814 mehr und mehr nach, indem sie Statuetten, Büsten und Reliefmedaillons von Künstlern, Theologen, Wissenschaftlern und Schriftstellern aus Vergangenheit und Gegenwart sowie von den Mitgliedern des sächsischen Hofes fertigte. Diese Aufgabe übernahm in Meissen in erster Linie der Modelleur Johann Daniel Schöne. Er fertigte 1817 und 1828 Porträtbüsten des sächsischen Königs Friedrich August I. und des Prinzen Friedrich August II.⁶²³, darüber hinaus Büsten von Martin Luther, Melanchthon, Gutenberg, Dürer, Beethoven und Mozart nach bekannten Gipsmodellen und anderen berühmten Vorlagen.⁶²⁴ Mit der Nachahmung neuzeitlicher oder zeitgenössischer Vorlagen löste sich Schöne vom klassizistischen Ideal und widmete sich, mehr mit handwerklichem als künstlerischem Anspruch, der Fertigung von Porzellanrepliken nach berühmten Vorbildern.

⁶²² Zit. nach Sonntag 1999 (164), S. 14.

⁶²³ Büste Friedrich August I. König von Sachsen, Formnr. P 100. Schöne zeigte den sächsischen König Friedrich August I. im großen Brustausschnitt in zeitgenössischer Kleidung, sein langovaler Kopf mit weich modellierten Wangen ist leicht nach rechts gewandt. Die Dresdener Porzellansammlung bewahrt ein Modell mit hohem Sockel, den ein Schriftzug ziert: SECUNDIS / TEMPORIBUS DUBUSQUE RECTUS / ANNO REGNI L. / MDCCCXVIII. Vgl. Berling 1910, Abb. 206/1, S. 87f. Jedding 1981, S. 49. Kunze 1987 (115), Abb. 2, S. 9. - Die Büste Friedrich August II. von Sachsen schuf Schöne 1828, Formnr. V 80. Entgegen der Büste seines Vaters ist er nicht in Uniform sondern in antiker Kleidung dargestellt und trägt auf der Brust den Sächsischen Hausorden. Die Haare sind nicht mehr unter einer Perücke versteckt. Der Kopf des jungen Mannes ist stolz erhoben, ein wenig nach links geneigt, die wachen Augen blicken in die Ferne. Vgl. Berling 1910, Abb. 206/2, S. 88.

⁶²⁴ Büste Martin Luther, Formnr. U 19. Schöne zeigte den bedeutenden Reformator im Bruststück, in Anlehnung an einen Holzschnitt von Lukas Cranach d.Ä., der Luther in älteren Jahren darstellt. Die Büste ruht auf profiliertem Rundsockel. H 12,5 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 202/2, S. 87. Jedding 1981, S. 49. - Büste Philipp Melanchthon, Formnr. U 18. Schöne fertigte das Modell dieser Büste als Gegenstück zu der Porträtbüste Luthers. H 12,5 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 202/1, S. 87. Jedding 1981, S. 49. - Büste Johannes Gutenberg, Formnr. S 65. Der Erfinder des Buchdrucks mit gegossenen beweglichen Lettern ist als Mann mittleren Alters mit einem langen Bart vorgestellt. H 12 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 205, S. 87. - Büste Albrecht Dürers auf profiliertem Rundsockel. H 12,5 cm. Vgl. Walcha 1973, Abb. 164, S. 489. - Büste Ludwig van Beethoven, Formnr. Y 72. H 13 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 216, S. 90. Jedding 1981, S. 49. - Büste Wolfgang Amadeus Mozart, Formnr. Y 76, H 13 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 216, S. 90. Jedding 1981, S. 49. - Am 30. März 1836 erhielt die Dresdener Sammlung „unter Vorbehalt des Eigentumsrechts der Manufactur ... Büsten von Friedrich August, Prinz, Luther, Melanchthon, Werner, Goethe, Herder, Reinhardt in Biquit und eine Statue des Hl. Benno.“ HstA Dd, Loc. 41843, I, fol. 45. - Um 1827 entstand auch die Porträtbüste der Königin Maria Theresia von Sachsen, die Gemahlin von König Anton von Sachsen (1827-1836), die Schöne oder Andreas Weger gefertigt haben. Die Königin ist mit großem Brustausschnitt en face dargestellt. Ihre detailrealistisch ausgearbeitete Lockenfrisur mit perlenbesetztem Diadem rahmt das fein gezeichnete Konterfei. Der Brustansatz ist in ein antikisierendes Gewand gehüllt, das als Schleier vom Kopf herabfällt. Die Büste ruht auf blockförmigem Sockel mit profilierter, quadratischer Fußplatte. In der Meissener Manufaktur wurde auch ein Reliefbildnis der Königin in Form eines Medaillons in der Art der Wedgwoodarbeiten hergestellt. H 19,9 cm. Vgl. Berling 1910, Fig. 190, S. 80.

In diesem Zusammenhang sind auch Schönes 1830 entstandenes Modell nach der zu seiner Zeit sehr berühmten Figur „Goethe im Hausrock“⁶²⁵ von dem Berliner Bildhauer Christian Daniel Rauch sowie die 1840 entstandenen Modelle einer Statuette Napoleons⁶²⁶ und Schillers⁶²⁷ zu nennen. Rauch hatte die Goethestatue 1828 bei einem Besuch in Weimar im Modell angelegt und vollendete sie Anfang 1829. Schöne fertigte eine detailgenaue und maßstabgerechte Kopie nach einem Gipsmodell, das bei dem Former Chr. Seeger im K. Lagerhaus in Berlin für 4 Taler erhältlich war.⁶²⁸ Rauchs Goethe-Statue erfreute sich großer Beliebtheit, so dass sie auch von der Berliner Porzellanmanufaktur in Biskuitporzellan produziert wurde. Sie konnte darüber hinaus in Bronze, Elfenbeinmasse oder Gips erworben werden. Demzufolge verstanden sich die Meissener Modelleure nicht mehr als eigenständige Künstler und Inventoren neuer Modelle, denn ihr Bemühen bestand einzig darin, einige berühmte Bildwerke für Porzellanmodelle zu kopieren und gegebenenfalls maßstabgetreu zu verkleinern. Damit arbeiteten sie als Konkurrenten zu den Gips- und den Bronzegießereien, die diese Modelle ebenfalls in verkleinertem Maßstab herstellten und anboten. In der Figurenplastik der Meissener Porzellanmanufaktur ging es nicht um die Suche nach neuen künstlerischen Lösungen, sondern das Porzellan diente nur noch als Materialalternative gegenüber Gips, Alabaster und Bronze.⁶²⁹ Die künstlerische, innovative Arbeit der Modelleure wich der einfachen handwerklichen Tätigkeit des Kopisten. Hatte Jüchtzer neben den Antikenkopien auch zahlreiche eigene Gruppen modelliert, so wurde die künstlerische Innovation nach 1814 in der figürlichen Plastik der Meissener Porzellanmanufaktur unter Schöne aufgegeben. Infolgedessen entstanden in Meissen auch keine Porzellanplastiken im Stile des in dieser Zeit aufkommenden Biedermeier, nur vereinzelt staffierte man Rokokoplastiken in biedermeierlicher Manier.

Auch der Meissener Modelleur Habenicht vermochte in seinen wenigen figürlichen Porzellanmodellen nicht durch eine persönliche Formensprache zu überzeugen. Er arbeitete

⁶²⁵ Goethe im Hausrock, Formnr. S 84. H 34 cm, H mit Sockel 43 cm. Vgl. Walcha 1973, Abb. 198. Jedding 1981, Abb. 20, S. 49. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 60. Kunze 1987 (115), Abb. 3, S. 10. Simson 1996, Kat. 164, S. 266ff. Sonntag 1999, S. 15ff.

⁶²⁶ Napoleonstatuette, Formnr. W 58. Napoleon steht im Kontrapost in Uniform mit Hut und Säbel, die Arme liegen verschränkt vor dem Körper. Der Meissener Modelleur legte viel Wert auf die Gestaltung der Details, vor allem bei der Gestaltung der Uniform. Einfache Sockelplatte schauseitig mit Schriftzug NAPOLEON. H 13 cm. Berling 1910, Abb. 216, S. 90. Jedding 1981, S. 49.

⁶²⁷ Schillerstatuette, Formnr. S 95. Schiller steht aufrecht mit vorgestelltem rechtem Fuß. Er ist bekleidet mit einem doppelreihig geknöpften Mantel und hat beide Arme vor dem Bauch verschränkt. In der linken Hand hält er eine Schriftrolle, während er mit der rechten Hand etwas zu erklären scheint. Den Kopf mit schulterlangem Haar hat er leicht nach links geneigt, die Physiognomie folgt der Schiller-Büste Danneckers, die dieser 1805 schuf. (vgl. Holst 1987, Kat. 102, S. 294ff.) Er steht auf oktogonalem Piedestal, den schauseitig der Schriftzug „SCHILLER“ zierte. H 32 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 215, S. 90.

⁶²⁸ Vgl. Sonntag 1999, S. 18.

⁶²⁹ In den Dresdener und Meissener Archivalien werden die für die Kopien notwendigen Modellankäufe genannt. Im Jahr 1818 wurde die Büste des Chemikers Klaproth aus Berlin, 1824 die des Oberhofpredigers Reinhardt erworben, dann kaufte man 1827 eine Büste des Königs Friedrich August neben Wachsabgüssen von Porträts und Abbildungen berühmter Personen jener Zeit. Vgl. hierzu Kunze 1987 (115), S. 10.

1830 die so genannte „Büste Goethes“ nach einer Vorlage Rauchs.⁶³⁰ Diese entstand in Zusammenhang mit den Planungen für ein Goethe-Denkmal in Frankfurt, für das Goethe selbst den Bildhauer Rauch ins Gespräch gebracht hatte. Schadow erwähnte gegenüber dem Hofrat Böttiger, dass die Büste gelungen sei, und stellte lobend ihre Lebensnähe heraus. „... sie ist sogar schief und macht ein wenig Grimasse.“⁶³¹ Diese lebensnahe Mundgestaltung wich in dem Meissener Porzellanmodell einem schmalen Mund mit fein geschwungener Oberlippe, auch die Lider sind weniger gefaltet und zerfurcht, was das Konterfei im Sinne des Klassizismus idealisiert und ihm die Lebendigkeit nimmt. Wieweit diese Veränderung bereits in der Vorlage, nach der Habenicht dieses Modell fertigte, vorhanden oder seine eigene Innovation war, ist heute nicht mehr nachzuvollziehen. Im Jahr 1844 schuf Habenicht ein weiteres Porzellanmodell nach der bekannten Marmorgruppe „Ariadne auf dem Panther“ von Dannecker.⁶³² Diese hatte Dannecker 1814 für den Frankfurter Bankier Simon Moritz von Bethmann in Marmor vollendet. Dem Meissener Modelleur gelang die Reduktion des Modells, dem er detailgenau folgte, so dass es in einem Bericht von 1842 zur Berliner Jubiläumsausstellung besonders gerühmt wurde. *„Eine dem Marmor ähnliche Masse, unter dem Namen Alabasterporcellan (=Marmorporzellan), in welcher eine Büste Sr. Majestät des Königs und eine Copie der Dannecker’schen Ariadne ausgeführt war, schien wegen ihrer Weichheit, Klarheit und Farbe beachtenswert.“*⁶³³ Wie Schöne hat sich auch Habenicht von dem klassizistischen Ideal der Antikennachahmung entfernt, indem er sich fast nur noch der Herstellung von Repliken zeitgenössischer Monumentalplastik widmete, die er detailgetreu kopierte und teils verkleinerte.

Vereinzelt wurde im 19. Jahrhundert mit Modellen nach berühmten Antiken auf das klassizistische Kunstideal zurückgegriffen, was jedoch eine Ausnahme bildete. Um 1849 fertigte Habenicht ein Modell nach dem „Sandalenbinder Lansdone“⁶³⁴, dem er in Aufbau und Motivgestaltung folgte, jedoch wenige Details variierte. Dabei löste sich Habenicht von der Prüderie des Klassizismus, indem er in Entsprechung zur Vorlage kein Lendentuch vor die Scham wehen ließ, wie das bei den Meissener Klassizisten zu beobachten war. Das Modell „Sterbender Gallier“ nach einem spätantiken Vorbild, das in der Forschung fälschlicherweise auf 1814 datiert und Schöne zugeschrieben wurde⁶³⁵, aber angesichts der

⁶³⁰ Büste Johann Wolfgang von Goethe, Formnr. S 36. H 12 cm. Vgl. Berling 1910, Abb. 207, S. 88. Walcha 1973, Abb. 164, S. 489. Jedding 1981, S. 49. Simson 1996, Kat. 100, S. 175ff. Sonntag 1999, S. 13ff. mit Abb.

⁶³¹ Zit. nach Simson 1996, S. 176.

⁶³² Ariadne auf dem Panther, Formnr. X 34. H 26 cm. Modellbuch: X 34, Gruppe Ariadne auf dem Panther nach Dannecker, 1844 (HstA Dd, Loc. 41909, I, fol. 29a). Vgl. Berling 1910, Abb. 212, S. 90. Walcha 1973, Abb. 197. Jedding 1981, Abb. 21, S. 50. Holst 1987, Kat. 100, S. 285ff. Kunze 1987 (115), Abb. 4, S. 12. Nagel, Ivan, Johann Heinrich Dannecker Ariadne auf dem Panther. Zur Lage der Frau um 1800, Frankfurt a.M. 1997.

⁶³³ HstA Dd, Loc. 41909, I, fol. 54b.

⁶³⁴ Sandalenbinder Lansdowne, um 1849, Formnr. 668, H 55 cm. Vgl. Fuchs 1993⁴, S. 104ff.

⁶³⁵ Walcha 1973, Abb. 184. Jedding 1981, Abb. 26, S. 52.

Formnummer *N 140* um 1884 entstanden sein muss⁶³⁶, ist eines der wenigen Beispiele dafür, dass die Antikenkopien im Sinne des Klassizismus auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vereinzelt Geltung hatten, wenngleich dies sehr selten war.

Habenicht und Schiebel konzentrierten ihre künstlerischen Kräfte seit 1828 jedoch in erster Linie auf die Herstellung von Lithophanien, die der Mode des Biedermeiers entsprachen.⁶³⁷ Diese wurden in Berlin und Meissen nach graphischen Vorlagen oder Gemälden aus einer mit spezieller Biskuitmasse sehr dünn ausgeformten Platte hergestellt, durch die das Licht schimmert. Die Meissener Lithophanien wurden nicht mit der Schwertermarke versehen und zeichnen sich durch flächenfüllende Kompositionen aus.

Mit der Ernennung des Rietschel-Schülers Ernst August von Leuteritz (1818-1893)⁶³⁸ zum Leiter der Gestaltungsabteilung nach dem Tod Habenichts im Jahr 1849, wurde die Meissener Porzellanplastik im Sinne des Historismus neu belebt, indem auf die Rokokomodelle des 18. Jahrhunderts zurückgegriffen wurde. Vor allem die Modelle Kaendlers wurden erneut ausgeformt und auf reich staffierte Rocaillesockel platziert. Bereits 1820 hatten englische Händler Rokokoporzellane bei der Meissener Porzellanmanufaktur bestellt.⁶³⁹ Das Interesse der englischen Händler an diesen Modellen war so groß, dass sie sogar selbst nach Meissen kamen, um dort nach den alten Modellen zu suchen.⁶⁴⁰ In einem Bericht von 1842 zum Meissener Porzellan auf der Jubiläumsausstellung in Berlin wurde besonders das wieder entdeckte Rokokoporzellan gelobt.⁶⁴¹ Das Interesse der Käufer begann sich 1840 aber auch erneut dem Biskuitporzellan zuzuwenden, wie in einem Handelsbericht vom 5. November 1840 zur Leipziger Michaelismesse nachzulesen ist. „... *Auch ist der Verkauf der verschiedenen, in neuerer Zeit angefertigten Bisquitfiguren berühmter Personen ziemlich lebhaft gewesen, überhaupt eine Nachfrage nach diesen Artikeln dieser Art im Zunehmen.*“⁶⁴² Man formte in dieser Zeit neben den Büsten und Rokokoporzellanen auch einige klassizistische Modelle aus, wie u.a. einem nach London

⁶³⁶ Röntgen 1984, Abb. 150, S. 159. Röntgen schreibt die Figur Röder zu, nennt jedoch keine Quellen, die dies bestätigen.

⁶³⁷ Vgl. zu den Lithophanien Kunze, Joachim. Lithophanien der Meissener Porzellanmanufaktur, in: *Keramos* 1981 (92), S. 3-10.

⁶³⁸ Ernst August Leuteritz wurde am 25. Februar 1818 in Meißen-Fischergasse geboren. Am 1. Juli 1836 begann er eine Lehre als Bossierer, 1837 wurde er zur Ausbildung an der Dresdener Akademie beurlaubt, was er jedoch frühzeitig abbrach und 1840 als Schüler Ernst Rietschels weiter fortsetzte. Seit 1843 war er in Meissen als Modelleur tätig und wurde am 5. Januar 1849 Gestaltungsvorsteher als Nachfolger Habenichts und erhielt ein Jahresgehalt von 600 Talern. 1882 wurde er Professor an der Dresdener Akademie, am 1. April 1886 wurde er pensioniert und starb am 20. April 1893 in Meissen. Vgl. zu Leuteritz Kunze 1983 (101), S. 26ff. Rückert 1990, S. 118.

⁶³⁹ „Die bedeutendsten Bestellungen von englischen Handelshäusern auf zahlreiche Artikel der ältesten Zeit und des Barocksten altfranzösischen Geschmacks sind eingegangen, haben einen sehr lebhaften Betrieb der Manufactur veranlaßt.“ HstA Dd, Loc. 36340, II, fol. 212, zit. nach Kunze 1982 (95), S. 37.

⁶⁴⁰ Vgl. Kunze 1982 (95), S. 37.

⁶⁴¹ „Die Wiederbenutzung jener vortrefflichen Vorzüglichkeit in der Behandlung der Formen im Rokokostyle hat überigens der Fabrik seit einigen Jahren einen erheblichen fabrikationsökonomischen Aufschwung verschafft und selbst zu neuen, die älteren jedoch nicht erreichenden Formenbildungen in diesem Style Veranlassung gegeben.“ HstA Dd, Loc. 41909, I, fol. 54b.

⁶⁴² HstA Dd, Loc. 36343, IX, fol. 38, zit. nach Kunze 1987 (115), S. 9.

bestimmten Geschenk mit der dazugehörigen Liste zu entnehmen ist.⁶⁴³ Ähnliches zeigt auch ein Preiscourant aus der Zeit um 1846, der neben figürlichen Porzellanen im Stil des Rokoko einige Biskuitfiguren nach klassizistischen Modellen vorstellt, darunter die Gruppen „Hero und Leander“ (Kat. 207) von Jüchtzer sowie der „Sich salbende Fechter“ (Kat. 165) oder die „Venus mit Delphin“ (Kat. 133).⁶⁴⁴ Die klassizistischen Modelle, die man in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts weiterhin ausformte, wurden jedoch sehr schnell vom polychrom staffierten Neorokoko verdrängt. Das hatte zur Folge, dass das Interesse der Meissener Verantwortlichen am plastischen Schaffen zeitgerechter Artikel zugunsten der neu ausgeformten Porzellangruppen und -figuren im Rokokostil stark zurückgedrängt war, ein weiterer Grund dafür, dass in dieser Zeit ein künstlerischer Fortschritt ausblieb und keine wegweisenden Innovationen gelangen.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass nach 1814 das Streben nach merkantilem Erfolg nachhaltig die Porzellanproduktion der Meissener Manufaktur bestimmte. Hinter all den künstlerischen Ideen standen die führenden Personen von Oppel und Kühn, die stets die Kostensenkung und die Steigerung der Verkaufszahlen im Auge hatten, was wenig Freiraum für selbstständiges künstlerisches Schaffen bedeutete, denn die plastische Produktion wurde nur unter dem merkantilen Aspekt zugelassen und ohne Streben nach höherer Kunst betrachtet. Technische Errungenschaften, die die Produktionskosten senkten, standen gegenüber der künstlerischen Entwicklung der Porzellanplastik im Vordergrund und brachten den wirtschaftlichen Aufschwung der Meissener Porzellanmanufaktur nach den schwierigen Zeiten der Napoleonischen Kriege. Folglich wich die innovative Arbeit der Modelleure, bedingt auch durch die seit den zwanziger Jahren steigende Nachfrage nach Neuausformungen der Rokokomodelle, der einfachen Tätigkeit des Kopisten zeitgenössischer Kunstwerke, womit sie sich vom klassizistischen Ideal der Antikennachahmung im Sinne Winckelmanns lösten und als Konkurrenten zu den Gips- und Bronzegießereien arbeiteten, die ebenfalls Repliken berühmter Monumentalplastiken ihrer Zeit fertigten.

⁶⁴³ „Von der Königlich Sächsischen Porcellan-Manufactur verfertigte Büsten in Bisquitporcellan von Ceres und Hera nach Jüchtzer.“ HstA Dd, Loc. 41910, o. P., zit. nach Kunze 1987 (115), S. 9.

⁶⁴⁴ „Biscuit in grosser Verschiedenheit wovon hier nur Gruppen: die drei Grazien, Amor und Psyche, Venus und Adonis, Diana und Endymion, Castor und Pollux je 18 - 18 Zoll hoch; Einzelne Figuren, Ceres, Flora, Venus, Apollo, Vestale, Minerva, der sterbende Fechter, die Hoffnung, der Schlaf 12 - 15 Zoll hoch. Figuren griechischer Götter Heroen männlich und weiblich, von 11 Zoll Höhe, dergl. Figuren von 8 Zoll Höhe. Kleine Figuren mit Opfergeräthen 6 Zoll hoch. Postamente hierzu.“ HstA Dd, Loc. 41911, fol. 6, vgl. Kunze 1987 (115), Abb. 5, S. 13. werden keine Preise genannt wie bei den anderen Gruppen. Die Bildunterschrift verweist auf weitere Gruppen.

10. SCHLUSSBETRACHTUNG

Ausgangspunkt dieser Arbeit war der neue Zugang zur klassizistischen Kunst, der sich in jüngster Zeit in der kunsthistorischen Forschung abzeichnet. Die klassizistische Kunst wird nicht weiter als Eklektizismus abgewertet, sondern in den Kontext des zeitgenössischen Kunstdiskurses gestellt, aus dem heraus diese Kunst für den Betrachter erst verständlich und in ihrem künstlerischen Wert erfassbar wird. Dieser veränderte Umgang der Forschung mit dem Klassizismus ließ die Frage nach der klassizistischen Porzellanplastik der Meissener Manufaktur neu stellen. Auf Grundlage der erhaltenen Figurinen im Depot der Meissener Manufaktur sowie in der Dresdener Porzellansammlung im Zwinger wurden unter Hinzuziehung verschiedener Quellen die klassizistischen Porzellanfigurinen erstmals in Form eines Kataloges inventarisiert, so dass damit eine umfassende Bewertung dieser Porzellanplastik der Meissener Manufaktur möglich wurde und die bisher in der Meissen-Forschung tradierte Abwertung überprüft werden konnte. Die Ergebnisse dieser Untersuchung führten unter Einbeziehung des zeitgenössischen Kunstdiskurses zu einer Neubewertung der klassizistischen Porzellanplastik der Meissener Manufaktur.

Diese hatte während des Siebenjährigen Krieges ihre Führungsrolle in künstlerischer Hinsicht an die französische Manufaktur Sèvres verloren. Doch konnte sich Meissen durch die Aufnahme des französischen Bildhauers Acier im Jahr 1764 weiterhin eine bedeutende Rolle in der europäischen Porzellanplastik sichern, denn mit Acier gelang der stilistische Übergang vom Rokoko zur Eleganz und Grazie des französischen Frühklassizismus, wie ihn Falconet in Sèvres vertrat. Des Weiteren führte Acier in Zusammenarbeit mit Schenau die Empfindsamkeit in die Meissener Porzellanplastik ein, wobei die theatralische Verspieltheit des Rokoko zu sanfter Anmut und Grazie unter dem Einfluss des französischen Frühklassizismus sowie zu einer Steigerung des Gefühlsgehaltes der Figuren im Sinne der Empfindsamkeit geführt wurde, die Aciers neuartige, kleinteilige und flächendeckende Staffage in zarten Pastelltönen unterstützte. Diese Gruppen verband der Meissener Modellmeister mit dem Formenkanon des Louis XVI., der Ausdruck in den hinzugefügten Möbeln sowie in der Gestaltung des Sockels fand. Aciers Bedeutung für die Meissener Porzellanplastik ist darin zu sehen, dass er sich selbstbewusst gegenüber Kaendler, dem bisherigen 'Alleinherrscher' in der Meissener Modellierstube, behauptete und seine eigenen künstlerischen Vorstellungen umsetzte, die er aus Paris mitgebracht hatte. Dagegen misslang dem alternden Kaendler, trotz seines Bemühens um stilistische Anpassung, das Formempfinden des Frühklassizismus gekonnt in sein Spätwerk einfließen zu lassen. Seine Figuren wirken ein wenig steif als müsse der Barock- und Rokokokünstler seine Vorliebe für bewegte Figuren mit üppiger Draperie und reicher Drehung zähmen. Hatte Kaendler im Barock und Rokoko die Porzellanplastik nicht nur der Meissener Manufaktur, sondern auch

aller anderen europäischen Manufakturen maßgeblich geprägt, so vermochte er nach dem Siebenjährigen Krieg nicht mehr stilbestimmend auf die Porzellanplastik zu wirken.

Die Empfindsamkeit Aciers hatte nachhaltigen Einfluss auf die Eigenschöpfungen seiner Nachfolger Schönheit und Jüchtzer. Während Schönheit wie Acier die empfindsamen Themen mit Figuren der Gegenwart in zeitgenössischem Kostüm in einem Louis XVI. Ambiente vorstellte, besetzte Jüchtzer die empfindsamen Themen, der Antikensehnsucht entsprechend, ausschließlich mit mythologischen Figuren und verband das Menschenbild des 'Sentimentalen Zeitalters' gekonnt mit der klassizistischen Strenge und Kühle. Jüchtzer suchte die Inspiration für seine Porzellanmodelle dem klassizistischen Anspruch folgend in erster Linie bei der idealischen Figurenkunst der Antike, was sichtbar wird in der Suche nach Tektonik und festem Bau der Skulptur, nach kontrapostischem Aufbau, nach Schönheit der Linie sowie Geschlossenheit der Kontur. Die Nacktheit in der Gewandung der Antike hatte uneingeschränkte Geltung, deren üppige Draperie oft noch einen Hauch der schwellenden Bewegung des Barock andeutet. Die lebhaft draperierte antiken Chitons und Himations, in das er die Statuetten nach antikem Vorbild kleidete, dokumentieren eine barocke Grundhaltung, die der Klassizist Jüchtzer in der Nachfolge seines Lehrers Kaendler trotz der strengen klassizistischen Form nie ganz aufzugeben vermochte.

Seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts begann sich der Klassizismus unter den Modelleuren Schönheit, Matthäi und Jüchtzer gemäß dem Postulat Winckelmanns, das künstlerische Ideal in der Nachahmung der Antike zu suchen, in der Meissener Porzellanplastik mit zahlreichen Modellen nach antiken Vorlagen durchzusetzen. Seit Winckelmann galten die antiken Formen als eine gesetzte ästhetische Norm, die nicht zu übertreffen galt, sondern allenfalls erreichbar war, indem sie nachgeahmt wurden. Diese Idee der Antikennachahmung, definiert den Anspruch in dieser Zeit an die Kunst. Die Modelleure aller europäischen Porzellanmanufakturen suchten ihre Vorbilder nun nicht mehr in der französischen Porzellanmanufaktur Sèvres, sondern die antike Großplastik übernahm die stilbildende Rolle und begann sowohl den Geschmack der Künstler als auch den des Publikums unter dem Einfluss des zeitgenössischen Kunstdiskurses zu bestimmen. Demzufolge orientierten sich die Meissener Modelleure vornehmlich an der antiken Monumentalplastik, die Matthäi und Jüchtzer im Auftrag der Manufaktur auch vor dem Original in den Dresdener Sammlungen studieren konnten. Während Schönheit und Matthäi sich durch geringe innovative künstlerische Kraft auszeichneten, indem sie den antiken Vorlagen meist en detail folgten, ließ Jüchtzer die Figuren von einem sanften S-Schwung durchfluten und ponderierte die Bewegungen natürlicher aus, um die antike Strenge zu mildern. Die besondere Qualität von Jüchtzers Figurinen und Gruppen ist jedoch die große Meisterschaft in der Herausarbeitung des verschiedenen Materials. Gleichzeitig ersetzte er

die natürlichen Stützen und Sockel der antiken Vorlagen durch strenge geometrische Formen oder antike architektonische Versatzstücke, die seinem klassizistischen Formempfinden entsprachen. Auch der Sockel spielte im Klassizismus eine immer unwesentlichere Rolle; der Rocaillesockel des Rokoko wurde vereinfacht und auf eine schmucklose Plinthe reduziert. Darüber hinaus wurden die klassizistischen Modelle, dem Ideal der weißen Marmorplastik entsprechend, in Biskuitporzellan ausgeformt, das die polychrome Staffage in allen Porzellanmanufakturen zunehmend verdrängte.

Der figürlichen Produktion der Meissener Manufaktur gelang unter Jüchtzer keine stilbestimmende Wirkung auf alle europäischen Manufakturen wie zu Kaendlers Zeiten, doch stand die Porzellanplastik Jüchtzers stilistisch und technisch auf der Höhe der Zeit. Meissen produzierte in erster Linie für das anonyme Bildungsbürgertum, das im Zuge der Aufklärung zunehmend als Kunde hervortrat. Um die Jahrhundertwende war in allen europäischen Porzellanmanufakturen die Hauptzeit der figürlichen Entwurfstätigkeit abgeschlossen. Das lag zum einen daran, dass die Kaufkraft in der Zeit der Napoleonischen Kriege in den meisten europäischen Ländern zurückging, folglich suchten die Manufakturen in erster Linie einen Absatzmarkt für billiges Gebrauchsgeschirr nach englischem Vorbild. Zum anderen löste die zunehmende Vasenproduktion die Porzellanplastik ab, die nun vermehrt an Stelle der Figurinen und Gruppen als Raumschmuck und Geschenk beliebt wurde, was von der Manufaktur Wedgwood, die führend auf diesem Gebiet war, auf die Produktion der anderen Manufakturen ausstrahlte. In Meissen hatte man länger als in vielen anderen europäischen Manufakturen am klassizistischen Ideal der Nachahmung der Antikenvorlagen festgehalten, da in Dresden ein bedeutender Fundus an Originalen und Gipsabgüssen bewahrt wurde, der den Modelleuren immer wieder neue Anregung bot.

Die Porzellanplastik ist nicht nur das Ergebnis eines technisch komplizierten Vorganges, sondern immer auch Spiegel der Kultur und der Ideenwelt ihrer Entstehungszeit. Ihre künstlerische Entwicklung steht einerseits in Abhängigkeit zu den innovativen Kräften der Modelleure aber auch zur ökonomischen Lage der Porzellanmanufaktur, zum Interesse und zur Kaufkraft der Auftraggeber und Kunden. Während die europäischen Feudalherren am Ende des 18. Jahrhunderts ihre Aufmerksamkeit ganz auf die Napoleonischen Kriege richten mussten, die zu zahlreichen Verlusten führten und infolgedessen die Kaufkraft in Europa deutlich schwächten, war die nun vermehrt als Kunden der Porzellanmanufakturen auftretende bürgerliche Gesellschaft in dieser Zeit weniger an Prachtentfaltung, sondern vornehmlich an geistiger Größe interessiert. Einzig in der französischen Porzellanmanufaktur Sèvres trat Napoleon I. als großer Abnehmer hervor, der für Staatsgeschenke und für den persönlichen Gebrauch gerne auf die wertvollen Produkte der Porzellanmanufaktur zurückgriff. Anders in Meissen, wo das Interesse an neuen figürlichen Schöpfungen seit den neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts mehr und mehr abnahm. Gleichzeitig blieben

umfangreiche Bestellungen seitens des sächsischen Hofes und des Grafen Marcolini, anders als zu Zeiten August des Starken und seines Ministers Brühl, aus. Jüchtzers Nachfolger Schöne hat nach dessen Weggang nach Dresden die sich bereits um 1794 ankündigende mangelnde Figurennachfrage mit Reparaturen von Schönheits und Jüchtzers Modellformen überbrückt und die Porzellanplastik im Sinne Jüchtzers fortgesetzt, indem er die antike Formensprache mit einem Hauch barocken Nachklangs in der Bewegung der Figuren und Gewänder verband. Dabei ließ ihm die schwierige ökonomische Lage der Meissener Porzellanmanufaktur während der Napoleonischen Kriege nicht genug Raum zur Entwicklung einer individuellen Formensprache.

Dem Verlangen des gebildeten Bürgertums nachkommend, gewann die Produktion von Porträtbüsten berühmter Künstler, Wissenschaftler und Feudalherren aus Vergangenheit und Gegenwart zunehmend an Bedeutung. In der Fürstenberger Manufaktur bestimmte die Büstenproduktion bereits in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts die Porzellanplastik, während sie sich in Meissen erst in den beiden ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts unter Schöne und Weger durchzusetzen begann. Die darin anklingende Abkehr von den klassizistischen Idealen setzte sich in den folgenden Jahren weiter fort. Nach Marcolinis Weggang von Meissen 1814 bestimmte das Streben nach wirtschaftlichem Erfolg nachhaltig die Porzellanproduktion der Meissener Manufaktur, so dass die Modelleure wenig Möglichkeit zur Entwicklung neuer künstlerischer Lösungen hatten, denn man erhoffte sich von neuen technischen Errungenschaften, die die Produktionskosten senkten, wesentlich größeren merkantilen Erfolg als von der künstlerischen Entwicklung der Porzellanplastik. Folglich wich die innovative Arbeit der Modelleure, bedingt auch durch die seit den zwanziger Jahren steigende Nachfrage nach Neuausformungen der Rokokomodelle, der einfachen Tätigkeit des Kopierens zeitgenössischer Kunstwerke, womit sich die Modelleure von dem klassizistischen Ideal der Antikennachahmung im Sinne Winckelmanns lösten.

In dieser Arbeit wurde erstmals die klassizistische Porzellanplastik der Meissener Manufaktur umfassend inventarisiert und hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes beurteilt, was weiteren Arbeiten zur klassizistischen Porzellanplastik als Grundlage dient.

11. BIBLIOGRAPHIE

- Acier 1964** Michel Victor Acier, Broschüre zur Ausstellung in der Manufaktur Meissen und in der Porzellansammlung Dresden, Meissen 1964.
- Agarkowa/Petrowa 1994** Galina Agarkowa u. Natalia Petrowa, 250 Jahre Lomonossow Porzellanmanufaktur St. Petersburg 1744-1994, St. Petersburg 1994.
- Albiker 1935** Carl Albiker, Meißner Porzellantiere im 18. Jahrhundert, Leipzig 1935. (Forschungen zur Deutschen Kunstgeschichte, Hrsg. Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Bd. 10).
- Antike Welt 1993** Die Antiken im Albertinum, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, in: Antike Welt. Zs. f. Archäologie und Kulturgeschichte, Sondernr. 1993.
- Arenhövel 1979** Willmuth Arenhövel (Hrsg.), Berlin und die Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft, Ausstkat. Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin 1979.
- Arizzoli-Clémentel 1976** Pierre Arizzoli-Clémentel, Les surtout impériaux en porcelaine de Sèvres 1804-1814, in: Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsblatt 1976 (88), S. 3-63.
- Atterbury 1982** Paul Atterbury, The Historia of Porcelain, London 1982.
- Baer 1973** Winfried Baer, Berliner Porzellan vom Rokoko zum Biedermeier, Berlin 1973.
- Baer 1979** Winfried Baer, Der Einfluß der Antike auf das Erscheinungsbild der Berliner Porzellanmanufaktur, in: Willmuth Arenhövel (Hrsg.), Berlin und Antike. Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur, Theater und Wissenschaft, Ausstkat. Schloss Charlottenburg Berlin, Berlin 1979, S. 251-271.
- Bauer/Sedlmayr 1992** Hermann Bauer u. Hans Sedlmayr, Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992.
- Beaucamp-Markowsky 1981** Barbara Beaucamp-Markowsky, Rhinoceros und Panther-Thier. Eine wieder aufgefundene Terrine aus dem Meißener „Japanischen Service“ Friedrichs des Großen, in: Keramos 1981 (94), S. 17-28.
- Beck/Bol/Maeck-Gérard 1984** Herbert Beck, Peter C. Bol u. Eva Maeck-Gérard (Hrsg.), Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984. (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Hrsg. Wolfram Prinz, Bd. 11)
- Beck/Bol/Bückling 1999** Herbert Beck, Peter C. Bol u. Maraike Bückling (Hrsg.), Mehr Licht. Europa um 1770. Die Kunst der Aufklärung, Ausstkat. Städel Frankfurt, München 1999.
- Becker 1804-1811** Wilhelm Gottfried Becker, Augusteum. Dresdens antike Denkmäler enthaltend, 3 Bde., Dresden 1804-1811.
- Berling 1900** Karl Berling, Das Meissner Porzellan und seine Geschichte, Leipzig 1900.
- Berling 1910** Karl Berling, Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur, Meissen 1910 (1911).
- Berling 1914** Karl Berling, Die Meißner Porzellangruppen in Oranienbaum, Dresden 1914.
- Beutler 1949** Ernst Beutler, Johann Wolfgang Goethe, Schriften zur Kunst, Zürich 1949. (Gedenkausgabe Bd. 13)
- Beutler/Schuster/Warneke 1988** Christian Beutler, Peter-Klaus Schuster u. Martin Warnke (Hrsg.), Kunst um 1800 und die Folgen. FS für Werner Hofmann, München 1988.
- Beyer 1994** Uwe Beyer, Harlekin und Arlecchino, Figuren der Commedia dell' arte in Meissener Porzellan, Meissen 1994. (Meissener Manuskripte, Sonderheft 5).
- Bilderatlas 1899** Königlich Sächsische Porzellan-Manufaktur zu Meissen, Bilderatlas mit 77 Lichtdrucktafeln, Meissen 1899.

- Blisniewski 1994** Thomas Blisniewski, Parzen für die Zarin. Johann Joachim Kändlers Parzengruppe für Katharina II. von Rußland, in: *Weltkunst* 1994 (8), S. 1052-1053.
- Boardman 1996⁴** John Boardman, Griechische Plastik, die klassische Zeit, übers. Wassiliki u. Florens Felten, Mainz 1996⁴. (Kulturgeschichte der antiken Welt, Bd. 35).
- Böhmert 1878** Victor Böhmert, Urkundliche Geschichte und Statistik der Meissener Porzellan-Manufaktur von 1710 bis 1880 mit besonderer Rücksicht auf die Betriebs-, Lohn- und Kassenverhältnisse. Separat-Druck aus Heft I. u. II., Jg. 23, Zs. des Königlich Sächsischen Statistischen Büros, 1878.
- Börsch-Supan 1971** Helmut Börsch-Supan (bearb.), Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850, 3 Bde., Berlin 1971.
- Bott/Spielmann 1991** Gerhard Bott u. Heinz Spielmann (Hrsg.), Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde, Ausstkat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1991.
- Bourgeois/Lechevallier-Chévignard 1913** Emile Bourgeois and Georges Lechevallier-Chévignard, Le Biscuit de Sèvres. Recueil des modèles de Manufacture de Sèvres au XVIII^e siècle, n. d. 1913.
- Brunel 1986** Georges Brunel, Boucher, London 1986.
- Brunet/Préaud 1978** Marcelle Brunet u. Tamara Préaud, Sèvres. Des origines à nos jours, Fribourg 1978.
- Bursche 1980** Stefan Bursche, Meissen. Steinzeug und Porzellan des 18. Jahrhunderts, Berlin 1980. (Kat. Kunstgewerbemuseum Berlin, Bd. IX).
- Butler 1971** Kyra Sergejewana Butler, Meissner Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts: die Sammlung der Eremitage, Leningrad 1971.
- Christ 1921** Hans Christ, Ludwigsburger Porzellanfiguren, Stuttgart, Berlin 1921.
- Clarke 1988** Tim H. Clarke, Groups and Vases. The Outline Engravings (Contouren) 1785-1792 by J. Joachim Friedrich Elsasser, in: *Keramikfreunde d. Schweiz, Mitteilungsbl.* 1988 (103), S. 3-112.
- Damaschke/Schroeder 1996** Petra Damaschke u. Susanne Schroeder, Tafelrunden. Das Fürstenberger Porzellan der Herzogin Anna Amalia in Weimar, in: *Keramos* 1996 (153), S. 189-196.
- Dauterman 1969** Carl Christian Dautermann, Sèvres, New York 1969.
- Divis 1984** Jan Divis, Europäisches Porzellan, übers. Helena Weisova-Tomanova, Prag 1984.
- Doenges 1907** Willy Doenges, Meissner Porzellan. Seine Geschichte und künstlerische Entwicklung, Berlin 1907.
- Doenges 1921²** Willy Doenges, Meissner Porzellan: seine Geschichte und künstlerische Entwicklung, Dresden 1921².
- Draper/Scherf 1997** James David Draper u. Guilhem Scherf (Hrsg.), Pajou. Sculpteur du Roi 1730-1809. Ausstkat. Louvre Paris u. Metropolitan Museum of Art New York, Paris 1997.
- Ducret 1944** Siegfried Ducret, Unbekanntes Porzellan. Huldigungsgruppe für August III., wohl J.F. Eberlein, in: *Pantheon* 1944 (32), H. 4, S.
- Ducret 1956** Siegfried Ducret, Zum 250. Geburtstag Johann Joachim Kaendlers, in: *Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsbl.* 1956 (36), S. 7-10.
- Ducret 1962** Siegfried Ducret, Deutsches Porzellan und deutsche Fayencen mit Wien, Zürich, Nyon, Baden-Baden 1962.

- Ducret 1965** Siegfried Ducret, Fürstenberger Porzellan, Bd. 1, Geschichte der Fabrik, Bd. 2 Geschirre, Bd. 3 Figuren, Braunschweig 1965.
- Ducret 1971** Siegfried Ducret, Porzellan der europäischen Manufakturen im 18. Jahrhundert, Zürich 1971.
- Ehret 1979** Gloria Ehret, Porzellan, München 1979. (Battenberg Antiquitäten-Kataloge).
- Ehrlich 1976** Willi Ehrlich bearb., Adam Friedrich Oeser, Freund und Lehrer Winckelmanns und Goethes. Ausstkat. Goethe-Nationalmuseum Weimar, Halberstadt 1976. (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Bd. 6).
- Erichsen-Firle 1975** Ursula Erichsen-Firle, Figürliches Porzellan, Köln 1975. (Kat. Kunstgewerbemuseum Köln, Bd. 5).
- Eriksen 1974** Sven Eriksen, Early Neo-Classicism in France. The creation of the Louis Seize style in architectural decoration, furniture and ormolu, gold and silver, and Sèvres porcelain in the mid-eighteenth century, übers. Peter Thornton, London 1974.
- Eriksen/De Bellaigue 1987** Sven Eriksen u. Geoffrey De Bellaigue, Sèvres Porcelain. Vincennes and Sèvres 1740-1800, London 1987.
- Faÿ-Hallé 1986/87** Antoinette Faÿ-Hallé, De l'influence de l'art sur l'oeuvre de la Manufacture de Vincennes-Sèvres, in: François Boucher 1703-1770, Ausstkat. Metropolitan Museum New York, Institute of Art Detroit, Galeries Nationales du Grand Palais Paris, Paris 1986, S. 349-380.
- Faÿ-Hallé/Mundt 1984** Antoinette Faÿ-Hallé u. Barbara Mundt, Europäisches Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil, Stuttgart u.a. 1984.
- Festschrift 1960** 250 Jahre Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen, Festschrift, Meissen 1960.
- Feulner 1929** Adolf Feulner, Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland, Berlin-Potsdam 1929.
- Flach 1997** Hans Dieter Flach, Ludwigsburger Porzellan, Fayence, Steingut, Kacheln, Fliesen, Stuttgart 1997.
- Folnesics/Braun 1907** Josef Folnesics u. Edmund Wilhelm Braun, Wiener Porzellan 1718-1864. Geschichte der K. K. Wiener Porzellan-Manufaktur, Wien 1907.
- Forberger 1985** Rudolf Forberger, Zum technischen Fortschritt im nichtkünstlerischen Bereich der Porzellanherstellung und zur Gründung sächsischer Produktionsstätten für Porzellan im 19. Jahrhundert, in: Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, Bd. 125, Berlin 1985 (4), S. 13-26.
- Forssman 1999** Erik Forssman, Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses, München u. Berlin 1999.
- Fuchs 1993⁴** Werner Fuchs, Die Skulptur der Griechen, München 1993⁴.
- Gielke 1984** Dieter Gielke, Europäisches Porzellan im Museum des Kunsthandwerks Leipzig „Grassimuseum“, Leipzig 1984.
- Goder 1986 (112)** Willi Goder, Michel Victor Acier zum 250. Geburtstag, in: Keramos 1986 (112), S. 25-40.
- Goder 1986 (114)** Willi Goder, Johann Carl Schönheit zwischen Kaendler und Acier, in: Keramos 1986 (114), S. 15-26.
- Gröger 1953** Helmuth Gröger, Die Arbeits- und Sozialverhältnisse der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meißen im 18. Jahrhundert, in: Forschungen aus Mitteldeutschen Archiven, Berlin (DDR) 1953, S. 166-189.

Gröger 1956 Helmuth Gröger, Johann Joachim Kaendler. Der Meister des Porzellans, Dresden 1956. (Dresdener Beiträge zur Kunstgeschichte, Hrsg. Eberhard Hempel u. Walter Hentschel, Bd. 2).

Handrik 1956 Willy Handrik, Geschichte der sächsischen Kunstakademie Dresden und Leipzig und ihre Unterrichtspraxis, Leipzig 1956. (Diss. Leipzig 1956).

Handt/Rakebrand 1956 Ingelore Handt u. Hilde Rakebrand, Meissner Porzellan des achtzehnten Jahrhunderts 1710-1750, Dresden 1956.

Hansen 1984 Günther Hansen, Formen der Commedia dell'Arte in Deutschland, Emsdetten, 1984.

Hantschmann 1996 Katharina Hantschmann, Nymphenburger Porzellan 1797 bis 1847. Geschichte, Modelle, Dekore, München, Berlin 1996. (Diss. München 1993).

Hantschmann u.a. 1997 Johann Peter Melchior 1747-1825. Bildhauer und Modellmeister in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg, Gelsenkirchen 1997.

Hartmann 1979 Jørgen Brikedal Hartmann, Antike Motive bei Thorvaldsen. Studien zur Antikenrezeption des Klassizismus, bearb. u. hrsg. v. Klaus Parlasca, Tübingen 1979.

Haskell/Penny 1982² Francis Haskell u. Nicholas Penny, Taste and the Antique: the Lure of Classical Sculpture 1500-1900, New Haven, London 1982².

Hautumm 1987 Wolfgang Hautumm, Die griechische Skulptur, Köln 1987.

Hederich 1967 Benjamin Hederich, Gründliches mythologisches Lexikon, reprographischer Nachdruck vom Original von 1770, Darmstadt 1967.

Heres 1991 Gerald Heres, Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert, Leipzig 1991.

Herrmann 1925 Paul Herrmann, Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der Staatlichen Skulpturensammlung zu Dresden, Berlin, Dresden 1925.

Hettner 1881⁴ Hermann Hettner, Die Bildwerke der Königlichen Antikensammlung zu Dresden, Dresden 1881⁴.

Hildebrandt 1908 Edmund Hildebrandt, Etienne-Maurice Falconet (1716-1791), Straßbourg 1908. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes H. 63).

Himmelman 1976 Nikolaus Himmelmann, Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur, Berlin 1976.

Hofmann 1911 Friedrich H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan, 2 Bde., München 1911.

Hofmann 1923 Friedrich H. Hofmann, Geschichte der bayerischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg, 3 Bde., Leipzig 1923.

Hofmann 1932 Friedrich H. Hofmann, Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert, Berlin 1932.

Hofmann 1980² Friedrich H. Hofmann, Das Porzellan der europäischen Manufakturen, Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1980². (Propyläen Kunstgeschichte, Sonderbd 1).

Hofmann 1989 Werner Hofmann (Hrsg.), Aufklärung, Verklärung, Verfall, Ausstkat. Kunsthalle Hamburg, Köln 1989.

Holst 1987 Christian von Holst, Johann Heinrich Dannecker, Bd. 1. Der Bildhauer, Ausstellungskat. Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1987.

Holst 1993 Christian von Holst (Hrsg.), Schwäbischer Klassizismus zwischen Ideal und Wirklichkeit 1770-1830, Ausstkat. Staatsgalerie Stuttgart 2 Bde., Stuttgart 1993.

Honey 1934 W.B. Honey, Dresden China. An introduction to the study of Meissen porcelain, London 1934.

Honey 1947 W.B. Honey, German Porcelain, London 1947.

- Jedding 1968** Hermann Jedding, Porzellan aus der Sammlung Blohm, Katalog Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1968. (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Große Bildhefte 1).
- Jedding 1971** Hermann Jedding, Europäisches Porzellan. Von den Anfängen bis 1800, Bd. I, München 1971.
- Jedding 1979** Hermann Jedding, Meißener Porzellan des 18. Jahrhunderts, München 1979.
- Jedding 1981** Hermann Jedding, Meißener Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1981.
- Jedding 1982** Hermann Jedding, Meissener Porzellan des 18. Jahrhunderts in Hamburger Privatbesitz, Ausstkat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1982.
- Just 1971 (51)** Johannes Just, Marken und Markierungen auf Meissner Porzellan ab 1775, in: Keramos 1971 (51), S. 22-26.
- Just 1971 (53/54)** Johannes Just, Marken und Markierungen auf Meissner Porzellan ab 1775. Nachtrag, in: Keramos 1971 (53/54), S. 113-114.
- Justi 1956⁵** Carl Justi, Winckelmann und seine Zeitgenossen, 3 Bde., Köln 1956⁵.
- Kaiser 1976²** Gerhard Kaiser, Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang. Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 3, München 1976².
- Kammerer-Grothaus 1998** Helke Kammerer-Grothaus, Antike Motive und der Dekor à l'étrusque auf Porzellan am Beispiel des déjeuner der Manufaktur Gotha im Thüringer Museum Eisenach, in: Keramos 1998 (159), S. 51-60.
- Kasakiewitsch 1998** Natalia Kasakiewitsch, Westeuropäisches Porzellan aus der Sammlung Tatitschew und dem Museum Golizyn in der Sammlung der Eremitage, übers. Friedrich Hübner, in: Keramos, 1998 (160), S. 13-36,
- Katalog Meissen 1894** Katalog der Königlich-Saechsischen Manufactur Meissen, Meissen 1894.
- Katalog Dresden 1929** Die staatliche Gemäldegalerie zu Dresden, Vollständiges beschreibendes Verzeichnis der älteren Gemälde, Bd. 1, Die romanischen Länder, Berlin, Dresden 1929.
- Katalog Dresden 1964** Dresden. Zweihundert Jahre Hochschule für Bildende Künste, Dresden 1764 - 1964, Ausstkat. Kunstakademie Dresden, Dresden 1964.
- Katalog Heidelberg 1964** Kunst in Dresden 18. - 20. Jahrhundert, Aquarelle, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung zur Erinnerung an die Dresdener Kunstakademie 1764, Ausstkat. Kurpfälzisches Museum Heidelberg, Heidelberg 1964.
- Katalog Düsseldorf 1966** Europäisches Porzellan im Hetjens Museum, Düsseldorf 1966. (Katalog Hetjens Museum, Bd. 1).
- Katalog London 1972** The Age of neo-classicism. Ausstkat. Royal Academy London, Victoria and Albert Museum London, Fourteenth exhibition of the council of Europe, London 1972.
- Katalog Wien/Köln 1983** Meißner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart, Ausstkat. Kunstgewerbemuseum Wien u. Museum für Angewandte Kunst Köln, Wien 1983.
- Katalog Dresden 1985²** Porzellansammlung im Zwinger, Dresden 1985². (Katalog Staatliche Kunstsammlungen Dresden).
- Katalog Paris 1986** François Boucher 1703-1770, Ausstkat. Metropolitan Museum New York, Institute of Art Detroit, Galeries nationales du Grand Palais Paris, Paris 1986,
- Katalog Duisburg 1989** Skulptur aus dem Louvre. 89 Werke des französischen Klassizismus 1770-1830, Ausstkat. Lehmbruck-Museum Duisburg, Duisburg 1989.

Katalog München 1990 Königliches Dresden. Höfische Kunst im 18. Jahrhundert, Ausstkat. Hypobank München, München 1990.

Katalog Dresden 1992 Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister, Katalog der ausgestellten Werke, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Leipzig 1992.

Katalog Dresden 1994 Das Albertinum vor 100 Jahren - die Skulpturensammlung Georg Treus, Ausstkat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1994.

Katalog Wörlitz 1995 Wedgwood: 1795 - 1995; Englische Keramik in Wörlitz, Ausstkat. Schloß Wörlitz, Leipzig 1995.

Katalog Weimar 1996 Tafelrunden. Fürstenberger Porzellan der Herzogin Anna Amalia in Weimar, Ausstkat. Stiftung Weimarer Klassik, München, Wien 1996.

Katalog Berlin 1997 Friedrich Wilhelm II. und die Künste, Preußens Weg zum Klassizismus, Ausstkat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Stahnsdorf 1997.

Katalog Dresden 1998 Das Kunstgewerbemuseum Dresden. Von der Vorbildsammlung zum Museum 1876-1907, Ausstkat. Albertinum Dresden, Eurasburg 1998.

Katalog Wörlitz/Stendal 1998 Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Ausstkat. Kulturstiftung Dessau-Wörlitz u. Winckelmann-Museum Stendal, Mainz 1998.

Katalog Bielefeld 1999 Königliches Porzellan aus Frankreich. Sammlerstücke und Service der Manufaktur Vincennes/Sèvres, Kunstgewerbesammlung der Stadt Bielefeld, Fulda 1999.

Katalog Dresden 1998 Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Porzellansammlung. Führer durch die ständige Ausstellung im Dresdener Zwinger, Texte Anette Loesch, Ulrich Pietsch, Friedrich Reichel, Dresden 1998.

Katalog Stendal 1999 Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit, Ausstkat. Winckelmann-Museum Stendal, Mainz 1999.

Keller 1788 Heinrich Keller (Hrsg.), Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern, Leipzig 1788.

Kessler-Slotta 1990 Elisabeth Kessler-Slotta, Zweibrücker Porzellan 1767 - 1775, Saarbrücken 1990.

Klein 1909 Wilhelm Klein, Die Aufforderung zum Tanz. Eine wiedergewonnene Gruppe des Antiken Rokoko, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 1909 (5), S. 101-108.

Klemm 1834 Gustav Klemm, Die Königlich-Sächsische Porzellan-Sammlung. Eine Übersicht ihrer vorzüglichsten Schätze, nebst Nachweisungen über die Geschichte der Gefäßbildnerie in Thon und Porzellan, Dresden 1834.

Knittelmayer/Heilmeyer 1998 Brigitte Knittelmayer u. Wolf Dieter Heilmeyer, Die Antikensammlung Altes Museum Pergamonmuseum, Katalog Staatliche Museen zu Berlin, Mainz 1998.

Köllman 1965³ Erich Köllmann, Meißner Porzellan. Ein Brevier, Braunschweig 1965³.

Köllmann/Jarchow 1987 Erich Köllmann u. Margarete Jarchow, Berliner Porzellan, 3 Bde., München 1987.

Kotzsche/Kretschmar 1965² Rudolf Kotzsche u. Hellmut Kretschmar, Sächsische Geschichte, Frankfurt 1965².

Kramer 1965 Ernst Kramer, Ein Porträt Johann Friedrich Böttgers, in: Keramos 1965 (30), S. 14-27.

Kraemer 1985 Ekkehard Kraemer u.a., Sächsisches-thüringisches Manufakturporzellan, o.O. 1985.

- Kränzer 1931** Alice Kränzer, Gottfried Knöffler, Ein Beitrag zur Geschichte der sächsischen Plastik im 18. Jahrhundert, Gelnhausen 1931. (Diss. Leipzig 1931).
- Krapf 1993** Michael u. Almut Krapf, Georg Raphael Donner - Adam Friedrich Oeser - Johann Joachim Winckelmann: Edle Einfachheit und stille Größe, in: Georg Raphael Donner 1693-1741, Ausstkat. Oberes Belvedere Wien, Wien 1993.
- Krüger 1972** Renate Krüger, Das Zeitalter der Empfindsamkeit. Kunst und Kultur des späten 18. Jahrhunderts in Deutschland, Wien, München 1972.
- Kühn 1828** Heinrich Gottlob Kühn, Die Geschichte der Königlich Sächsischen Porzellan-Manufaktur zu Meissen, Dresden 1828. (Zit. nach Abschrift aus dem HstA. Dd, Privatbesitz Berlin)
- Kunze 1979 (86)** Joachim Kunze, Beitrag zur Geschichte der Porzellanmanufaktur Meissen in der Biedermeierzeit, in: Keramos 1979 (86), S. 59-64.
- Kunze 1982 (95)** Joachim Kunze, Die Bedeutung des „Englischen Handels“ mit Porzellan im „Altfranzösischen Geschmack“ der Meissner Porzellanmanufaktur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Keramos 1982 (95), S. 37-50.
- Kunze 1982 (96)** Joachim Kunze, Die Schwertermarken der Porzellanmanufaktur Meissen nach 1813 bis 1860, in: Keramos 1982 (96), S. 13-30.
- Kunze 1983 (99)** Joachim Kunze, Vergoldungsarten für Porzellane der Meissener Manufaktur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Keramos 1983 (99), S. 43-56.
- Kunze 1983 (101)** Joachim Kunze, Angaben zu Personalien bei der Königl. Porzellan-Manufaktur Meissen aus den Jahren 1800 bis 1860, in: Keramos 1983 (101), S. 17-40.
- Kunze 1983 (102)** Joachim Kunze, Ein Beitrag zu den Formen Meissner Porzellangeschirre von 1814 bis nach 1830, in: Keramos 1983 (102), S. 16-28.
- Kunze 1985 (109)** Joachim Kunze, Die Zeichenschule der Porzellanmanufaktur Meissen zwischen 1800 und 1860, in: Keramos 1985 (109), S. 23-32.
- Kunze 1986 (111)** Joachim Kunze, Die Porzellanmanufaktur Meissen am Ende ihrer Marcoliniperiode in den Jahren 1810 bis 1813, in: Keramos 1986 (111), S. 3-12.
- Kunze 1986 (113)** Joachim Kunze, Die technischen Neuerungen bei der Porzellanmanufaktur Meissen an 1814 bis 1860, in: Keramos 1986 (113), S. 31-62.
- Kunze 1987 (115)** Joachim Kunze, Die „Plastischen Productionen“ der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meissen vom Jahre 1814 bis 1850, in: Keramos, 1987 (115), S. 7-18.
- Kunze-Köllensperger 1996** Melitta Kunze-Köllensperger, Idylle in Porzellan: kostbare Tischdekoration aus Meissen, Leipzig 1996.
- Lammel 1998** Gisold Lammel, Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart, Weimar 1998.
- Landenberger 1960** Mechthild Landenberger, Johann Christoph Haselmeyer als Modelleur und Bossierer der Ludwigsburger Porzellan-Manufaktur, in: Keramos 1960 (10), S. 111-119.
- Landenberger 1986** Mechthild Landenberger, Ludwigsburger Porzellanmodelle von Jean Jacques Louis, Wilhelm Beyer und Johann Jakob Meyer, in: Keramos 1986 (113), S. 3-18.
- Lankheit 1982** Klaus Lankheit, Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik, München 1982. (Italienische Forschungen, Kunsthistorisches Institut Florenz, 3. Folge, Bd. XII)
- Lankheit 1988** Klaus Lankheit, Revolution und Restauration 1785 - 1855, Köln 1988.
- Leipzig 1990** Leipzig, Aufklärung und Bürgerlichkeit, Aufsatzsammlung, Heidelberg 1990. (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung, Zentren der Aufklärung, Bd. 3).

- Leplat 1733** B. Leplat, Recueil des marbes antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden, Dresden 1733.
- Leppmann 1982** Wolfgang Leppmann, Winckelmann. Ein Leben für Apoll, München 1982.
- Lessmann 1984** Johanna Lessmann, Wedgwood auf dem Kontinent, in: Weltkunst 1984 (19), S. 2658-2662.
- Lessmann 1993** Johanna Lessmann u.a., Berliner Porzellan des 18. Jahrhunderts aus eigenen Beständen, Ausstkat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 1993.
- Levitine 1972** George Levitine, The sculpture of Falconet, New York 1972.
- Lill 1924** Georg Lill, Europäische Porzellanfiguren des XVIII. Jahrhunderts, München 1924. (Hirth's Bilderhefte zu Kunst und Kunstgewerbe, hrsg. von Johannes Nithack, H. 1).
- Lipsius 1798** W. G. Lipsius, Beschreibung der churfürstlichen Antikengallerie in Dresden, Dresden 1798.
- Loesch 1993** Anette Loesch, Die Napoleonische Schenkung 1809. Französisches Porzellan in Dresden, Ausstkat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden Porzellansammlung im Zwinger, Meissen 1992.
- Loose 1891** Wilhelm Loose, Lebensläufe Meißner Künstler, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meißen, 1891 (2), S. 200-295.
- Markowitz 1977** Irene von Markowitz, Frankenthaler Porzellan in Schloß Benrath, Ausstkat. Stadtgeschichtliches Museum Schloß Benrath Düsseldorf, Düsseldorf 1977.
- Matthaei 1794** Johann Gottlob Matthaei, Catalogue des objets de stuc des plus excellentes Antiques en Figures Bas-reliefs en têtes, mains, pier etc: que Son Altesse Serenissime Electorale Saxe Frederic Auguste a acheté de Rome par Son Excellence Monsieur le Grand Chambellan le Comte Marcolini qui aux ordres du Souverain ont à présent été dressés et rangés dans l'aile de Batiment sous la Galerie, Dresden 1794.
- Matthäy 1831** Johann Gottlob Matthäy, Verzeichnis der im königl.-sächs. Mengs'schen Museum erhaltenen antiken und moderne Kunstwerke in Gyps, Dresden, Leipzig 1831.
- Matusz 1996** Julius Matusz, Porzellan, Betrachtungen aus der Geschichte der ältesten Manufakturen Europas, Frankfurt a.M. 1996.
- Maué 1980** Claudia Maué, Angelica Kauffmann. Invenit - Bildvorlagen für Wiener Porzellane, in: Keramos 1980 (90), S. 9-38.
- Meier 1981** Günter Meier, Porzellan aus der Meißner Manufaktur, Berlin 1981.
- Meister/Reber 1980** Peter Wilhelm Meister u. Horst Reber, Europäisches Porzellan, Stuttgart, Berlin, Zürich 1980.
- Menzhausen 1963** Ingelore Menzhausen, Eine Meißner Porzellangruppe von 1775 „Die glücklichen Eltern“, in: Dresdner Kunstblätter 1963 (7), S. 187-191.
- Menzhausen 1987** Ingelore Menzhausen, Zur Geschichte der Porzellanfiguren Johann Joachim Kaendlers, in: Keramik-Freunde der Schweiz, Bulletin, 1987 (13), S. 10-18.
- Menzhausen/Karpinski 1988** Ingelore Menzhausen u. Jürgen Karpinski, Alt-Meißner Porzellan in Dresden, Berlin 1988.
- Menzhausen/Kapel 1990** Joachim Menzhausen u. Jutta Kapel, Königliches Dresden, Höfische Kunst im 18. Jahrhundert, Ausstkat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München, München 1990.
- Menzhausen/Karpinski 1993** Ingelore Menzhausen u. Jürgen Karpinski, In Porzellan verzaubert. Die Figuren Johann Joachim Kändlers in Meissen aus der Sammlung Pauls-Eisenbeiss in Basel, Basel 1993.

- Menzhausen 1999** Joachim Menzhausen, Kulturlandschaft Sachsen. Ein Jahrtausend Geschichte und Kunst, Dresden 1999.
- Michel 1984** Petra Michel, Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus, München 1984, (Diss. München 1983).
- Mirsch 1998** Beate Christine Mirsch, Anmut und Schönheit. Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in der Skulptur des Klassizismus, Berlin 1998. (Neue Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, hrsg. v. Rüdiger Becksmann, Bd. 2).
- Molfino 1977** Alessandra Mottola Molfino, L'Arte della Porcellana in Italia, Arsizio 1977.
- Naumann 1991** Günter Naumann, Sächsische Geschichte in Daten, Berlin, Leipzig 1991.
- Neuwirth 1974** Waltraut Neuwirth, Porzellan aus Wien, Wien 1974.
- Neuwirth 1980** Waltraut Neuwirth, Meissener Marken. Original, Imitation, Verfälschung, Fälschung, Wien 1980.
- Newman 1977** Michael Newman, Die deutschen Porzellan-Manufakturen im 18. Jahrhundert, 2 Bde., Braunschweig 1977.
- Nitsche 1992** Wolfgang Nitsche, Das Schaffen der hochklassizistischen deutschen Bildhauer: Akademismus, Romerlebnis, Imitation und Antikenrezeption, Bergisch-Gladbach, Köln 1992. (Diss. Gießen 1991).
- Pazaurek 1929** Gustav E. Pazaurek, Meißner Porzellanmalerei des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1929.
- Pelka 1923** Otto Pelka, Alt-Meissen, Leipzig 1923.
- Peters 1991** Markus W. Peters, Thüringer Porzellane des XVIII. Jahrhundert aus Kloster Veilsdorf, Volkstedt, Wallendorf und Limbach, Gelnhausen 1991.
- Pfotenhauer u.a. 1995 (2)** Helmut Pfotenhauer u.a. (Hrsg.), Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse, Frankfurt a.M. 1995. (Bibliothek der Kunstliteratur Bd. 2).
- Pfotenhauer u.a. 1995 (3)** Helmut Pfotenhauer u.a. (Hrsg.), Klassik und Klassizismus, Frankfurt a.M. 1995. (Bibliothek der Kunstliteratur Bd. 3).
- Piatkewicz 1983 (2)** Maria Dereniowa Piatkewicz, Meissener Porzellan im Wawel, Bd. 2, Krakau 1983.
- Pommier 1992** Edouard Pommier, Winckelmann und die Betrachtung der Antike im Frankreich der Aufklärung und der Revolution, Tübingen 1992. (Akzidenzen 2, Flugblätter der Winckelmann-Gesellschaft).
- Prause 1975** Marianne Prause, Die Kataloge der Dresdener Akademie-Ausstellungen 1801-1850, 2. Bde., Berlin 1975.
- Préaud/d'Albis 1991** Tamara Préaud u. Antoine d'Albis, La Porcelaine de Vincennes, Paris 1991.
- Preis-Verzeichnis 1894** Waren-Zeichen der Königl. Porzellan-Manufaktur zu Meissen, Meissen 1894.
- Preis-Verzeichnis 1906** Preis-Verzeichnis der Königlich Sächsischen Porzellan-Manufaktur in Meissen und deren Niederlagen zu Dresden und Leipzig, Meissen 1906.
- Preis-Verzeichnis 1960** Preis-Verzeichnis des VEB Staatliche Porzellan-Manufaktur Meissen, Teil 3 Figuren, Meissen 1960.
- Raumschlüssel 1981** Martin Raumschlüssel, Die Antikensammlung August des Starken, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hrsg. v. Heinrich Beck u.a., Berlin 1981. (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9).

- Reilly/Savage 1980** Robin Reilly u. George Savage, *The Dictionary of Wedgwood*, Suffolk 1980.
- Reilly 1989** Robert Reilly, *Wedgwood*, 2 Bde., London 1989.
- Reilly 1994²** Robin Reilly, *Wedgwood Jasper*, Singapore 1994².
- Reinheckel 1968** Günter Reinheckel, *Plastische Dekorationsformen im Meißeener Porzellan des 18. Jahrhunderts*, in: *Keramos* 1968 (41/42), S. 7-123.
- Reinheckel 1980²** Günter Reinheckel, *Meissener Prunkservice*, Stuttgart 1980².
- Reinheckel 1989** Günter Reinheckel, *Prachtvolle Service aus Meissener Porzellan*, Leipzig 1989.
- Richter 1989** Rainer Richter, *Die Kunst in Sachsen unter Einfluß des Ministers Camillo Graf Marcolini*, in: *Keramos* 1989 (126), S. 7-26.
- Röntgen 1984** Robert E. Röntgen, *The Book of Meissen*, Exton Pennsylvania 1984.
- Rötgen 1981** Steffi Rötgen, *Zum Antikenbesitz des Anton Raffael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, hrsg. v. Heinrich Beck u.a., Berlin 1981. (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9).
- Rötgen 1985** Steffi Rötgen, *Hofkunst-Akademie-Kunstschule-Werkstatt. Texte und Kommentare zur Kunstpflege von August III. von Polen und Sachsen bis zu Ludwig I. von Bayern*, in: *Münchener Jb. d. bildenden Kunst* 1985 (36), S. 131-181.
- Rötgen 1986** Steffi Rötgen, *Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst*, in: *Johann Joachim Winckelmann 1717-1768*, Hrsg. Thomas W. Gaethgens, Hamburg 1986, S. 161-178. (Studien zum 18. Jahrhundert, Bd. 7).
- Rollo 1964** Charles Rollo, *Continental Porcelain of the Eighteenth Century*, London 1964.
- Rückert 1966** Rainer Rückert, *Meissener Porzellan 1710 - 1810. Ausstkat. Bayerisches Nationalmuseum München*, München 1966.
- Rückert/Willsberger 1977** Rainer Rückert u. Johann Willsberger, *Meissen. Porzellan des 18. Jahrhunderts*, Wien, München, Zürich, Innsbruck, 1977.
- Rückert 1990** Rainer Rückert, *Biographische Daten der Meißeener Manufakturisten des 18. Jahrhunderts*, München 1990. (Beibandkataloge des Bayerischen Nationalmuseums München 1990).
- Rückert 1995** Rainer Rückert, *Biskuit und Biskuitglasur in Meißen*, in: *Weltkunst*, 1995 (16), S. 2084-2089.
- Rückert 1997 (155)**, Rainer Rückert, *Zur Staffierung der Gesichter von Meissener Porzellanfiguren, Teil V*, in: *Keramos* 1997 (155), S. 37-87.
- Rupprecht 1963** Bernhard Rupprecht, *Plastisches Ideal und Symbol im Bilderstreit der Goethezeit*, in: *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. Hermann Bauer u.a., Berlin 1963, S. 195-230. (Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1).
- Sauerlandt 1923** Max Sauerlandt, *Deutsche Porzellanfiguren des XVIII. Jahrhunderts*, Köln 1923.
- Savage 1954** George Savage, *Porcelain through the Ages*, Northampton 1954.
- Savill 1988** Rosalind Savill (Hrsg.), *The Wallace Collection, Catalogue of Sèvres Porcelaine*, 3 Bde., London 1988.
- Schärer 1975** Jürgen Schärer, *Meissen 75. Informationen über das gegenwärtige Wirken der ersten europäischen Porzellanmanufaktur, Meißen* 1975.

- Scherf/Karpinski 1980** Helmut Scherf u. Jürgen Karpinski, Thüringer Porzellan unter besonderer Berücksichtigung der Erzeugnisse des 18. Jahrhunderts und frühen 19. Jahrhunderts, Wiesbaden 1980.
- Schlechte 1992** Horst Schlechte (bearb. u. eingeleitet), Das geheime politische Tagebuch des Kurprinzen Friedrich Christian: 1751 bis 1757, Weimar 1992.
- Schmidt 1926** Werner Schmidt, Johann Elear Zeissig gen. Schenau (1737-1806). Ein Beitrag zur sächsischen Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, Heidelberg 1926. (Diss. 1926).
- Schneider 1995** Werner Schneider (Hrsg.), Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa, München 1995.
- Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1956⁵** Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken, 5. von Erich Köllmann überarb. Auflage, 3 Bde., Braunschweig 1956⁵.
- Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶** Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Porzellan der europäischen Fabriken, 6. von Erich Köllmann überarb. Auflage, 3 Bde., Braunschweig 1974⁶.
- Schulze o.J.** Friedrich Schulze, Friedrich Oeser, der Vorläufer des Klassizismus, Leipzig o.J.
- Schulze 1994** Sabine Schulze (Hrsg.), Goethe und die Kunst, Ausstkat. Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 1994.
- Schuster 1993** Bettina Schuster, Meissen. Geschichten zur Geschichte und Gegenwart der ältesten Porzellanmanufaktur Europas, Wien 1993.
- Siemen 1995** Wilhelm Siemen (Hrsg.), Impulse. Europäische Porzellanmanufakturen als Wegbereiter internationaler Lebenskultur, Ausstkat. Deutsches Porzellanmuseum Hohenberg/Eger, Wunsiedel 1995.
- Siemer 1999** Meinolf Siemer, Porzellane, in: Hölz, Christoph (Hrsg.), Interieurs der Goethezeit. Klassizismus, Empire, Biedermeier, Augsburg 1999, S. 158-177.
- Simson 1996** Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Berlin 1996.
- Sonntag/Karpinski 1991** Hans Sonntag und Jürgen Karpinski, Meissener Porzellan, Schönheit im Detail, Berlin 1991.
- Sonntag 1994** Hans Sonntag, Meissener Porzellan. Bibliographie der deutschsprachigen Literatur, Leipzig 1994.
- Sonntag 1999** Hans Sonntag, Zwei Meissener Porzellane: Zur Erinnerung an den 250. Geburtstag von Johann Wolfgang von Goethe, in: Keramos 1999 (164), S. 13-18.
- Spee 2000** Pauline Gräfin von Spee, Die Kinderfiguren von Melchior und Acier, in: Weltkunst 2000 (4), S. 675-677.
- Spiller 1992** M. Spiller, Acier, in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, München 1992, S. 243.
- Sponsel 1900** Jean Louis Sponsel, Kabinetttstücke der Meissener Manufaktur von Johann Joachim Kaendler, Leipzig 1900.
- Stahl 1994** Patricia Stahl (Hrsg.), Höchster Porzellan 1746-1796, Ausstkat. Historisches Museum Frankfurt a.M., Heidelberg 1994.
- Stegbauer 1999** Birgit Stegbauer, Bricabracomanie. Die Sammlung von Meissner Porzellan des Francesco Cini in Rom, München 1999. (Diss. Hamburg 1999).
- Stephan 1993** Bärbel Stephan, Skulpturensammlung Dresden. Klassizistische Bildwerke, München 1993.

- Sulzer 1771-1774 (1970)** Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, Einl. Giorgio Tonelli, 4 Bde. Hildesheim 1970.
- Tietzel 1996** Brigitte Tietzel, Joh. Joachim Kaendlers „Grosse Hofbestellung“ für Papst Clemens XIV. und die Wiener Folgen, in: *Keramos* 1996 (153), S. 131-150.
- Uhlig 1988** Ludwig Uhlig (Hrsg.), Griechenland als Ideal. Winckelmann und seine Rezeption in Deutschland, Tübingen 1988. (Deutsche Text-Bibliothek hrsg. v. Gotthart Wunberg, Bd. 4).
- Wahl 1940** Hans Wahl, Goethe und das Porzellan, Berlin 1940.
- Walcha 1961** Otto Walcha, Friedrich II. letzte bedeutende Porzellanbestellung in Meißen, in: *Keramos* 1961 (12), S. 31-33.
- Walcha 1968** Otto Walcha, Die Marcolini-Zeit der Meissner Manufaktur, in: *Keramos* 1968 (40), S. 13-38.
- Walcha 1973** Otto Walcha, Meißner Porzellan. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Dresden 1973.
- Ware 1951** George W. Ware, Deutsches und Oesterreichisches Porzellan, übers. u. bearb. von Wilhelmine Woeller-Paquet, Frankfurt a.M. 1951.
- Weiß 1994** Gustav Weiß, Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte mit Markenverzeichnis, Frankfurt a.M., Berlin 1994.
- Weiss 1995** Thomas Weiss (Hrsg.), Wedgwood 1795 - 1995. Englische Keramik in Wörlitz, Ausstkat. Schloss Wörlitz, Leipzig 1995.
- Wendl/Schäfer 1984** Martin Wendl u. Ernst Schäfer, Spaß am Sammeln, Altes Thüringer Porzellan, Rudolstadt 1984.
- West 1998** Alision West, From Pigalle to Prévault. Neoclassicism and the Sublime in French Sculpture 1760-1840, Cambridge 1998.
- Westhoff-Krummacher 1993** Hildegard Westhoff-Krummacher, Macht Luxus glücklich?- Eine Fürstenberger Porzellangruppe antwortet. Die Kaffeegesellschaft von J.J. Desoches, in: *Keramos* 1993 (142), S. 3-14.
- Wiesner 1864** Moritz Wiesner, Die Akademie der bildenden Künste in Dresden von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode Hagedorns, Dresden 1864.
- Winckelmann 1764** Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1764.
- Winckelmann 1967** Johann Joachim Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften Bd. VI., Anmerkungen über die Kunst des Alterthums, 1. Theil, Dresden 1967.
- Wolff-Metternich 1989** Beatrix Freifrau von Wolff-Metternich, Weißes Gold aus Fürstenberg, Ausstkat., Münster/Braunschweig 1989.
- Zick 1965** Gisela Zick, D'après Boucher. Die „Vallée de Montmorency“ und die europäische Porzellanplastik, in: *Keramos*, 1965 (29), S. 3-47.
- Zick 1990** Gisela Zick, Sèvres und Wedgwood. Künstlerischer Austausch zwischen Frankreich und England im späten 18. Jahrhundert, in: *Keramos* 1990 (128), S. 11-34.
- Ziffer 1997** Alfred Ziffer, Nymphenburger Porzellan, Sammlung Bäuml, Ausstkat. Bayerische Verwaltung der staatl. Schlösser, Gärten und Seen München, Stuttgart 1997.
- Zimmermann 1908** Ernst Zimmermann, Die Erfindung und Frühzeit des Meissener Porzellans, Berlin 1908.
- Zimmermann 1926** Ernst Zimmermann, Meissner Porzellan, Leipzig 1926.
- Zimmermann 1928** Ernst Zimmermann, Führer durch die Kgl. Porzellansammlung zu Dresden, Dresden 1928.

Zimmermann 1977 Konrad Zimmermann (Hrsg.), Die Dresdener Antiken und Winckelmann, Berlin 1977. (Beiträge der Winckelmann-Gesellschaft Stendal, Bd. 6).

11. 1. Abkürzungsverzeichnis

Abs.	Abschrift
Ausstkat.	Ausstellungskatalog
B	Breite
Dm	Durchmesser
DMM	Depot der Meissener Manufaktur
fol.	folio
Formnr.	Formnummer
H	Höhe
HstA Dd	Hauptstaatsarchiv Dresden
KERAMOS	Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde
L	Länge
Loc.	Locat
o.O.	ohne Ortsangabe
o.P.	ohne Paginierung
No.	Bezeichnung der alten Paginierung in den Meissener Akten
PD	Dresdener Porzellansammlung im Zwinger
T	Tiefe
WA	Werksarchiv Meissen
Zchn.	Zeichnung

12. EDIERTE QUELLEN

Quelle 1:

Reisebericht von Johann Christoph Hummitsch und Johann David Elsaßer aus Paris an Freiherr Maximilian Robert von Fletscher vom 22. Juli 1764

Hochwohlgebohrner Her Fryher, Gnädiger Her Geheimer Cammer Rath. Eur. Excellenz wollen nicht ungnädig nehmen, wenn wir unterthänigst melden müssen: daß der vorherangezeigte Bildhauer (Delaistre) durch Zureden und Versprechungen seines Vaters sich bewogen laßen, sein uns gegebenes Wort zurück zu nehmen; Allein zum guten Glück ist hierbey mehr gewonnen als verlohren worden: Indem wir durch Beyhülfe der redlichen Mad: Huet mit einem Künstler bekannt worden, welcher weit mehr Erfahrung und Geschicklichkeit besizet, als der Vorige; Er heist Acier, 23. Jahr alt. Wir haben unter anderen in dem Cabinet eines vornehmen Herrn einige Groupen und Vasen von ungemeiner Kunst von ihm gesehen. Er ist auch weit besser in das Kleinere, so wie es bey uns nöthig eingerichtet ist, als der Vorige. Er hat schon mit um den großen Preiß der Königl. Academie certiret, und mein Camerade glaubt, daß in allen Betrachtungen seines gleichen noch nicht bey der Manufactur ist. Er bestehet aber darauf: daß man ihm nebst 60. Louis de France und Reisegeld annoch das Logis Geld accodiren solle, zugleich hoffet er: daß gleich nach zurückzukommener zuverlässigen Ratifikation seines Engagements sein Tractament anfangen und man ihm sodann noch 10. Tage Aufenthalt zur Besorgung seiner Angelegenheiten gönnen werde; Ich sehe mich genöthiget sein eigenhändiges an uns überschicktes Memoire beyzulegen, weil die Zeit nicht verstattet, es in anderer Gestalt zu bringen. Nach wiederholten Versicherungen, daß dieser Mensch alle vor das Interesse der manufactur erforderlichen Eigenschften in hoher Gnade besizet, überlaßen Eur. Excellenz wie das Fernere zu gnädiger Disposition und hoffen; daß die diesenfalls zurückzukommende Resolution zugleich unsere Abreise von Paris bestimmen wird.

Was unsere übrigen Beschäftigungen anlanget: so hoffen wir vermittelst unserer bewürkten Sammlungen an schöner Mahler, Bildhauer, Holzschnitzer und Porcellain:Arbeit, theils in Natura, theils an Zeichnungen und Kupferstichen Eur. Excellenz weisen Intention völlig Gnüge zu leisten und uns Hochvere: gnädiges Wohlwollen zu erhalten. Unter andern aber hat nur der Königl Kupferstecher Msr. Wille, ein guter Freund des H. Hofmahler Dietrichs zu einer anschaulichen Quantität der schönsten und brauchbarsten Kupferstiche verholfen, ohne einige Provision bezahlen zu dürfen: Wir haben also die Gelegenheit ergriffen und vor ohngefähr 400. Livres eingekauft, welche aber in Deutschland gewiß auf 1200. Livres würden zu stehen kommen. Vor zügliche Zeichnungen haben wir ebenfalls einige Louis d'or verwenden müssen. Ich habe zu melden vergeßen, daß alle französischen Figuren von Porcellain ohne Glasur sind und deswegen Biscuits genennt werden. Im Fall die Vorschläge des Bildhauers wie wir und schmeicheln angenommen werden möchten und wir

derselben mit uns von hier mitnehmen sollten, so würde uns nach erhaltener Antwort, annoch 10. bis 12. Tage, die wir zur Besorgung seiner Angelegenheiten auf ihn warten müßten, übrig bleiben: Weil es nun nur 3. Tagereisen von hier bis London sind, so beruhet es Eur. Excellenz gnädigen Verordnung, ob wir während solchen Aufenthalts diese Route machen und daselbst unsere Sammlungen vermehren sollen? Wachsen Eifer in unsern aufhabenden Geschäfte gewiß ohne Schranken ist. Im Übrigen nöthigen uns die Umstände, unsere vorigen unterthänigen Bitte nochmahls flehentlich zu wiederholen. Die wir in Submissesten Respect beharren.

Gezeichnet: Eu. Excellenz unterthäniger Diener *Johann Christoph Hummitzsch, Johann David Elsaßer*, Paris den 22. Juli 1764.

(HstA Dd, Loc. 1344, XVIII, fol. 343-345)

Quelle 2:**Kopie des Vertrages zwischen Michel Victor Acier und der Porzellanmanufaktur Meissen vom 28. August 1774**

Moi, Acier, a qui il a été proposé de remplir la place de sculpteur dans la manufacture de Saxe, ayant étudié sous plusieurs Messieurs de l'Académie Royale, et concouru pour le grand prix, j'espère, qu'en l'acceptant l'on voudra bien faire attention, que ce n'est pas la nécessité, qui me force à m'expatrier, mais seulement la perspective d'une place également avantageuse pour l'honneur et pour le luxe. Sans quitter mon paix et ma famille, je jouir déjà d'une pareille fortune; mais le Zèle, avec lequel je me promets de remplir mes devoirs, me persuade, que je n'aurai par changé le climat, pour trouver un sort au dessous du mien, et que le sacrifice, que je fais, de quitter mes amis et le lieu de ma naissance, me vaudra au rang, que je tâcherai de mériter par mes mœurs et mon application. Le récit des personnes envoyées à Paris, à qui j'ai en l'honneur de faire voir de mes ouvrages dans des Cabinets des Seigneurs, joint à l'attestation, qu'ils ont en de Messieurs l'Académie, Sculpteur du Roi, et membre de Son Académie, suffiront pour donner une idée de ma capacité. C'est à ces Considérations, que je vais prendre la liberté, d'exposer mes Sentimens dans les articles Suivantes.

J'accepte les 1440 L. valeur de France, et logement proposé pour la pension: je ne parle pas du bois, ni de la lumière, persuadé, qu'on n'ira pas à l'encontre. Comme mon dessin est, de ne travailler uniquement que pour la manufacture, et de veiller avec les Soins les plus exacts à l'exécution de mes ouvrages, d'aller deux jours de la Semaine et autant, qu'il le faudra visiter les ateliers, pour avoir l'oeil aux modeleurs, repareurs et mouleurs, et retouches les ouvrages, je demande, que dans Six mois mon sort soit changé de face, qu'au lieu de ma pension de 1440 L. on m'en fasse une moindre, pour les soins, dont je viens de parler, et qu'en outre les modèles, que je ferai, me soient payés, selon, ce qu'en décidera avec moi, Monsieur le Directeur.

Dans les Sujets, que je traiterai, quand j'aurai besoin de prendre la nature d'homme, d'enfant, ou de femme, ces frais ne me regarderont pas. Si je reste aux appointemens de la manufacture, elle sera tenue de s'en charger.

Quand à mon voyage, je me suis calculé, les frais de la route, le transport de mes bagages, certains morceaux nécessaires, qu'il me faut emporter avec moi, exigent la Somme de 600 T. Si ces Messieurs veulent m'en mener avec eux, il suffira de 300 T. pour emporter mon nécessaire.

S'il m'arrivoit de tomber malade dans mon nouveau séjour, il seroit juste, de me continuer mes appointemens pour subsister jusqu'au rétablissement de ma santé, en supportant, que les engagements de pension aient été rompus par l'entreprise des ouvrages,

je comte, qu'on auroit egard à mon accident, et que la cour ne resteroit par insensible à mon malheur.

Si par des causes, que je ne saurois prévoir, il arrivoit, que je deussis, ou qu'on ne fut par satisfait de mes travaux, mon retour me seroit payée comme mon voyage, avec un dedomagement raisonable pour la perte, que j'aurois fait ici de mes effets, de mon tems, et de mes connaissances.

Mon gout me fixera peut être pour la vie dans l'endroit, ou je me propose d'aller; mais en supposant, que dans douze ou quinze ans, je sois tenté de venir donner mes derniers jours à mes parents et à ma patrie, qu'il me soit permis, de me retirer avec des recompenses conformes à mes Services, en laissant à ma place un sujet, que j'aurai moi même formé et mis en état de me succeder.

Sitot les nouvelles venues de la Cour, et mes engagements faits chez un Notaire, mes appointemens commenceront du même jour, et l'on voudra bien, que je ne parte, qu' après avoir mis ordre à quelques affaires. Telles sont les intentions de ... lui, qui en devise le succès avec la plus grande ardeur, et telles sont les graces, que j'ai lieu d'esperer d'un Prince, que la renommé m'a peint si genereus.

Nous soussignés, Jean Christophe Hummizsch et Jean David Elsaßer, tous deux employés dans la Fabrique de Porcelaine de Saxe, et autorisé par Monsieur le Baron de Fletcher, Conseiller privé de S. A. S. Electeur de Saxe, et Directeur de la Fabrique de Meissen, suivant les lettres, que nous avons produites à Son Excellence, Monsieur le General de Fontenay, Envoié de la Cour de Saxe, d'engager le Sieur Acier pour une place de premier sculpteur de notre Fabrique, promettons et nous engageont, en notre propre et privé nom, sitot notre arrivée à Drèsde, de faire approuver et ratifièr pour la Cour de Saxe toutes les conventions portécs en la Còpie des propositions faites par le dit Acier dessus transcrites, dont les appointemens doivent avoir lieu du jour, ou les dites propositions ont été acceptées, lequel engagement sera annullé par la ratification de la Cour, et moi, Michel Victoir Acier, m'oblige sitot la ratification de la Cour de Dresde de rendre à Mr: Hummizsch et Elsasser le presènt engagement, et de terminer toutes mes affaires d'aujourd'hui en trois semaines et de partir pour Dresde à la première requisition des dits M. Hummizsch et Elsasser, après le delai de trois Semaines, consentant, que les dits Sr: ne mes remettent l'argent destiné pour mon voyage, qu'après mon retour de Bourgogne et quelques jours avant le depart. Fait à Paris, ce vingt Sept aout, Mille sept cent, soivante quatre.

Gezeichnet: *J.C. Hummizsch, J.D. Elsasser, M.V. Acier*

Nous Gaspard François de Fontenay, Lieutenant Général des armées de S.A.S.El. de Saxe, et son Ministre Plenipotenciaire à la Cour de France, certifions au Sieur Acier, que

les Sieurs Hummizsch und Elsasser sont employés dans la Fabrique de Porcelaine à Meissen en Saxe et avoir vu des tables du Directeur de la dite Fabrique, qui les autorisent à engager le Sieur Acier en qualité de Sculpteur. Ensoi de quoi Nous avons delivré le present certificat, signé de notre main, muni du cachet de nos armes, et sont signé par notre Conseilles Secretaire de legation. Fait à Paris, de 28. Aout, 1764.

Gezeichnet: *de Fontenay, W. Rivière*

(HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8b-8e)

Quelle 3:**Forderungen Michel Victor Aciers an die Porzellanmanufaktur in Meissen****vom 4. März 1765**

Mes engagements faits à Paris, au nom de la Cour, sont finis, et si mes talens ont en le bonheur de plaire et d'être agrèagble, j'espere, qu'on voudra bien avoir la complaisance d'en examiner le contenu: je comtois en sortant de Paris, demeurer dans un endroit tout autre que celui, ou je suis, et par ce moien etre dans le cas, de faire quel'que affaire, outre celle, de la Fabriqué. Je me trouve forcé par devoir, par état, et par amour pour mon talent, de l'exercer dans la Fabrique seulement, c'est ce qui me fait prendre la liberté, d'exposer mes sentimens, et à demander, on sort tout different que celui, dont je jouis; ce qu'on m'à promis par mon premier engagement, de me faire au bout de 6. mois, et dont j'ai regardé ce terme, comme une épreuve, que l'on a voulu faire de ma capacité.

Je demande presentement 800. Ecus par an, et que les modeles, que je pourrois faire chés moi, de petites figures, qui ne demandent par grande etude, sans prendre sur le tems, qui doit être occupé à la Fabrique, me soient paiés separement, s'ils conviennent, et que la Cour voudra bien m'accorder sà protection, s'il est besoin par la suite de faire quelque morceau, à pouvoir me distinguer.

Comme mon dessin est, de ne pas finir ma carrière sous le poid d'un travail continuel, j'ai mis dans mon memoire à l'article 2 que dans 12. ou 15. ans, il me seroit permis, de me retirer avec des recompenses conformer à mes services. Je voudrais savoir au moins, qu'elles sont les recompenses, que j'ai lieu d'esperes, si la Cour m'accordera une petite pension, pour aider à finir mes jours, etant ... d'etat, dans ce tems d'en pouvoir gagner.

Voilà mes sentimens, et je me flatte de ne rien demander que de juste. Je suis dans l'age, où l'homme doit penser à l'avenir. Mon bonheur est en vos mains, et je ne dois par douter de la réussite de mon soit. Je desire, que mes talens soient utiler, et m'efforcent de plus en plus, à les faire valoir. Si j'ai le bonheur de plaire, voilà l'instant favorable à me le prouver, et je necessèrai d'etre toute ma vie avec une entiere soumission.

Gezeichnet: *Acier*, ce 4. mars, 1765

(HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8a-8b)

Quelle 4:**Kopie des Berichts von Maximilian Robert Freiherr von Fletscher zu den Forderungen M.V. Aciers vom 17. März 1765 an den Kurfürsten und dessen Antwort vom 28. März 1765***Copia*

Unterthänigsten Vortrags Eur: Königl: Hoheit es hat in gnädigsten Andenken, mir ein Bildhauer, Nahmens Acier, vor einigen Monaten aus Paris verlanget, und bey der Manufactur allhier, zur Arbeit zeithens angestellet worden ist.

Indem derselbe aber mit seinem bisherigen Engagement, von dem ich eine Abschrift unterthänigst hier beylege, darin nicht zufrieden seyn will, und statt derer ihm ausgesetzten Vierhundert Fünf und Fünfzig Thaler, inclusive Holz-, Licht- und Quartiers:Geld auf einen jährlichen Gehalt von Achthundert Thalern besondern Bezahlung derer von ihm bey dem FeyerAbend gefertigten Modellen, und mit der Verlangung nach einer Zeit von Zwölf bis Fünffzehn Jahren wieder zurück in sein Vaterland zu kehren, um eine Pension auf Lebenszeit anträgt, wie Eur: Königl: Hoheit aus der Beylage zu ersehen, führt garuhenmals: dieser auf einmal erhöhten Forderung aber, meines geringen Einsehens nach, das Acier Verlangen, nach Paris jetzt wieder zurück zu kehren, deutlich an den Tag leget.

So trage Eur: Königl: Hoheit solche in tiefster Unterthänigkeit vor, gehorsamst Erwartung, was Höchst Dieselben hierbey gnädigst eine auszubezahlen, geruhen wollen, ob ich bemeldeten Acier nachgeben, oder ihm seine Rückreise nebst einer sich titulirten Entscheidung vor dasjenige, was er durch seine Entfernung zu Hauße verloren, bezahlen und mich nach einem andern geschickten Künstler an seiner Stelle umthun solle?

Meißen den 17. Marty: 1765

Gezeichnet: *Maximilian Rober Früyher von Fletcher*

Resol.

Ihr. Königl: Hoheit halten zwar nicht für unbillig, daß dem Bildhauer Acier, in Bestellung seiner stattsam bewiesenen Geschicklichkeit, ein höheren Gehalt als sein beyliegendes Engagement besagt, ausgesetzt werden möge.

In dieser Betrachtung haben Ihre Königl: Hoheit demselben einen jährlichen Gehalt von Sechshundert Thalern, mit dem angehängten Versprechen, anbieten laßen, daß in dem Fall, da er , es sey durch Eltern oder durch Leibesgebrechen, dareinst ausserstand gesetzt würde, ferner zu arbeiten, ihm, solange er in diesem Lande verbliebe, eine jährliche Pension von Dreyhundert, oder wenn er früher von Meißen weg, hier auch außer Landes begäbe, eine von Einhundert und Fünfzig Thalern auf Lebenszeit gereicht werden solle.

Nachdem er aber nicht nur diese Bedingungen ausgeschlagen, sondern auch sich ... erklärt hat, daß er nicht einmal mit jährlich Gehalt von Achthundert Thalern, und einer aus

beantragten Fall zu erstattenden Pension von respective 400. oder 200 Thalern des Jahres sich begnügen laßen könnte, sondern lieber nach Frankreich zurückzukehren entschlossen wäre;

So wollen Ihro. Königl: Hoheit hiermit gnädigst, daß obgedachten Bildhauer Acier die freye Wahl hierunter gelaßen, und wenn er bey dem gnädigsten Vorhaben nach Frankreich zurückzugehen, beharret, Einhundert und Fünffzig Thaler zu seiner Rückreise und ein gleichmäßiges Quantum als eine Gratification, mithin zusammen die Suma von Dreihundert Thalern, hiernächst auch vom Zulage des jetztlaufenden Monaths Marty bis zu der Zeit, da er die Porcellains Manufactur verlaßen wird, an statt seines bisherigen Gehalts Fünffzig Thaler des Monats aus der Porcellaine-Manufactur-Cassa gereicht werden mögen.

Dresden den 28. Martii 1765.

Ungezeichnet

(HstA Dd, Loc. 1346, II, fol. 8-9)

Quelle 5:**Erlass zur Verteilung der Aufträge an Johann Joachim Kaendler und Michel Victor Acier vom 15. Sept. 1774**

Vergleich welcher unter den Vorstehern des weißen Chors, in Betrachtung der zu besorgenden Bestellungen getroffen worden.

1. Wenn eine Bestellung zu dem weißen Chor gehörig in das darzu gebräuchliche Buch eingetragen ist, so ist Hr. Elsaßer gehalten, solches dem Hr. Hof Commissar Kändler vorzuzeigen.

2. Dergl: Hof Commissar Kändler hat die Wahl, von den neu zu verfertigenden Gruppen, Figuren u.s.w. zu erwählen, welche demselben belieben, die andern Haelfte aber Hr. Acier zu übergeben.

3. Ist eine verfertigte Gruppe, Figur u.s.w. abgegoßen, so wird solche durch Hr. Elsaßer den Poußirern in Masse und Formern übertragen.

4. Das von den Poußirern verfertigte Stück wird, wenn das Modell von Hr. Hof-Commissar Kändler herrührt, demselben auch zur gehörigen Untersuchung überbracht.

5. Ist aber das Modell von Hr. Acier, wird solches diesem übergeben.

6. Die Besorgung der zu den Poußirern in Masse, Formern und Drehern gehörigen Stücke, wird Hr. Elsaßer überlaßen.

7. Kommt die Zeit der Taxation, so wird solche auf dem in dem Schloße befindlichen Zimmer des Hr. Hof Commissar Kändler in dessen Beyseyn, nebst Hr. Elsaßer und dessen bisher dazu gebrauchten Personen, übernommen und gehörig bestimmt, diejenigen Stücke ausgenommen, wovon Hr. Acier die Modelle verfertigt hat, als welche auf Hr. Aciers Zimmer, in dessen Beyseyn nebst Hr. Elsaßer und den dazu verpflichteten Personen taxiret werden.

8. Wenn bey dem weißen Chor sich etwa Unruhen ereignen, so sind Hr. Elsaßer dieselben baldmöglichst desgl. Hof Commissar Kändler anzuzeigen und wissend machen, um sogleich die nöthige Anstalt zu treffen, wie dieses so schädliche Übel in seinem Fortgange gehindert und die so nöthige Ruhe wieder hergestellt und erhalten werde. Oberwähnter Vergleich zur gehörigen Besorgung der bey dem weißen Chor zu verfertigenden Arbeit ist von den verordneten drey Vorstehern genehmiget und angenommen worden.

Meißen den 15.ten Sept. 1774

Gezeichnet: *Johann Joachim Kaendler / Michel Victor Acier / Johann David Elsaßer*

(HstA Dd, Loc. 1344, XX, fol. 320a/b, 321a)

Quelle 6:**Brief Johann Joachim Kaendlers an die Kommission der Porzellanmanufaktur Meissen vom 23. April 1775**

Einer hochverordneten Commission ist unterthänig zu hinterbringen wie daß das würllichen Herren Geheimen Rathes Cämmerer und Directoris Grafen Marcolini Excellenz mich zu unterschiedenen malen gnädig befehliget, da es die Nothwendigkeit erfordert einigen tüchtigen Subjecta bey der Porcelaine Manufactur zur Bildhauerey mit Genehmigung der Manufactur Commission zu Choisiren, und selbige in der Bildhauer Kunst, solcher Gestalt mit darzu erforderlichen Maßen schaffen und reguln zu unterrichten, daß selbige nach Möglichkeit im Stand komen möchten ohne viele Bey Hülfte was an Figuren, Vasen, und Ornamenten vorfället, selbstn zu modelliren und zu fertigen. Wie ich drum um müh darzu anheischig gemacht und bereit bin eine solche höchst nutzbare Verbesserung ins Werck zu setzen und eine erlernte Kunst und Wißenschaften mit ins Grab zu nehmen nicht genüget bin. Als beruhet auf einer hochverordneten Commission was Dieselben zu Erlangung solchen Nutzwercks zu verfügen geruhen wollen.

Darbey unterthänig zu erinnern seyn möchte, daß hirbey sehr wohlgethan seyn dürfte wann ein paar Personen darzu bestimmet würden welche schon lange einen Scholaren gewesen und schon Erfahrung haben diese Personen nun wüntsche mir zur Hand zu haben etwar wo Jüchtzer und Starke sitzen, damit ich solche desto öfteren Correction geben kannen. Denen einen Nutzen aber ein willens allwöchentlich 2. mahl eine Privat Stunde im poussiren zu geben welches Mittwochs und des Sonnabends von 11. Uhr bis 12. Uhr geschehen könnte, alles ander weitige Einer hochverordneten Commission aufeinstellende,

Gezeichnet: *Meißen am 23sten April 1775, Johann Joachim Kaendler*

(WA, I Ab 52, fol. 392a/b, 393a)

Quelle 7:**Generale vom 3. Oktober 1775**

Von Gottes Gnaden, Friedrich August, Herzog zu Sachsen, Jülich, Cleve, Berg, Engern und Westphalen, Chur-Fürst

Liebe Getreue. Nachdem zeithero wahrzunehmen gewesen, welchergestalt von neuerlich angelegten ohnentfernten Porcelaine-Fabriquen, verschiedenes mit einem, denen auf dem in Unser Porcelaine-Manufactur zu Meißen gefertigten Porcelaine befindlichen übers Creutz gelegten Chur-Schwerttern sehr ähnlichen und von jenen kaum zu unterscheidenden Zeichen bemercktes Porcelaine-Geschirr in hiesige Lande zum Verkauf eingebracht worden, wodurch dann, da die Käuffer dergleichen dem Weiß-Meißnischen Porcelaine in der Güte weit nachzusetzendes Geschirr gleichwohl für Meißnisches erhandelt, unserer Manufactur zu Meißen in der Folge ein höchstnachtheiliger Miß-Credit zugezogen werden könnte;

Als befinden Wir, um denen daher zu besorgen den Inconvenienzien in Zeiten vorzubeugen, der Nothdurft, die fernere Einbringung und den Verkauf alles und jeden dergleichen auswärtigen Porcelains, worauf ein denen übers Creutz gelegten Chur-Schwerttern ähnliches Zeichen befindlich, es sey von welcher Fabrique es wolle, in Unsern gesamten Landen, sowohl in als außer denen Meßen und Jahrmärckten, bey Strafe der Confiscation, oder daferne hierzu nicht mehr zu gelangen, des Ersatzes des doppelten Werths sothanen in Unsere Lande eingebrachten und erkaufften oder debitirten Porcelaines, wovon in beyden Fällen ein Theil Unserer Renth-Cammer, ein Theil der untersuchenden Obrigkeit und der dritte dem Angeber zu verabfolgen, hiermit gänzlich zu verbieten.

Es ergeheth demnach an Unsere Vesallen, Beamten und andere Gerichts- und Unter-Obrigkeiten in Unserm Chur-Fürstenthum und denen incorporirten, auch übrigen hiesigen Landen, Unser ernster Wille und Befehl, sich nicht nur selbst hiernach gehorsamst zu achten, sondern auch sothanen Verbot bey sich und denen Ihrigen ohne Anstand behörig bekannt zu machen, und, damit dieser Unserer Verordnung auf keine Weise contraveniret werde, genau zu invigiliren, sowohl bey Vermeidung ernstest Einsehens, hierunter einige Nachlässigkeit oder Connivenz nicht zu Schulden kommen zu lassen. Daran geschieht Unser Wille und Meynung. Dresden, am 3. October 1775,

Gezeichnet: *Adolph Heinrich Graf von Schönberg*

(HstA Dd, Loc. 1344, XX, fol. 503a/b, 504a)

Quelle 8:**Brief von Camillo Graf Marcolini an den Kabinettsminister Graf von Sacken
vom 29. Juni 1776**

Eu. Exc. wird nicht unbekannt sei, daß zu Anfang dieses Jahres bey den von Zeit zu Zeit, immer höher gestiegenen Ausgaben auf der Meissner Porcellaine-Manuf. zu Aufrechterhaltung derselben eine Verminderung der Tractamente und Arbeitslöhne, für nöthig erachtet wurde. Die Verminderung damit Partheylichkeit vermieden worden, ging durchs ganze Werk, und ich selbst blieb nicht verschont davon. Anfänglich veranlaßte dieses Bewegungen unter den Arbeitern; sie beruhigten sich aber wiederum, nachdem man ihnen durch wiederholte Vorstellungen begreiflich gemacht hatte, daß die genommenen Maaßregeln lediglich auf ihr eigens und des ganzen Werks Behste abzielten und so blieb es bis zu Ende des Monaths April. Um diese Zeit merkte man einige Gährung unter den Fabricanten, verschiedene redeten von Weggehen, von Offerten, die man ihnen gethan hätte, von einer neu zu etablierenden Porcellaine-Manufactur, wo jedermann reichlicht bezahlen werden sollte.

Gezeichnet: Meißen, 29. Juni 1776, *Le Compte Marcolini*

(Zit. nach Abs. des Briefes im WA Meissen, WA, I Ab 53, fol. 833a)

Quelle 9:**Generale vom 7. April 1779**

Liebe Getreue; Wir haben zwar die Einbringung und den Verkauf desjenigen auswärtigen Porcelaines, welches mit einem, denen auf dem in Unserer Manufactur zu Meißen gefertigten Porcelaine befindlichen Chur-Schwertern ähnlichen Zeichen bemerkt ist, durch das Generale vom 3.ten October 1775 bereits untersagt. Da jedoch, theils auswärtige Manufacturen ihr Porcelaine mit solchen Zeichen, welche die übers Creutz gelegten Chur-Schwertter nachahmen, zu bezeichnen fortfahren, theils die Bezeichnung ihres Porcelaines gänzlich zu unterlassen angefangen, und dadurch den Verdacht einer hierbey intendirenden Nachzeichnung erweckt haben, oder doch ihres Orts zu einer dergleichen betrüglichen Nachzeichnung Gelegenheit geben; So finden Wir, um den daher für Unsere Manufactur zu Meissen besorgenden Miß-Credit und Nachtheil vorzubeugen, Uns bewogen, die fernere Einbringung und den Verkauf alles ohne Zeichen verfertigten Porcelaines eben sowohl als desjenigen, welches mit einem den Chur-Schwertern ähnlichen Zeichen bemerkt ist, in Unsern gesamten Landen, sowohl in= als auch außer den Meßen und Jahrmärkten, bey Strafe der Confiscation, oder daferne hierzu mehr nicht mehr zu gelangen, des Ersatzes des doppelten Werths sothanen in Unsere Lande eingebrachten und erkauften, oder debitirten Porcelaines, wovon in beyden Fällen, ein Theil Unserer Rent-Cammer, ein Theil der untersuchenden Obrigkeit, und der dritte dem Angeber zu verabfolgen, hiermit resp. anderweit gänzlich zu verbiethen.

Gezeichnet am 7. April 1779, *Carl Abraham Freiherr von Fritsch*

(HstA Dd, Loc. 1345, XXIII, fol. 126a/b)

Quelle 10:**Brief von Camillo Graf Marcolini an den Kurfürsten vom 22. November 1794**

An Se. Churfürstl. Durchlaucht.

Unterthänigster Vortrag. Eur. Churfürstl. Durchlaucht kann nicht unbemerkt geblieben seyn, dass bey gegenwärtigen Zeit-Umständen, und vornehmlich bey noch fortdauernden Kriegsgeschehen Unruhe im Auslande, die Porcelain-Manufactur zu Meißen, großen Abbruch der Debits des Porcelains leidet, und daß die Manufactur-Casse nicht ferner im Stande seyn möchte das große Personale und das dazu erforderliche Materiale zu bezahlen, indem fast alle auswärtigen Bestellungen ausgefallen, welche nicht nur das Geld ins Land zogen, sondern auch den Manufacturisten Verdienst und der Stadt Meißen Nahrung verschafften.

Und ob ich schon meine Schuldigkeit gemäß alles angewendet was nur möglich war, den hilfsbedürftigen Familien Arbeit und Verdienst für die Zukunft zu verschaffen, so hab ich doch gefunden, daß meine Kräfte bey Weitem nicht hinreichen, dem großen Personale hinlänglich Unterstützung bis auf bessere Zeiten zu verschaffen.

Eu. Churfürst. Durchlaucht höchsten Ermessen bleibt dennoch gestellet, ob 1.) das größte Personale ausser Arbeit zu tun sey, und die einzigen Kräfte die Manufactur-Casse angemessen einzurichten sey, oder 2.) ob Höchst Diesen einen monatlichen Vorschuß von 3. bis 4000 Thaler zu einwilligen Unterstützung aus größten Theils den Manufacturisten und Offizianten anweisen zu laßen, bis die Ruhe wieder hergestellt und der geleistete Vorschuß wieder abgeführt werden kann gnädigst gewähren wollen.

Im ersten Fall wollen Eu. Churfürstl. Durchlaucht gnädigst erlauben, unterthänigst vorstellen zu dürfen, daß, wenn der größte Theil der Manufacturisten außer Verdienst gesetzt, und ihren Familien entblößet von zulänglichem Unterhalte, so würden sich solche genothdungen sehen ihr Unterkommen und Unterhalt außer Landes zu suchen, dadurch aber für die Zukunft die Manufactur außerordentlich verlieren, und der Betrieb des Meißner Porcelains auf einige Zeiten schmälern möchte; und so würde nicht nur die Stadt Meißen dabey sehr leiden, sondern die beträchtliche Summe, die von der Fabrik ins Land gezogen worden würden den Ausländern gewiß gegeben werden.

Zum zweyten Fall aber könnten nicht nur die Manufacturisten in Thätigkeit erhalten die noch eingehenden Bestellungen von den besten Händen mit möglichst Fleis befördert, die Waaren-Läger gehörig sortieret und mit solchen Theilen von Geschirren vollständig gemacht werden, von dem Absatz man im voraus überzeugt wäre, und daß eine nach erfolgtem Finden die auswärtigen Bestellungen wieder zuzunehmen beginnen, welches sich wohl vermuthen läßet schon mit destowenigen Auffenthalt befördert, und abgeliefert werden, so daß die dann wieder zu zeichnenden Summen nicht allein zum bißchen Umtrieb des

Werks, sodann auch zu Lohnentrichtung des gnädigst angewiesenen Vorschusses wieder mit errechnet werden könnte.

Gezeichnet: Dresden am 22. November 1794, *Le Compte Marcolini*

(HstA Dd, Loc. 1346, XXXII, fol. 139a/b, 140a)

Quelle 11:**Bericht von Camillo Graf Marcolini an den sächsischen Kurfürsten****vom 7. September 1811**

An Se. Königliche Majestät.

Allerunterthänigster Vortrag.

In dem, an Se. Königliche Majestät unterm 15. Juny dieses Jahres erstatteten allerunterthänigsten Vortrage über den Zustand des, meiner Direction allergnädigst anvertrauten Porcelain Manufactur im erschloßnen Jahre, habe Eu. Königlichen Majestät ich zugleich die dermahlen sehr missliche Lage der Manufactur, und die Unmöglichkeit, daß dieselbe sich durch eigen Kräfte erhalten könne, pflichtschuldigt angezeigt. Zugleich hatte ich die einzigen mir bekannten Mittel, eine baldige Verminderung der Ausgaben bey der Manufactur zu bewirken, angegeben, und da diese Mittel nicht ausführbar schienen, mir vorbehalten, Eu. Königlichen Majestät andererseits Vorschläge zu machen, wenn die von mir verlangten Gutachten den Commissarien, sowie den vorzüglichsten Officianten und Vorsteher der verschiedenen Corps, ganz eingegangen seyn würden. Diese verschiedenen Gutachten sind nun eingereicht worden; aber mit Bedauern muß ich es bemerken, daß nur denselben allen auch nicht ein beruhigendes Gefühle hervorgeht. Alle, ohne Ausnahmen, sind in der Hauptsache dahin gerichtet, daß die Tractamente und Arbeitslöhne bereits soweit herabgesetzt worden, daß eine nochmalige Verminderung desselben nicht wohl möglich sey; daß mit Ausnahme einer Anzahl Mahler, kein Arbeiter bey der Manufactur füglich entbehret werden könne, wenn das Werk selbst nicht ganz in Stillstand entfallen solle; daß es auch eben so wenig anzurathen sey, an Materialien zu sparen, einen Theil der Arbeiten weniger, als bischen, zu beschäftigen, weil diesen heute, alsdann, bey noch weiter vermindertem Bestande sich unmöglich würden erhalten können. Alle hoffen zugleich von Gnade und Milde Eu. Königlichen Majestät, daß Allerhöchst Dieselben nicht den Entschluß hatten, eine nicht kleine Anzahl Menschen, die ihre geistigen und körperlichen Kräfte dem Dienste der Manufactur, zum Theil seit langen Jahren gewidmet haben, wegen der, ohne ihr Verschulden eingetretenen Umstände, aus der Thätigkeit und Verdienst zu setzen, und sie ganz ihrem eigenen traurigen Schicksal zu überlassen.

Die Vorschläge übrigens, welche in dem erwähnten Gutachten zu einiger Verminderung der Ausgaben, und Errechnung der Einnahmen gemacht werden, sind folgende.

Die Keramiker schlagen vor, um den seit einigen Jahren theurer gewordenen Frachtlohn für die Schneeberger Erde zu ersparen, die, bey dem 2. Stunden von Meißen entfernten Dorfe Seidlitz befindlichen Thon Erde zur Fertigung eine wohlfeilere Masse für die currente Maschine zu gebrauchen. Obgleich diesen Vorschlag einige, wiewohl nicht sehr bedeutendes Ersparnis zu versprechen scheint, so finde ich doch Bedenken demselben zu

unterstützen, weil ich schon im Jahr 1789 mich genöthiget sah, bey Eu. Königlichen Majestät darauf anzutragen, daß die seit dem Jahre 1765 durch den Geheimen Rath von Fletscher bey der Manufactur eingeführte Seydlizer Erde, da sie nicht mehr so rein und gut, als anfangs, angebracht werden konnte, und die Reinigung der Erde viel Arbeit und Kosten verursacht, bey Seite gesetzt, und bald die Schneeberger Erde, die von jeher gutes und schönes Porcelain gegeben hatte, gebraucht würde; welches Allerhöchstdieselben auch zu genehmigen gereichten. Ich besorge auch jetzt noch nicht ohne Grund, daß die Verfertigung einer geringeren Sorte Geschirr die Echtheit des Meissner Porcelaine zweyfelhaft machen, was der Manufactur nachtheilig werden möchte.

Zweckmäßiger scheint der, von einigen Offizianten gemachte Vorschlag zu seyn, die gewöhnlichen Porcelain Auctionen, nach dem Verhältnisse der Städte, wo sie gehalten werden, etwas zu vermehren, und dazu die auf dem Lager vorrätthigen alten, incurrenten, in Facon und Mahlerey aus der Mode gekommenen bunten und blauen Geschirre mancherley Art anzuwenden. Es dürfte dadurch wohl die Einnahme aus dem Verkauf etwas vermehret werden, und in den Waaren Lagern zu Meissen würde etwas mehr Raum, der bey den dermalen daselbst angehäufthen Vorrätthen fast fehlen will, gewonnen werden können. Ich hoffe, daß Eu. Königliche Majestät diesen Vorschlag genehmigen werden.

Es sind zwar bereits im Jahr 1790 die Verkaufs Preise von Meißner Porcelain Geschirre möglichst herabgesetzt worden. Desohngeachtet haben einige den Vorschlag gethan, die Preise gewisser Artikel in bunt gemahlten Geschirren noch weiter herabzusetzen, um vielleicht den Debit derselben zu befördern; In dieser Hinsicht stehe ich nicht an, Eu. Königliche Majestät allerhöchste Genehmigung zu bitten, daß mit Verringerung der Preise einige Artickel in buntgemalten Geschirren ein Gesuch gemacht, und daß, mit der Satzung den bischen gehabten Besornis, wegen das auswärts möglichen Nachmalens der weißen Geschirre, von letztem mehr, als bisher gewöhnlich gewesen, verkauft worden.

Die Verlegenheit, in welche ich bey der gegenwärtigen Lage der Manufactur mich befinde, ist größer, als ich sie jemals sonst bey andern kritischen Umständen derselben und monatlich in den Jahren 1776 und 1790 gefühlt habe. Seit nun eben verfloßnen 37. Jahren, da Eu. Königliche Majestät allungnädigst gerechten, die Direction der Porcelain Manufactur mir anzuvertrauen, habe ich es mir eifrigst angelegen seyn lassen, Ordnung und Sparsamkeit bey dem Werke einzuführen und zu erhalten. Daher bin ich den, in der mir allernädigst ertheilten Instruction gegebenen Befehl, die Anzahl der ordentlichen Arbeiter und gemeinen Mahler nach der Proportion des wirtlichen Bedürfnisses einzuschränken, zu vollziehen bedacht gewesen, und es ist das Personale der Manufactur nach und nach soviel als möglich war, und allein seit den letzten 15. Jahren um 97. Personen vermindert worden. Im Jahre 1776 wurden die Tractamente und Arbeitslöhne herabgesetzt und zwar so, daß eine weitere Verminderung derselben nicht wohl möglich seyn dürfte, auch wird Eu.

Königliche Majestät Selbst nicht entfallen seyn, mit welchem Klagen und Bitten Allerhöchstdieselben damals behelliget worden sind. Nichtminder wurden im Jahr 1790 dem unterem 6ten. Februar gedachten Jahres an mich angangenem Allerhöchstem Befehl zu Folge, die in Besehung der Feyerabende und Nachtarbeiten statt gehabten Misbräuche eingeschränkt, auch die anderen anbefohlene Vorkehrungen getroffen, um die Manufactur in besten Zustand zu setzen, und jede unnöthige Ausgabe zu vermindern. Allein, die seit einigen Jahren durch die Zeitumstände verursachten größeren Ausgaben für das, außer dem festgesetzten jährlichen Deputate noch nöthige Brennholz, und für die höher gestiegenen Frachtlöhne für Holz und andere erforderlichen Materialien, haben nicht vermindert werden können. Noch mit wenigen aber bin ich im Stande gewesen die seit dem Jahre 1806 entstandene gänzliche Senkung des Absatzes des Porcelain Geschirre, welche allein die damalige traurige Lage der Manufactur herbeygeführt hat, zu haben. Ich kann es daher nur der Weisheit Eu. Königl. Majestät überlassen, welchen Entschluß Allerhöchstdieselben über das künftige Schicksal der Porcelain Manufactur zu faßen geruhen wollen. Meine Pflicht erfordert es jedoch Eu. Königlichen Majestät noch folgendes allerunterthänigst vorzutragen.

1.) Die allmähliche Verminderung des Personals wenn Eu. Königliche Majestät solche beschließen sollten, dürfte, nach einstimmiger Wägung der Commission und Vorstehern bey dem Maler Corps anzufangen seyn. Unter diesen befinden sich Leute, die außer ihrer Kunstfertigkeit auch das nützliche Kunstwissen besitzen, die sie zu Verwaltung von Civil Alben geschickt machen. Eu. Königliche Majestät ersuche ich daher allerunterthänigst, an Allerhöchstdero Landes Collegia, und ins besondere an das Geheime Finanz Collegium, Befehl ergehen zu laßen, daß bey Besetzung erledigter Alben auf diejenigen Mitglieder des Maler Corps, welche als dazu qualificieret empfohlen werden können, Rücksicht genommen werde. Die bey der Manufactur angestellten gemeinen Arbeiter, können und zu der Handthierung, die sie vor ihrer Anstellung getrieben haben, zurückkehren.

2.) Da nicht ohne Wahrscheinlichkeit zu verstehen ist, daß eine in der Hauptstadt Allerhöchdero Herzogthum Warschau zu errichtende Niederlage, den Absatz des Meißner Porcelains in jener Gegend einigermaßen befördern werde, auch die in dem, unterm 9. August 1809 an mich erlassenen Rescripte erklärten allerhöchste Willensverfügung Eu. Königlichen Majestät auf ein dergleichen Etablissement gerichtet ist: so ersuche Eu. Königliche Majestät ich allerunterthänigst zu genehmigen, daß wie bereits in einem Vortrage vom 15. Junii dieses Jahres erwähnt worden, von Seiten der hiesigen Factorei eine, von derselben abhängende Niederlage von Meißner Porcelain von der Hand bis zum Ertrag einer Summe von 2000 Thaler zu Warschau errichtet, das dazu in Vorschlag gebrachte und als das gefundene Gewölbe für einen jährlichen Zins von 250 Thaler gemiethet, die Aufsicht über diese Niderlage und der Verkauf von Geschirr dem dortigen Kaufmann Carl Schrey, als

Factor übergeben, und demselben ein jährliches Gehalt von 100 Thalern vom 1. August dieses Jahres an, nebst einer Provision von Drey pro Cent von den baar eingebrachten Schulden, bewilliget worden. Zugleich bringe ich aber auch ohnmaasgeblich in Vorschlag, daß Eu. Königliche Majestät geruhen möchten, den gemessenen Befehl zu ertheilen, daß die Porcelain und andere Geschirre der Fabriken zu Berlin und Wien in Allerhöchstdero Herzogthum Warschau nicht eingeführt, noch daselbst verkauft, oder, falls dieses nicht sofort thunlich seyn dürfte, mit sehr erhöhten Import belegt werden möchte.

3.) Um den Absatz des Meißner Porcelain im Lande selbst mehr zu befördern, scheint es höchstnöthig zu seyn, allen Fabrikaten der in den benachbarten Ländern errichteten Porcelain und Fayence-Fabriken, den Eingang in die Königlich Sächsischen Staaten gänzlich zu untersagen, oder die selben wenigstens mit einem so erhöhten Import zu belegen, daß der fernere Debit denselben äußerst erschwert werden. Bisher sind blos Verfügungen gegen die mit einem, dem Zeichen der Meißner Manufactur ähnlichem Zeichen versehenen Geschirre getroffen worden. Allein seit jener ergangenen Verfügung sind in den benachbarten Staaten eine Menge anderer Fabriken entstanden, unter denen die zu Augustenburg bey Arnstadt, zu Limbach und Rosenau im Coburgischen, zu Gotha, Creussen, St. Georgen bey Bayreuth und zu Bruckberg bey Anspach die bekanntesten sind, deren Fabriken nun zu häufig in die Königlich Sächsischen Lande eingeführt worden, und wegen das, ihren weit geringeren Güter angemessenen wohlfeilen Preiſes, leicht Käufer finden, wodurch dann der Absatz des Meißner Porcelains sehr benachtheiligt wird. Ich wünsche daher, daß Eu. Königliche Majestät geruhen möchten, allergnädigst zu befehlen, daß alle Geschirre aus den benachbarten Ländern errichteten Fabriken, die Fabrikate derselben möge um unter der Benennung von Porcelain, Fayence, Steingut oder sonst verkauft werden wollen, den Eingang in die Königlich Sächsischen Lande ferner nicht gestattet werden, oder, daß selbige wenigstens mit einem, den Debit erschwerenden höhern Import, nicht nach dem willkührlich angegebenen Worthe, sondern nach dem Gewichte der Waaren belegt werden möchten. Was das Französische Porcelain anlangt, mit welchem die Waaren Lager in den Leipziger Messen, und selbst in Provincial Städten angefüllt sind, so dürfte ohnmaasgeblich ein Versuch zu wagen seyn, die von den Französischen Privat Fabriken eingebrachten Porcelaine bisher blos nach der willkührlichen Angabe des Werthes entrichtete ganz unbedeutende Abgabe, mit dem Import, welchen das Sächsische Porcelain beym Eingange in die Französischen Staaten, nach dem Gewichte bezahlen muß, in ein gleichmäßigeres und billigeres Verhältnis zu bringen.

4.) Eu. Königliche Majestät haben mittelst allerhöchsten Inſcription vom 15. Junii 1798. den beyden Factoren zu Dresden und Leipzig eine Provision von 2. pro Cent beym Detai-Verkauf, und von 1. pro Cent beym Gross-Verkauf allergnädigst bewilliget, auch durch allerhöchsten Rescript vom 12. November 1801. gedachten Provision so lange fest dauern

zu lassen, daß die Manufactur durch Erweiterung ihres Betriebes, nicht nur zu Bestreitung ihrer sämtlichen Ausgaben die Mittel erlangen, sondern auch über den einen baaren jährlichen Ueberschuß gewähren. Da daß nun dermalen nicht der Fall ist, so muß Eu. Königliche Majestät allerhöchsten Entscheidung ich es anhinstellen, in welchen Maaßen gedachte Provision den beyden Factoren noch ferner hin zu bewilligen, oder ob, wenigstens vor der Hand, die ehemalige Erlassung eine der hinzustellen seyn dürfte, daß nun von denen über 100000 Thaler jährlich eingebrachten Schulden, den Factoren eine Provision von 1. pro Cent zu beziehen nachgelassen würde.

Zu einem besonderen Vortrage unterm heutigen Dato habe Eu. Königliche Majestät um ferneren allergnädigsten Bewilligung das den Manufactur bisher verabreichten außerordentlichen Zuschusses von 5000 Thaler monatlich auch auf die letzten drey Monate dieses Jahres, vom 1. October bis mit Ende des Decembers, allerunterthänigst gebeten. So lästig auch diese Ausgabe Eu. Königliche Majestät seyn muß, so ist doch kein anderes Mittel vorhanden, die Manufactur noch im Gange zu halten, bis die unausgesetzten Bemühungen die Ausgaben bey derselben einzuschränken, und die Einnahmen zu vermehren, vielleicht auch günstigeren Handes Verhältnisses, jenen außerordentliche Unterstützung nicht mehr nöthig mache.

Wenn die Manufactur gegenwärtig zu ihrer Erhaltung große Zuschüsse benöthiget, so kann es doch auch nicht unbemerkt bleiben, daß in den Drey Jahren von 1803 bis mit 1805 eine ersparte Summe von 20000 Thaler zurückgelegt wurde, und davon das Bedürfnis des gleich darauf folgenden traurigen Jahr mit bestritten werden konnte, daß endlich durch eben diese Manufactur vorhin sehr bedeutende Summe in das Land gezogen worden, indem blos in einem Zeit Raum von 33. Jahren, während meiner Direction, vom Jahre 1774 bis mit 1806 über die Millionen Thaler größtheils ausländisches Geld, für verkauftes Porcelain eingenommen, und, da die Manufactur keines ausländischen Materials bedarf, im Lande in Umlauf gebracht worden.

Das Schicksal dieser Manufactur und eine Anzahl von beynahe Fünfhundert Familien, die durch die gänzliche Auflösung derselben unglücklich werden würden, stelle ich die Allerhöchste Entscheidung Eu. Königlichen Majestät in aller Unterthänigkeit anheim.

Gezeichnet: Dresden, am 7. September 1811, *Le Comte Marcolini*

(HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o. P.)

Quelle 12:**Instruktionen des sächsischen Kurfürsten an Camillo Graf Marcolini
vom 14. November 1811**

P.P. nachdem Wir aus ihrem unterthänigsten Vortrage vom. 7. September dieses Jahres die verschiedenen Vorschläge gesehen haben, welche uns aufgethan worden sind, um die Einnahmen und Ausgaben bey euren Direction anvertrauten Porcelain Manufactur zu Meißen in ein genehmeres Verhältnis zu bringen, so geben Wir auch Unsere darauf gefaßten Entschließungen in folgendes zu vernehmen:

1.) Genehmigen Wir, daß die zeither gewöhnlich gewesenen Auctionen mit Porcelain nach Beschaffenheit der Städte, wo selbige stattfinden, etwas vermehret, in Form und Dererley aus der Mode gekommenen bunten und blauen Geschirre mancherley Ertrage bringen werden.

2.) Stellen Wir daraufhin die Verkaufs Preise einiger Artikel in buntgemalten Geschirren, zum Bedarf, ob dasjenige den Debit desselben werde befördert werden noch weiter als solches in dem Jahre 1790 bereits geschehen ist, herabzusetzen, auch den Verkauf der meisten Geschirre noch mehr zu verstärken. Ihr habt jedoch inwiefern Erwägung zu ziehen, ob nicht das meiste Geschirr mit einem solchen Zeichen wodurch deßen Wechseln im Auslande wo nicht gänzlich verhütet, das sehr verschlimmert werden könnte, zu versehen und dieses Zeichen öffentlich bekannt zu werden seyn dürfte.

3.) Halten Wir bey dem jezigen Zustande der Manufactur allerdings für nothwendig, daß auch noch auf Verminderung des zahlreichen Personals Bedacht genommen, und nun vom Vorschlage gemäß, bey der Corps der Malerey der Anfang gemacht werde.

Es bleibt Euch daher überlassen, nun ihr Subjecte unter diesen finden solltet, die zur Verwaltung einer Civil Stelle hinlänglich Kenntniß und Geschicklichkeit besitzen, ihren Anstellung fallen auf bey denjenigen Collegio zu vermindern, zu dessen Bestand die Wiederbesetzung derselbigen Stelle gehört.

4.) Sind Wir zufrieden, daß in der fernen Residenzstadt Warschau eine von der Fabrique zu Dresden abhängende Niederlage von Meißener Porcelain, von dem Grund bis zum Betriebe eine Summe von 4000. Thalern nicht zu diesem Befehl allhin ein Gewölbe gemiethet die Aufsicht über diese Niederlage und den Verkauf des Geschirre dem Kaufmann Carl Schrey als fortan übertragen, und demselben ein jährliches Gehalt von Einhundert Thalern vom 1.sten August dieses Jahres nebst einer Pension von drey Procent von den baar eingebrachten Schulden ausgesetzt werden.

5.) Werden Wir über die Anträge, sowohl im Herzogthum Warschau die Einfuhr und den Verkauf des Porcelain und anderem Geschirres aus den Fabriken zu Wien und Berlin, als in Unseren Sächsischen Landen den Eingang aller Geschirre von Porcelain, Fayence, Steingut und sonst aus den Fabriken der benachbarten Ländern nicht gänzlich zu verbieten,

dies wenigstens mit einem erhöhten Import zu belegen, das Gutachten der Engländer abwartend, und die nun Uns darauf gefaßten Entschließungen auch zu seiner Zeit bekannt geben.

Entlich 6.) halten Wir nicht für unbillig, daß der die Bedingung eigen anfällt, unter welcher das bey der Factorei zu Dresden und Leipzig Unsern Inscripten vom 15. Juny 1798 und 14. November 1801 eine Pension von 2. Procent bey dem Detail Verkauf, und von 1. Procent bey dem Groß Verkauf bewilliget worden ist, bey dem gegenwärtigen Zustande der Manufactur wider eingezogen, und bey den Factoren, welche der ehemaligen Belastung, und nun denen über 100000 Thaler jährlich eigens bezahlten Geldes Ein Procent als Provision zu bezihen noch erlaßen werde.

Dem allen zu gemäß wollet ihr, wie Wir hiermit gnädigst begehrend, das Nöthige vorhanden, und daran die Wir auch gegeben zu Warschau, am 14. November 1811.

Gezeichnet: *Friedrich August*

(HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, o. P.)

Quelle 13:**Brief von Camillo Graf Marcolini an den sächsischen Kurfürsten vom 21. März 1812**

An Se. Königliche Majestät. Allerunterthänigster Vortrag.

Eu. Königl. Majestät haben allergnädigst gesehen, den der Porcelain-Manufactur zu Meißen seit dem Monath Junii 1907 bewilligten ausserordentlichen Zuschuß von 5000 Thalern monathlich, auch auf die ersten Drey Monate des jetzigen Jahres, mit fest allerhöchsten Decrets vom 11.ten Januar dieses Jahres zu bewilligen.

Ob nun wohl die in dem Decrete vom 12. November 1811 allerhöchst anbefohlene Einschränkungen in den Ausgaben bey der Manufactur, und die zugleich anbefohlenen Verfügungen, den Absatz der Personalien zu versehen, soviel die Umstände gestattet haben, ins Wort gesetzt worden sind, auch einige Verminderung des Personals bey der Manufactur seither statt gefunden hat: So ist es doch nicht möglich alle, die Einnahmen übersteigenden Ausgaben sofort und mit einemmale abzuschneiden, und eine Einnahme, welche den Ertrag den erwarteten Ausgaben völlig decken könnte, läßt sich, unter den damaligen Umständen, nicht mit Wahrscheinlichkeit errechnen.

Eu. Königl. Majestät bin ich daher abermals unterthänigst zu bitten genöthigt, den der Manufactur bisher bewilligten ausserordentlichen Zuschuß von 5000 Thalern monathlich, noch anderweit auf drey Monathe, von April bis Juny dieses Jahres, allergnädigst fort dauern zu lassen.

Gezeichnet: Dresden, den 21. März 1812, *Le Comte Marcolini*

(Links neben dem Brief ist eine Auflistung der bisher bezahlten Kosten in Rot ergänzt)

30000 Thaler im Jahr 1807

50000 Thaler im Jahr 1808

65000 Thaler im Jahr 1809

60000 Thaler im Jahr 1810

15000 Thaler für Januar, Februar, März 1811

zusammen 280000 Thaler

(HstA Dd, Loc. 2439, XXXIX, fol. 8a/b)

12. 1. Quellennachweis

Werksarchiv Meissen:

Rapporte der Kommission der Meissener Porzellanmanufaktur aus den Jahren 1764 bis 1814: I Ab 39 - 95.

Monatsrapporte der Kommission der Meissener Porzellanmanufaktur aus dem Jahr 1775: I Ag 1 - 12.

Modellverzeichnis von Modellen 1730-1831: AA III H 121.

Sammlung von Modell- und Entwurfszeichnungen: AA III 169, AA III 170.

Hauptstaatsarchiv Dresden:

Loc. 522, X. Loc. 894, I. Loc. 1343, XVI. Loc. 1344, XVI-XXI. Loc. 1345, XXII, XXIII, XVI, XXVIII. Loc. 1346, II, XXIX, XXXII, XXXIV, XXXV. Loc. 2439, XXXVIII-XL. Loc. 36341, V. Loc. 36342, IV. Loc. 36345, II. Loc. 41843, I.

12. 2. Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen Autorin

13. KATALOG

Einleitung

In dem Katalog werden erstmals die klassizistischen Figurinen und Gruppen der Meissener Porzellanmanufaktur aus den Jahren 1764 bis 1814 inventarisiert und nach Modelleuren getrennt vorgestellt. Dabei bestand das Ziel nicht in einer vollständigen Aufnahme aller figürlichen Modelle, die in Meissen in dieser Zeit entstanden sind, sondern ausschließlich in der Aufnahme der für die klassizistische Porzellanplastik wichtigen Modelle. Den zeitlichen Rahmen von 1764 bis 1814 bestimmen Ereignisse innerhalb der Meissener Manufaktur, die Einfluss auf die stilistische Entwicklung der Porzellanplastik hatten. Das Jahr 1764 wurde als Anfangspunkt gewählt, denn der Eintritt Aciers 1764 in die Meissener Porzellanmanufaktur brachte französische Einflüsse aus Paris nach Meissen, die eine Abkehr der Meissener Porzellanplastik vom Barock und Rokoko Kaenders mit sich brachten. Das Ende der klassizistischen Porzellanplastik vollzog sich nicht innerhalb eines Jahres, es verlief parallel zur Wiederentdeckung des Rokoko um 1820. Folglich legt die Autorin als Schlusspunkt das Jahr 1814 fest, in dem Marcolini die Manufaktur verließ, denn seitdem verbot die infolge der Napoleonischen Kriege instabile Wirtschaftslage der Meissener Porzellanmanufaktur umfangreiche künstlerische Modellarbeit, die die innovativen Kräfte der Modelleure seit Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr verkümmern ließ. Gleichzeitig lösten sich die Meissener Modelleure von dem klassizistischen Kunstideal.

Der Katalog wurde vor allem auf Grundlage der Objekte in der Porzellansammlung im Dresdener Zwinger sowie im Depot der Meissener Porzellanmanufaktur erstellt, da sich dort die größten Funde klassizistischer Porzellanplastik befinden. Angesichts der Fülle des Materials konnten nicht alle Ausformungen in den übrigen öffentlichen und privaten Sammlungen berücksichtigt werden, so dass in dieser Hinsicht kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben wird. Die Meissener und Dresdener Exemplare werden, wenn es sich dabei um eine zeitgenössische Ausformung und nicht um eine Nachausformung⁶⁴⁵ handelt, hinsichtlich des Materials, der Staffage sowie der Markierung mit Formnummer vorgestellt. Bei vielen Modellen musste auf eine Nachausformung aus dem späten 19. oder 20. Jahrhundert zurückgegriffen werden, deren Veränderungen und die Staffage den Eindruck des Modells leider oft verfremdet. Diese Nachausformungen sowie die Objekte aus anderen Sammlungen werden erwähnt, aber nicht weiter bezeichnet.

⁶⁴⁵ Der Begriff 'Nachausformung' wird entsprechend zu der Bezeichnung 'Neuausformung' angewandt, wie ihn Reinheckel definiert hat. Vgl. Reinheckel, Günter, Vom Original zur Neuausformung, in: Keramos 1963 (20), S. 29-33, S. 33.

Die Statuetten werden in chronologischer Reihenfolge mit Titel, Zuschreibung, Datierung und Formnummer aufgeführt, die jedes Modell identifizierbar macht. Dem folgt eine umfassende Beschreibung. Ein Vergleich der Porzellanmodelle, die nach antiken Vorlagen aus der Dresdener Antikensammlung modelliert sind, mit den 1733 von Leplat und den 1804-1811 von Becker hergestellten Graphiken nach den Statuen dieser Sammlung brachte wichtige Erkenntnisse, denn die Darstellungen zeigen diese Antiken mit den zeitgenössischen Restaurierungen und Ergänzungen, die in dieser Form heute oft nicht mehr vorhanden sind. Des Weiteren bieten die etwa zur Hälfte erhaltenen Gipsabgüsse der Mengs'schen Sammlung, die heute im Depot des Albertinums in Dresden bewahrt werden, sowie der dazugehörige Katalog von Johann Gottlob Mattäi aus dem Jahr 1794 wichtige Vergleichsmöglichkeiten.

Für die Bearbeitung der klassizistischen Porzellanplastik waren die im Meissener WA erhaltenen Tätigkeitsberichte von großer Bedeutung, in denen die Modelleure monatlich ihre Arbeiten vorstellen mussten, die dann der Kommission vorgelegt wurden. Auf Grundlage dieser Tätigkeitsberichte konnten nicht nur viele Zuschreibungs- und Datierungsfragen geklärt, sondern auch Ideen und Deutungsansätze der Modelleure hinsichtlich ihrer Modelle hinzugefügt werden. Diese Arbeitsberichte werden buchstabengetreu wiedergegeben, auch mit der teils falschen Akzentsetzung *Aciers*. Als weitere bedeutende Quelle für Zuschreibungs- und Datierungsfragen diente das im Meissener WA bewahrte Modellbuch, in dem die Modelle nach Formnummern geordnet und mit Titeln, fast immer auch mit Maßangaben, Zuschreibung und Datierung aufgeführt sind. Diese Angaben sind nicht immer korrekt, wie die Vergleiche mit den Arbeitsberichten ergaben. Da die Arbeitsberichte von den Modelleuren selbst im Monat der Entstehung des Modells geschrieben wurden, ist ihre Richtigkeit sicher, so dass diesen Angaben bei Unstimmigkeiten mit dem Modellbuch im Katalog Priorität gegeben wurde, während die später zusammengetragenen Informationen im Modellbuch nur bei Mangel von Arbeitsberichten als bindende Quelle herangezogen wurden. Darüber hinaus brachten die ebenfalls im Meissener WA erhaltenen Modell- und Entwurfszeichnungen wichtige Erkenntnisse zu den Figurinen. Die Modellzeichnungen, die dazu dienten, die Fülle der Meissener Porzellanfigurinen bekannt zu machen, wurden von Mitgliedern der Zeichenschule, Malern oder Mitarbeitern der Modellierstube nach den Porzellanmodellen hergestellt. Sie sind meist als Bleistift- und Rötzelzeichnung oder als Stich erhalten. Eine wichtige Ergänzung hierzu stellt eine Sammlung Modellzeichnungen der Jahre 1764 bis 1788 von Friedrich Elsasser in der Kunstbibliothek in Berlin dar, die Clarke 1988 publiziert hat. Die Größenangaben sind darauf in sächsischen Zoll angegeben, das um 1700 in

Meissen 2,375 cm entsprach.⁶⁴⁶ Die Maßangaben stimmen jedoch nicht immer mit den Ausformungen überein, da die Schwindung von der Masse abhängig ist, deren Zusammensetzung variiert wurde und auch die Maßangaben im Laufe der Jahre Veränderungen unterlagen. Folglich stimmen auch die Angaben im Modellbuch, die in Zentimetern verzeichnet sind, nicht zwingend mit den Ausformungen überein. Weiter wurden Preis-courants und andere Schriftquellen aus dem Dresdener HstA herangezogen, die für die Modelle Relevanz besitzen.

⁶⁴⁶ Rochaus, Peter, Rechnen mit alten deutschen Maßen und Gewichten: tabellarische Übersichten und Rechenbeispiele zu 100 ausgewählten Orten in Deutschland, Annaberg-Buchholz 1999. (Schriften des Adam-Ries-Museums, Der Rechenmeister Nr. 7).

Michel Victor Acier wurde am 20. Januar 1736 in Versailles geboren. Seine Ausbildung zum Bildhauer absolvierte er an der Königlich Akademien in Paris, 1759 nahm er am „Grand Prix de sculpture der École Académie“ teil. Mitte September 1764 verließ er Paris, um in Meissen eine Anstellung als Modellmeister anzutreten. Hierfür erhielt er vertraglich ein jährliches Gehalt von 455 Talern zugesichert, welches später auf 600 Taler erhöht wurde. Nach fünfzehnjähriger Tätigkeit in der Manufaktur Meissen trat er in den Ruhestand und zog nach Dresden, denn hätte er Sachsen verlassen, wäre seine Pension um die Hälfte reduziert worden. Im Oktober 1779 hatte sich Acier vergeblich um die Stelle des verstorbenen Hofbildhauers Gottfried Knöffler beworben, seit 1780 war er Mitglied der Dresdener Akademie und stellte 1788 auf der Berliner Akademieausstellung ein marmornes Hochrelief mit der Allegorie auf den Tod des Generals Schwerin aus. Es ist das bisher einzig bekannte großformatige Werk des Bildhauers, das er nach seiner Zeit in der Meissener Manufaktur schuf. Acier starb am 16. Februar 1799 in Dresden.

1. Titel: Venus mit zwei Tauben

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Juli 1766

Formnummer: B 6

Venus in kontrapostischem Aufbau an ein Felsenstück und einen Baumstumpf gelehnt stehend, auf den sie sich mit der linken Hand abstützt. Ein schmales Tuch verdeckt die Scham. Stützmotiv und Körperhaltung sind einer männlichen Antinousstatue entlehnt, die sich in der Dresdener Antikensammlung befand. Das linke, im Knie angewinkelte Spielbein ist gegenüber dieser Vorlage leicht vorgestellt. Ein schmales Tuch verdeckt die Scham. In ihrem gedankenvollen Blick, den sie auf zwei vor dem Baumstumpf turtelnde Tauben richtet, wovon sie eine an einem Band in der linken Hand hält, zeigen sich Anklänge der Empfindsamkeit. Als Sockel dient eine schmucklose quadratische Plinthe. Die Modellzeichnung formuliert den Körperbau muskulöser als die Porzellanausformung mit breiten Schultern und straffem Bauch, so dass die Figur ihrer weiblichen Ausstrahlung gänzlich beraubt wird. Acier schuf die Venus mit Hilfe seines engsten Mitarbeiters Johann Carl Schönheit, der dazu in seinem Arbeitsbericht im Juli 1766 schrieb: „1. Figur Venus vorstellend große Sorte.“ (WA, I Ab 42, fol. 332a) Die Figur der Venus gehört zu einer Serie von vier Götterstatuen, die im Modellbuch mit den Formnummern verzeichnet sind: Minerva B 1, Apoll B 2, Merkur B 3 und Venus B 6. Im April 1766 berichtete Schönheit: „1. Figur den Apollo vorstellend in Thon verputzt.“ (WA, I Ab 42, fol. 189a) Im Mai 1766 trug er ein: „1. Figur große Sorte die Pallas nebst Postament von Mons. Azie angelegt, in Thon gefertigt. ... 1. Ditto den Appollo mit Harpffe.“ (WA, I Ab 42, fol. 275a/b) Im Juni 1766 erwähnte Schönheit eine dritte Figur: „1. Figur große Sorte, den (Merkur?) vorstellend in Thon gefertigt.“ (WA, I Ab 42, fol. 284a) Zu diesen Götterfiguren haben sich weder Modellzeichnungen im WA noch Ausformungen in Meissen oder in der Dresdener Porzellansammlung erhalten.

Maße: H 22, Sockellänge 6 cm

Modellbuch: B 6, Venus mit Taube, 22, 8, 7, Acier. ä.F. (WA, AA III H 121, fol. 151)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. o.r.: B 6 Acier, mit Kostenangabe: 1 Thaler, 4 Groschen zu verputzen. 26,4 x 18,1 cm. Modellzeichnung (WA, AA III H 169, fol. 14a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 95. Acier 1964, Kat. 116.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6279), Nachausformung.

2. Titel: Zephyr und Flora

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: September 1766

Formnummer: A 84 und A 84^x

Acier zeigte Zephyr, den Gott des Westwindes, als Liebhaber Floras, der Göttin des Frühlings. Zephyr mit Schmetterlingsflügeln wendet sich zärtlich der neben ihm sitzenden Flora zu. Seine rechte Hand liegt sanft über ihrem Arm, aber er berührt ihn nicht, so dass die Darstellung der Gefühlsempfindung gesteigert wird. Sein linker Arm liegt hinter Flora auf der Lehne des Wagens. Die Hand ist gestisch bewegt. In der Modellzeichnung im WA in Meissen zeigte Matthäi (wohl Johann Gottlob Matthäi 1753-1832, der seit 1768 Mitglied der Zeichenschule war) die Liebenden inniger einander zugeneigt und sich an der Hand haltend. Der linke Arm umgreift die Schulter Floras, ihre Beine hat sie weiter angezogen, der Wagen ist variiert. Kissen mit goldenen Quasten polstern den Sitz. Rote Rosen liegen auf Floras Schoß, die der hinter ihnen stehende kindliche Amor streut, während er in der linken Hand den Bogen trägt. Sein Köcher hängt an einem Gurt über der linken Schulter. Akanthusblätter bilden die Speichen der Räder, die nicht über einen Sockel fahren. Vorne ziert ein Löwenmaskaron mit Ring den Wagen, woran das Geschirr befestigt ist. Drei unbekleidete Kinder haben sich diese über die Schulter gelegt und ziehen den Wagen. Sie stehen gestützt von einem Steinhaufen in ihrer Mitte auf einem Felssockel mit spärlichem Blatt- und Blütenbesatz. Die schlanken, eleganten, ein wenig gelängten Proportionen der Aktfiguren von Zephyr und Flora formte Acier unter dem Einfluss des französischen Frühklassizismus, während sich die prallen, weich modellierten Körper der Kinder noch dem Rokoko verbunden zeigen. Zunächst wehrte sich Acier dagegen Tätigkeitsberichte zu schreiben, so dass bis Januar 1775 auf die Arbeitsberichte seines engsten Mitarbeiters Johann Carl Schönheit zurückgegriffen werden muss. Möglicherweise bezog sich dessen Eintrag vom September 1766 auf diese Gruppe: „1. Gruppe von 2. Figuren und 1. Kind große Sorte von Mons. Acie(r) angelegt und von endes unterschriebenen ganz fertig gemacht.“ (WA, I Ab 42, fol. 475a/b)

Maße: Zephyr und Flora im Wagen H 24, L 26, B 18 cm - Drei Kinder H 15, L 10, B 12 cm

Modellbuch: A 84, *Zephyr und Flora auf Wagen*, 20, 24, 15 - *Rad*, 2, 6, 6 - *die Genien*, 16,5; 9; 12, *Acier - A 84*, dgl. mit *Genien*, *Acier - A 84^x*, *Gruppe drei Kinder mit Blumenquirlande*, 16,5; 9; 12 (WA, AA III H 121, fol. 151)

Zeichnung: Rote Kreide a. Papier, sign. r.u.: *Matthaei*, bez. o.: A 84, mit Kostenangabe: 5 Thaler, 16 Groschen zu verputzen; 16 Groschen zu formen; 12 Groschen zu belegen. 30,4 x 39,1 cm. Modellzeichnung (WA, AA III H 169, fol. 10a)

Literatur: Klemm 1834, S. 107. Preis-Verzeichnis 1894, S. 51. Sonntag 1994, Farbtaf. 12.

Exemplare: Zephyr und Flora im Wagen A 84: DMM (Inv. Nr. 6246), Nachausformung. - Drei Kinder A 84^x: DMM (Inv. Nr. 7113), Nachausformung.

3. Titel: Bacchusgruppe

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Februar - März 1767

Formnummer: B 19, B 55 (B 11 Körbchen)

Heraneilender Bacchus wird von Amor, der vor ihm auf hölzernem Weinfass sitzt, mit einem Pfeil der Liebe beschossen. Bacchus beachtet ihn jedoch gar nicht, sondern blickt auf seine linke erhobene Hand, mit der er den Saft roter Trauben in eine Fußschale, die er in seiner Rechten hält, presst. Ein Löwenfell hängt an einem Gurt über seinem Rücken. Ein Zipfel ist, der Prüderie des Klassizismus entsprechend, vor sein Geschlecht gelegt. Ein Baumstumpf stützt sein rechtes Bein. Hinter Amor sitzt Aphrodite, die Bacchus den Priapos geboren haben soll, auf einem drapierten Tuch auf dem Fass und betrachtet Amors Treiben. Vorne liegt ein trunkener, kindlicher Erote rücklings auf dem Erdsockel, ein zweiter hockt auf der Rückseite hinter dem Fass und trinkt Wein aus einer Schale. Damit schuf Acier eine Rundkomposition mit zahlreichen Überschneidungen, die der rechts laufende Bacchus dominiert. Die Aktdarstellung illustriert Aciers an der Antike

geschulten, elegant modellierenden Stil, wobei die schlanken, anmutigen Bewegungen auf seine französische Herkunft verweisen.

Das Modell *B 19* wurde nochmals in kleinerem Format ausgeformt und erhielt die Formnr. *B 55*. Den Erdsockel rahmt in dieser kleineren Ausformung ein Lorbeerkranz mit glatter Goldkante. Die auf der linken Seite turtelnden Tauben fehlen. Dafür fügte Acier einen Blumenkorb vor Bacchus Füßen hinzu. Der muskulös modellierte Akt des Bacchus wirkt in der Schrittstellung ein wenig gedrunken, sein Haupt rahmt nun ein nicht mehr so üppiger Traubenkranz. Die Weinflasche des hinten sitzenden Eroten liegt über seinem Bein und nicht mehr darunter, so dass er weniger trunken wirkt. Der Kopf der Aphrodite fällt ein wenig zu zierlich aus. Schönheit notierte zu dieser Gruppe im Februar 1767: „1. *Bachus-Gruppe große S(orte) von 2. Figuren 3 Kindern.*“ (WA, I Ab 43, fol. 73a/b). Im März 1767 berichtete er, dass er an dieser Gruppe mitgearbeitet habe. „1. *Gruppe von Mons: Acie(r) den Bacchus, ingleichen den Kopff zur Venus und anderen Kleinigkeiten darzu gefertigt. 1. Bacchus-Gruppe von 2. Figuren 3. Kindern und Zieraten Postament repariret.*“ (WA, I Ab 43, fol. 123a)

Maße: **B 19:** H 30, B 23, T 20 cm - **B 55:** H 21, B 17,5; T 14 cm

Modellbuch: *B 11 ohne Eintrag - B 19, Bacchusgruppe 5 Figuren, 30, 23, 20, Acier - B 55, Venus und Bacchus zusammen 5 Figuren, 21; 17,5; 14; Acier* (WA, AA III H 121, fol. 152f.)

Zeichnung: **B 19:** Rote Kreide, bez. r.u.: *Körbchen B 11 Jüchtzer fec.*, bez. o.: *B 19* mit Kostenangabe: *6 Thaler zu verputzen; 1 Thaler, 4 Groschen zu formen.* 41,2 x 31 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 18a) - **B 55:** Rote Kreide, bez. r.u.: *Matthaei fec.*, bez. o.: *B 55*, mit Kostenangabe: *3 Thaler und 8 Groschen zu verputzen; 14 Groschen zu formen, 1 Groschen zu belegen.* 35,5 x 21 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 24a)

Literatur: Goder 1986 (114), S. 16.

Exemplare: **B 19**, DMM (Inv. Nr. 6931), Nachausformung. **B 55**, DMM (Inv. Nr. 6919), Nachausformung.

4. Titel: Bad der Diana

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April - Juni 1767

Formnummer: B 67

Diese Gruppe zeigt eine Zeichnung im WA in Meissen. Auf ansteigendem Felssockel sitzt die unbekleidete Diana diagonal zum Betrachter mit nach rechts gewandtem Kopf. Ihr nach antiker Vorlage behandeltes Haar zielt eine Mondsichel. Zutraulich platziert ein kleiner Jagdhund seine Vorderpfoten auf ihrem linken Oberschenkel. Die rechts von ihr sitzende Begleiterin reicht der Göttin der Jagd einen Becher, der im Modellbuch als Väschen bezeichnet wird. Vor ihr steht eine Karaffe. Auf der anderen Seite Dianas kniet eine zweite Dienerin, die sich um die mit Sandalen bekleideten Füße Dianas kümmert. Den Bogen der Diana hält eine dritte, die rechts an einen Baumstumpf gelehnt hockt und Diana aufmerksam betrachtet. Diese Drei tragen keine Sandalen, jedoch ein Unterkleid oder ein Lendentuch. Im Vordergrund liegt die Jagdbeute, ein Hirsch, Rebhühner und Hasen neben zwei stolz blickenden Hunden. Acier nutzte den Sockel geschickt für den pyramidalen Aufbau der Gruppe nach den Gesetzen der Dreieckskomposition und gruppierte die Figuren kniend oder sitzend unterhalb Dianas. Dabei richten sich ihre Blicke und Gesten auf die Göttin. Entgegen der lebhaften Leichtigkeit von Kaenders Rokokofiguren mäßigte Acier die Bewegung und führte die Gruppe mit dem plastischen Ernst des frühen Klassizismus vor. Johann Carl Schönheit half Acier bei diesem Modell, wie er im Arbeitsbericht im April 1767 erwähnte: „1. *Figur mit Spiritus-Fläschen zum Dianen-Badd, Monsieur Acier angeleget, von endes unterschriebenen vollends verfertiget. ... 1. kniende Figur woran nebst Mons. Acier gearbeitet zum Diana-Badd gehörig. 1. Wind-*

hund zur Diana verfertigt.“ (WA, I Ab 43, fol. 181a) Einen Monat später schrieb er: „1. lauffenden Hund zum Dianen-Bad, Mons. Acier angelegt und endes unterschriebenen ganz gefertiget. 1. sitzenden Hund zum Dianen-Baad, Mons. Acier angelegt, von mir ganz verfertigt. 1- Todten Hirsch Ditto. verschiedene Sortten Todte Thiere zum Dianen Bad, als Haasen, Reyer, Rebhühner und Vassanen, von Mons. Acier angelegt und von endes unterschriebenen fertig gemacht.“ (WA, I Ab 43, fol. 230a) Im Juni assistierte Schönheit beim Postament: „Die Postament-Stücken nebst Baum zum Dianen-Baad zusammen gepaßt und vergeidet.“ (WA, I Ab 43, fol. 250a/b)

Modellbuch: B 67, Die Jagd 5 Teile, 32, 33, 36, - 1. Diana mit Hunden und Vasen, 32, 19, 22. - 2. Weibliche Figur mit Köcher und Bogen, 22, 34, 14. - 3. Weibliche Figur mit Wild und Geflügel, 23; 19; 13,5. - 4. Weibliche Figur mit Väschen, 26, 16, 14. - 5. Hirte mit Hunden 18, 31, 12, Acier (WA, AA III H 121, fol. 81, 154)

Zeichnung: Braune Kreide, bez. r.u.: *Matthaei*, bez. o.: B 67, mit Kostenangabe: 7 Thaler, 12 Groschen zu verputzen; 2 Thaler zu formen; 4 Groschen zu belegen. 32,1 x 40 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 26a)

Literatur: Goder 1986 (114), S. 16.

5. Titel: Der Olymp

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Mai - Juni 1768

Formnummer: C 7

Acier und Schönheit fertigten eine sechsfigurige Gruppe, die die Götter Pallas Athene, Mars, Merkur, Apoll, Cybele und Ceres auf einem Felssockel vorstellt. Im Formbuch wurde vermerkt, dass sie diese Gruppe für Prinz Xaverius fertigten. Da heute keine Ausformung mehr vorhanden ist, müssen andere Quellen herangezogen werden, die Auskunft über den Aufbau der Gruppe geben können. Ein Preiscourant aus der Zeit um 1850 mit Objekten „In englischem Geschmack“, den Robert E. Röntgen in seiner Monographie zur Meissener Manufaktur 1984 veröffentlichte, bot diese Gruppe für 164 Taler zum Verkauf. Um dem Kunden die Ware vorzustellen, wurde ihr Aufbau in einer kleinen Zeichnung skizziert. Zuerst auf einem Felsen im Zentrum der Gruppe sitzen Mars und Pallas Athene in Harnisch mit Helm, Lorbeerkranz, Schwert und Schild, darauf das Haupt der Medusa. Eine Ebene tiefer, auf annähernd querovalen Erdsöckel, sitzen die übrigen vier Götter gleichmäßig um den Felsen herum verteilt. Rechts reitet Cybele auf einem liegenden Löwen, ihr Haupt, das sie mit der linken Hand stützt, krönt eine Mauerkrone. Neben ihr erscheint Merkur, der als Gott des Handels auf einem Warenpaket hockt. In der rechten Hand liegt sein Geldbeutel, auf dem Kopf trägt er den Flügelhut. Apoll und Ceres sind auf der Rückseite platziert.

Abgesehen von dieser Skizze enthalten Schönheits Arbeitsberichte vom Mai und Juni 1768 kurze Hinweise: „1. Figur groß die Pallas mit Schild, zu der großen Gruppe von 6. Figuren, von Mons: Acier angelegt und von stehend Bachanten gänzlich verfertigt. 1. dergleichen Figur March vorstellend. 1. dergleichen Mercur vorstellend. Den ganzen Felsen zu obiger Gruppe zu rangieren.“ (WA, I Ab 43, fol. 283a/b) Im Juni ergänzte er:

„1. Figur groß zu vorigen zweyten Gruppe Appollo. 1. dergleichen Zywele (Cybele). 1. Krone dazu gefertiget. 1. Figur Ceres Ditto. 1. Globus gefertiget.“ (WA, I Ab 43, fol. 284a)

Im Mai erwähnte Schönheit im Zusammenhang mit dieser Gruppe „stehend Bacchanten“, die in der Zeichnung nicht gezeigt werden. Wo sich diese befanden ist nicht verifizierbar.

Modellbuch: Göttergruppe 9 Teile für Prinz Xaverius. - A. Pallas Athene, 31, 20, 16. - B. Mars, 31, 20, 16. - C. Mercur, 28, 35, 20. - F. Ceres, 25, 43, 15. - E. Apollo, 35, 32, 17. - G. Cybele, 28, 35, 21. - H. Globus, 15,5; 12; 13. - AB. Felsenstück, 10, 23, 16. - AD. Felsenstück, 15, 26, 16. (WA, AA III H 121, fol. 81, 156)

Literatur: Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125. Goder 1986 (114), S. 17.

6. Titel: Die Geometrie**Entwurf:** Michel Victor Acier**Entwurfsdatierung:** um 1768**Formnummer:** C 19

Die weibliche Allegorie der Geometrie steht links im Profil auf einem Felssockel als hoch aufragende Figur, eingehüllt in einen weiten um den Körper geschlungenen Mantel über faltenreichem Chiton. Ihr Blick ist auf eine Tafel gerichtet, die sie in ihre Hüfte stemmt und mit der linken Hand stützt, mit der anderen zeichnet sie auf die Tafel. Den linken, mit Sandalen bekleideten Fuß hat sie dabei auf ein Buch gestellt. Rechts vor ihr sind zwei geflügelte Genien neben einem großen Globus platziert. Der eine sitzt und wendet der Geometrie den Rücken zu, dabei lehnt er sich mit dem linken Arm auf den Globus. Der andere steht hinter dem Globus mit einem Stift in der Hand und blickt zur Geometrie auf. Auf dem Felssockel liegen Maßwerkzeuge achtlos verteilt. Die Genien bereiten eine fünfzehnteilige Serie der Künste und des Handwerks vor, die Acier mit Hilfe Schönheits seit Mai 1769 modellierte in Anlehnung an Bouchers „Genien der Schönen Künste“, Museum in Angers. Acier zeigte sich bemüht um eine mehransichtige Komposition, die Gruppe bricht jedoch in zwei Teile. Während die füllig modellierten Genien noch etwas vom vergangenen Rokoko ausstrahlen, illustriert die Geometrie mit ihrem ruhigen, kontrapostischem Stand und dem antikisch behandelten Haar das neue Stilgefühl des Klassizismus. Auf das Modell der „Geometrie“ griff Acier im Jahr 1779 noch einmal für die Gruppe „Der Teschener Friede“ (Kat. 62) zurück.

Modellbuch: C 19, *Geometrie 2 Kinder und 1 Figur Gruppe*, Acier (WA, AA III H 121, fol. 156)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. r.u.: *Richter fec.*, bez. o.: C 19 B, mit Kostenangabe: 2 Thaler, 18 Groschen zu verputzen; 10 Groschen, 6 Pfennige zu formen. 28,1 x 18,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 47a)

Exemplare: Kapitolinische Museen, Rom.

7. Titel: Mars mit drei Genien**Entwurf:** Michel Victor Acier**Entwurfsdatierung:** August 1770**Formnummer:** D 1

Acier fertigte im Herbst 1770 vier Gruppen, die eine aufrecht stehende Gottheit in Begleitung dreier Genien darstellen, welche als Allegorie der vier Jahreszeiten gedeutet werden können. Mars illustriert den Frühling, Ceres zeigt den Sommer (Kat.9), Saturn den Herbst (Kat. 10) und Pallas Athene den Winter (Kat. 8). Diese Gruppen werden auf Modellzeichnungen, die sich im WA in Meissen erhalten haben, vorgestellt. Ausformungen haben sich weder in Meissen noch in Dresden erhalten.

Der Kriegsgott Mars, hier mehr in altitalienischer Deutung als Vegetationsgott, erscheint in römischer Rüstung mit Schild und Helm auf dem vorderen Rand des rocaillegestützten Erdsockels in kontrapostischem Aufbau. Die Kopfwendung nach rechts folgt der geöffneten Standbeinseite, der rechte Arm ist energisch in die Hüfte gestemmt. Acier modellierte Mars in Anlehnung an Johann Joachim Kaenders „*Julius Caesar*“, den Peter Reinicke im Februar 1769 reparierte. Mars überragt die drei um ihn gruppierten kindlichen Genien. Links von ihm trägt ein Genius auf dem Kopf das Löwenfell des Herkules und dessen Keule in Kinderformat, auf der anderen Seite sitzt ein zweiter, der einen Helm auf dem Kopf trägt und auf einem über ein Kanonenrohr drapiertes Tuch sitzt. Er streckt seine Arme einem weiblichen Genius mit Panflöte entgegen. Das Modell des Genius mit dem Helm wiederholte Acier im Juli 1769 für eine kleine Militariagruppe mit der Formnr. C 40. Acier richtete die Gruppe auf die frontale Schauseite aus. Dabei gelang es ihm nicht, den Sockel als Unterbau für eine harmonische, stufenweise ansteigende Komposition zu nutzen. Auch fehlt die Beziehung der Figuren untereinander als Zusammenhalt der

Komposition. Im August 1770 vermerkte Johann Carl Schönheit hierzu in seinem Arbeitsbericht: „1. Figur den March zu einer Gruppe nebst Mons. Acier verfertigt. 1. ditto als Kind mit Casquet. 1. ditto an der Canone. 1. ditto mit Löwenhaupt und Trophe.“ (WA, I Ab 46, fol. 375a)

Modellbuch: D 1, Mars mit drei Genien, 20; 16; 13,5; Acier (WA, AA III H 121, fol. 160)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. r.u. Klemm f., bez. r.o.: D 1, Kostenang.: 2 Thaler, 20 Groschen zu verputzen; 9 Groschen zu formen. 22,5 x 31,2 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 1a)

Literatur: Goder 1986 (114), S. 18.

8. Titel: Pallas Athene mit drei Genien

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: September 1770

Formnummer: D 2

Pallas Athene gehört als Allegorie des Winters zur Serie der vier Jahreszeiten (Kat. 7-10), denn sie unterrichtete die Frauen im Spinnen und Weben, Tätigkeiten, die dem Winter zugeordnet sind. Pallas Athene steht im Kontrapost mit Lanze und Schild, darauf das Haupt des Giganten, den sie im Krieg mit den Göttern besiegte und ihm anschließend die Haut abzog, um ihr Schild damit zu beziehen. Den nach links gewandten Kopf schützt ein geharnischter Helm. Über dem Chiton trägt sie die Ägis, darüber ist ein plastisch formuliertes Himation geschlungen. Hinweise auf Athena als Göttin der Künste und der Wissenschaften geben die Genien, die Acier hier geschickter als in den anderen Gruppen dieser Serie um sie herum auf dem Sockel platzierte, so dass die Komposition geschlossener ausfällt. Zu ihren Füßen hockt ein Genius und blickt durch eine Lupe auf eine Karte. Hinter ihm steht ein zweiter und windet sich um das vor ihm stehende Schild. Gegenüber misst ein dritter Genius mit einem Zirkel die Entfernung auf einem großen Globus. Rocaillegestützter, querovaler Sockel. Schönheit beschrieb diese Gruppe in seinem Arbeitsbericht im September 1770: „1. Gruppe mit 3. Kindern und Pallas, Zieraten Postament nebst Mons: Acier verfertigt.“ (WA, I Ab 46, fol. 417a)

Modellbuch: D 2, Pallas Athene mit drei Genien, 21, 15, 10, Acier (WA, AA III H 121, fol. 160)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. r.u.: Klemm fec., bez. r.o.: D 2 Kostenang.: 2 Thaler, 6 Groschen zu verputzen; 7 Groschen zu formen. 22,1 x 31 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 1a)

Literatur: Goder 1986 (114), S. 18.

9. Titel: Ceres mit drei Genien

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: September - Oktober 1770

Formnummer: D 3

Aus der Folge der vier Jahreszeiten (Kat. 7-10), den Sommer vorstellend. Acier kleidete Ceres in Chiton und Himation, das über die rechte Brust herabgerutscht ist. Im rechten Arm liegt ein Bündel Ähren, in der Hand hält sie eine Sichel. Sie neigt ihren Kopf nach links und blickt auf einen neben ihr pflügenden Genius, hinter dem ein Weiterer einen Korb Früchte auf dem Kopf balanciert. Ihre Attribute weisen auf Ceres, die Göttin des Getreides und des Ackerbaus. Rechts zu ihren Füßen liegt ein dritter Genius schlafend auf dem querovalen Erdsockel, den Rocailleschwünge einrahmen. Ceres ruhiger kontrapostischer Stand, die Geschlossenheit des Aufbaus sowie die antike Kleidung, deren Fältelung den Körper darunter abzeichnet, zeugen vom neuen Stilgefühl des Klassizismus. Schönheit erwähnte im September und Oktober 1770 seine Mitarbeit an dieser Gruppe: „1. Ditto als Kind zu Ceres. 1. Ditto 1. Figur als Kind liegend zur Gruppe Ceres

gefertiget. 1. Ditto Ceres groß nebst Mons. Acier gefertigt. 1. Postament mit Zieraten zur Gruppe Ceres Ditto.“ (WA, I Ab 46, fol. 472a)

Modellbuch: D 3, Ceres mit drei Genien, 18; 16; 10,5; Acier (WA, AA III H 121, S. 160)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. r.u.: Gößel, bez. r.o.: D 3, Kostenang.: 2 Thaler, 3 Groschen, 6 Pfennige zu verputzen; 8 Groschen, 3 Pfennige zu formen; 2 Groschen zu belegen. 22,5 x 26 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 2a)

Literatur: Goder 1986 (114), S. 18.

10. Titel: Saturn mit drei Genien

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1770

Formnummer: D 4

Saturn, der alte römische Bauern- und Erntegott, wird als Allegorie des Herbstes in der Folge der vier Jahreszeiten dargestellt (Kat. 7-10). Acier modellierte Saturn geflügelt als muskulösen Männerakt im Kontrapost. Bart und schütteres Haupthaar stehen für sein hohes Alter. Er stützt sich auf seine Sense und blickt auf die Sanduhr in seiner erhobenen Rechten, die auf Kronos, den Vater der Zeit, verweist, mit dem Saturn früh gleichgesetzt wurde. Rechts zu seinen Füßen erinnert ein sitzender Genius mit einem Füllhorn an das Goldene Zeitalter der Regierungszeit des Kronos. Gegenüber meisteln zwei weitere Genien einen Felsen. Acier platzierte hier geschickt die beiden Figuren übereinander, so dass die Komposition geschlossener und harmonischer wirkt als die erste Gruppe des Mars (Kat. 7) dieser Serie. Die klassische Durchbildung des Körpers und der geschlossene Stand des Aktes lassen den Einfluss des Klassizismus spüren, während die verspielten Genien noch dem Rokoko verpflichtet sind. Der kniende Genius wurde von Schönheit modelliert, wie er im Oktober 1770 im Arbeitsbericht erwähnte: „1. Kind knieend zu der Gruppe mit Zeit Figur nebst Mons: Acier gefertigt.“ (WA, I Ab 46, fol. 472b) Im November fuhr er fort: „1. Gruppe von 2. Kindern und Zeit-Figur mit Zieraten-Postament, das Berckwerck vorstellend nebst Mons. Acier gefertigt.“ (WA, I Ab 46, 672a/b)

Modellbuch: D 4, Saturn mit drei Genien, 19, 17, 12, Acier (WA, AA III H 121, fol. 160)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. r.u.: Klemm fec., bez. r.o.: D 4, Kostenang.: 2 Thaler, 10 Groschen zu verputzen; 8 Groschen zu formen. 22,6 x 31,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 2a)

Literatur: Goder 1986 (114), S. 18.

11. Titel: Die Astronomie

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April 1771

Formnummer: D 24

Dem Gestaltungsprinzip des pyramidalen Aufbaus folgend, sitzt die weibliche Allegorie der Astronomie erhöht auf einem geschichteten Felssockel diagonal zum Betrachter. Drei kleinere geflügelte Genien tummeln sich um sie herum und werden von der größeren Figur der Astronomie überragt. Ihren Körper umhüllt ein Himation über dem faltenreichen Chiton, die rechte Brust ist dabei freigegeben. Ihr linker unbeschuhter Fuß ruht erhöht auf einem runden Kissen. Mit dem linken Arm umfasst sie einen Sternenglobus und wendet sich nach rechts einer Tafel zu, die ein geflügelter Genius heranbringt, der mit dem Rücken zum Betrachter steht, um darauf ihre Ergebnisse schriftlich zu fixieren. Darunter lehnt ein geöffnetes Buch mit Zeichnungen und deren Berechnungen am Felsen. Ein zweiter Genius stützt sich auf der Schulter der Astronomie auf und weist mit der Hand auf die Tafel. Zu ihren Füßen sitzt ein dritter Genius, den Ellenbogen nachdenklich auf ein rundes Kissen gestützt, auf dem der linke Fuß der Astronomie lagert, und hält ein Blatt mit Rechnungen in seiner Hand. Die linke Gruppe agiert beziehungsweise miteinander.

der, während der rechte Genius aus der Komposition herausbricht. Die rundlichen Genien modellierte Acier in Anlehnung an Boucher. Sie lassen noch das ausgehende Rokoko anklingen, die ruhig geschlossene Kontur der Mathematik zeigt sich dagegen schon vom Klassizismus beeinflusst. Schönheit schrieb im April 1771: „1. *Gruppe von 3. Kindern die Mathematik vorstellend, von Mons. Acier invendirt, und ich daran gearbeitet.*“ (WA, I Ab 47, fol. 159a) Im Februar 1777 reparierte er die durch das häufige Ausformen stumpf gewordene Form. (WA, I Ab 54, fol. 83a)

Modellbuch: *D 24, Gruppe der Mathematik 3 Genien, 18,5; 23; 11; Acier* (WA, AA III H 121, fol. 160)

Zeichnung: Rote Kreide über Bleistift, sign. r.u.: *Richter fe.*, bez. r.o.: *D 24, Kostenang.: 2 Thaler, 17 Groschen zu verputzen; 12 Groschen zu formen.* 22,4 x 31,7 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 6a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Berling 1900, Fig. 137, S. 101 u. S. 96. Doenges 1907, Abb. S. 133. Zimmermann 1926, S. 267. Goder 1986 (114), S. 18.

12. Titel: Das Wasser

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Januar - März 1772

Formnummer: D 81

Galathea sitzt diagonal zum Betrachter erhoben auf einer Muschel, der rechte Arm zeichnet diese Stellung nach, während sie den Oberkörper zur vorderen Schauseite dreht. Der Kopf folgt dieser Wendung und blickt nach links. Ihr Lendentuch, welches sie mit der linken Hand umgreift, ist in einem hohen Bogen um ihren Kopf geschwungen und rahmt sie imposant. Zu ihren Seiten schwimmen zwei ihr zugewandte Nereiden, Arme und Blick auf Galathea gerichtet. Im Vordergrund reitet ein Knabe mit hölzernem Paddel auf einem Delphin als kreuzende Diagonale zu Galathea gesetzt. Zur Belebung der Rückansicht erscheint dort ein Triton, der zu Galathea aufblickt und dabei ein Horn bläst. Acier entwarf diese Gruppe für eine Folge der vier Elemente (Kat. 12, 41, 51, 54) nach einer mit „*Veuve Lair*“ bezeichneten, kolorierten Entwurfszeichnung, die sich im WA in der Manufaktur Meissen erhalten hat. Diese Vorlage kam wahrscheinlich aus Paris aus dem Besitz der Madame Lair. Sie war die Ehefrau von Michel-Joseph Lair, der seit 1755 mit Porzellan der französischen Manufaktur Sèvres handelte. Nach seinem Tod 1759 übernahm seine Frau Madame Lair diesen Handel bis 1774. Sie tritt in den Akten der Manufaktur Sèvres mehrfach als Käuferin und als Händlerin auf.

Der Entwurf für diese Gruppe zeigt sich inspiriert von Nicolas Poussins Gemälde „*Geburt der Venus*“ von 1735, Museum of Art, Philadelphia. Der Zeichner isolierte die Gruppe um Galathea aus dem Gemälde von Poussin, drehte sie um 180°, rückte die drei Figuren auseinander und ließ Galathea allein das sie rahmende Tuch über ihrem Kopf halten. Den im Vordergrund bäuchlings liegenden Knaben setzte er auf einen Delphin. Acier folgte dem Entwurf in den Grundzügen, fasste die Gruppe jedoch plastischer auf und rückte die in der Fläche verteilten Figuren auf einem naturalistisch geformten, fast runden Wassersockel mit Wellengang näher zusammen und ergänzte Details, wie die Muscheln im Wasser. Die Figur der Galathea formulierte er schlanker in ihren Proportionen. Motivische Bezüge zum figürlichen Schmuck der „*Galathea-Terrine*“ aus dem „*Schwanenservice*“, die Kaendler 1738 modellierte, verweisen auf eine weitere Inspirationsquelle für diese Gruppe. Da die Entwurfszeichnung jedoch aus Paris stammte, ist die Verbindung zu Poussin nahe liegender. Schönheit schrieb in seinem Arbeitsbericht im Januar 1772: „1. *Figur in einer Muschel sitzend, das Wasser vorstellend, zu 1. Gruppe nebst Mons: Acier gefertigt.*“ (WA, Ab 48, fol. 14a) Zwei Monate später, im März 1772, berichtete er von der Vollendung der Gruppe: „*Eine Gruppe, das Waßer vorstellend, mit zwey Syrenen, ein Kind mit Delphin, eins als Driton, Herr Acier invendirt, ich verf.*“ (WA, I Ab 48, fol. 111a)

Maße: H 22, B 23, T 17,5 cm

Modellbuch: *D 81, Gruppe das Wasser 5 Fig., 23, 20, 30, Acier* (WA, AA III H 121, fol. 162)

Zeichnung: Aquarell, bez. o.: *No. 2 veuve Lair, D 81*. Bez. u.: *L'eau*. 30 x 38,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 12a)

Literatur: Berling 1910, Fig. 162, S. 70f. Goder 1986 (112), S. 32-34. Ders. 1986 (114), S. 22.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6017), Nachausformung.

13. Titel: Kronos

Modell: Michel Victor Acier zugeschrieben

Modelljahr: um 1772

Formnummer: D 87

Kronos, der jüngste Sohn des Uranos und der Gaia, verschlang seine Kinder gleich nachdem Rea sie geboren hatte, um die Herrschaft über die Götter zu erhalten. Kronos steht im Kontrapost an einen Baumstumpf gelehnt auf kleinem Postament und hält in beiden Händen eines seiner Kinder im Säuglingsalter und beißt diesem ins Herz. Der Figurenaufbau des Kronos ist der antiken Vorlage „Silenus mit dem kindlichen Bacchus“ entlehnt, das sich bis 1808 in Rom befand und heute im Louvre in Paris bewahrt wird. Acier dramatisierte jedoch die Vorlage, indem er das Kind vom Schmerz ergriffen in äußerster Erregung mit weit zurückgelegtem Kopf, ausgestrecktem rechten Arm und bewegten Beinen zeigte. Diese Lebendigkeit und die figürliche Dynamik stehen noch deutlich unter dem Einfluss des Rokoko, während Kronos den klassizistischen Idealen nahe steht. Diese gelungene Verbindung klassizistischer Ideale mit dem lebhaften Rokoko legt eine Zuschreibung an Acier nahe. Dafür spricht auch, dass Schönheit und Kaendler, die zu dieser Zeit regelmäßig Arbeitsberichte verfassten, den Kronos nicht in ihrem Arbeitsbericht erwähnt haben. Acier dagegen begann erst 1775 Arbeitsberichte zu schreiben.

Modellbuch: *D 87, Saturn auf Postament, 20, 8, 9* (WA, AA III H 121, fol. 162)

Zeichnung: Rote Kreide, bez.r.u.: *Matthaei fec.* Bez. o.: *D 87*, Kostenang.: *1 Taler, 8 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen*. 23,5 x 17,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 16a)

Literatur: Haskell/Penny 1982², Kat. 77, S. 307f.

14. Titel: Bildhauerkunst zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 4

Diese Gruppe gehört zu einer Serie der Künste und der Wissenschaften mit je drei geflügelten Genien, die Acier 1772/1774 für die „Große Russische Bestellung“ von Katharina II. entwarf. Zu Umfang und Hintergrund der „Großen Russischen Bestellung“ vgl. Kat. 88. Im November 1772 entwarf Kaendler das Programm für die vierzig Gruppen (Kat. 14-34, 88-106) und führte sie in Kooperation mit Acier, der 21 Gruppen übernahm, aus. Wieweit Kaendler auf die Gestaltung der Gruppen Aciers für diesen Auftrag Einfluss nahm, ist nicht verifizierbar. Von Februar 1773 bis August 1774 fehlen Schönheits Tätigkeitsberichte in den Monatsrapporten, so dass einzig das Modellbuch als Quelle zu diesen Gruppen herangezogen werden kann. Bei der Bearbeitung der Modelle wurde auf Berling 1914 zurückgegriffen, der die Ausformungen, die 1772/1774 an die russische Kaiserin geliefert wurden, in Oranienbaum untersucht hat. Alle Farbangaben zu den Gruppen der „Großen Russischen Bestellung“ werden kursiv gedruckt, da sie nach Berling 1914 zitiert sind.

Der Modellmeister Acier entwarf auf Anweisung Kaendlers acht Gruppen, die die Allegorie der Künste und Wissenschaften illustrieren (Kat. 14-21), um die sich die russische Kaiserin als aufgeklärte Herrscherin besonders bemüht zeigte. Die Künste waren vertreten durch die Bildhauerei, die Malerei, die Baukunst, die Musik und die Dichtkunst; die Wissenschaften vertraten die Astronomie, die Rechenkunst, die Geometrie. Acier platzierte jeweils drei Genien auf geschwungenem Sockel. Dem Gesetz der klassischen Dreieckskomposition folgend nutzte er den geschichteten Felssockel als Unterbau. Ein Genius hockt auf dem Boden, ein zweiter sitzt daneben erhöht und ein dritter überragt sie stehend. Als Beiwerk erhalten die Genien Attribute. Die Kinder zeigen sich beeinflusst von François Boucher, auch die Komposition und Wahl der Attribute sind dessen Gemälde „*Les Génies des Arts*“ von 1761 verwandt. 1769 schuf Acier bereits eine mehrteilige Serie der Wissenschaften und Künste, die jeweils zwei Genien mit Attributen vorstellen, die er als Inspirationsquelle nutzte.

Im Zentrum der Gruppe „Die Bildhauerkunst“ steht die Büste der russischen Kaiserin Katharina II. auf hölzernem Modellierblock geschmückt mit einem Lorbeerkranz. An dem Modellierblock lehnt ein Genius mit Hammer und Meißel, vor ihm auf dem Felssockel hockt ein zweiter mit Stift und Skizzenblock, gegenüber sitzt der dritte und betrachtet einen Torso. Diese Gruppe fehlt im Palais in Oranienbaum, ebenso das Pendant „Die Malerei“ (Kat. 15) sowie die Gegenstücke „Die Rechenkunst“ (Kat. 20) und „Die Geometrie“ (Kat. 21). Berling vermutet, dass die Gruppen einer anderen Verwendung zugeführt worden seien, da zwei Paare nicht mehr auffindbar seien.

Maße: H 20,5; L 18 cm

Modellbuch: 4, *Bildhauerkunst, Gruppe von drei Kindern*, 20, 19, 13, Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 33, S. 52. Brunel 1986, Fig. 218, S. 256ff. Zimmermann 1926, S. 258ff.

15. Titel: Malerei zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 5

Ein im Vordergrund auf dem Felssockel sitzender Eröte weist mit dem linken Zeigefinger auf eine Staffelei, während er sich dem Betrachter zuwendet. Gegenüber sitzt ein zweiter auf einem Drehschemel, der mit einem Gewandstück belegt ist. Er hält eine Farbpalette und malt das Bild, welches auf der Staffelei steht. Der dritte steht hinter der Staffelei und blickt von dort auf das Bild. Unter dem linken Arm trägt er eine Zeichenmappe. Acier setzte hier den Felssockel geschickt als Kompositionselement ein und formulierte eine klassische Dreieckskomposition. Der Sockelrand wird von einer plastisch ausgeformten und goldgehöhten Eichenblattranke über Wellenfries gebildet in Entsprechung zum Pendant „Die Bildhauerei“ (Kat. 14).

Maße: H 19, L 17,5 cm

Modellbuch: 5, *Malerei, Gruppe von drei Kindern*, 18,5; 18,5; 13, Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 33, S. 53. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6383), Nachausformung.

16. Titel: Baukunst zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 6

Die drei Genien sind hier um ein Gesims, das über einer kannelierten Säule mit Kompositkapitell ruht, gruppiert. Während der eine auf einem Kämpferfragment steht und mit

der Setzwaage misst, hockt der zweite Genius vor dem Gesims auf dem Felssockel und lehnt seinen rechten Arm auf das Kämpferfragment, auf dem der andere steht. Unter seinem Ellenbogen liegt ein kleines Buch. Mit der linken Hand hält er eine Papierrolle, auf der ein Plan für eine große Schlossanlage zu sehen ist. Der dritte kniet auf der anderen Seite des Gesimses und arbeitet mit Winkelmaß und Griffel. Den geschweiften Sockel zieren seitlich ein Wellenband und ein darüber liegender umbundener Eichenlaubkranz in Entsprechung zu den Gruppen „Die Malerei“ (Kat. 14), „Die Bildhauerei“ (Kat. 15) und die „Die Astronomie“ (Kat. 17). Letztere bildet das Gegenstück zu „Die Baukunst“ (Kat. 16), die ebenfalls zu den Darstellungen der Künste und Wissenschaften gehört, die auf die hohe Bildung der Kaiserin Katharina II. verweisen. Berling erwähnt eine im Kunstgewerbemuseum in Dresden um 1914 vorhandene unstaffierte Ausformung der Gruppe „Die Bildhauerkunst“, die mit der Punktmarke und der Formnr. 3 markiert ist. Entgegen der Papierrolle mit dem Bauplan hält der vorne sitzende Genius in dieser Gruppe ein geöffnetes Buch. Das Blatt, auf dem der Bauplan eingetragen werden sollte, liegt unter ihm auf dem Sockel. Vermutlich ging diese Ausformung im 2. Weltkrieg verloren.

Maße: H 23, L 19 cm

Modellbuch: 6, *Baukunst, Gruppe von drei Figuren, 22, 20, 13, Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 32, S. 50f. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6379), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

17. Titel: Astronomie zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 9

Acier platzierte die drei geflügelten Genien um einen Dreifuß, der im Stil des Louis XVI. verziert ist. Auf der linken Seite sitzt ein Genius und zeichnet konzentrische Kreise auf eine weiße Platte, die auf seinem linken Bein liegt. Ein zweiter sitzt auf der anderen Seite des Dreifußes und späht durch ein Fernrohr. Der dritte steht erhöht hinter ihm und zeichnet mathematische Figuren in ein Buch, das auf dem Dreifuß neben einem Sternenglobus liegt. Nachdenklich stützt er seinen geflügelten Kopf mit den Fingern der rechten Hand. Vorne auf dem Felssockel steht ein kleiner dreifüßiger Leuchter. Diese kindlichen Genien stehen den Putti des Rokoko nahe, wogegen die Gestaltung des Tisches und des Sockels mit Eichenlaubkranz über Volutendekor dem Formenkanon des Louis XVI. entlehnt ist. Acier formulierte diese Geniengruppen für Katharina II. in Anlehnung an seine Gruppen der Wissenschaften und Künste von 1769, die er jeweils mit zwei kindlichen Genien modelliert hatte, die jedoch noch ganz dem Rokoko verbunden sind.

Maße: H 21, L 19 cm

Modellbuch: 9, *Astronomie, Gruppe von drei Kindern, 19, 18, 15, Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 32, S. 51. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6382), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

18. Titel: Musik zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 10

Die Musik wird verkörpert von drei kindlichen Genien, die musizierend auf einem Felssockel platziert sind. Von links nach rechts steigen sie in ihrer Größe auf wie Orgelpfeifen. Der linke Genius sitzt auf dem Felsen und spielt die Querflöte, die Noten liegen vor ihm auf einem Ständer, der im Stil des Louis XVI gestaltet ist. Der mittlere Genius sitzt erhöht und spielt die Lyra, die die russische Krone ziert. Ein *violetter* Mantel mit *goldener* Blumendekor ist um seinen Körper geschlungen, sein Haupt krönt, in Anlehnung an Apoll, ein Lorbeerkranz. Sein linker Fuß ist auf drei vor ihm aufgestapelte Bücher gestellt. Neben ihm steht ein in ein *blaues* Gewand und *weißen* Schleier gehüllter Genius, der ausdrucksvoll singt. In der rechten Hand hält er eine Trompete und ist ebenfalls mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Der passig geschweifte Sockel ist seitlich mit Akanthusblattdekor und Bandwerk versehen wie das Gegenstück „Die Dichtkunst“ (Kat. 19). Die Gruppen der Künste stehen für die Bildung der Kaiserin und betonen ihre Wertschätzung der Kunst, durch die sich ein aufgeklärter Herrscher in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auszeichnete.

Maße: H 23, L 18 cm

Modellbuch: 10, *Musik, Gruppe von drei Kindern, 21,5; 21; 12, Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 31, S. 49f. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

19. Titel: Die Dichtkunst zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 11

Die Dichtkunst stellen drei Genien vor, die einen Obelisk rahmen, der auf Wolken steht. An seinem marmorierten Postament hängt an einer Schleife ein *goldgerahmtes* Medaillon mit dem Reliefbildnis der russischen Kaiserin Katharina II. Am darüber aufsteigenden Obelisk, der auf Klauenfüßen ruht, ist der Orden des Hl. Andreas am Bande befestigt. Rechts vom Postament steht ein Genius mit Lyra, die mit der russischen Krone versehen ist, in Entsprechung zur Guppe „Die Musik“ (Kat. 18). Gegenüber schwebt ein Genius heran, der in der linken Hand eine Lorbeerkrone hält. Im Vordergrund lehnt ein sitzender Genius vor dem Postament und schreibt in ein Buch, dessen *braunmarmorierter* Ledereinband die Inschrift: „*Histoire de Russie sous le règne de Chatarina II. Alexiewa la Grande*“, trägt, als Verweis auf die herausragenden Leistungen der russischen Kaiserin Katharina II. Man könnte diese Inschrift darüber hinaus so deuten, dass der von ihr gebilligte Mord an Peter III. durch die Betonung ihrer herausragenden Leistungen für Russland nachträglich legitimiert werden sollte. Der Sockel entspricht dem Pendant „Die Musik“ (Kat. 18).

Maße: H 32, L 18 cm

Modellbuch: 11, *Die Kunst, drei Kinder mit Säule, 21, 21, 13,5; Säule 17; 4,5; 4; Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 31, S. 50. Zimmermann 1926, S. 258ff.

20. Titel: Rechenkunst/Mathematik zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 12

Ein stehender Genius mit Papierrolle in der linken Hand blickt auf das Buch, welches der rechts von ihm auf dem Felssockel sitzende Genius auf seine Beine gelegt hat. Mit der linken Hand fasst dieser sich an die Stirn, um angestregtes Nachdenken zu suggerieren. In der anderen Hand hält er eine Feder. Rechts von ihm auf dem Felsen steht ein Tintenfass. Der dritte Genius sitzt auf einem Buch und nimmt die Hände für die Lösung

der Rechnung zur Hilfe. Blatt und Bandwerk rahmen den Sockel in Entsprechung zur Gegengruppe „Die Geometrie“ (Kat. 21). Auch diese Gruppe fehlt im Palais in Oranienbaum.

Maße: H 21,6; L 18 cm

Modellbuch: 12, *Rechenkunst*, 3 Kinder, 22, 21, 14, Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 33, S. 53. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6414), Nachausformung.

21. Titel: Geometrie zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 13

Acier rückte in dieser Gruppe die drei Genien nah zusammen und setzte sie auf einen Felssockel. Der rechte Genius vermisst mit dem Zirkel einen Globus, was ein zweiter, der seinen linken Arm um ihn geschlungen hat, aufmerksam betrachtet. In seiner rechten Hand liegt ein Lineal. Dahinter sitzt der dritte Genius und hält ein geöffnetes Buch auf seinen Beinen, während er eine Lupe vor das rechte Auge geführt hat. Die Gestaltung des Sockels entspricht dem Pendant „Die Rechenkunst“ (Kat. 20), die ebenfalls in der Sammlung im Palais in Oranienbaum fehlt. Berling bezeichnet diese Gruppe mit „*Die Mathematik*“ und folgt damit der Angabe im Modellbuch. Die Attribute und Tätigkeiten der Genien, Globus, Zirkel, Lineal entsprechen jedoch der Geometrie, zumal die vorige Gruppe bereits die Mathematik darstellt.

Maße: H 21, L 17,5 cm

Modellbuch: 13, *Mathematik*, *Drei Kinder*, 18,5; 18; 21; Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 33, S. 53. Zimmermann 1926, S. 258ff.

22. Titel: Sphinx mit Kind zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 17

Liegende Sphinx auf *grün* und *gelb* staffiertem Felssockel. Auf Rücken und Schulter liegt eine *blaue* Brokatdecke mit *Golddekor* und Quasten. Das Haar bedeckt eine *blaue* Haube mit *weißem* Futterstoff, über der Stirn trägt sie ein Diadem. Auf dem Rücken sitzt ein unbekleideter Knabe auf einer *hellvioletten* Decke, und schlingt eine *bunte* Blumen- girlande um ihren Hals, von wo sie über den Rücken der Sphinx fällt. Während das mol- lige Kind noch ganz dem Rokoko verhaftet bleibt, zeigen sich in der stillen Klarheit der Sphinx klassizistische Tendenzen. Links steht eine Vase mit Blumenstrauß, die seitlich mit Widderköpfen, Blumengehängen und Ornamenten des Louis XVI. verziert ist. Der geschwungene, gesimsartige Sockel ist mit breiten Goldstreifen und einem Stab, den zwei gegenläufige Bänder umwinden, versehen.

Maße: H 25, L 31 cm

Modellbuch: 17, *Sphinx mit Kind*, 22,5; 31; 16,5; Schäfer, 15; 10; 6,5; Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 27, S. 47. Zimmermann 1926, S. 258ff. Acier 1964, Kat. 46.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

23. Titel: Sphinx mit Kind zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 18

Diese Gruppe konzipierte Acier als Gegenstück zur vorigen Nr. Er folgte ihr in den Grundzügen und variierte sie nur hinsichtlich des Knaben, der durch ein Mädchen ersetzt wurde, das mit beiden Händen eine kurze Blumengirlande umfasst, die sie nicht wie der Knabe um den Hals der Sphinx legt, sondern in die Höhe hält. Das Mädchen sitzt auf einer *weißen, goldgeblümten* Decke. Die Ausformung des Sockels entspricht dem Pendant (Kat. 22).

Maße: H 24, L 32 cm

Modellbuch: 18, *Sphinx mit Kind*, 23, 31, 17; Schäferin 15; 10; 6,5; *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 28, S. 19 u. S. 47. Zimmermann 1926, S. 258ff. Acier 1964, Kat. 46. Blunt, Anthony, *The paintings of Nicolas Poussin. A critical catalogue*, Bd. 1, London 1966, Kat. 167, S. 120f.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7259), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

24. Titel: Schifffahrt zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 20

Im Zentrum, erhoben auf einem Warenballen, sitzt die Göttin Cybele, bekleidet mit einem geblümten Chiton, über das ein ebenfalls geblümtes Himation liegt. Das hoch frisierte Haar ziert eine Mauerkrone, in der linken Hand hält sie einen Palmzweig, um den eine Krone mit Perlzier gelegt ist. Ihre mit Sandalen beschuhten Füße ruhen auf einem *blau-gold* gestreiften Teppich mit *goldenen* Blumen, der vorne über den Sockel herabfällt. Den Kopf stützt sie auf den rechten Arm, der auf einem ovalen, mit Eichengirlanden geschmückten Schild ruht, auf das schauseitig der russische Doppeladler gemalt ist. Die Brust des Adlers ziert das Wappen von Moskau, auf den Flügeln sind die Wappen von Kiew, Nowgorod, Astrachan, Gladimirsk, Kasan und Sibiren zu sehen. Cybele, die Göttin der Erde, deren Mauerkrone auf die Städte und Schlösser verweist, die sie besitzt, ist als Personifikation der russischen Kaiserin zu betrachten, deren Provinzen und Städte auf dem Wappenschild dargestellt werden. Dieses Schild steht auf einem hölzernen Schiff, dessen Bug eine männliche Gallionsfigur schmückt. Im Boot liegen verschiedene Dinge: Anker, Tonne, Truhe und Ruder. Gegenüber steht ein Genius, über dessen Rücken ein *gelber* Mantel fällt. Auf dem Kopf trägt er einen Helm mit Federzier, seine linke Hand greift nach dem Schwert in *schwarzem* Gehänge. Mit der rechten Hand zeigt er der Göttin ein Stück Elfenbein oder etwas Ähnliches. Vor ihm auf dem Boden liegt ein braunes Zahlbrett, auf dem Münzen gehäuft sind, verweisend auf den blühenden Seehandel Russlands.

Berling berichtet von einem unstaffierten Exemplar dieser Gruppe im Dresdener Kunstgewerbemuseum, das mit der Punktmarke und der Zahl 30 (das ist sicher ein Druckfehler, denn die Formnr. ist 20) versehen ist. In dieser Ausformung ist ein zweiter Genius hinzugefügt, der einen Turban sowie einen Ring um den rechten Knöchel trägt und aus einem Beutel Geld auf das Zahlbrett schüttet. Der Genius war Sinnbild der besiegten Türken, die gefesselt ihr Gold abgeben mussten. Damit wurde der Hinweis auf die russischen Siege gegen die Türken und den Frieden von Kütschük Kainardschi am 21.7.1774, durch den Russland freie Schifffahrt im Schwarzen Meer und freie Durchfahrt durch die Meerengen für Handelsschiffe erhielt, noch deutlicher formuliert. Die Komposition ist als Gegenstück zur Gruppe „Der Handel“ (Kat. 28) konzipiert mit identischer Sockelgestaltung.

Maße: H 25, L 21 cm

Modellbuch: 20, *Die Schifffahrt*, 24, 22, 14, *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 24, S. 45. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

25. Titel: Vulkan zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 23

Vulkanus, der römische Gott des Feuers, steht im Kontrapost seitlich an einen *gestrichelt* staffierten Amboss gelehnt. Ein *orangefarbenes*, mit *Goldblumen* bemaltes Gewand fällt von seinen Hüften herab und umhüllt das Standbein. Das kräftig modellierte, vorgestellte Spielbein tritt aus dem Stoff heraus. Eine Zackenkrone ruht auf dem lockigen Haar. Die gelockten Barthaare sind fein herausgearbeitet. Der linke Arm liegt quer über der Brust und fasst nach dem Stil eines Hammers, der hinter einem langovalen Schild auf dem Amboss steht. Dieses Schild erwächst aus einer goldenen Flamme und zeigt sechs in Camaieu-Malerei vorgestellte Szenen in horizontaler Teilung. Sie werden von den Tierkreiszeichen in kleinen ovalen Medaillons gerahmt. Die oberste Darstellung zeigt eine Belagerung, darunter ist eine Eroberung zu erkennen, anschließend das Bestellen eines Feldes, dann die Ernte, der Weinbau und unten die Tierzucht. Berling vermutet hierin einen Hinweis auf die „*Eroberung und das Kulturbarmachen der Länder, die die Kaiserin in den Türkenkriegen erobert hatte.*“ Die Darstellungen aus der Landwirtschaft sind sicherlich auch als Verweis auf die Kolonisationspolitik der Kaiserin an der Wolga und in den neu erworbenen südrussischen Gebieten zu verstehen, wo sie ab 1764 deutsche Bauern ansiedelte. Geschlossenheit und Tektonik im Aufbau der Figur zeugen vom Einfluss des Klassizismus auf Acier. Als Gegenstücke entstanden „Bellona“ (Kat. 26), „Irene,“ (Kat. 29) und „Die Gelehrsamkeit“ (Kat. 30) mit entsprechendem Sockeldekor.

Maße: H 32, L 14 cm

Modellbuch: 23, *Vulkan*, 32, 18, 11, Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 29, S. 48. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

26. Titel: Bellona zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 24

Die römische Kriegsgöttin Bellona steht auf einem Felssockel, ihr hoch geschlitztes Chiton gibt den Blick auf das linke Spielbein frei, während das Standbein darunter verborgen bleibt. Eine geschuppte Ägis schützt den Oberkörper der Göttin, über deren Rücken ein *blauer, goldkonturierter* Mantel fällt. Auf dem Kopf trägt sie einen Helm, den ein *bronzefarbener* Drache krönt. Den linken Arm schützt ein Schild, darauf ist in Gold auf weißem Grund ein steigender Löwe gemalt, der Flammen speit als Hinweis auf Katharinas Herkunft aus dem Hause Anhalt-Zerbst. In der anderen Hand hält sie einen *hellbraunen* Zweig. Ein S-Schwung durchflutet den Körper der Bellona, dem die Falten des Chiton folgen. Anders der Mantel, er schwingt vom Wind bewegt nach links und öffnet die Kontur der Figur. Hinter ihr auf der rechten Seite liegen auf dem Felssockel zwei Kanonenrohre, Kanonenkugeln und ein Schwert. Der Sockel ist seitlich mit Blütendekor eingeschlossen in Rauten und darüber liegendem Blattwerk versehen in Entsprechung zu den Pendants „Vulkan“ (Kat. 25), „Irene“ (Kat. 29) und „Die Gelehrsamkeit“ (Kat. 30). Die römische Kriegsgöttin ist als Personifikation der erfolgreichen Kriegsführung der russischen Kaiserin zu lesen.

Maße: H 31, L 14 cm

Modellbuch: 24, *Bellona*, 32, 18, 9, Acier (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 29, S. 48. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

27. Titel: Das Urteil des Paris zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 26

Im Zentrum der Gruppe steht Aphrodite, als erhabener, natürlich schön gebildeter Frauenakt. Perlenketten zieren ihren linken Arm und die antikisch gekämmte Frisur. Den kleinen Kopf mit fein geschnittenem Konterfei hat sie auf den Apfel gerichtet. Der Prüderie des Louis XVI. entsprechend verdeckt ein *hellblaues* Tuch ihre Scham. Unter einem Zipfel dieses Tuches blickt ein kindlicher Amor mit Bogen und gefülltem Köcher schüchtern hervor. Rechts von Aphrodite steht Pallas Athene bekleidet mit *goldgeschuppter* Ägis über *weißem goldgeblühten* Untergewand und *violettem goldverzierten* Mantel, der von den Schultern herabfällt. Auf ihrem *hellvioletten* Helm mit Federzier ruht das Attribut die Eule. Vor ihr lehnt eine Lanze an einem Schild mit Medusenhaupt. Gegenüber beabsichtigt Hera, die Szene gekränkt zu verlassen, da die Wahl des Paris nicht auf sie fiel. Ihr *violettes* Kleid mit *Goldblumenzier* ist von der Brust herabgerutscht und wird um die Hüfte von einer *weißgold* gestreiften Schärpe gehalten. Der vorgestreckte rechte Arm zeichnet die Bewegung des Verlassens der Szene vor. Links im Vordergrund sitzt Paris als jugendlicher, schön gebildeter Männerakt auf einem *gelbbraun* gestreiften Tuch, das über einen Felsen drapiert ist. Das rechte Bein hat er über das linke gelegt und betrachtet die vor ihm stehende Aphrodite. In der linken erhobenen Hand hält er den goldenen Apfel der Eris, über dessen Besitz er zu entscheiden hat. Das liegende Schaf im Vordergrund zeichnet Paris als Schäfer aus. Die Szene spielt auf querovalen Felssockel mit seitlich umlaufendem, goldgehöhten Reliefdekor aus dem Formenkanon des Louis XVI.

Maße: H 38, L 26 cm

Modellbuch: 26, *Gruppe Paris*, 36, 29, 17, Acier (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 22, S. 43f. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1973/74.

28. Titel: Der Handel zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 19

Merkur, dargestellt als jugendlicher Götterbote mit Caduceus, Flügelhut und geflügelten Füßen, sitzt als Gott des Handels auf einem Warenballen. Ein *violettes* Tuch mit *Goldblumen* fällt von seiner rechten Schulter über das rechte Bein und verdeckt die Scham. Merkur schreibt mit einer Feder auf eine weiße Tafel, die mit einem *goldenen* Lorbeerband an einem marmorierten Säulenstumpf auf hohem Postament befestigt ist: „*Victoire remportée sur la Flotte turque à Chesmé*“. Ein Hinweis auf den ersten großen Sieg im Russisch-Türkischen Krieg von 1768-1774, der in der Zeit, als diese Gruppen entstanden, weiter geführt wurde. Der russischen Flotte gelang am 7. Juli 1770 bei Çesme der erste große Seesieg seit Lepanto und die Eroberung der Krim, die einen wichtigen Zugang zum Schwarzen Meer darstellte, der für den internationalen Handel sehr bedeutsam war. Merkur stützt seinen rechten Fuß auf einen *weißen* Turban mit *gelbem* Kopf und *roter* Feder, die eine *braune* Agraffe hält. Der Turban als Sinnbild des türkischen Heeres wird hier von Merkur als Fußstütze genutzt, eine betonte Demütigung der Türken. Hinter Merkur hockt ein geflügelter Genius auf einer Kriegskasse. Auf seinen Beinen liegt eine *goldene* Waage, seine Füße hat er auf ein Kassenbuch gestellt. Acier stellte die Gruppe auf querovalen Felssockel, den seitlich stilisierter Blütenschmuck und Bandwerk zieren. Dieser Sockel entspricht in seiner Gestaltung dem Pendant dieser

Gruppe „Die Schifffahrt“ (Kat. 24), verweisend auf die wichtigste Verkehrsmöglichkeit für den russischen Handel, die sich durch den Sieg bei Çesme deutlich verbessert hatte.

Maße: H 28, L 21 cm

Modellbuch: 19, *Gruppe der Handel*, 26,5; 22; 15; *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 23, S. 44. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1973/74.

29. Titel: Irene zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1774

Formnummer: 25

Irene als jugendlich elegant bewegte Frauenfigur, die ein zarter S-Schwung belebt, steht auf kleinem Postament neben einem Harnisch, an dessen rechter Schulter ein zerbrochener Pfeil haftet. Über dem Harnisch steckt ein *hellviolettgetönter* Helm mit *Goldzier* auf einer Keule, auf der Rückseite des Harnischs ist ein Schild befestigt. Die Göttin des Friedens ist bekleidet mit *weißem* Chiton und *violetter* Himation, beide mit *Goldzier*. In ihrem linken Arm liegt ein Palmwedel. Ihr Blick richtet sich auf die Flamme der Fackel in ihrer rechten Hand, die sie am Helm über dem Harnisch zu löschen beabsichtigt.

Diese Geste verweist auf den Frieden von Kütschük Kainardschi, der am 21.7. 1774 mit den Türken geschlossen wurde und den ersten der Russisch-Türkischen Kriege für das Russische Reich siegreich beendete. In diesem Sinne ist auch Irene als Friedensgöttin zu verstehen. Pendants dieser Gruppe sind „Die Gelehrsamkeit“ (Kat. 30), „Vulkan“ (Kat. 25) und „Bellona“ (Kat. 26), deren Sockelgestaltung einander entsprechen und mit der abgeflachten Rückseite zu einem Carré zusammengestellt werden können.

Maße: H 31, L 15 cm

Modellbuch: 25, *Gruppe Irene*, 31, 15, 18, *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 30, S. 49. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

30. Titel: Gelehrsamkeit zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 34

Die weibliche Allegorie der Gelehrsamkeit trägt über dem fußlangen Chiton, welches über die rechte Schulter herabgerutscht ist und von einer gestreiften Schärpe um die Hüfte gehalten wird, ein *violett* staffiertes Himation mit *Goldblumenzier*. Unter den Falten des am Körper herabfließenden Stoffes zeichnet sich die Verteilung des Körpergewichtes auf Stand- und Spielbein ab. In der linken Hand hält sie ein geöffnetes unbeschriebenes Buch, hinter dem ein Palmwedel hervorblickt. In der anderen Hand liegt ein *goldener* Sonnenspiegel mit *silbernem* Griff. Rechts von ihr eilt ein unbekleideter Genius heran, in seiner erhobenen Rechten hält er eine *weiße* brennende Fackel. Stille und Klarheit im Aufbau charakterisieren die Gelehrsamkeit und zeugen von Aciers Abkehr vom Rokoko. Gegenstücke zu dieser Gruppe sind „Irene“ (Kat. 29), „Vulkan“ (Kat. 25) und „Bellona“ (Kat. 26), deren Sockelgestaltung einander entsprechen. Katharina II. hatte sich sehr bemüht um ihre Bildung und die Zeit vor ihrer Regierungszeit zum eingehenden Studium der Philosophie und der Geschichte genutzt, worauf die Allegorie der Gelehrsamkeit verweist. Sie kannte sämtliche Schriften Voltaires, hatte unter anderem Montesquieus „Geist und Gesetze“ sowie die „Annalen“ des Tacitus gelesen und führte Korrespondenz mit den französischen Enzyklopädisten.

Maße: H 31, L 14 cm

Modellbuch: 34, *Die Gelehrsamkeit*, 31, 20, 15, *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 30, S. 49. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

31. Titel: Die Stärke zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 36

Die weibliche Allegorie der Stärke, ausgestattet mit den Attributen des Herkules, mit Keule, Löwe und Löwenfell, das vom Kopf über den Rücken fällt. Sie lehnt in kontrapostischem Stand an einer Säule, ihr Gewand ist bis zur Hüfte herabgerutscht. In der linken Hand hält sie einen Eichenlaubzweig, mit dem rechten Arm umschlingt sie die marmorierte Säule. Auf dessen Spitze ruht ein Harnisch, den der russische Doppeladler krönt. Unten hängt in einem mit Lorbeergirlande geziertem Medaillon das Reliefbildnis der Kaiserin Katharina II. Ein großer geflügelter Genius hockt links von der Säule und weist einen rechts auf dem Felssockel niedergesunkenen Türken eindringlich auf die Säule hin, die das Sinnbild des russischen Sieges darstellt. Gleichzeitig hebt er zwei Lorbeerkränze empor. Der im Hintergrund liegende Löwe hat seine rechte Pranke auf den Oberschenkel des Türken gelegt, der sich traurig die Augen reibt. Die russische Kaiserin Katharina II. wird in dieser Gruppe mit der Allegorie der Stärke identifiziert, auf die der Genius den Türken aufmerksam macht. Dieser vermag gegen die russische Kraft und Übermacht nichts auszurichten. Folglich ist er traurig niedergesunken. In dieser Gruppe erscheint das Bildnis der russischen Kaiserin Katharina II. Die Möglichkeit die Anspielung auf die siegende russische Seemacht dadurch zu betonen, dass er der Allegorie der Stärke die Gesichtszüge der Kaiserin verliehen hätte, nutzte Acier jedoch nicht. Die Gestaltung des passig geschweiften Sockels mit Pfeifenornament, Kugel- und Stabwerk sowie Blüten eingeschlossen in Ringdekor entspricht der Gruppe des „Herkules“ (Kat. 32), die der Modellmeister als Gegenstück modelliert hatte. Damit wird der weiblichen Allegorie der Stärke der Gott der Stärke als besondere Betonung gegenübergestellt. Sockelgestaltung, tektonischer Aufbau der Figuren, der ruhige Stand der Stärke, die Schlichtheit der Kontur zeugen vom Einfluss des Klassizismus auf das Werk Aciers.

Maße: H 48, L 30 cm

Modellbuch: 36, *Die Stärke mit oder ohne Trophäen*, Acier (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 25, S. 45f. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

32. Titel: Herkules zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 35

Herkules, ein kräftiger Männerakt nach antikem Vorbild modelliert, trägt an einem Riemen über der linken Schulter ein Löwenfell, das vom Rücken über das rechte Bein fällt. Den rechten Fuß hat er auf einen hinter ihm aufgestapelten, noch nicht entzündeten Scheiterhaufen gestellt, an dem rückseitig seine Keule lehnt. Der Kopf mit feinem lockigen Haupt- und Barthaar ist weit nach links gewandt. Der hoch aufragende Korpus von Herkules überragt zwei neben ihm kauernde Jünglinge. Rechts von Herkules hockt ein Mann, bekleidet mit einem violetten Lendenschurz, der eine brennende Fackel auf dem Erdsockel löscht. Gegenüber kniet ein weiterer Mann, der einen *bronzefarbenen* Bogen und einen *grauen* Pfeil mit *violetter* Feder in seinen Händen hält. Auf dem linken Bein liegt sein *goldener*, mit Pfeilen gefüllter Köcher.

Berling führt an, dass man in Herkules die Verkörperung der Kraft des Orients sehen könne. Durch die Siege der Russen über die Türken sei diese Kraft jedoch gebrochen worden, so dass Herkules den Scheiterhaufen besteigen müsse. Diese Deutung würde erklären, warum der Jüngling links die brennende Fackel löscht. Darin wäre demzufolge

ein Hinweis auf die Verluste der Türken zu sehen. Als Gegenstück ist die Gruppe „Die Stärke“ in Form einer weiblichen Allegorie der Stärke mit dem Reliefbildnis der Kaiserin Katharina dem männlichen Herkules betont siegreich gegenübergestellt, zur herausgehobenen Glorifizierung der Kaiserin Katharina II. Die Gestaltung des Sockels entspricht dem Gegenstück „Die Stärke“ (Kat. 31). Acier nutzte nicht nur den Felssockel als Kompositionselement, sondern auch die Haltungen der Figuren. Herkules überragt die beiden hockenden Gestalten und wirkt dadurch deutlich größer. Sein fester, ruhiger Stand, die Behandlung des Körpers, die starke Ausprägung der Muskeln, des Zwerchfells ist einem Herkules in der Dresdener Antikensammlung entlehnt, den Leplat 1733 zeichnete.

Maße: H 40, L 31 cm

Modellbuch: 35, *Herkules*, 42, 33, 19, *Acier* (AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 34. Becker 1804-1811 (2), Taf. 90. Berling 1910, S. 68.

Ders. 1914, Taf. 26, S. 46f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Acier 1964, Kat. 105.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7261), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

33. Titel: Atlas und Perseus zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 37

Nachdem Atlas prophezeit worden war, dass ein Sohn des Zeus kommen werde, um die goldenen Äpfel zu stehlen, die die Schlange Ladon im Garten der Hesperiden bewachte, verweigerte er Perseus die Gastfreundschaft. Als Strafe hierfür zeigte dieser ihm das Haupt der Gorgone Medusa mit der Folge, dass Atlas zu Stein wurde. Acier hielt den Moment der Versteinering fest. Links steht Perseus und hält Atlas das Haupt der Gorgone Medusa vor Augen, welches er an den Haaren gefasst hat. Perseus ist bekleidet mit *violettem* Untergewand und *hellgelbem* Panzer, über den Schultern hängt ein *ziegelroter* Mantel. Ein *bronzener* Helm mit *goldenen* Flügeln schützt seinen Kopf. Vor ihm sitzt auf *goldenem* Louis XVI.-Stuhl der zurückweichende Atlas mit erhobenem linken Arm. Zu seinem *rot-violett* gestreiften Unterkleid trägt Atlas einen *goldgeschuppten* Panzer, *violetten* tuchartigen Mantel, *gelbe* Hose, Sandalen und eine *Zackenkrone*. Ängstlich hat er das linke Bein angezogen. Das schreckhafte Zurückweichen durchzieht seinen gesamten Körper. Acier verzichtete hier auf die lebhaften Drehungen des Rokoko zugunsten einer einheitlichen geradlinigen Körperwendung. Ruhiger symmetrischer Aufbau charakterisiert auch den Stand des Perseus. Rechts auf Wolkengrund stehen zwei geflügelte Genien mit erhobenen Armen, in denen sie eine Weltkugel tragen, die in der Oranienbaumer Ausformung fehlt. Das Postament ist in Form eines Gesims mit Lambrequins gebildet, die von Blütenmaskaron gehalten werden.

Maße: H 31, L 27 cm

Modellbuch: 37, *Atlas und Perseus*, 30, 28, 16, *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 19, S. 42. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

34. Titel: Juno und Iris zur „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: 1772/1774

Formnummer: 38

Die Göttin Juno erscheint mit der jugendlich aufgefassten Göttin Iris. Sie ist als Überbringerin der Botschaften der Götter an die russische Kaiserin Katharina II., die mit Juno, der höchsten Göttin der Römer, identifiziert wurde, zu deuten. Die Gestaltung des Sockels entspricht der Gruppe „Atlas und Perseus“ (Kat. 33), wobei die Gruppe inhaltlich zur Gruppe des „Jupiter“ (Kat. 106) dem Gemahl der Juno gehört, die Kaendler inventiert

hat. Ob das von Kaendler innerhalb seines Programms so beabsichtigt war, oder ob darin ein Hinweis auf Aciers Unkenntnis hinsichtlich der Mythologie zu sehen ist, wird erst nach Auffinden von Kaendlers Programm in einem der St. Petersburger Archive geklärt werden können.

Über einem mit Wolken bedeckten Sockel ist ein Regenbogen sichtbar, auf dem Iris vom Himmel zur Erde herabstieg. Juno sitzt rechts erhöht auf einem *violetten* Kissen mit *Goldzier*, bekleidet mit einem *hellgelben* Kleid, welches *Goldblumen* zieren, vom Kopf fällt ein *weißer* Schleier. Vor ihr schwebt die geflügelte Iris heran und bindet mit Hilfe eines stehenden Genius eine *weiße* mit *Gold* und *Edelsteinen* verzierte Schärpe um die Taille der sitzenden Juno. Während der griechische Dichter Kallimachos Iris als unter Heras Thron schlafend, immer beschuht, um jederzeit zu Botengängen bereit zu sein, beschrieb, zeigte Acier sie ohne Schuhe im Gegensatz zur Juno, die Sandalen trägt. Im Vordergrund hocken zwei geflügelte Genien. Der eine spielt mit einem Kamm, der andere streichelt einen der Pfaue, die vor ihm auf den Wolken stehen. Ihr Gefieder ist leicht *blau* getönt mit *brauner* und *schwarzer* Flügelzeichnung. Die Komposition der Gruppe entspricht den im Wagen sitzenden Göttern Kaendlers für die „*Große Russische Bestellung*“. Die Geschlossenheit der Kontur sowie die Tektonik im Aufbau der Figuren bezeugen die Abkehr vom Rokoko, dem die kindlichen Genien jedoch noch entlehnt sind.

Maße: H 27, L 27 cm

Modellbuch: 38, *Juno und Iris*, 27, 13, 16, *Acier* (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Sponzel 1900, S. 205. Berling 1910, S. 68. Ders. 1914, Taf. 20, S. 19 u. S. 42f. Zimmermann 1926, S. 258ff.

Exemplare: Palais Oranienbaum, Ausformung um 1772/1774.

35. Titel: Louise le déserteur - Schlafende Louise

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: September 1774

Formnummer: E 58

Acier modellierte diese Figurine in Anlehnung an eine Zeichnung von Jean Baptiste Greuze, die sich heute in der Akademie in St. Petersburg befindet. Er übernahm die Haltung der zurückgelehnt sitzenden Frau, das Stützmotiv des linken Armes und den entspannt im Schoß liegenden rechten Arm. Allerdings arbeitete Acier vermutlich nach einer Reproduktion, denn er zeigte die Figur seitenverdreht. Louise schläft und hat den Kopf mit geschlossenen Augen zur Seite gelegt, entgegen der Zeichnung von Greuze. Sie scheint von ihrem Liebsten zu träumen, dessen Brief aus dem spitzenbesetzten Mieder hervorblickt. Dieser fehlt in der Vorlage. Der aktuellen Pariser Mode entsprechend fügte Acier ein Schultertuch hinzu sowie eine Schürze, die als charakteristische Kleiderattribute des Bürgertums in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Paris modern wurden. Geschickt warf Acier die Schürze und den Rock bauschig auf, so dass er den Reichtum der zeitgenössischen Kostümierung mit Spitzenbesatz, Streifen- und üppigem Blumenmuster des Kleides darstellen konnte. Unter dem nach Kakiemondekorvorlage geblühten Kleid trägt Louise einen Unterrock mit feiner Punkt- und Strichmusterung eingeschlossen in einen Streifendekor aus hellem und dunklem Violett. Die Staffage des Unterrocks der Meissener Nachausformung entspricht der zeitgenössischen Gestaltung, während das Blumenmuster des Kleides ein Rückgriff auf die Figuren Kaendlers darstellt. Spitzenbesätze zieren ihn am Saum und unterhalb des Knies. Acier unterwarf seine Genrefiguren einem neuen Formgefühl, indem er sie in intimer, häuslicher Atmosphäre vorstellte, hier betont durch die unbedeckten Füße. Dabei tritt der narrative Moment in den Vordergrund. Der Liebesbrief lässt vieles ahnen. In der Darstellung der Verlassenen oder der Liebenden deutet sich der Einfluss der Empfindsamkeit an.

Anmut und Grazie, die Acier seit Berlings Kritik 1910 abgesprochen wurde, sah Zimmermann 1926 in dieser Gruppe und lobte sie als sein bestes Werk. Schönheit notierte in seinem Arbeitsbericht im September 1774: „1. sizende Figur als Frauenzimmer in deutscher Kleidung fällt in Ohnmacht, lehnet sich mit 1. Arm auf 1. Tisch. 1. Postament hierzu poussiret mit vieler antique Zierrathen als 4. Sommerwesen und Eichel Guirlanden mit Mons: Acier.“ (WA, I Ab 51, fol. 471a) Eine Bleistiftzeichnung im WA in Meissen zeigt das Modell in Entsprechung zur Ausformung, der schmucklose Fliesensockel ist von Acier ergänzt, die Schuhe liegen in der Zeichnung auf der anderen Seite mit den Absätzen nach oben. Die Stellung der Schuhe variiert auch die Modellzeichnung Elsassers, die Clarke 1988 publizierte, was auf die Freiheit der Bossierer verweist. Im März 1780 reparierte Schönheit das Postament. (WA, I Ab 57, fol. 158a)

Maße: H 19 cm

Modellbuch: E 58, Figur Die schlafende Louise, 19, 13, 13, Acier (WA, AA III H 121, fol. 165)

Zeichnung: Bleistift a. Papier, bez. o.: E 58, Schlafende Louise. 35 x 20,8 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 20a)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Monod, François u. Louis Hauteceur (Hrsg.), Les dessins de Greuze. Conservés à l'Academie des Beaux-Arts de Saint-Pétersbourg, Paris 1922, Taf. XIV. Zimmermann 1926, S. 292. Acier 1964, Kat. 44. Walcha 1973, S. 156. Goder 1986 (114), S. 19. Clarke 1988, Kat. 25 (*Falsche Angabe der Formnr. E 57*).

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6045), Nachausformung.

36. Titel: Die gute Mutter

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1774

Formnummer: E 69

Die Mutter, bekleidet mit einem fein gemusterten Hausrock in hellem Grün und Purpur über einem Kleid aus demselben Stoff und gelb gepunktetem Schultertuch, sitzt auf geschnitztem Louis XVI.-Armlehnstuhl. Sie trägt eine hochgesteckte Frisur mit Straußenfedern nach der Pariser Mode. In der Meissener Nachausformung von 1850 verdeckt eine Spitzenhaube ihr Haar. Auffallend bei dieser Gruppe ist die Detailgenauigkeit, mit der sich Acier der Ausformung der Kleider und Frisuren widmete. Mit dem Schultertuch sowie dem verkürzten Rock, der die Füße freigibt, stellte Acier Pariser Modetendenzen der sechziger und frühen siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts vor. Das jüngste Kind sitzt auf dem Schoß der Mutter und reißt beide Arme in die Luft, Karten fallen dabei herab. Ihr älterer Bruder kniet auf der linken Armstütze und legt liebevoll die Hand an das Kinn der Mutter, die ihm den Kopf zärtlich zuneigt. Sein Kopf bedeckt ein Federhut. Gegenüber sitzt der Älteste auf einem Hocker, seinen linken Fuß hat er wie seine Mutter auf eine Fußbank gestellt. Über der fein gemusterten Weste trägt er einen Anzug in Purpur. Querovaler Erdsockel mit Pfeifenornament.

Die vorliegende Gruppe entstand nach einer Feder/Tuschezeichnung des Johann Eleazar Zeissig, gen. Schenau mit dem Titel „Die glückliche Mutter“, die sich im Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden befindet (Inv. Nr. C 1874-16). Acier folgte der Komposition und übernahm die sitzende Mutter mit drei Kindern sowie deren Haltungen und Gestik. Er ließ jedoch das zeichnende Mädchen rechts weg. Während Schenau die Mutter leicht diagonal ins Bild gerückt hat mit herausgewandtem, gesenktem Blick, platzierte Acier sie en face. Ihr Blick ist gedankenverloren nach links in die die Ferne gerichtet. Der ältere Knabe blickt in der Porzellangruppe zur Mutter auf und lehnt sich nicht an ihr rechtes Bein wie in der Vorlage. Die rahmende Lehne des breiten Fauteuils wird durch einen Lehnstuhl ohne hohe Rückenlehne ersetzt. Den prächtigen Putz der Kleidung kopierte Acier von Schenau, wobei er unter dem

sitzenden Knaben eine geöffnete Schatulle hinzufügte und die Fußstütze veränderte. Acier übernahm von Schenau die kleinen rundlichen, glatten Gesichter, den schmalen, geschwungenen Mund, das kugelige Kinn mit Grübchen, die gewölbte Stirn und die etwas plump wirkenden Hände. Die großen Augen Schenaus sind bei Acier kleiner und unter einen schmalen Lidstrich gesetzt. Die Entwurfszeichnung zeugt vom Einfluss Schenaus auf Acier, der ihm die französische Malerei im Stile des Jean Baptiste Greuze vermittelt hat.

Es handelt sich bei der Mutter um eine Dame aus dem Großbürgertum oder dem Adel, wie ihre Kleidung, die Frisur und das Aufstellen des Fußes auf ein Bänkchen verraten. Die Szene entspricht in gefälliger und etwas sentimentaler Weise dem Familienideal, das Aufklärung und Empfindsamkeit als Gegenposition zu der Frivolität des Rokoko vertraten. Das Bild der Mutter als Erzieherin wurde in der zeitgenössischen Kunst vielfach behandelt. Es entstanden Gruppen wie „Die stillende Mutter“, Sèvres 1775 oder „Die gute Mutter“ von Carl Gottlieb Lück, Frankenthal um 1765, nach dem im Stich verbreiteten Gemälde „Schweigen“ von Jean Baptiste Greuze. Aciers Modell wurde auch in Biskuit ausgeformt, wo Aciers Bemühung um handwerklich perfekte Herausarbeitung der Details, sein Bestreben exakt zu modellieren und zu dekorieren am besten hervortritt. Hierbei zeigte sich Acier François Boucher verbunden, der die Mode 1746 sogar zum Thema eines Gemäldes mit dem Titel „La marchande de modes“, Nationalmuseum Stockholm, machte.

Schönheit half Acier bei diesem Modell und erwähnte es im Oktober 1774 in seinem Arbeitsbericht. „1. noch feiner Groupe nach Zeichnung von Hr. Schönau aus 3. Kindern bestehend, 1. Frau auf Stuhl sitzend, 1. Kind auf dem Schoos, 1. nebst der Seite welches die Mutter beym Kinn nimt, 1. Knabe auf 1. Taborett, alles in galanten Staate.“ (WA, I Ab 51, fol. 542a) Im November 1774 arbeitete Schönheit am Sockel. „1. Postament mit Einlaß, antiquen Zierrathen, zu 1. Groupe, 1. Frauenzimmer mit 3 Kindern nach Schönau's Zeichnung.“ (WA, I Ab 51, 603a) Die Gruppe erfreute sich großer Beliebtheit, so dass Schönheit die Form im Februar 1777 reparieren musste: „Ein Postament zu einer Groupe, wo eine Frau auf einem Stuhle sitzt mit 3 Kindern, reparirt.“ (WA, I Ab 54, fol. 83a) Schönheit wiederholte dies im Mai 1784. (WA, I Ab 61, fol. 309a) 1785 modellierte er das Pendant zu dieser Gruppe mit dem Titel „Der gute Vater“ (Kat. 137).

Maße: H 22,5; L 16; T 12,5 cm

Modellbuch: E 69, Gruppe Mutter und 2 Kinder, 23; 19; 17,5; Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Preis-Verzeichnis 1894, S. 146. Zimmermann 1926, S. 301. Ders. 1928, S. 208. Honey 1934, Taf. 58b, S. 140. Acier 1964, Kat. 41. Rückert 1966, Kat. 1039, Taf. 256. Walcha 1973, Taf. 175. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 57, Kat. 205. Röntgen 1984, Taf. 63, S. 57. Goder 1986 (112), Abb. 1, S. 25. Richter 1989, Abb. 14, S. 13. Sonntag/Karpinski 1991, Farbtaf. 58/59. Schuster 1993, S. 101, 103, Farbtaf. S. 98. Matusz 1996, S. 62 mit Abb.

Exemplare: PD (P.E. 1624), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. E 69, Ausformung um 1774. DMM (Inv. Nr. 4448), Nachausformung. - Bayerisches Nationalmuseum, München. Kapitolinische Museen, Rom.

37. Titel: Les douceurs de l'enfance - Die Freundlichkeiten/Sanfttheit der Kindheit

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Oktober 1774 - März 1775

Formnummer: E 77

Acier entwarf 1775 mit dem Titel „Amusement de l'enfance“ (Kat. 34) und „Les douceurs de l'enfance“ zwei Gruppen, die er als Gegenstücke konzipierte. In der vorliegenden Gruppe ruht ein Kleinkind auf einem fein gemusterten, ockerfarbenen Kissen mit grünem

und purpurfarbenem Spitzenvolant auf einem weißen Louis XVI.-Hocker mit Goldzier und greift an das linke Ohr des zu ihm aufspringenden Hundes, während es mit der rechten Hand dem Hund einen Keks hinhält. Sein weißes Kleidchen ist bis zum Bauch heraufgerutscht, die weich modellierten Beine sind im Knie sanft angewinkelt. Den Kopf mit vollen, roten Wangen, geöffnetem Mund und fein gezeichneten Augen ziert eine Haube. An einem gestreiften Band um den Bauch hängt seitlich ein goldenes Spielzeug herab. Ein in gebrochenem Weiß staffiertes Tuch ist vom Unterkörper des Kindes um den unteren Teil des Hockers drapiert, von wo aus es auf den Erdssockel fällt. Ein staffierter Saum ziert den Rand. Die gekonnt naturalistische Wiedergabe des Kindes zeigt Acier nicht nur als herausragenden Modelleur bei der Wiedergabe der Kleidung und ihrer Staffage. Achteckiger Sockel, seitlich mit gefülltem Pfeifenornament wie das Pendant. Obwohl es sich hier um eine häusliche Szene handelt, stellte Acier den Hocker auf einen in verschiedenen Brauntönen staffierten Erdssockel, was auch bei anderen Gruppen Aciers zu beobachten ist.

Der 'Poussirer in Thon' Christian Gottfried Jüchtzer erwähnte die Mitarbeit an dieser Gruppe im Dezember 1774 in seinem Bericht über seine 'Feyerabend-Arbeit' der Monate Oktober, November und Dezember: „1. Groupe, bestehend aus 1. Kinde und 1. Hunde, das Kind lieget auf 1. Matraze mit vielen Perlen und Zierathen versehen, das Gestelle oder Sofa ist mit Verzierungen a la greque und 6. antiques Zierrathen Füßen und großem Gewand versehen, das Kind ist wohl aus gekleidet mit Spize verzieret und spielt mit dem Hunde mit Monsieur Acier verfertigt.“ (WA, I Ab 51, fol. 662a) Im Februar 1775 fertigte Schönheit das Postament. „1. Postament zu den Gruppen mit Wiege und wo das Kind aufn Bette liegt, Schabelon mit Einlaß.“ (WA, I Ag 3, fol. 89a). Im Februar 1775 beschrieb der Modellmeister Acier diese Gruppe in seinem Tätigkeitsbericht: „Le pendant est un petit enfant d'un an environ couché sur un canapé à l'antique, un chien grimpe sur le canapé, le petit enfant le tire machinalement par l'oreille pendant que le chien lui mange un biscuit qu'il tient dans la main, ce groupe représente, (les douceurs de l'enfance) le moule est marqué, E. 77. ces deux groupes ont des pieds à part à l'antique comme les précédents se dernier n'est pas encore tout donné au mouleur!“ (WA, I Ag 3, 88b) Diese Gruppe erfreute sich großer Beliebtheit, denn schon im März 1777 musste Schönheit den Sockel dazu reparieren, was die starke Beanspruchung der Form verursachte. „Eins dergleichen (= Postament) zu einer Gruppe mit Kind und Bette reparirt.“ (WA, I Ab 54, fol. 151a) Im Juli/August 1788 wiederholte er die Reparatur. (WA, I Ab 66, fol. 504a)

Maße: H 19; L 20,5; T 13 cm

Modellbuch: E 77, Gruppe Kind im Bett mit und ohne Hund, 19, 22, 16, Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Doenges 1907, Abb. 44, S. 137. Berling 1910, Fig. 166, S. 71f. Zimmermann 1914, S. 169. Acier 1964, Kat. 42. Goder 1986 (112), S. 32. Clarke 1988, Kat. 29 (Mit Draperie unter dem Bett).

Exemplare: PD (P.E. 1600), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. E 77, Ausformung um 1775.

38. Titel: Instruction à l'amour/C'est ainsi que l'amour se couronne

- Unterweisung in der Liebe

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: November 1774 - Januar 1775

Formnummer: E 70

Gegenstück zur Gruppe „Die Liebesprüfung“ (Kat. 39), die Acier ebenfalls im Dezember 1775 in seinem Arbeitsbericht erwähnte. Eine nach der Mode der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts gekleidete Dame stützt sich auf die rechte Schulter der neben ihr Stehenden. Sie greift mit den Armen um deren rechten Arm und hält mit der linken Hand ihren

ausgestreckten Zeigefinger. Beide blicken traurig vor sich auf den Boden. Ein konkav geschwungener Altar mit Rosengirlande, zuoberst eine klassizistische Urne und Amors Bogen sowie sein mit Pfeilen gefüllter Köcher, steht rechts hinter den Mädchen und stützt ihren Stand. Auf der linken Seite turteln zwei Tauben neben einem kleinen Rosenstock. Gegenüber liegt ein geöffneter Liebesbrief auf dem querovalen Erdsockel, der vermutlich dem rechts stehenden Mädchen beim Griff der linken Hand unter die Schürze in die Kleidtasche herausgefallen ist. Waren die Freuden der Liebe Inhalt der galanten Szenen sowie der Schäfergruppen des Rokoko, so interessierte Acier, unter dem Einfluss der Empfindsamkeit, insbesondere die Tiefe der Liebesleiden, die auch im Gegenstück „Die Liebesprüfung“ dargestellt werden. Die Staffage zeigt hier neben der kleinteiligen Musterung des Stoffes eine weitere Neuerung. Die Farben werden als dünne Lasur oder in feinsten Strichelungen aufgetragen, so dass sie lebendiger und zarter wirken. Die Gruppe wurde erstmals im November 1774 im Arbeitsbericht Schönheits erwähnt: „1. Groupe von 2. Frauenzimmern, welche einander mit den Armen umschließen, in galanten Aufputz, an 1. Altar stehend, worauf 1. Vase stehet, unten auf den Fußboden, sch(n)abeln sich auf 1. Rosenstocke 1 paar Tauben, mit Herr Acier verfertigt.“ (WA, I Ab 51, 603a) Acier beschrieb die Gruppe ausführlich in seinem Arbeitsbericht im Februar 1775. „Deux groupes ébauchés à la fin de décembre dernier. Le premier est composé de deux jeunes filles galamment ajustées devant un autel à l'antique, sur quoy est posé une cassolette avec les attributs de l'amour, à leur pieds sont deux tourterelles qui se bechent, ce groupe représente (instruction à l'amour) ou (c'est ainsi que l'amour se couronne). Le moule est marqué, E. 70.“ (WA, I Ag 3, fol. 88b) Im November 1782 reparierte Schönheit diese Gruppe. „Eine Gruppe von zwey galanten Mädchen mit Altar, zwey Tauben unten auf Terrass. nebst Rosen-Stock angefangen zu rep.“ (WA, I Ab 59, fol. No. 209a)

Maße: H 25,5; L 16, T 13 cm

Modellbuch: E 70, Gruppe 2 Mädchen, 26, 17, 13, Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Zeichnung: Stich, bez. u. in der Platte: 10 1/2 Zoll hoch E 70. 19,5 x 16,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 20b)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 146. Sauerlandt 1923, Abb. 22. Acier 1964, Kat. 103. Walcha 1973, S. 156. Ehret 1979, Kat. 43. Jedding 1979, Abb. 194, S. 109.

Meister/Reber 1980, S. 72. Goder 1986 (112), S. 32. Clarke 1988, Kat. 26.

Exemplare: PD (P.E. 1615), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und Strich, Formnr. E 70, Ausformung um 1775. - Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Kapitolinische Museen, Rom.

39. Titel: Épreuve d'amour - Die Liebesprüfung/Das Liebesorakel

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: November 1774 - Januar 1775

Formnummer: E 71

Pendant zur Gruppe „Unterweisung in der Liebe“ (Kat 38). Eine Frau, bekleidet mit einem fußlangen Rock und passender Jacke in bräunlich getupftem Farbauftrag, ebenfalls eine Neuerung der Staffage unter Acier, mit Punktdekor und Volant über weißer Bluse und geschnürtem Mieder, trägt auf dem Kopf eine graugemusterte Haube. Sie lehnt an einem Podest, auf dem eine klassizistische Urnenvase steht und zupft die Blütenblätter einer Margerite ab, um damit die Antwort auf die Frage „Er liebt mich - er liebt mich nicht“ zu erhalten. Auf dem Kopf trägt sie einen großen Haubenhut. Der Kavalier in blauem Anzug mit goldgemusterter Brokatweste sitzt auf dem Sockel des Podestes und streckt beide Hände seiner Angebeteten entgegen. Ein Blumenkorb und eine Girlande ruhen auf seinem Schoß. Vor ihnen liegt sein abgelegter Hut mit Federn. Entgegen der, die gesamte Oberfläche überziehenden, kleinteiligen Staffage bleiben die architektonischen Versatzstücke, die Postamente, Altäre und Urnen kontrastreich weiß mit wenig Goldzier.

Sie dienen sowohl als Stütze als auch als Kompositionselemente und geben Zeugnis vom neuen Formenkanon des Klassizismus. Querevaler Erdsockel seitlich gerahmt von Pfeifenornamenten.

Im November 1774 erwähnte Schönheit diese Gruppe erstmals: „1. Groupe von 2. galanten Figuren, 1. architectischen Postament, 1. antique Vase und die 1. Figur Gänseblumen zerpflecket: ich liebe dich von Herzen, mit Herr Acier verfertigt.“ (WA, I Ab 51, 603a) Zwei Monate später formte Schönheit das Postament: „1. dergleichen (Postament) mit Einlaß zu 1 Gruppe wo zwey Frauenzimmer einander umfassen.“ (WA, I Ag 2, fol. 99a) Im Februar 1775 berichtete Acier sehr ausführlich: „Le pendant (zu E 70), est une jeune personne ajustée dans le même gout appuyée sur un piédestal, sur quoy est un Vase à l'antique. Elle tient une fleur dans sa main qu'elle éparille pour tirer le sort de son amant sçavoir s'il est aimé. Il est assis à ses pieds, et tient une guirlande de fleurs, ce groupe à pour titré (èpreuve D'amour). Sous ces deux groupes il y a des pieds à part pour les recevoir, fait avec des ornements dans le gout antique! Le moule est marqué E. 71.“ (WA, I Ag 3, fol. 88b)

Maße: H 25,3; L 16,7; T 13,7 cm

Modellbuch: E 71, Gruppe 2 Figuren und Vase, 24, 17, 15, Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Zeichnung: Stich, bez. in der Platte: 10 1/2 Zoll hoch E 71. 24 x 19,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 20b)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 79. Sauerlandt 1923, Abb. 12. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1956⁵, Farbtaf. S. 49. Rückert 1966, Kat. 1033, Farbtaf. 26. Ders. 1977, Kat. 148, Farbtaf. 148. Divis 1984, Abb. 34, S. 54. Goder 1986 (112), S. 32. Clarke 1988, Kat. 27. Menzhausen/Karpinski 1988, Farbtaf. 154.

Exemplare: PD (P.E. 3526), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und einem Strich, Formnr. auf Postament gepresst E 71, Ausformung um 1775. - Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Kapitolinische Museen, Rom. Kunstgewerbemuseum, Prag, Biskuitausformung.

40. Titel: Amusement de l'enfance - Freuden der Kindheit

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Dezember 1774 - März 1775

Formnummer: E 76

Mit dem Titel „Amusement de l'enfance“ und „Les douceurs de l'enfance“ (Kat. 37) entwarf Acier zwei Gegenstücke, die die Freuden der Kindheit vorstellen. Thematisch folgten diese Gruppen der auf Jean Jacques Rousseau basierenden Neubewertung der Kindererziehung und der Kindheit und entsprachen damit dem Empfinden der Zeit. Ein Knabe, Aciers Angabe zufolge eineinhalbjährig, sitzt auf der Kante einer Louis XVI.-Wiege. Das Kleid ist über dem linken Knie hoch geworfen, ein Motiv, das Acier schon bei der „Schlafenden Louise“ nutzte, um den reichen Schatz der Kleidung darunter schildern zu können. Das Kind trägt gelbe Schleifenschuhe, weiße Strümpfe, einen geblühten Unterrock, darüber ein gelb gepunktetes Kleid mit weißem Latz und blauen Schleifen. Auf dem Kopf sitzt ein Federhut. In der ausgestreckten Rechten hält es eine Rassel. Hinter dem Jungen steht ein größeres, etwa achtjähriges Mädchen in einem Kleid mit hellrotem Streifenmuster und türkisblauen Volants und lehnt sich zärtlich zu dem Kleinen, um ihn zu wiegen. Auf der Rückseite der Gruppe liegen eine Trommel und eine Kasperlpuppe vor violetter Stoffdraperie, die die Wiege von unten stützt. Vorne ist dieser Stoff in gebrochenem Weiß staffiert, so dass er deutlich raumgreifend aus der flächefüllenden, kleinteiligen Staffage herausbricht. Achteckiger Erdsockel mit ausgefülltem Pfeifenornament.

Die erste Erwähnung der Gruppe findet sich im Dezember 1774 im Arbeitsbericht Schönheits: „1. Groupe, wo in 1. Wiege 1. galanter Junge sizet, an der Wiege stehet 1.

galant Mädgen, welches das Kind wieget.“ (WA, I Ab 51, zit. Abs. Privatbes. Berlin) Im Januar 1775 erwähnte Schönheit diese Gruppe erneut: „1. Groupe von 2. Kinder auf einem Canapee umarmend.“ (WA, I Ag 2, 99a) Im Februar 1775 notierte Acier in seinem Tätigkeitsbericht: „Un groupe de deux enfants, la fille peut avoir environ huit ans, et le garçon un an et demi, tous deux ajustés dans le gout le plus galant, le petit garçon est assis sur un berceau, la fille le berce pour l'amuser, ce groupe à pour titre (amusement de l'enfance), le numero du moule est marqué, E 76.“ (WA, I Ag 3, fol. 88b) Das Postament dieser Gruppe musste im Mai 1779 von Schönheit repariert werden. „Ein Postament zur Groupe mit der Wiege reparirt.“ (WA, I Ab 56, fol. 310a) Im Juni 1786 wurde die gesamte Gruppe repariert. (WA, I Ab 64, fol. 392a)

Maße: H 19,7; L 16; T 11,6 cm

Modellbuch: E 76, Gruppe 2 Kinder mit Wiege, 20, 20, 14, Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Berling 1910, Taf. 19/8, S. 71. Zimmermann 1926, S. 292. Acier 1964, Kat. 43. Walcha 1968, Abb. 7, S. 19. Krüger 1972, Taf. 50, S. 113. Walcha 1973, Fig. 176. Butler 1977, Nr. 288. Jedding 1979, S. 109. Goder 1986 (112), S. 32. Clarke 1988, Kat. 28. Menzhausen/Karpinski 1988, Farbtaf. 151.

Exemplare: PD (P.E. 1605), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. E 76, Ausformung um 1775. - Staatliches Museum, Schwerin. Kapitolinisches Museum, Rom.

41. Titel: Die Erde

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Februar - Juni 1775

Formnummer: D 83

Die vorliegende Gruppe entwarf Acier für eine Serie der vier Elemente (Kat. 12, 41, 51, 54), die in den Jahren 1772 - 1777 entstand. Antikisch gekleidete Demeter, die Göttin der Fruchtbarkeit, reitet auf einem liegenden Löwen. Sie sitzt dem Betrachter zugewandt und hält ein mit Früchten gefülltes Horn im linken Arm. Der Schlüssel der Unterwelt liegt in der erhobenen Rechten, eine Mauerkrone ruht auf ihrem Kopf. Zwei Kinder mit Blumengirlande und Bukett verehren sie, zwei weitere, einer vorne liegend, der andere stehend, widmen sich der Arbeit mit Sichel und Rechen. Während der Blick Demeters nach links in die Ferne gerichtet ist, blicken der Löwe sowie der Liegende darunter frontal auf den Betrachter.

Die kolorierte Entwurfszeichnung im WA in Meissen, ebenfalls bez. mit „*Veuve Lair*“ (vgl. Kat. 12), legt die Grundzüge der Komposition fest, die der Gruppe „Das Wasser“ (Kat. 12) vom März 1772 entlehnt ist. Acier schuf jedoch eine geschlosseneren Komposition auf dem geschichteten Felssockel. Er gruppierte die Kinder, hier keine geflügelten Genien wie in der Zeichnung, näher um Demeter herum und belebte die strenge symmetrische Dreieckskomposition der Entwurfszeichnung, indem er das linke Kind neben Demeter auf dem Löwen reiten ließ und das hinter ihrer linken Schulter stehende Kind ergänzte. Die misslungene Verkürzung von Demeters linkem Bein verbesserte Acier. Das rechte Kind erscheint im Profil, so dass auch die Seitenansicht ihren Reiz erhält. Baumstümpfe wachsen auf der Rückseite der Gruppe, die nicht als Rundkomposition gearbeitet ist. Attribute und Tätigkeiten werden gegenüber der Entwurfszeichnung variiert. Im Februar 1775 beschrieb Schönheit die Gruppe erstmals in seinem Arbeitsbericht: „1. Groupe groß, die Erde, mit 1. Frauenzimmer auf 1. Löwen mit Cornu Copiae, 4 Kindern.“ (WA, I Ag 3, fol. 89a) Im Juni 1775 folgte Aciers Bericht zu dieser Gruppe. „*Ebauché et presque fini un grand groupe de cinq figures avec un lion représentant la terre. Cybèle la Déesse de la terre est assis majestueusement sur un lion dont la noblesse et la fierté caracterisent qui les animaux meme les plus ferour ont été le soütiere des jouir de cette Déesse. Elle à une couronne murillé sur la tête, son ajustement est simple et dans un gout antique.*“

Elle tient d'une main une clé avec un cornet d'abondance plein des productions de la terre, c'est à dire, des fruits de toutes espèces, dans la main droite elle tient une guirlande de fleur avec quoy un petit genie qui est grimpé sur le cut du lion joué et qui tombe jusqu'à terre, devant, sur le plus le plus bar du groupe est un autre geni assis se reposant sur une corbeille qui est à sa gauche et pleine de toutes restes des légumes pologne avec quoy il s'amuse. Sur l'autre coté à la gauche da la Déesse, est un troisième genie occupé à l'agréculture ratissant la terre avec un rateau pour l'ensemencer! Et sur le derrière est une petite fille ajusté avec une simple chemisette mouté sur un bout des terrasse assés haut pour pouvoir s'appuiis de la main droite sur l'épale de la Dèesse. Elle tient une corbeille de fleurs sur la tête dont elle veut faire une offrande. Tout les attributs relative à ce sujet y sont emplois pour le faire valoir, le tout est posé sur une terrasse sous aucun ornement. Le moule de ce groupe sera marqué, D. 83.“ (WA, I Ag 7, fol. 47a) Die Nachausformung weist gegenüber dieser Beschreibung geringe Abweichungen auf, die sicher auf den Bossierer zurückgehen.

Maße: H 26, B 23, T 19,5 cm

Modellbuch: D 83, Gruppe die Erde 4 Fig. u. Löwe, 26; 23; 19,5; Acier (WA, AA III H 121, fol. 162)

Zeichnung: Aquarell, bez. o.: No. 4 veuve Lair, D 83. Bez. u.: La terre. Blattgröße 29,5 x 38,5 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 14a)

Literatur: Goder 1986 (112), S. 32ff. Ders. 1986 (114), S. 22.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6019), Nachausformung.

42. Titel: L'image des amours constant couronné par L'amour

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: März - April 1775

Formnummer: E 82

Diese Gruppe entstand als Pendant zur Gruppe „La bouche der vérité“ (Kat. 50). Rechts vor einem konkav geschwungenen Altar mit Lorbeerkranz und Medaillon steht ein geflügelter Amor und krönt ein darauf hockendes Taubenpaar mit einem Rosenkranz. Sein Blick ist abgewandt auf den Boden gerichtet. Ein Medaillon mit dem Titel der Gruppe oder (dem Porträt des Empfängers) hängt schauseitig gerahmt von einer Lorbeergirlande am Altar. Amor trägt den Köcher an einem Gurt, sein Lendentuch weht im Wind. Das Motiv des Krönens sowie die Stellung Aciers zum Altar und dessen Dekor übernahm Acier im August 1775 für das Devisenkind „Prix de la constance“ F 3 (Kat. 45).

Schönheit attestierte bei der Ausformung des Sockels und erwähnte die Gruppe erstmals im März 1775. „1 groß Kind mit Altar, worauf 2. Tauben über diese hält das Kind 1 Rosen Cranz mit großen Flügel.“ (WA, I Ag 4, fol. 123a) Einen Monat später fertigte er den Sockel. „1. Postament zum großen Kinde, welches 2. Tauben auf 1. Altar für sich hat.“ (WA, I Ag 5, fol. 88a) Im Arbeitsbericht im April 1775 umschrieb Acier diese Gruppe sehr ausführlich: „Un groupe d'un Amour devant un autel à l'antique décoré avec les têtes de bœliers sur les cotés, et des guirlandes de lauriers qui viennent s'attacher à un médaillon qui est sur le devant, ou l'on peut peindre le chiffre ou le portrait de la personne à qui on le destine. Cet autel est enrichi en haut et en bas avec des ornements à l'antique, L'Amour est devant, regardant avec affection et avec fierté le puplie, tenant dans ses deux mains une couronne de roses qu'il pose sur la tête de deux petite tourterelles qui sont dessus l'autel, et qui semblent triompher de l'hommage que leur fait ce Dieu. Ce groupe représente (L'image des amours constant couronné par l'amour). La plainte de ce groupe est aussi décoré avec des ornemens à l'antique. Tout est coupé et donné aux mouleur, le moule est marqué. E. 82.“ (I Ag 5, fol. 87a)

Die querovalen Sockel mit glatter Oberfläche zieren seitlich reliefierte Mäanderfriese und stilisierter Blattdekor. Diese Sockel dienen nicht mehr dazu, eine natürliche Kulisse zu suggerieren, sondern stehen im Sinne des Klassizismus für sich. Acier schloss die Kon-

tur der Figur und nahm ihr die Bewegtheit des Rokoko, dem die füllige Modellierung Amors entlehnt ist, vergleichbar mit den 16 Devisenkindern (Kat. 45), die Acier seit 1775 entwarf. Im Januar 1780 modellierte Acier zwei weitere Gegenstücke „Je mets les calme“ und „Je les enflamme“ (Kat. 63).

Maße: H 20 cm

Modellbuch: E 82, *Amor mit Rosenkranz an Altar*, 21,5; 16; 12; Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Literatur: Jedding 1979, Abb. 199, S. 111. Goder 1986 (112), S. 32f. Clarke 1988, Kat. 33.

Exemplare: Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

43. Titel: Les Délices au Mariage/Les douceurs et les transports de l'amour conjugal – Die Freuden der Ehe/Das eheliche Glück

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: März 1775

Formnummer: E 81

Die Gruppe entstand nach einem Stich mit dem Titel „La Paix du ménage“ von Jean-Michel Moreau le Jeune (1741-1814), gestochen von Jean Baptiste Greuze. Ein Elternpaar, die Arme umeinander geschlungen, blickt stolz auf den halb entkleideten Säugling auf ihrem Schoß, dessen Kopf ein großes Kissen stützt. Darunter ist ein herabfallendes Tuch drapiert. Die Eltern sitzen auf einer weiß- und goldgelackten Louis XVI.-Bank mit umlaufenden Lorbeerfestons. Die Mutter stellt ihren rechten Fuß auf ein kleines Bänkchen. Acier gestaltete die Gruppe als Rundkomposition und platzierte auf die Rückseite das ältere, etwa siebenjährige Kind, das mit einer Pfeife Seifenblasen bläst. Erdsockel mit Pfeifenornament. Die Gruppe besitzt ihren Reiz besonders in der reichen modischen Kleidung, die in allen erhaltenen zeitgenössischen Ausformungen flächendeckend mit kleinteiligem Streifen-, Punkt- und Blütendekor überzogen ist. Dem klassizistischen Empfinden entsprechend ist die Staffage auf Pastelltöne abgestimmt und überzieht die gesamte Oberfläche, selbst Schuhe und Stümpfe erhalten ihre kleinteilige Musterung. Dadurch wird die plastische Wirkung des leicht abgetönten, hellen Stoffes und Innenfutters des Kleides der Mutter hervorgehoben. Darüber hinaus zeigt sich ihr Wert in der sentimental Darstellung des bürgerlichen Lebens, in der Art der zeitgenössischen französischen Genremalerei, und ist bereichert, wie Rückert treffend formulierte, „*durch eine zuvor unbekannte Empfindsamkeit*“. Betont wird dies durch die zarte Gestik der Hände, die eine Berührung andeuten aber nicht ausführen. Im Sinne Rousseaus verkörpert die Gruppe das neu entdeckte Familienideal und entsprach in ihrer Empfindsamkeit dem Geschmack der Zeit, so dass sie viele Liebhaber fand und die durch das häufige Ausformen stumpf gewordene Form im Dezember 1780 und im Juni 1783 von Schönheit repariert werden musste. (WA, I Ab 57, fol. 815a.

I Ab 60, fol. No. 83a)

In seinem Tätigkeitsbericht im März 1775 erläuterte Acier die Gruppe sowie die Deutung des Seifenblasenspiels als Allegorie der Zerbrechlichkeit, der Vergänglichkeit des menschlichen Lebens. „*Un groupe de quatre figures dans le genre le plus galant, représentant (Les douceurs et les transports de l'amour conjugal), c'est un jeune homme avec sa femme assis sur un grand Sopha à l'antique, ces deux époux sont à côté l'un de l'autre, la femme tient sur elle un coussin avec une Tar qui est sur ses genoux, un petit nouveau né est couché dessus, l'un et l'autre admire les fruits de leur Amour en se caressant mutuellement. Un petit garçon de six ou sept an est derrière la Sopha, habillé en matelot, jouant avec un chalumeau de paille avec quoi il fait des boules de savon, ce qui fait allégorie à la fragilité de la vie humaine, qui n'est pas plus stable que jeu de cet enfant tout n'est pas encore donné au mouleurs. Le moule est marqué E 81.*“ (durchgestrichen E 71). (WA, I Ab 52, fol. 277a)

Eine Modell-Pinselzeichnung im WA in Meissen gibt Auskunft über den Preis, für den die Gruppe verkauft wurde. „*Prix 11 Thaler und 12 Groschen Valeur de Pologne - Prix 35 Groschen Valeur de Saxe.*“ Kleine Variationen zeigen die Freiheit der Bossierer. Die Mutter erscheint in einigen Ausformungen auch mit Spitzenhaube. Ihre Hand liegt in der Modellzeichnung nicht an der Hand des Kindes sondern davor, so dass die Überschneidungen reduziert werden. 1767 schuf Acier bereits eine Gruppe desselben Themas mit der Formnr. B 75, die sich jedoch in ihrer galanten Bewegtheit, der geöffneten Kontur und dem geschwungenen Rocaillesockel noch ganz dem Rokoko verpflichtet zeigt.

Maße: H 24, L 19, T 16 cm

Modellbuch: E 81, *Gruppe 2 Figuren u. 2 Kinder*, 14, 19, 17, Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Zeichnung: Pinselzeichnung, bez.: *Les Délices au Mariage, Groupe de quatre figures.* 48 x 38,5 cm. WA Meissen, vgl. Katalog Wien/Köln 1982, Kat. 206.

Literatur: Mahéroult, M.-J.-F. und Émile de Najac, *L'oeuvre de Moreau le Jeune, Catalogue raisonné et descriptif avec notes iconographiques et bibliographiques*, Paris 1880, Kat. 105, S. 87. Berling 1910, Taf. 20/4, S. 79. Doenges 1907, Abb. 44, S. 137: Sauerlandt 1923, Taf. 23. Zimmermann 1926, Farbtaf. 58, S. 292. Ders. 1928, Taf. 14, S. 208. Feulner 1929, Abb. 121, S. 121. Honey 1934, S. 140. Ders. 1947, Taf. 95. Acier 1964, Kat. 40 mit Abb. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, Abb. 100, S. 147. Festschrift 1960, Abb. 26. Menzhausen, Ingelore, *Eine Meißener Porzellangruppe von 1775*, in: *Dresdener Kunstblätter VII.*, 1963 (12), S. 187-191 mit Abb. Rückert 1966, Kat. 1038, Taf. 255. Walcha 1973, S. 156. Rückert/Willsberger 1977, Kat. 149, Taf. 149. Jedding 1979, S. 109. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 206. Goder 1986 (112), S. 32. Clarke 1988, Kat. 31, S. 8f. Richter 1989, Abb. 13, S. 13. Katalog München 1990, Kat. 258, S. 168. Katalog Dresden 1999, S. 238f. mit Farbtaf.

Exemplare: PD (P.E. 1604), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. E 81, Ausformung um 1775. - Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Bayerisches Nationalmuseum, München. Kapitolinische Museen, Rom. Victoria and Albert Museum, London, Biskuitausformung.

44. Titel: Zwei Amorknaben

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April - Mai 1775

Formnummer: E 83, E 84

Je ein Amorknabe steht vor einem kannelierten Säulenstumpf und stellt einen Koch und einen Limonadenverkäufer dar. Weder in Dresden noch Meissen sind Ausformungen dieser Modelle vorhanden, so dass als Quelle nur Aciers Arbeitsbericht vom April 1775 heranzuziehen bleibt. „*Deux pièces de côté pour aller avec le groupe ci dessus mentionné. Le premier est un Amour qui est adossé à un bout de colonne canélé ou il à attaché tout ses attributs son arc, son carquois et ses flèches. Il est de bout devant cette colonne, jouant le rôle d'un petit cuisinier, il à un tablier autour de la ceinture avec un couteau de cuisine, tenant dans les deux mains un poulet d'inde qu'il embroche pour le faire sortir, la plainte de ce groupe est ronde et décoré avec des ornements à l'antique. Tout est coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué. ... E.83. Son pendant est de meme un Amour travesti en garçon Limonadier, la meme plainte du précédent et les mêmes ornements. Il est devant un bout de colonne canélé sur quoi est posé un rehaut avec une chocolatière dessus, il est après à la remuer avec le moulinet, il à Son carquois attaché autour de lui. ce dernier est aussi terminé, mais par encore moulé, le moule sera marqué E.84.*“ (WA, I Ab 52, fol. 98) Im Mai vollendete Acier die zweite Gruppe. Die Einträge im Modellbuch passen nicht zu den Beschreibungen Aciers.

Modellbuch: E 83, *Kind mit Hase im Spiel*, 18,5; 9,5; 9,5; Acier - E 84, *Amor als Trog mit Schokolade*, 18, 10, 11, Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

45. Titel: 16 Devisenkinder

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April 1775 - Januar 1778

Formnummer: F 1 - F 16

Serie von sechzehn Figurinen, die die Tätigkeiten Amors vorstellen. Auf dreiseitigem, leicht konkav geschwungenem Sockel mit abgeflachten Ecken und Akanthusblattbesatz sind Medaillons mit französischen Devisen angebracht, wonach diese Statuetten ihren Namen „*Devisenkinder*“ erhielten. Je ein kindlicher Amor, stehend oder auf Wolken sitzend, mit oder ohne Altar, verbindet Herzen, bekränzt, löscht oder entflammt sie im Zeichen der Liebe. Die im Wind wehenden Schärpen und Lendentücher Amors sowie die rundlich modellierten Körper illustrieren den Einfluss des vergangenen Rokokos, die Thematik lässt jedoch die aufkommende Empfindsamkeit spüren. Das klassizistische Formengut zeigt sich nicht nur in Sockel und Altar, sondern vor allem im Aufbau der Gruppen streng nach dem Prinzip der klassischen Dreieckskomposition. Zimmermann vermutet, dass die Gruppe „*L'École de l'Amour*“ (Kat. 56), die Acier von August bis September 1777 modellierte, die mittlere Rundgruppe zu den Devisenkindern sei. Da der Modellmeister hierüber im Arbeitsbericht nichts erwähnte, scheint diese These nicht stichhaltig. Acier schuf die Figurinen mit Hilfe Schönheits. Die Eintragungen widerlegen die These Otto Walchas, dass Jüchtzer und Matthäi bei den Entwürfen der Gruppen mitgearbeitet hätten. Vorlage für die Devisenkinder waren vermutlich Zeichnungen des Direktors der Mal- und Zeichenschule der Manufaktur Johann Eleazar Schenau, auch wenn Acier dies nicht wie bei den anderen Gruppen in seinen Arbeitsberichten erwähnte. Denn im WA der Manufaktur Meissen haben sich zwei Federzeichnungen erhalten, die in Medaillonrahmen die Modelle F 1 bis F 5 und F 6 bis F 10 vorbereiten und den Ausformungen, abgesehen von einigen Details, entsprechen. Ob diese Zeichnungen von Schenau sind, ist nicht verifizierbar, da die Blätter nicht bezeichnet sind. Die zwei goldgehöhten Aquarelle mit je vier Devisenkindern, die 1964 bei der Dresdener Acier-Ausstellung zu sehen waren (vgl. Kat. 124, 126), publizierte Willi Goder 1986 (Abb. 4, S. 29). Heute sind sie im WA in Meissen nicht auffindbar, weil eine Mappe mit Acier-Zeichnungen (Signatur: III H 171a) fehlt. Zwei Entwurfszeichnungen mit Amorknaben in Medaillonrahmen im WA in Meissen illustrieren weitere Entwürfe, die nicht ausgeformt wurden. Als Anregung für die Devisenkinder könnten nach Friedrich Hofmann die „*Chelsea-toys*“ gedient haben, wo ähnliche Darstellungen mit Devisen schon ab 1760 gefertigt wurden, z.B. ein Putto als Trommler mit der Aufschrift „*J'engage les coeurs*“. Als Anregung könnte auch eine Gruppe von Kaendler gedient haben, die dieser im November 1774 in seinem Arbeitsbericht erwähnte: „*10. Eine Gruppe inventiret und modellieret wie Cupido einen Löwen führet ... der Löwe hat um seinen Hals einen Gürtel nebst einem Bande abhängen, woran er geführt wird, worauf diese Worte stehen: Dompte pour l'amour...*“ (WA, I Ab 51, fol. 605b)

F 1 Je les unis - Ich vereinige sie

Acier April-Juni 1775

Schönheits Arbeitsbericht April 1775: „*1. Kind, welches 2. Herzen auf 1 Architeckschen Säule mit den Händen zusammen bindet.*“ (WA, I Ag 5, fol. 88a)

Aciers Arbeitsbericht Juni 1775: „*Devise. Un petit amour couronné de roses, il est de bout devant une colonne canélée sur quoy sont posé sur une plaine à trois partis, avec de petits cartouches sur les trois faces et trois rosettes à l'antique dans les angels, ce premier à pour devise (Je les unis) coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué. f.1.*“ (WA, I Ag 7, fol. 47a)

F 2 Je les balance - Ich bringe sie ins Gleichgewicht

Acier Juli 1775

Aciers Arbeitsbericht Juli 1775: „Devise. Un petit Amour de bout avec son carquois et ses flèches autour de lui, tenant dans la main gauche une petite baguette sur quoi sont posé deux coeurs qu'il balance avec sa main droite. Ce petit amour à pour devise (Je les balance), coupé et donné au mouleurs le moule est marqué. f. 2.“ (WA, I Ag 8, fol. 88a)

F 3 Prix de la constance - Preis der Beständigkeit Acier Mai - August 1775

Schönheits Arbeitsbericht Mai 1775: „1 nackendes Kind Nr. 3 welches 2 Herten auf 1 Altare vor sich hat, und 1 Kranz darüber hält.“ (WA, I Ag 6, fol. 59a)

Aciers Arbeitsbericht August 1775: „Devise. Un petit Amour de bout devant un Autel à l'antique décoré avec des têtes de béliers sur les cotés, et d'autres petits ornemens à l'entour. Il tient dans les deux mains une couronne de rose qu'il pose sur deux coeurs enflâmés qui sont dessus l'autel, il à aussi son arc et son carquois attachés autour de lui. Ce petit Amour à pour devise (Prix de la constance), Coupé et donné au mouleurs le moule est marqué. F. 3.“ (WA, I Ag 9, fol. 63a)

F 4 Je les enflamme - Ich entflamme sie Acier Mai - August 1775

Schönheits Arbeitsbericht Mai 1775: „1 nackend Kind No. 4 welches Herzen anbrennet.“ (WA, I Ag 6, fol. 59a)

Aciers Arbeitsbericht August 1775: „Devise. Un autre petit Amour debout encore devant un Autel à l'antique décoré dans le même gout du précédent. Il tient dans la main droite un flambeau allumé avec quoy il enflâme deux coeurs qui sont posé dessus l'autel. Il à pour devise (Je les enflâme) coupé et donné au mouleurs le moule est marqué. F. 4.“ (WA, I Ag 9, fol. 63a)

F 5 Je les rends legers - Ich mache sie leicht Acier Mai - September 1775

Schönheits Arbeitsbericht Mai 1775: „1 nackend Kind welches Herzen durch ein Rohr bläbt.“ (WA, I Ag 6, 59a)

Aciers Arbeitsbericht September 1775: „Plus. Une Devise représentant un petit Amour assis sur une terrasse appuié du bras droit sur un Vase à l'antique tenant dans la main gauche un chalumeau avec quoi il fait voler en l'air des coeurs aux mouleurs, le moule est marqué f. 5.“ (WA, I Ab 52, fol. 687a)

F 6 Je les punis - Ich strafe sie Acier Juni - September 1775

Schönheits Arbeitsbericht Juni 1775: „1 stehend Kind No. 6. welches Herzen zusammen schmiedet.“ (WA, I Ag 7, 48a)

Aciers Arbeitsbericht September 1775: „Devise. Un Amour debout attaché avec un rubau à un petit autel à l'antique, qui est devant lui, il tient la main gauche en l'air avec un coeur et dans la droite un marteau, sur l'autel brule un coeur. Il à pour devise (Je les punis) coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué f. 6.“ (WA, I Ab 52, fol. 687a)

F 7 Les de vaincre, je me repose - Des Siegens müde, ruhe ich mich aus

Acier Juni - September 1775

Schönheits Arbeitsbericht Juni 1775: „1 sizend Kind in Wolcken Nr. 7 welches sich auf eine Säule lehnt 7 ½ Zoll hoch mit dem Postament.“ (WA, I Ag 7, 48a)

Aciers Arbeitsbericht September 1775: „Devise. Un petit Amour assis sur des nuées, les deux bras croisés l'un sur l'autre, il est appuié sur un bout de colonne canélée, son carquois et ses flèches de son arc sont renversé de tous cotés devant lui comme n'ayant plus rien à faire qu'a se reposer, il à pour devise (Les de Vaincre je me repose) coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué f. 7.“ (WA, I Ab 52, fol. 687a)

F 8 Un me suffit - Eines genügt mir Acier Oktober 1775

Aciers Arbeitsbericht Oktober 1775: „Plus, Une devise, d' une petite fille debout devant un Autel à l'antique, où sont posé deux coeurs, elle en prend un dans la main droit qu'elle admire, elle est ajustée d'une petite draperie légère qui voltige autour d'elle, cette petite fille à pour devise (Un me suffit) coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué f. 8.“ (WA, I Ab 52, fol. 745a)

F 9 Je les accouple - Ich verkuppel sie

Acier Oktober 1775

Aciers Arbeitsbericht Oktober 1775: „Devise. *Un petit Amour assis sur des nuées tenant dans chaque main un rubeau auquel sont attaché deux coeurs au bout, il les tirent à lui également, ce petit Amour à pour devise (Je les accouple) coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 9.*“ (WA, I Ab 52, fol. 745a)

F 10 Coup sur coup - Schlag auf Schlag Acier Dezember 1775

Aciers Arbeitsbericht Dezember 1775: „Devise. *Un petit Amour couché sur des nuées, ayant son arc tenduë et tirrant une flêche sur deux coeurs qu'il à posé parterre, ce petit Amour à pour devise (coup, sur coup) coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 10.*“ (WA, I Ag 12, 149a)

F 11 Je prends mon éssor - Ich schwinge mich auf Acier April 1777

Aciers Arbeitsbericht April 1777: „Devise. *Un petit Amour assis sur des nuées ayant les deux petits bras ètenduë comme s'il vouloit attraper un coeur aillé qui s'envole devant lui, il à une petite draperie légère, son carquois et ses flêches sont auprès de lui, il à pour devise (Je prends mon éssor). Coupè et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 11.*“ (WA, I Ab 54, fol. 227a)

F 12 Je les ramène - Ich bringe sie zurück Acier Oktober 1777

Aciers Arbeitsbericht Oktober 1777: „Devise. *Un petit Amour assis sur des nuës, ayant à sa gauche un petit Autel à l'antique décorer avec des guirlandes de lauriers, dessus l'autel est posé un coeur tranquille. Et de la main droite il tient une guirlande de rose avec quoy il ramène un coeur échapé qui est à sa gauche, il à pour devise (Je les ramène) coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué No. 12.*“ (WA, I Ab 54, fol. 695a)

F 13 Je découvre tout - Ich entdecke alles Acier November 1777

Aciers Arbeitsbericht November 1777: „Devise! *Un petit Amour assis sur une terrasse, découvrant de la main droit deux coeurs enflamès qui sont sous une petite draperie. Il sont possé au milieu d'une couronne de rose, il à pour devise (Je découvre tout) coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 13.*“ (WA, I Ab 54, fol. 762a)

F 14 Je blesse, et soulage - Ich verwunde und linder Acier Dezember 1777

Aciers Arbeitsbericht Dezember 1777: „Devise. *Un petit Amour devant un bout de colonne canelée étant agenouillé sur des nuées, tenant dans la main gauche une flêche et dans la droit un petit vase plein d'une liqueur avec quoy il arros deux coeurs blessée qui sont posé sur la colonne! Il à pour Devise (Je blesse, et Soulage). Coupè et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 14.*“ (WA, I Ab 54, fol. 841a)

F 15 Je les captive - Ich fessle sie Acier März 1777

Aciers Arbeitsbericht März 1777: „Devise. *Un petit génie agenouillé devant une cage où il mét un coeur avec d'autres qu'il à déjà attrapé. Il à pour Devise (Je les captive) coupè et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 15.*“ (WA, I Ab 54, fol. 150a)

F 16 Je les dompte - Ich bändige sie Acier Januar 1778

Aciers Arbeitsbericht Januar 1778: „Devise. *Un petit Amour de bout tenant un mord de cheval de la main gauche, et dans la droite, un miroir. Un coeur est prie dans le mord du cheval, il à pour devise (Je les dompte) Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est marqué f. 16.*“ (WA, I Ab 55, fol. 32a)

Modellbuch: F 1, Devisenkind mit Rosenkranz a. Kopf, 16; 6,5; 8, Schönheit 1789.

F 2, Devisenkind, 16; 6,5; 6, Schönheit. F 3, Devisenkind, 15,5; 8; 6; Schönheit.

F 4, Devisenkind, 14; 7,5; 9, Schönheit. F 5, Devisenkind, 14; 8,5; 8,5; Schönheit.

F 6, Devisenkind, 17; 7,5; 6, Schönheit. F 7, Devisenkind, 14; 8; 8; Schönheit.

F 8, Devisenkind, 16; 7,5; 6, Schönheit. F 9, Devisenkind, 14,5; 10; 8, Schönheit.

F 10, Devisenkind, 14,5; 10; 6; Schönheit. F 11, Devisenkind, 15,5; 10; 6, Schönheit.

F 12, Devisenkind, 15; 10; 6; Schönheit. F 13, Devisenkind, 14,5; 8; 6, Schönheit.

F 14, Devisenkind, 15; 11; 6; Schönheit. F 15, Devisenkind, 13,5; 7,5; 8, Schönheit.

F 16, Devisenkind, 16, 10, 16, Schönheit (WA, AA III H 121, fol. 167)

Entwurfszeichnungen: Fünf Medaillons Entwürfe für F 1, F 2, F 3, F 4 und F 5, Federzeichnung, bez. o.: *No. 1, No. 2, No. 3, No. 4, No. 5*. Bez. u. Kostenangabe: 1.) *10 Groschen, 6 Pfennige zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 2.) *11 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 3.) *11 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 4.) *11 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 5.) *11 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. (WA, AA III 170, fol. 22a)

Fünf Medaillons Entwürfe für F 6, F 7, F 8, F 9 und F 10. Federzeichnung, bez. o.: *No. 6, No. 7, No. 8, No. 9, No. 10*. Bez. u. Kostenangabe: 6.) *10 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 7.) *10 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 8.) *13 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 9.) *13 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. 10.) *10 Groschen zu verputzen; 1 Groschen, 3 Pfennige zu formen*. (WA, AA III 170, fol. 22a)

Drei Medaillons 1.) Zwei Amoretten mit Herzen, 2.) Zwei Amoretten binden einen Knoten, 3.) Zwei küssende Amoretten. Federzeichnung, bez. o.: *18, 24, 25*. (WA, AA III 170, fol. 22a)

Vier Medaillons 1.) Amor vor Säule kniend, darauf Herzen, 2.) Amor mit Käfig vor Herzen, 3.) Amor Herzen wiegend, 4.) Amor betend, Pfeil und Bogen auf dem Boden. Federzeichnung, bez. o.: *No. 20, 21, 22, 23*. (WA, AA III 170, fol. 21b)

Modellzeichnungen: F 3, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 3*, bez. r.: *Prix de la constance*. 23,2 x 17,5 cm. (WA, AA III 170, fol. 22b)

F 4, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 4*. 23,2 x 17 cm. (WA, AA III 170, fol. 22b)

F 6, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 6*. 23,2 x 17,1 cm. (WA, AA III 170, fol. 23a)

F 7, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 7*. 23,1 x 16,3 cm. (WA, AA III 170, fol. 23a)

F 10, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 10*. 23,1 x 16,9 cm. (WA, AA III 170, fol. 23b)

F 11, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 11*. 23 x 17,8 cm. (WA, AA III 170, fol. 23b)

F 12, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 12*. 23 x 16,8 cm. (WA, AA III 170, fol. 23b)

F 13, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 13*. 23,1 x 17 cm. (WA, AA III 170, fol. 24a)

F 14, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 14*. 23,5 x 17 cm. (WA, AA III 170, fol. 24a)

F 15, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 15*. 23,5 x 17 cm. (WA, AA III 170, fol. 24a)

F 16, Stich, bez. in der Platte: *6 Zoll hoch F 16*. 23,5 x 17,3 cm. (WA, AA III 170, fol. 24a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 65. Berling 1910, Taf. 19/1, 19/2, S. 78.

Zimmermann 1926, Abb. 109, S. 294f. Schmidt 1926, S. 81. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Kat. 51-66 u. 124-126 mit Abb. Walcha 1968, Abb. 5, S. 20. Ders. 1973, Abb. 120, S. 484. Jedding 1979, Abb. 200f., S. 111, 126. Hofmann 1980², S. 170. Meister/Reber 1980, Abb. 79, S. 80. Goder 1986 (112), Abb. 3-5, S. 28ff., 32ff. Röntgen 1984, Taf. 61, S. 57. Clarke 1988, Kat. 36-51, Abb. 1.4., S. 8. Menzhausen/Karpinski 1988, Farbtaf. 152. Schuster 1993, S. 105. Matusz 1996, S. 62. Katalog Dresden 1999, S. 240 mit Farbtaf.

Exemplare: F 1 DMM (Inv. Nr. 6586), Nachausformung, H 14,4 cm.

F 2 PD (P.E. 216), polychrom u. goldstaffiert, blaue Schwertermarke mit Stern und einem Strich auf unglasiertem Sockel, blaues Malerzeichen 77, Formnr. fehlt, Ausformung um 1775, H 14,5 cm. DMM (Inv. Nr. 6597), Nachausformung.

F 3 PD (P.E. 1598), polychrom u. goldstaffiert, blaue Schwertermarke mit Stern und Strich auf unglasiertem Sockel, geritzte Formnr. 3, Ausformung um 1775, H 14,8 cm. DMM (Inv. Nr. 6573), Nachausformung. - Kapitolinische Museen, Rom.

F 4 DMM (Inv. Nr. 6588), Nachausformung, H 12,5 cm.

F 5 DMM (Inv. Nr. 6575), Nachausformung. - Kapitolinische Museen, Rom.

F 6 DMM (Inv. Nr. 6598), Nachausformung, H 15 cm.

F 7 DMM, (Inv. Nr. 6595), Nachausformung. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

F 8 DMM (Inv. Nr. 6583), Nachausformung, H 14 cm.

F 9 DMM (Inv. Nr. 6579), Nachausformung, H 13,5 cm.

- F 10** DMM (Inv. Nr. 6593), Nachausformung, H 13,5 cm.
F 11 DMM (Inv. Nr. 6581), Nachausformung, H 13,5 cm.
F 12 DMM (Inv. Nr. 6577), Nachausformung, H 14 cm.
F 13 DMM (Inv. Nr. 6600), Nachausformung, H 14 cm.
F 14 DMM, (Inv. Nr. 6589), Nachausformung, H 14 cm.
F 15 DMM (Inv. Nr. 6591), Nachausformung. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, H 11,7 cm.
F 16 PD (P.E. 1597), polychrom u. goldstaffiert, blaue Schwertermarke mit Stern und Strich auf unglasiertem Sockel, gepresste Formnr. 16, Ausformung um 1778, H 15 cm.

46. Titel: Tafelaufsatz für den Kurfürst Friedrich August III.

Entwurf: Michel Victor Acier

Sockel: Hofjuwelier Johann Christian Neuber (1736-1805)

Entwurfsdatierung: Juni 1775 - am 23. Dezember 1776 überreicht

Formnummer: F 30, F 55, F 57, F 58, F 59, F 65, F 66,

Die Meissener Manufaktur erhielt 1775 den Auftrag, ein Geburtstagsgeschenk für den Kurfürsten Friedrich August III. zu schaffen, das neben seinen herausragenden Eigenschaften auch seine geschickte politische Führung des Landes Sachsen in künstlerischer Form präsentieren sollte. Marcolini erhielt den Auftrag für dieses Staatsgeschenk, den er an seinen Modellmeister Acier, der nach dem Tod Kaendlers der einzige Modellmeister in der Manufaktur war, übertrug. Dieser stand jetzt erstmals allein, ohne Hilfe Kaendlers, vor der Aufgabe ein derart umfangreiches Programm für einen ursprünglich sieben Meter langen Tafelaufsatz zu bewältigen, der dem Kurfürsten am 23. Dezember 1776 anlässlich seines 26. Geburtstages überreicht wurde. Beim Transport dieser Gruppen 1945 von Dresden nach Moskau sowie beim Rücktransport 1958 nach Dresden wurden die Porzellangruppen zum Teil zerstört. In der Dresdener Porzellansammlung haben sich von diesem Tafelaufsatz einige korinthische Säulen sowie der Giebel des korinthischen Tempels, das Dach und der gestufte Sockel des dorischen Tholos erhalten sowie die im Katalog der Porzellansammlung Dresden von 1998 auf Tafel 245 abgebildeten Gruppen. Die Aufstellung auf diesem Bild entspricht jedoch nicht der ursprünglichen Aufstellung der Figuren, wie Acier sie vorsah. (Eine neue Fotografie mit Platzierung der Figuren nach den Quellen verbot leider der Personalmangel im Depot der Dresdener Porzellansammlung.)

Kurfürst Friedrich August III. versuchte auf der Grundlage des Rétablissements seines Vaters Wissenschaft, Technik, Kunst und Handel zu fördern. In Anlehnung an Kaendlers Reiterdenkmal für August den Starken, den Großvater Friedrich August III., erscheint er nach absolutistischem Vorbild erhoben auf dreistufigem Sockel im römischen Imperatorengewand mit lorbeerbekröntem Haupt; eine Art der Selbstdarstellung, die 1775 für einen aufgeklärten Herrscher als überholt galt. Er streckt seine Hände der vor ihm knienden Saxonica entgegen. Die weiblichen Allegorien der Gnade und der Vorsorge rahmen ihn, die Göttin der Weisheit steht schützend hinter ihm mit einem Schild. Eine Stufe darunter platzierte Acier die heute zerstörte Sanftmut mit Löwen, die Gerechtigkeit als ein nicht erhaltenes Gruppenstück mit Wagen, die Weisheit und den Frieden. Sie stehen für die Haupttugenden der menschenfreundlichen Regierung des Souveräns und umkränzen die zentrale Gruppe mit einer langen Rosengirlande aus 160 fein bossierten Rosen. Ihr Sockel war mit Medaillons verziert, deren Inschriften die Taten Friedrich August III. verherrlichen. Heute sind sie leider verloren. Die Förderung der Kunst, ein wichtiges Anliegen Friedrich August III., illustrieren die neun Musen und die Künste, die als einzel- oder mehrfigurige Gruppen auf der unteren Stufe des Sockels sitzen. Die Musen tragen über dem Chiton, dessen feine Fältelung den Körper darunter andeutet, ein Himation. An den Füßen tragen sie Sandalen. Erhalten haben sich die Gruppe Kalliope mit Wachstafel und Griffel mit Urania und einer sitzenden Amorette, die eine Papierrolle vor sich

betrachtet, um die Malerei darzustellen; Euterpe mit Aulos begleitet von zwei Amoretten; eine weitere Amorette, die die Musik vorstellt, hockt zu ihren Füßen und spielt die Pauke, die andere steht hinter ihr und stellt die Bildhauerei vor. Des Weiteren hat sich in Dresden die Gruppe Thalia mit Maske und Melpomene sowie die Gruppe Terpsichore mit Lyra und Clio mit Papyrosrolle mit kleinem Amorknabe mit Rosengirlande erhalten; darüber hinaus ein vor einer Säule stehender Putto, der die Architektur darstellt. Die beiden sitzenden Musen Erato und Polyhymnia sind zerstört. Unten steht eine weibliche Figur, die mit einer Fackel eine Anhäufung von Kriegswaffen verbrennt, die ebenfalls zerstört ist.

Im Eintrag vom Juni 1775 beschrieb Acier den Aufbau und das Programm dieses Tafel-aufsatzes: *„Grand groupe commandé par Son Excellence Monsieur Le Comte De Marcolini pour son S. Monseigneur L'Electeur de Saxe! Frederic Auguste, habillé à la Romaine l'image de la vérité sur la poitrine, Il est de bout sur un piédestal convert encore des ruines de la guerre entasseés. La saxe est à genoux sur ces ruines, il la prend sous les bras et l'aide gracieusement à s'èlever. La Prévoyance est à coté de lui et la clémence l'accompagne. La Divinité de la sagesse le couvre de son égide, elle est cuirassé et vertuë de cette longue robe avec un manteau attaché noblement, ainsi qu'elle le portrait lorsqu'on la prèsentoit comme propice au peuple. Les quatres verties cardinales avec leurs attributs sont assises et d'autres de bout autour de la base. Elle entour le Prince avec une guirlande des fleurs en feston. Cette base est décoré de plusieurs médaillons à l'antique destiné pour des Inscriptions qui contiendront les actions glorieuse de S.A.E. Sur les deux degrés d'alantour son assis les neuf muses avec les artes occupés à éleveriser la gloire et les exploits du Prince. La muse caliope outre L'Iliade, L'Odyssée, et L'Enèide, a encore auprès d'elle la Messiade de Klopstock. La Peinture a auprès d'elle le tableau ou Mars et Bellone chassent les arts. Elle travaille à un autre où Auguste IV. établit L'academie et où il rètire les arts de l'obscurité dans la qu'elle ils avoient gèmit. La sculpture à sous les mains et est à terminé l'agréable figure de la Paix que la guerre avoit détruite, cette figure est caracterisé par une femme noblement vertuë, mettant le feu avec une torche à un amas d'armature de guerre. La muisque tient les productions exquiser de Naumann, et de Hasse! L'architecture à la main le plan de L'Eglise de Sainte croix et celui de L'hotel des états!“* (WA, I Ag 7, fol. 47a) Im August berichtete Acier von der Arbeit an den Tugenden: *„Continuation au grand groupe commandé par Son Excellence Monsieur Le Comte de Marcolini, pour S. et S. Electorale! Terminé deux des Vertus, Savoir, la Justice, et la tempèrence la premiere tenant la balance, et la Seconde ayant un lion auprès d'elle. Coupé et donné au moûleurs.“* (WA, I Ag 9, fol. 63a) September 1775: *„Continuation un grand groupe destiné pour Son Altesse Electorale. Terminé les deux autres figures, représentant des Vertus, Scavoir, La Paix et Douceur, avec tout leurs attributes. Coupées et données aux moûleurs.“* (WA, I Ab 52, fol. 687a) Oktober 1775: *„Continuation un grand groupe destiné pour S. AS. Electorale! Terminé deux des musen savoir: Caliope et Uranie, la premier ayant auprès d'elle L'Iliade, L'Odyssée, et L'Enèide avec la Messiade de Klopstock, avec deux couronnes de laurier dans la main droite. La Seconde est appuyée sur un globe refléchissant à l'astronomie. Coupé et donné aux moûleurs Plus, le genie de la Peinture dépendant aussi du même groupe, ayant auprès de lui le tableau où Mars et Bellone chassent les arts. Il est occupé à un autre où Auguste IV. établit l'accademie et où il retire les arts de l'obscurité dans la qu'elle ils avoient gèni. Coupé et donné aux moûleurs.“* (WA, I Ab 52, fol. 745a) Der Arbeitsbericht vom November 1775 enthält den Eintrag: *„Continuation au grand groupe destiné pour son Altesse Electorale. Terminé, la muse Euterpe, couronnée de fleurs, jouant de la flute, axant auprès d'elle plusieurs instruments, Scavoir, harpe, trimbale, hautbois etc. coupé et donné aux moûleurs. Plus, le genie de la musique tenant les productions exquiser de Naumann, et de Hasse! Coupé et donné aux moûleurs.“* (WA, I Ag 11, fol. 109a) Im Dezember 1775 schrieb

Acier: „Continuation ... Terminé le genie de la Sculpture travaillant à la figure de la Paix, coupé et donné aux moûleurs. Plus l'agréable figure de la Paix mettant le feu avec une torche à un amas d'armature de guerre, coupé et donné aux moûleurs. Melpomene, cette neuvieme muse d'un maintien grave, et richement vetuë, tient de la main gauche des couronnes et des Sceptre jointa ensemble, et de la droite un poignard tout nud. Elle même Selon Virgile, inventa la tragedie. Coupé et donné aux moûleurs. Thalie, Elle le visage théâtre, sur la tête une guirlande, un masque en chaque main et des brodequins aux pieds, l'on attribuë à cette muse l'invention de la comedieu coupé et donné aux moûleurs!“ (WA, I Ag 12, fol. 149a) Im Januar 1776 arbeitete Acier weiter an der großen Huldigungsgruppe für den Kurfürsten: „Continuation au grand Groupe de S.A. Electorale. Terminé Un Genie de l'architecture tenant les plans de l'Eglise de St. Croix, et celui de l'hotel de Ville, coupé et donné aux moûleurs. Un autre genie de l'architecture prenant des mesures après une colonne, coupé et donné aux moûleurs. Terpsichore, la muse de la danse, cœffée avec des pêrles, et des plumes tenant une couronne de fleurs en main, coupé et donné aux moûleurs. Clio est une jeune fille couronnée de l'auriers tenant une trompette et un livre qui porte pour titre ce nom propre (Thueydides?) moûlé.“ (WA, I Ab 52, fol. 8a) Einen Monat später fuhr er fort: „Continuation au grand groupe de S. A. Electorale commandé par son Excellence Monsieur le Compte De Marcolini: Terminé la muse Polymnie, couronné de perles et modestement vêtu, les mains haussées en action de haranguer et un roûle au auprès d'elle où se trouve écrit ce mot (Suadere) coupé et donné aux moûleurs. Erato, représenté par une jeune fille agréable couronnée de myrthe et de rose tenant une lyre avec un petit amour auprès d'elle, Erata est ainsi nommée du mot Grec, qui signifie Amour coupé et donné aux moûleurs. Un petit Amour auprès d'elle tenant des guirlandes de fleurs et une tourterelle entre ses bars, coupé et donné aux moûleurs.“ (WA, I Ab 52, fol. 62a) Im April 1776 beendete Acier die Hauptgruppe: „Fin du grand groupe destiné pour S.A. Electorale, commandé par son Excellence Monsieur le Compte De Marcolini, composé de 25 figures avec tous leurs attributs, un lion, et quantité d'ornement à l'antique pour decorer le piédestal, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 30.“ (WA, I Ab 53, fol. 213a) Bei der Ausformung dieser Modelle half ihm Schönheit, wie dieser in seinen Arbeitsberichten erwähnte. Im Juli 1776 fertigte Acier die weibliche Allegorie des Glückes: „Plus une figure représentant la félicité, tenant dans chaques mains un cornet d'abondance. Cette figure est encore un supplement au grand groupe de S.A. Electorale. Le genie de la Sculpture est sassé avoir terminé la prix et il travaille à la félicité, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 30.“ (WA, I Ab 53, fol. 501a)

Verspiegelte Brücken führen vom großen Mittelteil des Tafelaufsatzes zu zwei äußeren Tempeln dorischer und korinthischer Ordnung. Acier modellierte die Tempel im Oktober 1776 und schrieb dazu in seinem Arbeitsbericht: „L'arrangement des deux temples, Scavoir, celui de L'Ordre Dorique. Il est orné des attributs de la Vaillance, ce qui caracterise le temple de la Gloire, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 58. Le second de l'ordre Corinthien, avec un fronton devant, il représente le temple dela Vertû, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 59.“ (WA, I Ab 53, fol. 635a) Im November 1776 ergänzte Acier: „Ebauché une piramide, soutenue d'un piédestal de l'ordre toscan, avec des tables devant pour écrire des Inscriptions, cette piramide est décorée de médaillon attaché avec des guirlandes, où sont attachés les Portraits D'Auguste II. et de III. et de Frédéric Chrétien!“ (WA, I Ab 52, fol. 745a) Im März 1776 notierte Acier: „Terminé la grande piramide avec les portraits D'Auguste II., III. et de Frédéric Chrétien, avec le piédestal de l'ordre toscan, des tables sur le devant où l'on droit écrire des inscriptions, et des trophées militaire sur les cottés. Coupé et donné aux moûleurs le moûle est marqué f. 45.“ (WA, I Ab 53, fol. 139a) Dieser Obelisk gehört zum dorischen Tempel F 58, eine nicht mehr vorhandene Figur F 66 ist laut Modellbuch dem korinthischen Tempel F 59 zuzuordnen.

Eine Modellzeichnung, die im WA der Manufaktur Meissen aufbewahrt wird, stellt auf fünfstufigem rundem Postament eine antikisch gekleidete, stehende Viktoria F 65 dar, die auf ein Schild schreibt. Im Dezember 1776 notierte Acier hierzu in seinem Arbeitsbericht: „*Fin de toutes les ouvrages de S.A. Electorale commandé par Son Excellence Monsieur le Comte De Marcolini! Ebauché et terminé la figure de la Victoire caractérisé par une femme noblement vetus, gravant sur un médaillon les actions glorieuse de son Altesse Electorale, elle est entourée de (euirrasser?), canon, mortier pour être placée dans le temple de l'ordre dorique, coupée et donnée aux mouleurs, le moule est marqué F. 65. Plus celle de la Vertus, tenant dans la main droite un cercle d'or, et dans la gauche un soleil, image dela vérité. Elle foule aux pieds l'envie son ajustement est simple et modeste, cette figure doit être placé dans le temple corinthien, coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué F. 66.*“ (WA, I Ab 53, fol. 780a)

Auf diesen Brücken standen gemäß der Politik des Rétablissements drei Allegorien des Handels, der Landwirtschaft sowie des Reichtums der sächsischen Minen. Diese publizierte Zimmermann 1926 (Abb. 104), die anderen sind nicht erhalten, so dass die Arbeitsberichte als einzige Quelle für ihre Gestaltung herangezogen werden können. Im Mai 1776 beschrieb Acier die Allegorie der Porzellan- und Textilindustrie: „*Ebauché un grand groupe de Sept figures pour aller sur les cottés du grand groupe qui à été terminé le main précèdent, aussi commandé par Son Excellence Monsieur le Comte De Marcolini, représentant toutes les manufactures de la Saxe. Cette derniere est assis sur un éminence regardant noblement toutes les productions qui l'entour, elle a un majestueux maintien, son ajustement est dans le gout Antique. Une jeune fille ajustée dans la même gout, est de bout devant-elle lui présentant des dantelles à sa gauche un jeune homme qui lui offre des pièces de draps, et autres étoffes. Devant elle est le genie de la manufacture de Meissen qui lui présente dans un capsule l'agrèable figure de Minerve qui doit aller au premier feu. Et sur le deriere sont deux genies qui représententé l'abondance et la fertilité de toutes les productions du Pais!*“ (WA, I Ab 53, fol. 283a)

Im Juni 1776 arbeitete Acier weiter an dieser Gruppe: „*Continuation au grand groupe représentant toutes les manufactures de la saxe. Commandé par son Excellence Monsieur, le Compte De Marcolini. Pour S.A. Electorale de Saxe! Terminé Une jeune fille, qui représente l'industrie et l'intelligence qu'on à dans les montagues à travaillé aux dentelles, blondes etc. cette jeune personne est ajusté dans le gout antique, et présente à la Saxe des productions de ses mains, qui sont des dentelles et des blondes, coupé et donné aux mouleurs. Plus, Terminé le genie de la manufacture de Meissen qui présente de même à la saxe des productions de la manufacture c'est à dire, une figure dans un capsule qui au premier feu, cette figure est une minerve, image de la sagesse et de la prudence, ce genie est entouré d'attributs de chimie, et tout ce qui est convenable pour une fabrique de porcelaine. Coupé et donné aux mouleurs. Plus terminé aussi l'agrèable figure de minerve qui est dans le capsule pour aller aux premier feu. Coupé et donné aux mouleurs.*“ (WA, I Ab 53, fol. 360a)

Im Juli 1776 vollendete Acier diese Gruppe: „*Fin du grand groupe représentant toutes les manufactures de la Saxe commandé par Son Excellence Monsieur Le Comte De Marcolini, pour S.A.S. Electorale de Saxe. Terminé la figure principal représentant la Saxe. Cette figure est sur un éminence assise sur une chaise à l'antique admirant toutes les productions qui l'entour, son ajustement est noble et majestueux elle à sous ses pieds une colonne qui caracterise se force sur les autre manufacture, coupé et donné aux mouleurs. Plus terminè un jeune homme ajusté de meme dans le gout antique, cette figure représente les fabriques de draps et d'étoffe qui sont dans le pais, il à des balots et des pièces de draps et d'étoffes auprès de lui, il en présente une qui est déployée, et la Saxe les admirent avec bontés, coupé et donné aux mouleurs. Deux genies représentant l'abondance et la fertilité, l'un tenant couronnes de lauriers, et l'autre un cornet d'abondance remplie de pièces d'or et d'argent, des pèrles et*

de pierre précieuse. Coupé et donné aux mouleurs, le moule en général est marqué f. 55.“ (WA, I Ab 53, fol. 433a)

Im August 1776 begann Acier mit der zweiten Gruppe: „Ebauché un grand groupe de douze figures pour faire pendant à celui des manufactures qui a été terminé le mois précédant. Commandé de meme par Son Excellence Monsieur Le Comte de Marcolini. Pour S.A.S. Electorale de Saxe! La groupe remferme trois sujets en un seul. Scavoir, 1.^{er} le commerce, 2.^{eme} l'agriculture, 3.^{eme} les richesses des mines de la Saxe. Le 1.^{er} Sa ce désigne par Mercure Dieu du commerce qui fait alliance avec le genie de la Saxe à sa droite est L'Elbe caracterisé par un viellard assis sur la poupe d'un vaisseau, tenant en main son aviront. 2.^{eme} à la gauche du cotté du genie est un jeune Mineur qui présente à Mercure des mineraux, à ses pieds est un petit garçon qui fouille dans un coffre pour en cherchez encore de plus précieux. Sur le derrier du groupe est une voute de terre d'ou l'on tire encore des richesses, trois genies sont occupé à y travaillé. 3.^{eme} l'agriculture est sur le devant représenté par une femme assise sur un bout de Maruë et autres instruments d'agriculture, à sa droite est un petit garçon monté sur un tonneau qu'il rempli tenant un vert de l'autre main ce qui characterise le vignoble, et à sa gauche sont deux autres enfants, garçon, et fille, le premier tout des moutons, et la dernier fille, l'on voit aussi beaucoup de volailles sur le devant. ... Plus une figure représentant la félicité, tenant dans chaque mains un cornet d'abondance. Cette figure est encore un supplement au grand groupe de S.A.Electorale. La genie de la Sculpture est sanssé avoir terminé la paix et il travaille à la félicité, coupé et donné aux mouleurs le moule est marqué ainsi que le reste du grand groupe. f.30.“ (WA, I Ab 53, fol. 501a) Einen Monat später im September 1776 schrieb Acier: „Continuation au 3.^{eme} grand groupe commandé par Son Excellence Monsieur le Comte de Marcolini pour Son A.S. Electorale de Saxe. Représentant, le commerce, l'agriculture, et les mines du païs. Terminé le grand groupe de Mercure faisant alliance avec le genie de la Saxe, coupé et donné aux mouleurs. Plus trois petits enfants représentant des mineurs occupé à in travaillé aux mines à differens ouvrages. Il sont sous une voute de pierre, remplie de mineraux, étoillé avec des charpantes, coupé et donné aux mouleurs.“ (WA, I Ab 53, fol. 575a) Im Oktober modellierte er weiterhin diese Gruppe: „Continuation aux troizieme grand groupe commandé par son Excellence, Monsieur le Comte de Marcolini, pour S.A.S. Electorale de Saxe! Terminé la figure de l'agriculture représenté par une femme, assis à cotté d'une charuë, tenant une guirlande dans ses mains, coupé et donné aux mouleurs! Plus terminé la figure du vignoble, représente par un jeune garçon assis sur un tonot qu'il est occupé à la remplir. Coupé et donné aux mouleurs.“ (WA, I Ab 53, fol. 635a) Im November 1776 setzte er die Arbeit an dieser Gruppe fort. „Continuation aux troizieme des grands groupes de S.A. Electorale commandé par Son Excellence, Monsieur Le Comte De Marcolini! Terminé une figure de viellard représentant L'Elbe. Il est assié sur la poupe d'Vaiseau tenant son aviront entre les mains, il est entouré roseaux, coupé et donné aux mouleurs! Plus la figure d'un jeune homme, représentant une mineur qui offre à Mercure et aux genie dela Saxe des productions des mines, coupé et donné aux mouleurs! Plus, un autre petit genie aussi mineur fouillant dans un coffre plain de mineraux, coupé et donné aux mouleurs! Deux autres figures, savoir , un garçon tendant un mouiton et une petit fille qui fil sur le devant l'on voit beaucoup de vollailles, ce groupe characterise les richesses du paix, en toille, en laine, etc. Ce qui fait la fin du troizieme grand groupe de douze figures, pour S.A. Electorale, le tout coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué, f. 57. Pour le grand groupe de S.A. Electorale un Pelicant avec ses petits pour caracterisé le Zèle et les vertus du Prince envers ses sujets, coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué f. 30.“ (WA, I Ab 53, fol. 711a) Im Dezember 1776 vollendete Acier diese Gruppe und erwähnte einen fünftägigen Aufenthalt in Dresden, möglicherweise, um Friedrich August III. den Tafelaufsatz zu erläutern. Er notierte in seinem Arbeitsbericht in diesem Monat: „Fin de toutes les ouvrages de S. A. Electorale

commandé par Son Excellence Monsieur le Comte De Marcolini. Ebauché et terminé la figure de la Victoire caractérisé par une femme noblement vetus, gravant sur un médaillon les actions glorieuse de Son Altesse Electorale, elle est entourré de ... canon, mortier ... pour être place dans la temple de l'ordre dorique coupé et donné aux mouleurs le moule est marqué f. 66.“ (zit. Abs. Privatbesitz Berlin o.P.) Schönheit berichtete in seinen Tätigkeitsberichten seit Juli 1775 von der Mitarbeit an dieser Gruppe.

Acier gelang mit diesem Tafelaufsatz nicht nur ein umfangreiches Figurenprogramm zu entwerfen, sondern er stellte auch seine hohe bildhauerische Qualität unter Beweis. Die eleganten, schlank modellierten Körper der Göttinnen und Musen scheinen, in Anlehnung an den so genannten „Nassen Stil“ der Antike, unter dem faltenreich drapierten Chiton und darüber liegenden Himation hervor. Damit schuf Acier eine Synthese aus dem anmutigen Frauenakt des französischen Frühklassizismus und der antiken Gewandfigur. Bewegung und Gestik der Figuren erscheinen variationsreicher und natürlicher gegenüber seinen etwas steif wirkenden Figuren der „Großen Russischen Bestellung“. Genien der Malerei und der Bildhauerei beleben die Gruppen der Musen. Zur Betonung der plastischen Werte sowie der technischen Perfektion in der Ausgestaltung der Details formte Acier diese Gruppe in glasiertem Weißporzellan und Biskuitporzellan aus.

Da neben der Porzellanherstellung der Bergbau in Sachsen eine wichtige Rolle, ließ der Kurfürst den Sockel vom Hofjuwelier Johan Christian Neuber mit heimischen Edelsteinen mit Fassungen aus vergoldetem Silber und Bronze gestalten.

Maße: Mittelgruppe H 70 cm - Sockel H 26,6; B 84; T 70 cm

Modellbuch: **F 30**, *Huldigungsgruppe für Churfürst Friedrich August d. Großen mit Holzpostament*, 75, 97, 77, Acier, aufgestellt am 23. Dec. 1776 ä.F. - **F 30 Ergänzung:**
 - 1.) Weibl. Figur stehend Sanftmut, 29, 17, 17. Löwe, 14,5; 14,5; 12. - 2.) Weibl. Figur stehend Gerechtigkeit, 24, 17, 16. Gruppenstück mit Wagen, 11, 15, 8. - 3.) Weibl. Figur stehend Gnade, 30; 17; 17,5. Gruppenstück mit Liebformbündel (?), 13; 15; 15,5.
 - 4.) Weibl. Figur stehend Friede, 29; 16,5; 17. - 5.) Gruppe v. 3 Figuren Urania u. Calliope m. Kind die Malerei, 28; 45,5; 20. - 6.) Gruppe 3 Fig. Euterpe u. 2 Putten Musik und Bildhauerei mit kl. Figur Flora, 28, 34, 21. - 7.) Gruppe 2 sitzende Figuren Thalia und Melpomene, 26,5; 35; 18. - 8.) 2 Putten die Architektur, 27; 13, 17. - 9.) 2 weibl. Figuren sitzend Errato und Polyhymnia, 31, 33, 22. - 10.) 2 sitzende Figuren Clio und Tersichore, 38; 35,5; 18. - 11.) Gruppe mit dem Churfürsten u. 3 weibl. Fig., 38, 28, 24. - Felsenpostament groß u. boss. Blumen, 15, 30, 26. Guirlande aus 160 Stücken bestehend, fein bossierte Rosen, die Stücke zu je 40 in einer empfindenden Länge 27, 22, 15 u. 100 mm. - **F 55**, Gruppe die Industrie, I. 36; 29; 295. II. 17, 22, 14, Acier - **F 57**, Gruppe zu F 30, Acier - **F 58**, Tempel dorisch, 34; 42,5; 42,4, Acier. **F 45** Obelisk zum Tempel F 58, Acier, März 1776 - **F 59**, Tempel korinthisch, 63, 50, 50, Acier - **F 65**, Figur Victoria zu F 58, Acier - **F 66**, Figur zu Tempel F 59, 16,5; 11,5; 9, Acier (WA, AA III H 121, fol. 81f., 156, 168f.)

Zeichnung: **F 65** Aquatinta über Bleistift, bez. o.: F 65. Kostenangabe: 1 Thaler zu verputzen; 2 Groschen, 6 Pfennige zu formen. 26 x 17,1 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 25b)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 79 (F 55). Berling 1910, S. 77. Zimmermann 1926, Abb. 104, S. 289f. Ders. 1928, S. 204. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Kat. 107 mit Abb. Jedding 1979, S. 126. Goder 1986 (112), S. 32f. Clarke 1988, Kat. 69. Katalog Dresden 1999, S. 244f. mit Farbtaf. Menzhausen 1999, S. 210f., Abb. 153, S. 213.

Exemplare: **Hauptgruppe:** PD (P.E. 1656a-p), glasiertes Weißporzellan, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. F 30. Ausformung um 1776. **Tempel dorisch:** Dach und Sockel des Tempels, PD (o. Inv. Nr.), weißes Biskuitporzellan, unbez. **Tempel korinthisch:** Fragment des Giebels und Säulen, PD (o. Inv. Nr.), weißes Biskuitporzellan

lan, unbez. **Sockel:** Grünes Gewölbe Dresden (Inv. Nr. 1931/1), Amethyst, Achat, vergoldetes Silber und Bronze, Eisen, Holz, Spiegelglas.

47. Titel: Zwei Amorknaben

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Juni - Juli 1776

Formnummer: F 54, F 54^x

Acier fertigte zwei Amorknaben auf Rundsockeln mit antikisierendem Dekor. Da Ausformung und Modellzeichnung nicht vorhanden sind, muss für die Beschreibung auf Aciers ausführliche Arbeitsberichte zurückgegriffen werden. „*Pour le magasin. Un Amour travesti venant de tirer au blanc et qui est devenu Roi, il est debout devant une colonne, ayant la main droite sur la coté, relevant son manteau, de la main gauche il montre le rond qui est à coté de lui ou il vient de tirer, il à trois cartelles penduë devant lui et est sensé marché au sons des tambours, et autres musiques, la plainte de cette figure est ronde et dans le gout antique. Coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 54.*“ (WA, I Ab 53, fol. 360a) Im Juli 1776 modellierte Acier das Gegenstück. „*Pour le magazine, un petit amour travesti represantant le tirage de l'oiseau, il est après à l'attaché a une pèche pour y tieré avec des arbalettes, la plainte est ronde et dans le gout antique, coupé et donnè aux moûleurs le moûle est marqué f. 54.*“ (WA, I Ab 53, fol. 433a)

Modellbuch: **F 54**, Kind mit Scheibe, 18,5; 10; 9; Acier - **F 54^x**, Kind mit Abschlußvogelstange, 20,5; 29; 29,5; (12, 5, 3), Acier (WA, AA III H 121, fol. 169)

48. Titel: Zwei Amorknaben

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: August - September 1776

Formnummer: F 53

Im August setzte Acier die Folge der Amorknaben fort, die er für das Magazin fertigte. Da auch hier Ausformungen und Modellzeichnungen fehlen, sind Aciers Tätigkeitsberichte von August und September 1776 als Quelle heranzuziehen. Säulen und Sockel bezeichnete Acier unter dem Einfluss der Antikenbegeisterung des aufkommenden Klassizismus mit dem Begriff „à l'antique“. Er notierte im August 1776: „*Pour le Magazin. Un petit amour de bout adossé à une colonne cannelée, jouant avec un pignon qu'il tient en l'air dans les deux mains. Il est sur une plainte ronde à l'antique. Coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué, f. 53.*“ (WA, I Ab 53, fol. 501a) Im September 1776 fuhr er fort: „*Pour le magasin. Un petit Amour travesti en artificier mettant le feu à un amour d'artifice qui est auprès de lui, il est appuié contre une colonne est à l'antique avec des ornemens autour, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué F. 53.*“ (WA, I Ab 53, fol. 577a)

Modellbuch: **F 53**, Knabe als Handwerker, 18; 10; 10,5; Acier - **F 53**, Kind mit Scheibe, 18,5; 10; 9; Acier (WA, AA III H 121, fol. 169)

49. Titel: Büste des Königs von Polen Stanislaus August II.

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Oktober 1776

Formnummer: F 61

Stanislaus August II. (1732 - 1798) wurde als Günstling der russischen Kaiserin Katharina II. 1764 nach dem Tod August III. mit russischer Finanz- und Militärhilfe zum König von Polen gewählt. Er bemühte sich nach dem Siebenjährigen Krieg erfolgreich um eine politische und wirtschaftliche Stabilisierung des Landes und führte auf kulturellem und pädagogischem Gebiet bedeutende Reformen durch. Friedrich II. und später auch Katharina II. versuchten seine Position zu schwächen, um ihre Gebietsinteressen in Polen durchsetzen zu können. Noch vor der 3. Teilung Polens, die er nicht zu verhindern

vermochte, wurde Stanislaus August II. im Jahr 1795 zu Abdankung gezwungen. Nachdem Sachsen mit dem Tod August III. die polnische Krone verloren hatte, erscheint es erstaunlich, dass die Manufaktur Meissen eine Büste des nachfolgenden Königs von Polen für das Magazin modellieren ließ. Acier fertigte eine kleine Büste des polnischen Königs auf einem „antiken“ Fuß, daran befand sich vorne eine Rahmenverzierung mit Girlanden. Aciers Arbeitsbericht vom Oktober 1776 impliziert eine kurze Beschreibung der Büste. *„Pour le magazin, le portrait du Roi de Pologne, avec un pied à l'antique, et un cartelle devant avec des guirlandes, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué f. 61.“* (WA, I Ab 53, fol. 635a)

Modellbuch: *Portrait des Königs von Polen Stanislaus August II.*, 21,5; 12,5; 7,5; Acier, Oct. 1776 (WA, AA III H 121, fol. 170)

50. Titel: La bouche de vérité

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Januar 1777

Formnummer: E 82⁰

Diese Stauette ist als Pendant zur Figur „L'image des amours constant couronné par L'Amour“ (Kat. 42) konzipiert. Ein geflügelter Amor steht mit gekreuzten Beinen im Gegensatz zur anderen Gruppe an einem lorbeerumkränzten, an dem schauseitig ein kleines Schild hängt und schreibt mit einer Feder auf eine aufrecht stehende Tafel, die er mit der linken Hand hält. Hinter der Tafel steht ein antiker Kopf; in der Kölner Ausformung ist es der Kopf eines Puttos. Einzig für diese Gruppe findet sich kein vergleichbares Devisenkind. Clarke zufolge wurde das Pendant nicht von Acier modelliert, er begründet diese These jedoch nicht. *„The second figure was not modelled by Acier until twenty months later, in January 1777. Here against the description in the Arbeitsberichte is prolix.“* Dem widerspricht der Eintrag in Aciers Arbeitsbericht im Januar 1777: *„Un Amour pour faire pendant à celui qui couronne deux colombes sur un Autel. Ce dernier représente la bouche de vérité, il est appuyé contre un Autel décoré d'ornement à l'antique, dessus est posé une tête d'ou sort la vérité, comme la vertu de Julie, Sophie, etc. etc. L'amour grave sur une planche avec une flèche les noms qu'elle entent prononcer à la bouche de vérité. Il est aussi sur une plainte ovale enrichi d'ornement à la grec, ses deux figures feront milieu aux huit Amours travesti. Coupé et donné aux moûleurs le moûle est marqué E. 82.“* (WA, I Ab 54, fol. 18a) Im Januar 1780 modellierte Acier zwei weitere Gegenstücke „Je mets les calme“ und „Je les enflamme“ (Kat. 63).

Maße: H 20,5 cm

Modellbuch: *E 82⁰, Amor mit Rosenkranz auf Kopf an Altar*, 22,5; 16; 13; Acier (WA, AA III H 121, fol. 166)

Literatur: Erichsen-Firle 1975, Kat. 153 mit Abb., S. 139. Jedding 1979, S. 111. Goder 1986 (112), S. 32f. Clarke 1988, Kat. 32. Spee 2000, Abb. 5, S. 677.

Exemplare: Museum für Angewandte Kunst, Köln. Kapitolinische Museen, Rom.

51. Titel: Das Feuer

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Januar 1777

Formnummer: D 80

Acier entwarf von 1772 bis 1777 vier mehrfigurige Gruppen, die die vier Elemente darstellen (Kat. 12, 41, 51, 54). Vorlage hierfür waren vier im WA erhaltene kolorierte Entwurfszeichnungen, die mit „*Veuve Lair*“ bezeichnet sind (vgl. zu Madame Lair Kat. 12). Schönheit erwähnte seine Hilfe bei der Ausführung dieser Gruppe im Arbeitsbericht im Januar 1777. *„Eine große Gruppe, das Feuer vorstellend, Vulcanus um welchen sich 3. Kinder mit verschiedener Arbeit beschäftigen. Ein Kind ladet seine Kanone, das zweyte schmiedet auf dem Ambos Pfeile. Die Groupe mit dem Herrn Modellmeister*

gefertiget.“ (WA, I Ab 54, fol. 19a) Der dritte geflügelte Genius sitzt rechts vom diagonal zum Betrachter platzierten Vulkanus und hält ein Schild mit Medusenhaupt. Schönheit unterließ die Beschreibung des vierten Genius auf der Rückseite der Gruppe. Dieser sitzt auf dem Felssockel und reicht dem die Kanone feuernenden Genius eine brennende Lunte. In der anderen Hand hält er eine weitere. Quereovaler Erdsockel, vorne liegt ein Helm mit Federzier. Im Unterschied zur Entwurfszeichnung gruppierte Acier die Figuren enger um den zentral erhobenen Vulkanus in Anlehnung an die übrigen Gruppen dieser Serie, so dass Vulkanus deutlicher hervortritt und die Komposition geschlossener wirkt. Während die Genien in der Entwurfszeichnung dazu dienen, Vulkanus zu verehren, schilderte Acier sie in ihrer Tätigkeit versunken, die er gegenüber dem Entwurf variierte. Acier schrieb im Januar 1777: „*Un grand groupe de cinq figures représentant un des Elements celui-cy est le feu! Vulcain assis sur un éminence tenant son marteau dans la main droite, regardant autour de lui quatres genies tous occupé à caractérisé cet Elément, à la droite est un genie occupé à forger des flèches qu'il travaille sur un enclume, et sur le devant un autre genie tenant un grand bouclier où est la tête de méduse, à cotté de lui, il y à un casque et autres attributs militaire, à la gauche, est un troizieme genie mettant le feu à un canon qui est monté sur son assut, et sur le derier du groupe est le Quatrieme gènie tenant un flambeau allumé dans chaques mains. Le tout est sur une terrasse ordinaire sans aucunes ornements! Coupè et donnè aux mouleurs le moûle est marqè D. 80.*“ (WA, I Ab 54, fol. 18a)

Maße: H 24, B 25, T 21,5 cm

Modellbuch: D 80, Gruppe das Feuer 5 Fig., 24,5; 23; 20; Acier (WA, AA III H 121, fol.162)

Zeichnung: D 80 Aquarell a. Papier, bez. o.: No. 1 *Veuve Lair*, D 80. Bez. u.: *Le peu*. 30 x 38 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 179, fol. 11a)

Literatur: Berling 1910, Taf. 19/10, S. 79. Acier 1964, Kat. 110. Goder 1986 (112), S. 32-34. Ders. 1986 (114), S. 22.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6034), Nachausformung.

52. Titel: La fille à qui son amant fait affranchire le pas

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Februar - März 1777

Formnummer: F 63

Diese Gruppe wurde als Pendant zur Gruppe „La jeune fille qui à cassé ses oeufs“ (Kat. 53) entworfen. Beide Kompositionen formulieren die Versuchung der Liebe und ihre Folgen, Themen die die empfindsame Seele in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts berührten. Eine modisch gekleidete junge Dame in fein gemustertem Kleid in hellem Olivgrün, Rosa, Grau und Grün mit rosa und schwarz gestreifter Schürze, hoch aufgesteckter Frisur mit Federschmuck, stützt sich auf einen links von ihr gebeugten Herrn. Er trägt einen zu ihrer Schürze passenden Anzug. Mit der linken Hand weist er auf die vor ihnen liegende zerbrochene Brücke, die Allegorie der Vergangenheit. Gleichzeitig blickt er zu ihr auf. Theatralisch legt sie den rechten Arm vor die Augen, um ihre Angst zu bekunden. Das verstärkt ihr in sanftem S-Schwung bewegter Körper, dem das gebauschte Kleid sowie die Schürze folgen. Auf dem dunkelbraun staffierten Felssockel, seitlich mit Pfeifenornament verziert, hockt Amor und streut rote Rosen auf das zerbrochene Brett der Brücke. Den ironischen, bzw. belehrenden Charakter hervorhebend, klettert auf der Rückseite der Gruppe ein weiterer Amorknabe über den Sockel, lehnt sich an den natürlich aufgebauchten Rock der Frau und lacht hämisch über diese. Eine Blumengirlande umspannt das Paar.

Acier beschrieb die Gruppe und ihre Deutung im Februar 1777 in seinem Arbeitsbericht sehr anschaulich: „*Ebauché un groupe de quatres figures dans le gout galant et pastorale, le sujet, est (La fille à qui son amant fait affranchire le pas.) cette jeune*

personne galament mise est soutenuë par son amant qui lui montre la planche cassé sur la qu'elle elle doit passé. L'Amour est devant-elle qui couvre la cassure avec des rose, elle hesite, crain et cependant elle affranchie le pas. Un second Amour est derier elle qui la pousse malicieusement. Ce groupe est possé sur une plainte ovale décoré avec festons, et des ornement à l'antique." (WA, I Ab 54, fol. 82a) Im März 1777 berichtete er von der Fertigstellung der Gruppe: „*Terminé le groupe du mois précédent composé de quatres figures, représentant (La fille à qui son amant fait affranchire le pas) Coupé et donné aux moûleurs le moûle est marqué f. 63.*" (WA, I Ab 54, fol. 150) Der Empfindsamkeit entsprechend ist die Bemalung auf Pastelltöne abgestimmt, kontrastreich zum dunklen Erdsockel und dem mit Schwarz gefüllten Pfeifenornament. Die Staffage überzieht in kleinteiliger Musterung die gesamte Fläche und färbt auch das Inkarnat in zarte Rosatöne. Reizvoll die innig korrespondierende Zuordnung der Figuren sowie ihre Platzierung auf Vorder- und Rückseite.

Maße: H 24, L 16, T 12,5 cm

Modellbuch: F 63, *Gruppe mit gebrochener Brücke*, 24; 16,5; 13; *Acier*, 1777 (WA, AA III H 121, fol. 170)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 91. Berling 1910, Taf. 19/4, S. 79. Zimmermann 1926, S. 293. Ders. 1928, S. 208. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Nr. 111 mit Abb. Krüger 1972, S. 116. Walcha 1973, S. 156. Ehret 1979, Kat. 40. Jedding 1979, S. 126. Goder 1986 (112), S. 34. Clarke 1988, Kat. 66.

Exemplare: PD (P.E. 1623), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und Punkt, Formnr. F 63, Ausformung um 1777. - Kapitolinische Museen, Rom.

53. Titel: La jeune fille qui à cassé ses oeufs

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: März - April 1777

Formnummer: F 65

In dieser Gruppe und ihrem Pendant „La fille à qui son amant fait affranchire le pas“ (Kat. 52) illustrierte Acier die Versuchung der Liebe und ihre Konsequenzen im Sinne der Empfindsamkeit. Der Meissener Modelleur bearbeitete bevorzugt Themen mit sentimentalem Inhalt und moralischer Lehrhaftigkeit, die die Verspieltheit der Rokokofiguren ersetzen. Eine elegante Dame mit hoher Frisur steht aufrecht in fein gemustertem Kleid mit Streifendekor in zartem Gelb, Rosa und Weiß mit rosa und schwarzem Blütendekor und hellblauen Volants, darüber trägt sie eine rosa und schwarz gestreifte Schürze. Sie wendet sich energisch von der neben ihr sitzenden Mutter ab und kreuzt beide Hände vor der Brust. Der Kopf mit hochgesteckter Frisur ist weit nach links gedreht, während die neben ihr auf einem Louis XVI.-Hocker sitzende ältere Frau nach ihrer rechten Schulter greift und auf einen auf dem Boden umgestürzt liegenden Korb mit zerbrochenen Eiern weist. Diese hat ihre Stirn in Falten gelegt und blickt ernst mit schmalem, streng geschlossenem Mund auf die Abgewandte. Sie trägt über rosafarbenem Rock mit Blumenmuster eine aufgeworfene grüne Schürze; unter der rosa-schwarz gestreiften Jacke, die zum Schürzenstoff der anderen passt, blicken ein rotes Mieder und eine weiße Bluse hervor. Die Frisur schützt eine weiße Haube mit roter Schleife. Die Staffage betont wie in dem Gegenstück die Beziehung der Figuren und schafft mittels der Stoffmusterung und Farbe eine Korrespondenz. Ein kindlicher, unbekleideter Amornabe kniet vor der älteren Frau und hält ein zerbrochenes Ei in die Höhe, um ihr zu zeigen, dass das Unglück nicht so schlimm sei, da man die Eier aufheben könne. Ein weiterer Amor versteckt sich unter dem rosagefüttertem Rock der aufgeputzten Dame und lacht hinter ihrem Rücken über den begangenen Fehler. Rahmend liegt eine Blumengirlande um die Stehende. Die Mimik der Figuren erzählt anschaulich von ihren Gefühlen und

ihrer inneren Bewegtheit. Runder Erdsockel mit vier seitlich aufgelegten Blütenfestons und Pfeifenornament, goldstaffiert.

Acier schrieb dazu im März 1777: „*Ebauché un groupe de quatre figures galantes représentant (La jeune fille qui à cassé ses oeufs) elle est sur le devant, les deux bras croisé devant-elle, les yeux baissé dans la plus grande confusion du monde. Sa mere la tire par l'Epaule et lui montre d'un air plain de colere les oeufs qui sont cassé à terre. L'amour est agenoux devant la vielle mere, il cherche à l'appuisé en lui montrant deux coques d'oeufs qu'il a ramassé à terre et qu'il rejoint ensemble en lui disant que le mal n'est pas grand et qu'on peut les recoler. Un second amour se cache sous la robe de la jeune fille et se sauve en riant derrier-elle en passant la main autravers de la faute de sa robe. Ce groupe est sur une plainte ovale à l'antique t-elle que le précédent.*“ (WA, I Ab 54, fol. 150a) Im April 1777 gab er die Gruppe zum Abformen. (WA, I Ab 54, fol. 227a) Schönheit bestätigte die Mitarbeit an dieser Gruppe im April 1777, wobei er ihren Inhalt nicht wie Acier zu deuten wusste. „*Eine groupe, als ein stehendes galantes Frauenzimmer. Eine sizende alte Frau mit kniendem Kind, so ein Ey in Händen hat und zerbricht, nebst noch einem dabey befindlichem Kinde.*“ (WA, I Ab 54, fol. 228a)

Maße: H 24, L 17; T 13 cm

Modellbuch: F 65, Gruppe mit zerbrochenen Eiern, 24; 16,5; 13; Acier (WA, AA III H 121, fol. 170)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 91. Berling 1910, Taf. 19/3, S. 79. Zimmermann 1926, Abb. 107, S. 293. Ders. 1928, S. 208. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Kat. 39. Schnorr von Carolsfeldt 1923, S. 145. Rückert 1966, Kat. 1034, S. 188, Taf. 254. Krüger 1972, S. 116. Walcha 1973, S. 156 u. Fig. 162, S. 491. Jedding 1979, S. 109, 126. Goder 1986 (112), S. 34. Clarke 1988, Kat. 68.

Exemplare: PD (P.E. 1620), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und Strich, Formnr. F 65, Ausformung um 1777. - Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Kapitolinische Museen, Rom.

54. Titel: Die Luft

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April - Mai 1777

Formnummer: D 82

1772 begann Acier mit einer Serie der vier Elemente (Kat. 12, 41, 51, 54), die er nach vier im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnungen inventiert hat, die mit „*Veuve Lair*“ bezeichnet sind (zu Madame Lair vgl. Kat. 12). Saturnus sitzt erhoben auf einem Tuch als unbedeckter alter Mann mit großen Flügeln über einer ansteigenden Wolkendecke, die Beine sind angewinkelt in breiter Schrittstellung, der Oberkörper ist aus dem Profil zur en face Ansicht gedreht. In der erhobenen linken Hand hält er die Sense, der bärtige Kahlkopf ist leicht nach rechts zur Brust geneigt und folgt damit der Drehung des rechten Beines. Um ihn herum sind auf niedrigerem Niveau vier geflügelte Genien platziert. Einer schürt mit einem Blasebalg die Wolken, ein zweiter steht gestützt auf einen Pfau und bläst Seifenblasen, ein dritter liegt hinter Saturn und küsst einen Vogel, der auf seiner Hand sitzt, ein vierter umfasst mit beiden Händen eine Blumengirlande. Acier schuf eine allansichtige Gruppe mit pyramidalem Aufbau. Die liebevolle Schilderung der Genien gibt der Gruppe dabei ihren besonderen Reiz. Die komplizierte Drehung des Saturnus sowie die Bewegtheit der Gewanddraperie und der Haare im Wind illustrieren Reminiscenzen der barocken Formensprache, die sich aus dem Inhalt erklären. Acier übernahm von der kolorierten Entwurfszeichnung im WA in Meissen die Komposition, rückte die Figuren jedoch näher zusammen und ließ den Sockel stufenförmig mittels der Wolken ansteigen, so dass die Gruppe in sich geschlossener wirkt. Saturn senkt seinen Kopf auf die Brust, sein Oberkörper wird stärker in Frontalität gerückt und der linke Arm erhöht. Die Kinder erhalten Tätigkeiten und beleben damit die Gruppe.

Im April 1777 notierte Acier dazu: „*Ebauché le quatrieme et dernier grand groupe des Elements, celui-cy représente l'air. Ce groupe est composé de cinq figures ainsi que les autres. Le tems sous la figur d'un viellard avec des aîles sur le dos, tenant sa faux en main avec un sablier, fait la principale figure de ce groupe, il est assis sur des nuages. Un genie est devant lui qui souffle un nuage avec un soufflet. Un autre genie est debout à sa gauche qui jouë avec un Pao. Et sur le derier sont deux autres genies qui s'amusement ensembles, l'un tient une guirlande de fleurs avec quoy il enchaine l'autre, et se dernier donne l'essor à un oiseaux qu'il tient sur le doigt. La plainte de ce groupe est comme les trois autres, c'est à dire sur une terrasse inègale!*“ (WA, I Ab 54, fol. 227a) Im Mai fuhr er fort: „*Terminé le grand groupe et le dernier des Elements représentant L'air. Composé de cinq figures t-elle qui l'est spécifié au mois précédent. Coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué D. 82.*“ (WA, I Ab 54, fol. 293a)

Maße: H 27, B 27, T 22 cm

Modellbuch: D 82, *Gruppe die Luft 5 Fig.*, 22, 28, 22, Acier (WA, AA III H 121, fol. 162)

Zeichnung: Aquarell a. Papier, bez. o.: No. 3 *veuve Lair, D 82*. Bez. u.: *L'air*. 9,4 x 37,6 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 13a)

Literatur: Goder 1986 (112), S. 32-34. Ders. 1986 (114), S. 22.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6035), Nachausformung.

55. Titel: Gellert-Denkmal

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Mai - Juni 1777

Formnummer: F 72

Die Meissener Manufaktur fertigte drei Denkmäler für den in seiner Zeit gefeierten Schriftsteller Christian Fürchtegott Gellert (1715 Hainichen - Leipzig 1769). Das erste fertigte Kaendler 1775 (Kat. 109), das zweite ist das hier Vorliegende, das dritte modellierte Acier mit Hilfe Schönheits im Juli 1778 (Kat. 57). Gellert hielt in Leipzig seit 1745 Vorlesungen über Moral, Poesie und Beredsamkeit. Sein literarisches Werk setzte die Aufklärungsphilosophie um in moralische Wirklichkeit. Im Roman „Das Leben der schwedischen Gräfin von G***“ stellte er dem Leser ein aufgeklärtes Erziehungs- und Verhaltensprogramm vor. Moralität und Sittlichkeit, die christlich legitimierten Ideale, werden auf die bürgerliche Lebenskultur projiziert, womit Gellert einen wichtigen Beitrag zur bürgerlichen Aufklärung schuf. Gellerts Verleger Johann Wendler gab kurz nach 1769 den Auftrag zum Entwurf eines Denkmals des bekannten Autors, welches in seinem Garten als öffentlicher Beweis der Verehrung aufgestellt werden sollte. Adam Friedrich Oeser (1717 Preßburg - 1799), Schüler von Goethe und Winckelmann, entwarf dieses Denkmal und führte es mit Hilfe von Friedrich Samuel Schlegel (1732 Weimar - Leipzig 1799) in Marmor aus. Nach dem Tod Wendlers gelangte das Denkmal in den Paulinergarten in Leipzig und wurde 1842 auf den Schneckenberg versetzt, 1864 ging es beim Bau des Theaters verloren. Oeser zitierte bekannte Motive der Säpulkralplastik dieser Zeit. Eine Urne steht auf kanneliertem Säulenstumpf mit Eichenlaubbasis über mehrstufigem quadratischen Sockel. Zwei trauernde Mädchen, das hintere mit Lorbeerast, liegen zärtlich aneinander geschmiegt auf der Urne, während ein drittes auf der Säule hockt und mit der rechten Hand auf ein ovales Medaillon weist, das an die Säule geheftet ist. Auf dem Medaillon ist das Reliefbildnis Gellerts im Profil zu sehen, gerahmt von einem vergoldeten Lorbeerkranz mit Rose. In der Kreuchauff'schen Beschreibung von 1774 heißt es zu dem Denkmal: „*Oeser hat den schriftstellerischen Charakter des Mannes, den er verewigen wollte, richtig gefaßt, und ihn der Nachwelt als Dichter gezeigt, der der deutschen Literatur den Charakter der Grazie gab. Gellert war der Vater der deutschen Grazien, aber er starb ihnen ab, da sie noch Kinder waren, und hinterließ ihre völlige Ausbildung anderen Händen.*“ (zit. nach A. Dürr) Eine Tuschezeichnung von Oeser im Museum der bildenden Künste in Leipzig formuliert eine Vorstudie zu diesem

Denkmal. Ein kannellierter Säulenstumpf mit Urne ohne Figuren erhebt sich auf hohem Postament. Ein anderer Entwurf Oesers im Städtischen Museum in Leipzig zeigt drei trauernde Grazien auf einer Urne sitzend.

Es zeugt von der Wirkung des Marmordenkmals, dass Acier eine Nachbildung in Porzellan schuf, nachdem es Oesers Sohn Johann Friedrich und Daniel Chodowiecki nachgestochen hatten, und Letzterer es 1777 als Titelblatt zum „Genealogischen Kalender für Westpreußen“ in Kupfer stach. Auch Goethes Gedicht „Gellerts Monument von Oeser“ aus dem Jahr 1774 trug zur Berühmtheit des Denkmals bei. Acier kopierte das Denkmal, änderte jedoch einige Details. Das vordere weinende Kind auf der Urne wird als ruhig schlafendes Kind, über das sich das hintere zärtlich beugt, dargestellt, Acier bezeichnete sie im Arbeitsbericht als Trauernde. Das kniende Kind unten wurde etwas aufgerichtet und stärker ins Profil gesetzt. Der Ausformung des Gellert-Denkmal in der Residenz in Ansbach ist der Schriftzug: C. F. GELLERT und rückseitig ein umkränzttes Schild mit der Aufschrift: MEMORIA C. F. GELLERT zugefügt.

Den ersten Eintrag zum Gellert-Denkmal verzeichnete Schönheit im Mai 1777: „*Ein vier-eckig Postament zum Gellertschen Monument poussirt.*“ (WA, I Ab 54, fol. 294a) Acier schrieb in seinen Arbeitsberichten im Juni 1777 dazu: „*Le monument de Gellert, composé de trois enfants représentant les trois grâces. Deux sont sur un Vase où Urne à l'antique étouffant leurs sanglots et leurs larmes, l'une à un dé auprès d'elle, et l'autre, une branche de laurier! Ce Vase est posé sur une colonne canelée. La troizieme des grâces est dessus qui attache le médaillon de Gellert à la colonne, à l'opposé est une inscription où est écrit (Memoria C.F. Gellert sacrum) elle tient aussi une branche de l'aurier et de Rose. Coupé et donné aux mouleurs, le moule est marqué f. 72.*“ (WA, I Ab 54, fol. 374a)

Maße: H 29,8 cm

Modellbuch: F 72, *Gellertdenkmal nach Oeser, Vase, 10, 8, 8 - Säule, 18, 11, 11 - Post. 4, 20, 20, Acier* (WA, AA III H 121, fol. 170)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Dürr, Alphons, Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1879, S. 191-197 mit Abb. Wustmann, Gustav, Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig, Leipzig 1897, Taf. S. 107. Graul, Richard, Gellertdenkmäler in Meissener Nachformungen, in: Leipziger Kalender 1909, S. 157ff. Zimmermann 1926, Abb. 105, S. 290f. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Kat. 115. Rückert 1966, Kat. 1032, S. 187f. Taf. 253. Mediger, Peter, Kupferstich- und Architektur-Vorbilder zu Meissner Porzellanstücken, in: Keramik-Freunde der Schweiz, Mitteilungsbl. 1967 (75), S. 7-11, Taf. 11, Abb. 28f. Katalog London 1972, Kat. 1436, S. 678. Walcha 1973, Abb. 165f., S. 490f. Adam Friedrich Oeser, Freund und Lehrer Winkelmanns und Goethes, Ausstkat. Goethe National-Museum Weimar u. Winkelmann-Museum Stendal, Halberstadt 1976, Kat. 205f. Abb. 23f. Jedding 1979, S. 126. Gielke 1984, Kat. 104, Abb. S. 77. Goder 1986 (112), S. 34f. Clarke 1988, Kat. 76. Krapf 1993, S. 19ff. Lammel 1998, S. 83f. mit Abb.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6804), Nachausformung. - Residenz, Ansbach. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Museum für Geschichte der Stadt, Leipzig. Kunstsammlungen des Staatlichen Museums, Schwerin.

56. Titel: L'École de l'amour - Liebesschule

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: August - Oktober 1777

Formnummer: F 74

Auf annähernd rundem, dunkelbraun staffiertem Felssockel sitzen fünf Mädchen unterhalb des erhobenen kindlichen Amors, der vor einem Altar steht und aus einem geöffneten Buch lehrt. Sie blicken zu ihm auf und strecken ihm die Hände entgegen. Das Mädchen vorne links versucht unter Zuhilfenahme der Finger die Lehren Amors zu

verstehen. Hinter Amor steht ein Mädchen und imitiert spöttelnd seine Gesten. Sie ist im Gegensatz zu den übrigen Mädchen galant gekleidet, trägt eine hochgesteckte Frisur und überragt die anderen durch ihren erhöhten Stand und ihre Größe. Geschickt schuf Acier durch Aufbauschen ihres Gewandes Platz für das darunter sitzende Mädchen, um die Gruppe eng zusammenrücken zu können und damit den plastischem Reiz zu erhöhen. Während die Figuren im Vordergrund allesamt auf Amor bezogen sind, bilden die beiden auf der Rückseite eine in sich geschlossene Gruppe, eine Kompositionsform, die Acier oft verwandte. Die Zu- und Abwendung der Figuren belebt die Szene. Acier schuf eine sehr ausgewogene Rundkomposition, wobei er den Sockel geschickt für den stufenförmigen Aufbau der Komposition nutzte. Zimmermann vermutet in dieser Gruppe die Mittelgruppe zu den „Devisenkindern“ (Kat. 45), was Acier jedoch mit keinem Wort in den Arbeitsberichten erwähnte. Er beschrieb die Gruppe im August 1777 sehr ausführlich: *„Un grand groupe de sept figures (à l'ébauche) représentant L'École de L'Amour! Ce Dieu est monté sur un éminence ayant devant lui un Autel à l'antique sur quoy est posé un pupitre avec un livre dessus. Une jeune fille galamment mise est à cotté delui qui fait L'espiègle à tous ses discours! Quand aux cinq autres les unes écoutent d'autres jouent. Une compte par ses doigts les remarques qu'elle à fait des leçons que l'amour donne. Pendant qu'une autre d'un Air malicieux et fin lui fait faire des refléctions sur le discours qu'elle entend prononcé en leurs faveurs. Ce groupe est posé sur deux marches recouvertes artistement de rochès et de terrasse avec des plantes et des herbages d'un cotté et d'autre. Le Moûle sera marqué f. 74.“* (WA, I Ab 54, fol. 519a) Im August und September 1777 notierte Schönheit, dass er an der Gruppe mitgearbeitet hätte. (WA, I Ab 54, fol. 520a, 616a) Im Oktober 1777 wurde die Fertigstellung der Gruppe durch Acier mitgeteilt. (WA, I Ab 54, fol. 695a)

Zwei Jahre später im Dezember 1779 entwarf Acier einen neuen Sockel für diese Gruppe, wie ihn die Modellzeichnung im WA in Meissen wiedergibt. Runder, hoher Sockel mit Wulst und Kehle in Anlehnung an eine attische Basis verziert mit Widderköpfen, einer Girlande, Porträtmedaillons der Könige von Österreich und Preußen, turtelnden Tauben und Friesen nach antiken Vorlagen. *„Pour le Magazin, l'arrangement d'un grand pied d'architecture pour posé le groupe de L'École de l'amour. Ce pied est décoré tout autour d'ornement à l'antique, festons, guirlandes de fleurs, etc. avec deux médaillons pour y peindre les portraits de leur Majesté Imperiale d'Autriche, et le Roi de Prusse. Avec quatres avant-corp d'Architecture soutenuë chacun par trois têtes de belliers, avec des draperies dessous! Coupè et donnè aux moûleurs le moûle est marqué f. 74.“* (WA, I Ab 56, fol. 800a) Schönheit half bei der Ausarbeitung dieses Postamentes im Dezember 1779: *„Ein groß Postament nach Zeichnung mit Zierrathen von verschiedener Zeit, Lorber-Guirlanden, desgleichen ein Oval zu einem Portrait, poussirt. Dieses Postament ist zur Groupe, die Liebes Schule genannt, gefertigt worden.“* (WA, I Ab 56, fol. 801a) Im Februar 1780 ergänzte Acier: *„Pour le magazin. Rechangè le pied du groupe de L'École de l'Amour à la place d'architecture refait tout en terrasse. Moûle est marqué f.74.“* (WA, I Ab 57, fol. 87a) Im selben Monat bossierte Schönheit ein neues Postament. *„Ein Postament zur Liebes Schule neu poussiret.“* (WA, I Ab 57, fol. 88a) Die Ausformung im Depot der Dresdener Porzellansammlung ist ohne dieses Podest modelliert, seitlich fehlt auch das in der Modellzeichnung angedeutete Pfeifenornament am Sockel der Gruppe.

Maße: H 28,5; Dm 22 cm

Modellbuch: F 74, Gruppe Liebesunterricht, 29, 23, 23, Acier (WA, AA III H 121, fol. 170)

Zeichnung: Tusche, durchgepaust auf Kunstfolie, bez. u.: F 74. 47,1 x 33 cm. Modellzeichnung mit dem Sockel von 1779/80 (WA, AA III 170, fol. 27a)

Literatur: Klemm 1834, S. 107/108. Bilderatlas 1899, Taf. 25. Berling 1910, Taf. 20/8, S. 78f. Zimmermann 1926, S. 294f. Ders. 1928, S. 207. Goder 1986 (112), S. 34. Clarke 1988, Kat. 79.

Exemplare: PD (P.E. 3511), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, geritzte Formnr. E 74, Ausformung vor Dez. 1779.

57. Titel: Gellert-Denkmal

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Juli 1778

Formnummer: F 90

Zu Ehren des gefeierten Schriftstellers Christian Fürchtegott Gellert (vgl. Kat. 55) wurden in der Meissener Manufaktur drei Denkmäler modelliert. Das erste fertigte Kaendler 1775 (Kat. 109), das zweite entwarf Acier 1777 nach einem Denkmal für Gellert von Adam Friedrich Oeser (Kat. 55), das dritte ist dieses Gellert-Denkmal. Acier kopierte das Monument für Gellert von dem Oeser-Schüler Friedrich Samuel Schlegel (1732 Weimar - Leipzig 1799), welches Freunde und Verehrer Gellerts bald nach Gellerts Tod 1769 in Auftrag gegeben hatten. Es fand seinen Platz im Jahr 1777 in der Johanniskirche in Leipzig.

Über rechteckiger Sockelplatte erhebt sich ein von Pilastern gerahmter Altar, auf dem ein Sarkophag ruht. Auf diesem sitzen zwei allegorische Frauengestalten mit dem Bildnis des Dichters in ihrer Mitte vor aufsteigenden Wolken. Im Kölner Modell ist das Bildnis mit dem Namenszug *GELLERT*, das Nürnberger mit den Initialen des Vornamens *C.F.*

GELLERT geziert. Die allegorischen Frauengestalten erfuhren unterschiedliche Interpretationen. Die linke Frau deutet Berling (1910) übereinstimmend mit Zimmermann (1926) und Rückert (1966) als Tugend aufgrund der strahlenden Sonne auf der Brust. Der Lorbeerkranz in ihrer Rechten verheißt Dichterruhm, was aber von den oben genannten nicht weiter beachtet wird. Die rechte verschleierte Frau steht für Ewigkeit, bzw. noch verhüllte Geschichte, Kreuz und geöffnetes Buch sind Sinnbild der Religiosität, wie Berling sie liest, Zimmermann sieht in ihr die Gerechtigkeit und Rückert deutet sie als Meditation. Im Tätigkeitsbericht vom Juli 1778 bezeichnete Acier die als Tugend gedeutete Frauenfigur als „*Doctrine*“ und die andere als „*Religion*“. „*Le Monument de Gellert, haut de 15. pouce représente par deux femme caracterisé par la Doctrine, et la Religion, elles sont assis sur un tombeau décorer avec des tables entourées de guirlandes de laurier! Sur les tables sont écrite des Inscriptions à la gloire de ce célèbre Poëte. Le tout est posé sur un autre corp d'architecture, décorer avec des ornements dans le gout antique. Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est marqué ... f. 90.*“ (WA, I Ab 55, fol. 459a) Kaendler legte bei seinem Gellert-Denkmal sehr viel Wert auf die Ausformung des Reliefbildnisses, welches er mehrfach ausformte, um die Ähnlichkeit auf das Beste herauszuarbeiten. Acier erwähnte dies dagegen nicht.

Schönheit arbeitete im Juli 1778 am Postament: „*Ein antique Postament zum Gellertschen Monument, worauf 1. Sarg mit 2. Figuren in Wolcken und das Gellertsche Portrait komt, mit antique Zierrathen poussiert.*“ (WA, I Ab 55, fol. 460a) Eine Tafel am Sarkophag enthält die Inschrift in Entsprechung zum Originaldenkmal: *CHRISTIAN FURC / GELLERT / DIESEM LEHRER UND BEISPIEL / DER TUGEND UND DER RELIGION / WIDMETE DIESES DENCKMAL EINE GESELLSCHAFT / SEINER FREUNDE UND ZEITGENOSSEN / WELCHE VON SEINEN VERDIENSTEN / AUGEN ZEUGEN WAREN / darunter die Lebensdaten: Geb. d. 4. Jul. 1715 / Gest. d. 13. dec. 1769.*

Folgt der architektonische Aufbau dem Formengut des Klassizismus, so sind Pathos und Bewegtheit der Massen noch deutlich dem Barock verpflichtet. Die Reduktion bekannter Monumente der Großplastik kam mit Beginn des Klassizismus vermehrt auf, beginnend

in der Manufaktur Sèvres, wo man zahlreiche Porzellanmodelle nach Werken der bekannten französischen Bildhauer fertigte.

Maße: 30,5; B 16; T 13 cm

Modellbuch: F 90, *Gellertmonument Sarkophag 2 Genien*, 23, 15, 14. Postament 19, 15, 11, *Acier, Juli 1778* (WA, AA III H 121, fol. 171)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Wustmann, Gustav, *Bilderbuch aus der Geschichte der Stadt Leipzig*, Leipzig 1897, S. 105 mit Abb. Graul, Richard, *Gellert-Denkmäler in Meißner Porzellannachbildungen*, in: *Leipziger Kalender* 6, 1909, S. 157-163. Berling 1910, Fig. 169, S. 74, 78. Sauerlandt 1923, Taf. 24. Zimmermann 1926, S. 290f. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Kat. 114. Rückert 1966, Kat. 1040, Taf. 256, S. 188. Erichsen-Firle 1975, Kat. 154, Taf. 13, S. 140. Jedding 1979, S. 126. Sotheby's Sale Catalogue of the Lord Clark Collection, 27. Juni 1984, Lot 19. Goder 1986 (112), S. 35. Clarke 1988, Kat. 83.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 12847), Nachausformung. - Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Museum für Angewandte Kunst, Köln.

58. Titel: Büste Friedrich II. von Preußen

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: August - September 1778

Formnummer: F 95

Büste des Königs Friedrich II. von Preußen in „antikem Geschmack“ mit Brustpanzer und Königsmantel. Die Büste ruht auf einem Architekturpostament, das auf einer kannelementierten Säule steht. Davor hockt ein Adler, der die Attribute des Zeus Zepter und Blitze hält. Darunter erscheint die königliche Krone in einer Rahmung mit Lorbeerfestons. Unter Friedrich II. wurde Preußen zu einer europäischen Großmacht. Er hatte vor allem die Wirtschaft und militärische Kraft des Landes gefestigt, so dass er in diesem Porzellanmodell mit den Attributen des Gottes Zeus ausgestattet wurde. Wer diese Büste in Auftrag gab, ist aus den Quellen nicht zu erkennen. Da sich das Verhältnis zwischen Preußen und Sachsen nach dem Siebenjährigen Krieg verbessert hatte, wäre es möglich, dass der sächsische Kurfürst sie als Geschenk für Friedrich II. in Auftrag gab. „*Le Buste de Sae. Majesté Le Roy de Prusse, ajusté dans le gout antique, il est cuirassé, avec un manteau Royal autour de lui. Ce buste est posé sur un petit pied d'architecture, et ce dernier est posé sur un bout de colonne canelée, devant est un Epusson dans quoy est un aîgle qui tient un septre et des foudres! Dessous est la couronne Royale. Ce tout est entouré de feston de laurier.*“ (WA, I Ab 55, fol. 524a) „*Terminé le Buste de sa Majesté le Roi de Prusse avec le pied, et tous les attributs qui sont analogue à ce Monarque! Coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué F. 95.*“ (WA, I Ab 55, fol. 592a)

Modellbuch: F 95, *Büste König Friedrich von Preußen*, *Acier, B 13, 10, 8 - Post. 8, 9, 9, Sep. 1778* (WA, AA III H 121, fol. 171)

Literatur: Acier 1964, Kat. 112. Goder 1986 (112), S. 35.

59. Titel: Friedrich II. von Preußen mit General von Ziethen

Entwurf: Michel Victor Acier u. Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: August - November 1778

Formnummer: F 96

Die zunehmend engen Beziehungen zwischen Sachsen und Preußen nach dem Siebenjährigen Krieg äußern sich in einer Reiterstatue Friedrichs II. zu Pferd mit General von Ziethen, der im Lauf innehält, um dem Preußen-König einen Brief zu überreichen. Reiche Stoffdraperie stützt das Pferd unter dem Bauch und gibt auch der Figur Ziethens Halt. Das Pferd kurbettiert nicht, wie es für einen absolutistischen Herrscher üblich war, und Kaendler noch im Juni 1770 die russische Kaiserin Katharina II. dargestellt hatte,

sondern geht voran. Die Gruppe erhebt sich auf hohem ovalem Sockel. Seitlich weisen Waffen und Musikinstrumente auf die Begabung des Königs, vorne ruht die Preußenkrone über einem lorbeerumkränzten Medaillon.

Auch die Manufakturen KPM Berlin, Fürstenberg und Sèvres hatten ein Reiterdenkmal Friedrich II. geschaffen, wobei ein Entwurf des Emanuel Bardou in der Berliner Manufaktur nach einem Stich von Daniel Chodowiecki aus dem Jahr 1777 für alle Modelle als Vorlage gedient hatte. Acier fügte auf Wunsch des Grafen Marcolini General von Ziethen hinzu, der im Laufen innehaltend von rechts an das Pferd herantritt, um Friedrich II. einen Brief zu überreichen. Doch dieser nimmt keine Notiz von ihm. Acier zeigte beide in zeitgenössischer Uniform in Anlehnung an Johann Gottfried Schadow, dem er auch die Bemühung um die Wiedergabe des persönlichen Zuges der Dargestellten entlehnte. Eine Federzeichnung im WA der Manufaktur Meissen zeigt den Entwurf zur Figur des Generals von Ziethen, wie er sich zum Pferd aufstreckt. Die naturalistische Wiedergabe der Stofflichkeit, der Wechsel der plastisch fein durchgearbeiteten Oberflächen mit glatten Formen, gibt diesem Reiterstandbild seinen besonderen Ausdruck und heben den Reiz des Materials hervor. Wird der pelzverbrämte Mantel Ziethens weich und kleinteilig bearbeitet, so sind die muskulösen Partien des Pferdes, das Johann Carl Schönheit fertigte, glanzvoll herausgearbeitet. Dabei unterstützt die feine Fältelung am Hals des Pferdes den natürlichen Eindruck, ebenso die lebensnahe Ausführung der Augen.

Im August 1778 berichtete Acier: *„Ebauché la Statuë Equestre de Sa. Majesté Le Roy de Prusse Sae. Majesté monte un cheval anglois. Elle est ajusté tout simplement avec son uniforme, le chapéau sur la tête, une écharpe autour du corp, et Sa cane attaché à l'arçon de sa sèlle! Sous le corps du cheval il y a un plamier où est attaché un bouclier sur quoy est un double aîgle, avec d'autres attributs analogue à la gloire de ce Monarque.“* (WA, I Ab 55, fol. 524a) Im September beschrieb Acier die Zufügung des Generals von Ziethen, welche Marcolini angeordnet hatte: *„Continuation à la Statue Equêstre de sa Majesté Le Roi de Prusse! Plus ajusté et composé par ordre de son Excellence, Monsier Le Comte de Marcolini! Un husart qui présent au Roi une lettre et de la main gauche il tient son bouet avec le manteau de sa Majesté. Ce manteau traine justqu'a terre pour soutenir le cheval afin qu'il n'y ait par de tronc d'arbre sous le corp, n'y trophée comme ils-sont ordinairement tout.“* (WA, I Ab. 55, fol. 592a) Sein Mitarbeiter Schönheit bossierte in demselben Monat das Pferd. *„Ein englisches Pferd 9. Zoll hoch vom Fuß bis auf den Rücken, worauf des Königs von Preußen Majestät zu sizen kommen, neu poussirt.“* (WA, I Ab. 55, fol. 593a) Im Oktober 1778 arbeitete Acier weiter an dieser Gruppe (WA, I Ab 55, fol. 655a) und im November vollendete er diese (WA, I Ab 55, fol. 723a), während Schönheit den Sockel bossierte. *„Ein groß Postament, an der forder-Seite 1. Schild mit Lorbeer- und Palmenzweigen umfaßt worüber die Königl. Krone, auf der anderen Seite 1. Gewehr und Noten Buch ingl. dem Haupt Medusae, Casquet und Sebel, 1. Cornu Copiae mit Korn, zu ihr Königs von Preußen Portrait zusehends poussirt.“* (WA, I Ab 55, fol. 724a)

Maße: H 47,5 cm

Modellbuch: F 96, *König von Preußen als Husar*, Acier, 47, 22, 30, Sep. 1778 (WA, AA III H 121, fol. 171)

Zeichnung: General von Ziethen. Federzeichnung, bez. o.: F 96. 33 x 20,5 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 28b)

Literatur: Berling 1910, Fig. 168, S. 73, 78. Zimmermann 1926, S. 290. Albiker 1935, Fig. 330, S. 102f. Acier 1964, Kat. 113. Röntgen 1984, Abb. 59, S. 116. Goder 1986 (112), S. 35f. Köllmann/Jarchow 1987 (2), Abb. 181, S. 374. Sonntag/Karpinski 1991, Farbtaf. 64/65. Matusz 1996, S. 62. Walz, Alfred, Fürstenberger Porzellan. Die Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums in Braunschweig, in: *Weltkunst* 1996 (18), S. 2114-2116, Abb. 4, S. 2116.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 16826), Nachausformung.

60. Titel: Schwedische Hofgruppe

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: September - November 1778

Formnummer: F 98

Auf einem Felsen sitzt ein Kavalier und blickt auf zu einer stehenden Dame. Diese trägt eine hohe Frisur mit drei Straußenfedern und einer roten Schleife auf dem Hinterkopf. Sie lehnt sich an einen Säulenstumpf, auf dem ein mit einer Rose bepflanzter Blumentopf mit Widderköpfen und antikisierendem Dekor steht. Im Arbeitsbericht erwähnte Acier eine kannelierte Säule, die der Bossierer der Dresdener Ausformung durch eine glatte Säule ersetzte. Acier betonte sein Bemühen um Eleganz bei der Wiedergabe der Figuren. Beide tragen eine in Schweden übliche Festtracht in Schwarz und Eisenrot, die nach einer in der Dresdener Sammlung aufbewahrten Tracht modelliert worden ist. Alle zeitgenössischen Ausformungen sind gemäß dieser Vorlage flächig in Schwarz und Eisenrot staffiert, entgegen der sonst so kleinteiligen lichten Staffage. Langovaler Felssockel grün und braun staffiert seitlich mit Pfeifenornament.

Im November 1778 schrieb Acier in seinem Arbeitsbericht: *„Un grand groupe nouveau dans le gout suèdois composé de deux figures, homme et femme, le premier est assis, la main appuyé sur sa cane, regardant une jeune personne qui est de bout auprès de lui, appuyé sur un bout de colonne cannelé sur quoi est posé un vase antique, ses deux figures sont ajusté avec tout l'élégance possible dans le gout que les cavaliers suèdois et les femmes de conditions se présente à la cour les jours de grandes fêtes, ce groupe est posé sur une plainte ronde décorer avec des ornements à l'antique! Coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué. f. 98.“* (WA, I Ab 55, fol. 723a) Dem Eintragung Schönheits im September 1778 ist zu entnehmen, dass die Gruppe nach einer Zeichnung Schenaus entstand. *„Eine galante Groupe von 2. Figuren nach Schwedischer Kleidung der Mann sizend um welchen das stehende Frauenzimmer den Arm schlägt nach Schenausischer Zeichnung mit dem H. Acier gefertigt.“* (WA, I Ab 55, fol. 593a)

Maße: H 25,8; L 18; T 13,3 cm

Modellbuch: F 98, *Gruppe Zwei schwedische Figuren, 26, 22, 12, Acier, Nov. 1778* (WA, AA III H 121, fol. 171)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Berling 1910, Taf. 20/4, S. 79. Zimmermann 1926, S. 193. Honey 1934, S. 140. Acier 1964, Kat. 108. Goder 1986 (112), S. 36. Clarke 1988, Kat. 85.

Exemplare: PD (P.E. 1622), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. F 98, Ausformung um 1778. - Kapitolinische Museen, Rom.

61. Titel: Huldigungsgruppe für den Prinzen Heinrich von Preußen

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Dezember 1778 - Februar 1779

Formnummer: F 99, F 100, No. 7, No. 12

Zu Ehren des Prinzen Heinrich von Preußen entwarf Acier eine aus zwölf Figuren bestehende Gruppe, die Marcolini in Auftrag gegeben hatte. Sie sollte die Siege und die Tugenden des Prinzen Heinrich von Preußen glorifizieren. Minerva und Mars sowie einige Musen stehen für die Tugenden des Prinzen; Reliefbildnisse unter anderem von Friedrich II. und dem sächsischen Prinz Xaver, preußische Generäle und Attribute verweisen auf die militärischen Erfolge des Prinzen, dem das preußische Heer unterstand. Vermutlich war die Gruppe als Geschenk des sächsischen Kurfürsten für den Prinzen Heinrich gedacht, was aus den Quellen jedoch nicht hervorgeht. Im Dezember 1778 notierte er in seinem Tätigkeitsbericht: *„Par ordre de S. Exc. Monsieur Le Comte de*

Marcolini l'arrangement d'un grand groupe pour mettre à la place de celui de S. A. Electorale, qui est entourrè des muses, et des Vertus! Le nouveaux est arrangè pour faire alègorie aux Victoire et aux Vertun de S. A. Royale Monseigneur Le Prince Henri. C'est une Minerve deèsse de la sagesse qui tient dans la main droite une carte de géographie où est peinte dessus l'autre glorieuse que Son A. Royale à fait en Boème au mois 1778 et dans la gauche elle tient le portrait en médaillon de S. A. Royale qui est entourrè de laurier! De l'autre cotté est le Dieu Mars, qui tient son épèe nud dans la main droit, et dans la gauche des couronnes de chênes et des lauriers. Le tout entourrè de rochès et d'attributs. Les parties refaite de nouveau conserve les lettres et les No: t-elles qu'ils sont dans grand groupes de S.A. Royale Monseigneur Le Prince Xavier. Le portrait de Sa. Majesté Le Roi de Prusse en bas-relief dans un médaillon coëffe avec des lauriers, et ajusté dans le gout antique. Moûle, le Moûle est marqué, f. 99. Celui de S. A. Royale Monseigneur le Prince Henri dans le meme gout du précédent. Moûle, le Moûle est marqué F 100." (WA, I Ab 55, fol. 793a) Im Februar 1779 fuhr Acier fort: „Par ordre de Son Excellence, Monsieur Le Comte de Marcolini. Un grand groupe d'un academy d'hauteur composè de douze figures! Alègorie à la gloire de Son Altesse Roiale Monseign: le Prince Henry de Prusse! Un palmier brissè represènte la rupture de la Paix auquel sont attaché les sénsons des trois ètâts, la Saxe, deuxpout et Melenbourg. Derriere cette arbre est la libertè germanique oprimè et en pleurs! Minerve tient le médaillon du Prince Henry chef de l'armée prussienne! Sur ses genoux se trouve un plan de guerre figurer par l'art tactique, où par des hieroglyphe! Mars tient son épèe étenduè et semble proteger ses entreprises, en tenant de l'autre main des couronnes tout pret pour le Vainqueur! Plus bas est l'histoire attentif à tous les évènements. Le genie du présent tient une tablette sur la quèlle est écrit (La retraite d'Henry est égale à celle de Philipe Roi des Macèdoines) Trois gènèroux environne ce groupe qui parroit ètre. Bacrenbourg, Hort, et Mellendorf. Au pied est l'Elbe, et le genie de la Ville de Dresde plein d'intelligence et de Zèle, avec d'autres petits genies, qui jouè avec des attributs militaire donc ce groupe est entourè!" (WA, I Ab 56, fol. 96a)

Modellbuch: F 99, *Brustbild König von Preußen, Dm 9,5; Acier, December 1778 - F 100, Reliefportrait Prinz Heinrich von Preußen, 2,5; 18; 14; Acier, December 1778 (WA, AA III H 121, fol. 171)*

Literatur: Berling 1910, S. 77. Goder 1986 (112), S. 36.

62. Titel: Tafelaufsatz für Generalfeldmarschall Fürst Nicolai Wasiliewitsch Repnin

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Juli 1779 - März 1780

Formnummer: G 25, G 26, G 27, G 28, G 33

Der Versuch Österreichs, seine Stellung im Reich durch den Erwerb von Teilen Bayerns zu verstärken, führte 1778/79 zum Bayerischen Erbfolgekrieg. Von Russland diplomatisch unterstützt, griff Preußen ein. Der mit geringen Kampfhandlungen verbundene Krieg, in dem Preußen im Bündnis mit Kursachsen und Österreich gegen Bayern agierte, endete ergebnislos. Im von Russland garantierten 'Frieden von Teschen' im Mai 1779, musste Kaiser Joseph II. auf Bayern verzichten und die Abtretung seiner Lehnsheheit über die Schönburger an Kursachsen endgültig bestätigen. Österreich erhielt das Innviertel, Karl Theodor von der Pfalz wurde Kurfürst von Bayern. Zu Ehren des russischen Gesandten Generalfeldmarschall Fürst Nicolai Wasiliewitsch Repnin (1732 - 1801), der sich um diesen Friedensschluss im Auftrag der russischen Kaiserin Katharina II. besonders bemüht hatte, erteilte der sächsische Kurfürst Friedrich August III. der Meissener Manufaktur den Auftrag, einen Tafelaufsatz und ein Dessertservice für diesen zu fertigen. Marcolini überbrachte diesen Großauftrag dem Modellmeister Acier. Dieser schuf ein umfangreiches allegorisches Programm in Form von sieben größeren Gruppen, deren Sockel mit in Gold und Bronze gefassten Edelsteinen geschmückt wurde. Dazu

wurde Reprin ein umfangreiches Dessert-Service überreicht, dessen Teller mit Ansichten von Dresden, Pillnitz, Teschen, Petersburg u.a. bemalt waren. Der Tafelaufsatz ist Aciers letzte große Arbeit für die Meissener Manufaktur. Aus Zeitmangel übernahm er einige alte Formmodelle, z.B. für die stehende Allegorie der Geschichtsschreibung verwandte er das Modell der „Geometrie“ (Kat. 6), das er 1768 entworfen hatte.

Aciers ausführliche Beschreibungen in seinen Tätigkeitsberichten sowie der in Wien erhaltene Bericht des österreichischen Gesandten am sächsischen Hof Freiherr von Metzburg, der die Gruppe im März 1780 in Dresden ausgestellt sah, sind wichtige Quellen zu diesem heute leider zum größten Teil zerstörten Tafelaufsatz. Berling berichtete 1914, dass er in St. Petersburg über den Verbleib dieser sieben Gruppen nichts gefunden habe. Weiter erwähnte er, dass der Tafelaufsatz im März 1781 fertig gestellt wurde. Den Arbeitsberichten ist jedoch zu entnehmen, dass die Gruppen schon ein Jahr früher vollendet waren. Man stellte sie im März 1780 in Dresden aus, wo sie großes Aufsehen erregten, wie die Beschreibung des Freiherrn von Metzburg, dem österreichischen Gesandten am sächsischen Hof, beweist, die Berling 1910 publiziert hat. Sie soll hier aufgrund ihrer überzeugenden Anschaulichkeit zitiert werden. *„Die Hauptgruppe stellt vor: Minerva, die Göttin der Weisheit, hält in der rechten Hand das Bild der Beherrscherin von Rußland mit der Umschrift: Catharina II. invicta et immortalis, welches sie mit Vergnügen betrachtet, und mit ihrem mächtigen Schilde deckt, und in der anderen eine geographische Charte, auf welcher die in Schutz genommenen Länder, als Sachsen p.p. geschildert sind. Mars, der Gott der Gefechte, begleitet sie, hält das mächtige Schwert, und die Cronen der Sieger in seinen Händen, und ist bereit, sie zu unterstützen. Das unterste der Gruppe stellt die alles glücklich machende Harmonie der Regierung durch den Gott Appollo vor. Cybele, die Göttin der Erde, welche von der Ceres und dem Mercurius begleitet wird, betrachtet nebst ihrer Begleiterin diese Monarchie aufmerksam. - Die zweite Gruppe rechter Hand stellt 4 Genii in einem erwachsenen Alter mit großen Flügeln und brennenden Flammen auf ihren Häuptern habend vor; sie sind um einen großen Globum terrestrem, auf welchem die Streit verursachten Länder geschildet, versammelt, und bedeuten die 4 Mächte Österreich, Preußen, Rußland und Frankreich. Sachsens Geschichte steht dabey aufrecht unter einem Palmenbaum, an welchem 4 Cronen der Unsterblichkeit befestigt sind, und schreibt auf eine Tafel folgende Worte: Pacta Germania - Teschenensis d. 13. May MDCC. ?. - Die dritte Gruppe linker Hand: Themis, die Göttin der Gerechtigkeit, sitzt auf einem viereckigten Postament, neben ihr ist der Ruhm der Fürsten oder die Liebe der öffentlichen Ruhe durch ein unschuldiges Kind vorgestellt, welches einen Crantz von Granaten, Blumen der Gerechtigkeit emporhält, und gegenwärtige Gerechtigkeit des Friedens von ihr erbittet. Sie hat in der einen Waagschale die Göttin des Sieges, und in der andern den Oelzweig, welcher das Übergewicht behält. Der dabey befindliche Bienenkorb ist das Zeichen des Fleißes und des Gehorsams. Neben der Göttin sind einige tapfere, tief nachdenkende Kriegshelden, welche den russischen Adler nach Art der Römer halten und äußerst aufmerksam sind, die Befehle ihrer Beherrscherin zu vollziehen und die Rechte zu befestigen. - Die vierte Gruppe stellt die blühende Glückseligkeit vor, welche der Bürger und Landmannin Friedenszeiten genießt. Die obwaltende Sorge ihrer Beherrscher verbreitet Heiterkeit über sie und zwar hier durch einige fremde Beherrscher, durch die russische Monarchin und derselben Thronfolger, welche unter dem Bilde der Ceres und des Triptolemus (als die Lehrer des Ackerbaus sowohl als der Verbesserung gegenwärtiger und künftiger Zeiten für ihre Unterthanen) hier vorgestellt sind. - Die fünfte Gruppe deutet auf die blühende Handlung Rußlands zu Wasser und zu Lande in allen 4 Weltteilen und stellet den Gott Terminus mit einem 4fachen Gesichte und einem Epheucrantz vor, welche eine ebenso vielfache Aussicht anzeigt, und hier das Bild des Peter Alexiowitz ist, der seinem Reiche die erste beste Form gegeben, die Schiffahrt errichtet, und unter dessen Bemühungen rauhe Fel-*

sen zu blumigten Thälern wurden; über ihm ist folgende Inschrift: Peter Alexiowitz, Creator et Legislatur. - Die 6^{te} und 7^{te} Gruppe machen das Ende des Tisches aus, beschreiben noch besonders die Thaten des Fürsten Repnin wie folget aus: Die erste stellet den Ruhm vor, welcher von Wolken herabsteigt und die Thaten dieses Fürsten verkündigt, um eine Säule in Nachahmung der Trojanischen ist der Marsch von Schawitz und die Unterhandlung an dem Dniester mit Abdul Kerim Bascha von 3 Roßschweiften vorgebildet, auf der Basis derselben ist auf der einen Seite die Audienz beim Groß-Vezier befindlich. Zur Crönung dieser Säule siehet man ein großes Casquet und einen Heroldstab zusammengebunden, welche den Muth und die glückliche Beendigung seiner ihm aufgetragenen Gesandtschaften durch die Aufschrift persuadere anzeigen. - Die zweyte stellet die Erkenntlichkeit vor, welche von dem Genius der wahren Ehre und des Rufes begleitet wird. Sie umwindet mit Guirlanden eine von ihr eingegrabene Inschrift an einer Säule folgenden Inhalts: Dignissimo Principi Reprinio et Belli et Pacis artibus clarissimo. Auf dem piedestal ist vorgestellt: Sachsen, welches sich auf sein Ruder stützt, und die Tochter des Himmels den ... (?) aufnimmt; ihm gehet der Genius der Glückseligkeit mit vollem Füllhorn zur Seiten, auf der andern Seite ist der Fürst Repnin als Sieger über die Türken; die Victoria steht ihm zur Seiten auf dem Schlachtfelde und zieret ihn mit dem Orden der Helden.“ (zit. nach Berling 1910, Anm. 309, S. 196)

Im Juli 1779 begann Acier die Arbeit an diesen Gruppen und schrieb in seinen Tätigkeitsbericht: „Ouvrages ébauché et composé pour Le Prince Repnin, commandé par Son Excellence, Monsieur Le Comte De Marcolini. 2.^{eme} à droite. Représentente quatre Genies d'un âge avancé avec de grandes aîles, et une flamme sur leurs têtes! Ils s'entretiennent et conviennent autours d'un grand Globe terrestre? On pourroit les caractériser par l'Empire, par la Prusse, la Russie, et la France, l'histoire saxonne se tient de bout sous un Palmier auquel sont attachés quatre couronnes d'Immortalité! Elle grave présentement sur une table d'airain l'époque de la Paix de Saxe par cette Inscription: Pacta Germania Tesch, D. XIII. Mai M.D.C.C.L.XIX.! à cotté de l'histoire est encore un petit genie qui tient une branche de Palmier avec des couronnes de lauriers! 2.^{eme} Groupe à gauche. Représente une femme noblement vetuë assis sur un socle quarré, simbole de stabilité de Vertù, c'est Chemis Déesse de la Justice, la Gloire des Princes est à son coté qui relève? L'Amour du Prochain-ou. L'Amour de la Tranquillité publique. L'Amour de la fèlicité présente. Vers-elle, deux Guerriers tenant l'aigle de Russie paraissent être attentifs à combiner ses ordres l'Innocence, où bien l'amour de la tranquillité publique, à son coté une petite ruche à miel offre une couronne de fleurs de Grenades! La Justice tient d'une main l'Epée, et dans l'autre ses balances-contenant d'un coté une Victoire et de l'autre une branche d'Oliviers qui emporte le poids? 4.^{eme} groupe. Représenté la félicité et le bonheur qui refleurissent dont l'innocent citoyen jouit en tems de paix! 5.^{eme} groupe! Représentente le florissant commerce par mer et par terre. Le 6.^{eme} et le 7.^{eme} Groupe achevant les deux extrémès de la table, et caractérisent l'Eloge du Prince Repnin en particulier. L'un Représente la Renommee qui paroît être descendu sur des nuages, et contemple les beaux faits de Prince. Autour d'une colonne est représenté la marche de Schwanitz à l'endroit de l'échange sur le Niester avec Abduel Kerim Bacha de trois genies! Sur le soubasement est peinte l'audience chez le grand Vizir. Sur la colonne est un grand casque, et un caducée joint à un Rouleau, sur le quel on lit (P.E.rsuadere) simbole de valeur et d'heureuse négociation de ses ambassader? Et l'autre du coté opposé. Représente la reconnaissance qui décore une Inscription qu'elle vient de tracer dans un oval tinant à une colonne: D I G N I S S I M O - Prinçipe R E P N I N O. et Belli et Pacis Artibus Clarissimo.“ (WA, I Ab 56, fol. 473a) Im August fuhr Acier fort: „Continuation aux ouvragers du Prince Repnin, commandé par Son Excellence, Monsieur le Comte De Marcolini. L'arrangement du premier groupe. Minerve Déesse de la sagesse tenant le médaillon de l'Imperatrice qu'elle contemple avec satisfaction, et le couvre de son puissant Egide, de l'autre main

elle tient une carte géographique de païs qu'elle vient de prendre sous sa protection! Mars Dieu des combats l'accompagne, et pret à seconder ses entreprises, tenant d'une main son épée nuïe et de l'autre des couronnes triomphales? Le bas du groupe se termine par un Apollon simbole de l'harmonie. Cybèle Déesse de la terre, Cerès, et Mercure, l'accompagne! Tout-le bas de ce groupe refait à neuf, aussi bien que le portrait de l'Imperatrice, ce portrait à pour nombre, G.26. et le reste du groupe conserve ses anciennes signature? T-elle qu'elle sont pour le Prince Xavier? Plus terminé le groupe de la Renommée qui parroit être descendue sur terre sur un nuage, et qui contemple les beaux Exploits du Prince Reprin! Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est marqué G. 25. Le pendant. La Reconnaissance qui décore une inscription qu'elle vient de tracer dans un ovale, tenant à une colonne! Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est marqué: ainsi que l'ancien model E.63.“ (WA, I Ab 56, fol. 545a) Im September schrieb Acier: „Continuation aux ouvrages du Prince Reprin commandé par son Excellence, Monsieur Le Comte de Marcolini! Terminé un groupe de six figures, qui représente quatres genies d'un âge avancé avec de grandes aïles et une flamme sur leurs têtes. Ils s'entretiennent et conviennent autour d'un grand globe terrestre. On pourrait les caractériser par l'Empire, par la Prusse, la Russie, et la France! L'histoire saxonne se tient de bout sous un Palmier au'quel sont attaché quatres couronnes d'Immortalité, elle grave présentement sur une table d'airain l'époque de la Paix de Saxe par cette Inscription: Pecata Germania Tesch. D.XIII. Mai M.D.C.C.L.X.I.X. à cotté de l'histoire est encore un petit genie qui tient une branche de palmier avec des lauriers. Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est marqué comme l'ancien moûle C.18.“ (WA, I Ab 56, fol. 616a) Im Oktober arbeitete Acier weiterhin an der Bestellung des Grafen Marcolini für den Fürsten Reprin. „Continuation aux ouvrages du Prince Reprin commandé par Son Excellence, Monsieur Le Comte de Marcolini! Terminé le groupe de L'agrèculture qui représente la félicité et le bonheur qui refleurissent donc l'innocent citoyen jouit en tems de paix. Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est comme l'ancien marqué C.14. Plus terminé celui florissant commerce par mer et par terre. Au milieu de ce groupe est un grand terme avec quatres visages, qui désigne les quatres parties du monde où le commerce s'étant, à ce terme sont attachés quatres cartouches entoure de festons et dans chaques Cartouches sont des attributes relatifs aux quatres parties du monde. Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est comme l'ancien marqué C.18.“ (WA, I Ab 56, fol. 657a) Im November 1779 notierte Acier: „Continuation aux ouvrages du Prince Reprin commandé par son Excellence, Monsieur Le Comte de Marcolini. Suite aux dernier groupe représentant la Gloire des Princes, représenté par une femme noblement Vetuë, elle est de bout, présentant à Themis Déesse de la Justice. L'amour du prochain, où L'amour de la tranquillité publique. Designè par un Enfant nud qui offre des couronnes à Themis, ces deux figures sont tout à fait terminè.“ (WA, I Ab 56, fol. 731a) Im Dezember 1779 vollendete Acier die siebte Gruppe: „Terminé en général le septieme et dernier groupe des ouvrages du Prince Reprin. Commandé par son Excellence Monsieur Le Comte De Marcolini. Ou il restoit encore à finir Themis Déesse de la Justice qui est assis sur un socle quarrè simbole de stabilité. Elle tient d'une main son Epée, et dans l'autre ses balances, contenant d'un coté une petite igure représentant la Victoire, et de l'autre une branche de l'Olivier qui emporte de poids: Deux geuerriers dans un tient l'aigle de Russie parroissent être attentif à combiner ses ordres, le second est assis sur un bellier, et appuié sur un grand bouclier! Ce groupe est entouré d'attributs militaire! Coupè et donnè aux moûleurs, le moûle est marqué G.28.“ (WA, I Ab 56, fol. 800a) Im März 1780 fertigte Acier ein Basrelief für den Fuß der großen Gruppe: „Plus un nouveau bas-relief pour mettre sur le pied du grand groupe du Prince Reprin! représentant le genie Triomphe sous le bouclier de la Russie, qui est porté sur un nûage. Ce genie emporte dans la partie d'une balance une petite figure qui représente la Paix! Coupè et donnè

aux mouleurs, le moule est marqué G.33.“ (WA, I Ab 57, fol. 157a) Seit August 1779 berichtete Schönheit über seine Mithilfe an diesen Gruppen. (WA, I Ab 56, fol. 546a). Schmidt ging davon aus, dass Schenau die Entwürfe für diese Gruppen gefertigt habe, was recht unwahrscheinlich ist, denn in den Arbeitsberichten erwähnte weder Acier noch Schönheit Schenaus Vorlagen, was bei anderen Modellen nach Schenau immer vermerkt wurde.

Maße: Kongress von Teschen: H 41, B 41, T 30 cm

Modellbuch: **G 25**, *Fama auf Postament*, 41, 31, 24, Acier, Aout. 1779. **G 26**, *Portrait der russischen Kaiserin, Jüchtzer 1786*. **G 27**, *Gruppe für den Fürsten Repnin*. 1.) *Gruppenspiel 4 Figuren*, 26, 29, 21. 2.) *Gruppenteil*, 36, 27, 21. 3.) *Repinin*, 34, 10, 10. **G 28**, *Gruppe die Gerechtigkeit für F. Repnin*, 45, 33, 25, Acier. 1.) *Soldat sitzend mit Schild*, 28; 24; 14,5. 2.) *Gerechtigkeit und weibl. Figur mit Kind*, 44, 29, 24. 3.) *Soldat mit Lanze stehend*, 38, 21, 16. **G 33** ohne Eintrag. (WA, AA III H 121, fol. 82, 172)

Literatur: Berling 1910, S. 77f., bes. Anm. 309, S. 196. Ders. 1914, S. 5f. Schmidt 1926, S. 76. Zimmermann 1926, S. 290. Acier 1964, Kat. 118, 146. Goder 1986 (112), S. 37.

Exemplare: Kongress von Teschen: DMM (Inv. Nr. 12364), glasiertes Weißporzellan, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. fehlt, Ausformung um 1780.

63. Titel: Je mets les calme - Je les enflamme

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: Januar 1780

Formnummer: G 29, G 30

Acier entwarf diese beiden Gruppen als Gegenstücke zu „L'amitié couronné“ (Kat. 42) und „La bouche de vérité“ (Kat. 50), die im April 1775 und Januar 1777 entstanden. Ein geflügelter Amor steht neben einem kannelierten Säulenstumpf, schauseitig hängt daran ein Medaillon, darauf steht der Titel: „*Je mets le calme*“. Amor gießt Parfüm aus einem Flacon auf zwei brennende Herzen, die auf dem Säulenstumpf in einem Rosenbett liegen, um ihre Flammen zu löschen. Das Motiv des Begießens der Herzen auf kanneliertem Säulenstumpf wurde vom Devisenkind „*Je blesse, et soulage*“ (F 14, Kat. 45), das Acier im Dezember 1777 fertigte, angeregt. Die Schrittstellung zum Säulenstumpf entspricht dem mit No. 1 bezeichneten Entwurf zu den „Devisenkindern“, der vermutlich von Johann Eleazar Schenau stammt (WA, AA III 170, fol. 22a). Der Sockel entspricht dem Pendant. Am 31. Januar 1780 beschrieb Acier die Gruppe: „*Un petit Amour pour faire suite à la bouche de vérité, et l'amour couronné. Ce troisième Amour est debout devant un bout de colonne canelée en forme d'Autel. Deux coeurs enflammé sont posé dessus, il tient un vase plein de parfumd qu'il verse dessus pour éteindre leurs flames. La plainte est ovale et dans le gout antique t-elle que les anciens.*“ (WA, AA III 57, fol. 32a)

Das Gegenstück zeigt den geflügelten Amor, der neben einem quadratischen Postament steht, vor dem zwei Tauben turteln. Er schießt mit seinem Pfeil der Liebe auf die auf dem Postament liegenden Herzen. Den auf ein Herz schießenden Amor zeigte Acier bereits beim Devisenkind „*Coup sur coup*“ (F 10, Kat. 45) vom Dezember 1775. Hierzu notierte Acier: „*Le pendant. C'est un amour qui décoche une flèche. Il est appuyé contre un grand pied d'architecture sur quoy est posé un carquois avec des flèche renversé à terre, deux colombes posé sur une guirlande de fleurs se bête et se carresse. La plainte sera la meme du précédent! Coupé et donné aux mouleurs le moule est marqué, G. 30.*“ (WA, AA III 57, fol. 32a) Schönheit erwähnte die Gruppen ebenfalls im Januar 1780 in seinem Arbeitsbericht. „*Ein groß stehend Kind mit Bogen schießend, großen Flügeln, architectisches Postament, wovon das Kind stehend und 1. Köcher liegt, 2. Tauben welche sich schnäbeln, die Platte worauf das Kind stehet mit a la greque, mit dem H. Modellmeister gefertigt.*“ (WA, AA III 57, fol. 33a)

Maße: je H 19 cm

Modellbuch: G 29, *Cupido mit zwei Herzen*, 21, 15, 11, Acier, Jan. 1780 - G 30, *Cupido mit Bogen*, 21; 14; 11,5; Acier, Jan. 1780 (WA, AA III H 121, fol. 172)

Literatur: Bilderatlas 1899, Taf. 6. Berling 1910, Fig. 170/1 u. 3, S. 74, 78. Goder 1986 (112), S. 37. Ders. 1986 (114), S. 23. Clarke 1988, Kat. 86f.

Exemplare: E 82^o: DMM (Inv. Nr. 4451), Nachausformung.

64. Titel: La Balancoire - Die Schaukel

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April 1780

Formnummer: G 32

Pendant zur Gruppe „Das Stelzenspiel“ (Kat. 66). Drei Kinder spielen vor einer Herme. Ein gestürztes Mädchen liegt zu Füßen eines über sie lachenden Knaben. Er streicht seine Zeigefinger in hämischer Geste übereinander. Das Mädchen trägt einen Rock mit Streifendekor, hellgelbe Schürze, gestreiftes Mieder über weißer Bluse und blau gepunktete Weste. Den rechten Arm hat sie im Fall hoch gerissen, Schürze und Rock sind bewegt drapiert, um der Dramatik der Situation Ausdruck zu verleihen. Das dritte Kind sitzt oben auf dem Brett, das sie als Wippe über ein Säulenstück gelegt hatten und zum Sturz führte. In der erhobenen rechten Hand hält es einen Schlegel, unter den anderen Arm hat es eine Trommel geklemmt. Querovaler Erdsockel mit seitlich umlaufendem blüten- und mondsichelförmigem Reliefdekor. Das dunkle Braun des Felssockels kontrastiert zu den hellen zarten Tönen der feinen Musterung der Kleidung und dem klassizistischen Formengut. Die gebrochene, quer auf dem Boden liegende Säule mit Kompositkapitell sowie die Herme im Hintergrund sind weiß und nur sparsam goldkonturiert, um Marmor zu imitieren. Der Modelleur Anton Grassi entwarf um 1778-80 eine gleichnamige Gruppe für die Wiener Manufaktur auf Anregung einer Zeichnung oder eines Modells aus Sèvres, wovon sich eine Ausformung im Nationalmuseum in München erhalten hat, (vgl. Folnesics/Braun 1907, S. 191, Abb. S. 193). Er zeigt ebenfalls drei spielende Kinder mit einer Wippe, die sie über ein Holzfass gelegt haben. Während Acier die architektonischen Versatzstücke dem Formenkanon des Klassizismus entlehnte, platzierte Grassi die Kinder in natürliche ländliche Umgebung.

Im April beschrieb Acier die Gruppe sehr detailliert: „*Pour le magazin, Un nouveau grand groupe de trois figures, représentant. (La Balancoire) composé de deux garçons et une fille. Cette dernière est renversée par terre riant au se court pendant qu'un petit garçon qui est devant-elle se mocque de sa chute en la regardant. Le troizieme, est encore sur la planche qui est en l'air, et qui joué du tambourin, il rit de voir la fille qui est renversé par terre! Au mulieu de ce groupe il y à un grand terme qui représente une Bacchantes! Tout ce groupe est composé avec des attributes d'architecture, comme, chapiteau, fust de colonne, base etc. Et la plainte est décorer avec des ornemens à l'antique. Coupé et donnè aux mouleurs le moule est marqué, G. 32.*“ (WA, I Ab 57, fol. 222a)

Maße: H 28; L 16,8; T 14 cm

Modellbuch: G 32, *Gruppe 3 Kinder mit Marmor*, Acier, April 1780 (WA, AA III H 121, fol. 172)

Literatur: Folnesics/Braun 1907, S. 191, Abb. S. 193. Berling 1900, Abb. 210, S. 145. Zimmermann 1926, S. 293. Ders. 1928, S. 209. Acier 1964, Kat. 99. Goder 1986 (112), S. 37.

Exemplare: PD (P.E. 1602), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und Strich, geritzte Formnr. G 32, Ausformung um 1780.

65. Titel: La fiancée Villageoise - Geldwirtschaft auf dem Lande/Die ländliche Verlobung

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: April - Juni 1780

Formnummer: G 34

Vorlage für diese Gruppe war eine Zeichnung Schenaus, die heute leider nicht mehr erhalten ist. Sie zeigt ein ländliches Brautpaar beim Anstecken des Verlobungsringes vor einer Satyrherme. Von der Rückseite drängt ein erhöht auf zwei Baumstümpfen stehender Herr mit Geldkatze nach vorn, der von den Verliebten jedoch nicht bemerkt wird. Ein Hund springt am Bein des Schäfers herauf, gegenüber steht ein junges Schaf, das die Braut an einem Band führt. Hinter ihnen sitzt ein ländlich gekleideter Knabe auf dem Felssockel, der das Paar nach hinten abstützt. Seinen rechten Fuß hat er auf eine Wiege gestellt. Eine bunte Blütengirlande liegt in seiner erhobenen linken Hand und windet sich über die Herme, um das Liebespaar und endet auf dem linken Arm des Bräutigams, den er um die Schulter der Geliebten gelegt hat. Die Freiheit der Bossierer zeigt die Ausformung aus der Marcolinizeit in den Kapitolinischen Museen in Rom, wo der Mann mit der Geldkatze fehlt und der Knabe auf der Rückseite durch ein Mädchen, das auf einem Felsen sitzt, variiert wird. Rundsockel mit antikisierendem Dekor. Das Marmor imitierende Weiß der Herme kontrastiert zu den hellen Pastelltönen der Kleidung und dem zarten Inkarnat, das in seiner Leichtheit durch das dunkle Braun des Sockels hervorgehoben wird. Die Herme hat Acier vermutlich in Anlehnung an den Kupferstich „Olim truncus eram ficulnus inutile lignum“ von William Wynne Ryland gefertigt, den dieser nach Angelika Kauffmann 1776 stach.

Acier notierte zu dieser Gruppe im Mai 1780: „*Pour le magazin. Ebauché un grand groupe de quatres figures, avec un Terme au milieu, représentant (La fiancée Villageoise) Devant le terme, sont les jeunes époux qui se promettent. Un jeune Berger ajusté galament tient sa Bergere entres ses bras et lui promet la foi conjugable en lui faisant serment de fidelité. Elle tient un rubans dans la main gauche au quel est attaché son Mouton favorie! Son Pere est derriere le terme qui s'avance, avec une grande bourse pleine d'argent qu'il leur montre pour approuvè son contentement! Sur le cotté est un petit garçon qui jouë avec un berceau, et qui tient des guirlandes qui entour le terme! Toutes sortes d'attributs pasturale entour ce groupe qui est posé sur une plainte ronde et décorer d'ornements dans le gout antique!*“ (WA, I Ab 57, fol. 289a) Im Juni 1780 fuhr er fort: „*Terminé le grand groupe de quatres figures avec le terme, représentant (La fiancée Villageoise) commencé le mois précédent. Coupè et donné aux mouleurs, le moule est marqué. ... G. 34.*“ (WA, I Ab 57, fol. 354a) Schönheit beschrieb die Gruppe im April und Mai 1780. „*Ein stehend Mädgen angekleidet, nebst 1. Mann stehend welches dem Mädgen einen Ring auf den Finger sezet, hinter solcher stehet der Gott Pan als Tirmis zu einer großen Groupe nach Schonauischer Zeichnung mit dem H. Modellmeister Acier gefertigt.*“ (WA, I Ab 57, fol. 223a) „*Einen stehenden alten Mann, welcher dem jungen Liebespaar einen Beutel mit Gelde zeigt, nebst einem Hunde und stehenden Schaafe. Zu der großen Groupe von vorigen Monate mit dem Herrn Modellmeister Acier gefertigt.*“ (WA, I Ab 57, fol. 290a) Im Juni wurde die Gruppe fertig gestellt, Aciers engster Mitarbeiter Schönheit bossierte, wie fast immer, das Postament. (WA, I Ab 57, fol. 355a) Schönheits Eintrag verzeichnete die Dresdener Version mit dem Knaben und der Wiege. „*Ein Postament zu einer Groupe von 3. Figuren, 1. Kind Termis und Wiege mit Zierrathen zum Belegen poussirt.*“ (WA, I Ab 57, fol. 356a)

Maße: H 34, Dm 17,5 cm

Modellbuch: G 34, Gruppe 5 Kinder mit Schaf u. Marmorsäule Die Verlobung ä. F., 34, 20, 18, Acier, Juni 1780 (WA, AA III H 121, fol. 172)

Literatur: Berling 1900, Taf. 30, S. 150. Schmidt 1926, S. 79. Zimmermann 1926, S. 293. Goder 1986 (112), S. 37. Katalog München 1990, Kat. 259, S. 168.

Menzhausen/Kapel 1990, Kat. 259 mit Abb. Maué 1980, Abb. 8, S. 17.

Exemplare: PD (P.E. 1593), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, geritzte Formnr. G 34, Ausformung um 1780. - Kapitolinische Museen, Rom.

66. Titel: Das Stelzenspiel

Entwurf: Michel Victor Acier

Entwurfsdatierung: November 1780

Formnummer: G 35

Gegenstück zur Gruppe „Die Schaukel“ (Kat. 64). Ein junges Mädchen in Schürzenkleid mit gebundenem Mieder und weißer Bluse läuft auf Stelzen. Ein Knabe hilft ihr stützend von hinten das Gleichgewicht zu halten, während ein anderer, der vor ihr auf einem kannelierten Säulnstumpf gelehnt liegt, den Rock anhebt, um darunter zu gucken. Im Hintergrund steht eine weiße Herme mit Bacchantin. Geschichteter Steinsockel, der den Stand des Mädchens stabilisiert. Rechts wächst ein Birnbaum mit Früchten. Acier kombinierte gekonnt die Kinderfiguren, die er in Anlehnung an Boucher inventiert hat, mit dem Formenvokabular des aufkommenden Klassizismus, der Herme und dem Säulenschaft, deren Weiß mit wenig Goldzier zu der kleinteiligen Staffage der Kleider, dem zarten rötlichen Inkarnat sowie dem in dunklem Braun und grünem Blattbesatz staffiertem Sockel kontrastiert.

Im Arbeitsbericht erwähnte Acier diese Gruppe im November 1780: *„Un grand groupe nouveau, de trois figures et un Terme au milieu, représentant, le jeux d’Echasse. C’est une jeune fille qui est monté dessus et qui veut marché à l’aide d’un jeune Berger qui la soutient par derrier pour la faire aller. Sur le devant, est un autre jeune garçon ademi couché par terre appuié sur un bout de colonne qui lui regarde malicieusement sous la jupe. Au milieu de ce groupe est un grand terme qui représente une Bachante. Ce groupe est posé sur une plainte ovale décorer avec des ornements à l’antique. Coupé et donné aux moûleurs le moûle est marqué G. 35.“* (WA, I Ab 57, fol. 742a)

Maße: H 37,5; L 18; T 15 cm

Modellbuch: G 35, *Gruppe 3 Figuren und Marmor*, 23; 19; 17,5; Acier, November 1780 (WA, AA III H 121, fol. 172)

Literatur: Bilderatlas 1899, Taf. 19. Berling 1900, Abb. 210, S. 145. Zimmermann 1926, S. 293. Ders. 1928, S. 208. Goder 1986 (112), S. 38. Clarke 1988, Kat. 88. Katalog München 1990, Kat. 260, S. 169. Menzhausen/Kapel 1990, Kat. 260, Farbtaf. S. 169.

Exemplare: PD (P.E. 1619), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und Strich, Formnr. G 35, Ausformung um 1780.

Johann Joachim Kaendler wurde am 15. Juni 1706 in Fischbach nahe Dresden als Sohn eines Pastors geboren. 1723 begann er eine Lehre beim Dresdener Hofbildhauer Benjamin Thomae, einem Schüler Permosers, und wurde 1730 im Alter von 24 Jahren zum Hofbildhauer ernannt. Am 21. Juni 1731 nahm ihn die Meissener Manufaktur als Modelleur auf, wo er zunächst als Gehilfe von Johann Gottlieb Kirchner tätig war, und nach dessen Weggang 1733 zum Modellmeister ernannt wurde. Seit 1740 unterstand ihm die Leitung der plastischen Abteilung der Meissener Porzellanmanufaktur. 1749 wurde er zum Hof-Kommissar ernannt. Kaendler war der bedeutendste Schöpfer der europäischen Porzellanplastik, besonders seine Figurengruppen der dreißiger und vierziger Jahre beeinflussten die Produktion aller europäischen Porzellanmanufakturen. Da Kaendler über kein Arkanum verfügte, konnte er während des Siebenjährigen Krieges in Meissen bleiben, wo ihm die künstlerische Gesamtleitung der Manufaktur unterstand. Seit 1764 musste er sich die Leitung der plastischen Abteilung der Porzellanmanufaktur mit dem französischen Bildhauer Acier teilen. Kaendler starb am 18. Mai 1775 in Meissen.

67. Titel: Apoll mit Leier

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Mai 1765

Formnummer: A 68

Eine im WA in Meissen erhaltene Modellzeichnung zeigt den Apoll auf schmuckloser quadratischer Plinthe im Kontrapost stehend, das linke Spielbein vorgestellt, das Standbein wird hinten vom herabfallenden Gewand gestützt, das um die Schultern geschlungen ist und von einem Gurt gehalten um die Hüfte liegt. Die Füße sind mit geschnürten Sandalen bekleidet. Die Wendung des Kopfes gilt der Standbeinseite. In der linken Hand liegt die Leier, deren Saiten er mit der rechten Hand zupft. Im Arbeitsbericht vom Mai 1765 betonte Kaendler, dass diese Figur auf „antique Arth“ gearbeitet sei. Darin äußert sich sein Bemühen dem Antikenideal des Klassizismus zu entsprechen. „4. Eine auf der Lauthe spielende Apollo Figur auf antique Arth angefangen zu modelliren. 12. Zoll hoch.“ (WA, I Ab 40, fol. 132b)

Modellbuch: A 68, *Apollo mit Harfe singend*, 20, 15, 8, Kaendler, Mai 1765 (WA, AA III H 121, fol. 150)

Zeichnung: Rote Kreide, unbez. mit Kostenangabe: 1 Thaler, 2 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen; 3 Pfennige zu belegen. 27,4 x 16,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 44a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 261.

68. Titel: Venus, Amor und Genius

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1765

Formnummer: A 65

Aktfigur einer stehenden Venus auf kleinem Felssockel, das rechte, im Knie angewinkelte Spielbein ist zurückgestellt. Über dem linken Standbein ist die Hüfte herausgeschoben, die linke Schulter wird weit zurückgesetzt, die andere vorgeschoben. Die energische Kopfwendung nach rechts gilt der geöffneten Spielbeinseite. Diese komplizierten Wendungen des Körpers zeigen Kaendlers Verbundenheit mit dem Rokoko, wobei er die Bewegtheit deutlich mildert. Der Akt mit hoch angesetzten Brüsten folgt dem Antikenideal, während die üppigen Hüften, die weiche Ausformung des Bauches sowie die kräftigen Oberschenkel diesem in ihrem Naturalismus entgegenwirken. Hinten stützen die Figur ein Baumstumpf und einige aufgetürmte Felsbrocken. Venus hält einen rechts neben sich auf Hüfthöhe schwebenden Amorknaben an einem Band, der seinen Bogen in der rechten Hand trägt, während

Venus die Pfeile aus seinem Köcher nimmt. Kaendler erwähnte in seinem Arbeitsbericht, dass er für die Handhaltung der Venus zwei Versionen modelliert hätte. Ein Pfeil von Amor liegt zerbrochen vor Venus Füßen. Auf der anderen Seite sitzt ein Genius auf dem Felssockel und lacht über Amor, die Gestik der Hände unterstützt sein hämisches Lachen. Im November 1765 beschrieb Kaendler diese Gruppe sehr ausführlich in seinem Arbeitsbericht: „2. Eine Venus Figur 13. Zoll hoch nun modelliret es ist selbige in schöne action unbekleidet vorgestellet wie die mit dem Cupido scherzet und seine Pfeile aus dem Köcher schüttet, worüber Cupido scherzet, unten auf dem Felsen worauf die Venus steht, sitzt annoch ein Genius, welcher den Cupido auslachtet. Ferner sind zu dieser Figur zwey Täuberin welche der Venus zugeneiget sind modelliret worden, wie auch 2. veränderte Hände, damit solche auf zweyerley Arth vorgestellet werden kann. ... 5. In oben erwähnte Venus Figur im Modell nebst bey sich habenden beyden Kindern gehörigermaßen, wie auch die dazugehörigen Täuberin zerschnitten, und solche zum Gipsabformen befördert.“ (WA, I Ab 40, fol. 476a/b, 477a). Die beschriebenen zwei Tauben fehlen in der Meissener Nachausformung.

Maße: H 22, L 10, T 9 cm

Modellbuch: A 65, *Venus und zwei Cupidos*, 22, 11, 9, Kaendler, Nov. 1765 (WA, AA III H 121, fol. 150)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. r.u.: *Richter*, o.r.: A 65 mit Kostenangabe: 1 Thaler, 10 Groschen zu verputzen; 3 Groschen, 6 Pfennige zu formen. 30 x 15,6 cm.

Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 7b)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6277), Nachausformung.

69. Titel: Kalydonische Eberjagd

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juli - September 1768

Formnummer: A 66

Die Gruppe entwarf Kaendler für die russische Kaiserin Katharina II. In einer Specificatio vom September 1768 beschrieb er sie sehr detailliert und betonte wiederholt sein Bemühen um Annäherung an das klassizistische Ideal mit der Umschreibung „*alles ist antique vorgestellet*“. Demgegenüber steht Kaendlers Naturalismus, den er bezüglich des Hirsches hervorhob „*nicht nur allein der Hirsch aufs Natürlichste vorgebildet*“. Die Komposition ist als Rundgruppe ausgebildet und folgt den Gesetzen der klassischen Dreieckskomposition. Im Zentrum sitzt Atalante erhoben auf einem Felsen, zu ihren Füßen der kalydonische Eber mit Meleager, hinter ihm ein griechischer Held, gegenüber ein Jäger. Auf der Rückseite ist ein weiterer Jäger mit einem Hirsch platziert.

Im Juli 1768 notierte Kaendler zu dieser Gruppe: „2. Ein großes Modell so ein Wildschwein vorstellet nebst einem Jagd Hunde so es einander verirrt und zur großen Jagdgruppe des Meleager gehöret, zerschnitten und zum abformen befördert. 3. Zum Meleager als ein dazugehörige Ganzfigur welche das calydonische Schwein erleget und auf einen Felsen nebst ebenfalls im Modell zerschnitten und zum abformen gegeben. 4. Das Modell der Atalante die solche schön antique vorgestellet auf einem Felsen sitzt, und soh mühsam ausgearbeitet ist, ebenfalls zerschnitten und zum abformen gegeben.“ (WA, I Ab 44, fol. 306a/b) Einen Monat später fuhr er fort: „2. Ferner ein Modell welches einen griechischen Gahlan vorbildet. So das Calydonische Schwein mittragen hilft, und einen Hund bey selbigen hat, ebenfalls zerschnitten, und zum abformen befördert. 3. Annoch ein Modell in Thon, zerschnitten durch welches ein junger griechischer Held vorgestellet wird, welcher dem Meleager seine Jagdsachen als Köcher, Bogen, Pfeile und dergleichen trägt, und bey sich hat. ... 6. Zwey Stück von denen Figuren der Atalanta ebenfalls in der Porcellaine Massa corrigiret. 7. Die Figuren des Meleagers, und alle dazu gehörigen Figuren welche ausgeformet und verputzt worden, das benöthigt daran corrigiret und nachgeholfen.“ (WA, I Ab 44, fol. 353a/b, 354a) Im September

verfasste Kaendler eine Specificatio, in der er den Aufbau der Gruppe schilderte. „Diejenigen Jagd Gruppe welche nach Rußland gelangt und von mir der Nothwendigkeit und bevor Förderung halber unter denen neben Stunden in einer Behausung inventiret, modelliret, und zum Porcelain Manufactur abgereicht worden. Gerundete Gruppe stellet vor den Meleager und Atalanta und in beyde das Calydonische schreckliche Wild Schwein welches sehr viel Schaden gethan erleget haben, diese Gruppe ist 3. Viertel Ell. hoch und in der Breite etwas darüber, bestehet aus 5. Figuren, und 5. Thieren, als einem Schwein, einem Hirsch und 3. Hunden, alles ist antique vorgestellet. Als die Atalanta dem Wilden Schwein den ersten tödtlichen Schuß durch Abschießung eines Pfeils bey gebracht, entfernt sich selbige auf eine Felsenhöhe in etwa, also ihr da solche eine hohe Person gewesen ein kostbares Kissen mit goldenen Frangen und enquasten unten gebreitet worden, worauf sich selbige niedergelassen und sich in schöne gravitatische Positur probe bekleidet darstelllet. Sie hält in der linken Hand ihren Bogen, neben ihn siehet man den Köcher mit Pfeilen liegen. Zu ihrer rechten siehet man ihren Leib Hund sitzen, welchen sie caressiret. Stehend vor ihr herab befindet sich das große Schwein welches von einem Jagdhund am rechten Ohre gehalten, und von dabey stehenden schön vorgestellten und wohl bekleideten Meleager mit einem Saufang Füßen gefangen, und nach grausamer Gegenwehr erleget wird, welcher begehret Atalantea mitansihet. Seitwärts dem wilden Schwein siehet man einen sehr tapferen vornehmen griechischen Jäger, welcher der Meleager zur Bey Hülfe mit genommen, und in erforderlicher höfischer Gestalt mit einem Wurfspieß ebenfalls auf das Schwein losgehet, in dem gleich neben ihm das Schwein einen Jagdhund gehauen, und wieder geschlagen, dass schon die Gedärme aus dem Leibe hängen, und fast danieder liegend zu sehen ist. Hinter dem Meleager folgt ein griechischer Jüngling, welcher seine Jagdwaffen, Bogen, Köcher, und Pfeile trägt, und einen solchen beißenden Hund in seiner rechten Hand führet. Ferner erblickt man hinterwärts eine feine Figur welche einen griechischen Jäger vorstelllet, so einen jagdbaren Hirsch mit einem Pfeil erleget hat, und solchem aus erwürcket wobey von jederman bemerket wird, worin nicht nur allein der Hirsch aufs Natürlichste vorgebildet auch zum austrücken bequemlich gelagert, die Jäger auch am Hirsch auf der Brust mit dem Weidenmesser den ersten Schnitt um zu solchen ober Frist bey gethan sodann den Schlund abgeschnitten, und endlich sofort arbeitet, das solchem das Geschneide aber Eingeweide aus dem Leibe treten, ja es ist mehr.... Gruppe solcher Gestalt situiret weil solche zu einem Parade Stück auf einer Tafel gebraucht werden soll, dass solche um und um eine schöne Ansicht haben, und jeder kennen von Künsten wird erkennen müssen, dass kein Fleiß daran gesparet worden. - Datiert 5. Sep. 1768“ (WA, I Ab 44. fol. 402a/b)

Robert E. Röntgen veröffentlichte in seiner Monographie zur Meissener Manufaktur von 1984 einen Preiscourant mit Artikeln der Meissener Manufaktur aus der Zeit um 1850, der bezeichnet ist: „In englischem Geschmack.“ Diese Gruppe ist darin schematisch skizziert und wird für 110 Taler zum Verkauf angeboten. Der Hinweis auf ihre mythologische Deutung ist nicht genannt, denn die Gruppe ist mit dem Titel „Die Jagd“ bezeichnet.

Modellbuch: A 66, Gruppe die Jagd 6 Teile, 32, 40, 38, Kaendler. - 1.) Diana, 33; 18; 19,5. - 2.) Figur Fürst aus ... , 19; 32; 12,5. - 3.) Figur mit Speer, 23,5; 18; 12. - 4.) Figur mit Speer und totem Hund, 22,5; 18,5; 14. - 5.) Wildschwein und Hund, 12,5; 27; 4. - 6.) Figur Hund führend, 21; 14; 19,5 (WA, AA III H 121, fol. 81, 150)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 258. Gröger 1956, Abb. 76, S. 152ff. Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125.

70. Titel: Holländische Freiheit

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Januar 1769

Formnummer: C 23

Minerva, früh mit Athene, der Tochter des Zeus gleichgesetzt, sitzt auf einem Felsen und hat den linken Arm auf ein Buch gestützt, welches auf einem Postament steht. Sie ist bekleidet mit aufgeworfenem Rock über dem Unterkleid, die Brust schützt die Ägis, auf dem nach links gewandten Kopf ruht ein geharnischter Helm. Einen mit der Spitze zum Boden gewandten Speer, auf dem ein Hut hängt, hält sie mit ihrer rechten Hand. Rechts von ihr ruht auf querovalen Erdsockel ein mächtiger Löwe, der ein Bündel aus sieben Blitzen mit seiner rechten erhobenen Klaue umfasst. Naturalistischer Erdsockel unregelmäßiger Grundform, über den der Löwe, der linke Fuß Minervas und das Podest minimal hinausragen. Vorlage für die Minerva war eine Athena aus Kaendlers großem Tafelaufsatz für König August III. von Polen und Kurfürsten von Sachsen in Gestalt einer Triumphpforte von 1748 (Reinheckel 1989, Abb. 92), wobei Kaendler die Minerva 20 Jahre später auf eine geschlossene tektonische Hauptansicht komponierte und die Körperwendungen mäßigte, um eine statuarische Ruhe zu erzielen. Das Modell der Minerva verwandte Kaendler einige Jahre später noch einmal in leicht veränderter Form für die Gruppe „Apoll und Minerva“ (Kat. 104), die er für die 'Große Russische Bestellung' für Katharina II. modelliert hat.

Kaendler schrieb zu dieser Gruppe im Januar 1769: „7. Eine sitzende Fügur, von zimlicher Größe welche nach Holland bestellet, und als die Minerva vorgebildet ist, so einen Löwen mit denen 7. Pfeilen haltend neben sich liegen hat, und in der rechten Hand eine Lantze hält, und mit dem linken Arm auf einem Buch ruht corrigiret, und selbige vollendet gänzlich verfertiget, zerschnitten, und zum abformen befördert.“ (WA, I Ab 45, fol. 6a) Im Januar 1769 erwähnte Schönheit seine Mitarbeit an dieser Gruppe. „1. Figur die holländische Freyheit mit 1. Löwen, 1. Helm (Lanze) worauf 1. Huth hänget und mit 1. Arm stämmt sich die Figur auf 1. Buch, in Thon poussiret.“ (WA, I Ab 45, 28a)

Maße: H 15,5 cm

Modellbuch: C 23, *Die Holländische Freiheit, Minerva mit Löwe (alter Formbrief)*, 17; 12,5; 11 (WA, AA III H 121, fol. 156)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. r.u.: *Matthaei fec.*, bez. o.: C 23, und Kostenangabe: 1 Thaler, 4 Groschen zu verputzen; 3 Groschen, 6 Pfennige zu formen. 18,9 x 16,2 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 169, fol. 40b)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 261f.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6308), Nachausformung.

71. Titel: Der Tritonenfang - Amorettenfang

Modell: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juni 1769

Formnummer: C 35

Zwei mit einem locker drapierten Lendentuch bekleidete Meeresgöttinnen, eine stehend, die andere sitzend, fangen Amoretten in einem großmaschigen Fischernetz. Während eine Amorette im Netz liegt, ist eine weitere daraus geklettert und zieht an einem Strang des Netzes im Vordergrund. Die stehende Nereide überragt die Gruppe, ihr rechtes Bein ruht angewinkelt auf dem steil ansteigenden bewachsenen Felssockel, der die Figur stützt. Im Arbeitsbericht vom Juni 1769 notierte Kaendler: „1. Eine große Gruppe den Tritonfang genannt, welcher 16. Zoll hoch, und 12. Zoll breit, gänzlich neu modelliret, es befinden sich auf einem sehr natürlich vorgestellten Felsen, zwey Nimphen antique gebildet, welche in das Gipfeln obbewächsten Felsen eingeschlossenen Wasser ein Netz geworfen und nachstehende Creatures als einen reichen Fang heraus ziehen. Entlich bemerket man im Netz ein schreyend Triton Kind, welches ein blasend Instrument choncha oder Muschelhorn in einer Hand hält. Zweytens einen Delphin welcher Wasser ausspeyet, ferner eine Schildkröte, unterschiedliche Fische, Krebse,

Corallen, Muscheln, Schilfwerk, und der gleichen, welches also mit recht als ein mühsames Stück angegeben werden kann, wie dann auch worum am Netze annoch ein junger Triton zu sehen, welcher solcher aus dem Wasser fischen hilft.“ (WA, I Ab 45, fol. 256a) Der wasserspeiende Delphin ist auf der im WA in Meissen erhaltenen Modellzeichnung nicht dargestellt. Zimmermann erwähnte, dass Carl Christoph Punct das Modell zu dieser Gruppe entworfen habe, das Kaendler jedoch umgearbeitet habe. Diese Aussage stützt die Erwähnung Kaendlers, dass er den Tritonengang „gänzlich neu modelliret“ habe.

Die Mäßigung überkommener Rokokoformen, die Kaendler in seinem Tätigkeitsbericht mit „*antique gebildet*“ bezeichnete, charakterisiert diese Gruppe. Die Nereiden sind mit wenigen raumgreifenden Gesten nicht mehr auf einem Rocaillesockel platziert sondern auf einem naturalistischen Felssockel mit Pflanzenbewuchs, den Kaendler geschickt für den Aufbau der klassischen Dreieckskomposition nutzte. Der Modellmeister beschrieb die Amoretten als Tritonen, da sie jedoch weder einen Dreizack bei sich haben noch von der Hüfte an fischleibig sind, trifft sie der Begriff Amoretten genauer. Schönheit half Kaendler bei diesem Modell und berichtete im Juni 1769: „*1. Kind zum Trydons Fang von dem Herrn Hof Commissair Kaendler verfertiget.*“ (WA, I Ab 45, fol. 256a)

Modellbuch: C 35, *Der Fischfang*, 31, 26, 18, Punct (WA, AA III H 121, fol. 157)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. r.u.: *Matthaei fec.*, bez. l.o.: C 35 mit Kostenangabe: *1 Thaler zu formen; 1 Groschen, 6 Pfennige zu belegen.* 37 x 31,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 44a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 72. Zimmermann 1926, S. 242.

Exemplare: Kapitolinische Museen, Rom.

72. Titel: Jupiter

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: September 1769

Formnummer: C 43

Kaendler modellierte von September 1769 bis September 1770 eine Serie von acht römischen Göttern: Jupiter, Apoll, Diana, Minerva, Merkur, Juno, Herkules und Mars (Kat. 72-79). Eine Modellzeichnung im WA in Meissen zeigt Jupiter, von den Römern mit Zeus gleichgesetzt, auf kleiner, quadratischer Plinthe stehend. Sein zurückgestelltes Spielbein stützt ein Baumstumpf. Über dem linken Standbein hat er die Hüfte herausgeschoben, den Oberkörper durchzieht ein geschmeidiger S-Schwung. Das bärtige Gesicht ist nach links oben gewandt, auf dem lockigen Haar trägt er eine Krone. Ein Lententuch fällt von der linken Schulter über den Rücken und verdeckt die Scham. Jupiter wirft mit beiden Händen Blitzbündel, die er neben Donner, Meteoren und Träumen als Vorzeichen schickte. Der Adler, ein dem Jupiter/Zeus heiliges Tier, hockt mit ausgebreiteten Schwingen vor seinem rechten Bein auf dem Sockel und blickt nach rechts. Kaendler schuf den Jupiter nach einem Stich von Bernard de Montfaucon, welcher auch dem Fürstenberger Modelleur Carl Gottlieb Schubert (1730 Graebel - Fürstenberg 1808) 1777 als Vorlage für ein Porzellanmodell des Jupiter mit Adler gedient hat.

Kaendler löste sich bei diesen Götterfiguren von der verspielten Bewegtheit des Rokoko und führte sie mit ihrem aufrechten Stand zu einer geschlossenen Kontur. In diesem Sinne ist auch die Veränderung des Sockels zu verstehen, der als einfache quadratische Plinthe gebildet ist und den Rocaillesockel ablöste, der im Rokoko den Schwung der Figuren aufnahm. Damit folgte Kaendler dem klassizistischen Ideal, das sich angeregt durch den zeitgenössischen Kunstdiskurs, die antike Plastik zum Vorbild nahm. Im September 1769 beschrieb Kaendler den Jupiter: „*4. Ein heydnischer Gott Jupiter gantz neu modelliret es ist solcher 12. Zoll hoch nebst auf einem Postament in einer mittenden Stellung wie er dem in beyden Händen habenden Blitz von sich schmeißt, hat auf dem*

Haupte seine Crone. Zu seinen Füßen aber einen Adler stehen, welches alles sehr mühsam ausgeführt, und sodann von mir auch nach erfordern zerschnitten, und zum abformen befördert worden.“ (WA, I Ab 45, fol. 388a)

Modellbuch: C 43, Jupiter, 23, 15, 9, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 157)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. o.r.: C 43, mit Kostenangabe: 1 Thaler, 9 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen. 27,8 x 14,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 48a)

Literatur: Gröger 1956, S. 84, 154. Ducret 1965, Abb. 251f., S. 171.

73. Titel: Apoll mit Leier

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Oktober 1769

Formnummer: C 33

Apoll mit Leier gehört zur Folge der acht römischen Götter (Kat. 72-79). Im Oktober 1769 erwähnte Kaendler einen Apoll, der Harfe spielt. „1. Dann Sonnen Gott Apollo ebenfalls ganz neu modellieret, und solcher Gestalt vorgebildet, wie er auf der Harphe spielt, es ist selbiger bey 12. Zoll hoch, mit einem Gewand gehörig umgeben, hat auf dem Kopf Lorbeer Zweige, und ist solches Modell fertig ausgeführt, sodann von mir auch zerschnitten und zum abformen befördert worden.“ (WA, I Ab 45, fol. 435a) Im WA in Meissen hat sich eine Modellzeichnung erhalten, die einen an einen Baumstumpf gelehnten Apoll zeigt, der eine Leier in der linken Hand hält und mit der Formnr. „C 33“ bezeichnet ist. In Entsprechung zu Kaendlers Tätigkeitsbericht krönt ein Lorbeerkranz sein Haupt, ein Lententuch verdeckt seine Scham. In der Modellzeichnung liegt der rechte Arm über dem Baumstumpf. Der Bossierer hätte diesen Arm auch in Anlehnung an die Apollfigur (Kat. 67) im Ellenbogen gewinkelt vor den Oberkörper legen können, so dass er als Leier spielender Apoll dargestellt worden wäre, wie Kaendler ihn beschrieb.

Modellbuch: C 33, Apollo auf quadratischem Postament, 20, 10, 6, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 157)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. o.: C No. 33, mit Kostenangabe: 1 Thaler, 2 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen; 3 Pfennige zu belegen. 27,4 x 16,5 cm.

Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 44a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 261. Gröger 1956, S. 84, 154.

74. Titel: Diana

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Oktober 1769

Formnummer: C 22

Zu der Serie der acht römischen Götter gehörend, die Kaendler von September 1769 bis September 1770 modellierte (Kat. 72-79). Diana im Kontrapost auf quadratischer Plinthe stehend, bekleidet mit einem um die Schulter und die Hüfte geschlungenen Mantel über einem unterhalb der Brust gegürteten Chiton. Sie bläst ein Horn, das sie mit der rechten Hand an den Mund hält. Der Bogen, der nach Kaendlers Beschreibung im Arbeitsbericht in der linken Hand liegt, fehlt in der im WA in Meissen erhaltenen Modellzeichnung, die die Körperformen ein wenig plump und unförmig wiedergibt. Der mit Pfeilen gefüllte Köcher hängt an einem Gurt auf dem Rücken. Die Mondsichel krönt den nach rechts gewandten Kopf. Zu ihren Füßen hockt ihr Attribut, ein kleiner Hund (Windspiel).

Kaendler beschrieb die Diana im Oktober 1769. „2. Die Jagd Göttin Diana von obiger Größe ebenfalls modellieret welche auch antique vorgestellet, und bekleidet ist, hält in der rechten Hand ein Jagd oder Flügel Horn, worauf sie bläst, in der linken hält sie einen Bogen, und auf dem Rücken hat selbige ihren gefüllten Köcher hängen, zu ihren Füßen sitzt ein Windspiel in guter Vorstellung, welches Modell ich ebenfalls sehr fein ausgefertigt und zum abformen befördert habe.“ (WA, I Ab 45, fol. 435b)

Modellbuch: C 22, *Diana*, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 156)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. r.u.: *Matthaei Fec.*, bez. o.: C 22, mit Kostenangabe: 1 Groschen, 1 Pfennig zu verputzen; 5 Pfennige zu formen; 3 Pfennige zu belegen. 28,1 x 16,1 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 40a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 84.

75. Titel: Minerva

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1769

Formnummer: C 53

Zu der Serie der acht römischen Götter gehörend (Kat. 72-79). Minerva, gleichgesetzt mit Pallas Athene, erscheint gerüstet zum Kampf mit Helm, Speer und Schild, welches das reliefierte Gorgonenhaupt ziert. Über dem sich weich an den Körper schmiegenden Unterkleid trägt Minerva die Ägis und einen locker um die Hüfte geschlungenen Mantel. Die Haltung des Körpers folgt dem Gesetz des Kontrapostes. Die Hüfte ist, in Korrespondenz zur Wendung des Kopfes, über dem linken Standbein elegant nach links herausgeschoben. Zu ihren Füßen sitzt eine Eule, ihr Attribut, als Zeichen der Weisheit. Quadratische Sockelplatte, über die der rechte vorgestellte Fuß minimal hinausragt. Kaendler beschrieb im November 1769 die Minerva und betonte, dass sie „*antique vorgestellt und bekleidet*“ sei. „1. Die Göttin Minerva modelliret, es ist solche antique vorgestellt und bekleidet, hat ein mit Lorbeer Blättern verziertes Casquet auf ihrem Haupte, hält in ihrer linken Hand eine Lantze und in der rechten das Schild, mit dem Medusen Haupte, welche Figur sehr fein ausgeführt, und entlich zerschnitten, und zum abformen befördert habe.“ (WA, I Ab 45, fol. 485a) Die Eule, die neben Minerva auf dem Sockel sitzt, erwähnte Kaendler nicht. Folglich scheint sie eine Zutat des Bossierers zu sein, die jedoch schon auf der Modellzeichnung erscheint. Das Spielerische des Rokoko wird zurückgenommen zugunsten einer statuarischen Tektonik und geschlossenen Kontur, die jedoch durch die ausgreifenden Gesten aufgebrochen wird.

Maße: H 15 cm

Modellbuch: C 53, *Pallas Athene*, 15, 7, 5, Kaendler, Nov. 1769 (WA, AA III H 121, fol. 158)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. r.u.: *Matthaei fec.*, bez. o.r.: C 43, und Kostenangabe: 1 Groschen, 12 Pfennig zu verputzen; 5 Groschen zu formen. 28,1 x 17 cm.

Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 48a)

Literatur: Berling 1910, S. 71.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6486), Nachausformung.

76. Titel: Merkur

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1769

Formnummer: C 21

Von September 1769 bis September 1770 inventierte Kaendler eine achtteilige Serie römischer Götter (Kat. 72-79), zu der die Figur des Merkurs gehört. Diesen stellte er als herbeieilenden Götterboten in Anlehnung an Giovanni da Bolognas (1529 - 1608) Merkur vor, der 1564-1565 in Bronze entstand. Der Oberkörper ist weit vorgebeugt, das rechte Bein im Lauf erhoben. Ein Baumstumpf stützt die Figur. In der rechten Hand liegt der Heroldstab, in der linken hält er seinen Geldbeutel. Auf dem Kopf trägt er einen Flügelhut, auch an den Füßen haften Flügel. Die Figur steht auf einfacher quadratischer Plinthe, über die das rechte, im Lauf erhobene Bein und der Oberkörper weit hinausragen. Kaendler beschrieb Merkur im November 1769: „2. Den heydnischen Götter Boten Mercurium welcher lange schon angefangen gewesen auch vollends in fertigen Stand gesetzt ist solcher laufend vorgebildet, hält in der rechten Hand seinen

Caduceum, in der Linken aber einen Geld Beutel welcher gefüllt ist, auf dem Rücken hat solcher seinen Mantel, auf dem Kopf sein geflügelt Hütchen, und Flügel an den Füßen, solches Modell habe sodann auch zerschnitten und zum abformen befördert.“ (WA, I Ab 45, fol. 485a/b)

Modellbuch: C 21, Merkur, 19,5; 14; 8,5, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 156)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. o.: C 21, mit Kostenangabe: 1 Thaler, 2 Groschen zu verputzen; 5 Groschen, 6 Pfennige zu formen. 28,2 x 16 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 40a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 262.

77. Titel: Juno mit Pfau

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juli 1770

Formnummer: D 9

Kaendler entwarf die vorliegende Juno mit Pfau für eine Folge von acht Göttern, die er im September 1769 begann (Kat. 72-79). Juno erscheint auf flacher quadratischer Plinthe neben einem Rad schlagenden Pfau, das Attribut für ihren unbeugsamen Stolz. Ihr ruhiges, aufrechtes Stehen mit entlastetem rechten Bein, dem Becken- und Schulterlinie folgen, ist reich umspielt vom schweren Stoff des Himations, das über das fußlange Chiton geschlungen ist. Mit der linken Hand greift sie in den Stoff, in der anderen liegt ihr weiteres Attribut, das Zepter. Ein Diadem ziert das im Nacken zusammengebundene Haar. Im Juli 1770 notierte Kaendler in seinem Arbeitsbericht: „1. Eine große Figur die Göttin des Reichtums Juno genannt aufs beste aus poussiret, es ist solche antique gekleidet und mit Edelsteinen verzieret, hält in der rechten Hand einen Szepter und hat einen Pfau neben sich.“ (WA, I Ab 46, fol. 292a) Eine im WA der Meissener Manufaktur erhaltene Modellzeichnung einer Venus mit Pfau variiert die Nachausformung der Juno im Depot in Meissen hinsichtlich der Kleidung, der Kopfwendung und der linken Hand, die energisch in die Hüfte gestemmt wird. Das Modellbuch verzeichnet unter der Formnr. „B 14“ eine weitere Juno, die jedoch Acier zugeschrieben wird. Da Kaendler 1766 keine weitere Juno in seinem Tätigkeitsbericht erwähnte, und Acier in dieser Zeit noch keine Arbeitsberichte verfasste, kann nicht geklärt werden, ob die Variationen auf einen Bossierer zurückgehen, oder die Modellzeichnung die Juno mit der Formnr. „B 14“ darstellt, wie die später zugefügte Notiz auf dem Blatt angibt.

Maße: H 22 cm

Modellbuch: D 9, Juno, 22, 11, 7, Acier (WA, AA III H 121, fol. 160)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. u.: *Matthaei fec.* Später hinzugefügt: B 14 oder D 9 Juno, bez. o.: D 9, mit Kostenangabe: 1 Thaler, 6 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen. 28,6 x 18,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 3a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 154.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6196), Nachausformung.

78. Titel: Herkules

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juli 1770

Formnummer: D 61

Von der Herkules-Figur, die Kaendler für die Serie der acht römischen Götter modellierte (Kat. 72-79), existieren weder in Dresden noch in Meissen Ausformung oder Modellzeichnung. Als Quelle bleibt einzig der Tätigkeitsbericht Kaendlers vom Juli 1770 heranzuziehen. „6. Eine große Figur, welche den Hercules vorstellet aufs beste aus poussiret, es ist dieses Bild mit einer Löwen Haut umgeben, hält in der rechten Hand

seine Keule, und ist wegen seiner starken durchgängig am Leibe habenden Musceln sehr mühsam gewesen.“ (WA, I Ab 46, fol. 293a)

Modellbuch: D 61, *Herkules, Kaendler, Juli 1770* (WA, AA III H 121, fol. 162)

79. Titel: Mars

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: September 1770

Formnummer: D 68

Mars ist die letzte Figur aus der Serie der acht römischen Götter (Kat. 72-79), die Kaendler seit September 1769 modellierte. Eine im WA in Meissen erhaltene Modellzeichnung zeigt Mars als römischen Feldherrn aufrecht stehend, mit geschnürten Sandalen, Brustpanzer und Helm. Die linke Hand ist auf sein Schild gestützt, die andere Hand in die Hüfte gestemmt, der Blick in die Ferne gerichtet. Beide Beine tragen das Gewicht des Körpers, der andeutungsweise einem S-Schwung folgt und im Oberkörper leicht gedreht ist. Kleine quadratische Plinthe. Der stolze ausgewogene Stand der Figur ohne ausladende Gestik erzeugt eine geschlossene Kontur, die im Spätwerk Kaendlers durch den Einfluss des aufkeimenden Klassizismus dominiert. Kaendler schrieb hierzu im September 1770: „2. Eine Figur welche den Kriegs Gott Mars vorstellet, geharnischt, mit einem Casquet auf seinem Haupte, Schild an seiner Seite, und mit einer Hand ein Schild haltend aus poussiret.“ (WA, I Ab 446, fol. 412a)

Modellbuch: D 68, *Mars, Kaendler, 23, 8, 6, Oct. 1771* (WA, AA III H 121, fol. 162)

Zeichnung: Rote Kreide, sign. l.u.: *Jüchtzer*, bez. o.: D 68, mit Kostenangabe: *1 Thaler, 11 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen. 27,2 x 16 cm.* Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 9a)

Literatur: Gröger 1956, S. 154.

80. Titel: Pulchinella aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Mai 1771

Formnummer: D 30

Im April 1771 begann Kaendler mit einer vierzehnteiligen Folge der Commedia dell' Arte-Figuren (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Ein großer Teil der Figuren entstand bis 1772 und ist in späteren Nachausformungen im Depot der Manufaktur Meissen erhalten sowie auf einigen Modellzeichnungen im WA in Meissen dargestellt. Das Thema der Commedia dell' Arte beschäftigte Kaendler seit den dreißiger Jahren des 18.

Jahrhunderts, wie auch Peter Reinicke, Johann Friedrich Eberlein und Friedrich Elias Meyer. Die theatralisch ausfahrenden Gesten, die lebhaftige Körperbewegung sowie die drastische Mimik der Darsteller entsprachen Kaendlers Interesse an der bewegten Figur und spiegelten die Begeisterung August III. sowie der Hofgesellschaft in dieser Zeit für die Italienische Komödie wieder. Als Vorlage dienten vornehmlich französische Kupferstiche, u.a. von Jean Antoine Watteau und Jacques Callot. Die Wiederaufnahme des Themas der Commedia dell' Arte durch Kaendler Anfang der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts bezeugt das große Interesse, das er den Figuren entgegenbrachte, wenngleich die Attraktion der Commedia dell' Arte zu diesem Zeitpunkt ihren Höhepunkt überschritten hatte. Anders als Franz Anton Bustelli, der 1759/60 seine Komödienfiguren für die Nymphenburger Manufaktur in reicher Drehbewegung dem Formenkanon des Rokoko verbunden darstellte, zeigte Kaendler sich elf Jahre später bereits deutlich vom aufkommenden Klassizismus beeinflusst, indem er die Bewegung der Figuren zurücknahm, auf komplizierte Drehungen sowie Wendungen und bizarre ausgreifende Gesten zugunsten einer geschlossenen Kontur verzichtete. Die PinSELzeichnungen aus dem WA in Meissen zeigen die Figuren ohne Sockel. Kaendler stellte sie in der

Ausformung, der Abkehr des Rokokos entsprechend, auf schlichte quadratische Plinthen mit seitlich umlaufendem antikisierendem Schmuckband.

Pulcinella, der unverschämte und listige Diener, erscheint bekleidet mit weißem Obergewand über seinem Buckel, Pluderhose und spitzem Hut an ein Podest gelehnt stehend. Das Gewicht des Körpers lastet auf beiden Beinen, der Oberkörper ist leicht zurückgelehnt, so dass sein dicker Bauch deutlich unter der Jacke mit großen Knöpfen hervortritt. Eine schwarze Halbmaske mit langer gebogener Vogelnase verbirgt sein Gesicht. Eine auf eine Gabel aufgespießte Marone, die er in der rechten Hand hält, sowie ein mit Maronen gefüllter Korb illustrieren seine Gefräßigkeit. Kaendler berichtete im April 1771 von der Arbeit an dieser Figur: „7. Eine Figur zu der Italienischen Comedie Pollicchinella genannt modelliret und ausgestellt, es ist selbige in einem kurzen Camisol, weiten Bein Kleidern, einem Kragen um Hals, auf dem Rücken einen großen Buckel habend nebst einem Mantel umhabend abgebildet, hat über das Gesicht eine Masque, und auf dem Kopffe einen hohen Huth in Gestalt einer Gurke höchst worauf ein Blumen Pouquet stehet, in der linken Hand hält er einen Napf worinnen Maccarone liegen, in der rechten Hand hält er eine Gabel, wo eine dergleichen darauf steket, an seinen Ohren hat er große Perlen hangen.“ (WA, I Ab 47, fol. 155a) Im Mai erwähnte Kaendler, dass er das Modell zerschnitten und zum Abgießen befördert habe. (WA, I Ab 47, fol. 227b)

Maße: H 19 cm

Modellbuch: D 30, Pulcinella, 19, 10, 8, Kaendler, April 1771 (AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r. o.: Pollicchinella D 30. 23 x 16,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 52a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Berling 1910, Taf. 13/2, S. 68. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Beyer 1994, Farbtaf. S. 15.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64558), Nachausformung.

81. Titel: Cortesan aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Mai 1771

Formnummer: D 31

Aus der Serie der Figuren der Commedia dell' Arte, die Kaendler im April 1771 begann (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Cortesan, ein venezianischer Herr, bekleidet mit Hausmantel über geknöpfter Weste, Schultertuch, Kniebundhose, Strümpfen und Schnallenschuhen. Die Modellzeichnung zeigt als Kopfbedeckung eine Mütze, die Meissener Nachausformung einen Hut. Cortesan steht aufrecht, die Zeichnung deutet eine Entlastung des linken Beines an, den linken Arm hat er in die Hüfte gestemmt, mit der anderen hält er die lange Pfeife, von der er einen Zug nimmt. Sein Blick richtet sich gedankenverloren auf den aufsteigenden Qualm der Pfeife. Nicht Bewegtheit und Gestik charakterisieren Cortesan, sondern ruhiger Stand und Konzentration auf das Inhalieren des Rauches. Im Arbeitsbericht vom April 1771 beschrieb Kaendler Cortesan: „9. Eine Figur zur Italienischen Comödie nahmentlich Cortesano. Ein Petit Maitre Veneziano modelliret und aufs beste ausgestellt, er ist in einem Schlaf Rock bekleidet ein buntes Tuch um Hals habend, den linken Arm hat er gravitatisch in die Seite gestellt raucht Tobak aus seiner langen Pfeiffen, hat eine Mütze auf seinem Kopffe, wie auch eine Masque über das Gesichte.“ (WA, I Ab 47, fol. 155b) Im Mai vollendete Kaendler die Figur. (WA, I Ab 47, fol. 227b) Schönheit attestierte Kaendler bei dem Modell. „1. Figur in Schlaf Kultur zur Comedie nebst Sr: Hof Commis: Kändler verfertigt.“ (WA, I Ab 47, fol. 232a) Kaendler machte in seinem Tätigkeitsbericht Angaben zum Schultertuch, „... ein buntes Tuch um Hals habend.“ Der Hausrock erscheint in der Modellzeichnung geblümt, seine Gestaltung bestimmte Kaendler im Arbeitsbericht nicht näher.

Maße: H 17 cm

Modellbuch: *D 31, Cortesan, 17, 9, 6, Kaendler, April 1771* (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r. o.: *Cortesan D 31. 23,1 x 16,6 cm.* Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 52a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Beyer 1994, Farbtaf. S. 13.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64559), Nachausformung.

82. Titel: Brighella aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Juli 1771

Formnummer: D 32

Zur Serie der Commedia dell' Arte gehörend (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Der Intrigenspinnende Diener Brighella trägt über der geknöpften Jacke einen Mantel, der auf der linken Schulter liegt, dazu Hose und Schnallenschuhe. Den Kopf bedeckt ein Hut. Das Gesicht verbirgt eine Halbmaske, unter der sein Schnauzbart hervorblickt. In der Modellzeichnung im WA in Meissen ist es ein Vollbart. Am Gürtel hängt eine Gürteltasche, die auf seine oft einträglichen und listigen Einfälle verweist. Ein Messer steckt ebenfalls im Gürtel, das er gegen diejenigen richtet, die ihn beleidigen. Während der linke Arm unter dem Mantel verborgen ist, streckt er den rechten Arm zum Gruß leicht vom Körper und durchbricht damit die geschlossene Kontur. Den Kopf wendet er nach links. Sein Gewicht lagert auf dem linken Bein, der rechte Fuß ist in der Nachausformung leicht erhoben. Nach hinten stützt die Figur, den Mantel dabei geschickt als Verbindung einsetzend, ein schlicht gestaltetes Podest. Quadratische Plinthe mit antikisierendem Schmuckband. Kaendler ist auch bei dieser Figur bemüht um Schlichtheit und statuarische Einfachheit. Der Reiz der Oberfläche wird in der geschlossenen tektonischen Form gesucht, entgegen der kleinteilig durchgebildeten Oberflächenstruktur seiner frühen Komödienfiguren, wie z.B. Harlekin und Columbine, um 1745. Kaendler notierte im Mai 1771: „8. Ferner eine neue Figur zur Italienischen Comödie gehörig Brighella genannt aufs sauberste ausgestellt, er trägt ein kurzes Mäntlein, hat einen Mantel um, einen runden Hut auf dem Kopffe, ein Zäpflein um Leib gegürtet, und ein Meßer darin steckend. Hat eine etwas monstroese Masque vor sein Gesichte und macht den Italienischen Gruß.“ (WA, I Ab 47, fol. 227b, 228a) Im Juli berichtete er von der Fertigstellung des Brighella. (WA, I Ab 47, fol. 327b) Schönheit erwähnte im Juni 1771 seine Mitarbeit an einer Figur der Commedia dell' Arte, die er jedoch nicht näher beschrieb: „1. Figur zur Commedie nebst dem H. Hof Commissair Kändler verfertigt.“ (WA, I Ab 47, 302a)

Maße: H 17 cm

Modellbuch: *D 32, Brighella, 17, 12, 6, Kaendler, Mai Juni Juli 1771* (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r. o.: *Brighella D 32. 22,8 x 15,3 cm.* Modellzeichnung (WA, AA III, fol. 52a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Beyer 1994, Farbtaf. S. 12.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64560), Nachausformung.

83. Titel: Heiligenfiguren der „Großen Hofbestellung“ für Rom

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Januar - Juli 1772

Formnummern: D 70, D 72 - D 77

Im Januar 1772 erhielt Kaendler den Auftrag seitens des sächsischen Hofes eine große Altargarnitur zu modellieren, die neben Altarleuchtern sechs Heilige Hl. Petrus *D 72*, Hl. Paulus *D 73*, Hl. Antonius von Padua *D 74*, Hl. Laurentius *D 75*, Hl. Josephus *D 76*

sowie Hl. Franziskus von Assisi *D 77* und einen Kalvarienberg *D 70* umfassen sollte. In den Arbeitsberichten erwähnte Kaendler, dass der Altarschmuck „*Vor unsrigen Durchlauchtigsten Churfürsten immediat gemachten großen Bestallung nach Rom*“, d.h. als Geschenk vom sächsischen Kurfürsten für Papst Clemens XIV. (gest. 1774) in Rom gedacht war. Die Heiligen werden im klassischen Kontrapost mit stark zurückgenommener Gestik und Bewegung vorgestellt. Ein sanfter S-Schwung durchzieht die Figuren. In den Händen halten sie ihre Attribute. Sie sind mit einfachem Ordensornat bekleidet, worunter sich das Spielbein abzeichnet. Ausnahmen bilden die Heiligen Petrus und Paulus, deren bärtige Gesichter und römische Gewänder mit plastisch modellierter Fältelung und ausladendem Bewegungsgestus unter dem Einfluss des Barock stehen, und weniger raumgreifende Variationen der Heiligenfiguren der Altargarnitur darstellen, die Kaendler 1735/1736 für den Kardinal Albani fertigte (vgl. Katalog Dresden 1999, Abb. S. 218). Vorlage hierfür waren die Monumentalskulpturen von Jean-Pierre Monot (1657 - 1733) in der Basilika San Giovanni in Laterano in Rom. Verwandte Kaendler hierbei hohe profilierte Barocksockel, so stellte er die Heiligen für die „Große Hofbestellung“ nun auf eine niedrige Säulentrommel über Lorbeerblatt-Basis und runder Plinthe mit seitlichem Mäanderfries, die Kaendler in seinen Tätigkeitsberichten als „*antiques Postament*“ bezeichnete. In den Meissener Nachausformungen sind die Plinthen quadratisch. Auch bei der Beschreibung des dreikantigen Altarleuchters mit Strahlenglorie und Engeln im Januar 1772 betonte Kaendler, dass er auf „*antique Arth vorgestellt*“ sei. (WA, I Ab 48, fol. 12b) Darin wird sein Bemühen erkennbar, sich der aufkommenden Antikenbegeisterung und -rezeption des Klassizismus nicht zu verschließen. Gleichzeitig versuchte er im Sinne des Barock den Figuren ihren kontemplativen Ausdruck zu verleihen, den „*erforderlichen Affect*“ zu geben. Im Februar 1772 begann Kaendler mit den Heiligen und notierte dazu in seinem Arbeitsbericht: „*1. Eine Figur zu der großen Hof Bestellung, dem sogenannten heil. Laurentium modelliret. Es ist solches Bild fast eine Elle hoch und in Leviten Habit wie er sein Amt gehalten hat gekleidet, als in einem Unter Kleide, und darüber ein Meßgewand welches mit sehr vielen Fransen, Quasten und mühsamer Stickerey versehen, seine Atributa hält er in seiner rechten Hand neben sich, welche in einem großen Rost und einen Palmen Zweig bestehen. Dieses Bild ruhet auf einem Postament welches mit antiken Zieraten, und mit einem Lorbeer Crantz umgeben, und vor ein höchst mühsames Stück zu achten ist, da ihm sein erforderlicher Affect gegeben worden. 2. Den heil. Apostel Petrum ebenfalls von voriger Höhe modelliret, es ist selbiger gehörig und gewöhnlichermaßen in antiken unten und oben Gewand bekleidet und in einer Positur wie er den Seegen mit Aufhebung der rechten Hand ertheilet unter dem linken Arm hält er ein groß Buch und Schlüssel, auch auf verzierten Postament wie vorige Figur und hat ebenfalls viele Zeit und Mühe erfordert, den rechten Charakter dabey auszudrücken. 3. Annoch zu solche erwehnten Hof Bestellung einen großen Felsen inventiret, und modelliret welcher den Calvarien Berg worauf Christus gekreuzigt worden vorstellet, und darauf zu stehen kommen soll. Es ist derselbe Berg 15. Zoll hoch, und 6. Zoll breit, und nach Möglichkeit schön und nach der Natur abgebildet, oben auf dem Berge also das Creutz Christi mit 4. großen herausstehenden Pfählen, in die diese befestiget ist lieget ein Totenkopff und 2. Menschen Knochen, und ist diese Postament oder Berg mit allerley Graß Blättern und Steinen solcher reichlich verzieret, auch nach hohem Verlangen auf ein apartes Postament so mit antiken Ornamenten, und um laufenden Lorbeer Crantz versehen ist, doch aber auch solcher Gestalt eingerichtet worden, dass der Calvarien-Berg allein gebraucht werden kann...“ (WA, I Ab 48, fol. 65a/b, 66a) Im März 1772 berichtete Kaendler: „*Ein Bild welches den sogenannten St. Antoni von Padua vorstellet modelliret, welcher ebenfalls zur Hof Bestellung gehört. Es ist solcher fast eine Elle hoch und gehörig in seinem Ordens Habit gekleidet mit Striken um Leib herum gebunden, woran ein Rosen Crantz hanget mit der rechten Hand macht er als ein lehrer Bewegung, in der**

Linken aber hält er ein Buch und eine aufgeblühte Lilien Staude, welches alles mit gehörigen Fleiße gefertigt worden. 2. Das Bildnis des sogenannten St. Francisci, so ebenfalls zur Hofbestellung gehöret in voriger Größe modelliret, es ist selbiger in seinem Ordens Habit vorgebildet ist um seinen Leib gegürtet, und hat einen Rosen Crantz an Hand. Er ist als eine etwas ältliche Person vorgestellt wie er in seiner andächtigen Gestalt nach dem Himmel schauet, und seine beyden Hände eben nun gleichsam Christi verbunden vorgebildet drücket er bußend auf die Brust, an seinen Füßen bemerket man ebenfalls bennendte Wunden welches bestmöglichst gut ausgeführet ist, und ruhet dieses Bild ebenfalls auf einem antiquen Postamente.“ (WA, I Ab 58, fol. 110a/b) Im Mai fuhr er fort: „1. Das Bildnis des heil. Apostel Pauli welches nach Rom bestellet worden gantz neu von einer Elle hoch modelliret, es ist selbiger stehend als ein Prediger in antiquer Kleidung vorgestellt, als in einem klaren Unter Kleid und in starkem Gewande das Ober Kleid. Er hebet den rechten Arm, er ruhet fast in der Höhe, und in der linken Hand hält er sein ihm zu geneigtes großes Schwerdt welche Figur mit großem Fleiß hergestellt worden ist. 3. Das Bildnis des sogenannten heil. Josephu de Copertino in seinem gehörigen Ordenshabit modelliret, er stehet in einer andächtigen Gestalt, hält Christus am Creutz in seinen Händen, welchen er anschauet, sein Leib ist mit langem Strick umbunden, und hat an der linken seinen Rosen Crantz hängen, welches Bild mit vielem Fleiß gefertigt worden.“ (WA, I Ab 48, fol. 195a/b) Im Juni 1772 betonte er die aufwendige Arbeit bei der Ausformung des Gewandes vom Hl. Laurentius: „1. Das höchst mühsame Modell den heiligen Laurentium welcher nach Rom verlanget worden im Modell zerschnitten und zum abformen befördert, welcher wegen seiner an sich habenden sehr mühsamen Kleidung da er in Leviten Habit vorgestellt ist worauf viele Stückerey Blumen, und Spitzen befindlich nebst seinen bey sich habenden Attribute ungemein viel Mühe verursacht.“ (WA, I Ab 48, fol. 224a) Kaendler verwies in der Beschreibung auf die Mühen, die ihm die jeweiligen Modelle bezüglich der Ausarbeitung der Details, bereitet haben. Beim Calvarienberg dachte er auch an weitere Möglichkeiten der Ausformung. Für die Ausformung des Hl. Paulus musste im Juli 1773 die Form erneuert werden, wie Kaendler notierte: „5. Die Figur oder das Bildnis des Apostels Pauli welches nach Rom bestellet worden, wiederum in Modell nach arbeiten müssen, weil solche Figur, da etwas an der Form versehen gewesen nicht hat reussiren wollen sondern eine neue und verbesserte Form gemacht werden mußte.“ (WA, I Ab 49, fol. 304b)

Eine im November 1959 bei Christies in London versteigerte 27-teilige Altargarnitur, die auf den Sockeln Wappen von Papst Pius VI., dem Nachfolger von Papst Clemens XIV., tragen, führte in der Forschung zu kontroversen Diskussion hinsichtlich der „Großen Hofbestellung“, die in der angegebenen Literatur nachzulesen ist. Die angebotene Altargarnitur umfasst die beschriebenen Heiligenfiguren von Kaendler sowie noch sechs weitere, die auf höheren Sockeln stehen und stilistisch mit den vorliegenden nicht zusammengehörig sind. Tietzel schrieb die letztgenannten aufgrund der Quellenlage in Meissen, die nur die ersten sechs Heiligenfiguren genau dokumentiert, und wegen der stilistischen Nähe einiger Figuren zur Altargarnitur der Kaiserin Amalia der Wiener Manufaktur namentlich Anton Grassi und Niedermeyer zu, wobei es sich vermutlich um ein Geschenk Maria Theresias für Papst Pius VI. gehandelt habe. Demnach wurden bei dem versteigerten Altaraufsatz, der sich in amerikanischem Privatbesitz befindet, zwei nicht zusammengehörige Altargarnituren fälschlicherweise miteinander verbunden.

Maße: **D 72** H 52, B 25, T 16 cm **D 73** H 52, B 25, T 16 cm **D 74** H 52, B 26, T 15 cm **D 75** H 52, B 23, T 16 cm **D 76** H 52, B 20, T 16 cm **D 77** H 52, B 17, T 13 cm

Modellbuch: **D 70**, Calvarienberg hierzu Crucifix B 46^x, 36, 34, 23, Kaendler, Feb. 1772. Juni 1772. **D 72**, Petrus, 52, 25, 16, Kaendler, Mai 1772-Juni 1772. **D 73**, Eintrag fehlt. **D 74**, Hl. Antonius von Padua, 52, 26, 15, Kaendler, März 1772-April 1772. **D 75**, Hl. Laurentius, 52, 23, 16, Kaendler, Feb. 1772-Juni 1772. **D 76**, Hl. Josephus, 52, 20, 16,

Kaendler, Mai 1772-Juni 1772. D 77, Hl. Franziskus v. Assisi, 52, 17, 13, Kaendler, März 1772-Juni 1772 (WA, AA III H 121, fol. 162)

Literatur: Sponsel 1900, S. 226. Berling 1910, Fig. 144, S. 66, 68. Zimmermann 1926, Abb. 91, S. 257f., 263. Honey 1934, S. 139. Gröger 1956, S. 154f. Wark, Ralph H., Die Meissner Apostelfiguren von Johann J. Kändler, in: Keramos, 1960 (10), S. 175-184, S. 177f. Rückert, Rainer, Neue Funde zur Wiener Altargarnitur, in: Keramos, 1970 (50), S. 128. Walcha 1973, S. 170. Clarke, Tim H., Die Römische Bestellung. Die Meissener Altar-Garnitur, die August III. dem Kardinal Annibale Albani im Jahre 1736 schenkte, in: Keramos, 1979 (89), S. 46ff. Ecclesia Triumphans Dresdensis, Ausstkat. Künstlerhaus Wien, Wien 1988. Tietzel, Brigitte, Joh. Joachim Kaendlers „Große Hofbestellung“ für Papst Clemens XIV. und die Wiener Folgen, in: Keramos, 1996 (153), S. 131ff.

Exemplare: **D 72** DMM (Inv. Nr. 7294), Nachausformung. **D 73** DMM (Inv. Nr. 7291), Nachausformung. **D 74** DMM (Inv. Nr. 7292), Nachausformung. **D 75** DMM (Inv. Nr. 7290), Nachausformung. **D 76** DMM (Inv. Nr. 7288), Nachausformung. **D 77** DMM (Inv. Nr. 7289), Nachausformung. - Amerikanischer Privatbesitz, Versteigerung Christies 1959.

84. Titel: Harlekin aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Oktober 1772 - Januar 1773

Formnummer: D 36

Harlekin aus der vierzehnteiligen Serie der Figuren der Commedia dell' Arte, die Kaendler 1771 begann und bis zu seinem Tod 1775 fortsetzte (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Harlekin schreitet, bekleidet mit kariertem Harlekin-Kostüm, Maske und Hut, an einem schmucklosen Postament vorbei. Die geschmeidige Neigung des Oberkörpers und die Kopfwendung nach links hinten wirken der Schrittbewegung entgegen. Die komplizierten Drehungen und den Gestenreichtum seiner früheren Harlekine vereinfachte Kaendler. Er blieb jedoch entfernt von der statuarischen Ruhe des klassizistischen Ideals. Ein großes Messer in lederner Scheide hängt an seinem Gürtel. Kaendler ließ sich für die Figur des Harlekin von einem Kupferstich des Evariste Gherardi inspirieren, der zwischen 1694 und 1700 im Verlag Mariette erschienen war (Hansen 1984, Abb. 201, S. 229). Er nahm dem Harlekin Gherardis das tänzerisch Schwebende, indem er das Lastende betonte und beide Füße auf dem quadratischen Sockel mit Banddekor auftreten ließ. Diesen Eindruck unterstützt das Messer am Gürtel, welches nicht parallel zum linken Arm verläuft, sondern eine fast horizontale Linie im rechten Winkel zu den Beinen zeichnet. Der Kupferstich Gherardis diente auch Simon Feilner für einen Harlekin, den er 1753/54 für die Fürstenberger Manufaktur sowie einem unbekanntem Modelleur, der 1750/53 einen Harlekin für die Höchster Manufaktur modellierte, als Vorlage. Im Oktober beschrieb Kaendler den Harlekin: „3. Eine Figur welche den Arlequin zu der Italienischen Comedie vorstellet, es ist solcher in seiner erforderlichen Positur und Kleidung aufs beste vorgebildet und zum abformen gegeben.“ (WA, I Ab 48, fol. 379b) Im Januar 1773 berichtete Schönheit von der Mitarbeit am Harlekin. „1. Figur 9 ¼ Zoll hoch als Harlequin, mit Sr. Hof Commissair Kaendler verfertigt.“ (WA, I Ab 49, fol. 15a)

Maße: H 17 cm

Modellbuch: D 36, *Arlequino*, 17, 11, 8, Kaendler, Oct. 1772 (WA, AA III H 121, fol. 161)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Hansen 1984, Abb. 201, S. 229ff. Röntgen 1984, Taf. 38, S. 48. Beyer 1994, Farbtaf. S. 20.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64564), Nachausformung.

85. Titel: Pantalone aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Oktober - Dezember 1772

Formnummer: D 34

Zur vierzehnteiligen Serie der *Commedia dell'Arte* gehörend (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Pantalone, der Typ eines alten, spitzbärtigen venezianischen Kaufmanns erscheint in knielanger Pumphose, Seidenstrümpfen und offenen Sandaletten, geknöpfter Weste, Gürtel, in dem ein Dolch steckt. Darüber trägt er einen Mantel mit weiten Ärmeln und eine Mütze. Kaendler stellte Pantalone vorwärts schreitend dar, den linken Arm vorgestreckt in beredter Geste, während die rechte Hand in den Mantelstoff auf dem Rücken greift. Das Gesicht verbirgt eine Halbmaske, unter der der Bart hervorblickt. Kaendler zeigte sich vom Klassizismus beeinflusst, indem er die Kontur großzügig zusammenfasst und die Bewegung der einmal gegebenen Richtung folgen lässt. Die gesamte Körperhaltung ist auf die Vorwärtsbewegung ausgerichtet und wird von einem einfach profilierten Postament gestützt. Leichtigkeit verleiht der Figur die Loslösung des linken Fußes von dem Sockel, während der rechte Fuß über die Plinthe hinausragt. Anregung zu dieser Figur gab eine Darstellung des Pantalone von Jacques Callot, die um 1618/19 entstand und heute in der Graphischen Sammlung der Albertina in Wien bewahrt wird (Hansen 1984, Abb. 113, S. 134). Kaendler übernahm die Haltung Pantalones, zeigte jedoch nicht den von Magenbeschwerden gequälten Mann, der sich plötzlich an Rücken und Bauch fasst, sondern begründete die Haltung des rechten Armes mit dem Halten des Mantelstoffes auf dem Rücken. Der andere Arm ist vorgestreckt. Im Oktober 1772 notierte Kaendler: „4. Eine zur Italienischen Comedie gehörige den Pantalon in seinem Mantel unter Habit wie auch mit der Mütze und doch erforderlichermaßen vorgebildet und selbige sodann zerschnitten.“ (WA, I Ab 48, fol. 379b) Im Dezember 1772 berichtete Schönheit von der Fertigstellung der Figur. „1. Dann als Pantelon zur Ital. Comoedie, mit H. Hof-Commiss. Kaendler verfertigt.“ (WA, I Ab 48, fol. 511a)

Maße: H 18 cm

Modellbuch: D 34, *Pantalone*, 18, 12, 9, Kaendler, Oktober 1772 (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r. o.: *Pantalone D 34*. 22,8 x 16,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 53a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Walcha 1973, Fig. 99, S. 480f. Hansen 1984, Abb. 113, S. 134. Beyer 1994, Farbtaf. S. 11.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64562), Nachausformung.

86. Titel: Gnaga aus der *Commedia dell'Arte*

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Oktober 1772 - Januar 1773

Formnummer: D 35

Gnaga gehört zur Folge der vierzehn Figuren der *Commedia dell'Arte*, die Kaendler 1771 begann (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Eine männliche Figur als einfache Magd verkleidet steht auf quadratischer Plinthe mit seitlich umlaufendem Banddekor. Im linken Arm hält sie ein Wickelkind und einen Korb. Ihren maskierten Kopf, bedeckt mit einer Haube, streckt sie nach oben rechts empor. Kaendler zeigte die Figur en face ohne ausladende Gestik, einzig der Kopf der Puppe durchbricht die geschlossene Kontur. Tätigkeitsbericht Oktober 1772: „5. Ein verkleidete Mannes Person so auch zur Italienischen Comedie gehört Gnaga mit der Boppe in der Hand haltend in ihrer erforderlichen Kleidung ausgebildet.“ (WA, I Ab 48, fol. 379b/380a) Schönheit half Kaendler, wie er im Januar 1773 in seinem Arbeitsbericht festhielt. „1. Herrn mit

hölzernem Findel-Kind 9 ¼ Zoll hoch zur Ital. Comoedie mit Sr. Hof Commiss, Kaendler verfertigt.“ (WA, I Ab 49, fol. 15a)

Maße: H 17 cm

Modellbuch: D 35, Gnaga, 17, 9, 8, Kaendler, 1772 (WA, AA III H 121, fol. 161)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Röntgen 1984, Taf. 38, S. 48. Beyer 1994, Farbtaf. S. 17.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64563), Nachausformung.

87. Titel: Ortolana aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November - Dezember 1772

Formnummer: D 33

Zur Serie der Commedia dell' Arte gehörend (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Ortolana in leicht geöffnetem Stand, bekleidet mit eng tailliertem Kostüm und Schürze. Ein mit Früchten gefüllter Korb hängt über dem rechten Arm. Ihr nach links gewandtes Gesicht verbirgt eine Maske. Auf der im WA in Meissen erhaltenen Modellzeichnung rahmt ihr Konterfei Lockenhaar mit langen Bändern; in der Meissener Nachausformung trägt sie einen gelben Hut. Weder ausgreifende Bewegungen noch aufgeworfene Rock- und Schürzenstoffe durchbrechen die Geschlossenheit der Figur, zugunsten einer tektonischen Hauptansicht. Im November 1772 entwarf Kaendler das Modell. „1. Eine Figur annoch zur Italienischen Comedige gehörig modelliret, Ortolana genannt selbige ist ebenfalls nach ihren Eigenschafften vorgebildet.“ (WA, I Ab 48, fol. 421a) Schönheit attestierte Kaendler und notierte im Dezember 1772: „1. Frau mit Frucht Körbgen, zur Ital. Comoedie, Ortolana mit H. Hof-Commiss. Kaendler.“ (WA, I Ab 48, fol. 511a)

Maße: 17 cm

Modellbuch: D 33, Ortolana, 17, 9, 6, Kaendler, November 1772 (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r.o.: *Oriolana D 33*. 22,8 x 15,7 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 52a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Berling 1910, Taf. 13/1, S. 68. Zimmermann 1926, S. 262. Gröger 1956, S. 75. Beyer 1994, Farbtaf. S. 21.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64561), Nachausformung.

88. Titel: Triumphzug der Amphitrite aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1772 - Januar 1773

Formnummer: 1

Die russische Kaiserin Katharina II. widmete sich mit großem Interesse der Literatur sowie historischen und philosophischen Schriften. Ihre Hofhaltung zeichnete sich durch Geschmack und Luxus aus, wobei ihre Vorliebe außerordentlichen künstlerischen und kunsthandwerklichen Leistungen galt. Sie bestellte Ende 1772 ein umfangreiches Figurenprogramm bei der Meissener Manufaktur, welches 40 Gruppen umfassen sollte, die mit Hilfe mythologischer Gottheiten sowie allegorischer Darstellungen der Verherrlichung der russischen Zarin und ihres Reiches dienen sollten. Dem Arbeitsbericht Kaendlers vom November 1772 ist zu entnehmen, dass seitens der Zarin keine genauen Vorgaben zum Programm gemacht wurden, außer dass es sich um 40 Gruppen aus der Mythologie handeln sollte, und dass die Gruppen weder an der Zarin noch am Russischen Reich Kritik implizieren dürften. 1772 verfasste Kaendler das Programm für die 40 Gruppen in schriftlicher Form, die er der Zarin sehr wahrscheinlich zukommen ließ, denn er beendete seinen Bericht mit der Bemerkung, dass alles seine Approbation gefunden habe. Leider hat sich weder im WA in Meissen noch im HstA in Dresden eine Kopie dieses Programms erhalten, so dass weiterhin in den St.

Petersburger Archiven die Originalschrift zu suchen bleibt. „2. Zu der Russischen großen Bestallung in Ihro Russische kayserliche Maist. Cabinetten bestimmten großen Gruppen und Figuren, davon 40. Stück verlangt werden, die Inventiones auf Begehren welche aus Rußland nicht vorgeschrieben worden nur dass solche aus der Mythologie seyn sollen inventiret, und selbige solchen nach von denen mythologischen Gottheiten hergerichtet. Dass alle diese 40. Possen zu der Russischen Kayserin höchsten Ehren ohne alle Critic alludiren in einem schriftlichen Aufsätze gebracht und solches Approbation gefunden hat.“ (WA, I Ab 48, fol. 421a) Die beiden Meissener Modellmeister mussten sich angesichts der umfangreichen Aufgabe die Arbeit aufteilen, während Kaendler 19 Gruppen (Kat. 88-106) aus diesem Programm übernahm, wie er in seinen Tätigkeitsberichten erwähnte, modellierte Michel Victor Acier 21 Gruppen (Kat. 14-34). Kaendler, der Inventor des Programms, modellierte die großen mehrfigurigen Gruppen, während er seinem Kontrahenten Acier die kleineren überließ. Grögers These, Kaendler allein habe alle Gruppen modelliert, wird durch dessen Arbeitsberichte widerlegt. Die Figurengruppen wurden nach ihrer Fertigstellung im Jahr 1774 wohl nahe der Rutschbahn 'Katal'naja Gorka' in einem Pavillon im Park von Oranienbaum auf vergoldeten von Tieren getragenen Rokokokonsolen aufgestellt. Berling ging davon aus, dass die Gruppen ausschließlich an die Wand gestellt wurden auf Grund ihrer abgeflachten Rückseiten und nicht, wie bei Tafelaufsätzen üblich, als Paar auf dem Tisch mit dem Rücken zueinander gestellt wurden. Da jedoch nicht nur die Sockelzier, sondern auch der Grundriss der paarweise zusammengehörenden Gruppen identisch sind, und ihr Umriss ähnlich geformt ist, wäre eine Aufstellung als Paar auf einer Tafel ebenso möglich, so dass die Gruppen für beide Zwecke genutzt werden konnten. Den Bestand der 36 erhaltenen Gruppen im Oranienbaumer Palais hat Berling 1914 beschrieben und mit Schwarz/Weiß-Abbildungen vorgestellt; eine wichtige Quelle, denn im Depot der Meissener Manufaktur haben sich nur einzelne Nachausformungen erhalten, die um 1914 von dem Gestaltungsdirektor Prof. Hösel durchgeführt wurden. Daher werden die Angaben zur Staffage nach Berling zitiert, was kursiv gekennzeichnet ist.

Kaendler begann mit einer großen Gruppe der Amphitrite, die er sehr ausführlich in seinem Arbeitsbericht im November 1772 beschrieb. „3. Eine große Zeichnung zu einer gruppe so nach Rußland kome soll gefertigt werden eine Elle breit und 1. Elle hoch ist. Es stellet solche die Triumphierende Meeres Göttin Amphitrite vor, wie solche auf dem Meer auf einem Muschelwagen von unterschiedlichen Delphinen gezogen wird, Amphitrite sitzt in sehr höfischer Gestalt gekrönet hält ein Szepter in einer Hand, und in der anderen ein Seegel Tuch welches über sie wegfliehet nebst vielen Figuren welche schon in Modellen solche fertig sind, mit mehren Beschreiben vorkommen.“ (WA, I Ab 48, fol. 421a/b) Im Dezember 1772 fuhr er fort: „1. Die vor die Russische Kayserin, welche Triumphierende Meeres Göttin Amphitrite vorstellet, zu modelliren angefangen, es ist solche 1. Elle breit, und auch in solcher Höhe, hält sie sich viele diverse Figuren an Bildern, und 3. Schirre als Delphine, und eine Schildkröte. Das Postament bestehet aus einer Antiquen wohl ausgeschweiften Zocce mit zartem Simswerk, so mit antiken ornamenten aufs beste versehen und von 2. gleichsam nun gesetzt werden kann, worauf Wasser als Meresquellen befindlich auf diesem Mere befindet sich die Haupt Figur Amphitrite in sehr heroischer Gestalt sitzend, auf einem Muschelwagen, hat auf ihrem Haupte eine Crone und in der einen Hand ein Szepter, und in der andern ein fliegendes Seegel Tuch welches als ein Bogen über sie gehet neben ihr befindet sich 3. Eine schöne Nimphe welche sie bekleidet und ihr Coralen vorzeiget welche auch zugleich 4. Ein Delphin welcher vor der Amphitriten zierlichen Muschelwagen gespannt ist durch ein Werk Seile dirigiret, welche mit Geschirr beleget sind. 5. Ein auf einem Delphin reitendes Triton Kind, welches gleichsam den Postilon macht bläst auf seinem Triton Horn, und hält in der einen Hand ein gecröntes Schild worauf das Russische

Wappen gemahlet werden soll. 6. Ein alter Triton schwimmt neben den ziehenden Delphinen her, und bläst auf seinem zu geneigten Horne, dass sich das Meer erschüttert. 7. Es findet sich noch eine als Bediente vor der Amphitrite, welche hinter dem Wagen ist und in der Hand eine mit Perlen gefütterte Muschel hält. 8. Folget der Glaucus, welcher seiner Treue halber unter die Götter versetzt worden als ein Beschützer der Amphitrite. 9. Annoch eine die Nympe schwimmend welche eine Vestune. Von Seemussheln in der einen Hand mit der anderen aber den Wagen hält. 10. Schwimmt neben der Amphitrite ein Triton Kind welches in der linken Hand eine Land Charte hält worauf die türkische Flotte wie solche brennet gemahlet vorgestellet wird, worauf das Triton Kind mit der rechten Hand zeigt.“ (WA, I Ab 48, fol. 509a/b, 510a/b)

Im Januar 1773 vollendete Kaendler diese Gruppe und fügte noch drei Amoretten hinzu, die um das windgeblähte Segeltuch der Amphitrite schweben. *„2. Annoch zu solcher gruppe drey Stück schöne See-Kindgen mit Wasser Flügeln auspoussiret welche sich über die Triumphende Meer Göttin Amphitrite oben andern Seegel Tuch herum schwingen, und in ihren 6. Händen der Russischen Monarchin hohen Namen CHATARINA, nebst Blumen Vestunen, einen Crantz, und Blumen Zweig zur höchsten Ehrung halten.“* (WA, I Ab 49, fol. 11a/b)

Die fehlerhafte Schreibweise von Chatarina - Catharina ist in der Gruppe korrigiert und geht lt. Berling vermutlich auf einen Flüchtigkeitsfehler zurück. Schönheit half Kaendler bei dieser Gruppe, wie er in seinem Tätigkeitsbericht im Januar 1773 vermerkte. *„1. Kniende Frau groß, zur Amphitrite mit H. Hof-Commissaire Kaendler verfertiget. 1. Triton mit blaßenden Instrument, eben so verfertiget. 1. Triton als alten Mann mit Barte, eben so verfertiget.“* (WA, I Ab 50, fol. 15a)

Die Gruppe der Amphitrite, der Göttin des Meeres, ist als Pendant zur Gruppe des Meeresgottes Neptun (Kat. 92) konzipiert. Auch wenn Kaendler mit der Amphitrite die russische Kaiserin nicht porträtierte, so beabsichtigte er dennoch, sie als Herrscherin der Meere vorzustellen, denn das Triton im Vordergrund trägt eine Scheibe mit russischem Adler. Das hintere Triton hält eine Karte mit der Bucht von Çesme als Hinweis auf den ersten großen Sieg im Russisch-Türkischen Krieg von 1768-1774, der in der Zeit, als diese Gruppen entstanden, weitergeführt wurde. Der russischen Flotte gelang am 7. Juli 1770 der erste große Seesieg seit Lepanto und die Eroberung der Krim, die einen wichtigen Zugang zum Schwarzen Meer darstellte, der für den internationalen Handel Russlands sehr bedeutsam war.

Bei dem Umfang dieser russischen Bestellung blieb ein Rückgriff auf bereits vorhandene Modelle unerlässlich. Zum einen geht die Gruppe der Amphitrite auf den figürlichen Schmuck der großen „Galathea-Terrine“ aus dem „Schwanenservice“ vom Januar 1738 zurück (Katalog Dresden 1999, Abb. S, 180f.), für das Kaendler das Gemälde „Galathea im Muschelwagen“ des Francesco Albani (1578-1660), um 1630 Gemäldegalerie Dresden, inspirierte. Zum anderen ließ sich Kaendler bemerkenswerterweise für die Amphitrite vom Modell „Das Wasser“ (Kat. 12) von Acier anregen. Motiv und Formgebung stützen sich sowohl auf die „Galathea-Terrine“ sowie auf Aciers Gruppe „Das Wasser“, wobei Kaendler in der Gestaltung der beiden rahmenden Nereiden Aciers Werk mit minimalen Veränderungen zitierte und eine weitere Nereide und den bärtigen Neptun hinzufügte. Die Putti, die um das über Amphitrites Kopf wehende Tuch schweben, fundieren auf Albanis Gemälde. In der Durchbildung des schlanken Körpers Amphitrites mit graziöser Feinheit zeigt sich der Einfluss des französischen Frühklassizismus auf Kaendler. Der passig geschweifte, natürlich ansteigende Wassersockel wird unten von einem stilisierten Akanthusblattfries und einem Banddekor, dem Formenkanon des Louis XVI. folgend, gerahmt.

Der bei Röntgen 1984 publizierte Preiscourant mit Artikeln der Meissener Manufaktur *„In englischem Geschmack“* aus der Zeit um 1850 verzeichnet diese Gruppe mit einem Preis von 134 Talern. Der Zeichner des Preiscourants bezeichnete sie fälschlicherweise mit dem Titel: „Triumph der Venus“. Demnach schickte man die Gruppen für die russische

Kaiserin nicht als Unikat nach St. Petersburg, sondern formte sie auch mehrfach für den allgemeinen Verkauf aus. Im Dresdener Kunstgewerbemuseum befand sich eine Ausformung der Mittelgruppe, die Kaendler signiert hatte: „J.J. Kaendler fec.“ Das ist das einzig bekannte mit Namen bezeichnete Stück aus der Hand Kaendlers.

Maße: H 51, L 54 cm

Modellbuch: *Triumphzug der Amphitrite*, 46, 55, 22, Kaendler - 2. *Triumphzug der Amphitrite*, Hauptstück, 36, 34, 17. - *Zepter*, 9, 1, 1. - *Unterteil mit einer Figur*, 17, 29, 22. - *Unterteil mit 2. Figuren*, 24, 31, 22. - *Nymphe*, 22, 15, 12. - *Amor*, 10, 8, 6. (WA, AA III H 121, fol. 80, 143)

Literatur: Sponzel 1900, S. 205. Berling 1900, Taf. 25, S. 104. Ders. 1910, Fig. 145, S. 66, 68. Ders. 1914, Taf. 1, S. 7, 22ff. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Albiker 1935, Fig. 316. Gröger 1956, Abb. 78, S. 156ff. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Hofmann 1980², Fig. 171, S. 301. Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125. Menzhausen/Karpinski 1988, Farbt. 102. Gemälde-Katalog Dresden 1992, Kat. 340, S. 98.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772.

89. Titel: Flussgott Wolga zu der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1772

Formnummer: 39

Kaendler kennzeichnete das russische Reich der Kaiserin Katharina II. durch die Personifikation seiner größten Flüsse Wolga und Dnjepr (Kat. 90). Dabei griff er, wie in seinem Arbeitsbericht vom November 1772 zu entnehmen ist, bei dem Modell der Wolga auf ein bereits vorhandenes Modell zurück. Der auf einen Felsen gelagerte Flussgott stützt seinen rechten Arm auf eine umgestürzte Urne, in der anderen hält er ein Füllhorn. Dieses Modell eines Flussgottes fertigte Kaendler bereits für den dritten Konfektaufsatz des Ministers Brühl, wo aus dem Füllhorn sächsische Münzen mit der Jahreszahl 1737 und Porzellantassen, als Personifikation von Elbe und der Porzellanmanufaktur Meissen, fallen. Dem gegenüber strömen in diesem Modell russische Goldmünzen mit Porträts oder mit dem russischen Kaiseradler, Ringe mit farbigen Edelsteinen sowie *weiße*, *rosa* und *gelbe* Blumen aus dem Gefäß heraus. Die umgestürzte Urne zeigt schauseitig, in einem von *goldenen* Zweigen umgebenen Medaillon, den kaiserlich russischen Doppeladler, das Wappen von Moskau, mit dem HI. Georg und weitere Wappen russischer Provinzen. Entgegen Kaendlers schriftlich niedergelegter Absicht trägt das Schild des Ruders, das der Flussgott in seinem rechten Arm hält, nicht das russische Wappen, sondern ein in *Gold* gemaltes Monogramm: „C 2“ für Catharina II. unter der Kaiserkrone.

Arbeitsbericht November 1772: „5. Ein groß Postament, worauf ein Figur so einen Fluss Gott vorstellet, gantz neu inventiret zu der Russ. Bestallung gehörig, die Figur welche den Strom der Wolga vorstellet ist bereits schon vorhanden gewesen, das neue Postament ist unten herum mit antiquen Ornamenten versehen, auf welchen oben herum schön natürliche Felsen herumgehen worauf der Fluss Gott lieget, solcher seinen großen Dins Topf neben sich hat woraus viel Wasser strömet, und die Russischen Wappen darauf kömen, wie auch auf dass in der Hand habenden Kinder, auf dass sie bey sich habende Cornu Copia, siehet man Russisches Geld und andere Kostbarkeiten ausschütten, darbey die vielerley artigen See Muscheln des gleichen allerley Fels und Schilfwerck in feiner Versehen gegeben.“ (WA, I Ab, fol. 48, 421b, 422a)

Maße: H 33, L 31 cm

Modellbuch: 39, *Flussgott Wolga*, 33, 32, 15, Kaendler, Nov. 1772 (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 15, S. 35f. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 159. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772.

90. Titel: Flussgott Dnjepr zu der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1772

Formnummer: 40

Der Flussgott Dnjepr ist als Pendant zur Wolga (Kat. 89) konzipiert und als dessen Spiegelbild modelliert. Einzig das Füllhorn wurde in seiner Form minimal verändert und anders vom Flussgott gehalten, so dass die Schilfstauke dahinter deutlich sichtbar wird. Kaendler stellte diese Gruppe im November 1772 in seinem Arbeitsbericht vor. „6. Ferner ein dergleichen großes Postament welche den Gegern zu Vorigen vorstellet modellieret. Solches bestehet unten herum aus architectonischen Gliedern, welche mit antiken Ornamenten umgeben sind und oben darauf vieles Felsenwerck mit Schilfgras, und Blätterwerck bewachsen, wie auch viele See Muscheln darbey zu sehen sind. Auf diesem Postament lieget ein anderer großer Fluss Gott welcher den großen Russischen Strom, den Djeper vorstellet. Er hat solches Bild mit einem gecrönten Schilde bey sich worauf gemahlte Russische Provintz Wappen können, wie auch auf dessen Rändern. 7. Die beyden mühsamen Postamente zerschnitten und selbige aufs schleunigste zum abformen gegeben.“ (WA, I Ab 48, fol. 422a/b)

Maße: H 33, L 31 cm

Modellbuch: 40, Flussgott Dnjepr, 33, 22, 15, Kaendler, Nov. 1772 (WA, AA III H 121, fol. 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 16, S. 36f. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 159. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772.

91. Titel: Phoebus Apoll aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1772 - Februar 1773

Formnummer: 3

Phoebus Apoll, der Gott der Sonne, war als Gegenstück zur Gruppe der Mondgöttin Luna (Kat. 97), die Kaendler von August bis September 1773 modellierte, konzipiert. Phoebus Apoll wurde nach Benjamin Hederich um 1770 auf die Heiterkeit und die Reinheit des Sonnenlichtes bezogen sowie auf die Sonne, die gleichsam das Licht des Lebens sei (Hederich 1967, Sp. 1991). Diese lebensspendende Deutung des Sonnenlichtes bezieht sich auf die russische Kaiserin, sowohl als Wunsch für ausreichend Sonnenlicht und Fruchtbarkeit als auch als Apotheose Katharinas II., die das Lebenslicht für ihr Reich spendet. Der Sonnengott sitzt vor einem Kranz aus Sonnenstrahlen in einem mit *goldenen* Lorbeergehängen und antikisierenden Ornamenten verzierten Wagen, dessen Räder Speichen in Form *goldener* Flammen haben. Phoebus wendet sich aus dem Profil dem Betrachter zu, hält in der erhobenen rechten Hand ein *goldenes* Szepter, in der anderen die Zügel der vier wild schnaubenden Pferde, die den Wagen über eine Wolkendecke ziehen. Über den Rücken des Sonnengottes fällt ein *violetter* Mantel mit *goldenem Blumenmuster*, den eine Agraffe mit *grünen* Steinen auf der rechten Schulter hält. Zwei mit Früchten gefüllte Füllhörner sind ihm zugefügt als Zeichen der besonderen Bedeutung der Sonne hinsichtlich der Fruchtbarkeit. Liebe zum Detail zeichnet das prunkvolle Geschirr der Pferde aus. Vorne

auf dem Wagen sitzt ein geflügelter Genius und hält zwei Scheiben in die Luft, darauf sind ein Löwe und ein Fabeltier zu sehen.

Im November 1772 fertigte Kaendler eine Entwurfszeichnung für die Gruppe des Phoebus: „4. Den Sonnen Gott Phoibus wie er den Sonnenwagen führet groß er in ebenfalls nach Rußland komen soll in eine große Zeichnung gebracht, welche auch da solcher im Modell fertig mit mehrere Beschrieben vorället.“ (WA, I Ab 48, fol. 421b)

Nachdem er die Entwurfszeichnung vollendet hatte, begann er im Januar 1773 mit dem Modell dieser Gruppe: „3. Eine große Gruppe welche ebenfalls zu der Russischen Bestellung gehörig angefangen durch welche Apollo, oder der Phoibus als Gott der Sonne, wie er den Sonnenwagen fährt vorgestellt wird, besagte Gruppe ist ebenfalls groß, und fast eine Elle breit, deren Postament ist Antique wohl ausgeschweifet eine mit Simswerk wohl verzirte Plathe, an welcher viel Lorber Vestunen hangen, und mit ander Zierraten noch versehen ist. 2. Es befindet sich auf besagtem Postament viel Gewächs, welches sehr natürlich vorgebildet. 3. Siehet man in dem Gewölk den Apollo auf seinem Götter Wagen, welcher antique aufs Beste mit schönen Ornamenten und Loorber Vestunen versehen ist an welchem auch 2. Cornu Copie sind woraus Früchte fallen, indem durch die Sonne alle Fruchtbarkeit hercome. 4. Siehet man den Apollo welcher den Planeten die Sonne alhier vorstellet, sehr majestetisch auf seinem Wagen sitzen in seiner erforderlichen Bekleidung, mit einem Szepter in der rechten Hand, und in der linken aber die Prunk Seile derer Pferde halten, auf seinem Rücken hat er seinen Köcher mit Pfeilen hangen. 5. Es findet sich auf hinten Wagen ein geflügelt Kind, welches das Gestirn seines Planetens in den Händen hält. 6. Ein springendes Pferd, modelliret welches ruht wüthend und schnaubend vorgestellt ist, und wohl angeschürret vor den Wagen gespannt. 7. Ein Pferd annoch darzugehörig, aber von gantz veränderter Stellung, welches ebenfalls sehr wild mit springenden Haaren mit schnaubenden Nasen Löchern, durch das Gewölke, mit seiner an sich habenden schönen Geschirre springet. 8. Noch ein anderes Pferd abermahls poussiret von gantz anderer Stellung, welches sehr hoch in die Höhe, mit seitwärts sehenden Kopfe mit seinem zierlichen Geschirre und fliegenden Haaren springet. 9. Das vierte Pferd, welches solcher Gestalt vorgestellt ist, als wollte solches in etwar in die Tiefe aus denen Wolken herabspringen, diese Pferde sind alle neben einander gespannt und aufs schnelle Lauffen vorgebildet, um den mit spurigen Rädern vorgestellten Wagen siehet man um und um die schönsten Sonnen Strahlen vorgebildet hervorblitzen.“ (WA, I Ab 49, fol. 11a/b, 12a/b)

Die Wildheit der Pferde, die den Wagen des Sonnengottes ziehen, zeugt von der Dynamik und Lebensnähe des Barockkünstlers; kontrastierend dazu prägt die Gestaltung des Gottes Phoebus Ausgewogenheit und Ruhe. Die Ornamentik und Sockelgestaltung orientiert sich am Formenkanon des Louis XVI. Der Preiscourant aus der Zeit um 1850, den Röntgen 1984 in seiner Monographie zur Meissener Manufaktur veröffentlichte, bot Artikel „In englischem Geschmack“ an, darunter auch diese Gruppe, die für 90 Taler zu erwerben war.

Maße: H 32, L 44 cm

Modellbuch: 3, *Phoibus auf Wagen*, 32, 48, 25, Kaendler, Januar 1773 (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Sponsel 1900, S. 205. Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 3, S. 25f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Albiker 1935, Fig. 318f. Gröger 1956, S. 159f. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Stegbauer 1999, Abb. 46, S. 218.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1772/73. - Kapitolinische Museen, Rom.

92. Titel: Neptun und Thetis aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Februar - April 1773

Formnummer: 1

Die vorliegende Gruppe ist als Gegenstück zur Gruppe der Amphitrite (Kat. 88) konzipiert und zeigt den Meeresgott Neptun. Katharina II. war Kaiserin des an vielen Meeren gelegenen russischen Reiches, das aus den jüngsten Seekriegen siegreich hervorgegangen war. Folglich lag es für Kaendler nahe, zwei Gruppen den Göttern des Meeres Amphitrite und Neptun zu widmen. Zur besonderen Ehrerbietung hätte es sich angeboten, der dem Meer entsteigenden Amphitrite die Gesichtszüge Katharinas II. zu verleihen, worauf Kaendler verzichtete. Neptun erscheint als bärtiger Mann mit *bronzenem* Dreizack aufrecht in einem *goldgerandeten, innen violetten* Muschelwagen im Kontrapost stehend. Er ist spärlich bekleidet mit einem *blauen* Mantel, den ein mit Edelsteinen besetztes Band hält. Das nach links gewandte Haupt trägt eine gezackte Krone. Er hält in der linken Hand einen Lorbeerkrantz, mit dem er seine zukünftige Gemahlin Amphitrite zu krönen gedenkt. Kaendler hat bei der Figur des Neptuns alle Dynamik und Verspieltheit des Rokoko zugunsten statuarischer Einfachheit aufgegeben, konträr zu den lebensnah vorgestellten wilden Hippokampen, die den Muschelwagen ziehen. Hinter ihm erscheint in kleinerem Maßstab als stehende Aktfigur die Meeresgöttin Thetis, die die Lenkseile der Hippokampen hält. Sie trägt einen *goldverbrämten, violetten* Mantel. Vor ihr entsteigt Amphitrite dem Wasser, hinter ihr der Delphin, welcher sie fand und zu Neptun führte. Nereiden und Tritonen schwimmen um die Muschelschale in den Wogen des *hellgrün* staffierten Wassers, das sich über vierteiligem Postament erhebt. Die Gestaltung des Sockels entspricht dem Pendant (Kat. 88), ebenso dessen Grundriss. Kaendler schrieb zu dieser Gruppe im Februar 1773: *„2. Nunmehr folget ferner eine Hauptgruppe welche ebenfalls zur Russischen Bestellung gehörig, und dem Compagnion zur Amphitrite abgegeben soll. Durch welche der Gott des Meeres Neptunus vorgestellet wird, deßen Postament ist eine Elle breit, und die Höhe derselben desgleichen. Die Haupt Figur Neptunus stehet sehr schön vorgestellet in einem Muschelwagen fahrend, ist mit einem schönen Gewand umgeben, hat eine Götter Crone auf seinem Haupte, in der linken Hand hält er seinen Tridentem, und in der rechten Hand einen Crantz womit er seine Amphitrite crönen will. 3. Ziehen 2. Seepferde seinen Muschel Wagen solcher aus halb Pferd und halb Fisch besteht davon eines Ericole und das andere aber Glancus siehet. 4. Die Göttin Thetis welche den confusen Elementa in Ordnung gebracht hat, bekleidet diesen Meeres Gott, welcher sehr schön vorgestellet ist. 5. Die Nereides modelliret, welche ebenfalls bey dem Neptun herbey führet. 6. Einen blaßenden Triton welcher vorher wegschwimmt wie es erforderlich modelliret.“* (WA, I Ab 49, fol. 71 a/b) Im März fuhr er fort: *„1. Zu der großen Neptuns Gruppe das Postament welches aus 2. Theilen bestehet vollends gefertiget solches zerschnitten, und zum abformen befördert. 2. Ein darzugehöriges See Pferd vollends in erforderliche Gestalt gesetzt, und solches geschnitten und zum abformen gegeben. 3. Noch ein anderes darzugehöriges See Pferd wie es im Waßer schwimet vollends gefertiget und solches zerschnitten. 4. Eine Nimphe die Nereides zerschnitten und zum abformen befördert. 5. Den Meeres Gott Neptunus vollends gefertiget, und aufs mühsamste zerschnitten. 6. Einen Triton wie solcher auf einem See Horne bläst zerschnitten und zum abformen befördert. 7. Ein gantz neues Modell als einen Triton jedoch gänzlich von anderer Positur, mit einem See Horn blasend mit Gips Schwäntzen gefertiget. 8. Zwey neue Delphine wie solche Waßer speyen modelliret und selbige zerschnitten.“* (WA, I Ab 49, fol. 134a/b, 135a) Im April 1773 vollendete Kaendler diese Gruppe. (WA, I Ab 49, fol. 184a) Röntgen publizierte einen Preiscourant mit Artikeln der Meissener Manufaktur *„In englischem Geschmack“* aus der Zeit um 1850, in dem diese Gruppe abgebildet ist und für 133 Taler zum Verkauf angeboten wurde.

Maße: H 49, L 56 cm

Modellbuch: 1, *Neptun*, 46, 60, 22, Kaendler, Nov.-Dez. 1772 - 1. *Neptun I.* 25, 14, 14. *weibl. Figur - II. Neptun u. Neriden* 43, 29, 17 - III. *Postament m. Figur* 19, 24, 30 - IV. *Postament m. Pferden* 25, 22, 31. V. *Phoibus auf Wagen*, 32, 48, 25, Kaendler, Januar 1773 (WA, AA III H 121, fol. 80, 143)

Literatur: Sponsel 1900, S. 205. Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 2, S. 24f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, Abb. 79. S. 160f. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6126), Nachausformung (Mittelstück). - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773.

93. Titel: Viktoria aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Mai 1773

Formnummer: 7

Kaendler entwarf diese Gruppe für die „Große Russische Bestellung“. Diese Gruppe, die Kaendler „*Viktoria*“ oder „*Sieg der Russischen Kayserin*“ titulierte, diente der Glorifizierung und der Apotheose der russischen Kaiserin Katharina II., besonders hinsichtlich ihrer militärischen Erfolge. Unter einem *goldenen* Harnisch, reich verziert mit Löwen und Löwenköpfen auf der Brust, an den Schultern und am unteren Rand, blickt ein *violett* staffiertes Untergewand mit Edelsteinbordüre hervor. Der *goldene* Helm mit Federzier ist *violett* gefüttert. Beides ruht auf einer Herkuleskeule. Rechts neben dem Harnisch schwebt eine Fama in *weißem* Kleid mit *goldenen* Blumen und spielt Trompete. Vorne links sitzt die Clio in *hellblauem* Kleid mit Goldkante über *weißem goldgemustertem* Untergewand. Sie schreibt die Heldentaten der russischen Kaiserin in das *violett* eingebundene Buch. Neben den Kesselpauken im Vordergrund hockt ein Genius, der die hinter dem Harnisch stehenden Kanonen, Standarten etc. mit einer Lorbeerzweige zierte. Hinter ihm liegt ein *weißer* Turban mit *gelbem* Kopf, Goldagraffe und *schwarzem* Stutz, als Hinweis auf die erfolgreichen Siege Russlands gegen die Türken. Kaendler, der das gesamte Programm dieser 40 Gruppen zusammengestellt hatte, schrieb dazu im April 1773: „3. Eine große Gruppe welche die Victoria oder den Sieg der Russischen Kayserin vorbildet. Es befindet sich erstlich auf einem wohl ausgeschweiften Postamente welches mit antiken Ornamenten auf der Seite versehen, eine schöne Trophea, nemlich ein Harnisch nebst Casquet mit Federbüschen so auf einer Herculeskeule ruhet und um gesamt mit Armaturen als Bogen, Pfeilen, Schwertern und dergleichen umgeben ist. Daneben befindet sich eine Canone mit allem Zu Behör, darneben sizet die Clio als eine Muse, welche große Helden Thaten, in ein Buch der Nachwelt zu wissen einschreibet, welche solche auch durch eine Trompete aus bläset. 4. Annoch zu dieser großen Gruppe eine liegende Fama modelliret welche einen Lorbeer Crantz in der einen Hand hält, und in der andern eine Posaune worauf sie bläset hält. 5. Einen kleinen genium modelliret welcher ebenfalls zu dieser gruppe gehöret, welcher auf dem Postamente siezet und eine Vestune von Lorbeer Blättern um die darbey befindliche Canone windet. 6. Zu bemeldeter gruppe annoch Heer, Pauken, Roß, Turbans und dergleichen aufs beste modelliret.“ (WA, I Ab 49, fol. 184b, 185a) Im Mai vollendete Kaendler diese Gruppe. (WA, I Ab 49, fol. 220a)

Maße: H 37, L 27 cm

Modellbuch: 7, *Trophae mit Clio und Fama*, Gr. 35, 29, 16. F. 19, 9, 11, Kaendler, April-Mai 1773 (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 13, S. 33f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 160. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773.

94. Titel: Viktoria aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Mai 1773

Formnummer: 8

Im Mai beschrieb Kaendler diese Gruppe, die er als Pendant zur vorigen Viktoria (Kat. 93) mit identischer Intention konzipiert hatte, sehr ausführlich. „4. *Wiederum ein ganz neues Modell als dene Compagnion zu vorigen Sieges gruppe nach Rußland inventiret und modelliret. Es befindet sich ebenfalls wiederum auf einem sehr zierlichen Postement ein Harnisch schön vorgebildet mit aufhabendem Casquet hinter selbigen siehet man allerley Spiegel Zeichen als Fahnen, Standarten, Bogen und Pfeile, alles ruhet auf Felsen auf felsigem Postament. 5. Es findet sich auf diesem Postament ein großer feiner Mörser nebst Romben und allem Zubehör modelliret auf seinen Lavetten. 6. Ferner die Balla (Bellona) schön wie sichs gebühret bekleidet mit ihrem Schilde und Spieß mit einem Lorbeer Zweige, welche durch die russische Rgierung die Siege verlangt werden vorgebildet. 7. Annoch darzu einen kleinen Genium welcher eine Carcasse bildet modelliret. 8. Wiederum eine Fama modelliret mit einem Lorbeer Crantzze und auf einer Posaune blasend welches alles zu Fama gehöret. 9. Alle diese vorher beschriebenen Modelle und sehr mühsame Stücke nach und nach wie sichs gebühret zerschnitten, und zum abformen gegeben.*“ (WA, I Ab 49, fol. 220b, 221a) Das hohe, geschweifte Postament ziert seitlich Banddekor mit eingeschlossenen Kugeln, darüber liegt ein diagonal umwickelter Stab. Folgte Kaendler hierbei den Formen des aufkommenden Louis XVI., so zeigte er sich bei der Leichtigkeit und Bewegtheit der Figuren, der gedrängten Fülle der Objekte, den zahlreichen Überschneidungen noch ganz dem Rokoko verpflichtet.

Maße: H 37, L 27 cm

Modellbuch: 8, *Trophae mit Pallas Athene und Fama*, Gr. 35; 27,5; 15. F. 19, 9, 11, Kaendler, Mai 1773 (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 14, S. 34f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 160. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773.

95. Titel: Kriegselefant aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juni - August 1773

Formnummer: 15

Kaendler entwarf zwei Kriegselefanten für Katharina II. (Kat. 95, 96). Berling deutet sie als Verweis auf die russischen Siege gegen die Türken. Dann würde sich jedoch die Frage stellen, warum Kaendler hier römische und nicht türkische Soldaten dargestellt hat, so dass sie sicher als Allegorie aller militärischen Erfolge der russischen Kaiserin zu verstehen sind. Ein *graugestrichelter* Elefant steht auf passig geschweiftem Sockel mit umlaufendem Banddekor. Auf seinem Kopf sitzt ein Mohr, der um seine Lenden einen *gelben* Schurz mit *violettem* Futter trägt, seinen Turban zieren Straußenfedern in *Weiß*, *Schwarz* und *Violett*. In seinen Händen liegen Pfeil und Bogen (in der Oranienbaumer Ausformung aus Metall gebildet). Auf dem kräftigen Rücken trägt der Elefant eine *rosa-violett* staffierte Schabracke mit *goldenen* Quasten, darüber ein *violettes* Kissen, über dem sich ein *weißer* Turm mit *Goldornamentik* erhebt. Darin stehen drei römische Soldaten, die den Kampf mit Speer, Schwert und Steinen führen.

Kaendler griff hierbei nicht auf ein Elefantenmodell, welches er 1747-50 mit Reinicke gefertigt hatte, zurück, das sich durch wenig Naturstudium auszeichnet. Viel näher steht das Modell Kaendlers einem Elefanten-Gießgefäß (um 1600) aus vergoldetem Silber von

Christoph Jamnitzer (1563 Nürnberg 1618) aus Nürnberg, das sich heute im Kunstgewerbemuseum in Berlin befindet. Kaendler übernahm Motiv- und Formgestaltung, nahm jedoch dem Elefanten das Lastende und reduzierte die Anzahl der Soldaten, deren Bewegungsmotive er teils zitierte. Löwenmaskorons, Rocaillen und Muschelwerk zieren in der Vorlage, dem Formengut des Barock entsprechend, die schwungvolle Gefäßform der Sänfte und die Satteldecke, dagegen verwandte Kaendler hierfür einen vierseitig geschwungenen Turm mit Pilastern, an dessen Fuß und Sockel einfache Relieffriese verlaufen. Auch die Formen der Satteldecke werden vereinfacht im Sinne des Louis XVI.

Zu dieser Gruppe notierte Kaendler im Juni 1773: „2. Zu der Russischen Bestallung einen großen Elefanten modelliret. Es befindet sich solcher stehend auf einem antiken mit schönen Zierate versehenen Postamente nebst Felsen, Gras und Laubwerk. Der Elephant ist mit einer solch prächtigen Decke behangen, und ruhet auf selbiger ein Thurm als eine Schantze, sehr zierlich vorgestellt, in besagten Thurme sehet man Römische Soldaten. 3. Einen geharnischten Soldaten mit Casquet auf dem Kopfe, und einen Spieß in der Hand haltend womit er sich wehret. 4. Ferner einen Soldaten auf andere Arth aber ebenfalls geharnischt, wie solcher große modelliret Steine unter die Feinde herab wirfet, hat ebenfalls ein Casquet auf seinem Haupte. 5. Annoch einen antiken Soldaten modelliret, wie solcher auf dem Thurm stehet, welcher einen großen Römischen Degen oder Schwerdt in Händen hält. 6. Ein Mohr modelliret, wie solcher nacherfordern vorgebildet hat werden müssen. Es sizet solcher auf dem Halse des Elefanten und schießt von seinen in Händen habenden Bogen einen Pfeil ab, welcher Mohr auch zugleich den Elefanten mit dirigiret.“ (WA, I Ab 49, fol. 258a/b, 259a) Im August wurde die Gruppe zerschnitten und zum Abformen weitergereicht. (WA, I Ab, fol. 365a) Das Modell des Elefanten mit Mohr wurde in Meissen von Paul Walther 1903 erneut aufgegriffen.

Maße: H 39, L 31 cm

Modellbuch: 15, *Elephant mit Vasall und drei Soldaten*, 37, 31, 15, Kaendler, Juni 1773 - 15. und 16. *Elefant mit Vasall und drei Soldaten, Last* 17, 15, 17. *Elefant*, 27, 34, 18 (WA, AA III H 121, fol. 80, 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 17, S. 37f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Albiker 1935, S. 98. Gröger 1956, S. 160. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Taf. 54, S. 54, 152, Abb. 153, S. 159.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 1081), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773.

96. Titel: Kriegselefant aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juli - September 1773

Formnummer: 16

Diesen Kriegselefant modellierte Kaendler als Gegenstück zu voriger Katalognummer (Kat. 95). Sein Tätigkeitsbericht vom Juli 1773 enthält eine genaue Beschreibung. „1. Ferner einen großen Elefanten als dem Gegner zur Russischen Bestallung modelliret, es ruhet solcher ebenfalls auf einem antiken sehr zierlichen Postamente welches mit Felsen, Gras, kleinen Palmen-Bäumen und Stauden bewachsen ist. Der Elephante ist ebenfalls mit einer prächtigen Decke behangen und ruhet auf solcher auch ein hoher Thurm aber alles gantz verändert. Auf solchen sehr schön verzierten Thurm befinden sich auch etliche Römische Soldaten. 2. Ersterer wohl geharnischt mit Casquet auf seinem Kopffe Pfeile von oben herunter schießet und vorgebildet ist. 3. Widerum einen dergleichen Soldaten jedoch völlig verändert modelliret. Es ist solcher auch geharnischt, und wie er sich mit seinem Schwerte wehret vorgebildet. 4. Annoch eine Figur modelliret

welche ebenfalls dem Elephanten vorne auf dem Halse sitzt, solche nicht nur alleine dirigiret, sondern auch seine Spehre bey sich hat. Welches alles zusammen eine schöne höroische gruppe aus mehret.“ (WA, I Ab 49, fol. 304a/b) Im September notierte Kaendler die Fertigstellung der Gruppe. (WA, I Ab 49, fol. 421a/b)

Maße: H 41, L 31 cm

Modellbuch: 16, *Elephant mit Vasall und drei Soldaten*, 37, 31, 15, Kaendler, Juli, August, September 1773 (WA, AA III H 121, fol. 80, 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 18, S. 38f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Albiker 1935, S. 98. Gröger 1956, S. 160. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773.

97. Titel: Luna aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: August - Oktober 1773

Formnummer: 14

Wie der Sonnengott Phoebus Apoll (Kat. 91) sitzt die Göttin Luna in einem Wagen, den zwei weiße Hirsche mit goldenen Geweihen über eine Wolkendecke ziehen. Der hellviolett staffierte Wagen ist reich verziert mit Ornamenten in Gold und Grün. Bezüglich Lunas Kleidung schreibt Kaendler, dass sie „antique“ bekleidet sei, das Gewölk um sie herum sei demgegenüber „schön natürlich vorgestellt“. Perlschnüre zieren Haar und Handgelenke. Eine Perlenkette hält ein mit Goldornament verziertes hellblaues Gewand mittels einer Agraffe. Sie sitzt auf einem mit Edelsteinen besetzten orange-roten Tuch, in der vorgestreckten rechten Hand hält sie Pfeile, in der anderen den Bogen. Den Kopf krönt ein Halbmond. Damit stellte Kaendler sie mit den Attributen der Diana vor, bezeichnete sie jedoch im Arbeitsbericht als Luna. Hederich zufolge war um 1770 eine Herleitung des Namens der Diana „von Dea und Jana, welches letztere so viel als Luna, der Mond“ bekannt, auf die sich Kaendler hier offensichtlich stützte. (Hederichs 1967, Sp. 905f.) Luna, die Göttin des Mondes, die mit ihrem Licht die Nacht zum Tag macht, erwächst als Gegenstück zu Phoebus (Kat. 91), die Kaendler im November 1772 als eine der ersten Gruppen dieser „Großen Russischen Bestellung“ entwarf, auf identisch passig geschweiftem Sockel mit Girlanden- und Akanthusblattdekor. Entsprechend zur Phoebus Apoll-Gruppe sitzt ein Genius vorne auf dem Wagen, der das Zeichen des Planeten Luna, die Mondsichel, in Händen hält.

Im August 1773 begann Kaendler mit dieser Gruppe. „5. Eine sehr große gruppe zur Russischen Bestellung und welche einen von denen 7. Planeten vorstellt die Luna inventiret und modelliret. Es fährt diese Frau auf einem Götter Wagen, welcher von 2. Hirschen gezogen wird. Sie ist antique bekleidet, hat den halben Monde auf ihrem Haupte, Bogen und Pfeil in der Hand, um und neben ihr befindet sich schön natürlich vorgestellet Gewölcke, und auf ihren Wagen an der Seite sitzt ein genius welcher das Zeichen des Mondes in seinen Händen führet, solche gruppe ruhet auf einem schön gezierten Postamente und ist daran noch unterschiedens zu fertigen.“ (WA, I Ab 49, fol. 365b) Im September arbeitete er weiter an dieser Gruppe. (WA, I Ab 49, fol. 422a), die er im Oktober vollendete. (WA, I Ab 49, fol. 461a/b) Diese Gruppe wurde in einem Preiscourant aus der Zeit um 1850 mit Artikeln der Meissener Manufaktur „In englischem Geschmack“, den Röntgen 1984 publizierte, für 69 Taler zum Verkauf angeboten. Bezeichnet wird die Gruppe in Entsprechung zu den Attributen als „Diana auf Wagen mit 2. Hirschen“.

Maße: H 32, L 47 cm

Modellbuch: 14, *Luna auf Wagen von 2 Hirschen gezogen*, 31, 45, 20, Kaendler, Aug. - Oct. 1773 - 14. *Luna auf Wagen von Hirschen gezogen. I. Luna mit Putto*, 31, 26, 24. II.

linkes Postamentstück für die Hiobe, 10, 22, 23. III. Hirsche einzeln, 22, 24, 9. (WA, AA III H 121, fol. 80, 143)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 4, S. 26. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 160. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Fig. 68, S. 125. Stegbauer 1999, Abb. 29, S. 201.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773. Kapitolinische Museen, Rom.

98. Titel: Mars aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1773

Formnummer: 22

Diese Gruppe entstand für die umfangreiche Bestellung der russischen Kaiserin Katharina II. Mars, verehrt als Gott des Krieges, steht für die militärischen Erfolge Russlands unter Kaiserin Katharina II. Um dies besonders zu betonen, kleidete Kaendler ihn als römischen Soldaten und gab ihm Heroldstab und Speer. Darüber hinaus galt Mars neben Jupiter in Rom als oberster Schutzgott des Staates. Wie die übrigen Gottheiten sitzt Mars in einem *goldverzierten* Wagen und fährt durch *gelbes* und *rosafarbenes* Gewölk. Er ist bekleidet mit *grauem* Helm mit Federbusch, einem *weißen* Harnisch mit *violetten* Schulterriemen, *goldenen* Löwenknöpfen und einer *weißroten* Schärpe, *grünem* Rock mit *Goldrand* und *goldenem* Gürtel, *gelber* Hose und geschnürten Sandalen. Kaendler bezeichnete ihn als „*schön antique*“ vorgebildet, was sich auf die römische Rüstung bezieht. Die im aufkommenden Klassizismus geforderte Anlehnung an die Antike erwähnte Kaendler sehr oft in seinen Tätigkeitsberichten, um dadurch seinem Bemühen nach Modernität Ausdruck zu verleihen. Ein Schild, das seitlich am Wagen angebracht ist, zeigt Blitzbündel und Flammen. Die Gruppe erhebt sich auf passig geschweiftem Postament, welches mit „*antiquen Zieraten versehen*“ ist. Es ist seitlich mit Pfeifenornament verziert, darüber erscheint eine spiralförmig um einen Stab gewundene Blattranke und zuoberst kleine Akanthusblätter. Vorne auf dem Wagen hockt ein Genius in *violettem* Mantel, mit dem Zeichen des Planeten, weit vorgelehnt in Richtung der *hellbraun gestrichelten* Pferde.

Im November 1773 beschrieb Kaendler den Mars: „*1. Eine große zur Russischen Bestallung gehörige Gruppe angefangen, welche den Planeten Mars vorbildet, er befindet sich auf einem schönen mit antiken Zieraten versehenen Postamente vieles Gewölcke, auf welchem Gewölcke Mars schön antique vorgebildet auf seinem Götter Waagen von 2. Pferden gezogen gefahren kömet. Mars befindet sich höchst männlich ausehend in einen festlichen mühsamen Harnisch mit einem Casquet mit Feder Busch auf seinem Haupte in der einen Hand den Regiments Stab haltend, und in der andern die Prunk Seile der Pferde, neben ihm siehet man einen genium welcher das Zeichen diese Planeten hält und im Gewölcke mit fort läuft. Allerley veränderte Armaturen, Fahnen, Schwert, Bogen, Pfeile, Pauken, und dergleichen an dieser gruppe, welche gänzlich verfertigt und als dann nachstehende Stücke zerschnitten worden. ...*“ (WA, I Ab 49, fol. 502a/b, 503a) Im Vergleich zu Kaendlers Arbeitsbericht wurde bei der zeitgenössischen Ausformung für Oranienbaum eine Veränderung vorgenommen, denn Mars hält in der rechten Hand nicht die Prunkzügel der Pferde, sondern einen Speer, und in der anderen den Regimentsstab. Als Gegenstück zum Mars konzipierte Kaendler die Wagengruppe der Venus (Kat.100).

Maße: H 33, L 44 cm

Modellbuch: 22, *Mars mit Wagen, 31, 45, 20, Kaendler, Nov. 1773 - 22. Mars im Wagen.*

I. Mars im Wagen, 31, 25, 19. II. Postament mit Cupido und Pauken, 17, 21, 23.

III. Pferdegruppe, 20, 25, 13. (WA, AA III H 121, fol. 80, 143)

Literatur: Sponzel 1900, S. 205. Berling 1910, S. 68f. Berling 1914, S. 26f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 160. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773. Kapitolinische Museen, Rom.

99. Titel: Justitia aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: November 1773

Formnummer: 21

Für die Justitia griff Kaendler auf ein bereits vorhandenes Modell einer Justitia zurück, welches er für das 1753 fertig gestellte Modell zum großen Reiterdenkmal August III. entworfen hatte (Kat. Dresden 1999, Abb. S. 231). Kaendler beschrieb sie in seinem Arbeitsbericht als schönes Frauenzimmer, welches in der linken Hand eine Waage und in der rechten ein Schwert hält. Entsprechend modellierte er sie im Denkmal für August III., änderte jedoch für die „Große Russische Bestellung“ das Schwert zu einem *goldenen* Zepter. Dadurch hob Kaendler den Bezug zu Katharina II. als Herrscherin Russlands deutlich hervor. Eine mit *weißen* Perlen besetzte Krone liegt auf ihrem *gelbgestrichelten* Haar. Über dem *weißen* Untergewand mit *Goldpunktzier* trägt sie einen *hellvioletten* Mantel mit Edelsteinbordüre und großem *Goldblumendekor*. Ihren linken vorgestellten Fuß hat sie auf eine sich windende *grauschwarze* Schlange gestellt. Neben die Figur der Justitia platzierte der Modellmeister einen sitzenden Genius, der das neu herausgebrachte Gesetzbuch der russischen Kaiserin festhält und mit der rechten Hand darauf zeigt. Kaendler verwies damit auf Katharinas „Instruction“, die sie nach zweijähriger Arbeit für die gesetzgebende Kommission 1767 drucken ließ und damit eine wichtige Grundlage für das neue russische Gesetzbuch legte. Den Sockel erneuerte Kaendler, wobei er eine Anpassung an den klassizistischen Stil und eine Überwindung der Formen des Rokoko beabsichtigte, was er in seinem Tätigkeitsbericht mit dem Terminus „*antique*“ bezeichnete. Auf querovalen Sockel, seitlich mit Flechtwerk und eingeschlossenen Kugeln, darüber Stabwerk mit spiralförmig aufgelegten Akanthusblättern, erhebt sich ein *grün, rosa* und *gelb* staffierter Felssockel mit spärlichem Blattbesatz. Kaendler schrieb zu dieser Gruppe im November 1773: „7. Die Göttin Justitia welche ebenfalls zur Russischen Bestellung gehörig und von ziemlicher Größe vorgestellt, welches Modell schon vorhanden gewesen, einigen Vortheil aber zu beßrer Förderung von mir eingerichtet worden, dass als nun ein neues Piedestal mit antiken feinen Zieraten hat dürfen modelliret werden, es ist solche Figur abgebildet als ein schönes Frauen Zimer wohl bekleidet in der linken Hand eine Wage, und in der andern ein Schwert haltend, hierzu annoch 8. Einen genium modelliret welcher neben der Justitia befindlich, und das neue von Ihro Kayserl. Maj: von Rußland herausgegebene Neue Gesez Buch in Händen hält.“ (WA, I Ab 49, fol. 503a/b) Als Gegenstück bestimmte Kaendler die Göttin Astraea, welche die göttliche Gerechtigkeit illustrieren sollte (Kat. 100).

Maße: H 33, L 21 cm

Modellbuch: 21, *Die irdische Gerechtigkeit*, 32, 20, 14, Kaendler, Nov. 1773 (WA, AA III H 121, fol. 143)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 11, S. 11 u. S. 31ff. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 160f. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773

100. Titel: Astraea aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Dezember 1773

Formnummer: 27

Das Modell der Astraea, die göttliche Gerechtigkeit, ist als Gegenstück zur Justitia (Kat. 99) von Kaendler neu entworfen worden. Kaendler legte besonderen Wert auf die Gestaltung des Kleides der Astraea und gab hierfür in seinem Arbeitsbericht genaue Angaben zur Staffage, die er inhaltlich erläuterte. Darüber hinaus erklärte er auch die vielen zugefügten Symbole. „3. Zur Russischen Bestellung eine neue Figur inventiret und modelliret, die Astraea so die Göttliche Gerechtigkeit vorstellt, als die Gegnerin zu vorher bemeldeten weltlichen Justitia, es ist solche von zierlicher Größe, und vorgestellt als ein ungemein schönes Frauen Zimer jedoch ohne Wehr, und Waffen indem sie deren einenfalls bestraft, sondern Himmel und Erde, Sonne, Mond, und Sturm, und alle Herren, werden in alle Ewigkeiten von ihr als der göttlichen Weißheit belehret. Es bedeckt daher ein Dreyfaches Kleidt ihre Gliedmaßen 1. das Unter Kleidt ist klar und schen weiß zum Zeichen der Ewigen Reinigkeit und Gnade. 2. Das Mittlere Kleidt ist himmel Blau welche Farbe himlischen Trost und Erquickung für die Göttlichen Geschöpfe vorstellt. 3. Und das Ober Kleidt ist schönes Purpur Roht der allerhöchsten Majestaet, Macht, und Gerechtigkeit zu geeignet. 4. Wie ihr Haupt mit einem kleinen Helm bedeckt worüber sich eine Taube als Bild der Weißheit und des heiligen Geistes aus breitet. 5. Zu ihrer rechten Hand hält sie einen Szepter worauf ein kleine Erdkugel, und auf der Kugel die Sonne der Barmherzigkeit befindlich ist, wie dann auch auf ihrer Brust ein dergleichen Sonne zu sehen. 6. Neben diesem Bild stehet ein kleiner Engel so ein Buch der Göttlichen Weisheit welches mit 7. Siegeln verschlossen, und das Lamm Gottes darauf liegen hat. 7. Hält die Astraea in ihrer linken Hand ein rundes Schild worauf einem Medusen Haupte ähnliches Bild befindlich welches als ein Sieges Zeichen zu bemerken, wieder die jenigen Heern, welche sich wider die Göttliche Weisheit empöret hatten. Übrigens stehet dieses Bildt auf einen vier eckigten Stein, welcher mit Gewölcke umgeben, woran zugleich eine Schlange in Ringesgestalt als die Ewigkeit zu sehen ist. Ist deren Postament wohl ausgeschweifet mit antiquen Ornamenten versehen und als dann beschriebene gruppe, durch gängig zerschnitten und alle Theile wohl zusammen gepaßet, als dann zum abformen befördert.“ (WA, I Ab 49, fol. 545b, 546a/b)

Die Gestaltung des Kleides der Astraea folgt detailgenau den Vorgaben Kaendlers, das weiße Unterkleid umfasst eine Goldkante, der blaue Umhang und der von den Schultern herabfallende purpurrote Mantel, den eine grüne Agraffe auf der rechten Schulter hält, ist mit goldenen Blumenmustern verziert. In der linken liegt das runde weiße Schild mit goldenem Medusenhaupt. Kaendler änderte jedoch seine Meinung hinsichtlich des Zepters, denn die Figur hält in der rechten Hand einen Speer mit goldener Spitze und kein Zepter. Dieses Attribut erschien dem Modellmeister offensichtlich passender in Bezug auf die Kaiserin. Der heranschwebende Engel mit dem Buch, an dem sieben rote Siegel herabhängen und das Lamm Gottes sowie der kantige Sockel, eingefasst in Wolken, folgen den Beschreibungen Kaendlers. Das Postament entspricht in Form und Gestaltung dem Gegenstück der Justitia (Kat. 99). Der irdischen Gerechtigkeit, die durch das russische Gesetzbuch auf die Person Katharina II. bezogen wurde, stellte der Modellmeister die Astraea, die himmlische Gerechtigkeit, zur Seite.

Maße: H 34, L 20 cm

Modellbuch: 27, Göttl. Gerechtigkeit, 45, 36, 26, Kaendler, Dec. 1773 - 27, Göttin Gerechtigkeit Astraea, Gr. 31, 20, 13. Post. 6,5; 20; 14. (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 12, S. 32f. Zimmermann 1926, S. 258ff. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 160f. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1773.

101. Titel: Venus aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Januar 1774

Formnummer: 28

Venus, die Göttin der Liebe, die schönste der Göttinnen, war von solcher Macht, dass „ihr nichts im Himmel, auf der Erde und im Meere entgehen konnte“. (Hederichs 1967, Sp. 2438) Hederichs berichtet, dass Venus einen „besonders buntgestickten Gürtel trug, worinnen alle Reizungen, Liebe, Begierde, freundlicher Umgang, Schmeicheln und Liebkosung erhalten waren.“ (Hederichs 1967, Sp. 2438) Das sind Fähigkeiten, die sich Katharina II. in einer Selbstdarstellung selbst zuschrieb (Berling 1914, S. 10). Folglich war die Venus für die Apotheose der russischen Kaiserin, als Verweis auf ihre Machtfülle sowie ihren weiblichen Reiz und den angenehmen Umgang sehr geeignet, auch wenn Kaendler sie nicht mit dem Porträt der Kaiserin versah. Der Hof-Kommissar variierte für diese Gruppe das Modell einer Venus, die in einem von zwei Schwänen gezogenen Wagen sitzt, welches er 1738 für eine Prunkterrine des „Schwanenservices“ modelliert hatte (Jedding 1979, Abb. 108, S. 73). Er kopierte die Venus in ihren Grundzügen, bekleidete sie und ersetzte den Apfel in ihrer rechten Hand durch einen Bogen. Er nahm ihr die sanfte Geschmeidigkeit, indem er ihren Oberkörper aufrichtete, damit die Wendung verschärfte und den Kopf gerade auf den Hals setzte, im Gegensatz zum sanften Schwung des Vorbildes. Darin wird der Einfluss des aufkeimenden Louis XVI. in der Porzellanplastik deutlich, dem sich auch Kaendler nicht ganz verschloss. Das kritisierte Zimmermann 1926 an Kaendlers Figuren für die „Große Russische Bestellung“. Die „Geradlinigkeit mancher Figuren“ sowie die oft „scharfen Wendungen“ würden diese entgegen der Leichtigkeit der Drehungen und Bewegungen der Rokokofiguren steif wirken lassen. Der *graublau*e Wagen wird mit Blumengirlanden in *Grün*, *Gelb* und *Violett* ausgeschmückt, die Räder glänzen in *Gold* und Edelsteinen. Der Genius hat ein *gelbes* Lententuch, welches von einem *blauen* Band gehalten wird, um die Hüfte geschlungen. Er sitzt auf der vorderen Volute des Wagens und hält ein Henkel-Kreuz, das Zeichen des Planeten und die Zügel des *violetten* Geschirrs in Händen. Die beiden Schwäne sind gegenüber den Schwänen auf der Terrine für das Service des Grafen Brühl auf die vordere Laufrichtung ausgerichtet. Zwei Tauben werden hinzugefügt. Die Wellen der Terrine des Schwanenservices ersetzen Wolken, die partiell über den Sockel schweben. Kaendlers Arbeitsbericht vom Januar 1774 enthält eine ausführliche Beschreibung der Venus. „1. Eine sehr große Gruppe oder Paradedstück ebenfalls zur Russischen Bestallung gehörig, durch welche der Planet die Venus vorgestellt wird, es ist erst ein großes schön ausgeschweiftes mit antiken Zieraten versehenes Postament worauf wieder Gewölcke befindlich, in diesem Gewölcke kömmt die Göttin Venus in schönsten Ansehn hereingefahren, es ist solche unvermuthlich nackend, jedoch dass es nicht wieder das Decorum läuft wohl bekleidet hält in der einen Hand einen Bogen, und in der andern die Prunk Seile, womit sie die an ihren Götter Waagen vorgespannten 2. Schwane und 2. Tauben dirrigiret. Vorne auf ihrem Waagen befindet sich Cupido sitzend, welcher das bekannte Zeichen des Planeten Venus in Händen hält wie auch Bogen, und Pfeile bey sich hat, welches alles aufs künstlichste verfertigt worden. Der Wagen worauf die Venus fährt ist sehr viel von den besten Zieraten, welche so wohl auch an deren Rädern und andererweil nicht geziret wurden, auf den siehet man ein schönes Gewand heraus hangen auf welchem die Venus sitzt. ...“ (WA, I Ab 51, fol. 8a/b, 9a) In dem bei Röntgen publizierten Preiscourant mit Objekten der Meissener Manufaktur „In englischem Geschmack“ aus der Zeit um 1850, wird diese Gruppe für 74 Taler zum Verkauf angeboten.

Maße: H 30, L 44 cm

Modellbuch: 28, *Venus im Wagen mit Pfauen*, 30, 43, 20, Kaendler, Jan. 1774 - 28, *Venus im Wagen. I. Venus im Wagen*, 28, 26, 18. II. *Schwäne*, 21,5; 26; 20 (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 58. Sponzel 1900, S. 205. Berling 1910, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 6, S. 27f. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Albiker 1935, Fig. 321f. Gröger 1956, S. 162. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1774.

102. Titel: Merkur aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Februar 1774

Formnummer: 30

Merkur, der Gott des Wagenverkehrs, sitzt in einem einachsigen *hellvioletten* Wagen, dessen *bronzefarbene* Räder mit *Goldornamenten* und *grünen* Muscheln verziert sind. Zwei Raben, angeschrirt in *violettem, goldgerändertem* Zaumzeug, ziehen diesen Wagen. Merkur trägt einen *goldkonturierten* Panzer über *violettem* Untergewand, einen *roten* Mantel, *gelbe* Hose, geschnürte Sandalen mit *goldenen* Flügeln. Als Götterbote erhält er Heroldstab und silbergrauen Flügelhelm. Sein überlanger Oberkörper ist zum Betrachter gedreht, der Blick nach hinten gerichtet. Über dem hohen, verkröpften Postament mit Mäanderfries und Band umwickeltem Stabbündel erheben sich Wolken, aus denen ein Genius mit dem Attribut des Merkurs, dem Geldbeutel und einem Henkel-Kreuz herausschwebt. Vorne auf dem Fußbrett sollte Kaendler zufolge ein bunt schillernder Hahn sitzen, der sich zu Merkur umsieht, wie die Nachausformung im Depot der Meissener Manufaktur vorstellt. Die Rolle dieses Hahnes, die in der Oranienbaumer Ausformung durch eine Eule ersetzt wurde, beschrieb Kaendler in seinem Tätigkeitsbericht im Februar 1774. „1. Eine große Gruppe angefangen vor die Russische Kayserin welche den Mercurium als den Planeten vorstellet, erstlich siehet man ein schön ausgebogenes Postament welches mit schönen antiques Zieraten umgeben, auf welchem wildes natürlich vorgebildetes Gewölcke zu sehen und nach erfordern angerichtet ist. 2. Fähret der Mercurius jung und munter gebildet in seinem Waagen, hat ein kleines casquet mit Flügeln und Zieraten auf seinem Haupte ist auf antique Arth erforderlich bekleidet hat Flügel an seinen Füßen, und in der linken Hand seinen Caducaum, mit der linken Hand aber dirigiret er die vor seinem Waagen gespannten 2. Raben, in seinem Waagen stehet ein Geld Kasten worauf er sitzt neben dem Waagen 3. befindet sich ein genius welcher im Gewölcke mit fortgehet, und das Zeichen des Mercurius in der einen Hand hält, in der anderen aber seinen Geldt Beutel trägt. 4. Sitzet ferner auf des Merurii Waagen ein Hahn mit aufgeplusterten Flügeln die Munterkeit und Wachsamkeit dadurch vorzustellen. 5. Diese Figur des Mercurii ist zugleich auch mit seinem ihm zugeneigten Mäntelgen versehen. 6. Nach dem nun solche Gruppe fertig ist, solche zu förderst aufs beste zusammengesetzt und, dass solche nicht nun alleine soll brennbar eingerichtet, sondern auch aus dem Brennen recht züglich wiederum paßen muß.“ (WA, I Ab 51, fol. 53a/b)

Maße: H 32, L 44 cm

Modellbuch: 30, Merkur im Wagen mit Raben, 32, 43, 20, Kaendler, Feb. 1774 - 30, Merkur im Wagen. I. Merkur, 32, 30, 18. II. Rabe, 19, 23, 20 (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Berling 1910, Fig. 146, S. 67ff. Ders. 1914, Taf. 7, S. 28. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 162. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Abb. 577, S. 262.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7258), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1774.

103. Titel: Saturnus aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Februar - März 1774

Formnummer: 31

Als Gegenstück zur Gruppe des Merkur (Kat. 102) entwarf Kaendler das Modell des Saturnus, der ebenfalls in einem *hellvioletten* Wagen mit *grünem* Rand und *Goldzierrat* sitzt. Barocker Pathos charakterisiert den kräftig modellierten Korpus des Saturnus, dessen dichtes *grau* und *schwarz* gestricheltes Haupt- und Barthaar vom Fahrtwind ergriffen ist. Um seine Lende liegt ein *ziegelroter, goldgeblümter* Mantel, den ein *goldenes* Band hält. Während er den erhobenen rechten Arm auf eine umgedrehte Sense mit Metallstiel stützt, liegen die Zügel zweier Drachen in der anderen Hand. Diese *rotzüngigen*, geflügelten Drachen sind mit Punktdekor in *Grau, Blau, Rot* und *Gelb* versehen und ziehen den Wagen über *rosa* und *gelbliche* Wolken, auf die goldene Sonnen gemalt sind. Vor dem Wagen schwebt ein Genius, der mit beiden Händen eine Sichel umfasst. In Saturn sah man einen frühen König von Latium, dessen Herrschaft das Goldene Zeitalter war, in dem weder Sorge, Krankheit, Arbeit noch Alter existierten. Diese Assoziation musste der russischen Kaiserin Katharina II. schmeicheln, denn von Saturn lernten die Menschen, sich der Segnungen der Zivilisation zu erfreuen. Den Arbeitsberichten ist zu entnehmen, dass Kaendler mit dem Sockel begann, der in Ausformung und Dekor dem Gegenstück entspricht. „13. An einem Postamente zu einer anderweitigen Gruppe zu dem Planeten Saturnum angefangen, ein solches nach Verlangen in seine Ausbogung gesetzt, und was von architectischen Theilen daran nöthig warn angebracht.“ (WA, I Ab 51, fol. 54b) Im März arbeitete er an den Figuren. „1. An der großen Gruppe durch welche der Planet Saturnus vorgebildet wird und vor die Russische Kayserin gehöret angefangen, er sitzt hinter Saturnus in sehr alter und männlicher Gestalt in seinem Götter Waagen, hält in seiner rechten Hand eine Sense. 2. Dem Waagen worinnen er sitzt modeliret welches mit vielen Zieraten versehen ist, und sehr mühsam Räder hat. 3. Ein genium auspoussiret welcher das Zeichen des Saturni in seinen Händen hält. 4. Einen Drachen von mittelmäßiger Größe auspoussiret welcher wegen seines seltsamen Aussehens halber viele Mühe erfordert, zu mahlen er geflügelt ist. 5. Annoch einen dergleichen Drachen modelliret alleine, in veränderter Gestalt ebenfalls geflügelt, diese Thiere mit Geschirre versehen, und beyde vor dem Waagen des Saturni vorgespannet. 6. Das viele Gewölcke worinnen der Saturnus herabfährt modelliret.“ (WA, I Ab 51, fol. 83a/b) Die Gruppe „Saturn“ wurde in einem Preiscourant, um 1850, den Röntgen 1984 veröffentlichte, mit Artikeln „In englischem Geschmack“ für 58 Taler angeboten. Im Vergleich zur Gruppe „Amphitrite“ (Kat. 88), die 134 Taler kosten sollte, war diese Gruppe preiswert, was damit zu begründen ist, dass weniger Figuren und Beiwerk ausgeformt werden mussten.

Maße: H 34, L 45 cm

Modellbuch: 31, *Saturn im Wagen mit Drachen*, 35, 42, 22, Kaendler, Feb. - März 1774 - 31, *Saturn im Wagen. I. Saturn*, 33, 27, 16. *II. Drache*, 22, 24, 18 (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Berling 1910, Fig. 147, S. 67ff. Ders. 1914, Taf. 8, S. 29. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 162. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1774.

104. Titel: Apoll, Minerva und Python aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: März - Mai 1774

Formnummer: 32

Apoll, der Gott der Künste, besonders der Musik und des Bogenschießens, auf das der *bronzefarbene* Bogen in seiner linken Hand und der gefüllte Köcher rechts verweisen, steht in stolzer Haltung in kontrapostischem Stand, bekleidet mit einem *violetten* Mantel mit *Goldzierrat*. Siegreich steht Apoll auf der Allegorie des Neides in Form eines alten liegenden Mannes mit *braunem* Lendentuch sowie auf dem Drachen Python. Dieser war ein von Gaia geborener mythologischer Drache, der in der Nähe von Delphi das Orakel der Gaia hütete. Apoll tötete ihn mit einem Pfeil, um einen Ort für sein Orakel zu finden. Der Drache ist *grau* staffiert mit *roten, blauen* und *gelben* Punkten. Neben Apoll sitzt Minerva, die Göttin des Krieges, der Weisheit und der Künste. Sie trägt über einem *weißen* Untergewand die geschuppte Ägis, beides mit *Goldzier*. Darüber liegt ein *violetter* Mantel, ebenfalls mit *Golddekor*. *Schwarze, rote* und *weiße* Federn zieren ihren *Goldhelm*, in der rechten Hand liegt ein hölzerner Speer mit *goldener* Spitze. Zu ihren Füßen hockt die *schwarz gesprenkelte* Eule, ihr Attribut der Weisheit. Hinter Apoll schwebt ein Genius, den Kaendler in seinem Arbeitsbericht näher erläutert. Er soll die Viktoria vorstellen, die Apoll mit Palmwedel und Lorbeerzweig krönt. Auch Minerva hält dem siegreichen Gott einen Lorbeerzweig entgegen. Gezeigt werden zwei siegreiche Götter, die sich durch Geschicklichkeit, Weisheit und Liebe zur Kunst auszeichnen, Attribute, die Katharina II. schmeicheln mussten, denn in ihrer vermutlich 1788 selbst verfassten Grabinschrift erwähnte sie ausdrücklich diese Liebe zur Kunst: „... *Die Arbeit fiel ihr leicht, Geselligkeit und Kunst gefielen ihr.*“ (Memoiren der Kaiserin Katharina II., übs. u. hrsg. v. E. Boehme, Leipzig 1913, Bd. I., S. 165 u. S. 208, Bd. II., S. 184, Bd. III., S. 340). Das Gegenstück zu dieser Gruppe ist die Darstellung der drei Parzen (Kat. 105), denen der Lebensfaden der russischen Kaiserin untersteht.

Der verkröpfte Sockel mit Volutenornament und Flechtwerkverzierung, die antike Kleidung, der ruhige, kontrapostische Stand Apolls sowie die Einhaltung der Gesetze der Dreieckskomposition zeigen, dass Kaendler sich den Formen des aufkeimenden Frühklassizismus anzunähern versuchte. Gleichzeitig mildert er die Strenge des Louis XVI.-Postamentes, indem er den Kopf des Drachen sowie das Lendentuch der Allegorie des Neides über ihn fallen lässt. Das umfangreiche Programm für die russische Kaiserin bedingte, dass Kaendler bei den Modellen immer wieder auf bereits vorhandene zurückgriff. Die sitzende Minerva übernahm er aus dem großen Tafelaufsatz für König August III. von Polen und Kurfürsten von Sachsen in Gestalt einer Triumphpforte aus dem Jahr 1748 (Reinheckel 1989, Abb. 92).

Im Arbeitsbericht im März 1774 notierte Kaendler: „12. *Ein anderseitige nun große gruppe. So ebenfalls nach Rußland vor die Kayserin bestellet worden angefangen zu inventiren und modelliren, durch welche Appollo wie er die große Schlange Phytton erleget, welches im Monath Aprilis deutlicher beschrieben werden wird.*“ (WA, I Ab 51, fol. 84a/b) Im April fuhr er fort: „1. *Eine große Gruppe vor die Russische Kayserin welche gantz zu Ende des Monath Martii von mir angefangen worden, und den Triumphirenden Appoll wie er den großen Drachen Pyton erleget hat wiederum fortgesetzt. Erstlich siehet man sein schön wohl ausgeschweiftes Postament welches mit sehr vielen Antiquen Ornamenten versehen, und in zwey Theile gebracht ist, damit solches desto gemächlicher sowohl aus dem ersten Feuer als auch bey dem Emailier Feuer verziehet werden könne. 2. Befindet sich auf wohl ermehlten Postamente ein schön natürlich vorgestellter Felsen worauf die erlegte Schlange mit vielen in ihrem Körper eingeschossnen Loch und ausgestreckt lieget, welche Creatur, wegen seiner seltsamen Gestalt am Kopfe Flügeln und Klauen höchst mühsam gewesen. 3. Das Bildnis des Sonnen Gottes Appollo wie er etwas erhaben stehet aufs erhabenste und prächtigste vorgebildet, es ist solcher behörigermaßen mit einem Talar bekleidet, hat Loorbeern auf seinem Haupte, die rechte Hand stellet er auf seine Hüfte, und in der Linken hält er seinen Bogen, neben ihm zur linken Seite hanget sein Köcher an einem Loorbeer Baum. 4. Ferner die Göttin Minerva darzu aufs beste sitzend modelliret auf einem Felsen,*

welche dem Gott Appollo zur rechten Hand befindlich mit ihren gehörigen Atributis, ein Spieß nebst einer Nacht Eule, es ist solche wohl bekleidet hat ein Casquet auf ihrem Haupte und in ihrer linken Hand einen Loorbeer Zweig womit sie dem Appollo vor seine großen Thaten beehret. 5. Das Bildnis des Neides in Gestalt eines alten Mannes Figur lieget solche an der Erde Appollo tritt ihn unter seinen Füßen und ist vorgestellt wie er sein eigen Hertz frißt, wie die großen Siege imer berichtet werden. 6. Einen kleinen Genium modelliret welcher die Victoria vorstellet, und hinter dem Appollo hereingeflogen kämet, und solchen mit Crantz und Palmen crönet.“ (WA, I Ab 51, fol. 133a/b, 134a) Im Mai vollendete Kaendler diese Gruppe. (WA, I Ab 51, fol. 180b, 181a)

Maße: H 40, L 37 cm

Modellbuch: 32, *Singender Apollo über dem Drachen Phyto*, 35, 35, 16, Kaendler, März-April 1774 - 32, *Sieg des Apollo über den Drachen Phytho. Apollo*, 33, 20, 18. *Minerva*, 29, 18, 16. *Amor*, 10, 7, 5 (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Berling 1910, Fig. 149, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 9, S. 29f. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 162. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1774.

105. Titel: Die drei Parzen aus der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Juni - August 1774

Formnummer: 33

Die Gruppe der drei Parzen ist als Pendant zur Gruppe „Apoll, Minerva und Python“ (Kat. 104) konzipiert. Mit dieser Gruppe beabsichtigte Kaendler der russischen Kaiserin ein möglichst langes Leben zu wünschen. Blisniewski wies auf die Einzigartigkeit der Ikonographie dieser Gruppe hin. Saturn hat Atropos zu Boden gezerrt und hält ihr die Schere zu, so dass sie den Lebensfaden nicht zerschneiden kann. Damit schützt der Gott der Zeit das Leben der Kaiserin. Das betont der Genius im Zentrum der Gruppe, der beide Hände mit Wolle gefüllt hat, um sie Clotho zu reichen, die damit den Lebensfaden weiter verlängern kann. Während sich Kaendler in den Arbeitsberichten bisher darauf beschränkte, die Gruppen ausführlich zu beschreiben, erläuterte er hier auch ihre Intention. Tätigkeitsbericht Juni 1774: „1. *Eine große Gruppe welche ebenfalls zur Russischen Bestallung gehörig und die 3. Göttinnen die Parcen welche die Lebens Faden derer Menschen dirigiren angefangen, erstlich siehet man ein schön ausgeschweiftes Postament so mit vielen antiken Ornamenten versehen, und dort Vortheil hatten Brennungshalber in zwey Theile schön züglich zusammen gepaßet ist. Auf diesem Piedestal befindet sich ein Felsen worauf 2. Die Göttin Clotho etwas erhaben stehet sie hält in ihren Händen einen Spinn Rocken dessen Stock mit Brillanten besetzt ist. Sie ist gebührend bekleidet. Ferner siehet man 3. Zur rechten Hand die andere Göttin Lachesis auf einem Felsen sitzen welche spinnt. Es ist solche sehr gracies vorgestellt, und mit etwas Gewand bekleidet, andererseits siehet man 4. Die dritte Parce als die Atropos welche eine große Schere in ihrer rechten Hand hat, um den Lebens Faden damit abzuschneiden, es ist solche als ein etwas ältliches Frauen Zimer vorgestellt wohl auf antique Arth bekleidet und auf der Erde liegend und solche 5. Von dem Saturn welcher die Zeit vorstellet bey den Haaren niedergerißen und die Schere mit der Hand zu gehalten wird, dass sie den Lebens Faden nicht abschneiden kann. Dieses Bild der Zeit ist gebührend und geklügelt vorgebildet. 6. Ferner siehet man einen Genium bey der Clotho stehen welcher Gezierte zu trägt damit das Leben der Zarin von der Längsten Fortdauer bleiben möge.“ (WA, I Ab 51, fol. 228a) Im August 1774 gab Kaendler diese Gruppe weiter an die Formgießer. (WA, I Ab 51, fol. 313a/b) Während der Sockel dem Formenkanon des Louis XVI. entspricht, blieb Kaendler bei der Gestaltung der Figuren,*

den Bewegungen und Drehungen sowie ihren beredten Gesten noch ganz der tänzerischen Leichtigkeit des Rokoko verbunden.

Maße: H 37, L 36 cm

Modellbuch: 33, *Die drei Parzen*, 38, 35, 18, Kaendler, Juni 1774 - 3 Parzen 2 Figuren mit Kind 26, 15, 8. *Lachesis* 25, 21, 15 (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Berling 1910, Fig. 148, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 10, S. 30f. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Gröger 1956, S. 162. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Blisniewski 1994, S. 1052f.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7260), Nachausformung. - Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1774. Kapitolinische Museen, Rom.

106. Titel: Jupiter zu der „Großen Russischen Bestellung“

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: um Juni 1774

Formnummer: 29

Johann Joachim Kaendler fertigte mit der Gruppe des Jupiters die Darstellung des siebten Planeten. In Anlehnung an die übrigen Planetengruppen platzierte er Jupiter auf einen reich mit *Gold* und *Edelsteinen* ausgestatteten Wagen, den zwei *schwarzbraune* Adler über eine Wolkendecke ziehen, die *goldene* Sonnenstrahlen und Blitze beleben. Energisch hat sich der Gemahl der Juno umgewandt und kniet auf dem Sitz des Wagens. In der linken Hand liegt das *goldene* Zepter, mit der erhobenen rechten Hand schleudert er Blitze. Sein gekröntes Haupt rahmt fein ziseliertes Bart- und Haupthaar. Auf der Achse des Wagens steht ein Genius mit *violettem* Lendentuch und trägt in der erhobenen Rechten ein Blitzbündel, in der Linken das Planetenzeichen. Den passig geschweiften Sockel ziert ein goldgehörter Ringfries, darüber Akanthusblätter, Stab- und Perledekor. Ein Gegenstück zu dieser Gruppe mit gleichgestaltetem Sockel existiert nicht. Das ist mit großer Wahrscheinlichkeit darauf zurückzuführen, dass Acier die Gruppe „Juno und Iris“ (Kat. 34), die inhaltlich zu dieser Gruppe gehört, schuf. Berling schrieb die Gruppe des „Jupiter“ (=Zeus) Acier zu. Dafür spricht, dass Kaendler diese Gruppe in seinen Arbeitsberichten nicht ausführlich beschrieb, wie er das für alle übrigen Werke tat. Er erwähnte in seinem Arbeitsbericht im Juni 1774 nur, dass er das Modell korrigiert hätte. „9. *Zwey große Rußische Group(en) den Planeten Jupiter in den Porcelaine Massa corrigiret.*“ (WA, I Ab 51, fol. 228a) Die harte Wendung des kräftig modellierten Oberkörpers von Jupiter, sein energisch erhobener rechter Arm sowie die lebhaftere Bewegtheit der Adler sprechen jedoch für eine Zuschreibung an Kaendler. Röntgen publizierte einen Preiscourant mit Objekten der Meissener Manufaktur „*In englischem Geschmack*“ um 1850, worin diese Gruppe für 84 Taler zum Verkauf angeboten wurde.

Maße: H 39, L 49 cm

Modellbuch: 29, *Jupiter im Wagen mit Adler*, 37, 49, 19, Kaendler, Juni 1774 - 29.

Jupiter im Wagen. I. Jupiter, 38, 28, 22. *II. Teilstück Adler*, 26, 23, 20 (WA, AA III H 121, fol. 80, 144)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 63. Sponsel 1900, S. 205. Berling 1910, Fig. 148, S. 68f. Ders. 1914, Taf. 21, S. 43. Zimmermann 1926, Abb. 92, S. 259. Honey 1934, S. 138f. Albiker 1935, Fig. 316. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974, S. 123f. Jedding 1979, S. 141. Röntgen 1984, Abb. 68, S. 125.

Exemplare: Palais, Oranienbaum, Ausformung um 1774.

107. Titel: Hl. Giovanna

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Oktober 1774

Formnummer: E 60

Eine im WA in Meissen erhaltene Kohlezeichnung zeigt die Figur der Hl. Giovanna. Sie ruht in kontrapostischem Stand auf einem hohen, konkav geschwungenen Podest. In ihren vor dem Körper gefalteten Händen hält sie ein Kreuz, der leicht nach links geneigte Kopf ist gesenkt. Das sich unter dem einfachen Ordenshabit abzeichnende Spielbein sowie die steil herabfallenden Falten, die das Standbein umspielen, welches leicht zurückgestellt ist, zeugt von Kaendlers Beschäftigung mit der Antike. Die Hl. Giovanna entstand in Anlehnung an die Heiligenfiguren, welche Kaendler von Januar bis Juli 1772 im Auftrag des Kurfürsten für Rom entwarf (Kat. 83). Dagegen zeigte sich Kaendler bei der Figur der Hl. Theresia, die ebenfalls im Oktober 1774 entstand und auf einer weiteren Kohlezeichnung im WA in Meissen erhalten ist (WA, AA III H 121, fol. 165), noch ganz dem raumgreifenden Formenkanon des Barock verhaftet. Wieweit das vom Auftraggeber gefordert oder von Kaendler selbst frei entworfen wurde, geht aus den erhaltenen Tätigkeitsberichten nicht hervor. Im Arbeitsbericht im Oktober 1774 notierte Kaendler: „1. Die sogenannte S. Giovanna von feiner Größe modelliret, es stehet solche in sehr devoter Gestalt in einer Ordens Kleidung auf einem Postament, es hält solche ein Creutz mit ihren beyden Händen wie sie denn auch eines dergleichen an ihrer Brust hat, auf ihrem Haupte hat sie einen Strahl oder runden Glantz, auf einen Schild des Postamentes befindet sich nachstehende Inscription: S. Giovanna Francesca Fremiot Baronesa/di Chantal Fondatrice dell'Ordine/della Visitazione.“ (WA, I Ab 51, fol. 540a) Jüchtzer half Kaendler bei dieser Figur und notierte hierzu im Januar 1775: „1. Kind zur heil. Theresia welches in der linken Hand ein brennend Kertzen hält.“ (WA, I Ag 2, fol. 98a)

Modellbuch: E 60, Hl. Giovanna, 21,5; 7; 5,5; Kaendler, Oct. 1774 (WA, AA III H 121, fol. 165)

Zeichnung: Kohlezeichnung, bez. u.: Giovanna, E 60, 8 1/4 Zoll. 32,5 x 15,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 21a)

Literatur: Gröger 1956, S. 163.

108. Titel: Porträtbüste Gellerts

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Februar 1775

Formnummer: 5

Kaendler und Acier fertigten drei Denkmäler (Kat. 55, 57, 109) für den in seiner Zeit gefeierten Schriftsteller Christian Fürchtegott Gellert (zu Gellert vgl. Kat. 55). Kaendler arbeitete gleichzeitig am Gellert-Monument und an dieser Gellert-Porträtbüste, zu der er in seinem Arbeitsbericht vom Februar 1775 vermerkte: „Den bekannten grossen Professor Herren Gellert in Bruststück aufs Porcellänelaager modelliret, es ist solches 8tenhalb Zoll hoch und modern vorgestellet, wie er gewöhnlich in Kleidung, desgleichen in seiner Peruque gegangen. Er hat ein Gewandt über seine Brust und stehet auf einem Postamente, woran eine Schreibfeder flacherhaben in einem Lorbeerkrantz befindlich, und der Nahmen Gellert mit Römischen Buchstaben erhaben stehet welches alles sehr mühsam ausgeführet ist.“ (WA, I Ag 3, fol. 84a) Kaendler gelang eine sachliche Charakteristik des alternden Schriftstellers Gellert, dessen Züge von der langen Krankheit gezeichnet sind. Anfang des 19. Jahrhunderts wurde der Sockel ergänzt in Form eines kannelierten Säulenstumpfes, der auf einer quadratischen Plinthe über Lorbeerbasis ruht. Eine Lorbeergirlande ist um den Säulenstumpf mit schauseitig befestigtem Medaillon drapiert. Dieser Sockel wurde vermutlich von Schöne gefertigt, so dass ihm die Forschung diese Büste zuschrieb. Das Modellbuch verzeichnet keinen Eintrag zu dieser Büste.

Maße: H 15 cm, H mit Sockel 21 cm

Literatur: Berling 1910, Abb. 203, S. 87. Just, Johannes, Kaendlers letzte Porträtdarstellung, in: Keramik-Freunde der Schweiz Mitteilungsblatt 1968 (77), 6-7.

Exemplare: Porzellanmanufaktur Meissen (Inv. Nr. 13824), Nachausformung.

109. Titel: Gellert-Denkmal

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Februar - März 1775

Formnummer: E 78

Im Zuge der Aufklärung wurde das aufstrebende Bürgertum ein zunehmend wichtiger Kunde für die Porzellanmanufaktur. Um den Wünschen dieses gebildeten Publikums zu entsprechen, fertigte man in der Meissener Manufaktur drei Denkmäler für den in seiner Zeit berühmten Schriftsteller Christian Fürchtegott Gellert (zu Gellert vgl. Kat. 55). Dies ist das erste Denkmal für Gellert, welches Kaendler entwarf, während die beiden anderen Monumente von Acier stammen (Kat. 55, 57).

Ein Medaillon mit dem Reliefbildnis des Dichters (beim Münchener Modell in Biskuit ausgeformt) schmückt einen lorbeerumwundenen Obelisk, der auf Kugelfüßen steht. Darüber schwebt ein Trompete blasender Putto als Allegorie des Ruhmes. Er ist im Begriff, den Dichter mit einer goldenen Krone, die er in seiner rechten Hand hält, zu krönen. Darunter erscheint in einem rechteckigen Rahmen das Attribut des Schriftstellers, eine Schreibfeder im Lorbeerkranz als Relief ausgeführt und das PAX-Zeichen. Auf der Spitze vom Obelisk sitzt eine Taube. Der Obelisk ruht auf einem hohen Podest mit seitlichen Voluten, rechts sitzt darauf die trauernde Allegorie der Dichtkunst mit einem Buch. Über einem weiten Unterkleid trägt sie einen Mantel mit Schleier. Anregung für die Trauernde sowie den Sockel bot Kaendlers Grabmal des Alexander von Miltitz (gest. 15. März 1738) in der Kirche in Naustadt. Ihr Trauergestus ist noch ganz dem Barockpathos verhaftet, während der architektonische Aufbau des Gellert-Denkmal's Formen des Klassizismus zeigt. Auf der gegenüberliegenden Volute steht eine Urne mit Totenkopffemblem auf einem Buch, davor hockt ein Putto, der sich dem Dichter zuwendet. Eine Lorbeergirlande liegt um das Podest. Der Sockel ist geschweift und mit reliefierter Bandzier über einem Volutenfries versehen. Die Gestaltung des Podestes und des Putto wurde mehrfach variiert. Bei der Münchener Ausformung schreibt der Putto auf das hölzerne Podest: „Viro Immortali GELLERT Sacrum.“ Die Nachausformung im Depot der Manufaktur Meissen zeigt keinen Schriftzug, und der Unterbau ist aus Porzellan geformt. Zimmermann erwähnt eine Ausformung, wo der Putto „den Namen des Dichters auf diesen (den Unterbau) schreibt.“

Die Arbeitsberichte vom Januar und Februar 1775 fehlen im WA in Meissen. Im März 1775 schrieb Kaendler zu dem Gellert-Denkmal: „1. Das im vorigen Monath gefertigte Monument welches in Gestalt einer Gruppe war, ein Postament worauf ein Obeliscus nebst etlichen Figuren mit des Professor Gellerts Portrait als ein Medaillon nach Erfordern säuberlich aufs mühsamste zerschnitten und zum Gipsabgießen befördert. 2. Ein kleines Modell, dem Herrn Profesor Gellerts Portrait in einem Oval poußiret. 3. Das Gellertische Bildniß, welches als ein rundes Medallion vorgestellt, nachdem es einmal in Gips abgeformt worden, wiederum corrigiret und nachgeholfen, dass solches nochmahls hat können abgeformet werden können. 4. Zwey Stück Gellertische Brust Bilder nach dem solche in der Porcellaine Massa ausgeformet worden nachgeholfen, und die Ähnlichkeit wiederum hierein gebracht. ... 8. Ein Stück Gellertschen Brust Bildern nach dem solche in der Porcelläine Massa ausgeformt worden, die Ähnlichkeit wiederum beygebracht. 9. Desgleichen 2. Gellertische Portraits auf ovalem Grunde in der Massa nachgeholfen.... 13. Annoch 2. Stück Gellertische Portraits in der Porcellaine Massa corrigiret und die Ähnlichkeit hinein gebracht.“ (WA, I Ab 51, fol. 275a/b, 276a/b) Aus den Tätigkeitsberichten geht hervor, dass Kaendler sehr großen Wert auf die Ähnlichkeit des Reliefbildnisses mit dem Dichter Christian Fürchtegott Gellert gelegt hat. Er korrigierte die Gipsform mehrfach nach dem Abformen, um die Ähnlichkeit erneut und verbessert herauszuarbeiten. Jüchter, inzwischen zum engen Mitarbeiter Kaendlers

aufgestiegen, half dem Hof-Kommissar während der „Feyerabendarbeit“ und schrieb im Februar 1775: „1. *Kind zum Gellertschen Monument ebenfalls nur auspoussiret.*“ (WA, I Ab 51, fol. 278a)

Maße: H 28,8 cm

Modellbuch: E 78, *Monument mit Portraitrelief Gellert, 29, 16, 9, Kaendler* (WA, AA III H 121, fol. 166)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Graul, Richard, Gellert-Denkmäler in Meißner Porzellan-nachbildungen, in: Leipziger Kalender 6, 1909, S. 157-163. Berling 1910, S. 78.

Zimmermann 1926, S. 285. Honey 1934, S. 139. Gröger 1956, S. 164f. Mchn. Jb. 1958/59 (9/10), S. 415f. Rückert 1966, Kat. 1031, S. 187, Taf. 253. Walcha 1973, S. 170.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6805), Nachausformung. - Bayerisches Nationalmuseum, München.

110. Titel: Dottore aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: März 1775

Formnummer: D 40

Im April 1771 griff Kaendler erneut das Thema der Commedia dell' Arte auf und modellierte eine vierzehnteilige Serie dieser Figuren (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Ein großer Teil entstand bis 1772, dann unterbrach er die Arbeit bis März 1775, da er umfangreiche Bestellungen auszuführen hatte. Demnach waren die Komödienfiguren mit großer Wahrscheinlichkeit keine Auftragsarbeit, sondern eine Idee Kaendlers. Im WA in Meissen haben sich Modellzeichnungen erhalten, die die Komödienfiguren aus dieser Folge, die bis 1772 entstanden, vorstellen. Kaendler zeigte sich hier unter dem Einfluss des neuen Stils. Er nahm die Bewegung gegenüber seinen vorherigen Komödienfiguren zurück, verzichtete auf komplizierte Drehungen und Wendungen mit bizarren Gesten zugunsten einer strengeren Bindung der Form und Einfachheit der Linie. Die einfachen Plinthen unterstützen dies.

Der Dottore trägt den Mantel und die Halskrause des Bologneser Juristen, darunter einen langen gegürteten Rock, Kniebundhose, Strümpfe und Schnallenschuhe, auf dem Kopf ruht ein breitkrepiger Hut. Er steht aufrecht im angedeuteten Kontrapost mit ausgebreiteten Armen, in der linken Hand hält er einen Dolch. Das pausbackige Gesicht, Zeugnis seines Alkoholgenusses, verdeckt eine Maske. Als vielstudierter Mann, worauf die fünf, seinen Stand stützenden Bücher, verweisen, versucht Dottore jede Rede mit lateinischen Gelehrsamkeiten zu füllen, aber seine Langatmigkeit und Umständlichkeit reduziert die Chancen seiner Mandanten. Geiz und Eitelkeit verbinden ihn mit Pantalone, dennoch befinden sich beide immer im Streit. Im Arbeitsbericht notierte Kaendler im März 1775: „5. *Eine zur Italienischen Commödie gehörige Figur den Dottore genannt in seinem erforderlichen Habit aufs beste ausgestellt und zum glatt machen übergeben, es ist solche in einem Kleid mit langen Ärmeln nebst großem Huth, einem Kragen um Hals und einen Dolch vorgebildet.*“ (WA, I Ab 51, fol. 275b)

Maße: H 18 cm

Modellbuch: D 40, *Dottore, 18, 14, 6, Kaendler, März 1775* (WA, AA III H 121, fol. 161)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 286. Walcha 1973, S. 170, Abb. 99, S. 480f. Beyer 1994, Farbtaf. S. 10.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 663), Nachausformung.

111. Titel: Gondoliere aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: Februar - Mai 1775

Formnummer: D 41

Zur Serie der Commedia dell' Arte gehörend (Kat. 80-82, 84-87, 110-116).

Venezianischer Gondoliere an einen Steinhaufen gelehnt auf quadratischer Plinthe mit antikisierendem Dekor stehend. Die rechte, beringte Hand hat er in die Seite gestemmt, mit der linken hält er das lange, hölzerne Paddel. Sein Kopf ist nach rechts gewandt. Er trägt eine Pumphose, darüber ein geknöpftes Wams, um die Taille liegt eine gestreifte Schärpe. Den Kopf bedeckt eine Mütze, das Gesicht liegt hinter einer Maske verborgen. Im März 1775 schrieb Kaendler zum Gondoliere: „6. Annoch einen Italienischen Commödianten den Gondoliere genannt aufs beste auspoussiret, wie er ein Ruder in seiner linken Hand, und mit der rechten einen Dolch hält, sein Habit bestehet in einem Blumigten Oberkleide, und großen breiten Bein Kleidern, Überschlagenen Punden Strümpfen vermasquiert eine Mütze auf dem Kopfe, und einen Bund um den Leib habend, welches Modell so dann anders weit zum glatt machen übergeben.“ (WA, I Ab 51, fol. 275b, 276a) Die Nachausformung im Depot der Manufaktur Meissen folgt hinsichtlich der Staffage nicht den Angaben Kaendlers, der ein geblühtes Oberkleid verlangte. Im Februar 1775 berichtete Jüchtzer von seiner Mitarbeit an dieser Figur während seiner 'Feyerabendarbeit': „1. Figur den Ital. Gondoliere mit 1. Ruder in der Hand, vollends auspoussiret der Hr. Hof Commiss: Kaendler angeleget.“ (WA, I Ab 51, fol. 278a) Acier vollendete diese Gruppe nach dem Tod Kaendlers im Mai 1775. „Plus une autre figure de la comédie Italienne aussi nètouché représentant un gondolier venesien, coupé aux moûleurs, le moûle est marqué D 41.“ (WA, I Ab 52, fol. 433a)

Modellbuch: D 41, Gondoliere, 18, 9, 7, Kaendler, März 1775 (WA, AA III H 121, fol. 161)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 286. Gröger 1956, S. 75. Walcha 1973, S. 170. Goder 1986 (112), S. 32. Beyer 1994, S. 19.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 665), Nachausformung.

112. Titel: Tartaglia aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: März - Mai 1775

Formnummer: D 42

Tartaglia gehört zur Serie der Commedia dell' Arte (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Der Stotterer Tartaglia wurde von Kaendler als hagerer Mann, bekleidet mit einer gestreiften Pumphose, ebensolcher Jacke und weißem Kragen an einen Steinhaufen gestützt stehend dargestellt. Aus seinem geöffneten Mund blickt die Zunge hervor, seine Arme sind wild im Redegestus erhoben, verweisend auf den hoffnungslosen Kampf gegen seinen Sprachfehler. Auf dem leicht zurückgelehnten Kopf trägt er einen Hut, das Gesicht verbirgt eine Maske. Als Sehhilfe dient eine auffallend große Brille, die in manchen Ausformungen ein Monokel ersetzt, denn Tartaglia leidet unter Augenentzündungen und Kurzsichtigkeit, auch im übertragenen Sinne. Kaendler nahm diesen Komödienfiguren gegenüber den drei bzw. vier Jahre vorher entstandenen Figurinen die annähernd statuarische Tektonik. Die Durchbildung der schlanken Körper erhält erneut eine graziöse Feinheit, die Gesten werden ausgreifender formuliert, das stützende rechteckige Podest wird durch einen natürlichen Steinhaufen oder Attribute ersetzt. Kaendler stellte diese Figur im März 1775 in seinem Tätigkeitsbericht vor. „11. Ein neues Modell als einen Italienischen Commödianten den Tartaglio genannt aufs beste ausgestellt und zur weiteren Fortarbeitung übergeben solche modelliret in einem kurzen streifigsten habit bekleidet welches mit rohten Aufschlägen versehen, an seinen Bein Kleidern träget er Band Blumgen einen großen Kragen um Hals, eine Brille auf der Nase, und die Zunge schned weil er einen Stammerden vorstellet. (WA, I Ab 51, fol. 276a/b) Die Nachausformung im Depot der Manufaktur Meissen folgte Kaendlers Anweisungen hinsichtlich des gestreiften Anzugs, die roten Aufschläge fehlen jedoch, ebenso das „Band Blumgen“ an den Beinkleidern.

Nach dem Tod Kaendlers im Mai 1775 beendete Acier dieses Modell. „*Son pendant aussi retouché représentant Tartaglia, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué D. 42.*“ (WA, I Ab 52, fol. 433a)

Maße: H 18 cm

Modellbuch: D 42, Tartaglio, 18, 13, 6, Kaendler, März 1775 (WA, AA III H 121, fol. 161)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 286. Gröger 1956, S. 75. Walcha 1973, S. 170. Goder 1986 (112), S. 32. Beyer 1994, Farbtaf. S. 22.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 9436), Nachausformung.

113. Titel: Avvocato aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: 1. Viertel 1775

Formnummer: D 37

Zur Folge der Commedia dell' Arte gehörend (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Avvocato erscheint in fußlangem Talar mit weiten Ärmeln über schwarzem Anzug mit Goldknöpfen. In der rechten Hand hält er ein Manuskript. Eine graue Halbmaske verdeckt das Gesicht des Advokaten, der eine Allongeperücke trägt. Um seinem Vortrag mehr Intensität zu verleihen, breitet er seine Arme aus und schreitet voran, so dass das Gewicht seines Körpers auf das vorgestellte rechte Bein verlagert wird. Kaendler vermied auch hier komplizierte Drehungen des Körpers, zeigte sich bemüht um eine Schlichtheit der Form und stellte sie wie die anderen Figuren dieser Folge auf einfachen quadratischen Sockel mit Banddekor. Kaendler zeigte eine Variation seines Avvocato um 1748 (Walcha 1973, Abb. 111), Kleidung und Kopfbedeckung wurden verändert, ebenso die Armhaltung. Während 1748 der Stand betont wurde und der linke zurückgestellte Fuß das Körpergewicht trug, lagert nun das Gewicht auf dem vorgestellten rechten Bein, dem auch die Wendung des Kopfes gilt. Die im WA in Meissen erhaltene Modellzeichnung betont die Schrittbewegung Avvocatos, indem sie den Mantelsaum stärker bewegt wiedergibt. Er scheint unter der Maske hervorzublicken, das Manuskript ist deutlicher als solches erkennbar, hinter dem rechten Ohr steckt eine Schreibfeder. In den erhaltenen Arbeitsberichten fehlt Kaendlers Beschreibung zur Figur des Avvocato. Wahrscheinlich konnte Kaendler das Modell vor seinem Tod nicht mehr vollenden. Jüchtzer erwähnte im Januar 1775 seine Mitarbeit an dieser Gruppe: „*1. Figur, welche einen Commoedianten als Advocaten vorstellet.*“ (WA, I Ag 2, fol. 98a)

Maße: H 18 cm

Modellbuch: D 37, Avvocato, 18, 14, 7, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r. o.: Avvocato D 37. 22,8 x 16 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 53a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Berling 1910, Taf. 13/3, S. 68. Zimmermann 1926, S. 262. Beyer 1994, Farbtaf. S. 18.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64565), Nachausformung.

114. Titel: Boaro aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Mai 1775

Formnummer: D 38

Zur vierzehnteiligen Folge der Commedia dell' Arte-Figuren gehörend (Kat. 80-82, 84-87, 110-116). Der Diener Boaro bringt der Geliebten seines Herrn auf dessen Anweisung ein Abendständchen. Die Komik liegt jedoch darin, dass er selbst ein Verhältnis zu dieser hat, was sein Herr nicht ahnt. Kaendler modellierte einen nach der Mode der Zeit gekleideten Herrn, der seinen Gesang auf einer Gitarre, deren Saiten er mit dem rechten Zeigefinger zupft, begleitet. Ein geschichteter Steinhafen stützt ihn von hinten. Entgegen der im WA in Meissen erhaltenen Modellzeichnung erscheint der Stand

Boaros in der Meissener Nachausformung gefestigter. Die Wendung des Kopfes nach links oben betont den Eindruck seiner musikalischen Verzückung. Als Anregung für diese Figur ist der Pierrot aus dem Gemälde „L'amour au théâtre italien“ von Antoine Watteau, 1718, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem heranzuziehen. Hierbei verwandelte Kaendler eine Anregung aus einer fremden Vorlage zu Schöpfungen eigener Individualität. Er zeigte ebenfalls einen Gitarrespieler, kleidete ihn jedoch nach der Mode der Zeit, so dass einzig die Maske vor seinem Gesicht Boaro als Komödienfigur kennzeichnet. In Kaendlers erhaltenen Tätigkeitsberichten fehlt eine Erwähnung des Boaros, weil Kaendler das Modell nicht mehr vor seinem Tod vollenden konnte.

Maße: H 18 cm

Modellbuch: D 38, *Boaro*, 18, 10, 7, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta, bez. r. o.: *Avocato* D 37. 22,9 x 14,9 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 53a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Hansen 1984, S. 141f. Kat. Watteau 1984, Kat. 65, Farbtaf. S. 419. Beyer 1993, Farbtaf. S. 16.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 64566), Nachausformung.

115. Titel: Pagliaccio aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Mai 1775

Formnummer: D 39

Pagliaccio wurde für die Commedia dell' Arte (Kat. 80-82, 84-87, 110-116) inventiert. Der unbeholfene, dumme Clown und Akrobat erscheint im weißen Pierrot-Kostüm, das vorne durch vier goldene Knöpfe verschlossen wird. Darüber liegt ein großer Kragen, auf dem Kopf trägt er einen spitzen Hut und goldene Ohrringe, das Gesicht verbirgt eine Maske mit Vogelnase. Entgegen der Meissener Nachausformung weist Pagliaccio in der im WA in Meissen erhaltenen Modellzeichnung mit dem rechten Zeigefinger vor sich auf den Boden, Haltung des Oberkörpers, Kopfwendung und Blick werden durch diese energische Geste bestimmt. Dagegen sind die Finger der rechten Hand in der Meissener Nachausformung leicht angewinkelt, der rechte Arm ist entspannt vom Körper abgestreckt, der Oberkörper leicht zurückgelehnt. Die andere Hand liegt der Modellzeichnung entsprechend auf dem Rücken verborgen. Der rechte Fuß ist geringfügig vorgestellt bei engem Stand. Der Zeigegestus der rechten Hand sowie die Körperhaltung, wie die Modellzeichnung sie wiedergibt, ausgenommen der linke Arm hinter dem Rücken, sind einem Kupferstich entlehnt, der Angelo Constantini als Mezzetin darstellt und um 1696 bei Jean Mariette in Paris verlegt wurde (Hansen 1984, Fig. 61, S. 110). Ein Steinhaufler stützt die Figur hinten ab. Quadratischer Sockel mit Banddekor. Eine Erwähnung in den erhaltenen Tätigkeitsberichten Kaendlers fehlt, weil er vor Vollendung des Modells starb.

Maße: H 19 cm

Modellbuch: D 38, *Pagliaccio*, 19, 9, 6, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 161)

Zeichnung: Aquatinta a. Papier, bez. r. o.: *Pagliaccio* D 38. 23 x 15 cm.

Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 53a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Zimmermann 1926, S. 262. Hansen 1984, Fig. 61, S. 110. Beyer 1994, Farbtaf. S. 23.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 2502), Nachausformung.

116. Titel: Coviello aus der Commedia dell' Arte

Entwurf: Johann Joachim Kaendler

Entwurfsdatierung: April - Juni 1775

Formnummer: D 43

Coviello, aus der Serie der Commedia dell' Arte (Kat. 80-82, 84-87, 110-116), tritt nicht wie sonst häufig als Tänzer auf, der ganz auf freche Schamlosigkeit in den Tanzbewegungen und zweideutige Frivolitäten bedacht ist, sondern als Fechter. Kaendler zeigt den Partner Pulcinellas fechtend in weitem Ausfallschritt mit vorgebeugtem Oberkörper und vorgestrecktem rechten Arm. In der Hand liegt ein Kriss, der linke Arm ist nachgeordnet. Seinen Blick hat er auf den Gegner gerichtet. Die Kampfhaltung Coviellos stellt ihn in den Kontext des Capitano. Das Spielerische des Rokoko ist reduziert und konzentriert auf eine Geste. Ein Steinhaufen stabilisiert seinen Stand auf quadratischer Plinthe mit Banddekor. Eine Beschreibung des Coviello fehlt in Kaendlers erhaltenen Tätigkeitsberichten, weil er wahrscheinlich vor der Vollendung des Modells starb. Acier vollendete dieses Modell im Juni 1775. „*Une figure de la comedie Italienne, représentant un fanfaron, ou un faux brave qui tire l'èpée. Son caractere se nomme Coviello, coupé et donné aux moûleurs, le moûle est marqué ... D 43.*“ (WA, I Ab 52, fol. 495)

Maße: H 18 cm

Modellbuch: D 43, Coviello, 18, 18, 6, Kaendler (WA, AA III H 121, fol. 161)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 73. Berling 1910, Taf. 13/4, S. 68. Zimmermann 1926, S. 286. Beyer 1994, Farbabb. S. 14.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 666), Nachausformung.

Johann Carl Schönheit wurde als Sohn eines Maschinengehilfen der Meissener Manufaktur im Februar 1730 in Meissen geboren. Schon als Elfjähriger erhielt er im März 1741 eine Anstellung in der Porzellanmanufaktur als Formerlehrling, ab 1745 arbeitete er als Verputzerlehrling und wurde seit 1747 als Verputzer bezahlt. Ab November 1764 wurde er in Stücklohn bezahlt und seit März 1768 an führender Position der Mitglieder des Weißen Corps genannt. Schönheit arbeitete mehr als 20 Jahre unter der Leitung Kaendlers und war nach dem Eintreten Aciers in die Meissener Porzellanmanufaktur sowohl für Acier als auch für Kaendler tätig, wobei er mehr und mehr von letzterem in Anspruch genommen wurde. Nach dem Tod Kaendlers stand Schönheit an erster Stelle der „Bossierer in Ton und in Masse“ der 1. Klasse. Ihm wurde Jüchtzer 1785 gleichgestellt. Am 1. Oktober 1794 wurde Schönheit wegen Krankheit pensioniert und starb am 27. Mai 1805 in Meissen.

117. Titel: Badende

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: 1766

Formnummer: B 73

Schönheit fertigte das Modell der Badenden nach Etienne Maurice Falconets gleichnamiger Figurine (West 1998, Fig. 44, S. 44). Die Badende von Falconet, Marmor, H 82 cm, Louvre, Paris, aus dem Jahr 1757 erfreute sich großer Beliebtheit, als sie im selben Jahr im Pariser „Salon“ ausgestellt wurde, so dass er 1758 ein Modell für die Manufaktur in Sèvres zur Vervielfältigung in Biskuit lieferte, wo er als künstlerischer Leiter tätig war. Schönheit übernahm von Falconet das Motiv des Frauenaktes, der an einen Baumstumpf gestützt steht, über den sie ein Gewand gelegt hat und dessen Zipfel mit der rechten Hand vor ihre Scham zieht. Der linke Fuß ist vorgestellt und ragt über den Sockel hinaus, als prüfe sie mit dem Zeh die Temperatur des Wassers. Schönheit kopierte auch den Blattbewuchs des Baumstumpfes. Dem Modellbuch ist zu entnehmen, dass Schönheit die Figur nach einem Gipsmodell schuf. Dieses war vermutlich nach der Marmorvorlage Falconets gearbeitet, denn Schönheit ließ sowohl den Armreif am rechten Arm, den Falconet im Porzellanmodell gegenüber dem Marmorbild ergänzte, sowie die Rose im Haar weg. Eleganz, Anmut und schlanke Proportionierung zeichnen die Badende Falconets aus und begründen ihre bestimmende Wirkung für den französischen Frühklassizismus. Gegenüber dem flüssigen Vortrag der Bewegung Falconets wirkt die Badende Schönheits besonders in der Drehung des Oberkörpers ein wenig hölzern. Schönheit unterstrich ihre Natürlichkeit durch die geflochtenen Zöpfe, die frei über den Schultern schwingen. Die erhaltene Nachausformung im Depot der Meissener Manufaktur ist in der Manier des Jugendstils staffiert, was die Wirkung verfälscht, denn Schönheit hatte das Modell sicherlich in Anlehnung an Sèvres als eine Biskuitausformung vorgesehen. Viele Modelleure der europäischen Porzellanmanufakturen kopierten die Badende Falconets, z.B. KPM Berlin, Zürich, Kopenhagen.

Maße: H 9 cm

Modellbuch: B 73, *Venus aus dem Bade nach Falconet Gips Modell*, 25,5; 9; 10; *Schönheit* (WA, AA III H 121, fol. 154)

Zeichnung: Rote Kreide, bez. r.u.: *Jüchtzer fecit* und o.r.: B 73 mit Angabe der Kosten: *1 Thaler, 7 Groschen zu verputzen; 5 Groschen zu formen*. 30,9 x 16 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 169, fol. 27ba)

Literatur: Hildebrandt 1908, S. 18. Jedding 1971, Abb. 856, S. III/275. Levitine 1972, S. 42ff. Hofmann 1980², Taf. 172, S. 301f. West 1998, Fig. 44, S. 44.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6266), Nachausformung.

118. Titel: Venus und Amor

Modell: Johann Carl Schönheit

Modelljahr: März 1772

Formnummer: D 70

Schlank aufragende Venus steht an einen Baumstumpf gestützt. Das Lendentuch fällt von der rechten Hand über den Rücken vor die Scham. Ein kleiner Amorknabe fliegt von rechts heran, sein linkes Bein ist abgestreckt. Mit der linken Hand streichelt er zärtlich über Venus Kopf. Der kontrapostische Aufbau sowie der sanfte S-Schwung, der den Körper der Venus durchflutet, ist einem Bacchus aus der Dresdener Antikensammlung entlehnt, den Leplat auf Tafel 22 dargestellt hat. Schönheit arbeitete demnach schon sehr früh nach antiken Vorlagen in der Dresdener Antikensammlung, von denen sicherlich zahlreiche Zeichnungen und Gipsmodelle in Meissen vorhanden waren. Schönheit fertigte dieses Modell in Zusammenarbeit mit Kaendler und notierte dazu im Arbeitsbericht vom März 1772: „Eine Figur mit fliegendem Kinde die Venus vorstellend 10 ¼ deutsche Zoll hoch mit Hr: Hoff Commiss. Kändler verfertigt.“ (WA, I Ab 48, fol. 111a)

Modellbuch: D 70, Calvarienberg..., Kaendler, Feb.-Juni 1772 (WA, AA III H 121, fol. 162)

Zeichnung: Rote Kreide a. Papier, bez.r.u.: *Matthaei fec.* Bez. o.: D 70 und Kostenangabe: 1 Taler, 2 Groschen zu verputzen; 3 Groschen zu formen; 6 Pfennige zu belegen. 29 x 17,3 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 169, fol. 10a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 22.

119. Titel: Amor und Psyche

Modell: Johann Carl Schönheit zugeschrieben

Entwurfsdatierung: um 1772

Formnummer: D 79

Amor und Psyche stehen eng umschlungen, küssend auf schmuckloser, quadratischer Plinthe. Ihre Oberkörper und Hüften sind fest aneinandergeschmiegt. Liebevoll umfasst Amor Psyches Kopf, die ihre rechte Hand auf sein kurzes Lockenhaar legt, während die linke seinen Brustkorb umspannt. Die Hände liegen nicht auf dem Körper auf, was die Zärtlichkeit der Umarmung in ihrer Wirkung verstärkt. Schönheit formulierte das Porzellanmodell nach der „Amor und Psyche-Gruppe“ in der Dresdener Antikensammlung, die von August dem Starken aus der römischen Sammlung Albani für seine Dresdener Sammlung gekauft worden war. Eine sehr ähnliche Gruppe befindet sich seit 1816 in den Kapitolinischen Museen in Rom (Haskell/Penny 1982², Kat. 26, S. 189ff.), von der sich ein Abguss in der Mengs'schen Gipssammlung befindet (Inv. Nr. 2156). Von dieser übernahm Schönheit die unbedeckten Füße und Amors Haltung der rechten Hand, dagegen entlehnte er die Draperie sowie die Frisuren der Dresdener Vorlage, wie sie Becker auf Tafel 65 dargestellt hat. Um den natürlichen Eindruck zu betonen, ließ Schönheit eine Haarsträhne in Psyches Nacken fallen. Ein Zipfel ihres Lendentuches ist vor die Scham Amors geweht. Aus statischen Gründen ist der Stoff des Tuches hinten fülliger drapiert, um die Figuren zu stützen. Das Motiv 'Amor und Psyche' war Ende des 18. Jahrhunderts sehr beliebt und wurde auch in Wedgwood, KPM Berlin und Sèvres von Boizot kopiert, darüber hinaus regte es die führenden klassizistischen Bildhauer Dannecker, Klauer sowie Thorvaldsen zu neuen Kompositionen an.

Die „Amor und Psyche-Gruppe“ ist eine der ersten Meissener Porzellangruppen, die nach einer Vorlage aus der Dresdener Antikensammlung gefertigt wurde. Sie entstand der Formnummer zufolge um 1772, doch wurde sie in den Tätigkeitsberichten nicht erwähnt. Da von den beiden zu dieser Zeit tätigen Meissener Modelleure Acier und Kaendler keine Kopien nach Antiken bekannt sind, und die Arbeit des Kopierens von beiden noch nicht im Sinne des Klassizismus als Ziel der Kunst verstanden wurde, wird diese Arbeit sicher von dem Assistenten Schönheit ausgeführt worden sein, der die Venus (Kat. 118) ebenfalls in Anlehnung an eine antike Vorlage aus der Dresdener Anti-

kensammlung inventiert hatte. Für diese Zuschreibung spricht auch der Eintrag im Modellbuch.

Schönheits Modell von Amor und Psyche scheint ein großer Erfolg gewesen zu sein, denn das vom vielen Ausformen stumpf gewordene Modell musste mehrfach repariert werden, wie Schönheit z.B. im Arbeitsbericht vom Januar und Februar 1789 erwähnte. „2. Eine große antique Groupe 12 ¼ Zoll Schwindungs-Maaß l'Amour und Psyche zu repariren angefangen.“ (WA, I Ab 67, fol. 75a) Im April 1789 vollendete er die Reparatur. (WA, I Ab 67, fol. 208a) Im September 1794 erwähnte Schöne, dass er das Modell dieser Gruppe erneut repariert und dabei das Modell verändert habe. „1.) Eine Gruppe von 2. Figuren Amor und Psyche D.79. zu repariren und verändern angefangen und verfertigt.“ (WA, I Ab 72, fol. 913a) Was er jedoch an dem Modell veränderte, hat er nicht notiert.

Maße: H 28,5 cm

Modellbuch: D 79, Amor und Psyche, 27, 11, 11, Schönheit, Sept. 1794, Liebesgruppe von Schöne rep. und sämt. Sep. 1794 nach Gips Modell: ä. F. (WA, AA III H 121, fol. 162)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 132. Matthaei 1794, Taf. 9, Kat. 33, Taf. 19, Kat. 80. Becker 1804-11 (2), Taf. 65, S. 113. Matthäy 1831, S. 14f. Klemm 1834, S. 107. Hettner 1881, Nr. 76, S. 75. Preis-Verzeichnis 1906, S 27. Herrmann 1925, Nr. 210, S. 56f. Zimmermann 1977, Taf. 6/6b. Hartmann 1979, Abb. 62-67, S. 118-124. Haskell/Penny 1982², Kat. 26, S. 189ff. Köllmann/Jarchow 1987 (2), Taf. 193. Clarke 1988, Kat. 14. Stegmann 1999, Abb. 2, S. 174.

Exemplare: PD (P.E. 437), Nachausformung. - Kapitolinische Museen, Rom.

120. Titel: Die fünf Sinne

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Juni 1772 - Juli 1772

Formnummer: E 1, E 2, E 3, E 4, E 5

Je eine elegante Dame, bekleidet mit spitzenbesetztem Kleid und Stecker, sitzt neben einem Rokoko-Tisch und spielt auf einem Spinett als Allegorie des Gehörs; isst Gebäck als Allegorie des Geschmacks; schmückt sich mit Perlen als Allegorie des Sehens; füttert einen Papagei als Allegorie des Tastsinns und riecht an einem Blumenbukett als Allegorie des Geruchs. Auf dem Tisch liegen ihre jeweiligen Attribute. In Form und feinsten Ausgestaltung der Details, der Spitze und des Beiwerks sowie der kleinteiligen Staffage, der feinen Musterung der Stoffe in zarten Pastellfarben, die die gesamte Oberfläche überzieht, folgte Schönheit dem zweiten Modellmeister Acier, mit dem er eng zusammenarbeitete. Auch den, wie vom Wind bewegt aufgeworfenen Rock- oder Kleiderzipfel der Figuren entlehnte Schönheit den Gruppen Aciers, vgl. „Die schlafende Louise“ (Kat. 35), was an dieser Stelle ein wenig unmotiviert wirkt. Rückert hob bei der Münchner Ausformung von 1775-80 der „Allegorie des Gehörs“ das kräftige, dunkel umrandete Eisenrot der Lippen sowie das auf den Wangen fein verriebene Rouge hervor, welches auch die Meissener Ausformungen charakterisiert und eine sehr feminine Wirkung erzielt. Dies unterstützen die zierlichen Köpfe mit runden Wangen.

Im WA in Meissen hat sich ein Blatt erhalten, das mit „Bazin“ bezeichnet ist und acht kolorierte Entwurfszeichnungen vorstellt: „Das Gehör“, „Das Sehen“, „Der Geschmack“ und „Der Geruch“. Die Bezeichnung „Bazin“ ist ungeklärt, ihr lässt sich kein zeitgenössischer Künstler eindeutig zuordnen. Schönheit übernahm von den Entwürfen Bazins Form- und Motivgestaltung, platzierte die Damen jedoch dem Betrachter zugewandt neben die Tische. Hierbei orientierte er sich an dem Modell „Die rechnende Kaufmannsfrau“ von Kaendler und Peter Reinicke, um 1755 (Jedding 1979, Abb. 141, S. 87). Die lebhaften Wendungen der Köpfe in der Vorlage Bazins milderte Schönheit zugunsten einer Ausrichtung der Figuren auf die frontale Schauseite oder zur Konzentration ihres

Blickes auf die vorgestellte Tätigkeit. Dem Formenkanon Aciers folgend ersetzte er die ungleichen Grasso sockel, wie sie die Entwurfszeichnungen zeigen, durch einen quadratischen Sockel mit schauseitiger Ausbuchtung, den seitlich goldgehöhte Pfeifenornamente mit schwarzer Füllung zieren.

Im Juni 1772 vermerkte Schönheit zu dieser Gruppe in seinem Arbeitsbericht: „*Ein galantes Mädchen welches ruht Clavir spielt, das Gehör vorstellend poussirt. ... Eine Figur Mädchen in Corsette, an einem Tischchen, den Geschmack vorstellend, poussirt.*“ (WA, I Ab 48, fol. 226a/227b) Einen Monat später fuhr er fort: „*Ein galantes Mädchen in einer Salope einen behängten Tisch vor sich stehend mit Spiegel und Toilette, das Sehen vorstellend. Eine dergl. mit Tisch, nebst solchen ein Blumen Körbgen stehend, den Geruch. Eine dergl. mit Tisch, vor solchen einen Vogel-Bauer mit Papgoy, antiquem Postament.*“ (WA, I Ab 48, fol. 265a) Im Jahr 1794 reparierte Schönheit diese Modelle. (WA, I Ab 72, fol. 914a)

Maße: **E 1:** H 12,5 cm; **E 2:** H 13 cm; **E 3:** H 15 cm; **E 4:** H 15,8 cm; **E 5:** H 14,8 cm

Modellbuch: **E 1**, *Das Gehör sitzendes Mädchen*, 12; 9; 8,5; *Schönheit, Juni 1772*. **E 2**, *Der Geschmack dgl.*, 13; 9,5; 8; *Schönheit, Juni 1772*. **E 3**, *Das Gesicht dgl.*, 14, 10, 8, *Schönheit, Juni 1772*. **E 4**, *Das Gefühl dgl.*, 15; 10; 8,5; *Schönheit, Juni 1772*. **E 5**, *Der Geruch dgl.*, 14; 10,5; 8, *Schönheit Juni 1772* (WA, AA III H 121, fol. 163)

Zeichnung: Aquatinta koloriert, bez. unter den Figuren mit Titeln, Nr. u. sign.: *Bazin*, Nachtrag der Formnr. 24,6 x 37,6 cm. Darüber vier kolorierte Entwürfe der Tugenden: Glaube, Hoffnung, Barmherzigkeit, Treue. Entwurfszeichnung (WA, AA III H 170, fol. 19a)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Preis-Verzeichnis 1894, S. 72, 87. Berling 1910, Fig. 159, S. 69f. Zimmermann 1926, Abb. 95, S. 268f. Rückert 1966, Kat. 1037, Taf. 254. Jedding 1779, S. 152. Rückert 1997 (155), Abb. 266f., S. 50ff. Stegbauer 1999, Abb. 22-23, S. 194f.

Exemplare: **E 1**, PD (P.E. 3540), polychrom u. goldstaffiert, geritzte Schwertermarke im Dreieck, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. E 1, Ausformung um 1772. - Bayerisches Nationalmuseum, München. Kapitolinische Museen, Rom. **E 2**, PD (P.E. 3538), polychrom u. goldstaffiert, geritzte Schwertermarke im Dreieck, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. E 2, Ausformung um 1772. **E 3**, PD (P.E. 3537), polychrom u. goldstaffiert, geritzte Schwertermarke im Dreieck, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. E 3, Ausformung um 1772. **E 4**, PD (P.E. 3586), polychrom u. goldstaffiert, geritzte Schwertermarke im Dreieck, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. E 4, Ausformung um 1772. - Kapitolinische Museen, Rom. **E 5**, PD (P.E. 3539), polychrom u. goldstaffiert, geritzte Schwertermarke im Dreieck, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. E 5, Ausformung um 1772.

121. Titel: Bacchantin mit Zicklein

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: November 1780

Formnummer: G 56

Die Bacchantin ist nach einem Artemis-Torso, der 1728 aus der Sammlung Chigi nach Dresden gelangt war, gearbeitet. Bei der Vorlage handelt es sich um die römische Kopie eines alexandrinischen Werkes vom Ende des 2. Jh. v. Chr. Eine Bacchantin steht im Kontrapost und ist bekleidet mit einem faltenreich den Körper umspielenden, knielangen Untergewand, das um die Taille gegürtet ist. Von hinten stützt ein Baumstumpf ihren Stand. Im Bausch einer um die Brust gebundenen Nebris trägt sie ein Zicklein. Als Bacchantin zeichnen sie je ein Weintraubenkranz im Haar und in der rechten herabhängenden Hand aus. Für den Vergleich von Vorlage und Porzellanmodell sind die Werke von Leplat aus dem Jahr 1733 sowie das dreibändige Opus von Becker 1804-1811 als wichtige Quelle heranzuziehen, da sie auf zahlreichen Graphiken die Antiken der

Dresdener Sammlung mit allen Ergänzungen ihrer Zeit vorstellen. Bei der Gegenüberstellung wird deutlich, dass der Modelleur um eine detailrealistische Kopie der antiken Vorlage mit ihren barocken Ergänzungen bemüht war, die aus der Artemis eine Bacchantin gemacht hatten und heute nicht mehr vorhanden sind. Damit folgte Schönheit Winckelmanns Postulat von der Nachahmung der antiken Kunstwerke und änderte nur wenige Details. Die Füße bleiben unbekleidet. Der Baumstumpf wird weiter in die Mitte versetzt, was sicherlich statische Gründe hatte, und erhält naturalistische Wurzelansätze. Um der Marmorvorlage möglichst nahe zu kommen, formte man diese Figur in Biskuitporzellan aus. Schönheit ersetzte die quadratische Plinthe durch einen einfachen Rundsockel mit seitlich umlaufendem Mäanderband. Diese Sockelform setzte sich in Meissen durch und wurde von fast allen Modelleuren als Sockel für die Antikenkopien genutzt, so dass diese Statuetten einzeln oder als Serie von den Käufern erworben und aufgestellt werden konnten. Schönheit erwähnte in seinem Arbeitsbericht vom November 1780, dass er die vorliegende Gruppe nach einem Gipsmodell gefertigt habe. „*Eine andike stehende Frau, solche Bachandin nach einem GipsModell; welche mit der linken Hand ein um sich hängendes Ziegenfell hält, in solchem ein junges Reh hat poussirt.*“ (WA, I Ab 57, fol. 743a) Im März 1787 musste Schönheit das Modell reparieren, da der häufige Gebrauch die Form stumpf werden ließ. (WA, I Ab 65, fol. No. 75a)

Maße: H 19,5; Dm 6,5 cm

Modellbuch: G 56, *Bacchantin mit Reh*, 19, 10, 8, Schönheit ä. F. (WA, AA III H 121, fol. 173)

Zeichnung: Aquatinta, bez. u.: G 56. 30 x 19,7 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 32a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 42. Lipsius 1798, S. 302f. Becker 1804-11 (2), Taf. 53. Hettner 1881, Nr. 148, S. 95. Preis-Verzeichnis 1894, S. 82. Herrmann 1925, Nr. 175, S. 49. Clarke 1988, Kat. 99. Katalog Dresden 1994, Kat. 126, 127, S. 136f.

Exemplare: PD (P.E. 443), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. hinten am Baum G 56, Ausformung um 1815-20.

122. Titel: Vermählungsgruppe

Entwurf: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Juni - Juli 1781

Formnummer: G 71

Amor entzündet die Fackel zweier Liebender, die rechts und links eines Altares stehen und sich tief in die Augen blicken. Beide sind antikisch gekleidet, die Frau ist verschleiert. Ihre Köpfe sind mit einem Lorbeerkranz bekrönt. Amor steht hinter dem Altar mit ausgebreiteten Flügeln. Rosenkränze und Girlanden zieren sein Haar, seine unbekleidete Brust sowie den Altar. Schauseitig ist am Altar ein Medaillon befestigt, das ein Relief der sich küssenden Amor und Psyche nach einer Gruppe in der Dresdener Antikensammlung zeigt, die Becker auf Tafel 53 dargestellt hat. Darum ist der Schriftzug „*Thalasio*“ in Goldbuchstaben gesetzt. Auf der Rückseite der Gruppe sitzt eine Frau, die zwei Füllhörner in ihren Händen hält. Das eine ist mit Blumen gefüllt, das andere mit wertvollem Schmuck. Der geschichtete Erdssockel mit spärlichem Blattbewuchs stand mit großer Wahrscheinlichkeit auf einem heute nicht mehr erhaltenen Postament mit klassizistischem Dekor. Im Arbeitsbericht vom Juli 1781 erwähnte Schönheit, dass er diese Gruppe in Zusammenarbeit mit Acier gefertigt habe. „*An der Vermählungsgruppe fortgearbeitet und gänzlich fertig mit den Herrn Modellmeister Acier.*“ (WA, I Ab 58, fol. 455a)

Maße: H 31, B 30, T 19,5 cm

Modellbuch: G 71, *Gruppe das Alter 4 Figuren an Altar*, 33, 30, 23 - neu 35, 34, 22, Acier Schönheit, Juni-Juli 1781 (AA III H 121, fol. 174)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 132. Becker 1804-1811 (2), Taf. 53.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 12311), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen auf allen vier Teilen, geritzte Formnr. G 71, Ausformung um 1780.

123. Titel: Badende

Modell: Johann Carl Schönheit

Modelljahr: September - Oktober 1781

Formnummer: G 78

Schönheit orientierte sich bei dieser Figurine erneut an Maurice Etienne Falconets „Badender“ von 1758 (vgl. Kat. 117). Er folgte der ausgewogenen Harmonie der Körperhaltung und Proportion des Sèvres-Vorbildes, wobei er die geschickte Kaschierung des Stützmotivs, den Baumstumpf mit Grasbewuchs, durch eine kannelierte Säule mit attischer Basis ersetzte, deren quadratische Plinthe diagonal zur Sockelplatte der Figurengruppe gestellt ist und rechts darüber hinausragt. Schönheit tauschte damit den natürlichen Reiz des Vorbildes gegen klassizistisches Formenvokabular aus. Entsprechend wird auch der runde Erdsockel mit Grasbewuchs und Muscheln durch den schmucklosen, quadratischen Sockel ersetzt. Der linke, zurückgestellte Fuß, der das Gewicht des Körpers trägt, steht auch bei der Meissener Badenden erhöht auf einem Stein, so dass das Herabsenken des linken Fußes deutlich herausgearbeitet werden kann. Der Kopf neigt sich dem Fuß zu und gibt der Figur etwas In-sich-Versunkenes. Schönheit schrieb zu dieser Gruppe im August 1781: *„Eine Figur die Venus vorstellend welche den Fuß ins Waßer hält: verändert, vor das Schild an Postament Gewand, und eine Corinthische Säule, viereckigte Blatte, alles nebst Figur invent.“* (WA, I Ab 58, fol. 474)

Maße: H 25,5 cm

Modellbuch: Keine Eintragung

Literatur: Jedding 1971, Abb. 856, S. III/275. Hofmann 1980², Taf. 172, S. 301f.

Menzhausen/Karpinski 1988, Farbtaf. 156. Flach 1997, Fig. 460-461, S. 559.

Exemplare: PD (P.E. 3428), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen im Dreieck, Formnr. G 78, Ausformung um 1815-20.

124. Titel: Amor, Venus und Nymphe

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: November - Dezember 1781

Formnummer: G 83

Johann Carl Schönheit modellierte diese Gruppe nach einer im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnung, die mit „*Veuve Lair*“ bezeichnet ist (zu Mad. Lair vgl. Kat. 12). Entgegen der Vorlage züchtigt Venus Amor nicht mit einem Adonisröschen, sondern betrachtet den vor ihr stehenden Liebesgott. Dieser hält mit beiden Händen eine Blumengirlande und steht mit dem Rücken zum Betrachter, womit Schönheit mehrere interessante Ansichten der Gruppe erzielte. Während sich Amor in der Entwurfszeichnung auf Venus Oberschenkel abstützt und ängstlich auf den Betrachter blickt, erscheint er in der Porzellanausformung selbstbewusst auf dem linken Bein stehend, das rechte hat er nach hinten gestreckt. Im Rücken der sitzenden Venus steht eine Nymphe, bekleidet mit einem zweifach gegürteten Chiton, das über die Brust herabgerutscht ist und die Beine unter hohen Schlitzten freigibt. Venus und Nymphe halten Adonisröschen in ihrer rechten Hand. Mit der linken Hand greift die Nymphe über die Schulter der Venus nach Amors Girlande. Die Entwurfszeichnung zeigt Venus dagegen unbeteiligt an der Szene, die sie betrachtet. Sie wird als Aktfigur im Kontrapost stehend dargestellt, Standmotiv und Armhaltung sind der „*Venus mit Delphin*“ (Kat. 133) entlehnt. Den zu ihren Füßen liegenden Blasebalg ersetzte Schönheit durch ein turtelndes Taubenpaar, ein Zitat der

Empfindsamkeit. Ein Buch sowie Amors Köcher und Bogen, die ebenfalls im Entwurf auf dem Boden liegen, zeigte Schönheit nicht. Der verhaltene Rhythmus der Bewegungen bezeugt die inzwischen in Meissen vollzogene Abkehr vom Rokoko. Die Behandlung von Frisur und Kleidung sowie die Modulation der weiblichen, schlanken Körper mit hoch angesetzten Brüsten illustrieren Schönheits Bemühen um Antikennachahmung im Sinne des zeitgenössischen Kunstdiskurses. Querovaler Erdsockel, seitlich goldgehöhter Ringdekor mit Stegen.

Im November 1781 vermerkte Schönheit zu dieser Figur: *„Eine Gruppe middle Größe: Eine Venus sitzend welche den Cubito mit einem Rosenzweige schlägt, hinter der Venus stehet eine Nympe welche der Venus eine Blumen Girlante umhänget, neu zu poussiren angefangen.“* (WA, I Ab 58, fol. 668a) Im Dezember bestätigte der Modelleur die Fertigstellung der Gruppe. (WA, I Ab 58, fol. 737a) Schönheit konzipierte diese Gruppe als Pendant zu „Venus, Amor und Merkur“ (Kat. 125), ebenfalls nach einer Entwurfszeichnung von Madame Lair.

Maße: H 20, B 17, T 11 cm

Modellbuch: G 83, *Gruppe Cupido 2 Figuren und 2 Tauben, 20, 17, 11, Schönheit, Nov.-Dec. 1781* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Rote Kreide über Bleistift a. Papier, bez. o.: *No. 10 veuve Lair faire pour ce groupes les mêmes attention que ... pendant mais en place de l'attitude ou est icy représentée l'amour en changer la posture en le mettant en place convenable pour recevoir des caresses de vénus G 83. 38, x 24,7 cm.* Entwurfszeichnung (WA, AA III 170. fol. 36a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 28. Berling 1910, Taf. 21/5, S. 79. Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 18576), Nachausformung.

125. Titel: Venus Amor belehrend mit Merkur

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Dezember 1781 - Januar 1782

Formnummer: G 84

Eine im WA in Meissen erhaltene Rötelzeichnung, signiert mit „*Veuve Lair*“ (zu Mad. Lair vgl. Kat. 12), war Vorlage für diese Gruppe wie für das Pendant (Kat. 124). Schönheit folgte der Zeichnung in den Grundzügen der Komposition und änderte nur wenige Details bezüglich der Stellung der Figuren und beruhigte den Schwung des Gewandes der Venus über dem linken Arm, um die Kontur zu schließen. Venus sitzt auf Wolken und belehrt den vor ihr stehenden kindlichen Amor aus einem Buch, das auf ihrem Schoß liegt. Gestisch erhobener Zeigefinger und aufmerksamer Blickkontakt mit dem Eleven schaffen eifrige Lernatmosphäre. Der hinter ihnen stehende Merkur mit Heroldstab und Flügelhut versucht ihre Aufmerksamkeit zu erheischen und weist mit dem rechten Zeigefinger in die Ferne. Ein tuchartiger Mantel gleitet vom Wind bewegt von der linken Schulter über seine Hüfte, wo ihn ein Gurt hält, nach hinten an den Beinen herab. Neben Venus hocken zwei schnäbelnde Tauben, die auf den Unterricht in der Liebe verweisen. Daher erscheint in diesem Zusammenhang Hermes/Merkur, der in Aphrodite/Venus verliebt war, die jedoch zunächst nichts mit ihm zu tun haben wollte und erst durch Zeus List überzeugt werden konnte. Der schlank modellierte Akt der Venus sowie die Komposition nach den Gesetzen der klassischen Dreieckskomposition belegen den Einfluss des neuen Stils. Nach Fertigstellung des Gegenstückes „Amor Venus und Nympe“ (Kat. 124) begann Schönheit im Dezember 1781 mit der Arbeit an dieser Gruppe. *„Eine ditto Gruppe von zwey Figuren middle Größe, ein Kind und Mercurius, stehend und Venus sitzend neu zu poussiren angefangen.“* (WA, I Ab 58, 737a). Im Januar 1782 vollendete Schönheit diese Gruppe. *„Die Venus Gruppe mit Mercur und Cubito 2 Tauben gänzlich verfertigt.“* (WA, I Ab 59, fol. 21a)

Maße: H 21, B 16, T 16 cm

Modellbuch: G 84, *Gruppe Venus, Merkur, Cupido u. 2 Tauben, 21, 16 16, Schönheit, Jan. 1782* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Rote Kreide über Bleistift a. Papier, bez. o.: *No. 11 veuve Lair rende toute les figures de ces groupes les plus jolis quil sera possible y observer de même de les poine rendre trop indécentes les drapperie bien peinte.* 33,3 x 23,3 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 37a)

Literatur: Berling 1910, Taf. 21/7, S. 79. Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6264), Nachausformung.

126. Titel: Prunkkamin

Modell: Johann Carl Schönheit, Michel Victor Acier, Christian Gottfried Jüchtzer, Johann Christian Neuber (Dresdener Steinmosaikünstler)

Entwurfsdatierung: April - September 1782

Formnummer: G 87, G 96, G 99,

Die Feuerstelle des Kamins liegt in einem zentralen Okuli mit Eichenlaubrahmung. Dieser wird seitlich von zwei Pfeilern eingefasst, die Rosetten und oben zwei Medusenköpfe mit Lorbeergirlanden zieren. Über dem Okuli hockt ein Adler in einem Lorbeerkranz. Seitlich von ihm befinden sich zwei Relieffriese, die jeweils mehrere Figuren vor einem Altar zeigen, auf dem sie Gaben opfern. Auf dem Kopf des Kamins stehen fünf der Größe nach gestaffelte Vasen auf zur Mitte hin ansteigenden Podesten. Am Fuß des mittleren ruhen zwei Viktorien. Während Zimmermann die Porzellanobjekte Johann Gottlieb Matthäi zuschrieb, bezeugen die Arbeitsberichte Schönheits, dass er diese Viktorien, die Vasen, einen Teil des Adlers und die Lorbeerzierde schuf. Im April 1782 begann er die Arbeit: *„Zu einem Camin von Ihro Excellence den Herren Grafen Marcolini angefangen als zu einen großen Adler einen Flügel nebst Unterstück, worauf der Adler sitzt, nebst Lorbeer-Gruppen und Lorbeer-Blättern, zum Kranz, welch den Adler einschließt poussiret. Einen großen Methusen Kopf mit Flügeln, und die daran hängenden Girlanden poussiret. Zwey Figuren antuce angefangen mit Schildern in Löwen Gestalt, und mit Lorbeer gekrönt, Victorie vorstellent zu poussiren angefangen.“* (WA, I Ab 59, fol. 220a) Im Mai fuhr er fort: *„Zu dem Camin von Ihro Excellence den Herrn Grafen von Marcolini fortgearbeitet, eine in vorigen Monath angefangene Figur Victorie gänzlich fertiget. Eine Parthie Eichel-Blätter außirt zum Eichel Kranze welcher die Oeffnung des Camins einfaßt. Diesen Kranz auch in Done zugeschnitten und rangirt, alles Nöthige wie auch das Band womit er gebunden außirt, und gänzlich fertiget.“* (WA, I Ab 59, fol. 286a) Im Juni arbeitete er weiter an dem Kamin. *„An den Camin vor Ihro Excellence den Grafen Marcolini continuiert. Die zweite Figur Victorie vorstellend mit Schild gänzlich in Thone fertiget. Einen Lorber-Zweig welcher an den großen Eichelkranz paßt. Auch einen Palmzweig in Thone außirt und gänzlich fertiget. Eine Vase antuce nach Schenau Zeichnung und Henkel mit Isses Kopfe Lorber-Girlanden und anderen Auszierung angefangen zu außiren zum Camin.“* (WA, I Ab 59, fol. 353) Im Juli modellierte Schönheit weitere Vasen. *„Eine Vase zum Camin mit Ißis-Köpfen von vorigen Monathe nebst Fuß und Stürze mit antücken Zierathen gänzlich fertiget. Eine große möhsame Vase zum Camin nach Herrn Professor Schenaus Zeichnung auf 3. Füßen stehend stehend mit antücken Auszierungen auf der Stürze ein Löwen an Corpus der Vase 3. Widderköpfe nebst Spings mit Flügeln zu außiren angefangen.“* (WA, I Ab 59, fol. 423a) Im August 1782 schrieb Schönheit: *„Die Vase mit antüquen Zierathen Klein zum Camin nach den H. Professor Schenau Zeichnung mit antüquen Koben, an Haupt Körper als eine Rose, oben eine Kante mit antüquen Rosetchen und Lorber Girlantchen, und Lorer-Zweige um den ganzen Körper herum, unten antüque Blätter-Henkel mit Zierathen und gesichte ein alter Manns-Kopf, Fuß und Stürze alles angelegt. An der großen Vase mit 3.“*

Spiegeln und 3. Svinzen zum Camin continuiret.“ (WA, I Ab 59, fol. 493a) Im September 1782 vollendete Schönheit diesen Kamin. (WA, I Ab 59, fol. 556a)

Modellbuch: **G 87**, Kamin (192 Stück), Acier, Schönheit, Jüchtzer, Sep. 1780 bis April-Mai Sep. 1782. **G 96**, Vase mit Widderköpfen, 60, 34, 34. **G 99**, Vase zu Kaminaufsatz (nach Schenau), Acier, Schönheit Deckel, Aug. 1782 (WA, AA III 121, fol. 174)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Schnorr von Carolsfeld/Köllmann 1974⁶, Abb. S. 151. Richter 1989, Abb. 16, S. 14.

Exemplare: Grünes Gewölbe, Dresden (Inv. Nr. 151), Marmor, Porzellan, sächsisches Schmuckgestein, Bronze, Ausformung 1782, stark zerstört im 2. Weltkrieg.

127. Titel: Götterbüsten

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - Dezember 1782

Formnummer: H 3, H 5, H 7, H 9, H 11, H 13

Von Oktober bis Dezember 1782 modellierten Schönheit und Jüchtzer (Kat. 187) zusammen eine Serie von zwölf Büsten römischer Götter: Mars *H 3*, Pallas Athene *H 4*, Apollo *H 5*, Vesta *H 6*, Merkur *H 7*, Diana *H 8*, Jupiter *H 9*, Juno *H 10*, Bacchus *H 11*, Ceres *H 12*, Neptun *H 13* und Venus *H 14*. Schönheit übernahm die Götter Mars, Apoll, Merkur, Jupiter, Bacchus und Neptun, die in kleinem Brustausschnitt über konkav geschwungenem Rundsockel gezeigt werden, der auf einer Platte über quadratischer Plinthe ruht. Schauseitig erscheinen daran die Attribute der Götter im Relief. Auffallend ist die feine Bearbeitung der Oberflächen und der Details, die in der Biskuitausformung sehr gut zur Geltung kommen.

Schönheit erwähnte in seinem Arbeitsbericht im Oktober 1782, dass er die Büsten nach Zeichnungen Schenaus fertigte, die sich jedoch weder im WA in Meissen noch im Kupferstich-Kabinett in Dresden erhalten haben. Schenau schuf diese Zeichnungen teils nach Büsten und Kopffragmenten aus der Dresdener Antikensammlung, z.B. war ein bei Becker auf Taf. 61 dargestellter Kopf Vorlage für den Apoll. Schönheit schrieb in seinem Arbeitsbericht im Oktober 1782: „*Ein Brust-Stückgen 4 und ¾ Zoll hoch mit Postament Apollo nach Schenaus Zeichnung zu poussiren angefangen. Eines detto den Mercurius angefangen.*“ (WA, I Ab 59, fol. 614a) Im November 1782 notierte er: „*Die beyden Brust-Stückgen Apollo und Marsch von vorigen Monathe mit Postament woran Atributis gänzlich verfertigt. Ein Brust-Stückgen nebst Platte und Postament Jupiter 4. und ¾ Zoll hoch pouss. Eins detto den Mercur ebenfalls pouss.*“ (WA, I Ab 59, fol. 667a) Im Dezember desselben Jahres beendete er diese Serie. „*Ein Brust Stückgen nebst Postament woran Atributis dem Neptunis vorstellen nach H. Professor Schenaus Zeichnung poussirt. Eins detto den Pacchus vorstellend ebenso poussirt.*“ (WA, I Ab 59, fol. 735a)

Maße: **H 5:** H 12,5 cm **H 9:** H 12,5 cm

Modellbuch: **H 3**, Büste Mars, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. **H 4**, Büste Pallas, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. **H 5**, Büste Apollo, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782.

H 6, Büste Vesta, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. **H 7**, Büste Merkur, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. **H 8**, Büste Diana, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. **H 9**, Büste Jupiter, 13, 8, 6, Schönheit, Nov. 1782. **H 10**, Büste Juno, 13, 8, 6, Schönheit, Nov. 1782. **H 11**, Büste Bacchus, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782. **H 12**, Büste Ceres, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782. **H 13**, Büste Neptun, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782. **H 14**, Büste Venus, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782 (WA, AA III H 121, fol. 175)

Zeichnung: Kupferstich, bez. u. Sockel: *H 3, H 4*, jedes 5 Zoll hoch. 19,8 x 24,2 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 38a)

Literatur: Becker 1804-11 (2), Taf. 61. Klemm 1834, S. 109. Preis-Verzeichnis 1906, S. 66. Berling 1910, Fig. 184, S. 78, 80. Zimmermann 1926, S. 302. Walcha 1973, Abb. 163, S. 488f. Clarke 1988, Kat. 107.

Exemplare: H 3: Ehemals Privatslg. Duderstadt. H 5: PD (P.E. 3423), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. Blindstempel hinten am Sockel H 5, Ausformung um 1782. H 9: DMM (Inv. Nr. 18262), Nachausformung.

128. Titel: Saturn schleift Amors Pfeile

Modell: Johann Carl Schönheit

Modelljahr: Januar - April 1783

Formnummer: H 19

Saturn, der als alter, geflügelter Mann mit Sense vorgestellt ist, steht vor einem Schleifstein, an dem er die Pfeilspitzen Amors schärft. Der kindliche Amor steht neben ihm und streckt seine Arme nach den Pfeilen aus. Bogen und Köcher liegen auf dem flachen, ovalen Sockel, den seitlich ein Reliefdekor ziert. Diese Gruppe schuf Schönheit als Pendant zu „Saturn und Cupido“ (Kat. 129). Dem Arbeitsbericht vom Januar 1783 ist zu entnehmen, dass Schönheit diese Gruppe nach einer Zeichnung Schenaus fertigte.

„Eine Zeit Figur von 12. Zoll hoch, welche Pfeile auf einen Schleifstein scharf macht, nach H. Professor Schenaus Zeichnung auf einen Camin angefangen zu poussieren.“ (WA, I Ab 60, fol. 10a) Im Februar 1783 modellierte er den Amorknaben. „Zu der neuen Zeit-Figur von vorigen Monath mit Kinde welches nach Pfeilen langet, continuiret.“ (WA, I Ab 60, fol. 26a) Im April vollendete Schönheit diese Gruppe. (WA, I Ab 60, fol. 52a)

Modellbuch: H 19, Satyr dem Amor Pfeil schleifend, 29, 19, 14, Gott. Lück, Sep. 1784 (WA, AA III H 121, fol. 175)

Zeichnung: Stich in Platte bez.: 12 Zoll hoch H 19. 28,6 x 21,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 39a)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Clarke 1988, Kat. 122.

129. Titel: Saturn und Cupido

Modell: Johann Carl Schönheit zugeschrieben

Modelljahr: um 1783

Formnummer: H 24

Saturn sitzt auf einem würfelförmigen Podest, über das ein Tuch gelegt ist, und zupft an einer Schleife in einer langen Rosengirlande. Schönheit zeigte Saturn in Form eines alten, bärtigen Mannes, bei dessen Aktdarstellung er sich sehr wahrscheinlich von Michelangelos sitzender Moses-Figur aus dem Julius-Grabmal anregen ließ. Der Meissener Modelleur modellierte jedoch seine Figur in veränderter Bewegung und in seitlicher Ansicht dar. Ein langer Bart und spärliches Stirnhaar rahmen das Gesicht des alten Gottes, der seine Flügel auf dem Rücken ausgebreitet hat. Die Kopfneigung und die Handhaltung sind aufeinander bezogen und illustrieren ein kontemplatives Wesen. Zu seinen Füßen hockt ein kindlicher Amor und legt eine Kette um sein linkes Bein. Saturn, bzw. Kronos, der Herr über die Zeit, wird von Amor gefesselt, damit er die Liebe nicht beenden kann. Schönheit verlieh der Gruppe einen narrativen Charakter mit barockem Pathos und löste die Strenge durch die Art der Ausgestaltung: der detailreich gestalteten Rosen, den Kettengliedern, den ziselierten Flügelfedern sowie den fein ausgearbeiteten, gelockten Haaren. Der querovale Sockel mit seitlichem Dekorband entspricht dem Pendant „Saturn schleift Amors Pfeile“ (Kat. 128). Die Gruppe wurde in Schönheits Arbeitsberichten nicht erwähnt. Dennoch legen der empfindsame Zug der Gruppe und die stilistische Nähe zum Pendant eine Zuschreibung an Schönheit nahe, die Clarke bereits vorschlug (Clarke 1988, Kat. 124).

Maße: H 27,5; L 19,5; B 16 cm

Modellbuch: H 24, Gruppe Die Zeit, 22, 19, 16 (WA, AA III H 121, fol. 175)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Clarke 1988, Kat. 124.

Exemplare: PD (P.E. 3441), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. H 24, Ausformung um 1783.

130. Titel: Gruppe mit fünf Figuren

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Februar - November 1783

Formnummer: H 34

Schönheit entwarf diese Gruppe nach einer Zeichnung Schenaus. Im Februar 1783 schrieb er in seinem Arbeitsbericht: „*Eine Groupe mittlere Größe, mit 2. Figuren an einen Viereck, worauf eine Säule stehet, oben auf der Säule 2. Kinder, welche einen Kranz herunter auf das Portrait an der Seite halten: ein Kind stehet unten, und hat 2 Herzen mit Pfeilen durchschossen, worüber ein Gewand welches das Kind halb verdeckt hält nach Schönaus Zeichnung ich zu poussiren angefangen.*“ (WA, I Ab 60, fol. No. 26a) Im März arbeitete er weiter an dieser Gruppe, ebenso im August (WA, I Ab 60, fol. No. 110a). Er vollendete die Gruppe im November 1783. (WA, I Ab 60, fol. No. 150a)

Modellbuch: H 34, Gruppe von 2 Kindern u. Post., 33, 18, 18 (WA, AA III 121, fol. 175)

131. Titel: Venus Kallipyghos

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: November 1783 - Januar 1784

Formnummer: H 40

Jüchtzer und Schönheit schufen zahlreiche Götterstatuen nach antiken Vorlagen aus der Dresdener Antikensammlung, die sie nach Gipsmodellen anfertigten, wie sie in ihren Arbeitsberichten erwähnten. Den beiden Modelleuren ging es bei der Herstellung der Porzellanstatuetten darum, die antiken Vorlagen zu kopieren, wobei sie ihren Modellen oft durch nuancierte Variationen einen mehr oder weniger veränderten Ausdruck verliehen. Es ist jedoch nicht verifizierbar, ob Schönheit und Jüchtzer die Gipsmodelle, nach denen sie ihre Porzellanmodelle formten, selbst hergestellt haben, oder ob andere Künstler diese ausführten, so dass ungeklärt bleiben muss, auf wen die Unterschiede zwischen Vorlage und Porzellanmodell zurückgehen. Die Porzellanfiguren wurden in weißem Biskuitporzellan ausgeformt, um den Eindruck des Marmors zu imitieren und damit dem klassizistischen Ideal der weißen Marmorplastik, das vor allem Winckelmann geprägt hatte, bestmöglich zu entsprechen.

Schönheit arbeitete das Porzellanmodell nach der „Venus Kallipyghos“, die Kopie eines hellenistischen Vorbildes um 100, die sich zunächst im Palazzo Farnese befand und seit 1802 im Museo Archeologico Nazionale in Neapel bewahrt wird. Von dieser Venus existiert in der Mengs'schen Sammlung ein Gipsabguss (Inv. Nr. 2369). Schönheit zeigte eine stehende Venus, die mit beiden Händen ihr Chiton in die Höhe hält, so dass ihre Beine und das Gesäß, nach dem sie sich umwendet, entblößt sind. Schönheit folgte dem späthellenistischen Naturalismus dieses Werkes, folgte ihm in Körperhaltung und Draperie, milderte im Bodenbereich durch Hinzufügung kleiner Diagonalfalten, die das Aufliegen des Stoffes andeuten, die Strenge der senkrecht herabfallenden Falten und veränderte die Frisur. Die runde Sockelplatte ersetzte er durch eine quadratische, schmucklose Plinthe, in Entsprechung der übrigen Sockel der Götterserie. Das Motiv der „Venus Kallipyghos“ erfreute sich großer Beliebtheit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, vgl. Marmorkopie des François Barois, Louvre Paris, und wurde in Meissen auch in der Art der Wedgwood-Arbeiten in Medaillonformat als weißes Relief auf blaugrundigem Biskuitporzellan produziert. In Wedgwood selbst wurde die Venus Kallipyghos in schwarzer Basaltware ausgeformt.

In seinem Tätigkeitsbericht vom November 1783 bezeichnete Schönheit die Venus als griechische Schäferin, wie sie im 18. Jahrhundert ebenfalls genannt wurde (vgl. Haskell/Penny 1982², S. 316) und schrieb dazu: „*Eine detto von eben der Größe, die*

griechische Schäferin vorstellend zu poussiren angefangen.“ (WA, I Ab 60, fol. No. 150a) Im Dezember arbeitete er weiter an der Figur (WA, I Ab 60, fol. No. 171a) und vollendete sie im Januar 1784. (WA, I Ab 61, fol. 23a)

Maße: H 26,5 cm

Modellbuch: *H 40, Venus, 26, 10, 10, Schönheit, Jan. 1784* (WA, AA III H 121, fol. 175)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 7, Kat. XXVI. Matthäy 1831, S. 6. Klemm 1834, S. 109.

Berling 1910, Fig. 191, S. 81f. Zimmermann 1914, S. 172. Ders. 1926, S. 302.

Reilly/Savage 1980, Abb. 353. Haskell/Penny 1982², Abb. 20f., S. 39 u. Kat. 83, Fig. 168, S. 316ff. Lankheit 1982, Abb. 34. Goder, 1986 (114), Abb. 1, S. 15.

Köllmann/Jarchow 1987, Abb. 76, S. 137. Clarke 1988, Kat. 128. Sonntag/Karpinski 1991, Farbtaf. 67. Fuchs 1993⁴, Fig. 265f., S. 243ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 11611), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermark mit Stern, Ausformung um 1790.

132. Titel: Paris

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: November 1783 - Januar 1784

Formnummer: H 42

Schönheit zeigte den Paris als jungen Männerakt, der mit über Kreuz gestellten Beinen an einen Baumstumpf gestützt steht. Zu diesem Motiv hat Schönheit möglicherweise der Gipsabguss eines Flöte spielenden Knaben in der Mengs'schen Abgusssammlung ange-regt (Inv. Nr. 2271). Über den Baumstumpf ist ein Tuch geworfen, dessen Zipfel seine Scham, der Prüderie des 18. Jahrhunderts Folge leistend, verdeckt. In der rechten Hand liegt der Apfel, den Paris Aphrodite zusprach. Die Stellung der Beine und Füße, die stüt-zende Haltung des linken Armes, der leicht vorgebeugte Oberkörper sowie der ge-öffneten Spielbeinseite zugeneigte, gesenkte Blick bewirken den Eindruck des In-sich-Versunkenseins. Die schlanke Proportionierung und genaue Angabe anatomischer De-tails bezeugen Schönheits Antikenkenntnis. Wurzeln verankern den Baumstumpf rück-seitig auf der Sockelplatte. Ein kräftiger Stock lehnt an einem hervorspringenden Ast-stück, der in der Biskuitausformung, anders als in der Modellzeichnung, verkürzt darge-stellt ist. Im Unterschied zu Jüchtzer, der die Figuren mit Elementen der klassizistischen Formensprache stützte, z.B. kannelierte Säulenstümpfe, verwandte Schönheit in Anleh-nung an Kaendler Baumstümpfe, die er meisterhaft naturalistisch ausformte. Schönheit erwähnte den Paris erstmals in seinen Arbeitsberichten vom November 1783. *„Eine Figur antique von 13 1/4 Zoll hoch, den Paris vorstellend, angefangen zu poussiren.“* (WA, I Ab 60, fol. No. 150a) Im folgenden Monat arbeitete Schönheit weiter am Paris (WA, I Ab 60, fol. No. 171a) und vollendete ihn im Januar 1784. *„Eine große Figur Paris mit dem güldenen Apfel von 13 1/4 Zoll hoch, in der Hand gänzlich verfertiget.“* (WA, I Ab 61, fol. 23a) Die Größenangaben differieren gegenüber dem Stich Elsassers, der eine Höhe von 11 Zoll angab.

Maße: H 25,8 cm

Modellbuch: *H 42, Paris mit Apfel, 26, 10, 10, Schönheit, Nov. 1783-Jan. 1784* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Zeichnung: Paris, bez. in der Platte: *11 Zoll hoch, H 42. 23,5 x 19,5 cm.* Modellzeich-nung (WA, AA III 170, fol. 39b)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 20, Kat. 87. Berling 1910, Fig. 171, S. 74, 79. Doenges 1921, Fig. 68. Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 129.

Exemplare: PD (P.E. 3429), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke einge-schlossen im Dreieck, Formnr. H 42, Ausformung um 1784. - Staatliche Museen, Schwerin.

133. Titel: Venus mit Delphin

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Februar 1784

Formnummer: H 43

Als Vorlage für das Porzellanmodell diente eine Venus mit Delphin in der Dresdener Antikensammlung, wo mehr als fünf sehr ähnliche Venusfiguren mit Delphin existierten, die Leplat in seinem Werk von 1733 graphisch vorstellte. Venus erscheint dem Bad entsteigend als naturalistisch modellierter Akt, schamhaft in ihrer Nacktheit mit sanft vor geneigten Schultern. Die rechte Hand ist vor die Brust gelegt. Der Kopf mit hoch gebundener Frisur blickt nach links. Hinter ihrem linken Bein liegt ein Delphin, dessen Schwanz sich hinter ihr emporwindet. Schmucklose, quadratische Plinthe. Schönheit fügte ein zwischen den Beinen herabfallendes Tuch hinzu, das Venus mit der linken Hand hält. Damit löste er das technische Problem des sicheren Standes der Figur, indem dieses Tuch und der Delphin Venus nach hinten abstützen, und verdeckte die Scham.

Da Schönheit nicht in Dresden sondern in Meissen arbeitete, formte er das Modell der Venus nach einem Gipsmodell, wie er im Arbeitsbericht vom Februar 1784 notierte. Wer dieses Gipsmodell anfertigte, ist nicht verifizierbar. Die Dresdener „Venusfiguren mit Delphin“ entsprechen in ihrer Körperhaltung der „Venus Medici“ in den Uffizien in Florenz, von der sich ein Gipsabguss in der Mengs'schen Sammlung befand. Folglich bezeichnete Schönheit sie auch so. *„Eine große Figur die Venus Medices 13 und ½ Zoll deutsch Maaß hoch, einen Delphin an der Seiten neu poussirt nach Gips-Modell.“* (WA, I Ab 61, fol. 94a) Schönheit maß die Figur hier ausnahmsweise nicht in sächsischem Längenmaß, sondern in deutschem Maß. Eine Modellzeichnung der Venus mit Delphin von Friedrich Elsasser in der Kunstbibliothek Berlin, die Clarke 1988 publizierte, ist mit sächsischem Maß bezeichnet. Rückert, der die Figur aufgrund ihrer Formnummer in das Jahr 1783 datierte, wies Bezug nehmend auf eine Ausformung im Bayerischen Nationalmuseum auf ein darin eingeritztes „E“ hin, welches möglicherweise auf den Bossierer Johann David Elsasser zu beziehen sei. Robert E. Röntgen bestätigte dies nicht, nannte aber David Elsasser als einen der drei Arkanisten, die mit ihren Initialen in Unterglasurblau Ausformungen mit neuartiger Glasur in den ersten drei Monaten des Jahres 1789 versehen hätten.

Maße: H 26,3 cm

Modellbuch: H 43, *Venus mit Delphin*, 26, 10, 11, Schönheit, Febr.-März 1784 (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Leplat 1733, Fig. 28-32 u. Fig. 48, S. 126-135. Lipsius 1798, S. 384. Becker 1804-11 (1), Taf. 27-30, S. 126-133. Matthäy 1831, S. 6. Klemm 1834, S. 109. Hettner 1881, Nr. 83, S. 79. Herrmann 1925, Kat. 238, S. 63. Zimmermann 1926, S. 302. Rückert 1966, Nr. 1044. Zimmermann 1977, Taf. 7/7a-c. Haskell/Penny 1982², Nr. 81, Fig. 173. Röntgen 1984, S. 278. Goder 1986 (114), S. 25. Clarke 1988, Kat. 130.

Exemplare: PD (P.E. 455), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. H 43, Ausformung um 1784. - Staatliche Museen, Schwerin. Bayerisches Nationalmuseum, München.

134. Titel: Leda mit Schwan

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Februar - März 1784

Formnummer: H 44

Schönheit arbeitete die Leda mit Schwan nach einem „Skizz Modell“, wie er es in seinem Arbeitsbericht bezeichnete, das nach einer bronzenen Leda des französischen Bildhauers Corneille van Cleve (1646 Paris 1732) gefertigt wurde, die sich in der Dresdener Skulpturensammlung des Albertinums (Inv. Nr. H 154/28) befindet. Ledas rechter Fuß ruht auf einem Felsstück, der linke trägt das Gewicht des Körpers. Mit der linken Hand hebt sie ihr Haar und ergreift mit der anderen den Hals des zu ihr aufblickenden Schwa-

nes, der hinter ihr mit halb ausgebreiteten Schwingen auf einem Felsstück über der quadratischen Plinthe hockt und die Figur stützt. Ihr energisch nach rechts gewandter Kopf ist auf den Schwan gerichtet. Schönheit verkürzte den manieristisch gelängten Oberkörper der Leda von Corneille van Cleve und drehte den Kopf des Schwanes, so dass er Leda ins Gesicht blicken kann und eine intensive Zwiesprache möglich wird. Die kleinteilige, bruchstückhafte Fältelung der Draperie des Tuches, welches kunstvoll um den Körper der Leda geschlungen ist, übernahm Schönheit. Beim Biskuitporzellan kommt die auffallend feine Gestaltung der Oberfläche, besonders des Schwangefieders, sehr gut zur Geltung. Die Bronzevorlage scheint allgemein bekannt gewesen zu sein, denn zwei Jahre vorher hatte der Fürstenberger Modelleur Carl Gottlieb Schubert (1730 - 1808) ein Porzellanmodell nach der Leda des Corneille van Cleve inventiert, vgl. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Während Schönheit die Figur unter dem Einfluss des Klassizismus auf eine quadratische Plinthe platzierte, zeigte Schubert sie auf naturalistischem Erdsockel. Schönheit vermerkte im Februar 1784: „*Eine detto die Leta 13 und ½ Zoll deutsch Maaß, mit einem Schwan an der Seite, neu zu poussiren angefangen nach Skizz Modell.*“ (WA, I Ab 61, fol. 94a) Einen Monat später vollendete er die Leda. (WA, I Ab 61, fol. 170a)

Maße: H 26,7; T 10,2; L 10,4 cm

Modellbuch: H 44, Leda mit Schwan, 25, 10, 10, Schönheit, April-Juli 1784 (WA, AA III H 121, fol. 178)

Zeichnung: Stich, blau lasierter Grund, in der Platte bez.: 11 Zoll hoch, H 44. 28 x 21,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 40a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 81. Zimmermann 1926, S. 302. Ducret 1965, Fig. 255, S. 173. Jedding 1971, Abb. 325, S. III/123. Clarke 1988, Kat. 131.

Exemplare: PD (P.E. 438), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. H 44, Ausformung um 1784. - Staatliche Museen Schwerin.

135. Titel: Apoll

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: März - August 1784

Formnummer: H 46

Der Führer der Musen steht an einen Säulenstumpf gelehnt, sein rechtes Bein hat er im Knie leicht angewinkelt zurückgestellt. Um die Leichtigkeit des Standes zu betonen, berühren nur die Zehen die quadratische Plinthe. Das linke Bein trägt die Last des Körpers, der gerade aufwächst. Im linken Arm, über den ein Tuch drapiert ist, das von der Hüfte nach hinten über den Säulenstumpf in tiefgratigen Falten fällt, liegt die Leier. Diese fehlt in der Dresdener Ausformung. Der lorbeerbekränzte Kopf ist in Richtung des rechten ausgestreckten Armes gedreht. Die Ausarbeitung der Physiognomie mit wachen Augen, langer, schlanker Nase und schmalem Mund ist sehr fein. Die Gestaltung des Körpers sowie Kopf- und Armhaltung sind dem „Apoll von Belvedere“ nachempfunden, von dem sich ein Gipsabguss in der Mengs'schen Sammlung befindet (Inv. Nr. 2332) sowie an einem Apoll aus der Dresdener Antikensammlung, den Leplat auf Taf. 100 dargestellt hat. Die Verteilung von Stütze und Last der Beine hat Schönheit gegenüber diesem Vorbild variiert. Den stützenden Baumstumpf hat er durch eine Säule ersetzt und hinter das linke Standbein gerückt. Im März 1784 begann Schönheit mit dieser Figur. „*Einen Apollo 13 und 1/2 Zoll deutsch Maaß mit der Leier zu poussiren angefangen.*“ (WA, I Ab 61, fol. 170a) Im August folgte der Eintrag im Arbeitsbericht: „*Den neu angefangenen Apollo von Monat März 13 1/2 Zoll deutsch Maas hoch, gänzlich fertiget.*“ (WA, I Ab 61, fol. 551a)

Maße: H 26, T 10, L 10 cm

Modellbuch: H 46, *Apoll mit Leier*, 25,5; 11; 11, März-Aug. 1784 (WA, AA III H 121, fol. 178)

Zeichnung: Stich, blau lasierter Grund, in der Platte bez.: 11 Zoll hoch, H 46. 27,1 x 22 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 40b)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 100. Berling 1910, Fig. 171, S. 76, 79. Doenges 1921, Fig. 68. Zimmermann 1926, S. 302.

Exemplare: PD (P.E. 436), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. H 46, Ausformung um 1784. - Staatliche Museen, Schwerin.

136. Titel: Jupiter

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: April - Juli 1784

Formnummer: H 45

Jupiter steht in klassischer Ponderation auf schmucklosem quadratischem Sockel. Ein Lententuch umfließt die Hüfte und fällt von der linken Schulter zu Boden, um die Figur hinten zu stützen. Die am antiken Vorbild gewonnene Strenge und Geschlossenheit prägen die Figur. Daraus bricht nur die gestisch vorgestreckte linke Hand heraus, die andere hält das Zepter. Ein dichter Bart und lockiges Haar rahmen das fein geschnittene Gesicht mit tief liegenden Augen. Hinter Jupiter steht als sein Attribut der Adler mit ausgebreiteten Schwingen, ein Zepter sowie ein Bündel Blitze liegen in seinen Klauen. Ob die vorliegende Gruppe auf eine Antike in der Dresdener Sammlung zurückgeht, ist ungeklärt. Die Graphiken Leplats und Beckers bieten keine Vorlage. Der bärtige Kopf deutet auf eine neuzeitliche Vorlage. Die Stellung des Adlers entlehnte Schönheit der Figur „Die Luft“ (Inv. Nr. H 155/30) um 1683 von Etienne Le Hongre (1628 Paris 1690), die sich in der Skulpturensammlung im Albertinum in Dresden befindet. In den Arbeitsberichten wurde die Figur des Jupiter erstmals im April 1784 erwähnt: „Eine Figur, antique, den Jupiter 13 ½ Zoll hoch zu poussiren angefangen, mit einem Adler.“ (WA, I Ab 61, fol. 241a) In den folgenden Monaten arbeitete er weiterhin an Jupiter und vollendete ihn im Juli 1784. (WA, I Ab 61, fol. 452a)

Maße: H 25,5; T 10,2; L 10,8 cm

Modellbuch: H 45, *Jupiter mit Adler*, 21, 11,11, *Schönheit*, April-Juli 1784 (WA, AA III H 121, fol. 178)

Zeichnung: Stich, in der Platte bez.: 11 Zoll hoch, H 45. 20,1 x 15,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 40b)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 132.

Exemplare: PD (P.E. 456), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, gepresste Formnr. hinten im Sockel H 45, Ausformung nach 1815-20. - DMM (Inv. Nr. 6219), Nachausformung.

137. Titel: Der gute Vater

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1785

Formnummer: H 98

Schönheit schuf dieses Modell im Stile und Sinne Aciers als Pendant zur Gruppe „Die gute Mutter“ (Kat. 36), die Acier im Oktober 1774 begann. Folglich wurde sie in der Forschung mehrfach Acier zugeschrieben. Der Vater sitzt auf einer gepolsterten Louis XVI.-Bank. Während das Jüngste, welches auf dem Kopf den mit Federn geschmückten Hut der Mutter probiert, auf seinem Schoß steht, schaukelt das etwa dreijährige Mädchen auf seinem linken erhobenen Fuß. Den anderen Fuß versucht ein ungefähr gleichaltriger Knabe zu erklimmen. Neugierig betrachtet der kleine Hund, der auf dem Boden sitzt, diese Szene. Im Vordergrund liegt ein breitkrepiger Hut auf dem querovalen Erdsockel

mit Blattbesatz, den seitlich ein Pfeifenornament ziert. Zur Stabilisierung der Figur des Vaters fällt sein Morgenrock vor dem Hund auf den Boden. Konträr zu Acier, der die Mutter im Gegenstück elegant nach der neusten Pariser Mode kleidete, stellte Schönheit den Vater in häuslicher Kleidung mit Mütze, Hausrock und Pantoffeln dar. Schönheit führte die Gruppe unmittelbar in die Atmosphäre des bürgerlichen Heims, in der die Vaterrolle in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunehmend ihren Platz gefunden hatte und den galanten Kavalier des Rokoko ablöste. Weitere Details betonen den Eindruck der Intimität, z.B. das aus der Hose gerutschte Hemd des Knaben und das Trockentuch auf seinem linken Arm, das kurze Hemdchen des Jüngsten, das geöffnete Hemd sowie das entblößte Bein des Vaters. Die kleinteilige Staffage in zarten Pastelltönen, die die gesamte Oberfläche überzieht, wird dem dunkelbraun staffierten Erdssockel gegenübergestellt, was Schönheit von Acier übernahm.

Im Arbeitsbericht schrieb Schönheit im Oktober 1785: *„Eine mühsame Groupe, den guten Vater genannt auf Canapêe sizend, welcher ein Kind auf den Fuße mit beyden Händen haltend, schaukelt, ein Kind stehend auf den Schoß, und ein Kind unten, welches den Vater auf den Fuß tritt, und sich an des Vaters Bein anhält, diese Kinder galant angekleidet, zu pousiren angefangen.“* (WA, I Ab 63, fol. 579a) Im November vollendete er die Figur: *„Eine mühsame Groupe, den guten Vater mit 3. Kindern, auf Canapêe, von vorigen Monathe, gänzlich fertig zu gießen.“* (WA, I Ab 63, fol. 644a) Acier modellierte das Gegenstück „Die gute Mutter“ (Kat. 36) nach einer Zeichnung Schenaus (Abb. 1), die sich im Kupferstich-Kabinett in Dresden erhalten hat. Für Schönheits Gruppe ist keine Vorlage bekannt. Er erwähnte hierzu auch nichts in seinem Arbeitsbericht.

Maße: H 21, L 16, T 12,5 cm

Modellbuch: H 98, *Gruppe Der gute Vater, 21, 16, 14, Schönheit, Oct.-Nov. 1785* (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Klemm 1834, S. 104. Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Berling 1910, Taf. 21/6, S. 79. Zimmermann 1926, S. 301. Ehret 1979, Kat. 42. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 56. Röntgen 1984, Taf. 63, S. 57. Goder 1986 (114), Abb. 2, S. 21. Clarke 1988, Kat. 147. Matusz 1996, Abb. S. 63.

Exemplare: PD (P.E. 3521), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und Strich, geritzte Formnr. H 98, Ausformung um 1785. - Schauhalle Meissen (Inv. Nr. 6063), Nachausformung.

138. Titel: Hebe

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Mai - Juli 1786

Formnummer: J 16

Hebe, die Tochter des Zeus, steht in kontrapostischem Aufbau mit erhobenem linkem Arm auf Rundsockel mit Mäandefries, der rechte ist vorgestreckt. Sie war Mundschenk der Götter, folglich wird sie in der erhobenen linken Hand eine Karaffe gehalten haben, und in der anderen lag vermutlich eine Schale. Beide fehlen in der Dresdener Ausformung. Der Kopf mit antikisch behandelte Frisur ist nach links geneigt. Über dem gegürteten Peplos trägt sie eine Apoptygma. Das feine Faltengeriesel überspannt den Körper, eher die Nacktheit betonend als verhüllend. Ein Mantel liegt über ihren Schultern und fällt vom Rücken zu Boden, um den Stand der Figur zu stabilisieren.

Um 1783 begann Johann Carl Schönheit antike Figuren in Porzellanmodelle zu transformieren, die den Marmor dieser Vorlage imitierend in Biskuitporzellan ausgeformt wurden. Für die Hebe fehlt eine Vorlage in den graphischen Werken von Leplat und Becker, demnach befand sie sich nicht in der Dresdener Antikensammlung. Möglicherweise arbeitete Schönheit sie nach einem heute nicht mehr vorhandenen Gipsabguss in der Mengschen Abgusssammlung in Dresden oder nach der Zeichnung einer antiken Vorlage aus einer anderen Antikensammlung. Im Arbeitsbericht vom Mai 1786 vermerkte

Schönheit hierzu nichts. Er berichtete, dass er zwölf Tage krank gewesen sei, des Weiteren erwähnte er die Arbeit an der vorliegenden Figur. „*Eine antique Figur, 8 Zoll hoch, die Hebe vorstellend, angefangen zu poussiren.*“ (WA, I Ab 64, fol. 324a) Im Juli dokumentierte er die Fertigstellung der Hebe. (WA, I Ab 64, fol. 457a)

Maße: H 19,8, Dm 6,8 cm

Modellbuch: J 16, *Hebe, 19, 9, 8, Schönheit, Mai-Juli 1786* (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Berling 1910, Fig. 172, S. 75, 79. Neuwirth 1980, Abb. 53, 56, S. 82f. Clarke 1988, Kat. 156.

Exemplare: PD (P.E. 446), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. J 16, Ausformung um 1815-20. - Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien.

139. Titel: Merkur

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: August 1786

Formnummer: J 17

Jugendlicher Merkur trägt als Gott der Diebe und Kaufleute in der linken, sich nach hinten auf einen Ast abstützenden Hand einen Geldbeutel, in der anderen liegt der Heroldstab, auf den sein Blick gerichtet ist. Er trägt kurzes, fein ziseliertes Lockenhaar mit Flügeln, die Füße bleiben ungeflügelt. Ein Lendentuch ist um seine Hüfte geschwungen und verbindet die Figur mit dem Baumstumpf als Stützfunktion. Auffallend ist die am antiken Vorbild gewonnene Strenge und Geschlossenheit der auf die vordere Schauseite komponierten Figur, betont durch die über Kreuz gestellten Beine. Dieses instabile Standmotiv mit stützendem Baumstumpf fand Schönheit bei der antiken Statue eines Merkurs vorgebildet, der sich seit 1734 in den Uffizien in Florenz befindet (Haskell/Penny 1982², Kat. 61, Fig. 138). Näher steht dem Merkur jedoch das Modell des Paris, das Schönheit im November 1783 (Kat. 132) begann, bei dem sich Bein- und Körperhaltung sowie das Stützmotiv des linken Armes entsprechen. Die gelungene Modellierung des Oberkörpers setzt intensives Antikenstudium voraus, wie es im Klassizismus gefordert wurde. Schönheits Arbeitsbericht vom August 1786 ist zu entnehmen, dass er zunächst eine Zeichnung gefertigt und anschließend das Modell aufgebaut hat. „*Ein dergleichen, den Mercur vorstellend, mit Schlangenstab, 8 deutsche Zoll hoch, nach vorgedachter Zeichnung in Modell verfertigt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 528a)

Maße: H 20, Dm 7 cm

Modellbuch: J 17, *Merkur, 19, 9, 8, Schönheit, August 1786* (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 83. Haskell/Penny 1982², Kat. 61, Fig. 138. Clarke 1988, Kat. 157.

Exemplare: PD (P.E. 442), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. J 17, Ausformung um 1815-20.

140. Titel: Leda

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: August 1786

Formnummer: J 18

Eine Zeichnung im WA in Meissen nach einer Leda in der Antikensammlung der Villa Borghese in Rom mit der Beschriftung: „*Marcolini, Leda aus dem Burghesischen Palast*“ diente als Vorlage für diese Figur. Schönheit erwähnte in seinem Arbeitsbericht, dass er die Leda nach einer Zeichnung Schenaus gefertigt habe. Es wird sich angesichts der großen Übereinstimmung von Entwurfszeichnung und Porzellanmodell um diese im WA in Meissen erhaltene Zeichnung handeln. Leda verbirgt das in ihrer rechten Hand liegende Ei der Nemesis und des Zeus, aus dem Helene entstand, unter ihrem von den

Schultern herabgerutschten Himation, das ihren Unterkörper faltenreich umhüllt und ihren Stand nach hinten abstützt. Das Knie des linken Spielbeins, dessen Fuß sanft vom Boden erhoben ist, erscheint durch den Stoff. Schamhaft sind Schultern und der entblößte Oberkörper vorgeneigt, die linke Hand ist an die Brust geführt. Antikisch behandelte Frisur. Flächig gesehen sind die sich rundenden Formen des Körpers, die durch den gefältelten Mantel mit seinen kleinteiligen Schattentiefen verlebendigt in ihrer Wirkung noch gesteigert werden. Schönheit kopierte die Leda der Villa Borghese, änderte jedoch einige Details. Die linke Hand wurde näher an die Brust geführt, den Armreif an diesem Arm zeigte er nicht, und den Stoff des Himations ließ er auf der Rückseite fülliger vom Gesäß herabfallen, so dass er als Stützfunktion besser nutzbar wurde. Im Arbeitsbericht notierte Schönheit im August 1786: „*Eine Figur, die Leta vorstellend, 8 deutsche Zoll hoch, nach des H. Professor Schenaus Zeichnung in Modell verfertigt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 528a)

Maße: H 19,5; Dm 7 cm

Modellbuch: J 18, Leda, 20, 7, 7, Schönheit, August 1786 (WA, AA III H 121, fol. 179)

Zeichnung: Feder über Bleisift, bez. I.u.: Marcolini, Leda aus dem Burghesischen Pallast. 27 x 22 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 57a)

Literatur: Berling 1910, Fig. 172, S. 75, 79. Clarke 1988, Kat. 158.

Exemplare: PD (P.E. 457), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. J 18, Ausformung um 1786.

141. Titel: Diana

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Sept. 1786

Formnummer: J 19

Eine Modellzeichnung in der Kunstbibliothek in Berlin von Friedrich Elsasser zeigt die Diana in Zwiesprache mit Leda. Da weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung oder eine Modellzeichnung im WA in Meissen existiert, ist diese Modellzeichnung als wichtige Quelle zur Gestaltung der Diana heranzuziehen. Diana, bekleidet mit knielangem Gewand und geschnürten Sandalen, steht an einen Altar gelehnt. Mit beiden Händen umgreift sie eine Fackel, deren Flamme sie auf einem Stein löscht, der vor dem Altar liegt. Runder Sockel mit Mäanderfries. Im September erwähnte Schönheit die Diana in seinem Tätigkeitsbericht. „*Eine Figur, 8 Zoll hoch, Diana mit Fackel, pousirt und gänzlich verfertigt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 633a)

Modellbuch: J 19, Diana, 20; 7,5; 7; Schönheit, Sept. 1786 (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 159.

142. Titel: Bacchus

Modell: Johann Carl Schönheit zugeschrieben

Entwurfsdatierung: wohl September 1786

Formnummer: J 20

Jugendlicher Akt in kontrapostischem Stand, baumstumpfgestützt, in der linken Hand liegt eine Weintraube, in der rechten der Thyrosstab. Dieser fehlt in der Dresdener Ausformung. Ein Lendenband hält ein gefälteltes Lendentuch. Der nach links geneigte Kopf folgt der geschlossenen Standbeinseite; ein Weinlaubkranz liegt auf dem kurzen, in der Mitte gescheitelten Haar. Einem bei Leplat dargestellten Bacchus entlehnte Schönheit die Gestaltung seines Porzellanmodells, wobei er dessen erhobenen rechten Arm senkte und die Kopfhaltung änderte. In den Tätigkeitsberichten Schönheits fehlt ein Eintrag zum Bacchus, so dass Berling ihn Matthäi zuschrieb. Dagegen spricht, dass das Modellbuch Schönheit als Modelleur dieser Figur verzeichnet. Ein weiteres Argument für die Zuschreibung an Schönheit ist der mit den Götterfiguren (Kat. 138-141) identische Sockel und die Figurengröße.

Maße: H 19,8; Dm 7 cm

Modellbuch: J 20, *Bacchus*, 19,5; 8, 7, *Schönheit* (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 98. Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Berling 1910, Fig. 172, S. 75, 79. Clarke 1988, Kat. 160.

Exemplare: PD (P.E. 3413), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, überglasurblaue Schwertermarke mit Stern, geritzte Formnr. J 20, Ausformung um 1786.

143. Titel: Griechischer Opferknabe mit Vase

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: August - September 1786

Formnummer: J 21

Schönheit und Jüchtzer begannen im Sommer 1786 eine Folge von griechischen Opferkindern (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219), die in ihren Händen Opfergefäße, Blumengirlanden, Kränze und andere Dinge halten. Schönheit und Jüchtzer modellierten diese Figuren nach drei im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnungen, die mit großer Wahrscheinlichkeit von Schenau stammen, wie Schönheits Arbeitsbericht vom Dezember 1786 zu entnehmen ist. (WA, I Ab 64, fol. 849a) Sie zeigen jeweils fünf nebeneinander stehende Opferkinder, darunter sind die Formnummern hinzugefügt. Seitlich sind die Entwürfe mit „*Marcolini*“ bezeichnet, was als Hinweis auf seine Genehmigung zu deuten ist.

Eine dieser Zeichnungen zeigt einen Knaben in Chlamys, die vom Oberkörper herabgerutscht ist. Um den Unterleib ist der Stoff faltenreich zu einem unterschiedlich dichten Wulst zusammengeschoben. Vom linken Arm fällt ein Mantel drapiert zu Boden, der seinen kontrapostischen Stand stabilisiert. Mit beiden Armen umfasst er eine klassizistische Karaffe. Den lorbeerbekrönten Kopf wendet er weit nach rechts zu seinem Gegenstück, einem Opfermädchen mit Blumenkorb (Kat. 144). Im August begann Schönheit die Arbeit an diesem Modell. „*Einen Knaben 6 ½ Zoll, antick, nach eben derselben Zeichnung, angefangen zu poussiren.*“ (WA, I Ab 64, fol. 528a) Einen Monat später zerschnitt er das Modell. (WA, I Ab 64, fol. 529a)

Modellbuch: J 21, *Knabe mit Vase, Griech. Opferkind*, 15,4; 5; 6; *Schönheit, Aug.-Sep. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. I.u.: *Marcolini J 22, J 21, J 23, J 24, J 48*. 28 x 47 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 43a)

Literatur: Berling 1910, Fig. 180/3, S. 77, 80. Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 161.

144. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Blumenkorb

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: September 1786

Formnummer: J 22

Griechisches Opfermädchen aus einer mehrteiligen Folge, die Schönheit und Jüchtzer seit August 1786 modelliert hatten (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Sie ist als Gegenstück zum Knaben mit Vase (Kat. 143) inventiert. Schönheit arbeitete die Gruppe nach der im WA in Meissen bewahrten Entwurfszeichnung, worauf er in seinem Arbeitsbericht jedoch nicht dezidiert hinwies. Eine Nachausformung im Depot der Meissener Manufaktur zeigt gegenüber dem Entwurf einige Unterschiede, wobei nicht zu klären ist, ob diese auf Schönheit oder den Bossierer der Nachausformung zurückgehen. Ein stehendes Mädchen, bekleidet mit einem untergegürteten Gewand, trägt in der linken Hand einen Blumenkorb. Spielerisch sind die Falten um den Oberkörper, dessen Formen sich darunter abmalen, angeordnet. Während die Zeichnung den rechten Arm vor den Bauch geführt darstellt, hält sie in der Nachausformung in der rechten Hand Blumen. Ihr

lorbeerbekrönter Kopf weist nach links, die Zeichnung stellt sie mit zu Boden gesenktem Blick dar. Die Nachausformung platziert die Figur mit Sandalen bekleidet auf einfacher, quadratischer Plinthe, die Zeichnung gibt keinen Sockel vor. Im Arbeitsbericht notierte Schönheit im September 1786: „*Ein Mädchen zu diesem Knaben, welche ein Körbgen in der linken Hand hält, pousirt, und gänzlich verfertiget.*“ (WA, I Ab 64, fol. 633a)

Maße: H 14 cm

Modellbuch: J 22, *Mädchen mit Körbchen, Griech. Opferkind, 14,5; 7; 5; Schönheit, Sep. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. I.u.: *Marcolini, J 22, J 21, J 23, J 24, J 48.* 28 x 47 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 43a)

Literatur: Le Plat 1733, Nr. 15. Lipsius 1798, S. 265f. Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 162.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 1116), Nachausformung.

145. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Blumengebinde

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1786

Formnummer: J 23

Aus der Folge der griechischen Opferkinder, die Schönheit und Jüchtzer 1786 und 1787 modellierten (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Ein weiter Mantel, der vom entblößten Oberkörper herabgerutscht ist, umhüllt in großen Bögen den Unterkörper, so dass scharfe Faltengrate mit tiefen Faltenälern abwechseln. Darunter sind Spiel- und Standbein angedeutet. Ihr Kopf ist zum Himmel erhoben, das Haar krönt ein Lorbeerkranz. Mit beiden Händen hält sie eine Blumengirlande, die vom rechten Arm über die linke Schulter fällt. Die im Depot der Manufaktur Meissen erhaltene Nachausformung folgt der Entwurfszeichnung im WA, wobei kleine Variationen in der Fältelung des Stoffes sowie in der Ausgestaltung der Girlande zu verifizieren sind. Schönheit fasste seinen Arbeitsbericht vom Oktober und November 1786 zusammen und schrieb zu diesem Opfermädchen: „*Ein Mädchen in Gewand, antick, welche in die Höhe siehet, und eine Girlande in beyden Händen haltend, pousirt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 775a)

Maße: H 15 cm

Modellbuch: J 23, *Mädchen mit Blumengewinde, Griech. Opferkind, 15, 5, 5; Oct.-Nov. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. I.u.: *Marcolini, J 22, J 21, J 23, J 24, J 48.* 28 x 47 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 43a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 163.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 1115), Nachausformung.

146. Titel: Griechischer Opferknabe mit Kranz und Blumengebinde

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1786

Formnummer: J 24

Diesen Opferknaben schuf Schönheit ebenfalls nach einer im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnung als Gegenstück zum Opfermädchen mit Blumengirlande für die Folge der griechischen Opferkinder (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Die Figur ist kontrapostisch angelegt, das linke Spielbein zur Seite gestellt. Er trägt ein kurzes Untergewand, der Oberkörper ist unbekleidet. In der rechten Hand liegt ein Kranz, über dem anderen Arm hängt eine Blumengirlande (Kat. 145). Das kurze Haar ziert ein Lorbeerkranz. In Entsprechung zum Pendant ist sein Blick zum Himmel gerichtet. Im Arbeitsbericht vom

Oktober/November 1786 schrieb Schönheit: „*Einen Knaben, welcher in die Höhe siehet, und in der rechten Hand einen Kranz hält, ebenfalls pousirt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 775a)

Modellbuch: J 24, *Knabe mit Blumengewinde, Griech. Opferkind, 16, 5, 5, Schönheit, Oct.-Nov. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. I.u.: *Marcolini, J 22, J 21, J 23, J 24, J 48.* Blattgröße 28 x 47 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 43a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 164.

147. Titel: Griechischer Opferknabe mit Flöte

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1786

Formnummer: J 28

Flöte spielender Knabe aus der Folge der griechischen Opferkinder von Schönheit und Jüchtzer nach einer im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnung (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Mit vorgestelltem rechten Bein steht das Opferkind seinem Pendant (Kat. 148) zugewandt und spielt die Flöte. Er trägt ein knielanges Untergewand, über die linke Schulter ist ein stofflich weich gebildetes Tuch gelegt, das über den rechten Arm herabfällt. Die Detailangaben des Gewandes werden durch Knitterfalten bereichert, die realistisch verteilt sind. Die Gesichter der Opferkinder charakterisiert eine scharfkantige Nase über schmalem Mund und runden Wangen, das Haar krönt ein Lorbeerkranz. Im Tätigkeitsbericht vom Oktober/November 1786 wurde zu dieser Figur vermerkt: „*Einen Knaben mit einer Pfeife in beyden Händen haltend, in anticken Gewand pousirt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 775a)

Modellbuch: J 28, *Griech. Knabe mit Flöte, 15, 7, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. I.u.: *Marcolini, J 32, J 31, J 30, J 29, J 28.* 23,5 x 38,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 44a)

Literatur: Berling 1910, Fig. 179/2, S. 77, 80. Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 165.

148. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Blumen

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1786

Formnummer: J 29

Opfermädchen aus der Serie der Opferkinder von Schönheit und Jüchtzer (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219), als Gegenstück zum Knaben mit Flöte (Kat. 147) konzipiert. Diesem zugewandt stehend, hält sie mit beiden Händen den Gewandzipfel ihres Himation, das sie von ihrem Oberkörper gestreift hat, um darin Blumen zu tragen. Über dem in senkrechten Falten drapierten Chiton liegt die Schwere des Mantelstoffes, der an den Beinen in tiefgratigen Faltenlagen herabfällt. Das lineare Muster aus scharfen Graten oder Falten wird durch Schattenpartien ergänzt, so dass es auf dem Gewand zu einem Spiel der Tiefe, des Lichts und des Schattens kommt. Ein Lorbeerkranz zierte die antikisch gekämmte Frisur. Entsprechend zum Knaben mit Flöte modellierte Schönheit diese Figur ebenfalls nach einer im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnung. Schönheits Tätigkeitsbericht vom Oktober/November 1786 enthält eine kurze Beschreibung. „*Ein Mädgen mit Gewand um und um in beyden Händen haltend, in welchem sie Blumen hat pousirt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 775a)

Modellbuch: J 29, *Mädchen mit Blumen, 16, 5, 5, Schönheit, Oct.-Nov. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. I.u.: *Marcolini, J 32, J 31, J 30, J 29, J 28.* 23,5 x 38,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 44a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 166.

149. Titel: Griechischer Opferknabe mit Kasette

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1786

Formnummer: J 30

Zur Folge der griechischen Opferkinder gehörend (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219), die Schönheit in Zusammenarbeit mit Jüchtzer 1786 und 1787 nach im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnungen modellierte. Lorbeergekrönter Opferknabe in kontrapostischem Aufbau, das rechte Bein trägt das Gewicht des Körpers, das linke ist zur Seite gestellt. Bekleidet mit knielangem gegürtetem Gewand, über den Rücken fällt ein Umhang. Mit beiden Händen hält er eine kleine, reich verzierte Kasette, auf die sein Pendant, ein Opfermädchen mit Palmzweig (Kat. 150), schaut. Er selbst richtet seinen Blick auf dieses Opfermädchen. In der Verhaltenheit der Bewegung und der strengen Geschlossenheit der plastischen Form wird die Verbundenheit mit dem Klassizismus ablesbar. Im Tätigkeitsbericht vom Oktober/November 1786 notierte Schönheit: „*Einen anticken Knaben in Gewand, welcher ein Schmuck-Kästgen in beyden Händen hält.*“ (WA, I Ab 64, fol. 775a)

Modellbuch: *J 30, Knabe mit Kästchen, 16, 7, 5, Schönheit, Oct.-Nov. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. l.u.: *Marcolini, J 32, J 31, J 30, J 29, J 28.* 23,5 x 38,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 44a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 167.

150. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Palmzweig und Schale

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Oktober - November 1786

Formnummer: J 31

Opfermädchen, Gegenstück des Opferknaben mit Kasette (Kat. 149), aus der Folge der griechischen Opferkinder von Johann Carl Schönheit und Christian Gottfried Jüchtzer nach Entwurfszeichnungen, die sich im WA in Meissen befinden (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Die Figur ist ganz in dichte Gewänder gehüllt, in den Chiton und das Himation, das über den Kopf gezogen ist. Nur die Hände treten aus der fest umhüllten Masse heraus. In der rechten Hand hält sie einen Palmzweig, in der anderen eine Schale. Die Rundungen des Körpers zeichnen sich unter der Stofffülle ab; Stand- und Spielbein sind klar unterschieden, betont durch die unter dem Gewandsaum heraustretenden Füße. Der Zeichner des Entwurfes ließ sich für dieses Opferkind von der Figur einer Ceres in der Dresdener Antikensammlung inspirieren, die sowohl Leplat als auch Becker in ihren Werken abgebildet haben. Er folgte der antiken Vorlage hinsichtlich ihres Stand- und fülligen Gewandmotives, wobei er die Falten variierte. Schönheits Arbeitsbericht vom Oktober/November 1786 enthält eine Kurzbeschreibung der Figur: „*Ein Mädchen mit Lorbeer Zweige in Gewand eingehüllt, in der einen Hand eine Schale haltend.*“ (WA, I Ab 64, fol. 775a) Zwei Jahre später im November/Dezember 1788 überarbeitete Schönheit diese Figur. „*3. Eine antique Figur 8 und $\frac{3}{4}$ Zoll hoch, in der einen Hand hält sie einen Rauten-Zweig, in der anderen eine Opfer-Schale, hat einen Altar neben sich nach Hr. Professor Schoenau Zeichnung, neu poussirt und gänzlich verfertiget.*“ (WA, I Ab 66, fol. 776)

Modellbuch: Formbuch Meissen AA III H 121, S. 180 (*J 31, Mädchen mit Palmzweig, 15, 6, 6, Schönheit, Nov. 1786*)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. l.u.: *Marcolini, J 32, J 31, J 30, J 29, J 28.* 23,5 x 38,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 44a)

Literatur: Leplat 1733, Nr. 66. Lipsius 1798, S. 277. Becker 1804-11 (3), Fig. 145, S. 64f. Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 168.

151. Titel: Griechischer Opferknabe mit Karaffe und Dolch

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Dezember 1786

Formnummer: J 32

Opferknabe aus der Folge der griechischen Opferkinder (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219), bekleidet mit Chlamys und Sandalen. Seine erhobene rechte Hand stützt eine Karaffe, die er auf der Schulter trägt, in der linken Hand hält er einen Dolch. Das Faltengeriesel des dünnen Stoffes wirkt belebend gegenüber dem ruhigen, kontrapostischen Stand. Ein Lorbeerkranz zierte seinen gedankenvoll nach rechts geneigten Kopf. Im Dezember 1786 schrieb Schönheit zu dieser Figur: „*Einen anticken Knaben, welcher eine Vase auf der Achsel mit der einen Hand hält, 6 ½ Zoll hoch, und in der einen Hand einen Dolch hält, nach des H. Professor Schenau's Zeichnung pousirt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 849a) Dem Arbeitsbericht Schönheits ist zu entnehmen, dass er die Figur nach einer Zeichnung Schenaus schuf. Demnach sind die erhaltenen Zeichnungen im WA in Meissen mit großer Wahrscheinlichkeit Entwürfe Schenaus. Das ist jedoch nicht verifizierbar, denn Schönheit erwähnte einzig bei dieser Figur, dass er sie nach einer Zeichnung Schenaus modelliert habe. Bei dem Opferknaben mit Vase nannte er als Entwurf eine Zeichnung ohne Künstlernamen, bei den übrigen verzeichnete er keine Inspirationsquelle. Die Bezeichnung „*Marcolini*“ ist vermutlich als Kontrollabzeichnung der Entwürfe für den Inventor Schenau zu deuten. Die Formnummern unter den Figuren wurden später nachgesetzt.

Modellbuch: J 32, *Knabe mit Vase und Dolch*, 16,5; 7; 5,5; Schönheit, Dec. 1786 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. l.u.: *Marcolini*, J 32, J 31, J 30, J 29, J 28. 23,5 x 38,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 44a) Schönheit, Dec. 1786)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 302. Clarke 1988, Kat. 169.

152. Titel: Herkules

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Januar 1787

Formnummer: J 42

Im Januar 1787 schrieb Schönheit, dass er diese Gruppe nach einem Gipsmodell poussiert habe. „*Eine anticke Figur, 8 Zoll hoch, den jungen Hercules vorstellend, nach Gips pousirt.*“ (WA, I Ab 65, fol. 43a) Bei dem Gipsmodell handelt es sich um einen Abguss des „Antinous Belvedere“, Vatikanische Museen, Rom, der von Winckelmann vor allem wegen seiner ausgewogenen Proportionen bewundert wurde (Winckelmann 1967, S. 153). Schönheit übernahm die klassische Ponderation des Körpers im Kontrapost, ergänzte den rechten Arm und führte ihn hinter den Rücken. Hinten stützt die Figur ein Palmstumpf.

Modellbuch: J 42, *Hercules*, 19; 8; 6,5; Schönheit, Jan. 1787 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Berling 1910, Fig. 172, S. 75, 79. Haskell/Penny 1982², Abb. 74, Kat. 4, S. 141ff. Clarke 1988, Kat. 181.

153. Titel: Der edle Aufschub

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: April - September 1787

Formnummer: J 60

„Der edle Aufschub“ wurde als Gegenstück zur Gruppe „Die entschlossene Wahl“ (Kat. 154) von Schönheit nach einer Zeichnung Schenaus konzipiert, wie dem Tätigkeitsbe-

richt vom April/Mai 1787 zu entnehmen ist. *„Eine große Groupe von 3. Figuren, eine Frau, welche sich auf eine Säule stützt, einem Mann, welcher sie umarmt, einen knienden Mann, welcher einen Hut vor sich hält, worinnen zwey Tauben sind, welche sich schnäbeln, 13 ½ Zoll hoch, angefangen zu pousiren, nach des Herrn Professor Schenaus Zeichnung.“* (WA, I Ab 65, fol. 342a) Im Juni/Juli 1787 erfahren wir den Titel der Gruppe. *„An der großen Groupe von 3. Figuren 13 ½ Zoll, den edlen Aufschub genannt, von vorigen Monathe, diesen Monath fortgearbeitet.“* (WA, I Ab 65, fol. 449a) Im August/September 1787 vollendete er diese Gruppe. (WA, I Ab 65, fol. 338a)

Von hinten links nähert sich ein Kavalier einem Mädchen, welches sich mit dem linken Arm auf einen Säulenstumpf lehnt. Er hat den rechten Arm um ihre Taille gelegt und weist mit dem Daumen der linken Hand über seine Schulter nach hinten. Das ländlich gekleidete Mädchen, über dessen Brust die Bluse herabgerutscht ist, hebt in abwehrender Haltung die Hände und scheint sich zu zieren. Sie legt den Kopf, auf dem sie einen mit Federn geschmückten Hut trägt, in den Nacken; ihr trauriger Blick ist in die Ferne gerichtet. Auf der anderen Seite der Säule kniet ein zweiter junger Mann und betrachtet aufmerksam das Paar. In beiden Händen hält er seinen Hut, in dem zwei schnäbelnde Tauben das Sinnbild der Liebe vorstellen. Eine quer auf dem Boden liegende Säulenbasis stützt das Mädchen von hinten. Eine Blumengirlande ist von der Säule um die Taille des Mädchens und über die linke Schulter des Knaben gelegt. Runder, dunkel staffierter Erdsockel, seitlich Pfeifenornament mit goldgehöhtem Akanthusblatteinsatz. Die pastellfarbene Staffierung gibt den Figuren eine spielerische Leichtigkeit. Die großformatigen Blumenmuster des Rokoko werden durch die flächendeckend aufgetragenen, feinen Punkt-, Strich-, Blüten- und Streifenmuster abgelöst; der Glanz des Porzellans kommt damit weniger zur Wirkung zugunsten der immer stärker in den Vordergrund tretenden Staffage. Das Inkarnat gewinnt lebendigen kleinteiligen Oberflächenreiz, zart gepudertes Rouge liegt auf Wangen, Nase und Kinn, leuchtendes Eisenrot markiert den Mund, lichte braune Striche zeichnen Brauen und Lid des Auges mit blauer Iris und schwarzer Pupille. Das Thema der Empfindsamkeit, die eindringliche Darstellung der Gefühlsleiden, die enge Verbundenheit und Größe der Figuren sowie die Verteilung von Figur und Beiwerk, die aufwendige Gestaltung der Kleidung, die architektonischen Versatzstücke im Stile des Klassizismus, die pastellfarbene Staffierung in kleinteiliger Musterung, die Gestaltung des runden Erdsockels, machen den Einfluss des inzwischen pensionierten Modellmeisters Acier auf Schönheit ablesbar. Entgegen Acier zeigte Schönheit die Figuren in ländlicher Kleidung und setzte keine farblichen Kontraste, sondern ließ auch die Architektur mit Farbe überziehen. Hofmann kritisiert, dass Inhalt und Form dieser Gruppe *„In unerträglicher Weise (auseinander)klaffen ... das nun schon abgegriffene Rokoko-Thema wird mit Hilfe klassizistischer Formensprache vorgetragen.“* Dem ist zu widersprechen, denn die Freuden und Leiden der Liebe sind ein wichtiges Thema der Empfindsamkeit, die von Schenau und Acier seit 1774 in die Meissener Figurenplastik eingeführt wurden und die höfischen und ländlichen Szenen der Rokoko-Plastik ablösen. Dem Stil dieser Zeit entsprechend fügten Acier und Schönheit Möbel des Louis XVI. sowie architektonische Versatzstücke hinzu, die dem klassizistischen Geist entsprechend der Antike entlehnt wurden. Damit schuf Schönheit eine geschlossene Komposition von Thema und Gestaltung in der Nachfolge Aciers. Die Modellzeichnung pointiert die Szene, indem das Mädchen sich noch deutlicher aus der Umarmung windet und der Knabe mit dem Hut näher an sie herangerückt wird.

Maße: H 34, L 20, T 15,5 cm

Modellbuch: J 60, *Der edle Aufschub*, 31, 23, 15, *Schönheit*, Juli-Aug. 1787 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Stich, in der Platte bez.: J 60, *14 Zoll hoch*. 23,7 x 20 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 46a)

Literatur: Bilderatlas 1899, Taf. 60. Preis-Verzeichnis 1906, S. 31. Berling 1910, Fig. 170/6, S. 74 u. S. 79. Zimmermann 1926, Abb. 113, S. 301f. Walcha 1973, S. 156. Jedding 1979, S. 152. Hofmann 1980², Nr. 198a, S. 307.

Exemplare: PD (P.E. 3518), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. J 60, Ausformung um 1787. - Kapitolinische Museen, Rom.

154. Titel: Die entschlossene Wahl

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Juni - Dezember 1787

Formnummer: J 49

Während sich die Angebetete in der Gruppe „Der edle Aufschub“ (Kat. 153), dem Pendant zu dieser Gruppe, gegen die Umarmung ihres Liebhabers wehrt, erwidert sie hier die Zärtlichkeiten mit Freude. Sie blickt verträumt auf ihren Liebsten, um den sie ihren linken Arm geschlungen hat. Dieser kommt vorgeneigt in etwas gebückter Haltung von hinten heran, ergreift die Finger ihrer linken Hand und streichelt ihr zärtlich das ihm zugeneigte Kinn. Auf der anderen Seite stößt die Verliebte ihre Nebenbuhlerin mit der rechten Hand fort. Diese sitzt ein wenig zurückversetzt auf dem Erdsockel, über der rechten Hand hängt ein Korb, mit der anderen wischt sie sich die Tränen fort. Eine Blumengirlande ist um die Taille der beiden Liebenden geschlungen. Staffage und Sockelgestaltung entsprechen dem Pendant. Eine Biskuitausformung des 18. Jahrhunderts in der Porzellansammlung des Dresdener Zwingers zeigt, dass diese Gruppen nicht nur staffiert, sondern auch in Biskuit ausgeformt wurden, was besonders der Wirkung der Details dient.

Im Dresdener Kupferstich-Kabinett hat sich eine Pinselfeichnung von Schenau erhalten (Abb. 4), die eine Lustspielszene darstellt (Inv. Nr. 1926-24). Das im Türrahmen stehende Liebespaar diente Schönheit als Anregung für diese Gruppe. Die Frau ergreift die linke Hand des Kavaliers wie in der Porzellangruppe, auch das Motiv der Umarmung ist ähnlich. Vermutlich kannte Schönheit diese Zeichnung und nutzte sie als Anregung. Da Schönheit sie jedoch nicht kopierte, erwähnte er Schenau in seinem Tätigkeitsbericht nicht. Den ersten Eintrag zu dieser Gruppe verzeichnet Schönheits Tätigkeitsbericht vom Juni 1787. *„Eine dergleichen, von eben der Größe, die entschlossene Wahl, von 3. Figuren, eine stehende Frau, welche einen Mann umarmt, ein sitzend Weibgen, welches von der stehenden Frau zurückgestoßen wird, angefangen zu poussiren.“* (WA, I Ab 65, fol. 449a) Im August fuhr er fort: *„An der großen Groupe von 3. Figuren 13 ½ Zoll hoch, eine stehende Frau, welche einen Mann umfaßt, und sie mit der Hand an das Kinn drückt, hinter diesen siset ganz niedrig ein Mädgen, weint, fortgearbeitet.“* (WA, I Ab 65, fol. 338a) Im Dezember 1787 vollendete er diese Gruppe. (WA, I Ab 65, fol. 848a)

Maße: H 34, B 20, T 15,5 cm

Modellbuch: J 49, Gruppe Die entschlossene Wahl, 32, 22, 18, Schönheit, April-Dec. 1787 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Bilderatlas 1899, Taf. 49. Preis-Verzeichnis 1906, S. 31. Berling 1910, Fig. 170, S. 74, 79. Zimmermann 1926, S. 301. Jedding 1979, S. 152. Clarke 1988, Kat. 185, Taf. 9.

Exemplare: PD (P.E. 3519), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. J 60, Ausformung um 1787. PD (P.E. 433), weißes Biskuitporzellan, ungemarkt, Formnr. fehlt, Ausformung um 1787. - Kapitolinische Museen, Rom.

155. Titel: Liebe und Belohnung

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: März - Juni 1788

Formnummer: J 65

Im Rückgriff auf Acier und Schenau beschäftigte sich Schönheit auch Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts mit Themen der Empfindsamkeit, wie die Gruppen „Liebe und Belohnung“ sowie das Pendant „Liebe und Bestrafung“ (Kat. 156) illustrieren. Als Allegorie der Liebe und Belohnung zeigte Schönheit eine auf einem gepolsterten Louis XVI.-Lehnstuhl sitzende Mutter in einem überlangen, faltenreich drapierten Kleid mit Schultertuch. Federn zieren die hohe Frisur. Ihr linker Fuß ruht auf einer kleinen Fußbank. Das Jüngste, welches nur mit einem Hemd bekleidet ist, steht auf einem Kissen auf ihrem Schoß. Es streichelt zärtlich ihren Kopf und küsst ihre Wange. Schönheit ermöglichte mehrere Ansichten, indem er das Kind mit dem Rücken zum Betrachter platzierte. Der ältere Bruder kniet vorne rechts auf einem dicken Buch und küsst liebevoll den linken Arm der Mutter. In der Hand hält sie eine Uhr (fehlt in der Meissener Nachausformung), die sie ihm schenken möchte. Querovaler Erdsockel mit Blattbewuchs, seitlich S-förmiger Akanthusblattdekor alternierend mit stilisierten Blüten eingeschlossen in Ringdekor. Komposition und Motivgestaltung der Gruppe gehen auf Aciers Gruppe „Die gute Mutter“ (Kat. 36) vom Oktober/November 1774 sowie auf die Gruppe „Der gute Vater“ (Kat. 137), die Schönheit im Oktober/November 1785 modellierte, zurück.

Dem Eintrag im Arbeitsbericht vom März/April 1788 ist zu entnehmen, dass Schönheit diese Gruppe nach einer Zeichnung Schenaus fertigte. *„Die Groupe von 13 $\frac{3}{4}$ Zoll deutsch Maaß, eine Frau sizend auf einem Stuhl, welche ein Kind auf dem Schooß stehend sie schmeichelt und küßt, ein erwachsener Knabe, welcher kniet, und der Mutter die Hand küßt, indem sie ihm eine Uhr schenkt, genannt Liebe und Belohnung, nach des Herr: Professor Schenaus Zeichnung, angefangen zu poussiren.“* (WA, I Ab 66, fol. 223a) Im Juni 1788 beendete Schönheit diese Gruppe. (WA, I Ab 66, fol. 383a)

Maße: H 29, B 19, T 16 cm

Modellbuch: J 65, Gruppe Liebe und Belohnung, 29, 18, 15, Schönheit, März - Mai 1788 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Berling 1910, Taf. 21/9, S. 79. Zimmermann 1926, S. 301. Jedding 1979, S. 152.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6050), Nachausformung.

156. Titel: Liebe und Nachsicht

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Mai - August 1788

Formnummer: J 66

Als Gegenstück zu „Liebe und Belohnung“ (Kat. 155) entwarf Johann Carl Schönheit die Gruppe „Liebe und Nachsicht“. Eine junge Frau, bekleidet mit einem tief dekolletierten Hauskleid, sitzt auf einem gepolsterten Stuhl mit geflochtener Rückenlehne und hält auf ihrem Schoß einen kleinen Knaben, dessen Po entblößt ist. Ihre Rechte, mit der sie im Begriff ist, den Knaben zu bestrafen, wird von einem etwa fünfjährigen Mädchen, das zu ihrer Rechten steht, energisch zurückgehalten. Dafür schlingt das Mädchen beide Hände um den Arm der Mutter und blickt flehend zu dieser auf. Sie trägt einen großen Hut mit Federbusch und ein fußlanges Kleid, um das in der Taille eine Schleife gebunden ist. Querovaler Sockel mit umlaufendem, antikisierendem Blüten- und Akanthusblattdekor. Die Sockeloberseite ist als naturalistisches Steinimitat ausgeformt mit aufgelegtem Blattbesatz. Motiv und Detailfreude in der Ausführung der Stofflichkeit stellen das Werk in die Nachfolge Aciers, wobei Schönheit mehr Wert auf eine häusliche, intime Atmosphäre legte. Ikonographisch geht das Thema auf „Amor poenitus“ zurück. Dieser ikonographische Typus ist in einer Plastik Falconets vorformuliert, wobei Venus stehend den kindlichen Eros straft, vgl. Wallace Collection, London, Marmor um 1770-80. Schönheits erste Beschreibung ist im Arbeitsbericht vom Mai/Juni 1788 nachzulesen. *„Eine Groupe von 13 $\frac{3}{4}$ Zoll deutsch Maaß, eine Frau auf einem Stuhl sizend, hält ein Kind auf dem*

Schooß, mit der Ruthe zu schlagen, ein erwachsend Mägdgen steht auf der Seite, und bittet flehentlich vor das klein Kind, Liebe und Nachsicht genannt, angefangen zu poussiren.“ (WA, I Ab 66, fol. 383a) Im Juli/August schloss er die Arbeit an dieser Gruppe ab. (WA, I Ab 66, fol. 504a)

Maße: H 26, L 18,5, T 14 cm

Modellbuch: *Liebe und Nachsicht, 26, 19, 19, Schönheit, März-Mai 1788* (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 301. Levitine 1972, Taf. 72. Jedding 1979, S. 152.

Exemplare: PD (P.E. 3444), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke fehlt, Formnr. hinten auf Sockeloberfläche J 66, Ausformung um 1788. PD (P.E. 3519), polychrom u. goldstaffiert, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und zwei Strichen, Formnr. fehlt, Ausformung um 1788.

157. Titel: Opfermädchen

Modell: Johann Carl Schönheit

Modelljahr: September - Oktober 1788

Formnummer: J 83

Dieses Opfermädchen gehört zur Folge der Opferkinder, die Schönheit und Jüchtzer 1786 begannen (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Schönheit beschrieb das Opfermädchen im Arbeitsbericht vom September/Okttober 1788 und erwähnte, dass er nach einer Zeichnung Schenaus modelliert habe. „3.) *Eine antique Figur 8. und $\frac{3}{4}$ Zoll hoch, in der anderen eine Opfer Schaale, hat einen Altar neben sich nach Hr: Proffessor Schoenaus Zeichnung neu poussiret, und gänzlich verfertiget.*“ (WA, I Ab 66, fol. 645a)

Modellbuch: *J 83, Opfermädchen nach Schenau, Schönheit, Oct. 1788* (WA, AA III H 121, fol. 181)

158. Titel: Diana

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: November - Dezember 1788

Formnummer: J 84

Schönheit erwähnte diese Figur in seinem Arbeitsbericht im November/Dezember 1788 „1. *Eine Figur antique mit einem Altar 8 $\frac{3}{4}$ Zoll hoch Diana vorstellend, hat einen Bogen in einer Hand nach des Exz. Professor Schoenau Zeichnung gänzlich verfertiget.*“ (WA, I Ab 66, fol. 776a) Eine Ausformung ist weder in Dresden noch in Meissen vorhanden.

Modellbuch: *J 84, Diana, 32, 10, 10, November 1788* (WA, AA III 121, fol. 181)

159. Titel: Folge von 24 Büsten

Modell: Johann Carl Schönheit

Entwurfsdatierung: Mai 1789 - Februar 1790

Formnummer: K 1 - K 24

Schönheit begann im Mai 1789 eine Folge von 24 Büsten bedeutender Philosophen, die er mit bekleidetem Bruststück en face auf eingezogenem Rundsockel präsentierte: Homer *K 1*, Sokrates *K 5*, Democritus *K 9*, Diogenes *K 10*, Antisthenes *K 11*, Solon *K 12*, Bitarus *K 13*, Aratus *K 14*, Pitarus *K 15*, Argitas *K 16*, Seneca *K 17*, Argimetas *K 18*, Theophrastus *K 19*, Thates *K 20*, Aristippus *K 21*, Alcaeus *K 22*, Anacon *K 23*, Epimenides *K 24*. Da Schönheits Tätigkeitsbericht von Juli/August 1789 im WA in Meissen fehlt, können die Formnr. K 2 - K 4 und K 6 - K 8 nicht näher bezeichnet werden. Im Depot der Manufaktur Meissen haben sich zwei Nachausformungen erhalten, Homer *K1* und Sokrates *K 5*. Homers detailrealistisch gezeichnetes Konterfei wird von fein ziseliertem lockigem Haar, das ein Stirnband hält, gerahmt. Den Mund umspielt lockiges Barthaar. Waagerechte und senkrechte Falten zerfurchen die Stirn, gebogene, schmale Nase, geschlossener Mund. Die Nachdenklichkeit des Sokrates illustrieren die

zusammengezogenen Augenbrauen über tief liegenden Augen. Die hohe glatte Stirn umgibt ein Haarkranz, den schmalen Mund rahmt ein langer zotteliger Bart. Die unterschiedliche Stofflichkeit wird mittels reizvoller Oberflächenbehandlung herausgearbeitet. Diese Büsten in Biskuit ersetzten die Marmor- und Gipsbüsten antiker Persönlichkeiten in den Bibliotheken und Gelehrtenstuben. Sie sind Beispiele für die dem Porzellan neu zugewiesene Aufgabe, der ständig zunehmenden Verehrung hervorragender Männer und bedeutender Kunstwerke unter dem Einfluss der Aufklärung plastisches Anschauungsmaterial zu bieten, in der Form eines Miniaturdenkmals. Diese dem gebildeten Bürgertum verpflichtete Porzellanproduktion trat seit den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts wie in allen Manufakturen auch in Meissen in den Vordergrund und bestimmte die figürliche Porzellanproduktion.

Im Mai 1789 notierte Schönheit zur Folge der Büsten: „5. *Einen Philosophen den Homer in Bruststückgen mit Postament 8 ¾ Zoll Deutsch Maaß nach Gyps-Modell poussirt und gänzlich gefertigt.* 6. *Einen dergleichen mit Nahmen Socrates in Modell neu poussirt.*“ (WA, I Ab 67, fol. 332a) Der Bericht von Juli/August fehlt leider im WA in Meissen. Im September/Oktobre modellierte er vier weitere Büsten. „4. No. 9: *Democritus lachend mit Bart neu poussirt 8 ¾ Zoll Deutsch Maaß mit Postament.* (K 9). 5. No. 10: *Diogenes mit Bart neu poussirt.* 6. No. 11: *Antisthenes ohne Bart neu poussirt.* 7. No. 12: *Solon ohne Bart neu poussirt.*“ (WA, I Ab 67, fol. 605a) Im folgenden Tätigkeitsbericht fuhr er fort: „1. *Einen Philosophen No: 13. Bitarus mittlere Größe neu poussirt.* 2. *Einen dergleichen No: 14 Aratus.* 3. *Einen dergl. No: 15. Pitarus.* 4. *Einen dergl. No: 16. Argitas.* 5. *Einen dergl. No: 17. Seneca.* 6. *Einen dergl. No: 18. Argimedes.*“ (WA, I Ab 67, fol. 749a) Im Februar 1790 beendete Schönheit diese Folge. „1. *Einen Philosophen No: 19 Theoprastus.* 2. *Einen desgleichen No: 20. Thates.* 3. *Einen desgl. No: 21. Aristippus.* 4. *Einen desgl. No: 22 Alcaeus.* 5. *Einen desgl. No: 23. Anacnon.* 6. *Einen desgl. No: 24. Epimenides.*“ (WA, I Ab 68, fol. 62a) Wie dem Tätigkeitsbericht zu entnehmen ist, arbeitete Schönheit die Götterbüsten nach Gipsmodellen, die nach antiken Büsten angefertigt wurden. Im Arbeitsbericht vom April bis Juni 1790 erwähnte Jüchtzer: „2.) 15. *Stück Philosophen als Büsten vom Hr: Schönheit zerschnitten und abgeliefert.*“ (WA, I Ab 69, fol. 330a)

Maße: K 1 H 15,5, Dm 6,8 cm. K 5 H 18, Dm 7,5 cm

Modellbuch: K 1 - K 24, *Büsten, 15, 10, 7, Schönheit, 1789-1790* (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 170, 176. Berling 1910, Fig. 173, S. 75, 79. Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: K1, PD (P.E. 3426), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen im Dreieck, Formnr. K 54, Ausformung um 1815-20. - DMM (Inv. Nr. 18267), Nachausformung. K 5, DMM (Inv. Nr. 18268), Nachausformung.

Johann Gottlob Matthäi wurde am 17. Juli 1753 in Meissen als Sohn des Porzellanmalers Johann Christoph Matthäi geboren. Von 1768 bis 1773 war er Schüler Dietrichs in der Meissener Zeichenschule und absolvierte parallel dazu eine Ausbildung bei dem Hofmauermeister Borman. Im April 1773 wurde er in der Meissener Porzellanmanufaktur als Vogelmaler aufgenommen und wechselte bereits im August desselben Jahres zu den Formern, wo er ein monatliches Tractament von 4 Talern erhielt. Die angespannte wirtschaftliche Lage der Meissener Manufaktur bedingte in den folgenden Jahren drastische Lohnreduktionen, so dass Matthäi und einige andere Meissener Mitarbeiter am 11. Mai 1776 nach Kopenhagen flohen. Matthäi kehrte jedoch vier Monate später wieder zurück. Im September 1779 sandte ihn Marcolini nach Dresden, um die dortigen Antiken zu studieren. Im Mai 1792 wurde er mit der Neuaufrichtung der Mengs'schen Gipsabgussammlung beauftragt, zu deren Inspektor er am 26. November 1794 ernannt wurde, und arbeitete je nach Bedarf weiterhin für die Meissener Porzellanmanufaktur. Sein Jahresgehalt wurde von 204 auf 250 Taler angehoben. Matthäi starb am 4. April 1832 in Dresden.

160. Titel: Kopie Demeter, genannt „Große Herculanerin“

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1780

Formnummer: G 55

Matthäi kopierte die Demeter nach einer Statue aus der Dresdener Antikensammlung, wobei es sich vermutlich um eine frühkaiserzeitliche Kopie nach attischem Original aus frühhellenistischer Zeit gegen 300 v. Chr. handelt. Sie stammt aus dem Theater von Herculaneum und wurde zwischen 1706 und 1712 gefunden. 1736 wurde sie aus dem Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien an den sächsischen Hof verkauft. Besondere Berühmtheit erlangte die Demeter durch die lobenden Worte Winckelmanns über die Draperie in seiner Erstlingsschrift (vgl. Kap. 1.2.). *„Die drey Vestalen sind unter einem doppelten Titel verehrungswürdig. Sie sind die ersten grossen Entdeckungen von Herculaneum: allein was sie noch schätzbarer macht, ist die grosse Manier in ihren Gewändern. ... Die Draperie der Vestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den größeren Partien und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Kontur des Nackenden zu verstecken.“* (zit. nach Pfotenhauer u.a. 1995 (2), S. 27.) Matthäi gelang die Reduktion der Demeter auf eine Größe von 19,5 cm nur bedingt. Das hohe Aufgerichtetsein der antiken Marmorvorlage wirkt in seinem Porzellanmodell gedrunken, die Neigung des Kopfes eher gesenkt. Die virtuose viellinige Knittrigkeit des Gewandes erscheint auf der kleinen Fläche überladen und verunklärt die sich darunter abzeichnende Körperlichkeit. Um dieser Gefahr zu entgehen, fertigte Jüchtzer 1801 ein fast doppelt so großes Modell der Demeter (Kat. 237). Den Reiz von Matthäis Kopie macht jedoch die kleinteilige Oberflächenbearbeitung aus, z.B. bei der Gestaltung der Melonenfrisur. Er platzierte die Demeter auf einfachem Rundsockel mit Mäanderfries. Tätigkeitsberichte verfasste Matthäi nicht, so dass die Angaben zur Datierung und Zuschreibung anders begründet werden müssen. Im Modellbuch ist Matthäi als Inventor der Figurine verzeichnet, was durch seinen Aufenthalt in der Dresdener Antikensammlung bestärkt wird, wo er sich intensiv mit den antiken Plastiken beschäftigte. Die Formnummer legt eine Datierung um 1780 nahe.

Maße: H 19,5, Dm 7 cm

Modellbuch: G 55, *Vestalin*, 19,5, 8, 7, *Matthäei* (WA, AA III H 121, fol. 173)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.u.: *Jüchtzer*. 31 x 17,9 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 31a)

Literatur: Leplat 1733, S. 142. Hettner 1881, Nr. 141, S. 92ff. Berling 1910, Fig. 182, S. 78, 80. Herrmann 1925, Nr. 326, S. 77. Walcha 1973, Abb. 182. Zimmermann 1977, S.

36ff. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 59. Clarke 1988, Kat. 95. Antike Welt 1993, Kat. 13, S. 30.

Exemplare: PD (P.E. 445), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. G 55, Ausformung um 1780.

161. Titel: Porträtbüste Graf Marcolini

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: März 1781

Formnummer: G 61

Die Porträtbüste des Grafen Camillo Marcolini steht auf einem kannelierten Säulenstumpf mit attischer Basis über quadratischer Plinthe. Marcolini ist en face mit Allongeperücke, Rüschenhemd und Rock im Brustausschnitt vorgestellt. Ein Tuch schließt die Büste zum eingezogenen Rundsockel hin ab. Unten vor dem Säulenstumpf sitzt ein geflügelter Genius und hält einen Kranz in Richtung Marcolini. Um ihn herum liegen eine Farbpalette, Pinsel und Papier. Matthäi fertigte diese Statuette nach einer im Werksarchiv in Meissen erhaltenen unbezeichneten Entwurfszeichnung. Entgegen der Vorlage richtete der Meissener Modelleur die Büste auf die frontale Schauseite aus und vergrößerte die quadratische Plinthe, so dass der Genius darauf mehr Platz erhält. Eine weitere Entwurfszeichnung im Werksarchiv in Meissen zeigt das Pendant, eine Frauenbüste auf ebensolchem Sockel. Ihr schulterlanges Haar wird zum Teil von einem Schleier verhüllt. Unten vor dem Säulenstumpf hockt ein Genius und füttert zwei Tauben. Eine Rosengirlande ist um die Säule geschlungen. Um wen es sich bei dieser Frauenfigur handelt, ist nicht bekannt. Da kein Eintrag zu diesem Entwurf im Formbuch zu finden und keine Ausformung bekannt ist, bleibt anzunehmen, dass einzig die Marcolini-Büste als Porzellanmodell gefertigt wurde.

Modellbuch: G 61, *Büste Graf Marcolini, 29, 18 16, Matthäi, März 1781* (WA, AA III H 121, fol. 173)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, unbez. 28 x 20,4 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 169, fol. 57a). - Feder laviert über Bleistift, unbez. 28 x 20,4 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 169, fol. 57a)

Literatur: Berling 1910, S. 81. Zimmermann 1926, S. 303. Honey 1934, S. 142.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 17548), Nachausformung.

162. Titel: Faunus mit Ziege

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1781

Formnummer: G 62

Da weder in Meissen noch in Dresden eine Ausformung oder eine Zeichnung zu diesem Modell erhalten ist, bleibt als Quelle einzig der Eintrag im Modellbuch, denn Matthäi verfasste um 1781 keine Arbeitsberichte.

Modellbuch: G 62, *Faunus mit Ziege, Matthäei* (WA, AA III H 121, fol. 174)

163. Titel: Diana mit Hund

Modell: Johann Gottlieb Matthäi zugeschrieben

Modelljahr: Oktober 1781

Formnummer: G 74

Diana erscheint in kontrapostischem Aufbau auf einfachem Rundsockel bekleidet mit einer knielangen Tunika, die in bogenförmigen Falten die Oberschenkel nachzeichnet. Zwischen den Beinen fällt ihr Stoff unterhalb eines gebauschten Wulstes über der Hüfte senkrecht herab. Mit der linken Hand greift Diana in den Köcher auf ihrem Rücken, um einen Pfeil herauszuholen, während sie in der rechten Hand den Bogen trägt. Ein Baumstamm stützt die Figur von hinten. Ein schlanker Hund sitzt auf ihrer linken Seite

und blickt zu ihr auf. Matthäi modellierte diese Götterfigurine nach einer antiken Diana-Statue, die August der Starke aus der römischen Sammlung Albani für die Dresdener Antikensammlung erworben hatte und von Leplat auf Tafel 123 dargestellt wurde. Matthäi veränderte für das Porzellanmodell Details des Gewandes, die Sandalen und den Hund, dessen Vorderbeine schlanker gestaltet sind. Des Weiteren ließ er den Diana-Körper von einem sanften S-Schwung durchfluten, so dass er lebendiger wirkt als die antike Vorlage. Für die Zuschreibung an Matthäi spricht, dass Matthäi Diana gegenüber der graphischen Darstellung von Leplat seitenverdreht modelliert hat. Demnach ist das Porzellanmodell vor dem Original entstanden. Matthäi war seit 1779 in Dresden, um sich vor allem um die Mengs'sche Abgussammlung zu kümmern. Folglich wäre es ihm gut möglich gewesen, nach dem Original zu arbeiten. Ein weiteres Argument für die Zuschreibung an Matthäi ist darin zu sehen, dass Schönheit, der zu dieser Zeit regelmäßig Arbeitsberichte schrieb, diese Figur darin nicht erwähnte.

Maße: H 19,5 cm

Modellbuch: G 74, *Diana mit Hund*, 19; 9,5; 7,5; Oct. 1781 (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.u.: *Liebe Zeit G 74*. 31,1 x 19,3 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 34b)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 123. Lipsius 1798, S. 392. Becker 1804-1811 (3), Taf. 100. Hettner 1881, Nr. 279, S. 123. Herrmann 1925, Nr. 117, S. 35. Zimmermann 1977, Taf. 9/9a. Clarke 1988, Kat. 93 u. 144.

Exemplare: PD (P.E. 3417), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, geritzte Formnr. G 74; geritzte Nr. 58 und 41, Ausformung um 1781.

164. Titel: Vestalin

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1781

Formnummer: G 77

Eine Vestalin steht aufrecht auf runder Plinthe mit seitlich umlaufendem Mäanderfries. Das linke Bein ist mit dem Gewicht des Körpers belastet, das Spielbein ist im Knie leicht angewinkelt. Sie trägt ein fußlanges Chiton, dessen feine senkrechte Falten die Formen des Körpers darunter nachzeichnen. Der schwere Stoff des Himations fällt wie ein Schleier vom Kopf über die linke Schulter zu Boden und verhüllt einen Teil des Körpers. In der ausgestreckten rechten Hand hält sie eine brennende Öllampe. Clarke nannte die Vestalin im Zusammenhang mit den Herculanerinnen (vgl. Kat. 160, 237, 238), aber diese Vestalin unterscheidet sich von den beiden „Herculanerinnen“ hinsichtlich des Gewandes und der Haltung des Körpers. Eine antike Vorlage, nach der Matthäi diese Figurine schuf, ist weder bei Leplat noch bei Becker vorgestellt.

Maße: H 19,4; Dm 6,9 cm

Modellbuch: G 77, *Vestalin*, 18, 7, 7, *Matthäei* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.u.: *Kolbe G 77*. 30,9 x 18,5 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 31a)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 95.

Exemplare: PD (P.E. 444), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. G 77, Ausformung um 1815-20.

165. Titel: Sich salbender Fechter

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1782

Formnummer: G 100

Ein muskulöser Fechter steht auf einfachem Rundsockel und gießt Öl aus einem Fläschchen, das er in der erhobenen rechten Hand hält, in die geöffnete linke Hand. Matthäi

arbeitete das Modell des sich salbenden Fechters nach einer antiken Vorlage in der Dresdener Antikensammlung, die Leplat auf Tafel 121 dargestellt hat. Matthäi folgte bei der Gestaltung des muskulösen Körpers detailgenau der Vorlage, doch änderte er, der Vorliebe des Klassizismus folgend, die gerade Kopfstellung und neigte ihn nach vorne. Zur Betonung des Augenblicks der Handlung drehte Matthäi das Öfläschchen seitlich, so dass das Öl herausfließt, und richtete den Blick des Gladiators auf den Ölstrahl, der in seine geöffnete linke Hand fließt. Um den kontrapostischen Stand mit vorgestelltem rechtem Standbein zu stützen, werden in der antiken Vorlage beide Beine gestützt, dagegen stabilisierte Matthäi nur das zurückgestellte linke Spielbein. Die enge Bindung an die antike Vorlage legte die Zuschreibung an Matthäi nahe, der seit September 1779 in Dresden die Antiken studierte und sich um die Aufstellung der Mengs'schen Abgussammlung zu kümmern hatte. Im Victoria and Albert Museum in London befindet sich ein Bacchus der Manufaktur in Gotha, der in Anlehnung an dieselbe antike Vorlage inventiert wurde, aber in der erhobenen rechten Hand Trauben hält.

Maße: H 36 cm

Modellbuch: *G 100, Gladiator sich salbend, 36, 14, 13, Matthäi* (WA, AA III, H 121, fol. 174)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 121. Berling 1910, Fig. 188, S. 80f. Zimmermann 1926, S. 303. Honey 1947, Abb. 91. Röntgen 1984, Abb. 139, S. 154f.

166. Titel: Venus

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: Februar 1782

Formnummer: G 85

Die „Kapitolinische Venus“, heute in den Kapitolinischen Museen in Rom, erfreute sich angesichts der Vollkommenheit ihres Aktes, dem gelungenen Rhythmus der Körperachsen, der fest geschlossenen Kontur sowohl in der Antike als auch im Klassizismus großer Beliebtheit, so dass sie in beiden Epochen mehrfach kopiert wurde. Matthäi fertigte das Porzellanmodell der Venus nach einer antiken Kopie, die August der Starke 1728 aus der Sammlung Chigi für seine Dresdener Antikensammlung erworben hatte. Venus ist gerade dem Bad entstiegen und verdeckt mit beiden Händen Brust und Scham. Dabei hat sie den Kopf weit nach links gewandt, als beobachte sie eine sich nahende Person, vor der sie ihren entblößten Körper zu verbergen sucht. Das unterstützen auch der leicht vorgeneigte Oberkörper und das gebeugte, unsicher an das Knie des linken Standbeines herangezogene rechte Spielbein. Neben ihr stehen ein Wassergefäß sowie ein Tuch, das ihren Stand stabilisiert. Matthäi besaß ein Auge für die physischen Nuancen des weiblichen Aktes, den er sehr weich modellierte. Matthäi variierte gegenüber der Dresdener Vorlage das Wassergefäß und zierte es mit einer Rippenstruktur entsprechend dem der „Kapitolinischen Venus“ in Rom, das er durch einen Abguss in der Mengs'schen Sammlung kannte (Inv. Nr. 2360). Er übernahm jedoch von der Dresdener Venusvorlage die im Nacken zusammengebundene Frisur ohne die in den Nacken fallenden Strähnen der „Kapitolinischen Venus“.

Maße: H 34 cm

Modellbuch: *G 85, Venus (n. Medici), 34, 11, 10, Matthäei, Feb. 1782* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 55. Matthäi 1794, Taf. 20, Kat. 84. Lipsius 1798, S. 157. Becker 1804-11 (2), Taf. 59. Matthäy 1831, S. 3. Berling 1910, Fig. 186/3, S. 79, 81. Zimmermann 1926, S. 303. Haskell/Penny 1982², Kat. 84, S. 318ff.

167. Titel: Verherrlichung der Venus

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: April 1782

Formnummer: G 88, H 57

Venus steht erhöht auf einem lorbeerumkränzten Altar. Zwei Frauenfiguren rahmen sie seitlich und zieren sie mit Blumen und einer Blumengirlande. Nach dem Vorbild der griechischen Antike tragen die Frauen ein an den Beinen hoch geschlitztes Chiton, das in der Taille gegürtet ist und die Formen des Körpers darunter abzeichnet. Matthäi modellierte die Venus nach einer antiken Statue der Kaiserin Lucilla als Venus von 166-169 n.Chr., die 1728 von August dem Starken aus der römischen Sammlung Chigi für seine Dresdener Antikensammlung erworben wurde. Matthäi übernahm die Körperhaltung, ergänzte die rechte Hand und schloss das um die Beine drapierte Gewand. Der Meissener Modelleur stellte die Figuren auf einem runden Erdssockel, den seitlich ein gefülltes Pfeifenornament ziert. Dem Eintrag im Modellbuch ist zu entnehmen, dass Jüchtzer die Venus zu dieser Gruppe zwei Jahre später neu modellierte.

Modellbuch: *G 88, Gruppe Opfer der Venus, 32, 21, 21, Matthäei, April 1782. - H 57, Venus zu Gr. G 88, 18,6,6, Jüchtzer, April 1784* (WA, AA III H 121, fol. 174 u. 178)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 136. Lipsius 1798, S. 233. Becker 1804-1811 (3), Taf. 103. Hettner 1881, Kat. 92, S. 84. Hermann 1925, Kat. 394, S. 87.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7251), Nachausformung.

168. Titel: Apoll als Schäfer

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1784

Formnummer: H 58

Zu dieser Statuette ist weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung oder ein Modell erhalten. Als Quelle ist einzig der Eintrag im Modellbuch heranzuziehen, denn Matthäi schrieb keine Arbeitsberichte.

Modellbuch: *H 58, Apoll als Schäfer, 27, 15, 15, Matthäei* (WA, AA III H 121, fol. 178)

169. Titel: Amor und Venus

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1784

Formnummer: H 60

Auf einem Baumstumpf sitzt eine unbekleidete Venus. Sie hat den rechten Arm über den Kopf gelegt, während ihr Blick auf den links von ihr stehenden Amor gerichtet ist. Dieser ist ebenfalls unbekleidet und streckt beide Hände in die Höhe in Richtung der Venus. Ein Tuch liegt über deren rechtem Bein und ist über den Baumstumpf drapiert. Vorne liegt der mit Pfeilen gefüllte Köcher Amors. Ovaler schmuckloser Sockel. Der Reiz dieser Gruppe liegt in der innig korrespondierenden Zuordnung der Figuren, die vermutlich durch eine von Leplat auf Tafel 212 vorgestellten Gruppe inspiriert worden ist. Die Eintragung im Modellbuch verzeichnet Matthäi als Modelleur dieser Statuette, was nicht durch Arbeitsberichte verifizierbar ist, da Matthäi keine verfasst hat. Die ideale göttliche Nacktheit, der verhaltene Rhythmus der Bewegung illustrieren jedoch den an der Antike geschulten klassizistischen Künstler, der Matthäi war.

Maße: H 24, B 15, T 14 cm

Modellbuch: *H 60, Venus und Cupido, 25, 15, 14, Matthäei* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 212. Berling 1910, Fig. 187, S. 79, 81. Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6265), Nachausformung.

170. Titel: Sterbender Gladiator

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1785

Formnummer: H 73

Matthäi modellierte diese Porzellanfigurine nach der antiken Skulptur eines sterbenden Gladiators, die sich in der Dresdener Antikensammlung befand und bei Leplat auf Tafel 79 dargestellt ist. Sie ist der Version des „Sterbenden Gladiators“ nah verwandt, die seit 1513 bekannt ist und sich heute in den Kapitolinischen Museen in Rom befindet. Auf rechteckiger Plinthe sitzt der Sterbende dem Betrachter zugewandt auf einem drapierten Tuch, das Matthäi ergänzt hat. Sein rechter Arm trägt das Gewicht des verletzten Körpers und ist auf dem Sockel abgestützt. Unter der rechten Hand liegt das Messer auf dem Schild. Die linke Hand hat er anders als beim römischen Sterbenden zur linken Schulter geführt und bettet den Kopf darauf. Sein muskulöser Oberkörper ist trotz des Schmerzes noch gerade aufgerichtet.

Modellbuch: *H 73, Sterbender, 25; 27; 12,5; Matthaei, Jan. 1785* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 79. Matthaei 1794, Taf. 18, Kat. 75. Zimmermann 1926, S. 303. Haskell/Penny 1982², Kat. 44, S. 224ff. Clarke 1988, Kat. 140.

171. Titel: Pothos

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1785

Formnummer: H 80

Pothos steht aufrecht und hat das linke, im Knie leicht angewinkelte Bein vor das rechte Standbein gestellt. Über dem linken Arm liegt ein Mantel, an dessen herabhängenden Stoff er sich zu stützen scheint. Dieser ist bis zum einfachen Rundsockel drapiert, so dass der unsichere Stand stabilisiert wird. Mit der rechten Hand greift er in den Stoff, während er in der erhobenen linken Hand einen Bogen hält. Die Wendung des Kopfes sowie sein Blick sind nach links gerichtet. Zu seinen Füßen hockt ein Schwan vor der Stoffdraperie und guckt ebenfalls nach links. Matthäi fertigte den Pothos nach einer antiken Statue des Pothos in den Uffizien in Florenz, von dem sich ein Gipsabguss in der Mengs'schen Sammlung befand (Inv. Nr. 3256). Matthaei gelang hierbei sehr gut die Herausarbeitung des Kontrastes vom weich modellierten Akt gegenüber der feinen Fältelung des Himations.

Maße: H 37 cm

Modellbuch: *H 80, Apollo Florenz Officii, 23, 13, 9, Matthäei* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 5, Kat. XIX. Berling 1910, Fig. 186, S. 79, 81.

Zimmermann 1926, S. 303. Clarke 1988, Kat. 142.

172. Titel: Der Schleifer

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1785

Formnummer: G 68

Matthäi modellierte den Schleifer nach einer antiken Vorlage in den Uffizien in Florenz, wovon ein Gipsabguss in der Mengs'schen Abgussammlung bewahrt wird (Inv. Nr. 2476). Detailgetreu folgte er der antiken Vorlage und veränderte nur einige Kleinigkeiten. Er ersetzte den profilierten Sockel durch eine rechteckige Sockelplatte mit spärlichem Bewuchs, formulierte den Kopf etwas länglicher und fügte einen Kinnbart hinzu. Der Skythe kauert am Boden und schleift ein Messer an einem Stein, das er in der rechten Hand hält. Von dieser Arbeit blickt er auf und betrachtet den aufgehängten Marsyas, zu dessen Schändung er das Messer schärft. Matthäi zeigte von der mehrteiligen antiken Vorlage nur den Schleifer. Das Porzellanmodell bezeugt, dass Matthäi die Kunst des Kopierens und des Verkleinerns sehr gut beherrschte, denn die Anatomie des menschlichen Körpers, selbst bei extremer Haltung, der Knochenbau und die Muskulatur sind perfekt beobachtet und in kleinerem Format wiedergegeben. Im August 1806

reparierte Schöne das Modell des Schleifers. „1. *Figur der Schleifer zu reparieren angefangen.*“ (WA, I Ab 86, fol. 534a)

Maße: H 24 cm

Modellbuch: kein Eintrag

Literatur: Berling 1910, Fig. 186/5, S. 79, 81. Zimmermann 1926, S. 303. Fuchs 1993⁴, S. 372f. Haskell/Penny 1982², Kat. 11, S. 154ff.

173. Titel: Kopie der Kore, genannt „Kleine Herculanerin“

Modell: Johann Gottlieb Matthäi

Modelljahr: um 1785

Formnummer: H 84

Die Kore ist eine frühkaiserzeitliche Kopie nach attischem Original aus frühhellenistischer Zeit um 300 v. Chr. Sie wurde im Theater von Herculaneum zwischen 1706 und 1712 gefunden. Von dort gelangte sie 1736 aus dem Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien an den sächsischen Hof. Aufgrund ihrer dem klassizistischen Ideal entsprechenden Gewanddrapierung, die Winckelmann besonders herausstellte (vgl. Kat. 160), erreichten die Kore und ihr Pendant, die Demeter, im 18. Jahrhundert einen großen Bekanntheitsgrad und wurden nicht nur von Matthäi, sondern auch von Jüchtzer kopiert (Kat. 237, 238). Matthäi folgte detailgenau der antiken Vorlage, die im klassischen Schrittstand auf einem einfachen Rundsockel steht. Sie ist bekleidet mit einem Chiton, darüber trägt sie einen den Körper umhüllenden Mantel. Das Gesicht mit gerader Nase rahmt eine sorgfältig gekämmte Melonenfrisur. Sie blickt leicht nach rechts, ansonsten ist alles auf die Frontalansicht ausgerichtet.

Maße: H 30,5 cm

Modellbuch: *H 84, Vestalin, Matthaei* (WA, AA III 121, fol. 179)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 13. Becker 1804-1811 (1), Taf. 24. Hettner 1881, Nr. 140, S. 92. Berling 1910, Fig. 182/2, S. 78, S. 80. Zimmermann 1926, S. 303. Herrmann 1925, Nr. 327, S. 78. Walcha 1968, Fig. 18, S. 29. Erichsen-Firle 1775, Kat. 156. Zimmermann 1977, S. 36ff. Clarke 1988, Kat. 143. Antike Welt 1993, Kat. 13, S. 30. Pfothenauer 1995 (2), S. 27ff.

174. Titel: Liegender Satyr

Modell: Johann Gottlob Matthäi zugeschrieben

Modelldatierung: um 1787

Formnummer: J 52

Matthäi fertigte den auf dem Rücken liegenden Satyr detailgenau nach einer Vorlage (Abb. 8) des Pierre Le Gros (1629 Chartres - Paris 1714), von der sich ein Gipsabguss in der Dresdener Abgusssammlung befindet (Inv. Nr. 1311). Der Satyr ruht auf einem rechteckigen Felssockel über einfacher Sockelplatte. Über einem vermenschlichten, hässlich wirkenden Bocksgesicht, das von einem zotteligen Vollbart umrandet wird, wachsen zwischen kurzen Haaren zwei schmale Hörner. Sein Haupt stützt ein Ziegenkopf, den Rücken polstern ein Strohsack und ein drapiertes Tuch. Die Hufen liegen auf dem Felsgestein zwischen Beerenbewuchs und einem Salamander. Der linke Arm ist hinter den Kopf geführt, in der rechten Hand liegt eine Panflöte. Der gehörnte Kopf mit fein ziselierendem Haarbewuchs, großen Augen, detailliert gezeichneten Nasen- und Stirnfalten, Haken- und geöffnetem Mund, der den Blick auf zwei geordnete Zahnreihen freigibt, ist entspannt in den Nacken gelegt. Feinste Oberflächenbehandlung zeichnet die Figur bei der Herausarbeitung des Fells gegenüber der weichen Modellierung der Armmuskulatur und des Oberkörpers aus, wo jede einzelne Rippe und der Bauchansatz sichtbar werden. Die naturalistische Ausarbeitung der sehnigen Beine, der splissigen Hufen, des spröden Gesteins machen den Reiz dieser Figur aus. Da Matthäi keine Tätigkeitsberichte verfasst hat, ist auf Grund der Quellen nicht verifizierbar, wer diese Gruppe schuf.

Gegen die Angabe im Modellbuch, die Johann Daniel Schöne nennt, spricht, dass Schöne 1787 noch Bossierlehrling war. Für die Arbeit eines Lehrlings ist die Materialbehandlung jedoch zu gekonnt. Da Schönheit und Jüchtzer, die zu dieser Zeit regelmäßig Tätigkeitsberichte geschrieben haben, das Modell des Satyrs nicht erwähnten, ist es Matthäi zuzuschreiben, der seit September 1779 in Dresden lebte, wo sich die Vorlage befand und keine Arbeitsberichte verfassen musste.

Maße: H 17, B 12, L 33 cm

Modellbuch: *J 52, Satyr liegend, 17,5, 31, 15; Schöne* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Berling 1910, Fig. 186/4, S. 79, 81. Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 19812), Nachausformung.

Christian Gottfried Jüchtzer wurde am 10. Juni 1752 in Meissen als Sohn eines Kap-seldrehers geboren. 1768 wurde er als Zeichenlehrling und ein Jahr später als Bossierer-lehrling in der Porzellanmanufaktur aufgenommen. Er stieg, nachdem er durch gute Lei-stungen aufgefallen war, zum engen Mitarbeiter Kaendlers auf, der ihm seit 1774 zwei-mal wöchentlich Unterricht im Modellieren erteilte. Nach dessen Tod wurde er 1776 zum 1. Bossierer ernannt und seit 1785 als Modelleur geführt und Schönheit gleichgestellt. Seit 1790 war er Interims-Vorsteher beim Weißen Corps und übernahm nach der Pen-sionierung Schönheits im Juli 1794 den Posten des Modellmeisters. Seit Juni 1796 arbei-tete er ganzjährig in Dresden, wo er im Auftrag der Meissener Porzellanmanufaktur die Gipsabgüsse in der Mengs'schen Abgussammlung und die Plastiken in der Dresdener Antikensammlung studierte und nach diesen Vorlagen Porzellanmodelle fertigte. Am 7. Januar 1812 starb Jüchtzer, der auch Mitglied der Dresdener Kunstakademie war, in Meissen.

175. Titel: Der Friede

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: um 1780

Formnummer: G 31

Diese Gruppe ist Jüchtzers erste mehrfigurige Eigenschöpfung. Sie zeigt die herantrennende Allegorie des Friedens. Diese hat ihren Oberkörper weit vorgebeugt und ist mit einem Himation über dem fußlangen Chiton bekleidet. Im rechten Arm hält sie zwei Füllhörner, ein Hinweis auf den in Friedenszeiten zu erringenden Reichtum. Mit der anderen Hand ergreift sie das Handgelenk der vor ihr auf dem Boden sitzenden Allegorie des Landes Sachsen. Diese ist nach dem Siebenjährigen Krieg niedergebrochen und blickt betrübt zur Allegorie des Friedens auf. Über ihren Rücken fällt ein Hermelinmantel, das hochgebundene Haar zieren Perlschnüre. Hinter den beiden Frauenfiguren steht ein konkav geschwungener Altar, auf dem ein Feuer brennt. Seitlich zieren ihn Widderköpfe, die eine Lorbeergirlande verbindet. Schauseitig ist ein Medaillon befestigt, das in der Dresdener Ausformung keinen Schmuck trägt, vermutlich aber für ein Bildnis gedacht war. Die Gruppe ist auf querovalen Felssockel mit spärlichem Bewuchs platziert. Der vorgetragene barocke Pathos, das Eigenleben der Gewandmassen der Allegorie Sach-sens zeugen vom Einfluss Kaendlers auf Jüchtzers Frühwerk, wenngleich die Gewand- und Haarbehandlung der Allegorie des Friedens sowie die Gestaltung des Altares bereits den Klassizismus anklingen lassen. Jüchtzer wurde seit 1776 in den Rapporten als '1. Poussierer' verzeichnet. In dieser Position fertigte er keine Tätigkeitsberichte an. Diese begann er erst 1785 zu schreiben, nachdem er zum 'Modellierer' ernannt wurde. Leider fehlen dadurch Kommentare und genaue Angaben zu allen Figurinen, die Jüchtzer vor 1785 modellierte.

Maße: H 29,5; B 30,5; T 26,5 cm

Modellbuch: G 31, *Gruppe Der Friede*, 32, 29, 25 (WA, AA III H 121, fol. 172)

Literatur: Klemm 1834, S. 109. Preis-Verzeichnis 1894, S. 57. Berling 1910, Taf. 23/8, S. 80. Zimmermann 1926, S. 298f. Honey 1934, S. 141. Jedding 1979, S. 113, S. 140.

Exemplare: PD (P.E. 3445), weißes Biskuitporzellan, Marke fehlt, Formnr. G 31, Aus-formung um 1780.

176. Titel: Kephalos und Aurora (Eos)

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben

Modelljahr: um 1780

Formnummer: G 36

Aurora, römische Göttin der Morgenröte, bei den Griechen als Eos bekannt, entführte den Kephalos, den sie bei der Jagd entdeckt hatte, und gebar ihm den Sohn Phaëthon. Kephalos in Jagdkleidung mit gefülltem Köcher und Bogen in Begleitung eines Hundes

betrachtet die neben ihm stehende, ihn an Größe überragende Aurora und legt zärtlich den rechten Arm um ihre Hüften. Diese erwidert seinen Blick. In den harmonisch fließenden Formen ihres Aktes sowie den langen schlanken Figuren zeigt sich das Stilgefühl des Klassizisten. Hinter ihnen steht der kindliche Amor und hält eine brennende Fackel empor. Runder Steinsockel mit Rosenblüten, die aus Auroras Hand heruntergefallen sind. Eine Stele stützt Aurora, während das Gewand des Kephalos seinen Schrittstand nach hinten sichert. Die Länge der Figuren wirkt in ihrer Proportionierung noch ein wenig unausgewogen und ihre Bewegungen scheinen steif. Der Frauenakt zeugt jedoch von der Suche nach dem klassizistischen Ideal, welches Jüchtzers Figurinen in dieser Zeit auszeichnet. Die Zuschreibung an Jüchtzer unterstützt die Tatsache, dass Acier und Schönheit zu dieser Zeit Arbeitsberichte verfassten, diese Gruppe jedoch nicht erwähnten. Jüchtzer dagegen begann erst 1785 Tätigkeitsberichte zu schreiben.

Maße: H 46, B 27, T 24 cm

Modellbuch: G 36, *Cephalus und Aurora*, 46, 27, 24 (WA, AA III H 121, fol. 172)

Zeichnung: Feder laviert, bez. o.: *Diese Groupe bestehet aus 1.Theil. Cephalus und Aurora G 36 mit Kostenangabe: 5 Taler, 12 Groschen zu verputzen; 1 Taler, 12 Groschen zu formen; 1 Groschen zu belegen.* Bez. u.: 19 $\frac{3}{4}$ Zoll. 23,2 x 19,6 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 29a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Piatkewicz 1983, Bd. 2, Fig. 194.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 11375), Nachausformung.

177. Titel: Hebe mit Karaffe und Pokal

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Ende 1780

Formnummer: G 54

Die Hebe steht in kontrapostischem Aufbau auf einem Rundsockel mit Mäanderfries. Die Neigung des Kopfes folgt der geöffneten Standbeinseite, der Blick ist zum Boden gesenkt. Der dünne Stoff des Chitons ist von der Brust herabgerutscht und liegt in einem Wulst vor dem Bauch. Zwei hoch geöffnete Schlitze geben den Blick auf die Beine frei. Oberhalb der Beine ist der Stoff des Chitons wie vom Wind ergriffen zwischen den Beinen und seitlich nach hinten geweht vor das Himation, dessen schwerer Stoff über den Rücken zu Boden fällt, um die Figur zu stützen. Im linken Arm hält Hebe einen Mantelzipfel sowie eine Karaffe mit figürlichem Dekor. Mit der rechten Hand umgreift sie einen Pokal, denn Hebe schenkt den Nektar der Götter aus. Vor ihrem linken Fuß liegen einige herabgefallene Rosenblüten.

Jüchtzer fertigte das Porzellanmodell nach einer Marmorfigur des französischen Bildhauers Jacques-François Joseph Saly (1717 - 1776), die die Marquise de Pompadour in Auftrag gegeben hatte und 1753 im Pariser Salon ausgestellt wurde. Heute befindet sie sich im Victoria and Albert Museum in London. Die Rosenblüten ergänzte Jüchtzer in Anlehnung an die Formensprache der Empfindsamkeit Aciers. Diese Vorlage erfreute sich offensichtlich wegen der malerischen Eleganz des französischen Frühklassizismus in Verbindung mit der Geschlossenheit von Aufbau und Kontur, welche den antiken Vorbildern entlehnt wurde, großer Beliebtheit, denn nicht nur die Meissener sondern auch die Kopenhagener Manufaktur fertigte eine Reproduktion, von der eine polychrom staffierte Ausformung im Kopenhagener Kunst-Industriemuseum bewahrt wird.

Maße: H 20, Dm 7 cm

Modellbuch: *Bacchantin mit Pott*, 17, 7, 7, Jüchtzer, ä.F. (WA, AA III H 121, fol. 173)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. r.u.: *J.G. Hesse, G 54.* 30,2 x 18 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 33a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 81. Hartmann 1979, Abb. 3/2, S. 19. Clarke 1988, Kat. 90.

Exemplare: PD (P.E. 441), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. G 54, Ausformung um 1815-20.

178. Titel: Bacchus mit kindlichem Faun

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Ende 1780

Formnummer: G 57

Die Nachahmung der Antike, wie sie vor allem Winckelmann für die klassizistische Kunst gefordert hatte, wurde von Jüchtzer für die Meissener Porzellanmodelle aufgenommen. Dabei griff er jedoch auch auf Skulpturen der Renaissance zurück, die nach der Antike gearbeitet waren und so den klassizistischen Idealen entsprachen. Als Vorlage diente Jüchtzer die Marmorfigur eines Bacchus von Michelangelo. Dieser hatte die Statue 1496-1497 während seines ersten Romaufenthaltes für den Bankier Jacopo Galli nach einer von Edgar Wind reproduzierten Zeichnung von Martin van Heemskerck angefertigt. Die Zeichnung zeigt die Statue des Bacchus im Garten des Casa Galli zwischen verschiedenen Chimären, Sphingen und Torsi einer Antikensammlung. Jüchtzer übernahm von Michelangelo die Kontrapoststellung, bei der der rechte Fuß den Sockel nur mit den Zehen berührt. Ein Gurt mit daran hängendem Fell ergänzte Jüchtzer, der Prüderie seiner Zeit gemäß, als Lendentuch. In Entsprechung zum Vorbild hält Bacchus in der erhobenen Rechten eine gefüllte Schale, in der linken trägt er sein Chiton, welches Jüchtzer deutlicher als Gewand modellierte und geschickt als stützendes Verbindungsstück zwischen Bacchus und dem hinter ihm stehenden Satyrknaben nutzte. Jüchtzer ersetzte den grinsenden Satyr Michelangelos durch einen kindlichen, pausbackigen Satyrknaben in Anlehnung an die Putti des Barock und Rokoko. Der Satyr hat seinen rechten Arm um den Stoff des Kleides geschlungen, mit der anderen Hand führt er Trauben zum Mund. Der naturalistische Erdsockel wird durch eine runde Plinthe mit umlaufendem Mäanderband ersetzt.

Maße: H 20, Dm 7 cm

Modellbuch: *Bacchus mit Kind*, 20, 8, 7, Jüchtzer ä.F. (WA, AA III H 121, fol. 173)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r. u.: *Krause G 57*. 31 x 18,7 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 33a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Berling 1910, Taf. 23/7, S. 80. Clarke 1988, Kat. 97.

Exemplare: PD (P.E. 448), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen im Dreieck, Formnr. G 57, Ausformung um 1815-20.

179. Titel: Faun mit Zicklein

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Januar 1781

Formnummer: G 82

Jüchtzer modellierte wie Schönheit und Matthäi zahlreiche Götterfiguren nach antiken Vorlagen, die sie auf einen runden Sockel mit seitlichem Mäanderfries platzierten. Vorlage für den Faun war eine römische Marmorkopie nach einem griechischen Bronzeoriginal des 3. Jh. v. Chr., das seit dem 16. Jahrhundert bekannt war. Philipp V. von Spanien erwarb es 1724 und stellte es im Palast „San Ildefonso“ auf, von wo es 1839 in den Prado gelangte. In der Mengs'schen Sammlung befand sich ein Abguss dieser Gruppe (Inv. Nr. 2299), nach dem das Porzellanmodell detailgetreu gefertigt wurde. Der Faun kommt mit eilendem Schritt heran. Sein Kopf ist nach rechts gewandt, der Blick ist zum Himmel gerichtet. Auf seinen Schultern ruht ein Zicklein, dessen Beine er mit der linken Hand festhält. In der anderen Hand liegt der Hirtenstab. Ein Baumstumpf zu seiner rechten, an dessen Ast eine Panflöte hängt, stützt den vorgestellten rechten Fuß, der das Gewicht des Körpers trägt. Jüchtzer folgte der Vorlage, er stellte den Faun jedoch

auf eine runde Plinthe, so dass der linke Fuß über dem Boden schwebt, was der Figur eine gewisse Leichtigkeit verleiht. Um die Taille legte er einen Lendenschurz aus Efeublättern. Die weiße Biskuitporzellanausformung verkörpert in ihrer Farblosigkeit das antike Ideal im Sinne Winckelmanns. Die Statuette wurde auch in der Manufaktur Wedgwood im 19. Jahrhundert in schwarzer Basaltware ausgeformt.

Maße: H 20,6; Dm 7 cm

Modellbuch: *Faunus mit Reh über der Schulter*, 19, 9, 9, Jüchtzer, Januar 1781 ä.F. (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Feder laviert, bez. u.: G 82. 30 x 19,7 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 32a) - Stich, bez. u.: G 82, G 56 jede 8 Zoll hoch. 28,1 x 21,6 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 31b)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 3, Kat. VIII. Reilly/Savage 1980, Abb. 370. Haskell/Penny 1982², Nr. 37, Fig. 109. Clarke 1988, Kat. 99.

Exemplare: PD (P.E. 3415), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke, Formnr. G 82, Ausformung um 1781.

180. Titel: Ganymed mit Adler

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben

Modelljahr: Februar/März 1781

Formnummer: G 60

Clarke schrieb diese Figur Johann Carl Schönheit zu, doch in dessen aus dem Jahr 1781 erhaltenen Arbeitsberichten wird die Figur eines Ganymed nicht erwähnt, so dass sie mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Hand Jüchtzers stammt, der zu dieser Zeit keine Arbeitsberichte verfasste. Dafür sprechen auch der gelungene Akt sowie die feine Ausarbeitung der Details. Jüchtzer arbeitete den Ganymed nach einer antiken Marmorvorlage, die Benvenuto Cellini (1500 - 1571) 1548/50 restauriert hatte und sich heute im Museo Nazionale in Florenz befindet. In der Mengs'schen Sammlung in Dresden wurde ein Gipsabguss dieses Ganymeds bewahrt (Inv. Nr. 2594). Ganymed hält in der erhobenen rechten Hand schützend eine Taube, so dass der links von ihm auf dem Sockel hockende Adler diese nicht erreicht. Mit den Fingerspitzen der linken Hand berührt er sanft den Nacken des Adlers, der mit leicht geöffnetem Schnabel zur Taube aufblickt. Seine Schwingen mit fein ziselierten Federn sind halb geöffnet und drängen sich raumgreifend hinter den Beinen Ganymeds. Jüchtzer folgte der Vorlage in Motiv und Formgestaltung, fügte aber ein Lendentuch hinzu, dessen bewegt fallender Saum den Stand der Figur nach hinten abstützt. Den Felssockel ersetzte er durch einen flachen Rundsockel mit Mäanderfries und nahm damit der Figur den natürlichen Bezug. Die ideale Nacktheit Ganymeds und die Ausformung in weißem Biskuitporzellan entsprechen den klassizistischen Vorstellungen von der Wohlgestalt griechischer Knaben und deren Nachahmung in Marmor. Dies hat auch der Marquese Carlo Ginori (1701 - 1757) zu schätzen gewusst, so dass er Massimiliano Soldani (1658 - 1740) damit beauftragte, eine Terrakottafigur nach derselben Vorlage für seine Porzellanmanufaktur in Doccia zu fertigen. Eine Porzellanfigur des Gaspero Bruschi (gest. Doccia 1780) nach dieser Figur aus der Manufaktur Doccia befindet sich im Musée Jacquemart-André in Paris.

Maße: H 19,6, Dm 6,7 cm

Modellbuch: *Ganymed mit Adler*, 19; 8,5; 8, Jüchtzer (WA, AA III H 121, fol. 173)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 15, Kat. 65. Preis-Verzeichnis 1894, S. 89. Lankheit 1982, Fig. 19 u. 51. Haskell/Penny 1982², S. 103. Pope-Hennessy, John, Cellini, London 1985, Taf. 129/130. Clarke 1988, Kat. 92. Katalog Dresden 1994, Taf. 105, S. 116.

Exemplare: PD (P.E. 452), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke, Formnr. fehlt, Ausformung um 1781.

181. Titel: Meleager

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: April 1781

Formnummer: G 63

Meleager, der Sohn des Oineus und der Althaia, schenkte seiner Geliebten Atalante das Fell des kalydonischen Ebers. Der griechischen Sage entsprechend zeigte Jüchtzer den Meleager, den er für die mehrteilige Götterserie mit Schönheit und Matthäi schuf, als Jäger mit Jagdhorn in Begleitung eines Hundes. Jüchtzer modellierte diese Figur nach einer antiken Vorlage, die 1546 im Haus des Francesco Fusconi von Norcia gefunden wurde und sich heute in den Vatikanischen Museen in Rom befindet. Vermutlich befand sich in der Mengs'schen Abgusssammlung ein heute nicht mehr erhaltener Gipsabguss des Meleagers. Der Meissener Modelleur übernahm die kontrapostische Ponderation des Körpers und ergänzte den abgestoßenen linken Arm mit dem Jagdhorn sowie ein Lententuch. Dafür ließ er das Schultertuch fort und stellte den seitlich stützenden Baumstumpf hinter die Figur. Der Kopf ist entgegen der Vorlage nach rechts gewandt.

Modellbuch: G 63, *Meleager mit Hund*, 19; 9; 7,5; April 1781 (WA, AA III H 121, fol. 173)

Zeichnung: Aquatinta über Bleistift a. Papier, bez. u. Mitte: G 63. 29,3 x 18,3 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 34b)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 83. Haskell/Penny 1982², Kat. 60, S. 263ff. Clarke 1988, Kat. 96.

182. Titel: Venus mit Delphin und Amor

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: August 1781

Formnummer: G 72

Venus steht auf flachem Rundsockel mit Mäanderfries. Sie ist gerade dem Bad entstiegen und hat ihren Unterkörper locker in ein Badetuch gewickelt, aus dem ihr linkes Bein heraustritt. Neben ihr steht ein kindlicher Amorknabe auf einem Delphin und greift nach einem Zepter, das Venus in der linken Hand hält. Jüchtzer modellierte diese Venus nach der antiken Marmorstatue der „Venus Felix“, die sich seit 1509 in päpstlichem Besitz und heute in den Vatikanischen Museen in Rom befindet. Diese Figur erfreute sich während des 16. und 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Sie wurde jedoch im Klassizismus wenig geschätzt und weder bei Winckelmann noch bei Visconti erwähnt, was Haskell/Penny mit den abgebrochenen Armen von Venus und Amor begründen. Vermutlich befand sich ein Gipsabguss dieser Venus in der Mengs'schen Abgusssammlung, der heute nicht mehr vorhanden ist. Jüchtzer kopierte die Venus detailgenau, senkte ihren Kopf ein wenig und ergänzte die linke Hand. Den Amor ersetzte er durch einen kindlichen Knaben, der auf einem Delphin steht und spielerisch nach dem Zepter greift, während er sein rechtes Bein im Lauf nach hinten gebeugt hat. Amors Bewegungsreichtum sowie seine fülligen Proportionen gegenüber dem ruhigen, schlanken Figurenaufbau der antiken Vorlage zeugen von Rokokoreminiszenz, die an Kaendler erinnert.

Maße: H 19, Dm 6,8 cm

Modellbuch: G 72, *Venus und Amor*, 19; 9,5; 6,5, Aug. 1781 (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Feder laviert, bez. l.u.: G 72. 31 x 19 cm. Modellzeichnung (WA III AA 170, fol. 33a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Berling 1910, Taf. 23/4, S. 80. Haskell/Penny 1982², Kat. 87, S. 323f.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6269), Nachausformung.

183. Titel: Apoll

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: August 1781

Formnummer: G 89

Jüchtzer modellierte den Apoll nach der antiken Marmorkopie des „Apoll Lykeios“, die in der Dresdener Antikensammlung bewahrt und von Leplat auf Tafel 49 vorgestellt wurde. Den Altar, den eine Schlange umwindet, ersetzte Jüchtzer durch eine kannelierte Säule, über die er geschickt das Lendentuch drapierte, welches neben der Säulenbasis zu Boden fällt. Damit betonte der Meissener Modelleur die vom Klassizismus gesuchte Strenge und schuf eine geschlossene Kontur, die kein gewundener Schlangenkörper durchbricht. Die quadratische Plinthe, die als Sockel dient, unterstreicht diese Klarheit der Form. Die Modellzeichnung betont im Vergleich zur antiken Vorlage das Lastende. Wieweit das für das Porzellanmodell galt, ist nicht verifizierbar, da weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung vorhanden ist. Die in Berlin erhaltene Modellzeichnung sowie die Modellzeichnung im WA in Meissen tragen fälschlicherweise die Formnummer *B 89* und nicht *G 89*.

Modellbuch: *G 89, Apollo mit Säule, 26, 12, 10, Jüchtzer, Aug. 1781* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Stich vor blau lasiertem Grund, bez. u.: *11 Zoll hoch B 89. 28 x 21,7 cm.* Modellzeichnung (WA, III AA 169, fol. 31b)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 49. Berling 1910, Fig. 177, S. 77, 80. Haskell/Penny 1982², Nr. 7, Fig. 76. Lankheit 1983, Fig. 33, S. 105f. Clarke 1988, Kat. 4 u. 101.

184. Titel: Euterpe

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Oktober 1781

Formnummer: G 79

Euterpe, die Muse des Frohsinns und des Flötespiels, steht im klassischen Kontrapost auf rundem Sockel mit Mäanderfries. Sie trägt ein Chiton, das über der linken Schulter herabgerutscht ist, so dass die linke Brust entblößt wird. Unter dem feinen Faltengeriesel erscheinen die Kontur und die sanften Wölbungen des schlanken Körpers. Ein Himation fällt in tiefen Fächerfalten über den Rücken. In der erhobenen rechten Hand hält sie eine Flöte, in der linken das zusammengerollte Notenblatt.

Maße: H 19,5 cm

Modellbuch: *G 79, Euterpe, 20, 10, 8, Lück, Oct. 1781* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Feder laviert, bez. u. Mitte: *G 79. 31,1 x 18,7 cm.* Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 35a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 81. Clarke 1988, Kat. 96.

Exemplare: PD (P.E. 3414), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen im Dreieck, Formnr. G 79, Ausformung um 1815-20.

185. Titel: Apoll mit Leier

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: November 1781

Formnummer: G 80

Apoll, der Gott der Künste und der Musik, wird mit Stift und Leier dargestellt, die er auf einem kleinen Altar, der links hinter ihm steht, abstützt. Drei Klauenfüße bilden das Gestell des Altares und tragen die Opferschale. Darunter schlängelt sich Python hervor. Das Gewicht des Körpers lastet auf dem rechten Bein; der geöffneten Seite über dem Spielbein gilt der energisch nach links gewandte Kopf. Ein Schultergurt hält ein Himation, welches reich drapiert über den die Figur nach hinten stützenden Baumstumpf liegt und vorne die Scham verhüllt. Einfacher Sockel mit seitlich umlaufendem Mäanderband. Jüchtzer modellierte den Apoll in Anlehnung an einen bei Becker auf Tafel 67 vorgestellten Apoll, den er seitenverdreht darstellte. Er übernahm die Haltung des Körpers, ersetzte die Stützte durch einen Altar, den eine Schlange umwindet, wenngleich er diesen verkleinerte, so dass er darauf eine Leier, die er in der linken Hand hält, abstützen

konnte. Den Altar kopierte er nach einem anderen Apoll, den Leplat auf Tafel 49 (vgl. Kat. 183) vorgestellt hat. Der Prüderie des 18. Jahrhunderts entsprechend fügte Jüchtzer ein Lendentuch hinzu.

Maße: H 20 cm

Zeichnung: Feder laviert, bez. u. Mitte: G 80. 29,2 x 18,2 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 35b)

Modellbuch: G 80, *Appollo an Altar, 20, 8, 9, Jüchtzer, Nov. 1781* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 18 u. 49. Berling 1910, S. 81. Clarke 1988, Kat. 97.

Exemplare: PD (P.E. 3412), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit Stern, Nr. 37 und 43, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, Formnr. G 80, Ausformung um 1781.

186. Titel: Die Hoffnung

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: um 1781/1782

Formnummer: G 86

Die weibliche Allegorie der Hoffnung steht vorgebeugt und auf einen Anker gelehnt, den eine Rosengirlande umwindet, und stützt den Kopf mit der rechten Hand. Das linke Bein ist im Knie angewinkelt über Kreuz gestellt. Über dem fußlangen Chiton trägt sie ein Himation, das von den Schultern in tiefgratigen Falten über den Rücken fällt. Die Figur ist einem barocken Atavismus zufolge mit schwerer Stoffdraperie umhüllt, wobei die Ströme des den Körperbau betonenden Faltenwerks des Chitons auf dem Leib kreisen und ihn zur frontalen Schauseite hin in klassizistischer Manier nachzeichnen. Das hat zur Folge, dass die Figur bei seitlicher Betrachtung sehr massig proportioniert wirkt. Der gefühlvolle Ausdruck der Trauernden lässt noch einen Hauch der Empfindsamkeit spüren, wenngleich die Geschlossenheit der Kontur, das Konterfei mit langer, schlanker Nase und schmalen Mund sowie die Haarbehandlung den klassizistischen Idealen folgen. Die stützende Haltung ist der Muse Polymnia in einer römischen Kopie nach spätgriechischem Vorbild um 150 v. Chr. entlehnt, die sich in der Antikensammlung Friedrich II. befand, wovon ein Gipsabguss in der Dresdener Gipsabgusssammlung bewahrt wird (Inv. Nr. 2805). Das Motiv einer Stehenden mit gekreuzten Beinen und aufgestütztem Oberkörper ist auch auf Reliefs der Manufaktur Wedgwood von 1775-80 dargestellt. Johann Gottfried Schadow fertigte 1802 eine Statue der Hoffnung als Denkmal für Friederike Unger, Berlin ehem. Hohenzollernmuseum, die dem Porzellanmodell Jüchtzers sehr nahe steht. Zur Entstehungszeit und zum Modelleur werden in den Tätigkeitsberichten keine Angaben gemacht. Im zusammengefassten Arbeitsbericht der Monate August bis Dezember 1789 berichtete Jüchtzer von der Reparatur dieses Figurenmodells. „1 Stück Figur die Hoffnung angefangen zur Reparatur.“ (WA, I Ab 66, fol. 748a). Im Jahr 1786 schuf Jüchtzer als Gegenstück zu dieser Gruppe „Die Glückseligkeit des Schlafes“ (Kat. 202).

Maße: H 38, Dm 17,5 cm

Modellbuch: G 86, *Figur Hoffnung mit Anker und Tau, 37; 16,5; 20* (WA, AA III H 121, fol. 174)

Zeichnung: Stich, in Platte bez.: 16 Zoll hoch G 86. 27,7 x 21,7 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 37b)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 4, Nachtrag Kat. 1. Zimmermann 1926, S. 299. Clarke 1988, Kat. 100. Krenzlin, Ulrike, Johann Gottfried Schadow, Berlin 1990, Abb. 228, S. 154. Katalog Dresden 1994, Taf. 100, S. 111. Reilly 1994, Abb. 139, 141, S. 142.

Exemplare: PD (P.E. 429), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwerter mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. G 86, Ausformung um 1815-20.

187. Titel: Götterbüsten**Entwurf:** Christian Gottfried Jüchtzer**Entwurfsdatierung:** Oktober - Dezember 1782**Formnummer:** H 4, H 6, H 8, H 10, H 12, H 14

Von Oktober bis Dezember 1782 fertigten Jüchtzer und Schönheit (Kat. 127) eine Serie von zwölf Götterbüsten: Mars *H 3*, Pallas Athene *H 4*, Apollo *H 5*, Vesta *H 6*, Merkur *H 7*, Diana *H 8*, Jupiter *H 9*, Juno *H 10*, Bacchus *H 11*, Ceres *H 12*, Neptun *H 13* und Venus *H 14*. Schönheits Arbeitsberichten ist zu entnehmen, dass er von dieser Serie die Büsten von Mars, Apollo, Merkur, Jupiter, Bacchus und Neptun inventiert hat. Folglich modellierte Jüchtzer, anders als im Modellbuch angegeben, die Götter Pallas Athene, Vesta, Diana, Juno, Ceres und Venus. Sie werden in kleinem Brustausschnitt über konkav geschwungenem Rundsockel gezeigt, der auf einer Platte über einer quadratischen Plinthe ruht. Schauseitig erscheinen an der Plinthe die Attribute der Götter im Relief. Die auffallend feine Bearbeitung der Oberflächen und der Details kommen in den Biskuitausformungen sehr gut zur Geltung. Schönheit erwähnte in seinem Arbeitsbericht im Oktober 1782, dass er die Büsten nach Zeichnungen Schenaus fertigte, die sich jedoch weder im WA in Meissen noch im Kupferstichkabinett in Dresden erhalten haben. Schenau schuf diese Zeichnungen nach Büsten und Kopffragmenten aus der Dresdener Antikensammlung.

Modellbuch: *H 3*, Büste Mars, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. *H 4*, Büste Pallas, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. *H 5*, Büste Apollo, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. *H 6*, Büste Vesta, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. *H 7*, Büste Merkur, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. *H 8*, Büste Diana, 13, 8, 6, Schönheit, Oct.-Nov. 1782. *H 9*, Büste Jupiter, 13, 8, 6, Schönheit, Nov. 1782. *H 10*, Büste Juno, 13, 8, 6, Schönheit, Nov. 1782. *H 11*, Büste Bacchus, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782. *H 12*, Büste Ceres, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782. *H 13*, Büste Neptun, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782. *H 14*, Büste Venus, 13, 8, 6, Schönheit, Dec. 1782 (WA, AA III H 121, fol. 175)

Zeichnung: Kupferstich, bez. u. Sockel: *H 3*, *H 4*, jedes 5 Zoll hoch. 19,8 x 24,2 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 38a) - Feder laviert, bez.: Juno *H 10*, Vesta *H 6*, Minerva *H 4*. 22,4 x 28,5 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 38a)

Literatur: Becker 1804-11 (2), Taf. 61. Preis-Verzeichnis 1894, S. 82 (H 7). Klemm 1834, S. 109. Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Preis-Verzeichnis 1906, S. 66. Berling 1910, Fig. 184, S. 78, 80. Zimmermann 1926, S. 302. Walcha 1973, Abb. 163, S. 488f. Clarke 1988, Kat. 107.

Exemplare: *H 4*, PD (P.E. 3419), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. H 4, Ausformung um 1782, H 13,3 cm. *H 8*, PD (P.E. 3421), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. Blindstempel H 8, Ausformung um 1818-20, H 13,5 cm. *H 10*, PD (P.E. 3424), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. Blindstempel hinten am Sockel H 10, Ausformung um 1782, H 12,5 cm. *H 12*, PD (P.E. 3422), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. H 12, Ausformung um 1782, H 13,2 cm. *H 14*, PD (P.E. 3420), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. H 14, Ausformung um 1815-20, H 12,7 cm.

188. Titel: Maria Magdalena**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelljahr:** um 1783**Formnummer:** H 31

„Maria Magdalena“ ist als Pendant zur Figur „Johannes der Täufer“ (Kat. 121) entworfen, die Jüchtzer beide nach Gemälden des zu seiner Zeit sehr geschätzten Pompeo Girolamo Battoni (1708 - 1787) schuf. Das Gemälde Battonis mit der hl. Maria Magdalena

hatte August III. vor 1754 gekauft. Leider wurde es im Zweiten Weltkrieg zerstört. Maria Magdalena liegt halb aufgerichtet auf rechteckiger Plinthe und liest in einem Buch, das ein Totenschädel stützt. Die Arme liegen mit gefalteten Händen auf dem Postament vor ihrer Brust und verleihen der Figur den Anschein von Instabilität. Das gelöste, lange Haar fällt in Strähnen in den Nacken und vor die Brust. Ein reich drapiertes Gewand umhüllt die übereinander liegenden Beine und den Oberkörper in zahlreichen tiefgratig bewegten Falten. Ein Gewandzipfel liegt hinter ihrem Rücken bauchig drapiert auf dem Postament. Über der linken Brust ist das Chiton herabgerutscht. Jüchtzer kopierte die Figur sehr detailgetreu aber seitenverkehrt, da er vermutlich nach einer graphischen Vorlage arbeitete. Gegenüber der barocken Gewandbehandlung ersetzte Jüchtzer, dem Formenvokabular des Klassizismus folgend, den Felsen unter Maria Magdalenas Arm durch ein scharfkantiges Postament. Im März/April 1788 reparierte Jüchtzer dieses Modell und notierte: „1. Dergleichen (grosse Figur) die Maria Magdalena reparirt ebenfalls gänzlich verfertigt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 66, fol. 291a)

Maße: H 16; L 16,5; T 12,6 cm

Modellbuch: H 31, Maria Magdalena, 20, 29, 16, Jüchtzer, ä.F. (WA, AA III H 121, fol. 175)

Literatur: Klemm 1834, S. 109. Berling 1900, S. 150. Zimmermann 1914, S. 172. Ders. 1926, S. 299. Katalog Dresden 1929, Kat. 454. Neuwirth 1977, Vol. I, S. 34-41. Jedding 1979, S. 147. Clarke 1988, S. 12-14, Kat. 125. Kasakiewitsch, Natalia, Westeuropäisches Porzellan aus der Sammlung Tatitschew und dem Museum Golizyn in der Sammlung der Eremitage, übers. Friedrich Hübner, in: Keramos 1998 (160), S. 13-36, Fig. 6, S. 18.

Exemplare: PD (P.E. 3438), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. H 31, Ausformung um 1783. - Staatliche Museen, Schwerin.

189. Titel: Einschenkender Satyr

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: um 1783

Formnummer: H 53

Jüchtzer kopierte die antike Statue des „Einschenkenden Satyrs“ in der Dresdener Antikensammlung, eine Marmorkopie nach einem Original des Praxiteles um 360 v. Chr. Der im Kontrapost stehende, unvermittelt geschilderte Satyr blickt auf die einst in der linken Hand liegende Schale herab, in die er steil von oben das Salböl fließen lässt. Der Knabe ist ganz versenkt in sein Tun. Aus statischen Gründen hat Jüchtzer den stützenden Baumstumpf ein wenig verdickt, damit er die Figur besser halten kann, und mit einem Ast ergänzt, dessen Blätter die Scham verdecken. Das feine Kurvenspiel des schlanken Jünglingskörpers mit ausschwingender Standbeinhüfte entsprach dem klassizistischen Ideal. Im Sinne der Winckelmann'schen Vorstellung von 'edler Einfachheit und stiller Größe' zeigte er ein festes Standmotiv, wobei der Körper in seinem Bau betont wird, was die einfache quadratische Plinthe betont. Dabei drängen alle Körperformen in die vordere Schauseite. Die besonders feine Ausarbeitung der Oberfläche, mit feinsten Strichelungen und Strählungen der Haare sowie glatten Wölbungen des Aktes, machen den besonderen Reiz der Figur aus.

Maße: H 26,5; T 10,6; L 10,5 cm

Modellbuch: kein Eintrag

Literatur: Leplat 1733, Taf. 16. Lipsius 1798, S. 241. Becker 1804-1811 (1), Taf. 25. Hettner 1881, Nr. 87, S. 82f. Herrmann 1925, Nr. 100, S. 31, mit Abb. Hartmann 1979, Abb. 79, S. 57ff. Fuchs 1993⁴, Abb 104, S. 112ff. Katalog Dresden 1994, Kat. 88, S. 100.

Exemplare: PD (P.E. 3430), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke mit Stern, blaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. H 53, Ausformung um 1783.

190. Titel: Mann und Frau mit Füllhorn**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben**Modelljahr:** um 1783**Formnummer:** H 35

Ein Frauen- und ein Männerakt sind jeweils auf einem kannelierten Säulenschaft platziert. Ihre Körper folgen dem kontrapostischen Aufbau, das Spielbein ist zurückgestellt und schwebt sanft über dem Boden. Der Wechsel von Spiel- und Standbein ist achsensymmetrisch zum Gegenstück konzipiert ebenso wie das Himation, das der Figur den notwendigen Halt verleiht und als Lendentuch fungiert. Beide halten ein Füllhorn in ihren Händen, das mit Weinlaub und Weintrauben gefüllt ist. Quadratische Sockelplatte, darüber Wulst mit Lorbeerkranz, gekehler Anstieg, kanneliertes Schaft mit Verstärkung. Eine archaische Frauenfigur in der Dresdener Antikensammlung diente als Anregung für das Motiv des Füllhorns im linken Arm sowie der Griff der rechten Hand nach dem Ende des Füllhorns. Die Zuschreibung an Jüchtzer basiert auf der Quellenlage, denn eine Händescheidung aufgrund stilistischer Kriterien ist angesichts der engen Zusammenarbeit in der Modellierstube in dieser Zeit schwer möglich. Die Formnummer bestimmt eine Datierung um 1783. Schönheit, der zu dieser Zeit regelmäßig Arbeitsberichte verfasste, erwähnte dieses Figurenpaar nicht. Folglich ist eine Zuschreibung an Jüchtzer nahe liegend, der erst seit 1785 Tätigkeitsberichte schrieb.

Maße: H gesamt je 37,2 cm, H Figur je 27cm**Modellbuch:** *H 35, Figur als Leuchter*, 29, 12, 9 (WA, AA III H 121, fol. 175)**Literatur:** Leplat 1733, Taf. 63. Hettner 1881, Nr. 12, S. 55. Herrmann 1925, Nr. 28, S. 17. Zimmermann 1977, Taf. 11/11a. Clarke 1988, Kat. 126f.**Exemplare:** **Mann**, PD (P.E. 3433), weißes Biskuitporzellan, Sockel glasiert mit galvanischer Goldauflage, unterglasurblaue Schwertermarke mit Stern und *n*, Formnr. fehlt, Ausformung um 1783. **Frau**, PD (P.E. 3434), weißes Biskuitporzellan, Sockel glasiert mit galvanischer Goldauflage, unterglasurblaue Schwertermarke mit *n*, Formnr. fehlt, Ausformung um 1783.**191. Titel:** Zimbeln schlagender Faun als Cymbaltreter**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelljahr:** Ende 1783 - 1. Viertel 1784**Formnummer:** H 41

Jüchtzer modellierte den Zimbeln schlagenden Faun nach dem Gipsabguss eines tanzenden Fauns, auch „Mediceischer Faun“ genannt, der heute in den Uffizien in Florenz bewahrt wird. Der Abguss ist auf einem Foto von 1891 von H. Krone zu sehen und befindet sich in der Mengs'schen Abgusssammlung in Dresden (Inv. Nr. 2374). Darüber hinaus gelangte eine antike Kopie dieses Fauns aus der Sammlung Albani in die Dresdener Antikensammlung. Jüchtzer übernahm den muskulös durchmodellierten Akt, der leicht vorgebeugt die Klapper tritt und in beiden Händen Zimbeln hält, mit allen zeitgenössischen Restaurierungen an Kopf und Armen. Um die Hüfte ergänzte Jüchtzer einen Efeublattkranz, um die Scham zu verdecken. Den seitlich stützenden Baumstumpf des antiken Vorbildes ersetzte er durch einen zentral hinter der Figur platzierten Säulenstumpf, so dass seine Stützfunktion von der Schauseite nicht sofort sichtbar wird. Darüber hat er ein Himation und ein Ziegenbockfell drapiert, die die Figur geschickt mit der Stütze verbinden. Seitlich hängt daran eine Panflöte.

Maße: H 24,3, L 10,2; T 10,5 cm**Modellbuch:** *H 41, Faunus als Zimbelnspieler*, 25,4; 11,5; 11, Jüchtzer (WA, AA III H 121, fol. 178)**Zeichnung:** Kupferstich, bez. in der Platte: *Fauno con le Timpanie e le Crepide H 41*, bleistiftsigniert Jüchtzer. 23 x 17,5 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 39b)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 36. Klemm 1834, S. 109. Preis-Verzeichnis 1894, S. 81. Klein 1909, S. 101ff. Zimmermann 1977, Abb. 19a. Haskell/Penny 1982², Kat. 34, S. 205ff. Katalog Dresden 1994, Abb. 98, S. 109.

Exemplare: PD (P.E. 3432), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. hinten am Sockel H 41, Ausformung um 1815-20. - Staatliche Museen, Schwerin.

192. Titel: Das Opfer der Venus - Das Opfer der Freundschaft

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: um 1784

Formnummer: H 18

Venus gießt Öl aus einer Schale in das Feuer eines vor ihr stehenden Altares. Sie hat ihr rechtes Bein auf die Stufe unterhalb des Altares gestellt, so dass sie diagonal zum Betrachter steht. Der Oberkörper löst sich aus dieser Diagonale mit einer Drehung in der Hüfte in Richtung Altar. Die linke Hand liegt quer vor der Brust, der Kopf mit antikisch zurückgekämmter Frisur ist auf die Flammen gerichtet. Ihren Körper umhüllen die stoffreichen Gewandmassen des Chitons sowie der schwere Stoff des Himations, der von der linken Schulter in tiefgratigen Falten über den Rücken zu Boden fällt und die Figur stützt. Während in der Stofffülle und dem Eigenleben der Draperie vor allem auf der Rückseite der Figur sowie des lebhaften Saumes Züge des Barocks anklingen, deutet das feine Faltengriesel des Chitons, das über die linke Brust herabgerutscht ist, den darunter liegenden Körper an im Sinne des Klassizismus. Dementsprechend gibt der hohe Schlitz den Blick auf das linke Standbein frei. An den Füßen trägt sie Sandalen. Auf der anderen Seite des Altares steht ein geflügelter Amorknabe und betrachtet das Feuer. Ein Zipfel seines Lendentuches weht im Wind und durchbricht die Geschlossenheit des Konturs. Eine Rosengirlande gleitet vom linken Arm der Venus vor dem Altar entlang zu Amor und verbindet die beiden. Schauseitig zieren den Altar zwei Kränze, die an einem zusammengeknотeten Band hängen als Zeichen der Liebe. Diese Gruppe zeigt einen engen Bezug zum Modell „Groupe de l’Amitié“ der Manufaktur Sèvres, wo eine weibliche Allegorie nicht Öl ins Feuer gießt, sondern ihr Herz am Feuer der Liebe wärmt.

Zimmermann schrieb diese Gruppe Matthäi zu, doch nennt das Modellbuch Jüchtzer als Modelleur dieser Gruppe, der zu dieser Zeit noch keine Arbeitsberichte schrieb. Dafür sprechen auch die auffallend feine Ausarbeitung der Details sowie die naturalistische Fältelung der Stoffmassen. Alle Einzelformen sind scharfkantig umrandet, vor allem die Haare sind präzise zu einzelnen Locken ziseliert, ebenso die Flügel Amors. Die der Empfindsamkeit entlehnte Thematik sowie Motiv- und Formgestaltung zeugen vom Einfluss Aciers auf das Frühwerk Jüchtzers. Gewand- und Haarbehandlung sind dagegen der Antike entlehnt, die Bewegtheit von Amors Lendentuchs zeigen barocke Züge. Als Gegenstück zu dieser Gruppe modellierte Jüchtzer in Zusammenarbeit mit Schöne von Februar bis Juni 1796 die Gruppe „Der Liebesmarkt“ (Kat. 229), wie er im Arbeitsbericht vom Juni 1796 erwähnte. „Diesen Monath wird conditionieret, die schon erwähnte Gruppe (Der Liebesmarkt) als Gegenstück zum Opfer der Venus...“ (WA, I Ab 75, fol. 450a)

Maße: H 36; B 23, T 15,2 cm

Modellbuch: H 18, Gruppe 2 Figuren am Altar, Gr. 32, 17, 18 - Post. 4, 22, 26, Jüchtzer, 1784 (WA, AA III H 121, fol. 175)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 82. Bourgeois 1913, Nr. 74, Taf. 22. Doenges 1907, Abb. 45, S. 143. Zimmermann 1926, S. 303. Butler 1971, Nr. 293. Jedding 1979, S. 140. Clarke 1988, Kat. 121. Menzhausen/Karpinski 1988, Farbtaf. 160. Katalog Dresden 1998, S. 246 mit Abb.

Exemplare: PD (P.E. 3442a), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke u. Formnr. fehlen, Ausformung um 1784.

193. Titel: Venus und Adonis

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: um 1784

Formnummer: H 59

Venus steht in klassischer Ponderation neben ihrem Geliebten Adonis und stützt ihren linken Arm auf dessen rechte Schulter, den anderen Arm hat sie liebevoll auf seinen rechten angewinkelten Arm gelegt. Verliebt blicken sie sich in die Augen, während Adonis mit seinen Händen gestikuliert. Ein Hinweis auf die Jagd des Ebers, die zu seinem Tod führte, ist der Bogen und der gefüllte Köcher, die an einem Brustgurt auf seinem Rücken hängen. Der Stoff ihrer Lendentücher gleitet an den Körpern entlang und wird geschickt als Stütze genutzt sowie der Prüderie des Klassizismus entsprechend vor die Scham drapiert. Die Beruhigung im Aufbau der Figuren, ihre Ausrichtung auf eine Schauseite, die Suche nach Einfachheit, Symmetrie und nüchterner Eleganz zeugen von dem Einfluss des zeitgenössischen Kunstdiskurses auf Jüchtzer. Clarke datierte die Gruppe fälschlicherweise 1786, da er den Hinweis auf diese Gruppe in Jüchtzers Arbeitsberichten von April/Mai und Juni/Juli/August 1786 darauf bezog. „1. *Antique Groupe zur Venus und Adonis den Apollo und Daphne eben sehr reinlich ausgestellt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 325a) Diesem Eintrag ist jedoch nur zu entnehmen, dass die Gruppe „Apoll und Daphne“ (Kat. 203) im April 1786 gefertigt wurde und diese als Gegenstück zu „Venus und Adonis“ konzipiert wurde.

Maße: H 29,5; L 12; T 12 cm

Modellbuch: *H 59, Venus und Adonis, 29, 16, 12, Jüchtzer, Sept. 1784* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Hirth 1916, Nr. 139. Zimmermann 1926, S. 299. Clarke 1988, Kat. 138.

Exemplare: PD (P.E. 431), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. H 59, Ausformung um 1784.

194. Titel: Die Freundschaft

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben

Modelljahr: um 1784

Formnummer: J 6

Auf hohem Postament steht die weibliche Allegorie der Freundschaft in einem antiken Gewand. An ihrem rechten Bein springt ein Hund herauf, ein Motiv, das Schöne Jahre später für die Allegorie der Treue erneut wiederholte (Kat. 251). Auf dem mit Efeulaub geschmückten Sockel bezeichnet sie der Schriftzug 'AMICITA'. Zu ihren Füßen kniet eine Frau mit erhobenen Armen, deren Blick auf die Freundschaft gerichtet ist. Auf der anderen Seite tanzt eine weitere zu Ehren der Freundschaft. Zwischen diesen beiden Frauenfiguren steht ein Altar mit einem turtelnden Taubenpaar. Auf dem runden Erdsockel, den seitlich stilisierte Blütenornamente zieren, liegt ein Kranz aus Rosenblüten. Die antike Gewandbehandlung, die im Sinne Winckelmanns die Konturen der Körper nachzeichnet, zeugt vom Einfluss des Klassizismus, doch lassen die betonten Gesten sowie der wie vom Wind ergriffene Mantel der Tanzenden links Rückgriffe auf die Formen des Barocks erkennen. Diese Verbindung von barocker und klassizistischer Formensprache prägt das Werk Jüchtzers vor allem in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts, was für eine Zuschreibung dieser Gruppe an Jüchtzer spricht. Ein weiteres Argument ist darin zu sehen, dass diese Gruppe in den Arbeitsberichten der anderen Modelleure, die zu dieser Zeit, anders als Jüchtzer, regelmäßig Berichte verfassten, keine Erwähnung fand.

Maße: H 35,5 cm

Modellbuch: Kein Eintrag

Exemplare: Gesamtgruppe: Privatsammlung Duderstadt. - **Figur der Amicita:** DMM (Inv. Nr. 18625), Biskuitporzellan, Schwertermarke fehlt, Pressmarke 85, geritzte Formnr. J 6, Ausformung um 1784.

195. Titel: Die drei Grazien

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Dezember 1784 - März 1785

Formnummer: H 71

Drei rhythmisch miteinander verschlungene Frauenakte sind um einen Altar gruppiert. Die Gruppe ist auf Vorder- und Rückenansicht berechnet, denn die Mittlere wendet dem Betrachter den Rücken zu. Standbein und darüber ausschwingende Hüfte sowie die elegische Kopfwendung der beiden äußeren Grazien sind achsensymmetrisch gestaltet. Der Blick und die rechte Hand der mittleren Grazie ist auf die Rose in der linken Hand der rechts von ihr stehenden gerichtet, die ebenfalls darauf blickt. Die dritte Grazie hält Trauben in ihrer rechten Hand. Jüchtzer erzeugte eine natürliche Wirkung, indem er den ihre Körper mit einem saften S-Schwung durchfluten ließ. Den natürlichen Reiz unterstreichen die aus den Frisuren gelösten Haarsträhnen. Eleganz und Zartheit erzielte der Meissener Modelleur, indem er die Hände der Figuren nicht auf den Körpern der Grazien auflegte, sondern diese darüber schweben ließ. Die Lendentücher, die Jüchtzer hinzufügte, wehen vor die Scham der Grazien und dienen als stützende Verbindung zwischen den Figuren und dem im Zentrum der Gruppe stehenden Altar. Die Bewegtheit dieser Lendentücher lassen noch einen Nachklang der Bewegtheit des Rokoko spüren, wenngleich die Frauenakte dem lyrischen Klassizismus entsprechen, was die einfache quadratische Sockelplatte unterstreicht. Die Gruppe der drei Grazien war im 18. Jahrhundert sehr prominent, denn sie verkörpert das klassizistische Ideal von Anmut und Grazie. Gleichzeitig stellt sie eine gelungene künstlerische Lösung für die Zuordnung sich zärtlich umarmender weiblicher Figuren vor. Dabei illustrieren die weiblichen Figuren die unverstellte, natürliche Schönheit der Bewegung. Dem antiken Mythos zufolge entstieg Venus in idealer Nacktheit dem Meeresschaum. In ihrer Begleitung befanden sich die drei Grazien Aglaia (Glanz), Euphrosyne (Frohsinn) und Thalia (Blüte). Sie verliehen Venus, die das weibliche Schönheitsideal verkörperte, die Grazie. Jüchtzer fertigte das Modell der drei Grazien mit großer Wahrscheinlichkeit nach einem Stich mit dem gleichnamigen Titel, der in Joachim von Sandrats (1606 - 1688) „Iconologica“ aus dem Jahr 1680 publiziert worden war. Die Zeichnung bezieht sich auf eine Vorlage aus der Antikensammlung des Kardinal Scipione Borghese. Diese Gruppe der drei Grazien befand sich in der „Stanza delle tre grazie“ im Casino der Villa Pinciana und wurde Anfang des 17. Jahrhunderts vom Bildhauer Nicolas Cordier (1567 - 1612) restauriert. Er überarbeitete Kopf und Hals und ergänzte die Blumen in den Händen der beiden äußeren Grazien. Im späteren Hellenismus entstand ein kanonisches Thema für die Gruppierung der drei Grazien, Variationen werden im Dommuseum in Siena, in Rom und Paris bewahrt. Ob sich in der Mengs'schen Abgussammlung von einer dieser Antiken ein Abguss befand, ist nicht bekannt.

Im Januar 1785 begann Jüchtzer Arbeitsberichte zu verfassen und schrieb: „1. große Gruppe von 3. Figuren.“ (WA, I Ab 63, fol. 50b) Die Figur erfreute sich offensichtlich großer Beliebtheit, so dass Jüchtzer die stumpf gewordene Form Anfang 1789 reparieren musste, wie seinem Tätigkeitsbericht der Monate Januar bis März 1789 zu entnehmen ist. „3.) Eine Säule zu den 3. Grazien nebst einem viereckigten Postament und 3. Beine zu denen Figuren reparirt.“ (WA, I Ab 67, fol. 138a) Berling erwähnte, dass Jüchtzer diese Gruppe 1785 auf der Dresdener Kunstausstellung zeigte, an der er mehrmals teilnahm. Der Vergleich mit der Gruppe „Die drei Grazien“ von Johann Friedrich Eberlein um 1735-1740 zeigt die Entwicklung der Figurenplastik der Meissener

Manufaktur. Sehen wir bei Eberlein grazile Bewegtheit im Stile des Rokoko mit halb verhüllter Körperlichkeit, so gab Jüchtzer mit seiner statuenhaften Schönheit und der dahinschwebenden Anmut ein Beispiel der klassizistischen Aktdarstellung. Der ausgeprägte Schwung in der Taille und die entsprechende Hebung in der Fußsohle lassen vermuten, dass Jüchtzer den „Drei-Grazien-Sarkophag“ in Potsdam Sanssouci kannte.

Maße: H 41,5 cm

Modellbuch: H 71, *Gruppe Die drei Grazien, 41, 21, 34, Jüchtzer, Dec. 1784* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Zeichnung: Stich, Feder laviert, bez. in d. Platte: *18 Zoll hoch, H 71. 28.1 x 21,6 cm.* Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 41a.) - Bleistift lasiert, bez. u.: *Die drei Grazien, H 71, ausgeführt i. P. 1784 Jüchtzer.* Entwurfszeichnung (Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 197)

Literatur: Klemm 1834, S. 107. Berling 1900, S. 150. Ders. 1910, Fig. 176, S. 76, 80. Zimmermann 1926, S. 299. Honey 1934, Taf. 59, S. 142. Rollo 1964, Abb. 17A. Katalog London 1972, Kat. 1438, S. 678f. Rückert/Willsberger 1977, Taf. 151. Hartmann 1979, Abb. 50-57, S. 109-117. Jedding 1979, Abb. 203, S. 113. Meister/Reber 1980, Abb. 265, S. 159. Meier 1981, Abb. 37. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 58 u. 197. Röntgen 1984, Fig. 140, S. 154f. Clarke 1988, Kat. 141, Taf. 7 u. 8, S. 13f. Fuchs 1993⁴, Abb. 419, S. 378f. Schuster 1993, S. 104f. mit Abb. Mirsch 1998, S. 37ff. Mertens, Veronika, *Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit*, Wiesbaden 1994. (Diss. Freiburg 1991).

Exemplare: Porzellanmanufaktur Meissen (Inv. Nr. 6128), Nachausformung. - Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart. Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. Victoria and Albert Museum, London.

196. Titel: Eroberung der Krim

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer / Johann Carl Schönheit

Modelljahr: Januar - März 1785

Formnummer: H 74

Jüchtzer arbeitete mit Schönheit an dieser großen Gruppe, die Graf Camillo Marcolini für die russische Kaiserin Katharina II. in Auftrag gegeben hatte. Die Gruppe stellt die Allegorie der Einverleibung der Krim in das russische Reich im Jahr 1783 unter Kaiserin Katharina II. vor. Der Frieden, in Gestalt einer antikisch gekleideten Frau, sitzt in einem Lehnstuhl und hält in der linken Hand einen feuervergoldeten Lorbeerzweig. Rechts von ihr hockt Zeus in Gestalt eines Adlers, in dessen rechter Klaue flammende Blitze liegen. Jüchtzer hob die Allegorie des Friedens hervor, indem er sie auf eine höhere, ellipsenförmige Plattform platzierte. Zu ihren Füßen hockt die weibliche Allegorie der Krim und blickt auf den Lorbeerzweig in der Hand des Friedens. Demütig greift sie mit ihrer rechten Hand zum Herz, während sie mit der linken ein Schild festhält, auf dem der Schriftzug *Tauris* zu lesen ist, ein Hinweis auf ein skythisches Volk auf der Krim. Zwischen Frieden und Krim steht ein weiblicher, geflügelter „Genius“ vor drei verschiedenen großen Palmen, die die Gruppe nach hinten abschließen. Er weist mit der rechten Hand auf das an der größten Palme befestigte Medaillon, welches ein Profilbildnis der russischen Kaiserin Katharina II. zeigt. Sie trägt den Helm der Pallas Athene, den der russische Adler krönt. Mit der anderen Hand umgreift er die Glieder einer Kette, die an einem Dreifuß befestigt sind. Der „Genius“ stellt die Krim vor die Wahl, sich entweder der russischen Kaiserin zu unterwerfen oder besetzt zu werden, d.h. in Ketten gelegt zu werden. Die Gruppe ist auf einem querovalen Erdssockel komponiert, den seitlich ein antikisierendes Dekorband umfasst.

Schönheit schrieb zu dieser Gruppe im Januar 1785: *„An der neuen großen Groupe mit Palmbäumen, von Ihro Excellenz, den Hrn: Grafen Marcolini angefangen zu arbeiten.“* (WA, I Ab 63, fol. 22a) Im Februar arbeitete Schönheit weiter an dieser Gruppe (WA, I

Ab 63, fol. 94a) und notierte im März 1785, dass er sie habe fertig machen lassen. „Die große Groupe mit 3. Palmbäumen von Ihro Excellenz dem Her: Grafen Marcolini gänzlich verfertigen lassen.“ (WA, I Ab 63, fol. 150a) Auch Jüchtzer erwähnte diese Gruppe im Arbeitsbericht der Monate Januar/Februar/März 1785. „1. große Groupe von 3. Figuren. 1. Adler ganz rein ausgestellt wovon 1. Portrait Ihro Maj. die Ruß. Kaiserin. 1. sizende Figur mit Adler. 1. Postament nebst einem 3. Fuß.“ (WA, I Ab 63, fol. 151a) Welche Figuren Schönheit fertigte, ist aus seinem Arbeitsbericht nicht ersichtlich. Im Januar 1785 notierte er: „An der neuen Groupe mit Palmbäumen, vor Ihro Excellenz, den H. Grafen Marcolini angefangen zu arbeiten.“ (WA, I Ab 63, fol. 22a) Im Februar arbeitete er weiter an dieser Gruppe (WA, I Ab 63, fol. 94a), die er im März 1785 beendete. „Die große Groupe mit 3. Palmbäumen von Ihro Excellenz dem Herrn Grafen Marcolini gänzlich verfertigen helfen.“ (WA, I Ab 63, fol. 150a)

Maße: H 38,7 cm

Modellbuch: H 74, *Eroberung der Krim, 81, 55, 45, Schönheit, Jüchtzer, Jan.-März 1785* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Zimmermann 1926, Taf. 59, S. 299f. Honey 1934, S. 141. Hofmann 1980², S. 160. Röntgen 1984, Abb. 140, S. 155f.

Exemplare: PD (P.E. 3453 a-e), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke fehlt, Formnr. H 74, Ausformung um 1785.

197. Titel: Bacchantin mit italienischer Trommel

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: April 1785

Formnummer: H 47

Jüchtzer modellierte die Bacchantin mit italienischer Trommel nach einer antiken Marmorvorlage, die unter August dem Starken aus der römischen Sammlung Albani in die Dresdener Antikensammlung gelangt war. Die schlank aufragende, mädchenhafte Gestalt steht im Kontrapost auf einfacher, quadratischer Plinthe. Sie trägt über dem ärmellosen Chiton ein Himation, das über die linke Schulter gelegt und in einem Wulst vor dem Bauch gebunden ist. Leplat und Becker deuten in ihren graphischen Kopien der antiken Dresdener Skulpturen ein über dem Bauch liegendes, schürzenartiges Gewandstück an, das Jüchtzer nicht übernahm. In der erhobenen linken Hand schlägt sie mit einer italienischen Trommel den Takt der Musik, der rechte Arm schwingt im Rhythmus. Schüsselfalten markieren die Rundung des Bauches. Von dort fallen sie über dem Standbein senkrecht herab, während sie den Kontur des rechten Spielbeins unter dem Stoff sichtbar werden lassen. Die einfach gegürteten Sandalen blicken unter dem fußlangen Chiton hervor. Jüchtzer ließ die Figur von einem sanften S-Schwung durchziehen, so dass Anmut und augenblicksgebundene Bewegung eine gelungene Harmonie finden. Entgegen dem Vorbild senkte der Meissener Modelleur den linken Arm, um die Kontur der Figur zu schließen. Entsprechend wurde der rechte Arm etwas näher an den Körper herangeführt. Er übernahm die fröhliche, lebhaftige Physiognomie. In den Arbeitsberichten erwähnte Jüchtzer im April 1785, dass er die Bacchantin vollendet habe. Wann er sie begann, hat er nicht notiert. „1. Antique Figur als Bachante gänzlich verfertigt und zugeschnitten.“ (WA, I Ab 63, fol. 200a)

Maße: H 27,3; L 10,4; T 10 cm

Modellbuch: H 47, *Bacchantin mit italienischer Trommel, 26, 11, 11, Jüchtzer, April 1785* (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Leplat 1733, Fig. 21. Lipsius 1798, S. 199. Becker 1804-1811 (3), Taf. 80. Klein 1909, Abb. 8, S. 105. Zimmermann 1926, S. 299. Zimmermann 1977, Taf. 12/12a. Clarke 1988, Kat. 134.

Exemplare: PD (P.E. 435), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, gepresste Formnr. hinten am Sockel J 8, Ausformung um 1785.

198. Titel: Flora Farnese**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelljahr:** April - Juli 1785**Formnummer:** H 48

Jüchtzer fertigte diese Porzellanplastik nach einem Gipsabguss der so genannten „Flora Farnese“, die sich im Museo Nazionale in Neapel befindet. Er übernahm Form- und Motivgestaltung der Flora, die mit einem ärmellosen, tief gegürteten Chiton bekleidet ist, das über der rechten Schulter herabgerutscht ist. Über den Rücken fällt vom linken angewinkelten Arm ein Himation. In der Vorlage hält Flora einen Blumenstrauß in der linken Hand und greift mit der anderen Hand in den Stoff des Kleides. Im Porzellanmodell drückt Flora dagegen einen Blumenkranz, der in der linken Hand liegt, ans Herz, während die andere Hand in den Stoff des Gewandes greift. Um der Figur mehr Natürlichkeit zu verleihen belebte Jüchtzer die Figur mit einem sanften S-Schwung. Das Spiel der Falten liegt wie nass auf dem Körper und zeichnet diesen mit all seinen Rundungen nach. Der Kopf der Göttin ist in seiner träumerischen, zart-melancholischen Haltung leicht nach links gewandt. Die Stoffmassen des fußlangen Chitons stützen den instabilen Stand auf dem schmucklosen, quadratischen Sockel. Jüchtzer verfasste sehr kurze Arbeitsberichte und erwähnte die Figur erstmals im April 1785. „1. wieder ausgestellte antique Figur die Flora mit Trapporie.“ (WA, I Ab 63, fol. 200a) Er schrieb im Juli 1785 zu dieser Figur: „1. Antique Figur die Flora mit Trapporie gänzlich verfertigt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 63, fol. 363a)

Maße: H 26,5; L 10,7; T 10,6 cm**Modellbuch:** H 48, Flora mit Blumenkranz, 26,5; 11; 11, Jüchtzer, Juli 1785 (WA, AA III H 121, fol. 178)**Literatur:** Leplat 1733, Taf. 24. Preis-Verzeichnis 1894, S. 81. Zimmermann 1926, S. 299. Haskell/Penny 1982², Nr. 41, Fig. 113. Clarke 1988, Kat. 135.**Exemplare:** PD (P.E. 447), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, gepresste Formnr. hinten am Sockel H 48, Ausformung um 1815-20.**199. Titel:** Venus von Arles**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelljahr:** Mai - Juni 1785**Formnummer:** H 85

Jüchtzer modellierte diese Figurine nach der so genannten „Venus von Arles“, eine Marmorkopie nach einem Marmorfrühwerk des Praxiteles um 360 v. Chr., die sich im Louvre in Paris befindet. In der Dresdener Antikensammlung befand sich eine antike Kopie der „Venus von Arles“, die sich jedoch hinsichtlich der Arm- und Kopfgestaltung vom Original unterscheidet, dem Jüchtzer detailgenau folgte. Demnach liegt die Vermutung nahe, dass der Meissener Modelleur dieses Porzellanmodell nach einem heute nicht mehr vorhandenem Gipsabguss in der Mengs'schen Abgussammlung fertigte. Venus steht in kontrapostischem Aufbau und hält in der erhobenen rechten Hand den goldenen Apfel des Paris, während sie in der anderen einen Spiegel trägt, in dem sie ihr Konterfei betrachtet. Von der Hüfte fällt das Himation zu Boden. Unter den tiefgratigen Falten des Himations ist die Differenzierung vom linken Standbein und rechten Spielbein deutlich erkennbar. Ein Zipfel des Mantels ist um den linken Arm geschlungen und fällt in reichen Faltenkaskaden zu Boden. Die weiche Modellierung des unbekleideten Aktes mit den sich runden Körperformen sowie das scharf detaillierte Faltenwerk mit seinen kleinteiligen Schattentiefen verlebendigen die Wirkung. Jüchtzer verstand es, die feine Sinnlichkeit des unbekleideten Oberkörpers in seinem Porzellanmodell zu erfassen, indem er das unruhige Spiel der Gewandfalten den zarten Rundungen des Körpers entgegengesetzt

hat. Einfacher Rundsockel mit seitlichem Mäanderfries. Im Mai 1785 begann Jüchtzer diese Gruppe. „1. *Antique Figur mit Trapporie die Venus genannt ausgestellt und beynahe fertig gemacht.*“ (WA, I Ab 63, fol. 247a) Im Juni vollendete er die Venus und zerschnitt das Modell. (WA, I Ab 63, fol. 300a)

Maße: H 20, Dm 6,8 cm

Modellbuch: *Venus mit Apfel und Spiegel, 20, 10, 7, Jüchtzer, Mai 1785* (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 13. Becker 1804-11 (2), Taf. 55. Clarke 1988, Kat. 144. Fuchs 1993⁴, S. 216f. Katalog Dresden 1994, Taf. 88, S. 100.

Exemplare: PD (P.E. 453), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. H 85, Ausformung um 1785.

200. Titel: Wer kauft Liebesgötter? - Die drei Temperamente der Liebe

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: August 1785 - Januar 1786

Formnummer: H 95

Jüchtzer modellierte diese Gruppe nach einem römischen Fresko, das im Nationalmuseum in Neapel bewahrt wird. Dieses 28 x 35 cm große Fresko, das 1759 in einer der Villen in Stabiae zwischen Pompeji und Sorrent gefunden wurde, übte nachhaltigen Einfluss auf die Kunst des späten 18. Jahrhunderts aus. Berühmtheit erlangte diese Wandmalerei mit der graphischen Bearbeitung der Funde im Herculaneum durch Antonio Ottavio Bayardi in den Jahren 1757-1792. Auf querovalen blütenbesetzten Erdsockel sitzt die Allegorie der heftigen Liebe auf einem Schemel, hinter ihr steht die Allegorie der melancholischen Liebe und betrachtet die Erogen. Gegenüber sitzt die Allegorie der flatterhaften Liebe und greift einen Erogen am Flügel. Detailgenau setzte Jüchtzer die Vorlage in raumgreifende Dreidimensionalität um, einzig die Gewänder gestaltete er dem barocken Einfluss seines Lehrers Kaendler zufolge fülliger. Dabei bewies er viel Gefühl für die Materialität des Porzellans. Die Stofflichkeit, die Wirkung der dargestellten Objekte, Erdsockel, Gewandfalten, Schemel, Physiognomie etc. arbeitete der Meissener Modelleur mit viel Liebe zum Detail heraus, was besonders bei der matten Oberfläche des Biskuitporzellans deutlich wird. Die Gruppe erfreute sich offensichtlich großer Beliebtheit, denn sie wurde auch im Relief in der Art des Wedgwoodporzellans auf einer Kratervase und als Medaillon wiederholt.

In den Arbeitsberichten wird die Gruppe erstmals im August 1785 erwähnt. „1. *Antique große Groupe von 3. Figuren mit Trapporie, und 3 Kinder, nebst Käfig. Die hefftige Liebe, die flattere Liebe, und die Melanchol. Liebe, ziemlich reinlich ausgestellt.*“ (WA, I Ab 63, fol. 421a) Im September 1785 modellierte Jüchtzer die große stehende Figur und das Postament. „1. *groß Postament gänzlich verfertigt mit denen Verzierungen und zerschnitten zu der Groupe aus dem Herculano. 1. große stehende Figur mit Trapperie zu der erwähnten Groupe gehörig eben verfertigt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 63, fol. 495a) Im Oktober schrieb er: „1. *Antique große Figur mit Trapporie. Die hefftige Liebe nebst einem Kind zu der erwähnten Groupe aus dem Herculano welche ziemlich fertig ist.*“ (WA, I Ab 63, fol. 580a) Im Dezember notierte Jüchtzer: „1. *Antique sitzende Figur eine ältliche Frau die flatter Liebe zu der erwähnten Groupe aus dem Herculano.*“ (WA, I Ab 63, fol. 743a) Im Januar 1786 vollendete er die Gruppe. (WA, I Ab 64, fol. 21a) Im März 1788 begann Jüchtzer die Gruppe „Amors Fesselung“ (Kat. 222) und ein Jahr später die Gruppe „Amor in Nöten“ (Kat. 224) als Pendants zu modellieren.

Maße: H 47,8; L Sockel 53; T Sockel 40,5 cm

Modellbuch: *H 95, Gruppe Der Liebesmarkt, 39, 52, 40, Jüchtzer, Aug.-Dez. 1785. 1.) Sitzende Figur mit Cupido im Schoß 33, 25, 19. 2.) Sitzende Figur Flatterliebe 25, 17, 12. 3.) Cupido fliegend 13, 6,8. 4.) Käfig mit Cupido 11; 11,5; 11,5. 5.) Figur stehend 39, 15, 19. 6.) Zweiteiliges Postament 7, 20, 20* (WA, AA III H 121, fol. 84 u. 181)

Literatur: Klemm 1834, S. 107. Preis-Verzeichnis 1894, S. 57. Berling 1910, Fig. 190, S. 80. Zimmermann 1926, Taf. 60, S. 300. Feulner 1929, Abb. 120, S. 121. Honey 1934, S. 141f. Wille, Hans, Wer kauft Liebesgötter?, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, 1972 (11), S. 157-190. Pompeji, Leben und Kunst in den Vesuvstätten, Ausstellung. Essen, Essen 1973, Kat. 292. Rückert 1977, Kat. 150. Hartmann 1979, Abb. 118-121, S. 171-176. Clarke 1988, Kat. 146.

Exemplare: PD (P.E. 3454 a-e), weißes Biskuitporzellan, sechsteilig, geritzte Schwertermarke z.T eingeschlossen im Dreieck, Ställchen und Stehende ohne Marke, Formnr. fehlt, Ausformung um 1786. - Kaiser-Wilhelm-Museum, Krefeld. Staatliche Museen Schwerin. Victoria and Albert Museum, London.

201. Titel: Selene und Endymion

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Februar - Mai 1786

Formnummer: J 8

Die Mythologie weist zwei Variationen dieses Themas auf. Der Schäfer Endymion hatte Zeus um die Gnade ewigen Schlafes gebeten oder Selene hatte ihn in den Schlaf gesenkt, um ihn zu küssen, denn Endymion hatte die Gefühle der Mondgöttin Selene geweckt. Jüchtzer zeigte letztere Version. Endymion sitzt zurückgelehnt schlafend auf hohem Felssockel. Die mit hoch gegürteten Sandalen bekleideten Füße hat er auf Felsstufen gestellt, der Kopf mit gelocktem Haar ist auf seinen linken Arm gestützt. Ein weich drapiertes Tuch ist um seine Beine geschlungen. Liebevoll legt die links von ihm stehende Selene ihren rechten Arm um seine Schultern und ist im Begriff, den von ihr zu diesem Zwecke in den Schlaf versetzten Endymion zu küssen. Ein pelzverbrämter Mantel ist um ihre Hüfte über das herabgerutschte Chiton geschlungen. Der darüber liegende Köcher mit Pfeilen und der vorne am Felsen lehrende Bogen illustrieren, dass Jüchtzer Selene und Artemis gleichgesetzt hat. Der Felssockel über quadratischer Plinthe ermöglicht die natürliche Stufung der Figuren, wobei die Plinthe proportional zu den Figuren zu klein wirkt und ihnen optisch keinen Halt gibt.

Das Thema erlaubt die Darstellung des Kontrastes des im Schlaf liegenden Epheben und der um ihn bemühten verliebten Göttin. Jüchtzer erfasste den Moment, bevor Selene die Lippen Endymions berührte, und folgte damit der wenige Jahre später von Goethe geforderten *'Darstellung des Moments'*, die er in seinem Essay zur Laokoon-Gruppe im ersten Band der Propyläen formuliert hatte. Etwa 25 Jahre vorher hatte Friedrich Elias Meyer das Thema von Endymion und Selene für die Meissener Manufaktur bearbeitet, wobei er Endymion durch den hinzugefügten kindlichen Genius mit astronomischen Geräten als Erforscher der Gestirne vorstellte. Der Eleganz und schlanken Proportionierung der Rokokofiguren Meyers stehen Jüchtzers schwere, nach antiken Studien modellierten idealen Akte gegenüber, wobei Jüchtzer das Lastende Endymions und den kontrapostischen Stand der vorgebeugten Selene betonte. Auch der Kontur der Gruppe ist fest geschlossen und nicht durch Gesten der Hände aufgebrochen, wie etwa bei Meyer. Im Februar 1786 begann Jüchtzer diese Gruppe. „1. Groupe Kuß der Diana an Endimion im Schlaf ausgestellt.“ (WA, I Ab 64, fl. 95a) Im März arbeitete er weiter an dieser Gruppe. (WA, I Ab 64, fol. 166a) Im Mai 1786 vollendete er das Modell und zerschnitt es. (WA, I Ab 64, fol. 325a)

Maße: H 30, L 21,3, T 12,2 cm

Modellbuch: J 8, *Diana und Endymion*, 29,5; 20; 14, Jüchtzer, Feb.-Mai 1786 (WA, AA III H 121, fol. 179)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.o.: J 8. 31,8 x 20 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 42a)

Literatur: Klemm 1834, S. 107. Berling 1910, Fig. 170, S. 74, 80.

Bourgeois/Lechevallier-Chévignard 1913, Nr. 190, Taf. 28. Butler 1972, Nr. 296.

Erichsen-Firle 1975, Kat. 155, Taf.18, S. 141. Clarke 1988, Kat. 151. Rückert 1995, Abb. 3, S. 2087.

Exemplare: PD (P.E. 435), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. gepresst hinten auf dem Sockel J 8, Ausformung um 1786. DMM (Inv. Nr. 6124), Nachausformung. - Museum für Angewandte Kunst Köln. Privatbesitz, München.

202. Titel: Die Glückseligkeit des Schlafes

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: April - August 1786

Formnummer: J 13

Die Glückseligkeit des Schlafes modellierte Jüchtzer als Gegenstück zur Allegorie der Hoffnung (Kat. 186). Der Meissener Modelleur orientierte sich hierbei an der zeitgenössischen Grabplastik, die den Tod nicht wie im Barock als krasse Zurschaustellung des Gerippes vorstellte, sondern als geflügelten Jüngling mit verlöschender Fackel. Dieser steht mit über Kreuz gestellten Beinen neben einem Säulenstumpf, auf den er seinen Oberkörper seitlich stützt. Der Kopf ist entspannt in den Nacken gelegt, die Augen sind geschlossen. Er hat die Arme aufeinander gelegt und hält in der rechten Hand eine zum Boden gewandte Fackel, deren Flamme auf der quadratischen Plinthe der Säulenbasis erlischt. In der linken Hand liegen zwei welke Glockenblumen. Diese sind ebenso wie die erlöschende Fackel als Sinnbild der Vergänglichkeit zu lesen. Ein Gewand liegt breit gebauscht um die Hüfte des Genius und fällt zwischen seinen Beinen zu Boden, um der Figur Halt zu verleihen. Ein Zipfel ist auf dem Säulenstumpf über einem Löwenfell mit Kopf drapiert. Eine Rosengirlande umwindet die Fackel und die Säule, an der ein Salamander emporklettert, ein Motiv das die Antike beim Apoll Sauroktonos verwandte. Der Körper ist ganz im Sinne der Antike durchgebildet, auch der Kopf ist am antiken Ideal orientiert. Jüchtzer folgte Winckelmanns Postulat nach einer geschlossenen Kontur, wenngleich die kleinteilige Behandlung des Beiwerks mit ihrem vielfältigen symbolischen Gehalt der ästhetischen Vorstellung von der Einfachheit und Einfachheit entgegensteht. Im zusammengefassten Arbeitsbericht der Monate April und Mai 1786 notierte Jüchtzer: „ 1. große Antique Figur als Compagnion zu der Hoffnung den Somnus oder die Glückseligkeit des Schlafes mit Trapporie und brennender Fackel reinlich ausgestellt.“ (WA, I Ab 64, fol. 325a) Im folgenden Arbeitsbericht der Monate Juni, Juli und August 1786 vollendete er diese Figurine.

Maße: H 37, Dm 17 cm

Modellbuch: J 13, *Figur Die Glückseligkeit des Schlafes*, 37, 19, 15, Jüchtzer, April-Juni 1786 (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 95. Berling 1900, Fig. 218, S. 150. Ders. 1910, Fig. 181, S. 77, 80. Zimmermann 1926, Abb. 111, S. 299. Clarke 1988, Kat. 155. Katalog Dresden 1998, Kat. 154 mit Abb.

Exemplare: PD (P.E. 427), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, gepresste Formnr. J 13, Ausformung 1815-20. DMM (Inv. Nr. 6127), Nachausformung.

203. Titel: Apoll und Daphne

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: April - August 1786

Formnummer: J 9

Jüchtzer widmete sich nicht nur der Nachbildung antiker Plastik, sondern arbeitete auch nach statuarischen Werken des Barock, die durch ungezählte Gipsabgüsse sowie verkleinerte Nachbildungen in Bronze, Elfenbein oder Holz einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatten. Die Gruppe „Apoll und Daphne“ modellierte er nach

Giovanni Lorenzo Berninis gleichnamiger Marmorstatue von 1622-25, die sich in der Galleria Borghese in Rom befindet. Der schlanke hohe Aufbau der Gruppe, der statisch für ein ganz anderes Material berechnet war, war in Porzellan nicht leicht nachzubilden. Um den Figuren den notwendigen Halt zu verleihen, rückte Jüchtzer sie näher zusammen. Der aufstrebenden Wirkung des Apolls zu Daphne wird sowohl durch die lastende quadratische Plinthe, vergleichbar mit der ergänzten Sockelpartie des Originals, als auch durch den linken Fuß Apolls, der nicht in die Luft schwebt, sondern mit den Zehenspitzen aufgestützt wird, entgegengearbeitet. Letzteres hatte sicher auch statische Gründe. Der Moment der Verwandlung Daphnes ist nicht wie in der Vorlage in Haaren und Händen vollzogen, gleichzeitig fehlt das Entsetzen in Daphnes Gesicht, welches durch ängstliches Stirnrunzeln ersetzt wird. Ihr Mund ist entgegen der Vorlage geschlossen. Jüchtzer bevorzugte die stille Bewegung und mäßige Dynamik, die dem Klassizismus eigen ist, und milderte den barocken Pathos der Gruppe. Die Gefühlswiderspiegelung im Haar hatte der Meissener Modelleur erkannt und treffend wiedergegeben. Das Haar der zu Tode verängstigten Daphne stiebt in alle Richtungen auseinander. Berninis Gruppe erfreute sich großer Beliebtheit, so dass Boizot 1786 eine Kopie für die Manufaktur Sèvres fertigte, eine weitere wurde in der Porzellanmanufaktur Frankenthal modelliert. Dem zusammengefassten Tätigkeitsbericht der Monate April und Mai 1786 ist zu entnehmen, dass Jüchtzer diese Gruppe als Gegenstück zu „Venus und Adonis“ (Kat. 193) schuf. „1. *Antique Groupe zur Venus und Antonis, den Apollo und Daphne eben sehr reinlich ausgestellt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 325a) Im folgenden Arbeitsbericht der Monate Juni bis August 1786 erwähnte er die Fertigstellung der Gruppe. (WA, I Ab 64, fol. 529a)

Maße: H 36,5; B 15, T 14 cm

Modellbuch: J 9, *Apoll und Daphne*, 36, 15, 14, Jüchtzer, Mai - Juli 1786 (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Berling 1910, Fig. 170, S. 74, 80. Zimmermann 1914, S. 168. Ders. 1926, S. 299. Jedding 1979, S. 140. Hofmann 1980², S. 123. Clarke 1988, Kat. 152. Menzhausen/Karpinski 1988, Farbtaf. 155. Rückert 1995, Abb. 2, S. 2085. Katalog Dresden 1998, S. 242f. mit Abb. Katalog München 1990, Kat. 261, S. 170.

Exemplare: PD (P.E. 430), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. J 9, Rest einer Johanneumnr., Ausformung um 1786. - Privatbesitz, München.

204. Titel: Zephyr und Flora

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Juni - November 1786

Formnummer: J 10

Jüchtzer entwarf dieses Modell nach einer Gruppe in der Dresdener Antikensammlung, die August der Starke aus der Sammlung Albani in Rom erworben hatte. Zephyr, der Gott des Westwindes, steht in zärtlicher Umarmung neben seiner Geliebten Flora, der Göttin des Frühlings. Die beiden Liebenden eint in vollkommenem Selbstbezug nichts außer ihrer Umarmung und ihrem gemeinsamen Blick. Flora ist bekleidet mit einem bis zur Hüfte herabgeglittenen Chiton, das vom Wind ergriffen, anders als in der Vorlage, um das rechte Bein nach hinten weht und aus dessen Stofffülle das linke Bein frei hervortritt. Die Bewegtheit des Stoffes kontrastiert mit der klassizistischen Idealität der Akte. Beide Figuren folgen dem Kontrapost, wobei symmetrisch das rechte als Standbein und das linke als Spielbein fungiert. Flora legt ihre linke Hand auf Zephyrs Brust und die rechte um seine Hüfte, während Zephyr mit der linken Hand ihr ihm zugewandtes Kinn streichelt und mit der anderen Hand eine Blumengirlande hält, die um ihre Körper geschlungen und auf dem Rücken locker um das Handgelenk Psyches gelegt ist. Die Hände berühren den Körper des Anderen nicht, sondern liegen mit wenig Abstand

darüber, so dass der Eindruck der Zärtlichkeit betont wird. Flora trägt im antikisch frisier-ten Haar einen Blumenkranz. Das im Wind wehende Chiton Floras und die Schmetter-lingsflügel Zephyrs lösen die in sich geschlossene Kontur der Figuren auf. Das wehende Gewand sowie ihre verschmolzenen Becken stützen die Figuren ausreichend, so dass keine weiteren Stützen hinzugefügt werden mussten. Beim Vergleich der Gruppe Jüchtzers mit der graphischen Reproduktion der Dresdener Vorlage von Leplat wird deutlich, dass Jüchtzer die Figuren hinsichtlich ihrer Stellung, Gestik und der Flügel va-rierte. Zeigt die antike Vorlage die beiden Liebenden im ruhigen Stand, so erfasste Jüchtzer den Moment, in dem beide herankommen und im Begriff sind, sich zu küssen. In Entsprechung zur Gruppe „Selene und Endymion“ (Kat. 201) erfasste Jüchtzer auch hier dem Postulat Goethes folgend den *‘Moment’*. Eine im Ausdruck wesentlich steifer wirkende „Zephyr und Flora-Gruppe“ nach derselben antiken Vorlage von der italieni-schen Manufaktur Doccia befindet sich im dortigen Museum. Im Arbeitsbericht der Mo-nate Juni bis August 1786 schrieb der Meissener Modelleur: „1. *Gruppe von zwey Figu-ren Zephir und Flora mit Trapporie reinlich ausgestellt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 529a) Im fol-genden Tätigkeitsbericht der Monate September bis November 1786 wurde die Gruppe vollendet. (WA, I Ab 64, fol. 776a)

Maße: H 29,5, B 23, T 15 cm

Modellbuch: *Zephyr und Flora, 28,5; 19; 12, Jüchtzer, Juli-Sept. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 132. Becker 1804-1811 (2), Taf. 64. Matthäy 31, Nr. 80. Preis-Verzeichnis 1894, S. 152. Berling 1910, Taf. 24/1, S. 79. Doenges 1907, Abb. 47, S. 147. Zimmermann 1926, S. 299. Butler 1971, Nr. 296. Schnoor von Carlosfeld/Köllmann 1974⁶, Taf. 138, S. 258. Zimmermann 1977, Abb. 6a. Jedding 1979, S. 113. Piatkewicz 1983, Nr. 194. Clarke 1988, Kat. 153.

Exemplare: PD (P.E. 426), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen, auf Sockeloberseite gepresste Formnr. J 10, Ausformung um 1786. - Wawel, Krakau. Kapitolinische Museen, Rom.

205. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Karaffe

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Juni - November 1786

Formnummer: J 33

Schönheit und Jüchtzer begannen im Sommer 1786 eine Folge von griechischen Opfer-kindern, die in ihren Händen Opfergefäße, Blumengirlanden, Kränze und andere Dinge halten (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Die Meissener Modelleure schufen diese Figurinen nach drei im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnungen, die vermutlich aus der Hand Schenaus stammen, wie Schönheits Arbeitsbericht vom Dezember 1786 zu entnehmen ist. (WA, I Ab 64, fol. 849a) Sie zeigen jeweils fünf nebeneinander ste-hende Opferkinder, darunter sind die Formnummern hinzugefügt. Seitlich sind die Ent-würfe mit „*Marcolini*“ bezeichnet.

Das griechische Opferkind ist in ein fußlanges Peplos gehüllt, das die Konturen des Kör-pers nachzeichnet, wie Winckelmann es für die klassizistische Kunst gefordert hatte. Ihr Blick ist auf den Boden gerichtet. In der rechten Hand hält sie eine Karaffe, die andere ist mit einem Zeigegestus erhoben. Im Arbeitsbericht der Monate Juni bis August 1786 notierte Jüchtzer: „1. *Dergleichen als Mädgen mit einer Opferkanne mit Trapporie reinlich ausgestellt.*“ (WA, I Ab 64, fol. 529a) Im Tätigkeitsbericht von September bis November desselben Jahres wurde die Fertigstellung der Gruppe erwähnt. (WA, I Ab 64, fol. 776a)

Modellbuch: *J 33, Mädchen mit Kanne, 15,5; 6; 6, Jüchtzer, Juli-Oct. 1786* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift a. Papier, bez. r.u.: *Marcolini J 56, J 33, J 34, J 40, J 46.* 24,5 x 38,5 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 45a).

Literatur: Clarke 1988, Kat. 170.

206. Titel: Griechischer Opferknabe mit Kästchen

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Juni - November 1786

Formnummer: J 34

Zur Serie der griechischen Opferkinder (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219) gehörend, die Schönheit und Jüchtzer im Sommer 1786 nach drei im WA in Meissen erhaltenen Entwurfszeichnungen begannen. Der Knabe steht im Kontrapost und ist bekleidet mit einem knielangen, gegürteten Gewand. Über die linke Schulter hat er eine Stola gelegt und hält mit beiden Händen eine Schatulle, deren Deckel er öffnet. Eine Abbildung in Berlings Festschrift der Meissener Manufaktur von 1910 ist zu entnehmen, dass die Figuren in Biskuit ausgeformt wurden und Jüchtzer ihnen mit Hilfe eines Säulenstumpfes, den er neben sie platzierte, Halt verlieh. Den Sockel bildet eine einfache quadratische Plinthe. Im Juni 1786 schrieb Jüchtzer dazu: „1. Antiques Opfer-Kind als Knabe mit einem Kästgen.“ (WA, I Ab 64, fol. 529a) Im folgenden Tätigkeitsbericht der Monate September bis November 1786 zerschnitt er das Modell. (WA, I Ab 64, fol. 776a)

Modellbuch: J 34, Knabe mit Kästchen, Jüchtzer, Juli-Oct. 1786, 15, 5, 5, Jüchtzer, Juli-Oct. 1786 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift a. Papier, bez. r.u.: *Marcolini J 56, J 33, J 34, J 40, J 46.* 24,5 x 38,5 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 45a)

Literatur: Berling 1910, Fig. 179/1, S. 77, 80. Clarke 1988, Kat. 171.

207. Titel: Hero und Leander

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: September - November 1786

Formnummer: J 11

Jüchtzer modellierte diese Gruppe in Anlehnung an eine Gruppe des Antonio Corrandini (1688 - 1752), heute in der Skulpturensammlung im Albertinum, die Leplat auf Tafel 201 vorstellte. Leander steigt zu der eine Stufe höher stehenden Geliebten Hero herauf, zu der er, der Geschichte des Musaios folgend, jede Nacht von Abydos hinüberschwamm. Sein linker Arm umgreift ihren schlanken Körper, während er mit der rechten die Hand Heros ergriffen hat. Diese steht vor ihm und hält das Licht in Form einer Öllampe über ihrem Kopf, welches sie jeden Abend im Fenster ihres Turmes für Leander anzündet, damit dieser den Weg zu ihr findet. Entgegen der Vorlage, die die Verliebten in stürmischer Umarmung zeigt, gab Jüchtzer beiden Figuren, vermutlich aus statischen Gründen, einen festen Stand und ersetzte den Felsen durch zwei quadratische Stufen, die im Sinne des Klassizismus einen klaren Unterbau bilden. Auch die Veränderung des rechten Armes der Hero, der anders als in der Vorlage die Kontur nicht durchbricht, zeugen vom Einfluss des Klassizismus auf Jüchtzer. Dagegen lassen die Bewegung Leanders, sein wehendes Haar sowie die Sinnlichkeit Züge des Barocks anklingen, die auch die Vorlage prägen. Die Körper sind unbekleidet, nur Hüften und Beine sind von Tüchern bedeckt und stützen die Figuren. Entgegen der barocken Vorlage besitzt ihr Faltengeriesel kein Eigenspiel. Zwei Einträge im zusammengefassten Arbeitsbericht der Monate September bis November 1786 betreffen diese Gruppe. „1. Desgleichen von 2. Figuren Leander und Hora mit Trapporie reinlich ausgestellt. ... N.B. Oben erwähnte Gruppe Leander und Hora verfertigt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 64, fol. 776a)

Maße: H 32, L 12, T 12 cm

Modellbuch: J 11, Hero und Leander, 31, 13, 15, Jüchtzer, Oct.-Nov. 1786 (WA, AA III H 121, fol. 179)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 201. Klemm 1834, S. 107. Preis-Verzeichnis 1894, S. 82. Doenges 1907, Abb. 46, S. 146. Berling 1910, Taf. 23/3, S. 80. Zimmermann 1914, S.

168. Ders. 1926, S. 299. Doenges 1921, Fig. 62. Jedding 1997, S. 113, 140. Clarke 1988, Kat. 154. Katalog München 1990, Kat. 262, S. 170.

Exemplare: PD (P.E. 483), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. J 11, Ausformung um 1786. - Staatliche Museen, Schwerin.

208. Titel: Die geläuterte Liebe - Die besiegte Liebe

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: September 1786 - Dezember 1787

Formnummer: J 50

Eine antikisch gekleidete Frauenfigur, die Allegorie der geläuterten Liebe, steht in kontrapostischem Aufbau neben einem dreiseitig, konkav geschwungenen Altar mit Rosengirlande, den an den Ecken Widderköpfe und Sphingen zieren. Ein Schleier verdeckt ihr Haar und fällt in tiefgratigen Falten über den Rücken zu Boden. Die feine Fältelung des Untergewandes folgt den Formen des Körpers, über dem linken Oberschenkel ist es bewegt und betont die Stellung des Spielbeines. Ihre Hände liegen über Kreuz vor dem Bauch und sind von einem Kranz Rosen gefesselt. Noch hält die Liebe sie in ihrem Bann. In diesem Sinne sind auch die zwei turtelnden Tauben auf dem Altar zu verstehen, auf die sie ihren Blick richtet. Gegenüber steht ein Genius, der nur mit einem Lententuch bekleidet ist, und lehnt seinen rechten Arm auf den Altar. Auf seiner linken Hand ruht ein Schmetterling als Zeichen der Unsterblichkeit. Die Gruppe ruht auf querovaler Plinthe mit seitlichem Reliefband.

Jüchtzer modellierte diese Gruppe ohne Vorlage, wobei er eine bewusste Anlehnung an die Antike zeigte. Dagegen lässt die Bewegtheit der Fältelung des Untergewandes der Allegorie einen Hauch des vergangenen Rokokos spüren, während die Thematik der Empfindsamkeit nahe steht. Im zusammengefassten Arbeitsbericht der Monate September bis November 1786 schrieb Jüchtzer: „1. große antique Gruppe von 2. Figuren die geläuterte Liebe genannt mit Trapporie, einem Opfer-Altar und 2 Tauben, völlig reinlich ausgestellt.“ (WA, I Ab 64, fol. 776a) In den folgenden Monaten arbeitete er weiter an dieser Gruppe und erwähnte die Vollendung im Arbeitsbericht der Monate Oktober bis Dezember 1787. „1. Große schon erwähnte antique Gruppe die geläuterte Liebe mit vieler Trapporie mit einem 3.seitigen Altar Sphinx, Widder Köpffe und zwey Tauben gänzlich verfertigt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 65, fol. 847a)

Maße: H 34,2; L 21,5; T 15 cm

Modellbuch: J 50, Gruppe Die geläuterte Liebe, 36; 27; 21,5, Jüchtzer, Nov. 1786, Juli-Sept. 1787 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 83. Bilder-Atlas 1899, Taf. 49. Preis-Verzeichnis 1906. Zimmermann 1926, S. 299. Clarke 1988, Kat. 186. Sonntag/Karpinski 1991, Farbtaf. 68/69

Exemplare: PD (P.E. 3446), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. fehlt, Ausformung um 1787. Zweite Figur (P.E. 3447) herausgebrochen. DMM (Inv. Nr. 6129), Nachausformung.

209. Titel: Geflügelter Genius

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: Dezember 1786 - Februar 1787

Formnummer: J 44

Schlank wächst die Figur des jugendlichen geflügelten Genius auf, deren Last das rechte Bein trägt. Der linke Fuß ist entlastet zurückgesetzt und berührt zart mit den Zehenspitzen die Basis der links von ihm stehenden Säulenbasis. Der Oberkörper ist über dem Standbein kontrahiert und lehnt sich sanft an die Säule, über die ein Tuch geworfen ist, dessen Zipfel die Scham des Genius verdeckt. Die Kopfwendung gilt der geöffneten Seite des Spielbeins. Der linke Arm ist auf die Stoffdraperie über der Säulenbasis ge-

stützt, während der rechte elegant nach rechts weist. Runder Sockel mit seitlich umlaufendem Mäanderband. Jüchtzer modellierte den geflügelten Genius nach einer Statue in der Dresdener Antikensammlung, die 1728 aus der Sammlung Chigi nach Dresden gelangte und von Leplat auf Tafel 105 vorgestellt wurde. Der Meissener Modelleur übernahm die Ponderation des Körpers mit dem Motiv des abgestützten linken Armes, wobei er im Zuge des Klassizismus den Baum durch die Säulentrommel ersetzte; die Flügel hinzufügte und den Schwung der Hüfte über dem Standbein betonte. Dem Tätigkeitsbericht der Monate Dezember 1786 bis Februar 1787 ist zu entnehmen, dass Johann Gottlob Matthäi dieses Modell entwarf, aber Jüchtzer es noch einmal erneuerte. „3. Figuren, die Hr: Matthaëi verfertigt hat, ich aber selbige noch einmahl machen müssen, nähmlich: 1. Figur Genius mit Flügeln und Säule mit Gewand behängt.“ (WA, I Ab 65, fol. 132a)

Maße: H 21, Dm 7 cm

Modellbuch: J 44, *Matthäi zuerst Jan.-Feb. 1787, Jüchtzer sog. Himmel, 21,5; 1,5; 8* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 105. Becker 1804-1811 (3), Taf. 99. Clarke 1988, Kat. 183.

Exemplare: PD (P.E. 460), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. J 44, Ausformung um 1815-20. - Staatliche Museen, Schwerin.

210. Titel: Diadumenos

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Dezember 1786 - Februar 1787

Formnummer: J 43

Der Sieger steht im Kontrapost auf runder Plinthe mit seitlichem Mäanderfries und hat das rechte Spielbein im Knie abgewinkelt zurückgesetzt. Die Zehen berühren sanft den Sockel. In beiden erhobenen Armen liegen die Enden der Tānie, die er sich als Zeichen des Sieges um das Haupt gebunden hat. Die Wendung des Kopfes gilt der kontrahierten linken Seite über dem Standbein. Eine Säulenbasis hinter seinem linken Fuß, über die ein Himation gelegt ist, deren Zipfel seine Scham verdeckt, verleiht der Figur Halt.

Jüchtzer modellierte den Diadumenos nach einer Marmorkopie eines Bronzeoriginals von Polyklet um 420 v. Chr. aus Delos, das sich heute im Nationalmuseum in Athen befindet. Der Meissener Modelleur arbeitete nach einer graphischen Vorlage, denn er zeigte die Figur seitenverkehrt. Er folgte dem polykletischen Kontrapost, ponderierte die Bewegung jedoch natürlicher aus, so dass die Figur sinnlicher und lebendiger wirkt.

Jüchtzer vermerkte in seinem Tätigkeitsbericht der Monate Dezember 1786 bis Februar 1787, dass er drei Figuren, die Johann Gottlob Matthäi gefertigt hatte, erneuern musste. „3. Figuren, die Hr: Matthaëi verfertigt hat, ich aber selbige noch einmahl machen müssen, nähmlich: ... 1. Dergleichen Diadomene genannt mit einer Säule und Trapporie sämtlich ausgestellt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 65, fol. 132a)

Maße: H 20,5; Dm 6,8 cm

Modellbuch: J 43, *Diadumenos, 20, 9, 7, Schönheit, Mai 1787 ä.F. Jüchtzer Sorte* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 182. Fuchs 1993⁴, Abb. 80, S. 89.

Exemplare: PD (P.E. 454), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. J 43, Ausformung um 1815-20.

211. Titel: Minerva

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: Dezember 1786 - Februar 1787

Formnummer: J 45

Minerva ist auf runder Plinthe mit seitlichem Mäanderfries platziert. Das rechte Bein trägt das Gewicht des Körpers, während das linke Spielbein zurückgestellt ist. Sie hat die linke Hand auf ein Schild gelegt. Ein Mantel ist um ihre Hüfte geschlungen und stützt den Stand der Minerva. Vor dem rechten Arm blickt ein Äskulapstab aus den Gewandmassen heraus, da Minerva u.a. die Schutzgöttin der Ärzte war. Rechts zu ihren Füßen steht ein geharnischter Helm, der wie das Schild als Attribut der Athena zu verstehen ist, die in nachantiker Zeit oft mit Minerva gleichgesetzt wurde. Der Kopf mit antikischer Frisur ist weit nach rechts gewandt. Die Fülle der Stoffdraperie sowie Helm und Schild scheinen den Sockel räumlich zu überlasten. Jüchtzer erwähnte in seinem Tätigkeitsbericht der Monate Dezember 1786 bis Februar 1787, dass er drei Figuren des Johann Gottlob Matthäi erneuern musste. „3. *Figuren, die Hr: Matthaei verfertigt hat, ich aber selbige noch einmahl machen müssen, nähmlich: ... 1. Dergleichen die Minerva mit Trapporie, einem Pfeil, Schild und Helm.*“ (WA, I Ab 65, fol. 132a) Den Pfeil ersetzte der Bossierer in der Dresdener Ausformung durch einen Äskulapstab.

Maße: H 20,5; Dm 7 cm

Modellbuch: J 45, *Minerva*, 20, 8, 7 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 90. Berling 1910, Taf. 23/5, S. 76. Clarke 1988, Kat. 184.

Exemplare: PD (P.E. 450), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, geritzte Formnr. J 45, Ausformung um 1815-20.

212. Titel: Griechischer Opferknabe als Priester der Diana

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Dezember 1786 - August 1787

Formnummer: J 36

Seit Sommer 1786 modellierten Jüchtzer und Schönheit eine Folge griechischer Opferkinder mit Opfergefäßen, Blumengirlanden, Kränzen und anderen Dingen (**s. hierzu Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219**). Das im Arbeitsbericht vom Dezember 1786 bis Februar 1787 erwähnte Opferkind ist auf den Entwurfszeichnungen nicht dargestellt. Jüchtzer beschrieb das Opferkind wie immer sehr kurz. „1. *Opffer Kind mit Trapporie als ein Priester der Diana mit einer Stohla ausgestellt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 65, fol. 132a) Im August 1787 vollendete Jüchtzer das Modell. (WA, I Ab 65, fol. 571a) Der Knabe ist mit einem knielangen Gewand bekleidet, eine Säulentrommel stützt seinen Stand. In beiden Händen hält er eine Stola, auf die Mond und Sterne gezeichnet sind.

Modellbuch: J 36, *Knabe mit Band als Dianagewitter*, 16, 7, 5,; Jüchtzer, Feb. 1787 (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Berling 1910, Fig. 180/2, S. 77, 80. Clarke 1988, Kat. 173.

213. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Opferkanne und Kästchen

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: März - August 1787

Formnummer: J 37

Zur Folge der griechischen Opferkinder gehörend (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Das im Arbeitsbericht vom Dezember 1786 bis Februar 1787 beschriebene Opferkind ist auf den Entwurfszeichnungen nicht dargestellt. Neben Jüchtzers Beschreibung im Arbeitsbericht ist als Quelle die Modellzeichnung Elsassers in der Berliner Kunstbibliothek heranzuziehen. Das Opferkind trägt ein fußlanges Gewand, in der rechten Hand hält es die Kanne in der anderen das Kästchen. „1. *Dergleichen als Mädgen mit Trapporie und eine Opffer Kanne nebst Kästgen.*“ (WA, I Ab 65, fol. 343a) Im August 1787 zerschnitt Jüchtzer das Modell. (WA, I Ab 65, fol. 571a)

Modellbuch: *J 37, Mädchen mit Vase, 15; 6; 6,5; Jüchtzer, Juni 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 174.

214. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Fackel

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: März - August 1787

Formnummer: J 40

Zur Serie der griechischen Opferkinder gehörend (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Das Mädchen trägt in der linken Hand eine brennende Fackel, über die rechte Schulter ist eine Rosengirlande gelegt. Der Peplos ist hoch geschlitzt und lässt das rechte Spielbein daraus hervortreten. Den Kopf krönt ein Lorbeerkranz. Jüchtzer erwähnte dieses Mädchen in seinem Tätigkeitsbericht der Monate März bis Mai 1787. „1. *Antiques Opfer Mädgen mit Trapporie und einer Fackel ausgestellt und verfertiget.*“ (WA, I Ab 65, fol. 343a)

Modellbuch: *J 40, Mädchen mit Fackel, 16, 6, 5, Jüchtzer, März 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift a. Papier, bez. I.u.: *Marcolini J 56, J 33, J 34, J 40, J 46.* 23,4 x 38,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 45a)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 177.

215. Titel: Griechischer Opferknabe mit Tauben

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: März - August 1787

Formnummer: J 56

Zur Serie der griechischen Opferkinder gehörend (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Ein heranschreitender Knabe trägt in beiden Händen einen Hut, in dem zwei Tauben hocken. Jüchtzer schrieb dazu in seinem Arbeitsbericht von März bis Mai 1787: „1. *Dergleichen mit Trapporie und zwey Tauben ebenfalls verfertiget.*“ (WA, I Ab 65, fol. 343a) Er vollendete die Figur in den Monaten Juni bis August. (WA, I Ab 65, fol. 571a)

Modellbuch: *J 56, Griech. Opferkind Knabe mit Tauben, 15, 8, 9, Jüchtzer, April 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift a. Papier, bez. I.u.: *Marcolini J 56, J 33, J 34, J 40, J 46.* 23,4 x 38,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 45a)

Literatur: Berling 1910, Fig. 180/2, S. 77, 80. Clarke 1988, Kat. 180.

216. Titel: Griechischer Opferknabe mit zwei Flöten

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: März - August 1787

Formnummer: J 46

Zur Serie der griechischen Opferkinder gehörend (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Ein griechischer Opferknabe trägt einen Mantel über knielangem Untergewand, die Füße stecken in einfach gegürteten Sandalen. Zwei Flöten liegen gekreuzt vor seiner Brust. Ein Lorbeerkranz krönt sein lockiges Haar, aus dem sich im Nacken einige Strähnen gelöst haben. Im Tätigkeitsbericht der Monate März bis Mai 1787 beschrieb Jüchtzer den Knaben. „1. *Dergl. als Knabe mit Trapporie und zwei Pfeiffen ebenfalls zerschnitten.*“ (WA, I Ab 65, fol. 343a) In den folgenden Monaten zerschnitt er das Modell und gab es zum Abformen. (WA, I Ab 65, fol. 571a)

Maße: H 19 cm

Modellbuch: *J 46, Griech. Opferkind Knabe mit zwei Pfeifen, 15, 6, 7, Jüchtzer, Mai 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift a. Papier, bez. I.u.: *Marcolini J 56, J 33, J 34, J 40, J 46*. 23,4 x 38,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 45a)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 178.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 2502), Nachausformung.

217. Titel: Griechischer Opferknabe mit Schüssel und Beil

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Juni - August 1787

Formnummer: J 38

Zur Folge der griechischen Opferkinder gehörend (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Das Opferkind trägt das Beil über der linken Schulter, unter dem rechten Arm hält es die Opferschüssel. Das im Arbeitsbericht von Juni bis August 1787 beschriebene Opferkind ist auf den Entwurfszeichnungen nicht dargestellt. Es hat sich jedoch in der Berliner Kunstbibliothek Elsassers Modellzeichnung sowie Jüchtzers Beschreibung erhalten. „1. Dergl. als Knabe mit Trapporie eine Opffer Schüßel und ein Beil ebenenmaßen verfertigt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 65, fol. 571a)

Modellbuch: *J 38, Knabe mit Opferschüssel und Beil, 15, 5, 6, Aug. 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Berling 1910, Fig. 180/1, S. 77, 80. Clarke 1988, Kat. 175.

218. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Hühnern und Priesterstab

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: März - August 1787

Formnummer: J 39

Zur Folge der griechischen Opferkinder (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Den Priesterstab hält das Opfermädchen in der rechten Hand, die Tiere hocken zu ihren Füßen. Im Arbeitsbericht der Monate März bis Mai 1787 notierte Jüchtzer: „1. Dergl. Mädchen mit Trapporie, einer Henne, junger Hühnlein und einem Priesterstab.“ (WA, I Ab 65, fol. 343a) In den folgenden Monaten vollendete Jüchtzer die Figur. (WA, I Ab 65, fol. 571a) Als weitere Quelle zu dieser Figur ist die Modellzeichnung Elsassers in der Berliner Kunstbibliothek heranzuziehen.

Modellbuch: *J 38, Knabe mit Opferschüssel und Beil, 15, 5, 6, Aug. 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 175.

219. Titel: Griechisches Opfermädchen mit Schaf

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: Juni - August 1787

Formnummer: J 48

Das Opfermädchen, bekleidet mit knielangem, gegürteten Gewand, gehört zur Serie der griechischen Opferkinder (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). In der erhobenen linken Hand hält sie einen Blumenkranz empor, in der rechten hält sie ihren Hut und einen Ast, an dessen Blättern ein neben ihr sitzendes Schaf knabbert. Jüchtzer erwähnte diese Gruppe im Arbeitsbericht der Monate Juni bis August 1787. „1. Dergl. als Mädchen mit Trapporie und mit einem Schaaf ausgestellt, verfertigt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 65, fol. 571a)

Modellbuch: *J 48, Kind mit Schaf, 16, 7, 7, Jüchtzer, Juli 1787* (WA, AA III H 121, fol. 180)

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift a. Papier, bez. I.u.: *Marcolini J 22, J 21, J 23, J 24, J 48*. 28 x 47 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 43a)

Literatur: Clarke 1988, Kat. 179.

220. Titel: Antinous**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelldatierung:** Oktober 1787 - Februar 1788**Formnummer:** H 49

Jüchtzer modellierte die Statue des bithynischen Jünglings Antinoos, der Geliebte des Kaisers Hadrian, nach einer antiken Vorlage, die aus der Sammlung Chigi in die Dresdener Antikensammlung gelangt war und bei Leplat und Becker vorgestellt ist. Sie steht einer Marmorstatue des Antinoos, die nach 130 n. Chr. entstand und heute im Museo Archeologico Nazionale in Neapel bewahrt wird, sehr nahe. Der Meissener Modelleur übernahm die klassische Ponderation des Antinoos, legte den Stab von der linken in die rechte Hand und fügte ein Lententuch hinzu, während er den Mantel auf der linken Schulter wegließ. Die Fältelung des Stoffes mit tiefen und weniger tiefen Falten erzeugt ein interessantes Spiel von Licht und Schatten. Er verlieh der Statue mehr Natürlichkeit, indem er sie aus dem geraden Aufbau befreite und den Körper durch einen S-Schwung belebte. Dem Formenkanon des Klassizismus folgend, ersetzte er den Baumstumpf am rechten Bein durch ein Postament. Jüchtzer erwähnte diese Figur im Arbeitsbericht der Monate Oktober bis Dezember 1787. „*Antique Figur mit Trapporie den Antinoos genannt, und einem Postament ausgestellt, und bey nahe fertig.*“ (WA, I Ab 65, fol. 847a) Bis Februar 1788 zerschnitt er das Modell und gab es zum Abformen. (WA, I Ab 66, fol. 71a)

Maße: H 25,5 cm**Modellbuch:** H 49, *Antinous mit kl. Stab*, 27, 10, 10, Jüchtzer, Dez. 1787/Jan. 1788 (WA, AA III H 121, fol. 178)**Literatur:** Leplat 1733, Taf. 74. Becker 1804-1811 (2), Taf. 42. Preis-Verzeichnis 1894, S. 82. Clarke 1988, Kat. 136. Fuchs 1993⁴, Abb. 145, S. 151f.**Exemplare:** PD (P.E. 3427), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke, Formnr. H 49, Ausformung um 1788.**221. Titel:** Johannes der Täufer**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelldatierung:** Januar - Mai 1788**Formnummer:** J 63

Johannes der Täufer sitzt auf rechteckiger Sockelplatte. Seine rechte Hand stützt den diagonal zum Betrachter gedrehten Oberkörper, während die linke gestisch erhoben ist. Der Kopf mit wild zerzauster Lockenfrisur ist nach rechts gewandt. Auf dem rechten, angewinkelten Bein liegt sein Attribut, die Kreuzfahne. Über das Lammfell, welches um seine Hüften gegürtet ist, ist ein faltenreich drapierter Überwurf über die linke Schulter gelegt. Vor ihm ruht das Lamm Gottes. Jüchtzer modellierte dieses Porzellanmodell nach einem Gemälde des Pompeo Girolamo Batoni (1708-1787) in der Dresdener Gemäldegalerie, das August III. vor 1754 gekauft hatte. Es wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Jüchtzer kopierte die Figur sehr detailgetreu aber seitenverkehrt, ein Hinweis darauf, dass er nach einer Stichvorlage arbeitete. Diese Gruppe konzipierte er als Pendant zur Hl. Maria Magdalena (Kat. 188), die er ebenfalls nach einem Gemälde Batonis fertigte. Dieses Modell reparierte er gleichzeitig wie im Tätigkeitsbericht der Monate Januar/Februar 1788 zu lesen ist. „*1. große Figur zur Maria Magdalena als Compagnon, Johannis der Täuffer mit Trapporie, einem Schaaf und Creutz-Fähnlein ausgestellt, und beynahe fertig. Desgleichen die Maria Magdalena reparirt ebenfalls gänzlich verfertigt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 66, fol. 71a) Im Mai 1788 hat er die Gruppe vollendet. (WA, I Ab 66, fol. 291a)

Maße: H 18; L 16,5; T 12,5 cm**Modellbuch:** J 63, *Johannes der Täufer*, 17, 25, 16, Jüchtzer, Febr.-März 1788 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Klemm 1834, S. 109. Berling 1900, S. 150. Zimmermann 1926, S. 299. Katalog Dresden 1929, Kat. 453. Jedding 1979, S. 147. Divis 1984, Abb. 35, S. 55. Clarke 1988, S. 12-14, Kat. 188.

Exemplare: PD (P.E. 3439), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. J 63, Ausformung um 1790. - Kunstgewerbemuseum, Prag.

222. Titel: Amors Fesselung

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: März 1788 - Juli 1789

Formnummer: J 70

Auf querovalen Postament mit seitlichem Ring- und Akanthusblattdekor sind drei Figuren platziert. Links sitzt Venus auf einer Bank mit gedrehten Beinen und bindet Amor, den sie vor sich hält, die Flügel mit einem Band zusammen. Rechts sitzt ein Mädchen auf einem kastenförmigen Podest, ihr linker Fuß ruht auf einem kleineren ähnlichen Postament. Sie füttert ein Taubenpaar auf ihrem Schoß mit Körnern, die sie aus einer Schüssel in ihrer linken Hand nimmt. Während sie sich um die turtelnden Tauben kümmert, die die Liebe versinnbildlichen, versucht Venus Amor zu bändigen. Folglich dreht ihr das Mädchen mit den Tauben den Rücken zu. Während die Thematik die Empfindsamkeit Aciers sowie die Darstellung in gezügeltem Temperament die Strenge des Klassizismus anklingen lassen, zeugen die üppig drapierten Frauenfiguren vom barocken Einfluss. Die Arbeitsberichte enthalten im März/April/Mai 1788 die erste Erwähnung dieser Gruppe. „1. große Gruppe als Compagnion, zur Gruppe der drey Temperamente der Liebe, von 2. Figuren und einem Kind, die Haupt-Figur reinlich ausgestellt.“ (WA, I Ab 66, fol. 291a) Daraus geht hervor, dass diese Gruppe als Gegenstück zur Gruppe „Die drei Temperamente der Liebe“ (Kat. 200) konzipiert wurde. Im Juni-Dezember 1788 fuhr Jüchtzer fort: „1. An oben erwähnte großen Gruppe von 2. Figuren und einem Kinde die Haupt-Figur mit dem Kinde gänzlich fertig, nebst einem Postament groß oval. 2. Die andere darzu gehörige Figur mit 2. Tauben, welche bereits größtentheils fertig ist“ (WA, I Ab 66, fol. 775a) Im Sommer 1789 beendete er dieses Modell. „Die schon erwähnte Gruppe von 2. Figuren mit einem Kinde, antiken Stuhl und vieler Trapporie, wie auch 2. Tauben, Bogen und Köcher, nebst einem großen und 2. kleinern Postaments völlig fertig und zerschnitten.“ (WA, I Ab 67, fol. 394a)

Maße: H 34; L 36,5; T 27 cm

Modellbuch: J 70, Gruppe von Kindern, 33, 35, 26, Juni 1788 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Preis-Verzeichnis 1894, S. 149. Bilderatlas 1899, Taf. 23. Preisverzeichnis 1906, S. 64. Clarke 1988, Kat. 191.

Exemplare: PD (P.E. 3448 a-c), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke, Formnr. hinten im Sockel J 70, Ausformung um 1788.

223. Titel: Allegorie der Unsterblichkeit - Kastor und Pollux

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: Juni 1788 - März 1789

Formnummer: J 77

Zwei aneinander gelehnte Jünglingsgestalten stehen auf schmuckloser Plinthe. Der Rechte hält zwei brennende Fackeln; eine über der linken Schulter, die andere löscht er auf einem kleinen Altar, der zwischen ihnen steht. Der zweite Jüngling legt seinen linken Arm um die Schulter des Fackelträgers und neigt den Kopf weit nach vorne. Beide tragen einen Lorbeerkranz im kurzen Lockenhaar. Hinter ihnen steht ein weibliches Götterbild auf kleinem Postament. Damals wurde diese Gruppe oft als Kastor und Pollux gedeutet. Pollux eilt nach dem Kampf mit Idas und Lynkeus zu dem verletzten Zwillingen-

bruder und bittet Zeus, seine Unsterblichkeit mit seinem Bruder teilen zu dürfen, was dieser ihnen gewährt, daher die brennende und die erlöschende Fackel. Jüchtzer bezeichnete sie im Tätigkeitsbericht als „*Allegorie der Unsterblichkeit*.“ Er entwarf das Porzellanmodell nach der „Ildefonso-Gruppe“, so benannt nach ihrem früheren Aufstellungsort. Heute befindet sie sich im Prado in Madrid. Sie entstand Ende des 1. Jh. v. Chr. und stammte aus der Villa Ludovisi in Rom. Die Gruppe erfreute sich im 18. und 19. Jahrhundert großer Beliebtheit und wurde nicht nur in Porzellan, sondern auch in Bronze und Eisenguss nachgebildet. Klemm rühmte die Nachbildung der Gruppe, die 1784 von Rom nach Dresden in die Mengs'sche Abgusssammlung kam (Inv. Nr. 2379). Jüchtzer kopierte die Vorlage mit der modernen Ergänzung der Scheibe in der rechten Hand des linken Jünglings. Abweichend zur Marmorgruppe verdecken zwei um die Schulter bzw. die Lende gelegte Tücher die Scham. Die strengen Körperformen des polykletischen Fackelträgers modellierte Jüchtzer etwas kräftiger und knickte dessen Oberkörper stärker in der Hüfte ab, so dass die Meridianlinie optisch der des angelehnten Jünglings stützend gegenübertritt, und damit die Instabilität in dessen Haltung gemildert wird. Der Kopf ist entgegen dem aufgerichteten Vorbild gesenkt und auf die verlöschende Fackel gerichtet, die sich leicht biegt. Damit erzielte Jüchtzer einen natürlicheren Eindruck und nahm der Gruppe die Strenge. Der linke Jüngling ist weicher und feinteiliger modelliert. Jüchtzer drehte seinen Oberkörper leicht nach hinten, um der Gruppe mehr Tiefe zu verleihen und senkte den Kopf weit auf die Brust. Damit verlor die Gruppe den Kontakt zum Betrachter und illustrierte ein In-sich-Versunkensein.

In dem Arbeitsbericht von Juni bis Dezember 1788 schrieb Jüchtzer: „*Eine große Gruppe von 2. Figuren Castor und Pollux, die Unsterblichkeit vorstellend, die erstern mit einer Opfer-Schaale in der rechten Hand, und die andere mit zwey Fackeln in jeder Hand eine, mit der in der rechten Hand sie im Begriff ist, dieselbe auf einem kleinen Altar auszudrücken, mit der linken aber sie im Begriff stehet, sie auszuschleudern, nebst einer kleinen Götzin die Isis, mit Trapporie und einem lang viereckigtem Postament. Diese Gruppe ist in Dresden gefertigt.*“ (WA, I Ab 67, fol. 775a) Der letzte Satz ist sehr interessant, denn erstmals wird erwähnt, dass eine Gruppe in Dresden entstand. Dem Eintrag der Monate Januar bis März 1789 ist zu entnehmen, dass er das Modell vollendet hatte. (WA, I Ab 67, fol. 138a). Als Pendant modellierte Jüchtzer 1792 die Gruppe „Orestes und Pylades“ (Kat. 225). Die Gruppe hatte großen Erfolg und wurde auch als Relief in der Art der Manufaktur Wedgwood als zweifarbiges Medaillon ausgeformt.

Maße: H 34,5 cm

Modellbuch: J 77, *Castor und Pollux*, 37, 23, 15, Jüchtzer, Nov.-Dez. 1788 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 3, Kat. VII. Matthäy 1831, S. 2. Klemm 1834, S. 107. Berling 1910, Fig. 190, S. 80 u. S. 82. Zimmermann 1926, S. 299. Bursche 1980, Kat. 328, S. 319. Clarke 1988, Kat. 192. Katalog München 1990, Kat. 263, S. 170f. Katalog Dresden 1998, S. 241 mit Abb. Siemer 1999, Abb. S. 173.

Exemplare: PD (P.E. 434), weißes Biskuitporzellan, ungemarkt, Ritzzeichen „St“, am Sockel geritzte Formnr. J 77, Ausformung um 1790. - Kunstgewerbemuseum, Berlin. Kunstsammlungen, Weimar. Württembergisches Landesmuseum, Stuttgart.

224. Titel: Amor in Nöten

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: Januar 1789 - Juli 1789

Formnummer: J 82

Venus sitzt auf einem Louis XVI.-Stuhl und beschneidet Amors Flügel. Dieser versucht in die Arme eines Mädchens neben ihm zu fliehen, welches seine Pfeile über ihrem linken Knie zerbricht. Die energisch geschwungene Fältelung der reich drapierten Gewänder umhüllen die Körper und betonen die Dramatik der Szene als barocke Reminiszenz,

wohingegen die klassische Dreieckskomposition sowie die strenge Geschlossenheit der Kontur klassizistische Züge tragen. Thematik und genrehafte Darstellung zeugen von Jüchtzers Verbundenheit mit den Gruppen *Aciers*, was sich auch im langovalen Erdsockel mit seitlich umlaufendem antikisierendem Ornamentband aus Ringen und Akanthusblättern zeigt. Jüchtzer begann diese Gruppe Anfang 1789, wie er im Tätigkeitsbericht der Monate Januar bis März 1789 berichtete. „4.) *Eine große Gruppe von 2. Figuren mit einem Kinde und vielem Trapporie reinlich ausgestellt.*“ (WA, I Ab 67, fol. 138a) In den folgenden Monaten vollendete er die Gruppe und erwähnte, dass sie für eine Konditorei gefertigt sei, womit sicher eine der Sächsischen Hofkonditoreien gemeint ist. „1.) *Antique Gruppe von 3. Figuren mit Trapporie, zur Conditorey bestimmt, völlig gefertigt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 67, fol. 394a) Dieses Modell ist als Pendant zu den Gruppen „Amors Fesselung“ (Kat. 222) und „Wer kauft Liebesgötter“ (Kat. 200) entworfen worden, was sowohl inhaltlich als auch formal deutlich wird. Die Sockeldekore entsprechen sich, ebenso die Größe der Gruppen „Amors Fesselung“ und „Amor in Nöten“. Demnach schuf Jüchtzer mit diesen drei Gruppen einen der wenigen Tafelaufsätze des Klassizismus für die Sächsische Hofkonditorei.

Maße: H 35; L 35; T 28,5 cm

Modellbuch: J 82, *Gruppe von 3 Figuren, Amor in Nöten*, 33; 34,5; 26, Jüchtzer, März-Juli 1789 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Zeichnung: Stich, in der Platte bez.: *14 Zoll hoch J 82*. 23,1 x 19,6 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 170, fol. 46a)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Preis-Verzeichnis 1894, S. 149. Bilderatlas 1899, Taf. 82. Preisverzeichnis 1906, S. 64. Clarke 1988, Kat. 193. Auktionskatalog Leo Spik München, Juni 1997, Lot. 581, Taf. 52.

Exemplare: PD (P.E. 3449 a-c), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. J 82, Ausformung um 1790. - Staatliche Museen, Schwerin.

225. Titel: Orestes und Pylades

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: 1792

Formnummer: K 42

Auf rechteckigem, schmucklosem Sockel stehen die beiden zusammen aufgewachsenen Jünglinge einander zugeneigt. Der rechte stützt seinen rechten Arm auf die Schulter des linken und ergreift dessen linken Unterarm, während dieser die rechte Hand gestisch erhebt und ein wenig mit dem Oberkörper zurückweicht. Der tiefe Blick in die Augen des anderen verbindet die Figuren. Tücher sind um die Lende und die Schulter gelegt und nach hinten drapiert. Sie dienen der Festigung des Standes. Ihr lockiges Haar hält je ein bandartiges Diadem. Ein runder Altar mit Relieffries steht zwischen ihnen. Dargestellt ist Elektra, die Pylades und Orestes zu Agiosthos führt. Rückseitig ist ein umgestürzter Altar nebst herabgefallener Schale mit Flamme, einem Ast, einer runden Schale, Messer und Schaufel zu sehen. Eine kleine Dianastatue steht auf rundem, profiliertem Sockel hinter Orestes. Im WA in Meissen haben sich zwei Entwurfszeichnungen erhalten. Beim Vergleich mit dem Modell wird deutlich, dass Jüchtzer einige Veränderungen vorgenommen hat. In Orestes Hand liegt in der Zeichnung ein Messer, dessen Spitze auf dem Altar ruht. Pylades legt hier nicht den Arm um die Schulter, sondern weist warnend in die Ferne. Auf dem Altar wird eine Hirschjagd illustriert. Die Schale auf dem Altar fehlt. Die Göttin Diana wird mit ihrem Attribut dem Hund dargestellt. Die zweite Entwurfszeichnung zeigt Diana in einem weniger plastisch ausgeformten Gewand. Seinem Arbeitsbericht zu dieser Gruppe aus dem Jahr 1792 ist zu entnehmen, dass er diese Gruppe als Gegenstück zu „Kastor und Pollux“ (Kat. 223) modellierte. „1. *Gruppe Orest und Pilades als Compagnon zur Gruppe Castor und Pollux.*“ (WA, I Ab 72, 906a) Schöne notierte im zu-

sammengefassten Arbeitsbericht der Monate April bis Dezember 1792: „1. Gruppe von 2. Figuren Orestes et Pylades K.42. von Herr Jüchtzer ausgestellt, glatt gearbeitet 1. Medaillon von 3. Figuren zu der Gruppe an das Postament K.42. selbst gefertigt.“ (WA, I Ab 72, fol. 909b)

Maße: H 36, B 23, T 16,6 cm

Modellbuch: K 42, *Orestus und Phylades*, 36, 23, 16,5; Jüchtzer, 1792 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Zeichnung: Gesamtansicht, Tusche u. Feder über Bleistift, bez. o.: K 42. 47 x 31,3 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 47a) - **Diana,** Tusche u. Feder über Bleistift, bez. u.: K 42. 31,7 x 18,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 46b)

Literatur: Klemm 1834, S. 108. Katalog London 1972, Nr. 1440, S. 679f.

Exemplare: PD (P.E. 3440), weißes Biskuitporzellan, blaue Schwertermarke mit Stern, geritzte Schwertermarke mit Stern, geritzte Formnr. K 42, Ausformung um 1792. - PD (P.E. 451), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, Formnr. K 42, Ausformung um 1792. - Victoria and Albert Museum, London.

226. Titel: Spitz

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: 1792

Formnummer: K 41

Spitz mit vorgestelltem linken Hinter- und Vorderlauf auf querovaltem Erdsockel mit seitlichem Ringdekor. Dieser Sockel hebt den Hund im Sinne des Klassizismus aus der natürlichen Umgebung heraus. Der Kopf ist witternd erhoben, ansonsten bleibt seine Stellung ruhig. Das zottelige Nackenfell, die buschige Rute sind gegenüber dem kürzeren Fell fein ausgearbeitet. Jüchtzer erwähnte in seinem Arbeitsbericht, dass er diesen Hund nach der Natur gefertigt habe. „1. Hund als Spitz nach der Natur.“ (WA, I Ab 72, 906a) Schöne attestierte Jüchtzer bei der Ausarbeitung des Spitzes: „1. Hund als Spitz K.41. glatt gearbeitet.“ (WA, I Ab 72, fol. 909a) Kaendler fertigte während des Barock und Rokoko vor allem für das Japanische Palais zahlreiche Tiere nach der Natur, dagegen dominieren im Klassizismus die Figurendarstellungen.

Modellbuch: K 41, *Spitzhund nach der Natur, ohne Post. 19, 9, 22, mit Post. 22, 12, 24*, Jüchtzer, 1792 (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Albiker 1935, Fig. 328, S. 101f.

227. Titel: Europa auf dem Stier

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: 1793

Formnummer: K 70

Die Europa reitet auf kräftigem Stier im Damensitz. Über dem Chiton, das über die linke Schulter herabgerutscht ist, trägt sie einen Mantel, unter dem sich die Beine abzeichnen. Hinter ihrer linken Schulter wird der Mantel vom Wind ergriffen, worin sich Jüchtzers Verbundenheit mit dem barocken Formenkanon zeigt. Eine Blumengirlande liegt in den Händen der Europa. Ein Ende hält ein proportional zum Stier sehr klein gestalteter Amor, der neben dem rechten Vorderlauf des Stieres steht. Von diesem Modell hat sich in Meissen nur eine polychrom staffierte Nachausformung erhalten, deren Sockelgestaltung dem Rokoko nachempfunden ist, wobei Jüchtzer sicher einen im klassizistischen Stil modelliert hatte. Während die schlanke Proportionierung und die Gewandbehandlung klassizistische Züge andeuten, lässt der vom Wind bewegte Gewandzipfel sowie die Drehung der Figur noch Züge des Rokoko anklingen. Im sammengefassten Arbeitsbericht des Jahres 1793 erwähnte Jüchtzer diese Gruppe. „Auch ist die für Sr. Exc. den H. Grafen Marcolini bestellte Gruppe Die Europa vorstellend nun mehr bald zu ihrer Voll-

endung.“ (WA, I Ab 72, fol. 906a) Schöne bossierte einen Fuß zu dieser Europa. „1. Fuß von der Figur des Welt-Theils Europa.“ (WA, I Ab 72, fol. 909a)

Maße: H 25, B 22,5; T 16,5 cm

Modellbuch: K 70, *Europa auf Stier*, 25; 22,5; 16,5, *Jüchtzer Schöne*, 1794 Febr.-1795 (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 299.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6460), Nachausformung.

228. Titel: Unterricht in der Liebe

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer / Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: 1793

Formnummer: K 44

Venus sitzt auf glattwandigem Podest und belehrt einen vor ihr stehenden jugendlichen Amor. Hinter ihr steht ein weiterer Amor mit ausgebreiteten Flügeln und lässt seine Hände sanft über die Lyra in seiner rechten Hand gleiten, die er auf einen Säulenstumpf abgestützt hat. Sein melancholischer Blick ist in weite Ferne gerichtet. Vor ihnen auf dem Erdsockel sitzt der kindliche Amor mit einem Kranz Rosen und einer Schale, auf der zwei Tauben turteln. Links sitzt eine Muse, die die Hände traurig im Schoß verschränkt hat. Ein Amor wendet sich ihr zu und hält ein nicht mehr erkennbares Objekt empor. Nach der Abbildung bei Berling könnte es sich dabei um einen Vogel an einem Band handeln. Die drei Arten der Liebe, die heftige, die flatternde und die melancholische Liebe finden sich in dieser Gruppe sehr einfühlsam dargestellt und zeugen vom Einfluss Aciers auf Jüchtzers eigene Inventionen. Eine kurze Erwähnung dieser Gruppe ist in seiner *Specificatio* für das Jahr 1793 nachzulesen, die auf den 30. November 1794 datiert ist. Jüchtzer begann seine Tätigkeitsberichte nur noch einmal im Jahr abzugeben, denn die Aufträge für figürliche Arbeiten wurden in dieser Zeit immer seltener, so dass er sich seit 1790 vornehmlich der Modernisierung der Geschirrförmchen widmete. „1. große Gruppe von 5. Figuren als Compagnon zur Gruppe, *Der Verkauf der Liebe*.“ (WA, I Ab 72, fol. 906a) Schöne half Jüchtzer bei der Gruppe und notierte 1793: „Figur K. 44. von Herr Jüchtzer ausgestellt und ich fertig gearbeitet, als 1.) et 2.) Die Venus mit dem Cupido 3.) Eine Muse sitzend die Hände übereinander legend 4.) Eine stehende Figur mit einer Harfe zur großen Gruppe K. 44. und ein Schmetterling dazu.“ (WA, I Ab 71, 910a) In Jüchtzers Arbeitsbericht ist zu lesen, dass er diese Gruppe als Gegenstück zur Gruppe „Wer kauft Liebesgötter“ (Kat. 200) modellierte. Damit konnte diese Gruppe den Tafelaufsatz ergänzen (vgl. Kat. 224).

Maße: H 46, B 53,2 cm

Modellbuch: K 44. *Gruppe Unterricht in der Liebe*, 46, 50, 38, *Jüchtzer*, 1793. A.) *Gruppenteil Parze o. Kind* 23,5; 24, 15. B.) *Amor mit 2 Tauben* 12, 14, 10. C.) *Venus, Amor, Parzen u. Säule u. Harfe* 42, 35, 22. D.) *Postament* 7,5; 52, 40 (WA, AA III H 121, fol. 83, 181)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 57. Berling 1910, Taf. 22/4, S. 78f. Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 113, 140. Clarke 1988, Kat. 146. Sonntag 1994, Abb. 17, S. 63.

Exemplare: PD (P.E. 3452 a-e), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke, Formnr. K 44, Ausformung um 1793.

229. Titel: Der Liebesmarkt

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer / Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Februar - Juni 1796

Formnummer: L 14

Fünf antikisch gekleidete Frauengestalten versuchen kleine Amoretten zu erhaschen, die sich unter einem über Äste drapierten Tuch versteckt haben. Während eine im Hinter-

grund stehende Frau eine Amorette auf ihrem Arm hält, blicken drei andere auf die, die unter dem Tuch hervorblicken. Die fünfte der Frauen kniet im Vordergrund und blickt versonnen vor sich hin. Eine der Amoretten hat sich auf der Rückseite auf einem mit Flügeln versehenen Wagen versteckt und sieht unter dem Tuch hervor. Die Frauen beabsichtigen die Liebe zu erheischen, doch die Amorknaben versuchen ihnen zu entkommen. Die Komposition wirkt in ihrer Vielteiligkeit ein wenig zerrissen, ihr fehlt die Geschlossenheit. Eine Gruppe bilden die drei pyramidal aufgebauten Figuren auf der rechten Seite, gegenüber formieren die beiden in den Verschlag blickenden Frauen das Gegengewicht ohne eine mittlere Verbindung. Die Gruppe ist auf die frontale Schauseite ausgerichtet. Es findet jedoch keine anregende Korrespondenz mit dem Betrachter statt, da die Figuren, abgesehen von der in innerer Verzückung versunkenen Knienden vorne rechts, auf die aus dem Unterschlupf kommenden Amoretten blicken und sich dadurch vom Betrachter abwenden. In den lebhaft bewegten Frauenfiguren wird der Einfluss Kaendlers deutlich, den Jüchtzer geschickt mit der Strenge des Klassizismus verband, indem er die Gewänder der Antike entlehnte und unter ihrer lebhaften Fältelung die Konturen des darunter liegenden Körpers andeutete. Dabei sind die Haare der Kontur untergeordnet.

Im Arbeitsbericht vom Februar 1796 ist zu lesen, das Jüchtzer diese Gruppe als Pendant für die Gruppe „Das Opfer der Venus“ (Kat. 192) entworfen hatte. *„1. Groupe als Modell in Thon zu poussiren angefangen, vorstellend ein Gegenstück zur Gruppe, das Opfer der Venus, im Auftrag des Herrn Commissar Steinauer nach einer von Ihro des Herrn Grafen v. Marcolini Excellenz authorisirten Zeichnung.“* (WA, I Ab 75, fol. 196a) Im März arbeitete er weiter an dieser Gruppe. Der Tätigkeitsbericht vom April 1796 ermöglicht einen Blick in die Werkstatt Jüchtzers. *„Von den in vorigen Monath März a.c. erwähnten Groupe, hat bereits der Modelleur Schöne unter meiner Aufsicht 2. Figuren gänzlich ausgearbeitet, welche ich vorher ausgestellt hatte, auch haben die beyden jungen Leute, Schiebel und Starke unter meiner Anleitung und Aufsicht 2. Figuren nach authorisierter Zeichnung angefangen, welche gegen die Mitte des May Monaths zur Vollendung kommen werden.“* (WA, I Ab 7, fol. 324a) Im Juni vollendete Johann Daniel Schöne diese Gruppe, während Jüchtzer Meissen verließ, um in Dresden Modelle zu fertigen. *„Diesen Monath wird conditionirt, die schon erwähnte Groupe, als Gegenstück zum Opfer der Venus, die ich dem Modellirer Schöne zur völligen Verfertigung übergeben habe, und ich laut hoher Directorial Verordnung nach Dresden berufen worden, um da in der Mengs'schen Sammlung Modelle zu verfertigen.“* (WA, I Ab 75, fol. 450a) Schöne benötigte noch bis Juli 1797, um die Figuren und das Postament zu vollenden und die Modelle zu zerschneiden. (WA, I Ab 76, fol. 522a)

Maße: H 31, B 38, T 28 cm

Modellbuch: L 14, *Gruppe der Liebesmarkt, 31, 38, 28, Schöne, Oct. 1796-Feb. 1797* (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Berling 1910, Fig. 189, S. 80f. Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7252), Nachausformung.

230. Titel: Kapitolinische Flora

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: August 1796

Formnummer: L 11

Seit Juni 1796 arbeitete Jüchtzer in Dresden, um im Auftrag der Manufaktur in den dortigen Sammlungen die Antiken zu studieren. Jüchtzer kopierte die „Kapitolinische Flora“ nach einem Gipsabguss in der Mengs'schen Abgusssammlung (Inv. Nr. 2569). Jüchtzer folgte der Vorlage sehr detailgenau, vor allem in der Wiedergabe der faltenreichen Gewandung der Figur. Auf dem zurückgebundenen Haar liegt ein Rosenkranz. Nachdem

Jüchtzer in Dresden arbeitete, schrieb er keine Tätigkeitsberichte mehr, so dass als Quelle für die Zuschreibung einzig das Modellbuch bleibt. Das Modell nach der „Kapitolinischen Flora“, das recht groß ausfiel, wurde anschließend gemäß des Eintrages im Modellbuch von Schöne ausgearbeitet, was dieser jedoch in seinen Arbeitsberichten nicht erwähnte. Weger fertigte 1805 ebenfalls zwei Modelle nach der „Kapitolinischen Flora“ (Kat. 290, 291).

Modellbuch: L 11, *Flora vom Kapitol*, 51, 22, 18, Jüchtzer, Schöne ausgearb., August 1796 (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 4, Kat. 10. Matthäy 1831, S. 3. Haskell/Penny 1982², Kat. 40, S. 215ff.

231. Titel: Amor mit Füllhorn

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben

Modelljahr: nach 1796

Formnummer:

Ein geflügelter Amor im Knabenalter steht auf ein großes Füllhorn gestützt, das mit Blumen und Früchten gefüllt ist. Er hat das linke Bein vor das andere über Kreuz gestellt, so dass die Hüfte über dem Spielbein gesenkt ist. Der Kopf ist leicht zur Seite geneigt, sein Blick auf den Boden gerichtet. Auf dem Rücken hängt ein mit Pfeilen gefüllter Köcher. In der rechten Hand hält er seinen Bogen. Jüchtzer fertigte diese Zeichnung nach einer antiken Amorstatue in der Dresdener Antikensammlung, wobei er die Haltung der Arme und des Kopfes zugunsten einer geschlossenen Kontur veränderte. Den stützenden Baumstumpf rechts ersetzte Jüchtzer durch ein Füllhorn, auf das sich Amor lehnt. Die unbezeichnete Federzeichnung befindet sich im WA in Meissen. Die Anlehnung an eine antike Vorlage begründet die Zuschreibung an Jüchtzer, der sich seit 1796 in Dresden befand, um dort für die Meissener Porzellanmanufaktur zu arbeiten.

Zeichnung: Feder über Bleistift laviert, unbez. 23,5 x 17,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 56a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 106.

232. Titel: Frauenfigur mit Schale, Kugel und Stab

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: nach 1796

Formnummer:

Frauenfigur im Kontrapost auf einfachem Rundsockel stehend. Das linke Standbein trägt das Gewicht des Körpers, der rechte mit einfachen Sandalen beschuhte Fuß ist leicht zurückgestellt. Sie ist mit einem fußlangen Chiton bekleidet. Darüber zeichnen die Falten eines Obergewandes, das vor der Brust geknotet ist, die Konturen des Körpers nach. Ihr Kopf ist nach rechts gewandt. In der linken Hand hält sie einen Stab, in der anderen eine Schale, in der eine Kugel liegt. Das Motiv der Schale ist der „Venus Genetrix“ entlehnt, von der sowohl in der Dresdener Antikensammlung als auch in der Mengs'schen Abgussammlung ein Abguss bewahrt wurde, der heute nicht mehr vorhanden ist. Diese im WA in Meissen bewahrte Zeichnung zeigt mit großer Wahrscheinlichkeit einen Entwurf für eine Statuette, von der bisher keine Ausformung in Porzellan bekannt ist. Sie ist von Marcolini signiert worden, um damit den Entwurf für die Herstellung eines Porzellanmodells zu autorisieren. Die antikisierende Figur-, Gewand- und Haarbehandlung lassen vermuten, dass der Entwurf aus der Hand Jüchtzers stammt, der in Dresden im Auftrag der Manufaktur die Antiken studierte.

Zeichnung: Feder laviert über Bleistift, bez. o.l.: 9 Zoll Höhe, bez. r.u.: Marcolini. 29 x 16,6 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 56b)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 40. Becker 1804-1811 (2), Taf. 66. Matthäy 1831, S. 15.

233. Titel: Dornauszieher**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelljahr:** um 1798**Formnummer:**

Jüchtzer kopierte den Dornauszieher nach einem Gipsabguss in der Mengs'schen Abgusssammlung (Inv. Nr. 2471/2477) nach einer Bronze aus der Mitte des 1. Jahrhunderts v. Chr., die sich im Konservatorenpalast in Rom befindet. Gezeigt wird ein sitzender Knabe, der das linke Bein quer über den rechten Oberschenkel gelegt hat und mit der linken Hand den Rist des Fußes umfasst. Mit vorgebeugtem Oberkörper ist er darum bemüht, mit den Fingern der rechten Hand einen Dorn aus dem Fuß zu entfernen. Jüchtzer übernahm die Komposition, das Zusammenspiel der beiden Hände um den verletzten Fuß, auf das jede Wendung des Körpers ausgerichtet ist. Er ersetzte den Felssockel, auf dem der Knabe sitzt, durch ein würfelförmiges Podest, über das er wie in dem Gipsabguss ein großes Tuch drapiert hat, welches über die langovale Plinthe seitlich etwas hinausragt. Damit ersetzte Jüchtzer das naturnahe Motiv des Felsens durch klassizistisches Formenvokabular, denn der Kontrast zwischen Idealgestalt und naturnahem Landschaftsmotiv widersprach seinem Formempfinden. Die feine Fältelung des Tuches, die gegenüber dem Gipsabguss kleinteiliger ausfällt, ermöglichte den reizvollen Gegensatz zwischen den rund modellierten Körperformen. Die feine Ziselierung der Haare entspricht dem Bronzeoriginal. Um die Komposition geschlossener erscheinen zu lassen, ließ Jüchtzer den rechten Fuß nicht über den langovalen Sockel treten. Er übernahm jedoch die Leichtigkeit, mit der der Fuß den Boden partiell sanft berührt. Seit 1796 arbeitete Jüchtzer in Dresden und fertigte Modelle vornehmlich in der Mengs'schen Abgusssammlung. Da er seit dieser Zeit keine Arbeitsberichte verfasste ist eine Zuschreibung nur auf Grundlage des Modellbuches möglich.

Maße: H 30, B 17, T 25 cm**Literatur:** Matthaei 1794, Taf. 6, Kat. XXI. Matthäy 1831, S. 4. Walcha 1968, Fig. 21, S. 31, 35. Fuchs 1993⁴, S. 284ff. Knittelmayer/Heilmeyer 1998, Kat. 116, S. 194f.**Exemplare:** DMM (Inv. Nr. 4855), Biskuitporzellan, gepresste Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, Pressmarke 37, gepresste Formnr. L 38, Ausformung um 1798.**234. Titel:** Knöchelspielerin**Modell:** Christian Gottfried Jüchtzer**Modelldatierung:** 3. Viertel 1798**Formnummer:** L 47

Die Zuschreibung an Jüchtzer ist mangels schriftlicher Quellen nicht verifizierbar, denn er verfasste seit 1796 keine Arbeitsberichte mehr, da er seit Juni 1796 ganzjährig in Dresden arbeitete. Dort fertigte Jüchtzer Modelle in der Mengs'schen Abgusssammlung sowie in der Dresdener Antikensammlung nach antiken Vorlagen. Folglich ist es nahe liegend, dass er dieses Modell schuf. Als Vorlage diente Jüchtzer der Abguss in der Mengs'schen Sammlung (Inv. Nr. 4399) einer Marmorplastik aus der Mitte des 2. Jh. n. Chr., die 1732 am Osthang des Caelius in Rom gefunden wurde und sich heute im Pergamonmuseum in Berlin befindet. Gezeigt wird ein kleines Mädchen, das mit angezogenen Beinen auf schmuckloser, querovaler Plinthe sitzt. Ihr Blick richtet sich auf Knochenstücke, mit denen sie spielt. Ihr Chiton, das von der linken Schulter herabgerutscht ist, zeichnet mit feiner Fältelung die geschlossene Kontur des Körpers darunter nach. Ihr Haar ist zu einer Melonenfrisur geflochten. Auffallend ist die feine Ausarbeitung der Details an Kopf, Gesicht, Händen und Füßen sowie die gelungene Oberflächendifferenzierung des gefältelten Chitons gegenüber dem plastisch modellierten Körper. Den Stoff ließ Jüchtzer vorne über die Plinthe ragen und nahm der Figur damit ein wenig die Strenge.

Maße: H 27, B 25, T 18 cm

Modellbuch: L 47, *Figur das florentinische Mädchen*, 27, 25, 18, Oct. 1798 (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 7, Kat. XXV. Matthäy 1831, S. 4. Berling 1900, S. 150. Walcha 1968, S. 35. Ders. 1973, Abb. 183. Schuster 1993, S. 106f. mit Abb. Knittelmayer/Heilmeyer 1998, Kat. 118, S. 198ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 17549), Nachausformung.

235. Titel: Clio

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: September 1800

Formnummer: L 64

Zur Folge der Musen mit Apoll gehörend, die Jüchtzer, Starcke und Schöne von 1800 bis 1805 zusammen modelliert haben (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Clio, die Muse der Geschichtsschreibung und der epischen Dichtung, steht auf schmuckloser, quadratischer Plinthe. Sie ist bekleidet mit Sandalen, fein gefälteltem Peplos, der wie nasser Stoff über ihren schlanken Körper gleitet und seine Formen darunter abzeichnet. Ihr linkes Bein ist entlastet, der jugendliche Körper im Schema des Kontrapostes dargestellt. In der linken Hand liegt ein Zipfel des über den Rücken und linken Arm drapierten Mantels, die andere hält eine Schriftrolle und einen Stift. Ihr lorbeerbekröntes Haupt ist nach rechts gewandt, ihre Augen blicken gedankenversunken vor sich hin. Es existiert zur Clio kein Eintrag im Arbeitsbericht, da Jüchtzer diese seit seinem ganzjährigen Aufenthalt in Dresden nicht mehr verfasste.

Maße: H 26 cm

Modellbuch: L 64, *Clio*, 26, 12, 12, Jüchtzer, Sep. 1800 (WA, AA III H 121, S. 183)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 299.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6152), Nachausformung.

236. Titel: Kalliope

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben

Modelljahr: um 1800

Formnummer: L 70

Zur Folge der Musen mit Apoll gehörend (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Kalliope, die Muse der epischen Dichtung, ist bekleidet mit einem ärmellosen Peplos, welches in feinen senkrechten Falten am Körper herabgleitet. Darüber wird in hellenistischer Manier ein Mantel aus schwerem Wollstoff gelegt, den ein Knopf auf der rechten Schulter schließt. Kalliope scheint im Begriff zu sein, einen Text zu rezitieren, den sie in der rechten Hand hält, der andere Arm ist leicht vom Körper weggestreckt. Der geöffneten Spielbeinseite gilt auch die Kopfwendung nach links. Über einem üppigen Haarwulst zieren ein Diadem sowie ein Lorbeerkranz die geflochtene Frisur, aus der sich zwei gelöste Locken seitlich an den Hals schmiegen. Alle Figuren dieser Musen-Folge sind rundplastisch gearbeitet jedoch en face ausgerichtet. Das Standmotiv sowie die antikisierende Gewand- und Haarbehandlung dieser Statuette setzen ein intensives Antikenstudium voraus, was eine Zuschreibung an Jüchtzer nahe legt, der seit 1796 zum Studium der Antike in Dresden in der Antikensammlung und in der Mengs'schen Abgussammlung für die Meissener Manufaktur arbeitete. Da er jedoch seit dieser Zeit keine Arbeitsberichte verfasste, ist diese Zuschreibung nur stilistisch begründbar jedoch nicht durch Quellen verifizierbar.

Modellbuch: L 70, *Calliope*, 26, 12, 11 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6149), Nachausformung.

237. Titel: Demeter, genannt „Große Herculanerin“

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelljahr: um 1801

Formnummer: L 97

Kopie der Demeter aus der Dresdner Antikensammlung, die Matthäi schon 1780-1781 kopiert hatte. Die Marmorvorlage stammt aus dem Theater von Herculaneum und wurde zwischen 1706 und 1712 gefunden. 1736 wurden sie aus dem Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien an den sächsischen Hof verkauft. Es handelt sich vermutlich um eine frühkaiserzeitliche Kopie nach attischem Original aus frühhellenistischer Zeit gegen 300 v. Chr. Besondere Berühmtheit erlangte die Demeter durch die lobenden Worte Winckelmanns über die Draperie in seiner Erstlingsschrift (vgl. Kap. 1.2. u. Kat. 160). Jüchtzer kopierte die in ein fußlanges Chiton und in einen über den Kopf gezogenen Mantel gehüllte Figur mit gesenktem, auf das linke Spielbein gerichtetem Blick sehr detailgetreu. Er ergänzte das gebauschte Gewand auf der linken Seite in lebendig herabfallender Kaskade. Die Hüfte ließ er minimal weiter nach rechts ausschwingen und senkte den Kopf deutlicher. Es gelang ihm eine brillante Umsetzung der antiken Figur in Biskuitporzellan, dessen glänzend kristalline Materialität er durch herausragende Modulation zu einem besonderen Reiz führte, der die herausragende Qualität der Demeter dem klassizistischen Betrachter vor Augen führte und auch heute ihren Reiz nicht verloren hat.

Maße: H 35, B 14, T 11 cm

Modellbuch: *L 97, Vestalin, 34,5; 12, 10, Jüchtzer, Sep. 1801* (WA, AA III H 121, fol. 173)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 14. Becker 1804-1811 (1), Taf. 20. Hettner 1881, Nr. 141, S. 92ff. Berling 1910, Fig. 182, S. 78, 80. Herrmann 1925, Nr. 326, S. 77 mit Abb. Walcha 1973, Abb. 182. Zimmermann 1977, S. 36ff. Katalog Wien/Köln 1983, Kat. 59. Clarke 1988, Kat. 95. Antike Welt 1993, Kat. 13, S. 30. Pfothenhauer u.a. 1995 (2), S. 27ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 11590), weißes Biskuitporzellan, gepresste Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, gepresste Nr. 58, geritzte Formnr. L 97, Ausformung um 1801. - Kunstgewerbemuseum, Wien.

238. Titel: Kore, genannt „Kleine Herculenerin“

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: um 1803

Formnummer: M 13

Die Kore ist im klassischen Schrittstand auf einem einfachen Rundsockel platziert. Sie trägt über dem Chiton einen Mantel, die Füße stecken in Sandalen. Das Gesicht mit gerader Nase rahmt eine sorgfältig gekämmte Melonenfrisur. Sie blickt leicht nach rechts, ansonsten ist alles auf die Frontalansicht ausgerichtet. Jüchtzer arbeitete das Modell der Kore nach einer antiken Marmorvorlage in der Dresdener Antikensammlung, die ähnlich wie die Demeter (Kat. 237) durch Winckelmanns Lob einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hatte. Es handelt sich dabei um eine frühkaiserzeitliche Kopie nach attischen Originalen aus frühhellenistischer Zeit um 300 v. Chr. Sie wurde im Theater von Herculaneum zwischen 1706 und 1712 gefunden, von dort gelangte sie 1736 aus dem Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien an den sächsischen Hof. Jüchtzer kopierte die Vorlage detailgenau mit dem spröden Gegeneinander von Binnenlinie und Umriss sowie das straffe Faltenpiel, das nervös knittrig und transparent wirkt. Der rechte, über die Brust geführte Arm trennt den Oberkörper vom Unterkörper und illustriert ein Sichverschließen der Figur. Das Mantelende, das in der rechten Hand liegt, fällt effektiv über den linken verhüllten Arm herab und zeichnet eine gestufte Kontur, die Jüchtzer in der Kopie mit Hilfe des schräg endenden Zipfels zurücknahm, zugunsten der Geschlossenheit der Kontur.

Maße: H 34,5; B 13, T 10 cm

Modellbuch: *M 13, Vestalin, 34,5; 12; 10, Jüchtzer* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 13. Becker 1804-1811 (1), Taf. 24. Hettner 1881, Nr. 140, S. 92. Berling 1910, Fig. 182/1, S. 78, 80. Herrmann 1925, Nr. 327, S. 78. Walcha 1968, Fig. 18, S. 29. Erichsen-Firle 1775, Kat. 156. Zimmermann 1977, S. 36ff. *Antike Welt* 1993, Kat. 13, S. 30. Pfothenauer 1995 (2), S. 27ff.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 19810), Biskuitporzellan, gepresste Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, Pressmarke 35, gepresste Formnr. M 13, Ausformung um 1803. - Museum für Angewandte Kunst, Köln.

239. Titel: Athena Lemnia

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer zugeschrieben

Modelljahr: um 1803

Formnummer: M 25

Kopie der Athena Lemnia nach einer frühkaiserzeitlichen Kopie eines Bronzeoriginals des Phidias aus der Zeit kurz nach 450 v. Chr. Den graphischen Darstellungen Leplats zufolge wurden unter August dem Starken mehrere Kopien dieser Athen Lemnia für die Dresdener Antikensammlung erworben, die sich hinsichtlich des Kopfes unterscheiden. Jüchtzer fertigte dieses Porzellanmodell nach einer antiken Vorlage, die von Leplat auf Tafel 41 dargestellt wurde. Der Modelleur kopierte sehr detailgenau die antike Vorlage. Die Tochter des Zeus steht im Peplos mit schräger, nur über der rechten Schulter geknüpften gorgonenbesetzten Ägis auf rundem Sockel. Der linke Arm ist erhoben und hielt vermutlich einen Speer, den rechten Arm schützt ein Schild mit Medusenhaupt. Der mit einem Helm bekrönte Kopf ist nach rechts gedreht. Er ergänzte einige Haarsträhnen, die seitlich am Hals herabfallen, und neigte den Kopf ein wenig. Das Schild am rechten Arm ist eine schöpferische Ergänzung Jüchtzers, die einer weiteren antiken Athena entlehnt ist, die Leplat auf Tafel 20 dargestellt hat. Die Zuschreibung an Jüchtzer lässt sich einerseits damit begründen, dass dieser seit 1796 in Dresden arbeitete, um in den dortigen Sammlungen Modelle nach den antiken Statuen für die Meissener Porzellanmanufaktur zu fertigen. Des Weiteren fehlt in den in dieser Zeit regelmäßig verfassten Arbeitsberichten Schönes eine Erwähnung dieser Figurine.

Maße: H 35,8 cm

Modellbuch: *M 25, Minerva, 35; 16,5; 10* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 20 u. 41. Lipsius 1798, S. 219. Becker 1804-11 (1), Taf. 16. Hettner 1881, Nr. 69, S. 72f. Herrmann 1925, Nr. 49 u. 50, S. 21f. Zimmermann 1977, Taf. 16/16a. *Antike Welt* 1993, Kat. 2, S. 16. Fuchs 1993⁴, Abb. 204, S. 192. Katalog Dresden 1994, Kat. 281, S. 271. Boardman 1996⁴, Abb. 183.

Exemplare: PD (P.E. 3416), weißes Biskuitporzellan, blaue Schwertermarke mit Stern, gepresste Formnr. M 25, Ausformung um 1803.

240. Titel: Hl. Johannes Evangelist

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: um 1804

Formnummer: M 30

Stehender Evangelist Johannes auf barockem Podest im Schreiben innehaltend. Er blättert mit der linken Hand in einem Buch, das auf einem Podest links hinter ihm liegt, während er den rechten Arm im Ellenbogen gewinkelt vor die Brust geschoben hat. In dieser Hand liegt ein Stift. Er hat den Kopf nach rechts gewandt und leicht erhoben, als erwarte er eine Eingebung des Himmels. Das ebenmäßig geschnittene Gesicht ist von schulterlangem, plastisch aufgefasstem Lockenhaar gerahmt. Sein schlanker, überlanger kontrapostisch aufgebauter Körper ist in ein Untergewand und darüber liegendem Mantel

gehüllt. Dem Formenkanon des Klassizismus folgend, gleitet das Gewand in zahlreichen kleinen nebeneinander liegenden Falten am Körper entlang und zeichnet den Körper in einigen Partien darunter ab. Hinter dem rechten Spielbein blickt sein Attribut der Adler mit halb ausgebreiteten Schwingen zu ihm auf. Jüchtzer verstand es in herausragender Weise, die unterschiedlichen Stofflichkeiten durch feine Ziselierungen, weich modellierte Glätte oder tiefgratige Fältelung herauszuarbeiten. Die Zuschreibung an Jüchtzer, der sich seit 1796 in Dresden aufhielt und keine Tätigkeitsberichte mehr verfasste, stützt sich einerseits auf diese gekonnte Oberflächenbehandlung, die seine Werke auszeichnet, und andererseits auf den Eintrag im Modellbuch. Ob Jüchtzer auch Modelle der drei anderen Evangelisten fertigte, ist nicht bekannt. Schöne erwähnte in seinem Arbeitsbericht vom Juli 1804: „1. *Figur den Johannes in Thon zusammengesetzt.*“ (WA, I Ab, 83, fol. 559a) Demnach hat Schöne das Modell Jüchtzers, das dieser in Dresden gefertigt hatte, in Meissen zusammengesetzt.

Maße: H 50, B 16, T 16 cm

Modellbuch: M 30, *Johannes, 4, 4, 5, Jüchtzer* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 12288), Biskuitporzellan, gepresste Schwertermarke mit Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, Pressmarke 37, gepresste Formnr. M 30, Ausformung um 1803.

241. Titel: Diana

Modell: Christian Gottfried Jüchtzer

Modelldatierung: 1804

Formnummer: M 27

Da weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung vorhanden ist und Jüchtzer seit seinem Wechsel nach Dresden im Juni 1796 keine Arbeitsberichte mehr verfasste, ist als einzige Quelle zu dieser Statuette das Modellbuch heranzuziehen.

Modellbuch: M 27, *Diana, 28; 10,5; 10,5; Jüchtzer, 1804* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Christian Carl Fischer jun. wurde am 3. September 1765 geboren und am 1. Februar 1782 als Gipsgießer in der Meissener Porzellanmanufaktur aufgenommen. Seit 1788 wurde er als Gipsgießer genannt und erhielt den Namenszusatz „Junior“, damit er mit dem gleichnamigen Christian Fischer (1744 - 1795) nicht verwechselt würde. Fischer jun. starb bereits im Alter von 28 Jahren am 8. November 1793 in Meissen.

242. Titel: Griechisches Mädchen mit Blumengirlande

Modell: Christian Carl Fischer jun.

Modelljahr: 1792

Formnummer: K 35

Griechisches Opfermädchen in gegürtetem Chiton, das sich eng an den Körper schmiegt und bis zu den Füßen herabfällt. Unter den Falten des Gewandes zeichnen sich im Sinne Winckelmanns die Konturen des schlank aufwachsenden Körpers ab, den ein sanfter S-Schwung durchflutet. Das Mädchen steht im Kontrapost und hält in beiden Händen eine Blumengirlande. Die Wendung des Kopfes gilt der linken Spielbeinseite. Rundsockel mit seitlichem Mäanderfries. Der Gipsgießer Fischer entwarf diese Gruppe in Anlehnung, vielleicht auch als Ergänzung der Folge der griechischen Opferkinder, die Schönheit und Jüchtzer im Sommer 1786 nach Zeichnungen Schenaus begonnen hatten (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219). Dieses Opfermädchen ist auf den im WA in Meissen erhaltenen Zeichnungen (vgl. Kat. 143) nicht dargestellt. Der Eintrag im Modellbuch führt zur Zuschreibung dieser Figur an den Gipsgießer Fischer, von dem auch noch ein Pendant zu diesem Opferkind (Kat. 243) bekannt ist.

Maße: H 20 cm

Modellbuch: *K 35, Griechische Figur mit Guirlande, 20, 9, 7, Gipsgießer Fischer jun., 1792* (WA, AA III H 121, fol. 181)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 1114), Nachausformung.

243. Titel: Griechische Figur mit Blumengirlande

Modell: Christian Carl Fischer jun.

Modelljahr: 1792

Formnummer: K 36

Gegenstück zu voriger Nummer (Kat. 242), von dem sich jedoch weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung oder eine Modellzeichnung erhalten hat. Dem Eintrag im Modellbuch ist nicht zu entnehmen, ob es sich hierbei um eine weibliche oder eine männliche Figur handelt. Doch angesichts der anderen griechischen Opferkinder (Kat. 143-151, 157, 205, 206, 212-219) ist die Vermutung nahe liegend, dass es ein Knabe ist.

Modellbuch: *K 36, Griechische Figur mit Guirlande, 20, 9, 7, Gipsgießer Fischer jun., 1792* (WA, AA III H 121, fol. 181)

Johann Gottfried Schiebel wurde am 5. März 1775 in Niederjahna als Sohn eines Wirtes geboren und am 1. November 1793 als Lehrling in der Modellierstube der Meissener Porzellanmanufaktur aufgenommen, nachdem er vorher an der Dresdener Akademie zum Bildhauer ausgebildet worden war. Ob er auch die Meissener Zeichenschule besucht hat, ist nicht bekannt. Seit der Beendigung der Lehre am 1. November 1799 arbeitete er als Modelleur und Bossierer. Seine Hauptaufgabe bestand in der Anfertigung von Lithophanien, die in der Biedermeierzeit sehr gefragt waren. Schiebel blieb bis Ende der dreißiger Jahre in Meissen tätig.

244. Titel: Büste Sokrates

Modell: Johann Gottfried Schiebel

Modelljahr: Dezember 1793

Formnummer: K 53

Schiebel fertigte diese Büste einen Monat nach seinem Eintritt in die Meissener Manufaktur, vermutlich nach einer antiken Vorlage. Er wurde sogleich mit dieser Aufgabe betraut, da das Anfertigen von Büsten nach Vorlagen Teil der akademischen Ausbildung war. Die Quellen verzeichnen in den nächsten fünf Jahren keine weiteren Modelle von Schiebel.

Maße: H 25 cm

Modellbuch: K 53, *Büste Sokrates, 20, 12, 10; Schiebel, Dec. 1793* (WA, AA III H 121, fol. 182)

245. Titel: Büste Cicero

Modell: Johann Gottfried Schiebel

Modelljahr: Juni 1798

Formnummer: L 40

Brustbildnis Ciceros mit sanft nach links geneigtem Kopf. Kurzes Haar, zerfurchte Stirn, große Augen, breite Nase über geschwungenem Mund, dessen Lippen fest verschlossen sind. Die Büste wurde nach der Kopie einer antiken Vorlage gefertigt, bei der es sich vermutlich um die 1798 von Lipsius in der Dresdener Antikensammlung beschriebene Büste handelt. „*Cicero-Kopf, ein wenig links sehend, Hals und Brust unbekleidet, treue und richtige Kopie nach Antike von hiesigem Bildhauer Conrady in Italien als Schüler gefertigt, Marmor.*“ Berling schrieb diese Büste Jüchtzer zu, das Modellbuch verzeichnet jedoch Schiebel. Da Jüchtzer seit 1796 in Dresden arbeitete und seitdem keine Arbeitsberichte schrieb, was auch für den Lehrling Schiebel gilt, ist die Zuschreibung einzig durch den Eintrag im Modellbuch verifizierbar.

Maße: H 25 cm

Modellbuch: L 40, *Büste Cicero, 25; 17; 15,5; Schiebel, Juni 1798* (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Lipsius 1798, Nr. c, S. 202. Berling 1910, Fig. 183, S. 78, 80.

246. Titel: Büste Marcolini

Modell: Johann Gottfried Schiebel

Modelldatierung: 1810

Formnummer: 37

Anlässlich der Einhundertjahrfeier der Meissener Porzellanmanufaktur im Juni 1810 erhielt die plastische Abteilung der Meissener Manufaktur den Auftrag vier überdimensional große Porträtbüsten von Marcolini, Böttger (Kat. 297), den sächsischen Kurfürsten August der Starke (Kat. 298) und Friedrich August III. (Kat. 285) zu fertigen. Diese vier Büsten wurden während der Feierlichkeiten auf marmorierte Postamente um einen ebenfalls marmorierten Altar gruppiert, auf dem Allegorien der Künste standen. Diese Büsten wurden in der Forschung bisher zumeist Weger oder Matthäi zugeschrieben,

doch ist einer ausführlichen Beschreibung des Verlaufes der Feierlichkeiten zu entnehmen, dass die Büsten von Knäbig, Schöne, Weger und Schiebel gefertigt wurden. *„Der nachstehend beschriebenen Gezelten gegenüber stehende Hahn, umschloß halb einen großen geebneten 32 Ellen im Durchmesser haltenden Greis, in dessen Mitte sich ein marmorierter Altar befand, um welchen, in Form eines Halbzirkels, die 4. Büsten auf marmorierten Postamenten und stufenartigen Piedestalen standen, und zwar im Hintergrunde die Büsten Sr. Maj. des Königs von Pohlen Augustus des II. gloreichen Andenkens und Sr. Maj. des jetzt regierenden Königs von Sachsen; im Vordergrund die Büsten des Herrn Barons und Porzellan-Erfinders Boettger und Sr. Excellenz des Herrn Grafen Marcolini, jetzigen, beinah 36 Jahre hindurch hochverdienten Directors der Manufaktur. Die Büsten waren colossalisch, von Gyps, und die Modelle von nachstehenden Künstlern allhier gefertigt, als: die Sr. Maj. des Königs von Pohlen, Augustus des II. vom Herrn Poussirer Knäbig, die Sr. Maj. des jetzt regierenden Königs von Sachsen, durch Hrn. Modelleur Schöne, die des Porzellan-Erfinders, Herrn Barons von Boettger, vom Herrn Modelleur Weger, die Sr. Excellenz des Herrn Grafens Marcolini, durch Herrn Boussirer und Modelleur Schiebel.“* (WA, I Ab 90, fol. 27b, 28 a/b)

Schiebel modellierte diese Büste nach einer kleinen Porträtbüste Marcolinis (Kat. 161), die Matthäi 1781 gefertigt hatte. Angesichts der Größe des Modells legte er jedoch mehr Wert auf die naturalistische, lebensnahe Ausarbeitung des Konterfeis. Das Schultertuch, welches bei Matthäei die Büste zum Sockel abschließt, ließ er weg. Schiebel zeigte den Kabinettsminister mit dem kaiserlich-russischen Andreas- und Alexander-Newsky-Orden. Die in Meissen erhaltene Nachausformung ist in glasiertem Weißporzellan hergestellt. In der Beschreibung der Zentenarfeier ist ein Gipsmodell erwähnt.

Maße: H 51, B 48, T 39 cm

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Walcha 1968, Abb. 15, S. 26. Ders. 1973, Abb. 177. Schäfer 1975, Abb. 80. Rückert/Willsberger 1977, Kat. 152. Jedding 1981, Abb. 8, S. 43. Röntgen 1984, Abb. 63, S. 120. Schuster 1993, Farbtaf. S. 102.

Exemplare: Schauhalle Meissen (Inv. Nr. 4554), Nachausformung.

Carl August Starcke sen. wurde um 1746 in Meissen geboren und 1758 als Bossiererlehrling in der Porzellanmanufaktur aufgenommen. Kurz vor seinem Tod unterrichtete Kaendler ihn zweimal wöchentlich zusammen mit Jüchtzer. Sein Gehalt betrug zunächst 5 Taler und 12 Groschen, im Jahr 1775 waren es 18 Taler und 9 Groschen. Im Jahr 1776 stieg er von den Bossierern II. Klasse an die letzte Position der Bossierer I. Klasse auf. Seit September 1790 verdiente er 20 Taler monatlich und wurde nach 67jähriger Zugehörigkeit zur Manufaktur pensioniert. Starcke starb am 18. August 1825 in Meissen.

247. Titel: Mattei Ceres

Modell: Carl August Starcke sen.

Modelljahr: Juli 1793

Formnummer: K 46

Kopie der „Mattei Ceres“, die Don Guiseppa Mattei 1770 an Papst Clemens XIV. verkauft hatte. Heute wird sie in den Vatikanischen Museen in Rom bewahrt. In der Mengs'schen Sammlung befand sich ein Gipsabguss dieser Statue (Inv. Nr. 2584) nach dem Starcke sen. das Porzellanmodell, das der Vorlage detailgenau folgt, anfertigt. Die aufrecht stehende Ceres ist in ein dünnes Chiton und darüber liegendes Himation gehüllt. Das Gewicht des Körpers lastet auf dem rechten Bein, das linke ist zurückgestellt und berührt nur noch mit den Zehen die runde Sockelplatte. In der linken herabhängenden Hand hält sie als Attribut einen Strauß Ähren, der andere in die Seite gestemmte Arm liegt unter dem Stoff. Der Kopf zeigt ebenmäßige Züge mit gerader kräftiger Nase, gleichmäßigen Augen, sanft geschwungenen Lippen. Die geschlossene Kontur, die Gewandbehandlung, die mehr zeigt als verdeckt, die Gestaltung des Gesichtes sowie der ruhige, kontrapostische Stand entsprechen den Idealen Winckelmanns.

Maße: H 29,5 cm

Modellbuch: *K 46, Vestalin, 29,5; 10; 10, Starcke sen., Juli 1793 (WA, AA III H 121, fol. 181)*

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 10, Kat. 37. Festschrift 1960, Abb. 33.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 19507), Biskuitporzellan, Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, Pressmarken 37 und 43, geritzte Formnr. K 46, Ausformung um 1793.

248. Titel: Vestalin

Modell: Carl August Starcke sen.

Modelljahr: August 1793

Formnummer: K 45

Die aufrecht stehende Vestalin ist mit fußlangem Chiton und darüber liegendem Himation bekleidet, unter dessen Stoff die auf die Höhe der Schulter geführte rechte Hand verdeckt liegt. Der andere Arm ist vor dem Bauch verschränkt. Scharfe Faltengrater wechseln mit flächig modellierten Partien ab, die wie ein nasses Gewand den Körper darunter abzeichnen. Starcke modellierte die Vestalin nach der antiken Vorlage einer Matrone, die aus dem römischen Travertin in die Dresdener Antikensammlung gelangt war und bei Leplat und Becker dargestellt wurde. Starcke übernahm das Standmotiv sowie die Haltung von Kopf und Armen, veränderte jedoch das Gewand, unter dem er den rechten Arm versteckte, und befreite den Kopf vom Schleier. Die gelungene Wiedergabe der Draperie mit darunter versteckter Hand zeichnet diese Vestalin aus. Schmuckloser Rundsockel. Da Starcke als Bossierer in der Manufaktur arbeitete, musste er keine Tätigkeitsberichte schreiben, die den Eintrag im Modellbuch bestätigen könnten.

Maße: H 29,5 cm

Modellbuch: *K 45, Vestalin, 29,5; 10; 10, Starcke sen., August 1793 (WA, AA III H 121, fol. 181)*

Literatur: Leplat 1733, Taf. 90. Lipsius 1798, S. 322. Becker 1804-1811 (3), Taf. 116.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 19506), Biskuitporzellan, Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen und Stern, Pressmarken 37 und 43, geritzte Formnr. K 46, Ausformung um 1793.

Carl Gotthelf Starcke jun. wurde 1778 in Meissen geboren. Nach dem Besuch der Meissener Zeichenschule begann er am 1. Juni 1792 in der Meissener Porzellanmanufaktur eine Lehre als Bossierer. Seine Tractamentszulagen wuchsen jährlich. Im April 1796 erwähnte Jüchtzer, dass er Starcke und Schiebel lehre, Modelle nach Zeichnungen zu fertigen. Ein Jahr später wurde Starcke zum Modellierlehrling befördert. Von Juni bis Dezember 1798 verfasste er Arbeitsberichte und wurde neben dem Tractament auch in Stücklohn bezahlt. Seit dem 1. November 1799 wurde er als Modelleur geführt. Im August 1805 verließ er die Manufaktur.

249. Titel: Pallas Athene

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun.

Modelljahr: um 1797

Formnummer: L 10

Die aufrecht stehende Pallas Athene stützt ihre rechte Hand auf ein Schild, welches neben ihr auf dem Rundsockel steht. Das Schild ziert das Reliefbildnis eines Gorgonenhauptes. Starcke entnahm das Motiv der auf das Schild gestützten Hand einer antiken Pallasstatue in der Dresdener Antikensammlung. Über dem Chiton trägt Pallas Athene ein knielanges Kleid. Über die linke Schulter und den in die Seite gestemmen linken Arm liegt der schwere Stoff eines Mantels. Die Gewandstoffe schmiegen sich an den Körper und zeichnen seine Rundungen unter dem Stoff nach. Starcke arbeitete seit 1797 als Modellierlehrling eng mit Schöne zusammen und hat dieses Modell sicher mit dessen Hilfe gefertigt. Da Starcke als Lehrling keine Arbeitsberichte verfassen musste, fehlen hierzu weitere Angaben. Im Mai 1802 reparierte Schöne dieses Modell. „*Eine Figur 8. Zoll hoch die Minerva L. 10. zu repariren angefangen und verfertigt.*“ (WA, I Ab 81, fol. 433a)

Maße: H 23 cm

Modellbuch: L 10, *Minerva mit Schild, 23, 8, 7, Starcke jun.* (WA, AA III H 121, fol. 83)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 51. Rollo 1964, Taf. 37. Jedding 1981, Abb. 25, S. 52.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6494), Nachausformung. - Sotheby's Belgravia, London.

250. Titel: Tanz der Horen

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun.

Modelljahr: Juni - Juli 1797

Formnummer: L 15

Fünf Horen tanzen um eine sechste, die erhoben auf einer kannelierten Säule steht. Ihr Chiton ist vom Oberkörper herabgerutscht und wird nur noch von einem Hüftband gehalten. Die anderen Horen tragen fußlange Kleider mit darüber liegendem Himation. Die Horen erscheinen als wohlgesinnte, blumenbringende Göttinnen mit rosenbekränzten Frisuren und einer langen Blumengirlande, die sie in ihren Händen halten. Der Reichtum der Bewegungsmotive der überlangen, schlanken Figuren, ihre Zu- und Abwendung schafft eine allsichtige Rundkomposition mit vielen spannungsreichen Sichtpunkten. Geschickt werden die Gewänder als Stützen der Figuren eingesetzt. Runder Erdssockel mit spärlichem Blattbewuchs, umlaufend Ringdekor und Akanthusblattbesatz.

Im WA in Meissen sind sechs Entwurfszeichnungen zu dieser Gruppe erhalten, die die Bewegungsmotive der Horen vorbereiten. Diese wurden mit wenigen Abweichungen übernommen, doch reduzierte Starcke im Sinne des Klassizismus die bewegten Gewandmassen der Entwürfe zu sich eng an den Körper schmiegenden Gewändern. Die Entwurfszeichnung, die die Gesamtansicht der Gruppe vorstellt, zeigt auf dem Säulenstumpf einen stehenden Amorknaben mit Pfeilen und einem Bogen. Dieser Amor wurde nach einem antiken Amorknaben in der Dresdener Antikensammlung gezeichnet, den Leplat 1733 auf Tafel 127 unten rechts dargestellt hat. Die Zeichnung des Amors

wurde nachträglich auf die Entwurfszeichnung montiert. In der Porzellanausformung wurde er jedoch durch eine tanzende Hore ersetzt, so dass die Komposition ausgewogener wirkt, denn Amors ruhiger, kontrapostischer Stand kontrastiert zur Bewegtheit der Horen, die noch, wenn auch gemäßigt, die lebhaftere Bewegtheit des Rokoko spüren lassen. Der Inventor dieser Entwurfszeichnungen scheint für die Bewegungen der tanzenden Horen durch die Gemälde „Anbetung des Goldenen Kalbes“, „Tanz zu Ehren des Priapus“ und „Tanz zur Musik des Kronos“ von Nicolas Poussin angeregt worden zu sein, die sich in der Nationalgalerie von Victoria in Melbourne, im Kunstmuseum in Sao Paulo sowie in der Wallace Collection in London befinden (vgl. Anthony Blunt, Nicolas Poussin, London, New York 1958 Tafelband, Taf. 79, 114, 127). Das Modellbuch verzeichnet neben Starcke jun. auch den Namen Schiebel. Beide schrieben keine Arbeitsberichte, so dass keine Schriftquellen Aufschluss über ihre Zusammenarbeit geben. Aber ein Eintrag im Tätigkeitsbericht von Schöne im Januar 1802 bezeugt, dass Schöne bei der Gestaltung des Postaments half. „1. Stück Postament mit Lorbeer-Blättern zum großen Postament L. 15. poussiret.“ (WA, I Ab 81, fol. 152a) Hatten Acier und Kaendler noch strickt getrennt gearbeitet, so assistierten sich die Mitarbeiter der Modellerstube nun einander.

Maße: H 45,5, B 32, T 32 cm

Modellbuch: L 15, Gruppe Tanz der Horen, 6 Figuren, 30, 32, 32, Starcke jun. Schiebel, Juni-Juli 1797 - zu L 15, 6 Figuren mit weibl. Figur od. mit Genius in der Mitte, Figur a-k, selbständige Figur, Figur mit Rosen im Haar, weibl. Figur, 24, 11, 8 - Genius, 22, 10, 8 - Gruppe, 26, 32, 32 - je 20, 10, 8 (WA, AA III H 121, fol. 83, 182)

Zeichnung: Gesamtansicht: Feder laviert, Amor montiert, bez. r.: L 15 Compt. Marcolini. 27 x 21,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 169, fol. 57a) - **Hore mit erhobenen Armen:** Feder laviert, bez. l.o.: No. 5. 16,6 x 12,6 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 169, fol. 58b) - **Zwei Horen:** Aquatinta, bez. o.: No. 1, No. 2. 17,5 x 17,2 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 169, fol. 58b) - **Hore, rechten Arm erhoben:** Aquatinta, bez. r.o.: No. 3. 17,1 x 9,1 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 169, fol. 59a) - **Hore mit verschränkten Armen:** Feder laviert, bez. l.: No. 4 A. 16,3 x 9,9 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 169, fol. 59a)

Literatur: Preis-Verzeichnis 1894, S. 80. Leplat 1733, Taf. 127.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7249), Nachausformung.

251. Titel: Die Treue

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun.

Modelljahr: Juni 1798

Formnummer: L 35

Auf schmucklosem Rundsockel mit seitlichem Mäanderfries ist eine stehende Frauenfigur platziert, deren Stand- und Spielbein, Schulter- und Beckenlinie kontrapostisch gegeneinander gesetzt sind. Ein S-Schwung belebt den Aufbau ihres Körpers. Über das fußlange Chiton, das über der linken Brust herabgerutscht ist, hat sie einen Mantel geworfen. An ihrem linken Bein springt ein Hund herauf, dessen Kopf sie liebevoll mit der linken Hand streichelt. Die andere Hand hat sie vor die Brust gelegt. Im Juni 1798 begann Starcke jun. Arbeitsberichte zu schreiben und notierte zu dieser Statuette: „1. Figur die Treue L.35. nebst Hund zu zerschneiden und auszuarbeiten ... fortgesetzt.“ (WA, I Ab 77, fol. 500a)

Maße: H 29,5 cm

Modellbuch: L 35, Die Treue mit Hund, 20, 10, 7, Starcke ausgearb. (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Ware 1951, Abb. 94, S. 68.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 11591), Nachausformung.

252. Titel: Juno mit Pfau

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun.

Modelljahr: Juni - November 1798

Formnummer:

Im Juni 1798 begann Starcke jun. bereits eigene Modelle zu inventieren. Er erwähnte in seinem Tätigkeitsbericht dieses Monats eine Juno mit Pfau, die im Modellbuch nicht verzeichnet ist. „1. Figur die Juno auszuarbeiten fortgesetzt.“ (WA, I Ab 77, fol. 500a) Im Juli 1798 arbeitete er weiter an diesem Modell. „Die Juno auszuarbeiten fortgesetzt und den Pfau zu entwerfen.“ (WA, I Ab 77, fol. 579a) Im November 1798 notierte Starcke jun.: „Die Juno 11 Zoll hoch nebst dem Pfau ebenfalls ausgearbeitet.“ (WA, I Ab 77, fol. 880a)

253. Titel: Erato

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun.

Modelljahr: August - Oktober 1798

Formnummer: L 29

Zu den Musen gehörend, die Starcke zusammen mit Schmieder, Schöne und Jüchtzer in den Jahren 1798 bis 1805 entwarf (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Die Muse Erato begann Starcke im August 1798. Im Oktober desselben Jahres erwähnte er in seinem Arbeitsbericht, dass er sie vollendet habe. „1.) Eine Figur als Muse verfertigt.“ (WA, I Ab 77, fol. 806a)

Maße: H 29,5 cm

Modellbuch: L 29, Erato, 20, 7, 7, Starcke jun., Aug. 1798 (WA, AA III H 121, fol. 182)

254. Titel: Terpsichore

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun.

Modelljahr: August - Dezember 1798

Formnummer: L 67

Zu den Musen gehörend, die Starcke zusammen mit Schmieder, Schöne und Jüchtzer in den Jahren 1798 bis 1805 entwarf (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Die Muse der Chorlyrik und des Tanzes hält in ihrer linken Hand die Lyra, deren Saiten sie mit der anderen Hand zupft. Ihrem ruhigen, kontrapostischen Stand mit sanftem S-Schwung folgen die Falten des Chitons und des darüber liegenden Himations, das die rechte Schulter und den Oberkörper freilässt. Ihr nach rechts gewandter Kopf ist mit einem Lorbeerkranz gekrönt. Starcke jun. fertigte diese Muse nach einem Gipsabguss einer Thalia in der Mengs'schen Abgusssammlung (Inv. Nr. 2504), die er hinsichtlich ihres Himations, das er über den linken Arm legte und der stärkeren Kopfwendung nach links variierte.

Im WA in Meissen hat sich eine Entwurfszeichnung erhalten, der die ausgeformte Statuette in Motiv- und Körperhaltung folgt. Sie ist mit der Formnummer L 72 bezeichnet. Demnach müsste sie laut Modellbuch eine Euterpe, die Muse des Flötenspiels, sein. Da sie aber eine Lyra und keine Flöte in ihren Händen hält, ist diese Formnummer fälschlicherweise hinzugefügt worden. Die Ausformung zeigt sich gegenüber dem Entwurf in ihrem Sinn für die kurvig schwingende Bewegung mehr dem Hellenismus verbunden. Dagegen erscheint Terpsichore in der Entwurfszeichnung dem klassischen Stil folgend voluminös vom Peplos umhüllt, dessen Falten kannelurenartig über dem linken Standbein senkrecht herabfallen und nur das Spielbein akzentuieren. Sie steht dem „Apoll Kitharoedos“, der in den Vatikanischen Museen in Rom bewahrt wird, nahe. Starcke jun. begann diese Figur im August 1798. „Eine Muse mit Leyer 8. Zoll hoch auszustellen angefangen.“ (WA, I Ab 77, fol. 659a) Von September bis November setzte er seine Arbeit daran fort und zerschnitt das Modell im Dezember 1798. (WA, I Ab 77, fol. 952a)

Maße: H 27 cm

Modellbuch: L 67, *Terpsichore*, 27, 11, 11 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.u.: L 72. 23,5 x 15,5 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 49a)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6148), Nachausformung.

255. Titel: Thalia

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun. zugeschrieben

Modelljahr: um 1800

Formnummer: L 65

Eine weitere Thalia zur Serie der Musen mit Apoll gehörend wie vorige Nummer (vgl. Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Thalia, die Muse des Lustspiels, hält in ihrer linken erhobenen Hand eine lachende Männermaske und in der rechten Hand einen Stab. Sie naht aus der Tiefe des Raumes mit vorgestelltem linkem Bein heran. Den Körper umhüllt ein Peplos, darüber ist ein Himation geschlungen, das über der rechten Schulter herabgerutscht ist. Die Fältelung und die unruhig gestalteten Säume der Gewänder folgen der Bewegtheit der Figur. Ihr efeubekrönter Kopf ist auf die Maske gerichtet. Beim Porzellanmodell wird die lachende Maske dem Betrachter vorgehalten, während sie in der antiken Vorlage von der Muse angesehen wird. Da keine Eintragungen im Arbeitsbericht und im Modellbuch verzeichnet sind, ist eine Zuschreibung nur nach stilistischen Kriterien möglich. Die schlank aufragende Figur, die Gestaltung ihres Gewandes mit den bewegten Säumen sowie die Neigung des Kopfes zeigen sich dem Modell der „Treue“, das Starcke jun. im Juni 1798 fertigte (Kat. 251) sowie der Terpsichore von 1798 (Kat. 254) verwandt, was eine Zuschreibung an Starcke nahe legt. Im Februar 1801 reparierte Schöne das Modell. „Zwey Figuren als Musen Clio et: Thalia L:65 in Masse repariert.“ (WA, I Ag 127, fol. 86a)

Maße: H 26,5, B 14, T 11 cm

Modellbuch: L 65, *Thalia*, 26, 14, 11 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 110. Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 152.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6147), Nachausformung.

256. Titel: Euterpe

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun. zugeschrieben

Modelljahr: um 1800

Formnummer: L 72

Zur Folge der Musen gehörend, wie vorige Nummer (vgl. Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Die Muse des Flötenspiels umfasst mit beiden Händen eine große Flöte, die sie gerade vom Mund abgesetzt hat. Ihr Kopf ist geneigt, der Blick gedankenverloren auf den Boden gerichtet. Sie steht mit leicht vorgestelltem linken Fuß auf quadratischem Sockel, Beckenlinie und Schultern folgen dem kontrapostischen Stand. Über dem unter der Brust gegürteten Chiton trägt sie ein ärmelloses Himation, das nach antikisch klassischer Manier des „Reichen Stils“ den Körper mit schwungvollem Faltenwerk umhüllt und dabei seine Formen abzeichnet. Das Himation lässt die Brust frei. Die Arme ragen aus den Stoffmassen heraus. Die vorliegende Ausformung zeigt die großflächige Staffage des Jugendstils, die die Formdetails verunklärt. Zeitgenössisch wurde die Form sicher in weißem Biskuitporzellan ausgeformt, um die Antikenbezüge besser illustrieren zu können und dem im Klassizismus sehr geschätzten weißen Marmor nahe zu kommen. Die voluminöse Gewandbehandlung sowie der elegische Blick der Muse zeigt sich der Terpsichore (Kat. 254) verbunden, die Starcke jun. 1798 inventiert hat, so dass diese Figurine vermutlich auch aus seiner Hand stammt. Dafür spricht ebenfalls, dass Schöne, der um 1800 regelmäßig Arbeitsberichte schrieb, diese Muse nicht erwähnte. Von Starcke jun. sind dagegen im WA in Meissen nur Tätigkeitsberichte aus dem Jahr 1798 erhalten.

Maße: H 26 cm

Modellbuch: L 72, *Euterpe*, 26, 10, 10 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1981, Abb. 25, S. 52.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6151), Nachausformung. - Sotheby's Belgravia, London.

257. Titel: Terpsichore

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun. zugeschrieben

Modelljahr: um 1801

Formnummer: L 71

Zur Serie der Musen mit Apoll gehörend, wie vorige Nummer (vgl. Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). In dieser Musen-Folge erscheint Terpsichore, die Muse des Tanzes, zweimal, während die Muse Erato fehlt. Terpsichore wird Lyra spielend im Kontrapost auf quadratischer Plinthe stehend vorgestellt wie das Modell der Terpsichore (Kat. 254), welches Starcke nach einer Entwurfszeichnung 1798 modelliert hat. Im Vergleich dazu ist die Verteilung von Stand- und Spielbein variiert. Über das an ihren Körper geschmiegte Chiton liegt der voluminös in lebhaftem Faltenwurf modellierte Mantel. Das Chiton ist über der rechten Schulter herabgerutscht und gibt die rechte Brust frei. Ihr lorbeerbekröntes Haupt ist nach rechts gewandt. Eine Entwurfszeichnung im WA in Meissen ist ebenfalls mit der Formnummer L 71 bezeichnet. Sie stellt die tanzende Terpsichore auf rundem Sockel vor. Ihr rechtes Bein ist vorgestellt, der Oberkörper leicht vorgebeugt. Sie ist eingehüllt in ein faltenreiches Chiton. Darüber ist ein Tuch geschlungen, das sie mit der rechten Hand auf Hüfthöhe und mit der linken erhobenen Hand elegant über der linken Schulter hält. Die kräftige Durchmodellierung der Falten umhüllt die Figur und verunklart sie, so dass die Einheit von Körper und Gewand aufgehoben ist. Anregung für die Geste der in den Stoff greifenden linken Hand erhielt der Zeichner von einer „Venus mit Delphin und Apfel“, die sich in der Dresdener Antikensammlung befand. Die antikisierende Körper- und Gewandbehandlung legt eine Zuschreibung der Entwurfszeichnung gegenüber des Porzellanmodells, an Jüchtzer nahe, der sich, bedingt durch sein intensives Studium der Antike in Dresden, streng an antiker Formensprache orientierte. Als Anregung für die Terpsichore hat darüber hinaus eine Hebe gedient, die Schönheit im Mai 1786 begonnen hatte zu modellieren (Kat. 138). Die Quellenlage ermöglicht keine eindeutige Zuschreibung an einen der Meissener Modelleure. Die stilistische Nähe zur Terpsichore (Kat. 254) legt die Vermutung nahe, dass dieses Modell ebenfalls von Starcke jun. gefertigt wurde. Die aus dieser Zeit vollständig erhaltenen Arbeitsberichte von Schöne unterstützen diese These, denn sie enthalten keine Angaben zu dieser Muse. Starcke dagegen schrieb um 1801 keine Tätigkeitsberichte.

Maße: H 26,5 cm

Modellbuch: L 71, *Terpsichore*, 27, 13, 11, (WA, AA III H 121, fol. 183)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.u.: L 71. 23,6 x 15 cm. Entwurfszeichnung (WA, III AA 170, fol. 49a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 120. Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 152.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6151), Nachausformung.

258. Titel: Apoll

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun. zugeschrieben

Modelljahr: um 1801

Formnummer: L 73

Zur Serie der Musen gehörend (vgl. Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Der Meissener Modelleur übernahm für den Apoll ein Modell Schönheits, welches dieser von März bis August 1784 (Kat. 135) modelliert hatte. Er variierte die Wendung des Kopfes und legte in die vom Körper abgestreckte rechte Hand einen Pfeil. Der klassizistische Säulenstumpf ist durch einen naturalistisch geformten Baumstumpf ersetzt, der die Figur

stützt. Das spricht gegen eine Zuschreibung an Jüchtzer, der seit 1796 in Dresden tätig war, denn er fügte seinen Figuren immer architektonisches Beiwerk in klassizistischer Formensprache hinzu, weil die naturalistischen Baumstümpfe seinem klassizistischen Formempfinden widersprachen. Da Schöne, der zu dieser Zeit regelmäßig Arbeitsberichte verfasste, den Apoll darin nicht erwähnte, wird Starcke ihn inventiert haben, was jedoch nicht durch Schriftquellen belegbar ist, da von ihm nur aus dem Jahr 1798 Tätigkeitsberichte erhalten sind.

Maße: H 27 cm

Modellbuch: L 73, *Apollo*, 27, 13, 11 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Berling 1910, Fig. 171/2, S. 74 u. 79.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6189), Nachausformung.

259. Titel: Polymnia

Modell: Carl Gotthelf Starcke jun. zugeschrieben

Modelljahr: Juli 1805

Formnummer: L 68

Zur Serie der Musen und Apoll wie vorige Nummer (vgl. Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271) gehörend. Polymnia, die Muse des Tanzes und der Musik, ist mit einem fußlangen Chiton bekleidet, über das sie ein Himation geschlungen hat, in dessen Stoff sie mit der linken Hand greift. Die andere Hand ist erhoben und hält wahrscheinlich eine Lyra, die jedoch in der Meissener Nachausformung bestoßen ist. Sie steht im Kontrapost mit vorgestelltem linkem Spielbein auf quadratischer Sockelplatte. Beckenlinie und Schultern folgen dieser Gewichtsverteilung, der Oberkörper ist leicht vorgebeugt. Ihr nach links gewandter Kopf mit hoch gebundener Frisur ziert ein Diadem. Auf Grundlage der Quellen oder stilistischer Kriterien ist eine Zuschreibung an einen der Meissener Modelleure kaum eindeutig möglich, denn die enge Zusammenarbeit in der Modellierstube führte dazu, dass wenig individuelle Stilmerkmale entwickelt wurden. Dennoch verbindet die Polymnia mit den vier Musen (Kat. 254-257) die schlanke, leicht geneigte Gestaltung des Körpers, der sanfte S-Schwung, der sie durchflutet, die Gewandbehandlung mit lebhaft auf die Plinthe fallendem Saum sowie die Gestaltung der Gesichter mit gerader langer Nase, was eine Zuschreibung an Starcke jun. nahe legt.

Maße: H 26 cm

Modellbuch: L 68, *Poyhymnia*, 26, 11, 11, Dec. 1805 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6150), Nachausformung.

Friedrich Gotthelf Schmieder wurde 1765 in Meissen geboren. Schmieder war zunächst Soldat und wurde am 1. Januar 1790 als Formerlehrling in der Porzellanmanufaktur Meissen angenommen. Vier Jahre später begann er eine Lehre als Gipsgießer und erhielt 1795 und 1798 Tractamentszulagen als Gipsgießer, d.h. er fertigte durch Schlickerguss die Formen nach dem Modell. Am 14. Juni 1827 ging Schmieder in Pension und starb im Oktober desselben Jahres.

260. Titel: Urania

Modell: Friedrich Gotthelf Schmieder

Modelldatierung: November 1801

Formnummer: L 69

Urania, die Muse der Astronomie, gehört zu einer Serie von Musen, die Schmieder, Jüchtzer, Schöne und Starcke jun. von 1798 bis 1805 modelliert haben (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Urania steht in kontrapostischem Aufbau auf quadratischer Plinthe. Sie ist bekleidet mit einem faltenreichen Chiton, über das ein Himation von der linken Schulter über den linken Arm und den Körper geschlungen ist, dessen Fältelung die darunter liegenden Formen nachzeichnet. Ihr Blick ist auf die Erdkugel mit angegebener Umlaufbahn in ihrer linken Hand gerichtet, auf die sie mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist. Auffallend ist die feine Ausarbeitung der Fältelung sowie des hoch gesteckten Haares. Die Urania ist das einzig bekannte Porzellanmodell des Gipsgießers Schmieder, der es in Anlehnung an eine Thalia in der Dresdener Antikensammlung (Leplat 1733, Taf. 140) entwarf. Er übernahm von der antiken Vorlage den kontrapostischen Aufbau und die Haltung des Armes, wobei die Fältelung der Kleidung die Beinhaltung beim Porzellanmodell deutlicher darstellt.

Rückert äußerte in Zusammenhang mit Schmieder die These, dass es sich bei Johann Daniel Schöne und Schmieder um eine Person handele (vgl. Rückert 1990, S. 128). Rückert ging davon aus, dass der mit den obigen Daten eindeutig identifizierbare Gipsgießer Schmieder keine Modelle hergestellt habe, sondern dass dies nur einem Modelleur vorbehalten gewesen sei. Da in den Meissener Akten ein Modelleur mit dem Namen Schmieder nicht nachweisbar ist, wäre die These Rückerts nachvollziehbar. Dagegen spricht jedoch der Eintrag im Modellbuch, der eindeutig den Namen Schmieder verzeichnet. Folglich ist eher anzunehmen, dass der Gipsgießer Schmieder dieses Modell selbstständig inventierte, was bestätigt wird durch den Gipsgießer Fischer, der ebenfalls eigenständig Modelle gefertigt hat.

Maße: H 26,4 cm

Modellbuch: L 69, *Urania*, 27, 11, 10, *Schmieder*, Nov. 1801 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 140. Becker 1804-1811 (2), Taf. 64.

Exemplare: PD (P.E. 3431), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke mit verdickten Knäufen eingeschlossen im Dreieck, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen, geritzte Formnr. L 69, Ausformung um 1815-20. - DMM (Inv. Nr. 6153), Nachausformung.

Johann Daniel Schöne wurde am 25. Juni 1767 in Miltitz geboren. Seit April 1783 besuchte er die Meissener Zeichenschule und wurde am 1. November 1783 als Bossiererlehrling in der Meissener Porzellanmanufaktur angenommen. Im Oktober 1789 beendete er seine Lehre und beschäftigte sich in erster Linie mit der Reparatur der stumpfen Formen, wofür er sowohl im Tractament als auch in Stücklohn bezahlt wurde. Er arbeitete eng mit Jüchtzer zusammen. Nach dessen Weggang im Juni 1796 nach Dresden wurde Schöne 1797 zum Modelleur ernannt. Sein Verdienst von 13 Talern monatlich blieb zunächst gleich und erhöhte sich im Januar 1799 auf 16 Taler und 16 Groschen monatlich. Nach Jüchtzers Tod 1812 führte man Schöne weiterhin als Modelleur und beförderte ihn nicht zum Modellmeister. Sein monatliches Gehalt betrug wie zuvor 16 Taler und 16 Groschen. Schöne starb am 30. Januar 1843.

261. Titel: Amor am Altar

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: um 1790

Formnummer: H 50

Ein geflügelter Amor blickt dem gerade geschossenen Pfeil nach. Der Körper bleibt noch in der Bewegung des Schusses, verliert jedoch langsam die Spannung. Schöne fertigte dieses Modell nach einem antiken Amorknaben in der Dresdener Antikensammlung, den Leplat auf Taf. 17 dargestellt hat. Entgegen der Vorlage steht Amor neben einem dreiseitigen, konkav geschwungenen Altar mit antikisierendem Dekor, Widderköpfen und Rosengirlanden. Darauf sitzt ein schnäbelndes Taubenpaar, ein Motiv, welches sich auch bei zahlreichen Gruppen Aciers findet. Der der Empfindsamkeit entlehnte Sinngehalt der Statuette wird somit noch einmal betont. Der Formnummer nach müsste die Figur um 1784 entstanden sein, doch arbeitete Schöne in dieser Zeit noch als Bossiererlehrling. Gegen diese Datierung spricht darüber hinaus der Eintrag Jüchtzers im Arbeitsbericht vom April 1790. „4. Ein Stück Antique Figur den Amor mit einem Altar und 2. Tauben von Hrs: Schöne verfertigt, habe sie untersucht, reparirt und zerschnitten.“ (WA, I Ab 68, fol. 330a) Für die Entstehung der Gruppe um 1790 ist als weiteres Argument heranzuziehen, dass Schöne seine Lehre zum Modelleur erst am 1. November 1789 beendet hatte.

Maße: H 29, B 17, T 10 cm

Modellbuch: H 50, Amor an Altar mit 2 Tauben, 29, 18, 12, Schöne, 1790 (WA, AA III H 121, fol. 178)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 17. Lipsius 1798, S. 243. Becker 1804-1811 (2), Taf. 73. Berling 1910, S. 84. Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 152. Clarke 1988, Kat. 137.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6184), Nachausformung.

262. Titel: Leuchterpaar

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: 1793

Formnummer: K 49 und K 50

Am Ende des 18. Jahrhunderts dienten rundplastisch geformte Figuren zunehmend auch als Träger von Schalen oder Leuchtern, so dass mehr und mehr die Trennung zwischen Geschirr und Plastik verschwamm. Folglich wurde in den vorliegenden Katalog, der sich ansonsten auf die klassizistische Plastik beschränkt, auch ein Leuchterpaar aufgenommen, bei dem die figürliche Darstellung dominiert. Der Schaft in Form einer Palme, deren Blätter die Tülle bilden, steht auf gestuftem, konkav geschwungenem Rundfuß, der mit Stoffdraperie, Blütenbesatz und einem Perlfries geschmückt ist. Vor dem Palmenstamm schwebt ein vollplastisch ausgeformter Ganymed in den Fängen vom Adler des Zeus, der seine Schwingen weit ausgebreitet hat. Sein linkes Bein ist nach

hinten abgewinkelt, um den Eindruck des Schwebens zu suggerieren. Der linke Arm ist erhoben, ebenso der Kopf. Zu seinen Füßen sitzt ein zu ihm aufblickender Hund. Vorne auf dem Boden liegt eine Panflöte. Als formale Vorlage für den Leuchter diente ein antiker Marmortischfuß des Leochares, der sich heute in den Vatikanischen Museen in Rom befindet. Dieser Tischfuß wurde durch das Tafelwerk über die Skulpturen des Museo Pio Clementino in Rom bekannt, das Giambattista Visconti 1790 herausgegeben hatte. Bezug nehmend auf diesen Kupferstich hat vermutlich Schöne oder ein anderer Meißener Künstler einen Entwurf für einen „Hebe-Leuchter“ als Pendant zum „Ganymed-Leuchter“ gezeichnet und dem Grafen Marcolini vorgelegt, der die Zeichnung begutachtete und die Ausführung durch sein Visum am 8. Oktober 1790 genehmigte. Dieser Entwurf befindet sich heute im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg. Der Fuß ist ebenso antikisch stilisiert. Die Tülle wächst aus einer Palme heraus, vor der Hebe in den Fängen des Adlers schwebt. Hebe, die Tochter des Zeus, in dessen Adlerfängen sie schwebt, war Mundschenk der Götter, worauf die Schale in ihrer erhobenen rechten Hand weist. Ihre Füße berühren nur noch sanft den Boden. Der Adler hinter ihr sowie das sie umhüllende Chiton verbinden die Figur mit der Palme und geben ihr Halt. Das Chiton ist über der rechten Brust herabgerutscht und wie vom Wind ergriffen nach hinten geweht. In dieser lebhaften Bewegung des Gewandes lässt sich noch ein Hauch des Barock spüren, den Schönes Lehrer Jüchtzer gekonnt mit dem klassizistischen Formenkanon verband. Natürlichkeit verleiht der Gruppe die feine Ziselierung der Details sowie eine Weinrebe, die nahe dem Palmenfuß wächst. Die zweifarbige Ausformung des Leuchterpaares im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg bezeugt, dass die Jasperware der Manufaktur von Josiah Wedgwood, wie in fast allen europäischen Manufakturen dieser Zeit, auch in Meissen imitiert wurde. Da immer weniger Figuren in der Meissener Porzellanmanufaktur hergestellt wurden, fasste Schöne seinen Arbeitsbericht für das Jahr 1793 zusammen. Zu diesem Leuchterpaar schrieb er: *„Leuchter K.49. den Ganymedes mit dem Adler, welcher ihn entführet, von Hr. Jüchtzer ausgestellt und ich verfertigt zum Blau Formen. Leuchter K.50. die Hebe als Compagnion zu obigen K.49. selbst ausgestellt und verfertigt zum Blau Formen. Desgleichen K.49. wieder reparirt, und ihn etwas verändert zum Schleifen. ... Die Stauden von den Palm Bäumen dieser Leuchter K.49. und K.50. verändert und erhöht, nebst Fuß dazu.“* (WA, I Ab 72, fol. 910a)

Maße: je H 27,5; Dm 15 cm.

Modellbuch: *K 49, Leuchter mit Ganymed, Schöne, 1793 - K 50, Leuchter mit Hebe und Adler, 23, 19, 10, Schöne, 1793* (WA, AA III H 121, fol. 181)

Literatur: Hofman 1980², Taf. 222, S. 313. Jedding 1979, S. 112, Taf. 202.

Exemplare: **K 49**, PD (P.E. 458), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, Formnr. K 49, Ausformung um 1793. - Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg. - **K 50**, PD (P.E. 459), weißes Biskuitporzellan, ungemarkt, Ausformung um 1793. - Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

263. Titel: Der Schrecken

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Januar - Juli 1794

Formnummer: K 57

Eine mit Chiton und Himation bekleidete Frau steht in bewegter Schrittstellung auf dem rechten Bein. Ihre ausgestreckten Arme unterstützen den dynamischen Eindruck der Figur. Ein kleines Kind, ebenfalls im Laufschrift, drängt sich voller Furcht an ihr rechtes Bein. Beide Gesichter sind angsterfüllt mit aufgerissenen Augen und geöffnetem Mund, worin eine Zahnreihe sichtbar wird. Eine Strähne hat sich aus dem hoch gebundenen Haar der Frau gelöst und fällt in den Nacken. Geschickt setzte Schöne das fußlange Gewand blockhaft unter die Figur, um sie zu stützen. Das Formbuch verzeichnet, dass

Schöne dieses Modell nach einer älteren Form inventierte, die der ausgreifenden Bewegung sowie dem Pathos des Ausdrucks zufolge dem Barock entstammte. Im zusammengefassten Arbeitsbericht vom Januar bis Juli 1794 erwähnte Schöne diese Gruppe. „9.) *Eine Figur mit Kind den Schreck vorstellend K.57. selbst ausgestellt, gefertigt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 72, fol. 911a)

Maße: H 23 cm

Modellbuch: *K 57, Figur mit Kind der Schrecken, 23; 15; 10,5, Schöne, nach älterer Form Gruppe 1794* (WA, AA III H 121, fol. 182)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 1527), Nachausformung.

264. Titel: Das Opfer der Treue

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Mai - September 1796

Formnummer: L 9

Im Mai begann Schöne die Arbeit an dieser Gruppe. „1. *Figur zur neuen Gruppe ausgestellt zum Opfer der Treue L.9.*“ (WA, I Ab 75, fol. 386a) Im Juni fuhr er fort.

„7.) 1. *Figur zum Opfer der Treue L.9. ausgestellt.*“ (WA, I Ab 75, fol. 451a) Im Juli notierte er: „*Eine stehende Figur, die Guirlande haltend ausgearbeitet und zerschnitten, nebst noch einem Korbgen poussiret.*“ (WA, I Ab 75, fol. 509a) Im August fertigte er eine weitere Figur. „*Eine stehende Figur als ein Mägden, welches Guirlanden aus einem Korbgen zieht, ausgearbeitet, gefertigt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 75, fol. 570a) Im September folgte das Postament. „*Ein Postament zum Opfer der Treue L.9. nebst 2. Tauben, welche sich schnäbeln, und einem 4. eckigten Postament mit Guirlanden poussiret. Diese Gruppe zusammengesetzt, und die kiende, und die stehende Figur als Statue zerschnitten.*“ (WA, I Ab 75, fol. 636a)

Modellbuch: *L 9, Das Opfer der Treue* (WA, AA III H 121, fol. 182)

265. Titel: Terpsichore

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Januar - Juni 1798

Formnummer: L 27

Das Modell der Muse des Tanzes mit Lyra fertigte Schöne seit Januar 1798. Sie gehört zu einer Serie Musen und Apoll, die Schöne in Zusammenarbeit mit Jüchtzer, Schmieder und Starcke jun. gefertigt hat (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Die Bezeichnung „*Erato*“ im Modellbuch bezieht sich auf die Lyra, die als Attribut beiden Musen hinzugefügt wurde. Schöne schrieb im Januar 1798 zu dieser Muse: „*Eine tanzende Muse Terpsichore auszustellen angefangen.*“ (WA, I Ab 77, fol. 200a) In den folgenden Monaten arbeitete er weiter an diesem Modell und zerschnitt es im Juni 1798. „*Eine tanzende Muse Terpsichore zerschnitten.*“ (WA, I Ab 77, fol. 499a)

Modellbuch: *L 27, Erato, 26, 11, 11, Schöne, Feb.-Mai 1798* (WA, AA III H 121, fol. 182)

266. Titel: Vestalin mit Räuchergefäß

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Januar - April 1799

Formnummer: L 32

Eine Vestalin steht in kontrapostischem Aufbau auf einfachem Rundsockel. Über dem gegürteten Chiton, das in diagonal verlaufenden Falten an den Beinen herabfällt, trägt sie ein Himation, worunter ihre Hände und Haare versteckt sind. Tiefe Faltengrade umhüllen die Figur, deren Körper darunter nur sanft angedeutet ist. In der rechten Hand hält sie ein Rauchgefäß, das mit Löchern versehen ist. Durch diese Löcher entweicht Rauch, der von einem Räucherstäbchen aufsteigt, dass in die hohl gearbeitete Figur gesteckt werden kann. Schöne begann im Januar 1799 mit dieser Gruppe und notierte dazu in

seinem Tätigkeitsbericht, dass er sie nach der erhaltenen Entwurfszeichnung modelliert habe. „2. Eine opfernde Figur 8. Zölligt nach Zeichnung auszustellen angefangen.“ (WA, I Ab 78, fol. 128a) Im Februar und März 1799 setzte er die Arbeit fort, im April 1799 vollendete er die Figur. „1. Eine opfernde Figur 8. Zölligt mit einem Rauch-Faß gänzlich verfertigt.“ (WA, I Ab 78, fol. 329a)

Modellbuch: L 32, *Vassalin mit Gefäß*, 22, 8, 8, Schöne, Jan.-Mai 1799 (WA, AA III H 121, fol. 182)

Zeichnung: Tusche u. Feder laviert, bez. u.: *Marcolini*, neben den Figuren: L 32. 20,4 x 27,4 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 48a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 152.

267. Titel: Vestalin am Altar

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Februar - Mai 1799

Formnummer: L 33

Eine Vestalin steht neben einem Altar und hält in der erhobenen linken Hand eine Rauchschaale. Ihre rechte Hand hat sie auf den Altar gestützt, auf dem ein großes Rauchgefäß mit Akanthusblattdekor steht. Der Altar war vermutlich hohl geplant, so dass die darauf stehende Schale mit einem Brennelement zum Rauchen gebracht werden konnte, wie das auf der Entwurfszeichnung angedeutet ist. Eine andere im WA in Meissen erhaltene Modellzeichnung eines Pfeife rauchenden Bauern in ländlicher Kleidung (WA, AA III 179, fol. 48b) verdeutlicht die Idee des Hohlraumes in der Figur, durch den der Rauch eines Räuchersteines aufsteigen und durch ein Loch im Modell entweichen kann, so dass es wirkt, als rauche das Opfergefäß tatsächlich. Die Falten des Chitons und des Himations umfließen die schlank aufragende Figur und zeigen in ihrer massigen Dichte einen Nachklang des Barock. Einfacher Rundsockel. Schöne begann diese Vestalin im Februar 1799. „2.) Eine dergleichen Figur (vgl. Kat. 266) völlig ausgestellt.“ (WA, I Ab 78, fol. 204a) Im März fuhr er fort. „2. Eine dergleichen Figur 8. Zoll, mit Opfer Schaale in der Hand, ausgearbeitet.“ (WA, I Ab 78, fol. 263a) Im Mai vollendete Schöne die Figur und zerschnitt das Modell. (WA, I Ab 78, fol. 394a)

Modellbuch: L 33, *Vassalin an Altar*, Schöne, Feb.-Mai 1799 (WA, AA III H 121, fol. 182)

Zeichnung: Tusche u. Feder laviert, bez. l.u.: *Marcolini*, neben den Figuren: L 32. 25,7 x 15 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 47b)

268. Titel: Polymnia

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Januar - August 1800

Formnummer: L 61

In den Jahren 1798 bis 1805 schufen Schöne, Schmieder, Starcke jun. und Jüchtzer zahlreiche Musen (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271), wobei es keine vollständige Folge der neun Musen ergibt, denn einige Musen wurden mehrfach ausgeformt, andere fehlen. Diese Musen sind teils in Modell- und Entwurfszeichnungen und in einigen zeitgenössischen Biskuitausformungen sowie in Nachausformungen erhalten. Schöne modellierte die Polymnia nach der antiken Statue der Kore (vgl. Kat. 238). Es handelt sich dabei um eine frühkaiserzeitliche Kopie nach attischem Original aus frühhellenistischer Zeit um 300 v. Chr. Sie wurde im Theater von Herculaneum zwischen 1706 und 1712 gefunden, von dort gelangte sie 1736 aus dem Nachlass des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien an den sächsischen Hof. Der schlanke Körper der Kore ist in kontrapostischem Schrittstand geordnet und streng auf die frontale Schauseite ausgerichtet. Über dem in senkrechten Falten herabfallenden Chiton trägt sie ein Himation, unter dessen Stoff sich die Kontur des Körpers abzeichnet. Die unter dem Himation verdeckte rechte Hand ist diagonal vor die Brust gelegt, die andere hängt

gerade am Körper herab. Schöne folgte der Vorlage im Aufbau und der gelungenen Gestaltung der Draperie. Er ergänzte diese unterhalb des linken Armes zu einer geschlossenen Kontur und veränderte die Frisur, die von einem Rosenkranz gekrönt wird. Schöne begann diese Figurine im Januar 1800. „1. Eine Figur 8. Zoll hoch die Muse Polymnia ausgestellt.“ (WA, I Ab 79, fol. 125a) Im März vollendete er das Modell. (WA, I Ab 79, fol. 272a) und zerschnitt es im August 1800. „2.) Zwey Figuren 8. Zoll hoch die Musen Urania und Polymnia zerschnitten.“ (WA, I Ab 79, fol. 597a) Schöne bezeichnete die Figur als Polymnia, doch kein Attribut verweist auf die Muse der Musik und des Tanzes.

Modellbuch: L 61, *Polyhymnia*, 20, 7, 7, Schöne, Jan.-März 1800 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Zeichnung: Tusche u. Feder laviert, bez. u.: *Der Kranz von Rosen, Polyhymnia oder Polymnia*, L 61. 23 x 16,7 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 48a)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 13. Becker 1804-1811 (1), Taf. 24. Hettner 1881, Nr. 140, S. 92. Berling 1910, Fig. 182/1, S. 78, 80. Herrmann 1925, Nr. 327, S. 78. Zimmermann 1926, S. 303. Walcha 1968, Fig. 18, S. 29. Erichsen-Firle 1775, Kat. 155. Zimmermann 1977, S. 36ff. Jedding 1979, S. 152. Antike Welt 1993, Kat. 13, S. 30. Pfothenhauer 1995 (2), S. 27ff.

269. Titel: Urania

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Januar - August 1800

Formnummer: L 63

Zur Folge der Musen (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271) gehörend. Die Muse Urania steht in kontrapostischem Aufbau auf einem Rundsockel mit Mäanderfries. In der Modellzeichnung ragt das rechte Standbein über dessen Kante hinaus. Ihr schlanker Körper ist in ein unter der Brust gegürtetes Kleid gehüllt, das vor dem Standbein in senkrechten Falten herabfällt und die Brüste sowie das Spielbein abzeichnet. Je ein Knopf hält auf den Schultern den über den Rücken fallenden Mantel. Ihr Kopf mit plastisch modelliertem hoch gebundenem Haar und fein gezeichnetem Konterfei ist nach rechts gewandt. Mit einem Zeigestock weist sie auf die Sternenkugel, die in ihrer rechten Hand liegt. In der Modellzeichnung berührt der Stab nicht die Kugel wie im ausgeformten Modell.

Schöne erwähnte die Arbeit an dieser Gruppe im Januar 1800. „2.) Eine dergleichen die Muse Urania auszustellen angefangen.“ (WA, I Ab 79, fol. 125a) Im Februar arbeitete er weiter an diesem Modell und vollendete es im April 1800. (WA, I Ab 79, fol. 218a, 333a) Im August 1800 zerschnitt Schöne das Modell. „2.) Zwey Figuren 8. Zoll hoch die Musen Urania und Polymnia zerschnitten.“ (WA, I Ab 79, fol. 597a)

Modellbuch: L 63, *Urania*, 20, 7, 7, Schöne, Jan.-April 1800 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Zeichnung: Feder laviert a. Papier, bez. u.: *Uranie coeli motus ferutatur et astra*, L 63. Blattgröße 22,4 x 14,4 cm. Modellzeichnung (WA, AA III 170, fol. 48a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 152.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 19963), geritzte Schwertermarke eingeschlossen im Dreieck, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen, Pressmarke 13957, geritzte Formnr. L 63, Ausformung um 1815-20.

270. Titel: Thalia

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Februar - Juni 1800

Formnummer: L 62

Die Thalia inventierte Schöne für eine Folge der Musen wie vorige Nummer (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Die Thalia und die Urania sind etwas kleiner als die übrigen Modelle. Da in Meissen und Dresden keine Ausformungen oder Modellzeichnungen

vorhanden sind, sind als Quelle das Modellbuch und die Einträge im Arbeitsbericht zu zitieren. Im Februar 1800 begann Schöne das Modell. „2.) *Eine dergleichen die Thalia ausgestellt.*“ (WA, I Ab 79, fol. 218a) Im Juni 1800 vollendete er es. „1.) *Eine Figur 8. Zoll hoch die Muse Thalia verfertigt.*“ (WA, I Ab 79, fol. 469a) Es verging viel Zeit, bis Schöne das Modell im September 1801 zerschnitt. „1. *Figur die Thalia verfertigt und zerschnitten.*“ (WA, I Ab 80, fol. 648a)

Modellbuch: L 62, *Talia*, 20, 7, 7 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Jedding 1979, S. 152.

271. Titel: Thalia

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: März - Oktober 1801

Formnummer: L 66

Zu der Serie der Musen und Apoll gehörend, die Schöne zusammen mit Schmieder, Jüchtzer und Starcke jun. in den Jahren 1798 bis 1805 inventiert hat (Kat. 235, 236, 253-260, 265, 268-271). Thalia steht im Kontrapost auf quadratischer Sockelplatte und hält in ihrer rechten Hand einen abgebrochenen Stab, in der anderen eine Maske und eine Schriftrolle. Über dem faltenreich am Körper herabfallenden Chiton trägt sie ein Himation, die Füße stecken in gegürteten Sandalen. Dem Modellbuch ist zu entnehmen, dass Schöne die Thalia im März 1801 begann, doch erwähnte er sie nur in seinem Arbeitsbericht vom Oktober 1801. „1. *Stück Gewand zur Muse L.66.*“ (WA, I Ab 80, fol. 669a) „1. *Masque zur Muse L.66.*“ (WA, I Ag 130, fol. 19a)

Maße: H 26,5 cm

Modellbuch: L 66, *Melpomene*, 26, 11, 11, *Schöne, Mars-Oct. 1801* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 303. Rückert 1966, Kat. 1045. Jedding 1981, Abb. 27, S. 53.

Exemplare: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg.

272. Titel: Büste des Bergrats von Werner_

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: April - Juni 1801

Formnummer:

Der Bergrat von Werner verzeichnete vor allem auf dem Gebiet der Geologie große Erfolge, was für das Arkanum der Meissener Manufaktur von großer Bedeutung war. Er wird en face im Brustausschnitt vorgestellt. Detailgenau modellierte Schöne die Uniform des Bergrats mit dem sächsischen Zivilverdienstorden auf der linken Brust. Der Meissener Modelleur zeigte viel Geschick bei der Wiedergabe der Gesichtszüge des Bergrates. Die fleischigen Wangen und die hohe Stirn über den tief liegenden Augen sind von Furchen durchzogen, die breite Nase liegt über dem schmalen Mund. Spärlicher Haarwuchs rahmt seitlich das Gesicht. Schöne erwähnte in seinem Arbeitsbericht im Mai 1801, dass er eine Büste nach einem Gipsmodell gefertigt habe. Da er keinen Namen nannte, ist nicht verifizierbar, ob es sich um diese Büste handelt. „*Ein Kopf nach Gipy Modell angefangen.*“ (WA, I Ab 80, fol. 312a) Im Mai setzte er die Arbeit an der Büste fort und vollendete sie im Juni 1801. „1.) *Eine Büste nach Gyps Modell verfertigt.*“ (WA, I Ab 80, fol. 458a) Diese Büste wurde bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts ausgeformt, wie einem Antrag des damaligen Direktors Gustav Klemm aus dem Jahr 1833 beim Königlichen Finanzministeriums in Dresden zu entnehmen ist, der darin einige 'neuzeitliche Produkte' der Meissener Manufaktur für die Vervollständigung der Sammlung forderte.

Maße: H 24 cm

Literatur: Berling 1910, S. 87. Kunze 1987 (115), S. 10.

Exemplare: PD (P.E. 473), weißes Biskuitporzellan, ungemarkt, Formnr. 43, Ausformung um 1801.

273. Titel: Büste Napoleon Bonaparte

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Dezember 1802

Formnummer:

Schöne verzeichnete in seinem Arbeitsbericht vom Dezember 1802, dass er ein Porträt von Napoleon Bonaparte als französischen Oberkonsul gefertigt habe. Von dieser Büste ist weder in Dresden noch in Meissen eine Ausformung oder eine Zeichnung erhalten, so dass als Quelle nur der Tätigkeitsbericht Schönes heranzuziehen bleibt. „1. *Stück Portrait Bonaparte als Franz: Ober=Konsul neu poussiret.*“ (WA, I Ab 81, fol. 905a) Ob diese Büste der um 1798/1800 entstandenen Büste Napoleons als 1. Consul gleicht (vgl. Loesch 1992, Kat. 58), die die Manufaktur Sèvres gefertigt hat, kann mangels einer Ausformung des Meissener Modells nicht geklärt werden.

274. Titel: Büste Friedrich August III. König von Sachsen

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: März 1803

Formnummer: P 100

Friedrich August III. ist im Brustausschnitt dargestellt. Sein leicht gewelltes Haar rahmt das langovale Konterfei. Unter dichten Augenbrauen liegen die großen Augen. Über dem schmalen Mund erscheint die bogenförmig geschwungene Nase. Die Weichheit der Haut ist durch zarte Vertiefungen wiedergeben. Er trägt einen Rock mit Zierkragen, Schulterstücken, Schärpe und auf der linken Brustseite den Großherzoglich Sächsischen Hausorden der Wachsamkeit. Die Büste ruht auf einem im Jahr 1818 ergänzten rechteckigen Sockel, den schauseitig eine Inschrift ziert: *Secundis Temporibus Dubisque Rectus Anno Regni L. MDCCCXVIII.* Schöne erwähnte die Arbeit an dieser Büste im März 1803. „1. *Portrait des Churfürst neu poussiret.*“ (WA, I Ab 82, fol. 267a)

Maße: H mit Sockel 35,5 cm

Literatur: Berling 1910, S. 81. Zimmermann 1926, S. 319. Jedding 1981, S. 166. Kunze 1987, Abb. 2, S. 9, 16. Katalog Dresden 1993, S. 9.

Exemplare: PD (P.E. 474), weißes Biskuitporzellan, blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen, Formnr. 43, Ausformung um 1815-20. - PD (P.E. 468), weißes Biskuitporzellan, geritzte Schwertermarke und blaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen, Formnr. P 100 und 35, Ausformung um 1815-20. - Staatliches Museum Schwerin (Inv. Nr. KG 1832).

275. Titel: Sphinx

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Mai - Juni 1803

Formnummer: M 23

Neben dem Erkunden der griechischen und römischen Antike trat die ägyptische Kunst Anfang des 19. Jahrhunderts mehr und mehr in den Vordergrund, was sich in der zeitgenössischen Porzellankunst ablesen lässt, wie z.B. am „Service égyptien“ der Manufaktur Sèvres von 1811/12.

Schöne schuf eine Sphinx, die auf ihren angezogenen Hinterbeinen sitzt, während die Vorderbeine aufgerichtet sind. Flügel wachsen über den Schultern und sind nach oben ausgebreitet. Sie ist auf die vordere schmale Seite der rechteckigen Sockelplatte ausgerichtet, worauf die Richtung des Kopfes mit Pharaonenmaske weist. Eine gelungene Differenzierung der Oberflächenbehandlung zeichnet diese Sphinx aus. Die fein ziselierten Flügelfedern sind den muskulös modellierten Körperflächen mit partiell natu-

realistischer Behaarung gegenübergestellt. In der Dresdener Antikensammlung befand sich eine Sphinx, die in ihrer kräftigen Modellierung dem Modell Schöne entspricht, nicht aber in ihrer Körperhaltung und in der Kopfgestaltung. Demnach hat sie Schöne möglicherweise nur als Inspiration gedient. Anregung zu dem Modell bot darüber hinaus eine Sphinx der Manufaktur Wedgwood mit angezogenen Flügeln und etwas anders gestaltetem Kopf, die in schwarzer Basaltware oder zweifarbig ausgeformt wurde (vgl. Reilly/Savage 1980, S. 324). Schöne notierte im Mai 1803 in seinem Arbeitsbericht: „*Ein Sphinx angefangen zu poussiren*“. (WA, I Ab 82, fol. 392a) Im Juni beendete er die Arbeit an diesem Modell. (WA, I Ab 82, fol. 453a) Ein sehr ähnliches Modell einer Sphinx hatte Schöne bereits 1782 als Kerzenleuchter mit der Formnummer *J 85* ausgeformt, wobei sich zwischen den Flügeln die Tülle, die sechs Plablätter formen, erhebt. Die Sockelplatte ist seitlich mit reliefiertem Blatt- und Ringdekor geziert.

Maße: H 19,6; L 6,7; T 11 cm

Modellbuch: *M 23, Sphinx, Schöne, 15; 6,5; 10,5; Mai-Juni 1803* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Leplat 1733, Taf. 189. Berling 1910, S. 87. Zimmermann 1926, S. 304. Jedding 1981, S. 166. Clarke 1988, Kat. 194.

Exemplare: PD (P.E. 3437a), weißes Biskuitporzellan, überglasurblaue Schwertermarke mit Stern, Formnr. M 23, Blindstempel 58, Ausformung um 1803.

276. Titel: Hl. Benno

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelljahr: Oktober 1804

Formnummer: M 31

Der Hl. Benno von Meissen (1010 Hildesheim - 1105/1107) steht im Bischofsornat auf hohem profilierten Postament. Das linke entlastete Bein ist etwas zurückgestellt. Ein sanfter S-Schwung durchzieht den schlanken Körper des bärtigen Heiligen. Die Mitra hat er hinter seinen linken Fuß gelegt, so dass der kahle Schädel mit Haarkranz zu sehen ist. Auffallend ist die feine Strichelung der einzelnen Haarsträhnen auf graubraunem Grund. Mit der linken Hand hält er den Bischofsstab, die andere Hand ist vom Körper abgewinkelt. Hinter ihm liegen ein Fisch und zwei Schlüssel, da er der Legende nach die Schlüssel des Meissener Domes, wo er von 1066 Bischof war, in die Elbe werfen ließ, um dem exkommunizierten Heinrich IV. den Eintritt zu verwehren. Ein Fisch brachte dem aus der Verbannung wiederkehrenden Hl. Benno von Meissen die Schlüssel zurück. Er ist der Patron der Fischer und Tuchmacher, worauf die detailfreudige Wiedergabe der Brokatstickerei auf der Kasel verweist. Dieses Modell ist eine der wenigen Figuren, die in klassizistischer Zeit in Meissen polychrom und goldstaffiert wurde. Klassizistisches Formengut zeigen die feine Fältelung der Albe, der kontrapostische Stand sowie die geschlossene Kontur, wohingegen der bärtige Kopf, die ausladende Gestik der linken Hand noch barocke Züge ahnen lassen. Im Oktober 1804 notierte Schöne in seinem Arbeitsbericht, dass er einen Bischof Benno in Ton zusammengesetzt habe. „*Eine Figur der Bischof Benno M.31. in Thon zusammengesetzt.*“ (WA, Ab 83, fol. 729a)

Maße: H 43,5; B 16,5; T 13 cm

Modellbuch: *M 31, Hl. Benno, 42, 15, 13, Sep. 1804* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 12282), unterglasurblaue Schwertermarke mit verdickten Knäufen, Stern und zwei Punkten, Nr. 4, Pressmarke B 53, geritzte Formnr. M 31, Ausformung um 1804.

277. Titel: Hl. König Ludwig IX.

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: November 1804

Formnummer: M 39

Der Hl. König Ludwig IX. (1215 - 1270) wurde mit elf Jahren zum König von Frankreich gekrönt. Er unternahm zwei Kreuzzüge nach Nordafrika, wo er Nägel des Kreuzes und/oder die Dornenkrone erbeutet haben soll. Ludwig IX. steht im Kontrapost auf erhöhtem Postament im Krönungsornat mit lilienbesetztem Hermelinmantel, Zepter und Schwert. Den linken Arm hat er energisch in die Hüfte gestemmt. Auf dem nach links gewandten Kopf trägt er nicht wie gewöhnlich in den Darstellungen Ludwigs IX. eine Dornenkrone, sondern die Königskrone, auch fehlen die ihm zugeordneten Attribute: die Nägel des Kreuzes. Der kontrapostische Aufbau sowie die Geschlossenheit der Kontur zeugen vom klassizistischen Formengut. Im November 1804 schrieb Schöne zu dieser Statuette: „1. Sporn zur Figur M. 39. den König von Frankreich Ludwig den 9.^{ten} neu poussiret.“ (WA, I Ab 83, fol. 782a) Im Dezember 1804 setzte er seine Arbeit fort. „Eine Figur den König von Frankreich M. 39. in Thon zusammen gesetzt.“ (WA, I Ab 49, fol. 843a)

Maße: H 42, B 18, T 14 cm

Modellbuch: M 39, hl. Ludwig IX. König von Frankreich, 42, 15, 13, Schöne, Nov. 1804 (WA, AA III H 121, fol. 183)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 7706), Nachausformung.

278. Titel: Ceres

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: August - September 1805

Formnummer: L 41

Schöne erwähnte im August 1805 das Modell einer Ceres. „Eine Figur die Ceres 11. Zoll hoch L. 41. neu zu poussiren angefangen.“ (WA, I Ab 85, fol. 552a) Im Oktober vollendete er das Modell (WA, I Ab 85, fol. 658a) und zerschnitt es im Dezember 1805. (WA, I Ab 85, fol. 781a).

Modellbuch: L 41, Ceres, Schöne, August 1805 (WA, AA III H 121, fol. 182)

Literatur: Berling 1910, S. 81.

279. Titel: Frau mit Pudel und Uhr

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Juni 1805

Formnummer: M 68

Dieses Modell fand Aufnahme in dem vorliegendem Katalog, der ansonsten nur Porzellanplastik im strengen Sinne enthält, da die Frauenfigur ein wichtiges, vollplastisch gearbeitetes Beispiel für die klassizistische Porzellanplastik Schönes darstellt. Die melancholisch gestimmte Frau steht an eine Uhr gelehnt. Die feine bogenförmige Fältelung ihres Chitons zeichnet den darunter liegenden schlanken Körper nach. Über Kopf und Schultern hat sie einen Schleier gelegt, der einen Teil der hoch gesteckten Frisur verdeckt. Ihr Kopf mit fein geschnittenem Gesicht ist leicht zur Seite geneigt. Mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand weist sie auf das Zifferblatt als Zeichen ihrer Vergänglichkeit, was ihren traurigen Gesichtsausdruck erklärt. An ihrem rechten Bein springt ein Pudel empor, von dem sie jedoch keine Notiz nimmt. Das Uhrgehäuse folgt dem klassizistischen Formenkanon. Zwei Pilaster rahmen das runde Zifferblatt, darüber erhebt sich ein Gebälk mit halbrundem Giebel. Im WA in Meissen hat sich eine Modellzeichnung dieser Gruppe erhalten. Sie zeigt ein turtelndes Taubenpaar auf dem Uhrgehäuse. In der Meissener Nachausformung wurde diese durch einen Bacchusknaben des

Rokoko ersetzt. Im Arbeitsbericht erwähnte Schöne diese Uhr im Juni 1805. (WA, I Ab 85, fol. 440a)

Maße: H 39 cm

Modellbuch: M 68, *Uhrgehäuse, Fig. 35,5; 21; 15; Schöne, Juni 1805* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Zeichnung: Bleistift, bez. r.: M 68. 47,5 x 31,2 cm. Modellzeichnung (WA, III AA 169, fol. 50a.)

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 4241), Nachausformung.

280. Titel: Minerva

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: September - Dezember 1805

Formnummer: M 57

Schöne notierte zu dieser Figur im September 1805: „*Eine dergleichen die Minerva 8. Zoll hoch zu poussiren angefangen.*“ (WA, I Ab 85, fol. 552a) Im Oktober vollendete er das Modell (WA, I Ab 85, fol. 658a) und zerschnitt es im Dezember 1805. (WA, I Ab 85, fol. 781a) Eine Ausformung oder eine Modellzeichnung dieser Minerva ist weder in Dresden noch in Meissen erhalten.

Modellbuch: M 57, *Minerva, 20, 10, 7, Schöne, Sep. 1805* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Berling 1910, S. 81. Zimmermann 1926, S. 319.

281. Titel: Ceres

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: November - Dezember 1805

Formnummer: M 61

Im November 1805 erwähnte Schöne das Modell erstmals in seinem Tätigkeitsbericht. „*Eine Figur die Ceres 8. Zoll hoch M. 61. zu poussiren angefangen.*“ (WA, I Ab 85, fol. 713a) Im Dezember 1805 zerschnitt er das Modell. „*2. Figuren die Minerva M. 55. und Ceres M. 61. 8. Zoll hoch zerschn.*“ (WA, I Ab 85, fol. 781a)

Modellbuch: M 61, *Ceres, 19, 7, 7, Schöne, Nov. Dec. 1805* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Berling 1910, S. 81.

282. Titel: Büste Napoleon Bonaparte

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: März 1807

Formnummer:

Im Arbeitsbericht vom März 1807 erwähnte Schöne eine Büste Napoleons. „*1. Portrait des Kayser Napoleon angefangen.*“ (WA, I Ab 87, fol. 210a) In Dresden und Meissen sind keine Ausformungen und Zeichnungen zu diesem Modell erhalten.

283. Titel: Opferknabe mit Tamburin

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: September 1808

Formnummer: M 94

Ein heraneilender Knabe läuft auf einer quadratischen Plinthe. Das Gewicht des Körpers trägt das rechte Standbein, welches seitlich von einem Eichenbaumstumpf gestützt wird. Das leichte Gewand umhüllt den Körper des Knaben, dessen lebhaftige Bewegung den Barock anklingen lässt. Der Knabe hält in seiner linken Hand ein Tamburin, die andere Hand hat er zum Schlag auf die Membran des Instrumentes ausholend erhoben. Weiches Lockenhaar rahmt das runde Gesicht. Der flüssige Pinselstrich sowie die Leichtigkeit der Figurendarstellung zeugen davon, dass es sich bei der im WA in Meissen erhaltenen Zeichnung um den Entwurf zu diesem Modell handelt. Das bestätigt

die Signatur Marcolinis, der damit diesen Entwurf genehmigte. Schöne berichtete im September 1808 von seiner Arbeit an diesem Opferkind. „2. Griechische Opfer Kinder zu poussiren angefangen M.94. M 95.“ (WA, I Ab 88, fol. 494a) Als Gegenstücke fertigte Weger zwei weitere Opferkinder, einen Knaben mit Leier (Kat. 295) und ein Mädchen mit Harfe (Kat. 296).

Modellbuch: M 94, Opferknabe mit Tambour, 15, 8, 7, Schöne, Sep. 1808 (WA, AA III H 121, fol. 184)

Zeichnung: Feder laviert, bez. r.u.: Marcolini, und r.o.: 6 1/2 Zoll hoch. 23,2 x 17,3 cm. Entwurfszeichnung (WA, AA III 170, fol. 56a)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 319.

284. Titel: Opfermädchen mit Opferfass

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: September 1808

Formnummer: M 95

Schöne hat das Opfermädchen mit Opferfass als Gegenstück zum Opferknaben mit Tambourin (Kat. 283) entworfen. Zu diesem Modell haben sich in Dresden und Meissen keine Ausformungen oder Zeichnungen erhalten. Im September 1808 notierte Schöne in seinem Arbeitsbericht: „2. Griechische Opfer Kinder zu poussiren angefangen M.94; M. 95.“ (WA, I Ab 88, fol. 494a) Als Gegenstücke fertigte Weger einen Opferknaben mit Leier (Kat. 295) und ein Opfermädchen mit Harfe (Kat. 296).

Modellbuch: M 95, Opfermädchen mit Opferfaß, 15, 6, 8, Schöne, Sep. 1808 (WA, AA III H 121, fol. 184)

285. Titel: Büste Friedrich August III.

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: 18010

Formnummer:

Zu den Feierlichkeiten des 100jährigen Bestehens der Meissener Porzellanmanufaktur wurden vier überlebensgroße Büsten gefertigt, die man auf der Festwiese um einen marmorierten Altar aufstellte (s. Kat. 246). Dargestellt wurden Personen, die für die Meissener Porzellanmanufaktur von großer Bedeutung waren wie Friedrich August III. sowie August der Starcke (Kat. 298), dessen Büste Knäbig schuf. Darüber hinaus die Büsten von Böttger (Kat. 297), die Weger schuf sowie die Büste Marcolinis (Kat. 246) von Schiebel. Diese Büsten wurden in der Forschung zumeist Weger zugeschrieben, doch ist einer zeitgenössischen Beschreibung der Zentenarfeier zu entnehmen, dass Schöne diese Büste gefertigt hat. (WA, I Ab 90, fol. 27b, 28a/b, s. Kat. 246) Die Büste wird darin als Gipsmodell beschrieben, wobei davon auszugehen ist, dass sie auch in Porzellan ausgeformt wurde, wie die Nachausformungen der Marcolini- und der Böttger-Büste in der Meissener Schausammlung bezeugen. Hinsichtlich ihrer Gestaltung wird in dem Bericht keine Angabe gemacht. Es wird nur allgemein die gute Ausführung und Lebensnähe aller Büsten hervorgehoben. „Die gute Ausführung dieser Büsten und besonders die wahre Aehnlichkeit der lebenden Allerhöchsten und hohen Personen, hat der Fertigmern derselben, das gerechteste Lob erworben.“ (WA, I Ab 90, fol. 418a)

Literatur: Rückert/Willsberger 1977, Kat. 152.

286. Titel: Mars

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Juli 1811 - Juli 1812

Formnummer: N 22

Mars mit Schild. Schöne schrieb zu dieser Figur in seinem Tätigkeitsbericht im Juli 1811: „1. Desgl: den Mars mit Schild No: 22. zu poussiren angefangen.“ (WA, I Ab 92, fol.

373a) Es dauerte ein Jahr, bis Schöne das Modell zerschnitt. „3. Stk: achzollige Figuren, den Jupiter N.15, die Juno N.14 und den Mars N.22 zerschnitten.“ (WA, I Ab 93, fol. 368a)

Modellbuch: N 22, Mars, Schöne, Juli 1811 (WA, AA III H 121, fol. 184)

287. Titel: Hebe

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Juli 1811 - Juli 1812

Formnummer: N 14

Schöne modellierte die Hebe mit einer Schale. Er notierte dazu in seinem Tätigkeitsbericht im Juli 1811: „1. Figur 8. Zoll die Heba No: 14. mit Schaale zu poussiren angefangen.“ (WA, I Ab 92, fol. 373a) Im August fuhr er fort. „Eine neue Figur 8. Zoll die Heba mit Schaale No: 14. fertig.“ (WA, I Ab 92, fol. 417a) Er zerschnitt das Modell erst im Juli 1812. „3. Stk. achzollige Figuren, den Jupiter N.15, die Juno N.14 und den Mars N.22 zerschnitten.“ (WA, I Ab 93, fol. 368a) Von den drei genannten Modellen nannte der zu dieser Zeit als Bossierer geführte Andreas Weger im Arbeitsbericht von 1813 die Diana nicht aber die Hebe, wobei er seine Tätigkeit nicht näher beschrieb. „3. Figur die Juno N.14.“ (WA, I Ab 94, fol. 508a)

Modellbuch: N 14, Juno „eine Hebe“, Schöne, Juli-Aug. 1811 (WA, AA III H 121, fol. 184)

288. Titel: Jupiter

Modell: Johann Daniel Schöne

Modelldatierung: Mai - Juli 1812

Formnummer: N 15

Schöne inventierte den Jupiter im Mai 1812 und schrieb dazu in seinem Arbeitsbericht: „Eine Figur 8. Zoll hoch der Jupiter neu zu poussiren angefangen.“ (WA, I Ab 93, fol. 272a) Im Juni vollendete er das Modell (WA, I Ab 92, fol. 320a) und zerschnitt es im Juli 1812. „3. Stk: achzollige Figuren, den Jupiter N.15, die Juno N.14 und den Mars N.22 zerschnitten.“ (WA, I Ab 93, fol. 368a) Der Bossierer Andreas Weger erwähnte diese Figur im Dezember 1813. „2. Desgl. den Jupiter N.15.“ (WA, I Ab 94, fol. 508a)

Modellbuch: N 15, Jupiter, 20, 7, 7, Schöne, Mai 1812 (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 319.

Franz Andreas Weger wurde am 21. November 1767 in Obereschenbach nahe Ansbach geboren. Mit 26 Jahren kam er nach Dresden und studierte an der dortigen Akademie. Am 1. Dezember 1802 wurde er von der Meissener Porzellanmanufaktur als Bossierer und Reparateur angenommen und arbeitete seit Januar 1814 als zweiter Modelleur an der Seite von Johann Daniel Schöne. Beide erhielten ein monatliches Tractament von 16 Talern und 16 Groschen und wurden darüber hinaus in Stücklohn bezahlt. Weger blieb bis Dezember 1834 für die Meissener Porzellanmanufaktur tätig und starb nach 1834.

289. Titel: Vier Löwen

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: März - August 1803

Formnummer: M 19, M 20, M 21, M 22

Vier Löwen sitzen auf schmuckloser Sockelplatte vor einem Kegel, dessen unterer Teil mit stilisiertem Blattdekor verziert ist. Ihre Vorderbeine sind um diesen Kegel herumgelegt. Zwei Löwen bilden jeweils ein Paar und werden spiegelsymmetrisch vorgestellt. Ein Paar wird mit erhobenem Kopf gezeigt, das andere senkt den Kopf schützend hinter den Kegel. Die einfache Sockelplatte und der Kegel mit stilisiertem Blattdekor sind dem Formenkanon des Klassizismus entlehnt, während die naturalistische Darstellung der Löwen mit ihrem zotteligen Fell an die großen Tierdarstellungen Kaenders für das Japanische Palais erinnern. Anregung für diese Porzellanmodelle boten die monumentalen Löwen am Krankenhaus in der Friedrichstraße in Dresden. Weger war 1803 als Bossierer tätig, so dass er keine Arbeitsberichte schreiben musste.

Maße: H 9,5 u. H 13,3 cm

Modellbuch: **M 19**, *Löwe an Kegel sitzend, Weger, März 1803*. **M 20**, *Löwe an Kegel sitzend, Weger, Mai 1803*. **M 21**, *Löwe an Kegel sitzend, Weger, Juli 1803*. **M 22**, *Löwe an Kegel sitzend, Weger, August 1803* (WA, AA III H 121, fol. 183)

Literatur: Berling 1910, S. 87. Jedding 1981, S. 171.

Exemplare: **M 19**, PD (P.E. 3436a), weißes Biskuitporzellan, blaue Schwertermarke mit Kreuz, Formnr. M 20, Ausformung um 1803. **M 20**, PD (P.E. 3436b), weißes Biskuitporzellan, Schwertermarke mit Kreuz, Formnr. M 22, Ausformung um 1803. **M 22**, PD (P.E. 3436b), weißes Biskuitporzellan, blaue Schwertermarke, Ausformung um 1803.

290. Titel: Kapitolinische Flora

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: Juli 1805

Formnummer: M 64

Stehende Flora auf Rundsockel. Das Gewicht des Körpers lastet auf dem linken Bein, über dem leicht vorgestellten rechten Spielbein ist die Hüfte gesenkt. Sie trägt ein fußlanges, in senkrechten Falten herabfallendes Chiton, welches auf den Schultern geknöpft wird. Darüber liegt ein Himation, das wie ein nasser Stoff dem Körperaufbau und seinen Bewegungen folgt. Es ist über der linken Schulter herabgerutscht. Das Muster aus Schüsselfalten wird durch tiefere Mulden ergänzt, so dass es auf dem Gewand zu einem Spiel der Tiefe, des Lichts und des Schattens kommt. Die Hände ragen seitlich aus den Stoffmassen heraus. Das rechte Handgelenk zierte ein Armband, mit der linken Hand umgreift sie einen Blumenstrauß. Sie hat einen zarten Kopf mit üppigem Haarwulst in Anlehnung an die griechische Antike des so genannten „Reichen Stils“. Im Haar trägt sie einen Kranz aus Rosen. Die Figur ist rundplastisch gearbeitet und auch am Rücken vollplastisch ausgeführt. Weger arbeitete dieses Modell detailgenau nach der „Kapitolinischen Flora“, die sich seit 1816 im Kapitolinischen Museum in Rom befindet. Ein Gipsabguss dieser antiken Statue wurde in der Mengs'schen Abgussammlung bewahrt (Inv. Nr. 2569). Die außerordentlich schöne Draperie der antiken Statue, die dem

Ideal Winckelmanns entsprach, wurde von vielen Zeitgenossen hervorgehoben, wie z.B. von Jean-François de Troy, dem Direktor der Französischen Akademie in Rom. Dieses Lob machte die „Kapitolinische Flora“ schon kurz nach ihrer Entdeckung 1744 sehr berühmt, so dass Jüchtzer im August 1796 (Kat. 230) bereits ein Porzellanmodell nach dieser antiken Vorlage inventiert hatte.

Maße: H 19 cm

Modellbuch: *M 64, Flora, 19, 9, 7, Weger, Juli 1805* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 4, Kat. 10. Matthäy 1831, S. 3. Zimmermann 1926, S. 319. Haskell/Penny 1982², Kat. 40.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6249), Nachausformung.

291. Titel: Flora

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: Juli - September 1805

Formnummer: M 56

Stehende Flora auf profiliertem quadratischem Sockel. In Form und Ausführung folgt diese Flora ebenfalls der „Kapitolinischen Flora“ wie die vorige Nummer. Die Figur ist jedoch größer, die Fältelung des Himation etwas kleinteiliger und die Physiognomie ist deutlicher individualisiert. Flora hat ein flaches Gesicht mit tief liegenden kleinen Augen, gerader langer Nase über schmalem Mund und spitzem Kinn.

Maße: H 27 cm

Modellbuch: *M 56, Flora, 27; 10,5; 10,5; Weger, Juli-Sept. 1805* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Matthaei 1794, Taf. 4, Kat. 10. Matthäy 1831, S. 3. Zimmermann 1926, S. 319.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 6255), Nachausformung.

292. Titel: Minerva

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: September 1805

Formnummer: M 58

Weger war 1805 als Bossierer in der Meissener Porzellanmanufaktur tätig und musste in dieser Position keine Arbeitsberichte schreiben. Da in Meissen und Dresden keine Ausformung und keine Modellzeichnung bekannt sind, bleibt als Quelle nur der Eintrag im Modellbuch.

Modellbuch: *M 58, Minerva, 27,5; 11,5; 10; Weger, Sep. 1805* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 319.

293. Titel: Die Hoffnung

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: um 1805

Formnummer: M 60

Weder in Meissen noch in Dresden sind eine Ausformung oder eine Modellzeichnung zu dieser Figurine bekannt. Da Weger 1805 als Bossierer in der Meissener Porzellanmanufaktur tätig war und infolgedessen keine Arbeitsberichte schreiben musste, bleibt als Quelle nur der Eintrag im Modellbuch.

Modellbuch: *M 60, Die Hoffnung, 28; 10,5; 10,5; Weger* (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 319.

294. Titel: Büste Alexander I.

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: Februar - März 1805

Formnummer: M 66^{III}

Porträtbüste des russischen Kaisers Alexander I. (1777 - 1825), der von 1801 bis 1825 Russland regierte. Weger war 1805 in der Meissener Porzellanmanufaktur als Bossierer tätig, fertigte darüber hinaus jedoch auch schon eigene Modelle. Anders als Schöne hatte er an der Dresdener Akademie studiert. Folglich verfügte er bereits bei seiner Aufnahme in die Meissener Porzellanmanufaktur über bildhauerische Fähigkeiten. Er hat sich offensichtlich gegenüber Schöne als der begabtere Porträtist gezeigt, so dass man ihm diesen Auftrag übertrug. Zimmermann erwähnte auch eine Büste der Zarin.

Modellbuch: M 66^{III}, *Büste Alexander I. Kaiser Russl.*, 24, 20, 12, Weger, Feb.-März 1805 (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 319.

295. Titel: Opferknabe mit Leier

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: Oktober 1808

Formnummer: M 96

Weger entwarf zwei Opferkinder, ein Mädchen und einen Knaben mit Harfe und Leier als Pendants. Schöne inventierte 1808 zwei Gegenstücke zu diesem Paar Opferkinder, einen Opferknaben mit Tamburin (Kat. 283) und ein Mädchen mit Opferfass (Kat. 284).

Modellbuch: M 96, *Opferknabe mit Harfe*, 15, 8, 6, Weger, Oct. 1808 (WA, AA III H 121, fol. 184)

Literatur: Zimmermann 1926, S. 319.

296. Titel: Opfermädchen mit Harfe

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: Oktober 1808

Formnummer: M 97

Gegenstück zu voriger Nummer. .

Modellbuch: M 97, *Opfermädchen mit Harfe*, 16, 9, 6, Weger, Oct. 1808 (WA, AA III H 121, fol. 184)

297. Titel: Büste Johann Friedrich Böttger

Modell: Franz Andreas Weger

Modelldatierung: 1810

Formnummer:

Zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Meissener Porzellanmanufaktur fertigte man vier überlebensgroße Büsten von Böttger, Marcolini (Kat. 246), August dem Starken (Kat. 298) und Friedrich August III. (Kat. 285). Sie wurden auf marmorierte Postamente um einen ebenfalls marmorierten Altar gestellt, auf dem Allegorien der Künste platziert waren. Diese Büsten wurden in der Forschung zumeist Weger zugeschrieben, doch ist einer zeitgenössischen Beschreibung der Feierlichkeiten zu entnehmen, dass die übrigen Büsten nicht von Weger sondern von Schöne, Schiebel und Knäbig inventiert worden sind. (WA, I Ab 90, fol. 27b, 28a/b, vgl. Kat. 246) Im Bericht wird von Gipsmodellen gesprochen, aber man hat diese Böttgerbüste später auch in Böttgersteinzeug ausgeformt, wie eine erhaltene Nachausformung in der Meissener Schauhalle bezeugt. Weger fertigte die Böttger-Büste nach einer Lithographie von H. Matthey, die 27 Jahre später im 1837 erschienenen Buch „J.F. Böttger, Erfinder des Sächsischen Porzellans“ von C.A.

Engelhardt publiziert wurde (vgl. Kramer 1965, Abb. 7, S. 21). Böttger, der Alchimist und Erfinder des europäischen Porzellans, wird im Brustausschnitt vorgestellt. Ein Tuch ist über seine rechte Schulter geschlungen. Weger übernahm von Matthey das idealisierte Porträt mit barocker Haartracht. Das fein gezeichnete Konterfei mit kräftigen Bögen über den Augen, markanter Nase und spitzem Kinn ist entgegen der graphischen Vorlage leicht nach vorn geneigt, als denke Böttger weiter über die Verbesserung des Arkanums nach. Das Band des geöffneten Hemdes ist anders als in der Vorlage nicht auf der linken, sondern auf der rechten Seite dargestellt.

Maße: H 55 cm

Literatur: Kramer 1965, S. 14-27. Rückert/Willsberger 1977, Kat. 152.

Exemplare: DMM (Inv. Nr. 85202), Nachausformung.

Johann Gottfried Knäbig jun. wurde am 30. Mai 1768 in Meissen geboren. Zunächst besuchte er die Meissener Zeichenschule und wurde am 1. Juni 1792 als Bossiererlehrling in die Meissener Porzellanmanufaktur aufgenommen. Sein Tractament, das zunächst 2 Taler und 16 Groschen betrug, wurde in den folgenden Jahren mehrfach erhöht. Seit 1834 war Knäbig Taxator beim Weißen Corps. Er starb am 22. Dezember 1835 in Meissen.

298. Titel: Büste August der Starke

Modell: Johann Gottfried Knäbig jun.

Modelldatierung: 1810

Formnummer:

Anlässlich der Säkularfeier der Meissener Porzellanmanufaktur wurden von Weger eine Böttger-Büste (Kat. 297), von Schiebel eine Marcolini-Büste (Kat. 246) sowie von Schöne die Büste Friedrich August III. (Kat. 285) und von Knäbig die Büste August des Starken inventiert, die das große Podium während der Feierlichkeiten schmücken sollten (s. Kat. 246). Einem zeitgenössischen Bericht zu den Feierlichkeiten ist zu entnehmen, dass Knäbig, der als Reparatteur an der Meissener Porzellanmanufaktur beschäftigt war, dieses Modell gefertigt hat. Weitere Modelle sind von Knäbig nicht bekannt. (WA, I Ab 27b, 28 a/b) In diesem Bericht wird von Gipsmodellen gesprochen, wobei anzunehmen ist, dass diese Modelle auch in Porzellan ausgeformt wurden, wie die Nachausformungen der Böttger- und der Marcolini-Büsten in der Meissener Schausammlung bezeugen.

Literatur: Rückert/Willsberger 1977, Kat. 152.