

Frank Matthias Kammel

Die Bildnisbüste Laurentius Russingers

Persönlichkeit und plastisches Porträt am Ausgang des 18. Jahrhunderts

Zusammenfassung

Die bisher unbekannte Bildnisbüste des Laurentius Russinger (1739–1810) vermittelt erstmals eine Vorstellung von der äußeren Erscheinung einer bedeutenden Persönlichkeit der frühen deutschen Porzellangeschichte. Zunächst Bossierer und Modelleur in der Manufaktur von Höchst und danach wesentlich am Aufbau der Pfalz-Zweibrückener Porzellanfabrik Gutenbrunn beteiligt, wirkte Russinger ab 1768 zuerst als Direktor und später als Besitzer der Manufacture de porcelaine allemande in der Pariser Faubourg du Temple. Er brachte das Herstellungsgelheimnis des Hartporzellans nach Frankreich und machte sein bis zur Revolution äußerst erfolgreich geführtes Unternehmen zu einer der bedeutendsten französischen Porzellanmanufakturen des ausgehenden 18. Jahrhunderts. In den 1960er Jahren führte die deutsche Kunstwissenschaft eine kontroverse Debatte um seine künstlerischen Qualitäten und seine kunstgeschichtliche Bedeutung, insbesondere hinsichtlich der Abgrenzung seines Höchster Schaffens zum Werk Johann Peter Melchior (1747–1825). Der Schöpfer des inschriftlich bezeichneten plastischen Brustbilds ist der Sohn des Porträtierten, Ignaz Christoph Russinger (1764–nach 1806). Er erhielt seine Ausbildung an der Pariser Kunstakademie unter dem Einfluss Jean-Antoine Houdons (1741–1828) und Augustin Pajous (1730–1809). Das einzige bisher für ihn verbürgte Werk bezeugt nicht nur seine außerordentlichen künstlerischen Fähigkeiten, sondern stellt auch die Grundlage für die künftige Eruierung seines Œuvres dar.

Die Bildnisbüste gehört zu jenen Gattungen der Bildhauerkunst, die im Bestand des Germanischen Nationalmuseums bisher noch nicht ihrer Bedeutung gemäß vertreten sind. Daher darf eine namhafte Erwerbung auf diesem Gebiet als besonders erfreulicher Gewinn betrachtet werden. Im Jahr 2008 gelang es, das 1785 entstandene Porträt des Laurentius Russinger (1739–1810), ein leicht überlebensgroßes, aus Terrakotta bestehendes Brustbild, aus dem Kunsthandel zu beschaffen. Überaus großzügige Unterstützung erfuhr das Museum in diesem Zusammenhang von der Ernst von Siemens Kunststiftung in München, die das Bildwerk kaufte und dem Institut als Dauerleihgabe zur Verfügung stellte.¹

Abstract

The previously unknown portrait bust of Laurentius Russinger (1739–1810) provides, for the first time, an impression of the physical appearance of a significant figure in the early history of German porcelain. Initially an assembler and modeler at the porcelain factory in Höchst, Russinger went on to play a major role in the establishment of the Gutenbrunn factory in Pfalz-Zweibrücken. After 1768, he became director – and later owner – of the »manufacture de porcelaine allemande« in the Faubourg du Temple in Paris. He brought the secret of hard-paste porcelain manufacture to France and developed the firm he ran with great success until the Revolution into one of the leading French porcelain factories of the late 18th century. During the 1960s, German scholarship engaged in a controversial debate over Russinger's artistic qualities and his significance for the history of art, particularly with respect to differentiating between his work in Höchst and that of Johann Peter Melchior (1747–1825). An inscription on the bust identifies the sculptor of the portrait as the son of the subject. Ignaz Christoph Russinger (1764–after 1806) received his training at the Paris academy of art under the influence of Jean-Antoine Houdon (1741–1828) and Augustin Pajou (1730–1809). The only thus-far established example of his work not only bears witness to his extraordinary artistic ability but also provides a basis for future investigation of his oeuvre.

Die 57 cm hohe Plastik, die auf einem alten profilierten und mittig leicht eingezogenen, für die Entstehungszeit typischen, dem Objekt aber nicht sicher als originale Basis zuzuordnenden Holzsockel steht, zeigt den Porträtierten in erstaunlicher Lebensnähe und beeindruckender Präsenz (Abb. 1). Selbstbewusst hebt er sein Haupt und wendet es leicht nach rechts. Zielsicherheit bestimmt den Blick aus schmalen Augen mit individuell gezeichneten Pupillen, die unter buschigen Brauen und einer mittels feiner Falten strukturierten Stirn liegen. Nebst gerader Nase, fülligen Wangenpartien und weich modellierten Lippen verleihen sie dem Antlitz ausdrucksstarke Züge. Das Haar der über die Schädelkalotte gestreiften Perücke ist streng nach hinten gestrichen



Abb. 1 *Porträtbüste des Laurentius Russinger, Ignaz Christoph Russinger, Paris, 1785, Terrakotta. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum*



Abb. 2 Porträtbüste des Laurentius Russinger, Rückseite

und bildet zu beiden Seiten lange, die Ohren fast zur Hälfte verdeckende Locken. Am Hinterkopf tritt das natürliche, in die selbe Richtung gekämmte Haupthaar hervor und fällt, im Nacken zu einem Zopf gebunden, in einer üppigen Strähne über die linke Schulter. Der Dargestellte trägt ein Hemd, dessen mit Rüschen gezielter Kragen nicht geschlossen ist, so dass Kehlkopf, straffe Halsmuskulatur und das sich unter der Haut abzeichnende Schlüsselbein zu sehen sind. Gemeinsam mit dem leger vor der Brust verschlungenen, mit einer breiten prächtigen Spitzenborte besetzten Halstuch und einem zu knöpfenden, aber ebenfalls offen getragenen Rock verleiht es ihm eine Note lässiger Eleganz.

Von besonderer Bedeutung ist das Stück nicht zuletzt aufgrund der rückseitig in den noch feuchten Ton gegrabenen Inschrift, die die Identität der abgebildeten Persönlichkeit und des Autors der Plastik preisgibt (Abb. 2). Auf der konkaven Fläche hinter der linken Brusthälfte liest man nämlich: »Lauren[t] Russinger age de 45 ans Directeur de la Manufacture de porcelaine du Faubourg

du Temple né à hoechst en 1740 fait par son fils, en 1785«. Und auf dem breiten, vertikal etwa an der Stelle der Wirbelsäule verlaufenden und zur Stabilisierung des Hauptes dienenden Steges erscheint ein zweiter Schriftzug, der orthographisch leicht fehlerhaft und wohl in den bereits lederharten Ton geritzt abermals, doch nun offenbar vom Porträtierten selbst gesetzt, die Autorschaft des Werkes bestätigt: »Par mon fils a l'ag[e] de 20en«. Der Schöpfer des Porträts war demnach der zwanzigjährige Sohn des Abgebildeten.

Laurentius Russinger: Sein Leben und sein Werk

Wer war Laurentius Russinger? Die in die Rückseite der Büste eingetragene Inschrift teilt mit, der Porträtierte sei der 1740 in Höchst geborene und somit im Alter von 45 Jahren stehende Direktor der Pariser Porzellanmanufaktur in der Faubourg du Temple. Tatsächlich kam er als Sohn von Ignatius Russinger (1696–1772) und dessen Ehefrau Susanne (1706–1784) in Höchst nahe Frankfurt am Main zur Welt.² Hinsichtlich des Geburtsjahres ist die Beschriftung des Bildwerks allerdings falsch, denn nachweislich wurde er bereits am 11. März 1739 in der St. Justinuskirche seiner Heimatstadt getauft. Da das Taufsakrament seinerzeit meist unmittelbar, das heißt am Tag nach der Geburt gespendet wurde, darf sein Geburtstag am 10. März jenes Jahres gemutmaßt werden.³ Auf jeden Fall kann man jedoch von seiner Geburt in der ersten Märzdekade ausgehen. Der Täufling besaß zwei ältere Schwestern, Anna Maria (1735–1761) und Anna Eva. Zwar sind die Lebensdaten der letztgenannten unbekannt, doch ist überliefert, dass sie 1756 den in der Höchster Porzellanmanufaktur tätigen Former Christoph Christian Schröder ehelichte. Wahrscheinlich war Russinger zwei Jahre zuvor als Lehrling in die 1746 gegründete kurmainzische Fabrik eingetreten und hatte in der Former-beziehungsweise Dreherstube mit seinem zukünftigen Schwager gearbeitet; seine unmittelbare Bezugsperson war wohl der Bossierer Johann Gottfried Becker (nachweisbar 1740–1760).⁴ Die Heirat der Schwester und sein Ausbildungsgang dürften in einem Zusammenhang gestanden haben.

Damaligen Gepflogenheiten entsprechend nahm die Lehrzeit etwa fünf Jahre in Anspruch. Bestätigung findet dies in der Nennung Russingers in den Akten des Betriebs: Ab 30. August 1759 ist er dort als »Figurier« geführt. Er kam zu einer nicht besonders günstigen Zeit in die Manufaktur: Die vom Mainzer Erzbischof Johann Friedrich Karl von Ostein (1689–1763) protegierte Werkstätte war bereits bankrott gegangen und

wurde von 1756 bis 1759 vom Pfandamtsassessor Johann Heinrich Maass (auch Maas; nachweisbar 1759–1764) als Konkursverwalter geleitet, der sie später als Aktiengesellschaft weiterführte.⁵ Von soliden Verhältnissen konnte keine Rede sein. Der Fortbestand der Produktionsstätte war in wiederkehrenden Abständen gefährdet. Die Arbeitsdisziplin ließ zu wünschen übrig. Diebstähle, Trinkgelage und Liebeshändel vergifteten die Atmosphäre.

Am 11. Januar 1762 heiratete Russinger Elisabeth Lauheimer, die Tochter des Höchster Bürgers Johann Georg Lauheimer. Knapp drei Jahre später kam das erste Kind des Paares zur Welt. Der Knabe wurde am 8. Oktober 1764 auf den Namen Ignaz Christoph getauft. Eine Tochter Margaretha, die am 27. April 1767 geboren wurde, starb im Alter nur weniger Tage am 11. Mai des selben Jahres. Die entsprechenden Einträge im Register der Pfarrei seiner Heimatstadt führen Russinger unter der Bezeichnung »fabricae porcellanae hujatis plastes« auf. Das entspricht wohl dem in den Akten der Manufaktur 1765 verzeichneten »pousirer«. Er wirkte also als Bossierer, das heißt ihm kam die Aufgabe zu, Figuren und andere Porzellangegegenstände aus vorgeformten beziehungsweise aus Matrizen gedrückten Einzelteilen zusammensetzen.

Allerdings bekleidete er über diesen Posten hinaus zwischen 1762 und 1767 auch den des Modellmeisters. Wenngleich ihm die Position offiziell wohl nie übertragen wurde, übte er sie de facto aus, denn offenbar fehlten damals die Mittel zur Besoldung einer entsprechend ausgewiesenen Kraft. In den Personallisten des Betriebes von 1762, 1764 und 1766 folgt sein Name nämlich denen des Direktors und des Kontrolleurs an dritter, das heißt normalerweise dem Modellmeister gebührender Stelle. Die beiden Meißener »Fabriquanten«, der Buchhalter Johann Christoph Hummützsch (1725–1782) und der Bossierer Johann David Elsasser, die 1764 eine Informationsreise durch Südwestdeutschland und Frankreich unternommen hatten und über Höchst nicht nur notierten, dass »die Preiße des Verkaufs« dort »hoch und beynahe den Meißnischen gleich« seien und dass man dort »Blumen Maler von Geschicklichkeit« beschäftige, sondern auch »einen guten Bildhauer zu Figuren« erwähnen, können mit dieser Bemerkung nur Russinger gemeint haben.⁶ Das von Maass im selben Jahr verfasste, die Fortführung der Manufaktur betreffende »Pro Memoria« belegt jedoch, dass man am Ort selbst mit seinen Leistungen nicht unbedingt zufrieden war. Heißt es in diesem Schriftstück doch: »Was zur Fortsetzung der Churfürstlichen Porcellaine Fabrique in Höchst erfordert

wird: Ein Modellmeister!«.⁷ Anstelle einer den hohen künstlerischen Erwartungen genügenden Persönlichkeit wirke in dieser Position »dermahlen Einer namens Russinger aus Höchst gebürthig. Ob nun zwar dieser seine Kunst ziemlich verstehet, so Kön[n]te jedoch ein anderer, der in der Zeichnung besser erfahren, angenommen werden, wo jener alsdann aus denen Formen des Modellmeisters arbeiten kann«.⁸ Russinger wurde mit 22 Gulden monatlich jedoch auch nur im Range eines Bossierers entlohnt; nur durch Feierabendarbeit brachte er es auf 30 bis 40 Gulden im Monat, einem für Modellmeister seinerzeit üblichen Betrag.⁹

Möglicherweise stellten diese ihm für die zu bewältigenden Aufgaben unangemessen erscheinende Vergütung, Meinungsverschiedenheiten mit Maass und fortwährende Unsicherheiten bezüglich des Fortbestands der Einrichtung den Grund für die Überlegungen zu einem Wechsel dar. Schon 1764 erwog er wohl den Abschied. Gemeinsam mit dem Figurierer Johannes Ruppel (1740–1803) erbat er am 7. Dezember jenes Jahres von der Direktion eine Auskunft über die weiteren Aussichten, denn überliefert ist eine »Anzeig und Bitte unserer Laurentii Russinger, Johannes Ruppel, Modell-Meister v. d. Porcellain-Fabrique zu Höchst et consortes, um gnädige Weisung, ob wir die Fortsetzung der fabrique längerhin abwarten, auch gnädiger Versicherung, daß uns die Abwarkungskosten vergütet werden«.¹⁰

Da es offensichtlich keinen Ersatz für ihn gab und Maass gewillt war, den Höchster Porzellanhof zu erhalten, ließ man ihn jedoch nicht ziehen. Das auf dieser Unentbehrlichkeit fußende Selbstbewusstsein spiegelt die bezeugte Äußerung, »er habe die fabrique Erhalten« und er besitze deshalb das Recht, sie ohne Erlaubnis ihres Direktors »nach wohlgefallen Täglich Eine stund vor seine gemüths belustigung« verlassen zu dürfen.¹¹ Vielleicht gerade aufgrund dieser zu hohen Selbsteinschätzung und ihren Folgen scheint es verstärkt zu Spannungen zwischen ihm, Maass und anderen Mitarbeitern gekommen zu sein. Ein im Hessischen Hauptstaatsarchiv in Wiesbaden aufbewahrtes Dokument vom Januar 1765 und ein späteres die Zustände in der Fabrik um 1766/67 betreffendes Protokoll enthalten über die Kolportage der zitierten Äußerungen hinaus die Beschwerde einiger Mitglieder der Fabrikbelegschaft, »der Modellenmeister Lorentz Russinger hat vor zwei Monaten gesagt, sie sollten sich beysammen halten.«¹² Außerdem vertrat er angeblich die Ansicht, er dürfe einen jungen Spengler, den er als Bossierer angelernt habe, ohne den Direktor lossprechen, das heißt aus dem Lehrvertrag entlassen, und man sag-

Modelleur, welcher nicht allein im Porcellain, als figuren, taffel-Servicen, sondern auch in allem, was nur von porcellaine gemacht werden mag, eine fundamental Wissenschaft besitzt, und deswegen von Ihro Hochfürstl. Durchlaucht von Pfalz Zweybrücken auf dero porcellainefabrique zu Gutenbronnen, als Directeur und premier Modelleur mit einem monathl. Gehalt von 40 fl. ernannt und angenommen worden.«²⁰

Als Grund des Wechsels erklärte er seinen ins Auge gefassten Dienstherren, er wolle »wegen der Entlegenheit des Orts von der Residenz und denen damit verknüpften Müheseligkeiten nicht länger dahier zu verbleiben«.²¹ Die wahren Gründe waren wohl andere. Emil Heuser eruierte, dass es an der kompetenten kaufmännischen Leitung der Fabrik auf Schloss Gutenbrunn mangelte und dass es massive Absatzprobleme ihrer Erzeugnisse gab. Außerdem war es zum Streit zwischen Stahl und dem Kontrolleur der Produktionsstätte, einem Mann namens Michora, über die Art der Unternehmensführung gekommen, in dessen Folge letzterer aufgrund der guten Beziehung Stahls zum Herzog zunächst eingekerkert und schließlich ersatzlos entlassen wurde.²² Ernst Kramer vermutete daher, dass Russinger dem Unternehmen Stahls keine Zukunft verhieß und seine Stellung in höchstem Maße gefährdet sah, also einem befürchteten Zusammenbruch der Firma zuvorkommen und den entsprechenden persönlichen Folgen zu entgehen suchte.²³ Für diese Hypothese spricht unter anderem die zumindest eine gewisse Vorsicht demonstrierende Tatsache, dass Russinger allein in die Pfalz gekommen war. Frau und Sohn lebten weiterhin in Höchst.

Seine Bemühungen um eine andere Stelle in Durlach beziehungsweise Karlsruhe oder in Kassel zeitigten keinen Erfolg. Beide Schreiben an die jeweiligen Landesherrn und Eigentümer beziehungsweise Schirmherrn der Betriebe wurden negativ beschieden. Gleichzeitig ergab sich jedoch eine andere Möglichkeit. Russinger erhielt ein Angebot aus Paris.

Aufgrund der Entdeckung reicher Kaolinvorkommen bei Saint-Yrieix la Perche, etwa 40 km südlich von Limoges, kam es damals insbesondere in der französischen Hauptstadt zur Gründung zahlreicher Porzellanmanufakturen. Bereits seit 1756 produzierte die von Ludwig XV. (1710–1774) finanzierte Manufacture royale de porcelaine in Sèvres, einem auf dem Weg von Paris nach Versailles gelegenen Dorf, Porzellan. Allerdings handelte es sich zunächst um sogenanntes Weich- oder Frittenporzellan, das ohne den Zusatz von Kaolin und bei geringerer Temperatur gebrannt wurde, in der Herstellung entschieden aufwändiger und im Ge-

brauch weniger widerstandsfähig war, als das in Deutschland erzeugte »weiße Gold«. Erst 1760 entdeckte man in Frankreich, dass zur Hartporzellanherstellung Kaolin unabdingbar ist. Acht Jahre später, 1768, wurden die reichen, zuvor erwähnten Vorkommen von Porzellanerde im Limosin erschlossen.

In Paris beziehungsweise seinen Vororten versuchten mehrere Unternehmer sogleich entsprechende Betriebe einzurichten, um den wachsenden Bedarf der prosperierenden Metropole an hochwertigen Porzellanerzeugnissen, vor allem feinem Geschirr, zu decken. Mit der Verzögerung von Holzlieferungen und ähnlichen Maßnahmen suchten die Behörden die neue Konkurrenz der Königlichen Manufaktur zunächst im Zaum zu halten. Das größte Problem für die jungen Unternehmer stellte aber die Erlangung des Arkanums dar, des streng gehüteten Geheimnisses der Porzellanmassebereitung. Einige jener Pioniere, wie der Schweizer Chemiker Jacques-Louis Brouillet (auch Prouillet), suchten es sich ähnlich Josef Michael Stahl mittels Anwerbung eines kenntnisreichen Arkanisten zu verschaffen. Offenbar war nämlich ein Agent in Gutenbrunn aufgetaucht, denn Stahl informierte den Pfalzgrafen und Herzog von Zweibrücken Christian IV. (1722–1775) im Herbst 1768 darüber, dass ein Gutenbrunner Einwohner namens Richard einen unbekanntem Franzosen beherberge.²⁴ Der Fremde habe jenem Richard in auffälliger Weise Geschenke gemacht und Russinger für ein Pariser Unternehmen abzuwerben versucht. Stahl hatte außerdem in Erfahrung gebracht, dass der Franzose, Richards Frau und Russinger gemeinsam nach Höchst reisen wollten, doch sei der Fremde dann ebenso unvermittelt, wie er aufgetaucht war, wieder in seine Heimat zurückgekehrt.

Die plötzliche Abreise des Werbers dürfte Ausdruck seines Erfolgs gewesen sein. Schon in der zweiten Oktoberhälfte übersiedelte Russinger nämlich nach Frankreich. Die Gutenbrunner Manufaktur, die somit ihren technischen wie künstlerischen Kopf verlor, zahlte ihm den letzten Monatslohn daher nur zur Hälfte sowie 22 Gulden eines vereinbarten Reisegeldes aus. Seine Familie folgte ihm wohl direkt aus Höchst an die Seine.

Ob der französische Agent für Brouillet oder einen anderen Porzellanfabrikanten tätig war, ließ sich bislang nicht eindeutig klären. Allerdings ermittelte Céline Paul jüngst, dass Russinger nach seinem Weggang aus Gutenbrunn zunächst in der Manufaktur von Sceaux (Dep. Hauts-de-Seine), einer Kleinstadt wenige Kilometer südwestlich von Paris, wirkte. Deren damaliger Eigentümer, der Chemiker Jacques Chapelle (1721–nach 1794) hatte sie schon 1763 verpachtet und

arbeitete selbst in einer Pariser Fayencefabrik, die ein A. P. Mignon führte; schließlich verkaufte er sie 1772 an den Modelleur Richard Glot (1740–1820). Bereits einige Zeit zuvor muss Russinger in die Hauptstadt gewechselt sein, um dort die Position des »Directeur de la manufacture de porcelaine au lieu dit le Gros-Caillou« zu übernehmen, einer von Brouillet in einer Vorortsiedlung der französischen Kapitale gegründeten Fabrik.²⁵ Diese Tatsache wird von dem am 1. März 1772 zwischen Russinger und Cathérine-Charlotte Béhier geschlossenen Ehevertrag, der dessen zweite Vermählung besiegelte, definitiv bezeugt. Der Übersiedler war inzwischen Witwer geworden, denn seine erste Gemahlin Elisabeth Lauheimer war 1771 in Paris gestorben. Aus der neuen Verbindung mit der Tochter eines Angestellten des Königlichen Invalidenhauses sollten bis 1795 sieben Kinder hervorgehen: François Laurent, Julie Charlotte, Madeleine Eléonore, Jean François, Marie Anne Frédérique, Victorie Benjamine und Cornélie Euphorine.

Offenbar brachte Russinger das Herstellungsgeheimnis des Höchster Porzellans nach Paris,²⁶ und er verhalf seinem neuen Arbeitgeber nun als einem der ersten dort zur Produktion von Hart- oder, wie es die Franzosen damals nannten, deutschem Porzellan, dem »porcelaine allemande«.²⁷ Als Brouillet's Unternehmen 1773 aus wirtschaftlichen Gründen aufgeben musste, wurde er sofort von Jean-Baptiste Locré de Roissy (1726–1787) engagiert. Der wohlhabende, 1726 in Paris geborene und mit Christina-Caritas Hoffmann, der Tochter eines Leipziger Konsistorialbeamten, verheiratete Textilhändler hatte seine Liebe zum Porzellan vermutlich in der Heimat seiner Gattin entdeckt.²⁸ 1772 erwarb er ein geräumiges Haus in der Rue Fontaine-au-Roi in der Faubourg du Temple beziehungsweise dem auch als La Courtille bekannten Quartier dieser Pariser Vorstadt, um sich dort niederzulassen und eine Gewinn versprechende Fabrik zur Porzellanherstellung einzurichten.²⁹ Am 14. Juli 1773 erhielt er vom Generalleutnant der Pariser Polizei die dafür notwendige Betriebserlaubnis.

Bald darauf zog auch Russinger mit seiner Familie in jenes Anwesen und trat die Direktion der Manufaktur an, die aufgrund ihrer Lage nahe einem alten, als Ausflugsort beliebten Bauernhof auch unter dem Namen La Courtille bekannt wurde. Nach anfänglichen Schwierigkeiten entwickelte sich die Fabrik erfolgreich. Ihr Ladenlokal befand sich zunächst in der Rue Michel le Comte, später in der Rue de Bondy, und ihr Porzellan »façon de Saxe« genoss offenbar einen exzellenten Ruf. Die Schutzmarke, die mit zwei gekreuzten Fackeln

die Meißener Schwertermarke imitierte, dürfte auf Russinger oder die aus Sachsen stammende Gattin Locrés zurückgehen und dokumentiert nicht zuletzt den hohen Anspruch der Manufaktur, das »Meißen« des französischen Porzellans zu sein.³⁰ Russingers Jahresgehalt betrug 3.000 Livres.

Um Verluste, die wegen des stockenden Abverkaufs von Luxusgütern eingetreten waren, ausgleichen und andererseits die absetzbare Produktion steigern zu können, beteiligte Locré 1777 Martin de Bussy, Dekan im Grand Conseil, an seinem Unternehmen, der ein Kapital von 36.000 Livres mitbrachte. Die Geschäfte liefen augenscheinlich bestens, denn Russinger bekam eine Lohnerhöhung von 600 Livres, und man stellte ihm in Aussicht, nach zwölf Jahren mit einem Zehntel des Gewinns an der Firma beteiligt zu werden. Im Folgejahr zog sich Locré allerdings überraschend aus dem Geschäft zurück und verkaufte die Manufaktur einschließlich der eingetragenen Marke an Russinger.³¹ Vermutlich waren nicht allein gesundheitliche Gründe für den Ausstieg maßgeblich, er starb erst 1787, sondern auch geschäftliche. Die Verkaufsumme belief sich auf 150.000 Livres, zuzüglich 60.000 Livres für Material und gelagerte Waren.³² Außerdem musste Russinger die Einlage de Bussys erstatten. Schließlich verpachtete Locré sein Wohnhaus unter Beibehaltung seines eigenen Appartements für neun Jahre an seinen Nachfolger. Neben den beiden gekreuzten Fackeln trugen die Porzellanerzeugnisse der Firma nun auch eine Zeit lang den Stempel »Russinger & Locré«.³³

Als 1780 aufgrund seiner Verstöße gegen die Vorrugsrechte von Sèvres betreffenden, vom dortigen Direktor gemachten Anzeige eine Hausdurchsuchung der Polizei erfolgte, befanden sich etwa 2.000 Objekte im Wert von 10.445 Livres auf dem Lager der Manufaktur.³⁴ Figürliches Porzellan, das an Stücken der königlichen Porzellanfabrik orientiert oder unerlaubt nach Abgüssen von Modellen Louis-Simon Boizots (1743–1809) hergestellt worden war, wurde beschlagnahmt. Zur Schließung des Unternehmens kam es allerdings nicht. Es produzierte weiter und sanierte im folgenden Jahrzehnt seinen von Krediten belasteten Finanzhaushalt, ja erlebte eine wirtschaftliche Blütezeit.³⁵ Die entsprechenden Gewinne erlaubten es ihrem Eigentümer, 1792 endlich ein größeres, in derselben Straße weiter stadtauswärts gelegenes Grundstück zu erwerben und darauf ein repräsentatives Wohnhaus und geräumige Produktionsgebäude errichten zu lassen. Rezession und Geldentwertung, die im Zusammenhang mit den revolutionären Ereignissen einsetzten, brachten ihn allerdings schon kurze Zeit später in arge Bedrängnis.

Die Preissteigerungen für Holz, Probleme mit Rohstofflieferungen und die Rückläufigkeit des Absatzes von Luxusprodukten aufgrund des sich reduzierenden Kundenkreises brachten massive Probleme mit sich. 1793 zum Beispiel musste er sich hilfeschend an den Wohlfahrtsausschuss der Regierung wenden und um die Einlösung eines vom Bankier Perrègaux ausgestellten, eine Porzellanlieferung nach England betreffenden Wechsels über 30.000 Ecus bitten, das heißt einen Betrag von 5.000 Livres im umlaufenden Papiergeld.

Nicht zuletzt führte die Kostenexplosion des von dem sonst nicht bekannten Architekten Mouillefarine gebauten neuen Anwesens zu einem gefährlichen finanziellen Engpass und einem nicht abzutragenden Schuldenberg. Das auf 58.000 Livres veranschlagte Projekt verschlang letzten Endes über 150.000 Livres.³⁶ Schließlich sah er den einzigen Ausweg, das Unternehmen zu retten, in einem potenten Teilhaber. Am 8. September 1798 schloss er einen entsprechenden Vertrag mit François Pouyat (um 1760–1810), dem Besitzer einer Kaolingrube und einer kleinen Porzellanfabrik aus Limoges, der der »Manufacture de porcelaine allemande«, wie sie bereits im Kontrakt des Verkaufs von Locré an Russinger genannte worden war, 38.000 Livres bares Kapital und Porzellanerde im Wert von 12.000 Livres zuführte. Im Gegenzug verpflichtete sich Russinger, ihm bei einem Maximum von 60 Bränden im Jahr pro Brand 200 Livres zu zahlen.

Die dem Unternehmen gewährte Finanzspritze brachte jedoch nur eine Entlastung auf Zeit.³⁷ Schon zu Beginn des Jahres 1800 sah sich Russinger gezwungen, die Manufaktur samt seinem noblen Anwesen für 60.000 Francs – nach der alten, bis 1795 gültigen Währung gut 46.000 Livres – an seinen Teilhaber Pouyat abzutreten. Selbst der Verzicht seiner volljährigen Kinder auf Auszahlung des Erbes nach dem Tod seiner zweiten Gattin 1798 hatten den Bankrott der Firma jedoch nicht abzuwenden vermocht. Der Veräußerungskontrakt ist auf den 8. Januar 1800 datiert. Bis 1808 blieb Russinger allerdings Leiter der Fabrik, dann löste er den entsprechenden mit seinem ehemaligen Kompagnon geschlossenen Anstellungsvertrag. Die Produkte des Betriebes, unter anderem auch Figuren aus Biskuitporzellan, wurden noch bis 1803 mit der bisher in Rot beziehungsweise Gold verwendeten Stempelung »Pouyat & Russinger« versehen, bevor dort nur noch der Name Pouyats auftaucht.³⁸

Offenbar war der Verkaufserlös von Haus und Fabrik zur Schuldentilgung benötigt worden. Als Laurent Russinger, wie er sich der Landessprache gemäß in Paris nannte, am 17. Mai 1810 starb, besaß er weder eine

eigene Wohnung noch Vermögen. Er lebte bei einer seiner Töchter. Nahezu gleichzeitig, am 24. Januar 1810, verstarb Pouyat, nachdem er die Manufaktur wenige Wochen zuvor an seine Söhne übertragen hatte. Sie führten sie bis 1823 weiter und verkauften sie dann an einen Pierre Saucède, der sie zwei Jahre später in die Rue du Temple verlegte und dort bis 1840 betrieb.³⁹

Unter Russingers Leitung war die Manufaktur eine der produktivsten Pariser Porzellanfabriken der Louis-Seize-Zeit geworden. Neben ihm wirkte hier eine Anzahl weiterer Familienmitglieder, seine Gattin und deren vier minderjährige Kinder, sein Sohn aus erster Ehe, Ignaz Christoph, sowie dessen Frau, der Bruder seiner zweiten Frau, François Béhier, und sein als Porzellanmaler verbürgter Schwiegersohn Pierre-Louis Alexandre Dodé, der seine Tochter Madeleine Eléonore geheiratet hatte. 1799 beschäftigte er 24 Angestellte, von denen zehn vermutlich deutscher Herkunft waren, das heißt wohl von ihm aus Höchst abgeworbene Fachkräfte. Die Produkte der Firma bestanden aus feinem, sowohl ornamental als auch figürlich nach zeitgenössischen Vorlagen bemaltem und vergoldetem Tafelgeschirr (Abb. 4), aber auch großen dekorativen Balustervasen, Potpourris und Uhrengehäusen. Dazu kamen Figuren und Figurengruppen, vor allem mythologischer und allegorischer Genres sowie die damals beliebten Pastoralen beziehungsweise amouröse Motive. Eine im Januar 1777 noch unter Locré erschienene Annonce offerierte ein breites Angebot: »Tout ce qui concerne le service à café et le service de table, tant en blanc qu'en bleu et blanc, façon de Chantilly, et blanc et or et en peinture et dorure de toutes sortes de goût; des figures en biscuit pour orner les salons et pour les desserts; des vases fond bleu, des déjeuners sur des plateaux de toutes espèces, aussi fond bleu; et des tasses à limonadier [...]«. ⁴⁰ Das Protokoll der genannten Inspektion von 1780 verzeichnet über Tafelgeschirr hinaus Erzeugnisse wie Pastetenschüsseln, Schreibzeuge, Leuchter und Tabaktöpfe, Kassetten und Mörser, Blumentöpfe mit Überlaufreservoir, Galanteriewaren wie Pomade- und Schminkedöschen, aber auch Toilettenartikel wie Spucknäpfe, Rasierbecken, Nachttöpfe und Bidets.⁴¹ Später kamen Retorten und Tiegel dazu, so dass Parfümerzeuger und Apotheker den vor allem aus Porzellanhändlern und Schankwirten bestehenden Kundenkreis der Firma erweiterten.

Das als vorzüglich geltende Tafelgeschirr aus La Courtille »besitzt einen weißen, durchscheinenden Scherben«. ⁴² Da die Manufaktur zu den neun Pariser Betrieben gehörte, die per königlichem Dekret vom 16. Mai 1784 angeschlossene Porzellanmalereiwerkstät-



Abb. 4 Tafelgeschirr mit einem Dekor nach Henri Salembier, Paris, Manufaktur La Courtille, um 1785/90, Porzellan mit Grisaillemalerei. Paris, Musée Carnavalet

ten unterhalten durften, vermochte sie ab diesem Zeitpunkt auch hinsichtlich des Dekors ihrer Produkte auf den Zeitgeschmack zu reagieren. Bis dahin war allein die Verzierung mit nur einer Farbe gestattet, Buntmalerei und Vergoldung der Porzellanmanufaktur Sèvres vorbehalten gewesen. Die bei Russinger in Broterwerb stehenden Maler bedachten die Tafelgeschirre, die Vasen und Amphoren im antiken Stil nun mit delikaten Chinoiserien beziehungsweise polychromen Blüten- sowie ein- und mehrfarbigen Arabeskendekoren (Abb. 5).⁴³ Dazu benutzten sie zeitgenössische Vorlagen. Besonders häufig wurden etwa die Kupferstiche des Pariser Malers und Ornamentstechers Henri Salembier (um 1753–1820) verwendet. Dessen unter dem Titel

»Cahier d'Arabesques« herausgegebene Stichfolgen zählten Ende des 18. Jahrhunderts zu den beliebtesten und daher in vielfacher Weise rezipierten Musterwerken im Bereich der dekorativen Kunst. Das figürliche Porzellan, heitere Tafeldekorationen, bestand offenbar sowohl aus kopierten Modellen der Königlichen Manufaktur als auch nach populären Motiven zeitgenössischer französischer Maler gefertigten Kompositionen, die Russinger möglicherweise zum Teil selbst modellierte.⁴⁴

Man belieferte weit über Paris hinaus ganz Frankreich, etwa nach Le Havre, St. Omer, Cambrai, Amiens und Lille, Lyon und Toulouse. Abnehmer saßen aber auch in Antwerpen, Stockholm und in England.⁴⁵

Weißer Ware ging um 1800 vor allem nach Mansfield, wo sie von William Billinsley (1758–1828) mit dem englischen Markt entgegenkommenden Blumendekoren und Landschaftsmotiven geschmückt wurde, sowie nach London, wo Thomas Baxter (1782–1821) die Bemalung, etwa der äußerst beliebten Teeservice, vornahm.⁴⁶ Das gleiche gilt für Brüssel, wo sich Louis Cretté (um 1758–1813) in seiner 1791 in der Rue d'Arem-



Abb. 5 Balustervase mit einem Dekor nach Henri Salembier, Paris, Manufaktur La Courtille, um 1780, Porzellan, bemalt. Sèvres, Musée National de Céramique

berg gegründeten Porzellanmalerwerkstatt darauf spezialisiert hatte, auswärtigen Produkten eine dem einheimischen Geschmack entsprechende Erscheinung zu verleihen.

Intention und Anspruch Russingers, das französische Äquivalent des Meißener Porzellans herzustellen, sowie das daraus erwachsene Selbstbewusstsein fanden ihren Ausdruck nicht zuletzt in dem von ihm angelegten Anwesen mit Stadtvilla und Fabrik. Zwar existiert es heute längst nicht mehr, doch vermitteln schon die wenigen darüber bekannten Daten die Vorstellung von einer repräsentativen Immobilie, die die Aufgabe der Statusdemonstration vorzüglich zu erfüllen vermochte. Das etwa 2.500 Quadratmeter große, 40.000 Livres teure Grundstück lag an jener Straße, die unmittelbar nach dem Sturz der Monarchie von Rue Fontaine-au-Roi in Fontaine-National umbenannt worden war. Bebaut war es mit einem dreistöckigen Wohnhaus, welches von Terrassenpavillons flankiert wurde.⁴⁷ Im rechten Seitenflügel hatte man einen Verkaufsraum und die Portierwohnung mit eigenem Eingang untergebracht. Ein imposantes Sandsteinportal mit einem eleganten Schmiedeeisengitter bildete den Zugang zur noblen Behausung der Eigentümerfamilie, und hinter dem eindrucksvollen Bauwerk erhoben sich 13 Wirtschaftsgebäude: Magazine und Ateliers, außerdem die Brennei mit zwei Öfen, eine Werkstatt mit den Farböfen, Stallungen und Remisen und schließlich das Wohnhaus der Atelierleiter.

Zur Ausstattung des kleinen Palais gehörten teure Parkettfußböden, Wandspiegel und Kamine sowie noble Stoff- beziehungsweise bemalte Papiertapeten. Ein 1799, im Zusammenhang mit dem Tod der zweiten Gattin am 21. November 1798 und entsprechenden Erbschaftsangelegenheiten angefertigtes Inventar bezeugt kostbare Möbel aus exotischen Hölzern mit Einlegearbeiten, elegante mit rotem Damast bezogene Sessel und vergoldete Holzkonsolen, die den Räumen eine gediegene Pracht verliehen haben dürften. Schließlich besaß Russinger eine Vielzahl von Porzellangegenständen, vermutlich eigener Fabrikation: große, damals hoch geschätzte Prunkvasen im antiken Stil und andere aufwändig bemalte Dekorationsobjekte. Außerdem gab es eine Anzahl von Figürchen aus Biskuitporzellan, mythologische und Jagdgruppen sowie solche nach den damals beliebten Motiven François Bouchers (1703–1770), schließlich in der eigenen Firma erzeugte Kopien nach Stücken aus Sèvres. Auch die in der Manufaktur hergestellte Pendule mit einer Figur des Mädchens mit dem zerbrochenen Krug, ein am berühmten gleichnamigen Gemälde von

Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) orientiertes Motiv hintergründiger Erotik, stand im Hause des Porzellanfabrikanten.⁴⁸

Zwar wird unsere Bildnisbüste Laurentius Russingers in jenem Dokument, weil sie nicht zur Erbmasse gehörte, nicht erwähnt, doch muss auch sie das Ambiente des Hauses geschmückt haben. Am ehesten ist an die Aufstellung des repräsentativen Bildwerks in der Diele oder im Salon zu denken. Da es mit der betonten Nachlässigkeit der feinen Kleidung auf den seit dem frühen 18. Jahrhundert geläufigen Darstellungstyp des Künstlers rekurriert und mit der Perücke die gehobene soziale Stellung des Porträtierten anzeigt, weist es den Abgebildeten als Mann von Welt aus und als Persönlichkeit mit künstlerischem Impetus. Immerhin entstand das auf 1785 datierte Porträt in der Periode der stärksten wirtschaftlichen Potenz des Russingerschen Unternehmens und der höchsten gesellschaftlichen Reputation des Porzellanfabrikanten. Die in leicht überlebensgroßem Maßstab vorgestellte, selbstbewusste Erscheinung ist daher ein ebenso seltener wie eindeutiger Ausdruck einer errungenen Position und des Aufstiegs eines aus »kleinen Verhältnissen« stammenden deutschen Porzellanarbeiters zu einem potenten und ambitionierten, erfolgreichen und angesehenen Unternehmer in der französischen Kapitale. Schließlich war Laurentius Russinger einer der ersten und bedeutendsten Hartporzellanhersteller von Paris, ja ganz Frankreichs.

Die »Russinger-Debatte«: Ein Gelehrtenstreit

Das Pariser Œuvre Russingers steht uns, zumindest hinsichtlich des Tafelporzellans und der dekorativen Gefäße relativ klar vor Augen. Die vermutlich weitestgehend von ihm entworfenen Service, verschiedenen Vasen und dekorativen Behältnisse der Manufaktur, der er in künstlerischer wie technischer Hinsicht mehrere Jahre federführend vorstand und deren Besitzer er danach zwei Jahrzehnte lang war, vereinten die »neu entdeckte Schlichtheit des ausgehenden Jahrhunderts mit den leicht geschweiften Formen der vorangegangenen Epoche: Serviceteile haben noch passige Ränder, Schalen die Form godronnierter Muscheln.«⁴⁹ Ab etwa 1780 weisen sie fast gänzlich den neuen, an klassischem Formengut beziehungsweise antiken Mustern orientierten Empirestil auf.

Wie eigenständig Russinger auf dem Feld des figürlichen Biskuitporzellans wirkte, ist nach wie vor in der Diskussion. Bekannt ist, dass seine Manufaktur diesbezüglich vor allem Kopien nach Sèvres und Entwürfen des zunächst in Menecy und Sceaux tätigen sowie En-

de der 1770er Jahre in die Manufaktur de la Courtille gewechselten Modelleurs Christophe Mō (nachweisbar 1767–1780) produzierte. Schon aufgrund seines Schaffens in Höchst und Gutenbrunn kann man aber auch Russinger die Fähigkeit zur figürlichen plastischen Gestaltung nicht absprechen. Während ihn die französische Forschung lange Zeit zwar fast ausschließlich als geschäftstüchtigen Unternehmer betrachtete und seinem hinsichtlich der Beschaffenheit durchweg gepriesenen Geschirr bezüglich der Formgestaltung das ganze Spektrum von hervorragender bis zu mittelmäßiger Qualität bescheinigte,⁵⁰ lenkte die Pariser Porzellankennerin Régine de Plinval de Guillebon in den letzten Jahren den Blick wiederum auf das von ihm wohl ebenfalls geprägte figürliche Produktsegment der Manufaktur.

Eine aus den Personifikationen von Liebe und Glaube gebildete Allegorie auf die Hochzeit des Kronprinzen und nachmaligen Königs Ludwig XVI. (1754–1793) mit Marie Antoinette von Österreich (1755–1793) zum Beispiel, die neben der Fackelmarke die Stempel »Russinger 1773« und »Locré/félicit. Anno/1774« trägt, bezeugt zumindest scheinbar seine Autorschaft als Erfinder der Gruppe.⁵¹ Freilich ist nicht gewiss, ob er daran oder an der Gestaltung von Tafelaufsätzen, wie der um 1780 entstandenen, 58 cm hohen Fünffigurengruppe »Triumph des Herkules« (Abb. 6), die an der zeitgenössischen Pariser Bildnerie orientiert ist, tatsächlich bildnerischen Anteil hat.⁵² Auch Porzellanbüsten der Madame du Barry mit Stempelungen »Russinger 1776« beziehungsweise anderen Jahreszahlen suggerieren zwar die entsprechende Autorschaft und sind von ihm in Biskuit umgesetzt worden, das entsprechende Gipsmodell allerdings stammte definitiv von Augustin Pajou (1730–1809).⁵³

Während in diesem Punkt also weiterhin Diskussionsbedarf besteht, ist ein anderer, vor einem halben Jahrhundert heiß umrittener Aspekt inzwischen geklärt: die Bestimmung von Russingers Leistungen in den beiden deutschen Manufakturen Höchst und Gutenbrunn. Der Frage ging eine lang anhaltende Irritation hinsichtlich seiner Wirkungsstätten voraus, die ihren Ausgang von einer fehlerhaften, wohl auf der Verwechslung eines Dokuments basierenden Notiz des renommierten, in Leipzig lehrenden Wirtschaftshistorikers Wilhelm Stieda nahm. Der Gelehrte behauptete in seiner 1904 erschienenen Geschichte der in Hessen-Nassau ansässigen als auch in der zwei Jahre später gedruckten Abhandlung über die bayerischen Fayence- und Porzellanfabriken, Russinger sei 1768 kurze Zeit Modellmeister in der Fuldaer Manufaktur gewesen.⁵⁴ Zahlreiche Autoren



Abb. 6 Tafelaufsatz mit dem Triumph des Herkules, Laurentius Russinger zugeschrieben, Paris, Manufaktur La Courtille, um 1775, Biskuitporzellan. Treviso, Musei Civici

folgten ihm in dieser Angabe, ohne deren Richtigkeit zu prüfen. Einige suchten sie sogar stilkritisch zu untermauern. Ähnlichkeiten zwischen Höchstler und Fuldaer Porzellanen, die auf identische Vorlagen zurückzuführen sind, wurden in diesem Sinne zu Belegen für die Wirkung derselben Künstlerhand erklärt.

Zwar erhoben sich hinsichtlich dieses Fuldaer Aufenthalts auch skeptische Stimmen,⁵⁵ und Heinz Schaubach lehnte sie 1963 auf das Bestimmteste ab,⁵⁶ doch besaßen die 1930 gedruckte Abhandlung Kurt Röders zum Höchstler Porzellan und der fünf Jahre später pu-

blizierte Eintrag Hanns H. Jostens zu Laurentius Russinger im »Thieme/Becker«, die den Fehler beide übernommen hatten, offenbar solche Autorität, dass die unkorrekte Angabe noch lange Zeit fortgeschrieben wurde.⁵⁷ Erst nach einem vehementen Einspruch Kurt Kramers 1970 verschwand das Phantasma endgültig aus der Literatur.⁵⁸

Die Kontroverse um die künstlerischen Qualitäten und Leistungen Russingers, insbesondere bezüglich seines Höchstler Œuvres, wurde vorrangig in den frühen 1960er Jahren ausgetragen. In erbitterter Schärfe prallten damals zwei Ansichten über die kunstgeschichtliche Bedeutung der Persönlichkeit aufeinander. Der Züricher Porzellanforscher Siegfried Ducret resümierte diesbezüglich 1964: »Die Frage: Was hat eigentlich Laurentius Russinger in Höchst geleistet, beschäftigt heute Fachleute wie Sammler sehr intensiv; ja sie hat zu gegenseitigen Anfeindungen geführt.«⁵⁹

Den Ausgangspunkt der Debatte bildete das von Kurt Röder gemeinsam mit Michel Oppenheim 1930 verfasste Buch über das Höchstler Porzellan. Fünf Jahre zuvor hatte im Mainzer Schloss die erste große Ausstellung zur Produktion der Höchstler Manufaktur stattgefunden. Die damals mit den Mitteln modernster Gestaltung realisierte Inszenierung des Mainzer Kunsthistorikers Rudolf Busch besaß den Anspruch, einen umfassenden Überblick zum Thema zu geben. 1928 zog sich der Initiator allerdings aufgrund von Divergenzen aus dem Projekt zurück, ohne einen entsprechenden wissenschaftlichen Katalog zu liefern, so dass die Federführung bezüglich des geplanten Werkes von Kurt Röder, damals Kustos des Porzellanmuseums im Darmstädter Prinz-Georg-Palais, und dem Mainzer Regierungsrat und potenten Porzellansammler Michel Oppenheim übernommen wurde. Aufgrund weiterer archivalischer Forschungen einschließlich der Ervierung der verwendeten Marken lieferte die Publikation eine präzisierte Entwicklungsgeschichte der Höchstler Manufaktur. Außerdem unternahm Röder den Versuch, das überkommene Material zu systematisieren, zu datieren und zuzuschreiben. Vor allem hinsichtlich der Zuweisung an einzelne Künstler stützte er sich vorrangig auf die signierten Porzellanfiguren und Modelle.

Als besonders problematisch stellte sich die Zuordnung entsprechender Objekte an den als Modelleur tätigen Laurentius Russinger dar. Da keine von ihm signierten Arbeiten überkommen sind, hatte die frühere Forschung Charakter, Stellenwert und Umfang seines Werkes weitgehend offen lassen müssen. Ernst Zais resümierte in der ersten, bereits 1887 gedruckten Geschichte der Höchstler Manufaktur: »Wir sind nicht

imstande, auf Russinger [...] bestimmte Werke zurückzuführen.«⁶⁰ Mit dem Namen konnte also wenig verbunden werden. Röder suchte sich dieses Desiderats anzunehmen. Er erklärte die wirtschaftliche Gesundung der Fabrik unter Maass mit dem gehobenen Niveau ihrer Produkte, deren Modelle seiner Meinung nach ausnahmslos Werke Russingers gewesen sein müssen und schrieb diesem nun etwa 20 Figuren und Figurengruppen zu, die bisher zum größten Teil für Melchior in Anspruch genommen waren, etwa so bekannte Stücke wie »Amathystas und Sylvia« und »Der Schlummer der Schäferin«.⁶¹ Melchiors Höchster Œuvre reduzierte sich somit weitestgehend auf Figuren nach angeblich für ihn gesicherten Modellen beziehungsweise Plastik für ihn blauer Unterglasurmarke. Nach Röders »Markentheorie« waren dem Meister alle Stücke mit roter oder purpurner Aufglasurmarke abzuschreiben,⁶² und so sah er sich gezwungen, »viele Modelle anderen Künstlern zuzuweisen« und in Johann Peter Melchior nicht mehr »den wichtigsten Modelleur der Manufaktur zu sehen; er ist nur ihr berühmtester«.⁶³

Röders Thesen und Zuschreibungen erfuhren zunächst Zustimmung. Der am Berliner Kunstgewerbemuseum tätige Porzellankenner Ludwig Schnorr von Carolsfeld zum Beispiel übernahm seine Meinung ohne Abstriche ausnahmslos.⁶⁴ Michel Oppenheim etwa schätzte die künstlerische Qualität der vermeintlichen Werke Russingers, der nun als Künstler Konturen bekommen hatte, so hoch ein, dass er noch 1957 wünschte, »sie in einer besonderen Veröffentlichung zusammengefasst zu sehen.«⁶⁵ Auch Arno Schönberger zum Beispiel schloss sich Röders Meinung damals kritiklos an.⁶⁶ Zumindest skeptisch äußerte sich dagegen Robert Schmidt. Er konstatierte 1953, dass der künstlerische Anteil Russingers und Melchiors an der Blüte der Höchster Manufaktur »sehr umstritten« sei; er neige jedenfalls im Gegensatz zu Röder dazu, den letzteren »für den weitaus bedeutenderen« zu halten.⁶⁷

Zu derselben Zeit setzte außerdem die dezidierte kritische Überprüfung der Hypothesen und Zuschreibungen Röders ein. Vor allem Vertreter einer jüngeren Wissenschaftlergeneration kamen dabei zu einer vollkommen anderen Bewertung Russingers. Im Gegensatz zu Röder entwarfen sie von ihm nun das Bild eines »zweitrangigen Formers«.⁶⁸ Zunächst musste sich Röder die Kritik gefallen lassen, Vermutungen als Tatsachen dargestellt zu haben. Außerdem wurde seine Eliminierung wichtiger Stücke aus dem Werk Melchiors grundsätzlich abgelehnt.

Zum Sprecher der diese Ansicht vertretenden Partei ernannte sich der Mainzer Porzellanfabrikant Heinz

Schaubach. In einer 1963 gedruckten Rezension zu Röders Teil der bereits mehrfach genannten Abhandlung von 1930 ging er in scharfem Ton gegen den Autor und sämtliche »Verfechter seiner Theorie« vor. Seine Absichten lagen sowohl in der fachlichen Disqualifizierung des Kunsthistorikers als auch in der Diskreditierung des von diesem immens aufgewerteten Russinger. Dabei spielte die Aversion des Praktikers gegen die Methoden der Theoriebildung in der Kunstgeschichte offenbar keine unerhebliche Rolle. Der an den Wissenschaftler gerichtete Vorwurf, »mit blinden Augen eine Unmasse archivalischer Notizen zusammengetragen« zu haben, ging einher mit der Bezeichnung, an mangelndem qualitativen Einschätzungsvermögen zu leiden und zwischen künstlerischen und handwerklichen Produkten nicht unterscheiden zu können.⁶⁹

In mehreren Artikeln legte Schaubach nahe, Russinger habe »nie eine selbständige Arbeit geschaffen« und in Zweibrücken »nur dürrftige Nippfigürchen ausgedrückt«.⁷⁰ Indem er Johann Peter Melchior den Großteil der diesem von Röder abgeschriebenen Höchster Stücke intuitiv zurückgab, sprach er Russinger jegliche schöpferische Eigenleistung ab und damit ein vernichtendes Urteil über ihn. Allein eine kleine Anzahl Höchster Kinderfigürchen, die Röder aufgrund von Vergleichen mit Gutenbrunner Stücken für Russinger rekurriert hatte, ließ er als Arbeiten des Bossierers gelten, der »auf Modellierton, das wichtigste Material des Modelleurs« verzichtet und alles auf seine Weise in Porzellanmasse gebastelt« habe.⁷¹ Er wäre einer »der zeitgenössischen Abenteurer« auf dem Gebiet des Porzellans gewesen.⁷² »Sang- und klanglos« sei er »dann auch in dem großen Meer der Statisten untergegangen – ohne eine Spur zu hinterlassen«.⁷³ Und in aggressiver, zudem die Tatsachen verkennender Weise schob Schaubach polemisch nach: »Auch über das Verschwinden seines angeblichen Pariser Miniatur-Etablissements hat die Welt Stillschweigen bewahrt – nur Thieme/Becker hat ihm noch eine halbe Seite gewidmet.«

Siegfried Ducret, ein in Zürich beheimateter und allseits anerkannter Experte, suchte die stürmischen Wogen der Auseinandersetzung zu glätten. Schon 1960 hatte er Russinger ausdrücklich nicht nur als bekannten Porzelliner, sondern als »damals wie heute berühmte[n] Künstler« bezeichnet.⁷⁴ Er gab zu bedenken, dass es »durchaus möglich« wäre, dass »Russinger als Figurenformer mitgearbeitet und sich dadurch die Kunst eigene Modelle zu schaffen angeeignet hat«. Schließlich gäbe es Beispiele für fähige Bossiererlehrlinge, die unter mehrjähriger guter Anleitung die eigenständige

bildnerische Fähigkeit entwickelt hätten, inspirierte Kompositionen zu kreieren. Die ausfällige Kritik Schaubachs im Auge, konstatierte er, »daß Russinger ein geschickter und erfolgreicher Mann war, dessen Name mit Achtung und Bewunderung genannt werden darf.«⁷⁵ Habe er doch Johann Heinrich Maass in seiner Sorge für »moderne Geschirrfornen und gangbare Figuren« in Höchst »unschätzbare Dienste geleistet«.⁷⁶

Schaubach mäßigte den Ton daraufhin, urteilte aber nicht minder deutlich über die Werke Höchstler Porzellanplastik vor Melchior: »Oft zeigen sie eine Meisterhand, andererseits sind sie aber wiederum so gequälte Machwerke, die nur Russinger oder auch der zweite »Modellen-Meister Johannes Ruppel« durch eigene Kunstbetätigung geschaffen haben können.«⁷⁷ Solche Erfindungen wie der »Laufende Knabe« und das »Laufende Mädchen«, die Röder Russinger aufgrund von Vergleichen mit Stücken der Gutenbrunner Manufaktur plausibel zugeschrieben hatte, würden »nur eine mit

Bossierholz und Haarpinsel glattflächig behandelte Fertigmacherarbeit erkennen« lassen.⁷⁸ Es handele sich nicht um freie Gestaltungen, sondern nur an Vorbildern orientierte Nachahmungen.

Sachlicher bemühten sich neben Ducret vor allem Ernst Kramer und Horst Reber in der Folgezeit sowohl das Schaffen Melchiors für die Höchstler Manufaktur klarer abzugrenzen als auch jenem Russingers Konturen zu verleihen. Kramer gliederte den größten Teil der Melchior von Röder entrissenen Werke, stilkritisch eingehend begründet und von Erkenntnissen Roda Soloveitchiks flankiert, wieder in das angestammte Œuvre zurück.⁷⁹ Außerdem betonte er, dass Maass in den Jahren vor 1765 eine hohe Summe für Modelle ausgegeben habe, das heißt Arbeitsmittel, die wohl nicht in der Manufaktur selbst entstanden, sondern eingekauft beziehungsweise extra beauftragt worden sein müssen.⁸⁰ Indem er Russinger somit zu einer vorrangig auf der Grundlage fremder Modelle wirkenden Kraft degra-



Abb. 7 Deckelvase, Laurentius Russinger, Höchst, 1763, Porzellan, bemalt. Brüssel, Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis



Abb. 8 Schreibzeug, Laurentius Russinger, Höchst, um 1765, Porzellan, bemalt. Speyer, Historisches Museum der Pfalz



Abb. 9 Gewürzschälchen mit sitzendem Knaben und sitzendem Mädchen, Laurentius Russinger, Höchst, um 1765, Porzellan, bemalt. Mainz, Landesmuseum

dierte und die Tätigkeit als Modellmeister – zu unrecht – absprach, entkleidete er ihn wiederum seiner greifbaren Gestalt und stufte ihn zum einfachen Figurierer ohne kunstgeschichtliche Bedeutung herab.

Nachdem sich die 1963 von Ludwig Baron Döry im Frankfurter Historischen Museum ausgerichtete Ausstellung zum Höchstporzellan der »Russinger-Frage« nicht gestellt hatte,⁸¹ wurde sie von der im Jahr darauf vom Mainzer Altertummuseum veranstalteten Schau neu zu beleben versucht. Horst Reber begann dort seine Vorstellungen vom Werk Russingers zu entwickeln, die er in der Folgezeit konkretisierte und die in Grundzügen bis heute Gültigkeit besitzen.⁸² Zunächst bezog auch er die Maass'sche Ausgabe von 1.816 Gulden für Modelle auf Werke fremder Kräfte, die in der Konkursverwalterperiode der Höchstporzellan-Manufaktur besorgt wurden und nach denen Russinger Figuren ausformte.

Ausgehend von einem sicher in das Jahr 1763 zu datierenden Höchstporzellan-Deckelpokal mit durchbrochener Wandung im Brüsseler Museum für Kunst und Geschichte versuchte er sodann das eigenständige Œuvre des zu jener Zeit quasi als Modellmeister und damit auch hinsichtlich der Entwürfe führenden Künstlers der Manufaktur zu eruieren (Abb. 7). So gelang ihm



Abb. 10 Gewürzschälchen mit sitzendem Knaben, Laurentius Russinger, Gutenbrunn, um 1767/68, Porzellan, bemalt. Zweibrücken, Stadtmuseum

die Zusammenstellung eines Konvoluts von Körbchen, Tellern und Schalen, deren Formenwelt über die gängige Rocailleornamentik hinaus wesentlich von durchbrochenen Teilen beziehungsweise Flechtwerk bestimmt ist. Außerdem ordnete er dieser Gruppe formal vergleichbare, in der Modellmeisterzeit Russingers geformte Service, Kannen, Leuchter, Tafelaufsätze, Teedosen und Spucknapfe zu. Mittels ebenfalls von mit Rocailles kombinierten, durchbrochen gearbeitetem Flechtwerk dekorierten Schreibzeugen, Uhrengehäusen und Vasen, die außerdem Figureschmuck tragen, vermochte er schließlich den Hinweis auf die figurale Handschrift Russingers und damit auf die Bestimmung der auf ihn zurückgehenden Modelle für Figürchen und plastische Gruppen zu geben (Abb. 8).⁸³ Dieser Teil des Œuvres wird vor allem von einer Reihe etwa 12 cm hoher Knaben mit verschiedenen Musikinstrumenten bestimmt, dem »Laufenden Knaben« und dem »Laufenden Mädchen« sowie den etwas größeren Gruppen eines Halalibläsers, einer Hirtenmusik und der Humoreske »Der Lauscher am Brunnen«. Einen immer wiederkehrenden Gesichtstyp und bestimmte anatomische Verzeichnungen der Gliedmaßen, außerdem die Variation von Prototypen mittels veränderter Gliedmaßenstellung und den Austausch von Attributen erkannte er als charakteristisch für Russingers stilistische Handschrift beziehungsweise seine ihm eigene Gestaltungsmethode.

Endlich vermochte Reber einen entscheidenden Schluss auf Inspirationen zu ziehen, die Russingers künstlerische Fähigkeiten auszubilden halfen: Für 1758

ist der kurze Aufenthalt der beiden aus Meißen kommenden Modelleure Johann Friedrich Lück (1728/1729–1797) und Karl Gottlieb Lück (um 1735–1777) in der Höchster Manufaktur belegt. Bevor sie wenige Wochen später nach Frankenthal weiterzogen, arbeiteten sie hier unter Mithilfe eines jungen einheimischen Manufakturisten. Dass diese in den Quellen nicht namentlich bezeichnete Kraft Laurentius Russinger gewesen sein muss, wird beispielsweise von auffälligen Ähnlichkeiten zwischen Russingers Höchster und etwa zeitgleichen Frankenthaler Porzellanen bezeugt, beispielsweise dem Gewürzschälchen mit dem sitzenden Knaben (Abb. 9).⁸⁴

Bestätigung erfahren diese Zuschreibungen nicht zuletzt von Entsprechungen, die in der Manufaktur auf Schloss Gutenbrunn entstanden, so die dort hergestellten Schreibzeuge und Gewürzbehälter mit figürlicher Zier (Abb. 10). Laurentius Russinger war erster und einziger Modellmeister dieses Betriebs. Wahrscheinlich hielt er sich bereits im Herbst 1767 kurz in der Pfalz auf und vermittelte Stahl einige Kostproben seines Könnens. Nach seinem Abschied im darauffolgenden Jahr wurde seine Stelle nicht adäquat nachbesetzt, sondern die entsprechenden Aufgaben, wie einst in Höchst, einem bereits angestellten Bossierer übertragen. Da also keine andere künstlerische Kraft hier wirkte, darf Russingers Urheberchaft für die Figuren beziehungsweise Modelle, die sich in die beiden Jahre 1767 und 1768 datieren lassen und als Abwandlung namhafter Stücke der Höchster Manufaktur zu bezeichnen sind, als



Abb. 11
Huilier mit Essig-
und Ölgefäßen, Laurentius
Russinger, Gutenbrunn,
um 1767/68, Porzellan,
bemalt. Nürnberg, Germa-
nisches Nationalmuseum

gesichert gelten.⁸⁵ Zu Recht hatte im übrigen bereits Röder von Analogien zwischen Produkten der beiden Fabriken Zuweisungen an die Hand Russingers abgeleitet.

Ähnlich geformte Geschirre, etwa ein Einsatzgefäß für Öl- und Essigkännchen (Abb. 11) gelten heute unbestritten als Stücke, die auf 1767/68 angefertigten Modellen Laurentius Russingers fußen.⁸⁶ Gleiches gilt für Figuren und Figurengruppen, die die aus Höchst bekannten, wenig variierten »Russinger-Köpfe« mit ovalem Gesicht, Pausbacken, Knopfaugen und eingetieftem Mund, sowie etwas plump proportionierte, auf einem scheinbar labilen Knochenbau basierende und oft mehr ornamental denn anatomisch korrekt angeordnete Gliedmaßen besitzen. Dazu gehört zum Beispiel die »Kuhmelkerin« (Abb. 12), eine Komposition aus einem das spielzeugartig anmutende Haustier bei den Hörnern packenden Jüngling und einem am Boden sitzenden, melkenden Mädchen, die nachweislich bis in die Mitte der 1770er Jahre produziert wurde.⁸⁷ Da das Stück motivisch an den etwa gleichzeitigen Kuh- und Ziegenmelkergruppen Melchior orientiert ist,⁸⁸ belegt es nicht zuletzt die Rezeption von Russingers kurz vor seinem Abschied in Höchst noch empfangenen Eindrücken. Beide Künstler kooperierten wohl eine kurze Zeit miteinander, und Reber vermutete, dass der damals knapp zwanzigjährige Bildhauer Melchior »von Russinger in das ihm bis dahin fremde Medium Porzellan eingeführt wurde«.⁸⁹

Da die frühe Gutenbrunner Produktion also einzig auf Russingers Modellen beziehungsweise Höchster Vorbildern basiert, besitzt sie weder in Formgebung noch Dekor einen eigenständigen Charakter. Insbesondere die Plastik erscheint im Wesentlichen als Nachahmung und Fortführung der Höchster Porzellankunst aus der Russinger-Periode.

»In der Porzellanforschung ist Russinger kein Unbekannter«,⁹⁰ resümierte unlängst Elisabeth Kessler-Slotta und nahm damit auf die inzwischen längst beigelegte, soeben in Grundzügen skizzierte Wissenschaftlerdebatte Bezug, die die deutsche Kunstgeschichtsschreibung einst als »Russinger-Streit« befruchtet und der umstrittenen Persönlichkeit eigentlich erst einen entsprechenden Bekanntheitsgrad verschafft hatte. Das Schaffen des Meisters in Höchst und Gutenbrunn besitzt inzwischen relativ klare Umriss. Seine weitgehend autodidaktisch erworbenen künstlerischen Fähigkeiten und seine kunstgeschichtliche Stellung im Verhältnis zum dem ihn zweifelsohne überragenden Bildhauer Johann Peter Melchior sind erkannt worden sowie allseits akzeptiert; ebenso seine Tätigkeit als Modellmeister. Auch wenn er also nicht in die erste Reihe der großen Modelleure seiner Zeit gehört, gebührt ihm ein namhafter Platz in der Früh-



Abb. 12 Kuhmelkergruppe, Laurentius Russinger, Gutenbrunn, um 1767/68, Porzellan, bemalt. Saarbrücken, Saarlandmuseum

geschichte der Porzellanherstellung in Deutschland. Mit der Kombination von Rocailles und Durchbruchwerk verlieh er seinen Geschirren und Gefäßen einen eigenwilligen und eigenständigen Charakter. Mit dieser gestalterischen Idee und mit seinen figuralen Kompositionen der 1760er Jahre hat er hier »dem Rokoko noch einmal einen vielleicht letzten Akzent gegeben«.⁹¹

Ignaz Christoph Russinger: Der Meister der Büste

Mit der rückseitig in den noch feuchten Ton geritzten Inschrift verewigte sich der Autor der Büste und gab sich als Sohn des Dargestellten zu erkennen. Dies findet in einem zweiten, offensichtlich von Laurentius Russinger selbst ergänzten Schriftzug Bestätigung, der nicht wie der erste aus separat gesetzten Lettern besteht, sondern in Kursive erscheint. Dieser damals zwanzigjährige Nachkomme des Porträtierten war Ignaz Christoph, der am 8. Oktober 1764 in Höchst das Licht der Welt erblickt hatte. Als Kleinkind von etwa drei Jahren kam er mit seinen Eltern nach Paris und wuchs zunächst in der Vorortsiedlung Gros-Caillou, ab 1773 in der jungen, vor der Porte du Temple angelegten Vorstadt der französischen Metropole auf.

Allerdings blieb er im Gegensatz zu seinem Vater nahezu unbekannt. Künstlerlexika verzeichnen seinen Namen bisher nicht. Historische Überlieferungen, die seiner Persönlichkeit eine bestimmbare Form verleihen könnten, sind rar. Bis auf die verbürgte Tatsache, dass er das Amt des Trauzeugen für Marc Schoelcher (1766–1832) übernahm, einen aus Fessenheim im Elsaß stammenden Verwandten von Locrés Gattin, der 1796 die Pariser Wäschehändlerin Victoire Jacob heiratete, blieb sein Leben bisher fast gänzlich im Dunkel der Geschichte.⁹² Da er diese Ehrenpflicht gemeinsam mit seinem Vater und Locré ausübte, bezeugt dies das andauernd gute Verhältnis zwischen der Familie Russinger und dem ehemaligen Arbeitgeber und Vorbesitzer der Manufaktur. Möglicherweise spielten auch die gemeinsame Muttersprache von Bräutigam und Trauzeugen oder geschäftliche Überlegungen eine Rolle. Über solcherart Verbindungen, wie sie Paten- oder für eine Eheschließung notwendige Zeugenschaften darstellten, wurden nicht selten verwandtschaftliche und private Beziehungen beziehungsweise kommerzielle Kontakte stabilisiert oder intensiviert. Zwei Jahre später jedenfalls sollte Schoelcher in der Rue de la Monnaie eine Fayence- und Porzellanhandlung eröffnen und im Jahr 1800 übernahm er die Manufaktur des Grafen von Artois in der Faubourg Saint-Denis.⁹³ Über das Zeugnamt hinaus ist überliefert, dass Ignaz Christoph Russinger verheiratet war. Seine bedauerlicherweise nicht näher bezeichnete Gattin wird 1799 neben ihm unter den Angestellten der Manufaktur erwähnt.⁹⁴

Den Hinweisen zum Privatleben ähnlich selten sind Belege zu seinem künstlerischen Werdegang. Seine außerordentlichen bildhauerischen Fähigkeiten werden von der Porträtbüste seines Vaters ohne jeden Zweifel dokumentiert. Dass auch seine Zeitgenossen dieses Talent erkannten, beweist eine ihm 1783 verliehene »dritte Medaille« der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture.⁹⁵ Zwei Jahre später bewarb er sich für den Grand Prix de Rome, der ihm gegebenenfalls das Stipendium für einen mehrjährigen Aufenthalt in der Ewigen Stadt ermöglicht hätte, um sich an der dortigen Académie de France dem Studium der vorbildhaften Antike und der italienischen Kunst widmen zu können.⁹⁶ Doch seine Bemühungen um diesen renommierten Preis waren nicht von Erfolg gekrönt.

Selbst wenn die Notizen in den Protokollen der Akademie kaum über die Benennung der angeführten Tatsachen hinausgehen, stellen sie doch wichtige Belege für Russingers Ausbildung an der berühmten Pariser Kunstschule dar. Das heißt, Christoph Ignaz genoss im Gegensatz zu seinem Vater, der in künstlerischer Hin-

sicht im Wesentlichen Autodidakt war, eine klassische Unterweisung auf diesem Feld. Er wurde also zunächst im Kopieren, im Zeichnen nach Abgüssen, im Akt- und schließlich im freien Kompositionszeichnen unterrichtet. Außerdem absolvierte er die damals zur akademischen Ausbildung gehörigen theoretischen Pflichtfächer Anatomie, Geometrie und Perspektivlehre, Geschichte, Mythologie und Geographie.

Um als Schüler an der Akademie Aufnahme zu finden, bedurfte es der Empfehlung eines Lehrers der Einrichtung, der die Begabung des Bewerbers bestätigte. Wer dieser Fürsprecher war, entzieht sich zwar bislang unserer Kenntnis, allerdings existiert ein Hinweis, der auf Augustin Pajou schließen lässt. Der Pariser Bildhauer, dem bereits 1766 eine Akademieprofessur übertragen worden war, und Laurentius Russinger kannten einander persönlich. Ab 1767 arbeitete er höchst erfolgreich im Metier der Porträtbüste. Seine im Salon jenes Jahres präsentierten und außerordentlich bestaunten Büsten des zwei Jahre zuvor verstorbenen Dauphins, des damaligen Kronprinzen und späteren Ludwig XVI. sowie jene des Comte d'Artois, des zukünftigen Charles X., und des Comte de Provence, des späteren Ludwig XVIII., schossen ihn geradezu in die Sphären höfischer Gunst. Wenige Jahre später war er der Favorit der königlichen Mätresse, der als Marie-Jeanne Bécu geborenen und ob ihrer weiblichen Reize viel bewunderten Madame du Barry (1743–1793).

Nachdem Pajou 1770 eine erste lebensgroße Büste der Geliebten Ludwigs XVI. modelliert und in der Folgezeit eine Reihe weiterer Varianten unter anderem für Reduktionen in Sèvres-Porzellan geschaffen hatte, präsentierte er im Salon von 1773 eine Marmorausführung, die von der Auftraggeberin bejubelt und von der Kritik gefeiert wurde (Abb. 13). Du Barry beauftragte den Bildhauer daraufhin mit einem Abguss, für den er 96 Livres erhielt und der als Mittel für eine in der Manufacture de porcelaine allemande herzustellende Ausführung in Biskuitporzellan dienen sollte. Die Porzellanplastik war als Geschenk für ihre Schwester vorgesehen. In der Tat wurde die Gipsbüste im Dezember jenes Jahres in die Rue Fontaine-au-Roi gebracht und eine Porzellanversion davon hergestellt. Allerdings erhielt Locré nur ein Viertel des von ihm dafür geforderten Betrages von 12.000 Livres.⁹⁷ Nichtsdestotrotz ist dieser Auftrag ein Beleg für die ungeteilte Hochschätzung, die man der Manufaktur von La Courtille in höchsten Kreisen entgegenbrachte und daher nicht zuletzt auch ein Ausweis ihrer anerkannten Leistungskraft.

Die Bossierung der Porzellanbüste der »schönen Comtesse« übernahm Laurentius Russinger. Nach dem

Tod Ludwigs XV. und der Verbannung der Du Barry vom Hof ergriff Locré sofort die Initiative und brachte eine Anzahl von Repliken auf den Markt, die mit »Laurent Russinger« signiert und der Jahreszahl 1775 beziehungsweise 1776 oder 1777 beschriftet sind.⁹⁸ Eine von Locré gezeichnete Annonce bewarb das Produkt seinerzeit als »Un buste de porcelaine de grandeur naturelle, exécuté d'après le modèle en plâtre qui lui a été remis par M. Pajou, suivant les ordres de la comtesse«.⁹⁹ Mit den Hinweisen auf Lebensgröße und berücksichtigte Anweisungen der Dargestellten verlieh er dem Produkt seiner Fabrik den Anspruch höchster Authentizität, die andere verfügbare Versionen wohl nicht einzulösen vermochten. Aufgrund dieses Monopols konnte er den stolzen Preis von 3.000 Livres pro Stück verlangen, die gleiche Summe, die er von der Du Barry für das von ihr geordnete Unikat erhalten hatte. Nun

stand die Erwerbung jedermann mit entsprechendem finanziellen Hintergrund offen.

Russinger muss während der Umsetzung der Büste in die Porzellanversion engen Kontakt mit Pajou gepflegt haben. Peinlich genau hatte der Bildhauer die Herstellung der von Madame du Barry beauftragten Replik hinsichtlich der Detailtreue zu überwachen. Vielleicht empfahl ihm Russinger bereits in diesem Zusammenhang seinen damals gut zehn Jahre alten Sohn, oder aber der Künstler wurde selbst auf dessen Talent aufmerksam. Möglicherweise versicherte sich der Vater auch erst zu einem späteren Zeitpunkt eines Protégés für die Aufnahme seines Sprösslings an die Akademie, indem er auf diese Bekanntschaft und gemeinsame Arbeit rekurrierte.

Die künstlerische Ausbildung an der Akademie trat man damals etwa Mitte des zweiten Jahrzehnts



Abb. 13 *Porträtbüste der Madame du Barry, Augustin Pajou, Paris, 1773, Marmor. Paris, Musée du Louvre*



Abb. 14 *Porträtbüste Marie Jean Antoine Nicolas Caritats, Jean-Antoine Houdon, Paris, um 1783/84, Terrakotta. Paris, Musée du Louvre*

an.¹⁰⁰ Ignaz Christoph Russinger begann seine Unterweisung demzufolge wohl in der zweiten Hälfte der 1770er Jahre. Etwa gleichzeitig studierten dort zum Beispiel Louis Delaville (1763–1841) als Schüler Simon-Louis Boizots und Jacques-Edme Dumont (1761–1844) bei Pajou. Vermutlich begegnete er auch dem nur wenige Jahre älteren, aus Bruchsal stammenden Landsmann Johann Adam Günther (1760– nach 1832), der wohl bei Jean-Jacques Caffieri (1725–1792)¹⁰¹ lernte oder arbeitete und 1789 auf Bitten seines Vaters nach neun Jahren »in der Fremde« in seine damals zum Fürstbistum Speyer gehörige Heimatstadt zurückkehrte.¹⁰²

Dass Russingers Büste im Kontext der frühklassizistischen Porträtbildhauerei steht, die damals neben den an der Akademie tätigen Meistern Caffieri und Pajou



Abb. 15 Porträtbüste Christoph Willibald Glucks, Jean-Antoine Houdon, Paris, um 1777, Gips, monochromiert, zeitgenössischer Abguss der zerstörten Marmorbüste für die Pariser Oper. Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB

vor allem von dem ebenfalls dort lehrenden Jean-Antoine Houdon (1741–1828) geprägt wurde, darf ohne Zweifel angenommen werden. Houdon war der überragende Pariser Porträtbildhauer seiner Zeit. Seine Arbeiten verquicken die an der Antike geschulte Formenstrenge mit der aus der Barockbildhauerei entlehnten sinnlichen Plastizität auf der Grundlage sorgfältigen Naturstudiums. Seine Porträts, die den Charakter der Dargestellten nicht zuletzt mittels der Mimik einfühlsam wiederzugeben suchen, sind offensichtlich von einem tief erfassten Realismus und einer Sensibilisierung des Ausdrucks, einem physiognomischen Empirismus geprägt. Vor der Repräsentation von Stand und Rang rangieren bei ihm Natürlichkeit und das Naturell des Porträtierten. Nicht zuletzt verhalf er dem seit Mitte des 18. Jahrhunderts in neuartiger Weise wertgeschätzten Material Ton beziehungsweise Terrakotta, das die künstlerische Inspiration und die entsprechende Spontaneität der Umsetzung vermeintlich besonders gut nachvollziehen lässt,¹⁰³ zur Akzeptanz als gültigem Werkstoff der Porträtplastik.

Die Bildnisbüste avancierte seinerzeit zu einem Sujet der Bildhauerei, dessen Bedeutung und vor allem dessen Auftraggeberkreis das bis dahin Bekannte weit zu übersteigen begann. In zunehmendem Maße wurde das plastische Brustbild nicht mehr nur vom Adel, sondern auch von Bürgern und Gelehrten als Medium zur Zelebrierung ihrer Persönlichkeit benutzt. So erlebte die Porträtbildhauerei in Frankreich eine vorher nicht gekannte Blüte.

Die Russinger-Büste ist Bestandteil dieses Phänomens, die Orientierung ihres Schöpfers an den Werken der Protagonisten dieser Entwicklung offensichtlich. Wie eng sich der junge Künstler grundsätzlich an Porträts Houdons anlehnte, zeigt beispielsweise dessen wohl kurz vor 1784 gearbeitete Büste von Marie Jean Antoine Nicolas Caritat, Marquis de Condorcet (1743–1794).¹⁰⁴ Der kluge Mathematiker, den man 1776 auf Lebenszeit in die Académie des Sciences aufgenommen hatte, gehörte zu den intellektuellen Köpfen der französischen Aufklärung (Abb. 14). Er ist im Habit »à la française« geschildert, in einem von einem Binder hochgeschlossenen Hemd mit schmaler Halskrause. Russinger folgt diesem Typ mit souverän aufgerichtetem, leicht zur Seite gedrehtem Haupt, den Houdon hier wie in der zweiten Hälfte der 1770er Jahre vielfach einsetzte, etwa bei seinen Brustbildern Christoph Willibald Glucks (1714–1787; Abb. 15), Armand-Thomas Hues (1723–1796), Molières (1622–1673) und Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778).¹⁰⁵

In ähnlicher Form und Art wie der große Meister den Kopf Caritats strukturierte Russinger an dem von ihm geformten Haupt das nach hinten frisierte Haar der Perücke einschließlich der Locken. Geschlossene Lippen sowie fester, am Betrachter vorbei gerichteter, ein Ziel in der Ferne fixierender Blick eignet beiden Gesichtern. Außerdem übernahm er, wie im übrigen auch zahlreiche andere zeitgenössische Porträtisten, eine Erlungenschaft Houdons, die auf die Vergegenwärtigung des Dargestellten mittels mimischer Effekte zielt: Die reliefartige Aushöhlung der Iris um die Pupille, die im Auge die Entfaltung eines feinen Spiels von Licht und Schatten entstehen lässt und dem Betrachter die Wirkung eines wachen Blickes vortäuscht. Auch einige technische Details, wie die Ausbildung des tektonischen Gerüsts in Gestalt eines den Hals verlängernden Risalits haben Russinger-Büste und einige Terrakotten Houdons gemeinsam, beispielsweise die beiden retrospektiven, im Musée de Beaux-Arts in Orléans aufbewahrten Porträts von Molière und Jean de La Fontaine (1621–1695), die 1781 im Zusammenhang mit den entsprechenden Marmorbüsten für die Comédie Française entstanden.¹⁰⁶

Sucht man nach den Unterschieden, fällt zunächst die Behandlung des Büstenabschnitts auf. Im Gegen-

satz zu Russinger bezog Houdon meist große Teile der Oberarme in die Gestaltung der Skulpturen und Plastiken ein und verzichtete auf die seitliche Fragmentierung des Brustkorbes. Die entsprechenden Porträts erhalten dadurch eine enorme Präsenz. Zwar formte auch er Brustbilder in anderem Rumpfschnitt, etwa bei den Bildnissen Benjamin Franklins (1706–1790) und George Washingtons (1732–1799) sowie einigen seiner Buffon-Büsten,¹⁰⁷ doch ist dieser Modus in seinem Porträtschaffen weniger häufig anzutreffen.

Gleichwohl bediente er sich neben zahlreichen anderen Künstlern jener Zeit sowohl des natürlichen Büstenzuschchnitts als auch des Typs des den Oberkörper stärker fragmentierenden, auf ideelle Überhöhung gerichteten Abschnitts. Jean Jacques Caffieri zum Beispiel benutzte letzteren für seine 1777 geschaffene Terrakotta-Büste Benjamin Franklins in der Pariser Bibliothèque Mazarin ebenso wie für das fünf Jahre später entstandene Brustbild des Schauspielers und Theaterdirektors Charles-Simon Favart (1710–1792), die heute im Louvre aufgestellt ist.¹⁰⁸ Dieses 1783 im Salon präsentierte Werk schildert den von einem markanten fleischigen Gesicht in natürlicher Weise charakterisierten Mimen mit einem in scheinbar nachlässiger Weise offenen getragenen Hemd. Caffieris postume, 1785 datierte Büste des



Abb. 16 Porträtbüste Pierre-Claude Nivelle de La Chaussées, Jean-Jacques Caffieri, Paris 1785, Terrakotta. Paris, Musée du Louvre



Abb. 17 Porträtbüste Charles Jean François Henaults, Jean-Jacques Caffieri, Paris, 1768, Terrakotta. Versailles, Schloß

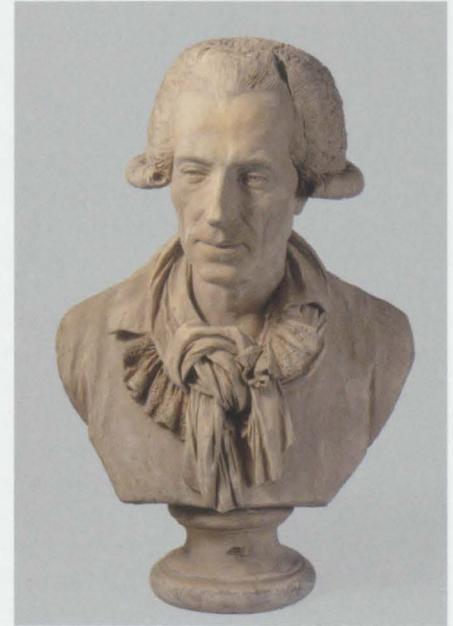


Abb. 18 Porträtbüste Johann Jakob Hettlingers, Henri-Victor Roguier, um 1780/82, Terrakotta. Sèvres, Musée National de Céramique

Bühnenautors Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée (1692–1754), die das Haupt des Porträtierten ähnlich Russinger zielgerichtet seitwärts wendet, weist ebenfalls einen halbrunden Abschnitt auf, der Schulter eignen jedoch kurze Armansätze (Abb. 16). In gleichartiger Weise bildete er bereits 1768 den Historiker und damaligen Pariser Parlamentspräsidenten Charles Jean François Henault (1685–1770, Abb. 17) ab. Die untere Konturlinie dieses von faszinierender Präsenz des Dargestellten gekennzeichneten Brustbilds rundet sich in kompositorisch geschlossener Sichelform und schneidet somit den Schulteransatz knapp an, so dass der seltsame Eindruck fragmentierter Arme vermieden ist.

Auch zahlreiche Büsten Augustin Pajous besitzen merkbare Oberarmansätze und einen horizontalen Büstenabschnitt, doch kennt sein Œuvre daneben den sichelförmigen oder leicht trapezoiden Abschnitt, der die Schulter nicht beeinträchtigt, die Arme aber bis auf Andeutungen nicht weiter ausbildet.¹⁰⁹ Henri-Victor Roguier (1758–nach 1830) zum Beispiel modellierte die Tonbüste des aus Winterthur stammenden Arztes Johann Jakob Hettlinger (1734–1803), der ab 1762 das Direktorenamt der Manufaktur von Sèvres bekleidete, wie Russinger mit beschnittener Schulter und einem fast unmerklichen Armansatz (Abb. 18).¹¹⁰ Der Bildhauer, der zwischen 1780 und 1792 sowie 1806 und 1813 für die Königliche Porzellanfabrik tätig war, wählte ebenfalls einen den Körper bewusst fragmentierenden Büstenabschnitt, dessen Umrisse Trapezform besitzen. Im übrigen zeigt er sein Modell ähnlich Laurentius Russinger mit leichter Seitwärtswendung des Hauptes, zielgerichtetem Blick und lockerem Halsbund. Wie er schilderte auch Ignaz Christoph Russinger seinen Vater nicht in peinlich korrekter Kleiderordnung, sondern mit offenem Hemd und leger geschlungener Krawatte. Den von dieser Lockerheit geprägten Typ des männlichen Brustbilds hatte Augustin Pajou – obgleich nicht erfunden – so doch seit den 1760er Jahren perfektioniert. Im letzten Jahrhundertviertel favorisierte er die Männerbüste mit gelöstem Kragen und verhalf ihr zu unwidersprochener Akzeptanz bei seinen Zeitgenossen. Dabei war die saloppe Erscheinung nicht allein bloßer Ausdruck von Ungezwungenheit. Sie wurde bewusst als Ausweis des schöpferisch tätigen Menschen verstanden und als entsprechendes Kennzeichen eingesetzt. Der auf solche Weise Konterferte wollte sich als Kreativer präsentieren, dessen Bild mitten in seiner von der Inspiration gespeisten Arbeit festgehalten worden ist.¹¹¹ Prachtvolle Beispiele sind Pajous Bildnisbüsten des 1768 porträtierten Kupferstechers Pierre-François Basan (1723–1797), des Naturforschers George-Louis

Leclerc, Comte de Buffon (1707–1788) aus dem Jahr 1773 (Abb. 19), des Dichters Michel-Jean Sedaine (1719–1797) von 1775 und des Komponisten François-André Danican Philidor (1726–1795) von 1783 (Abb. 20).¹¹² Zahlreiche Schüler Pajous übernahmen den Typ des Porträtierten mit offenem Kragen und verhalfen ihm damit letzten Endes zum Durchbruch. Philippe Laurent Roland (1746–1816) etwa benutzte ihn für die Bildnisbüsten des Architekten Jacques-Guillaume Legrand (1743–1808), des Historienmalers Joseph-Benoit Suvée (1743–1807), des Chemikers Jean-Antoine Chaptal (1756–1832) und nicht zuletzt für das Porträt seines Lehrers.¹¹³

Russinger schien der Typ ganz offenbar geeignet zu sein, um der Darstellung seines Vaters eine dessen Selbsteinschätzung entsprechende Form zu verleihen. Wahrscheinlich wollte er ihn nicht nur als souveränen Unternehmer und angesehenen Bürger, sondern auch als kreativ tätige Persönlichkeit, als Entwerfer von PorzellanGeschirr und als Künstler auf dem Feld der Porzellanplastik schildern. Neben der Orientierung am entsprechenden von Houdon, Pajou und Caffieri benutzten Büstentyp mit seitwärts gewendetem Haupt bediente er sich daher des Topos der legeren Kleidung und verwirklichte mit der kokett über die linke Schulter gleitenden Haarsträhne darüber hinaus eine weitere auf Pajou zurückgehende Inspiration. Der vorbildhafte Meister hatte das originelle Motiv, mit dem der Ausdruck von Selbständigkeit und Nonkonformismus verbunden war, an seinem berühmten Bildnis der Comtesse du Barry 1773 eingeführt.

Auffällig ist also, dass Russinger unterschiedliche, ansonsten kaum gemeinsam eingesetzte Typen und Motive miteinander kombinierte. Während das selbstbewusst und fest erhobene Haupt seines Vaters samt der Mimik eher von Strenge gekennzeichnet ist und aufgrund des unter hoher Stirn in die Ferne gerichteten Blicks und fest geschlossenen Mundes in idealisierter Überhöhung erscheint, signalisiert die Kleidung die Geistigkeit und Weltgewandtheit des Intellektuellen beziehungsweise Künstlers. In ähnlicher Weise wird die vornehme, auf den gehobenen Stand verweisende Perücke von dem die Etikette eigentlich verletzenden Zopf des natürlichen Haupthaars konterkariert. So streiten in diesem Porträt willensbetonte Härte mit schöpferischer Sensibilität, Ernst mit Empfindsamkeit, Ruhe mit Dynamik. Das Bildnis verbindet die unnahbare Erscheinung eines strengen, selbstbeherrschten Wesens mit den Anzeichen eines künstlerisch beziehungsweise innovativ tätigen Individuums, dessen Kreativität über formale Zwänge erhaben macht.

Obgleich auf dem Weg der formalen Vergleiche nicht mit Sicherheit zu ermitteln ist, welchem Bildhauer Ignaz Christoph Russinger die Schulung seiner Fähigkeiten und Fertigkeiten zu verdanken hat, liegt auf der Hand, dass er seine Ausbildung im Milieu Houdons, Pajous und Caffieris genoss. Die Orientierung an der Porträtplastik dieser Meister ist unübersehbar. Seine Plastik reflektiert ihre künstlerischen Leistungen der 1770er und 1780er Jahre. Dass er sich mit der Büste seines Vaters jedoch nicht als sklavischer Epigone einer jener Bildhauer darstellt, sondern unterschiedliche Aspekte und Facetten ihrer Handschriften und Ideen miteinander zu verquicken sucht, spricht für Talent und die Suche des Nachwuchskünstlers nach einem eigenen Weg auf der Grundlage der erworbenen Fähigkeiten.

Um das Œuvre des jungen Russinger über die Vaterbüste hinaus zu eruieren, müssten folglich solche Werke, die heute als Arbeiten von zeitgenössischen oder gar späteren Nachahmern Pajous und Houdons gelten, er-

neut untersucht werden. Gemeint sind etwa Stücke wie die in den Umkreis Pajous lokalisierte Büste einer unbekanntenen Dame im Brüsseler Museum voor Schone Kunsten¹¹⁴ oder die Kopien dessen berühmter, 1787 geschaffenen Büste Hubert Roberts (1733–1808), beispielsweise jene im Stockholmer Nationalmuseum oder im Cleveland Museum of Art aufbewahrten Exemplare.¹¹⁵ Darüber hinaus sind auch bislang nicht mit einem Künstlernamen in Verbindung zu bringende Miniaturbüsten in Betracht zu ziehen, beispielsweise die des Abel François Poisson Marquis de Marigny (1727–1781) im Kopenhagener Statens Museum for Kunst.¹¹⁶ Schließlich wären anonyme Werke, wie das bisher allein in die Houdon-Nachfolge der 1780er Jahre verortete Porträt des berühmten Chirurgen Antoine Louis (1723–1792) im Musée de la Révolution française in Vizille, in eine solche Untersuchung einzubinden.¹¹⁷

Um eine Vorstellung von der Entstehung unserer Büste gewinnen zu können, mag ein Blick auf das berühmte,

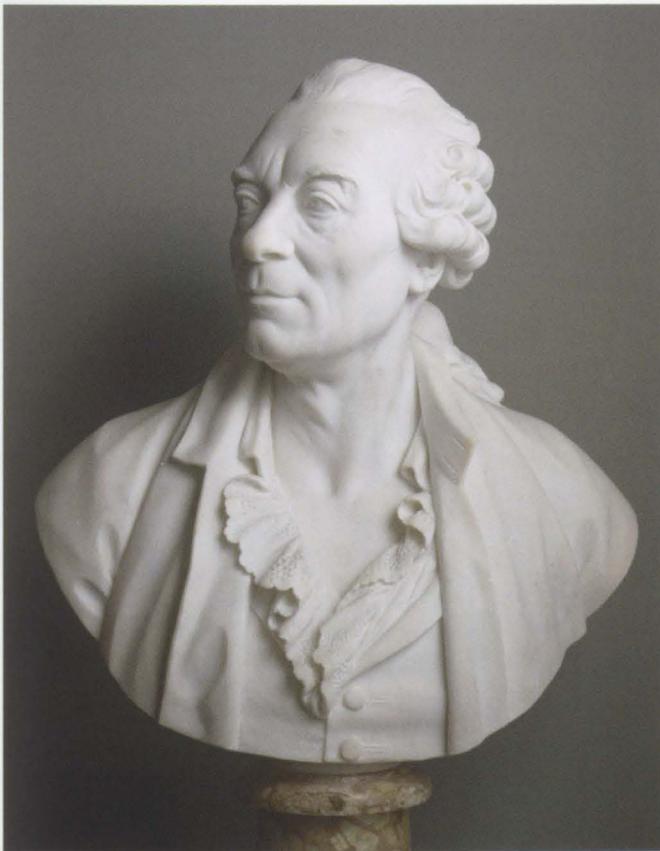


Abb. 19 Porträtbüste Georges-Louis Leclercs, Comte de Buffon, Augustin Pajou, Paris, 1773, Terrakotta. Paris, Musée du Louvre



Abb. 20 Porträtbüste François-André Danican Philidors, Augustin Pajou, Paris, 1783, Terrakotta. Paris, Musée Carnavalet

1803/04 entstandene Gemälde Louis-Léopold Boillys (1761–1845) im Pariser Musée des Arts Décoratifs geworfen werden, das Houdon in seinem von zahllosen auf Wandregalen abgestellten Bozzetti und Modellen ausgezeichneten Atelier zeigt (Abb. 21).¹¹⁸ Der Meister steht am Modelliertisch und formt am Brustbild des Mathematikers und Astronomen Pierre-Simon Laplace (1749–1827), der sich in einem mittels eines Podests erhöhten Armstuhl vor ihm niedergelassen hat. Hinter dem Künstler sitzt dessen Gattin und beobachtet die Genese des Werks gebannt. Seine drei Töchter, die sich hinter dem Stuhl der Mutter aufgestellt haben, schenken dem Vorgang dagegen geteilte Aufmerksamkeit. Russingers Büste entstand vielleicht in ähnlicher Weise: unter Anteilnahme seiner zweiten Gattin

und ihrer Kinder. Immerhin wurde im Gegensatz zu der Begebenheit, die das bekannte Gemälde wiedergibt, kein Fremder porträtiert, sondern die äußere Erscheinung des eigenen Vaters und Familienoberhauptes in einer Plastik festgehalten.

Genauso wie wir diesbezüglich natürlich nur auf Vermutungen angewiesen sind, lässt sich auch nur mutmaßen, ob die Anfertigung des Porträts auf dem Wunsch des Vaters fußte oder aber auf eine Idee des Sohnes zurückging. Bemerkenswert ist auf jeden Fall, dass es in jenem Jahr entstand, in dem sich Ignaz Christoph Russinger am Wettbewerb um den Grand Prix beteiligte. Was der junge Künstler dazu einreichte, ist nicht überliefert. Die Büste kommt jedenfalls aufgrund des strengen Reglements dieser Konkurrenz nicht in Frage.¹¹⁹



Abb. 21 Houdon in seinem Atelier, Louis-Léopold Boilly, Paris 1803/04, Ölmalerei auf Leinwand. Paris, Musée des Arts Décoratifs

Die besonders ausführliche, dem Bildwerk rückseitig aufgetragene Inschrift deutet wohl auf einen privaten Kontext hin, schließt aber nicht aus, dass es zu einer öffentlichen oder zumindest halböffentlichen Ausstellung vorgesehen war. Zugegebenermaßen stellte die umfangliche Bezeichnung und Datierung von Porträtbüsten damals keine Seltenheit dar. Obgleich sich die meisten Inschriften zeitgleicher Bildwerke auf die Dokumentation von Autorschaft und Entstehungsjahr beschränken, findet man auch zahlreiche Beispiele mit umfangreichen Notizen. In den Rücken seiner Basan-Büste beispielsweise grub Pajou auch Profession und genaues Geburtsdatum des Dargestellten: »Pierre François Basan. Graveur né à Paris le 23 Octobre 1723. Pajou faciebat 1768«. ¹²⁰ Seinem Marmor-Porträt Buffons meißelte er rückseitig die Mitgliedschaften in zwei Akademien und die Ämter des Dargestellten ein. Hinter der Schulter liest man: »M^R LE COMTE DE BUFFON DE LACAD FRANÇOISE E DE LACAD DES SCIENCES INTANDENT DU JARDIN-ROYAL E DES PLANTES«; und an einer vertikalen Stütze verewigte er sich selbst, seine Stellung nicht weniger deutlich betonend: »PAR PAJOU SCUL. DU ROY PROFESSEUR DE SON ACAD. DE PINT E SCULP. MDCCLXXIII«. ¹²¹ Claude Dejoux (1732–1816) etwa signierte seine 1783 geschaffene Terrakottabüste der Prinzessin von Monaco gewissenhaft als »Portrait de Mme Marie-Christine Brignole Princesse de Monaco – Claude Dejoux fecit 1783«. ¹²² Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) beschriftete seine Diderot-Büste sogar mit dem Hinweis auf das gleiche Alter von Dargestelltem und Künstler mit der Angabe »En 1777. Diderot par Pigalle, son compere, tous deux ages, de 63 ans«, ¹²³ und Caffieri – um ein letztes Beispiel zu nennen – trug seinem Brustbild Alexandre-Gui Pingrés (1711–1796), des Bibliothekars der Abtei Sainte-Genevieve, rückseitig neben Autorschaft, Name, Stand und Amt des Konterfeiten, Datierung und Bestimmungsort des Kunstwerks auf: »ALEXANDRE-GRÉ PINGRE CHANOINE DE STE. GENEVIEVE ASTRONOME, GEOGRAPHE DU ROY ET DE L'ACADEMIE ROYALE DES SCIENCES NÉ A PARIS LE 4 SEPTEMBRE 1711. FAIT ET DONNÉ PAR J.J. CAFFIERI EN 1788 À LA BIBLIOTHEC DE SAINTE G.« ¹²⁴

Da sowohl von vornherein für einen öffentlichen Aufstellungsplatz bestimmte Stücke als auch solche, die eher für die Positionierung in privaten Räumen gedacht waren, inhaltsreiche Inschriften tragen, lässt die Bezeichnung der Russinger-Büste in dieser Beziehung also keinen eindeutigen Schluss zu.

In die Überlegungen zu Intention und Funktion des Bildwerks muss schließlich auch die Möglichkeit einbezogen werden, dass es als Modell für eine Porzellan-

plastik entstand. Großformatige Stücke in diesem Material galten im 18. Jahrhundert ob der enormen handwerklich-technischen Leistung, die sie darstellten, als besondere Prunkstücke und Zeugen künstlerischer Könnerschaft. Zu den größten zeitgenössischen Objekten gehören die von Johann Joachim Kändler (1706–1775) und Gottlieb Kirchner (1706– um 1768) im Auftrag Augusts des Starken (1670–1733) in Meißen modellierten Tiere der Menagerie für das Holländische beziehungsweise Japanische Palais am Neustädter Elbufer von Dresden. ¹²⁵ Sie besitzen naturnahe Dimensionen. August III. (1696–1763) hatte sogar ein Reiterdenkmal in natürlicher Größe in Auftrag gegeben; allerdings kam diese »Große Statua« über das dann 1778 zerstörte Gipsmodell Kändlers nicht hinaus. Doch selbst dessen lebensgroße Büsten der Dresdner Hofnarren Gottfried Schmiedel und Joseph Fröhlich (1694–1757) von 1739 und die »Lachende Chinesen-Büste« von 1732 sind mit gut 50 beziehungsweise über 60 cm Höhe in dieser Hinsicht grandiose Werke. ¹²⁶ Das gleiche gilt für die dort in den 1740er Jahren gefertigten Habsburger-Büsten sowie der Kolossalbüste Friedrich Augusts III. (1750–1827) von Johann Gottlob Matthäi (1753–1832). ¹²⁷ Außer Meißen ging damals kaum eine deutsche Manufaktur solche Wagnisse ein. Allein in Nymphenburg schuf Franz Anton Bustelli lebensgroße Porträts, so die um 1775 entstandenen Knabenbüsten. ¹²⁸

In Paris nahm man diese technische Herausforderung allein in Biskuitporzellan an. Für Sèvres modellierte Augustin Pajou im Jahr 1775 lebensgroße Brustbilder des Dauphin und von Marie-Antoinette, die in Kleinserien hergestellt wurden. ¹²⁹ Von der entsprechenden Büste der Du Barry, die Locré mehrfach ausformte, war bereits die Rede. Gewiss ist die Herstellung des Russinger-Porträts in mehreren Repliken wenig plausibel. Im Gegensatz zum Bildnis der königlichen Mätresse existierte kein entsprechender Markt dafür. Allerdings hätte ein solches Werk in Porzellan ein repräsentatives Dokument der Leistungskraft der Manufaktur abgegeben. Dass dieser Gedanke nicht abwegig ist, belegen gleichzeitige Porzellanbüsten von Manufakturdirektoren in Lebensgröße: Um 1761 arbeitete Bustelli das Modell für die des Grafen Sigmund Ferdinand von Haimhausen (1708–1793), damals Obrist-Münzmeister, Ober-Bergdirektor und Direktor der kurbayerischen Porzellanfabrik Nymphenburg. ¹³⁰ Und von 1781 stammt die überlebensgroße, von Matthäi geformte Büste des Grafen Camillo Marcolini-Ferretti (1739–1814), der von 1774 und 1814 Generaldirektor der Meißner Porzellanmanufaktur war und ihr zu einer Blütezeit verhalf (Abb. 22). ¹³¹

Wiewohl solche Fragen angesichts des gegenwärtigen Forschungsstands nicht zu beantworten sind, besitzen sie Berechtigung und deuten in die Richtung künftiger Recherchen. Außerdem stößt die Russinger-Büste eine weitere Überlegung an. Die von ihr dokumentierten künstlerischen Fähigkeiten lassen den Schluss zu, dass ihr Schöpfer souverän im damaligen Stil der Pariser Bildhauerei zu arbeiten vermochte. Insofern ist darüber nachzudenken, ob er nicht auch der Autor entsprechender, an der Formenwelt Etienne-Maurice Falconets (1716–1791) und Louis-Simon Boizots (1743–1809) orientierter Modelle für die Manufaktur seines Vaters war, man ihn dort also mit derartigen bildnerischen Aufgaben betraut hatte. Schließlich ist anzunehmen, dass er mit genau diesem Ziel zum Studium an die Kunstakademie geschickt worden war. Unter diesem Gesichtspunkt muss die zukünftige Forschung also auch



Abb. 22 Porträtbüste des Grafen Camillo Marcolini-Ferretti, Johann Gottlob Matthäi, Dresden, 1781, Porzellan. Meißen, Staatliche Porzellanmanufaktur

die Ende des 18. Jahrhunderts hergestellte Porzellanplastik der väterlichen Firma neu in den Blick nehmen.

Folglich ist die Ermittlung des künstlerischen Schaffens von Ignaz Christoph Russinger eine bleibende Aufgabe. Mit der nun der Öffentlichkeit zugänglichen Büste seines Vaters, einer bedeutenden, bisher hinsichtlich ihrer äußeren Erscheinung aber unbekanntem Persönlichkeit der Frühgeschichte des europäischen Porzellans, liegt ein wichtiger Ausgangs- und Anhaltspunkt dazu vor. Für die Präzisierung der Kenntnisse zu beiden Künstlern, dem dargestellten wie dem ausführenden Meister, ist sie ein wichtiger Impuls.

Der letzte sichere Nachweis der Mitwirkung Ignaz Christophs im Familienbetrieb in der Pariser Faubourg du Temple stammt aus dem Jahr 1799. Wie sich sein Leben nach dem Verkauf der Manufacture de porcelaine allemande Anfang des Jahres 1800 gestaltete, ist heute noch weitgehend ungeklärt. Blieb er wie sein Vater Angestellter des Unternehmens, oder verließ er es nach dem Übergang an Pouyat? Der Name Ignaz Christoph Russinger tauchte etwa ein Jahrzehnt später noch einmal auf, allerdings als der eines »Fabricant de creusets«, eines Schmelztiegelfabrikanten in der burgundischen Kleinstadt Cosne sur Loire (Dep. Nièvre). Dass es sich dabei um eine andere Person gleichen Namens handelt, ist wenig wahrscheinlich. Da der Jury-Bericht der französischen Gewerbeausstellung von 1806 einen Porzellanfabrikanten Russinger in Saint-Amand (Dep. Nièvre) aufführt, ist vielmehr zu vermuten, dass er in Burgund zunächst im angestammten Metier Fuß zu fassen versucht hatte, allerdings scheiterte und in ein anderes Gewerbe wechselte.¹³²

Vermutlich hatte er wie sein Vater mit wirtschaftlichen Problemen zu kämpfen. Zumindest lässt die Nachricht von einem in Cosne sur Loire abgelehnten Kredit über 30.000 Franc auf entsprechende Schwierigkeiten schließen.¹³³ Warum und unter welchen Umständen Russinger diesen ungewöhnlichen Weg einschlug, ist ebenso unbekannt wie sein weiteres Fortkommen. Selbst Ort und Datum seines Todes sind nicht überliefert. Auf jeden Fall deutet alles darauf hin, dass er seine künstlerische Tätigkeit aufgegeben und sich wie sein Vorfahre als Unternehmer versucht hat. Was der Entdeckung demzufolge noch harret, ist das zwischen Kunst und Kommerz geführte Leben und das bildnerische Werk eines Deutschen in Frankreich in den bewegten Zeiten zwischen zerfallendem Ancien Régime, Revolution, Republik und napoleonischer Herrschaft.

Anmerkungen

- 1 Besonderer Dank für die geteilte Begeisterung, das Engagement und das Entgegenkommen hinsichtlich der Erwerbung gelten Dr. Heribald Nährger, dem damaligen Vorsitzenden des Stiftungsrates der Ernst von Siemens Kunststiftung, München, und deren Geschäftsführer, Prof. Dr. Joachim Fischer. Dank gilt außerdem Dr. Maraike Bückling von der Skulpturensammlung Liebieghaus in Frankfurt a.M., die die Erwerbung mit ihrer fachlichen Stellungnahme unterstützte. Ihr und Dr. Silvia Glaser, Germanisches Nationalmuseum, sind darüber hinaus wichtige Hinweise zu verdanken, die in diese Veröffentlichung einfließen. Das Objekt trägt die Inventarnummer Pl.O. 3414. Bisher ist dazu erschienen Frank Matthias Kammel: Ignaz Christoph Russinger, Porträtbüste des Laurentius Russinger, 1785. In: Tätigkeitsbericht der Ernst von Siemens Kunststiftung 2003–2008. München 2009, S. 88–89. – Frank Matthias Kammel: Fokus 5. Charakterköpfe. Das neue Interesse an der Physiognomie. In: Renaissance, Barock, Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 3. Hrsg. von G. Ulrich Großmann. Nürnberg 2010, S. 382–383, 472, Kat.Nr. 789.
- 2 Basisdaten der Biographie Laurentius Russingers enthalten: Émile Tilmans: Porcelaines de France. Paris o.J., S. 134. – Friedrich H. Hofmann: Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert. Eine Kunst- und Kulturgeschichte. Berlin 1932, S. 131, 193. – Hanns H. Josten: Russinger, Laurentius. In: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Begr. von Ulrich Thieme/Felix Becker, Bd. 29. Leipzig 1935, S. 230–231. – George W. Ware: Deutsches und Oesterreichisches Porzellan. Frankfurt a. M. 1951, S. 61, 84. – Gustav Weiß: Ullstein Porzellanbuch. Eine Stilkunde und Technikgeschichte des Porzellans mit Markenverzeichnis. Berlin/Frankfurt a. M./Wien 1964, S. 332. – Adrien Lesur/Tardy [Henri Gustave Lengellé]: Les Porcellaines Françaises. Paris 1967, S. 298–301. – Hermann Jedding: Europäisches Porzellan, Bd. 1: Von den Anfängen bis 1800. München 1971, S. 147. – Effi Biedrzyński: Bruckmann's Porzellan-Lexikon. München 1979, Bd. 2, S. 135. – Friedrich H. Hofmann: Das Porzellan der europäischen Manufakturen im XVIII. Jahrhundert. Berlin/Frankfurt/Wien 1980, S. 65, 94. – Julius Matusz: Porzellan. Betrachtungen und Biographien aus der Geschichte der ältesten Manufakturen Europas. Zürich 1983, S. 89–90. – Geoffrey A. Godden: Godden's Guide to European Porcelain. London 1993, S. 211.
- 3 Nahezu sämtliche Literatur zu Laurentius Russinger tradiert die fehlerhafte Angabe, die das Datum der Taufe als das der Geburt bezeichnet.
- 4 Rudolf Schäfer: Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst a. M. und ihre Mitarbeiter im wirtschaftlichen und sozialen Umbruch ihrer Zeit 1746–1796. Frankfurt a. M. 1965, S. 28.
- 5 Kurt Röder/Michel Oppenheim: Das Höchster Porzellan auf der Jahrtausend-Ausstellung in Mainz 1925. Mainz 1930, S. 10.
- 6 Zit. nach Otto Walcha: Porzellan. Leipzig 1963, S. 83.
- 7 Zit. nach Ernst Kramer: Laurentius Russinger, Porzellaner in Hoechst, Gutenbrunn und Paris. In: Keramos, 1970, H. 50, S. 95.
- 8 Zit. nach Kramer 1970 (Anm. 7), S. 95.
- 9 Ernst Zais: Die kurmainzische Porzellan-Manufaktur zu Höchst. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Mainz 1887, S. 82, 134, 137.
- 10 Zit. nach Siegfried Ducret: Die Ausstellung Höchster Porzellan in Mainz und die Kontroversen um Laurentius Russinger. In: Weltkunst, 1964, H. 12, S. 487.
- 11 Zit. nach Schäfer 1965 (Anm. 4), S. 34.
- 12 Zit. nach Schäfer 1965 (Anm. 4), S. 41–43.
- 13 Zit. nach Schäfer 1965 (Anm. 4), S. 41.
- 14 Emil Heuser: Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Ein Beitrag zur Geschichte des Porzellans und zur Kulturgeschichte eines deutschen Kleinstaates im achtzehnten Jahrhundert. Neustadt an der Hardt 1907, S. 4–5.
- 15 Heuser 1907 (Anm. 14), S. 6–8.
- 16 Heuser 1907 (Anm. 14), S. 28. – Ludwig Schnorr von Carolsfeld: Porzellan der europäischen Fabriken im 18. Jahrhundert. Berlin (2. Aufl.) 1916, S. 233. – W. B. Honey: German Porcelaine. London o.J., S. 22. – J. Hermann Keuth: Zweibrücker Porzellanfiguren. In: Julius Dahl/Karl Lohmeyer: Das barocke Zweibrücken und seine Meister. Waldfishbach (2. Aufl.) 1957, S. 447–467.
- 17 Elisabeth Kessler-Slotta: Zweibrücker Porzellan 1767–1775. Saarbrücken 1990, S. 48–49.
- 18 Zit. nach Heinz Schaubach: Der legendäre Russinger. In: Keramik-Freunde der Schweiz. Mitteilungsblatt, 64, 1964, S. 11.
- 19 Kramer 1970 (Anm. 7), S. 85–86.
- 20 Zit. nach Siegfried Ducret: Die Landgräflische Porzellanmanufaktur Kassel 1766–1788. Braunschweig 1960, S. 88, 90.
- 21 Zit. nach Ducret 1960 (Anm. 20), S. 88.
- 22 Heuser 1907 (Anm. 14), S. 73–77.
- 23 Kramer 1970 (Anm. 7), S. 98.
- 24 Heuser 1907 (Anm. 14), S. 77–80.
- 25 Céline Paul: Paris – Limoges. Die Porzellanmanufaktur Locré (1772–1823). In: Königstrum und Massenware. 300 Jahre europäisches Porzellan. Das Symposium. Hrsg. von Wilhelm Siemen (= Schriften und Kataloge des Deutschen Porzellanmuseums, Bd. 102). Hohenberg an der Eger 2010, S. 189. – Adrien Lesur/Tardy 1967 (Anm. 2), S. 252 führen Russingers Namen allerdings nicht unter dem Personal von Sceaux auf. – Zur Manufaktur von Sceaux siehe É. Tilmans (Anm. 2), S. 84, 105. – H. Jedding (Anm. 2), Bd. 2, S. 151–152. – Geneviève le Duc/Henri Curtil: Marques et Signatures de la Porcelaine française. Paris o. J. [um 1990], S. 73–74. – Renate Treydel: Chapelle, Jacques. In: Saur. Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 18. München/Leipzig 1998, S. 185. Zu Russingers Ehevertrag vgl. Hofmann 1932 (Anm. 2), S. 128.
- 26 Weiß 1964 (Anm. 2), S. 153–154.
- 27 Franz Joseph Weber: Die Kunst das ächte Porzellan zu verfertigen. Hannover 1798, S. VI.
- 28 Tilmans o.J. (Anm. 2), S. 134.
- 29 Manon Hosotte-Reynaud: Aperçus inédits sur une manufacture de porcelaine de Paris. La Courtille: De Locré a Pouyat (1773–1823). In: Cahiers de la céramique du verre et des arts du feu, 35, 1965, S. 162.
- 30 Marc H. Gobert/M. Leyendecker: Les Porcelaines Françaises. Caractéristiques Marques. Paris o. J., S. 98–100. – G. le Duc/H. Curtil o.J. (Anm. 25), S. 111–113.
- 31 Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 166.
- 32 Régine de Plinval de Guillebon: Musée du Louvre, département des Objets d'art. Catalogue des Porcelaines françaises, Bd. 1. Paris 1992, S. 216.
- 33 Aufgrund eines ins Jahr 1784 zu datierenden Geschirrs; vgl. Albert Jacquemart/Edmont Le Blant: Histoire de la Porcelaine. Paris 1862, S. 581, 584.
- 34 de Plinval de Guillebon 1992 (Anm. 32), S. 216. – Régine de Plinval de Guillebon/Charles Lasserre: La production de la manufacture de la Cortille, XVIIIe et XIXe siècles. In: Cahiers de la céramique, du verre et des arts de feu, 38, 1966, S. 102–118.

- 35 Jacquemart/Le Blant 1862 (Anm. 33), S. 580. – Albert Jacquemart: *Histoire de la Céramique. Etude descriptive et raisonnée des Portiers de tous les temps et tous les peuples.* Paris 1875, S. 658.
- 36 de Plinval de Guillebon 1992 (Anm. 32), S. 216.
- 37 Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 167. – Zu Pouyat siehe Chantal Meslin-Perrier/Céline Paul: *Le Musée National de Porcelaine Adrien Dubouché, Réunion des Musées Nationaux.* Paris 2008, S. 222.
- 38 Friedrich Jaenicke: *Grundriß der Keramik in Bezug auf das Kunstgewerbe.* Stuttgart 1879, Bd. 2, S. 799–800, Bd. 3, S. 79, Marken Nr. 2195–2200. – William Chaffers: *Marks and Monograms on European and Oriental Pottery and Porcelain.* London 1906, S. 574. – A. Lesur/Tardy 1967 (Anm. 2), S. 298–301.
- 39 Marcel Oliver Daydi: *Das europäische Porzellan von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.* Bern/München 1957, Bd. 2, S. 45. – Serge Gauthier: *Les Pouyat et leurs »blancs«.* In: *Cahiers de la céramique, du verre et des arts de feu*, 13, 1959, S. 35–39, bes. S. 35. – Régine de Plinval de Guillebon: *Faïence et Porcelaine de Paris XVIIIe–XIXe siècles.* Paris 1995, S. 402–404.
- 40 Zit. nach de Plinval de Guillebon 1992 (Anm. 32), S. 217.
- 41 de Plinval de Guillebon 1992 (Anm. 32), S. 217.
- 42 Ludwig Danckert: *Handbuch des Europäischen Porzellans.* München (3. Aufl.) 1984, S. 364–365.
- 43 Serge Gauthier: *Les porcelaniers du XVIIIe siècle français.* Paris 1964, S. 280, 312–314.
- 44 Gauthier 1964 (Anm. 43), S. 315.
- 45 Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 168.
- 46 Godden 1993 (Anm. 2), S. 200–201.
- 47 Obwohl sich sowohl Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 162, als auch de Plinval de Guillebon 1992 (Anm. 32), S. 216, auf archivalische Quellen berufen, geben sie hinsichtlich der Grundstücksgröße unterschiedliche Zahlen an: 2.056 beziehungsweise 2.500 m².
- 48 Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 167. – Vgl. zum Motiv der figürlichen Pendule Hans Körner: *Das Mädchen mit dem zerbrochenen Krug und seine Betrachter. Zum Problem der Allegorie im Werk des Jean-Baptiste Greuze.* In: *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts.* Hrsg. von Hans Körner u.a. Hildesheim/Zürich/New York 1986, S. 239–272.
- 49 Antoinette Faÿ-Hallé/Barbara Mundt: *Europäisches Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil.* Berlin/Köln/Mainz 1983, S. 44.
- 50 Xavier Roger Marie de Chavagnac/Charles de Grollier: *Histoire des Manufactures françaises de Porcelaine.* Paris 1906, S. 492. – de Plinval de Guillebon 1992 (Anm. 32), S. 218.
- 51 Régine de Plinval de Guillebon: *Premières porcelaines dures de Paris.* In: *Antologia di Belle Arti*, N.F. 29/30, 1986, S. 30–44. – de Plinval de Guillebon 1995 (Anm. 39), S. 111–112. – Paul 2010 (Anm. 25), S. 192.
- 52 de Plinval de Guillebon 1966 (Anm. 34), S. 113, Taf. 11. – *Ceramiche antiche a Treviso. La raccolta dei Musei civici.* Ausst.Kat. Museo civico Treviso. Hrsg. von Andrea Bellieni. Treviso 1986, S. 232–240, Nr. 380. – de Plinval de Guillebon 1995 (Anm. 39), S. 112, Abb. 84–85.
- 53 Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 146. – *Heads on Shoulders. Portrait Busts in the Low Countries 1600–1800.* Ausst.Kat. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hrsg. von Valérie Herremans. Gent 2008, Nr. 102, S. 174.
- 54 Wilhelm Stieda: *Fayence- und Porzellanfabriken des 18. Jahrhunderts im hessen-nassauischen Gebiete.* In: *Annalen des Vereins für Nassauische Altertumskunde und Geschichtsforschung*, 34, 1904, S. 119. – Wilhelm Stieda: *Die Keramische Industrie in Bayern während des 18. Jahrhunderts.* (= *Abhandlungen der Königlich Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 13) Leipzig 1906, S. 118.
- 55 Hoffmann 1932 (Anm. 2), S. 192–193. – Im Gegensatz zu seinem Eintrag im Thieme-Becker (Anm. 2), sprach sich Hanns H. Josten in seinem Buch *Fuldaer Porzellanfiguren.* Berlin 1929, S. 50–52, gegen den Fuldaer Aufenthalt Russingers aus.
- 56 Heinz Schaubach: *Der Streit um Johann Peter Melchior.* In: *Keramik-Freunde der Schweiz. Mitteilungsblatt*, 62, 1963, S. 9–13.
- 57 Röder/Oppenheim 1930 (Anm. 5), S. 10. – Josten 1935 (Anm. 2), S. 230–231.
- 58 Kramer 1970 (Anm. 7), S. 83–84.
- 59 Ducret 1964 (Anm. 10), S. 487.
- 60 Zais 1887 (Anm. 9), S. 114. – Vgl. Edmund Wilhelm Braun: *Die Frühzeit der figürlichen Plastik in der Höchster Porzellanfabrik.* In: *Kunst und Kunsthandwerk*, 11, 1908, S. 538–546.
- 61 Horst Reber: *Johann Peter Melchior in Höchst.* In: *Johann Peter Melchior 1747–1825. Bildhauer und Modellmeister in Höchst, Frankenthal und Nymphenburg.* Gelsenkirchen 1997, S. 27–28, Abb. 22–23.
- 62 Reber 1997 (Anm. 61), S. 12–13.
- 63 Röder/Oppenheim 1930 (Anm. 5), S. 11.
- 64 Ludwig Schnorr von Carolsfeld: *Rezension zu Röder/Oppenheim 1930 (Anm. 5).* In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 65, 1931/32, Beilage Kunstchronik, S. 82–83.
- 65 Michel Oppenheim: *Johann Peter Melchior als Modellmeister in Höchst.* Frankfurt a. M. 1957, S. 105.
- 66 Arno Schönberger: *Deutsches Porzellan.* München o. J., S. 23, 29.
- 67 Robert Schmidt: *Frühwerke europäischer Porzellanmanufakturen.* Sammlung Otto Blohm. München 1953, S. 123.
- 68 Kramer 1970 (Anm. 7), S. 90.
- 69 Schaubach 1963 (Anm. 56), S. 10.
- 70 Schaubach 1963 (Anm. 56), S. 9.
- 71 Schaubach 1963 (Anm. 56), S. 11.
- 72 Schaubach 1964 (Anm. 18), S. 12.
- 73 Schaubach 1963 (Anm. 56), S. 9. – Ducret 1964 (Anm. 10), S. 487.
- 74 Ducret 1960 (Anm. 20), S. 88.
- 75 Ducret 1964 (Anm. 10), S. 487.
- 76 Siegfried Ducret: *Deutsches Porzellan und Fayence.* Baden-Baden 1962, S. 23–24.
- 77 Heinz Schaubach: *Zur Höchster Frage. Die »Vor-Melchior-Künstler«, die noch immer gesucht werden.* In: *Keramik-Freunde der Schweiz. Mitteilungsblatt*, 70, 1966, S. 9.
- 78 Schaubach 1963 (Anm. 56), S. 11.
- 79 Ernst Kramer: *Höchster Porzellangruppen von Johann Peter Melchior – eine stilkritische Betrachtung.* In: *Keramos*, 1972, H. 56, S. 3–60. – Roda Soloveitchik: *Eine Porzellanfigur mit der Signatur Melchiors in der Eremitage Leningrad.* In: *Keramos*, 18, 1962, S. 17–19.
- 80 Kramer 1970 (Anm. 7), S. 94.
- 81 *Höchster Porzellan aus der Sammlung des Historischen Museums Frankfurt am Main.* Ausst.Kat. Historisches Museum Frankfurt a.M. Bearb. von Ludwig Baron Döry. Frankfurt a.M. 1963.
- 82 *Höchster Fayencen und Porzellane.* Ausst.Kat. Altertumsmuseum Mainz. Bearb. von Horst Reber. Mainz 1964, S. 74–85, Abb.

- 119–135. – Horst Reber: Russingerprobleme. In: *Keramos*, H. 58, 1972, S. 27–44. – Höchster Porzellan in Privatbesitz. Ausst.Kat. Jahrhunderthalle Höchst. Bearb. von Horst Reber. Frankfurt 1985, S. 49–51, Abb. S. 52–80. – Höchster Porzellan aus drei Jahrhunderten. Ausst.Kat. Museum der Deutschen Porzellanindustrie. Bearb. von Horst Reber. Hohenberg an der Eger 1988, S. 44–47, Abb. S. 49–81.
- 83 Patricia Stahl: Leichtigkeit und Schönheit der historischen Höchster Porzellane. In: 250 Jahre Höchster Porzellan. Hrsg. von Reinhard Fichte/Klaus Luhmann. Heidelberg 1996, S. 46–48.
- 84 Vgl. Karl Lohmeyer: Herzoglich-Pfalz-Zweibrückisches Porzellan mit dem Zeichen des verschlungenen P.Z. und der Brücke mit den zwei Bogen. In: Dahl/Lohmeyer 1957 (Anm. 16), S. 444.
- 85 Kessler-Slotta 1990 (Anm. 17), S. 52.
- 86 Kessler-Slotta 1990 (Anm. 17), S. 57–59, 86–88, 182–185.
- 87 Kessler-Slotta 1990 (Anm. 17), S. 99–100.
- 88 Höchster Fayencen und Porzellane 1964 (Anm. 82), S. 111. – Oppenheim 1957 (Anm. 65), S. 64–65, Abb. 32, 33. – Reber 1997 (Anm. 61), S. 34–35.
- 89 Reber 1972 (Anm. 82), S. 39.
- 90 Kessler-Slotta 1990 (Anm. 17), S. 59. – Elisabeth Kessler-Slotta: Neu entdeckte Zweibrücker Porzellane. In: *Keramos*, 2006, H. 193, S. 47–62. – Zur älteren Literatur siehe Josten 1935 (Anm. 2), S. 231.
- 91 Höchster Porzellan in Privatbesitz 1985 (Anm. 82), S. 51. – Vgl. auch Adolf Brüning: Porzellan. Handbuch der Königlichen Museen zu Berlin. Kunstgewerbe-Museum. Berlin 1914, S. 187. – Siegfried Ducret/Horst Reber/Rudolf Schäfer: Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur Höchst, Bd. 2: Fayencen. München 1986, S. 21.
- 92 de Plinval de Guillebon 1995 (Anm. 39), S. 407.
- 93 Daydi 1957 (Anm. 39), Bd. 2, S. 45. – Régine de Plinval de Guillebon: Porcelaine de Paris. Paris 1972, S. 162–171. – Fay-Hallé/Mundt 1983 (Anm. 49), S. 44. – de Plinval de Guillebon 1995 (Anm. 39), S. 407.
- 94 Hosotte-Reynaud 1965 (Anm. 29), S. 167. – Kramer 1970 (Anm. 7), S. 99.
- 95 Anatole de Montaiglon: Procès-verbaux de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Bd. 9. Paris 1889, S. 160.
- 96 de Montaiglon 1889 (Anm. 95), S. 230–231.
- 97 de Plinval de Guillebon 1966 (Anm. 34), S. 114. – Musée du Louvre. Sculpture française II: Renaissance et temps modernes. Hrsg. von Jean-René Gaborit. Paris 1998, Bd. 2, S. 508. – Augustin Pajou. Royal Sculptor 1730–1809. Ausst.Kat. Metropolitan Museum of Art, New York. Hrsg. von James David Draper/Guilhem Scherf. New York 1998, S. 240–246.
- 98 Jean Charles Davillier: Les Porcelaines de Sèvres de Mme. Du Barry. Paris 1870, S. 46. – Henri Stein: Augustin Pajou. Paris 1912, S. 128. – Tilmans o.J. (Anm. 2), S. 143–146. – de Plinval de Guillebon 1986 (Anm. 51), S. 44.
- 99 Zit. nach Tilmans o.J. (Anm. 2), S. 249.
- 100 Nikolaus Pevsner: Academies of Art in Past and Present. New York 1973, S. 65–139.
- 101 Wend Graf Kalein/Michael Levey: Art and Architecture of the Eighteenth Century in France. Harmondsworth 1972, S. 98–100. – Mehr Licht. Europa um 1770. Die Bildende Kunst der Aufklärung. Ausst.Kat. Städtisches Kunstinstitut. Hrsg. von Herbert Beck/Peter C. Bol/Maraike Bückling. München 1999, S. 132–133. – Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), Bd. 2, S. 124–126.
- 102 Frank Matthias Kammel: Der Bruchsaler Bildhauer Johann Adam Günther. Spurensuche um einen Unbekannten. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, 2004, 125–142. – Frank Matthias Kammel: Günther, Johann Adam. In: Saur. Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, Bd. 64. München/Leipzig 2009, S. 385–386.
- 103 Guilhem Scherf: »Man sieht nur die Natur, die atmet«: die kritische Rezeption der von den französischen Bildhauern des 18. Jahrhunderts verwendeten Materialien. In: Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur. Ausst.Kat. Skulpturensammlung Liebieghaus Frankfurt a. M. Hrsg. von Maraike Bückling/Guilhem Scherf. München 2009, S. 126.
- 104 Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), Bd. 2, S. 424. – Houdon 1741–1828. Statues, portraits sculptés. Ausst.Kat. Musée du Louvre, Paris. Paris 2006, Nr. 26, S. 96–101. – Jean-Antoine Houdon 2009 (Anm. 103), Nr. 23, S. 158–160.
- 105 Zu Houdons Gluck-Büsten siehe Houdon. An Exhibition of Sculpture from the Collection of Michael Hall. Bearb. von Christine Defazio/Karl Fugelso/Philip Mezzatesta. New York 1998, S. 12–15. – Willibald Sauerländer: Ein Versuch über die Gesichter Houdons. München/Berlin 2002, S. 23–24. – Jean-Antoine Houdon. Sculptor of the Enlightenment. Ausst.Kat. National Gallery of Art, Washington. Hrsg. von Anne L. Poulet u.a. Chestertown 2003, Nr. 10, S. 104–108, Nr. 30, S. 186–190, 111, Nr. 26, S. 166–170. – Zum Berliner Exemplar siehe Die Bildwerke in Holz, Ton und Stein. Großplastik. Die Bildwerke des Deutschen Museums, Bd. 3. Bearb. von Theodor Demmler. Berlin/Leipzig 1930, S. 465. – Bildwerke aus sieben Jahrhunderten. Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturen-Sammlung, Bd. 2. Bearb. von Edith Fründt. Berlin 1972, Nr. 107, S. 106–107.
- 106 Jean-Antoine Houdon 2003 (Anm. 105), Nr. 11–12, S. 109–117.
- 107 Jean-Antoine Houdon 2003 (Anm. 105), Nr. 43, 47, S. 246–250, 263–268, 178.
- 108 Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), Bd. 1, S. 126
- 109 Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), S. 507
- 110 Hoffmann 1932 (Anm. 2), S. 128–129, Abb. 113.
- 111 Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), S. 221–227.
- 112 Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), Nr. 94, S. 234–235, Nr. 111, S. 277–279, Nr. 99, S. 246–248, Nr. 103, S. 252–253.
- 113 Skulptur aus dem Louvre. Sculptures françaises néo-classiques 1760–1830. Ausst.Kat. Musée du Louvre, Paris. Paris 1990, Nr. 82, S. 230–231. – Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), Bd. 2, S. 569–570.
- 114 Stein 1912 (Anm. 98), S. 424. – Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), S. 226, Abb. 151.
- 115 Pontus Grate: Augustin Pajou et l'icôno-graphie d'Hubert Robert. In: Gazette des Beaux-Arts, 106, 1985, S. 9–10. – Handbook of The Cleveland Museum of Art. Cleveland 1991, S. 118. – Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), S. 264–267.
- 116 Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), S. 227–228, 266, 268.
- 117 Jean-Antoine Houdon 2003 (Anm. 105), S. 184.
- 118 Guilhem Scherf: Houdon au Louvre. Il est sans rival dans son art. In: Houdon 2006 (Anm. 104), S. 13–14. – Jean-Antoine Houdon 2003 (Anm. 110), S. 343.
- 119 Pevsner 1973 (Anm. 100), S. 98.
- 120 Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), Nr. 94, S. 234–236.
- 121 Augustin Pajou 1998 (Anm. 97), S. 276.
- 122 Skulptur aus dem Louvre 1990 (Anm. 113), Nr. 76, S. 216–219.

- 123 Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), Bd. 1, S. 44
- 124 Musée du Louvre 1998 (Anm. 97), S. 125.
- 125 Jean Louis Sponzel: Kabinettstücke der Meissner Porzellan-Manufaktur von Johann Joachim Kaendler. Leipzig 1900. – Carl Albiker: Die Meissener Porzellantiere im 18. Jahrhundert. Berlin 1935. – Samuel Wittwer: Die Galerie der Meißener Tiere. Die Menagerie August des Starken für das Japanische Palais in Dresden. München 2004. – Ulrich Pietsch: Meißner Porzellanplastik von Gottlieb Kirchner und Johann Joachim Kaendler. München 2006, S. 122–188.
- 126 Hofmann 1980 (Anm. 2), Nr. 45. – Meißner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart. Ausst.Kat. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien. Wien 1982, Abb. 21. – Pietsch 2006 (Anm. 125), S. 11.
- 127 Johanna Lessmann: Porzellan und Politik. Die Habsburgerbüsten aus Meissen. In: Königstraum und Massenware 2010 (Anm. 25), S. 12–19.
- 128 Rainer Rückert: Franz Anton Bustelli. München 1963, S. 22–23. – Hofmann 1980 (Anm. 2), S. 316, Nr. 236 a. – Peter Wilhelm Meister/Horst Reber: Europäisches Porzellan. Stuttgart 1980, S. 65–66. – Franz Anton Bustelli. Nymphenburger Porzellanfiguren des Rokoko. Das Gesamtwerk. Bearb. von Katharina Hantschmann/Alfred Ziffer. München 2004, S. 496.
- 129 Tilmans o.J. (Anm. 2), S. 249.
- 130 Hantschmann/Ziffer 2004 (Anm. 118), S. 496–497.
- 131 Otto Walcha: Die Marcolini-Zeit der Meissner Manufaktur. In: Keramos, 1968, H. 40, S. 13–38. – Ferner zu dieser Periode siehe Liebe, Moral und Sentiment. Das Meißner Porzellan mit dem Stern. Ausst.Kat. Schlossmuseum Hoyerswerda. Cottbus 2005.
- 132 de Plinval de Guillebon/Lasserre 1966 (Anm. 34), S. 117, Anm. 3. – Vermutlich handelt es sich auch bei jenem in den Jury-Protokollen der Ausstellung im Vendémiaire des republikanischen Jahres X, das heißt im Herbst 1799, notierten Russinger aus der Pari-

ser Rue Grange-aux-Belles nicht um Laurentius, sondern um Ignaz Christoph Russinger. Das heißt, dass er damals mit seiner Familie nicht mehr im väterlichen Anwesen wohnte. – Zum Porzellan auf den frühen französischen Gewerbeausstellungen siehe Régine de Plinval-Salgues: La céramique française aux expositions inustrielles de la première moitié du XIXe siècle. In: Cahiers de la Céramique, du Verre et des Arts du Feu, 22, 1961, S. 84–103.

133 Kramer 1970 (Anm. 7), S. 99. – Kramer verweist dazu in einem mit »Russinger, Laurentius« betitelten, paginierten, vermutlich aber nicht veröffentlichten Typoskript, das sich in seinem Nachlass befindet (Germanisches Nationalmuseum, Archiv der Bildenden Kunst, NL Ernst Kramer, Bestand 1097, Akte I, B-1283, S. 319) diesbezüglich auf Lesur/Tardy 1967 (Anm. 2). Allerdings lässt sich der Sachverhalt weder in dieser noch anderen Publikationen jener beiden Autoren nachweisen.

Abbildungsnachweis

Berlin, bpk / Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte: 5 (RMN / Sèvres, Musée national de Céramique / Foto: Martine Beck-Coppola), 13–14 (RMN / Paris, Musée du Louvre / Foto: Hervé Lewandowski), 15 (Berlin, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst SMB), 16 (RMN / Paris, Musée du Louvre), 17 (RMN / Versailles; Château de Versailles et de Trianon / Foto: Gérard Blot), 18 (RMN / Sèvres, Musée national de Céramique / Foto: Martine Beck-Coppola), 19 (RMN / Paris, Musée du Louvre / Foto: Martine Beck-Coppola), 21 (RMN / Paris, Musée des Arts Décoratifs). – Brüssel, Museum voor Kunst en Geschiedenis: 7. – Frankfurt a.M., Historisches Museum: 8. – Mainz, Landesmuseum (Foto: Ursula Rudischer): 9. – Marburg, Hessisches Staatsarchiv: 3. – Meißner, Staatliche Porzellanmanufaktur: 22. – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum: 1–2, 11. – Paris, Parisienne de Photographie: 4, 20. – Saarbrücken, Stiftung Saarländischer Kulturbesitz, Saarland Museum: 12. – Speyer, Historisches Museum der Pfalz: 10. – Treviso, Musei Civici: 6.