

Farben des Unvorhersehbaren – Die Tiefe der Glasuren von Sèvres Gedanken eines Gastkünstlers der Manufaktur*

Die Farbe eines Autos ist immer perfekt: einfach, einheitlich, monochrom, definierbar, reproduzierbar und standardisiert. Doch diese Monotonie, die unter anderem auf der perfekten, homogenen Lackierung basiert, lässt mir keine Ruhe. Mir scheint, dass die Autofarben den Charakter von Autos widerspiegeln: Sie verleihen die Illusion von Macht und Kontrolle und geben vor, uns gegen Gefahren vonseiten der objektiven Realität zu schützen. Dabei machen Autos uns für vieles blind: Man denke nur an unsere zuweilen tödlich endenden Geschwindigkeitsexzesse oder unsere eitlen Zornesausbrüche am Steuer, als wären wir allein auf der Welt. Letztendlich scheint eine noch weiter gehende Abgabe von Verantwortung erwünscht, indem wir dem Auto die Zuständigkeit dafür übertragen, uns zu fahren und an unserer Stelle den Kontakt mit der objektiven Andersheit zu regeln.

Die Autofarbe ist vielleicht Teil dieser Logik, die uns vom Schillern der Welt entfremdet (und uns vor ihren Risiken schützen will), indem sie uns durch eine reduzierte und reproduzierbare Palette Wissen und Kontrolle vorgaukelt. Angesichts einer einfarbigen, blitzenden Kühlerhaube, die einen 154-PS-Motor beherbergt – die mittlere Leistung eines deutschen Autos im Jahr 2017 –, wie sollte man sich da ihre Farbe nicht wie diese trügerische Macht vorstellen?

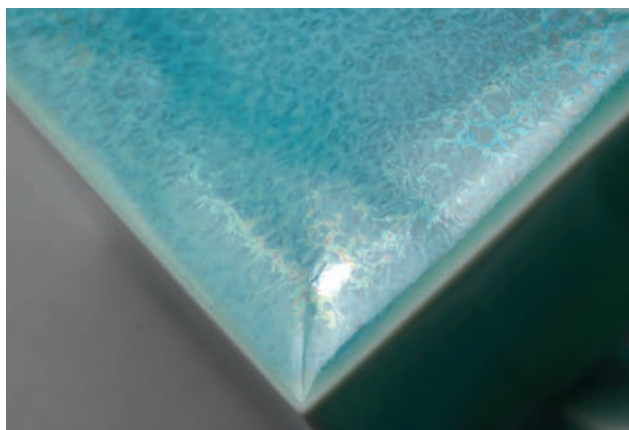
Ganz anders die keramische Glasur – unvorhersehbar, schwierig, unzähmbar, unbeherrschbar und manchmal undankbar, aber auch überraschend, faszinierend, wundervoll, sinnlich, bewegend und oft üppig. Dank ihr kann ich die Welt und ihren Reichtum – auch ihre Tiefe sowie die Grenzen unserer Kontrolle und unseres Wissens – von Neuem erfahren, und die Komplexität, den Zufall, die Unsicherheit, die Überraschung und Entdeckung begrüßen. Die Glasur verleiht der Welt auf eine klare und objektive Weise wieder einen Zauber. Farbige und stofflich.

Eine Verwechslung?

Von Oktober 2016 bis September 2019 war ich Gastkünstler in der Manufacture nationale de Sèvres, heute Teil der sogenannten »Cité de la céramique«. Genauer: im Labor, das die Glasuren, Farbstoffe und Farben sowie die keramischen Pasten der Manufaktur entwickelt und herstellt. Im Fokus meiner künstlerischen Arbeit steht in der Tat die glasierte keramische Oberfläche, deren künstlerisches Potenzial und deren künstlerische Besonderheit ich voraussetze und erforsche (Abb. 1). Mein Zugang ist künstlerisch, dennoch lässt sich das Thema Glasur nicht ohne technische und wissenschaftliche



1 emmanuel boos, Sèvres Kuben,
2018, Porzellan und Glasuren, jeder
Kubus 6 x 6 x 6 cm



2 emmanuel boos, Sèvres Kubus, 2018, Porzellan und Kupfer-Glasur (Detailaufnahme)

Aspekte der Geologie, Physik, Chemie, Rheologie, Thermodynamik usw. behandeln. Doch obwohl ich über das Thema Glasuren am Royal College of Art in London durch künstlerische Praxis promoviert habe, war mein Fokus nicht technisch. Aber auch die Kunst kann zum Wissen beitragen.

Als ich nach Sèvres kam, wurde ich vom zur »Cité de la céramique« gehörenden Musée national de Céramique eingeladen, an der Ausstellung *L'Expérience de la Couleur* teilzunehmen, die dort seinerzeit vorbereitet wurde. Ich muss zugeben, dass ich den Grund für diese Einladung nicht recht verstand und befürchtete, es läge eine Verwechslung vor. Zwar interessiere ich mich definitiv für Glasuren, doch hatte ich sie bis dahin niemals als Farben aufgefasst. Im Übrigen erschien es mir praktisch unmöglich, meine Glasuren in Bezug auf Farben zu qualifizieren und zu definieren. Viel mehr als eine oder mehrere Farbe(n) ist die Glasur für mich ein Material, eine Reihe von Phänomenen und vor allem etwas Überraschendes (Abb. 2).

Mir scheint, dass diese Verwechslung zwischen keramischer glasierter Oberfläche und Farbe ziemlich verbreitet ist, vor allem unter den Unerfahrenen (zu denen viele Künstler und Designer gehören) und beim breiten Publikum. Sobald man von der glasierten/emailierten keramischen Oberfläche spricht, denkt man sie in Bezug auf Farbe. Als ob die Glasur etwas Simple sei, eine Realität, die sich auf HKS-, RAL- oder Pantone-Farben reduzieren ließe: standardisiert, definierbar, eindeutig, einheitlich und reproduzierbar.

Diese Verwirrung kann man Neulingen und dem breiten Publikum sicher nachsehen, aber Sèvres? Die Porzellanmanufaktur ist ein Ort der Exzellenz, an dem seit dem 18. Jahrhundert täglich mit Glasuren gearbeitet wird. Wenn die glasierte keramische Oberfläche auch hier als Farbe aufgefasst wird, bedeutet dies, dass es um etwas anderes geht. Dass wir nicht ganz von derselben Sache sprechen. Es sei denn, dass ich der Ahnungslose bin: Sollte ich mich am Ende getäuscht haben?

Die Manufaktur Sèvres und die Malerei

Die »Cité de la céramique« Sèvres beherbergt seit 2002 die Manufacture nationale de Sèvres und das Musée national de Céramique. Ich gehe oft ins Museum auf Entdeckungsreise, um zu lernen, zu verstehen, zu erleben und mich inspirieren zu lassen. Trotz der Häufigkeit meiner Besuche und ungeachtet meines vermeintlich geschulten Blicks bin ich lange achtlos an einer Reihe von Meisterwerken vorübergegangen. Heute tröste ich mich mit der Feststellung, dass nur wenige Besucher auf der großen Freitreppe Halt machen, ehe sie den Saal der großen Vasen betreten.

Am oberen Ende dieser Treppe jedoch hängen zahlreiche Bilder, die allesamt klassische Ölgemälde zu sein scheinen (Abb. 3). Kein Wunder also, dass Besucher nicht stehen bleiben, sie sind schließlich nicht nach Sèvres gekommen, um sich Malerei anzusehen. Nun, bei einem meiner Besuche entdeckte ich (es war höchste Zeit!), dass es sich gar nicht um Gemälde auf Leinwand, sondern um glasierte und bemalte Porzellanplatten handelt. Konsterniert blieb ich stehen – diese künstlerische Heldentat schien so viele eiserne Gesetze in Bezug auf Porzellan und Glasuren außer Kraft zu setzen: die Größe der Porzellanplatten, das Fehlen von Rissen, die Stimmigkeit der Farben, die Tatsache, dass die Farben sich mischen oder »montieren« ließen, um die Tonalität zu betonen oder zu verändern.

»Die Leinwand eines Staffeleibildes gegen eine ebene keramische Oberfläche auszutauschen ist keine neue Idee, die mit der Herstellung von Porzellan in Frankreich aufgekommen wäre.«¹ In Italien wurde während der Renaissance der Istoriatto-Stil entwickelt, der um 1500 in der Umgebung von Faenza aufkam und während des gesamten 16. Jahrhunderts populär war. Es handelt sich um »ernsthafte« Malerei auf Majolikagefäßen, die der italienischen Staffeleimalerei der Renaissance nachempfunden war. Sie widmet sich den gleichen biblischen, historischen und mythologischen Sujets und wird wie diese in realistischer Malweise ausgeführt, vor allem mithilfe der optischen Perspektive. Manchmal handelt es sich um Kopien, manchmal um freie Interpretationen von Gemälden oder Grafiken zeitgenössischer Künstler. Der Istoriatto-Stil wurde von anderen italienischen Keramikhochburgen, aber auch in Frankreich – vor allem in Rouen – aufgegriffen.

In Sèvres explodierte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zunächst die Anzahl von Miniaturdarstellungen in den Bordüren von Vasen, Tassen, Platten oder Tellern, da die Maler der Manufaktur wieder Porträts oder Gemälde auf Porzellan übertrugen, Zeugnis einer

3 Treppenhaus im Musée national de Céramique, Sèvres, 2017



neuen Vorliebe für den Realismus, aber auch für den Historismus. Nachdem ein Brand eine Tapisserie im Château de Bellevue beschädigt hatte, unterstützte Ludwig XVI. (1754–1793) aus konservatorischen Gründen die Reproduktion von Gemälden auf Porzellanplatten. So fertigte die Manufaktur Sèvres Reproduktionen bestimmter Gemälde an, die ihrerseits als Kartons für die Herstellung von Tapisserien in der Gobelin-Manufaktur dienten.

Im Jahr 1800 wurde der französische Chemiker Alexandre Brongniart (1770–1847) nach der Publikation seiner Abhandlung *L'Art de l'émailleur*² zum Direktor von Sèvres ernannt (1800–1847). Er war ein herausragender Wissenschaftler und leitete zahlreiche Verbesserungen ein, ab 1814 insbesondere beim Guss immer größerer Porzellanplatten ohne Wellen, Körnung oder Wölbungen.

Doch es waren vor allem die PorzellanmalerInnen der Manufaktur, die auf eine führende Rolle Anspruch erhoben. Unter ihnen brillierte Marie-Victoire Jaquotot (1771–1855). 1816 wurde ihr die noch nie dagewesene Ehre zuteil, zur Porzellan-Hofmalerin ernannt zu werden (Abb. 4). 1828 wurde sie »Erste Porzellan-Hofmalerin des Königs«. 1841 erklärte sie sich zur »Erfinderin der unveränderbaren Malerei. [...] Ich bin die erste Künstlerin, die es geschafft hat, in diesem Genre die Gemälde großer Meister wiederzugeben, um für die Nachwelt das unveränderbare Bild zu erhalten. [...] Denn vor mir waren Blumen, reiche Dekore und Landschaften die einzigen Sujets, in denen sich die Manufaktur auszeichnete. Doch die ernsthafte und klassische Malerei, also jene,

die als Kunst von größtem Interesse ist, galt bis dahin als nicht praktikierbar.«³

Welche individuellen Verdienste sich alle einzelnen der Beteiligten auch erworben haben mögen, seien sie künstlerisch oder wissenschaftlich, vor dem außergewöhnlichen Charakter dieser Werke kann man nur in Entzücken geraten: »dem großen Format [...], der raffaelischen Sanftheit oder der den am meisten bewundernten Malern dieser Epoche nachempfundenen *maniera*«.⁴



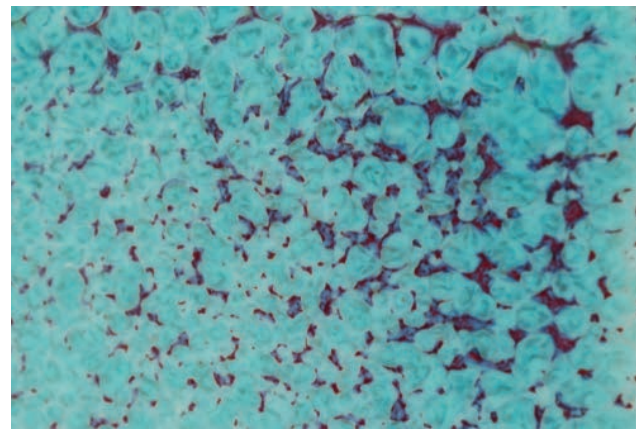
4 Marie-Victoire Jaquotot (Malerei), *Die Madonna mit den Nelken* (nach Raffael), Malerei auf Porzellan (Manufacture royale de Sèvres), 1817, Sèvres, Musée national de Céramique, Inv. MNC16855

Nichtsdestotrotz – was mich heute noch mehr überrascht, ist die relative Unsichtbarkeit dieser Gemälde, an denen man auch künftig vorbeigehen wird, ohne auch nur den Blick zu heben. Man könnte dafür unser Desinteresse oder unsere (meine!) Unwissenheit in Bezug auf die klassische Malerei verantwortlich machen. Zweifellos ist das teilweise richtig. Doch für mich ist es ein bisschen, als wären die Keramik und ihre Glasur, indem sie sich der »ernsthaften Malerei« bedienten und die von der Académie Royale de Peinture et Sculpture etablierte Hierarchie akzeptierten, die der Historienmalerei den Vorrang einräumte, letztlich unsichtbar geworden, als stünden sie nicht einmal mehr im Schatten dieser Malerei, sondern seien von ihr absorbiert worden, für sie der Unsichtbarkeit anheimgefallen. Hat die Malerei also die Manufaktur annektiert und komplett unterjocht? In Sèvres arbeiten heute wie gestern die herausragenden DekormalerInnen der Manufaktur und zahlreiche KunstmalerInnen und GrafikerInnen, die eingeladen werden, dort punktuell tätig zu sein, Seite an Seite: Kürzlich bin ich dort Nicolas Buffe, Philippe Cognée, Erró, Lee Ufan, Marlène Mocquet, Barthelemy Toguo über den Weg gelaufen ... Die Werke dieser Künstlerinnen und Künstler sind meist von ausgezeichneter grafischer und malerischer Qualität und zeugen davon, wie gut sie mit dreidimensionalen Objekten arbeiten können. Manchmal zeugen auch sie von genialen Einfällen, wie zum Beispiel bei Lionel Estève, der auf seinen »keramischen Spiegeln« winzige Mengen an Glasur anordnet, der er so nötige Intimität zu verleihen versteht. Doch verraten diese Werke etwas über Malerei oder über Keramik? Und Glasur als Farbe aufzufassen, ist das nicht eigentlich die Herangehensweise eines Malers?

Der Gegenstand meiner künstlerischen Praxis und Recherchen ist gerade die Erforschung der Besonderheiten keramischer Glasur und die Definition ihres potenziellen künstlerischen Raums und Reviers. Dieser Raum ist meiner Ansicht nach spezifisch, er unterscheidet sich vom Raum der Malerei, auch wenn er ihn manchmal berührt.

Glasur als Werkstoff

Es gehört zu den Eigenheiten meiner künstlerischen Praxis, dass die Glasuren, die ich wähle, zunächst ein Werkstoff sind. Farbe sind sie nur nebenbei. Von einem wissenschaftlichen Standpunkt aus betrachtet, leitet sich die Farbe in der Keramik sicherlich aus den Eigenschaften der Materialien her, aus denen sie besteht. Kupferrot, Eisenblau, Chromgrün, -gelb oder -rosa ... Bis heute ist es mir mehr um diese Stoffe zu tun als um die Farbe. Mehr noch, eine Glasur lässt sich nur schwer auf eine einzige Farbe reduzieren. Wenn es so wäre, würde sie dann nicht uninteressant? Eine Glasur besteht meist



5 Farbvariationen in einer Kupferrot-Glasur (Detailaufnahme)

aus einer Vielzahl von Farben, nur selten aus einer einzigen. Rosafarbene, grüne, violette, schwarze oder weiße Einschlüsse bringen ein Kupferrot zum Beispiel oft erst richtig zur Geltung (Abb. 5).

Darüber hinaus schätze oder charakterisiere ich eine Glasur selten wegen oder in Bezug auf die Farbe, sondern immer nach den Materialeigenschaften und -effekten: fett, trocken, straff, brillant, satiniert, buttrig, metallisch, mineralisch, kristallisiert, devitrifiziert, tief ... Die Farbe interessiert mich erst danach, um nicht zu sagen gar nicht. Es ist das Material, das ich ergründe. Darin und nicht in der Farbe liegt in meinen Augen das poetische Potenzial der Glasur.

Meine Herangehensweise ist bei Keramikbegeisterten ziemlich weit verbreitet. Der französische Schriftsteller Edmond de Goncourt (1822–1896) schrieb schon 1881: »Diese Töpferware mit dem Aussehen von Porpyhr, Achat, Jade, gehört – ich schwöre es – zu meinen Leidenschaften. Ein einzigartiges Phänomen, das im Innern eines Porzellansammlers geschieht, und meine Geschichte ist die vieler Liebhaber. Es beginnt damit, dass wir dekoriertes Porzellan lieben, dann verändert sich nach und nach der Geschmack und verlagert sich auf Porzellan, das sich nur durch die Schönheit des Materials auszeichnet.«⁵

Auf einige dieser »materiellen Glasuren« für Hochtemperaturkeramik möchte ich zu sprechen kommen. Zwei von ihnen – Seladon und Kupferrot – waren viele Jahre lang Gegenstand meiner künstlerischen Praxis. Die beiden anderen – kristallisierte Glasuren und den »materiellen Fond« [*fond matière*] – habe ich in Sèvres entdeckt.

Seladon

Anhand der Seladone lässt sich zweifellos am besten verständlich machen, wie man Glasuren eher als Werkstoff denn als Farbe betrachten kann.

Die Seladonglasur wurde in China entdeckt und während der Tang-Dynastie (618–907) perfektioniert, doch ihre Blütezeit erlebte sie während der Song-Dynastie (960–1279). Obwohl Seladonglasuren in der Song-Zeit meist wie Jade wirken sollen, werden sie auch mit Bronze verglichen: »Kleines Gefäß mit vier bauchigen, abgeflachten Seiten. Olivgrün, genannt Long-thisouen-yao [Longquan]. Die Kanten des Gefäßes, die Tülle und die Ringe, die die Henkel bilden, sind in einem Grüngelb liniert, das die Lichter nachahmt, die auf die abgegriffenen Vorsprünge in bronzefarbenem Grün fallen.«⁶

Wohlgemerkt: Seladon wird immer mit einem anderen Material verglichen.

Zunächst ist die riesige Bandbreite an Seladontönen hervorzuheben: vom Blauweiß der Qingbai- über das Olivgrün der Yaozhou-Ware bis zu den Gelb- und Brauntönen aus den Yue-Werkstätten. Seladon ist also keine einzelne Farbe, und dass es im Westen eine Romanfigur war, die diesem so schwer zu fassenden Ton seinen Namen gab, hängt auch damit zusammen, dass diese Figur gemäß den Auslegungen häufig einen graugrünen Mantel trug, also einen Mantel von undefinierbarer Farbe, oder zartgrüne Bänder, also Farbe wie Materialeigenschaft. Genauso ratlos, aber poetischer (und politischer), hält der Kaiser von China an dem Begriff »geheime Farbe« fest (im Chinesischen »mi se« oder »bi se«). Seladon ist also unmöglich als Farbe zu definieren.

Und wenn genau diese Unmöglichkeit es charakterisiert, dann weil es sich eher als Material und Verfahren definiert. Als Material soll Seladon »wie« oder fast wie Jade sein. Sein Prozesscharakter besteht darin, dass Seladonglasur Eisenoxid enthält, das der Glasur beim Reduktionsbrand (das heißt ohne Sauerstoff) in erster Linie ihre Farbe verleiht.

In Sèvres beschäftigten sich Charles Lauth (Direktor von 1879 bis 1887) und Gabriel Dutailly (Chemiker zwischen 1881 und 1887) im 19. Jahrhundert punktuell mit Seladon. Doch die durch Reduktionsbrand erzeugten Eisenoxid-Seladone wurden in der Manufaktur niemals wirklich geschätzt oder man zog ihnen »Seladone mit Kupfer, Chrom oder Kobalt« vor, farbige Glasuren, die unter Sauerstoffzufuhr gebrannt wurden und Seladonglasuren nur im Hinblick auf die Farbe glichen (Abb. 6).

Kupferrot/Flammend-Rot

»Unter der Bezeichnung ›Flambé« (geflammt) werden Farben und farbige Glasuren entwickelt, die man auf Porzellan mit Kupfer und seinen Derivaten erzeugt [...]. Porzellan aus China, das mithilfe von Kupfer glasiert ist, kann sehr unterschiedlich aussehen: Mal ist es einheitlich mit einer opaken roten Glasur bedeckt; mal ist die Glasur im Gegenteil von einem transparenten, sehr bril-

6 emmanuel boos, *Sèvres Monolith* (Nr. XXXVI), 2019, Porzellan und Kupfer-Glasur, 36 x 30 x 8 cm





7 emmanuel boos, 3 Sèvres Kuben, 2018, Porzellan und Kupfer-Glasuren, jeder Kubus 6 x 6 x 6 cm

lanten Rot, das bei künstlichem Licht eine bewundernswerte Intensität und Leuchtkraft entfaltet. Neben roten, mehr oder weniger einfarbigen Gefäße finden sich auch Gefäße, die man allgemeiner als ›Flambé‹ bezeichnet: Statt farblich homogen ist die Glasur mit Flecken gemasert, deren Spektrum von Rot bis zu sämtlichen Violett-, Blau- und sogar Grüntönen reicht, die aufs Innigste miteinander verschmolzen und mit bizarren, unerwarteten Aspekten von unaussprechlichem Charme und Geschmack einhergehen.«⁷

Diese Glasur taucht auch in China auf und erreicht ihre Blütezeit unter der Herrschaft der Kaiser Yongle (1402–1424) und Xuande (1426–1435). Die außergewöhnlichen roten Werkstücke dieser Zeit waren farblich relativ homogen und uniform, aber auch sehr selten und deshalb dem Kaiser vorbehalten. Die Glasuren, die später in China und im Westen folgten und zur Popularität dieser Werkstücke beitrugen, waren meist wesentlich vielfältiger und ließen sich niemals auf eine einzige Farbe reduzieren. Goncourt bezeichnete sie als »eine ebenso holprige wie harmonische Assemblage, die aussieht wie eine Koloristenpalette, die unter eine Glasscherbe gehalten wird«.⁸

Was mich an diesen literarischen Beschreibungen der Umwandlung von Kupfer frappiert, ist die Bezugnahme auf natürliche Stoffe: Jaspis, Achat, Porphy, Mahagoni, Erde, manchmal aber auch Sekrete oder Organe des menschlichen oder tierischen Körpers wie Talg, Schweine- oder Maultierleber, Pferdelunge, Nasenschleim und natürlich Ochsenblut.

»In Wirklichkeit gleicht das (Kupfer-)Rot also mehr einem Stoff als einer Farbe. Die Grundfarbe ist wegen des Kupferoxids im Allgemeinen Blutrot, sie kann aber auch Moosgrün, Bernstein oder Bleigrau oder gar alles auf einmal sein. So zeugt die Variationsbreite der Palette vermeintlich von der Verwendung vieler verschiedener

Oxide, die jeweils diese oder jene Farbe erzeugen. Nichts davon stimmt: Die Farben, flammend oder nicht, sind das Ergebnis subtiler Varianten bei den proportionalen Anteilen und beim Brennen nach einer Formel, die einzig und allein auf Kupfer beruht.«⁹

In Europa leistete die Manufaktur Sèvres bei der Erforschung dieser roten Kupferglasur im 19. Jahrhundert Pionierarbeit. Um 1850 führte sie den Sinologen Stanislas Julien (1797–1873) – er übersetzte mehrere Dokumente zur Herstellung von Keramik –, den Chemiker und Direktor der Manufaktur, Jacques-Joseph Ebelmen (1814–1852), sowie den Chemiker der Manufaktur, Louis Alphonse Salvétat (1820–1882), zusammen. Diese ersten wissenschaftlichen Arbeiten, die teilweise auf der Analyse von Mustern beruhten, die der Missionspater Ly 1844 aus China an Alexandre Brongniart schickte, waren nicht sehr überzeugend. Doch 1884 waren Charles Lauth und Gabriel Dutailly, insbesondere dank Informationen über die chinesischen Herstellungsverfahren, die der französische Vizekonsul Fernand Scherzer (1849–1886) in Hankou beschaffte, mit ihren Versuchen erfolgreich. Bei der *Exposition de l'Union Centrale* 1884 konnte die Manufaktur erste Keramiken aus eigener Produktion mit roter Kupferglasur ausstellen.

Trotz ihrer Vorreiterrolle war der Umgang der Manufaktur mit Kupferrot Glasuren selten überzeugend: Die Kupferroten Glasuren wurden zum Beispiel durch aufgemalte goldene Reliefdekore ergänzt – eine Gelegenheit zur Bestätigung der menschlichen Virtuosität auf einem Werk aus Materie und Feuer. Der doppelte Dekor aus Kupferrot und Gold ist symptomatisch für das Problem, das mit solchen Glasuren einhergehende Unvorhersehbare völlig anzunehmen. Diese Akzeptanzprobleme beruhen zweifellos auf dessen riesiger Variationsbreite und der Unmöglichkeit, eine Glasur zu beherrschen, deren »Fehler« zu ihren herausragenden Eigenschaften gehören. Letzten Endes wurden die Kupferrottöne aussortiert. Die Manufaktur besitzt nur noch ein Rezept – das sogenannte BX9 –, dessen Qualität weit hinter der im 19. Jahrhundert gerühmten und erwünschten Qualität zurückbleibt.

Diese Glasur, die die Materie betont, indem sie die Möglichkeiten des Willensaktes und die Grenzen seiner Beherrschbarkeit vor Augen führt, ist Bestandteil einer künstlerischen Praxis, die unter Glasur viel mehr als Farbe versteht und die darin eine poetische Öffnung sieht, die unsere Beziehung zur Welt neu definiert (Abb. 7).

Außer Seladon und Kupferrot, mit denen ich schon vor meinem Aufenthalt in Sèvres gearbeitet habe, habe ich in der Manufaktur noch weitere »materielle Glasuren« entdeckt.

Der materielle Fond [*fond matière*]

Die Manufaktur Sèvres hat einen speziellen Dekortyp entwickelt, den »materiellen Fond« [*fond matière*]. Er war in den 1950er-Jahren sehr en vogue, wird aber auch heute noch hergestellt.

Es handelt sich nicht um eine im Labor geschaffene Glasur, sondern um eine Technik, die von den GlasierernInnen entwickelt wurde, jenen FacharbeiterInnen, die Hochtemperaturglasuren mit der Druckluftpistole aufbringen. Dieser Dekortyp resultiert aus der Überlagerung von Schichten unterschiedlicher Dicke und Abfolge, für die in der Manufaktur unterschiedliche Hochtemperaturglasuren hergestellt werden, mit denen sich einzigartige und selten wiederholbare Materialeffekte erzielen lassen, und zwar durch Sprühen mit der Pistole oder – seltener – mithilfe von Pinsel, Schwamm oder Schablone. Diese sehr flüssig wirkenden Materialeffekte werden durch den Hochtemperaturbrand verstärkt, manchmal aber auch beeinträchtigt (Abb. 8).

In Anbetracht ihres zufälligen Charakters in Abhängigkeit von der Form handelt es sich streng genommen jedoch gar nicht um einen einzigen Fond, sondern vielmehr um eine Vielzahl von Fonds. Dabei geht es in erster Linie um den Materialaspekt, der in punkto Farbe oder Effekte keine Standardisierung zulässt.

Kristallglasuren

Während zahlreiche Glasuren aus für das bloße Auge nicht sichtbaren Mikrokristallen bestehen, wie zum Beispiel matte oder devitrifizierte Glasuren, spricht man von Kristallglasuren, wenn sich sichtbare Makrokristalle bilden. Dieses spektakuläre Phänomen ist nicht speziell an eine Farbe gebunden, da die Kristallisationen je nachdem, welche Oxide in der Glasur enthalten sind, farblich sehr unterschiedlich sein können.

Die ersten Kristallglasuren wurden 1882 von Charles Lauth und Gabriel Dutailly in der Manufaktur Sèvres ent-

8 emmanuel boos, *Sèvres Monolith (Nr. XXXV)*, 2019, Porzellan und übereinandergelegte Glasuren (Typ Fond Matière), 36 x 30 x 8 cm



deckt – rein zufällig. Doch die beiden Chemiker schlugen keinen Nutzen aus ihrem Zufallsfund, denn eigentlich waren sie auf der Suche nach einer transparenten Glasur für ein neues Porzellan, das kurz zuvor entwickelt worden war. Dennoch wurden ihre Forschungsergebnisse zum Gegenstand einer wissenschaftlichen Publikation, die 1889 von Adolphe Clément (1855–1928) und 1891 von Valdemar Engelhardt (1860–1915), beide technische Direktoren der dänischen Manufaktur Royal Copenhagen, für neue Dekore aufgegriffen. Für Royal Copenhagen waren diese neuen Kristallglasuren ausschlaggebend für das große Prestige, das die Manufaktur Ende des 19. Jahrhunderts erlangte. Bei der Pariser Weltausstellung im Jahr 1900 stellte Sèvres mit einiger Verspätung und in einer Nachfolger-Rolle zum ersten Mal entsprechende Werke mit Kristallglasuren aus, vor allem Gefäße von außergewöhnlicher Größe.¹⁰

Obwohl Kristallglasuren aus Materialien bestehen, bei denen die Farbe eine untergeordnete Rolle spielt, ja sogar Beiwerk ist, habe ich ihnen lange misstraut. Dafür gibt es zahlreiche Gründe: ihr dezidierter historischer Bezug (Jugendstil), ihre sperrige Ästhetik, einhergehend mit einer gewissen Affektiertheit, ihr spektakulärer, marktschreierischer und ein wenig demonstrativer Charakter. Weil all das mich abstößt, habe ich mich so lange davon ferngehalten. Eröffnen Kristallglasuren dennoch die Möglichkeit der Kontemplation, der Besinnung, der

Nüchternheit? Vielleicht ist es vor allem das Fehlen materieller Mehrdeutigkeit, die ich an ihnen problematisch finde. Für mich mangelt es den Kristallisationen meist an jeglicher poetischer Resonanz. Sicher, sie sind verblüffend und faszinierend, aber auch punktuell, und insofern in meinen Augen nicht mehr im eigentlichen Sinne materiell. Sie spielen in der Liga von Ornament und Dekoration: Sie sind in einer Glasur enthalten und auf sie begrenzt, die ohne sie amorph geblieben wäre und von der sie sich unterscheiden. Sie sind buchstäblich aufgesetzt. Es fehlt ihnen an materieller Dichte und Tiefe.

Wenn ich mich also in Sèvres damit befasst habe – zweifellos ein wenig mitgerissen von der Begeisterung, die sie heute im Labor auslösen –, dann mit einem weitreichenderen Anspruch: dem Wunsch, eine Materie anstatt einen Dekor unter/auf Glas zu erzeugen, mit dem auf Verwandlung zielenden Ehrgeiz des Alchimisten, und nicht mit der Intention eines Malers oder Dekorateurs. Meine mit Kristallglasuren glasierten Monolithen sehen deshalb aus, als ob sie nur noch aus Kristallen bestehen würden. Sie wirken wie Moos oder Perlmutter und knüpfen so an eine der Poetik der Materie immanente und notwendige Mehrdeutigkeit (Abb. 9).

Bei meiner Arbeit mit keramischen Glasuren stellt sich also eher die Frage nach dem Material als nach der Farbe, und zwar mit Nachdruck. Könnten Farbe und Glasur (das Paar Scherbe/Glasur) aus dieser Perspektive

9 emmanuel boos, *Sèvres Monolith (Nr. VI)*, 2017, Porzellan und Kristallglasur, 36 x 30 x 8 cm





10 emmanuel boos, *L'artisanat furieux* (9 Sèvres Kuben), 2018, Porzellan, Kristallglasuren und verkupfertes Stahlraster, jeder Kubus 6 x 6 x 6 cm, Raster: 35 x 35 x 8 cm

zum formbaren Material einer Skulptur geworden sein? (Abb. 10)

Das hieße, glaube ich, eine grundlegende Dimension meiner keramischen Praxis außer Acht zu lassen, die sie von der traditionellen bildhauerischen Herangehensweise unterscheidet. Bei der Keramik erzeugen Leere und Innenraum die Form, und das Material ist oft nur der Widerschein dieser Ausdehnung, wie eine Haut, sodass der Keramiker sich gleichermaßen – wenn nicht über-

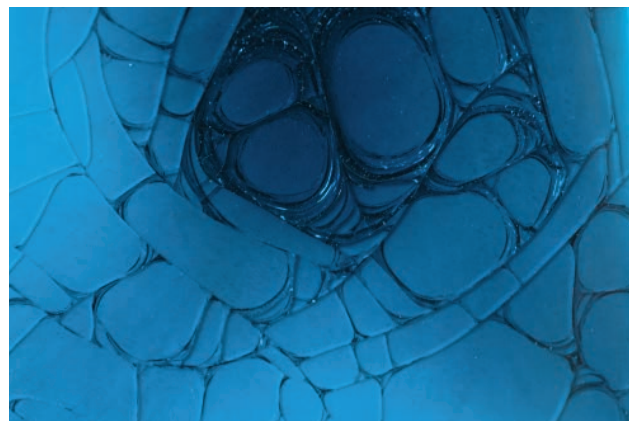
wiegend – mit der Modellierung eines Innenraums wie mit den äußeren Konturen beschäftigt, die er dadurch definiert.

Nichtsdestoweniger werden hier ein Paradoxon und eine Ambivalenz meiner Arbeit offensichtlich. Sie besteht darin, Materie als Haut zu denken und die Haut als Materie, Volumen als Oberfläche und die Oberfläche als Volumen und schließlich die Leere als gefüllter, »bewohnter« Raum (Abb. 11 und 12).

11 emmanuel boos, *Sèvres Monolith* (Nr. XXVII), 2018, Frittenporzellan und Glasur *bleu céleste*, 36 x 30 x 8 cm



12 Craquelé in der Frittenporzellan glasur *bleu céleste* (Detailaufnahme)



Diese Problematik in Bezug auf Materie und Farbe scheint zum großen Teil speziell die Keramik zu betreffen (auf jeden Fall bis zum Ende des 19. Jahrhunderts), dennoch will ich riskieren, eine Parallele zu den Kontroversen über Farbe und Zeichnung zu ziehen, die die Geschichte der Malerei geprägt haben: Während der italienischen Renaissance entzweiten sie das Florenz Michelangelos und das Venedig Tizians, in Frankreich im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts die Anhänger Poussins (Verfechter der Zeichnung) und die Anhänger Rubens' (Verfechter der Farbe), im 18. Jahrhundert die Klassizisten um Ingres und David und die Romantiker um Delacroix. Auch noch Mitte des 19. Jahrhunderts kam Charles Blanc in seiner *Grammaire des Arts du Dessin* zu dem konfliktreichen Schluss: »Es bedarf der Vereinigung von Zeichnung und Farbe, um Malerei hervorzubringen, genauso wie die Entstehung der Menschheit der Vereinigung von Mann und Frau bedarf, doch die Zeichnung muss ihre Vorherrschaft über die Farbe wahren. Andernfalls steuert die Malerei auf ihren Ruin zu; sie wird durch die Farbe verdorben werden, wie die Menschheit durch Eva verdorben wurde.«¹¹

Es fällt mir schwer, bei diesen Auseinandersetzungen die Anhänger der Farb-Materie (und ihre Argumente) einer Seite zuzuordnen, so viele Überschneidungen gibt es. Während die Farbe in der Malerei einen Bezug zur Materie zu implizieren scheint, erlauben andere Vorannahmen (insbesondere jene, dass auch Blinde theoretisch zeichnen können), die Zeichnung der Skulptur bzw. der damit einhergehenden Beschäftigung mit der Materie zuzuordnen.

In dieser schwierig zu entwirrenden Gemengelage ist das Wichtigste meines Erachtens weder der Konflikt selbst noch seine Wiederkehr, sondern vielmehr die Tatsache, dass die Argumente immer auf Annahmen beruhen, auf die sich beide Lager berufen und die der Materie jeden künstlerischen Raum abzusprechen scheinen:

»[W]enn die italienischen Koloristen beschuldigt wurden, den Akt des Malens auf den des Einfärbens zu reduzieren, verteidigten sie sich, indem sie die Kriterien eben jener respektierten, die sie verurteilten. Im Einklang mit denen, die der Farbe vorwarfen, ihre Eigenschaften aus den Stoffen, aus denen sie zusammengesetzt ist, oder der Technik jener, die sie herstellen, zu beziehen, ohne der Kunst des Malers, der sie anwendet, irgendetwas zu verdanken, wird Dolce darauf bestehen, dass die Farbe, welche im Atelier vorbereitet wird, von der Farbe, die vom Künstler ins Werk gesetzt wird, dem *colorito*, unterschieden werden muss. Auf dieselbe Weise wird ein Jahrhundert später Roger de Piles (ein französischer Rubinist) der Farb-Materie [...] von der Farb-Form unterscheiden, die zu den grundlegenden Bestandteilen der Malerei gehört. [...] In diesen beiden

Lagern [...] rekurriert man auf dieselben Ursprungsmythen vom demiurgischen Schöpfer und vom göttlichen Künstler [...] und verwendet dieselben Autoritätsargumente.«¹²

Um Farbe als Werkstoff zu denken, muss man als Erstes den Autoritätsbegriff selbst infrage stellen sowie die Rolle und Verantwortlichkeit der KünstlerInnen in diesem Kontext neu definieren.

Bei dieser erneuten Infragestellung als Horizont meiner Praxis möchte ich weder als Lehrmeister noch als Wissenschaftler gesehen werden. Ich stehe nicht auf der Seite der »Wissenden« oder »Gelehrten«. Vielmehr bin ich ein Liebhaber: Es ist der tägliche intime Umgang mit dem Werkstoff Glasur – der Grund dafür, dass ich ein Keramikünstler sein möchte und nicht einfach ein Künstler –, der es mir ermöglicht, mit ihm eine von heiterer Neugier geprägte Beziehung einzugehen. Ich versuche nicht, zu dominieren oder zu kontrollieren, sondern möchte vielmehr eine spielerische und freundschaftliche Beziehung mit dem Chaos eingehen. Meine Werke erlauben, ja provozieren den Zufall, selbst wenn etwas schief gehen sollte. Die poetische Dimension des Materials, die meine Obsession rechtfertigt, liegt in meinen Augen im Unerwarteten und Zufälligen: Nasen, Schrumpfung, Farb- oder Texturveränderungen, aber auch Sprünge und Craquelé der Glasur.

Indem ich auf Virtuosität und Zurschaustellung als Kunstgriffe verzichte, trete ich zurück vor den Eruptionen des keramischen Werkstoffs ... und vergesse darüber die Farbe.

Die Farbe in Sèvres

In der Manufaktur Sèvres ist die Glasur von vornherein zweifellos weniger Stoff als Farbe. Nach meiner Logik müsste dies mit einem Wunsch nach Beherrschung und Kontrolle einhergehen, die sich in Sèvres in einem ausgewiesenen Streben nach Exzellenz und Perfektion widerspiegelt. Es ist ein bisschen wie mit den Autokarosserien; plus Luxus und Kreativität, minus Automatisierung. Doch hinter diesem offiziellen Diskurs gibt es eine Geschichte, die allzu oft verkannt wird, und zudem die sehr praktische und zwingende Realität des Porzellans.

In Europa gab es ab dem 17. Jahrhundert zahlreiche Versuche, Porzellan, das, anders als in China, nicht als gebrauchsfertige Rohware existierte, herzustellen. Ende des 16. Jahrhunderts war das Frittenporzellan – das heißt Porzellan ohne Kaolin – am Hof der Medici in Florenz produziert worden. 1673 tauchte es in Frankreich auf: zuerst in Rouen, dann in St. Cloud, Chantilly und schließlich 1740 in Vincennes.

Außerhalb von China gelangen Johann Friedrich Böttger (1682–1719) und Ehrenfried Walther von

- 13 Spalt in der Glasur des Deckels eines *pot-pourri Pompadour*, 1756, Frittenporzellan und Glasur, Manufacture de Vincennes. Sèvres, Musée national de Céramique, Inv. MNC24576



Tschirnhaus (1651–1708) 1708 in Sachsen zum ersten Mal die Herstellung von Hartporzellan. Meissener Porzellan zeichnete sich – vor allem dank der Entwicklung einer Palette von Aufglasurfarben ab dem Jahr 1730 – unter anderem durch den Reichtum seiner Farben aus.

Ab 1749 konnte in Vincennes diese Meissener Farbpalette auf Weichporzellan imitiert werden, doch die Manufaktur ging bald eigene Wege und entwickelte ab 1752 Glasurfarben, die ihren guten Ruf sicherstellten (Abb. 13 und 14): *Bleu Lapis* (Lapislazuliblau), *Bleu Celèste* (Himmelblau) (1753), *Vert de Saxe* (Sächsisches Grün), *Rose* (Rosa), *Beau Bleu* (Schönes Blau) (1760), *Fond Violet* (Fond-Violett) (1767) ... Vincennes Renommée

hielt sich bis Ende des 18. Jahrhunderts, doch die Entwicklung von Hartporzellan in Sèvres im Jahr 1768 und die relative Komplexität der Herstellung und Verwendung von Frittenporzellan führten dazu, dass dieses im Jahr 1803 endgültig verschwand.

Frittenporzellan galt anschließend für lange Zeit nur noch als Verlegenheitslösung. Doch die Qualität seiner Glasuren wird noch heute gepriesen, und die größte Sammlung von Sèvres-Porzellan – die Wallace Collection in London – besteht im Wesentlichen aus Frittenporzellan (neben ästhetische Präferenzen gibt es sicher auch politische Gründe dafür). 1977 nahm die Manufaktur Sèvres die Herstellung von Frittenporzellan wie-

- 14 Variation des *fond vert* auf Frittenporzellan in der Theater-Vitrine des Musée national de Céramique de Sèvres





15 emmanuel boos, *Sèvres Monolith (Nr. 1)*, 2017, Frittenporzellan und Glasur, 36 x 30 x 8 cm

interessantes Betätigungsfeld eröffnete, und ich wagte mich an die künstlerische Erforschung dieses neuen Terrains.

In Sèvres konnte ich solche Frittenporzellanglasuren ab Beginn meines Aufenthalts untersuchen und lernte ihre Brillanz, ihre Transparenz und den außerordentlichen Glanz, der ihnen eigen ist, zu schätzen. Ihre Tiefe erschien mir offensichtlich. Von ihr fühlte ich mich angezogen. Auf den ersten Blick kann diese Tiefe räumlich erscheinen, sprich: die Illusion von Raum erzeugen, wo letztlich nur Oberfläche ist. 1963 entwickelte der Maler und Kunsttheoretiker Josef Albers (1888–1976) in seiner Farbtheorie das Konzept der Volumenfarbe: »Das Wasser in einem Schwimmbecken erscheint bläulich, von Stufe zu Stufe mehr. Dies nennt man Volumenfarbe. Die gilt nur für transparente Flüssigkeiten.«¹⁴ Die Farbe sei so transparent und dreidimensional wie eine farbige Flüssigkeit in einem Behälter. Wenn Frittenporzellanglasur eine ausreichende Tiefe erreicht, wirkt auch sie wie eine Volumenfarbe. »Die bemerkenswerteste Eigenschaft der Volumenfarbe besteht darin, dass sie mit wachsendem Volumen oder zunehmender Dicke dunkler erscheint, doch sie kann auch im Farbton changieren, zum Beispiel zwischen Orange und Rot oder zwischen Gelb und Grün«,¹⁵ oder, wie bei einer der Frittenporzellanglasuren, die ich verwendet habe, zwischen Türkis und Schwarz (Abb. 15 und 16).

der auf, nachdem der ehemalige Laborleiter von Sèvres, Antoine d'Albis, ein phosphathaltiges Porzellanrezept vom Typ »bone china« (Knochenporzellan) entwickelt hatte. Auch einige KünstlerInnen griffen es auf.¹³

Doch beim Betrachten der Werke aus der Wallace Collection und aus dem »Kabinett« des Museums von Sèvres überraschten mich vor allem die Mängel und Missgeschicke bei Ersteren und die Unterschiedlichkeit eigentlich identisch gewünschter Farben bei Letzteren, worin eine offensichtliche »Unbezähmbarkeit« der Farbe zum Ausdruck kommt.

Mir wurde klar, dass sich – insoweit die Farbe Unvollkommenheiten und materielle Ungenauigkeiten von Frittenporzellan begünstigt – dort ein für mich vielleicht

16 emmanuel boos, *Dans l'espace* (13 Sèvres Kuben), 2018, Frittenporzellan, Glasuren und verkupfertes Stahlraster, jeder Kubus 6 x 6 x 6 cm, Raster: 35 x 35 x 8 cm





17 emmanuel boos, *La bibliothèque est en feu* (216 Sèvres Kuben), 2018, Porzellan, Glasuren und verkupferte Stahlraster, jeder Kubus 6 x 6 x 6 cm, Raster: 95 x 95 x 20 cm

Bei einer Glasurschicht ist die Verwirrung, die diese Varianten erzeugen, gewiss frappierend, und aus Erfahrung in meiner künstlerischen Praxis kann ich diese mich faszinierende Mehrdeutigkeit von Oberfläche und Volumen hervorheben. Doch die Tiefe der Glasur auf eine schlichte räumliche oder optische Illusion zu reduzieren, bedeutet ihre mögliche poetische Dimension zu verkennen.

In meiner künstlerischen Praxis versuche ich gerade, der Glasur über ihr illusionistisches Potenzial hinaus eine neue Tiefe zu verleihen. Diese Tiefe speist sich teilweise aus der materiellen Imagination, die dazu einlädt, die Formen beiseite zu lassen, um über die Materie in ihrer Tiefenperspektive nachzusinnen.¹⁶ Es handelt sich hier nicht – wie bei Bachelard – um eine Psychoanalyse natürlicher Elemente, mit dem Ziel, subjektive und trügerische Elemente zu demaskieren und den Zugang zu wissenschaftlicher Erkenntnis zu eröffnen. Vielmehr ist es eine Einladung, die poetische Dimension der Materie zu erforschen und vollständig zu befreien. Vielleicht ähnlich wie bei einer Psychoanalyse geht auch dieser poetische Prozess mit einem Lernprozess einher und eröffnet einen Zugang zu einer Form des Wissens. Der Kern der poetischen Dimension ist die Spannung zwischen einer subjektiven Dimension und einer objektiven Realität, dem Sein und der Sprache, dem Künstler und dem

Material. Für den Künstler – sei er Dichter oder Keramiker – ist die »poetische Spannung« ein konfliktbeladener und paradoxer Prozess zwischen Macht – der Fähigkeit zur Kontrolle – und Subjektivität auf der einen und der als objektives Element des Missklangs wahrgenommenen Materialität, das diesen Machtanspruch bestreitet, auf der anderen Seite. Wie ein Gedicht kann die Glasur ein Übergangsraum sein,¹⁷ in dem wir uns von der Illusion unserer subjektiven Allmacht befreien und damit beginnen können, uns lernend mit der Objektivität der Materie auseinanderzusetzen, um schließlich damit zu spielen.¹⁸

Doch wenn die Ergründung der Tiefe den Kern meiner künstlerischen Praxis bildet, ist diese dann am Ende farbig? Der heilige Augustinus, der ebenfalls die Frage nach dem Ungeformten und der Tiefe stellte, beruft sich auf eine Deutung, der gemäß das Wort »tief« einfach ein Hilfsmittel zur sachlichen Darstellung des Ungeformten ist und uns erlaubt, die Materie ohne Form, ohne Sein, ohne Geist, aber auch ohne Farbe zu begreifen:¹⁹ formlos und farblos?

Dennoch kann ich die Bedeutung der Farbe und ihrer Verführungskraft nicht leugnen. So leicht bin ich ihr erlegen! Während meines Aufenthalts in der Manufaktur Sèvres zwischen 2016 und 2020 habe ich mich an ihr berauscht und erfreut (Abb. 17), und ich hoffe, meine Werke werden auch Sie darin eintauchen lassen können.

Dank

Dieser Text entstand für den Katalog der Ausstellung *L'Expérience de la couleur* im Musée national de Sèvres (Oktober 2017–April 2018). Überarbeitet und ins Deutsche übersetzt im Juli 2021, Veröffentlichung in *KERAMOS* mit freundlicher Genehmigung von Éditions Lienart, Paris 2021.

Anmerkungen

- 1 Anne Lajoix, Peinture et porcelaine. Substituer à la toile une plaque en porcelaine, in: *Revue de la céramique et du verre* 21 (1985), S. 9–13, hier S. 9.
- 2 Alexandre Brongniart, L'Art de l'émailleur sur métaux, in: *Annales de chimie*, 1791, IX, S. 192–214.
- 3 Zit. nach Lajoix 1985 (wie Anm. 1), S. 12.
- 4 Ebd., S. 13.
- 5 Edmond de Goncourt, *La Maison d'un artiste*, Paris 1881, S. 295.
- 6 Ebd.
- 7 Charles Lauth und Gabriel Dutailly, *Recherches sur la porcelaine*, Paris 1888, S. 38–39.
- 8 Goncourt 1881 (wie Anm. 5), S. 297.
- 9 Paris, Musée d'Orsay 2006, <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/cheminee-3330>. [letzter Zugriff: Juli 2017]

- 10 Antoine d'Albis, Naissance des couvertes cristallisées, in: *Revue de la céramique et du verre* 151 (2006), S. 26–27.
- 11 Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris 1867.
- 12 Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris 2013 [1989], S. 212.
- 13 Antoine d'Albis, De Vincennes à Woodman. Histoire d'un clin d'œil, in: *Revue de la céramique et du verre* 150 (2006), S. 20–27.
- 14 Josef Albers, *Interaction of color. Grundlagen einer Didaktik des Sehens*, Köln 1970, zit. n. <http://www.beta45.de/farbcodes/theorie/albers.html> [letzter Zugriff: Juli 2017].
- 15 Heike Brachlow, *Shaping Colour. Density, Light and Form in Solid Glass Sculpture*, Dissertation, London, Royal College of Art, 2012, S. 19.
- 16 Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris 1942.
- 17 Donald Woods Winnicott, *Vom Spiel zur Kreativität*, Stuttgart 1973.
- 18 Emmanuel Boos, *The Poetics of Glaze. Ceramic Surface and the Perception of Depth*, Dissertation, London, Royal College of Art, 2011.
- 19 Patrick Crowley und Paul Hegarty (Hrsg.), *Formless. Ways In and Out of Form*, Bern 2005.

Abbildungsnachweis

Abb. 1, 6–10, 15–17: Gérard Jonca/Sèvres – Cité de la céramique
Abb. 2–5, 11–14 : emmanuel boos