

John Mallet: »So geht's nun mal im Leben«

Von November 2008 bis September des Folgejahres verfasste John Mallet einen ausführlichen Zeitzeugenbericht für das Oral-History-Projekt des Victoria & Albert Museum.¹ Darin hielt er seine Erfahrungen innerhalb (und außerhalb) des Museum fest, wo er im Herbst 1962 als Assistent des Kurators in der Abteilung für Glas und Keramik eine glänzende Karriere begann, 1976 zum Kurator aufstieg und dies bis zu seiner Pensionierung während der kontrovers diskutierten Umstrukturierung des Hauses 1989 blieb.

John Valentine Granville Mallet wurde 1930 in London geboren, als Sohn des Diplomaten Victor Mallet und seiner Frau Christiana Jean Andreae, Nachfahrin einer deutschen Bankiersfamilie, die bereits in den 1830er-Jahren nach England übersiedelt war. Die beruflichen Entsendungen seines Vaters brachten es mit sich, dass John und seine Geschwister ihre Kindheit zum Großteil in Persien verbrachten, ab 1940 dann in Stockholm. Dort wurde er von Privatlehrern, zu denen auch der surrealistische Maler Wolfgang von Reybekiel gehörte, unterrichtet. Anschließend besuchte er das renommierte Winchester College im Südwesten Englands, wo er sich besonders in Geschichte und Fremdsprachen auszeichnete.

Die Versetzung des Vaters als britischer Botschafter nach Rom und die eigene Militärzeit in Triest gaben ihm Gelegenheit, seine Italienischkenntnisse zu vervollkommen – nicht nur eine »unschätzbare Hilfe« bei seiner späteren Museumslaufbahn, sondern auch durchaus förderlich für ein ausgeprägtes Interesse an Majolika. Im Balliol College an der Universität Oxford, studierte er Geschichte, mit Schwerpunkt europäisches 19. Jahrhundert und italienische Renaissance, »denn das war es, was mich wirklich interessierte«. Zunächst hatte er noch davon geträumt, Maler zu werden, doch die Praxis lenkte ihn dann in Richtung Kunstpublikation. 1955 begann er bei Sotheby's in der Abteilung für Porzellan und Kunsthandwerk, »wo ich das meiste dessen lernte, was ich heute weiß«.

Keine Abschrift vermag natürlich die spezifischen Qualitäten oder den Charakter einer individuellen Stimme zu vermitteln, Leidenschaft, Humor und Ironie lassen sich nur mit Mühe »transkribieren«. Doch jeder, der John kennt, wird hoffentlich aus den nachfolgenden Passagen seine unverwechselbare Stimme »heraushören«. Die Exzerpte sind chronologisch geordnet, mit besonderem Augenmerk auf solche Geschichten, die die Arbeit John Mallets ins rechte Licht rücken – Gelehrter, Kurator, Schriftsteller und Sachwalter der Keramikunst.

John Mallet: 'This is the way that life happened'

Beginning in November 2008 and continuing until September in the following year, John Mallet completed an extensive oral life history for the V&A Oral history project,¹ documenting his experiences at the V&A (and beyond) where he began his illustrious career in the Department of Ceramics and Glass in the autumn of 1962 as Assistant Keeper, becoming Keeper of Ceramics in 1976 until his retirement under the controversial restructuring of the V&A in 1989.

John Valentine Granville Mallet was born in 1930 in London, the son of diplomat Victor Mallet and Christiana Jean Andreae, the descendant of a German banking family who came to England in the 1830s. Victor Mallet's postings meant that John's early childhood, like that of his siblings, was principally spent in Persia, and from 1940 in Stockholm where John was taught by tutors, including the Surrealist painter Wolfgang von Reybekiel, before attending Winchester College where he excelled in history and modern languages.

His father's appointment as the British ambassador to Rome, and time spent completing his military service in Trieste, enabled John to cultivate his Italian which '*has been of immense help in my museum career*' fostering his special interest in maiolica. At Balliol College, Oxford, John read History, concentrating on nineteenth century Europe and Renaissance Italy '*because that's what I really wanted to know about*'. Initially he had dreamt of becoming a painter, but reality steered him towards writing about art. In 1955 he joined Sotheby's Porcelain and Works of Arts department, '*the place where I learnt a great deal of what I know*'.

No transcript can convey the unique qualities or character of an individual's voice. Passion, humour and irony are not easily transcribed, but anyone who knows John will be able, I hope, to 'hear' his distinctive voice in the passages that follow. The extracts are arranged chronologically with a focus on stories that illuminate, I think, the work of John Mallet, scholar-curator, writer and champion of the art of ceramics.

Beginning at Sotheby's c.1955–1962

JM: *I worked under Tim Clarke and his senior, his elder co-director of the Porcelain and Works of Arts department, Jim Kiddell, for about seven years. It was a wonderful opportunity to learn [...] It was a fascinating department under those two. Jim Kiddell was a very brisk*

Anfänge bei Sotheby's (um 1955–1962)

John Mallet: »Ich arbeitete etwa sieben Jahre unter Tim Clarke und dessen älterem, erfahreneren Kodirektor der Abteilung Porzellan- und Kunsthandwerk, dem legendären Jim Kiddell. Eine wunderbare Gelegenheit zu lernen [...]. Es war eine faszinierende Sparte unter den beiden. Kiddell war ein strammer Mann. Er hatte im Zweiten Weltkrieg in der kanadischen Artillerie gedient, wo er in vielfacher Hinsicht seine Prägung erfahren hatte. [...] Er besaß, glaube ich, einen erstaunlichen Blick für Kunstobjekte, obgleich sein Augenlicht damals bereits zu schwinden begann, und pflegte zu sagen, ein junges Auge sei hierfür unabdingbar und ich wäre mit meinen etwa 25 Jahren bereits zu alt, wirklich zu alt. Im Gegensatz zu seinem Partner Tim Clarke hätte er mich nicht genommen. Tim seinerseits hatte einen hervorragenden Geschmack sowie ungeheure Fantasie für das Potenzial eines Objektes. Damit bildeten sie gemeinsam ein unschlagbares Gespann als Versteigerer der Abteilung Porzellan und Kunsthandwerk. Diese umfasste natürlich nicht nur sämtliche Arten von Keramik und Porzellan, auch Objekte aus dem Orient, selbst aus Südamerika, allerdings nicht solche aus der griechischen und römischen Antike, die einer eigenen Unterabteilung oblagen. Man bezeichnete sie als Antiken. Ähnlich bei der Skulptur: vom Niedergang des Römischen Reiches bis Rodin, den man als Impressionisten betrachtete und zusammen mit den entsprechenden Gemälden anbot.

Zum Zeitpunkt, als ich die Firma verließ, war ich damit beschäftigt, fast sämtliche Skulpturen, die bei Sotheby's eingeliefert wurden, zu katalogisieren. Natürlich brachten sie damals noch recht wenig ein. Skulpturen stiegen erst dann immens im Preis, als ich bereits gegangen war. Ich interessierte mich besonders für diesen Bereich, und natürlich italienische Majolika, die in die Keramikabteilung fiel, weil ich als Einziger in meiner Umgebung Italienisch sprach. Wir mussten uns auch mit Miniaturen befassen, Jadeobjekten und »Altertümern«, worunter man alles Mögliche verstand: von Polizeiknüppeln bis Lederkrügen.

Die Menge an Material, die damals die Verkaufsräume durchlief, war erheblich größer als heutzutage. Unsere Abteilung veranstaltete in jeder Saison gewöhnlich eigene Auktionen für Porzellan, fernöstliche Kunst, das so genannte Kunsthandwerk, zuweilen auch Glas. Oft mussten wir in einer einzigen Woche drei Veranstaltungen vorbereiten.«

Bewerbung im V & A als Assistant Keeper der Abteilung Keramik und Glas (1962)

John Mallet: »Mir war klar, dass sie mich fragen würden: »Nun, Mr. Mallet, Sie haben doch diesen Artikel über die

man who had served, had been formed in many ways, in the First World War in the Canadian Artillery. [...] He had I think an amazing eye for works of art, although his eyesight was beginning to go, and he always said, young eye sight was important.. I was too old at 25 or whatever I was, I was really too old. He wouldn't have picked me, like his partner Tim Clarke had. Tim on the other hand, had wonderful taste and intensely imaginative sense of the possibility of what an object might be. So they made together a very good team as the two auctioneers in the Ceramics and Works of Arts department, which included of course not just all porcelain and pottery, it included the Orient, even South American things, but not, oddly enough, not Greek and Roman, that was a sort of separate sub-department . Antiquities it was called. The same with sculpture: from the fall of the Roman Empire till Rodin, who counted as an Impressionist, and got sold with the paintings.

I found myself, by the time I left, cataloguing almost all the sculpture that came into Sotheby's. Of course it fetched very little in those days. Sculpture didn't become expensive till about the time after I'd left. I was particularly interested in that side, and of course Italian maiolica, which came under pottery, because I could speak Italian and nobody else could around there.. We also had to deal with miniatures, with jades, with what are called "bygones" which could be anything from a policeman's truncheon to leather jugs [...].

The quantity of material passing through those salesrooms was immensely greater than it is today. Our department during the full season used to have sometimes a porcelain sale, a far eastern sale, and objects in the so-called works of arts sale, sometimes a glass sale. We used to have often three sales in which we were concerned in a single week!

Interview at the V&A for the post of Assistant Keeper in the Department of Ceramics and Glass, 1962

JM: *I realized one of the things they would ask me was, "Well, Mr Mallet, you've written this article on Roubillac's plaques², have you any further projects that you're researching?" So I was ready for that one. I said, "Well, I was particularly interested in the A-marked group of porcelains;" and Arthur Lane jumped like a sort of shocked rabbit [laughter] because unknown to me he had researched and written on this subject, a very obscure one which has followed me a good deal ever since. Years later Robert Charleston and I wrote the first article³ really laying out the evidence for them being English rather than Italian, as Arthur Lane had suggested, and later on after Robert had retired, I wrote another article for the English Ceramic Circle on the A-marked porcelains revisited⁴, and this has now been followed up*

Roubiliac-Medaillen verfasst², arbeiten Sie augenblicklich an weiteren Forschungsprojekten?« Ich war also darauf vorbereitet. Als ich antwortete: »Nun, ich habe mich gerade intensiver mit einer Gruppe Porzellane mit A-Marke befasst«, sprang Arthur Lane auf wie ein verschrecktes Kaninchen (er lacht), denn er hatte, ohne dass ich es wusste, darüber geforscht und publiziert. Ein recht obskures Thema, das mich seitdem immer wieder verfolgte. Jahre danach verfasste ich mit Robert Charleston den ersten Artikel³, der schlüssig beweisen sollte, dass sie englischen und nicht italienischen Ursprungs sind, wie Arthur Lane behauptet hatte, und noch später, als sich Robert schon zur Ruhe gesetzt hatte, eine Überarbeitung für den English Ceramic Circle unter dem Titel »The »A«-marked Porcelains Revisited«. ⁴ Ihm folgten weitere Publikationen, u. a. von Professor [W. R. H.] Ramsay aus Australien und Neuseeland, der, ich finde recht plausibel, dafür plädierte, sie seien erstmals unter Patentschutz von Thomas Frye und Edward Heylyn hergestellt worden. Beide betrieben später zusammen die Bow-Porzellanmanufaktur, doch diese Produkte unterschieden sich völlig in der Porzellanmasse und den Formen sowie von sämtlichen späteren Erzeugnissen dieser Manufaktur, sodass Robert und ich diesen Gedanken nicht weiter verfolgten.«

Anordnung der Keramikausstellung im V& A Museum vor der Renovierung 2010

Linda Sandino: »Wollen Sie nicht ein bisschen von den ehemaligen Ausstellungsräumen erzählen, zumal sie ja augenblicklich völlig neu arrangiert werden sollen.«

John Mallet: »Als unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem Direktor Leigh Ashton [1945–1955] die Exponate nach ihrer temporären Auslagerung wieder zum Vorschein kamen, wollte man sie alle präsentieren. Ashton führte dafür ein doppeltes System ein, das, glaube ich, schon vor dem Krieg einmal zur Diskussion gestanden hatte und auf den unteren Etagen eine Anordnung nach Kulturen vorsah. Es gab große Ausstellungssäle für das frühe Mittelalter, Islamische, Chinesische und Japanische Kunst neben kleineren Kabinetten für britische Interieurs einschließlich Porzellan sowie Renaissancekunst. Diese thematischen Räume auf den unteren Ebenen bezeichnete man als »Primary Galleries«. Oben lagen im Allgemeinen die Studiensammlungen, wo man Skulpturen oder vor allem Textilien besichtigen, eingehender betrachten und hierfür sogar aus den Behältnissen nehmen konnte. Zudem gab es eine Galerie für Metallobjekte und so weiter.

Die Keramiksammlung, die man mir als eine Art ultimatives Abschreckungsmittel beschrieben hatte, wie die Atombombe [er lacht], denn sie zog sich in ganzer Länge über die oberste Etage, war allerdings mit natür-

by other people including Professor [W R H] Ramsay from Australia and New Zealand who has made a case, I think a rather good case, for them being made under the first patent of Thomas Frye and Heylyn, who went on to run the Bow porcelain factory, but they're quite different in paste and shapes and everything from the Bow that followed, so we didn't get on to that, Robert and I.

A description of the organisation of the V&A Ceramic Galleries before the 2010 renovations

LS: *I wonder whether you could just say something about the galleries as they were, given that they're now undergoing a complete re-arrangement.*

JM: *Well, of course in the immediate post war period under [Director] Leigh Ashton [1945–1955], as things emerged from storage after the war, they were all laid out, and Leigh Ashton introduced a double system which had been, I think, mooted before the war, of having on the lower floors cultural organisation. You had great galleries of early Medieval Art, Islamic Art, of Chinese and Japanese Art, and the period rooms of British furnishings including ceramics and Renaissance Art. These were themed rooms on the lower floors which were called Primary Galleries. Upstairs on the whole were Study Collections where you could go to see sculpture, or textiles, particularly. You could also enquire there and get things out of boxes. There were metalwork galleries and so on.*

The ceramic galleries had been described to me, like the atom bomb, the ultimate deterrent [laughter] and this stretched the whole length of the top floor under natural daylight which is of course ideal for study. Then also down on the sort of mezzanine floor, we had the French ceramics. I've never quite understood why that happened in the immediate post-war period but they were separated from say the German and Hungarian ceramics or whatever you like, in a separate floor the French faience and porcelain. And, yes, it was a bit daunting. Rows and rows of these brown C cases which internally had supports and things all covered in a material called 'crash' which was the cheapest thing going in the post-war period, all they could afford. There was no money, remember, in those days for this kind of thing and it wasn't expected. Nobody thought of raising money from rich people. Anyway, there weren't very many rich people; they were being taxed by the Attlee government. So they covered them with a sort of beige-y coloured stuff with a certain amount of nap to it, rather sacking-like material which set off a lot of things rather well oddly enough, but it was a bit monotonous.

And they had these labels, some of them pre-war labels beginning to rot a bit, and it was of course a night-

lichem Tageslicht für Studienzwecke ideal. Etwas unterhalb gelegen, in einer Art Mezzaningeschoss, folgte französische Keramik. Ich habe nie ganz verstanden, warum man sich unmittelbar nach dem Krieg dafür entschieden hatte, doch man hatte sie beispielsweise von deutscher oder ungarischer Keramik separiert, mit einem eigenen Raum für französische Fayencen und Porzellan. Tatsächlich wirkte alles ein wenig abschreckend. Endlose Reihen aus braunen Vitrinen mit Regalfächern im Inneren, bedeckt mit einem Material, das man »crash« / »Sackleinen« nannte, das Billigste vom Billigen, was man sich nach dem Krieg eben leisten konnte. Vergessen Sie nicht, damals erhielt man für so etwas keine Mittel, und es wurde auch gar nicht erwartet. Niemand kam auf den Gedanken, sich bei Betuchteren Geld zu beschaffen. Ohnehin gab es damals nicht allzu viele Reiche, die die Attlee-Regierung ja schon steuerlich gehörig zur Kasse bat. Also bedeckte man alles mit einer Art leicht genopptem beigefarbenen Stoff, einem sackartigen Material, das manches zwar kurioserweise recht gut zur Geltung kommen ließ, allerdings ziemlich monoton wirkte.

Und man verwendete diese Schilder, zuweilen noch aus Vorkriegszeiten und bereits im Verfall begriffen – natürlich ein Albtraum, hier die Beschriftungen auf dem aktuellsten Stand zu halten, wenn sich Zuschreibungen änderten. Um eine Beschriftung auszutauschen, mussten wir zunächst alles mit der Hand notieren und zum Abtippen nach unten schicken, warten, bis die Ausführung zurück kam, um alles erneut nach unten in die Druckerei zu senden, wo man oft sechs Monate buchstäblich darauf sitzen blieb, bis man schließlich selbst vergessen hatte, wofür es eigentlich bestimmt war. Die Beschriftungspraxis also ließ einiges zu wünschen übrig.

Wenn man allerdings etwas herausfinden wollte, konnte man von vorn bis hinten durch die Ausstellung wandern, um jede nur erdenkliche Hinterlassenschaft seiner Oma mit vorhandenen Objekten zu vergleichen. Dabei fand man mit Sicherheit etwas ganz Ähnliches, sodass man zumindest Alter und Herstellungsort bestimmen konnte. Die Galerien im Obergeschoss nannte man früher Studiensammlungen. Inzwischen änderte man unter der Direktion Roy Strong [1973–1987] die Bezeichnung der Galerien, Ergebnis einer der zahlreichen Kommissionen, die auf die gloriose Idee kamen, die unteren Sammlungen in »Galleries of Art and Design«, die oberen dagegen in »Galleries of Materials and Techniques« umzubenennen. Dies geschah gegen meinen Willen, suggeriert es doch nach meiner Überzeugung, man müsse beim Hinaufgehen kritischen Verstand und ästhetisches Urteilsvermögen quasi hinter sich lassen [er lacht], indem einem erzählt wird: Toll, unten geht es um »Kunst und Design«, und oben kann man sich dann anschauen, um welche Fasern, Tonsorten oder Glasuren es sich handelt. Doch natürlich leisten beide Abteilungen

mare trying to keep the labelling up to date as attributions changed. In order to get a label changed we had to draft it out by hand, send it down to be typed, wait for the drafts to come up, send them down to the printing department who sat on them often for six months or something, by which time one had forgotten what they were for. So, yes, the labelling was not kept well up to date.

But if you wanted to find out anything, you could walk from one end to the other of those galleries and be almost sure of matching whatever it was that granny had left you and finding something very similar to it so at least you'd know its date and place of manufacture [...] These galleries were known as the Study Collections, the upstairs ones. Now in [Director] Roy Strong's day [1973–1987], the name of the galleries was changed as the result of one of the many committees [that] came up with the bright idea of calling the ones downstairs Galleries of Art and Design, and the galleries upstairs, the Galleries of Materials and Techniques. I opposed this because it seemed to me and still does, that it suggests that when you go upstairs you have to leave your brains and your aesthetic sense behind you [laughter] because, you know, you're being told: downstairs, wow, it's art and design; upstairs you must just look and see what kind of fibres or clay, or glaze; and of course both galleries are both, and particularly in ceramics, some of the finest things, so rich is the collection, were upstairs as well. There was as much art and design upstairs as downstairs.

On the acquisition for the V&A in 1966 of a Chelsea figure of Hogarth's dog, Trump, by Roubiliac (c. 1749/50). British Galleries, Room 53a

JM: Well, it was right at the beginning of my time, in [Director] Trenchard Cox's day. I had a tipoff that at Christie's there was a figure which had been put into the French porcelain sale as being French soft-paste porcelain. It was of a pug dog and it was a dog model which had been identified by Tim Clarke, my former boss at Sotheby's as Hogarth's dog modelled by the sculptor Louis Francois Roubiliac, the greatest of all the mid-eighteenth century sculptors in England, who'd been a friend of Hogarth, and while he was modelling the bust of Hogarth, of which there is a terracotta version in the [National] Portrait Gallery, he also seems to have modelled the dog, this pug dog, Trump which Hogarth used to use. He painted Trump sitting in the foreground of his self-portrait, a rather sort of alter ego, combative little pug-nosed creature, rather like its master.

So this was an immensely interesting object, and luckily the only other one [known] was a coloured one and it had been wrongly analysed for the dealers, Frank



1 Louis-François Roubiliac, Hogarth's Mops »Trump«, Porzellanmanufaktur Chelsea, London, 1747–1750, Weichporzellan (»soft-paste«), Höhe: 13,2 cm, Breite: 26,5 cm, Ankauf: 1966; Victoria & Albert Museum, London, Inv.-Nr. C. 101–1966.

1 Louis-François Roubiliac, Hogarth's dog »Trump«, Chelsea Porcelain factory, London, 1747–1750, soft-paste porcelain, Height: 13.2 cm, Width: 26.5 cm, acquisition: 1966; Victoria & Albert Museum, London, Inv.-Nr. C. 101–1966.

eigentlich dasselbe: Besonders bei der Keramik waren einige der schönsten Stücke auch oben ausgestellt, es gab so viel »Kunst und Design«, dass es sich auf beide Ebenen verteilte.«

Erwerb der Chelsea-Porzellanfigur »Hogarth's Hund, Trump« (um 1749/50) von Roubiliac für das V&A 1966, British Galleries, Raum 53a

John Mallet: »Ganz zu Beginn meiner Laufbahn, noch unter der Ägide des Direktors Trenchard Cox [1955–1966], erhielt ich den Tipp, bei Christie's gebe es eine Figur, die in der Auktion französischer Porzellane als französisches Weichporzellan (»soft-paste«) deklariert sei. Es handelte sich um einen Mops, das Modell jenes Hundes, den Tim Clarke, mein ehemaliger Vorgesetzter bei Sotheby's, als jenen des Malers William Hogarth identifiziert hatte, modelliert von dem Franzosen Louis-François Roubiliac, einem der bedeutendsten Bildhauer in England um die Mitte des 18. Jahrhunderts, der selbst mit Hogarth befreundet war. Während er an dessen

Tilley and Kathleen Tilley, and I thought well they will certainly recognise this figure and will be there. So I managed to get permission from Robert [Charleston, Keeper of Ceramics and Glass] and through him to Trenchard. He only had £600 left in the kitty that year which was much too little, and so I went along hoping to find the Tilleys in the room and get them to bid up to £600 for this fascinating object which I was quite sure was Chelsea, but the Tilleys weren't there... So I looked round and the only dealer there I thought would know, was Robert Williams, who was a very sharp-eyed dealer. So I went up to him and said, "Robert, I wonder whether you'd mind bidding on this thing?" And he looked suspiciously at me. I had to tell him what I thought. I said, "I think it's Chelsea." He said, "I know it is." [laughter], but he very kindly bid for us and it went for just under £400, I think, and a very small commission off him. And through that we developed a mutual respect and esteem [...]

Büste arbeitete (die sich heute als Terrakottafassung in der »[National] Portrait Gallery« befindet), modellierte er offenkundig auch Hogarths Hund Trump, den dieser selbst einmal dargestellt hatte: Er malte Trump sitzend im Vordergrund auf einem Selbstporträt, als streitlustiges kleines Wesen, das mit seiner Mopsnase, wie eine Art Alter Ego, seinem Herren ähnelt.

Es handelte sich also um ein äußerst interessantes Objekt, und glücklicherweise war das einzig bekannte Vergleichsexemplar bemalt und bei einer Untersuchung für die Händler Frank und Kathleen Tilley als falsch analysiert worden. Sie würden, wie ich sicher annahm, die Figur erkennen und ebenfalls zugegen sein. Es gelang mir, eine Kaufgenehmigung von Robert [Charleston, dem Kurator für Keramik und Glas] und dadurch auch von Trenchard persönlich zu erhalten. Der hatte allerdings für das laufende Jahr nur noch 600 Pfund in seiner Kasse, was viel zu wenig war. So ging ich also hin und hoffte inständig, die Tilleys in dem Raum zu finden, um sie dazu zu bringen, bis zu 600 Pfund für dieses faszinierende Objekt zu bieten, das, wie ich mir völlig sicher war, aus der Manufaktur Chelsea stammte. Doch die Tilleys waren nicht zugegen ... Ich sah mich also um, doch der einzige Händler dort, der sich wohl auskannte, war Robert Williams, ein Mann mit äußerst scharfem Blick. Ich wandte mich also an ihn: »Robert, ich frage mich, ob Sie bereit wären, auf dieses Objekt zu bieten?« Er sah mich voller Argwohn an. Ich musste ihm also erzählen, was ich vermutete, und erklärte: »Ich glaube, es ist Chelsea-Porzellan.« Und er: »Das weiß ich selbst.« [Er lacht.] Doch er bot freundlicherweise für uns, und die Figur ging für knapp unter 400 Pfund und ein kleines Aufgeld an ihn. Dies begründete auf beiden Seiten hohen Respekt und Wertschätzung [...].«

Gelehrter, Kurator und Anwalt neuer Pläne

John Mallet: »Einige meiner vermutlich wichtigsten Publikationen erschienen, nachdem ich 1989 aus dem Museum ausgeschieden und in den Ruhestand getreten war. So arbeite ich augenblicklich mit anderen Wissenschaftlern an einer Abhandlung über frühestes englisches Porzellan, Porzellane des 17. Jahrhunderts, die wohl um 1670 vom Zweiten Herzog von Buckingham produziert wurden. Es handelt sich dabei nach meiner Definition um Hartporzellan, was bedeuten würde, dass es bereits fast dreißig Jahre vor Böttgers ersten Produkten in Meißen entstand. Ich widmete mich auch weiter meinen Studien über italienische Majolika, nahm an ein, zwei Konferenzen teil und referierte vor dem Centro Ligure per la Storia della Ceramica in Albisola über den Technologietransfer englischer »cream ware« nach Italien. 1998 verfasste ich den Katalog für einen deutschen Sammler in Bremen namens Bernd Hockemeyer und

The Scholar-curator and advocate of change

JM: *Some of my most important publications have, I think, been since I retired from the V&A in 1989. For instance, I'm working at the moment on a paper with some other scholars on the earliest of all English porcelains, seventeenth century porcelains, possibly made by the second Duke of Buckingham around 1670 or something, which is hard-paste by my definition, which means that it's nearly thirty years before Böttger produced his hard-paste porcelains at Meissen. I've also continued with my studies of Italian maiolica. I've been to one or two conferences and talked on the transfer of technology from English creamwares to Italy, to the Centro Ligure per la Storia della Ceramica. I did a catalogue for a German collector in Bremen called Hockemeyer, the Hockemeyer collection⁵ [1998]; I did the maiolica and Franz Adrian Dreier did the glass collection, quite a small collection but very, very distinguished in quality.*

I organised quite recently an exhibition at the Wallace Collection [2007] of the maiolica painter Francisco Xanto Aveli, wrote most of the catalogue of that – and that catalogue⁶ was given a prize: The Art Newspaper and AXA prize for the best exhibition catalogue of the year, so that was nice. It also reflected well on the Wallace Collection whose staff were wonderful. We had a lovely time working on that [...]. I've never really managed to write a book as such, but most of my work has been in the form of articles and, you know, I continue to add to knowledge, I think.

One of the papers I'm particularly fond of is on Agostino Carlini, the Italian sculptor who was one of the founding members of the Royal Academy in England. He was a Genoese by birth. The gap in his career was when I think he modelled some of the very finest of all English porcelain figures for the Derby factory at the very beginning, and that I did for a paper on the occasion of the 75th anniversary of the English Ceramic Circle.⁷ In that volume I also published a sort of brief history of the Circle from its foundation onwards. So there've been quite a lot of publications.

Also for the English Ceramic Circle, I supervised, or sort of presided over, the rewriting of our rules in such a way as to admit dealers to belong because there'd always been a sort of "gentleman and players" arrangement before, which I thought was really, under modern conditions, a great limitation and it was becoming harder and harder to draw the line anyway. The other thing I slipped through at the same time was changing the rule that we had to stop studying ceramics after 1900, and so I took it right up to the present day, and with all the discussion concerning the dealers, nobody questioned that and it slipped through. We have had one or two papers including one by myself on Leach, and on Cardew

dessen Kollektion⁵, worin ich selbst die Majolika- und Franz Adrian Dreier das Glasabteilung behandelte – eine recht kleine, doch in ihrer Qualität exquisite Sammlung.

Erst kürzlich (2007) organisierte ich in der Londoner Wallace Collection eine Ausstellung über den Majolikamaler Francisco Xanto Avelli und verfasste den größten Teil des dazugehörigen Katalogs⁶ – der übrigens einen Preis erhielt: von der Art Newspaper & der AXA Kunstversicherung für den besten Kunstausstellungskatalog des Jahres, also nicht schlecht. Er strahlt natürlich genauso auf die Sammlung selbst zurück, mit deren wunderbarer Mannschaft ich sehr angenehm und gern zusammenarbeitete [...]. Niemals zuvor war es mir gelungen, ein solches Werk zu schreiben, denn früher bestanden meine Arbeiten ja in der Regel in kürzeren Artikeln, ich lerne also offensichtlich immer weiter dazu.

Eines jener Skripten, auf das ich besonders stolz bin, beschäftigt sich mit Agostino Carlini [1718?– 1790], einem italienischen Bildhauer, der zu den Gründungsmitgliedern der Royal Academy in England zählt. Er stammte ursprünglich aus Genua. Eine Lücke in seinem Lebenslauf entstand, als er nach meiner Theorie einige der feinsten Porzellanfiguren für die Derby-Manufaktur in deren früher Phase modellierte – ich behandelte das Thema in einem Beitrag zum 75. Jubiläum des English Ceramic Circle.⁷ Im selben Sammelband veröffentlichte ich eine Art kurzen historischen Abriss des Circle seit seiner Gründung. Ich habe also eine ganze Menge publiziert.

Ebenfalls im Auftrag English Ceramic Circle leitete oder überwachte ich vielmehr die Neufassung unserer Statuten dahin gehend, dass nun auch Händler zugelassen sind, nachdem früher so eine Art implizite Differenzierung zwischen ›reiner Lehre und Kommerz‹ bestanden hatte, die sich meiner Meinung nach, angesichts moderner Bedingungen, zunehmend als Beschränkung erweist. Zudem lässt sich hier immer schwerer eine klare Grenze ziehen. Ein zweiter Punkt, an dem ich mich damals vorbeimogelte, war die Änderung des Grundsatzes, der unserer Fachgebiet bei Keramik nach 1900 enden ließ. Also verlängerte ich es einfach bis in die Gegenwart, was angesichts der heftigen Diskussionen über die Händler gar nicht in Frage gestellt wurde und problemlos durchging. Wir haben zwei Beiträge, darunter auch einer von mir über Bernard und Janet Leach, sowie über Michael Cardew und Katherine Pleydell-Bouverie in den Transactions⁸ veröffentlicht, und das war sicherlich ein großer Fortschritt.«

Noch eine letzte Frage

Linda Sandino: »Glauben Sie, dass Ihre Tätigkeit in einem Museum Ihren persönlichen Geschmack beeinflusst hat?«

and on Pleydell-Bouverie published in the Transactions⁸ and I think that's been an advance.

Final question

LS: *Do you think that working at the Museum affected your personal taste in any way?*

JM: *I think it certainly did, yes. I don't think if I hadn't been in the ceramics department, I don't think I would have been so interested in ceramics as I am. My first interest was painting and sculpture. When I was in Sotheby's of course I became involved with ceramics and became interested in it and that included Chinese ceramics. But I also used to catalogue the sculpture, and I would have been quite happy, or even happier had I got a job in the Sculpture department of the V&A, but this is the way that life happened and one becomes what one does. Not that I necessarily find the kind of ceramics I'm professionally concerned with the most moving. Some of the things that most move me perhaps are some of the Chinese vases in the Percival David Foundation for instance about which my knowledge is minimal. And yet there is in them a kind of abstract quality which I tried to get at in that poem I wrote. It's certainly something that the early studio potters were concerned about and T S Eliot mentions it, I think in, is it Little Gidding? Burnt Norton? 'There's a Chinese jar still moves – eternally in its stillness', or something like that.*

John Mallet: »Das hat sie sicherlich, ja, ganz bestimmt. Wenn ich nicht in der Abteilung für Keramik gelandet wäre, würde ich mich wohl nicht so sehr dafür interessieren, wie ich es bis heute tue. Mein eigentliches Interesse galt ja eher der Malerei und Bildhauerei. Als ich dann bei Sotheby's war, kam ich dort mit Keramik in Berührung, die mich zunehmend fesselte, und dies schloss auch chinesische Keramik mit ein. Doch ich beschäftigte mich auch immer wieder mit der Katalogisierung von Skulptur und wäre sehr froh gewesen, oder sogar noch glücklicher, einen Posten in der Skulpturenabteilung des V & A zu bekommen. Aber so geht's nun mal im Leben: Man wächst mit seinen Aufgaben. Es ist nicht so, dass mich die Keramikobjekte, mit denen ich mich von Berufs wegen befasse, immer besonders berühren müssen. Was mich wohl mit am meisten anzieht, sind zum Beispiel chinesische Vasen aus der Percival David Foundation, über die mein Wissen minimal ist. Und doch besitzen sie eine Art allgemein gültige Qualität, auf die ich in einem meiner Gedichte hinaus wollte. Etwas, um das sich die frühen Keramiker in ihrer Werkstatt bemühten und das T. S. Eliot in Little Gidding (oder war es Burnt Norton?) so ausdrückt: »The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness« (»Die Stille, mit der eine chinesische Vase doch / Sich ewig still bewegt«) oder so ähnlich.«

Übersetzung: Dagmar Lutz

Anmerkungen

- 1 Das Oral-History-Projekt des V&A wurde in Kooperation mit der Camberwell, Chelsea, Wimbledon Graduate School an der Londoner University of the Arts begründet, die Tonaufnahme John Mallets von Dr. Linda Sandino durchgeführt. Im Archiv des V&A ist sie gegen Voranmeldung für Forschungszwecke verfügbar.
- 2 »Some portrait medallions by Roubiliac«, in: *The Burlington Magazine*, CVI, April (1962), S. 153–158.
- 3 »A Problematical Group of Eighteenth Century Porcelains«, in: *Transactions of the English Ceramic Circle*, Bd. 8, Teil 1 (1971), S. 80–121.
- 4 »The »A«- marked Porcelains Revisited«, in: *Transactions of the English Ceramic Circle*, Bd. 15, Teil 2 (1994), S. 240–257.
- 5 J. V.G. Mallet & A. F. Dreier: *The Hockemeyer Collection: Maiolica and Glass*, Bremen (H. M. Hauschild) 1998.
- 6 *Xanto: Pottery Painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, London (The Wallace Collection) 2007.
- 7 »Agostino Carlini, Modeller of Dry-Edge Derby Figures?« und »The First 75 Years of the E.C.C.«, in: Tom Walford und Hillary Young (Hrsg.), *British Ceramic Design 1600–2002*. Beiträge eines Kolloquiums im V&A (anlässlich der 75-Jahr-Feier des English Ceramic Circle), Beckenham (English Ceramic Circle) 2003.
- 8 »The »Gentleman Potters« Part 1: Bernard and Janet Leach«, in: *Transactions of the English Ceramic Circle*, Bd. 18, Teil 2 (2003), S. 253–263; und »The »Gentleman Potters« Part 2: Michael Cardew and Katherine Pleydell – Bouverie«, in: *Transactions of the English Ceramic Circle*, Bd. 18, Teil 3 (2004), S. 536–542.

Abbildung 1 mit freundlicher Genehmigung der Fotoabteilung des Victoria & Albert Museums, London.

Notes

- 1 The V&A oral history project is funded jointly by the Camberwell, Chelsea, Wimbledon Graduate School of the University of the Arts London. John Mallet's recording was conducted by Dr Linda Sandino. It will be deposited in the V&A Archive where it will be available to researchers by appointment.
- 2 'Some portrait medallions by Roubiliac', *The Burlington Magazine*, CVI, April, (1962), pp. 153–158.
- 3 'A Problematical Group of Eighteenth Century Porcelains', *Transactions of the English Ceramic Circle*, vol. 8, pt. 1, (1971), pp. 80–121.
- 4 'The »A«- marked Porcelains Revisited', *Transactions of the English Ceramic Circle*, vol. 15, pt. 2, (1994), pp. 240–257.
- 5 J. V.G. Mallet & A. F. Dreier, *The Hockemeyer Collection: Maiolica and Glass*, Bremen: H. M. Hauschild, 1998.
- 6 *Xanto: Pottery Painter, Poet, Man of the Italian Renaissance*, London: The Wallace Collection, 2007.
- 7 Agostino Carlini, 'Modeller of Dry-Edge Derby Figures?', and 'The First 75 Years of the E.C.C.' in *British Ceramic Design 1600–2002. Papers presented at a Colloquium at the V&A*. Walford T. & Young H. (Eds.) celebrating the 75th anniversary of the English Ceramic Circle. (2003).
- 8 'The "Gentleman Potters" Part 1: Bernard and Janet Leach', *Transactions of the English Ceramic Circle*, vol. 18 pt. 2, 2003, pp. 253–263; and 'The "Gentleman Potters" Part 2: Michael Cardew and Katherine Pleydell – Bouverie', *Transactions of the English Ceramic Circle*, vol. 18 pt. 3, 2004, pp. 536–42.

Figure 1 by courtesy of the V&A images, London.