

Zeitschrift: Mitteilungsblatt / Keramik-Freunde der Schweiz = Revue des Amis Suisses de la Céramique = Rivista degli Amici Svizzeri della Ceramica

Herausgeber: Keramik-Freunde der Schweiz

Band: - (1994)

Heft: 108

Artikel: Georg Friedrich Kersting als Malervorsteher an der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meissen von 1818 bis 1847

Autor: Kovalevski, Bärbel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-395181>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 04.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Georg Friedrich Kersting als Malervorsteher
an der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur
Meißen von 1818 bis 1847

Bärbel Kovalevski

INHALTSVERZEICHNIS

Zur Einführung	7	4. <i>Zum Anteil Georg Friedrich Kerstings an der künstlerischen und technischen Entwicklung der Meißner Manufaktur</i>	49
Chronologische Übersicht	9		
1. <i>Der persönliche und künstlerische Werdegang Georg Friedrich Kerstings bis zur Anstellung an der Porzellanmanufaktur Meissen</i>	15		
1.1. Jugend und Ausbildung	15	4.1. Kerstings Anregungen und Vorschläge zur Hebung des technischen und künstlerischen Niveaus	49
1.2. Erste künstlerische Erfolge für Georg Friedrich Kersting in Dresden 1810–1813 ...	19	4.2. Kerstings Einfluß auf die Gestaltungsabteilung, Bearbeitungen und Entwürfe für neue Formen	51
1.3. Georg Friedrich Kersting als Lützwower Jäger im Befreiungskrieg 1813/1814	21	4.3. Die Lithophanie – ein neues Erzeugnis im Kunsthandwerk des 19. Jahrhunderts	60
1.4. Als Zeichenlehrer bei der Fürstin Sapiaha in Warschau 1815–1818	22	5. <i>Georg Friedrich Kerstings Beteiligung am gesellschaftlichen und künstlerischen Geschehen seiner Zeit</i>	63
2. <i>Zur Geschichte der Porzellanmanufaktur Meissen von 1818 bis 1848</i>	25	6. <i>Die PM Meissen und deren Entwicklung in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel ihrer Ausstellungsexponate auf Kunst- und Gewerbeausstellungen</i>	66
2.1. Der Zustand der Porzellanmanufaktur Meissen in künstlerischer und wirtschaftlicher Hinsicht im Jahre 1818	25		
2.2. Zur Entwicklung der Porzellanmanufaktur Meissen von 1818 bis 1831	26		
2.3. Zur Entwicklung der Porzellanmanufaktur Meissen von 1832 bis 1848	29		
3. <i>Der künstlerische Einfluß des Malervorstehers Georg Friedrich Kersting auf die Malereiabteilung der Porzellanmanufaktur Meissen</i>	31		
3.1. Der aus dem Anstellungsvertrag ersichtliche Aufgabenkreis Kerstings in Meissen und dessen spätere Modifizierungen	31	Dokumente	
3.2. Georg Friedrich Kerstings Aktivitäten für die Qualifizierung des Meißner Malerkorps	34	Bewerbungsschreiben Georg Friedrich Kerstings vom 6.11.1816	72
3.3. Versuch des Künstlernachweises für die unsignierten Entwürfe und Vorlagen des 19. Jahrhunderts im Archiv der Porzellanmanufaktur Meissen	39	Diensteid Georg Friedrich Kersting vom 21.7.1818	72
3.4. Kerstings Entwürfe für die Blumenmalerei. Die Dekore für Service und Dessertgefäße	42	Instructionsrolle für den Malervorsteher	73
3.5. Georg Friedrich Kersting als Porzellanmaler	47	Empfehlungsschreiben Kerstings für Cotta, 26.9.1824	75
		Anmerkungen	76
		Quellenverzeichnis	81
		Literaturverzeichnis	82
		Abbildungsverzeichnisse	40, 56
		Personenregister	85
		Sachregister	88

Vorwort

«Kersting in Meißen» war der Titel eines Beitrags, der 1987 in unserem Mitteilungsblatt Nr. 102 erschienen ist. Wie die Redaktion diesen Artikel zur Veröffentlichung erhielt, hat sie sich darüber gefreut. Denn die dort aufgeworfene Frage nach dem Wirken des Malers Georg Friedrich Kersting als Malervorsteher in der Porzellanmanufaktur Meißen schien interessant sowohl im Hinblick auf den Künstler Kersting als auch auf den Weg, den die Produktion der Meißener Porzellanmanufaktur in der Zeit von Kerstings Vorsteherschaft gegangen ist. Dieser Weg führte durch eine Epoche, der von der Forschung bislang nur wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde und zwar deshalb, weil ihre künstlerischen Leistungen fragwürdig erschienen und auch heute noch wenig Verständnis finden. Die Situation ist merkwürdig genug: Ein hochgeschätzter Künstler hat über Jahrzehnte die Produktion von Meißen entscheidend mitgeprägt und seine besten Kräfte an sie gegeben, doch vom Meißener Porzellan aus der Zeit seines Wirkens wollte man so gut wie nichts wissen. Wahr ist, daß auch der in unserem Mitteilungsblatt Nr. 102 erschienene Artikel über Kersting diese Situation nicht weiter reflektierte; implizite aber war die Frage nach ihr gestellt.

Einige Zeit nach der Veröffentlichung des Beitrags und nach dem Fall der Berliner Mauer kam es dann an den Tag, daß der Artikel, ohne daß dies ausgewiesen worden wäre, aufgrund einer seinem Verfasser vorgelegten, an der Universität Greifswald in der DDR geschriebenen, noch unpublizierten Dissertation zusammengestellt worden war. Frau Bärbel Kovalevski, die Autorin der These, meldete sich bei der Redaktion und übersandte mir auf meine Bitte hin ihre

Arbeit. Nun freue ich mich, daß wir durch das Mißgeschick in die Lage kommen, unseren Mitgliedern die viel weiter reichenden Ausführungen der wahren Verfasserin zur komplexen Frage des Wirkens von Kersting in Meißen original vorzulegen. Für die Veröffentlichung des Textes mußten Anpassungen und Ergänzungen vorgenommen werden; Erläuterungen dazu gibt die Verfasserin in ihrer Einführung. Daß die hier vorgelegte Arbeit den Blick auf einen Abschnitt in der Geschichte der Meißener Porzellanmanufaktur lenkt, vor dem man bis heute die Augen weitgehend verschloß, ist ihr als Verdienst anzurechnen; daß sie dies unter dem Vorspann des Namens «Georg Friedrich Kersting» tun kann, muß irritieren. In den Jahrzehnten, von denen die Rede ist, war in der Produktion der Manufaktur die große Rokoko-Vergangenheit Meißens noch überall und übermäßig präsent. Daneben aber ging man auch mit der Zeit, schuf ein klassizistisches Formenrepertoire, dann auch ein neugotisch-romantisches. All dies geschah unter dem Druck der Entwicklung und der Einführung technischer Neuerungen, die es zu absorbieren galt, bei einer schwierigen, wirtschaftlichen Lage sowie einer sich wandelnden Gesellschaft und Kundschaft. Kersting, der große Maler von intimen Innenräumen mit offenem Fenster, muß, eingebunden in den großen Industriebetrieb, gespürt haben, daß sich in seiner Zeit eine weite Öffnung zum Außenraum vollzog, die viele Änderungen nach sich ziehen sollte. An seinem Beispiel kann einem bewußt werden, wie schlecht wir die erste Hälfte, genauer das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts, das heißt die Zeit des Biedermeier eigentlich kennen.

Rudolf Schnyder

Zur Einführung

«Was hat der Künstler Kersting an der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen in fast 30jähriger Arbeitszeit geleistet?» Die Beantwortung dieser Frage ist Thema und Gegenstand der nachfolgend publizierten Dissertation, welche 1984 geschrieben und 1985 an der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald verteidigt wurde. Daraus konnten auf der 5. Greifswalder Romantik-Konferenz 1985 anlässlich des 200jährigen Geburtstages von Georg Friedrich Kersting (1785–1847) einige Ergebnisse vorgetragen werden.

Die Arbeit von 1984 wird hiermit in etwas gekürzter Form vorgestellt. Für die jetzige Veröffentlichung wurden eine Chronologie, ein Personen- und ein Sachverzeichnis hinzugefügt und das Literaturverzeichnis ergänzt (s. S. 84).

Seit 1984 habe ich weitere Kenntnisse über diese Periode der Meißner Manufakturgeschichte erhalten, doch sie verändern keineswegs das damals gezeichnete Bild, sondern ergänzen und erweitern dieses. So ist die Arbeit von 1984 auch heute noch die erste zusammenfassende Darstellung der Tätigkeit Georg Friedrich Kerstings von 1818 bis 1847 als Malervorsteher an der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen (nachf.: PM Meißen). Gleichzeitig ist es ein erster Versuch, die Entwicklung der Porzellanmanufaktur in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts anhand der Quellen aus den Archiven in Meißen und Dresden zusammenfassend zu beschreiben.

Das Anliegen meiner Arbeit war die Aufhellung der Wirksamkeit des Künstlers und Malervorstehers Georg Friedrich Kersting an der Porzellanmanufaktur, und aus diesem Blickwinkel wurde die Entwicklung der Manufaktur verfolgt. Wie notwendig die Beschäftigung mit Kersting für eine gerechtere Beurteilung seiner Tätigkeit ist, zeigt die bisher weit verbreitete Einschätzung, welche Günter Reinheckel 1989 formuliert hat: «Er ist weniger durch seine Tätigkeit in der Meißner Manufaktur als durch seine frühbiedermeierlichen Interieurbilder bekannt geworden» (S. 163). Dabei führt er als einzige Leistung Kerstings das Wellington-Service an.

Seit 1985 sind zu dieser Thematik einige Veröffentlichungen erschienen, wie zum Beispiel von Hannelore Gärtner eine Monographie über den Künstler Georg Friedrich Kersting, in der seine Tätigkeit an der Porzellanmanufaktur unter Bezug auf die vorliegende Dissertation Berücksichtigung fand.

In Abhandlungen über das Meißner Porzellan wird im allgemeinen die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts wenig berücksichtigt, und wenn, dann ungenau und in kurzen Passagen, welche der Manufaktur eine vorwiegend unkünstlerische und unproduktive Phase bescheinigen, mit Ausnahme der Publikationen von Joachim Kunze sowie A. Fay-Hallé und B. Mundt.

Leider war mir in der DDR das 1983 erschienene grundlegende Werk von A. Fay-Hallé und B. Mundt über das

europäische Porzellan nicht zugänglich. Darin werden neue Erkenntnisse und Einschätzungen für die Porzellanproduktion im 19. Jahrhundert formuliert. Für Meißen konnte man jedoch noch nicht auf sichere Daten für die 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts verweisen. So wird zu Recht das Glanzgold plus Reliefdekor als das «erfolgreiche Rezept» für neue Produkte eingeschätzt, aber die Zeit der Einführung als «unbekannt» bezeichnet (S. 147). Die Ansicht, daß sich die Manufakturleitung «häufig an freie Künstler mit der Bitte um Entwürfe» gewandt habe (S. 149), kann bis 1848 nicht bestätigt werden, es gab dafür nur ein einmaliges Beispiel (s. Kapitel 4.2).

Wer sich mit der schwierigen Zeit für die Porzellanmanufaktur Meißen von 1814 bis 1850 befassen will, sei auch auf die verdienstvollen Quellendokumentationen von Joachim Kunze in der Zeitschrift «Keramos» verwiesen. Kunze hat sich mit vielen Bereichen in einzelnen Artikeln beschäftigt und Quellenmaterial vorwiegend aus dem Dresdner Staatsarchiv publiziert. Wenn ich auch in Detail- oder Datierungsfragen manchmal zu anderen Ergebnissen gekommen bin, so bestätigen und ergänzen seine Mitteilungen doch im wesentlichen auch meine Erkenntnisse oder berühren Bereiche, die ich nur andeuten konnte (z.B. Technologie, Handel).

In der Darstellung von Günther Sterba zum Thema «Gebrauchsporzellan aus Meißen» 1988 fand die hier behandelte Periode der Manufakturgeschichte Erwähnung. In den Abschnitten zur Entwicklung einzelner Formen und Dekore (z.B. S. 115) behandelt Sterba Beispiele aus dem 19. Jahrhundert, jedoch mit ungenauen Zeitangaben (s. Kapitel 4.2).

Außerdem wird hier, wie in den meisten Publikationen, die Erfindung des Glanzgoldes auf das Jahr 1827 datiert, während in der vorliegenden Publikation nachgewiesen werden kann, daß die Erfindung erst im Jahre 1830 gelang und es sich bei der Meldung im Jahre 1827 um die neue «Triangelvergoldung» handelt (s. Kapitel 2.3 und 4.1).

Auch in Publikationen der großen Auktionshäuser wie Sotheby's oder im Battenberg-Katalog von Gloria Ehret haben die Abhandlungen für Meißner Porzellan vom Klassizismus bis Historismus auf wenigen Zeilen Platz.

Auf den Auktionen selbst und in einigen Ausstellungen tauchen in jüngerer Zeit jedoch immer mehr Porzellane auf, die von der Leistungsfähigkeit der Meißner Manufaktur, ihrem technologischen Stand und der Form- und Dekorentwicklung im 19. Jahrhundert Zeugnis ablegen.

In der Ausstellung über «Meißner Porzellan und Graphik» im Jahre 1991 stellte Dr. Arnold von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden eine Reihe von typischen Dekoren und Formen aus dem Bestand der Porzellansammlung Dresden des hier behandelten Zeitraumes vor. Davon sind viele Stücke Neuerwerbungen der Sammlung. Dies widerspiegelt das steigende Interesse der Kunsthistoriker an Porzellanen des Biedermeier und Historismus.

In der DDR ist es mir wie vielen anderen Doktoranden nicht gelungen, meine Arbeit zu publizieren. Den «Keramikfreunden der Schweiz» danke ich nun um so mehr, daß sie diese Veröffentlichung ermöglichen. Mein besonderer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Rudolf Schnyder vom Landesmuseum Zürich

der mit wichtigen Hinweisen und Verständnis bei der Vorbereitung zur Publizierung geholfen hat. Mit gutem Rat und Ermunterung sorgten Ehemann und Söhne dafür, daß ich neben dem Beruf und Familienpflichten diese Arbeit beenden konnte, dafür danke ich mit besonderer Freude.

Chronologische Übersicht

1810

100-Jahr-Feier der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen. – Die Feier stand unter dem Druck der wirtschaftlichen Notlage, es gelang durch Petitionen, die Stilllegung der Manufaktur zu verhindern. – Der Export des Porzellans war drastisch reduziert durch das Einfuhrverbot von Meißner Porzellan in Rußland seit 1806, das Ausfuhrverbot nach England durch die Kontinentalsperre und das Ausbleiben der Bestellungen aus der Türkei.

1812

Zusammenbruch der Kontinentalsperre, englisches Steingut wurde starker Konkurrent für die Porzellanmanufakturen auf dem Kontinent.

1814

Entlassung des Direktors Camillo Graf von Marcolini. Die eingesetzte Untersuchungskommission beurteilte die Manufaktur als einen wirtschaftlich zerrütteten, technisch veralteten und künstlerisch unproduktiven Betrieb. – Ernennung des Bergrates Carl Wilhelm von Oppel zum Direktor am 17. März und von Heinrich Gottlob Kühn am 30. Mai zum Inspektor und Vorsteher der Technischen Abteilung sowie Mitglied der Administration. – Beginn der technischen und wirtschaftlichen Neugestaltung der Manufaktur. – Aufhebung des «Arcanums», Zutritt und Besichtigung für Fremde nach Genehmigung möglich. – In diesem Jahr gesamter Massebedarf aus Mangel an Aufsicht aus schlechterer Erde hergestellt, das Porzellan erhielt eine gelbe und graue Färbung im Scherben. – Benutzung von Chromoxyd anstelle des Kupfers für Grün. – Erste Versuche mit der Anwendung des Kupferdruckes besonders für Prospekte auf Porzellan.

1815

Wiener Kongreß: Gebietsverluste Sachsens, dadurch Einschränkung des inländischen Marktes. Außenhandel fast eingestellt: Rußland, Polen, Böhmen hatten Handelsverbot für sächsisches Porzellan erlassen, Preußen und Bayern erließen hohe Einfuhrzölle; auf der Leipziger Messe starke Konkurrenz der billigeren Angebote französischer und thüringischer Porzellanmanufakturen. – Kühn führt den Etagenofen ein, mit dem zwei Brände (Gar- und Verglühbrand) durchgeführt werden können. – Auftrag an Kupferstecher Christian G. Hammer, Dresden, für Prospekte mit Motiven

aus der Sächsischen Schweiz. Ausbildung von Carl Eduard Grünwald bei Hammer, um die Druckwerkstatt in Meißen aufbauen zu können. Aus gleichem Anlaß war der Maler Haase beim Kupferstecher Hölzel in Dresden. Der Einsatz des Kupferstichs gelang bei der Darstellung von Plänen, Architekturdarstellungen und wurde bei Landschaften nur für die Umrisszeichnung eingesetzt.

1816

Einstellung von Friedrich August Köttig und Karl Friedrich Selbmann als Arkanisten. Beginn intensiver Experimente und Forschungen zur Verbesserung der Masse, Glasur und Farben.

1817

Entwicklung der grünen Unterglasurfarbe aus Chromoxyd. Der Zeichenlehrer und Landschaftsmaler Johann Samuel Arnhold wurde zum Hofmaler ernannt, er bemalte neben anderen Arbeiten im Mai 1817 eine Tasse mit dem «Weinkranz» (Alte Form, s. G. Sterba, S. 137). Der bis heute beliebte «volle grüne Weinkranz» ist eine Entwicklung unter der Leitung von Georg Friedrich Kersting um 1818/1819. – Einführung einer zweiten Porzellansorte, gekennzeichnet durch röm. Ziffer II unter den Schwertern (aufgehoben 1824). Für die zweite Sorte wurde nur die sogenannte Ausschuß- und Glasurmalerei erlaubt, die Unterglasurmalerei auf fünf Dessins beschränkt und alle Vergoldung verboten. 1822 kam noch eine dritte Sorte für Sanitär- u. ä. Porzellan hinzu. Kühn wollte damit den Bürger als Käufer für preiswerte Porzellane gewinnen. Die Qualität der Meißner Porzellane beruht im besonderen auf dem reinen weißen Scherben, so daß ab 1824 die Masseunterschiede wieder aufgehoben wurden.

1818

1. Juli. Beginn der Tätigkeit des Malers Georg Friedrich Kersting als 1. Malervorsteher anstelle des erblindeten Malervorstehers Zieger. Endgültige Anstellung nach Ablauf des Probejahres am 27. 8. 1819. Kersting war für die sach- und termingerechte Ausführung aller Bestellungen verantwortlich, er hatte Art und Weise der Dekoration zu bestimmen, neue Dekore zu entwerfen, die Verteilung und die Beurteilung der Qualität der Arbeiten der Maler vorzunehmen, die Qualifizierung des Malerkorps zu leiten. Zur Malerabteilung – sie war die größte in der Manufaktur – gehörten 1820 106 Mitarbeiter. – Ab August 1818 kennzeichnet der Blau-

maler Friedrich Jancke Porzellane mit den Schwertern. – Verwendung der Lithographie für Drucke auf Porzellan. Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Paar am Fenster». – Als königliche Kunstanstalt war die Manufaktur verpflichtet, auf den Kunstausstellungen in Dresden präsent zu sein. Es wurden Arbeiten der Zeichenlehrer, der Schüler und Beispiele der Porzellanproduktion vorgestellt (s. Abschnitt 6 der Arbeit). In dieser Chronik werden im folgenden einzelne Beispiele aufgeführt, z.B. 1818 Joh. D. Schöne, Basreliefs auf Vasen: Apoll mit den Musen / Apotheose des Virgil / Alceste und Admet. Joh. S. Arnhold, Die Monumente von Schiller und Klopstock (2 Vasen) / Allegorien auf das Jubiläum des Königs von Sachsen (4 Vasen).

1819

Anfertigung des 134teiligen Service für den Herzog von Wellington als Geschenk des Königs von Sachsen unter der Leitung des Malervorstehers G. Fr. Kersting. – Erfolgreiche Experimente durch Kersting für eine flüssigere Goldauflage, die sich besser polieren ließ und preiswerter war. – Unter den neuen Dekorationen wird die einzelne Rose erwähnt, das bekannte Motiv der «Meißner Rose». – Anstellung des Bataillen- und Landschaftsmalers Carl Scheinert nach bestandener Probearbeit am Wellington-Service.

1820

Der Schriftmaler Böttcher erfand eine Technik, Petschaften aus Porzellan herzustellen. Diese wurden in das Produktionsangebot aufgenommen. – Glasurmaler Grasse wurde für die Einführung und Vervollkommnung der (Unter-) Glasurmalerie mit Chromgrün prämiert. – Blumenmaler Richter erhielt 1821 eine Auszeichnung für die Versuche bei der Einführung der neuen Emailierfarben.

1821

Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Abschied des Kriegers von seiner Familie». – Joh. S. Arnhold, Prospekt von Dresden (Plattenmalerei); C. Scheinert, Pferdetränke (eig. Komp., Plattenmalerei). 4 kleine Vasen, davon je 2 mit Schlangen- oder Schwanenhenkel mit Prospekten von Dresden, Pillnitz, Leipzig, Meißen aus blauem Biskuitporzellan mit Golddekor; Fruchtschale mit «dreyfacher Figur des ägyptischen Antinon» aus grüner Biskuitmasse (Taf. XIV, Abb. 36).

1822

Zu den Schulden von 16 882 Talern kam in diesem Rechnungsjahr ein Defizit von 14 579 Talern. Lohnzahlungen wurden ausgesetzt. Ablehnung des Antrages, jährlich eine neue Form im «fortschreitenden Kunstgeschmack» herausbringen zu dürfen. – Die Käufer verlangten nur weiße Ware mit Vergoldung. Die Schließung der Manufaktur wurde erörtert. – Kersting erhielt den Auftrag zu einer Weiterbildungsreise nach Berlin. – Erste Bestellungen aus England zur Lieferung von Rokoko-Porzellan an die Meißner Manufaktur.

1823

Kühn erhielt den Auftrag für eine Studienreise zu den Manufakturen nach Thüringen, Frankreich, Bayern, Österreich (Wien), den böhmischen Manufakturen und nach Preußen (Berlin). Nach 5 Monaten legte Kühn einen Bericht und Empfehlungen zur Übernahme neuer Technologien vor. – Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Ein Dienstmädchen».

1824

Ferdinand Hartmann, Professor für Historienmalerei an der Kunstakademie Dresden, wurde anstelle von Johann David Schubert Obermalervorsteher mit dem Auftrag, die Anleitung und Kontrolle der Ausbildung an der Zeichenschule Meißen, welche der Akademie unterstellt war, und die künstlerische Einflußnahme auf die Meißner Produktion zu übernehmen. – Dienstreise Kerstings zu den thüringischen Porzellanmanufakturen. Einstellung der thüringischen Maler Rüger und Eberlein. – Kunstausstellung Dresden: Joh. S. Arnhold, «Ansicht des Meißner Doms» (Plattenmalerei); Service mit blau emaillierten Blumen und goldenen Blättern; Service aus Biskuitporzellan mit bronzenen Relieffiguren; Service mit Golddekor auf mattblauem Grund.

1825

Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Christus segnend unter seinen Jüngern». – Die Manufaktur stellt eine Wärmemaschine mit «grüner gothischer Bogenkante» aus (Beginn neogot. Dekore).

1826

Einführung neuer Techniken in der Malereiabteilung vorwiegend für Gebrauchsporzellan: Anwendung der Litho-

graphie für Golddekorationen (Verfahren von Böttcher, Carl G.); Goldschrift mit der Feder anstelle der Pinselarbeit. – Übernahme französischer Farben auf Anordnung Kühns. – Farben auf größeren Flächen nicht aufgespritzt, sondern aufgesiebt und eingebrannt. – Laut Instruktion vom 24. Juli 1826 hatte Kersting Entwürfe und Bearbeitungen für das Formenwesen auszuführen. – Kunstausstellung Dresden: Wollmann, Christian T., Porträts von Goethe und Schiller (2 Vasen); Scheinert, C., Jagdmotive (Kaffeefservice).

1827

Wiederbelebung des Exports der Meißner Porzellane, z. B. nach England, Portugal, Türkei, Ostindien und Mexiko. – Erfindung eines neuen Goldpräparates durch Kühn, unterstützt durch intensive Experimente von Kersting, bekannt unter dem Namen «Triangelvergoldung». – Auftrag an Christian Hammer (Dresden) für Ansichten von Teplitz, Carlsbad, Franzensbad, Pirmont. – Die Buchdruckerei Klinkicht, Meißen, belieferte die Meißner Manufaktur umfassend mit Lithographien sächsischer Landschaften, z. B. im Januar 1829 2831 Drucke, davon 116 für die Manufaktur und 2715 für die Hubertusburger Steingutfabrik. – Kunstausstellung Dresden: Scheinert, C., «Poniatowsky zu Pferde» (ovale Platte); Müller, C. A., Genien in den Wolken (2 Vasen).

1828

Aufnahme der Produktion von Lithophanien. Die Produktion begann Ostern 1828 mit einer Wärmemaschine mit Lithophanien, im Juli ein Transparent-Kasten mit Unterteil (Form S 21), einem zweiten im November (S 26) und einem Lichtschirm als Glocke (Form S 28). Besonders der Modelleur Carl G. Habenicht lieferte viele Wachsformen für die Lichtschirme mit den verschiedensten Sujets, so die Lithophanien Nr. 1 (Johannes) und Nr. 13 (Mädchen am Ziehbrunnen) im Jahre 1828. – Erfindung des Arkanisten Köttig: Künstliches Ultramarin für die Öl-, Tapeten- und Wandmalerei, ab 1829 im Handel unter dem Namen «Künstliches Lasursteinblau». Köttig war am Verkaufsgewinn beteiligt. – Die Anwendung des Kupferdruckes wurde vervollkommen und in Schwarz und Gold ausgeführt; die Lithographie auf und unter der Glasur angewandt und farbig lasiert. – Studienreise Kerstings nach Nürnberg und München. Teilnahme an der Albrecht-Dürer-Feier und Besuch der Porzellanmanufaktur in Nymphenburg. Nach seinem Vorschlag Einführung der Nymphenburger Ringelmaschine in der Malerei und des Emaillofens mit Kohlefeuerung für das

Einbrennen der Gemälde auf Vasen und Platten, aber Ablehnung seiner Bitte nach Übersendung von Gemälden aus Dresden für die weitere Qualifizierung des Malerkorps durch die Administration.

1829

Beginn der Entwicklung von Formen mit Reliefdekor für weißes Porzellan mit Golddekoration, vorwiegend für Desertgefäße nach dem Vorbild böhmischer Glaskristallmuster, beendet 1835 als Serie, abgeschlossen mit den letzten 3 Stücken T 50, T 50 b und T 182 im Jahre 1840. – Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Faust in seinem Studierzimmer» (Taf. XXIV, Abb. 57); Scheinert, C., «Jagd des Königs Fr. August» nach Richter (Plattenmalerei); 2 Tischplatten mit je 24 bedruckten Plättchen, eine koloriert.

1830

Erfindung Heinrich Gottlob Kühns: Das Glanzgold, ein Goldpräparat, welches das Gold völlig auflöste, dreimal größere Flächen vergoldete und nach dem Brand glänzte, so daß ein aufwendiges Polieren entfiel. Dieses «Glanzgold» war mehrere Jahre alleiniges Monopol Meißens. Es ermöglichte Golddekorationen an Stellen, die für das Polieren nicht erreichbar waren. Die Goldauflage war dünn und rieb sich leicht ab, seit 1835 durfte diese Vergoldungsart an stark benutzten Teilen nicht mehr angewandt werden. – Sachsen wurde konstitutionelle Monarchie, Hofhaushalt und Staatsfinanzen getrennt. Die Meißner Manufaktur wurde dem Staatsvermögen zugeordnet und war als Zuschußbetrieb wieder von der Schließung bedroht. – Erfindung Kerstings für eine neue Technologie zur Herstellung matter, gravierter Golddekorationen unter Anwendung des Glanzgoldes. – Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Die heilige Magdalena» / «Ritter Toggenburg»; Scheiblich, Johann C., Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers nach Vorlage von Simon Wagner, Dresden (Dekor eines Dejeuners).

1831

Vielfache Anwendung matter, gravierter Golddekorationen an Prachtgefäßen. Bronzevergoldung auf Biskuitporzellan.

1832

Anwendung der von Kühn erfundenen Glanzfarben in Rot und Grün.

1833

Erstes Jahr der wirtschaftlichen Rentabilität der Manufaktur, die von nun an beibehalten werden konnte. Der Durchbruch gelang mit dem neuen einheitlichen Angebot an weißem Reliefporzellan bei vielfältiger Anwendung des Glanzgoldes auf neuen Dekoren eigener Entwicklung und nach Vorbildern des böhmischen Glaskristalls, ein repräsentatives und preiswürdiges Gebrauchsporzellan, z. B. an Vasen und Dessertgefäßen. Favorit war auf dem Markt immer noch weißes Porzellan mit Golddekorationen, die Buntmalerei und das Porzellan im Rokoko-Stil waren auf dem Inlandmarkt nicht gefragt. Die unbeschäftigten Buntmaler wurden zu Goldmalern umgeschult, um die Aufträge zu realisieren. – Tod des Direktors Carl Wilhelm von Oppel, Ernennung des Bergrates Heinrich Gottlob Kühn zum Leiter der Administration der Porzellanmanufaktur Meißen, ab 1849 Ernennung zum Direktor.

1834

Anschluss Sachsens an den preußischen Zollverein, dadurch Erweiterung des Absatzmarktes für Meißner Porzellan. Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Kinder am offenen Fenster» / «Eine Köchin».

1835

Genehmigung des Finanzministeriums zur Preissenkung für fein bemaltes Porzellan (Figuren-, Prospekt-, Landschaftsmalerei), um die Verkaufsmöglichkeiten zu verbessern und den arbeitslosen besten Malern der Manufaktur, die im Stücklohn arbeiteten, wieder Verdienst zu verschaffen. – Für die Kunstausstellung 1835 in Dresden wird die Anfertigung von kostbaren Porzellanen erlaubt. – Müller, Carl A., «Heiliger Franziskus» nach Joh. F. Overbeck (Plattenmalerei); 2 Tischplatten mit bunt gemalten Vögeln und Früchten bzw. der Ansicht der Bastei.

1836

Nach erreichter Rentabilität der Manufaktur, Zustimmung des Finanzministeriums zu je einem Auftrag der Manufaktur an Gottfried Semper und Ernst Rietschel.

1837

Die Nachfrage nach bunt bemaltem Porzellan (z. B. Tafelgeschirr mit alter Vergoldung und feiner Malerei) stieg an, die Buntmaler konnten aus der Golddekoremalerei in ihr Fach zurückkehren. Ausführung des von Rietschel entworfenen Services mit der Form-Nr. V 1–5, welches auf dem Markt keinen Absatz fand, sowie der Vase im «griechischen» Stil von Semper Form-Nr. V 10. Diese verunglückte im Brand, da einzelne Partien zu dick vorgegeben waren. Erst 1845 konnte diese Vase durch den Austausch der dicken Porzellanpartien durch eine Metallegierung vollendet werden. – Unter dem Einfluss Sempers von 1837 bis zirka 1850 Hinwendung zur Neorenaissance in Form und Dekor (z. B. von Kersting eine Dessertschale mit Renaissancearabesken Form T 189 von 1832 und eine große Vase Form X 50 von 1845; sowie von Carl Scheinert eine Tasse X 56a und von Seelig eine Tasse X 78 von 1846). Heinrich Kühn bevorzugte die naturalistische Richtung und entwarf entsprechende Dessins. Diese Serie begann 1838 mit der Schale Form V 45. – Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Zwei Kinder am Papageienkäfig»; Scheinert, C., und Schlechte, Fr., «Landschaft mit Tieren» nach Paul Potter (große Platte); Müller, C. A., Figurengruppe nach Terborch (kleine Platte).

1841

Umstellung der Farben. Der Arkanist Kraße entwickelte Emailfarben für niedrigere Brenntemperaturen. Dadurch wurde der harte Glasglanz vermieden und der für die Gemälde schönere Wachsglanz erzeugt. – Erste Artikel in Gußtechnik mit Reliefdekor (Vasen mit Blumenranken, Blüten und Insekten).

1842

Wegen verstärktem inländischen Interesse nach Rokoko-Porzellan, Verwendung alter Formen und Vorräte an weißer Ware mit neuen von Kersting entworfenen Dekorationen. Besonders erfolgreich die Anwendung von Glanz- und Mattgold im Wechselspiel. Das Mattgold war noch das Monopol der Meißner Manufaktur, das Glanzgold wurde seit zirka 1835 von anderen Manufakturen nachgeahmt. – Kunstausstellung Dresden: G. Fr. Kersting, «Familienszene».

1844

Gewerbe-Ausstellung Berlin: Kühn entwickelt eine neue Biskuitmasse, die in Form einer Büste des sächsischen

Königs und einer Kopie der «Ariadne» von Dannecker in Berlin gezeigt und wegen ihrer «Farbe, Weichheit und Klarheit» lobend beurteilt wurde. Es gelang auch, die Formnähte verschwinden zu lassen. Vorstellung des 1843 entwickelten Services (Entwurf: Kersting, Form-Nr. X 17–19, Taf. XVII u. Taf. XXI) mit Blumen- und Golddekoration im Stil des Rokoko auf der Ausstellung, es wird bis heute produziert. Allseitig gelobt die Kopie des Gemäldes von C. Netscher, «Die Klavierspielerin» als Plattenmalerei von C. A. Müller (Taf. XXII). Insgesamt errang die Meißner Manufaktur eine silberne Medaille, dabei fand die Qualität der Malerei besondere Anerkennung. Kritik wurde gegen die Formen im Rokoko-Stil geäußert, als überlebten, alten Stil, der dem «reineren» Stil der Renaissance gegenübergestellt wurde (Kunstakademie Dresden). – Erste Arbeiten von Ernst A. Leuteritz (Bildhauer und Schüler Rietschels) für die Manufaktur: «Vogelfänger» (X 3), Wandetagere aus drei Muscheln im Renaissancestil (X 16), kelchförmige Vase mit Pfauen (X 31).

1845

Kersting, G. Fr.: Uhrgehäuse im «Rokoko-Stil», Form-Nr. X 49 (Taf. XXI). – Mai 1845: Kersting erkrankt wegen wiederholten Schlaganfalles, zum Stellvertreter wird der Maler Carl Scheinert ernannt, welcher anscheinend auch die Führung der Taxbücher übernahm und darin erstmalig den entwerfenden Künstler für die neuen Formen benennt.

1846

Kersting, G. Fr.: Vase mit Blumen im «Rokoko-Stil», Form-Nr. X 79; Fruchtschale Form-Nr. W 91. – Der Bildhauer Seelig beginnt seine Tätigkeit für die Manufaktur mit einem reich mit Figuren verzierten Toilettenkästchen Form-Nr. X 76 (Taf. XXIII) und einem Uhrgehäuse im Renaissancestil Form-Nr. X 81.

1847

Am 1. Juli 1847 stirbt der Künstler und Malervorsteher Georg Friedrich Kersting. Nachfolger wird der Maler und Zeichenlehrer Carl Scheinert.

1851

Weltausstellung in London. Die Meißner Manufaktur wurde wieder gelobt in bezug auf Malerei und Farben, jedoch gerügt wegen der Formen im Rokokogeschmack, «dieser veraltete und größtenteils verkehrt zu nennende Geschmack wird aber gepflegt, ... weil namentlich in England außer den Dessertgeschirren mit reicher Matt- und Glanzvergoldung bis jetzt noch nichts anderes als nur Rokokoartikel, oft mit den abscheulichsten Ausartungen bestellt werden...»²⁴⁰ (Kühn, 1851). Im «edleren Styl» wurde nur die grosse Vase nach dem Semperschen Entwurf vorgestellt.



Abb. 1 Selbstbildnis, 1814. Bleistift, bez. «30.12.1814». Dresden, Museum für die Geschichte der Stadt Dresden, Carus-Album.

1 Der persönliche und künstlerische Werdegang Georg Friedrich Kerstings bis zur Anstellung an der Porzellanmanufaktur Meißen

1.1. Jugend und Ausbildung. Zur wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Situation der Stadt Güstrow in den Jugendjahren Kerstings. Zur Lehre in Güstrow und Ausbildung in Kopenhagen

Die Stadt, in der Georg Friedrich Kersting (1785–1847) geboren wurde und seine Jugendzeit verbrachte, spielte im Herzogtum Mecklenburg in ihrer politischen und wirtschaftlichen Geschichte eine nicht unbedeutende Rolle. Mit den typischen kleinen mecklenburgischen Ackerbürgerstädten ist Güstrow in seinem Charakter nur bedingt zu vergleichen.

Die zentrale geographische Lage der Stadt an wichtigen Handelsstraßen durch Mecklenburg begünstigte die Entwicklung zu einem bedeutenden Markt- und Umschlagort, der als Hauptstadt der Fürsten zu Werle bis 1436 und dann als Nebenresidenz der Herzöge von Mecklenburg auch politische Bedeutung hatte. In dieser Rolle rückte die Stadt als Aufenthaltsort berühmter Persönlichkeiten in ihrer Geschichte zeitweilig sogar in den Blickpunkt internationaler Politik. Während des Dreißigjährigen Krieges besetzten die kaiserlichen Truppen unter Wallenstein das Land Mecklenburg, welches dem Herzog von Friedland und Sagan noch als drittes Reichslehen vergeben wurde. Im Verlauf dieser vier Jahre war Wallenstein ein Jahr persönlich in Güstrow anwesend, das er zu seiner Residenz ausersehen hatte. Nur kurze Zeit, 14 Tage, dauerte dagegen der Aufenthalt des russischen Zaren Peter I. und des sächsischen Kurfürsten August des Starken während des Nordischen Krieges.

Die Güstrower Kaufleute hatten nicht nur in diesen Zeiten, sondern schon seit der Gründung der Stadt die Aufgabe, für die Bedürfnisse des Hofes und bis zur Reformation auch für die des Domkapitels zu sorgen. Ihre Verbindungen reichten über die Hanse in die Niederlande, in die Ostseeländer und nach Süddeutschland. Exportartikel waren Tuche und Bier. Auf den Güstrower Markttagen kamen viele Luxusgüter wie Tuche, Weine, kunsthandwerkliche Erzeugnisse, Bücher, Gemälde u. a. zum Angebot.

Doch Ende des 18. Jahrhunderts verfiel das Schloß, die mecklenburgischen Herzöge residierten jetzt in Schwerin und in dem neu erbauten Ludwigslust. In Güstrow war die oberste mecklenburgische Gerichtsinstanz verblieben. Demzufolge waren in der Stadt viele Juristen ansässig, die das politische und geistig-kulturelle Leben in der Stadt um 1800 mitbestimmten. Ende des 18. Jahrhunderts herrschte noch das alte Patriziat mit seinen Privilegien und seinem Aufsichtsrecht über die Einhaltung der schon veralteten Zunftordnungen. Die Handels- und Kaufleute, die alten Patrizierfamilien, die in der Stadt wohnenden Landadeligen

und die Rechtsgelehrten zogen reichen Gewinn aus dem Getreidehandel und profitierten von den in Güstrow weilenden streitenden Parteien am Landesgericht.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwarb sich die Stadt den Namen «Klein-Paris». Nach 1800 wurde Güstrow dank der Bemühungen des Patriotischen Vereins für Mecklenburg zu einem der wichtigsten Umschlagplätze für Wolle in Norddeutschland. Es wurden Tier- und Mustermessen veranstaltet, Hotels und Ausflugsgaststätten gegründet, Lagerräume und ein städtisches Theater gebaut. Auch im Privatbau ist ein Aufschwung in dieser Zeit deutlich spürbar. Neubauten und Fassadengestaltungen vor alten Häusern, reiche Innenausbauten und -ausstattungen dokumentieren das Selbstbewußtsein der Güstrower Bürger im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.

Die Stadt zählte 1803 7290 Einwohner (Greifswald hatte z. B. 1793 5400), die vorwiegend in folgenden Berufen arbeiteten:¹

Branntweinbrenner	26	Schmiede	17
Brauer	32	Schneider	58
Bildhauer	1	Amtsschuster	42
Fuhrleute	44	Freischuster	66
Gastwirte	22	Tischler	14
Glaser	5	Weber	17
Maler	5	Uhrhändler	1
Maurer	6	Töpfer	7
Perückenmacher	10	Zimmerleute	5
Kauf- und Handelsleute	47	Zinngießer	3

Für die geistigen Bedürfnisse sorgten in der Stadt um 1800 eine Lesegesellschaft, die gelehrte Zeitungen und Journale kursieren ließ, sowie zwei Leihbibliotheken, in denen Bücher zur Wissenschaft, Kunst und Geschichte geführt wurden. Einzelne Bürger besaßen ausgezeichnete Bibliotheken und Kunstsammlungen. Schon im Jahre 1803 war die Kupferstichsammlung des Herrn H. R. Hansen berühmt, die aus 46 666 Blättern bestand und nach der Fürstlich-Lichtensteinschen Sammlung in Wien die «wohl zahlreichste und vollständigste» in Deutschland gewesen sein soll.² Ein Teil dieser Sammlung befindet sich heute in der Staatsbibliothek Berlin.

Ein weiteres Beispiel dafür, daß sich auch in kleineren Städten Deutschlands die Bürger mit Wissenschaft, Literatur und Kunst beschäftigten, ist das Auktionsverzeichnis des Nachlasses von Hofrat Piper in Güstrow aus dem Jahre 1859. Es befand sich neben anderen Gemälden das Bild «Christus mit Kelch» von G. F. Kersting darunter sowie eine

umfangreiche Bibliothek juristischer, naturwissenschaftlicher, philosophischer, historischer Schriften und klassischer Dichtung. So sämtliche Werke von Goethe, Schiller, Shakespeare, Grillparzer, Diderot, Kleist, Klopstock, Lessing, Herder; Werke von Kosegarten, Arndt, Liskow, Swift; Literatur zu Goethe und Schriften zu «Faust», zum Schauspiel im allgemeinen, zur Kindererziehung und Psychologie. Piper gehörte zu den Gründern des bürgerlichen Theaters in Güstrow, schrieb selbst Schauspiele, die er Goethe zur Begutachtung eingesandt haben soll. Er hinterließ außerdem eine umfangreiche Theaterzettelsammlung des Güstrower Theaters, die heute im Stadtmuseum bewahrt wird.³ Christian Friedrich Piper war lange Jahre Meister vom Stuhl der Freimaurerloge in Güstrow. Als Rechtsanwalt an dem Hof- und Landgericht Güstrow verkehrte er mit dem Präsidenten des Landgerichtes. Dieses Amt bekleidete seit 1795 A. Chr. v. Kielmannsegg, ein Freund J. W. v. Goethes aus der Wetzlarer Zeit. Goethe sagte über ihn in seinem Werk «Dichtung und Wahrheit»: «...dem Grafen von Kielmannsegg bin ich bei diesem Aufenthalt vielen Dank schuldig geworden. Er war der ernsteste von allen, höchst tüchtig und zuverlässig.» Kielmannsegg begann 1774 als Auditor am Güstrower Hofgericht. Er hielt Verbindung mit den Vertretern der Sturm- und Drang-Periode der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, mit Mitgliedern des Göttinger Hainbundes.⁴

In diesem Kreise gebildeter Männer wurde der junge Maler G. F. Kersting im Jahre 1809 durch den Eintritt in die Freimaurerloge «Phöbus Apollo» förmlich aufgenommen. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes geschah nur durch Einführung und Bürgschaft eines Mitgliedes dieses Bundes, der sich in dieser Zeit, von humanistischen Idealen erfüllt, auch praktischen Lebensaufgaben stellte.⁵ Von Meißen aus hielt Kersting später noch Verbindung zu den Güstrower Freunden wie z.B. mit der Stiftung des Altarbildes für die Freimaurerloge «Phöbus Apollo» im Jahre 1822 und zu dem Ratsherrn Sibeth im Jahre 1843 mit dem Geschenk der 2. Fassung «Kinder am Fenster».

Für die Einschätzung einer Künstlerpersönlichkeit ist es nicht unwesentlich, in einem Teil der Darstellung den bisherigen Lebensweg nachzuzeichnen, da die Kinder- und Jugendjahre den Charakter und die Lebenseinstellung des Menschen wesentlich prägen.

Die Quellenlage über Kerstings Kindheit ist jedoch sehr dünn, unsere Kenntnisse sind daher sehr lückenhaft.

Am 22. Oktober 1785 wurde G. F. Kersting als Sohn des Glasermeisters Georg Fr. Kersting und dessen Ehefrau Christina Elisabeth Köster in Güstrow geboren. In dem schlichten Fachwerkhäus in der Hollstraße Nr. 6 wuchs Georg Friedrich mit einem Bruder und fünf Stiefgeschwistern aus der ersten Ehe der Mutter in wirtschaftlich bedrängten Familienverhältnissen heran. Der Vater bemühte sich vergeblich, als Glasmaler in seiner Lieblingsbeschäftigung

eine Lizenz zu erhalten, und kam des öfteren mit dem Amt der Maler in Konflikt.⁶ So wurde dem Knaben im Elternhause drastisch erlebbar, daß die zünftlerische Begrenztheit ein Hemmnis für die Entwicklung individueller Initiative darstellte. Im Alter von 45 Jahren starb der Vater, er hatte trotz aller Umsicht kein Vermögen erarbeiten können. Die Söhne Jacob Friedrich Bage und Ludwig Gottfried Kersting konnten daher bei der Meisterprüfung als Glaser ihre Gebühr nicht erlegen, ein seltener Fall im Amtsbuch der Glaser.⁷ Unter diesen Umständen war es gewiß für die Mutter notwendig, die ab 1800 den Handwerksbetrieb weiterführte, auch den jüngsten Sohn, Georg Friedrich, einer Handwerkslehre zuzuführen. Nach den sich abzeichnenden Neigungen erlernte er das Malerhandwerk. Kersting selbst schreibt kurz über diese Güstrower Jugendjahre in seinem Bewerbungsschreiben für die Stelle eines Zeichenlehrers an der Dresdner Akademie vom 6. November 1816:⁸

«Aus Güstrow in Mecklenburg-Schwerin gebürtig, habe ich mich von meiner frühesten Jugend an, dem Studium der Malerei gewidmet und nach dem ich in den Anfangsgründen derselben einen guten und zweckmäßigen Unterricht genoßen, die höhere Ausbildung in dieser Kunst drei Jahre auf der Akademie zu Kopenhagen und auf Reisen mir anzueignen gesucht.»

Für die «zweckmäßige Ausbildung» kam der Maler Johann Jacob Beutell, der von 1793 bis 1822 als nichtprivilegierter, danach als privilegierter Maler in Güstrow arbeitete, in Frage.⁹ Dieser stellte am 8. 7. 1800 an den Herzog von Mecklenburg-Schwerin den vergeblichen Antrag, den Titel «Hofmaler» zu erhalten, und gleichzeitig bat er um Aufträge.¹⁰ Er mußte wohl ein selbstbewußter Mann in seinem Kunsthandwerk gewesen sein. Kersting lernte also bei einem Meister seines Faches.

Für einen aufgeschlossenen jungen Menschen bot sich in Güstrow durch das Wirken eines Kreises von Persönlichkeiten die Möglichkeit, gesellschaftliche und künstlerische Probleme der Zeit kennenzulernen. Nirgends kamen letztere für die Öffentlichkeit so klar zum Ausdruck wie im Baugeschehen. Vor den Augen der jungen und alten Bürger entstand 1797 der Umbau des alten Renaissance-Rathauses zu einem modernen klassizistischen Gebäude. Die Entscheidung für den neuen «französischen» Stil wurde im Rat im Streit mit Vertretern der alten vaterländischen Schule ausgefochten. Die Ratsherrn Sibeth und Spalding gehörten zu den aufgeklärten Bürgern, die sich für die philosophischen und künstlerischen Ideen des Klassizismus einsetzten und auf vielfältige Weise in diesem Geiste in der Stadt wirk-

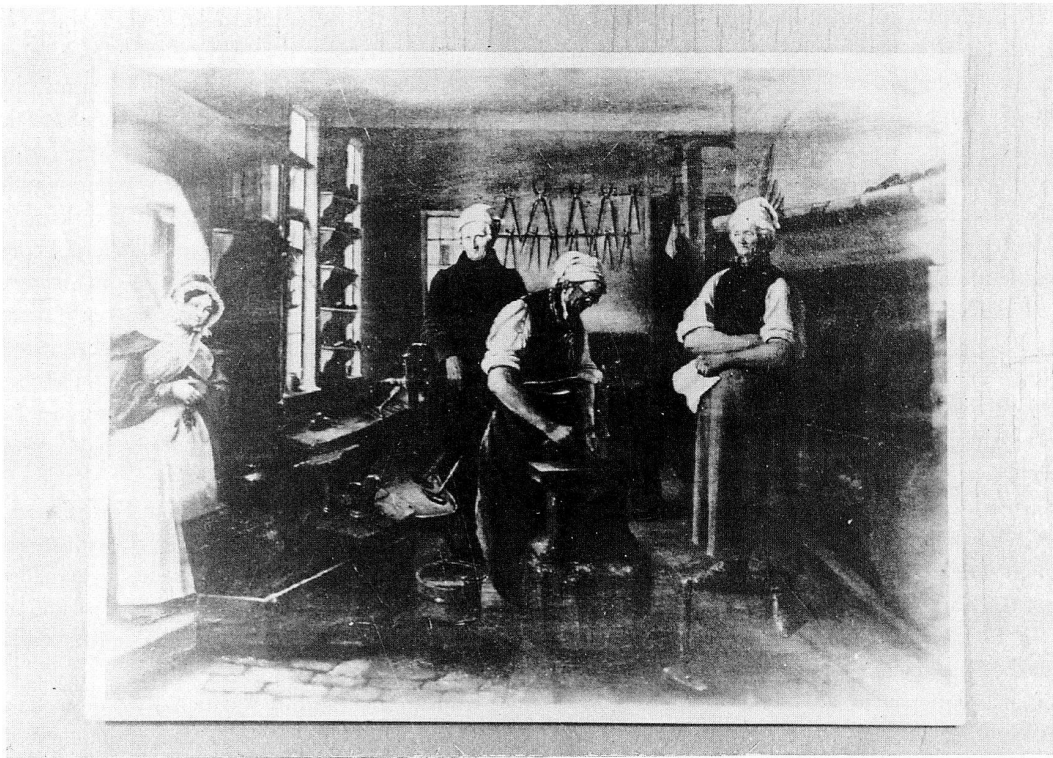


Abb. 2 «Die Schmiedewerkstatt», 1809. Öl/L., Foto des verschollenen Gemäldes Güstrow, Museum der Stadt Güstrow.

sam waren. Sie gaben Bauaufträge an den jungen Maurermeister Kufahl, der in Berlin, Rußland und Kopenhagen gearbeitet und die Schriften der Baumeister David Gilly, Palladio, Knobelsdorff, Mansard, Behrens studiert hatte. Diese Kenntnisse verarbeitete er in Bauideen für das Rathaus und für Bürgerbauten verschiedenster Art.¹¹ Die Stadt wurde in der Jugendzeit Kerstings von J. Chr. Wundemann 1803 wie folgt geschildert:

«Ohne eine Residenz-, Handlungs- oder Manufakturstadt zu seyn, findet sich hier nämlich Alles, was nach heutiger Sitte großstädtischer Ton, oder wenn man sogar will, hoher Grad der Kultur heißen mag; und dies in einer Art, und mit einer Ausbreitung auf alle Stände, wie es nicht leicht in einer Stadt von gleichem Umfange, wenigstens sonst nirgends in Mecklenburg angetroffen wird. ... aller Glanz

und Schimmer, den die moderne Lebensart an sich trägt, mit ausgesuchter Eleganz im Innern der Häuser, und mit einem bis zur höchsten Üppigkeit gestiegenen Aufwande in der Kleidung, große Ungezwungenheit in den Sitten und im ganzen gesellschaftlichen Umgange ... in Verbindung mit aller Freiheit im Denken, die in unsern Tagen als hohe Aufklärung gepriesen wird, oft auch mit großer Freimütigkeit im Reden. Endlich auch, um die Ähnlichkeit zu vollenden, Armut und Reichtum im grellen Contrast.»¹²

Doch zu den besonderen Eindrücken in der Jugend dürften für Kersting die sozialen Spannungen und Auseinandersetzungen in der Stadt geworden sein, die die alte feudale Ordnung bedrohten und ein neues Zeitalter ahnen ließen. Die Ideen der revolutionären Bewegung in Frankreich, die

Revolution selbst, sie wirkten auch auf die unterdrückten Stände in Mecklenburg. Allein von 1792 bis 1804 gab es in Güstrow acht Streiks der Handwerkergehilfen, der Maurer, Tischler, Schneider und Bäcker, «die auf französisch rebellierten» und zum Teil ihre Forderungen durchsetzen konnten. Einen ersten revolutionären Höhepunkt der sozialen Bewegungen erlebte Kersting mit 15 Jahren. Im Jahre 1800 gab es eine Mißernte in Europa. Die mecklenburgischen Landjunker verkauften soviel landwirtschaftliche Produkte in das Ausland, daß eine Hungersnot und Preiserhöhungen die Folge waren. In Rostock und Güstrow kam es zu spontanen Aktionen der Bevölkerung, die z.B. die Weiterführung der Transportwagen mit Lebensmitteln verhinderten. Auf dem Marktplatz in Güstrow versammelte sich eine erregte Menschenmenge, die vom Militär mit Gewalt auseinandergetrieben wurde. Sie erschossen fünf Menschen, verhafteten eine Reihe von Demonstranten, die später harte Strafen erhielten. Die aufgeschreckte Regierung erließ ein Ausfuhrverbot für Kartoffeln und Speck, um die bedrohliche Situation im Lande zu entschärfen. Das Güstrower Militär erhielt für die Niederschlagung des Aufstandes von der mecklenburgischen Ritterschaft 1000 Taler Gold zum Geschenk.¹³ Das Wohnhaus der Familie Kersting befindet sich in unmittelbarer Nähe des Marktes, und man kann sich vorstellen, daß Kersting bleibende Eindrücke für sein Leben gewann, die ihn später bewogen, an der Seite der fortschrittlichsten Jugend für nationale Freiheit und Einheit in dem Lützower Korps zu kämpfen. In dem Kampf zwischen der alten feudalen Ordnung und der bürgerlichen Gesellschaft mit ihren Ideen der Freiheit und Gleichheit des Menschen waren Kerstings Sympathien eindeutig auf der Seite des sich ökonomisch und politisch entwickelnden Bürgertums. Der schaffende, freie, selbstbewußte Bürger wird Kersting zum idealen Leitbild. Deutlich bringt er dies in seinem ersten Gemälde, welches 1809 auf der Kopenhagener Ausstellung zu sehen war, die «Schmiedewerkstatt», zum Ausdruck (Abb. 2, S. 17).

Die Lehrzeit Kerstings als Dekorationsmaler verlief nicht unproblematisch, wie die kurzen Bemerkungen des Hofrates Piper in einer Gelegenheitsrede anläßlich der Übergabe des Gemäldes «Apoll mit den Stunden» verraten:

«Er ist ein geborener Güstrower, eines längst verstorbenen, wackeren, aber armen hiesigen Bürgers, des Glasermeisters Kersting, Sohn. Der Vater war in der Glasmalerei, die er nebenher betrieb, nicht ungeschickt; vielleicht, daß diese seine Lieblingsbeschäftigung das Talent des Sohnes für die Malerei weckte, oder doch seiner Bestimmung für diese Kunst die Richtung gab. In der Vorhalle derselben – wenn anders der zunftmäßige Malerbetrieb

mit der künstlerisch freien überall einige Gemeinschaft hat – ward er durch den hiesigen Maler B. eingeführt, der wohl selbst nie über die Vorhalle hinausgekommen war. Aber das mechanische Uebertünchen der Wände, das ewige Zeichnen bedeutungsloser oder barocker Verzierungen, die ganze handwerksmäßige Beschäftigung eines gewöhnlichen Dekorationsmalers, eckelt den Lehrling bald an; er gewann die Ahnung eines höheren Talents, das ihn zu eigentlich künstlerischer Ausbildung drängte; und aus allen Kräften strebte er, sich freiere dieser Ausbildung günstigere Lebensverhältnisse zu schaffen.»¹⁴

Diese nach fast 30 Jahren getroffene Feststellung zu Kerstings Lehrzeit ist die bisher einzig bekannte von einem Zeitgenossen des Künstlers über seine Jugendjahre in Güstrow. Ein bisher nicht näher bekannter Verwandter ermöglichte ihm im Jahre 1805 den Besuch der Kunstakademie in Kopenhagen.

Der Kunstbetrieb an der Akademie wurde in den Briefen von Philipp Otto Runge anschaulich geschildert.¹⁵ Bei aller Kritik erwies sich jedoch die ausgezeichnete Qualität der Ausbildung dann im Können der Kopenhagener Schüler wie Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge und Georg Friedrich Kersting, wovon jeder auf seine Weise vom Gebotenen profitierte. Von Kersting wird in diesem Zusammenhang nicht nur seiner Auszeichnungen mit Medaillen der Akademie in den Jahren 1805 und 1807 zu gedenken sein, sondern auch seiner mutigen Haltung während der Belagerung Kopenhagens durch die Engländer im Jahre 1807, als er mit den Kopenhagenern in der Stadt blieb, um sie mit zu verteidigen.¹⁶ Von Kopenhagen aus kehrte er nach Güstrow zurück. Entgegen bisherigen Anschauungen bin ich der Ansicht, daß Kersting bis 1810 in Mecklenburg verblieb und nicht gleich nach Dresden weiterreiste. Möglicherweise durch die Krankheit der Mutter zurückgerufen, war er vermutlich Ende 1808 in Güstrow. Am 5. Oktober 1808 starb die Mutter im 67. Lebensjahr an der Auszehrung; am 11. November 1808 wurde für den 22jährigen Georg F. Kersting noch der Amtstischler Georg Andersen zum Vormund eingesetzt. Drei Jahre zuvor war der ältere Stiefbruder, der Glasermeister Jacob G. Bage, an der Schwindsucht verstorben; der jüngere Ludwig Gottfried Kersting machte im Januar 1808 seine Meisterprüfung, konnte sie jedoch nicht bezahlen.¹⁷ Die finanziellen Verhältnisse der Familie waren also sehr schlecht, so daß eine sofortige Weiterreise von Georg Friedrich ohne weitere Unterstützungen kaum möglich erscheint. In diesen Jahren 1808 und 1809 sind nachweislich auch folgende Werke entstanden: «Ansicht von Rostock», «Frau Köster» und die «Schmiedewerkstatt». Diese

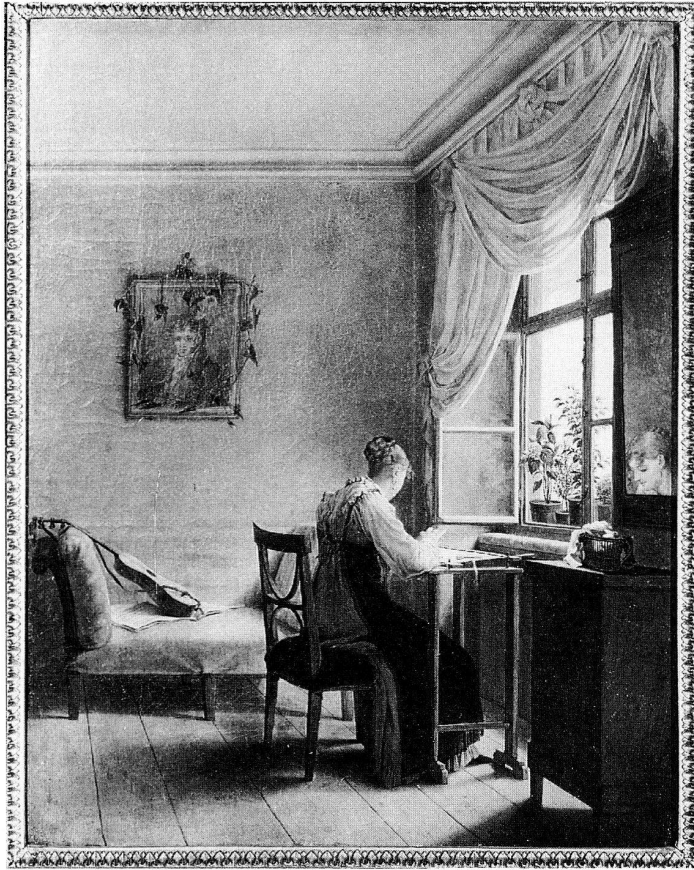


Abb. 3 «Die Stickerin» (Louise Seidler), 1812. Ö/L., 472×375 mm.
Weimar, Staatliche Kunstsammlungen.

Werke können kaum aus dem Gedächtnis in Dresden gemalt worden sein, sondern sind erste Ergebnisse künstlerischer Arbeit in der Heimat, deren Menschen und Landschaft Kersting liebte. Denkbar ist auch, dass die Güstrower Logenbrüder Kersting Aufträge vermittelten und ihm dann später die Weiterreise ermöglichten. Sicher ist jedoch, daß Georg Friedrich Kersting erst am 13. August 1810 in der Liste der studierenden Künstler der Kunstakademie Dresden aufgenommen wurde für die Fächer «Portrait und Conservat. Malerei» ohne bestimmten Lehrer.¹⁸

1.2. Erste künstlerische Erfolge für Georg Friedrich Kersting in Dresden 1810 bis 1813

Die Dresdner Zeit wurde für Kersting trotz schlechter finanzieller Verhältnisse zur glücklichen Schaffens- und Bewährungsprobe als junger Künstler. Die meisterliche Aus-

führung originärer Ideen in kleinformatigen Bildern sicherten ihm auf einen Schlag die Anerkennung als Künstler¹⁹ (Abb. 3, S. 19). Er fand Eingang in dem Kreis der Dresdner Kunstfreunde²⁰ und hatte freundschaftlichen Kontakt mit vielen Künstlern, die ihn ob seiner offenen, natürlichen Wesensart auch später noch in Erinnerung behielten.²¹ Die enge Freundschaft mit Caspar David Friedrich, dem Haupt der Dresdner Romantiker, befruchtete das Schaffen beider Künstler. Die Beziehungen waren durch gemeinsame Wanderungen, die oft ein Prüfstein für das gegenseitige Verständnis und die Freundschaft sind, noch vertieft worden. Kersting, der wie Friedrich im Hause v. Kügelgens ein- und ausging, hatte auch Kontakt zum Hause des Oberappellationsrates Körner. Hier lernte Kersting dessen Sohn Theodor kennen; eine Beziehung, die sich bald noch tiefer bewähren sollte. Zeitweilig hielt sich in Dresden die Familie des bekannten Buchhändlers Frommann aus Jena auf, eine mit Goethe eng befreundete Familie. Kersting war als



Abb. 4 Selbstbildnis als Lützower Jäger, 1813. Bleistift, 275×175 mm.
Privatbesitz. Literatur: Gebrig 1932, S. 29.

Zeichenlehrer der Gattin und deren Töchter tätig. Die Pflgetochter von Carl Friedrich E. Frommann war Christiane F. W. Herzlieb, Goethes Vorbild für die bekannte Mädchen-gestalt der «Otilie» aus den «Wahlverwandschaften». Die Tochter Allwina Frommann hatte eindeutiges Zeichentalent, das sie später zur anerkannten akademischen Künstlerin als Arabeskenmalerin werden ließ.²²

Als Maler hatte Kersting in diesen Jahren unangefochten sein Können bewiesen, eine glückliche Laufbahn schien sich abzuzeichnen. Über die Malerin Louise Seidler waren Bilder von ihm zu Joh. W. v. Goethe nach Weimar gekommen, der sich auch persönlich für deren Ankauf einsetzte. Zu den beruflichen Erfolgen, künstlerischen Anregungen und dem vielseitigen gesellschaftlichen Kontakt kam noch die Bekanntschaft mit einem jungen Mädchen, welches er erst nach vielen Jahren als Gattin heimführen konnte. Im Hause des Oberpostmeisters Sergel lernte er wohl beim Malen des Porträts der jungen, schönen Frau Sergel²³ die Tochter des Hauses, Agnes, kennen. Diese Entwicklung im künstlerischen und persönlichen Leben Kerstings wurde jäh durch die gesellschaftlich-politischen Ereignisse unterbrochen.

1.3. Georg Friedrich Kersting als Lützower Jäger im Befreiungskrieg 1813/1814

Nach der Niederlage Napoleons in Rußland entwickelte sich der Widerstand gegen die französische Besetzung in Deutschland zu einer umfassenden Befreiungsbewegung. Auch in Dresden wurde trotz des engen Bündnisses Sachsens mit Napoleon der patriotischen Sache große Sympathie entgegengebracht. Als dann im Jahre 1813 nach dem preußischen Aufruf zur Bildung einer Freiwilligen Schar in Dresden ein Aufnahmebüro der Lützower eingerichtet wurde, kamen viele junge Menschen zur schwarz-roten Fahne. Diese Seidenfahne des Korps befand sich im Quartier des bekannten Friedrich Ludwig Jahn, der seit Anfang April 1813 in Dresden weilte und Kompanieführer im Lützower Korps war. Zur gleichen Zeit waren auch der berühmte Staatsmann Freiherr v. Stein und Ernst Moritz Arndt in Dresden. Treffpunkt aller Patrioten war das Haus der Familie Körner.²⁴ Ihre Anwesenheit steigerte ohne Zweifel die Bereitschaft der Jugend, den Freiheitskampf persönlich zu führen. Über den Geist des Korps führt ein ehemaliger Jäger in seiner «Geschichte des Lützower Freikorps» folgendes aus:

«In dem Lützowschen Korps sollte jeder eine Stätte finden, wo er diesem Gedanken – der deutschen Einheit – leben könnte, hier sollte er sich bewußt werden, ein Deutscher zu sein

... Dies gab dem Korps seinen eigenthümlichen Charakter, seine hohe Bedeutung ... Hier sollte die Einheit Wirklichkeit sein, jeder Deutsche wurde aufgenommen.»²⁵

Georg Friedrich Kersting rüstete sich mit Hilfe der Freunde aus und trat als Fußjäger in das Lützower Korps ein (Abb. 4, S. 20). In der gleichen Kompanie des kombinierten Bataillons unter Premier-Leutnant Staak dienten der Dichter Theodor Körner, der spätere Historiker Friedrich Förster, Karl Fr. Friesen und Eleonore Prohaska als Jäger Renz. Körner wurde später zum Adjutanten des Majors v. Lützow befördert; er fiel am 26. 8. 1813 in einem Gefecht bei Wöbbelin.

Am 11. April 1813 zogen die Lützower Jäger von Dresden nach Leipzig. In der Kriegsgeschichte dieses berühmten Freikorps ist das Gefecht am 16. September 1813 an der Göhrde von herausragender Bedeutung.²⁶ In diesem Gefecht zeichnete sich Kersting durch besondere Tapferkeit aus. Als sich seine Kompanie der Hauptstellung der französischen Geschütze auf dem Steinker Hügel näherte, wurde sein Nebenmann Friedrich Förster verwundet. Kersting verband ihn. Eine Trommel, die als Sitzplatz gedient hatte, wurde vom Jäger Renz (Eleonore Prohaska) aufgenommen und, ständig Attacke trommelnd, den Hügel vorangetragen. Ein Geschützfeuer streckte die kühne Trommlerin nieder, mit ihr noch viele andere Jäger. Darunter auch Heinrich Hartmann, ein 19jähriger Student von der Universität Heidelberg, der mit den Worten: «Dulce et decorum est pro patria mori» starb. Sein Studienfreund v. Berenhorst schritt zur gleichen Zeit mit einem Schuß in der Seite und dem Ruf «Körner Dir nach!» dem Feind entgegen.²⁷ Kersting hatte mit dem Gefreiten Bachmann die feindliche Haubitze als erster erreicht und sie erobert. Hierfür erhielt er das Eiserne Kreuz und den russischen St.-Georgs-Orden.²⁸

Die zahlreichen Skizzen aus der Kriegszeit verdichten sich bei Kersting zu drei inhaltsreichen Gemälden, die dem Andenken der Idee des Freiheitskrieges und der sie verfechtenden deutschen Jugend gewidmet sind.²⁹ Verkörpern doch die Dargestellten den Geist der Jugend von 1813.

In dem Gemälde «Auf Vorposten im Walde» sind Körner, Hartmann und Friesen vereint. Körner, der gefeierte jugendliche Dichterheld, dessen Lieder die deutsche Jugend im Kampf für Einheit und Freiheit beflügelte; der Student Hartmann, der für die studentische Jugend, einem Hauptträger der Bewegung, auf dem Gemälde vertreten ist, und Karl F. Friesen. Friedrich L. Jahn kennzeichnete ihn so:

«Friedrich Friesen aus Magdeburg war ein aufblühender Mann an Jugendfülle und Jugendschöne, an Leib und Seele ohne Fehl, voll Unschuld und Weisheit, beredt wie ein Seher,

eine Siegfriedsgestalt, von großen Gaben und Gnaden, ein Meister des Schwertes ... kühner Schwimmer ... reißiger Reiter ... Sinner in der Turnkunst. ... aber, wie Scharnhorst unter den Alten, ist Friesen von der Jugend der größte aller geblieben.»³⁰

Jahn mußte es wissen, er war sein engster Mitarbeiter bei der Begründung der Turnkunst in Berlin. Friesen hatte Baukunst und Mathematik studiert, hatte mit Wilhelm v. Humboldt am mexikanischen Atlas gearbeitet und wirkte zuletzt als Lehrer am Plamanschen Institut nach Pestalozzis Lehren.³¹ Friesen fiel in Frankreich.

Hier erreichte auch die Lützower Jäger die Order zur Auflösung des Korps am 30.4.1814. Es wurde Erlaubnis zur Entlassung aus dem Korps gegeben. Von Mai 1814 bis April 1815 verringerte es sich von 2100 Mann auf 1364.³² Wir wissen nicht, wann Kersting das Korps verließ, doch wird es noch im Jahre 1814 gewesen sein. Im Neujahrsbrief 1815 beschreibt schon Friedrich Förster die beiden vorgenannten Bilder, die er bei einem Besuch bei Kersting in Dresden sah.³³

Caspar David Friedrich ist es, der Freund Kerstings, der die am 8. Mai 1815 erfolgte Abreise Kerstings nach Warschau an Louise Seidler in Jena mitteilt.³⁴ Kersting hatte mit diesem Arbeitsvertrag dem freien Schaffen als Künstler absagen müssen und sich in ein Abhängigkeitsverhältnis begeben. Das bisherige Einkommen vom gelegentlichen Verkauf einiger Bilder war schon sehr bescheiden gewesen, doch es gab jetzt auf Jahre hinaus kaum Aussicht auf Besserung der finanziellen Lage. Die politische und wirtschaftliche Situation im Königreich Sachsen war nach der Niederlage Napoleons infolge des Bündnisses Sachsens mit Frankreich völlig unsicher und die Bevölkerung verarmt. An ein kaufkräftiges Publikum war vorerst nicht zu denken.

1.4. Als Zeichenlehrer bei der Fürstin Sapieha in Warschau 1815 bis 1818

Für Georg Friedrich Kersting war die Warschauer Zeit eine widersprüchliche. Einerseits gewährte ihm der Aufenthalt im Palais der Fürstin Sapieha als Zeichenlehrer ihrer Kinder materielle Sicherheit. Die einst in Paris als gefeierte Schönheit glänzende kluge Fürstin empfing national gesinnte polnische Adlige in ihrem Hause. Kersting malte für sie Porträts und historische Bilder. Andererseits vermißte er seine Freunde aus Dresden, besonders die Braut Agnes. Je länger der Aufenthalt dauerte, um so stärker wurde der Wunsch zurückzukehren, trotz der wohlwollenden Aufnahme und Anerkennung in Warschau.³⁵ Seine Bilder wurden von dem kunstverständigen Grafen v. Zamoyski gelobt. Der Lega-



Abb. 5 «Anna Sapieha-Szartoryska», um 1817. Miniaturbildnis, 95×83 mm. Öl/Karton. Warschau, Nationalmuseum.

tionsrat Reyer berichtete am 18. März 1818 aus Warschau an den sächsischen König:

«Vor einigen Tagen habe ich des hiesigen Mahlers Herrn Kerstings Werkstatt in der Wohnung der Fürstin Sapieha besucht, und Gelegenheit gehabt mehrere sehr gelungene Gemälde desselben zu besehen. Meinem Dafürhalten nach scheint dieser Künstler mit gutem Geschmack eine reiche Phantasie zu vereinigen. ... auch zeigte mir der Graf Zamoyski ein Oelgemälde desselben, welches in Colorit und Zeichnung gut gerathen, jedoch in sehr kleinem Maßstabe gearbeitet war.»³⁶

Von diesen Arbeiten für polnische Adelhäuser hat sich bisher wenig finden lassen. So das Porträt eines Knaben, bez.: «G. Kersting 1815», welches nur im Foto erhalten ist.³⁷ Es könnte sich um den Sohn der Fürstin Sapieha, um Leon, handeln. Ein zweites Porträt von der Tochter Anna ist in der Miniaturensammlung des Warschauer Nationalmuseums vorhanden. Im Katalog der Miniaturen des Museums wird es noch mit dem Vermerk «unbekannter Maler» geführt³⁸ (Abb. 5).

Kersting ist also auch ein Miniaturmaler? In den grundlegenden Werken zur Kunst der Miniatur wird tatsächlich G. F. Kersting als Miniaturist geführt, allerdings ohne genaue Bildangaben. So schreibt Ernst Lemberger:

«Der mecklenburgische Schmelzmaler Friedrich Georg Kersting, der 1813 als Freiwilliger unter Lützow kämpfte, hielt sich einige Zeit in Warschau auf. Er kam später nach Meissen ... Er malte Historien, Bildnisse und Genrestücke in Öl und Miniaturporträts in Aquarell- und Schmelzfarben.»³⁹

Kersting kann durch verschiedene Künstler mit der Miniaturmalerei vertraut geworden sein. So in Kopenhagen durch den Hofmaler Christian Hornemann, der sich von 1787 bis 1803 in Dresden und Berlin aufhielt und seit 1804 in Kopenhagen wirkte.⁴⁰ Jens Juel, einer der besten Bildnismaler, führte auch Miniaturarbeiten aus, die Kersting gesehen haben kann; der Meister selbst war 1802 verstorben. Sehr entscheidend könnte in Kopenhagen die Bekanntschaft mit dem Maler, Musiker und Mechanikus Hans Henrik Plotz gewesen sein. Dessen vielseitige Talente und Neigungen waren gewiß eine Anziehungskraft für junge Menschen. Er hatte in Genf die Emailmalerei erlernt, verkehrte im Hause des Malers Liotard und war mit dessen Tochter verlobt. Plotz selbst brach jedoch mit der pointillistischen Methode der Miniaturmalerei Liotards und ersetzte sie durch die Strichmethode bei einer vorzüglichen Behandlung der Farben.⁴¹ Zwei Mecklenburger, die sich mit der Miniaturmalerei beschäftigten und gleichzeitig mit Kersting in Kopenhagen wirkten, waren Pinehas Liebmann aus Schwerin und Lippmann Fraenkel aus Parchim. Auch in Dresden wurde die Miniaturmalerei von vielen Malern ausgeübt. Diente sie doch dazu, Geschenke von besonderem Wert zu schmücken, wie für Medaillons, Dosen, Uhrdeckel, Knöpfe, Schreibzeug usw., wobei der Malgrund aus Leinwand, Holz, Blech, Papier oder Porzellan sein konnte. Eine für den Maler sehr komplizierte technische und künstlerische Aufgabe. In Dresden übten die Miniaturmalerei um 1810 mehrere Maler aus, wie Anton Graff und Dora Stock, die Tante Theodor Körners.⁴²

Die Kenntnis der feinen Malweise der Miniatur war eine wichtige Voraussetzung und Grundlage für die künftigen umfangreichen Aufgaben Georg F. Kerstings als Malervorsteher an der Porzellanmanufaktur in Meissen. Er war, wie alle Künstler jener Zeit, gezwungen, mit seinem Können eine feste Anstellung in einer Akademie, einer Schule oder Einrichtung zu suchen, denn als freischaffender Künstler ohne festes Einkommen konnte man nicht leben, noch weniger eine Familie gründen. Es sei hier auf Philipp O. Runge verwiesen, der nur durch Familienübereinkunft materiell

gesichert werden konnte. Caspar D. Friedrich hatte 1816 als Mitglied der Dresdner Akademie endlich ein bescheidenes Einkommen, welches ihm die Heirat im Jahre 1818 ermöglichte.

Die Dresdner Freunde, die Kerstings Wunsch auf Rückkehr kannten, verwandten sich für ihn, als die Stelle des Zeichenlehrers Hahn an der Dresdner Akademie 1816 frei wurde. Der Hofmarschall Heinrich Graf v. Vitzthum trug Kerstings Anliegen, nachdem diese Stelle schon vergeben war, am 10.12.1817 dem Cabinets-Minister Graf v. Einsiedel nochmals wärmstens vor, weil sich erneut eine Möglichkeit der Anstellung an der Akademie bot.⁴³ Beigefügt waren diesem Gesuch das Bewerbungsschreiben von Kersting selbst und die überaus positiven Empfehlungen der Professoren Seidelmann, Matthäi, Hartmann, Rösler und Kügelgen. Als Beispiel möchte hier diejenige des Professors Ferdinand Hartmann, des Historienmalers, eingefügt sein, da dieser auch als später als Obermalervorsteher der Meißner Zeichenschule zugleich Berater des Malervorstehers Kersting wurde.

«...so gereicht es mir zum besonderen Vergnügen, in diesen talentvollen Künstler, der seine Geschicklichkeit seit mehreren Jahren bey den Ausstellungen der hiesigen Königl. Akademie der Künste bewiesen hat, alle diejenigen Eigenschaften rühmen zu können, die zum frühen Unterricht in der Kunst erforderlich werden. Ein bey der Akademie in Copenhagen ernstlich begonnenes Studium und unter den Kunstschätzen Dresdens feiner ausgebildetes Kunsttalent, setzen ihn nicht nur in den Stand Auge und Hand angehender Künstler gehörig zu bilden, sondern sind auch um so mehr dazu geeignet, den gedeihlichen Samen zu etwas Höherem und Besserem in jungen Gemüthern auszustreuen und wahren Kunst- und Schönheitssinn frühzeitig bey seinen Zöglingen zu erwecken, da sein moralischer Charakter und die durch sonstige Bildung erlangten gefälligen Formen seines Benehmens ihm gewiß die Liebe und das vollste Vertrauen seiner Schüler erwerben müssen.»⁴⁴

Die Entscheidung für eine Anstellung in der Heimat traf der Hof, als die Stelle eines Malervorstehers in der Porzellanmanufaktur Meissen frei wurde. Das Angebot kam an Georg Friedrich Kersting, nachdem der am 18. Februar 1818 angeforderte Bericht des Warschauer Gesandten, Legationsrath Reyer, über Kunstfertigkeit, sittliche Lebensführung und Ursache der Verleihung des Eisernen Kreuzes für ihn günstig ausfiel.⁴⁵ Am 23. Juni 1818 unterzeichnete König Fried-

rich August von Sachsen die Anstellung Georg Friedrich Kerstings als Malervorsteher der KPM anstelle des erblindeten Ernst Ziegers auf Probe für ein Jahr. Bei erwiesener «Brauchbarkeit und Fähigkeit» sollte er dann in seiner Funktion ohne weitere Anfrage bestätigt werden.⁴⁶ Damit war für Kersting die Möglichkeit der Rückkehr und

die von ihm ersehnte Heirat mit der jungen Agnes Sergel am 22. November 1818 gegeben. Sie wohnten bis zum Tode Georg Friedrich Kerstings am 1. Juli 1847 auf dem Schloßberg in Meißen, neben dem ehrwürdigen Dom und dem einzigartigen spätgotischen Bau der Albrechtsburg, die der Königlichen Porzellanmanufaktur als Wirkungsstätte dienen mußte.

2 Zur Geschichte der Porzellanmanufaktur Meißen von 1818 bis 1848

2.1. Der Zustand der Meißner Manufaktur in künstlerischer und wirtschaftlicher Hinsicht im Jahre 1818

Die Entwicklung der Meißner Manufaktur von 1818 bis 1848 kann sachlich eingeschätzt werden, wenn man als Ausgangspunkt den Zeitraum von 1814 bis 1818 wählt und diese Übergangszeit analysiert. Aus beruflichem Munde haben wir für das Jahr 1814 eine zeitgenössische treffende Einschätzung der Manufakturverhältnisse, die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrigläßt. Heinrich Gottlob Kühn, seit 1814 Betriebsinspektor der Meißner Manufaktur, schrieb folgendes:

«Ein im Innersten zerrütteter Betrieb des Technischen, eine durch schlechte Leitung willkürliche Behandlung und den Einfluß des Arcani grossentheils demoralisiertes, an Faulheit gewöhntes, zur heimlichen Insubordination geneigtes Personal der technisch-chemischen Branchen, ein veraltetes Formenwesen, ein mit wenigen Ausnahmen wahren Sinn für Kunst und einer freien, echt künstlerischen Behandlung der Malerei entfremdetes, im besten Falle doch irre geleitetes, an ein mühsames Auspinseln gewöhntes Malerkorps, ein großer Waarenvorrath, der jedoch im regelmäßigen Verkaufe kaum Nachfrage mehr fand, und ein zerrütteter, man kann sagen vernichteter Debit waren die Materialien, welche überliefert wurden, um unter den ungünstigsten äußeren Verhältnissen ein neues Gebäude damit aufzuführen.»⁴⁷

Diese alle Seiten des Manufakturbetriebes berührende Einschätzung soll noch ergänzt werden durch eine kurze Erläuterung der ungünstigen äußeren Verhältnisse für die Manufaktur.

Nach dem Anschluß Sachsens an den von Napoleon gegründeten Rheinbund im Dezember 1806 verbot Rußland die Einfuhr von sächsischem Porzellan. Ein empfindlicher Schlag für die Meißner Manufaktur, die ihren bedeutendsten Außenhandelspartner verlor. Auch nach England waren alle Verbindungen durch die Kontinentalsperre abgeschnitten und die Finanzen in den übrigen europäischen Ländern durch ständige Kriegslasten und Kontributionen erschöpft. Der adelige Abnehmerkreis an dem kostbaren Luxusporzellan war daher auf ein Minimum herabgesunken. Das Bürgertum, als potentiell neuer Käuferkreis, war finanziell ebenfalls durch die Kriege völlig geschwächt. Der wirtschaftliche Zusammenbruch der Meißner Manufaktur erfolgte zu einem Zeitpunkt, da man weder im technischen noch im künstlerischen Bereich Modernisierungen und

Neuentwicklungen vorgenommen hatte. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts lebte die Leitung der Meißner Manufaktur in dem Bewußtsein des Ruhmes des Meißner Porzellans, welcher auch bisher den Preis bestimmte. Seit 1764 waren aber Konkurrenten in den Manufakturen Berlin, Kopenhagen, Wien und Sèvres herangewachsen.

Meißen hatte den Vorsprung im 18. Jahrhundert nicht genutzt, um durch technische Verbesserungen und neue Gestaltungen dieser Konkurrenz standhalten zu können.

Nach der Niederlage Napoleons im Jahre 1813 zerbrach der Rheinbundstaat. Sachsen, als enger Bundesgenosse Napoleons, gehörte zu den besiegten Staaten. Es wurde vorübergehend Kaiserlich-Russisches Generalgouvernement unter der Leitung des Fürsten Repnin. Von ihm wurde eine Kommission zur Untersuchung der Verhältnisse in der Meißner Manufaktur eingesetzt. Zu dieser Kommission gehörte Bergrat Wilhelm v. Opper, der am 17.3.1814 mit der Leitung der Meißner Manufaktur beauftragt wurde. Die Kommission kam zu dem Schluß, «daß der ganze Betrieb sowohl im Technischen als im Artistischen um mehrere Decennien hinter den Anforderungen der Zeit zurückgeblieben war».⁴⁸ Die Warenlager waren mit ungangbaren Artikeln überfüllt, und der Handel war auf ein Minimum zurückgegangen. Dazu kam noch ein «Betriebsunfall» in der Produktion. Im Jahre 1814 war der gesamte Massebedarf, wie Kühn schreibt, «aus Mangel an Aufsicht» aus schlechterer Erde aus Aue hergestellt worden. Das gesamte Porzellan dieses Jahres wies gelbe und graue Färbungen auf, ohne dass man den Grund dafür gleich herausfand. Der Ruf der Manufaktur war «in den Grundfesten erschüttert», da Malerei und Formenwesen nicht auf der Höhe der Zeit waren und nun noch die Güte und Qualität der Masse vernichtet schien.⁴⁹

Die nach dem Wiener Kongreß 1815 erfolgte Landesteilung Sachsens schränkte den inländischen Markt weiter ein, während der Außenhandel fast vollständig erloschen war. Rußland, Polen und Böhmen hatten völliges Handelsverbot für sächsisches Porzellan erlassen, Preußen und Bayern schützten sich durch hohe Einfuhrzölle. So lagen auf jedem Zentner weißen Porzellans 10 Taler Zoll, auf gemaltem Porzellan 20 Taler und auf fein gemaltem, reich vergoldetem Porzellan 30 Taler Zoll. Auf der Leipziger Messe konnten die Einkäufer der Handelshäuser viel billigere französische und thüringische Porzellane und Keramiken erwerben.⁵⁰

Um die große Aufgabe der Umgestaltung des gesamten Betriebes realisieren zu können, war es vor allem notwendig, an die Spitze der Produktionsbereiche befähigte Fachleute einzusetzen. Am 30. Mai 1814 begann der Chemiker Heinrich Gottlob Kühn seine für die Meißner Manufaktur so konstruktive und unermüdliche Tätigkeit als Betriebsinspektor. Ebenso erfolgreich für die Forschung und Entwicklung im Masse- und Farbwesen erwies sich die Berufung der Arcanisten Friedrich A. Köttig und Karl Fr. Selb-

mann im Jahre 1816. Sie hatten auf der Bergakademie Freiberg Bergbau und speziell den chemischen Teil desselben studiert. Für die künstlerische Seite der Porzellanproduktion konnte lange keine geeignete Kraft gefunden werden. Der Direktor v. Opperl bemerkte im März 1818 zu diesem Problem:

«Der Mangel eines Künstlers ist längst gefühlt worden. Bei dem so mannigfaltigen, stets wechselnden Geschmack kann keine Manufaktur ohne einen solchen Mann mehr bestehen. Zeither bin ich selbst genöthigt gewesen, die Muster und Verzierungen auszuwählen und anzugeben, weil von den angestellten Künstlern und Officianten keiner im geringsten dazu brauchbar ist. An der berliner Manufaktur sind mehrere dergleichen Künstler aber freilich mit einem Gehalte von 1500 Talern angestellt und es ist allerdings schwierig für 5 bis 600 Taler Gehalt ein dazu passendes, fleißiges, ordentliches und zuverlässiges Subjekt zu finden. Ich habe deshalb schon mit längst dem Direktor Schnorr in Leipzig und anderen deshalb Auftrag ertheilt und bloß von Professor Hartmann ist mir ein nahmens Kersting als dazu ganz passend vorgeschlagen worden. Dieser ist hier bei der Academie bekannt, hat in Kopenhagen schon früher für mehrere Fabriken Decorationen gefertigt dormalen in Warschau, er hat mir schriftlich den Wunsch als Mahlvorsteher in Meißen angestellt zu werden zu erkennen gegeben, nachdem ihm der Professor Hartmann das Nähere deshalb gemeldet hat.»⁵¹

Nochmals wird in diesen Bemerkungen Oppels deutlich, welche Erwartungen mit der Einstellung Kerstings verbunden waren und wie groß seine Verantwortung für die künstlerische Seite der zukünftigen Entwicklung der Meißner Manufaktur war. Auch für die kunstgeschichtliche Betrachtung der Situation im Kunsthandwerk dürfte diese Bemerkung im Jahre 1818 interessant sein. Direktor v. Opperl vertrat die Meinung, daß die Manufaktur nicht mehr einem bestimmten Stil zu folgen habe oder daß ein solcher sich andeuten würde, sondern er erklärte, daß der Geschmack jetzt stets zum Wechsel neige. Damit wurde eine Verunsicherung des Stilempfindens konstatiert, in der nur ein Künstler Richtung und Rat zu geben vermag. Außerdem wurde indirekt auch angedeutet, dass der Geschmack des Publikums richtungweisend für die künstlerische Produktion sein sollte, da vom Verkaufserfolg der Bestand der Porzellanmanufaktur abhängt. Kapitalistisches Rentabilitäts-

denken des Unternehmens trat damit ausschlaggebend für die Produktion im Kunsthandwerk an die Stelle der künstlerischen Aufgabenstellung und Qualität.

Die Reorganisation der Meißner Manufaktur nahm Jahrzehnte in Anspruch, da die Rentabilität der Manufaktur lange Zeit nicht erreicht werden konnte, ständig Zuschüsse benötigt wurden, die Handelsbedingungen sich nur zögernd verbesserten und die eingeführten Neuerungen erst langfristig ihre positive Wirkung zeigten.

2.2. Zur Entwicklung der Porzellanmanufaktur Meißen von 1818 bis 1831

Als Georg Friedrich Kersting am 1. Juli 1818 seine Tätigkeit an der Porzellanmanufaktur aufnahm, herrschte Hochbetrieb in der Verfeinerungsbranche. Einen großen Auftrag des sächsischen Hofes galt es, so schnell und so qualitativ wie möglich zu realisieren. Für den Sieger der Schlacht bei Waterloo beeilten sich die Verbündeten, Ehrengeschenke zu überreichen. Trotz seiner Niederlage beteiligte sich der König von Sachsen mit einem überaus großzügigen Geschenk an den Herzog von Wellington. Ein 134 Teile umfassendes Porzellan-Service war dazu ausersehen.⁵² Bei der Ausführung stand die Manufaktur unter dem Druck der Konkurrenz der Manufakturen Sèvres, Wien und Berlin, die ein gleiches Geschenk im Auftrage ihrer Fürsten vorbereiteten. Der französische König, Ludwig XVIII., ließ 1815 ein Dejeuner anfertigen; 1820 zu diesem Frühstücksservice 48 Dessertteller und 1822 das «Royal French Service», ein aus 140 Teilen bestehendes Porzellanservice.

Kaiser Franz I. von Österreich gab der Wiener Porzellanmanufaktur den Auftrag zu einem Service aus 195 Teilen, welches im August 1820 fertiggestellt war. Das größte und aufwendigste Service war das sogenannte Prussian-Service, welches Friedrich Wilhelm III. schon 1819 überreichte. Dieses bestand aus 470 Teilen. Die wichtigsten Stücke der genannten Service sind heute noch im Apsley-House in London zu sehen.⁵³ Darunter zeichnet sich das Meißner Porzellanservice durch seine gekonnte Maltechnik und zarte Farbigekeit besonders aus. Ein Verdienst, welches Kersting gebührt, der mit der künstlerischen Leitung dieses Großauftrages betraut war und hier auch volle Anerkennung durch den sächsischen König und die Manufakturleitung erhielt.⁵⁴ Doch dieser herausragende fürstliche Auftrag allein konnte das jährliche Defizit der Manufakturkasse nicht positiv verändern. Bis zum Jahre 1830 war die Manufaktur nur durch einen jährlichen Zuschuß von jeweils 12 000 bis 30 000 Talern zu erhalten.⁵⁵ Um diesen jährlich neu diskutierten und zu erbittenden Zuschuß möglichst zu senken, wurde auf Anweisung des Finanzministeriums und auf Vorschlag des Inspektors Kühn der Weg zur Massenproduktion an Ge-

brauchsporzellan eingeschlagen.⁵⁶ Dazu war es notwendig, das Porzellan zu erschwinglichen Preisen für einen bisher nur teilweise erreichten Käuferkreis anzubieten. So bot man seit 1817 eine zweite Sorte Porzellan an, die früher als Ausschuß der ersten Sorte galt. Sie hatte leichte Glasurdefekte, war geringer bemalt oder wurde als weiße Ware verkauft. Das Angebot an Formen, Bemalungen und Vergoldungen wurde dafür stark begrenzt, um diese Sorte deutlich von der ersten Qualität zu unterscheiden. So war alle Malerei, außer der Ausschuß- und Glasurmalerei, und alle Vergoldung für die zweite Sorte verboten, die grüne und blaue Malerei auf fünf Dessins beschränkt worden.⁵⁷ Der Erfolg ermutigte Kühn zu Versuchen für eine dritte Sorte Porzellan, die von 1822 bis 1824 in den Handel kam. Bei der zweiten und dritten Sorte Porzellan der Jahre 1817 bis 1824 wurde schlechtere Porzellanerde verwandt. Dies schadete dem Ruf der Manufaktur, so daß man ab 1824 eine Masse für alle Sorten einsetzte, während der Qualitätsunterschied sich auf den Dekor beschränkte.

Das Rechnungsjahr 1822 endete mit einem Defizit von 14 579 Talern, dazu kamen noch 16 882 Taler Schulden. Sogar für die Zahlung rückständiger Löhne wurden dringend 4000 Taler benötigt. Der Überschuß in der Malereiabteilung war um 4000 Taler gefallen, es war fast kein Geschirr mit feiner Malerei verkauft worden, sondern nur weiße Ware mit Vergoldungen konnte abgesetzt werden.

Das Ende der Manufaktur schien bedrohlich nahe. Es wurde vorgeschlagen, die Manufaktur wenigstens zeitweilig zu schließen.⁵⁸ Die ständigen Bemühungen Kerstings, in der Malereiabteilung durch qualitätvolle Arbeit, bessere Farben und Senkung der Kosten zur Rentabilität beizutragen, führten wegen der geringen Nachfrage nach bemaltem Porzellan nicht zum gewünschten Verkaufserfolg.

Die um 1820 einsetzende Beliebtheit von vorwiegend weißem Porzellan fand ihre Parallele in der Glaskunst. Auch hier herrschte bis in die dreißiger Jahre des 19. Jahrhunderts das farblose Glas vor, welches durch den Glasschliff phantasiereich und kunstvoll verziert wurde.⁵⁹ In Meißen setzte man Ende der zwanziger Jahre erfolgreich auf die Entwicklung von neuen Golddekorationen, um dem Geschmack der Käufer zu entsprechen.

In der Sitzung der Dirigierenden Kommission vom 28. Oktober 1822 beschloss man trotz der bedrängten Finanzlage, dem Malervorsteher Kersting 25 Taler für eine Weiterbildungsreise nach Berlin zu bewilligen, «da sie nicht zweifelten, daß diese Reise zur ferneren Ausbildung des Malervorstehers Kersting wesentlich beitragen und mithin zum Nutzen der Manufaktur gereichen könne». Jedoch der weiterführende Vorschlag, jedes Jahr ein neues Stück zu produzieren, «um in den Formen fortschreitenden Kunstgeschmacks mitzuhalten», wurde mit dem Hinweis abgelehnt, daß man schon genug Formen habe.⁶⁰

Da die Reorganisation des Betriebes von Grund auf geschehen mußte, entschloß man sich in einer fast aussichtslosen Situation am 22. März 1823, um die Zustimmung des Königs für eine umfassende Dienstreise des Inspektors Kühn von fünf Monaten Dauer zu bitten.⁶¹ Er sollte die Manufakturen in Gotha und dem Thüringer Wald, die Porzellanfabriken in Frankreich, die Massefabriken bei Limoges und München, Nymphenburg, Wien, die böhmischen Manufakturen und die Berliner Porzellanmanufaktur aufsuchen, um sich Kenntnisse über den neuesten Stand der Technik und die künstlerische Arbeit in der Keramikproduktion zu verschaffen. Die sächsischen Gesandten in Berlin, München, Wien und Paris erhielten Anweisungen, Kühn auf dieser Reise zu unterstützen.⁶²

Diese Dienstreise mit einem Kostenaufwand von 800 Talern wurde genehmigt. Im Oktober konnte Heinrich Kühn einen umfassenden Bericht geben, der konkrete Empfehlungen für die Übernahme neuer Techniken in Meißen enthielt. So zum Beispiel das Drehen hoher Gefäße aus freier Hand nach Zeichnungen oder unter Benutzung von Pappkartons; das Zusammensetzen großer Stücke aus mehreren, einzeln gefertigten horizontalen Abschnitten wie in Sèvres; die Einführung einer in Nymphenburg gebräuchlichen Schablonenart von sehr fester und genauer Stellung zur Fertigung von flachen Gefäßen; die Anschaffung der ovalen Drehmaschine nach Nymphenburger Beispiel; die Nachahmung des Verfahrens aus Sèvres, um Spitzen in Porzellan anzufertigen; die Herstellung von Artikeln im Gußverfahren; die Einrichtung eines zylindrischen Siebwerkes zum Absieben des Kapselsandes; die Nachahmung der preiswerten französischen Dekorationen in Gold, Silber und Platin sowie die Bearbeitung des Farbenwesens nach dem Vorbild von Sèvres. Weiterhin empfahl Kühn, daß der Gestaltungsvorsteher Dreßler und der Malereivorsteher Kersting auf einer Dienstreise nach Nymphenburg und in die Thüringer Werkstätten sich von der «Zulässigkeit einer schnelleren, wohlfeileren Arbeit» in der Gestaltung und Malerei selbst überzeugen sollten. Die Anstellung eines geschickten Malers für gefällige, leichte Porzellanmalerei aus Thüringen sollte angestrebt werden.⁶³ Diese Vorschläge wurden im technischen und künstlerischen Bereich der Manufaktur langfristig realisiert. Besonders der Malereiabteilung kam hierbei eine große Aufgabe zu. Die Anwendung neuer Farben und Dekore mußte künstlerisch und technisch beherrscht werden, wobei die älteren Maler nur schwer umgeschult werden konnten. Vorderhand war aber das Warenlager 1824 noch mit bemaltem Porzellan überfüllt, und neue Aufträge waren kaum vorhanden.

Die im Jahre 1822 ersten eingehenden Bestellungen der englischen Handelshäuser Endhofer, Rittner und Hitchoop nach kostbaren Porzellanen im Stil des Rokoko wurden die

wichtigste Basis für die Arbeit in der Malerei und Stütze in der wirtschaftlichen Bilanz des Betriebes. Sie bedeuteten auch den Anfang einer bis heute anhaltenden Tradition der Meißner Porzellanmanufaktur. Die Parallelität der Produktion mit Erzeugnissen nach historischen Formen neben zeitgenössischen Neuentwicklungen.

Diese Aufträge waren eine Herausforderung an das Leistungsvermögen der Manufakturisten, da die gängige Herstellung des Rokoko-Porzellans fast 40 Jahre zurücklag. In künstlerischer Hinsicht empfand man außerdem diese Porzellane noch als Verirrungen des guten Geschmacks. Von dem klassizistischen Ideal ausgehend, hatte man sich an den Formen und Dekoren des Empire als zeitgenössischen Stil orientiert und erste beschwingtere Formen des Biedermeier entwickelt.

Doch reichten auch diese Aufträge für die Beschäftigung der Maler nicht aus, zumal hierfür nur die bewährten, besten Kräfte der Figuren-, Blumen- und Landschaftsmaler in Frage kommen konnten. Die Meißner Manufaktur begann vorzeitig, Pensionierungen in fast allen Branchen auszusprechen, und zwar für 21 Mitarbeiter, darunter auch 5 Maler. Weitere 15 Maler wurden für ein Jahr in den Wartestand mit je 9 bis 15 Talern monatlicher Unterstützung versetzt. Es betraf 3 Indianisch-Maler, 8 Blumenmaler, 3 Landschafts- und je einen Früchte- und Blaumaler.⁶⁴

Um so intensiver betrieb man in der Malerabteilung die Modernisierung des Farbenwesens.⁶⁵

Auch Inspektor Kühn bezeugte selbst seine Anerkennung für den Malervorsteher Kersting, daß er sich bei der Einführung eines vollkommenen Farbwesens und einer leichten Manier in der Malerei sehr verdient gemacht habe⁶⁶ (vgl. Kap. 3). Ein Jahr später, am 23. 2. 1826, stellte v. Ooppel fest, daß in der Verfeinerungsbranche weitere Neuerungen eingeführt worden waren. Mit Hilfe anderer künstlerischer Techniken konnten jetzt Dekorationen preiswerter als mit reiner Handmalerei für das Gebrauchsporzellan ausgeführt werden. So wurde die Lithographie für Golddekorationen verwandt, die Goldschrift mit der Feder ausgeführt anstelle der mühsamen Pinselarbeit und das Goldpolieren mit Hilfe der Maschine durchgeführt. Die PM Meißen hatte mit diesen Neuerungen ein Sortiment preiswerten Gebrauchsporzellans geschaffen, das dem Bedürfnis des breiten Publikums entgegenkam und guten Absatz fand. Mit der erfolgreichen Anwendung künstlerischer Techniken konnte Meißen in der Konkurrenz mit den anderen Steingut- und Porzellanfabriken wieder eine führende Position erkämpfen und den Wettbewerb um breite Käuferkreise für Gebrauchsgeschirr mitbestimmen. Die Auftragssituation für die Malerei hatte sich dadurch wesentlich verbessert, so daß man noch zwei Figurenmaler, einen Landschaftsmaler und zwei Goldstaffierer einstellen konnte.⁶⁷ Vom englischen Markt kamen Bestellungen für 40 046 Taler, von der Rhei-

nisch-Westindischen Kompanie für 2617 Taler für Porzellan im Rokokostil.⁶⁸ Auch in Übersee konnte die Meißner Manufaktur Fuß fassen. So lieferte sie nach Mexiko an ihren dortigen Agenten Hundeiker im Jahre 1827 für 10 273 Taler, dann nach Ostindien für 3023 Taler und nach Lissabon an die Firma Janke und Rautenstrauch für 3373 Taler Porzellane.⁶⁹ Dieser Außenhandel war unentbehrlich für die Manufaktur, obwohl er mit großen Risiken behaftet war. Der Verkauf nach Übersee bot die Möglichkeit, teure Porzellane, die hier veraltet das Lager füllten, mit abzusetzen.

Durch intensive Versuche unter der Leitung des Inspektors Kühn gelang es, die teure Vergoldung zu verbessern. Kersting hatte im Jahre 1819 den ersten Schritt dazu getan durch eine andere Mischung des Goldauftrages. Aber noch immer wurde zuviel Gold für den Auftrag benötigt, war diese Methode teurer als die französische. Das neue Goldpräparat, welches Kühn 1827 einfuhrte, benötigte einen weitaus geringeren Goldanteil, ließ sich leichter polieren, ergab einen besseren Goldglanz und konnte auch mit der Ringelmaschine aufgetragen werden,⁷⁰ genannt «Triangelvergoldung».

Die Anwendung künstlerischer Techniken in der Dekoration der Porzellane wurde erweitert durch das Vordrucken von Konturen, die Anwendung des Kupferdruckes in Schwarz und Gold, der Lithographie auf und unter der Glasur und das farbige Lasieren dieser Lithographien. Diese Neuerungen ermöglichten eine Preissenkung der Porzellane, sie verbesserten weiter die Konkurrenzfähigkeit der Meißner Manufaktur.

Der Jahresbericht von 1829 enthält weitere Hinweise auf Fortschritte, die der Produktion von Gebrauchsporzellan dienlich waren. So wurden die Farben auf größeren Flächen nicht mehr aufgespritzt, wobei viel Farbe verbraucht wurde, sondern auf einen klebrigen Grund aufgesiebt und dann eingebrannt.⁷¹ Neue, wie es heißt, «gefällige und wohlfeile Artikel» konnten in den Handel gebracht werden. Denn nicht nur die technische Abteilung und die Malerei versuchten ihr Bestes, um die Meißner Manufaktur rentabel zu gestalten, sondern auch in der Gestaltungsabteilung wurde ein neues Erzeugnis produziert, das große Anerkennung fand.

Im Jahre 1828 begann man in der Meißner Manufaktur mit einem neuen Artikel, der in seiner Beliebtheit bald den Markt erobern sollte, mit der Herstellung von Lithophanien⁷² (vgl. Kap. 4).

Im Laboratorium der Meißner Manufaktur gelang dem Arkanisten Köttig bei der Suche nach einer bleifreien Kupferglasur die Herstellung eines künstlichen Ultramarins für die Öl-, Tapeten- und Wandmalerei. Direktor v. Ooppel berichtete darüber an den König am 12. 11. 1828 und erhielt die erbetene Zustimmung für die Aufnahme der Produktion und den Verkauf dieser Farbe.⁷³ Im Jahre 1829 kam sie unter dem Namen «Künstliches Lasursteinblau» in den Handel.

Ihre Güte war der französischen Farbe gleich, doch konnte sie viel preiswerter angeboten werden. Am Gewinn des Verkaufs der neuen Farbe wurde Köttig mit 25% beteiligt.⁷⁴

Eine der entscheidendsten Erfindungen gelang Heinrich G. Kühn mit einem neuen Goldpräparat im Jahre 1830.⁷⁵ Hierbei wurde das Gold völlig aufgelöst (Goldchlorid in öliger Lösung an Schwefelbalsam gebunden). Es war möglich, eine dreimal größere Fläche zu vergolden, ersparte außerdem das Polieren, da nach dem Einbrennen das Glanzgold hervortrat. Mit dieser Vergoldung wurden nicht nur Lohn, Zeit und Material eingespart. Es waren Goldverzierungen möglich, die mit der älteren Vergoldung unausführbar waren. Die Glasur muß unter dieser Vergoldung einen vollkommenen Glanz haben. Die Auflage war jedoch dünn, und man brauchte jahrelang weitere Versuche, um sie haltbar zu machen. Unter dem Namen «Glanzgold» wird sie heute noch angewandt. Bei zu reichlicher Verwendung wirkt diese Vergoldungsart jedoch aufdringlich und gewöhnlich. Diese neue Vergoldungsmöglichkeit ergab einen solch günstigen Erfolg auf dem Markt, daß die Nachfrage nach den mit Glanzgold verzierten Porzellanen sprunghaft anstieg. An der Entwicklung dieses neuen Präparates wird Kersting auch aktiv mitgearbeitet haben, so wie es Kühn für das neue Poliergold, die Triangel-Vergoldung, von 1827 bezeugte (vgl. Kap. 4).

2.3. Zur Entwicklung der Porzellanmanufaktur Meißen von 1832 bis 1848

Die Jahre von 1818 bis 1831 bedeuteten für die Leitung der Meißner Manufaktur schwere Kämpfe um die Existenz der einstmals so berühmten Manufaktur. Noch immer war die Manufaktur nicht rentabel, die Gestaltungskosten und die Ausgaben für die Einführung technischer Neuerungen lagen hoch, der Absatz florierte mäßig. Im Jahre 1830 betrug der Zuschuß noch 17 483 Taler.⁷⁶ Der Stützpfiler der Produktion waren die Aufträge aus England; sie sanken unerwartet im Jahre 1831, so daß das Weiterbestehen der Meißner Manufaktur wieder im Finanzministerium diskutiert wurde.⁷⁷ Das Jahr 1832 brachte endlich die Wende. Der entscheidende Durchbruch gelang mit der breiten Anwendung des neuen Glanzgoldes auf neuen Dekoren, welche den Absatz sprunghaft ansteigen ließ. Es war mit den neuen Verfahren möglich, die Preise der reich vergoldeten Waren, ebenso der mit Bronzegold verzierten oder goldgravierten Porzellane, niedriger zu halten als die französischen Erzeugnisse aus Sèvres.⁷⁸ Dagegen fanden Waren mit Buntmalerei noch keine Nachfrage, und die englischen Bestellungen blieben weiterhin aus.⁷⁹

Man ging daran, eine neue Serie von Porzellanen zu entwickeln, die sich an das Vorbild der böhmischen Glaskristall-

gefäße anlehnte. Sie eignete sich besonders für weiße Desertgefäße, die mit Goldstaffierung reißenden Absatz fanden. Die Nachfrage war so groß, daß die unbeschäftigten Buntmaler zu Goldmalern umgeschult werden mußten.⁸⁰ Die Produktion wurde auf eine höhere Anzahl von Gutbränden umgestellt, da die neue Warenart nach Glasmustern und die schon beliebten Lithophane die volle Auslastung der Kapazität forderten. Obwohl der Handel mit England sich bedeutend vermindert hatte und die teure Luxusware im Inland schlecht abgesetzt werden konnte, hat dieses neue Angebot zu einer günstigen Finanzlage geführt. Zum ersten Mal konnte die Manufaktur im Jahre 1833 rentabel arbeiten und ab 1834 Überschüsse aus den Einnahmen an den Fiskus einzahlen. Im Jahre 1834 mit 1500 Talern, 1835 mit 20 000 Talern und ab 1840 die konstante Summe von 13 500 Talern. Darüber hinausgehende Mehreinnahmen verblieben dem Betrieb zur weiteren Reorganisation.⁸¹

In dem Bericht des Inspektors Kühn vom 16. November 1834 spürt man die glückliche Stimmung über den Erfolg aller Bemühungen von fast 20 Jahren Tätigkeit für die Manufaktur:

«... dieses Resultat ist herbeigeführt worden durch die ausgebreitete Anwendung und vielseitigere Benutzung des Übergewichtes, welches die Manufaktur in technischer Hinsicht erlangt hat und durch die wachsende Anerkennung der Preiswürdigkeit, Schönheit, des Reichtums und der Eigenthümlichkeit der dadurch erzeugten neueren Produkte. Zu den Porzellanen nach Glaskristallmustern kamen weitere Formen und Dekorationen, welche an anderen Orten nicht nachgeahmt werden können.»

Die unzähligen Versuche, die Glanzvergoldungen haltbarer zu machen, gaben Kühn die Überzeugung,

«daß selbst wenn einer in den Besitz des Hauptverhältnisses ja des Hauptpräparates selbst sei, noch unzählige Schwierigkeiten ... möglich sind, daß eine zweite Entdeckung der Procedur im höchsten Grade unwahrscheinlich ist».⁸²

Die Beschwerden wegen der geringen Haltbarkeit des sonst beliebten Glanzgoldes führten jedoch 1835 zur Entscheidung, daß diese Vergoldung an Teilen, die häufig gebraucht wurden, nicht mehr angewandt werden sollten.⁹³

Die jetzt sichtbaren Erfolge der Manufaktur gaben Kühn die Möglichkeit, gegenüber dem Finanzministerium im Jahre 1835 die Probleme der künstlerischen Qualität der

Erzeugnisse wieder aufzugreifen. «Alles wohlfeile, gefällige, leichte findet täglich wachsenden Absatz»,⁸⁴ stellte er erbittert fest. Aber das artistische Können der Künstler leide darunter. Die Malerei der kostbaren Gattung auf Platten oder Vasen als Gegenstände der Kunst sollten doch nicht verkümmern. Die Figurenmaler, als teuerste Maler, hätten wenig Aufträge und wenig Verdienst. Kühn schlug daher vor, den Handelsaufschlag zu vermindern, um durch preiswertere Angebote die Nachfrage nach bemaltem Porzellan anzuregen. Die Verdienstmöglichkeiten der Maler würden sich automatisch verbessern, da sie im Stücklohn arbeiteten.⁸⁵ Dieser Antrag wurde noch für das Jahr 1835 genehmigt, so daß sich der Preis für kostbare Porzellane aus den Kosten der weißen Geschirrproduktion plus Malerlohn und 25% Handelskosten zusammensetzte. Gleichzeitig wurde die Anfertigung von Porzellangemälden und Kunstgegenständen für die Kunstausstellung in Dresden genehmigt.⁸⁶ Der hier behandelte Antrag Heinrich Kühns geschah sicher auf Ersuchen Kerstings, der seine künstlerischen Bemühungen in einer drohenden Lawine von einer handwerksmäßig ausgeführten Massenproduktion untergehen sah. Kühn selbst konnte nichts daran gelegen sein, die erreichte Wirtschaftlichkeit des Betriebes zugunsten kostspieliger, künstlerischer Produkte zu gefährden. In seinem Bericht vom Jahre 1845 verwies er ausdrücklich darauf, daß er seit 1833 im Formenwesen selbst verantwortlich die Richtung angegeben habe, und zwar weniger «Kunstsachen als Dekorationswe-

sen», und dabei empfahl er keinen bestimmten Stil, sondern «Ansprechendes von überall zu entlehnen unter Vermeidung direkter Kopien».⁸⁷

Die schon 1835 vermerkte Tendenz in der Nachfrage nach Porzellan hielt weiter an. Vor allem weißes Porzellan nach Kristallglasmustern mit einfacher sowie reicher brillanter Verzierung in Glanzgold, weißes Tafelgeschirr mit älterer Vergoldungsart (Poliergold), Lithophane aller Sujets und zum ersten Mal das steigende Interesse der Käufer in Deutschland selbst nach Porzellan im Stil des 18. Jahrhunderts.⁸⁸ Die Bevorzugung der Golddekoration gegenüber der Buntmalerei wirkte sich auf die Zusammensetzung des Malerkorps aus. Im Jahre 1834 gab es 9 Figuren-, 5 Landschafts-, 1 Indianisch-, 12 Blumen- und 6 Schriftmaler. Aber 48 Golddekorationmaler, 3 Goldstaffierer und 17 Goldpolierer.⁸⁹ Die Farbpalette wurde mit einer weiteren Erfindung Heinrich Kühns durch zwei neue Glanzfarben Rot und Grün erweitert.⁹⁰

Die günstige Betriebslage im Jahre 1833 konnte durch den Anschluß Sachsens an den preußischen Zollverein im Jahre 1834 völlig gefestigt werden. Der inländische Markt wurde dadurch bedeutend erweitert.

Die Produktion von geschmackvollem, schönem Gebrauchsporzellan zu erschwinglichen Preisen entsprach dem Bedürfnis des Bürgertums, das stolz sein Porzellan in der biedermeierlichen Schauvitrine des Wohnzimmers präsentierte.

3 Der künstlerische Einfluß des Malervorstehers Georg Friedrich Kersting auf die Malereiabteilung der Porzellanmanufaktur Meißen

3.1. Der aus dem Anstellungsvertrag ersichtliche Aufgabenkreis Kerstings in Meißen und dessen spätere Modifizierungen

Die schon im vorangegangenen Kapitel erwähnte Anstellung Georg Friedrich Kerstings an der Königlichen Sächsischen Porzellanmanufaktur Meißen als Malervorsteher war nicht von ungefähr geschehen. Im Auftrage des Finanzkollegiums gab Direktor Bergrat Carl W. v. Oppel am 13. Juni 1818 einen Bericht an den sächsischen König. Darin wird die Pensionierung des erblindeten Malervorstehers Zieger nach 31jähriger Tätigkeit für die Manufaktur im Alter von 56 Jahren mit 500 Talern Jahrespension empfohlen.

Das Finanzkollegium entwickelte dann seine Vorstellungen, welchen Fähigkeiten der Nachfolger zu entsprechen habe. Es müsse ein Künstler sein,

«welcher nicht sowohl ein guter Porzellanmaler ist, als vielmehr einen durch Reisen und Benutzung von Kunstschätzen ausgebildeten Geschmack besitzt, mit Leichtigkeit gefällige Muster und Decorationen nach Erfordernissen zusammen zu setzen und anzugeben»

habe. Die Manufaktur selbst verfüge über keinen geeigneten Künstler. Direktor v. Oppel schlug dafür den Künstler Kersting vor, der ihm von Professor Hartmann empfohlen worden war.

«Derselbe ist ein Mecklenburger von Geburt, soll in Kopenhagen schon früher für mehrere Fabriken Decorationen gefertigt haben, hat sich bisher in Warschau aufgehalten.»⁹¹

Dieser Bericht enthält einen wichtigen Hinweis auf die Tätigkeit Kerstings in seiner Studienzeit. Wenn auch bisher kein konkretes Beispiel für diese Arbeit Kerstings gefunden wurde,⁹² so liegt doch die Möglichkeit sehr nahe, daß er durch Entwürfe für Maler zu Zimmergestaltungen oder für die Kopenhagener Porzellanfabrik sein Studienbudget aufbesserte, da er Erfahrungen und Fertigkeiten aus der Güstrower Lehrzeit verwerten konnte. Die Bekanntschaft mit dem Konferenzrat Brun in Kopenhagen stammte aus dieser Zeit, der ihm auch später ein Förderer blieb und 1812 sogar eine Studienreise nach Italien ermöglichen wollte.⁹³ Das Dresdener Kupferstichkabinett bewahrt einige Aquarelle und Zeichnungen Kerstings auf, darunter Entwürfe für Zimmergestaltungen. Die Ansicht eines Wohn- und Musikzimmers ist direkt bezeichnet «Zimmer für Frau von Dürenberg in Wasserfarben gemalt» und mit «G.F.Kersting» signiert.⁹⁴

Die Verbindung von Kunst und Handwerk war für Kersting nicht fremd und seine frühere Tätigkeit den Dresdener Freunden anscheinend gut bekannt, wie Hartmanns Hinweis beweist. Eine alte Tradition war es, daß die bildenden Künstler ihren Handwerkskollegen Entwürfe lieferten, Kunst und Handwerk hatte sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts noch nicht völlig getrennt, wie es sich in den nächsten Jahrzehnten auch durch den Industrialisierungsprozeß im Kunsthandwerk ergeben sollte.

Die PM Meißen als traditionsreiche, berühmte Kunstanstalt mit dem besonderen Werkstoff Porzellan konnte einen Künstler reizen, hier seine Fähigkeiten und Fertigkeiten einzusetzen. Mit Wirkung vom 1. Juli 1818 begann Georg Friedrich Kersting seine Tätigkeit als 1. Malervorsteher an der Porzellanmanufaktur Meißen, die er bis zu seinem Tode am 1. Juli 1847, also 29 Jahre, ausübte. Der Arbeitsvertrag vom 21. Juli 1818 (S. 73–75)⁹⁵ sah umfangreiche Aufgaben mit hoher Verantwortung für den Malervorsteher vor. Punkt 3 dieses Vertrages legte die Verantwortung für die sach- und termingerechte Ausführung aller Bestellungen, außer dem weißen Geschirr, bei dem Malervorsteher fest. Er hatte darüber Bestimmungsbücher zu führen. Die Verteilung der Arbeit an die Maler nahm er nach seiner Einschätzung ihrer Fähigkeiten auch selbst vor. Dabei bestimmte er Art und Weise der Dekoration und hatte neue Dessins zu entwerfen. Die Qualität der ausgeführten Arbeiten hatte er einzuschätzen und die Taxe (Wert) in die Arbeitsbücher einzutragen. Bei außergewöhnlichen Stücken konnten Forderungen der Maler berücksichtigt werden, gegen die festgelegte Taxe war dann kein Einspruch möglich. Der Maler selbst sollte am Fuß oder Boden des Stückes seine Nummer vermerken, damit die Leistung unverwechselbar sei. Die Auswahl des weißen Geschirrs für die feine Malerei oblag ebenfalls dem Malervorsteher. Hier kam es besonders auf seine Kenntnisse über die Qualität des Brandes und der Glasur an.

Die volle Malerei ist so aufwendig und kostbar, daß nur fehlerfreie Stücke dafür genommen werden konnten, bei der einfachen Malerei konnten kleine Fehler der Glasur überdeckt werden. Eine tägliche Kontrolle in der Polierstube und bei den Emailbrennern war ebenfalls gefordert. Dazu kam die Aufsicht bei den Ringlern und Buntglasierern. Ein ständiger Kontakt mit dem weißen Korps der Dreher und Former und dessen Leiter in der Gestaltungsabteilung war ein weiterer Punkt seines Vertrages. Nochmals wurde das Schweigegebot im Vertrag fixiert. Zusammenfassend steht vermerkt, daß er das Interesse der Manufaktur nach äußerstem Vermögen zu fördern habe, außerdem «ist er andertheils verbunden die Arbeiter mit aller Unpartheilichkeit zu behandeln. Dieses vorausgesetzt,

kann er sich von seiten des Directorii wider den Ungehorsam und die Unbescheidenheit des Arbeiters allen Schutz versichert halten.» Mit einer Entlohnung von 34 Talern, 4 Groschen monatlich und einer Tantieme von 1% von dem bei der Malerei gemachten Überschuß, wurden diese umfangreichen Arbeitsaufgaben honoriert. Die fachliche Anleitung erhielt der Malervorsteher von einem Vertreter der Kunstakademie Dresden, der als Obermalervorsteher für die Zeichenschule und für die künstlerische Arbeit in der Manufaktur eingesetzt worden war. Seit 1796 hatte Professor Johann David Schubert dieses Amt inne.⁹⁶

Nach Ablauf des Probejahres erhielt Georg Friedrich Kersting am 27.8.1819 seine endgültige Anstellung. Dabei wurde sein erster Vertrag modifiziert.

Für die Malervorsteher Kersting und Donath gab es neue Berechnungsgrundlagen für die Taxierung der Malerarbeit. Eine Maßnahme der Direktion, um durch niedrigere Arbeitslöhne die Preise für bemaltes Porzellan senken zu können, da diese kostbare Ware kaum noch Absatz fand, die Manufaktur keine Aufträge mehr erhielt und die Maler, die im Stücklohn arbeiteten, nur wenig verdienten. Es galt auch, die Arbeitsbereiche der beiden Vorsteher genauer abzustecken. Kersting, als 1. Vorsteher, hatte weiterhin für die Bestellungen die Verantwortung zu tragen, war für die Anleitung und Qualifizierung der Maler verantwortlich und wurde besonders mit der Entwicklung neuer Dessins in der Ausschuß-, Indianisch-Malerei und anderen Fachgebieten betraut. Er hatte die Taxation der Arbeiten vorzunehmen und die Kontrolle über die Preise auszuüben. Neu war weiterhin die Aufsicht über die Zeichnungen und Modelle der Manufaktur, worüber er ein Inventar zu führen hatte.⁹⁷ Für den älteren 2. Malervorsteher, Ernst Friedrich Donath, waren noch genug Aufgaben in der Malereiabteilung geblieben, wie Aufsicht über das Malerei-Lager, Kontrolle der Warenvorräte bei den Malern, Führung des Ablieferungsbuches, Kontrolle der Arbeiten sowie Ein- und Ausgabe des Goldes. Der Maleraufseher Lück war dafür verantwortlich, daß die vom Malervorsteher Kersting gegebenen Aufträge zügig ausgeführt und an die nächsten Branchen weitergegeben wurden, wie Emaillieren, Schleifen, Bürsten und Polieren. Dieser führte auch das Musterbuch für ungewöhnliche Geschirre.

Die «Verfeinerungsbranche» oder Malereiabteilung, der Kersting vorstand, war die größte in der Manufaktur.⁹⁸ Sie entwickelte sich wie folgt:⁹⁹

1765	270 Mitarbeiter	1820	106 Mitarbeiter
1795	174 Mitarbeiter	1822	116 Mitarbeiter
1800	165 Mitarbeiter	1827	121 Mitarbeiter
1814	110 Mitarbeiter	1829	145 Mitarbeiter

Um einen Eindruck von den Funktionen innerhalb der Abteilung zu gewinnen, möchte ich für das Jahr 1829 die Mitarbeiter Kerstings nennen. Es waren: «1 Rechnungsführer, 1 Sortierer, 9 Schleifer, 1 Vorsteher, 2 Laboranten, 5 Farbereiber, 1 Vorsteher, 1 Expedient, 1 Aufseher, 1 Glasurenmalervorsteher, 1 Malereischreiber, 1 Malerwarenlagergehilfe, 3 Porzellandrucker, 14 Figurenmaler incl. 4 Lehrlinge, 12 Landschaftsmaler incl. 1 Lehrling, 5 Schriftmaler, 13 Blumenmaler incl. 2 Lehrlinge, 23 Glasurmaler incl. 4 Lehrlinge, 3 Indianischmaler, 5 Bunststaffierer, 3 Ringler, 1 Buntglasierer, 2 Emailierer, 3 Sortierer, 10 Golddekorationmaler, 2 Staffierer, 20 Pollierer». Der Arkanist und die Laboranten unterstanden dem technischen Direktor, dem Chemiker Heinrich Kühn, waren aber laut Dienstvorschrift verpflichtet, in Fragen der Farbentwicklung mit dem Malervorsteher zusammenzuarbeiten.¹⁰⁰ Kersting hatte also nicht nur die Maler, sondern auch die Laboranten für die Farbenbereitung anzuleiten. Das bedeutete Einfluß auf eine sehr wichtige Abteilung des ganzen Betriebes, in der ständig nach neuen Porzellanfarben und Verbesserung der schon vorhandenen gesucht und Experimente für Vergoldungsarten durchgeführt wurden. Hier mußte Kersting seine vielseitigen Kenntnisse, Erfahrungen und Fähigkeiten voll einsetzen, um nicht nur diesen Aufgaben gerecht zu werden, sondern darüber hinaus, diese Arbeitsbereiche neu zu organisieren, zu beleben und besonders die Maler künstlerisch anzuleiten und zu qualifizieren, wie in den nächsten Kapiteln näher ausgeführt werden wird.

Im Jahre 1824 wurde Ferdinand Hartmann, Professor für Historienmalerei an der Akademie in Dresden, als Obermalervorsteher bestätigt und damit bekam Kersting einen Kunstfreund aus Dresden von Zeit zu Zeit zu offiziell-freundschaftlichem Rat und Gespräch nach Meißen.¹⁰¹ Als im Jahre 1826 der 2. Malervorsteher Donath verstarb, bot sich der Direktion die Möglichkeit, diese Stelle zu streichen und bei Erhöhung des Gehaltes den anderen Offizianten dessen Arbeitsaufgaben zu übertragen. Laut Instruktion vom 24. Juli 1826¹⁰² hatte Kersting nun zusätzlich die Verteilung und Kontrolle des Goldes und der Farben zu übernehmen, die Oberaufsicht über die Malereilager zu führen sowie das technische Personal in der Malereiabteilung zu leiten. Dazu gehörten je ein Expedient, Aufseher, Schreiber, Lagergehilfe, Aufseher über Goldverbrauch, Aufseher über das Ringeln, Aufseher beim Polieren, Schleifen und Bürsten, Emailierer, Geschirrsortierer und die Geschirrerträger. Von den bisherigen Aufgaben wurden außerdem einige erweitert, z. B.:

«soll er sich fortwährend bemühen, neue Dessins für die Malerei zu bearbeiten oder zu vervollkommen, dabei aber leichte Ausführbarkeit, Geschmack, vorherrschende Nei-

gung und Wohlfeilheit thunlichst miteinander vereinigen, sich auch ähnlicher und nöthig erscheinender *Bearbeitungen für das Formenwesen unterziehen* ... auch auf die Fortbildung und weitere Vervollkommnung der Maler in Hinsicht der Güte der Arbeiten, Fertigkeit im Geschwindmalen, so wie auf möglichste Ermäßigung der Arbeitslöhne hinzuarbeiten.» (Hervorhebung vom Verf.)

Für diese geforderten Leistungen erhielt Kersting jetzt 500 Taler Jahresgehalt und 200 Taler Tantieme. Letztere war jedoch erheblichen Schwankungen unterworfen, je nach Geschäftslage für den Absatz der bemalten Ware.

Wichtig für die Beurteilung der Wirksamkeit Kerstings in der Manufaktur dürfte sein, daß man zu den früheren Aufgaben in der Malereiabteilung noch seinen Einfluß auf die Gestaltungsabteilung ausdehnte. Vorsteher der Gestaltungsabteilung war zu jener Zeit Johann Gottfried Dreßler, der zu den Leitungsaufgaben in der Massebereitung und beim Brennprozeß auch die neuen Dreher-Modelle selbst anzufertigen hatte.¹⁰³ Zu dessen Jahresgehalt von 300 Talern und 200 Talern Tantieme kamen noch 60 Taler Zuschlag für diese neuen Modelle.¹⁰⁴ Es muß in der Leitung der Manufaktur Kerstings Fähigkeit so hervorragend beurteilt worden sein, daß in dieser Dienstvorschrift von 1826 es Kersting sogar zur Pflicht gemacht wird, das Formenwesen zu modernisieren. Dazu wird in dem Kapitel über Kerstings künstlerische Wirksamkeit Näheres ausgeführt.

Die etwas weitläufige Darstellung des Aufgabenbereichs von Georg Friedrich Kersting in der Porzellanmanufaktur Meißen soll dazu dienen, den folgenden Beurteilungen der Direktion über die Wirksamkeit Kerstings in den verschiedenen Jahren die notwendige Grundlage zu geben. Schon hieraus wird ersichtlich, welche bedeutende Rolle Kersting in der Zeit der tiefsten Regression der Manufaktur ausübte. Es wäre ja unverzeihlich für die um ihre Existenz ringende Manufaktur, einen Mann mit diesem Aufgabenkreis und dieser Verantwortung zu betrauen, der dies nicht ausfüllen konnte. Schon die Einsetzung des Probejahres zeigt, wie bedeutsam seine Stellung für die Manufaktur eingeschätzt wurde. Hing doch im wesentlichen von seinen künstlerischen Fähigkeiten, seinem Geschmack und seiner Leitungstätigkeit die Ausführung der bestellten Ware vollkommen ab und damit die Anerkennung, der Ruf und der Absatz der Manufakturproduktion. Daß jedoch die Krise der Manufaktur in den Jahren 1818 bis 1836 nicht auf Kerstings Unfähigkeit zurückzuführen ist, haben die Darlegungen im Kapitel «Geschichte der Manufaktur» bewiesen. Nicht unwesentlich für die Beurteilung seiner Tätigkeit sind auch die Stellungnahmen der Direktion der Manufaktur selbst, ja sie haben einen besonderen Stellenwert.

So erhielt Kersting in den Jahren 1819, 1820 und 1821 auf Antrag des Obersteuereintnehmers v. Ooppel Gratifikationen von 50 bis 60 Talern jährlich, da die ursprünglich vorgesehene Tantieme von 200 Talern wegen des ständig sinkenden Absatzes an Ware mit feiner Malerei nicht erreicht wurde.¹⁰⁵ Im Jahre 1822 war der Überschuß der Malerei um 4000 Taler gefallen. Seit 1821 versuchte v. Ooppel beim König die Zustimmung zu erhalten, daß Kersting einen höheren Prozentsatz für die Tantiemberechnung bewilligt bekäme, damit er den vertraglichen Lohn erhalten könne. Dies wurde nicht gestattet, so erhielt er jährlich zum Ausgleich Gratifikationen, im Jahre 1823 sogar 100 Taler.¹⁰⁶ Inspektor Kühn erhielt in dem erwähnten Jahr weder Gratifikation noch seinen vollen Tantiemesatz «wegen des weniger vorteilhaften Manufakturbetriebes.»¹⁰⁷ Durch Herabsetzung der Preise für «durch Malerei verfeinertes Geschirr» versuchte man 1823 den Absatz zu steigern.¹⁰⁸ Das wirkte sich auf den Lohn der Maler und auch auf Kerstings Einnahmen aus. In dem Bericht des Direktors v. Ooppel vom 7.4.1825 an den König hieß es dazu:

«Der Malervorsteher Kersting hat wegen Veränderung in der Berechnung 77 Taler 19 Groschen Tantieme erhalten, daher ich mich verpflichtet fühle, um bei seinem regen und nützlichen Bestreben das Interesse der Manufaktur zu befördern gegen sein zeitheriges Einkommen nicht zurückzustehen ... ihm 120 Taler Gratifikation zu gewähren.»¹⁰⁹

Diesem Schreiben war der Bericht des Inspektors Kühn vom 12. März vorangegangen. Hierin hieß es:

«Bei der heute ... vorgenommenen Vertheilung der Gratifikationen verdienter Offizianten und Arbeiter auf das Jahr 1824 nehmen wir Gelegenheit, den Malervorsteher Kersting und den Gestaltungsvorsteher Dreßler unsere Zufriedenheit mit ihrer Dienstleistung überhaupt und in Ansehung der pünktlich und z.T. schwierigen Ausführung der mannigfaltigen zu den englischen Bestellungen gehörigen Artikel, so wie auch in Rücksicht ihrer ausdauernden Bemühungen zur Einführung mancher von ausländischen Manufakturen entlehnten vorteilhaften Verfahrensarten bei der Fabrikation in welcher Hinsicht sich besonders Kersting durch sein umsichtiges und thätiges Urtheil an den zur Einführung eines vollkommenen Farbewesens und einer leichtern Manier in der Malerei selbst sehr verdient gemacht habe ... insbesondere zu erkennen zu geben ...»¹¹⁰

Die Erfolge in der Verfeinerungsbranche führten auch in den nächsten Jahren nicht zur Besserung der Lohnverhältnisse. So stand noch im Jahresbericht für 1828 des Obersteuereintnehmers und Direktors der Meißner Porzellanfabrik C. W. v. Ooppel:

«...da ohne Kerstings Eifer und Thätigkeit die neuerlich bei der Verfeinerungsbranche und besonders im letzten Jahre errungene Vortheile wohl schwerlich erlangt worden wären ... keine unverschuldete Verkürzung seiner Tantieme ... ihm also für 1828 150 bis 200 Taler zu bewilligen».¹¹¹

seien. Um den Umfang der geleisteten Arbeit in der Verfeinerungsbranche einmal einschätzen zu können, sollen hier als Beispiel die Zahlen für das Jahr 1831 eingefügt sein:

Der Wert der von der Malerei	<i>Taler</i>
abgelieferten Ware betrug	76 788
der Wert der vom weißen Korps	
dazu benötigten Ware	34 763
damit betrug der Wert der Malerei	42 024
hinzu kommt der Wert durch Glasieren	5 454

Von den insgesamt 47 479 Talern wird der Aufwand, der in der Malerei durch Farben und Lohn gebraucht wird, abgezogen, das sind 34 955 Taler. Der reine Überschuß betrug als 12 523 Taler.

Für das Jahr 1830 besitzen wir eine genaue Aufgliederung des Aufwandes in der Malereiabteilung; so benötigte man für die Aufsicht 1544 Taler, für das Sortieren 348, das Schleifen 1314, im Labor 2098, für Kupfer- und Steindruck 602, für Buntmaler 19 815 Taler Lohn und für Vergolder 8978 Taler. Von dem Überschuß erhielt Kersting jetzt 2% Tantieme, das waren für 1830 255 Taler 13 Groschen und 10 Pfennig.¹¹³

Diese Beispiele sind einerseits die in Geld ausgedrückte Arbeitsleistung der Malerabteilung unter Georg Friedrich Kersting und andererseits die Anerkennung seiner Leistung durch die Manufaktur. Ein Beweis dafür, daß Kersting aktiv seine Aufgaben in der Manufaktur wahrgenommen und ausgefüllt hat.

3.2. Georg Friedrich Kerstings Aktivitäten für die Qualifizierung des Meißner Malerkorps

In dem Arbeitsvertrag Kerstings wurde die Anleitung, Ausbildung und Qualifizierung der Maler als eine der Hauptaufgaben fixiert. Zeit seines Wirkens war Kersting dieser ihm am nächsten liegenden Aufgabe nachgekommen.

Ausgangspunkt und ständige Einflußnahme bedeutete die Verpflichtung in Punkt 6 des Vertrages, die Maler nach ihren Fähigkeiten in Klassen einzustufen, wobei nach gewisser Zeit auch Versetzungen möglich waren.

Im Jahre 1818 fand er

«...ein mit wenigen Ausnahmen wahren Sinn für Kunst und einer freien echt künstlerischen Behandlung der Malerei entfremdetes, im besten Falle doch irre geleitetes, an ein mühsames Auspinseln gewöhntes Malercorps...»

vor,¹¹⁴ das seiner fachlichen Anleitung dringend bedurfte, sollte die künstlerische Qualität der Malerarbeit in der Porzellanmanufaktur nicht vollends verloren gehen.¹¹⁵

Am Beispiel neuentworfener Muster und angeschaffter Vorlagen versuchte Kersting, den «ertöteten Kunstsinn» zu wecken.¹¹⁶ Auch die ersten Kontrollen der laufenden Malerarbeiten führten zu bisher ungewohnten Anweisungen an Nacharbeiten und Übermalungen. So ist aus den monatlichen Arbeitslisten der Maler im August 1818 zu entnehmen, daß z.B. der Maler Ferber 12 Tabaksköpfe mit Landschaften übermalen mußte, der junge Maler Hottewitzsch einen Becher zu korrigieren hatte, und der Maler Knäbig mußte sogar 36 Tabaksköpfe mit Jagdszenen nacharbeiten. Der Blumenmaler Carl Gottl. Richter hatte im September 1818 5 Paar Tassen zu verbessern. Der erfahrene Maler Schiebel mußte im Oktober zwei Tabaksköpfe mit Figurendarstellungen übermalen. Selbst der Hofmaler Arnhold hatte seine Figuren auf Tabaksköpfen und Bechern zu übermalen. Als letzte Notiz einer solchen Arbeitsrevision ist die Überarbeitung von 6 Teekannen mit Blumen durch den Maler Johann Gottl. Starke sen. im Mai 1819 zu verzeichnen.¹¹⁷ Kersting hat damit energisch seine Qualitätsansprüche an die Malerarbeiten geltend gemacht und die Maler aus dem gewohnten, mechanischen Arbeitsverfahren herausgerissen.

Am 5. Januar 1819 beschäftigte sich die Lokaladministration mit Vorschlägen zur Verbesserung in der Malereiabteilung, die wohl von Kersting eingereicht worden waren. Es wurde vorgeschlagen, junge Leute von 11 und 12 Jahren beim Staffieren einzusetzen und ihnen gleichzeitig den Besuch der Zeichenschule zu ermöglichen. Dabei würde sich ihre Eignung zum Beruf des Malers herausstellen. Bisher hatte man auch Frauen als Staffierer beschäftigt, sie sollten nunmehr nur zum Polieren eingesetzt werden. In der Reihe der fest angestellten leitenden Mitarbeiter in der Malereiabteilung wird Friederike E. Schmidt als Aufseherin bei den Frauen geführt: im September 1819 gehörten zu den arbeitenden Frauen 9 Buntstaffiererinnen und 13 Goldpoliererinnen.¹¹⁸ Eine weitergehende Untersuchung über die Lage der Frauen an der PM Meißen konnte in dieser Arbeit nicht vorgenom-

men werden, wäre jedoch ein wichtiger Beitrag für die Geschichte der Lage der Frau in Betrieben.

Außerdem wurde empfohlen, jeder vorzügliche Maler sollte künftig einen jungen Maler neben sich haben, damit dieser durch die unmittelbare Anleitung und Anschauung seine Fähigkeiten noch besser ausbilden könne.¹¹⁹ Nach der Beratung besichtigte die Kommission die neu eingerichteten Malzimmer gemeinsam mit dem Malervorsteher Kersting und lobte die zweckmäßige Einteilung des Malerpersonals. Die Malerstuben waren der besseren Lichtverhältnisse wegen auf die Nordwestseite des Schlosses verlegt und mit sehr langen, niedrigen Kachelöfen versehen worden, die gleichzeitig zum Trocknen der Malerei dienen konnten. Gutes, gleichmäßiges Licht war für die Maler lebensnotwendig, da die miniaturartige Porzellanmalerei die Augen ständig überanstrengte, so daß die Mehrzahl der Begründungen für das Ausscheiden der Maler in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wegen Erblindung lautete.

Kersting selbst hatte ein eigenes Arbeitszimmer, in welchem auch die Modelle aufbewahrt wurden. Es befand sich in der 2. Etage des Schlosses gegenüber dem kleinen Wendelstein.¹²⁰ Die volle Aufmerksamkeit Kerstings richtete sich also auf die Gewinnung eines jungen, künstlerischen Nachwuchses. Schon im Dezember 1818 richtete er über den Inspektor Kühn den Antrag an den Direktor v. Oppel, dem jungen Blumenmaler und Goldgraveur Johann Gottlieb Grunewald, den Blumenmalern George Ernst Grünwald, Johann Friedrich Reissig, dem Blumen- und Schriftmaler Carl August Opitz und dem Landschaftsmaler Johann August Kolbe wegen ihrer hervorragenden Leistungen von den 6 Jahren Lehrzeit 1½ Jahre zu erlassen und sie mit vollem Verdienst zu beschäftigen. «Als seltene Ausnahme und wirkliche Auszeichnung» sollte dem jungen Blumenmaler Johann Gottfried Fuchs, «welcher durch seine neueren Arbeiten alle seine Mitarbeiter auf eine ehrenvolle Weise übertroffen hat», der Abzug von 3 Groschen pro Taler erlassen werden. Hervorgehoben wurden gleichzeitig die Leistungen des jungen Modellierlehrlings Carl Gotthelf Habernicht, als einem talentvollen, jungen Mann, denn «er hat der Manufaktur durch seine Arbeiten fast das Doppelte seines bisherigen Kostgeldes verdient, welches bei einer Branche wie die seinige, wo der Anfänger nicht so leicht wie bei den übrigen Arbeiten ohne besondere Talente und Anstrengungen zu einer lohnenden Fertigkeit gelangen kann, viel sagen will».¹²¹ Auch im Jahre 1819 stellte Kersting gute Zeugnisse für junge Maler aus, die nach ihrer Lehrzeit als Jungesellen noch 3 Groschen Abzug vom vollen Lohn eines Malers hatten und mit Kerstings Befürwortung ihren vollen Lohn erhalten sollten. Es betraf die Maler Johann Friedrich Nagel, Johann Gottfried Eckardt, Johann Carl. G. Leossner, Christian Gottlob Hottewitzsch und Johann Gottlieb Boehlig, «welche sich insgesamt insonderheit in dem letzt verfloße-

nen Jahre, durch eifriges Streben nach höherer Vervollkommnung ausgezeichnet haben».¹²²

Die neuen Anordnungen der direkten Anleitung der jungen Maler durch einen erfahrenen vorzüglichen Maler hatten auch damit ihren Erfolg gezeigt. Den älteren Malern wurde für diese zusätzliche Belastung materielle Anerkennung ausgesprochen. Auf Kerstings Vorschlag erhielt der Hofmaler Arnhold «für den ausgezeichneten Fleiß bei der Ausbildung der Maler Böhlig, Hottewitzsch und Görz» eine Prämie, ebenso 1820 der Hofmaler Schaufuß für die Ausbildung des jungen Malers Hummel.¹²³ Der Landschaftsmaler Haase wurde 1827 belobigt für seine Bemühungen, die jungen Maler mit der Behandlung der Farben, «deren er in hohem Grade mächtig ist», vertraut zu machen.¹²⁴ Der Maler Starke jun. erhielt 1827 eine Prämie «für die möglichst vollkommene Ausführung der Staffage bei den englischen Artikeln». Im November des Jahres 1818 fiel unter dem Malerkorps der gerade erst angenommene 14jährige Malerlehrling Hummel auf, «der vornehmlich in der Porträtmalerei künftig etwas ganz vorzügliches zu leisten verspricht, dessen Arbeiten schon jetzt sehr gern gekauft werden».¹²⁵ In der Aufnahme und weiteren Ausbildung dieses jungen Mannes hatte Kersting auch wirklich eine ausgezeichnete Künstlerpersönlichkeit herangebildet, der stets zu den besten Stückerarbeitern zählte und mit schwierigen Aufgaben betraut werden konnte.

Doch auch die älteren Maler bemühten sich, durch qualitätsvolle Arbeit ihre Leistungen zu vervollkommen. So war für die Ausführung des Wellington-Service der Landschaftsmaler Carl Scheinert aus Dresden für 3½ Monate auf Probe angestellt worden. Er hatte nach dem Studium bei Prof. Hartmann in Dresden schon einmal 3½ Jahre in der Manufaktur gearbeitet, lebte dann freischaffend in Dresden von der Öl- und Glasmalerei. Seine feste Einstellung wurde wegen vorzüglicher Bewährung der Arbeit an dem Wellington-Service ab August 1819 vorgeschlagen, allerdings mit einem kleinen Abzug des Gehaltes, «da er keine Lehrzeit in der Manufaktur» hinter sich gebracht habe. Vom Dezember 1819 datiert der Antrag Kerstings für den Bataillienmaler Carl Scheinert, «den talentvollen und den besten hiesigen Malern gleichstehenden Künstler» zur Zahlung seines vollen Lohnes.¹²⁶

Zur Qualifizierung wurde nicht nur das Mittel der materiellen Anerkennung genutzt, sondern auch die Verbesserung der Arbeitsbedingungen. Der Hofmaler Arnhold erhielt im Jahre 1825 auf Kerstings Empfehlung die Gelegenheit, nach Dresden zu reisen, um in Gärten und Gewächshäusern Studien für die Blumenmalerei zu machen. Die Manufakturleitung erhoffte sich davon Anregungen für die Blumenmalerei, damit dem botanischen Interesse des Publikums an ausländischen Gewächsen in neuen Entwürfen Rechnung getragen werden konnte.¹²⁷ Arnhold wird diese Anregungen

bei der Ausführung kostbarer Vasen- und Plattenmalerei genutzt haben. Seine Zeichnungen und Aquarelle dienten auch den Zeichenschülern als Vorlagen für ihre Arbeiten.

Kersting hatte durch eine gezielte Leitungstätigkeit erreicht, daß ihm bald neben den bewährten, älteren Künstlern auch eine junge Malergruppe zur Verfügung stand, der es dann gelingen sollte, die unverhoffte Auftragslage zu bewältigen. Im Jahre 1822 traf die erste große Bestellung englischer Handelshäuser ein, die nicht dem gegenwärtigen Angebotskatalog der Meißner Manufaktur folgte, sondern Porzellan des 18. Jahrhunderts bestellte. Für die Former gab es hier relativ wenige Probleme, stand doch der Formenschatz noch vollständig zur Verfügung. Anders in der Malereiabteilung. Hier hatte man sich gerade bemüht, die harten Farben der Marcolinizeit, die steife Malweise des Klassizismus zu überwinden und einer freieren, lebendigeren, farblich nuancierten Malweise den Vorzug zu geben. Nun hieß es, sich der Maltechnik, des Dekors und der Farbgebung der Mitte des 18. Jahrhunderts, also vorwiegend des Höroldt-Stiles, zu bedienen. Unter Kerstings Leitung gelang es, dem Stilempfinden des Rokoko wieder gerecht zu werden. Aber anscheinend ging es nicht ohne Probleme, denn im Oktober 1823 stand noch «eine bedeutende Summe» in der Einnahme der Manufaktur offen, da die Bestellungen noch nicht realisiert werden konnten.¹²⁸

In der Malereiabteilung begann die künstlerisch-technische Neuorientierung nach dem Vorbild ausländischer Manufakturen nach der Dienstreise des Inspektors Heinrich Kühn und der Dienstreise des Malervorstehers Kersting in den Jahren 1823/24. Sie betraf vor allem die Maltechniken und den Einsatz von neuen Farben. Die Gewinnung ausländischer Künstler war ein weiteres Mittel zur Förderung neuer Methoden. Direktor v. Oppel berichtete befriedigt dem König über die Fortschritte in der Malereiabteilung. Es sei erreicht, daß nun junge Maler die früher bemerkten Lücken in der Figurenmalerei ausfüllten, daß neue französische Farben angewandt würden und, wenn der Maler Rüger aus Pößneck noch einträfe, dann könne man die englischen Bestellungen befriedigt und mit wohlfeiler Malerei versehen liefern.¹²⁹ Neben der Qualifizierung der Meißner Maler selbst hatte Kersting die von Kühn empfohlene Dienstreise in die Werkstätten des Thüringer Waldes im Jahre 1824 auch zur Gewinnung von neuen Arbeitskräften genutzt. Er wandte sich in dieser Angelegenheit mit einem Empfehlungsschreiben an Prof. Hartmann als Obermalervorsteher und empfahl Rudolf Cotta, den ausgezeichneten Bataillennmaler, zur Anstellung in Meißen (Abb. 6).¹³⁰ Cotta, ein Schüler v. Kügelgen in Dresden, sagte aber nach anfänglicher freudiger Bewerbung doch ab, da ihn der Fürst in Rudolstadt mit einer Gehaltszulage und vielen Aufträgen zum Bleiben bewog.¹³¹

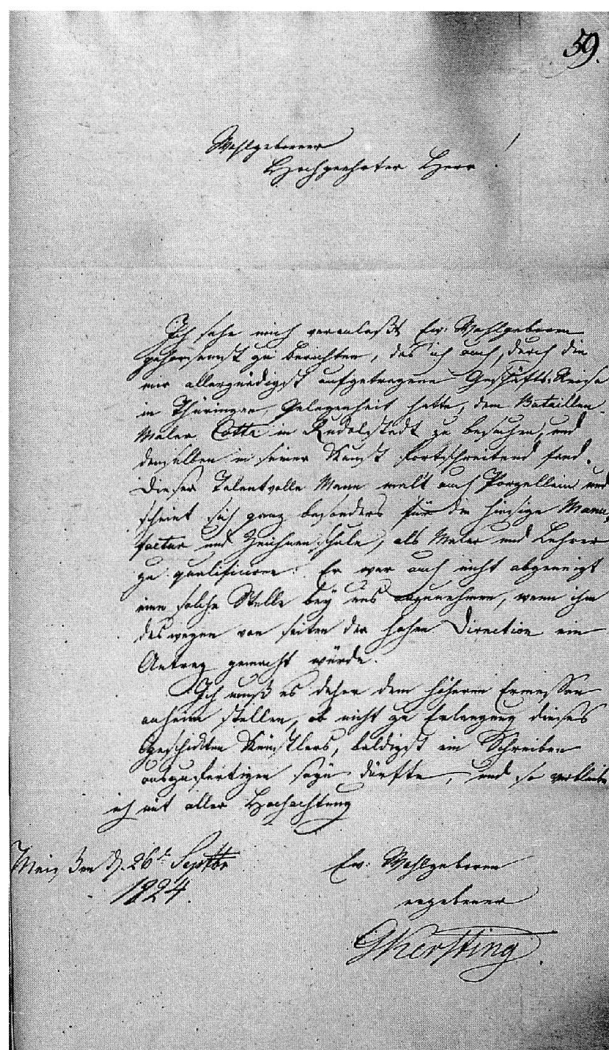


Abb. 6 Empfehlungsschreiben für Rudolf Cotta. Georg F. Kersting, 1824. Dresden, Staatsarchiv. Kunstakademie Nr. 31 (Transkription S. 75).

Für die Meißner Manufaktur konnten aber die thüringischen Maler Rüger und Eberlein gewonnen werden, deren «lobswerten Bestrebungen zur Erfüllung aller Arbeiten und Anforderungen» 1826 mit einer Prämie anerkannt wurden.¹³² Ihre Aufgabe war es, die Meißner Maler mit einer leichteren, flüssigeren Malweise bekannt zu machen, eine notwendige Folgerung der Tatsache, daß andere Porzellanmanufakturen gleiche Malereien viel schneller ausführen ließen und billiger verkaufen konnten.

Diese Maltechnik erlaubte, die einfachen Dekorationen für die Massenware schneller auszuführen; sie fand jedoch anscheinend nicht die volle Unterstützung beim Malervorsteher. Kerstings Bemühungen richteten sich sichtlich auf die Hebung des künstlerischen Niveaus der Malerei. Die Anforderung Kühns an Kersting, sich auf der Reise in die Thüringer Werkstätten von der «Zulässigkeit» der leichteren

Malweise zu überzeugen, weist auf mögliche Meinungsverschiedenheiten hin. So honorierte Kersting auch bei den Gratifikationen keineswegs die Quantität, sondern vor allem die künstlerische Qualität, wie das Beispiel seiner Beurteilung für den Landschaftsmaler Hottewitzsch in den Jahren 1821 und 1823 beweist, der «unter Hintenansetzung seines eigenen Vorteils nur jederzeit möglichst gute Malereien zu liefern, zu langsam, aber sehr gut arbeitete» und daher Prämien erhielt.¹³³ Besonders die Anwendung der Lasier-technik bedeutete sehr sorgfältige und zeitaufwendige Arbeit, zeigte im Ergebnis jedoch eine besondere Leuchtkraft und Intensität der Farben.

Die für die Maler erreichte materielle Anerkennung galt auch für den Malervorsteher selbst. Stellvertretend für die vielen Anerkennungsprämien soll die Begründung aus dem Jahre 1830 genannt sein, die zusammenfassend das Ergebnis seiner Tätigkeit erwähnt:

«Zuvörderst erhielt der Malervorsteher Kersting als ein Zeichen seiner unablässigen, auf Vervollkommnung der Verfeinerung im allgemeinen, als auch durch neuere Einführung mehrerer nützlicher Manipulationen beim Polieren, beim Legen großer Farbflächen etc. insbesondere gerichteten Selbstthätigkeit gezollten Anerkennung des Directorii eine Gratifikation.»¹³⁴

In zehn Jahren war das Meißner Malerkorps zu einer leistungsfähigen Künstlergruppe geworden, auf deren Erhaltung das Finanzkollegium selbst in seinem Vortrag an den König vom 16.12.1830 hinwies, als die weitere Existenz der Manufaktur wieder zur Debatte stand. Die *völlige* Streichung der Herstellung von kunstvollen Gegenständen und Malereien wies man mit der Begründung zurück, daß

«Allein durch eine solche Maasregel würde ... der Verfall dieser fortschreitend in Vervollkommnung begriffenen berühmten und ältesten deutschen Porzellanmanufaktur veranlaßt, eine Menge Arbeiter würden brodlos gemacht und *die mit vieler Mühe herangezogenen und ausgebildeten Künstler außer Thätigkeit und Verdienst gesetzt und dem Ausland zugeführt werden.*»¹³⁵
(Hervorhebung vom Verf.)

Die von außen gestellten Anforderungen an die Malereiabteilung entsprach jedoch nicht den Erwartungen der Maler. Mangelnde Nachfrage nach bemaltem Porzellan ließen die Erfolge nur selten zur Wirkung kommen. Die Buntmaler mußten sogar vorzeitig pensioniert werden, in den Warte-

stand versetzt oder bei erwiesener Eignung als Goldmaler umgeschult werden.¹³⁶ Um 1832 bevorzugte man immer noch das weiß-goldene Porzellan. Kam die Malereiabteilung 1829 noch mit 10 Golddekorationismalern aus,¹³⁷ so benötigte man 1834 schon 48 Golddekorationismaler.¹³⁸ In einem Schreiben an das Finanzministerium vom 23.4.1835¹³⁹ bat Kühn darum, sicher auch auf den Antrag Kerstings, daß man die kostbare Porzellanmalerei auf Platten und Vasen für Ausstellungen und einzelne Besteller weiter ausführen dürfe, um auch «das artistische Können der Künstler nicht zu verkümmern».

Von dem Mangel an Aufträgen und damit dem schwindenden Verdienst der besten Maler, die im Stücklohn arbeiteten, waren besonders die älteren Figurenmaler Wollmann, Jacob und Schiebel betroffen sowie die jüngeren Maler Hummel und Müller. In dem o. a. Schreiben begründete Kühn seinen Antrag damit, daß die alten Maler nicht mehr geeignet seien, im flüssigen Dekorationsstil zu malen, doch wegen ihrer großen Verdienste um die Manufaktur möchte man diese Künstler nicht entbehren.¹⁴⁰

Stellvertretend für die Lage der Porzellanmaler soll hier der erwähnte Maler Wollmann mit seinem Schreiben vom 1.3.1835 zu Wort kommen. Im Jahre 1791 sei er auf der Zeichenschule als Figurenmaler bis 1797 ausgebildet worden. Nach 6 Jahren Lehrzeit habe er 3 Jahre lang nur $\frac{2}{3}$ des Verdienstes von 3 bis 5 Talern monatlich erhalten, dieser Abzug diene zur künftigen Pension. Jetzt sei er seit Wochen ohne Arbeit. Er erlaube sich «als Mitglied der Manufaktur, sowie als Staatsbürger und Familienvater» die Bitte um Arbeit oder um Überbrückungsgeld. Er habe sein einstmals gegebenes Versprechen erfüllt, nicht ins Ausland oder zu einer fremden Manufaktur zu gehen und «damit sogar eines unveräußerlichen Rechtes mich begeben».¹⁴¹ Diese klare Sprache läßt etwas ahnen von den sozialen Problemen, die Kersting bei seinen besten Mitarbeitern erleben mußte. Da die Manufaktur seit 2 Jahren keine Zuschüsse mehr in Anspruch nehmen mußte, war es für die Maler um so unverständlicher, daß sie keinen Anteil an dem Erfolg der Manufaktur erhielten. Das Finanzministerium genehmigte daraufhin die Preissenkung für fein bemaltes Porzellan im Jahre 1835 sowie die Anfertigung von Gegenständen für die Kunstausstellung.¹⁴² Die Preissenkungen waren für den Absatz, für die Nachfrage nach bemaltem Porzellan und damit zur Arbeitsbeschaffung für die Maler wichtig. Gleichzeitig bedeuteten sie jedoch eine unerhörte Steigerung der intensiven Ausbeutung der Maler selbst. Um den gleichen Verdienst wie früher zu erhalten, mußten die Maler der kostbaren Malerei schon 1828 bedeutend mehr leisten als ihre früheren Kollegen. Kostete z.B. im Jahre 1765 eine Tasse mit Goldrand und bunten Blumen 1 Taler 5 Groschen, so kam die gleiche Tasse 1828

nur auf 11 Groschen; oder 1 Tasse mit voller Malerei und braunem Rand 1765 1 Taler 5 Groschen – 1828 22 Groschen; ein Speiseteller mit natürlichen Blumen und Goldrand 1765 2 Taler 8 Groschen und 1828 1 Taler 2 Groschen, und ein großer Chinese, sitzend, sank von 81 Talern im Jahre 1765 auf 37 Taler 8 Groschen im Jahre 1828.¹⁴³ Langsam stieg jedoch die Nachfrage nach bemaltem Geschirr. Der Publikumsgeschmack richtete sich nach 1834 auch in Deutschland auf das Porzellan im alten Stil. Sicher angeregt durch die Preissenkung mehrten sich die Bestellungen für bunte Tafelgeschirre mit alter Vergoldung und feiner Malerei, auch die Blumen- und Landschaftsmalerei erhielt wieder Arbeit. Kersting konnte seit 1837 wieder Buntmaler aus der Golddekorationsmalerei in ihr Fach zurückholen.¹⁴⁴

Trotz der schwierigen Arbeitsbeschaffung blieb die Sorge um die ständige Qualifizierung des Malerkorps Kerstings Aufgabe und Interesse. Die Anerkennung der Leistungen beflügelte nicht nur die jungen Maler. Unter Kerstings Einfluß machten sich die erfahrenen, älteren Maler mit Neuerungen und Qualitätssteigerungen ehrenvoll um die Entwicklung der Malerabteilung verdient. Das gute Klima in der Abteilung gab der schöpferischen Initiative des einzelnen Raum und Richtung. Anhand der Gratifikationslisten aus den Jahren 1818 bis 1845 läßt sich davon einiges nachweisen. Die späteren Gratifikationsverteilungen enthalten nicht nur schematische Namenslisten, sondern sind auch nach einem anderen Verteilungsprinzip aufgestellt, mehr Unterstützungs- als Anerkennungsgelder. Im Jahre 1820 wurde dem Glasurmaler Grasse eine Prämie für die «Einführung und Vervollkommnung der Glasurmalerei mit Chromgrün» gezahlt (das grüne Weinlaubdekor war seit 1819 im Angebot). Gleichzeitig anerkannt wurde der Buntglasierer Philipp für Versuche über das Aufstreichen der Glasurfarben an Stelle des Anspritzens und der Gipsradierer Däbritz sen. für die Unterweisung des jungen Däbritz und für die Bearbeitung neuer Formen zu Pfeifenköpfen.¹⁴⁵ 1821 konnte der Blumenmaler Richter für seine Mühe und seinen Eifer bei der Einführung der neuen leicht flüssigen Emailierfarben belohnt werden. Der Schriftmaler Böttcher hatte 1820 die Erfindung gemacht, Petschaften in Porzellan herzustellen, die in das Produktionsangebot aufgenommen wurden, 1826 wurde von ihm als «den erfinderischen und thätigen Petschaftsstecher Böttcher» gesprochen, der das Verfahren entwickelt hat, mit Hilfe der Steindrucktechnik auch Golddruck auf Porzellan herzustellen. Auch der Blumenmaler Richter wurde 1826 nochmals für seine Mitwirkung bei der Einführung der neuen französischen Farben ausgezeichnet. Im Jahre 1829 erhielt der schon erwähnte Maler Böttcher noch eine Anerkennung wegen der Vervollkommnung des Kupfer- und Steindruckes, aus dem gleichen Grunde auch der Kupferdrucker Grünwald.

Aber nicht nur die Kreativität der Künstler bewertete Kersting in seinen Auszeichnungsvorschlägen, sondern auch das Bemühen um Qualifikation. Das Streben nach höherer Ausbildung wurde für den Figurenmaler August Ferd. Elzols 1827 anerkannt. Für den Malerlehrling Carl August Müller, «der ein ausgezeichneter Figurenmaler zu werden verspricht», beantragte er eine Unterstützung, damit er sein ausgezeichnetes Streben nach höherer Kunstausbildung nicht durch Nebenerwerb stören müsse. Beim Landschaftsmaler Ernst Wilhelm Görz wurde die materielle Anerkennung etwas differenziert, da er sich noch nicht ganz von der alten Staffiermanier getrennt habe und er noch eine Zielstellung haben müsse, bis «er sich der bemerkten fehlerhaften Manier zur völligen Zufriedenheit seiner Vorgesetzten entäußert habe».¹⁴⁶

Ein weiteres Mittel, die Fähigkeiten der Maler zu entwickeln, anzuspornen und anzuerkennen, war ihre Delegation zur Teilnahme an Ausstellungen. Dieser höchste Anreiz für die Maler, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen, bestand ja in der Teilnahme an den Kunstausstellungen der Akademie der Künste in Dresden und Berlin, sowie den Gewerbeausstellungen in Dresden, Berlin, Leipzig, Hamburg, London usw. Die hierfür anzufertigenden Gegenstände hatte der Malervorsteher auszusuchen und der Lokaladministration vorzuschlagen. Dabei wurden die ausführenden Maler bestimmt und das Dekor angegeben. Kersting hatte auch in Dresden die zu kopierenden Gemälde für die Plattenmalerei auszusuchen.¹⁴⁷ Als Beispiel seien die Ausstellungen 1824 und 1837 erwähnt. Im Jahre 1824 wurden zur Kunstausstellung in Dresden eine Platte mit der Darstellung des Meißner Doms nach dem Entwurf des Hofmalers Arnhold, eine Platte mit «Magdalena», ausgeführt vom Hofmaler Schaufuß, ein Kaffeeservice mit Blumenstücken vom Blumenmaler Fuchs und ein gleiches in Bleu du roi mit Prospekten von den Malern Arnhold, Görz und Böhlig eingesandt. Dazu eine «große, nach der in Sèvres von Kühn gelernten Methode mit Spitzengewand versehene Biskuitfigur von Kühn».¹⁴⁸ Auf der Ausstellung 1837 waren 2 kleine Vasen mit Landschaften von Müller sen., eine große Platte mit Tieren nach Paul Potter von Carl Scheinert und Friedrich W. Schlechte; eine kleine Platte mit Blumen von Fuchs, eine kleine Platte mit Figuren nach Terborch von Müller jun. zu sehen.¹⁴⁹

Diese beiden Beispiele der Beteiligung von Manufakturkünstlern an der Dresdner Kunstausstellung zeigen, daß Kersting den älteren bewährten Malern und dem jungen Nachwuchs mit Hilfe der Ausstellungsteilnahme Ansporn und Anerkennung verschaffte. Faßt man den Eindruck zusammen, der sich aus den vorgenannten Beispielen zur Tätigkeit Kerstings als Leiter der Malereiabteilung der PM Meißen in Hinsicht auf deren Qualifikation und Förderung ergibt, so sind sie ein beredtes Zeugnis für seine Befähigung in dieser Funktion. Die Entwicklung des künstlerischen

Empfindens und Könnens der Maler, die Anerkennung ihrer Leistungen, die Förderung der Begabungen sowie auch die Unterstützung bei Notlagen sind Eigenschaften eines hervorragenden Kunsterziehers und Leiters. Ganz im Gegensatz zu Kerstings Wirken wird z.B. von dem berühmten Vorgänger Höroldt aus seinen späteren Jahren berichtet, daß er ein schlechter Leiter gewesen wäre, in dessen Werkstatt es ständig Klagen über ungerechte Behandlung, ungerechte Einschätzung der Leistungen, fehlendes Interesse für die Sorgen der Maler gab.¹⁵⁰

Kersting hat unter den erschwerenden Bedingungen von mangelnder Nachfrage nach bemaltem Porzellan und bei geringem Verdienst der Maler erreicht, daß eine vorzügliche Malkultur in der PM Meißen entwickelt und über die von ihm beeinflussten und ausgebildeten Nachfolger Carl Scheinert (1847–1860) und Carl August Müller (1860–1879) weitergeführt werden konnte.

3.3. Versuch des Künstlernachweises für die unsignierten Entwürfe und Vorlagen des 19. Jahrhunderts im Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen

Welchen Anteil Georg Friedrich Kersting auf dem ihm eigenen Gebiet der Malerei für die Porzellanmanufaktur geleistet hat, soll Gegenstand der folgenden Darstellung sein. Hierfür war außer der Dienstvorschrift, die die Verpflichtung für neue Dessins vorsah und die wiederholte Anerkennung seiner Leistungen auf diesem Gebiet von Seiten der PM Meißen, wenig konkretes Material zu ermitteln gewesen. Die Frage nach den von Kersting entworfenen Dekoren kann nicht durch signierte Entwürfe oder namentliche Eintragungen in ein Musterbuch eindeutig beantwortet werden. Im Archiv der PM Meißen befinden sich jedoch unsignierte Entwürfe für Dekore verschiedenster Art, die stilistisch der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts zugeordnet werden können. Nachfolgend wird mit Hilfe von Fakten und Vergleichen versucht, diese unsignierten Entwürfe Georg Friedrich Kersting zuzuschreiben.

Zuerst war die Frage zu klären, wer außer Kersting künstlerische Entwürfe dieser Art der Manufaktur geliefert haben könnte. Es war auch wichtig, signierte Arbeiten Kerstings aus den musealen Sammlungen zu finden, die Rückschlüsse auf die vorliegenden Entwürfe in Meißen erlaubten. Außerdem sollte die schon früher aufgetretene Frage beantwortet werden, ob und in welchem Umfang Kersting selbst Porzellan bemalt haben kann. Schließlich sollten die interpretierten Entwürfe auf ihre Wirksamkeit und Ausstrahlung eingeschätzt werden. Ausgangspunkt der Untersuchung über in Frage kommende Künstler für Entwürfe soll der Bericht des Direktors v. Oppel an den sächsischen König vom

16.3.1818 sein, indem er seine Vorstellungen über den künftigen Malervorsteher entwickelte. Es sollte ein mehrfach gebildeter Künstler sein, der mit Leichtigkeit gefällige Muster zu Dekorationen zusammensetzen weiß, denn

«...zeither bin ich selbst genöthigt gewesen, die Muster und Verzierungen auszuwählen und anzugeben, weil von den angestellten Künstlern und Officianten keiner im geringsten dazu brauchbar ist.»¹⁵¹

Damit wäre formal die Frage nach der künstlerischen Urhebererschaft der Entwürfe geklärt, da wohl niemand außer Kersting ab 1818 in der Manufaktur dazu verpflichtet war oder in der Lage war.

An der Manufaktur waren jedoch 1818 einige hervorragende Kräfte im Malerkorps, wie die Figurenmaler J. G. Opitz, H. G. Schaufuß, Chr. C. Schiebel, Chr. Tr. Wollmann oder z.B. die Landschaftsmaler Hofmaler J. S. Arnhold, J. G. Böhlig, F. E. Haase, Chr. Hottewitzsch sowie die Blumenmaler J. G. Fuchs und G. W. Grünwald. Auf den Kunstausstellungen in Dresden zeigten Arnhold, Böhlig, Fuchs und Scheinert gelegentlich auch Arbeiten mit eigenen Bildfindungen, die ihrem Spezialgebiet entsprachen. In den Jahren 1818 bis 1820 gab Kersting besonders den Landschaftsmalern Arnhold und Haase Sonderaufgaben, ebenso dem Blumenmaler Richter und dem Landschaftsmaler Liesche. Ein Sonderauftrag wurde im Protokoll der Leitungssitzung von 5. Januar 1819 angesprochen. Direktor v. Oppel erinnerte an den immer noch nicht ausgeführten Auftrag an Hofmaler Arnhold, für die Blumen-, Ausschuß- und Indianisch-Malerei Musterblätter zu entwerfen, die, auf Tellern ausgeführt, als Muster für die Maler dienen sollen, damit der «reine Geschmack» gefördert werden möge.¹⁵² Doch seit Oktober 1818 war schon auf Kerstings Veranlassung der Landschaftsmaler Friedrich Haase mit einer Sonderaufgabe betraut worden. «Für außerordentliche Arbeit zum besten der Manufaktur» erhielt er laut monatlichen Arbeitsbericht der Malereiabteilung sein Gehalt.¹⁵³ Im November, Dezember 1818 und Januar 1819 waren dies je 20 Taler. Bei der Januarabrechnung wird noch ein näherer Hinweis gegeben, «für Zeichnungen zu Mustern für die Manufaktur».¹⁵⁴ Ab Mai bemalte Haase wieder Tabaksköpfe wie früher, und im August 1819 erhielt er nochmals Geld für einen Sonderauftrag für «eine Zeichnung zum Musterbuch».¹⁵⁵ Damit kann zwar erwiesen werden, daß die Maler der Porzellanmanufaktur ab 1819 nach den von Kersting genehmigten Musterzeichnungen von Haase arbeiteten, nicht jedoch, daß dieses neue Muster waren oder von Haase entworfene. Zu Kerstings Dienstauftrag gehörte es, die Malereiabteilung organisatorisch und künstlerisch neu aufzubauen. Dazu gehörte auch die Ordnung der Modelle und Muster. Das Anlegen eines Malmusterbuches und die

Ausführung von Musterporzellan der bisher gebräuchlichen Malmuster waren ein wichtiges Mittel, Übersicht, Einheitlichkeit und damit Kontrollmöglichkeit für eine qualifizierte Ausführung zu erhalten. Leider ist dieses Musterbuch im Archiv der Manufaktur nicht erhalten geblieben.

Daß Kersting diesen Auftrag an Haase vergab und nicht den Hofmaler Arnhold damit betraute, hatte mehrere Gründe. Arnhold war völlig mit der Durchführung der Aufträge für die Fertigstellung des Wellingtonschen Services beschäftigt, er hatte die Anleitung und Ausbildung der jungen Maler Böhlig, Hottewitzsch und Görz übernommen, die ebenfalls mit dieser wichtigen Aufgabe betraut waren, und war außerdem in den Jahren 1818/1819 schwer erkrankt. Aus der Gratifikationsliste des Jahres 1819 geht hervor, daß er 30 Taler Zuschuß zu den Kurkosten erhielt und 20 Taler für den «trotz Kränklichkeit ausgezeichneten Fleiß bei der Ausbildung der Maler». ¹⁵⁶ Und noch ein unausgesprochener Grund mag Kersting bewogen haben, die Muster nicht von Arnhold ausführen zu lassen. Es war Kerstings Aufgabe in der künstlerischen Anleitung der Maler, «alles Steife und Schwere aus der Malerei herauszubringen» und die in Manier erstarrten Malereien der Maler zu einer leichteren, freieren Auffassung zu führen sowie ihren «fast ertöteten Kunstsinn» zu wecken. ¹⁵⁷ In diesem Sinne hatte der zum Schluß völlig erblindete Malervorsteher Zieger wohl schon lange keinen Einfluß genommen, der zweite Malervorsteher Donath und der Hofmaler und Zeichenlehrer Arnhold scheinen auch nicht dazu befähigte Künstlerpersönlichkeiten gewesen zu sein. Aus den monatlichen Abrechnungslisten der Malereiabteilung geht hervor, daß ab August 1818 (Kersting begann am 1.7.1818) einige Maler ihre Stücke zu weitaus geringeren Tarifsätzen überarbeiten mußten, darunter auch der Hofmaler Arnhold (s. Abschn. 3.3.). Kersting verstand mit der Anwendung seiner Befugnisse auch seine Qualitätsansprüche durchzusetzen. Arnhold war als ausgezeichneter Maler für Landschaften, Ansichten, Jagd- und Viehstücke bekannt. Doch seine Stärke waren Blumenstücke, die auch als Vorlagen für die Zeichenschüler genutzt wurden. Er hatte bisher einige Entwürfe für die Manufaktur angefertigt, so wird ihm das Weinlaubdekor, welches heute noch das Meißner Porzellan ziert, zugeschrieben. ¹⁵⁸

Unter den erhaltenen einzelnen Musterblättern im Archiv der Manufaktur befinden sich auch zwei, die mit «Arnhold» gekennzeichnet sind (Tf. IV Abb. 14). ¹⁵⁹ Sollte die Zuweisung richtig sein, dann zeigen diese Muster ihn als genauen Zeichner eines Ornamentes, dem es jedoch nicht gelingt, eine freie, malerische Wirkung zu erzielen, sondern die Muster streng symmetrisch im trockenen, akademischen Stil aufbaut. Dies war gerade die «steife Manier», die es für Kersting zu beseitigen galt. Die Musterzeichnungen führte daher in Kerstings Auftrage der Landschaftsmaler Haase

Abbildungen zu Tafeln I–XII

Abb. 7 «Blumenstilleben», 183?. Öl/L., 320×390 mm. Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister, Galerie-Nr. 2202 C.

Abb. 8 «Blumenstilleben» (um 1830). Öl/Sperrholz, 310×390 mm. Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen.

Abb. 9 «Früchtestilleben». Aquarell. 160×155 mm. Schwerin, Staatliches Museum.

Abb. 10 «Bukett mit Tulpe und Streublumen». Aquarell, 91×86 mm. Schwerin, Staatliches Museum.

Abb. 11 Teile des «Hofservice mit blauem Rand» um 1775. Dekor: Ausführung Ende 18. Jb. und Anfang 19. Jb.

Abb. 12 Musterblatt. Dekor für Tasse mit Untertasse: Bukett und Blumenranke, bez. «No 96». Künstler unbekannt. Aquarell, um 1790. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 13 Musterblatt. Dekor für Terrine und Teller. Um 1790. Feder/Aquarell/Gold. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 14 Musterblatt mit Dekoren für Teller. Johann S. Arnhold, um 1818. Feder, Aquarell, 330×390 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 15/16 Musterblätter mit Dekoren für Teller: a) «No 19–24», b) «No 24–30». Georg F. Kersting, ca. 1818–20. Aquarell, 332×425 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 17 Musterblatt. Dekor für Teller: Voller Blumenkranz mit drei Vögeln, bez. «No 12». Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell, Durchmesser 259 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 18 Musterblatt. Dekor für Teller: Streublumen und Insekten, bez. «No 15». Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell, Durchmesser 258 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 19 Musterblatt. Dekor für Teller: Bukett mit Rose und Tulpe, bez. «No 33». Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell, Durchmesser 268 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 20 Musterblatt. Dekor für einfache Malerei: bez. «Rosenmalerei 1». Georg F. Kersting, um 1819. Aquarell, 202×192 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 21 Musterblatt. Dekor für einfache Malerei: Hortensie und Streublumen. Georg F. Kersting, um 1819. Aquarell, 265×222 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 22 Musterblatt mit verschiedenen Dekoren, z. B. die Hortensie als Mittelblume. Reg. mit der Nr. «285». Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell/Feder, 232×373 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 23, 24, 25 und 26 Musterblätter mit verschiedenen Dekoren für Teller. Reg. mit den Nrn. «287», «288», «289» und ohne Nr.: Blatt mit Früchtekorb. Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell/Feder/Blei, 231×376 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 27 Musterblatt mit Dekoren für Flakons. Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell/Feder. Meissen, Archiv der PM.

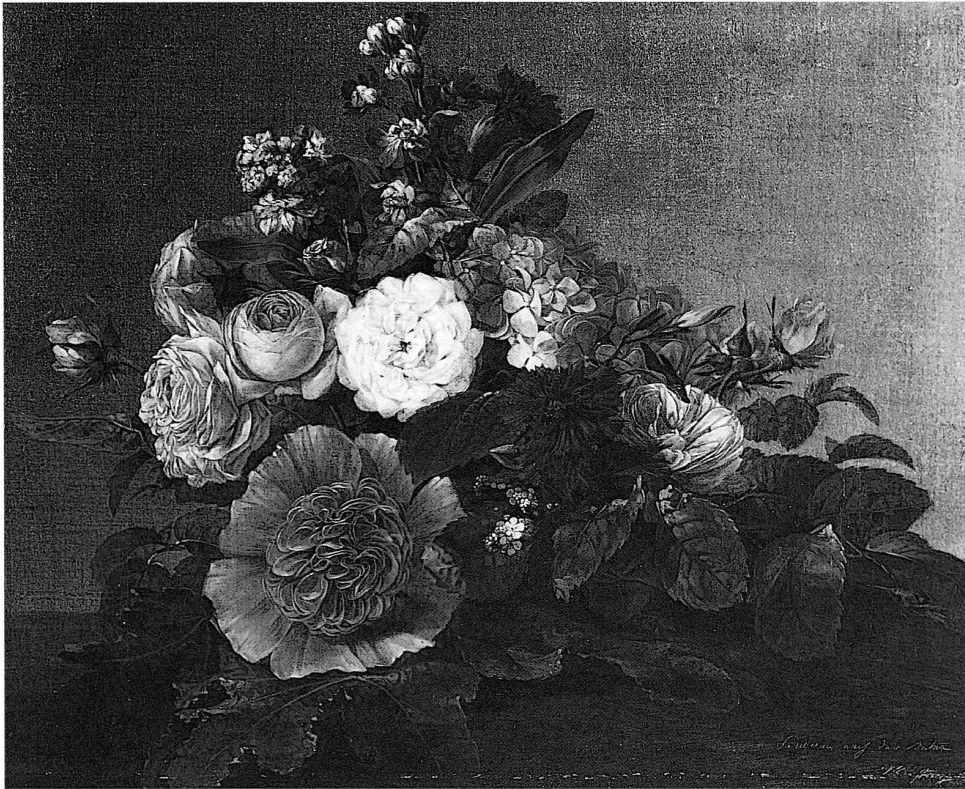
Abb. 28 Musterblatt für Service-Dekor. Reg. mit der Nr. «201». Georg F. Kersting, um 1820. Aquarell/Feder/Blei, 375×230 mm. Meissen, Archiv der PM.

Abb. 29 Ansicht der Stadt Güstrow. Georg F. Kersting, um 1808. Öl/L., 700×830 mm. Güstrow, Museum der Stadt Güstrow.

Abb. 30 Pfeifenkopf mit Prospekt «Güstrow» und Widmung. Georg F. Kersting, o. J. Güstrow, Museum der Stadt Güstrow.

Abb. 31 Pfeifenkopf mit Mädchendoppelporträt. Georg F. Kersting, o. J. Privatbesitz. Lit.: Gebrig 1932, S. 96.

Abb. 32 Tasse mit Mädchendoppelporträt. Entwurf: Georg F. Kersting. Meissen, Porzellanarchiv Nr. 1674.



7



8



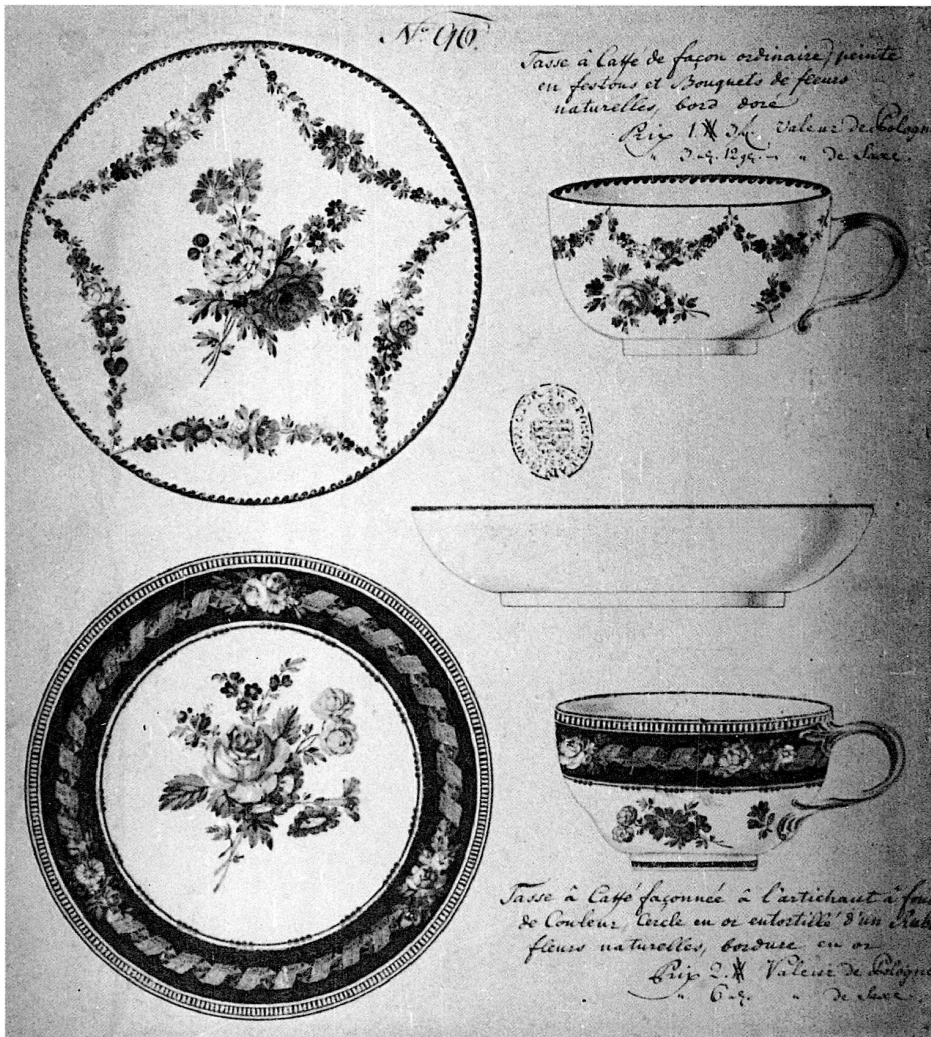
9



10



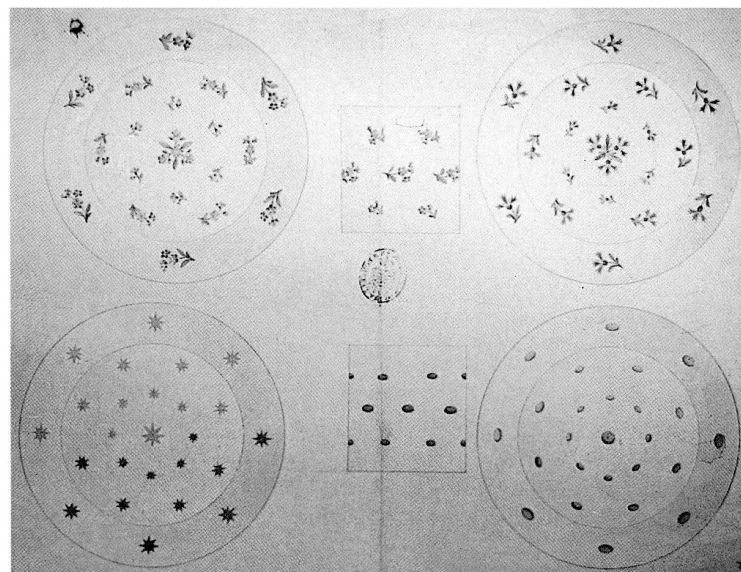
11



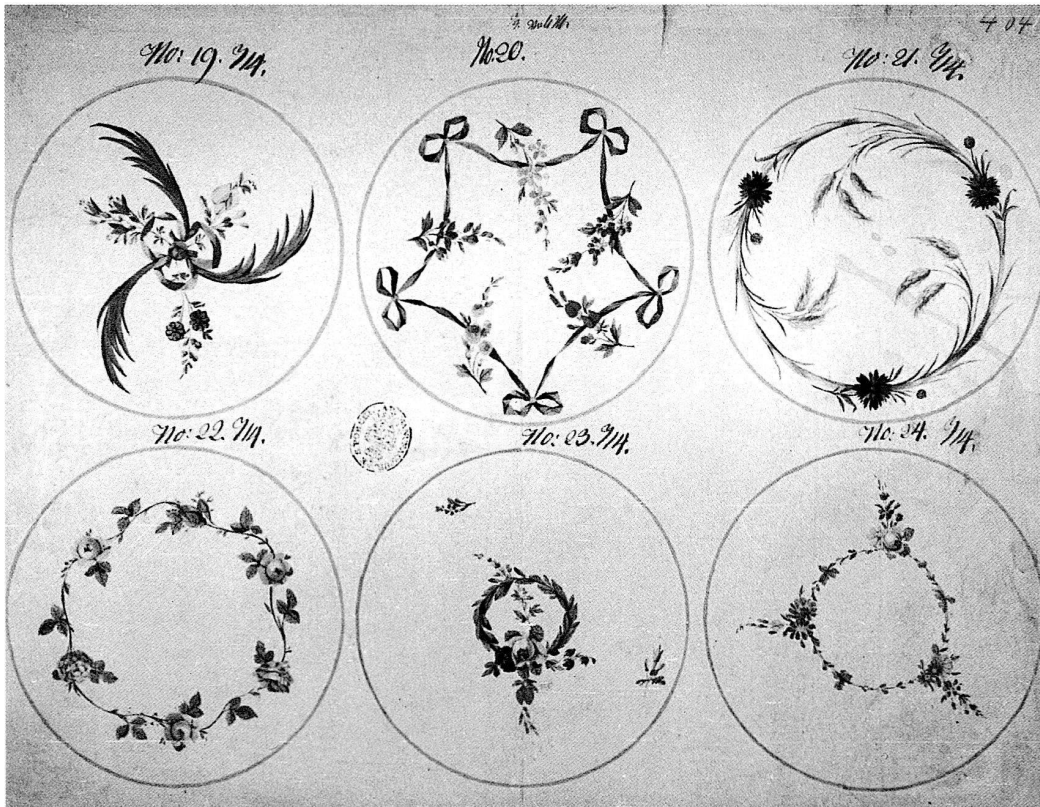
12



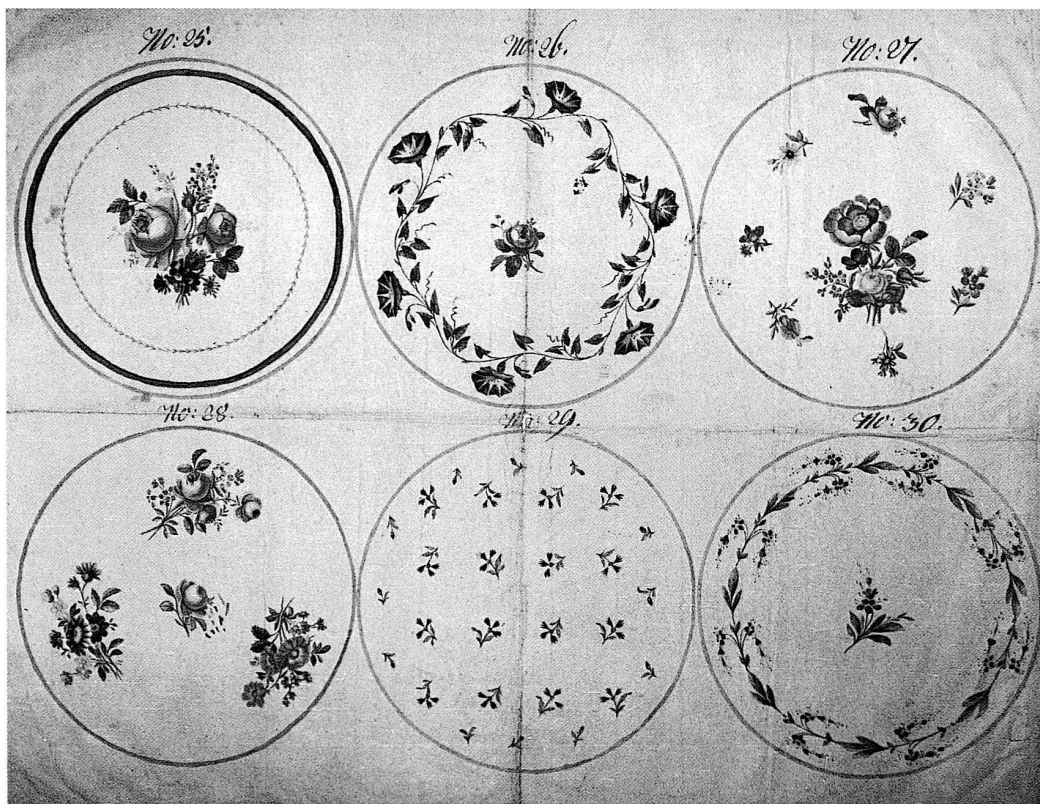
13



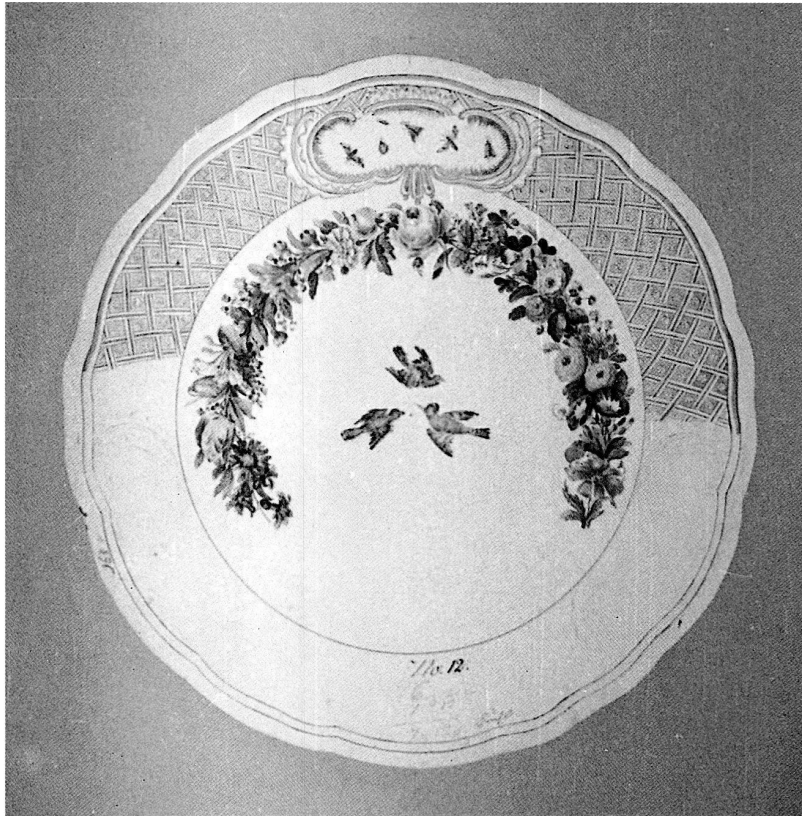
14



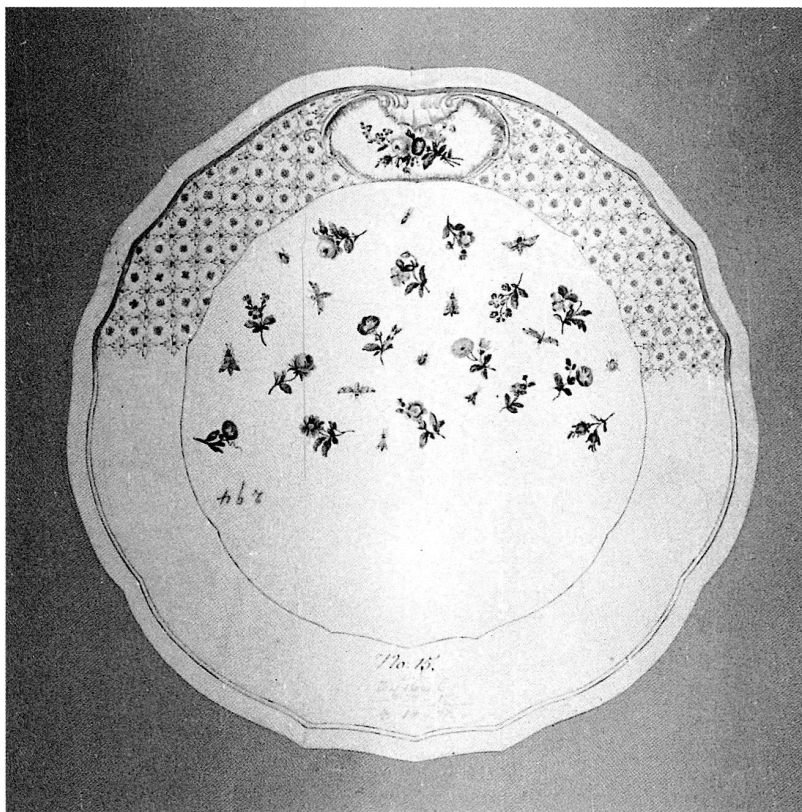
15



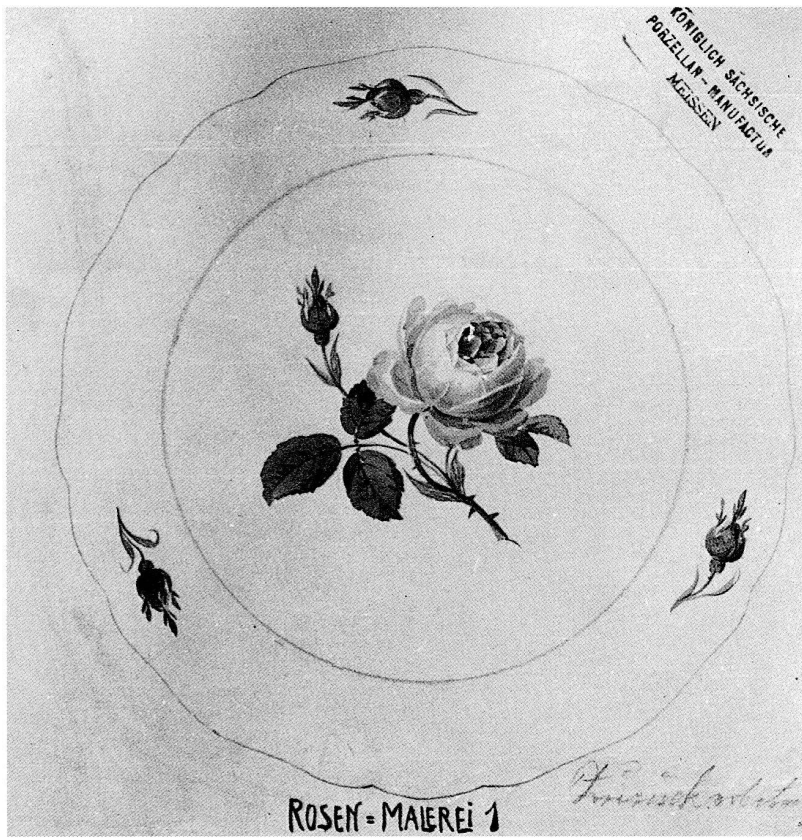
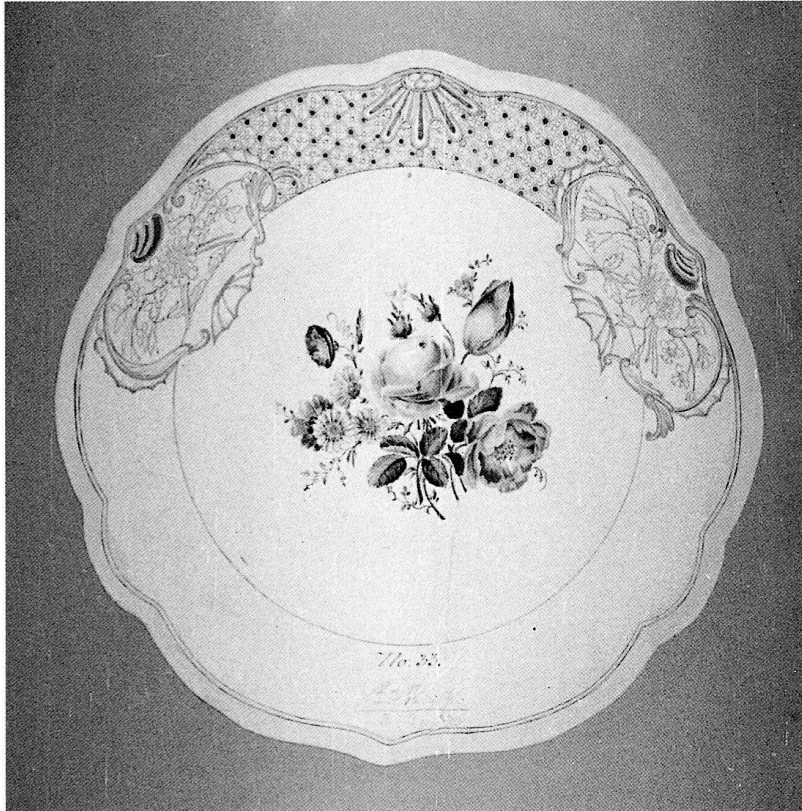
16

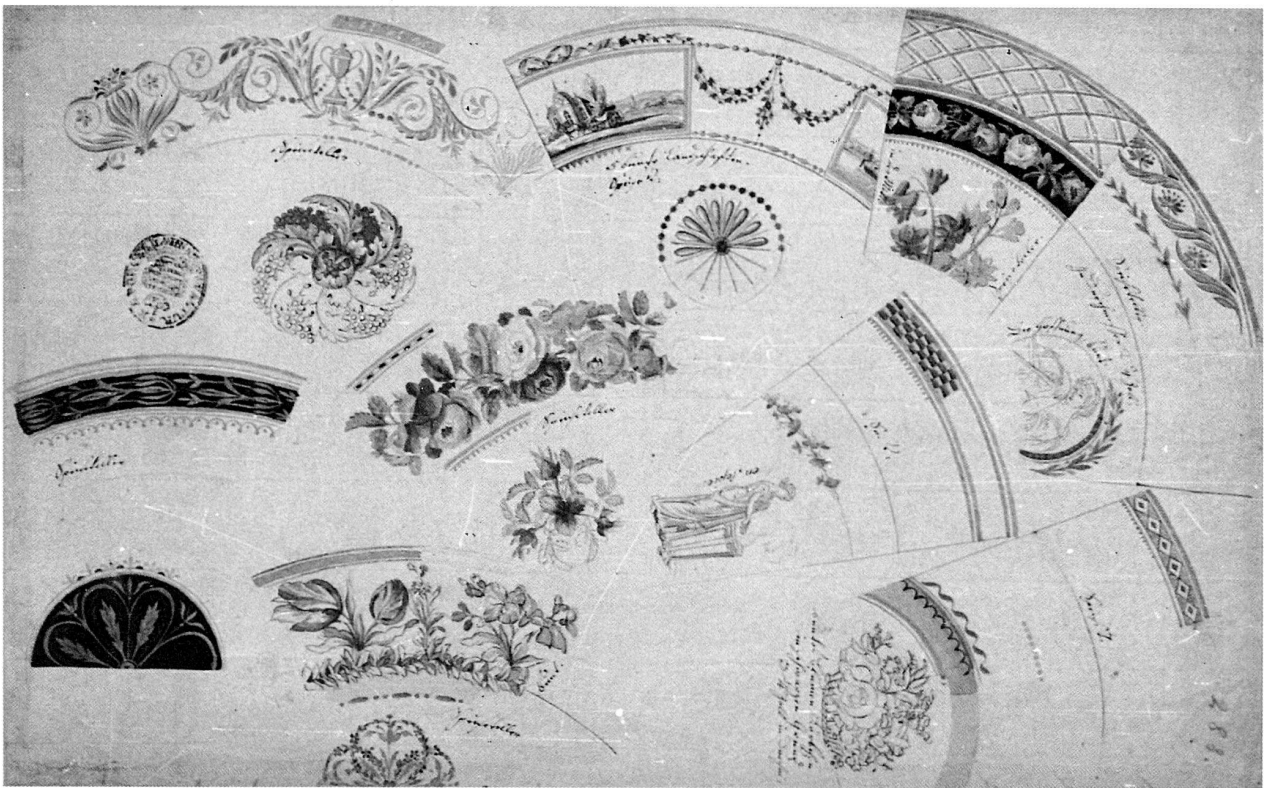
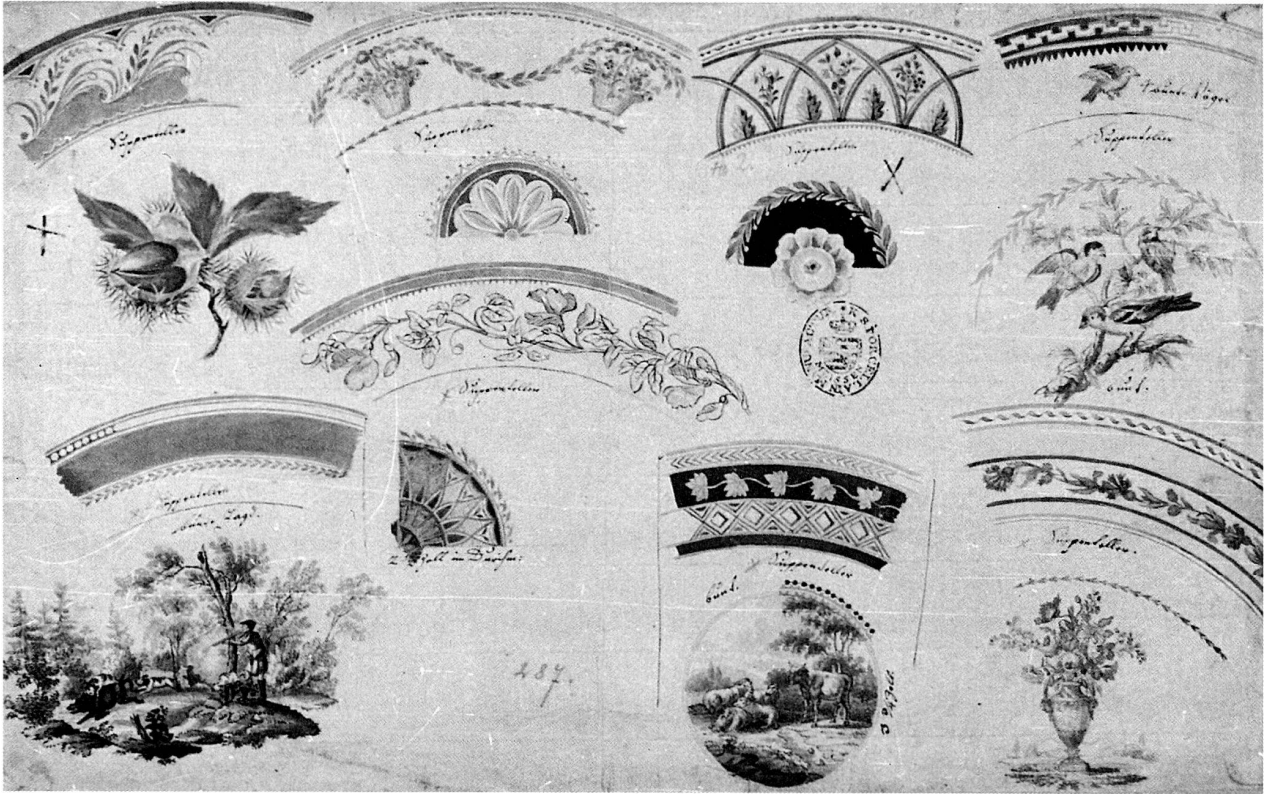


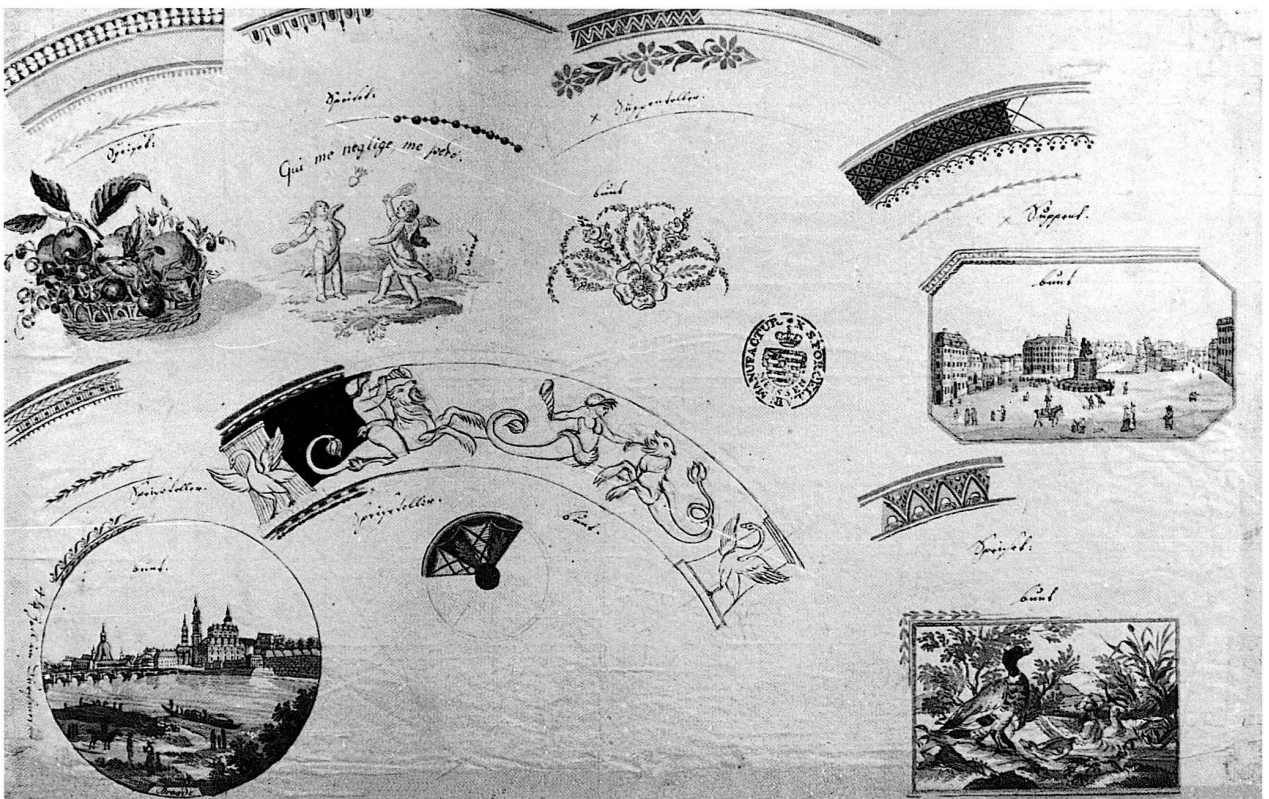
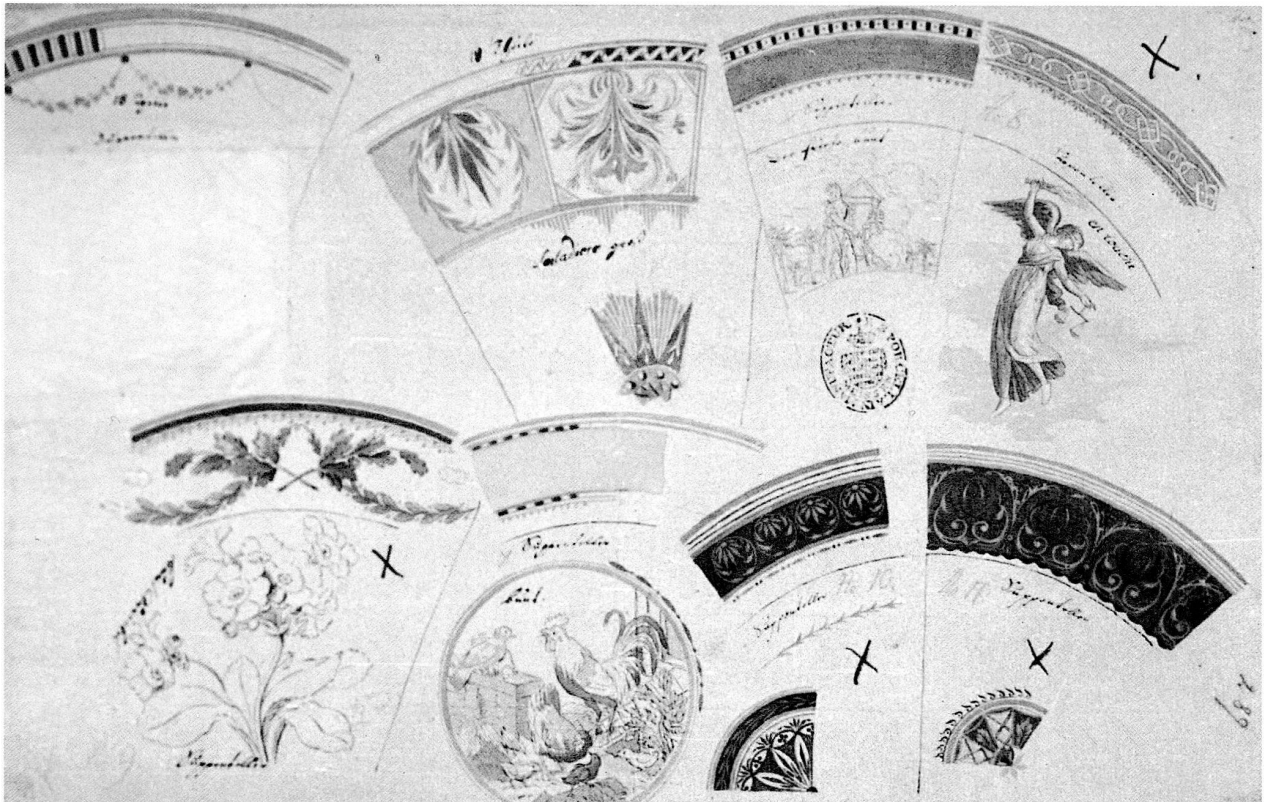
17

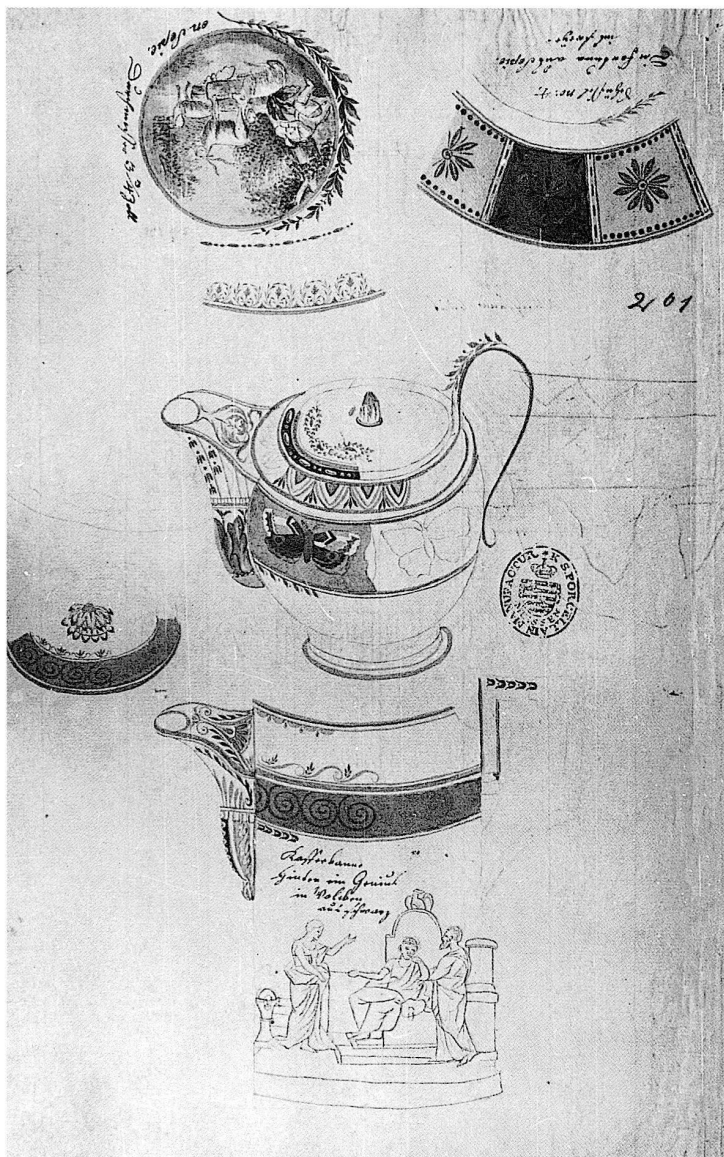
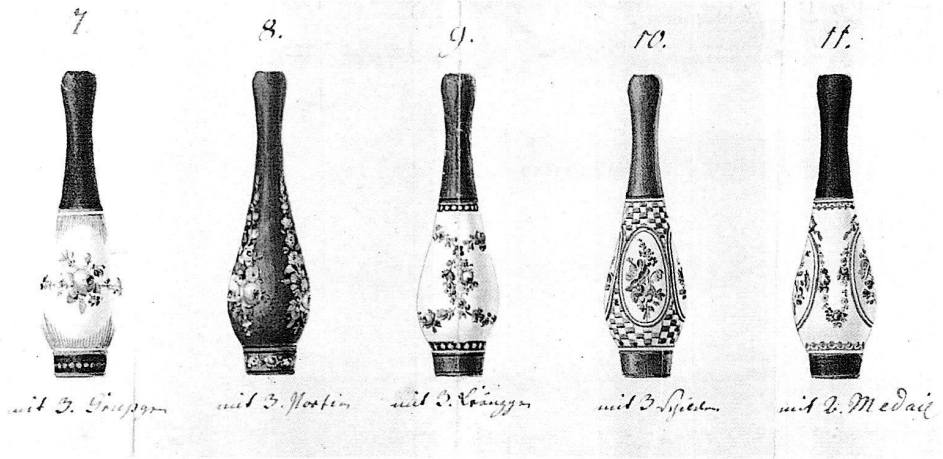


18











29



30



31



32

aus, nachdem Arnhold den lange erhaltenen Auftrag des Direktors v. Oppel nicht ausgeführt hatte, zu stark belastet war und in seiner künstlerischen Auffassung auch Schwierigkeiten damit hatte (Tf. XV).

Wie sah es mit dem Einfluß des Obermalervorstehers als künstlerischer Fachberater für die Entwicklung neuer Dessins aus? Aus der Klage des Direktors v. Oppel im Jahre 1818 ging schon hervor, daß für notwendige Dessins an Geschirren und Gefäßen kein Künstler da war. Die wenigen Ausnahmen wurden daher auch aktenkundig. Am 19.11.1815 schrieb der Obermalervorsteher Professor Schubert an den Direktor v. Oppel, daß er mit dem Kupferstecher Hammer wegen der Anfertigung von Prospekten verhandelt habe. Außerdem übersende er 5 Skizzen von Professor Matthäi und 6 dergleichen von ihm selbst, die kriegerische Szenen als Motive trugen, zur weiteren Verwendung in der Manufaktur. Weiterhin schicke er bald eine Zeichnung zur Verzierung der Vase.¹⁶⁰ So erfreulich diese Zusammenarbeit zwischen Akademie und Manufaktur für die Kunstgeschichte scheint, so war sie in der Praxis für die Manufaktur selten und problematisch. Kühn verteidigte sich gegen die Kritik Professor Hartmanns 1828 mit folgenden Erinnerungen daran: Im Jahre 1825 habe dieser ihm gezeichnete Formen von 29 verschiedenen Geschirren übergeben; sie konnten nicht genutzt werden wegen ihrer Konstruktion und den damit verbundenen Schwierigkeiten der Ausführung in Porzellan. Auch der von der Akademie mitempfohlene Ludwig Richter als Zeichenmeister wurde wegen seiner mit der Porzellanmalerei nicht verbundenen Arbeitsweise als Hemmnis für die Manufaktur angesehen.¹⁶¹ Wie wenig erfolgreich für die Manufaktur die Zusammenarbeit mit so bekannten Künstlern wie E. Rietschel und G. Semper war, wird in dem Kapitel 4 behandelt. Nachdem auf der Londoner Weltausstellung 1851 allgemein das mangelnde künstlerische Niveau im deutschen Kunstgewerbe festgestellt wurde und auch Meißen in der Beurteilung davon betroffen war, rechtfertigte sich Kühn in dem Schreiben an den Finanzminister Behr.¹⁶² Er habe sich mit der Dresdner Akademie um eine Vereinbarung betreffs der Beurteilung neuer Produkte bemüht. Professor Schultz habe bei der ersten Beratung mit dem Malervorsteher die Schwierigkeiten, Kunst und Rentabilität in Einklang zu bringen, kennengelernt und geäußert, «er habe sich die Debitsverhältnisse und die Anforderungen der Besteller ganz anders gedacht». In der Zeit von 1815 bis 1850 ist zur Dresdner Akademie eine Verbindung gehalten worden, die sich mehr sporadisch äußerte und sich auf Beratung und gelegentliche Kritik beschränkte. Es muß auch berücksichtigt werden, daß Aufträge an die bildenden Künstler Geld kosteten, wozu weder der König noch das sächsische Finanzministerium bereit waren, solange die Manufaktur zuviel Zuschuß benötigte. Aus diesem Grund war ja 1818 Georg Friedrich Kersting als Malervorsteher

eingestellt worden, der die künstlerische Leitung der Porzellanherstellung in der PM Meißen zu verantworten hatte. Wiederholt wurde in den Akten auf die Entwürfe von Kersting für neue Dessins hingewiesen, ohne jedoch das Muster genau zu bezeichnen.

Weitere Hinweise auf die Urheberschaft Kerstings für Dekore verschiedener Art müssen in den unsignierten Entwürfen selbst gefunden werden, denn zur fachlichen Qualifikation des Malervorsteher Kersting wurde in den ersten Jahren schon festgestellt, «als einem mit der Manipulation und den Handgriffen der Malerei sehr vertrauten Künstler».¹⁶³ Bei der Malerei wurde ungesäumt der veraltete Geschmack so weit als möglich verbannt und an die Stelle der bisherigen Einförmigkeit eine größere Mannigfaltigkeit der Dessins nach neuentworfenen Mustern und angeschafften Vorlageblättern im neuen Geschmack gesetzt,

«...den bei der Mehrzahl der Mahler fast ertöteten Kunstsinn zu wecken, das Steife, Gezwungene und Schwere aus ihren Leistungen herauszubringen und den handwerksmäßigen Betrieb ihres Geschäftes auszurotten. Mit Kraft und Lebendigkeit konnte dies aber erst dann vorgenommen werden, als der Malervorsteher Kersting an die Spitze der Malerei trat. Im Blumen- und Landschaftsfache erhielt man dadurch nach und nach, statt der früheren schlechten Mahlereien mit gleichen Kosten, weit vollkommener Produkte und in der Figurenmalerei zugleich eine Ermäßigung der Löhne, die oft die Hälfte und $\frac{2}{3}$ des vormaligen ausmachen.»¹⁶⁴

Das Inventarverzeichnis des Hauptlagers weist im Juli 1819 im Bestand der Geschirre mit blauer Unterglasurmalerei als «Neue Dessines» die Musternummern 1 bis 21 auf. Es werden auch Tassen «mit verschiedenen neuen Decorationen» erwähnt. Darunter befanden sich z.B. Tassen in matt blauem Ton mit Goldarabesken, in hellblauem Grund mit Sonnenblumentour oder Aurikeltour, mit Blumenpartien auf dunklem Grund, «eine Rose natürlich staffiert», ein Apiskopf mit reicher Vergoldung, ein Kopf des Apoll und eine Tasse mit «chinesischer Kante und dergleichen Malerey».¹⁶⁵ Zwei ganz vergoldete Tassen mit matten Gravuren wurden unter den neuen Dekorationen aufgeführt. Hinter dieser Eintragung befindet sich das Kürzel eines Namens, der mit «K» beginnt. Es könnte sich um die Tassen handeln, für die Kersting im Januar 1819 Gold erhalten hatte.¹⁶⁷ Diese erwähnten Beispiele von «neuen Decorationen» können einen Anhaltspunkt für die Identifizierung und Datierung von Dekoren mit gleichen Motiven bieten.

3.4. Kerstings Entwürfe für die Blumenmalerei. Die Dekore für Service und Dessertgefäße

Aus den erhaltenen Entwürfen, die sicher nicht vollständig und umfassend Kerstings Arbeiten für die Manufaktur darstellen, lassen sich verschiedene Motivgruppen feststellen, wie Blumenmalerei, Ornamente, Veduten, Tier- und Früchtemalerei. Für die im Dienstauftrag enthaltene Indisch-Malerei sowie die später erwähnten Goldgravierungen fanden sich bisher keine Entwürfe und müssen daher einer weiteren Untersuchung vorbehalten bleiben.

Blumenmalerei

Die Blume gehört zu den bevorzugten Dessins für das Porzellan des 18. und 19. Jahrhunderts. Sie war in der ersten Zeit Höroldts noch völlig nach ostasiatischem Vorbild gestaltet.¹⁶⁶ Doch mit der Entwicklung einer reicheren Farbpalette für Porzellan und der Nachfrage nach Entwürfen im europäischen Geschmack, begann man kleine deutsche Blumen im Kartuschen zu setzen sowie Szenen nach Watteau und Boucher als Dekor zu nutzen. Kändler kritisierte 1751 die Arbeit Höroldts heftig, indem er feststellte, daß von der Malerei keine eigenen Entwürfe mehr ausgingen, Höroldt spezialisierte sich nur auf japanische Figuren, die Meißner Blume sei in Frankreich nicht beliebt, es werde alles nur nach Kupferstichen abgemalt.¹⁶⁷ Eine Ausnahme machten nach wie vor die Blumenmuster im chinesischen Stil wie das Distelmuster, Weidenmuster, Kornähren-, Chrysanthemenmuster sowie das um 1739 eingeführte sogenannte Zwiebelmuster.¹⁶⁸ Nach 1768 begann sich die deutsche Blume (Tausendschön, Reseda, Goldzahn, Rose, Tulpe, bunte Blumengirlande) durchzusetzen. In der Zeit des Klassizismus wurden die Malmotive um allegorische Figuren und klassizistische Ornamente erweitert, aber an der Blumenmalerei nichts verändert.

Die Frühromantik entwickelte ein neues, inneres Verhältnis zur Natur. Über den Freund C. D. Friedrich wird Kersting nicht nur mit dem Gedankengut des schon 1810 verstorbenen Künstlers Ph. O. Runge vertraut gemacht worden sein, sondern auch mit dessen Werk, den «Jahreszeiten». Blumen und Pflanzen als Ausdrucksträger romantischen Gedankengutes im Bild und im Ornament, dies wird auf Kersting, der sich auf die Dekorationskunst von der Lehre her verstand, beeindruckend gewirkt haben. Auch im Angebotsverzeichnis der PM Meißen wurde betont darauf hingewiesen, daß die Buketts in der Blumensprache arrangiert, gemalt werden.

Auf den Gemälden Georg Friedrich Kerstings tritt die Blume mit ihrem symbolischen Gehalt auf. Ich erinnere an die «Stickerin am Fenster» mit dem Porträt der Malerin Louise Seidler (Abb. 3, S. 19). Wie aus ihren Selbstzeugnissen her-

vorgeht, ergriff sie aus einem tragischen Anlaß die Gelegenheit, nach Dresden zu gehen, um sich als Künstlerin weiter zu bilden. Sie hatte im Jahre 1810 die Nachricht vom Tode ihres Verlobten im spanischen Feldzug erhalten. Im Fenster ließ Kersting bedeutungsvoll die Myrthe, das Symbol der Braut, neben der fremdländischen Hortensie stehen. Diese Blume war erst 1788, aus China kommend, in Deutschland bekannt geworden.¹⁶⁹ Das Porträt an der Wand ist umkränzt mit den Ranken der Winde, deren blaue Blüten sich am Morgen öffnen und abends schließen und damit eng dem Lichte verbunden sind. Oder das Gemälde «Knaben mit den Katzen», ein Bild, dessen Interieur fast puritanisch einfach und klar gestaltet ist. In einer Einheit sind die Frühlingsblume Maiglöckchen mit den Tier- und Menschenkindern dargestellt. Das Maiglöckchen als Heilpflanze war auch das Attribut für Ärzte sowie in der mittelalterlichen Malerei ein Attribut Christi und sollte dessen Bedeutung als Heilsbringer verstärken.¹⁷⁰ Auf diesem Bilde ist die Welt noch «heil», eins sind Pflanze, Tier und Mensch. Für die Zeit der Freiheitskriege war die Eiche Symbol für Beständigkeit, Stärke und Treue; sie war ein Kennzeichen der «nationalen Gesinnung». Kersting schloß den Eichenwald in die Gestaltung seiner Freiheitskriegs-Denkmalbilder ein. Wie wichtig für Kersting die Verwendung der Pflanze als Ausdrucksträger war, ist auch an dem Gemälde des Geigers «Paganini» zu sehen. Diesem Künstler sprachen die Zeitgenossen eine dämonische Wirkung seines Auftritts zu. Kersting deutete dies in dem fast irrationalen, fremdartigen Palmenblätterhintergrund an.¹⁷¹

Diese Beispiele sollen genügen, um Georg Friedrich Kersting als kenntnisreichen Maler in der Symbolsprache der Pflanzen zu charakterisieren. In seinem Œuvre sind die Blumen nicht nur Verstärker oder Interpret bestimmter Bildinhalte, sondern auch selbständige Bildmotive. Betrachtet man die beiden Ölbilder «Blumenstilleben» Kerstings in den Galerien Dresden und Chemnitz, so muß ihre zeitgleiche Entstehung angenommen werden, ja es handelt sich ohne Zweifel um die gleichen Blumen in verschiedenen Arrangements (Tf. I Abb. 7, 8). Ausdrücklich hat Kersting auf beiden Bildern «Studien nach der Natur» vermerkt. Dicht zusammengedrängt und doch jeder einzelnen zur Wirkung Raum gebend, sind verschiedenartige Blumen in einer etwas verschobenen Dreieckskomposition dargestellt. Kein Tisch, keine Vase, die Blumen erwachsen direkt aus dem Boden, der nur angedeutet und durch ein dichtes Blätterwerk von den Blüten getrennt ist. Der Hintergrund ist von den Seiten rötlich bis zur Mitte in ein Gelbgrün übergehend getönt. Die Blüten sind in gebrochenen, zarten Farbtönen von Rosa, Gelb, Rot, Lilabraun und Weiß zueinander stimmungsvoll geführt und durch Licht- und Schattenwirkung höchst plastisch gemalt. Nicht zuletzt sei die nuancenreiche Behandlung des Blattwerkes von Auf-, Seiten- und Untersicht er-

wähnt, die die körperhafte Wirkung noch unterstreicht. Im Staatlichen Museum Schwerin werden außerdem zwei Aquarelle von Georg Friedrich Kersting aufbewahrt, die noch direkter seine Urheberschaft für Porzellandekore beweisen können (Tf. II, Abb. 9, 10). Das eine Blatt zeigt ein kleines Bukett aus Tulpe, Strohblume und Margerite, daneben zwei kleine Streublümchen. Ein ganz typisches Blumenmuster in der Maniermalerei auf dem Meißner Porzellan des 19. Jahrhunderts. Das zweite Blatt zeigt ein Fruchtstück in einem Kreis. Eine Form, wie sie für Teller bzw. Medaillonentwürfe auf Porzellan üblich war. Die Differenziertheit der Farbe, das Licht- und Schattenspiel, die malerische Auffassung des natürlichen Vorbildes, seine gekonnte lebendige Stilisierung machen auch diese Arbeiten zu kleinen Kunstwerken. Nach Ablauf des Probejahres wurde Kersting ausdrücklich in der Instruktion von 1819 darauf verwiesen,

«...fortdauernd bemüht zu seyn, neue Des-sins zu bearbeiten, besonders nach der vom Directorii bereits erhaltenen Anweisung, die Ausschuß, Indianisch- und dergleichen Malerei mehr zu bearbeiten und zu vervollkommen und dadurch immer hinlängliche Mittel aufzufinden, die im Malerei-Lager unverarbeitet gebliebenen Geschirre zweckmäßig zu verwenden, zu verzieren und zum Verkauf zu bringen.»¹⁷²

Für die Bearbeitung alter Modelle mit neueren Dekoren oder qualitätsvolleren Ausführung soll als Beispiel das erwähnte Hofservice mit dem blauen Rand von 1775 für Kurfürst Fr. August III. dienen. Die Blumen-, Früchte- und Vogelmalerei, die hier das Dekor bilden, wurden in der Marcolini-Zeit in harten, dichten Farben gemalt. Die abgebildeten Porzellanmodelle zeigen Qualitätsunterschiede dieser Malerei (Tf. III, Abb. 11). Entspricht die Früchtegruppe in ihrer Auffassung auf der Kasserolle dem Entwurf des Tellers aus der Marcolini-Zeit, so kann die Malerei auf der Tasse des Hofservices als fast identisch mit dem im Staatlichen Museum Schwerin befindlichen Aquarell betrachtet werden (Tf. II, Abb. 9). Die Kasserolle zeigt in der originalen Früchtemalerei des 18. Jahrhunderts die schwere, kräftige Farbpalette, während die Malerei auf der Tasse das Beispiel für die veränderte Auffassung des gleichen Motivs unter Kerstings Leitung ist. Diese war darauf gerichtet, «das Schwere, Steife aus der Malerei herauszubringen» sowie natürlichere, gefälligere Staffierungen zu erreichen. Für dieses Service und für das mit grünen Watteau-Szenen erhielt der sächsische Hof auf Grund eines alten Vertrages auch im 19. Jahrhundert unentgeltliche Nachlieferungen, wie eine Aufstellung aus dem Jahre 1820 beweist.¹⁷³

Ein weiteres Beispiel aus der Anfangszeit Kerstings in Meißen sollen die folgenden Blumendekore sein, die noch dem klassizistischen Programm folgen, aber in der lockeren Führung und den helleren Farben sich dem Geschmack der Biedermeierzeit nähern. Einem Entwurf der Marcolini-Zeit folgen Entwürfe, die eventuell zu dem Musterprogramm Kerstings gehörten, das Haase zu realisieren hatte. Ein schlecht erhaltenes, aber für die Geschichte der Gestaltung und der Malerei der Porzellanmanufaktur wichtiges Musterblatt macht gewissermaßen Bestandsaufnahme (Tf. XIII, Abb. 34). Die ausgewählten Serviceteile gehören den Formgruppen G, F, H, K, N und O an, lassen die Entstehungszeit des Blattes auf 1818 datieren. Das Inventarverzeichnis von 1819 führt ebenfalls noch diese Geschirrformen auf, darunter die charakteristische Kanne mit dem Adler als Ausguß. Es sind die Formen, die Kersting vorfand, sie gehörten nach ihrer Entstehung in die Zeit 1778 bis ca. 1818. Die für die Geschirre zu verwendenden Randedekore verschiedener Pflanzenmotive in miniaturartiger, feiner Zeichnung weisen auf Kersting, den ersten Designer der Manufaktur nach 1814. Auch die sauberen Gefäßzeichnungen mit ihrem Dekor verraten einen geschulten Zeichner. Die Motive der Ranken finden sich in den nachfolgend besprochenen Tellerdekoren wieder, sie werden damit als einheitliches Motivprogramm Kerstings unter Verwendung von traditionellen und neuen Dekoren deutlich.

Die Tellerdekore sind ausgezeichnete Beispiele für die neue Qualität, die in der Malerei auch in dem sparsamen und daher preiswerten Dekor erreicht werden sollte (Tf. V, Abb. 15, 16). Es sind wahrscheinlich die geforderten Entwürfe für die Ausschußmalerei bzw. der zweiten Sorte. Die dazugehörige Numerierung trägt die charakteristische N-Form aus Kerstings Handschrift, ebenso die Bezifferung auf den Entwürfen Nrn. 19 bis 30. Hier findet sich die Winde, welche auf dem Rankenmodellblatt ebenso vorhanden ist wie auf dem Gemälde «Die Stickerin am Fenster» (Abb. 3, S. 19). Ein Vergleich dieser Entwürfe mit dem Entwurf von Arnhold macht nochmals das oft erwähnte und nun sichtbar notwendige Streben nach neuen Malqualitäten in der Porzellanmanufaktur deutlich. Diese Tellerdekore Kerstings aus dem Jahre 1818/19 (Tf. V) geben aber auch die Möglichkeit, die Vielfalt Kerstingscher Muster kennenzulernen. Die kleinen Streublümchen von Nr. 29 sind ganz der Tradition des 18. Jahrhunderts verhaftet und bleiben auch im Biedermeier eine beliebte Dekorform, ebenso die Buketts und Streublumen der Nrn. 27 und 28. Auch die Nr. 20 zeigt das beliebte Schleifenmotiv, aber mit lockerem, durch feine Schattierung gedreht erscheinendem Schleifenband. Die Blüten sind aus den früheren Girlanden gelöst und liegen als einzelne Blütenzweige auf den Schleifen. Sicher ein schwierig zu malendes Motiv. Die Nrn. 19 und 21 sind neu und fast kühn zu nennen. Schwungvoll, dem kreisenden Teller ent-

sprechend, zieht sich ein naturalistischer und in feiner Manier gestalteter Kornährenkranz um die Fahne, die vollen Ähren in den Fond hineinreichend. Dem Geschmack des beginnenden Biedermeier werden jedoch die zarteren, feingliedrigen Blumenranken von Nrn. 22 bis 24 mehr entsprochen haben.

Das Muster für den Teller mit ausgestochenem Flechtrand und drei Schilden (Form seit 1760)¹⁷⁴ mit dem vollen Blumenkranz aller beliebten und bisher verwandten deutschen Blumen, mit Insekten und Vögeln verlangte von den Malern höchste Qualitätsarbeit und Können (Tf. VI, Abb. 17). Neben den noch schwach erkennbaren Größenangaben steht auch der Name «Fuchs». Diesen Entwurf in Porzellan auszuführen, lag also in den Händen des Blumenmalers Fuchs. Im Jahre 1819 sind als Blumenmaler Joh. Gottfr. Fuchs sen. und Joh. Ernst Fuchs jun. beschäftigt,¹⁷⁵ einer von ihnen erhielt 1826 eine Prämie in Anerkennung der Mitwirkung bei der Einführung des neuen Farbensystems.¹⁷⁶ Zur Kunstausstellung des Jahres 1824 nahm Kersting ein Kaffeeservice mit Blumenstücken bemalt «von Mahler Fuchs»¹⁷⁷ mit in die Liste auf. Ein zweiter Dessertteller mit gestreuten Blumen und Insekten in der schon erwähnten qualitätsvollen Blumenmanier bringt die gleichen Blumenmotive des vollen Blumenkranzes, jetzt als Einzelblüten in Miniatur (Tf. VI, Abb. 18).

Ein dritter Desserttellerentwurf mit durchbrochenem Rand und Vergißmeinnichtblüten mit einem duftig angelegten Blumenbukett in Aquarellfarben ist im Vergleich Kersting als Künstler zuzuweisen (Tf. VII, Abb. 19). Der Aufbau des Blumenbuketts durch einzelne lose miteinander verbundene Blumen, wobei eine Blüte als Durchzug die andere in leicht geschwungener S-Form überragt, wiederholt sich auf dem im Museum Schwerin erhaltenen Blumen-Aquarell (Tf. II, Abb. 10). Hier ist die Tulpe als führende Blume gemeinsam mit seitlich angeordneten größeren und kleineren Blüten in leicht stilisierter, aber nie flächig behandelter Manier in Übereinstimmung mit dem Bildaufbau des Tellerentwurfes. Ein besonders typisches Beispiel für diesen Malstil Kerstings ist das Aquarell eines Buketts mit der Schwertlilie als Führungsblume in Dresdner Privatbesitz (s. Leonhardi 1939, S. 21). Diese Entwürfe sind beispielhaft künstlerisch und geschmackvoll für die Porzellanmalerei im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Die sichere Handhabung der malerischen Gestaltung und die farbliche Wirkung ist hervorzuheben. Nochmals sei ein Hinweis auf die naturalistische Malerei der Marcolini-Periode erlaubt. Nicht nur die satteren Farben machen diese Malerei für das Porzellan so schwer, sondern vor allem der fast pastose Farbauftrag in den dicht gedrängten Blumenbuketts, der auf dem Porzellan aufzuliegen scheint (Tf. III, Abb. 11, 12; Tf. IV, Abb. 13). In Kerstings Entwürfen ist der schimmernden, weißen Porzellanfläche nicht nur Raum gegeben, sondern sie wird in die

Gestaltung einbezogen. Die Buketts sind locker aufgebaut und doch bezogen aufeinander, wodurch das Weiß des Porzellans die Wirkung mitbestimmt.

Diese behandelten Beispiele der Blumenmalerei von Georg Friedrich Kersting sind für die in Meißen entwickelte Maniermalerei typisch. Bis dahin wurden die von Kupferstichen kopierten Blumen mit dem Pinsel gezeichnet, nicht gemalt. Trotz vorzüglicher zeichnerischer Behandlung wirkte diese Blumenmalerei ernst, sie gilt als «trockene» Blumenmalerei. In der Blumenmalerei in Maniertechnik wird die Blume vereinfacht, dekorativ gestaltet in der S-Linie, die Gliederung wird dem natürlichen Vorbild entlehnt und eine harmonische Farbgebung läßt eine vollendete malerische Wirkung entstehen. Die Maniermalerei entstand nach Naturstudien, wobei interessante Kompositionen in vollkommener Farbskala geschaffen wurden, die für die Pinselarbeit geeignet waren.

«So entstand allmählich die leicht beschwingte anmutige Maniermalerei, die nicht so stark wie die naturalistische den Scherben verdeckt, mit Lichtern, Lücken und aufgehellten Farbpartien das Ganze auflockert und belebt.»¹⁷⁸

Daher ist die Meißner Blumenmalerei in der Fachwelt zum festen Begriff geworden, viele Manufakturen ahmten die «Meißner Blume» nach, ohne diese Vollkommenheit zu erreichen.

Nach den bisher behandelten Beispielen möchte nicht ohne Grund die Feststellung getroffen werden, daß Georg Friedrich Kersting als Schöpfer der Meißner Maniermalerei des 19. Jahrhunderts in Frage kommt. Die im folgenden behandelten Entwürfe werden diesen Eindruck noch verstärken. Die aquarellierten, leicht getuschten Entwürfe gehören auch der ersten Wirkungszeit Kerstings an, wie aus ihrer Nummerierung zum Teil zu ersehen ist. Der Dessertteller-Entwurf Nr. 33 führt z. B. in den Anfang der zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Rose, Tulpe, Winde, Tausendschön und Mohnblüte sind wieder in lockerer Weise vereint (Tf. VI, Abb. 19). In dem Tellerfond ein Motiv zu bringen, welches als Thema bestimmend für die Fahnen- und Randgestaltung war, wurde schon im 18. Jahrhundert geübt. In einem vielseitigen Bildprogramm mit Blumen, mythologischen Szenen, Watteau-Gruppen, Putten oder Prospekten gestaltete man das Geschirr. In unserem Beispiel des 19. Jahrhunderts wurde die Rose zum Mittelpunkt des Blumenarrangements, die Blume, welche in der romantischen Literatur so oft symbolisch gestaltet wurde. Sie gehörte als Gabe der Liebe zum beständigen Attribut aller Darstellungen dieser Art. Bei Kersting tritt die Rose nicht nur in beiden schon genannten Blumenstillleben auf, sondern wird mit ihrem Symbolgehalt auf dem Miniaturbild der Anna Sapieha um 1815 sichtbar

(Abb. 5, S. 22). Sie trägt als Braut außer dem Perlendiadem im Haar eine Rose. Diese halb geöffnete Rose mit den leicht aufgerollten, äußeren Blütenblättern findet man in den genannten Blumenentwürfen für die Meißner Manufaktur sowie auf den späteren Blumenstillleben. Ist in dem Entwurf Nr. 33 die Rose schon Mittelpunkt in dem sehr lockeren Bukett, so ging Kersting in dem nächsten Entwurf noch weiter und macht sie zu einem selbständigen Dekor, dessen schlichte Eleganz, Form- und Farbschönheit dasselbe zum bevorzugten Dekormotiv auf Meißner Porzellan im bürgerlichen Hause werden ließ. Die Meißner Rose hat heute noch nichts von ihrer Wirkung verloren (Tf. VII, Abb. 20). In dem erwähnten Inventarverzeichnis von 1819 wurde das Motiv «en Rose natürlich staffiert» als «neue Dekoration» aufgeführt.

Diese sparsamen Blumendekore mit einzelnen Blüten waren Motive der II. Wahl, für die Kersting Entwürfe liefern sollte. Sie waren für den breiten Käuferkreis bestimmt. Gefällige Formen und der qualitätvolle Dekor machten auch dieses in vorzüglicher Masse hergestellte Meißner Porzellan zu einem kostbaren Gut des Käufers.

Unter den unsignierten Dekorentwürfen in dem Archiv der Porzellanmanufaktur Meißen fielen mir besonders einige Blätter auf, die in der Art und Weise der Malerei, Motivwahl und Variantenreichtum auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts, somit auf Kerstings Wirkungszeit, hinwiesen. Diese reizvollen Blätter enthalten zahlreiche Entwürfe für kostbare (halbe und volle) Malerei auf Dessertgeschirren bzw. auf repräsentativen Gefäßen.¹⁷⁹

Von den vorbesprochenen und Kersting zugeschriebenen Entwürfen kann eine Verbindung über die Blumenmotive zu diesen Blättern hergestellt werden. Das Blatt mit der späteren Numerierung «285» zeigt drei Blumensträuße mit dazugehörigen Randdekoren (Tf. VIII, Abb. 22). Zwei von ihnen, der Rosen- und Mohnblütenstrauß, sind nur zeichnerisch angelegt und weisen auf die vorher besprochenen Blumendessins für Teller hin. Die dritte Blume, eine neue Pflanze in der Reihe der deutschen Blumen, ist die Hortensie.¹⁸⁰ Ein Stengel mit zwei reichen Blütenköpfen, leicht S-förmig geschwungen wie bei den Tulpen und Rosen, mit charakteristischen Blättern in verschiedenen Ansichten und nuancenreich schattiert. Die gleiche Blume ist auf einem der frühen Tellerdekore zu sehen und wohl gleichzeitig mit dem Rosenmotiv entworfen (Tf. VIII, Abb. 21). Daß Kersting allem Neuen sehr aufgeschlossen gegenüberstand und es auch in seine Kunst mit einbezog, ist aus dem Beiwerk seiner Interieurbilder erkennbar. Man denke nur an die modischen, stets neu drapierten Fenstervorhänge oder an die Darstellung verschiedenster Lampenarten auf den Gemälden. Die Hortensie in ihren zarten Farben, deren Blütenblätter vom Grün zum Weiß und Lila sich entwickeln, konnten einen Maler wie Kersting, dem Meister der Farb-

stimmung, zur Gestaltung reizen. Diese Blume war, wie schon erwähnt, von Georg Friedrich Kersting schon symbolisch in dem Gemälde «Stickerin am Fenster» von 1812 verwandt worden. In dem Chemnitzer Blumenstillleben finden wir die Hortensie sich vordergründig ausbreitend, im Dresdner Bild mehr eingeordnet in das Blumenarrangement. Sehr schön ist der Aufbau der Blütendolde mit den einzelnen Blütenblättern gestaltet. Die Blume als Dekormotiv konnte aber nicht der Technik der Ölmalerei folgen, sondern mußte dem Zweck entsprechend aquarelliert und zeichnerisch klarer formuliert werden, um eine möglichst getreue Wiedergabe durch die Porzellanmaler zu erreichen. Auch die Art der Rosen und der Rosenknospe des Dresdner Blumenstilllebens läßt sich mit den Rosendarstellungen des Tellerentwurfes und des Dekorblattes Nr. 285 assoziieren. Für die genannten Entwurfsgruppen möchte ich daher Georg Friedrich Kersting als Gestalter und Bearbeiter identifizieren.

Das Blatt Nr. 285, welches ich zum Ausgangspunkt der Betrachtung nehmen möchte, zeigt die Vielfalt der Bildideen und die originären Lösungen für das Ornament in dichtgedrängter Folge. Die genauen, aber auch nur auf das notwendigste Maß ausgeführten Dekore, sieben bis acht auf einem Blatt, zeigen uns heute, daß hier ein Künstler arbeitete, der grosse Erfahrungen in der Dekorationskunst besaß (Tf. VIII, Abb. 22). Das Blatt vereinigt nebeneinander Blumengruppen in Biedermeierart, naturalistische Jagdszenen, Amor und Psyche aus dem antiken Dekorbereich, eine Girlande mit antiken Vasen à la Herculanum und ägyptisierende Empire-Motive. Ebenso vielfältig, jedoch stilistisch dem Hauptmotiv im Rundbild zugeordnet, sind die Randdekore als Blattranke, stilisierte Pflanze oder Mäanderband, dazu noch verschiedene Ornamente für die Goldspitzenkante. Der Jäger auf dem Medaillonbildnis trägt die typische Herrenkleidung nach 1800: Frack, weiße Hose und Stulpenstiefel, eine zusätzliche Möglichkeit der Datierung dieses Entwurfes für die Zeit am Anfang des 19. Jahrhunderts. Auf dem gleichen Blatt befindet sich ein ovales Medaillon mit einer Szene fahrender Leute. Themenmäßig ordnet es sich in die beliebten Kauffahrteisszenenbilder des 18. Jahrhunderts durch die Hafenszene im Hintergrund ein. Kersting setzt die kleine Menschengruppe in den Vordergrund, dem Betrachter zugewandt. Man könnte annehmen, daß es moralisierend auf das Schicksal der fahrenden Leute aufmerksam machen will.

Das zweite Blatt mit der Nr. 287 erweitert noch den Motivkreis (Tf. IX, Abb. 23). Von der Pflanzenmalerei bemerkenswert die subtile Gestaltung der aufbrechenden Bucheckern. Die hängenden Blumenkörbe deuten auf das Biedermeier, während der Spitzbogenfries mit einzelnen Blüten und aufrechtstehenden einzelnen Eichenblättern der Gotik verpflichtet erscheint. Ein Medaillon mit ländlichen Tieren

erfreut durch ihre lebendige Gestaltung. Das Jagdmotiv ist, wie die Meißner Maler es nennen, «ins Freie gesetzt», d. h. nicht für eine Kartusche oder ein Medaillon vorgesehen. Das Bild wird nach unten durch auslaufende Blätter und Bodenstücke in die Porzellanfläche vermittelnd abgeschlossen und nicht durch horizontale, harte Trennung auf eine Art Tablett dargebracht. Ein schon im 18. Jahrhundert angewandtes Gestaltungsmittel, dessen sich Kersting auch bediente (Tf. XII, Abb. 30). Neu auf diesem Blatt ist die Vogelmalerei. Selbst diese kleine Zeichnung bringt wieder den Unterschied zur Malweise vor Kersting deutlich zum Ausdruck. Der Entwurf der Marcolini-Zeit (Tf. IV, Abb. 13) zeigt die Vögel in qualitätvoller Maltechnik, aber steif, wie es die Abmalung von Vorlagen mit sich brachte. Bei Kersting sind die drei Vögel sozusagen in Aktion. Schlafend, flügel-schlagend und Ausschau haltend, so werden sie natürlich empfunden und gestaltet.

Die Malanweisungen auf den Blättern enthalten z.B. die Bezeichnung «bunt». Dies darf nicht dazu verleiten anzunehmen, Kersting wollte alles recht bunt gemalt haben. Unter «bunt» verstehen die Mecklenburger heute noch einfach den Begriff «farbig», das kann ein- oder mehrfarbig sein.

Zu den Entwürfen auf dem Blatt Nr. 288 wäre folgendes zu bemerken (Tf. IX, Abb. 24): Die Blumenranken und die ornamentalen Dekore sind genau in der Zeichnung und Farbe ausgeführt, sie werden neue Entwürfe von Kersting sein. Die Veduten in der Kartusche auf dem Tellerrand konnten anscheinend vom Maler selbst nach vorhandenen Vorlagen ausgewählt werden, da nur ein Motiv ausgeführt wurde, das zweite nur angedeutet ist. Das Medaillon «*Hoffnung*» und die «*Pythia*» mit dem Randdekor des blau-gelben Schachbrettmusters entsprechen dem antikisierenden Geschmack des Klassizismus. Diese Figuren sind nach den von Carstens gezeichneten Gemmen in der «*Götterlehre*» von K. Ph. Moritz 1795 gestaltet.¹⁸¹

Zum Schluß dieser Serie ein Blatt ohne Nummer, aber zu der schon behandelten Entwurfsgruppe nach Art der Zeichnungen und Papierart gehörend. Sehr qualitätvoll wieder der Korb mit Früchten und die kleine Zeichnung der Entengruppe (Tf. X, Abb. 26). Das Bildmotiv allerdings in ein Rechteck zu setzen, war für die Verwendung im Fond eines runden Tellers gestalterisch nicht glücklich. Jedding weist einen Teller in dieser Gestaltungsart der Marcolini-Periode zu.¹⁸² Das schmale Band der Pfeilspitzenkante, die Umrahmung der rechteckigen Vedute, findet jedoch starke Parallelen in den hier besprochenen Entwurfsblättern. Die Bestimmung der Porzellane nach den Marken-Signierungen dürfte öfter zu Irrtümern führen als geglaubt. Schon 1819 hatte Kersting den Auftrag, neue Dessins für die in der Malerei lagernden Geschirre anzufertigen. Also fertig glasierte Ware mit der Schwertermarke unter der Glasur, die vorwiegend aus der Marcolini-Zeit stammte.

Kersting gab anscheinend bei seiner Ordnung der Malereiabteilung die Anweisung, die neuen, geformten Geschirre zu signieren. In den monatlichen Abrechnungen der Malerei des Jahres 1818 kommt erst ab August der Nachweis, daß der Blaumaler Friedrich Jancke 1053 Stück nicht konkreter bezeichneter Porzellane mit Schwertern gezeichnet hatte. Ob vorher dies jeder für sich tat oder ob es nicht notierte Lehrlingsarbeit war oder ganz entfiel, ist nicht bekannt. Ich möchte jedoch annehmen, daß erst ab der Kersting-Zeit die einheitliche Signatur der Schwerter mit verstärktem Knauf eingeführt wurde.¹⁸³ Jancke blieb bei diesem Auftrag, im Oktober sind es nur 166 Stück, im November 1818 507 und im Februar 1819 101 Tassen, die mit Schwertern von ihm gezeichnet werden, im Juni 1819 wieder 912 Stück.¹⁸⁴ Nicht nur die Aufarbeitung des Warenvorrates bringt Probleme für die Porzellandatierung mit sich. Im Jahre 1842 entschloß man sich, bei dem beginnenden inländischen Interesse nach Rokoko-Formen

«...alte Formen mit gefälliger neuer Decoration zu versehen und mäßig in den Handel zu bringen. Dieses Verfahren bei dessen Ausbildung insonderheit der Malervorsteher Kersting durch Auffindung wohlfeiler und Anklang findender Decorationen wesentliche Dienste geleistet hat, bedarf aber sorgfältiger Überwachung...».¹⁸⁵

Die Überwachung dürfte sich auf die Beobachtung der Nachfrage bezogen haben. Auch hier kann die Schwertermarke für die Bestimmung des Porzellans kein sicherer Halt sein. Bedenkt man die Geschicklichkeit Kerstings bei Entwürfen der verschiedensten Stilrichtungen und die des inzwischen im Rokokoporzellan gut geschulten Malerkorps für die Ausführung seiner Entwürfe, so wird manches wohl zu prüfen sein. Farbbestimmung, Vergoldungsart und Maltechniken können hier nur weiterhelfen. Zu beachten ist, daß hier auch echte, alte Rokokoformen in kleinen Mengen benutzt wurden, während die Neufertigung im Modegeschmack des Neorokoko umfassend erst nach 1850 einsetzte.

Das im Biedermeier vorherrschende Blumendekor ist in seiner Vielfalt auf dem Entwurfsblatt mit Flakons vertreten. Die Flakons, in schlichter Flaschenform, sind mit Buketts, Girlanden und dazugehörigen Ornamenten geschmückt, die an die vorerwähnten Dekorblätter erinnern (Tf. XI, Abb. 27). Auch diese Entwürfe zeigen, welche Bedeutung und Qualität die Blumenmalerei nach 1818 in der PM Meißner erhalten hatte.

Ausgehend von der Kenntnis der Blumenbilder Kerstings in den Museen sowie seiner Blumen- und Pflanzendarstellungen auf den Gemälden, gestützt auf die Überlieferung des

Arbeitsauftrages und der Anerkennung der ausgeführten Arbeiten in der PM Meißen, komme ich auch mit Hilfe des Vergleichs zu dem Ergebnis, daß Kersting die vorgestellten Blumendekore für Teller selbst entworfen hat. Darunter das heute noch beliebte Rosenmotiv in der vorgelegten Art sowie die Blumenbuketts in der Maniermalerei. Unter seiner Anleitung und nach seinem Vorbild wird die Blumenmalerei in Meißen aus einem Tiefstand in bezug auf die Qualität und die Vielfalt zu einem beispielhaften, führenden Muster auf Meißner Porzellan des 19. Jahrhunderts. Die Blumenmaler erreichten nach seinen Anweisungen die künstlerische und technische Malqualität der Maniermalerei in vollendeter Form. Damit wurde die Meißner Blume zu einem weltweiten Begriff für Qualität der Porzellanmalerei. Die Entwürfe mit den verschiedenen Dekoren für die reiche Malerei sind unter seiner Anleitung und Mitwirkung entstanden und könnten zu den von Haase ausgeführten Vorbildern für das Musterbuch gehören. Denn hier sind ältere und neue Dekore vereint, die um 1819 das Dekorprogramm der Meißner Porzellane bildeten. Doch besonders die Blumenmalerei und die beiden Entwürfe für Goldornamente auf blauem Grund auf diesen Blättern weisen auf Kersting selbst hin (Tf. VIII, Abb. 21, Tf. IX, Abb. 24). Solche Arbeiten wurden 1819 unter den «neuen Decorationen» aufgeführt.

Nicht konkret nachweisbar waren Dekorationen für Goldgravuren und die neuen Dessins für das Rokokoporzellan sowie Entwürfe für die Indianisch- und Unterglasmalerei, die zwar archivalisch erwähnt, aber am bildhaften Beispiel noch nicht vorzustellen sind. Hier müßte eine weitergehende Untersuchung folgen. Ebenso eine analytische Arbeit über Meißner Porzellane, welche mit Hilfe von Reproduktionstechniken verziert wurden.

Der Malervorsteher Georg Friedrich Kersting hat mit seinem Können zur Entwicklung des künstlerischen Niveaus des Malerkorps im Blumen-, Landschafts- und Figurenfach entscheidend beigetragen und die Meißner Porzellanmalerei zur internationalen Anerkennung geführt, wie die entsprechende Beurteilung auf der ersten Weltausstellung der Gewerbe und Industrien in London 1851 beweist.

3.5. Georg Friedrich Kersting als Porzellanmaler

Die Konzentration der Arbeit des Malervorstehers Kersting auf die Anleitung und Qualifizierung der Mitarbeiter und die vielen schon angedeuteten Arbeitsaufgaben bewirkten, daß er nur gelegentlich Zeit erübrigen konnte, um selbst Porzellan zu bemalen. Die Archivunterlagen sagen sogar zum Beginn seiner Tätigkeit etwas über die Fremdheit dieser Arbeit für Kersting aus. So erhielt der 2. Malervorsteher Donath im Februar 1819 eine einmalige Anerkennung we-

gen seiner geleisteten Unterstützung für den erblindeten Malervorsteher Zieger und «der nicht minder nothwendig gewesenen Unterstützung des anfangs fremden Malervorstehers Kersting».¹⁸⁶ Es werden jedoch normale Probleme der Einarbeitung in einem fremden Betrieb gewesen sein, denn es heißt ausdrücklich dem «anfangs fremden». Zu dieser Zeit liefen bereits erfolgreich Kerstings Versuche mit der neuen Vergoldung und die Anleitung zur Ausführung des Wellington-Services. Diese Versuche werden auch der Grund gewesen sein, weshalb Kersting im Januar 1819 Gold für «1 Paar Tassen zur Goldverzierung» erhielt, wie es die Eintragung im Goldausgabebuch vermerkt.¹⁸⁷ Kersting war als Künstler ausgebildeter Porträt-, Genre- und Blumenmaler. Als gelernter Dekorationsmaler verstand er sich außerdem ausgezeichnet auf die Gestaltung von Ornamenten des Rokoko und Klassizismus. In diesen Sujets können Porzellane von seiner Hand zu suchen sein. In den Listen der Entlohnung für Einzelstücke kommt Kersting nicht vor, als Quelle zusätzlicher Verdienstmöglichkeiten hat er also kein Porzellan bemalt.

Die Staatliche Porzellanmanufaktur Meißen bewahrt zwei Tassen und eine Medaillonplatte mit dem Doppelporträt von Mädchen auf, die nach der Überlieferung von Kerstings Hand sein sollen. Oscar Gehrig brachte in seiner Abhandlung über Kersting die Abbildung eines Pfeifenkopfes aus dem Nachlaß des Künstlers, die das gleiche Motiv zeigt. Der künstlerische Entwurf ist sicher von Kersting, der bemalte Pfeifenkopf im Familienbesitz wird die von ihm dazu ausgeführte Porzellanmalerei sein. Die Schwarzweißabbildung läßt doch einen Unterschied zu dem gleichen Motiv auf den Tassen in der PM Meißen erkennen, der nicht nur in der Verschiedenheit der Porzellankörper liegt. Bei den bemalten Tassen liegt ein Hauch Sentimentalität in den idealisierten, kindlich gerundeten Köpfen, während das Doppelporträt auf dem Pfeifenkopf stillen Ernst und fragendes Schauen der jungen Mädchen ausdrückt (Tf. XII, Abb. 31, 32).

Das Museum der Stadt Güstrow besitzt einen Porzellanpfeifenkopf, welcher außer der Stadtansicht Güstrows noch eine Widmung trägt: «Güstrow – L.Z. von J.F.K.». Die Buchstaben bedeuten «Jörg Friedrich Kersting» und sind im Schriftduktus mit der Handschrift Kerstings aus den Akten vergleichbar. Die Darstellung der Heimatstadt Güstrow ist besonders reizvoll. Der Blick auf die ferne Stadt wird im Vordergrund durch hohe Kiefergruppen geführt. Unter einem hohen, leicht bewölkten Himmel erhebt sich kaum aus dem Horizont die Stadt, deren Türme der Kirchen und des Schlosses aus dem Häusermeer akzentuiert emporstreben. Eine farblich, harmonisch abgestimmte Malerei in der feinen Strichelweise des Miniaturisten (Tf. XII, Abb. 30). Dieses Freundschaftsgeschenk von Kersting an einen uns noch unbekanntem Freund in der nördlichen Heimat hat für die Klärung eines vermutlich Kerstingschen Jugendwerkes

noch eine besondere Bedeutung für die Kunstgeschichte. Das gleiche Bildmotiv wie auf diesem Pfeifenkopf zeigen ein kleines Aquarell und ein Ölbild, welche im Museum der Stadt Güstrow bewahrt werden. Hier wird ein neues Verhältnis zur Stadt und Landschaft spürbar. Die Stadt ist ein Teil der Landschaft. Das Gemälde zeigt in zarten abgestimmten Farben grau, grün und braun die Großzügigkeit und Weite der mecklenburgischen Landschaft, durch den mit kleinen Wolken belebten zartblauen, sehr hohen Him-

mel verstärkt. Auf dem Pfeifenkopf findet man das hier beschriebene Bildmotiv bis auf die Staffage wieder. Die Datierung des Gemäldes dürfte um das Jahr 1808 anzusetzen sein. Damit könnte ein aufschlußreiches Jugendbild von Kersting gefunden sein (Tf. XII, Abb. 29).

Mit diesen Beispielen kann zwar bestätigt werden, daß Kersting selbst Porzellan bemalt hat, jedoch nur wenige Stücke zu Mustern oder gelegentlichen Freundschaftsgeschenken.

4 Zum Anteil Georg Friedrich Kerstings an der künstlerischen und technischen Entwicklung der Meißner Manufaktur

4.1. Kerstings Anregungen und Vorschläge zur Hebung des technischen und künstlerischen Niveaus

Die Erwartung, welche die Manufakturleitung mit der Einstellung des 33jährigen Künstlers Georg Friedrich Kersting verband, sollte sich bald erfüllen. Schon im November des Jahres 1818 kann der Direktor v. Opperl befriedigt dem König berichten, daß der Malervorsteher «das ganze mehr geordnet habe», er sich als ein «mit der Manipulation und den Handgriffen der Malerei sehr vertrauter Künstler» erwiesen habe. Insbesondere sei es ihm gelungen, die früheren vergeblichen Versuche nach einer besseren Vergoldung erfolgreich zu beenden. Durch die Anwendung des reinen Lavenöls und den Gebrauch anderer Pinsel kann das Gold jetzt halb so dünn und gleichmäßiger, der französischen Vergoldung ähnlich, aufgetragen werden. Außerdem habe er mit dem Laboranten erfolgversprechende Versuche begonnen, den Farben durch Leichtflüssigkeit mehr Glanz zu geben, das häufige Verbrennen und Zerspringen derselben zu verhüten und das starke Gelbanlaufen zu vermeiden.¹⁸⁸ Schon diese erste Einschätzung vier Monate nach seinem Arbeitsbeginn beweist, wie stark sich Kersting der gegebenen Aufgabe stellte und mit welcher Tatkraft er Neues durchzusetzen wußte.

Die Bemühungen um ein ausgezeichnetes Farbenmaterial aus dem eigenen Laboratorium wurden in der Manufaktur ständig fortgesetzt. Jedoch nach der Dienstreise Heinrich Kühns im Jahre 1823 orientierte dieser auf die Verwendung französischer Farben, deren Anwendung künstlerische und technische Schwierigkeiten mit sich brachte.¹⁸⁹ Die eigenen Laborversuche führte man trotzdem weiter. Davon zeugen die schon erwähnten Ergebnisse von neuen Goldpräparaten und die Farbproduktion des «Lasursteinblau». Der Jahresbericht von 1841 vermerkt, daß es dem Arkanisten Kraße gelungen sei, den bei der Umstellung des gesamten Farbsystems auf Emailfarben für niedrigere Brenntemperaturen aufgetretenen Glasglanz gegen «den die Schönheit der Gemälde fördernden Wachsglanz» zu ersetzen.¹⁹⁰ Daß Kersting den Versuchen im Labor ständig seine Aufmerksamkeit zuwandte, ja durch persönliche Mitarbeit forcierte, beweisen die lobenden Worte Heinrich Kühns aus dem Jahre 1827. Dieser berichtete von seiner Erfindung der neuen Triangelvergoldung, aber auch gleichzeitig davon,

«...daß bey der ganzen Bearbeitung dieses Präparates der thätigen Unterstützung des Malervorstehers Kersting, welcher von dem wärmsten Eifer für das Beste der Manufaktur beseelt, mit größter Sorgsamkeit und Umsicht

nicht nur die Prüfung der vielfältigen Präparate, die ich ihm dazu übergab, jederzeit selbst besorgte, sondern auch aufs emsigste bemüht war, den Mängeln der bisherigen Poliermethode in Bezug auf die neue Vergoldung nachzuspüren, die zu deren Abstellung geeigneten Versuche selbst anzustellen und die zweckmäßigsten Feuersgrade beim Einbrennen dieser Farben zu ermitteln, sich über alle seine Erfahrungen aber wie seine Meinung freimütig zu eröffnen – sehr vieles verdanke, und ohne seine Hilfe bei allem, wo es zur genauer Prüfung und Beurtheilung einer vollständigen Kenntniß des Technischen der Malerei bedurfte, überhaupt kaum oder wenigstens erst nach langem vergeblichen Bestreben zum gegenwärtigen Ziele gelangt seyn würde.»¹⁹¹

Diese neue Vergoldung ließ sich ihrer Zartheit wegen leichter mit dem Pinsel behandeln und war geeignet, beim Legen größerer Flächen sowie mit der von Kersting eingeführten Ringelmaschine in der Malerei verwandt zu werden. Auch das Einbrennen und das Polieren auf der Maschine erbrachte durch die Weichheit des neuen Goldpräparates bessere Ergebnisse.¹⁹²

Die Goldradierung war eine in dieser Periode des weißgoldenen Porzellans besonders beliebte Verzierungstechnik. Sie fand bei der Herstellung kostbarer Erzeugnisse vielfache Anwendung. Doch dazu mußte das Gold stark aufgetragen werden, so daß diese Porzellane teuer wurden. Besonders bei matten, gravierten Dekorationen waren die französischen Porzellane bei weitem preiswerter. Kersting gelang 1830 die Erfindung einer Technik, die eine neue Art der Golddekoration erlaubte. Er ließ die Ornamente in Farben verschiedener Schmelzbarkeitsgrade auftragen und einbrennen, dann mit Glanzgold wie die übrige zu vergoldende Fläche überziehen,

«...um nach abermaligem Einbrennen je nach der matten oder glänzenden Oberfläche womit die Farben erschienen wären, als mattes Gold mit anscheinend darin gravierten glänzenden Schattierungen hervorzutreten.»¹⁹³

Damit war es möglich, «nunmehr auch in dieser Hinsicht mit den französischen Fabrikaten in eine vorher kaum mögliche Konkurrenz zu treten».¹⁹⁴

Im Frühjahr 1828 erhielt Kersting Urlaub für eine Studienreise auf eigene Kosten nach Nürnberg und München. Diese Reise benutzte er zum Besuch der dortigen Porzellanmanu-

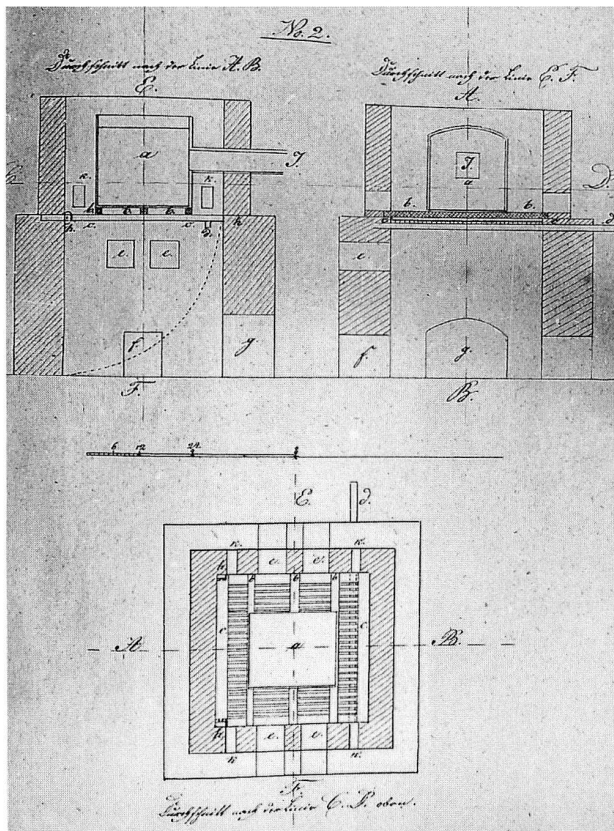


Abb. 33 Grund- und Aufriß des Brennofens mit Kohlefeuerung von Nymphenburg. Georg F. Kersting, 1828. Feder. Meissen, Archiv der PM, Akte I Ak 10 «Leitung».

fakturen, Künstlerateliers und Galerien. Seine Erfahrungen legte er in einem Bericht nieder, der von Kühn zum Thema einer Beratung der Dirigierenden Kommission am 3. Juni 1828 gemacht wurde.¹⁹⁵ Von dem Besuch in Nymphenburg berichtete Kersting, daß man dort die Porzellanmasse nicht mehr an der Luft, sondern in großen, kupfernen Pfannen mäßig erhitzt, trockne, denn das ergäbe eine größere Reinlichkeit der Masse. Das Einbrennen der Gemälde auf Vasen und Platten nähme man dort in Öfen vor, die mit Kohle befeuert würden. Er habe sich davon überzeugt, daß dadurch eine bessere Farbenpracht und eine ausgezeichnete Harmonie in den Gemälden erzielt würde. Deshalb habe er auch den Ofen genau gezeichnet (Abb. 33). Auch in den Privatwerkstätten gäbe es manches, was die hiesige Arbeit erleichtern und verbessern würde. So z.B. eine einfache, kleine Ringelmaschine, die auf dem Malertisch Platz finden kann sowie ein Tisch, der so konstruiert ist, daß er dem Maler gleich als Staffelei dienen kann.

Das für Kersting wichtigste Anliegen, die Qualifizierung der Maler, berührte er in einem weiteren Abschnitt seines Berichtes. Die Malerwerkstatt der Nymphenburger Porzellanmanufaktur befände sich getrennt von der Porzellanproduktion in München selbst.

«Sie leistet in manchen Dingen Vortreffliches, besonders im Landschaftsfache, sie genießt aber auch dadurch große Vortheile, daß Münchens Kunstschatze alle zu ihrem Gebote stehen, denn durch die besondere Gnade des Königs, muß der Anstalt auf Verlangen jedes Staffeley-Bild aus den Gemälde-Galerien verabfolgt werden.»¹⁹⁶

Kersting schloß hieran die schon früher geäußerte Bitte, man möge eine ähnliche Erlaubnis für die Meißner Manufaktur erreichen. Es dürften die Meißner Maler zwar auf der Dresdner Galerie arbeiten, jedoch fehle dem einen das Geld dazu oder den anderen verleite dieser künstlerische Vergleich, andere künstlerische Wege zu gehen. Würde man gute Bilder nach Meissen bekommen, wäre es allen Manufaktur-Malern zur weiteren Qualifikation von Nutzen.

Diese Vorschläge von Kersting wurden in der Sitzung geprüft und z.T. angenommen. Man baute eine Ringelmaschine, die sich bestens bewährte, so daß dann alle älteren Maschinen dieser Art aus dem Gebrauch genommen werden konnten. Des weiteren wurde ein Emaillierofen mit Kohlefeuerung nach der Kersting'schen Zeichnung konstruiert und in Betrieb genommen. Nur die Bitte um Übersendung von Originalgemälden aus Dresden wurde nicht einmal innerhalb der Kommission angenommen. Nach dem Verbot der Entwicklung neuer Formen kommt auch hierin die Beschränktheit des Bewegungsspielraumes für den Künstler Kersting zur Entwicklung künstlerischer Erzeugnisse deutlich zum Ausdruck. Was man in Nymphenburg/München großzügig bereitstellte, in der Berliner Manufaktur durch die Einbeziehung freischaffender Künstler förderte und in Wien durch akademisch ausgebildete Künstler erreichte, das Ziel, qualitätvolle künstlerische Erzeugnisse zu schaffen, wurde in der PM Meissen aus finanziellen Gründen nicht berücksichtigt oder gefördert. Es konnten nur die Möglichkeiten genutzt werden, die auf die Erreichung massenwirksamer Produkte zielten, wobei die Einhaltung der Qualitätsansprüche durch den Leistungsstand der Konkurrenz mitbestimmt wurde.

Die Kommission beschloß, Kersting einen Zuschuß zu dieser privaten Kunstreise zu geben, wenn sich seine Vorschläge bewähren sollten und der Manufaktur nutzten.¹⁹⁷ Da sich die in die Praxis überführten Anregungen bewährten, erhielt Kersting im Jahre 1829 einen Zuschuß von 60 Talern zu dieser Reise.¹⁹⁸

Kersting hatte also auch im Labor, in der Technologie und in der Produktion sein Engagement bewiesen. In dem eigenen Bereich, der «Verfeinerungsbranche», war sein Einfluß permanent wirksam. In der Malerei gab es zwei Abteilungen. Die eine war mit Künstlern besetzt, welche in alter Tradition hochwertige künstlerische Erzeugnisse schufen, und vor

allem an der Ausführung der englischen Bestellungen arbeiteten. Die zweite Abteilung besetzten Maler, welche die «leichten, gefälligen» Dekorationen für das zeitgemäße Porzellan ausführten oder die künstlerischen Reproduktionstechniken beherrschten. Schon 1814 begann man in Meißen mit dem Kupferdruck, ab 1818 mit der Lithographie, ab 1824 den Steindruck bei der Golddekoration, ab 1828 den Kupferdruck in Schwarz und Gold, die Lithographie auf und unter der Glasur sowie das Lasieren der Lithographie mit Farben. Besonders das Druckverfahren wurde intensiv entwickelt und angewandt. Die in den Akten vorhandenen Anweisungen zeigen, wie kompliziert dieses Verfahren war, welche exakte Arbeit mit künstlerischem Einfühlungsvermögen auch in diesem Kunsthandwerk notwendig war.¹⁹⁹ Bei dem damals geübten Umdruckverfahren von einer speziellen Papierpause auf das sorgfältig vorbereitete Porzellan lag die Farbe vor dem Brennen wie Staub auf der Oberfläche. «Klarheit, Kraft, Feinheit und Originalität zeichneten diese Art des Umdruckes ganz besonders aus.»²⁰⁰

Im Jahre 1827 reichten die bisher benutzten «Kupferabdrucke in skizzierten Prospekten» von Dresden, Pillnitz, Leipzig und Meißen als Vordrucke zur Erleichterung der Arbeit nicht aus. Für die Verwendung auf Tafelgeschirren, Tassen, Vasen und Tabaksköpfen erbat die Manufakturleitung die Auftragerlaubnis an den Kupferstecher Christian G. Hammer in Dresden zu neuen Prospekten.²⁰¹ Die darin angeführten Ansichten von Dresden, Meißen und Leipzig wurden durch die der Badeorte Teplitz, Carlsbad, Franzensbad und Pirmont erweitert. Neben dem Hinweis auf das Meißner Produktionsangebot an Souveniren in den böhmischen Badeorten, ist die Tatsache der engen Verbindung zu diesem Dresdner Künstler besonders wichtig. Schon 1815 hatte der Obermalervorsteher Professor Schubert bei Hammer verschiedene Prospekte für Meißen anfertigen lassen, die zu den ersten Versuchen bei der Einführung des Umdruckes von Kupferstichen auf Porzellan benutzt wurden. Es waren drei Motive der Sächsischen Schweiz sowie Ansichten von der Pleißenburg bei Leipzig, von St. Petersburg und Moskau. Im gleichen Jahr weilte Carl Eduard Grünwald mehrere Monate zur Ausbildung bei Hammer, damit er in der PM Meißen die Druckwerkstatt aufbauen konnte.²⁰² Im gleichen Jahr wurde auch der Maler Haase zur weiteren Ausbildung bei dem Kupferstecher Hölzel nach Dresden geschickt. Der Umdruck von Kupferstichen gelang besonders gut bei der Darstellung von Plänen und Architekturen; bei Landschaften beschränkte man sich auf die Umrisszeichnung, die dann von dem Maler ausgearbeitet wurde.²⁰³ Als Vorlagen benutzte Hammer neben zahlreichen eigenen Zeichnungen auch Werke anderer Künstler. Die in Naglers Künstlerlexikon für ihn erwähnten Kupferstiche sind vorwiegend die im Auftrage der PM Meißen entstandenen Arbeiten.²⁰⁴ Da besonders die angeschlossene

Steingutfabrik Hubertusburg mitversorgt werden mußte, war die Produktion an Vordrucken erheblich. Im Jahre 1832 wandte man sich erneut an Professor Hammer wegen der äußersten Beanspruchung der Platten und dieser riet zu Versuchen mit Stahl- oder geätzten Platten.²⁰⁵

Die Lithographien und Kupferstiche wurden in der manufaktureigenen Druckerei hergestellt, aber auch weil diese eine begrenzte Kapazität hatte, an Meißner Druckereien Aufträge vergeben. Besonders eng hat Kersting mit dem Buchdrucker Klinkicht zusammengearbeitet. Im Jahre 1825 bedachte man sogar bei der Verteilung von Gratifikationen in der Meißner Manufaktur «Klinkicht, als dem ersten Werkzeug und Leitfaden zu unserer Gold- und Steindruckerei», seinen Lithographen Steinmetz und den ersten Steindrucker Böhme.²⁰⁶ Eine Bestellliste von Kerstings Hand vom Januar 1829 gibt heute noch einen Eindruck von der Leistungsfähigkeit der Buchdruckerei Klinkicht. Es wurden in einem Monat 2831 Prospekt-Drucke bestellt, von denen 116 in der Manufaktur zu verschiedenen Proben gebraucht sowie 2715 Stück an die Hubertusburger Steingutfabrik weiter versandt wurden. Bei den erwähnten Drucken handelt es sich um sächsische Landschaften wie z.B. 222mal die Kuhstallhöhe, 200mal das Prebischthor, 201mal Siebeneichen sowie Tharandt, Dresden, Meißen und die Moritzburg.²⁰⁷ Kersting hatte bei der Einführung dieser grafischen Techniken, deren Erprobung und künstlerischen Qualität die Entscheidung zu treffen. Die Meißner Manufaktur verdankt somit auch auf diesem Gebiet seinem Können, seiner Umsicht und vor allem ausgezeichneten Leitungstätigkeit die Erweiterung ihres Leistungsangebots, wovon die Konkurrenzfähigkeit und die Stabilisierung des Betriebes abhing. Das so verzierte Porzellan fand in breiten Bevölkerungskreisen große Beliebtheit und Anerkennung.

4.2. Kerstings Einfluß auf die Gestaltungsabteilung, Bearbeitungen und Entwürfe für neue Formen

In dem Abschnitt über den Aufgabenbereich Kerstings an der Porzellanmanufaktur wurde schon festgestellt, daß in seinem Dienstvertrag aus dem Jahre 1826 eine Erweiterung des Aufgabenbereichs auf die Gestaltungsabteilung formuliert wurde. Damit begann jedoch keineswegs die Arbeit Kerstings für die Gestaltungsabteilung, sondern es wurde bereits Geleistetes anerkannt und bestätigend formuliert. Der Formenschatz rekrutierte sich 1818 aus der fast unübersehbaren Menge von Formen des Rokoko und der klassizistischen Formen der Marcolini-Zeit. Die schwierige wirtschaftliche Situation der Manufaktur bestimmte die Direktion am 28.10.1822²⁰⁸ zur Ablehnung des Vorschlages, jedes Jahr eine neue Form in «fortschreitendem Kunstgeschmack» herauszubringen. Dieser Beschluß war im Zu-

sammenhang mit Kerstings erster Dienstreise zur Gewerbeausstellung 1822 nach Berlin gefaßt worden. Die Entscheidung bezog sich nicht auf die Bearbeitung des alten Formenschatzes, sondern nur auf die Entwicklung neuer repräsentativer künstlerischer Erzeugnisse. Man benutzte auch die Möglichkeit, auf den Ausstellungen Modelle zu kaufen und davon Formen herzustellen sowie Anregungen von hervorragenden Erzeugnissen des Kunsthandwerks in neue Entwicklungen umzusetzen. Die eingetragenen Formen im Taxbuch des weißen Corps²⁰⁹ der Serien Qu bis U (1818 bis 1835) geben einen Einblick in die Vielfalt der Gestaltungsarbeit, enthalten aber sehr selten einen Hinweis auf den entwerfenden Künstler des Modells. Der Arbeitsvertrag für den in dieser Zeit tätigen Gestaltungsvorsteher Dreßler vom 1. Juli 1796 bestimmte, daß er alle neuen Drehermodelle selbst zu fertigen hatte, aber notwendige neue Formen dem Modellmeister Jüchzer anzuzeigen und zu überlassen hatte.²¹⁰ Jüchzer, seit 1769 in der Manufaktur, starb im Jahre 1823. Als Modellmeister folgte ihm Johann Daniel Schöne, der seit 1783 in der PM Meißen tätig war. Von diesem sind nur wenige eigene Entwürfe bekannt geworden.²¹¹ Diese älteren, im klassizistischen Geist wirkenden Modelleure vermochten wohl den neuen Anforderungen nicht gerecht zu werden. Um die hohen Kosten für neue Entwürfe von Bildhauern zu sparen, setzte die Manufakturleitung möglicherweise ab 1825 den vielseitigen Kersting verstärkt in die Arbeit für die Gestaltungsabteilung ein. In den Akten befindet sich ein weiterer Beweis für diese Aufgabe Kerstings an der PM Meißen. In der Sitzung vom 1.12.1828 der Lokaladministration wurde ein Antrag Professor Hartmanns nach größeren Tassen mit dem Bemerkten erledigt, daß diese schon in Arbeit seien,

«...daß für mehrere der gangbaren Formen von Kaffeegeschirr entsprechende größere Tassen durch den Mahlervorsteher Kersting gezeichnet und ihm vor der Einführung in Masse zur Ansicht und Beurteilung vorgelegt werden...»²¹²

Daß hier Kersting ein Arbeitsgebiet zugewiesen bekam, welches er als Maler nur nach bestem Wissen und Bemühen künstlerisch beeinflussen konnte, muß bei der Beurteilung seiner Arbeit berücksichtigt werden. Kersting bearbeitete alte Formen und nutzte Anregungen, die er auf den Ausstellungen von den Erzeugnissen der Goldschmiede, der Glashütten, der englischen, französischen und süddeutschen Keramik- und Porzellanmanufakturen erhielt. In dem Formenangebot von 1818 bis 1829, welches also auch von Kersting mitgestaltet wurde, gab es neben konischen und glatten Formen verschiedene Service mit geschwungenem oder antikem Henkel, solche, die dem Empire verbun-

den sind, schwere, bauchige Formen mit Tierkopfschnauzen, wie die Tax-Nr. Qu 72, Qu 79 und Qu 81 aus dem Jahre 1819²¹³ (Tf. XIII, Abb. 34, 35).

Der Einfluß englischer Wedgwood-Arbeiten war in der Manufaktur seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts spürbar geworden. Vasen, Serviceteile, Schatullen u. a. wurden mit einem farbigen Fond versehen und erhielten aus einer Biskuitmasse geformte antikisierende Reliefverzierungen aufgelegt. In dieser Technik entstanden 1819 bis 1822 eine Vase (Qu 16) «mit Basrelief-Figuren und Eichelkante», ein vasenförmiger Eistopf «mit Schlangenhaken und Basrelief-Figuren» (Nov. 1818 – Qu 23) und eine Teekanne (Qu 91) mit Basrelief-Figuren und Blätterkante. In der folgenden R-Serie senkte sich bei den Kannen der bauchige Teil noch mehr, der Fuß wurde kürzer, der Henkel blieb glatt. Die schwungvolle Linie der Wandung setzt sich fort in einem hochgezogenen, etwas ausladenden Rundhenkel. Es handelt sich um die Serviceteile Teekanne R 32, Rahmkännchen R 36 aus dem Jahre 1821 und die Kaffeekanne R 88 vom Februar 1826. Für dieses Service griff vermutlich Kersting auf ältere Vorbilder zurück, und zwar auf die N-Serie aus dem Jahre 1814 (N 41, N 40, N 67). Diese Beispiele beweisen, daß schon vor dem Dienstauftrag von 1826 an Kersting ältere Formen eine Bearbeitung erfahren hatten. Für die Entwicklung neuer Formen gab es kaum die Möglichkeit, war man doch einerseits seit 1822 voll mit der Erfüllung der englischen Aufträge an Gegenständen des 18. Jahrhunderts beschäftigt. Andererseits gab es keine Aufträge von großzügigen Bestellern, noch genehmigte das Finanzministerium derartige Projekte. Von 1821 bis 1828 kam man bei der Vergabe von Form-Nummern für die Taxierung der Einzelstücke mit dem Buchstaben R und den Nummern 1 bis 100 aus, was beispiellos in der Produktionsgeschichte der Manufaktur war.

Der Obermalervorsteher Professor Hartmann berichtete am 3. Mai 1830 von seiner Inspektionsreise nach Meißen. Als er in Begleitung des Malervorstehers Kersting die Zimmer der Malerei und Gestaltungsbranche besuchte, waren wie immer fast alle mit der Ausführung der englischen Bestellungen an grotesken und barocken Formen von Vasen, Terrinen usw. beschäftigt. Dann fielen ihm neue Service in eckiger Gestalt nach der Art der alten Böttger-Porzellane besonders auf,

«...indem sie sowohl in Hinsicht auf die Form, als auch auf die Art und Weise, wie die Vergoldung dabei angebracht und verteilt ist, für wohl gelungen fand. Auch sind einige derselben auf japonische Art bemalt und decorirt worden, die sich für die Form recht gut ausnimmt.»²¹⁴

Die hier im Mai erwähnten Service-Teile waren nach der von Kersting auf der Sitzung der Lokaladministration vom 8. März 1830 vorgezeigten Modellausführung zur Produktion genehmigt worden. Kersting hatte auf der Sitzung über seine Eindrücke auf der Leipziger Messe von dem Stand des Kunstgewerbes berichtet. Er habe nicht nur bei Porzellanwaren, sondern auch in anderen Fabrikaten, zum Beispiel Glas- und Bronzearbeiten, nicht nur die Fortdauer, sondern Befestigung und Ausbreitung des seit ungefähr 1½ Jahren in Aufnahme gekommenen «Indischen Geschmacks» bemerkt, und sich davon sofort Skizzen gemacht. Der Oberfaktor Märtens hatte Porzellane anderer Manufakturen gekauft und wies diese vor. Dann wurde

«... dem Malervorsteher Kersting aufgegeben, die erkauften Modelle und die entnommenen Zeichnungen zur Erzeugung ähnlicher Produkte thunlichst zu benutzen und insbesondere ein seiner eigenthümlichen Form wegen ausgezeichnetes nur zur Ansicht entnommenes Theeservice gleichfalls anfertigen zu lassen.»²¹⁵

Aus der Verhandlung wird deutlich, daß Kersting für die künstlerische Seite der Gestaltungsabteilung zuständig war und die notwendigen Entwurfszeichnungen lieferte. Die Entwicklung des genannten Teeservice hat Kersting lange beschäftigt. Er muß gleich nach dem erstmals beobachteten neuen Trend «im indischen Geschmack» damit begonnen haben. Das Taxbuch verzeichnet im Januar 1828 eine Teekanne in viereckiger Gestalt (S 13) vom Former Carl E. Nagel ausgeführt, im Oktober 1829 eine Kaffeekanne (S 58) zu «S 13» in achteckiger Form und eine eckige Mundtasse (S 35), vom August 1830 dann die Zuckerdose in achteckiger Form (S 73) mit dem Zusatz «klein, nach Böttger Mode». Leider fand sich von diesem bemerkenswerten Service bisher keine Abbildung und kein Modell.

Für die Modellierarbeit konnte sich Kersting auf bewährte Kräfte stützen. Es waren Johann Daniel Schöne, der für die komplizierten plastischen Arbeiten an Gefäßen u. a. hervorragende Arbeit lieferte, der Gipsradierer Christian Gottlieb Däbritz, der Former Johann Gottlieb Schröder und die Repareurs, die auch Modellierarbeit ausführten, Habenicht, Schiebell und Knäbig im Jahre 1828.²¹⁶

Die Entwicklung neuer Formen war nach 1828 eine ökonomische Notwendigkeit geworden. Als sich in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts der Geschmack des Käufers vornehmlich auf weiße Ware orientierte, die vergoldet war, mußte die Meißner Manufaktur eine preiswertere Vergoldungsart entwickeln, um der Konkurrenz standzuhalten. Die Bemühungen Kühns und Kerstings führten 1827 und 1830 mit zwei Vergoldungsarten zum Erfolg. Die neue Glanzvergol-

dung von 1830 hatte nur einen Nachteil. Das Einbrennen des Goldauftrages gelang nur unvollkommen in vertieften Flächen.²¹⁷ Formen mit erhabenen Mustern sowie glatte Flächen zur Goldbemalung waren dringend erforderlich. Das eine Service der S-Serie von Kersting konnte den Bedarf an verschiedenartigen Erzeugnissen, die mit dem Glanzgold verziert, die Menge der Käufer erreichen sollten, nicht befriedigen. Aus dem vorerwähnten Bericht vom Jahre 1830 ging auch hervor, daß Kersting seine Aufmerksamkeit auf der Messe auch den anderen kunstgewerblichen Branchen zuwandte und dabei neue Gestaltungselemente aufspürte. Er ließ sich von der damals führenden böhmischen Glaskristallkunst inspirieren.

Anfang des Jahres 1829 verzeichnet das Taxbuch der Gestaltung das erste Erzeugnis dieser Art «eine Mundtasse» (Glasdessin) mit der Form-Nr. S 35,2.²¹⁸ Mit diesem Muster wurde eine Entwicklung eingeleitet, die der Produktion bis in die vierziger Jahre ihre bestimmende Richtung gab. Sie wurde von den späteren Fachleuten und Kunsthistorikern als unkünstlerisch und unproduktiv, als «Abformungen von Preßglasmustern» verurteilt und der Formenbestand in der Manufaktur vernichtet.²¹⁹ Es war auch eine Aufgabe zu untersuchen, ob diese Einschätzung ihre Berechtigung hatte. Wichtig für die Beurteilung war außerdem die Klärung der Frage, ob es sich um reine Nachformungen oder eigenständige Bearbeitung des Glasdekors handelte.

Zuerst möchte ich auf die Behauptung eingehen, daß diese Porzellane nach Glaskristallmodellen, Abformungen von Preßglas seien. Man kann es kurz sagen: das Preßglas wird in Böhmen erst seit 1857 in der Hütte Georgenthal von Carl Stölzle erzeugt. Das technische Verfahren war zwar in Böhmen schon länger bekannt, konnte aber nur für kleine Gegenstände wie Glasperlen und Lüsterbehänge sowie später für Flakons genutzt werden. Das böhmische Kreideglas eignet sich für das Preßverfahren wegen seiner Härte nicht und erstarrt zu schnell. Im Jahre 1838 bemühte sich der bekannte böhmische Glasproduzent Lobmeyer in seiner Hütte Marienthal darum, mit Hilfe französischer Maschinen und Formen Preßglas zu fertigen und gab es wieder auf.²²⁰ Aus Frankreich kam das Preßglas seit 1840 auf den Markt; England konnte mit dem weicheren Kristallglas schon nach 1810 Preßglas produzieren.²²¹ Beide letztgenannten Glashersteller waren jedoch nicht das Vorbild für die Porzellane nach Glaskristallmustern. Eindeutig richtete sich Kerstings Interesse auf das in der Blüte stehende böhmische Kristall, welches in seinem Dekor während des Empire und Biedermeier von der Porzellanmalerei beeinflusst war, so daß hier eine doppelte Beziehung bestand. Die Wiener Porzellanmalerei lieferte die Motivanregungen für das bemalte Glas dieser Zeit.²²² Der Glas- und Porzellanmaler Samuel Mohn führte z. B. von 1809 bis 1815 in Dresden ein kleines Atelier und bemalte Porzellantassen aus der Berliner und Meißner

Manufaktur sowie Glasgefäße. Seine Erzeugnisse waren in Norddeutschland ebenso beliebt wie in den böhmischen Kurorten. Sein Sohn Gottlob Mohn ließ sich in Wien nieder, dort lernte ihn der Porzellanmaler Anton Kothgasser kennen, der von ihm die Glasmalerei übernahm und neben seiner Tätigkeit als Dessinmaler der Wiener Porzellanmanufaktur in Heimarbeit als Glasmaler tätig war. Seine bemalten Ranftbecher «zählen zum Besten, was das Kunstgewerbe der Biedermeierzeit geschaffen hat».²²³

Der klassizistische Stil verdrängte etwas die bemalten Gläser und bevorzugte geschliffene Formen. Die Vielfalt der Formen der böhmischen Glaskristallerzeugnisse beweist sich vor allem auch im phantasiereichen, kostbaren Schliff und in der feinen Politur. Das Kristall wurde vom einfachen Kerbschnitt bis zum komplizierten Walzen- oder Steinelschliff ornamental dekoriert. Der Steinelschliff war als «eleganteste Schlifftechnik» aus England übernommen worden und seit 1798 an böhmischen klassizistischen Gläsern angewandt. Blüthengehänge, Medaillons, Schleifen, Perlland, Allegorien, Wappen – das ganze Motivangebot des Klassizismus wird in Glasschliff ausgeführt. Im Biedermeier wandte man sich wieder der Farbigkeit zu. Auch in der Glasveredelung folgte man diesem Trend und lasierte oder überfing das Glas, erfand neue Glassorten (Lithyalin, roter und schwarzer Hyalith). Erst in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts wird gefärbtes Glas in Mengen hergestellt und mit Hilfe der Technik billigere Ware produziert. Dekore wurden nicht mehr nur geschliffen und poliert, sondern ungelernete Arbeiter bemalten mit einfachen Motiven die Gläser. Dieses billigere Glas verdrängte das kunsthandwerkliche Können auch auf diesem Gebiet mehr und mehr, da es besseren Absatz fand. Im Dekor blieben in der Schlifftechnik jedoch klassizistische Motive bestehen und wurden seit den dreißiger Jahren durch neugotische, naturalistische Motive und Chinoiserien erweitert.²²⁴

Um der außerordentlich starken Nachfrage nach weiß-goldenen Dekoren nachzukommen, entwickelte die Porzellanmanufaktur Meißen in den Jahren 1830 bis 1835 ein breites Sortiment vor allem an Dessertgefäßen, die in der Art der böhmischen Kristallgläser Dekore aufwiesen, welche vergoldet werden konnten. Plastische Dekorelemente des Porzellans waren bereits im 18. Jahrhundert beliebt, denkt man an das Oziermuster, Brandenstein- oder Schachbrettmuster.²²⁵ Folgende Abbildungsbeispiele sollen einen Eindruck von der Gestaltung des Kristallglases und des Porzellans um 1830 vermitteln, wobei bisher festgestellt werden konnte, daß direkte Kopien seltener nachzuweisen sind, meist handelt es sich um Anlehnungen an das Vorbild böhmischer Kristallgläser (Tf. XVIII–XIX). Kühn unterschied in seinem Verzeichnis der neuen Formen deutlich «nach Glasmuster» und «nach Glasmodell».²²⁶ Die Wirkung dieses stark profilierten Dekors lag in der Schärfe und Genauigkeit seiner erhabenen

Muster. Das Porzellan neigt jedoch zur fließenden Linie, so daß dieses Dekor in der Ausführung von den Mitarbeitern der Gestaltungsabteilung hohes Können verlangte. Das soll aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß dabei auch Artikel produziert wurden, deren überreicher Dekor und die starke Glanzvergoldung uns heute ästhetisch fragwürdig erscheinen. Die zeitgenössischen Manufakturberichte klingen äußerst zufrieden über den Erfolg dieser neuen Serie. So meldete der Geschäftsbericht vom 19.3.1833 für das Jahr 1832: «Auch eine neue Warengattung nach Glaskristallmustern, welche vorzüglich zu Dessertservice sich eignet, hat Beifall und Absatz gefunden».²²⁷ Der Verkaufserfolg dieser neuesten Erzeugnisse Meißens in Weiß und Gold war in Leipzig auf der Messe 1834 und 1835 noch so groß, daß die Nachfrage nicht befriedigt werden konnte,

«... wie bisher weißes Porzellan mit einfacher Vergoldung sowohl in einfachen Decorationen aller Art, als auch in Crystallmanier und ähnliche der Manufaktur eigenthümliche, anderwärts nicht darstellbaren Gegenständen bei weitem der größte Theil des Gesamtabsatzes ausmachen.»²²⁸ (Hervorhebung vom Verf.).

Das neue Angebot nach den böhmischen Glaskristallmustern war nicht nur Verkaufsschlager mit seiner den modischen Geschmack treffenden Glanzvergoldung und seiner Preiswürdigkeit, sondern darüber hinaus ein erstes einheitliches neues Leistungsangebot der Porzellanmanufaktur Meißens, welches in Form, Dekor und Technik den Zeitgeschmack völlig traf und eine ganze Zeit Einmaligkeit besaß. Selbst der akademische Berater in Kunstfragen, Prof. Hartmann, urteilte am 29.2.1832:

«Von der Gestaltungs-Branche sind in neuerer Zeit besonders mehrere neue Formen von Plateaux, Präsentierteller, Saladiere, Körbchen nach Art bohmischer Glasgeschirre gefertigt worden, welche sich mit der neu erfundenen Vergoldung recht gut ausnehmen, und zum Theil sehr geschmackvoll sind.»²²⁹

Das Angebot an diesen Erzeugnissen der Manufaktur Meißens blieb bis in die vierziger Jahre bestehen, wurde jedoch aus dem Formenbestand produziert, der bis 1835 entwickelt worden war. Schon 1837 und 1838 werden keine Formen mehr nach Glas-Dessins angefertigt, im Jahre 1840 die letzten drei Stücke T 50, T 50 b und T 182. Bevor also das Preßglas in Böhmen aufkam, bevor die Industrialisierung in die böhmische Glasproduktion einzog, bevor ihr hoher künstlerischer und handwerklicher Stand zurückging, hatte die Porzellanmanufaktur Meißens von diesen Anregungen Gebrauch ge-

macht und begann dann andere Gestaltungsformen und Dekore auszubauen (Tf. XVII bis XIX).

Zeitgleich mit den in dem Vordergrund stehenden Produkten nach Kristallglasmustern, gab es eigenständige Entwicklungen im Stile der Neogotik. Hartmann bemerkte 1832 dazu:

«Auch neue im gothischen Geschmack verzierte Service (sind) gefertigt, die sowohl ihrer gefälligen Formen und sanfter Farbgebung als auch hinsichtlich der billigen Preise wegen Beyfall finden werden.»²³⁰

Das schmiegsame, fließende Konturen verlangende Porzellan war schon im Stil des Klassizismus in gerade, steifere Formen gezwängt, durch den Glasschnittdekor in eine vielfach aufgerissene Oberfläche geometrischer Dekore zerrissen worden, doch die Form in neogotischem Stil hätte einen noch radikaleren Schritt zur Architektur verlangt. Hier beschränkte sich Kersting einfühlend auf neogotischen Dekor auf leicht bearbeiteten älteren Formen. Bei dem genannten Service handelt es sich um die Formen Qu 72 (Kaffeekanne), Qu 79 (Rahmkännchen), Qu 81 und 89 (Teekannen) aus dem Jahre 1819, die 1830 eine nochmalige Auflage «mit gothischer Verzierung» erlebten.²³¹ (Tf. XIV, Abb. 37).

Nachdem die Meißner Manufaktur sich auf dem Markt erfolgreich gegen die aus- und inländische Konkurrenz behaupten konnte und in ihren jüngsten Erzeugnissen die führende Stellung einnahm, begann die Manufakturleitung auf der Basis dieses Erfolges dem Finanzministerium Vorschläge zur Förderung des künstlerischen Niveaus zu machen. Man war sich durchaus bewußt, daß die Massenproduktion eine Gefahr für den künstlerischen Ruf der Manufaktur darstellte. So klagte Kühn in seinem Bericht vom 23.4.1835, daß «alles wohlfeile, gefällige leichte täglich wachsenden Absatz fände», jedoch die kostbare Malerei fände kaum Aufträge und die Maler seien ohne Arbeit und damit ohne Verdienst.²³² Um das erreichte artistische Können nicht verkümmern zu lassen, sollte man für Ausstellungen und einzelne Bestellungen auf Vorrat arbeiten sowie diese Artikel im Handelsaufschlag senken, damit ein gemäßigter Preis mehr Nachfrage einbrächte, und 1836 klagte die Lokaladministration sogar, daß die Manufaktur im Modegeschmack versinke bei der einseitigen Berücksichtigung des merkantilen Interesses.²³³

«Ohne den Werth der vielfach benutzten und oft mit trefflichem Erfolge zur Ausübung gebrachten Entwürfe des Malervorstehers Kersting, zu Ausführungen der letzten Art, nur im geringsten zu schmälern, daß es in diesem Bezug nur nützlich seyn kann ... einen Ideen-

austausch zwischen der Manufaktur und den vorzüglichsten der plastischen Kunst ausschließlich gewidmeten Künstlern der Residenz einzuleiten...»

Kühn beabsichtigte mit diesem Antrag, zur Vermeidung von Einseitigkeit und zur besseren Vorbereitung auf die Kunstausstellungen auch Entwürfe von Bildhauern und Architekten zu nutzen. Zum ersten Mal seit 1818 wurde einem Antrag dieser Art für je einen Auftrag an den Bildhauer Ernst Rietschel und an den Architekten Gottfried Semper zugestimmt. Der Antrag enthält aber auch den unmißverständlichen Hinweis, daß die Manufaktur bis dahin fast ausschließlich Kerstingsche Entwürfe benutzte, wenn neue Erzeugnisse dieser Jahre in die Produktion aufgenommen wurden.

Zur Vorbereitung auf die Kunstausstellung wurde dann 1836 «als seltene Ausnahme» gestattet, «Kunstgegenstände höherer Art» anzufertigen. Ein Maler dürfe das vom Malervorsteher ausgesuchte Bild in Dresden kopieren und ein plastisches Kunstwerk, von einem akademischen Künstler entworfen, könne in Porzellan ausgeführt werden. Im Mai 1836 durfte der Maler Müller in Dresden ein Bild kopieren. Kersting hatte dazu das Blumenstück von van Huysum und die «Magdalena» von Correggio ausgesucht. Galeriedirektor Matthäi wandte jedoch ein, daß schon andere Maler die «Magdalena» zur Zeit kopieren würden, so daß es Schwierigkeiten gäbe. Für ein Ersatzbild würde er den Maler gern selbst weiter beraten. In der Dresdner Ausstellung 1837 waren zwei kleine Vasen mit Landschaften von Müller sen., eine große Platte mit Tieren nach Paul Potter von Scheinert und Schlechte gemalt und eine kleine Platte mit Figuren nach Terborch von Müller jun. zu sehen. Eine «feine, große Vase mit Malerei und Vergoldung» war leider im Brand verunglückt und konnte nicht, wie vorgesehen, gezeigt werden.²³⁴ Im Arbeitsbericht der Manufaktur wurde 1837 schon ein Ergebnis des Auftrages an die bildenden Künstler sichtbar. Kühn verzeichnete in seiner Liste für 1837 unter der Form-Nr. V 1–5 ein neues Service, welches «von H. Professor Rietschel entworfen» sowie eine Vase V 10 in griechischen Stil nach einer Zeichnung von Professor Semper.²³⁵ Ernst Rietschel, Schüler von Christian Rauch in den Jahren 1826 bis 1830, war an die Dresdner Akademie als Lehrer für die Bildhauerklasse berufen worden. Sein Entwurf von einem Kaffee- und Teeservice zeigt keine neuen Akzente zu den bisherigen Formen. Der Vergleich zu den Services H, Qu, T und V beweist, daß auch Rietschel eine Bearbeitung vorhandener Form gewählt hat, wie es Kersting mit der Ausgangsform H von 1783 in den Typen Qu von 1819 und T von 1831 schon getan hatte. Zu diesem Service gab Kühn im Jahre 1845 einen Bericht, der die Problematik der Umsetzung des künstlerischen Entwurfs in Porzellan und die schwer absehbaren Erfolgchancen von neuen Entwicklungen berührt.

Kühn erklärte, daß die Geschirre des Rietschel-Service am Boden zu spitz geraten waren, so daß sie nicht im Feuer stehen konnten, und gemeinsam wurde mit Professor Hartmann sehr sorgfältig eine Veränderung der Form vorgenommen. Das nun in 14facher Ausfertigung hergestellte Service fand aber keinen Anklang und blieb Jahre auf den Lagern stehen.²³⁶ Möglicherweise war dies ein Grund der Mißstimmung zwischen einigen Dresdner Künstlern und der PM Meißen, die dann in der schlechten Beurteilung der künstlerischen Leistung in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts auf den Ausstellungen 1844/45 mündeten und seither weitergetragen wurden.

Als die Manufaktur an Gottfried Semper mit ihrem Wunsch nach einem Entwurf herantrat, befand er sich am Anfang seiner Laufbahn und bei der Abfassung erster theoretischer Schriften über die Kunst Griechenlands.²³⁷ Diese wollte er nicht akademisch nachgeahmt wissen, sondern sollte in ihren ästhetischen Prinzipien verstanden und als geschichtlicher Stil aus dem Erkennen der historischen Zeit heraus begriffen werden. Semper brach auch mit der irrümlichen Auffassung über die Farblosigkeit der Antike in den Schriften «Entdeckung alter Farbenreste...» Rom 1833 und «Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten» von 1834. Er veröffentlichte in Dresden 1836 ein kleines, farbiges Tafelwerk über «Dorisch-griechische Kunst». Es kann also nicht verwundern, daß die erste für die Porzellanmanufaktur entworfene Vase ein «griechisches» Dessin trug. Die Hinwendung zu Griechenland war in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts auch politisch motiviert durch die Sympathie für den Befreiungskampf der Griechen gegen die Türken.

Leider konnte ein Modell der Semperschen Vase bisher nicht gefunden werden (Form-Nr. V 10, V 34). Das Preisverzeichnis für Porzellane um 1841 enthält jedoch die Abbildung der Vase V 34 b (Tf. XIX), welche im Modellbuch den Zusatz erhielt: «nach der Semperschen kleinen». Dies wird vermutlich eine veränderte Fassung des Originalentwurfs von Gottfried Semper sein, denn beim ersten Ausformungsversuch verunglückte die große Vase nach dem Originalentwurf im Brand. So berichtete Kühn im Jahre 1845, daß 1837 eine Vase von Semper im Renaissancestil verunglückt sei, da einzelne Partien zu dick vorgegeben waren. Man hatte erwogen, diese Teile in Bronze auszuführen, doch könne man jetzt mit der Methode der neuen galvanischen Vergoldung die Teile in einer Metallegierung gießen und vergolden lassen, so daß die Arbeiten an der Vase wieder aufgenommen würden.²³⁸

Semper war ein Gegner der Gotik, er warb für die Aneignung der Gestaltungsformen der Renaissance und arbeitete selbst in diesem Stil.²³⁹ Zwar hatte Kersting in der PM Meißen schon 1832 mit der Dessertschale T 189 Renaissance-Arabesken verwandt, doch könnte die verstärkte Nutzung

Abbildungen zu Tafeln XIII–XXI

Abb. 34 und 35 Musterblatt mit Gefäßen und Randdekoren. Georg F. Kersting, 1818/19. Feder, Aquarell, 200×246 mm. Meißen, Archiv der PM.

Abb. 36 Fruchtschale, Postament mit drei «egypt. Figuren». Form: Q 65, 1819. Ausstellung: Dresden 1821. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellansammlung, Inv.-Nr. P.E. 3487.

Abb. 37 Teile von einem Service. Form: W. Dekor: «gothischer Zierath», 1830–1832. Meißen, Porzellanarchiv.

Abb. 38 Service mit Schweizer Ansichten. Form: W. Maler: Friedrich Ehregott Haase. Meißen, 1828. Ausstellung: Dresden 1828. Staatliche Museen zu Berlin. Preußischer Kulturbesitz. Kunstgewerbemuseum, Inv.-Nr. 1989, 11.

Abb. 39 Prunkvase, 1839. Form: vermutlich T 58, 1832. Dekor: Ansicht des Meißner Burgplatzes mit dem noch turmlosen Dom. Rückseite mit Widmung für M. Kenzelmann, Archidiakon des Domkapitels zu Meißen zum 10. Februar 1839. PM Meißen. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 86/271.

Abb. 40 «Dessertgefäße etc. mit bunten und goldenen Decorationen». Preisverzeichnis, um 1844, Seite 2. Die Formen X 17, 29, 18, 19, 30, 37 aus den Jahren 1843 und 1844 bilden das Service «Form X». Entwurf: Georg F. Kersting.

Abb. 41 Tassen. Formen: Serie T – W, 1835–41. Form V 5b, 1837. Entwurf: Ernst Rietschel. Detail aus dem Preisverzeichnis, um 1842. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 42 Tasse. Form X 25, 1844. Dekor: Reliefdekor im Neorenaissance-Stil. Glanzgold staffiert. Meißen, Porzellanarchiv Nr. 12177.

Abb. 43 Tasse mit Untertasse. Form: V 24, 1839. Dekor: Reliefdekor mit naturalistischem Muschelmotiv. Blau und Glanzgold staffiert. Entwurf: Heinrich G. Kühn. Meißen, Porzellanarchiv Nr. 5164.

Abb. 44 Tasse. Form: T 113, 1835. Dekor: nach Glaskristallmuster. Auf Perlgrund, Rautenmuster und Ohrmuschelranke. Glanzgold staffiert. Meißen, Porzellanarchiv Nr. 5995.

Abb. 45 Tasse mit Untertasse. Form: U 79, 1835. Dekor: Reliefdekor im Neorokoko-Stil mit bunter Blumenmalerei und Goldstaffierung. Meißen, Porzellanarchiv Nr. 1778.

Abb. 46 Vasen. Formen: V- und W-Serie, 1838–42. V 34b, 1838, nach dem Semperschen Entwurf. W 20, W 74b in Gußtechnik. Detail aus dem Preisverzeichnis, um 1842. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 47 Etageren. Formen: T 160, 1838. V 47, 1838, Entwurf Heinrich G. Kühn.

Abb. 48 «Philipp Melanchthon», um 1829. Lithophanie, Nr. 57, 140×102 mm. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 49 «Kinder am Weingeleite», 1836. Lithophanie Nr. 139, 200×159 mm. Vorlage: Georg F. Kersting, 1834. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 50 «Eine Nymphe», um 1846. Lithophanie, Nr. 240. Vorlage: Aug. Heinr. Riedel «Sakontala». Gemälde auf der Ausstellung 1841 in Rom. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 51 «Scheheräzade», 1841. Lithophanie, Nr. 187, 210×240 mm. Vorlage: Emil Jacobs «Scheheräzade», 1840. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 52 Teile aus dem Service Form X, 1844. Entwurf: Georg F. Kersting. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

Abb. 53 Uhrgehäuse. Form: X 49, 1845. Entwurf: Georg F. Kersting. Gipsausformung 1984. H: 370 mm. Meißen, Formenarchiv der PM.



36



37



38a

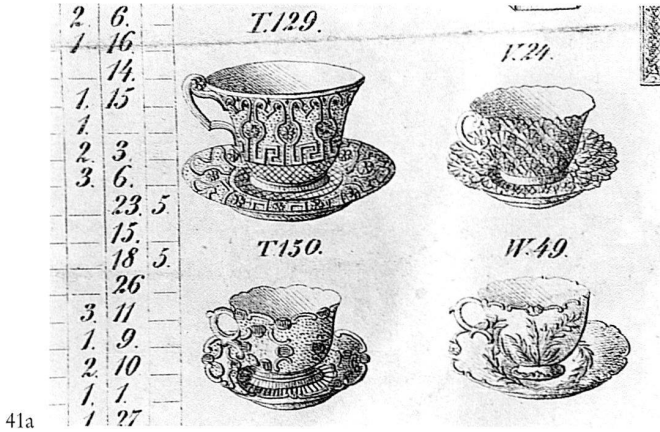


38b



PREISVERZEICHNISS

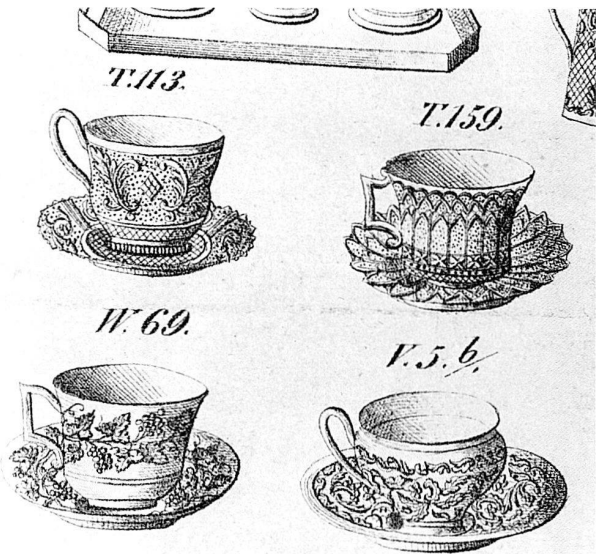
Formen- nummer	Benennung der Geschirre.	ZollDurch- messer		Preis.	Illustration of items					
		Thl.	Gr.		X. 17	X. 29	Y. 63	Y. 69	X. 30	X. 37
X. 17	Kaffeekanne	4								
X. 29	Milkkanne	1	19							
X. 18	Theekanne	1	3							
X. 19	Milkgläser	1	21							
X. 30	Zuckerdose	1	25							
X. 37	Tasse	1	13							
X. 94	Kaffeekanne	4	1							
X. 95	Milkkanne	2	5							
X. 96	Theekanne	3	16							
X. 97	Milkgläser	2	12							
X. 98	Zuckerdose	2	18							
X. 100	Tasse	2	3							
X. 31	Vase mit Pfauenhenkel	21	13							
X. 31	dito mit Deckel	13	23							
X. 93	Lichtputzschiffchen	1	27							
Y. 1	Gumpelbüse dreitheilig	1	26							
X. 73a	Zuckerhaale	1	1							
X. 73b	dito	1	22							
X. 92	Spülnapf	4	9							
X. 88	Ämmerlasee	1	21							
X. 43	Tasse	1	29							
X. 56b	dito	1	10							
X. 78	dito	1	15							
X. 86	dito	1	14							
X. 41a	Desertschaale	11 1/2	2 16							
X. 41b	dito	9 1/2	1 19							
X. 61a	dito	11 1/2	2 22							
X. 61b	dito	9 1/2	1 23							
X. 25b	1 1/2 Gr. dito	11 1/2	2 18							
X. 25d	2 1/2 Gr. dito	10	1 28							
W. 89	dito mit Bronze Biegel	10 1/2	3 25							
Y. 7a	dito	11 1/2	5							
Y. 7a	dito ohne Bronze Biegel	11 1/2	2 25							
Y. 7b	dito ohne dito	9 1/2	2 2							
X. 44	Desertkorb mit Bronze Biegel	5	3							
X. 44	dito ohne Bronze Biegel	3	11							
X. 82	Plateaux	5	18							



41a



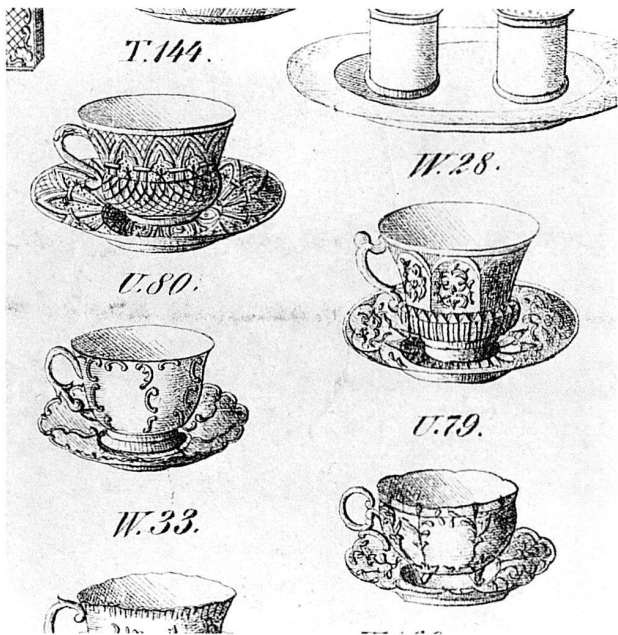
4



41b



4



41c

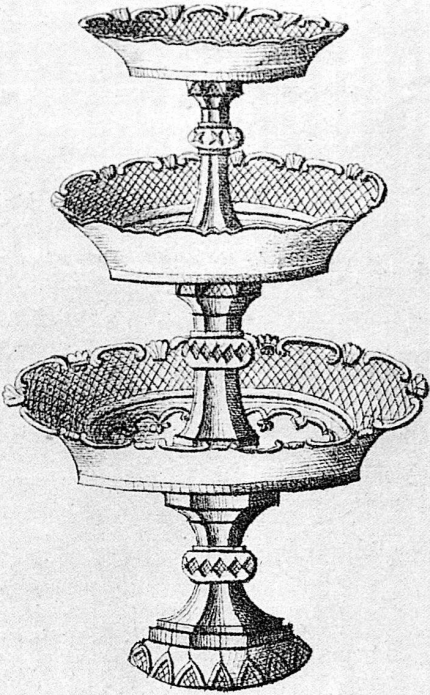


4

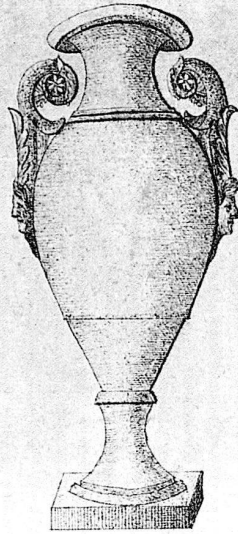


4

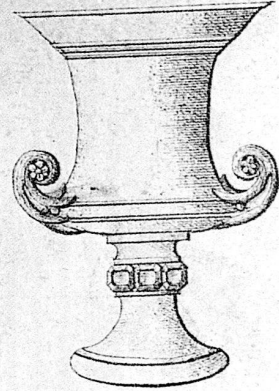
T. 160.



V. 74.

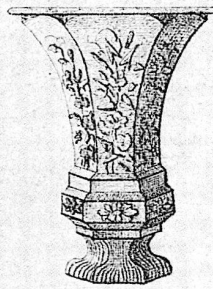


V. 34 b.

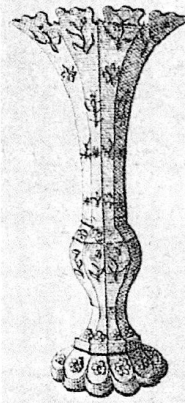


46

V. 20.



V. 74. b



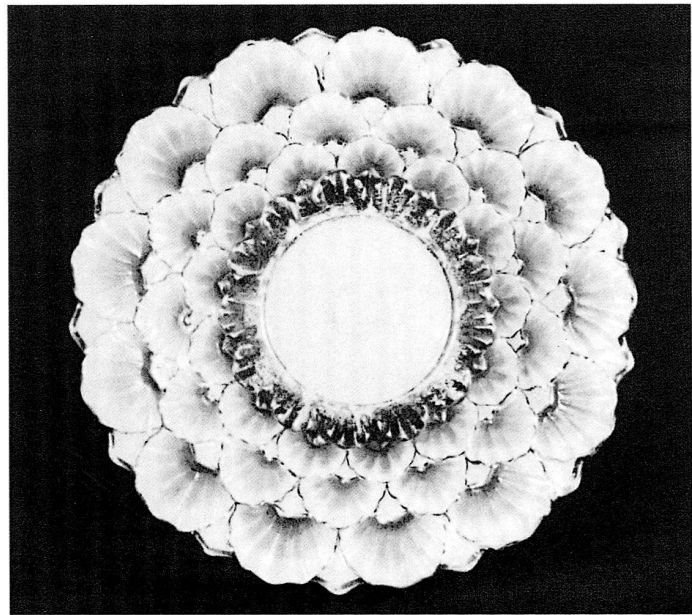
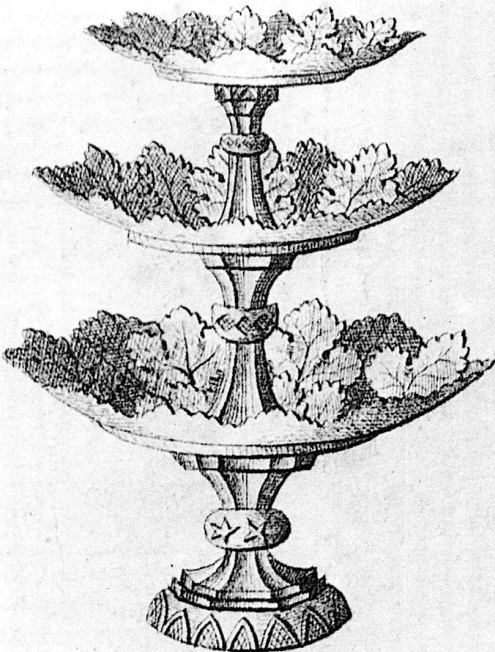
V. 100

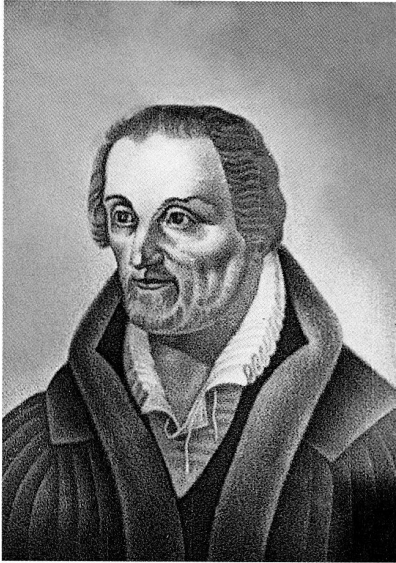


V. 12.



V. 47.

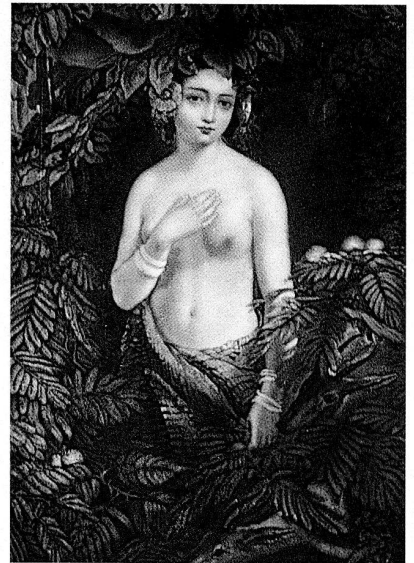




48



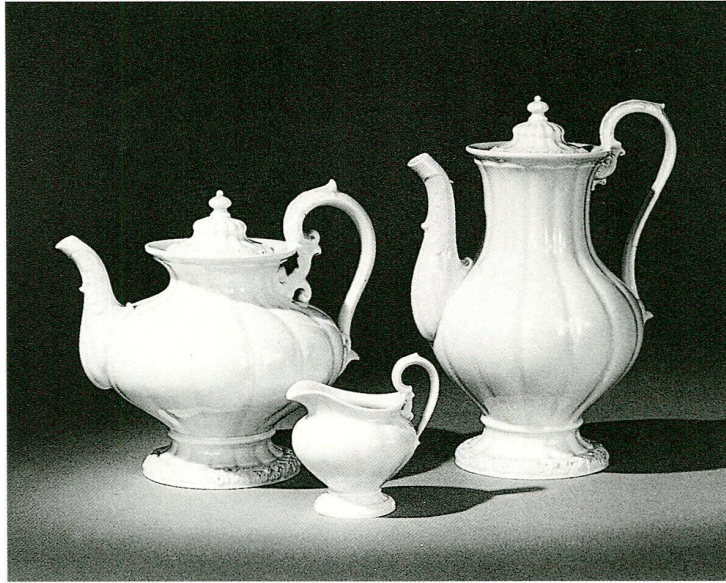
49



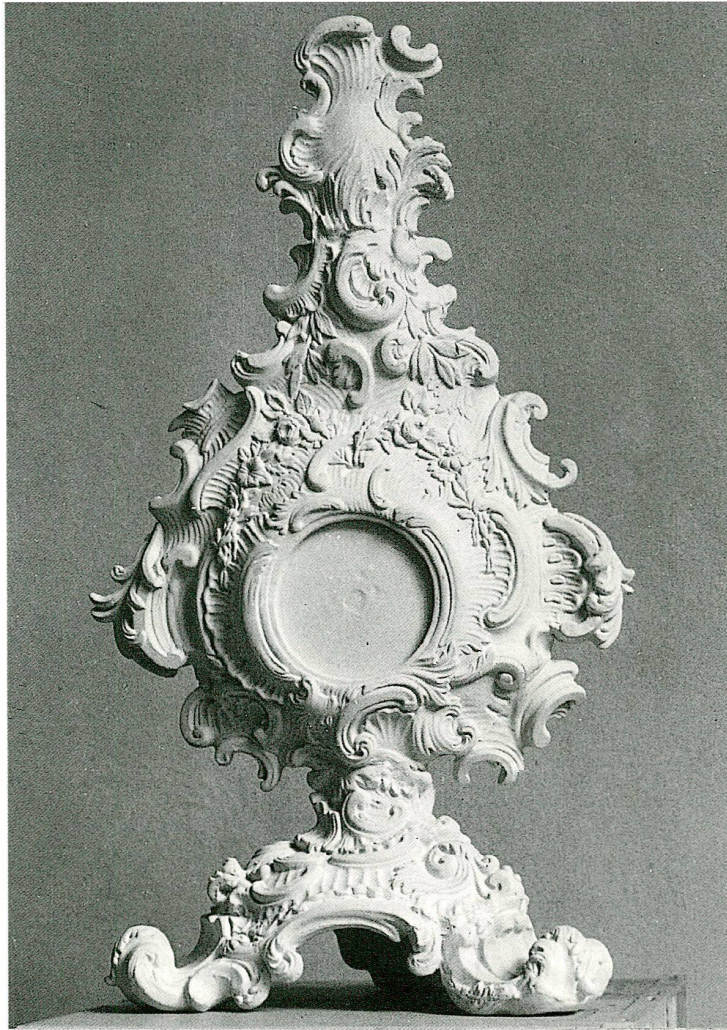
50



51

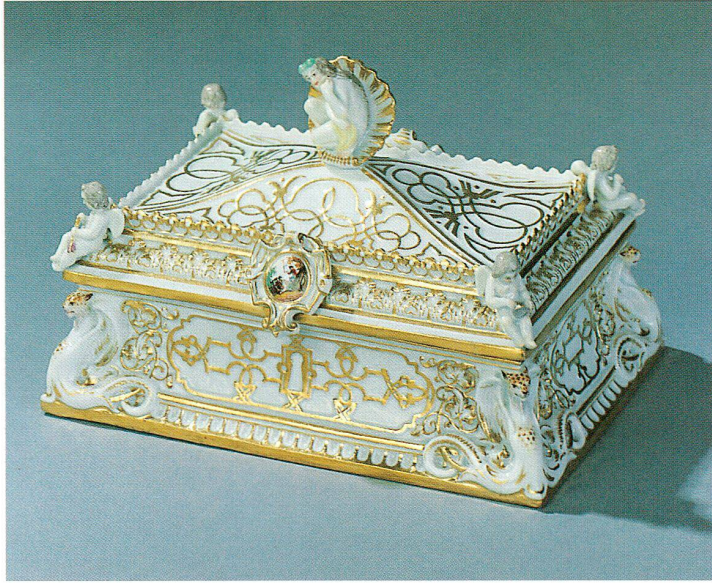


52



53

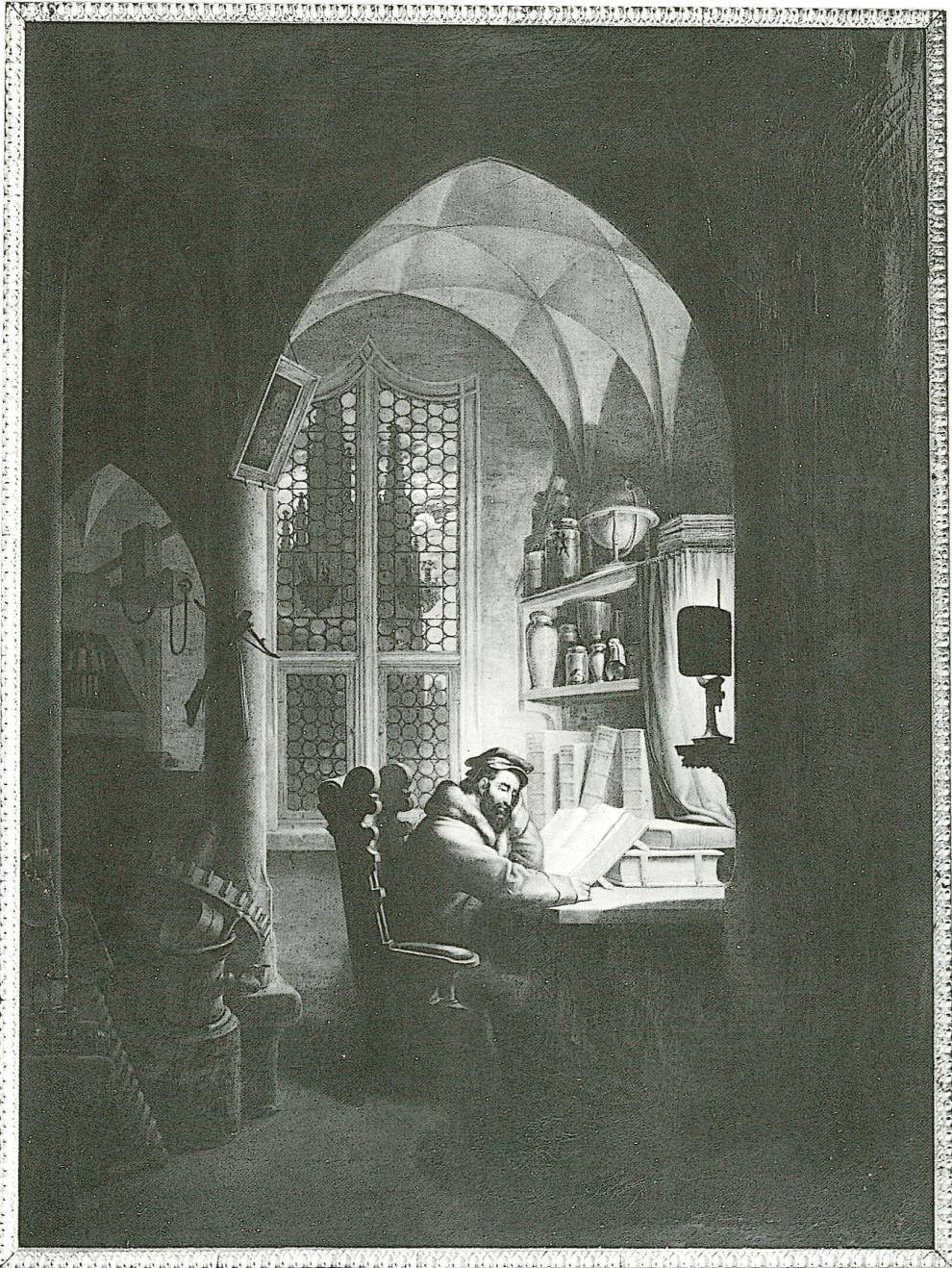




55



56



Datum No.	Arbeits-Löhne.		
	Dreher	Schleifer	Streicher
1845.			
X.			
1. Lichte von raff. feinsten Porzellan	1	2	3
1. Ufzugfing. 30. Procco, 20. 2. von Kersting	1	2	3
1. große Waage Zell hoch wie ein von Kersting	1	2	3
1. Zylinderfing. 20. 2. von Kersting	1	2	3
1. ganz klein Vorkopf Urnenform	1	2	3
1. Ufzug Victoria	1	2	3
1. große Spingelmaschine an einem von Kersting	1	2	3
1. feinstes einzel.	1	2	3
1. Ufzug 3. gedreht wie 2. 2. von Kersting	1	2	3

Abb. 58 Taxbuch der Gestaltungsabteilung. Seite mit den Form-Nummern X. 1845. Kennzeichnung der von Kersting entworfenen Formen. Meissen, Archiv der PM, Akte III H 13.

Abbildungen zu Tafeln XXII–XXIV

Abb. 54 Gemälde auf Porzellan. Kopie nach C. Netscher: «Klavierspielerin». Maler: Carl August Müller. Ausstellung: Berlin 1844. Meissen, 1843/44. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Porzellan-sammlung Inv.-Nr. P.E. 6759.

Abb. 55 Toilettenkästchen. Form: X 76, 1846. Gestalter: Bildhauer Seelig, Dresden. Meissen, Porzellanarchiv.

Abb. 56 Uhrgehäuse mit Jagdszene. Form: X 8, 1843. Künstl. Leitung: Georg F. Kersting. Meissen, Porzellanarchiv.

Abb. 57 «Faust im Studierzimmer», 1829. Öl/L. 680×530 mm. Berlin, Privatbesitz.

der Renaissance-Dekore auf den Einfluß von Semper zurückzuführen sein. Zur größeren Anerkennung der künstlerischen Leistungsfähigkeit der Manufaktur hat dies aber nicht geführt. Direktor Kühn verteidigte die Manufaktur vor der Kunstkritik nach der Weltausstellung 1851 in London, daß man auf das veraltete Rokoko in ihrem Beitrag zurückgegriffen habe, mit den Worten:

«...weil dagegen alle neueren Versuche und Formen reineren Styls über welche selbst die Professoren Rietschel und Hübner ihr vollständiges Einverständnis ausgesprochen, dergestalt fehlschlügen, daß zuweilen auch nicht ein einziges Stück davon abzusetzen war, wie dies besonders mit einem großen Uhrgehäuse im Renaissancestyl stattfand.»²⁴⁰

Von 1837 bis 1850 wurde in der PM Meissen eine Vielzahl von Formen und Dekoren im Stil der Neorenaissance geschaffen, wie z.B. ein Fruchtkorb W 13 aus dem Jahre 1842, eine Tasse von Scheinert X 56a und eine Tasse von Seelig

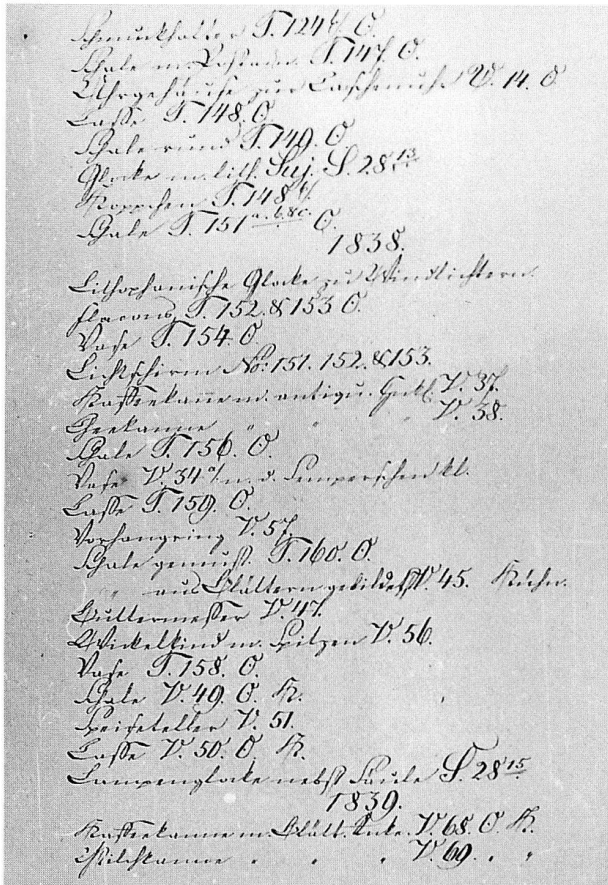


Abb. 59 «Verzeichnis der seit dem Jahre 1834 in der K.S.P. Manufaktur Meissen angefertigten neuen Formen.» Heinrich G. Kühn, 1845. Ausschnitt mit der Kennzeichnung der von Köln selbst entworfenen Formen. Meissen, Archiv der PM.

X 78 aus den Jahren 1845 und 1846. Kersting selbst beteiligte sich ebenfalls mit Entwürfen im Renaissance-Stil, so die Form Nr. X 50 aus dem Jahre 1845, «eine große Vase mit reicher Renaissance-Verzierung komplett von Kersting» wie die Eintragung in das Taxbuch vermerkt (Abb. 58).²⁴¹

Klassizismus, Empire, Biedermeier, Neogotik und Neorenaissance waren nicht die einzigen künstlerischen Ausdrucksformen von 1818 bis 1847 in der Porzellanmanufaktur Meissen.²⁴² Ein Beweis dafür, daß die Leitung der PM Meissen nicht dem Ideengehalt einer bestimmten künstlerischen Richtung der bildenden Kunst folgte, sondern dem für sie «modischen Trend», der sich kommerziell nutzen ließ.

In der Zeit der beginnenden Industrialisierung der Wirtschaft, sprunghaften Ausdehnung der Städte, den fast überall auftauchenden Schornsteinen der Fabriken, auf Schiffen und Schienenfahrzeugen gewannen die Landschaft und das Leben auf dem Lande besondere Bedeutung. Der Bürger entdeckte die Natur als Lebensquell, nachdem schon die Künstler der Romantik den Pflanzen und Blumen hohe symbolische Bedeutung beimaßen und sie zu Ideenträgern ihrer Kunst machten. Aus dieser naturalistischen Strömung

heraus entwickelte Meissen in Anlehnung an ältere Vorbilder des Rokoko eine Serie von Dessertgefäßen, die wie Blätter geformt waren. Im Verzeichnis der neuen Formen von 1834 bis 1845 von Heinrich Kühn steht hinter diesen Gegenständen sein Namenszug, so daß Kühn auch als Entwerfer dieser Modelle in Frage kommen kann (Abb. 59). Er bestätigt dies selbst in dem Bericht zur künstlerischen Entwicklung der Manufaktur von 1845.²⁴³ Die Serie im Pflanzendekor beginnt mit der Schale V 45 «aus Blättern gebildet – Kühn» aus dem Jahre 1838. Ein Service mit Blätter-Ranke trägt die Form-Nr. V 68–70 und ein zweites (Nr. W 36–39) mit gestreuten Relief-Blüten war von 1841. Die Etagere V 47, aus Blättern gebildet, ist ein weiteres Beispiel dieser Serie (Tf. XIX, Abb. 47).²⁴⁴

Die Leistungen Heinrich Kühns als Betriebsdirektor und als Chemiker sind unbestritten. Wie weit er sich auch mit Gestaltungsproblemen beschäftigte, war bisher nicht bekannt. Er selbst meldete nach seiner Frankreichreise 1824, daß eine Biskuitfigur mit Spitzengewand nach der von ihm in Sèvres gelernten Methode hergestellt worden sei sowie eine mehrere Fuß hohe Säule von Biskuit.²⁴⁵ Beide Stücke waren für die Dresdner Kunstausstellung 1824 vorgesehen.

In sein Spezialgebiet als Chemiker gehörten vor allem aber die Bemühungen um eine qualitätvolle Masse für die vollkommene, künstlerische Gestaltung von Figuren von 1844. Die neue Masse wurde von der Prüfungskommission der Gewerbeausstellung Berlin 1844 hervorragend beurteilt.

«Die von Herrn Kommissionsrath Kühn neu erfundene, marmorähnliche Bisquitmasse in welcher eine kleine Büste des Königs und eine kleine Kopie der Danneckerschen Ariadne ausgestellt sind, verdient größte Beachtung und Anerkennung. Sie ist in Farbe, Weichheit und Klarheit dem Karrarischen Marmor sehr ähnlich.»

Außerdem seien die Formnähte ganz verschwunden, welche bei anderen Biskuitmassen nach dem Brand wieder hervortreten würden.²⁴⁶

Die Meißner Manufaktur beschränkte sich in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Plastik im «merkantilen» Interesse auf Büsten und Porträts berühmter Dichter, Feldherren sowie religiöser und antiker Figuren. Meist waren die antiken Figuren Kopien, doch für die Gestaltung bekannter Zeitgenossen mußten neue Entwürfe vorgelegt werden. Hier wären die Büste des Priesters Ronge von 1845 (Form-Nr. X 48), von Oberhofprediger Reinhard (Qu 60) von 1819, die Büste von Herder (Qu 62) und des Chemikers v. Liebig von 1846 (X 72) zu nennen. Nicht unwichtig mag der Hinweis sein, daß Georg Friedrich Kersting zu einigen der Genannten in persönlicher Beziehung stand. So malte er

den Prediger Reinhard in einem stimmungsvollen Interieur-
bild im Jahre 1811.²⁴⁷ Zu dem berühmten Chemiker v. Lie-
big hatte Kersting eine mittelbare Beziehung, da sein Sohn
Richard bei Liebig in Gießen Chemie studierte. Der Nach-
weis, daß Kersting die Entwurfszeichnungen für die Büsten
ausführte, kann noch nicht gebracht werden. Er erhielt je-
doch z.B. für die Anfertigung der Porträts des sächsischen
Prinzen Johann und seiner Gattin 12 Taler, 20 Groschen.
Diese Porträts waren für zwei Vasen vorgesehen.²⁴⁸

Zum plastischen Gestaltungsprogramm der Porzellanma-
nufaktur Meißen gehörten in dieser Periode Büsten oder
Statuetten von Goethe, Schiller, Gutenberg, Homer, Luther,
Melanchthon, Napoleon, der Ganymed nach Thorwaldsen
in Biskuitporzellan und die «Frömmigkeit» von Ernst Riet-
schel.²⁴⁹ Weiterhin die Tänzerinnen Fanny Elsner und Maria
Taglioni und ländliche Motive, wie Winzer, Vogelfänger und
Landmädchen. Das plastische Programm zeigt noch einmal,
wie wenig für größere künstlerische Aufgaben in der Zeit
der Umgestaltung und Neuorientierung der Manufaktur
getan werden konnte. Kleine Figuren, die den Schrank, die
Bücherborde und Musikzimmer des nach den Kriegen ver-
armten Bürgertums schmücken und vor allem erbauen soll-
ten, wurden als sicherer Absatz produziert. Am Ende der
1. Hälfte des 19. Jahrhunderts stellte sich die Gestaltungsab-
teilung unter Kerstings Mitarbeit auf Erzeugnisse im
Rokokostil auch für den heimischen Käuferkreis ein.

Durch die Arbeit zur Erfüllung der englischen Aufträge
waren die Former und Maler seit 1822 mit dem Stil des
Rokoko vertraut und unter Kerstings Anleitung zu hoher
künstlerischer Qualität geführt. Das durch die Industriali-
sierung und den Welthandel reich gewordene und zuweilen
auch geadelte englische Grossbürgertum wollte mit kostba-
rer Ausstattung alten Stiles ihren Häusern ein ehrwürdiges
Alter geben. Daher die Nachfrage an die im 18. Jahrhundert
führende Porzellanmanufaktur Europas in Meißen. Daß
diese Aufträge zur größten Zufriedenheit ausgeführt wer-
den konnten, war auch ein Verdienst des künstlerischen
Leiters Georg Friedrich Kersting. Doch gerade diese Pro-
duktion war von den deutschen Kunstkennern der Zeit
ständig der Kritik unterworfen, als «unzeitgemäß» und
«schrecklichste Verirrung des Geschmacks» bezeichnet.²⁵⁰

Da die Manufaktur über einen großen Bestand an Formen
des 18. Jahrhunderts verfügte, ja über ein umfangreiches Wa-
renlager an weißem Geschirr, war an Neuentwicklungen im
großen Stil im Geschmack des Neo-Rokoko noch nicht zu
denken. Kersting benutzte die vorhandene weiße Ware oder
Originalformen und entwarf Dekore für die Bemalung.²⁵¹
Für das Angebot an modischem Geschirr entstand im Jahre
1843 ein «neues gemuscheltes bzw. geripptes Service» nach
einem Silbermodell mit den Form-Nrn. X 17 bis X 19
(Tf. XXI, Abb. 52).²⁵² Kerstings Arbeitsweise für die Ge-
staltung, neue Entwürfe anhand der Anregungen von ande-

ren Zweigen des Kunsthandwerks auf Messen zu entwik-
keln, weist ihn für dieses Service als entwerfenden Künstler
aus. Im Protokoll vom 23.11.1844 wurde Kerstings Bericht
von der Berliner Industrieausstellung vermerkt, worin es
heißt:

«Dagegen hätten u.a. insonderheit die man-
nigfachen besonders schönen Formen in Sil-
berwaren sehr angesprochen, daher der Herr
Kersting einige skizziert habe und darnach
jetzt eine Vase zeichne, deren Ausführung in
Porzellan beabsichtigt werde.»²⁵³

Dieses genannte Service wirkt leicht, gefällig und schwung-
voll. Die elegante Linie des Körpers, der eingerollte, ver-
spielt wirkende Henkel, die kleinen Verzierungen als Bei-
werk, lassen das Porzellan wieder zur Wirkung kommen.
Dieses Modell hat bis heute seine Wirkung nicht verloren
und wird noch produziert. Es war zum ersten Mal auf der
Berliner Gewerbeausstellung 1844 zu sehen, den Dekor bil-
deten Blumen und Vergoldungen.

Im Jahre 1845 vermerkt die Eintragung im Taxbuch des
weißen Corps, daß ein Uhrgehäuse im «Rococo-Stil» mo-
delliert wurde unter der Form-Nr. X 49. Der künstlerische
Entwurf stammt nach der Eintragung von Georg Friedrich
Kersting (Abb. 56, Tafel XVII, Abb. 58). Außerdem entwarf
er 1846 eine kleine Vase im «Rococo-Styl» mit Blumen
(X 79) und eine Fruchtschale (W 91).²⁵⁴ Von diesen Porzel-
lanen fanden sich im Archiv der PM Meißen nur die For-
men. Dankenswerterweise formten die Mitarbeiter der Ge-
staltungsabteilung in Meißen das kleine Uhrgehäuse aus, so
daß es in dieser Arbeit erstmals vorgestellt werden kann:
Eine Rokoko-Uhr auf Biedermeierart, zierlich und kleinteilig
der plastische Belag von Blumenranken, Rocailles- und
Muschelteilen. Durch gegensätzliche Anordnung der De-
korteile ist der Versuch unternommen, eine Spannung her-
zustellen. Die überhohe Spitze hat schon etwas Grotteskes
und reicht nicht ganz aus, um die Schwere des Fußes aufzu-
fangen.

Aus dem Bericht des Kommissionsrathes Kühn von 1845
war zu entnehmen, daß er die unter der Leitung von Direk-
tor v. Oppel bis 1836 bestehende Institution eines Direkto-
riums, welches über die Einführung neuer Formen ent-
schied, als großes Hemmnis für die PM Meißen ansah. Man
sei bei der Verfolgung der eigenen Vorstellungen jetzt viel
weiter gekommen. Die Benutzung des Rokokostiles ermög-
liche besonders gut die Anwendung des Matt- und Glanz-
goldes im Wechselspiel. Während das Glanzgold seit 1834
schon von anderen Manufakturen übernommen worden ist,
sei aber das Mattgold noch das Monopol der Meißner
Manufaktur.²⁵⁵ Die Zusammenarbeit zwischen dem Maler-
vorsteher und der Gestaltung war auf der Ostermesse 1842

PREIS-COURANT					
LITHOPHANIEN					
Königl. Sächs. Porzellan-Manufactur zu Meissen					
deren Niederlagen zu Dresden und Leipzig.					
N ^o der Platte.	Benennung der Gegenstände.	Sächsische Zoll			Bunt gemalt.
		hoch.	breit.	Durchmesser.	
5.	Vomr. Landschaft	7	3 1/2	14	1 1/2
9.	Deutsches Pflanzl.	8 1/2	6 1/2	12	1 1/2
16.	Wohnst. rind, gross	10 1/2	8	14	1 1/2
24.	Rivnac	7 1/4	9	19	2 1/2
33.	Zephyrköpfchen, rund	6 1/2	6 1/2	14	1 1/2
35.	Venus in Wolken	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
47.	Ant. nach Mengs, rund	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
48.	Christus am Kreuz	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
50.	Seesturm	6	7 1/2	14	1 1/2
51.	Orientalische Schavenhandl.	4	2 1/4	9	1 1/2
52.	Martin Luther	6 1/4	5	10	2 1/2
53.	Madonna della Sedia nach Raphael, rund	6 1/4	5	10	2 1/2
57.	Malanchthon	6 1/4	5	10	2 1/2
58.	Engel der spanischen Madonna, rund	6 1/4	5	10	2 1/2
59.	Eine Katzenfamilie	5 1/4	3 1/4	8	1 1/2
60.	Meissner Dom, ansers Ansicht	10 1/2	8 1/2	14	2 1/2
61.	Prospect Dresden	5	9	28	1 1/2
65.	Madonna della Sedia, rund	6 1/4	5	10	2 1/2
73.	Engel nach Raphael, rund	6 1/4	5	10	2 1/2
74.	Frau mit Kind im Gewittersum	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
80.	Christus mit Kalle	7 1/4	6 1/4	14	1 1/2
82.	Landschaft mit Wasserthron	6 1/4	5	10	2 1/2
83.	Madonna del Sixto	16 1/2	9 1/2	17	3 1/2
86.	Hagar in der Wüste	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
89.	Engelskopf nach Raphael, rund	4	5	14	2 1/2
94.	Schlöss zu Meissen	9 1/2	7 1/2	14	2 1/2
92.	Kirchlein mit Sonnenuhr	10 1/2	5	14	3 1/2
94.	Madonna del Sixto, klein	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
96.	Maria Magdalena nach Raton	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
98.	Die Wilschlützen	11 1/2	9 1/2	14	3 1/2
99.	Ein Engelkopf	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
100.	Ein Zephyrkopf	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
101.	Die heilige Nacht nach Correggio	10 1/2	7 1/2	14	3 1/2
102.	Ein Mädchen zur der Toilette	10 1/2	6 1/2	14	3 1/2
109.	Himmelskugel nach Mengs, Aquarell	8 1/2	6 1/2	14	2 1/2
111.	Kosaken - Überfall nach Peter Hess	11 1/2	7 1/2	14	3 1/2
112.	Himmelskugel nach Mengs, Aquarell in der katholischen Kirche zu Dresden	11 1/2	7 1/2	14	3 1/2
113.	Mädchen und Jüngling im Kusse	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
114.	Der Kuss von Göttes Faust nach Raffael	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
116.	Mädchen am Spiegel	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
118.	Dresden von der Brühlischen Terrasse	11	8 1/2	14	2 1/2
119.	Faust und Gretchen im Garten	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
122.	Böcherer am Tische sitzend, gross	11 1/2	9 1/2	14	3 1/2
124.	Heiligsbrunnen auf Helgoland	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
127.	Juden vor Babylon	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
128.	Der Entschlus des Hylas, rund	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
129.	Der Edelkabe.	6 1/2	5 1/2	14	2 1/2
130.	Kirchgängerin, klein	6 1/2	5 1/2	14	2 1/2
134.	Kirchgängerin, gross	10 1/2	7 1/2	14	3 1/2
132.	Kirchlein, schliefend auf Trommel	8 1/2	6 1/2	14	1 1/2
134.	Madonna mit schlafendem Christus-Kind	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
133.	Mädchen in einer Laube sitzend	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
136.	Ein schlafende Venus	19 1/2	10 1/2	23	2 1/2
137.	Die Heimbühler, gross	8 1/2	6 1/2	14	2 1/2
139.	Kinder am Weingelde	8 1/2	6 1/2	14	2 1/2
140.	Der Krieger und sein Sohn	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
144.	Kinder am Weingelde, gross	10 1/2	7 1/2	14	3 1/2
147.	Jäger am Baum schlafend	6 1/2	5 1/2	14	2 1/2
148.	Jäger auf Baum kletternd	6 1/2	5 1/2	14	2 1/2
149.	Halbeschees Mädchen	5 1/2	4 1/2	14	2 1/2
150.	Ein Jagdhund	4	5 1/2	14	2 1/2
151.	Christus-Kind	8 1/2	6 1/2	14	2 1/2
152.	Die Söhne König Eduards von England	7 1/4	6 1/4	14	2 1/2
153.	Monument König Gustav Adolfs von Schweden bei Lützen	8 1/2	6 1/2	14	2 1/2

N ^o der Platte.	Benennung der Gegenstände.	Sächsische Zoll			Weiss.			Bunt gemalt.		
		hoch.	breit.	Durchmesser.	h ^o	b ^o	d ^o	h ^o	b ^o	d ^o
154.	Odalische	10 1/2	7 1/2	14	16	11	1	1	1	1
156.	Eine Affenfamilie	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
157.	Der Geizstreich	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
158.	Die Beichte	10 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
160.	Dame auf Altan an Geländer	7 1/4	6 1/4	14	9	5	1	1	1	1
162.	Niederländer Bauerfrau	5 1/2	4 1/2	14	4	5	1	1	1	1
163.	Niederländer Bäuer	5 1/2	4 1/2	14	4	5	1	1	1	1
164.	Christuskopf, rund	5 1/2	4 1/2	14	4	5	1	1	1	1
165.	Die vollendete Pilgerreise	7	10 1/2	14	14	11	1	1	1	1
167.	Die bestrafte Neugarde	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
173.	Münchner Mädchen	10 1/2	7 1/2	14	23	17	1	1	1	1
174.	Der Schutzengel	8 1/2	6 1/2	14	23	17	1	1	1	1
177.	Mutter mit Kind	11	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
179.	Esmeralda, gross	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
181.	Christus vor der Ehebrecherin, klein	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
182.	Esmeralda, klein	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
183.	Prospect Meissen	7 1/4	6 1/4	14	19	14	1	1	1	1
185.	Tyroberia mit Kind	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
185.	Hochländer Brautpaar	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
185.	Mutter mit Kind, Meine gute liebe Mutter	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
187.	Scheherzade	9	10 1/2	14	28	20	1	1	1	1
188.	Roméo und Julia	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
188.	Dame in Domino	8 1/2	6 1/2	14	19	14	1	1	1	1
190.	Das Geländer	8 1/2	6 1/2	14	19	14	1	1	1	1
191.	Waldpartie	7	8 1/2	14	19	14	1	1	1	1
192.	Kind mit Kates	9 1/2	7 1/2	14	23	17	1	1	1	1
194.	Lamour filial (kindliche Liebe)	10 1/2	7 1/2	14	23	17	1	1	1	1
195.	Amorette □ klein	4	3 1/4	14	5	5	1	1	1	1
195.	do. do.	4	3 1/4	14	5	5	1	1	1	1
197.	Eremit, Mutter mit Kind lebend	11	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
198.	Schiffbrüchige von Eisbären angefallen	9	10	14	23	17	1	1	1	1
199.	Paul und Virginie, von Schopin	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
200.	Balende Kinder von T. Stranbrück	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
201.	Der Liebestraum	11	8	14	23	17	1	1	1	1
201.	Der Bedauernraub	11	8	14	23	17	1	1	1	1
203.	Thorwaldsen's Portrait	7 1/4	6 1/4	14	14	11	1	1	1	1
204.	Mädchen vor dem Ballo	9 1/2	7 1/2	14	19	14	1	1	1	1
199.	Mutter Kind betend lebend	6 1/2	5 1/2	14	19	14	1	1	1	1
206.	Dresden von Mitternacht	7	8	14	19	14	1	1	1	1
207.	Pillnitz	7 1/4	6 1/4	14	19	14	1	1	1	1
208.	Angelnde Kinder	8 1/2	6 1/2	14	19	14	1	1	1	1
209.	Mit Blumen spielende Kinder	7 1/4	6 1/4	14	19	14	1	1	1	1
210.	Mutter mit Kind	6 1/2	5 1/2	14	19	14	1	1	1	1
211.	Ave Maria	5 1/2	4 1/2	14	9	5	1	1	1	1
212.	Papst Pius IX.	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
213.	Testamentspiel der Kinder	6 1/2	5 1/2	14	14	11	1	1	1	1
214.	Hirtenkinder mit Ziegenbock	7 1/4	6 1/4	14	19	14	1	1	1	1
215.	Venus im Bade	6	5	14	14	11	1	1	1	1
216.	Clavierspielerin nach Netscher	8 1/2	7	14	14	11	1	1	1	1
217.	Virginie im Bade	10 1/2	8	14	23	17	1	1	1	1
221.	Jagdpartie	7 1/4	6 1/4	14	19	14	1	1	1	1
222.	Sylvesternacht	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
223.	Paul und Virginie sich führend	10 1/2	8	14	23	17	1	1	1	1
224.	Das Geheimnis	8 1/2	6 1/2	14	23	17	1	1	1	1
225.	Unterricht der Treue	8 1/2	6 1/2	14	23	17	1	1	1	1
226.	Zwei Mädchen in Rooccoo-Costüm	8 1/2	6 1/2	14	23	17	1	1	1	1
227.	Zwei Mädchen mit Bräutchen	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
228.	Mädchen mit Spiegel	7 1/4	6 1/4	14	14	11	1	1	1	1
229.	Zwei Mädchen mit Hahn	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
230.	Knabe mit Spiegel	7 1/4	6 1/4	14	14	11	1	1	1	1
231.	Mann und Frau 1 Italiener	6 1/2	5 1/2	14	7	1	1	1	1	1
232.	do. do. 1 Italiener	6 1/2	5 1/2	14	7	1	1	1	1	1
233.	Hamburger Frau mit Ziege	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
234.	Mädchen im Zimmer mit Vogelbauer	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
235.	Dame im Ballkleide	8 1/2	6 1/2	14	14	11	1	1	1	1
236.	Mädchen im Bade	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
237.	Frau mit Kind in der Kirche	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
238.	Ansicht von Prag	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
239.	Die Elfen	16 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
240.	Eine Nymphe	10 1/2	8 1/2	14	23	17	1	1	1	1
241.	Schloss Wessenstein	7 1/4	6 1/4	14	19	14	1	1	1	1
242.	Sr. Maj. König Johann von Sachsen	9 1/2	7 1/2	14	23	17	1	1	1	1
243.	Ein betender Engel	7 1/4	6 1/4	14	9	5	1	1	1	1
244.	Hirtenfamilie	8 1/2	6 1/2	14	23	17	1	1	1	1
245.	Winzerfamilie	7	10 1/2	14	10	10	1	1	1	1
247.	Magdalena nach Correggio	7	10 1/2	14	10	10	1	1	1	1

Abb. 60 «Preiscurant von Lithophanien». Meissen, um 1850. Druckerei Klinkicht, Meissen. Meissen, Archiv der PM.

besonders erfolgreich gewesen; Kersting und Habenicht erhielten dafür gemeinsam Prämien.²⁵⁶ Vielleicht beziehen sich die Erfolge der neuen Erzeugnisse auf die im Bericht von 1845 erwähnten Spiegelrahmen. Kühn sprach darin von dem Versuch der Benutzung beider Golddekorationen (Matt- und Glanzgold) und den nur farbig leicht angelegten Blumenbelägen auf einem Spiegelrahmen. Dieser Spiegel sei von Kersting auf Kühns Veranlassung entworfen worden. Er fand sofort große Anerkennung und konnte in Dresden und Leipzig fast noch beim Auspenden verkauft werden. Professor Hübner beurteilte den Spiegel als schönstes Produkt der PM Meissen im Rokostil, glaubte dabei sogar, daß er dem 18. Jahrhun-

dert angehöre.²⁵⁷ Für diesen Spiegel konnte ich bisher weder Form-Nummer noch Abbildung oder Modell nachweisen. In den letzten Schaffensjahren Georg Friedrich Kerstings traten laut Taxbuch mehr Namen entwerfender Künstler auf. In den dreißiger Jahren war als seltene Ausnahme der Hinweis auf die akademischen Künstler Rietschel und Semper gegeben. Nach 1840 sind es junge, bildende Künstler aus der Manufaktur, die dann in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts die Gestaltung des Meißner Porzellans bestimmen werden. Von Ernst A. Leuteritz, einem Schüler Ernst Rietschels, wurde als erste Arbeit der «Vogelfänger» (X 3) notiert, dann eine Wandtagere aus drei Muscheln im Renaissancestil (X 16)

und eine kelchförmige Vase mit Pfauen (X 31) aus dem Jahre 1844. Der Maler Scheinert, Kerstings Stellvertreter und Nachfolger, wurde als Entwerfer einer Tasse im Renaissancestil (X 56) erwähnt. Der Bildhauer Seelig aus Dresden begann im Januar 1846 mit seiner Arbeit für die PM Meißen an einem viereckigen, mit Figuren verzierten Toilettenkästchen (X 76) (Tf. XXIII, Abb. 58) und entwarf im gleichen Jahr ein Uhrgehäuse im Renaissancestil (X 81), ein vier-eckiges Plateau mit reicher Verzierung (X 82) und eine Des-sertschale (X 85).

Kersting hat mit seiner Arbeit für die Gestaltungsbranche dafür gesorgt, daß die Manufaktur nicht den Anschluß an die zeitgemäßen Kunstrichtungen verlor. Er hat sehr enga-giert und frühzeitig auf Veränderungen reagiert und mit vielen Entwürfen das Angebot der PM Meißen im zeitge-nössischen Geschmack mitbestimmt.

4.3. Die Lithophanie – ein neues Erzeugnis im Kunsthandwerk des 19. Jahrhunderts

Die Lithophanien sind heute selten im Antiquitätenhandel zu finden, obwohl sie einst in großen Mengen produziert wurden. Auch in den Museen haben sich nur wenige Stücke erhalten; sie wurden lange Zeit nicht für würdig befunden, als Zeugnisse einer neuen künstlerischen Technik des 19. Jahrhunderts gesammelt zu werden. Diese Lithophanien (genannt Lichtbilder) bestehen aus dünnem Biskuitpor-zellan.

Auf einer von unten beleuchteten Glasplatte wird das Bild in Wachs modelliert, wobei die unterschiedliche Masse-stärke des entstehenden Reliefbildes feinste Abstufungen der Grautöne erlauben. Von der Wachstafel wird die Gips-form abgenommen, welche dann die Form für die Porzellanplatte bildet.²⁵⁸ Diese Porzellanplatten dienten als Lichtschirme oder Fensterbilder. Das durchfallende Licht ließ die Darstellungen von Landschaften, Figuren, Gemälden in einer wunderbaren Weichheit der Schattierung von Grautönen erscheinen. Die Technik der Lithophanie wurde 1827 in Paris entwickelt.²⁵⁹ In der Meißner Porzellanmanufaktur begann man im Jahre 1828 mit der Anfertigung dieser sich große Beliebtheit erringenden kunstvollen Lichtbilder aus Porzellan. Am 18.11.1828 wurde vom Finanzministerium in Dresden der Meißner Localadministration die vom Kaufmann Hötzel angebotenen französischen Lithophane übergeben mit dem Hinweis auf eventuelle Übernahme in die Produktion. Kühn wies in seinem Antwortschreiben darauf hin, daß dieser Artikel für die Manufaktur nicht neu sei, und die angebotenen Modelle seien nur zum Teil brauchbar. Seit Ostern des Jahres 1828 werde in der Manufaktur eine Wär-memaschine auf diese Art angefertigt, später auch andere Gegenstände, besonders Lichtschirme. Sie würden z.T. selbst modelliert, aber auch von fremden Formen herge-

stellt.²⁶⁰ Tatsächlich läßt sich im Taxbuch für das weiße Corps im Juli 1828 ein «Transparent-Kasten» mit Unterteil (Form-Nr. S 21), ein zweiter im November (Form-Nr. S 26) und ein Lichtschirm als Glocke (Form-Nr. S 28) nachwei-sen. Das Modell zum Transparent-Kasten wurde vom Gips-radierer Däbritz gefertigt, die Sujets zum Lichtschirm als Glocke (Basrelief-Gruppe zum Lichtschirm) vom Model-leur Johann Daniel Schöne.²⁶¹ Der Modelleur und spätere Gestaltungsvorsteher Carl Gottfried Habenicht erhielt be-sonders viele Aufträge zur Modellierung von Wachsformen für Lichtschirme. Von November bis Dezember 1828 fertigte er eine Landschaft und eine Figur in Wachs an und begann einen Prospekt zu modellieren. Auch die Ausformung in Porzellan lag in den Händen der besten Kräfte der Manu-faktur. So hatte Carl Gottfried Habenicht 5 Transparentge-fäße der Nr. S 21 und 26 sowie 22 Lichtschirme mit Land-schaften und 9 mit Figuren, einen Lichtschirm der Nr. 1 (Johannes) und 7mal der Nr. 13 (Mädchen am Ziehbrunnen) noch im November 1828 fertiggestellt. Die Repareurs Karl G. Knäbig und Johann G. Schiebell fertigten 70 Lichtschirme mit Landschaften, der Former Johann G. Schröder 77 ovale Lichtschirme und der Gipsradierer Christian G. Däbritz 24 Modellplatten für Lichtschirme an. Letztere werden die für die Ausformung der Porzellanplatten benö-tigten Gipsformen von den modellierten Wachsplatten bzw. von angekauften Modellen gewesen sein. Die angeführten Arbeiten wurden alle im November 1828 ausgeführt und setzten sich in diesem Umfang kontinuierlich in den näch-sten Jahren fort.²⁶² Im Jahre 1829 konnte die Herstellung so verbessert werden, daß sie um $\frac{1}{3}$ billiger als die Berliner Lithophanien verkauft werden konnten.²⁶³ Die Berliner Porzellanmanufaktur hatte ebenfalls im Jahre 1828 dieses neue Verfahren übernommen und entwickelte eine beson-dere «Lichtschirm-Masse», die den Berliner Lithophanien ihren speziellen weißen glänzenden Farbton gaben.²⁶⁴ Die KPM Berlin produzierte von 1828 bis 1865 580 verschiedene Titel, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Kopien berühm-ter Werke der Vergangenheit und von Zeitgenossen, wie Begas, Krüger, Schadow, «aber mit besonderer Vorliebe für die Nazarener», sowie Veduten verschiedener Art.²⁶⁵

Von Anfang an befand sich die PM Meißen mit diesem Erzeugnis in der Konkurrenz mit der KPM Berlin. Hatte die Berliner Manufaktur zuerst die bessere Masse, so begann die PM Meißen schon 1834 mit kolorierten Lithophanien,²⁶⁶ die in Berlin erst ab 1850 produziert wurden.²⁶⁷ Das für Meißen günstigere Preisniveau ist schon erwähnt worden.

Nicht unwesentlich dürfte auch auf den Messen bei der Werbung um die Gunst der Käufer, das Motivangebot gewe-sen sein. Als Verantwortlicher für die Auswahl der Dekore für das Porzellan war es sicher auch Kerstings Aufgabe, die Bildvorlagen für die Lithophanien auszuwählen, den Bild-ausschnitt zu bestimmen und die Umsetzung in die Wachs-

arbeit künstlerisch zu beraten. Im Jahre 1829 brachte er von der Leipziger Messe verschiedene Formen und Muster von Lithophanien mit.²⁶⁸ Es hat sich ein Preisverzeichnis der Meißner Lithophanien erhalten, welches um 1850 gedruckt wurde und ein nummeriertes Bildthemenangebot enthält. Diese Nummern finden sich bei den Meißner Lithophanien auf der Rückseite der Platten eingepreßt. Sie können zur Identifizierung der Meißner Lithophane benutzt werden, da die Schwertermarke nur sehr selten und vorn angebracht worden ist. In dem Verzeichnis werden mit vielen Auslassungen 250 Nummern genannt, eine ungefähr gleiche Zahl, die auch der Formenbestand des Meißner Betriebsarchivs aufweist. Das könnte zu der Schlußfolgerung führen, daß man nach dem Tode Georg Friedrich Kerstings kaum neue Modelle für Lithophanien mehr angefertigt hat. Das Verkaufsangebot wurde aus dem bis dahin erreichten Formenbestand produziert (Abb. 60 S. 60).

Unter den Vorlagen für Lithophanien finden sich auch Werke von Kersting. So wird unter den Nrn. 139 und 144 der Titel «Kinder am Weingeleite» in zwei Größen angeboten. Der Lichtschirm Nr. 139 ist noch im Porzellanarchiv der PM Meißen erhalten und gibt eindrucksvoll das Gemälde «Kinder am Fenster» von Georg Friedrich Kersting wieder (Tf. XX, Abb. 49). Dieses Bild von Kersting war auch in einer Lithographie verbreitet worden.²⁶⁹ Die erste Fassung des Gemäldes war 1834 auf der Dresdner Kunstausstellung zu sehen,²⁷⁰ die erwähnte Lithophanie wurde 1836 angefertigt.²⁷¹ Kersting hat noch mehr Vorlagen für Lithophane geliefert, wie das heute verschollene Gemälde «Christus mit Kelch», welches sich bis 1859 im Besitz des Hofrates Piper, Güstrow, befand und danach versteigert wurde.²⁷² Unter der Nr. 80 wurde ein um 1831 hergestelltes Lichtbild mit dem Titel «Christus mit Kelch» angeboten, das wahrscheinlich Kerstings Gemälde zum Vorbild hatte.

Nach dem Verzeichnis lassen sich die Themenkreise der Lithophanien näher bestimmen. Von den 138 Titeln sind 32 Arbeiten mit religiösen Themen wie Andachtsbilder, christliches Bürgerleben und biblische Geschichte angeführt; zur Literatur und Mythologie sind es 22 Lithophane. Genredarstellungen aus dem bürgerlichen Leben enthalten 19 Stücke, dazu eine Serie Kinderdarstellungen mit nochmals 19 Arbeiten. Volkstrachten und Landleben (16), Historien-

bilder und Militaria (10), Veduten (12), Portät (6) und Tier-
szenen (2) ergänzen das Angebot.

Dieser Themenkreis ist ein Spiegelbild der geistig-kulturellen Bedürfnisse des deutschen Bürgertums in der Biedermeierzeit. Man konzentriert sich auf die religiöse Erhebung und Belehrung sowie auf das Bildungsbedürfnis in Literatur, Geschichte, Geographie, Volks- und Naturkunde und der Kindererziehung. Auffallend ist jedoch in der PM Meißen das Fehlen von Porträts oder Genrebildern aus dem feudalen Hofkreise. Von den 6 Porträts trägt nur eines, die Nr. 242, das Bildnis des sächsischen Königs Johann. Hierbei mögen bürgerlich-demokratische Positionen der beteiligten Manufakturisten und erwartete Absatzschwierigkeiten bei gleicher Gesinnung breiter Käuferkreise gleichermaßen Berücksichtigung gefunden haben. Ein erster Versuch, die Bildmotive originalen Kunstwerken zuzuordnen, ließ die Schlußfolgerung zu, daß Georg Friedrich Kersting sich bei der Auswahl der zeitgenössischen Kunstwerke auf Arbeiten der Düsseldorfer Schule stützte. So erregte z.B. im Jahre 1832 das Ölgemälde Eduard Bendemanns Aufsehen. Es trug den Titel «Die trauernden Juden im Exil». Im Jahre 1835 wurde in Meißen nach dieser Vorlage die Porzellanplatte Nr. 127 mit dem Titel «Juden in Babylon» produziert.²⁷³ Von Peter Heß, dem älteren Bruder des Historienmalers Heinrich Heß, wird das Ölgemälde «Kosakenüberfall» zum Vorbild für die Lithophanie Nr. 111.²⁷⁴ Heß war Kämpfer im Freiheitskrieg, er malte Feldlager und Schlachtenszenen aus dieser Zeit, später Themen aus dem bayerischen und italienischen Volksleben. Der gebürtige Berliner Rudolf Jordan, der in Düsseldorf studierte, hatte Erfolg mit dem Genrestück «Heiratsantrag auf Helgoland», das zur Vorlage für die Nr. 124 der Lithophanie Meißens diente. Von den Münchner Schülern wäre auch eine Arbeit des Malers Emil Jacobs aus Gotha zu erwähnen. Seine Gemälde fanden das Interesse der Zeitgenossen, besonders in St. Petersburg, wo er sich einige Jahre aufhielt. Das Gemälde «Scheherazade» aus dem Jahre 1841 wurde für die Lithophanie Nr. 187 verwandt²⁷⁵ (Tf. XX, Abb. 51).

Diese ersten Beispiele der Identifizierung der künstlerischen Vorlagen für die Lithophanien können schon beweisen, daß Kersting seine Aufmerksamkeit dem Kunstschaffen an der Düsseldorfer und Münchner Akademie zuwandte.

5 Georg Friedrich Kerstings Beteiligung am gesellschaftlichen und künstlerischen Geschehen seiner Zeit

Die bisherige Ansicht, daß Kersting in Meißen ein zurückgezogenes, beschauliches Dasein geführt hat, wenig Kontakt zum Kunstgeschehen seiner Zeit hatte und sein künstlerisches Werk daher schwächer wurde, kann nicht geteilt werden.²⁷⁶

Als Kersting im Jahre 1818 seine Tätigkeit in Meißen aufnahm, kam er als ein auf Reisen gebildeter Künstler in die Porzellanmanufaktur Meißen. Er kannte nicht nur die norddeutsche Landschaft, weilte Jahre in Kopenhagen und wanderte dann nach Dresden, sondern er war mit den Lützower Jägern durch ganz Norddeutschland in die Niederlande gezogen und hatte ein Stück Frankreich gesehen. Die Kunst bildete in diesem Kreise gebildeter, interessierter junger Menschen ein häufiges Gesprächsthema, und viele zeichneten, so wie Kersting, während des Feldzuges.²⁷⁷ Darauf folgten für ihn die neuen Eindrücke in Warschau und Radzyn. Er war also im Vergleich mit Ph. O. Runge und C. D. Friedrich ein weitgereister Mann, auch wenn ihm der traditionelle Besuch deutscher Künstler in Italien fehlte.

In den nächsten Jahrzehnten blieb er zwar innerhalb Deutschlands, aber nicht auf Meißen beschränkt. Da sind die regelmäßigen Besuche der Messen in Dresden, Leipzig und Berlin, aktenkundig in den Jahren 1822, 1828, 1830, 1842 und 1844 sowie die längeren Dienstreisen 1824 durch Thüringen nach Nymphenburg und 1828 nach Nürnberg und München zu erwähnen.

Die Reise durch Thüringen führte ihn zu einem Besuch bei den Frommanns in Jena, zu der Familie, die ihn im Jahre 1811 als Zeichenlehrer herzlich aufgenommen hatte. Ihr Haus war ein gesellschaftlicher Mittelpunkt in Jena und konnte sich eines fast regelmäßigen Besuches und ständiger Verbindung mit Joh. W. v. Goethe erfreuen. Auch in Weimar machte Kersting Station und wurde freundlich von Goethe empfangen. An Gesprächsthemen mag es nicht gemangelt haben. Kersting war für Goethe seit der Vermittlung der Gemäldeankäufe kein Unbekannter, auch hatte er ihm und Friedrich Förster in Dresden beim Auszug der Freiwilligen Jäger alles Gute gewünscht; doch gerade seine jetzige Tätigkeit wird Goethe gefesselt haben, hatte er doch in jungen Jahren als Minister die Bergbaubetriebe besucht und sich in Ilmenau mit der Porzellanmanufaktur bekanntgemacht. Hier hatte er sich selbst als Porzellanmaler versucht und von ihm bemalte Tassen als Freundschaftsgeschenk an Frau v. Stein gesandt.²⁷⁸ Für Kersting war der Besuch bei dem Dichter Goethe ein tiefes Erlebnis, gehörte doch die Lektüre des «Faust» zu seinen Lieblingsstudien.

Auch die Reise im Jahre 1828 nach Nürnberg und München ist nicht ohne Einfluß auf Kersting geblieben. Grund zu dem Antrag auf eine unbezahlte Urlaubs- und Studienreise war wohl die Einladung zum «allgemeinen deutschen

Künstlerfest», das aus Anlaß des 300. Todestages von Albrecht Dürer gefeiert werden sollte. Es war vorgesehen, außer der Grundsteinlegung für das Dürer-Denkmal von Christian D. Rauch, die Verbindung aller deutscher Künstler für gemeinsame künstlerische Zwecke zu erreichen. Der Einladung folgten P. Cornelius, J. Schnorr v. Carolsfeld, P. Heß, E. Rietschel u. a. Im Gästebuch des Albrecht-Dürer-Vereins in Nürnberg hatten sich 127 Personen eingetragen, darunter Georg Friedrich Kersting mit der laufenden Nummer 49. Mit ihm kamen aus Dresden die Maler Simon Wagner, Carl Herrmann und die Bildhauer Emil Cauer und Ernst Rietschel nach Nürnberg.²⁷⁹

Dem sich entwickelnden Dürerkult trugen später die kunstgewerblichen Industrien mit Kopien der Dürer-Werke oder mit Miniatur-Dürer-Köpfen und -Statuetten aller Art Rechnung. Qualitätvoll und von einigem künstlerischem Wert sind die Beiträge der Porzellanmanufakturen mit Kopien von Dürer-Gemälden. In Meißen ließ Kersting in diesem Zusammenhang 1830 ein Dejeuner mit Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers nach Simon Wagner ausführen und die Lithophanie Nr. 49 nach dem Dürer-Gemälde «Christus am Kreuz» (Öl/Holz, 1506) aus der Gemäldegalerie Dresden anfertigen.²⁸⁰

Kersting hat ohne Zweifel die Gelegenheit wahrgenommen, mit den in Nürnberg anwesenden und in München ansässigen Künstlern Kontakt zu bekommen. Seine künstlerische Beziehung zu diesem Kreis ist auch in der Themenwahl seiner Werke ab dieser Zeit bemerkbar.

Die Besuche der Messen boten Kersting ebenfalls Gelegenheit zu vielseitigen Eindrücken und vielfältigen Kontakten. Er war stets dem Neuen aufgeschlossen und verfolgte aufmerksam auch technische Neuerungen, ja von Amts wegen war er verpflichtet, auf jede Strömung des Kunstgeschehens und der Stilentwicklung achtzugeben. Gleichzeitig mit den Gewerbe- und Industriemessen wurden oft die Kunstausstellungen vorbereitet, die Kersting auf seinen Dienstreisen besichtigen konnte.

Eine Einschätzung der künstlerischen Wirksamkeit Kerstings an der PM Meißen kann nicht losgelöst von seinem eigenen Kunstschaffen dieser Jahre getroffen werden. Bekanntermaßen hatte er das Kunstpublikum vor den Freiheitskriegen mit den schon von den Zeitgenossen gerühmten Interieurbildern auf sich aufmerksam gemacht. Auch von Warschau aus beschickte er die Dresdner Ausstellung.²⁸¹ Mit der Übernahme seines Amtes als Malervorsteher in Meißen ergaben sich für die Veranstalter anscheinend organisatorische Probleme in Dresden, die mit der Einordnung Kerstingscher Arbeiten in die Ausstellungssystematik zusammenhingen. Bis 1829 wurde die Zuweisung einzelner Ausstellungsräume für einen bestimmten Ausstellerkreis

streng eingehalten. So gab es Räume für Schülerarbeiten der sächsischen Akademien und Kunstschulen, für fremde Künstler und Meisterschüler, für Architektur und für die Zeichenschule sowie die Porzellanmanufaktur Meißen, für die Leipziger Akademie und schließlich für die Akademie-mitglieder und Professoren.²⁸² Bis 1818 sind Kerstings Arbeiten unter den Gemälden fremder Künstler zu finden. Im Jahre 1818 findet man Kerstings «Paar am Fenster» unter den ausgestellten Arbeiten der Lehrer der Zeichenschule Meißen. Kersting wurde gleichzeitig als «Mahler-Vorsteher an der K.S.P.M.» vorgestellt. Die Lehrer der Zeichenschule waren Akademieangehörige, selbst wenn sie gleichzeitig für die Manufaktur arbeiteten. Kersting jedoch war Angestellter der PM Meißen selbst. Von irgendeiner Seite muß hier ein Einspruch erfolgt sein, denn diese Zuordnung blieb einmalig. Seine Stellung gegenüber den Professoren und Mitgliedern der Akademie als Künstler war nicht einfach. Der bildenden Kunst konnte er sich nur mittelbar oder zeitweise widmen, seine leitende Stellung setzte ihn jedoch z. B. den Akademiedirektoren gleich, was auch finanziell zum Ausdruck kam. Der Direktor der Akademie Leipzig, Hans Schnorr, erhielt z. B. 1816 jährlich 400 Rt., Professor Schubert in Dresden 600 Rt., Professor Hartmann 700 Rt., die außerordentl. Professoren Rösler und v. Kügelgen 400 bzw. 300 Rt. und C. D. Friedrich gar nur 150 Rt.²⁸³ Kersting mit 400 Rt. plus 200 Rt. Tantieme als Anfangsgehalt war also durchaus nicht schlecht dotiert. Betrachtet man jedoch die Vergütung anderer künstlerischer Leiter in Porzellanmanufakturen, wie z. B. in Nymphenburg für den Malervorsteher Christian Adler mit 1000 Rt. Gehalt²⁸⁴ sowie die Berliner Künstler mit durchschnittlich 1000 bis 1500 Rt., so war er doch wohl unterbezahlt. In der Akademie der Künste Dresden einigte man sich 1823 wohl darauf, den Malervorsteher Kersting unter die bildenden Künstler, die von auswärts ihre Beiträge einschickten, einzuordnen, so daß Kersting von nun ab wieder an dem Platz zu finden war, den er vor 1818 innehatte. Kersting selbst hatte erst 1821 wieder eine Arbeit eingereicht, die im Nachtrag des Katalogs erschien und nichts über seine Eingruppierung aussagt. Für den Künstler sind die Ausstellungen wichtigstes Mittel, sein Werk vorzustellen, mit anderen zu vergleichen, ein Publikum zu erreichen und nicht zuletzt auch Käufer für ein Werk zu finden. Auch Kersting bot während seiner Meißner Zeit Bilder zum Verkauf an. Im Hamburger Ausstellungskatalog von 1826 wurde von C. D. Friedrich die «Ansicht des Eismeereres» für 40 und die große «Tiroler Gebirgslandschaft» für 60 Louisdor angeboten. Von Simon Wagner eine «Bauernstube» für 9 Louisdor und von Georg Friedrich Kersting das beim «Lampenlicht nähende Mädchen» für 10 Louisdor. Dagegen kosteten die Kopien berühmter Gemälde durchweg mehr als 20 Louisdor.²⁸⁵ In Dresden beteiligte sich Kersting in der Zeit von 1817 bis 1847 an den Ausstellungen mit folgenden Werken:²⁸⁶

- 1818 «Paar am Fenster»
- 1821 «Abschied des Kriegers von seiner Familie»
- 1823 «Ein Dienstmädchen»
- 1825 «Christus segnend unter seinen Jüngern»
- 1829 «Faust in seinem Studierzimmer»
- 1830 «Die heilige Magdalene»
«Ritter Toggenburg»
- 1834 «Kinder am offenen Fenster»
«Eine Köchin»
- 1837 «Zwei Kinder am Papageienkäfig»
- 1842 «Familienszene»

Auch in Berlin waren Kerstings Gemälde auf einigen Kunstausstellungen zu finden, wie 1812, 1814, 1822 und 1826, in Leipzig wahrscheinlich nur im Jahre 1839.²⁸⁷ Damit ist jedoch keineswegs das gesamte bildkünstlerische Werk von Kersting während der Meißner Zeit genannt. Mehr als 30 Ölgemälde sind im steten Kampf um Zeit und Ruhe in dem angespannten Arbeitsleben entstanden, dazu zahlreiche Aquarelle, Zeichnungen sowie Entwürfe für die Manufaktur. Die Thematik konzentriert sich auf den Menschen seiner Zeit in Interieurdarstellungen, in Kinderbildnissen, Porträts und einer Hinwendung zu religiösen Motiven. Vereinzelt sind Beispiele zur antiken Mythologie mit dem Gemälde «Apoll mit den Stunden» und zum deutschen Sagenkreis mit dem Bilde der «Loreley» und des «Ritters Toggenburg» zu bemerken. Die Wirkung der Dichtung auf die Bildkunst ist in der Romantik besonders stark. Auch für Kersting waren u. a. die Dichtungen Goethes, Dantes, Shakespeares und Jean Pauls zur geistigen Quelle und schöpferischen Anregung geworden. Das Gemälde «Faust in der Studierstube» lokalisierte er in der Meißner Burg (Tf. XXIV, Abb. 57). Kersting hat hier die Anweisung von Goethe für die Inszenierung mit seiner eigenen Um- und Arbeitswelt in Zusammenhang gebracht: «Faust im hohen gothischen Zimmer». Als Vorbild diente ihm ein Raum auf der Albrechtsburg, in dem er selbst zeichnete und experimentierte. Als Malervorsteher der PM Meißen hatte Georg Friedrich Kersting bei den Meißner Bürgern eine geachtete Stellung erworben, die ihn zu einer bekannten Persönlichkeit in der Stadt machte. Durch vielfältige Bindungen in gesellschaftlichen Vereinen, zu deren Mitbegründern er zählt, und ein starkes soziales Engagement werden seine Bemühungen um politische Aktivitäten sichtbar. Die politischen Verfolgungen gegen die bürgerlichen Demokraten in der Reaktions- und Restaurationszeit nach den Befreiungskriegen führten jedoch zur Begrenzung dieser Wirksamkeit der Bürger auf dem sozial-ökonomischen Gebiet. Auch Kersting engagierte sich z. B. in der gemeinnützigen «Gesellschaft für Rat und Tat»,²⁸⁸ der Gründung eines Sparkassenvereins²⁸⁹ sowie

eines Sonntagsschulvereins,²⁹⁰ war Mitglied der Kommunalgarde²⁹¹ und eines Freimaurerklubs²⁹² in Meißen.

Gehrigs Ansicht von dem ruhigen, zurückgezogenen Leben Kerstings in Meißen ist also zu modifizieren, und wenn dieser schreibt, daß C. D. Friedrich den Freund zuerst noch öfter aus Dresden besuchte, aber sich dann auch von dieser Familie zurückzog,²⁹³ stimmt dies wohl nur bedingt. Denn nicht nur Friedrich selbst, sondern auch seine Frau und die Kinder besuchten die Familie Kersting in Meißen, waren doch die beiden Frauen miteinander verwandt, was die Freundschaft zwischen den Familien noch verstärkte.²⁹⁴ Im Werkverzeichnis von C. D. Friedrich wird ein Aquarell aufgeführt, welches den Toreingang der Fürstenschule zu Meißen zeigt und nach 1835 datiert wird.²⁹⁵ Ein Beweis, daß ihre Verbindung Bestand hatte.

Über Besuche bei den Kerstings im Meißen haben verschiedene Zeitgenossen berichtet, so Karl Förster, Julie v. Egloffstein und Ludwig Richter.²⁹⁶ Die Feststellung von Marianne Prause bei der Bearbeitung der Dresdner Akademie-Ausstellungskataloge, daß bei ihrer Auswertung der topographischen Motive erstaunlicherweise Meißen nach Rom und Dresden der am häufigsten abgebildete Ort sei, läßt die Vermutung zu, daß hier Kersting als Vermittler anzusehen wäre. Bis 1819 ist «Meißen» auf der Kunstausstellung jährlich nur mit einer Arbeit vertreten, ab 1819 jährlich mit bis zu fünf Werken, insgesamt sind es bis 1850 82 künstlerische Darstellungen mit Motiven aus Meißen. Bis 1822 sind es vorwiegend Stadtansichten, ab 1822 wird der Dom und ab 1825 das Schloß als künstlerisch wertvolles Bildmotiv erfaßt.²⁹⁷

Als besonders schönes Beispiel möchte ich Carl Blechens aquarellierte Zeichnung vom Wendelstein des Schlosses Meißen erwähnen, welche aus dem Jahre 1823 stammt.²⁹⁸ Sie diente später sogar als Vorlage für eine Lithophanie. Eine Verbindung zwischen Kersting und Blechen ist daher wohl schon keine Vermutung mehr. Um so mehr wenn man bedenkt, daß sich Blechen für diese Zeichnung in der Albrechtsburg aufgehalten haben muß. Damit war er im Gelände der Porzellanmanufaktur, das gewöhnlicherweise Fremden nicht frei zugänglich war. Es liegt also nahe, daß die Besuche erst Kersting gegolten haben, der die Aufenthaltsgenehmigungen erwirkte und seine Arbeitsstätte vorstellte. Auch Carl G. Carus stellte 1825 ein Ölgemälde «nach der Natur» von der gotischen Treppe im Schloß zu Meißen aus.²⁹⁹ Julius Richter, K. Sergel, G. Pulian, Fr. Kegel und Prof. Hauschild sind weitere Künstler, die auf der Dresdner Ausstellung Ansichten des Schlosses Meißen zeigten.

Mit Eduard Bendemanns Berufung an die Dresdner Akademie zog 1838 die Düsseldorfer Kunstrichtung in die Elbestadt ein, deren realistische und koloristische Auffassungen in ihren Historien- und Genrebildern für Kersting interessant sein mußten. Bezeichnend ist, dass nun viele Vorlagen für die Lithophanien auf Werke der Düsseldorfer Schule zurückgingen (vgl. Kap. 4.3). Damit half Kersting, Werke zeitgenössischer Künstler zu verbreiten. Doch sein eigenes künstlerisches Werk fand nicht mehr die Beachtung wie einst auf den Kunstausstellungen. Er teilte aber dieses Schicksal mit anderen Malern seiner Generation, wie mit C. D. Friedrich, F. Matthäi und F. Hartmann,³⁰⁰ deren Werke erst in unserem Jahrhundert wieder entdeckt wurden.

6 Die PM Meißen und deren Entwicklung in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts am Beispiel ihrer Ausstellungsexponate auf Kunst- und Gewerbeausstellungen

In dem behandelten Zeitraum entwickelte sich in Deutschland das Ausstellungswesen für Gewerbe- und Industrieerzeugnisse.³⁰¹ Auf diesen Spezialmessen wurden wertvolle Erfahrungen gesammelt, neue Techniken und Verfahren vorgestellt und übernommen. Der erste internationale Höhepunkt war die Weltausstellung 1851 in London. Von den Berichten der Prüfungskommissionen, der Journalisten und von den Preisverteilungen hing oft die Meinungsbildung der Käufer ab, so daß großer Wert auf günstige Beurteilungen gelegt wurde, um der Konkurrenz auf den Binnenmärkten und schließlich dem Weltmarkt standzuhalten. Für die Zeit von 1817 bis 1851 geben vereinzelte Ausstellungskataloge, Zeitungskritiken und Schriftverkehr einen teilweisen Aufschluß über Art und Umfang des Ausstellungsgutes.

Die PM Meißen nutzte bisher die Messen in Leipzig und veranstaltete selbst Auktionen. Als königliche Kunstanstalt war sie bis 1835 verpflichtet, auch die Kunstausstellungen in Dresden zu beschicken.³⁰² Dort waren Lehrer und Schüler der Zeichenschule sowie einige Jahre auch andere Maler der Porzellanmanufaktur mit Gemälden und graphischen Arbeiten vertreten, die Manufaktur selbst mit Porzellanerzeugnissen. Ab 1824 beteiligte sich die Manufaktur an den in- und ausländischen Gewerbe- und Industrieausstellungen. Georg Friedrich Kersting hatte als Malervorsteher die Ausstellungsexponate vorzuschlagen, seine Liste wurde von dem Betriebsinspektor Kühn und der Lokaladministration bestätigt und dann von der kaiserlich-sächsischen Verwaltung genehmigt. Im Jahre 1824 mußte er z. B. auf vorhandene Arbeiten zurückgreifen, «wegen der dringenden Beschäftigung aller guten Hände mit Gegenständen der englischen Bestellungen...».³⁰³ Die Anfertigung von kostbarem Luxusporzellan, die den künstlerischen Leistungsstand der PM Meißen repräsentieren sollte, war nur in einem ständigen Kampf um deren Genehmigung durch das sächsische Finanzministerium zu erreichen. Sie wurde als seltene Ausnahme gestattet und die gewinnversprechende Marktproduktion ständig als Leitbild der Manufaktur anempfahlen.³⁰⁴

Die Kunstausstellung des Jahres 1818 in Dresden

wurde am 3.8. eröffnet, so daß im Ausstellungsangebot von 1818 der Einfluß Kerstings wohl nur bei einigen Stücken angenommen werden kann, da er seine Tätigkeit erst am 1. Juli d. J. begonnen hatte. Es wurden kostbare Porzellane vorgestellt, wie 10 Vasen, 1 Aufsatz mit drei Greifen, 1 Platte, 1 Terrine und 2 Fruchtschalen, jedoch ohne Formnummern. Die Malereiangaben erlauben den Rückschluß, daß das klassizistische Themenprogramm entscheidend

eingeschränkt wurde, ja es erschien in Form kreativer Bearbeitungen bekannter Thematik als Relief auf Vasen vom Modelleur Johann D. Schöne,³⁰⁵ wie z. B. «Alceste und Admet», «Apoll und die Musen», «Apotheose Virgils». Vom Hofmaler Schaufuß wurde eine Plattenmalerei «Madonna nach Raphael» vorgestellt. Diese Technik der Gemäldekopie auf Porzellanplatten erlangte in späteren Jahren besondere Bedeutung. Hier konnte Kersting in der Anleitung seine Erfahrungen in der qualitätvollen Lasurmalerei besonders gut einsetzen. Vom Blumenmaler Arnhold sah man 2 Vasen mit den gemalten Monumenten von Schiller und Klopstock, weiterhin 4 Vasen mit Allegorien auf das Jubiläum des Königs von Sachsen. Außerdem die Büste des sächsischen Königs auf einem Postament aus weißem Biskuitporzellan mit Relief und goldbronzierten Verzierungen. Für die Geschichte der Manufaktur sollte jedoch ein einfacher Becher bedeutend werden, der hier als Probe der neuen (Unter-)Glasurmalerei mit dem «grünen Weinlaub» vorgestellt wurde. Eine beginnende Tendenz, das weiße Porzellan nur mit Golddekorationen bzw. mit farbigem Fond und Gold ohne Malerei anzubieten, ist 1818 ebenfalls erkennbar. Beide Fruchtschalen, ein Becher und die große blau emaillierte Terrine waren so verziert. Von den ca. 23 Arbeiten waren nur 2 Vasen mit Blumendekor versehen, ein Zeichen dafür, daß die Blumenmalerei der PM Meißen nicht die Qualität hatte, um einen Erfolg auf der Kunstausstellung erwarten zu lassen. In dem Ausstellungsbeitrag der Meißner Maler zur bildenden Kunst fällt die Arbeit des Landschaftsmalers Schmidt jr. auf, der als einziger eine Landschaft bei Meißen in Gouache zeigte, alle anderen Arbeiten waren Kopien bekannter Sujets.

Auch 1819

waren von 21 Beiträgen dieser Art nur 2 Blumenquarelle und 2 Rosenstücke in Öl von Arnhold; ein Porträt von A. Mehner und vom Landschaftsmaler Böhlig eine Innenansicht des Meißner Domes «n. d. Natur gezeichnet und koloriert» als eigene Bildfindungen verzeichnet. 1820 trat nur der Blumenmaler Fuchs jr. mit einem «Körbchen mit Rosen» in Gouache als «eigene Erfindung» auf.

Im Jahre 1821

stellte die PM Meißen zur Kunstausstellung wieder Porzellan aus. Von den ca. 25 Arbeiten mit ausgesprochen repräsentativem Charakter gehörten 8 Stücke der kostbaren Porzellanplattenmalerei an. Davon 4 Kopien von Werken Raphaels und eine nach Batoni.

J. S. Arnhold malte einen Prospekt von Dresden und Carl Scheinert eine «Pferdetränke» nach eigener Erfindung. Der Blumenmaler Richter ein Blumenstück nach J. S. Arnhold. Vier kleine Vasen aus blauem Biskuitporzellan mit Goldverzierungen, je 2 mit Schlangen- oder Schwanenhenkel und den Prospekten von Dresden, Pillnitz, Leipzig und Meißen waren vermutlich aus der Arbeit am Wellington-Service hervorgegangen. Dieses Service, 1819 fertiggestellt, bestand aus blauem Biskuitporzellan und hatte vorwiegend die Landschaftsmaler in der Arbeit an den verschiedenen Veduten geschult.³⁰⁶ Eine Fruchtschale «im ägyptischen Styl, von der dreifachen Figur des ägyptischen Antinons getragen, ganz Biskuit mit grüner Masse» und Goldverzierung ist ein Porzellan im Empirestil (Abb. 36). Die farbige Biskuitmasse wurde auch für die Herstellung eines neuen Artikels verwendet, der in dieser Ausstellung 1821 vorgestellt wurde und eine Erfindung des Schriftmalers Böttcher aus dem Jahre 1820 war.³⁰⁷ Es handelt sich um Jataglios oder Petschaftsteine. Neben der Plattenmalerei, den Empireformen und -dekorationen machte sich jetzt die Blumenmalerei verstärkt bemerkbar. Eine große Vase trug Blumendekor und reiche Goldverzierungen, gemalt von Richter. Der Blumenmaler Fuchs sen. hatte einen Teller mit einem Rosenkranz auf weißem Grund und einer Einfassung in Chromgrün und Gold ausgeführt, einen zweiten Teller mit Blumen auf dunklem Grund mit gleicher Verzierung.

Diese eindrucksvolle Schau der künstlerischen Leistungsfähigkeit der Manufaktur, die sich in diesem Angebot von dem früheren antikisierenden Klassizismus abgewandt hatte, war bis 1824 die letzte dieser Art. Die Manufaktur hatte unter enormen Absatzschwierigkeiten bei den hohen Preisen ihrer künstlerischen Produkte in dieser armen Zeit zu leiden.³⁰⁸ Man beantragte 1821 Preissenkungen für bemaltes Porzellan, die Übernahme der Kosten für «eigentliche Kunstwerke für den höheren Luxus» durch den Landesherrn, wenn man den alten Ruhm der Porzellanmanufaktur bewahren wollte, denn das Leitbild der billigeren Fertigung gewöhnlicher Geschirre mit sicherem Absatz ergäbe, daß «...die Manufaktur in einiger Zeit bis zur gemeinen Steingutfabrik herabsinke».³⁰⁹ Da sich die finanzielle Situation der PM Meißen keineswegs besserte, mußte sich die künstlerische Arbeit den Notwendigkeiten unterordnen.

Auf der Kunstausstellung im Jahre 1824,

der die Ausstellung inländischer Gewerbsartikel abgeschlossen war, ist diese neue Einstellung zum Porzellanerzeugnis deutlich ablesbar. Keine Vasen, kostbare Plattenmalereien, Kandelaber, Fruchtschalen oder Präsentierteller werden vorgestellt, sondern 6 verschiedene Kaffeeservice, 18 Paar verschiedene Tassen mit feiner Malerei und eine Musterkarte der beliebten Tabaksköpfe waren laut Katalog

zu sehen.³¹⁰ Im Werkarchiv der Manufaktur ist allerdings ein Schreiben von Kühn erhalten, in dem er 2 Kaffeeservice, 2 Platten mit Malereien und 2 Vasen für die Ausstellung aus dem Bestand vorschlug. Außerdem eine «nach der in Sèvres gelernten Methode mit Spitzengewand versehene Biscuitfigur» und eine mehrere Fuß hohe Säule aus Biskuit anzufertigen sich erbot.³¹¹ Zur Anfertigung neuer kostbarer Artikel war, wie schon erwähnt, keine Zeit, da alle Künstler mit der Ausführung der englischen Bestellungen an Rokokoporzellan beschäftigt waren. Weder die Säule noch die Figur oder die vorrätigen Porzellane scheinen genehmigt worden zu sein, denn der Katalog verzeichnet nur die Geschirre. An dem Kaffeeservice, königsblau glasiert und mit verschiedenen Prospekten, hatten die Maler Arnhold, Görz und Böhlig gearbeitet; das Service mit goldenem Grund und feinen Blumen führte Fuchs aus. Weiterhin gab es ein Service mit goldener Dekoration auf mattblauem Grunde, eines mit Silbergrund sowie ein drittes aus Biskuitporzellan mit «bronzene Relieffiguren». Auch ein Farbenexperiment wurde vorgeführt, ein Service mit blau-emaillierten Blumen und goldenen Blättern.³¹²

In den folgenden Jahren

stellte die PM Meißen ihre neuesten Kreationen auf dem Gebiet der Dessertgefäße und Geschirre aus, ohne ihre Hauptarbeit am Rokokoporzellan für würdig zu befinden, auf den Ausstellungen des Inlandes vorzuführen. Dagegen machten sich Einflüsse dieser Arbeit auf die neuesten Angebote schon bemerkbar, wie 1825 ein Dejeuner, das mit Blüten belegt und vergoldet war, oder 1826 die Bearbeitung alter Formen in dem Service «neue Form H» mit breitem goldenem Streifen und eines in der «neuen englischen Form» mit Kornblumentour, rosa glasiert, mit schwarzem Rand und der gleichen Staffage. Das Biskuitporzellan in Serviceform wurde ab 1824 auf Ausstellungen nicht mehr angeboten. Im Jahre 1825 fällt eine Wärmemaschine mit «grüner gothischer Bogenkante» auf und weist damit auf die sich im Porzellandekor bemerkbar machende Neogotik hin. Ebenso neu sind ein paar Tassen mit der gedruckten neuen Vergoldung. Für die Erfindung des Golddruckes mit Hilfe des Steindruckverfahrens erhielt der schon für die Petschafte prämierte Böttcher 1826 eine Gratifikation.³¹³

Zu den schon erwähnten, erstmals 1826 aufgetretenen Formbearbeitungen wären ein Angebot von 6 Kaffeeservice, 2 Vasen mit den Porträts von Goethe und Schiller, gemalt von Wollmann, 2 Schreibzeugen als Rose und Apfel sowie Salz- und Pfeffergefäße in Muschelform zu nennen. An den Motiven der Malerei ist deutlich eine Zunahme der Blumenmalerei abzulesen, die seitdem beständig in ausgezeichneter Qualität zu einem der Hauptdekore der Meißner Porzellane wurde. Ein Teller mit buntem Blumenbukett, am Rande mit

erhabenem weißem Weinblattkranz auf goldenem Grunde oder mit bunter Rosentour und am Rande weiße erhabene Figuren auf goldenem Grund. Ein Service war rosa glasiert, mit schwarzer Arabeske und Staffage bemalt. Dieses wurde von den Professoren der Dresdner Akademie heftig kritisiert, wie es in dem nachfolgend behandelten Ausstellungsangebot von 1828 zum Ausdruck kommt. Ein Kaffeeservice mit Jagdmotiven, von Carl Scheinert bemalt, soll für 1826 als letztes erwähnt werden.

Im Jahre 1827

überwog eindeutig das weiße Porzellan mit Goldverzierungen. Einerseits eine Reaktion auf die mangelnde Nachfrage nach bemaltem Porzellan, andererseits die Vorstellung der Erfindung einer neuen Vergoldungsart durch Kühn und Kersting. Die neue Vergoldung von 1827 (Triangelvergoldung) ist keineswegs mit der 1830 erfundenen «Glanzvergoldung» zu verwechseln, wie es in der Literatur bisher öfter geschieht. Im Kapitel 4 dieser Arbeit bin ich auf ihre Unterschiede näher eingegangen.

Im Februar 1827 berichtete Kühn über diesen Erfolg und versprach, im kommenden Jahr auf der Leipziger Messe eine Reihe neuer Golddekorationen damit anzubieten.³¹⁴ Eine Probe davon kam schon auf der Dresdner Kunstausstellung 1827 vor das Publikum. Es war ein Kaffeeservice der Form W in Weiß mit «neuer, reicher Goldverzierung» sowie 2 Vasen, 1 Dejeuner und 1 Waschgeschirr (Kanne und Becken) mit Platina und reicher Goldverzierung. Außer dieser Neuerung konnten wieder Beispiele der Plattenmalerei gezeigt werden. Die Plattenmalerei gewann nach den Erfahrungen, die Kersting auf seiner Müncher Reise 1828 gewonnen hatte, erneut an Bedeutung und wurde technisch durch die Übernahme des Emailierofens mit Kohlefeuerung besser bewältigt. In Nymphenburg spielte die Plattenmalerei für die Existenz der Manufaktur die Rolle, welche für Meißen die Arbeit an dem Rokokoporzellan für England hatte. Der großzügige Auftrag des Königs Ludwig von Bayern, die Gemälde seiner Galerie mit Hilfe der Porzellanplattenmalerei dauerhaft der Nachwelt zu überliefern, war für Jahre die Hauptbeschäftigung der Münchner Maler.³¹⁵

Die Meißner Porzellanmalerei wurde ebenfalls an der Qualität dieser den Höchstleistungsstand der Porzellanmaler repräsentierenden Erzeugnisse gemessen. Auch Berlin und Wien beteiligten sich an diesem Wettbewerb der Porzellanmaler mit der Ölmalerei. Kopien berühmter alter oder beliebter zeitgenössischer Gemälde waren damals wichtige Aufträge für Künstler, die damit oft ihren Lebensunterhalt bestritten. Auch eigene Werke wurden durchaus kopiert und zum Verkauf angeboten. Die Malerei auf Porzellanplatten hatte jedoch mit bedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen, um eine annähernd originalgetreue Kopie zu schaffen.

Nicht nur das veränderte Format zog Probleme in der Bewältigung des Bildaufbaus nach sich, sondern die sich im Brennprozeß so leicht verändernden Farben ließen jedes in mühsamer Kunstfertigkeit entstandene Werk zu einem Risiko in der Manufaktur werden. An solche Arbeiten konnte sich nur eine Manufaktur wagen, die über ausgezeichnete Kräfte in der Massebereitung, bei den Öfen, in den Farblaboratorien und schließlich über qualifizierte Maler verfügte. Immerhin zeugen 7 Porzellanplatten von 6 Malern der Meißner Manufaktur (Scheinert, Schiebel, Elzold, Wollmann, Fuchs, Lösner) davon, daß die Fähigkeiten der Maler unter Kerstings Leitung anerkannterwert gesteigert worden waren. Die Platten waren mit den Motiven Bastei, Zigeuner-Ruhe, Maria Magdalena, Venus nach Tizian, Madonna della Sedia n. Raphael, Blumen und Früchten bemalt.³¹⁶

Das Ausstellungsangebot des Jahres 1828

enthält im Gegensatz zu 1827 mit erstem weißgoldenem Geschirr nur bemaltes Porzellan kostbarer Ausführung. So z. B. 2 Vasen mit Genien in den Wolken von Müller, 2 Vasen mit Figuren von Hummel, 1 Kaffeeservice mit bunten ausländischen Prospekten in goldenem Perlmedaillon, 1 ovales Plateau mit dem Bilde Poniatowskys zu Pferde von Scheinert sowie Platten mit Blumen in Vasen oder in einem Glase auf dunklem Grund, gemalt von Fuchs und Richter. Ein durchaus qualitativvolles, wenn auch zahlenmäßig kleines Angebot, das auch der Kritik der Dresdner Kunstakademie standhalten konnte. Doch im Dezember 1828 hatte sich die Lokaladministration unter Kühn gegen die Kritik Professor Hartmanns zu wehren, welcher der PM Meißens Geschmacklosigkeit vorgeworfen hatte.

Hartmanns Angriff war in seiner Beschwerde an den Akademiedirektor enthalten. Die PM Meißens hatte die vorgelegte Dienstreiserechnung Hartmanns «wegen mangelnder Einflußnahme» und «bisher vermiften eingreifenden nützlichen Einfluß» zurückgewiesen. Hartmann erwiderte, er sei mit Kersting regelmäßig durch die Zeichenschule und die Malerstuben der Manufaktur gegangen. Seine Kritik bezog sich auf die rosa glasierten Porzellane (Pfirsichblütenfarbe) sowie auf die blaue Eichenblätterkante und plumpen Blumenbuketts. Kühn begründete diese Dekore damit, daß die Rosaglasur erst auf höhere Anordnung hin ausgeführt wurde, um den Produkten der Wiener Porzellanmanufaktur nicht nachzustehen. Die blauen Eichenblätter seien auf eine ausdrückliche Bestellung aus Buenos Aires ausgeführt und dann hier probeweise mit vorgestellt worden. In der Blumenmalerei würde längst eine geschmackvollere, lockere Anordnung angewandt, jedoch müsse aus merkantilen Rücksichten auch der beharrlich alte Geschmack der Käufer noch berücksichtigt werden.³¹⁷ Besonders der Angriff auf die Blumenmalerei muß nachdenklich stimmen. Denn wenn

Hartmann mit Kersting zusammenarbeitete, mußte er die entsprechenden Muster und die qualitätvolle Blumenmalerei gesehen haben. Oder kommt darin auch Kerstings Klage zum Ausdruck, ungewünschte Muster auf Anordnung der Leitung ausführen zu müssen? Es ist heute schwer, solche Probleme zu klären. Kerstings Beziehungen zu den Professoren der Dresdner Akademie scheinen jedoch nach seiner Berufung nach Meißen nicht vergleichbar zu sein mit denen vor 1814 innerhalb des Dresdner Künstlerkreises.

Im Ausstellungsangebot von 1829

der PM Meißen werden pauschal Vasen und Geschirre mit Figuren, Landschaften, Prospekten und Blumen genannt, dazu 6 Platten mit Gemäldekopien und von C. Scheinert eine «Jagd d. Königs Fr. Aug.» nach Prof. Richter. Neu waren im Angebot die Lithophanien (s. Kap. Lithophanie) und Teller mit gedruckten Landschaften. Die technische Errungenschaft des Druckes unter der Glasur wurde am Beispiel einer Tischplatte, die aus 24 bedruckten Plättchen zusammengesetzt war, und einer zweiten, deren gedruckte Landschaften noch koloriert waren, vorgeführt.

Im Jahre 1830

überwog eindeutig die Plattenmalerei mit schon bekannter Thematik. Die Porzellanplatten waren zu dieser Zeit als Kunstprodukte sehr geschätzt. Auch andere Maler beschäftigten sich mit dieser Kunst. Im Ausstellungsverzeichnis von Dresden der Jahre 1833 und 1834 kommen Gemälde auf Porzellanplatten auch von Künstlern außerhalb der Manufaktur vor. Interessant war 1830 ein Dejeuner mit Szenen aus dem Leben Albrecht Dürers nach Simon Wagner, ausgeführt von Scheiblich. Nymphenburg stellte zu gleicher Zeit eine Vase mit dem Porträt Dürers aus. Ein Ergebnis der Dürerverehrung, die zu dem Dürerfest in Nürnberg geführt hatte.³¹⁸ Die Ausstellungsbeteiligung der PM Meißen an der Dresdner Kunstausstellung wird in den Katalogen nur noch einmal, 1835, vermerkt, so daß für die folgenden Jahre Archivaufzeichnungen und Messeberichte hinzugezogen werden müssen. Im Protokoll der Sitzung der Lokaladministration vom 12.2.1831 wurde festgestellt, daß man viel weiter gekommen sei als geglaubt. Reiche Prachtgefäße an Vasen u. a. könnten jetzt mit matten gravierten Dekorationen preiswerter angeboten werden. Gerade darin konnte die französische Konkurrenz auf den Messen bisher nicht übertroffen werden. Die Kerstingsche Erfindung der Goldradierungen auf Farbgrundlage (s. Kap. 4) machte die Meißner Manufaktur auch auf diesem Gebiet konkurrenzfähig. Außerdem würde man jetzt die Bronzevergoldung auf matten Porzellanen mit ihrem schönen Goldton und der hohen Festigkeit vermehrt anwenden.³¹⁹ In den Jahresberichten von 1834 und 1835 kommt eine

deutliche Trennung des Angebotes im Handel und auf Messen von der Beteiligung an Kunstausstellungen zum Ausdruck.

Für 1834

wurde notiert, daß die PM Meißen mit großem Verkaufserfolg noch Alleinhersteller des weißen Porzellans mit Kristallglasmuster und Vergoldung «von einfachsten mit schmalen Goldrändern bis zu brillantesten und reichsten Verzierungen» und des Porzellans mit Unterglasurmalerei, besonders der grünen Dekore, sei. Auch die Nachfrage an Lithophanien könnte kaum befriedigt werden.³²⁰

Das Ergebnis des Jahres 1835

wies die gleiche Tendenz im Geschmack des Publikums auf, jedoch wurde bemerkt, daß auch Artikel im alten Stil an Boden gewannen. Bei der Malerei würde sich der Geschmack auf viele Einzelheiten richten, weniger beliebt seien die in großen Partien zusammengestellten Malgruppen.³²¹ Der am 18.11.1835 abgegebene Bericht über die Leipziger Messe dieses Jahres bestätigte den großen Erfolg, den die PM Meißen mit ihrer weiß-goldenen Ware erzielte.³²² Die Liste von Kersting für die Kunstausstellung in Dresden 1835 läßt davon nichts merken. Es wurden keine Service angeboten, sondern wieder 6 kostbare Plattenmalereien, 1 große Platte mit dem Prospekt «Dresden von der Terrasse», eine weitere mit dem «Hlg. Franziskus» nach Overbeck, gemalt von Müller jr., 2 Tischplatten mit buntgemalten Vögeln und Früchten bzw. der Ansicht der Bastei sowie 2 urnenförmige große Vasen mit Blumen in Reliefmanier und Malerei.³²³

Für 1837

bestätigte sich die Tendenz der steigenden Nachfrage nach Gegenständen im alten Stile, weißen und bunten Tafelgeschirren mit alter Vergoldung und feiner Malerei. Es stieg die Nachfrage nach der Blumen- und Landschaftsmalerei.³²⁴

Auch im Jahre 1839

gab Kühn eine derartige Einschätzung und definierte den herrschenden Geschmack der Renaissance als «eine Mischung des Altfranzösischen Styls mit dem antiken Style».³²⁵

Am 27.10.1844

gab das «Leipziger Tageblatt» einen Bericht über die diesjährige Industrieausstellung. Darin wurde der PM Meißen wieder bescheinigt, daß sie in der großen Anzahl des Ausstellungsgutes bewiesen habe, daß sie ihrem alten Ruhme

treu geblieben sei: Fabrikate im Fortschritt der Zeit, bessere Malereien, geschmackvollere Formen, bessere Vergoldung und billigere Preise als früher. «Die Spitzenarbeit in Porzellan ist Etwas, das in dieser Feinheit und Eleganz wohl bei keiner anderen Fabrik gefunden werden möchte.»³²⁶

In der Sicherheit des seit 1833 ungetrübten Erfolges in finanzieller, technischer und künstlerischer Hinsicht bereitete man sich auf die Berliner Gewerbeausstellung vor. Am 23.11.1844 gaben die Lokaladministration und der Finanzrat Scheuchler noch das gute Abschneiden der Meißner Waren in Berlin zu Protokoll, die Manufaktur hatte eine silberne Medaille errungen. Kersting hatte ebenfalls diese Messe besucht und dort Silberwaren gezeichnet, die er für einen Vasenentwurf verarbeitete.³²⁷

Im Jahre 1845

fand in Dresden die Industrierausstellung statt. In der Prüfungskommission arbeiteten die Professoren Rietschel und Jähkel und Kaufmann Nätke. Ihr kritischer Bericht und der jetzt gedruckt vorliegende «Amtliche Bericht über die Gewerbeausstellung» 1844 in Berlin führten zu einer Anweisung des Finanzministeriums vom 25.10.1845 an die PM Meißen wegen des vernichtenden Urteils der Meißner Ausstellung, zukünftig bessere künstlerische Arbeiten anzufertigen.³²⁸ In dem «Amtlichen Bericht», wie auch in der «Königl. priv. Berlinischen Zeitung» von 1844 wurde an erster Stelle die Königl. Porzellanfabrik Berlin als Musteranstalt belobigt.³²⁹ Dabei wurde nicht übersehen, daß ihr besonders günstige Produktionsbedingungen durch die königliche Unterstützung und der dadurch finanziell ermöglichten Mitarbeit vorzüglicher Künstler zu Gebote standen. Der Meißner Manufaktur erkannte man die besonders gute Qualität der Malerei zu. In jeder Art der Malerei in Figuren, Landschaften, Blumen sei sie unübertroffen in der Technik der Farbe, in ihrem gleichmäßigen Glanz, unübertroffen in der Schönheit und Dauer ihrer matten sowie ihrer polierten Vergoldung.³³⁰ Der Tadel traf die Gestaltungsabteilung, weil die PM Meißen als Beispiel für kostbare Produkte Gegenstände aus der Zeit des Rokoko anbot (4 Vasen, 1 großer und mehrere kleine Leuchter sowie 2 Figuren) «somit in der Kunst des Modellierens keine Fortschritte zu sehen wären». Die Formen wären entweder mißverstanden kalte Nachahmung der Antike, teils in Rokoko des Rokoko, teils in französischen Mustern. Die ausgestellten Vasen und Spiegelrahmen seien mit vorzüglich gearbeiteten Blumen bedeckt, diese aber eigentlich mehr für Metallarbeiten geeignet als für das zerbrechliche Porzellan. Die zahlreichen modernen Geschirre und Dessertgefäße wurden nur zusammenfassend behandelt. Unter den ausgestellten neuen Artikeln war auch das von Kersting entworfene Service X 17, 18, 19, welches noch bis in die heutige Zeit produziert wird, und einige der

von Kühn entworfenen Wandetageren. Rüge der «Amtliche Bericht» die mangelnde Sorgfalt in der Ausführung, so lobte die «Berlinische Zeitung» die besondere Sorgfalt, mit der gearbeitet wurde. Tadelnd vermerkt auch der «Amtliche Bericht», daß die Figuren nach Kändlerischen Modellen «mit sehr grellen und harten Farben colorirt» wurden. Von den neuen Kreationen wurde eine Vase in Weiß, die mit einem dichten Kranz von Weinlaub und Trauben im starken Relief verziert war, gelobt, an der sich auch die Glanzvergoldung in einer «durch poliertes Gold nicht nachzuahmenden Anwendung in ihrer vollen Schönheit zeigt». Allseitig anerkannt wurde die Kopie des Gemäldes «Die Klavierspielerin» von Netzscher auf der Porzellanplatte. Selbst der Bericht der Dresdner Prüfungskommission sprach von einem «wahren Kunstwerk». Gemalt war dieses Gemälde auf Porzellan von Carl August Müller³³¹ (Tf. XXII, Abb. 54).

Die in dem Bericht enthaltenen Empfehlungen mußten für Kühn und seine Mitarbeiter deprimierend sein. In einer Entgegnung von 44 Seiten mit Beilagen verteidigte Kühn die Arbeiten der Meißner Manufaktur.³³² Seit mehr als 25 Jahren hätten sie in wiederholten Anträgen um die Genehmigung zur Produktion kostbarer Porzellane ersucht, damit das Leistungsvermögen, die Kenntnisse und Fertigkeiten der Mitarbeiter und das Ansehen der berühmten Porzellanmanufaktur erhalten blieben. Jetzt wurde ihnen empfohlen, von Zeit zu Zeit solche Arbeiten auszuführen, um den künstlerischen Sinn der Arbeiter zu heben. Kühn fühlte sich persönlich betroffen, da er in dem Bericht bestätigte, daß er einige Gegenstände selbst entworfen habe.³³³ Der weitere Vorwurf aus Dresden zielte darauf, daß die Manufaktur aus Geiz keine neuen Modelle machen ließe, die Entwürfe der Architekten nicht nutze und im Geschmack auf ihre alten Formen zurückgekommen sei und darin nicht einmal auf die besten. Die Bearbeitung alter Formen wurde gerügt, man solle sie besser kopieren. Kühn konnte nachweisen, daß die Manufaktur sich finanziell nicht durch die Beibehaltung der alten Formen erholt habe, da um 1830 die englischen Bestellungen längst zurückgegangen waren, sondern aufgrund ihrer inzwischen erreichten besseren Farben, Vergoldungen, neuen Formen im Publikumsgeschmack und der qualitätvollen Malerei. Doch einmal begonnen, setzte sich die Auseinandersetzung um die künstlerische Qualität der Meißner Porzellane weiter fort.

Am 28.9.1851

bemerkte Kühn in seinem Schreiben an den Minister Behr, daß in den Veröffentlichungen der «Deutschen Gewerbezeitung» und besonders im Artikel des Journalisten Hall, der sich nur 25 Minuten in dem Warenlager der Manufaktur aufgehalten habe, im «Art-Journals» die Verhältnisse der Manufaktur völlig falsch dargestellt worden wären. Die

«Gewerbezeitung» brächte schon ein Dementi. Doch besonders von der Dresdner Künstlerwelt wurde seit vielen Jahren der durch die Finanzverhältnisse notwendigerweise weiterhin gepflegte Rokokostil bei allen Gelegenheiten scharf getadelt. Aber alle Bestellungen, die irgend eine Bedeutung hätten, bezögen sich zu 90% auf den Rokokostil, und zwar «in der Regel umso barockeren Rokokostyl, je höhere Kreise der Besteller selbst angehört». Dagegen würden die neueren Versuche mit Formen reineren Stils, die die Zustimmung der Professoren hätten, fehlschlagen und kein einziges Stück davon sich verkaufen lassen. Noch einmal verglich er die günstigere Situation der Manufakturen in Sèvres, Berlin und Wien, die fast nur im Auftrage des Hofes und mit großen Zuschüssen arbeiteten. Auf der Weltausstellung in London hatte sich die Jury günstig über die Qualität der Meißner Porzellane ausgesprochen, die Malerei und die Farben gelobt, aber auch den Stil der Formen nicht positiv beurteilt, so hätte man z.B. anstelle des kunstvollen Spie-

gels und des Kamelienstockes etwas anderes wählen sollen.³³⁴

Aus den bisher dargelegten Beispielen geht hervor, daß die PM Meißen bis zur Gewerbeausstellung 1844/45 durchaus in ihren Bemühungen um chemische, technische und künstlerische Leistungen anerkannt wurde und den verlorenen Boden vom Anfang des Jahrhunderts wieder zurückgewonnen hatte. Die Kritik setzte erst dann massiv ein, als die Porzellanmanufaktur mit den Formen des 18. Jahrhunderts in die Ausstellungen ging und damit Anspruch auf Anerkennung dieser Leistungen erhob. Diese Rokokoformen, darunter auch Neuentwicklungen im Stile des Rokoko, wurden von den Kunstkritikern als überlebte, alte Kunst empfunden. Das so angefeindete Rokoko-Porzellan sollte in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts dann freilich in Übereinstimmung mit dem Zeitgeschmack der Manufaktur ihre Stellung und ihren Ruf als eine der führenden Porzellanmanufakturen weiter festigen.

Dokumente

(Bewerbungsschreiben Georg Friedrich Kerstings vom 6.11.1816).

(*Staatsarchiv Dresden, Loc. 2379 Bauschule bei der Kunstakademie, Bl. 137, Transkripton B. Kovalevski.*)

Allerdurchlauchtigster, Grosmächtigster König,
allergnädigster Herr!

Ew.Königl.Majestät unterfange ich mich folgendes allerunterthänigstes gehorsamstes Gesuch zu huldreichster Gewährung ehrfurchtsvoll vorzutragen.

Aus Güstrow in Mecklenburg-Schwerin gebürtig, habe ich mich von meiner frühesten Jugend an dem Studium der Malerei gewidmet und nachdem ich in den Anfangsgründen derselben einen guten und zweckmäßigen Unterricht genossen, die höhere Ausbildung in dieser Kunst drei Jahre auf der Akademie zu Kopenhagen und auf Reisen mir anzu-eignen gesucht.

In dieser Absicht kam ich auch nach Dresden, diesem mit Recht berühmten und gepriesenen Wohnsitz der Künste, wo unter dem milden Szepter Ew.Königl.Majestät eine Bildungsanstalt für junge Künstler blüht, die von jeher und besonders, nachdem sie sich Allerhöchstdero erhabenen und väterlichen Schutzes zu erfreuen hat, eine fruchtbare Mutter wahrer Talente und eine würdige Pflegerin derselben genannt werden kann. Durch die trefflichen Muster aller Art, welche Dresden im Fache der Malerei aufzuweisen hat, angezogen und durch die huldvolle Aufmerksamkeit, deren Ew.Königl.Majestät dieselbe würdigen, ermuntert, wünschte ich schon damals meinen Aufenthalt für immer daselbst wählen zu können und freute mich, daß auch meine Arbeiten bei der jährlichen Gemäldeausstellung von Kennern und Freunden der schönen Künste nicht unbemerkt blieben. Allein das Schicksal wollte es anders und versetzte mich vor zwei Jahren, aus dem glücklichen Sachsen nach Warschau, wo ich jetzt noch als Zeichenlehrer angestellt bin. Doch konnte ich die Sehnsucht, einst wieder nach Dresden zurückzukehren und da als ein treuer Unterthan Ew.Königl. Majestät und in Allerhöchstdero Diensten der Kunst lebend meine Tage zu beschließen, nicht unterdrücken. Freudig nahm ich daher, durch Einsendung meiner Arbeiten an der gedachten jährlichen Kunstaussstellung Theil und habe auch, bei der diesjährigen Exposition von Gemälden, meinen Beitrag zu liefern, nicht ermangelt. Da sich mir nun, durch den Tod des Zeichenlehrers Hahn bei der durch Ew.Königl. Majestät Gnade bestehenden Kunstakademie zu Dresden, eine Gelegenheit zeigt, jenen schon lange gehegten Wunsch zu erreichen und ich mir, nach dem Zeugnisse sachverständiger und unpartheiischer Männer die erforderlichen Fähigkeiten und Kenntnisse diesem Posten vorzustehen zu besitzen schmeicheln darf, so unterfange ich mich hierdurch

Ew.Königl.Majestät ehfuchtsvollst zu bitten, Allerhöchst-dieselben wollen mir die durch das Absterben des genannten Zeichenmeisters Hahn erledigte Stelle eines Lehrers der Zeichenkunst bei der Mahlerakademie zu Dresden huldreichst zu übertragen in allerhöchsten Gnaden geruhen. Unermüdeter Fleis in meinen Berufspflichten und unauslöschliche Dankbarkeit für diese allerhöchste Gnade, wird der tiefsten Ehrfurcht gleich seyn mit der ich ersterbe

Ew.Königl.Majestät
allerunterthänigst gehorsamst
Bittender
George Kersting

Warschau, am 6ten November 1816

(Diensteid von Georg Friedrich Kersting)

(*Betriebsarchiv Meißen, I Ak 3 «Leitung», Blatt 123. Transkription B. Kovalevski.*)

«Ich George Kersting schwöre zu Gott dem Allwissenden und Allgerechten, daß nachdem mir die Function eines Mahlervorstehers bey hiesiger Königlich Sächsischer Porzellan-Manufactur gnädigst übertragen worden ist, ich dieser Function nach der mir jetzt vorgelesenen von mir wohlverstandenen, und vollzogen mir ausgehändigten Instruction wider deren Inhalt ich nichts zu erinnern haben, so wie auch allen hierunter vom Direktorii und der Lokaladministration mir außerdem ertheilt werdenden Anordnungen, so wie einer künftig noch zu erhaltenden näheren Instruction, als über dessen allen Befolgung ich anjetzt den Handschlag abgestattet habe, mich mit Fleiß, Treue und Eifer unterziehen, wegen des was mir an Geld und Geldeswerth anvertraut wird, der unter dem 26ten September 1705 ins Land ergangenen erläuterten, verneuertem und geschärften Constitution vom anvertrauten Gute und dem hierunter ergangenen allerhöchsten Mandate vom 17. December 1767 welche beide Gesetze mir jetzt wörtlich vorgelesen worden sind und von deren jede mir ein Abdruck ausgehündigt worden ist, allenthalben gemäss mich bezeigen alles, was mir in meiner Function von dem Zustande der Manufactur bekannt wird, bis in meiner Grube verschwiegen halten, auch sonst allenthalben mich so aufführen will, wie es das Interesse des Landes und der Porzellanmanufactur auch jeden treuen Diener Pflicht und Schuldigkeit mit sich bringt, so wahr mir Gott helfe und sein heiliges Wort durch Herr Jesum Christum meinen Erloeser und Seeligmacher Amen.

Schloß Albrechtsburg den 21ten Juli 1818 ...»

Unter Vorsitz des Herrn Director Obersteuer Einnehmer und Bergrath Karl Wilhelm von Oppel und in Gegenwart H. Inspector Heinrich Gottlob Kühn, Oberfactor Christian Gotthelf Martini und Cassirer Christian Gottlob Strutes, der Manufacturbeyitzer Arkanisten Friedrich August Craße, Gottfried Erbrecht Holzwich und Friedrich August Köttigs ...»

(Instructionsrolle für den Malervorsteher
Georg Fr. Kersting)

(*Betriebsarchiv Meissen I Ak 3 «Leitung», Blatt 119–122,
Transkription B. Kovalevski.*)

Demnach der Maler George Kersting durch Allerhöchsten Befehl vom 1ten Juli 1818 zum Malervorsteher bei der Königlich Porzellan-Manufaktur Meisen ernennet und bestellt worden; als hat er zuvörderst E. hochverordneten Direction und LokalAdministration allen willigen Gehorsam zu beweisen und das Manufactur-Interesse sein einziges Augenmerk seyn zu lassen; zu dem Ende soll er

1.

mit dem Obermalervorsteher, dem Herrn Professor Schubert er sey in loco oder abwesend, sowohl über allerhand neue, jedoch nicht zu kostbar ausfallende Dessins, als über Abstellung vielerley bei der Malerei eingeschlichenen Mißbräuche und Gebrechen, fleißig communicieren und sorgen, daß die Malerei gut und dem Verkauf gemäß gefertigt werde; daher

2.

Allen Untergebenen mit gutem Beispiel vorgehen, sich früh und spät in den Zimmern der Arbeiter verweilen, damit diese ihre Zeit richtig halten, und solche nach Maasgabe der gnädigst publicirten General-Instruction, zu ihrem Geschäft fleißig anwenden; nicht ohne erhebliche Ursache, ganze und halbe Tage aussenbleiben, und um es wieder einzubringen, sodann ihre Arbeit nicht mit behörigem Fleisse, sondern nur flüchtig überhin verfertigen. Jeder Arbeiter der wegbleiben will, muß es ihm eben sowohl wie seinem Collegen vorher melden und die Ursache anzeigen, im Unterlassungsfall aber soll er am Ende des Monats mit Vorwissen der Administration mit verhältnismäßiger Geldstrafe unnachbleiblich belegt werden, und hat deswegen der Vorsteher Herr Kersting sowohl wie sein College über dergleichen Vergehen ein genaues Verzeichnis zu halten, und bei der gewöhnlichen Monats-Session mit einzureichen.

3.

Mit der Factorei und deren Personen, welche die Bestellungen und die Completierungen der Niederlagen betreiben hat er sich wohl zu verstehen, und die Bestellungsbücher tagtäglich mehrmals mit Bedacht durchzugehen, damit die Aufträge genau nach Vorschrift und wenn es die Noth erfordert, auch schleunig ausgeführt werden. Wie denn besonders in jetzigen Zeiten die Geschirre mit sogenannter Arabesquen-Malereien oder anderen neuen Dessins, nach äusserst mässigen Arbeitstaxen egal und nett ausgeführt seyn müssen. Auch sollen

4.

die Austheilung der Geschirre an die Arbeiter nicht etwa seinen Gehülfen überlassen, sondern solche selbst wie sein College nach Anleitung der Bestellungen an jeden Maler, nach seiner Fähigkeit vertheilen, damit nicht fein bestellte Malerei durch ungeschickte Hände gefertigt werde; Und muß er

5.

die genaueste Aufsicht haben, daß kein Maler aus Leichtsinne, Bosheit oder Gewinnsucht schlechte Arbeit verfertige, deswegen hat er solche Stück vor Stück durchzusehen, bevor er solche als fertig übernimmt und mit Beifügung der Arbeitstaxe in die Arbeitsbücher trägt. Dabei ist es auf allen Fall nöthig, daß er bei Uebernahme der Arbeit des Malers allemal nachsehe, ob dieser alle Schirre unten im Rande des Fußes oder Bodens, mit seiner Nummer sauber bemerkt habe, auf daß dessen Arbeit bei jeder Gelegenheit daraus sicher erkannt werden möge: Findet sich nun, daß nicht der erforderliche Fleiß an die Arbeit verwendet worden, so soll der Maler entweder zu deren Verbesserung angehalten, oder am Ende des Monats mit einem willkürlichen Geldabzuge, und da ferner auch dieses nicht verfangen will, mit gänzlicher Heruntersetzung seiner Taxe bestraft werden. In diesem Fall nun hat er sowohl wie sein College solches der Lokaladministration anzuzeigen und derselben Ausspruch zu vernehmen.

6.

Da die Nothwendigkeit erfordert hat, die Maler nach ihren Fähigkeiten in verschiedenen Classen einzutheilen, so soll er stracklich darüber halten und darauf bedacht seyn, daß die Arbeit in jeder Classe gut und auch in der letzten wenigstens verkäuflich abgeliefert werde. Findet er, daß sich ein Arbeiter durch Fleiß und Studiren gebessert, ein anderer aber aus Nachlässigkeit, Luderlichkeit und gewinnsüchtigen Absichten verschlimmert hat; so ist es billig, daß jener in eine höhere Classe aufrücke, dieser aber in eine niedere versetzt werde. In beiden Fällen hat er sich an die Administration zu wenden, damit sie nach ertheiltem Gutachten die nöthige Approbation von der Direction einhole.

Diejenigen aber, welche aus Ungeschicklichkeit oder auch aus Vorsatz lauter schlechte und unverkäufliche Malerei machen, sollen als untüchtige Personen mit einem, ihren Meriten gemäßen Gehalt, bei anderer Arbeit angestellt, oder nach Befinden verabschiedet werden.

7.

Ist bei der Malerei allemal darauf zu sehen, daß, obschon auf verschiedene Sorten ordinäres Geschirre, z. B. mit $\frac{3}{4}$ Malerei, halber Malerei, mit weißen Rand und mit Ausschuß-Malerei, an sich selbst nicht so viel Malerei, als auf die feinen Sorten von Geschirre erfordert, auch nicht soviel dafür bezahlt wird, dennoch diese wenige Malerei auch gut und tüchtig gefertigt werde. Und

8.

damit man gleichsam einen Probestein habe, nach welchem den Malern die Lexion gegeben und der Werth oder Unwerth seiner Arbeit beurtheilet werden könne; so soll er der Vorsteher Herr Kersting eben so wie sein College darauf halten, daß die Maler nach denjenigen Modells, welche bereits von behöriger Güte in jeder Art Malerei zu guten, mittleren, geringen und Ausschuß-Geschirren gefertigt und in die Malerstuben zur Nachachtung ertheilet worden, die Arbeit fertigen und liefern. Ingleichen hat der Vorsteher Herr Kersting nebst seinem Collegen sowohl für sich darauf zu sehen, als auch die Maler darzu anzuweisen, daß zu feiner Mahlerei nicht geringes oder fehlerhaftes Geschirre genommen werde, widrigenfalls der Maler so hierinnen fehlt, nichts für seine Arbeit erhalten soll. Doch ist diese Anordnung nicht mißzudeuten, noch etwa die Geschirre, welche einen kleinen Fehler haben, der von dem Maler mit der Mahlerei verdeckt werden kann, zu verwerfen, vielmehr ist es sowohl seiner als seines Collegen Pflicht, diejenigen Geschirre, deren Fehler mit Malerei verdeckt werden können, anzunehmen und darauf wohl bedacht zu seyn, wie solche zum Vortheil der Manufactur werkstellig zu machen, und auf diese Weise mehreren Nutzen zu schaffen.

10.

Soll der Vorsteher Herr Kersting täglich des Morgens in die Polirstube gehen und die aus dem Emaillbrennen kommenden Geschirre genau durchsehen, ob der Maler in seiner Arbeit oder in Auftragung der Farben Fehler begangen, solchenfalls ihn davon überführen und ihn die nöthigen Warnungen zu geben, oder, das ferner sich im Brennen, an der Vergoldung oder an den Farben selbst Gebrechen äußern, der Administration davon Anzeige zu thun, damit die Mängel untersucht und verbessert werden können.

Überhaupt müssen beide, er und sein College, ihre Aufmerksamkeit stets auch darauf richten, daß alle Maler ihre Farben sehr reinlich behandeln, und mit möglichster Sorgfalt im Malen auftragen: ferner, daß die gangbaren und erprobten Farben immer wieder durch eben dergleichen von ganz egaler Nuance und Beschaffenheit aus dem Laboratorii in erforderlicher Menge ersetzt werden.

11.

Da sich aus der Erfahrung gezeigt, daß das Aufschreiben verfertigter Arbeit, der Manufactur zum größten Nachtheil gediehen, soll solches schlechterdings niemals statt finden, und keine Arbeit, die nicht völlig gefertigt ist, aufgeschrieben werden, widrigenfalls der Vorsteher die größte Verantwortung zu gewärtigen hat.

12.

Bei Taxirung der Arbeit am Ende jeden Monats kann zwar bei ausserordentlichen Stücken und Dessins die Forderung des Arbeiters mit in Rücksicht genommen werden. Sobald aber diese Forderung unbillig befunden wird, soll die Taxe mit Zuziehung der hierzu angestellten Personen, nach dem Werth der Arbeit pflichtmässig bestimmt werden, ohne daß der Arbeiter hierwider Einwendungen zu machen befugt sey.

13.

Ueberhaupt liegt dem Vorsteher Herr Kersting nebst seinem Collegen ob, die Stuben der Maler, Polierer, Ringler und Buntglasurer fleißig zu begehen, die dahin gehörigen Personen zur Arbeit anzuhalten, sie zu unterweisen und zu rechter Zeit zu corrigieren damit nicht bei Ablieferung der Arbeit des Malers durch Auslöschen und Abändern nachtheiliger Verdruß und Zeitverlust entstehe. Auch müssen beide Vorsteher gemeinschaftlich äußerst aufmerksam seyn, daß nichts von Gold und Farben, wie öfters geschehen ist, von Handen komme, daher auf eine bessere Aufbewahrung sein vorzügliches Augenmerk zu richten.

Und ob ihm wohl unverwehret bleibt auch die Former- und Dreherstuben zu besuchen und sich mit den Vorstehern des weißen Corps zu vernehmen, ingleichen im Emaillirhause fleißig nachzusehen, so soll er doch alles was er dabei oder sonsten von dem Umtrieb des Werks in Erfahrung bringt, bis in sein Grab verschweigen.

14.

Wie er nun eines theils die Pflicht auf sich hat das Manufactur-Interesse nach äusersten Vermögen zu befördern und dieser Instruction in allen gehörig nachzukommen, so ist er anderen theils verbunden, die Arbeiter mit aller Unparteilichkeit zu behandeln.

Dieses vorausgesetzt, kann er sich von Seiten des Directorii, wider den Ungehorsam und die Unbescheidenheit des Arbeiters, allen Schutzes versichert halten.

15.

Für diese seine Dienste und Arbeit genießt er ein monatliches Tractament von

34 Thaler 4 Groschen

vom 1ten Juli a. C. an und eine Tantieme von 1 proCent von den bei der Malerei gemachten Ueberschüsse.

16.

Zur schuldigen Nachachtung ist ihm, dem Maler-Vorsteher Herrn Kersting diese Instruction wozu er sich mittelst seines bereits geleisteten Eides, auf welchen er hiermit nochmals verwiesen wird, verbindlich gemacht, unterschrieben und besiegelt ausgestellt worden.

So geschehen Meissen am 21ten Juli 1818

(Empfehlungsschreiben für Rudolf Cotta)

(Staatsarchiv Dresden, Kunstakademie 31, Bl. 59 a. Transkription B. Kovalevski [Abb.36].)

Wohlgeborener

Hochgeehrter Herr!

Ich sehe mich veranlaßt, Ew. Wohlgeboren gehorsamst zu berichten, das ich auch, durch die mir allergnädigst aufgetragene Geschäfts-Reise in Thüringen Gelegenheit hatte, den Bataillen-Maler Cotta in Rudolstadt zu besuchen, und denselben in seiner Kunst fortschreitend fand. Dieser talentvolle Mann malt auf Porzellain und scheint sich ganz besonders für die hiesige Manufactur und Zeichenschule, als Maler und Lehrer zu qualifizieren. Er war auch nicht abgeneigt eine solche Stelle bey uns anzunehmen, wenn ihm deswegen von seiten der hohen Direction ein Antrag gemacht würde. Ich muß es daher dem höheren Ermessen anheim stellen, ob nicht zu Erlangung dieses geschickten Künstlers, baldigst ein Schreiben auszufertigen seyn dürfte, und so verbleibe ich mit aller Hochachtung

Meißen, d. 26ten Sept
1824

Ew. Wohlgeboren
ergebener
GKersting

Anmerkungen

- 1 Herzoglich Mecklenburg-Schwerinscher Staatskalender. Schwerin 1800. Teil 2, S. 128.
- 2 Wundemann, Johann Christian. *Mecklenburg in Hinsicht auf Kultur, Kunst und Geschmack*. Schwerin/Wismar 1803, S. 306 ff.
- 3 Piper, Friedrich. *Verzeichnis der von dem wail. Geb. Hofrath Piper in Güstrow hinterlassenen Bücher, Gemälde und Kupferstiche, welche verkauft werden sollen*. Güstrow 1859.
- 4 Kielmannsegg, Christian Albrecht v., *Kurzbiographie*. Sonderdruck. Bibliothek des Museums der Stadt Güstrow, RA 57.
- 5 Piper, Friedrich. *Freimaurerische Gelegenheits-Reden*. Güstrow 1837, S. 27.
- 6 Schult, Friedrich. *Die Kerstings in Güstrow*. Sonderdruck der mecklenburg. Tageszeitung, 27. März 1932.
- 7 ebenda.
- 8 Staatsarchiv Dresden. Loc. 2379 «Bauschule bei der Kunstakademie betr.» pag. 137. *Bewerbungsschreiben G. F. Kerstings vom 6.11.1816*.
- 9 Siehe Anmerkung Nr. 5.
- 10 Staatsarchiv Schwerin. Hofstaatssachen. Bestellungen – Kunstmaler. Akte «Portraitmaler» 1772–1804.
- 11 Blaschke (Kovalevski), Bärbel. *Bürgerbauten des Klassizismus in Güstrow*. In: *Wiss. Zeitschr. der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald* 1982, Heft 2–3.
Blaschke (Kovalevski), Bärbel. *David Anton Kufabl – Baumeister des Klassizismus in Mecklenburg*. In: *Tageszeitung «Demokrat» vom 19.12.1981*.
- 12 Siehe Anmerkung Nr. 2.
- 13 Blaschke (Kovalevski), Bärbel. *Aus der Geschichte der Stadt. Von ihrer Gründung bis zum Jahre 1848*. In: *Beiträge zur Geschichte der Stadt Güstrow* 1978, S. 15.
- 14 Siehe Anmerkung Nr. 5.
- 15 Runge, Philipp Otto. *Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder. Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst*. Hrsg. Hannelore Gärtner. Leipzig 1982, S. 47 und 51.
- 16 Gebrig, Oscar. *Georg Friedrich Kersting*. Rostock 1932, S. 16.
- 17 Schult, Friedrich, a. a. O.
- 18 Staatsarchiv Dresden. *Kunstakademie Nr. 112 a. Verzeichnis der studierenden Künstler 1778 bis 1848*, S. 19.
- 19 Staatsarchiv Dresden. Loc. 2379. *Acta die Errichtg. einer Bauschule betr. Blatt 139–142. Empfehlungen der Dresdner Professoren über G. F. Kerstings Fähigkeiten von Seydelmann, Matthaei, Hartmann, Rösler, v. Kügelgen*.
- 20 Gebrig, Oscar, a. a. O., S. 18.
- 21 Kügelgen, Wilhelm v. *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*. Hrsg. von Else und Bernt von Kügelgen. Leipzig 1957. Teil II. Kap. VII; Seidler, Louise. *Erinnerungen*. Hrsg. von Hermann Uhde. Weimar 1964, S. 63 ff.; Richter, Ludwig. *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*. Hrsg. von Heinrich Richter. Frankfurt a. M. 1885, S. 303; Förster, Karl. *Biographische und literarische Skizzen aus Leben und der Zeit Karl Försters*. Hrsg. von Luise Förster, Dresden 1846. In: Gebrig, Oscar, a. a. O., S. 80/81.
- 22 *Nat. Forschungs- und Gedenkstätten d. Klass. Deutschen Literatur Weimar. Archiv. Nachlässe Band 9 «Frommannsches Familienarchiv»*. Findbuch, S. 4.
- 23 Gebrig, Oscar; a. a. O., S. 21.
- 24 Förster, Friedrich. *Neuere und neueste preußische Geschichte*. Band 3. Berlin 1856, S. 253.
- 25 Eiseln, J. F. G. *Geschichte des Lützowschen Freikorps*. Halle 1841, S. 8–10.
- 26 Förster, Friedrich, a. a. O., S. 356.
- 27 Jagwitz, Fritz v. *Geschichte des Lützowschen Freikorps*. Berlin 1892, S. 170.
- 28 Gebrig, Oscar, a. a. O., S. 30.
- 29 «Auf Vorposten» und die «Kranzwinderin» 1815; «Kriegers Abschied von der Familie» 1821.
- 30 Jahn, Friedrich – Eiseln, Ludwig. *Die deutsche Turnkunst*. Berlin 1816. Einleitung.
- 31 Jagwitz, Fritz v., a. a. O., Anlage VII.
- 32 Eiseln, J. P. G., a. a. O., S. 167/168.
- 33 Gebrig, Oscar, a. a. O., S. 80/81.
- 34 Friedrich, C. D. *an L. Seidler am 9. Mai 1815*. In: *Hinz, Sigrid, C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Berlin 1974, S. 27.
- 35 *Zeugnis der Fürstin Sapieha vom 1. April 1818*. In: Gebrig, Oscar, a. a. O., S. 82.
- 36 Staatsarchiv Dresden. Loc. 3597. *Minist. Correspondenz mit ... Warschau*. Vol. III, Bl. 27 b.
- 37 Kovalevski, Bärbel. *Von unbekanntem und verschollenen Bildern*. In: *Bildende Kunst*, Berlin 1984. Heft 6, S. 281.
- 38 ebenda.
- 39 Lemberger, Ernst. *Die Bildnis-Miniatur in Deutschland von 1550–1850*. München 1910, S. 209.
- 40 Boehn, Max v. *Miniaturen und Silhouetten*. München 1919, S. 133.
- 41 Lemberger, Ernst. *Die Bildnis-Miniatur in Skandinavien*. Band I, Dänemark/Norwegen. Berlin 1912, S. 157.
- 42 ebenda, S. 119/120.
- 43 Staatsarchiv Dresden. Loc. 2379. *Acta die Errichtg. einer Bauschule betr.*, pag. 134.
- 44 ebenda, pag. 141.
- 45 Staatsarchiv Dresden. Loc. 3597. Vol. III, Bl. 17.
- 46 Staatsarchiv Dresden. *Finanzarchiv. Spezial-Rescript Nrn. 377 bis 503*. 1818. Nr. 458.
- 47 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41908. *Rep. IX b Abt. A: Kühn, H. G. Geschichte der KPM zu Meißen, ihre Entstehung und Erweiterung*. 1828, pag. 85 ff., 6. Periode.
- 48 Staatsarchiv Dresden. Loc. 3641. *Rep. IX. Sectl. I Nr. 4424 g. Bericht des Obersteuereintnehmers u. Direktors Carl W. v. Opper vom 25.11.1830*, pag. 305 ff.
- 49 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 47. 7. Periode.
- 50 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 48.
- 51 Betriebsarchiv Meißen. I Ak «Leitung». *Direktion und ihre Anordnungen*. Vol. 3, pag. 43.
- 52 Staatsarchiv Dresden. *Kabinettsarchiv-Commerciensachen*. Vol. XLI. 2439. *Schreiben vom 28.9.1819 an das Geb. Finanzkollegium, das für den Herzog v. Wellington bestimmte Porz. Service betr.*
- 53 Köllmann, Erich. *Die Porzellanservices des Herzogs von Wellington*. In: «Keramos». Düsseldorf 1960. Heft 10.
- 54 Betriebsarchiv Meißen. I Ak 4 «Leitung», pag. 225.
- 55 Betriebsarchiv Meißen. III G 2. *Gestaltung und Malerei*, pag. 208.
- 56 Staatsarchiv Dresden. *Kabinettsarchiv-Commerciensachen*. Vol. XLI. 2439. *Antrag vom 19.8.1820 und Genehmigung desselben vom 20.9.1820*.
- 57 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41911. *Rep. IX b Bl. 220 a/b*. no 205 t.
- 58 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36340. *Finanzarchiv. Rep. IX. Sect. I 4424 b*, pag. 103.

- 59 Geismeier, Willi. Biedermeier. Leipzig 1979, S. 326.
- 60 Betriebsarchiv Meißen. III G 1 «Gestaltung und Malerei», pag. 52.
- 61 Staatsarchiv Dresden. Geheimes Kabinett. HStA 2376. Vol. XLII Acta, die Porz. Manufactur zu Meißen betr. 1821. Genehmigung des Reiseantrages vom 22.3.1823.
- 62 ebenda.
- 63 ebenda.
- 64 ebenda.
- 65 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36430. Rep. IX. Sect. I Nr. 2424 c, pag. 142.
- 66 ebenda, pag. 152.
- 67 ebenda, pag. 191.
- 68 ebenda, pag. 191/192.
- 69 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341, Rep. IX. Sect. I 4424 g, pag. 10/11.
- 70 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41908. Rep. IX b Abt. A, pag. 97.
- 71 ebenda, pag. 188 ff.
- 72 Betriebsarchiv Meißen. III G 1 «Malerei und Gestaltung», pag. 163.
- 73 Staatsarchiv Dresden. Finanzarchiv. Loc. 41844. Lit. D, Nr. 2, pag. 1 ff.
- 74 ebenda, pag. 8.
- 75 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 e. Jahresbericht vom 12.2.1931.
- 76 Betriebsarchiv Meißen. III G 2 «Malerei und Gestaltung», pag. 208.
- 77 Staatsarchiv Dresden. Loc. 3641. Rep. IX. Sect. I, Nr. 4424 e, pag. 206. Bericht vom 9.2.1832.
- 78 ebenda, Bericht vom 12.2.1831.
- 79 ebenda, Bericht vom 9.2.1832, pag. 206.
- 80 ebenda, Nr. 4424 f., pag. 127 ff.
- 81 Betriebsarchiv Meißen. III G 2 «Malerei und Gestaltung», pag. 208.
- 82 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 f.
- 83 ebenda, Nr. 4424 g, pag. 94.
- 84 ebenda, Nr. 4424 g, pag. 2. Bericht H. G. Kühn vom 23.3.1835.
- 85 ebenda.
- 86 ebenda, pag. 89. Schreiben vom 10.6.1835.
- 87 Betriebsarchiv Meißen. III G 2 «Malerei und Gestaltung», pag. 195.
- 88 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX, Sect. I. Nr. 4424 g. Jahresbericht für 1835.
- 89 ebenda, pag. 136.
- 90 ebenda, Nr. 4424 f. Jahresbericht vom 19.3.1833, pag. 9.
- 91 Staatsarchiv Dresden. Kabinettsarchiv – Commercialsachen. Porzellan-Manufaktur Meißen betr. Vol. XLI 2439.
- 92 Königliche Porzellanmanufaktur Kopenhagen. Schreiben des Herrn Bredo Grandjean vom 11.5.1982 an die Staatl. Porzellan-Manufaktur Meißen, Abt. für künstlerische Entwicklung und Geschichtsforschung.
- 93 Weilbachs Kunstnerleksikon. Kopenhagen 1949, Band II «Kersting, Frederik Georg» – «En 1812 planlagt Italienreise som var muliggjort af Hans Kbh. skee Velunder Constantin Brun, blev forhindret ved Krigens udbrud.»
- 94 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett: a) «Blick in ein Wohnzimmer», Blei, aquarell., Inv.-Nr. C 1963 – 954; b) «Inneres eines Wohn- u. Musikzimmers» bes. «G.F. Kersting», Blei, aquarell., Inv.-Nr. C 1937–464.
- 95 Betriebsarchiv Meißen. II Ab 57 «Instructionen für den Mahlervorsteher». Arbeitsvertrag G.F.Kerstings vom 21.7.1818 (siehe Teil II «Dokumente»).
- 96 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41911. Acta die Zeichenschule und die Function des Obermahlervorstehers betr.»
- 97 Betriebsarchiv Meißen. II Ab 47, pag. 7.
- 98 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. – 4424 g, pag. 270. «Mannschaft bei der KPM Meißen 31.12.1829
- | | | | |
|----------------|---------|--------------|----------|
| Direction | 8 Mann | Verfeinerung | 145 Mann |
| Massebereiteg. | 21 Mann | Verwaltung | 47 Mann |
| Gestaltg. | 72 Mann | Handel | 20 Mann |
| Brenner | 44 Mann | Insgesamt | 357 Mann |
- 99 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41908. Rep. IX b Abt. A, H. G. Kühn: Bericht zur Gesch. der KPM von 1720–1828, Anhang.
- 100 Betriebsarchiv Meißen. II A b 9 «Instructionen der bei der KPM angestellten Offizianten, Vorsteher...», pag. 25 – Arkanist Köttig, pag. 35 – Laborant Selbmann.
- 101 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 96.
- 102 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41845. Übersicht der Dienstleistungen der Offizianten ... bei der KPM Meißen. Nr. 8 Mahlervorsteher Kersting. Instruction vom 24.7.1826.
- 103 Betriebsarchiv Meißen. Siehe Anmerkung 100.
- 104 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 102. «Gestaltungsvorsteher Dreßler betr.»
- 105 Staatsarchiv Dresden. Rep. IX Sect. I. Nr. 4424 g, Acta den Betrieb der KPM betr., pag. 197, 207, 211.
- 106 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 105. Nr. 4424 b, pag. 72.
- 107 ebenda, pag. 112.
- 108 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 105. Nr. 4424 c, pag. 87.
- 109 ebenda, pag. 142.
- 110 ebenda, pag. 152.
- 111 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. 4424 g, pag. 70.
- 112 ebenda, Nr. 4424 e, pag. 29.
- 113 ebenda, pag. 39.
- 114 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 99.
- 115 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41908. Rep. IX b, Abt. A, pag. 96 ff.
- 116 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 115.
- 117 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 99 «Leitung» 1818 und I Ab 100 «Leitung» 1819. Monatliche Betriebsanzeigen bei der Malerei und Gestaltung.
- 118 ebenda.
- 119 Betriebsarchiv Meißen. III G 1 «Malerei und Gestaltung», pag. 45. Protokoll vom 5.1.1819.
- 120 Betriebsarchiv Meißen. I Ak 3 «Leitung». 1818. Vol. 4, pag. 27 ff.
- 121 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 99 «Leitung» 1818. Beylage zur Betriebsanzeige vom Dezember 1818.
- 122 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 100 «Leitung» 1819. Beylage zur Betriebsanzeige vom 30.10.1819.
- 123 Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47 «Gratifikationsverteilungen», pag. 12, 13.
- 124 ebenda, pag. 36.
- 125 Staatsarchiv Dresden. Rep. IX, Sect. I Nr. 4424 a, pag. 103. Loc. 36340. Bericht vom 5.11.1818.
- 126 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 100 «Leitung» 1819. Beylage vom 31.12.1819.
- 127 Betriebsarchiv Meißen. III G 1, pag. 90. Protokoll vom 20.5.1825.
- 128 Staatsarchiv Dresden. Geheimes Kabinett. HStA 2376. Vol. XLII. Protokoll vom 21.10.1823.
- 129 Staatsarchiv Dresden. Finanzarchiv. Loc. 36340. Rep. IX. Sect. I Nr. 4424 c, pag. 142. Bericht vom 7.4.1825.

- 130 Staatsarchiv Dresden. Kunstakademie. Nr. 31, pag. 59.
- 131 ebenda, pag. 62.
- 132 Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47. «Gratifikationsverteilung», pag. 33. Verzeichnis vom 22.2.1826.
- 133 ebenda, pag. 13 und 17.
- 134 Staatsarchiv Dresden. Geheimes Kabinet. HStA Loc. 2376. Vol. XLIII. Vortrag d. Collegiums vom 16.12.1830.
- 135 Betriebsarchiv Meißen. Siehe Anmerkung 132, pag. 42.
- 136 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 44247 f. Jahresbericht für 1832 und Nr. 44247 g, pag. 40. Bericht vom 1.3.1835.
- 137 ebenda, Nr. 4424 g, pag. 270.
- 138 ebenda, pag. 136. Tabellenübersicht zur Jahresrechnung.
- 139 ebenda, pag. 1. Schreiben H. G. Kühns vom 23.4.1835.
- 140 ebenda.
- 141 ebenda, pag. 5. Schreiben des Malers Wollmann vom 1.3.1835.
- 142 ebenda, pag. 89. Schreiben vom 10.6.1835.
- 143 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 99.
- 144 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 b, pag. 117ff.
- 145 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 108. «Leitung» 1827.
- 146 ebenda.
- 147 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 g. Schreiben vom 23.3.1836.
- 148 Betriebsarchiv Meißen. III G 1, pag. 63. «Stücke zur Kunstausstellung Dresden May 1824».
- 149 Betriebsarchiv Meißen. III G 2, pag. 24. Verzeichnis der Porzellangegegenstände zur diesjährigen Kunst- und Industrieschau ... vom 15.6.1837.
- 150 Walcha, Otto. Meißner Porzellan. Dresden 1973, S. 62.
- 151 Betriebsarchiv Meißen. I Ak 3. «Leitung». 1818. Vol. 3. Bericht vom 16.3.1818.
- 152 Betriebsarchiv Meißen. III G 1, pag. 45.
- 153 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 99. «Leitung». Monatsanzeige Oktober 1818.
- 154 ebenda, Dezember 1818.
- 155 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 100. «Leitung». Monatsanzeige August 1819.
- 156 Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47. «Gratifikationsverteilungen», pag. 12.
- 157 ebenda, pag. 132.
- 158 Walcha, Otto. a. a. O., S. 185.
- 159 Betriebsarchiv Meißen. III P 24. Entwürfe bez. «Arnhold».
- 160 Betriebsarchiv Meißen. III G 1. Gestaltung und Malerei, pag. 18.
- 161 ebenda, pag. 157.
- 162 Betriebsarchiv Meißen. I Bo 14. «Administration».
- 163 Staatsarchiv Dresden. Finanzarchiv. Loc. 36340. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 a, pag. 108.
- 164 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41908. Rep. IX. b Abt. A. Geschichte der KPM zu Meißen, pag. 96.
- 165 Betriebsarchiv Meißen. IV 13, 1. «Handelswesen». «Inventarium des Hauptlagers d. K. Sächs. M.P.M. Anno 1819».
- 166 Berling, Karl. a. a. O., S. 17.
- 167 ebenda, S. 49.
- 168 ebenda, S. 53.
- 169 Kleßmann, Eckart. Die deutsche Romantik. Köln 1979, S. 202.
- 170 Lipfert, Klementine. Symbol-Fibel. Kassel 1981, S. 65.
- 171 Gehrig, Oscar, a. a. O., S. 50/51.
- 172 Betriebsarchiv Meißen. IV Nr. 3. «Handelswesen». Rechnung vom 20.11.1820 und Erwidern vom 17.6.1821. Empfangsbestätigung vom 30.6.1827.
- 173 Betriebsarchiv Meißen. II Ab 47. «Instruktionen für die Malereivorsteher und Aufseher, insbesondere Kersting».
- 174 Walcha, Otto, a. a. O., S. 486.
- 175 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 99. «Leitung». Januar 1818.
- 176 Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47. «Gratifikationen», pag. 33.
- 177 Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Malerei und Gestaltung», pag. 63.
- 178 Miels, Martin-Lauschke, Rudolf, a. a. O., S. 103.
- 179 Betriebsarchiv Meißen. III P 23 und 24.
- 180 Kleßmann, Eckart, a. a. O., S. 202.
- 181 Moritz, K. Ph. Götterlehre. Berlin 1795 – Leipzig 1972.
- 182 Jedding, Hermann. Meißner Porzellan des 18. Jahrhunderts. München 1979, S. 106.
- 183 Kunze, Joachim. Die Schwertermarken der Porzellanmanufaktur Meißen nach 1813 bis 1860. In: «Keramos». Düsseldorf 1982, Heft 96.
- 184 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 100. 1819. «Leitung».
- 185 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341 – 4424 k, pag. 240/4. Bericht H. G. Kühns vom 14.8.1843.
- 186 Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47. «Gratifikationen», pag. 12.
- 187 Betriebsarchiv Meißen. I Ab 100. «Leitung». Ein- und Ausgaben an Mal- und Ringelgold. Januar 1819.
- 188 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36340. Nr. 4424 a. Jahresbericht vom 9.11.1818, pag. 105 ff.
- 189 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Nr. 4424 c. Bericht vom 7.4.1825, pag. 142ff.
- 190 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Nr. 4424 k. Jahresbericht für 1841, pag. 10.
- 191 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41816. Finanzarchiv. Rep. IX b, Abt. A. Lit. E. Nr. 4, pag. 149. Bericht vom 16.4.1827.
- 192 ebenda, pag. 142.
- 193 Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Malerei und Gestaltung», pag. 196/197. Protokoll vom 12.2.1831.
- 194 ebenda.
- 195 Betriebsarchiv Meißen. I Ak 10. «Leitung», pag. 75–78. Bericht G. F. Kerstings über die Reise nach München vom 27. Mai 1828.
- 196 ebenda, Protokoll d. Sitzung der Lokaladministration vom 3.6.1828.
- 197 ebenda.
- 198 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX, Sect. I. Nr. 4424 g, pag. 125.
- 199 Betriebsarchiv Meißen. III K 2. Abriß der Verfahrensart durch Stein- und Kupferdruck gefertigte Zeichnungen auf Porzellan und Steingut zu bringen. 15.1.1829.
- 200 Siehe Anmerkung 199.
- 201 Betriebsarchiv Meißen. I Ak 10. «Leitung» 1827, pag. 18.
- 202 Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Gestaltung und Malerei», pag. 18. Schreiben Prof. Schuberts vom 19.11.1815.
- 203 ebenda, pag. 26.
- 204 Nagler, G. K. «Neues allgemeines Künstler-Lexikon». München 1837, Band VI.
- 205 Betriebsarchiv Meißen. Siehe Anmerkung 202, pag. 206. Bericht vom 15.11.1832.
- 206 ebenda, pag. 86.
- 207 Betriebsarchiv Meißen. III k 2, pag. 2.
- 208 Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Gestaltung und Malerei», pag. 52.
- 209 Betriebsarchiv Meißen. III H 13. «Gestaltung». «Extract derer Taxante beym weißen Corps gefertigt im Jahre 1798» (in diesem Jahre begonnen und laufend fortgeführt – B.K.).
- 210 Betriebsarchiv Meißen. II A b 9. «Instruktionen der bei der KPM angestellten Offizianten, Vorsteher ...», pag. 70.

- 211 Walcha, Otto, a. a. O., S. 171/172.
- 212 Betriebsarchiv Meissen. III G 1. «Gestaltung und Malerei», pag. 155. Protokoll vom 1.12.1828.
- 213 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 214 Staatsarchiv Dresden. Kunstakademie Nr. 31. Zeichenschule Meissen, pag. 163.
- 215 Betriebsarchiv Meissen. III G 1. «Gestaltung und Malerei», pag. 187.
- 216 Betriebsarchiv Meissen. I Ab 109. «Leitung». 1828.
- 217 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 212, pag. 196/197. Protokoll vom 12.2.1831.
- 218 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 219 Berling, Karl, a. a. O., S. 83, 86.
- 220 Spiegl, Walter. *Böhmische Gläser*. München 1976. S. 176/177.
- Brozkova, Helena. *Böhmisches Glas des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1983. Katalog der Staatl. Museen zu Berlin.
- Vavra, Jaroslav. *Das Glas und die Jahrtausende*. Prag 1954. S. 174–177.
- 221 Spiegl, Walter, a. a. O., S. 175.
- 222 ebenda, S. 84.
- 223 Pazaurek, Gustav E. *Gläser der Empire- und Biedermeierzeit*. Leipzig 1923.
- 224 Spiegl, Walter, a. a. O., S. 92.
- 225 Berling, Karl, a. a. O., S. 30.
- 226 Betriebsarchiv Meissen. III G 2. «Gestaltung und Malerei», pag. 210–215.
- 227 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 44247 f. *Jahresbericht für 1832 vom 19.3.1833*.
- 228 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41846. Finanzarchiv. Rep. IX b, Abt. a. Lit. E. Nr. 4, pag. 121.
- 229 Staatsarchiv Dresden. Kunstakademie. Nr. 32, pag. 2.
- 230 ebenda.
- 231 ebenda, pag. 199.
- 232 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 g, pag. 2.
- 233 ebenda, pag. 173.
- 234 Betriebsarchiv Meissen. III G 2. «Gestaltung und Malerei», pag. 24.
- 235 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209 und 226.
- 236 Betriebsarchiv Meissen. III G 2. «Gestaltung und Malerei», pag. 194.
- 237 Semper, Gottfried. *Entdeckung alter Farbenreste an der Trajanssäule in Rom. Rom 1833/Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten. 1834/Die Anwendung der Farben in der Architektur und Plastik*. Heft 1: *Dorisch-griechische Kunst*. Dresden 1836.
- 238 Siehe Anmerkung 243, S. 201.
- 239 Hamann, Richard. *Geschichte der Kunst*. Berlin 1955. Band 2, S. 778/779.
- 240 Betriebsarchiv Meissen. I Bo 14. «Administration». Schreiben H. G. Kühns vom 28.9.1851.
- 241 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 242 ebenda.
- 243 Betriebsarchiv Meissen. III G 2. «Gestaltung und Malerei», pag. 197 b. Bericht H. G. Kühns: «... und daß ich selbst, der Kommissionsrath Kühn, die Ideen zu zahlreichen Gegenständen, wie auch solchen der ersteren Art angegeben habe, welche in den Verzeichnissen mit einem «K» bezeichnet worden sind, glauben aber wir, und ich der Kommissionsrath insbesondere, uns auch nicht als Fehler anrechnen zu müssen.»
- 244 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 245 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 243, pag. 63.
- 246 ebenda, pag. 177 ff.
- 247 Brauer, Heinrich. *Schadow, Kersting und der Hofprediger Reinhard*. In: *Jahrb. Preuß. Kulturbesitz*. Berlin Jahrgang 1964/65, S. 248.
- 248 Kunze, Joachim. *Mitteilungen über Georg Friedrich Kerstings Tätigkeit an der Porzellanmanufaktur Meissen von 1818 bis 1847*. In: *Keramos*. Düsseldorf 1982. Heft 95.
- 249 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 250 Betriebsarchiv Meissen. III G 2. «Gestaltung und Malerei», pag. 177 ff.
- 251 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 k. Vol. X. pag. 241. Bericht H. G. Kühns vom 14.8.1843. *Es wurden veraltete Gegenstände des Materiallagers mit neuen leichten Decorationen versehen und überraschend gut abgesetzt, diese Methode soll vorsichtig ausgedehnt werden. «Auch dieses Verfahren, bei dessen Ausbildung insonderheit der Mahlervorsteher Kersting durch Auffindung wohlfeiler und Anklang findender Decorationen wesentliche Dienste geleistet.»*
- 252 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 253 Staatsarchiv Dresden. Loc. 41909. Rep. IX b, Abt. A. Bericht vom 23.11.1844.
- 254 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 209.
- 255 Betriebsarchiv Meissen. III G 2. «Gestaltung und Malerei», pag. 197 b.
- 256 Betriebsarchiv Meissen. II Ab 47. «Instruktionen für den Mahlervorsteher», pag. 12. *Verzeichnis der Kersting betr. Akten. Gratifikation vom 19.7.1841*.
- 257 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 226, pag. 199.
- 258 *Buch der Erfindungen*. Leipzig 1899. 7. Band, S. 156.
- 259 *Meyers Konversations Lexikon*. Leipzig – Wien 1896. Band 11, S. 411.
- 260 Betriebsarchiv Meissen. III G 1. «Gestaltung und Malerei», pag. 161 und 163.
- 261 Betriebsarchiv Meissen. I Ab 109. «Leitung» 1828. November 1828.
- 262 ebenda.
- 263 Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Betrieb d. M.P.M. betr. 1828. Vol. IV, pag. 190.
- 264 Wesenberg, Angelika. *Der Einfluß der Industrialisierung auf die Entwicklung des Kunstgewerbes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit bes. Bezug auf Berlin und Preußen*. Diss. an d. Humb. Univ. Berlin 1981, S. 90.
- 265 Leichter, Hans. *Berliner Lithophanie*. In: *Der Bär von Berlin*. Jahrb. 1974 d. Vereins f. d. Gesch. Berlins. Westkreuz. S. 53/54.
- 266 Betriebsarchiv Meissen. IV 13, 2. «Handelswesen». *Inventarium d. Hauptlagers bei der K.S.P.M. Ao 1834. Cap. X*.
- 267 Leichter, Hans, a. a. O., S. 58.
- 268 Kunze, Joachim. *Lithophanien der Meißner Manufaktur*. In: *Keramos*. Düsseldorf. Heft 92. April 1981.
- 269 Gehrig, Oscar, a. a. O., S. 53.
- 270 Staatsarchiv Dresden. Kunstakademie Nr. 84, pag. 13.
- 271 Betriebsarchiv Meissen. III G 2, pag. 210–215. *Verzeichnis der von 1834 bis 1845 produzierten neuen Artikel von H. G. Kühn*.
- 272 *Verzeichnis der von Geh. Hofrath Piper in Güstrow hinterlassenen Bücher, Gemälde und Kupferstiche, welche am 20.6.1859 verkauft werden sollen*. Güstrow 1859 (Sonderdruck Bibliothek des Museums der Stadt Güstrow).
- 273 Betriebsarchiv Meissen. Siehe Anmerkung 271.
- 274 Meier, Günter. *Porzellan aus der Meißner Manufaktur*. Berlin 1981. Abb. 44.
- 275 Förster, Ernst. *Geschichte der deutschen Kunst*. Leipzig 1860. 4. Teil, S. 555.

- 276 Gehrig, Oscar, a. a. O., S. 42/43.
- 277 Koenig, Robert. *Deutsche Literaturgeschichte. Band II. Leipzig 1903. S. 236. Theodor Körner auf der Totenbahre*, gez. von Friedrich Olivier am 26.8.1813.
- 278 Parske, R. J. W. *Goethe und das Porzellan*. Berlin 1940.
- 279 Nürnberger Dürerfeiern. 1828–1928. *Katalog der Ausstellung der Museen der Stadt Nürnberg. 1971. S. 57. «Nürnberger Fremden Buch des Kunst-Vereins angefangen im Monat mertz 1828»*.
- 280 ebenda, S. 50/51 und Verzeichnis der Lithophane.
- 281 Staatsarchiv Dresden. *Kunstakademie Nrn. 71–85. Verzeichnisse der Kunstausstellungen 1811–1845*.
- 282 Prause, Marianne. *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen. 1801–1850*. Berlin 1975. Registerband-Einleitung.
- 283 Staatsarchiv Dresden. *Kunstakademie Nr. 33. Anstellung von Professoren und Mitgliedern 1815–1821*, pag. 24 ff.
- 284 Hoffmann, Friedrich Hermann. *Geschichte der Bayerischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg*. Leipzig 1923. *Zweites Buch «Werkbetrieb und Personal»*, S. 381.
- 285 Staatsarchiv Dresden. *Kunstakademie Nr. 96*, pag. 19.
- 286 Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 281.
- 287 Thieme-Becker. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*. Hrsg. von H. Vollmer. Leipzig 1927. 20. Band, S. 194–196. *Werke von Kersting auf Ausstellungen*.
- 288 Gröger, Helmuth. *Tausend Jahre Meißen. Meißen 1929*, S. 642.
- 289 *Meißner gemeinnütziges Wochenblatt. 1827. Ausgabe vom 17.11.1827; Thessel, Arthur. 100 Jahre städt. Sparkasse zu Meißen. 1828–1928. Meißen 1928*, S. 8; *725 Jahre Güstrow. Festschrift. Hrsg. v. d. Kreisleitung des Kulturbundes. 1953. S. 62. Zeittafel*.
- 290 Mielke, Bruno. *Die Berufsausbildung in der Stadt Güstrow. In: 725 Jahre Güstrow. Festschrift. Güstrow 1953; Gröger, Helmuth, a. a. O., S. 638*.
- 291 Lange, Ernst. *Die Königliche Porzellan-Manufaktur und deren «Verwandte», Meißen 1911*, S. 88.
- 292 «*St. Johannisloge zur Akazie im Or. Meißen» 1847–1897. Festschrift. Meißen 1897*, S. 23.
- 293 Gehrig, Oscar, a. a. O., S. 53.
- 294 Hinz, Sigrid. C. D. *Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Berlin 1974, S. 52.
- 295 Jensen, Jens Christian. C. D. *Friedrich. Köln 1977*, S. 255, Abb. 39.
- 296 Siehe Anmerkung 21.
- 297 Prause, Marianne, a. a. O. Registerband. *Gliederung II Ikonographie*.
- 298 Kleßmann, E., a. a. O., Abb. 2.
- 299 Staatsarchiv Dresden. *Kunstakademie Nr. 78. Katalog 1825*, pag. 12.
- 300 Neidhardt, Hans-Joachim, a. a. O., S. 288.
- 301 *Amtlicher Bericht über die allgemeine Gewerbe-Ausstellung zu Berlin 1844. Berlin 1845/46*, S. 7–9.
- 302 Prause, Marianne. *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen, 1801–1850*. Berlin 1975. Registerband. *Einleitung*.
- 303 *Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Gestaltung und Malerei»*, pag. 63.
- 304 *Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX, Sect. I. Nr. 4424 g*, pag. 178.
- 305 *Betriebsarchiv Meißen. I Ab 99. Februar 1818. «J. D. Schöne 10 Stück Basrelief-Figuren und Bäume von Schwundungsmasse geformt»*.
- 306 *Betriebsarchiv Meißen. I Ab 99 und I Ab 100 – 1818/19. Monatliche Arbeitsberichte der Maler*.
- 307 *Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47. «Gratifikationen»*, pag. 17.
- 308 *Staatsarchiv Dresden. Geheimes Kabinett. H. St. A. 2376. Vol. XLII. Bericht vom 20.4.1821*.
- 309 ebenda.
- 310 *Staatsarchiv Dresden. Kunstakademie Nr. 77. Verzeichnis der ausgestellten Kunstwerke vom 3.8.1824*.
- 311 *Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Gestaltung und Malerei»*, pag. 63.
- 312 *Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 310*.
- 313 *Betriebsarchiv Meißen. II Ac 47. «Gratifikationen»*, pag. 33.
- 314 *Staatsarchiv Dresden. Loc. 41846. Finanzarchiv. Rep. IX b, Abt. A. Lit. E. Nr. 4*, pag. 149.
- 315 Hoffmann, Friedrich H. *Geschichte der Bayerischen Porzellan-Manufaktur Nymphenburg. Leipzig 1923. 1. Buch, S. 180*.
- 316 Prause, Marianne, a. a. O. *Kataloge 1827–1835*.
- 317 *Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Gestaltung und Malerei»*, pag. 155.
- 318 Hoffmann, Friedrich H., a. a. O. 3. Buch, S. 640. *Im Jahre 1830 wurden Muster der Nymph. Produktion an die PM Sevres gegeben, darunter die Vase mit dem Porträt A. Dürers von Chr. Adler*.
- 319 *Betriebsarchiv Meißen. III G 1. «Gestaltung und Malerei»*, pag. 196/197. *Protokoll vom 12.2.1831*.
- 320 *Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 g*, pag. 78.
- 321 ebenda, *Jahresbericht für 1835*.
- 322 *Staatsarchiv Dresden. Loc. 41846. Rep. IX. b Abt. A. Lit. E. Nr. 4*, pag. 276.
- 323 *Staatsarchiv Dresden. Siehe Anmerkung 320*, pag. 88.
- 324 *Staatsarchiv Dresden. Loc. 36341. Rep. IX. Sect. I. Nr. 4424 b*, pag. 117 ff.
- 325 ebenda, pag. 210.
- 326 «*Leipziger Tageblatt und Anzeiger» vom 27.10.1844. «Einige Worte über die diesjährige Industrieausstellung»*.
- 327 *Betriebsarchiv Meißen. III G 2 «Gestaltung und Malerei»*, pag. 167.
- 328 ebenda, pag. 175.
- 329 «*Königl. privil. Berlinische Zeitung» (Voss. Zeitungs-Expedition) vom 12.9.1844 und siehe Anmerkung 301*.
- 330 *Amtlicher Bericht über die allgemeine Gewerbe-Ausstellung zu Berlin 1844. Berlin 1845/46. Band 3*, S. 42.
- 331 *Staatsarchiv Dresden. Rep. IX b, Abt. A. Loc. 41909. «Beteiligung d. M.P.M. an Industrie-Ausstellungen»*.
- 332 *Betriebsarchiv Meißen. III G 2. «Gestaltung und Malerei»*, pag. 178.
- 333 *Betriebsarchiv Meißen. Siehe Anmerkung 243*.
- 334 *Betriebsarchiv Meißen. I Bo 14. «Administration». Kritische Schriften zur künstlerischen Leistung der Manufaktur 1851. Schreiben H. G. Kühns an den Minister v. Behr vom 28.9.1851*.

Quellenverzeichnis

Staatsarchiv Dresden

1. Loc. 41911, Rep. IX b, Bl. 220 no 205 a.
«Convolut von 18 Stück Meißner Porzellanpreislisten und Abbildungen».
2. Loc. 36340 – I – III und 36341 – IV – V, Rep. IX, Sect. I, Nr. 4424 a–g.
«Acta den Betrieb der Meißner Porzellanmanufaktur betreffend. 1816–1848».
3. Loc. 41911, Rep. IX b, Bl. 219 No. 205 g. Lit. M no. 38.
«Acta die Zeichenschule und die Funktion des Obermalvorstehers der Meißner Porzellanmanufaktur betr. 1824».
4. Loc. 41908, Rep. IX b, Abt. A, Sect. IV, Lit. A no. 1.
«Acta die Geschichte der Königl. Porz.manufaktur zu Meissen betr., ihre Entstehung und Erweiterung. 1828».
5. Rep. IX b Abt. A, Sect. IV, Lit. D, no. 2, Vol. I. 1828.
«Acta die Erarbeitung einer feinen blauen Farbe bei der Meißner Porzellan Manufaktur betr.».
6. Loc. 41846, Rep. IX b, Abt. A, Sect. IV, Lit. E, no. 4.
«Acta die Priorität der Erfindung der Lüster- oder Schillerfarben betr. 1868».
7. Loc. 41846, Rep. IX b, Abt. A, Sect. IV 2, sub. PM 3.
«Übersicht der Dienstleistungen der Offizianten, Vorsteher und Aufseher bei d. Königl. Porzellan-Manufaktur zu Meissen».
8. Loc. 41909, Rep. IX b, Abt. A, Sect. IV, Lit. C, Nr. 6.
«Acta die Beteiligung der Meißner Porzellan-Manuf. an den Industrie-Ausstellungen betr., Vol. I, 1842».
9. Loc. 41951, Rep. IX b, Abt. B, no. 541.
«Jahresvortrag von 1821–1827».
10. Loc. 3597, Bl. 27 b, Act. 37.
«Ministerielle Correspondenz mit dem Leg.Rath Reyer zu Warschau 1818».
11. Loc. 2379 Bl. 136.
«Die Errichtung einer Bauschule bei der Kunstakademie betr.».
12. Spezial-Reskript 1818, Nr. 458.
«Bewerbung G. F. Kersting als Maler Vorsteher zu Meissen betr.».
13. Spezial-Reskript 1821, Nr. 621.
«G. F. Kersting-Genehmigung zum Tragen des Preuß. Ordens».
14. Kunstakademie Dresden, Nr. 31/32.
«Die Meißner Zeichenschule 1816–1836».
15. Kunstakademie Dresden, Nrn. 71–85.
«Kunstaussstellungen 1766–1846».
16. Kunstakademie Dresden, Nr. 93.
«Bekanntmachungen der Ausstellungen 1825–1835».
17. Kunstakademie Dresden, Nr. 95.
«Industrieausstellungen von 1824–1828».
18. Kunstakademie Dresden, Nr. 112 a.
«Verzeichnis der studierenden Künstler I 1778–1845».
19. Kabinettsarchiv, Manufakturen und Fabriken.
H.St.A. 2439 Vol. XLI 1817–1821
H.St.A. 2376 Vol. XLII 1821–1826
«Acta die Porzellain-Manufacture zu Meissen betr.».
20. Landesökonomie, Industrieausstellung. Loc. 11152.
«Vorbereitung einer sächs. Industrieausstellung in Dresden 1809–1825».
21. Landesökonomie, Loc. 11165.
«Preuß. Maßnahmen auf dem Gebiet des Handels und des Zollwesens 1819–1825».
22. Landesökonomie. Loc. 11160.
«Ausfuhr Meißner Porzellanwaren, Einfuhr und Verzollung ausländischer Porzellane 1816–1836».
23. Loc. 2371.
«Acta den zu Meissen zu Rath und That bestehenden Verein betr. Ao 1827».

Betriebsarchiv der Staatlichen Porzellan-Manufaktur Meissen

24. I A b 103 «Leitung» 1822.
25. II A b 47 «Instruktionen für den Malervorsteher».
26. I A b 100 «Leitung» 1819.
27. I B b 5 «Administration» 1826.
28. I B i 34 «Verzeichnis der nach Dresden abgegebenen Porzellane».
29. I B b 14 «Administration» um 1850.
30. III G 1, 1a, 1b «Gestaltungs- und Verfeinerungsbranche».
31. III G 2 «Gestaltung und Malerei» 1836–1850.
32. III G 34 «Gestaltung und Malerei» 1906.
33. III G 75 «Taxbuch Tafelgeschirre und Malerei» ab 1887.
34. III G 77 «Taxbuch Geschirre und Malerei» 2. H. 19. Jb.
35. III G 98 «Taxbuch Spiegelrahmen, Uhrgehäuse etc.» 2. H. 19. Jb.
36. III H 14 «Taxbuch Gestaltung» 1839–1853.
37. III H 106 «Formenverzeichnis b. der Gestaltung um 1820».
38. III H 121 «Verzeichnis von Modellen» 1730–1831.
39. III H 13 «Gestaltung – Taxante beim weißen Korps» 1798–1850.
Originalzeichnungen. Bd. VI, um 1800.
40. III H 170 «Malerei – Manual über Stückarbeitervendienst» 1843.
41. III J 28 «Malerei-Goldeinnahme 1832–1848».
42. III J 15 «Malerei-Goldausgabe 1832–1875».
43. III J 16 «Verfahren der Steindruck-Technik 1819, 1829».
44. III K 2 «Devisen für Schriftmaler».
45. III K 3 «Reisebericht von Selbmann nach Berlin 1839».
46. III L 5 Originalzeichnungen.
47. III P 23 Dekore für Geschirre, Gefäße 1780–1850.
48. III P 24 «Kersting-Gedenkausstellung» 1947.
49. NA S 3 «Illustrierte Preislisten für Gefäße» 19. Jb.
50. V 9/113 «Preisverzeichnisse 19. Jahrb.».
51. V 9/64 «Leitung» Betriebsanzeigen 1818.
52. I Ab 99 «Leitung» Betriebsanzeigen 1819.
53. I Ab 100 «Instruktionen der bei der KPM angestellten Offizianten, Vorsteher, Aufseher».
54. II Ab 9 «Gratifikationsverteilungen».
55. II Ac 47 «Leitung» 1827.
56. I Ab 108 «Leitung» 1828.
57. I Ab 109 «Leitung» 1833.
58. I Ab 114 «Leitung» Direktion und ihre Anordnungen 1818.
59. I Ak 2 «Leitung» Direktion und ihre Anordnungen 1819.
60. I Ak 4 «Leitung» Direktion und ihre Anordnungen 1820/21.
61. I Ak 6 «Leitung» Direktion und ihre Anordnungen 1827.
62. I Ak 10 «Handelswaren» Inventarium des Hauptlagers 1819.
63. IV 13/1 «Handelswesen» Inventarium des Hauptlagers 1834.
64. IV 13/2 «Handelswesen» Inventarium des Hauptlagers 1844.
65. IV 13/3 «Handelswesen» Inventarium des Hauptlagers 1844.
66. Staatsarchiv Schwerin, Stadtakten Güstrow, Nr. 682 «Maler».
67. Staatsarchiv Schwerin, Hofstaatsachen. Bestellungen. Akte «Portraitmaler» 1772–1804.
68. Nat. Forschungs- und Gedenkstätten d. Klass. Dt. Literatur Weimar. Archiv. Nachlässe. Band 9 «Frommannsches Familienarchiv».

Literaturverzeichnis

- Alscher, Ludger u. a. (Hrsg.), *Lexikon der Kunst*, Seemann-Verlag Leipzig 1968–1975.
- Amtlicher Bericht über die allgemeine Gewerbeausstellung zu Berlin 1844*, Band 1–3, Berlin 1845/46.
- Aufruf zur Gründung der Sparkasse zu Meißen und erste Rechnungslegung*, Meißner gemeinnütziges Wochenblatt, Meißen 17.11.1827 und 17.1.1829.
- Berling, Karl, *Das Meißner Porzellan und seine Geschichte*, Leipzig 1900.
- Berling, Karl, *Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meißen 1910*, Leipzig 1911.
- Töpfergeschirr, Steingut und Porzellan* (Beschreibung der Ausstellung), Königlich-privilegierte Berlinische Zeitung, Beilage vom 12.9.1844.
- Bethhausen, Peter (Hrsg.), *Studien zur deutschen Kunst und Architektur um 1800*, Verlag der Kunst, Dresden 1981.
- Blaschke (Kovalevski), Bärbel, *Aus der Geschichte der Stadt Güstrow von ihrer Gründung bis 1848*, in: Blaschke (Kovalevski), Bärbel u. a. (Hrsg.), *Beiträge zur Geschichte der Stadt, Güstrow 1978*.
- Blaschke (Kovalevski), Bärbel, *Bürgerbauten des Klassizismus in Güstrow*, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der E.-M.-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jahrgang XXXI, Heft 2–3, Greifswald 1982.
- Blaschke (Kovalevski), Bärbel, *David A. Kufabl – Baumeister des Klassizismus in Mecklenburg*, Tageszeitung «Demokrat», Rostock, 19.12.1981.
- Boehn, Max v., *Miniaturen und Silhouetten*, München 1919.
- Boerner, Karl-Heinz, *Völkerschlacht bei Leipzig*, Berlin 1984.
- Boetticher, Friedrich v., *Malerwerke des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1948.
- Böhmert, Victor, *Urkundliche Geschichte und Statistiken der Meißner Porzellanmanufaktur von 1710 bis 1880 mit besonderer Rücksicht auf die Betriebs-, Lohn- und Kassenverhältnisse*, in: Zeitschrift des Königlich-Sächsischen Statistischen Bureaus, XXV. Jahrgang, Dresden 1880.
- Böttcher, Kurt (Hrsg.), *Befreiungskriege, Erläuterungen zur deutschen Literatur*, Verlag Volk und Wissen, Berlin 1979.
- Brauer, Heinrich, *Schadow, Kersting und der Hofprediger Reinhard*, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1964/65.
- Buch der Erfindungen*, Band 7: *Industrien der Steine und Erden*, Leipzig 1899.
- Deutsche Akademie der Künste (Hrsg.), *Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkerhebung 1813*, Berlin 1953.
- Doenges, Willy, *Meißner Porzellan*, Berlin 1908.
- Eberlein, Kurt Karl, *Deutsche Maler der Romantik*, Jena 1920.
- Eberlein, Kurt Karl, *Georg Friedrich Kersting*, Kunst und Künstler, Jahrgang XVIII, Berlin 1920.
- Eiseln, J. W. G., *Geschichte des Lützowschen Freikorps*, Halle 1841.
- Forberger, Rudolf, *Die Manufaktur in Sachsen vom Ende des 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1958.
- Förster, Ernst, *Geschichte der deutschen Kunst*, Leipzig 1860.
- Förster, Friedrich, *Beiträge zur neueren Kriegsgeschichte*, Berlin 1816.
- Förster, Friedrich, *Kriegslieder, Gedichte, Romanzen*, Berlin 1838/39.
- Förster, Friedrich, *Kunst und Leben*, Berlin 1873.
- Förster, Friedrich, *Neuere und neueste preussische Geschichte*, Band 3: *Geschichte der Befreiungskriege*, Berlin 1856.
- Friedrich, Karl Josef, *Liebenswerte Künstlergestalten um Ludwig Richter*, Leipzig – Hamburg 1940.
- Gärtner, Hannelore, *Caspar David Friedrich 1774–1974*, Bildende Kunst, Heft 8, Berlin 1974.
- Gehrig, Oscar, *Georg Friedrich Kersting*, Rostock 1931/1932.
- Geismeyer, Willi, *Biedermeier*, Leipzig 1979.
- Geismeyer, Willi, *Deutsche Romantik*, Berlin 1965.
- Gröger, Helmuth, *Tausend Jahre Meißen*, Meißen 1929.
- Hamann, Richard, *Geschichte der Kunst*, Band 2, Berlin 1955.
- Helmert, Heinz und Usczek, Hans-Jürgen, *Europäische Befreiungskriege 1808–1815*, Berlin 1976.
- Herzoglich-Mecklenburgisch-Schwerinscher Staatskalender*, Schwerin 1800 und 1804.
- Hoffmann, Friedrich, *Geschichte der Bayerischen Porzellanmanufaktur Nymphenburg*, Buch 1–3, Leipzig 1923.
- «*Einige Worte über die diesjährige Industrieausstellung*», Leipziger Tageblatt und Anzeiger, Ausgabe vom 27.10.1844.
- Jagwitz, Fritz v., *Geschichte des Lützowschen Freikorps*, Berlin 1892.
- Jahn, Friedrich und Eiseln, Ludwig, *Die deutsche Turnkunst*, Berlin 1816.
- Jedding, Hermann, *Meißner Porzellan des 18. Jahrhunderts*, München 1979.
- Jedding, Hermann, *Meißner Porzellan des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1981.
- Jensen, Jens Christian, *Caspar David Friedrich*, Köln 1977.
- Johannisloge zur Akazie im Or. Meißen 1847–1897*, Festschrift, Meißen 1897.
- Just, Johannes, *Der künstlerische Erneuerungsprozess der Porzellanmanufaktur Meißen um 1900*, Dissertation, Martin-Luther-Universität Halle, Berlin 1972.
- Kaminska-Krassowska, Halina, *Miniatury Polskie od XVII do XX wieku*, Katalog des Nationalmuseums Warschau, Warschau 1978.
- Katalog: *Blumenbilder des Biedermeier*, Wien 1966.
- Katalog: Brozkova, Helena, *Böhmisches Glas des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1983.
- Katalog: *Meißner Porzellan von 1710 bis zur Gegenwart*, Meißen-Wien 1983.
- Katalog: *Nürnberg Dürer-Feiern 1828–1928*, Nürnberg 1971.
- Katalog: *Potsdam-Bilder auf Porzellan*, Potsdam 1982.
- Kindler, *Malerei Lexikon*, Band III, Zürich 1966.
- Kleßmann, Eckart, *Die deutsche Romantik*, Köln 1979.
- Koenig, Robert, *Deutsche Literaturgeschichte*, Leipzig 1903.
- Köhlert, Lutz, *Die klassizistischen Bürgerbauten in Güstrow*, Dissertation, E.-M.-Arndt-Universität Greifswald, 1954.
- Köllmann, Erich, *Berliner Porzellan*, Braunschweig 1966.
- Köllmann, Erich, *Die Porzellanservice des Herzogs v. Wellington*, Keramos, Heft Nr. 10, 1960.
- Köllmann, Erich, *Meißner Porzellan*, Braunschweig 1958.

- Kovalevski (Blaschke), Bärbel, *Von unbekanntem und verschollenen Bildern Georg Friedrich Kerstings*, Bildende Kunst, Heft 6, Berlin 1984.
- Kügelgen, Wilhelm v., *Jugenderinnerungen eines alten Mannes*, Else und Bernt v. Kügelgen (Hrsg.), Leipzig 1957.
- Kunze, Joachim, *Die Bedeutung des «Englischen Handels» mit Porzellan im «Altfranzösischen Geschmack» der Meißner Manufaktur in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Keramos, Heft 95, 1982.
- Kunze, Joachim, *Die Schwertermarken der Porzellanmanufaktur Meissen nach 1813 bis 1860*, Keramos, Heft 96, 1982.
- Kunze, Joachim, *Lithophanien der Meißner Porzellanmanufaktur*, Keramos, Heft 92, 1981.
- Kunze, Joachim, *Mitteilungen über Georg Friedrich Kerstings Tätigkeit an der Porzellanmanufaktur Meissen von 1818 bis 1847*, Keramos, Heft 95, 1982.
- Lange, Ernst, *Die Königliche Porzellanmanufaktur Meissen und deren «Verwandte»*, Meissen 1909.
- Leichter, Hans, *Berliner Lithophanien – eine fast vergessene graphische Technik des Biedermeier*, Jahrbuch des Vereins für Geschichte Berlins, Berlin 1974.
- Lemberger, Ernst, *Die Bildnisminiatur in Deutschland von 1550 bis 1850*, München 1910.
- Lemberger, Ernst, *Die Bildnisminiatur in Skandinavien, Band I: Dänemark und Norwegen*, Berlin 1912.
- Leonhardi, Klaus, *Georg Friedrich Kersting*, Berlin 1939.
- Lipfert, Klementine, *Symbol-Fibel*, Kassel 1981.
- Lohse, Wilhelm, *Lebensläufe Meißner Künstler*, in: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Meissen, Meissen 1886.
- Meier, Günter, *Porzellan aus der Meißner Manufaktur*, Berlin 1981.
- Menzhausen, Ingelore, *Porzellan-Sammlung im Zwinger*, Dresden 1982.
- Mields, Martin und Lauschke, Rudolf, *Praxis der Porzellanmalerei*, Leipzig 1965.
- Moritz, Karl Philipp, *Götterlehre*, Berlin 1795 (Nachdruck Leipzig 1972).
- Mrusek, Hans-Joachim, *Meissen*, Leipzig 1978.
- Mundt, Barbara, *Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, Berlin 1873.
- Nagler, G. K., *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, Band VI, München 1837.
- Neidhardt, Hans Joachim, *Die Malerei der Romantik in Dresden*, Leipzig 1976.
- Neuwirth, Waltraud, *Meißner Marken*, Wien 1980.
- Neuwirth, Waltraud, *Porzellanmaler-Lexikon*, Braunschweig 1977.
- Neuwirth, Waltraud, *Wiener Porzellan 1718–1864*, Berlin 1982.
- NN, *Christian Albrecht v. Kielmannsegg* (Kurzbiographie), Manuskript, Bibliothek des Museums der Stadt Güstrow, RA 57.
- Obermann Karl, *Deutschland 1815 bis 1849*, Berlin 1976.
- Parske, Richard, *Johann Wolfgang v. Goethe und das Porzellan*, Berlin 1940.
- Pazaurek, Gustav E., *Gläser der Empire- und Biedermeierzeit*, Leipzig 1923.
- Piper, Friedrich, *Freimaurerische Gelegenheitsreden*, Güstrow 1837.
- Piper, Friedrich, *Verzeichnis der von dem wailand Geheimen Hofrath Piper in Güstrow hinterlassenen Bücher, Gemälde und Kupferstiche, welche verkauft werden sollen*, Güstrow 1859.
- Polenski, Karl, *Geschichte der Johannisloge «Phoebus Apollo» 1805–1905*, Güstrow 1905.
- Prause, Marianne, *Die Kataloge der Dresdner Akademie-Ausstellungen 1801–1850*, Berlin 1975.
- Richter, Ludwig, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, Frankfurt a.M. 1885.
- Rietschel, Ernst, *Erinnerungen aus meinem Leben*, Dresden 1935.
- Rosner, Karl, *Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert*, Berlin 1898.
- Runge, Philipp Otto, *Die Begier nach der Möglichkeit neuer Bilder, Briefwechsel und Schriften zur bildenden Kunst* (Hrsg. Hannelore Gärtner), Leipzig 1982.
- Schade, Günter, *Berliner Porzellan*, Leipzig 1978.
- Schnorr v. Carolsfeld, Ludwig, *Porzellan der europäischen Fabriken*, Braunschweig 1956.
- Schult, Friedrich, *Die Kerstings in Güstrow*, Sonderdruck der Mecklenburgischen Tageszeitung, Güstrow 27.3.1932.
- Seidler, Louise, *Erinnerungen der Malerin Louise Seidler*, Uhde, Hermann (Hrsg.), Weimar 1964.
- Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, Frankfurt 1863.
- Semper, Gottfried, *Über die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, Berlin 1945.
- Sievers, C. v., *Anleitung zur Porzellanmalerei*, Leipzig 1923.
- Spigl, Walter, *Böhmische Gläser*, München 1976.
- Statuten der Sonntags- und Gewerbeschulen zu Meissen*, Meissen um 1830.
- Statuten für die Spar-Kasse in Meissen*, Meissen 1828.
- Stengl, Walter, *Georg Friedrich Kersting*, Kunst und Künstler, Jahrgang IX, Berlin 1911.
- Thessel, Arthur, *Hundert Jahre städtische Sparkasse zu Meissen 1828–1928*, Meissen 1928.
- Thieme, Ulrich und Becker, Felix, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, Leipzig 1907–1947.
- Vavra, Jaroslav, *Das Glas und die Jahrtausende*, Prag 1954.
- Walcha, Otto, *Meißner Porzellan* (Helmut Reibig – Hrsg.), Dresden 1973.
- Weilbachs Künstlerlexikon*, Aschehoug Dansk Forlag, Kopenhagen 1949.
- Weiß, Gustav, *Ullstein-Porzellanbuch*, Berlin-Frankfurt a.M. 1964.
- Wesenberg, Angelika, *Der Einfluß der Industrialisierung auf die Entwicklung des Kunstgewerbes in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit besonderem Bezug auf Berlin und Preußen*, Dissertation, Humboldt-Universität, Berlin 1981.
- Wundemann, Johann Christian F., *Mecklenburg in Hinsicht auf Kultur, Kunst und Geschmack*, Schwerin–Wismar 1803.
- Zimmermann, Ernst, *Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellanes*, Berlin 1908.

Literatur-Ergänzung (E)

- E1. Barsewich, Bernhard, v., *Unterglasurblaue Malerei*, Keramos, Heft 121, 1988.
- E2. Battie, David (edt.), *Sotheby's concise encyclopedia of Porcelain*, London 1990.
- E3. «*Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien 1815–1848*», Katalog des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1988.
- E4. Dick, Rüdiger van, *Lithophanien der Meißner Porzellanmanufaktur*, Keramos, Heft 109, 1985.
- E5. Ehret, Gloria, *Porzellan*, Battenberg Antiquitäten Kataloge, 5. Auflage, Augsburg 1990.
- E6. Elder, Robert A., *Lithophanic Art*, Mitteilungsblatt der Keramik-Freunde der Schweiz 37, 1957.
- E7. «*Ey! Wie schmeckt der Coffee süße*», *Meißener Porzellan und Graphik*, Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden 1991.
- E8. Fay-Hallé, Antoinette und Mundt, Barbara, *Europäisches Porzellan vom Klassizismus bis zum Jugendstil*, Stuttgart Berlin Köln Mainz 1983.
- E9. Gärtner, Hannelore, *Georg Friedrich Kersting*, Leipzig 1988.
- E10. Kovalevski, Bärbel, *Georg Friedrich Kersting als Malervorsteher an der Königlich-Sächsischen Porzellanmanufaktur Meissen*, Wiss. Zeitschrift der E.-M.-Arndt-Universität Greifswald, Gesellschaftswissenschaftliche Reihe XXXV, Heft 3–4, (Tagungsband der 5. Greifswalder Romantik-Konferenz) Greifswald 1986.
- E11. Kunze, Joachim, *Der Handel der Porzellanmanufaktur 1814–1860*, Keramos, Heft 122, 1988.
- E12. Kunze, Joachim, *Die «plastischen Productionen» 1814–1850*, Keramos, Heft 115, 1987.
- E13. Kunze, Joachim, *Die Beteiligung der Porzellanmanufaktur an Ausstellungen 1814–1862*, Keramos, Heft 132, 1991.
- E14. Kunze, Joachim, *Die Porzellanmanufaktur am Ende der Marcolini-Periode 1810–1813*, Keramos, Heft 111, 1986.
- E15. Kunze, Joachim, *Die Zeichenschule in Meissen 1800–1860*, Keramos, Heft 109, 1985.
- E16. Kunze, Joachim, *Porzellanpfeifen der Meißner Manufaktur nach 1814*, Keramos, Heft 116, 1987.
- E17. Kunze, Joachim, *Von der Albrechtsburg in das Triebischtal*, Keramos, Heft 109, 1985.
- E18. «*Meißener Blaumalerei aus 3 Jahrhunderten*», Katalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Dresden 1989.
- E19. Ponert, Dietmar Jürgen, *Kunstgewerbe I Keramik*, Katalog des Berlin Museums, Berlin 1985.
- E20. Reichel, Friedrich, *Dresden-Bilder auf Meißner Porzellan*, Dresdner Kunstblätter, Dresden 1981.
- E21. Reineking v. Bock, Gisela, *Porzellan*, Museum für Angewandte Kunst, Köln 1989.
- E22. Reinheckel, Günter, *Prachtvolle Service aus Meißner Porzellan*, Leipzig 1989.
- E23. Rückert, Rainer, *Biographische Daten der Meißner Manufakturisten des 18. Jahrhunderts*, Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, München 1990.
- E24. Rückert, Rainer, *Meißner Porzellan 1710–1816*, Katalog des Bayerischen Nationalmuseums München, München 1966.
- E25. Slotta, Rainer, *Das Herder-Service, ein Beitrag zur Industrie-archäologie des Bergbaus*, Bochum 1981.
- E26. Sterba, Günther, *Gebrauchsporzellan aus Meissen*, Leipzig 1988.

Zeitschriften

- KFS (Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde der Schweiz)*, Zürich 1946 ff.
- Keramos (Zeitschrift der Gesellschaft der Keramikfreunde e.V.)*, Düsseldorf 1958 ff.

Personenregister

Arndt, Ernst M. S. 21.
1769–1860; Historiker, Publizist.

Arnhold, Johann S. S. 34, 35, 38, 39–40, 66.
1766–1828; Porzellanmaler für Blumen, Landschaft; Zeichenlehrer; Meissen.

Bendemann, Eduard. S. 62, 65.
1811–1889; Maler; Berlin.

Beutell, Johann J. S. 16, 18.
Um 1800; Dekorationsmaler; Güstrow.

Blechen, Carl. S. 65.
1798–1840; Maler; Berlin.

Boehlig, Johann G. S. 35, 38, 39, 66, 67.
1784–1832; Porzellanmaler für Landschaft und Prospekte; Meissen.

Böttcher, Carl G. S. 38, 67.
1781– nach 1852. Porzellanmaler für Schrift; Kupferstecher, Petschaftstecher; Meissen.

Carsten, Asmus. S. 46.
1754–1798; Maler; Berlin – Rom.

Carus, Carl G. S. 65.
1789–1869; Arzt, Maler, Philosoph; Dresden.

Cotta, Rudolf. S. 36.
1. Hälfte 19. Jh.; Porzellanmaler für Jagd, Bataillen; Rudolstadt.

Däbritz, Christian G. S. 53, 60–61.
1774– nach 1830; Gipsradierer; Meissen.

Däbritz, sen. und jun. S. 38.

Donath, Ernst F. S. 32, 39, 47.
1764–1826; Porzellanmaler, Malervorsteher, Meissen.

Dreßler, Johann G. S. 52.
1764–1836; Modelleur, Gestaltungsvorsteher; Meissen.

Eberlein, Johann Cbr. S. 36.
1825 als Porzellanmaler in Meissen.

Eckardt, Johann G. S. 35.
1787–1864; Porzellanmaler für Blumen; Meissen.

Egloffstein, Julie v. S. 65.
1792–1869; Malerin.

Elzols, August F. S. 38, 68.
1790–1841; Porzellanmaler für Figuren; Meissen.

Förster Friedrich. S. 21, 63.
1791–1868; Historiker, Schriftsteller; Berlin.

Förster, Karl. S. 65.
1784–1856; Dichter, Übersetzer; Dresden.

Fraenkel, Lippmann. S. 23.
Um 1800; Miniaturmaler; Parchim – Kopenhagen.

Friedrich, Caspar D. S. 18, 19, 22, 23, 42, 64–65.
1774–1840; Maler; Dresden.

Friesen, Karl F. S. 21, 22.
1784–1814; Pädagoge – Turnbewegung; Magdeburg – Berlin.

Frommann, Allwina. S. 21.
1800–1875; Tochter K. Frommann; Arabeskenmalerin.

Frommann, Karl F. S. 19, 63.
1765–1837; Buchhändler, Verleger; Jena.

Fuchs, Johann G. S. 35, 38, 39, 44, 66.
1788–1862; Porzellanmaler für Blumen, Meissen.

Goethe, Johann W. v. S. 16, 21, 63.
1749–1832; Dichter; Weimar.

Görz, Ernst W. S. 38, 67.
1802 bis nach 1854; Porzellanmaler für Landschaft, Tiere; Meissen.

Graff, Anton. S. 23.
1736–1813; Maler; Dresden.

Grünewald Carl E. S. 38, 51
1796–1857; Kupferdrucker, Lithograph an der Porzellanmanufaktur Meissen.

Grünewald, George W. S. 35, 39.
1790–1857; Porzellanmaler für Blumen; Meissen.

Grunewald, Johann G. S. 35.
1. Hälfte 19. Jh.; Porzellanmaler für Blumen, Goldarabesken; Meissen.

Haase, Friedrich E. S. 35, 39, 51, 56.
1703–1834; Porzellanmaler für Landschaft, spez. Watteau-Figuren; Meissen.

Habenicht, Carl G. S. 35, 53, 61.
1800–1849; Modelleur, Gestaltungsvorsteher; Meissen.

Hammer, Christian G. S. 51, 56.
1779–1864; Zeichner, Kupferstecher; Dresden.

Hartmann, Christian Ferdinand. S. 23, 31, 32, 35, 51, 52, 54, 55, 56, 65, 68.
1774–1842; Maler. Direktor der Kunstakademie; Dresden.

Hartmann, Heinrich. S. 21.
1794–1813; Student, Lützwower Jäger; Heidelberg.

Heß, Peter v. S. 62.
1792–1871; Maler; München.

- Hornemann, Christian.** S. 23.
Um 1800; Maler; Kopenhagen.
- Höroldt, Johann G.** S. 39, 42.
1696–1775; Porzellanmaler. Künstlerischer Leiter; Meißen.
- Hottewitzsch, Christian G.** S. 35, 40.
1785–1823; Porzellanmaler für Landschaft und Prospekte; Meißen.
- Hummel, Carl A.** S. 35, 37, 68.
1803 bis nach 1850; Porzellanmaler für Porträt und Figuren; Meißen.
- Jacob, Johann W.** S. 37.
1779–1862; Porzellanmaler für Porträt und Figuren; Meißen.
- Jacobs, Emil.** S. 62.
1803–1866; Maler; Gotha.
- Jahn, Friedrich L.** S. 21, 22.
1778–1852; Pädagoge. Gründer der Turnbewegung.
- Jancke, Friedrich.** S. 46.
1. Hälfte 19. Jh.; Blaumaler; Meißen.
- Jordan, Rudolf.** S. 62.
1810–1887; Maler; Düsseldorf.
- Jüchzer, Christian G.** S. 51.
1752–1812; Modellmeister; Meißen.
- Juel, Jens.** S. 23.
1745–1802; Maler. Direktor der Akademie; Kopenhagen.
- Kändler, Johann D.** S. 42.
1706–1775; Bildhauer, Modellmeister; Meißen.
- Kersting, August L.** S. 21.
Um 1800; Glaser. Bruder Georg Friedrich Kerstings.
- Kielmannsegge, C. A. v.** S. 16.
Um 1800; Jurist. Freund J. W. v. Goethes; Güstrow.
- Knäbig, Johann H.** S. 35.
Um 1777 bis nach 1832; Porzellanmaler für Landschaft, Figuren; Meißen.
- Knäbig, Karl G.** S. 53, 61.
1. Hälfte 19. Jh.; Modelleur; Meißen.
- Kolbe, Johann A.** S. 35.
Um 1788 bis nach 1831; Porzellanmaler für Figuren, Landschaften, Golddekore; Meißen.
- Körner, Theodor.** S. 19, 21.
1791–1813; Dichter. Lützower Jäger; Dresden.
- Kothgasser, Anton.** S. 54.
1769–1851; Porzellan- und Glasmaler; Wien.
- Köttig, Friedrich A.** S. 25, 28.
1794–1864; Chemiker. Arkanist von 1816–1863 an der Porzellanmanufaktur; Meißen.
- Kraße.** S. 49.
1. Hälfte 19. Jh.; Chemiker. Arkanist an der Porzellanmanufaktur; Meißen.
- Kufabl, David A.** S. 17.
1763–1831; Baumeister; Güstrow, Wismar.
- Kühn, Heinrich G.** S. 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 36, 49, 55, 57, 58, 70 ff.
1788–1870; Chemiker. Direktor der Porzellanmanufaktur; Meißen.
- Leuteritz, Ernst A.** S. 60.
1818–1893; Bildhauer, Modelleur; Meißen.
- Liebmann, Pinebas.** S. 23.
Um 1800; Miniaturmaler. Schwerin – Kopenhagen.
- Liesche, Carl G.** S. 39.
? bis 1829; Porzellanmaler für Prospekte und Figuren; Meißen.
- Lössner, Johann C.** S. 35, 65.
1. Hälfte; 19. Jh.; Porzellanmaler für Figuren; Meißen.
- Mohn, Samuel.** S. 54.
1761–1815; Porzellan- und Glasmaler; Dresden.
- Mohn, Gottlob.** S. 54.
1789–1825; Porzellan- und Glasmaler; Wien.
- Müller, Carl A.** S. 38, 39, 55, 65, 70.
1807–1879; Porzellanmaler für Figuren, Malervorsteher; Meißen.
- Müller, Christian G.** S. 55.
1801–1826; Porzellanmaler für Landschaft; Meißen.
- Nagel, Johann F.** S. 35.
1765–1825; Porzellanmaler für Landschaften; Meißen.
- Opitz, Carl A.** S. 35.
1789–1852; Porzellanmaler für Blumen und Schrift; Meißen.
- Oppel, Carl Wilhelm v.** S. 25, 26, 28, 35, 36, 49.
? bis 1833; Bergrat. Direktor der Porzellanmanufaktur; Meißen.
- Piper, Christian Friedrich.** S. 15, 18
Um 1800; Jurist; Güstrow.
- Plotz, Hans H.** S. 23.
Um 1800; Maler, Musiker, Mechanikus; Kopenhagen.
- Probaska, Eleonore.** S. 21.
1785–1813; als Lützower Jäger unter dem Namen «August Renz» im Korps.
- Reissig, Johann F.** S. 35.
1794–1867; Porzellanmaler für Blumen, Golddekore; Meißen.
- Reyer, Legationsrat.** S. 22.
1817 Diplomat für das Königreich Sachsen in Warschau.
- Richter, Carl G.** S. 34, 39, 65.
1765–1834; Porzellanmaler für Blumen; Meißen.

- Rietschel, Ernst.** S. 41, 55 ff, 63, 70.
1804–1861; Bildhauer; Dresden.
- Rüger, Gustav.** S. 36.
1790–1849; Porzellanmaler für Figuren, Jagdszenen; Meißen.
- Runge, Philipp O.** S. 18, 23, 42.
1777–1810; Maler; Hamburg.
- Sapieha, Anna.** S. 22.
Um 1800; polnische Fürstin.
- Schaufuß, Heinrich G.** S. 35, 38, 39, 66.
1760–1838; Porzellanmaler für Figuren, Zeichenlehrer; Meißen.
- Scheiblich, Johann C.** S. 69.
1804–1843; Porzellanmaler für Figuren; Meißen.
- Scheinert, Carl.** S. 35, 38, 55, 57, 60, 67, 68.
1792–1868; Maler; malte auf Porzellan und Glas. Historienmalerei, bes. Bataillen, Zeichenlehrer und Malervorsteher; Meißen.
- Schiebell, Carl C.** S. 34, 37, 38, 53, 61, 68.
1784–1838; Porzellanmaler für Figuren; Meißen.
- Schlechte, Friedrich W.** S. 38, 55.
1812–1869; Porzellanmaler für Golddekore und Landschaften; Meißen.
- Schmidt, Friederike.** S. 34.
1750 bis nach 1819; 1819 Vorsteherin der Buntstaffiererinnen und Goldpoliererinnen; Meißen.
- Schöne, Johann D.** S. 52, 53, 61, 66.
1767 bis nach 1833; Bildhauer, Modelleur; Meißen.
- Richter, Ludwig.** S. 41, 65.
1803–1884; Maler, Illustrator; Dresden. Von 1828 bis 1835 als Lehrer der Kunstakademie Dresden an der Zeichenschule Meißen. War mit der Porzellanmalerei nicht vertraut und übte sie nicht aus.
- Schröder, Johann G.** S. 53, 61.
1. Hälfte 19. Jh.; Former; Meißen.
- Schubert, Johann D.** S. 32, 41, 51.
1761–1822; Maler, Radierer. Professor für Historienmalerei an der Akademie Dresden. Obermalervorsteher für die Porzellanmanufaktur; Meißen.
- Seidler, Louise.** S. 19.
1786–1866; Malerin; Weimar.
- Selbmann, Karl F.** S. 25.
1793–1866; Chemiker. Arkanist an der Porzellanmanufaktur; Meißen.
- Semper, Gottfried.** S. 41, 55–56.
1803–1879; Architekt. Kunsttheoretiker.
- Sergel, Agnes.** S. 21, 24.
1801–1876; Gattin von Georg Friedrich Kersting; Meißen, Riga.
- Starke, Johann G.** S. 34.
1799–1855; Porzellanmaler für Blumen; Meißen.
- Stock, Dorothea.** S. 23.
1760–1832; Miniaturmalerin; Dresden.
- Wagner, Simon.** S. 63, 64.
1799–1829; Maler; Dresden.
- Wollmann, Christian T.** S. 37, 38, 67.
1778 bis nach 1850; Porzellanmaler für Figuren; Meißen.
- Zieger, Johann E.** S. 24, 31, 40.
1762–1844; Porzellanmaler für Figuren; Malervorsteher; Meißen.

Sachregister

- Ausstellungen der PM* S. 38, 66 ff.
Biskuitporzellan S. 58.
Blumenmalerei S. 41 ff., 67, 68.
Dürer-Feier Nürnberg S. 63.
«Englische Artikel» S. 27, 28, 36.
Farbenwesen S. 28, 33, 38.
Formenwesen S. 25, 27, 32–34, 51–62, 67, 69–71.
Glanzfarben S. 30.
Glanzgold S. 29, 30, 49, 69.
Glasgestaltung S. 53–54.
Glaskristall-Dekor S. 29, 53–54.
Goldradierung S. 49, 69.
Gratifikationen, Prämien, Tantieme S. 33, 35–39, 51, 60.
Handelswesen S. 25, 27–30, 33–34.
Hubertusburger Steingutfabrik S. 51.
Kunstakademie Dresden S. 32, 64–65, 68, 70–71.
Kupferdruck S. 28, 51.
Lithographie S. 62.
Lithophanie S. 30, 60–62.
Malereiwesen S. 25–39, 41, 43–44, 46–48, 50, 66–71.
Malerkorps S. 30, 32, 34, 37–39, 49–50.
Malervorsteher S. 31–34, 72–74.
Marken und Zeichen S. 31, 46.
Massegut S. 25, 58.
Neogotik S. 10, 55, 67.
Neorenaissance S. 12, 56–57, 69, 71.
Neorokoko S. 56, 67, 70–71.
Petschaften S. 67.
Plastik S. 58.
Plattenmalerei S. 37–38, 50, 68, 70.
Porzellanmalerinnen S. 34.
Rokoko-Porzellan S. 27–28, 36, 46, 67, 70–71.
Technische Neuerungen S. 27–28, 49–51.
Triangelvergoldung S. 29, 49, 68.
Vergoldung S. 28–29, 49, 69.
Wellington-Service S. 26, 35.