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

Kapitel: 3: Der künstlerische Einfluss des Malervorstehers Georg Friedrich Kersting auf die Malereiabteilung der Porzellanmanufaktur Meissen

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: 30.11.2025

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

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 Bestellungsbücher 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 Farbenreiber, 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 Bunststaffirer, 3 Ringler, 1 Buntglasierer, 2 Emailirer, 3 Sortirer, 10 Golddekorationsmaler, 2 Staffirer, 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 1826[102] 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, Emaillierer, Geschirrsortierer und die Geschirrträger. Von den bisherigen Aufgaben wurden außerdem einige erweitert, z. B.:

«soll er sich fortwährend bemühen, neue Dessins für die Malerei zu bearbeiten oder zu vervollkommnen, 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, welch 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 Obersteuereinnehmers v. Oppel 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. Oppel beim König die Zustimmung zu erhalten, daß Kersting einen höheren Prozentsatz für die Tantiemeberechnung 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. Oppel 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 Officianten 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 Verfahrungsarten bei der Fabrikation in welcher Hinsicht sich besonders Kersting durch sein umsichtiges und thätiges Urtheil an den zur Einführung eines vollkommenen Farbwesens und einer leichtern Manier in der Mahlerei 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 Obersteuereinnehmers und Direktors der Meißner Porzellanfabrik C. W. v. Oppel:

> «...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:

	Taler
Der Wert der von der Malerei	
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 anderseits 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 Habenicht, 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 Junggesellen 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 verfloßenen 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 Stückarbeitern zählte und mit schwierigen Aufgaben betraut werden konnte.
Doch auch die älteren Maler bemühten sich, durch qualitätsvolle Arbeit ihre Leistungen zu vervollkommnen. 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 Bataillenmaler 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 Bataillenmaler, 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]

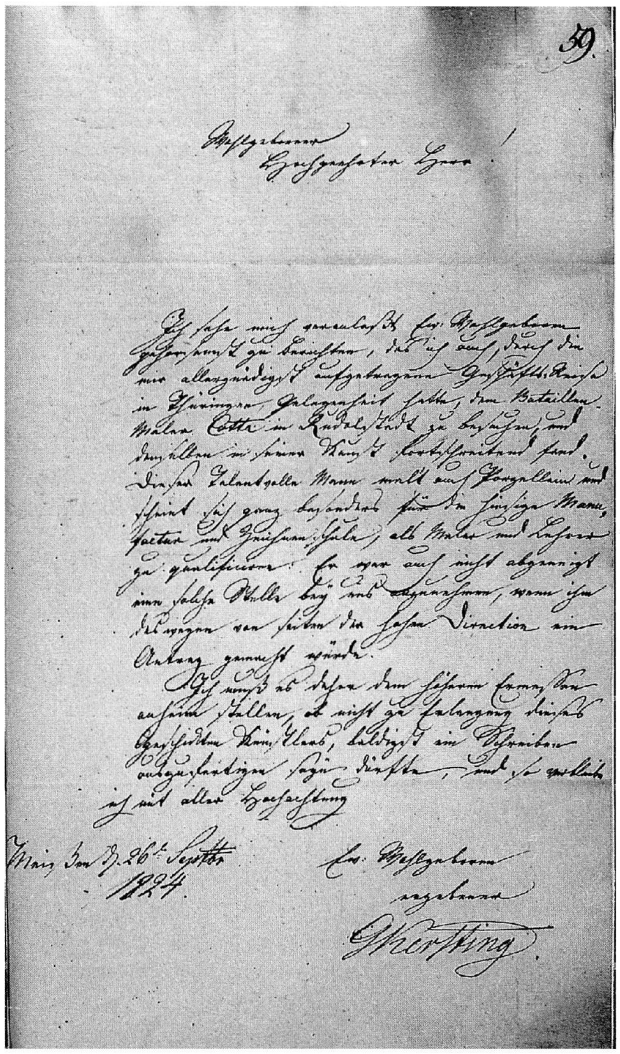


Abb. 6 Empfehlungsschreiben für Rudolf Cotta. Georg F. Kersting, 1824. Dresden, Staatsarchiv. Kunstakademie Nr. 31 (Transkription S. 75).

Für die Meißner Manufaktur konnten aber die thüringischen Maler Rüger und Eberlein gewonnen werden, deren «lobenswerten 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 Aufforderung 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 Lasiertechnik 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 Wartestand 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 Golddekorationsmalern aus,[137] so benötigte man 1834 schon 48 Golddekorationsmaler.[138] In einem Schreiben an das Finanzministerium vom 23.4.1835[139] 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 ⅔ des Verdienstes von 3 bis 5 Talern monatlich erhalten, dieser Abzug diente 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 Emaillierfarben 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 Kupferdrukker Grünewald.

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 entwikkeln, anzuspornen und anzuerkennen, war ihre Delegierung 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 versehen 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 zusammenzusetzen 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 Urheberschaft 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. Grünewald. 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 Leitungsitzung 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. Jh. und Anfang 19. Jh.*

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.*

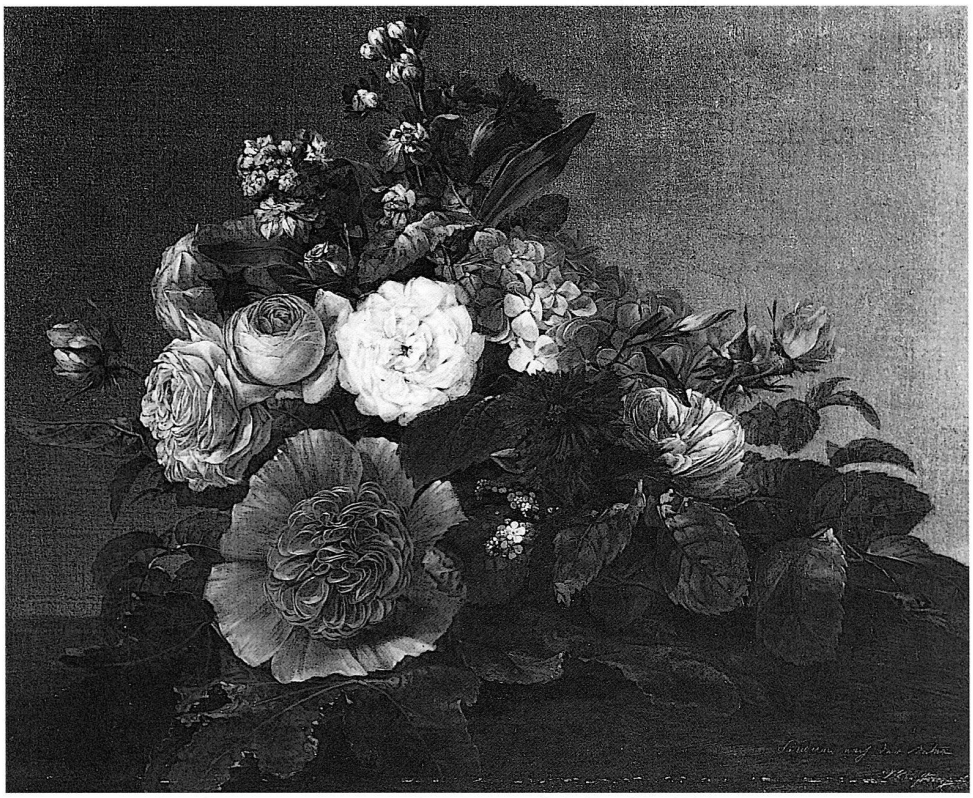
Abb. 29 *Ansicht der Stadt Güstrow. Georg F. Kersting, um 1808. Öl/L., 700×830 mm. Güstrow, Museum der Stadt Güstrow.*

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

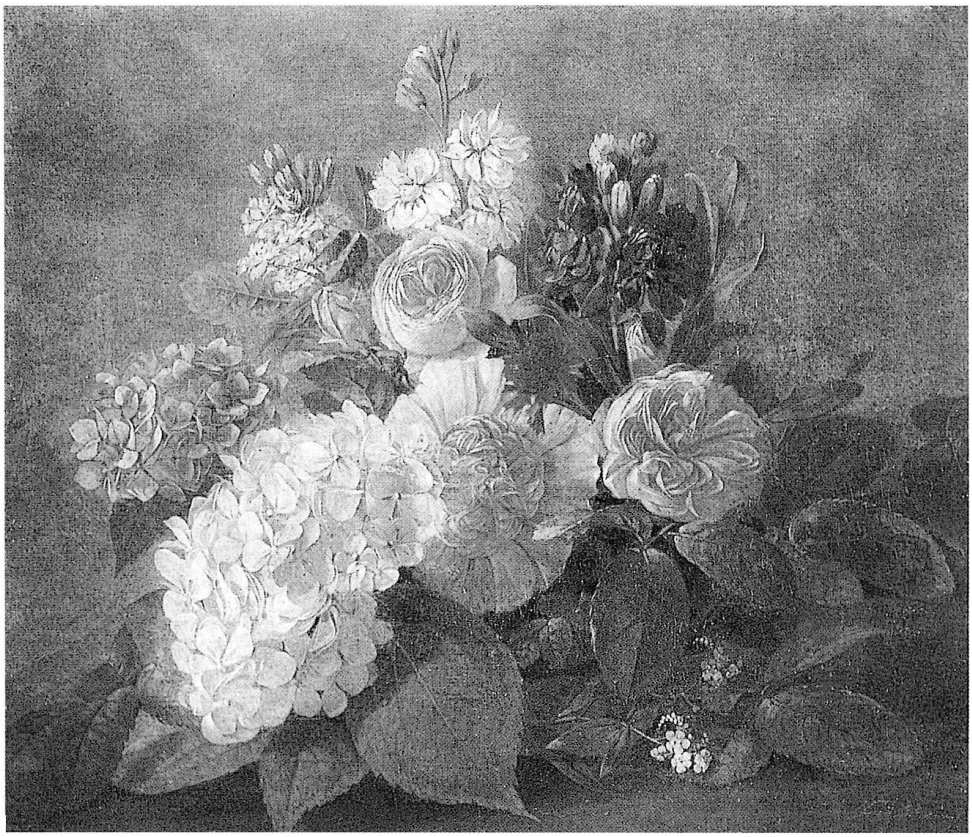
Abb. 31 *Pfeifenkopf mit Mädchendoppelporträt. Georg F. Kersting, o. J. Privatbesitz. Lit.: Gehrig 1932, S. 96.*

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

Tafel I



7



8

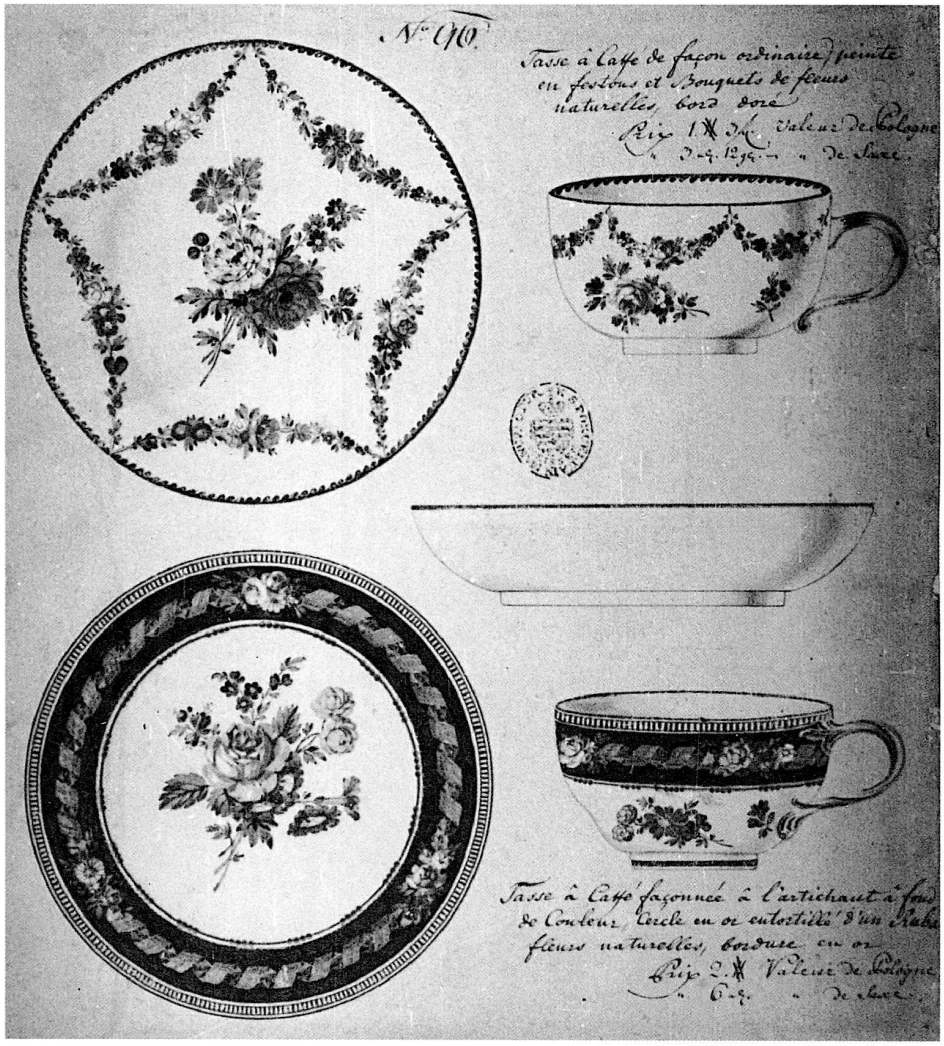
Tafel II

9

10

Tafel III

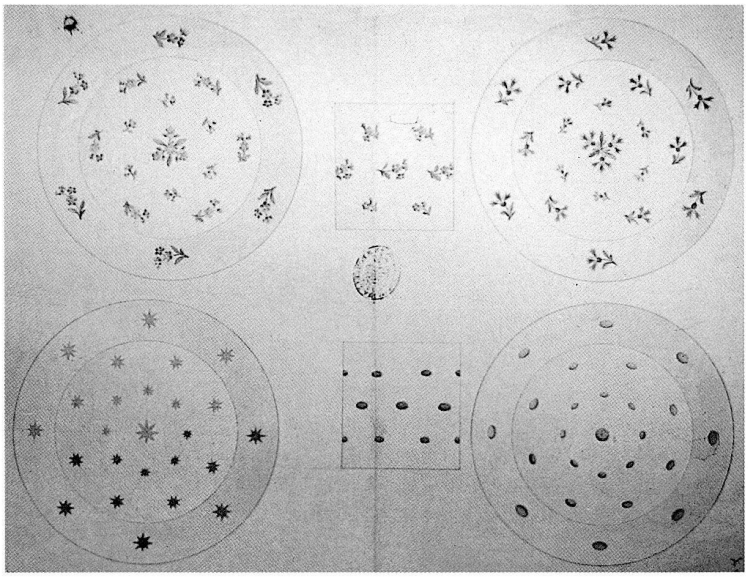
11



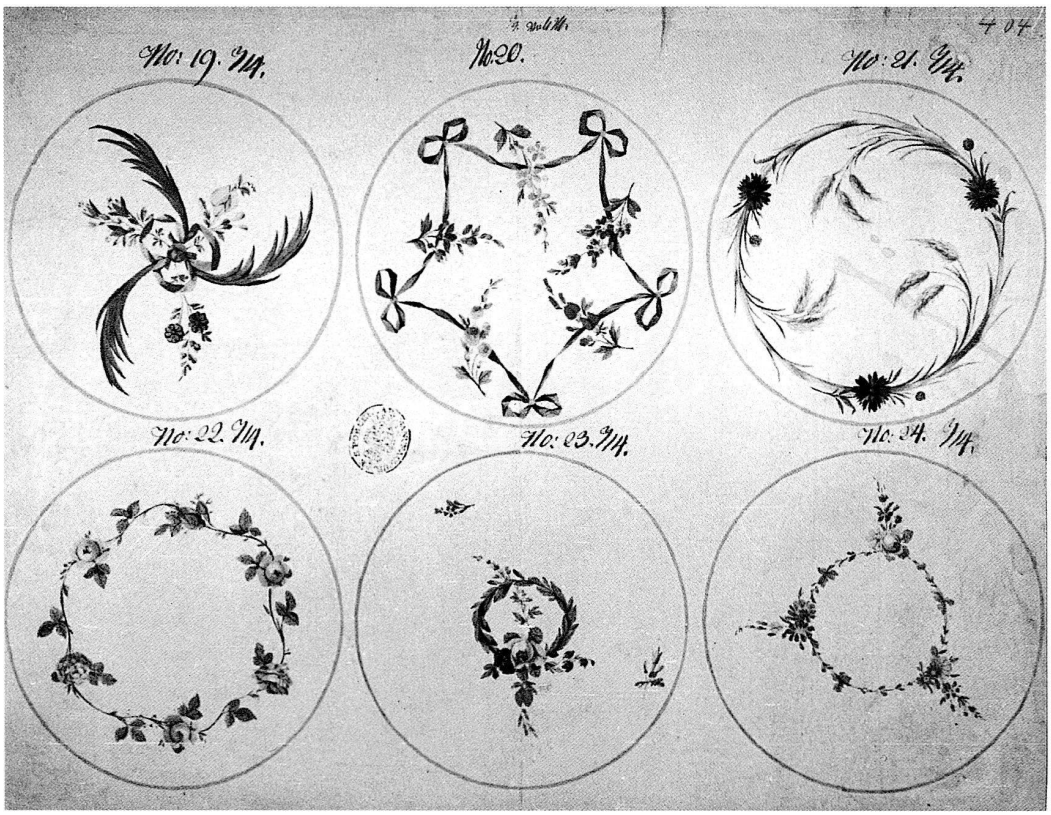
12

Tafel IV

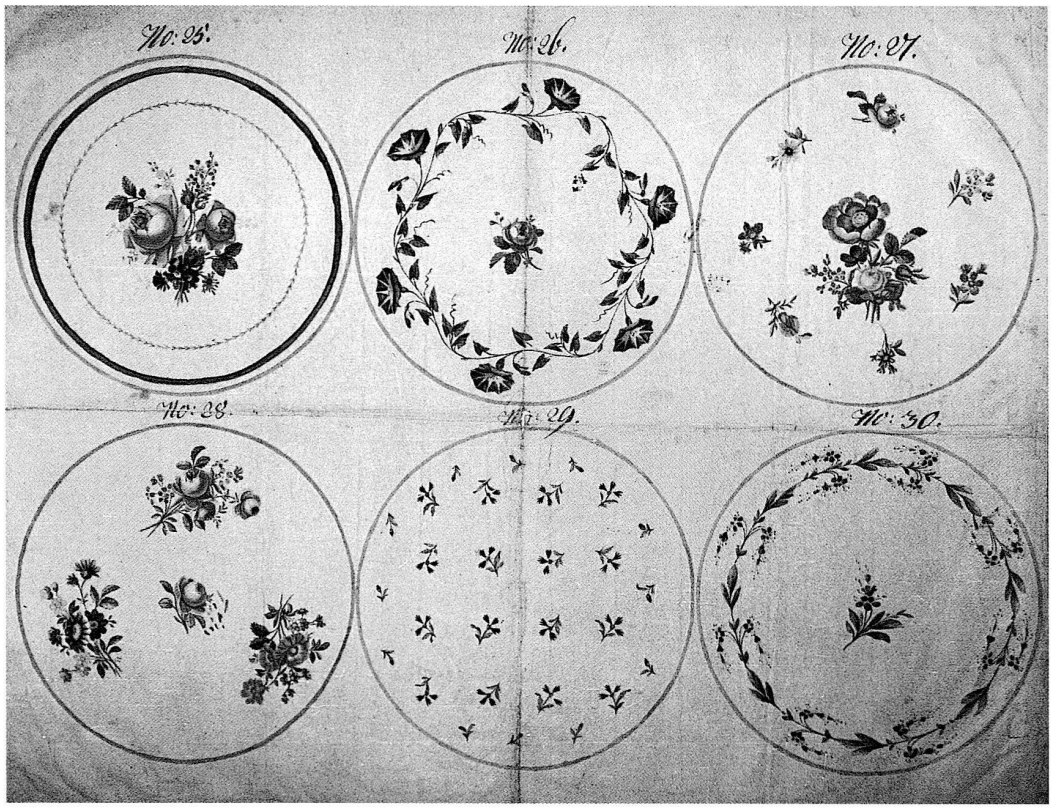
13



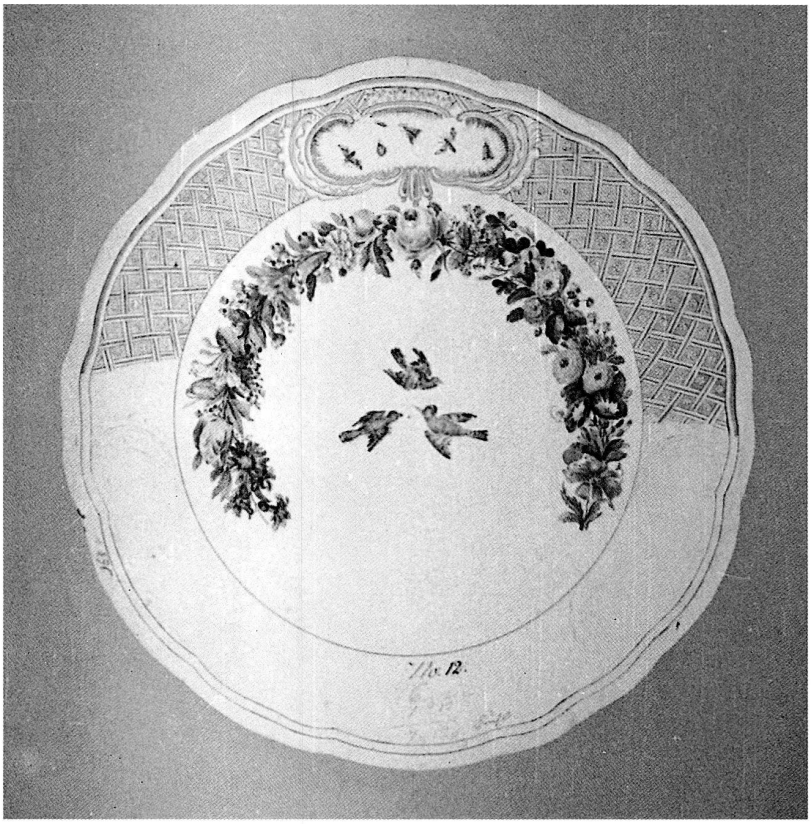
14


No: 19. M.
No: 20.
No: 21. M.
No: 22. M.
No: 23. M.
No: 24. M.

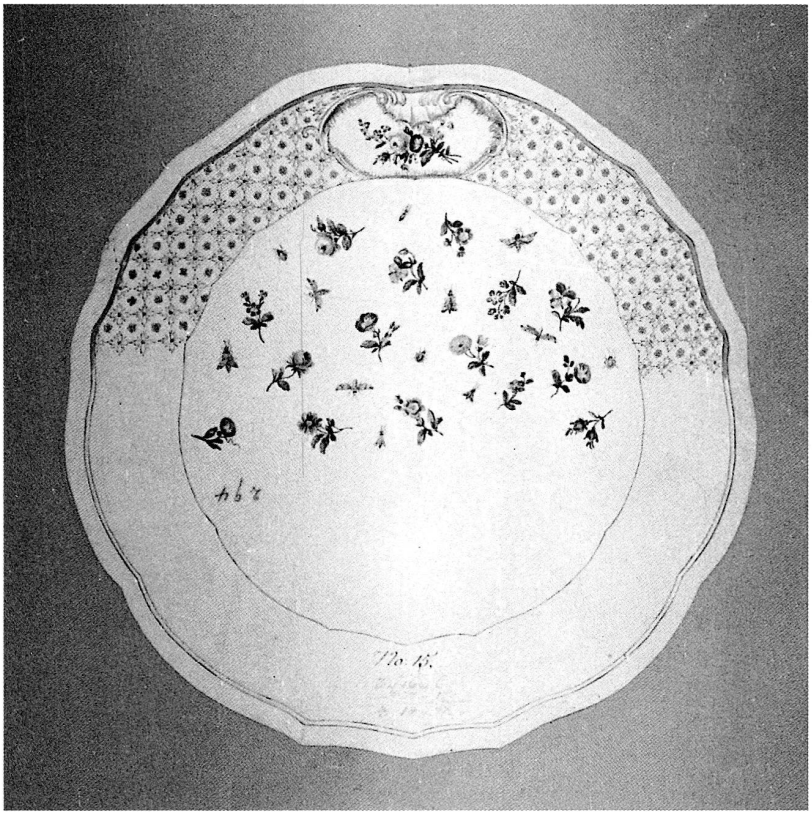
15


No: 25.
No: 26.
No: 27.
No: 28.
No: 29.
No: 30.

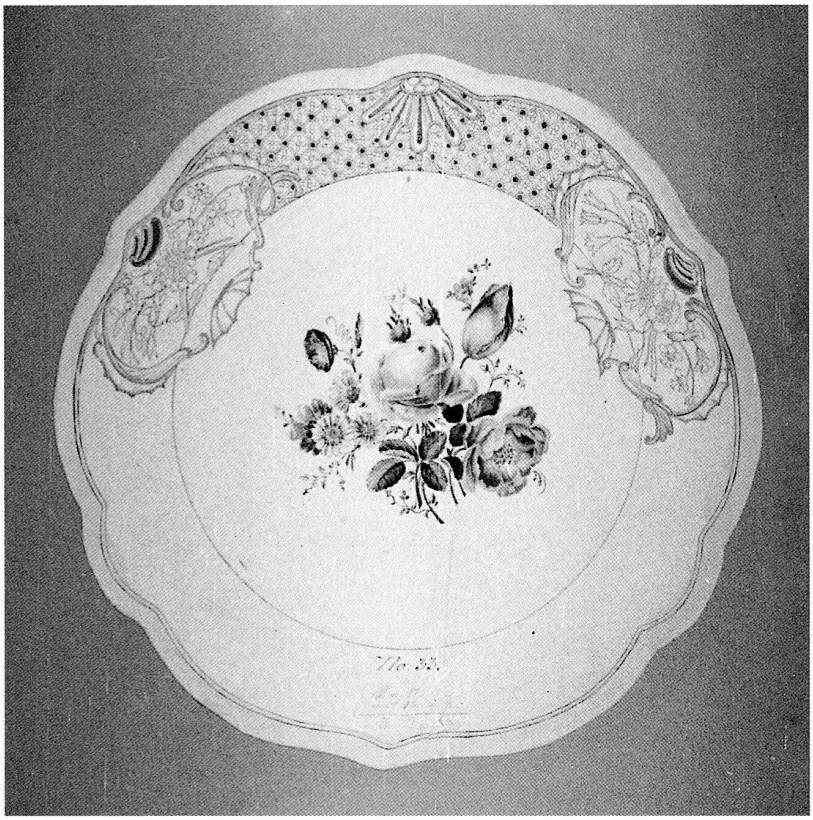
16



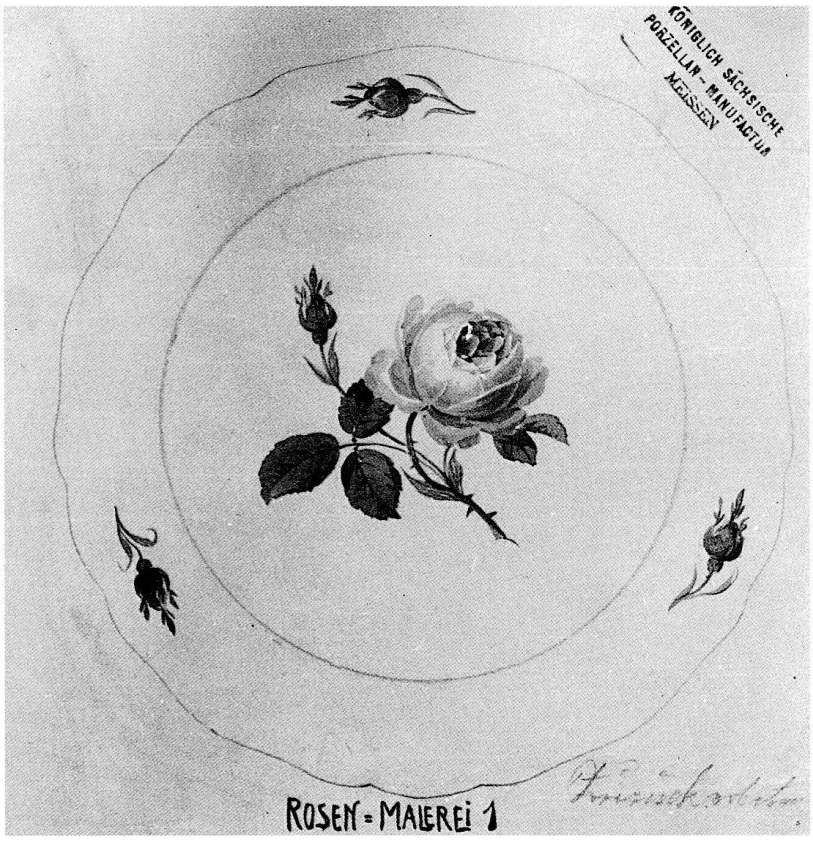
17



18

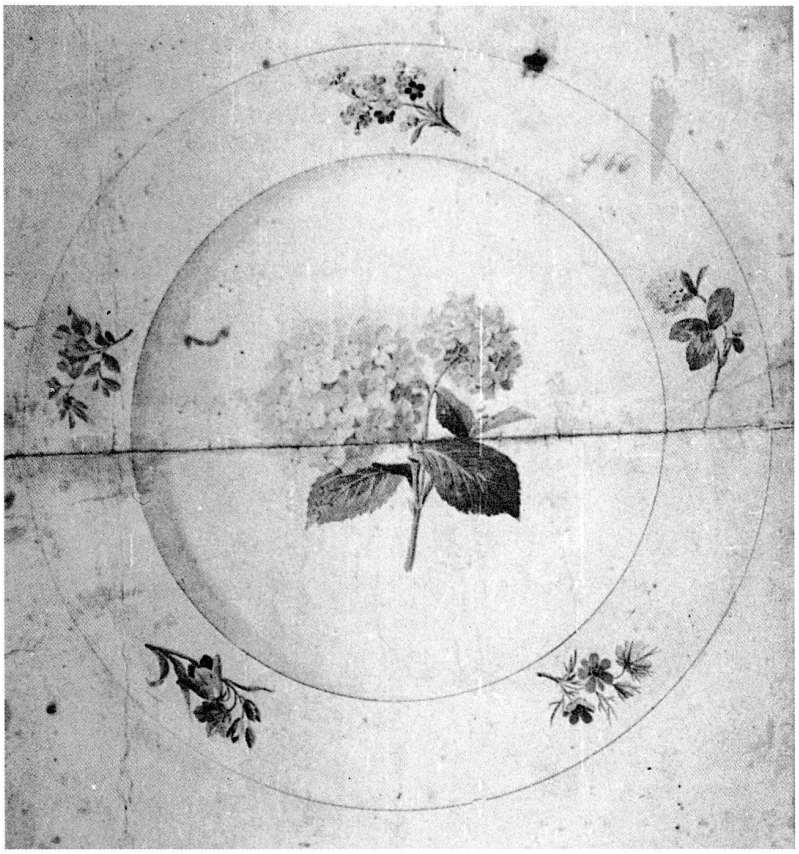


19

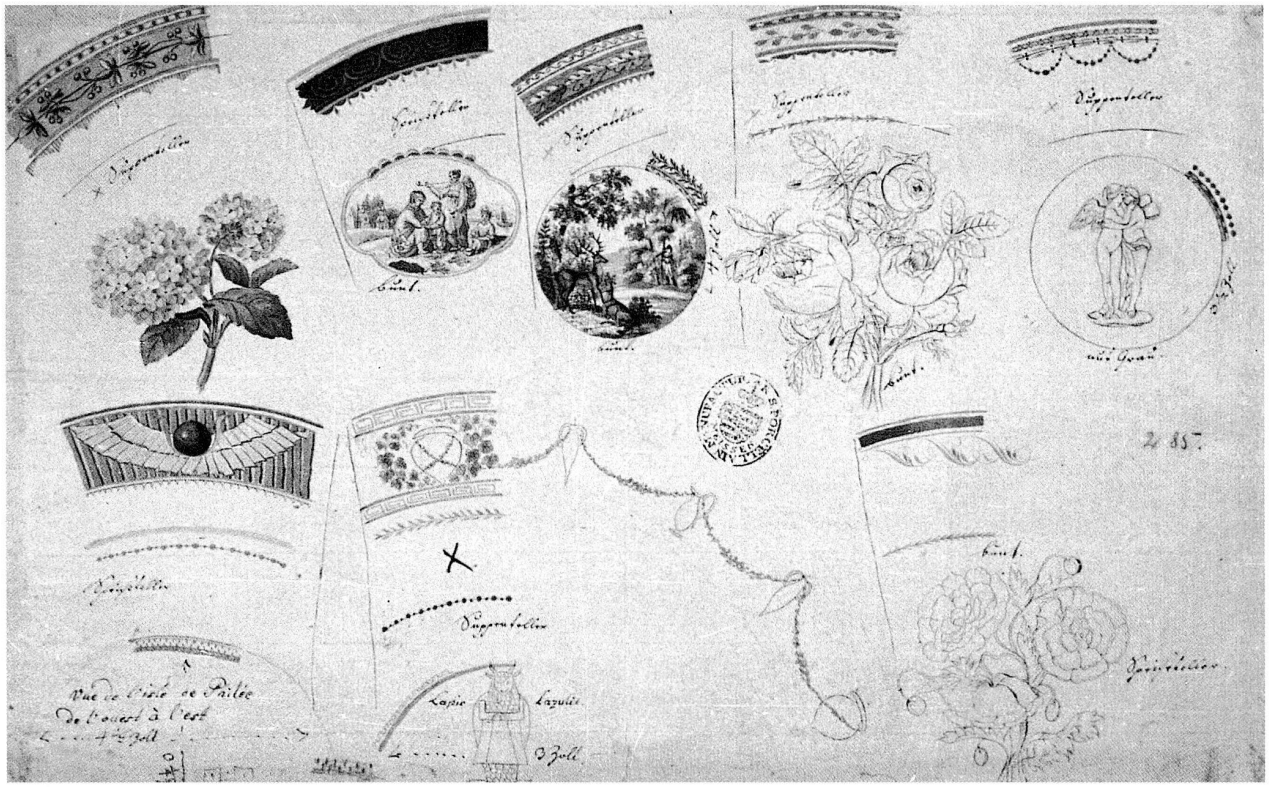

KÖNIGLICH SÄCHSISCHE
PORZELLAN - MANUFACTUR
MEISSEN
ROSEN = MALEREI 1

20

Tafel VIII

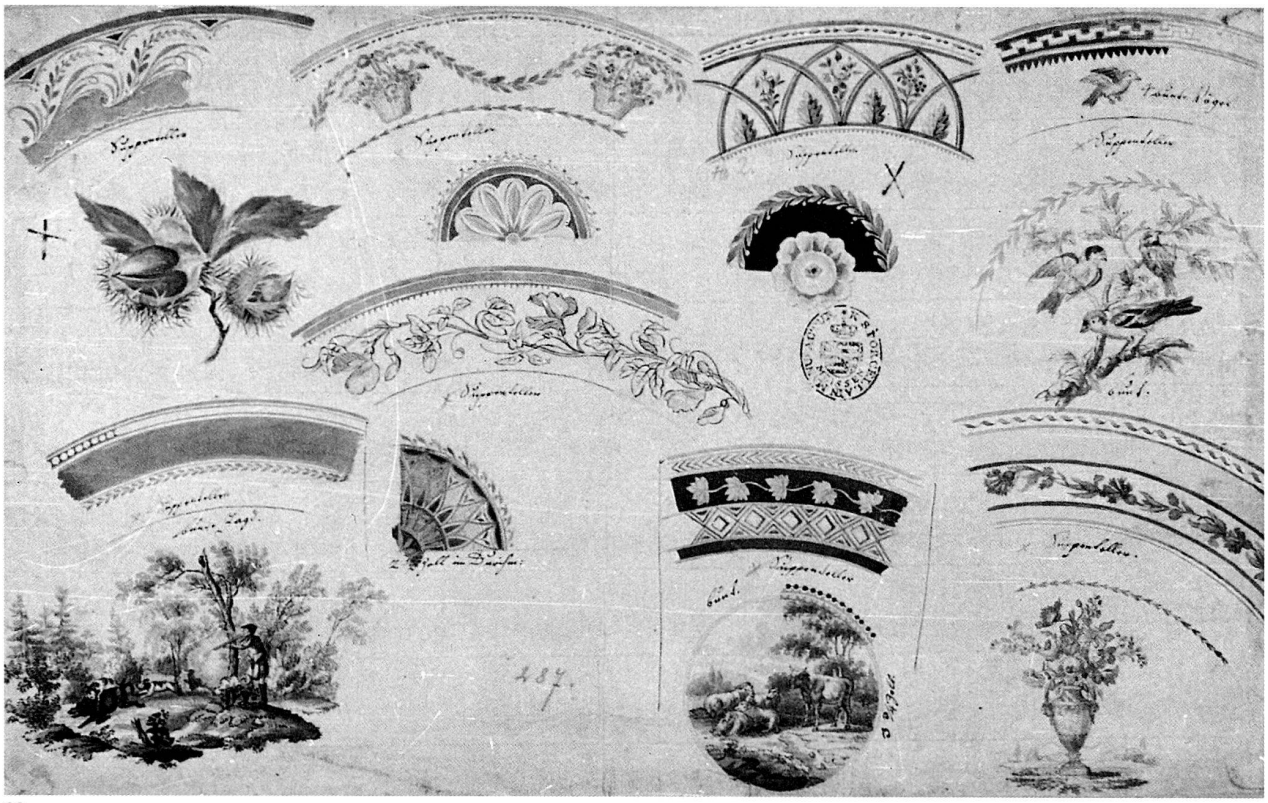


21

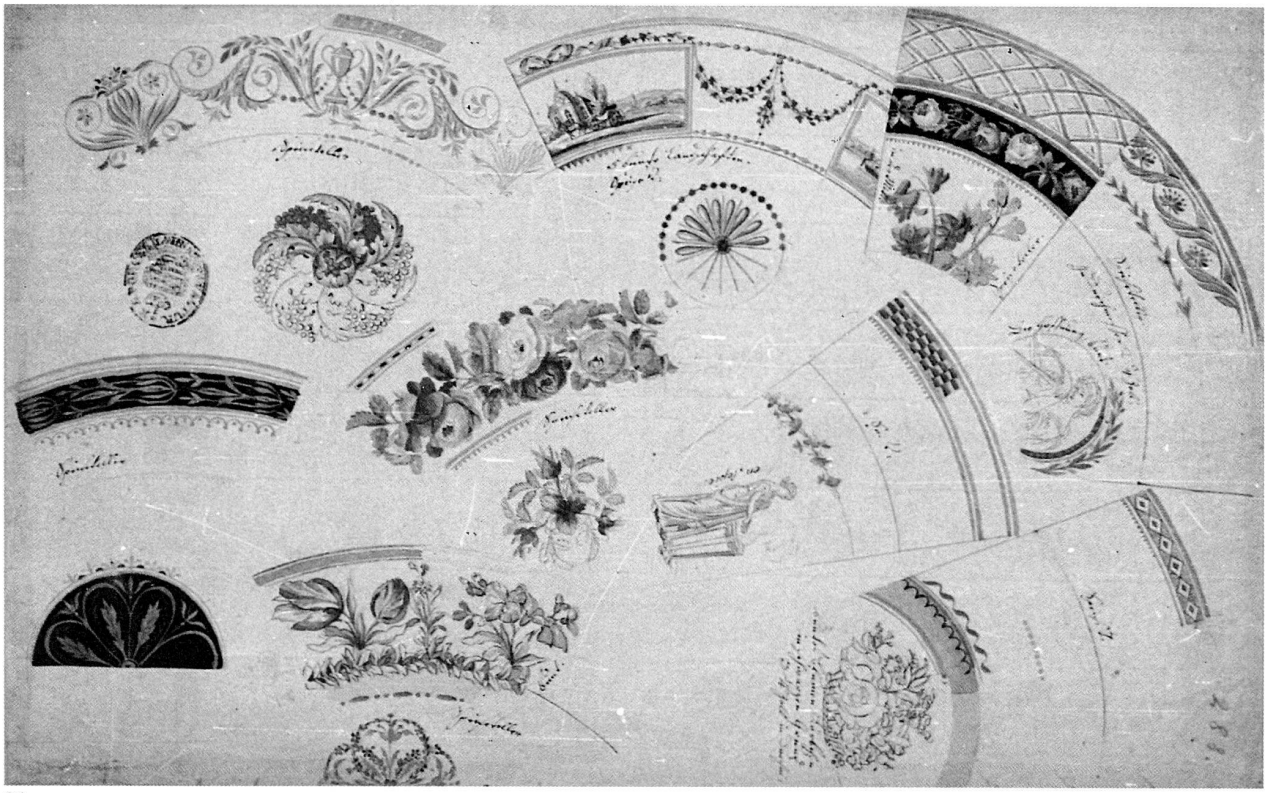


22

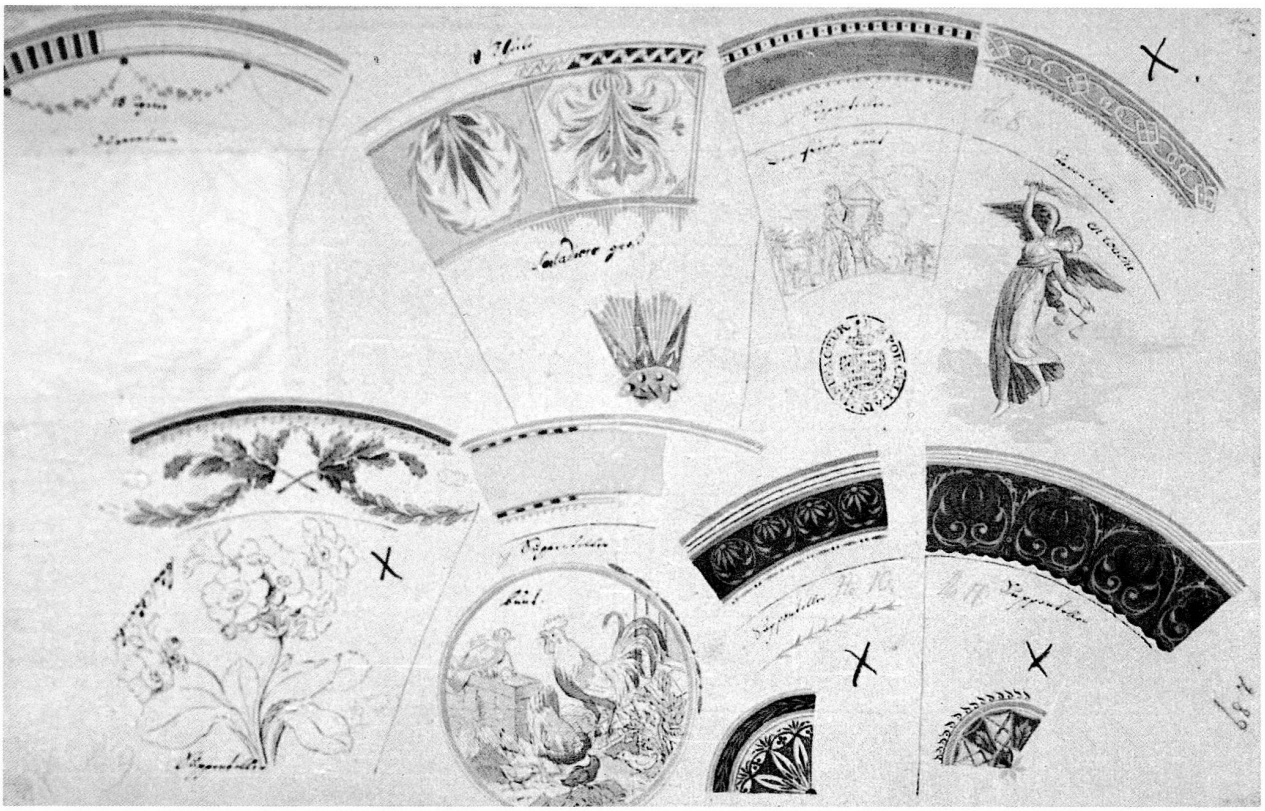
Tafel IX



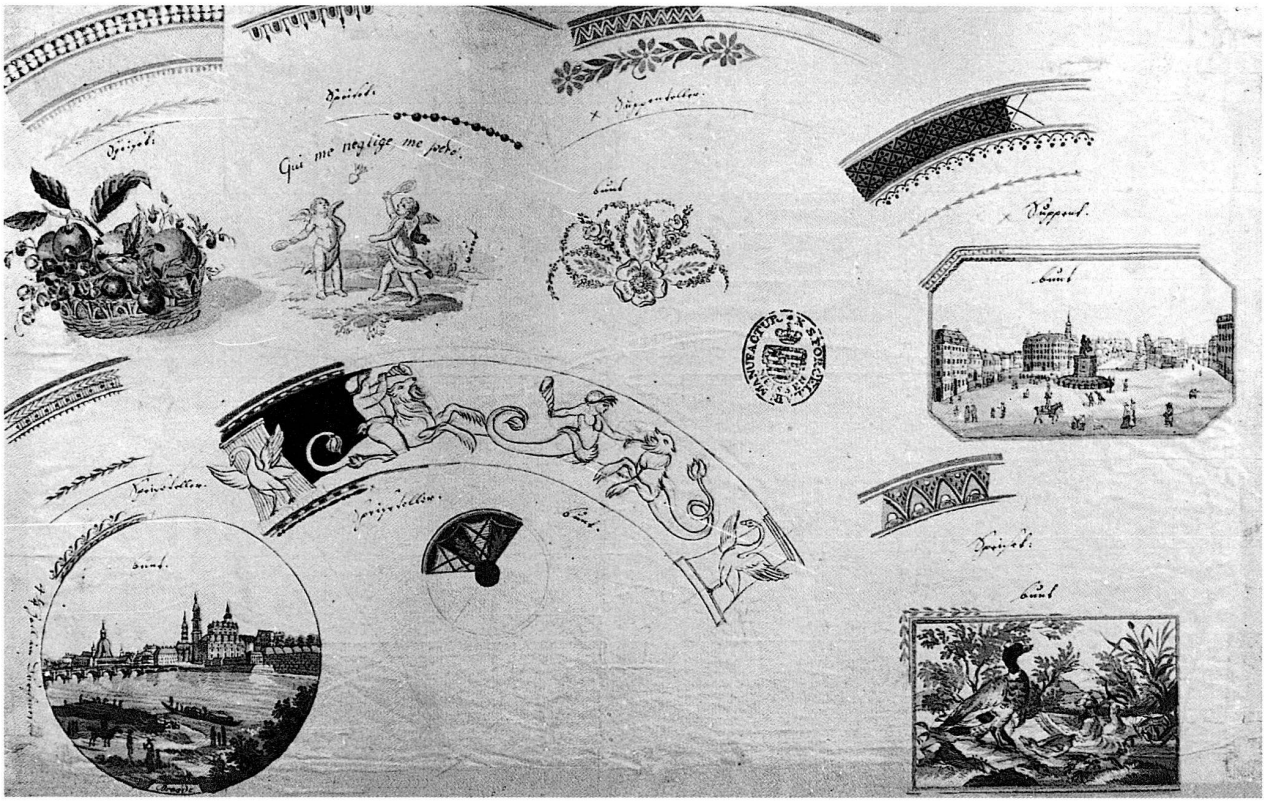
23



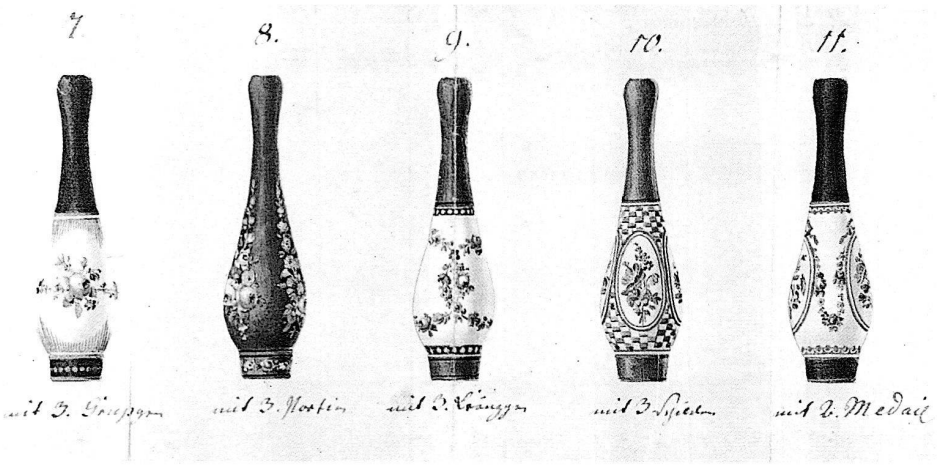
24



25



26



27

28

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 vollkommenere Produkte und in der Figurenmahlerei zugleich eine Ermäßigung der Löhne, die oft die Hälfte und ⅔ 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.[187] 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 Indianisch-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 Farbenpalette 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 spezialisiere 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 hervorgeht, 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-Denkmalsbilder 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 Auftrittes 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 Dessins zu bearbeiten, besonders nach der vom Directorii bereits erhaltenen Anweisung, die Ausschuß, Indianisch- und dergleichen Mahlerei mehr zu bearbeiten und zu vervollkommnen 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 Randdekore 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 Numerierung 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 Blumenstilleben 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 Blumenstilleben. 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 Farbstimmung, 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 Blumenstilleben 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 Dekormuster 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 Blumenstillebens 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 Herculaneum 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 Kauffahrteiszenenbilder 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, flügelschlagend 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 Meißen 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 wegen 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 Kieferngruppen 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 unbekannten 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 Himmel 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.