

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

Objektyp: **Chapter**

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

Band (Jahr): - **(1994)**

Heft 108

PDF erstellt am: **14.08.2024**

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

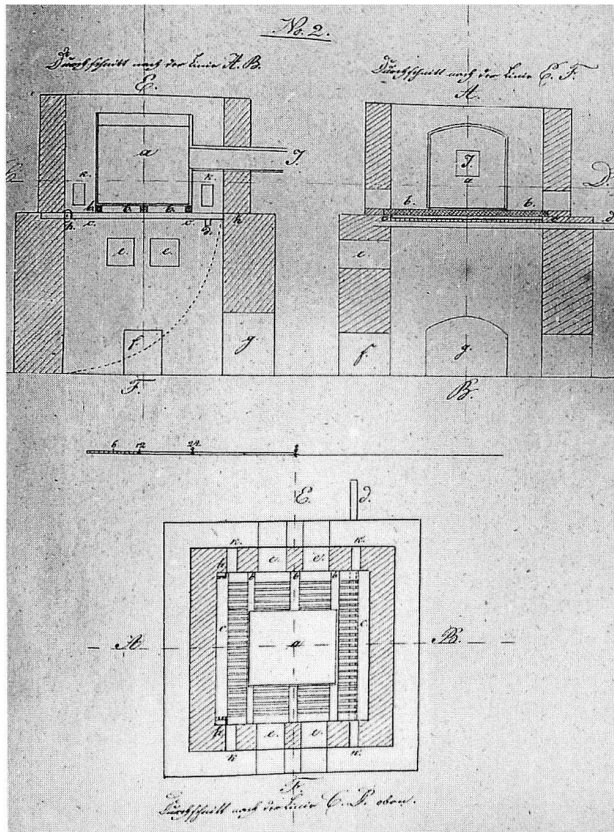


Abb. 33 Grund- und Aufriß des Brennofens mit Kohlefeuerung von Nymphenburg. Georg F. Kersting, 1828. Feder. Meissen, Archiv der PM, Akte I Ak 10 «Leitung».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abbildungen zu Tafeln XIII–XXI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

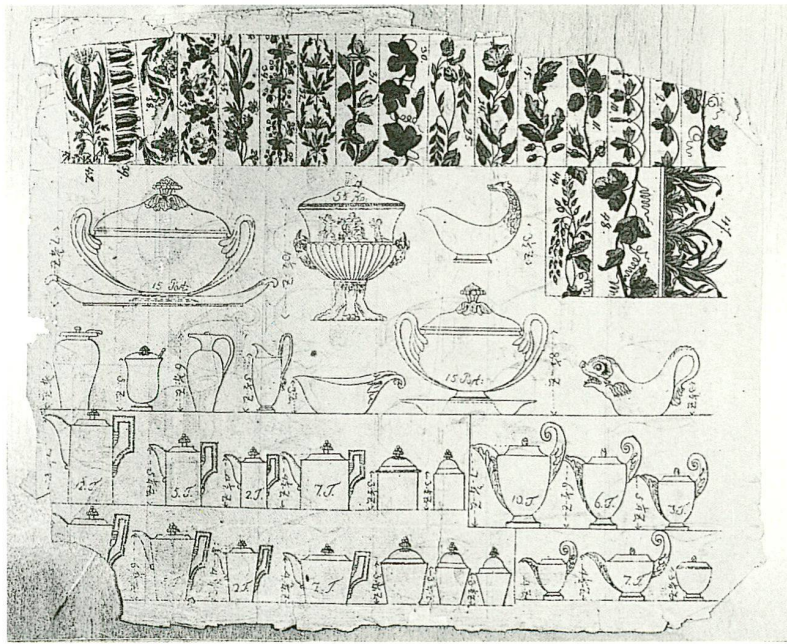
Abb. 49 «Kinder am Weingeleite», 1836. Lithophanie Nr. 139, 200×159 mm. Vorlage: Georg F. Kersting, 1834. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

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

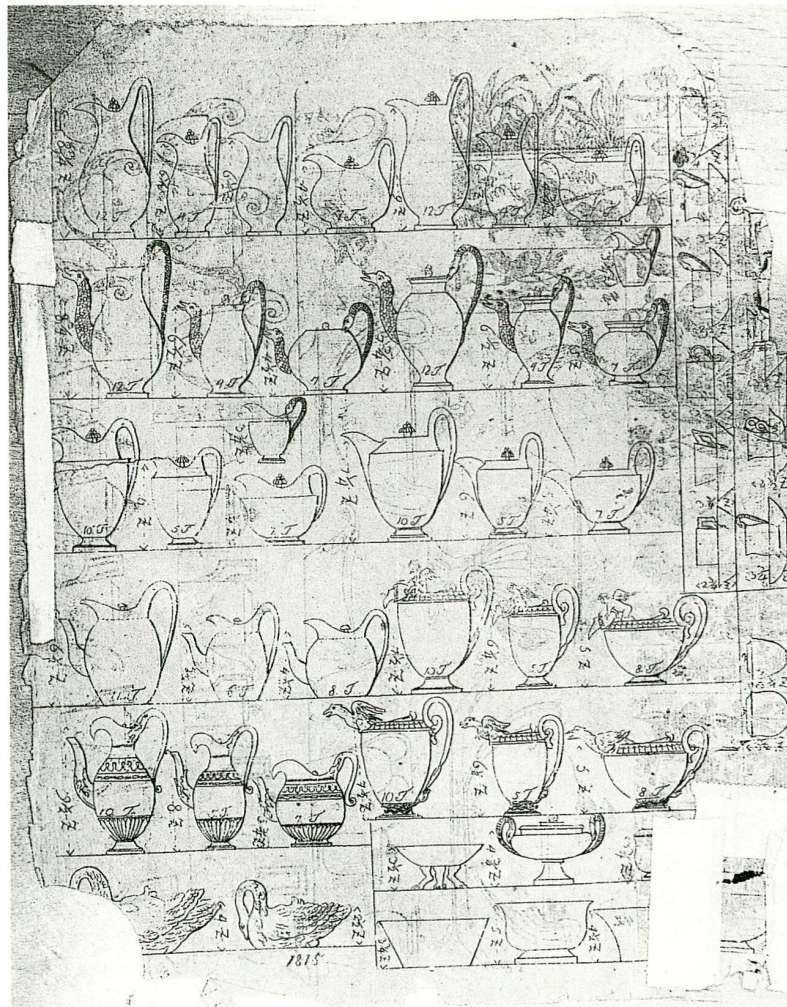
Abb. 51 «Scheheräzade», 1841. Lithophanie, Nr. 187, 210×240 mm. Vorlage: Emil Jacobs «Scheheräzade», 1840. Meißen, Porzellanarchiv der PM.

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

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



34



35



36



37



38a

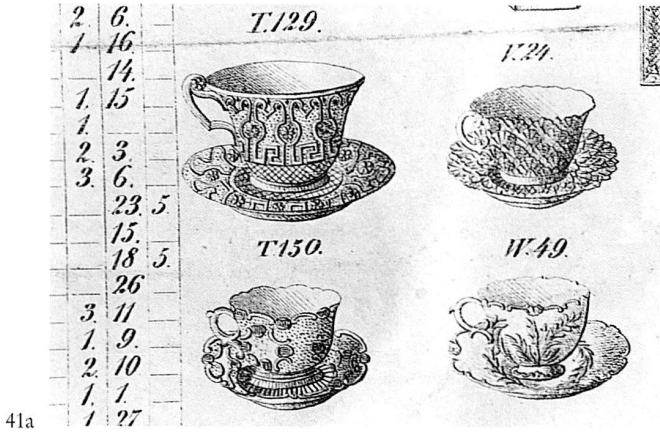


38b



PREISVERZEICHNISS

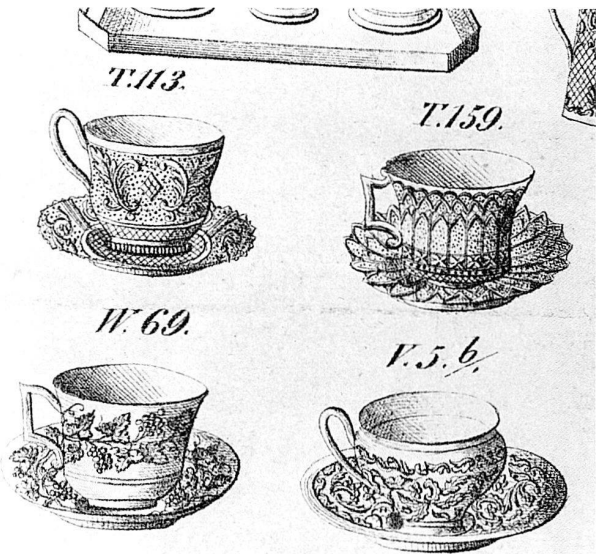
Formen- nummer	Benennung der Geschirre.	Zoll Durch- messer		Preis.	Illustration of items					
		Thl.	Gr.		X. 17	X. 29	Y. 63	Y. 69	X. 30	X. 37
X. 17	Kaffeekanne	4								
X. 29	Milchkanne	1	19							
X. 18	Theekanne	1	3							
X. 19	Milchglas	1	21							
X. 30	Zuckerdose	1	25							
X. 37	Tasse	1	15	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



41a



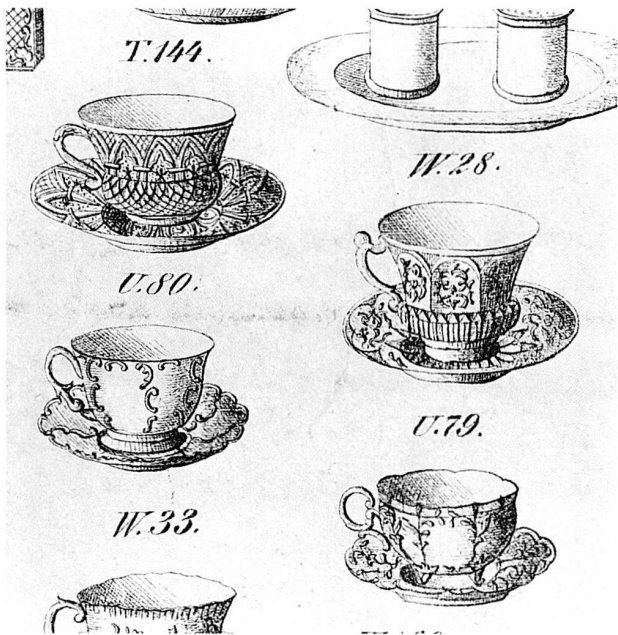
4



41b



4



41c

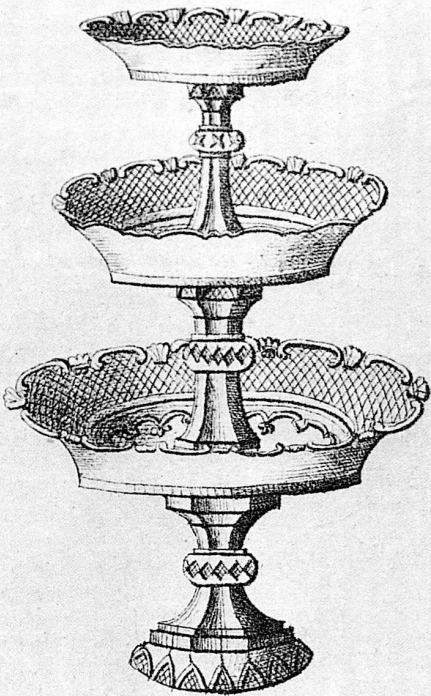


4

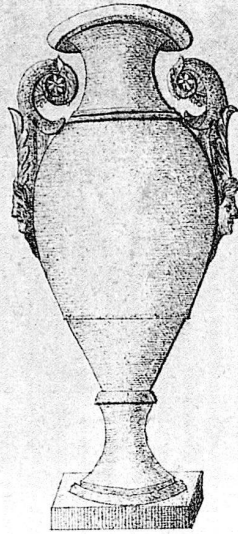


4

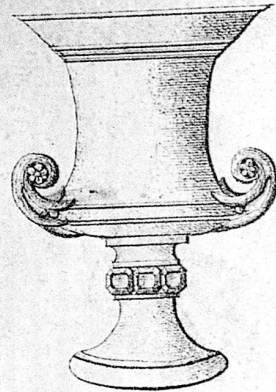
T. 160.



V. 74.

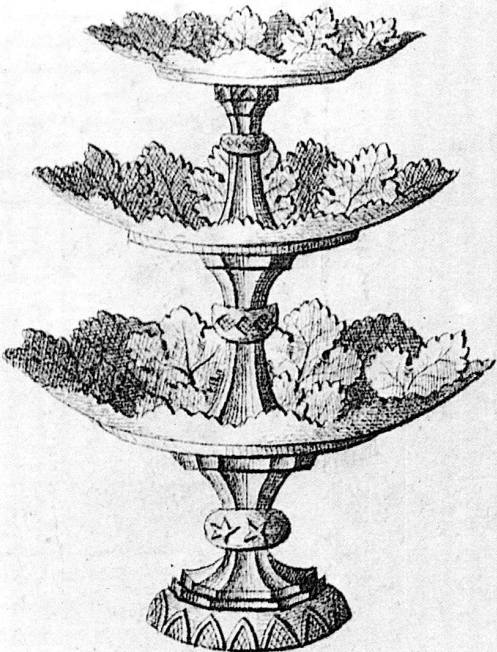


V. 34 b.

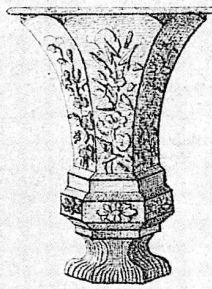


46

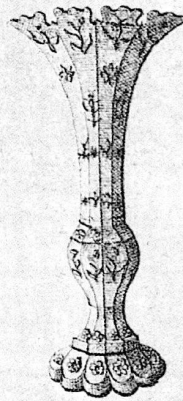
V. 47.



V. 20.



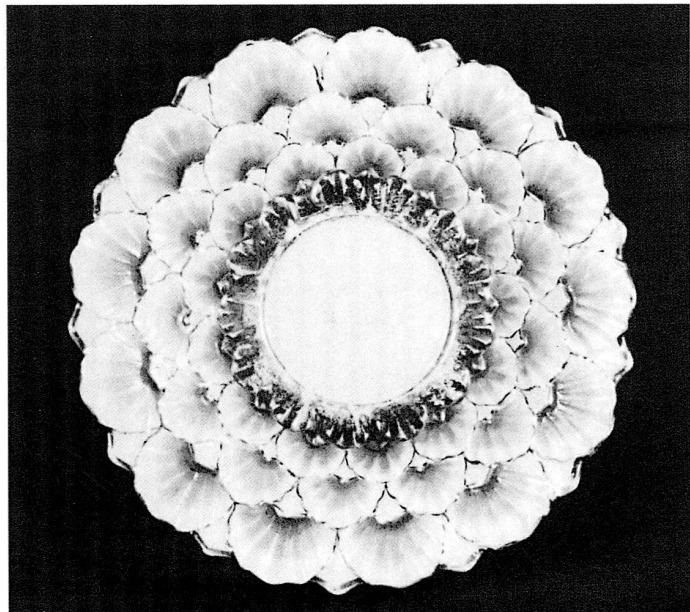
V. 74. b

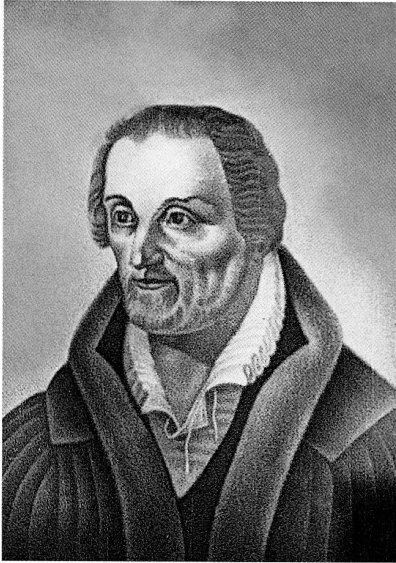


V. 100



V. 12.

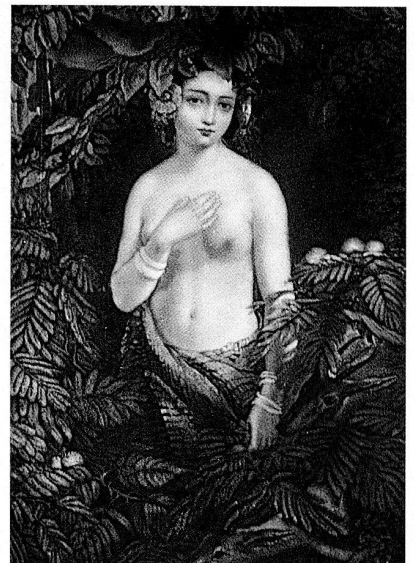




48



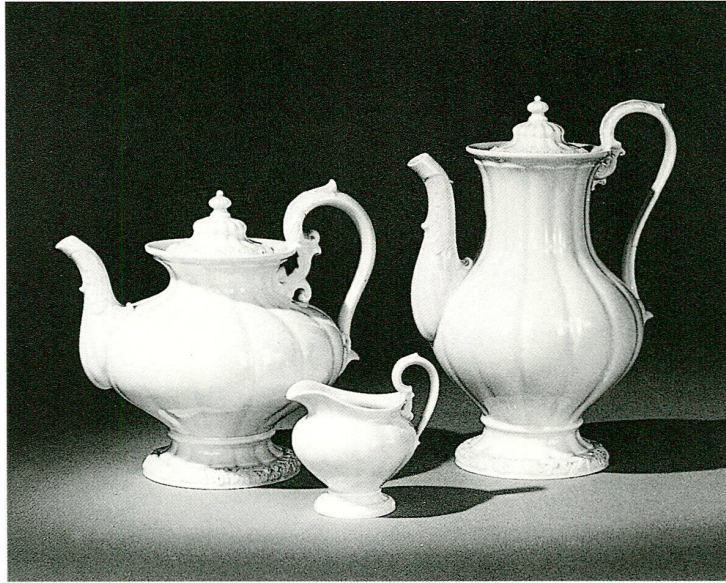
49



50



51

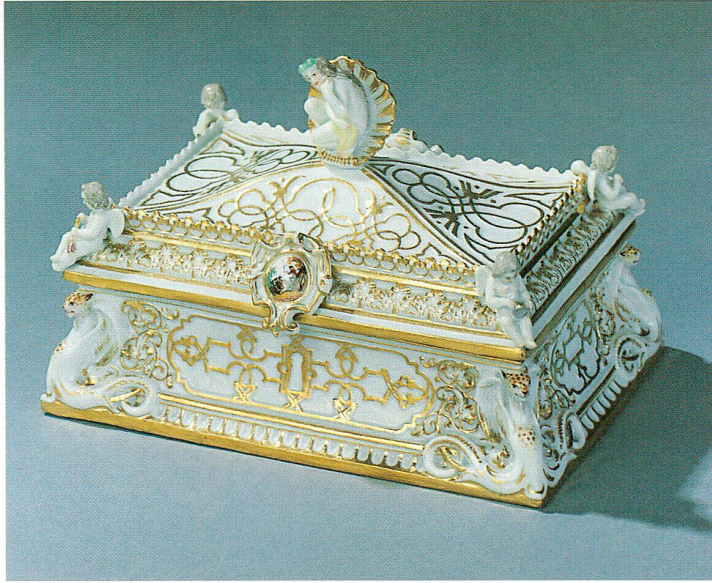


52



53

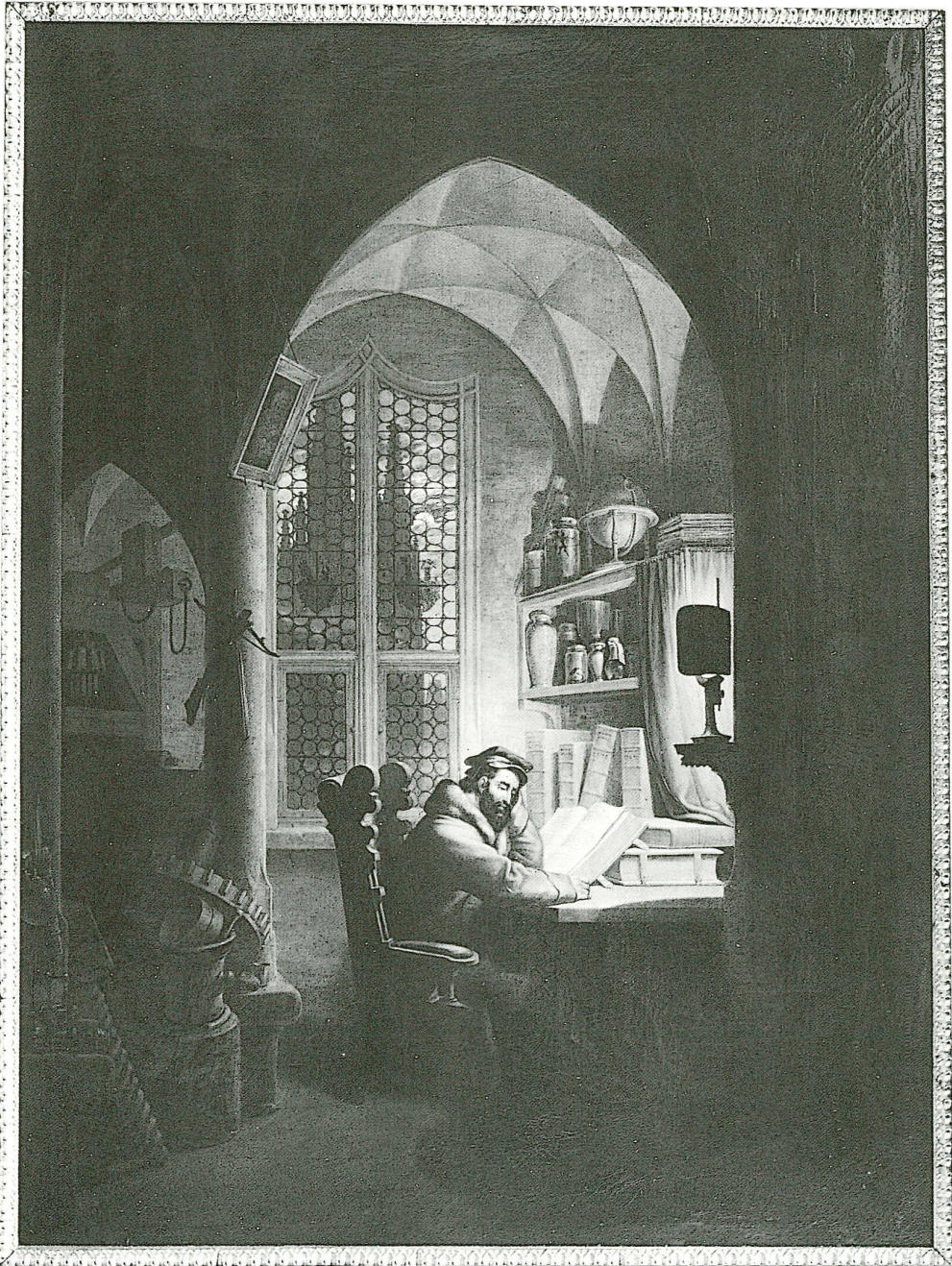




55



56



Datum No.	Arbeits-Löhne.		
	Dreher	Schleifer	Streicher
1845			
1. Lichte von raff. feinsten Porzellan	1	2	1
1. Ufzugfing. 30. Procco, 20. 2. von Kersting	1	1	1
1. große Waage Zell hoch wie ein von Kersting	1	1	1
1. Messingseife, Verzierung komplett	1	1	1
1. Systemat. Zehn einzeln	1	1	1
1. Zofubühnen, Stäbchen u. Drey	1	1	1
1. ganz klein. Vorkauf. Ursubstanz	1	1	1
1. Ugen Victoria	1	1	1
1. große Spingelmaschine u. Glanz u. Staturity. 3 15. 10.	1	1	1
1. Substanz einzeln	1	1	1
1. Ugen 3. gadornit wie U. G. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.	1	1	1

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

Abbildungen zu Tafeln XXII–XXIV

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

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

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

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

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

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

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

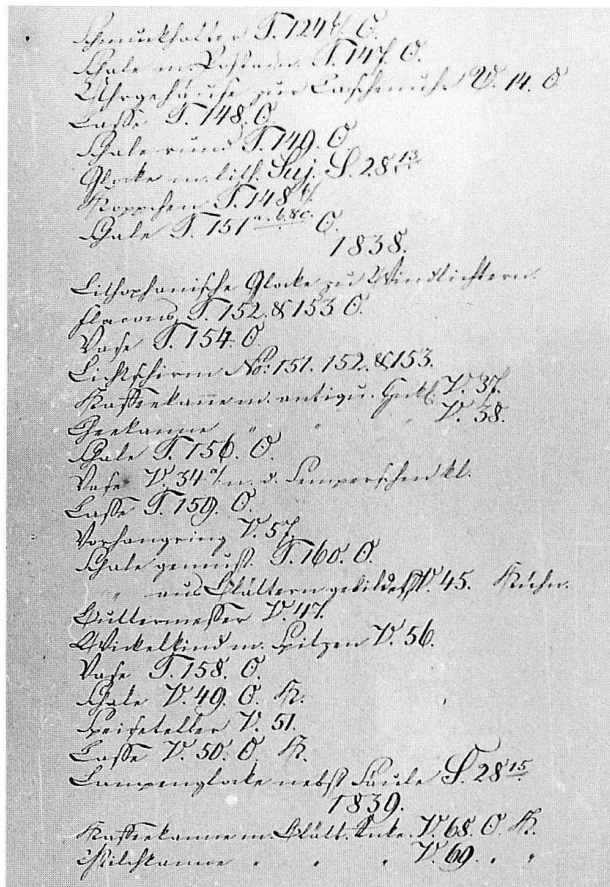


Abb. 59 «Verzeichnis der seit dem Jahre 1834 in der K.S.P. Manufaktur Meissen angefertigten neuen Formen.» Heinrich G. Kühn, 1845. Ausschnitt mit der Kennzeichnung der von Köln selbst entworfenen Formen. Meissen, Archiv der PM.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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