

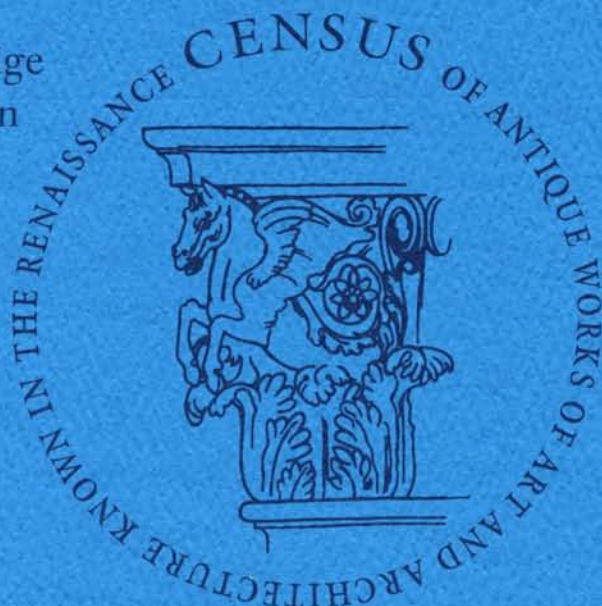
Pegasus

5. Jg. 2004

2004

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben
der Antike



Heft 5 · 2004

ANTIKE, KUNST UND DAS MACHBARE.
FRÜHER EISENKUNSTGUSS AUS LAUCHHAMMER

Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin

24. Januar – 14. März 2004

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Mitglieder des Beirats:

Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin

Berlin-Brandenburgische Akademie
der Wissenschaften, Berlin

Warburg Institute, London

Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut
für Kunstgeschichte), Rom

J. Paul Getty Trust, Getty Research Institute, Santa Monica

Warburg Archiv im Warburg-Haus, Hamburg

Herausgegeben von

Horst Bredekamp und

Arnold Nesselrath

PEGASUS

Berliner Beiträge
zum Nachleben der Antike
Heft 5 · 2004

ANTIKE, KUNST UND DAS MACHBARE.
FRÜHER EISENKUNSTGUSS AUS LAUCHHAMMER

Begleitband zur Ausstellung
in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin
vom 24. Januar bis 14. März 2004

Ein Projekt der »Lauchhammer-AG«
am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin
und des Kunstgußmuseums Lauchhammer

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath
Redaktion: Charlotte Schreiter, Marcus Becker,
Claudia Kabitschke, Jana Wierik
Mitarbeit: Barbara Lück, Anna von Bodungen

Kunstgeschichtliches Seminar
Unter den Linden 6
10099 Berlin

In Kommission bei
BIERING & BRINKMANN
www.dyabola.de

Lauchhammer-AG am Kunstgeschichtlichen Seminar
der Humboldt-Universität zu Berlin:
Dr. Charlotte Schreiter, *Census*, Leiterin der AG
www.census.de/lauchhammer.htm

Marcus Becker, Berit Brabec, Gregor Döhner, Caroline Fuchs,
Christine Haß-Schreiter, Christiane Hein, Claudia Kabitschke, Sandra König,
Nadja Kupsch, Katharina Meinecke, Christine Pappelau, Sebastian Prignitz,
Nadja Rüdiger, Renate Vogel, Bettina Welzin, Annett Werner, Jana Wierik

Kooperationspartner:
Matthias Frotscher, Leiter des Kunstgüßmuseums Lauchhammer
www.technikmuseen.de/Lauchhammer
Dr. Klaus Stemmer, Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin
www.abguss-sammlung-berlin.de/frames.html

© 2004 Census of Antique Works of Art
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin
Druck: Druckerei H. Heenemann GmbH, Berlin

ISSN 1436-3461

INHALT

ANTIKE, KUNST UND DAS MACHBARE. FRÜHER EISENKUNSTGUSS AUS LAUCHHAMMER

Vorwort <i>Arnold Nesselrath / Horst Bredekamp</i>	5
Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer <i>Charlotte Schreiter</i>	7
Von der Erfindung des Gießens eiserner Figuren. Das Eisenwerk Lauchhammer <i>Matthias Frotscher</i>	33
Vom Original zur Nachbildung <i>Gregor Döhner / Nadja Rüdiger</i>	49
Teilabgüsse berühmter Antiken in Lauchhammer <i>Christine Haß-Schreiter / Sebastian Prignitz</i>	67
Kaiser in Gips und Eisen <i>Bettina Welzin</i>	87
Antike und moderne »Dauerbrenner«. Kleinformartige Antikenkopien aus dem Lauchhammer Werk <i>Katharina Meinecke</i>	95
Die klassizistische Produktion des Lauchhammer Eisenwerkes <i>Claudia Kabitschke</i>	109
Garten, Ofen, Treppenhaus. Die Aufstellung und Nutzung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse <i>Sandra König</i>	129

»... ohne Vergleich wohlfeiler und im Freyen dauerhafter ...« Die Kunstmanufakturen und das Material der Gartenplastiken am Ende des 18. Jahrhunderts <i>Marcus Becker</i>	153
»Gärten sind Zeugen des öffentlichen Geschmacks ...« Der Wolkenburger Schloßpark und seine Eisenkunstguß-Plastiken <i>Jana Wierik</i>	173
Verzeichnis der Eisengüsse nach Trautscholdt, 1825 (Reproduktion)	198
Ein Preis-Courant des Lauchhammers (Reproduktion)	202
Erfasste Gipse und Eisengüsse <i>Claudia Kabitschke, Marcus Becker, Charlotte Schreiter</i>	206
Abkürzungsverzeichnis	214
Abbildungsnachweis	215

VORWORT

Die Niederlausitz im südlichen Brandenburg, das Material Eisen und die Antike: diese drei Begriffe scheinen sich wechselseitig auszuschließen. Die nach antiken Vorbildern um 1800 in der Eisengießerei Lauchhammer gefertigten Bildwerke bezeugen jedoch eine eigene, historisch präzise bestimmbare Tradition der Antikenrezeption im Zuge der Industrialisierung. Das Eisenwerk, das mit seiner Kunstgußproduktion ein besonders markanter Vertreter der Kunstmanufakturen der Epoche in Mitteldeutschland war, bot eine Alternative zu der auch in der napoleonischen Ära weiterhin tradierten Kanonbildung der antiken Skulpturen. Da viele Vorbilder nicht aus Italien, sondern mit der Dresdener Antikensammlung aus einem lokalen, deutschen Ensemble stammen, das nun den Status nachahmungswürdiger Bildwerke erhielt, vollzog sich eine Transformation allgemein akzeptierter Bildungsnormen. Die Skulpturen einer heimischen Sammlung traten gleichwertig neben die der etablierten Sammlungen jenseits der Alpen.

Weit über die Benutzung der motivischen Vorbilder hinaus wirken in Lauchhammer die Dresdener Kunstsammlungen nach. Ihre bis heute erhaltene Einheit an einem Ort macht sie als Ganzes durch den steten, unmittelbar erfahrbaren Dialog von antiken und nachantiken Werken zu einer seit Jahrhunderten lebendigen Antikenrezeption. Hier haben die Gipsabgüsse des Apoll vom Belvedere und Raffaels Sixtinische Madonna gleichermaßen Winckelmann zu einer Persönlichkeit werden lassen, die in Rom und von Rom aus wirken konnte und in der viele Archäologen den Begründer ihrer Wissenschaft sehen. In Dresden ist der Charakter der fürstlichen Sammlung wie kaum anderswo auf der Welt, wahrscheinlich nicht einmal in Florenz, erhalten und spürbar. Die geistige und kulturelle Potenz dieser Atmosphäre ist unverkennbar. Die Sammlung aus Lauchhammer zeigt eindrucksvoll die Wirkung einer solchen Wertschätzung.

Angesichts dieser Umpolung ist von besonderer Bedeutung, daß Lauchhammer an einem Scheitelpunkt der technischen Entwicklung steht, indem es die Weichen für eine immer ausgefeiltere Kopiertechnik stellte, welche im Verlauf des 19. Jahrhunderts die Grenzen zwischen Original, Nachbildung und Kopie zum Verschwimmen brachte.

Das Besondere der Lauchhammer Eisenwerke liegt zudem darin, daß ihre Herstellungstechnik entwickelt wurde, noch bevor die Berliner Eisenkunst-

gießerei die preußische Eisenikonologie der robusten Bescheidenheit prägte. Auf Grund des spektakulären Charakters dieser Wiederentdeckung ist der fünfte Band des *Pegasus* darin eine Ausnahme, daß seine Aufsätze nicht unterschiedlichen Themen, sondern allein diesem einen Stoff gewidmet sind.

Charlotte Schreiter hat im Rahmen ihrer Tätigkeit am *Census* die Gipsabgüsse sowie die zugehörigen Eisenplastiken gesichtet und gemeinsam mit der aus einem Seminar im Wintersemester 2000/2001 hervorgegangenen studentischen »Lauchhammer-Arbeitsgruppe« soweit analysiert, daß mit dem vorliegenden Band eine umfassende Monographie dieser eisernen Antike vorliegt. Das Flügelpferd Pegasus hätte mit dieser Eisenfracht seine liebe Mühe gehabt, gerade aus diesem Grund aber seine imaginativen Kräfte potenziert. Dasselbe ist der Arbeitsgruppe zu attestieren.

Beziehungen und Brüche darzulegen ist nicht nur Aufgabe des vorliegenden Bandes, sondern auch der Ausstellung, die in engster Kooperation mit Matthias Frotscher, dem Leiter des Kunstgußmuseums Lauchhammer, und Klaus Stemmer, dem Leiter der Abguss-Sammlung Antiker Plastik des Instituts für Klassische Archäologie der Freien Universität Berlin stattfindet. Das seit drei Jahren durchgeführte Projekt ermöglichte es Studenten der Kunstgeschichte und der Archäologie, über einen längeren Zeitpunkt die Entwicklung und Durchführung eines Ausstellungs- und Publikationsprojektes von Anfang an in Eigenregie durchzuführen und damit wertvolle Erfahrungen zu sammeln, die über den reinen Erwerb prüfungsrelevanter Qualifikationen hinausweisen.

Die Herausgeber

ANTIKE, KUNST UND DAS MACHBARE.
FRÜHER EISENKUNSTGUSS AUS LAUCHHAMMER

CHARLOTTE SCHREITER

Im Kunstgußmuseum Lauchhammer in der Niederlausitz befindet sich eine größere Anzahl von Gipsbüsten und -köpfen sowie eine kleinere Anzahl eiserner Plastiken aus dem ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, die auf antike Vorbilder zurückgehen. Die Gipse sind in der kunsthistorischen und archäologischen Forschung völlig unbekannt, während einige wenige Eisenplastiken aus der Lauchhammer Produktion verschiedentlich Beachtung gefunden haben.¹

Diese Sammlung von Gipsen nach antiken Vorlagen wirkt auf den ersten Blick nur wenig beeindruckend. Weder das Spektrum der zugrundeliegenden Vorbilder noch die Qualität oder der Erhaltungszustand korrelieren auch nur im mindesten mit dem, was in modernen Abgußsammlungen zu finden ist und dort dem Zweck dient, die antike Plastik in ihrer ganzen Bandbreite – von den Anfängen archaischer Plastik bis in die Spätantike – vorzuführen.² Auch der Vergleich mit historischen Abgußsammlungen, etwa der Mengs'schen Sammlung in Dresden,³ fällt eindeutig zu ungunsten der Lauchhammer Stücke aus.

Abseits der heutigen Haupttrouten der Kunstproduktion im aufgelassenen Braunkohletagebau gelegen, erschließt sich der spezielle Stellenwert Lauchhammers nicht unmittelbar. Es fällt schwer, den Gedanken an Kunstwerke mit dieser industriell überprägten Region in Verbindung zu bringen. Daß seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert in Lauchhammer selbst neben dem Eisenwerk eine Kunstgießerei bestand, ist zwar nicht völlig unbekannt,⁴ Ausmaß und Bedeutung der dort gefertigten Plastiken blieben bislang jedoch seltsam schwer faßbar.

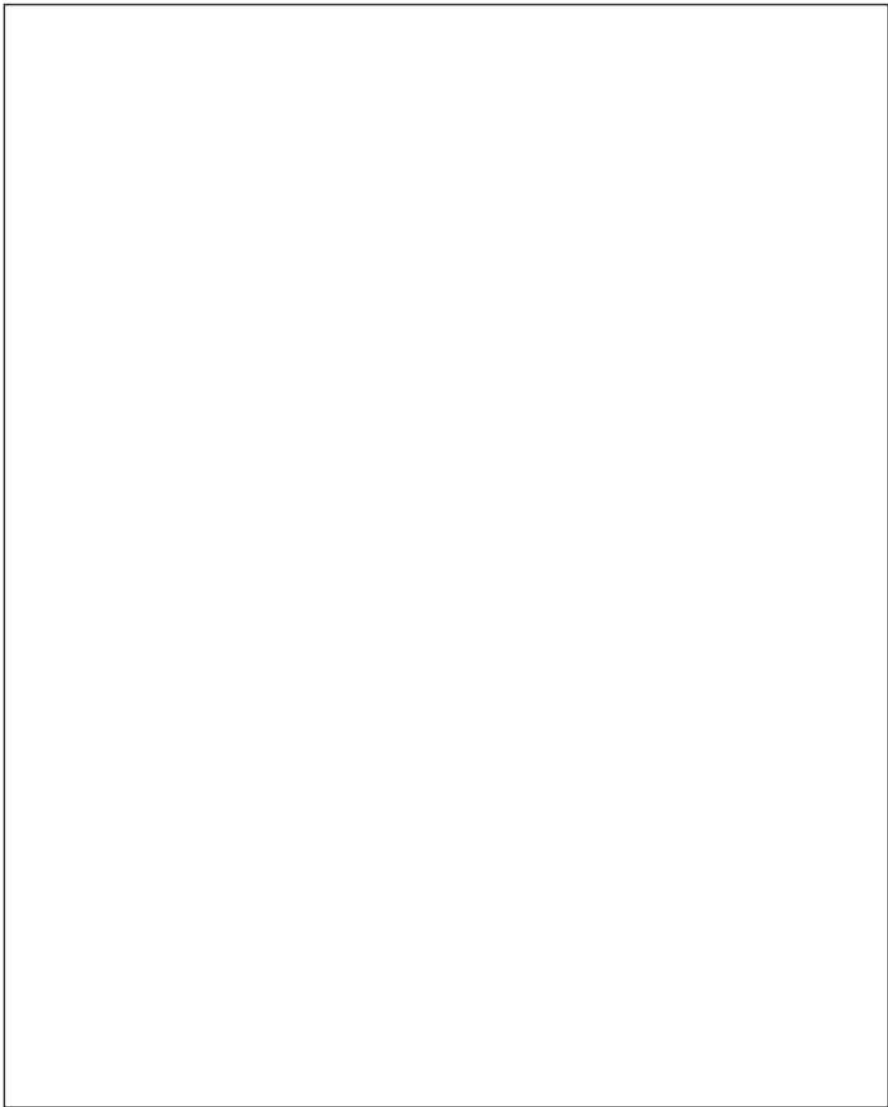
Mit der Abwicklung des Werkes nach 1990 bot sich die Gelegenheit einer Annäherung an diesen Aspekt der Eisenverarbeitung. Auf dem Dachboden der Kunstgießerei fanden sich – willkürlich durcheinander geworfen (Abb. 1) – die Hinterlassenschaften vergangener Jahrhunderte: Gußmodelle und -formen, die das heterogene Spektrum verschiedenster Perioden repräsentieren. Die Kunstgießerei wurde weiter betrieben, und 1993 wurde das Kunstgußmuseum Lauchhammer (KGML) eingerichtet, das sich seither der Sichtung dieser Bestände und der Geschichte des Lauchhammers widmet.

Mit der Absicht, an der Humboldt-Universität zu Berlin ein Seminar zur Antikenrezeption der Zeit um 1800 durchzuführen, gerieten die Produkte der Lauchhammer Kunstgießerei ins engere Blickfeld. Was zunächst nur wenig vielversprechend aussah, entwickelte sich bald zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den künstlerischen, historischen, kulturellen und technischen Bedingtheiten der in Lauchhammer hergestellten Eisengüsse nach antiken Vorbildern seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert. Aus einer ersten Übung im Wintersemester 2000/2001 ging eine studentische Arbeitsgruppe hervor, die sich dem Thema kontinuierlich und zunehmend intensiver widmet. Ein erstes Ergebnis dieser Arbeitsgruppe sind die Texte des vorliegenden Bandes.⁵

Während der Arbeit an dem Material nahm zudem die Idee einer Ausstellung Gestalt an. Durch die Kooperation mit dem Kunstgußmuseum Lauchhammer (Matthias Frotscher) und der Abguss-Sammlung Antiker Plastik der Freien Universität Berlin (Klaus Stemmer) ergab sich die Gelegenheit, ab Januar 2004 diese Idee zu realisieren und so die inhaltlichen und gestalterischen Intentionen miteinander zu verbinden.

Ausgangspunkt des ersten Seminars war es, ein klareres Bild davon zu gewinnen, wie sich die Lauchhammer Gipse auf bestimmte Vorbilder verteilen. Hierzu wurden in einem ersten Schritt die einzelnen Büsten und Köpfe – denn um solche handelt es sich in aller Regel, Teile ganzer Skulpturen gehören nur vereinzelt dazu – dokumentiert, um sie dann mit den entsprechenden Vorbildern in Verbindung bringen zu können. Hierbei war zunächst einmal völlig unklar, ob es sich um eine Abgußsammlung im reinen Sinne oder um Gipsabgüsse anderer Zweckbestimmung handelt. Nicht recht greifbar blieb auch das Verhältnis zu den wenigen erhaltenen, bekannten und dokumentierten Eisengüssen.

Anders als erwartet war es nicht immer einfach, die Vorbilder eindeutig zu identifizieren. In den Fällen, in denen es gelang, fielen die eklatanten Unterschiede und der immense Qualitätsverfall der Lauchhammer Stücke ins Auge. Auf der anderen Seite sind für die meisten der erhaltenen Eisengüsse zwar die antiken Vorbilder bekannt, im Bestand der Gipse finden sich jedoch nur wenige Stücke, die Vorbild und Eisenguß miteinander verbinden würden. Hinzu kommt erschwerend, daß sich nur wenige Quellen zum Eisenwerk selbst erhalten haben und auch die sekundären Zeugnisse recht spärlich sind. Und obwohl aller Grund zu der Annahme besteht, daß die Gipse aus der Frühphase der Produktion stammen, gibt es einen sicheren Beleg hierfür nicht. Die zentrale Quelle, die Schrift anlässlich der 100-Jahrfeier des Lauchhammerwerkes



1 *Dachboden der Gießerei in Lauchhammer, 1993*

des seinerzeitigen Oberfaktors Johann Friedrich Trautscholdt, »Geschichte und Feyer des ersten Jahrhunderts des Eisenwerks Lauchhammer«, von 1825,⁶ gibt allerdings einen dezidierten Hinweis darauf: eine Vielzahl der dort im »Verzeichniß der Kunstguß- und andrer merkwürdigen Gußwaaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt worden [...]«⁷ korreliert

weitgehend mit den erhaltenen Gipsen. Auch wurden im weiteren Verlauf des 19. Jahrhunderts lange nicht mehr so viele großformatige Eisengüsse hergestellt,⁸ so daß ohne weiteres davon ausgegangen werden darf, daß die Gipse aus dieser Epoche stammen.

Ergeben sich schon beim rein dokumentarischen Teil der Auseinandersetzung mit den Lauchhammer Antikennachgüssen Hindernisse, so wird es erst recht kompliziert, wenn man versucht, das Phänomen im historischen Kontext zu erfassen. Auch hier ist es der elementare Mangel an Quellen, der den Zugriff auf die Bedingtheiten der Produktion erschwert.

Die Erfassung des Materials warf die Fragen nach den technischen Voraussetzungen der Herstellung ebenso auf wie die nach der Wahl der Vorbilder und den möglichen Aufstellungskontexten der Eisenplastiken nach antiken Vorlagen. Auch die Überlegung, wie sich die Schicht der Käufer zusammensetzt und in welchem Verhältnis die Produktion zum – weitaus berühmteren – preußischen Eisenkunstguß steht, gewann zunehmend an Bedeutung. Letztendlich resultiert hieraus die Frage nach der Form der Antikenrezeption der Lauchhammer Ausprägung und wie sie mit verwandten Phänomenen im ausgehenden 18. Jahrhundert verknüpft ist.

Vor die Alternative gestellt, entweder alle Gipse und Eisenplastiken nach antiken Vorbildern katalogartig zu erfassen, oder aber sich anhand ausgewählter Materialgruppen den formulierten Fragen anzunähern, fiel die Entscheidung zugunsten der zweiten Möglichkeit. Die Beiträge dieses Bandes widmen sich daher exemplarisch einzelnen Themenkomplexen, die in der Zusammenschau einen ersten Schritt zum Verständnis des Phänomens Lauchhammer darstellen. Eine listenartige Erfassung der uns bekannten Gipse und Güsse nach antiker Skulptur ergänzt diese Beiträge⁹ und weist damit den Weg für weitere Forschungen.

EISEN ALS KUNSTMATERIAL SEIT DEM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT

Eisen als Kunstmaterial ist gedanklich eng mit dem deutschen Klassizismus verbunden. Die Bildnisbüsten und der schlichte Eisenschmuck der Epoche seit ca. 1800 leben durch dieses Material, das in aller Regel mit den Erzeugnissen der Berliner und übrigen preußischen Gießereien assoziiert wird. In Schlesien und Berlin waren Ende des 18./Anfang des 19. Jahrhunderts die königlichen

Gießereien errichtet worden, deren erste Aufgabe nicht in der Produktion von Kunstwerken, sondern von Gebrauchsgütern, Architekturbestandteilen und technischen Gerätschaften bestand. Die Herstellung von Kunstgegenständen war ein – wenn auch viel beachteter – Nebenzweig der Gießereien. Ihre Geschichte ist mehrfach dargelegt worden.¹⁰ Die vergleichsweise kurze Blüte des Eisenkunstgusses im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts hat eine konsistente Beurteilung des Materialcharakters und des der Stilepoche adäquaten schlichten Äußeren erfahren, wenngleich sie auch zu verschiedenen Zeiten ganz unterschiedlich ausfallen kann.¹¹ Es ist bekannt, daß König Friedrich Wilhelm III. selbst das Eisen wegen seiner Bescheidenheit, der Schlichtheit und der gern betonten Kargheit protegierte.¹² Gleichwohl zeigt ein Blick auf die Entwicklung des preußischen Eisenkunstgusses, daß es sich um eine zeitlich eng begrenzte Mode handelt. Die zugeschriebenen positiven Eigenschaften, Schlichtheit, Kargheit, Bescheidenheit, Dauerhaftigkeit konnten sich langfristig nicht gegen die seit Jahrtausenden bewährte und etablierte Bronze als Kunstmaterial durchsetzen. Daneben gewannen andere Materialien zunehmend an Bedeutung.¹³

In Hinblick auf die Entwicklung des Lauchhammerwerks und seiner künstlerischen Produktion ist man zunächst geneigt, diese in die skizzierte Entwicklung einzupassen.

Und so verzichtet auch keine der Darstellungen zum preußischen Eisenkunstguß auf eine Erwähnung des Lauchhammerwerkes, wobei jedoch auffällt, daß die Darstellung seltsam unkonkret bleibt und sich auf einige wenige Bildwerke beschränkt.¹⁴ Ein genauerer Blick zeigt allerdings mancherlei Abweichungen. Das Lauchhammerwerk entwickelte die Technik des Eisengusses und ging dem preußischen Eisenguß zeitlich voran, und die dort gefertigten Plastiken der Anfangsphase seit 1784 waren oft farblich gefaßt, um andere Materialien nachzuahmen,¹⁵ so daß der schlichte Effekt des polierten und gefirnißten Eisens nicht bestimmend war. Schon hierin deuten sich andere inhaltliche Bezugs Ebenen an, die besonders das Phänomen der »Alternativmaterialien« für Antikenkopien im 18. Jahrhundert betreffen.¹⁶

Durch die Experimente in Lauchhammer am Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Hohlguß großformatiger Plastiken überhaupt erst ermöglicht. Nach Übernahme des Eisenwerks durch den Grafen von Einsiedel 1776 begann dieser mit der Sammlung von Gipsen nach der Antike für sein Schloß Mückenberg in Lauchhammer und engagierte bekannte Bildhauer als Modelleure.¹⁷

Aus der chronologischen Entwicklung geht hervor, daß die Bewertung des Eisens als schlichtes »vaterländisches« Material jedenfalls in der Anfangsphase und für die Antikenkopien nicht greifen kann, während für die zeitgenössische Produktion diese Bewertung sicherlich bereits zutrifft.¹⁸ Vor diesem Hintergrund ist zu fragen, auf welche Bedürfnisse die künstlerische Produktion des Lauchhammerwerks antwortet und auf welcher Grundlage eine Bewertung erfolgen kann.

GROSSFORMATIGE ANTIKENNACHGÜSSE IN LAUCHHAMMER SEIT 1784

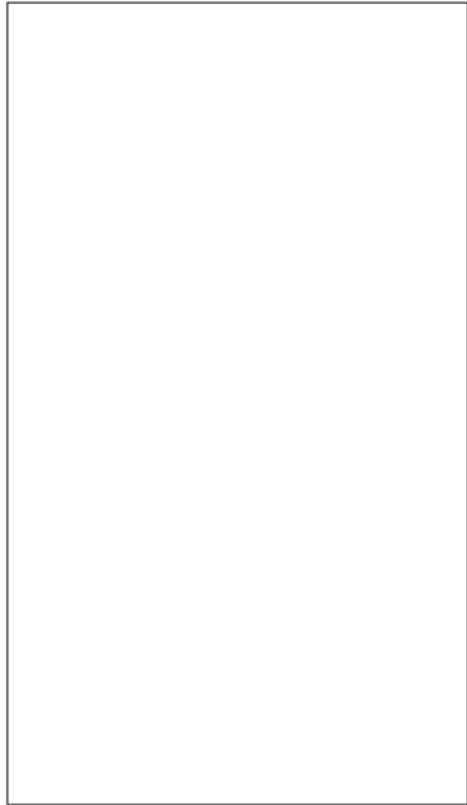
Trautscholdt bietet in seiner Schrift anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Gießerei eine kurze Geschichte des Werks und auch der Kunstgießerei, vor allem aber das bereits erwähnte »Verzeichniß der Kunstguß- und anderer merkwürdigen Gußwaaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt worden, [...]« aus der Zeit von 1784 bis 1825.¹⁹ Diese Liste ist offenbar nicht ganz vollständig,²⁰ gibt in ihrer Zusammenstellung jedoch einen recht guten Eindruck vom Spektrum der Kunstgießerei in ihrer Anfangsphase. Der erste und durchgehend bestimmende Eindruck ist der, daß die Frühzeit der Produktion durch Antikenkopien gekennzeichnet ist, wobei die Liste die Benennungen der Epoche, die nicht zwangsläufig mit den heutigen übereinstimmen, wiedergibt. Die heute noch erhaltene Sammlung von Gipsabgüssen und/oder -modellen bestätigt dies, und auch die nicht ganz so zahlreich erhaltenen Eisengüsse entsprechen dem. Bereits die ersten beiden überlieferten, mit Jahreszahl (1776 oder 1778) versehenen kleinformatigen Vollgußbüsten sind nach antiken Vorbildern gearbeitet. Es handelt sich um eine Kopfreplik der Artemis von Versailles und eine des Hermes (Abb. 18).

Sieht man sich die von Trautscholdt aufgeführten Eisengüsse an, kristallisiert sich folgendes klar heraus: Einige der Standards antiker Skulpturen, die während des 18. Jahrhunderts – und auch davor – weit verbreitet waren, wie der Apoll vom Belvedere, die Venus Medici (Venus von Medicis, Venus von Florenz), die Ildefonso-Gruppe (Castor und Pollux), der Betende Knabe (Ganymed) finden sich auch hier.²¹ Nur eine kleine Auswahl hiervon ist auch tatsächlich in Eisen erhalten, wie etwa der Apoll vom Belvedere in Wolkenburg (Abb. 83) oder drei Exemplare der Ildefonso-Gruppe (Abb. 66, 74).²² Auf andere weist die Existenz entsprechender Gipse hin, wie etwa bei der Niobe (Abb. 36,

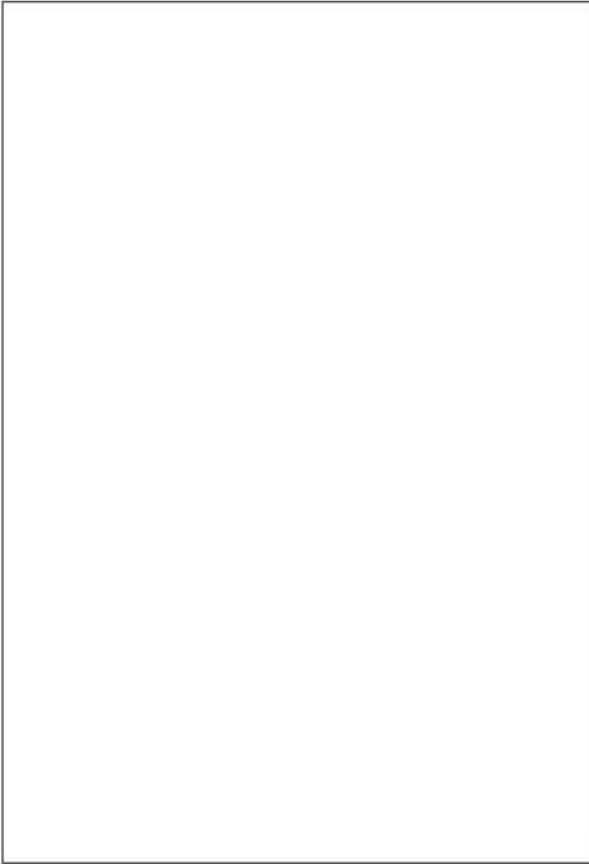


2 *Kopf des Diadumenos, römische Marmor-
kopie, 2. Jh. n. Chr. nach einem Bronzework
des Polyklet um 430 v. Chr., Skulpturen-
sammlung Dresden, Inv. Hm 71*

3 *Diadumenos, Gipsbüste, KGML ABG 014*



KGML ABG 016),²³ die 1787 und 1789 gegossen wurde. Überliefert ist der Kopf, ohne daß sich mit Sicherheit sagen ließe, ob eventuell die ganze Figur gegossen wurde.²⁴ Die mehrfach²⁵ gegossene Venus Medici, die sehr populär gewesen sein muß, ist nur durch die Liste bezeugt, nicht jedoch als Guß oder als Gips. Andere Stücke, etwa der Dresdner Diadumenos (Abb. 2 und 3, KGML ABG 014) oder die Köpfe Laokoons (Abb. 33, KGML ABG 027) und seines älteren Sohnes (Abb. 29, 30, 31, KGML ABG 028, ABG 032, ABG 045), sind nur als Gips belegt und in der Liste nicht namentlich aufgeführt. Zu erwähnen ist auch, daß es sich in der weitaus größten Zahl um Nachbildungen nahezu im Originalformat handelt, also großformatige Stücke; während die erhaltenen Güsse, etwa der Apoll vom Belvedere in Wolkenburg (Abb. 83) oder die Kapitolinische Flora in Potsdam (Abb. 27), belegen, daß ganze Figuren gegossen wurden, spiegelt sich dies im Bestand der Gipse, bei denen es sich durchgehend um Köpfe oder Büsten handelt, nicht wider. Völlig unklar ist gegenwärtig, ob



4 *Hercules Farnese,
Eisenguß, vermutlich
Lauchhammer Provenienz,
Privatbesitz Leipzig*

die Vorlagen für die Körper – vielleicht wegen mangelnder Platzkapazitäten – nicht aufgehoben oder ob sie jeweils – vielleicht nur nach Stichvorlagen – neu modelliert wurden.

Das Format unterscheidet die Lauchhammer Plastiken auch von den späteren Beispielen aus den preußischen Gießereien,²⁶ aber auch von der erschlagenden Vielzahl von Antikennachbildungen im Statuettenformat seit der Renaissance.²⁷ Bei monumentalen Skulpturen, etwa der Laokoon-Gruppe, fällt es allerdings schwer, sich vorzustellen, daß es hiervon einen originalgroßen Eisenguß gegeben haben soll, der nirgendwo Erwähnung gefunden hätte und nicht mehr erhalten ist. Wenn sie überhaupt gegossen wurde, dann sicher am ehesten als Teilabguß des Kopfes.

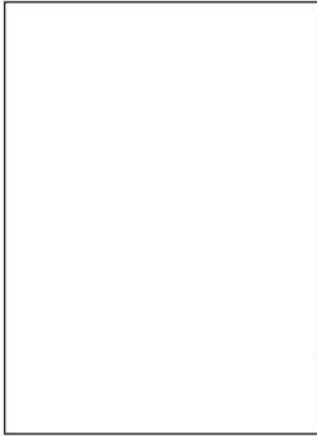
Eines der sehr wenigen Beispiele einer Verkleinerung, die möglicherweise aus dieser Frühzeit stammt, ist die 88,5 cm hohe Wiedergabe des Hercules

Farnese in Leipziger Privatbesitz (Abb. 4) – ein Hinweis auf Provenienz oder Herstellungsdatum ist allerdings nicht vorhanden.²⁸ Sollte es sich hierbei um einen Lauchhammer Guß der Frühphase handeln, wäre dies der bislang einzige Hinweis auf verkleinerte Statuen.²⁹ Die Möglichkeit der Nachbildung als Verkleinerung wurde also offenbar nur ausnahmsweise genutzt. Antikennachbildungen im Großformat setzen die Möglichkeit ihrer Aufstellung in einem repräsentativen Ambiente voraus. Damit ist von vornherein die im 19. Jahrhundert übliche Anhäufung auf Simsen oder Regalen³⁰ begrenzt. Erst der Einsatz in Schlössern, Bibliotheken oder Parks macht ihre Anordnung sinnvoll.³¹

LAUCHHAMMER UND DRESDEN

Auffälligstes individualisierendes Merkmal der Lauchhammer Produktion ist jedoch, daß bereits ganz am Beginn der Produktion der Eisengüsse eine Plastik steht, deren Vorbild nicht aus Florenz oder Rom stammt und die nicht einmal im reinen Sinne als antik bezeichnet werden kann, die sog. Bacchantin aus der Dresdener Sammlung (Abb. 5a–c). Blickt man auf die großformatigen bronzenen Antikennachgüsse seit der Renaissance zurück, die sich mit großer Nachdrücklichkeit zunächst einmal an den vorbildgebenden römischen und florentinischen Sammlungen orientieren, hätte man auch hier angesichts des hohen Aufwandes an eben so eine Rezeption denken können. Statt dessen wurde eine Skulptur aus Dresden ausgewählt. Sie war Anfang des 18. Jahrhunderts mit anderen Stücken der Sammlung Chigi aus Rom nach Dresden gekommen.

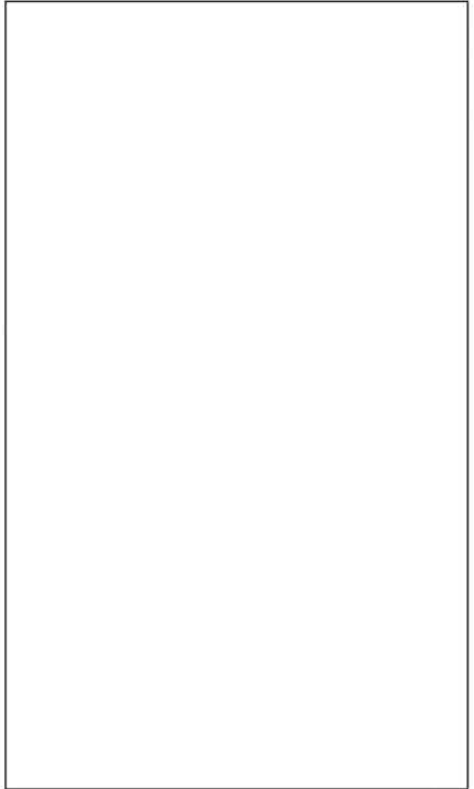
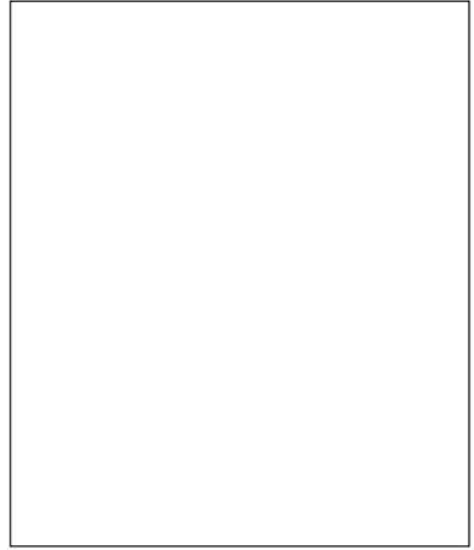
Die Dresdener Antikensammlung wurde seit 1720 unter August dem Starken angelegt.³² 1728 konnte unter tätiger Mithilfe des Barons Raymond LePlat eine bedeutende stadtrömische Antikensammlung, die Sammlung des Fürsten Agostino Chigi, für Dresden erworben werden. Daß Skulpturen dieser Sammlung für Lauchhammer Bedeutung erlangten, spiegelt eine ganze Anzahl von Gipsabgüssen in Lauchhammer selbst, aber auch die Trautscholdt-Liste von 1825 wider.³³ Da die ehrgeizigen Pläne Augusts des Starken zum Neubau eines geeigneten Sammlungsgebäudes wegen Finanzmangels aufgegeben werden mußten, waren die Stücke während langer Phasen des 18. Jahrhunderts an wechselnden Aufbewahrungsorten nur begrenzt zugänglich. Erst ab 1781 begann man, das Japanische Palais für die Aufbewahrung der Antiken umzubauen, und 1786 wurde die Sammlung für das Publikum eröffnet.³⁴ Die zeitliche Nähe zu den Lauchhammer Gußversuchen ist eklatant und sicherlich kein Zufall.



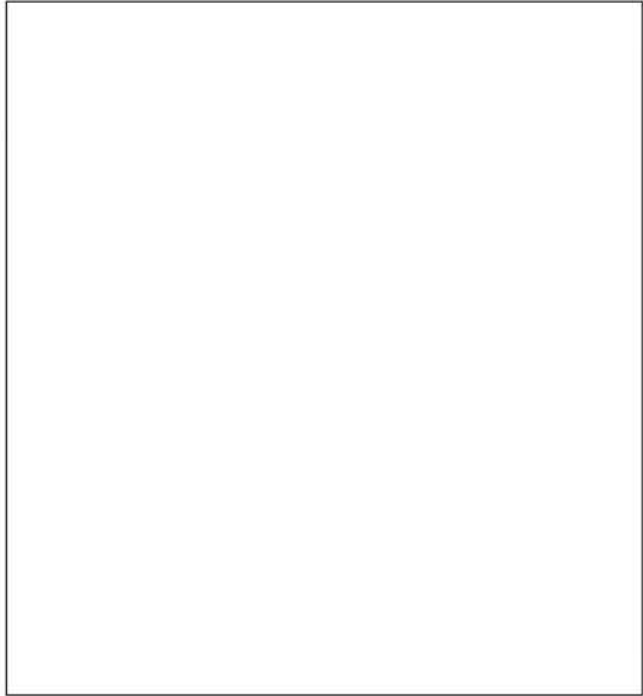
5a „Bacchantin“, Kopf, Skulpturen-
sammlung Dresden, Inv. Hm 165

5b „Bacchantin“, Oberkörper, Skulpturen-
sammlung Dresden, Inv. Hm 185

5c „Bacchantin“, Beine, Skulpturen-
sammlung Dresden, Inv. Hm 119



6 *Bacchantin, Teil-*
nachguß in Eisen, Ende
18. Jb., ehemals Schloß
Neschwitz, Stadtmuseum
Bautzen, Inv. 10058



Die zweite wichtige Erwerbung für Dresden, die unmittelbar damit in Zusammenhang steht, ist die Sammlung von antiken Originalen, besonders aber auch qualitätvollen Gipsabgüssen antiker Skulptur aus dem Nachlaß des Malers Anton Raphael Mengs,³⁵ die nach einigen zähen Verhandlungen mit den Erben 1785 in Dresden eintraf. Hiermit stand ein bedeutender Fundus an Vorbildern für die Eisengießerei zur Verfügung, der genutzt werden konnte.

ANTIENERGÄNZUNG IM 18. JAHRHUNDERT

Die Sammlung des Fürsten Agostino Chigi enthielt eine große Anzahl überformter und neu gestalteter Antiken.³⁶ Häufig waren diese zwar in ihren Einzelteilen antik, in ihrer Zusammenstellung jedoch verfälscht, ein Vorgang der in der Epoche durchaus üblich und verbreitet war.³⁷

Mit dem teilweisen Verlust antiker Kunst sind die unterschiedlichen modernen Epochen ganz verschieden umgegangen; die grundsätzlich übereinstimmende Motivation ist aber sicherlich darin zu erkennen, daß der Wunsch nach

Vollständigkeit die Sicht auf das Kunstwerk bestimmte. Daher wurden seit der Renaissance Statuen immer auch restauriert, ergänzt und verändert. Schon die »Highlights« – wie der Laokoon und der Apoll vom Belvedere in den Vatikanischen Palästen – entfachten angeregte Dispute darüber, ob und – wenn ja – wie sie zu ergänzen seien.³⁸ Hierin sieht man eine bewußte Auseinandersetzung mit dem originalen Kunstwerk. Insgesamt wurde während der Renaissance nur relativ selten und wenn dann ausgewählte Statuen restauriert.

Je größer jedoch die Nachfrage nach antiker Skulptur wurde, um so mehr etablierten sich – natürlich besonders in Rom – Restaurierungswerkstätten, die dafür Sorge trugen, daß die vor allem nordeuropäischen Kunden damit versorgt wurden.³⁹ Spätestens im Barock beschränkte sich diese Restaurierung aber längst nicht mehr auf die Ergänzung einzelner Teile, Arme, Beine oder Nasenspitzen. Es wurde nun auch üblich, aus Fragmenten von verschiedenen antiken Skulpturen neue zusammenzufügen. Daneben konnten ebenso Teile völlig neu im Zeitstil geschaffen werden, die dann ihrerseits mit antiken Originalfragmenten kombiniert wurden.⁴⁰ Es wurde in Dresden offenbar gar nicht als Manko angesehen, daß neben vollständigen Originalen auch stark veränderte und restaurierte Stücke elementare Bestandteile des Gesamtkonvoluts waren. Das kurz nach dem Ankauf der Chigischen Sammlung erschienene Stichwerk »Recueil des marbres antiques [...]« zeigt denn auch alle Stücke in ihrem – vollständigen – Erwerbungszustand.⁴¹

Erst Wilhelm Gottlieb Becker, der sich Anfang des 19. Jahrhunderts eingehender mit der Sammlung befaßt, bemängelt in seinem »Augusteum. Dresdens antike Denkmäler enthaltend« diese alte Prachtpublikation. Seine Abbildungen sind mit ausführlichen Kommentaren versehen, und in seinem Vorwort hebt er sich von LePlat ab:

»Das Werk, welches ich den Freunden der Kunst und des Alterthums übergebe, betrifft eine der stärksten und schätzbarsten Sammlungen alter Denkmäler, welche auf grössere Berühmtheit, als ihr bis itzt zu Theil geworden ist, Anspruch machen darf. Die früheren Abbildungen, welche le Plat davon gab, waren, mit Ausnahme einiger wenigen, keineswegs geschickt, ihr die Achtung zu verschaffen, welche sie verdiente. Neigung und Pflicht, die mich an sie binden, bewogen mich, das ihr zugefügte Unrecht in Vergessenheit zu bringen, und sie durch würdige Darstellungen bekannter und gemeinnütziger zu machen.«⁴²

Er würdigt erstmalig die Bedeutung der Dresdener Antiken gegenüber den römischen.⁴³ Dies war vorher schon allein aufgrund der unzureichenden Aufstellung, die schon Winckelmann negativ bemerkte,⁴⁴ gar nicht möglich gewe-

sen. Ganz nachdrücklich weist er darauf hin, daß seine Abbildungen den originalen antiken Bestand gegenüber den modernen, barocken Ergänzungen durch eine stärkere Zeichnung absetzen:

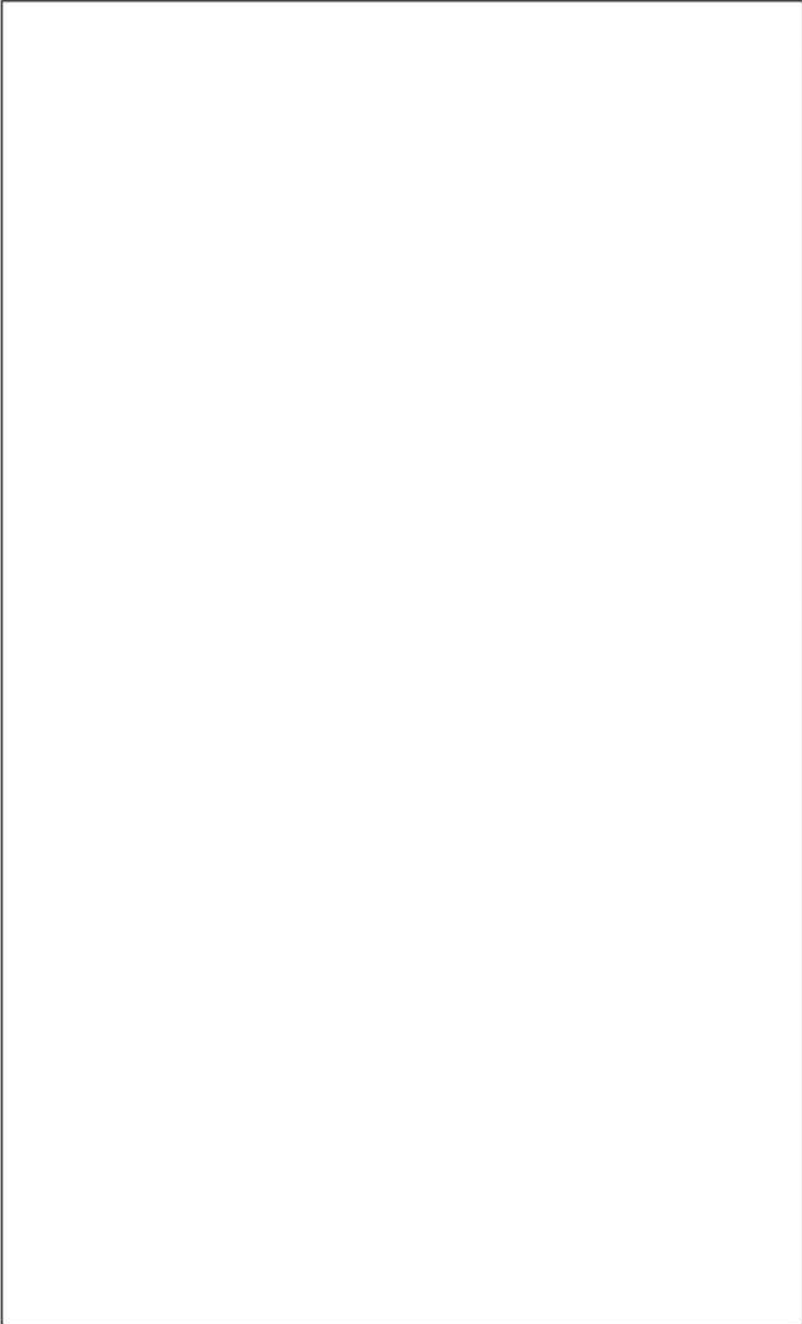
»Leider! rühren die meisten Ergänzungen aus dem siebzehnten Jahrhunderte her, wo man in Rom nicht immer gute Künstler, sondern oft nur Handwerker dazu gebrauchte, die mit ihrem Machwerk nicht bloß die Kunst entehrten, sondern auch oft den Sinn der Vorstellung verdrehten. Da nun an den Ergänzungen überhaupt nichts gelegen sein kann, so werden Kenner es gewiß sehr zweckmäßig finden, dass sie in den Abbildungen bloß durch Umrisse oder da, wo diese eine zu grelle Wirkung machen würden, durch eine andere Behandlung angedeutet sind. Hierdurch zeichnet sich dieses Werk, was der Kunst wie der Archäologie zu nützen bestimmt ist, von allen bisherigen aus.«⁴⁵

Durch dieses Verfahren der unterschiedlichen Abschattierung von Original und Fragment blieb das ästhetisch-befriedigende Gesamtbild ganzer Statuen erhalten; zugleich wurde ablesbar, an welchen Stellen der antike Originalbestand verändert und ergänzt wurde (vgl. Abb. 7 und 8).⁴⁶ Damit kennzeichnet die Publikation Beckers einen markanten Umbruch, der in genau dieser Epoche überall zu spüren ist, nicht zuletzt durch den Einfluß Winckelmanns. An die Stelle der Aufstellung vollständiger Statuen, ja Statuenserien in fürstlichen Galerien und Palästen tritt zunehmend die wissenschaftliche, objektivierende Fragestellung, die in ihrem Blick auf die Objekte nicht durch falsche Restaurierungen abgelenkt werden will. Doch greift man sicherlich zu kurz, wenn man allein aus dieser polarisiert dargestellten und empfundenen Anschauung versucht, die Antikenrezeption Lauchhammer Ausprägung zu verstehen.

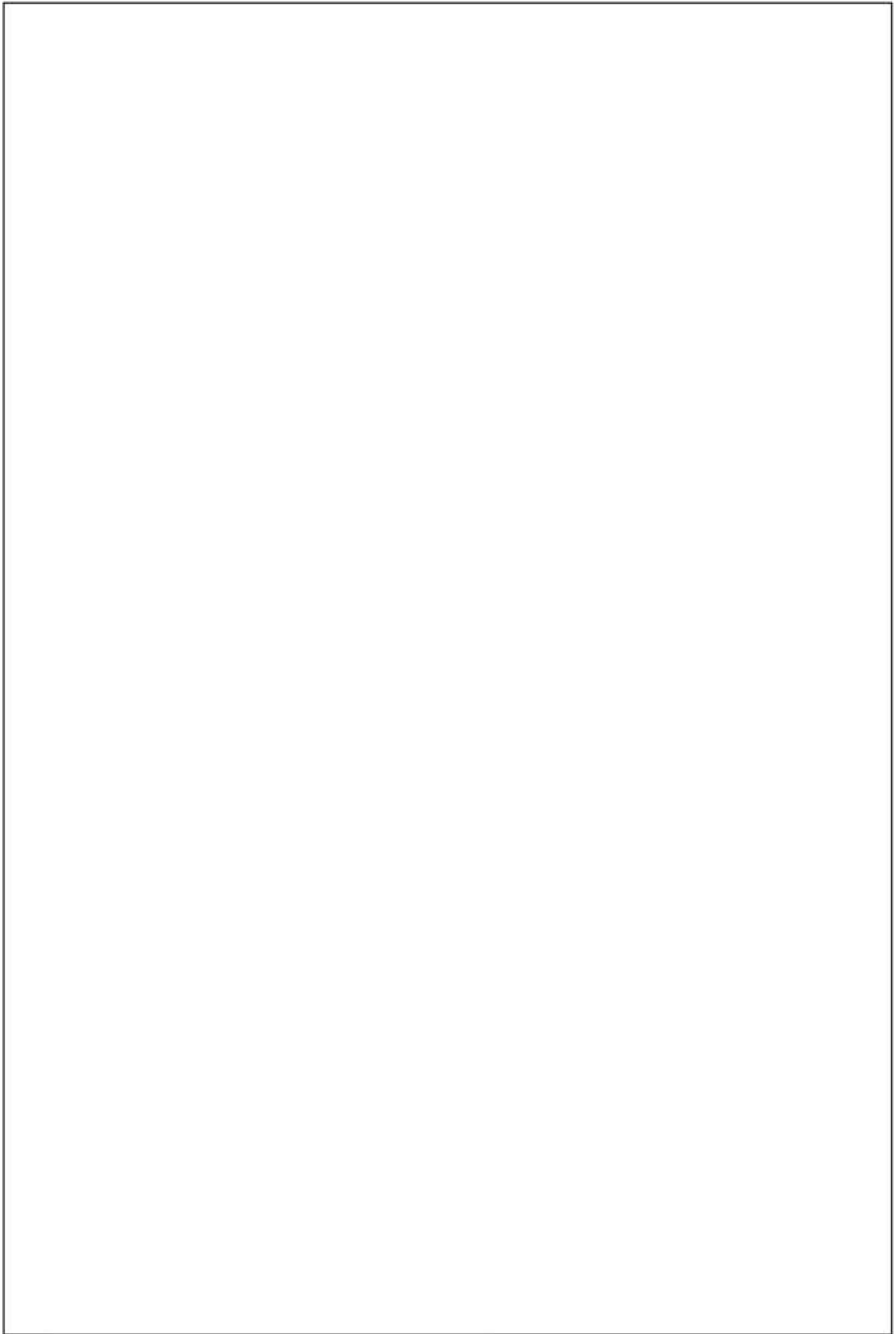
DIE BACCHANTIN

Diese Überlegungen haben auch für die Frühproduktion des Lauchhammer Werkes ihre besondere Bedeutung. Bereits die erste große Eisenplastik, die Bacchantin, die 1784 gegossen wurde, bildet eine barock vollkommen umgestaltete »Antike« nach. Trautscholdt berichtet davon, daß sie zunächst in Terrakotta geformt und dann gegossen worden sei.⁴⁷

Noch die erste Darstellung der Figur bei LePlat (Abb. 7)⁴⁸ zeigt eine vollständige tanzende Frauenfigur, die analog zu ihrer angenommenen Identifikation mit einem Schellenring in der erhobenen Linken ergänzt wurde. Becker korrigiert diese Darstellung und zeigt die »Brüche« zwischen den drei



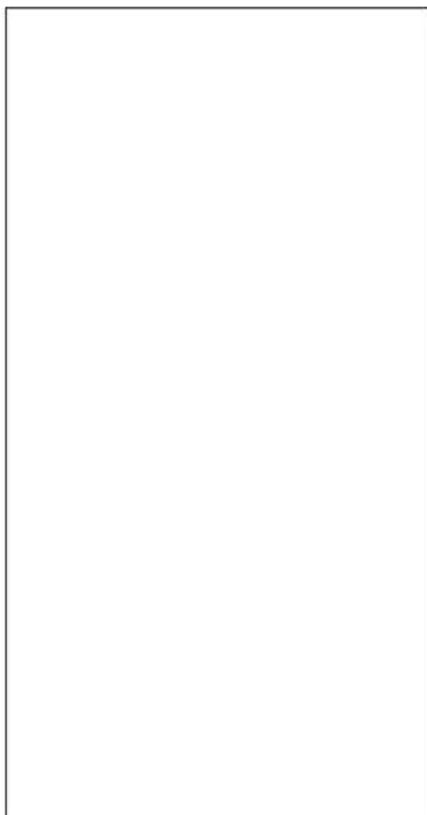
7 *Bacchantin, Illustration aus LePlat 1733, Taf. 21*



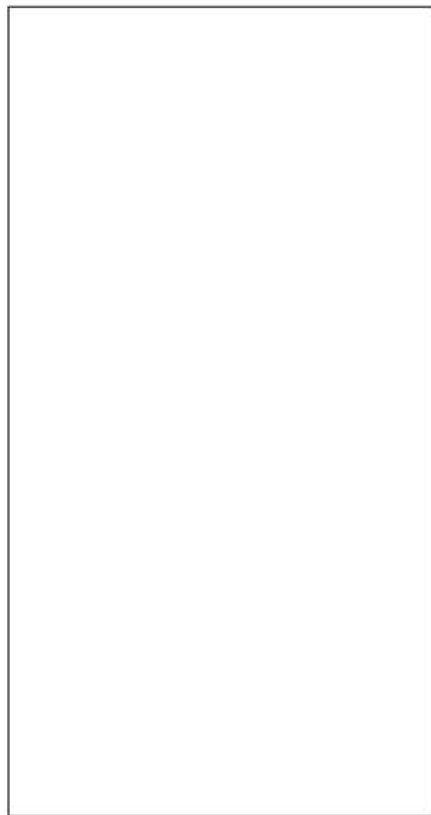
8 *Bacchantin, Illustration aus Becker II (1808), Taf. LXXX*

Originalfragmenten Kopf, Oberkörper und Beinpartie genau auf und weist die Arme als weitestgehend ergänzt aus (Abb. 8).⁴⁹ Nun hat sich leider dieser Eisen-
guß nicht erhalten, so daß nicht ohne weiteres festgestellt werden kann, ob
Überlegungen zum »Erhaltungsgrad« der Figur hier möglicherweise einfließen.⁵⁰ Für den Teilnachguß aus Schloß Neschwitz (Abb. 6) wurde ein nicht
näher erklärter Ausschnitt gewählt, der aber nicht mit den Teilungsnähten der
Originalfragmente übereinstimmt. Die Absenkung der linken Schulter dient
dort der Anpassung an den gewählten Büstenausschnitt.⁵¹ Da auch das Werk
Beckers erst später erschien, ist am ehesten davon auszugehen, daß die Figur
dem restaurierten Gesamtzustand entsprach.

Eine analoge Überlieferungssituation liegt für einen weiteren Nachguß
eines Dionysos/Bacchus vor, der sich in Straßburg vollständig erhalten hat

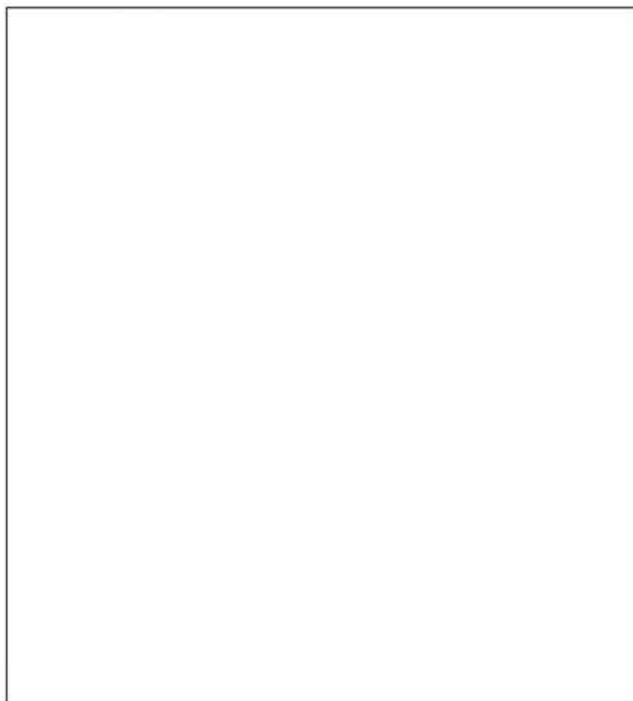


9 *Bacchus, Marmor, Skulpturensammlung
Dresden, Inv. Hm 292*



10 *Bacchus, Nachguß in Eisen, Ende 18. Jh.,
Musée des Arts Decoratifs Straßbourg*

11 *Bacchus, Teilnachguß
in Eisen, Ende 18. Jh.,
ehemals Schloß Neschwitz,
Stadtmuseum Bautzen,
Inv. 10057*



(Abb. 10).⁵² Der Vergleich der Abbildung bei LePlat⁵³ mit der bei Becker⁵⁴ zeigt wiederum die Grenzen des antiken Originalbestandes. Jedoch wurde hier wesentlich weniger als bei der Bacchantin zusammengestückt, das Originalfragment umfaßt immerhin die gesamte Figur (Abb. 9). Ergänzt sind der linke Arm und der rechte Unterarm mit der Traube und der begleitende Panther. Auch hiervon gibt es einen Teilnachguß aus Schloß Neschwitz (Abb. 11), der wiederum nur den Oberkörper und den Kopf wiedergibt, also noch wesentlich klarer als bei der Bacchantin den Bestand der Dresdener Gesamtstatue beschneidet. Dem gegenüber zeigt der vollfigurige Nachguß in Straßburg (vgl. Abb. 10) die Statue in ihrer Gesamtheit, so wie sie in Dresden in der Epoche vorhanden war, wenn auch der Panther nicht mitgegossen wurde.

Soweit es die mythologischen Figuren betrifft, ist für die Frühproduktion des Lauchhammers also relativ eindeutig festzustellen, daß Fragen nach dem tatsächlichen Originalbestand offenbar keine Rolle spielten. Die Dresdener Sammlung bot vollständige und beispielhafte Stücke, die dem Repräsentationsbedürfnis des gebildeten adligen Publikums entgegenkamen. Obwohl diese Frühproduktion sich also offenbar zeitlich mitten in der Phase der Entstehung

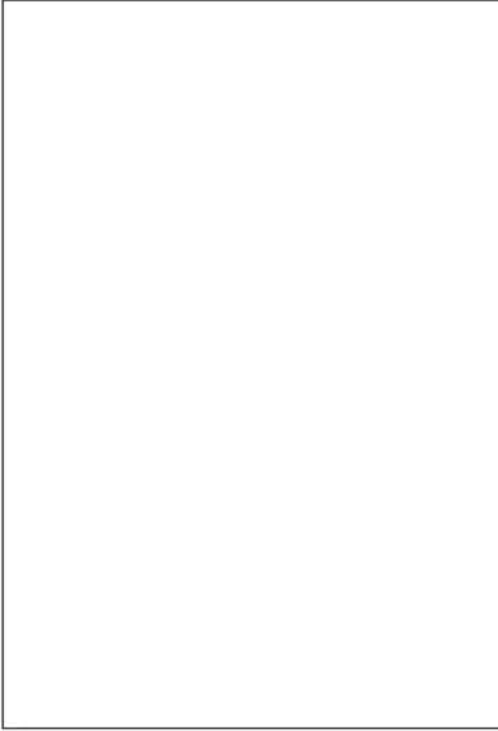
von Beckers Werk etablierte, flossen diese Überlegungen nicht in die Gestaltung der Eisengüsse ein. Doch auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts fanden sie keinen Eingang in die Lauchhammer Produktion. Die ursprünglichen Maximen wurden nicht verändert, was am ehesten mit dem Vorrat an vorhandenen Modellen zu erklären ist, die aus der Anfangszeit der Kunstproduktion stammten.

LAUCHHAMMER KAISERBÜSTEN

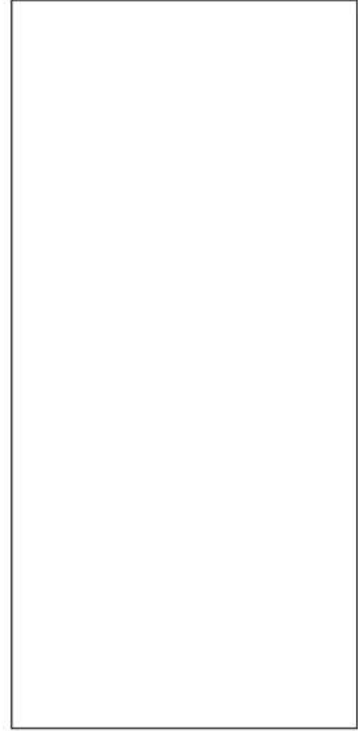
Betrachtet man vor diesem Hintergrund die in Lauchhammer erhaltenen Gußmodelle antiker Kaiserportraits, überrascht es nicht, hier ganz ähnliche Grundzüge beobachten zu können. Allerdings ist der Hintergrund der Veränderung bei den Vorbildern etwas anders gelagert als bei der Idealplastik. Stand dort die Überlegung im Vordergrund, eine möglichst vollständige Skulptur wiederherzustellen, dürften hier die Bedürfnisse der Aufstellung als sog. »Kaisererien« die substantiellen Veränderungen am originalen antiken Bestand ausgelöst haben.⁵⁵

Ohne weiteres als besonders typisch kann man die großen Büsten mit dem Oberteil eines sog. Muskelpanzers und dem reichen Faltenwurf des Feldherrenmantels ansehen. Dieser Typus der Paludamentbüste wurde seit der Renaissance als besonders repräsentativ angesehen.⁵⁶ Die antike Portraitplastik kennt diese Büstenform allerdings erst seit dem mittleren 2. Jh. n. Chr. Da es aber Bildnisse von Kaisern des 1. Jahrhunderts waren, die besonders Bestandteil der »suetonischen« Kaisergalerien waren, ergab sich ein Problem bei der Aufstellung der Köpfe, die im Format z. T. erheblich voneinander abwichen, da diese frühen Büsten eben einen wesentlich kleineren Büstenausschnitt aufwiesen. Dies und auch das große Repräsentationsbedürfnis der Epoche führten sehr häufig dazu, daß antike Köpfe in nachgebildete Paludamentbüsten eingesetzt wurden. Hierzu kam mitunter noch eine Ausgestaltung der Büsten in sehr teurem und schwer zu bearbeitendem Buntmarmor.⁵⁷ Als Beispiel für einen solchen eingesetzten antiken Kopf ist der des Antoninus Pius (Abb. 43) anzusehen, der aus der brandenburgischen Kunstkammer nach Dresden geschenkt und mit einer buntmarmornen Büste versehen wurde. Hiervon befindet sich ein Gips in Lauchhammer (Abb. 44, KGML ABG 004).

Bei anderen Stücken ist nicht immer eindeutig zu entscheiden, ob nur die Büste oder sogar der ganze Kopf im Barock nachgebildet wurde. Denn natür-



12 Traian, Paludamentbüste, Gips,
KGML ABG 002



13 Iulisch-claudischer Kopf, Gips,
KGML ABG 010

lich war es ohne weiteres üblich, bei »Fehlstellen« im Bestand auch Nachbildungen nach antiken Portraits zur Komplettierung des Bestandes herzustellen. Zu überlegen ist dies sicherlich für den Kopf des Traian, den Becker⁵⁸ ohne die Büste als Originalbestand wiedergibt, der aber heute – ebenso wie ein iulisch-claudisch wirkendes Bronzeporträt⁵⁹ – mitsamt der barocken Büste im sog. Barockmagazin des Albertinums aufbewahrt wird. Beide Köpfe sind als Gipse mitsamt der jeweiligen Büste in Lauchhammer vertreten (Abb. 12 und 13).

Die barocken Büsten leben natürlich ganz stark von der Verbindung des weißen (Traian) oder – nahezu – schwarzen (iulisch-claudischer Kopf) Kopfes mit der farbenprächtigen Buntmarmorbüste. Neben der Zurschaustellung des teuren Materials kommt hier demnach auch die Farbwirkung sehr deutlich zum Tragen. Leider sind bisher keine Eisengüsse nach diesen Kaiserportraits bekannt. Es wäre besonders aufschlußreich zu untersuchen, ob diese Farbtrennung etwa in der farbigen Fassung der Eisengüsse nachgeahmt wurde.⁶⁰

Schon diese wenigen Beispiele zeigen, daß mit den Vorlagen selbst, dann aber auch bei ihrer Wiederaufnahme in Lauchhammer ganz zwanglos umgegangen wurde. Veränderungen konnten durch den Aufstellungszweck oder die Serienbildung motiviert sein. Aber soweit es die Gipse betrifft, fällt darüber hinaus auf, daß sie oft sehr stark von den Vorbildern abweichen.⁶¹ Hieraus resultiert eine der Kernfragen der Beschäftigung mit dem Lauchhammer Material, nämlich, inwieweit im reinen Sinne überhaupt von Kopien gesprochen werden kann.⁶² Es ist völlig offensichtlich, daß es sich bei den überlieferten Gipsen nicht um gute, vom Original genommene Abgüsse handeln kann. Entweder sind es minderwertige Abgüsse von Abgüssen, wie sie in dieser Epoche in Umlauf waren,⁶³ oder aber es handelt sich um eigens für die Gießerei nach einem Vorbild freigeformte Nachbildungen, die dann ihrerseits als Gußmodell dienen. Das freie Formen von Statuen nach berühmten Vorlagen war ja notwendiger Bestandteil der künstlerischen Ausbildung, etwa wenn Statuen verkleinert abgeformt werden mußten, und auch »gute« Abgüsse konnten ihrerseits noch freihändig überarbeitet werden.⁶⁴ Die – eher unbeabsichtigten – Quellen für Abweichungen sind also zahlreich und im einzelnen sicher auch dem Formprozeß in der Gießerei geschuldet.

Vor diesem Hintergrund fällt es schwer, sauber zwischen den Begriffen »Kopie«, »Umbildung«, »Nachbildung« und »Verfälschung« zu unterscheiden. Und so findet sich in diesem Band entweder der Begriff »Kopie«, denn um solche handelt es sich im Sinne der Epoche, oder »Nachbildung«, was den unseren Sehgewohnheiten entsprechenden technischen Begriff am zutreffendsten umschreibt.

DAS SPEKTRUM DER VORBILDER

Gipse wie Eisengüsse zeichnen in Kombination mit den Mitteilungen der Trautscholdt-Liste ein deutliches Bild vom Produktionsspektrum der Lauchhammer Gießerei. Wie nicht anders zu erwarten, werden die berühmten Vorbilder der italienischen Sammlungen aufgegriffen. Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Dresdener Sammlung, die genau in dieser Zeit neue Popularität erlangte und zu der Detlev Carl Graf von Einsiedel aufgrund seiner hohen Position sicherlich unmittelbaren Zugang hatte. Zur Kenntnis muß

allerdings die Berechtigung getreten sein, Stücke abzuformen. Da bekannt ist, daß die Rostische Kunsthandlung in Leipzig spätestens 1790 die Erlaubnis erhielt, Dresdener Gipse und Originale abzuformen,⁶⁵ wird man von einem ähnlichen Privileg auch für das Lauchhammerwerk ohne weiteres ausgehen dürfen.

Zu einem großen Teil sind die Vorbilder dem dionysischen Motivschatz zugeordnet; daneben nehmen die Kaiserbüsten einen quantitativ hohen Stellenwert ein. Überraschend ist die geringe Anzahl etwa griechischer Philosophen, die in anderen Materialien und Sammlungen eine wichtige Rolle spielen. Ganz offenbar zeigt sich – sowohl was die Statuen als auch was die Portraits betrifft – daß die Lauchhammer Produktion der Frühphase stark retrospektiv orientiert ist. Denn als vorwiegendes Merkmal kann beobachtet werden, daß die Objekte sich auf das Niveau des Barock einordnen lassen.

Am ehesten kann dies mit der Person des Grafen von Einsiedel selbst in Zusammenhang gebracht werden. Er war unmittelbar dem Dresdener Hof zugehörig und sicherlich nicht zufällig wählte er daher die Objekte, die dort »en vogue« waren. So tradierte er für eine kurze Phase diese Sicht auf die Antike in ein anderes Material und in eine andere Epoche. Sicherlich vor diesem Hintergrund ist auch am ehesten verständlich, daß mehr oder weniger mit seinem Tode im Jahre 1810 die große Welle der Antikennachbildungen in Lauchhammer ihr Ende findet und in die zeitgenössisch-typische Gestaltungsweise zunächst in Eisen, dann aber auch in Bronze zurückfindet.

ANTIKEN IN ALTERNATIVMATERIALIEN

Lauchhammer steht in Mitteldeutschland jedoch nicht isoliert da. Obwohl es sich um ein kurzfristiges Aufflackern einer vergänglichen Mode zu handeln scheint, zeigt sich sehr deutlich, daß seitens des Landadels und des erstarken Bürgertums eine gewisse Nachfrage nach Antikenkopien in erschwinglichen »Alternativmaterialien« bestand. Sie wurde durch verschiedene Anbieter, wie etwa die Toreutika-Fabrik Klauers in Weimar, die Rostische Kunsthandlung in Leipzig oder die Ludwigscluster Papiermaché-Manufaktur bedient.⁶⁶ Erst in letzter Zeit geraten diese Phänomene ins engere Blickfeld kunsthistorischer Fragestellungen, wahrscheinlich nicht zuletzt deshalb, weil sich nach 200 Jahren der erhaltene Denkmälerbestand in einer archäologische Dimensionen erreichenden Dezimierung präsentiert. Durch die sozialen und politischen

Umwälzungen nach dem Wiener Kongreß und durch einen veränderten ästhetischen Diskurs verloren diese Manufakturen ihre Käuferschicht, und nur noch vereinzelt wurden solche Antikenkopien neu in Auftrag gegeben.⁶⁷ Insgesamt wird nach einer intensiven Ausstattungphase der Markt in gewisser Weise auch gesättigt gewesen sein.

Charakteristische Merkmale der Antikenrezeption dieser Epoche sind gut bekannt und mit den entsprechenden Etikettierungen in den Erfahrungsschatz der Kunstgeschichte und Archäologie eingegangen. Grand Tour, Antikenhandel, Ausfuhrbeschränkungen, Adlige Sammlungen, Repräsentationsbedürfnis, Klassizismus – um nur einige zu nennen – sind Ausdruck einer Vielschichtigkeit, die zum Teil parallele, zum Teil einander überschneidende, mitunter aber auch divergierende Strömungen der Epoche umschreiben. Sie alle entspringen aber dem Bedürfnis, übergeordnete Strukturen zu umreißen, ohne daß vielschichtige regionale Teilentwicklungen ausdifferenziert berücksichtigt würden.⁶⁸ Spontan läßt sich das Phänomen der Lauchhammer Antikennachgüsse mit jedem dieser Schlagworte verbinden, ohne jedoch von einem einzigen in Gänze erfaßt oder umschrieben zu sein. Es nimmt nicht Wunder, wenn Aspekte dieser Charakterisierungen in jedem der Beiträge dieses Bandes aufschimmern, der Versuch einer Erklärung jedoch im Ergebnis eher noch mehr Fragen offen läßt als beantwortet. Ausgehend von einer Vielzahl konkreter Fragen an das Material vor Ort hat sich in den letzten beiden Jahren zunehmend klarer offenbart, daß das »Phänomen Lauchhammer« nicht mit einem schlichten Erklärungsmodell zufriedenstellend erschlossen werden kann, sondern daß es nur in seiner Einbindung in künstlerische, technische und historische Stränge approximativ zu umreißen ist.

Der vorliegende Band kann daher nur als Etappe, nicht als Ziel bei der Annäherung an dieses Phänomen angesehen werden. Gleichwohl stellt er erstmals die Lauchhammer Antikenkopien in ihrem historischen und künstlerischen Kontext in der Absicht dar, das Augenmerk auf ihre Bedeutung in einer künstlerischen Umbruchphase zu lenken.

ANMERKUNGEN

¹ Die erfaßten 50 Gipse und 25 Güsse sind in der Liste S. 206–213 dokumentiert. – Kurt Degen (Degen 1970) hat 1970 seine Ergebnisse referiert, die ihrerseits seinen persönlichen Forschungsstand von vor 1945 widerspiegeln. Degens Untersuchung bildet den Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit den Lauchhammer Eisengüssen.

² Vgl. z. B. Hans-Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde (1995), S. 200–215; sowie den 2000 erschienenen Ausstellungskatalog »Gips nicht mehr«.

³ s. u., S. 17.

⁴ s. u., S. 30, Anm. 14.

⁵ Aus der Beschäftigung mit den Lauchhammer Eisengüssen gingen bisher folgende Artikel hervor: Marcus Becker: Ein »Vitellius Grimanik« in Lauchhammer. Zur Kontextualisierung einer Antikenkopie im Kunstgußmuseum, in: Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 3 (2001), S. 143–161; Charlotte Schreiter: Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß in Lauchhammer, in: Antike Welt, 33. Jg., Heft 6 (2002), S. 663–667; dies.: Kopie oder Nachbildung? Die Nachgüsse antiker Skulpturen aus Lauchhammer, in: Tätungsbericht Stendal, Winckelmann-Museum 2002 (in Druckvorbereitung).

⁶ Trautscholdt 1825 (1996).

⁷ Ebd., S. 54–57, hier S. 198–201.

⁸ Als weitere Quellen stehen zur Verfügung: 200 Jahre Lauchhammer sowie der Werkskatalog von 1938: Mitteldeutsche Stahlwerke AG: Lauchhammer Bildguß, Lauchhammer 1938; vgl. Katharina Meinecke, hier S. 95 ff.

⁹ s. u., S. 206–213.

¹⁰ Herrmann Schmitz: Berliner Eisenkunstguß, München 1917; Erwin Hintze: Gleiwitzer Eisenkunstguß, Breslau 1928; grundlegend und zusammenfassend mit umfangreicher Bibliographie: Schmidt 1981.

¹¹ »Die Zeit war wie von selbst auf das Eisen hingeleitet worden, das eine neue Epoche heraufzuführen im Begriff war« (Schmitz 1917 (Anm. 10), S. 7). – »Der erwachende Sinn für die klare Form unter Verzicht auf Farbigeit förderte die Aufnahme des Eisens in die Plastik« (ebd., S. 7–8). – »Der neugestärkte Preußengeist findet hier seinen beredtesten Ausdruck. Die schlichte Porträtardarstellung, die die beste Seite des Berliner Klassizismus ist und die besonders in der Gestaltung der militärischen Persönlichkeit einen bestimmten Charakter ausgebildet hat, wird auch auf Eisen übertragen.« (ebd., S. 31). – »Jede Zeit und jede Nation bringt den Kunststil hervor, der ihrem Charakter entspricht und sich, durch innere Entwicklung und äußeres Geschehen bedingt, als notwendig ergibt. Zugleich sucht sie diesem Stil durch die ihm angemessenen Ausdrucksformen das einmalige Gepräge zu geben. [...] Dies gilt auch für den sich seit dem 18. Jahrhundert in Preußen entwickelnden Eisenkunstguß, in welchem dieser sparsame und nüchterne Staat in einer künstlerischen Ausdrucksform eine wesentliche Aussage über sich selbst gemacht hat. [...]« (Schmidt 1981, S. 9). – »Die Jahre der französischen Expansion unter Napoleon wurden in Preußen als »eiserne Zeit« empfunden [...] Das Eisen wurde dem Gold gegenübergestellt und zur Metapher für die Befreiung vom napoleonischen Joch und die nationale Erneuerung. [...]« (Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994, S. 56–57).

¹² Herbert Straube: Eisenguß und Grabmalkunst, in: Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege, 11. Jahrgang, Heft 2 (1917), S. 71; Raff 1994 (Anm. 11), S. 57.

¹³ Schmitz 1917 (Anm. 10), S. 44 f.; Schmidt 1981, S. 61–62. – Gerhard Rupp: Gips, Zink und Bronze – Berliner Vervielfältigungsfirmen im 19. Jahrhundert, in: *Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914*, Ausstellungskatalog Berlin, hg. von Peter Bloch, Sibylle Einholz, Jutta von Simson, Berlin 1990, Beiträge, S. 337–351.

¹⁴ Nahezu alle Standardwerke zum Eisenkunstguß beziehen Lauchhammer ein, allerdings nicht in Hinblick auf seine Eigenständigkeit, sondern in der Regel als Vorläufer des preußischen Eisenkunstgusses, der ohne die dortigen technischen Entwicklungen undenkbar gewesen wäre. Vgl. exemplarisch Schmidt 1981, S. 25–33. – Zentral für die Beschäftigung mit dem künstlerischen Eisen-
guß in Lauchhammer ist Degen 1970. – Allg. zum Lauchhammer Werk Matthias Frotscher: Früher
Eisenguß in Lauchhammer, in: *Die Mark Brandenburg*, Heft 26, 1997/III, S. 20–21.

¹⁵ s. u., S. 25 und Marcus Becker, hier S. 171, Anm. 65.

¹⁶ Vgl. Marcus Becker, hier S. 153 ff.

¹⁷ Trautscholdt 1825 (1996), bes. S. 23–24.

¹⁸ Vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 109.

¹⁹ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.

²⁰ Diese Annahme rührt von einer Notiz Bertuchs her: Friedrich Justin Bertuch, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1786, S. 386 erwähnt bereits für 1786 einen Ganymed (Betenden Knaben), der in der Trautscholdt-Liste nicht zu finden ist, sowie die Büste eines Sokrates, die bereits zu dieser Zeit drei Jahre in einem Garten gestanden haben soll, bevor sie als Ofenaufsatz weiterverwendet wurde. Diese Büste müßte dann vor 1784 gegossen worden sein. Auch sie fehlt in Trautscholdts Verzeichnis.

²¹ Haskell/Penny 1998, S. 148–151, Nr. 8, Abb. 77 (Apollo Belvedere); S. 173–175, Nr. 19, Abb. 90 (Castor and Pollux); S. 325–328, Nr. 88, Abb. 173 (Venus de' Medici).

²² Eine in Freienwalde, zwei in Weimar, vgl. Sandra König, hier S. 135, 141.

²³ KGML ABG bezieht sich hier wie auch im folgenden auf das Abgußinventar des Kunst-
gußmuseums Lauchhammer.

²⁴ Vgl. Christine Haß-Schreiter, Sebastian Prignitz, hier S. 73 f., 81.

²⁵ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201: Die Einträge von 1786: »Venus von Florenz« und 1789: »Venus Medicis« sind eindeutig. Welche Venus-Typen sich hinter den Bezeichnungen von 1792: »2 dergl., Venus und Flora«, 1793: »2 Figuren, Venus«, 1794: »1 Figur, Venus«, 1803: »4 Figuren, Venus [...]« verbergen, läßt sich natürlich nicht verifizieren.

²⁶ Die dortigen Antikennachbildungen wurden regelmäßig in funktionale Zusammenhänge gebracht, etwa als Aufsätze von Briefbeschwerern: z. B. Willmuth Arenhövel: Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin-Museum und anderen Sammlungen, Berlin 1982, S. 206–208, Nr. 442 (Schlafende Ariadne), 443 (Sterbender Gallier).

²⁷ Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, hg. von Volker Krahn, Berlin 1995. – s. a. Arnold Nesselrath: Die Antikensammlung der Päpste und ihre Rezeption, in: *Hochrenaissance im Vatikan. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. 1503–1534*, hg. von der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern-Ruit 1999, S. 327 ff.; S. 509 ff.

²⁸ Frau Sybille Fischer, Schloßbergmuseum Chemnitz, hat dieses Stück gefunden. Ich danke ihr dafür, es hier erstmalig kurz vorstellen zu dürfen. Es wird 2004 im Schloßbergmuseum Chemnitz zu sehen sein und ausführlicher im dortigen Katalog besprochen werden.

²⁹ Vgl. Katharina Meinecke, hier S. 99.

³⁰ Vgl. Becker 2001 (Anm. 5), S. 154, Anm. 40.

³¹ Vgl. Sandra König, hier S. 129 ff.

³² Zur Dresdener Sammlung: Martin Raumschüssel: Die Antikensammlung Augusts des Starken, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 172 ff.; Kordelia Knoll: Zur Entstehung der Dres-

dener Antikensammlung, in: Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Ausstellungskatalog Wörlitz, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 51–57; sowie zuletzt Heiner Protzmann: Klassische Tradition heute. Die Skulpturensammlung Dresden als Problembeispiel, in: Antike Welt, 33. Jg., Heft 6 (2003), S. 705–712.

³³ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.

³⁴ Knoll 1999 (Anm. 32), S. 55.

³⁵ Vgl. Steffi Roettgen: Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 129–148.

³⁶ Vgl. Knoll 1999 (Anm. 32), S. 53.

³⁷ Ladendorf 1953, S. 55–61; vgl. auch Detlev Kreikenbom: Cavaceppis Maximen der Antikenrestaurierung, in: Von der Schönheit weißen Marmors 1999 (Anm. 32), S. 85–92, sowie weitere Beiträge in demselben Band.

³⁸ Vgl. etwa die Diskussion um die Ergänzung des fehlenden Armes des Laokoon durch Montorsoli, nachdem Michelangelo es abgelehnt hatte, den Laokoon zu ergänzen: Paolo Liverani: Antikensammlung und Antikenergänzung, in: Hochrenaissance im Vatikan 1999 (Anm. 27), bes. S. 234–235.

³⁹ Vgl. Howard Seymour: An Antiquarian Handlist and the Beginnings of the Pio-Clementino, in: ders.: Antiquity Restored, Vienna 1990, S. 142–153.

⁴⁰ Vgl. Von der Schönheit weißen Marmors 1999 (Anm. 32) passim; s. a. Howard Seymour: Bartolomeo Cavaceppi and the Origins of Neoclassical Sculpture, in: Seymour 1990 (Anm. 39), S. 98–116.

⁴¹ LePlat 1733.

⁴² Becker I (1804), S. I.

⁴³ Ebd., S. III–V.

⁴⁴ Ebd.; Knoll 1999 (Anm. 32), S. 55–56.

⁴⁵ Becker I (1804), S. V. – Vgl. zum Hintergrund solcher Bemerkungen: Kreikenbom 1999 (Anm. 37), S. 91.

⁴⁶ Dem späteren 19. Jahrhundert blieb es vorbehalten, die von Becker vorgenommene zeichnerische Reduzierung in die Tat umzusetzen. Unter dem späteren Direktor des Albertinums, Georg Treu, wurden die allermeisten der Ergänzungen entfernt, so daß der antike Originalbestand eindeutig zutage trat: Knoll 1999 (Anm. 32), S. 54, Anm. 27; dies.: Die Abnahme der Ergänzungen von den antiken Skulpturen und die Einrichtung und Aufstellung der Antikensammlung, in: Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden 1994, S. 131–142.

⁴⁷ Trautscholdt 1825 (1996), S. 24.

⁴⁸ Le Plat 1733, Taf. 21.

⁴⁹ Becker II (1808), Taf. LXXX.

⁵⁰ Erhalten hat sich hingegen eine etwa zeitgleiche Kopie der Bacchantin aus der »Toreutika« des Weimarer Hofbildhauers Klauer, vgl. Marcus Becker, hier S. 168 f., Anm. 25, Abb. 75.

⁵¹ Vgl. Sandra König, hier S. 136 f.

⁵² Degen 1970, S. 264 f., Anm. 61, Abb. 194.

⁵³ LePlat 1733, Taf. 22.

⁵⁴ Becker II (1808), Taf. LXXV.

⁵⁵ Vgl. Bettina Welzin, hier S. 87 f., 90 f.

- ⁵⁶ Vgl. Philipp Zitzlperger: Die frühneuzeitliche Herrscherbüste, in: *Hauptsache Köpfe*, Ausstellungskatalog Dresden, hg. von Bärbel Stephan, Antje Scherner, Astrid Nielsen, Dresden 2001, S. 19–21.
- ⁵⁷ Vgl. Heike Frosien-Leinz, in: *Das Antiquarium der Münchener Residenz*, hg. von Gerhard Hojer, München 1987, bes. S. 39–40.
- ⁵⁸ Becker III (1811), Taf. CXXIX.
- ⁵⁹ Ebd., Taf. CXXII.
- ⁶⁰ Während eine solche polychrome Fassung bei barocker Plastik durchaus üblich war, sprechen die zeitgenössischen Quellen zum Lauchhammer Eisenguß allerdings nur im Falle des Dekors etwa von Feuerkästen der Figurenöfen von derartigen Farbdifferenzierungen, vgl. Marcus Becker, hier S. 171, Anm. 65.
- ⁶¹ Vgl. Gregor Döhner, Nadja Rüdiger, hier S. 50–53.
- ⁶² Hierzu auch Schreiter 2002 (Anm. 5).
- ⁶³ Vgl. Gregor Döhner, Nadja Rüdiger, hier S. 56–58; Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen, in: *Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes*. Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 60f., Anm. 12.
- ⁶⁴ Vgl. Bianca Candida: *I calchi rinascimentali della Collezione di Mantova Benavides nel Museo Liviano a Padova*, Padova 1967, S. 23–26.
- ⁶⁵ Valentin Kockel: »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...« – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert*, S. 48.
- ⁶⁶ Vgl. Rau 2003 (Anm. 63), S. 59–89; Marcus Becker, hier S. 155 ff.
- ⁶⁷ Interessant daher die Beispiele in Dittersbach und Lützschena, vgl. Sandra König, hier S. 134 f., 147 f.
- ⁶⁸ Vgl. Bernhard Maaz: *Heldenmut und Anmut: Die europäische Skulptur um 1800*, in: *Antlitz des Schönen* 2003 (Anm. 63), S. 13.

VON DER ERFINDUNG DES GIESSENS EISERNE FIGUREN. DAS EISENWERK LAUCHHAMMER

MATTHIAS FROTSCHER

Im Süden des heutigen Landes Brandenburg, näher bei Dresden als bei Berlin, liegt im Tal der Schwarzen Elster Lauchhammer.

Bis 1815 gehörte diese Gegend zum Königreich Sachsen und mußte infolge der Beteiligung Sachsens an der napoleonischen Allianz an Preußen abgetreten werden.¹

1716 war das Rittergut Mückenberg (heute ein Ortsteil der Stadt Lauchhammer) in den Besitz des Freiherren Woldemar von Löwendal (1660–1740) gelangt. Löwendal war neben von Pflugk, von Flemming, von Hoym und von Wackerbarth einer der einflußreichsten Adelligen am sächsischen Hof unter August dem Starken. Seit 1707 war er als Oberbergwerksdirektor der höchste Bergbeamte in Sachsen, seit 1712 Oberhofmarschall und seit 1717 Kabinettsminister. Unter seiner Leitung wurde die General-Schmelz-Administration in Freiberg als zentrale Hüttenbehörde eingerichtet.

Dieser Freiherr von Löwendal vermachte die Mückenberger Besitzung seiner zweiten Frau Benedicta Margaretha von Löwendal, geborene von Rantzau (1683–1776). Unter ihrer Herrschaft wurde 1723 auf den Besitzungen anstehendes Raseneisenerz entdeckt. Raseneisenerz oder Brauneisenstein ist ein Eisenoxyd, das als Verwitterungsprodukt von Eisenspat oder als Steinbildung aus wässrigen Eisenlösungen auf Diluvium im Sand oder nesterförmig in Ton vorkommt. In sumpfigen Gegenden, in der Nähe von Torfmooren und stehenden Gewässern kommt Raseneisenerz in geringer Tiefe vor und läßt sich leicht gewinnen. Der Eisengehalt liegt bei bis zu 40 %.

1725 wurde eine landesherrliche Konzession für den Betrieb eines Hochofens mit sieben Frisch-, Schmiede-, Waffen- und Blechhämmern und weiteren Gerechtigkeiten erteilt² und bereits am 25. August der erste Hochofen angeblasen. Über mehr als 150 Jahre sollte Lauchhammer ein Eisenhüttenstandort bleiben³ und sich in weiteren 100 Jahren zu großen Industrierwerken mit Gießereien und Stahlverarbeitung entwickeln, bis es 1993 als Gießereistandort geschlossen wurde.

Aus erster Schmelze, also direkt aus dem Hochofen, wurden Töpfe, Kessel und Röhren in Lehmformen und Hammerzapfen, Hammerköpfe, Ambosse,

Ofen- und Kaminplatten einfacher Art in Sand gegossen. Ein wesentlicher Teil des Roheisens wurde in den entstehenden Hammerwerken gefrischt, das heißt durch Reduzierung des Kohlenstoffgehaltes zu schmiedbarem Stabeisen als Handelsware weiterverarbeitet. Die nötige Holzkohle lieferten Meiler in den umliegenden, noch reichen Wäldern. Für die Wasserkraft zum Betreiben der Blasebälge wurden Grabensysteme angelegt und vorhandene Teiche ausgebaut. Fachkräfte für den Schmelz- und Schmiedebetrieb wurden anfangs aus den Hütten und Eisenhämmern des oberen Erzgebirges im südlichen Sachsen gewonnen.

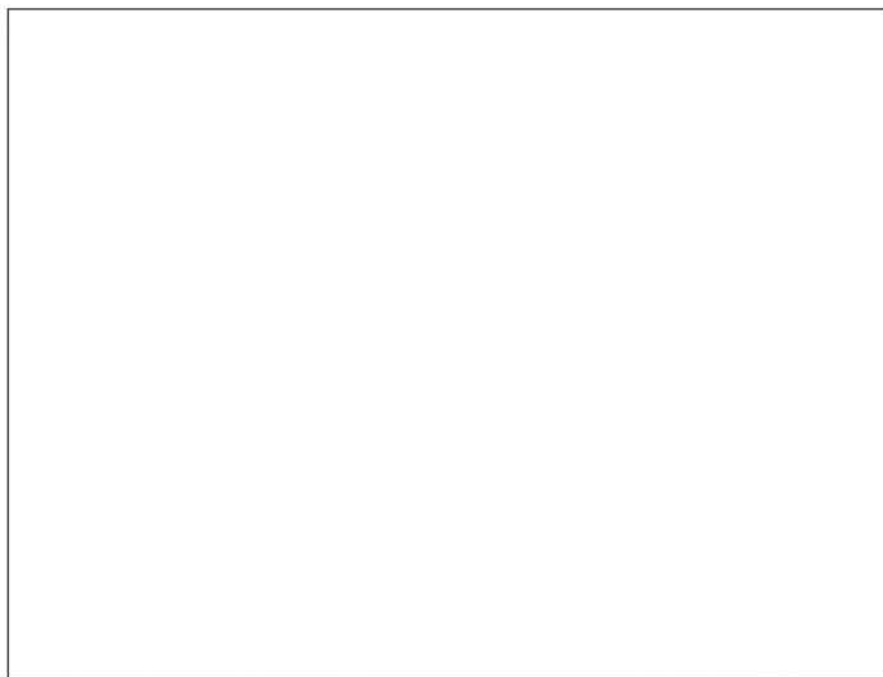
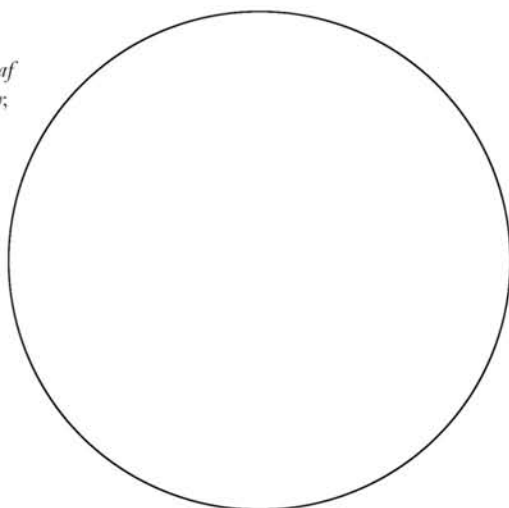
In der bislang wenig entwickelten und abgelegenen Gegend darf die Einrichtung eines Eisenhammers als Pioniertat der Freifrau von Löwendal bezeichnet werden. Schon bald überstieg der Ertrag des Hammerwerkes den der landwirtschaftlichen Betriebe und der ganze nordsächsische Landesteil konnte mit Schmiedeeisen und Gußwaren versorgt werden.

Mit dem Tod der Freifrau von Löwendal im Jahre 1776 ging der Besitz an ihr Patenkind, den Grafen Detlev Carl von Einsiedel (1737–1810) über (Abb. 14). Graf Detlev Carl und sein Bruder Johann Georg Friedrich (1730–1811) gehörten zu den Männern in Sachsen, welche, kameralistisch gut ausgebildet, die verheerenden Folgen des siebenjährigen Krieges mit Preußen durch gewerbliche und landwirtschaftliche Neuerungen zu überwinden suchten.

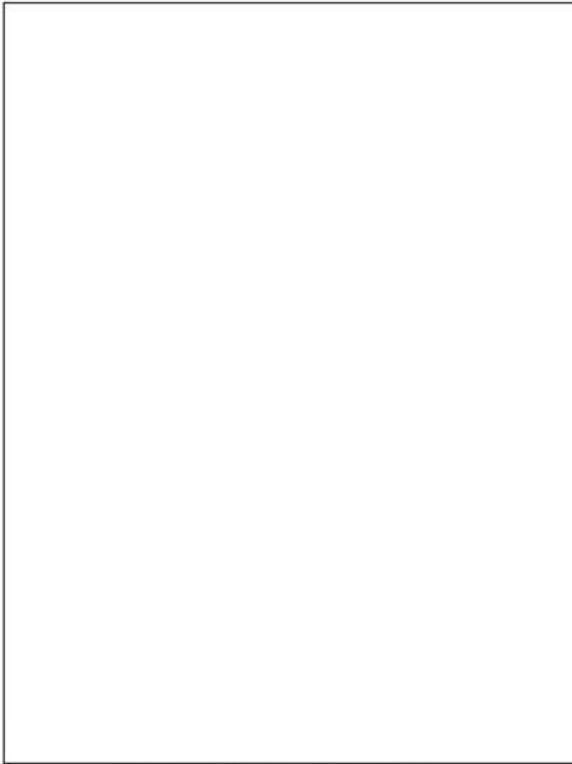
Aus Lutherischer Tradition und pietistisch beeinflusst, physiokratisch denkend, waren sie innovativ handelnde, führende Köpfe des sogenannten Rétablissementes in Sachsen.⁴

Nur erwähnt werden soll die Tätigkeit des Grafen Detlev Carl von Einsiedel in der sächsischen Steuerverwaltung, die langjährige Leitung der Leipziger Ökonomischen Societät,⁵ die Einrichtung der ersten sächsischen Wollspinnmühle mit den ersten englischen Maschinen auf dem Kontinent. Diese frühe Fabrik wurde angetrieben von einem eisernen Wasserrad mit 194 Schaufeln und einem Gewicht von 387 Zentnern. Dieses damals größte Wasserrad war in Lauchhammer gefertigt worden und gewährleistete durch seine große Masse einen gleichmäßigen Zug der Garne und damit eine hervorragende Garnqualität. Konstruiert war es mit Hilfe des in Sachsen niedergelassenen englischen Maschinenbauers William Whitfield. Weitere Bemühungen des Grafen Einsiedel galten der Verbesserung der sächsischen Wollqualität durch den Import spanischer Merinozuchtschafe, Versuchen zur Herstellung landwirtschaftlicher Maschinen und Anbaumethoden, der Salpeter- und Alaunproduktion sowie

14 *Unbekannter Modelleur; Detlev Carl Graf von Einsiedel (1737-1810), Wachs auf Schiefer, nach 1764, KGML, Neuerwerbung*



15 *Friedrich Ebriggott Haase (1793-1834) (?), Das Eisenwerk Lauchhammer von 1825, Federzeichnung, Photographische Reproduktion von 1925, Original wohl verschollen, Privatbesitz*



16 Ernst Rietschel, *Bildnis des Johann Friedrich Trautscholdt*, Lithographie von Friedrich Jentzen (1804–1875), nach 1832

Versuchen zur Gewinnung und Nutzung der sächsischen Steinkohle im Hüttenwesen.

In Zusammenarbeit mit der Bergakademie Freiberg, insbesondere mit Wilhelm August Lampadius (1772–1842)⁶ und dem Bergrat Abraham Gottlob Werner (1750–1817), dessen Vater Schichtmeister in Lauchhammer gewesen war, wurde das Gräflich von Einsiedelsche Eisenwerk zu einem viel besuchten sächsischen Musterbetrieb (Abb. 15). Neue Werkstätten wurden gebaut und die Einrichtung der bestehenden verbessert, ein chemisches Laboratorium installiert und eine hüttentechnische Bibliothek aufgebaut.

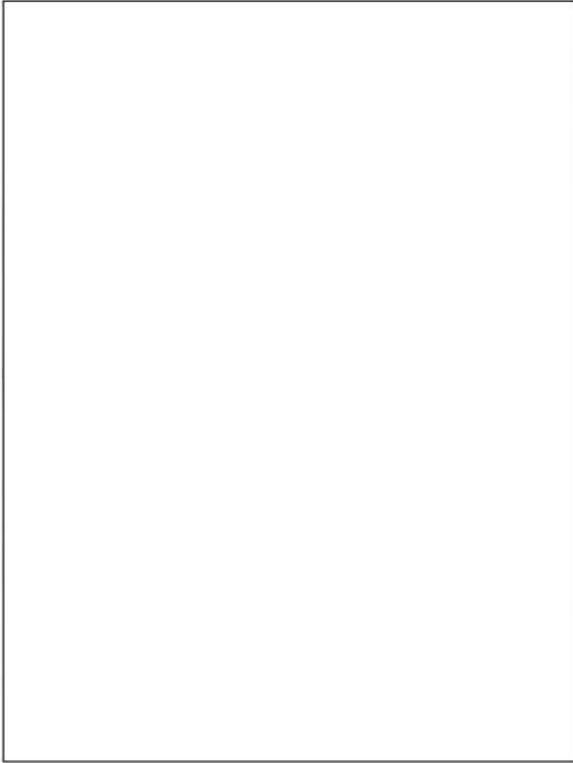
Geleitet wurde das Werk kaufmännisch und technisch ab 1798 von dem verdienstvollen Johann Friedrich Trautscholdt (1768 – 1842) (Abb. 16).

Befreundet war Detlev Carl von Einsiedel mit Friedrich Anton Freiherrn von Heinitz (1725–1802), der seit 1763 das sächsische Berg- und Hüttenwesen leitete und ab 1777, noch unter Friedrich II., Staatsminister und Chef des Bergwerks- und Hüttendepartments in Preußen wurde.⁷ Ebenso mit Friedrich

Wilhelm Graf von Reden (1752–1815), der seit 1779 Direktor des schlesischen Oberbergamtes war. Diese drei Männer galten als die führenden Köpfe des deutschen Hüttenwesens der Zeit. Durch eigene Reisen und Reisen ihrer Beamten und Facharbeiter nach England, Skandinavien, Frankreich, Steiermark und Kärnten, Böhmen und Ungarn und das Studium aller verfügbaren ausländischen Literatur wurden sie angeregt, Neuerungen in der Erzaufbereitung, der Verhüttung, der Gießerei und dem Maschinenbau zu übernehmen, beziehungsweise weiter zu entwickeln.

Es ist diesen Männern gelungen, das Hüttenwesen in Sachsen und Preußen auf wissenschaftliche Grundlagen zu stellen und einen Stamm sehr befähigter Beamter und Facharbeiter auszubilden. Ausgehend und beeinflusst von den Neuerungen im Eisenwerk Lauchhammer – hier wurden 1785 der Kastensandguß mit geteilten Metallmodellen eingeführt und verfeinert, die Hochofen- und Gebläsetechnologie verbessert, und ab dem gleichen Jahr war das Emaillieren von Poterieware und Röhren möglich – begann unter von Heinitz und von Reden, die 1779 das Lauchhammerwerk besucht und studiert hatten, die frühindustrielle Entwicklung in Preußen und besonders in Oberschlesien. Aus dem dortigen Erzbergbau und der Eisenhütte Malapane bei Oppeln entwickelte sich das Eisenhüttenwesen sprunghaft mit dem Neubau der seinerzeit modernsten und größten Eisengießerei Europas in Gleiwitz. Hier wurde erstmals in Deutschland ab 1798 mit Steinkohlekoks und Kupolöfen gearbeitet. Der Erfinder John Wilkinson (1728–1808) und der ebenfalls aus England stammende Ingenieur John Baildon (1772–1846) waren zu dieser Zeit in und für Gleiwitz tätig. Die Gleiwitzer Hütte war 1796 angefahren worden und wurde zur Ausbildungsstätte für alle späteren Gründungen in Preußen.

Zwischen Lauchhammer und Gleiwitz bestand ein Austausch an Formern und Gießern, später sogar an Modellen, ein sonst nicht üblicher Vorgang. Erwähnt werden soll, daß einer der Nachfolger Graf Redens als Leiter des Oberbergamtes in Brieg und Berghauptmann von Schlesien der Sohn des Grafen von Einsiedel, Ferdinand Graf von Einsiedel (1775–1833), war. So ist es auch erklärlich, daß die erste Dampfmaschine in Sachsen nach dem Vorbild der bereits auf der Friedrichsgrube im ober-schlesischen Tarnowitz arbeitenden Newcomenschen Dampfmaschine unter Verwendung von in Malapane hergestellten Teilen ab 1802 im Einsiedelschen Werk in Lauchhammer errichtet wurde. Der Friedrichsschacht war sozusagen die preußische Versuchsanstalt für Dampfmaschinen.⁸ 1804 waren dort bereits acht Maschinen im Einsatz, die größte Häufung von Dampfmaschinen zu dieser Zeit auf dem Kontinent mit legen-

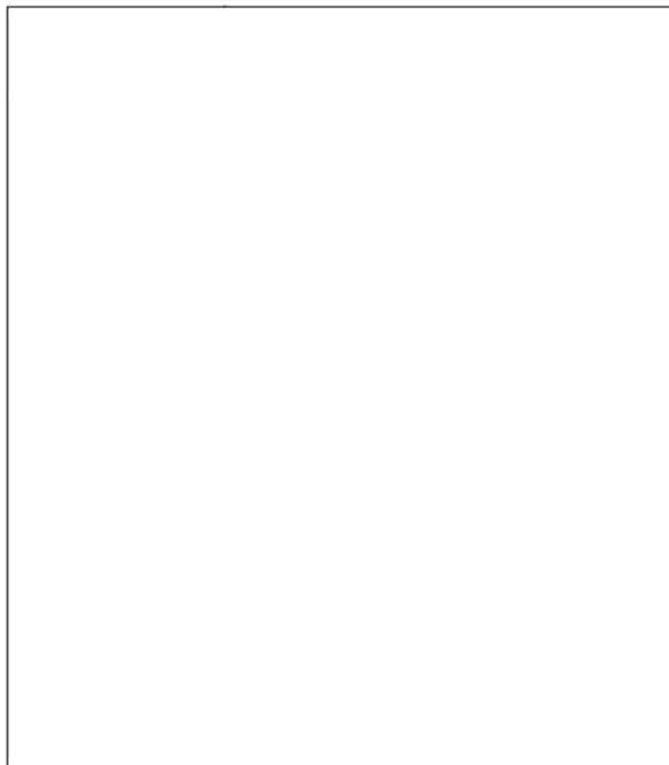


17 *Antikisierende Büste einer jungen Frau, Gips, ehemals Schloß Wolkenburg, verschollen, Abzug von altem Glasnegativ, KGML GLN 1 und 2*

därem Ruf. Die erste Lauchhammer Maschine arbeitete bereits nach Wattschem Prinzip, wurde aber nicht als direkter Gebläseantrieb benutzt, sondern pumpte Wasser vor das Gebläserad.⁹ Ab 1809 fertigte Lauchhammer selbst Dampfmaschinen nach Konstruktionen des späteren sächsischen Maschinenleiters Christian Brendel (1776–1861). Die zweite 1821 in Lauchhammer errichtete Dampfmaschine war eine Konstruktion des preußischen Maschineninspektors Friedrich Holtzhausen (1768–1827).

Neben den ökonomischen Interessen, die Detlev Carl von Einsiedel im Staate und auf seinen Versuchs- und Musteranlagen verfolgte, war er, ganz auf der Höhe der Zeit, universell interessiert und gebildet und förderte die Künste. Dabei ging es noch um die Repräsentation feudal-patriarchalischer Vorstellungen, wie beim Umbau seines Schlosses Wolkenburg im Tal der Zwickauer Mulde, dem eigentlichen Familiensitz. Besonders bemerkenswert sind der Festsaal mit seiner reichen frühklassizistischen Ausschmückung durch Adam Friedrich Oeser (1717–1799) und Johann Christian Unger (1746–1827) und die

18 Thaddäus
Ignaz Wiskotschill
(1753–1795),
Hermes und Diana,
zwei Probegüsse,
Früheste bekannte
Laubhammer
Eisengüsse, Vollguß
in Eisen, 1776 oder
1778, KGML



einzigartige zweigeschossige Bibliothek mit maurisch-gotischen Stilelementen im Dach des Schlosses (Abb. 17).¹⁰

Sozusagen als »kleiner Landesherr« und Kirchenpatron verfolgte Graf von Einsiedel im Wettstreit mit den Waldenburger und Solmscher Fürsten der muldenländischen Rezeßherrschaften in der Nachbarschaft das religiös-erzieherische Element. Das drückt sich aus in seinen Bemühungen um das Schulwesen und im völligen Neubau einer Kirche in Wolkenburg. Es ist die schönste frühklassizistische Dorfkirche in Sachsen. Schloß, Kirche und Ökonomie bilden eine Einheit, die ganz folgerichtig durch die Anlage eines niemals eingezäunten Landschaftsparks mit dem Dorf Wolkenburg und den dortigen Betrieben verbunden wurde. Die ohnehin sehr abwechslungsreiche Muldentallandschaft wurde hier bereits in einen Park der sogenannten »Empfindsamkeit« überhöht, ein ganz frühes Beispiel eines englischen Landschaftsparks in Sachsen, zeitgleich entstanden mit Park Greenfield des Fürsten von Schönburg im benachbarten Waldenburg.

Der Park von Wolkenburg hatte und hat noch einen besonderen Beispielcharakter durch die dort aufgestellten Eisenfiguren nach meist antiken Vorbildern aus der Lauchhammer Gießerei.¹¹ Die Originale aus der Königlichen Antiken- und die Abgüsse aus der Mengsschen Sammlung in Dresden ließen beim Grafen Einsiedel infolge der gewachsenen Antikenbegeisterung die Idee entstehen, sie in seiner Gießerei haltbar zu replizieren und zu verbreiten.¹² Damit war der neue Werkstoff der klassizistischen Skulptur erfunden, der, wie das Porzellan das Rokoko geprägt hatte, nun stilprägend für den Klassizismus werden sollte.¹³ Der Gedanke war einzigartig, die technischen Probleme enorm. Ab 1770 begannen die Versuche, eine Kette von Fehlschlägen (Abb. 18).

Das Vorhaben, große Figuren hohl und im Ganzen in Eisen zu gießen, war ohne Beispiel in der Neuzeit, und Technologien mußten erst entwickelt und Fachleute ausgebildet werden. In Dresden wurden Bildhauer beauftragt, Formen und Kopien herzustellen. In Lauchhammer begannen die Modelleure, Former und Gießer zu experimentieren. Ab 1780 war auf Schloß Mückenberg eine eigene Sammlung von Gipsabgüssen nach der Antike installiert worden, als Vorlage oder Matrizen für die Versuche, die neben den Dresdner Modellen noch durch Bestellungen in Italien vergrößert wurde.¹⁴

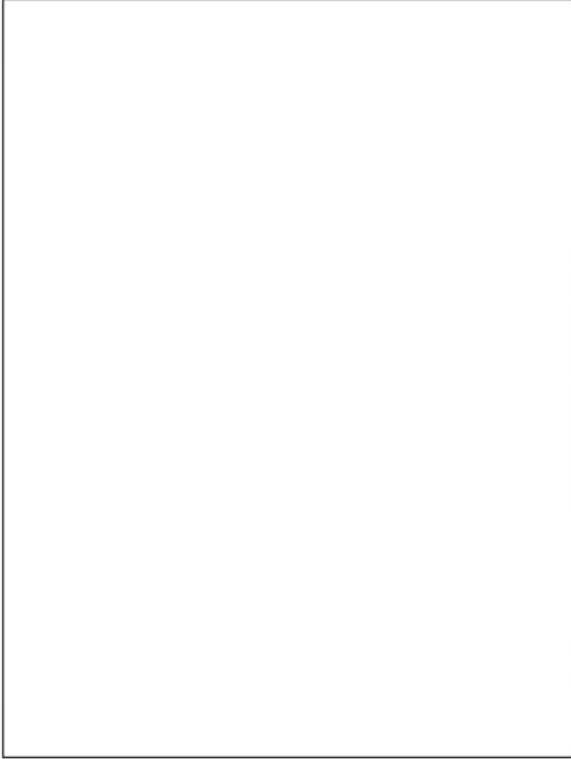
Um Eisengüsse überhaupt zu ermöglichen, wurde schließlich das Wachs-ausschmelzverfahren der Renaissance angewendet. Als Formmaterial eignete sich bei den hohen Eisenschmelztemperaturen am Ende nur speziell aufbereiteter Lehm, sowohl für den Kern als auch den Mantel der Form. Über einen getrockneten Lehmern, der den Hohlraum der späteren Figur bildete und der mit Kerneisen zur späteren Fixierung in der Mantelform versehen sein mußte, wurde von bildhauerisch ausgebildeten Modelleuren die eigentliche spätere Figur in Wachs manuell und optisch nach dem Vorbild aufgetragen. Statisch stark beanspruchte Teile wurden voll in Wachs geformt. Darüber wurde mehrfach Lehm als äußere Form, der Mantel, geschlagen und mit Eisenstäben und Draht umwunden. Das ganze mußte gestützt sein und sorgfältig getrocknet werden, Trocknungsrisse wurden laufend verschmiert. Die ganze Modellierarbeit fand in der Gießgrube statt, an deren Grund unter der Form ein Ofen installiert war. Nach der Trocknung der Form wurde leicht geheizt, um das Wachs auszuschmelzen und so den Hohlraum für das flüssige Metall zu erhalten. Anschließend mußte die Form gebrannt beziehungsweise geglüht werden. Nötigenfalls wurde die Grube mit Holzkohle gefüllt. Danach mußte schnell ausgeräumt und die Form gedämmt werden, damit der Guß aus erster Schmelze noch in die heiße Form erfolgen konnte. Insgesamt ein heikles und langwieriges

Verfahren. Bei zu großen Figuren konnte es notwendig sein, mit geteilter Mantelform zu arbeiten.¹⁵

1784 gelang so der erste große Eisenguß einer hohlen Figur im Ganzen. Ein in ganz Europa Aufsehen erregender Vorgang.

Schlüsselwerke der Antikenrezeption seit Winckelmann waren die Statuen der Großen und Kleinen Herculenerin. Die heute im Dresdner Albertinum stehenden Gewandfiguren sind Marmorkopien der frühen römischen Kaiserzeit nach verlorenen attischen Originalen des 3. Jahrhunderts vor Christus, die möglicherweise Bronzen waren. Die römischen Kopien befanden sich im Theater der Stadt Herculaneum und wurden beim Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 n. Chr. bis zu 25 Meter unter Geröll und Asche verschüttet. Nach 1706 wurden sie bei Grabungen durch den Prinzen d'Elbœuf gefunden und gelangten in die Sammlung des Prinzen Eugen von Savoyen nach Wien, und nach dessen Tod erwarb sie August III. für seine Dresdner Sammlung.¹⁶ Hier konnte der Graf von Einsiedel Formen abnehmen beziehungsweise Kopien herstellen lassen. 1788 wurde die Große Herculenerin erstmals in Lauchhammer in Eisen gegossen und vor dem Schloß Mückenberg aufgestellt (Abb. 63). 1791 wurde die Kleine Herculenerin gegossen und als Ofenaufsatzfigur für die Bibliothek des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen in das Berliner Schloß geliefert (Abb. 68). Die Figurenöfen waren eine Lauchhammer Spezialität, angeregt durch keramische bäuerliche Vorbilder in Österreich. 1792 waren auf Bestellung von Carl Gotthard Langhans (1732–1808), dem Architekten des Königs und Erbauer des Brandenburger Tores in Berlin, zwei Figurenöfen für den Palmensaal des Neuen Gartens in Potsdam geliefert worden, die sich heute noch am Originalstandort befinden.¹⁷ Die Eisengüsse der Herculenerinnen sind inzwischen restauriert und haben Aufstellung im Kunstgußmuseum Lauchhammer gefunden.

Zwischen 1784 und etwa 1810 war Lauchhammer die einzige Gießerei, die den Guß solcher großen eisernen Figuren beherrschte und eine große Anzahl von Güssen lieferte. Neben einer Vielzahl von Güssen nach antiken Vorbildern begannen Lauchhammer Modelleure und Dresdner Bildhauer schon ab 1789, zeitgenössische Porträts und Kunstwerke zu formen und zu gießen. Hauptsächlich arbeiteten für und in Lauchhammer Thaddäus Ignaz Wiskotschill (1753²–1795) schon vor 1780, Joseph Mattersberger (1754–1825), die beide den Eisenguß erst möglich gemacht hatten, und Friedrich Andreas Ullrich (1750/60–nach 1812). Mattersberger war es, der die ersten zeitgenössischen Porträtbüsten schuf (Abb. 19, 20) und dem die beiden Engelfiguren in der



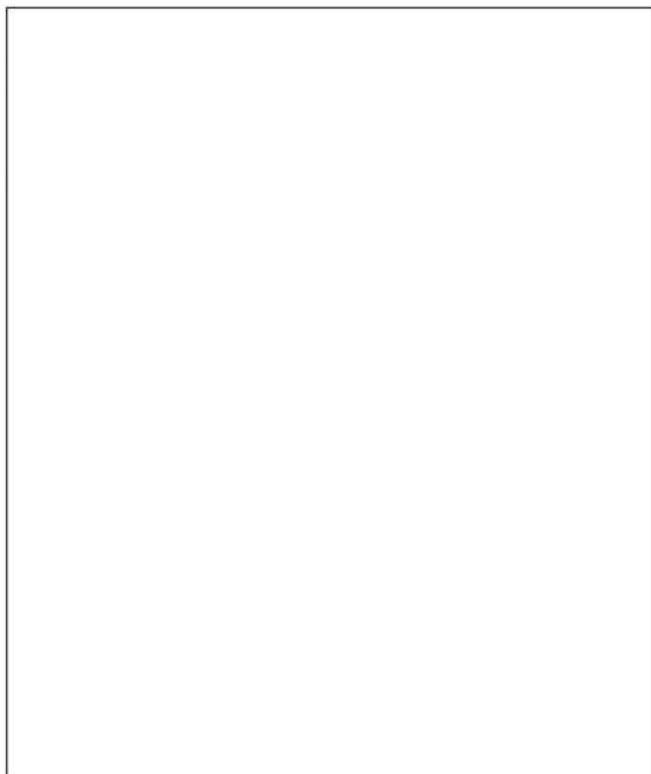
19 *Josef Mattersberger*
(1754–1825), *Büste der Louise*
Henriette Gräfin von Walkwitz
(1767–1797), *geborene Gräfin*
von Einsiedel, Eisenguß,
1798/1802, *Städtische Kunst-*
sammlung Chemnitz

Wolkenburger Kirche (Abb. 62) zugeschrieben werden. Als weitere Dresdner Bildhauer waren Johann Gottlob Matthäi (1753–1832) (Abb. 21), Franz Petrich (1770–1844) und Gottlob Christian Kühn (1780–1828) für Lauchhammer tätig.

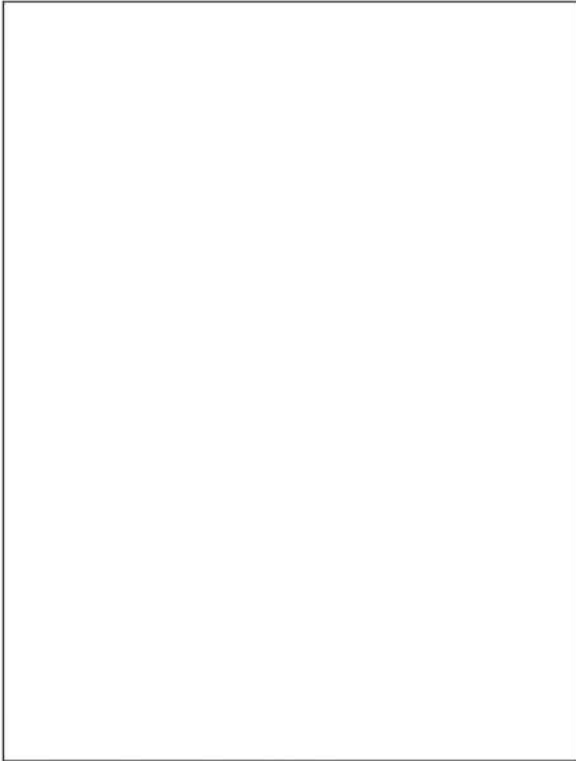
Auch Johann Gottfried Schadow (1764–1850), der Begründer der klassizistischen Berliner Bildhauerschule, kam wohl durch die Vermittlung des Freiherrn von Heinitz in Beziehung zur Lauchhammer Gießerei. Er hat sich für den Eisenguß interessiert und eingesetzt. In Lauchhammer ist seine Porträtbüste des Kurfürsten Friedrich August III. gegossen worden, die sich heute in der Dresdner Skulpturensammlung befindet. Der junge Christian Daniel Rauch (1777–1857) hat in Dresden bei Matthäi mit Christian Unger an den Tonmodellen für die eisernen Giebelreliefs der Wolkenburger Kirche (Abb. 61) gearbeitet.¹⁸

Bedingt durch die napoleonischen Kriege und die Rückschläge durch die sächsische Landesteilung – die Ländergrenze ging jetzt quer durch die Einsiedelschen Werke – kam die weitere Entwicklung ins Stocken. Durch den schnell-

20 *Josef Mattersberger*
(1754–1825), *Vergleich*
zweier Büsten der
Sidonie Albertine
Gräfin von Einsiedel
(1745–1787), *links Gips,*
vor 1789, KGML, rechts
Eisenguß, 1789 oder
später; ehemals Schloß
Wolkenburg, Skulptu-
rensammlung Dresden



len künstlerischen Aufschwung der Berliner Bildhauerschule und der königlich-preußischen Eisengießereien Gleiwitz und Berlin, später auch Sayn bei Koblenz, ging ab etwa 1815/20 die führende Rolle beim Eisenkunstguß an Preußen über. 1813 hatte der in Gleiwitz ausgebildete August Wilhelm Stolarsky (um 1780–1838) in der Berliner Gießerei nach langjährigen Versuchen ein neues Formverfahren entwickelt, das in der Folge den Figurenguß revolutionierte. Es war ihm gelungen, mit Kernstücken über einem wiederverwendbaren, also nicht mehr verlorenen Modell, in Sand eine Schadowsche Pilgerfigur für die Berliner Freimaurerloge zu formen und zu gießen. Auch die Entwicklung beim Feineisenguß, besonders im Medaillenguß in Gleiwitz, wurde vorbildhaft.¹⁹ Einmalig waren die Leistungen der preußischen Gießereien bei der Entwicklung von eisernem Schmuck als Folge der patriotischen Bewegung »Gold gab ich für Eisen«. Als »Fer de Berlin« machte er als Modeware in Europa Furore. Seine Feinheit der Form und Schärfe des Gusses wurde von keiner anderen Gießerei je erreicht.²⁰

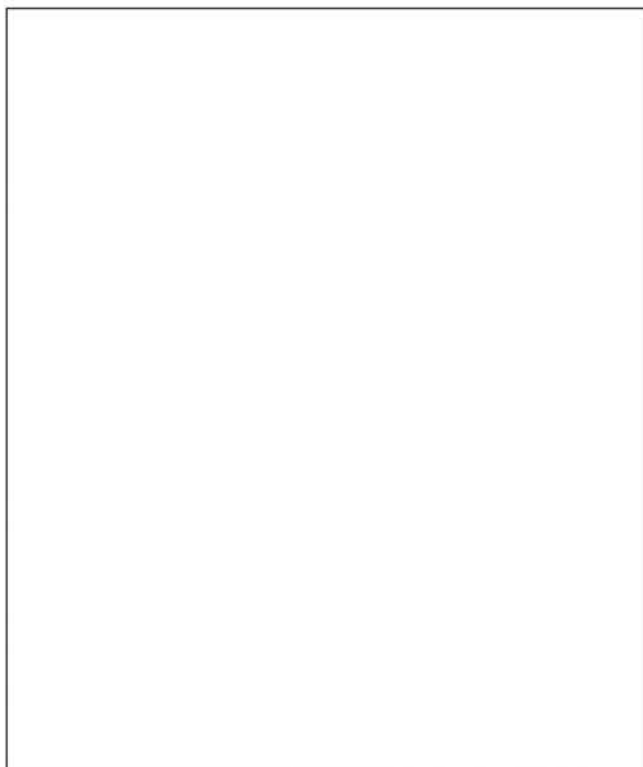


21 *Johann Gottlob Matthaei*
(1753–1832), *Büste Friedrich*
Augusts I., Königs von Sachsen,
Eisenguß, nach 1807,
TU Bergakademie Freiberg

Beim Guß großer eiserner Figuren konnte Lauchhammer seine Stellung behaupten, zumal unter Detlev Graf von Einsiedel (1773–1861), dem Sohn Detlev Carls, der ab 1805 die Gießereien leitete, weiterhin junge Bildhauer gefördert wurden, besonders der als Modelleur verpflichtete Ernst Rietschel (1804–1861), der auf Kosten des Grafen in Dresden und Berlin studieren konnte. Mit seinem Berliner Lehrer Christian Daniel Rauch war er dann lebenslang befreundet. Viele Arbeiten Rietschels (Abb. 22) und seiner Schüler sind in Lauchhammer gegossen worden. Zuerst sein eiserner Neptunbrunnen für den Marktplatz in Nordhausen und den Park des Prinzen Carl in Glienicke bei Potsdam und zuletzt sein posthum gegossenes bronzenes Lutherdenkmal 1868 für Worms, damals die größte Denkmalanlage der Welt.²¹

Christian Daniel Rauch selbst tendierte immer zur Bronze und hat mit seinen Bronzestandbildern der ersten christlichen Polenkönige für den Dom zu Posen 1838 den Bronzeguß in Lauchhammer eingeführt.²² Die Oberflächenqualität war so überzeugend, daß Lauchhammer in der Folgezeit zu einer der

22 *Ernst Rietschel*
(1804–1861), *Büste der*
Albertine Rietschel,
geborene Trautscholdt,
Eisenguß, nach 1836,
KGML



führenden Bronzebildgießereien Europas, insbesondere beim Denkmalguß nach 1870/71, wurde. Spätestens damit ging die Blütezeit des Eisenkunstgusses zu Ende.

Nach der allgemeinen Abkehr von holzkohlebetriebenen Hochöfen in Deutschland und mit der allgemeinen Verwendung von Kupolöfen in den Gießereien verlor Lauchhammer als Eisenproduzent an Bedeutung. Der letzte Hochofen wurde 1876 stillgelegt. Die Roheisenerzeugung wanderte an neue Standorte, hin zu Erz und Steinkohle, nach Oberschlesien, Lothringen, an Saar und Ruhr. Detlev von Einsiedel war 1861 gestorben, und die Werke wurden als Gewerkschaft für die Familie verwaltet. 1872 mußte verkauft werden, und die Aktiengesellschaft Lauchhammer wurde gegründet. Nach der Sanierung und der deutschen Wirtschaftskrise begann ab 1885 ein neuer Aufschwung der Lauchhammerwerke.

Verdienstvoll dabei war als Vorsitzender des Aufsichtsrates Gustav Hartmann (1842–1910), der Sohn des berühmten Gründers der Sächsischen Maschinen-

fabrik Richard Hartmann (1809–1878) in Chemnitz, und als Generaldirektor Joseph Hallbauer (1842–1922), der bei Krupp in Essen gearbeitet hatte. Das Werk Riesa wurde zum Siemens-Martin-Stahl- und Walzwerk ausgebaut, das Werk in Gröditz zur Röhren- und Fittingsgießerei.²³

In Lauchhammer entwickelte sich aus der Grau- und Stahlgießerei, dem Eisenbau und der Maschinenbauanstalt ein bedeutender Industriestandort. Der Brücken-, Stahl- und Maschinenbau wurde für Lauchhammer bestimmend. Eisenbahnbrücken und Hallenkonstruktionen wurden in alle Welt geliefert.²⁴ Später sollte sich daraus, mit dem Großabbau der Braunkohlefelder unter den ehemaligen Einsiedelschen Besitzungen beginnend, der Fördergerätebau entwickeln. So wurde 1923 in Lauchhammer die erste Abraumförderbrücke der Welt gebaut.

Die letzte in Lauchhammer gebaute Förderbrücke mit einer Abtragshöhe von 60 Metern bleibt im Revier als technisches Denkmal erhalten. Mit einer Länge von 500 Metern und 15000 Tonnen verbautem Stahl dürfte sie die größte jemals gebaute bewegliche Maschine der Welt sein.

Interessanterweise sollte zu Zeiten der DDR Lauchhammer noch einmal große Bedeutung für das Hüttenwesen erreichen. Aus hier erzeugten, hochwertigen Braunkohlespezialbriketts wurde, weltweit ebenfalls einmalig, in einer riesigen Kokerei hüttenfähiger Braunkohlekoks für die Stahlwerke der DDR, nach einem an der Bergakademie Freiberg entwickelten Verfahren, produziert.

Die Kunstgießerei Lauchhammer hat die Zeitläufe überdauert und arbeitet als kleiner Betrieb noch heute. Derzeit werden hauptsächlich Bronzeglocken gegossen, damit ist Lauchhammer die einzige Glockengießerei im Osten Deutschlands. Der Eisenguß wird traditionell weitergepflegt.

Das Kunstgußmuseum Lauchhammer besteht seit 1993 und zeigt Beispiele aus der über 275-jährigen Kunstguß- und Industriegeschichte Lauchhammers.²⁵

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. zum Lauchhammer und zu Einsiedel allgemein August Schumann: Vollständiges Staats-, Post- und Zeitungs-Lexikon von Sachsen, Zwickau, Bd. 5, 1818 (Lauchhammer); Bd. 6, 1819 (Mückenbergr); Bd. 13, 1826 (Wolkenburg); August Schumann, Schiffner: Vollständiges Staats-, Post- und Zeitungslexikon von Sachsen, Zwickau, Bd. 17 (5. Supplementbd.), 1832 (Lauchhammer); Bd. 18 (6. Supplementbd.), 1833 (Wolkenburg).

² Vgl. Privilegium des Eisenhammerwerks Lauchhammer de dato den 17. Juli, 1725 und dessen nachherige Confirmationen [...], KGML, DOB 35 (Kopie).

³ Die Hauptquelle für die Geschichte der Entstehung und des Betriebs des Eisenwerks Lauchhammer bis 1825 ist Trautscholdt 1825 (1996).

⁴ Vgl. Joachim Menzhausen: Kulturlandschaft Sachsen. Ein Jahrhundert Geschichte und Kunst, Dresden 1999, S. 187–222; sowie Uwe Schirmer: Sachsen 1763–1832. Zwischen Rétablissement und bürgerlichen Reformen, 2. Aufl., Beucha 2000.

⁵ Vgl. Andreas Schöne: Die Leipziger ökonomische Sozietät von 1764 bis 1825, unveröffentlichte Magisterarbeit (Typskript), Universität Leipzig, Historisches Seminar 2000.

⁶ Vgl. Wilhelm August Lampadius: Handbuch der allgemeinen Hüttenkunde, II. Teil, Göttingen 1810, S. 296 ff.

⁷ Vgl. Wolfhard Weber: Innovationen im frühindustriellen deutschen Bergbau und Hüttenwesen, Friedrich Anton von Heynitz, Göttingen 1976 (Studien zu Naturwissenschaft, Technik und Wirtschaft im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 6; zugl. Habil., Uni. Bochum 1974).

⁸ Vgl. Rainer Slotta: Das Carnall-Service als Dokument des Oberschlesischen Metallergbergbaus, Bochum 1985, S. 194 ff.

⁹ Beiträge zur Geschichte des Eisens, in: Stahl und Eisen. Zeitschrift für das deutsche Eisenhüttenwesen, Düsseldorf 1905, S. 1231 ff.; 1300 ff.

¹⁰ Vgl. Gerd-Helge Vogel: Kunst und Kultur um 1800 im Zwickauer Muldenland. Katalog Städtisches Museum Zwickau, Zwickau 1996, S. 61 ff.; sowie Jana Wierik, hier S. 174–176.

¹¹ Zum Wolkenburger Gesamtensemble vgl. Jana Wierik, hier S. 173–196; zu den Gartenplastiken auch Röber 1991, S. 18 ff.; zur Ausstattung der Kirchen Claudia Kabitschke, hier S. 117–125.

¹² Vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 15–17.

¹³ Vgl. aber auch Charlotte Schreiter, hier S. 10–12 und Marcus Becker, hier S. 163–166.

¹⁴ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 24. Die in Lauchhammer erhaltenen Gipsabgüsse nach der Antike, unter denen sich vermutlich auch Teile der Mückenberger Sammlung befinden, sind im Kunstgußmuseum im Inventarband ABG erfaßt.

¹⁵ Vgl. Wilhelm Albrecht Tiemann: Vom Gießen der Statuen, in: Aus einem Guß. Eisenguß in Kunst und Technik, hg. von Jörg Schmalfuß, Berlin 1988 (Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur, Bd. 9), S. 163–165; sowie Gregor Döhner, Nadja Rüdiger, hier S. 59–62.

¹⁶ Heiner Protzmann: Die Herkulanerinnen und Winckelmann, in: Die Dresdner Antiken und Winckelmann, Berlin 1977 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 4), S. 33–44; Kordelia Knoll: Zur Entstehung der Dresdener Antikensammlung, in: Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Ausstellungskatalog Wörlitz, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 53.

¹⁷ Zu den Figurenöfen vgl. Sandra König, hier S. 138–142.

¹⁸ Vgl. Degen 1970, S. 245–288, Abb. 178–199; sowie Claudia Kabitschke, hier S. 122 f.

¹⁹ Vgl. Erwin Hintze: Gleiwitzer Eisenkunstguß, Breslau 1928.

²⁰ Vgl. Hermann Schmitz: Berliner Eisenkunstguß, München 1917.

²¹ Vgl. Monika Arndt: Rietschel, Ernst, in: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Ausstellungskatalog, hg. von Peter Bloch, Sybille Einholz, Jutta von Simson, Berlin 1990, S. 240f.; zum Neptun: Schloß Glienicke. Bewohner, Künstler, Parklandschaft. Ausstellungskatalog, Berlin 1987, S. 319, Kat. Nr. 34; S. 502f., Kat. Nr. 526.

²² Vgl. Jutta von Simson: Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog, Berlin 1996, S. 269 ff.

²³ Vgl. 200 Jahre Lauchhammer.

²⁴ Vgl. Aktien-Gesellschaft Lauchhammer: Eisenbau. Brücken, Hallen, Hochbauten, Fördergerüste, Schleusentore, Wehre, Verladeanlagen, Behälter, Türme, Maste, Album o. J.

²⁵ Vgl. Matthias Frotscher: Zeitmaschine Lausitz. Arbeitswelt und Alltag. Der Werkfotobestand des Kunstgussmuseums Lauchhammer, Dresden 2003.

VOM ORIGINAL ZUR NACHBILDUNG

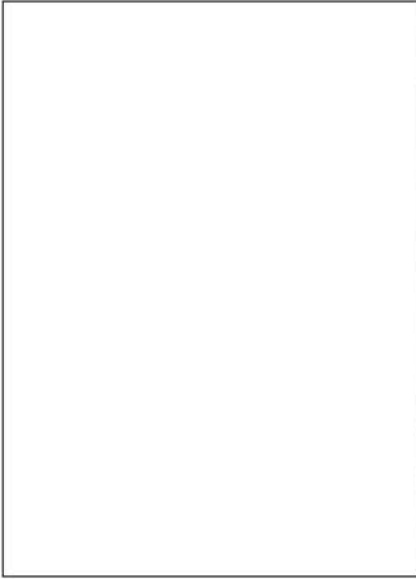
GREGOR DÖHNER UND NADJA RÜDIGER

Würdevoll auf einem hohen Sockel stehend begegnet der Eisenguß des Apoll vom Belvedere dem Besucher des Parks der Wolkenburg (Abb. 83). Als einziger der Lauchhammer Eisengüsse, die einst den Park zierten, verblieb dieser an seinem ursprünglichen Standort.¹ Der Eisenguß des Apoll markiert den Endpunkt des Weges, der mit der römischen Marmorkopie im Belvedere des Vatikan seinen Anfang findet und über verschiedene Etappen und Zwischenschritte führt. Der Vergleich des Wolkenburger Eisengusses mit dem Original offenbart einige Unterschiede, deren Ursachen eng mit diesen Schritten verbunden sind und im folgenden eingehender betrachtet werden sollen.

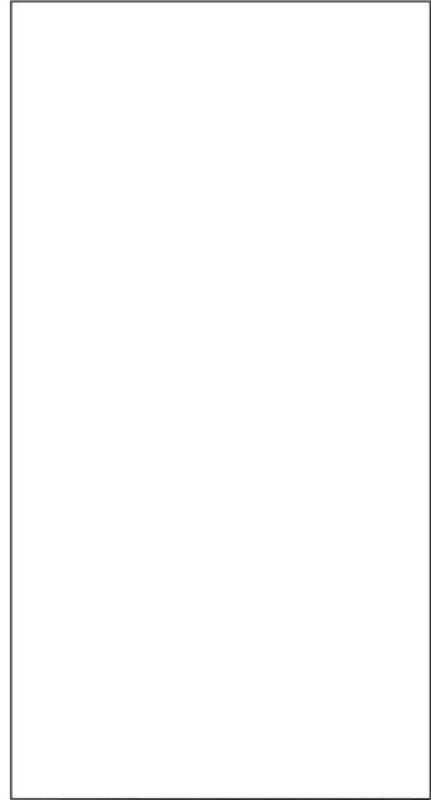
Die Sammlung der Gipsmodelle in Lauchhammer spiegelt die künstlerische Produktion des Eisengußwerkes seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wider. Unter den vorhandenen Vorlagen für den Guß befinden sich Gipse nach antiken Werken, wie die Köpfe des Apoll vom Belvedere, der Kapitolinischen Flora und drei Varianten eines Sohnes des Laokoon. Es ist wohl keineswegs ein Zufall, die Köpfe dieser drei Antiken als Gips in Lauchhammer zu finden, nehmen die Werke doch seit ihrer Auffindung einen herausragenden Platz in der Beurteilung der Antike ein. Sie haben seither auf Maler, Bildhauer, Schriftsteller eine starke Anziehungskraft und Inspiration ausgeübt und in verschiedenen Formen Eingang in die Kunst gefunden. Wie sich am Beispiel des Wolkenburger Apoll zeigt, spielt auch die Sammlerleidenschaft und die Bewunderung der Antike eine Rolle bei der Verbreitung antiker Werke in Form von Kopien und Nachbildungen.²

DIE LAUCHHAMMER WERKE UND DAS ORIGINAL

Nicht zu allen Gipsmodellen läßt sich ein entsprechendes eisernes Gußwerk ausmachen, so findet sich u. a. kein Hinweis für die Ausführung des Sohnes des Laokoon, dessen Gips als Kopf dreifach in Lauchhammer vorliegt, als Teil der Gruppe oder als Büste. Dies liegt zum einen daran, daß das von Trautscholdt geführte Werkverzeichnis keine Informationen für die Zeit nach 1825 enthält³



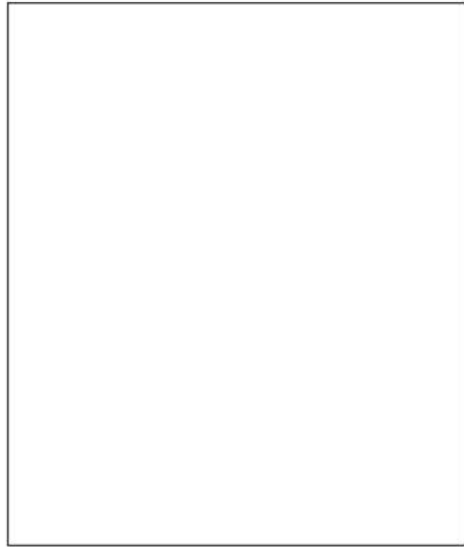
23 *Kopf des Apoll vom Belvedere, Detail der römischen Marmorstatue nach einem griechischen Bronzeoriginal aus der 2. Hälfte des 4. Jhs. v. Chr., Vatikanische Museen Rom*



24 *Kopf des Apoll vom Belvedere, Gips, KGML ABG 029*

und viele der katalogisierten Güsse verschollen sind. Ein weiterer Grund ist in der Arbeitsweise des Eisengußwerkes zu suchen.

Eine Gegenüberstellung der Gipse und Eisen mit den Originalen verweist bereits auf den Umstand, daß die Gipse, die auch als Modelle für den Guß gedient haben werden, nicht direkt auf die antiken Marmorskulpturen zurückgehen. So zeigt etwa der Vergleich des Lauchhammer Apollonkopfes in Gips (Abb. 24, KGML ABG 029) mit dem Original im Vatikan (Abb. 23) deutliche Unterschiede. Das Gesicht mutet etwas runder an, die Haare sind stärker und tiefer ausgearbeitet, die Details des Antlitzes wirken insgesamt etwas schärfer gezeichnet als bei der römischen Marmorfigur. Der Eisenguß der gesamten Figur (Abb. 83) scheint dem Zustand des Originals Ende des 18. Jahrhunderts zu entsprechen, mit den Ergänzungen des rechten und linken Armes von Montorsoli um 1532/33.⁴ Inwiefern das Feigenblatt der damaligen Situation des Originals entspricht, ist schwer nachzuweisen. Papst Clemens XIII. hatte 1759

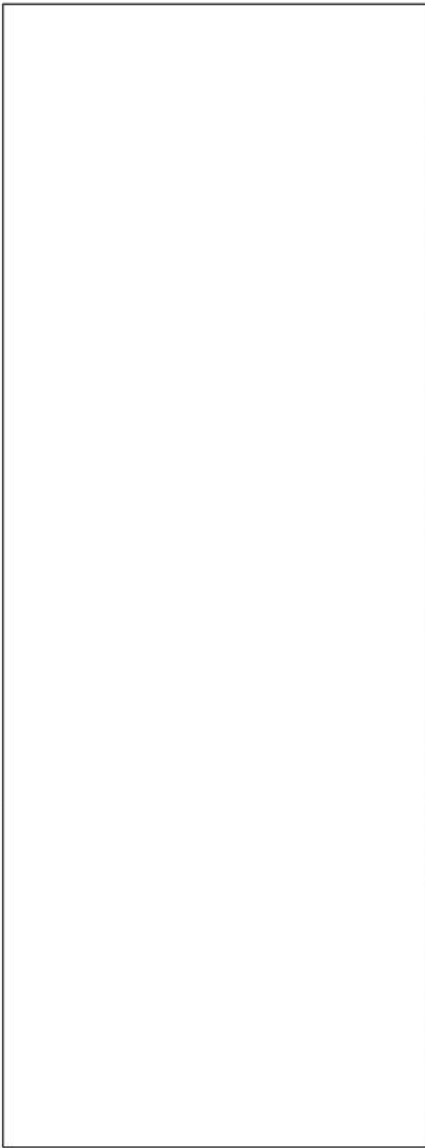


angeordnet, die Blöße der nackten Antiken mit einem Blatt zu bedecken. Winckelmann berichtet aufgebracht: »Diese Woche wird man dem Apollo, dem Laokoon und den übrigen Statuen im Belvedere ein Blech vor den Schwanz hängen mittelst eines Drahts um die Hüften...«⁵

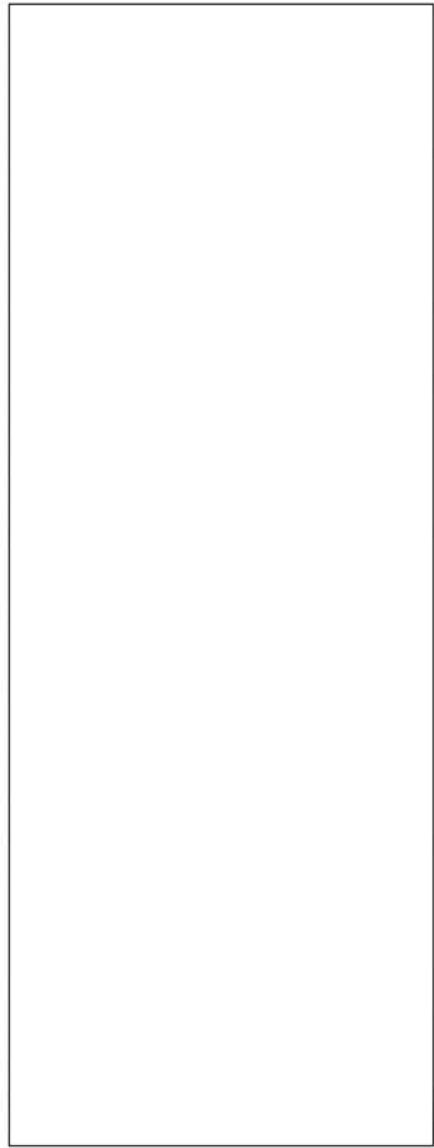
Im Vergleich zum Original scheint der Kopf des Eisengusses weniger stark zur Seite gewandt, der Baumstamm wirkt mehr zum Gott hin gedreht, die Falten der Chlamys sind vermindert und abweichend ausgearbeitet. Insgesamt weist der Kopf des Eisens eine größere Nähe zum Lauchhammer Gips als zum Original auf.

Ein ähnliches Bild ergibt sich auch bei der Betrachtung der Kapitolinischen Flora (Abb. 25, KGML ABG 022).⁶ Der Gips zeigt einige Abweichungen zum Original (Abb. 26), so erscheint der Nasenrücken bei dem Lauchhammer Kopf etwas breiter und flacher, der Mund ist stärker geschlossen, die Oberlippe etwas schmaler, die Blüten des Kopfschmucks sind anders gearbeitet. Als augenscheinlichster Unterschied erweisen sich die im Gips eingezeichneten Pupillen, die dem Original gänzlich fehlen. Der eiserne Figurenofen in der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam (Abb. 27) folgt in seiner Ausführung dem Lauchhammer Gips, abweichend vom Original im Kapitol erscheint hier die nicht nach oben, sondern nach innen geöffnete rechte Hand.

Der Kopf des ältesten Sohnes des Laokoon ist in der Lauchhammer Sammlung dreifach als Gips vorhanden (Abb. 29, 30, 31, KGML ABG 028, ABG 032,



26 *Kapitolinische Flora*, 2. Jh. n. Chr., Museo Capitolino, Rom



27 *Figuren* nach dem Vorbild der *Kapitolinischen Flora*, 1791/92, Eisen, bronziert gefaßt, Palmensaal der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam

ABG 045). Die Abgüsse unterscheiden sich deutlich untereinander und im Vergleich zum Original (Abb. 28) hinsichtlich der Ausarbeitung der Details des Gesichts und der Haare, der Mund ist jeweils ungleich weit geöffnet, die Zähne sind nicht immer eindeutig ausgearbeitet, ein Gipskopf (vgl. Abb. 29, KGML ABG 028) weist eine deutlich stärkere Ausarbeitung der Locken auf.

Es ist schwierig, diesen Variantenreichtum hinreichend zu klären, da nicht eindeutig festgestellt werden kann, woher die Vorlagen für die Lauchhammer Gipse stammen, die dann teilweise ihre Umsetzung in Eisen erfuhren. Ebenso wenig läßt sich nachvollziehen, ob die bei den vorgestellten Figuren festgestellten Unterschiede zum Original bereits von diesen Modellen herrühren oder erst bei den Lauchhammer Gipsen auftreten.

DIE BEDEUTUNG ANTIKER ORIGINALE UND IHRER KOPIEN UND NACHBILDUNGEN IM 18. JAHRHUNDERT

Die Gegenüberstellung von Gipsen und Eisen und Originalen wirft weitere Fragen auf. Zum einen muß die Verbreitung der Kopien und Nachbildungen nach Antiken im 18. und 19. Jahrhundert untersucht werden, zum anderen bedarf der Umstand, daß diese durchaus vom Original abweichen konnten, einer genaueren Betrachtung. Als Original soll dabei, wie im 18. Jahrhundert zunächst auch, die antike Marmorfigur verstanden werden, auch wenn es sich um eine römische Nachbildung eines griechischen Originals handelt. Kopien sind als direkt über dem Original geformte Stücke zu verstehen, dies schließt den Zwischenschritt über Negativformen beim Gips und Modelle beim Guß mit ein. Nachbildungen orientieren sich am Original, sind diesem durch verschiedene, der Herstellung geschuldete Unterschiede weniger eng verbunden. Nachbildungen sind demnach in Marmor, Gips oder anderen Materialien gefertigte freie Modellierungen oder ergänzte bzw. veränderte Kopien des Originals. Diese Unterscheidung entspricht weniger den Gepflogenheiten der Zeit, die sich, wie im folgenden gezeigt werden soll, in der Bewunderung der Antike nicht an den Unterschieden störte und auch moderne Stücke als antik verehrte.

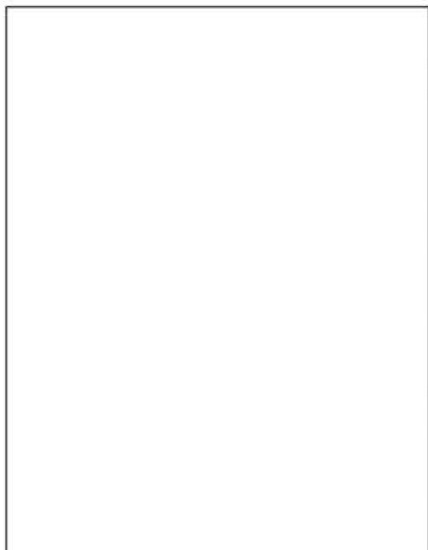
Nachdem die Renaissance bereits das Interesse an der Antike wiederbelebt hatte, verstärkte sich im 18. Jahrhundert mit der Aufklärung die Beschäftigung mit antiker Kunst nochmals. Damit verband sich eine gesteigerte Nachfrage nach antiken Werken. Antikensammlungen gehörten nicht mehr nur zum höfischen Prestige oder zum Bestand der Kunstakademien, antike Stücke waren

zunehmend auch für den gebildeten Bürger von Interesse, so daß auch die Bedeutung privater Sammlungen wuchs. Bürgerhäuser wurden mit Antiken und Kopien geschmückt, die von den Bildungsreisen nach Italien mitgebracht wurden.⁷ Da sich Ende des 18. Jahrhunderts der Markt an Originalen nahezu erschöpft hatte und es oft auch ein Ausfuhrverbot für Antiken gab, erhöhte sich die Bedeutung von Kopien, vor allem Gipsabgüssen, nach den bekannten Werken. Die Antike – als vorbildhaft für die eigene rationale Haltung sowie moralische und ästhetische Grundsätze angesehen – sollte, neben der Stil- und Geschmacksbildung junger Künstler durch das Studium in den Antikensammlungen der Kunstakademien, auch eine breite Öffentlichkeit erziehen und bilden.⁸ Diesem Anspruch gemäß wurden Akademiesammlungen der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, wie in Dresden 1794.⁹

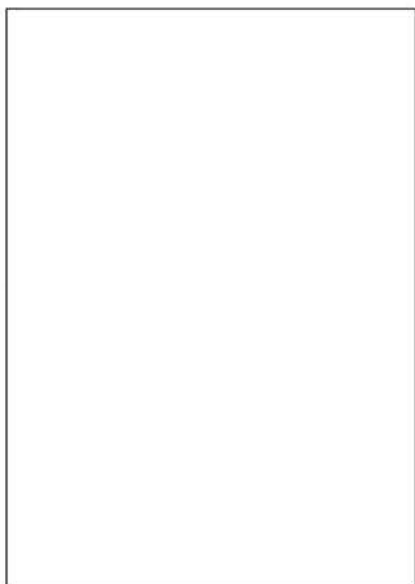
Mit der steigenden Nachfrage blühte auch der Handel mit Kopien auf. Wer es sich leisten konnte, ließ seit dem 17. Jahrhundert die Antiken in Marmor nachbilden, bestimmte Favoriten wie der Apoll wurden aber auch in Bronze gefertigt.¹⁰ Mit einer veränderten ästhetischen Bewertung des Materials stieg im 18. Jahrhundert die Beliebtheit von Gipsabgüssen, sie wurden als ebenso schön empfunden wie die Originale, man schätzte ihre reine Form, zum Teil gab man gar Gipsabgüssen erstklassiger Werke Vorrang vor zweit- oder drittrangigen antiken Originalen.¹¹ Erworben wurden die Kopien auf Bildungsreisen der aufgeklärten Fürsten und Bürger in Rom, wo die Ciceroni ihre Gäste an die entsprechenden Stätten führten. »Die Fremden erwarben alles Antike und Antikische, deren sie habhaft werden konnten, und verließen Rom mit dem Wunsch, den gewonnenen Eindruck zu verewigen.«¹² Auch der deutsche Kunsthandel und reisende Händler boten dem interessierten Kunden derartige Werke an. Die dabei erworbenen Originale, Kopien oder Gipsabgüsse entsprachen keineswegs immer den entsprechenden originalen Antiken.¹³

DIE VERÄNDERUNG DER ORIGINALE

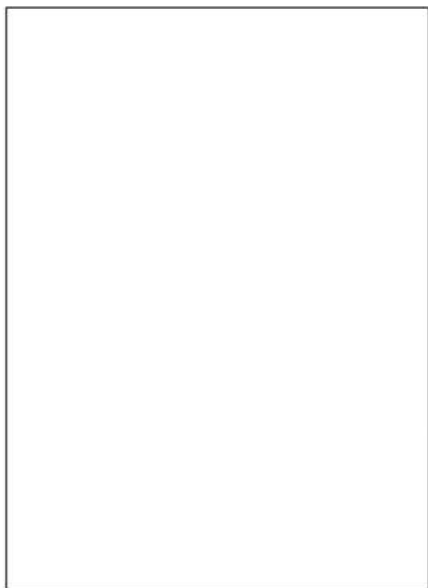
Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts empfand man Beschädigungen der Antiken als störend und wirkte diesem Eindruck durch Ergänzungen entgegen. Die fehlende Kenntnis über das tatsächliche Aussehen der Figuren ließ die Künstler recht unbefangen vervollständigen, bis zum 18. Jahrhundert war allein die Sinnggebung einer Figur unabhängig von der ursprünglichen Intention des antiken Künstlers ausschlaggebend. Als Vorlage dienten weniger andere



28 *Kopf des älteren Sohnes des Laokoon, Detail der Laokoon-Gruppe, römische Marmorkopie nach einem griechischen Original des 2. Jhs. v. Chr., Vatikanische Museen Rom*



29 *Kopf des älteren Sohnes des Laokoon, Gips, KGML, ABG 028*



30 *Kopf des älteren Sohnes des Laokoon, Gips, KGML, ABG 032*



31 *Kopf des älteren Sohnes des Laokoon, Gips, KGML, ABG 045*

entsprechende Antiken als vielmehr literarische Quellen, die über das Leben der jeweiligen Figur Auskunft gaben.¹⁴ Auch scheint ästhetisch Störendes einfach entfernt worden zu sein. So ist auf einer der ersten Zeichnungen des Apoll vom Belvedere noch der Steg zwischen rechtem Arm und Bein zu erkennen.¹⁵ Bei der Ergänzung scheint Montorsoli ihn entfernt und den Baumstamm als Armauflage nach oben verlängert zu haben.¹⁶

Voraussetzung für eine dem Original eher entsprechende Ergänzung war die Erkenntnis, daß ein großer Teil der antiken Werke als römische Kopien zu betrachten waren, damit war es möglich, aus verschiedenen unterschiedlich erhaltenen römischen Kopien den ursprünglichen Zustand zu rekonstruieren.¹⁷ Es blieb jedoch dabei, daß Antiken für den Handel ergänzt wurden, da sie als vollständige Figur mehr Geld einbrachten. So trugen auch viele der 1728 von August dem Starken mit der Sammlung Chigi angekauften Antiken zum Teil willkürliche und schlecht ausgeführte Ergänzungen.¹⁸ Der Bedarf an Antiken scheint so groß gewesen zu sein, daß nicht nur ergänzte Originale, sondern auch völlig neu geschaffene Werke als antik an den Sammler verkauft wurden.¹⁹

VERÄNDERUNGEN AN KOPIEN UND NACHBILDUNGEN

Wollte man jedoch ein berühmteres Werk in seinen Besitz bringen, so bot sich mit dem Erwerb eines Gipsabgusses eine preiswertere und originalgetreue Alternative zu Marmor- und Bronzekopien. Doch erhielten nur wenige das Privileg, die Antiken direkt abzuformen. Die seit 1785 in Dresden befindliche Sammlung Mengs beinhaltet einige direkt abgenommene Gipskopien, allerdings hat Mengs auch einige der Gipse nochmals überarbeitet, so daß auch in diesen Fällen nicht von einer exakten Kopie die Rede sein kann.²⁰ Es wird angenommen, daß diese Sammlung bereits im 18. Jahrhundert kommerziell verwertet wurde und andere Sammlungen mit Abgüssen versorgte.²¹ Dies illustriert eine weitere Möglichkeit, Kopien von antiken Werken zu erhalten: ein Gipsabguß wird nochmals abgeformt. Diese Praxis scheint auch im deutschen Handel üblich gewesen zu sein, so boten reisende Händler, die oft aus Italien kamen, Abgüsse an, die nicht über das Original, sondern über (ihrerseits schon von Kopien abgenommenen) Abgüssen in Gips oder Bronze geformt und dementsprechend in den Details unklarer und flauer geworden waren.

Auch Nachbildungen in Marmor, Bronze oder Ton dienten als Vorlage für im Handel befindliche Gipsabgüsse. Sie waren frei geformt, als Vorlage wird

selten das Original als vielmehr wiederum ein Gipsabguß oder eine Nachbildung gedient haben. Diese Abgüsse waren wohl am weitesten vom Original entfernt. Dies illustriert der Rat Christian Gottlieb Heynes, der der Göttinger Gipsabgußsammlung vorstand: »Man muß keine Abgüsse kaufen, welche in Form gegossen sind, die über Nachbildungen, von neueren Bildhauern verfertigt, gegossen worden.«²²

DER UMGANG MIT DEN VERÄNDERUNGEN AN ORIGINAL, KOPIE UND NACHBILDUNG

Das Problem der Veränderungen scheint demnach bewußt gewesen zu sein – auch der Inhaber der Leipziger Kunsthandlung Rost warnt vor umherziehenden Gipshändlern und legt selbst großen Wert auf die Qualität seiner Abgüsse²³ – andererseits scheint es für viele Zeitgenossen nicht wichtig zu sein, exakte Kopien zu besitzen. In Rosts Warenangebot 1786 finden sich dann auch Nachbildungen antiker Figuren in Porzellan sowie Abgüsse und Nachbildungen antiker und neuzeitlicher Plastiken aus Gips und Stein. 1794 bietet er gar »von Künstlern in das Kleine modellierte Figuren und Gruppen« an,²⁴ die selbst bei eng am Vorbild orientierter Modellierung Veränderungen aufgewiesen haben müssen.

Die Wertschätzung der Kopien stand den Originalen nur wenig nach, da sie jene so geschätzten, aber nicht erwerbbaaren antiken Kunstwerke wiedergaben. Auch waren die Originale nur einer begrenzten Anzahl Personen zugänglich, zwar war ein Romaufenthalt wohl Ziel jedes aufgeklärten Bürgers, aber mit nicht unerheblichen finanziellen Aufwendungen verbunden. Die Kopien der berühmten Werke scheinen daher eine gute Möglichkeit dargestellt zu haben, sich trotzdem mit der Kunst der bewunderten Antike vertraut zu machen. So ist bekannt, daß Mengs vor seiner ersten Italienreise ebenfalls Abgüsse nach Antiken studiert hatte, die nicht einmal als ganze Figuren vorhanden waren.²⁵ Herder bezog sich, als er über den Apoll und den Laokoon schrieb, nicht auf die Originale in Rom, sondern auf die Marmorkopien in Versailles.²⁶

Dazu kommt, daß Unterschiede zum Original sich nur ausmachen lassen, wenn ein direkter Vergleich angestellt werden kann, damit war es naturgegeben für den Käufer einer Kopie schwierig, die Qualität der gekauften Ware zu beurteilen. Aufklärung und Bildung erforderten das Sammeln antiker und antikisierender Kunst, und dabei war es anscheinend zweitrangig, in welchem

Maße die Stücke der Antike tatsächlich entsprachen, wichtig war die Idee, die sie transportierten. Welchen Stücken man den Vorzug gab, war sicherlich auch eine finanzielle Frage, die billigen Kopien der Kopien scheinen jedoch eine enorme Verbreitung erreicht zu haben,²⁷ was zeigt, welchen Stellenwert die antike Kunst in der Zeit eingenommen haben muß.

Mit der Einführung des Eisenkunstgusses in Lauchhammer eröffnete sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts eine weitere im Vergleich zum Bronzeguß billigere Variante, Antiken zu verbreiten. Allein in den ersten zehn Jahren sind nach Trautscholdt über 60 Werke nach Antiken gefertigt worden. Der erste gelungene, jedoch nicht erhaltene Eisenguß einer Bacchantin geht auf eine aus drei nicht zusammengehörigen antiken Fragmenten zusammengesetzte Marmorfigur (Abb. 5) zurück. Ein weiterer Hinweis darauf, daß die Originaltreue weniger im Vordergrund stand als die antike Provenienz. Die bei den Lauchhammer Gipsen und Eisen festgestellten Abweichungen zum Original entsprechen damit durchaus den Gepflogenheiten der Zeit, verweisen aber ebenfalls auf eine zweite Möglichkeit, die in der technischen Behandlung der Vorlagen und ihrer Umsetzung in Eisen zu suchen ist.

DER EISENKUNSTGUSS IN LAUCHHAMMER

Das Gießen von Statuen in Lauchhammer stellte eine technische Meisterleistung dar und war für diese Zeit eine Neuerung, die nicht hoch genug zu schätzen ist. Deutschland konnte auf eine lange Tradition der Eisenbearbeitung zurückblicken, vor allem Öfen und Kaminplatten waren die Produkte, die fest mit dem Eisenguß verbunden waren.²⁸

Die Zunahme an technischen Neuerungen erforderte ebenfalls eine Mitarbeit besonders kenntnisreicher Fachleute, die Einsiedel vor allem aus den sächsischen Erzhöfen anwarb. Wohl schon mit der Übernahme des Werkes sah Einsiedel ein weiteres Potenzial für den Eisenguß, wenig später berief er den in Prag geborenen Bildhauer Thaddäus Ignatius Wiskotschill nach Lauchhammer und übertrug ihm die künstlerische Leitung für den Guß von Freiplastik. Einsiedel hatte im Mückenberger Schloß eine Gipssammlung antiker Bildwerke angelegt, die als Vorlage für den freiplastischen Eisenguß dienen sollte.²⁹

Die für die ersten Eisenfiguren gebrauchten Methoden des Wachsausschmelzverfahrens und Abformens in Lehm wurden etwa 25 bis 30 Jahre lang

angewandt. Für kleinere Stücke wandte man bereits das Abformverfahren in Sand an, das durch die Experimente Wilhelm Stilar skys bald auch in die Großplastik Einzug hielt und die Abformmethode in Lehm in der Folgezeit vollständig ersetzte. Es überrascht nicht, in der Literatur nur oberflächliche Angaben über das Lehmabformverfahren zu finden, die nicht alle Fragen zu klären wissen, war es doch erst Werksgeheimnis und später nur einer historischen Erwähnung wert. So sind längst nicht alle wichtigen Fakten überliefert, daher kann sich die Forschung nur den wenigen originalen Eisengüssen aus jener Zeit widmen, um vom Ergebnis Rückschlüsse auf die Methode zu ziehen. Dies gilt im Besonderen für die Frage der Verbindung einzelner gegossener Teile, da nicht anzunehmen ist, daß alle Figuren in einem Stück gegossen wurden. Zumindest sind Arme und Kopf separat gefertigt und im Anschluß angestückt worden, dabei könnten verschiedene Möglichkeiten wie z. B. ein Verschweißen der Teile oder die Verbindung durch einen Überfangguß zur Anwendung gekommen sein. Im folgenden sollen die beiden für die ersten Eisenkunstgüsse angewandten Methoden auf der Grundlage der zur Verfügung stehenden Fakten näher erläutert werden.

Das Jahr 1784 war die Geburtsstunde für das Gießen großer Statuen in Eisen in Lauchhammer: Wiskotschill war es gelungen, die Bacchantin in Eisen zu gießen.³⁰ Diesem aufsehenerregenden Ereignis gingen langwierige Versuche und zahlreiche Fehlschläge voraus. Wiskotschill experimentierte auf der Grundlage des Wachsausschmelzverfahrens mit verlorener Form. Dieses Verfahren birgt komplizierte Arbeitsschritte und einige Risiken in sich.³¹ Als erster Arbeitsschritt wird ein Gerüst aus Eisenstäben gefertigt, die mit Lehm ummantelt werden, der aus einem Gemisch aus verschiedensten Erden und Zuschlagsstoffen wie unterschiedlichen Sanden und organischen Beimengungen besteht. Die Suche nach der richtigen Zusammensetzung machte wohl einen erheblichen Teil der Experimente aus. Der dadurch entstandene Gußkern im »Rohzustand« wurde in einer ersten Brennphase verfestigt, die dem Austrocknen des Lehmes diente und ein Reißen des Formkernes verhinderte. Der Kern erhielt bereits in groben Zügen die Gestalt des zu gießenden Modells.³² Daraufhin folgte der Schritt, der die Unterschiede zum Original oder Modell hervorrufen konnte – auf den abgekühlten Gußkern erfolgte der Auftrag der Figur in Wachs, d.h. der Modelleur mußte die Vorlage frei nachmodellieren, dabei standen ihm vermutlich einige Hilfsmittel zur Verfügung, um die markantesten Punkte abzutragen. Doch oblag es allein seinem Geschick, das Modell so identisch wie möglich in Wachs auf den Kern zu übertragen. Der Wachsauftrag

konnte dabei jedoch nicht in beliebiger Stärke ausgeführt werden, sondern durfte nur so viel betragen, wie die spätere Wandstärke des ausgegossenen Modells. Einige Partien wurde gezielt in ihrer Dicke variiert, so konnten z. B. die Beine vollständig aus Wachs geformt sein, damit diese aufgrund der Last, die sie zu tragen hatten, später im Vollguß ausgeführt werden konnten. Nachdem der Wachsauftrag sorgfältig modelliert worden war, um eine hohe Ähnlichkeit mit dem Modell zu erreichen, wurden die Guß- und Lüftungskanäle ebenfalls aus Wachs angefügt, die später beim Guß das gleichmäßige Einströmen des Eisens und das gleichzeitige Herauslassen der Luft bewirken sollten. Anschließend wurde über die Nachbildung des Modells in Wachs der Formenmantel angetragen, der auch die aus Wachs geformten Kanäle umschloß. Er bestand ebenfalls aus einer speziellen Lehmischung, die nun aber an der Luft getrocknet werden mußte, da ein Erhitzen das vorzeitige Ausschmelzen des Wachses bewirkt hätte. Zuerst wurde eine streichfähige Masse aus gesiebtem Lehm mit dem Pinsel aufgetragen, danach folgte eine mit Haaren vermengte Lehmschicht, zum Schluß wurde mit einem groben Lehm ummantelt.³³ Abschließend wurde die gesamte Form mit einem Gerüst aus Eisenstäben und Draht umwickelt, um eine feste, dem Druck standhaltende Gußform zu erhalten. Die Form für den Guß im Wachsausschmelzverfahren mit verlorener Form war also eine frei modellierte Nachbildung der Vorlage. Allein das Geschick des Modelleurs und Gießers war ausschlaggebend für die Qualität des Gusses im Hinblick auf die Detailtreue gegenüber dem Original.

Für größere und kompliziertere Formen mußte die Gußform allerdings stückweise aufgebaut werden. Dazu konnte von dem Modell eine Form in Gips oder Ton genommen werden, die nun als Gußvorlage diente und das Original vor einer weiteren Bearbeitung verschonte.³⁴ Es ist durchaus anzunehmen, daß von der Vorlage ein Abguß angefertigt wurde und damit kein freies Nachmodellieren erfolgte. Das Ton- oder Gipsmodell wurde im Anschluß mit Öl eingestrichen und in Lehm abgedrückt, dabei ging man wahrscheinlich partiell vor und steckte die einzelnen Partien ab, da ein exaktes Aufeinanderfügen der Einzelformen wichtig war. Die Anschlußstellen der Einzelformen wurden mit Marken versehen, die ein Verrutschen verhindern sollten. Aus den Einzelformen wurde nun die Form von unten nach oben aufgebaut, wobei die Innenseiten der Negativformen erneut mit Öl ausgestrichen und mit Lehm oder Wachs ausgedrückt wurden. Diese Wachs- bzw. Lehmschicht ergibt die spätere Stärke der Gußhaut. Der entstandene Hohlraum, der Platz des Gußkernes, wurde ebenfalls mit Lehm gefüllt und fest gestampft, damit innerhalb des Kernes keine

Hohlräume entstanden, die später beim Erhitzen der Form den Kern sprengen konnten. Durch den Kern hindurch führte man eine eiserne Stange, die ein Verrutschen des Kerns gegen das Innere des Gußmantels verhinderte. Zusätzlich mußte der Kern durch die eiserne Stange fest verankert werden, da die folgenden Arbeitsschritte in ihrer Durchführung sehr exakt sein mußten, wobei der Kern aus Lehm nicht mehr verrutschen durfte. Im Gegensatz zum oben beschriebenen Wachs ausschmelzverfahren wurde hier der Formenmantel zuerst ausgeführt. Dabei bilden die einzelnen, zusammengesetzten Negativformen aus Lehm die innere Schicht des Formenmantels, diese Negativform wurde aber noch einmal vom Kern abgezogen, um die Wachs- bzw. Lehm-schicht zwischen Mantel und Kern zu entfernen, die einen Hohlraum für das flüssige Eisen bildete. Hierfür war es wichtig, den Kern fest zu fixieren, da die einzelnen Lehmnegativformen im Abstand der entfernten Schicht zum Kern wieder zusammengefügt wurden, ein Verschieben des Kernes würde beim Ausgießen der Form eine ungleichmäßige Wandstärke oder gar Fehlstellen in der Gußhaut bewirken. Nach dem Zusammenfügen der Negativformen wurden alle Fugen sorgfältig mit Lehm verstrichen und eine zusätzliche Ummantelung aus Lehm gefertigt, abschließend wurde die Form mit einem Geflecht aus Eisenstäben und Draht von außen verstärkt. Alle beschriebenen Arbeiten beider Verfahren konnten nicht an einem externen Werkplatz ausgeführt werden, sondern mußten vor Ort in einer überdachten Gießgrube durchgeführt werden. Bevor weitere Schritte erfolgten, mußte die Form gut durchgetrocknet sein, um Risse beim Erhitzen zu vermeiden. Formen, die im Wachs ausschmelzverfahren hergestellt wurden, erhitze man langsam, damit das Wachs schmolz und den nötigen Hohlraum für das Eisen schuf. Das Wachs wurde in einer Mulde oder einem Gefäß aufgefangen, da es bis auf geringe Verluste wieder verwendet werden konnte. Nach dem Ausschmelzen wurden die eigens dafür angelegten Kanäle an der Form geschlossen, damit später kein flüssiges Eisen hineinfließ. Im Anschluß wurde, unabhängig nach welchem Verfahren die Form aufgebaut war, die gesamte Gußform gebrannt. Handelte es sich um große Gußformen, so wurde um sie herum zusätzlich Holzkohle aufgeschichtet, die ein gleichmäßiges Durchglühen garantierte. War der Zeitpunkt des Durchglühens erreicht, wurde zur Kontrolle ein Eisenrohr durch den Gußmantel geführt, das einen Blick auf den Gußkern ermöglichte, glühte auch dieser, wurde die Grube schnell ausgeräumt und mit »Herdmasse« aufgefüllt und festgestampft.³⁵ Die Herdmasse, bestehend aus Erden und Sanden, verhinderte ein vorzeitiges Auskühlen der Gußform: würde die Form zu schnell abkühlen, erkaltete das

flüssige Eisen während des Einfüllens und erstarrte frühzeitig, bevor die Form gleichmäßig ausgefüllt wäre.

Sobald die Grube gefüllt war, begann der entscheidende Moment des Gießens, das Eisen floß in den Hauptgußkanal und alle anderen angelegten Kanäle und füllte den Hohlraum der Form. Erreichte das Eisen den oberen Rand der Entlüftungskanäle, wußten die Gießer, daß die Gußform vollständig ausgegossen war. Nachdem die Gußform erkaltet war, wurde die Grube geöffnet und der Mantel abgeschlagen, zudem mußte der Kern, jetzt im Inneren der Statue, herausgenommen werden, zu diesem Zweck war vorher eine Öffnung belassen worden, die während des Gußvorgangs verschlossen blieb, nun aber geöffnet werden konnte, um den Kern zu entnehmen.

An den Gießvorgang schloß sich die Kaltarbeit an, zuerst wurden sämtliche Guß- und Lüftungskanäle abgeschlagen und kleinere Unebenheiten auf der Gußhaut verschliffen, danach konnte die Oberfläche mit Firnis aus Leinöl, Harz, Bleiglanz und Weihrauch behandelt werden. Nach dem Firnisauftrag wurde die Statue erhitzt, damit das Öl verdampfte und der mattglänzende Überzug übrig blieb.³⁶ Weitere Möglichkeiten der Oberflächenbehandlung waren das Bronzieren oder Vergolden.³⁷

Der lange und technisch komplizierte Vorgang des Hohlgußes in Eisen zeigt, wie einzigartig dieser erste gelungene Guß gewesen ist. Vermutlich gab es auch in anderen Eisenhütten Europas Versuche zum Eisenhohlguß, das Gelingen in Lauchhammer ist wohl, neben dem Erfindungsgeist der Gießer und Former, auch auf das verwendete phosphorhaltige und damit sehr dünnflüssige Raseneisenerz der Gegend um Lauchhammer zurückzuführen.³⁸

FAZIT

Der Variantenreichtum, der uns in der Modellsammlung des Lauchhammer Werkes begegnet, hat also verschiedene Ursachen. Eine entscheidende Rolle spielt, wie ausführlich beschrieben, der zeitgenössische Umgang mit den Antiken und der Erwerb der Gußvorlagen. Aus den Quellen geht hervor, daß der Graf von Einsiedel selbst eine Sammlung der besten Antiken in Gips anlegte, des weiteren hatte er als Konferenzminister am sächsischen Hof wohl auch Zugang zur Dresdener Antiken- und Gipsabgußsammlung.³⁹ Auch ist für das Werk Lauchhammer ein regelmäßiger Austausch von Modellen mit den Königlich Preussischen Eisenhütten Gleiwitz (Eisenkunstguß dort seit 1798) und Berlin

(1804 gegründet) belegt.⁴⁰ Entsprechend den Gepflogenheiten der Zeit sind die Eisengüsse mit den an den Originalen oder Modellen angefügten Ergänzungen gefertigt worden, es wird jedoch angenommen, daß die Lauchhammer Bildhauer Wiskotschill und Ullrich ebenfalls Figuren vervollständigt haben.⁴¹ Entscheidende Veränderungen gegenüber dem Original waren jedoch auch der technischen Umsetzung im Werksprozeß geschuldet, die bei der zuerst beschriebenen Methode ein freies Modellieren erforderte und somit die Variationen bedingte. Darüber hinaus empfahl es sich für den Guß, Unterschneidungen zu vermeiden, die vor allem bei der Gestaltung der Haare zu finden sind, vermutlich ein Grund, warum diese im Falle des Laokoon-Sohnes unterschiedlich ausgeführt wurden. Da sich aber gegenwärtig kein eisernes Pendant zu diesen Köpfen finden läßt, verbleibt die Forschung im Bereich der Spekulationen. Aus den Quellen ergeben sich zwar wenig Hinweise auf die genaue Tätigkeit der Bildhauer und Modelleure, aber es steht zu vermuten, daß einige der in Lauchhammer gefertigten Gipsmodelle und Eisengüsse nicht direkt von einer Vorlage abgeformt, sondern vor Ort nachmodelliert sind. So ließ der Graf von Einsiedel in den ersten Jahren des Eisengusses nach antiken Modellen arbeiten, »erst als Modelleure, Former und Gießer an das Neuartige des Verfahrens gewöhnt und mit den einfachen und strengen Linien und Formen der antiken Kunst vertraut«⁴² waren, begannen sie auch zeitgenössische Skulptur zu schaffen – ein Hinweis darauf, daß mit Modellierungen nach Antiken, die als solche oder als Abgüsse in Dresden und Mückenberg vorlagen, geübt worden sein könnte, eine weitere in Betracht zu ziehende Möglichkeit, warum der Sohn des Laokoon in dreifacher, voneinander abweichender Form vorliegt.

Nicht zuletzt scheinen es auch ästhetische Gründe zu sein, die eine Figur im Vergleich zum Original verändern, so läßt sich die abgewandelte Handhaltung der Kapitolinischen Flora kaum anders erklären.

Der Weg zum Lauchhammer Eisenkunstguß nach Antiken beginnt also bei dem Original mit all seinen zeitgenössischen Ergänzungen und Veränderungen, führt über verschiedene Stufen der Abformung und Nachbildung zur Vorlage für den Guß und endet bei der eigentlichen Ausführung der Figur in Eisen, die letztlich die Veränderungen aller Etappen dieses Weges in sich vereint.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. Jana Wierik, hier S. 182–184.

² Vgl. Christine Haß-Schreiter, Sebastian Prignitz, hier S. 68.

³ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.

⁴ Zur Ergänzung durch Montorsoli: Matthias Winner: Paragone mit dem Belvederischen Apoll. Kleine Wirkungsgeschichte der Statue von Antico bis Canova, in: *Il Cortile delle Statue: der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer*, Rom, 21.–23. Oktober 1992, hg. von Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, XI, Mainz 1998, S. 238, Abb. 1, S. 228; zum Vorbild des Lauchhammer Eisengusses: Trautscholdt 1825 (1996), S. 148.

⁵ Zitiert nach: Das Feige(n)blatt. Millenniumsausstellung, Glyptothek München 2000, München 2000, S. 92.

⁶ Vgl. im folgenden Charlotte Schreiter: Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer, in: *Antike Welt*, 33. Jg., Heft 6 (2002), S. 663–667.

⁷ Claudia Danguillier: Abgußsammlungen, in: *Gips nicht mehr*, S. 36; vgl. Sandra König, hier S. 129 ff.

⁸ Danguillier 2000 (Anm. 7), S. 35.

⁹ Ebd., S. 37.

¹⁰ Haskell/Penny 1998, S. 41; vgl. Marcus Becker, hier S. 153 f.

¹¹ Danguillier 2000 (Anm. 7), S. 36.

¹² Jean-Pierre Haldi: Die Rezeption römischer Antikensammlungen durch »Grand Touristen« im 18. Jahrhundert, in: *Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis*, Ausstellungskatalog Wörlitz, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 19.

¹³ Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: *Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes*. Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 59 f.

¹⁴ Wilfried Geominy: Geschichten aus der Geschichte der Antikenergänzung, in: *Gips nicht mehr*, S. 96; vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 17–19 u. Christine Haß-Schreiter, Sebastian Prignitz, hier S. 67 f.

¹⁵ Winner 1998 (Anm. 4), S. 238.

¹⁶ Ebd., S. 238.

¹⁷ Geominy 2000 (Anm. 14), S. 98.

¹⁸ Nancy Hirschland Ramage: *The Pacetti Papers and the Restoration of Ancient Sculpture in the 18th Century*, in: *Von der Schönheit weißen Marmors 1999* (Anm. 12), S. 79 u. Charlotte Schreiter, hier S. 17.

¹⁹ Hirschland Ramage 1999 (Anm. 18), S. 79.

²⁰ Steffi Röttgen: Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abgußsammlung, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 139.

²¹ Ebd., S. 140.

²² *Archäologie der Kunst*, Braunschweig 1822, S. 62, zitiert nach Christof Boehringer: *Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätsammlung*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 280, Anm. 32.

²³ Rau 2003 (Anm. 13), S. 59 f. sowie Valentin Kockel: »Dhieweilen wier die Antiken nicht haben können...« Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert*, S. 40.

- ²⁴ Ebd., S. 40; s. a. Rau 2003 (Anm. 13), S. 64: Veröffentlichung einer Anzeige Rosts im »Journal des Luxus und der Moden« über alle Kunstwerke der Rostischen Kunstsammlung 1786: »[...] antike kleine Gruppen, Figuren und Büsten in Meißner Biscuitmasse [...]«
- ²⁵ Haskell/Penny 1998, S. 80.
- ²⁶ Ebd., S. 80.
- ²⁷ Kockel 2000 (Anm. 23), S. 40.
- ²⁸ Vgl. Matthias Frotscher, hier S. 33 f.
- ²⁹ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 24.
- ³⁰ Degen 1970, S. 246.
- ³¹ Vgl. zum folgenden auch Matthias Frotscher, hier S. 40 f.
- ³² Wilhelm Albrecht Tiemann: Abhandlung über die Förmerei und Gießerei auf Eisenhütten. Ein Beitrag zur Eisenhüttenkunde, Nürnberg 1803, S. 78–85.
- ³³ Tiemann schreibt 1803 von fein gesiebttem Lehm, der mit Urin versetzt wurde, als Haare beschreibt er die Verwendung von Kuhhaaren (vgl. ebd., S. 78–85).
- ³⁴ Ebd., S. 78–85.
- ³⁵ Ebd., S. 78–85.
- ³⁶ Schmidt 1981, S. 14.
- ³⁷ Zu den zeitüblichen Fassungen vgl. auch Marcus Becker, hier S. 171, Anm. 65.
- ³⁸ Vgl. Matthias Frotscher, hier S. 33.
- ³⁹ Trautscholdt 1825 (1996), S. 24.
- ⁴⁰ Degen 1970, S. 247.
- ⁴¹ Ebd., S. 249.
- ⁴² Chronik über die Gründung des Eisenwerkes Lauchhammer im Jahre 1728. Manuskript zu: Fritz Steinhäuser: 200 Jahre Lauchhammer 1725–1925, S. 85.

TEILABGÜSSE BERÜHMTER ANTIKEN IN LAUCHHAMMER

CHRISTINE HASS-SCHREITER UND SEBASTIAN PRIGNITZ

Als Detlev Carl von Einsiedel 1776 durch Erbschaft in den Besitz des Lauchhammers kam, übernahm er ein seit Jahrzehnten bestehendes Eisenwerk, das sich auf die Produktion von Gebrauchtwaren beschränkte. Er verkörperte den Typus des modernen aufgeklärten Aristokraten, dessen umfassende Ausbildung neben Kunst und Kultur auch die modernen politischen und gesellschaftlichen Ideen seiner Zeit sowie ökonomische Kenntnisse umfaßte. Die Brüder Johann Georg Friedrich und Detlev Carl von Einsiedel zeichneten sich durch großen Reformeifer und wirtschaftliches Geschick aus, das sie auf ihren eigenen Mustergütern bewiesen hatten. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts hatten sie hohe Positionen im kursächsischen Staat inne, der nach dem verlorenen Siebenjährigen Krieg wieder aufgebaut werden mußte.¹

Von Einsiedel modernisierte und rationalisierte in den folgenden Jahren nicht nur die Produktion, er setzte auch moderne Absatzstrategien für die Vermarktung seiner Produkte um. Das prosperierende Unternehmen ermöglichte ihm die Zuwendung zu einem neuen Produktionszweig, dem Eisenkunstguß.² Die Produktion von Gebrauchsgegenständen blieb daneben bestehen. Diese Entwicklung ist sicher nicht nur seiner Liebe zur Kunst und Kunstförderung zu verdanken, sondern auch der Erkenntnis, mit Eisenkunstguß dem zunehmenden Bedürfnis nach antiken Bildwerken für Innen- und Außenräume Rechnung tragen zu können. Er sah sich »[...] genöthiget, für den Absatz der mannichfaltigern Fabrikate Käufer zu suchen, und das Bedürfniß von dergleichen Artikeln im Publico zu erregen.«³

Bereits in der Renaissance mit der Wiederentdeckung der Antike entstanden durch zunehmende Ausgrabungen die ersten berühmten Antikensammlungen in Rom.⁴ Trotz dieser regen unsystematischen und eher der Beschaffung dienenden Ausgrabungstätigkeit konnte die Sammelleidenschaft kaum noch befriedigt werden. Intakte Werke waren ohnehin selten, so daß Torsi und Fragmente, um dem Zeitgeschmack nach Vollständigkeit zu genügen, von Restauratoren ergänzt wurden.⁵ Üblich waren auch zu einem Pasticcio zusammengesetzte Statuen aus verschiedenen Antikenfragmenten oder die Verkleinerung fragmentierter Statuen zu Büsten und Köpfen.⁶

Einer der angesehensten Restauratoren des 18. Jahrhunderts war Bartolomeo Cavaceppi, der sich bemühte, den Bildinhalt einer Skulptur zu erkennen und entsprechend zu ergänzen. Dabei achtete er auf die Anpassung in Stil und Material und nahm keine Glättungen und Begradigungen vor, sondern suchte den Eindruck zu erwecken, als wäre nur ein abgebrochenes Stück wieder angefügt worden.⁷ Es wurden aber auch Restaurierungen bewußt falsch ausgeführt, wenn ein Auftraggeber einen bestimmten Bildinhalt wünschte.⁸

Am Ende des 18. Jahrhunderts war es in Rom kaum noch möglich, ein ausgegrabenes Stück zu erwerben.⁹ Schon 1534 hatte Papst Paul III. einen »Oberaufseher aller Altertümer« in Rom ernannt, der Ausgrabungen polizeilich zu überwachen und Ausfuhrgenehmigungen zu erteilen hatte. Von 1763 an hatte Johann Joachim Winckelmann dieses Amt inne.¹⁰ Ein Edikt, das 1701 von Papst Clemens XI. erneuert wurde, machte die Ausfuhr von Statuen, Gemälden, Bronzen und anderen Antiken genehmigungspflichtig.¹¹

Parallel zu den Ausgrabungen antiker Originale stellte man seit dem 15. Jahrhundert Kopien in verschiedenen Materialien her. Bereits im 16. Jahrhundert gab es einen Kanon bestimmter, als vorbildhaft empfundener Antiken, das heißt, hochberühmter Stücke, die als Inbegriff antiker Kunstfertigkeit galten. Dazu zählten antike Meisterwerke wie die Gruppe des Laokoon mit seinen Söhnen oder der Apoll vom Belvedere. Sie durften – wenigstens nachgebildet – als Lehrbeispiel oder nur als Souvenir in keiner Sammlung fehlen.¹² Man suchte nicht das Ungewöhnliche oder Besondere, wie es den Zeitgeist des 16. Jahrhunderts zu Beginn der Ausgrabungen prägte, sondern anerkannte Stücke, an Hand derer man gesicherte Meinungen und Geschmacksvorgaben überprüfen konnte.¹³ Der Nachguß antiker Kunstwerke in Lauchhammer bediente also das Sammelbedürfnis der Zeit und hatte einen guten Absatzmarkt.

Wie damals üblich, hatte auch Detlev Carl von Einsiedel eine Kavaliertour unternommen, die ihn nach Frankreich und in die Niederlande führte und nicht nur der Kunausbildung diente, sondern auch dem Kontakt mit neuen Technologien und Produktionsmöglichkeiten im landwirtschaftlichen und industriellen Bereich.¹⁴ Ob von Einsiedel auch Italien besucht hat, konnte bislang nicht nachgewiesen werden. Diese bis zu einigen Jahren dauernde Bildungsreise, auch »Grand Tour« genannt, führte in verschiedene europäische Länder wie Frankreich, Deutschland, Holland und England, Höhepunkt war aber normalerweise Italien.¹⁵ Seit dem frühen 17. Jahrhundert zog es junge Adlige aus ganz Europa zu diesem Unternehmen, das sich im Laufe des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluß der Aufklärung allmählich demokratisierte und nun auch von

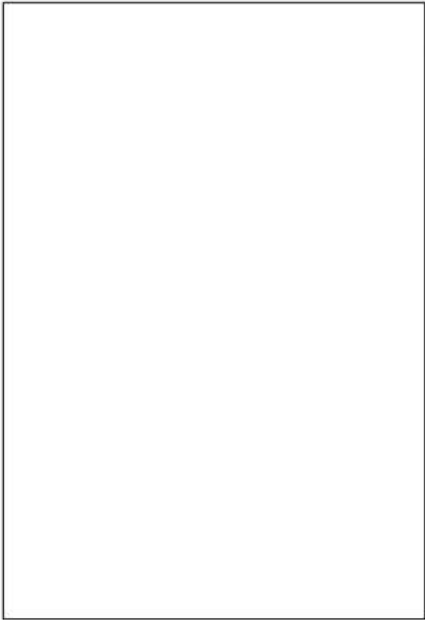
Kleinadel und vermögenderem Bürgertum angetreten wurde.¹⁶ Wichtigster Bestandteil der Kunstausbildung war das Studium von Antiken, verbunden mit einem möglichen Erwerb von echter Kleinkunst oder nachgebildeten Meisterwerken.¹⁷ Sammlungen dieser Zeit nahmen ohnehin nur bedingt eine Trennung zwischen Originalen, ihren modernen Kopien oder Nachschöpfungen vor.¹⁸

1780 begann von Einsiedel den Aufbau einer »Kunstsammlung von den besten Antiken, Basreliefs, Köpfen, Büsten, Statuen und Gruppen«,¹⁹ die zur Abformung von Eisenkunstgüssen zur Verfügung stehen sollten. Es ist anzunehmen, daß von Einsiedel in Aufbau und Auswahl seiner Abgußsammlung seine Vorbilder bevorzugt aus der Dresdener Sammlung gewählt haben wird. Seine hohe berufliche Position ermöglichte ihm ohne weiteres Zugang zu den Dresdener Sammlungen,²⁰ die durch die Übernahme Berliner Antiken 1723–26 und den 1728 getätigten Ankauf der römischen Sammlungen Chigi und Albani durch August den Starken höchstes Ansehen genoß.

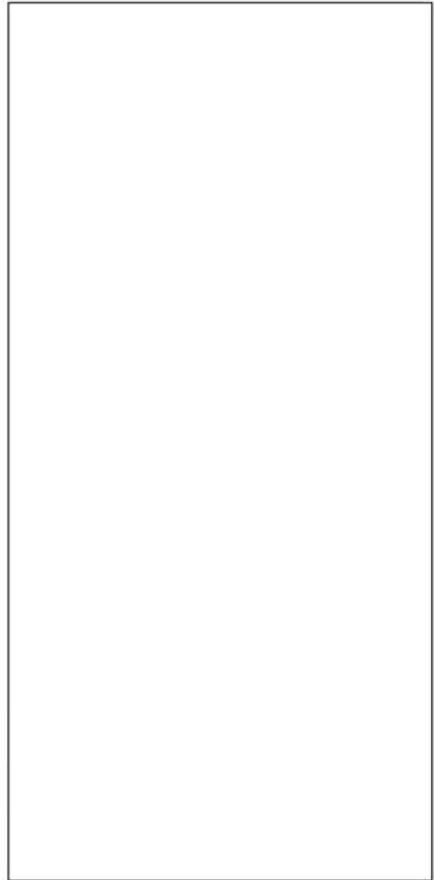
Erst 1784 gelang nach langem Experimentieren, verbunden mit hohen Investitionskosten, der erste einwandfreie Guß einer großen Rundplastik. Das Brustbild der Bacchantin ist heute noch als Eisenguß erhalten (Abb. 6). Ein weiteres, vielleicht als Pendant geschaffenes Brustbild eines Dionysos ist ebenfalls in Eisen erhalten (Abb. 11).²¹

Bereits ab dem frühen 16. Jahrhundert wurden Teilabgüsse von Antiken angefertigt.²² Dabei handelte es sich fast immer um den Kopf einer Figur, der als ausdrucksstärkstes Element ihre Unverwechselbarkeit begründet. Torsi als eigene Kunstwerke sind erst ein Phänomen späterer Jahrhunderte, wenn man vom Torso vom Belvedere einmal absieht.²³ Durch Sockelung verringerte sich die Standfläche dieser Köpfe, Schulter-, Brust- oder Halbfiguren, wurden Aufstellungsprobleme gelöst, die Stücke waren mobil.²⁴ Nicht immer hatte der Auftraggeber den Platz, eine vollständige antike Statue aufzustellen. Neben diesen praktischen Erwägungen war es aber vor allem die Fokussierung auf die Physiognomie und eine differenzierte Psyche, die den Betrachter in den Bann ziehen sollte.

Kaum ein Werk hat diese Wirkung stärker hervorrufen können als die Figur des trojanischen Priesters Laokoon aus der 1506 in Rom gefundenen Laokoon-Gruppe (Abb. 32).²⁵ Die Darstellung vom Leid im Todeskampf des Laokoon und seiner beiden Söhne, die von zwei, als Bestrafung durch die Götter gesandten Schlangen getötet wurden, übte eine so große Faszination aus, daß Künstler bereits 1510 die ersten Kopien anfertigten.²⁶ Die Ausmaße der 184 cm hohen Figurengruppe erlaubten jedoch selten originalgroße Kopien, so daß neben ver-



32 *Kopf des Laokoon, Detail der Laokoon-Gruppe, römische Marmorkopie nach einem griechischen Original des 2. Jhs. v. Chr., Vatikanische Museen Rom*



33 *Kopf des Laokoon, Gips, KGML ABG 027*

kleinerten Versionen vor allem die Figur des Laokoon oder auch nur sein Kopf allein als Stellvertreter der Gruppe dienen.²⁷ Trotz ihrer Geschlossenheit und ihres guten Erhaltungszustandes ist die Laokoon-Gruppe als erstes und so häufig wie kaum ein anderes Kunstwerk zerlegt worden. Die schon früh freigesetzten Teilwerte konzentrierten sich im Laufe der Jahrhunderte immer stärker auf Laokoons Kopf allein, dessen schmerzverzerrtes, aber dennoch würdevoll zurückhaltendes Antlitz besonders im 18. Jahrhundert unermüdlich studiert wurde und zahlreiche Abhandlungen entstehen ließ.²⁸ »Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können«, bemerkt Winckelmann in seinen 1755 erschienenen »Gedanken zur Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst«.²⁹ Auch Gotthold

Ephraim Lessing zitiert und bestätigt diese Beschreibung, doch während Winckelmann mit seiner »edlen Einfalt und stillen Größe« ethische Gründe für die Darstellung eines gedämpften Schreies suchte, erklärte Lessing rein ästhetische Absichten als Motiv. »Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellte. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urteile.«³⁰ Im Gegensatz dazu stellen sich für Goethe die Gesichtszüge sehr viel stürmischer dar, wenn er den im Moment des Schlangengebisses dargestellten Laokoon beschreibt: »[...] alle die Züge des Angesichts seh' ich durch diesen augenblicklichen, schmerzlichen, unerwarteten Reiz unterschieden.«³¹ Lessing zufolge entspricht gerade die verkürzte Darstellung der Büste seinen Forderungen für die Bildende Kunst, eine moralische Wirkung, Mitleid und weitere Auseinandersetzung beim Betrachter hervorzurufen.³²

In Lauchhammer befinden sich ein Gipsabguß des Kopfes von Laokoon (Abb. 33, KGML ABG 027) sowie drei unterschiedlich gut erhaltene Gipsköpfe des älteren Sohnes (Abb. 29, 30, 31, KGML ABG 028, ABG 032, ABG 045). Der Laokoon-Kopf ist als Maske, das heißt ohne Hinterkopf geformt und so gesockelt worden, daß bei reiner Vorderansicht die fehlende Rückseite verborgen bleibt. Es handelt sich hier nicht um einen direkten Abguß aus Rom oder aus der seit 1785 in Dresden befindlichen Mengs'schen Abgußsammlung, die auch eine Laokoon-Gruppe vorweisen konnte.³³ Dieser Kopf weicht deutlich vom Original ab (vgl. Abb. 32). Die scharfe Konturenbehandlung des Gesichts und die diffizil ausgearbeitete Mimik des Vorbildes sind in der verwaschenen und eher summarisch behandelten Oberfläche des Lauchhammer Kopfes kaum erkennbar.

Die – ebenso frei geformten – Gipsköpfe des älteren Laokoon-Sohnes suggerieren mit der starken, das Profil bietenden Kopfwendung die Räumlichkeit und innere Spannung der vollständigen Gruppe, in welcher der Sohn mit flehendem Blick und Gestus sich dem Vater zuwendet, im verzweifelten Bemühen, sich die Schlange von den Beinen zu ziehen. Auch dieser Gips weicht in Größe und Ausgestaltung, vor allem des Haares, von seinem antiken Vorbild ab (Abb. 28). Im Wesen, also im entscheidenden Ausdrucksmoment, treffen jedoch beide Gipse die Vorlage.

Es ist sicher kein Zufall, daß in Lauchhammer nur Gipsköpfe des Vaters und des älteren Sohnes, nicht aber des jüngeren Sohnes zu seiner Rechten existie-

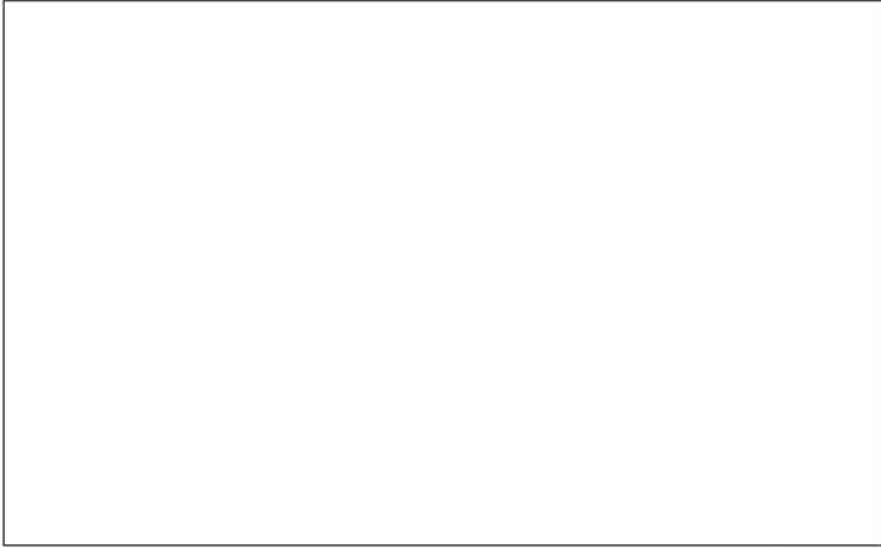
ren. Auch in der Mengs-Sammlung finden sich nur vom älteren Sohn Abgüsse.³⁴ Der Jüngere hat seinen Kopf so weit zurückgeworfen, daß sich sein Gesicht dem Betrachter bei Frontalansicht, auf die das späthellenistische Werk gearbeitet ist, nur schwer erschließt und damit für die Kunstgeschichte als Einzelansicht keine Bedeutung gewonnen hat.

Fragmentierte Darstellungen des Menschen sind eine Kunstform, die erstmals in römischer Zeit, dort aber vor allem in der Porträtkunst auftaucht. In der Kunst des antiken Griechenlandes suchte man den Menschen in seiner unverkürzten Form darzustellen. Einzige Ausnahme bilden die im späten 6. Jh. v. Chr. zuerst auftretenden Hermen, die den Gott Hermes in verkürzter Form darstellen.³⁵

Seit der Renaissance dienen diese sogenannten unechten Büsten, wie später in Lauchhammer, als »partes pro toto«. Der Kenner erkennt den Teilabguß und wird an die ganze Gruppe erinnert. Neben praktischen Gründen kommt aber auch der Gedanke der Reduktion auf das Wesentliche ins Spiel: Die antike Figur wird auf ihren Wesenskern, den das Gesicht spiegelt, zurückgeführt.

Mit dem von Charles Le Brun 1667 herausgegebenen Ausdruckskatalog für die Physiognomie der Temperamente,³⁶ populär geworden durch die Schriften von Lavater, rückte das Interesse an Physiognomie im 18. Jahrhundert in den Vordergrund. Johann Kaspar Lavater veröffentlichte 1775–78 in vier Bänden seine »Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe«, in denen er ein Regelwerk für die Lesbarkeit von Physiognomien schaffen wollte. Nicht unumstritten war seine These, aus Form und Beschaffenheit eines Menschen, besonders seines Gesichts, auf die Beschaffenheit des Geistes und des Herzens zu schließen.³⁷ Seine Schriften sind in ganz Europa veröffentlicht worden, nicht zuletzt wegen der zahlreichen Illustrationen.

Die Köpfe sind nicht nur das wichtigste künstlerische Ausdrucksmittel des antiken Bildhauers und vertreten die Aussage der ganzen Skulptur (im Falle der Laokoon-Gruppe das Pathosmotiv), sondern können auch die räumliche Wirkung der ganzen Gruppe andeuten, wie es beim Kopf des Sohnes der Fall ist. Das qualvolle Zurückwerfen des Kopfes des Vaters wird jedoch keineswegs hervorgehoben, vielmehr wird diese räumliche Wirkung durch die Sockelung unwirksam: während im Original der Kopf stärker nach hinten geworfen ist (Abb. 32), wirkt der Lauchhammer Kopf etwas ruhiger und dem Betrachter mehr zugewandt (Abb. 33). Das Pathosmotiv bleibt daher das einzige künstlerische Mittel, das deutlich wiedergegeben wird. Damit kann die innere

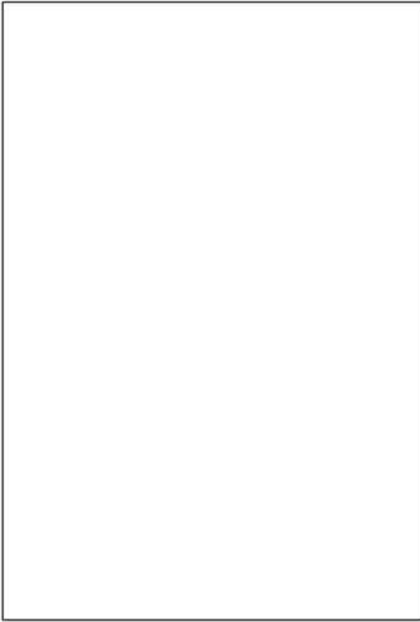


34 *Niobiden-Gruppe im Garten der Villa Medici in Rom, Stich aus F. Perrier: Segmenta Nobilium Signorum et Statuarum 1638, Taf. 87*

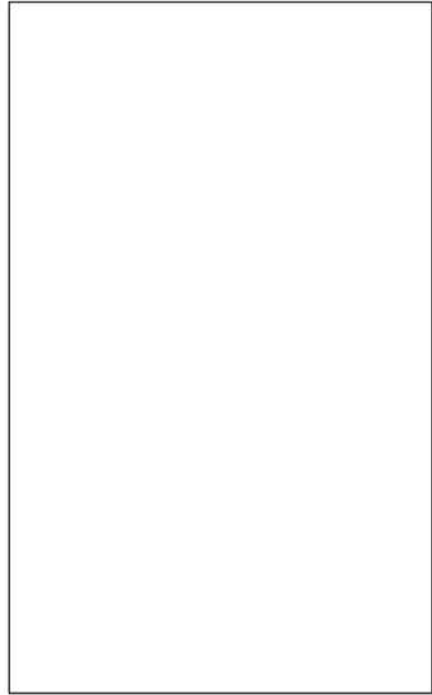
Spannung und Dynamik dem Betrachter des Laokoon-Gipses nur bei Kenntnis der ganzen Gruppe klar werden. Die Kenntnis antiker Kunst und der damit verbundenen Kunstgeschichtsschreibung wird somit auf Seiten des Betrachters vorausgesetzt: Ohne tiefergehendes Wissen von Aussehen und Bedeutung der vollständigen Gruppe erschließt sich der Sinn der Abgüsse nicht. In der Zeit der Aufklärung ist für einen gebildeten Betrachter diese Kenntnis allerdings anzunehmen.

Hatte man beim Laokoon die Geschlossenheit einer Gruppe vor Augen, ist die im 18. Jahrhundert ähnlich berühmte Skulpturen-Gruppe der Niobiden weniger als Einheit, sondern vielmehr an ihren einzelnen Figuren, besonders den weiblichen, studiert worden. Benannt ist die Gruppe nach dem Mythos, demzufolge sich Niobe gegenüber der Titanin Leto rühmt, mehr Kinder zu haben. Für diese Hybris wurden Niobe und ihre Kinder von Letos Kindern Artemis und Apoll mit Pfeilen getötet. 1583 in Rom ausgegraben und dort zwischen 1598 und 1775 in den Medici-Gärten aufgestellt (Abb. 34), wurden die Niobiden 1779 nach Florenz überführt.³⁸ Die Rekonstruktionsversuche an dieser Gruppe sind bis heute nicht abgeschlossen.³⁹

In Lauchhammer befinden sich ein Gips des Kopfes der Niobe (Abb. 36, KGML ABG 016) und zwei Brustbilder der zweitältesten Tochter (Abb. 37,



35 *Kopf der Niobe, römische Marmorkopie nach einem griechischen Original des späten 4. Jhs. v. Chr., Skulpturensammlung Dresden, Inv. HM 125*



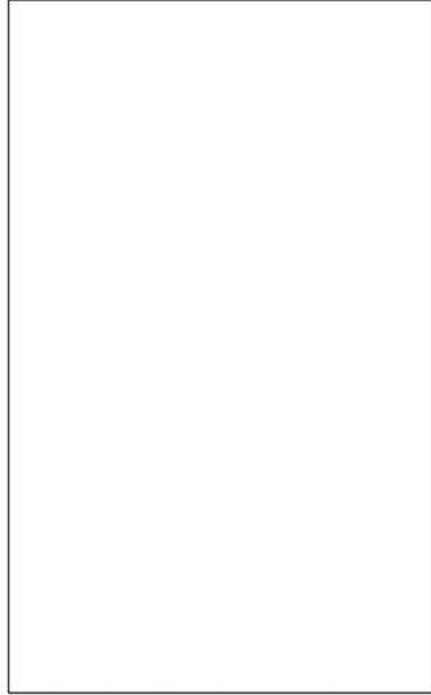
36 *Kopf der Niobe, Gips, KGML ABG 016*

KGML ABG 017).⁴⁰ Der Niobe-Gips ist gesockelt und als Maske ohne Hinterkopf gearbeitet, was trotz der Rechtswendung in der Vorderansicht verborgen bleibt.

In der Dresdener Skulpturensammlung gibt es eine Replik des Niobe-Kopfes (Abb. 35), die als Vorlage für Lauchhammer gedient haben könnte.⁴¹ Der Büstenausschnitt beider Stücke ist nahezu gleich und die Gestaltung von Gesichtszügen und Haarmasse lassen große Bezüge erkennen. Allerdings scheint die marmorne Niobe eher himmelwärts gerichtet zu sein, während der Lauchhammer Kopf dem Betrachter stärker zugewandt ist, was eine freie Abformung nahe legt. Es gab allerdings auch in der Mengs-Sammlung einen Gipsabguß der Niobe, auf den man hätte zurückgreifen können.⁴² Da es sich dabei um eine Maske handelt, könnte auch dieser als Vorbild gedient haben. Bislang konnte nicht verifiziert werden, ob dieses Stück noch existiert, zumal von den einstmals 833 aus dem Mengs-Besitz aufgekauften Stücken heute nur noch annähernd 400 erhalten sind.⁴³



37 *Niobide: Tochter, Gips, KGML ABG 017*



38 *Niobide: Sohn, Gips, KGML ABG 040*

Von einer Tochter der Niobe existiert in Dresden ein antiker Bronzekopf mit einem Bruststück aus Buntmarmor (eventuell eine moderne Zutat), der als Vorbild ausgeschlossen werden muß.⁴⁴ Die Fältelung des Chitons läßt als Vorlage nur an die fliehende Niobide in Florenz im Typus Chiaramonti denken. In der Mengs-Sammlung existieren Büsten von Niobiden, die aber in Matthäys Auflistung nur vage bestimmt werden, so daß über Bezüge kaum Aussagen getroffen werden können.⁴⁵ Die Sorgfalt der beiden Lauchhammer Gipse, die in der Strukturierung der Haare und der Fältelung des Chitons besonders deutlich wird, läßt auch die Möglichkeit offen, daß es sich hierbei vielleicht sogar um einen Guß aus Italien handelt, denn auch von dort wurden Gipse bezogen. In der Liste des Oberfaktors Trautscholdt heißt es: »1780: Anfang der Kunstsammlung von den besten Antiken, Basreliefs, Köpfen, Büsten, Statuen und Gruppen, die fortwährend, ohne die Bemühung um Erlaubnis zum Abformen von inn- und ausländischen Besitzern, besonders in Italien, noch die überaus bedeutenden Kosten zu scheuen, bis zu ihrer jetzigen Vollständigkeit vermehrt wurde.«⁴⁶

Aus dem Niobidenkomplex wurden oft nur die weiblichen Einzelfiguren kopiert, am häufigsten Büsten. Die Faszination beruhte im 18. Jahrhundert auf dem Anblick höchsten gesammelten Leidens und Schmerzes, ähnlich wie es beim Laokoon der Fall ist. Während man bei den Niobiden die Wirkung von Zerstörung studieren konnte, sah man beim Laokoon die Zerstörung selbst.⁴⁷ Vor allem an den Physiognomien der Mutter und der Töchter schätzte man, daß die Schönheit trotz dieses Elends keine Beeinträchtigung erfuhr.⁴⁸ Die von Winckelmann, Goethe und anderen Zeitgenossen so enthusiastisch als griechisches Original bewunderte Gruppe verlor im 19. Jahrhundert ihre Bedeutung, als man sie nunmehr im Vergleich zu den mittlerweile entdeckten Parthenonfiguren als römische Kopie erkannte.⁴⁹

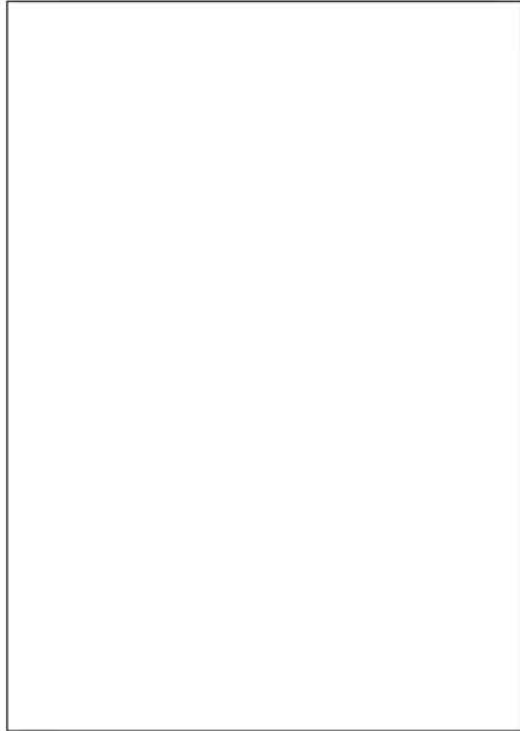
Erstaunlicherweise befindet sich im Lauchhammer-Fundus auch ein Gips-
teilabguß des sogenannten ältesten Sohnes der Niobe (Abb. 38, KGML
ABG 040). Auf einem kleinen rechteckigen Sockel befestigt, handelt es sich um
ein Bruststück, das den rechten erhobenen, von einem Gewand umschlungenen
Arm bis zum Ellenbogen umfaßt, der linke Arm und der Rücken fehlen.⁵⁰
Diese ausschreitende Figur ist durch das rechte Bein und den erhobenen rechten
Arm stark diagonal ausgebildet. Mit dem über den Kopf gezogenen Gewand
sollte wahrscheinlich auch eine Niobidenschwester geschützt werden, die
man als Ergänzung zu dieser Figur annimmt.

Der Gips scheint der römischen Kopie in seiner Kontur sehr ähnlich zu sein,
so daß man einen direkten Abguß annehmen könnte. Matthäy erwähnt einen
Sohn der Niobe ohne nähere Angaben.⁵¹ Qualitativ der Niobidentochter na-
hestehend könnten diese beiden Gipse, wenn nicht aus der Mengs-Sammlung,
auch zusammen aus Italien bezogen worden sein. Die Existenz des männlichen
Niobiden deutet auf eine tiefere Kenntnis bzw. ein tieferes Interesse des Samm-
lers, denn an die Berühmtheit der oben erwähnten Stücke reichte dieser Gips
bei weitem nicht heran.

Ein Nachguß als unechte Büste soll nicht nur für eine Emotion oder die
Gruppe als Ganze stehen, wie oben ausgeführt, sondern fungiert auch als ›pars
pro toto‹ im doppelten Sinne. Neben die Anspielung auf das kanonische Kunst-
werk und seine besonderen Qualitäten tritt die Erinnerung an die ganze antike
Kunstgeschichte als vorbildhafte Kunststepoche.

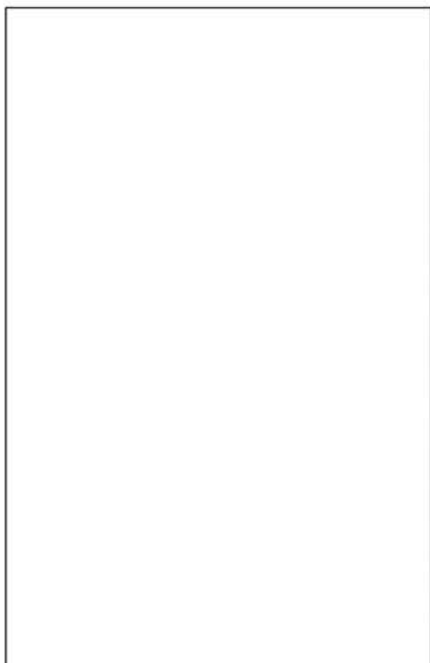
Am deutlichsten wird dieses Konzept wohl an dem Kopf des Sterbenden Gal-
liers (Abb. 39, KGML ABG 041). Der Sterbende Gallier gehört zu einer Figu-
rengruppe eines Schlachtendenkmals für Attalos I., das zum Sieg über die
Galater in Pergamon aufgestellt war.⁵² Gegenüber dem römischen Vorbild ist

39 *Kopf des Sterbenden Galliers,*
Gips, KGML ABG 041

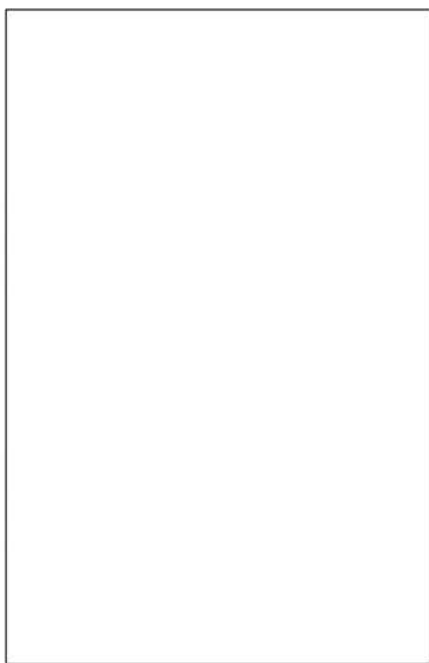


der Lauchhammer Kopf in seinem Relief verwaschener und weniger scharfkantig. Allerdings gehen die Übereinstimmungen soweit, daß man einen direkten Abguß vermuten könnte, wenn nicht vom Original, dann eventuell vom Sterbenden Gallier der Mengs-Sammlung, die ein solches Stück enthielt.⁵³

Der Sterbende Gallier gehört zu den wenigen Antiken, die über die Jahrhunderte berühmt waren und blieben.⁵⁴ Auch hier beeindruckte besonders die Eindringlichkeit des Gesichtsausdruckes im Totenkampf.⁵⁵ Schon dem antiken Betrachter sollte eine humanisierende Sicht auf den besiegten Gegner geboten werden, dessen Größe im Sterben gezeigt und dem Anerkennung gezollt wurde, um den eigenen Ruhm zu erhöhen.⁵⁶ Wie im 18. Jahrhundert waren physiognomische Lehren auch im Hellenismus verbreitet, in denen man Gemütszustände und Wesenseigenheiten sich im Gesicht widerspiegeln sah und bestimmen wollte.⁵⁷ Vielleicht ist das ein Aspekt, warum besonders die Werke aus dieser Zeit den Kunstliebhaber des 18. Jahrhunderts faszinierten. Gemeinsam mit Niobe und Laokoon gehört der Gallier zu den Leidenden und der Agonie Ausgelieferten, wobei die Ursache für ihre Qualen (durch eine Gottheit oder einen



40 Dionysos mit dem Arm auf dem Kopf, Korinthischer Typus, Marmor, Skulpturensammlung Dresden, Inv. Hm 128



41 Dionysos mit dem Arm auf dem Kopf, Gips, KGML ABG 018

Sieger) nicht sichtbar wird.⁵⁸ Diese der scheinbaren Willkür Geopferten rufen die ganze Teilnahme des Betrachters hervor und erklären so ihre Anziehungskraft. Konnten Laokoon oder Niobe aber allein durch ihre Köpfe den Betrachter des 18. Jahrhunderts in Bezug auf Pathos, Schmerz und Schönheit fesseln, so ist dies bei der Gallier-Büste schwerer nachvollziehbar. Der Kopf ist, ganz dem Original entsprechend, stark nach vorn geneigt, der Blick gesenkt. Auf seinem kleinen Sockel wirkt er durch die Kopfneigung instabil. Die bei der reinen Büstenform sonderbare Haltung des Kopfes macht die Bedingungen der Aufstellung noch deutlicher als im Falle des Laokoon und seines Sohnes: Der Besitzer eines solchen Teilabgusses begreift sein Kunstwerk als Platzhalter. Allein bestimmend für die inhaltliche Aussage wird hier der Ausdruck von Situation und Emotion, denn mithin verbindet sich kein konkreter mythologischer Zusammenhang mit der Figur; erschien bei dem Kopf des Laokoon immerhin zusätzlich zum Ausdruck von Leid noch der ganze Trojamythos und die Rolle des Priesters darin als Folie, so kann man beim Sterbenden Gallier keinen

entsprechenden Mythos fassen. Die Skulptur wurde eher singulär betrachtet, Aufstellungszusammenhänge sind Forschungserkenntnisse späterer Jahre. Eine Privatsammlung in dieser Zeit hatte neben der Anschauung von Schönem und Erhabenem den didaktischen Anspruch, die Antike in ihren wichtigsten Werken zu präsentieren. Die ästhetische Beeinträchtigung, wie wir sie bei diesem Stück empfinden, war nebensächlich, wollte man doch »nicht zur Wahrnehmung der Wirklichkeit, sondern [als] Bestätigung des Bekannten, also [als] einen Beleg für lange vorher geformte Anschauungen«⁵⁹ die Antiken erwerben. Jedes einzelne Stück hatte in diesem Sinne eine Stellvertreterfunktion.

Eine ähnlich problematische ästhetische Wirkung wird bei dem »Dionysos mit dem Arm« (Abb. 41, KGML ABG 018) faßbar. Dieser männliche gesockelte Gips mit einem efeu- und korymbenbesetzten Kranz im Haar trägt darüber das Fragment des rechten Armes, Zeige- und Mittelfinger fehlen. Durch das Ineinanderfließen von Armfragment und Haarmasse erschließt sich dem Betrachter das Stück nur langsam. Es handelt sich um Dionysos im korinthischen Typus.⁶⁰ Die Stichwerke von LePlat (1733) und Becker (1804) bezeugen die Existenz eines entsprechenden Kopfes in der Dresdener Skulpturensammlung⁶¹ (Abb. 40), den man als Vorlage für Lauchhammer bestimmen kann. LePlat mit der Bezeichnung »Bacchante« und Becker mit der Beschreibung als Ariadne, der Geliebten des Bacchus, halten die Figur für weiblich, was nicht weiter verwundert, da Dionysos seit klassischer Zeit bartlos und mit effeminierten Zügen dargestellt wird. Becker bezieht sich wahrscheinlich auf Lipsius, der in seiner Kommentierung des LePlat'schen Stichwerkes den Kopf als »der Ariadne, wie Herr Casanova will«⁶², bezeichnet. Trotz der geöffneten Augen hat man vermutlich an die Schlafende Ariadne im Hof des Belvedere gedacht, deren rechter Arm über ihrem Kopf ruht. Wenn dieser Kopf auch bei genauerer Betrachtung als Vorlage undenkbar erscheint, könnte doch hier der Grund für die Auswahl als Gipsmodell in Lauchhammer liegen. Auch die Schlafende Ariadne, bis zum 18. Jahrhundert als Kleopatra bezeichnet, erfuhr seit ihrer Ausgrabung 1550 große Resonanz und gehörte zu den viel bewunderten Stücken, die in der Galleria delle Statue in den Vatikanischen Museen an prominentem Platz aufgestellt wurden.⁶³

Vielleicht hat auch die Tatsache, daß Lipsius den Kopf wegen der »Schönheit der Formen«, der »Reinheit der Arbeit« und des »Edlen der ganzen Behandlungsart« für ein griechisches Original hielt, zur Anfertigung eines Abgusses geführt, zumal auch damals schon die meisten Stücke als römische Kopie erkannt wurden.⁶⁴

Viele der in Eisen ausgeführten Güsse sind heute verloren bzw. nicht auffindbar, so daß man nur vage Vermutungen darüber anstellen kann, von wem sie erworben wurden. Obwohl der Werkstoff Eisen günstiger als Bronze war, waren die Preise immer noch hoch genug, um nur von einer vermögenden Kundschaft, vornehmlich aus Adel und reichem Bürgertum, aufgebracht werden zu können.⁶⁵ Im 19. Jahrhundert wurden durch die zunehmende Industrialisierung Antikennachgüsse günstiger und von einem sehr viel breiteren Publikum erworben.

Ein antikes Werk in Eisen anzubieten, war im späten 18. Jahrhundert beispiellos und wurde im »Journal des Luxus und der Moden« begeistert beschrieben.⁶⁶ Dabei entsprach das Material, das oft mit einer Bronzierung versehen wurde, den Ansprüchen seiner Verwendung, da diese Stücke oft für Gärten und Parks erworben wurden und so eine lange Haltbarkeit garantierten und im Winter nicht geschützt werden mußten.⁶⁷ Neben den seit 1786 für Lauchhammer werbenden Artikeln im »Journal des Luxus und der Moden« sorgte vor allem die Rostische Kunsthandlung für die Verbreitung der Eisengüsse. Die Kunsthandlung, die mit Hilfe qualitativ hochwertiger Antikennachgüsse in verschiedenen Materialien, vornehmlich Gips, für die Hebung des Kunstgeschmack sorgen wollte, genoß hohes Ansehen, zumal sie durch Vergünstigung des Papstes Modelle, die von den römischen Originalen abgenommen wurden, zur Verfügung hatte sowie eine Abformerlaubnis in Dresden. Viele Adlige und wohlhabende Bürger bestellten bei dieser und ähnlichen Kunsthandlungen gerade wegen der hohen Qualität der gegossenen Stücke.⁶⁸ Seit 1789 nahm Rost auch Waren aus Lauchhammer in Kommission,⁶⁹ was den Vertrieb sicher positiv beeinflußt haben wird. Tatsächlich verzeichnet die Trautscholdt-Liste 1789 im Vergleich zu den anderen Jahren die meisten Eisengüsse antiker Stücke, 6 Figuren und 4 Büsten.⁷⁰ Bis 1801 wurden jährlich antike Nachgüsse hergestellt, danach nahm die Produktion zugunsten moderner Werke deutlich ab.⁷¹

Die Wahl, ein antikes Werk in Eisen darzustellen, wurde vielleicht auch von dem Wunsch begünstigt, es aus dem Charakter der reinen Kopie herauszuheben und ein eigenes, von der Antike befruchtetes Werk mit einer eigenen Ästhetik zu schaffen, die dem Stilgeschmack der Zeit am besten entsprach.⁷² Denn die Umsetzung in ein anderes Material und die Wahl eines Teilstückes aus einem anderen Werk schafft ein eigenes Kunstwerk, das meist im direkten Vergleich von seinem Vorbild nicht unwesentlich abweicht und mitsamt der Sockelung eine völlig neue ästhetische Wirkung beim Betrachter hervorruft. So ist

der Kopf des Apoll vom Belvedere, wie Ladendorf schreibt, nicht nur zu einem Dekorationsstück, sondern zu einem selbständigen Kunstwerk gemacht worden.⁷³ Ebenso beeinflusst jeder Zeitstil die Auffassung eines Vorbildes, so daß Veränderungen an der Nachbildung unabdingbar sind. Da Kopien aber als Endpunkte bestimmter Epochen betrachtet werden müssen, ist ihre Lebensdauer sehr viel kürzer, und sie bleiben meist anonym.⁷⁴ Die in Lauchhammer beschäftigten Künstler sind zwar bekannt, doch ist eine Händescheidung kaum möglich.

Sieht man von den Bruststücken der Bacchantin und des Dionysos einmal ab, ist heute kein in Eisen gegossener Kopf der hier vorgestellten Stücke vorhanden. Welche von den Gipsbüsten tatsächlich in Eisen gegossen wurden, läßt sich nur teilweise beantworten. Die Trautscholdt-Liste, das Verzeichnis der hergestellten Gußwaren zwischen 1784 und 1825, erwähnt 1787 und 1789 den Guss einer Niobe-Büste.⁷⁵ Doch wird man die anderen Werke vergebens suchen. Sie könnten sich allerdings hinter den als »diverse Büsten« angegebenen Güssen verbergen. Daß Trautscholdt nicht immer genau differenziert hat, erklärt allein die Tatsache, daß die tatsächlich erhaltenen Bruststücke von Dionysos und Bacchantin (Abb. 11, 6) nicht erwähnt werden.

Es ist möglich, daß nicht alle Gipse zum Abguß von Eisengüssen vorgesehen waren. Vergleicht man die drei Köpfe des Laokoon-Sohnes, fällt auf, daß sie ein unterschiedlich scharfes Relief aufweisen (Abb. 29, 30, 31, KGML ABG 028, ABG 032, ABG 045). Daher liegt die Vermutung nahe, daß nur einer angekauft wurde und die anderen eventuell als Übungsstücke abgeformt wurden. Der Aufbau einer Abgußsammlung auf Schloß Mückenberg ab 1780 könnte auch dem privaten Studium des gebildeten Kunstkenners von Einsiedel im Sinne adliger Kunstsammlungen dieser Zeit gedient haben, die in der Bedienung des Eisenwerkes einen doppelten Zweck erfüllen konnte. Stücke wie der Dionysos mit dem Arm auf dem Kopf (Abb. 41, KGML ABG 018), dessen Vorbild in Dresden steht (Abb. 40), sind als Exemplar in der Sammlung eines Kenners der Dresdener Antiken durchaus erklärbar, als kommerziell nutzbares Stück aber nicht unbedingt geeignet. Auch zeigt die Existenz des männlichen Niobiden (Abb. 38, KGML ABG 040) eine differenziertere Kennerschaft, für die man nicht unbedingt einen Abgußauftrag erwartete. So spiegeln die heute erhaltenen Gipsteilabgüsse antiker Idealplastik das Angebot der Eisengießerei zu Lauchhammer wider, können aber ein Bild der tatsächlich gegossenen Eisenwerke doch nur bedingt vermitteln.

ANMERKUNGEN

- ¹ Gerd-Helge Vogel: Kunst und Kultur um 1800 im Zwickauer Muldenland, Zwickau 1996, S. 61.
- ² Ebd., S. 62.
- ³ Trautscholdt 1825 (1996), S. 23.
- ⁴ Brigitte Kuhn-Forte: Antikensammlungen in Rom, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 30 f. Zum Beispiel die Sammlungen Medici, Farnese, im 17. Jh. Borghese, Ludovisi, Barberini, um nur einige zu nennen (vgl. ebd., 32 ff.). Vgl. auch Ladendorf 1953, S. 29.
- ⁵ In späterer Zeit wurden diese Ergänzungen oftmals wieder abgenommen oder verändert, es sei nur an den Arm des Laokoon erinnert (vgl. Haskell/Penny 1998, S. 246 f.; Ladendorf 1953, S. 41).
- ⁶ Axel Rügler, Max Kunze: Antikenhandel und Antikenrestaurierung in Rom, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 99 f.; Inga Gesche: Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 338. Bekanntestes Beispiel für ein Pasticcio als Vorbild in Lauchhammer ist die Bacchantin, vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 15 f., 19–22.
- ⁷ Gesche 1981 (Anm. 6), S. 340.
- ⁸ Rügler, Kunze 1998 (Anm. 6), S. 100.
- ⁹ Claudia Danguillier: Abgußsammlungen, in: Gips nicht mehr, S. 36.
- ¹⁰ Rügler, Kunze 1998 (Anm. 6), S. 97.
- ¹¹ Vgl. ebd., S. 97; Dietrich Boschung, Henner von Hesberg: Aristokratische Skulpturensammlungen des 18. Jahrhunderts als Ausdruck einer europäischen Identität, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 9.
- ¹² Katalogisiert und kommentiert zum Beispiel bei Haskell/Penny 1998.
- ¹³ Valentin Kockel: »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können...«- Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 47.
- ¹⁴ Vogel 1996 (Anm. 1), S. 61.
- ¹⁵ Cesare de Seta: Grand Tour: The lure of Italy in the Eighteenth Century, in: Grand Tour. The Lure of Italy in the Eighteenth Century, hg. von Andrew Wilton, Ilaria Bignamini, London 1996, S. 14. Die Bezeichnung »Grand Tour« taucht erstmals in der französischen Übersetzung von Richard Lassels, *Voyage or a Complete Journey through Italy*, erschienen 1670, auf (vgl. Adelheid Müller: Reisende der Grand Tour in den Sammlungen Roms – Winckelmann als Cicerone, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 163, Anm. 2). Vgl. außerdem: Danguillier 2000 (Anm. 9), S. 35 und Katharina Angermeyer, Johannes Bauer, Jan Breder: Antiken im Privatbesitz, in: Gips nicht mehr, S. 54; Anthony Burgess, Francis Haskell: *The age of the grand tour*, London 1967, S. 10.
- ¹⁶ De Seta 1996 (Anm. 15), S. 13; Kockel 2000 (Anm. 13), S. 39.
- ¹⁷ Francis Haskell: Preface, in: *Grand Tour* 1996 (Anm. 15), S. 11.
- ¹⁸ Reinhard Lullies: Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817) in Wörlitz, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 203.
- ¹⁹ Trautscholdt 1825 (1996), S. 24; vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 11.
- ²⁰ Erst sein Sohn, dem zwischenzeitlich die Direktion der Kunst- und wissenschaftlichen Königlichen Sammlungen in Dresden unterstand, betrieb im frühen 19. Jahrhundert die unentgeltliche Öffnung für Künstler, Handwerker und Fabrikanten (Vogel 1996 (Anm. 1), S. 69).
- ²¹ Zu diesen beiden Stücke siehe Charlotte Schreiter, hier S. 22 f.

- ²² Ulrich Becker: Aspekte der Porträtplastik in Renaissance und Barock, in: Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock, hg. von Volker Krahn, Berlin 1995, S. 57.
- ²³ Der Torso vom Belvedere, ein Werk des 1. Jh. v. Chr., galt spätestens seit dem frühen 16. Jh. als eine der prominentesten Antiken; sein Ruhm wurde dabei besonders durch die Bewunderung, die Michelangelo für ihn hegte, gefördert. Trotzdem wurde er offensichtlich nie ergänzend restauriert (vgl. Haskell/Penny 1998, S. 311 ff.). Nach Ladendorf haben Manierismus und späteres 18. Jahrhundert den Torso zwar zugelassen, die Forderung der Ganzheit hat sich aber bis zum Klassizismus immer wieder durchgesetzt: Ladendorf 1953, S. 49.
- ²⁴ Becker 1995 (Anm. 22), S. 57.
- ²⁵ Römische Marmorkopie der rhodischen Künstler Athanodoros, Hagesander und Polydoros aus der 1. H. des 1. Jh. n. Chr. nach einem hellenistischen Bronzeuß, datiert um 140 v. Chr., aufgestellt im Belvedere des Vatikan, vgl. Bildkatalog der Skulpturen der Vatikanischen Museen. Museo Pio-Clementino – Cortile Ottagono, hg. von Bernard Andreae, Berlin 1998, S. 9*, Taf. 62–79, Inv. 105.
- ²⁶ Haskell/Penny 1998, S. 243.
- ²⁷ Ebd., S. 244.
- ²⁸ Ladendorf 1953, S. 41 f.; Haskell/Penny 1998, S. 244.
- ²⁹ Johann Joachim Winckelmann: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Bildwerke in der Malerei und Bildhauerkunst, hg. von Ludwig Uhlig, Ditzingen 1982, S. 20.
- ³⁰ Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Stuttgart 1987, S. 7; 16 ff.; das Zitat S. 20.
- ³¹ Johann Wolfgang Goethe: Über Laokoon, in: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1998, Bd. 12, Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen, S. 61.
- ³² Eva Hofstetter-Dorlega: Die Ausgrabungen – oder woher stammen die Antiken?, in: Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 89.
- ³³ Johann Gottlieb Matthäy: Verzeichnis der im königlich sächsischen Mengsischen Museum erhaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gyps, Dresden/Leipzig 1831, S. 5, XXIII.
- ³⁴ Ebd., S. 52, Kat. Nr. 522; S. 53, Kat. Nr. 544; S. 65, Kat. Nr. 713 (modern von Bandinelli).
- ³⁵ Reallexikon der Kunstgeschichte 1954, Bd. 3, Sp. 259, s.v. Büste (Harald Keller).
- ³⁶ Charles Le Brun (1619–1690) war einer der Begründer der Akademie in Paris. 1667 erschienen seine Schriften »Traité sur la physiognomie« und »Methode pour apprendre à dessiner les passions«.
- ³⁷ Vgl. Sabine Herrmann: Die natürliche Ursprache in der Kunst um 1800. Praxis und Theorie der Physiognomik bei Füssli und Lavater, Frankfurt am Main 1994, S. 42 ff.
- ³⁸ Florentiner Niobidengruppe, Florenz, Uffizien. In verschiedenen Repliken nachweisbar: Haskell/Penny 1998, S. 274 ff.
- ³⁹ Elsbeth Wiemann: Der Mythos von Niobe und ihren Kindern. Studien zur Darstellung und Rezeption, Stuttgart 1986, S. 139.
- ⁴⁰ Die sog. Fliehende im Typus Chiaramonti, römische Marmorkopie, Florenz, Uffizien, Inv. 300. Siehe dazu Wilfred Geominy, Die Florentiner Niobiden, Bonn 1984, S. 44 ff.
- ⁴¹ Römische Marmorkopie eines spätklassischen/hellenistischen griechischen Originals, H. 47 cm., Inv. Hm 125. Bei Becker I (1804), Taf. XXXI seitenverkehrt abgebildet. Dieser Kopf erfährt hier keine gute Bewertung.
- ⁴² Matthäy 1831 (Anm. 33), S. 54, Kat. Nr. 550.
- ⁴³ Moritz Woelk: Neue Begegnungen, in: Nach der Flut. Die Dresdener Skulpturensammlung in Berlin, hg. von den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und SMPK Berlin 2002, S. 12.

- ⁴⁴ Abgebildet bei Becker I (1804), Taf. XXXI, unten. Die Beschreibung bei Johann Georg Lipsius: Beschreibung der Churfürstlichen Antiken-Galerie in Dresden, Dresden 1798, S. 184 bringt aber zu wenig Übereinstimmungen. Da auch im Denkmälerbestand des *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Bd. VI, 1, Zürich, München 1992, s. v. Niobidai (Wilfried Geominy), Sp. 918, kein Hinweis auf eine Replik im Typus Chiaramonti besteht, ist dieser Bronzekopf als Vorlage auszuschließen.
- ⁴⁵ Matthäy 1831 (Anm. 33), Kat. Nr. 629: »Büste einer Tochter der Niobe«, 1 Fuß, 8 Zoll hoch; Kat. Nr. 705 u. 706: »die zwei ältesten Töchter der Niobe«, 1 Fuß, 8 Zoll hoch.
- ⁴⁶ Trautscholdt 1825 (1996), S. 24.
- ⁴⁷ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: Geschichte der Kunst des Altertums, hg. von Ludwig Goldschneider, Wien 1934 (Reprint, Darmstadt 1993), S. 166 f.
- ⁴⁸ Wiemann 1986 (Anm. 39), S. 167 u. 169; Haskell/Penny 1998, S. 278. Insbesondere Künstler wie Guido Reni wurden von den Gesichtszügen für ihre eigenen weiblichen Figuren stark beeinflusst.
- ⁴⁹ Wiemann 1986 (Anm. 39), S. 172.
- ⁵⁰ Römische Marmorkopie, Florenz, Uffizien, Inv. 302, vgl. LIMC (Anm. 44), Sp. 919, Nr. 23 f.
- ⁵¹ Matthäy 1831 (Anm. 33), Kat. Nr. 723: Sohn der Niobe, 1 Fuß, 3 Zoll hoch.
- ⁵² Römische Marmorkopie, datiert um 223 v. Chr., Rom, Kapitolinische Museen, 747. Hans-Joachim Schalles: Untersuchungen zur Kulturpolitik der pergamenischen Herrscher im dritten Jahrhundert vor Christus, Tübingen 1985, S. 68–104; Robert Wenning: Die Galateranatheme Attalos I. Eine Untersuchung zum Bestand und zur Nachwirkung pergamenischer Plastik, Berlin 1978, S. 1–16.
- ⁵³ Das Albertinum vor 100 Jahren – Die Skulpturensammlung Georg Treus, Ausstellungskatalog Staatliche Kunstsammlung Dresden, Dresden 1994, S. 110 mit Abbildung des Gallier-Zimmers und Verweis auf Mengs.
- ⁵⁴ Haskell/Penny 1998, S. 224.
- ⁵⁵ Ebd., S. 226.
- ⁵⁶ Schalles 1985 (Anm. 52), S. 80; Wenning 1978 (Anm. 52), S. 9.
- ⁵⁷ Schalles 1985 (Anm. 52), S. 99.
- ⁵⁸ Tonio Hölscher: Die Geschlagenen und Ausgelieferten in der Kunst des Hellenismus, in: Antike Kunst 28. 2 (1985), S. 131 ff. Laokoon und Niobiden sind ohne richtende Gottheiten, das Siegesdenkmal für Attalos I. wahrscheinlich auch ohne Siegerdarstellung ausgeführt, dazu ausführlich Wenning 1978 (Anm. 52) und Schalles 1985 (Anm. 52).
- ⁵⁹ Kockel 2000 (Anm. 13), S. 32.
- ⁶⁰ Vgl. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Bd. III, 1, Zürich, München 1986, s. v. Dionysos (Carlo Gasparri), S. 444, Nr. 200.
- ⁶¹ Angekauft aus der Sammlung Chigi. LePlat 1733, Taf. 163, 3; Becker II (1811), Taf. LXXVII.
- ⁶² Lipsius 1798 (Anm. 44), S. 371. Es handelt sich um den Bruder des berühmten Casanova.
- ⁶³ Gegenüber dem Eingang zum Museo Pio-Clementino der Vatikanischen Museen in Rom.
- ⁶⁴ Ebd., S. 371 f.
- ⁶⁵ Eine Büste, erwähnt im *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1786, S. 371 kostete beispielsweise 30 Reichsthaler. Vgl. zu den Preisen Marcus Becker, hier S. 153 ff.
- ⁶⁶ Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: *Antlitz des Schoenen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes*. Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 74 f.
- ⁶⁷ *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1786, S. 366 ff.; vgl. Marcus Becker, hier S. 161 f.
- ⁶⁸ Rau 2003 (Anm. 66), S. 62 f. u. S. 84, Anm. 21.

⁶⁹ Journal des Luxus und der Moden, November 1789, Intelligenzblatt, S. CLIX, zitiert bei Rau 2003 (Anm. 66), S. 65.

⁷⁰ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.

⁷¹ Vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 109–114.

⁷² Vgl. Ladendorf 1953, S. 62 f.

⁷³ Ebd., S. 73.

⁷⁴ Ebd., S. 63 ff.

⁷⁵ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.

KAISER IN GIPS UND EISEN

BETTINA WELZIN

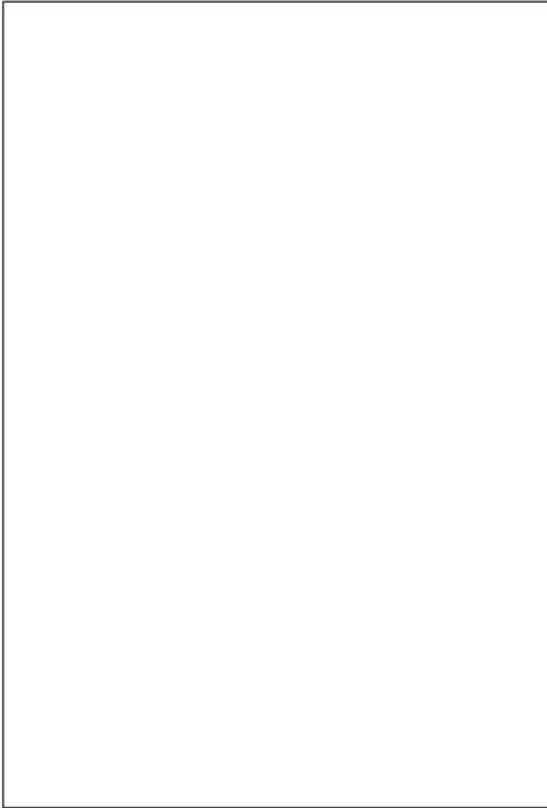
In der Liste des Oberfaktors Johann Friedrich Trautscholdt von 1825, die die Lauchhammer Eisengüsse aus der Zeit von 1784 bis 1825 umfaßt, werden unter anderem 71 Büsten aufgeführt.¹ Obwohl die Liste offensichtlich nicht vollständig ist, zeigt ein Anteil von 40% des gesamten Kunstgusses dennoch die hohe Wertigkeit, die der Büste als Kunstgußobjekt innerhalb der Lauchhammer Fertigung zukam.²

41 Büsten werden durch antike oder zeitgenössische Namen näher bezeichnet. Dabei ist auffällig, daß am Beginn des Kunstgusses der Büsten, gleich dem des Ganzfigurengusses, der Schwerpunkt auf den Antikennachbildungen liegt.

Noch für dasselbe Jahr des ersten gelungenen Versuches einer hohlplastischen Eisenkunstgußfigur, der Bacchantin, führt Trautscholdt 1784 die Büste einer Faustina auf.³ Die römische Antike kennt zwei Kaiserinnen mit diesem Namen. Zum einen Faustina maior, Gattin des Kaisers Antoninus Pius (138–161 n. Chr.), zum anderen Faustina minor, Tochter der ebengenannten und Gattin des Kaisers Marc Aurel (161–180 n. Chr.).

Ein Eisenguß einer Faustina ist nicht mehr vorhanden. Es hat sich jedoch ein Gipsmodell erhalten, das die Faustina minor darstellt. Nicht ausgeschlossen ist, daß diese Gipsbüste das Modell für den in der Trautscholdt-Liste aufgeführten Eisenguß von 1784 ist. 1992 wurde nach diesem erhaltenen Gipsmodell eine Büste in Eisen neu angefertigt (Abb. 42). Der Typus entspricht dem der Faustina minor im Kapitolinischen Museum in Rom.⁴ Diese wurde 1748 als Geschenk des Papstes Benedikt XIV. an das Kapitolinische Museum in Rom übergeben. Zahlreiche Kopien in ganz Europa belegen den hohen Beliebtheitsgrad dieser Büste, besonders in der 2. Hälfte des 18. Jh.⁵

Als Gattin des römischen Kaisers und Mutter vieler Kinder wurde sie als ›mater patriae‹, als Mutter des Vaterlandes, geehrt und vollständig in den römischen Kaiserkult integriert. Dieser Gedanke der ›mater patriae‹ zusammen mit dem idealisierten Abbild findet in der Zeit vor 1800 großen Zuspruch und beflügelt den Nachahmungsdrang, so daß das Abbild der Faustina wieder aufgegriffen wird und entsprechende Bewunderung auslöst. Abweichungen in der Form der Lauchhammer Büste wie z. B. ein größerer Büstenausschnitt, breitere Schultern oder das Fehlen der Tabula⁶ sprechen hier für eine freiere



42 *Faustina minor, Neuguß in Eisen nach einem Gips von 1784, 1992, KGML.*

Nachbildung, die sich nicht exakt an das Original aus den Kapitolinischen Museen hält.

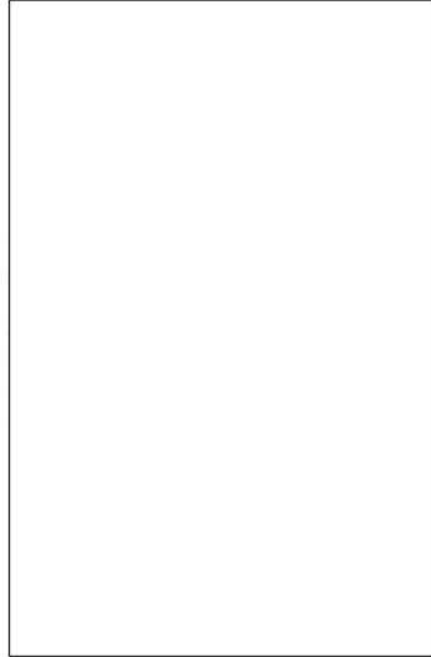
Wie auch für andere Bildwerke ist bei der Kopie der Faustina für das Lauchhammer Werk die lokale Nähe und die Beziehung des Grafen von Einsiedel zum sächsischen Hof entscheidend gewesen, denn in Dresden befand sich ein Gipsabguß der Büste in der Mengs'schen Sammlung, die als Vorlage für die Lauchhammer Büste gedient haben könnte.⁷ Aber auch eine direkt in Italien angekaufte Vorlage ist nicht prinzipiell auszuschließen.⁸

Die freie Nachgestaltung fügt sich in das Phänomen der Nachbildung antiker Werke in Lauchhammer ein. Die Büste ist ein weiteres Mal für 1801 dokumentiert, wobei es sich am ehesten um einen Wiederholungsguß des Stückes von 1784 gehandelt haben dürfte.⁹

Die ersten Kaiserbüsten werden in Lauchhammer nach Trautscholdt 1789 gegossen.¹⁰ Nicht ausgeschlossen ist, daß sich unter acht bereits 1788 genannten



43 *Antoninus Pius, römischer Kopf, Marmor, ca. 180 n. Chr., ehemaliger Zustand mit barocker Buntmarmorbüste, Skulpturensammlung Dresden, Inv. Hm 385, Büste H4 85/98*



44 *Antoninus Pius, Paludamentbüste, Gips, KGML ABG 004*

»diversen Büsten« auch Bildnisse römischer Kaiser befinden. Zu den 1789 konkret benannten Kaiserbüsten gehören eine Büste des Marc Aurel (161–180 n. Chr.), eine Büste des Traian (98–117 n. Chr.) und eine Büste des Kaisers Augustus (27 v. Chr. – 14 n. Chr.).

Eine weitere direkte Benennung einer in Eisen gegossenen Kaiserbüste ist erst wieder für das Jahr 1800 verzeichnet. In diesem Jahr wird die Büste Kaiser Antoninus Pius' (138–161 n. Chr.) genannt. Da eine zweite Nennung im Jahr 1801 gegeben ist, kann man auch hier von einem Wiederholungsguß ausgehen.

In dem relativ großen zeitlichen Leerraum der gegossenen Kaiserbüsten von 1790 bis 1800 werden wieder Anfertigungen von »diversen Büsten« im Umfang von über 11 Büsten genannt. Die Wahrscheinlichkeit, daß anteilig Kaiserbüsten darunter zu finden waren, ist relativ hoch.

Keine dieser Trautscholdts Liste zufolge gegossenen eisernen Büsten ist bis jetzt nachzuweisen. Dem gegenüber existiert in Lauchhammer ein umfangrei-

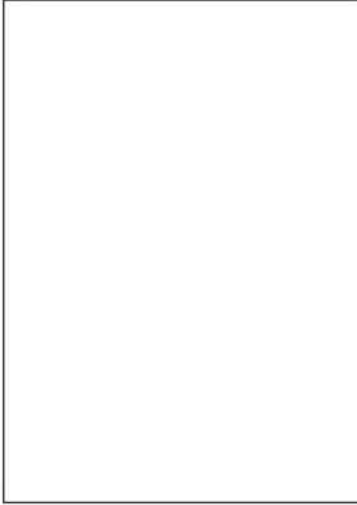
cher Bestand von Gipsabgüssen von Kaiserbüsten. Dazu gehören auch Büsten, die in der Liste nicht vorkommen. Ob diese Gipse zu der seit 1780 zusammengestellten Gipsabgußsammlung¹¹ des Grafen von Einsiedel gehörten, läßt sich wegen der Schwierigkeit, die Gipse zu datieren, letztlich nicht endgültig klären, ist aber sehr wahrscheinlich.¹² Sicherlich hatte die Sammlung des Grafen von Einsiedel auch eine doppelte Funktion. So darf vermutet werden, daß in Lauchhammer vorhandene Gipsbüsten, auch wenn sie nicht in Eisen gegossen wurden, zumindest dafür vorgesehen waren. Welche Gipse jedoch tatsächlich gegossen wurden, bleibt, weil sich keine Büste in Eisen erhalten hat, unklar.

Der Zustand der Gipsbüsten ist insgesamt als gut zu bezeichnen. Anhand des Vergleichs einiger dieser Büsten mit den antiken Originalen, wird – wie im Fall der Faustina – erkennbar, daß es sich wiederum nicht um getreue Abgüsse, sondern um Nachbildungen handelt.¹³ Nicht alle Gipsbüsten in Lauchhammer konnten bisher bestimmt oder eindeutig einem Typus zugeordnet werden. Mitunter handelt es sich auch um Neuschöpfungen oder Zusammenstückungen von verschiedenen Teilen, wie dies bei der Kaiserbüste des Antoninus Pius (Abb. 44, KGML ABG 004) der Fall ist. Sie ist auf eine Büste im Albertinum in Dresden zurückzuführen (Abb. 43). Inzwischen getrennt, war dort ein antiker Kopf mit einem barocken Bruststück zusammengesetzt.¹⁴ Ähnliches gilt für den Kopf des Traian und den Bronzekopf eines jugendlichen männlichen Mitglied des iulisch-claudischen Kaiserhauses.¹⁵ Bei dem auf der Büste handschriftlich als jugendlicher Marc Aurel bezeichneten Gips (Abb. 46, KGML ABG 003) handelt es sich um eine Kopfreplik im Typus des sog. Ares Ludovisi (Abb. 45), die ebenfalls mit einer reichen barocken Paludamentbüste kombiniert wurde.

Die Anzahl von 15 Gipsbüsten römischer Kaiser in Lauchhammer belegt die Bemühungen, Reihen ihrer Bildnisse zusammenzustellen, denn einige der Büsten zeichnen sich durch fast übereinstimmende Größe und denselben eckigen oder runden Sockel aus, so daß sie sich zu Serien oder Galerien zusammenfügen lassen.

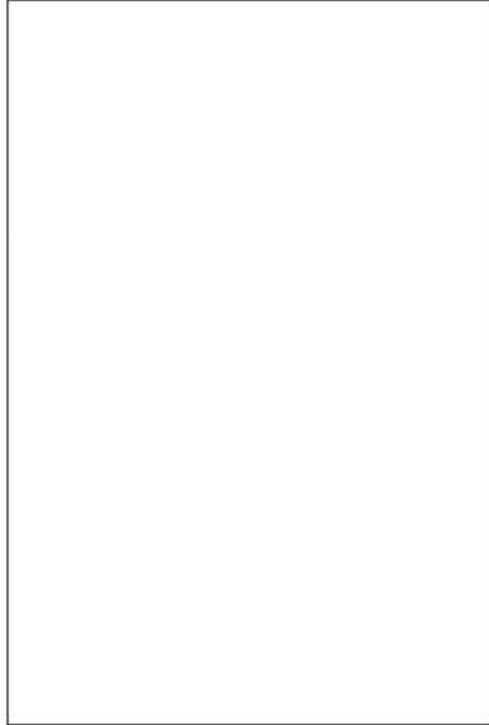
So kann eine Serie durch die Büsten Traians (Abb. 12, KGML ABG 002), Antoninus Pius' (Abb. 44, KGML ABG 004), Commodus' (Abb. 47, KGML ABG 005) und Caracallas (Abb. 48, KGML ABG 001) gebildet werden. Ihre Höhe beträgt zwischen 78 und 87 cm, die jeweils quadratischen Sockel sind identisch.

Eine sechste Büste, die sich durch ihre Größe und ihren Habitus den vorangegangenen als zugehörig darstellt, konnte bisher nicht identifiziert werden.



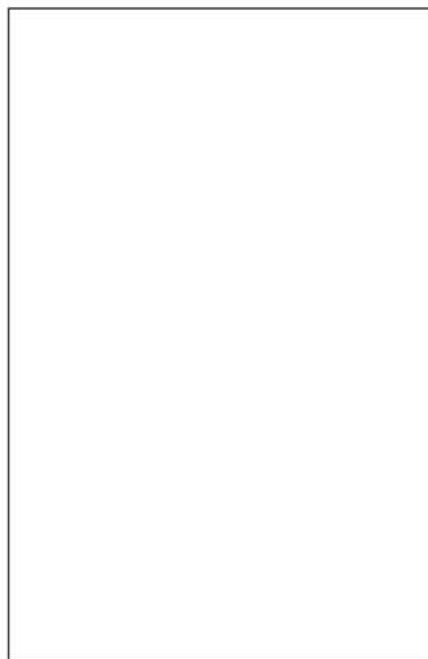
45 *Ares Ludovisi, römische Marmorkopie nach einem griechischen Original des 4. Jhs. v. Chr., Thermennuseum Rom*

46 *Paludamentbüste mit männlichem Kopf im Typus des Ares Ludovisi, Gips, KGML ABG 003*

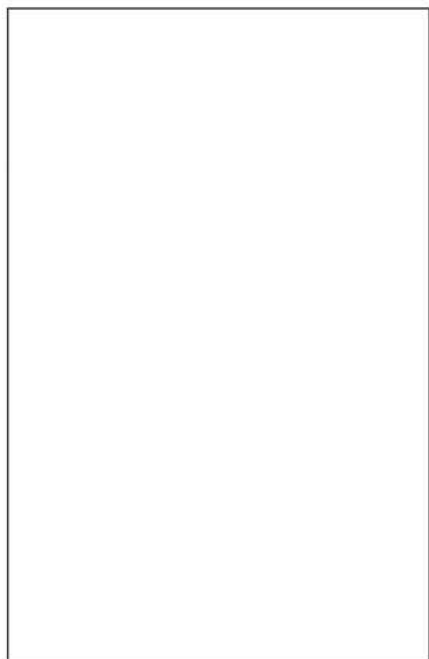


Die Idee der Präsentation römischer Kaiserportraits in Reihen, Galerien oder ganzen Serien, wie sie seit der Renaissance und zunehmend im Barock in Gemälden, Fresken oder in Form von Büsten und Statuen zelebriert wurde, konnte so auch hier zur Anwendung gelangen. In der Renaissance gewannen die Bildnisse römischer Kaiser in der Funktion der Repräsentation der ›virtu‹, der Tüchtigkeit, der Stärke und der Machtfülle einer einzigen Person an Prestige.¹⁶ In Italien spiegelte sich darin auch die politische Entwicklung der Ablösung der ›signoria‹ durch einzelne Herrscherhäuser wider. Nach den Lebensbeschreibungen der ersten zwölf römischen Kaiser von Cäsar bis Domitian des antiken Autors Sueton¹⁷ wurden besonders deren Bildnisse verbreitet.¹⁸

Eine besondere Rolle spielten römische Kaiserportraits in der Architektur der Renaissance und des Barock. Als Tondi, in Nischen, als plastischer Schmuck von Konsolen an Decken oder Gesimsen wie auch von Schlußsteinen von Türfassungen treten sie sowohl in der Innen- als auch in der Außenarchitektur häufig in Erscheinung.



47 *Commodus, Paludamentbüste, Gips,
KGML ABG 005*



48 *Caracalla, Paludamentbüste, Gips,
KGML ABG 001*

Auch die Dresdener Kunstammer der sächsischen Kurfürsten hatte eine Zahl von Kaiserserien aufzuweisen. So finden sich dort in zahlreichen Beispielen Reihen von Kaiserbildnissen, z. B. auf einer Kugeluhr, welche 1602 erworben wurde, eine in Öl gemalte Serie, Gipsflachreliefs, Alabasterbüsten, kleine Schmuckstein-Büsten und auch Kaiserstatuetten.¹⁹ Die Darstellungsvielfalt von Kaiserbildnissen in Dresden ist ein Beispiel dafür, wie die Bildnisse der römischen Kaiser in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vom Hoch- bis zum einfachen Landadel in ganz Europa als Repräsentationsschmuck aufgenommen wurden. Die Büstenform zählt dabei zu der häufigsten und durch ihre vorteilhafte Aufstellungsmöglichkeit zu der repräsentativsten Darstellungsform. Die Möglichkeit, die Wertigkeit der Büsten durch ein entsprechendes Material wie Marmor und Bronze zu erhöhen, förderte ihre Verbreitung zusätzlich.

Sozialpolitische Veränderungen führen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer deutlichen Verringerung der Darstellung römischer Kaiser. Um so erstaunlicher ist es, in genau dieser Epoche eine neu zusammengestellte Sammlung von Gipsabgüssen in Lauchhammer zu finden.

Nicht in unmittelbarem, jedoch in einem ideengeschichtlichen Zusammenhang damit steht das neue Bildungsinteresse, das jetzt vom Kleinadel und vom neuen Bürgertum ausgeht. Hervorgerufen durch die Aufklärung und die parallele Mode der Bildungsreise, der ›Grand Tour‹, die insbesondere Italien als Reiseziel hatte, ist das Wissen um die Antike fester Bestandteil des Bildungsprogramms, zu dem auch weiterhin Kenntnisse über die römischen Kaiser gehören.

Diesem Bildungsbestreben dienen auch Institutionen wie die Lehrsammlung von Gipsabgüssen nach Antiken, die an der Göttinger Universität von Christian Gottlob Heyne ab 1775 zusammengetragen wurde.²⁰ Die in Göttingen befindlichen Kaiserbüsten wurden nach einer Serie in Herrenhausen bei Hannover gefertigt und in der Bibliothek zur ständigen Ansicht der dortigen Studiosi aufgestellt.²¹

Auch für Lauchhammer ist denkbar, daß Detlev Carl von Einsiedel eine Kaiserserie in Eisen für eine bürgerliche Klientel schaffen wollte, die ähnlich wie in Göttingen für die Aufstellung in einer Bibliothek oder in einem Vestibül geeignet gewesen wäre.²²

Trotzdem ist die Gruppe der Gipse römischer Kaiser in Lauchhammer durch die seit der Blüte des barocken Repräsentationsbedürfnisses doch stark veränderten Bedingungen der Zeit um 1800 in ihrer Funktion für das Einsiedelsche Unternehmen nur schwer zu fassen. Für die weitere Forschung bleibt besonders zu hoffen, daß weitere Aufschlüsse über die Entdeckung originaler Aufstellungskontexte der bei Trautscholdt dokumentierten Eisengüsse zu gewinnen sind.

ANMERKUNGEN

¹ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.

² Vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 109 f. u. Sandra König, hier S. 129.

³ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.

⁴ Es sind insgesamt neun Bildnistypen der Faustina minor erhalten: vgl. Klaus Fittschen: Die Bildnistypen der Faustina minor und die Fecunditas Augustae (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Folge 3, 126), Göttingen 1982, passim, bes. S. 44–47; Paul Zanker, Klaus Fittschen: Katalog der römischen Portäts in den Capitolinischen Museen und den anderen kommunalen Sammlungen der Stadt Rom, Bd. 3, Kaiserinnen- und Prinzessinnenbildnisse, Frauenporträts, Mainz 1983, S. 20, Nr. 19.

⁵ Exemplarisch sei hier nur die Wörlitzer Marmorbüste von der Hand Bartolomeo Cavaceppis genannt: Ingo Pfeifer, in: Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag von Bartolomeo

Cavaceppi, Ausstellungskatalog Wörlitz, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 109–110, Kat. Nr. 2 (mit weiterführender Literatur).

⁶ Die »tabula« ist meist mit dem Namen des Dargestellten versehen und Bestandteil des Büstensockels.

⁷ Moritz Kiderlen, in: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Inventar der Gipsammlung, ASN 3088 (Stand 29.4.2001); Johann Gottlieb Matthäy: Verzeichnis der im königlich sächsischen Mengs'schen Museum enthaltenen antiken und modernen Bildwerke in Gyps, Dresden/Leipzig 1831, Nr. 308; zur Mengs'schen Sammlung: Steffi Roettgen: Zum Antikenbesitz des Anton Raphael Mengs und zur Geschichte und Wirkung seiner Abguß- und Formensammlung, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 129–148. Der Lauchhammer Gips ist ca. 3 cm niedriger, was sich aus dem Weglassen der Tabula erklären läßt.

⁸ Vgl. zu dieser Thematik auch exemplarisch Marcus Becker: Ein »Vitellius Grimani« in Lauchhammer. Zur Kontextualisierung einer Antikenkopie im Kunstgußmuseum, in: Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 3 (2001), S. 153 mit Anm. 31.

⁹ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 55, hier S. 199.

¹⁰ Vgl. dazu und zum folgenden ebd., S. 54 f., hier S. 198 f.

¹¹ Ebd., S. 24.

¹² Vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 8–10.

¹³ Vgl. hierzu allg. auch Gregor Döhner, Nadja Rüdiger, hier S. 49–58.

¹⁴ Dresden, Skulpturensammlung, Inv. Hm 385. Aus der Sammlung Bellori, Rom, gelangte die Büste 1696 in die Brandenburgische Kunstammer und 1723/26 als Geschenk Friedrich Wilhelms I. von Preußen in die Dresdner Sammlung; Becker III (1811), S. 54 f., Taf. CXXXIV; LePlat 1733, Taf. 158; Preußen 1701. Eine europäische Geschichte. Ausstellungskatalog, Berlin 2001, Katalogbd., S. 198, Kat. Nr. VIII. 56, Abb. S. 198.

¹⁵ Vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 24 f.

¹⁶ Einen guten Überblick gibt Eberhard Paul: Kaiserserien der Renaissance, des Barock und des Klassizismus, in: Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit und Gegenwart. Eine Aufsatzsammlung, hg. von Jürgen Dummer, Max Kunze, Stendal 1983 (Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, Bd. 6.), Bd. 1, S. 239 ff., Abb. Bd. 3, unpaginiert.

¹⁷ C. Suetonius Tranquillus, dt. Sueton, lebte von ca. 70 bis ca. 140 n. Chr. Sein Werk »De vita Caesarum« ist vollständig erhalten.

¹⁸ Vgl. Bert von Hagen: Römische Kaiserbüsten als Dekorationsmotiv im 16. Jh., Augsburg 1987; sowie Reinhard Stupperich: Die zwölf Caesaren Suetons. Zur Verwendung von Kaiserporträt-Galerien in der Neuzeit, in: Lebendige Antike. Rezeptionen der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft, hg. von Reinhard Stupperich, Mannheim 1995, S. 39 ff.

¹⁹ Vgl. Gerald Heres: Kaiserserien in den Kunstkammern des Barock, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt Universität zu Berlin 2/3 (1982), S. 209–210 u. Stupperich (Anm. 18), S. 49.

²⁰ Vgl. Christof Boehringer: Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung, in: Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, S. 273–295.

²¹ Die Kaisergalerie in Herrenhausen, bronzene Bildnisköpfe mit Alabasterbruststücken, gelangte nach 1715 aus dem Pariser Louvre durch Ankauf nach Herrenhausen. Vgl. Klaus Fittschen: Die Kaisergalerie von Herrenhausen und ihre Nachwirkung, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 49–56.

²² Vgl. Sandra König, hier S. 143–146.

ANTIKE UND MODERNE »DAUERBRENNER«.
KLEINFORMATIGE ANTIKENKOPIEN AUS DEM
LAUCHHAMMER WERK

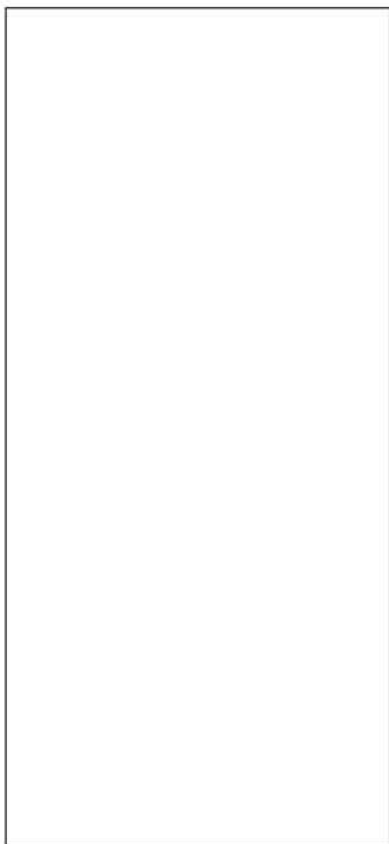
KATHARINA MEINECKE

Im Katalog des Lauchhammer Bildgusses von 1938 werden drei Antikennachbildungen vorgestellt, deren Gußmodelle sich erhalten haben. Zunächst wird der sog. Betende Knabe in den Größen 35, 59, 136 cm angeboten (Abb. 50), einige Seiten später ein Dornauszieher von 34 cm Größe (Abb. 53) und schließlich eine Homerbüste, 13 oder 20 cm hoch (Abb. 54, 55).¹ Der Betende Knabe gibt einen stehenden nackten jungen Mann wieder, der die Arme, ähnlich dem antiken Betgestus, gen Himmel streckt. Die Gußmodelle der beiden kleineren Statuetten sind in der Lauchhammer Gießerei erhalten, zudem der Kopf einer ursprünglich ungefähr 120 cm hohen Statue des Betenden Knaben, die mit den im Katalog angebotenen Stücken nicht übereinstimmt (Abb. 51). Der Dornauszieher zeigt einen ebenfalls nackten Jüngling, der sich auf einem Felsen niedergelassen hat, um sich einen Dorn aus dem linken Fuß, den er auf das rechte Knie aufgelegt hat, zu ziehen. Das Gipsmodell dieser Statuette gehört heute der Ausstellung des Kunstgußmuseums Lauchhammer an; Arme und linkes Bein des mehrteiligen Gußmodells waren abnehmbar, so daß heute leider beide Arme verloren sind. Von den im Katalog angebotenen Büsten des Dichters Homer ist nur das Gußmodell der kleineren überliefert und wird noch immer in der Gießerei benutzt.

Betender Knabe und Homerbüste gehörten zu den frühesten in Lauchhammer gegossenen Antikennachbildungen. Bereits 1786, nur kurz nach dem Guß der ersten Großplastik in Eisen, pries die Gießerei die Figur des Betenden Knaben unter der Bezeichnung »Ganymed« als Aufsatz für Figurenöfen an; zu diesem Zweck wurden vielleicht die beiden in der bei Trautscholdt wiedergegebenen Liste 1789 und 1804 verzeichneten Ganymedfiguren gegossen.² 1816 fertigte die Gießerei eine grünlich bronzierte Kopie des Knaben für die Berliner Akademieausstellung.³ 1796 und 1807 finden sich in der Liste bei Trautscholdt zwei Homerbüsten,⁴ deren Größe zwar nicht überliefert ist, bei denen es sich aber um großformatige Kopien gehandelt haben dürfte. Nur der Dornauszieher ist unter den frühen Güssen nicht verzeichnet; ab wann er gegossen wurde,

ist nicht bekannt. Auch tatsächliche Güsse der im Katalog von 1938 angebotenen Statuette sind nicht überliefert.

Die Vorlagen dieser drei Antikennachbildungen stammen aus berühmten Sammlungen. Beim Original des Betenden Knaben handelt es sich um eine wohl um 300 v. Chr. entstandene antike Bronzestatue, die sich heute in der Berliner Antikensammlung befindet (Abb. 49). Sie war in der Antike ein Einzelstück und stellte vermutlich den jungen Diener aus einer verlorenen mehrteiligen Gruppe dar, der einem Krieger eine Lanze oder ähnliches reichte.⁵ Keine der bekannten Lauchhammer Nachbildungen entspricht der Originalgröße dieser Bronze von 128 cm. Auch für den Lauchhammer Dornauszieher läßt sich

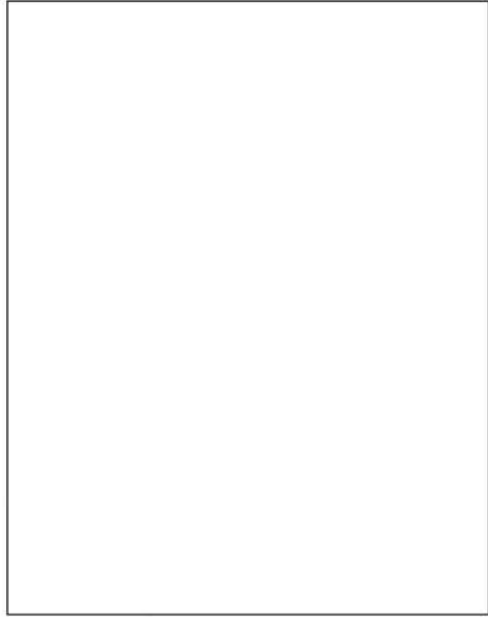


49 *Betender Knabe, Bronzestatue, um 300 v. Chr., Antikensammlung Berlin, Inv. SK 2*



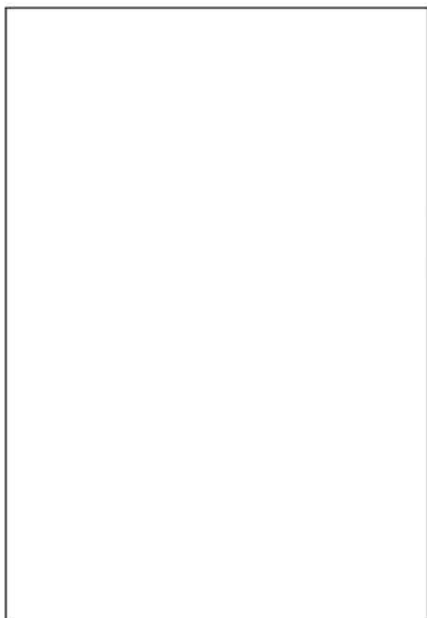
50 *Betender Knabe, moderner Nachguß in Eisen, 20. Jh., KGML*

51 *Kopf des Betenden Knaben, Teil des
Gußmodells einer 120 cm hohen Statue,
Gips, KGML*

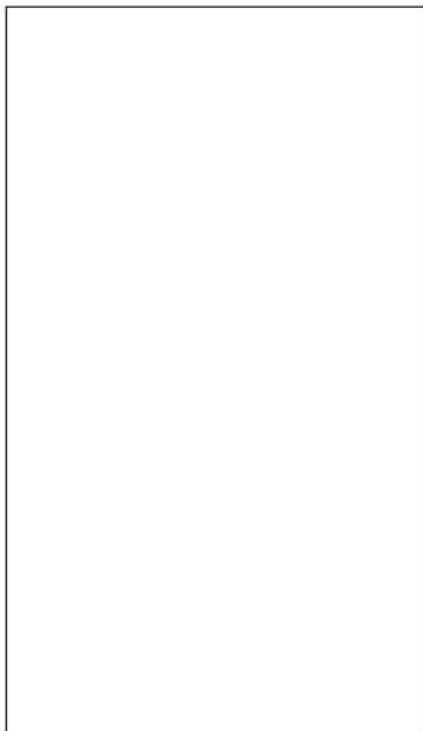


als Vorlage eine antike Bronzestatue bestimmen, nämlich der berühmte sog. Spinario in den Kapitolinischen Museen in Rom (Abb. 52). Dieser stellt die einzige Bronzekopie, entstanden in der frühen Kaiserzeit, eines hellenistischen Werks dar, das ansonsten in zahlreichen antiken Marmorkopien überliefert ist.⁶ Im Original ist er 73 cm hoch, die Lauchhammer Statuette gibt ihn also eindeutig verkleinert wieder. Einzig für die Homerbüste läßt sich kein einzelnes Kunstwerk als eindeutiges Vorbild benennen. Sie entspricht dem hellenistischen Porträttypus des Homer, dem sog. Blinden Typus aus dem 2. oder 1. Jh. v. Chr. (Abb. 56), der in mindestens 21 großformatigen Kopien überliefert ist; qualitätvolle Beispiele befinden sich in den Kapitolinischen Museen in Rom und im British Museum in London.⁷

Die Antikennachbildungen machen im Katalog von 1938 nur einen verschwindend geringen Teil der angebotenen Plastiken aus. Neben den drei besprochenen Stücken sind nur noch vier weitere Antikennachbildungen verzeichnet, deren Gußmodelle sich jedoch nicht erhalten haben: eine Statuette des Diskobol des Myron sowie drei kleine Büsten einer als Niobe bezeichneten Niobetochter, des sog. Eros von Centocelle und der sog. Athena Velletri.⁸ Für den Diskuswerfer und den Eros fehlen in Lauchhammer jegliche Vorlagen, die beiden Büsten der Athena und der Niobetochter sind im Kunstgußmuseum als



52 *Dornauszieher, sog. Spinario, Bronzekopie der frühen Kaiserzeit nach einem hellenistischen Original, Kapitolinische Museen, Rom*



53 *Dornauszieher, sog. Spinario, Gußmodell, Gips, KGML*

großformatige Gipse vorhanden, die eventuell als Vorlage gedient haben könnten.⁹ Zudem wird im Katalog der Merkur Giambolognas als antik bezeichnet, wohl weil er seit seiner Entstehung als den Antiken gleichrangig galt. Die Mehrheit der angebotenen Plastiken stellen 1938 jedoch Güsse nach zeitgenössischen Werken dar.

In den mit Lauchhammer vergleichbaren preußischen Eisengießereien wurden schon in deren Blütezeit im ersten Drittel des 19. Jhs. zumindest im kleinen Format nur wenige Antikennachbildungen gegossen. Eisen wurde eher für zeitgenössische Plastik, insbesondere für Porträts verdienter Persönlichkeiten der Epoche verwendet, da es als Material nicht nur gut zum Einrichtungsstil des Klassizismus und frühen Biedermeier paßte, sondern auch als Symbol des Verzichts und der Sparsamkeit in den Zeiten politischer und militärischer Niederlagen des frühen 19. Jhs. und später des 1. Weltkrieges aufgefaßt wurde und daher in Preußen stark propagandistisch eingebunden war.¹⁰ Die preußischen

Gießereien Berlin, Gleiwitz und Sayn produzierten neben dem dekorativen Bildguß vorwiegend kleines Gerät wie Kerzenleuchter, Schreibtischzubehör und Taschenuhrhalter, für die sie die Modelle untereinander austauschten. Allein als Aufsätze von Briefbeschwerern, die innerhalb des Geräts eine besonders große Gruppe bilden, verwendeten die preußischen Gießereien Nachbildungen antiker Skulpturen: um 1820/30 entstanden Briefbeschwerer mit der sog. Schlafenden Ariadne, dem sog. Sterbenden Gallier, dem Molosserhund aus den Florentiner Uffizien, dem Borghesischen Fechter und der Badenden Venus.¹¹ Diese Miniaturnachbildungen – Gallier und Ariadne sind mit Plinthe nur etwa 8 cm hoch – sind deutlich kleiner als die Lauchhammer Statuetten. Weitere Figuren, die zwar von antiken Skulpturen angeregt sind, sich aber auf kein direktes Vorbild zurückführen lassen und daher nicht als Antikennachbildungen verstanden werden können, dienen als tragende Glieder v. a. an Kerzenleuchtern und Taschenuhrständern.¹² Als rein dekorativ, nicht bloß als schmückendes Element eines Gebrauchsgegenstandes, könnte man lediglich die meist verkleinerten Kopien antiker Marmorvasen wie der sog. Bacchanalien-Vase oder des Medici-Kraters verstehen.¹³ Nur wenige der in den preußischen Manufakturen gegossenen Antikennachbildungen, wie eine Büste nach dem sog. Antinous der Kapitolinischen Museen oder die Miniaturnachbildung der Igeler Säule aus der Sayner Hütte, lassen sich nicht in die hier angesprochenen Kategorien einordnen.¹⁴

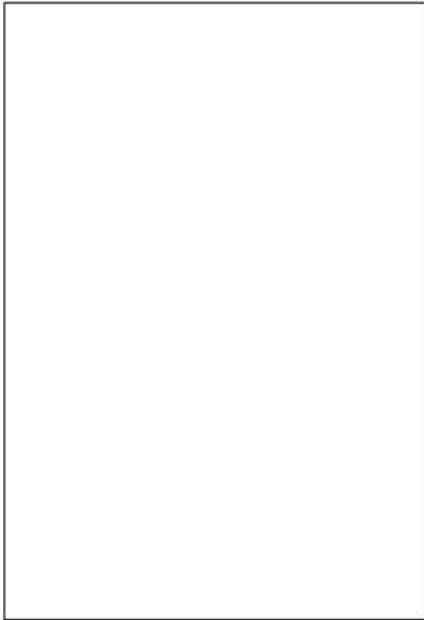
Obwohl das Lauchhammer Werk seit 1815 ebenfalls zu Preußen gehörte, behielt es doch, wie der Vergleich mit dem Repertoire der übrigen preußischen Gießereien zeigt, eine Sonderstellung bei, da es deren Modelle nicht übernahm, sondern seiner Tradition im dekorativen Bildguß treu blieb. Während deren Wurzeln im Guß erster großformatiger Antikennachbildungen ab 1784 recht gut dokumentiert sind,¹⁵ fehlt leider jeglicher Hinweis, wann in Lauchhammer mit der Produktion der kleinformatigen Antikennachbildungen begonnen wurde. Möglich ist, daß das Werk, wenn es schon die Modelle der preußischen Gießereien nicht imitierte, zumindest von diesen angeregt wurde, als sie um 1820/30 begannen, antike Vorbilder im kleinen Format umzusetzen. In der Verwendung dieser Vorbilder unterschied sich Lauchhammer dann aber, wie dargestellt, deutlich von den preußischen Vorreitern.

Trotz der Unterschiede zum Repertoire der preußischen Gießereien, ist die Auswahl der in Lauchhammer im kleinen Format nachgebildeten Antiken, die im Katalog von 1938 angeboten wurden, keineswegs willkürlich getroffen. Vielmehr liegt sie in der langen nachantiken Tradition gerade dieser ausge-

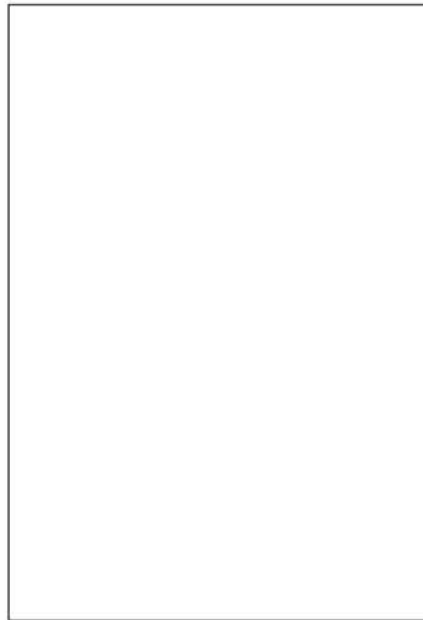
wählten Vorbilder begründet, wie ich im folgenden am Beispiel der drei Stücke, deren Gußmodelle sich in Lauchhammer erhalten haben, kurz skizzieren möchte.

Als einzige dieser drei oben vorgestellten Antiken ging die Nachbildung des Betenden Knaben (Abb. 50), wie sich zeigen wird, eine besondere Synthese mit dem in Lauchhammer verwendeten Material Eisen ein. Zunächst durchlief die einzigartige Bronze des Knaben (Abb. 49), nachdem sie 1503 aus Rhodos nach Venedig gebracht worden war, im 16. und 17. Jh. verschiedene fürstliche Sammlungen, u. a. von Karl I. von England und Ludwig XIV. von Frankreich. Schließlich erwarb sie 1747 Friedrich der Große für sein Schloß Sanssouci und stellte sie so auf der Schloßterrasse auf, daß er sie von seiner Bibliothek aus sehen konnte.¹⁶ Diese prominente Aufstellung des Betenden Knaben sowie dessen Ruf als begehrte und seltene Bronze sicherten der Figur eine gewisse Popularität innerhalb des kleinen Kreises derer, die sie besichtigen konnten. Vornehmlich Mitglieder der Hohenzollernfamilie schmückten nun ihre Residenzen und Landsitze mit Kopien der Plastik in den verschiedensten Materialien: Fürst Franz von Anhalt-Dessau, der in der Armee Friedrichs des Großen gedient hatte, stellte in seinem Gartenreich in Wörlitz um 1780 eine Sandsteinkopie der Figur auf.¹⁷ Prinz Carl von Preußen plazierte 1826 eine von Rauch geschaffene Kopie vor seinem Casino in Glienicke, und Prinz Albrecht schmückte sowohl sein Berliner Palais als auch seinen Dresdener Landsitz Schloß Albrechtsburg mit Nachbildungen des Knaben. In Neustrelitz stellte sich die durch Heirat mit den Hohenzollern verwandte großherzogliche Familie von Mecklenburg-Strelitz um 1840 einen weiß gefaßten Zinkguß in ihrem Park auf.¹⁸ Nur wenige Beispiele finden sich in dieser Zeit außerhalb der preußischen Familie für die Rezeption des Betenden Knaben wie z. B. seit 1826 im Schloß Hope-Deepdene in England.¹⁹

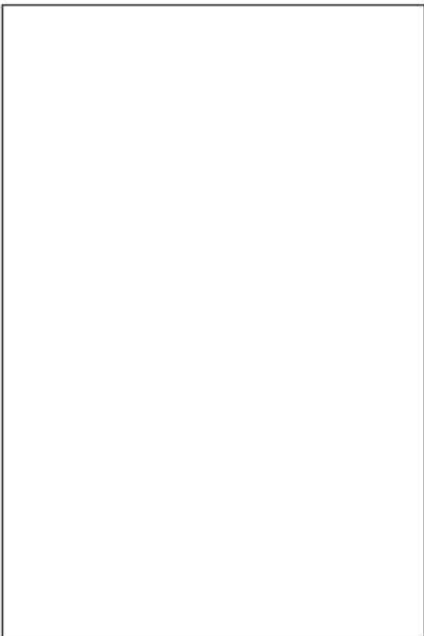
Erst nachdem der Betende Knabe 1830 in das von Schinkel neu errichtete Museum am Lustgarten überführt und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war, begann seine weitläufige Popularität, die durch die von Friedrich Wilhelm IV. propagierte Verehrung des Alten Fritz noch gesteigert wurde. Spätestens mit der Errichtung des Reiterstandbilds Friedrichs des Großen Unter den Linden (enthüllt 1851), das auf einem Sockelrelief den König zusammen mit seinem Architekten Knobelsdorff bei der Aufstellung des Betenden Knaben zeigt, war die Verbindung der Figur zum preußischen König für jeden ersichtlich, der Betende Knabe wurde, genau wie bereits das Material Eisen, zu einem Symbol für preußischen Patriotismus.²⁰ Vor allem das neue



54 *Blinder Homer, Gußmodell, Gips, KGML*



55 *Blinder Homer, moderner Nachguß in Eisen, 20. Jb., KGML*



56 *Blinder Homer, Marmor, römische Kopie vom Ende des 2. Jhs. nach hellenistischem Original, Bibliothek Schloß Sanssouci Potsdam*

Großbürgertum des Kaiserreichs schmückte in seinem Streben, seine Loyalität gegenüber dem Kaiserhaus auszudrücken und dieses gleichzeitig in seiner Ausstattung mit Antiken nachzuahmen, seine Villen und auch Gräber mit meist originalgroßen Kopien der Figur.²¹ Für weniger wohlhabende, aber ebenso preußentreue Kunden boten die Lauchhammer Statuetten sicherlich eine günstige Alternative, ihre politische Gesinnung zum Ausdruck zu bringen, und das nicht nur durch die Figur an sich, sondern noch zusätzlich durch das preußisch geprägte Material Eisen.

Anders verläuft die Rezeptionsgeschichte des Dornausziehers (Abb. 52) und des sog. Blinden Homer (Abb. 56). Sie bindet im Gegensatz zum Betenden Knaben, dessen Rezeption doch weitgehend lokal auf das preußische Einflußgebiet beschränkt blieb, nichts an das Material Eisen. Eher gehören beide praktisch seit ihrer Erschaffung – und das nicht nur in Preußen – zu den beliebtesten antiken Motiven überhaupt und daher beinahe von Anfang an zum Repertoire der Antikenkopisten. Das Dornausziehermotiv war bereits in der Antike ungemein beliebt, wurde in der Literatur ebenso behandelt wie vollplastisch umgesetzt. Die Einzelfigur des Dornausziehers, die als Kopie im Spinario vertreten ist, wurde nicht nur in der Antike zahlreich in Originalgröße kopiert, sondern auch in der Kleinkunst und im Relief aufgegriffen und als Dekoration von Gebrauchsgegenständen, ähnlich den Antiken im preußischen Eisenkunstguß, verwendet.²²

Da der Spinario wohl nie unter die Erde kam, setzte sich seine Beliebtheit seit seiner Erschaffung durchgängig fort. Nachdem der Dornauszieher im Mittelalter als Verkörperung des von der Erbsünde Befallenen und damit zum heidnischen Idol schlechthin geworden war,²³ war es seit der Renaissance besonders seine schlichte Eleganz, die Künstler und Monarchen gleichermaßen faszinierte. Folglich war der Spinario bereits unter den ersten Antiken, die in Rom überhaupt für eine fürstliche Sammlung abgeformt wurden, nämlich um 1550 für Franz I. von Frankreich für dessen Schloß Fontainebleau. Diese Sammlertätigkeit des französischen Königs imitierten später andere Monarchen, um 1635 Karl I. von England und um 1650 Philip IV. von Spanien, die beide selbstverständlich auch Abformungen des Spinario in Rom in Auftrag gaben.²⁴ Neben originalgroßen Kopien waren es aber besonders kleinformatige Nachbildungen, ähnlich den späteren Lauchhammer Statuetten, die der sammelnde Adel begehrte. Im späten 15./frühen 16. Jh. begannen zunächst italienische Bildhauer mit der Herstellung kleiner Bronzestatuetten nach antiken Vorbildern für den lokalen Adel. Diese Figürchen dienten als rein dekorative Tischaufsätze

oder waren z.T. mit Tintenfassern, ähnlich dem Gerät der deutlich späteren preußischen Gießereien, versehen. 1501 fertigte z. B. der für seine Antikenkopien bekannte Antico eine kleine Bronze des Spinario für Isabella d'Este.²⁵

Im 18. Jh. nahm infolge der Ausweitung der »Grand Tour« der Bedarf an Antiken bzw. an Antikenkopien stark zu. Hatte diese Kavaliertour, die als Hauptziel Italien ansteuerte, im 17. Jh. noch vornehmlich der Einführung junger Adeliger an den auswärtigen Höfen gedient, entwickelte sie sich im folgenden Jahrhundert stärker zu einer reinen Bildungsreise, die nun auch vermehrt gebildete Nichtadlige antraten. Um diesen neuen Markt zu bedienen, entwickelte sich in Italien eine beinahe industrielle Produktion kleiner Bronzestatuetten nach Antiken, die sich die Reisenden als Erinnerung an das Gesehene mit nach Hause nehmen konnten.²⁶ Als erster benennbarer Künstler begann bereits Ende des 17. Jhs. Massimiliano Soldani Benzi mit der Produktion entsprechender Statuetten.²⁷ Ihm folgten seit den 1760er Jahren Giacomo Zoffoli, ab 1787 dessen jüngerer Bruder Giovanni und seit den 1790er Jahren Francesco Righetti als führende Konkurrenten in diesem Geschäft. Beide boten ein nahezu identisches Repertoire an, in dem der Spinario natürlich nicht fehlte; leider sind von diesen Künstlern keine erhaltenen Bronzen des Dornausziehers bekannt.²⁸

Diese Massenproduktion verkleinerter Antikenkopien bildet den Hintergrund, vor dem das Lauchhammer Werk begann, entsprechende Antikennachbildungen auch in Eisen zu gießen. Daß sich der Spinario (Abb. 53) auch in der späteren Zeit des Lauchhammer Bildgusses im Repertoire der Gießerei hielt, wird dadurch begründet, daß er auch weiterhin ein Symbol für Schönheit und Anmut blieb. Wie sonst ließe sich erklären, daß noch 1912 Thomas Mann in seiner Novelle »Der Tod in Venedig« den Knaben Tazio mit »schönem Haar« vorstellt, das sich »wie beim Dornauszieher [...] in der Stirn« lockt, »über den Ohren und tiefer noch in den Nacken.«²⁹

Ganz ähnlich verhielt es sich mit dem Homerporträt. In der Antike waren die Werke Homers in der griechischen wie römischen Welt Schullektüre, und in einigen Städten genoß der berühmte Dichter, über dessen Leben bereits damals kaum etwas bekannt war, sogar kultische Ehrungen.³⁰ Entsprechend groß war der Wunsch nach seinem Bildnis, das aber, da Homer in einer Zeit lebte, als die Griechen noch keine Porträts schufen, erst nachträglich erfunden werden mußte. Dies geschah seit der Mitte des 5. Jhs v. Chr. mehrmals, jeweils dem herrschenden Zeitgeschmack angepaßt. Das in Lauchhammer nachgebildete Bildnis im Blinden Typus stellt dabei die späteste der bekannten rundplastischen Porträtschöpfungen dar (Abb. 54, 55).³¹ Zusätzlich waren Homerporträts,

ähnlich wie der Dornauszieher, auch in den verschiedensten v.a. dekorativen Gattungen wie Gemmen oder Bodenbelägen wie Mosaik oder ›opus sectile‹ beliebt.³²

Anders als der Dornauszieher wurde der Blinde Homer erst in der Renaissance wiederentdeckt, als dieses Bildnis als Homer identifiziert wurde. Wohl besonders wegen seines ausdrucksstarken Pathos galt es wie der Spinario als Meisterwerk der Bildhauerkunst³³ und fesselte daher wie dieser Künstler und Monarchen. Vor allem aber war es der einzigartige Ruf Homers, der ihn seit der Antike zur Verkörperung der Literaturliebe, der Grundlage aller Bildung, hatte werden lassen, der noch immer den Wunsch nach seinem Bildnis wachhielt und dieses zum geeigneten Schmuck für Bibliotheken des aufgeklärten Adels und gebildeten Bürgertums machte.³⁴ Bereits den ersten in Auftrag gegebenen Abformungen griechischer Porträts überhaupt, die Karl I. von England 1636 in Rom ebenfalls anfertigen ließ, gehörte daher der Blinde Homer selbstverständlich an.³⁵ In anderen in der 1. Hälfte des 17. Jhs. entstandenen Serien großformatiger Bronzebüsten, die eventuell zur Ausstattung von Bibliotheken gefertigt worden waren, war entsprechend ein Blinder Homer enthalten.³⁶ Da dieses Homerporträt aber, anders als der Betende Knabe und der Spinario, in mehreren antiken Originalkopien überliefert ist, war es fürstlichen Sammlern durchaus möglich, eines dieser antiken Originale zu besitzen. Dieses Glück hatte Friedrich der Große, der seine Homerbüste selbstverständlich in seiner Bibliothek aufstellte (Abb. 56).³⁷

Der Blinde Homer gehörte aber nicht wie der Spinario in das Standardrepertoire der großen Hersteller kleinformatiger Antikennachbildungen wie Zoffoli und Righetti. Gleichwohl sind aber kleinformatige Homerbüsten überliefert, z. B. von der Wedgwood Manufaktur, die ab den 1770er Jahren 10 cm große Büsten des Blinden Homer in ›black basalt,‹ einem unglasierten schwarzen Steingut, das das Aussehen der kleinen Bronzestatuetten imitiert, herstellte.³⁸ Auch sonst wurde das Porträt des Dichters im Blinden Typus in den verschiedensten Zusammenhängen verwendet, meist in seiner Bedeutung als Verkörperung der Literatur: im 18. Jh. erscheint z. B. die Homerbüste im Profil auf den Frontespizen des Berliner Verlages Nicolai.³⁹ An diese Tradition des Homerporträts versuchte sicherlich auch die Lauchhammer Gießerei anzuknüpfen und lieferte mit ihren kleinformatigen Büsten eine preiswerte Alternative für all diejenigen, die, obwohl sie sich keine großformatige Kopie des Blinden Homer leisten konnten, dennoch ihre Literaturliebe und Bildung zum Ausdruck bringen wollten.

Die hier aufgezeichneten Rezeptionen der drei besprochenen Antiken sind keineswegs vollständig, sondern stellen nur einen winzigen Ausschnitt aus den unzähligen mannigfaltigen Aufgriffen dieser Werke dar. Sie reichen aber durchaus aus, um zu demonstrieren, daß die Auswahl gerade dieser Antikennachbildungen für die Lauchhammer Produktion keineswegs zufällig getroffen war, sondern bewußt auf traditionell kopierte und daher beliebte Antiken zurückgriff. Der Betende Knabe als im 19. Jh. weniger international geschätztes, dafür als Symbol der Hohenzollernverehrung im preußischen Raum zu Bedeutung gekommenes Werk zeigt die regionale Ausrichtung der Lauchhammer Produktion. Spinario und Blinder Homer waren hingegen beinahe zu Chiffren der Antikenbegeisterung und damit Bildung geworden. Dies sicherte dem Lauchhammer Werk auch noch in der Spätzeit den Absatz dieser im Katalog angebotenen Plastiken. Das Kleinformat bot dabei eine preiswerte Alternative zu originalgroßen Nachbildungen und sprach dadurch einen größeren Kundenkreis an. Beispiellos bleibt dabei innerhalb des preußischen Eisenkunstgusses, daß das Lauchhammer Werk die Antikennachbildungen als rein dekorative Statuetten anbot, anstatt sie wie die anderen preußischen Eisengießereien Berlin, Gleiwitz und Sayn nur in Verbindung mit alltäglichem Gerät zu verwenden. Damit knüpft Lauchhammer eher an die kleinformatigen Bronzestatuetten nach Antiken der italienischen Bildhauer der der Blütezeit des Eisenkunstgusses unmittelbar vorangehenden Zeit an und behält die aus der Entwicklung des Eisengusses großformatiger Antikenkopien im 18. Jh. resultierende im Bildguß liegende Sonderstellung des Werkes bei.

ANMERKUNGEN

¹ Lauchhammer Bildguß, Lauchhammer 1938, S. 59 (Betender Knabe), S. 108 (Dornauszieher), S. 164 (Homer).

² Die Figurenöfen wurden beworben im *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1786, S. 369, 371, Taf. XXX. Die als Ganymed bezeichnete Figur war innen hohl, so daß durch sie die erhitzte Luft zirkulieren konnte; auf weiß emailliertem Ofen, zusammen zum Preis von 175 Rthlr., die Figur alleine 100 Rthlr. Gegossener Ganymed verzeichnet bei Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, 55, hier S. 198 f. Zu den Figurenöfen vgl. auch Sandra König, hier S. 138–142.

³ Jörg Kuhn: Der »Betende Knabe von Sanssouci«. Die Rezeptionsgeschichte des Knaben vom 18. Jahrhundert bis heute, in: *Der Betende Knabe. Original und Experiment*, hg. von Gerhard Zimmer, Nele Hackländer, Frankfurt am Main 1997, S. 36; Schmidt 1981, S. 267.

⁴ Trautscholdt 1825 (1996), S. 55, hier S. 199. Vielleicht waren diese Aufsätze für Öfen, wie sie im *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1786, S. 368, 371 mit Sokrates- und Commodusbüste angeboten werden.

⁵ Gerhard Zimmer, in: Brigitte Knittlmayer, Wolf-Dietrich Heilmeyer: Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum, 2. Auflage, Mainz 1998, S. 57–58, Kat. Nr. 25; ders.: Wiedergeburt eines frühhellenistischen Originals, in: Der Betende Knabe 1997 (Anm. 3), S. 20.

⁶ Im 19. Jh. galt der Spinario noch als frühklassisches Original (ca. 480–450); die Auffindung der Marmorstatuette des sog. Dornausziehers Castellani 1874 in Rom (heute im British Museum in London), der im Körperaufbau dem Spinario fast gleicht, dessen Kopf aber einen lebhaften kleinen Jungen der hellenistischen Genreplastik zeigt, löste die bis heute anhaltende Diskussion über die Datierung der beiden Figuren und ihres Urbildes aus. Zur früheren Forschungsgeschichte: Nikolaus Himmelman: Drei hellenistische Bronzen in Bonn, Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1975. 2), S. 26–33; er datiert das Urbild des Dornausziehers ins 3. Jh. v. Chr. Paul Zanker: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1974, S. 71–75 datiert hingegen beide Typen um 100 v. Chr. Datierung Spinario: ebd., S. 73; Replikenliste: ebd., S. 71–72.

⁷ Gisela Maria Augusta Richter, Ronald R. R. Smith: The Portraits of the Greeks, Oxford 1984, S. 139–50.

⁸ Lauchhammer Bildguß (Anm. 1), S. 75 (Diskobol), S. 164 (Eros, Niobe = sog. Niobe Chiaramonti, Athena).

⁹ Vgl. Christine Haß-Schreiter, Sebastian Prignitz, hier S. 73–76.

¹⁰ Maria Borgmann, in: Aus einem Guß. Eisenguß in Kunst und Technik, hg. vom Museum für Verkehr und Technik, Berlin 1988, S. 86; Schmidt 1981, S. 94. (Das Material für Antikennachbildungen scheint nach wie vor Bronze oder Gips gewesen zu sein: Kleine Gypse. Wohnzimmerrezeption antiker Plastik, hg. von der Projektgruppe »Kleine Gypse«, Tübingen 1999, S. 64–70.)

¹¹ Ariadne (Vorlage in den Vatikanischen Museen): Berlin und die Antike, hg. von Willmuth Arenhövel, Katalogband, Berlin 1979, S. 239–40, Kat. Nr. 450; ders.: Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Berliner Sammlungen, Berlin 1982, S. 206–07, Kat. Nr. 442. Sterbender Gallier (Kapitolinische Museen): Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 240, Kat. Nr. 453; Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 207, Kat. Nr. 443; Ruth Stumann-Bowert: Eisenkunstguss. Die Sammlung der Buderus Aktiengesellschaft, Wetzlar 1984, S. 96–97, Kat. Nr. 34; Paul-Georg Custodis, Barbara Friedhofen, Dietrich Schabow: Sayner Hütte. Architektur, Eisenguss, Arbeit und Leben, Koblenz 2002, S. 203 (Katalog um 1846). Molosserhund: Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 212, Kat. Nr. 455. Fechter: Custodis et al. 2002 (Anm. 11), S. 203 (Katalog um 1846). Venus: ebd., S. 135 (Katalog um 1846), S. 203 (Katalog um 1846).

¹² v. a. antikisierende Karyatiden oder Viktorien: s. Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 166–68, 178, Kat. Nr. 350–51, 353–56, 376; Custodis et al. 2002 (Anm. 11), S. 133–35 (Katalog von 1846), S. 204–05 (Katalog um 1846). Einzige Ausnahme bildet bei den Leuchtern der unter die Antiken einzuordnende Merkur von Giambologna: ebd., S. 133 (Katalog um 1846), S. 205 (Katalog um 1846).

¹³ Bacchanalien-Vase nach einem Vorbild im British Museum London: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 223–26, Kat. Nr. 409. Medici-Krater: ebd., S. 226, Kat. Nr. 410; Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 185–86, Kat. Nr. 394. Weitere Vasen nach antiken Vorbildern: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 226–229.

¹⁴ Antinous: Willmuth Arenhövel: Manufaktur und Kunsthandwerk im 19. Jh., in: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 240, Kat. Nr. 454. Igeler Säule: Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 115, Kat. Nr. 236; Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 241, Kat. Nr. 458.

¹⁵ Siehe Charlotte Schreiter, hier S. 8–10, 12–15.

¹⁶ Zur Reise des Betenden Knaben s. Nele Hackländer: Der Betende Knabe – eine Antike auf Wanderschaft, in: Der Betende Knabe 1997 (Anm. 3), S. 25–34.

- ¹⁷ Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, hg. von Frank-Andreas Bechtoldt, Thomas Weiss, Wörlitz 1996, S. 134–35, 373, Kat. Nr. 223.
- ¹⁸ Kuhn 1997 (Anm. 3), S. 37–38.
- ¹⁹ Bronze­guß des Betenden Knaben in der Mitte der Balustrade im zweiten Stock der Eingangshalle: Geoffrey B. Waywell: *The Lever and Hope Sculptures (Monumenta Artis Romae XVI)*, Berlin 1986, S. 52, 58–59, Taf. 43, 2.
- ²⁰ Kuhn 1997 (Anm. 3), S. 43.
- ²¹ Ebd., S. 39–41, 43. z. B. Villa Walther Rathenaus im Grunewald oder Grab des Geheimen Oberjustizrats Dr. Arnold Koettgen auf dem Urnenfriedhof Wedding, Plastik heute auf dem Leopoldplatz Berlin.
- ²² Hellenistische Literatur: Theokr. IV 50–57. Vollplastische hellenistische Umsetzung als Gruppe aus Pan und Satyr: Natalie Marquardt: *Pan in der hellenistischen und kaiserzeitlichen Plastik*, Bonn 1995, S. 212–226. Kleinkunst: Terrakotte aus Priene: Joachim Raeder: *Priene. Funde aus einer griechischen Stadt*, Berlin 1983, S. 36 (Nr. 36); Terrakotten des Dornausziehers als Grabbeigaben: z. B. aus Salzburg und Wels: Heinrich Lange: *Römische Terrakotten aus Salzburg*, Salzburg 1990, Kat. Nr. 66, 67, 187; auf Gemmen: Gertrud Horster: *Statuen auf Gemmen*, Bonn 1970, S. 73–75; im Relief: Brigitte Hundsalz: *Das dionysische Schmuckrelief*, München 1987, K 88*, 59–60, 189–90. Gebrauchsgegenstände: als Haarnadelaufsatz: Kleine Gypse 1999 (Anm. 10), S. 33, 100, Kat. Nr. II/11; als Aufsatz einer Bronzelampe: M. Héron de Villefosse, in: *Séance du 13. Septembre. Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France (1905)*, S. 299–301.
- ²³ Mittelalterliche Rezeption des Dornausziehers s. Ladendorf 1953, S. 22, Anm. 58; zur Symbolik im Mittelalter: Sebastian Heckscher, in: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, (Stuttgart 1958), Sp. 290–94, s. v. Dornauszieher. Zum Aufenthaltsort des Spinario seit dem Mittelalter: Haskell/Penny 1998, S. 8, 308.
- ²⁴ Haskell/Penny 1998, S. 31–32, 308.
- ²⁵ Bronzestatue des Dornausziehers mit Tintenfaß: ein Bacchiacca oder Bronzino zugeschriebenes Porträt von 1540 zeigt einen unbekanntem jungen Mann, der eine entsprechende Statue des Spinario hinter sich auf einem Tisch plazierte hat: Galleria Corsini Florenz, A. McComb: *Francesco Ubertini (Bacchiacca)*, in: *Art Bulletin* 8 (1926), S. 154; ein entsprechendes Stück abgebildet bei: Haskell/Penny 1998, S. 9. Antico für Isabella d'Este: ebd., S. 308. Ludwig XIV. besaß eine große Sammlung solcher Bronzestatuetten, eine größere besaß jedoch sein Bildhauer Francois Girardon, der auch eine Bronze des Spinario angehörte: ebd., S. 41, Abb. 23.
- ²⁶ Adelheid Müller: *Reisende der Grand Tour in den Sammlungen Roms – Winckelmann als Cicerone*, in: *Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 155, 158, 163.
- ²⁷ Ursel Berger, Volker Krahn: *Bronzen der Renaissance und des Barock. Katalog der Sammlung des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig*, Braunschweig 1994, 153–54.
- ²⁸ Hugh Honour: *Bronze Statuettes by Giacomo and Giovanni Zoffoli*, in: *The Connoisseur* (November 1961) S. 198–205; Ingo Pfeiffer: *Giacomo Zoffoli. Kleinbronzen aus Schloß Wörlitz*, in: *Weltkunst* 24 (Dezember 1996) S. 3232–3234; Haskell/Penny 1998, S. 93, 342–43.
- ²⁹ Thomas Mann: *Der Tod in Venedig*, Neuauflage, Frankfurt/Hamburg 1963, S. 26; Werner Fuchs: *Der Dornauszieher (Opus Nobile 8)*, Bremen 1958, S. 12.
- ³⁰ *In Smyrna und Alexandria*: Richter, Smith 1984 (Anm. 7), S. 140.
- ³¹ Ebd., S. 141–147; Otfried R. Deubner: *Homerbildnisse*, in: *Archäologischer Anzeiger des Deutschen Archäologischen Instituts* (1998, 4), S. 494; Robert und Erich Boehringer: *Homer. Bildnisse und Nachweise*, Bd. I, Breslau 1939, S. 90.
- ³² Deubner 1998 (Anm. 31), S. 497.

- ³³ Dies zeigt sich z. B. in dem Gemälde »Der Tastsinn« von Lieven Mehus, um 1660, italienische Privatsammlung: Ein Blinder tastet mit der einen Hand vergeblich eine bemalte Leinwand ab, mit der anderen die Büste des Blinden Homer; Andreas Schuhmacher in: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hg. von Ekkehard Mai, Kurt Wettengl, München/Köln 2002, S. 263–64, Abb. 264.
- ³⁴ Uwe Quilitzsch: Wedgwood für Wörlitz, in: 1795–1995. Wedgwood. Englische Keramik in Wörlitz, hg. von Thomas Weiß, Wörlitz 1995, S. 24, Abb. S. 25.
- ³⁵ Maria Grazia Picozzi: I ritratti dal mare della Meloria al Museo Archeologico di Firenze. Fufioni in bronzo da marmi romani, in: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte (RIA). Ser. III, XVIII (1995), S. 110, 114.
- ³⁶ Vier Bronzebüsten, 1. Hälfte des 17. Jhs., im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, ursprünglich aus dem Schloß Salzdahlum: Berger, Krahn 1994 (Anm. 27), S. 122–23, Kat. Nr. 75–78; Eberhard Paul: Gefälschte Antike. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Leipzig 1981, S. 17–18. Vier Bronzebüsten im Archäologischen Museum Florenz, 1722 aus dem Meer im Gebiet von Livorno geborgen, wohl aus einem Schiffswrack des 17. Jhs.: Picozzi 1995 (Anm. 35), S. 69.
- ³⁷ Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, [...], welche die Sammlung Seiner Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775 (Nachdruck Potsdam 1990), S. 24, Nr. 131.
- ³⁸ Uwe Quilitzsch in: 1795–1995. Wedgwood 1995 (Anm. 34), S. 78–79, Kat. Nr. 21; Diana Edwards: Black Basalt. Wedgwood and Contemporary Manufacturers, Woodbridge 1994, S. 66, Abb. 53.
- ³⁹ z. B. 1759 für Lessings und Nicolais »Briefe, die neuste Litteratur betreffend« und 1766 für den 1. Band der Allgemeinen deutschen Bibliothek: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten der Epoche, hg. von der Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 196, 198.

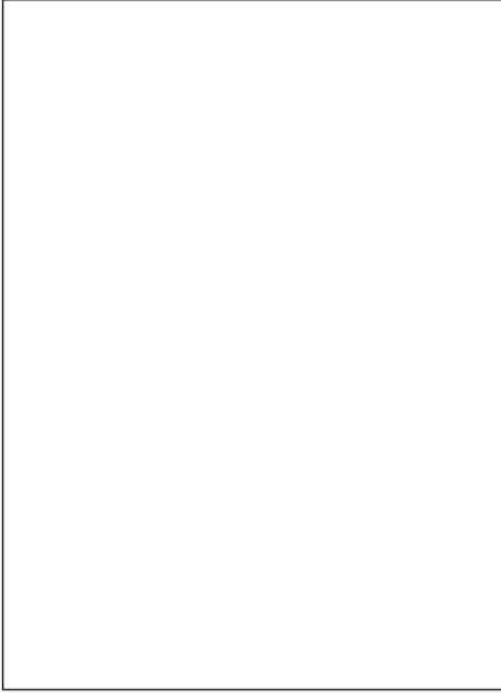
DIE KLASSIZISTISCHE PRODUKTION DES LAUCHHAMMER EISENWERKES

CLAUDIA KABITSCHKE

Um die Wende zum letzten Viertel des 18. Jahrhunderts war der allgemeine Bedarf an Plastik deutlich zurückgegangen. Zwar war nicht das Interesse an Skulptur verschwunden, doch Bildhauerarbeiten, wie sie von den Meistern des späten Barock gefertigt wurden, entsprachen nicht mehr der neugewonnenen Ansicht über das Menschenbild und über die Funktion der Kunst.¹ In Abwendung vom höfischen Pathos, dem Schwung des Barock und dem Spiel des Rokoko forderte der Klassizismus auch auf dem Gebiet der Skulptur klassische Würde und Größe, Strenge der Komposition, eine neue Gesetzmäßigkeit und Bedeutung. Das mit sich selbst in Einklang stehende Kunstwerk verlangte dabei nach einfachen Lineaturen, wenig bewegten Flächen, einem klaren Absetzen der Teile voneinander, einer strengen Tektonik und festen Ansichtsseiten. An die Stelle der barocken Asymmetrie trat strenge Symmetrie, rechte Winkel und Dreiecksformen ersetzen Schwingungen und Kurven, kubische Geschlossenheit stand einer weiten Raumdurchdringung gegenüber. Die klassizistische Plastik erlangte gegenüber der Architektur eine große Eigenständigkeit und erwarb »einen zuvor kaum gekannten Rang; Denkmäler und Grabmäler, freie Skulpturen und Bildnisbüsten bzw. -reliefs wurden von Höfen und Bürgern bestellt, letztere wenn nicht in Marmor, dann zumindest in Gipsabgüssen.«²

Mit dem Klassizismus erlebte der Eisenkunstguß eine erste Blüte, die bis weit in das 19. Jahrhundert hinein reichte. Im Gußeisen mit seinem herben und ernsten Charakter, seiner Dauerhaftigkeit und seinem im Vergleich zur Bronze erschwinglichen Preis fand die Generation um 1800 den ihr angemessenen künstlerischen Ausdruck.³ Das schlichte Metall entsprach zumindest seit napoleonischen Zeiten dem romantischen Empfinden und der erwachende Sinn für klare Formen unter Verzicht auf Farbige kam dem entgegen. Der klassizistische Eisenkunstguß erreichte seinen Höhepunkt während und nach den Befreiungskriegen, als zahlreiche Denkmäler und Gedenktafeln zu schaffen waren.⁴

Um sich der Frage nach der klassizistischen Produktion des Lauchhammer Eisenwerkes zu nähern, ist es zunächst sinnvoll, das Verzeichnis des damaligen Oberfaktors Johann Friedrich Trautscholdt zu konsultieren. Zwar kann dieses



57 *Büste Detlev Carl von Einsiedel,
Eisenguß, 1789, vor der Neuen Kirche
Wölkenburg*

»Verzeichniß der Kunstguß – und anderer merkwürdigen Gußwaaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt worden« nicht als vollständig erachtet werden, es gibt jedoch zumindest einen ungefähren Aufschluß über die diversen gegossenen Stücke in den Jahren 1784 bis 1825.⁵

Es wird deutlich, daß sich der Lauchhammer Eisenkunstguß vorrangig der Herstellung von Werken nach antikem Vorbild gewidmet hat. Zeitgenössische, das heißt klassizistische Plastik ist im Gegensatz dazu wenig gegossen worden. Obwohl der Kunstguß seit 1784 erfolgreich in Eisen ausgeführt werden konnte, erscheint bei Trautscholdt die erste zeitgenössische Arbeit erst im Jahre 1789. Es handelt sich hierbei um eine Büste des Ministers Heinitz. In demselben Jahr entstehen auch die Büsten des Grafen Detlev Carl von Einsiedel (Abb. 57) und seiner Gattin (Abb. 20). Die erste größere Kunstgußarbeit in Eisen stellt jedoch das im darauffolgenden Jahr gegossene Grabmal der Sidonie Albertine von Einsiedel dar (Abb. 58).

Obwohl der Handel mit den eisernen Antikenkopien laut den Aufzeichnungen des Oberfaktors floriert, scheinen der Bedarf und das Interesse an klassizistischer Eisenplastik zunächst eher klein zu sein. Trotzdem lassen sich drei



58 *Grabmal der Sidonie Albertine von Einsiedel, Eisenguß, 1790, Alte Kirche Wölkensburg*

Herstellungsphasen erkennen. Im Jahre 1793 wird eine Büste des sächsischen Kurfürsten ausgeführt und 1795 erfolgt ein erneuter Guß der Büste Heinitz'. Die erste Phase der klassizistischen Produktion endet 1798 mit der Fertigung der Büsten der Gräfinnen von Einsiedel und von Wallwitz (Abb. 19, 20). Bei letzterer handelt es sich um die 1767 geborene und im Jahr zuvor verstorbene Tochter des Grafen von Einsiedel und seiner ersten Gattin Sidonie Albertine. Es fällt auf, daß es sich bei den aufgeführten Werken der ersten Phase der Produktion ausschließlich um Bildnisse der Mitglieder der Familie oder des engen Freundeskreises handelt. Selbst Friedrich Anton Freiherr von Heinitz, der 1763 bis 1774 an der Spitze des sächsischen Bergbaus stand und 1777 von Friedrich II. von Preußen zum Minister und Berghauptmann des preußischen Bergwerks- und Hüttendepartements ernannt worden war, stand in freundschaftlicher Verbindung zum Hause Einsiedel, wobei dieser Kontakt auch den späteren Verbindungen zwischen den preußischen Gießereien, insbesondere Gleiwitz, und Lauchhammer nicht abträglich sein sollte.⁶

Laut Trautscholdt werden in Lauchhammer über den gesamten Zeitraum bis 1825 keine Büsten, Standbilder oder Denkmäler von zeitgenössischen Dichtern, Philosophen, Künstlern oder Staatsmännern aus dem In- und Ausland gegossen. Weder Kant, Wieland, Lessing oder Schiller, noch Goethe, Napoleon, Friedrich II. oder Friedrich Wilhelm II. sind namentlich verzeichnet, was angesichts der regen plastischen Bildnisproduktion um 1800 überrascht. Stellvertretend soll an dieser Stelle nur auf Martin Gottlieb Klauer hingewiesen werden, der seit 1773 als Bildhauer am Weimarer Hof eine beachtliche Menge an Portraitbüsten diverser Persönlichkeiten, unter anderem auch von Goethe, Herder, Wieland und Lavater geschaffen hat.⁷ Aber auch die Marmorbüsten Immanuel Kants von Emanuel Bardou aus dem Jahre 1798 und von Friedrich Hagemann, datiert auf 1801, oder das Selbstbildnis des Stuttgarter Bildhauers Johann Heinrich Danneker von 1796 zeigen deutlich die Entwicklung der Portraitplastik dieser Zeit. Die klassizistischen Werke der Lauchhammer Gießerei jedoch scheinen dem gegenüber fast ausschließlich für die Aufstellung und Nutzung im privaten Bereich der Familie von Einsiedel gearbeitet worden zu sein. Das wirft natürlich die Frage nach der allgemeinen Auftragsituation für zeitgenössische Plastik in Eisen auf, denn wie zuvor erwähnt, lief der Handel mit den weiteren Erzeugnissen, beispielsweise den Antikennachgüssen oder den Figurenöfen, durchaus erfolgreich.

Die zweite Phase der klassizistischen Produktion beginnt im Jahr 1802 mit dem Guß des Grabmals für den 1793 jung verstorbenen Sohn des Grafen



59 *Johann Gottfried Schadow, rechte Sarkophagschmalseite des Grabmals des Grafen Alexander von der Mark mit der Darstellung des Genius des Schlafes, 1788–90, Alte Nationalgalerie Berlin*

Friedrich von Einsiedel (Abb. 60). Diesem folgen im selben Jahr eine Büste des im Krieg Gefallenen sowie Büsten der Gräfin von Wallwitz (Abb. 19) und der Gräfin von Einsiedel geb. von Löben. In den anschließenden Jahren entstehen neben den Frontons für die 1804 eingeweihte Neue Kirche in Wolkenburg (Abb. 61), den Reliefeinsätzen zu diesen und den beiden Cherubim für den Innenraum (Abb. 62), genauer gesagt für den Altarbereich der Neuen Kirche, auch diverse Büsten, beispielsweise von Friedrich August von Sachsen und General Leutnant von Gersdorf.

In den Jahren 1812 bis 1818 steigt die Zahl der in Eisen gegossenen klassizistischen Bildwerke noch einmal an. In dieser dritten Phase entstehen nun auch vermehrt Büsten und Denkmäler, die nicht allein aus dem direkten Umfeld der von Einsiedels stammen, etwa so die 1813 gegossene Büste des »Consistorial-Rath[s] Herder«⁸ oder die der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar sowie eine Büste Fürst Blüchers. Es folgen unter anderem ein Monument für General Moreau, außerdem Darstellungen von »Hoforganist Dreißig« und

Minister von Reden. Im Jahr 1818 verzeichnet Trautscholdt eine Büste des Königs von Preußen; Lauchhammer war seit 1815 nicht mehr unter sächsischer Herrschaft, doch ob es sich bei dem Guß um Friedrich Wilhelm III. oder beispielsweise eine posthume Darstellung Friedrichs II. handelt, ist nicht ersichtlich. Erschwerend kommt hinzu, daß sich viele dieser zeitgenössischen Werke nicht erhalten haben oder ihr Verbleib unbekannt ist. Nach 1818 ist bis auf den Nachguß des Grabmals der Sidonie Albertine von Einsiedel für die Chemnitzer Fabrikantenbrüder Krause im Jahr 1824, kein zeitgenössisches Werk im klassizistischen Stil verzeichnet oder bekannt. Neben vereinzelt Güssen nach antikem Vorbild beginnen zu dieser Zeit technische Aspekte den Eisenguß des Lauchhammer Werkes zu dominieren. Es werden verstärkt Dampfmaschinen, Geländer, Brückenzubehör und anderes technisches Gerät hergestellt. Leicht verwirrend wirken zudem Vermerke nachfolgender Art, die seit 1819 gehäuft zu finden sind: »[...] 1145 diverse Portraits, Rosetten, Pfeifenköpfe etc. [...]«⁹ oder »[...] 910 div. Portraits, Leuchter, Cigarrenpfeifen etc. [...]«¹⁰ Es ist eher unwahrscheinlich, daß sich hinter solch vagen Bezeichnungen wie »div. Portraits« klassizistische Eisenkunstgüsse von zeitgenössischen Künstlern verbergen. Wahrscheinlich wird es sich dabei etwa um Portraitmedaillons oder Reliefs gehandelt haben.

Ein Grund für die stetige Abnahme der allgemeinen Lauchhammer Eisenkunstgußproduktion ab 1818 liegt sicherlich in der sich entwickelnden Vormachtstellung der Königlichen Eisengießerei Berlin, denn dort entstehen ab 1816 künstlerisch und technisch hochwertige Eisengüsse nach klassizistischem Vorbild, beispielsweise die von Rauch oder Tieck geschaffenen Büsten. Ein weiterer Grund für die rückläufige Produktion könnte aber auch die einsetzende Verlagerung hin zum Bronzeguß sein. Da das Gußwaren-Verzeichnis des Oberfaktors Trautscholdt mit dem Jahr 1825 endet, kann über die nachfolgende Herstellung von Eisengüssen, besonders die zeitgenössisch-klassizistischen Bildwerke betreffend, nur spekuliert werden.

Um die Besonderheit des Lauchhammer Eisenkunstgusses im Kontext der zeitgenössischen Produktion der klassizistischen Bildwerke betrachten zu können, ist es unerlässlich, vergleichend auf die Erzeugnisse der preußischen Eisengießereien Gleiwitz, Berlin und Sayn zu schauen.

In dem 1796 gegründeten Gleiwitzer Eisenwerk wurden ab 1798, also 14 Jahre nach Beginn der Lauchhammer Eisenkunstgußproduktion, Kunstgußwaren hergestellt. Anfangs orientierte man sich dabei an dem größeren und erfolgreicherem Einsiedelschen Unternehmen und profitierte von der gebote-

nen Unterstützung bezüglich des Fachwissens und der Weiterbildung des Werkstattpersonals.¹¹ Doch im Gegensatz zu Lauchhammer, wo große rundplastische Arbeiten entstanden, betrieb man in Gleiwitz zunächst und zwar sehr erfolgreich die Medaillenformerei, die Lauchhammer erst um 1820 übernahm, und den Eisenfeinguß.¹² Auch in den folgenden Jahren dominierte in der Produktion des Gleiwitzer Werkes vor allem die Herstellung von Ziergegenständen, Medaillen, Plaketten, Statuetten und Schmuck. Erst ab ca. 1800 wurde der Guß von figürlicher Plastik ausgeführt, jedoch vor allem verkleinerte Nachgüsse von Bildhauerwerken des Altertums und des Mittelalters.¹³ 1804 übernahm dann die Königliche Eisengießerei von Berlin, die nach langjähriger Planung unter Friedrich Wilhelm Graf von Reden, dem Neffen und Nachfolger von Heinitz als Leiter des schlesischen Oberbergamtes, gegründet werden konnte, die technische und künstlerische Leitung über ihren schlesischen Vorgänger. Doch durch den Austausch von Modellen nahm Gleiwitz an der Weiterentwicklung teil.¹⁴

Der künstlerische Eisenguß sollte von Beginn an in den Plan der Berliner Gießerei integriert werden. Die Eisenhütte hatte den Eisenkunstguß von den schlesischen Hütten, in erster Linie von Gleiwitz, übernommen und stellte seit 1805 nach deren Vorbild vorrangig Eisenfeinguß, das heißt Medaillen, Gedenkmünzen, Schmuck und Neujahrspaketten her. Besonders große Erfolge konnten mit der Fertigung von Bildnismedaillons erzielt werden. Die ersten Denkmäler wurden nach 1809 gegossen, aber erst nach Entwürfen der bedeutendsten klassizistischen Berliner Bildhauer, beispielsweise Johann Gottfried Schadows, Christian Daniel Rauchs, Christian Friedrich Tiecks, Ludwig Wilhelm Wichmanns und Friedrich Drakes, und auf ihre Anregungen hin, hatte sich der figürliche Eisenguß der Berliner Gießerei nach 1815 zu großer künstlerischer und technischer Vollkommenheit entfaltet.¹⁵

Ein letzter Blick soll in diesem Zusammenhang noch auf die preußische Eisengießerei Sayn geworfen werden. 1769/70 gegründet, war der künstlerische Eisenguß jedoch erst nach 1817 möglich, nachdem auf Anregung der Königlichen Eisengießerei Berlin ein Tiegelgießereibetrieb eingerichtet worden war. Die Büstenformerei ist erst ab 1824 nachweisbar, denn der Schwerpunkt der Sayner Hütte lag primär auf dem Gebiet des technischen Eisengusses, zum Beispiel auf der Produktion von Kanonen und Munition.¹⁶ Über einen klassizistischen Sayner Eisenkunstguß ist nichts Bemerkenswertes bekannt. Er wird sich in das Programm der beiden anderen preußischen Eisengießereien eingefügt und somit vorwiegend Feingußerzeugnisse hergestellt haben. Die Glanzzeit des

Sayner Eisenkunstgusses lag ähnlich der Berliner Gießerei zwischen 1820 und 1840, also ebenfalls in einer Zeit, in der im Lauchhammer Eisenwerk die Produktion der zeitgenössisch klassizistischen Plastik schon langsam abflaute bzw. beendet war.

AUSGEWÄHLTE BEISPIELE – DIE PORTRAITS

Die Wiedergabe des menschlichen Bildnisses in Form einer Büste war wohl die häufigste Aufgabe der Bildnerei im 19. Jahrhundert und zugleich ein dezidiertes Zeugnis klassizistischer Rückbesinnung auf die Antike.¹⁷ Die in jener Zeit auffällig gestiegene Zahl von Portraitbüsten reflektierte die stärkere Hinwendung zum Individuum und dokumentierte die im Zuge der Aufklärung ausgeprägte Aufwertung der Geistesaristokratie. Es wurden sowohl für die Darstellung von Vertretern der aristokratischen Elite wie auch für die von Exponenten der bürgerlichen Oberschicht mehr und mehr klassizistische Auffassungen genutzt, um die Persönlichkeit und ihre Leistungen gegenüber der Gesellschaft zu würdigen. Dabei erfolgte eine Betonung der geistigen Bedeutung.¹⁸

Büsten dienten primär der Vergegenwärtigung der Physiognomie der dargestellten Person, konnten aber auch der Erinnerung eines hochgestellten oder nahestehenden Verstorbenen dienen und so Grabmals- oder Denkmalsfunktion gewinnen.¹⁹ Stellvertretend für die zeitgenössische Portraitproduktion des Lauchhammer Werkes um 1800 sollen aus dieser Gattung zwei Bildwerke vorgestellt werden. Vor dem Treppenaufgang zur neuen Kirche in Wolkenburg befindet sich die Büste des Detlev Carl von Einsiedel (Abb. 57).²⁰ 1789 entstanden, stellt sie mit einer Höhe von 63 cm den gräflichen Hausherrn im Alter von etwa 40–50 Lebensjahren dar. Sein Antlitz wird von weit geöffneten Augen, großen Oberaugenbögen, leicht in Falten gezogener Stirn, einem kleinen geschlossenen Mund mit schmalen Lippen und gerundetem Kinn geprägt. Um den Hals ist in antiker Manier ein Gewand gelegt. Die Darstellung weist zwar eine gewisse Portraitähnlichkeit auf, eine Idealisierung ist jedoch unverkennbar.²¹

Als Gegenstück zu dem Bildnis des Grafen wurde mit gleicher Datierung und denselben Maßen die Büste der Sidonie Albertine von Einsiedel gearbeitet (Abb. 20). Ihr Standort befand sich ehemals auf einem hohen Sandsteinsockel auf dem kleinen Platz oberhalb der Aussichtsplattform der Warte. Die geborene Gräfin von Schönburg-Lichtenstein heiratete am 25. April 1764 den Gra-

fen von Einsiedel und starb 41-jährig am 1. Mai 1787 in Dresden. Dargestellt ist sie als reife Frau und Mutter im Alter von ungefähr 40 Jahren. Inwieweit diese Plastik kurz vor ihrem Tod oder gleich danach modelliert wurde, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß es sich um ein posthum entstandenes Werk handelt. Ähnlich wie ihr Gatte ist die Gräfin mit einem antikisierenden Gewand bekleidet, das unterhalb der Halspartie V-förmige Faltenbildung aufweist. Der schlanke ovale Kopf ist mit einem bis auf die Schultern herabfallenden Schleier bedeckt. Das darunter liegende lange Haar ist gelockt und in der Mitte gescheitelt. Die Gesichtszüge werden durch eine hohe Stirn, eine feingebildete schmale Nase, tiefliegende mandelförmige Augen, schmale geschlossene Lippen und eine leicht gerundete Kinnpartie charakterisiert. Auch hier ist eine Idealisierung unübersehbar.²² Es ist anzunehmen, daß beide Büsten aus der Hand des Bildhauers Joseph Mattersberger stammen. 1754 in Tirol geboren, konnte er sich während seiner Tätigkeit bei Hofbildhauer Johann Baptist Hagenauer in Salzburg die Technik des Bronze- und Bleigusses aneignen. Auf Wunsch des Grafen von Einsiedel siedelte er 1784 in die sächsische Residenzstadt über und lebte dort bis 1794. Anschließend ging er als Hofbildhauer an den russischen Hof, kehrte jedoch schon 1799 zurück nach Breslau, von wo aus er enge Beziehungen zu Sachsen unterhielt.²³

DIE ALTE KIRCHE IN WOLKENBURG UND IHRE AUSSTATTUNG

Der plastische Schmuck der Alten und der Neuen Kirche in Wolkenburg ist deutlich vom klassizistischen Stil geprägt. Der westlich des Schlosses gelegene, einschiffige, turmlose Bau der Alten Kirche wird allgemein in die Zeit um 1400 datiert. Seit dem 29. September 1627 befand sie sich unter der Patronats Herrschaft der Familie von Einsiedel, und da sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts als dörflicher Sakralbau für die Gemeinde zu klein geworden war und dem Repräsentationsbedürfnis des herrschaftlichen Hauses nicht mehr entsprach, wurde von 1794 bis 1804 die sogenannte Neue Kirche errichtet. Von nun an diente die Alte Kirche als Grabkapelle.

An der Nordseite, links vom Altarwerk, ist die Gedächtnistafel für Detlev Carl von Einsiedel angebracht, und gegenüber an der Südseite der Alten Kirche befindet sich das Grabmal der Sidonie Albertine von Einsiedel (Abb. 58). Rechts neben dem Eingang, ebenfalls an der Südseite, war die ovale Gedenkplatte des Sohnes Friedrich von Einsiedel aufgestellt (Abb. 60).²⁴

Da die Gedenktafel für Detlev Carl von Einsiedel bei Trautscholdt nicht verzeichnet ist, fällt eine genaue Datierung schwer. Allgemein wird sie deshalb auf nach 1810, das Todesjahr des Grafen, geschätzt. Der Modelleur bzw. auch die Gießer dieses Werkes sind nicht bekannt. Das Denkmal mit einer Gesamtgröße von 286 cm × 152 cm besteht aus einer einfachen, auf einen flachen, glatten Sockel gestellten Schrifttafel, die in einem mit Rankenwerk und Kreuz geschmückten Dreiecksgiebel ausklingt, wobei je eine Rosette an den Ecken die Platte einfaßt. Schlicht und doch würdevoll erinnert sie an die bemerkenswerte Persönlichkeit des Grafen Detlev Carl von Einsiedel.²⁵

Gegenüber der Gedenktafel des Grafen befindet sich rechts neben dem Altar an der Südwand der Alten Kirche das Grabmonument seiner ersten Gattin (Abb. 58). Das Grabmal mit einer Gesamthöhe von 202 cm wurde von ihrem Gatten in Lauchhammer in Auftrag gegeben und 1790 in Eisen vollendet. Diese Datierung läßt sich anhand des Trautscholdt-Verzeichnisses relativ genau nachvollziehen.²⁶

Auf einem hohen Sockel steht eine mit einem Tuch halb verhüllte Urne, die auf der Vorderseite mit einem nach rechts blickenden Bildnismedaillon der Verstorbenen verziert ist. An dieser Urne lehnt ein fast nackter, geflügelter Jüngling, der in Knabengestalt den Genius des Todes symbolisiert. In seiner linken Hand trägt er die gesenkte, verlöschende Fackel des Lebens und mit seiner Rechten hält er ein kleines Kruzifix über die Urne der Verstorbenen. Trauernd ist er über das Gefäß gebeugt, um dessen Deckel sich eine sich selbst in den Schwanz beißende Schlange als allgemeines Symbol der Ewigkeit und des sich unaufhörlich erneuernden Kreislaufs des Lebens ringelt.²⁷

Auch außerhalb der christlichen Heilserwartung wurde das Phänomen des Todes bildlich verarbeitet. Seine Darstellung als lieblicher Zwillingsbruder des Schlafes (Hypnos) zitierte antike Vorstellungen, wie sie beispielsweise schon bei Lessing propagiert worden waren. Den Schrecken des Todes, symbolisiert durch ein Gerippe, löste die Vorstellung eines friedlich-harmonischen Überganges in das Jenseits ab. Sein Abbild, der Abschiedsschmerz der Hinterbliebenen und die Trauer wurden zum selbständigen Motiv der Grabplastik, aus dem sich eine eigene Gattung entwickelte, die zwischen religiösem Genre und Denkmal einzuordnen ist.²⁸

Das hier verwandte Motiv des Todesgenius wurzelt in der hellenistischen und römischen Sepulkralkultur. In der Renaissance und verstärkt im Klassizismus wird er meist als geflügelter Knabe mit gesenktem Haupt, gekreuzten Beinen und der umgekehrten Fackel in der Hand dargestellt und ähnelt dem

Motiv des trauernden Amor. Ihm wird – wenn auch in anderem Zusammenhang – die Fackel als Attribut zugeordnet. Genien haben nun nicht mehr die Bedeutung von Schutzgeistern, sondern fungieren, durch Attribute bzw. den Darstellungszusammenhang präzisiert, als Träger allegorischen Sinngehaltes. Etwas befremdlich wirkt im ersten Moment das Kruzifix. Ein durchgehend christliches Symbol, die plastische Darstellung des gekreuzigten Christus, wird hier in ein Grabmal eingefügt, das sich vorwiegend an antiker Motivik orientiert.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schufen Johann Gottfried Schadow und Antonio Canova symbolhafte Grabmalfiguren, die als Denkmal des Todes im allgemeinen Sinne auftraten. Der Fackeljüngling fehlt auf keinem europäischen Friedhof aus der Zeit um 1800 bis 1840.²⁹ Als Beispiel dafür kann hier das berühmte Grabmal des Grafen Alexander von der Mark von Johann Gottfried Schadow angeführt werden. Es ist 1788–90 entstanden und stellt den illegitimen Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen dar, der wenige Jahre zuvor 8-jährig unter mysteriösen Umständen ums Leben gekommen war. An der linken Sarkophagschmalseite des Grabmals befindet sich ein Relief mit einem auf einen Baumstumpf gelehnten Todesgenius, der in seiner Hand eine umgekehrte, verlöschende Fackel hält, während an der rechten Schmalseite der Genius des Schlafes (Abb. 59) zu sehen ist.³⁰ Die motivischen Analogien sind unübersehbar; sicherlich ist das Wolkenburger Grabmal in diesem Kontext zu verstehen.

Aus dem Trautscholdt-Verzeichnis geht hervor, daß 1824, also 34 Jahre später, in Lauchhammer eine Wiederholung des Grabmals gegossen wurde. Die beiden Chemnitzer Fabrikanten Gebrüder Krause setzten es ihrer 1815 verstorbenen Mutter. Wegen der intensiven geschäftlichen Verbindung der Gebrüder zum Hause von Einsiedel kann davon ausgegangen werden, daß sie das Grabmal der Sidonie Albertine kannten und ein ebensolches für ihre Mutter wünschten. Daraus würde sich die fast völlige Übereinstimmung der beiden Grabmäler erklären. Im Unterschied zum Grabmal der Gräfin von Einsiedel, das auf einem Sockel ruht, steht es auf Löwenfüßen. Bei der Chemnitzer Gußausführung fehlt zudem das aufgesetzte Bildnismedaillon der Verstorbenen; das Kruzifix in den Händen des Genius ist abgebrochen.³¹

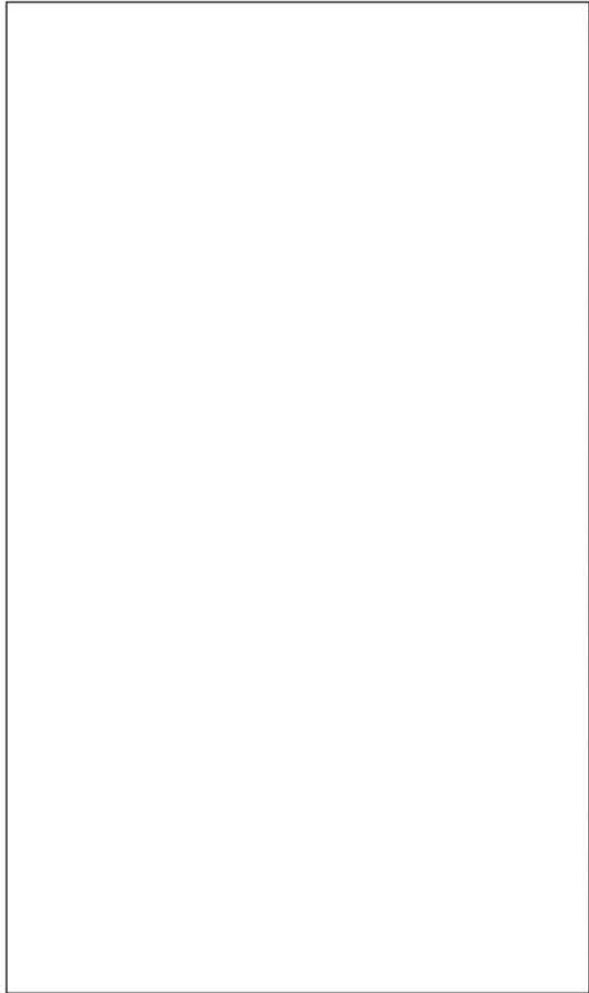
Die Frage nach dem Künstler bzw. dem Modelleur kann auch bei diesem Beispiel nicht eindeutig beantwortet werden, da gleich mehrere Künstler möglich erscheinen. Es wäre näher zu untersuchen, ob der Dresdener Bildhauer Franz Pettrich (1770–1844) der Schöpfer des Grabdenkmals der Sidonie

Albertine von Einsiedel sein könnte. Denn trotz seines erst relativ jungen Alters von 20 Jahren darf ein Auftrag an Pettrich, der seit 1815 als Professor an der Dresdener Akademie tätig war und vorwiegend Grabmalsarbeiten ausführte, ohne weiteres angenommen werden.³² Detlev Carl Graf von Einsiedel stand in Verbindung zu Pettrich und dessen Atelier. In der einschlägigen Literatur kommt als Künstler jedoch auch Joseph Mattersberger in Frage, der von 1784 bis 1794 in Lauchhammer tätig war und dessen Wirken dort tiefgreifende Spuren hinterlassen hat, denn wie an anderer Stelle schon erwähnt, konnte erst durch ihn der Eisenkunstguß in Lauchhammer technisch realisiert werden.³³

Die ovale Grabplatte für Friedrich von Einsiedel stellt ein weiteres Monument aus der Alten Kirche zu Wolkenburg dar (Abb. 60). Sie wurde 1802 gegossen und hat eine Gesamtgröße von 230 cm × 115 cm.³⁴ Friedrich Graf von Einsiedel wurde als fünftes Kind Detlev Carl von Einsiedels mit seiner ersten Gattin Sidonie Albertine am 29. Februar 1772 geboren. Er diente als Leutnant beim sächsischen Cheveauxlegers-Regiment des Herzogs Karl von Kurland. Am 17. November 1793, dem letzten Tage der siegreichen Kämpfe gegen die Franzosen bei Kaiserslautern, starb er 21-jährig an den am Tag zuvor in der Schlacht erhaltenen Wunden und wurde in Frankenstein/ Pfalz begraben.³⁵

Er wird überlebensgroß, als Hochrelief gearbeitet auf einer fast elliptischen Grabplatte liegend dargestellt. Der Künstler zeigt ihn nicht dem Zeitgeschmack der 90er Jahre entsprechend in antikisch zeitloser Gewandung, sondern in der vollen Uniform eines Dragoneroffiziers mit über dem Bauch gefalteten Händen. Es handelt sich hier um ein Kenotaph – ein Scheingrab, das zum Gedenken an den Verstorbenen errichtet wurde. Zugrunde liegt die Idee des mittelalterlichen Hochgrabes, auf dem ausgestreckt in Lebensgröße der Tote ruht. Der schlanke Körper ist mit einem oben geöffneten, knielangen Uniformrock und einer eng anliegenden Hose bekleidet. Seine Füße stecken in langschäftigen Stiefeln, und um die Hüfte ist eine Schärpe gebunden. Auf dem Kopf trägt er einen Dreimaster mit Federbusch, der Degen liegt an seiner linken Seite. Das jugendliche und lebensnahe Gesicht mit den geschlossenen Augen läßt einen feinsinnigen, sensiblen Charakter erkennen und erinnert an das eines Schlafenden. Wie bereits erwähnt, war der Tote als Schlafender ein zentrales Thema der Epoche und nicht nur Teil der bekannteren Berliner Grabplastik beispielsweise Schadows und Rauchs. Streng konturiert, an gotische Grabplatten erinnernd,³⁶ und großflächig modelliert ist der Körper kontrastierend mit der glatten Grabplatte dargestellt. Die symmetrische Komposition wirkt durch diverse Bewegungselemente aufgelockert.

60 Grabplatte für
Friedrich von Einsiedel,
Eisenguß, 1802,
Alte Kirche Wolkenburg



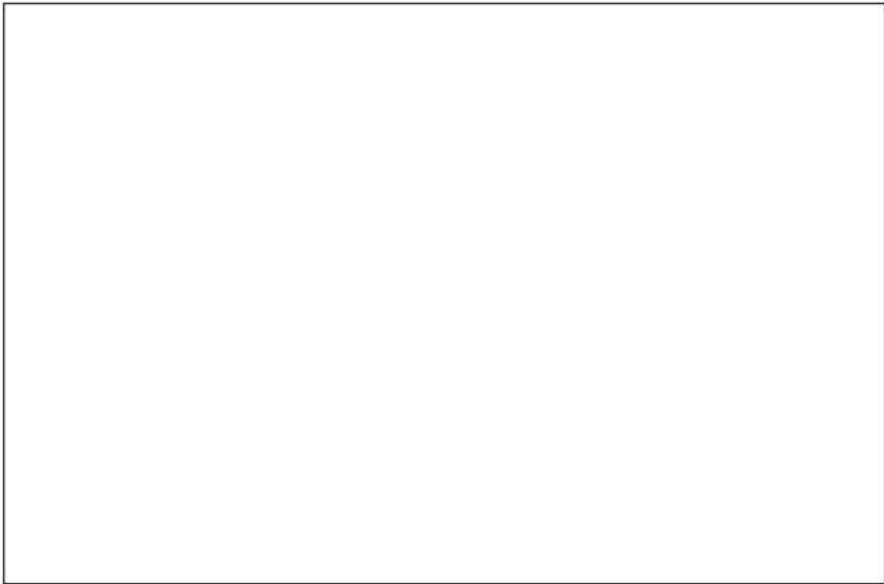
Der Gesamteindruck wird jedoch durch die strenge Behandlung von Umriss und Fläche bestimmt. Die souveräne künstlerische Gestaltung weist den Künstler als versierten Bildhauer aus.³⁷ Die Klarheit der Form sowie der Realismus der Darstellung weisen dieser Gedenkplatte ihren Rang neben Werken von Schadow und Rauch zu. Die genannten Eigenheiten erinnern zudem an Schöpfungen Schadows, beispielsweise sein 1793 für Stettin geschaffenes Standbild Friedrichs des Großen oder das schon erwähnte Grabmal des Grafen von der Mark in Berlin. Es wäre also möglicherweise an einen Schüler der Schadowsschule zu denken, denn der Meister selbst kommt, obwohl er in Verbindung zur

Lauchhammer Gießerei stand, für dieses Werk nicht in Betracht³⁸, wohl aber Friedrich Andreas Ullrich, der 1788–98 bei ihm arbeitete, nachdem er zuvor sieben Jahre in der Gräflich Einsiedelschen Hütte tätig war.³⁹ Er könnte weiterhin für Lauchhammer tätig gewesen sein, nähere oder eindeutige Hinweise auf ihn als Künstler gibt es jedoch nicht. Es stellt sich die Frage, ob das Grabdenkmal für Friedrich von Einsiedel nicht auch Joseph Mattersberger zugeschrieben werden kann, denn viele Stileigentümlichkeiten des Künstlers scheinen auch in diesem Werk wieder aufzutreten. So könnte er das 1802 gegossene Modell vor seiner Übersiedlung nach Russland 1794, also ein Jahr nach dem Tod des jungen Offiziers, fertiggestellt haben. Es wäre aber ebenso möglich, daß er die Arbeit am Modell in seinen ersten Breslauer Jahren, er weilte seit 1799 wieder in Deutschland, beendete.

DIE AUSSTATTUNG DER NEUEN KIRCHE IN WOLKENBURG

Von Detlev Carl von Einsiedel gestiftet, wurde die neue Kirche 1804 unter der Leitung des Bauinspektors Johann August Giesel, eines Schülers von Friedrich August Krubsacius, fertiggestellt (Abb. 81).⁴⁰ Der 1794 begonnene Kirchenneubau fand in den konsequent aufgenommenen Bauformen des Frühklassizismus statt. Die Portikus-Anbauten an der Nord- und Südseite mit toskanischer Ordnung ergeben zusammen mit dem langgestreckten rechteckigen Schiff die Grundrißform eines lateinischen Kreuzes.⁴¹ Die Giebelfelder der Portiken sind mit gußeisernen Reliefs, nördlich eine Erhöhung der ehernen Schlange und südlich eine Auferstehung Christi, geschmückt (Abb. 61). Die beiden Darstellungen sind als typologische Gegenüberstellungen aufzufassen.

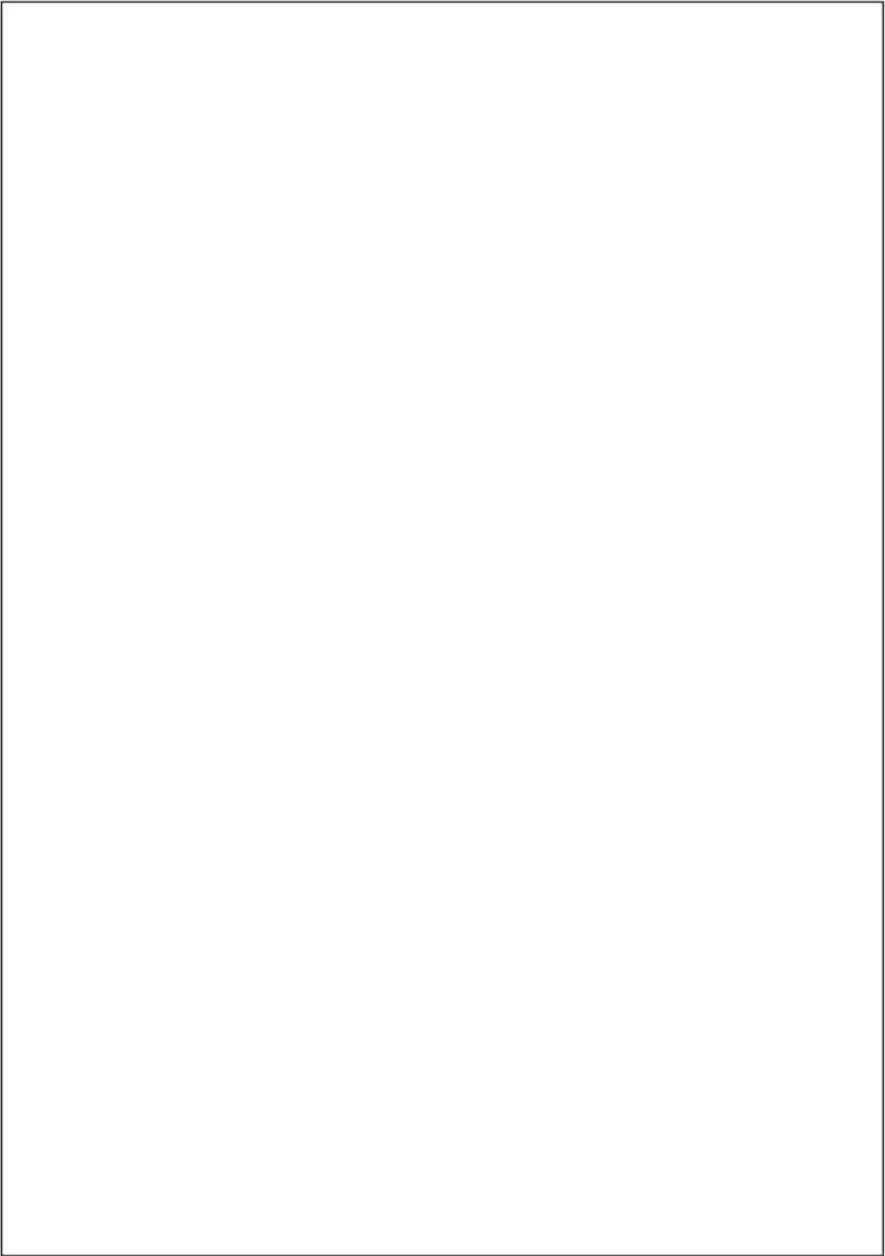
Die Entstehungszeit des Giebelfeldes mit der Auferstehungsszene wird bei Trautscholdt mit 1804 angegeben, wobei der Christus erst 1807 gegossen und eingefügt wurde, das Feld mit der Erhöhung der ehernen Schlange datiert auf 1807, die separat gefertigte Schlange am Kreuz auf 1810. Beide Frontons haben eine Höhe von 170 cm auf einer Länge von 810 cm.⁴² Sie waren die ersten größeren eigenständigen Bildwerke, die im Lauchhammerwerk gegossen wurden, wobei sie bis auf die Mittelteile, die später aufgesetzt wurden, aus nur einem Stück gegossen sind. Beide Kompositionen folgen einem konsequenten Schema: in der Mitte, vor leerem Hintergrund, das Hauptmotiv; anschließend geballte Figurengruppen und in den Giebelecken große Liegefiguren in Dreiviertel- bis fast Vollplastik. Von den ausführenden Künstlern sind nur die



61 Südlicher Fronton der Neuen Kirche mit Darstellung der Auferstehung, Eisenguß, 1804/07, Wolkenburg

Schöpfer des nördlichen Frontons bekannt. Unter der Mitwirkung von Christian Daniel Rauch, der sich im Juli 1802 in Dresden aufhielt, gestalteten die Bildhauer Unger und Johann Gottlob Matthäi das Bildwerk. Wenn man davon ausgeht, daß beide Frontons auf einen einheitlichen Entwurf zurückgehen, so könnten auch für den südlichen Fronton die Künstler Unger und Matthäi als Urheber in Anspruch genommen werden. Denkbar ist ebenfalls die Mitwirkung Rauchs am zweiten Giebelrelief.⁴³

Die neue Wolkenburger Pfarrkirche nimmt auch durch ihre Innenausstattung mit Werken des Eisengusses eine besondere Stellung ein. Im halbrunden Chorraum umstehen den als einfachen Tisch gebildeten Altar zwei lebensgroße Engel in langen, antikisierenden Gewändern auf niedriger Plinthe (Abb. 62).⁴⁴ Sie wurden in den Jahren 1805 und 1810 mit einer Höhe von ungefähr 200 cm für diesen Aufstellungsort gegossen. Die Cherubim sind als jugendlich zart wirkende Knabengestalten mit großen Flügeln dargestellt, die den Altardienst verrichten. Der eine, etwas nach links gedreht, hält mit erhobenen Händen die Opferschale über den Kopf, während der zweite, fast in Frontalansicht, ein Rauchfaß trägt, nach dessen Trageketten er mit der rechten Hand greift. Beide Figuren stehen ausbalanciert im Kontrapost und sind in ihren Achsen aufein-



62 Altarraum der Neuen Kirche Wölkenburg mit flankierenden Cherubim, Eisengüsse, 1805/1810
(links Cherub mit Rauchfaß, rechts Cherub mit Opferschale)

ander bezogen. Wie beim Grabmal der Sidonie Albertine (Abb. 58) wurde antike Motive weiterverarbeitet. Ganz offensichtlich liegt der Gestaltung das Motiv des betenden Knaben (Abb. 49) zugrunde,⁴⁵ ein Phänomen, das ja auch an anderen Skulpturen der Epoche, wie etwa Rauchs Figur der Hoffnung (Modell 1845/47) in der Kirche von Arolsen, eindeutig beobachtet werden kann.⁴⁶ Damit stehen sie trotz des christlich-religiösen Themas in einer engen Verbindung zur übrigen klassizistischen Produktion des Lauchhammerwerkes um 1800. Der Schöpfer dieser Werke ist nicht überliefert, aufgrund der obengenannten Fakten und der stilistischen Übereinstimmungen kommt jedoch am ehesten Mattersberger in Betracht. Es handelt sich auch bei den Wolkenburger Cherubim nicht um Kopien bereits vorhandener Werke, sondern um künstlerische Neuschöpfungen.

Auch wenn nicht in jedem Fall genau nachgewiesen werden kann, von wem die hier betrachteten Werke ausgeführt wurden, kann abschließend dennoch festgehalten werden, daß es sich bei diesen Eisenkunstgüssen aus der Lauchhammer Gießerei um ausdrucksstarke, technisch ausgereifte Werke handelt, die den Vergleich beispielsweise mit dem späteren Berliner- oder Gleiwitzer Eisenkunstguß nicht scheuen müssen. In der rückblickenden Betrachtung sind diese Gießereien zwar deutlich bekannter, aber daß ihre Werke technisch und auch künstlerisch qualitativ hochwertiger als die Ausführungen der Lauchhammer Gießerei waren, soll hier bestritten werden. Denn in der Zeitspanne, die die zeitgenössisch klassizistischen Lauchhammer Eisenkunstguß-Phasen betrifft, das heißt von 1789 bis ca. 1818, wird in anderen Gießereien so gut wie keine Plastik dieses Stils in Eisen gegossen, da deren Schwerpunkt eher auf dem Gebiet des Eisenfeingusses bzw. des Medaillengusses liegt. Der Lauchhammer Eisenkunstguß nimmt in jener Zeit um 1800 eine Sonderstellung ein, wobei die Bedeutung der Lauchhammer Gießerei nicht nur auf der Tatsache fußt, daß sie die erste Gießerei im neuzeitlichen Europa überhaupt war, der im Jahre 1784 der Guß großer hohler Eisenfiguren im sogenannten Wachsaußschmelzverfahren in Lehmformen gelang.⁴⁷ Das Lauchhammer Werk stellt somit nicht allein die Wiege des preußischen Eisenkunstgusses dar, es handelt sich auch um eine sehr eigenständige Gießerei mit hervorragend ausgebildeten Modelleuren, Formern und Gießern. Die Mitarbeit von Künstlern wie Joseph Mattersberger, Franz Pettrich, Johann Gottlob Matthäi, Adam Friedrich Oeser und Christian Daniel Rauch verleiht vor allem dem klassizistischen Eisenkunstguß in Lauchhammer über die hohe technische Qualität hinausgehend eine ausgeprägte eigenständige künstlerische Note.

ANMERKUNGEN

- ¹ Vgl. Joachim Menzhausen: Versuch über den Bildhauer Schadow, in: Johann Gottfried Schadow, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1965, S. 9 ff.
- ² Bernhard Maaz: Heldenmut und Anmut: die europäische Skulptur um 1800, in: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes, Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 13.
- ³ Vgl. Degen 1970, S. 247, aber auch Marcus Becker, hier S. 163–166.
- ⁴ Vgl. 200 Jahre Lauchhammer, S. 48.
- ⁵ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.
- ⁶ Vgl. Aus einem Guß. Eisenguß in Kunst und Technik, hg. von Jörg Schmalfuß, Berlin 1988 (Berliner Beiträge zur Technikgeschichte und Industriekultur, Bd. 9), S. 156 f.
- ⁷ Vgl. Erik Forssman: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses, München/Berlin 1999, S. 138 f.
- ⁸ Trautscholdt 1825 (1996), S. 56, hier S. 200.
- ⁹ Ebd., S. 56.
- ¹⁰ Ebd., S. 57.
- ¹¹ Grundlegend zur Gleiwitzer Gießerei: Erwin Hintze: Gleiwitzer Eisenkunstguß, Breslau 1928; vgl. Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: Antlitz des Schönen 2003 (Anm. 2), S. 76.
- ¹² Vgl. Aus einem Guß 1988 (Anm. 6), S. 156 f.
- ¹³ Vgl. Schmidt 1981, S. 42 f.
- ¹⁴ Vgl. Aus einem Guß 1988 (Anm. 6), S. 156 f.
- ¹⁵ Vgl. Schmidt 1981, S. 76 ff.
- ¹⁶ Vgl. Aus einem Guß 1988 (Anm. 6), S. 161.
- ¹⁷ Vgl. Peter Bloch, Waldemar Grzimek: Die Berliner Bildhauerschule, Berlin 1994, S. 106.
- ¹⁸ Vgl. Gisold Lammel: Kunst im Aufbruch. Malerei, Graphik und Plastik zur Zeit Goethes, Stuttgart/Weimar 1998, S. 75; Peter Bloch: Die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts. Ein Überblick, in: Ethos und Pathos. Die Berliner Bildhauerschule 1786–1914, hg. von Peter Bloch, Sybille Einholz, Jutta von Simson, Berlin 1990, S. 39.
- ¹⁹ Vgl. Bloch, Grzimek 1994 (siehe Anm. 18), S. 109.
- ²⁰ Zu den Standorten vgl. Jana Wierik, hier S. 175, Abb. 80.
- ²¹ Vgl. Röber 1991, S. 21 f.
- ²² Vgl. ebd., S. 22.
- ²³ Vgl. Bärbel Stephan: Skulpturensammlung Dresden. Klassizistische Werke, München 1993, S. 30.
- ²⁴ Vgl. Röber 1991, S. 13 f.
- ²⁵ Vgl. ebd., S. 25 f.
- ²⁶ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.
- ²⁷ Vgl. Röber 1991, S. 18 f.
- ²⁸ Vgl. Sybille Einholz: Was der Nachwelt bleibt. Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik, in: Ethos und Pathos 1990 (Anm. 18), S. 257.
- ²⁹ Vgl. Jörgen Birkeedal Hartmann: Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkral-Ikonographie des Klassizismus, in: Römisches Jahrbuch 12 (1969), S. 30.
- ³⁰ Vgl. Claude Keisch: »...den Tod gebildet«? – Schadows Grabskulpturen, in: Schadow und die Kunst seiner Zeit, hg. von Bernhard Maaz, Köln 1994, S. 117.

- ³¹ Vgl. Degen 1970, S. 254.
- ³² Vgl. ebd., S. 254.
- ³³ Vgl. ebd., S. 249 und Matthias Frotscher, hier S. 41.
- ³⁴ Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 55, hier S. 199.
- ³⁵ Vgl. Röber 1991, S. 22 f.
- ³⁶ Vgl. Schmidt 1981, S. 31.
- ³⁷ Vgl. Eva Schmidt: Eisenkunstguß, Dresden 1976, S. 25.
- ³⁸ Vgl. Degen 1970, S. 252.
- ³⁹ Vgl. ebd., S. 248.
- ⁴⁰ Vgl. auch Jana Wierik, hier S. 175, Abb. 80, S. 177 f.
- ⁴¹ Vgl. Röber 1991, S. 14.
- ⁴² Vgl. ebd., S. 23.
- ⁴³ Vgl. Degen 1970, S. 261 f.
- ⁴⁴ Vgl. ebd., S. 255 f.
- ⁴⁵ Der Betende Knabe wurde ebenfalls in Lauchhammer gegossen (vgl. Katharina Meinecke, hier S. 95 f.).
- ⁴⁶ Vgl. Ethos und Pathos 1990 (Anm. 18), S. 235, Kat. Nr. 195. 3, Abb. S. 235.
- ⁴⁷ Vgl. Matthias Frotscher: Früher Eisenguß in Lauchhammer, in: Die Mark Brandenburg. Kohle, Eisen, Ton und Ziegel – Bodenschätze für Gewerbe und Industrie, Heft 26 (1997/III), S. 20 f., sowie Matthias Frotscher, hier S. 40 f.

GARTEN, OFEN, TREPPENHAUS.

DIE AUFSTELLUNG UND NUTZUNG DER LAUCHHAMMER EISENKUNSTGÜSSE

SANDRA KÖNIG

Zwar sind nicht alle in der Trautscholdt-Liste¹ verzeichneten Güsse erhalten, jedoch bieten die überlieferten Stücke durchaus die Möglichkeit, Nutzungs- und Aufstellungsmöglichkeiten für die Produkte des Lauchhammerwerks zu skizzieren. Einige befinden sich noch an ihrem originalen Aufstellungsort, bei den übrigen ist er zum Teil aus anderen Quellen bekannt. Da zudem vor allem die Antikenkopien, in der Trautscholdt-Liste zahlreich vertreten in den Jahren 1784 bis etwa 1804, in engem Zusammenhang mit der gerade in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verstärkten Praxis des Kopierens und Nachbildens von Antiken stehen, sollen hier auch über den allgemeinen Umgang mit Antiken/Antikenkopien anhand einiger ausgewählter Beispiele weitere Nutzungsmöglichkeiten für die Eisenkunstgüsse aufgezeigt werden. Vor allem die Antikenkopien und -nachbildungen erfuhren eine immer stärkere Nachfrage, bedingt durch die begrenzte Anzahl an Originalen. Nachbildungen und Kopien boten diesen gegenüber zudem auch Vorteile. So war es auf diese Weise möglich, zumindest Kopien der großen Meisterwerke der italienischen Museen² zu besitzen – diese Figuren machten auch den Hauptteil der Lauchhammer Produktion in den ersten Jahrzehnten aus. Außerdem erlaubten Kopien/Nachbildungen eine freiere Wahl von Material und Größe, nicht zuletzt war es möglich, ganz bestimmte Kopien/Nachbildungen auf Bestellung zu erhalten, und dies erleichterte unter anderem die Zusammenstellung bestimmter Programme. Ein Beispiel hierfür ist die berühmte Wörlitzer Bibliothek mit den vier »guten Kaisern« Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel aus der Hand des Bildhauers Cavaceppi. Die Kaiser standen hier als Vorbild für den guten Fürsten.³

Die Frage nach Original oder Kopie spielte dabei nur eine untergeordnete Rolle, beide dienten gleichberechtigt der Dekoration im Innen- und Außenbereich. Ein wichtiger Punkt war jedoch die Vollständigkeit der Skulpturen, so wurden Ergänzungen von Fragmenten zu deutbaren mythologischen oder historischen Figuren der Antike vorgenommen. Diese Praxis wird zum Teil auch von Werken des Lauchhammers widerspiegelt.⁴

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kam zudem ein neuer Gartentypus auf, der sogenannte englische Landschaftsgarten. Die Plastik diente hier nur mehr als Illustration einer bestimmten Inszenierung in verschiedenen Bereichen des Gartens.⁵

Dieser neue Gartentypus fand auf dem Kontinent zahlreiche Nachahmer, so zum Beispiel in den Anlagen von Wörlitz, wo der Fürst von Anhalt-Dessau ab 1765 Schloß und Park nach englischem Vorbild errichten ließ. Neben einigen antiken Originalen kamen zahlreiche Nachbildungen und Abgüsse zur Aufstellung, gleichberechtigt als dekorative Elemente im Schloß und Park verwendet. Ähnlich wie in England standen der Park Wörlitz und später auch das Schloß Besuchern offen.⁶

Dies ist in etwa die Ausgangslage in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts, als das Angebot an Nachbildungen durch die Eisenkunstgüsse des Lauchhammers erweitert wurde. Auf der Grundlage einer Zusammenfassung der bekannten Güsse und deren Aufstellungsweise soll nun versucht werden, einen Überblick über die Nutzungsmöglichkeiten der Güsse zu gewinnen. Auch wenn nicht immer eindeutige Hinweise auf die Verwendung der Lauchhammer Eisengüsse existieren, lassen sich in der Summe dennoch Analogien aus vergleichbaren Ensembles, wie z. B. Wörlitz, erschließen.⁷ Dies ist insbesondere für die Gipsmodelle wichtig, für die bisher noch kein Guß nachgewiesen werden konnte. Daneben soll die Frage nach den Käufern der Produkte des Lauchhammers beachtet werden.

Ein besonderes Ensemble in diesem Zusammenhang ist die Ausstattung von Schloß und Park Wolkenburg. Dort und in den Wolkenburger Kirchen findet sich die größte Ansammlung an Lauchhammer Eisengüssen an einem Ort.⁸ In den meisten anderen Fällen handelt es sich nur um Einzelstücke aus Eisen, die neben Skulpturen aus anderen Materialien stehen.

Die besonders gute Qualität der Güsse wurde bereits 1786 von dem Verleger Friedrich Justin Bertuch (1747–1822) in seinem »Journal des Luxus und der Moden« hervorgehoben: sie seien »so schön und tadellos [...] daß sie das Kenner-Auge aushalten konnten« und »von den besten anticken Originalen entnommen«. Eine Werbung des Lauchhammers im Intelligenzblatt des »Journals« verwies darauf, daß die Statuen, Büsten und Vasen: »in Gärten, Gartentempeln und äusserlichen Plätzen zu gebrauchen [sind], weil man sie gegen allen Rost verwahren kann; solche können jedoch eben sowohl auch zu innerlichen Verzierungen, und besonders die [Statuen und Büsten], so wie die [Vasen] zu Aufsätzen der Oefen und Auswärmung der Zimmer und Säle

angewendet werden.«¹⁰ Das Material erlaubt also eine Verwendung sowohl im Innen- als auch im Außenbereich, ein großer Vorzug scheint die Beständigkeit und Widerstandsfähigkeit des Materials zu sein.

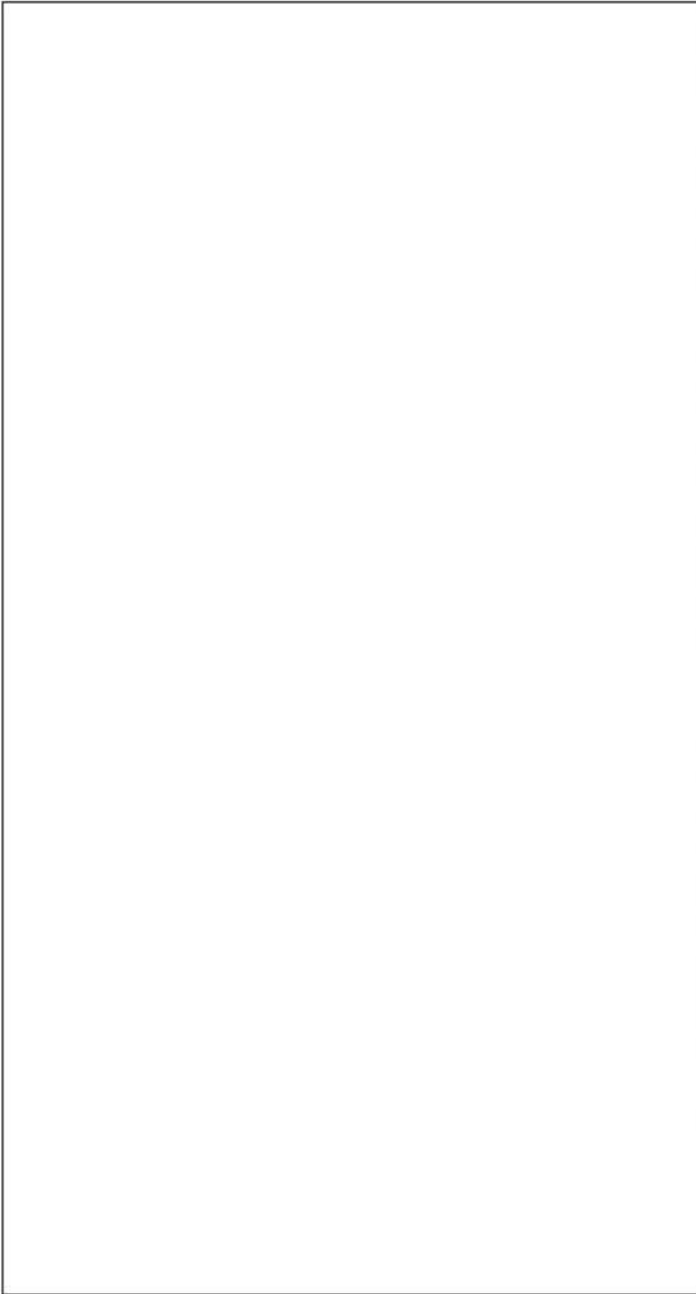
NUTZUNG DER LAUCHHAMMER EISENKUNSTGÜSSE IM AUSSENBEREICH

Im Außenbereich finden die Produkte des Lauchhammers als Gartendekoration ihre Aufstellung. So hat sich auch eine Vase aus dem Jahr 1784 erhalten, die sich heute noch vor dem Werk in Lauchhammer selbst befindet.

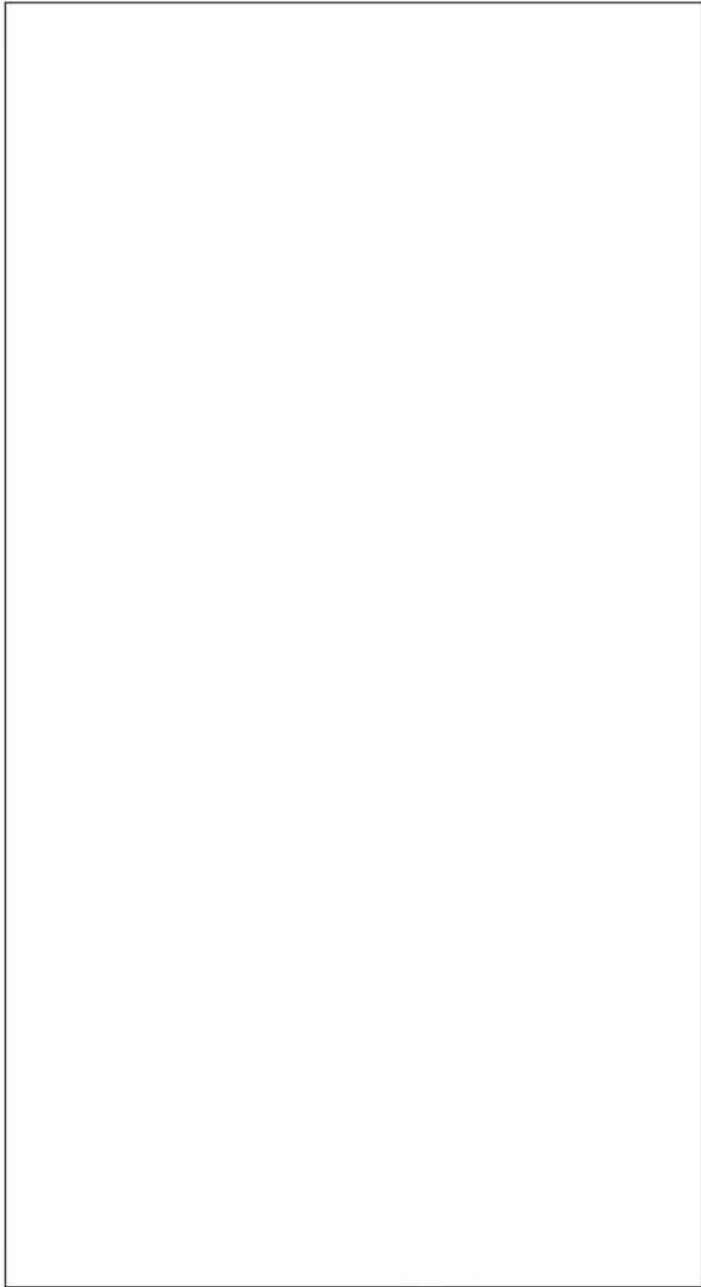
Die früheste noch erhaltene Figur aus Gußeisen ist die Große Herculanerin, heute im Kunstgußmuseum Lauchhammer (Abb. 63). Sie wurde 1788 gegossen und stand ursprünglich auf dem Rasenparterre vor dem Schloß Mückenberg der Familie Einsiedel. Ebenfalls im Kunstgußmuseum Lauchhammer aufbewahrt wird eine etwas unterlebensgroße Plastik eines Bacchanten nach einem Vorbild aus dem Schloß Tegel in Berlin, die womöglich ebenfalls im Schloßpark Mückenberg gestanden hat (Abb. 64).¹¹ In Bergners »Beschreibung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreis Liebenwerda« (1910) ist noch eine Büste des sächsischen Kurfürsten Friedrich August III., vermutlich ebenfalls Eisenguß, im Schloßpark abgebildet.¹² Über die weitere Ausstattung des Schlosses und Parks Mückenberg ist gegenwärtig nicht sehr viel bekannt, diese ähnelte aber möglicherweise dem Park der Wolkenburg.

Verwendung fanden Eisengüsse auch im neugestalteten Marcolinischen Garten in Dresden, einem ursprünglich barocken Garten aus dem Besitz des Grafen Brühl. Noch vor 1795 ließ der Graf Camillo Marcolini von Wiskotschill (1768–1827) zwei römische Porträtbüsten, Germanicus und Caracalla, für den Eisenguß in Lauchhammer abformen. Diese Büsten waren für den 1774 erworbenen Garten in Dresden bestimmt. Wiskotschill erhielt außerdem den Auftrag, zwei Vasen und sechs Standbilder nach Figuren der griechischen und römischen Mythologie bzw. Geschichte aus Sandstein anzufertigen, die ebenfalls für diesen Garten vorgesehen waren.¹³ Der Verbleib der Büsten sowie die Art der Aufstellung im Garten ist derzeit unbekannt. Möglicherweise lassen sich aber Parallelen zum Wörlitzer Park und ähnlichen Gärten ziehen.

Eisenkunstgüsse aus dem Lauchhammerwerk kamen auch im Seifersdorfer Tal bei Dresden zur Aufstellung. Bereits 1781 hatte die Gräfin Christina von Brühl im Seifersdorfer Tal bei Dresden angefangen, einen Landschaftsgarten



*63 Große Herculanerin, Eisenguß, 1788, ehemals vor dem Schloß Mückenberg
aufgestellt, KGML*



6.4 Bacchant, nach einem Original aus Schloß Tegel, Eisenguß, Anfang 19. Jh.,
ehemals vor dem Schloß Mückenberg aufgestellt (?), KGML

anzulegen. Hier kamen ein antiker Krater, die posthume Büste Herders und Anna Amalias von Weimar, beide von 1813, sowie ein Amor mit je einer Sanduhr in den Händen aus dem Lauchhammerwerk zur Aufstellung. In der Anlage fanden sich zahlreiche Staffagebauten, Urnen und Gedenksteine, vorrangig Familienmitgliedern und bewunderten Geistesgrößen gewidmet.¹⁴ Einen ganz ähnlichen Aufbau zeigt der zeitgleich entstandene Landschaftsgarten Machern bei Wurzen. Dieser wurde zwischen 1782 und 1799 von Karl Heinrich August von Lindenau angelegt. Der Park beinhaltete zahlreiche Staffagebauten wie z. B. eine Köhlerhütte, ein Bauernhaus, einen Äolustempel und einen Hygieatempel im klassizistischen Stil. Diverse Szenen wurden mit Plastiken ausgeschmückt – in einer Grotte wartete eine Nymphe, Amor hielt sich in einer Laube auf, im »englischen Gartendreieck« stand die Statue der »denkenden Muse« und auf einer kleinen Anhöhe, die Aussicht über die Anlage bot, eine Apollo-Statue. Neben einer Ritterburg im neogotischen Stil befand sich im Park auch ein Mausoleum in Form einer ägyptischen Grabpyramide mit dorischem Portikus.¹⁵ Auch hier lassen sich Linien zum Wörlitzer Garten ziehen. So erinnert z. B. der Hygieatempel an den Floratempel in Wörlitz, letzterer allerdings mit einem antiken Original ausgestattet und mit der Funktion eines Musikzimmers.¹⁶ Ebenso waren die dort zwischen 1765 und 1798 entstandenen zahlreichen Parkbauten von beständigerem Charakter. Aber auch hier benutzte man Nachbildungen bekannter griechischer und römischer Skulpturen als Akzente in beschaulichen Gartenszenen, z. B. die Knöchelspielerin, den Sterbenden Gallier oder den Dornauszieher.¹⁷

Etwa ein Viertel Jahrhundert später entstehen zwei weitere Gärten in diesem Sinne, die heute noch je einen Eisenkunstguß enthalten.

1822 erwarb der Leipziger Kaufmann Maximilian Speck (1776–1856), später zum Ritter von Sternburg geadelt, das Gut Lützschena bei Leipzig. Sofort wurde mit der Anlage eines Landschaftsgartens begonnen, 1825 sollen die Arbeiten im wesentlichen abgeschlossen gewesen sein.¹⁸ Noch vor 1830 wurde hier auch ein Kunstguß des Lauchhammerwerks, ein Borghesischer Fechter, auf dem Rasen vor dem Herrenhaus aufgestellt.¹⁹ Zum übrigen Figureschmuck des Parks, meist Sandsteinfiguren, gehören außerdem zwei weitere Eisengüsse. Ebenfalls vor dem Herrenhaus »in der Mitte eines köstlich duftenden Rosen Boskets« stand ein Apollino aus der Eisengießerei Brünn. Bei dem zweiten Guß handelte es sich um eine Büste des Zaren Alexander I. aus der Königlichen Gießerei Berlin.²⁰ Unter den weiteren Figuren befand sich eine Große Herculanerin aus Terrakotta, Sandstein-Kopien der Knöchelspielerin, des Hercules

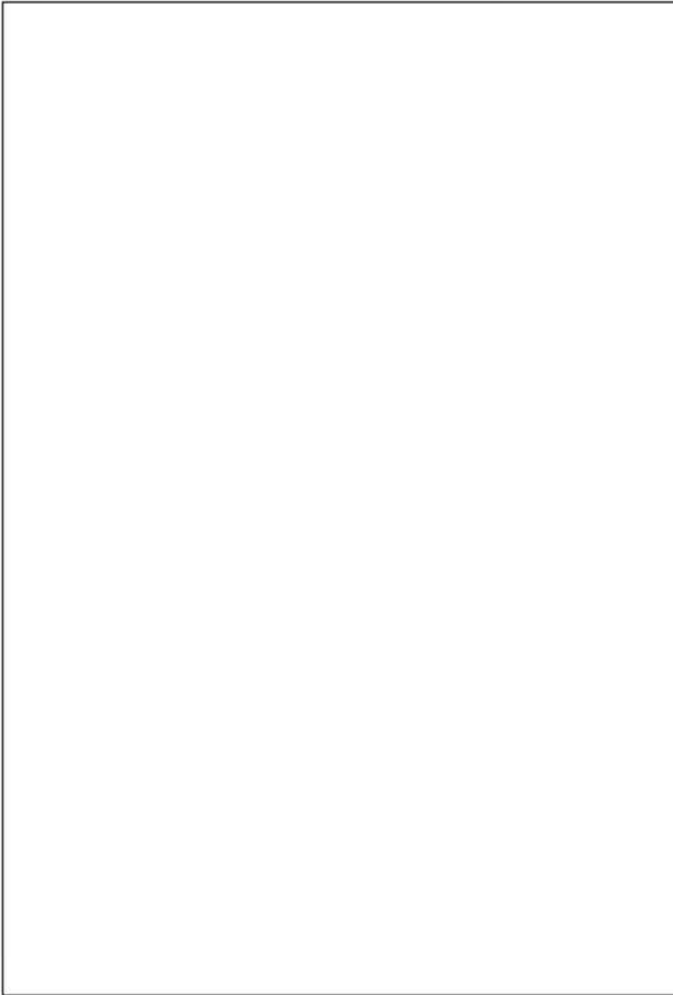
Farnese und der Amor-und-Psyche-Gruppe. Hauptbezugsquelle für die Antikenkopien scheint die Kunsthandlung Rost in Leipzig gewesen zu sein, die ja auch Lauchhammer-Produkte anbot.²¹

Auffällig ist das Vorhandensein von drei Güssen aus verschiedenen Gießereien. Zur Brüner Gießerei hatte der Freiherr wohl persönliche Beziehungen, beim Erwerb der Alexander-Büste scheint die Wertschätzung für die dargestellte Person eine größere Rolle gespielt zu haben.

Neben den im Park aufgestellten Plastiken gab es auch noch verschiedene Staffagebauten, so z. B. die »Wohnung der Unsterblichen«. Hier waren die Büsten berühmter Männer aufgestellt, die vom Besitzer als »Wohltäter der Menschheit« betrachtet wurden, darunter Sokrates, Cicero, Dürer, Luther, Shakespeare, Newton, Voltaire, Winckelmann und Goethe. Ein weiteres Gartengebäude enthielt Gipsabgüsse der »Elgin-Marbles«.²²

Ein ähnliches Ensemble bot wohl der Park des Rittergutes Dittersbach bei Dresden. Dieses wurde 1830 von dem Leipziger Johann Gottlob Quandt (1787–1859) erworben.²³ Vom Figureschmuck des einst mannigfach ausgeschmückten Parks ist nur noch der Eisenguß der Artemis von Versailles aus Lauchhammer erhalten (Abb. 65). Die Artemis-Figur ist heute weiß gefaßt, was wohl dem Ursprungszustand entspricht, das Material Eisen war also nicht sichtbar. Neben dieser Figur gab es noch die Zink-Statue einer Nymphe von Rietschel sowie weitere Skulpturen aus Sandstein und einzelne Parkbauten wie das Belvedere auf der »Schönen Höhe« und den »Ionischen Tempel«. Dittersbach war zu Lebzeiten Quandts ein Treffpunkt für Künstler, Denker und Literaten.²⁴

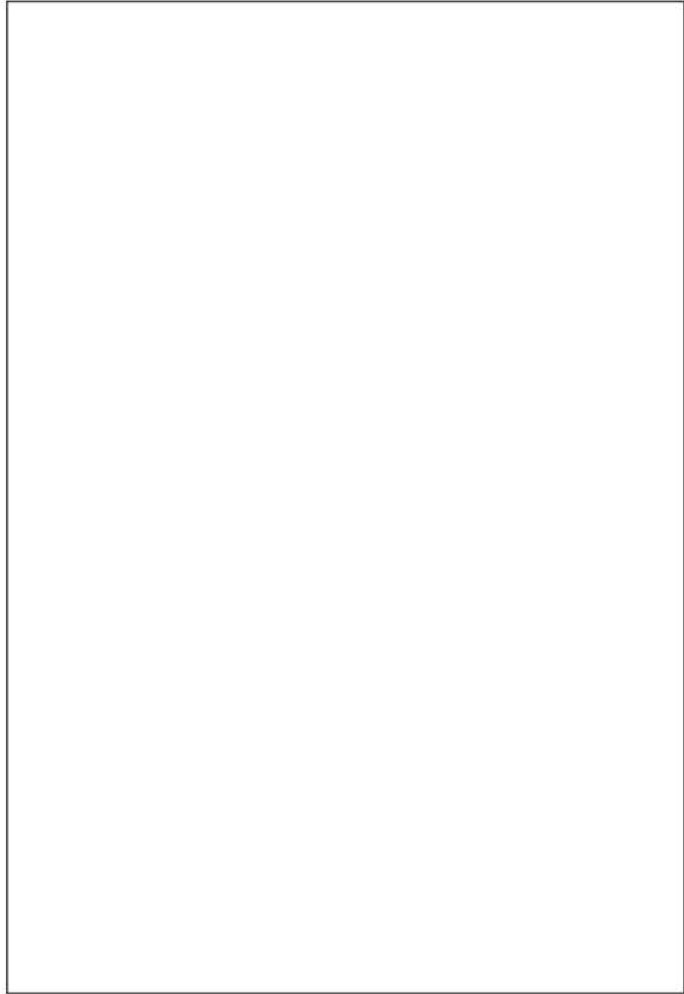
1798 wurden in Lauchhammer zwei Güsse der Ildefonso-Gruppe angefertigt, offensichtlich in Form eines Ofenaufsatzes mit entsprechendem Unterbau. Ein Guß ging nach Bad Freienwalde nordöstlich von Berlin, dem Witwensitz der preußischen Königinmutter Friederike Luise. Dort wurde er vor dem 1797–98 von David Gilly (1748–1808) errichteten Schloß aufgestellt (Abb. 66).²⁵ Es erscheint verwunderlich, daß ein Ofen Aufstellung im Freien erhielt. Auf die Wandelbarkeit der Lauchhammer Produkte hatte aber bereits Bertuch in einem Artikel hingewiesen: Er hatte eine Büste des Sokrates gesehen, die »[...] drey Jahre im Garten gestanden, und dann wieder als Ofen gedient hatte, ohne die mindeste Veränderung erlitten zu haben.«²⁶ Der zweite Guß der Ildefonso-Gruppe ging nach Weimar in das Residenzschloß, um dort als Ofen zu dienen (s. u.).



65 *Artemis von
Versailles, Eisenguß
mit weißer Farb-
fassung, 1831,
Quandt'sche Gärten
Dittersbach*

Eine Aufstellung nahe am Schloß läßt sich auch für die drei Büsten aus dem Schloßpark Neschwitz vermuten, von denen zwei derzeit im Bautzener Stadtmuseum aufbewahrt werden, die dritte gilt zur Zeit als nicht auffindbar. Bei den beiden im Museum befindlichen Güssen handelt es sich um das Bruststück einer Bacchantin und das Bruststück eines Dionysos²⁷ (Abb. 6, 11). Das verschollene Stück war ein Bruststück des Einschenkenden Satyrs.²⁸ Die bekannten Stücke weisen gegenüber ihren Vorbildern eine veränderte Armhaltung auf, wohl um sie der Büstenform anzupassen. Auffällig ist außerdem die grobe Ausarbeitung der Rückseite. Hier stellt sich die Frage, ob diese Ausführung in

66 *Ildefonso-
Gruppe, Eisenguß,
1798, Bad Freien-
walde*



Abstimmung mit dem Aufstellungsort gewählt wurde, und ob womöglich die Herstellungskosten gesenkt werden sollten.

Der Besitz Neschwitz war 1763 vom Hofbankier Freiherr von Riesch erworben worden, drei Jahre später erhielt Krubsacius den Auftrag zur Neugestaltung von Schloß und Garten.²⁹ Im gleichen Jahr war der Freiherr in den Reichsgrafenstand erhoben worden. Neben dem bestehenden barocken Jagdschloß wurde ein neues Palais gebaut und ein landschaftlich gestalteter Garten angelegt.³⁰ Zum bildnerischen Schmuck gehörten unter anderem eine Gruppe des Meleager, eine Figur der Atalante und diverse Vasen, alle aus Sandstein. Die

Lauchhammergüsse wurden vermutlich erst vom Sohn des Freiherrn aufgestellt:³¹ leider gibt es keine genauen Angaben zur Art der Aufstellung. Allerdings kann man aufgrund der schlecht gearbeiteten Rückseiten eine Aufstellungsform ausschließen, die diese sichtbar gelassen hätte. Man kann annehmen, daß die Rückansicht durch Mauerwerk oder Bepflanzung verdeckt war. Eine Aufstellung in einer Mauernische auf einer Balustrade oder einem Sockel vor einer Hecke wäre ebenfalls denkbar. Da alle Figuren dem dionysischen Bereich entstammen, ist anzunehmen, daß sie an einem Ort zusammen aufgestellt waren.

Daß die Eisenkunstgüsse vielseitig einsetzbar waren, zeigt auch das Beispiel der 1796 gegossenen Ildefonso-Gruppe, die als Brunnenaufsatz am oberen Parkeingang in Weimar aufgestellt wurde – laut Bertuch »[e]ine wahre Zierde des fürstlichen Parks« (Abb. 74)³². Der Brunnen wurde 1824 an die Hofmauer des Roten Schlosses versetzt.³³

Abgesehen von den Stücken der Wolkenburg und einigen weiteren klassizistischen Werken sind derzeit keine weiteren Güsse im Außenbereich bekannt.³⁴ Die Trautscholdt-Liste verzeichnet aber noch eine Reihe von Venus- oder auch Apoll-Statuen, die ebenfalls im Gartenbereich aufgestellt gewesen sein könnten.

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß die Lauchhammer Produkte überwiegend in gerade neu- bzw. umgestalteten Gärten zur Aufstellung kamen und sich meist in ein Ensemble mit Figuren aus anderen Materialien einbanden. Im Falle von Lützschena, Dittersbach und Neschwitz fällt die Entstehung der Gärten mehr oder weniger eng mit einer Standeserhebung der Besitzer zusammen. In einigen Gärten erhielten die Eisengüsse eine prominentere Aufstellung, wie z. B. vor dem Herrenhaus in Lützschena. Variable Aufstellungsmöglichkeiten zeigen die Beispiele aus Bad Freienwalde und Weimar.

NUTZUNG DER LAUCHHAMMER EISENKUNSTGÜSSE IM INNENBEREICH

Wie bereits angeführt, war die Verwendung als Ofen eine der Möglichkeiten für die Nutzung im Innenraum. Dies war offensichtlich ein bei den Kunden besonders geschätzter Zweig der Lauchhammer Produktion. Degen verweist auf eine hohe Produktion von Öfen in den Anfangsjahren.³⁵ Tatsächlich sind die meisten der im Innenbereich erhaltenen Eisenkunstgüsse Öfen.



67 *Palmensaal der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam, Vorkriegsaufnahme*

Die erwärmte Luft wurde dabei auch durch die Plastik geleitet, die ihrerseits Wärme an die Umgebung abgab.³⁶ Bertuch schrieb dazu 1786 in seinem »Journal«: »Sie [die Statuen] sind alle hohl und vorzüglich dünn gegossen, so daß sie [...] zu den geschmackvollen Ofen-Aufsätzen [...] zu brauchen sind. Sie sind von außen so schön und dauerhaft bronzirt, daß es [...] auch als Ofen das Feuer sehr gut aushält.«³⁷ In diesem Artikel wurden auch Beispiele für mögliche Öfen gegeben. So präsentierte ein Kupferstich einen Ganymed-Ofen – es handelte sich hierbei um eine Nachbildung des Betenden Knaben. Auch wurden Preise für Öfen mit der Büste des Sokrates sowie des Commodus und seiner Gattin angegeben.³⁸ Es ist derzeit nicht bekannt, ob diese Öfen tatsächlich ausgeführt wurden und wie deren Aufstellung dann gewesen wäre. Die erhaltenen Beispiele geben aber ein recht gutes Bild der Lauchhammer Öfen.

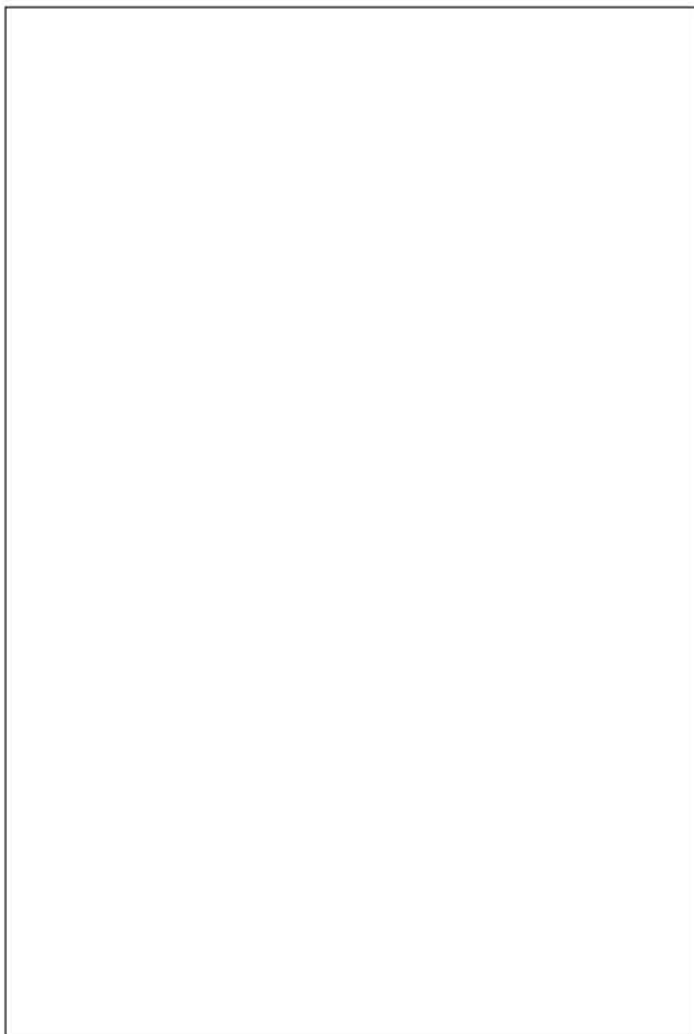
Laut Trautscholdt-Liste gingen bereits 1791 drei »gr. Postament-Oefen« nach Berlin.³⁹ Hierbei handelte es sich zum einen um die beiden Öfen des Palmensaals der Orangerie im Neuen Garten in Potsdam, mit den Figuren der



68 *Kleine Herculenerin, Eisenguß, 1792,
ebemals Berliner Schloß, KGML*

Neapler Vestalin bzw. der Kapitulinischen Flora (Abb. 67, 27). Für den ab 1791 nach Plänen von Carl Gotthard Langhans (1732–1808) errichteten Saal wurden bewußt die Produkte des Lauchhammerwerks gewählt, da deren Qualität und Wirkungsweise sehr bekannt war.⁴⁰ Ein weiterer eiserner Figurenofen, möglicherweise der dritte Ofen von 1791, befand sich in der Bibliothek Friedrich Wilhelms II. im Berliner Stadtschloß.⁴¹ Bei dem als Vestalin bezeichneten Ofenaufsatz handelt es sich um die Kleine Herculenerin (Abb. 68), die sich heute im Kunstgußmuseum Lauchhammer befindet.

69 *Caurus und
Biblis, Eisenguß,
Ofenaufsatz, 1804,
Residenzschloß
Weimar*



Im Festsaal des Weimarer Residenzschlosses des Herzogs Carl August (Abb. 78) kamen gleich vier Öfen aus Lauchhammer zur Aufstellung, darunter die bereits erwähnte Ildefonso-Gruppe von 1798. Ein weiterer Ofen erhielt eine Caurus-und-Biblis-Gruppe als Aufsatz (Abb. 69), die beiden verbleibenden Öfen je einen ägyptischen Löwen. Auch das übrige Dekor orientierte sich an antiken Vorbildern.⁴² Die Löwen-Öfen befinden sich an der Längsseite des als Säulenhalle gebauten Festsaaes, die beiden anderen stehen je in der Mitte der Schmalseiten, flankiert von je zwei Musenstatuen des Bildhauers Tieck. Über

den Löwen sind Keilschrift-Tafeln aus Papiermaché angebracht. Laut Hyss sollte hier eine Entwicklungslinie dargestellt werden: von der ägyptischen Kunst, den Löwen, über die assyrische Keilschrift und die griechische Kunst – das Athener Erechtheion war Vorbild bei den Säulen – zur Kunst Roms – dem Greifenfries am Gebälk nach dem Vorbild im Trajansforum. Die Öfen sind in dieses Programm fest einbezogen.⁴³

Ein weiterer Ofen aus Lauchhammer, in Form einer ägyptischen Priesterin, wird im Schloßmuseum Breslau aufbewahrt, allerdings ist über dessen ursprüngliche Verwendung wenig bekannt.⁴⁴

Zwei eiserne Öfen im klassizistischen Stil befinden sich im Weimarer Wittumspalais der Herzoginmutter Anna Amalia (1739–1807). Im sogenannten Tafelrundenzimmer steht ein Ofen in Säulenform mit einer so bezeichneten Büste des Cicero, die laut Ehrlich »nach antikem Original« abgegossen sein soll, ein weiterer eiserner Ofen mit der Büste einer »jungen Römerin« befindet sich im Ersten Roten Salon. Im Festsaal steht in einer Nische ein großer Ofen mit einer Vase als Aufsatz. Bei diesen Öfen steht noch aus, die Herkunft zu überprüfen, eine Provenienz aus Lauchhammer kann allerdings angenommen werden, da soweit bekannt der Lauchhammer der einzige Hersteller solcher Öfen zu der Zeit war. Auch wenn dies nicht der Fall sein sollte, sind diese beiden Öfen ein weiteres Beispiel für die mögliche Verwendung von Lauchhammer Produkten, wie die bei Bertuch erwähnten Büstenöfen des Sokrates und Commodus zeigen. Im Palais befindet sich außerdem auch ein Abguß der Großen Herculenerin in Gips, antike Vasen und eine Bronzestatue des Sophokles. Kleinere Bronzestatuetten antiker Kunstwerke schmücken unter anderem das Tafelrundenzimmer, Antikenkopien aus Fürstenberger Porzellan finden sich im Schreibzimmer der Fürstin.⁴⁵

Die Antiken dienen hier der Dekoration der Innenräume. Eine ähnliche Funktion kann der Eisenkunstguß einer Dionysos-Statue gehabt haben, der sich im Haus des Straßburger Kaufmanns Jean Nicolas Pasquay im Treppenhaus befand.⁴⁶ Pasquay sammelte Kunst und Mineralien. Degen vermutet, daß der Kaufmann über Kontakte zu sächsischen Bergwerken auf Lauchhammer aufmerksam wurde. Die Figur wird heute im Straßburger Musée des Arts décoratifs aufbewahrt (Abb. 10).⁴⁷

Ein direktes Beispiel für die Aufstellung von Antiken im Treppenhaus zeigt das Schloß Tiefurt in Weimar, welches ebenfalls zu Anna Amalias Besitz gehörte. Hier fanden im Treppenhaus die Abgüsse einer Hygeia, einer Vestalin und einer überlebensgroßen Ariadne Aufstellung, auf Wandkonsolen stehen

die Büsten des Homer, des Laokoon und des Apoll vom Belvedere. Im Schloß befinden sich noch weitere Antikenkopien, so z. B. die Knöchelspielerin, ein Bacchant und der Gipsabguß einer Melpomene. Neben Antikenkopien kamen auch hier neuzeitliche Kunstwerke und Büsten von Zeitgenossen zur Aufstellung. Die Küche schmückte unter anderem ein Kupferblech-Ofen mit einer Vase gleichen Materials als Aufsatz, dies ein Beispiel für einen figürlich gestalteten Ofen aus einem anderen Material.⁴⁸

Und auch hier lassen sich wieder Vergleichsbeispiele in Wörlitz finden. Bereits die Rotunde hinter dem Eingang des Wörlitzer Schlosses enthielt Abgüsse von Statuen aus den Florentiner Uffizien.⁴⁹ Im Konzertzimmer fand eine Cavaceppi-Büste nach dem Vorbild des Apoll vom Belvedere neben einer Deckelurne ihre Aufstellung (Abb. 70), der Festsaal wurde unter anderem mit zwei römischen Porträtbüsten, der des jugendlichen Marc Aurel und einer des Septimius Severus geschmückt.⁵⁰

Für die Ausstattung von Arbeitsräumen lassen sich keine Lauchhammer-Güsse nachweisen, allerdings sind zahlreiche Gipsmodelle von Büsten erhalten, deren Güsse durchaus in diesem Bereich hätten Anwendung finden können. Die folgenden Beispiele sollen zeigen, wie Arbeitsräume – darunter sind Bibliotheks-, Empfangs- und Arbeitszimmer zu verstehen – um 1800 ausgesehen haben könnten.

Wichtigstes Beispiel ist auch hier Wörlitz mit der bereits erwähnten Bibliothek des Fürsten von Anhalt-Dessau (Abb. 71). Hier wurde relativ viel Raum für die Aufstellung von Plastiken freigelassen. Drei Antiken befinden sich jeweils in Rundbogennischen in der Mitte der Schränke. Vier kleinere Nischen in den Ecken nehmen Terrakotta-Statuetten aus der Hand Cavaceppis auf. Über den Ecknischen stehen die bereits eingangs erwähnten Marmorbüsten der »guten Kaiser« Trajan, Hadrian, Antoninus Pius und Marc Aurel, ebenfalls Nachbildungen Cavaceppis.⁵¹ Zusätzlich befinden sich an den freien Wandflächen 92 gemalte Porträtmedaillons von Geistesgrößen der Antike und der Neuzeit. Auf die vier Seiten der Bibliothek waren die Bücher entsprechend bestimmter Wissensgebiete verteilt, denen die Porträts zugeordnet wurden.⁵²

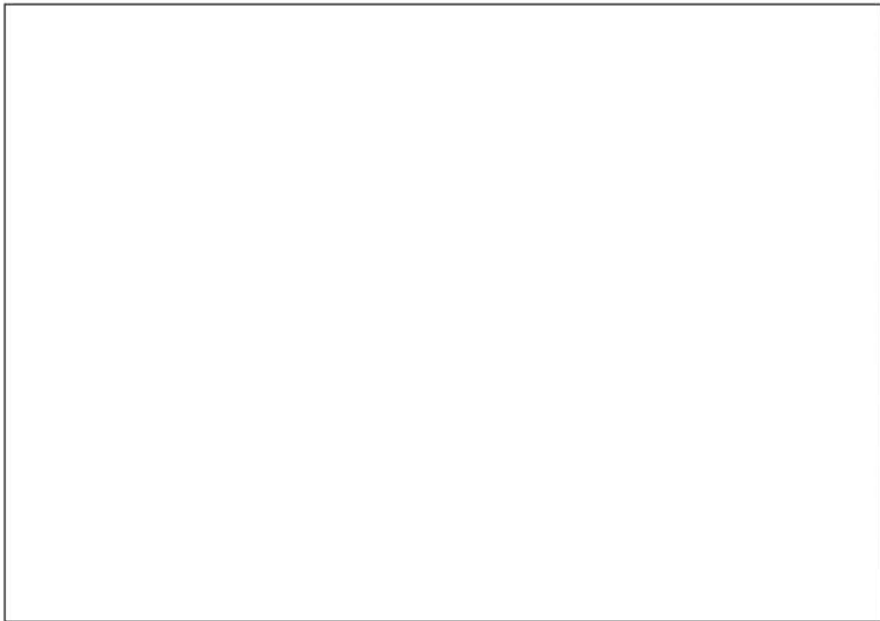
Eine Verbindung dieser beiden Formen – Büsten und thematisch angeordnete Porträtminiaturen – zeigt auch die Obere Hofbibliothek auf der Heidecksburg in Rudolstadt. Die Bibliothek, welche nur von 1778–1799 existierte, wurde unter Fürst Ludwig Günther von Schwarzburg-Rudolstadt (1708–1790) eingerichtet. Sie war öffentlich zugänglich und befand sich in unmittelbarer Nähe zu den übrigen Sammlungsräumen.⁵³ Die Bücher waren nach Fach-



70 *Konzertzimmer, Schloß Wörlitz*

bereichen in die Regale sortiert, während auf den Regalen Gipsbüsten antiker und neuzeitlicher Geistesgrößen aufgestellt waren und zwar entsprechend den darunter befindlichen Sachgebieten, d. h. über der Philosophie stand unter anderem eine Sokrates-Büste, über der Kunst der Antike der Kopf des Laokoon und der eines seiner Söhne.⁵⁴

Ein weiteres Beispiel für die Aufstellung im Innenraum bietet die Antikensammlung des Grafen Franz von Erbach (1754–1827) im Odenwald. Dieser hatte bei einer Bildungsreise nach Rom 1791 diverse Antiken, vor allem Büsten, erworben, die in den sogenannten Römischen Zimmern Aufstellung fanden.⁵⁵ Im 1. Römischen Zimmer, dem Empfangszimmer, wurden Porträtbüsten römischer Kaiser und Feldherren sowie ihrer Ehefrauen aufgestellt. Neben den »guten Kaisern« fanden sich auch die Büsten der Gewaltherrscher Commodus und Caracalla. Die Raumausstattung war an die römische Antike angelehnt, besonders hervorgehoben waren eine Sitzstatue des Hadrian, gegenüber der Eingangstür, und die Büste des Drusus.⁵⁶ Das 2. Römische Zimmer (Abb. 72) war das Arbeitszimmer des Grafen. Hier sollte stärker der griechische Charakter betont werden, das Dekor wurde in Anlehnung an die Hadriansvilla in Tivoli gestaltet. Hier standen unter anderem eine Panzerstatue des Trajan, eine



71 *Bibliothek, Schloß Wörlitz*

Merkur-Statue sowie die übrigen Büsten der Sammlung. Der Schreibtisch des Grafen befand sich dabei interessanterweise an der gleichen Stelle wie die Hadrian-Statue im Nachbarzimmer.⁵⁷ Diese Räume dienten dem Grafen der Erledigung seiner täglichen Regierungsarbeit, die antiken Kunstwerke dienten also Dekorations- und vor allem Repräsentationszwecken, sagen aber auch etwas über die Selbstauffassung des Grafen aus.⁵⁸

Es erscheint derzeit unwahrscheinlich, daß ein ähnlich umfangreiches Ensemble mit Lauchhammer-Güssen existiert hat – im Bewußtsein der geringen Anzahl an bewahrten Stücken. Allerdings scheint die Verwendung von einzelnen Stücken in Gruppierung mit Statuen oder Büsten aus anderen Materialien in Bibliotheks- und Arbeitsräumen durchaus möglich. Das Straßburger Beispiel zeigt die Aufstellung im Treppenhaus bzw. Eingangsbereich, und die erwähnten Vergleichsbeispiele verdeutlichen, daß Lauchhammer Produkte durchaus Verwendung als Dekoration hätten finden können. Degen gibt noch den Guß eines Ares Borghese an, über dessen Verbleib aber nichts weiter bekannt ist.⁵⁹ Bei diesem wie bei vielen anderen in der Trautscholdt-Liste angegebenen und heute nicht (mehr) nachweisbaren Eisenkunstgüssen kann angenommen werden, daß die Verwendung in ähnlichen Formen geschah. So

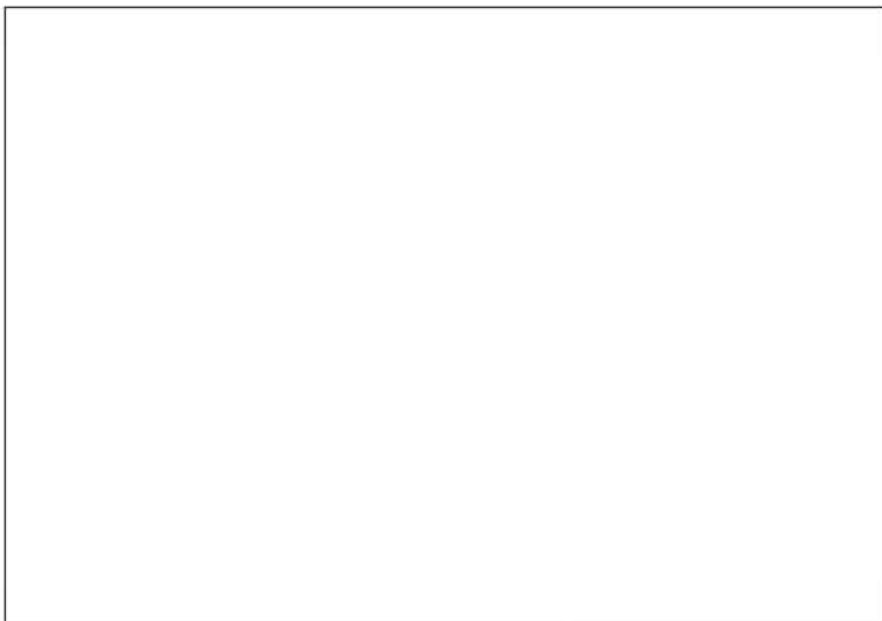
könnte eine Büste des Apoll vom Belvedere, ähnlich wie in Wörlitz, in einem Studier- oder Musikzimmer Aufstellung gefunden haben. Ebenso ist eine Einbindung von Eisengüssen in Zusammenstellungen wie im Tiefurter Treppenhause denkbar. Sehr wichtig erscheint im Interieurbereich die Nutzungsmöglichkeit als Ofen.

ABSCHLUSS

Es zeigt sich, daß Eisenkunstgüsse genauso vielseitig wie andere Materialien einsetzbar waren und wegen ihrer Dauerhaftigkeit und Witterungsbeständigkeit sehr geschätzt wurden.⁶⁰ Zahlreiche Beispiele zeigen die Nutzung als Einzelfiguren im Gartenbereich, ein Brunnenaufsatz hat sich in Weimar erhalten. Ein ganz entscheidender Produktionszweig war die Herstellung von Figurenöfen, vor allem da das Lauchhammerwerk eine Art Monopol in diesem Bereich besaß. Daß aufgrund der hohen Qualität der Güsse auch ein Funktionswechsel möglich war, zeigt das bereits erwähnte Beispiel des Sokrates-Ofens. Wie bei der Witterungsbeständigkeit der frei aufgestellten Plastiken spielten auch bei der Hitzebeständigkeit und Wärmeleitfähigkeit der Öfen vor allem die spezifischen Materialeigenschaften des Gußeisens eine wichtige Rolle.

Die Verbreitung der Lauchhammer Güsse ist bis auf zwei Ausnahmen auf Mitteleuropa beschränkt, wobei das Vorhandensein des Figurenofens in Breslau nicht ungewöhnlich sein muß. Eine Verbreitung von Lauchhammer Produkten auf dem heutigen Gebiet von Polen erscheint nicht unwahrscheinlich, besonders wenn man die geographische Lage Lauchhammers bedenkt.

Als potentielle Käuferschicht bildet sich der Adel heraus. Unter den Kunden finden sich: der König von Preußen (Berlin und Potsdam) und seine Gemahlin (Bad Freienwalde), die herzogliche Familie in Weimar, verschiedene Grafen wie Marcolini und Brühl, Rittergutsbesitzer wie die von Lützschena oder Dittersbach sowie Graf Einsiedel selbst – daneben ein Kaufmann aus Straßburg als anscheinende Ausnahme. Ursache dafür kann der doch relativ hohe Preis für einen Eisenkunstguß im Vergleich zu anderen Materialien gewesen sein. Bertuch weist im Zusammenhang mit der Präsentation des Ildefonso-Brunnens in Weimar daraufhin, daß es auch billigere Produkte, z. B. von Klauer, gab.⁶¹ Es kann hier angenommen werden, daß die Wahl des teureren Materials Eisen bewußt erfolgte. Schließlich könnte im Falle von Neschwitz die Preisfrage auch der Grund für die schlecht gearbeiteten Rückseiten sein.



72 2. Römischer Zimmer, Schloß Erbach im Odenwald

Wie eingangs erwähnt waren ein großer Teil der Lauchhammer Produktion der ersten Jahrzehnte Nachbildungen der großen antiken Meisterwerke. Die Ildefonso-Gruppe, von der zur Zeit gleich drei Lauchhammer Güsse bekannt sind, der Borghesische Fechter oder die Artemis von Versailles erfreuten sich dabei seit der Renaissance großer Berühmtheit. Zu ihnen stießen die Herculanerinnen durch die Ausgrabungen der Vesuvstädte im 18. Jahrhundert. Nur kurzfristige Popularität genoß dagegen neben einigen weiteren Stücken der Dresdener Sammlung die Caunus-und-Biblis-Gruppe des Grafen Fede als uminterpretierend restaurierte Version der bekannten Gruppe von Amor und Psyche.⁶²

In diesem Zusammenhang soll zum Schluß noch einmal auf eine Auffälligkeit hingewiesen werden. Die Produktion von Eisenkunstgüssen nach antiken Vorlagen geht laut Trautscholdt-Liste ab 1800 zurück. Wurden zuvor fast ausschließlich Antikenkopien hergestellt, sind danach nur noch einzelne Stücke, in einigen Jahren keine Güsse nach antiken Vorlagen verzeichnet. Ein Rückgang von Produktion und Nachfrage in Verbindung mit den napoleonischen Kriegen wäre eine mögliche Erklärung⁶³ sowie die Verdrängung des Materials Eisen durch Bronze. Interessant ist daher die Wiederaufnahme von in Eisen

gegossenen Antikenkopien in Lauchhammer um 1830, dokumentiert durch die beiden Güsse in Lützschena und Dittersbach. Zu dem Zeitpunkt war die Konkurrenz seitens der Berliner Gießerei bereits stark, schließlich wurde auch in Lauchhammer 1837 der Bronzeuß eingeführt.⁶⁴ Nebenbei hatte sich der Umgang mit Antiken und Antikenkopien begonnen zu wandeln – 1830 wurde das Alte Museum in Berlin eröffnet –, und auch der Charakter der Landschaftsgärten veränderte sich. Diese Sachverhalte müßten noch eingehender untersucht werden, und so muß im allgemeinen das hier präsentierte Bild der Nutzungs- und Umgangsformen gegenwärtig als unvollständig betrachtet werden, da sehr viele der in der Trautscholdt-Liste verzeichneten Güsse derzeit als verschollen gelten müssen. Es bleibt zu hoffen, daß nicht alle endgültig verloren sind und in der Folgezeit zumindest einige dieser Güsse wieder auffindig gemacht werden können, so daß das Bild der Eisenkunstgüsse des Lauchhammerwerks vervollständigt werden kann.

ANMERKUNGEN

¹ Die sog. Trautscholdt-Liste ist in der 1825 erschienenen Festschrift zum 100-jährigen Bestehen des Lauchhammerwerks enthalten. Sie gibt eine Übersicht über die Produktion zwischen 1784 und 1825. Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.

² Vgl. Haskell/Penny 1998, S. XIII: »For many centuries it was accepted by everyone with a claim to taste that the height of artistic creation had been reached in a limited number of antique sculptures.« Vgl. auch Valentin Kockel: »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...« – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 31–48, 47 und Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes. Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 59–89, 59. Als Meisterwerke aufgefaßt wurden u. a. der Apoll vom Belvedere, die Venus Medici, die Laokoon-Gruppe, der Hercules Farnese, die Kapitolinische Flora, der Borghesische Fechter oder die Artemis von Versailles.

³ Vgl. u. a. Dietrich Boschung und Henner von Hesberg: Aristokratische Skulpturensammlungen des 18. Jahrhunderts als Ausdruck einer europäischen Identität, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 5–10, 7; Klaus Fittschen: Katalog der antiken Skulpturen im Schloß Erbach, Berlin 1977, S. 2; zu Wörlitz: Detlef Rößler: Die Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau in Wörlitz, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 99–109, 138, 144.

⁴ Vgl. Ladendorf 1953, S. 55 ff. und Dagmar Grassinger: Antikensammlungen in England in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in: Von der Schönheit weißen Marmors. Zum 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppis, Ausstellungskatalog Wörlitz, hg. von Thomas Weiss, Mainz 1999, S. 23–34, 30. Einige der in Lauchhammer gegossenen Antikenkopien sind nach derartiger ergänzten Vorbildern gefertigt worden, z. B. die Bacchantin von 1784 oder die Flora der Wolkenburg (vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 19–22 bzw. Jana Wierik, hier S. 187–189).

⁵ Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, S. 7–9, 15; Grassinger 1999 (Anm. 4), S. 30 sowie Marcus Becker, hier S. 162 f. und Jana Wierik, hier S. 178 f., 191 f.

⁶ Sowohl der Schloßherr als auch der Architekt waren dabei um seriöse Wissensvermittlung bemüht, Erdmannsdorff instruierte die Kastellane und Führer persönlich. Erstmals 1788 erschien Rodes »Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz«, welche 1798 und 1814 noch einmal aufgelegt werden mußte. Vgl. Rößler 2000 (Anm. 3), S. 136, 145 und auch Michael Strocka: *Kopie, Invention und höhere Absicht. Bildquellen und Bildsinn der Wörlitzer Raumdekorationen*, in: Frank-Andreas Bechtold und Thomas Weiss: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft, Wörlitz 1996*, S. 163–194, 164.

⁷ Die Trautscholdt-Liste verzeichnet über 200 Eisenkunstgüsse, darunter zahlreiche Figuren und Büsten nach antiken Vorbildern sowie Büsten von Zeitgenossen, Einsiedelischen Familienmitgliedern, neun Vasen und sechs Löwen, außerdem diverse Grabmalkunst. Degen gibt an, noch sechzig Plastiken persönlich gesehen zu haben. Seine Angaben gelten als gesichert für die Zeit 1944/45, vgl. Degen 1970, S. 248 und 280, Anm. 7.

⁸ Vgl. Jana Wierik, hier S. 173 f., 181–189.

⁹ *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1786, S. 367 f.

¹⁰ Ebd., Mai 1786, *Intelligenz-Blatt*, S. XLIII f. Als Feuerkästen wurden passende Thermen, Piedestale und Altäre angeboten.

¹¹ Auskunft von Matthias Frotscher, Kunstgußmuseum Lauchhammer, vom 29. 07. 2003.

¹² Heinrich Bergner: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunst-Denkmal der Kreis Liebenwerda*, Halle a. d. S. 1910, S. 120 f. In Lauchhammer wurden laut Trautscholdt-Liste in den Jahren 1793, 1803 und 1806 Büsten des Kurfürsten gegossen, vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54 f., hier S. 198 f. In der Dresdner Skulpturensammlung befinden sich eine Gipsbüste (1791) und ein Lauchhammer-Eisenguß (Datierung unbekannt) des Kurfürsten in »Imperatoren-Kleidung« des Bildhauers Johann Gottfried Schadow (1764–1850) sowie ein Eisenguß (ebenfalls Lauchhammer, 1807) nach einem Modell des Bildhauers Johann Gottlob Matthaei (1753–1832) von 1803, vgl. Bärbel Stephan: *Skulpturensammlung Dresden. Klassizistische Bildwerke*, München 1993, S. 26 f., 38 f. Laut Auskunft von Matthias Frotscher, Kunstgußmuseum Lauchhammer, vom 08.08.2003 handelte es sich bei dem Guß in Mückenberg vermutlich um einen Abguß der Matthaei-Büste in antiker Gewandung, von dieser wurden zwei Varianten, in antiker Gewandung und in Uniform, gegossen. Eine Matthaei-Büste in antiker Gewandung befindet sich im Park Pulsnitz und in der Bergakademie Freiberg, zur Zeit als Leihgabe im Kunstgußmuseum Lauchhammer. Die im Albertinum in Dresden befindliche Matthaei-Büste zeigt den, nunmehr, König Friedrich August I. in Uniform. Der Kurfürst von Sachsen erhielt 1806 die Königswürde. Ein vergoldeter Guß der Büste des sächsischen Königs aus dem Lauchhammer Werk wurde 1818 auf dem Marktplatz in Bischofswerda zum 50-jährigen Regierungsjubiläum des Monarchen aufgestellt, vgl. Cornelius Gurlitt: *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunst-Denkmal der Amtshauptmannschaft Bautzen*, Heft 31, Dresden 1908, S. 37 sowie Degen 1970, S. 253.

¹³ Vgl. Röber 1991, S. 33; Degen 1970, S. 249 und Hugo Koch: *Sächsische Gartenkunst*, Berlin 1910, S. 204.

¹⁴ Vgl. Degen 1970, S. 265 und Buttlar 1989 (Anm. 5), S. 152–156. Der Verbleib der Güsse ist heute unbekannt, Degen gibt an, daß sie vor dem 2. Weltkrieg noch erhalten waren. Bei Wilhelm Gottlieb Becker: *Das Seifersdorfer Thal, Leipzig/Dresden 1792* (Reprint, Leipzig 1977) finden sich keine Materialangaben.

¹⁵ Der neogotisch gestaltete Innenraum diente dem Besitzer als Speise- und Festsaal, im Untergeschoß befanden sich die Urnen der verstorbenen Verwandten. Vgl. Koch 1910 (Anm. 13),

S. 375–389; Buttler 1989 (Anm. 5), S. 156 ff. und Peter Guth: Die Parks von Machern und Lützschena. Beispiele für die geistesgeschichtliche Wandlung romantischer in skeptische Weltansichten, in: Wolf-Dieter Speck von Sternburg, Peter Guth: Der Speck von Sternburgsches Schloßpark Lützschena, Leipzig 2000, unpag.

¹⁶ Vgl. Rößler 2000 (Anm. 3), S. 141.

¹⁷ Vgl. ebd., S. 140. Für die Antikensammlung des Fürsten war das 1795–96 von Erdmannsdorff erbaute Pantheon von größerer Bedeutung. Mit dem Pantheon begann allerdings bereits ein Wechsel in der Antikenauffassung, hier kann schon von einem Museum im modernen Sinne gesprochen werden. Somit ist der Bau für das hier behandelte Thema uninteressant.

¹⁸ Vgl. Wolf-Dietrich Speck von Sternburg: Wirtschaft und Kultur. Der Schloßpark Lützschena. Ausdruck des ganzheitlichen Weltbildes des Kaufmanns, Agrarpioniers und Kunstsammlers Maximilian Speck von Sternburg, in: Speck von Sternburg, Guth 2000 (Anm. 15), unpag.

¹⁹ Vgl. Kathrin Franz: Denkmalpflegerische Konzeption Schloßpark Lützschena, unveröffentlichtes Typoskript, S. 25. Der Text ist einsehbar in der Auwaldstation Leipzig-Lützschena, Schloßweg 11, 04159 Leipzig; eine Ansicht des Fechters ist unter www.leipzig-online.de/ortsteile/luetzschena-stahmeln/park/fechter.htm verfügbar.

²⁰ Vgl. Maximilian Freiherr von Speck-Sternburg: Spaziergang nach Lützschena, Leipzig 1830, S. 21.

²¹ Zum Angebot der Firma Rost vgl. Rau 2003 (Anm. 2), S. 65.

²² Vgl. Maximilian Freiherr von Speck-Sternburg: Zweites Verzeichnis der Gemälde-Sammlung sowie der vorzüglichsten Handzeichnungen, Kupferstichwerke und plastischen Gegenstände des Freiherrn von Speck-Sternburg, Leipzig 1837, S. 11, 115.

²³ Vgl. Bernd Heinrich: Zum Leben Johann Gottlob von Quandts, in: Johann Gottlob von Quandt – Goetheverehrer und Förderer der Künste, hg. vom Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste e.V., o. O. 2002, S. 7–10, 7, 9 f.

²⁴ Vgl. Bernd Heinrich: Johann Gottlob von Quandt in Dittersbach, in: Johann Gottlob von Quandt 2002 (Anm. 23), S. 43–56, 46–51, 53.

²⁵ Vgl. Herbert Bath: Die Schlösser und Herrenhäuser in Berlin und Brandenburg. Ein Überblick in Text und Bild, Berlin 2001, S. 68 f. Der Eisenguß hat als Postament einen Ofenkasten, gehört also zu der Gattung der Figurenöfen.

²⁶ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1786, S. 368.

²⁷ Das Bruststück der Bacchantin ist nach demselben Vorbild gegossen wie die Bacchantin von 1784. Vgl. Degen 1970, S. 246 und Charlotte Schreier, hier S. 19–23. Von dem Vorbild des Bruststücks des Dionysos wurde ebenfalls ein ganzfiguriger Guß ausgeführt, welcher nach Straßburg gelangte (s. u.). Vgl. Degen 1970, S. 265.

²⁸ Vgl. Degen 1970, S. 251. Eine entsprechende ganze Figur befindet sich unter den Stücken der Wolkenburg, vgl. Jana Wierik, hier S. 186 f., Abb. 85.

²⁹ Vgl. Ernst Panse: Diamant der Gartenkunst. Schloßpark Neschwitz, in: ders.: Parkführer durch die Oberlausitz, Bautzen 1999, S. 100–104, 100.

³⁰ Vgl. ebd., S. 100 und Hans Mirtschin: Die Oberlausitzer Parks. Anmerkungen zum Thema, in: Panse 1999 (Anm. 29), S. 7–52, 14.

³¹ Dieser ließ 1788 einen Obelisk zur Ehrung seines verstorbenen Vaters aufstellen. Vgl. Panse 1999 (Anm. 29), S. 104.

³² Journal des Luxus und der Moden, Juni 1797, S. 321.

³³ Vgl. Degen 1970, S. 264.

³⁴ Es handelt sich dabei vor allem um Porträts der Mitglieder der Familie Einsiedel. Degen erwähnt außerdem noch zwei Löwengüsse auf der Terrasse von Schloß Reibersdorf bei Zittau. Über

deren Verbleib ist derzeit noch nichts bekannt, vgl. ebd., S. 267. Reibersdorf gehörte zum Besitz der Familie Einsiedel, vgl. Mirtschin 1999 (Anm. 30), S. 24. 1828 wurde ein Neptunbrunnen in Nordhausen aufgestellt, die Neptun-Figur wurde in Lauchhammer gegossen, das Modell fertigte Ernst Rietschel nach dem Vorbild zweier Poseidon-Statuen der Dresdner Skulpturensammlung, vgl. Degen 1970, S. 271.

³⁵ Laut Trautscholdt-Liste wurden in den Jahren 1790, 1792, 1795 und 1797 Öfen angefertigt, vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54 f., hier S. 198 f.

³⁶ Degen vermutet, daß die Idee für die Figuren-Öfen von Joseph Mattersberger (1754–1825) aus der oberösterreichischen Hafnerkeramik nach Lauchhammer gebracht wurde, vgl. Degen 1970, S. 268 f.

³⁷ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1786, S. 368.

³⁸ Vgl. ebd., S. 366 ff.

³⁹ Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.

⁴⁰ Vgl. Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus. Ausstellungskatalog, Potsdam 1997, S. 446, Kat. Nr. IV. 137. Die Gipsmodelle für die Güsse wurden von Langhans selbst ausgewählt.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 308. Das Aussehen der Bibliothek ist überliefert durch Ludwig Ferdinand Hesses Grundriß- und Schnitzzeichnungen vor deren Umbau 1868, vgl. ebd., Abb. S. 309. Degen 1970, S. 269 gibt an, daß 1920 eine »überlebensgroße weibliche Eisengußstatue« im Schloß Monbijou restauriert wurde, bei der es sich möglicherweise um den Ofenaufsatz handelte.

⁴² Vgl. ebd., S. 264 und S. 286, Anm. 72; Lothar Hyss: Der Wiederaufbau des Weimarer Residenzschlosses in den Jahren 1789–1803 unter besonderer Berücksichtigung des Beitrags von Heinrich Gentz, Weimar 1996, S. 142 sowie Rolf Bothe: Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert, Ostfildern-Ruit 2000, S. 82 ff., 86. Bei den Löwen handelt es sich um Antikenkopien nach den Vorbildern an der Treppe zum römischen Kapitäl. Die gleichen Löwen dienten ebenfalls als Ofenaufsätze in Wildruf und im Kesselsdorfer Schloß, vgl. Degen 1970, S. 267 und 200 Jahre Lauchhammer, S. 48 ff. Eine Überprüfung zum Verbleib der dortigen Löwen steht noch aus.

⁴³ Vgl. Hyss 1996 (Anm. 42), S. 149. Ähnlich durchkonzipiert zeigt sich das Treppenhaus, mit bewußter Wahl des dorischen Stils, auch als anti-französisches Zeichen, und der Ausstattung mit Skulpturen, ebenfalls von Tieck, teilweise in Anlehnung an antike Vorbilder. Vgl. hierzu ebd., S. 129–133 und Bothe 2000 (Anm. 42), S. 67–78.

⁴⁴ Vgl. Degen 1970, S. 267.

⁴⁵ Vgl. Willi Ehrlich: Das Wittumspalais in Weimar, Weimar 1984, S. 17–29, 32, 43 f. Bisher konnte noch nicht genau nachgeprüft werden, ob es sich bei den Öfen um Lauchhammer Güsse handelt und nach welchen Vorbildern die Büsten gegossen wurden, vermutlich handelt es sich um nicht-antike Vorlagen.

⁴⁶ Diese Figur wurde nach dem gleichen Vorbild gegossen wie das Dionysos-Bruststück aus Neuschwitz.

⁴⁷ Vgl. Degen 1970, S. 265.

⁴⁸ Vgl. Dieter Eckardt, Jürgen Seifert: Schloß Tiefurt, Weimar 1983, S. 11–26, 30. Bei der Vestalin handelt es sich augenscheinlich um die Kleine Herculinerin. Zum Ofen vgl. ebd., S. 20. Vgl. auch Rau 2003 (Anm. 2), S. 79.

⁴⁹ Vgl. Rößler 2000 (Anm. 3), S. 137 und Strocka 1996 (Anm. 6), S. 165. Es handelt sich bei den Abgüssen um eine Venus Urania, einen Merkur, die Venus Medici und den Satyr mit der Fußklapper, in der Mitte stand ein hölzerner Dreifuß – ein Verweis auf Apollo. 1818 wurde anstelle des Dreifußes ein Gipsabguß des Apoll vom Belvedere aufgestellt.

⁵⁰ Vgl. Rößler 2000 (Anm. 3), S. 137.

⁵¹ Es handelt sich bei den Antiken um einen Marmortorso einer verwundeten Amazone, einen zur Artemis ergänzten Götterkopf und eine Frauenbüste mit Mauerkrone. Ein antiker Musenkopf stand auf dem Schreibtisch des Fürsten. In den Ecknischen fanden ein Apollo, eine Nymphe, ein Bacchus und eine Kanephore Aufstellung. Vgl. Strocka 1996 (Anm. 6), S. 181.

⁵² Vgl. ebd., S. 181 f. Es handelte sich um die vier Bereiche Dichtkunst und Beredsamkeit, Geschichte und die schönen Künste, Philosophie und Theologie, Gesetzgebung und Sittenlehre. Vgl. in Bezug auf Porträtmedaillons auch: Gabriele Oswald: »Wir haben uns neulich mit deiner Büste unterhalten«. Sehen und Gesehen werden – die Porträtplastik, in: *Antlitz des Schönen* 2003 (Anm. 2), S. 91–117, 98 f. Oswald weist darauf hin, daß die Ausstattung der Bibliothek des Palazzo Corsini, Rom, ein Vorbild für Wörlitz gewesen sein kann.

⁵³ Vgl. Jens Henkel: *Die Obere Hofbibliothek des Schlosses Heidecksburg 1778–1799*, in: ders. u. a. (Hg.): *Historische Bibliotheken in Rudolstadt, Rudolstadt 1999*, S. 113–127, 113.

⁵⁴ Vgl. Doreen Winker: *Die Obere Hofbibliothek der Heidecksburg und ihre Ausstattung im Kontext zu den fürstlichen Sammlungen*, in: Henkel u. a. 1999 (Anm. 53), S. 331–343, 337 ff. Auf den Türen, den Seitenteilen der Regale und in den Fensternischen waren Porträtmedaillons gemalt, dabei waren die Dargestellten offenbar zu Dreiergruppen zusammengefaßt und standen ebenfalls im Bezug zu den Fachgebieten in den jeweiligen Regalen. Vgl. ebd., S. 334–337. Winker spricht hier von einem »Katalog in einem anderen Medium«. Die Porträtmedaillons und ihre Zuordnung erinnern an die Bibliothek in Wörlitz.

⁵⁵ Helmut Prückner: *Die Römerzimmer des Schlosses Erbach im Odenwald*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 237–256, 239 f. Neben den antiken Büsten und Statuen erwarb der Graf auch über 80 Vasen, Kleinkunst und Mosaikreste. Die insgesamt 36 Antiken wurden noch in Rom ergänzt, allerdings nicht völlig zur Zufriedenheit des Grafen, der sehr darauf bedacht war, Erhaltenes zu bewahren. Vgl. Fittschen 1977 (Anm. 3), S. 2.

⁵⁶ Vgl. zur genauen Ausstattung des 1. Römischen Zimmers ebd., S. 3 und Prückner 1981 (Anm. 55), S. 242–246. Laut Prückner kann die Büste des Drusus im anti-napoleonischen Sinn gedeutet werden, ebenso die Büsten des Commodus und des Caracalla. Die Büsten der »Gewaltherrscher« wurden häufig als Kontrast zu denen der »Guten Kaiser« aufgestellt – um die Vorbildhaftigkeit letzterer zu betonen. Im Kunstgußmuseum Lauchhammer werden Gipsbüsten dieser beiden aufbewahrt, die möglicherweise als Gußmodelle gedient haben könnten, vgl. Bettina Welzin, hier S. 87–94.

⁵⁷ Vgl. zur genauen Ausstattung des 2. Römischen Zimmers Fittschen 1977 (Anm. 3), S. 4 und Prückner 1981 (Anm. 55), S. 246–248. Die Aufstellung der Antiken in einem »römischen« und einem »griechischen« Raum läßt laut Fittschen einen starken Einfluß Winckelmanns erkennen.

⁵⁸ Vgl. Fittschen 1977 (Anm. 3), S. 3. 1808 gab der Graf einen selbstverfaßten Katalog über seine Sammlung heraus, vgl. Prückner 1981 (Anm. 55), S. 237.

⁵⁹ Vgl. Degen 1970, S. 265.

⁶⁰ Vgl. dazu Marcus Becker, hier S. 161 f.

⁶¹ Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Juni 1797, S. 322 sowie Rau 2003 (Anm. 2), S. 69, 75. Vgl. etwa auch die Figurenöfen von Doell auf der Heidecksburg, vgl. *Antlitz des Schönen* 2003 (Anm. 2), S. 274, Kat. Nr. 93 und 94.

⁶² Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 190 f.

⁶³ Schmidt verweist auf einen Produktionsrückgang der Berliner Gießerei für die Zeit von 1806–1811, vgl. Eva Schmidt: *Der Eisenkunstguß*, Dresden 1976, S. 44.

⁶⁴ Vgl. Degen 1970, S. 247.

»... OHNE VERGLEICH WOHLFEILER UND IM FREYEN
DAUERHAFTER ...«¹

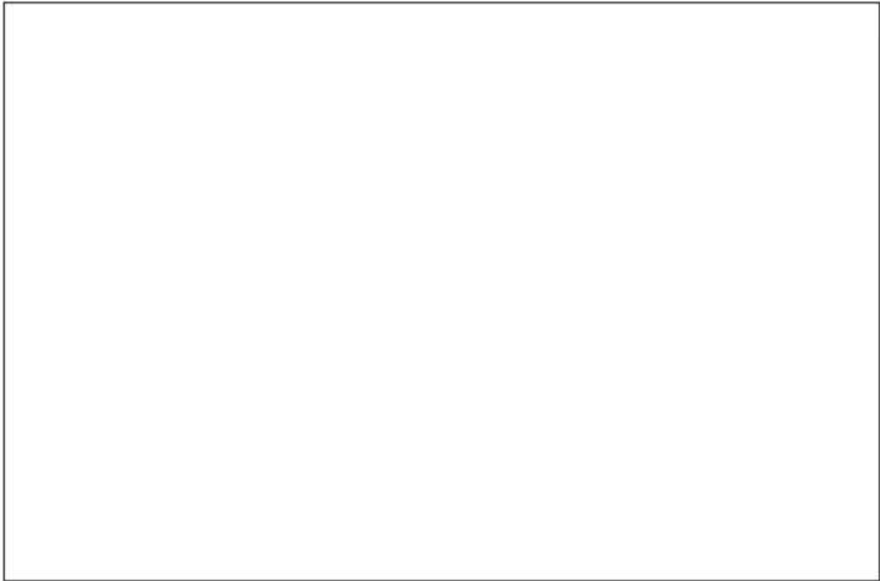
DIE KUNSTMANUFAKTUREN UND DAS MATERIAL DER GARTENPLASTIKEN AM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS

MARCUS BECKER

Das industrielle Eisen erscheint uns heute als ein seltsam »kunstfernes« Material für die von der Antike inspirierte Plastik des Klassizismus. Im folgenden soll jedoch versucht werden, eine für das Ende des 18. Jahrhunderts spezifische Verbindungslinie zwischen Kunst und Technik aufzuzeigen, die – nicht zuletzt infolge merkantiler Interessen – entlang der praktischen Verwendungsmöglichkeiten der Lauchhammer Güsse in den Gärten der Zeit verläuft und sich hier mit vergleichbaren Unternehmungen trifft. Die Ausführungen verstehen sich damit als ein Versuch, den historischen Ort zu markieren, an dem die Bemühungen des Grafen Einsiedel den Eindruck des Kuriosums verlieren und sich in einen schlüssigen Kontext einfügen.

PLASTISCHER SCHMUCK IM BAROCKEN GARTEN

Zuvor ein Blick auf die Ausgangslage. Einen der wichtigsten Bestandteile der formalen Gärten nach französischem Muster bildeten »[...] die diese Werke zierende schönste und künstlichste Statuen [...]«.² Sie wirkten als »points de vue«, trugen in leuchtend weißem Marmor oder vergoldet zur Farbigkeit der Anlagen bei und unterstrichen als vertikale Komponenten in der Horizontalität der Parterres die Dreidimensionalität des Gartenraums. Ikonographisch konnten sie Teil eines kosmologischen oder politischen Programms sein, aber auch ihre edle Materialität – Marmor oder Bronze – fungierte als Bedeutungsträger, denn sie entsprach im Sinne der »bienséance« dem fürstlichen »decorum« und verdeutlichte so auch die finanzielle Potenz des Fürsten.³ Materialwertschätzung ist – wie hier deutlich wird – ein kulturelles Konstrukt aus Geltung und Geld,⁴ denn Skulpturen anfertigen zu lassen war aufwendig und teuer. Die marmorne Statue des lyraspielenden Gottes, die der kurpfälzische Hofbildhauer Verschaffelt für den Apollotempel des Schwetzingen Schloßgartens schuf und deren Anfertigung innerhalb von drei Jahren erfolgen sollte, kostete laut Ver-



73 *Borghesische Fechter, Schloß Charlottenburg Berlin. Die bleiernen Vorgänger dieser barock gedoppelten Antikenkopien gehörten ursprünglich zur plastischen Ausstattung des formalen Gartens, kamen 1803 in den Ebbrenhof des Schlosses und wurden 1867 durch Figuren aus Zink ersetzt.*

trag von 1766 5500 fl. (ca. 3667 rth.),⁵ eine bronzene Kopie des berühmten Apoll vom Belvedere aus der römischen Valadier-Werkstatt 1300 Zechinen (ca. 3120 rth.).⁶ Trugen die ökonomischen Möglichkeiten nicht den ideellen Anspruch, so kamen für Marmor und Bronze Ersatzmaterialien zum Einsatz. Figuren aus Kalk- und Sandstein wurden vergoldet oder erhielten ein marmorartiges Erscheinungsbild durch einen Überzug aus Gips bzw. weißlicher Kasein- oder Ölfarbe. Seit dem späteren 17. Jahrhundert bestimmten daneben Statuen aus Blei nach antiken oder zeitgenössischen Kunstwerken das Bild der Gärten Europas (Abb. 73).⁷ Sowohl ihr günstiger Preis als auch ihre einfache Reproduzierbarkeit erschienen besonders attraktiv;⁸ zudem galten sie als relativ witterungsresistent.⁹ Figuren aus Blei wurden nicht materialsichtig präsentiert, sondern je nach gewünschtem Effekt polychrom, marmorartig weiß, vergoldet oder bronziert gefaßt.

Nach der Aufstellung im Freien war die Statue jedoch den Widrigkeiten des Wetters ausgesetzt. Der Leim in der stabilisierenden Gipsfüllung ließ das Blei korrodieren, während eindringendes Wasser vom Gips gebunden wurde und das eiserne Stützskelett dadurch zu rosten begann: es wurde statisch

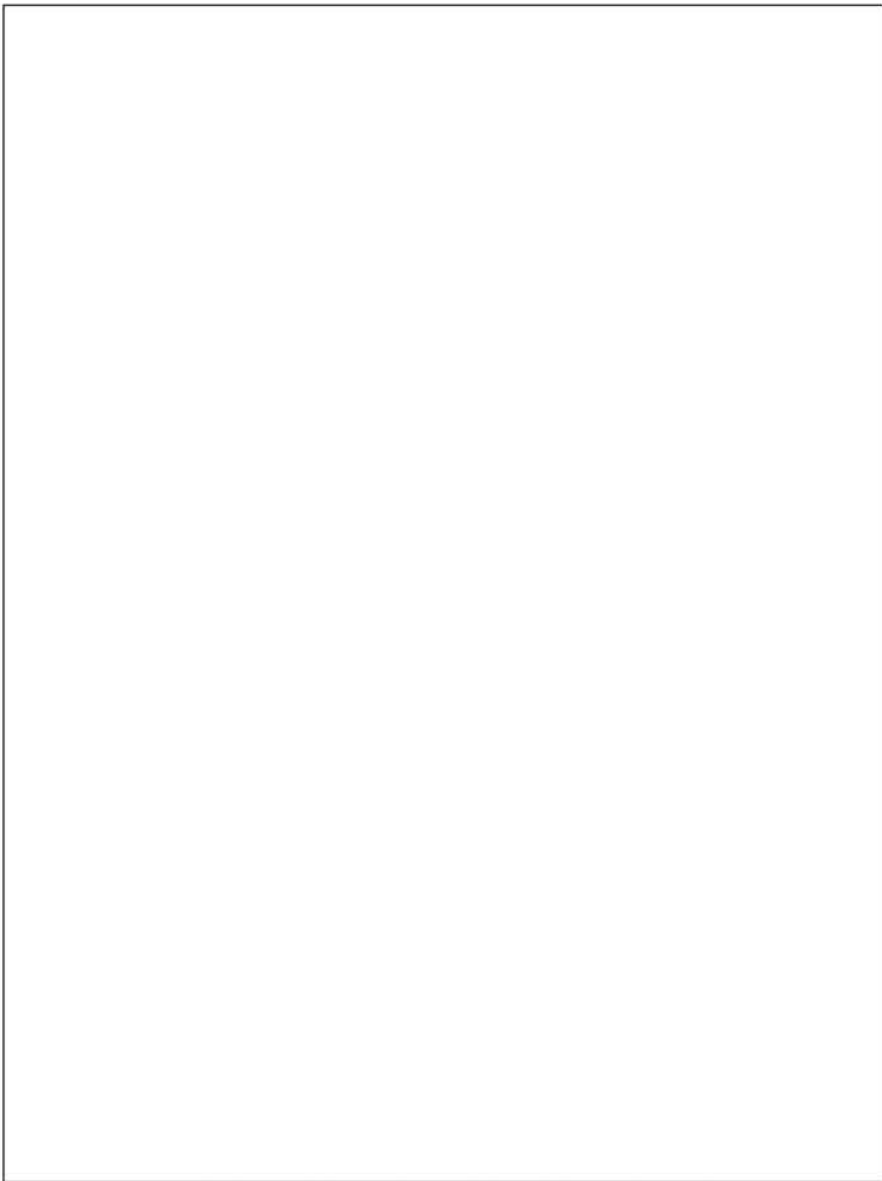
geschwächt, dehnte sich aus und durchbrach zusammen mit dem Gips das weiche Blei.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts erscheint das klassische Ersatzmaterial Blei überall in der Krise, wie die sich in dieser Zeit häufenden Restaurierungen zeigen. Konnte man es sich im russischen Peterhof leisten, die Bleistatuen der ab 1715 angelegten Großen Kaskade in den Jahren 1799–1806 durch bronzene zu ersetzen,¹⁰ so mußte aus Kostengründen andernorts wiederum auf Ersatzmaterialien zurückgegriffen werden.¹¹

DIE KUNSTMANUFAKTUREN

Mit einer Auswahl von Plastiken aus Eisenkunstguß, wie sie der Lauchhammer ab Fabrik oder im Kommissionsgeschäft bei Lükes Witwe und Kunze bzw. durch die Rostische Kunsthandlung in Leipzig anbot¹² – »[...] in Gärten, Gartentempeln und äusserlichen Plätzen zu gebrauchen, weil man sie gegen allen Rost verwahren kann [...]«¹³ –, traf der Graf von Einsiedel also offensichtlich auf ein Bedürfnis des Publikums. Im Anschluß an eine äußerst lobende zeitgenössische Besprechung des 1796 errichteten Weimarer Spiegelbrunnens, der von einer Kopie der sog. Ildefonso-Gruppe gekrönt wurde, »[...] ein[em] wahre[n] Meisterstück in der Ausführung aus gegossenem Eisen, von der durch Antiken dieser Art rühmlich bekannten Eisenfabrik des Herrn Grafen von Einsiedel zu Mückenberg«,¹⁴ folgte eine Empfehlung für »[...] diese oder [eine] ähnliche Gruppe aus der Kunstfabrik unseres Herrn Hofbildhauers Klauer in gebrannter Torevtika, die man auch bronzirt haben kann« (Abb. 74).¹⁵ Die Marktlücke war also auch von einer Reihe von anderen sog. Kunstmanufakturen entdeckt worden, die untereinander in Wettbewerb treten sollten. Einsiedel und seine Konkurrenten waren damit »[...] genöthiget, für den Absatz der mannichfaltigern Fabrikate Käufer zu suchen, und das Bedürfniß von dergleichen Artikeln im Publico zu erregen«. ¹⁶ Als allen gemeinsames Medium für die Publikation und Vermarktung ihrer Produkte bot sich das seit 1786 von dem Weimarer Unternehmer Friedrich Justin Bertuch zusammen mit dem Maler und Kupferstecher Georg Melchior Kraus herausgegebene »Journal des Luxus und der Moden« an als eine der einflußreichsten Modezeitschriften der bürgerlichen Öffentlichkeit.¹⁷

Auf zwei der Einsiedelschen Unternehmung vergleichbare Manufakturen soll im folgenden näher eingegangen werden.



74 Spiegelbrunnen mit der Laubhammer Ildefonso-Gruppe in Weimar, Illustration im „Journal des Luxus und der Moden“ vom Mai 1797

DIE »TOREUTIKAWAAREN- ODER KUNSTBACKSTEINFABRIK« DES HOFBILDHAUERS KLAUER ZU WEIMAR

1787 erschien im Bertuchschen »Journal« der Artikel »Ueber Herrn Coades's Lithodipira, oder Kunst-Backstein-Fabrik zu Lambeth in England«. ¹⁸ Dem interessierten deutschen Publikum wurde eine Produktion vorgestellt, die sich in den bald folgenden Verkaufskatalogen der Manufaktur durch erwerbbar Beispiele konkretisierte: ¹⁹ angeboten wurden Statuen, Büsten, Vasen, Piedestale und vor allem Bauplastik aus Terrakotta, die sich durch Preis ²⁰ und Haltbarkeit empfahlen. Dabei berief sich die neueste englische Entwicklung einigermaßen vage auf eine chinesische Herkunft des Materials, ²¹ und nachdem bereits im Frühjahr 1788 eine Entgegnung im »Journal« ²² mit Verweis auf die Ziegelformsteine sächsischer Klöster des Mittelalters einklagte, »[...] daß [...] sogar die Erfindung davon höchstwahrscheinlich Teutschland zugehöre [...]«, ²³ begann der bereits erwähnte Weimarer Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer nach ersten gelungenen Brennversuchen im Herbst 1789, Kunstwerke aus gebrannter Erde »[...] uns wieder zu vindiciren« ²⁴ (Abb. 75). ²⁵ Die entstehende »Toreutikawaaren- oder Kunstbacksteinfabrik« ²⁶ verfolgte dabei mit ihrem Angebot an Antikenkopien bzw. -adaptionen und Werken barocker oder zeitgenössischer meist französischer Künstler sowie Arbeiten von Klauer selbst ein klares wirtschaftliches Kalkül. Vom Unternehmer Bertuch ermuntert, versuchte Klauer, die hohen Preise der Coadeschen Manufaktur zu unterbieten und seine Produkte – nicht zuletzt für die plastische Ausstattung von Gärten – am Markt zu plazieren. ²⁷ Die Manufaktur fertigte auf Bestellung, hielt aber auch »Courtentstücke« auf Vorrat und verlangte kaum 25% der Coadeschen Preise. ²⁸ Eine Büste Homers kam damit auf 9, wenig später sogar nur noch auf 3 rth., ²⁹ während etwa für die 6 Fuß hohe Statue einer Vestalin 30 rth. zu zahlen waren: ³⁰ nach Klauers eigener Einschätzung also kaum der vierte oder sechste Teil der Kosten, die die Anfertigung einer Stein-Version durch einen auch nur mittelmäßigen Künstler verursachte. ³¹

Die Terrakottaplastiken konnten bronziert, vergoldet, marmorartig weiß oder andersfarbig gefaßt werden, ihre ursprüngliche Farbe war dabei »[...] ein angenehmes Erbsgelb [...]«, das sogar eine ästhetisch befriedigende Material-sichtigkeit ermöglichte, die aber weniger auf der eigenen Materialqualität beruhte, als vielmehr auf der Ähnlichkeit zum »[...] römischen Travertino [...]«. ³²

Interessanterweise definierte sich Klauer mit seinen Produkten bereits bewußt als eine von verschiedenen Alternativen mit dem besonderen Vorzug, eben



75 *Martin Gottlieb Klauer;
Bacchantin, Terrakotta, 1790,
Weimar, Goethe-Nationalmuseum*

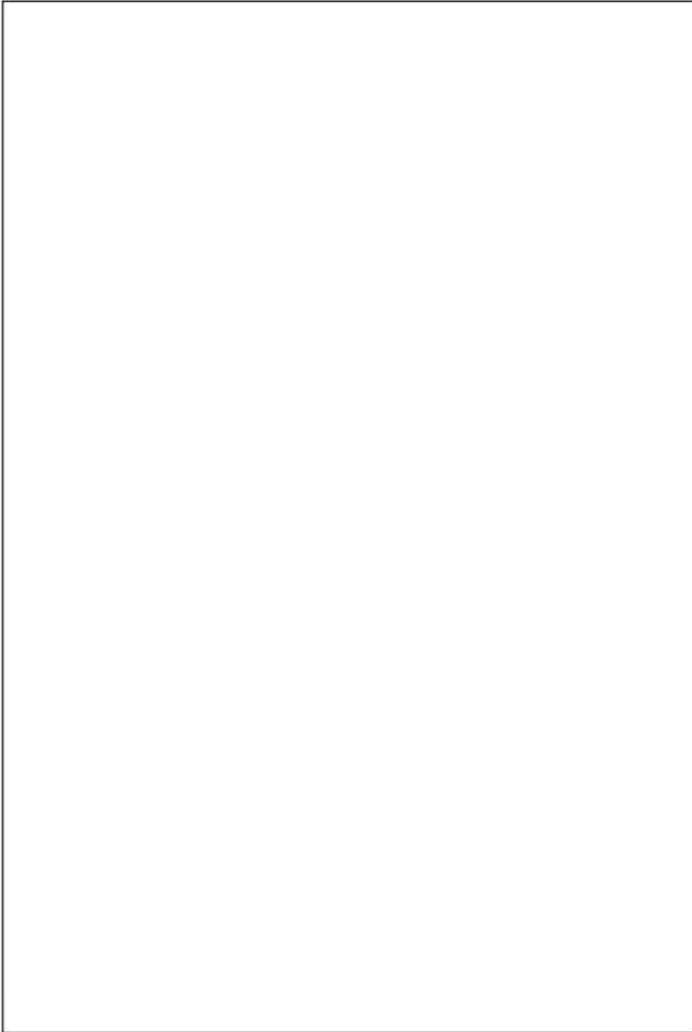
nicht mehr exklusiv zu sein: da Eisenkunstguß- und Bildhauerarbeiten »[...] für die Garten-Liebhaberey eines Privatmanns, wenn er nicht sehr reich ist, zu theuer [...]« waren, empfahlen sich »Garten-Verzierungen von gebrannter Erde [...] also ohnstreitig für die Bedürfnisse der Meisten [als] das wohlfeilste und dauerhafteste«.³³

Damit aber fällt in ökonomischer Hinsicht auch Licht auf den oben erwähnten Spiegelbrunnen-Artikel: sein anonymer Verfasser war der »spekulative Bertuch«,³⁴ in dessen »Journal« – neben dem illustrierten Katalog der

Manufaktur von 1792 (2. Aufl. 1800) – Klauer publik gemacht wurde und inserierte. Die »Expedition des Journals des Luxus und der Moden zu Weimar« erhielt 1791 das Privilegium auf »Verlags- Handlungs- und andere Landeswaaren-Kommissionsgeschäfte«³⁵ und das damit entstandene »Landes-Industrie-Comptoir« 25 % Rabatt auf die Toreutika des Hofbildhauers.³⁶

DIE LUDWIGSLUSTER »CARTON-FABRIQUE«

Eine weitere Kunstmanufaktur mit ähnlichem Produktangebot wie Lauchhammer oder Klauer war die Papiermachéfabrik in Ludwigslust, der Sommerresidenz des Herzogs Friedrich des Frommen von Mecklenburg-Schwerin (Abb. 76).³⁷ Anders als bei den geradezu öffentlich begleiteten Anfängen der Weimarer Terrakottafabrikation liegen hier die Versuchsjahre Mitte der 1760er Jahre im dunklen; die erste Abrechnung stammt von 1783.³⁸ Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß die Herstellung von Dekorationselementen aus Papiermaché – Rosetten, Zierleisten für Möbel, Bilderrahmen und Paneele sowie Kerzenständer – zuerst lediglich für die sparsame Ausstattung von Kirche und Schloß, die zu dieser Zeit neu erbaut wurden, bestimmt war. Die Papiergehörte zusammen mit der Bildhauerwerkstatt zum Baubetrieb und wurde wohl eher für eine vorübergehende Einrichtung gehalten. Die Umformung zu einer selbständigen florierenden Manufaktur – oft trotz mangelnder Unterstützung durch den Herzog und vor allem seinen Nachfolger – gelang auf Betreiben des seit 1756 in herzoglichen Diensten stehenden Lakaien Johann Georg Bachmann, der sich – seit 1777 auch Inspektor der Fabrik – auf die Entwicklung der benötigten Papiermasse als seine eigene Erfindung berufen konnte.³⁹ Die Rezeptur wurde – wie auch bei den Arkanisten der zeitgenössischen Porzellanmanufakturen üblich – streng geheim gehalten:⁴⁰ das Rohmaterial Altpapier, geleimt in unterschiedlichen Schichten mit der Bürste übereinander aufgetragen, stammte auf höchste Anweisung hin z. T. aus den herzoglichen Kanzleien. Daneben existieren lediglich Belege über die Anschaffung einiger Chemikalien wie Gips oder Weingeist, und als weitere Zutaten lassen sich Roggenmehl, Harze und winzige Nägel (sog. »Mückenfüße«) nachweisen. Der Abschluß der Arbeit bestand aus Schliff, Politur und vor allem der Fassung des rohen Fabrikats »[...] auf verschiedene Arten von Couleuren, als weiß, matt oder glänzend, schwarz, roth, auch auf Bronze Art etc. [...]; als wornach auch die Preise sind«.⁴¹ Gerade die Imitation von Jaspis oder Basalt rekurierte dabei auf die modische



76 *Venus Medici*,
Ludwigsluster
Papiermaché,
ca. 1790, Schloß
Ludwigslust

›Jasper‹ bzw. ›Black Basalt Ware‹ der englischen Steingutmanufaktur von Josiah Wedgwood, von deren Produkten der Ludwigsluster Karton optisch kaum zu unterscheiden wäre.⁴² Angeboten werden konnten neben der weiterlaufenden Produktion von Leisten, Uhrgehäusen, Piedestalen etc. die üblichen Nachbildungen antiker oder moderner Vasen, Statuen und Büsten⁴³ sowie als besondere Spezialität naturalistisch polychrom gefaßte Vieh- und Hirtengruppen als Tischschmuck, die aus Genreszenen meist niederländischer Gemälde entwickelt wurden.⁴⁴ Die Werbung erfolgte wiederum über das ›Journal‹ und den

1787 in Schwerin erschienenen Katalog, der Verkauf – nachdem der einheimische Bedarf beim Ludwigsluster Hof- und dem mecklenburgischen Landadel sowie bei den einheimischen vermögenden Bürgern relativ schnell gedeckt war – hauptsächlich über Kommissionen,⁴⁵ aber auch per Direktbestellung: Interessenten sollten die Katalognummer, das »Subject« und die »Couleur« anzeigen, Verpackungen kosteten extra.⁴⁶ Als Alternative zu Lauchhammer und Klauer bestand der Marktvorteil der Ludwigsluster Manufaktur im äußerst geringen Transportgewicht der Produkte und den – eingedenk des Materials Papiermaché – konkurrenzlos niedrigen Preisen. Die Homer-Büste kam auf 2 rth., 16 sl. neu 2/3 (ca. 2 rth., 29 gr.), eine Statue der »[...] mediceische[n] Venus, über das wahre antique Original zu Florenz geformt« auf 20 rth. neu 2/3 (ca. 23 rth., 21 gr.).⁴⁷ Damit erwirtschaftete Bachmann bspw. 1783/84 – bei einer Produktion von 693 und einem Verkauf von 125 Fabrikaten – 171 rth. neu 2/3 (ca. 202 rth., 20 gr.) Erlös, 1786 – Produktion 317, Verkauf 185 Stück – 380 rth. neu 2/3 (ca. 450 rth., 11 gr.).⁴⁸

Ludwigslust konnte aber nicht nur hinsichtlich des Angebots und der Preise mit den anderen Kunstmanufakturen konkurrieren, sondern sogar in der Verwendung der Produkte zur Ausstattung von Gärten: »Es können auch die Vasen, wie die Büsten, so zubereitet werden, daß man sie ohne alle Gefahr der freyen Luft aussetzen kann«. ⁴⁹ Einen eindrucksvollen Beweis für die Dauerhaftigkeit des Schutzüberzuges⁵⁰ lieferte im Herstellungsort selbst ein Gartensalon im Park, den zwölf Büsten römischer Kaiser aus Papiermaché auf hohen steinernen Piedestalen schmückten: bereits Mitte der 1760er Jahre entstanden, sollen die Plastiken erst mit dem 2. Weltkrieg verschwunden sein (Abb. 77).⁵¹

DAS PROBLEM DER DAUERHAFTIGKEIT

Auch in Lauchhammer und Weimar empfahl man sich für eine Verwendung der Kunstwerke im Freien, und hier hieß es sogar: »[...] nur Arbeiten von Guß-Eisen, und von gebrannter Erde dauern [...]«. ⁵² Damit hob also jede der neuen Kunstmanufakturen neben dem günstigen Preis – wie berechtigt auch immer – vor allem die Widerstandskraft, die das Material ihrer Arbeiten gegen Witterungseinflüsse aufzuweisen hätte, besonders hervor. Es ist jedoch auffällig, daß als Vergleichsgröße immer nur die klassischen Materialien Marmor oder Stein angeführt wurden.⁵³ Lediglich in einem der im »Journal« erschienenen Artikel über Klauers Manufaktur wurde – neben Holz – auch das bisher bevorzugte



77 *Dietrich Findorff, Der Keyser Saal in den Holtz von Ludwigslust, 1767*

Surrogatmaterial erwähnt, der defizitäre Stoff, den es, wie oben zu sehen war, eigentlich zu ersetzen galt, denn »[...] selbst Bley löst sich durch die Luftsäure auf [...]«. ⁵⁴ Diese »Leerstelle« läßt sich m. E. als Weigerung lesen, ein Ersatzmaterial durch ein anderes abzulösen. Der Verweis auf ein postuliertes Ausgangs- bzw. »Original«-Material, kann in diesem Sinne auch als eine Ablehnung der technischen Tradition analog der steten Betonung des Bruchs im Ästhetischen, wie ihn die Verfechter des neuen klassizistischen Geschmacks nicht müde wurden zu betonen, verstanden werden. ⁵⁵

STATUEN IM LANDSCHAFTSGARTEN

Stand auch der Ludwigsluster Gartensalon mit seinen Kaiserbüsten noch eindeutig in barocken Traditionen, so war doch der bestimmende Verwendungsort für die Gartenplastiken der Kunstmanufakturen der Landschaftsgarten im neuen englischen Geschmack, wie er sich im letzten Drittel des Jahrhunderts

auch in Deutschland durchsetzte. Mit der Wandlung des Geschmacks hin zur idealisierten Natur war allerdings nicht nur die Ablehnung der alten formalgeometrischen Anlagen verbunden, sondern auch die der – wie jetzt empfunden wurde – Überfüllung der barocken Gärten mit Statuen: »[...] man hatte, einige Ausnahmen in fürstlichen Gärten jetzt nicht gerechnet, weder antike noch neue Werke im guten Geschmack; und verschwendete für gemeine Klötze beträchtliche Summen«, beklagte der einflußreiche Gartentheoretiker Christian Cay Laurenz Hirschfeld.⁵⁶ Trotz verminderter Anzahl bildeten jedoch Statuen auch weiterhin zusammen mit Urnen, Altären und Staffagearchitekturen aller Art ein wichtiges Gestaltungselement der sog. »sentimentalen« bzw. »empfindsamen« Landschaftsgärten, in denen »natürlich« geschwungene Wege den nunmehr zum Spaziergänger gewordenen Besucher zu lose oder auch programmatisch miteinander verbundenen »Gartenszenen« führten, die in ihrer »Mannigfaltigkeit« kontrastreich gegeneinander gesetzt auf einen jeweils genau festgelegten Stimmungswert – heiter, melancholisch, romantisch oder feierlich – berechnet waren. Statuen bestätigten, konkretisierten oder verstärkten den Empfindungsgehalt einer Szene,⁵⁷ trugen geschickt plazierte neben weidendem Vieh und den Spaziergängern selbst zu ihrer bewegten Belebung bei⁵⁸ und verdeutlichten – als Antikenkopie – nicht nur am Altertum geschulten Geschmack, sondern dienten gleichzeitig dem klassisch Gebildeten als Erinnerungsobjekt, an dem die Ansichten über das Original geprüft werden konnten.⁵⁹ Antike Originale, Nachbildungen und klassizistische Neuschöpfungen wurden dabei allerdings von den Zeitgenossen im Prinzip als gleichrangig betrachtet, da sie alle demselben Zweck dienten: der Anschauung des Winckelmannschen klassizistischen Ideals.⁶⁰

DAS IMMATERIELLE IDEAL

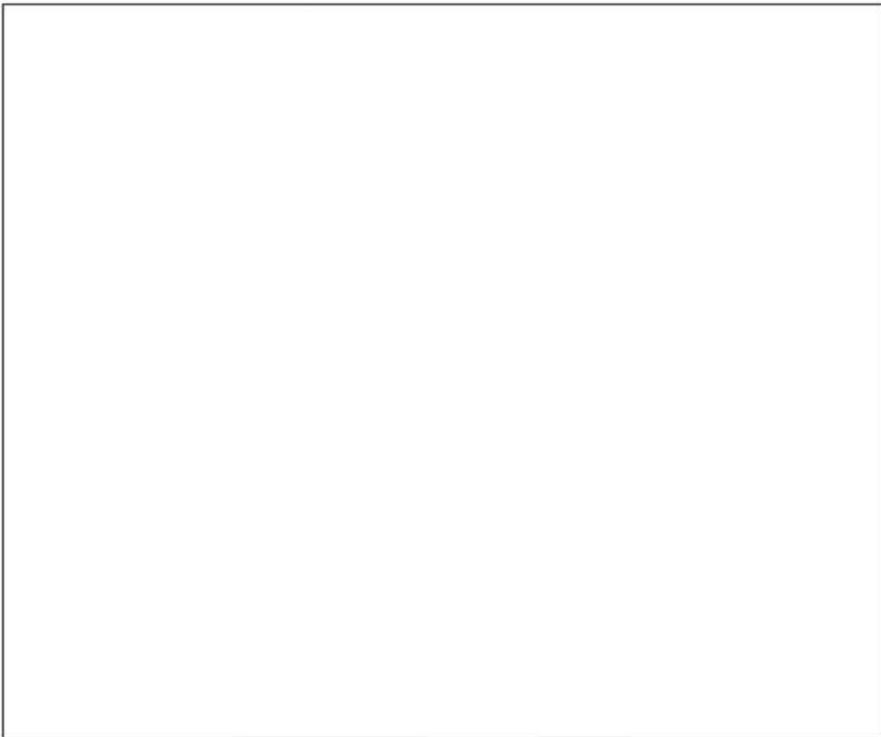
Dem gegenüber standen jedoch »[...] statues, dirty gods [...]«,⁶¹ eine fragmentierte und fleckige Antike als ein Torso, der sich dem Ideal widersetzte und deshalb die Wiedergewinnung von Integrität einforderte.⁶² Die Sehnsucht nach einer verlorenen Ganzheit führte einerseits zur ergänzenden Restaurierung der Originale, andererseits aber auch zu einer Aufwertung der Kopien, die das Ideal ungebrochen repräsentieren konnten.⁶³ Das bedeutete aber auch, daß die Materialqualitäten einer Statue im Prinzip irrelevant wurden, die als Zeichenträger immer nur auf ein plastisches Ideal verwies, für das ausschließlich die

reine Form konstituierend war.⁶⁴ In jedwedem Material gleichartig gefaßt konkretisierte sich die klassizistische Imagination einer »weißen« (bzw. bronzenen) Antike in Bildwerken ohne spezifischen Oberflächenreiz, deren materielle Eigenschaften ästhetisch ohne Bedeutung blieben.⁶⁵ Die oben angesprochene soziale Wertigkeit kostbaren Materials im barocken Garten reduzierte sich daneben – wie zu sehen war – zur pragmatischen Frage nach dem Preis.

Allerdings konnte die Farbigkeit der Oberfläche bedeutsam werden, wenn Statuen – »[...] Habe sie schwarz und streng aus altem Basalt der Ägypter, / Oder ein Grieche sie weiß, reizend, aus Marmor geformt [...]«⁶⁶ – als Zeichenträger nicht auf das klassizistische Ideal, sondern die historische Dimension von Kunstwerken verweisen sollten. Schwarz fungierte als Kodierung von Basalt – seinerseits ein Zeichen für die der klassischen vorausgehende ägyptische Kunst –, die jedoch ebenfalls materialunabhängig als Farbfassung realisierbar war (Abb. 78),⁶⁷ und selbst als Eisen in den Befreiungskriegen explizit durch seine Materialqualitäten als patriotisch »deutsch« in Mode kam, war es nicht die ursprüngliche Materialfarbe, sondern ein Firnis, der es nun erlaubte, alles – wiederum – Schwarze als Eisen zu lesen. Bezeichnend ist es denn auch, daß der ausführlichen produktionsästhetischen Diskussion über die Materialeigenschaften der von den Kunstmanufakturen angebotenen Fabrikate, wie sie im »Journal« und den Katalogen für ein breites, nunmehr auch dem niederen Adel und dem sich emanzipierenden Bürgertum angehörendes Publikum geführt wurde, kaum etwas vergleichbares auf der rezeptionsästhetischen Seite der Gartenbeschreibungen gegenüberstand. Thematisiert wurde die Materialfrage damit gewissermaßen »vor dem Parktor«: empfindsamer Stimmungswert der Szene und klassischer Bildungsanspruch schlossen in der idealen Betrachtung des vollendet gestalteten Gartenraums – »[...] die Kunst, die alles schafft, ist nie zu merken«⁶⁸ – das Material aus dem Diskurs aus.⁶⁹

DIE FASZINATION DES MACHBAREN UND DAS ENDE

Wie aber vertrug sich der innovative Charakter der neuen Materialien mit dem melancholischen Gestus der klassizistischen Antikensehnsucht, »[...] rather a wistful sense of something lost to be regained, than the desire of discovering anything new«, wie Walter Pater 1867 in seinem Winckelmann-Essay schrieb?⁷⁰ Die Antwort findet sich auch hier größtenteils in der oben aufgezeigten ästhetischen Bedeutungslosigkeit der Materialwahl, die einen kunst-



78 Festsaal im Weimarer Residenzschloß, aquarellierte Federzeichnung, ca. 1830. Zur programmatischen Ausstattung des Raumes gehören die schwarzen Löwen des Lauchhammers und die Keilschrifttafeln aus Papiermaché.

freien Raum eröffnete, in dem sich die im Kontext der industriellen Revolution verständliche Begeisterung für das technisch Machbare entfalten konnte. Im Falle des Gußeisens führte sie dazu, daß »[...] uns der Contrast der verschiedenartigen Erzeugnisse aus demselben rohen, harten, aber der Macht des Feuers unterliegenden, und dadurch jeder Bildung sich fügenden Stoff, in Erstaunen und Bewunderung setzen muß«. ⁷¹ Im »Journal« bewarb der Lauchhammer also ganz folgerichtig seine neuen Kunstwerke aus Eisen mit dem Hinweis auf die glänzende Reputation seines Gebrauchsguts, ⁷² und der Ofen (75 rth.) kam zusammen mit der dazugehörigen Kopie des berühmten Betenden Knaben (100 rth.) gleichberechtigt neben den 12er Satz »Casserolen« (9 rth.) zu stehen, erhältlich in demselben Leipziger Geschäft. ⁷³

Am Ende werden es die Immaterialität des ästhetischen Ideals und die Vielfältigkeit der Materialverwendung sein, die Arbeiten aus Eisen, Terrakotta oder

Papiermaché im 19. Jahrhundert diskreditierten. Mit dem »Kult des unikatnen Originals« reduzierten sich alle gleichzeitigen Ausformungen eines Kunstwerks zu bloßen Repliken, als sekundäre Fabrikate ästhetisch irrelevant und daher vernachlässigbar:⁷⁴ ein Weg, der die Antike im wertlosen Gewand letztlich zum Kitsch werden ließ. Im Gegenzug kanonisierte eine romantische Materialästhetik kunstspezifische Werkstoffe, die in den ihnen eigenen Materialqualitäten wirken sollten: Bauwerke und Gartenplastiken wurden abgelaugt bzw. mechanisch ihrer Farbfassungen beraubt; was zwar von klassischer Form war, aber ästhetisch oder aus konservatorischen Gründen einer Fassung bedurfte, verfiel mit moralischer Wertung dem Verdikt des falschen Scheins als ungebührlich und unangemessen.⁷⁵ Durchaus erfolgreich, denn die Veränderungen des 19. Jahrhunderts bestimmen zum großen Teil bis heute die Rezeption von Artefakten aus Blei und Eisen, Papiermaché und Zink.⁷⁶

»Es ist eine Tradition,« – so Goethe – »Daedalus, der erste Plastiker, habe die Erfindung der Drehscheibe des Töpfers beneidet. Von Neid möchte wohl nichts vorgekommen sein; aber der große Mann hat wahrscheinlich vorempfunden, daß die Technik zuletzt in der Kunst verderblich werden müsse.«⁷⁷ Unter den Prämissen einer Kunst des marmornen Unikats hatte Goethes Daedalus sicher recht, das Phänomen der Kunstmanufakturen wie der Lauchhammer Produktion kann sich jedoch nur in einem Verständnis des Zusammenspiels von technischer Möglichkeit, ökonomischem Kalkül und immateriellem Ideal erschließen, das dem ästhetischen Diskurs am Ende des 18. Jahrhunderts gerecht wird.

ANMERKUNGEN

¹ Ueber Herrn Coade's Lithodipira, oder Kunst-Backstein-Fabrik zu Lambeth in England, in: *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1787, S. 173.

² So Matthias Diesel, Gärtner in Salzburg und München, über die Gärten Ludwigs XIV. zu Versailles und Marly. Matthias Diesel: *Erlustierende Augenweide in Vorstellung herrlicher Garten und Lustgebäude*, [Augsburg 1717 ff.] (Reprint, hg. von Harri Günther, Leipzig 1989. (Bibliotheca hortensis, Bd. 6)), Anrede des Authoris, unpag.

³ Vgl. zu Versailles etwa Jean-Marie Pérouse de Montclos: *Versailles*, Köln 1996, S. 334 ff.; Haskell/Penny 1998, S. 37 ff. Die Wahl der gleichen kostbaren Materialien an anderen Fürstenhöfen konnte als Verweis auf die Nachahmung des großen Vorbildes Versailles gelesen werden, so etwa im Garten von Schwetzingen. Vgl. Carl Ludwig Fuchs, Claus Reisinger: *Schloß und Garten zu Schwetzingen*, Wiesbaden 2001, S. 192 f.

⁴ Vgl. Wolfgang Brückner: *Dingbedeutung und Materialwertigkeit. Das Problemfeld*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Rea-*

lienkunde (1995), S. 14 ff.; allgemein zur Thematik Thomas Raff: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 61).

⁵ Vgl. den Text des Vertrages bei Fuchs, Reisinger 2001 (Anm. 3), S. 118. Allgemein sei bemerkt, daß die angegebenen Umrechnungen der verschiedenen Preise in Reichstaler nur als grobe Vergleichsgrößen betrachtet werden sollten, da aus den Quellen nur selten hervorgeht, um welche der unterschiedlichen Talersorten (und daher auch um welche Wechselkurse) es sich handelte.

⁶ Vgl. Valentin Kockel: »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...« – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert, S. 44, Anm. 101.

⁷ Vgl. Terry Friedman: The Man at Hyde-Park Corner, Leeds 1974; John P. S. Davis: Antique Garden Ornament. 300 Years of Creativity: Artists, Manufactures & Materials, Woodbridge 1991, S. 16 ff.; Malcolm Baker: »Squabby cupids and clumsy graces«: Garden Sculpture and Luxury in Eighteenth-Century England, in: Oxford Art Journal 18, Nr. 1 (1995), S. 4 ff.; Haskell/Penny 1998, S. 79 ff. Eine wichtige Rolle spielten vor allem englische Produzenten wie Andrew Carpenter, die van Nosts oder John Cheere, die Bleiplastiken bis nach Portugal oder Rußland lieferten. Antikenkopien wurden dabei oft nach Reproduktionsstichen gearbeitet und erscheinen daher manchmal seitenverkehrt. Clemens Alexander Wimmer vermutet für den Garten des Charlottenburger Schlosses, daß der hohe, vielleicht ausschließliche Anteil von (bleiernen) Antikenkopien möglicherweise durch die geringeren Kosten gegenüber Neuschöpfungen zu erklären ist (vgl. Clemens Alexander Wimmer: Der Skulpturenschmuck im Charlottenburger Schloßpark, Berlin 1992 (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften, Bd. 11), S. 39).

⁸ Hohe Preise für Bleiplastiken – so beispielsweise 1712 6 Pfund (ca. 32 rth.) pro »Cupido« von van Nost (vgl. Davis 1991 (Anm. 7), S. 37) – kamen wohl nicht aufgrund des Materialwertes, sondern durch die aufgewendete Kunstfertigkeit und das Prestige ihres Herstellers zustande. Ein Extrem in der anderen Richtung stellt aber auch sicher der Preis dar, den der pfälzische Kurfürst Carl Theodor für Statuen zahlte, die nach der Auflösung der Sommerresidenz des polnischen Ex-Königs Stanislas Leszczyński in Lunéville 1767/68 eine Zweitverwertung im Garten von Schwetzingen fanden: er betrug nach Gewicht 10 Sous (etwas über 3 Groschen) für das Pfund Blei (vgl. [Johann Michael] Zeyher, J. G. Rieger: Schwetzingen und seine Garten-Anlagen, Mannheim o. J. (Reprint, Schwetzingen 1997), S. 82 f. u. Fuchs, Reisinger 2001 (Anm. 3), S. 81).

⁹ So äußerte sich etwa Johann Sigismund Elßholtz 1657 in seiner Beschreibung des Berliner Lustgartens »Hortus Berolinensis [...]« begeistert über die Dauerhaftigkeit des damals noch von allen verworfenen Bleis, das er für hervorragend geeignet befand. Vgl. Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen. Ausstellungskatalog, München 1999, Katalogband, S. 235, Kat. Nr. 8. 32.

¹⁰ Vgl. Abram Raskin: Petrodvorets (Peterhof). Palaces and Pavilions, Gardens and Parks, Fountains and Cascades, Sculptures, Leningrad 1979, S. 163, 340 ff. sowie Haskell/Penny 1998, S. 90.

¹¹ Ein typisches Beispiel stellt der Neptunbrunnen im Lustgarten des Potsdamer Stadtschlosses dar. Die 1746/49 in Blei ausgeführten Figurengruppen wurden bereits 1764 repariert und ab 1788/93 in Blei und Sandstein komplett ersetzt. Gut fünfzig Jahre später erfolgte die nächste Restaurierung – diesmal in Zink –, bevor die Anlage in den 1930/40ern wiederum in Sandstein erneuert wurde. Vgl. Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung der Grupen, Statüen, ganzen und halben Brust-Stücke, Basreliefs, Urnen und Vasen von Marmor, Bronze und Bley, sowohl von antiker als moderner Arbeit, welche die Sammlung Sr. Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen. [...], Berlin 1775 (Reprint, Potsdam 1990), S. 104; Hans-Joachim Giersberg: Das Potsdamer Stadtschloß, Potsdam 1998, S. 85, 151 sowie Sabine Hierath: Zink als Material der Denk-

malpflege des 19. Jahrhunderts, in: Jahrbuch der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg 1997/1998, hg. von Hans-Joachim Giersberg, Berlin 2001, S. 147 ff.

¹² Vgl. Journal des Luxus und der Moden, Mai 1786, Intelligenz-Blatt, S. XLIII bzw. ebd., November 1789, Intelligenzblatt, S. CLIX. In Dresden hat sich ein »Preis-Courant der gegossenen und geschmiedeten Waren des Gräflich Einsiedelschen Eisenwerks« erhalten, der auf S. 6 f. bzw. S. 35 (Bildtafel) das Angebot an »Statuen und Gruppen nach den besten Antiken« auflistet (Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Technol. B. 20 misc. 1). Eine exakte Datierung ist aufgrund des Erhaltungszustandes nicht möglich; da sich unter den Offerten aber auch Ernst Rietschels erstmals 1828 gegossener Neptun befindet, darf von einer Entstehung bald nach diesem Datum ausgegangen werden. Die entsprechenden Seiten des Courants sind wiedergegeben bei Dec 2000, Anhang 2, unpag. und hier, S. 202–204.

¹³ Vgl. Journal des Luxus und der Moden, Mai 1786, Intelligenz-Blatt, S. XLIII f.

¹⁴ Ebd., Juni 1797, S. 321 f., Abb. auf Tafel 18. Dem oben erwähnten Preis-Courant (Anm. 12), S. 6; hier S. 203 zufolge kostete die als Darstellung von Castor und Pollux identifizierte Ildefonso-Gruppe 300 rth.

¹⁵ Journal des Luxus und der Moden, Juni 1797, S. 322.

¹⁶ Trautscholdt 1825 (1996), S. 23 f., hier auf Einsiedel und den Lauchhammer bezogen. Zu den Kunstmanufakturen vgl. Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert, in: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes. Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 59 ff.

¹⁷ Unter mehrfach verändertem Namen erschien das »Journal« in 42 Bänden bis 1827. Vgl. Paul Kaiser: Das Haus am Baumgarten. Teil 1. Friedrich Justin Bertuch, sein Haus »am Baumgarten« und die Wirksamkeit seines Landes-Industrie-Comptoirs, Weimar 1980 (Weimarer Schriften, Heft 32), S. 21 ff. und Doris Kuhles: Das »Journal des Luxus und der Moden« (1786–1827). Zur Entstehung seines inhaltlichen Profils und seiner journalistischen Struktur, in: Gerhard R. Kaiser, Siegfried Seifert (Hg.): Friedrich Justin Bertuch (1747–1822). Verleger, Schriftsteller und Unternehmer im klassischen Weimar, Tübingen 2000, S. 489 ff.

¹⁸ Journal des Luxus und der Moden, Mai 1787, S. 171 ff. Zu Coade vgl. Alison Kelly: Coade Stone in Georgian Gardens, Princes Risborough 1988 u. dies.: Mrs Coade's Stone, Upton-upon-Severn 1990. Es sei angemerkt, daß es sich bei dem in Deutschland rezipierten Herrn Coade um eine Mrs. Eleonor Coade handelte.

¹⁹ Verzeichniß der Arbeiten und Preise von Herrn Coade's Lythodipyra oder Kunst-Backstein-Fabrik zu Lambeth bey London, in: Journal des Luxus und der Moden, August 1788, Intelligenzblatt, S. LXIX ff. mit A Descriptive Catalogue of Mr. Coade's Lythodipyra, or Artificial-Stone Manufactory, der in den nächsten Ausgaben des Intelligenzblattes fortgesetzt wird.

²⁰ So kostete etwa die Statue einer Vestalin 16 Pfund, 16 Shilling (ca. 89 rth., 18 gr.) (Journal des Luxus und der Moden, August 1788, Intelligenzblatt, S. LXXI), die Büste des Homer 2 Pfund und 2 Shilling (ca. 11 rth., 6 gr.) (ebd., September 1788, Intelligenzblatt, S. LXXXVI).

²¹ Vgl. ebd., Mai 1787, S. 173.

²² Vgl. Ueber das Altertum der Kunst-Backsteine in Teutschland, und ihre wichtigen Vortheile in der schönen Baukunst, in: ebd., Mai 1788, S. 184 ff.

²³ Ebd., Mai 1788, S. 185.

²⁴ Vgl. Nachricht von einer neuen teutschen Lithodipyra, oder des Herrn Hofbildhauer Klauers, zu Weimar, Kunst-Backstein-Fabrik, in: ebd., November 1789, S. 464 ff., das Zitat S. 465.

²⁵ Die abgebildete Bacchantin, die sich ehemals im sog. Rokokoschloßchen zu Dornburg befand, entstand nach demselben Dresdner Vorbild wie der nicht erhaltene erste Ganzfigurenpuß des Lauchhammers (vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 15 f., 19–22). Ebenfalls von der Hand Klauers

stammt ein ca. 1799 entstandener Gipsabguß in Rudolstadt (vgl. Antlitz des Schönen 2003 (Anm. 16), S. 260, Kat. Nr. 71).

²⁶ Zu Klauers Manufaktur vgl. Artikel im Journal des Luxus und der Moden (besonders November 1789, S. 464 ff.; Mai 1790, S. 274 f.; Oktober 1790, S. 565 ff. und Oktober 1792, S. 546 f.); den illustrierten Katalog von 1792 (2. Aufl. 1800); Friedrich Albrecht Klebe: Historisch-statistische Nachrichten von der berühmten Residenzstadt Weimar, Elberfeld 1800 (Reprint, hg. von Hans Henning, Leipzig 1975), S. 74 ff.; Walter Geese: Gottlieb Martin Klauer, der Bildhauer Goethes, Leipzig 1935, S. 183 ff. und Rau 2003 (Anm. 16), S. 65 ff. – Der Begriff »Toreutik« – meines Wissens ab 1792 verwendet – folgte derselben Tendenz zu antikisierenden Modenamen wie auch Coades »Lithodipira«: »[...] so nennt er seine Fabrik, ein wenig präziös, vielleicht nach Wedgwoods Hetruria [...]« (Journal des Luxus und der Moden, Mai 1787, S. 173).

²⁷ Interessanterweise war bereits in den Angebotskatalogen von Coade vor der Plagiatkonkurrenz gewarnt worden. Vgl. ebd., August 1788, Intelligenzblatt, S. LXX.

²⁸ So Klauer selbst, vgl. ebd., November 1789, S. 467.

²⁹ Vgl. ebd., Mai 1790, S. 275 bzw. Oktober 1790, S. 568.

³⁰ Vgl. ebd., Mai 1790, S. 275.

³¹ Vgl. ebd., Oktober 1790, S. 566. Klauer selbst kopierte die antike Caunus- und Biblis-Gruppe im April 1779 in Oetternschem Kalkstein für 200 rth. Vgl. Geese 1935 (Anm. 26), S. 184.

³² Klebe 1800 (Anm. 26), S. 76.

³³ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, S. 566.

³⁴ Klebe 1800 (Anm. 26), S. 69. Ein sehr ähnlicher Artikel (»Antiker Brunnen für englische Gärten«), der 1807 im »Allgemeinen Teutschen Garten-Magazin«, VIII. Stück, S. 311 ff. erschien, ist mit »F. J. B.« gezeichnet. Vgl. Hella Reelfs: Castor und Pollux als Gartenfiguren. Ein Beitrag zur Dioskuren-Thematik im preußischen Klassizismus, in: Mitteilungen der Pücklergesellschaft, 9. Heft, Neue Folge, 1993, S. 192.

³⁵ Klebe 1800 (Anm. 26), S. 87.

³⁶ So der handschriftliche Eintrag auf einem Korrekturabzug der ersten »Liste der Torevtica-Waare zu Weimar« (1792). Vgl. Kaiser 1980 (Anm. 17), Abb. S. 38 f. Zum »Landes-Industrie-Comptoir« vgl. Klebe 1800 (Anm. 26), S. 87 ff.; Kaiser 1980 (Anm. 17), S. 34 ff.; neben weiteren Beiträgen bsd. Christina Junghanß: »Es ist ein Unglück vor die teutschen Handwerksleute, daß sie gar keinen Unternehmungsgestir besitzen [...]«. Bertuch als Wirtschaftsförderer, in: Kaiser, Seifert 2000 (Anm. 17), S. 301 ff. und Rau 2003 (Anm. 16), S. 61 f.

³⁷ Vgl. Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1789, Intelligenz-Blatt, S. CXLVII f.; ebd., Oktober 1790, Intelligenz-Blatt, S. CXXX ff.; Renate Krüger: Die herzogliche Kartonfabrik zu Ludwigslust, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe, Heft 7/8 (1967), S. 577 ff.; dies.: Ludwigslust. Eine kulturhistorische Skizze, Schwerin 1979, S. 77 f.; Kristina Hegner: Schloß Ludwigslust und die Herzogliche Cartonfabrik, Schwerin 1980, unpag.; Heike Kramer: Schloß Ludwigslust, Schwerin 1997, S. 35 ff. und Jean-Baptiste Oudry / Jean-Antoine Houdon. Vermächtnis der Aufklärung, Ausstellungskatalog, hg. von Kornelia von Berswordt-Wallrabe, Schwerin 2000, S. 200; Rau 2003 (Anm. 16), S. 79 ff.; allgemein zu Papiermaché: Christoph Zindel: Die »Madonna mit dem Pardelfell« von Jacopo Sansovino (1486–1570), in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung, Heft 1 (1992), bsd. S. 96 ff., Bibliographie S. 136 f. Eine eigene Monographie zur Ludwigslust Kartonfabrik steht bislang aus.

³⁸ Vgl. Krüger 1967 (Anm. 37), S. 578.

³⁹ Papiermaché – letztendlich überall dort entwickelt, wo es auch Papier gab – wurde dabei schon im 15. Jahrhundert für die halbindustrielle serienweise Produktion von Devotionalien eingesetzt. Vgl. Zindel 1992 (Anm. 37), S. 98.

⁴⁰ Zu Abwerbungsversuchen wie überhaupt zum spannungsreichen Verhältnis zwischen Bachmann und seinen Tagelöhnern vgl. Krüger 1967 (Anm. 37), S. 580 und Krüger 1979 (Anm. 37), S. 78 f.

⁴¹ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, Intelligenz-Blatt, S. CXXXIII.

⁴² Vgl. ebd., Oktober 1789, Intelligenz-Blatt, S. CXLVII.

⁴³ Auffällig ist allerdings die Fülle an modernen Portraits, die gegen Ende des Jahrhunderts zunahm.

⁴⁴ Vgl. eine Zusammenstellung des Gesamtangebots bei Krüger 1967 (Anm. 37), S. 578 f.

⁴⁵ Solche wurden 1788 in Hamburg, 1789 in Leipzig, 1790 in Lübeck und 1791 in Berlin eingerichtet. Vgl. ebd., S. 580.

⁴⁶ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, Intelligenz-Blatt, S. CXXXIV.

⁴⁷ Vgl. ebd., Oktober 1790, Intelligenz-Blatt, S. CXXXII. bzw. CXXXIV.

⁴⁸ Vgl. die Produktionsliste bei Krüger 1967 (Anm. 37), S. 581.

⁴⁹ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, Intelligenz-Blatt, S. CXXXI.

⁵⁰ Nebenbei sei bemerkt, daß bereits das Rohmaterial – vor allem die sog. Steinpappe (Cartonpierre) – eine mechanische Widerstandsfähigkeit besitzt, die durch den prozentual hohen Anteil an mineralischen Zusätzen sogar diejenige von Holz übertrifft. Vgl. Zindel 1992 (Anm. 37), S. 126.

⁵¹ So zumindest nach Krüger 1967 (Anm. 37), S. 579. Vgl. zum Kaisersaal außerdem Hegner 1980 (Anm. 37), unpag.; Birgid Holz: Parks und Gärten der Schlösser Güstrow, Schwerin und Ludwigslust, Berlin 1992, S. 48 f.; Kramer 1997 (Anm. 37), S. 35 sowie Thomas Nugent: Reisen durch Deutschland und vorzüglich durch Mecklenburg, hg. von Sabine Bock, Schwerin 1998, S. 330.

⁵² Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, S. 566.

⁵³ Eine kleine Auswahl soll das verdeutlichen: So waren die Figuren der Coadeschen »Lithodipira« »[...] dauerhafter als die in Stein gehauenen [...]« (ebd., Mai 1787, S. 173); der Kunstbackstein behielt »[...] that sharpness in which it excells every kind of Stone Sculpture [...]« (ebd., August 1788, Intelligenzblatt, S. LXXI), und Klauer ließ darauf hinweisen, daß »[...] die Dauer dieser gebrannten Stücke gegen alle Witterung im Vergleich mit Bildhauerarbeit in aller Art von Stein vorzüglich gross ist [...]« (Klebe 1800 (Anm. 26), S. 74). Das Gußeisen des Lauchhammers empfahl sich, »[...] weil dergleichen Kunstwerke der Zerstörung nicht so wie Gyps und Stein unterliegen« (Trautscholdt 1825 (1996), S. 23), und selbst Papiermaché erschien dem Reisenden Thomas Nugent »[...] so gehärtet, als der dauerhafteste Stein« (Nugent 1998 (Anm. 51), S. 330).

⁵⁴ Journal des Luxus und der Moden, Oktober 1790, S. 566. Interessanterweise ließ Friedrich Albrecht Klebe, der in seiner Weimarbeschreibung von 1800 bei der Schilderung der Klauerschen Fabrik die Aufzählung der Materialvorteile weitgehend wörtlich aus dem »Journal« übernahm, das Blei wieder aus. Vgl. Klebe 1800 (Anm. 26), S. 77.

⁵⁵ Bezeichnenderweise war diese technische Tradition aber schon aufgrund personeller Kontinuitäten gegeben. So erlernte etwa Joseph Mattersberger, einer der führenden Bildhauer des Lauchhammers, während seiner Ausbildung in Salzburg neben der Kunst des Bronze- natürlich auch die des Bleigusses. Vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 117.

⁵⁶ Christian Cay Laurenz Hirschfeld: Theorie der Gartenkunst. In Auszügen hg. von Friedrich Ehmke, Stuttgart 1990, S. 153.

⁵⁷ Vgl. bspw. die Beschreibung der Wörlitzer Herderinsel durch August Rode: »Der [durch schattenreiche Bepflanzung auf »ungleiche[m] Boden« – M. B.] entstehende Gedanke hier Ruhestätten Verstorbener zu sehen, wird bald durch den Anblick eines steinernen Cippus (Grabsteins) bestärkt« (August Rode: Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz, 2. Aufl., Dessau 1798 (Reprint, in: Der Englische Garten zu Wörlitz, München 1994), S. 201).

⁵⁸ Zur zentralen ästhetischen Kategorie der Bewegung als Bedingung von Schönheit vgl. Hirschfeld 1990 (Anm. 56), S. 83 ff., als ein Beispiel für die Funktion von Statuen als »[...] belebende Stafefeilei im Gemälde [...]« Carl August Boettiger: *Reise nach Wörlitz 1797*. Aus der Handschrift ediert und erläutert von Erhard Hirsch, Wörlitz 1982, S. 59.

⁵⁹ In dieser Funktion erschien bspw. 1797 eine Wörlitzer Kopie des Sterbenden Fechters dem Weimarer Archäologen Carl August Boettiger, vgl. Boettiger 1982 (Anm. 58), S. 25. Vgl. dazu auch Christine Haß-Schreier, Sebastian Prignitz, hier S. 68.

⁶⁰ Vgl. Reinhard Lullies: *Charakter und Bedeutung der Antikensammlung des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (1740–1817) in Wörlitz*, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 203.

⁶¹ So 1731 Alexander Pope über die Antiken des englischen Sammlers Pembroke (Alexander Pope: *Epistle IV: To Richard Boyle, Earl of Burlington*, in: ders.: *Essay on Man and Other Poems*, New York 1994, S. 80). Vgl. auch das »Invalidenhaus der Götter« in der 13. von Bonaventuras 1804 erschienenen »Nachtwachen« ([August Klingemann]: *Nachtwachen*. Von Bonaventura, hg. von Stefan Dietzsch, Leipzig 1980, S. 108 ff.).

⁶² Vgl. Lullies 1981 (Anm. 60), S. 199 ff.

⁶³ Zu Winckelmann und den Antikenergänzungen vgl. Inga Gesche: *Antikenergänzungen im 18. Jahrhundert*. Johann Joachim Winckelmann und Bartolomeo Cavaceppi, in: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*, S. 335 ff.

⁶⁴ Vgl. Friedrich Kobler: *Über Zink*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde (1995)*, S. 234. u. Kockel 2000 (Anm. 6), S. 44.

⁶⁵ Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*, hg. von Ludwig Goldschneider, Wien 1934 (Reprint, Darmstadt 1993), S. 148. Es sei an dieser Stelle noch einmal ausdrücklich betont, daß auch das Eisen des Lauchhammers schon aus konservatorischen Gründen nicht materialsichtig präsentiert wurde: ursprünglich ja eher grau als schwarz – dies allerdings die Farbe, die in Napoleonischer Zeit dann als die »natürliche« rezipiert wurde –, färbt sich das ungefaßte Gußeisen bekanntermaßen bald rostrot. Statt dessen wurden die Lauchhammer Güsse »[...] nach Art alten Metalls bronzirt, und nach Befinden der Stücke mit einer der alten aerugini ähnlichen Masse überzogen [...]« (Journal des Luxus und der Moden, Mai 1786, Intelligenz-Blatt, S. XLIII). Eine weitere Möglichkeit bestand darin, die Feuerkästen der Figurenöfen – Piedestale, Thermen und Altäre – »[...] in dem stärksten Schmelzfeuer weiß [zu] emaillier[en], daß selbige hierinnen der Gleichheit und dem Glanze dieser Farbe in Porcellaine nicht nachstehen [...]« (ebd., S. XLIII), ein Verfahren, daß wohl auch auf die Statuen und Büsten selbst angewendet werden konnte (frdl. mdl. Mitteilung von Matthias Frotscher, Kunstgußmuseum Lauchhammer). Schmückende Ornamente wie etwa Festons – wie sicherlich auch einige Statuen – wurden vergoldet bzw. mit einem Goldfirniß überzogen; Medaillons erschienen »von blauem Stahl oder emaillierten Eisen« (ebd., S. XLIII). Die schlichteste Variante war ein weißer Anstrich, der auch hier auf eine marmorartige optische Erscheinung abzielte und in zumindest einem Falle noch visuell erfahrbar ist (s. u. Anm. 76).

⁶⁶ Johann Wolfgang Goethe: *Römische Elegie IV*, in: ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, hg. von Erich Trunz, München 1998, Bd. 1, *Gedichte und Epen I*, S. 159.

⁶⁷ Vgl. etwa die ägyptisierenden Bildwerke im Souterrain des Wörlitzer Pantheons (Gips) (vgl. Rode 1798 (Anm. 57), S. 193 ff. und Alfred Grimm: *Götterdämmerung an der Elbe. Ein Beitrag zur Ägyptenromantik der Goethezeit*, in: *Theatrum Hieroglyphicum. Ägyptisierende Bildwerke des Barock*. Aegyptiaca aus dem Königlichen Antiquarium der Münchner Residenz. Das Pantheon in Wörlitz, hg. von demselben, München 1995, bsd. S. 102 f.), *Schadows Wächterfiguren an der Schauffassade der Orangerie im Potsdamer Neuen Garten (Sandstein)* (vgl. Carl Christian Horvath:

Der Königliche neue Garten an der heiligen See, und die Pfauen-Insel bey Potsdam [...], Potsdam 1802 (Reprint, Potsdam 1991), S. 33 f. und Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus. Ausstellungskatalog, Potsdam 1997, S. 430 ff. mit weiteren Beispielen) sowie die Keilschrifttafeln (Papiermaché) und ägyptischen Löwen (Lauchhammer Eisenguß) im Festsaal des Weimarer Residenzschlosses (vgl. Rolf Bothe: Der Festsaal im Weimarer Schloß, in: Ettersburger Hefte, Bd. 3, Weimar 1995, S. 31 ff.; Lothar Hyss: Johann Wolfgang von Goethe und das Residenzschloß zu Weimar. Die Geschichte vom Wiederaufbau des Weimarer Residenzschlosses in den Jahren 1789 – 1803, Meckenheim 1997, S. 60 ff.; Rolf Bothe: Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 2000, S. 80 ff. sowie Sandra König, hier S. 114 f.).

⁶⁸ Torquato Tasso: Das befreite Jerusalem. Überarbeitete Übersetzung von Johann Diederich Gries, hg. von Otto Hauser, Berlin o. J., S. 299 (XVI, 9): eine der meistzitierten Stellen aus den literarischen Autoritäten des frühen Landschaftsgartens, vgl. etwa Rode 1798 (Anm. 57), S. 90 oder Boettiger 1982 (Anm. 58), S. 13.

⁶⁹ Eine wichtige Ausnahme bildeten Gartenszenen, in denen Material programmatisch bedeutsam wurde wie etwa beim Wörlitzer Brückenprogramm. Vgl. dessen Parodierung in Johann Wolfgang Goethe: Der Triumph der Empfindsamkeit. Eine dramatische Grille, in: ders.: Goethes Sämtliche Werke in 36 Bänden, hg. von Karl Goedeke, Stuttgart 1893, Bd. 6, S. 257 f.

⁷⁰ Walter Pater: Winkelmann, in: ders.: The Renaissance. Studies in Art and Poetry, hg. von Adam Philipps, Oxford u. a. 1998, S. 115.

⁷¹ So Heinrich Weber 1820 über die Königliche Eisengießerei in Berlin (Heinrich Weber: Wegweiser durch die wichtigsten technischen Werkstätten der Residenz Berlin. Zweites Heft: die Maschinenbau-Anstalten und andere Fabrikationen enthaltend, Berlin/Leipzig 1820 (Reprint, Berlin 1987), S. 4).

⁷² Vgl. Journal des Luxus und der Moden, Mai 1786, Intelligenz-Blatt, S. XLII. und ebd., Oktober 1786, S. 366 f.

⁷³ Vgl. ebd., Oktober 1786, S. 372 und das vielfältige Vorkommen des Materials Eisen im Wolkenburger Schloßpark, vgl. Jana Wierik, hier S. 173 f., 181 f. Im Preis-Courant (Anm. 12), S. 7; hier S. 204 wird der Betende Knabe (»Ganymedes«) nur noch mit 70 rth. gelistet, allerdings sollte hierbei auch der stark veränderte Münzfuß nach den Napoleonischen Kriegen beachtet werden.

⁷⁴ Vgl. Brückner 1995 (Anm. 4), S. 15.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 18.

⁷⁶ Um so wichtiger für eine adäquate Rezeption – in diesem Falle der Lauchhammer Produktion – erscheinen Einzelbeispiele wie die Artemis in Dittersbach, die – wenn auch in schlechtem Zustand – auch heute noch eine weiße Farbfassung aufweist. Vgl. Sandra König, hier S. 135, Abb. 65.

⁷⁷ Johann Wolfgang Goethe: Maximen und Reflexionen, in: Goethe 1998 (Anm. 66), Bd. 12, Schriften zur Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen, S. 482.

»GÄRTEN SIND ZEUGEN DES ÖFFENTLICHEN GESCHMACKS ...«¹

DER WOLKENBURGER SCHLOSSPARK UND SEINE EISENKUNSTGUSS-PLASTIKEN

JANA WIERIK

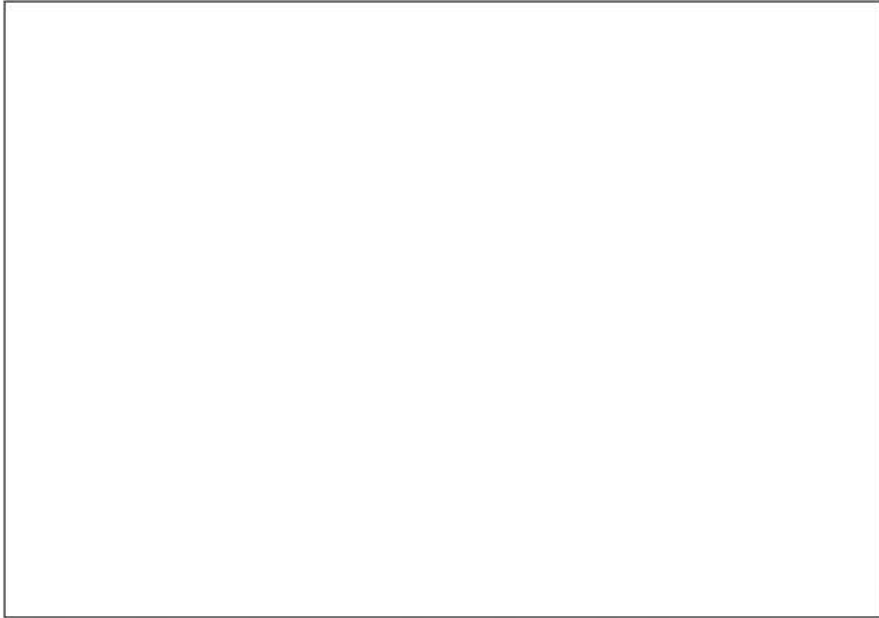
SCHLOSS WOLKENBURG – DER STAMMSITZ DER FAMILIE VON EINSIEDEL

Zwischen den Städten Penig und Waldenburg im Chemnitzer Land, hoch über dem linken Ufer der Zwickauer Mulde, auf einem aus Granitfelsen bestehenden Bergvorsprung liegt Schloß Wolkenburg mit dem es umgebenden, etwa vier Hektar großen Park (Abb. 79, 80).

Die Herrschaft Wolkenburg ging im Jahre 1635 in den Besitz Heinrich Hildebrandts von Einsiedel über. Bis zur Bodenreform und Enteignung 1945 blieb Wolkenburg im Besitz der Familie von Einsiedel.² In diesem Adelsgeschlecht waren zwei Männer sowohl für die Wolkenburg als auch für das Lauchhammerwerk von Bedeutung: Detlev Carl von Einsiedel (1737–1810) und sein Sohn Detlev (1773–1861). Als Besitzer des Lauchhammerwerkes engagierten sie sich in der Entwicklung und Etablierung des Eisenkunstgusses. Die sich darin spiegelnde Liebe zu den Künsten »entsprach einerseits noch repräsentativem Standesdenken, andererseits jedoch dem Selbstverständnis eines modernen, aufgeklärten Aristokraten.«³

Der Mode der Zeit entsprechend fanden Nachbildungen von antiken Plastiken in Stein und Gips überall großen Absatz, jedoch setzten die Einsiedels auf das Material Eisen, weil es eine größere Haltbarkeit versprach.⁴ Außerdem war der Eisenguß gegenüber dem Bronzenguß preiswerter. Otto Eduard Schmidt gab 1925 eine zeittypisch patriotisch gesinnte, für die Zeit um 1800 aber durchaus zutreffende Erklärung für den Vorzug des Eisens: »Und gerade in der Zeit, als die französische Knechtschaft auf uns lastete (1797 bis 1813) [...] und noch lange danach, als unser Volk infolge der Kriegslasten verarmt war, erschien ihm das Eisen als das rechte Metall zum Ausdruck des Schönen.«⁵

Die Ausstattung der Wolkenburg wird vom Eisen bestimmt: nicht nur für Nachbildungen berühmter antiker Skulpturen, sondern auch für zeitgenössische Werke – Grabmäler, Büsten und Architekturschmuck – wurde das

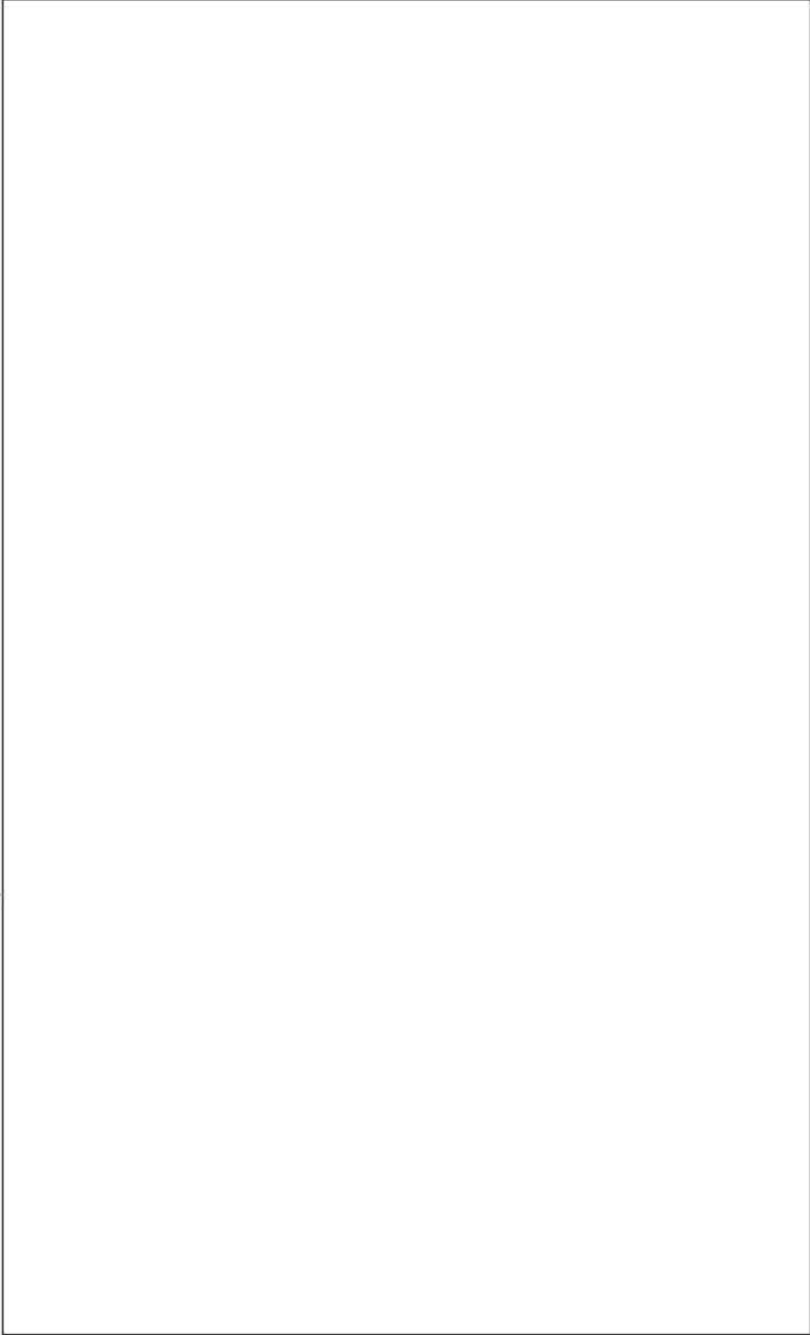


79 *Schloß Wolkenburg*

Material Eisen genutzt. Daß sich vor allem im Schloßpark die Eisenplastiken häuften, muß als ein für die Gartengestaltung der Zeit untypisches Phänomen betrachtet werden; hierdurch erlangt Wolkenburg seine spezielle Bedeutung und auch den Status einer gewissen Einzigartigkeit. Denn bis dahin waren Marmor- oder Sandsteinfiguren als statuarisches Gartendekor üblich. Es scheint beinahe so, als ob die Einsiedels in ihrem Heim – auf Schloß und Park Wolkenburg – ihre Überzeugungen von der hohen Qualität ihrer eigenen Eisen-gußproduktion demonstrieren und zur Schau stellen wollten, so daß manchmal der Eindruck entsteht, als wären sie selbst ihre besten Kunden gewesen.

Der Wolkenburger Schloßbau geht aus einer Burganlage hervor, über deren Entstehungszeit keine genauen Angaben zu machen sind. Die erste urkundliche Erwähnung von Wolkenburg stammt aus dem Jahre 1241.⁶ Die ursprüngliche, mittelalterliche Burg ließ Hanns Haubold von Einsiedel um 1700 unter Leitung von Hanns August Nienbourg zu einer repräsentativen Schloßanlage umbauen, so daß der Charakter der alten Burg verloren ging.

Ein Jahrhundert später erfolgten unter dem Grafen Detlev Carl von Einsiedel und dessen Sohn weitere Umgestaltungen, unter anderem der Bau der Neuen Kirche und die Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken in dem zum



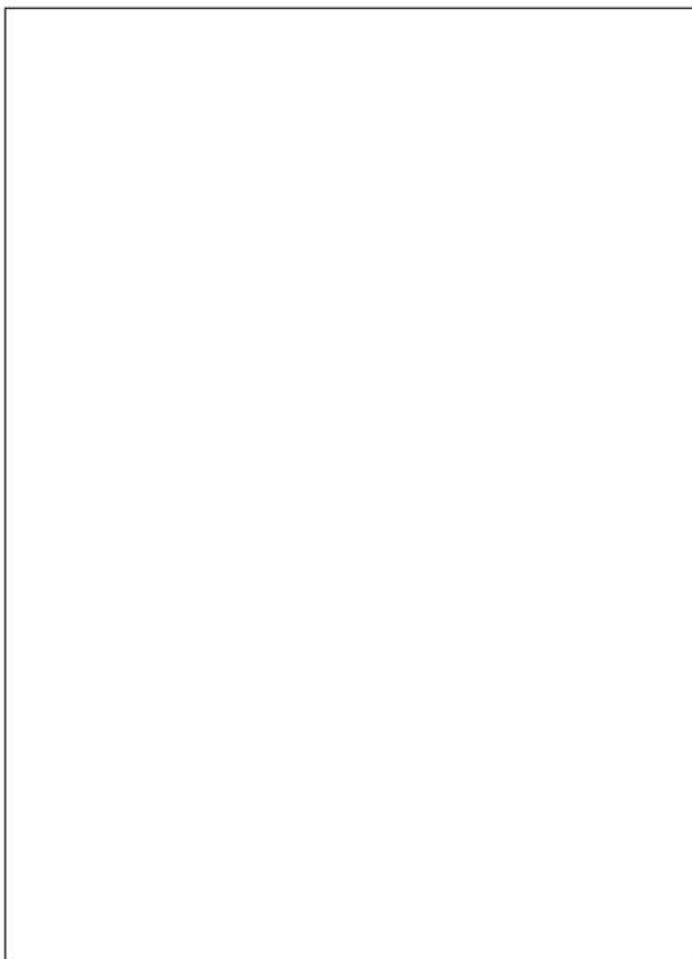
*80 Plan des Wolkenburger Parks
mit Standorten von Plastiken und Gedenksteinen*

englischen Landschaftsgarten umgestalteten Park. Diese Maßnahmen gaben dem Ensemble den weitgehend bis heute erhalten gebliebenen klassizistischen Charakter.⁷

Die heutige Schloßanlage wird von zum Teil steil abfallenden Felspartien und durch einen breiten Graben gesichert. Die durch eine mit Zinnen versehene Ringmauer verbundenen einzelnen Schloßgebäude wurden so angeordnet, daß sich ein charakteristischer, ovaler Grundriß entfaltet, der besonders aus der Vogelperspektive in Erscheinung tritt. Der Hauptkomplex der Anlage besteht aus einem primär dreigeschossigen Wohnbau, der sich von südöstlicher bis in südliche Richtung erstreckt und die Spitze des Bergvorsprunges dominiert. Im Innenhof ist der Südseite des Hauptgebäudes ein schmaler runder Turm vorgelagert, dem sich nach dem Hof zu eine doppelläufige Treppenanlage anschließt. Nach Südwesten verbindet ein Stück Ringmauer den Haupttrakt mit einem 1783 erbauten Gebäude, das in schlichten Formen gestaltet wurde. Im Nordwesten schließen sich sodann niedrigere Wirtschaftsbauten an. In nördlicher Richtung ist in die Ringmauer ein Turm eingefügt, dessen unterer quadratischer Teil mit einer Durchfahrt verbunden ist, die den Zugang zum Schloßhof bildet. Das runde Oberteil des Turmes wird von Lisenen strukturiert und nach oben von einer barocken Laterne abgeschlossen. Im Zuge der Umgestaltungen am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde an der Südspitze des Hauptgebäudes, nach der Mulde zu, eine Aussichtsplattform, der sogenannte Altan, mit Zinnenkranz errichtet. Etwas unterhalb des Altans entstand die Warte, ein Rundturm mit Kuppel, und darüber ebenfalls eine Aussichtsplattform mit Zinnenkranz.⁸

Im oberen Geschoß des östlichen Teils des Wohnflügels findet sich ein beachtenswerter, klassizistisch gestalteter, großer Saal aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, dessen Innenausstattung mit reichen Stuckreliefs auf einen Entwurf von Friedrich August Krubsacius zurückgeht und von Adam Friedrich Oeser sowie Christian Unger ausgeführt wurde.⁹ Heute dient der Saal als Ausstellungsraum des Museums auf Schloß Wolkenburg. Bemerkenswert ist ferner die vermutlich um 1800 entstandene, im neugotischen Stil angelegte Bibliothek im Kuppelbau des Turmes im südlichen Schloßteil, der von außen gesehen keine Rundform im Inneren vermuten läßt. Während die obere Etage dieser sich im ersten Dachgeschoß befindenden Rotunde als Galerie gestaltet wurde, wird das Erscheinungsbild der unteren Etage durch einen Säulenumlauf geprägt. Dokumente, die Aufschluß über Baumeister und eine genaue Entstehungszeit geben könnten, sind nicht bekannt.¹⁰

81 Neue Kirche
Wolkenburg, ent-
standen 1804 unter
Leitung des Bau-
inspektors Johann
August Giesel



Zum Schloßensemble gehören ferner Kirchenbauten: zum einen die Alte Kirche, die westlich des Schlosses auf einer kleinen Anhöhe liegt, und zum andern die 1804 unter Leitung des Bauinspektors Johann August Giesel errichtete Neue Kirche (Abb. 81).¹¹ Das Bauwerk der von Detlev Carl von Einsiedel gestifteten Neuen Kirche bildet zusammen mit dem Schloß, mit dem es durch den nördlichen Teil des Parks verbunden ist, ein überaus harmonisches Ensemble. Die Gestaltung der Neuen Kirche erfolgte in klaren klassizistischen Formen. Die Giebelfelder der beiden Portikus-Anbauten an der Nord- und Südseite mit toskanischer Ordnung sind mit gußeisernen Fronton-Reliefs (»Erhöhung der ehernen Schlange« und »Auferstehung Christi«) ausgestattet. Das

langgestreckte, rechteckige Schiff wird in westlicher Richtung von einem Turmbau mit Portikus abgeschlossen. Im 19. Jahrhundert wurde die Neue Kirche »als eine der schönsten Landkirchen Sachsens« betrachtet.¹²

DER SCHLOSSPARK UND SEINE EISENKUNSTGUSS-PLASTIKEN

Der Wolkenburger Schloßpark geht auf eine formale Anlage zurück, die im Laufe der Zeit durch ihre Besitzer erweitert und dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt wurde.¹³ Unter Detlev Carl von Einsiedel entstand am Ende des 18. Jahrhunderts eine fast alle Seiten des Schlosses umgebende Parkanlage. Der ältere, noch französische Stilzüge tragende, im Osten und teilweise im Süden gelegene Parkteil vereint sich harmonisch mit dem jüngeren, englischen Teil, der sich im Süden, Westen und Nordwesten erstreckt. Auf wen die Gartenumgestaltungen zurückgehen, kann nicht genau nachgewiesen werden. Hugo Koch vermutet, daß Johann August Giesel maßgeblich beteiligt war, unter dessen Leitung auch die Neue Kirche gebaut wurde.¹⁴ Bis heute ist trotz des allgemein verwilderten Zustands als dominierende Stilrichtung der natürliche, englische Landschaftsstil erkennbar, der sich seit den 1770er Jahren fest in Deutschland etabliert hatte. Es entstanden nicht nur neue aufwendige Anlagen, auch alte barocke Gärten erfuhren wie in Wolkenburg Veränderungen oder Erweiterungen gemäß des neuen englischen Geschmacks. Der Wandel vom formalen Barockgarten zum englischen Landschaftsgarten war eng verknüpft mit einer grundlegend veränderten Einstellung gegenüber der Natur, der zum ersten Mal ihr eigenes Recht zuerkannt wurde.¹⁵ Im Gegensatz zur abstrakten, artifiziellen, geometrischen Struktur der sogenannten »Unnatur« des Barock orientierte sich das neue Naturideal an der natürlich vorhandenen Natur, deren Schönheiten und Besonderheiten durch die Gartenkunst nur mehr intensiviert zu werden brauchten. Insofern erweist sich der Landschaftsgarten als ein Stück idealisierte Natur.¹⁶

Das auf einem Berg gelegene Wolkenburger Parkgelände erlangt durch seine naturbedingten Höhendifferenzen von mehr als 40 Metern eine abwechslungsreiche und bewegte Struktur, die sich in steilen Hangflächen, schroffen Felsformationen und schmalen Schlängelpfaden entlang der Felsen widerspiegelt und damit eine romantisch-empfindsame Wirkung begünstigt. Darüber hinaus prägen vielfältige, durch erhebliche Geländemodellierungen geschaffene Terrassierungen das Erscheinungsbild des Gartens. Hirschfeld forderte in

seiner damals den Stellenwert eines Standardwerks besitzenden »Theorie der Gartenkunst« von 1779/85 die »harmonische Verbindung von Größe und Mannigfaltigkeit«, wobei er letzteres als die entscheidende Komponente betrachtete, weil der natürlich-englische Stil im Gegensatz zum barocken Garten die Vermeidung von Monotonie, Regelmäßigkeit und Einförmigkeit anstrebt.¹⁷ Der Spaziergänger soll emotional und geistig durch immer neue, wechselnde Gartenbilder angeregt und nicht durch Langeweile ermüdet werden. Die in Wolkenburg realisierte Gestaltung abwechslungsreicher Gartenpartien konnte aufgrund der Vielfalt der natürlichen Standortbedingungen problemlos erfolgen.¹⁸

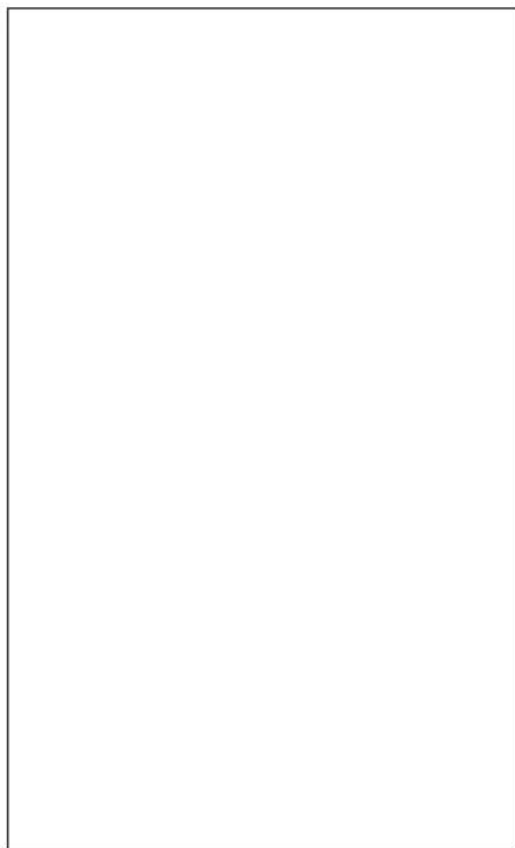
Neben älteren, noch geometrische Züge tragenden Bereichen wie der Hauptallee begegnen uns romantische, heroisch anmutende Partien, deren suggestive Wirkung durch weitere künstlich geschaffene Felsformationen noch gesteigert werden sollte.¹⁹ Des weiteren fanden sich beschauliche, intime Plätze – so die nicht erhalten gebliebene Grotte, welche »zur kontemplativen Naturversenkung« einlud und mit heute verschollenen Büsten berühmter Dichter und Philosophen ausgestattet war.²⁰ Doch nicht nur emotionale Wirkungen gingen von solchen Plätzen mit Dichter- und Philosophenbüsten aus, sondern sie erinnerten darüber hinaus an das geistig-schöpferische Leben, versinnbildlichten die philosophische und dichterische Erkenntnis und Selbsterkenntnis.²¹ Durch die Gartenszenarien werden Einbildungskraft und Bildungsbedürfnisse angeregt, so daß der Spaziergang im Park die »im moralisierenden Sinne verstandene Lebensreise« symbolisieren sollte.²² Die heute im Wolkenburger Garten nicht mehr existierende Einsiedelei als ein melancholisch stimmender Ort des Rückzugs diente dazu, das Verlangen nach Einsamkeit, Ruhe und Kontemplation zu stillen. Zu den weiteren Bestandteilen der Anlage gehörte ein Tiergarten unterhalb der Südseite des Schlosses, in dem weiße Hirsche gehalten wurden.²³ Alle angeführten Parkelemente können als typische Bestandteile eines im Sinne der Empfindsamkeit angelegten englischen Landschaftsgartens betrachtet werden. Martin Sperlich ordnet den Wolkenburger Park vor allem »durch die bizarren Felsstrukturen, die durch Grottierungen weiter ins Phantastische gesteigert« wurden, in die »sentimentale [...] Epoche des Landschaftsgartens« ein und spricht darüber hinaus von einem »Charaktergarten singulärer Stilhaltung [...], allenfalls vergleichbar dem phantastischen Garten Sanspareil (Ohnegleichen)« bei Zwernitz in Franken, den Markgraf Friedrich und Markgräfin Sophie Wilhelmine von Bayreuth um 1744–48 anlegen ließen.²⁴

In den verschiedenen Teilen der Parkanlage wurden an der Wende zum 19. Jahrhundert etliche Eisenkunstguß-Figuren aufgestellt, die allesamt im Lauchhammerwerk gefertigt wurden. Die Eisenkunstguß-Plastiken luden den Spaziergänger zu stillem, besinnlichem Verweilen und kunstästhetischen Genuß ein. Sie setzten stimmungsvolle Akzente in der Gartenlandschaft und bildeten mithin die Höhepunkte in der ansonsten relativ unaufdringlich-natürlichen Parkgestaltung. Doch nicht nur gartenkünstlerische Motive mochten bei der gehäuften Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken eine Rolle gespielt haben. Angesichts der Tatsache, daß die Einsiedels die Besitzer des Lauchhammerwerkes waren, sind auch schlicht pragmatische Werbezwecke nicht zu unterschätzen. Vielleicht hatte man mit den Wolkenburger Plastiken im Rahmen des vermutlich meist frei zugänglichen Parks eine Art Verkaufsausstellung im Sinn, um auf die eigene Produktion aufmerksam zu machen, mögliche Käufer anzulocken und damit den Umsatz anzukurbeln. Neben »dem Aspekt verkaufstrategischer Propaganda der eigenen künstlerischen Erzeugnisgruppe« leitet Gerd-Helge Vogel das Einsiedelsche »Mäzenatentum für die Künste« auch von deren »soziale[m] Selbstverständnis [ab], dessen Repräsentationsbedürfnis in den Rangstreit mit dem übrigen Adel Sachsens und des Muldenlandes trat [...]«. ²⁵ Die Einsiedels waren demnach auch darauf bedacht, im Vergleich mit den benachbarten Adelshäusern nicht nur mithalten zu können, sondern diese auch in einem gewissen Grade zu überbieten. Kunst stand um 1800 in Adelskreisen zweifellos nicht nur für individuellen Genuß und Bildungsanspruch, sondern sie war vor allem unabdingbar an das gesellschaftlich-repräsentative Leben gebunden.

Im Zeitalter der Aufklärung orientierten sich die fortschrittlich gesinnten Adelskreise vor allem an England – die üblichen Kavalierstouren auf die Insel geben ein beredtes Zeugnis davon. ²⁶ Die aufgeklärten deutschen Fürsten versuchten, die in England gesammelten Erfahrungen auf heimatlichem Boden in ähnlichen Projekten und mit vergleichbar hohem Anspruch zu verwerten. Dabei wurde das Prinzip der Verknüpfung von Utilitarismus und Ästhetik, von Nützlichkeit und Schönheit als besonders wichtig erachtet. Die antike, auf die Aufgaben der Poesie bezogene Horazische Formel des »prodesse et delectare« wurde nun ausgeweitet, indem man die Schönheit der Natur mit den Erfordernissen der Landwirtschaft, Industrie und Gewerbe in Einklang zu bringen suchte. ²⁷ Dieser Anspruch wird im Wirken des Grafen von Einsiedel evident: Mit dem Lauchhammerwerk förderte er Industrie und Kunst gleichermaßen. Die Einbindung der Eisenkunstguß-Plastiken in den Wolkenburger Park stellt

in diesem Sinne eine weitere Stufe der Nutzbarmachung dar. Es darf dabei nicht unterschätzt werden, daß der Landschaftsgarten jener Epoche nicht nur zum Ergötzen, zum autonomen (natur-) ästhetischen Genuß gedacht war, sondern auch immer Wissen, Bildung und geistige Anregung mittels bestimmter Gartenbilder und -szenen vermitteln wollte – ästhetische Wahrnehmung wurde letztlich als ethische Erfahrung aufgefaßt. Es sind zahlreiche landschaftsgärtnerische Maßnahmen in den benachbarten Adelherrschaften zu verzeichnen, in denen sich ebenso die Überzeugungen einer aufgeklärten humanistischen Gesinnung spiegeln. Als vielleicht wichtigstes Beispiel wäre der ab 1780 angelegte Park Greenfield bei Waldenburg zu nennen. Sein Schöpfer, Otto Carl Friedrich von Schönburg-Stein, wollte durch die »sentimentalen, literarischen und erzieherisch wirkenden Gartenbilder nicht nur den Eindruck einer idealen utopischen Wunschwelt, sondern vor allem auch Wissen und Kenntnisse über Geographie, Geschichte, Architektur und Ästhetik vermitteln«. ²⁸ Die Einsiedels demonstrieren mit ihrem Verbindung stiftenden industriellen, landschaftsgärtnerischen und künstlerischen Konzept eindeutig ihre Zugehörigkeit zu zeitgenössischen, fortschrittlich-aufklärerischen Strömungen. Darüber hinaus erlangt der Wolkenburger Park durch die für einen Landschaftsgarten ungewöhnlich gehäufte Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken spezielle Bedeutung, weil ohne Zögern die sich von den Eisenplastiken ableitenden innovativen Möglichkeiten der künstlerischen Gartengestaltung erprobt wurden.

Wolkenburg ist in anderem Zusammenhang, vor allem für die gegenwärtigen Untersuchungen von Bedeutung, weil sich hier der weitaus größte Teil der Lauchhammer Eisenkunstguß-Produktion an einem Ort erhalten hat. Die Eisengüsse sind im Maßstab ihrer Zeit als technisch außerordentlich qualitätsvolle Arbeiten zu bewerten. ²⁹ Teils wurden sie Antiken nachgebildet und zum anderen Teil sind es neu geschaffene, zeitgenössische Werke, die im Wesentlichen vom klassizistischen Stil geprägt sind. Letztere finden sich vor allem in der Alten und Neuen Kirche zu Wolkenburg: das Grabmal der Sidonie Albertine von Einsiedel (Abb. 58) sowie die ovale Gedenktafel für Friedrich von Einsiedel (Abb. 60). ³⁰ Gegenüber dem Hauptportal der Neuen Kirche befindet sich die klassizistische Portraitbüste des Grafen Detlev Carl von Einsiedel, während die stilistisch verwandte Büste seiner Gemahlin Sidonie Albertine ihren ursprünglichen Aufstellungsort im Schloßpark nahe der Warte hatte (Abb. 57, 20). Die südlichen und nördlichen Giebelfelder der Portiken der Neuen Kirche sind mit gußeisernen Frontons ausgestattet, die Bibelszenen darstellen – »Auferstehung« (1804/07, Abb. 61) und »Erhöhung der ehernen

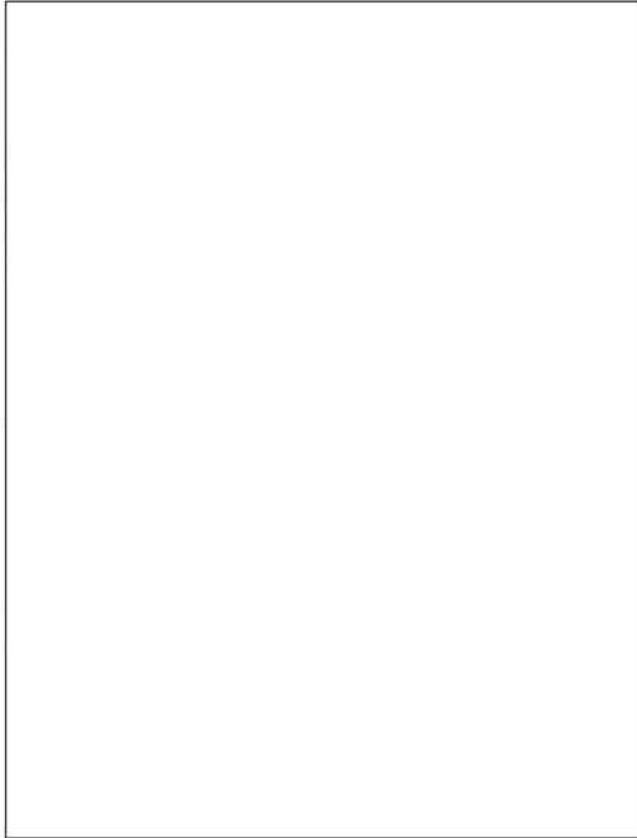


82 *Bogenschnitzender Amor nach
Francois Duquesnoy, Eisenguß,
um 1801, Schloß Wolkenburg,
ehemals Park*

Schlange« (1807/10).³¹ Im Inneren der Neuen Kirche flankieren schließlich zwei gußeiserne, 1805 und 1810 entstandene Cherubim den Altarbereich (Abb. 62).³²

Neben den zeitgenössischen klassizistischen Plastiken, die vornehmlich in der Alten und Neuen Kirche auftreten, konzentriert sich die Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken im Schloßpark Wolkenburg auf Kopien nach antiken Skulpturen, ausgenommen eine Vase, ein Kandelaber und der barocke Bogenschnitzende Amor nach dem Flamen Francois Duquesnoy (Abb. 82).³³ Vier der fünf bekannten Plastiken nach Antiken sind bis heute erhalten geblieben und werden im Museumssaal des Schlosses aufbewahrt, ausgenommen die Figur des Apoll vom Belvedere, welche sich noch an ihrem ursprünglichen Standort im Park befindet (Abb. 83). Die 220 cm hohe, um 1800 entstandene Eisenplastik des Apoll steht auf einem hohen Sockel in der Mitte eines großen ovalen Rasen-

83 *Apoll vom Belvedere,
Eisenguß, um 1800,
Park Wölkenburg*



platzes, des sogenannten ›bowling green‹.³⁴ In der Anlage des nach der Statue benannten Apollopplatzes westlich des Schlosses (siehe Karte Abb. 80) offenbart sich der gestalterische und stimmungsvolle Höhepunkt des Gartens. Eine erhabene und die Stimmung steigernde Atmosphäre entfaltet sich an diesem Ort, was dem Wesen der Gottheit zu entsprechen scheint.

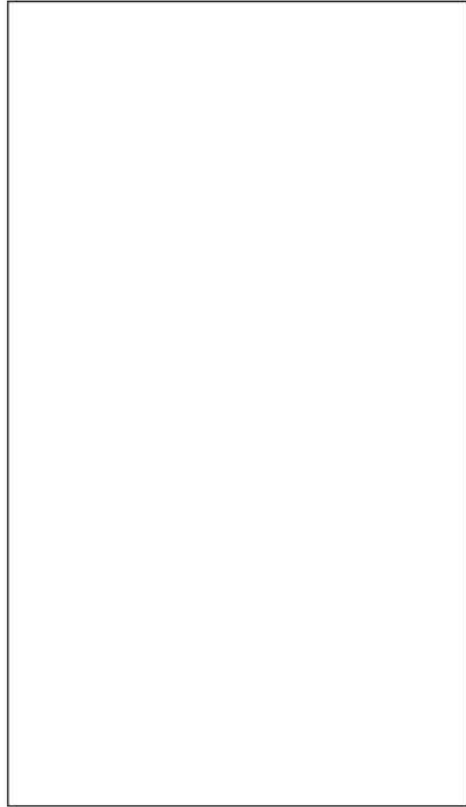
Leichtfüßig schreitet Apoll auf den Betrachter zu, zugleich wird durch den seitwärts gewandten Blick und durch den in dieselbe Richtung ausgestreckten linken Arm, der den Bogen hält, eine weitere Öffnung in den Raum impliziert. Mit seinen Augen scheint er den eben abgeschossenen Pfeil zu verfolgen. Der Gott trägt eine über der rechten Schulter geknüpfte Chlamys, die um den ausgestreckten linken Arm geschlungen ist. Auf seinem Rücken ist ein Köcher mit Pfeilen befestigt, dessen äußere Hälfte abgebrochen ist. Die in den Raum greifende und auf Weite ausgerichtete Gestaltung der Figur findet in der Aufstel-

lung des Wolkenburger Apoll volle Berücksichtigung. Frei und erhöht steht die Plastik inmitten der großzügigen ovalen Rasenfläche. Erst in angemessener Entfernung findet der Apolloplatz seine Begrenzung in einem umlaufenden Weg und in den sich anschließenden Bäumen. Die Plastik fügt sich nahtlos in die umgebende Natur ein und bildet zugleich Höhe- und Mittelpunkt dieses reizvollen englischen Parkteiles. Die Figur des Apoll vom Belvedere scheint als zentraler Punkt des Ovalplatzes besonders geeignet zu sein, weil sie nicht unbedingt eine vordergründige Schauseite aufweist, sondern nach allen Seiten eine betrachtenswerte Wirkung entfaltet und damit ein »Um-die-Figur-Gehen« geradezu herausfordert. Durch die mit 184 cm sehr hohe Sockelung wird räumlich und bedeutungsperspektivisch eine Überhöhung der Figur inszeniert. Der Parkbesucher muß unweigerlich zu dem Gott hinaufschauen, bewegt sich beinahe ehrfürchtig um den Platz und empfindet die gesamte Gartenszene derart gesteigert, daß er meint, in das Elysium – in das Gefilde der Seligen – einzutauchen. Genau diese Dramaturgie offenbart den klassizistischen Zeitgeist um 1800, als ein geistiges und kunstästhetisches Besinnen auf die Antike das gehobene gesellschaftliche Leben dominierte und hier im Garten, einem repräsentativen Lebensraum des Adels, vollkommen zum Ausdruck gelangt. Daß gerade die Plastik des Apoll vom Belvedere als Kulminationspunkt ausgewählt wurde, kann kaum erstaunen, denn besonders die Zeit des Klassizismus hat diese Figur als Prototyp ihrer Vorstellung von der Blüte antiker griechischer Kunst verehrt, und damit folgten die Einsiedels dem zeitgenössischen Kanon. Die im Vatikan befindliche, Ende des 15. Jahrhunderts gefundene römische Marmorkopie entstand nach dem Vorbild eines griechischen Bronzeoriginals aus der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.³⁵ Winckelmann sah in diesem Apoll gar »das höchste Ideal des Altertums«, welches nun auf dem heimatlichen Boden bewundert werden konnte und ein ästhetisiertes Nachleben der weihevollen Antike dem Besucher Wolkenburgs ermöglichen sollte.³⁶

Ebenso wie die Statue des Apoll vom Belvedere erlangte der Lykische Apoll bzw. Apollino vor allem im 18. Jahrhundert große Popularität, wurde in den höchsten Tönen gepriesen und galt demnach als fester Bestandteil des Kanons. Diese Begeisterung hatte zur Folge, daß diese Apollfigur zu den mit am häufigsten kopierten Werken unter den antiken Skulpturen zählte.³⁷ Das 1789 gegossene, 150 cm hohe Wolkenburger Exemplar des Apollino (Abb. 84) fügt sich damit nahtlos in die zeitgenössische Antikenrezeption ein.³⁸ Als Vorbild diente die sich in den Uffizien in Florenz befindende Marmorskulptur des sogenannten Apollino, die eine Kopie der griechischen Statue des Apoll Lykeios



84 *Apollino, Eisenguß, 1789, Schloß Wolkenburg, ehemals Park der Baumwollspinnerei*



85 *Einschenkender Satyr, Eisenguß, Anfang 19. Jh., Schloß Wolkenburg, ehemals Park, Zustand 1927*

aus dem mittleren 4. Jh. v. Chr. darstellt.³⁹ Ursprünglich befand sich der Eisenguß im kleinen Park der Baumwollspinnerei Wolkenburg an der Herrnsdorfer Straße, von 1988 bis zur Verbringung ins Schloß 1997 hatte die Figur ihren Platz in der kleinen Parkanlage der Gemeindeverwaltung von Wolkenburg.⁴⁰ Damit ist der Apollino die einzige Figur, die außerhalb des Ensembles von Schloß, Kirche und Park plazierte war, womöglich weil eine Doppelung von Apollstatuen im Park vermieden werden sollte.

Dennoch bildet er auf gestalterischer und metaphorischer Ebene ein gelungenes Gegenstück zum Apoll vom Belvedere. Der nun betont jugendliche, im Kontrapost dargestellte Gott lehnt sich mit stark geneigter Hüfte an einen Baumstumpf an, an dem ein Köcher mit Pfeilen festgebunden ist. Die rechte Hand, deren Finger abgebrochen sind, liegt auf dem Kopf, während die Linke

einen Teil des Bogens in der Hand hält. Dieser Apoll zeigt weiche, gerundete, beinahe weiblich anmutende Körperformen. In ruhender Pose scheint er tief in sich versunken zu sein. Diese Wirkung des kontemplativen In-sich-Gekehrts wird durch die geschlossenen Augen noch potenziert. Während der Apoll vom Belvedere als Erwachsener mit wachem, zielgerichtetem Blick in die Ferne und damit sinnbildlich als Sonne in ihrer vollsten Pracht erscheint, ist der Apollino im jugendlich aufblühenden Alter dargestellt und wirkt metaphorisch wie die Sonne der Morgendämmerung.⁴¹

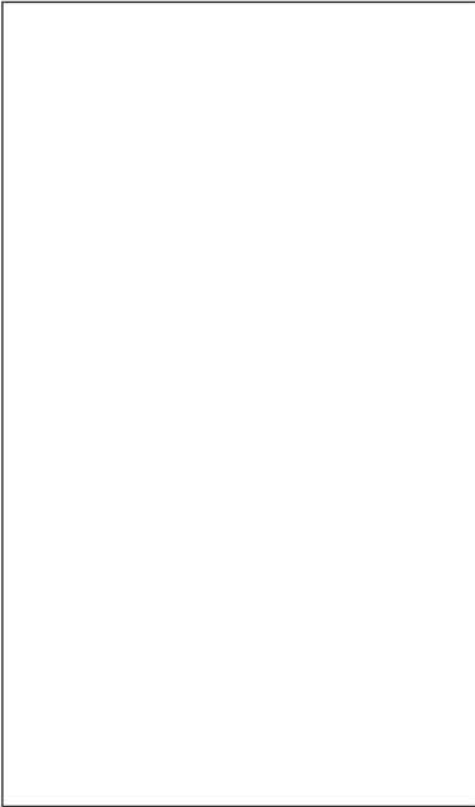
In der Zeit des Klassizismus war bekannt, daß schon in antiken Gärten »die Bildhauerkunst [...] an der Verzierung« derselben Anteil genommen hatte, so berichtet Hirschfeld, daß »die Statuen der Satyren, als Schutzgötter der Gärten, [...] nach einer Nachricht des Plinius aufgestellt« waren.⁴² Es mag durchaus sein, daß solches Wissen bei der Aufstellung der Eisenkunstguß-Plastiken im Wolkenburger Park, in dem eine klare Schwerpunktsetzung auf Antiken festzustellen ist, eine gewisse Rolle gespielt hat. So fehlte auch in Wolkenburg nicht die Figur eines Satyrs. In der kleinen französischen Parkanlage östlich des Schlosses, unterhalb des Gärtnerhauses, an der Treppe, die vom Konzertplatz zur Allee hinunterführt, befand sich die Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene, 146 cm hohe Figur des Einschenkenden Satyrs, die erst kürzlich restauriert wurde (Abb. 85 und siehe Karte Abb. 80).⁴³ Das Original, von dem vermutlich ein Abguß für die Wolkenburger Figur angefertigt wurde, befindet sich in der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.⁴⁴ Damit haben wir erstmals ein Beispiel dafür, daß sich ein Originalwerk in unmittelbarer Nähe von Wolkenburg und Lauchhammer befand, auf das zurückgegriffen werden konnte und für den Guß dieser Figur und für seine Aufstellung im Park eine wichtige Rolle spielte. Bei dem Dresdner Original handelt es sich um eine römische Marmorkopie nach einem griechischen Bronzeoriginal aus der Zeit um 370 v. Chr., welches angesichts antiker Schriftquellen als ein Frühwerk des attischen Bildhauers Praxiteles gilt. Die große Anzahl antiker Kopien dieses Originals verweist auf den Ruhm, den das Stück bereits in der Antike genoß.⁴⁵

In der Skulptur wurde der Augenblick festgehalten, in dem der Satyr gerade Wein aus einer in der erhobenen rechten Hand gehaltenen Kanne in ein Gefäß auf der vorgestreckten Linken gießt. Die durch ein wildes, übermütiges und lüsternes Wesen bestimmten Satyrn gehören zum Gefolge des Weingottes Dionysos, welchen sie mit derben Späßen erheiterten. Der Einschenkende Satyr ist jedoch nur durch die Spitzohren als Satyr ausgewiesen, sonst erscheint

er in rein menschlicher Gestalt. Die bewußte Zurücknahme ursprünglicher mythischer Eigenarten dieses Wesens wird hier zum gestalterischen Prinzip erhoben, so daß ihm in seiner knabenhaften und anmutigen, fast eleganten Erscheinung nichts Dämonisch-Wildes mehr anhaftet.

Der Wolkenburger Satyr war ursprünglich im Schloßpark an einer seiner mythologischen Bedeutung durchaus gemäßen Stelle plaziert – an der Treppe, die von der Allee zum Konzertplatz führt. Damit wurde der gebildete Besucher auf mögliche Festivitäten auf dem Konzertplatz eingestimmt, denn mit dem Anblick eines Satyrs verbanden sich sogleich Assoziationen zu den prachtvollen Umzügen und ausgelassen fröhlichen Festen des Weingottes samt seines zahlreichen Gefolges. Vogel spricht in diesem Zusammenhang von »volksparkartige[m] Charakter« des Schloßgartens, dessen Pforten sich »dem Besucher nicht nur zum Privatvergnügen des Auftraggebers öffne[n], sondern zum Ergötzen und zur Belehrung aller, wie auch zur Erziehung und Mahnung und ebenso zur Selbstfindung des Einzelnen.«⁴⁶ Daß der Parkteil mit dem Konzertplatz tatsächlich als ein Ort fröhlicher Heiterkeit angesehen wurde, vermag die zeitgenössische Beschreibung von August Schumann aus dem Jahre 1826 zu bezeugen: Der »östlich vom Schlosse [einggerichtete] freie Platz [diente] für die Fremden [...], die sich hier erlustigen woll[t]en, und die sich oft in ziemlicher Menge aus Penig, Chemnitz, Waldenburg, Altenburg usw. zu Concerts und sonst, einf[a]nden, [auch wenn] einige darunter mehr das Bier, als die Schönheit des Ortes [zu locken schien]«.⁴⁷ Mit der Aufstellung des Einschenkenden Satyrs in unmittelbarer Nähe zum Konzertplatz wird demnach nicht nur ganz allgemein der zeitgenössischen Antikenbegeisterung Genüge getan, sondern auch direkt auf Sinn und Zweck eines bestimmten Gartenteiles aufmerksam gemacht, und zwar auf subtiler bildkünstlerischer Ebene, so daß die Eisenplastik des Satyrs letzten Endes als des Parkbesuchers stummer Führer fungiert.

Auch die 1792 entstandene, 114 cm hohe Wolkenburger Flora bzw. Artemis (Abb. 86) wurde einer Plastik in der Dresdner Skulpturensammlung nachgebildet.⁴⁸ Die originale, aus hellenistischer Zeit stammende Marmorfigur der Artemis war ursprünglich ein Torso, welcher im Barock in Italien zu einer vollständigen Figur ergänzt wurde, erst Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Ergänzungen wieder entfernt.⁴⁹ Durch diese starken Ergänzungen entstand ein Werk, welches die ursprüngliche Artemis zur römischen Göttin des Frühlings und der Blumen – zur Flora – umdeutete und solchermassen auch als Vorbild für den Lauchhammer Guß diente. Die ursprünglich auf einer ovalen Terrasse



*86 Wolkenburger Flora bzw. Artemis,
Eisenguß, 1792, 1989 aus dem
Park Wolkenburg gestohlen,
seitdem verschollen*

im Südteil des Parks plazierte Wolkenburger Flora (siehe Karte Abb. 80) wurde nach 1950 in die Mitte des ehemaligen Springbrunnens im nördlichen Parkteil aufgestellt, von wo sie leider im Mai 1989 aus dem Schloßpark gestohlen wurde und seitdem als verschollen gilt.⁵⁰

Die Figur der Flora bzw. Artemis ist mit einem knielangen, gegürteten Chiton bekleidet. In der rechten Hand hält sie eine Weintraube, während sie auf der linken Seite in der umgeknüpften Nebris (Hirschkalbfell) ein Rehkalb trägt. Blumen im Haar dienen ihr als Kopfschmuck. Artemis als Jagdgöttin und Flora als Gottheit des Frühlings und der Blumen lassen sich gleichermaßen aufgrund ihrer mythologischen Bedeutung harmonisch in den Kontext eines Parks einfügen, um einmal mehr einen bildkünstlerischen, sinnbildhaften Akzent in der Gartengestaltung Wolkenburgs zu setzen. Auch wenn diese Plastik nach der Antike nicht zu den ausgesprochenen Berühmtheiten zählt – schon allein wegen der barocken Ergänzungen – so scheint die Wahl einerseits durch den

Zeitgeschmack beeinflusst gewesen zu sein; andererseits wird die räumliche Nähe zu dem Dresdner Original eine nicht geringe Rolle gespielt haben.

Die um 1800 entstandene, 66 cm hohe und etwa 60 cm breite Eisenplastik der Knöchelspielerin (Abb. 87) ist die einzige Antikenkopie, die nicht in einen mythologischen Kontext zu stellen ist und damit eine Ausnahme unter den Gartenplastiken bildet.⁵¹ In der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin befindet sich das Marmororiginal dieser Plastik, wobei es sich um eine römische Kopie vom Ende des 2. Jhs. n. Chr. nach einem griechischen Vorbild des 3. Jhs. v. Chr. handelt. Das griechische Bildwerk wurde in der römischen Kopie durch den Portraittkopf einer kleinen Römerin jener Zeit zu einem harmonischen Ganzen umgewandelt, so daß sehr viele Teile dieser Skulptur als ergänzt angesehen werden müssen.⁵²

Das knöchelspielende Mädchen ist auf dem Boden sitzend, mit angezogenen, parallel übereinander gelegten Beinen und nach der Seite gebeugten Oberkörper dargestellt. Mit der linken Hand stützt sich das Mädchen auf, während die Rechte mit einem Knöchel spielt.⁵³ Die Figur ist mit einem dünnen, Brust und Arme frei lassenden Gewand bekleidet, das sich eng an den Körper anschmiegt. Als modische Haartracht des antiken Rom trägt sie die sogenannte ›Melonenfrisur‹. Zarte, mädchenhafte Züge bestimmen das junge Gesicht, und mit den Augen scheint sie aufmerksam das Spiel mit dem Knöchel zu verfolgen. Vermutlich war diese Mädchenfigur ihres Liebzeiges und ihrer Anmut wegen sehr beliebt.

Der einstige Besucher begegnete der auf einem Sockel plazierten Knöchelspielerin rechts an der Schloßauffahrt, etwa in Höhe des südlichen Frontons der Neuen Kirche (siehe Karte Abb. 80). Die sich in der Plastik offenbarende Versenkung in das Spiel – diese kindlich-natürliche Unbefangenheit – vermag sich in der Intention des Bewahrens von Natürlichkeit bei der Gestaltung des englischen Landschaftsgartens widerzuspiegeln. In gewisser Weise scheint die Knöchelspielerin auf die Rezeption des Gartens einzustimmen. Denn von ihrem Spiel inspiriert, könnte sich ebenso der Spaziergänger an einer beliebigen Stelle im Park niederlassen, zum Beispiel auf einer Holz- oder Rasenbank, je nach Belieben, und er könnte sich dort versenken in ein Spiel, in das Naturerleben, in die Lektüre oder in die Betrachtung eines der Eisenkunstwerke, welche sich harmonisch in die Gartenlandschaft einfügen.

Abschließend stellt sich die Frage, ob die Eisenplastiken als Gesamtheit ein bestimmtes ikonographisches Programm verkörpern. Diese Frage ist wohl eher zu verneinen. Die Ansammlung von Plastiken in Wolkenburg ist z. B. keines-



87 *Knöchelspielerin, Eisenguß, um 1800, Schloß Wölkenburg, ehemals Park, Zustand 1927*

wegs mit dem Skulpturenprogramm im Branitzer Park des Fürsten Hermann Pückler-Muskau bei Cottbus zu vergleichen. Hier gehören die ähnlich zahlreichen Plastiken nach Antiken – zumeist in Berlin geschaffene Zinkgüsse – zum dionysischen Themenkreis und versinnbildlichen damit das Lebensmotto des Fürsten »AMOR ET VIRTUS«.⁵⁴ Der programmatische Aspekt des Statuenensembles wird ferner durch die Art der Aufstellung unterstützt: Alle Plastiken sind auf relativ engem Raum im »pleasure ground«, in der Pergola unmittelbar am Schloß harmonisch angeordnet plaziert. Sie wurden folglich vom eigentlichen Landschaftsgarten abgegrenzt, indem sie in einen quasi intimen Gartenbereich eingebettet erscheinen. Im Gegensatz dazu wurden die Wölkburger Eisenkunstguß-Plastiken im gesamten Parkareal verstreut und konzentrieren sich nicht auf einen bestimmten Themenkreis. Natürlich ist das

Pücklersche Gartenreich ein halbes Jahrhundert nach Wolkenburg entstanden und gehört damit einer späteren Phase des Landschaftsgartens an. Jedoch soll die deshalb etwas gewagte Gegenüberstellung nachdrücklich vor Augen führen, wie unterschiedlich Statuen im Landschaftsgarten eingesetzt sein können – zumal die jeweilige Ausstattung des Gartens nicht zuletzt auch auf individuelle Vorlieben und Ansprüche des Schöpfers bezogen ist und nicht durch eine verbindliche, allgemeingültige Gesetzmäßigkeit bestimmt wird.

Generell kann dennoch für den frühen Landschaftsgarten – zu dem auch der Wolkenburger zu rechnen ist – festgehalten werden, daß Statuen im Gegensatz zum barocken Garten eher selten in die Gestaltung einbezogen sind. Die bewußte Abkehr vom französischen Stil, der lange die deutschen Gärten beherrschte, bekundet sich in Hirschfelds kraß zugespitzter, die barocke Skulpturenausstattung betreffender Äußerung: »Bald ppropften wir unsere Gärten, anstatt edler Bäume, mit elenden Klumpen von totem Holz und Stein voll, die mit Namen von Statuen beehrt wurden.«⁵⁵ Der englische Landschaftsgarten fügt sich aus einer Ansammlung separater, einen bestimmten Stimmungsgehalt evozierender Gartenszenen zusammen. Statuen werden demnach dann eingesetzt, wenn sie den angestrebten Stimmungsgehalt der Szene unterstreichen können. In diesem Sinne ist eine Statue sekundär und nicht strukturbildend wie im barocken Garten. Im Hinblick auf die sentimental bzw. empfindsamen Landschaftsgärten der zweiten Hälfte des 18. Jh. fungieren denn auch weniger Skulpturen als vielmehr zahlreiche Urnen als Stimmungsträger der Gartenszenen. Angesichts dessen befinden sich in Wolkenburg als empfindsamem Landschaftsgarten zu viele Plastiken. Adrian von Buttlar beschreibt die Funktion der Skulptur im Landschaftsgarten gegenüber des Barockgartens wie folgt: »Die Skulptur löste sich aus der Symmetrie des architektonischen Rahmens, wurde Einzelmonument in einer bildhaft arrangierten Gartenszene – nicht mehr allegorische Verkörperung von Göttern, Natur- und Schicksalsmächten, sondern emotional gesteigertes Andenken an große Männer, Taten und Ideen.«⁵⁶ Tatsächlich werden im Landschaftsgarten Skulpturen, die antike Gottheiten oder mythologische Szenen darstellen, seltener, und der Schwerpunkt verlagert sich auf Bildnisbüsten, Gedenksteine und Denkmäler, welche an geschätzte Dichter, Philosophen und Gelehrte, außerdem an den Bauherren und schließlich an den Gartenkünstler selbst erinnern sollen.⁵⁷ In Wolkenburg allerdings scheint man in diesem Zusammenhang andere, eigene Wege gegangen zu sein. Freilich gab es auch hier die beliebten Büsten »großer Männer«, jedoch bildeten gerade die Eisenplastiken nach Antiken die gartenkünst-

lerischen Höhepunkte. Dabei ist es überaus interessant, daß die Figuren singular für sich stehen. Sicherlich sind sie harmonisch in die Gartennatur eingebettet, auch steigern sie zuweilen die Stimmung einer bestimmten Gartenszene. Aber nirgends erscheinen sie im Kontext der sonst für den Landschaftsgarten so typischen Tempelarchitektur – man denke z. B. an die Tempel der Flora, Venus und Vesta im Park von Wörlitz bei Dessau.⁵⁸ In Wolkenburg gibt es keine Tempelszene, überhaupt wurde auf Garten- und Staffagearchitektur weitestgehend verzichtet – vermutlich aus finanziellen und räumlichen Gründen: das Parkareal umfaßte nur 40 Hektar! Auch deshalb erlangen die Eisenkunstguß-Plastiken eine für die Parkgestaltung dominierende Wirkung.

Der empfindsame Park des Seifersdorfer Tals bei Radeberg, für dessen Anlage und Ausstattung seit 1781 Christina Gräfin von Brühl verantwortlich zeichnete, besteht aus einer Ansammlung von Staffagen wie Tempelchen, Gedenksteinen, Urnen und Büsten Verstorbener, die einen romantischen Vergänglichkeitskult illustrieren. Hier fanden sich einmal recht zahlreiche Eisengüsse Lauchhammer Provenienz, im Vergleich zu Wolkenburg jedoch vornehmlich Büsten, eine Antikenadaption – ein Amor mit je einer Sanduhr in den Händen – und ein barocker (wahrscheinlich Bogenschnitzender) Amor.⁵⁹ Die Amor-Figuren stehen in engstem Zusammenhang mit dem gesamten Gartenprogramm. Auch dieses Beispiel macht deutlich, daß die Art und Weise der Ausstattung mit Eisenplastiken im Wolkenburger Garten einen ungewöhnlichen und eigentümlichen Charakter annimmt. Einerseits scheinen für einen Landschaftsgarten zu viele Figuren nach Antiken auf relativ kleinem Raum plaziert zu sein – entgegen der zeitgenössischen Mode, nach welcher Urnen, Gedenksteinen und Büsten Vorrang eingeräumt wurde. Andererseits stehen die Wolkenburger Plastiken nicht für ein bestimmtes ikonographisches Programm, sondern wirken losgelöst voneinander, was die gestreute Aufstellung wiederum betont. Daß Wolkenburg im Vergleich zu anderen Landschaftsgärten eine singuläre Stellung einnimmt, hängt vermutlich letzten Endes damit zusammen, daß die Einsiedels als Besitzer des Lauchhammerwerkes vor allem auf ihre eigenen künstlerischen Erzeugnisse aufmerksam machen wollten. Und so beschritten sie mit ihrer gehäuften Aufstellung von Eisenplastiken zugleich ungewohnte Wege in der landschaftsgärtnerischen Gestaltung. Nicht zuletzt schlägt sich gerade in der Aufstellung der Eisengüsse ein unmittelbarer Ausdruck der zeitgenössischen Antikenrezeption und -begeisterung nieder, die das kulturelle und geistige Leben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfaßt hatte. Die sich damit verbindenden Ideale werden im Landschaftsgarten dem

stets gegenwärtigen Bildungs- und Erziehungsanspruch angegliedert, den wohl besonders authentisch ein Zeitgenosse wie der seinerzeit populäre Gartentheoretiker Hirschfeld zu beschreiben vermag: »Gärten sind Zeugen des öffentlichen Geschmacks, [...] [deren] Gegenstände eine sittliche Gewalt über die Gemüther der Bürger haben. [...] Ja, bey dem täglichen Anschauen helfen sie die Empfindungen und Begriffe des Reinlichen, Harmonischen, Anständigen, Schönen und Angenehmen, die für die Cultur des Geistes und Herzens so wichtig sind, verbreiten.«⁶⁰

DIE ZUKUNFT VON SCHLOSS UND PARK WOLKENBURG

In den Jahrzehnten nach dem Ende des 2. Weltkriegs wurde das vornehmlich zu Wohnzwecken genutzte Schloß in seiner baulichen Substanz stark geschädigt. Auch der Wolkenburger Schloßgarten wurde größtenteils sich selbst überlassen, so daß eine fachmännische Gärtnerpflege ausblieb und wir den Park heute in einem verwilderten Zustand vorfinden. Die einstigen Gartenszenarien und Blickachsen können demnach lediglich mit viel Phantasie erahnt werden. Seit der Wende entwickelten sich dann von seiten der Kommune und des Fördervereins Wolkenburg e. V. vielfältige Bemühungen, das mittlerweile als Kunstdenkmal geführte Ensemble von Schloß und Park in umfassendem Maße zu sanieren.

Über die zukünftige Präsentation und Nutzung der besonders bedeutenden Eisenkunstguß-Plastiken wurde viel diskutiert. Mit Ausnahme des Apoll vom Belvedere wurden alle Güsse bis 1996 zum Schutz vor Diebstahl, Vandalismus und Umwelteinflüssen aus dem Park entfernt und sichergestellt.⁶¹ Nach Kriterien des Denkmalschutzes sollten die Eisenplastiken als wichtige Bestandteile der historischen Gartenanlage alsbald an ihre Originalstandorte zurückkehren.

Das Hauptproblem einer zukünftigen Außenaufstellung der Plastiken stellt jedoch die aufwendige, aber notwendige Konservierung bzw. der Korrosionsschutz dar. Es gibt Schwierigkeiten, einen Korrosionsschutzanstrich zu finden, der die feingliedrigen Strukturen der Figuren nicht überdeckt und somit nicht die Form der Modellierung beeinträchtigt. Bei einem kompletten Neuaufbau des Korrosionsschutzsystems könnten die bestehenden, verschiedenen Schichten nicht erhalten werden, was allerdings aus Denkmalschutzgründen wünschenswert wäre. Zudem ist diese Art des Korrosionsschutzes mit sehr hohem finanziellem Aufwand verbunden. Eine preiswertere Alternative wäre nach

Lydia Dec durch einen reversiblen Korrosionsschutz gewährleistet, wie er durch die Behandlung mit mikrokristallinem Wachs erreicht würde. Der Nachteil dieser Methode besteht darin, daß die Eisengüsse dann nur in Innenräumen aufgestellt werden könnten, allerdings bleibt das Alter des Objektes ablesbar, da die Oberfläche nur konserviert und nicht erneuert wird.⁶² Um dennoch einen Eindruck der ursprünglichen Gartensituation zu garantieren, ist mittlerweile die Entscheidung getroffen worden, neu zu schaffende Reproduktionen an den originalen Standorten im Park aufzustellen, während die originalen Eisengüsse als Ausstellungsexponate im Schloß verbleiben sollen. Auch aus Gründen des Schutzes vor Diebstahl ist die Außenaufstellung von Reproduktionen zu favorisieren.⁶³

Es bleibt zu hoffen, daß die Sanierung des Schlosses erfolgreich fortschreitet und ferner die notwendige Rekonstruktion sowie Pflege des Gartens im ganzen in Angriff genommen wird, damit dem Besucher endlich wieder der Eindruck des ursprünglichen Zustands von Schloß und Garten vermittelt werden kann.

ANMERKUNGEN

¹ Christian Cay Laurenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Ausgewählt und hg. von Franz Ehmke, Stuttgart 1990, S. 58.

² Vgl. Röber 1991, S. 11.

³ Gerd-Helge Vogel: *Kunst und Kultur um 1800 im Zwickauer Muldenland*. Katalog Städtisches Museum Zwickau, Zwickau 1996, S. 61; vgl. Matthias Frotscher, hier S. 34–39.

⁴ Zur Thematik des Materials Eisen auch im Hinblick auf andere Materialien vgl. Marcus Becker, hier S. 163–164.

⁵ Otto Eduard Schmidt: *Lauchhammerwerke in Wolkenburg und Waldenburg*. Ein Gedenkblatt zur Zweihundertjahrfeier des Lauchhammers, in: Landesverein Sächsischer Heimatschutz XIV, Heft 5/6 (1925), S. 163; diese Bewertung ist allerdings auch ein typisches Beispiel für die retrospektive Übertragung zeittypischer Bewertungen der preußischen Eisenproduktion auf den Lauchhammer, vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 10–12.

⁶ Vgl. Röber 1991, S. 11.

⁷ Vgl. ebd., S. 11 und Dec 2000, S. 8–9.

⁸ Vgl. Röber 1991, S. 11–12.

⁹ Vgl. ebd., S. 12.

¹⁰ Vgl. die Dokumentation *Schloß Wolkenburg. Von der Besiedlung bis zur Gegenwart*, Förderverein Schloß Wolkenburg e. V., AB-Maßnahme 1. 5. 1999–30. 4. 2000, S. 50 (Exemplar im Kunsthistorischen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin).

¹¹ Vgl. Röber 1991, S. 14. Zur Alten und Neuen Kirche vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 117, 122.

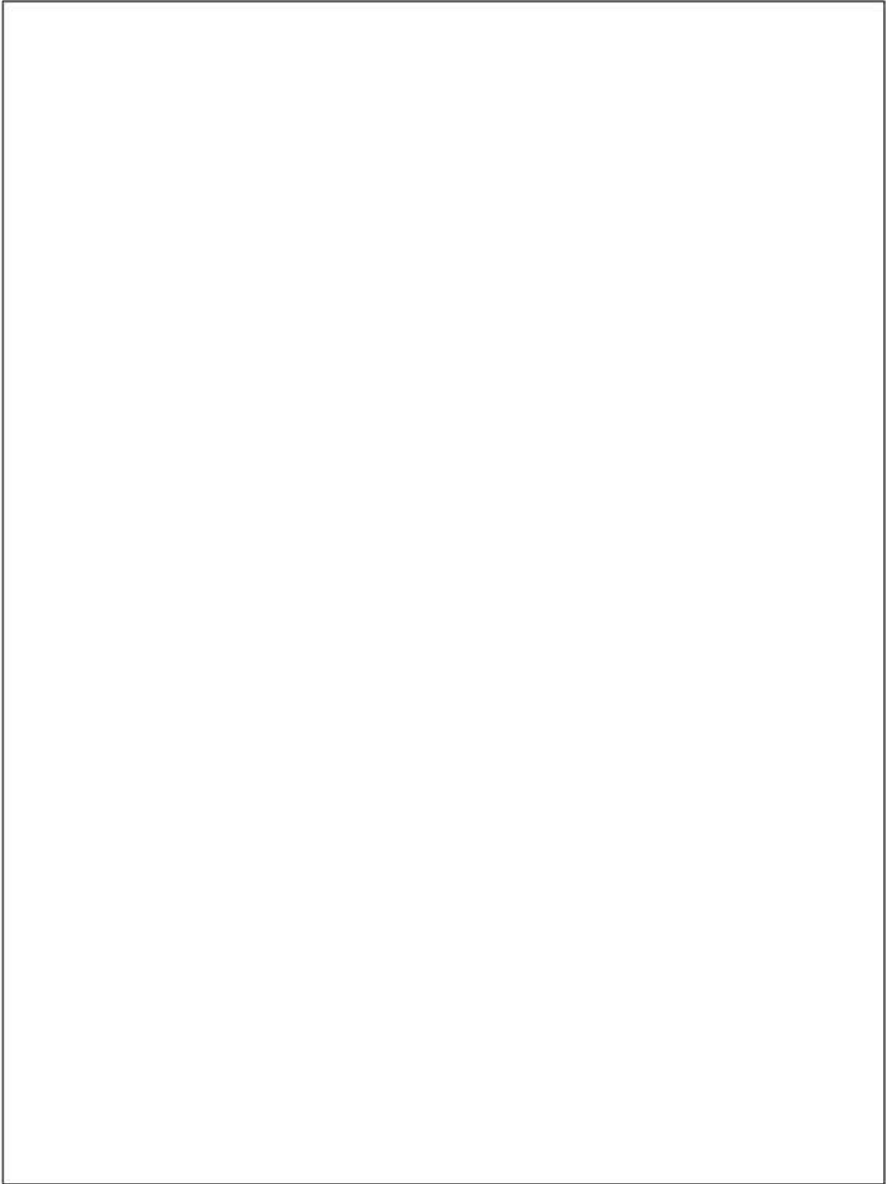
¹² *Sachsens Kirchen Galerie (Alte Sächsische Kirchengalerie)*, Bd. 10, Dresden o. J. [1844], S. 92, zitiert nach Röber 1991, S. 14.

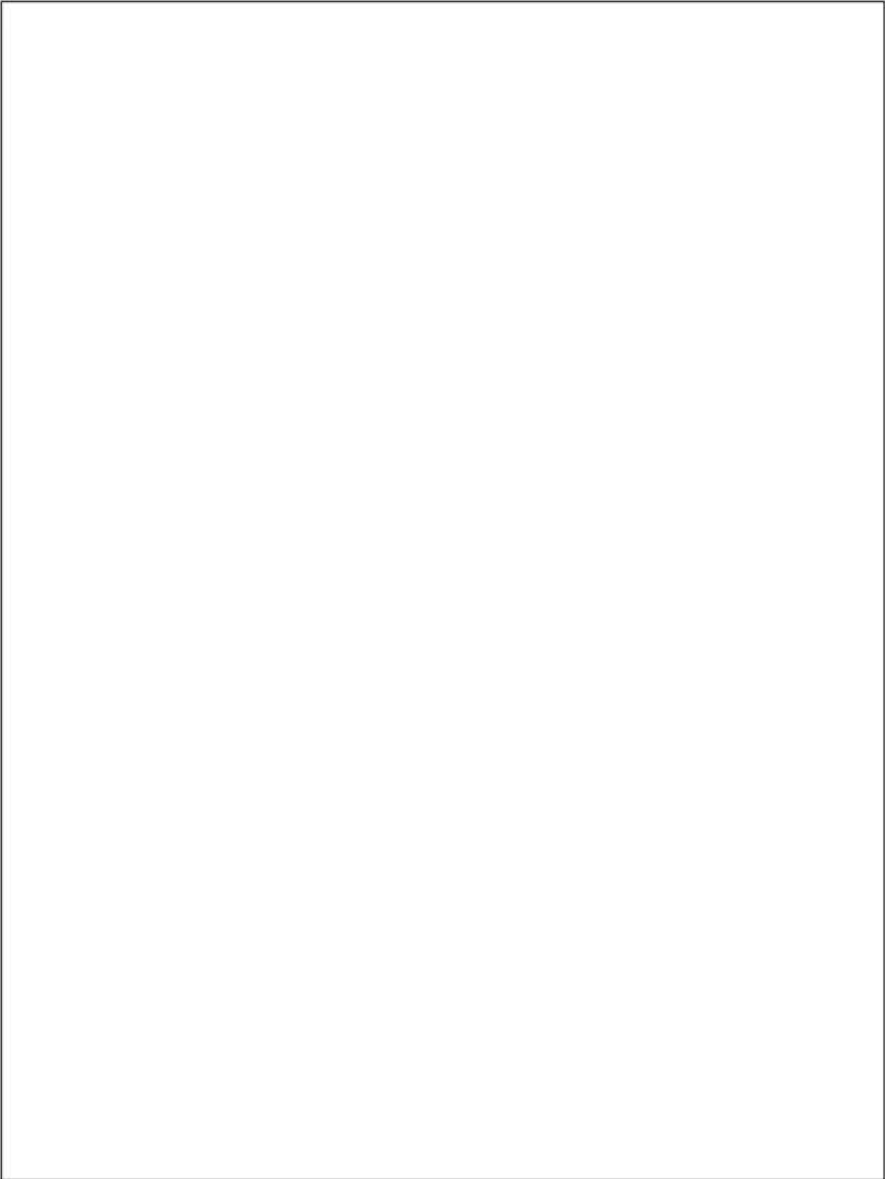
- ¹³ Zu diesem sog. Renaissancegarten vgl. Hugo Koch: *Sächsische Gartenkunst*, Berlin 1910, S. 25–26 sowie Dec 2000, S. 9–10.
- ¹⁴ Vgl. Koch 1910 (Anm. 13), S. 328–330.
- ¹⁵ Vgl. Frank Maier-Solgk, Andreas Greuter: *Landschaftsgärten in Deutschland*, Frechen 2000, S. 12.
- ¹⁶ Vgl. ebd., S. 36.
- ¹⁷ Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 75.
- ¹⁸ Vgl. Vogel 1996 (Anm. 3), S. 64.
- ¹⁹ Vgl. ebd., S. 64.
- ²⁰ Vgl. ebd., S. 64.
- ²¹ Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, S. 140.
- ²² Ebd., S. 136.
- ²³ August Schumann: *Vollständiges Staats-Post und Zeitungslexikon von Sachsen*, Bd. 13, Zwickau 1826, S. 259, zitiert nach Vogel 1996 (Anm. 3), S. 64.
- ²⁴ Martin Sperlich: *Lauchhammer Kunsteisenguß*, in: *Museumsjournal* 11 (1996), S. 86; vgl. Buttlar 1989 (Anm. 21), S. 135–138.
- ²⁵ Vogel 1996 (Anm. 3), S. 63.
- ²⁶ Gegenüber der klassischen Italien- nahm die Englandreise dabei stetig an Bedeutung zu.
- ²⁷ Vgl. Vogel (Anm. 3), S. 31.
- ²⁸ Ebd., S. 31.
- ²⁹ Diese positive Einschätzung darf für die Errungenschaften der Eisengußtechnik gelten. Für eine Bewertung des Abhängigkeitsverhältnisses zu den Vorbildern, auch unter dem Gesichtspunkt der technischen Probleme, vgl. Gregor Döhner, Nadja Rüdiger, hier S. 49–65.
- ³⁰ Zur klassizistischen Produktion des Lauchhammers und den entsprechenden im folgenden erwähnten Stücken vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 109–127.
- ³¹ Die Datierung dieser Stücke ermöglicht das 1825 von Trautscholdt angefertigte »Verzeichnis der Kunstguß- und anderer merkwürdigen Gußwaren, welche [...] zu Lauchhammer gefertigt worden [...]«, vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 55–56, hier S. 199 f.
- ³² Datierung nach ebd., S. 55–56; zu den Cherubim-Plastiken vgl. auch Degen 1970, S. 255 f.
- ³³ Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 55: Für die Jahre 1801 und 1803 wird der Guß eines Bogenschnitzenden Amors aufgeführt. Der 75 cm hohe Amorguß hatte seinen Standort an der Westseite des Apolloplatzes (nach Dec 2000, S. 22).
- ³⁴ Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 55. Hier wird von einem »Apollo Pythius« gesprochen, es wird damit aber der Apoll vom Belvedere gemeint sein, da in einem erhaltenen Preis-Courant des Lauchhammers dieser mit Bildtafel aufgeführt wird und der abgebildete Sockel die Aufschrift »Apollo Pythius« trägt (Preis-Courant der gegossenen und geschmiedeten Waren des Gräflisch Einsiedelschen Eisenwerks, S. 35, wiedergegeben hier S. 202; zu diesem Courant vgl. Marcus Becker, hier S. 168, Anm. 12). In dem Verzeichnis von Trautscholdt wird nur einmal der Guß eines solchen Apolls erwähnt, so daß es sich eigentlich nur um die Wolkenburger Figur handeln kann.
- ³⁵ Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 148–151; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Bd. II/1, Zürich/München 1984, S. 198–199, s. v. Römische Skulpturen nach griechischen Vorbildern (Olga Palagia); Röber 1991, S. 20.
- ³⁶ Zitiert nach ebd., S. 20.
- ³⁷ Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 147.
- ³⁸ Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.

- ³⁹ Vgl. LIMC Bd. II/1 (Anm. 35), S. 193–194.
- ⁴⁰ Vgl. Dokumentation Schloß Wolkenburg 2000 (Anm. 10), S. 122.
- ⁴¹ Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 147.
- ⁴² Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 152–153.
- ⁴³ Datierung nach Röber 1991, S. 27. Eine genauere Datierung ist nicht möglich, weil sowohl im Preis-Courant (Anm. 34) als auch bei Trautscholdt 1825 (1996) jegliche Angaben über eine solche Figur fehlen.
- ⁴⁴ Röber 1991, S. 27–28.
- ⁴⁵ Vgl. ebd., S. 27–28.
- ⁴⁶ Vogel 1996 (Anm. 3), S. 65.
- ⁴⁷ Schumann 1826 (Anm. 23), S. 260, zitiert nach Vogel 1996 (Anm. 3), S. 65.
- ⁴⁸ Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198. Im gesamten Verzeichnis wird nur für das Jahr 1792 der Guß von zwei Flora-Figuren aufgeführt, demnach kann angenommen werden, daß eine der beiden Figuren das Wolkenburger Stück war.
- ⁴⁹ Röber 1991, S. 19.
- ⁵⁰ Vgl. Dec 2000, S. 21.
- ⁵¹ Datierung nach Röber 1991, S. 20. Eine genaue Datierung ist nicht möglich, weil bei Trautscholdt 1825 (1996) nichts dergleichen aufgeführt wird.
- ⁵² Vgl. Elisabeth Rohde: Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1968, S. 115 und Röber 1991, S. 21: Die Figur wurde um 1730 auf dem Caelius in Rom gefunden und gelangte mit der Sammlung Polignac in den Besitz Friedrichs II. von Preußen und mit der Museumsgründung im Jahre 1830 in die Antikensammlung; vgl. auch Kathrin Schade: Die zwei Gesichter der Berliner Knöchelspielerin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., Bd. 40 (1998), S. 187–198.
- ⁵³ Zum Knöchelspiel vgl. Dec 2000, S. 21: Das Spiel mit Knöchelchen aus den Sprunggelenken der Hinterbeine von Schafen, Ziegen oder Kälbern, »tali« genannt, war als einfaches Glücksspiel für Kinder und Erwachsene beliebter Zeitvertreib der antiken Römer. Unserem heutigen Würfelspiel ähnlich, haben die vier Seiten, die beim Fall des Knöchelchens zuoberst liegen, bestimmte Zahlenwerte.
- ⁵⁴ Helke Kammerer-Grothaus: Statuen im Garten. Antikenrezeption in der Pergola von Schloß Branitz, in: Die Gartenkunst 11, Heft 2 (1999), S. 321.
- ⁵⁵ Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 32.
- ⁵⁶ Buttler 1989 (Anm. 21), S. 15.
- ⁵⁷ Vgl. Maier-Solgg, Greuter 2000 (Anm. 15), S. 53.
- ⁵⁸ Vgl. Buttler 1989 (Anm. 21), S. 141–152.
- ⁵⁹ Zu Seifersdorf vgl. Christoph Bormann, Kathrin Franz: Der Macherner Garten und das Seifersdorfer Tal – zwei frühe sächsische Anlagen im landschaftlichen Stil, in: Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft, 6. H., N.F. (1989), S. 24 ff. Die verlorenen Plastiken im Kupferstich bei Wilhelm Gottlieb Becker: Das Seifersdorfer Thal, Leipzig/Dresden 1792 (Reprint, Leipzig 1977), Abb. nach S. 148 (Amor mit Sanduhren), Abb. nach S. 172 (Amor mit Bogen).
- ⁶⁰ Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 58.
- ⁶¹ Dec 2000, S. 40. Zur Problematik der Außenaufstellung der Eisengüsse vgl. allgemein ebd., S. 40–41.
- ⁶² Ebd., S. 40–41.
- ⁶³ Gespräch mit Reinhard Iser, Förderverein Wolkenburg e. V., am 17. August 2003.

ANHANG

VERZEICHNIS DER EISENGÜSSE NACH TRAUTSCHOLDT, 1825



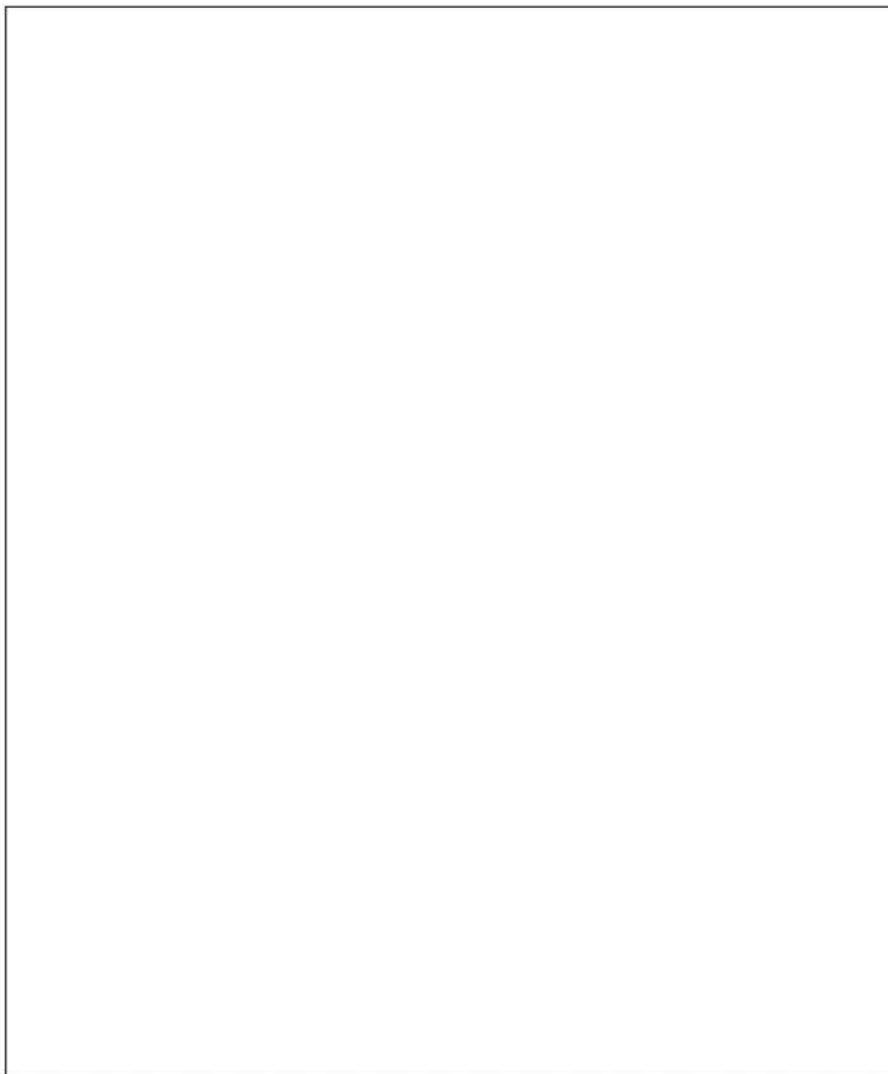


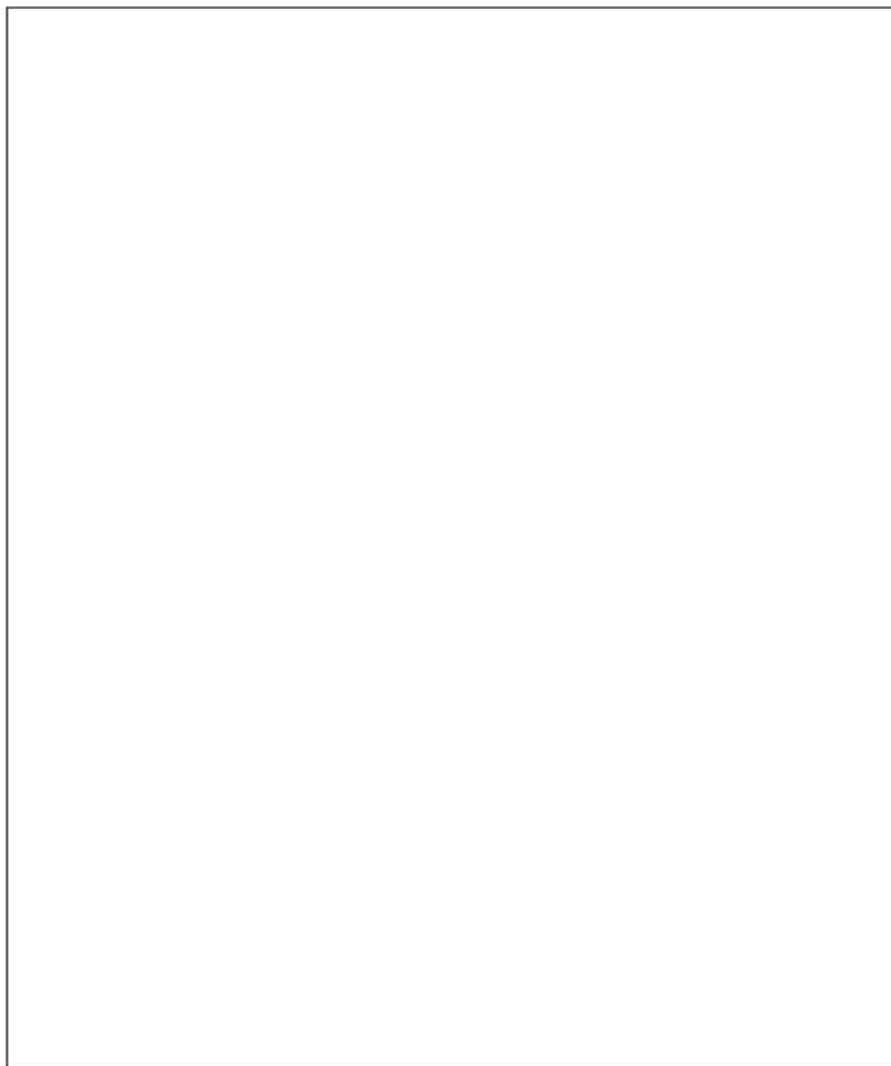


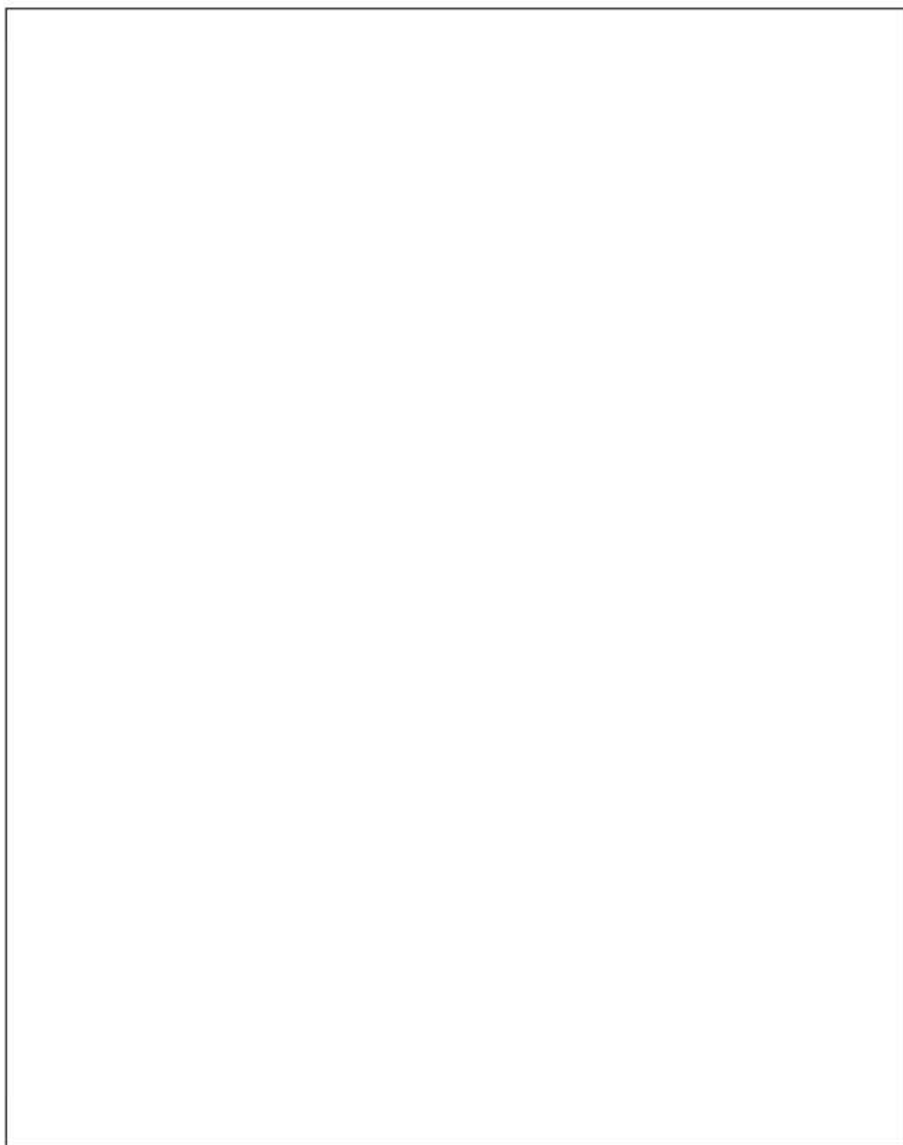


EIN PREIS-COURANT DES LAUCHHAMMERS, NACH 1828 (?)

Sächsische Landesbibliothek Dresden, Technol. B. 20 misc. 1



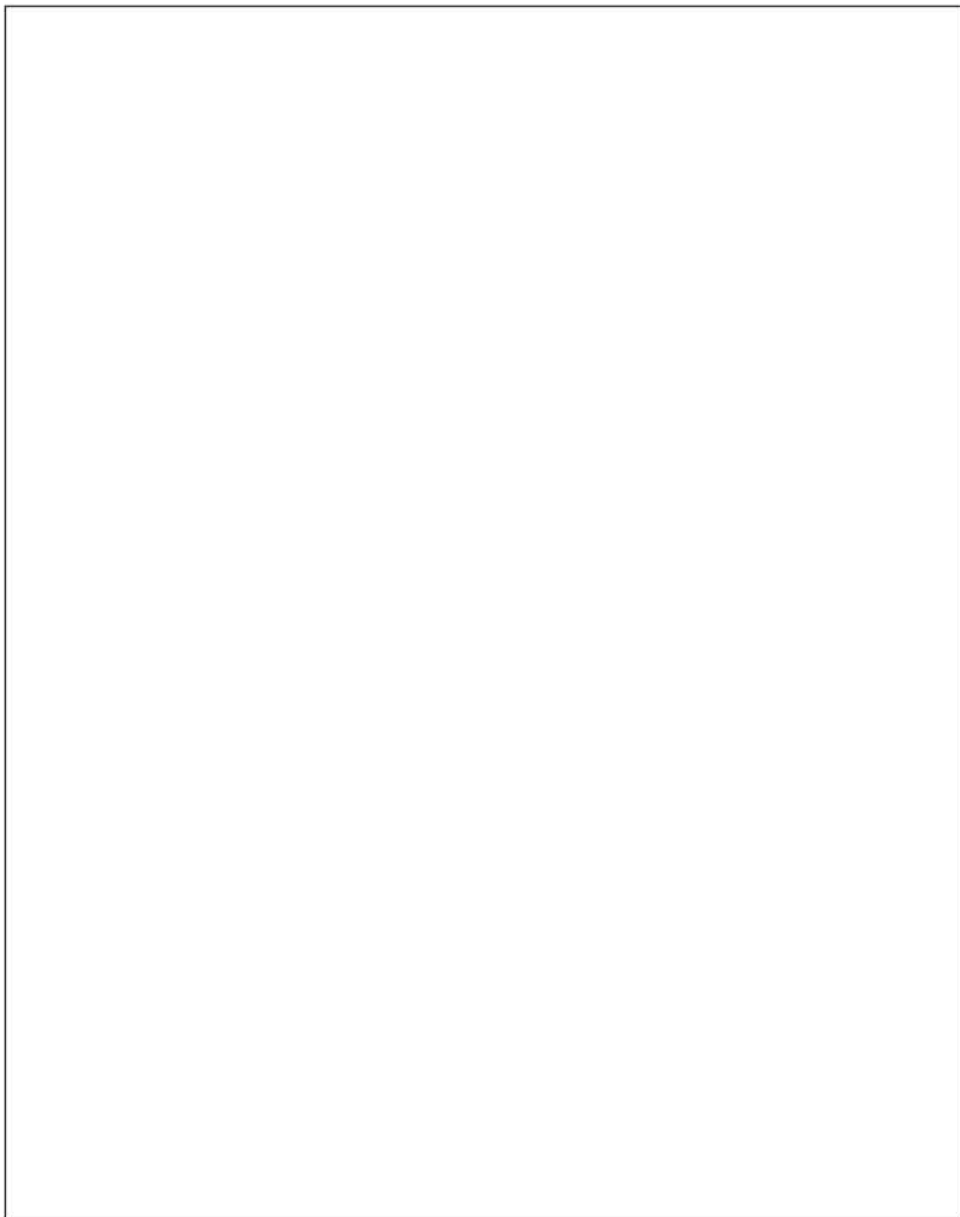




ERFASSTE GIPSE UND EISENGÜSSE

INVENTARISIERTE UND ERFASSTE GIPSE IM KGML

Zusammengestellt von Marcus Becker, Claudia Kabitschke, Charlotte Schreiter auf der Grundlage des Lauchhammer Inventars von Matthias Frotscher



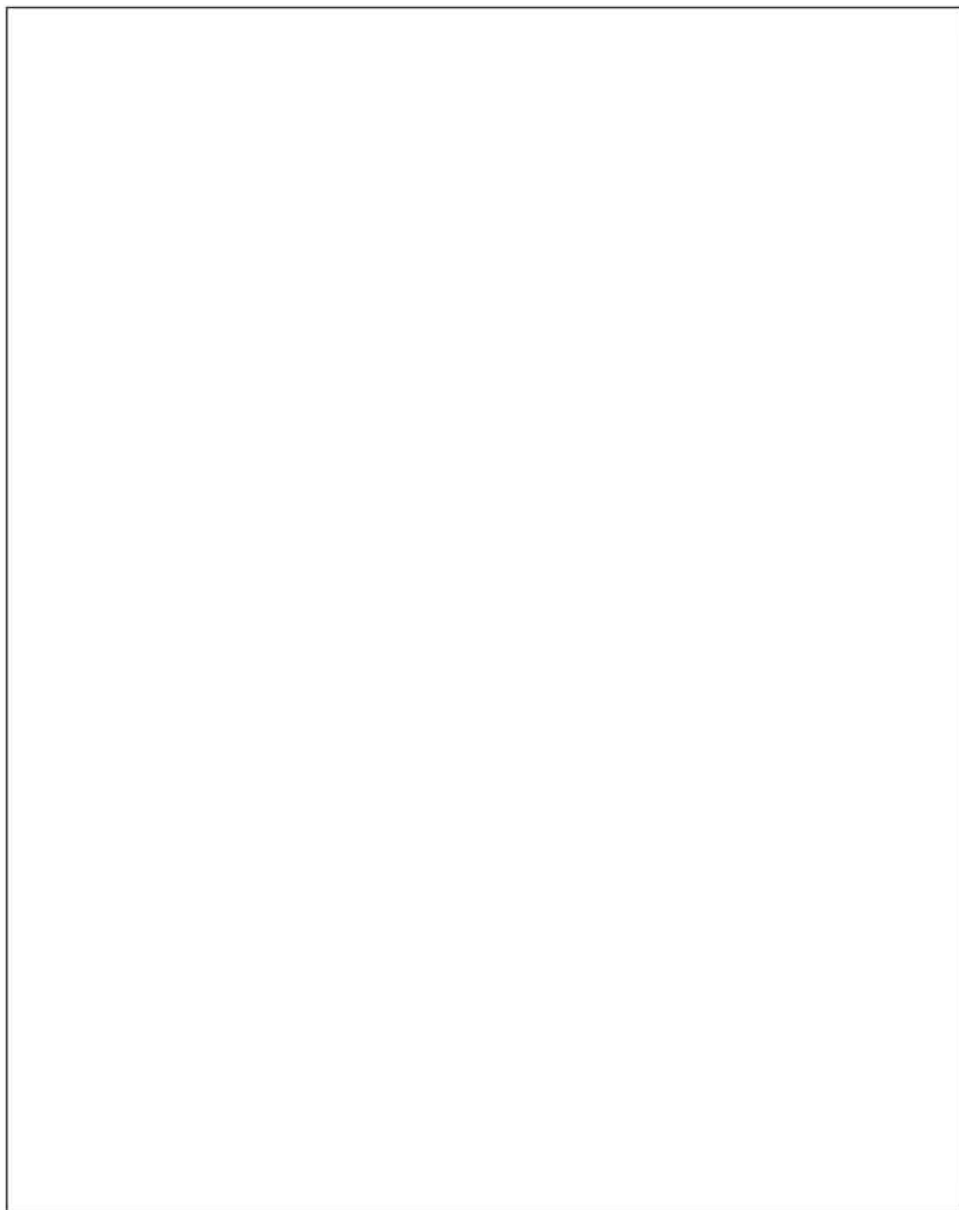
Abgesehen von den Abkürzungen im Abkürzungsverzeichnis werden hier noch die folgenden verwendet:

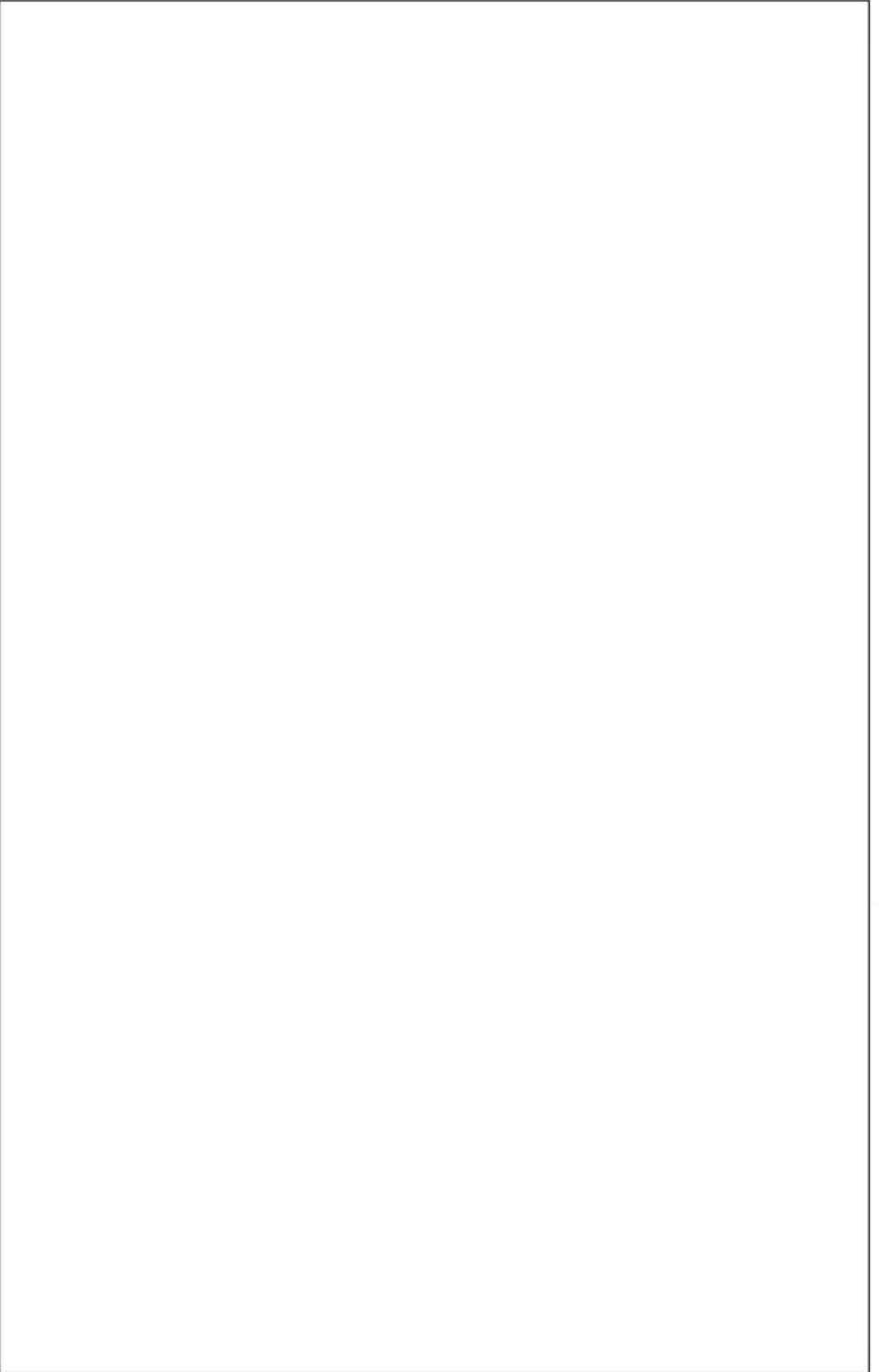
Herrmann 1925

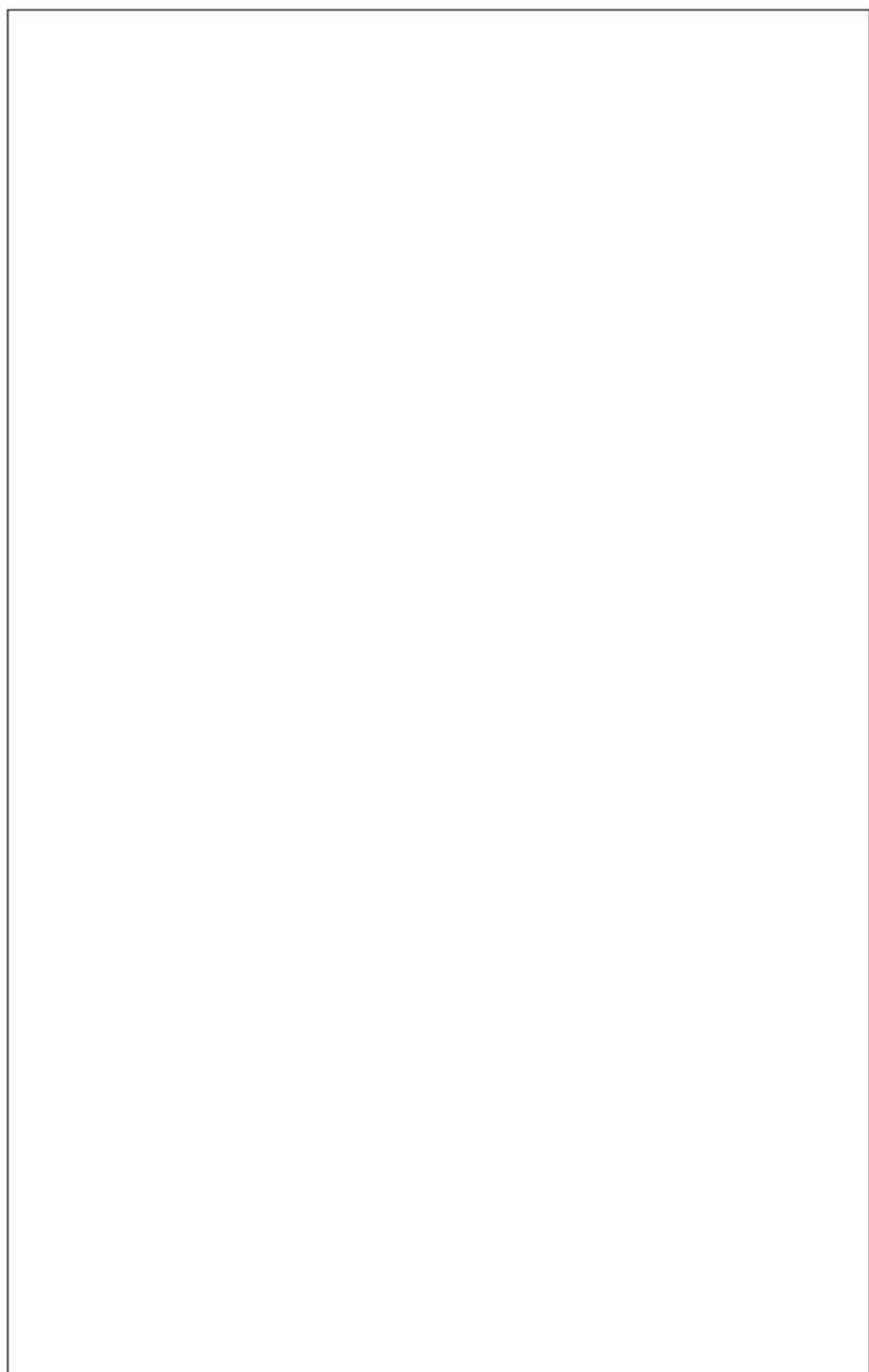
Paul Herrmann: Verzeichnis der antiken Originalbildwerke der staatlichen Skulpturensammlung zu Dresden, Dresden 1925

Hettner

Herrmann Hettner: Die Bildwerke der königlichen Antikensammlung zu Dresden, 4. Auflage, Dresden 1881

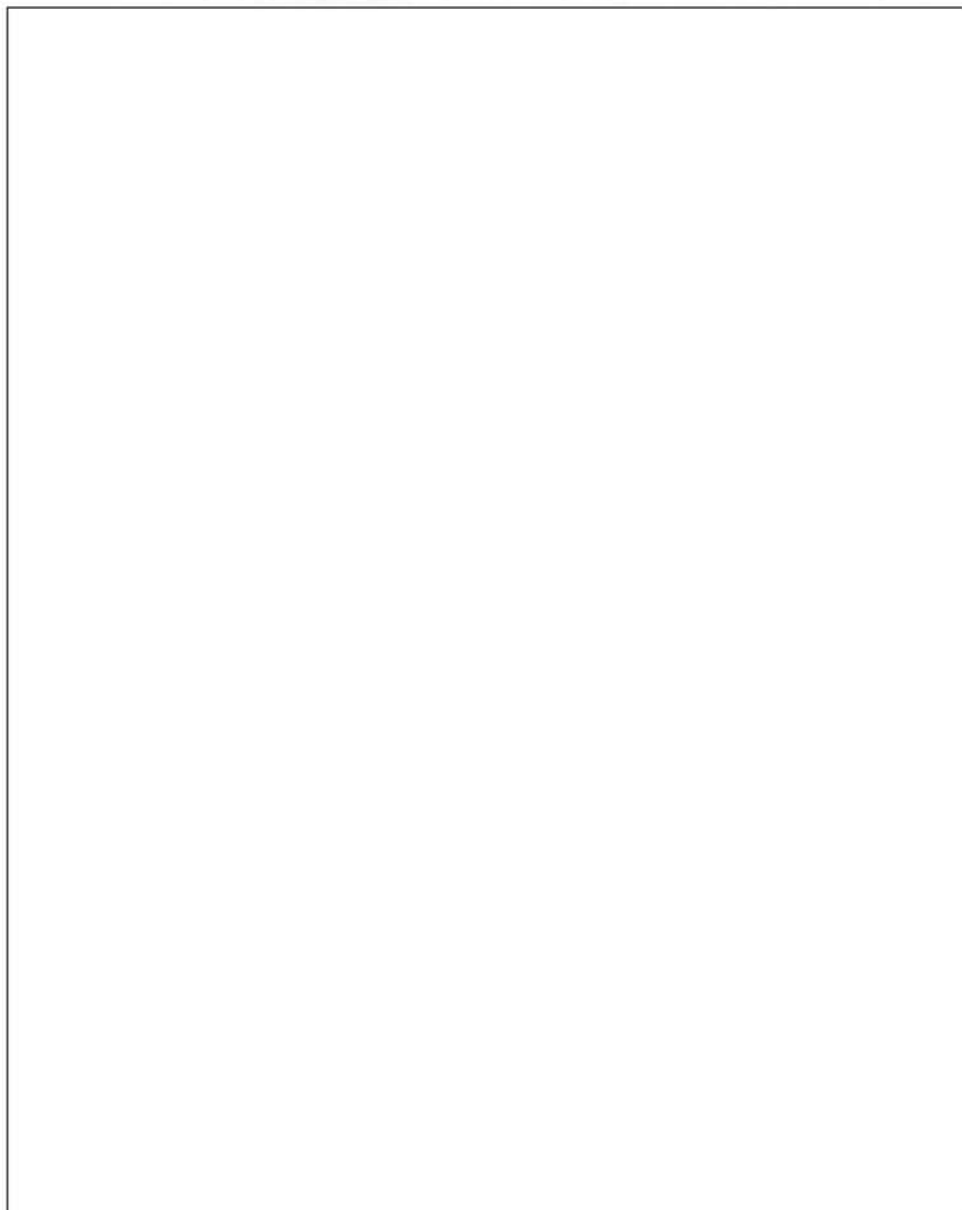


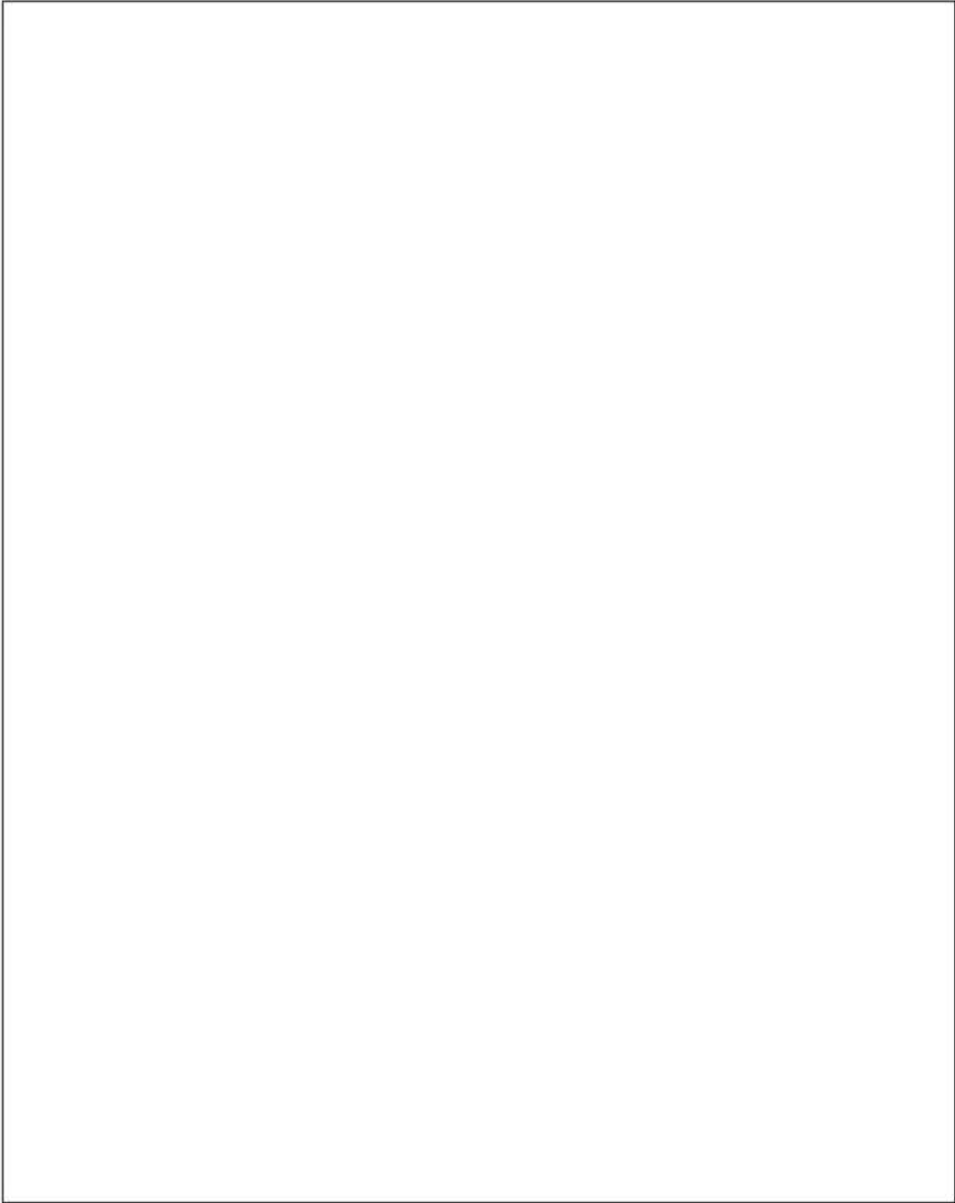


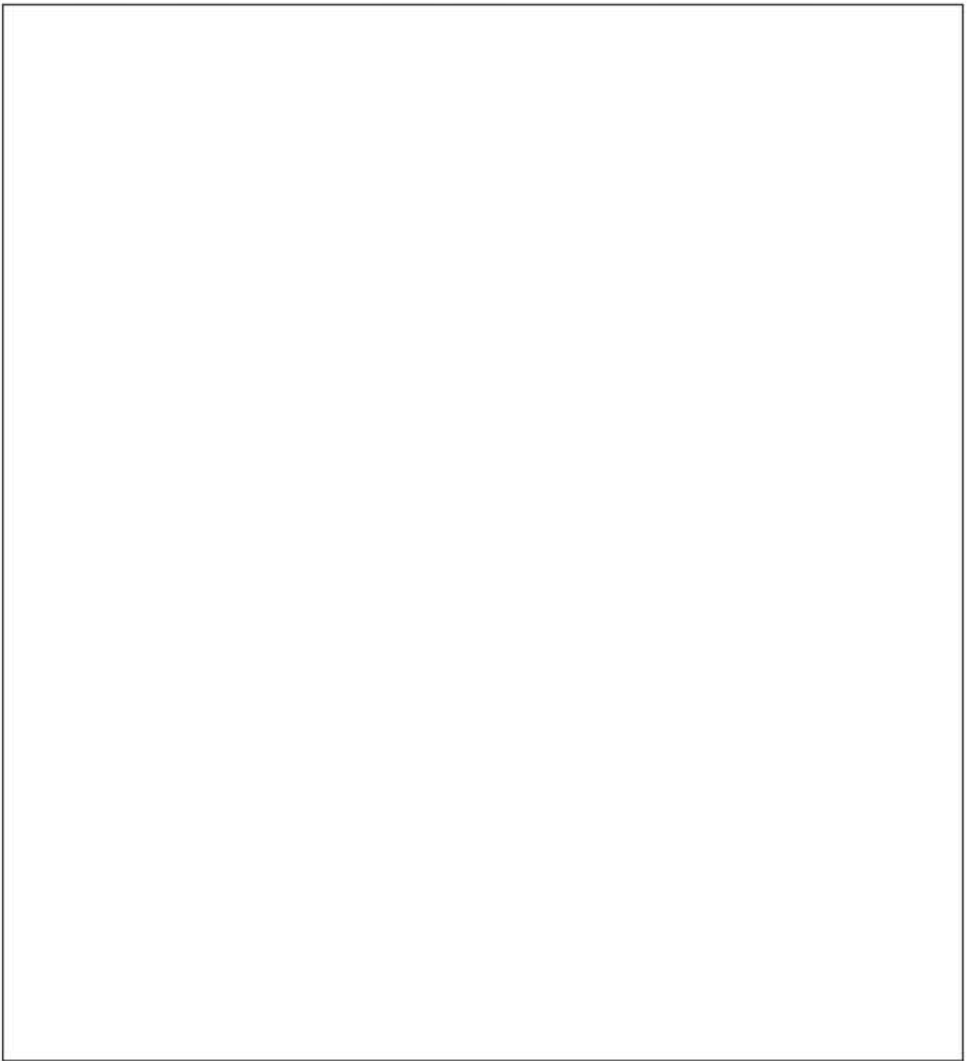


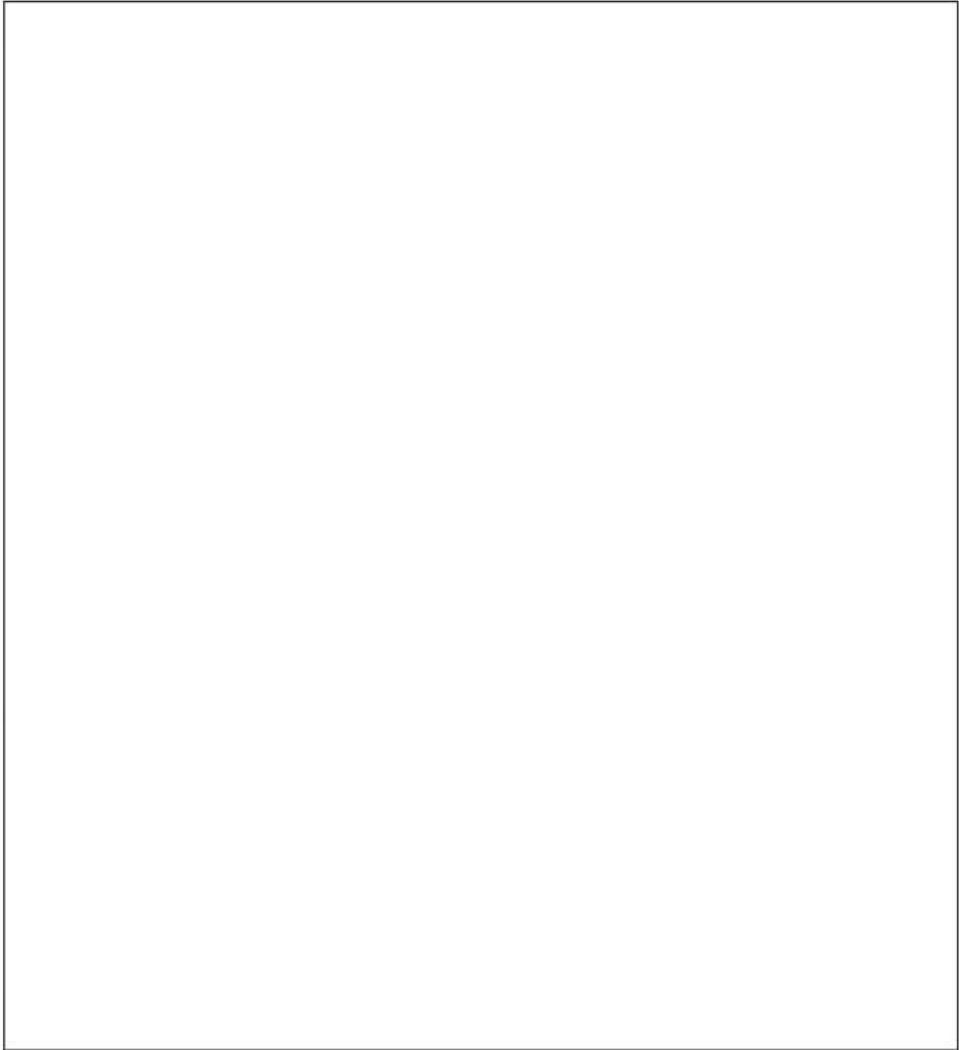
LAUCHHAMMER EISENGÜSSE NACH ANTIKEN VORBILDERN

zusammengestellt von Marcus Becker, Claudia Kabitschke, Charlotte Schreier









ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

ABG

Inventarnummer der Lauchhammer Abgüsse

Antikensammlungen im 18. Jahrhundert

Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, hg. von Hans Beck, Peter C. Bol, Wolfram Prinz, Hans von Steuben, Berlin 1981 (Frankfurter Forschungen zur Kunst, Bd. 9).

Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert

Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert als Ausdruck einer europäischen Identität, Kolloquium Düsseldorf 1996, hg. von Dietrich Boschung, Henner von Hesberg, Mainz 2000.

Becker I, II, III (Jahr)

Wilhelm Gottlieb Becker: Augusteum. Dresdens antike Denkmäler enthaltend, Leipzig, Bd. I: 1804, Bd. II: 1808, Bd. III: 1811.

Dec 2000

Lydia Dec: Schloßpark Wolkenburg: Untersuchungen zur geschichtlichen Entwicklung und Konzept zur Wiederbelebung einer historischen Parklandschaft, ungedruckte Diplomarbeit, Hochschule für Technik und Wirtschaft Dresden (FH), Fachbereich Landbau und Landespflege, Mai 2000.

Degen 1970

Kurt Degen: Skulpturen aus Eisen. Betrachtungen zum Eisenkunstguß in Lauchhammer, in: Studien zum künstlerischen Eisenguß. Festschrift für Albrecht Kippenberger zum 19. Dezember 1970, hg. von Gerhard Seibt, Marburg 1970, S. 245–289.

Gips nicht mehr

Gips nicht mehr. Abgüsse als letzte Zeugen antiker Kunst, Ausstellungskatalog Bonn, hg. von Johannes Bauer, Wilfried Geominy, Bonn 2000.

Haskell/Penny 1998

Francis Haskell, Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900, 5. Auflage, New Haven/London 1998.

KGML

Kunstgußmuseum Lauchhammer

Ladendorf 1953

Heinz Ladendorf: Antikenstudium und Antikenkopie, Berlin 1953.

Leplat 1733

Raymond LePlat: Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roi de Pologne à Dresden, Dresden 1733.

Röber 1991

Wolf-Dieter Röber. Lauchhammer Eisenkunstguß-Plastiken in Wolkenburg, Wolkenburg 1991.

Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert

Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert, Ausstellungskatalog Wörlitz, hg. im Auftrag der Winckelmann-Gesellschaft von Max Kunze, Mainz 1998.

Schmidt 1981

Der preußische Eisenkunstguß. Technik, Geschichte, Werke, Künstler, Berlin 1981.

Trautscholdt 1825 (1996)

Johann Friedrich Trautscholdt: Geschichte und Feyer des ersten Jahrhunderts des Eisenwerks Lauchhammer, Dresden 1825 (Nachdruck Lauchhammer 1996).

200 Jahre Lauchhammer

200 Jahre Lauchhammer 1725–1925, LHL, Linke=Hoffmann=Lauchhammer Aktiengesellschaft 1925, unter Mitwirkung von Herrn Generaldirektor Henkel in Dresden und des Herrn Dr. Steinhäusser in München, Lauchhammer 1925.

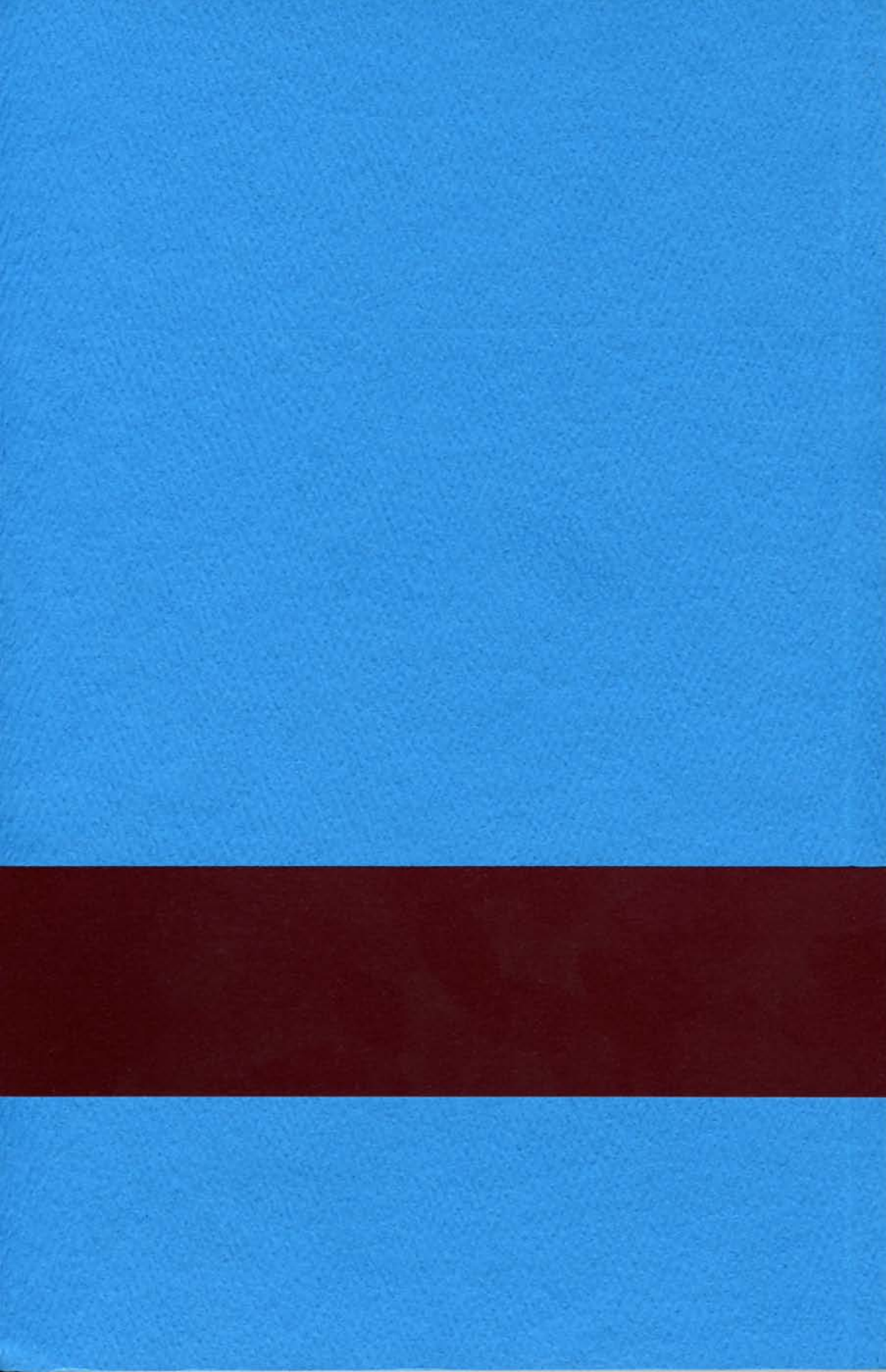
ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Photo I. Ripke, KGML. – Abb. 2: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Photo 67/91. – Abb. 3: Photo A. Feind, KGML, ABG 014, BAM 065, RSN 416. – Abb. 4: Ulrich Burckhardt, Berlin. – Abb. 5: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 1144. – Abb. 6: Photo J. Matschie, Stadtmuseum Bautzen, Inv. 10058. – Abb. 7: nach Le-Plat 1733, Taf. 21, Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz. – Abb. 8: nach Becker II (1808), Taf. LXXX. – Abb. 9: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Photographische Abteilung, 478. – Abb. 10: Photo Musées de la Ville de Strasbourg. – Abb. 11: Photo J. Matschie, Stadtmuseum Bautzen, Inv. 10057. – Abb. 12: Photo A. Feind, KGML, ABG 002, BAM 005, RSN 411. – Abb. 13: Photo A. Feind, KGML, ABG 010, BAM 044, RSN 347. – Abb. 14, 15, 17–22: Photos A. Feind, KGML. – Abb. 16: nach Photokopie im KGML. – Abb. 23: Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. Museo Pio-Clementino - Cortile Ottagono, hg. von Bernard Andreae, Berlin 1998, S. 39. – Abb. 24: Photo A. Feind, KGML, ABG 029, BAM 132, RSN 387. – Abb. 25: Photo A. Feind, KGML, ABG 022, BAM 099, RSN 491. – Abb. 26: Rom, Musei Capitolini, Inv. 743/S, Archivio Fotografico dei Musei Capitolini, Photo M. T. Natale. – Abb. 27: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Photo W. Pfau-der. – Abb. 28: Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. Museo Pio-Clementino - Cortile Ottagono, hg. von Bernard Andreae, Berlin 1998, S. 77, Abb. 74. – Abb. 29: Photo A. Feind, KGML, ABG 028, BAM 128, RSN 380. – Abb. 30: Photo A. Feind, KGML, ABG 032, BAM 142, RSN 370. – Abb. 31: Photo A. Feind, KGML, ABG 045, BAM 202, RSN 376. – Abb. 32: Bildkatalog der Skulpturen des Vatikanischen Museums. Museo Pio-Clementino - Cortile Ottagono, hg. von Bernard Andreae, Berlin 1998, S. 73, Abb. 74. – Abb. 33: Photo A. Feind, KGML, ABG 027, BAM 122, RSN 395. – Abb. 34: Bayerische Staatsbibliothek München, Rs. Arch. 180: Photo-Repro eines Stiches aus F. Perrier, Segmenta Nobilium Signorium et Statuarum 1683, Taf. 87. – Abb. 35: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, 98/3. – Abb. 36: Photo A. Feind, KGML, ABG 016, BAM 069, RSN 359. – Abb. 37: Photo A. Feind, KGML, ABG 017, BAM 076, RSN 442. – Abb. 38: Photo A. Feind, KGML, ABG 040, BAM 181, RSN 653. – Abb. 39: Photo A. Feind, KGML, ABG 041, RSN 606. – Abb. 40: Photo Ursula-Maria Hoffmann, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Hm 128, 94/149. – Abb. 41: Photo A. Feind, KGML, ABG 018, BAM 080, RSN 391. – Abb. 42: Photo A. Feind, KGML, RSN 197. – Abb. 43: Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, 1527. – Abb. 44: Photo A. Feind, KGML, ABG 004, BAM 017, RSN 406. – Abb. 45: Scultura Antica in Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano, hg. von Matilde De Angelis d'Ossat, Roma 2002, S. 163. – Abb. 46: Photo A. Feind, KGML, ABG 003, BAM 010, RSN 428. – Abb. 47: Photo A. Feind, KGML, ABG 005, BAM 019, RSN 527. – Abb. 48: Photo A. Feind, KGML, ABG 001, BAM 001, RSN 532. – Abb. 49: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Antikensammlung, Inv.-Nr. SK 2, Neg.-Nr. N4, Photo: Johannes Laurentius. – Abb. 50: Photo A. Feind, KGML, RSN 611. – Abb. 51: Photo A. Feind, KGML, RSN 608. – Abb. 52: Paul Zanker: Klassizistische Statuen, Mainz 1974, Taf. 57, 1. – Abb. 53: Photo A. Feind, KGML, RSN 604. – Abb. 54: Photo A. Feind, KGML, RSN 605. – Abb. 55: Photo A. Feind, KGML, RSN 240. – Abb. 56: Photo Schindler, Winkelmann-Institut für Klassische Archäologie, HU Berlin, 602. – Abb. 57, 58: Photo G. Döhner. – Abb. 59: Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, Fotoarchiv 4009. – Abb. 60, 61: Photo der

Diathek des Kunstgeschichtlichen Seminars, HU Berlin. – Abb. 62: Sächsische Landesbibliothek - Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, Archivnummer 136 846, Photo Walter Möbius. – Abb. 63: Photo A. Feind, KGML, RSN 089. – Abb. 64: Photo A. Feind, KGML, RSN 002. – Abb. 65: Photo H. Lüzens, 1997, Quandt-Ver-ein Dittersbach. – Abb. 66: Photo Ch. Schreiter. – Abb. 67: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege und Archäologisches Landesmuseum, Meßbildarchiv, Neg.-Nr. 28f8/1632.22. – Abb. 68: Photo A. Feind, KGML, RSN 083. – Abb. 69: KGML, Abzug eines alten Glasnegativs. – Abb. 70: Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA 3015-36. – Abb. 71: Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FA 2998-0. – Abb. 72: CD Forschungsarchiv für Antike Plastik Köln, FittG 14. – Abb. 73: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv. S. 22, Nr. 302, Foto: Obigt. – Abb. 74: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bild-

hauerkunst im Umkreis Goethes. Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 77. – Abb. 75: Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsamm-lungen, Foto-Nr. 10-143/ 176. – Abb. 76, 77: Staatliches Museum Schwerin. – Abb. 78: Rolf Bothe: Dichter, Fürst und Architekten. Das Weimarer Residenzschloß vom Mittelalter bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts, Ostfildern-Ruit 2000, S. 85, Abb. 153. – Abb. 79: Förder-verein Wolkenburg e. V. – Abb. 80: Lydia Dec. – Abb. 81: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, Archivnummer 406 691, Photo H. Boswank. – Abb. 82–84: Photo G. Döhner, T. Heitmann. – Abb. 85: Säch-sische Landesbibliothek - Staats- und Uni-versitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, Archivnummer 5418, Photo O. Kaubisch. – Abb. 86: Röber 1991, Abb. 7. – Abb. 87: Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, Archivnummer 5423, Photo O. Kaubisch.





www.books2ebooks.eu