

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](http://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](http://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](http://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 Kunstgußmuseums Lauchhammer  
[www.technikmuseen.de/Lauchhammer](http://www.technikmuseen.de/Lauchhammer)  
Dr. Klaus Stemmer, Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin  
[www.abguss-sammlung-berlin.de/frames.html](http://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

## 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.<sup>1</sup> 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.«<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> Das schlichte Metall entsprach zumindest seit napoleonischen Zeiten dem romantischen Empfinden und der erwachende Sinn für klare Formen unter Verzicht auf Farbigkeit kam dem entgegen. Der klassizistische Eisenkunstguß erreichte seinen Höhepunkt während und nach den Befreiungskriegen, als zahlreiche Denkmäler und Gedenktafeln zu schaffen waren.<sup>4</sup>

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

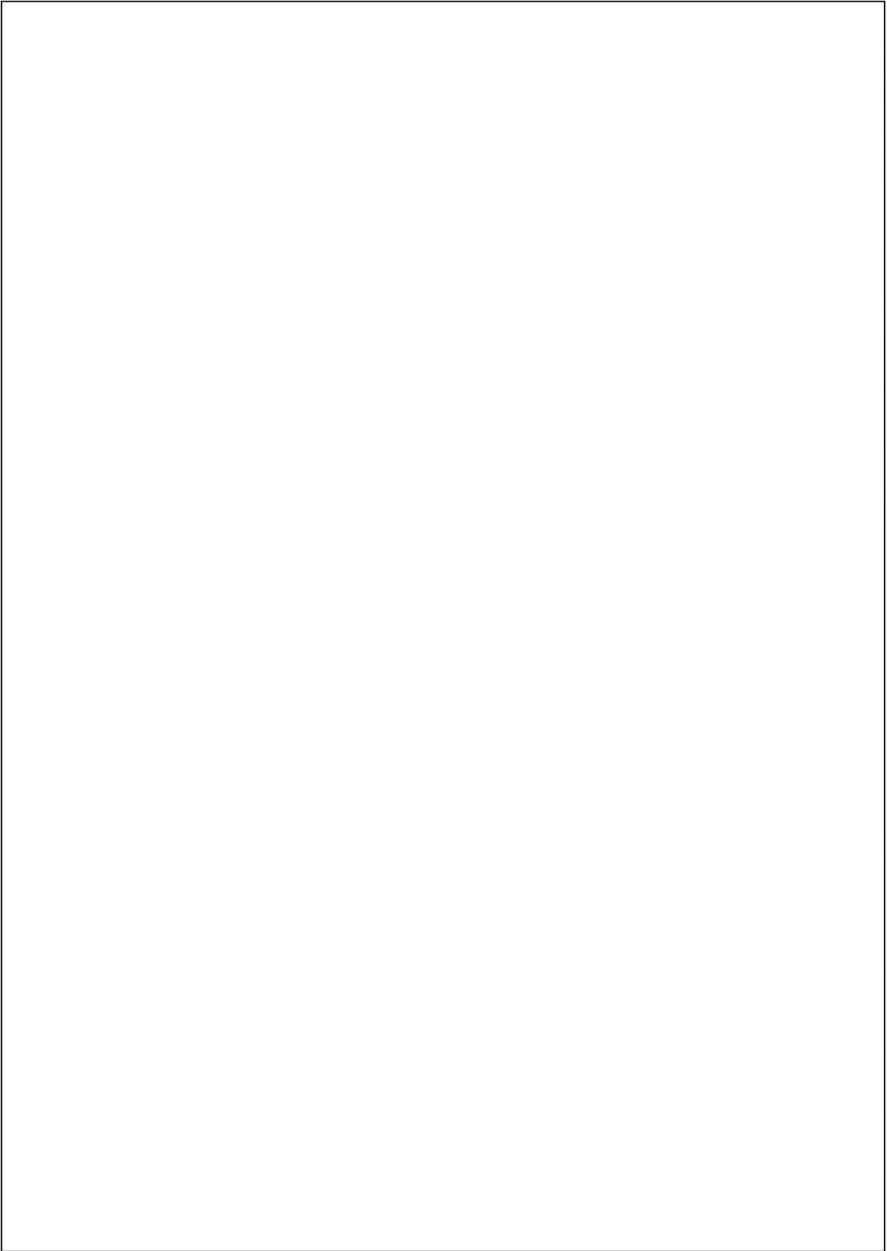


57 *Büste Detlev Carl von Einsiedel,  
Eisenguß, 1789, vor der Neuen Kirche  
Wölkenburg*

»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.<sup>5</sup>

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 Wolkenburg*

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.<sup>6</sup>

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.<sup>7</sup> 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«<sup>8</sup> 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. [...]«<sup>9</sup> oder »[...] 910 div. Portraits, Leuchter, Cigarrenpfeifen etc. [...]«<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup>

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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup>

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.<sup>19</sup> 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).<sup>20</sup> 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 antikischer Manier ein Gewand gelegt. Die Darstellung weist zwar eine gewisse Portraitähnlichkeit auf, eine Idealisierung ist jedoch unverkennbar.<sup>21</sup>

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.<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup>

#### 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).<sup>24</sup>

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.<sup>25</sup>

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.<sup>26</sup>

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.<sup>27</sup>

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.<sup>28</sup>

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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

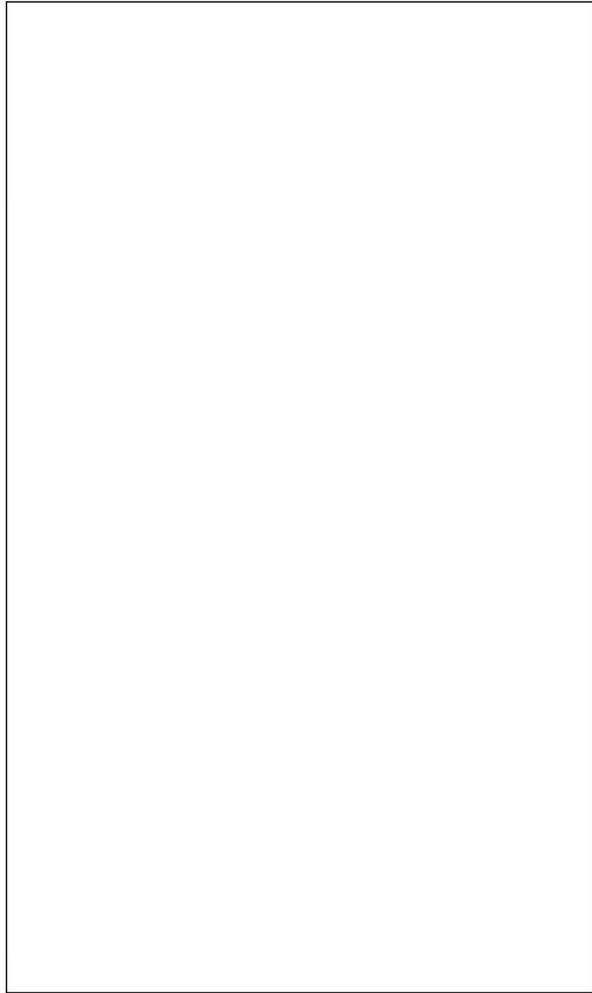
Die Frage nach dem Künstler bzw. dem Modelleur kann auch bei diesem Beispiel nicht eindeutig beantwortet werden, da gleich mehrere Künstler möglich erscheinen. Es wäre näher zu untersuchen, ob der Dresdener Bildhauer Franz Pettrich (1770–1844) der Schöpfer des Grabdenkmals der Sidonie

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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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,<sup>36</sup> 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



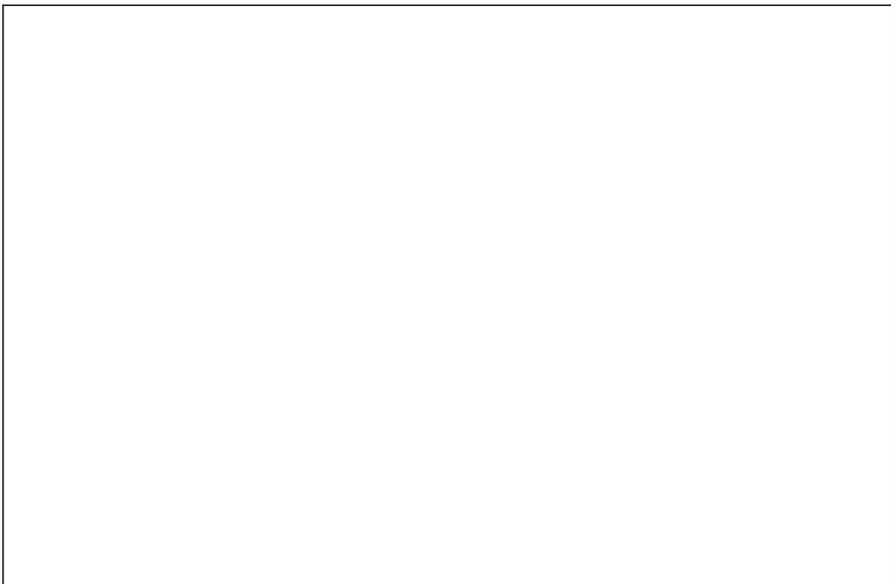
Der Gesamteindruck wird jedoch durch die strenge Behandlung von Umriss und Fläche bestimmt. Die souveräne künstlerische Gestaltung weist den Künstler als versierten Bildhauer aus.<sup>37</sup> Die Klarheit der Form sowie der Realismus der Darstellung weisen dieser Gedenkplatte ihren Rang neben Werken 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 Betracht<sup>38</sup>, wohl aber Friedrich Andreas Ullrich, der 1788–98 bei ihm arbeitete, nachdem er zuvor sieben Jahre in der Gräflich Einsiedelschen Hütte tätig war.<sup>39</sup> 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).<sup>40</sup> 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.<sup>41</sup> 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.

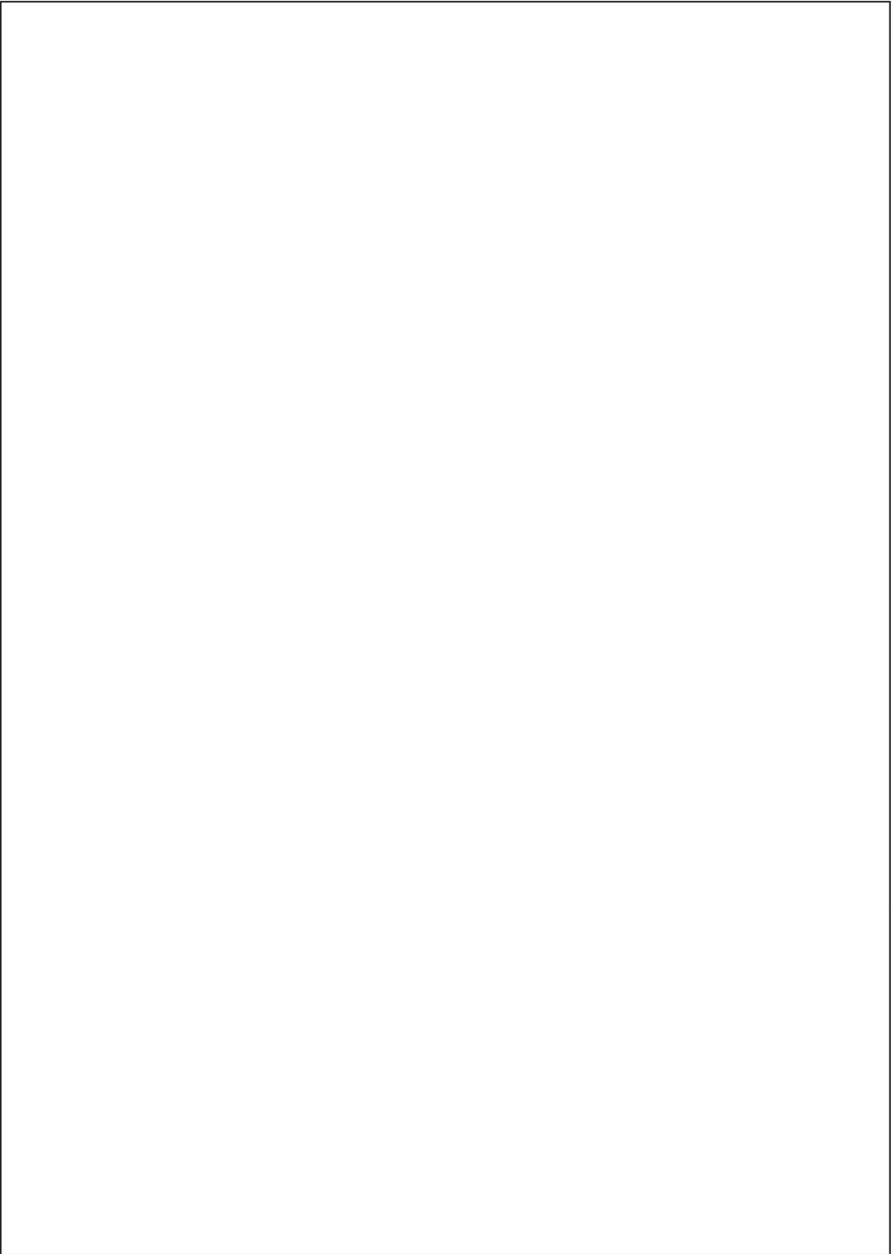
Die Entstehungszeit des Giebelfeldes mit der Auferstehungsszene wird bei Trautscholdt mit 1804 angegeben, wobei der Christus erst 1807 gegossen und eingefügt wurde, das Feld mit der Erhöhung der ehernen Schlange datiert auf 1807, die separat gefertigte Schlange am Kreuz auf 1810. Beide Frontons haben eine Höhe von 170 cm auf einer Länge von 810 cm.<sup>42</sup> 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.<sup>43</sup>

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).<sup>44</sup> 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 Wolkenburg 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,<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> 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 Wachs ausschmelzverfahren in Lehmformen gelang.<sup>47</sup> 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

- <sup>1</sup> Vgl. Joachim Menzhausen: Versuch über den Bildhauer Schadow, in: Johann Gottfried Schadow, hg. von den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1965, S. 9 ff.
- <sup>2</sup> Bernhard Maaz: Heldenmut und Anmut: die europäische Skulptur um 1800, in: Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes, Ausstellungskatalog, Rudolstadt 2003, S. 13.
- <sup>3</sup> Vgl. Degen 1970, S. 247, aber auch Marcus Becker, hier S. 163–166.
- <sup>4</sup> Vgl. 200 Jahre Lauchhammer, S. 48.
- <sup>5</sup> Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54–57, hier S. 198–201.
- <sup>6</sup> 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.
- <sup>7</sup> Vgl. Erik Forssman: Goethezeit. Über die Entstehung des bürgerlichen Kunstverständnisses, München/Berlin 1999, S. 138 f.
- <sup>8</sup> Trautscholdt 1825 (1996), S. 56, hier S. 200.
- <sup>9</sup> Ebd., S. 56.
- <sup>10</sup> Ebd., S. 57.
- <sup>11</sup> 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.
- <sup>12</sup> Vgl. Aus einem Guß 1988 (Anm. 6), S. 156 f.
- <sup>13</sup> Vgl. Schmidt 1981, S. 42 f.
- <sup>14</sup> Vgl. Aus einem Guß 1988 (Anm. 6), S. 156 f.
- <sup>15</sup> Vgl. Schmidt 1981, S. 76 ff.
- <sup>16</sup> Vgl. Aus einem Guß 1988 (Anm. 6), S. 161.
- <sup>17</sup> Vgl. Peter Bloch, Waldemar Grzimek: Die Berliner Bildhauerschule, Berlin 1994, S. 106.
- <sup>18</sup> 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.
- <sup>19</sup> Vgl. Bloch, Grzimek 1994 (siehe Anm. 18), S. 109.
- <sup>20</sup> Zu den Standorten vgl. Jana Wierik, hier S. 175, Abb. 80.
- <sup>21</sup> Vgl. Röber 1991, S. 21 f.
- <sup>22</sup> Vgl. ebd., S. 22.
- <sup>23</sup> Vgl. Bärbel Stephan: Skulpturensammlung Dresden. Klassizistische Werke, München 1993, S. 30.
- <sup>24</sup> Vgl. Röber 1991, S. 13 f.
- <sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 25 f.
- <sup>26</sup> Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.
- <sup>27</sup> Vgl. Röber 1991, S. 18 f.
- <sup>28</sup> Vgl. Sybille Einholz: Was der Nachwelt bleibt. Einblicke in die Berliner Sepulkralplastik, in: Ethos und Pathos 1990 (Anm. 18), S. 257.
- <sup>29</sup> Vgl. Jörgen Birkeedal Hartmann: Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkral-Ikonographie des Klassizismus, in: Römisches Jahrbuch 12 (1969), S. 30.
- <sup>30</sup> Vgl. Claude Keisch: »... den Tod gebildet«? – Schadows Grabskulpturen, in: Schadow und die Kunst seiner Zeit, hg. von Bernhard Maaz, Köln 1994, S. 117.

- <sup>31</sup> Vgl. Degen 1970, S. 254.
- <sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 254.
- <sup>33</sup> Vgl. ebd., S. 249 und Matthias Frotscher, hier S. 41.
- <sup>34</sup> Vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 55, hier S. 199.
- <sup>35</sup> Vgl. Röber 1991, S. 22 f.
- <sup>36</sup> Vgl. Schmidt 1981, S. 31.
- <sup>37</sup> Vgl. Eva Schmidt: Eisenkunstguß, Dresden 1976, S. 25.
- <sup>38</sup> Vgl. Degen 1970, S. 252.
- <sup>39</sup> Vgl. ebd., S. 248.
- <sup>40</sup> Vgl. auch Jana Wierik, hier S. 175, Abb. 80, S. 177 f.
- <sup>41</sup> Vgl. Röber 1991, S. 14.
- <sup>42</sup> Vgl. ebd., S. 23.
- <sup>43</sup> Vgl. Degen 1970, S. 261 f.
- <sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 255 f.
- <sup>45</sup> Der Betende Knabe wurde ebenfalls in Lauchhammer gegossen (vgl. Katharina Meinecke, hier S. 95 f.).
- <sup>46</sup> Vgl. Ethos und Pathos 1990 (Anm. 18), S. 235, Kat. Nr. 195. 3, Abb. S. 235.
- <sup>47</sup> 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.