

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 Kunstgußmuseums 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

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.

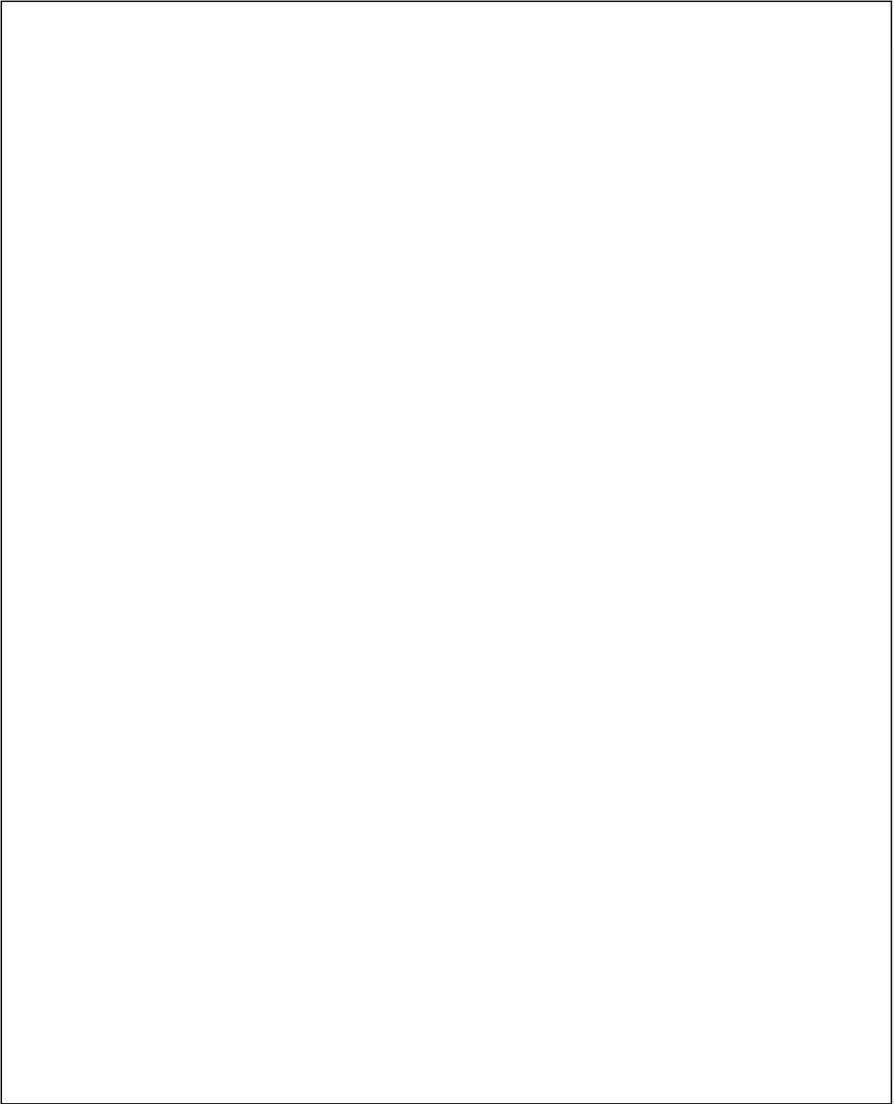
Mit der Abwicklung des Werkes nach 1990 bot sich die Gelegenheit einer Annäherung an diesen Aspekt der Eisenverarbeitung. Auf dem Dachboden der Kunstgießerei fanden sich – willkürlich durcheinander geworfen (Abb. 1) – die Hinterlassenschaften vergangener Jahrhunderte: Gußmodelle und -formen, die das 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 anderer 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, wengleich 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

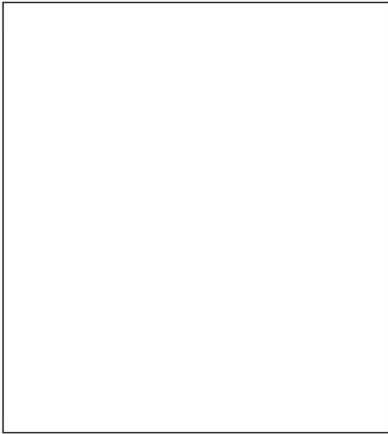
Durch die Experimente in Lauchhammer am Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Hohlguß großformatiger Plastiken überhaupt erst ermöglicht. Nach Übernahme des Eisenwerks durch den Grafen von Einsiedel 1776 begann dieser mit der Sammlung von Gipsen nach der Antike für sein Schloß Mückenberg in Lauchhammer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

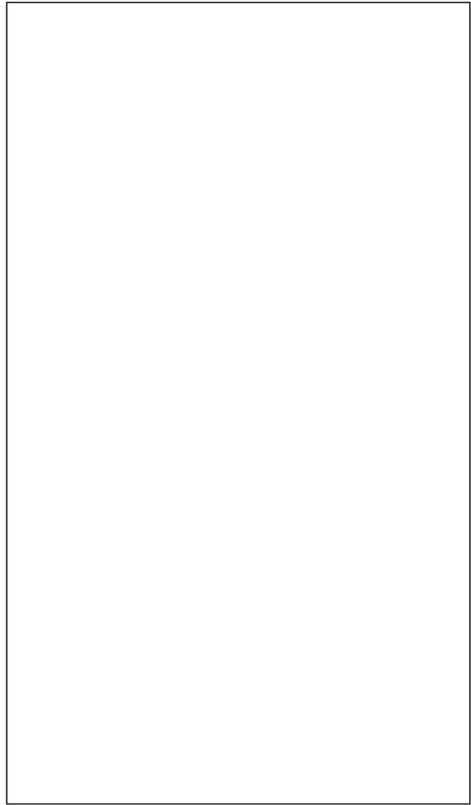
Trautscholdt bietet in seiner Schrift anlässlich des 100-jährigen Bestehens der Gießerei eine kurze Geschichte des Werks und auch der Kunstgießerei, vor allem aber das bereits erwähnte »Verzeichniß der Kunstguß- und anderer merkwürdigen Gußwaaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt 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.

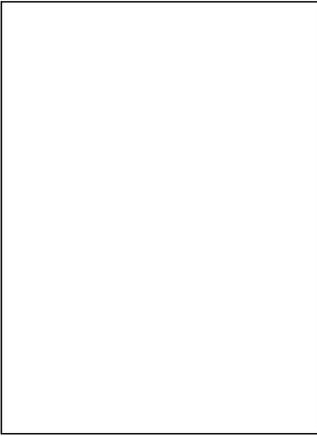
Eines der sehr wenigen Beispiele einer Verkleinerung, die möglicherweise aus dieser Frühzeit stammt, ist die 88,5 cm hohe Wiedergabe des Hercules

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. 5 a–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.

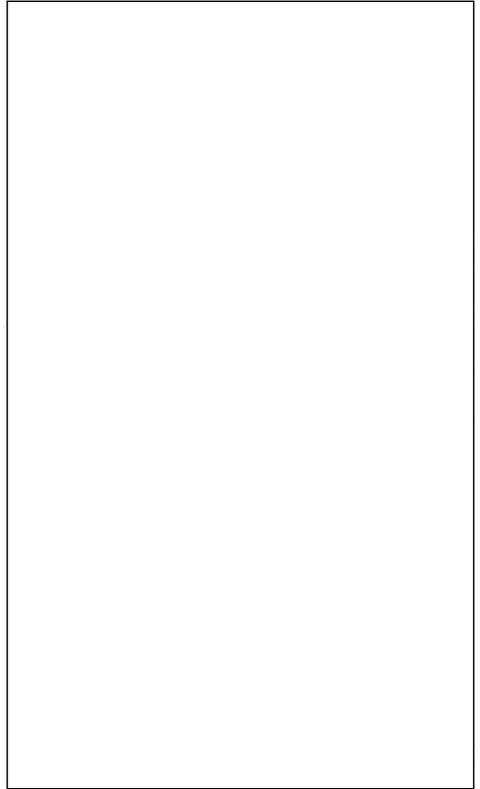
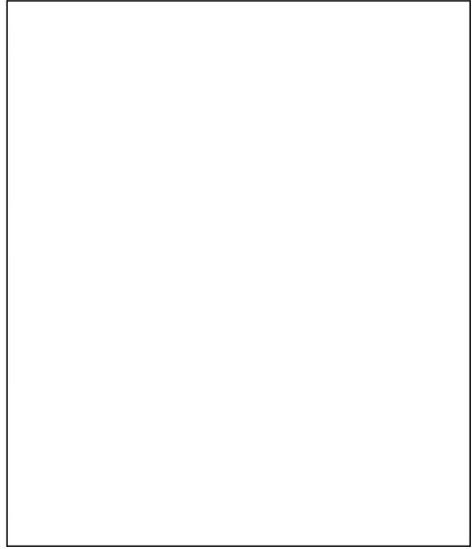
Die Dresdener Antikensammlung wurde seit 1720 unter August dem Starken angelegt.³² 1728 konnte unter tätiger Mithilfe des Barons Raymond LePlat eine bedeutende stadtrömische Antikensammlung, die Sammlung des Fürsten Agostino Chigi, für Dresden erworben werden. Daß Skulpturen dieser Sammlung für Lauchhammer 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.



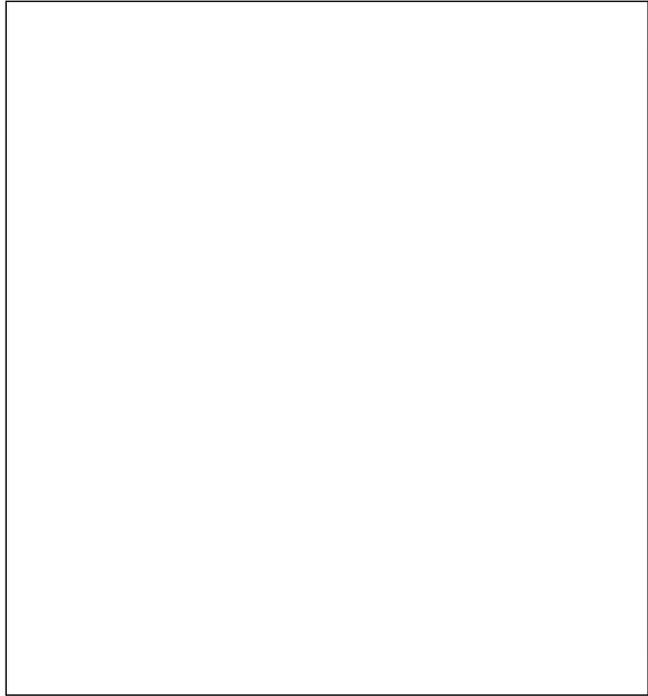
5a „Bacchantin“, Kopf, Skulpturen-
sammlung Dresden, Inv. Hm 165

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

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



6 *Bacchantin, Teilnachguß in Eisen, Ende 18. Jh., 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:

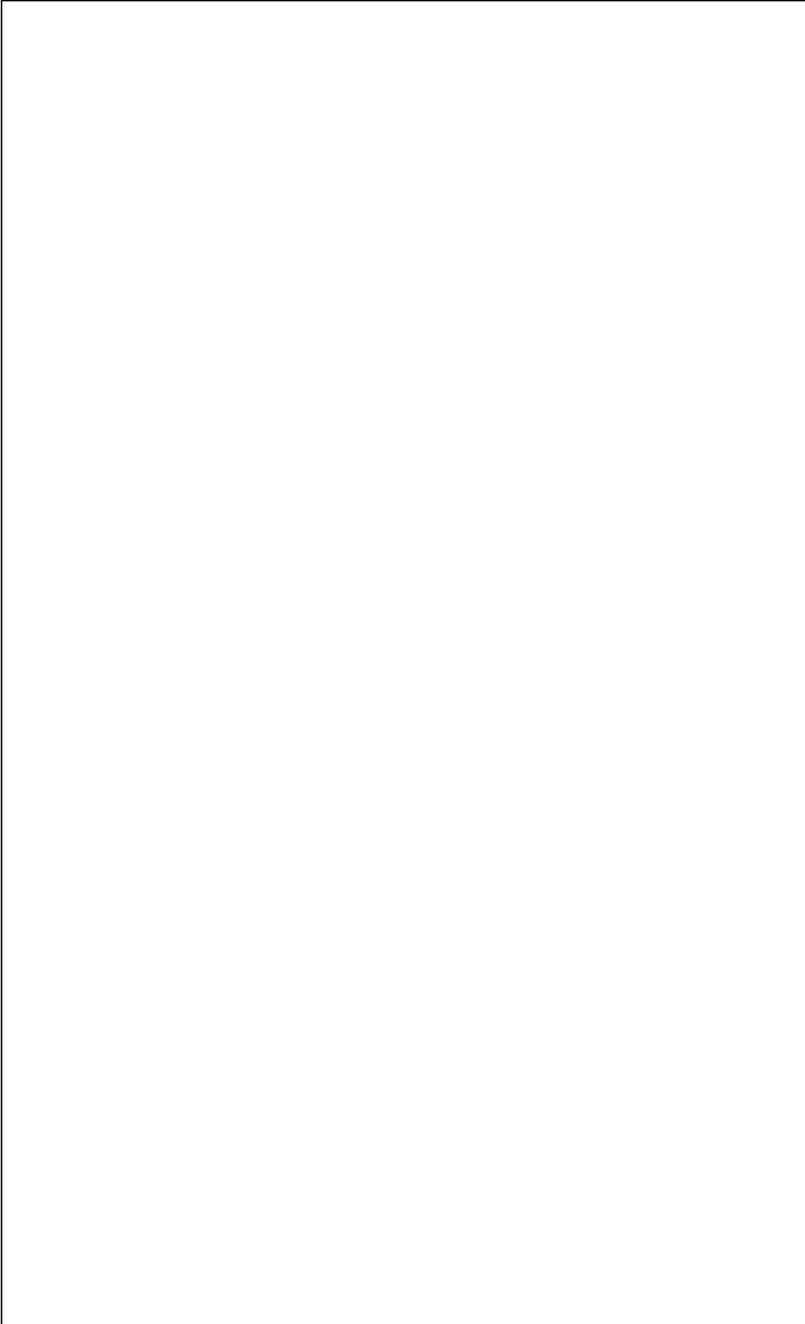
»Leider! rühren die meisten Ergänzungen aus dem siebzehnten Jahrhunderte her, wo man in Rom nicht immer gute Künstler, sondern oft nur Handwerker dazu gebrauchte, die mit ihrem Machwerk nicht bloß die Kunst entehrten, sondern auch oft den Sinn der Vorstellung verdrehten. Da nun an den Ergänzungen überhaupt 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.

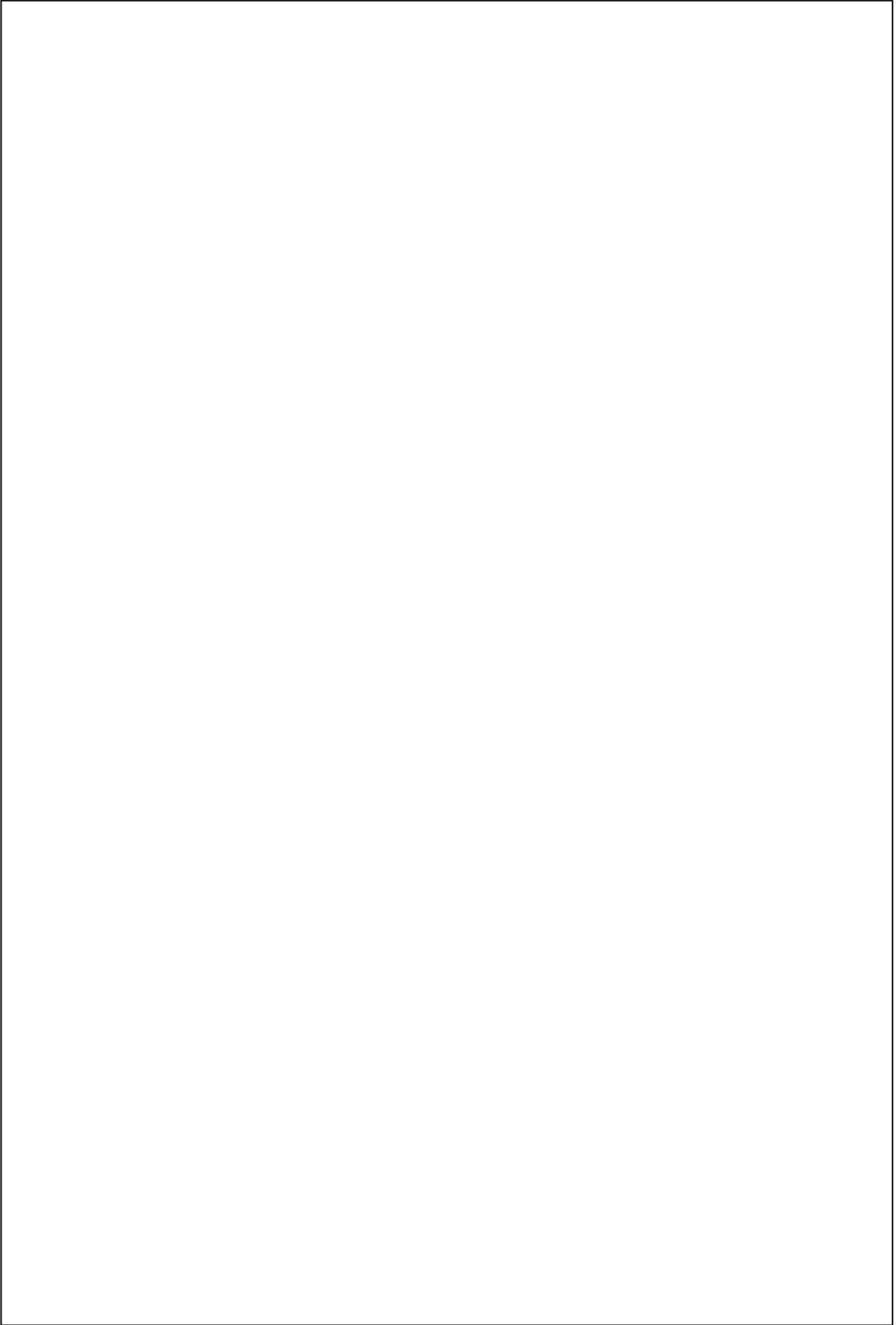
DIE BACCHANTIN

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*



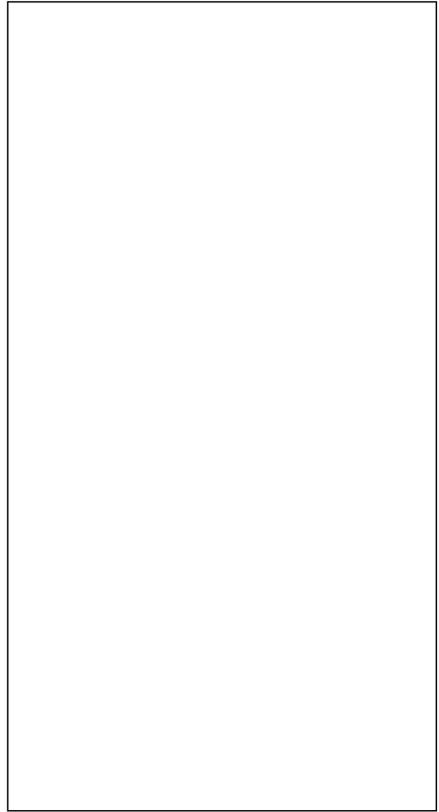
8 *Bacchantin, Illustration aus Becker II (1808), Taf. LXXX*

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

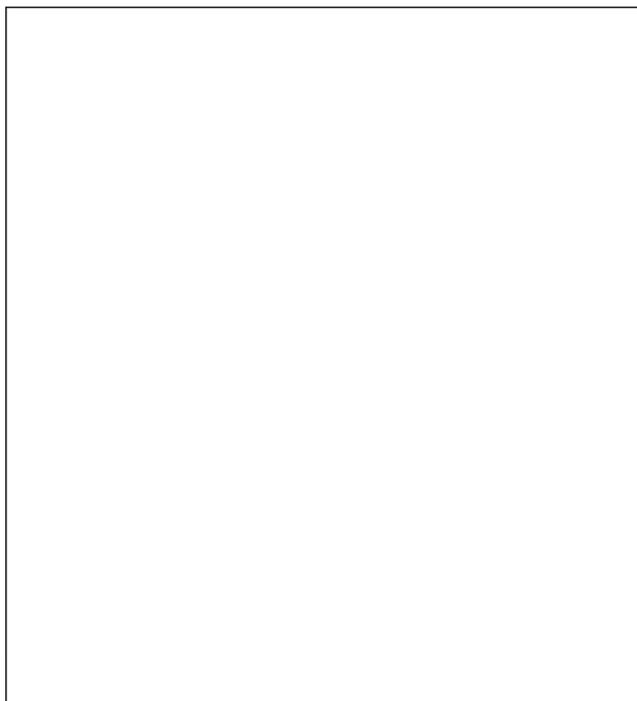


9 *Bacchus, Marmor, Skulpturensammlung
 Dresden, Inv. Hm 292*



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

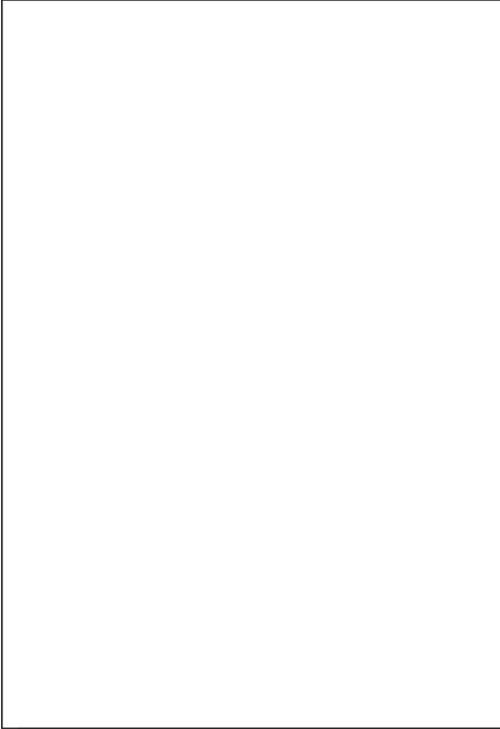
von Beckers Werk etablierte, flossen diese Überlegungen nicht in die Gestaltung der Eisengüsse ein. Doch auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts fanden sie keinen Eingang in die Lauchhammer Produktion. Die ursprünglichen Maximen wurden nicht verändert, was am ehesten mit dem Vorrat an vorhandenen Modellen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

LAUCHHAMMER KAISERBÜSTEN

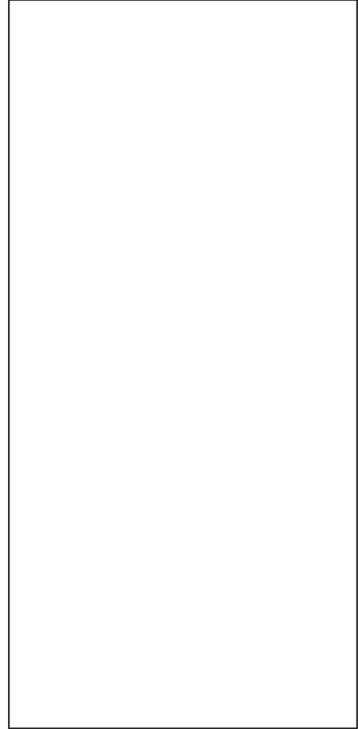
Betrachtet man vor diesem Hintergrund die in Lauchhammer erhaltenen Gußmodelle antiker Kaiserportraits, überrascht es nicht, hier ganz ähnliche Grundzüge beobachten zu können. Allerdings ist der Hintergrund der Veränderung bei den Vorbildern etwas anders gelagert als bei der Idealplastik. Stand dort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

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

- ⁵⁶ Vgl. Philipp Zitzlsperger: 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.