

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

TEILABGÜSSE BERÜHMTER ANTIKEN IN LAUCHHAMMER

CHRISTINE HASS-SCHREITER UND SEBASTIAN PRIGNITZ

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

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

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

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

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

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

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

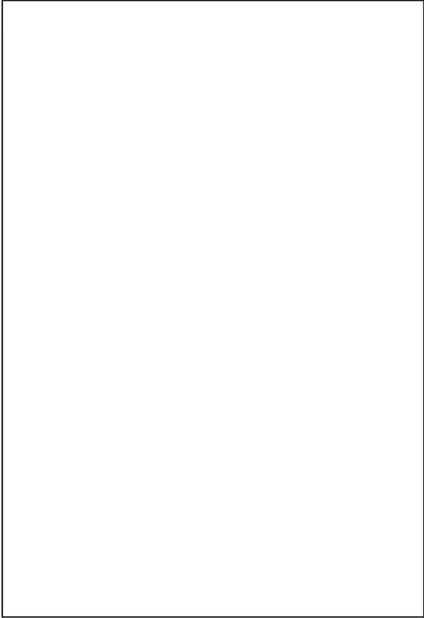
Kleinadel und vermögenderem Bürgertum angetreten wurde.¹⁶ Wichtigster Bestandteil der Kunstausbildung war das Studium von Antiken, verbunden mit einem möglichen Erwerb von echter Kleinkunst oder nachgebildeten Meisterwerken.¹⁷ Sammlungen dieser Zeit nahmen ohnehin nur bedingt eine Trennung zwischen Originalen,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

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

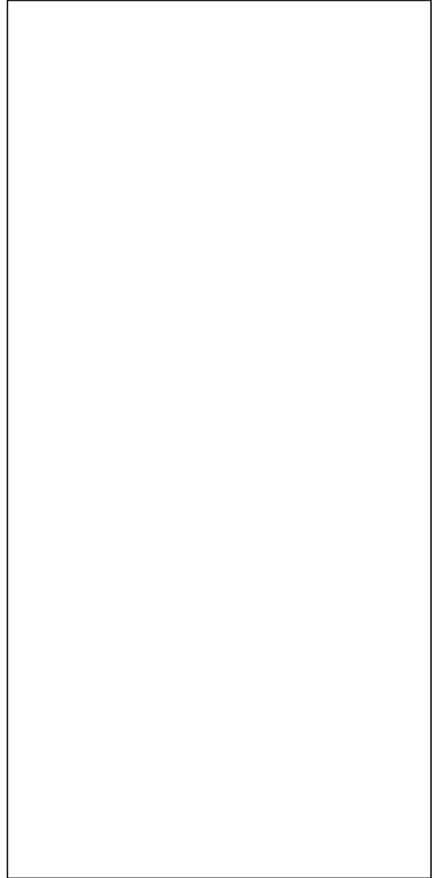
Erst 1784 gelang nach langem Experimentieren, verbunden mit hohen Investitionskosten, der erste einwandfreie Guß einer großen Rundplastik. Das Brustbild der Bacchantin ist heute noch als Eisenguß erhalten (Abb. 6). Ein weiteres, vielleicht als Pendant geschaffenes Brustbild eines Dionysos ist ebenfalls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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

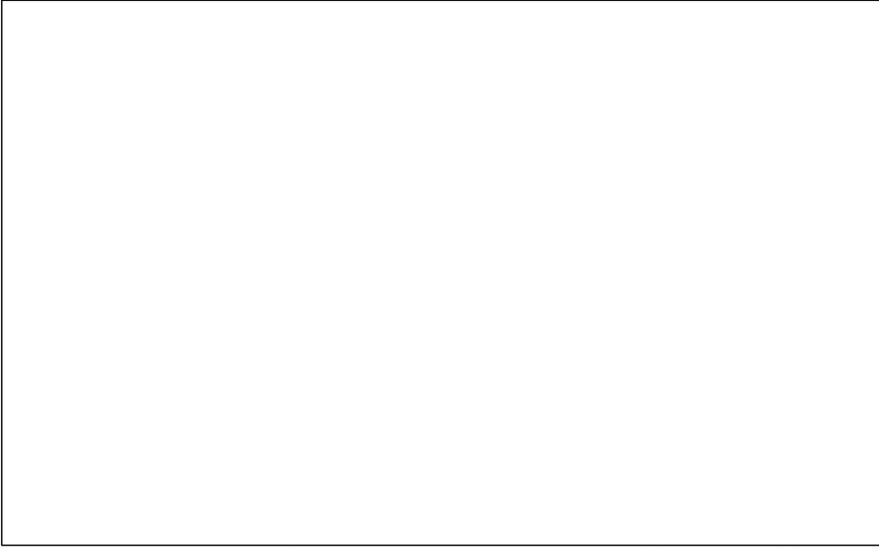
ren. Auch in der Mengs-Sammlung finden sich nur vom älteren Sohn Abgüsse.³⁴ Der Jüngere hat seinen Kopf so weit zurückgeworfen, daß sich sein Gesicht dem Betrachter bei Frontalansicht, auf die das späthellenistische Werk gearbeitet ist, nur schwer erschließt und damit für die Kunstgeschichte als Einzelansicht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

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

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

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

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

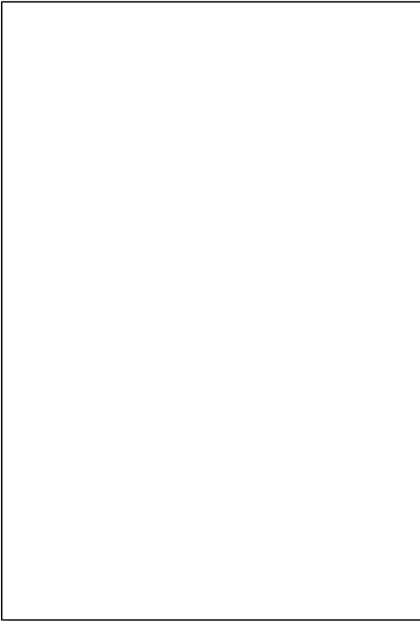


34 *Niobiden-Gruppe im Garten der Villa Medici in Rom, Stich aus F. Perrier: Segmenta Nobilium Signorum et Statuarum 1638, Taf. 87*

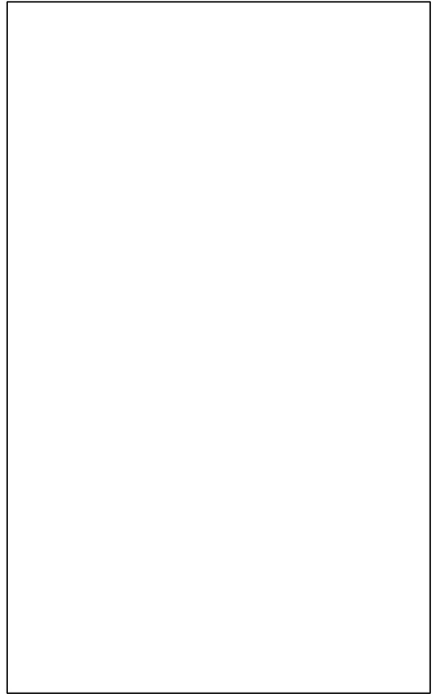
Spannung und Dynamik dem Betrachter des Laokoon-Gipses nur bei Kenntnis der ganzen Gruppe klar werden. Die Kenntnis antiker Kunst und der damit verbundenen Kunstgeschichtsschreibung wird somit auf Seiten des Betrachters vorausgesetzt: Ohne tiefergehendes Wissen von Aussehen und Bedeutung der vollständigen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

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

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



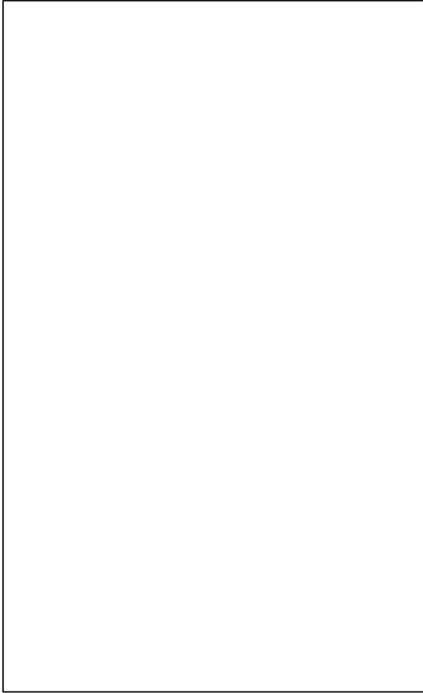
35 *Kopf der Niobe, römische Marmorkopie nach einem griechischen Original des späten 4. Jhs. v. Chr., Skulpturensammlung Dresden, Inv. HM 125*



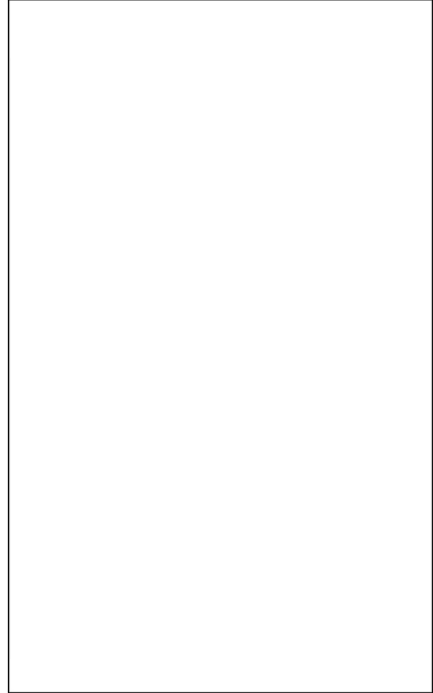
36 *Kopf der Niobe, Gips, KGML ABG 016*

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

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



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



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

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

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

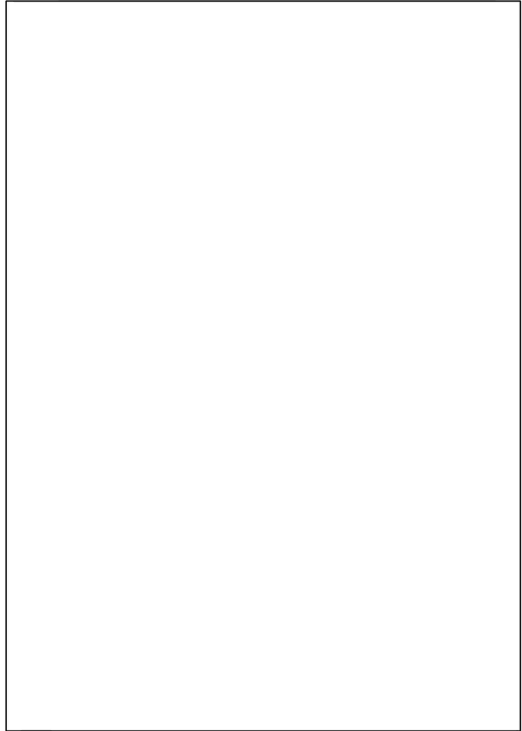
Erstaunlicherweise befindet sich im Lauchhammer-Fundus auch ein Gips-
teilabguß des sogenannten ältesten Sohnes der Niobe (Abb. 38, KGML
ABG 040). Auf einem kleinen rechteckigen Sockel befestigt, handelt es sich um
ein Bruststück, das den rechten erhobenen, von einem Gewand umschlungenen
Arm bis zum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

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

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

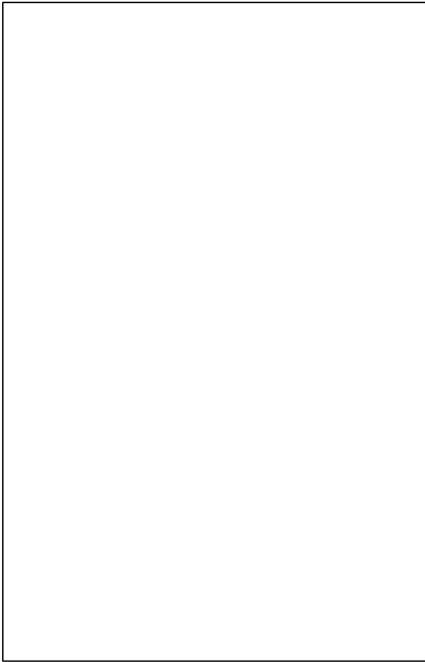
Am deutlichsten wird dieses Konzept wohl an dem Kopf des Sterbenden Gal-
liers (Abb. 39, KGML ABG 041). Der Sterbende Gallier gehört zu einer Figu-
rengruppe eines Schlachtendenkmals für Attalos I., das zum Sieg über die
Galater in Pergamon aufgestellt war.⁵² Gegenüber dem römischen Vorbild ist

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

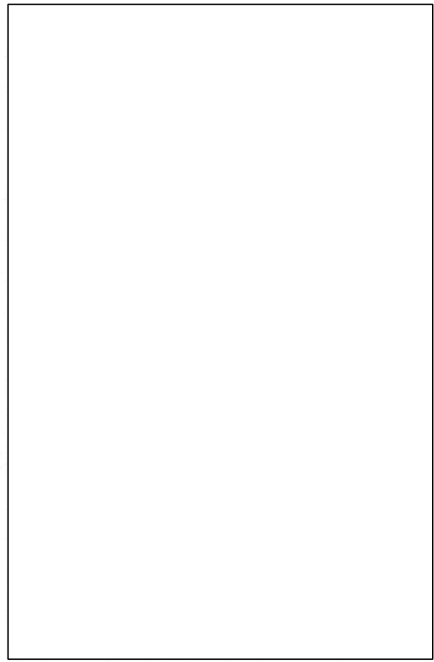


der Lauchhammer Kopf in seinem Relief verwaschener und weniger scharfkantig. Allerdings gehen die Übereinstimmungen soweit, daß man einen direkten Abguß vermuten könnte, wenn nicht vom Original, dann eventuell vom Sterbenden Gallier der Mengs-Sammlung, die ein solches Stück enthielt.⁵³

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

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

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

⁷² Vgl. Ladendorf 1953, S. 62 f.

⁷³ Ebd., S. 73.

⁷⁴ Ebd., S. 63 ff.

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