

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

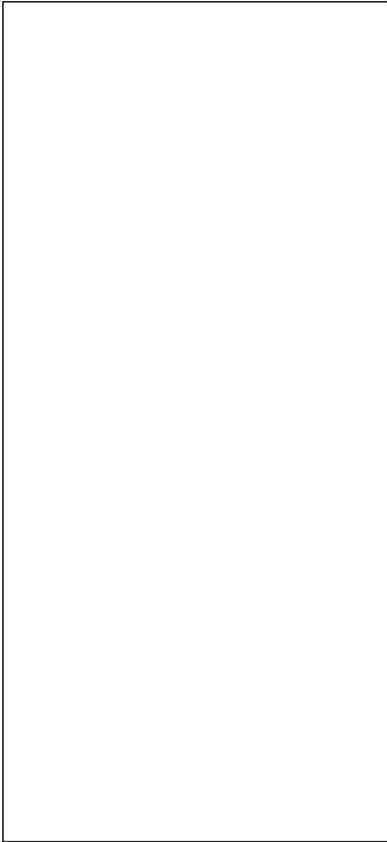
ISSN 1436-3461

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

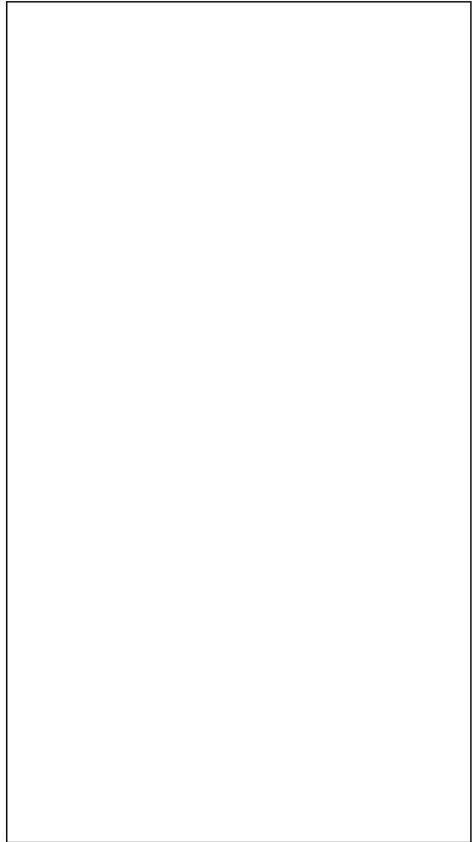
Betender Knabe und Homerbüste gehörten zu den frühesten in Lauchhammer gegossenen Antikennachbildungen. Bereits 1786, nur kurz nach dem Guß der ersten Großplastik in Eisen, pries die Gießerei die Figur des Betenden Knaben unter der Bezeichnung »Ganymed« als Aufsatz für Figurenöfen an; zu diesem Zweck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

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

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

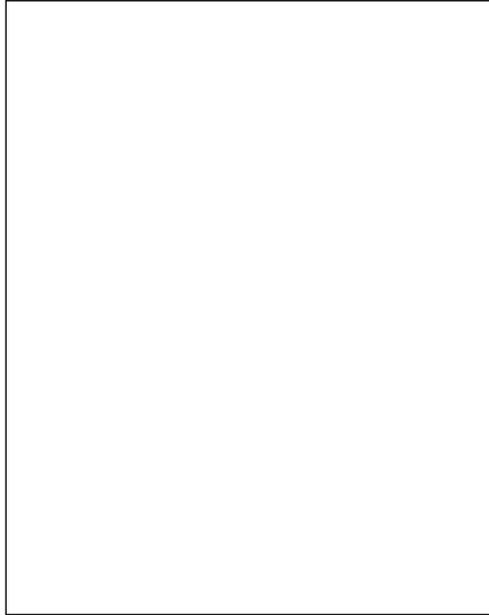


49 *Betender Knabe, Bronzestatue, um 300 v. Chr., Antikensammlung Berlin, Inv. SK 2*



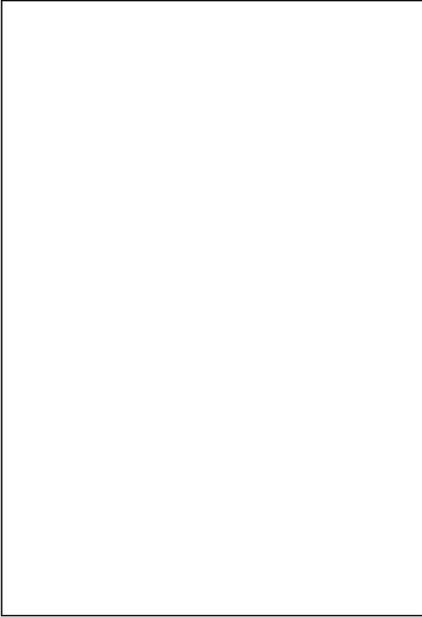
50 *Betender Knabe, moderner Nachguß in Eisen, 20. Jh., KGML*

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

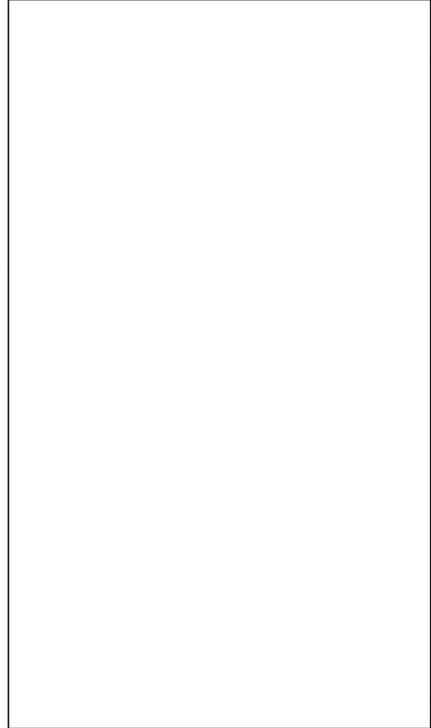


als Vorlage eine antike Bronzestatue bestimmen, nämlich der berühmte sog. Spinario in den Kapitolinischen Museen in Rom (Abb. 52). Dieser stellt die einzige Bronzekopie, entstanden in der frühen Kaiserzeit, eines hellenistischen Werks dar, das ansonsten in zahlreichen antiken Marmorkopien überliefert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

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



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



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

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

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

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

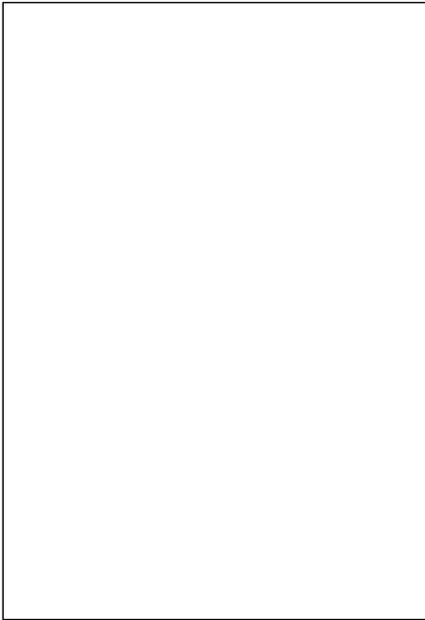
Obwohl das Lauchhammer Werk seit 1815 ebenfalls zu Preußen gehörte, behielt es doch, wie der Vergleich mit dem Repertoire der übrigen preußischen Gießereien zeigt, eine Sonderstellung bei, da es deren Modelle nicht übernahm, sondern seiner Tradition im dekorativen Bildguß treu blieb. Während deren Wurzeln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

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

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

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

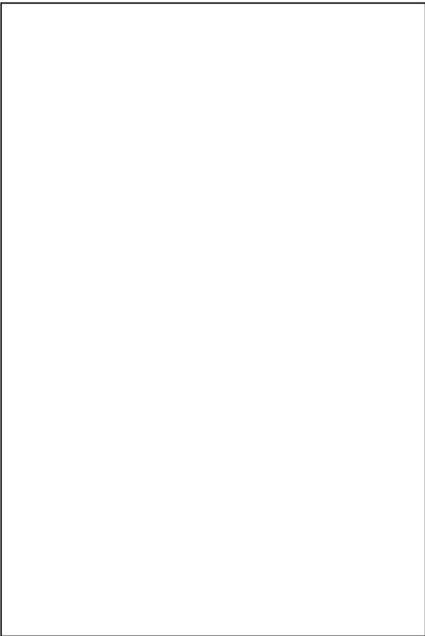
Erst nachdem der Betende Knabe 1830 in das von Schinkel neu errichtete Museum am Lustgarten überführt und damit einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden war, begann seine weitläufige Popularität, die durch die von Friedrich Wilhelm IV. propagierte Verehrung des Alten Fritz noch gesteigert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



54 *Blinder Homer, Gußmodell, Gips, KGML*



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

- ⁵ Gerhard Zimmer, in: Brigitte Knittlmayer, Wolf-Dietrich Heilmeyer: Die Antikensammlung. Altes Museum, Pergamonmuseum, 2. Auflage, Mainz 1998, S. 57–58, Kat. Nr. 25; ders.: Wiedergeburt eines frühhellenistischen Originals, in: Der Betende Knabe 1997 (Anm. 3), S. 20.
- ⁶ Im 19. Jh. galt der Spinario noch als frühklassisches Original (ca. 480–450); die Auffindung der Marmorstatuette des sog. Dornausziehers Castellani 1874 in Rom (heute im British Museum in London), der im Körperaufbau dem Spinario fast gleicht, dessen Kopf aber einen lebhaften kleinen Jungen der hellenistischen Genreplastik zeigt, löste die bis heute anhaltende Diskussion über die Datierung der beiden Figuren und ihres Urbildes aus. Zur früheren Forschungsgeschichte: Nikolaus Himmelmann: Drei hellenistische Bronzen in Bonn, Akademie der Wissenschaften und Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse. Jahrgang 1975. 2), S. 26–33; er datiert das Urbild des Dornausziehers ins 3. Jh. v. Chr. Paul Zanker: Klassizistische Statuen. Studien zur Veränderung des Kunstgeschmacks in der römischen Kaiserzeit, Mainz 1974, S. 71–75 datiert hingegen beide Typen um 100 v. Chr. Datierung Spinario: ebd., S. 73; Replikenliste: ebd., S. 71–72.
- ⁷ Gisela Maria Augusta Richter, Ronald R. R. Smith: The Portraits of the Greeks, Oxford 1984, S. 139–50.
- ⁸ Lauchhammer Bildguß (Anm. 1), S. 75 (Diskobol), S. 164 (Eros, Niobe = sog. Niobe Chiaramonti, Athena).
- ⁹ Vgl. Christine Haß-Schreiter, Sebastian Prignitz, hier S. 73–76.
- ¹⁰ Maria Borgmann, in: Aus einem Guß. Eisenguß in Kunst und Technik, hg. vom Museum für Verkehr und Technik, Berlin 1988, S. 86; Schmidt 1981, S. 94. (Das Material für Antikennachbildungen scheint nach wie vor Bronze oder Gips gewesen zu sein: Kleine Gypse. Wohnzimmerrezeption antiker Plastik, hg. von der Projektgruppe ›Kleine Gypse‹, Tübingen 1999, S. 64–70.)
- ¹¹ Ariadne (Vorlage in den Vatikanischen Museen): Berlin und die Antike, hg. von Willmuth Arenhövel, Katalogband, Berlin 1979, S. 239–40, Kat. Nr. 450; ders.: Eisen statt Gold. Preußischer Eisenkunstguß aus dem Schloß Charlottenburg, dem Berlin Museum und anderen Berliner Sammlungen, Berlin 1982, S. 206–07, Kat. Nr. 442. Sterbender Gallier (Kapitolinische Museen): Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 240, Kat. Nr. 453; Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 207, Kat. Nr. 443; Ruth Stumann-Bowert: Eisenkunstguss. Die Sammlung der Buderus Aktiengesellschaft, Wetzlar 1984, S. 96–97, Kat. Nr. 34; Paul-Georg Custodis, Barbara Friedhofen, Dietrich Schabow: Sayner Hütte. Architektur, Eisenguss, Arbeit und Leben, Koblenz 2002, S. 203 (Katalog um 1846). Molosserhund: Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 212, Kat. Nr. 455. Fechter: Custodis et al. 2002 (Anm. 11), S. 203 (Katalog um 1846). Venus: ebd., S. 135 (Katalog um 1846), S. 203 (Katalog um 1846).
- ¹² v. a. antikisierende Karyatiden oder Viktorien: s. Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 166–68, 178, Kat. Nr. 350–51, 353–56, 376; Custodis et al. 2002 (Anm. 11), S. 133–35 (Katalog von 1846), S. 204–05 (Katalog um 1846). Einzige Ausnahme bildet bei den Leuchtern der unter die Antiken einzuordnende Merkur von Giambologna: ebd., S. 133 (Katalog um 1846), S. 205 (Katalog um 1846).
- ¹³ Bacchanalien-Vase nach einem Vorbild im British Museum London: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 223–26, Kat. Nr. 409. Medici-Krater: ebd., S. 226, Kat. Nr. 410; Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 185–86, Kat. Nr. 394. Weitere Vasen nach antiken Vorbildern: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 226–229.
- ¹⁴ Antinous: Willmuth Arenhövel: Manufaktur und Kunsthandwerk im 19. Jh., in: Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 240, Kat. Nr. 454. Igeler Säule: Arenhövel 1982 (Anm. 11), S. 115, Kat. Nr. 236; Berlin und die Antike 1979 (Anm. 11), S. 241, Kat. Nr. 458.
- ¹⁵ Siehe Charlotte Schreiter, hier S. 8–10, 12–15.
- ¹⁶ Zur Reise des Betenden Knaben s. Nele Hackländer: Der Betende Knabe – eine Antike auf Wanderschaft, in: Der Betende Knabe 1997 (Anm. 3), S. 25–34.

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

³³ Dies zeigt sich z. B. in dem Gemälde »Der Tastsinn« von Lieven Mehus, um 1660, italienische Privatsammlung: Ein Blinder tastet mit der einen Hand vergeblich eine bemalte Leinwand ab, mit der anderen die Büste des Blinden Homer; Andreas Schuhmacher in: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier, hg. von Ekkehard Mai, Kurt Wettengl, München/Köln 2002, S. 263–64, Abb. 264.

³⁴ Uwe Quilitzsch: Wedgwood für Wörlitz, in: 1795–1995. Wedgwood. Englische Keramik in Wörlitz, hg. von Thomas Weiß, Wörlitz 1995, S. 24, Abb. S. 25.

³⁵ Maria Grazia Picozzi: I ritratti dal mare della Meloria al Museo Archeologico di Firenze. Fufioni in bronzo da marmi romani, in: Rivista dell’Istituto Nazionale d’Archeologia e Storia dell’Arte (RIA). Ser. III, XVIII (1995), S. 110, 114.

³⁶ Vier Bronzestüben, 1. Hälfte des 17. Jhs., im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, ursprünglich aus dem Schloß Salzdahlum: Berger, Krahn 1994 (Anm. 27), S. 122–23, Kat. Nr. 75–78; Eberhard Paul: Gefälschte Antike. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Leipzig 1981, S. 17–18. Vier Bronzestüben im Archäologischen Museum Florenz, 1722 aus dem Meer im Gebiet von Livorno geborgen, wohl aus einem Schiffswrack des 17. Jhs.: Picozzi 1995 (Anm. 35), S. 69.

³⁷ Matthias Oesterreich: Beschreibung und Erklärung der Gruppen, Statuen, [...], welche die Sammlung Seiner Majestät, des Königs von Preußen, ausmachen, Berlin 1775 (Nachdruck Potsdam 1990), S. 24, Nr. 131.

³⁸ Uwe Quilitzsch in: 1795–1995. Wedgwood 1995 (Anm. 34), S. 78–79, Kat. Nr. 21; Diana Edwards: Black Basalt. Wedgwood and Contemporary Manufacturers, Woodbridge 1994, S. 66, Abb. 53.

³⁹ z. B. 1759 für Lessings und Nicolais »Briefe, die neuste Litteratur betreffend« und 1766 für den 1. Band der Allgemeinen deutschen Bibliothek: Berlin zwischen 1789 und 1848. Facetten der Epoche, hg. von der Akademie der Künste, Berlin 1981, S. 196, 198.