

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

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

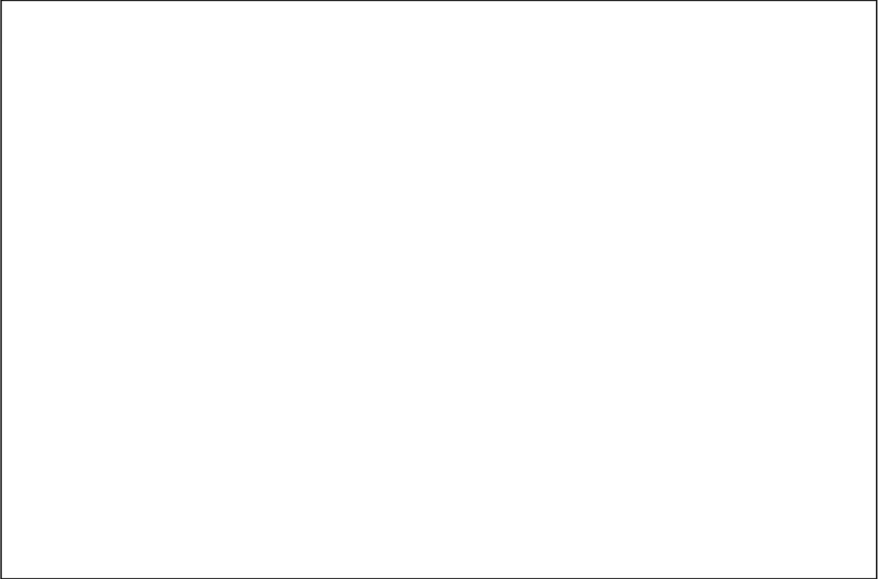
DIE KUNSTMANUFAKTUREN UND DAS MATERIAL DER GARTENPLASTIKEN AM ENDE DES 18. JAHRHUNDERTS

MARCUS BECKER

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

PLASTISCHER SCHMUCK IM BAROCKEN GARTEN

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



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

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

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

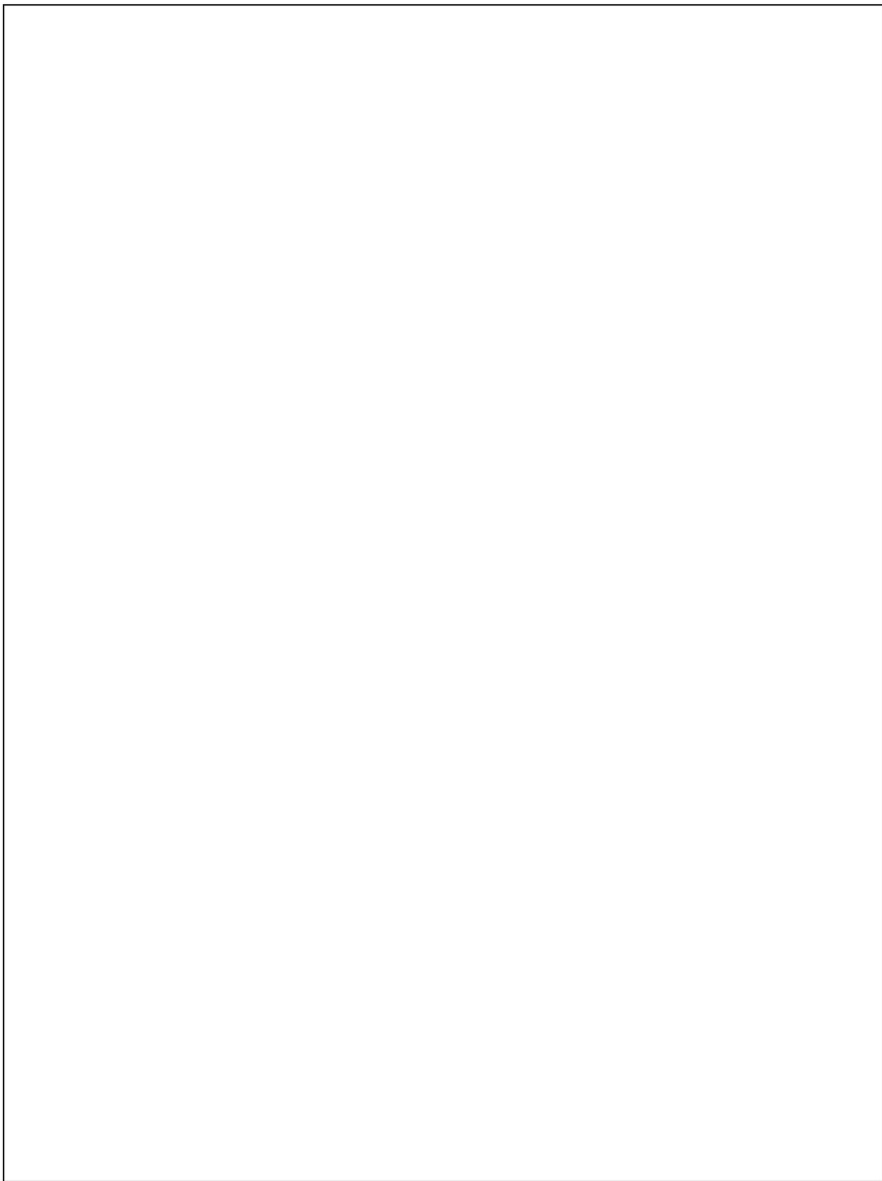
geschwächt, dehnte sich aus und durchbrach zusammen mit dem Gips das weiche Blei.

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

DIE KUNSTMANUFAKTUREN

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

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



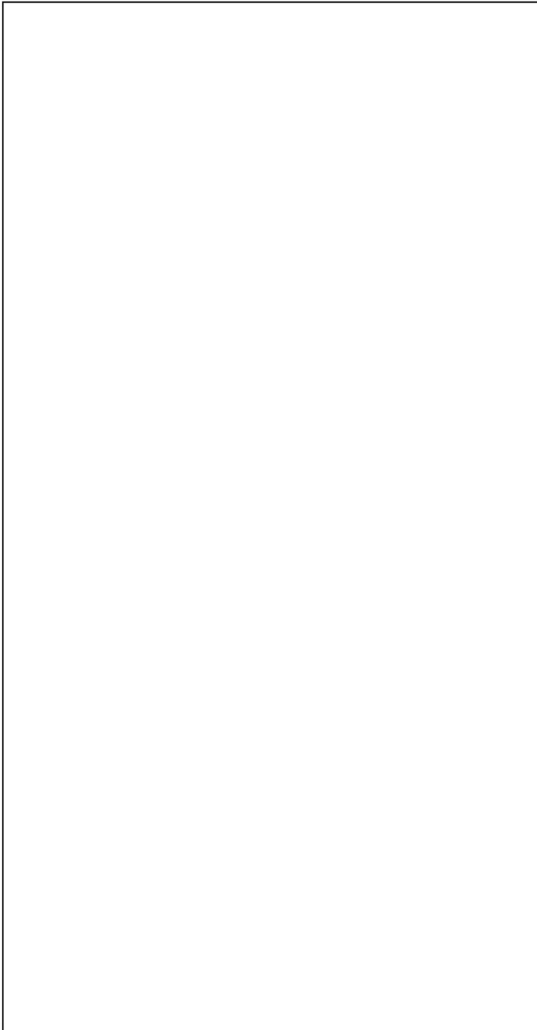
74 Spiegelbrunnen mit der Laubhammer Ildefonso-Gruppe in Weimar, Illustration im „Journal des Luxus und der Moden“ vom Mai 1797

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

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

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

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



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

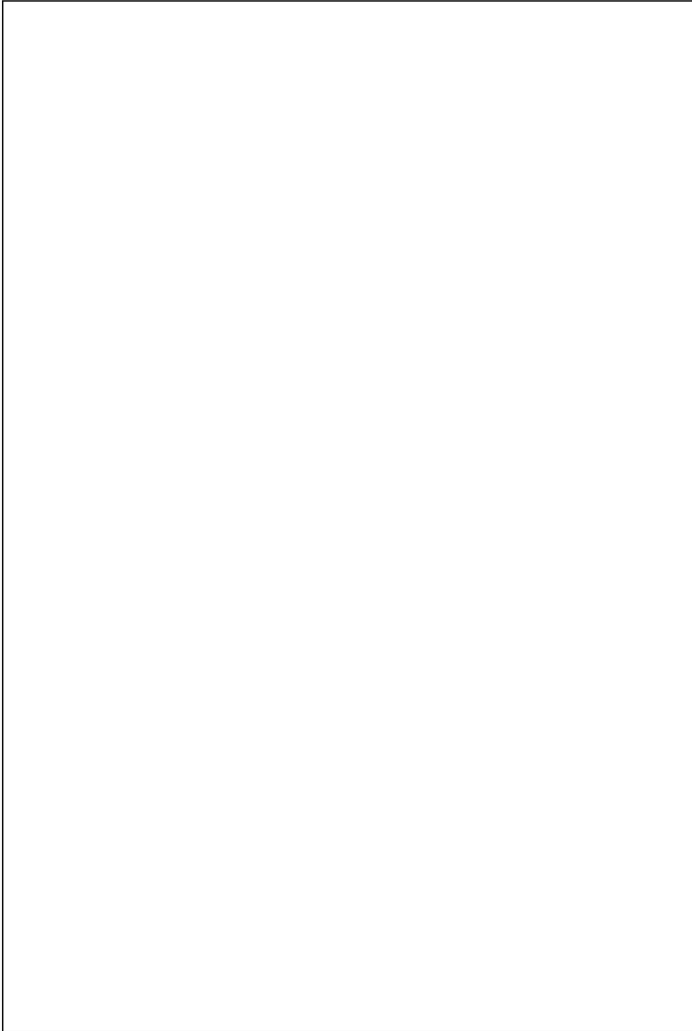
nicht mehr exklusiv zu sein: da Eisenkunstguß- und Bildhauerarbeiten »[...] für die Garten-Liebhaberey eines Privatmanns, wenn er nicht sehr reich ist, zu theuer [...]« waren, empfahlen sich »Garten-Verzierungen von gebrannter Erde [...] also ohnstreitig für die Bedürfnisse der Meisten [als] das wohlfeilste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

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

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

DIE LUDWIGSLUSTER »CARTON-FABRIQUE«

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



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

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

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

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

DAS PROBLEM DER DAUERHAFTIGKEIT

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



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

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

STATUEN IM LANDSCHAFTSGARTEN

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

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

DAS IMMATERIELLE IDEAL

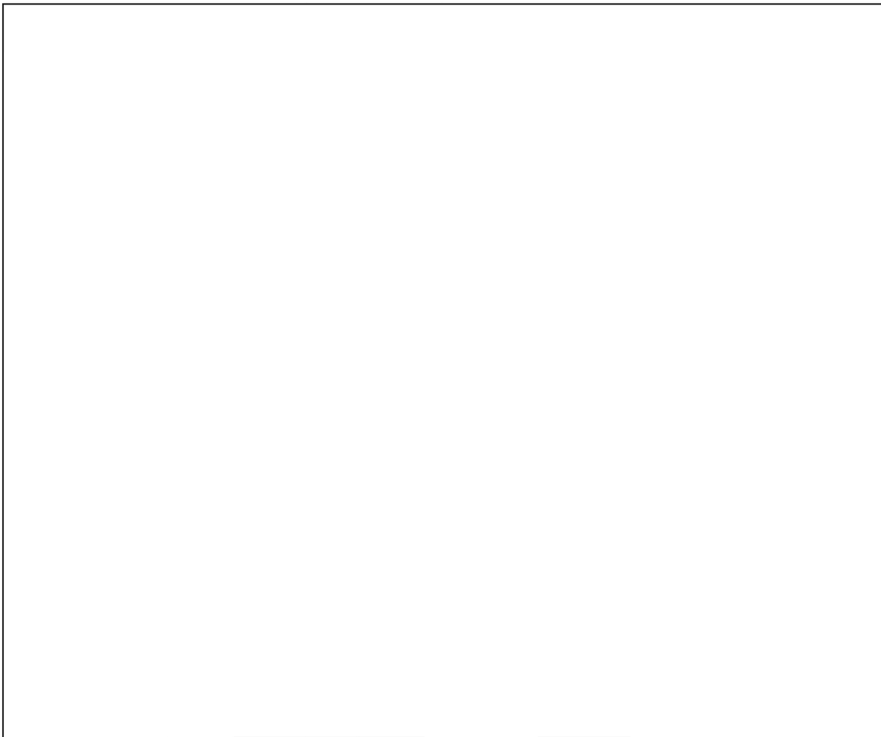
Dem gegenüber standen jedoch »[...] statues, dirty gods [...]«,⁶¹ eine fragmentierte und fleckige Antike als ein Torso, der sich dem Ideal widersetzte und deshalb die Wiedergewinnung von Integrität einforderte.⁶² Die Sehnsucht nach einer verlorenen Ganzheit führte einerseits zur ergänzenden Restaurierung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

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

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

DIE FASZINATION DES MACHBAREN UND DAS ENDE

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



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

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

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

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

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

ANMERKUNGEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Vgl. ebd., Mai 1787, S. 173.

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

²³ Ebd., Mai 1788, S. 185.

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

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

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

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

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

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

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

³⁰ Vgl. ebd., Mai 1790, S. 275.

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

³² Klebe 1800 (Anm. 26), S. 76.

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

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

³⁵ Klebe 1800 (Anm. 26), S. 87.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 18.

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

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