

PEGASUS

Berliner Beiträge  
zum Nachleben der Antike  
Heft 5 · 2004

ANTIKE, KUNST UND DAS MACHBARE.  
FRÜHER EISENKUNSTGUSS AUS LAUCHHAMMER

Begleitband zur Ausstellung  
in der Abguss-Sammlung Antiker Plastik Berlin  
vom 24. Januar bis 14. März 2004

Ein Projekt der »Lauchhammer-AG«  
am Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin  
und des Kunstgußmuseums Lauchhammer

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

In Kommission bei  
BIERING & BRINKMANN  
[www.dyabola.de](http://www.dyabola.de)

Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance  
Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften  
Humboldt-Universität zu Berlin

Herausgeber: Horst Bredekamp, Arnold Nesselrath  
Redaktion: Charlotte Schreiter, Marcus Becker,  
Claudia Kabitschke, Jana Wierik  
Mitarbeit: Barbara Lück, Anna von Bodungen

Kunstgeschichtliches Seminar  
Unter den Linden 6  
10099 Berlin

In Kommission bei  
BIERING & BRINKMANN  
[www.dyabola.de](http://www.dyabola.de)

Lauchhammer-AG am Kunstgeschichtlichen Seminar  
der Humboldt-Universität zu Berlin:  
Dr. Charlotte Schreiter, *Census*, Leiterin der AG  
[www.census.de/lauchhammer.htm](http://www.census.de/lauchhammer.htm)

Marcus Becker, Berit Brabec, Gregor Döhner, Caroline Fuchs,  
Christine Haß-Schreiter, Christiane Hein, Claudia Kabitschke, Sandra König,  
Nadja Kupsch, Katharina Meinecke, Christine Pappelau, Sebastian Prignitz,  
Nadja Rüdiger, Renate Vogel, Bettina Welzin, Annett Werner, Jana Wierik

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

© 2004 Census of Antique Works of Art  
and Architecture Known in the Renaissance

Layout und Satz: Jürgen Brinckmann, Berlin  
Druck: Druckerei H. Heenemann GmbH, Berlin

ISSN 1436-3461

»GÄRTEN SIND ZEUGEN DES ÖFFENTLICHEN GESCHMACKS ...«<sup>1</sup>  
DER WOLKENBURGER SCHLOSSPARK UND SEINE  
EISENKUNSTGUSS-PLASTIKEN

JANA WIERIK

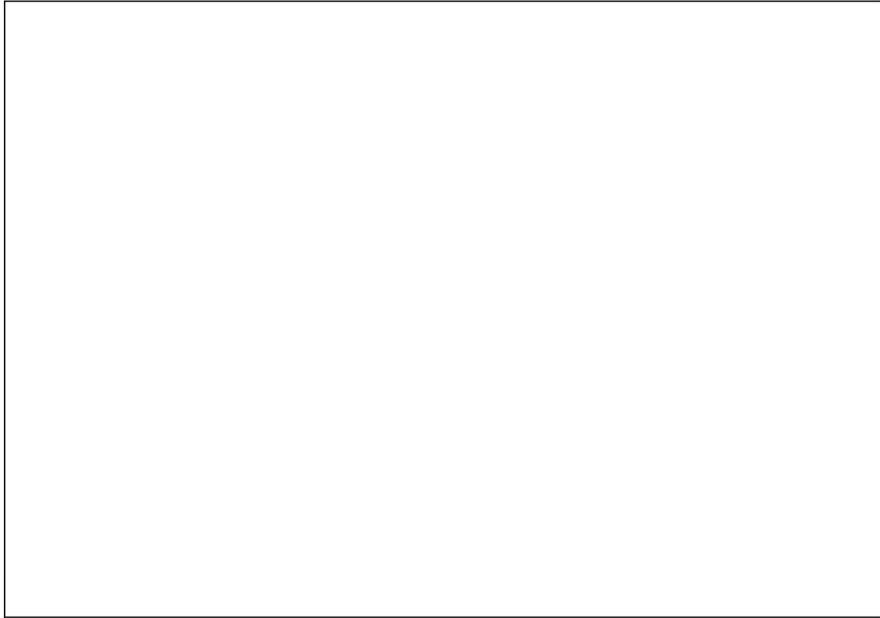
SCHLOSS WOLKENBURG – DER STAMMSITZ DER FAMILIE  
VON EINSIEDEL

Zwischen den Städten Penig und Waldenburg im Chemnitzer Land, hoch über dem linken Ufer der Zwickauer Mulde, auf einem aus Granitfelsen bestehenden Bergvorsprung liegt Schloß Wolkenburg mit dem es umgebenden, etwa vier Hektar großen Park (Abb. 79, 80).

Die Herrschaft Wolkenburg ging im Jahre 1635 in den Besitz Heinrich Hildebrandts von Einsiedel über. Bis zur Bodenreform und Enteignung 1945 blieb Wolkenburg im Besitz der Familie von Einsiedel.<sup>2</sup> In diesem Adelsgeschlecht waren zwei Männer sowohl für die Wolkenburg als auch für das Lauchhammerwerk von Bedeutung: Detlev Carl von Einsiedel (1737–1810) und sein Sohn Detlev (1773–1861). Als Besitzer des Lauchhammerwerkes engagierten sie sich in der Entwicklung und Etablierung des Eisenkunstgusses. Die sich darin spiegelnde Liebe zu den Künsten »entsprach einerseits noch repräsentativem Standesdenken, andererseits jedoch dem Selbstverständnis eines modernen, aufgeklärten Aristokraten.«<sup>3</sup>

Der Mode der Zeit entsprechend fanden Nachbildungen von antiken Plastiken in Stein und Gips überall großen Absatz, jedoch setzten die Einsiedels auf das Material Eisen, weil es eine größere Haltbarkeit versprach.<sup>4</sup> Außerdem war der Eisenguß gegenüber dem Bronzenguß preiswerter. Otto Eduard Schmidt gab 1925 eine zeittypisch patriotisch gesinnte, für die Zeit um 1800 aber durchaus zutreffende Erklärung für den Vorzug des Eisens: »Und gerade in der Zeit, als die französische Knechtschaft auf uns lastete (1797 bis 1813) [...] und noch lange danach, als unser Volk infolge der Kriegslasten verarmt war, erschien ihm das Eisen als das rechte Metall zum Ausdruck des Schönen.«<sup>5</sup>

Die Ausstattung der Wolkenburg wird vom Eisen bestimmt: nicht nur für Nachbildungen berühmter antiker Skulpturen, sondern auch für zeitgenössische Werke – Grabmäler, Büsten und Architekturschmuck – wurde das

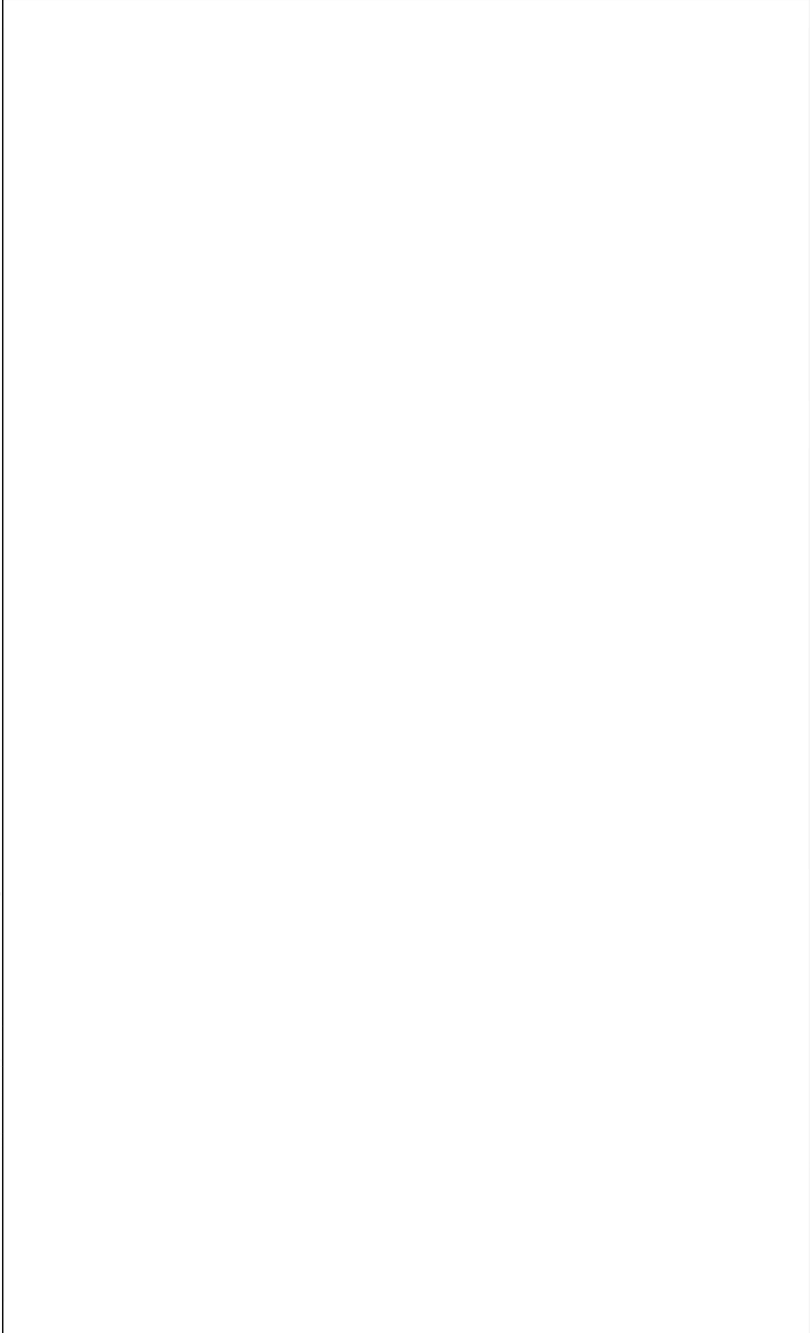


79 *Schloß Wolkenburg*

Material Eisen genutzt. Daß sich vor allem im Schloßpark die Eisenplastiken häuften, muß als ein für die Gartengestaltung der Zeit untypisches Phänomen betrachtet werden; hierdurch erlangt Wolkenburg seine spezielle Bedeutung und auch den Status einer gewissen Einzigartigkeit. Denn bis dahin waren Marmor- oder Sandsteinfiguren als statuarisches Gartendekor üblich. Es scheint beinahe so, als ob die Einsiedels in ihrem Heim – auf Schloß und Park Wolkenburg – ihre Überzeugungen von der hohen Qualität ihrer eigenen Eisengußproduktion demonstrieren und zur Schau stellen wollten, so daß manchmal der Eindruck entsteht, als wären sie selbst ihre besten Kunden gewesen.

Der Wolkenburger Schloßbau geht aus einer Burganlage hervor, über deren Entstehungszeit keine genauen Angaben zu machen sind. Die erste urkundliche Erwähnung von Wolkenburg stammt aus dem Jahre 1241.<sup>6</sup> Die ursprüngliche, mittelalterliche Burg ließ Hanns Haubold von Einsiedel um 1700 unter Leitung von Hanns August Nienbourg zu einer repräsentativen Schloßanlage umbauen, so daß der Charakter der alten Burg verloren ging.

Ein Jahrhundert später erfolgten unter dem Grafen Detlev Carl von Einsiedel und dessen Sohn weitere Umgestaltungen, unter anderem der Bau der Neuen Kirche und die Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken in dem zum



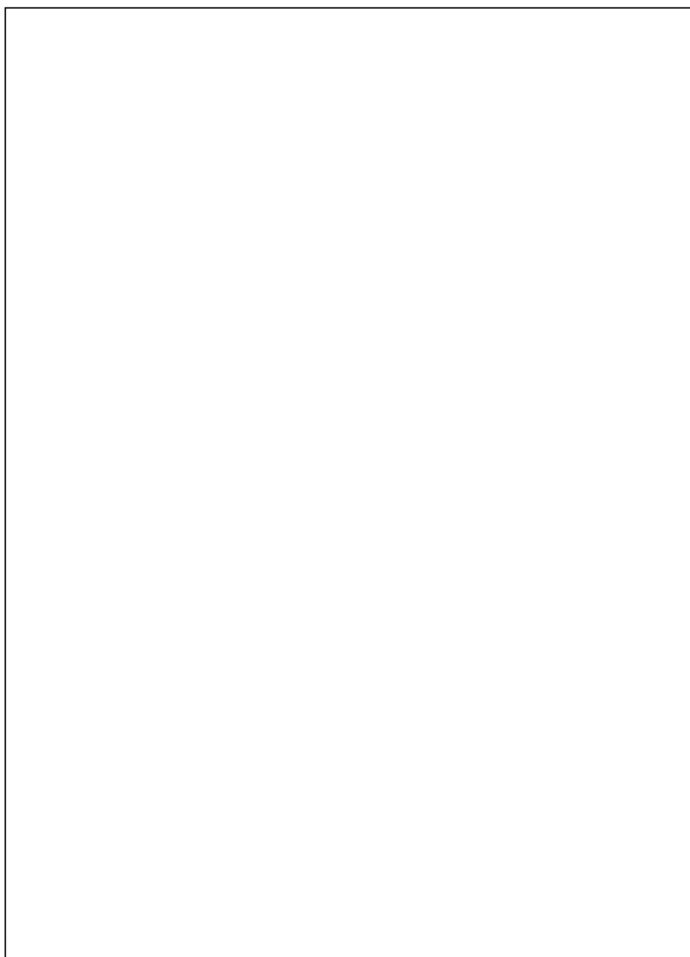
*80 Plan des Wolkenburger Parks  
mit Standorten von Plastiken und Gedenksteinen*

englischen Landschaftsgarten umgestalteten Park. Diese Maßnahmen gaben dem Ensemble den weitgehend bis heute erhalten gebliebenen klassizistischen Charakter.<sup>7</sup>

Die heutige Schloßanlage wird von zum Teil steil abfallenden Felspartien und durch einen breiten Graben gesichert. Die durch eine mit Zinnen versehene Ringmauer verbundenen einzelnen Schloßgebäude wurden so angeordnet, daß sich ein charakteristischer, ovaler Grundriß entfaltet, der besonders aus der Vogelperspektive in Erscheinung tritt. Der Hauptkomplex der Anlage besteht aus einem primär dreigeschossigen Wohnbau, der sich von südöstlicher bis in südliche Richtung erstreckt und die Spitze des Bergvorsprunges dominiert. Im Innenhof ist der Südseite des Hauptgebäudes ein schmaler runder Turm vorgelagert, dem sich nach dem Hof zu eine doppelläufige Treppenanlage anschließt. Nach Südwesten verbindet ein Stück Ringmauer den Haupttrakt mit einem 1783 erbauten Gebäude, das in schlichten Formen gestaltet wurde. Im Nordwesten schließen sich sodann niedrigere Wirtschaftsbauten an. In nördlicher Richtung ist in die Ringmauer ein Turm eingefügt, dessen unterer quadratischer Teil mit einer Durchfahrt verbunden ist, die den Zugang zum Schloßhof bildet. Das runde Oberteil des Turmes wird von Lisenen strukturiert und nach oben von einer barocken Laterne abgeschlossen. Im Zuge der Umgestaltungen am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde an der Südspitze des Hauptgebäudes, nach der Mulde zu, eine Aussichtsplattform, der sogenannte Altan, mit Zinnenkranz errichtet. Etwas unterhalb des Altans entstand die Warte, ein Rundturm mit Kuppel, und darüber ebenfalls eine Aussichtsplattform mit Zinnenkranz.<sup>8</sup>

Im oberen Geschoß des östlichen Teils des Wohnflügels findet sich ein beachtenswerter, klassizistisch gestalteter, großer Saal aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, dessen Innenausstattung mit reichen Stuckreliefs auf einen Entwurf von Friedrich August Krubsacius zurückgeht und von Adam Friedrich Oeser sowie Christian Unger ausgeführt wurde.<sup>9</sup> Heute dient der Saal als Ausstellungsraum des Museums auf Schloß Wolkenburg. Bemerkenswert ist ferner die vermutlich um 1800 entstandene, im neugotischen Stil angelegte Bibliothek im Kuppelbau des Turmes im südlichen Schloßteil, der von außen gesehen keine Rundform im Inneren vermuten läßt. Während die obere Etage dieser sich im ersten Dachgeschoß befindenden Rotunde als Galerie gestaltet wurde, wird das Erscheinungsbild der unteren Etage durch einen Säulenumlauf geprägt. Dokumente, die Aufschluß über Baumeister und eine genaue Entstehungszeit geben könnten, sind nicht bekannt.<sup>10</sup>

81 Neue Kirche  
Wolkenburg, ent-  
standen 1804 unter  
Leitung des Bau-  
inspektors Johann  
August Giesel



Zum Schloßensemble gehören ferner Kirchenbauten: zum einen die Alte Kirche, die westlich des Schlosses auf einer kleinen Anhöhe liegt, und zum andern die 1804 unter Leitung des Bauinspektors Johann August Giesel errichtete Neue Kirche (Abb. 81).<sup>11</sup> Das Bauwerk der von Detlev Carl von Einsiedel gestifteten Neuen Kirche bildet zusammen mit dem Schloß, mit dem es durch den nördlichen Teil des Parks verbunden ist, ein überaus harmonisches Ensemble. Die Gestaltung der Neuen Kirche erfolgte in klaren klassizistischen Formen. Die Giebelfelder der beiden Portikus-Anbauten an der Nord- und Südseite mit toskanischer Ordnung sind mit gußeisernen Fronton-Reliefs (»Erhöhung der ehernen Schlange« und »Auferstehung Christi«) ausgestattet. Das

langgestreckte, rechteckige Schiff wird in westlicher Richtung von einem Turmbau mit Portikus abgeschlossen. Im 19. Jahrhundert wurde die Neue Kirche »als eine der schönsten Landkirchen Sachsens« betrachtet.<sup>12</sup>

#### DER SCHLOSSPARK UND SEINE EISENKUNSTGUSS-PLASTIKEN

Der Wolkenburger Schloßpark geht auf eine formale Anlage zurück, die im Laufe der Zeit durch ihre Besitzer erweitert und dem jeweiligen Zeitgeschmack angepaßt wurde.<sup>13</sup> Unter Detlev Carl von Einsiedel entstand am Ende des 18. Jahrhunderts eine fast alle Seiten des Schlosses umgebende Parkanlage. Der ältere, noch französische Stilzüge tragende, im Osten und teilweise im Süden gelegene Parkteil vereint sich harmonisch mit dem jüngeren, englischen Teil, der sich im Süden, Westen und Nordwesten erstreckt. Auf wen die Gartenumgestaltungen zurückgehen, kann nicht genau nachgewiesen werden. Hugo Koch vermutet, daß Johann August Giesel maßgeblich beteiligt war, unter dessen Leitung auch die Neue Kirche gebaut wurde.<sup>14</sup> Bis heute ist trotz des allgemein verwilderten Zustands als dominierende Stilrichtung der natürliche, englische Landschaftsstil erkennbar, der sich seit den 1770er Jahren fest in Deutschland etabliert hatte. Es entstanden nicht nur neue aufwendige Anlagen, auch alte barocke Gärten erfuhren wie in Wolkenburg Veränderungen oder Erweiterungen gemäß des neuen englischen Geschmacks. Der Wandel vom formalen Barockgarten zum englischen Landschaftsgarten war eng verknüpft mit einer grundlegend veränderten Einstellung gegenüber der Natur, der zum ersten Mal ihr eigenes Recht zuerkannt wurde.<sup>15</sup> Im Gegensatz zur abstrakten, artifiziiellen, geometrischen Struktur der sogenannten »Unnatur« des Barock orientierte sich das neue Naturideal an der natürlich vorhandenen Natur, deren Schönheiten und Besonderheiten durch die Gartenkunst nur mehr intensiviert zu werden brauchten. Insofern erweist sich der Landschaftsgarten als ein Stück idealisierte Natur.<sup>16</sup>

Das auf einem Berg gelegene Wolkenburger Parkgelände erlangt durch seine naturbedingten Höhendifferenzen von mehr als 40 Metern eine abwechslungsreiche und bewegte Struktur, die sich in steilen Hangflächen, schroffen Felsformationen und schmalen Schlingelpfaden entlang der Felsen widerspiegelt und damit eine romantisch-empfindsame Wirkung begünstigt. Darüber hinaus prägen vielfältige, durch erhebliche Geländemodellierungen geschaffene Terrassierungen das Erscheinungsbild des Gartens. Hirschfeld forderte in



seiner damals den Stellenwert eines Standardwerks besitzenden »Theorie der Gartenkunst« von 1779/85 die »harmonische Verbindung von Größe und Mannigfaltigkeit«, wobei er letzteres als die entscheidende Komponente betrachtete, weil der natürlich-englische Stil im Gegensatz zum barocken Garten die Vermeidung von Monotonie, Regelmäßigkeit und Einförmigkeit anstrebt.<sup>17</sup> Der Spaziergänger soll emotional und geistig durch immer neue, wechselnde Gartenbilder angeregt und nicht durch Langeweile ermüdet werden. Die in Wolkenburg realisierte Gestaltung abwechslungsreicher Gartenpartien konnte aufgrund der Vielfalt der natürlichen Standortbedingungen problemlos erfolgen.<sup>18</sup>

Neben älteren, noch geometrische Züge tragenden Bereichen wie der Hauptallee begegnen uns romantische, heroisch anmutende Partien, deren suggestive Wirkung durch weitere künstlich geschaffene Felsformationen noch gesteigert werden sollte.<sup>19</sup> Des weiteren fanden sich beschauliche, intime Plätze – so die nicht erhalten gebliebene Grotte, welche »zur kontemplativen Naturversenkung« einlud und mit heute verschollenen Büsten berühmter Dichter und Philosophen ausgestattet war.<sup>20</sup> Doch nicht nur emotionale Wirkungen gingen von solchen Plätzen mit Dichter- und Philosophenbüsten aus, sondern sie erinnerten darüber hinaus an das geistig-schöpferische Leben, versinnbildlichten die philosophische und dichterische Erkenntnis und Selbsterkenntnis.<sup>21</sup> Durch die Gartenszenarien werden Einbildungskraft und Bildungsbedürfnisse angeregt, so daß der Spaziergang im Park die »im moralisierenden Sinne verstandene Lebensreise« symbolisieren sollte.<sup>22</sup> Die heute im Wolkenburger Garten nicht mehr existierende Einsiedelei als ein melancholisch stimmender Ort des Rückzugs diente dazu, das Verlangen nach Einsamkeit, Ruhe und Kontemplation zu stillen. Zu den weiteren Bestandteilen der Anlage gehörte ein Tiergarten unterhalb der Südseite des Schlosses, in dem weiße Hirsche gehalten wurden.<sup>23</sup> Alle angeführten Parkelemente können als typische Bestandteile eines im Sinne der Empfindsamkeit angelegten englischen Landschaftgartens betrachtet werden. Martin Sperlich ordnet den Wolkenburger Park vor allem »durch die bizarren Felsstrukturen, die durch Grottierungen weiter ins Phantastische gesteigert« wurden, in die »sentimentale [...] Epoche des Landschaftgartens« ein und spricht darüber hinaus von einem »Charaktergarten singulärer Stilhaltung [...], allenfalls vergleichbar dem phantastischen Garten Sanspareil (Ohnegleichen)« bei Zwernitz in Franken, den Markgraf Friedrich und Markgräfin Sophie Wilhelmine von Bayreuth um 1744–48 anlegen ließen.<sup>24</sup>

In den verschiedenen Teilen der Parkanlage wurden an der Wende zum 19. Jahrhundert etliche Eisenkunstguß-Figuren aufgestellt, die allesamt im Lauchhammerwerk gefertigt wurden. Die Eisenkunstguß-Plastiken luden den Spaziergänger zu stillem, besinnlichem Verweilen und kunstästhetischen Genuß ein. Sie setzten stimmungsvolle Akzente in der Gartenlandschaft und bildeten mithin die Höhepunkte in der ansonsten relativ unaufdringlich-natürlichen Parkgestaltung. Doch nicht nur gartenkünstlerische Motive mochten bei der gehäuften Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken eine Rolle gespielt haben. Angesichts der Tatsache, daß die Einsiedels die Besitzer des Lauchhammerwerkes waren, sind auch schlicht pragmatische Werbezwecke nicht zu unterschätzen. Vielleicht hatte man mit den Wolkenburger Plastiken im Rahmen des vermutlich meist frei zugänglichen Parks eine Art Verkaufsausstellung im Sinn, um auf die eigene Produktion aufmerksam zu machen, mögliche Käufer anzulocken und damit den Umsatz anzukurbeln. Neben »dem Aspekt verkaufstrategischer Propaganda der eigenen künstlerischen Erzeugnisgruppe« leitet Gerd-Helge Vogel das Einsiedelsche »Mäzenatentum für die Künste« auch von deren »soziale[m] Selbstverständnis [ab], dessen Repräsentationsbedürfnis in den Rangstreit mit dem übrigen Adel Sachsens und des Muldenlandes trat [...].«<sup>25</sup> Die Einsiedels waren demnach auch darauf bedacht, im Vergleich mit den benachbarten Adelshäusern nicht nur mithalten zu können, sondern diese auch in einem gewissen Grade zu überbieten. Kunst stand um 1800 in Adelskreisen zweifellos nicht nur für individuellen Genuß und Bildungsanspruch, sondern sie war vor allem unabdingbar an das gesellschaftlich-repräsentative Leben gebunden.

Im Zeitalter der Aufklärung orientierten sich die fortschrittlich gesinnten Adelskreise vor allem an England – die üblichen Kavalierstouren auf die Insel geben ein beredtes Zeugnis davon.<sup>26</sup> Die aufgeklärten deutschen Fürsten versuchten, die in England gesammelten Erfahrungen auf heimatlichem Boden in ähnlichen Projekten und mit vergleichbar hohem Anspruch zu verwerten. Dabei wurde das Prinzip der Verknüpfung von Utilitarismus und Ästhetik, von Nützlichkeit und Schönheit als besonders wichtig erachtet. Die antike, auf die Aufgaben der Poesie bezogene Horazische Formel des »prodesse et delectare« wurde nun ausgeweitet, indem man die Schönheit der Natur mit den Erfordernissen der Landwirtschaft, Industrie und Gewerbe in Einklang zu bringen suchte.<sup>27</sup> Dieser Anspruch wird im Wirken des Grafen von Einsiedel evident: Mit dem Lauchhammerwerk förderte er Industrie und Kunst gleichermaßen. Die Einbindung der Eisenkunstguß-Plastiken in den Wolkenburger Park stellt

in diesem Sinne eine weitere Stufe der Nutzbarmachung dar. Es darf dabei nicht unterschätzt werden, daß der Landschaftsgarten jener Epoche nicht nur zum Ergötzen, zum autonomen (natur-) ästhetischen Genuß gedacht war, sondern auch immer Wissen, Bildung und geistige Anregung mittels bestimmter Gartenbilder und -szenen vermitteln wollte – ästhetische Wahrnehmung wurde letztlich als ethische Erfahrung aufgefaßt. Es sind zahlreiche landschaftsgärtnerische Maßnahmen in den benachbarten Adelherrschaften zu verzeichnen, in denen sich ebenso die Überzeugungen einer aufgeklärten humanistischen Gesinnung spiegeln. Als vielleicht wichtigstes Beispiel wäre der ab 1780 angelegte Park Greenfield bei Waldenburg zu nennen. Sein Schöpfer, Otto Carl Friedrich von Schönburg-Stein, wollte durch die »sentimentalen, literarischen und erzieherisch wirkenden Gartenbilder nicht nur den Eindruck einer idealen utopischen Wunschwelt, sondern vor allem auch Wissen und Kenntnisse über Geographie, Geschichte, Architektur und Ästhetik vermitteln«.<sup>28</sup> Die Einsiedels demonstrieren mit ihrem Verbindung stiftenden industriellen, landschaftsgärtnerischen und künstlerischen Konzept eindeutig ihre Zugehörigkeit zu zeitgenössischen, fortschrittlich-aufklärerischen Strömungen. Darüber hinaus erlangt der Wolkenburger Park durch die für einen Landschaftsgarten ungewöhnlich gehäufte Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken spezielle Bedeutung, weil ohne Zögern die sich von den Eisenplastiken ableitenden innovativen Möglichkeiten der künstlerischen Gartengestaltung erprobt wurden.

Wolkenburg ist in anderem Zusammenhang, vor allem für die gegenwärtigen Untersuchungen von Bedeutung, weil sich hier der weitaus größte Teil der Lauchhammer Eisenkunstguß-Produktion an einem Ort erhalten hat. Die Eisengüsse sind im Maßstab ihrer Zeit als technisch außerordentlich qualitätsvolle Arbeiten zu bewerten.<sup>29</sup> Teils wurden sie Antiken nachgebildet und zum anderen Teil sind es neu geschaffene, zeitgenössische Werke, die im Wesentlichen vom klassizistischen Stil geprägt sind. Letztere finden sich vor allem in der Alten und Neuen Kirche zu Wolkenburg: das Grabmal der Sidonie Albertine von Einsiedel (Abb. 58) sowie die ovale Gedenktafel für Friedrich von Einsiedel (Abb. 60).<sup>30</sup> Gegenüber dem Hauptportal der Neuen Kirche befindet sich die klassizistische Portraitbüste des Grafen Detlev Carl von Einsiedel, während die stilistisch verwandte Büste seiner Gemahlin Sidonie Albertine ihren ursprünglichen Aufstellungsort im Schloßpark nahe der Warte hatte (Abb. 57, 20). Die südlichen und nördlichen Giebelfelder der Portiken der Neuen Kirche sind mit gußeisernen Frontons ausgestattet, die Bibelszenen darstellen – »Auferstehung« (1804/07, Abb. 61) und »Erhöhung der ehernen

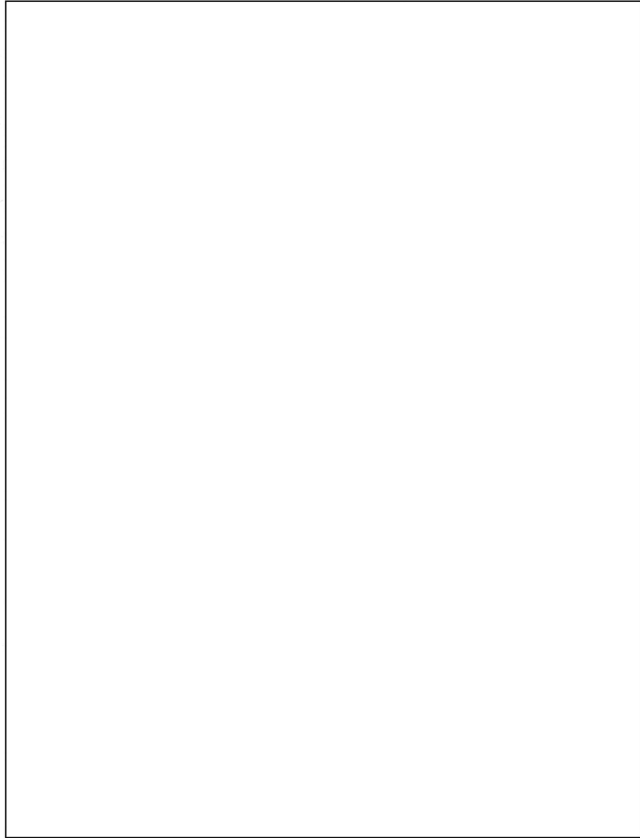


*82 Bogenschnitzender Amor nach  
Francois Duquesnoy, Eisenguß,  
um 1801, Schloß Wolkenburg,  
ehemals Park*

Schlange« (1807/10).<sup>31</sup> Im Inneren der Neuen Kirche flankieren schließlich zwei gußeiserne, 1805 und 1810 entstandene Cherubim den Altarbereich (Abb. 62).<sup>32</sup>

Neben den zeitgenössischen klassizistischen Plastiken, die vornehmlich in der Alten und Neuen Kirche auftreten, konzentriert sich die Aufstellung von Eisenkunstguß-Plastiken im Schloßpark Wolkenburg auf Kopien nach antiken Skulpturen, ausgenommen eine Vase, ein Kandelaber und der barocke Bogenschnitzende Amor nach dem Flamen Francois Duquesnoy (Abb. 82).<sup>33</sup> Vier der fünf bekannten Plastiken nach Antiken sind bis heute erhalten geblieben und werden im Museumssaal des Schlosses aufbewahrt, ausgenommen die Figur des Apoll vom Belvedere, welche sich noch an ihrem ursprünglichen Standort im Park befindet (Abb. 83). Die 220 cm hohe, um 1800 entstandene Eisenplastik des Apoll steht auf einem hohen Sockel in der Mitte eines großen ovalen Rasen-

83 *Apoll vom Belvedere,  
Eisenguß, um 1800,  
Park Wölkenburg*

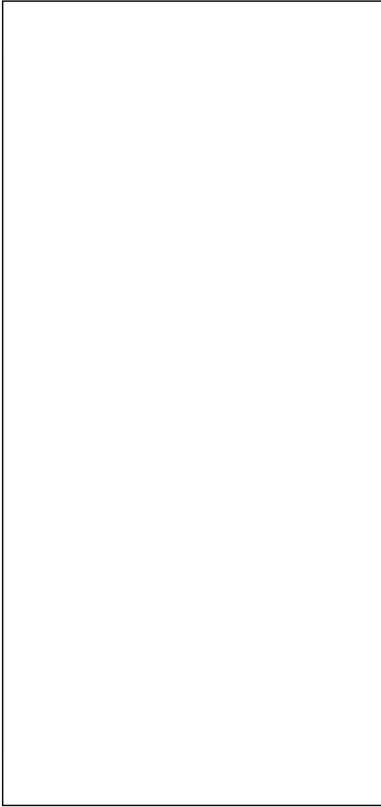


platzes, des sogenannten ›bowling green‹.<sup>34</sup> In der Anlage des nach der Statue benannten Apolloplatzes westlich des Schlosses (siehe Karte Abb. 80) offenbart sich der gestalterische und stimmungsvolle Höhepunkt des Gartens. Eine erhabene und die Stimmung steigernde Atmosphäre entfaltet sich an diesem Ort, was dem Wesen der Gottheit zu entsprechen scheint.

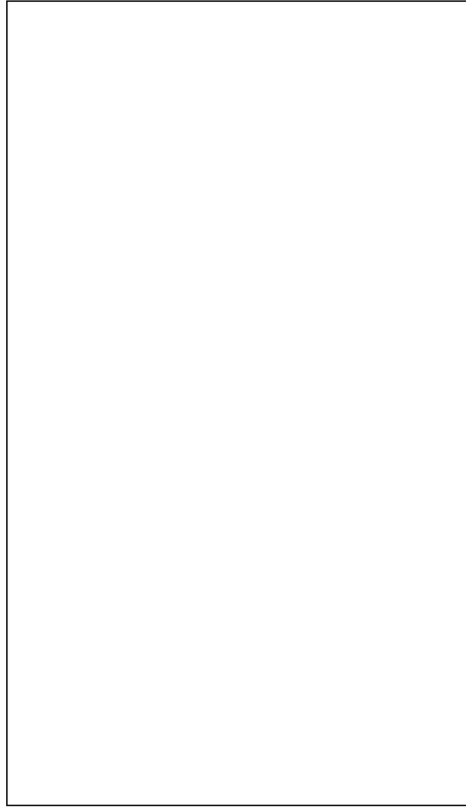
Leichtfüßig schreitet Apoll auf den Betrachter zu, zugleich wird durch den seitwärts gewandten Blick und durch den in dieselbe Richtung ausgestreckten linken Arm, der den Bogen hält, eine weitere Öffnung in den Raum impliziert. Mit seinen Augen scheint er den eben abgeschossenen Pfeil zu verfolgen. Der Gott trägt eine über der rechten Schulter geknüpfte Chlamys, die um den ausgestreckten linken Arm geschlungen ist. Auf seinem Rücken ist ein Köcher mit Pfeilen befestigt, dessen äußere Hälfte abgebrochen ist. Die in den Raum greifende und auf Weite ausgerichtete Gestaltung der Figur findet in der Aufstel-

lung des Wolkenburger Apoll volle Berücksichtigung. Frei und erhöht steht die Plastik inmitten der großzügigen ovalen Rasenfläche. Erst in angemessener Entfernung findet der Apolloplatz seine Begrenzung in einem umlaufenden Weg und in den sich anschließenden Bäumen. Die Plastik fügt sich nahtlos in die umgebende Natur ein und bildet zugleich Höhe- und Mittelpunkt dieses reizvollen englischen Parkteiles. Die Figur des Apoll vom Belvedere scheint als zentraler Punkt des Ovalplatzes besonders geeignet zu sein, weil sie nicht unbedingt eine vordergründige Schauseite aufweist, sondern nach allen Seiten eine betrachtenswerte Wirkung entfaltet und damit ein »Um-die-Figur-Gehen« geradezu herausfordert. Durch die mit 184 cm sehr hohe Sockelung wird räumlich und bedeutungsperspektivisch eine Überhöhung der Figur inszeniert. Der Parkbesucher muß unweigerlich zu dem Gott hinaufschauen, bewegt sich beinahe ehrfürchtig um den Platz und empfindet die gesamte Gartenszene derart gesteigert, daß er meint, in das Elysium – in das Gefilde der Seligen – einzutauchen. Genau diese Dramaturgie offenbart den klassizistischen Zeitgeist um 1800, als ein geistiges und kunstästhetisches Besinnen auf die Antike das gehobene gesellschaftliche Leben dominierte und hier im Garten, einem repräsentativen Lebensraum des Adels, vollkommen zum Ausdruck gelangt. Daß gerade die Plastik des Apoll vom Belvedere als Kulminationspunkt ausgewählt wurde, kann kaum erstaunen, denn besonders die Zeit des Klassizismus hat diese Figur als Prototyp ihrer Vorstellung von der Blüte antiker griechischer Kunst verehrt, und damit folgten die Einsiedels dem zeitgenössischen Kanon. Die im Vatikan befindliche, Ende des 15. Jahrhunderts gefundene römische Marmorkopie entstand nach dem Vorbild eines griechischen Bronzeoriginals aus der 2. Hälfte des 4. Jh. v. Chr.<sup>35</sup> Winckelmann sah in diesem Apoll gar »das höchste Ideal des Altertums«, welches nun auf dem heimatlichen Boden bewundert werden konnte und ein ästhetisiertes Nachleben der weihevollen Antike dem Besucher Wolkenburgs ermöglichen sollte.<sup>36</sup>

Ebenso wie die Statue des Apoll vom Belvedere erlangte der Lykische Apoll bzw. Apollino vor allem im 18. Jahrhundert große Popularität, wurde in den höchsten Tönen gepriesen und galt demnach als fester Bestandteil des Kanons. Diese Begeisterung hatte zur Folge, daß diese Apollfigur zu den mit am häufigsten kopierten Werken unter den antiken Skulpturen zählte.<sup>37</sup> Das 1789 gegossene, 150 cm hohe Wolkenburger Exemplar des Apollino (Abb. 84) fügt sich damit nahtlos in die zeitgenössische Antikenrezeption ein.<sup>38</sup> Als Vorbild diente die sich in den Uffizien in Florenz befindende Marmorskulptur des sogenannten Apollino, die eine Kopie der griechischen Statue des Apoll Lykeios



84 *Apollino, Eisenguß, 1789, Schloß Wolkenburg, ehemals Park der Baumwollspinnerei*



85 *Einschenkender Satyr, Eisenguß, Anfang 19. Jh., Schloß Wolkenburg, ehemals Park, Zustand 1927*

aus dem mittleren 4. Jh. v. Chr. darstellt.<sup>39</sup> Ursprünglich befand sich der Eisenguß im kleinen Park der Baumwollspinnerei Wolkenburg an der Herrnsdorfer Straße, von 1988 bis zur Verbringung ins Schloß 1997 hatte die Figur ihren Platz in der kleinen Parkanlage der Gemeindeverwaltung von Wolkenburg.<sup>40</sup> Damit ist der Apollino die einzige Figur, die außerhalb des Ensembles von Schloß, Kirche und Park plazierte war, womöglich weil eine Doppelung von Apollstatuen im Park vermieden werden sollte.

Dennoch bildet er auf gestalterischer und metaphorischer Ebene ein gelungenes Gegenstück zum Apoll vom Belvedere. Der nun betont jugendliche, im Kontrapost dargestellte Gott lehnt sich mit stark geneigter Hüfte an einen Baumstumpf an, an dem ein Köcher mit Pfeilen festgebunden ist. Die rechte Hand, deren Finger abgebrochen sind, liegt auf dem Kopf, während die Linke

einen Teil des Bogens in der Hand hält. Dieser Apoll zeigt weiche, gerundete, beinahe weiblich anmutende Körperformen. In ruhender Pose scheint er tief in sich versunken zu sein. Diese Wirkung des kontemplativen In-sich-Gekehrtseins wird durch die geschlossenen Augen noch potenziert. Während der Apoll vom Belvedere als Erwachsener mit wachem, zielgerichtetem Blick in die Ferne und damit sinnbildlich als Sonne in ihrer vollsten Pracht erscheint, ist der Apollino im jugendlich aufblühenden Alter dargestellt und wirkt metaphorisch wie die Sonne der Morgendämmerung.<sup>41</sup>

In der Zeit des Klassizismus war bekannt, daß schon in antiken Gärten »die Bildhauerkunst [...] an der Verzierung« derselben Anteil genommen hatte, so berichtet Hirschfeld, daß »die Statuen der Satyren, als Schutzgötter der Gärten, [...] nach einer Nachricht des Plinius aufgestellt« waren.<sup>42</sup> Es mag durchaus sein, daß solches Wissen bei der Aufstellung der Eisenkunstguß-Plastiken im Wolkenburger Park, in dem eine klare Schwerpunktsetzung auf Antiken festzustellen ist, eine gewisse Rolle gespielt hat. So fehlte auch in Wolkenburg nicht die Figur eines Satyrs. In der kleinen französischen Parkanlage östlich des Schlosses, unterhalb des Gärtnerhauses, an der Treppe, die vom Konzertplatz zur Allee hinunterführt, befand sich die Anfang des 19. Jahrhunderts entstandene, 146 cm hohe Figur des Einschenkenden Satyrs, die erst kürzlich restauriert wurde (Abb. 85 und siehe Karte Abb. 80).<sup>43</sup> Das Original, von dem vermutlich ein Abguß für die Wolkenburger Figur angefertigt wurde, befindet sich in der Skulpturensammlung der Staatlichen Kunstsammlungen in Dresden.<sup>44</sup> Damit haben wir erstmals ein Beispiel dafür, daß sich ein Originalwerk in unmittelbarer Nähe von Wolkenburg und Lauchhammer befand, auf das zurückgegriffen werden konnte und für den Guß dieser Figur und für seine Aufstellung im Park eine wichtige Rolle spielte. Bei dem Dresdner Original handelt es sich um eine römische Marmorkopie nach einem griechischen Bronzeoriginal aus der Zeit um 370 v. Chr., welches angesichts antiker Schriftquellen als ein Frühwerk des attischen Bildhauers Praxiteles gilt. Die große Anzahl antiker Kopien dieses Originals verweist auf den Ruhm, den das Stück bereits in der Antike genoß.<sup>45</sup>

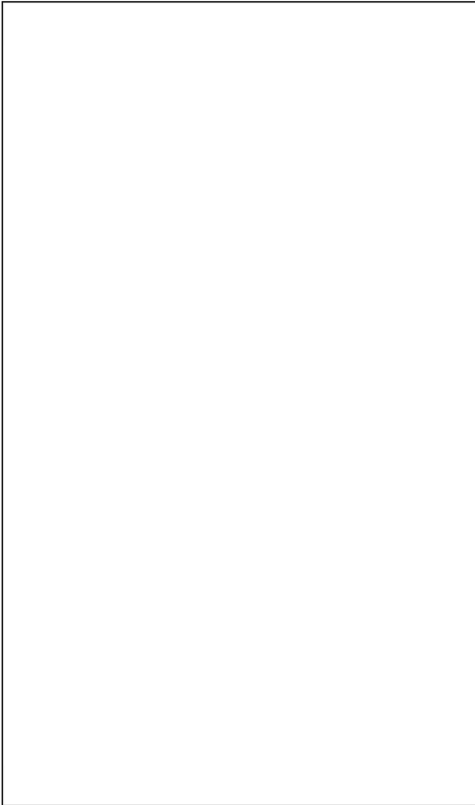
In der Skulptur wurde der Augenblick festgehalten, in dem der Satyr gerade Wein aus einer in der erhobenen rechten Hand gehaltenen Kanne in ein Gefäß auf der vorgestreckten Linken gießt. Die durch ein wildes, übermütiges und lüsternes Wesen bestimmten Satyrn gehören zum Gefolge des Weingottes Dionysos, welchen sie mit derben Späßen erheiterten. Der Einschenkende Satyr ist jedoch nur durch die Spitzohren als Satyr ausgewiesen, sonst erscheint



er in rein menschlicher Gestalt. Die bewußte Zurücknahme ursprünglicher mythischer Eigenarten dieses Wesens wird hier zum gestalterischen Prinzip erhoben, so daß ihm in seiner knabenhaften und anmutigen, fast eleganten Erscheinung nichts Dämonisch-Wildes mehr anhaftet.

Der Wolkenburger Satyr war ursprünglich im Schloßpark an einer seiner mythologischen Bedeutung durchaus gemäßen Stelle plaziert – an der Treppe, die von der Allee zum Konzertplatz führt. Damit wurde der gebildete Besucher auf mögliche Festivitäten auf dem Konzertplatz eingestimmt, denn mit dem Anblick eines Satyrs verbanden sich sogleich Assoziationen zu den prachtvollen Umzügen und ausgelassen fröhlichen Festen des Weingottes samt seines zahlreichen Gefolges. Vogel spricht in diesem Zusammenhang von »volksparkartige[m] Charakter« des Schloßgartens, dessen Pforten sich »dem Besucher nicht nur zum Privatvergnügen des Auftraggebers öffne[n], sondern zum Ergötzen und zur Belehrung aller, wie auch zur Erziehung und Mahnung und ebenso zur Selbstfindung des Einzelnen.«<sup>46</sup> Daß der Parkteil mit dem Konzertplatz tatsächlich als ein Ort fröhlicher Heiterkeit angesehen wurde, vermag die zeitgenössische Beschreibung von August Schumann aus dem Jahre 1826 zu bezeugen: Der »östlich vom Schlosse [eingerrichtete] freie Platz [diente] für die Fremden [...], die sich hier erlustigen woll[t]en, und die sich oft in ziemlicher Menge aus Penig, Chemnitz, Waldenburg, Altenburg usw. zu Concerts und sonst, einf[a]nden, [auch wenn] einige darunter mehr das Bier, als die Schönheit des Ortes [zu locken schien]«.<sup>47</sup> Mit der Aufstellung des Einschenkenden Satyrs in unmittelbarer Nähe zum Konzertplatz wird demnach nicht nur ganz allgemein der zeitgenössischen Antikenbegeisterung Genüge getan, sondern auch direkt auf Sinn und Zweck eines bestimmten Gartenteiles aufmerksam gemacht, und zwar auf subtiler bildkünstlerischer Ebene, so daß die Eisenplastik des Satyrs letzten Endes als des Parkbesuchers stummer Führer fungiert.

Auch die 1792 entstandene, 114 cm hohe Wolkenburger Flora bzw. Artemis (Abb. 86) wurde einer Plastik in der Dresdner Skulpturensammlung nachgebildet.<sup>48</sup> Die originale, aus hellenistischer Zeit stammende Marmorfigur der Artemis war ursprünglich ein Torso, welcher im Barock in Italien zu einer vollständigen Figur ergänzt wurde, erst Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Ergänzungen wieder entfernt.<sup>49</sup> Durch diese starken Ergänzungen entstand ein Werk, welches die ursprüngliche Artemis zur römischen Göttin des Frühlings und der Blumen – zur Flora – umdeutete und solchermassen auch als Vorbild für den Lauchhammer Guß diente. Die ursprünglich auf einer ovalen Terrasse



*86 Wolkenburger Flora bzw. Artemis,  
Eisenguß, 1792, 1989 aus dem  
Park Wolkenburg gestohlen,  
seitdem verschollen*

im Südteil des Parks plazierte Wolkenburger Flora (siehe Karte Abb. 80) wurde nach 1950 in die Mitte des ehemaligen Springbrunnens im nördlichen Parkteil aufgestellt, von wo sie leider im Mai 1989 aus dem Schloßpark gestohlen wurde und seitdem als verschollen gilt.<sup>50</sup>

Die Figur der Flora bzw. Artemis ist mit einem knielangen, gegürteten Chiton bekleidet. In der rechten Hand hält sie eine Weintraube, während sie auf der linken Seite in der umgeknüpften Nebris (Hirschkalbfell) ein Rehkalb trägt. Blumen im Haar dienen ihr als Kopfschmuck. Artemis als Jagdgöttin und Flora als Gottheit des Frühlings und der Blumen lassen sich gleichermaßen aufgrund ihrer mythologischen Bedeutung harmonisch in den Kontext eines Parks einfügen, um einmal mehr einen bildkünstlerischen, sinnbildhaften Akzent in der Gartengestaltung Wolkenburgs zu setzen. Auch wenn diese Plastik nach der Antike nicht zu den ausgesprochenen Berühmtheiten zählt – schon allein wegen der barocken Ergänzungen – so scheint die Wahl einerseits durch den

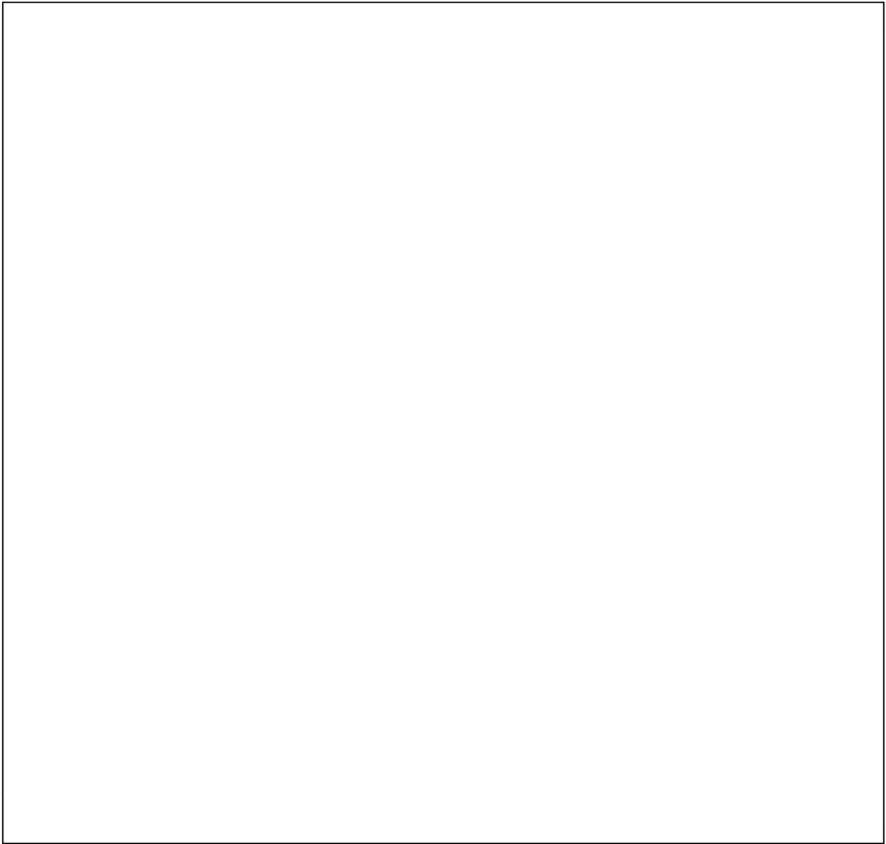
Zeitgeschmack beeinflusst gewesen zu sein; andererseits wird die räumliche Nähe zu dem Dresdner Original eine nicht geringe Rolle gespielt haben.

Die um 1800 entstandene, 66 cm hohe und etwa 60 cm breite Eisenplastik der Knöchelspielerin (Abb. 87) ist die einzige Antikenkopie, die nicht in einen mythologischen Kontext zu stellen ist und damit eine Ausnahme unter den Gartenplastiken bildet.<sup>51</sup> In der Antikensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin befindet sich das Marmororiginal dieser Plastik, wobei es sich um eine römische Kopie vom Ende des 2. Jhs. n. Chr. nach einem griechischen Vorbild des 3. Jhs. v. Chr. handelt. Das griechische Bildwerk wurde in der römischen Kopie durch den Portraittkopf einer kleinen Römerin jener Zeit zu einem harmonischen Ganzen umgewandelt, so daß sehr viele Teile dieser Skulptur als ergänzt angesehen werden müssen.<sup>52</sup>

Das knöchelspielende Mädchen ist auf dem Boden sitzend, mit angezogenen, parallel übereinander gelegten Beinen und nach der Seite gebeugten Oberkörper dargestellt. Mit der linken Hand stützt sich das Mädchen auf, während die Rechte mit einem Knöchel spielt.<sup>53</sup> Die Figur ist mit einem dünnen, Brust und Arme frei lassenden Gewand bekleidet, das sich eng an den Körper anschmiegt. Als modische Haartracht des antiken Rom trägt sie die sogenannte ›Melonenfrisur‹. Zarte, mädchenhafte Züge bestimmen das junge Gesicht, und mit den Augen scheint sie aufmerksam das Spiel mit dem Knöchel zu verfolgen. Vermutlich war diese Mädchenfigur ihres Liebzeiges und ihrer Anmut wegen sehr beliebt.

Der einstige Besucher begegnete der auf einem Sockel plazierten Knöchelspielerin rechts an der Schloßauffahrt, etwa in Höhe des südlichen Frontons der Neuen Kirche (siehe Karte Abb. 80). Die sich in der Plastik offenbarende Versenkung in das Spiel – diese kindlich-natürliche Unbefangenheit – vermag sich in der Intention des Bewahrens von Natürlichkeit bei der Gestaltung des englischen Landschaftsgartens widerzuspiegeln. In gewisser Weise scheint die Knöchelspielerin auf die Rezeption des Gartens einzustimmen. Denn von ihrem Spiel inspiriert, könnte sich ebenso der Spaziergänger an einer beliebigen Stelle im Park niederlassen, zum Beispiel auf einer Holz- oder Rasenbank, je nach Belieben, und er könnte sich dort versenken in ein Spiel, in das Naturerleben, in die Lektüre oder in die Betrachtung eines der Eisenkunstwerke, welche sich harmonisch in die Gartenlandschaft einfügen.

Abschließend stellt sich die Frage, ob die Eisenplastiken als Gesamtheit ein bestimmtes ikonographisches Programm verkörpern. Diese Frage ist wohl eher zu verneinen. Die Ansammlung von Plastiken in Wolkenburg ist z. B. keines-



87 *Knöchelspielerin, Eisenguß, um 1800, Schloß Wolkenburg, ehemals Park, Zustand 1927*

wegs mit dem Skulpturenprogramm im Branitzer Park des Fürsten Hermann Pückler-Muskau bei Cottbus zu vergleichen. Hier gehören die ähnlich zahlreichen Plastiken nach Antiken – zumeist in Berlin geschaffene Zinkgüsse – zum dionysischen Themenkreis und versinnbildlichen damit das Lebensmotto des Fürsten »AMOR ET VIRTUS«.<sup>54</sup> Der programmatische Aspekt des Statuenensembles wird ferner durch die Art der Aufstellung unterstützt: Alle Plastiken sind auf relativ engem Raum im »pleasure ground«, in der Pergola unmittelbar am Schloß harmonisch angeordnet plaziert. Sie wurden folglich vom eigentlichen Landschaftsgarten abgegrenzt, indem sie in einen quasi intimen Gartenbereich eingebettet erscheinen. Im Gegensatz dazu wurden die Wolkenburger Eisenkunstguß-Plastiken im gesamten Parkareal verstreut und konzentrieren sich nicht auf einen bestimmten Themenkreis. Natürlich ist das

Pücklersche Gartenreich ein halbes Jahrhundert nach Wolkenburg entstanden und gehört damit einer späteren Phase des Landschaftsgartens an. Jedoch soll die deshalb etwas gewagte Gegenüberstellung nachdrücklich vor Augen führen, wie unterschiedlich Statuen im Landschaftsgarten eingesetzt sein können – zumal die jeweilige Ausstattung des Gartens nicht zuletzt auch auf individuelle Vorlieben und Ansprüche des Schöpfers bezogen ist und nicht durch eine verbindliche, allgemeingültige Gesetzmäßigkeit bestimmt wird.

Generell kann dennoch für den frühen Landschaftsgarten – zu dem auch der Wolkenburger zu rechnen ist – festgehalten werden, daß Statuen im Gegensatz zum barocken Garten eher selten in die Gestaltung einbezogen sind. Die bewußte Abkehr vom französischen Stil, der lange die deutschen Gärten beherrschte, bekundet sich in Hirschfelds kraß zugespitzter, die barocke Skulpturenausstattung betreffender Äußerung: »Bald ppropften wir unsere Gärten, anstatt edler Bäume, mit elenden Klumpen von totem Holz und Stein voll, die mit Namen von Statuen beehrt wurden.«<sup>55</sup> Der englische Landschaftsgarten fügt sich aus einer Ansammlung separater, einen bestimmten Stimmungsgehalt evozierender Gartenszenen zusammen. Statuen werden demnach dann eingesetzt, wenn sie den angestrebten Stimmungsgehalt der Szene unterstreichen können. In diesem Sinne ist eine Statue sekundär und nicht strukturbildend wie im barocken Garten. Im Hinblick auf die sentimentalen bzw. empfindsamen Landschaftsgärten der zweiten Hälfte des 18. Jh. fungieren denn auch weniger Skulpturen als vielmehr zahlreiche Urnen als Stimmungsträger der Gartenszenen. Angesichts dessen befinden sich in Wolkenburg als empfindsamem Landschaftsgarten zu viele Plastiken. Adrian von Buttlar beschreibt die Funktion der Skulptur im Landschaftsgarten gegenüber des Barockgartens wie folgt: »Die Skulptur löste sich aus der Symmetrie des architektonischen Rahmens, wurde Einzelmonument in einer bildhaft arrangierten Gartenszene – nicht mehr allegorische Verkörperung von Göttern, Natur- und Schicksalsmächten, sondern emotional gesteigertes Andenken an große Männer, Taten und Ideen.«<sup>56</sup> Tatsächlich werden im Landschaftsgarten Skulpturen, die antike Gottheiten oder mythologische Szenen darstellen, seltener, und der Schwerpunkt verlagert sich auf Bildnisbüsten, Gedenksteine und Denkmäler, welche an geschätzte Dichter, Philosophen und Gelehrte, außerdem an den Bauherren und schließlich an den Gartenkünstler selbst erinnern sollen.<sup>57</sup> In Wolkenburg allerdings scheint man in diesem Zusammenhang andere, eigene Wege gegangen zu sein. Freilich gab es auch hier die beliebten Büsten »großer Männer«, jedoch bildeten gerade die Eisenplastiken nach Antiken die gartenkünst-

lerischen Höhepunkte. Dabei ist es überaus interessant, daß die Figuren singular für sich stehen. Sicherlich sind sie harmonisch in die Gartennatur eingebettet, auch steigern sie zuweilen die Stimmung einer bestimmten Gartenszene. Aber nirgends erscheinen sie im Kontext der sonst für den Landschaftsgarten so typischen Tempelarchitektur – man denke z. B. an die Tempel der Flora, Venus und Vesta im Park von Wörlitz bei Dessau.<sup>58</sup> In Wolkenburg gibt es keine Tempelszene, überhaupt wurde auf Garten- und Staffagearchitektur weitestgehend verzichtet – vermutlich aus finanziellen und räumlichen Gründen: das Parkareal umfaßte nur 40 Hektar! Auch deshalb erlangen die Eisenkunstguß-Plastiken eine für die Parkgestaltung dominierende Wirkung.

Der empfindsame Park des Seifersdorfer Tals bei Radeberg, für dessen Anlage und Ausstattung seit 1781 Christina Gräfin von Brühl verantwortlich zeichnete, besteht aus einer Ansammlung von Staffagen wie Tempelchen, Gedenksteinen, Urnen und Büsten Verstorbener, die einen romantischen Vergänglichkeitskult illustrieren. Hier fanden sich einmal recht zahlreiche Eisengüsse Lauchhammer Provenienz, im Vergleich zu Wolkenburg jedoch vornehmlich Büsten, eine Antikenadaption – ein Amor mit je einer Sanduhr in den Händen – und ein barocker (wahrscheinlich Bogenschnitzender) Amor.<sup>59</sup> Die Amor-Figuren stehen in engstem Zusammenhang mit dem gesamten Gartenprogramm. Auch dieses Beispiel macht deutlich, daß die Art und Weise der Ausstattung mit Eisenplastiken im Wolkenburger Garten einen ungewöhnlichen und eigentümlichen Charakter annimmt. Einerseits scheinen für einen Landschaftsgarten zu viele Figuren nach Antiken auf relativ kleinem Raum plaziert zu sein – entgegen der zeitgenössischen Mode, nach welcher Urnen, Gedenksteinen und Büsten Vorrang eingeräumt wurde. Andererseits stehen die Wolkenburger Plastiken nicht für ein bestimmtes ikonographisches Programm, sondern wirken losgelöst voneinander, was die gestreute Aufstellung wiederum betont. Daß Wolkenburg im Vergleich zu anderen Landschaftsgärten eine singuläre Stellung einnimmt, hängt vermutlich letzten Endes damit zusammen, daß die Einsiedels als Besitzer des Lauchhammerwerkes vor allem auf ihre eigenen künstlerischen Erzeugnisse aufmerksam machen wollten. Und so beschritten sie mit ihrer gehäuften Aufstellung von Eisenplastiken zugleich ungewohnte Wege in der landschaftsgärtnerischen Gestaltung. Nicht zuletzt schlägt sich gerade in der Aufstellung der Eisengüsse ein unmittelbarer Ausdruck der zeitgenössischen Antikenrezeption und -begeisterung nieder, die das kulturelle und geistige Leben in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfaßt hatte. Die sich damit verbindenden Ideale werden im Landschaftsgarten dem

stets gegenwärtigen Bildungs- und Erziehungsanspruch angegliedert, den wohl besonders authentisch ein Zeitgenosse wie der seinerzeit populäre Gartentheoretiker Hirschfeld zu beschreiben vermag: »Gärten sind Zeugen des öffentlichen Geschmacks, [...] [deren] Gegenstände eine sittliche Gewalt über die Gemüther der Bürger haben. [...] Ja, bey dem täglichen Anschauen helfen sie die Empfindungen und Begriffe des Reinlichen, Harmonischen, Anständigen, Schönen und Angenehmen, die für die Cultur des Geistes und Herzens so wichtig sind, verbreiten.«<sup>60</sup>

## DIE ZUKUNFT VON SCHLOSS UND PARK WOLKENBURG

In den Jahrzehnten nach dem Ende des 2. Weltkriegs wurde das vornehmlich zu Wohnzwecken genutzte Schloß in seiner baulichen Substanz stark geschädigt. Auch der Wolkenburger Schloßgarten wurde größtenteils sich selbst überlassen, so daß eine fachmännische Gärtnerpflege ausblieb und wir den Park heute in einem verwilderten Zustand vorfinden. Die einstigen Gartenszenarien und Blickachsen können demnach lediglich mit viel Phantasie erahnt werden. Seit der Wende entwickelten sich dann von seiten der Kommune und des Fördervereins Wolkenburg e. V. vielfältige Bemühungen, das mittlerweile als Kunstdenkmal geführte Ensemble von Schloß und Park in umfassendem Maße zu sanieren.

Über die zukünftige Präsentation und Nutzung der besonders bedeutenden Eisenkunstguß-Plastiken wurde viel diskutiert. Mit Ausnahme des Apoll vom Belvedere wurden alle Güsse bis 1996 zum Schutz vor Diebstahl, Vandalismus und Umwelteinflüssen aus dem Park entfernt und sichergestellt.<sup>61</sup> Nach Kriterien des Denkmalschutzes sollten die Eisenplastiken als wichtige Bestandteile der historischen Gartenanlage alsbald an ihre Originalstandorte zurückkehren.

Das Hauptproblem einer zukünftigen Außenaufstellung der Plastiken stellt jedoch die aufwendige, aber notwendige Konservierung bzw. der Korrosionsschutz dar. Es gibt Schwierigkeiten, einen Korrosionsschutzanstrich zu finden, der die feingliedrigen Strukturen der Figuren nicht überdeckt und somit nicht die Form der Modellierung beeinträchtigt. Bei einem kompletten Neuaufbau des Korrosionsschutzsystems könnten die bestehenden, verschiedenen Schichten nicht erhalten werden, was allerdings aus Denkmalschutzgründen wünschenswert wäre. Zudem ist diese Art des Korrosionsschutzes mit sehr hohem finanziellem Aufwand verbunden. Eine preiswertere Alternative wäre nach

Lydia Dec durch einen reversiblen Korrosionsschutz gewährleistet, wie er durch die Behandlung mit mikrokristallinem Wachs erreicht würde. Der Nachteil dieser Methode besteht darin, daß die Eisengüsse dann nur in Innenräumen aufgestellt werden könnten, allerdings bleibt das Alter des Objektes ablesbar, da die Oberfläche nur konserviert und nicht erneuert wird.<sup>62</sup> Um dennoch einen Eindruck der ursprünglichen Gartensituation zu garantieren, ist mittlerweile die Entscheidung getroffen worden, neu zu schaffende Reproduktionen an den originalen Standorten im Park aufzustellen, während die originalen Eisengüsse als Ausstellungsexponate im Schloß verbleiben sollen. Auch aus Gründen des Schutzes vor Diebstahl ist die Außenaufstellung von Reproduktionen zu favorisieren.<sup>63</sup>

Es bleibt zu hoffen, daß die Sanierung des Schlosses erfolgreich fortschreitet und ferner die notwendige Rekonstruktion sowie Pflege des Gartens im ganzen in Angriff genommen wird, damit dem Besucher endlich wieder der Eindruck des ursprünglichen Zustands von Schloß und Garten vermittelt werden kann.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Christian Cay Laurenz Hirschfeld: *Theorie der Gartenkunst*. Ausgewählt und hg. von Franz Ehmke, Stuttgart 1990, S. 58.

<sup>2</sup> Vgl. Röber 1991, S. 11.

<sup>3</sup> Gerd-Helge Vogel: *Kunst und Kultur um 1800 im Zwickauer Muldenland*. Katalog Städtisches Museum Zwickau, Zwickau 1996, S. 61; vgl. Matthias Frotscher, hier S. 34–39.

<sup>4</sup> Zur Thematik des Materials Eisen auch im Hinblick auf andere Materialien vgl. Marcus Becker, hier S. 163–164.

<sup>5</sup> Otto Eduard Schmidt: *Lauchhammerwerke in Wolkenburg und Waldenburg*. Ein Gedenkblatt zur Zweihundertjahrfeier des Lauchhammers, in: Landesverein Sächsischer Heimatschutz XIV, Heft 5/6 (1925), S. 163; diese Bewertung ist allerdings auch ein typisches Beispiel für die retrospektive Übertragung zeittypischer Bewertungen der preußischen Eisenproduktion auf den Lauchhammer, vgl. Charlotte Schreiter, hier S. 10–12.

<sup>6</sup> Vgl. Röber 1991, S. 11.

<sup>7</sup> Vgl. ebd., S. 11 und Dec 2000, S. 8–9.

<sup>8</sup> Vgl. Röber 1991, S. 11–12.

<sup>9</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>10</sup> Vgl. die Dokumentation *Schloß Wolkenburg. Von der Besiedlung bis zur Gegenwart*, Förderverein Schloß Wolkenburg e. V., AB-Maßnahme 1. 5. 1999–30. 4. 2000, S. 50 (Exemplar im Kunsthistorischen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin).

<sup>11</sup> Vgl. Röber 1991, S. 14. Zur Alten und Neuen Kirche vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 117, 122.

<sup>12</sup> *Sachsens Kirchen Galerie (Alte Sächsische Kirchengalerie)*, Bd. 10, Dresden o. J. [1844], S. 92, zitiert nach Röber 1991, S. 14.



- <sup>13</sup> Zu diesem sog. Renaissancegarten vgl. Hugo Koch: *Sächsische Gartenkunst*, Berlin 1910, S. 25–26 sowie Dec 2000, S. 9–10.
- <sup>14</sup> Vgl. Koch 1910 (Anm. 13), S. 328–330.
- <sup>15</sup> Vgl. Frank Maier-Solgk, Andreas Greuter: *Landschaftsgärten in Deutschland*, Frechen 2000, S. 12.
- <sup>16</sup> Vgl. ebd., S. 36.
- <sup>17</sup> Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 75.
- <sup>18</sup> Vgl. Vogel 1996 (Anm. 3), S. 64.
- <sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 64.
- <sup>20</sup> Vgl. ebd., S. 64.
- <sup>21</sup> Adrian von Buttlar: *Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik*, Köln 1989, S. 140.
- <sup>22</sup> Ebd., S. 136.
- <sup>23</sup> August Schumann: *Vollständiges Staats-Post und Zeitungslexikon von Sachsen*, Bd. 13, Zwickau 1826, S. 259, zitiert nach Vogel 1996 (Anm. 3), S. 64.
- <sup>24</sup> Martin Sperlich: *Lauchhammer Kunsteisenguß*, in: *Museumsjournal* 11 (1996), S. 86; vgl. Buttlar 1989 (Anm. 21), S. 135–138.
- <sup>25</sup> Vogel 1996 (Anm. 3), S. 63.
- <sup>26</sup> Gegenüber der klassischen Italien- nahm die Englandreise dabei stetig an Bedeutung zu.
- <sup>27</sup> Vgl. Vogel (Anm. 3), S. 31.
- <sup>28</sup> Ebd., S. 31.
- <sup>29</sup> Diese positive Einschätzung darf für die Errungenschaften der Eisengußtechnik gelten. Für eine Bewertung des Abhängigkeitsverhältnisses zu den Vorbildern, auch unter dem Gesichtspunkt der technischen Probleme, vgl. Gregor Döhner, Nadja Rüdiger, hier S. 49–65.
- <sup>30</sup> Zur klassizistischen Produktion des Lauchhammers und den entsprechenden im folgenden erwähnten Stücken vgl. Claudia Kabitschke, hier S. 109–127.
- <sup>31</sup> Die Datierung dieser Stücke ermöglicht das 1825 von Trautscholdt angefertigte »Verzeichnis der Kunstguß- und anderer merkwürdigen Gußwaren, welche [...] zu Lauchhammer gefertigt worden [...]«, vgl. Trautscholdt 1825 (1996), S. 55–56, hier S. 199 f.
- <sup>32</sup> Datierung nach ebd., S. 55–56; zu den Cherubim-Plastiken vgl. auch Degen 1970, S. 255 f.
- <sup>33</sup> Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 55: Für die Jahre 1801 und 1803 wird der Guß eines Bogenschnitzenden Amors aufgeführt. Der 75 cm hohe Amorguß hatte seinen Standort an der Westseite des Apolloplatzes (nach Dec 2000, S. 22).
- <sup>34</sup> Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 55. Hier wird von einem »Apollo Pythius« gesprochen, es wird damit aber der Apoll vom Belvedere gemeint sein, da in einem erhaltenen Preis-Courant des Lauchhammers dieser mit Bildtafel aufgeführt wird und der abgebildete Sockel die Aufschrift »Apollo Pythius« trägt (Preis-Courant der gegossenen und geschmiedeten Waren des Gräflisch Einsiedelschen Eisenwerks, S. 35, wiedergegeben hier S. 202; zu diesem Courant vgl. Marcus Becker, hier S. 168, Anm. 12). In dem Verzeichnis von Trautscholdt wird nur einmal der Guß eines solchen Apolls erwähnt, so daß es sich eigentlich nur um die Wolkenburger Figur handeln kann.
- <sup>35</sup> Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 148–151; *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Bd. II/1, Zürich/München 1984, S. 198–199, s. v. Römische Skulpturen nach griechischen Vorbildern (Olga Palagia); Röber 1991, S. 20.
- <sup>36</sup> Zitiert nach ebd., S. 20.
- <sup>37</sup> Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 147.
- <sup>38</sup> Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198.

- <sup>39</sup> Vgl. LIMC Bd. II/1 (Anm. 35), S. 193–194.
- <sup>40</sup> Vgl. Dokumentation Schloß Wolkenburg 2000 (Anm. 10), S. 122.
- <sup>41</sup> Vgl. Haskell/Penny 1998, S. 147.
- <sup>42</sup> Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 152–153.
- <sup>43</sup> Datierung nach Röber 1991, S. 27. Eine genauere Datierung ist nicht möglich, weil sowohl im Preis-Courant (Anm. 34) als auch bei Trautscholdt 1825 (1996) jegliche Angaben über eine solche Figur fehlen.
- <sup>44</sup> Röber 1991, S. 27–28.
- <sup>45</sup> Vgl. ebd., S. 27–28.
- <sup>46</sup> Vogel 1996 (Anm. 3), S. 65.
- <sup>47</sup> Schumann 1826 (Anm. 23), S. 260, zitiert nach Vogel 1996 (Anm. 3), S. 65.
- <sup>48</sup> Datierung nach Trautscholdt 1825 (1996), S. 54, hier S. 198. Im gesamten Verzeichnis wird nur für das Jahr 1792 der Guß von zwei Flora-Figuren aufgeführt, demnach kann angenommen werden, daß eine der beiden Figuren das Wolkenburger Stück war.
- <sup>49</sup> Röber 1991, S. 19.
- <sup>50</sup> Vgl. Dec 2000, S. 21.
- <sup>51</sup> Datierung nach Röber 1991, S. 20. Eine genaue Datierung ist nicht möglich, weil bei Trautscholdt 1825 (1996) nichts dergleichen aufgeführt wird.
- <sup>52</sup> Vgl. Elisabeth Rohde: Griechische und römische Kunst in den Staatlichen Museen zu Berlin, Berlin 1968, S. 115 und Röber 1991, S. 21: Die Figur wurde um 1730 auf dem Caelius in Rom gefunden und gelangte mit der Sammlung Polignac in den Besitz Friedrichs II. von Preußen und mit der Museumsgründung im Jahre 1830 in die Antikensammlung; vgl. auch Kathrin Schade: Die zwei Gesichter der Berliner Knöchelspielerin, in: Jahrbuch der Berliner Museen, N.F., Bd. 40 (1998), S. 187–198.
- <sup>53</sup> Zum Knöchelspiel vgl. Dec 2000, S. 21: Das Spiel mit Knöchelchen aus den Sprunggelenken der Hinterbeine von Schafen, Ziegen oder Kälbern, ›tali‹ genannt, war als einfaches Glücksspiel für Kinder und Erwachsene beliebter Zeitvertreib der antiken Römer. Unserem heutigen Würfelspiel ähnlich, haben die vier Seiten, die beim Fall des Knöchelchens zuoberst liegen, bestimmte Zahlenwerte.
- <sup>54</sup> Helke Kammerer-Grothaus: Statuen im Garten. Antikenrezeption in der Pergola von Schloß Branitz, in: Die Gartenkunst 11, Heft 2 (1999), S. 321.
- <sup>55</sup> Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 32.
- <sup>56</sup> Buttler 1989 (Anm. 21), S. 15.
- <sup>57</sup> Vgl. Maier-Solgek, Greuter 2000 (Anm. 15), S. 53.
- <sup>58</sup> Vgl. Buttler 1989 (Anm. 21), S. 141–152.
- <sup>59</sup> Zu Seifersdorf vgl. Christoph Bormann, Kathrin Franz: Der Macherner Garten und das Seifersdorfer Tal – zwei frühe sächsische Anlagen im landschaftlichen Stil, in: Mitteilungen der Pückler-Gesellschaft, 6. H., N. F. (1989), S. 24 ff. Die verlorenen Plastiken im Kupferstich bei Wilhelm Gottlieb Becker: Das Seifersdorfer Thal, Leipzig/Dresden 1792 (Reprint, Leipzig 1977), Abb. nach S. 148 (Amor mit Sanduhren), Abb. nach S. 172 (Amor mit Bogen).
- <sup>60</sup> Hirschfeld 1990 (Anm. 1), S. 58.
- <sup>61</sup> Dec 2000, S. 40. Zur Problematik der Außenaufstellung der Eisengüsse vgl. allgemein ebd., S. 40–41.
- <sup>62</sup> Ebd., S. 40–41.
- <sup>63</sup> Gespräch mit Reinhard Iser, Förderverein Wolkenburg e. V., am 17. August 2003.