

## »Weißes Eisen«. Zur Fassung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse. Materialikonologie am Ende des 18. Jahrhunderts

Der Bedeutung und dem anhaltenden Ruhm des Berliner Eisenkunstgusses ist es zu verdanken, daß die Formulierung ›weißes Eisen‹ ein Oxymoron zu sein scheint, assoziiert man doch die Produkte der Berliner Gießerei unmittelbar mit ihrem samtig schwarzen, mattglänzenden Erscheinungsbild. Schwarz wurde und wird dabei zumeist als ›natürliche‹ Farbe des Werkstoffes Gußeisen rezipiert. Diese ›natürliche‹ Farbe läßt sich jedoch eher als dunkelgrau beschreiben, eine Farbe, die sich – setzt man die Objekte den Einflüssen der Witterung aus – schnell in das bekannte Rostrot verwandelt. Die Oberfläche eines gußeisernen Bacchanten im Kunstgußmuseum Lauchhammer zeigt als beliebig herausgegriffenes Beispiel das markante Schadensbild der Korrosion (Abb. 1).

Ebenso wie viele andere Werkstoffe wurden Objekte aus Gußeisen – vor allem wenn sie für eine Aufstellung im Freien vorgesehen waren – aus ästhetischen und konservatorischen Gründen nicht materialsichtig präsentiert. Auch in Berlin behandelte man daher die Oberflächen der Güsse entsprechend und auf charakteristische Art und Weise. Die nach dem Guß erkalteten und teilweise mechanisch überarbeiteten Objekte wurden nochmals *getempert* – d. h. erhitzt –, woraufhin das Auftragen eines feinen dunklen Firnis' aus Leinöl, Harz, Bleiglanz und Weihrauch, gegebenenfalls auch nur aus Kienruß und Wachs erfolgte. Beim raschen Trocknen auf dem Herd verdampfte das Öl, und zurück blieb die mattglänzende Färbung, die das schwarz *gebrannte* Erscheinungsbild der preußischen Eisenkunstgüsse bestimmte.<sup>1</sup>

In der zeitgenössischen Rezeption der Kunstgüsse spielte die Tatsache, daß dieses Erscheinungsbild also durch eine spezifische Behandlung der Oberflächen generiert wurde, eine völlig untergeordnete Rolle.<sup>2</sup> Das ist nur zu ver-

1 Vgl. Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981, S. 13 f.; von unbekannter Hand mitgeteilte originale Rezepturen aus Gleiwitz bei Dieter Vorsteher: Die Kunst des hohlen Raumes in den Formereiwerkstätten der Saynerhütte. In: *Eisen statt Gold 1982*, S. 270 f.

2 So fehlt etwa jeder Hinweis auf die Oberflächenbehandlung in der rühmenden Beschreibung der Berliner Gießerei bei Heinrich Weber: *Wegweiser durch die wichtigsten technischen Werkstätten der Residenz Berlin*. Bd. 2. Berlin, Leipzig 1820 (Reprint. Berlin 1987), S. 3–18.

Abb. 1. Bacchant (Kopie nach antikem Original in Berlin, Schloß Tegel), Lauchhammer  
Eisenguß, Reste einer Fassung, stark korrodiert, Beginn des 19. Jahrhunderts,  
Lauchhammer, Kunstgußmuseum

ständig, denn rezeptionsästhetisch bedeutsam war, daß die Objekte als aus Eisen gefertigt wahrgenommen werden konnten. Als kulturelles Konstrukt wurde der Werkstoff im Kontext der antinapoleonischen Bewegung diskursiv mit Bedeutung aufgeladen, und so sollte die Wahl des schlichten und kargen, wenn auch durch höchste Kunst veredelten vaterländischen Materials Bescheidenheit und Sparsamkeit evozieren. Die Objekte kamen damit als Zusammenspiel zweier semantischer Ebenen zur Geltung, als Zusammenspiel aus höchsten ästhetischen Ansprüchen genügender künstlerischer Gestaltung und materialikonologischer Codierung eines Werkstoffes. Dieser zweite Aspekt wurde durch die Konditionierung des Betrachters gewährleistet, die schwarzen Oberflächen, wie sie die meisten der Eisengüsse aufwiesen, als Materialächtigkeit zu lesen. Durch diese von den Zeitgenossen weithin erbrachte Perzeptionsleistung konnte Schwarz zu einer übergreifenden Chiffre für Eisen werden.

Die ungebrochene Wirkung des »*Fer de Berlin*« hat dazu geführt, daß die über die schwarzen Oberflächen kommunizierte materialikonologische

Abb. 2. Bogenschnitzender Amor (Kopie nach François Duquesnoy), Lauchhammer Eisenguß, schwarz gefaßt, Beginn des 19. Jahrhunderts, Wolkenburg, Schloß

Dimension der preußischen Eisenkunstgüsse verallgemeinert werden konnte. Das skizzierte Rezeptionsschema verlor seinen Platz in einem historisch zu konkretisierenden Diskurs, und der spezifisch preußische Umgang mit einem Werkstoff durfte als generell gültig für die Epoche des Klassizismus oder sogar überhaupt für die Verwendung von Gußeisen betrachtet werden.

Dies ist jedoch offensichtlich nicht zutreffend, wie ein Blick auf die eisernen Kunstgüsse zeigt, die ab 1784 im seinerzeit sächsischen Lauchhammer unter der Ägide des Grafen Detlev Carl von Einsiedel gefertigt wurden. Obwohl heute die meisten der erhaltenen Lauchhammer Eisenplastiken ein schwarzes Erscheinungsbild aufweisen, ist dies nicht der Originalzustand, sondern das Ergebnis von sukzessiven Neufassungen in den letzten beiden Jahrhunderten. Diese erfolgten mehr oder minder professionell; ein Bogenschnitzender Amor nach François Duquesnoy aus dem Schloßpark Wolkenburg erscheint etwa als eher grob überstrichen (Abb. 2). Die Neufassungen dürfen als Übertragung des Erscheinungsbildes der preußischen Stücke auf die Produkte des Lauchhammers gewertet werden. In diesem Sinne ist die schwarze Farbgebung auch

eine Folge der Forschung im selben Zeitraum, die teleologisch die Produktion des Lauchhammers lediglich unter die Vorgeschichte des preußischen Eisenkunstgusses subsummierte.<sup>5</sup>

In der zeitgenössischen Werbung des Lauchhammer Eisenwerkes wird eine Oberflächenbehandlung der Gußwaren mit schwarzem Firnis jedoch nirgendwo erwähnt. Vielmehr weist der Hütteninspektor Christian Wilhelm Schmidt in einer Anzeige der Manufaktur, die 1786 im Weimarer *Journal des Luxus und der Moden* erschien, explizit darauf hin, daß alle offerierten Fabrikate »[...] nach Art alten Metalls bronzirt [seien], und nach Befinden der Stücke mit einer der alten aerugini« – also Patina – »ähnlichen Masse überzogen [...]«. <sup>4</sup> Die ebenfalls gußeisernen Piedestale, Thermen und Altäre – nicht zuletzt zum Gebrauch als Sockel für die angebotenen Statuen und Büsten gedacht – seien hingegen »[...] theils in dem stärksten Schmelzfeuer weiß emailliert, daß selbige hierinnen der Gleichheit und dem Glanze dieser Farbe in Porcellaine nicht nachstehen, theils geschliffen, und wie alt Metall bronzirt.« Die dazugehörige Dekoration wie etwa Festons könne vergoldet, Medaillons »von blauem Stahl oder emaillierten Eisen« gefertigt werden.<sup>5</sup> Noch im selben Jahr – 1786 – erschien im *Journal* ein weiterer, diesmal von dessen Herausgeber Friedrich Justin Bertuch verfaßter Artikel, in dem es über die Lauchhammer Plastiken wiederum heißt:

Sie sind von außen so schön und dauerhaft bronzirt, daß es nicht allein dem schönen anticken Metallroste vollkommen gleicht, sondern auch nicht allein im Freyen Winter und Sommer die Witterung, sondern auch als Ofen das Feuer sehr gut aushält.<sup>6</sup>

Auch hier wird im folgenden auf die Möglichkeit, die Piedestale zu emaillieren, hingewiesen: eine Technologie, für die der Lauchhammer auf seine Erfahrungen in der wohletablierten Fabrikation von Gebrauchsgut wie nicht

5 Vgl. Charlotte Schreiter: Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer. In: *Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer. Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 5* (2004), S. 7–32, hier S. 11 mit Anm. 14. Als typisches Beispiel verweist die Autorin auf Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981, S. 25–33.

4 *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1786, *Intelligenz-Blatt*, S. XLII–XLIV, hier S. XLIII.

5 Ebd., S. XLIII.

6 Friedrich Justin Bertuch: Ueber die eisernen Guß-Arbeiten der Gräfl. Einsiedelschen Eisen-Fabrik zu Lauchhammer bey Mückenberg in Sachsen. In: ebd., *Oktober 1786*, S. 366–372, hier S. 368.

Abb. 3. Gußeiserner Figurenofen des  
Lauchhammers: Bronzierter Beten-  
der Knabe auf weiß emailliertem  
Piedestal, Kolorierter Kupferstich in:  
*Journal des Luxus und der Moden*,  
Oktober 1786, Tafel XXX

zuletzt emaillierten Kochgeschirren zurückgreifen konnte.<sup>7</sup> Ein kolorierter Kupferstich illustriert im Bertuchschen *Journal*-Artikel das angepriesene farbenprächtige Erscheinungsbild der Kunstgüsse (Abb. 3). Gezeigt wird eine Variante der Figurenofen, die eine Spezialität des Werkes waren:<sup>8</sup> über dem als

7 Zu den Lauchhammer Emaillierungen vgl. etwa Johann Georg Krünitz: *Oeconomische Encyclopädie, oder allgemeines System der Land- Haus- und Staats-Wirtschaft, in alphabetischer Ordnung*. Bd. 54. Berlin 1791, S. 382–385, s. v. Küchen-Geräth, Küchen-Geschirr. Ebenso wie in den Anzeigen des Lauchhammers werden auch hier die Kunstgüsse des Werkes in engem Zusammenhang mit seiner Produktion von Gebrauchsgut vorgestellt.

8 Zu den Lauchhammer Figurenofen vgl. Kurt Degen: Skulpturen aus Eisen – Betrachtungen zum Eisenkunstguß in Lauchhammer. In: Seib: *Festschrift Kippenberger*, 1970, S. 245–288, hier 267–269; Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert. In: *Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst*

Feuerkasten dienenden weiß emaillierten Sockel mit vergoldetem Dekor und einem Medaillon auf blauem Grund erhebt sich die bronzierte Statue, durch die ebenfalls heiße Luft zirkulierte. Es handelt sich bei ihr um eine Kopie des Betenden Knaben – zu dieser Zeit als Darstellung des Ganymed interpretiert.

Die in den Anzeigen des Lauchhammers beworbene Bronzierung dürfte mit hoher Wahrscheinlichkeit die am häufigsten verwendete Fassung der Eisenkunstgüsse des Werkes gewesen sein. Sie hat sich vor allem bei einer Anzahl von Portraitbüsten erhalten. Verwiesen sei etwa auf eine 1798 oder 1802 entstandene Büste in Chemnitz, bei der es sich vermutlich um ein Portrait der Sophie Auguste von Einsiedel handelt, als geborene von Loeben eine Schwiegertochter des Fabrikbesitzers (Abb. \*\*\* im Beitrag Kabitschke), auf die Büste der Herzoginmutter Anna Amalia von Sachsen-Weimar in Seifersdorf nach dem Modell Martin Gottlieb Klauers (Abb. \*\*\* im Beitrag Kabitschke) oder auf das erst um 1828 entstandene Bildnis Lessings in Kamenz (Abb. \*\*\* im Beitrag Kabitschke).<sup>9</sup> In anderen Fällen läßt sich eine ehemals vorhandene Bronzierung durch Fassungsuntersuchungen nachweisen. Das 1802 gegossene Grabmal für Friedrich von Einsiedel, einen Sohn Detlev Carls, in der Alten Kirche zu Wolkenburg zeigt die in fast vollplastischem Hochrelief gearbeitete liegende Figur des Verstorbenen auf einer ovalen Platte. Die erste Fassung der Plastik, die in ihrer Funktion als Korrosionsschutz in unmittelbarem Anschluß an den Guß erfolgt sein dürfte, imitierte prononciert grünlich patinierte Bronze und wurde später noch einmal erneuert. Da die ölig gebundene erste Fassung bereits ein Krakelee ausgebildet hatte, in das die Farbe der Zweitfassung hineinlief, muß letztere wohl mit einem zeitlichen Abstand von etwa einhundert Jahren ausgeführt worden sein. Erst die dritte und vierte Fassung verliehen der Grabplatte ein graubraunes bzw. anthrazitfarben bis schwarzes Erscheinungsbild.<sup>10</sup> In diesem Zusammenhang sei auch auf zwei möglicher-

*im Umkreis Goethes. Ausstellungskatalog.* Rudolstadt 2003, S. 59–89, hier S. 75; Sandra König: Garten, Ofen, Treppenhaus. Die Aufstellung und Nutzung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse. In: *Antike, Kunst und das Machbare*, S. 129–152, hier S. 138–142; speziell zu den nach Preußen gelieferten Carola Aglaia Zimmermann: »Ich habe mir daher Mühe gegeben etwas Gutes und Schickliches auszusuchen.« – Carl Gotthard Langhans' Bestellungen von Figurenöfen aus Lauchhammer. In: *Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike* 6 (2004), S. 81–104.

9 Vgl. zu diesen Büsten den Beitrag von Claudia Kabitschke in diesem Band, S. \*\*\*.

10 Vgl. Anke Großmann, Jan Großmann: *Grabplatte für Friedrich Graf von Einsiedel. Dokumentation zur Fassungsuntersuchung.* Unveröffentlichtes Typoskript. o. O. 2003, unpag. (einschließlich Rekonstruktionen der Fassungen). Für die Überlassung der Dokumentation gilt mein Dank den Autoren sowie Frau Sibylle Fischer, Schloßbergmuseum Chemnitz.

Abb. 4. John Cheere, *Schäferin*, Blei, ungefaßt,  
ca. 1760–70, London, Kew Gardens

weise sogar als Probestücke anzusprechende frühe Büsten der Berliner Gießerei hingewiesen, da die vielleicht schon vor 1813 entstandenen Portraits des Kronprinzen Friedrich Wilhelm (III.) und seiner Gemahlin Luise nach den Schadow-Modellen von 1794 ebenfalls Reste einer Grundierung aus orangeroter Bleimennige und einer Bronzierung aufweisen.<sup>11</sup>

Bronzierungen waren allerdings nicht die einzige Möglichkeit der Oberflächengestaltung, wie eine weiß gefaßte Kopie der kanonischen Diana von Versailles verdeutlicht, die sich *in situ* im Schloßpark Dittersbach bei Dresden befindet (Abb. 4). Als einziges erhaltenes Bildwerk erinnert der Eisenkunstguß an die ursprüngliche reiche plastische Ausstattung des Parks, den der Kunsthistoriker, Mäzen und Kunstsammler Johann Gottlob von Quandt auf seinem 1830 erworbenen Rittergut umgestalten ließ.<sup>12</sup> Mit ihrer Entstehungszeit um

11 Vgl. *Königliche Eisen-Gießerei 2004*, S. 88 bzw. 90, Kat. Nr. 42 bzw. 57 (Elisabeth Bartel).

12 Über Quandt in Dittersbach informieren die Beiträge in: *Johann Gottlob von Quandt. Goetheverehrer und Förderer der Künste. Hg. v. Quandt-Verein Dittersbach zur Förderung der Künste. Dittersbach 2002.*

1831 ist die Dittersbacher Diana eine sehr späte Antikenkopie des Lauchhammerwerkes. Für die in der Folgezeit aufgestellten Statuen entschied sich Quandt zeittypisch für den neuartigen Werkstoff Zink; die Antikenkopien kamen nun aus der Berliner Werkstatt von Moritz Geiß. 1995 wurde die gußeiserne Diana im Zuge einer Restaurierung weiß gefaßt. Die Rekonstruktion einer solchen Fassung ist im Falle der Dittersbacher Plastik allerdings eher fragwürdig und muß hier als Übertragung des Erscheinungsbildes der weiß gefaßten Zinkgüsse, wie es eine Anzahl um 1908/09 entstandener Photographien überliefert, bezeichnet werden. Dessen ungeachtet führt die Diana das Aussehen eines weiß gefaßten Eisengusses eindrucklich vor Augen.<sup>13</sup>

Ob neben den genannten Fassungen – hinzugefügt sei noch die Möglichkeit der Vergoldung<sup>14</sup> – auch die in der Werbung des Lauchhammers gelobte weiße Emaillierung der Sockel auf die Oberflächenveredelung der Büsten und Statuen übertragen wurde, muß derzeit Spekulation bleiben. Mit Verfahren, schmiede- bzw. gußeiserne Gegenstände zu emaillieren, wurde Ende des 18. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der intensiven Diskussion um die Gesundheitsgefährdung durch metallene Kochgeschirre allerorten experimentiert.<sup>15</sup> Auf den diesbezüglichen Technologievorsprung des Lauchhammers wurde bereits hingewiesen. Spuren der Originalfassung bei einer Statue der Kleinen Herculannerin aus dem Berliner Schloß könnten auf die Verwendung von Glasflüssen hinweisen, was jedoch einer eingehenderen restauratorischen Prüfung bedürfte,<sup>16</sup> wie sie auch für weitere erhaltene Kunstgüsse wünschenswert wäre. Beispiele für die ausdrücklich als emailliert angepriesenen Sockel haben

13 Vgl. zur Diana sowie den Zinkgüssen *Die Parkanlagen am Schloss Dittersbach – ein Rundgang*. Erarbeitet in einem Seminar an der TU Dresden, Institut für Landschaftsarchitektur, Lehrgebiet Geschichte der Landschaftsarchitektur. Dresden 2005, S. 50–59. An dieser Stelle sei angemerkt, daß die erwähnte Restaurierung der Diana nicht sonderlich sorgfältig erfolgte. Die Statue rostet seither stärker denn je.

14 Eine vergoldete Portraitbüste Kurfürst Friedrich Augusts III. wurde 1818 zum 50. Regierungsjubiläum des nunmehrigen Königs von Sachsen auf dem Marktplatz von Bischofswerda aufgestellt. Der Lauchhammer Eisenguß befindet sich heute in der Dresdener Skulpturensammlung und ist in eher schlechtem Zustand (freundliche mündliche Mitteilung von Frau Claudia Kabitschke, Berlin).

15 Vgl. etwa Krünitz: *Oeconomische Encyclopädie*. Bd. 54 (1791), S. 323–383, s. v. Küchen-Geräth, Küchen-Geschirr.

16 Die Vermutung freundlicherweise mündlich mitgeteilt von Herrn Matthias Frotscher, Berlin, ehemals Direktor des Kunstgußmuseums Lauchhammer.



sich – sofern sie tatsächlich gefertigt wurden – nach bisherigem Kenntnisstand nicht erhalten.

Erschwerend kommt hinzu, daß die Rezepturen der verschiedenen Fassungen in Lauchhammer als Werksgeheimnis gehütet wurden: Ein Umstand, der als durchaus üblich für das Manufakturwesen des 18. Jahrhunderts gelten kann. Erinnerung sei etwa an die explizit als Arkanisten bekannten Mitarbeiter der Porzellanmanufakturen oder an die häufigen Fälle von versuchter bzw. erfolgreicher Werksspionage.<sup>17</sup> In Lauchhammer hütete man nicht nur eifersüchtig die Email-Rezepturen, sondern offenbar auch das Wissen um die genaue Zusammensetzung der Bronzierungen. Das wird deutlich in den Berliner Auseinandersetzungen um einen übelriechenden Figurenofen, die Carola Zimmermann kürzlich aus den Akten (was für Akten? AB) erschlossen hat. Der 1795 gefertigte Ofen befand sich in der *Petits Appartements* genannten Winterwohnung Friedrich Wilhelms II. im Berliner Residenzschloß.<sup>18</sup> Im Gegensatz zu den üblicherweise verwendeten Feuerkästen, die in einem Stück gegossen bzw. aus großen Platten montiert wurden, war der Feuerkasten dieses Ofens aus Ton- und Eisenkacheln zusammengesetzt. Den Aufsatz bildete eine bronzierte Kopie der bekannten Ildefonso-Gruppe. Obwohl die Ursache für den widerlich fetten Geruch, den der Ofen beim Heizen absonderte, letzten Endes in dem Kitt gefunden wurde, mit dem die einzelnen Teile des Feuerkastens verbunden worden waren, vermutete der mit der chemischen Untersuchung des Vorfalls beauftragte Hofapotheker Prof. Hermbstaedt in seinem Gutachten zunächst, das Poliment der Bronzierung sei Quell des Übels. Einschränkend mußte er allerdings hinzufügen:

Da übrigens der Ofen in Sachsen verfertigt ist, und die Arbeiter aus ihrem Poliment ein Geheimnis machen, so kann man freylich die BestandTheile desselben nicht genau angeben. Es scheint aber ein Gemenge aus Wachs, Silberglätte Walrath und Kupferkalck zu seyn, welches auf einen vorher broncirten Grund aufgetragen worden ist. Vielleicht hat man das Wachs als ein Verbesserungsmittel zugesetzt, ohne deßen nachtheiligen Erfolg zu ahnden.<sup>19</sup>

17 Für ein typisches Beispiel aus der mit Lauchhammer vergleichbaren Ludwigslust *Carton-Fabrique* vgl. Renate Krüger: Die herzogliche Kartonfabrik zu Ludwigslust. In: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Rostock. Gesellschafts- u. Sprachwissenschaftliche Reihe* 7/8 (1967), S. 579 f.

18 Vgl. Zimmermann: »Ich habe mir daher Mühe gegeben [...]«, 2004, S. 92–94.

19 Gutachten vom 14. November 1795, zitiert nach ebd., S. 93 f.

Angemerkt sei, daß es sich bei Silberglätte und Kupferkalk um Blei- respektive Kupferoxide,<sup>20</sup> bei Walrat um ein besonderes Fett des Pottwales handelt.<sup>21</sup>

Die Möglichkeit, die Eisenkunstgüsse verschiedenfarbig zu fassen, knüpfte direkt an die Tradition von Gartenstatuen aus Blei im barocken Garten an. Auch Bleigüsse wurden nicht materialsichtig präsentiert, da ihre natürliche graue Färbung kaum repräsentativen Ansprüchen genügen konnte. Unter den vielerlei Arten, Bleistatuen zu fassen, waren Vergoldungen oder Anstriche mit weißer Öl- oder Kaseinfarbe, die den Figuren ein marmorartiges Erscheinungsbild verliehen, am gebräuchlichsten. Als Beispiele seien eine vergoldete Kopie des Borghesischen Fechters aus dem Gartentheater von Herrenhausen bei Hannover aus den 1690er Jahren (Abb. 5) bzw. die etwa zwanzig Jahre ältere weiß gefaßte Kopie des Merkurs Gianbolognas im Garten von Ham House bei London genannt (Abb. 6).

Aber auch die Fabrikate der anderen sogenannten Kunstmanufakturen, die etwa zeitgleich mit der Lauchhammer Unternehmung des Grafen Einsiedel am Ende des 18. Jahrhunderts entstanden, boten sich dem Blick des Betrachters nicht materialsichtig dar. So heißt es etwa über die Arbeiten aus Papiermaché der Ludwigsuster *Carton-Fabrique*, deren erste Abrechnung von 1783 stammt: »[...] man überzieht sie [i. e. die Kunstwerke] mit einem bronceartigen Firnis, wodurch sie das Aussehen erhalten, als ob sie wirklich aus Erz gegossen wären.«<sup>22</sup> Andere Varianten des Firnis', der die Papiermaché-Plastiken sogar für eine Aufstellung im Freien geeignet machte und dessen Rezepturen selbstredend streng geheim gehalten wurden, waren wiederum weiße Fassungen (Abb. 7) bzw. Vergoldungen oder imitierten kostbaren Stein wie Jaspis, Porphyr

20 Silberglätte war die Bezeichnung für eine besondere Form der Bleiglätte, ein »erstarrtes kristallinisches bleioxyd von heller farbe. [...]. die oben angeführten älteren glossierungen lassen keinen zweifel darüber, dasz sie die bezeichnung auf die entstehung von silberglätte bei der silbergewinnung (trennung des bleis vom silber durch schmelzen, treiben) beziehen und darunter die so entstandene bleiglätte überhaupt verstehen. in neuerer zeit erscheint sie auf die farbe bezogen; die hellste bleiglätte heiszt silberglätte, die rötlich gelbe goldglätte [...] und die dunkelste schwarze glätte« (DWB. Bd. 16, Sp. 1007, s. v. Silberglätte). Vgl. auch Krünitz: *Oeconomische Encyclopädie*. Bd. 5 (1775), S. 696 f., s. v. Blei-Glätte, Glette, Gloethe.

21 Walrat ist »eine ölige, helle masse, die sich im kopf des pottfisches, aber auch in einer vom kopf bis zum schwanz verlaufenden röhre und in vielen kleinen, im fleisch und fett zerstreuten säckchen findet« (DWB. Bd. 27, Sp. 1325, s. v. Walrat).

22 Vom Manufakturinspektor Bachmann gefertigte Abschrift eines Berichtes in der *Deutschen Zeitung der Industrie und Spekulation für die Kaiserlich-Königlichen Erblände* vom November 1797, zitiert nach Krüger: *Die herzogliche Kartonfabrik*, S. 581.

Abb. 5. Borghesischer Fechter (Kopie nach antikem Original in Paris, Louvre), Blei, vergoldet, ca. 1690–1700, Herrenhausen bei Hannover, Gartentheater

Abb. 6. Merkur (Kopie nach Gianbologna), Blei, weiß gefaßt, ca. 1670–80, Ham House bei London, Garten

Abb. 7. Venus Medici (Kopie nach antikem Original in Florenz, Uffizien), Ludwigsluster Papiermaché, weiß gefaßt, ca. 1790, Ludwigslust, Schloß (Staatliches Museum Schwerin)

oder Basalt.<sup>25</sup> Von der ihrerzeit gefeierten *Frileuse* Jean-Antoine Houdons haben sich Kopien aus Ludwigslustler Carton mit weißer, bronze- und terrakotafarbener Fassung erhalten.<sup>24</sup> Auf das durch die weiße Fassung angestrebte marmorartige Erscheinungsbild zielten auch die Anstriche mit weißer Ölfarbe, die die Terrakotta-Statuen der *Toreutikawaaren- oder Kunstbacksteinfabrik* erhalten konnten.<sup>25</sup> Diese betrieb der Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer als eine weitere Kunstmanufaktur seit 1789 in Weimar.

Lauchhammer und den anderen Kunstmanufakturen war gemeinsam, daß sie nicht daran interessiert waren, die Werkstoffe ihrer Produkte mit Rückgriffen auf eine prestigeträchtige historische Herkunft zu legitimieren. Hatte Johann Sigismund Elbholz in seinem *Hortus Berolinensis* von 1657 noch versucht, die damals innovativen Bleifiguren im Berliner Lustgarten durch einen ausführlichen Rekurs auf die Gußtechniken der Antike rückzuversichern,<sup>26</sup> so ist für die Kunstmanufakturen am Ende des 18. Jahrhunderts kaum dergleichen zu verzeichnen. Ein Rückbezug auf die Formziegel der deutschen Backsteingotik, wie etwa anfänglich in der Gründungsphase der Weimarer Toreutika-Manufaktur Klauers für Fabrikate aus Terrakotta versucht, findet im folgenden keine Fortsetzung.<sup>27</sup> Auch Lauchhammer beruft sich in der Werbung für seine Kunstgüsse lediglich auf die glänzende Reputation seines Gebrauchsguts.<sup>28</sup>

23 Vgl. Ein *Assortiment* von einer sehr schönen Art von Carton-Waaren. In: *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1789, *Intelligenz-Blatt*, S. CXLVII f., hier S. CXLVII sowie Johann Georg Bachmann: Verzeichniß der in der Herzogl. Carton-Fabrik zu Ludwigslust verfertigten Sachen nebst beygefügtten Preisen, in N. Zwdr. oder Louisd'or à 4 ½ Rthlr. In: ebd., Oktober 1790, *Intelligenz-Blatt*, S. CXXX–CXXXIV, hier S. CXXXI, CXXXIII.

24 Vgl. Jean-Baptiste Oudry / Jean-Antoine Houdon. *Vermächtnis der Aufklärung. Ausstellungskatalog*. Schwerin 2000, S. 200.

25 Vgl. D. H.: Garten-Verzierungen aus der Kunst-Backstein-Fabrik des Herrn Hofbildhauers Klauer zu Weimar. In: *Journal des Luxus und der Moden*, Oktober 1790, S. 565–569, hier S. 566 sowie Friedrich Albrecht Klebe: *Historisch-statistische Nachrichten von der berühmten Residenzstadt Weimar*. Elberfeld 1800 (Reprint. Leipzig 1975), S. 76–78.

26 Vgl. *Onder den Oranje boom. Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*. *Ausstellungskatalog*. Katalogband. München 1999, S. 255, Kat. Nr. 8. 32 (Saskia Hüneke).

27 Vgl. den Bericht über die englische Coadestone-Manufaktur und die Erwiderung darauf im *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1787, S. 171–173 bzw. ebd., Mai 1788, S. 184–186 sowie Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«, S. 66 f.

28 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Mai 1786, *Intelligenz-Blatt*, S. XLII–XLIV, hier S. XLII; Bertuch: Ueber die eisernen Guß-Arbeiten, S. 366 f. sowie Marcus Becker: »... ohne Vergleich wohlfeiler und im Freyen dauerhafter...« Die Kunstmanufakturen und das Mate-

Im Gegensatz zur materialikonologischen Komponente in der Wahrnehmung des vaterländischen preußischen Eisenkunstgusses blieben so die eigentlichen Werkstoffe, aus denen Lauchhammer und die anderen Kunstmanufakturen ihre Produkte fertigten, geschichtslos. Hinter dem identischen Erscheinungsbild – weiß, bronziert oder vergoldet – verschwanden die verwendeten Materialien und wurden rezeptionsästhetisch irrelevant. Unterstützt durch die vergleichbaren Angebotspaletten verlagerte sich die Argumentation im Konkurrenzkampf der Kunstmanufakturen auf Fragen der Dauerhaftigkeit und des Preises.<sup>29</sup> Im Rahmen dieser Determinanten erschienen die verschiedenen Fabrikate in gewissen Grenzen als untereinander austauschbar.<sup>30</sup>

In diesem Zusammenhang sei auch darauf hingewiesen, daß die in Preußen propagierte Bescheidenheit und Sparsamkeit, die sich in der Wahl des Eisens zeigen sollte, mit den Lauchhammer Kunstgüssen nicht evoziert werden konnte. Im Preußen der Zeit der Befreiungskriege rechtfertigte die Vergleichsgröße Bronze für großformatige Statuen oder Büsten das Postulat der Bescheidenheit, das sich – in diesem Falle eher auf einer metaphorischen Ebene – in das Schlagwort *Gold gab ich für Eisen* fassen ließ. Trotzdem schränkte auch Heinrich Weber 1820 ein: »Die Kunstsachen mögen immerhin theuer seyn. Sie sind Gegenstände des Luxus, und können die Preise schon tragen.«<sup>31</sup> Die Vergleichsebene in Lauchhammer bildeten hingegen Fabrikate aus Terrakotta oder Papiermaché: Dementsprechend galten die Eisenkunstgüsse als äußerst kostspielig. In einem klaren Fall von vergleichender Werbung machte eine Anzeige der Klauer-Manufaktur darauf aufmerksam, daß steinerne und gußeiserne Arbeiten »[...] für die Garten-Liebhabeerey eines Privatmanns, wenn er nicht sehr reich ist, zu theuer [sind].«<sup>32</sup>

Durch das Ausblenden der Materialeigenschaften der Plastiken konzentrierte sich die Wahrnehmung der Betrachter allein auf die Würdigung der idealen antiken bzw. an der Antike geschulten Form, die gleichsam immateriell war. Die aus dieser Dominanz der Form resultierende Beliebigkeit der

rial der Gartenplastiken am Ende des 18. Jahrhunderts. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 153–172, hier S. 164–166.

29 Vgl. ebd., S. 155–162.

30 Vgl. etwa die Beschreibung des 1796 aufgestellten Weimarer Spiegelbrunnens mit einer Lauchhammer Ildefonso-Gruppe im *Journal des Luxus und der Moden*, Juni 1797, S. 321 f. Der anonyme Autor (Bertuch) verweist darauf, daß die Statuengruppe auch in Klauerscher Toreutika zu haben sei.

31 Weber: Wegweiser, 1820 (1987), S. 14.

32 D. H.: Garten-Verzierungen, 1790, S. 566.

Oberflächenbehandlung wird verständlich bei einem Blick auf die zeitgenössische Theoriebildung zur Plastik. Mit seinem *Laokoon* von 1766 zerbrach Lessing das *ut pictora poesis*-Paradigma der Neuzeit, indem er eine Scheidung von Dichtung und Bildenden Künsten anhand ihrer Darstellungsgegenstände vornahm. Johann Gottfried Herder ging in seinem Plastik-Aufsatz von 1778 noch einen Schritt darüber hinaus und versuchte, die Grenzen von Malerei und Bildhauerkunst zu definieren.<sup>35</sup> Sein Ansatz ist nicht mehr die Frage, was die einzelnen Künste darzustellen vermögen, sondern die strukturelle Untersuchung der Perzeptionsweisen der, wie er formuliert, »drei Gattungen der Schönheit«. So sei der Gesichtssinn dafür zuständig, Teile eines Kunstwerkes nebeneinander zu erfassen und damit Flächen zu erkennen. Das Gehör erfasse Teile nacheinander, wie es für Tonfolgen notwendig sei. Der Tastsinn schließlich erfasse die Teile in-, neben- und beieinander und sei daher einzig geeignet, Körper bzw. Formen adäquat wahrzunehmen.<sup>34</sup> In der Anwendung dieser Erkenntnisse auf die Malerei und Bildhauerkunst lasse sich schlußfolgern, daß für erstere lediglich die visuell erfahrbare farbige Fläche, für letztere ausschließlich die zu ertastende reine Form ausschlaggebend sei. Dabei handele es sich, wie Herder betont, nicht um eine bloße Konvention, sondern um ein Naturgesetz.<sup>35</sup> Natürlich kann Herder nicht leugnen, daß man eine Statue auch sehen kann, dadurch ergebe sich jedoch kein Begriff von dem, »was« – so der Autor – »schöne Form ist«. Die Verwirrung entstehe, weil wir von Geburt an sowohl Gesichts- als auch Tastsinn gebrauchen. Das Gesicht aber sei schnell, das Gefühl langsam, und deshalb werde bald mit dem Blick erfaßt, was eigentlich nur ertastet werden sollte. Herder löst das Dilemma, indem er einen wahren Liebhaber der Kunst imaginiert, der bei der Betrachtung einer Statue versucht, sein Auge zur Hand zu machen.<sup>36</sup>

Im selben ästhetischen Diskurs muß auch das zeitgleich steigende Prestige von Gipsabgüssen verortet werden. Sie waren nicht mehr bloße Surrogate für die abwesenden Originale, sondern konnten als reine Form ohne jeglichen

33 Vgl. dazu auch Friedrich Kobler: Über Zink. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde* (1995), S. 254.

34 Vgl. Johann Gottfried Herder: Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume. In: ders.: *Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan*. Bd. 8. Berlin 1892, S. 14–16.

35 Vgl. ebd., S. 16.

36 Vgl. ebd., S. 8–13.

Oberflächenreiz das plastische Ideal besser darstellen als diese selbst.<sup>37</sup> Ganz zeittypisch also fieberte der junge Däne Jens Baggesen 1789 auf seiner Deutschland-Reise den Abgüssen des Mannheimer Antikensaales entgegen: »Nie bin ich mit größeren Erwartungen einer Sehenswürdigkeit entgegengegangen, denn *Gips* oder *Marmor* ist einerlei, wo es auf die Form ankommt!«<sup>38</sup>

Herders Postulat, daß die adäquate Perzeption einer Plastik lediglich deren Form betreffe, führt auch zur Antwort auf die Frage, warum eine Statue nicht schöner, sondern häßlicher wird, wenn man sie naturalistisch koloriert. Die Antwort lautet:

Weil Farbe nicht Form ist, weil sie also dem verschloßenen Auge und tastenden Sinne nicht merkbar wird, oder merkbar sogleich die schöne Form hindert. Sie ist Sandkorn, Tünche, fremder Anwuchs, worauf wir stoßen, und der uns vom reinen Gefühl dessen, was die Natur seyn sollte, wegzeucht.<sup>39</sup>

Auch jenseits der Notwendigkeit konservierender Oberflächenbehandlung ließ sich jedoch eine solche – für die Perzeption der Statue – Irrelevanz der Farbigkeit nutzen. Produktion und Rezeption des *fremden Anwuchses* waren gleichsam freigestellt und konnten etwa zum Schauplatz historischer Distinktionen werden. Diese operierten wiederum materialikonologisch, bezogen sich jedoch – wie geschildert – nicht auf den eigentlichen Werkstoff der Plastik, sondern auf das über die Fassung kommunizierte Material. In dieser Funktion begegnen uns auch am Ende des 18. Jahrhunderts schwarze Farbfassungen von Bildwerken, die einen semantisch relevanten Werkstoff codierten. Im Gegensatz zu den preußischen Eisenkunstgüssen am Beginn des folgenden Jahrhunderts handelte es sich allerdings bei der schwarzen Farbe nicht um eine Chiffre für Eisen, sondern für Basalt – seinerseits eine Chiffre für die in der klassizistischen Vorstellung der klassischen griechisch-römischen Antike vorausgehende ägyptische Kunst. Einem Werkstoff wurde so eine spezifische *Kunstgeschichtlichkeit* zugeschrieben.<sup>40</sup> Johann Wolfgang Goethe hat in der vierten seiner *Römischen Elegien* dieser werkstoffbasierten Konstruktion Ausdruck verliehen. Er preist die Römer mit den Worten:

37 Vgl. dazu Hans Ulrich Cain: Gipsabgüsse. Zur Geschichte ihrer Wertschätzung. In: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1995, S. 200–215.

38 Jens Baggesen: *Das Labyrinth oder Reise durch Deutschland in die Schweiz 1789*. Übersetzt u. hg. v. Gisela Perlet. Leipzig, Weimar 1985, S. 305.

39 Herder: Plastik, 1892, S. 26.

40 Vgl. zu diesem Terminus Thomas Raff: *Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe*. München 1994 (Kunstwissenschaftliche Studien 61), bes. S. 103–105.

[...] Den Göttern / Aller Völker der Welt bietet ihr Wohnungen an, / Habe sie schwarz und streng aus altem Basalt der Ägypter, / Oder ein Grieche sie weiß, reizend, aus Marmor geformt. / [...].<sup>41</sup>

Eine direkte bauliche Umsetzung erfuhr die zugrundeliegende kunsthistorische Konzeption im ab 1795 errichteten Wörlitzer Pantheon. Sein Untergeschoß bildet ein katakombenartiger Raum, der mit schwarzen ägyptisierenden Bildwerken von der Hand des Gothaer Hofbildhauers Friedrich Wilhelm Eugen Döll bestückt ist, darunter beispielsweise das Standbild einer Isis (Abb. 8). Programmatisch baut sich über diesem Fundament die Rotunde auf mit den mehr oder minder originalen Statuen des Apoll Musagetes und der neun Musen: weißer Marmor im Sinne der klassizistischen Imagination einer ›weißen‹ griechisch-römischen Antike.<sup>42</sup>

Durch die nicht zuletzt hermetisch bzw. freimaurerisch konnotierte Ägyptomanie des ausgehenden Jahrhunderts fanden entsprechende Bildwerke häufig den Weg in die plastische Ausstattung von Schlössern und Gärten. Ihre signifikante schwarze Färbung war dabei – wie erwähnt – materialunabhängig umsetzbar. Handelte es sich bei Dölls *Aegyptiaca* in Wörlitz um schwarz bemalten Gips, so wurden die schwarzen ägyptischen Wächter am Portal der Orangerie des Neuen Gartens in Potsdam aus Sandstein gefertigt (Abb. 9).<sup>43</sup> Aufschlußreich ist dieses Beispiel vor allem aus zwei Gründen. Zum einen läßt sich an den traditionell Schadow zugeschriebenen Antikennachbildungen zeigen, daß die Farbgebung als Verweis auf die Herkunft aus Ägypten unabhän-

41 Johann Wolfgang von Goethe: Römische Elegien. In: ders.: *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. v. Erich Trunz*. Bd. 1. Gedichte und Epen I. München 1998, S. 159.

42 Vgl. August Rode: *Beschreibung des Fürstlichen Anhalt-Dessauischen Landhauses und Englischen Gartens zu Wörlitz*. Dessau 1798<sup>2</sup> (Reprint. In: *Der Englische Garten zu Wörlitz*. München 1994), S. 190–200; Alfred Grimm: Götterdämmerung an der Elbe. Ein Beitrag zur Ägyptenromantik der Goethezeit. In: ders. (Hg.): *Theatrum Hieroglyphicum. Ägyptisierende Bildwerke des Barock. Aegyptiaca aus dem Königlichen Antiquarium der Münchner Residenz. Das Pantheon in Wörlitz*. München 1995, S. 95–108; Christian Tietze: Das Pantheon in Wörlitz. In: Grimm: *Theatrum Hieroglyphicum*, 1995, S. 65–85; Christian Tietze: Das Pantheon in Wörlitz. In: *Weltbild Wörlitz. Entwurf einer Kulturlandschaft. Ausstellungskatalog. Hg. v. Frank-Andreas Bechtholdt und Thomas Weiss*. Ostfildern-Ruit 1996, S. 195–206 sowie Alfred Grimm: Im Schatten Winckelmanns. Vom Pantheon in Wörlitz zur Münchener Glyptothek König Ludwigs I. In: *Winckelmann und Ägypten. Die Wiederentdeckung der ägyptischen Kunst im 18. Jahrhundert. Ausstellungskatalog. Hg. v. Alfred Grimm u. Sylvia Schoske*. München 2005, S. 182–187 mit S. 187–191, Kat. Nr. 125–128.

43 Vgl. *Friedrich Wilhelm II. und die Künste. Preußens Weg zum Klassizismus. Ausstellungskatalog*. Potsdam 1997, S. 440, Kat. Nr. IV. 124 (Saskia Hüneke).





Abb. 8. Friedrich Wilhelm Eugen Döll, *Isis* (entwickelt nach verschiedenen Isis-Darstellungen in Bernard de Montfaucons *Antiquité expliquée* [1719–24]), Gips, schwarz eingefärbt, ca. 1797, Wörlitz, Pantheon (Kultur-stiftung Dessau Wörlitz)



Abb. 9. Johann Gottfried Schadow (traditionelle Zuschreibung), *Ägyptischer Wächter* (Kopie nach antikem Original eines ägyptisierenden Antinous in Rom, Vatikan), Sandstein, schwarz gefaßt, ca. 1791–93, Potsdam, Neuer Garten, Portal der Orangerie (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg)

gig von der – ebenfalls ägyptisierenden – Form der Skulpturen fungiert. Im Vergleich zum *weißen* Vorbild im vatikanischen Museo Gregoriano Egizio, der in der Hadriansvilla gefundenen Statue des Antinous als Osiris aus hochpoliertem parischen Marmor,<sup>44</sup> wurde die Botschaft »Ägypten« bei den Potsdamer

44 Zum Original vgl. Joachim Raeder: *Die statuarische Ausstattung der Villa Hadriana bei Tivoli*. Frankfurt am Main u. a. 1983, S. 114 f., Kat. Nr. I. 136 sowie Hugo Meyer: *Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten. Ein Beitrag zur Kunst- und Kulturgeschichte der hadrianisch-frühantoninischen Zeit*. München 1991, S. 119–125, Kat. Nr. IV. 3, Abb. auf Tafel 107 f.

›Basalt‹-Kopien im Interesse programmatischer Deutlichkeit verdoppelt. Das ist nicht zuletzt deshalb beachtenswert, weil andere der zahlreichen klassizistischen Kopien dieses Osirantinoos – wie etwa die in hellem Stein gearbeitete *Fontaine Egyptienne* bzw. *des Incurables* in der Pariser Rue de Sèvres von 1808<sup>45</sup> – ohne den zusätzlichen Hinweis auskommen. Die Potsdamer Skulpturen sind daher ein Beleg für die Autonomie der über die Farbfassung kommunizierten Materialikonologie gegenüber der Form des einzelnen Bildwerks.

Andererseits befinden sich die schwarzen ägyptischen Wächter der Orangerie in unmittelbarer Nähe zu zwei Eisenkunstgüssen des Lauchhammerwerks. Die *in situ* erhaltenen Figurenöfen im als Konzertsaal gestalteten Mittelraum der Orangerie sind Antikenkopien – nach einer Vestalin in Neapel bzw. nach der Kapitolinischen Flora (Abb. 10) – auf reliefverzierten araförmigen Sockeln.<sup>46</sup> Die ursprünglichen Bronzierungen wurden hier kontinuierlich erhalten. Zeitgenössische Beschreibungen wie Carl Christian Horvaths Parkführer von 1802 verzeichneten genau die unterschiedlichen Farbfassungen der Bildwerke, die Nischen seitlich des Eingangs, »[...] in deren jeder ein schwarzes Idol stehet [...]« und im Innern die »[...] zwey Kopieen antiker Figuren [...], aus einem Guß von Eisen, bronzirt aus der Fabrike des Grafen von Einsiedel in Sachsen [...]«.<sup>47</sup>

Die Gefahr einer Verwirrung zwischen ›bronzenen‹ *klassischen* Antiken und den Wächterfiguren mit ihrem skizzierten Bezugssystem von *schwarz* = *Basalt* = *ägyptisch* bestand für die Zeitgenossen nicht.

Anders als erwartet werden könnte, waren jedoch selbst die explizit ägyptisierenden Eisenkunstgüsse des Lauchhammers nicht notwendig schwarz gefaßt. So verzichtete etwa der aus einem Breslauer Palais stammende Figurenofen in Form einer Priesterin, der in singulärer Weise den Feuerkasten in

45 Vgl. ebd., S. 122 f.; eine zeitgenössische Abbildung bei Jacques-Philippe Voiart: *Monumens des victoires et conquêtes des français. Recueil de tous les objets d'arts, arcs de triomphe, colonnes, bas-reliefs, routes, canaux, tableaux, statues, médailles. Consacrés à célébrer les victoires des français de 1792 à 1815*. Paris 1822, Tafel 99. Nach Katia Frey: *L'entreprise napoléonienne*. In: Dominique Massoumie, Pauline Prévost-Marcilhacy, Daniel Rabreau (Hg.): *Paris et ses fontaines. De la Renaissance à nos jours*. Paris 1995, S. 104–125, hier S. 111 war die Skulptur ursprünglich bronzefarben gefaßt.

46 Vgl. Carl Christian Horvath: *Der Königliche neue Garten an der heiligen See, und die Pfauen-Insel bey Potsdam welche Friedrich Wilhelm der Zweyte zu seinem Lieblings-Aufenthalte erbaut hat*. Potsdam 1802 (Reprint Potsdam 1991), S. 35; Friedrich Wilhelm II. und die Künste, S. 446, Kat. Nr. IV. 157 (Marita Pilz) sowie Zimmermann: »Ich habe mir daher Mühe gegeben [...]«, S. 83–88.

Abb. 10. Kapitolinische Flora (Kopie nach antikem Original in Rom, Kapitol), Lauchhammer Eisenguß, bronziert, ca. 1792, Potsdam, Neuer Garten, Palmensaal der Orangerie (Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg)

die Statue selbst integriert, im Gegensatz zu den Wächtern der Orangerie auf die Doppelung des Ägypten-Bezuges (Abb. 11). Eine jüngst erfolgte Restaurierung hat die ursprüngliche Farbgestaltung wieder deutlich gemacht. Gemäß Winckelmanns Beschreibung der weiblichen Kleidung ägyptischer Bildwerke trägt die Priesterin ein hauchdünnes Gewand, das lediglich durch den unteren Saum und die den Brustwarzen auferlegten Lotosblüten zu erkennen ist. Es ist ebenso wie die unbedeckten Partien der Figur bronziert und kommt daher als durchsichtig zur Geltung.<sup>48</sup> Die golden abgesetzten Elemente – Blüten, Arm-

47 Horvath: Der Königliche neue Garten, 1802 (1991), S. 34 bzw. 35.

48 »In diesem ältern [ägyptischen, M. B.] Stil ist die Bekleidung sonderlich an weiblichen Figuren nur durch einen hervorspringenden oder erhobenen Rand an den Beinen und am Halse angedeutet, wie an einer vermeinten Isis im Campidoglio und an zwei andern Statuen daselbst zu sehen ist. Um den Mittelpunkt der Brüste von der einen, wo die Warzen stehen würden, ist ein kleiner Zirkel eingegraben angedeutet, und von demselben gehen viel dicht

und Halsreifen sowie der Gürtel mit seinem Behang – bestehen hingegen aus aufgenietetem ornamental gestanzten Messingblech. Der Ofen kann auf die Zeit um 1810 datiert werden und entstand sicherlich nach dem Vorbild eines französischen Empire-Leuchters (Abb. 12) unter den Vorzeichen einer erneuerten Ägypten-Begeisterung in Folge der Nil-Expedition Napoleons.<sup>49</sup>

Wie eingangs hervorgehoben, läßt sich das heutige schwarze Erscheinungsbild der meisten Lauchhammer Eisenkunstgüsse als spätere Anpassung an das im preußischen Eisenguß übliche Erscheinungsbild bezeichnen. Daher sei zum Schluß ein individueller Fall dieser Anpassung kurz umrissen. 1909 erwarb der Industrielle, Schriftsteller und 1922 als Reichsaußenminister ermordete Politiker Walther Rathenau das Schloß Freienwalde an der Oder. Zusammen mit dem 1797/98 von David Gilly als Sommersitz für die Königinwitwe Friederike Luise errichteten Schloßchen konnte er auch einen als Gartenplastik dienenden Lauchhammer Figurenofen mit der Kopie der Ildefonso-Gruppe übernehmen (Abb. 13). Mit hoher Wahrscheinlichkeit handelte es sich bei diesem um denselben Ofen, der seinerzeit in den *Petits Appartements* des Berliner Schlosses jenen üblen Geruch abgesondert hatte. Unter bisher nicht ganz geklärten Umständen gelangte er wohl im Laufe des 19. Jahrhunderts nach Freienwalde. Als Rathenau den Besitz ankaufte, war der einst bronzierte Lauchhammer Eisenkunstguß anscheinend weiß gestrichen,<sup>50</sup> erhielt aber bald darauf eine schwarze Fassung.

nebeneinander liegende Einschnitte, wie Radii eines Zirkels, an zwei Finger breit auf den Brüsten herum. Und dieses könnte für einen ungereimten Zierat angesehen werden. Ich bin aber der Meinung, daß hierdurch die Falten eines dünnen Schleiers, welcher die Brüste bedeckt, angedeutet werden sollten.« (Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Hg. v. Ludwig Goldschneider. Wien 1954 [Reprint Darmstadt 1993], S. 59 f.).

49 Vgl. zum Breslauer Ofen Degen: *Skulpturen aus Eisen*, 1970, S. 267–269 sowie Grit Hermann: *Eine europäische Biographie. Der Bildhauer Joseph Mattersberger 1754–1825*. In: *Eisenbildguss in Lauchhammer um 1800. Begleitband zur Ausstellung Eisen – Kunst – Guss*. Chemnitz 2004, S. 50–65, hier S. 62–65.

50 So nach Hella Reelfs: *Castor und Pollux als Gartenfiguren. Ein Beitrag zur Dioskuren-Thematik im preußischen Klassizismus*. In: *Mitteilungen der Pücklergesellschaft 9 (Neue Folge)* (1995), S. 186–225, hier S. 209 mit Verweis auf die Mitteilung von Herrn Hinkelmann, Freienwalde, (ebd., S. 222, Anm. 71). Die Ansicht des Schlosses auf einem nach 1898 entstandenen Desserteller der KPM läßt erkennen, daß zu dieser Zeit zumindest der Sockel weiß gestrichen war. Vgl. *Kaiserlicher Kunstbesitz aus dem holländischen Exil Haus Doorn. Ausstellungskatalog*. Berlin 1991, S. 326, Kat. Nr. 341. 78, Abb. auf S. 325.

Abb. 11. Joseph Mattersberger, Figurenofen in Form einer ägyptischen Priesterin, Lauchhammer Eisenguß, bronziert, mit aufgenietetem goldfarbenen Bronzeblech, ca. 1810, Wrocław, Muzeum Narodowe

Abb. 12. Pierre-Philippe Thomire, Girandole mit ägyptischer Karyatide, Paris um 1805, London, Kunsthandel

Bezeichnend für die Villa Rathenaus im Grunewald wie auch für seinen Freienwalder Sommersitz war die wohlkalkulierte Inszenierung der Ausstattung im Interesse der Selbstdarstellung des Hausherrn. Hier lassen sich vor allem drei Bezugfelder ausmachen. Zum einen visualisierte sich über die Zurschaustellung von Antikenkopien die Zugehörigkeit zum gehobenen Bildungsbürgertum. Nahm in Freienwalde die Ildefonso-Gruppe einen prominenten Platz in der Gestaltung des Gartens ein, so begrüßte im Grunewald eine weiße Marmorkopie des Betenden Knaben in der Eingangshalle den ankommenden Besucher. Daß es sich dabei um männliche Figuren handelte, bereicherte die

Abb. 13. Idefonso-Gruppe (Kopie nach antikem Original in Madrid, Prado),  
 Lauchhammer Eisenguß, schwarz gefaßt, 1795 (?), Bad Freienwalde,  
 Schloßterrasse

Ausstattung darüber hinaus um homoerotische Anspielungen. Diese waren durch das Medium klassischer Bildwerke abgesichert, konnten jedoch von den Wissenden wohlverstanden werden, wie zeitgenössische Quellen belegen.<sup>51</sup>

Als drittes Moment darf die dezidiert preußische Note der Anlagen gewertet werden. Rathenau war einer der Protagonisten der Wiedererweckung des sogenannten *Preußischen Stils*, die für ein Anknüpfen der modernen Architektur an die preußische Landbaukunst um 1800 plädierten. War die 1911 vollendete Villa im Grunewald von Johannes Kraaz im Stil David Gillys, eines

51 Vgl. Andreas Sternweiler: Kunst und schwuler Alltag. In: Michael Bollé (Hg.): *Eldorado. Homosexuelle Frauen und Männer in Berlin 1850–1950. Geschichte, Alltag und Kultur*. 2. Aufl. Berlin 1992, S. 74–92, hier S. 74 f., 78 f. sowie Jörg Kuhn: Der »Betende Knabe von Sanssouci«. Die Rezeptionsgeschichte des Knaben vom 18. Jahrhundert bis heute. In: Gerhard Zimmer, Nele Hackländer (Hg.): *Der Betende Knabe. Original und Experiment*. Frankfurt am Main u. a. 1997, S. 35–49, hier S. 40.

Hauptvertreter dieser Baurichtung, entworfen worden, so konnte Rathenau mit Freienwalde sogar ein originales Bauwerk des Meisters erwerben. Das Schloß wurde in dessen frühklassizistischem Stil erneuert, wovon noch der halbrunde Balkonvorbau mit seinen dorischen Säulen zeugt. Symbol des Preußentums war auch der Betende Knabe von Sanssouci im Laufe des 19. Jahrhunderts geworden,<sup>52</sup> nicht jedoch die Ildefonso-Gruppe trotz ihres gehäuften Auftretens in den königlichen Gärten. War die Wahl des marmornen Betenden Knaben im Grunewald Zeichen genug, so gewährleistete die nunmehr *schwarze* Fassung der Figurengruppe in Freienwalde diese Aufgabe: »[d]ie eisenfarben [sic!] glänzenden Statuen [...]« – so Hella Reelfs in ihrer Besprechung des Gartens<sup>53</sup> – prangten im Gewand des vaterländischsten aller Werkstoffe. Eine Lauchhammer Antikenkopie des ausgehenden 18. Jahrhunderts war in Preußen angekommen.

*Bildnachweis:*

Abb. 1, 2: Foto: Barbara Herrenkind, Berlin.

Abb. 3: *Journal des Luxus und der Moden 1*, Weimar 1786, Foto: SMB PK Kunstbibliothek.

Abb. 4, 6, 9, 13: Foto: Marcus Becker, Berlin.

Abb. 5: Foto: Hendrik Müller, Berlin.

Abb. 7: Staatliches Museum Schwerin.

Abb. 8: *Theatrum Hieroglyphicum. Ägyptisierende Bildwerke des Barock. Aegyptiaca aus dem Königlichen Antiquarium der Münchner Residenz. Das Pantheon in Wörlitz*. Hg. von Alfred Grimm. München 1995, S. 90, Abb. 17, Photo: Hans-Dieter Kluge.

Abb. 10: Foto: W. Pfau.

Abb. 11: Foto: Ulrich Burckhardt, Berlin.

Abb. 12: *Vergoldete Bronzen. Die Bronzearbeiten des Spätbarock und Klassizismus*. Hg. von Hans Ottomeyer und Peter Pröschel. München 1986,

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 36–41.

<sup>53</sup> Reelfs: Castor und Pollux, S. 209.

S. 336.