

Charlotte Schreiter

Lauchhammer und Berlin. Antikenkopien aus Eisen und Bronze

Das Eisenwerk Lauchhammer bestand bereits einige Jahrzehnte, als 1804 die Königliche Eisengießerei in Berlin begründet wurde. Obwohl letztere als königlicher Betrieb andere Strukturen aufwies als das in Sachsen gelegene Lauchhammerwerk, ist doch bekannt, daß Einzelpersonlichkeiten wie Friedrich Anton von Heinitz und sein Neffe Friedrich Wilhelm von Reden nicht nur an diesen beiden Unternehmungen, sondern auch an den anderen preußischen Gießereien maßgeblich beteiligt waren.¹ Gerade die enge Verbindung des Grafen von Einsiedel, seit 1776 Besitzer des Lauchhammer-Werks, mit Friedrich Anton von Heinitz scheint den Beleg für eine enge Zusammenarbeit der Kunstgießereien in Lauchhammer und Berlin zu bieten.² Diese Verbindung wurde von Johann Friedrich Trautscholdt, Oberfaktor des Lauchhammerwerkes, 1825 kommentiert:

Der Herr Graf suchte und fand in Männern, wie der Churfürstl. Sächs. Berghauptmann von Heinitz, nachher Königl. Preuß. Minister, die Bergräthe Pörner, Scheuchler und Werner [...] Professor Lampadius [...] u. a. die lebhafteste Theilnahme, welche die Unternehmung, den Lauchhammer nach den besten mineralogischen, chemischen, physikalischen und mechanischen Kenntnissen und Hilfsmitteln einzurichten und zu betreiben, erforderte und verdiente.³

Auch die Beteiligung von Künstlern wie Christian Daniel Rauch, der 1802 bei der Anfertigung der in Lauchhammer gegossenen Giebelskulpturen für die Wolkenburger Neue Kirche mitwirkte⁴ und später eine Vielzahl von Modellen

- 1 Vgl. Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981, S. 25–33 (Die Entwicklung des Lauchhammerwerkes und seine Bedeutung für die Denkmalplastik der Kgl. Eisengießerei Berlin); S. 34; S. 46 ff.
- 2 Vgl. z. B. Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981, S. 25–33; Matthias Frotscher: Von der Erfindung des Gießens eiserner Figuren. Das Eisenwerk Lauchhammer. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 35–48, hier S. 36–38.
- 3 Trautscholdt: *Geschichte und Feyer*, 1825 (1996), S. 25.
- 4 Claudia Kabitschke: Die klassizistische Produktion des Lauchhammer Eisenwerks. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 109–127, hier S. 122–125, Abb. 61.

für die Berliner Gießerei anfertigte,⁵ weist darauf hin, daß personelle Verbindungen zwischen beiden Kunstgießereien bestanden. Da die Produkte der Berliner Gießerei den Eisenkunstguß vollständig zu repräsentieren scheinen, hat diese weit mehr Aufmerksamkeit erhalten als das um wenige Jahrzehnte ältere Eisenwerk Lauchhammer, das nach 1815 stark an Bedeutung verlor.⁶ Die unterschiedliche Gewichtung erklärt sich aus einigen theoretischen Prämissen, die den Blick auf das komplexe Geflecht an Beziehungen und Ausgrenzungen beeinträchtigen. Zum einen ist hier die inhaltliche Bewertung des Eisens als nationales preußisches Material während der Befreiungskriege zu nennen, die Parallel- oder Ursprungsentwicklungen von vornherein auf ihren Bedeutungsgehalt innerhalb dieser hoch anzusetzenden Konnotation hin erschloß.⁷ Hinzu kommt die hohe technische Blüte, die der Eisenkunstguß in den Jahrzehnten des Bestehens der Berliner Gießerei erfuhr und die den Schluß nahe legt, diese Entwicklung sei allein dort vollzogen worden. Auf der anderen Seite – von Lauchhammer aus betrachtet – verhindert der Wunsch, die Eigenständigkeit und die Pionierrolle des dortigen Eisenwerks herauszustreichen, den Blick auf größere Zusammenhänge.

Während die Beziehungen zwischen den beiden Gießereien also unstrittig sind, stellt sich im einzelnen doch die Frage, vor welchem Zeithorizont und auf der Folie welcher künstlerischer Strömungen beide Phänomene miteinander in Verbindung stehen. Besonders charakteristisch für den Lauchhammer Eisenkunstguß des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind großformatige Eisengüsse nach antiken Skulpturen, deren Entstehung und Verwendung sich vor allem im Kontext der in dieser Zeit aufblühenden Kunstmanufakturen erklären läßt, die solche Nachbildungen für die verschiedensten Ausstattungsbedürfnisse in

5 Vgl. hier den Beitrag von Claudia Kabitschke: *Eiserne Bildnisbüsten aus Berlin und Lauchhammer*, S. ****; Rauch blieb der Lauchhammer Gießerei zeitlebens verbunden, vgl. Bernhard Maaz: »Das war für Bronze gedacht und wirkt als solche«. Die Entwicklung des Bronzegusses in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: *Bronze und Galvanoplastik. Geschichte – Materialanalyse – Restaurierung*. Hg. von Birgit Meißner, Anke Doktor, Martin Mach. Dresden 2001 (Arbeitsheft 5, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt), S. 25–40, hier S. 28–29, bezogen auf den Bronzeguß des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts.

6 Vgl. z. B. *Königliche Eisen-Gießerei 2004*, passim. Grundlegend nach wie vor Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981. Zum Lauchhammer Forschungsstand grundlegend Degen: *Skulpturen aus Eisen*, 1970 sowie *Antike, Kunst und das Machbare 2004*.

7 Charlotte Schreiter: *Antike, Kunst und das Machbare. Früher Eisenkunstguß aus Lauchhammer*. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 7–32, hier S. 10–11, Anm. 11.

unterschiedlichsten Materialien herstellten.⁸ Da mit diesen Plastiken erstmalig Rundfiguren in Eisen hohl und in einem Stück gegossen werden konnten und andererseits eine rege Nachfrage nach Antikennachbildungen bestand, wäre zu erwarten gewesen, daß diese Sensation eine entsprechende Nachfolge gefunden hätte. Auffälligerweise fanden die Lauchhammer Eisenkopien jedoch – so innovativ sie in ihrer Herstellungszeit auch gewesen sein müssen – keine unmittelbare Nachfolge in demselben Material, auch und gerade nicht in Berlin. Dort wurden zu keiner Zeit großformatige Antikennachgüsse in Eisen angefertigt – sieht man einmal vom sog. Ganymed ab, der zu Übungszwecken modelliert wurde.⁹ Im folgenden soll daher der Frage nachgegangen werden, warum diese gut etablierte Produktion, die zudem in Lauchhammer spätestens in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts ausläuft, keine adäquate Nachfolge gefunden hat.

Seit der Renaissance wurden antike Skulpturen in verschiedenen Materialien nachgebildet. Hierfür wurden bis ans Ende des 17. Jahrhundert vorwiegend Bronze und – in Relation zum Material der Vorbilder – Marmor verwendet; der Bronze wurde aufgrund des höheren Materialwertes und der aufwendigeren und riskanteren Herstellungstechnik eine höhere Wertigkeit zugeordnet.¹⁰ Insgesamt handelt es sich hierbei allerdings um eine vergleichsweise überschaubare Zahl besonders wertvoller Plastiken und Skulpturen. Während sich spätestens im Verlauf des 18. Jahrhunderts Gipsabgüsse zunehmend allgemeinerer Beliebtheit erfreuten, blieb die Anzahl von Kopien in edlerem Material eher gering.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts etablierten sich für diese Belange zunehmend Bleiplastiken. Blei hat als Material den Vorteil, besonders weich und aufgrund seines niedrigen Schmelzpunktes leicht formbar, vor allem aber vergleichsweise preisgünstig zu sein.¹¹ Es galt als widerstandsfähig und

8 Hierzu allg.: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*.

9 Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981, S. 100. – Tiecks Rossebändiger auf dem Dach des Alten Museums (1826–28) nehmen zwar die monumentale Skulptur vom Monte Cavallo auf, wurden aber nach einem eigenen Modell Tiecks gefertigt: vgl. Bernhard Maaz: *Christian Friedrich Tieck 1776–1851*. Berlin 1995, S. 352–354, Kat.nr. 156, Abb. 156–157.

10 Valentin Kockel: »Dhieweilen wier die Antiquen nicht haben können ...« – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jh. In: *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert*. Hg. von Dietrich Boschung, Henner von Hesberg. Mainz 2000, S. 31–48.

11 Marcus Becker: »... ohne Vergleich wohlfeiler und im Freyen dauerhafter ...«. Die Kunstmanufakturen und das Material der Gartenplastiken am Ende des 18. Jahrhunderts. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 153–172; hier bes. S. 153–155 m. Anm. 7 und 8.

dauerhaft, ein Irrtum, der gegen Ende des Jahrhunderts dazu führte, daß Bleiplastiken wiederum durch andere Materialien ersetzt wurden.¹²

In derselben Epoche sind auch in Mitteldeutschland umfangreiche Aktivitäten festzustellen, alternative Materialien zur Reproduktion antiker Kunstwerke zu nutzen. Vor allem an den eher finanzschwachen Höfen entstand im Zuge der Entwicklung des Landschaftsgartens sowie im Rahmen größerer Um- und Neubauten von Schlössern ein erhöhter Bedarf an erschwinglichen Skulpturen für die Ausstattung.¹³ Zahlreiche Kunstmanufakturen stießen in diese Lücke und bildeten dabei eine Reihe unterschiedlicher Angebote heraus.¹⁴ In diesen zeitlichen Kontext gehört das Eisenwerk im seinerzeit sächsischen Lauchhammer in der Niederlausitz. Als der sächsische Konferenzminister Detlef Carl Graf von Einsiedel durch Erbschaft 1776 in den Besitz des Lauchhammerwerkes gelangte, wurden dort unter anderem Töpfe, Kessel, Röhren, Hammerköpfe, Ambosse, Öfen und Kaminplatten einfacher Art in Sand geformt und in Eisen gegossen. Die Produktion wies damit das geläufige Spektrum einer solchen Gießerei auf. Schon bald nach der Übernahme des Werkes durch den Grafen von Einsiedel begannen die ersten Versuche zur Herstellung von Kunstgußobjekten, zunächst vorwiegend nach antiken Vorbildern.¹⁵ Hauptquelle für die Geschichte der Frühphase des Lauchhammer Eisengusses am Ende des 18. Jahrhunderts ist die 1825 anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Werkes erschienene Schrift *Geschichte und Feyer des ersten Jahrhunderts des Eisenwerks Lauchhammer des damaligen Oberfaktors Johann-Friedrich Trautscholdt*.¹⁶ Auch wenn sie nicht in allen Teilen als zutreffend gelten kann, stellt sie angesichts des nahezu völligen Fehlens weiterer Überlieferungen eine wichtige Quelle dar. Trautscholdt berichtet, daß sowohl die Gußexperimente als auch die Wahl der Vorbilder nach Antiken von Detlef Carl Graf von Einsiedel, dem Besitzer des Eisenwerks, selbst angeregt und begleitet wurden.¹⁷

12 Ebenda, S. 155.

13 Becker: *Material der Gartenplastiken*, 2004, S. 162–165; Sandra König: Garten, Ofen, Treppenhaus. Die Aufstellung und Nutzung der Lauchhammer Eisenkunstgüsse. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 129–152.

14 Becker: *Material der Gartenplastiken*, 2004, passim; vgl. auch Petra Rau: »Unter diesen Göttern zu wandeln«. Kunsthandel, Kunstjournale und Kunstmanufakturen im 18. Jahrhundert. In: *Antlitz des Schoenen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes. Ausstellungskatalog Thüringer Landesmuseum Heidecksburg*. Rudolstadt 2003, S. 59–89.

15 Schreiter: *Antike, Kunst und das Machbare*, 2004, S. 12–17.

16 Trautscholdt: *Geschichte und Feyer*, 1825 (1996).

17 Ebenda, S. 23.

Abb. 1. Sog. Bacchantin in Dresden, Illustration
aus LePlat 1735, Taf. 21

Im Jahre 1784 wurde nach zahlreichen fehlgeschlagenen Versuchen in Lauchhammer die erste großformatige Skulptur in Eisen gegossen. Der erste Eisenguß von 1784, die sog. Bacchantin, ist nicht mehr erhalten. Gleichwohl findet sie in der zeitgenössischen Literatur gebührende Erwähnung. Trautscholdt berichtet, daß sie zunächst in Terrakotta geformt und dann in Eisen gegossen worden sei.¹⁸ Überraschenderweise handelte es sich hierbei nicht um eine Kopie einer Antike aus einer der berühmten Sammlungen Italiens, sondern einer Figur in der Dresdener Sammlung. Diese war zwar in ihren Einzelteilen antik, in ihrer Zusammenstellung jedoch verfälscht (Abb. 1). Anfang des 18. Jahrhunderts war sie mit anderen Stücken der Sammlung Chigi aus Rom nach Dresden gekommen.¹⁹

Die Wahl eines Vorbildes aus Dresden erklärt sich einerseits dadurch, daß der Graf von Einsiedel als Konferenzminister am Sächsischen Hof genauere Kenntnis dieser Sammlung hatte, andererseits aus der Bedeutung der Dresde-

18 Trautscholdt: *Geschichte und Feyer*, 1825 (1996), S. 24.

19 Vgl. Schreiter *Antike, Kunst und das Machbare*, 2004, S. 19–22 m. Abb. 6–8.

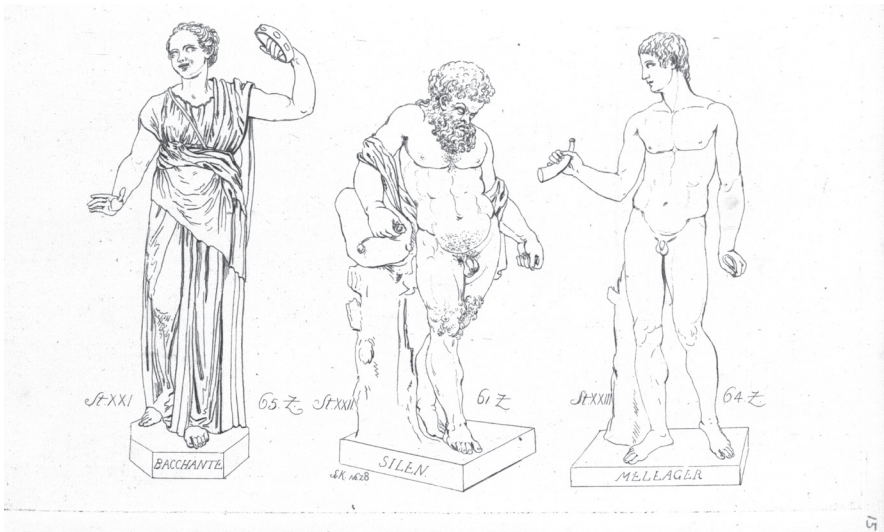


Abb. 2. Sog. Bacchantin aus Dresden, Gipsabguß im Verkaufskatalog der Rostischen Kunsthandlung 1794.

ner Sammlung in dieser Zeit. Ein aussagekräftiges Zeugnis hierfür findet sich auch in der Vorrede der zweiten Abteilung von Carl Christian Heinrich Rost's Anzeige aller Kunstwerke der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig. Rost dürfte als Händler von Antikennachbildungen den Markt in Mitteldeutschland wie kein zweiter beherrscht haben. In seiner Vorrede heißt es über die Skulpturen der kurfürstlichen Sammlung in Dresden:

Alle Kenner wissen, welch ein Schatz antiquer Marmor in Dresden aufbehalten wird: daß es der beträchtlichste in Deutschland, und ausser Rom und Florenz, selbst keine Stadt Italiens, dergleichen aufzuweisen hat.²⁰

In einem weiteren, nun illustrierten Katalog von 1794 findet sich unter den Abbildungen auch die Dresdener Bacchantin (Abb. 2). Andere Manufakturen griffen dieses Vorbild auf, so etwa Martin Gottlob Klauer, der 1790 eine Bacchantin in Toreutika-Ware, d. h. Terrakotta herstellte.²¹

20 Carl Christian Heinrich Rost: *Anzeige aller Kunstwerke der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig. Zweyte Abtheilung*. Leipzig 1786, S. 6.

21 Becker: *Material der Gartenplastiken*, 2004, S. 157–158, Abb. 75.

Abb. 3. Apollo Belvedere, Lauchhammer Eisenguß,
Schloßgarten der Wolkenburg

Die Orientierung an der Dresdener Antikensammlung ist ein Phänomen, dem wir in den Kunstmanufakturen in Mitteldeutschland verschiedentlich begegnen und das sich nur aus dieser speziellen regionalen Prägung heraus verstehen läßt. Selbstverständlich blieb aber nach wie vor das Repertoire antiker Skulpturen des Vatikans und der Uffizien maßgeblich für alle Reproduktion antiker Plastik. Dies gilt etwa für die Kopie des Apollo vom Belvedere im Garten der Wolkenburg (Abb. 3).²²

Sucht man vor diesem Hintergrund nun eine Verbindung nach Berlin, so fällt auf, daß Produkte der Lauchhammer Gießerei im Umkreis des preußischen Hofes vertreten sind. Carola Aglaia Zimmermann hat diese zusammen-

22 Jana Wierik: »Gärten sind Zeugen des öffentlichen Geschmacks...«. Der Wolkenburger Schloßpark und seine Eisenkunstguß-Plastiken. In: *Antike, Kunst und das Machbare 2004*, S. 173–196, hier S. 182–184, Abb. 83.

gestellt und kommentiert.²⁵ Sie konnte insgesamt fünf oder sechs Lauchhammer-Plastiken nachweisen. Es handelte sich um Figurenöfen, bei denen die auf einen altarförmigen Sockel montierte Figur oder Figurengruppe von der Hitze durchströmt wurde und dadurch einen funktionalen Charakter erhielt. Hierzu gehören die beiden Figurenöfen von Langhans in der Orangerie des neuen Gartens in Potsdam von 1792 mit bronzierter Oberfläche (Abb. 4 und 5). Beide Plastiken wurden nach antiken Vorbildern gestaltet. Dabei läßt die Korrespondenz, die Langhans darüber führte, erkennen, daß dieser zwar im Auftrag des Königs Gipse als Vorlagen aussuchte, daß deren spezifische Bedeutung für die Ausstattung jedoch nachrangig war.²⁴ Langhans wählte zum einen die kapitolinische Flora (Abb. 4), eine in der Epoche hoch geschätzte Figur, zum anderen die weniger verbreitete Neapler Vestalin (Abb. 5) aus. Die inhaltliche Beliebigkeit erstaunt umso mehr, als es sich gerade hier um die prominentesten Beispiele für Antikenkopien im preußischen Umfeld handelt.

Die übrigen drei oder vier Öfen, die nicht alle erhalten sind, waren hingegen aus dem üblichen Repertoire gegriffen: Die Ildefonso-Gruppe, die Kleine Herculenerin nach 1789 für die Bibliothek des Berliner Stadtschlusses und die Venus Medici für das Palais der Gräfin von der Mark 1792.²⁵ Sie wurden offenbar als zusammengehöriges Kontingent in Lauchhammer bestellt. Eines dieser Stücke, der 1795 für die Petits Appartements im Berliner Stadtschloß bestellte Ofen mit der Ildefonso-Gruppe, war nicht zur Zufriedenheit des Königs und Langhans' ausgeführt worden. Aus ungeklärten Gründen war dieser in Lauchhammer nicht mit einem gußeisernen Untersatz, sondern mit einem Sockel ausgestattet worden, auf den die eisernen Reliefplatten nur aufgekittet waren. Beim Erhitzen entwickelte dieser Ofen unangenehm riechende Gase und mußte ausgeglüht werden.²⁶ Alle diese Öfen wurden innerhalb weniger Jahre, zwischen 1792 und 1795, nach Berlin geliefert. Bislang ist nicht ersichtlich, ob andere als diese Stücke in derselben Zeit oder aber andere Lauchhammer Plastiken nach Antiken in der Stadt aufgestellt wurden. Zudem fällt auf, daß Trautscholdt bis 1825 keine Öfen mehr in seiner Liste verzeichnet.²⁷

25 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.

24 Zimmermann: Bestellungen von Figurenöfen, 2004, S. 85.

25 Zimmermann: Bestellungen von Figurenöfen, 2004, S. 88–96, Abb. 6 und 8.

26 Ebenda, S. 92–94.

27 Trautscholdt: *Geschichte und Feyer*, 1825 (1996), S. 54–57.

Abb. 4. Eiserner Figurenofen mit der Kapitollinischen Flora, 1792, Potsdam, Orangerie im Neuen Garten

Abb. 5. Eiserner Figurenofen mit der Neapler Vestalin, Potsdam, Orangerie im Neuen Garten

Für den Zeitraum der gut dokumentierten Produktionsphase des Lauchhammer-Werkes bis 1825 ist für Berlin ein völliger Rückgang des Interesses an Kunstgüssen des Betriebes zu verzeichnen. Naheliegender wäre die Annahme, daß sich der Schwerpunkt mit der Gründung der Berliner Gießerei 1804 dorthin verlagert hätte. Aber weder von dort noch aus den anderen preußischen Gießereien scheint Vergleichbares nach Berlin gelangt oder zumindest dort hergestellt worden zu sein.

Daß keine Nachfrage mehr bestand, ist unwahrscheinlich, da auch weiterhin Schlösser, Wohnhäuser und Gärten mit Antikenkopien verschiedener Machart ausgestattet wurden. So befand sich ein Teil der Berliner Gipsammlung zwischen 1815 und 1822 im Schloß Monbijou. Die Sammlung der Gipsabgüsse an der Akademie der Künste wurde ab 1806 durch Abgüsse aus Paris ergänzt. In der Folge etablierte sich ab 1816 die Berliner Gipsformerei.²⁸ Die

28 Gertrud Platz-Horster: Zur Geschichte der Sammlung von Gipsabgüssen in Berlin. In: *Berlin und die Antike. Katalog*, 1979, S. 93–98. ders.: *Aufsatzband*, S. 273–292, hier S. 273–275; Sy-

Restaurierung der Berliner Antiken durch Rauch im Jahre 1825 fand das rege Interesse breiter gesellschaftlicher Kreise.²⁹ Auch fällt in diese Epoche die Diskussion um die Einrichtung und den Bau eines öffentlichen Museums, für das seit 1825 die Statuen aus königlichem Besitz ausgewählt wurden.³⁰

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, warum diese Marktlücke nicht durch die Berliner Eisengießerei geschlossen wurde. Sieht man sich die Kunstproduktion in dieser Phase an, fällt auf, daß Antiken allenfalls funktional gebunden, etwa als Briefbeschwerer und in verkleinerter Form hergestellt wurden.³¹ Großformatige Büsten und Skulpturen waren den zeitgenössischen Werken der Berliner Bildhauerschule vorbehalten.³²

Tatsächlich ist es nicht so, daß im Umfeld des königlichen Hofes keine Antikenkopien und -nachbildungen benötigt wurden. Spätestens in den 1820er Jahren – in denen auch in Lauchhammer auf jeden Fall noch Antiken nachgegossen wurden – gibt es eine größere Anzahl solcher Plastiken, die in den königlichen Gärten aufgestellt wurden.

Unmittelbar auf ein Lauchhammer Vorbild geht eine Skulpturengruppe im Schloßpark Glienicke zurück. Bei dem Vorbild handelt es sich um den hinter dem Roten Schloß in Weimar aufgestellten Spiegelbrunnen (Abb. 6). Dieser fand das Interesse der Zeitgenossen und hat, wie aus einem Brief von Rauch an Goethe vom 18. Januar 1828 hervorgeht, auch die Beachtung des Prinzen Carl von Preußen gefunden:

Die eiserne Gruppe Castor und Pollux im Park zu Weimar hat den Prinzen Carl vermocht, dieselbe in Erz für Glinicke bei Fischer für 1500 Rthlr. gießen und ciselieren zu lassen, damit gewinnen wir einen erprobten Mann in dieser Kunst mehr.

bille Einholz: Enzyklopädie in Gips. Zur Sammlungsgeschichte der Berliner Museen. In: *Der Bär von Berlin. Jahrbuch des Vereins für die Geschichte Berlins 41. Folge* (1992), S. 75–96, hier S. 75–78; vgl. auch Klaus Stemmer: Antikenstudium nach Abgüssen an den Kunstakademien des 18. Jahrhunderts. In: *Akademie der Künste, Hochschule der Künste: »Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen«. 300 Jahre Akademie der Künste, Hochschule der Künste. Ausstellungskatalog*. Berlin 1996, S. 67–74, hier S. 72–74.

29 Einholz: Enzyklopädie in Gips, 1992, S. 76, Anm. 5; Simson: *Rauch*, 1996, S. 468–476 (zu den Antikenrestaurierungen).

30 Saskia Hüneke: *Bauten und Bildwerke in Sanssouci*. Potsdam 2000, S. 24–26. Christoph Martin Vogtherr: Das Königliche Museum zu Berlin. Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums. In: *Jahrbuch der Berliner Museen 1997* (NF), S. ***.

31 Vgl. z. B. *Eisen statt Gold 1982*, S. 206–208, Nr. 442, 443, s. a. Willmuth Arenhövel: Manufaktur und Kunsthandwerk im 19. Jahrhundert In: *Berlin und die Antike 1979*, S. 209–250, hier S. 226–235.

32 Vgl. hierzu Claudia Kabitschke in diesem Band S. ***.

Abb. 6. Spiegelbrunnen, Weimar, *Journal der Moden 1797*

Abb. 7. Ildefonso-Gruppe, Bronze, 1828, Berlin, Schloß Glienicke

Die Figuren stellen einen Nachguß der sogenannten Ildefonso-Gruppe dar, die sich heute im Prado in Madrid befindet. Diese war in der Epoche des Klassizismus in der Deutung als Schlaf und Tod (Lessing) oder aber als Castor und Pollux (Winckelmann) außerordentlich populär.³³ Sie wurde 1795 in Lauchhammer gegossen und 1796 in Weimar aufgestellt, 1798 ein zweites Mal für den Festsaal des Weimarer Schlosses.³⁴ In Glienicke wurde der Brunnen an prominenter Stelle in Kombination mit einer antik anmutenden Steinwanne aufgestellt (Abb. 7).³⁵ Obwohl das Weimarer Vorbild als Eisen identifiziert

33 Vgl. hierzu: Francis Haskell, Nicholas Penny: *Taste and the Antique*. New Haven – London 1996, S. 173–174, Abb. 90. Jörgen Birkedal Hartmann: Die Genien des Lebens und des Todes. Zur Sepulkralikonographie des Klassizismus. In: *Römisches Jahrbuch 12* (1969), S. 11–58, hier S. 13–15, Abb. 7.

34 Vgl. Becker: *Material der Gartenplastik*, 2004, Abb. 75 und 78; König: *Garten, Ofen, Treppenhaus*, 2004, S. 141.

35 Vgl. hierzu vor allem Sepp-Gustav Gröschel: Glienicke und die Antike. In: *Schloß Glienicke. Bewohner – Künstler – Parklandschaft. Ausstellungskatalog*. Hg. von der Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten Berlin. Berlin 1987, S. 243–267, hier: S. 247–248, Abb. 151; vgl. *Ethos und Pathos 1990*, S. 16–17, Kat. Nr. 4 (Jutta von Simson).

wurde, ein Eisenguß in Berlin technisch möglich oder aber in Lauchhammer für 300 Thaler bestellbar gewesen wäre, fiel die Entscheidung zugunsten von Bronze. Hieraus läßt sich folgern, daß mit der Wahl des teureren Materials eine inhaltliche Bewertung verbunden wurde.

Bei dem von Rauch erwähnten Fischer handelt es sich um Christoph Heinrich Fischer, der bis 1824 Ciseleur-Schüler von Louis Francois Couè war, dann die Gießerschule in Berlin begründete und in der Folge für Rauch goß. Ab 1839 verfügte er über ein eigenes Atelier im königlichen Gießhaus.³⁶ Die Verbindung zu Couè verweist hier auf ein weiteres wichtiges Merkmal der Berliner Antikenkopien. Lequine und Couè gehörten zu den französischen Künstlern, die auf Betreiben Schadows 1817 aus Paris nach Berlin geholt wurden, um die in Frankreich in dieser Epoche besser ausgeprägte Technik des Bronzegusses wiederzubeleben. Gerade für große Denkmalprojekte wie das Blücherdenkmal in Rostock, wurden solche Fachleute, die in Preußen in dieser Epoche offenbar nicht zahlreich waren, benötigt.³⁷

Eine gewisse Anzahl von Antikenkopien geht auf diese beiden Künstler zurück, so etwa die Plastiken im Charlottenburger Schloßpark, die in der Auswahl aus einem benennbaren Repertoire, aber vor allem in ihrer Aufstellung im Park den Lauchhammer Eisengüssen äußerst nahe kommen.³⁸ Es handelt sich im einzelnen um eine kauernde Aphrodite,³⁹ den sogenannten Germanicus⁴⁰ und die Venus Medici⁴¹; hinzu kommt vermutlich die Venus von Capua⁴²; die Plastiken wurden zwischen 1825 und 1832 aufgestellt.

36 Vgl. Hermann Lüer: *Technik der Bronzeplastik*. Leipzig 1902, S. 101–102, vgl. Maaz: *Entwicklung des Bronzegusses*, 2001, 28.

37 Maaz: *Entwicklung des Bronzegusses*, 2001, S.26–28; Lüer: *Bronzeplastik*, 1902, S. 99 formuliert das Erstaunen darüber, daß hier nicht beispielsweise auf Lauchhammer Künstler zurückgegriffen wurde: »... Leider konnte sich der Meister [erg.: Schadow] nicht entschliessen, von deutschen Giessern, die freilich (wie vorher gezeigt wurde) damals nur Eisen verarbeiteten, Probegüsse in Bronze herstellen zu lassen – zum wenigsten ist nichts davon bekannt – er veranlasste Pariser Meister, den Giesser Lequine und den Ciseleur Couè, nach Berlin überzusiedeln. ...«.

38 Clemens Alexander Wimmer: *Der Skulpturenschmuck im Charlottenburger Schlosspark*. Berlin 1992 (Aus Berliner Schlössern. Kleine Schriften XI), S. 15.

39 Wimmer: *Skulpturenschmuck*, 1992, S. 17, Abb. 12, S. 36, Nr. 11: 1826 von Lequine gegossen, 1828 aufgestellt; Vorbild Vatikan.

40 Ebenda, S. 17–19, Abb. 15, S. 36–37, Nr. 12; von Lequine gegossen und von Couè ziseliert, spätestens 1822 gegossen, 1822 Akademieausstellung, 1824 für 1000 Reichsthaler vom König angekauft, 1825 vor dem Pavillon aufgestellt, Vorbild: Paris, Louvre.

41 Ebenda, S. 24 Abb. 18, S. 35–36, Nr. 10; von Lequine um 1820 gegossen, 1830 Akademieausstellung, für 750 Taler erworben, 1832 aufgestellt; heute nach Kriegsverlust Kopie von Hermann Noack gegossen und von Dietrich Starcke ziseliert (1988)., Vorbild Florenz, Uffizien.

Die Konkurrenz durch die sich zunehmend etablierenden Berliner Gießer ist auch auf dem Feld der Antikenkopien unübersehbar. So wurde eine weitere Ildefonsogruppe von Heinrich Fischer 1828 gegossen und 1833 im Vorgarten des Neuen Flügels aufgestellt.⁴³ Der bogenspannende Amor des Lysipp nach dem Vorbild im Museo Capitolino wurde von Heinrich Hopfgarten bereits 1823 gegossen.⁴⁴ Ganz selbstverständlich wurden diese Skulpturen zum Teil bei den nach Berlin geholten französischen Gießern Lequine und Couè bestellt, zum Teil auf deren Drängen hin aufgekauft, bevor deutsche Gießer wie Fischer und Hopfgarten in den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts auch in diesem Bereich die Hauptaufgaben übernahmen.⁴⁵

Läßt sich hierin sehr deutlich erkennen, daß die Aufstellung der Statuen im Kontext der Umgestaltung der Gartenanlagen erfolgte, die neue, zeitgemäße Ausstattungselemente erforderlich machte, so kommt für die Vielzahl von Antikenkopien in Sanssouci ein weiteres Erklärungsmodell hinzu. Bereits 1798 hatte Friedrich Wilhelm II. die Verbringung der originalen Antiken in ein neu zu gründendes Museum in Berlin durch Kabinettsorder veranlaßt. Diese wurde 1821 durch Friedrich Wilhelm III. bestätigt und betraf circa 300 Stücke.⁴⁶ Durch dieses, in den königlichen Schlössern und Gärten erzeugte »Gestaltungsvakuum« kam es zwangsläufig zu Fehlstellen, die mit Hilfe von Kopien geschlossen wurden. Einher geht dies mit Vorschlägen zur Neugestaltung der Gärten durch Lenné seit 1816. Auch hier wurde offenbar in keinem Fall auf Lauchhammer-Eisen zurückgegriffen, des weiteren wurden keine Kopien in Eisen in der Königlichen Gießerei in Auftrag gegeben.

Zu den frühesten Ersatzstücken gehören der Apollo vom Belvedere (Abb. 8 und 9) und die Artemis Versailles (Abb. 10 und 11) im Heckengarten südöstlich des Neuen Palais', beide wurden 1827 gegossen.⁴⁷ Der Apollo vom Belvedere wurde von Lequine gegossen und von Christoph Heinrich Fischer ziseliert. Die Artemis Versailles wurde von Heinrich Hopfgarten gegossen und von Theodor

42 Ebenda, S. 25–26, Abb. 21, S. 41, Nr. 42, vor 1829 von Lequine gegossen, 1832 dort schon aufgestellt, Vorbild: Neapel.

43 Ebenda, S. 25–26, Abb. 20, S. 37, Nr. 14; gegossen und ziseliert von Heinrich Fischer vor 1833.

44 Ebenda, S. 25, Abb. 19, S. 35, Nr. 9; von Heinrich Hopfgarten 1823 gegossen.

45 Lüer: Bronzeplastik, 1902, S. 101.

46 Götz Eckhardt: Bildwerke in Sanssouci. In: *Ethos und Pathos 1990*, S. 185; Hüneke: Bauten und Bildwerke, 2000 S. 24–26.

47 Hüneke: Bauten und Bildwerke, 2000, S. 265.

Abb. 9. Apollo Belvedere, Bronze, 1827, Potsdam, Heckengarten am Neuen Palais, Künstlerinschriften

Abb. 8. Apollo Belvedere, Bronze,
1827, Potsdam, Heckengarten am
Neuen Palais

Kalide ziseliert.⁴⁸ Auch in dieser Unternehmung zeigt sich exemplarisch der Wettstreit zwischen den importierten französischen Künstlern und den sich immer stärker etablierenden Berliner Bronzegeießern. Lequine verläßt – glücklich gescheitert – 1852 Berlin nach dem Niedergang der königlichen Gießschule.⁴⁹ Allen gemeinsam ist, daß sie ebenso in Bronze wie in Eisen arbeiteten. Couè und Lequine sind auch als Modelleure für die Eisengießerei verzeichnet.⁵⁰ In der Beschränkung auf ein Material kann der Verzicht auf Eisen daher nicht begründet gewesen sein.

48 Hüneke: *Bauten und Bildwerke*, 2000, S. 265; s. a. Brigitte Hüfler: *Kurzbiographien Berliner Bildhauer*, in: *Ethos und Pathos 1990*, S. 449, Nr. 119 (Fischer); S. 483–484, Nr. 208 (Hopfgarten).

49 Vgl. Lür: *Bronzeplastik*, 1902, S. 98–101; Maaz: *Entwicklung des Bronze-gusses*, 2001, S. 26–27, S. 28.

50 Schmidt: *Eisenkunstguß*, 1981, S. 123.

Abb. 11. Diana Versailles, Bronze, 1827, Potsdam, Heckengarten am Neuen Palais, Künstlerinschriften

Abb. 10. Diana Versailles, Bronze, 1827, Potsdam, Heckengarten am Neuen Palais

Ganz offenbar war seit den 1820er Jahren das Bedürfnis nach einer Ausstattung mit Nachbildungen antiker Statuen stark angestiegen. Wenn hierzu Bronze und nicht Eisen gewählt wurde, kann das verschiedene Gründe gehabt haben. Offensichtlich war Eisen bereits als nationales Material so stark vereinnahmt, daß es für Antikenkopien nicht adäquat erschien. Ein beredtes Zeugnis hierfür stellt meines Erachtens das Kreuzberg-Denkmal von 1817 dar.⁵¹ Es belegt deutlich, daß es keine technischen Schwierigkeiten gab, große Figuren in Eisen zu gießen, auch wenn diese nicht aus einem Guß, sondern in Teilstücken gefertigt waren. Und während hier – trotz der an antiken Vorbildern orientierten Formgebung – Eisen dem Zweck angemessen erschien, konnte es für andere Zwecke nicht mehr ohne weiteres gewählt werden.

51 Schmidt, *Eisenkunstguß*, 1981, S. 126–133; Peter Bloch: Die Berliner Bildhauerei des 19. Jahrhunderts und die Antike. In: *Berlin und die Antike 1979. Katalogband*, S. 177–201, hier S. 186, Nr. 335–336 mit Abb.

Als Fazit möchte ich die These aufstellen, daß die großformatigen Plastiken der Lauchhammer Produktion im kulturhistorischen Kontext der Kunstmanufakturen und deren Konkurrenz untereinander zu erklären sind. Offenbar fanden diese um 1800 ein natürliches Ende, als die Ausstattungsbedürfnisse und der Kundenkreis einer Wandlung unterzogen worden waren. Auch durch den Tod der Manufakturbetreiber – Rost 1798, Klauer 1805, Einsiedel 1810 – scheint eine Lücke entstanden zu sein. In Berlin selbst erfuhr das Material Eisen seine neue Bewertung als »Vaterländisches Material«, die es in der Folge nicht als adäquat erscheinen ließ, um die vorbildhaften antiken Meisterwerke nachzubilden. Bronze und Marmor als traditionelle, hochwertige Materialien für Antikenkopien im höfischen Ambiente erschienen auch im preußischen Königshaus als angemessene Materialien. Hieraus würde sich auch erklären, daß die Lauchhammer Produktion nach antiken Vorbildern nach 1830 nahezu zum Erliegen kam und daß der Ruhm der dortigen Kunstgießerei in der Folgezeit auf die Herstellung hochwertiger Bronzegüsse gegründet war. Ist auf dem Sektor der Antikenkopien also eine von Anfang an vorhandene Abgrenzung gegen Lauchhammer zu erkennen, so wurde der Übergang zum Bronzeguß nach dem Berliner Vorbild in Lauchhammer 1836 vollzogen.⁵²

Die Herstellung von bronzenen Antikenkopien in Berlin knüpfte ganz offensichtlich nicht an ältere deutsche bzw. einheimische Traditionen an, sondern erklärt sich vor dem Hintergrund der »Neuerfindung« des Bronzegusses nach dem technischen Vorbild Frankreichs.⁵³ Eine Bestellung in Lauchhammer kam schon deshalb nicht (mehr) in Frage. Wenn die Anfertigung bronzenener Antikenkopien analog zu Lauchhammer gesehen werden kann, zeigt die Bevorzugung zunächst der französischen, dann der Berliner Gießer jedoch das Streben nach künstlerischer Unabhängigkeit und nach der Etablierung der preußischen Gießkunst.

Die Materialpluralität für antike und moderne Statuen war damit allerdings nicht am Ende, wie man nach diesen Ausführungen annehmen könnte. So waren es besonders die Zinkgüsse der Firma Geiß seit den späten 1830er Jahren, die in der Suche nach preiswerten und dauerhaften Materialien große Beliebtheit erfuhren.⁵⁴

52 Maaz: *Entwicklung des Bronzegusses*, 2001, S. 28–29; s. a. Frotscher: *Lauchhammerwerk*, 2004, S. 44–45.

53 Lürer: *Bronzeplastik*, 1902, S. 99.

54 Hierath: *Zinkguß*, 2004, S. 30, S. 78–82, S. 102–106.

Es wirkt so, als ob ein Anschluß an die Produktion der Lauchhammer Kunstgießerei in der Berliner Eisengießerei zu keiner Zeit gesucht wurde. Wie selbstverständlich kehrte man im Umkreis des preußischen Hofes zu Bronze zurück. Da die französischen Künstler ohnehin in Berlin angesiedelt worden waren, lag es offenbar nahe, sie hiermit zu beauftragen. Für die Gießereien in Lauchhammer und Berlin bedeutet dies im Umkehrschluß, daß auf diesem Sektor keine Verbindung bestand und auch nicht gesucht wurde. Anders lässt sich kaum erklären, daß auch die technischen Fertigkeiten, die in Lauchhammer ausgebildet wurden – die Herstellung von Plastiken aus einem Guss etwa – vernachlässigt wurden, wie das Beispiel des Denkmals auf dem Kreuzberg zeigt. Die Verbindungen zwischen beiden Institutionen lagen eher im Austausch von Informationen über den Feinguß oder der Schmelz- und Gußtechnik des technischen Eisengusses, die eine viel größere Kontinuität erkennen lassen.

Bildnachweis:

Abb. 1: Raymond LePlat: *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roi de Pologne à Dresden*, Dresden 1733, Taf. 21.

Abb. 2: *Abgüsse antiker und moderner Statuen, Figuren, Büsten, Basreliefs über die besten Originale geformt in der Rostischen Kunsthandlung zu Leipzig*. [Leipzig] 1794 (Carl Christian Heinrich Rost), Taf. 15.

Abb. 3: Foto Schreiter

Abb. 4, 5: Alexander Hartmann

Abb. 6: *Antlitz des Schönen. Klassizistische Bildhauerkunst im Umkreis Goethes. Ausstellungskatalog Rudolstadt*. Hg. vom Thüringer Landesmuseum Heidecksburg, Rudolstadt 2003, S. 77 (*Journal der Moden, Mai 1797*)

Abb. 7: Stiftung Preußische Schlösser und Gärten.

Abb. 8–11: Charlotte Schreiter