

Charlotte SCHREITER, Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts. Transformationen der Antike Bd. 29. Berlin/Boston: De Gruyter 2014, XIV + 864 S., 161 s/w- und farb. Abb., 4 Karten, 2 Tabellen

Der von Charlotte Schreiter publizierte Band „Antike um jeden Preis. Gipsabgüsse und Kopien antiker Plastik am Ende des 18. Jahrhunderts“ stellt Band 29 der Reihe „Transformationen der Antike“ dar, die von H. Böhme, H. Bredekamp, J. Helmuth, Ch. Marksches, E. Osterkamp, D. Perler und U. Schmitzer herausgegeben wird. Er gliedert sich in zehn Kapitel mit Unterkapiteln, die auch Verzeichnisse, Katalog und Dokumentationen beinhalten, und schließt mit Karten, Tabellen, Abbildungsnachweisen sowie Indices ab.

Im **Vorwort** erläutert die Autorin Entstehung und Intention des Buches (XI-XIII), bei dem es sich um die überarbeitete Fassung ihrer 2010 eingereichten Habilitationsschrift handelt. Seit dem Jahr 2000 beschäftigte sie sich mit Antikenkopien in Alternativmaterialien. Zunächst lag ihr Fokus auf dem Material Eisen. Ab 2005 untersuchte sie im Rahmen eines Unterprojektes des SFB 644 „Transformationen der Antike“ an der Humboldt-Universität zu Berlin großformatige Antikennachbildungen in ‚unedlen‘ Werkstoffen in Mitteldeutschland um 1800.

Im einleitenden **Kapitel I** umreißt Schreiter Fragestellung, Untersuchungsgegenstand, Region und Materialien. Sie erläutert Forschungsstand und Quellenlage. Ausgehend von Johann Joachim Winckelmanns Publikationen und deren Strahlkraft sowie dem damals bekannten Denkmälerbestand in Italien und Rom soll erörtert werden, welcher Bestand an großformatiger antiker Plastik Gelehrten und Sammlern im intellektuell zwar starken, aber wirtschaftlich schwachen Mitteldeutschland ab Ende des Siebenjährigen Krieges (1763) über Publikationen und Fachhändler zugänglich war, welche Antikenkopien sie konkret für ihre universitären und fürstlichen Sammlungen, aber auch zur Zier von Haus und Garten erwerben konnten.¹ Im Fokus der Untersuchung stehen Händler wie Carl Christian Heinrich Rost in Leipzig, Gelehrtensammlungen wie die seit 1767 unter Christian Gottlieb Heyne zusammengestellte Göttinger Abguss-Sammlung sowie fürstliche Sammlungen wie diejenigen in Gotha, Wörlitz, Rudolstadt und Weimar. Anhand dieser Einrichtungen möchte Schreiter aufzeigen, welche Diskrepanz zwischen dem Interesse der Gelehrten einer-

¹ Schreiter verweist ausdrücklich darauf, dass sie Abgüsse von Statuetten, Daktyliotheken, Korkmodelle, Stiche und Bücher aufgrund des den Rahmen sprengenden Ausmaßes von ihrer Untersuchung ausgeschlossen hat (4).

seits und dem Geschmack der fürstlichen und bürgerlichen Sammler andererseits bestehen konnte.

Zudem möchte Schreiter auf die Grenzen des Machbaren hinweisen, wenn es in der Praxis darum ging, die seit Winckelmann als vorbildhaft postulierten antiken Skulpturen tatsächlich in maßgleichen Kopien auf den mitteldeutschen Markt zu bringen. Dadurch soll auch der Umstand erklärt werden, dass „zentrale Stücke“ in den Sortimenten der Händler zunächst fehlten und wiederum „andere spezielle Objekte in den Kanon integriert“ (3) wurden. Wie dieser Kanon, das konkret „dinglich Vorhandene“ (11) damals ausgesehen hat, das kann im Katalog (Kap. IX) nachvollzogen werden. Hier sind auf 128 Seiten akribisch alle damals in den genannten Sammlungen und Händlersortimenten aufgelisteten Objekte aufgeführt von „Adonis“ bis „Zeuserme“. Grundsätzlich bestand für die Händler eine gewisse Schwierigkeit darin, so Schreiter, bekannte Stücke wie den Laokoon oder den Apoll vom Belvedere auch in dreidimensionalen Reproduktionen anbieten zu können. Deshalb versuchten sie, „weniger zentrale Stücke als gleichrangig herauszustellen“. So sei in Mitteldeutschland ein „spezifisches neues Sortiment“, ein „regionaler Kanon“ (11f.) entstanden.

Diese Untersuchungen bilden den Hintergrund für die Fragen, welches Bild der Antike in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts in Mitteldeutschland geschaffen wurde, und auf welche Weise sich Archäologie als Fach an den deutschen Universitäten etablieren konnte. Denn, so Schreiter, die „Erreichbarkeit antiker Denkmäler [war] ein konstituierender Bestandteil der Geschichte der Archäologie“ (10).² Einen weiteren Schwerpunkt legt Schreiter auf die Analyse der Abguss-Sammlungen des 18. Jahrhunderts und ihre Abhängigkeit von den Lieferanten. Das waren zunächst herumreisende italienische Händler, später einheimische Händler und Manufakturbetreiber. Sie will die Wege der Gipsabgüsse nachvollziehen, ebenso wie die Verfügbarkeit der Formen. Denn, so Schreiter, „am Ende des 18. Jahrhunderts war niemand in der Lage, frei aus dem Vorlagenbestand antiker Plastik in Rom und Italien auszuwählen“ (13). Zugleich will sie auch den auf Gipsabgüssen basierenden Antikenkopien in Marmor und Bronze seit der Renaissance nachgehen sowie den regionalen Kopien aus Alternativmaterialien wie Papiermaché, Terrakotta, Eisen, Erden und Gesteine. Dabei problematisiert sie den Begriff der Kopie, der oft eine „vollkommene Übereinstimmung mit dem Original“ impliziert, jedoch, im

² Bereits Valentin Kockel betonte die Wichtigkeit von Forschungen, die sich der Vermittlung antiker Denkmäler außerhalb Italiens zuwenden, in: Ulrike Steiner, Die Anfänge der Archäologie in Folio und Oktav. Fremdsprachige Antikenpublikationen und Reiseberichte in deutschen Ausgaben, Ausstellungskatalog Dessau und Stendal (Ruhpolding 2005) 7.

Sinne von Transformationen der Antike, „unabhängig vom Grad ihrer Ähnlichkeit mit dem Vorbild“ gelesen werden muss und dem „ein eigener Stellenwert“ und somit „ein eigener Originalcharakter“ (16) zukommt.

Bevor sich Schreiter der spezifischen Situation in Mitteldeutschland zuwendet, blickt sie in einer kurzen Hinführung in **Kapitel II** auf die damaligen Zentren des Handels, der Herstellung und des Sammelns von Antiken und deren Reproduktionen, auf Rom, Paris und England. Hier fand die Herausbildung des Kanons statt, der auch für Mitteldeutschland maßgeblich war. Von hier aus gingen die Impulse ins restliche Europa. Für Käufer wie Verkäufer war es nach wie vor ein Qualitätsmerkmal, wenn die Reproduktionen aus Formen von „den besten Antiken Roms und Italiens“ (24) stammten. England nahm eine wichtige Rolle ein wegen seiner potenten Sammler, aber auch wegen der von dort kommenden technischen Neuerungen.³ Paris wiederum wurde ab der Napoleonischen Zeit zum Zentrum für Abgüsse von Antiken.⁴ Es spielte aber schon seit der Renaissance eine wichtige Rolle und zeigt, welchen Transformationen Antiken schon damals unterliegen konnten. 1540 ließ sich Franz I. von Frankreich für Schloss Fontainebleau von Francesco Primaticcio die Skulpturen des Belvederehofs im Vatikan in Bronze abgießen. Von diesen Formen wiederum wurden andere Kopien hergestellt, so dass die in Rom befindlichen Antiken ihren „Originalstatus an die Bronzen in Fontainebleau verloren hatten“ (28). Eine wichtige Rolle spielte auch die Académie de France in Rom.⁵ Seit dem 17. Jahrhundert wurden dort Gipsformen gesammelt. Die damit hergestellten Abgüsse dienten unter anderem als Vorlagen für Antikenkopien in Marmor für den Park von Schloss Versailles. Hier diente der Abguss nur noch als Modell für eine in einem vielschichtigen Prozess hergestellte neue Statue, die bisweilen „die Antike zu verbessern“ (31) suchte. Der Formenbestand der französischen Akademie in Rom bildete für lange Zeit die Grundlage für Abgüsse, die in die anderen europäischen Akademien gelangten, er formte bis weit ins 18. Jahrhundert hinein den damaligen ‚Kanon‘ antiker Plastik.

In **Kapitel III** skizziert die Autorin das mitteldeutsche Umfeld, in dem Gipsabgüsse gesammelt wurden und aufgestellt waren. Die **Kunstakademien** waren seit der Gründung der Académie de France in Rom 1664 diejenigen Orte, an denen zunächst Gipsabgüsse gesammelt wurden. Im deutschsprachigen Raum war die 1696 gegründete Berliner Akademie die älteste und für lange Zeit die größte. Für Mitteldeutschland relevant waren diejenigen in

³ S. Vicky Coltman, *Fabricating the Antique. Neoclassicism in Britain, 1760-1800* (Chicago 2006) und *Classical Sculpture and the Culture of Collecting in Britain since 1760* (Oxford 2009).

⁴ S. Florence Rionnet, *L'Atelier de moulage du Musée du Louvre (1794-1928)* (Paris 1996).

⁵ S. Dietrich Erben, *Paris und Rom. Die staatlich gelenkten Kunstbeziehungen unter Ludwig XIV.* (Berlin 2004) 137-218.

Leipzig und Mannheim. Die Leipziger Akademie wurde 1764 gegründet, der Maler Adam Friedrich Oeser war ihr erster Direktor. Er bemühte sich, trotz Geldmangels von Anfang an die Akademie mit Abgüssen zu bestücken, konnte aber nie ganze Konvolute erwerben, sondern war auf den Ankauf von Einzelstücken letztlich über die herumreisenden Fratelli Ferrari und die sich vor Ort etablierende Rostische Kunsthandlung angewiesen.⁶ Der Mannheimer Antikensaal war seit 1767 die im deutschen Sprachraum am besten bestückte Akademiesammlung mit Gipsabgüssen und den dazugehörigen Formen, die direkt von Antiken in Italien stammten, allerdings nicht für weitere Reproduktionen benutzt werden durften. Nur wenige sich im Umlauf befindliche Gipse stammen aus Mannheimer Formen wie die für Weimar abgeformten Gruppen „Caunus und Biblis“ (Fede-Gruppe) sowie „Castor und Pollux“ (Ildefonso-Gruppe).

In Hinblick auf die **Residenzen** ist das ab 1769 erbaute Schloss in Wörlitz eines der frühesten klassizistischen Schlossbauten in Deutschland. Es wurde u.a. von dem römischen Bildhauer und Restaurator Bartolomeo Cavaceppi ausgestattet, der einerseits Marmorkopien von Werken aus den Kapitolinischen Museen in Rom schuf, andererseits Gipsabgüsse aus Rom mitbrachte. Allerdings spielten diese keine Rolle bei der weiteren Verbreitung von Antikenkopien in Mitteldeutschland. Auf Schloss Friedenstein in Gotha wurde ab 1772 die dortige Sammlung antiker und moderner Kunst ausgebaut. Ein Highlight war die lebensgroße Gipsfigur des Herakles Farnese, die über Carlo Albacini 1790 in den Bestand kam. Auch über die Brüder Ferrari und über Rost kamen Gipse nach Gotha. In Gotha vermischten sich die Wirkungsbereiche, so wurde die Sammlung zum künstlerischen ebenso wie zum antiquarischen Studium benutzt. Zudem belieferte Gotha Rost mit Formen und errichtete eine eigene manufakturartige Werkstatt in Altenburg. Somit partizipierte Gotha am Markt für Abgüsse, „ohne ihn jedoch entscheidend beeinflussen zu können“ (70). Auch die Heidecksburg in Rudolstadt beherbergte wahrscheinlich von den Ferrari stammende Abgüsse. Später wurden Antikenkopien über Rost und den Weimarer Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer gekauft. In Braunschweig wurden Antikenkopien dezidiert für einen sammlungsbezogenen Kontext gekauft. 1753 wurde dort das Herzogliche Kunst- und Naturalienkabinett im ehem. Paulinerkloster eröffnet. Hier stellte man in strenger Ordnung neben echten Antiken und Nachahmungen aus Marmor auch bronzierte Gipsab-

⁶ Eine zusammenfassende Studie zur Abgusssammlung in der Leipziger Akademie fehlt bislang. Die bisherigen Studien konzentrieren sich auf Oeser: Alphons Dürr, Adam Friedrich Oeser. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts (Leipzig 1879); Michael Wenzel, Adam Friedrich Oeser. Theorie und Praxis in der Kunst zwischen Aufklärung und Klassizismus (Weimar 1999); Timo John, Adam Friedrich Oeser (1717-1799): Studie über einen Künstler der Empfindsamkeit (Beucha 2001).

güsse auf, die über die Fratelli Ferrari bezogen wurden. In Kassel eröffnete 1779 das Museum Fridericianum als erster reiner Museumsbau in Deutschland. Dort wurde streng unterteilt zwischen echten Antiken und moderner Plastik, der man auch Bronzekopien antiker Plastik zuordnete. Unabhängig davon wurden für Kassel Kopien von vermeintlich antiken Bronzeköpfen aus dem bei Hannover gelegenen Schloss Herrenhausen gekauft, die zugleich auch nach Göttingen gingen. Wahrscheinlich fertigten die Ferrari die Abgüsse an. Den von ihr selbst gesteckten regionalen Rahmen Mitteldeutschland verlässt Schreiter in einem kleinen Exkurs zu einem Privatgarten in Bremen, der u.a. Gipsabgüsse und Bleinachbildungen enthielt (99f.). Dabei handelt es sich um eine Besonderheit, da Gipsabgüssen nicht im Außenraum aufgestellt wurden.

Die **Universität** in Göttingen war die erste, die 1767 eine Abguss-Sammlung einrichtete. Das stand in direktem Zusammenhang mit der Lehrtätigkeit Christian Gottlob Heynes. Sie ist gut erforscht.⁷ Schreiter legt mit ihrem nochmaligen Blick auf deren Gründungsphase dar, dass beim Aufbau der Sammlung nicht nur die parallel dazu entstandenen Sammlungen in Ateliers und Akademien, sondern auch diejenigen an den Residenzen maßgeblich waren. Zudem hinterfragt sie die Ankaufsstrategie Heynes. Waren dessen Kriterien bereits ausformuliert, oder haben sich diese eher, so Schreiters These, sukzessive in Hinblick auf die anderen Sammlungen und deren Bestand entwickelt? (89) Laut Schreiter war der Aufbau der Göttinger Sammlung eng mit den Hauptlieferanten Ferrari sowie mit der Kassler Sammlung verknüpft. Heyne hatte relativ schnell Zweifel an der Qualität der Abgüsse, die über die Ferrari kamen. Er versuchte, direkt in Italien zu kaufen, was aber logistisch und finanziell zu aufwendig war. Danach kaufte er zunächst über Rost Abgüsse aus der Dresdener Sammlung und dann gar nichts mehr. Er war mit der Qualität des Angebotenen nicht zufrieden.

Das mit rund 160 Seiten ausführlichste **Kapitel IV** ist den Händlern gewidmet, den Fratelli Ferrari und Rost. Die Autorin geht zunächst der Frage nach, welche Formen die reisenden, in der Regel italienischen Händler und auch Rost benutzt (wohl eher die qualitativ hochwertigeren Gips-Stückformen als die schnell handhabbaren, aber qualitativ schlechteren Lehm- oder Wachsformen),

⁷ Christof Boehringer, Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung, in: Hans Beck u.a. (Hgg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert* (Berlin 1981) 273-291. Zuletzt: Klaus Fittschen (Hg.), *Verzeichnis der Gipsabgüsse des Archäologischen Instituts der Georg-August-Universität Göttingen: Bestand 1767-1989* (Göttingen 1990); ders. *Christian Gottlob Heyne und die Göttinger Gipsabguss-Sammlung*, in: Daniel Graepler/Joachim Migl (Hgg.), *Das Studium des schönen Altertums. Christian Gottlob Heyne und die Entstehung der Klassischen Archäologie, Ausstellungskatalog* (Göttingen 2007) 89-99.

und von welcher Art von Mutterkopie sie die erste Form genommen haben. Denn das war ausschlaggebend für die Qualität des Abgusses.

Die **Fratelli Ferrari** nahmen wohl ab 1774 ihre Tätigkeit in Deutschland auf. Ihr Wirken ist bislang nur rudimentär dokumentiert, vor allem „die Anfänge ihrer Tätigkeit in Deutschland liegen weitgehend im Dunkeln“ (109). Protegiert von Rudolf Erich Raspe aus Kassel verkauften sie bis 1777 erfolgreich ihre Ware in Mitteldeutschland. Und zwar nicht nur an Gelehrte oder Adelige, vor allem in Leipzig erreichten sie auch das Bürgertum und die einfachen Leute. Selbst Rost kaufte seine ersten Abgüsse bei ihnen und stellte sie in seinen Bücherschrank. Sie bedienten „einen im Entstehen befindlichen Markt, der in jeder Hinsicht offen für die ‚Werke der alten Kunst‘ war“ (109). Ihre Gipsabgüsse wurden dementsprechend – und auch entgegen der eigentlichen Tatsachen – dafür gepriesen, die Formen seien von antiken Originalen in Italien genommen worden, die Gipse scharf und meisterhaft abgegossen. Sie seien preiswert zu haben und mit geringen Transportkosten versehen. Sie seien Werke der Kunst und Muster des guten Geschmacks wohlfeil zur Förderung der Bildung (109). Auch wurden die von ihnen vertriebenen Abgüsse als ‚Originale des Alterthums‘ bezeichnet. Das kam einer Gleichsetzung mit den antiken Marmororiginalen gleich. Schon allein die Herkunft der Fratelli Ferrari aus Italien speiste ihre Reputation, stand für die Qualität ihrer Abgüsse. Allerdings gibt es schon schriftlich überlieferte kritische Stimmen, die auf deren flau Oberfläche hinwiesen. 1777 reisten die Ferrari zum letzten Mal nach Deutschland und verkauften eine große Stückzahl an die Berliner Akademie. Ihre Formen hatte Rost in Leipzig aufgekauft, der dort seit Ende der 1770er Jahre eine Kunstbuchhandlung betrieb. Heute sind nur noch wenige erhaltene Gipse den Ferrari zuzuweisen. Sie befinden sich in Göttingen und Weimar. Schreiter hat deren Gesamtsortiment anhand einer wohl 1774 nach Gotha gesandten Angebotsliste rekonstruiert. Insgesamt gab es 26 Objekte zu kaufen, davon waren vier lebensgroß (Laokoon ohne seine Söhne, Fechter Borghese, Venus Medici, Faun mit der Fußklapper), der Rest Büsten und Köpfe. Die meisten Formen der Ferrari stammten wahrscheinlich, wie schon Heyne vermutete⁸, aus der 1755 eröffneten Gipsabguss-Sammlung Farsetti in Venedig. Dort befanden sich nicht nur Abgüsse, sondern auch die Formen von

⁸ Schreiter 2014, 197 zitiert eine seinerzeit wahrscheinlich nie veröffentlichte Einschätzung von Heyne, die inzwischen publiziert ist in Christof Boehringer, *Lehrsammlungen von Gipsabgüssen im 18. Jahrhundert am Beispiel der Göttinger Universitätssammlung*, in: Hans Beck u.a. (Hgg.), *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert* (Berlin 1981) 281 Anm. 35 und Valentin Kockel, „Dhieweilen wir die Antiquen nicht haben können ...“ – Abgüsse, Nachbildungen und Verkleinerungen antiker Kunst und Architektur im 18. und 19. Jahrhundert, in: Dietrich Boschung/Henner von Hesberg (Hgg.), *Antikensammlungen des europäischen Adels im 18. Jahrhundert* (Mainz 2000) 48.

Antiken aus dem Vatikan und aus Florenz. Das war eine Besonderheit. Denn die großen italienischen Museen waren sehr restriktiv die Erlaubnis von Abformungen betreffend. Die Ferrari haben wohl – auf inoffiziellem Weg – aus den Farsetti-Formen Gipse gegossen und von diesen wiederum ihre eigenen Formen erstellt. Denn: „Für alle ihnen zuweisbaren Gipse gibt es auch einen Eintrag im Farsetti-Inventar.“ (127)

Als „entscheidende Wende“ (133) im Handel mit Gipsabgüssen bezeichnete Schreiter die Einrichtung der ‚**Kunstfabrick**‘ von **Carl Christian Heinrich Rost** im Jahr 1778 mit Verkaufsräumen in Auerbachs Hof in der international ausgerichteten Messestadt Leipzig. Auch die Unternehmungen der Rostischen Kunsthandlung sind bislang nicht ausreichend aufgearbeitet (135).⁹ Rost kaufte den Ferrari ihre Formen ab und verabredete zugleich vertraglich mit ihnen, dass sie nicht mehr in Leipzig und Umgebung tätig werden. Auf diese Weise dominierte Rost den mitteldeutschen Markt. Durch sein über Verkaufskataloge veröffentlichtes Sortiment fokussierte er den Blick auf eine gewisse Anzahl an Skulpturen. Er verbreitete dadurch ein klassizistisches Ideal, das den Rahmenbedingungen des Kunstmarkts unterlag, nicht jedoch ästhetischen oder intellektuellen Kriterien.¹⁰ Anfang der 1780er Jahre erweiterte er sein Sortiment um Abgüsse von 25 Skulpturen aus der Dresdner Antikensammlung. Rost wusste, dass es ein großes Privileg war, solche Formen nehmen zu dürfen. Ein Problem stellten für ihn die fahrenden italienischen Händler dar, die sich zur Messezeit in Leipzig aufhielten. Sie kauften Rosts Abgüsse, erstellten davon neue Formen und verkauften ihrerseits wiederum Abgüsse aus diesen Formen. Im Gegensatz zu Rosts Abgüssen waren sie eine Stufe flauer und hatten keine Siegelmarke. Viele der heute noch bekannten Abgüsse, die mit Rost in Verbindung gebracht werden, haben kein Siegel und müssen deshalb als Raubkopien angesehen werden.

Skeptisch gegenüber Rost blieb Heyne in Göttingen. Er hat, obwohl mehrfach von Rost dazu aufgefordert und mit Vergünstigungen gelockt, nur zwei Gipse nach den Dresdner Antiken gekauft, und zwar genau die beiden, die Winckelmann als Besonderheit der Dresdner Sammlung hervorgehoben hatte. Die Situation änderte sich nochmals für Rost, nachdem Dresden die Mengs'sche Gipsabguss-Sammlung angekauft und ausgestellt hatte. Denn nun konnten auch erstklassige Abgüsse von Antiken aus Rom begutachtet werden. Diese traten in direkte Konkurrenz mit den Abgüssen aus den Formen der Fratelli Ferrari, die Rost vertrieb. Rost versuchte auch (allerdings vergebens) Abgüsse

⁹ Einen Überblick gibt Kockel (s. Anm. 8) 39 f.

¹⁰ Hinweis der Autorin (135 f.), dass sie Rosts Sortiment nur anhand der Kataloge rekonstruieren konnte. Inventarlisten, Rechnungs- oder Auftragsbücher sind derzeit nicht bekannt.

an die Berliner Akademie zu verkaufen. Dabei stieß er auf sehr kritische Käufer, die eigens nach Leipzig reisten, um seine Abgüsse vorab auf ihre Qualität hin zu begutachten, und sie schließlich negativ beurteilten. Sowohl Rosts Verkaufsbemühungen nach Göttingen, als auch nach Berlin, den beiden damals „kompetentesten Institutionen“ (181), scheiterten.

Ein Problem stellen im Rost'schen Bestand die vielen Stücke dar, die in den gedruckten Katalogen erscheinen und nicht den Ferrarri, dem Dresdner Bestand oder anderen klar benennbaren Sammlungen entstammen. Hier spricht sich Schreiter eindeutig gegen einen sich durch die Sekundärliteratur ziehenden Hinweis aus, der besagt, „Rost habe vom Papst ein Privileg zum Abformen von Antiken in Rom gehabt“ (218). Eine oder mehrere Quellen in Italien muss er aber gehabt haben. Darauf verweist Rost in seinen Verzeichnissen und darauf deuten die aufgeführten Stücke hin. Grundsätzlich setzte sich „Rosts Sortiment aus dem zusammen, was für ihn erreichbar und verfügbar war“, so Schreiter: „Zentrale Stücke, die einem repräsentativen Kanon zuzuschlagen wären, fehlen hingegen“ (223) wie die Statuen aus dem Belvedere im Vatikan und in der Florentiner Tribuna.

Für einen anderen Sektor, den Landschaftsgarten, entwickelte Rost eine feste Masse, wohl eine Art Terrakotta, mit der er Abgüsse erstellte. Diese waren ca. 2-3mal so teuer wie Gipsabgüsse und konnten auch als Ofenaufsatz benutzt werden. Dadurch reagierte Rost auf die eisernen Figurenöfen der Lauchhammer Gießerei. Insgesamt agierte Rost in verschiedene Richtungen gegenüber der Konkurrenz. Er nahm Ware von anderen Herstellern wie der Eisengießerei Lauchhammer oder dem Bildhauer Klauer in Kommission, versteckte diese dann aber vor seinen Kunden, um deren Absatz nicht zu fördern. Zudem wollte er analog zu Friedrich Justin Bertuchs Weimarer „Journal des Luxus und der Moden“ ein Wochenblatt herausgeben, in dem aktuelle Kunstnachrichten zusammen mit Verkaufsangeboten aus seinem Haus veröffentlicht werden sollten. Insgesamt stellte Rosts Kunsthandlung mit ihrer Warenvielfalt, den großen Vorräten (nicht nur an Abgüssen) und der Möglichkeit, Herstellung und Verkauf direkt miteinander zu kombinieren, einen „eigenen neuen Geschäftstypus dar“ (225). Die Nachfolger Rosts führten dessen Kunsthandlung noch bis ins späte 19. Jh. weiter, allerdings mit sich verlagerndem Sortiment.

Den Abschluss von Kapitel IV bildet ein 28seitiger Exkurs, in dem Schreiter die Kataloge und Preisverzeichnisse der Rostischen Kunsthandlung darlegt (225–257). Dieser ist in Ergänzung zu Teilen der Dokumentation (Kapitel X) im Anhang zu lesen, und hätte auch dort seinen Platz finden können.

Den Materialien und Produzenten gewidmet ist das 123 Seiten starke **Kapitel V**. Hier beschäftigt sich die Autorin mit der Fabrikation, dem Vertrieb und der Funktion von Reproduktionsmaterialien wie Eisen, Terrakotta und Papiermaché, aber auch mit weiteren Herstellern. Schreiter fasst diese Materialien unter dem Begriff der „Alternativmaterialien“ (261) zusammen und verweist darauf, dass sie in der kunsthistorischen und archäologischen Forschung bislang kaum beachtet wurden. Gerade Mitteldeutschland sei eine Region, in der besonders viele Kopien in diesen Materialien hergestellt wurden. Ziel war es, ein Material für Skulpturen im Außenbereich zu finden, das als Substitut für Bronze und Marmor diene. Eine Schlüsselposition nahm das Unternehmen von Rost ein, das Vorlagen für individuelle Experimente mit lokal vorhandenen Materialressourcen lieferte. Rost selbst entwickelte um 1782 die oben beschriebene, wetterbeständige „feste Masse“, deren Rezept er nicht preisgab. International wurde seit Beginn des 18. Jahrhunderts nach solchen Materialien gesucht. Nachdem sich Blei als unbrauchbar erwies, wurden seit 1769 in Lambeth bei London Gartenplastiken aus „Coade Stone“ hergestellt.

Schon 1765 hatte man in der „**Herzoglichen Carton=Fabrick**“ zu **Ludwigslust** aus finanziellen Gründen damit begonnen, auch für den Außenbereich Kopien antiker Plastik aus Papiermaché zu erstellen.¹¹ Rohmaterial dafür waren die Altakten der herzoglichen Kanzleien. Ausgehend von einer individuellen Fertigung für die Belange des Hofes, wurden bald in arbeitsteiliger Vorgehensweise größere Kontingente für ein breiteres, vor allem norddeutsches Publikum erstellt. Entsprechend den eigenen Bedürfnissen der Haus- und Gartenausstattung stand bei den Produkten aus Ludwigslust der „dekorative Aspekt“ (282) im Vordergrund. Verkauft wurden Vasen, antike und moderne Büsten sowie Uhrgehäuse. Das Sortiment war überschaubar, die Vorlagen wurden von verschiedenen Händlern erworben. Wichtig war, dass sich das durchaus überschaubare Sortiment vom Angebot der Konkurrenten unterschied. Die beliebtesten Figuren waren die Venus Medici und die Frileuse von Jean-Antoine Houdon. Das Neuartige an den Ludwigsluster Produkten war „die Schärfe der Modellierung und die Oberfläche, ... die ihren Vergleich ... bei Bronzebildwerken und den Gipsabgüssen der Italiener“ (284) fand. Um 1810 endete der Verkauf.

¹¹ S. dazu bislang die Magisterarbeit von Sylvia van der Heyden, Antikenreproduktionen in Papiermaché um 1800 – Die Kartonfabrik Ludwigslust und ihre Produktpalette. Ein historischer Ein- und Überblick, in: Pegasus – Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike 15, 2013, 91-134 und Kristina Hegner, Sparsamkeit und Kunst um 1800. Die Pappmachéprodukte der Herzoglichen Carton-Fabrik in Ludwigslust, in: Arbeitskreis Bild Druck Papier, Tagungsband Hagenow 2008 (Münster 2009) 29-44.

In einer anderen Liga ist das **Gräflich-Einsiedelsche Eisenwerk zu Mücken-berg bei Lauchhammer** in der Niederlausitz anzusiedeln. Es wurde 1725 in Betrieb genommen. 1784 stellte man erstmals eine große Figur hohl aus einem Eisenguss her, eine Bacchantin nach dem Vorbild aus der Dresdner Sammlung. In aufwendigen Versuchen hatte Detlef Carl Graf von Einsiedel das Material Eisen erproben und zusätzlich zur Gebrauchsgut- eine Kunstgießerei einrichten lassen. Die Formen bestanden nicht aus Gips, sondern aus Lehm wegen des – gegenüber Bronze – höheren Schmelzpunktes von Eisen. Schon zuvor hatte der Graf eine Kunstsammlung angelegt, aus der sich die Vorlagen speisten. Sie stammten aus Dresden und Italien und gelangten zumeist über Rost nach Lauchhammer. Der Verkauf erfolgte in Kommission, zunächst über Rost, dann, als dessen Verkaufspraktiken nicht mehr tragbar waren, über Bertuch.

Graf von Einsiedels Käuferschicht war gehoben und gehörte dem Adel an. Das „Journal des Luxus und der Moden“ bewertete damals Gartenschmuck und Ofenaufsätze aus Eisen als im Preis und in der Qualität der Ausführung ganz oben stehend. Der in Lauchhammer entwickelte Eisenguß ging dem preußischen zeitlich voran. Vor allem in der Anfangszeit waren die Lauchhammer Plastiken oft farblich gefasst, um andere Materialien wie Bronze, Porzellan oder Marmor nachzuahmen. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts trat der Nachguß großformatiger antiker Skulpturen zugunsten serieller Produkte in den Hintergrund. Im 19. Jahrhundert ließen zeitgenössische Künstler noch in Lauchhammer gießen. Sukzessive verlor Eisen jedoch wieder gegenüber dem altbewährten Material Bronze an Bedeutung. Es ist auch das Verdienst von Charlotte Schreier, die Geschichte und Bedeutung der Lauchhammer'schen Gießerei umfassend aufgearbeitet zu haben.¹² Sie hat den dortigen Produktionsprozess nachvollzogen und konnte aufzeigen, dass zwischen dem fertigen Eisenguss und den Gipsvorlagen zumeist mehrere Stufen der Reproduktion lagen (293–329).

Auf eine weniger bemittelte Käuferschicht zielte der **Weimarer Hofbildhauer Martin Gottlieb Klauer** ab, der gegen 1789 in seiner Werkstatt im Familienbetrieb damit begann, serielle „Toreutica“-Ware (330) aus lokalem Ton herzustellen. Es waren vergleichsweise günstige Produkte aus „Kunst=Backstein“ (338), sprich aus doppelt gebrannter, sehr widerstandsfähiger Terrakotta. Als Vorbild diente die englische „Coade Stone“ Ware, auch „Lithodipyra“ genannt. Diese Unternehmung ging auf die Initiative des Weimarer Händlers Bertuch zurück, der auch weitgehend für Werbung und Verkauf der nur in vergleichsweise geringem Sortiment vorhandenen Plastiken sorgte. Zugleich vertrieb Klauer auch einige wenige Gipsabgüsse, deren Formen er wiederum

¹² S. dazu die Abhandlung zur Forschungsgeschichte (295-297 insbesondere mit Anm. 1131).

von Rost erworben hatte. Die Klauer'schen Produkte waren nach dem Tod des Bildhauers noch bis etwa 1806 im Vertrieb.

In einer ähnlichen Technik entwickelte der **Gothaer Hofbildhauer Friedrich Wilhelm Doell** gemeinsam mit seinem Bruder Carl Friedrich Statuen aus „weißer gebrannter Erde“ (377), einem hellen lokalen Ton. Sie dienten vor allem als Ofenaufsätze. Friedrich Wilhelm nahm unter den Anbietern eine Sonderstellung ein, da er als eigenständiger Künstler tätig war und Antikenkopien aus Marmor selbst fertigte. Von diesen wiederum erstellte er Gipsabgüsse, die er neben solchen von eigenen künstlerischen Entwürfen zum Verkauf anbot. Ein echter Konkurrent für Rost oder Klauer wurde er aufgrund seines kleinen Sortiments nicht.

Kapitel VI „Das Ideal auf Vorrat. Vorbild, Material, Technik und die Verbreitung einer aktualisierten Antike“ stellt ein erstes weiter ausgreifendes Resümee der vorhergehenden Studien dar. Schreiter geht nochmals auf die Verbreitung der Antike im späten 18. Jahrhundert in Mitteldeutschland ein. Bereits hier finde eine „Transformation“ (385) statt, die Verarbeitung des antiken Denkmälerbestandes verändere diesen rückwirkend wieder. Die aus Italien stammenden Gebrüder Fratelli begründeten den Topos der wahren Form, die direkt über dem antiken Original genommen wurde. Solchen Formen kam der höchste Wert zu. In dieser Hinsicht nahmen die Abgüsse der stark barock überformten Dresdner Antiken eine Sonderstellung ein. Einige von Ihnen, wie die Herkulanerinnen oder die (heute entrestaurierte) Bacchantin, erlebten eine eigene, lokale Karriere. Besonders beliebt waren in Mitteldeutschland die Ildefonso- und die Fede-Gruppe, deren Formen aus dem Mannheimer Antikensaal stammten. Ebenfalls eine Sonderstellung nahmen die Antikennachbildungen von Künstlern wie Klauer, Doell und Houdon ein. Diese Musen und Gewandfiguren schlossen Lücken im nicht vollständigen Formenbestand der einzelnen Händler.

Das verwendete Material stammte aus lokalem Bestand, diente aber nur als Träger, der in der Regel ein wertvolleres Material wie Marmor oder Bronze suggerieren sollte. Es wurde entsprechend dem gewünschten Aufstellungsort ausgewählt. Somit gewannen die mitteldeutschen Antikenkopien „eine hohe Anpassungsfähigkeit an das jeweils gewünschte Nutzungsprofil“ (426 f.). Weiterer bestimmender Faktor bei der Herstellung von Antikenkopien war die Technik, die einerseits bekannt war (wie der Gipsabguss), andererseits erst in unternehmerischer Eigeninitiative entwickelt werden musste (wie der Eisen-guss). In Hinblick auf Werkstattorganisation und Vertrieb war eine arbeitsteilige Vorgehensweise wichtig. Für eine gute Positionierung auf dem Markt mussten

entsprechende Marketingmaßnahmen ergriffen werden wie eigene Kataloge oder Anzeigen in Zeitschriften.

Verwendet wurden die Gipsabgüsse und Antikenkopien in Alternativmaterialien in Hinblick auf das jeweilige Material in den unterschiedlichsten Aufstellungskontexten und Materialkombinationen. Das vollzieht Schreiter anhand einer kurzen Analyse u.a. von ausgewählten Innenräumen in Weimar (Schloss Tiefurt, Residenzschloss, Wohnhaus von Goethe und Bertuch, Großherzogliche Bibliothek) sowie Schlossgartenanlagen (Mückenberg, Wolkenburg, Schlosspark Weimar und Neschwitz bei Bautzen, Park im Seifersdorfer Teil in Dresden). Die Herstellungsorte bedingten weitgehend die Kundschaft, so waren die Ludwigsluster Plastiken vor allem in Mecklenburg-Schwerin und im Baltikum, diejenigen aus Lauchhammer vor allem in Sachsen verbreitet.

Abschließend resümiert Schreiter in dem relativ kurz gehaltenen **Kapitel VII** „Der neue Blick auf die Antike“, dass „die Etablierung der Gipsabgüsse und Antikenkopien in Mitteldeutschland keineswegs geradlinig verlief“, sondern „jeweils das Ergebnis unterschiedlicher Interessenslagen“ war (461). In den Akademien und bei den Künstlern sei der Gipsabguss in den künstlerischen Schaffensprozess integriert gewesen. Einen kritischen Blick wirft Schreiter in diesem Zusammenhang auf die Göttinger Abguss-Sammlung, die zwar in zeitlicher Hinsicht die erste universitäre Sammlung gewesen sei, aber anfangs noch keineswegs akademischen Bedürfnissen genügt habe (461 f.). Treibende Kraft für die Etablierung von Antikenkopien in Alternativmaterialien seien die Veränderungen der Ausstattungsbedürfnisse gewesen. Trotz der Einbindung in ein internationales Netzwerk bestehend aus persönlichen Kontakten, waren „die Herstellungs- und Vertriebsmodelle in Mitteldeutschland eng an Einzelpersonlichkeiten gebunden“ – was dazu führte, dass „mit deren Tod“ um 1800, „der Handel einen markanten Einbruch erlebte“ (464).

Insgesamt handelt es sich bei der vorgelegten opulenten Publikation um eine detailgenaue Mikrostudie zu einer bislang vernachlässigten Materialgruppe für einen klar umrissenen geografischen und zeitlichen Raum. Sehr wertvoll ist der 228 Objekte umfassende Katalog, für den Schreiter in akribischer Kleinarbeit alle Kunstwerke lokalisiert hat. Sinnvoll ist die von Schreiter gewählte Fokussierung auf die Großplastik für die Frage nach der Kanonbildung sowie, ihre Leitfragen betreffend, das technisch Machbare, die verwendeten Materialien und die Verfügbarkeit der Antiken. Neu an ihrer Fragestellung ist, dass sie sich (auch bedingt durch die unedlen Materialien) einer bürgerlichen Käuferschicht, deren Ausstattungsbedürfnissen und damit – weg vom Fokus auf akademische Bedürfnisse – Fragen der in den vergangenen Jahren in den Fokus

gerückten Konsumforschung zuwendet. Schon ihr einleitender, recht kurzer Hinweis auf den Forschungsstand macht deutlich, dass es sich bei der Arbeit um ein Desiderat handelt. Das hat damit zu tun, dass Kopien in unedlen Materialien grundsätzlich viel weniger erforscht sind als Originale in Marmor oder Reproduktionen in Gips; und dass manche der kleinen mitteldeutschen Höfe bislang nur wenig im Fokus standen. Zudem wurde für diese Region die spezifische Fragestellung nach der Herkunft der Vorlagen bislang weder in Hinblick auf die Gipse noch auf die Reproduktionen in Alternativmaterialien angewandt. Schreiter hat eine Lücke geschlossen, indem sie auf regionaler Basis mehrere Institutionen unterschiedlicher Couleur miteinander in Beziehung setzte und verknüpfte.

Kann Schreiter in Kapitel III, das sich auf die Gipsabgüsse bezieht, noch auf umfangreiche Sekundärliteratur zurückgreifen, so hat sie (auch im Verbund mit anderen) in den Kapiteln IV und V betreffend die Händler Ferrari und Rost sowie die Manufakturen der Kopien aus unedlen Materialien Grundlagenforschung betrieben.

Zwei wichtige Ereignisse und Institutionen im Hintergrund haben eine solche Studie erst ermöglicht¹³: einerseits die Wiedervereinigung Deutschlands und damit die Zugänglichkeit zu allen, die Region betreffenden Archive in Niedersachsen (was die Autorin vergessen hat zu erwähnen) und Hessen ebenso wie in Sachsen-Anhalt, Sachsen, Thüringen und Mecklenburg-Vorpommern. Zudem die besonderen Forschungsbedingungen innerhalb des großen Sonderforschungsbereiches „Transformationen der Antike“ an der Humboldt-Universität in Berlin, in dessen Rahmen die Autorin viele vorbereitende Studien und Publikationen zu dem Themenkomplex durchführen und verfassen konnte.

Es lässt sich nur wenig Kritik an der Publikation äußern. Manche der Abbildungen hätten in besserer Qualität und in größerem Format gedruckt werden können. Einzelne Themen werden in verschiedenen Kapiteln aufgegriffen und erzeugen bisweilen eine kleine Redundanz. Auch hätten Themen wie die Zuerkennung von Abformungsprivilegien (207) oder die Verflechtung der Rost'schen Kunsthandlung in den lokalen, regionalen und internationalen Markt (225 Anm. 856) vertieft werden können, was aber den Rahmen der Arbeit überschritten hätte. Auch hat Schreiter eine tiefer gehende Analyse der Aufstellungs-

¹³ Darauf verweist die Autorin selbst in Vorwort und Einleitung (XI. 6).

kontexte (430-459), die die Arbeit sicherlich noch abgerundet hätte, zugunsten parallel erfolgter, inzwischen publizierter Forschungen¹⁴ zurückgestellt.

Dr. Astrid Fendt
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek
Katharina-von-Bora-Str. 10
D-80333 München
E-Mail: Fendt@antike-am-koenigsplatz.mwn.de

¹⁴ Marcus Becker, Preiswerte Götter. Antikenkopien aus unedlen Materialien in mitteldeutschen Schloß- und Gartenausstattungen um 1800, unpubl. Diss., Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2011; inzwischen publiziert: Marcus Becker, Preiswerte Götter. Antikenkopien aus Gußeisen, Terrakotta und Papiermaché in Schloß- und Gartenausstattungen um 1800 (Weimar 2015). S. 14 zur Abtrennung der beiden Arbeiten.