

samkeiten. Kongreß in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 20.—23. November 1983. Wolfenbüttel 1984, in press). This is not mentioned in *The Art of Describing* where a rhetorical contrast with Italy is so important that differences between the brothers van Eyck and Rembrandt can be overlooked (p. XXV) "because the art did not constitute itself as a progressive tradition".

What the van Eyck brothers owe to their Limburg equivalents or to the Burgundian court is therefore unimportant. It is as if Memling learned nothing from Van der Weyden; as if Quentin Massys' grotesque faces do not build on the experiences of Van den Goes or Leonardo; as if Breughel does not learn from Bosch nor profit from his studies in Rome; as if the Italian experiences of Heemskerck or Cock were also insignificant; as if Hondius and Vredeman de Vries did not build on their examples. We are expected to see Terbruggen, Honthorst and Rembrandt as Dutch; ignore parallels in De La Tour, Le Nain or Zurbaran and forget that there had previously been a Caravaggio. Still needed is a history of Dutch art that explains how influences from the whole of Europe could combine to produce the artistic heights of the low countries.

Some critics may come away unconvinced by Alpers' brilliant polarization of the deep historical bonds between Italy and the Netherlands. Many will find in her book exciting new horizons for the interpretation of Dutch art. All will agree that this book challenges us to look afresh and think anew about the nature of Dutch art and indeed about the phenomenon of picture making itself. That is why *The Art of Describing* is a major book.

Kim H. Veltman

EVA SCHMIDT, *Der preußische Eisenkunstguß. Technik, Geschichte, Werke, Künstler*. Berlin, Gebr. Mann Verlag 1981. 325 Seiten mit 235 Abb., DM 178,—

Seit langem wird eine Aufarbeitung des neuerdings wieder für Sammler interessant gewordenen preußischen Eisenkunstgusses, auch „Berliner Eisen“ genannt, als Desiderat empfunden. Nun hat mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft der Gebrüder Mann Verlag, Berlin, ein umfangreiches Werk zu diesem Thema herausgebracht. Der preußische Eisenkunstguß ist dieses Interesse wert. Man kann ihn wohl unbestritten als originellsten Beitrag Preußens zum Kunstgewerbe bezeichnen. In ihm ist geglückt, wonach man im 19. Jh. so ausdauernd, heftig und fast immer vergeblich strebte: Kunst und Industrie gingen eine Synthese ein.

Seit etwa 1777 hat der Leiter des preußischen Bergwerks- und Hüttendepartements, Freiherr von Heinitz, Möglichkeiten zur Nutzung der schlesischen Erze erforschen lassen. Mit Hilfe neuentwickelter Schmelz- und Formverfahren gelangen 1798 in der preußischen Hütte Gleiwitz, tief in Schlesien, die ersten Nachgüsse feiner Gemmen, von denen schon im ersten Jahr über 1250 Stück gefertigt wurden. In Gleiwitz, ab 1804 in Berlin und ab 1817 in Saynerhütte bei Koblenz wurde bis um 1870 in großem Umfang fast jedes Thema, das seit der Antike für den Bronze- und Eisenkunstguß erschlossen worden war, dem Eisenkunstguß angepaßt: Statuen, Grab- und

Denkmäler, Büsten, Reliefs, Plaketten und Medaillen; mit Gerätschaften für Schreibtisch und Servante, mit Orden und sogar mit Schmuck ging man darüber hinaus. Die eisernen Grabmäler, die insbesondere nach den Befreiungskriegen auf die Berliner Friedhöfe gelangten, gehören dort noch heute zu den eindrucksvollsten Schöpfungen ihres Genres. In den Neujahrskarten hat die Plakette eine außergewöhnlich reizvolle Variante erfahren, in der klassizistischen Porträtmedaille auch dieses Gebiet. Gerätschaften mit klassizistischer und neugotischer Ornamentik bilden einen unübertroffenen Beitrag zur Kleinkunst des Biedermeier, und allein der Schmuck hätte genügt, um dem Eisenkunstguß einen Ehrenplatz in der Geschichte des Kunstgewerbes zu sichern.

Die große Menge des Eisenkunstgusses ist in kleinem Format ausgeführt und in so großen Stückzahlen hergestellt worden, daß noch relativ viel erhalten ist. Zeitweise wenig beachtet, ist der preußische Eisenkunstguß seit einigen Jahren wieder einmal zum Sammelgebiet geworden. Die Güsse sind nur in wenigen Fällen durch Marken identifizierbar (die Saynerhütte hat mit SH gezeichnet); Signaturen, Daten, bestimmende Nummern waren nicht gebräuchlich. Zeitgenössische „Preiskurants“ erschienen erst lange nach dem Beginn der Produktion, — der erste Gleiwitzer erst 1822, ein Sayner 1827. Die Modelle hatten keinen Musterschutz, im Gegenteil: die von Künstlern in Berlin geschaffenen Modelle waren von vornherein für den Gebrauch in allen preußischen Gießereien bestimmt und wurden darüber hinaus an nichtstaatliche Gießereien abgegeben. Zudem war es ein leichtes, sich von einem vorhandenen Modell durch Abguß eine neue Form herzustellen. Beliebte Modelle sind jahrzehntelang in Gebrauch geblieben. Nachdem der Kunstguß in Gleiwitz 1872, in Berlin 1874 und in Sayn 1865 aufgegeben worden war, arbeiteten andere Hütten weiter, z. B. in Ilsenburg. In Gleiwitz scheint man schon vor der Jahrhundertwende wieder nach alten Modellen Kunstgüsse hergestellt zu haben. In den dreißiger Jahren erschien ein Katalog der damaligen Produktion, der friedlich Modelle aus der Biedermeierzeit mit den Konterfeis von Größen des Dritten Reiches vereint.

Wer immer sich heute mit dem preußischen Eisenkunstguß beschäftigt, versucht sich weitgehend vergeblich an der kunsthistorischen Einordnung. Das große Desiderat der Eisenforschung ist ein Korpus-Werk, das anhand der bekannten Originale, Modell-Listen und Preiscourants eine möglichst lückenlose Katalogisierung vornimmt, welche es ermöglicht, ein für allemal von einem Stück auszusagen, ob Entstehungszeit, entwerfender Künstler und Modelleur bekannt sind, ob es einer bestimmten Gießerei zugeschrieben werden kann oder nicht, ob es ein früher Guß ist oder ein Nachguß und dergleichen.

Man hatte auf das Buch von Eva Schmidt gehofft, die sich bei der Inventarisierung der 3600 Eisenobjekte des ehemaligen Breslauer Schloßmuseums in den 30er Jahren ihre grundlegende Materialkenntnis erworben hat, seither dem Thema Eisenkunstguß treu geblieben ist und daher als die beste Kennerin der Materie gilt. Man hatte gehofft, daß sie aufgrund dieses langjährigen Umganges mit dem Material, mit Archivalien und Originalen begründete Zuschreibungen, Datierungen, Vergleiche destilliert hätte, die sie nun weitergäbe. Dies ist leider nicht der Fall. Eva

Schmidt wollte „keine katalogartige Aufreihung“ des Materials bringen. Es war vielmehr ihre Absicht, „die Geschichte des künstlerischen Eisengusses für den großen historischen Bereich des Preußischen“ erstmals zusammenzufassen (Vorwort).

Aus dem umfangreichen Literaturverzeichnis geht hervor, daß die Autorin sich auf breite Vorarbeiten stützen konnte. Wer sich mit dem Thema beschäftigt hat, weiß jedoch, wie lückenhaft, verstreut und schwer erreichbar die wissenschaftliche Eisenliteratur ist, und begrüßt eine Zusammenfassung dankbar. Eva Schmidt beginnt mit einer Einführung in die ältere Geschichte des Eisengusses im allgemeinen und in die Technik der Herstellung. Zu diesem Thema gibt sie zwei originale Einführungen aus den Jahren 1819 und 1822 als sehr nützlichen Anhang wieder. Es folgen Abrisse über das Werden und Wirken der drei großen preußischen, Gleiwitz, Berlin und Sayn, ferner von vielen kleineren und privat geführten Gießereien in und außerhalb Preußens. Betriebe, die wie Ziseleure und Silberschmiede auf eine oder andere Weise mit ihnen in Verbindung standen, sind ebenfalls angefügt, was mir ein wenig verwirrend schien, ebenso wie die Aufzählung der Künstler, die mit dem Eisenkunstguß in Zusammenhang gebracht werden. Die namhaftesten haben niemals ein Modell für den Eisenguß hergestellt, vielmehr wurden ihre Skulpturen nur adaptiert (Schadow, Rauch ...). Von solchen Einwänden abgesehen ist es außerordentlich bequem, in einem Buch nun einmal alle Firmen- und Künstlergeschichten nebeneinander zu finden. Daß die Abrisse von unterschiedlicher Ausführlichkeit sind, hängt mit der Quellenlage zusammen. Speziell für die interessanteste aller Gießereien, die Berliner, war sie schon vor dem letzten Kriege katastrophal, da bereits 1848 durch Brandstiftung während der Revolutionstage das Aktenmaterial vernichtet worden ist. Was sich dennoch finden ließ — meist aus den letzten Jahren nach 1848 —, hat Eva Schmidt gesichtet. Das Zentralarchiv in Merseburg mit den Berliner Akten, die Archive in Potsdam, Weimar etc., die westdeutschen Wissenschaftlern — von zufälligen Ausnahmen abgesehen — verschlossen bleiben, waren ihr als DDR-Bürgerin zugänglich. So liegen uns nun Aufzeichnungen über die verhängnisvollen Revolutionstage 1848, ein Bericht über die letzten Jahre und die Auflösung der Berliner Gießerei 1873/74, Arbeitsverträge, Interna „zur sozialen Lage des Personals“, „Aus der Tätigkeit der Knappschaft“, und dergleichen vor.

Indes: zur Bestimmung der Kunstwerke hat sich der erneute, langwierige Einstieg in das Quellenmaterial einmal mehr als vergebliche Liebesmühe erweisen, und die Akten bleiben für den Kunsthistoriker letztlich weitaus weniger ergiebig, als sie es für den Historiker sein mögen.

Weitere Kapitel des Buches sind den Produkten der Gießereien gewidmet, die in Sachgruppen zusammengefaßt sind. Hier gewinnt die Enttäuschung über das Vorgelegte die Oberhand. Die Methode der Untersuchung und der Darstellung bleibt unbefriedigend. Das Kapitel über die Verwendung des Eisenkunstgusses an Großbauten ist zu summarisch, um informativ sein zu können; wo es um Bauten im Ausland geht, verwirren sich Daten, Orte und Bezeichnungen. Das Kapitel „Gedächtnismonumente“ enttäuscht zumindest am Ende durch die Bemerkung „Über den Verbleib der Denkmäler in heutiger Zeit Näheres zu ermitteln, ist durch Verände-

rung der Grenzen und andere Umstände der Autorin derzeit unmöglich" (vielleicht hätte ein Student hier helfen können). — Im Schmuck-Kapitel vermißt man bei mancher der allgemeinen Übereinkunft widersprechenden Einordnung dringend Quellenverweise — z. B. für die betont sichere Zuschreibung der freien Netzgeflechte an Berlin (in diesem Kapitel wird fast ganz auf Anmerkungen verzichtet). Auf welchen Tatsachen gründet diese möglicherweise ja richtige Vermutung, die einer bei Händlern und Sammlern häufigen Zuweisung an Schlesien widerspricht? Wiederholt wird auch die These, Schmuck sei ausschließlich in Deutschland hergestellt worden — in der englischen und französischen Literatur gibt es vage Hinweise anderer Art, die man gern interpretiert sähe, wenn im Kapitel „Großbauten" sogar auf den Eiffelturm verwiesen wird —. Die Kapitel über Ausstattungs- und Ziergegenstände, Geräte und Gefäße sind in breit schilderndem, fortlaufendem Text vorgetragen; Beschreibungen, mit denen sich der Menge des Materials nicht auf rationelle Weise beikommen läßt. So können nur ausgewählte Beispiele genannt werden, und noch weniger sind abgebildet. Beschreibungen, ästhetische Bewertung, Hinweise auf mögliche Gießereiprovenienzen, auf Vergleichsexemplare, auf Besitzer, auf Literatur, auf Nachbildungen und Abbildungen sind aneinandergereiht. Daß sich allerlei Irrtümer einschleichen, erscheint mir dabei als das geringste Übel, aber das Fehlen jeglicher Systematik macht das Arbeiten mit diesen Kapiteln zur Qual. Informationen über die Objekte sind gänzlich ungleichmäßig, und das Auffinden von bestimmten Gruppen oder Stücken gelingt nur mit großer Mühe. Register, die den Zugriff erleichtern würden, sucht man übrigens trotz eines gegenteiligen Hinweises im Klappentext vergeblich, denn mit einem „Personenregister" kann man bei einem Material wenig anfangen, bei dem es sich um Serienproduktion meist anonymen Art handelt.

Gießereizuschreibungen und Daten im Text wie auch in den Abbildungsunterschriften sind mit Vorsicht aufzunehmen. Man wird durch den Wechsel zwischen sehr genauen und ganz vagen Benennungen irritiert, da man ihn für das Ergebnis durchgehender wissenschaftlicher Überprüfung hält. Wie unklar aber der Erkenntnisstand der Autorin ist, erläutert sie selbst mit folgender Bemerkung zum Sammlungsbestand im Schloß Köpenick: „Die umfangreiche Sammlung enthält zum größten Teil Berliner Güsse. Allerdings befinden sich darunter sehr viele, die nach gleichen Modellen auch in Gleiwitz gegossen wurden, so daß genaue Zuweisungen nach Berlin oder Gleiwitz nicht möglich sind" (S. 275).

Leider muß auch am Anhang Kritik geübt werden. Hier soll eine Übersicht über die wichtigsten Sammlungen aus deutschen Museen gegeben werden, wobei man raumbedingte Einschränkungen ohne weiteres einsieht. Da corpushafte Vollständigkeit also nicht in Frage kam, erwartet man knappe, präzise Listen. Aber auch hier verschmäht Eva Schmidt wieder die „katalogartige Aufreihung" und hat stattdessen durch einen erzählerischen Text erschlossen, was ihr an der einen oder anderen Sammlung wichtig schien. Aus der liebevoll geschilderten, kleinen Bautzener Sammlung z. B. werden dabei Stücke genannt, von denen andere Güsse im Buch abgebildet sind. Diese gehören Museen, bei deren Schilderung sie fehlen. Von den



Abb. 1 William Etty, *Der Fahnenträger* aus Tizians „*Pesaro-Madonna*“, 1823. Öl auf Lwd., 29 × 25 cm. City of York Art Gallery (Pettinger, York, 4/285)



Abb. 2 Giacomo Favretto, *Passeggiata in Piazzetta*, 1884. Öl auf Lwd., 74 × 128 cm. Venedig, Museo d'arte moderna (Giacomelli, Venedig)



Abb. 3 James McNeill Whistler, *Nocturno*, 1880. Radierung und Kaltnadel, 30 × 20 cm (Brit. Mus.)

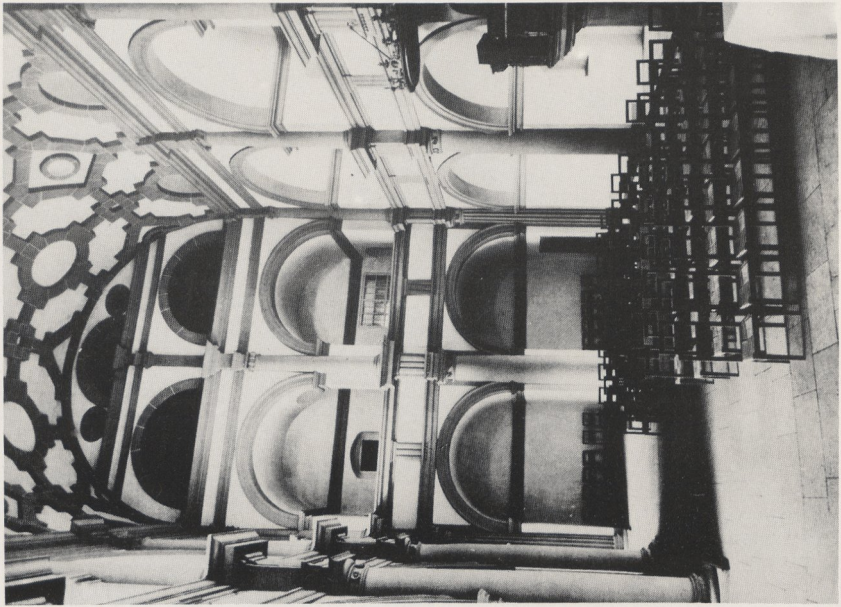


Abb. 4a Augustusburg, Schloß, Kapelle, 1572 (Kirchen, Klöster  
..., Abb. 22)

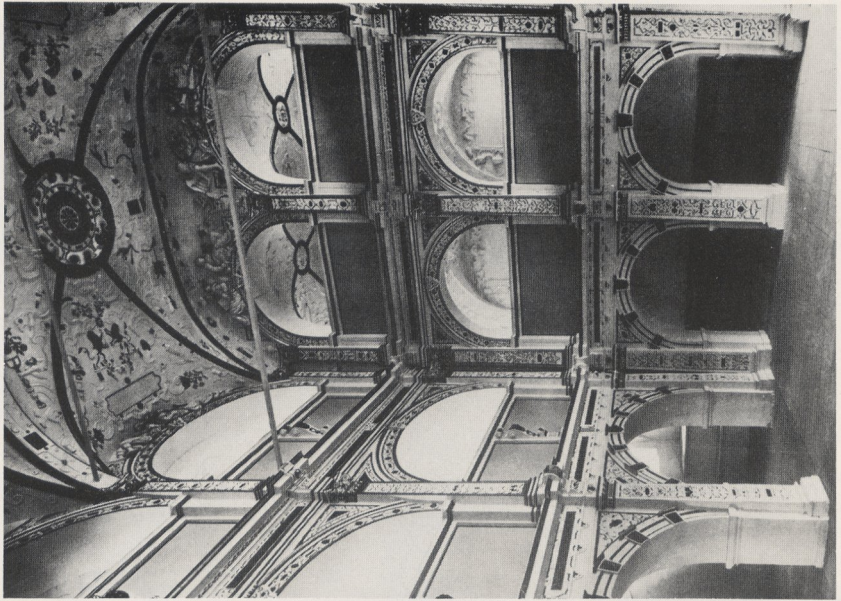


Abb. 4b Schmalkalden, Schloß, Kapelle, 1585—90 (ebd., Abb.  
352)



Sammlungen der DDR sind alle angeführt, die auch nur einige Ofenplatten besitzen, obwohl solche kaum zum Thema des Buches gehören. Dagegen wird der Verbleib der einst 3600 Stück umfassenden Sammlung des Breslauer Stadtmuseums — die größte Europas — mit keinem Wort erwähnt (ist sie geplündert worden? verlagert? verbrannt? verschollen?). — Die Sammlung des Kunstgewerbemuseums Preußischer Kulturbesitz birgt „vielleicht noch einzelne versprengte Teile der Sammlung aus dem ehemaligen Berliner Kunstgewerbemuseum im Schloß“. Dagegen ist die Sammlung des Kunstgewerbemuseums Schloß Köpenick in „Berlin (DDR) eine der zahlenmäßig größten und beachtlichsten Sammlungen in staatlichem Besitz.“ Die Staatlichen Museen zu Berlin (DDR) haben „sich von alters her in besonderer Weise“ für den preußischen Eisenguß engagiert. — *De facto* stammt die Eisen-Sammlung des ehemaligen Berliner Kunstgewerbe- bzw. Schloßmuseums zum Teil aus der alten preußischen Kunstammer, zum größten Teil aber aus der Schenkung des Solinger Kommerzienrates und Sammlers Alfred Wolters, der sie zu einer der bedeutenden Sammlungen Deutschlands machte. Als Folge der Kriegereignisse ist sie seit 1945 in etwa gleichwertige Teile getrennt.

Solche Angaben bringen den Benutzer des Buches in ärgerlicher Weise auf falsche Fährten. Für die Unstimmigkeiten und Unsinnigkeiten in diesem Anhang trifft die Verantwortung den Verlag mit, der das Manuskript einer Bautzener Autorin in Bezug auf die westlichen Sammlungen noch einmal gründlich hätte überprüfen lassen können. Es war ihm leider auch nicht möglich, die Namen der Berliner Sammlungen zu korrigieren, die im gesamten Buch politisch wie sachlich falsch bzw. unterschiedlich bezeichnet werden, was den Leser bei Recherchen ebenfalls behindert (Beispiel: „das frühere Berliner Kunstgewerbemuseum im Schloß Charlottenburg, damals Schloßmuseum“, S. 279). Da er in Berlin ansässig ist und seit Jahrzehnten mit der Stiftung Preußischer Kulturbesitz eng zusammenarbeitet, ist er auch zweifellos darüber informiert, daß nach westlichem Verständnis keineswegs allein das Kunstgewerbemuseum Köpenick in „Berlin (DDR)“ das Erbe des ehemaligen Staatlichen Kunstgewerbemuseums angetreten hat.

Eva Schmidts Buch bleibt das grundsätzliche Verdienst einer nunmehr wohl endgültigen Archivsichtung der Materialien in der DDR und der handlichen Zusammenstellung der Firmengeschichten. Das große Desiderat für die Erforschung des preußischen Eisenkunstgusses aber ist weiterhin ein Corpuswerk. Einen Ansatz für die Art seiner Erarbeitung bildet Willmuth Arenhövels Ausstellungskatalog *Eisen statt Gold*, präsentiert von Siempelkamp, Berlin 1982.

Barbara Mundt