

# Zur Philosophie und zur Geschichte des Eisenkunstgusses

Autor(en): **Weter, Kurt**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Ferrum : Nachrichten aus der Eisenbibliothek, Stiftung der Georg Fischer AG**

Band (Jahr): **60 (1988)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-378221>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Zur Philosophie und zur Geschichte des Eisenkunstgusses

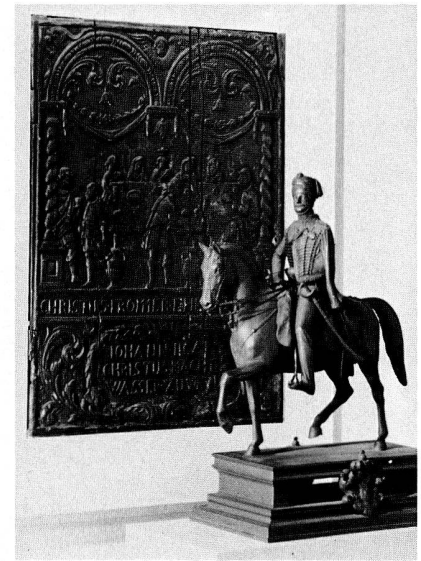
Mit der Nutzung des Eisens begann die letzte grosse Epoche der Frühgeschichte. Vorausgegangen waren Kupfer- und Bronzezeit. Mit der Eisenzeit traten die Völker der alten Hochkulturen, zeitlich versetzt, in ein neues Stadium politischer, wirtschaftlicher und sozialer, aber auch kultureller Entwicklungen, denn das Eisen wurde in der Folge zu einem bedeutsamen Kulturbegleiter. Beck<sup>1</sup> und Johannsen<sup>2</sup> haben die Geschichte des Eisens in all ihren Aspekten untersucht und aufgezeigt, dass diese auch die Geschichte des Eisenkunstgusses impliziert.

Eine Abgrenzung des Themas erscheint jedoch zweckmässig, weil der Begriff Eisenkunstguss in seiner zeitlichen Dimension allgemein Anwendung findet auf die gusseisernen Ofen- und Kaminplatten, die in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts aufkommen, sodann auf den künstlerischen Eisenguss, der gegen Ende des 18. Jahrhunderts einsetzt und wesentlich dadurch charakterisiert ist, dass die gegossenen Objekte nur noch zum Teil zweckorientiert sind, vielmehr im echten Wortsinne als (zweckfreie) Kunstwerke definiert werden können. Gerade die zuletzt angesprochene Epoche, die ihren künstlerischen Höhepunkt in der Klassizistik erreicht, gilt zugleich auch als die Blütezeit des künstlerischen Eisengusses. Es ist die Zeit, in der nicht nur grosse und kleine Kunstwerke in Eisen gegossen wurden, sondern auch Gebrauchsgegenstände, die in ihrer künstlerischen Durchbildung gleichrangig neben anderen bedeutenden plastischen Schöpfungen jener Periode stehen. Sie sind Beispiele dafür, dass Gegenstände des Gebrauchs nicht nur funktionalen Erfordernissen entsprechen sollten, sondern zugleich auch künstlerisch-ästhetischen Kriterien genügen können. Beides schliesst sich gegenseitig nicht aus. So verdient auch der Begriff Kunstgewerbe eine positive Bewertung, denn die Begriffsauflösung in Kunst und Gewerbe weist in der Synthese auf die bestehende Wechselwirkung zwischen dem Künstler, der Ideen und Entwürfe produziert, und dem Kunst-Handwerker, der bestrebt ist, die künstlerischen Vorstellungen material- und zweckgerecht umzusetzen, hin.

Der Begriff **Eisenkunstguss** kann ebenfalls in diesem Sinne interpretiert werden. Aber er ist doch so zu verstehen, dass hier weniger die Kunst des Giessens in Eisen gemeint ist als das Modell des Künstlers, das nach seiner Umformung dem Begriff seine Wertigkeit verleiht. Das würde gleichzeitig bedeuten, dass die Form die Materie dominiert, den gewählten Werkstoff erst nach seiner giesstechnischen Umformung zu einem künstlerischen Gebilde macht. Letztlich haben wir es mit dem schon von Aristoteles diskutierten Materie-Form-Problem zu tun, wonach Materie und Form niemals voneinander getrennt sind, sondern sich gegenseitig bedingen. So lässt sich gerade am Beispiel des Eisenkunstgusses gut demonstrieren, wie das Material als durchaus gleichberechtigte Komponente in die Form eingeht und somit Form und Materie zu einer Einheit verschmelzen.

Aufgrund seiner chemischen und physikalischen Eigenschaften ist das Eisen ein nicht leicht zu beherrschender Gusswerkstoff. Es verlangt vom Giesser eine gründliche Kenntnis aller metallurgischen sowie form- und giesstechnischen Komponenten<sup>3</sup> und einen reichen Erfahrungsschatz. Und wenn manche Eisengiesser etwas verächtlich von der Bronze als von der «Hure unter den Metallen» sprechen, so ist dies zwar übertrieben und ein Urteil, dem man nicht zustimmen kann; es mag aber diese Einstellung charakteristisch sein für die Besonderheiten und die Schwierigkeiten im Umgang mit dem Eisen, die es eben nicht zu dem profanen Werkstoff machen, als der er landläufig gilt. Deshalb ist es zweifelsohne gerechtfertigt, den Begriff Eisenkunstguss auch im Sinne von «kunstvollem Giessen» oder der «Kunst des Giessens in Eisen» zu verwenden.

**Kurt Weber**  
Ulmensteinstr. 4  
D-6330 Wetzlar 1

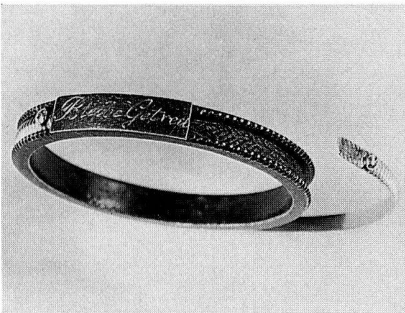


Holzmodell (17. Jh.) zur Ofenplatte  
«Die Hochzeit zu Kana».

Reiterstandbild König Georgs V. von  
Hannover, um 1860.  
(Gesamthöhe 57,0 cm)



Relief «Flötenspielerin», Modell Heinrich Moshage, 1949. Abm. 27,0 x 23,0 cm



Eiserner Ehering, mit Gold verarbeitet und eingelegtem Haar. Auf goldener Platte «Bleibe Getreu». Eigentum Richard Buderus (∞ 1838)

Das Eisen wird allgemein als kalt und spröde empfunden. Es sind Merkmale einer diesem Werkstoff immanenten Materialstrenge, deren Wirkung ein Künstler neben den spezifischen Materialeigenschaften zu berücksichtigen hat, wenn er für den Abguss in Eisen modelliert. Diesen Kriterien ist die straffe Konturengebung angemessen, der Kerbschnitt, wie es der um den Eisenkunstguss so verdiente Bildhauer Heinrich Moshage (1896–1968) einmal ausgedrückt hat. Der typische Eisenkunstguss zeichnet sich durch klare Linienführung und glatte Flächen aus, ohne überflüssige Schnörkel und Ornamente. Das schließt jedoch nicht aus, dass man bei Eisenkunstgussobjekten auch das Gegenteil davon findet und es durchaus akzeptieren kann, zum Beispiel bei der Vielzahl kleinster und filigranhaft ausgeführter Kunstgüsse. Immer bleibt die spezifische Materialwirkung erhalten. Der Werkstoff erweist sich der Form ebenbürtig.

Das angedeutete negative Image des Eisens ist sicherlich ein Grund dafür, dass gusseiserne Kunstobjekte nicht immer spontan ansprechen. Ihnen fehlen der Glanz und die Bewegtheit der Bronze, der «wärmere» Eigenschaften zugeordnet sind. Die «herbe Anmut» des Eisenkunstgusses, von der der Bildhauer Peter Lipp (1902–1975) einmal sprach, erschliesst sich dem Betrachter oft nur zögernd – oder spontan, wenn er eine «Antenne» für die Gefühlswerte hat, die dem Eisen positiv assoziiert werden. Das sind Wertvorstellungen wie Ordnung, Disziplin, Ausdauer, Zuverlässigkeit und Treue. Es sind dies die so sehr geschmähten «preussischen» Tugenden, die aber gar nicht spezifisch preussisch sind, sondern eher Maximen entspringen, die «jederzeit zugleich als Prinzip einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könnten»<sup>4</sup>. Das Eisen ist zu einem Synonym für diese «Charaktereigenschaften» geworden. Man spricht von eiserner Disziplin, eiserner Treue – in der Steigerung von gusseiserner Treue –, man legt eiserner Reserven an, besitzt eiserner Nerven, feiert die eiserner Hochzeit als seltenes Ehejubiläum. Eiserner ist auch ein auszeichnendes Attribut für Persönlichkeiten, die als besonders standhaft, hartnäckig und konsequent gelten (Fürst Bismarck, der «eiserner Kanzler», Margaret Thatcher, die «eiserner Lady»). Am 10. März 1813 stiftete der Preussenkönig Friedrich Wilhelm III. das «Eiserner Kreuz» als Auszeichnung für besondere Tapferkeit vor dem Feinde. Und dies war genau die Zeit, in der man «Gold für Eisen» gab als Zeichen patriotischer Gesinnung. Darauf kommen wir später zurück.

Trotz der dem Eisen assoziierten «Tugenden» und positiven Wertvorstellungen ist das Gefühl für seine Wertigkeit ein recht unterschiedliches. Gar keinen Zweifel gibt es hinsichtlich seines materiellen Wertes. War im Altertum Eisen zunächst kostbarer als Gold und Silber und seine Gewinnung ein lange gehütetes Geheimnis, so ist sein Rang unter den Metallen heute eher ein bescheidener. Sein Materialwert wird gering eingeschätzt. Für diejenigen jedoch, die täglichen Umgang mit ihm haben, für den Eisenhüttenmann, den Schmied, den Giesser und nicht zuletzt auch für den Bergmann, der das Erz fördert, hatte es schon immer einen besonderen Stellenwert. So mancher Dichter hat das Lob des Eisens gesungen. Solch Ehre ist dem Eisenkunstguss bislang noch nicht widerfahren. Aber darum ist für die Freunde des künstlerischen Eisengusses sein ideeller Wert nicht weniger hoch angesiedelt, dies insbesondere dann, wenn die Qualität des Gusses dem künstlerischen Anspruch gerecht wird. Jedenfalls hat dieser «eiserne» Werkstoff von jeher Modelleure und Bildhauer fasziniert und inspiriert, von den alten Meistern bis hin zu den zeitgenössischen Künstlern.

## Zur Geschichte der Ofen- und der Kaminplatte

Sie ist von Prof. Dr. Albrecht Kippenberger (1890–1980), dem einstigen Nestor der deutschen Ofenplattenforschung, grundlegend dargestellt worden. Ihm kommt das Verdienst zu, als erster den kunsthistorischen Wert der gusseisernen Platten erkannt zu haben. Ihren Ursprung haben

sie als Bestandteile von Feuerstätten, seien es offene (Kamine) oder geschlossene (Öfen). Für den Kastenofen, der im 15. Jahrhundert die bis dahin üblichen Feuerstätten (offene Kamine, Kachelöfen) abgelöst hat, sind die Platten das wesentliche Bauelement.

Vier Ofenplatten im Rechteck, mit Boden- und Deckplatte versehen, ergaben den Kasten- oder «Platten»-Ofen, den man heute als Sechsplatten-Ofen bezeichnet. Die Gussplatten mit seitlichen Aussparungen wurden rechtwinklig zueinander gestellt und durch halbrunde Eckleisten miteinander verschraubt. Manche Seitenplatten haben einen vertikalen glatten Randstreifen, den sogenannten Mauerrand, mit dem sie unter Verzicht auf eine der beiden Stirnplatten in das Mauerwerk eingelassen wurden (Fünf-Platten-Ofen). Der Ofen wurde dann vom Nachbarraum aus beheizt, entweder von der Küche oder vom Flur aus (Hinterlader-Ofen). In Norddeutschland nannte man ihn dann Bilegger, weil die Glut vom Herdfeuer «beigelegt» wurde; nach einer anderen Deutung, weil der Ofen an die Wand «gelehnt» war.

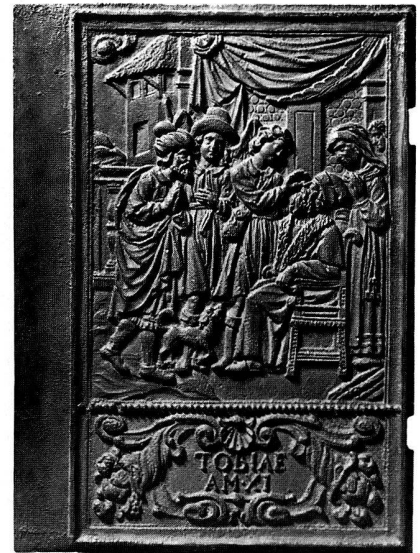
Mit der Takenplatte wollte man vorhandene Wärme zusätzlich nutzen. Ein über dem Küchenkamin angebrachter Mauerdurchbruch zum benachbarten Wohnraum wurde auf der Wohnraumseite mit einer Platte verhängt, die ihre vom Küchenkamin erhaltene Wärme an den Wohnraum abgab – ein Vorläufer der modernen Zweiraumheizung! Bei einer anderen Anwendung war die Takenplatte über dem Herd mit seinem Rauchfang mit der Bildseite zur Küche vor dem Mauerdurchbruch zum Wohnraum angeordnet. Dieser Durchbruch war auf der Wohnraumseite von einem ebenfalls durchbrochenen flachen Schrank, dem Taken-schrank, abgedeckt.

Die meist quadratisch oder nahezu quadratisch geformte Kaminplatte unterscheidet sich rein optisch von der Ofenplatte dadurch, dass sie oben halbkreisförmig oder giebelig ausgebildet ist. Auch fehlen ihr die bei Ofenplatten üblichen seitlichen Aussparungen und Schraubenlöcher, ebenso generell ein Mauerrand. Ihrer Funktion nach diente die Kaminplatte als Mauerschutzhülse vor dem Feuer (Prallplatte), wobei die Bildseite vom Spiel der Flammen erhellt wurde.

Die Bezeichnung Herdplatte für Kaminplatte leitet sich wohl von ihrer Verwendung beim herdähnlichen Wandkamin mit Rauchfang und Schornstein ab, wobei das Feuer teils vor, teil unter dem Schornstein brannte, zum Wohnraum hin geschützt von der «Herd»-Platte. Der Begriff wird jedoch generell für im offenen Herdguss hergestellte Platten verwendet.

All diese Plattenarten, in der Folge kurz Ofenplatten genannt, wurden seit ihrem Aufkommen bis ins 17. Jahrhundert hinein wohl ausschliesslich im offenen Guss, im sogenannten Herdgussverfahren, gegossen. Der Model<sup>5</sup>, so nannte man damals vermutlich auch das holzgeschnittene Ofenplatten-Positiv-Modell, wurde in ein angefeuchtetes, mit Lehm und Pferdemist versetztes Sandbett gedrückt und der so entstandene Abdruck, die Herdform, mit Eisen ausgegossen. Für die auf diese Weise hergestellten Platten ist eine unebene Rückseite charakteristisch; sie kann dem Fachmann heute ein Merkmal der Echtheit sein. Eine Verbesserung dieses Verfahrens brachte im 18. Jahrhundert die geschlossene Herdform. Mit ihr wurde eine gleichmässige Wandlung erzielt. Daraus entwickelte sich schliesslich der Kastenguss mit Ober- und Unterkasten.

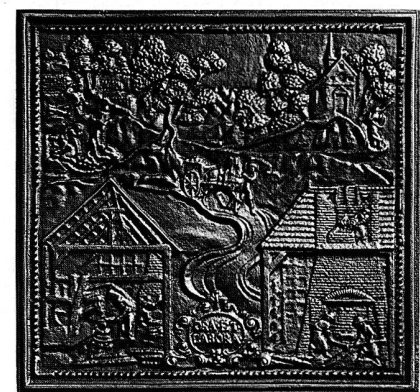
Dass der Ofenplattenguss überhaupt möglich geworden war, verdankte man der fortschreitenden Entwicklung auf dem Gebiete der Eisenverhüttung, die im 15. Jahrhundert vom Schmiedeeisen zum Gusseisen führte. Bis dahin war das aus den Rennöfen erschmolzene Eisen, die Luppe, mit seinem geringen Kohlenstoffgehalt nur schmiedbar. Erst als aus dem Rennfeuer über den Stückofen der damals noch holzkohlebeheizte Hochofen hervorgegangen war, veränderten sich mit der damit verbundenen Aufkohlung auch die Eigenschaften des Eisens. Es war giessbar geworden. Nun eröffneten sich völlig neue Perspektiven für die Anwen-



Ofenplatte mit linkem Mauerrand, 2. Hälfte 17. Jh. Abm. 75,0 x 57,0 cm



Kaminplatte «Landsknechte», 1. Hälfte 17. Jh., England (?). Abm. 56,5 x 60,0 cm



Ofenplatte mit Darstellung der Eisengewinnung und -verhüttung. Devise «ORA ET LABORA», Mitte 18. Jh., Hessische Hütte. Abm. 78,0 x 84,5 cm



Ofenplatte «Paris Urteil», bez. 1566  
(Gussdatum). Mittlere Eifel.  
Abm. 59,0 × 52,0 cm



Gusseiserner Ofen aus der Dombibliothek zu Fritzlär (Nachguss Buderus).  
Modell des Unterofens von Philipp Soldan (etwa 1500–1569), Guss 1539.  
Oberofen vermutlich 1698 (Gussdatum an der Seitenplatte «Allegorie der Erlösung», Modell von Heinrich Bunsen) hinzugefügt. Gesamthöhe 240 cm

derung des Eisens auf breiterer Grundlage zur Herstellung von Gütern des täglichen Bedarfs. Davon profitierte nicht zuletzt die Ofenplattenkunst, gewissermassen als «Abfallprodukt» beim Bau gusseiserner Öfen.

Die Anregung zu bildhaften Darstellungen auf Ofenplatten führt Kippenberger auf den Brauch der Geschützgiesser zurück, Kanonenrohre phantasievoll zu gestalten, mit dekorativen Verzierungen und Inschriften zu versehen. Und da der Kastenofen zur damaligen Zeit ein sehr wertvoller, weil relativ teurer «Einrichtungs»-Gegenstand war, bot es sich förmlich an, die glatten Flächen der Ofenplatten ebenfalls zu schmücken und damit den Ofen zu einem Beachtung erheischenden Objekt des Wohnraums zu machen.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gab es zahlreiche Hütten im Elsass, in der Eifel, im Siegerland und in Hessen, die sich mit der Herstellung von Öfen und gusseisernen Ofenplatten befassten. Das gilt auch für die südlichen Landesteile Württemberg, Bayern und Tirol. Im Harz und in Sachsen kommt die Ofenplattenkunst gegen Mitte des 16. Jahrhunderts auf. Während die elsässischen und die schwäbischen Hütten ein Hauptabsatzgebiet in der Schweiz besaßen, deckten die nördlichen Länder zu dieser Zeit ihren Bedarf an Öfen und Ofenplatten zunächst in Deutschland. Eifeler Platten waren zu Beginn des Jahrhunderts in Holland begehrt, wo bis 1689 keine Eisenhütten nachweisbar sind. Elling weist in diesem Zusammenhang auf eine Anzahl «Holländischer Platten» hin, die ihren Ursprung allerdings nicht in Holland gehabt haben dürften. Vermutlich wurden diese Platten von den Hütten des Siegerlandes bezogen<sup>6</sup>. In Frankreich und Belgien war vor allem die Kaminplatte beheimatet, in England wurden offensichtlich schon im 15. Jahrhundert eiserne Ofenplatten gegossen.

Gusseiserne Öfen mit ihrem Bildschmuck waren zunächst so teuer, dass sie sich nur der Adel oder gar nur der Landesherr für seine Burgen und Schlösser leisten konnte. Machte einer dieser Fürsten einem anderen einen solchen Ofen zum Geschenk, so war dies im wörtlichen Sinne ein fürstliches. Aber auch reiche Klöster konnten sich gusseiserne Öfen leisten. Bekannt sind beispielsweise die erhalten gebliebenen Prunköfen auf der Veste Coburg und in der Dombibliothek zu Fritzlär. Früh finden sich ähnlich grosse und mit prächtigen Bildmotiven verzierte Öfen in den Ratsstuben reicher Städte, bald auch in den Häusern wohlhabender Bürger und Bauern, oft mit einem Aufsatz aus Fayence oder Kacheln, die solcherart Ofen wirklich zu einem Schmuckstück ersten Ranges machten. Bis in das frühe 19. Jahrhundert hinein war die Ofenplatte ein künstlerisch gestaltendes Element beim Bau gusseiserner Zimmeröfen und auch Kachelöfen, ehe die technische Entwicklung im Ofenbau vom Gebrauch der Ofenplatten wegführte. Dieses «Aus» der Ofenplattenkunst kam Mitte des vergangenen Jahrhunderts, nachdem auch offene Feuerstätten verboten waren und damit das Überleben nicht mal mehr als Kaminplatte gesichert war. Die Wiederentdeckung der Kaminplatte blieb unserem Jahrhundert vorbehalten mit der in den sechziger Jahren einsetzenden Nostalgiewelle. Auch die Ofenplatte fand jetzt wieder Verwendung beim Bau nostalgischer Luxusöfen.

Die Blütezeit des Ofenplattengusses ist das 16. Jahrhundert, das eine grosse Anzahl meisterhaft gestalteter Platten in vollendeter Oberflächenauflösung hervorbrachte. Sie sind nicht zuletzt Ausdruck eines neuen Lebensgefühls, das die Einengungen der mittelalterlichen Lebenswelt überwindet. Zu der ungewöhnlichen Kreativität der Formschneider jener Zeit bemerkt Kippenberger<sup>7</sup>: «Kein Zweifel, dass die grosse Zeit der Deutschen auf dem Gebiete der Geistes- und Sinnenkultur des 16. Jahrhunderts, in der alle Schichten des Volkes vom künstlerischen Mitleben ergriffen wurden, auch den Eisenguss befruchtet haben, dass das Erwachen der Persönlichkeit auch die tiefere Ursache für die Bedeutung vor allem des Kleinmeisterwerkes, wie es die Eisengussplatten darstellen, bestimmten. Eine ungewöhnliche innere Erlebnisfrische ist spürbar in jeder der Figuren und Szenen und verleiht diesen



Ofenplatte «Geburt Christi und Erschaffung der Eva», Guss bez. 1577. Hessische Hütte. Model bez. Cunrad Luckellen 1565. Nachschnitt nach Philipp Soldan. Abm. 75,0 x 76,0 cm

eine unverlierbare Anziehung über die Jahrhunderte hin...» Damit ist eigentlich jene Geisteshaltung umschrieben, welche die Kulturwende vom Mittelalter zur Neuzeit markiert und eine Epoche einleitet, die wir mit ihrer Rückbesinnung auf antikes Gedankengut und der damit verbundenen Bewusstwerdung der Persönlichkeit (humanitas) als Renaissance bezeichnen.

Die Namen einiger Modellschnitzer des 16. Jahrhunderts ragen besonders heraus: Konrad Luckeln (Cunrad Luckellen), Jost Luppold, Wilhelm Vernukken, Philipp Soldan von Frankenberg und sein Schüler Heinrich Bunsen, der Harzer Ronnung, der Siegener Meister «P im Schild», die sich ebenso wie die Künstler des Holzschnitts Formschneider (Formsnyder) nannten. Viele der alten Meister sind unbekannt geblieben wie auch die Namen der zahlreichen Giesser, obwohl ihre Platten oft signiert sind. Unter den Giessern des 16. Jahrhunderts sind u. a. die Hüttenmeister Peter von Rolshusen und Peter Sorge namentlich erwähnt. Sie alle sind, wenn auch nicht unbedingt eigenschöpferisch tätig, Meister ihres Fachs.

Schon Kippenberger<sup>8</sup> hat darauf hingewiesen, und dies wird insbesondere durch die Forschungen des Kunsthistorikers Gerhard Seib neuerdings bestätigt, dass die frühen Formschneider häufig bekannte Kupferstiche oder Holzschnitte als Vorlage für ihre Holzmodelle (aus Birnbaum- oder Lindenholz) benutzten, die bei der Umsetzung ins Relief mehr oder weniger abgewandelt wurden. So entdeckt der heutige Betrachter alter Ofenplatten, nicht immer auf den ersten Blick, Motive von Sebald Beham, Jost Amman, Heinrich Aldegrever, Lukas Cranach, Albrecht Dürer oder Matthäus Merian. Manche dieser Werke wurden immer wieder kopiert, variiert und über Jahrzehnte hinweg nachgegossen. Damals schon wurden recht freizügig Nachgüsse von Originalen und Nachgüsse von Nachgüssen gemacht. Doch war jeder Nachguss in gewissem Sinne wieder ein Original, so dass wir getrost von Originalen sprechen können, wenn wir es mit Produkten jener Zeit zu tun haben.



Ofenstirnplatte «Wappen des Hauses Waldeck». Model: Formschneider Jost Schilling, um 1600. Guss 1653, Waldecker Hütte. Abm. 62,0 x 37,5 cm



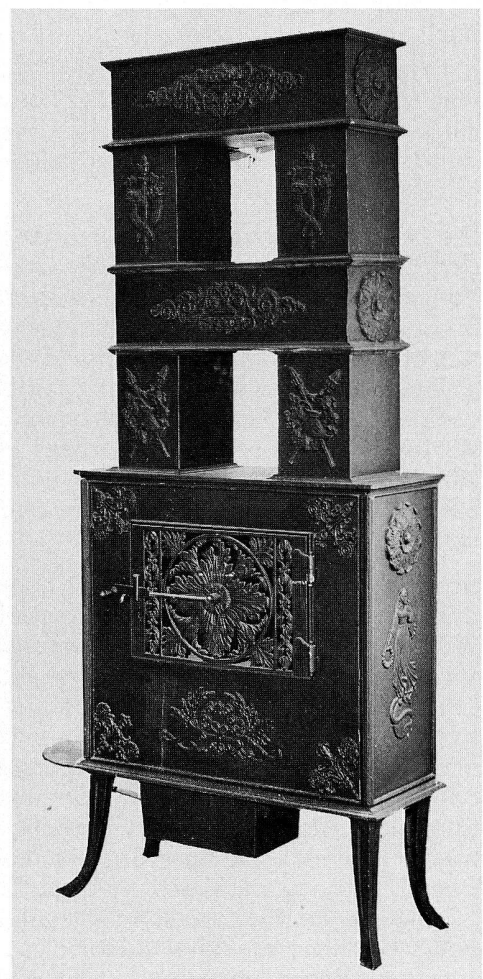
*Ofenplatte «Höfische Liebespaare»,  
2. Hälfte 15. Jh. Hessische Hütte (?).  
Abm. 70,0 x 27,0 cm*

Häufig wiederkehrende Bildmotive auf Ofenplatten des 16. Jahrhunderts sind neben Darstellungen aus dem höfischen Leben (Musik, Tanz, Hofnarr, Jagd, Wappen) vor allem Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament, was auch der natürlichen Frömmigkeit der Menschen jener Zeit mit dem noch weitgehend gültigen geozentrischen Weltbild entsprach. Immer wieder sind besonders bewegende Geschehnisse, von denen die Bibel berichtet, in die gusseisernen Reliefdarstellungen eingegangen, so dass man regelrecht von Bibelöfen sprach und spricht. Noch zu Anfang des 18. Jahrhunderts waren sie ihren Besitzern so wertvoll, dass fromme Deutsche, die religiöser Verfolgung wegen auswanderten, sie mit in ihre neue Heimat nahmen<sup>9</sup>. Ob solche gusseisernen Bildnisse gelegentlich farbig ausgelegt waren, ist in der Fachwelt umstritten, weil gerade hinsichtlich der Temperaturbeständigkeit der Farben erhebliche Zweifel bestehen<sup>10</sup>. Offensichtlich sind aber Platten mit (Resten) ihrer alten Bemalung erhalten<sup>11</sup>. Vorstellbar wäre die polychrome Ausschmückung immerhin, wenn wir das Ganze unter dem Aspekt der Volkskunst betrachten und den Ofen als ein Möbelstück ansehen, das man analog Truhen und Schränken farbig bemalte.

Im 17. und 18. Jahrhundert wurden zwar immer noch Ofenplatten mit biblischen Motiven gegossen, zunehmend aber auch solche mit historischen, heraldischen, mythologischen und allegorischen Darstellungen, ebenso Szenen aus der Welt der Arbeit. Barock und Rokoko bringen darüber hinaus rein ornamentale Gestaltungen. Hatte das 16. Jahrhundert der Ofenplattenkunst noch Impulse aus unmittelbarem geistigem Erleben gegeben, war das Bedürfnis nach Aussagen und Inhalten noch vordergründig, so vollzieht sich in den beiden folgenden Jahrhunderten ein deutlicher Stilwandel hin zum mehr Dekorativen. Die Darstellungen werden profaner. Das hängt aber auch zusammen mit dem parallel



*Ofenstirnplatte mit Rosettenornamentik.  
bez. 1684. Harz oder Sachsen.  
Abm. 60,0 x 34,5 cm*



*Links: Rundofen, um 1810;  
Rechts: Etagenofen, um 1820*

dazu sich vollziehenden Wandel in der Ofenbauweise. Der Kastenofen wird zunehmend vom Rund- und Etagenofen verdrängt, der allmählich die uns vertraute typische Form des Zimmerofens erhält. Mit diesem neuen Ofentyp reduzieren sich die für bildhafte Gestaltungen geeigneten grossen Flächen. Der Ofen hatte seine frühere Bedeutung als Mittelpunkt des Raumes verloren und war als ein rein funktionaler Gegenstand Bestandteil der Wohnraumausstattung geworden. Dieser Wandel vollzog sich nicht abrupt, denn die Ofenplattenkunst hielt sich ja noch bis ins 19. Jahrhundert hinein. So haben Klassizistik und das Biedermeier noch wundervolle Plattenmotive hervorgebracht. Neben allegorischen Darstellungen spiegelt sich in der klassizistischen Motivpalette der Rückgriff auf Themen der griechischen Mythologie, während die typische Biedermeierplatte vornehmlich Szenen aus dem bürgerlichen Leben oder romantisierende Gestaltungen zeigt.

In das sich wandelnde Bild der Ofenplattenkunst passt auch die Feststellung, dass sich in den auf das 16. Jahrhundert folgenden zunehmend «zusammengestempelte» Platten finden, die unter Verwendung beweglicher Modelstempel zustande kamen. Damit konnte man dekorative



Ofenplatte mit eingestempelten Motiven («Allegorie auf Frieden und Gerechtigkeit»). Süddt. Hütte, 1. Drittel 19. Jh. Abm. 51,0 × 87,0 cm

Elemente wie beispielsweise Ornamente oder Figuren zu einem Plattenmotiv kombinieren. Das ergab zwar eine grosse Variationsbreite und durchaus auch reizvolle Kombinationen, zeugt aber nicht immer von grossem Einfallsreichtum, eher schon von einem Rationalisierungsdenken, mit dem sich vermutlich auch gezielte Abnehmerwünsche leichter realisieren liessen.

Die Geschichte der gusseisernen Ofen- und Kaminplatte soll jedoch nicht mit einem etwas abwertenden Aspekt ausklingen, vielmehr abgeschlossen werden mit einer von Theisen<sup>12</sup> vorgenommenen Wertung dieser traditionsreichen Handwerkskunst im Sinne eines Spiegels und einer bildlichen Dokumentation politischer, kulturgeschichtlicher und soziologischer Vorgänge, die diese Eisenkunstgussplatten über ihre selbstverständliche kunsthistorische Bedeutung hinausheben.

Das gezeichnete Bild bedarf jedoch noch einer Ergänzung, denn in all diesen Jahrhunderten, die der bisherigen Betrachtung zugrunde liegen, hat es auch Eisenkunstguss in anderen Formen gegeben, allerdings häufig unter Verwendung einer Ofenplatte wie zum Beispiel als Bauelement gusseiserner Brunnen oder eingebettet in schmiedeeiserne Portale. Daneben gab es gusseiserne Epitaphie im Kaminplattenstil, rechteckige Grabplatten und Grabkreuze in mancherlei Varianten. Wenn auch diese anderen Verwendungsformen des Eisenkunstgusses nicht die Vielfalt und den Verbreitungsgrad der Ofen- und Kaminplatte erreicht haben, so sind sie doch ebenso wichtige historische und kunsthistorische Belege.



Gedächtnistafel in Art eines Epitaphs, bez. 1661. Unbek. Hütte. Abm. 105,5 × 100,0 cm



## Der künstlerische Eisenguss

Tiefgreifende Veränderungen in den Techniken der Eisenverhüttung und auf dem Gebiet des Giessereiwesens Mitte des 18. Jahrhunderts sind die Wegbereiter für den künstlerischen Eisenguss, der mit dem Beginn des folgenden Jahrhunderts gleich zu voller Entfaltung kommt. Voraussetzung dafür war zunächst einmal dünnflüssigeres Eisen, zum anderen Verbesserungen in den Formtechniken. In England waren zu jener Zeit Hochöfen mit grösserem Fassungsvermögen entwickelt worden. Zugleich wurde nun bei der Eisenverhüttung Koks mit seinem gegenüber der Holzkohle höheren Brennwert eingesetzt. Auch die Probleme der Windzufuhr waren vorteilhaft gelöst, so dass jetzt ein qualitativ besseres Roheisen zur Verfügung stand, das in den Kupolöfen der Giesereien umgeschmolzen wurde. In diesen Öfen konnte die Zusammensetzung des Eisens für den jeweiligen Giessvorgang besser eingestellt werden, als dies im Hochofen möglich gewesen war. Das hatte auch zur Folge, dass sich nunmehr die Giessereien von den Hochofenbetrieben trennten. Das Einformen des Modells in geschlossenen, zweiteiligen Formkästen revolutionierte zusammen mit der Weiterentwicklung und Vervollkommnung des Kernstückteilformverfahrens die Formtechnik. Es war jetzt möglich, Kunstobjekte exakt nach dem künstlerischen Modell abzuformen, Reliefs und Plaketten zu hinterhohlen und einen äusserst dünnwandigen Guss zu erzielen. Das machte sogar den Guss filigranter Gebilde in Eisen möglich, so dass man auch zusammenfassend vom Feineisenguss spricht, wenn man speziell den künstlerischen Eisenguss in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts meint.



*Gusseiserne Brosche «Schmetterling».  
Modell: Siméon Pierre Devaranne,  
1821. Abm. 3,5 x 5,8 cm, Gewicht  
3,5 g (Nachguss Buderus)*

In Deutschland waren koksbeheizte Hochöfen Ende des 18. Jahrhunderts zunächst in Oberschlesien in Betrieb genommen worden. Es kam zur Gründung neuer Eisengiessereien «mit Schmelzöfen nach englischer Art (Anm. d. Verf.: Kupolöfen), um beim Steinkohlenfeuer feinere und haltbarere Gusswaren ... zu erzielen»<sup>13</sup>. Im Jahre 1796 wurde die «Eisengiesserei und Gussverfeinerungsanstalt» in Gleiwitz/Oberschlesien eröffnet, 1804 die Königlich Preussische Eisengiesserei in Berlin ins Leben gerufen, die den späteren Ruhm des künstlerischen Eisengusses über die Grenzen Preussens hinaus begründeten. Gründungsinitiatoren waren der für das preussische Berg- und Hüttenwesen zuständige Minister Friedrich Anton Freiherr von Heinitz und sein Neffe, der Oberberghauptmann Friedrich Wilhelm Graf von Reden.

Schrittmacher war jedoch Detlev Carl Graf von Einsiedel gewesen, der Besitzer des Hüttenwerks Lauchhammer in Sachsen, der schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit dem Nachguss antiker vollplastischer Schöpfungen begonnen hatte. Kippenberger<sup>14</sup> erwähnt, dass es schon 1784 den Bildhauern Wiskotzil und Mätzensberger zusammen mit den Giessern Klausch und Gühling gelungen war, die Figur (Anm.: Grossplastik) einer Bacchantin nach dem Wachs ausschmelzverfahren in Eisen zu giessen. Das war zweifelsohne eine Meisterleistung, besonders im Hinblick auf den verwendeten Werkstoff. Gefertigt wurde die aus Wachs bossierte Figur über einem festen Tonkern, wonach die Wachsförmigkeit von einem sorgfältig ausgeführten Lehmmantel umhüllt wurde<sup>15</sup>, der nach dem Ausschmelzen des Waxes und dem Einfüllen des Eisens dem Abguss die feine Oberflächenstruktur und genaue Wiedergabe aller Details vermittelte. Als eine der schönsten Schöpfungen Lauchhammers gilt der antike Helm mit Trophäe auf dem Grabmal des 1815 bei Dresden gefallenen Generals Moreau<sup>16</sup>. Aus der ersten Zeit der künstlerischen Hüttentätigkeit stammt das Denkmal für den jungen, 1793 in der Schlacht von Kaiserslautern gefallenen Grafen Friedrich von Einsiedel in der Kirche zu Wolkenburg in Sachsen<sup>17</sup>, das in seiner strengen Behandlung von Umriss und Oberfläche in feinem Verständnis für die Eigenart des Eisens auf einen bedeutenden Künstler schliessen lässt<sup>18</sup>.

Die Zeit war also reif für die Anwendung neuer und die Wiederverwendung alter Form- und Giesstechniken und für die Hinwendung zu neuen künstlerischen Ausdrucksformen. So ist denn auch der künstlerische Eisen-

guss im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ein Spiegel des Zeitgeistes: der politischen und geistigen Strömungen, der ökonomischen Entwicklungen und sozialen Veränderungen, des technischen Umbruchs und der damals vorherrschenden Kunstauffassung. Die Situation sei kurz umrissen:

Mit dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert waren die Völker Mitteleuropas in eine Epoche tiefgreifender Umwälzungen eingetreten. Es vollzog sich der Umbruch vom feudalen zum bürgerlichen Zeitalter. Die von der Aufklärung geistig vorbereitete Französische Revolution hatte alte Ordnungsstrukturen hinweggefegt. Rousseaus Kulturkritik, Lessings Toleranzverständnis und Schillers leidenschaftlicher Freiheitswille hatten ebenso wie Kants idealistische Philosophie und Adam Smiths Theorie des wirtschaftlichen Liberalismus und der rechtlichen Gleichstellung aller Menschen die geistige Vorarbeit für die Überwindung des absolutistischen Systems und des ständischen Prinzips geleistet. Das alte deutsche Reich war zerbrochen. Der Reichsdeputationshauptschluss hatte zu einer Neugruppierung der deutschen Teilstaaten geführt, Napoleon war aufgebrochen, die Zukunft der Völker zu bestimmen; die von ihm erzwungene Kontinentalsperre schädigte zwar die englische Wirtschaft sehr, hatte aber auch verheerende Folgen für Wirtschaft und Handel der Kontinentalstaaten, auch für Preussen, das in jenen Jahren von den Kriegseignissen besonders betroffen war und bittere Niederlagen hatte hinnehmen müssen. Zwar zeigten sich dort Ansätze für Reformen (Stein, Hardenberg), vor allem in den Bereichen des Militärwesens, der Administration und der Landwirtschaft, der preussische Staat blieb aber weithin in Lethargie erstarrt, dies trotz grosser Leistungen auf dem Gebiet des Kultur- und Geisteslebens. Dagegen liess die beginnende Industrialisierung neue Betriebsstrukturen entstehen. Manufakturen blühten auf, ein starkes und freies Unternehmertum bildete sich. Die Landwirtschaft wurde effektiver. Steigende Bodenerträge und die Verbesserung der hygienischen Verhältnisse verursachten eine sprunghafte Bevölkerungszunahme. Die einsetzende Landflucht begünstigte die Industrialisierung mit ihren eigenen, schwer durchschaubaren Gesetzmässigkeiten und Folgen, u. a. der Bildung eines Proletariats.

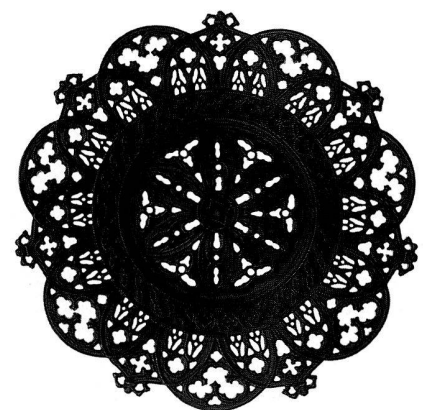
Die Aufklärung mit ihrer Kritik am Zeitgeist des Absolutismus war nicht nur Wegbereiter der Französischen Revolution, sondern auch für das aufstrebende Bürgertum gewesen, das in einer Phase der geistigen Emanzipation selbstbewusster wurde und zunehmend eine gesellschaftsbestimmende Rolle zu spielen begann. Vor allem die Befreiungskriege hatten in Preussen für ein neues Selbstwertgefühl des Bürgertums gesorgt, das sich nunmehr ebenso wie früher ausschliesslich die gehobenen Stände als Mitträger der Staatsidee begriff. Die einsetzende Epoche der Industrialisierung und der Mechanisierung, das heranbrechende Jahrhundert der Naturwissenschaften und Technik eröffneten ihm neue und reiche Betätigungsfelder.

In diesen Jahren der Wirren und des Umbruchs, in den auch die Kunst einbezogen war, stellt der künstlerische Eisenguss so etwas wie ein beharrendes Moment dar. Statuarisch-blockhaft ragt er heraus als Symbol eines fest in sich gegründeten Ordnungsrahmens, aus dem Sicherheit, Zuverlässigkeit und Beständigkeit erwachsen. Und symbolhafte Bedeutung hatte das Eisen ja in der Zeit der nationalen Erhebung erlangt. Es war das Material, das in seiner Wirkung, durch die schwarze Oberflächeneinfärbung betont, den Forderungen des Klassizismus nach Strenge und Klarheit entsprach, andererseits im Vergleich zu den edleren Metallen preiswert war und in ausreichenden Mengen zur Verfügung stand. Aus dieser Synthese ergab sich die eigenartig faszinierende Wirkung, die dem Werkstoff Eisen geradezu eine moralische Dimension verlieh, nämlich die des Verzichts auf Luxus und Prunk und der Rückbesinnung auf Mass und Ordnung.

Der Klassizismus vermochte zwar nicht die Gefühlstiefe und die Ausdruckstärke der echten Klassik zu erreichen, aber diese Kunstrichtung



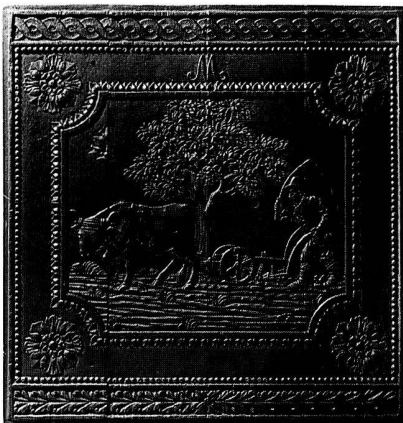
Plakette «Friedrich Schiller». Modell: Leonhard Posch, um 1809. Abm. 9,3 cm Dm



Teller mit gotischen Stilelementen (Vierblätter, Spitzbögen), nach einem Modell der russ. Giesserei Kasli, vor 1904. Abm. 21,0 cm



Ofenplatte mit linkem Mauerrand  
«Asklepios und Hygieia», Anf. 19.  
Jh. Hütte im Vogelsberg (?).  
Abm. 56,5 x 59,0 cm



Ofenplatte «Pflügender Bauer»,  
I. Drittel 19. Jh. Hütte im Vogelsberg  
(vermutl. Buderus Hirzenhain; dort  
Originalmodel erhalten).  
Abm. 64,3 x 61,4 cm



Brosche «Gold gab ich für Eisen»,  
um 1813. Abm. 3,8 x 5,0 cm

ist getragen von einem klassischen Formwillen, der trotz unterschiedlicher Prägungen zu einer künstlerischen Einheit gelangt. Die Klassizistik ist eine Entdeckung J. J. Winckelmanns, der mit ihrer «Erfindung» in der Kunst die Rückbesinnung auf das klassische Erbe eingeleitet hatte, verbunden mit der idealistischen Vorstellung von der «edlen Einfalt und stillen Grösse», die er als Grundzug der griechischen Kunst ansah. Einfachheit statt Einfalt wäre als Ausdruck dessen, was vorschwebte, angemessener. Denn gemeint waren die einfachen und strengen Formen der Antike in der Kunst, mit denen das Zeitalter des schwülstigen Barock und des gezierten Rokoko überwunden wurde. Der Klassizismus seinerseits als Nacherlebnis der Antike wurde ergänzt durch eine Wiederbesinnung auf gotisches Formempfinden. Zusammen mit dessen klaren und aufstrebenden Formen als Ausdruck eines freiheitsfreudigen Individualismus erwuchs die neue Kunstrichtung in Architektur, Malerei und Plastik. Dazu mischte sich ein romantischer Zug, der gerade in den Befreiungskriegen mit ihrem pathetischen Patriotismus grossen Auftrieb erhielt. Romantisierend war sicher auch der Hang zum Natürlichen, Ursprünglichen und Anspruchslosen. Zu all diesen Vorstellungen passten sparsame Formen und klare Konturen. So wurden Klassizismus und Neugotik zu Symbolen abendländischer Tradition und zugleich eines überschwenglichen Nationalismus.

Tatsächlich war das Eisen für die Künstler der damaligen Zeit der Werkstoff, der all diesen Empfindungen sichtbaren und angemessenen Ausdruck verleihen konnte und mit knappen Formen Wirkungen zu erzielen vermochte. Weit entfernt von einer programmatischen Ausrichtung, waren die Ausdrucksformen individualistisch geprägt, verbunden mit den Namen weniger herausragender Künstlerpersönlichkeiten, die die verschiedenen Stilmöglichkeiten probierten, zwar an den klassischen Vorbildern orientiert, doch frei mit ihnen umgehend. So zeigt sich auch, dass trotz des Willens zur Schmucklosigkeit und Einfachheit immer wieder die Liebe zu ornamentalen Gestaltungen und Beifügungen durchbricht. In Preussen sind es Männer wie Schinkel, Schadow, Rauch und Tieck und deren Schüler wie Kiss, Kalide und Fischer, die ihre Zeit künstlerisch prägten und richtungweisend wurden auch für die Motive und Formen des künstlerischen Eisengusses. Sie alle standen in enger Beziehung insbesondere zur Königlichen Eisengiesserei in Berlin.

Der künstlerische Eisenguss erreicht trotz des preussischen «Gold gab ich für Eisen-Patriotismus» die breiten Volksschichten nicht ethisch motiviert. Anfangs haftet ihm noch der Hauch der Exklusivität an, ehe er Interesse beim aufgeschlossenen und geschmackbildenden Bürgertum findet, das eher einem biedermeierlichen Lebensstil und -gefühl verbunden ist als der monumental-erhabenen Grösse, wie sie sich in den klassizistischen Prachtbauten und Denkmälern der Hauptstädte Europas manifestiert. Der Klassizismus ist ein geistiges Privileg und Besitztum der Gebildeten. Die Masse ist von dieser Idee wenig berührt. Sie lebt in Beschaulichkeit – was sich in der Kunst u. a. in idyllischen Genreszenen niederschlägt – und trotz des geistigen Aufschwungs in kleinbürgerlicher Enge, auch in der Begrenztheit des noch vergangenheitsbezogenen geistigen Horizonts. Damit werden diesem Kleinbürgertum keineswegs Gefühle des Erhabenen abgesprochen, aber die Gefühlswerte, die man dem Eisen heute beilegt, dürften damals nur eine untergeordnete oder nur unterschwellige Bedeutung gehabt haben. Die Aufgeschlossenheit für Produkte des künstlerischen Eisengusses war wohl eher rein ästhetisch bestimmt, geleitet von Empfindungen für das Schöne und Gediene und das auch Nützliche, nur vorübergehend überlagert von patriotischen Gefühlen, die das Eisen gelegentlich ethisch verklären konnten. «Gold für Eisen» war eine nationale Parole. Ihr nachgekommen zu sein konnte nach aussen hin dokumentiert werden als Zeichen patriotischer Pflichterfüllung. Hier muss man sich fragen, ob der künstlerische Eisenguss nicht auch nationalen Interessen gedient hat. Es ginge jedoch zu weit, in diesem Zusammenhang von staatlichem Missbrauch zu reden. Wie immer man die Situation werten will, Tatsache bleibt, dass sich

der künstlerische Eisenguss grosser Beliebtheit erfreute. Es bestand nicht nur ein grosser Bedarf an Gusswaren aller Art und an kunstgewerblichen Gegenständen, die der Rohstoff Eisen erschwinglich machte, als künstlerisch gestaltetes Gebrauchs-, Schmuck- oder Zierobjekt kam er zusätzlich dem Empfinden entgegen, das von jeher als «guter Geschmack» bezeichnet wird. Zweifelsohne lag auch ein bildungsbürgerliches Interesse vor, bedeutende Kunstwerke als Nachahmung und zugleich als preiswertes Produkt der Kleinkunst zu besitzen. Als Beispiel sei nur das «Abendmahl» von Leonardo da Vinci angeführt, das von Leonhard Posch speziell für die Umsetzung in Eisenkunstguss getreu dem Original modelliert worden war. Aus all diesen Gründen kam der attraktive Eisenkunstguss mit Sicherheit auch den staatlichen Intentionen entgegen, die vornehmlich auf eine Förderung des Manufakturwesens und der Industrialisierung zielten, womit eine eindeutige Verbindung von Kunst und kommerziellem Interesse gegeben war. Davon zeugen nicht zuletzt die beachtlichen Produktionsziffern der Eisengiessereien. Das heisst, dass etwas ausführlicher über diese und ihre Produkte sowie die Künstler und Modelleure, deren Schöpfungen sie sind, gesprochen werden muss.

Die königlichen Eisengiessereien in Gleiwitz/Oberschlesien und in Berlin bildeten zusammen mit der Lauchhammer-Hütte in Sachsen den Schwerpunkt für den künstlerischen Eisenguss am Beginn des 19. Jahrhunderts. Als drittes preussisches Werk neben Gleiwitz und Berlin kam 1817 die Sayner Hütte bei Koblenz hinzu. Daneben gab es noch eine Anzahl kleinerer Betriebe, die sich mit Eisenkunstguss befassten und teilweise sogar Impulse auslösten, so z. B. die Harzer Hütten Ilsenburg, Mägdesprung und Königshütte sowie das Werk Wasseralfingen in Württemberg. Wenn auch der preussische Eisenkunstguss sehr bald auf Grund seines hohen Qualitätsstandards eine führende Stellung innerhalb der Kunstgiessereien erlangte, so darf nicht übersehen werden, dass auch



*Warwick-Vase (Nachguss), Berlin, 1826. Modell: W. A. Stilarsky. Abm. 42,0 cm H, Innenrand-Dm 23,0 cm. Die Vase wurde in verschiedenen Werkstoffen (Eisen, Bronze, Zink) von mehreren Giessereien nachgegossen.*



Porträt-Plakette «Karl Friedrich Schinkel» mit Schrift «Schinkel Architect», sign. David (David d'Angers, 1788–1856). Bronze. Abm. 19,0 cm Dm.

in den Giessereien anderer europäischer Staaten, vor allem in England und Frankreich, aber auch in Russland, der Eisenkunstguss gepflegt wurde. Gerade England galt ja zu seiner Zeit als führend auf dem Gebiete des Giessereiwesens, und die preussischen Initiatoren hatten sich dort gründlich umgeschaut und die ersten künstlerischen Vorbilder für den Nachguss in Eisen geholt.

Preussen erkannte früh die Bedeutung des Aufbaues einer eigenen Giesereiindustrie. Unter der Regierung Friedrich Wilhelms III. (1797–1840) wurde die Entwicklung vom kleineren Handwerksbetrieb zur Manufaktur besonders gefördert, tatkräftig unterstützt von dem als Architekt und Maler gleichermaßen erfolgreichen Karl Friedrich Schinkel (1781–1841). Er war seit 1811 Mitglied der Königlich Akademie zu Berlin, seit 1815 Geheimer Oberbaurat und seit 1819 Mitglied der technischen Deputation im Ministerium für Handel, Gewerbe und Bauwesen, besass also infolge seiner Ämterhäufung grossen Einfluss. Wie kaum ein anderer seiner Zeit war er vom Gusseisen und von von seinen neuen technischen Anwendungsmöglichkeiten fasziniert. Auf seine Entwürfe gehen eine Reihe kunstgewerblicher Arbeiten an seinen Bauten in Berlin zurück: die eisernen Geländer an der Schlossbrücke mit Seepferden und Tritonen (Motive, die wir in den spitzovalen Feldern des «Schinkel»-Tellers wiederfinden), die Kandelaber im Schlosshofe und vor der Bauakademie, die Gitter um den Schlosspark in Charlottenburg und der kleinen

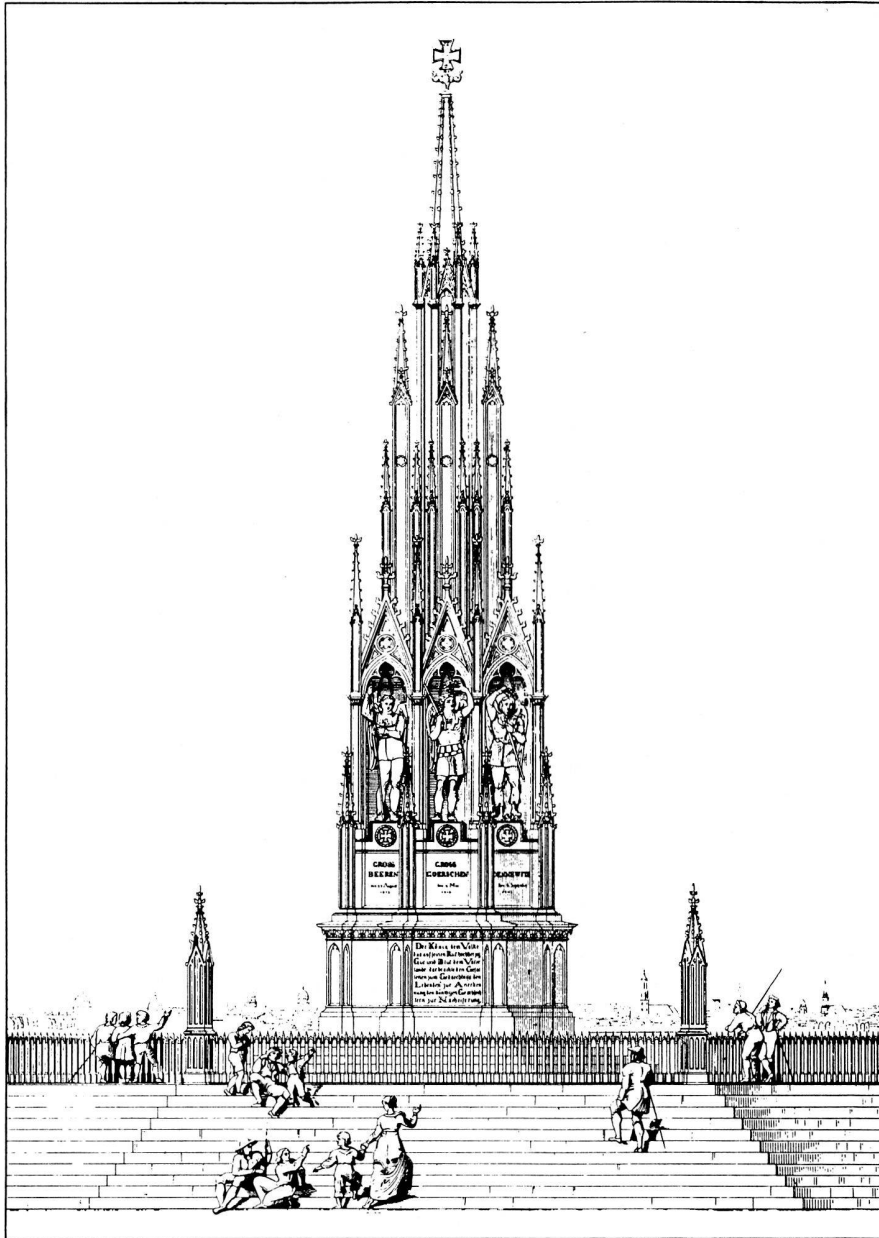
Fruchtteller mit Tritonen und Hippokampen (Nachguss Buderus bez. «Schinkel-teller»). Abm. 27,5 cm Dm.



Brücke vor den Terrassen von Sanssouci. Auch seine Mitarbeiter, u. a. Johann Gottfried Schadow, lieferten Entwürfe dazu. Die Modelle wurden dann in der Königlich Eisengiesserei von so hervorragenden Modelleuren wie zum Beispiel Friedrich Wilhelm Ludwig Beyerhaus, der die meiste Zeit seines Arbeitslebens jedoch in Gleiwitz verbrachte, ausgeführt.

In den Jahren nach den Befreiungskriegen entstanden zahlreiche Denkmäler, zu denen Schinkel nicht wenige Entwürfe lieferte. Das wohl berühmteste ist das nach seinen Entwürfen ausgeführte zwanzig Meter hohe Erinnerungsdenkmal an die Befreiungskriege auf dem Kreuzberg

(damals Tempelberg genannt) in Berlin, das eine Mischung von Klassik und Gotik war. An der Ausführung der Statuenmodelle waren die Bildhauer Rauch, Tieck und Wichmann beteiligt. Der Guss erfolgte in der Königlichen Eisengiesserei, die Errichtung des Denkmals in den Jahren 1818 bis 1821; endgültig abgeschlossen waren die Arbeiten allerdings erst 1826.



*Kreuzbergdenkmal, Berlin, 1821.  
Aus: E. Schmidt: Der preussische Eisen-  
kunstguss. 1981, S. 129*

Die Giessereien jener Zeit, in erster Linie natürlich die preussischen, pflegten enge Kontakte. Modelle wurden zum Zwecke des Nachgusses ausgeliehen, Former und Modelleure zur weiteren Ausbildung oder Einflussnahme auf die technische und die künstlerische Entwicklung ausgetauscht, wie überhaupt ein enges Verhältnis zwischen Bildhauern und Modelleuren, Formern und Giessern bestand, die sich gegenseitig inspirierten. Der Bildhauer und Former August Wilhelm Stilarzky hatte 1813 ein Verfahren entwickelt, dass das in vielen Fällen kostspielige Wachsauerschmelzverfahren ersetzte und den Hohl-guss von Plastiken mittels geteilter Modelle und eingesetzter Kerne ermöglichte, mit dem Vorteil, dass das Originalmodell unverseht und für weitere Abgüsse erhalten blieb. Ein guter Former war jetzt mit entscheidend für das Gelingen eines einwandfreien Gusses, umgekehrt konnte ein im Formen und Giessen geschulter Modelleur dem Modell eine für das Einformen und



Statuette der «Jungfrau Emerentia Lorenz von Tangermünde» (zerlegtes Messingmodell. Modell: Chr. D. Rauch, 1832. In unterschiedlichen Grössen von verschiedenen Giessereien in Eisen oder Bronze nachgegossen.



Relief «Der Gelehrte» oder «Der Eremit». Modell: Leonhard Posch, 1818, nach einer italienischen Vorlage des 17. Jhs. Abm. 19,8 x 17,6 cm



Plakette «Leonhard Posch». Selbstbildnis, 1815. Abm. 9,0 cm Dm.

Abgiessen bestmögliche Form geben, ohne die künstlerische Intention zu beeinträchtigen.

Zu den bedeutendsten Modelleuren des künstlerischen Eisengusses neben F. W. L. Beyerhaus zählen Joseph Mettersberger, Erdmann Theodor Kalide, Carl Eduard August Kiss, Daniel Friedrich Loos und dessen Sohn Gottfried Bernhard und nicht zuletzt der Bildhauer Leonhard Posch. Kiss und Kalide wurden von Beyerhaus besonders gefördert und in die Ateliers von Posch, Christian Friedrich Tieck und Christian Daniel Rauch vermittelt, bei denen sie eine gründliche bildhauerische Schulung erfuhren. Insbesondere Kiss tat sich mit der Gestaltung von Reiterdenkmälern hervor, so mit einer kleinen Nachformung des Schlüterschen Reiterdenkmals des Grossen Kurfürsten. Bei der Entstehung von Rauchs Statuengruppe der (eisernen) «Jungfrau Emerentia Lorenz von Tangermünde» war er massgeblich beteiligt. Rauch selbst ist einer der klassizistischen Bildhauer, denen es gelang, Realismus und Idealisierung zu harmonischem Ausgleich zu bringen. Zahlreiche seiner Büsten und Standbilder von Mitgliedern des preussischen Königshauses, der Generalität, aber auch von Dichtern und Denkern wurden verkleinert in Eisenkunstguss umgesetzt.

Eine Sonderstellung unter den herausragenden Modelleuren jener Zeit nimmt der in Finsing im Zillertal geborene Leonhard Posch (1750–1831) ein. Er war Bildhauer, Wachsbossierer und Bildnismodelleur. 1774 zog er als Geselle mit seinem Lehrer Johann Baptist Hagenauer nach Wien, verbrachte von 1793 bis 1795 zwei Jahre in Italien, ehe er 1803 nach Berlin kam, wo er 1814 ordentliches Mitglied der Akademie wurde. Während seines Aufenthaltes in Paris (1810–1814) wurde er berühmt. In ihm fand die deutsche Medaillenkunst ihre höchste Vollendung. Er arbeitete in Berlin sowohl für die Königliche Eisengiesserei als auch für die Porzellanmanufaktur und porträtierte praktisch alle gekrönten Häupter und bedeutenden Persönlichkeiten seiner Zeit, in Preussen die Mitglieder der königlichen Familie, des Hochadels, der Generalität, Dichter, Schauspieler, Komponisten, Naturforscher usw. Weit über siebenhundert Bildnisse wurden von ihm gestaltet, alle nach dem Leben modelliert und daher von höchster Lebendigkeit und Aussagekraft. Seine Tätigkeit gab dem Eisenkunstguss der Berliner Eisengiesserei, der Gleiwitzer und auch der Sayner Hütte einen Nimbus von nie wieder erreichtem Glanz.

Ebenfalls einen beachtlichen Ruf als Modelleure erwarben sich in Berlin Siméon Pierre Devaranne, Juwelier und Besitzer einer kleinen Giesserei, der Berühmtheit wegen seiner gusseisernen Schmuckstücke erlangte, und der Fabrikant Johann Conrad Geiss, der massgeblich dazu beitrug, den Eisenkunstguss zu technischer Vollendung zu führen. Er war der erste Privatunternehmer auf diesem Gebiet und seit 1806 Auftraggeber und Modelle-Lieferant für die Giessereien in Gleiwitz und Berlin.

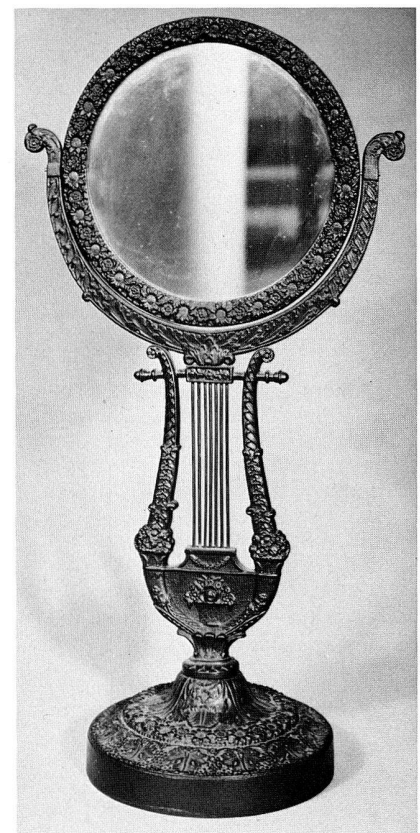
Eine Fülle hervorragend gestalteter Plastiken, Statuetten, Büsten, Reliefs, Plaketten und Medaillen zeugen nicht nur von dem Einfallsreichtum und dem Kunstgefühl der Bildhauer und Modelleure, den Fertigkeiten und dem Geschick der Former und Giesser, sondern auch von dem Ausmass der Wertschätzung, welche der Rohstoff Eisen durch sie erfuhr. Vielfältig war auch das Angebot an Gegenständen des täglichen Gebrauchs, die jetzt in der bürgerlichen Wohnwelt ihren Platz fanden: Vasen, Leuchter, Lichtschirme (mit zum Teil herrlichen Lithophanien), Räucherschalen, Spiegelhalter, Obstteller, Lichtscherenteller, Ring- und Taschenuhrenhalter, Nähschrauben (mit Nadelkissen), Tabaksdosen, Schmuckdosen und reich verziertes Schreibtischgerät wie zum Beispiel kunstvoll ausgeführte Tintenfässer und Briefbeschwerer mit antiken Statuetten, Tierfiguren oder Porträtköpfen.

Der klassizistische Formenschatz ist für all diese Objekte der Kleinkunst ebenfalls bestimmend gewesen, wenn auch Einflüsse des Barock und des Rokoko sowie gotische Stilelemente ebenso unverkennbar sind wie die des Biedermeier mit seinem floralen Dekor. Doch werden die Orna-



Statuetten: Amazone und Panther. Verkl. Wiedergabe nach dem Modell von August Kiss, um 1850. König Friedrich II. von Preussen, 1. Viertel 19. Jh. Friedrich Schiller (Büste), Modell von L. Posch, Guss um 1830/40 (H = 68,5 mm) Johann Wolfgang Goethe, vermutl. nach einem Modell von Rauch, um 1832.

mente des Eisenkunstgusses vorwiegend mit Akanthus, Perlstab, Lyra, Delphinen und Greifen bestritten. Dies gilt auch für den gusseisernen Schmuck, die filigranhaft zarten Gebilde der Armbänder, Broschen, Halsketten und Ohrringe, die sich uns heute in ihrer technischen und künstlerischen Brillanz, in den Einzelementen häufig am Vorbild antiker Gemmen und Bildnismünzen orientiert, als Paradestücke des Eisenkunstgusses präsentieren. Sie alle sind Beispiele der giesstechnischen Perfektion, denn man kann sich nicht genug in Erinnerung rufen, dass auch die Feineisengussobjekte in der gleichen Eisenlegierung gegossen wurden wie Grossobjekte und ebenso wie diese im Sandguss. Insbesondere



Tischspiegel, reich verziert, Ständer in Lyraform. Abm. 37,1 cm H, Rahmen-Dm 15,25 cm.



Zier- und Gebrauchsgegenstände in der bürgerlichen Wohnwelt: Ziervase, Taschenuhrenhalter, Döschen, Räuchergefäss.

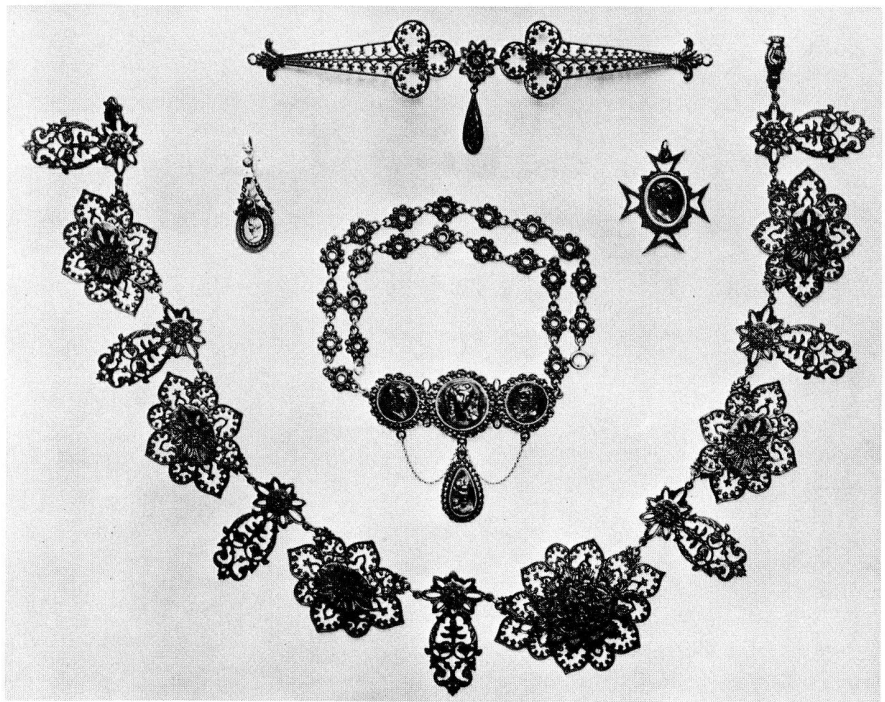




Tabakkasten mit Greifen-Motiv. Modell etwa 1820/25. Im Buderus-Kunstguss-Programm unter der Bez. «Schmucktruhe». Abm. 17,5 × 9,0 × 18,0

### Anmerkungen

- 1 L. Beck: Die Geschichte des Eisens, 4 Bde. Braunschweig 1893/95
- 2 O. Johannsen: Geschichte des Eisens. 3. völlig neu bearb. Aufl. Düsseldorf 1953
- 3 s. hierzu auch G.-O. Eggers<sup>21</sup>: Hirzenhain – eine Pflegestätte des künstlerischen Eisengusses. Eine Betrachtung über die Kunstgiesserei der Buderus'schen Eisenwerke Wetzlar in Hirzenhain unter besonderer Berücksichtigung der dort angewandten Technik; in «Studien zum künstlerischen Eisenguss», Festschrift für Albrecht Kippenberger, 2 Bde., Hrsg. Gerhard Seib, Marburg 1970 (Bd. 1, S. 337–357)
- 4 in Anlehnung an den «Kategorischen Imperativ»
- 5 Bezeichnung für Keramik- und Backformen
- 6 Elling, S. 7
- 7 Kippenberger 1952, S. 31
- 8 a. a. O., S. 32
- 9 a. a. O., S. 51f.
- 10 Schmidt, S. 8, erwähnt ausdrücklich die feuerfesten Farben weiss, rot, gelb, grün
- 11 Kippenberger 1973, S. 15, 18 u. Anm. 25a, 31
- 12 Theisen, S. 69
- 13 Kippenberger a. a. O., S. 61 (zit. nach H. Schmitz: Berliner Eisenkunstguss, München o. J. (1917)
- 14 ebd.
- 15 Schmidt, S. 23
- 16 a. a. O., S. 25; hierzu auch Kippenberger 1952, S. 61
- 17 Kippenberger 1952, S. 61
- 18 Schmidt, S. 25
- 19 Eggers 1981, S. 103
- 20 Horaz, Oden III, 30, 1
- 21 seit 1967 Leiter der Buderus-Kunstgiesserei



die vollendete Ausführung des Eisenschmucks brachte dem Berliner Eisenguss, gewissermassen als Gütezeichen, die ehrenvolle Bezeichnung «fer de Berlin» oder «Berlin Iron» ein, und mit Hochachtung sprach man von der Berliner Eisenbijouterie-Industrie.

Zweifelsohne, in den beiden Jahrzehnten zwischen 1810 und 1830 erhob sich der künstlerische Eisenguss auf ein Niveau, das in dieser Form nie wieder erreicht wurde. Wie selten zuvor – und danach – identifizierten sich die Beteiligten mit ihrem Schaffen. Tatsächlich konnte man voller Stolz und Befriedigung auf die eigene Leistung schauen. Dies wurde augenfällig demonstriert mit dem 1805 in der Königlichen Giesserei in Berlin aufgekommenen Brauch, dem Landesherrn am Jahresende in Form einer gusseisernen Plakette en miniature zu belegen, was im Laufe des Jahres als besonders spektakuläres Gussobjekt in der Kunstgiesserei entstanden war. Daraus entwickelte sich die Tradition des gusseisernen Neujahresgrusses, die später auch von anderen Hütten aufgenommen wurde, von Gleiwitz ab 1810, von der Sayner Hütte ab 1819. Galten die Berliner Jahresplaketten zunächst als eine Art Leistungsbeleg – man kann sie heute fast als eine gusseiserne Chronik dieser Giesserei werten –, so ging man später zu freieren Gestaltungen über. Ab 1840 zeigen die Berliner Plaketten in sehr zierlicher Darstellung bekannte und sehenswerte Bauten Berlins. Die Sayner Jahresplaketten beginnen von Anfang an mit einer Serie von Bau- und Kulturdenkmälern vorwiegend des mittel- und unterrheinischen Raumes. Die Plaketten sind so präzise ausgeführt und gegossen, dass sie fast Prägungen gleichkommen.

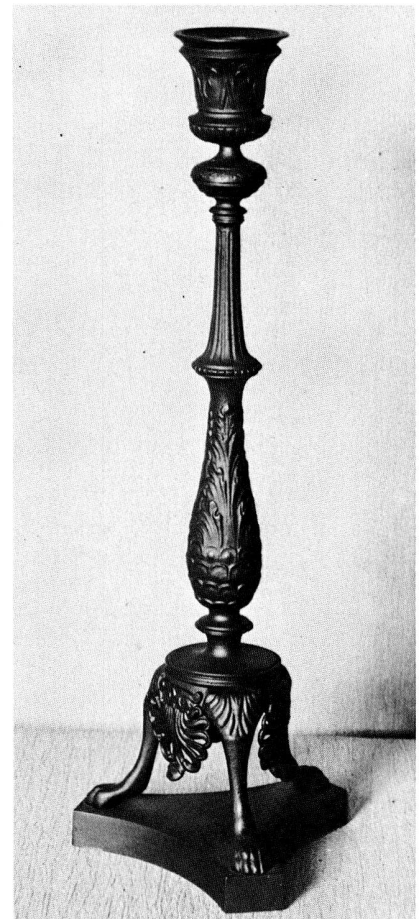
Leider wandelten sich in den vierziger und fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts die Stilauffassungen so weit, dass der Eisenkunstguss, vor allem die Plastik, immer mehr geprägt wurde von einem fast aufdringlichen Naturalismus. Neben der Verflachung im Bereich der kunstgewerblichen Gegenstände wurden jetzt auch Genrefiguren profaneren Stils in den Handel gebracht. Parallel zu dieser Entwicklung wuchs das Interesse an anderen Metallen. So intensivierte man den leicht zu verarbeitenden Zinkguss und die neu entwickelte Galvanotechnik. Einer Vergewaltigung des Eisens gleich kommt der Versuch, mit diesen Techniken Bronze, ja sogar Edelmetalle vorzutäuschen. Des weiteren zeichnete sich ein neuer Trend zur Bronze ab. Positiv zu beurteilen waren nur noch die Qualität des Gusses und die ausserordentlich gute Verarbeitung, zumindest was die im Kunstguss erfahrenen Hütten betraf.

Doch eine ganze Reihe privater Hütten zeigte nicht dieses Qualitätsbewusstsein, was dazu beitrug, dem Ansehen des Eisenkunstgusses zu schaden. Mit Stilverfall, Materialmissbrauch und Qualitätsverlust war ein deutlicher Rückgang der Nachfrage verbunden. So war der Niedergang des Eisenkunstgusses nur noch eine Frage der Zeit. In der Tat schlossen dann auch die meisten Eisenkunstgiessereien im Verlaufe des letzten Drittels des 19. Jahrhunderts. Nur noch auf dem Sektor des Bauwesens vermochte sich der Eisenguss zu behaupten mit Balkonen, Balustraden, Ziergittern und Pavillons, alles im wilhelminischen Stil reichverziert und verbrämt.

Mit der Besinnung auf die alten Werte kam es zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu einer Wiederbelebung des Eisenkunstgusses, vor allem in Lauchhammer und in Gleiwitz. Der alte Modellschatz wurde durch Neuschöpfungen erweitert, die sich zwar wieder an das klassische Vorbild anlehnten, aber die geringe Lichtreflektion des Eisens berücksichtigten und durch knappe, straffe und grossflächige Formgebung den eisernen Charakter betonten. Es entstanden Werke von ganz neuem Reiz, geprägt von der Herbheit des Materials und der Anmut der Formgebung, leider nicht immer frei von nationalistischen und volkstümelnden Motiven. Der Zweite Weltkrieg beendete diesen Ansatz der Neuorientierung abrupt. Die Teilung Deutschlands machte dann jeglichen Kontakt mit den alten Hochburgen des Eisenkunstgusses unmöglich.

Auf Grund dieser Situation entschlossen sich die Buderusschen Eisenwerke in Wetzlar (gegr. 1731, 1977 umbenannt in Buderus Aktiengesellschaft), die Tradition des Eisenkunstgusses weiterzupflegen. Schon ab 1946 liefen die Vorbereitungen dazu, bis dann 1950 die neue Kunstgiesserei in Hirzenhain/Vogelsberg, einem der ältesten Stammwerke, das 1375 als Waldschmiede erstmals urkundlich erwähnt ist, seiner Bestimmung übergeben wurde. Zwanzig Jahre (1947–1967) stand sie unter der Leitung des Bildhauers Peter Lipp, der zuvor schon ebenso lange Leiter der Kunstgiesserei in Gleiwitz gewesen war. Wie kaum ein anderer war er Garant für die Verwirklichung der Forderungen, die der Bildhauer Heinrich Moshage fast programmatisch in einem Schreiben an den damaligen Buderus-Vorstand als Maxime für den Kunstguss und den Kunstgiesser erhoben hatte<sup>19</sup>: «Das A und O allen Eisenkunstgusses ist seine Exaktheit. Der Guss muss die allerfeinsten Formen haargenau wiedergeben. Die heute unbegreiflich erscheinende Genauigkeit und die Sauberkeit kleinster Medaillen, Broschen, Schalen, Plaketten und Schmuckstücke der Berliner, Sayner und Gleiwitzer Giessereien aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts machen neben der künstlerischen Formung ihren Wert aus. Diesen hohen Grad technischer Meisterschaft gilt es wieder zu erreichen und durchzuhalten. Streng geschultes Personal mit grösster Liebe zum Werk, bester Formsand, geeignete Eisenlegierungen und Tönung der Güsse müssen zusammenwirken ... ein technisch nicht ganz vollkommen ausgeführter Kunsteisenguss [sic] ist ein Widerspruch in sich selbst.»

Dieser Anspruch ist verwirklicht worden. Der künstlerische Eisenguss hat wieder eine Pflegestätte im Sinne bester Tradition gefunden. Die Buderus-Kunstgiesserei nimmt inzwischen eine einzigartige Stellung auf dem Gebiete des Eisenkunstgusses ein, stets orientiert am Vorbild seiner Blütezeit im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts. In dem der Kunstgiesserei angeschlossenen Eisenkunstguss-Museum, einer der bedeutendsten Sammlungen ausserhalb Berlins, kann der Besucher an den weit über tausend Zeugnissen des Eisenkunstgusses dessen Geschichte nachvollziehen. Darüber hinaus gibt die Sammlung immer wieder Gelegenheit, die eigenen Modelleure, Former und Giesser daran zu schulen. Man möchte sich wünschen, mit Horaz sprechen zu können: «Exegi monumentum aere perennius.»<sup>20</sup>



Kerzenleuchter, klassizistisch. Modell 1. Drittel 19. Jh. Abm. 29,5 cm H.

#### Bildnachweis

Werkfotos Buderus, Wetzlar

#### Literaturnachweis

G.-O. Eggers: Kunst aus einem profanen Werkstoff, in: Jubiläumsausgabe der Buderus-Werkzeitschrift «Buderus Post» (zum 250jährigen Firmenjubiläum) Wetzlar 14.3. 1981, S. 100–103

W. Elling: Ofen- und Herdplatten in Vreden und Umgebung. Vreden 1973

A. Kippenberger: Die Kunst der Ofenplatten. Düsseldorf 1928; 2. neubearb. u. erw. Aufl. Düsseldorf 1973  
ders.: Der künstlerische Eisenguss; 2. Aufl. Marburg 1952

E. Schmidt: Kleine Geschichte des Eisenkunstgusses. Dresden 1976

R. Stummann-Bowert: Eisenkunstguss. Die Sammlung der Buderus Aktiengesellschaft. Wetzlar 1984

S. Theisen: Geheimnisvolle Takenplatten. Eisenkunstguss im Städtischen Museum Simeonstift in Trier. Trier 1982

K. Weber: Ein preussischer Baumeister. Zum 200. Geburtstag von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), in: «Buderus Post», Werkzeitschrift der Buderus-Gruppe Wetzlar, Jg. 32 (1981), Nr. 2, S. 14–15