

Joseph Mattersberger

Gerd-Helge Vogel (Hg.)

Joseph Mattersberger (1755 – 1825)

Ein klassizistischer Bildhauer im Dienste der Grafen von Einsiedel
und der sächsische Eisenkunstguss um 1800

Lukas Verlag

Abbildung auf dem Umschlag:

Joseph Mattersberger (1755–1825): Portraitbüste des Detlev Carl von Einsiedel (1737–1810), auf dem Platz vor der Wolkenburger Kirche (Foto: Gerd-Helge Vogel, Mai 2008)

Das Erscheinen dieser Publikation wurde ermöglicht durch die freundliche Unterstützung von



© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2015
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D–10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Umschlag: Verlag
Lektorat, Reprographie und Herstellung: Susanne Werner
Druck: Elbe Druckerei Wittenberg

Printed in Germany
ISBN 978-3-86732-225-6

Inhalt

Geleitwort	7
Essays	
Zwischen Repräsentation und Memoria	9
Zur Porträtplastik von Joseph Mattersberger und seiner Zeit GERD-HELGE VOGEL	
Joseph Mattersberger	67
Meine Spurensuche als Kollegin – Ein Erlebnisbericht ANNA FRANZISKA SCHWARZBACH	
Die Einsiedelsche Herrschaft Mückenberg und Pertinenz »zum Lauchhammer« in handschriftlichen und gedruckten Beschreibungen um 1800	86
REINHARD KISSRO	
Lehrer und Künstler	118
Die Breslauer Schaffenszeit von Joseph Mattersberger ROMUALD NOWAK	
»Grundregeln der Proportion des Menschen von 1 bis zu 24 Jahren nach den Antiken«	134
Joseph Mattersbergers Lehrbuch von 1805 im Kontext seiner Zeit MICHAEL LISSOK	
<i>Bon et utile</i>	149
Joseph Mattersberger und der Blick der Kundschaft MARCUS BECKER	
Gemeinsam zum Erfolg!	168
Die Mitarbeit des Bildhauers Wiskotschill an der Entwicklung des Eisenkunstgusses in Sachsen SYBILLE FISCHER	
Katalog	175
Anhang	
Lebensdaten von Joseph Mattersberger	237
Auszug aus dem Stammbaum des Detlev Carl Graf von Einsiedel	239
Autoren	241
Personenverzeichnis	243



Joseph Bergler d. J. (1753–1829), Vignette mit dem Schriftzug des Freundes Joseph Mattersberger, um 1800, Kupferstich, Passau, Oberhaus-Museum

Geleitwort

Schloss Wolkenburg, ehemals langjähriger Wohnsitz des Wolkenburger Zweiges des alten sächsischen Adelsgeschlechts derer von Einsiedel, entwickelte sich seit seiner umfassenden Sanierung, die durch die am 1. Januar 2000 erfolgte Eingemeindung in die Große Kreisstadt Limbach-Oberfrohna möglich wurde, zu einem kulturellen Zentrum im Zwickauer Muldenland von beachtlicher Ausstrahlungskraft, das weit über die Region hinausreicht. Zu verdanken ist das den Initiativen, die seither die Stadtverwaltung unternommen hat, nicht nur um das wertvolle Denkmalensemble von Schloss, Kirche, Park und historischer Spinnmühle zu retten, sondern es im aufgeklärten Geiste seines ehemaligen Besitzers und Gestalters, Detlev Carl Graf von Einsiedels (1756–1763), zu einer Stätte der Bildung und Erholung für viele Menschen auszubauen. Mit der Restaurierung des Schlosssaales, der Schlossbibliothek und zahlreicher Repräsentationsräume wurde die Grundlage geschaffen, dieses Kleinod ehemaliger Adelskultur der unterschiedlichsten kulturellen Nutzung zugänglich zu machen. Dazu gehören neben Konzertaufführungen, Lesungen sowie der Einrichtung eines Gedenkraums für Fritz von Uhde (1848–1911) – den größten Sohn der Stadt, der auf Schloss Wolkenburg geboren wurde – die museale Einrichtung von Schlossräumen für diverse Ausstellungsprojekte, die sich bevorzugt mit der reichhaltigen kulturellen Entwicklung in der Region des Zwickauer Muldenlandes befassen. Als vom 20. bis 22. Mai 2011 aus Anlass des 100. Todestages von Fritz von Uhde im Zusammenhang mit einer dem bedeutenden Maler des Realismus und Impressionismus gewidmeten Gedenkausstellung auch ein Symposium stattfand, fiel der Entschluss, das ansprechende Ambiente des klassizistischen Schlosssaals künftig auch für internationale Tagungen zur Kunst- und Kulturgeschichte nutzen zu wollen und damit ein Forum für Fachleute zu schaffen, die mit ihren wissenschaftlichen Untersuchungen einen wertvollen Beitrag leisten, um das Wissen über die reiche kulturelle Vergangenheit von Wolkenburg und der gesamten Region des Zwickauer Muldenlandes aufzuarbeiten und zu vertiefen. Nach der Beschäftigung mit Fritz von Uhde im 1. Internationalen Wolkenburger Symposium zur Kunst folgte nun vom 27. bis 29. Juni 2014 das 2. Internationale Wolkenburger Symposium zur Kunst, das Joseph Mattersberger (1755–1825), einem Bildhauer aus Osttirol, gewidmet war. Mattersbergers herausragende Bedeutung für die kulturelle Entwicklung im Zwickauer Muldenland liegt vor allem in dessen wertvollen Beitrag zur Entwicklung des Eisenkunstgusses im einsiedelschen Lauchhammerwerk, der um 1800 nicht allein auf die Ausstattung von Schloss und Park Wolkenburg beschränkt blieb, sondern internationale Bedeutung erlangte. Das Wissen über diesen Meister klassizistischer Bildhauerkunst, der in diversen Kunstmetropolen Europas gewirkt hatte, war weitgehend verlorengegangen bzw. in Vergessenheit geraten. Die hier vorgelegten Symposiumsbeiträge stellen den Versuch dar, sein reiches künstlerisches Erbe neu zu erfassen, neu zu bewerten und

für die breite Öffentlichkeit aufzuarbeiten. Es liegt in der Absicht der Verfasser, damit neue Impulse für die Erforschung von Leben und Werk des Künstlers auszulösen. Zugleich bilden die vorgestellten Referate die Grundlage für die Organisation einer ersten Personalausstellung, die Joseph Mattersberger aus Anlass seines 260. Geburtstag ebenfalls auf Schloss Wolkenburg der Öffentlichkeit präsentiert wird; sie bilden einen wesentlichen Bestandteil des Ausstellungskatalogs, mit dem sein Leben und sein künstlerisches Wirken veranschaulicht wird.

Dieses Vorhaben wäre nicht zustande gekommen ohne das tätige Mitwirken namhafter Förderer und Sponsoren. Deshalb gilt zunächst mein besonderer Dank all jenen, die die finanziellen Voraussetzungen dafür geschaffen haben, dass das Symposium und die Ausstellung realisiert werden konnten. Das betrifft neben der Stadt Limbach-Oberfrohna in erster Linie die Mittel, die vom Kulturraum Vogtland-Zwickau zur Verfügung gestellt wurden. Weiterhin danke ich sowohl den Veranstaltern der Stadt Limbach-Oberfrohna mit ihrem Oberbürgermeister Herrn Dr. Hans-Christian Rickauer und den Leiterinnen der Städtischen Museen Limbach-Oberfrohna, Frau Dr. Barbara Wiegand-Stempel und Marlies Rokitta, M. A., als auch allen Referenten, die alle mit ihren unterschiedlichsten geistigen und materiellen Beiträgen dafür gesorgt haben, dass nun ein bedeutender Bildhauer der regionalen und europäischen Kunstgeschichte wieder ins allgemeine Bewusstsein zurückgerufen wurde und damit unser kulturelles Leben bereichern hilft.

Gerd-Helge Vogel

Berlin, den 23. März 2015

Zwischen Repräsentation und Memoria

Zur Porträtplastik von Joseph Mattersberger und seiner Zeit

Gerd-Helge Vogel

Haltet das Bild der Würdigen fest!
Wie leuchtende Sterne
Teilte sie aus die Natur
Durch den unendlichen Raum.
Goethe

Vorspiel 1755–1784

Gegenwärtig befindet er [= Joseph Mattersberger, Anm. GHV] sich hier in Diensten Sr. Durchlaucht des Fürsten Beloselsky, Russisch-Kais. bevollmächtigten Gesandten, dieses großen Kenners und Freundes der Künste und Wissenschaften. In Dresden hat er bisher noch keine Gelegenheit gehabt, seine Kunst im Großen zu zeigen, doch beweisen auch seine kleinern Werke und Erfindungen den gelehrten und schätzbaren Künstler. Bey Gelegenheit der hiesigen akademischen Ausstellungen hat man von ihm verschiedene vortreffliche Basreliefs und andere Werke gesehen. In Fordergersdorf, unweit Dresden, steht von ihm ein Monument auf dem Grabe des Hrn. M. Hermann, auf welchem die Figuren: eine Tugend und ein Genius von Stucke in Lebensgröße zu sehen sind. / Unter die vorzüglichsten Werke aber, welche er in Dresden verfertigt hat, gehört die Büste Sr. Exzellenz des Herrn Ministers Grafen von Einsiedel, nach dem Leben modellirt. Es wäre allerdings zu wünschen, daß man von diesem Künstler mehrere merkwürdige Männer Deutschlands auf diese Art, als Belege der deutschen Geschichte, erhalten mögte, welches zugleich werth wären, in der späteren Zukunft in Kunstkabinetten aufbewahrt zu werden.¹

Mit diesen Worten führte der Kunstschriftsteller Heinrich Keller (Lebensdaten unbekannt)² in seinem als Fortsetzungsbände geplanten *Künstler-Lexicon* Dresdens, das im Mai 1788 unter dem Titel *Nachrichten von allen in Dresden lebenden Künstlern* im Verlage der Dykischen Buchhandlung in Leipzig erschien, den seit 1784 in der Elbmetropole tätigen Ost-Tiroler Bildhauer Joseph Mattersberger (* 11.2.1755, † 10.12.1825) in die sächsische Kunstgeschichte ein. Ungeachtet seines noch jungen Alters von erst 29 Jahren, die Mattersberger zur Zeit seiner Ankunft in Sachsens Hauptstadt zählte, hatte er in den Jahren zuvor bereits in Salzburg (Kat. 1) unter Johann Baptist Hagenauer (* 22.6.1732, † 10.9.1810), in Passau unter Joseph Bergler d. Ä. (* 1718, † 9.6.1788) und in Mailand unter Giuseppe Franchi (* 1731, † 1806) so viele künstlerische Kenntnisse und Fertigkeiten gesammelt, dass er damit die Aufmerk-

1 KELLER 1788A, S. 110–111.

2 Es ist nicht bekannt, ob Identität mit dem 1771 in Zürich geborenen und 1832 in Rom verstorbenen Künstler aus der Familie Keller-Füßli besteht, die das Füßli'sche Künstlerlexikon herausgab.

samkeit des russischen Fürsten Alexander Michailowitsch Beloselsky³ (Kat. 10) – eines erfahrenen Kunstkenners – erregte, der ihn 1784 zu sich nach Dresden rief. Beloselsky vertrat seit 1779 als russischer Botschafter am sächsischen Hofe die Interessen des russischen Zarenreiches. In dieser Funktion residierte er in dem vermutlich nach Entwürfen von Julius Heinrich Schwarze (* 1706, † 1776) 1752 errichteten Boxberg'schen Palais⁴ (Kat. 8) – einem repräsentativen dreistöckigem Bau, der sich über elf Achsen erstreckt – im Stadtteil Seevorstadt in der Waisenhausstraße, wo auch Mattersberger seine Unterkunft gefunden haben dürfte. Fürst Beloselskys Wirkungskreis beschränkte sich nicht allein auf seine diplomatische Funktion, vielmehr verstand er sich auch als Mäzen und Auftraggeber von Kunstwerken sowie »als Vermittler für Kunstverkäufe nach Rußland«.⁵ Außerdem unterhielt er enge Kontakte zum Dresdner Kunstkreis, besonders aber zum einstigen engen Mitarbeiter Johann Joachim Winkelmanns (* 9.12.1717, † 8.6.1768), zu Giovanni Battista Casanova (* 4.11.1730, † 8.12.1795) (Kat. 9), der ihn schon während seiner Romreise 1771 als kenntnisreicher Kunstberater und Begleiter zur Seite stand. Leider sind wir nicht unterrichtet, wie die Bekanntschaft zwischen Mattersberger und Beloselsky zustande kam, die den Osttiroler schließlich nach Sachsen führte. Im Nekrolog des Künstlers ist lediglich davon die Rede, dass wir ihn »plötzlich in Dresden [finden], wohin wundersame Verhältnisse ihn geführt hatten.«⁶ Hier unterhielt er enge Kontakte zu Beloselskys Schützling, zu Giovanni Casanova, der als alternierender Direktor der Dresdner Kunstakademie in Kunstangelegenheiten recht einflussreich war und folglich »dem jungen Mattersberger immer wieder Beschäftigung zu verschaffen wußte.«⁷ Neben den von Keller oben erwähnten Arbeiten, die er auf den Ausstellungen der Dresdner Kunstakademie gezeigt hatte – »verschiedene vortreffliche Basreliefs und andere Werke« – betraf dies ein Grabmonument eines Herrn Magister Hermann auf dem Friedhof in Fördergersdorf bei Tharand mit den lebensgroßen Stuckfiguren einer Personifikation der Tugend sowie eines Genius (des Todes ?)⁸, die sämtliche verloren bzw. verschollen sind. Ob Mattersberger auch die Verbindung zum damaligen sächsischen Obersteuereindirektor, dem Konferenzminister und Mitglied des Geheimen Rates, Detlev Carl Graf von Ein-

3 Alexander Michailowitsch Fürst Beloselsky wurde 1779 zum Amtsnachfolger seines in Marseille verstorbenen Halbbruders Andrei Fürst Beloselski bestimmt und trat danach seine Stellung als Gesandter des russischen Zarenreiches am sächsischen Hof in der russischen Botschaft in Dresden an. Vgl. KANZ 2008, S. 74. Vgl. auch: MAZON 1964, S. 9–161 und 315–397.

4 LÖFFLER 1956, S. 90, 364, Taf. 250–251. Der Bau wurde 1899 abgebrochen und befand sich zwischen Prager Straße und Trompeterstraße.

5 KANZ 2008, S. 74.

6 WUNSTER 1827, S. 1595.

7 WURZBACH 1867, S. 117.

8 Für das verschollene Grabmonument ist neben der Personifikation der Tugend die Figur eines Genius des Todes nach antikem Vorbild denkbar, wie sie Gotthold Ephraim Lessing 1769 in seinem Aufsatz *Wie die Alten den Tod gebildet* vorgestellt hatte, d. h. eine nackte, geflügelte Knabengestalt mit übereinander gekreuzten Beinen mit verloschener, umgestürzter Fackel.

9 Detlev Carl Graf von Einsiedel war seit 1773 Obersteuereindirektor und von 1782 bis 1787 Sächsischer Konferenzminister mit Sitz und Stimme im Geheimen Konsilium in Dresden. Vgl. REMANE 2013, bes. S. 3.

siedel (* 27.8.1737, † 17.12.1810)⁹ (Kat. 17–19, 30, 32, 35) Casanova oder Beloselsky zu verdanken hat oder ob der Besitzer des Eisenhüttenwerkes von Lauchhammer, der für den in seiner Fabrik geplanten Eisenkunstguss auf der Suche nach tüchtigen Bildhauern war, selbst die Verbindung zum jungen Bildhauer suchte, ist unbekannt.

Auf alle Fälle lässt sich seit 1784 – unmittelbar nach der Ankunft Mattersbergers in Dresden – das Wirken dieses Künstlers in den Diensten des Grafen Einsiedel nachweisen und es steht im offenkundigen Zusammenhang mit der Entwicklung der neuen Technologie des Eisenhohlgesetzes für Figuren im Ganzen¹⁰, mit denen Thaddäus Ignaz Wiskotschill (* 1753, † 1795)¹¹ schon seit längerer Zeit – allerdings mit nur geringem Erfolg – experimentiert hatte. Nachdem Graf Einsiedel 1776 das Universalerbe seiner Patentante Benedicta Margaretha Freifrau von Löwendal geb. von Rantzau (* 1683, † 26.7.1776)¹² antrat und damit begann, die Lauchhammerhütte in den ererbten Besitzungen Mückenberg zu einem Musterbetrieb des Eisengusses als Frühform der Industrialisierung in Sachsen zu entwickeln, kam bald auch die Idee auf, sie zur ersten Produktionsstätte von gusseisernen Großplastiken in Deutschland umzustrukturieren. Seit Winckelmann bereits 1755 in seiner Schrift *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* lobte, dass »Dresden [zum] Athen für Künstler« geworden sei, weil hier unter Kurfürst Friedrich August II. von Sachsen, als August III. König von Polen (* 17.10.1696, † 5.10.1763)

– dem deutschen Titus¹³ – [...] der gute Geschmack, [...] der sich] zuerst unter griechischem Himmel zu bilden [began, nun auch in Sachsen zum Allgemeingut geworden wäre, da dieser] Monarch [...] zur Bildung des guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien [...] vor den Augen aller Welt aufgestellt [habe]. Sein Eifer, die Künste zu verewigen, hat endlich nicht geruht, bis wahrhafte untrügliche Werke griechischer Meister, und zwar von erstem Range, den Künstlern zur Nachahmung [...] als] die reinsten Quellen der Kunst [...] gegeben worden [sind].¹⁴

Im Gefolge dieser epochalen Schrift stieg allseits das Bedürfnis nach dem Kennenlernen von Bildwerken der griechischen Antike und die Nachfrage nach entsprechenden Kopien in unterschiedlichsten Materialien nahm vor allem unter den Vertretern des aufgeklärten Adels ungeheuer zu. In Sachsen bot die Kurfürstliche Antikensammlung, die »Dresden gleichsam zu einem deutschen Florenz erhoben hat[te]«¹⁵, sowie die von Anton Raphael Mengs (* 22.3.1728, † 29.6.1779) zusammengetragene Sammlung antiker Gipsabgüsse, die 1782 für die Dresdner Skulpturensammlung erworben wurde¹⁶, reichlich Gelegenheit, sich mit Originalen und Kopien griechischer Bild-

10 TRAUTSCHOLDT 1825, S. 24–25.

11 Vgl. KELLER 1788, S. 204–206, bzw. Beitrag Fischer in diesem Band, S. 168–173.

12 Vgl. KÖPPING 2010, S. 63–66.

13 Winckelmann spielt auf den Vergleich mit dem römischen Kaiser Titus Flavius Vespasianus (39–81), seit 79 römischer Kaiser, an, der als besonders wohlthätig galt.

14 WINCKELMANN 1755/1969, S. 1–37, S. 1–2.

15 SCHUMANN 1815, S. 225.

16 1782 erwarb die Dresdner Sammlung 833 Stücke aus der vom Hofmaler A.R. Mengs in Rom zusammengetragenen und nachgelassenen Abgussammlung. Vgl. ROETTGEN 1981.



1 Bacchantin, aus: Raymond Le Plat: Recueil des mabres antiques qui se trouvent dans la Galérié du Roi de Pologne à Dresden, Dresden 1733, Tafel 21

werke zu beschäftigen. Seit 1780 baute Graf Einsiedel zusätzlich eine eigene Sammlung von Gipsabgüssen auf Schloss Mückenberg auf.¹⁷ Neben dem Wunsch, damit die intime Kenntnis antiker Bildhauerkunst weiter verbreiten zu helfen, verband sich mit dieser Sammlung nach antiken Vorlagen – die zum größten Teil von Modellen der Dresdner Sammlungen und durch Bestellungen in Italien gewonnen wurden – vor allem die Absicht, sie als Matrizen für die geplanten Kopien in Eisenkunstguss »zum Behufe des Eisengußwerks zu Lauchhammer«¹⁸ zu nutzen. Nach mehreren fehlgeschlagenen Experimenten, die Wiskottschill – der damals in Lauchhammer führende Bildhauer – unternahm, gelang es ihm 1776 oder 1778 zumindest teilweise mit den beiden Vollgüssen je einer Probebüste von Diana und Merkur¹⁹ (siehe Abb. 1 im Beitrag S. Fischer) die Vorstellungen und Wünsche seines Auftraggebers zu erfüllen. Doch erst 1784 glückte gänzlich mit Mattersberger Hilfe »der erste große Eisenhohlguß einer Figur im Ganzen [als] ein in ganz Europa Aufsehen er-

regender Vorgang«²⁰, der nach dem Prinzip des Wachsausschmelzverfahrens zustande kam. Mattersberger war bereits in seiner Lehrzeit beim erzbischöflichen Hofbildhauer Johann Baptist Hagenauer in die Techniken des Metallgießen eingewiesen worden und so konnte er nun diesen Erfahrungsschatz im Bronzeguss mit Lehmformen bzw. im Bleiguss mit Sand- und Gipsformen beim Experimentieren mit Eisen nutzen, so dass der Guss von

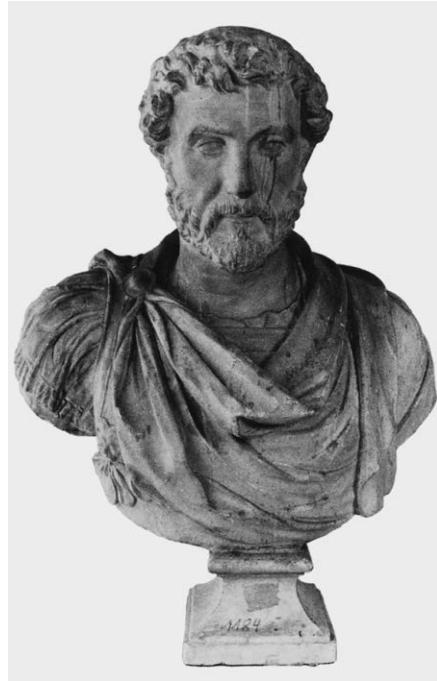
Kunstsachen [in diesem Metall ...] in Lehm [erfolgreich zustande kam, indem ...] man [...] über eine Unterlage von Thon die Figur in Wachs [bossirte] und darüber [eine] Kruste von

17 Vgl. Mückenberg, in: SCHUMANN 1818, S. 577–580, hier S. 579.

18 SCHUMANN 1818, S. 579, vgl. auch: TRAUTSCHOLDT 1825, S. 24. Vgl. die erfassten Gipse und Eisengüsse nach der Antike im Eisenkunstgussmuseum Lauchhammer, in: Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike. Heft 5, 2004, S. 210–213, unter denen sich gewiss auch Teile der ehemaligen Mückenberger Sammlung Einsiedels befinden.

19 Es handelt sich um die Kopfreplik der Artemis von Versailles und um die eines Hermes, vgl. SCHREITER 2004A, S. 12.

20 FROTSCHER 2004, S. 33.



2a, b Antonius Pius, römischer Kopf, Marmor, etwa 180 n. Chr., ehemaliger Zustand mit barocker Buntmarmorbüste, Skulpturensammlung Dresden, Inv.-Nr. Hm 385; Büste H4 85/98; Antonius Pius, Paludamentbüste, Gips, Kunstgussmuseum Lauchhammer ABG 004

Lehm [schlägt]. Nun läßt man durch Wärme das Wachs ablaufen, und gießt an die Stelle desselben die flüssige, geschmolzene Eisenmasse²¹

beschreibt August Schumann (* 2.3.1773, † 10.8.1826) das technologische Verfahren.

Die »aus drei antiken Fragmenten in der Barockzeit zusammengesetzte Statue [... der] sog. Bacchantin [war] das erste vollrund gegossene Bildwerk in Eisen«²², das in Lauchhammer in Hohlguß mit verlorener Form entstand. Es hat sich allerdings nur in veränderter Form in einem späteren Teilnachguss erhalten (Kat. 14)²³, während der eigentliche Nachguss der Bacchantinnen-Figur aus der Dresdner Antikensammlung, die eklektizistische Kompilation des Spätbarock, wie sie 1733 als Vorlage in Raymond LePlats *Recueil des mabres antiques qui se trouvent dans la Galérié du Roi de Pologne* auf Tafel 21 im Kupferstich gezeigt wird (Abb. 1), verlorengegangen.

21 Lauchhammer, in: SCHUMANN 1818, S. 375–380, hier S. 379.

22 Vgl. FESTSCHRIFT 200 JAHRE LAUCHHAMMER, Abb. S. 48. Die Statue wurde lt. Werkverzeichnis 1791 noch zweimal gegossen. Vgl. DEGEN 1970, S. 246, Anm. 5. – Vgl. auch: HETTNER 1881, S. 54, Nr. 10. – HERRMANN 1925, S. 36, Nr. 19 (Der Unterteil einer Mädchenstatue), S. 51, Nr. 185 (Bruchstück einer Artemis) und S. 47, Nr. 165 (Mädchenkopf, vielleicht Nymphe).

23 Vgl. SCHREITER 2004A, S. 15, 17, Abb. 6 und S. 19–24.



3 Friedrich Jentzen (1804–1875) nach Ernst Rietschel, Bildnis des Johann Friedrich Trautscholdt, nach 1832, Lithographie

Spektakulärer als diese Bacchantin war jedoch der geglückte Abguss eines der ersten und bedeutendsten »Monumentalwerke der Lauchhammerplastik [...] der Abguss der überlebensgroßen Herculenerin aus der Dresdner Antikensammlung von 1788. (Kat. 57) Sie war bereits 1736 aus der Sammlung des Prinzen Eugen in Wien angekauft worden und hatte das Ansehen eines der berühmtesten Kunstwerke des Altertums«²⁴ nicht zuletzt weil Winckelmann in dieser zur Gruppe von drei Vestalen gehörenden Figur »der ersten großen Entdeckungen von Herculenum [...] göttliche Stücke [sah, deren Draperie] durch einen sanften Schwung aus den größten Partien [...] sich [...] mit einer edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen, ohne den schönen Kontur des Nackenden zu verstecken«²⁵ durchaus

vor anderen Kunstwerken der Antike auszeichneten. Diesem Erfolg verdankt sich drei Jahre später der Nachguss der Kleinen Herculenerin (Kat. 57) und zahlreicher weiterer eiserner Standbilder im Hohlgußverfahren – darunter ganzer Serien von römischen Kaiserporträts²⁶ (Abb. 2a, b) – nach antiker und semiantiker Vorlage²⁷, die allesamt dem Repräsentationsbedürfnis adliger Kreise als die Hauptrezipienten dieser Bildwerke entsprachen, so dass noch 1818 August Schumann zu konstatieren vermochte, dass »der größere Theil der Kunstwaren aber [...] ins Ausland gehet«²⁸, wobei in diese Feststellung durchaus auch die außersächsischen Territorien Deutschlands mit einbegriffen waren.

Standen am Beginn des Experimentierens mit dem Eisenkunstguss die Nachahmung oder Reproduktion antiker Bildwerke im Zentrum der wirtschaftlichen Bemühungen des Lauchhammerwerks, so zeigt sich laut des 1825 von Johann Friedrich Trautscholdt (Abb. 3) verfassten *Verzeichniß der Kunstguß- und anderer merkwürdigen Gußwaren, welche in nachstehenden Jahren zu Lauchhammer gefertigt worden*²⁹, dass seit dem Jahr 1789 auch moderne Bildwerke – zunächst Büsten wie die des *Min. Heinitz*³⁰ und jene von *Graf und Gräfin von Einsiedel* (Kat. 15–19) – als Gusswerke hinzutraten.

24 JOACHIM MENZHAUSEN 2004, S. 17. – KNOLL 2008, bes. S. 45. – SCHUMANN 1815, S. 229.

25 WINCKELMANN 1755/1969, S. 15 und 17.

26 Vgl. SCHREITER 2004A, S. 24–25. – WELZIN 2004.

27 Vgl. SCHREITER 2004A, S. 17–19, 26–27.

28 SCHUMANN 1818, S. 379–380.

29 In: TRAUTSCHOLDT 1825, S. 54–57.

30 Über deren Verbleib konnte bislang nichts in Erfahrung gebracht werden.

Porträtbüsten der gräflichen Familie von Einsiedel

Kunsttheoretische und kunsthistorische Grundlage

Nun erhebt sich die Frage, wieso in der Kunst des Klassizismus die zeitgenössische Bildnisbüste als Skulpturentypus in seiner Wertschätzung unmittelbar den Nachahmungen antiker Bildwerke im Range nachfolgt? Ein Umstand, der sich sogleich im Programm der Lauchhammer Kunstgüsse niederschlug! Die Antwort darauf finden wir in den kunsttheoretischen Erörterungen der Zeit: Zum einen lenkte sie die Aufmerksamkeit auf das Erbe der griechischen und römischen Antike als »erste[m] Weg zur Natürlichkeit«³¹ im Bestreben eines allgemeinen Prozesses der Verbürgerlichung und Humanisierung der Gesellschaft, zum anderen wurde dadurch zwangsläufig das Interesse auf das Bild des Menschen, auf seine einzigartige Individualität, auf seine Physis wie Psyche gelenkt, um ihn um seiner Tugend und Verdienste willen als allgemeines Vorbild in Gestalt seines abgebildeten Konterfeis Würdigung zuteil werden zu lassen. Die Begründung für das Interesse am Porträt in antiker Zeit findet sich u. a. an verschiedenen Stellen in der *Naturgeschichte* des Caius Plinius Secundus und die für die Gegenwart der Aufklärungsepoche u. a. in Johann Georg Sulzers (* 1720, † 1779) *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*.

So lenkte Caius Plinius Secundus Maior (* 23/24; † 79 n. Chr.) die Aufmerksamkeit vor allem auf zwei Aspekte der Porträtkunst: auf Repräsentation und auf Memoria:

In den Büchersälen stellt man nämlich die goldenen, silbernen oder doch wenigstens ehernen Bildnisse derjenigen Männer auf, deren unsterblichen Geister an diesen Orten reden; aber an diesen Orten bemerken wir selbst solche, deren Gesichtszüge uns nicht überliefert sind, wie z. B. den Homer, die wir aber doch in Effigie zu haben wünschen und daher mit unserer Einbildungskraft bildlich darstellen. Und meiner Ansicht nach gibt es keinen größeren Beweis der Glückseligkeit eines Menschen, als wenn man zu allen Zeiten wissen möchte, wie derselbe ausgesehen hat; dieses ist eine Erfindung des Asinius Pollio, welcher zuerst in Rom bei Errichtung einer Bibliothek gleichzeitig eine derartige grosse Sammlung von ausgezeichneten Männern ins Leben rief.³²

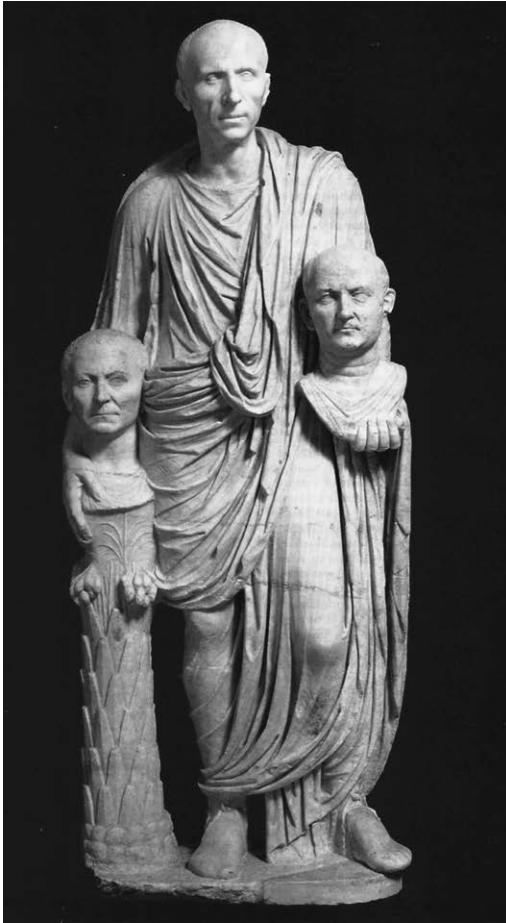
Dieses leuchtende Beispiel der bildhaften Vergegenwärtigung – Repräsentation – erlauchter Persönlichkeiten in antiker Zeit gab ebenso Ansporn zu einer manufaktuellen Produktion von Porträtbüsten in klassizistischer Zeit wie Plinius' Berichte über die Funeralpraxis, den Ahnenkult und die Erinnerungskultur in griechisch-römischer Zeit (Abb. 4–6):

Brustbilder aber an geheiligten oder öffentlichen Orten aufzustellen, unternahm [...] zuerst Appius Claudius der im 259. Jahre Roms mit P. Servilius Consul war. Er weihte nämlich seine Vorfahren in den Tempel der Bellona³³, und ließ sie so anbringen, dass sie leicht in die

31 BALET/GERHARD 1979, S. 390.

32 PLINIUS 2008, Bd. II, S. 476–477.

33 Bellona, italische, ursprünglich vielleicht sabinische, von den Römern übernommene Göttin des Krieges, die Frau oder Schwester des Mars. Ihr erster Tempel ist 296 v. Chr. bezugt.



4 Römisch, Statue eines Römers (mit dem Kopf einer anderen klassischen Statue), der die Porträtbüsten von zwei seiner Vorfahren vorzeigt, 1. H. 1. Jh. n. Chr., Marmor, Musei Capitolini, Rom



5 Herme des Lucius Caecilius Secundus aus der Casa di Lucius Caecilius Iucundus, Pompeji, Bronze, Marmor, Museo Archeologico Nazionale di Napoli

Augen fielen und die Inschriften über die von ihnen bekleideten Ehrenstellen leicht gelesen werden konnten.³⁴

An anderer Stelle setzt er seinen Bericht über die Erfindung der ersten porträtähnlichen Bilder aus Gründen der Memoria – der Erinnerung – fort:

Diese Kunst, aus Erde und Thon Ähnlichkeiten [= Porträts, Anm. GHV] zu formen, erfand zu Corinth der Töpfer Dibutades aus Sicyon³⁵ mit Hilfe seiner Tochter; letztere war nämlich in einen jungen Mann verliebt und malte, als derselbe in die Fremde ging, den Schattenriss

34 PLINIUS 2008, Bd. II, S. 477.

35 Eigentlich Butades aus Sikyon, griech. Töpfer im 7.–6. Jh. v. Chr. (Künstlerlegende).

seines Gesichts bei Licht mit Linien an eine Wand, der Vater belegte den Umriss mit Thon, erhielt dadurch einen Abdruck, brannte denselben mit seinen übrigen irdenen Geschirren im Ofen und stellte ihn auf.³⁶

Diesen kunsttheoretischen Fundierungen der antiken Porträtkunst fügte Johann Georg Sulzer noch zeitgemäße Begründungen hinzu. So schrieb er schon 1773 unter dem Stichwort *Bildhauerkunst* im ersten Teil seiner *Allgemeinen Theorie der Schönen Künste*³⁷:

Der wichtigste aller sichtbaren Gegenstände ist der Mensch. Nicht wegen der Zierlichkeit seiner Form, wenn diese gleich das schönste aller sichtbaren Dinge wäre; sondern deßwegen, weil diese Form ein Bild der Seele ist; weil sie Gedanken und Empfindungen, Charakter und Neigungen in körperlicher Gestalt darstellt. Der Leib des Menschen ist nichts anderes, als seine sichtbar gemachte Seele. Also bildet diese Kunst Seelen, mit allem, was sie interessantes haben, in Marmor und Erzt. Die Seele selbst aber scheint ein Bild des höchsten Wesens, des erhabensten, vollkommensten und besten Gegenstandes zu seyn. Diese Kunst kann demnach das Höchste, was der Mensch zu denken und zu empfinden im Stand ist, dem Gesichte darstellen.³⁸

Mit dem Hinweis auf das Gesicht des Menschen ergibt sich der Bezug zum Porträt, den er am analogen Beispiel der Bildnismalerei darstellt und bei dem er zu ähnlichen Ansichten kommt:

... daß jedes vollkommene Portrait ein wichtiges Gemählde sey, weil es uns eine menschliche Seele von eigenem persönlichen Charakter zu erkennen giebt. Wir sehen in demselben ein Wesen, in welchem Verstand, Neigungen, Gesinnungen, Leidenschaften, gute und schlimme Eigenschaften des Geistes und des Herzens auf eine ihm eigene und besondere Art gemischt sind. Dieses sehen wir sogar im Portrait meistens besser, als in der Natur selbst. ... Hieraus läßt sich also leicht die Würde und der Rang, der dem Portraite unter den Werken der Mahlerey gebühret, bestimmen. Es steht unmittelbar neben der Historie.³⁹

Damit setzt die von Sulzer formulierte Kunsttheorie der Aufklärungszeit das Porträt dem Historienbild gleich, ja ersetzt es zuweilen sogar und beansprucht in der Porträtmalerei wie Porträtplastik einen gleichen Rang, wie ihn bislang nur die



6 Grabeiner freigelassenen römischen Familie, etwa 40 n. Chr. Museum der Bäder, Rom

36 PLINIUS 2008, Bd. II, S. 501 (= Plin. Nat. 35, 151), vgl. PREIMERSBERGER/BAADER/SUTHOR 1999, S. 117–126.

37 Die erste Auflage erschien bereits von 1773–1777.

38 SULZER 1773, S. 232.

39 SULZER 1793, S. 719.

komplexen Historienbilder und antiken Bildwerke in der akademischen Hierarchie der Kunstgattungen haben beanspruchen können. Weiter führt auch er in seiner Abhandlung aus, dass das Porträt zugleich ein wichtiges Mittel der Memoria wie der Repräsentation ist, denn es vergegenwärtigt mit dem Effigie des oder der Dargestellten die gesamte Persönlichkeit und setzt den Betrachter in unmittelbaren, reflektierendem Bezug zu ihr:

«... daß diese Malerei ein sehr kräftiges Mittel ist, die Bande der Hochachtung und Liebe, nebst allen andern sittlichen Beziehungen zwischen uns und unseren Vorvätern und den daher entstehenden heilsamen Wirkungen auf die Gemüther so zu unterhalten, als wenn wir die Verstorbenen bisweilen wirklich noch unter uns sähen. [...] Darum verdienet dieser Zweig der Kunst so gut, als irgend ein anderer, mit Eifer befördert zu werden, und der Portraitmahler behauptet einen ansehnlichen Rang unter den nützlichen Künstlern. Nicht blos die Wichtigkeit seiner Arbeit sondern auch die zu diesem Fache erforderlichen Talente berechtigen ihn Anspruch darauf zu machen. [...] Vorzüglich muß er das scharfe Auge des Geistes haben, die Seele ganz in dem Körper zu sehen. Die Physiognomie gründet sich auf so mancherley kaum merkliche Züge, daß eine jede Kleinigkeit empfindendes Auge, und eine auch die geringsten Eindrücke richtig fassende und bevortheilende Vorstellungskraft dazu gehöret, sie richtig zu fassen und überhaupt eine höchst empfindsame Seele, sie zu verstehen [... denn der] Portraitmahler [...] muß beurtheilen können, was jeder Physiognomie natürlich, und so zu sagen, innewohnend, und was vorübergehend, und etwas gezwungen ist.⁴⁰

Zugleich gibt Sulzer Antwort auf die Frage nach Handlung oder Ruhe im Porträt, indem er auf die nur vorübergehende Gemütslage des/der Handelnden weist, von der die momentane Physiognomie beherrscht wird, weshalb »die Alten in ihren Statuen die Personen meistens in ruhigen Stellungen bildeten.«⁴¹ Überdies bezog er im sog. Kostümstreit, in der künstlerischen Auseinandersetzung um die angemessene Personendarstellung im Denkmal, die Position des Realisten, der der zeitgenössischen Kleidung den Vorzug gab: »man sollte kein Portrait anders bekleiden, als wie die Person sich zu kleiden gewohnt ist.«⁴² Damit nahm er gegen die Haltung der strengen Klassizisten Stellung, wie sie u. a. Wilhelm Gottlieb Becker (* 4.11.1753, † 3.6.1813)⁴³ als Professor für Moral und Geschichte an der Ritterakademie in Dresden vertrat, der die heroische Nacktheit oder die antike Tracht präferierte, weil sich so besser »die hervorstechendsten Verdienste eines großen Fürsten, eines Helden, eines Freundes und Beförderers der Künste und Wissenschaften, oder sonst eines tugendhaften Mannes, der Nachwelt überliefern [...als ein Kleid, das] nach Verlauf einiger Jahre, bey veränderter Mode, belacht [wird].«⁴⁴

40 SULZER 1793, S. 720–721.

41 SULZER 1793, S. 723.

42 SULZER 1793, S. 723.

43 Becker erhielt 1795 die Aufsicht über die Dresdner Antikengalerie und brachte in dieser Funktion sein *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend*, Dresden 1805–1809, heraus.

44 Wilhelm Gottlieb Becker: *Vom Costume an Denkmälern* (1776), in: BISCHOFF 1985, S. 28–29.

Mattersbergers erste Porträtversuche

Mattersberger hatte im Kostümstreit im Laufe seines Schaffens – je nach Auftragslage – beide Positionen bezogen und als er 1787 in Dresden zunächst die Gipsbüste seines Gönners (Kat. 17) schuf, war dies längst nicht die erste künstlerische Auseinandersetzung mit der Gattung Porträt, die nach einer ausgewogenen Balance zwischen Wirklichkeit und Idealität, zwischen spontaner Vitalität des Individuums und auf Dauer gerichteten Ausdruck des Typus gerichtet ist.

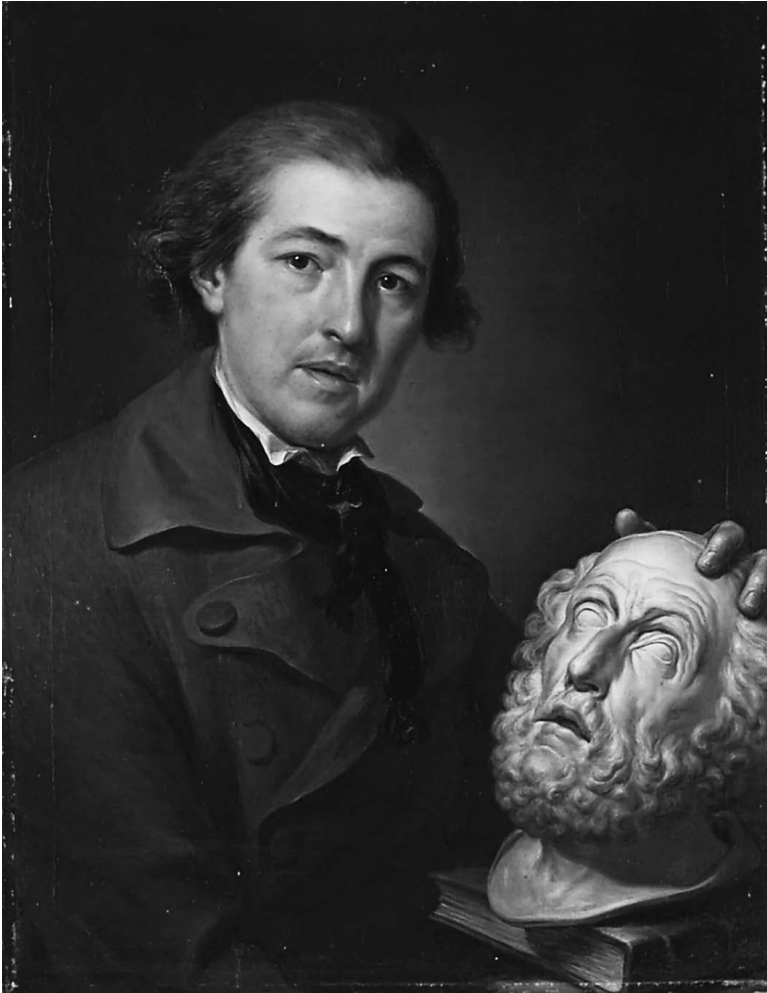
Die ersten nachweisbaren Erfahrungen im Bereich der Porträtplastik machte Mattersberger bereits um 1770, als der damals Fünfzehnjährige im Salzburger Atelier seines Lehrers Johann Baptist Hagenauer mit dem Künstler, Sammler und Mäzen Franz Laktanz Graf von Firmian (* 29.1.1709, † 6.3.1786)⁴⁵, dem Neffen des Erzbischofs Leopold Anton Eleutherius Reichsfreiherr von Firmian (* 27.5.1679, † 22.10.1744) (vgl. Abb. 2 im Beitrag S. Fischer), zusammentraf, der ihn in seiner künstlerischen Laufbahn wesentlich förderte. Firmian wirkte seit 1745 als Oberhof-Meister und Musikinspektor am Salzburger Hof. Berühmt wurde seine hochkarätige Gemäldesammlung mit Werken von Rubens, Rembrandt, Tizian und Veronese. Mehr noch erlangte seine 300 Bildnisse umfassende Sammlung von Künstlerporträts Bedeutung, die teils Kopien, teils Selbstbildnisse, teils eigenhändige Werke von berühmten Zeitgenossen wie etwa dem Salzburger Architekten und Gartenkünstler Franz Anton Danreiter (get. 9.12.1695, † 17.2.1760) und auch den jungen Kunsteleven Mattersberger (Kat. 1) umfasste. Firmiani huldigte mit dieser Porträtsammlung dem damaligen Zeitgeist, dessen Interesse am Bildnis anderer Personen regelrecht zu einer »Bildnisflut«⁴⁶ in den bildenden Künsten führte. Mattersberger blieb von diesem Zeitgeist mit der Vorliebe für das Bildnis nicht unberührt, wie sich aus seinem später abgeschlossenen Gesamtœuvre ersehen lässt.

Firmian malte den jungen Bildhauer ganz offensichtlich im Rahmen der Erweiterung seiner Sammlung von Künstlerporträts. Wie der Kupferstich nach diesem verloren gegangenen Bildnis erkennen lässt, zeigt er ihn beim Modellieren einer Büste nach dem Kopf des *Apolls vom Belvedere*. Damit wählte er als Referenzstück zur Antike jenes spektakuläre Bildwerk aus, das am Ende des 15. Jahrhundert als Marmorkopie nach einem griechischen Bronzeoriginal aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr. entdeckt wurde und später in die vatikanische Sammlung gelangte. Sein Urbild stammt von der Hand des Athener Bronzegeießers und Bildhauers Leomaches (* ca. 390 v. Chr., † ca. 325 v. Chr.) und stellt eine leicht überlebensgroße Statue des *Pythischen Apollo*⁴⁷ (Kat. 53) dar, von der Winckelmann behauptete, dass sie »das höchste Ideal

45 Vgl. SCHAFFER 2001.

46 KAMMEL 2013, S. 18, vgl. bes. S. 20–26.

47 Das Standbild zeigt den erst fünf Tage alten Gott in dem Augenblick, nachdem er gerade seinen todbringenden Pfeil auf die Schlange Python abgeschossen hatte, auf jenes Ungeheuer, das lange Zeit seine Mutter Leto bzw. Latona verfolgt hatte und wofür er sich mit dem tödlichen Schuss nun rächte. Als furchtbarer Drachen bewachte das Ungeheuer das bei Delphi am castalischen Quell gelegene Orakel seiner Mutter Gää und von dem Sieg Apolls über dieses Ungeheuer leitet sich der Namen Pythius oder pythischer Apollo her. Vgl. MINCKWITZ 1856, S. 62 und 565.

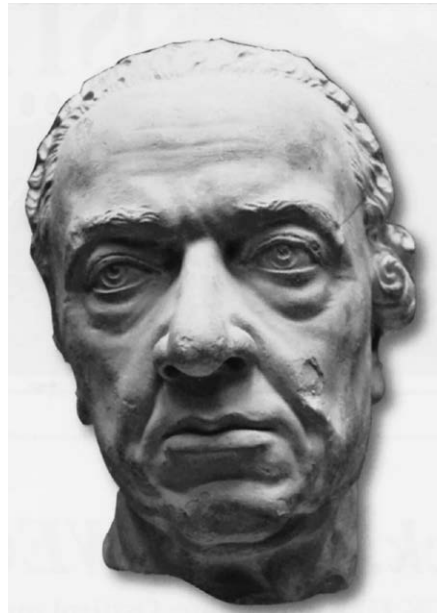


7 Martin Knoller (1725–1779) nach Anton Raphael Mengs (1728–1779), Der Bildhauer Giuseppe Franchi (1731–1806) mit einer Büste des Homer, Öl/Lw., Galleria d'Arte Moderna, Milano (Repro aus: Röttgen 1968, S. 58, Abb. 52)

der Kunst unter allen Werken des Altertums [sei], welche der Zerstörung entgangen sind. [...] denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert.«⁴⁸ Indem Firmian seinen jungen Schützling so demonstrativ mit der Arbeit an einer der bedeutendsten Skulpturen der griechischen Antike aus der Zeit des Vorhellenismus in Verbindung bringt, weist er zugleich auf dessen späteres künstlerisches Programm und Bedeutung als moderner Leomaches hin! Es äußert sich in solcher Auffassung der Geniekult des *Sturm und Drangs* und verschafft der Erwartung wie dem Wunsch an den jungen Künstler Geltung, sich auf gleicher Augenhöhe mit den

48 WINCKELMANN 1764/1969, S. 62.

antiken Vorbildern messen zu wollen. Insofern kommt in der zur Schau gestellten Attitüde des noblen jungen Künstlers im festlichen Hausmantel die Antizipation seiner künftigen genialen Leistungen – mithin dessen spätere Verdienste um den Eisenkunstguss und die Möglichkeiten seiner Replikation⁴⁹ – bereits zum Ausdruck! Deshalb wählte Firmian für das Bildnis des jungen Bildhauers den eher traditionellen Typus eines Standesporträts, mit dem sich seit dem 16. Jahrhundert die Künstler als gleichermaßen intellektuelle wie handwerklich versierte Schöpfer selbst nobilitierten bzw. gegenseitig verherrlichten.⁵⁰ Im Falle Firmians kam hinzu, dass er sich in der Komposition an den gängigen Typus des *Bildnisses mit einer Antikenuiederholung*⁵¹ anlehnte, den u.a. schon Anton Raphael Mengs (* 22.3.1728, † 29.6.1779) für das Bildnis des Bildhauers Guiseppe Franchi



8 Joseph Mattersberger, Porträtkopf von Franz Laktanz Graf von Firmian (1712–86), um 1770, Terrakotta, Salzburg Museum

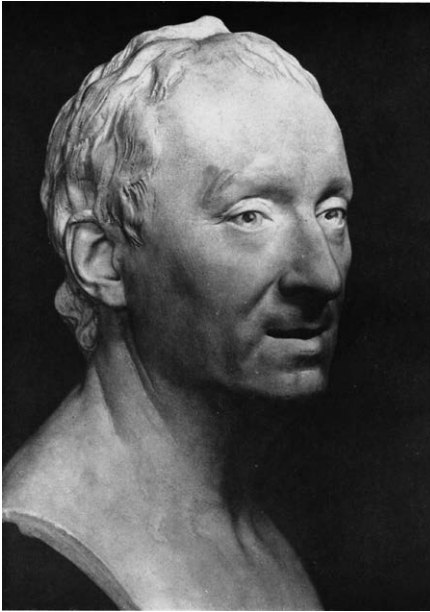
(* 1731, 1806) (Abb. 7) genutzt hatte. Er zeigt jenen Künstler, bei dem sich Mattersberger schon wenige Jahre später weiter fortbilden sollte, ganz nahsichtig als Standfigur im Hüftausschnitt vor neutralem Grund beim Auflegen seiner linken Hand auf den gipsernen Kopf des blinden Homer. Dieser Bezug zum Bildnis des alten griechischen Sehers verdeutlicht zugleich philosophisch- literarische Ambitionen, die auf diese Weise Franchis eigener Kunst zugesprochen werden.

Quasi im Sinne des Paragone – des Wettstreits zwischen den Künsten – revan- chierte sich Mattersberger für sein von Graf Firmian gemaltes Porträt mit einem kleinen Modello, das lediglich den Kopfes seines Gönners (Abb. 13) als plastischen Skizze weniger repräsentativ als lebenswahr in Terrakotta abformt. Klar und von schonungsloser Realistik fühlt sich der junge Bildhauer in die harten Gesichtszüge des alternden Malers ein, dessen melancholischer Blick und skeptische Mundpartie ohne Zugeständnisse ans geltende Schönheitsideal wahr wiedergegeben sind. Zwar zeigt die hohe, leicht fliehende Stirn des 58-jährigen noch kaum Falten, gleichwohl

49 Vgl. TRAUTSCHOLDT 1825, S. 55, weist für das Jahr 1800 den Guss des *Apollo Pythias*, also des *Apolls von Belvedere* nach, so dass sich damit eine Verbindung zu dem gerade aus St. Petersburg nach Breslau zurückgekehrten Joseph Mattersberger wohl ausschließt. Damit dürfte der Wolkenburger Apollo vom Belvedere noch zu Lebzeiten des Detlev Carl Graf von Einsiedel aufgestellt worden sein. Vgl. auch: RÖBER 1991, S. 20.

50 Vgl. KANZENBACH 2007, bes. S. 64–72.

51 Vgl. KANZENBACH 2007, bes. S. 64–72.



9 Jean-Antoine Houdon (1741–1828), Diderot, 1771, Gips (?), Gotha, Staatliches Museum

spürt man in der gesamten Physiognomie des Gesichts einen Zug von Lebensüberdruß und Bitterkeit, der nicht zuletzt durch die realistisch wirkende Aushöhlung der Pupillen hervorgerufen wird, mit denen die Augen des gealterten Malers in leichter Melancholie auf die Welt blicken. Lediglich das gewellte, im Nacken sich kräuselnde Haar gibt dem überzeitlich angelegten Antlitz eine noch rokokohafte Note, die der Mode der Zeit geschuldet ist und etwas von der Leichtigkeit und Heiterkeit verrät, die diese im Abklingen begriffene Epoche des Strebens nach Genuss einst prägte. Damit ordnet sich der junge Modelleur mit dem Bildnis seines Mäzens in den feinfühlig Sensualismus ein, wie er uns beispielhaft in der lebensvollen Porträtplastik des dynamischen, spätbarocken Realismus des Franzosen Jean-Antoine

Houdon (* 20.3.1741, † 15.7.1828) begegnet, dem ebenfalls behutsame Spuren einer sich durchsetzenden Klassizität anzumerken sind. (Abb. 9)

Die Einsiedels im Porträt

Bereits im Mai 1788 berichtete Heinrich Keller über die »Büste Sr. Exzellenz des Herrn Ministers Grafen von Einsiedel, nach dem Leben modellirt.«⁵² (Kat. 17) Da im Jahre 1788 die Dresdner Akademieausstellung wegen Umzugs vom Fürstenberg'schen Palais in die ehemalige Gräfllich-Brühlische Bibliothek ausfallen musste⁵³, konnte Keller das Bildwerk nicht bei dieser Gelegenheit gesehen haben, sondern musste ihr entweder in Mattersberger Atelier oder Wohnung begegnet sein, die sich damals nach seinem Bericht »auf der Moritzstraße im Vitzthum'schen Palais«⁵⁴ (Abb. 10) befunden hatte oder aber er sah sie bereits 1787 auf der Dresdner Kunstausstellung.⁵⁵ Unter diesen Gegebenheiten ist also die Zeit ihrer Entstehung bereits in diesen Zeitraum vorzu-

52 KELLER 1788A, S. 111.

53 Vgl. MARX 2014, S. 19–20.

54 KELLER 1788B, S. 3.

55 In der Liste der 1787 ausgestellten Werke (Sächsisches Hauptstaatsarchiv Dresden, Akten der Kunstakademie, Nr. 71 (Signatur 071), Die Kunstausstellungen von dem Jahre 1766 bis mit 1812, Ausstellung auf das Jahr 1787, S. 114–122, hier S. 120–121, erscheint allerdings nicht die Büste des Detlev Carl Graf von Einsiedel. Dort (Bl. 120) werden lediglich »Des Herrn Directeur Casanova seine Schüler«, darunter auf Blatt 121 »Mattersberger aus Saltzburg / 2 nach der Natur modellirte Acte und Amor und Psiche in Gips« erwähnt.