

Untersuchung und Rekonstruktion der Farbigkeit der Ausstattungsgegenstände des Pleasuregroundes im Park Branitz an den Zinkgußskulpturen des Satyr Borghese und der Venus von Capua

FACHSCHULABSCHLUßARBEIT

Fachschule für Werbung und Gestaltung Berlin - Schulteil
Potsdam, Abteilung Saugebundene Gestaltung - Fachrichtung
Restaurierung von Architekturfassungen

Eingereicht von Andres Schulz, geb. 09. 02. 1956 in Lieberose

Schulischer Mentor

Lipl. Gemälderestaurator Gerdn. Abert

Betrieblicher Mentor

Lipl. Landschaftsarchitekt Anne Schäfer

Potsdam, den 23. Juni 1986

Inhaltsverzeichnis

		S.
0.	Erläuterung der Aufgabenstellung	4
1.	Der Landschaftspark	6
1.1.	Landschaftsparks und ihre Entwicklung	9
1.2.	Wichtige Parkanlagen auf dem Gebiet der DDR	10
1.3.	Bedeutende Gartenkünstler und ihre Schöpfungen	12
2.	Pückler als Parkschöpfer	12
2.1.	Entwicklung Pücklers	15
2.2.	Pücklers Lebenswerk in Moskau	19
2.3.	Pücklers Beginn in Branitz	19
2.4.	Die Entstehung des Branitzer Parkes	23
2.5.	Pücklers Bedeutung und sein Wirken als Landschaftsgestalter	25
3.	Der Pleasureground	29
3.1.	Die landschaftliche Gestaltung des Pleasuregroundes	31
3.2.	Kleinarchitekturen, künstliche Anlagen und Werke des Pleasuregroundes	32
4.	Der Zinkguß	35
4.1.	Die Verwendung von Zinkguß im 19. Jahrhundert	37
4.2.	Die farbige Behandlung von Zinkgußgegenständen im 19. Jahrhundert	32
4.3.	Vorbemerkungen zur Restaurierung von farbig gefaßten Zinkobjekten des 19. Jahrhunderts im Außenraum	35
5.	Dokumentation	37
5.1.	Einführung in die Dokumentation des Satyr Borghese	37
5.1.1.	Objektbeschreibung	
5.1.2.	Historische Unterlagen	

5.1.3.	Zustandsbeschreibung	39
5.1.3.1.	Träger	
5.1.3.2.	Fassungsbefund	41
5.1.4.	Restaurierungsbericht	42
5.1.4.1.	Überlegungen und Vorschläge zur Restaurierung bzw. Rekonstruktion	
5.1.4.2.	Restaurierung des Trägers	44
5.1.4.3.	Rekonstruktion der Fassung	46
5.2.	Einführung in die Dokumentation der Venus von Capua	48
5.2.1.	Objektbeschreibung	50
5.2.2.	Historische Unterlagen	
5.2.3.	Zustandsbeschreibung	54
5.2.3.1.	Träger	
5.2.3.2.	Fassungsbefund	55
5.2.4.	Restaurierungsbericht	57
5.2.4.1.	Überlegungen und Vorschläge zur Restaurierung bzw. Rekonstruktion	
5.2.4.2.	Restaurierung des Trägers	59
5.2.4.3.	Rekonstruktion der Fassung	61
6.	Literaturverzeichnis	66
7.	Abbildungsnachweis	68
8.	Erklärung	

0. Erläuterung der Aufgabenstellung

Der Branitzer Park ist ein Denkmal der Landschaftsgestaltung und Gartenkunst der Kategorie I, das heißt von nationaler und internationaler Bedeutung. Jährlich kommen hunderttausende Besucher hierher, um das vollendete Meisterwerk des Fürsten Pückler zu genießen. Seit vielen Jahren sind Instandsetzungs- und Restaurierungsarbeiten im Gange, um den Park wieder in den Zustand zu versetzen, wie er zu Lebzeiten des Fürsten Pückler (1785 - 1871) gewesen ist. Schloß, Kavalierhaus und Parkschmiede wurden restauriert, Brücken und Wege instandgesetzt, Teiche entschlammt und zur Bewässerung, als Maßnahme gegen eine kommende Grundwasserabsenkung wurde ein umfangreiches Grabensystem geschaffen. Das Bezirksmuseum Cottbus, das Institut für Denkmalpflege und andere staatliche Organe und auch Cottbuser Betriebe wenden hohe Mittel auf, um den Kunstwert des Branitzer Parkes zu erhalten bzw. zu erhöhen. Teil dieser Bemühungen ist die vorliegende Abschlußarbeit. Wissenschaftliche Untersuchungen hatten Hinweise erbracht, daß die Pleasureground - Ausstattung zu Pücklers Zeiten farbig gefaßt war. Allerdings ist die Lage der schriftlichen Quellen nur begrenzt aussagefähig. Deshalb mußten in diesem speziellen Fall naturwissenschaftliche Untersuchungen die Hauptaussage erbringen.

Herr Dr. Rehbaum führte die chemischen Analysen durch und der Fotograf Norbert Krauzig die Fotolaborarbeiten.

Meinen herzlichen Dank für die mir erwiesene Unterstützung möchte ich an dieser Stelle dem Metallrestaurator Jörg Freitag vom Potsdam - Museum und meinen Mentoren Frau Gerda Abert und Anne Schäfer sowie allen, die mich bei dieser Arbeit unterstützten, aussprechen.

1. Der Landschaftspark

1.1. Landschaftsparks und ihre Entwicklung

Unter einem Park versteht das Lexikon der Kunst "...ein oft eingezäuntes größeres Gebiet mit Wald und anderen Landschaftsarten, das primär nicht landwirtschaftlich genutzt wird, sondern der Freizeitgestaltung dient." (18/S. 740)

Entstehung dieser Anlagen waren allerdings über Jahrhunderte nur die herrschenden Klassen.

Das Bedürfnis nach bewußt gestalteter Umgebung hat eine lange Tradition. Bereits die Ägypter, Römer und Perser ließen zur Verschönerung ihrer Paläste und Tempel parkähnliche Gebiete anlegen, die auch zur Jagd, zu öffentlichen Belustigungen und anderen Zwecken dienten.

Der Mensch erkannte frühzeitig den eigentümlichen Reiz und den besonderen Charakter künstlich gestalteter Anlagen.

So umgaben die Römer ihre Häuser mit kleinen baumbestandenen Gärten, die als Schmuck des Anwesens und als Erholungsstätte dienten.

Von eigentlicher Gartenkunst allerdings sprechen wir erst seit dem 16. Jahrhundert, denn mit der Anlage der italienischen Renaissancegärten beginnt das Kapitel der neueren Gartenkunst.

Wie die italienischen Villen umgebenden Gärten gingen in baumbestandene Teile über, die von Schneisen durchbrochen und mit Teichen, Brunnen und Anlagen versehen waren.

Beherrschendes Prinzip dieser Gärten waren neben imposanten Wasserspielen vor allem eine Vielzahl von Plastiken und Plastikteilen sowie der strenge geometrische Aufbau der Anlagen. Diese Verherrlichung der Geometrie, der strengen symmetrischen Gliederung der Anlagen, entwickelte sich zu einer bis dahin nie gekannten Perfektion im französischen Barockgarten.

In ihm sehen wir den Höhepunkt dieser architektonischen Gestaltungsweise. Diese rein geometrischen Gärten befriedigten

vor allem das Bedürfnis der herrschenden Klasse nach Spiel, Unterhaltung und Vergnügungen.

Es ist deshalb auch folgerichtig, daß sich in dieser Zeit die Gestaltung der Parkanlagen aufgliedert, den einzelnen Zweckbestimmungen entsprechend. Groß angelegte Parkanlagen dienen der Jagd, kleinere Gebiete dem Auswandeln, der Geselligkeit und dem Spiel.

Bei dieser geometrisch-symmetrischen Parkauffassung Ausdruck der gesellschaftlichen Verhältnisse dieser Epoche, der feudalen, absolutistischen Gesellschaft. Im Mittelpunkt steht stets das repräsentative Schloß, von dem aus sich die Park- und Gartenanlagen ausbreiten. Die gesamte Umgebung war durch den Menschen geformt. Gerade Linien, Wege, Rondells, Plazetten, Lusthäuser, Fontänen und Brunnenanlagen gliederten das Gelände. In unmittelbarer Nähe des Schlosses wurde diese Gestaltungsweise am weitesten getrieben. Rasenflächen, Blumenbeete und Wege wurden zu Figuren und Ornamenten verformt. Die Landschaft planierte man der Überschaubarkeit wegen, die Geometrie beherrschte alles. Selbst Bäume und Hecken wurden beschnitten und gegliedert, die Fontänen und Wasserspiele zu kunstvollen Figuren zusammengefaßt. Kurz gesagt, der Natur wurde jegliches natürliches Recht auf freies Wachstum genommen.

Die Macht und der Wille des Gestalters bestimmten über die Natur, über das Wachstum der Pflansen, den Verlauf der Gewässer und über Bewegungen der Dinge und Besucher. Die herrschende Klasse glaubte, gleichfalls Mensch und Natur bestimmen zu können. Man kann deshalb mit Recht sagen, daß der französische Garten oder der barockpark, wie er auch genannt wird, den perfekten Ausdruck des Absolutismus darstellt, den Gipfelpunkt feudaler Alleinherrschaft.

Rousseau hat nicht zu Unrecht ihn als "Denkmal der Eitelkeit" bezeichnet. (6/S. 12)

Man kann sich leicht denken, wie viele Arbeiter benötigt werden, die Natur wieder in die gewünschte Form zu bringen, - entgegen den natürlichen Wachstumsmöglichkeiten. So war der Erhalt der barocken Form nicht zuletzt auch eine Kosten-

frage. Deshalb gab es unter den progressiven Kräften Stimmen, die diese Form der "Natur" als zu unnatürlich, als mißhandelt und zu kostenaufwendig ansahen, eben als Ausdruck der überholten, höfischen Lebensart des Feudalismus. Deshalb sind diese Parkanlagen auch nie zur Erholung der Bevölkerung errichtet worden, sondern dienten der Demonstration der Macht einzelner Feudalherrscher.

Es mußte somit der Zeitpunkt kommen, wo sich die allgemeine politische Situation auch auf die Gestaltung der Parkanlagen auswirken würde.

Wir sprechen nicht zu Unrecht in diesem Zusammenhang von einer Gartenrevolution. Im 1720 löste der Landschaftsgarten oder englischer Garten, wie er nach seiner Herkunft auch genannt wird, den französischen Barockgarten ab. Es ist folgerichtig, daß diese Revolution vom Bürgerlichen England ausging. Die neuen Vorstellungen des Bürgertums wurden zur Triebkraft, und führten zur Veränderung der, den Menschen angebotenen Landschaft.

Die Natur erhielt ihre eigenen natürlichen Gesetze zurück. Die Pflanzen sollten sich frei entfalten. Die Wasser löste den geschnittenen Rasen ab, das Wasser wurde aus den starren Bassins und Kanälen in freie Flüsse, Seen und Teiche geleitet.

Die von der französischen Revolution proklamierten Rechte des Menschen auf Freiheit wurden damit auch zum Leitgedanken der Gartenbauarchitektur. Eine Bewegung unter den Literaten, Philosophen und Dichtern half mit, diese neue Landschaftsform das "zurück zur Natur" durchzusetzen, und zwar so stark, daß viele geometrische Gärten in die neuen natürlich gewachsenen, wilden Gärten umgestaltet wurden. Dabei gab es manche Entwicklung, in den über 150 Jahren seit der Errichtung des ersten Landschaftsparks.

Beherrschende Prinzipien waren natürliche Formen, geschwungene Verläufe, malerische Baumgruppen, Wiesen, Baine, Seen und Teiche. Der Park betonte den Charakter der Landschaft und vermittelte dem Betrachter ein bestimmtes Naturerlebnis, oft noch betont durch zahlreiche Kunstwerke und

Kleinarchitekturen, die stimmungsvoll auf den Betrachter wirken sollten. Wir setzen deshalb den Park um diese Zeit mit dem Begriff des Landschaftsparks gleich.

Ist auch diese Parkform zunächst Ausdruck der feudalen Kräfte, so findet sie bald zunehmendes Interesse bei der bürgerlichen Bevölkerung. Etwa seit 1860 finden wir eine neue Stufe der Entwicklung der Parkanlagen. Mit dem Aufschwung der Stadtentwicklung wurde es notwendig, den auf engen Raum gezwungenen Menschen, Erholungsmöglichkeiten innerhalb der Städte zu bieten. Dadurch entstanden die ersten öffentlichen Volksparks. (18/5.740 - 741)

1.2. Wichtige Parkanlagen auf dem Gebiet der DDR

Heute ist allgemein bekannt und anerkannt, welche Bedeutung die auch den auf ihrem Gebiet liegenden Denkmälern widmet. Dabei nehmen die Denkmale der Landschafts- und Gartengestaltung einen bedeutenden Stellenwert ein. Auf unserem Territorium gibt es mehr als 1.000 Parks, Gärten und Schlossanlagen, von denen mehr als die Hälfte zum Nationalerklart sind.

Die bedeutendsten Anlagen auf dem Gebiet der DDR sind vor allem der "Große Garten" in Dresden, der Barockgarten von Großsedlitz, die Anlagen von Pillnitz und von Moritzburg. Natürlich gehören auch die Parkanlagen von Sanssouci und Babelsberg dazu.

Es ist vor allem ein Verdienst von Hermann von Pückler - Muskau und Peter Joseph Lenné, daß wir heute über Landschaftsgärten verfügen, die einen wesentlichen Anteil an unserem Kulturerbe haben.

Sie sahen ihre Aufgabe darin, als Landschaftsgartenkünstler die Umwelt zu verschönern, und somit einen Beitrag zur kulturvollen Lebensweise und Bildung der Menschen zu leisten. Besonders die großen Landschaftsparks stellen eine Veredelung des menschlichen Lebensraumes dar. (2,6,30)

1.3. Bedeutende Gartenkünstler und ihre Schöpfungen

Sich der zentralen absoluten Gewalt widersetzend, entstand die Landschaftsgärten und breiteten sich bald über den gesamten europäischen Raum aus. Selbst Goethe förderte die Entwicklung von Landschaftsparks. Wie zum Beispiel in Weimar und Ilmenau. Den Höhepunkt der klassischen Periode des Landschaftsgartens prägten in Deutschland drei große Gartengestalter. Diese Periode dauerte von 1780 bis 1870.

Während Friedrich Ludwig von Schkell vor allem in süd- und südwestlichen Raum wirkte, war Peter Joseph Lenné preussischer Gartendirektor.

Unter Schkells Führung entstanden Anlagen wie in Schwetzingen bei Heidelberg, Nymphenburg bei München sowie in München und in Schönbusch bei Aschaffenburg.

Lenné war für die Gestaltung großer Teile von Sanssouci, dem Berliner Tiergarten, städtischen Parkanlagen in Leipzig, Magdeburg und Berlin sowie einer Reihe von anderen Anlagen verantwortlich. Die außerordentliche Leistung Lennés besteht vor allem darin, daß er bewußt die gesamte Landschaft mit in seine gestalterischen Pläne einbezog und so richtungweisend wirkte.

Als dritter Vertreter gilt Fürst Hermann von Sückler - Muskau, der Schöpfer solcher Parkanlagen wie in Muskau, Branitz und Babelsberg bei Potsdam. Auch im Thüringer Raum entstanden unter seiner Anleitung eine Reihe von Landschaftsparks. Dabei gilt Sückler als derjenige, der den klassischen Stil zum Höhepunkt führte.

Der Branitzer Park, auf seinem Erbgut bei Cottbus von 1846 bis 1871 angelegt, gilt als der letzte große deutsche Landschaftspark. (6/8.15,1)

Alle seine drei Parks zählen heute zum Besten des gartenkünstlerischen Erbes der DDR. Sie gehören in die höchste Denkmalkategorie, sind Bestandteil der Weltkultur.

Die Besonderheit dieser Art von Kunst besteht darin, daß es sich um Kunstwerke aus lebendem Material handelt, ständig Veränderung durch Wachstum und Alterungsprozesse sind zu berücksichtigen und vom Gartenkünstler zu meistern.



Fürst Pückler-Muskau.

2. Pückler als Parkschöpfer

2.1. Entwicklung Pücklers

Wer war dieser auf großem Fuß lebende, parkbesessene Adlige, den wir zu den drei bedeutendsten deutschen Landschaftsgestaltern zählen./Abb. 1/

Fürst Hermann von Pückler - Muskau wurde am 30. Oktober 1795 in Muskau geboren. Nach Lehrjahren in Ohyst, Halle und Dessau nahm er 1801 ein Studium auf, das er bereits ein Jahr später abbrach, um eine militärische Laufbahn einzuschlagen. 1804 quittierte er seinen Rittmeisterposten, um in den darauffolgenden Jahren den süddeutschen Raum, die Schweiz, Österreich, Frankreich und Italien zu bereisen. Der Tod seines Vaters veranlaßte ihn, die Standesherrschaft Muskau zu übernehmen. Außerdem wurde er dadurch Erbherr von Branitz sowie Baron von Greditz.

Seine Interessen für Landschaftsgestaltung wurden durch seinen Englandaufenthalt von 1814 bis 1819 noch verstärkt, so daß er gleich nach der Rückkehr mit der Arbeit am muskauer Park begann, wobei er vor allem durch seinen Mitarbeiter, den Parkinspektor Rehder unterstützt wurde. (6, 5)

2.2. Pücklers Lebenswerk in Muskau

Angeregt durch seine Reise und von der Theorie H. Reptons beeinflusst, gestaltete er die Fläche um Muskau zu höchster Vollkommenheit. Sicherlich war die Mehrzahl der Einwohner Muskaus von seinen Plänen, einen Park anzulegen mehr als erstaunt. Gleichzeitig verhalfen mehrere Mißernten und die damit verursachte Arbeitslosigkeit dem Parkgestalter zu einer Anzahl von Arbeitskräften.

Pückler führte ein aufwendiges, unstetes Leben. Von 1826 bis 1829 reiste er erneut nach England, bereiste aber auch Irland, Schottland, Wales, Frankreich und Holland.

Einige Jahre später wollte Pückler in Afrika, im vorderen Orient und in Griechenland. Diese Reisen verschlangen unsummen von Geldern.

Bis zu seiner zweiten Englandreise ließ Pückler in Muskau Wege errichten und den Schloßteich ausheben sowie die Anlage planen.

In seiner Frau, der Fürstin, hatte Pückler eine gleichgesinnte, ebenso parkbesessene Gefährtin gefunden, die in seiner Abwesenheit den weiteren Fortgang der Arbeiten leitete.

Da sich ab 1831 seine wirtschaftlichen Schwierigkeiten vergrößerten, konnten die Arbeiten nicht im geplanten Umfang fortgesetzt werden. Insbesondere während seiner sieben Jahre dauernden Orientreise bewies die Fürstin ihre ökonomischen Fähigkeiten und ihren gärtnerischen Weitblick. Die Arbeiten am Park wurden fortgesetzt, je es gelang ihr sogar durch eine umsichtige Haushaltsführung, die Ausgaben positiv zu beeinflussen.

Nachgehört von seiner Reise setzte Pückler seine Tätigkeit mit gleicher Hingabe fort. Er veränderte die Parkgrenzen indem er die natürliche Landschaft in Norden ausbaute zum Park umgestaltete, und auch Häuser versetzen ließ.

Es wird heute eigentlich etwas verwunderlich, daß er bereits während seiner Reise in den Orient von 1834 bis 1840 dieses Anwesen verkaufen wollte.

Zuf Jahre nach seiner Rückkehr konnte er wegen allzu großer Verschwendung sein Lebenswerk nicht mehr halten, - er verlor den gesamten Familienbesitz.

Dieser Park von 770 ha verschlang über eine Million Taler. Nachher hat noch die Kosten seines luxuriösen Lebens dazu, kann man verstehen, in welchen Schulden sich Pückler gefangen hatte. (1, 2, 3, 6)

2.3. Pücklers Beginn in Branitz

Es blieb ihm nichts weiter übrig, als nach Branitz umzusiedeln, ein Besitztum, das er bis 1846 nicht einmal besucht hatte. Da er gab sogar die Weisung, das heruntergekommene Schloß abreißen zu lassen und das Anwesen zu verkaufen, nachdem er den Laubbestand für seinen Auskauer Besitz an die wertvollsten Stämme reduziert hatte.

Dabei zog es Pückler keineswegs nach Branitz in die "flache Cottbuser Sandwüste". (6/8. 17)

erst auf Verreiben seiner Frau begann er mit der Neugestaltung und Ansiedlung. Es ist bezeichnend für ihn, daß er während des Einzugs nach Branitz bereits wieder auf Reisen war und seiner Gattin die Leitung des Unternehmens überließ. 1846 begann er mit der Gestaltung des Besitztums Branitz und der Anlage des Parks. 1852 zog die Fürstin in das Schloß ein. Leider konnte sie sich nicht mehr lange an ihrem neuen Heim erfreuen; sie starb zwei Jahre später.

Sie, die zeitlichens ihren Gatten unterstützte, war auch an ihrem Lebensabend allein. Pückler hielt sich zu diesem Zeitpunkt an Hofe Napoleons III. auf. (2, 6, 7)

2.4. Die Entstehung des Branitzer Parks

Dabei verordnete Pückler von Anfang an eigentlich wenig das seine Arbeit zu beginnen und einen Hausaufbau vorzunehmen. Pückler begann seine Arbeiten in Branitz unter den ungünstigsten Voraussetzungen.

Große Mänschen an Schloß, heruntergekommene Wirtschaftsgelände und ein vernachlässigter Gutsbesitz waren wirklich nicht geeignet, optimistisch an die Aufgabe heranzugehen.

Das Dorf Branitz selbst lag zu einem Viertel auf dem Gebiet des heutigen Parks.

Die Landschaft selbst war karg, eine trostlose Gegend. Allerdings waren durch die nahegelegene Spree günstige



Abb. 3 Marstall

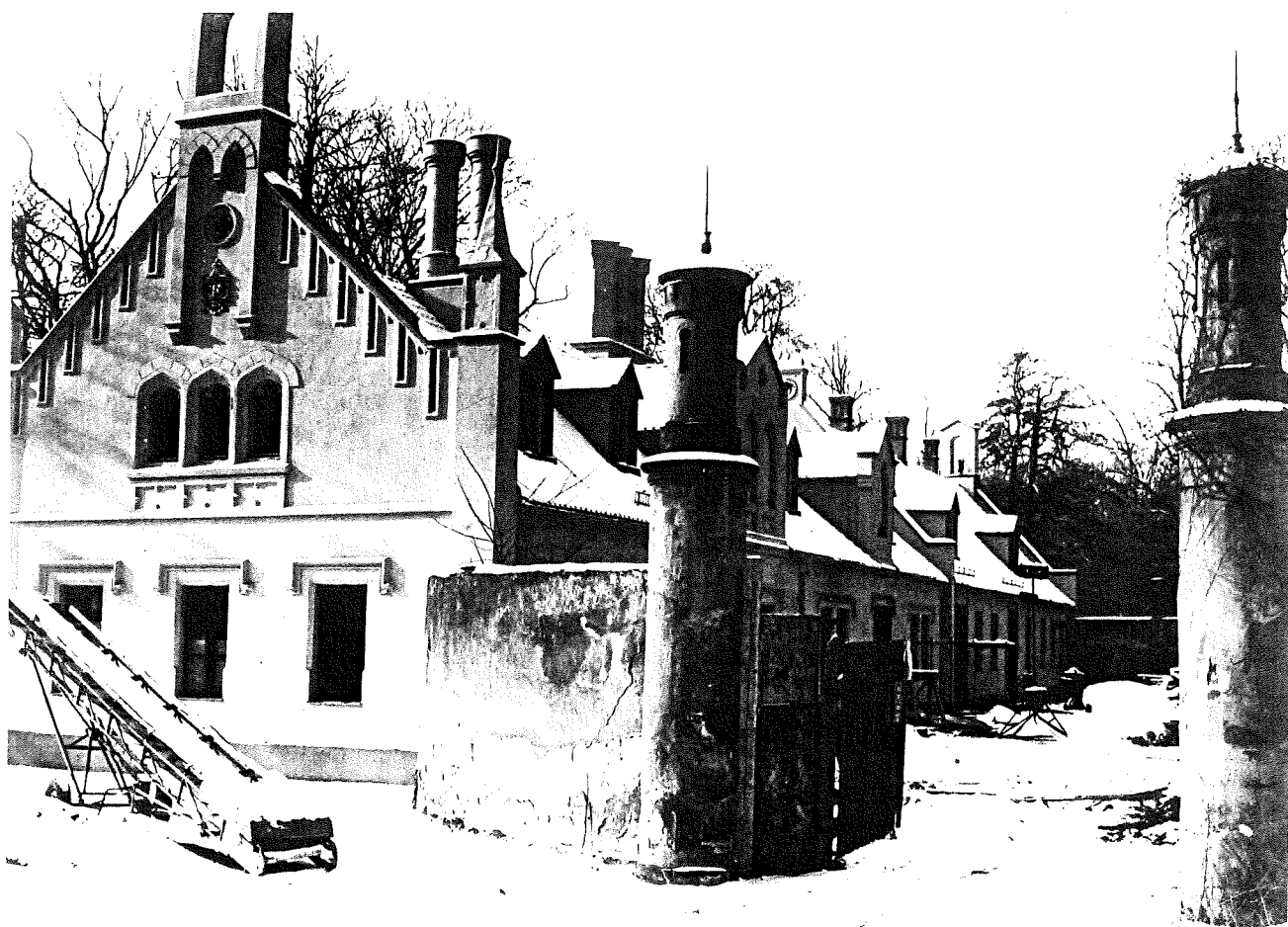


Abb. 4 Kavalierhaus

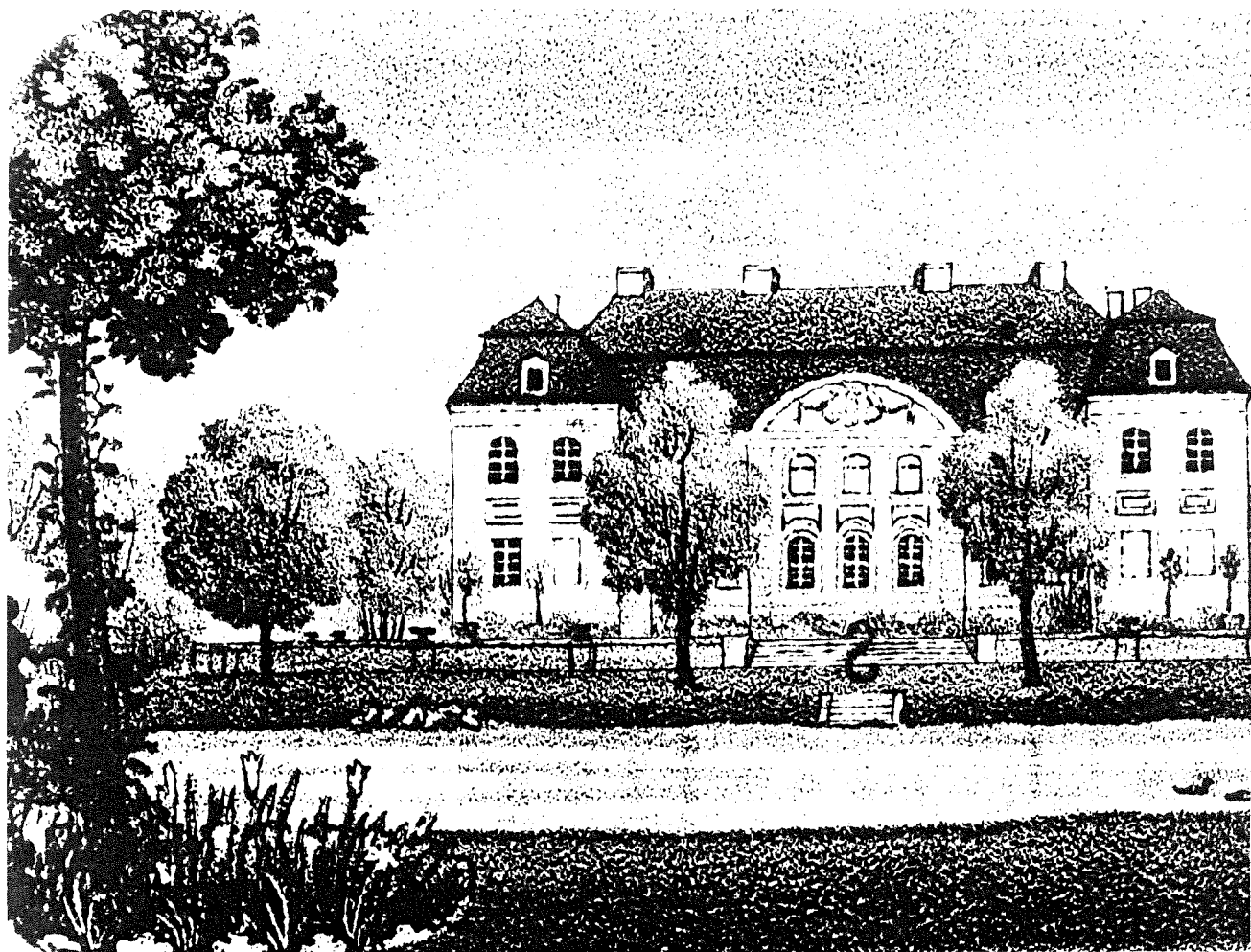


Abb. 5 Schloß Parkseite (Lithographie um 1855)



Abb. 6 Schloß Pergolaseite (Lithographie um 1855)

Grundwasserverhältnisse vorhanden, so daß für das Wachstum der Pflanzen günstige Voraussetzungen vorhanden waren. Hinzu kam noch ein stellenweise lehmiger Boden.

Im ersten Jahr seiner Tätigkeit gab Fickler 2 000 Taler zur Parkgestaltung aus, die steigerten sich in den Jahren, in denen umfangreiche Arbeiten zu bewältigen waren auf über 6 000 Taler jährlich. Dabei wurde Fickler durch den ihm eigenen Gestaltungswillen von seiner Arbeit mitgerissen. Die anfängliche Resignation wich bald seiner Leidenschaft zur Parkgestaltung. Sicher haben auch die im Luskauer Park begangenen Fehler korrigierend auf seine Tätigkeit gewirkt. Man darf nicht vergessen zu berücksichtigen, daß Fickler zu Beginn seiner Gartenarbeit in Brannitz schon 61 Jahre alt war. Das erklärt auch die Herangehensweise bei der Anlagegestaltung der Anlage. Schließlich wollte er auch noch, soweit das in der Landschaftsgestaltung überhaupt möglich ist, Ergebnisse seiner Planung erleben. Aus diesem Grund verplanzte Fickler auch ausgewachsene Bäume.

Wie schon erwähnt, begann Fickler seine Arbeit mit wenig Engagement, ja sogar mit Unlust. Erst, wenig überraschende Paraphrasen bestätigen dies. Aber mit der ihm eigenen Leidenschaft für jedes neue Abenteuer stürzte er sich bald in die neue Aufgabe. Ein weiterer, Fickler zugeordneter Plan, enthielt bereits die Darstellung des Schwarzen Sees.

Fickler ließ die, auf seinem geplanten Park anschließenden Bauernhöfe vorlegen, was sicherlich nicht ohne Komplikationen verlief, obwohl er die Kleinbauern entschädigte.

Widernstehend begann Fickler mit dem Aufbau des Schlosses, der 1852 abgeschlossen wurde, sowie mit der Anlagegestaltung des Lustparks und des Kavalleriemarsches./Abb. 3, 4/

Auch die italienische Mauer, die den Lustpark mit dem Kavalleriemarsch verbindet, stammt aus dieser Zeit. Die Idee für diese Mauer stammt wohl von Gottfried Semper./Abb. 2/

Nach der Schloßterrasse wurde von Fickler verändert, so daß das Schloß einen schönen Vorplatz erhielt./Abb. 5, 6/

Von Anfang an ließ er sich von der italienischen und franzö-



Abb. 7, 8 Parkansichten

sischen Gartenkunst beeinflussen. Dies wird besonders in der näheren Umgebung des Schlosses deutlich. Terrassen und Balustraden bildeten die regelmäßig gestaltete Fortsetzung des Seebauten, die Überschaubarkeit der Anlagen sollte gewahrt werden. Kübelpflanzen, Rabatten, Kandelaber, Gartenvasen gehören ebenso zur Ausstattung wie Hecken, Stäucher und Büsche.

Bis 1830 ließ Fückler über 400 große Bäume pflanzen. Gewaltige Erdmassen wurden im Gelände bewegt.

Ab 1832 verstärkte Fückler seine Arbeiten am Park, der bis dahin weiter vergrößert wurde.

Der Pyramidensee entstand, die Pyramide wurde aufgeschüttet,ackerflächen miteinander verbunden und weitere Arbeiten begonnen, so daß Bäume, Wiesen und Gewässer eine untrennbare Einheit bildeten./Abb. 7, 8/

Fückler steigerte dabei die Wirkung der Anlage noch weiter, indem er die Landschaft durch viele modische Zutaten bereicherte. Fückler brachte von seinen Reisen eine Reihe von Ideen mit, die nicht immer unserem Zeitgeschmack entsprechen.
(5, 6)

2.3. Fücklers Bedeutung und sein Wirken als Landschaftsgestalter

Fückler war gewiß eine der umstrittensten Persönlichkeiten des 19. Jahrhunderts, Feudalherr und feinsinniger Denker zugleich. Neben seinen Leistungen als Gartengestalter wurde er vor allen durch seine Reisebeschreibungen bekannt. Seine Berichte sind in die Weltliteratur eingegangen.

Der Briefwechsel mit hervorragenden Persönlichkeiten wie Goethe, Heine, Bettina von Arnim und anderen, seine Reisebeschreibungen und Tagebücher vermitteln interessante Einblicke in die gesellschaftlichen Verhältnisse seiner Zeit. Als glanzvolle Erscheinung, war er sich durchaus seiner Wirkung auf das Publikum bewußt, seine Spitzen und Ausfälle gegen den Adel wurden in Berlin und anderswo mit In-

teresse aufgenommen. Dabei war sein Verhalten stets von Widersprüchen geprägt.

Pückler als Parkschöpfer, ja als Parkkünstler - darin besteht seine große Bedeutung. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß er ja eigentlich als Autodidakt begonnen hat. Sein eifriges Studium der Natur, seine Liebe zur Landschaft trugen ebenso dazu bei, wie seine Fähigkeit zur genauen Beobachtung und seine musische Begabung. So konnte er die auf seinen Reisen gewonnenen Erkenntnisse, auch fertiger Parkanlagen, für sich nutzbringend anwenden. Mit Fleiß und Beharrlichkeit und dem nötigen Können und Geschick entwickelte er sich zu einem anerkannten Experten.

Seine Herkunft und gesellschaftliche Position, sein elegantes Auftreten in der Öffentlichkeit sowie seine literarischen Fähigkeiten brachten ihm bald den Ruf eines sachkundigen Experten ein.

Einige Beispiele für seinen Einfluß und für seine große Bedeutung seien nur ganz kurz erwähnt.

Als die Gestaltung des Babelsberger Parkes aus unterschiedlichen künstlerischen Auffassungen und aus materiellen Problemen ins Stocken geriet, wurde vom Prinzen Wilhelm von Preußen, Pückler um Mithilfe gebeten. Die Umgestaltung der Schloßnähe gehörte genauso zu seinen Arbeiten wie die Errichtung wichtiger Pflanzungen. Gleichzeitig wurden auf Pücklers Anweisungen hin eine Reihe von Architekturbezugspunkten gesetzt, wie zum Beispiel der Flotowturm, das Wasserwerk und die Hofgärtnerei, die die Anlage wesentlich prägten.

Natürlich hatte sich Pückler stets auch gegen Skepsis und Unverständnis durchzusetzen.

In Thüringen, genauer auf dem Ettersberg bei Weimar, ließ er ein 10 ha großes Buchengelände in einen Park verwandeln, gegen die zum Teil berechtigten Argumente der Sachverständigen. Die Wirkung der freistehenden Bäume, der leicht gewellten Landschaft, der hereinfallenden Sonnenstrahlen zeigten ein beeindruckendes Beispiel der Gartenarchitektur.

Auch die Umgebung Weimars trägt die Spuren Pücklers, oft wurde sein Hinweis, Einzelbäume durch Freischlagen zum unbehinderten Wachstum zu verhelfen, befolgt.

Aber ebenfalls in Wilhelmsthal und Koblenz ja sogar bei Salzburg befolgte man seine Ratschläge, oft jedoch aus Geldmangel nur unzureichend, so daß seine Vorschläge nur "Andeutungen" blieben. Andeutungen, wie er auch sein Buch betitelte: "Andeutungen zur Landschaftsgärtnerei".

Pücklers Leistung als Gartenarchitekt, seine Fähigkeit mit zartem Feingefühl behutsam in die Landschaft einzugreifen und sie zu verzaubern, in eine Ideallandschaft umzuwandeln, stieß stets auch an seine Grenzen.

Er blieb ständig der Leudalherr mit seinem luxuriösen Lebensstil, seinen aufwendigen Hofhaltungskosten und Reiseunternehmungen, der mit allen, ihm zur Verfügung stehenden Kräften, seine Interessen zu verwirklichen suchte.

Die Ausgaben, die seine Möglichkeiten übertrafen, ruinierten ihn. Er war außerdem nicht in der Lage, seinen Wald gewinnbringend zu bewirtschaften. Aber vor allem stieß er an die Grenzen seiner Zeit. Die Fronarbeit wurde durch die Lohnarbeit abgelöst, die Naturalienentlohnung aufgehoben.

Das brachte weitere Ausgabensummern, so daß Pücklers Rechnungsführung durcheinander geriet. Die zunehmende kapitalistische Entwicklung, das Entstehen von Städten und Industrieanlagen war nicht mehr aufzuhalten.

Pückler mußte dies zusehend mehr erkennen, - eine Entwicklung, die seiner romantischen Parkauffassung entgegenstand, und die er lange Zeit nicht wahrhaben wollte. (5, 6)

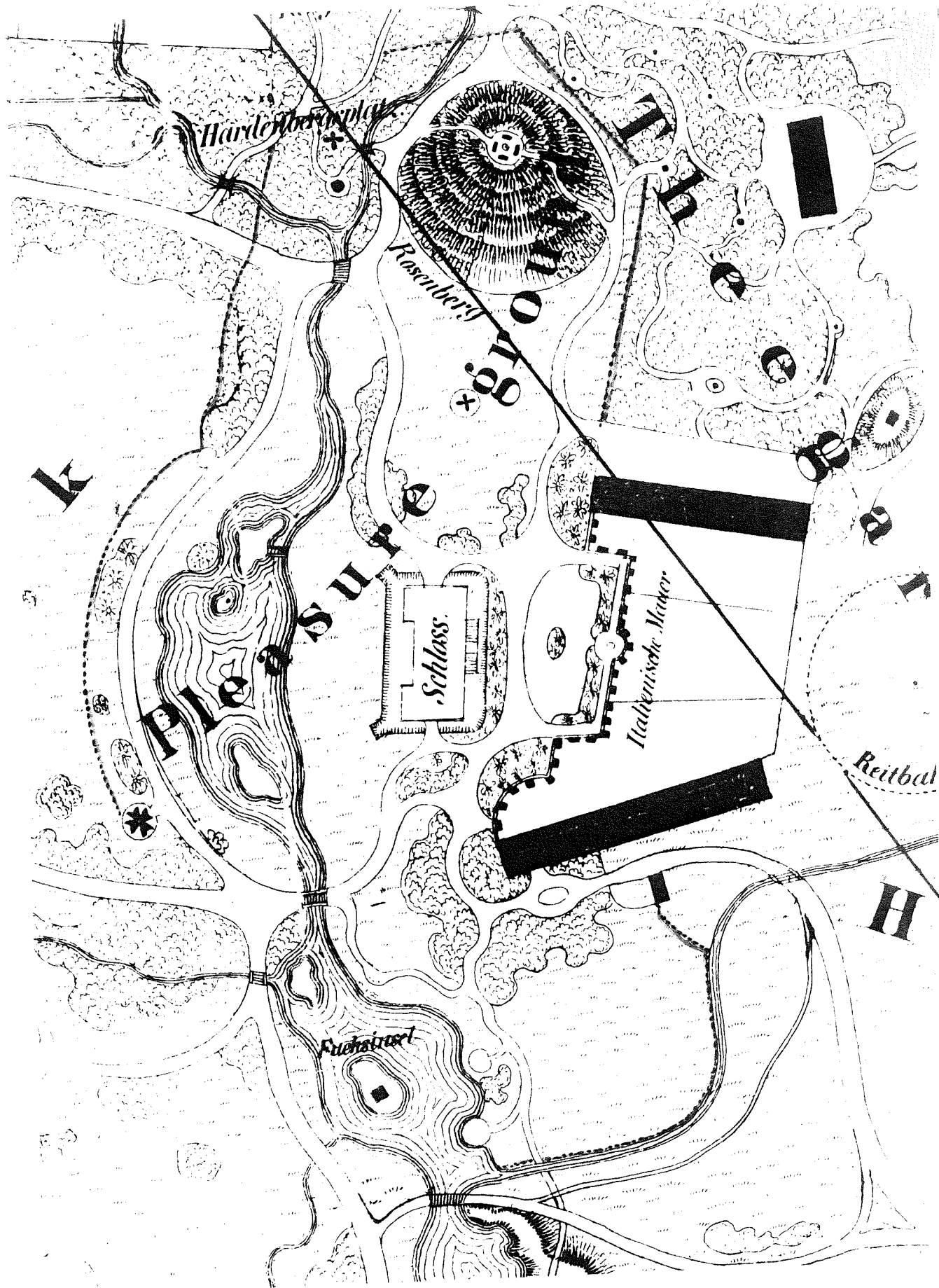


Abb. 9 Ausschnitt des Planes von 1853 (Abb. 2)

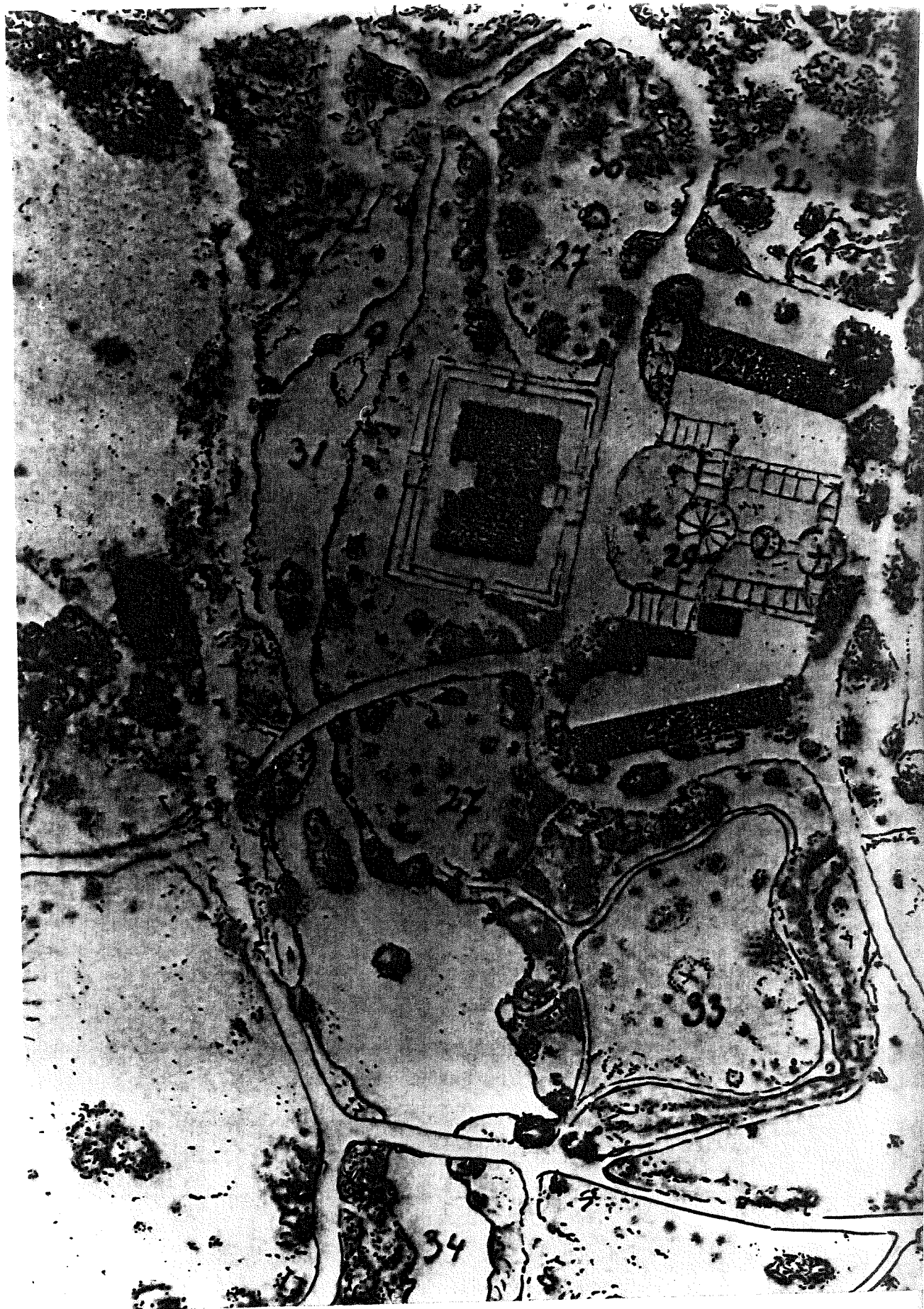


Abb. 10 Überarbeitetes Foto vom verlorengegangenen Plan
von 1868

3. Der Pleasureground

3.1. Die landschaftliche Gestaltung des Pleasuregroundes

Branitz gilt als der Höhepunkt im Schaffen Pücklers. Es ist nicht nur der letzte große deutsche Landschaftspark, vielmehr hat er nirgends vorher die Landschaft so umfangreich verändert müssen, um aus der ehemals reizlosen Gegend einen spannungsvollen Naturpark zu schaffen. Dabei stützte er sich vor allem auf einheimische Gehölze, um den natürlichen Charakter der Landschaft zu betonen.

In unmittelbarer Nähe des Schlosses dagegen ließ Pückler den sogenannten Pleasureground anlegen.

Was er darunter verstand, äußerte er 1834: "Dieser bedeutet ein an das Haus stoßendes, geschmücktes und eingezäuntes Terrain von weit größerem Umfang als Gärten zu haben pflegen, gewissermaßen ein Mittelding, ein Verbindungsglied zwischen dem Park und den eigentlichen Gärten." (5/S. 39)

Der in die deutsche Sprache schwer zu übersetzende Begriff zeigt, daß es Pückler darauf ankam, einen nahtlosen Übergang von den Räumen des Gebäudes ins Freie zu erreichen. Deshalb betrachtete er diesen Teil des Parkes auch als ausgedehnte Wohnung.

Der Pleasureground umgibt das Schloß allseitig und teilt sich in einzelne Bereiche auf, die einander abwechseln, so wie die verschiedenartig gestalteten Räume eines Wohnhauses. Wie so entstandenen Separatgärten zeichnen sich durch große Sauberkeit und einen Schauwert aus. Die Stilbreite wird auch durch die Ausstattung noch hervorgehoben.

Vom übrigen Park durch ein feines Brantgitter abgetrennt, hatte jeder Gartenabschnitt noch eine gesonderte Abgrenzung. /Abb. 19/

Aus dem beigelegten Planausschnitt läßt sich der Verlauf des Pleasuregroundes ablesen. /Abb. 9/

Dieser reicht vom Rosenhügel im Nordosten bis zur Blauen Brücke am Schwarzen See im Südwesten. Die Pergola und der

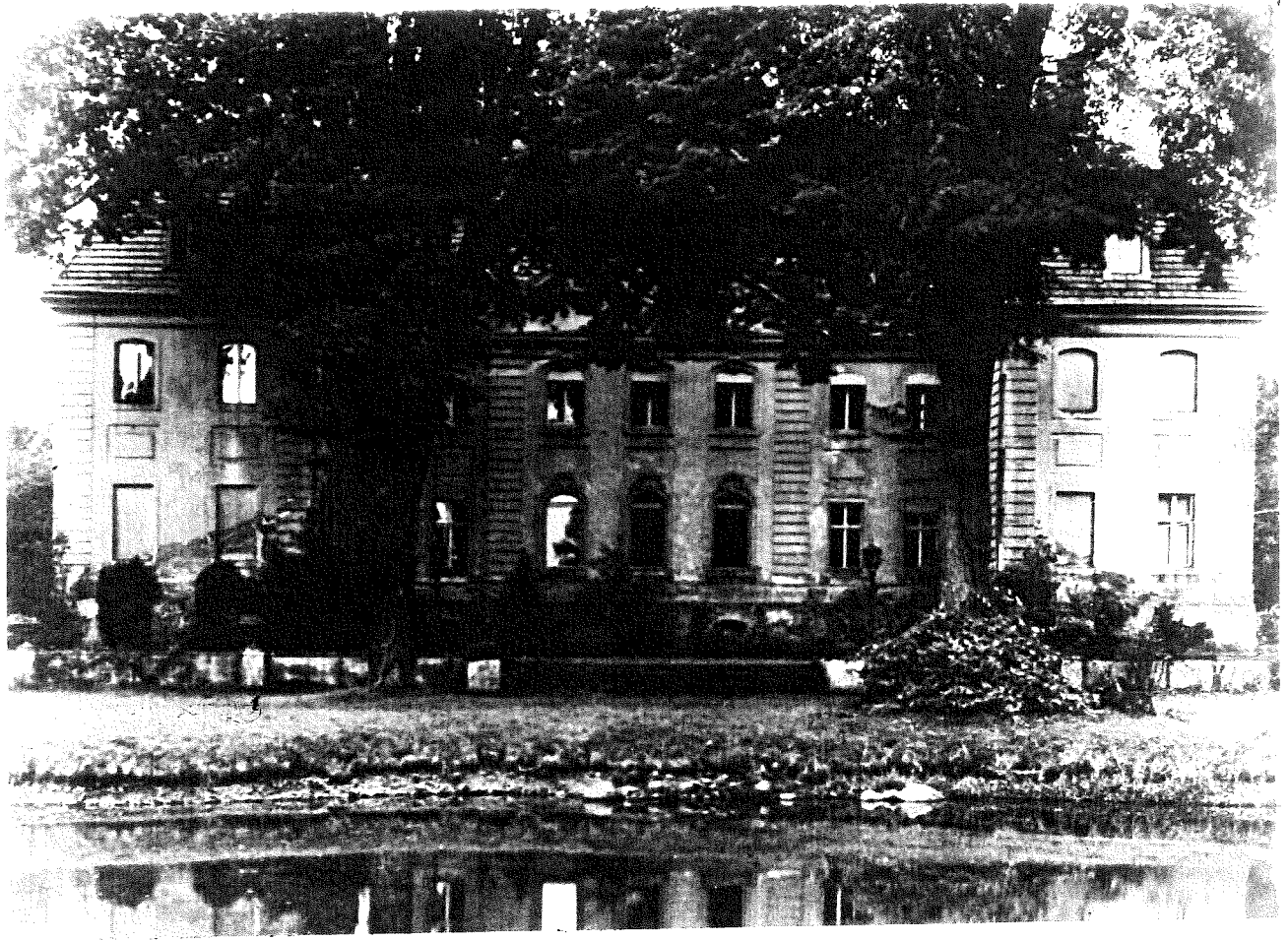


Abb. 11 Schloß Parkseite um 1900

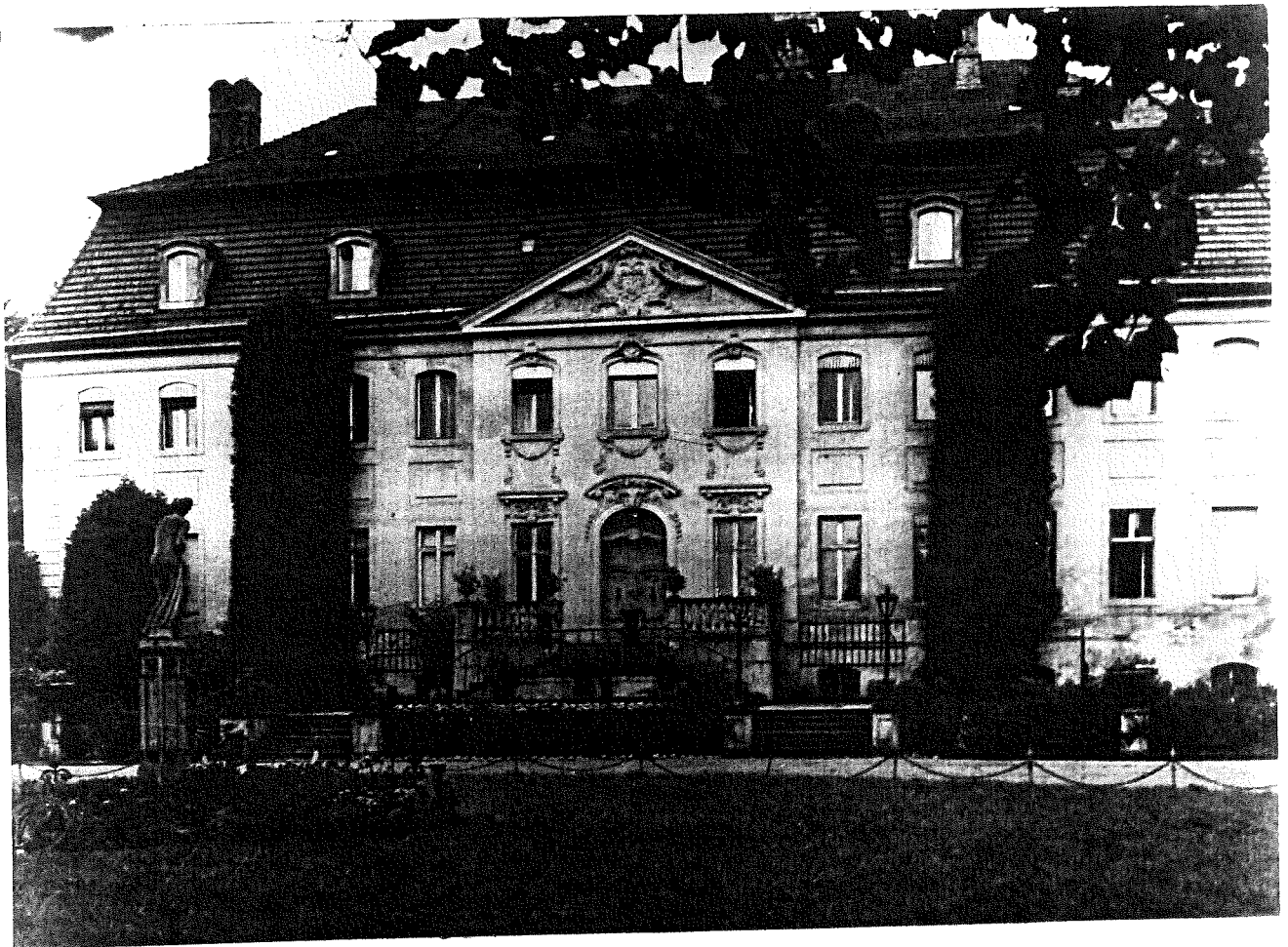


Abb. 12 Schloß Pergolaseite um 1900

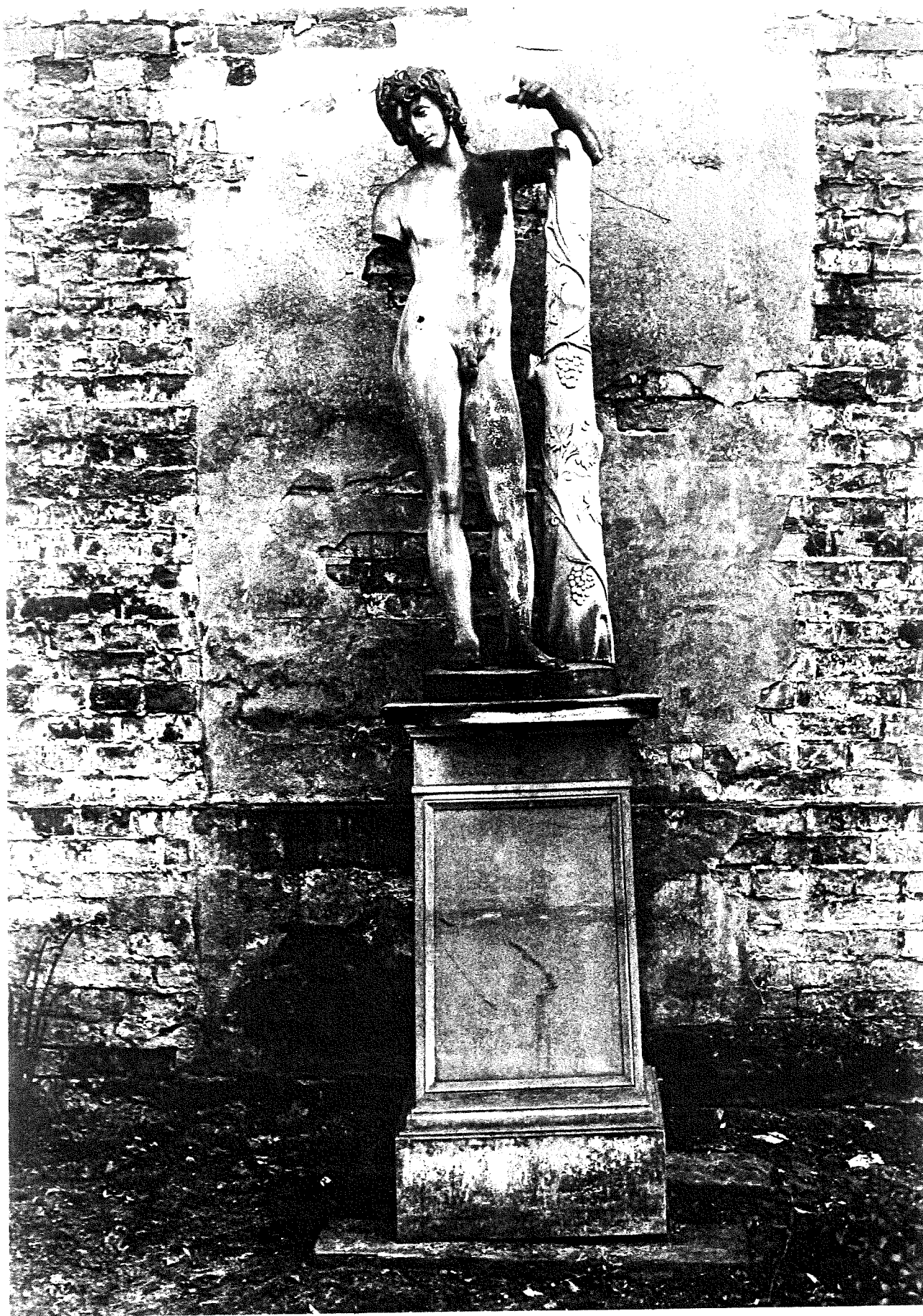


Abb. 13 Bacchus

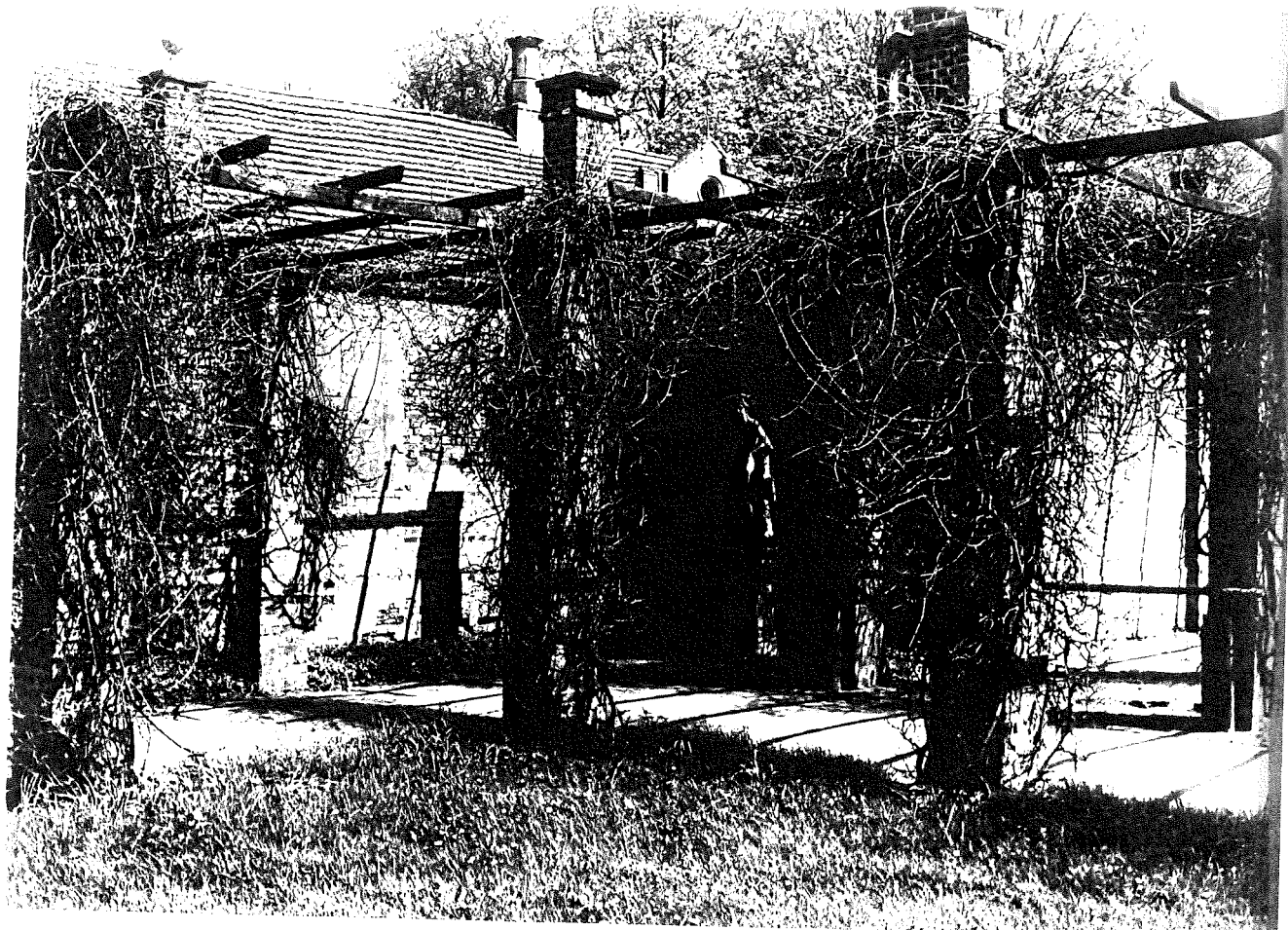


Abb. 14 Nördlicher Eckpunkt der Pergolaanlage, Standort für
den Apollino und bogenspannenden Amor

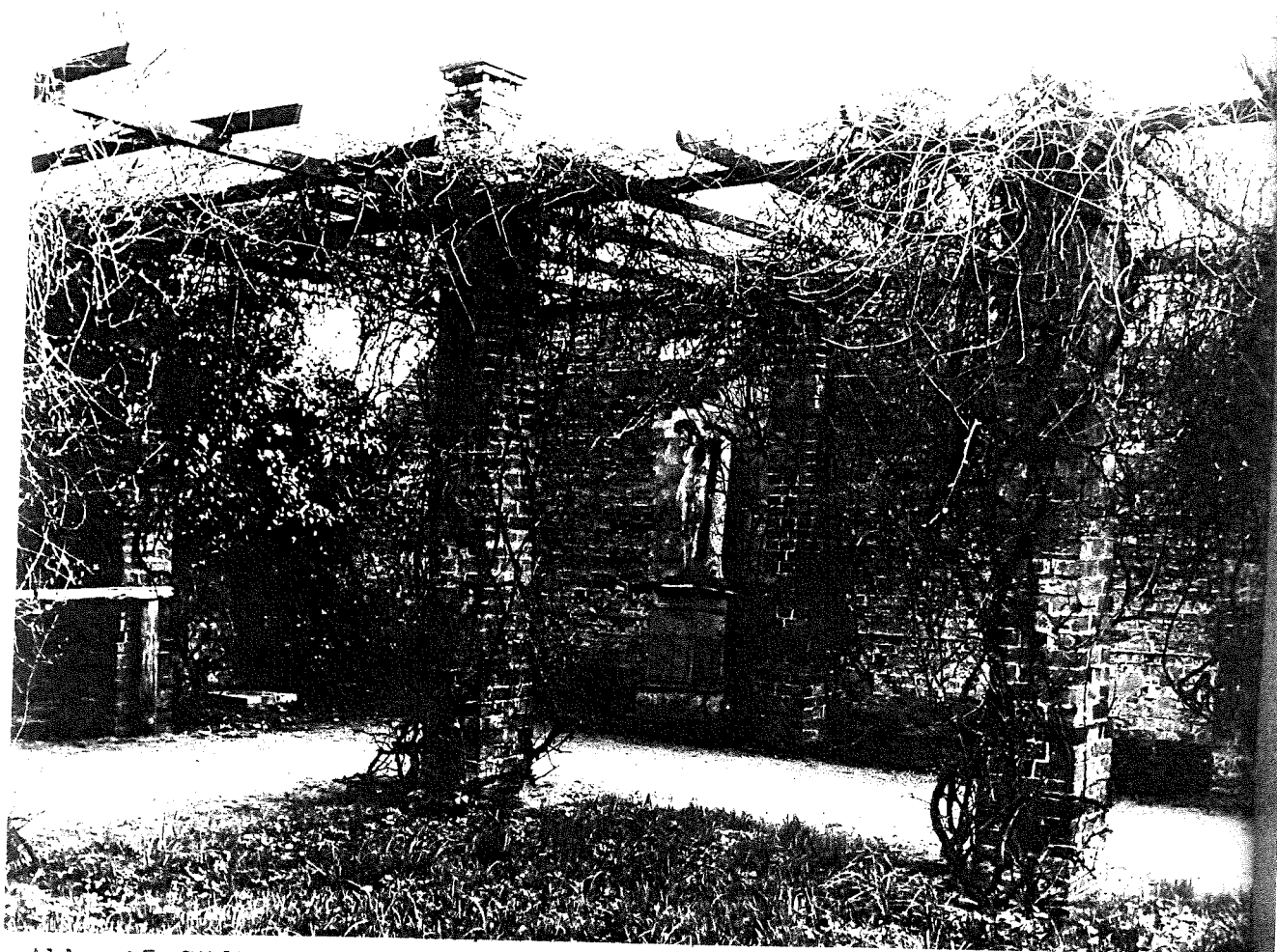


Abb. 15 Südlicher Eckpunkt der Pergolaanlage, Standort des
borghesischen Satyrs und Bacchus

"Theegarten" bilden den östlichen Abschluß, während der westlich des Schlosses verlaufende Weg die andere Begrenzung bildet.

In diesem Gelände verteilten sich 56 Blumenbeete, deren genauer Standort nicht mehr zu ermitteln ist, da die erhaltenen Pläne darüber keine Auskunft bieten. (5, 6, 20) /Abb. 10/

3.2. Kleinarchitekturen, künstliche Anlagen und Beiwerke des Pleasuregrundes

Der Pleasureground war vor allem auch der Kunst vorbehalten. Eine stattliche Anzahl von Kleinarchitekturen, Gartenvasen, Korbelpflanzen und mobilen Gartenmöbeln gehörten zur Ausstattung. /Abb. 11, 12/

Die südöstliche Begrenzung des Pleasuregrundes bildete ursprünglich ein durch eine Mauer eingegrenzter Gartenhof. Diese Pergolamauer die "Italienische Mauer" war mit Buchsweiden, Rosen und anderen Gewächsen bepflanzt, in die Mauer wurden 16 Terrakottareliefs eingelassen. Diese teils rechteckigen, teils runden Reliefs sind nach den Vorbildern des klassizistischen Bildhauers Thorwaldsen angefertigt worden. Sie stellten die vier Jahreszeiten, die vier Elemente, Tag und Nacht sowie mythologische Themen dar. /Abb. 16/

Es wurde schon erwähnt, daß Pückler als neuartiges Material Zinkguß verwendete, oft noch farbig behandelt. So war der Blumengarten durch ein vergoldetes Gitter begrenzt, auch das Treppengeländer erhielt dieses Aussehen.

In dem, durch die italienische Mauer begrenzten Gartenraum ließ Pückler vier bronzierte Zinkgußplastiken aufstellen. Je zwei stehen an den Eckpunkten der geometrischen Anlage. Sie stellen einerseits Apollino und einen bogenspannenden Amor dar, auf der anderen Seite kamen Bacchus und ein Satyr hinzu. /Abb. 14, 15, 13/

Die vier Eckpfeiler wurden mit teilweise vergoldeten Eisen- oder Gußeisenvasen geschmückt.

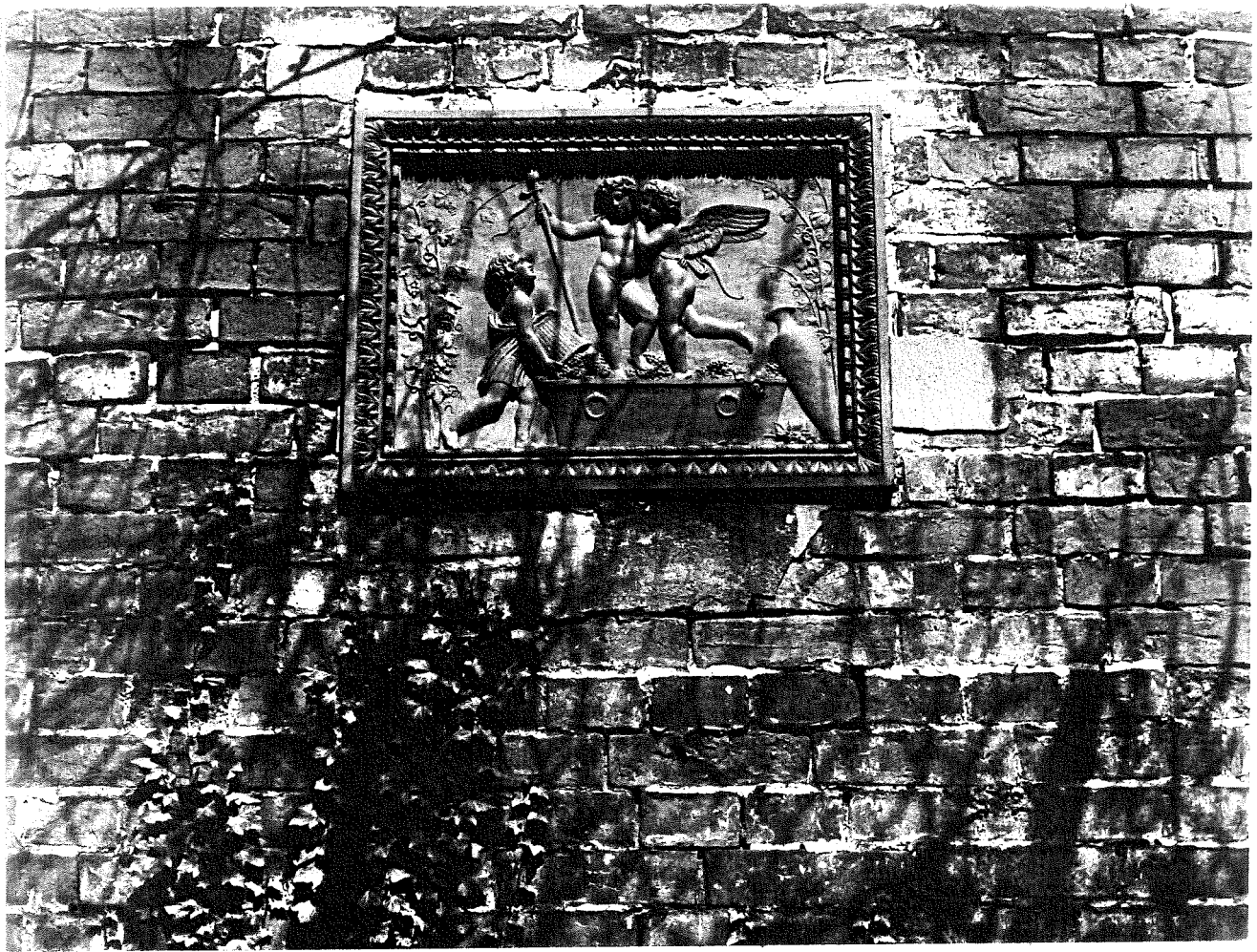


Abb. 16 TerrakottarelieF

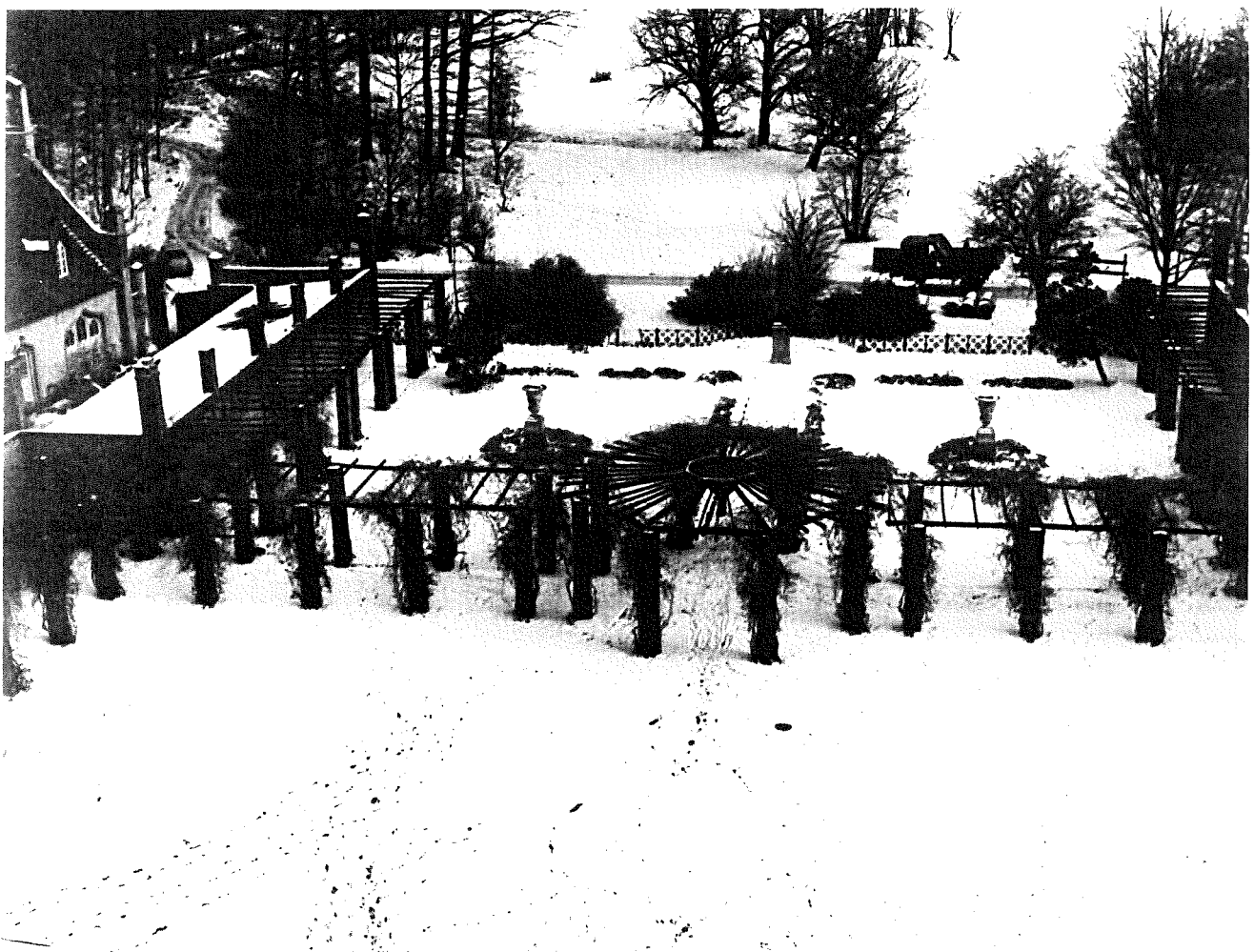


Abb. 17 Pergola von oben gesehen

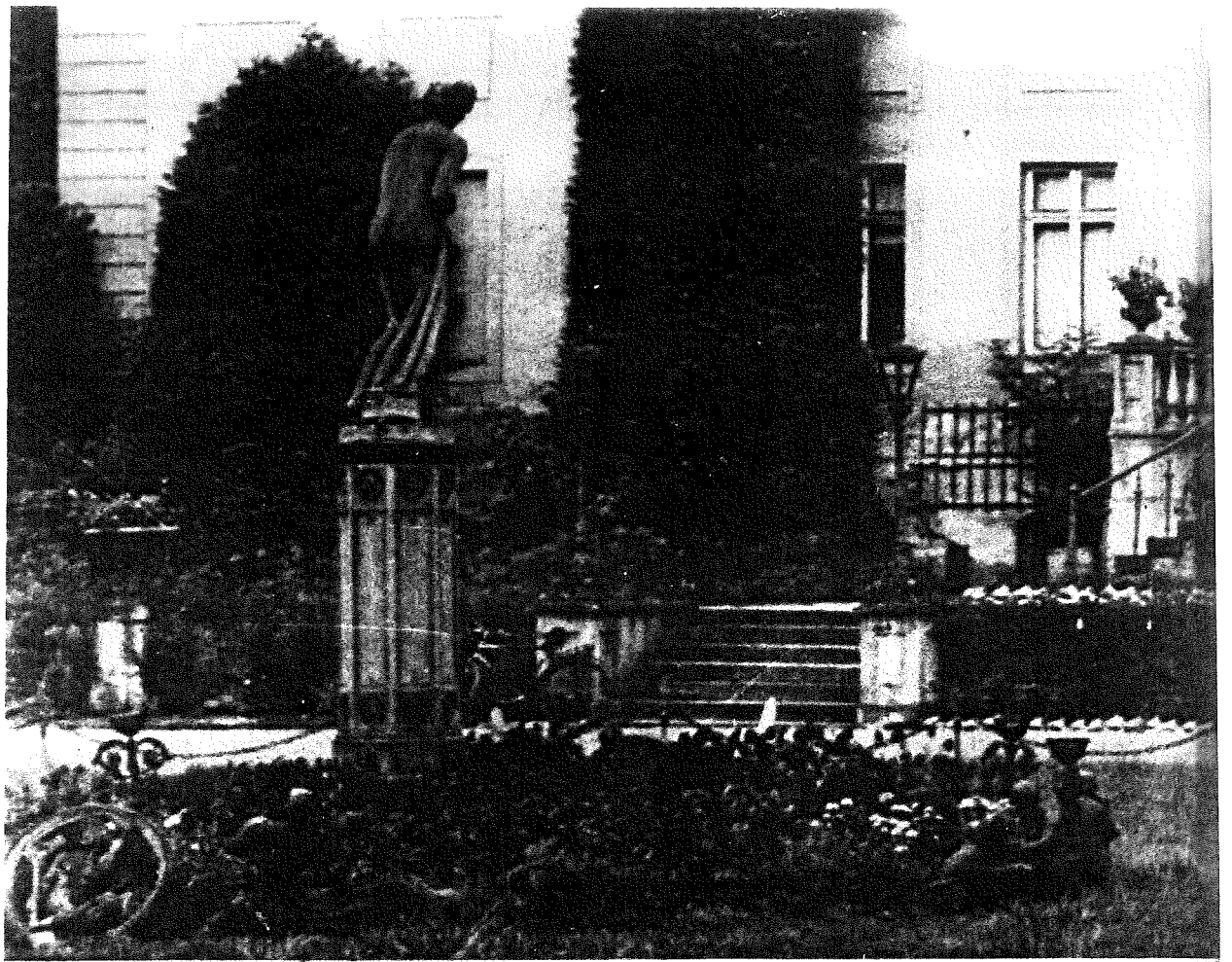


Abb. 18 Venus (Ausschnitt von Abb. 12)

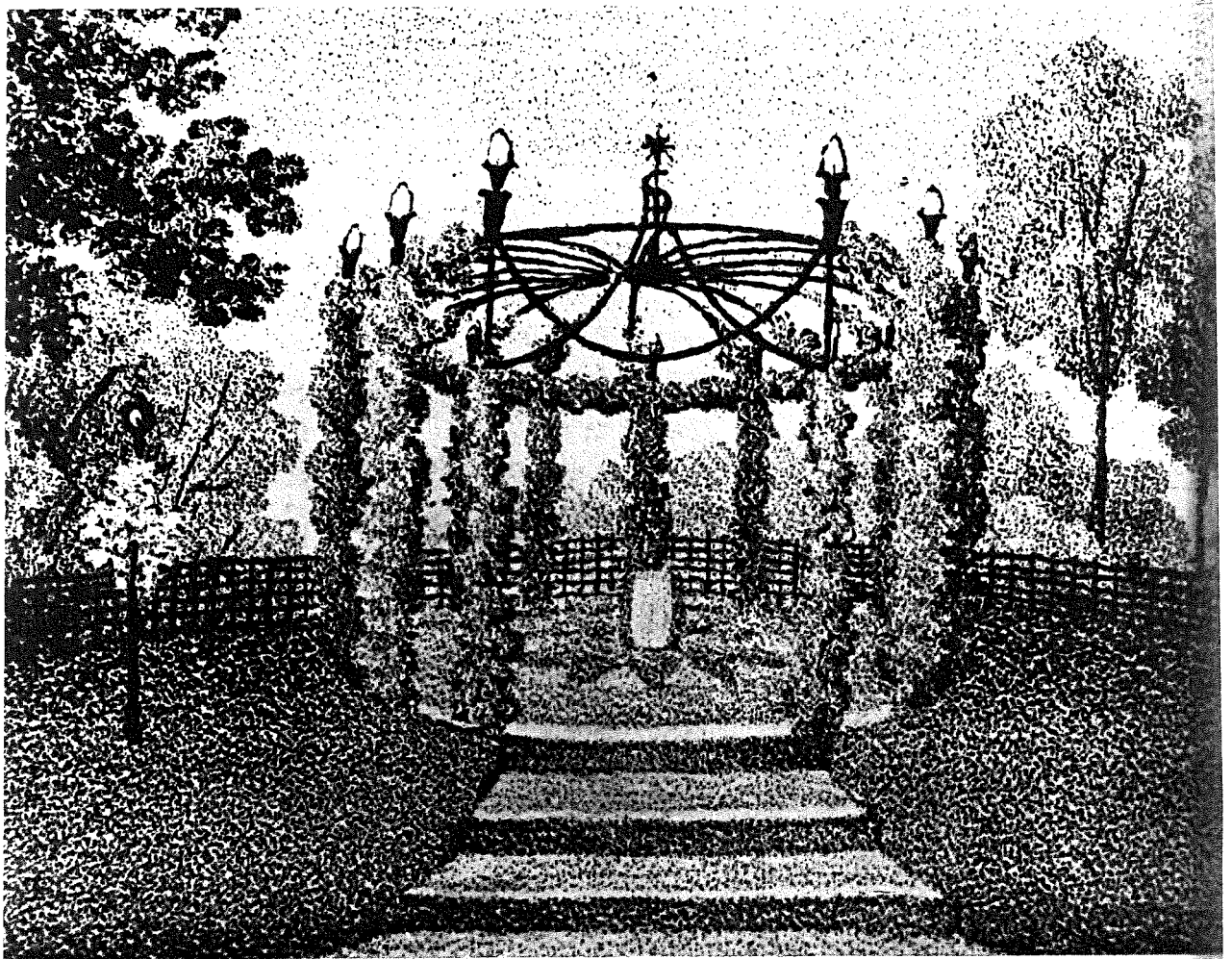


Abb. 19 Kiosk (Lithographie um 1855)

Auf den anderen Pfeilern ließ Pückler vergoldete Zinkkugeln anbringen.

Zwei ebenfalls vergoldete Adler sowie ein gleichfarbiger Pinienzapfen aus Zinkguß schmückten die Rotunde. /Abb. 2/
Die Pergolaanlage wurde um 1880 durch das Öffnen der italienischen Mauer verändert. /Abb. 3, 17, 10/

Als Verbindungsglieder brachte Pückler 1869 blau gestrichene Ketten und Eisengitter an. Auch die Rasenfläche war von blau gestrichenen Ketten und Lanzen eingefast.

In der Mitte des halbkreisförmigen Blumenbeetes erhob sich eine Venus auf hohem neugotischen Postament. Auch hier wurden die Beete mit Zinkgußeinfassungen begrenzt, die Figurengruppen darstellen. /Abb. 18/

Eine Vielzahl von Beeten und Anlagen schloß sich diesem Gartenhof an. Im Nordosten ist es der Rosenhügel mit einem kreisförmigen Beet, in dessen Mittelpunkt eine Vase auf einem Postament stand.

Hier kam die Blütenpracht besonders gut zur Geltung. Vom Rosenhügel selbst hatte man einen schönen Blick über das angrenzende Parkgelände.

Etwas abseits in einem dichten Baumbestand stellte Pückler die Plastik des Staatskanzlers von Mardenberg auf.

Im "Theegarten" oder "Bürgergarten", wie er ab 1860 genannt wurde, boten Gartenmöbel Gelegenheit zum Verweilen. Diese, zwischen den Gehölzgruppen locker verteilten Bänke, Tische und Lauben wurden von den Gästen des Schlosses aufgesucht, da man von hier manch interessante Durchsicht auf das Parkgelände erhielt.

Unmittelbar am Schloßsee gelegen, ließ Pückler 1849 den Kiosk, auch Blaue Laube genannt, aufstellen. Die blauen Säulen aus Gußeisen zieren vergoldete Pinienzapfen, die Spitze der Laube schmückt ein vergoldeter Stern. /Abb. 19/

In der Mitte dieses Pavillons stellte Pückler die vergoldete Eisengußbüste der Sängerin Henriette Sontag.

Mitten im Schloßteich stand auf einer Insel eine Venusplastik, ebenfalls aus Zinkguß gefertigt. /Abb. 52/

Ein um den See führender schmaler Weg bietet einen Überblick über den nach Süden anschließenden Blumengarten. Typisch für Pücklers Gartenauffassung ist die Verwendung unterschiedlich geformter, farbiger Beeteinfassungen aus verschiedenen Materialien.

Pückler liebte starke grelle Farben.

1850 errichtete er zum Beispiel eine Bambuslaube mit rotfarbigen Scheiben. Auch Zäune versah er mit farbigen Gläsern.

Um Licht- und Spiegeleffekte zu erzielen, die die Wirkung der Blütenpracht noch steigern sollten, stellte Pückler Stübe mit gefärbten Glaskugeln und Glasspitzen zwischen die Beete, so daß das künstliche der Anlage noch verstärkt wurde. Mobile Gartenmöbel aus Holz, Porzellan, Zinkguß und anderen Materialien waren bei Pückler beliebt. Zur Gartenausstattung ließ er Blumenschirme, Brahtlauben, Muscheln als Goldfischbecken und eine Anzahl anderer Formen aufstellen. Seiner Auffassung von der Landschaft folgend, versuchte Pückler stets seine romantischen Ideen umzusetzen.

Besonders im Pleasureground versuchte er durch eine "gesteigerte Schmuckfreude" vieles aufzunehmen, was seine Zeit an Kleinarchitektur bot.

Das reicht bis zur Wolfsschlucht, die wie die Dekoration aus der Oper "Der Freischütz" wirkt. Diese vordergründige Effekthascherei war typisch für die Kunstauffassung der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. So kam es auch in Branitz zur Anhäufung dekorativer Elemente. (5, 6)

4. Der Zinkguß

4.1. Die Verwendung von Zinkguß im 19. Jahrhundert

Mit der industriell - technischen Revolution trat im 19. Jahrhundert ein neuer Werkstoff in Erscheinung, der Zinkguß.

Für seine Verwendung brauchte es eine Reihe technischer Voraussetzungen. Bessere Destillationsmethoden und eine gründlichere Erzaufbereitung, ermöglichten erst zu diesem Zeitpunkt, Zink in der Qualität herzustellen, die seine Verwendung als Gußwerkstoff erlaubte.

Zink war relativ billig, so daß es bald dazu kam, daß eine große Anzahl von Massenprodukten das teure Einzelkunstwerk verdrängten. Dabei ist der Zinkguß ein typischer Ausdruck für den Zeitgeschmack des 19. Jahrhunderts, für die industrielle Entwicklung und die damit verbundenen Gestaltungsmöglichkeiten.

Bereits um 1818 wurden in der Eisengießerei in Berlin Erfahrungen mit dem Zinkguß gesammelt. So gehören nach Schadowe Aussagen, die 1818 gegossenen "Viktorien" für die Neue Wache in Berlin, zu den ersten Plastiken aus Zinkguß.

Zink wurde bald zu einem beliebten Werkstoff und fand vielfältig Verwendung. Er wurde nicht nur als eigenwertiger Metallwerkstoff angesehen, sondern man veränderte häufig die Oberfläche durch Imitation wertvoller Materialien.

Besonders Schinkel war es, der die Bedeutung dieses Werkstoffes richtig erkannte, so gilt er auch als der eigentliche Urheber dieses neuen Gewerbezweiges. Er förderte die Verwendung des Zinkgusses vorrangig für öffentliche Bauten. In den darauffolgenden Jahren entstanden eine Vielzahl von Statuen, Architekturteilen und plastischen Details.

Diese Arbeiten führten meist die Werkstätten Geiß und Levaranne aus. Unter Schinkels Mitwirkung und Rat erfolgten ab 1832 auch in der Berliner Eisengießerei solche Arbeiten.

(16/S. 173)

Um die Massenverwendung von Zink weiter zu fördern und neue Gußmöglichkeiten aufzufinden, stellte 1835 der Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes in Preußen eine Preisaufgabe aus.

Für neuartige Gußkörper, die größere Architekturteile und Plastiken ermöglichten, erhielt M. Geiß die ausgesetzten 400 Taler und die silberne Gedenkmünze.

Damit war es nun möglich, nicht nur Rosetten, Medaillen, Lampenfüße und kleine Plastiken herzustellen, sich also nur auf einfache zeitgenössige Schmuckformen zu beschränken.

Die Vorteile des "neu entdeckten" Baumaterials kamen bei dieser Art von Hohlguß voll zur Geltung. Geiss löste auch das Problem der Erstarrungssehrumpfung ($\sim 6,5\%$), indem die Einzelteile relativ dünnwandig gegossen wurden, um Rißbildung weitestgehend zu verhindern. Die Einzelteile konnten nach dem Guß ohne Probleme verlötet und nachgearbeitet werden.

Somit erhielt der Zinkguß vollplastischer Körper einen neuen Qualitätsabschnitt. (21)

Philipp Conrad Moritz Geiß (1809 - 1875) war der Begründer der ersten Fabrik, die sich ausschließlich mit dem Zinkguß befaßte. 1841 veröffentlichte die Zinkgießerei Moritz Geiß die Entwürfe ihrer Arbeiten.

Sie gehen auf Zeichnungen verschiedenster Künstler, wie Schinkel, Stüler, Persius, Schadow, Knoblauch und anderer zurück. Darüber hinaus wurden aber auch antike und moderne Skulpturen nachgegossen. Diesen Prospekt sah Geiß vor allem als Vorlageneft für junge Architekten zur Verwendung im Wohnungsbau. (16/S. 273 f)

Aber auch zur "Restauration" von Gebäuden wurde seit den 30er Jahren der Zinkguß eingesetzt.

Am Berliner Stadtschloß ersetzte man zum Beispiel eine beträchtliche Anzahl schadhafter Sandsteinplastiken durch Zinkgüsse, die vom Original abgeformt wurden und somit "alle Zurechtigkeiten der Oberfläche des Steins" miterhielten. (21)

4.2. Die farbige Behandlung von Zinkgußgegenständen im 19. Jahrhundert

Zink besitzt an sich eine matte und graue Oberfläche. Diese doch recht unrepresentative Materialoberfläche war eine Hauptschwierigkeit, Zink als Werkstoff zum Gießen für Kunst- und Gebrauchsgegenstände zu machen. Besonders für Kunstwerke und Gegenstände des Außenraumes war es notwendig, eine wirksame Oberflächenbehandlung aufzubringen, um damit ebenfalls vor Korrosion zu schützen.

Das Streichen mit Firnissen und Lacken ist eine der ältesten Behandlungsmethoden für den Korrosionsschutz von Zink.

Dieses Verfahren diente auch gleichzeitig zur ästhetischen Gestaltung des Objektes.

Verwendung fanden dabei die typischen Mittel: fette Öle als Firnisse, mit Pigmentzusatz als Ölfarben oder als Öllack, wenn mit zusätzlichen Harzanteilen gearbeitet wurde.

Zink galt aber stets als Ersatz für ein anderes, meist edleres Material, das es durch die verschiedensten Imitationsverfahren vortäuschen sollte.

Vorgetäuscht wurden zum Beispiel Bronze, Gold, Holz, Marmor, Sandstein und anderes.

Üblich waren Methoden zur Imitation mit Lacken und Farben sowie das Sandeln mit Sandsteinmehl, wobei Sand auf die noch frische Farbschicht aufgetragen wurde.

Durch das Aufstreichen von Kupfersulfatlösungen wurde ein Eindruck von Kupferplastiken erzeugt. (22/S. 67 ff, 136)

Besonders dieses Verfahren und die Verwendung von braunen Bronzefarben wurde von Schinkel lobend erwähnt: "Wir sehen auch bereits große Statuen nach der Antike in der Werkstatt des Herrn Geiß in Berlin auf das Sauberste ausgeführt, denen durch einen Niederschlag aus Kupfer eine vortreffliche Farbe gegeben werden kann, die nicht allein das Metall gegen die Witterung noch mehr schützt, sondern von einer solchen Art ist, daß er mit der Zeit eine schöne grüne Patina ansetzt." - Berlin den 3. Mai 1840 K. F. Schinkel. (29)

Neben einer edleren Oberfläche sind die recht geringen Kosten hervorzuheben, "...letzte Statuen kosten, in der braunen Bronzefarbe bereits gestrichen, nur 50 - 60 Taler das Stück." (23/S. 34)

Allerdings besaßen diese Anstriche eine relativ schlechte Haltbarkeit, was sich vor allem auf eine mangelhafte Vorbehandlung des Untergrundes zurückführen läßt.

Zur damaligen Zeit empfahl man als Vorbehandlungsverfahren, Zinkgegenstände mit verdünnter Salz - bzw. Schwefelsäure einzustreichen, oder diese darin zu tauchen, um eine zusätzliche mechanische Verankerung bzw. um eine Reinigung der Oberfläche zu erreichen. Die Säuren ließ man auf der Oberfläche trocknen. Durch einen langzeitlichen Korrosionsangriff unter der Lackschicht könnten Schäden von Anstrichen erheblich verstärkt worden sein. (22/S. 152)

4.3. Vorbemerkungen zur Restaurierung von farbig gefassten Zinkobjekten des 19. Jahrhunderts im Außenraum

Zinkobjekte sind ganz besonders gefährdet, wenn sie sich im Außenraum befinden.

Ursache dafür ist die inhomogene Materialzusammensetzung, so daß eine interkristalline Korrosion einsetzen kann. Bei dieser, von außen nicht sichtbaren Erscheinung, verliert das Material an Festigkeit, was schon bei geringer Belastung zur Rißbildung oder Brüchen führen kann.

Besonders bei direktem Kontakt mit edleren Materialien, korrodiert Zink, vor allem wenn es sich im Freiraum, der Witterung ausgesetzt, befindet.

Zink korrodiert unter Schutzschichtbildung (weißer Rost). Dabei neigt das Material zur Lochfraßkorrosion.

Es ist heute unerlässlich bei freistehenden Objekten einen entsprechenden Korrosionsschutz aufzutragen, da der "weiße Rost" unter den gegenwärtigen Umweltbedingungen keinen ausreichenden Schutz bewirkt.

Um den Korrosionsschutz aufzubringen, muß eine gründliche Reinigung der Oberfläche vorausgehen.

Diese Reinigung sollte möglichst auf mechanischem Weg durchgeführt werden, da Chemikalien, vor allen Säuren, durch Mikrorisse eindringen und zu weiteren Reaktionen führen können.

Durch die Witterung im Außenraum treten bei den Zinkobjekten, durch Korrosion hervorgerufene, Erscheinungen und Veränderungen ein, die die Materialoberfläche verändern.

Solche Grübchen, Runzeln und andere Formen sollten möglichst nicht abgeschliffen oder ausgespachtelt werden.

Bei allen Montagearbeiten sind Lötungen grundsätzlich nicht günstig, weil Zink durch die Alterung in seinem Strukturgefüge spröde und brüchig wird und haltbare Verbindungen somit nicht geschaffen werden können.

Fehlende Teile, die ergänzt werden müssen, sollten möglichst in Zink nachgegossen und dann durch einen geeigneten Kleber befestigt werden.

Gute Erfahrungen, um Ergänzungen bzw. Originalteile zu montieren, wurden bereits mit Epoxidharzklebern gesammelt. Hohlkörper aus Zink sind von innen besonders durch Schweißwasserbildung gefährdet.

Als große Schwierigkeit ist eine kontrollierbare Reinigung und Beschichtung von innen zu sehen.

Der Gedanke, die Zinkflächen von außen und innen mit nicht-reversiblen Korrosionsschutzsystemen zu versiegeln, widerspricht der Erkenntnis, daß Zinkobjekte des 19. Jahrhunderts besonders durch interkristalline Korrosion gefährdet sind. Es besteht hierbei die Gefahr, daß der Korrosionsvorgang unter der Schutzschicht weiter geht und somit unkontrollierbar wird.

Für freibewitterte Objekte ist eine regelmäßige Pflege durch Reinigung der Oberfläche und Erneuerung der Anstriche eine wichtige Voraussetzung, um sie längere Zeit in gutem Zustand zu erhalten. (21)

Es wird geraten, jährlich eine Kontrolle der Oberfläche vor-



Abb. 20 Satyr Borghese am ursprünglichen Standort

zusammen. So noch weitere hat dann die Aufschneidung zu reinigen und mit einer neuen Schutzüberzug zu versehen. Für die Wintermonate sollten die Apparaturen und andere wertvolle Gegenstände durch eine Überdachung geschützt werden, um die Lebensdauer der restaurierten Objekte zu verlängern.

5. Lokalisation

5.1. in Bezug auf die Lokalisation des Objektobjekts

Gegenstand: Vorherrscher Objekt ist restauriert i. d. Restaurierungsbau; Untersuchung der Farbgebung und der Lokalisation der Objekte; /Abb. 20/

Autor: Institut für Restaurierung

Signatur: keine

Datierung: um 1840

Träger, Material, Material: Zinkblech mit Eisenunterstützung

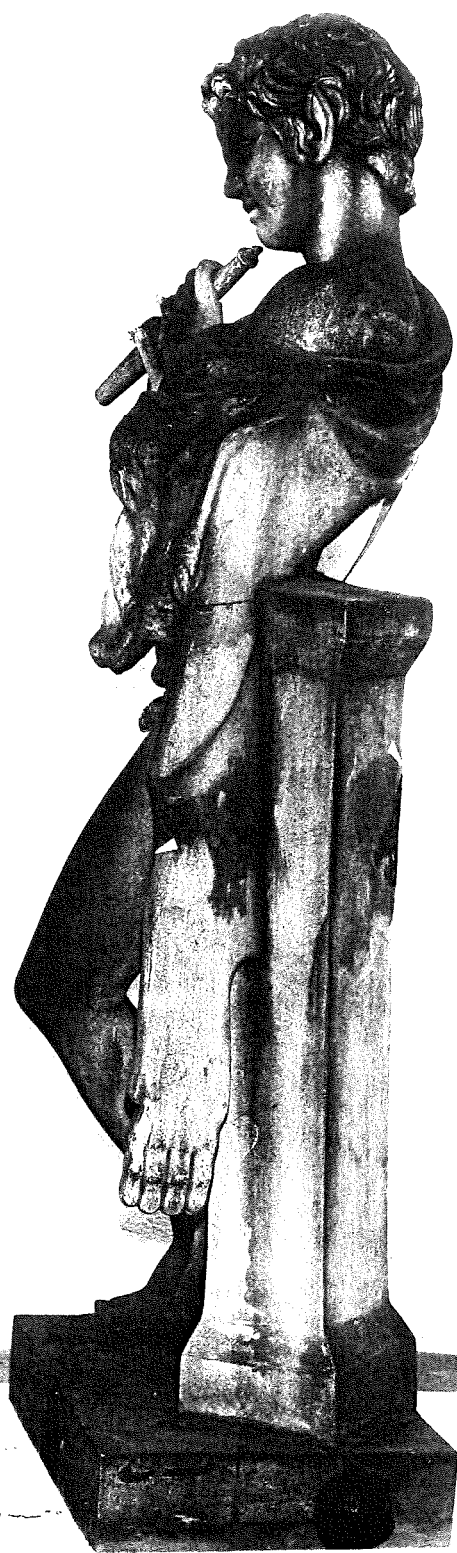
frühere Restaurierungen: keine

Klassifizierung: vor der Restaurierung: archaisch; befindet sich in Museum

Eigentümer: Restaurierungsbau

Adressat: Restaurierungsbau





5.1.1. Objektbeschreibung

Eine 1,25 m hohe Skulptur eines Knaben, die auf einem rechteckigen Sockel steht und sich gegen einen kleinen 'Pfahl' lehnt. Er ist nur mit einem Fell, das er locker übergestreift hat, bekleidet. Auf der Stirn befinden sich zwei kleine Hornansätze, seine Haare sind von einem kleinen Band gehalten. Die Ohren sind nach oben zugespitzt. In den Händen hält er eine Flöte.

Das Postament, auf welchem die Skulptur steht, hat einen quadratischen Grundriß, der Körper ist als Quader ausgebildet. Dieser ist 1,35 m hoch. Die Deckplatte steht etwas über dem Hauptkörper. Unter der Deckplatte befindet sich ein kleiner, über dem Sockel ein großer, Karnies. An den vier Seiten, des Hauptkörpers, sind rechteckige Füllungen die von einem Profil umrahmt werden. /Abb. 20 - 26/

5.1.2. Historische Unterlagen

Beschreibung von Satyrn

"archaische Mimonen, Repräsentanten des ausgelassenen und üppigen Naturlebens im Kreise des Bacchus. Homer kennt sie noch nicht, wohl aber Hesiod, welcher sie ein unnützes und zur Arbeit unanstelliges Geschlecht nennt, ohne jedoch ihre Gestalt zu beschreiben. Diese wird später im Allgemeinen so angegeben: das Haar struppig, die Nase stumpf und aufgeworfen, die Ohren oben zugespitzt, am Hals oft längliche, kleinen Hörnern ähnliche Knoten, über dem Steißbein ein Pferdeschweif, oft auch ein Ziegen-schwänzchen. Ihnen Hörner und Bocksfüße zu geben, war Mißverständnis der späteren Zeit, die sie mit dem Panen, Panischen, auch verwechselte." (28/3. 407)

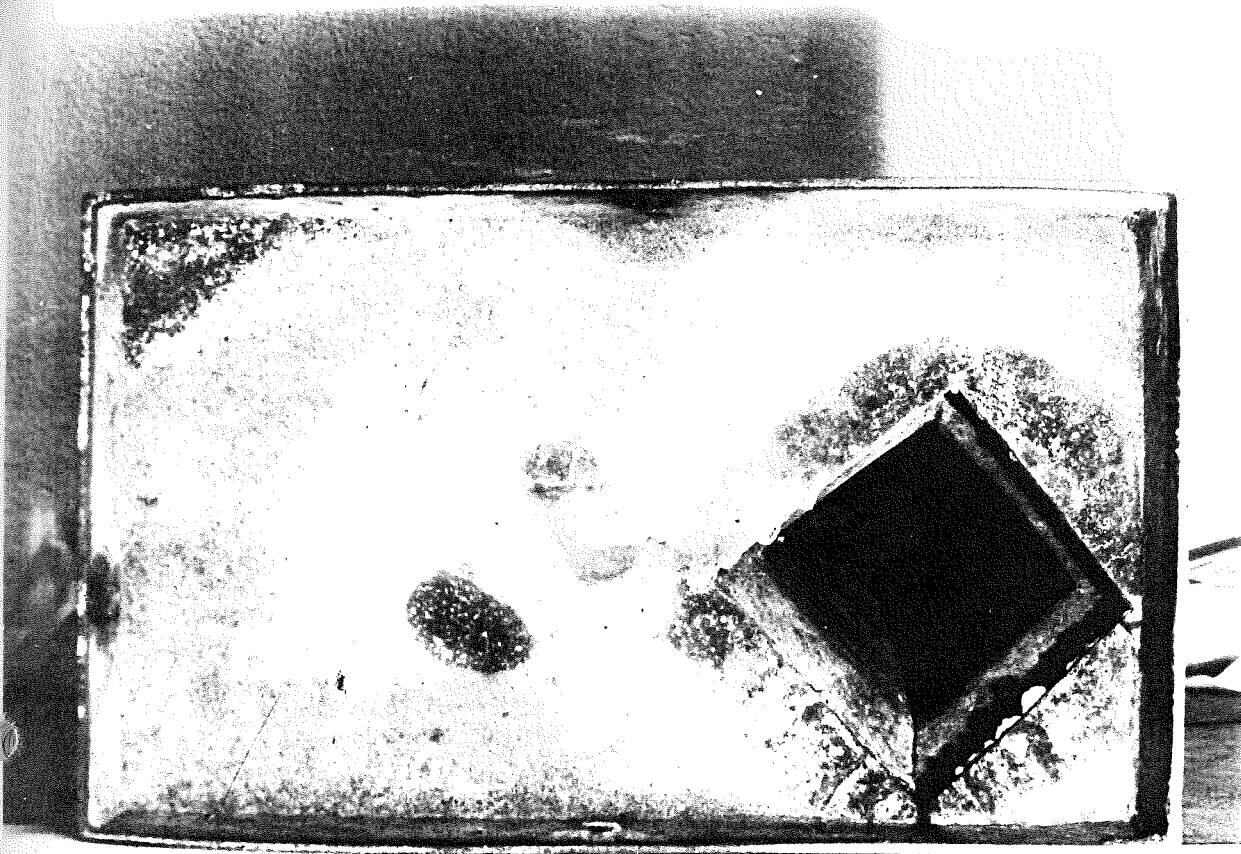


Abb. 25 Sockel von unten gesehen

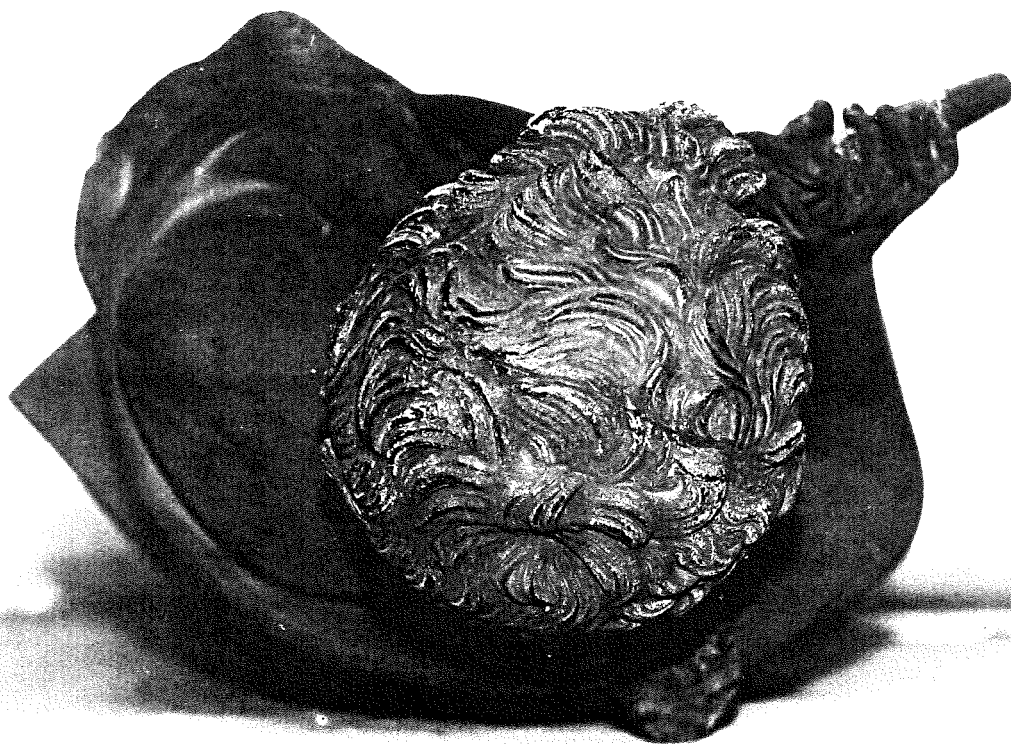


Abb. 26 Kopf von oben

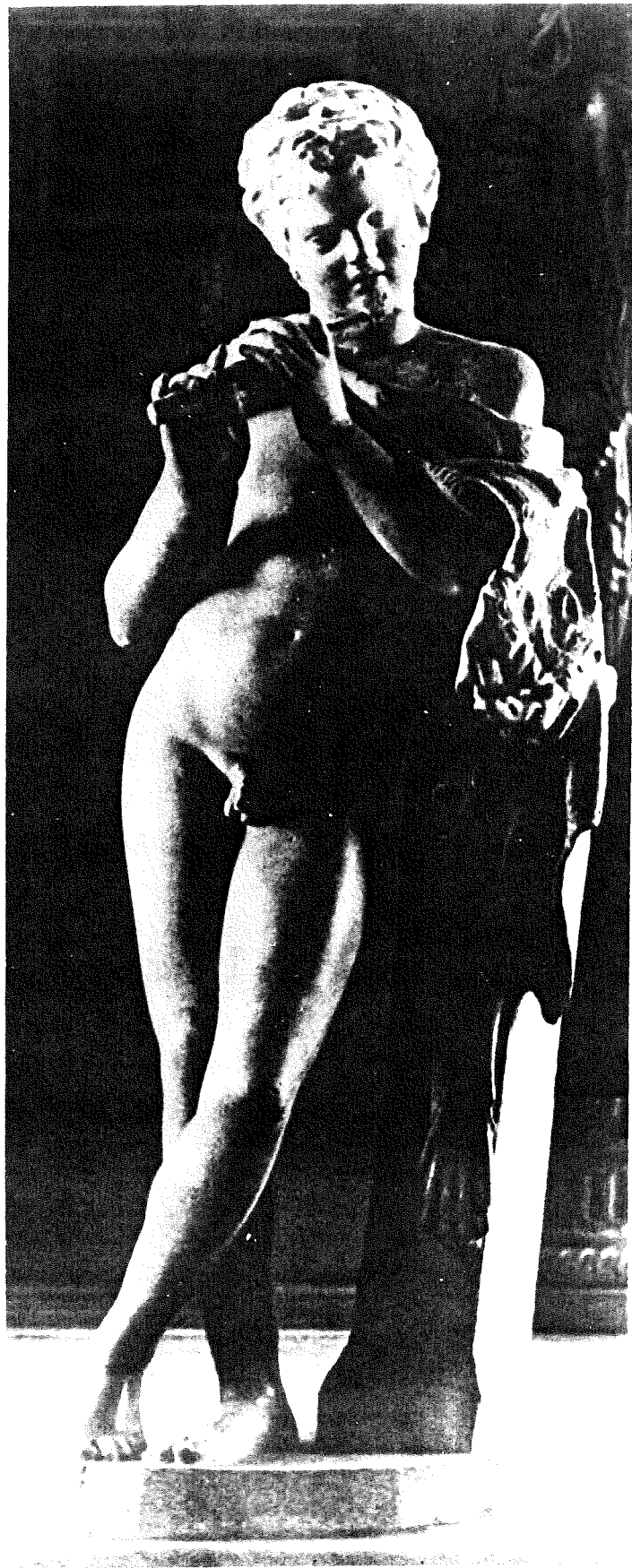


Abb. 27 Satyr Borghese im Louvre

Das Vorbild aus der Antike

Der Satyr Borghese befindet sich heute im Louvre in Paris. Aus der Villa Borghese in Rom wurde er zwischen 1808 - 1811 mit Borghese - Antiken von Napoleon nach Paris gebracht. Der Satyr wurde für Ludwig XIV. kopiert und häufig reproduziert, gezeichnet und abgegossen. Das Bronzeoriginal soll der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts angehören. (24/S. 212) /Abb. 27/

5.1.3. Zustandsbeschreibung

5.1.3.1. Träger

Die Skulptur besteht aus Zinkgussteilen, die miteinander zu einem Hohlkörper verlötet wurden.

Die Oberfläche ist unterschiedlich korrodiert, eine dicke Korrosionsschicht befindet sich an relativ geschützten Stellen. Eine raue und porige Oberfläche ist an den Stellen, die der Witterung verstärkt ausgesetzt waren. Zahlreiche Risse befinden sich an den Nahtstellen der Gussteile, an 'Pfahl' eine zusätzliche Risse vorhanden. /Abb. 34/ Zwischen Fuß und Sockel besteht keine Verbindung mehr. /Abb. 33/

Kleine Löcher sind unter der rechten Achselhöhle und an anderen verdeckten Stellen. An der Rückseite, kurz über dem Gesäß, befindet sich eine kleine runde verlötete Stelle. /Abb. 32/

Der Hohlkörper des Postamentes setzt sich aus mehreren Zinkgussteilen zusammen. Die Deckplatte ist leicht nach oben gewölbt, in der Mitte dieser findet man eine Stoßfuge der Gussteile, die etwas verzogen ist. Einer der vier Winkel, die zur Befestigung der Skulptur auf der Deckplatte aufgelötet sind, ist abgebrochen. Risse sind besonders an den Stoßfugen der Gussteile, wie zum Beispiel in der Mitte der Füllungen.

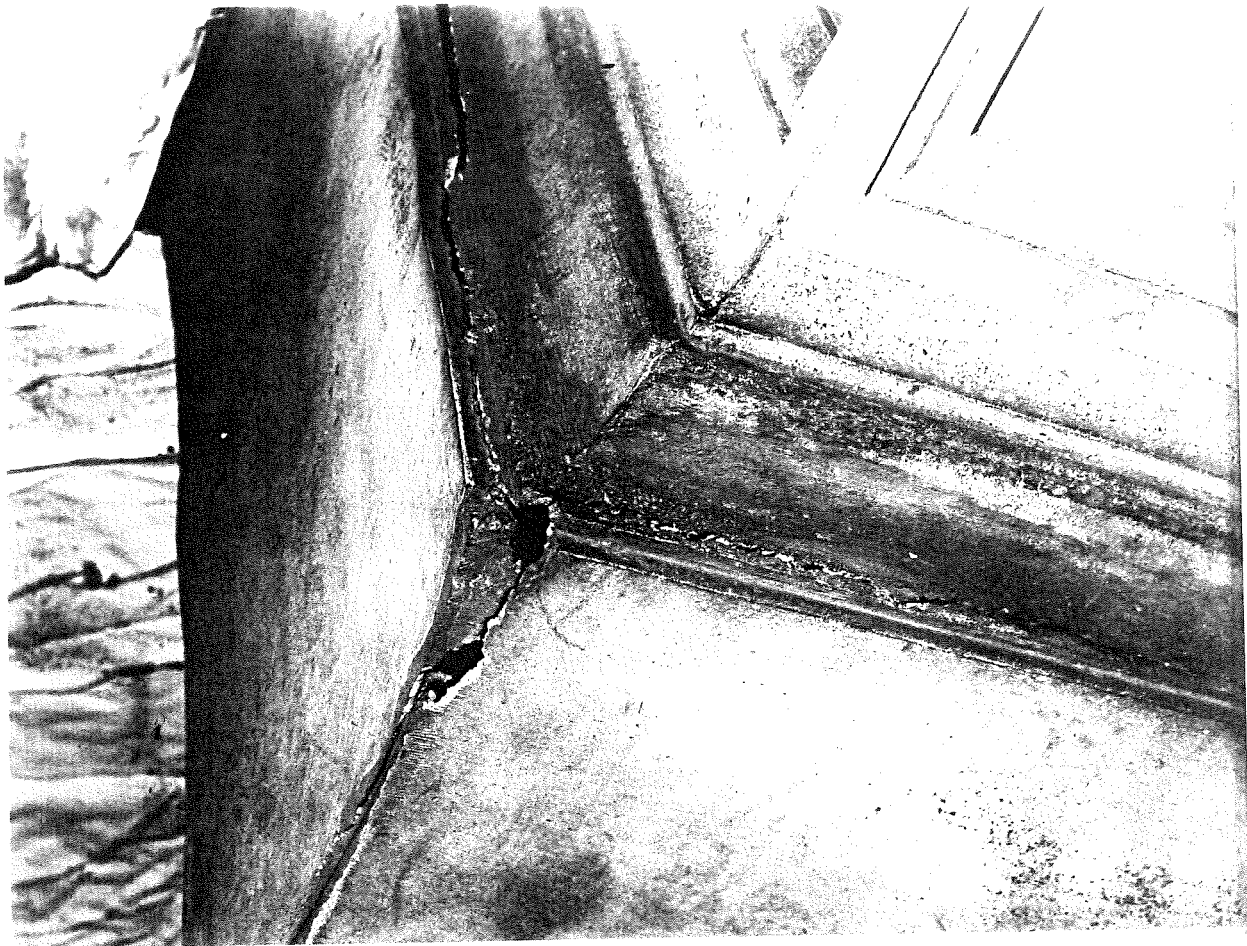


Abb. 28 Postament, Bruchstellen am Karnies und an der Ecke des Sockels

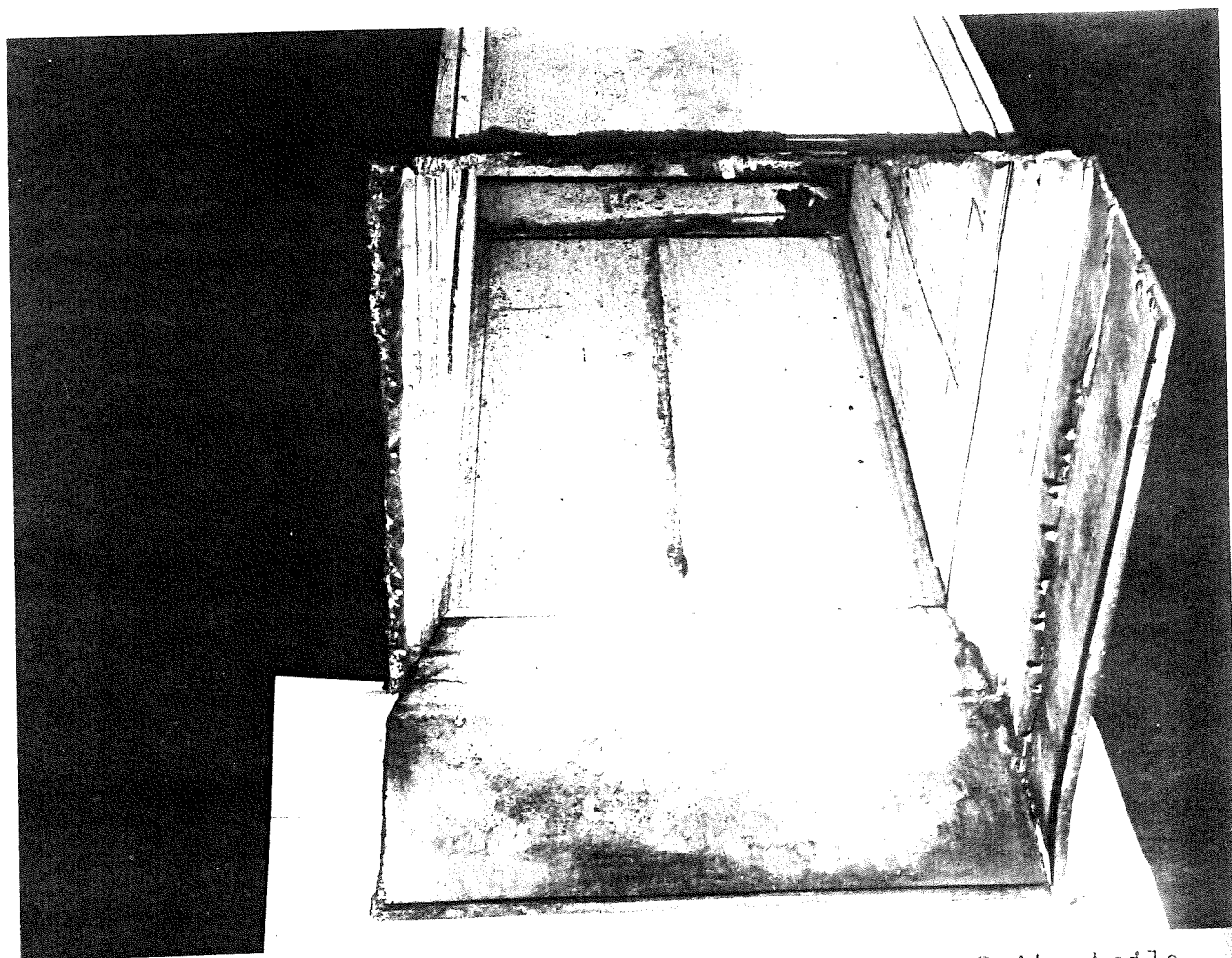
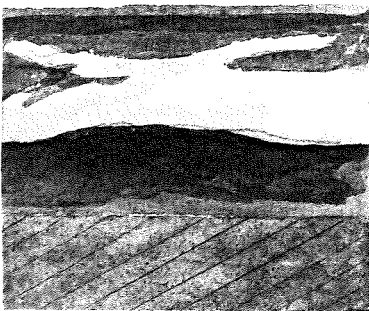


Abb. 29 Postament, nach dem Entfernen der beiden Seitenteile des Sockels

An den Ecken des Sockels sind die Risse bis zu 1 cm breit. Zwei Seitenteile des Sockels sind entlang des Karnieses gerissen, so daß sie nicht mehr mit dem Körper verbunden sind. /Abb. 28, 29/

An den Seitenteilen, besonders an den Profilen, sind Reste einer rötlichen Fassung erkennbar.

5.1.3.2. Fassungsbefund



Probe vom Postament

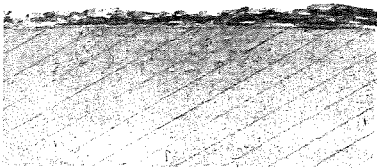
Caput mortuum

Caput mortuum (hell)

Caput mortuum Grandierung

Zinkuntergrund

Probe vom Flöte spielenden Satyr
Borghese



kupferfarbige Bronze

Zinkuntergrund

Erläuterung des Fassungsbefundes

Nur an besonders geschützten Stellen des borghesischen Satyr konnten geringe Reste einer kupferfarbigen Bronze nachgewiesen werden.

Am Postament konnten drei Farbschichten, die mit Caput mortuum und Bleiweiß ausgemischt wurden, festgestellt werden. Die Schichtenfolge wird als eine Fassung angesehen und kann als Marmorimitation gewertet werden.

5.1.4. Restaurierungsbericht

5.1.4.1. Überlegungen und Vorschläge zur Restaurierung bzw. Rekonstruktion

Eine gründliche Reinigung der Zinkoberfläche ist eine wichtige Voraussetzung, um Anstriche über längere Zeit haltbar zu machen. Da an der Skulptur des Satyrs kaum Fassungsreste vorhanden sind, wird ein trockenes Abbürsten und Abkratzen der Korrosionsprodukte empfohlen. Am Postament sind größere Reste von Anstrichen vorhanden. Um diese zu entfernen, käme das Abbeizen der Farbreste und Nacharbeiten mit Schabwerkzeugen und Drahtbürsten, oder das Sandstrahlen mit besonders weichem Sand in Betracht. Durch Sandstrahlen kann eine sehr gründliche Reinigung der Oberfläche erfolgen, jedoch werden Oberflächenstrukturen verändert. Da es sich bei dem Postament um ein relativ einfaches Architekturstück handelt, wird auch wegen der optimalen Reinigung das Sandstrahlen vorgeschlagen.

Risse und Löcher, die zu Festigkeitsminderungen führen können, sind mit einem Kleber, mit guter Klebkraft durchzuführen. Als günstiger Typ wird von Metallrestauratoren der Epoxidharzkleber BCK 19 empfohlen. Zum Richten und Ausspachteln kann ein Kunststoff - Füllstoff-Gemisch verwendet werden. Der Sockelbereich des Postamentes muß zusätzlich mit einem Kunststoff evt. Sys - pur V 8410 verstärkt werden. Die verlötete Stelle am Steißbein des Satyrs wird als Ansatzpunkt für ein kleines Schwänzchen angesehen. /Abb. 32/ Von einer Rekonstruktion dieses wird vorläufig abgeraten, da ein originales Vorbild dafür durchaus noch vorhanden sein kann.

Als Korrosionsschutz und Farbbehandlung ist das Ölfarbensystem günstig, da es ein eigenständiges, evt. reversibles System mit guter Haltbarkeit bei einer entsprechenden Pflege darstellt.

Die Anstrichregel von Lager zu Zeit kontrollierbar ein-



Abb. 30 Zustand des Kopfes während der Reinigung durch
trockenes Abbürsten

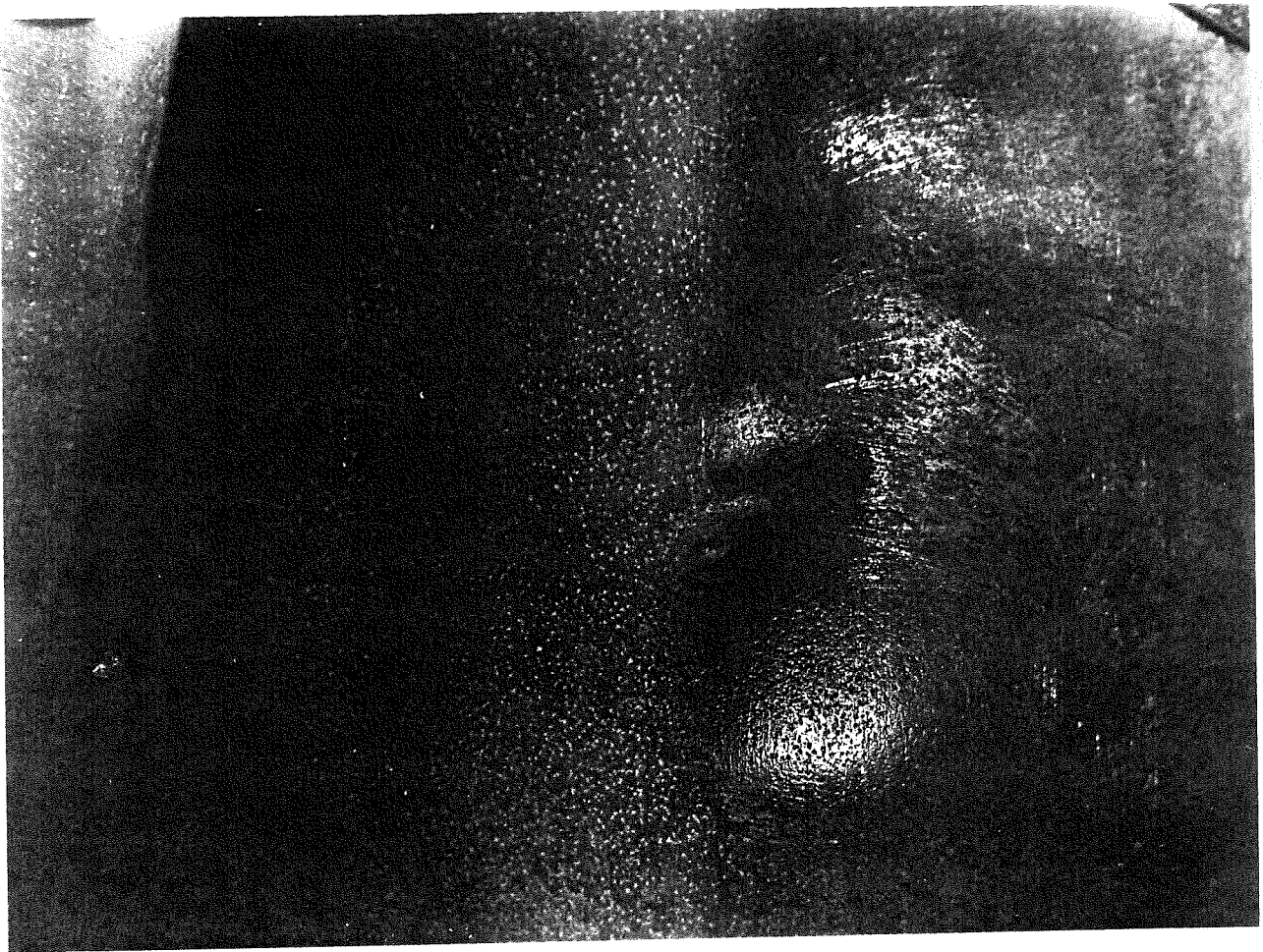


Abb. 31 Bauch, rechte Hälfte nach der Reinigung durch
trockenes Abbürsten

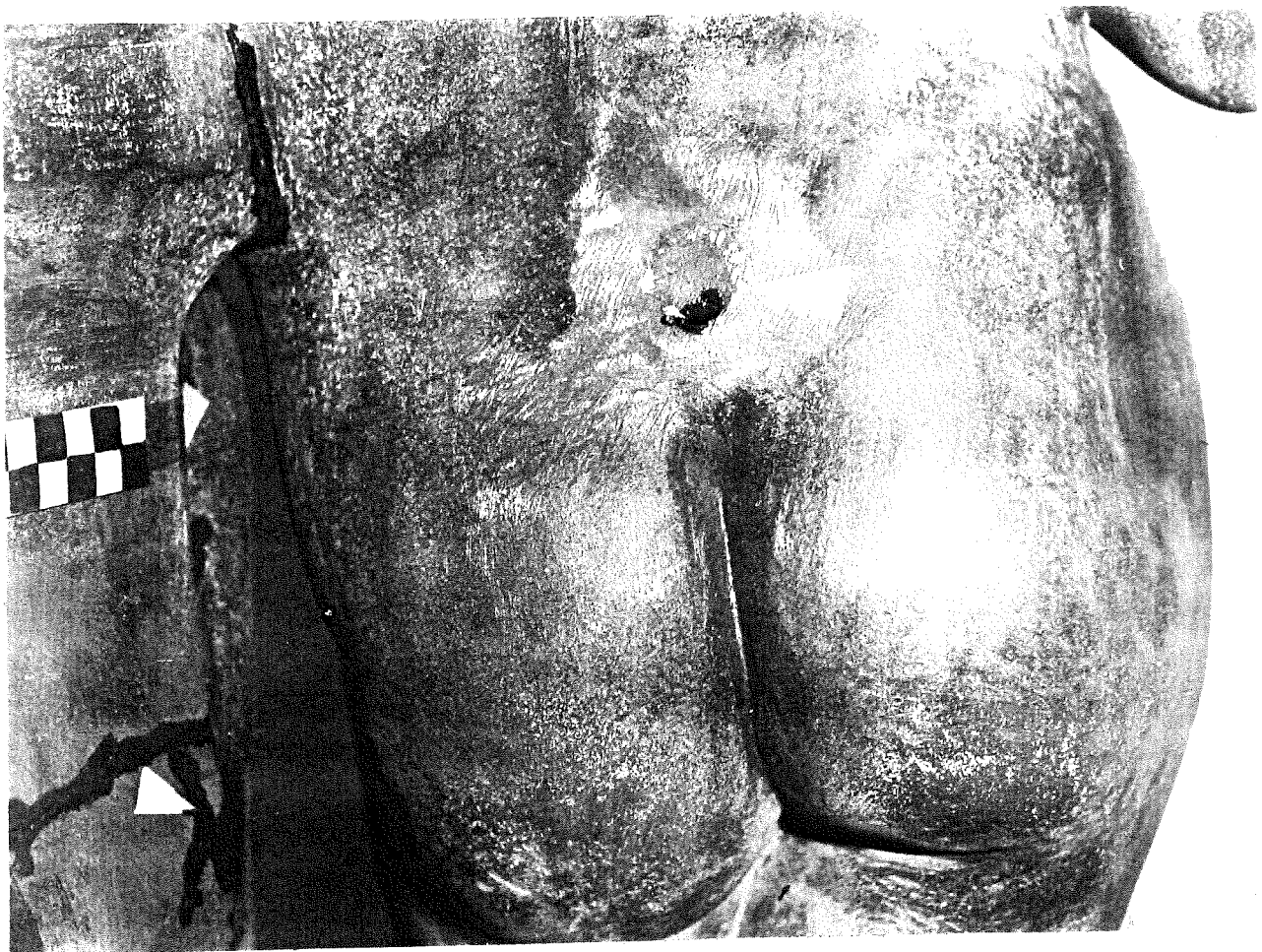


Abb. 32 Runde, verlötete Stelle am Steißbein



Abb. 33 Klebestellen am Sockel und an den Füßen der Skulptur

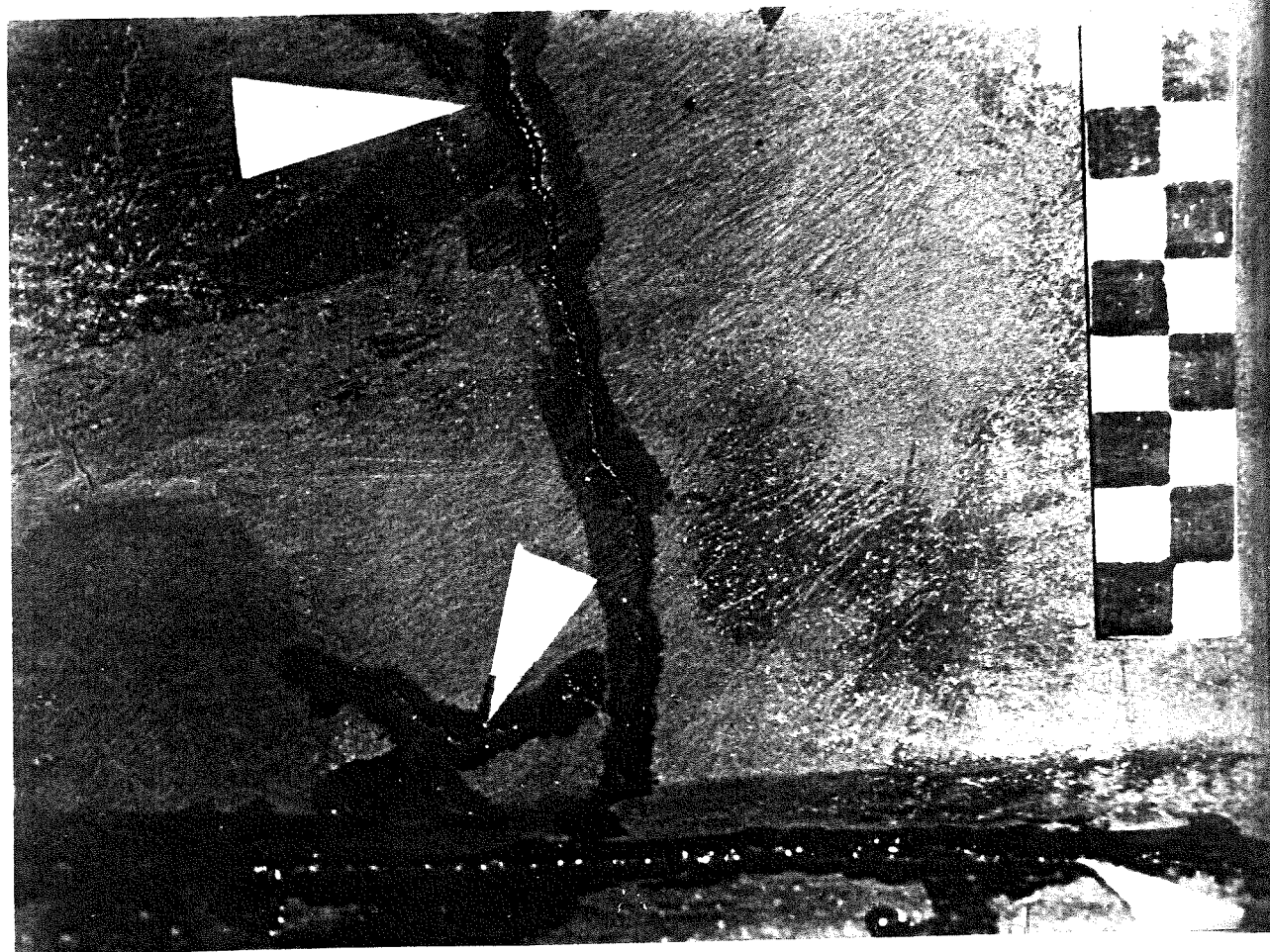


Abb. 34 Kleben der Risse am 'Pfahl' mit Epoxidharz EGK 19

zuhalten, das heißt, der nachfolgende Anstrich muß mehr Bindemittel enthalten als der vorhergehende, ist das Selbstanreiben der Ölmalerei zu empfehlen.

Um eine dauerhafte und gute Qualität zu erreichen, muß jeder Anstrich gründlich durchtrocknen, bevor der nächste Farbauftrag erfolgen kann. Die Anstrichfolge in den Abständen von 6 bis zu 8 Tagen ist durchaus angemessen, um die notwendige Trocknungszeit einzuhalten.

Für den Satyr kommt als Fassung eine Bronzeimitation und für das Postament eine Marmorimitation in Betracht. In den Granit- und Marmoranstrichen kann man Hinweise für diese Behandlung finden. "Das Postament Marmor gestrichen" (3/S. 201).

"Statue des Bacchus bronziert, 1 Statue des Apollino bronziert" (4/S. 334).

Für die Skulpturen Bacchus, Apollino und bogenspannenden Amor, sowie den dazugehörigen Postamenten, wurden die gleichen Fassungsresultate wie beim borghesischen Satyr analysiert.

Der zukünftige Standort des borghesischen Satyr soll wieder der ursprüngliche, neben dem Bacchus, sein. /Abb. 13 - 15/

2.1.4.2. Restaurierung Träger

Die Oberfläche des Satyrs wurde mit Schabwerkzeugen und Hartbürsten gründlich gereinigt. /Abb. 30, 31/ Risse und kleine Löcher, besonders an den Stoßnähten der Gussstücke, sowie der Bereich zwischen den Füßen und dem Sockel, wurden mit Epoxidharz BGK 19 geklebt. /Abb. 33, 34/ Um Aussparteln von kleinen Unebenheiten wurde BGK 19 mit einem Zusatz von 20 % Füllstoff verwendet.

Um das Postament transportfähig zu machen, war es notwendig, Restaurierungsarbeiten im Bereich des Sockels durchzuführen. Die im Sockelbereich zu klebenden Stellen wurden mit der Hartbürste gereinigt. Die Bruchstellen wurden mit BGK 19 geklebt, die nach außen stehenden Risse mußten mit

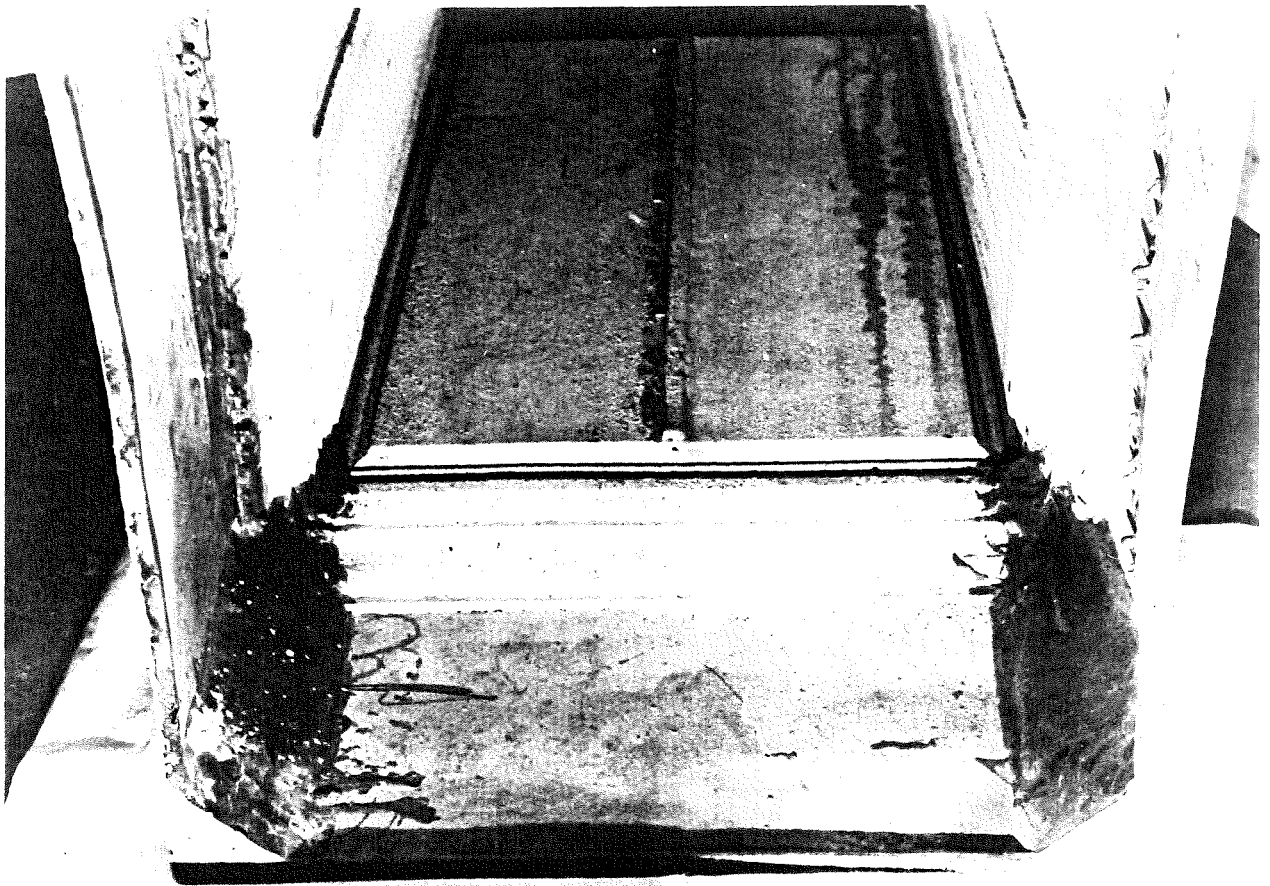


Abb. 35 Postament nach den Festigungsarbeiten im Sockelbereich

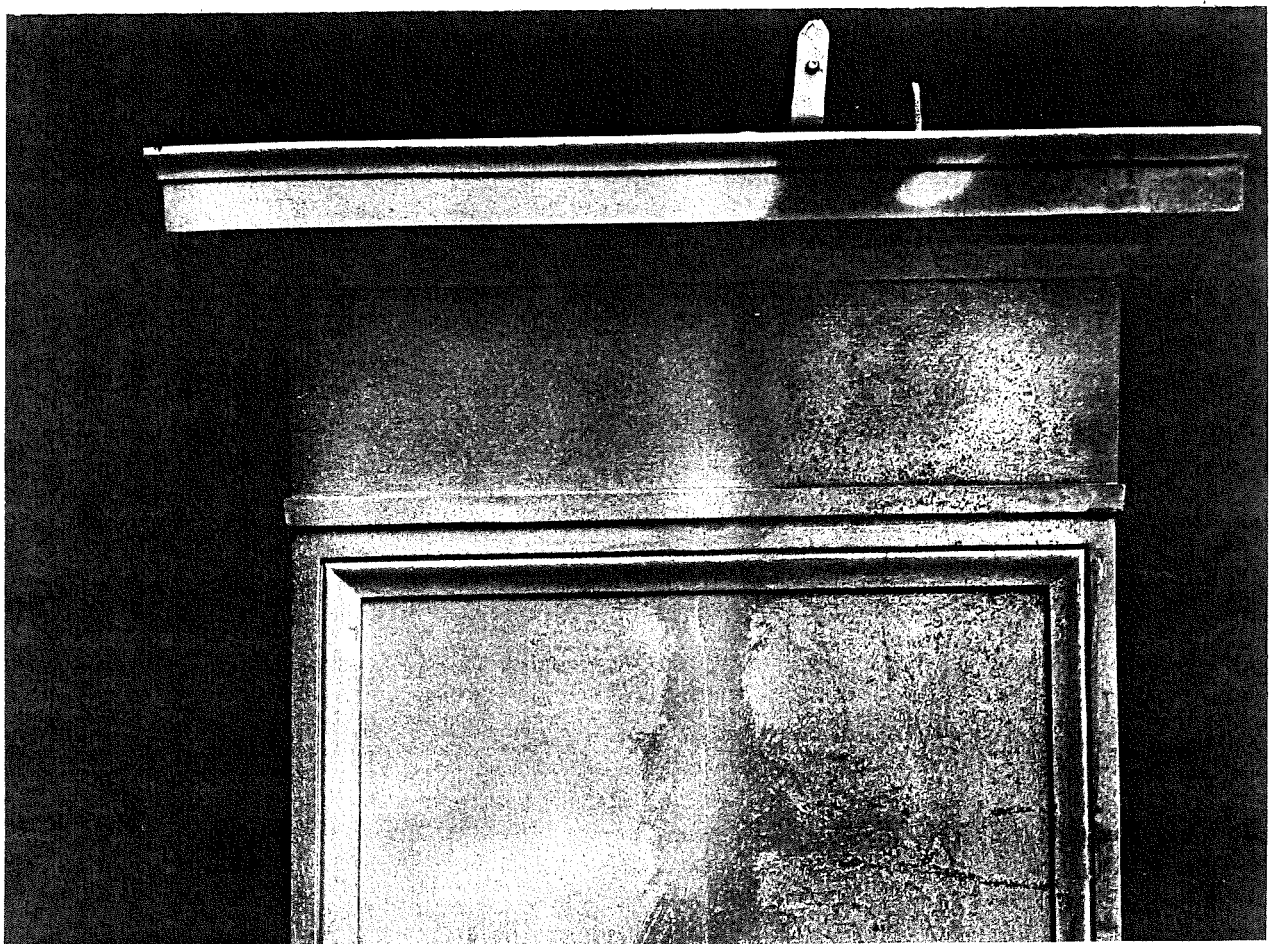


Abb. 36 Postament während des Sandstrahlens

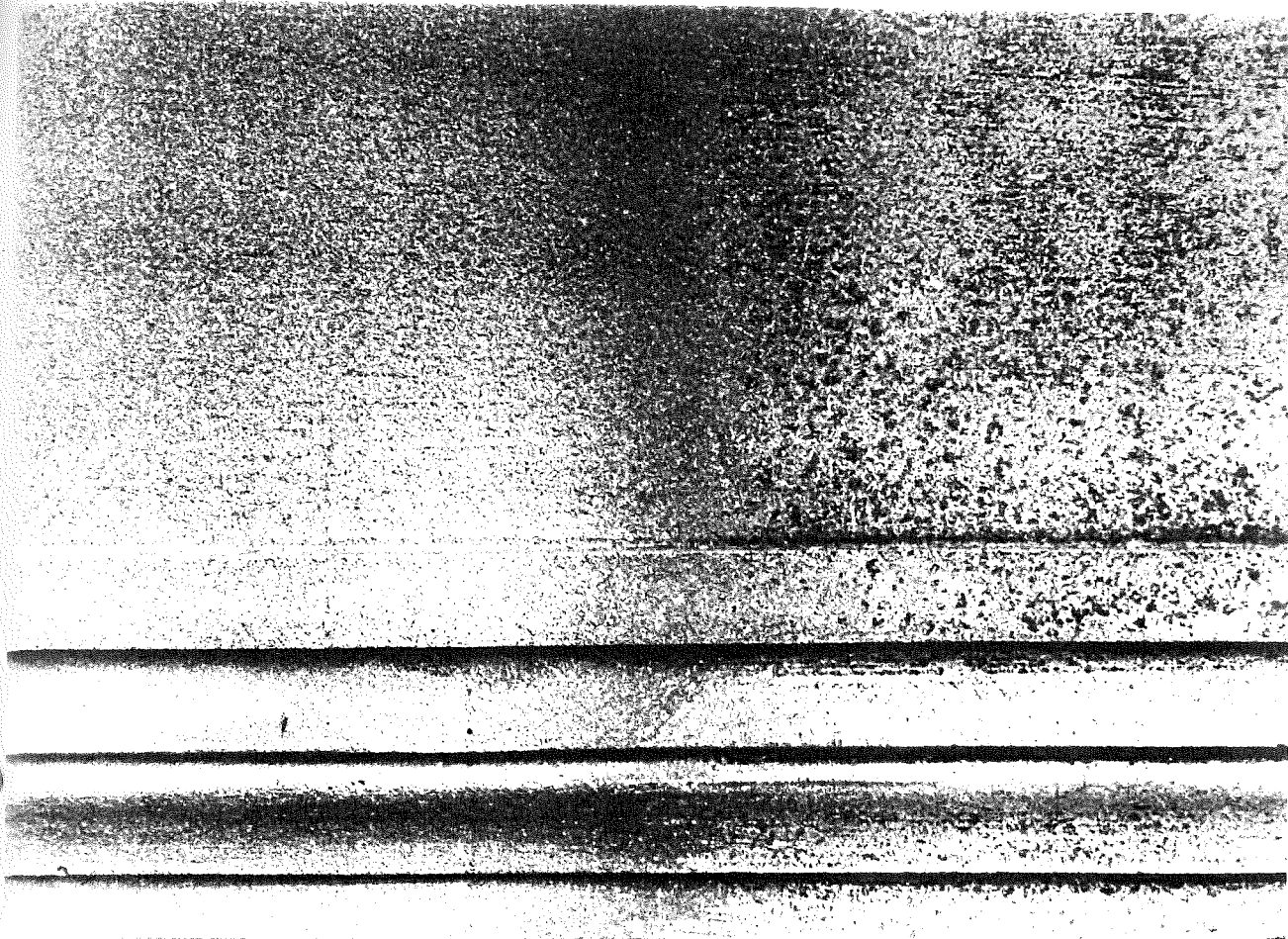


Abb. 37 Detail vom Postament, die linke Hälfte wurde durch Sandstrahlen gereinigt

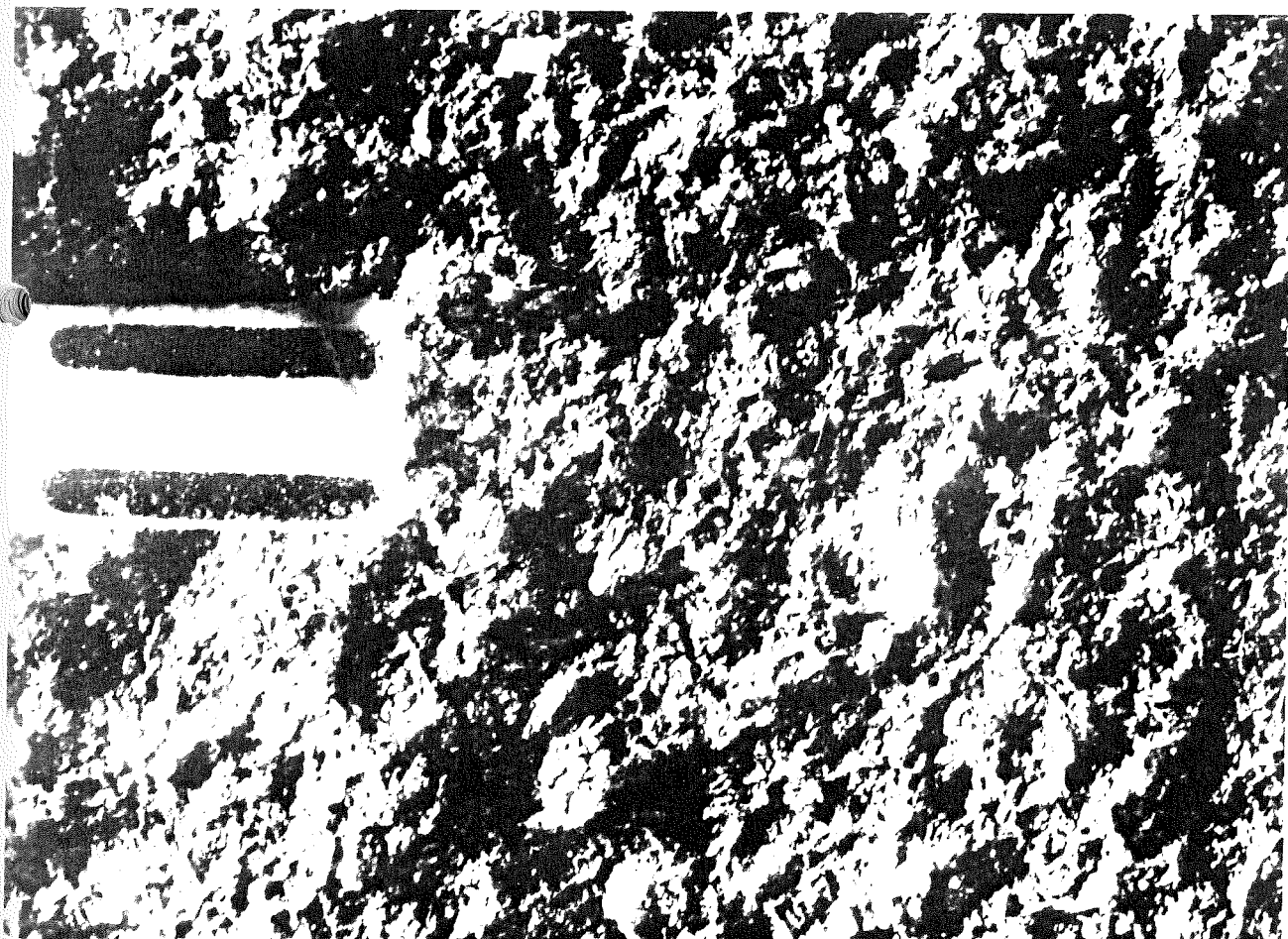


Abb. 38 Oberflächenstruktur nach dem Sandstrahlen (20 - fache Vergrößerung)



Abb. 39 Anreiben der Ölfarben mit dem Handläufer



Abb. 40 Vertreiben mit dem Dachvertreiber (sog. Kugelpinsel)

Schraubzwingen aneinander gedrückt werden. Zusätzlich wurde eine Verstärkung mit Sys - pur V 8410 an den vier Ecken sowie an den Bruchstellen im Bereich des großen Karnies von innen her vorgenommen. /Abb. 28, 29, 35/

Als die notwendigen Sicherungsarbeiten abgeschlossen waren, wurde die Oberfläche durch Sandstrahlen mit besonders weichen Sand von Farbresten und Korrosionsprodukten gereinigt. Die Sandstrahlarbeiten führte die Firma E. Gerts aus Mönchen durch. /Abb. 36 - 38/

Noch vorhandene Risse sowie der abgebrochene Winkel von der Deckplatte wurden mit JGK 19 geklebt. Die noch bestehenden Unebenheiten der Deckplatte sind großflächig mit Sys - pur V 8410 ausgespachtelt worden, um ein notwendiges Gefälle, von der Mitte zu den Seiten, zu erreichen. Kleine Unebenheiten, besonders an den Bruchnähten des Karnies wurden mit Sys - pur V 8410 mit einem 20 %igen Zusatz von Füllstoff ausgespachtelt und nachgeschliffen.

5.1.4.3. Rekonstruktion der Fassung

Die Oberfläche wurde mit Halböl, bestehend aus einem Teil Leinölfirnis und einem Teil Terpentinöl sehr dünn aufgestrichen und eingerieben. Die verwendeten Ölfarben wurden mit dem Handläufer angerieben. Zum Aufhellen wurde Zinkweiß verwendet.

Nach gutem Durchtrocknen des Haftgrundes erfolgten zwei dünne Zinkweißgrundierungen.

Für die Bronzeimitation des Satyrs wurde ein Grundton, bestehend aus Goldocker, Siena gebrannt und kupferfarbigem Bronzepulver gewählt.

Hierauf ist partiellweise mehrmalig eine lasurähnliche Farbe aus Robschwarz, Kasselerbraun, Umbra gebrannt und Zinkweiß dünn aufgestrichen und vertrieben worden, so daß bei den höherliegenden plastischen Stellen der Untergrund etwas durchscheint. An den Stellen der Skulptur, wo eine



Abb. 41 Endzustand des Kopfes

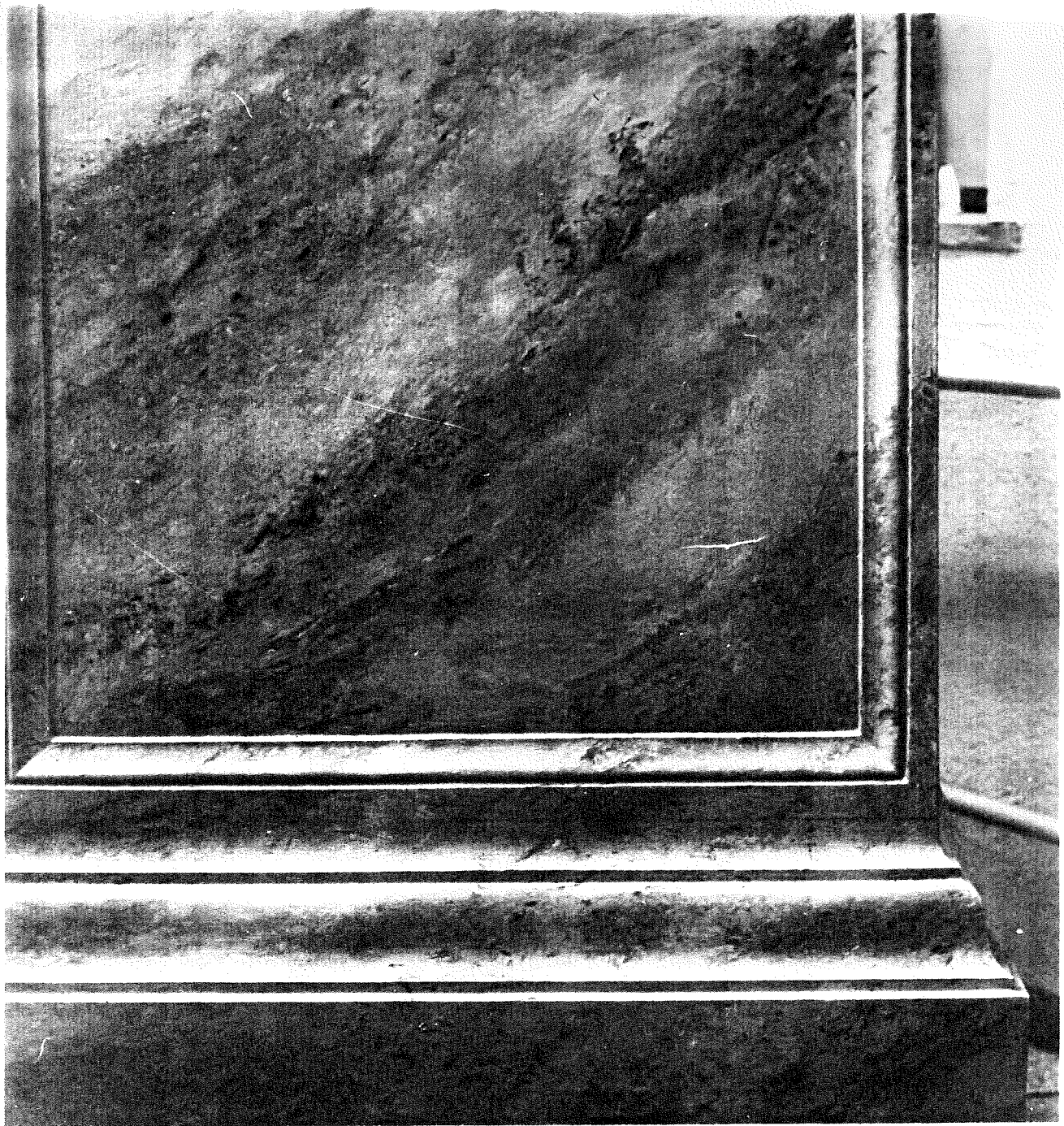


Abb. 42 Detail der Marmorierung

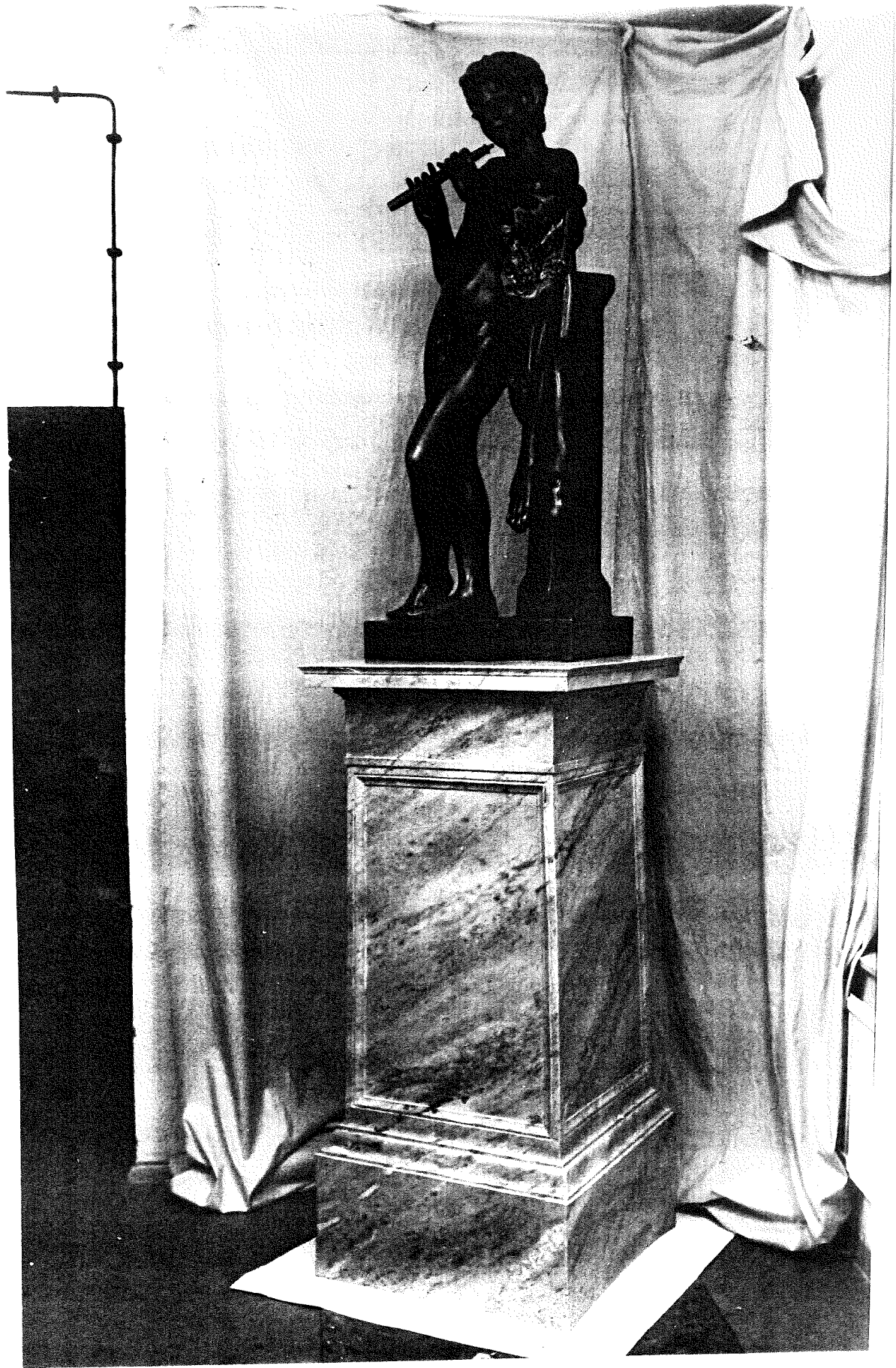


Abb. 43 Endzustand

dick gewachsene Patina möglich wäre, wurde die künstliche Patina etwas dicker aufgetupft und nur leicht vertrieben.
/Abb. 38, 40/

Für das Testament kam eine Marmorimitation zur Anwendung.
Nach der genannten Vorbehandlung erfolgte ein hell - rötlich eingetönter Zwischenanstrich.

Die Marmorimitation ist mit Caput mortuum, Umbra grünlich, Ocker dunkel und Kobaltwarz in mehreren Schichten aufgetragen und jeweils vertrieben worden.

Nach jeweils gutem Aurentrocknen dieser Farbschichten erfolgte ein Überzug mit einem fetten Öllack, mit Bienenwachs und Harzanteilen (5 Teile Bienenwachs, 20 Teile Krongokopal, 10 Teile Karpentinöl, 55 Teile Leinölliernis). /Abb. 41 - 43/

5.2. Einführung in die Dokumentation der Venus von Capua

Gegenstand: Venus von Capua; Untersuchung der Farbfassung und Rekonstruktion der Farbigkeit;

Autor: Markstätt Geiß

Signatur: M. Geiß Berlin

Datierung: um 1840

Träger, Technik, Material: Zinkguß mit Lassungseresten

frühere Restaurierungen: keine

Klima, Licht: vor der Restaurierung: freibewittert im Außenraum









Eigentümer:

Bezirksmuseum Cottbus

Auftraggeber:

Bezirksmuseum Cottbus

5.2.1. Objektbeschreibung

Eine etwas überlebensgroße, stehende, weibliche Figur. Der Oberkörper ist nackt, die Beine sind mit einem Gewand verhüllt. Den linken Fuß hält sie auf einem Stein ruhend, der rechte Fuß ist vom Gewand nicht bedeckt. Ihr Kopf ist zur linken Seite geneigt, das Haar ist nach hinten zu einem Knoten gefasst, über der Stirn sitzt ein Diadem.

Den linken Arm hat sie zur Seite ausgestreckt, der rechte Arm weist ebenfalls zur linken Seite.

Die Stellung der Arme läßt vermuten, daß sie einen Gegenstand hielt. Die Skulptur steht auf einem flachen, profilierten Sockel, an der Rückseite des-selben ist ein kleines, flaches, rechteckiges Schild mit dem Schriftzug "M. Geiß f: Berlin" angebracht. /Abb. 44 - 47/

5.2.2. Historische Unterlagen

① Venus

Venus, griechisch Aphrodite. Der Name Aphrodite ist un-griechischen Ursprungs und gehört vielleicht der phönicischen Sprache an; denn nach Herodot hat der Dienst dieser Göttin aus Assalon in Syrien, wo sie als grosse Göttin verehrt ward, nach Cyprus, Cythera und Sicilien. Dieses sind insgesamt Inseln, auf welchen in uralter Zeit die Phönizier bei ihren Handelsreisen Niederlassungen gegründet hatten, und somit ist die ursprüngliche Aphrodite nichts Anderes, als die grosse weibliche Natur - Gottheit aller Vorderasiatischen Völker aber ...". (28/3. 441)



Abb. 48 Die Venus von Capua als Marmorkopie nach einem
Bronzeoriginal von Lysipp um 330/320



Abb. 49 Venus von Capua, Abbildung aus dem Katalog
von Moritz Geiß

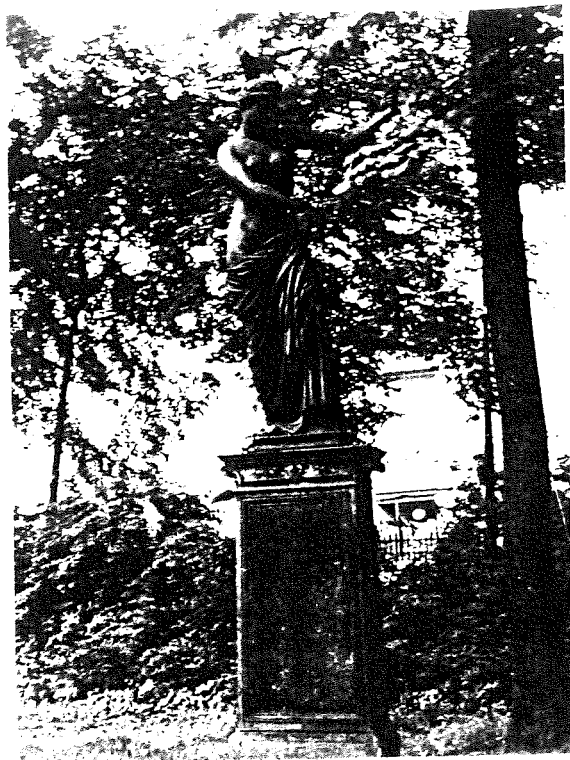


Abb. 50 Venus von Capua im Charlottenburger Schloßpark

Abb. 51 Die Venus von Capua, der letzte Standort in Branitz

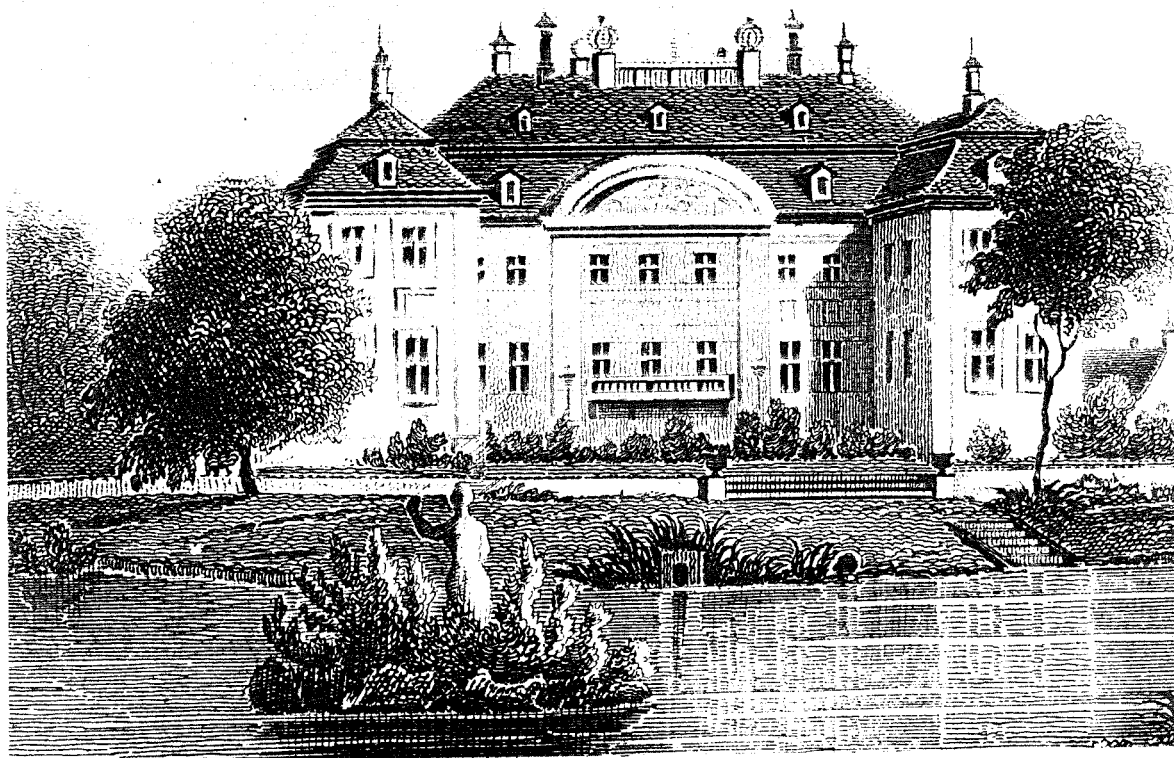


Abb. 52 Die Venus von Capua auf einer Insel in Branitz
(Stahlstich um 1860)

"Venus, latinische Göttin des Gartenbaus und überhaupt des Gedeihens in der Natur, hatte ihr Hauptheiligtum in Ardea; später setzte man sie mit Aphrodite gleich, deren Kult 215 v.u.z. aus Sizilien von Berge Bryse eingeführt wurde."
(8/S. 365)

Das Vorbild aus der Antike

Die Venus von Capua ist als Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal von Lysipp um 330/320 im Nationalmuseum in Neapel erhalten geblieben.

"Auf Lysipp wird zu Recht meist das Bronzevorbild der bekannten Aphrodite von Capua zurück geführt. Es gehört in die Jahre um 330 bis 320 und stand vielleicht in Korinth. Im Aufbau ist die Statue dem bogenspannendeneros des Lysipp verwandt, nur ist ihr Unterkörper mit dem Mantel verhüllt und ihr linker Fuß höher aufgestellt. Ihre Hände müssen ein Schild gehalten haben, in dem sie sich spiegelt. Das spätklassische Erscheinungsbild der Göttin zeigt bereits den Einfluß der frühhellenistischen Wirkungsform."
(7/S. 222) /Abb. 48/

Die Venus von Capua als Zinkgußkopie

Um 1840 wurde die Venus von Capua in der Zinkgießerei in Berlin, in mehreren Stückzahlen gegossen. Sie ist eine der ersten größer dimensionierten Abgüsse, die in Zink hergestellt wurden.

Ein weiterer Abguß existiert heute noch im Park des Charlottenburger Schlosses in Berlin (W.). /Abb. 50/

In dem von E. Geis 1849 herausgegebenen Katalog ist eine Abbildung der Venus von Capua enthalten. /Abb. 49/



Abb. 53 Kopf zu Beginn der Untersuchung



Abb. 54 Auskittungen am Hals der Skulptur



Abb. 55 Skulptur von oben

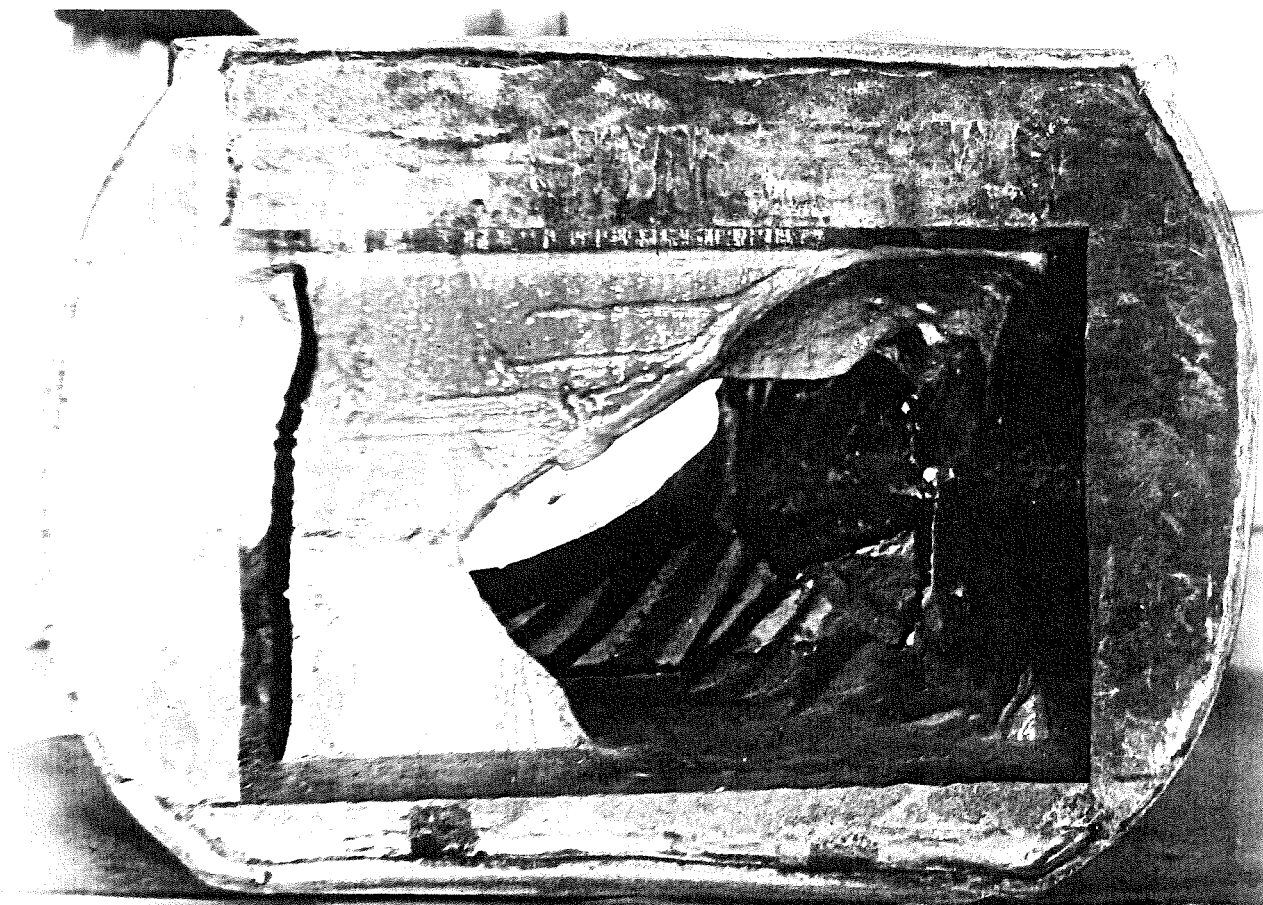


Abb. 56 Sockel von unten gesehen

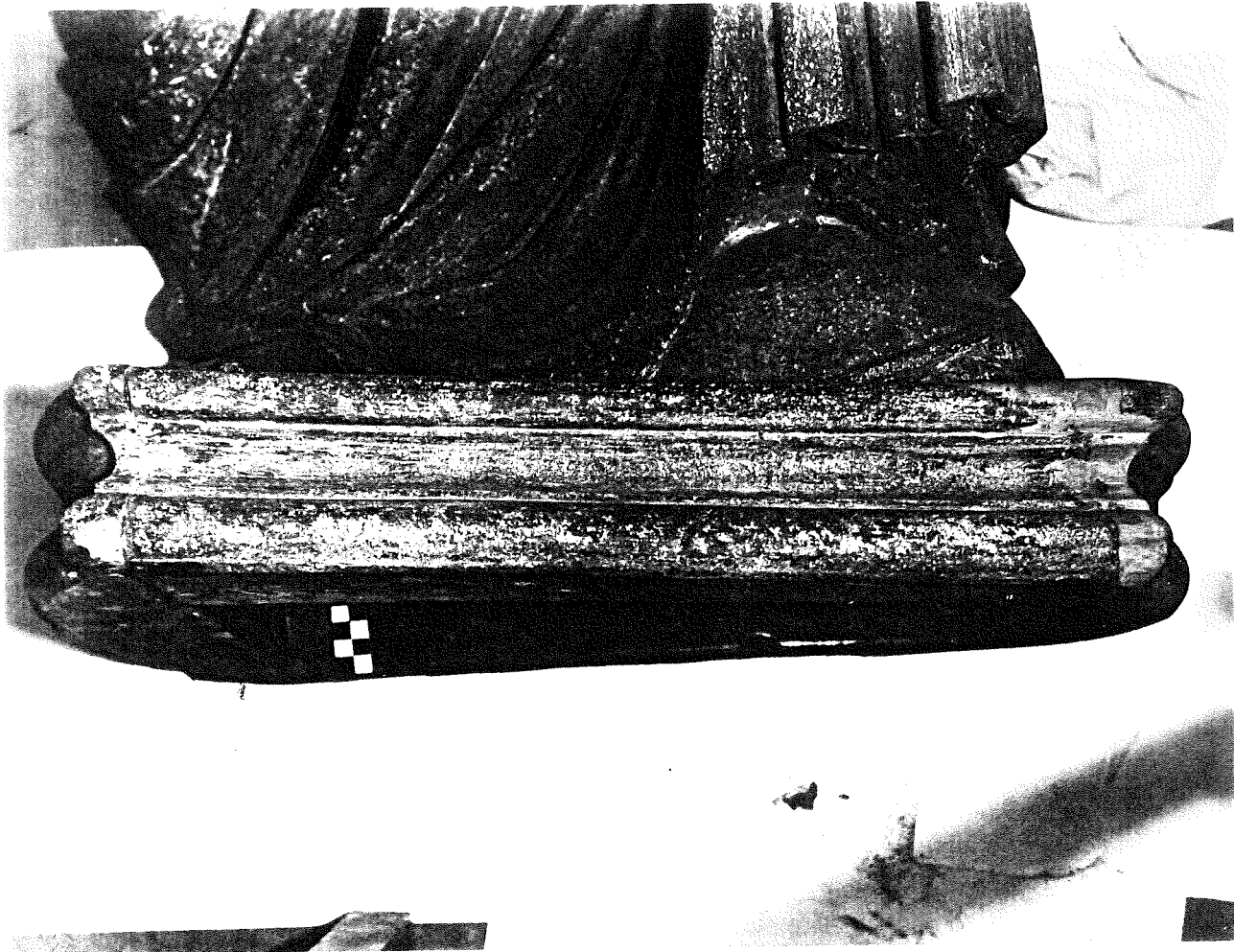


Abb. 57, 58 Zustand des Sockels

2.2.3. Zustandsbeschreibung

2.2.3.1. Träger

Die Skulptur ist ein Hohlkörper aus Zink, der sich aus vielen Gussteilen zusammensetzt. Der Sockel ist ca. 3 - 4 cm verzogen, so daß die Skulptur zur rechten Seite hin überneigt. /Abb. 57, 58/

Eine Verstärkung des Sockels erfolgte von innen her. /Abb. 56/

An Hals, lange, rechten Arm und am Gewand wurden Auskittungen durchgeführt. An einigen Stellen des Gewandes, an der rechten Seite des Halses und an der rechten Lange sind die-

Auskittungen noch nicht nachgearbeitet worden. Die fehlenden Finger und ein Teil der rechten Hand sowie der Daumen der linken Hand wurden ergänzt. Als Kitt und Gußmasse wurde Sys - par v 8410 verwendet. Die plastischen Ergänzungen wurden vom Holzbildhauer des Bezirksmuseums Cottbus, Herrn Willfried Galler, ausgeführt. /Abb. 53 - 55/

Alte und mirbe Rittungen befinden sich an der Rückseite des Gewandes, hinter dem rechten Ohr und in der Mitte des Diadems, kurz über dem Haaransatz der Stirn.

An den Nahtstellen sind teilweise Risse, Vertiefungen und kleine Verschiebungen der Gussteile. Besonders der Oberkörper und der linke Arm sind durch kleine Kratzer und eine größere Anzahl von kleinen, runden Vertiefungen beschädigt.

/Abb. 61 - 63/

An rechten Unterarm und an der Rückseite des Gewandes sind kleine Beulen, die Risse aufweisen. In den Haaren befindet sich ein kleines Loch.

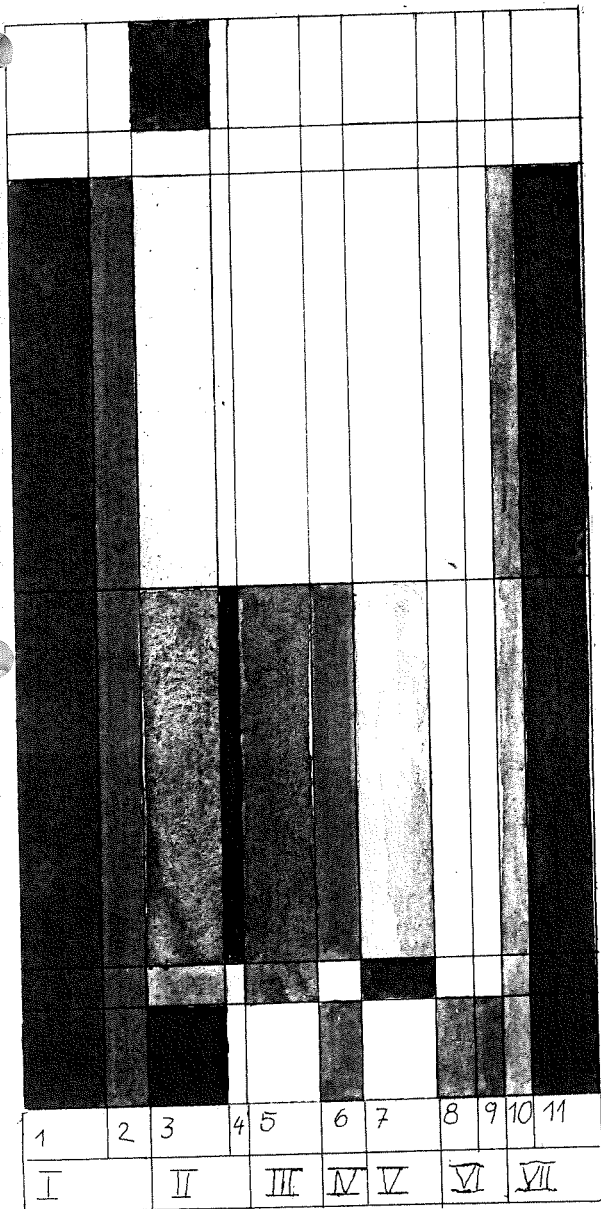
Die Oberfläche ist an den Stellen, die besonders der Witterung ausgesetzt waren, stark korrodiert, so daß dort eine besonders raue Oberfläche mit kleinen Poren vorhanden ist.

Das rechteckige Schild mit der Signatur hat sich von der Rückseite des Sockels gelöst. /Abb. 59, 60/

5.2.3.2. Fassungsbezug

Ein großer Teil der Oberfläche ist mit Resten von Farbschichten versehen, besonders augenfällig sind die rotbraunen Anstrichreste, die sich über die gesamte Skulptur und den Sockel verteilt, befinden. Im Bereich des Gewandes sind kleine Reste von blauen Schichten zu erkennen.

Schematische Darstellung der Schichten - und Fassungsfolge



1022

Diadem

Inkarnet

Gewand

He 1a

Socket1

Zusammenfassung und Erörterung der Analysenergebnisse.

Bei der Untersuchung konnten auf der I. Fassung Reste von sechs Fassungen festgestellt werden.

Die I. Fassung, eine kupferfarbige Bronze auf einer Eisenoxidrotgrundierung kann als Bronzeimitation gewertet werden.

Die II. Fassung ist polychrom. Das Gewand wurde in Ultramarinblau ausgeführt, die daraufliegende dünne, dunkle Ultramarinblauschicht ist eine Lasur zu dieser Fassung. Das Inkarnat, das nur noch in ganz geringen Resten vorhanden war, wurde mit Eisenoxidrot ausgemischt. Eine bindemittelhaltige Schicht mit daraufliegender messingfarbiger Metallschicht ist am Helm vorhanden. Der Sockel war Umbra. Für das Haar wurde Umbra, das teilweise aufgehellt wurde, verwendet, eine Zuordnung zur zweiten Fassung ist möglich, jedoch durch die verlorengegangene Schichtenfolge nicht belegbar. Zum Aufhellen der Pigmente wurde Bleiweiß benutzt.

Übersicht:

Fassung III: Verwendung eines anderen Blautons am Gewand;
Die anderen Körperpartien werden ähnlich der Farbgebung von Fassung II angenommen.

Fassung IV: kupferfarbige Bronzierung;

Fassung V: polychrome Fassung in Anlehnung an Fassung III;

Fassung VI: kupferfarbige Bronzierung auf einer bindemittelhaltigen Schicht;

Fassung VII: Die am Anfang schon beschriebene rotbraune Fassung (aus diesem Jahrhundert) kann als Terrakottaimitation angesehen werden.

2.2.4. Restaurierungsbericht

2.2.4.1. Überlegungen und Vorschläge zur Restaurierung bzw. Rekonstruktion

Da nur sehr geringe Reste der originalen Farbfassung vorhanden sind, und, um den Korrosionsschutz im Außenraum zu gewährleisten, müssen die Farbreste und Korrosionsprodukte gründlich entfernt werden. Als Reinigungsmethode käme das Sandstrahlen mit besonders weichem Sand, oder das Abbeizen der Farbreste und mechanische Nacharbeiten in Betracht.

Durch das Sandstrahlen kann eine optimale Reinigung der Oberfläche erfolgen, jedoch werden die Oberflächenstrukturen, verbunden mit einem gewissen Substanzverlust, etwas verändert. Das Abbeizen der Farbreste und Nacharbeiten mit Schabwerkzeugen und Drahtbürsten verändert die Oberfläche des Zinkuntergrundes kaum, eine ebenso gründliche Reinigung wie durch Sandstrahlen kann hiermit aber nicht erreicht werden.

In Anbetracht der Tatsache, daß eine Reinigung der Oberfläche nach einer gewissen Zeit wieder nötig wird und, - da es sich hierbei um eine bedeutende Skulptur handelt - ist die oberflächenechonendste Methode des Abbeizens und mechanischen Nacharbeitens vorzuziehen. Alte Kittungen sind zu entfernen, vorhandene Risse und Löcher, die zu Festigkeitsminderungen führen, sind mit einem Kleber mit guter Klebkraft durchzuführen. Zum Ausspachteln und Kitten kann ein Kunststoff - Füllstoff-Gemisch verwendet werden. Da Ergänzungen und Kittungen schon mit Sys - pur V 8410 durchgeführt wurden, ist es ratsam, dieses System zu benutzen. Bei Nacharbeiten der Kittungen und Klebstellen ist notwendig, um eine leicht aufgeraute Oberfläche zu erhalten und damit eine bessere mechanische Verankerung der Anstriche zu gewährleisten. Um die Beschichtung der Oberfläche vorzunehmen, muß eine gründliche Reinigung dieser erfolgen. Als Korrosionsschutz und Farbbehandlung ist das Ölfarben-



Abb. 61 Nach der Entfernung einer alten Kittung entstandenes Loch auf der Rückseite des Gewandes

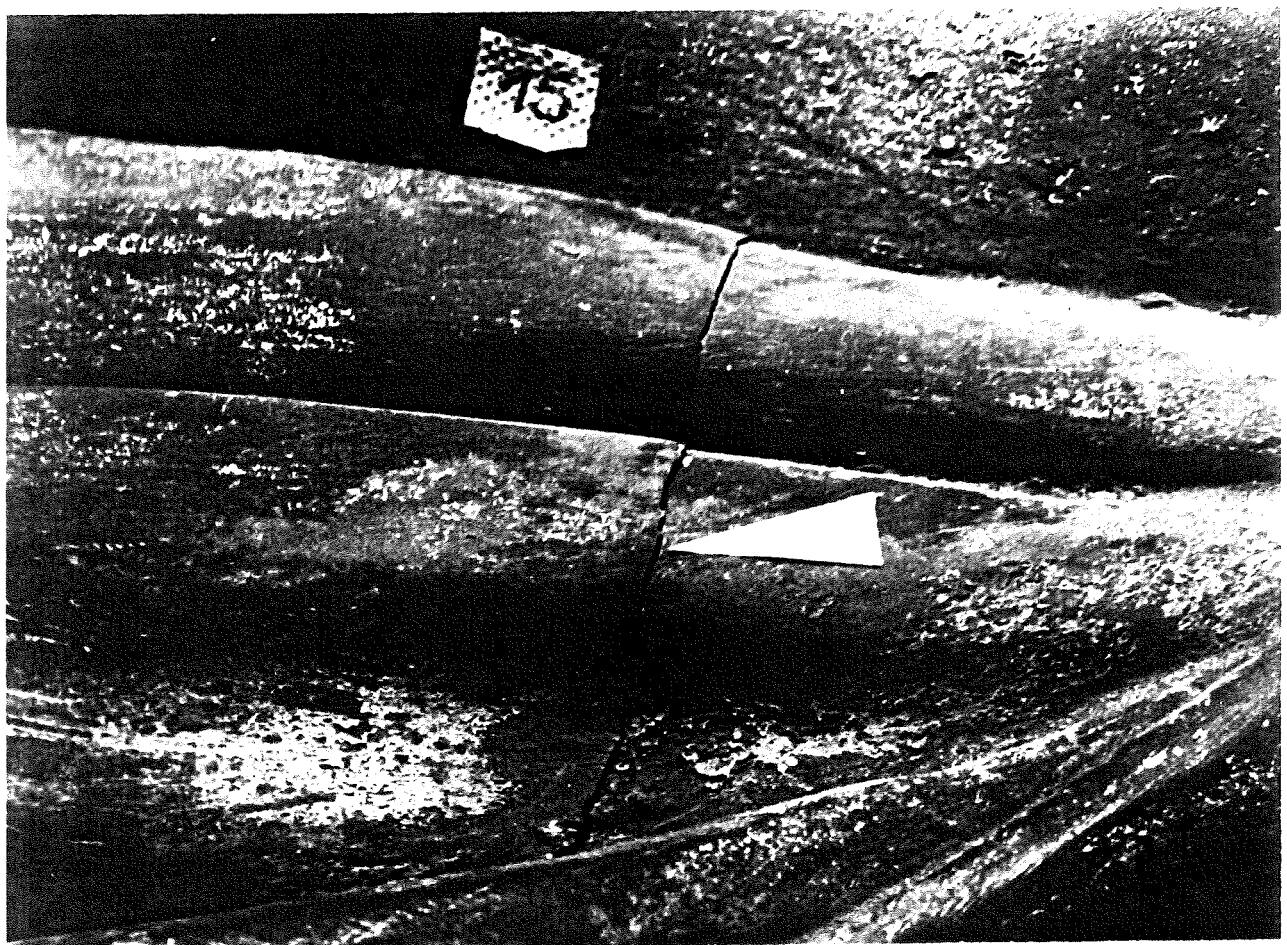


Abb. 62 Riß im Gewand

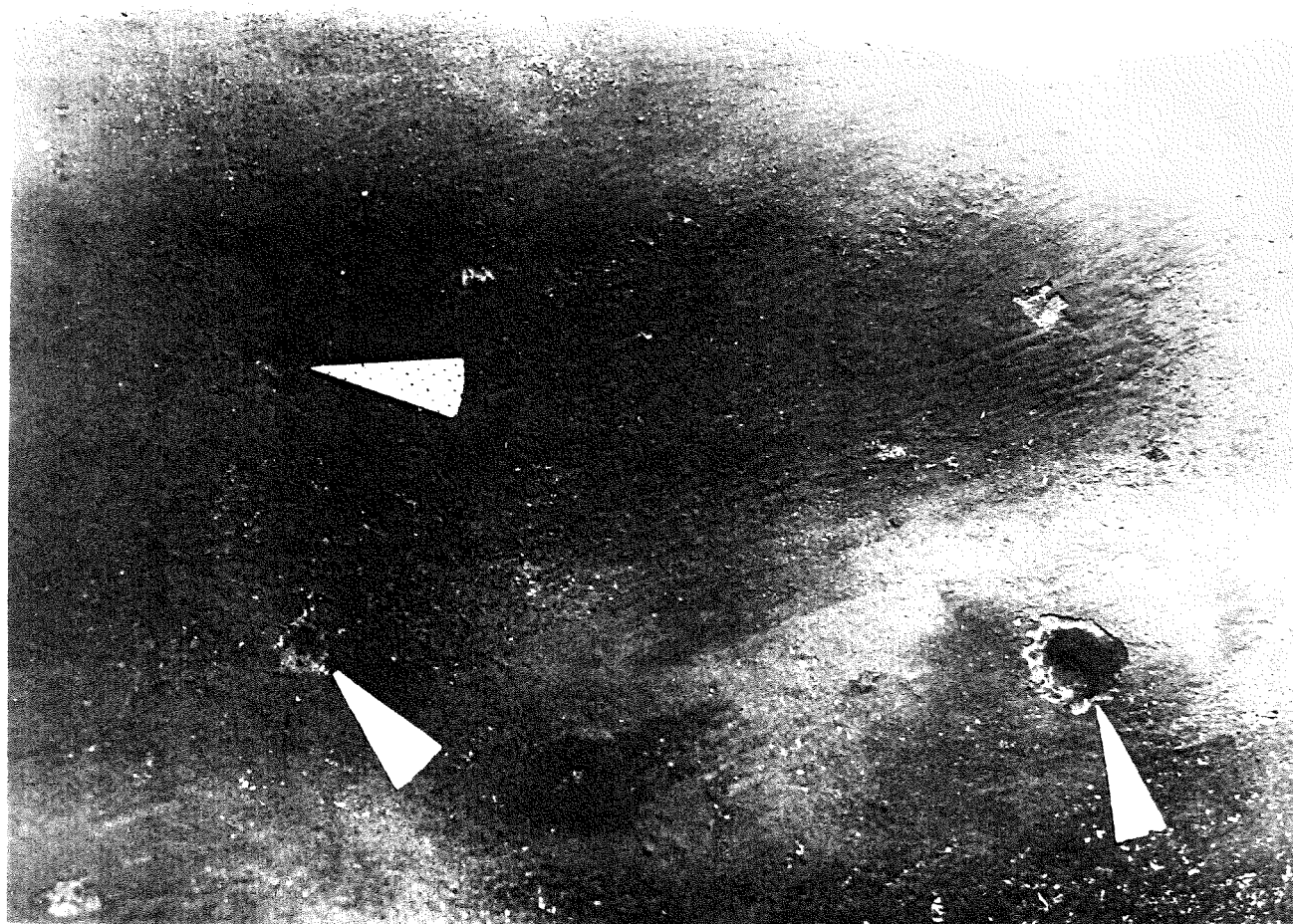


Abb. 63 Kleine, runde Beschädigungen an der Vorderseite des Oberkörpers



Abb. 64 Abnahme von Farbresten an verdeckten Stellen des Gewandes, unter zu Hilfenahme eines Winkelspiegels



Abb. 65 Rechte Seite des Rückens nach der Reinigung

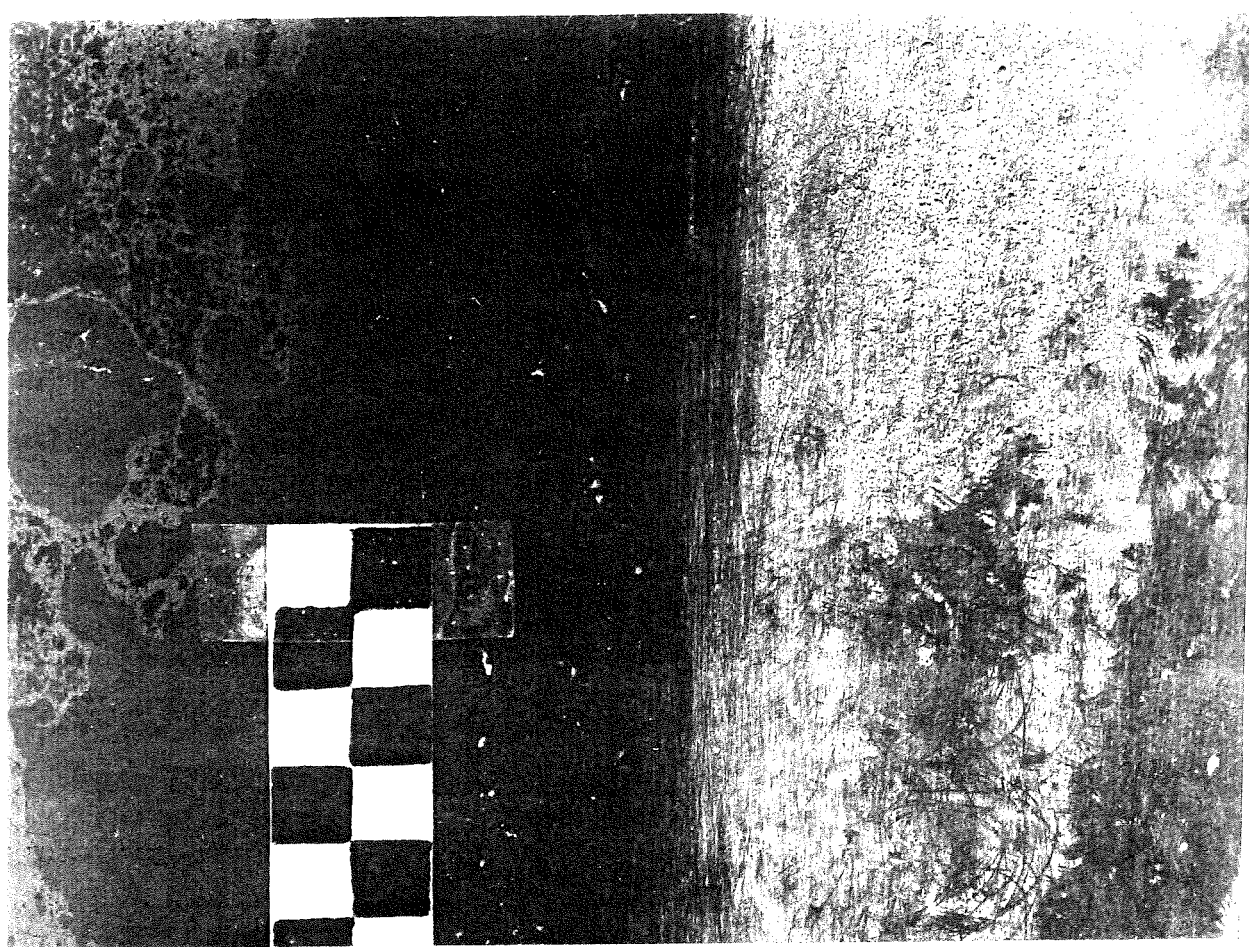


Abb. 66 Detail des Rückens, rechte Seite gereinigt

system günstig, da es ein eigenständiges, evt. reversibles System mit guter Haltbarkeit ist.

Das Selbstanreiben der Ölfarben ist zu empfehlen, um die Anstrichregel von mager zu fett einzuhalten. Als Farbfassung käme die Bronzierung als die erste Fassung, oder die zweite, eine polychrome Fassung in Betracht. Auf Grund von Eintragungen im Branitzer Wirtschaftsrechnungsbuch wurde festgestellt, daß farbige Fassungen von Skulpturen, in Pücklers letzter Lebensphase vorgenommen wurden.

"Farbwaren: Bleiweiß, Firnis, Neuschwarz, Englisch - Rot, Hell - Ocker, Ultramarinblau; Vergolderarbeiten: 1 Figur blau gestrichen." (3/S. 171, 201)

Auf einem Stahlstich ist die Venus von Capua auf einer kleinen Insel des Schloßsees erkennbar. /Abb. 52/

Sie stand vermutlich zu ebener Erde oder auf einem flachen Sockel. Da die Insel noch vorhanden ist, nur die Lage sich etwas verändert hat, wird empfohlen, die Skulptur dorthin zu plazieren. Hierfür sollte ein flacher Zementsockel gegossen werden, der dem verzogenen Zinksockel der Skulptur angepaßt wird. Als Sicherung sind zwei verzinkte Bolzen in den Zementsockel mit einzugießen und durch die in den Zinksockel gebohrten Löcher zu befestigen.

2.4.2. Restaurierung des Trägers

Die Farbreste und Korrosionsprodukte sind mit Abbeizer - BB und unterschiedlichen Schabwerkzeugen und Drahtbürsten abgenommen worden. /Abb. 65, 66/

Besonders an den verdeckten Stellen war es schwer möglich, Farbreste und Korrosionsprodukte zu entfernen, teilweise wurde zusätzlich ein Winkelspiegel benutzt, um diese Arbeit kontrolliert durchzuführen. /Abb. 64/

Eine Nachreinigung der Oberfläche erfolgte mit Aceton.

Alte Kittungen wurden entfernt. /Abb. 61/

Vorhandene Risse und Löcher, die zu Festigkeitsminderungen



Abb. 67 Kopf nach der ersten Grundierung

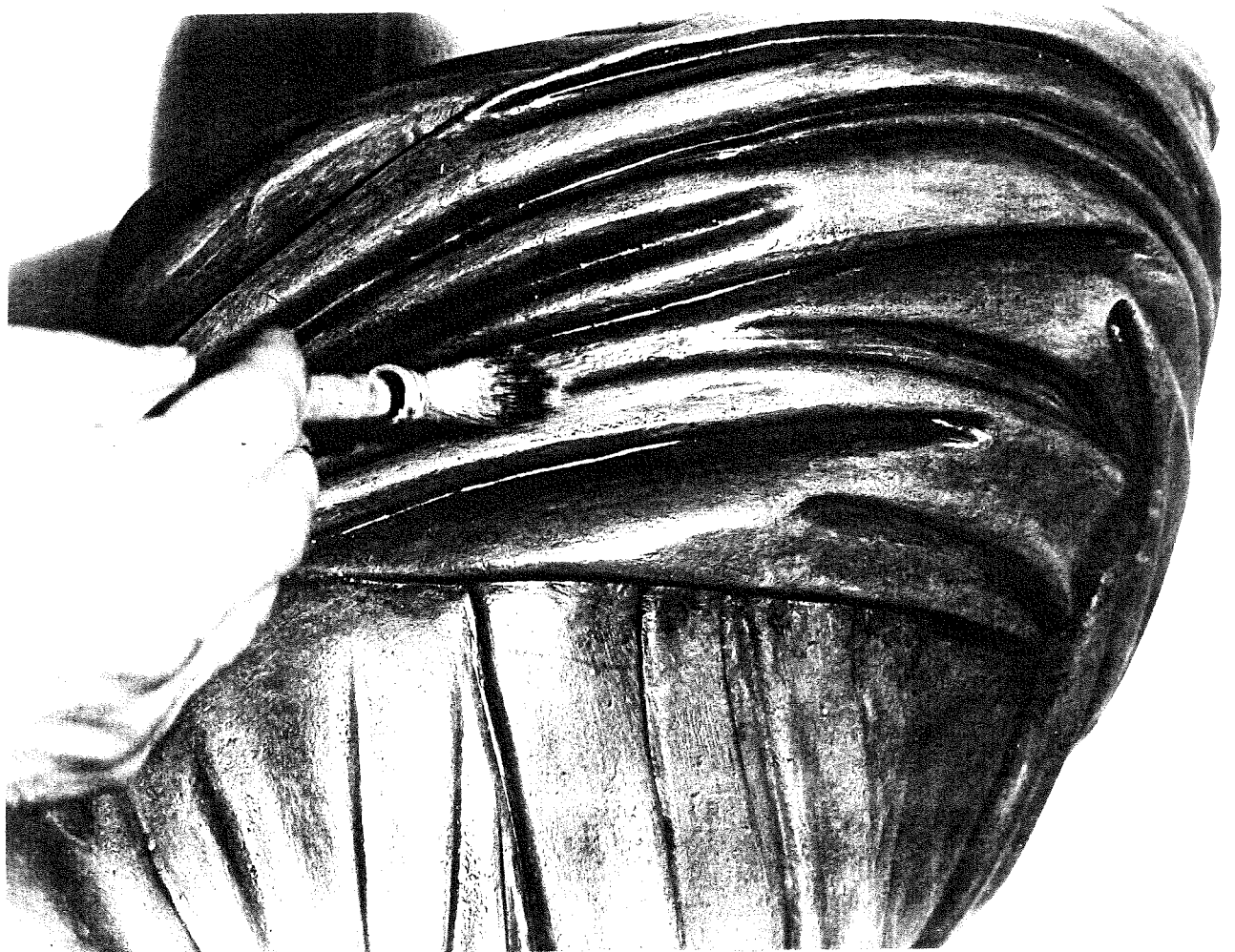


Abb. 68 Vertreiben der ultramarinblauen Schicht am Gewand



Abb. 69 Oberkörper nach der Fassung



der Skulptur führen können, sind mit dem Epoxidharz BGK 19 geklebt worden. /Abb. 59, 62/

Zum Ausspachteln und Kitten fand das Polyuretan Sys - pur VS410 mit einem 20 %igen Zusatz von Füllstoff Verwendung. Das Nacharbeiten der Auskittungen und Klebstellen geschah mit Metallfeilen und Schleifpapieren.

Nach diesen Arbeiten machte sich ein gründliches Entstauben der Oberfläche notwendig.

5.2.4.3. Rekonstruktion der Fassung

Den Haftgrund bildete ein dünner Anstrich aus Halböl, das anschließend eingerieben wurde. Die benutzten Ölfarben wurden selbst angerieben. Nach guter Durchtrocknung des Haftgrundes erfolgten drei dünne Grundierungen mit Zinkweißfarbe, die jeweils gut durchtrocknen müssen, ehe eine weitere Beschichtung erfolgen kann.

Hierauf kam eine polychrome Fassung in der Farbigkeit der Untersuchungsergebnisse der II. Fassung zur Ausführung. Zum Aufhellen diente Zinkweiß.

Die Haare wurden mit Umbra gebrannt und Ocker ausgemischt. Das Diadem und der Helm sind mit Ocker vorgestrichen und dann mit einer Ölvergoldung versehen worden.

Zur Bemalung des Inkarnats wurden Englischrot hell, Ocker und Umbra grünlich verwendet.

Das Gewand erhielt einen Untergrund aus auf gehelltem Ultramarinblau, der anschließend mit Ultramarinblau dunkel überstrichen und vertrieben wurde, so daß die Höhen heller durchscheinen. Der Sockel ist umbrafarbig gestrichen.

Als Schlußüberzug für die Malschicht kam der auch schon bei dem borghesischen Satyr verwendete fette Öllack zur Anwendung. /Abb. 67 - 74/



Abb. 71 Endzustand Kopf



Abb. 72 Endzustand, Detail



Abb. 73 Endzustand, Detail

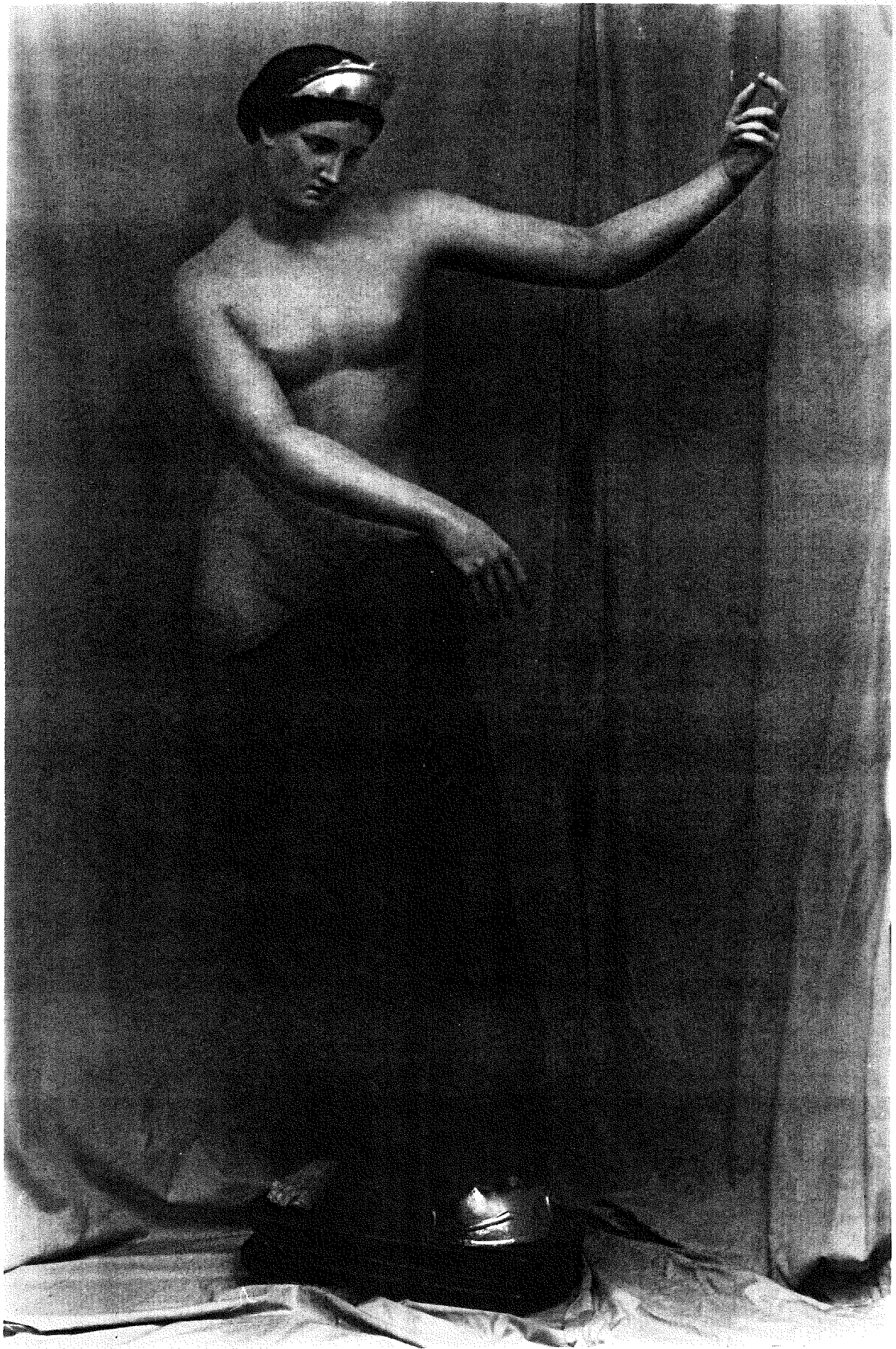


Abb. 74 Endzustand der Venus

Literaturverzeichnis

- 1 Allseitige Harmonie in steter Veränderung / RIPPAL, H. -
in: Berliner Zeitung (1935) 26.10., S. 9
- 2 Bezirksmuseum Cottbus im Branitzer Park / (Faltblatt), -
Cottbus (1984)
- 3 Branitzer Wirtschaftsrechnungen (Manual) / Staatsarchiv
Potsdam - (1869) S. 171, 201
- 4 Branitzer Wirtschaftsrechnungen (Manual) / Staatsarchiv
Potsdam - (1870) S. 334, 1 075
- 5 Der Branitzer Park - Das Spätwerk Hermann von Fückler
Muskau / SCHÄFER, A. - in: Beiträge zur Gartendenkmal-
pflege, Berlin 1985 S. 39
- 6 Der Branitzer Park / RIPPAL, H. , - Cottbus 1977
- 7 Deutsche Parklandschaften / Katalog, Cottbus 1985
- 8 Die Antike in Stichwörtern / STOLL, H. A./LOWE, G. , -
Leipzig (1969) S. 365
- 9 Die Fabrikation der Kopal-, Terpentinöl- und Spiritus-
lacke / ANDES, L. E. , - Wien und Leipzig 1909
- 10 Die Oberfläche der Dinge und der museale Stil / WETERING,
E. van de, - in: Maltechnik Restauro - München 88 (1982)
4., S. 98 - 102
- 11 Die Olfarbentechniken / HENGST, G. , - München (1936)
- 12 Die Pflege von Bronzeskulpturen im Freien / RIEDERER, J. -
in: Berliner Beiträge zur Archäometrie (1977) 2., S. 96 -
104
- 13 Die Skulptur der Griechen / FUCHS, W. , - München (1969)
S. 222
- 14 Gartengestaltung und Topfblumenzucht / LANGE/ZAHN, -
Berlin 1928 S. 68 ff, 72
- 15 Handbuch für Maler / WENZEL, F. , - Leipzig (1924)
S. 182, 220, 349
- 16 Karl Friedrich Schinkel, Ausstellungskatalog / Autoren-
kollektiv, - Berlin (1980)

- 17 Korrosion und Korrosionsschutz / TÖDT, P. , - Berlin 1961
- 18 Lexikon der Kunst / Autorenkollektiv, - Leipzig 1975
- 19 Malmaterial und seine Verwendung im Bilde / DOERNER, M. , - Stuttgart (1980) S. 15 f, 99 f
- 20 Natur und Landschaft im Bezirk Cottbus / Autorenkollektiv, - Cottbus (1984)
- 21 Probleme und Möglichkeiten bei der Restaurierung von Kleinplastiken aus Zinkguß (Fachschulabschlußarbeit) / FREITAG, J. , - Potsdam (1985)
- 22 Ratgeber in der Kunst des Schleifens, Polierens und Wärbens / SIDDON, G. A. , - Weimar (1897)
- 23 Schlesien des Werks Karl Friedrich Schinkel / GRUNDMANN, G. , - Berlin (1941) S. 34
- 24 Taste and the Antique / HASKELL, F./NICHOLAS, P. , - London (1982) S. 212 f, Nr. 38, Abb. 100
- 25 Vergolden und Bronzieren / HEBING, O. , - München 1938 S. 76 f
- 26 Vorbehandlung metallischer und anderer Anstrichuntergründe durch Strahlen - Die (Sand-) Strahltechnik / RÜSING, A. , - in: Die Mappe - München 105 (1985) 6. S. 5 ff, 7. S. 11 ff
- 27 Wissenspeicher Anstrichstoffe / SCHÖNBURG, K. , - Berlin (1976) S. 140 - 147
- 28 Wörterbuch der Mythologie / VOLLMER, - Stuttgart 1874 S. 407
- 29 Zinkguß - Ornamente nach Zeichnungen von Schinkel, Stüler, Persius, Schadow, Strack, Knoblauch, Stier u.a. sowie Statuen und Skulpturen / GRISS, M. , - Berlin 1849
- 30 - Zum 200. Geburtstag des Fürsten Hermann von Muskau / GÜNTHER, H. , - in: Beiträge zur Gartendenkmalpflege Berlin 1985 S. 28

7. Abbildungsnachweis

Antike Plastik / Schuchhardt. - Berlin 1970 S. 77

Abb. 48

Archiv / Bezirksmuseum Cottbus

Abb. 1, 2, 5, 6, 9, 10, 11, 19, 51, 52

Die Gärten des Charlottenburger Schlosses / Wimmer, C. A. -
Berlin 1985 S. 66

Abb. 50

Krausz, Norbert / Fotograf. - Cottbus

Abb. 8, 42, 43, 71, 72, 73, 74.

Ratzei, Gerd / Fotograf. - Cottbus

Abb. 20

Taste and the Antique / Haskell, Francis a. Penny Nicholas. -
New Heaven a. London 1982 S. 213

Abb. 21

Zinkgußornamente nach Zeichnungen von Schinkel, Stüler,
Persius, Schadow, Strack, Knoblauch, Stier u. a., sowie
Statuen und Skulpturen / Moritz Geiß. - Berlin 1849

Abb. 49